
AKADEMİK PERSPEKTİFTEN MÜZİK

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Furkan AKTAKKA



yaz

yayınları

Akademik Perspektiften Müzik

Editör

Dr.Öğr.Üyesi Furkan AKTAKKA

yaz
yayınları

2025

Akademik Perspektiften Müzik

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Furkan AKTAKKA

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5596-60-4

Haziran 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Moscheles Op. 70 No. 5 ile Chopin Op. 10 No. 3 Etütlerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi	1
<i>Bilge Su KARACA</i>	
Müzik Bilimine Dört Âlimin Yaklaşımı	20
<i>Recep USLU</i>	
Ludwig Van Beethoven'ın Fidelio Operasından Leonore Uvertürleri No:2 ve No:3'ün Trompet Partileri Açısından Karşılaştırılması.....	38
<i>Ümit ÇAVUŞ</i>	
Sanal Çalgıların Kişisel Müzik Gelişimine Katkıları.....	54
<i>Ali DELİKARA</i>	
Kontrbasın Gelişiminde Tel Yapısı ve Akort Düzenlerinin Rolü	76
<i>İlker KÖMÜRCÜ</i>	
Z Kuşağı Bağlamında Kısa Video Kültürünün Müzik Tüketimi ve Üretimine Etkisi: Tiktok Örneği	90
<i>İlker KÖMÜRCÜ</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

MOSCHELES OP. 70 NO. 5 İLE CHOPIN OP. 10 NO. 3 ETÜTLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMESİ

Bilge Su KARACA¹

1. GİRİŞ

Aktüze'nin (2004, s. 182) “(...) çalgı tekniğini geliştirmek, zorlukların üstesinden gelebilmek amacıyla yazılan, ancak üstün müzik değeri de içerebilen kısa parça” olarak tanımladığı “etüt” türünün kökeni, Klasik Dönem öncesine dayanır. Herdliska'nın (2016, s. 75) aktardığına göre, Peter Felix Ganz'ın *The Development of the Etude for Pianoforte* adlı tezinde, “etüt”ün evrimini temsil ettiğini düşündüğü beş kategori vardır: Varyasyon, toccata, prelüd, Handstück, didaktik enstrümantal metotlar. Alessandro Scarlatti'nin toccataları; François Couperin'in 1716 yılında yazdığı *L'art de toucher le clavecin* adlı icra ve uygulamalarla ilgili konulara değinen klavsen metodundaki 8 prelüd; Johann Sebastian Bach'ın *Clavierbüchlein* adlı enstrüman ve kompozisyon tekniğini kapsayan kılavuzundaki didaktik parçalar ve Domenico Scarlatti'nin çeşitli klavsen tekniklerini çalıştıran tek bölümlü “sonat”lardan oluşan *Essercizi per Gravicembalo* adlı koleksiyonu Barok Dönem'de etüt kategorisine konulabilecek eserlere örneklerdir.

18. yüzyılın sonuna doğru, piyano (“pianoforte”) amatör ve profesyonel piyanistlerin favori enstrümanı haline gelmiştir. Avrupa'nın dört bir yanından besteciler bu yeni enstrüman için repertuvarın zenginleşmesine katkıda bulunan didaktik eserler

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Piyano Bölümü, bilgesukaraca@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3928-6136.

yazmaya başlamışlardır. 19. yüzyılın başında, etüt kelimesi kabul edilmiş ve yaygın olarak öğretici nitelikteki eserler veya bu amaçla yazılmış eser koleksiyonlarını ifade etmek için kullanılır olmuştur (Herdlscka, 2016, s. 84).

Avrupa’da 18. ve 19. yüzyılların başında geliştirilen virtüözüteyi ortaya koyan brilliant stilin yükselen değeri olan piyano icracılığı, aralarında Londra (M. Clementi, J. B. Cramer), Viyana (J. Hummel, C. Czerny) ve ardından Fransa’da (A. Bertini, H. Lemoine, C. Saint-Saëns, C. Debussy) bulunan ulusal etüt piyano okullarının oluşumuna katkıda bulunmuştur (Kripak, 2021, s. 41).

19. yüzyılın başlarında etütlerin çoğu, teknik yönleri öne çıkarmaya devam etmiş ve özellikle parmak gelişimine ve bağımsızlığına önem vermiştir. Herdlscka’nın (2016, s. 87) aktardığına göre Rosen, Çek kökenli besteci, piyanist ve şef Isaac Ignaz Moscheles’in (1794-1870), teknik öğeleri müzikal öğelerle birleştirdiğini ve konser performansı için etütler yazan ilk besteciler arasında yer aldığını belirtmiştir.

Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849), müzikal ifadeyi ve müzikal özü etüdün teknik gereklilikleriyle tam olarak birleştiren ilk bestecidir. Chopin’in etütleri, özellikle profesyonel piyanistler için tasarlanmış, *virtuoso* veya *étude de concert* adı verilen yeni bir türün doğuşuna sebep olmuştur (Herdlscka, 2016, s. 87).

Chopin, Op. 10 ve Op. 25 şeklinde 24 etüt yazmıştır. Moscheles ise Op. 70, 24 etüt; Op. 95, 12 etüt; Op. 105, 2 etüt ve Op. 111, 4 konser etüdü olmak üzere 42 etüt yazmıştır. Silver’in (1992, s. 75) aktardığına göre Chopin için Moscheles’in Op. 70 etütleri, güçlü bir hayranlık uyandırmıştır. Kendi yazdığı etütlere hazırlık olması adına öğrencilerine bu etütleri önermiş ve hatta Moscheles’in etütlerinde bulunan müzikal öğeleri kendi etütlerinde de kullanmıştır.

2. MOSCHELES'İN MÜZİKAL ÜSLUBU

1794 Prag doğumlu Isaac Ignaz Moscheles, Klasik ve Romantik Dönem'i kapsayan bir besteci ve piyanisttir. Gerig'in (1976, s. 137) aktardığına göre Pecher, Moscheles'in piyano tekniğinin, eski okula ait olduğunu; eklemlerinin hafif çökük ve bileklerinin hemen hemen aynı seviyede olduğu bir el pozisyonuna sahip olduğunu; oktavları esnek olmayan bir bilekle ve güç uygulayarak çaldığını; diğer zamanlarda hafif çaldığını ama tek notalar için asla kol hareketi kullanmadığını ve yuvarlak ve dolgun bir tonu olduğunu belirtmiştir. Sainsbury'nin (1824, s. 183-184) Moscheles'in Londra'daki ilk performansından sonra *The Quarterly Musical Review*'dan aktardığına göre, “Moscheles'in enstrümana hâkimiyeti ister kuvvet, ister incelik, ister hız açısından ele alınsın, gerçekten şaşırtıcıdır. (...) Bileği, eli ve parmaklarının eklemleri çeşitli pozisyonlarda gerçekten harika bir esneklik sergiliyor ancak dokunuşunu o kadar ustaca kontrol ediyor ki, (...) kulağa en ufak sert bir ses bile gelmiyor. Ayrıca hızlı arpej pasajlarda parmaklarında yay gibi bir esneklik var, bu da en parlak tonu ortaya çıkarırken, genellikle ifade olarak adlandırılan şeyi oluşturan o dokunaklı hareketlerde daha da etkileyici oluyor. Ancak Moscheles'in çalışının en sıra dışı yanı, belki de uzak atlayışlarda bir notadan diğerine geçişindeki hız ve kesinliktir. Başparmakları, parmaklarının neredeyse enstrümanın en uzak kısımlarına yöneldiği ara noktalar gibi işlev görüyor ve bu kısımlar üzerinde akıl almaz bir hızla uçuyorlar; ancak dokunuş ve tonun kontrolü o kadar sağlam bir şekilde sağlanıyor ki, asla kusurlu bir nota duyulmuyor.”

Moscheles, Chopin ve diğer Romantiklerin eserlerini, eski okul tekniği ile çalmada ve hatta anlamada zorluk çekmiştir. Günlüklerinde, Chopin'in etütlerindeki orijinalliğin ve temalarındaki ulusal renklerin kendisini büyülediğini ancak müziğini genellikle çok tatlı bulduğunu belirtmiştir. Chopin'in eserlerini çalarken düşüncelerinin ve parmaklarının bazı zor ve

kendisi için akıl almaz olan modülasyonlarda zorlandığını ifade etmiştir (Gerig, 1976, s. 138). 1838 yılında besteci çağdaşları ile ilgili şunları yazmıştır: “Dört modern kahramanın, Thalberg, Chopin, Henselt ve Liszt’in tüm yeni eserlerini çalışıyorum ve başlıca etkilerinin, ellerinin onlara sunduğu avantajı kullanarak parmaklarını olabildiğince çok açarak çalmaktan geldiğini görüyorum. Ben, ellerimle çok daha az nota kavrayabiliyorum, çünkü bu ekolle eğitilmedim. (...) Şu anda yeni tarz daha fazla ilgi görüyor ve ben hiçbir zorluktan kaçınmadan, yeni etkileri hor görmeden ve eski geleneklerin en iyi yönlerini korumaya çalışarak iki ekol arasında bir orta yol bulmaya çalışıyorum” (Gültek, 2007, s. 218).

Moscheles virtüöz yorumcuların ilk büyük temsilcilerinden biridir. Yaratıcı çalışmalarında Moscheles, başlangıçta klasisizme, daha sonra romantizme yönelmiş ve brilliant stilden de etkilenmiştir. Bestecinin eserleri içinde iki etüt koleksiyonu çok popüler olmuştur: Op. 70, 24 etüt ve Op. 95, “Karakteristik Etütler”. Bunlar programlı romantik konser etütlerinin erken örnekleridir ve etüt türünün yeni örneklerini etkilemişlerdir (Alekseyev, 1988, s. 190).

3. MOSCHELES’İN OPUS 70 ETÜTLERİ

Opus 70 etütleri, 1825-1826 yılları arasında bestelenmiştir. Günümüz piyano repertuarında yer almaya devam eden Moscheles’in bu etütleri, o dönemde yenilikçi sayılacak şekilde teknik çalışmanın sınırları içinde önemli müzikal değere sahip öğeleri de içerir. Bu özellikleriyle Moscheles Op. 70 etütleri, sonrasında gelen Chopin, Liszt ve Mendelssohn etütlerinin öncüsü olarak kabul edilir (Silver, 1992, s. 73).

Yirmi dört etütten oluşan Opus 70 etütleri, piyanoda çeşitli teknikleri çalıştırmak üzerine kurulmuştur. Tablo 1’de

Moscheles'in Op. 70 yirmi dört etüdünün tonalite, tempo, ölçü sayısı ve çalıştırdığı tekniklere yer verilmiştir.

ETÜT	TONALİTE	TEMPO	ÖLÇÜ	EGZERSİZ
Op. 70, No. 1	Do Majör	Allegro moderato	47	Sağ el; yakın seslerden oluşan kalıplar
Op. 70, No. 2	mi minör	Allegro energico	56	İki el; kırık akorlar
Op. 70, No. 3	Sol Majör	Allegro brillante	89	Sağ el; kromatizm; 1-2-3 parmaklar
Op. 70, No. 4	Mi Majör	Lentamente con tranquilezza	37	Sağ el; inici ve çıkıcı arpejler (dalgalanmalar)
Op. 70, No. 5	la minör	Allegretto agitato con passione	72	Sağ el; çok partili yapı
Op. 70, No. 6	re minör	Allegro giocoso	111	Sağ el; akor bölünmeleri
Op. 70, No. 7	Sib Majör	Allegro energico non troppo presto	70	İki el; açık akorlar; yakın seslerden oluşan kalıplar
Op. 70, No. 8	Mib Majör	Allegro agitato	52	İki el; oktavlar
Op. 70, No. 9	Lab Majör	Cantabile moderato ed espressivo	36	Sol el; geniş akorlar İk el; çok partili yapı
Op. 70, No. 10	si minör	Andantino	66	Sağ el; kalıplar Sol el; geniş açık akorlar
Op. 70, No. 11	Mib Majör	Allegro maestoso e patetico	54	Sağ el; arpejler, dalgalanmalar Sol el; oktavlar
Op. 70, No. 12	sib minör	Agitato	164	İki elde oluşan dalgalanmalar
Op. 70, No. 13	Re Majör	Allegro brillante	43	Sağ el; üçlüler
Op. 70, No. 14	sol minör	Allegro maestoso	49	Sağ el; açık akorların oluşturduğu dalgalanmalar
Op. 70, No. 15	lab minör	Allegro giocoso	140	Sağ el; yakın hareket Sol el; atlamalar; yakın hareket

Op. 70, No. 16	Si Majör	Adagio ma non troppo	49	Sağ el; akorlar Sol el; üçlemeli açık akorlar
Op. 70, No. 17	fa# minör	Andantino	84	İki el; aralık bölünmeleri
Op. 70, No. 18	Fa# Majör	Allegro con brio	47	Sağ el; arpejler
Op. 70, No. 19	La Majör	Vivace	101	Sağ el; oktav genişliğinde esneme Sol el; akor bölünmeleri
Op. 70, No. 20	do# minör	Adagio con molto espressione	59	Sol el; inici ve çıkıcı dizilerin oluşturduğu dalgalanmalar
Op. 70, No. 21	Reb Majör	Allegro moderato	98	Sağ el; aralık bölünmeleri
Op. 70, No. 22	Fa Majör	Allegro	43	Sağ el; repete
Op. 70, No. 23	do minör	Allegro marcato	104	İki el; tek ve çift sestem oluşan diziler
Op. 70, No. 24	fa minör	Allegro comodo	37+81	İki el; diziler + İki el; kontrapuntal yapı

Tablo 1. Moscheles'in Opus 70, 24 etüdünün özellikleri

4. CHOPIN'IN OPUS 10 ETÜTLERİ

Fryderyk Franciszek Chopin, Opus 10'dan 12 ve Opus 25'ten 12 olmak üzere toplamda 24 etüt yazmıştır. Opus 10 etütlerini 1829-1833 yılları arasında bestelemiştir.

Herdlicska'nın (2016, s. 87-88) Gordon'dan aktardığına göre, Chopin'in etütleri çeşitli formlar sergilerken, en yaygın olanı ABA üçlü formudur. Etütlerinin çoğu önemli uzunlukta bir koda içerir. Ana teknik zorluklardan biri açılış ölçülerinde sunulur ve etüt ABA formundaysa ikinci teknik zorluk B bölümüne eklenebilir. B bölümleri genellikle etüdün başında sunulan orijinal motiften alınan tematik materyalle birleştirilir.

Herdlicska'nın (2016, s. 88) Rosen'den aktardığına göre, genel olarak Chopin etütleri tuşe, kontrpuan, nüans incelikleri,

dokunuşun dereceleri, ters aksanlar ve karmaşık ritimlere yoğunlaşmıştır. Ganz'dan aktardığına göre de bestecinin etütlerindeki teknik yenilikler arasında akorların kapsamlı kullanımı, aynı elde üçlü ve altılı aralıkların ardışık olarak gelişi, genişletilmiş arpejli pasajlar, melodi hattındaki varyasyonlar ve siyah tuşların önemli ölçüde kullanımı yer alır.

Bu araştırmada karşılaştırmalı olarak incelenecek etüdü Opus 10 albümünde yer aldığı için Tablo 2'de Opus 10, 12 etüdünün tonalite, tempo, ölçü sayısı ve çalıştırdığı teknik ile ilgili bilgileri verilmiştir.

ETÜT	TONALİTE	TEMPO	ÖLÇÜ	EGZERSİZ
Op. 10, No. 1 ("Waterfall")	Do Majör	Allegro	79	Sağ el; geniş arpejler
Op. 10, No. 2 ("Chromatique")	la minör	Allegro	49	Sağ el; kromatizm, 3-4-5 parmaklar
Op. 10, No. 3 ("Tristesse")	Mi Majör	Lento ma non troppo	77	Sağ el; çok partili yapı
Op. 10, No. 4 ("Torrent")	do# minör	Presto con fuoco	82	İki el; kromatizm, siyah tuşlarda başparmak kullanımı
Op. 10, No. 5 ("Black Keys")	Solb Majör	Vivace	85	Sağ el; açık akorlar, siyah tuşlarda başparmak kullanımı
Op. 10, No. 6 ("Lament")	mib minör	Andante	53	İki el; yakın seslere hareket
Op. 10, No. 7 ("Toccata")	Do Majör	Vivace	59	Sağ el; akor bölünmeleri
Op. 10, No. 8 ("Sunshine")	Fa Majör	Allegro	95	Sağ el; arpejler
Op. 10, No. 9	fa minör	Allegro molto agitato	67	Sağ el; oktavlar Sol el; geniş açık akorlar
Op. 10, No. 10	Lab Majör	Vivace assai	77	Sağ el; akor bölünmeleri Sol el; geniş açık akorlar
Op. 10, No. 11 ("Arpeggio")	Mib Majör	Allegretto	54	İki el; kırık akorlar

Op. 10, No. 12 ("Revolutionary")	do minör	Allegro con fuoco	84	Sol el; diziler, dalgalanmalar, kromatizm
-------------------------------------	----------	----------------------	----	---

Tablo 2. Chopin'in Opus 10, 12 etüdünün özellikleri

5. MOSCHELES OPUS 70 NUMARA 5 İLE CHOPIN OPUS 10 NUMARA 3 ETÜTLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMESİ



Görsel 1. Moscheles, Etüt, Op. 70, No. 5, Ölçü 0-3.



Görsel 2. Chopin, Etüt, Op. 10, No. 3, Ölçü 0-3.

Etütlerin ilk ölçüleri incelendiğinde iki etüt arasında tonalite farkı olduğu göze çarpmaktadır. Moscheles Op. 70 No. 5 etüdü la minör tonalitesindeyken Chopin Op. 10 No. 3 etüdü Mi Majör tonalitesindedir. Bu iki tonalite sadece eksenleri açısından ayrışmamakta aynı zamanda minör-Majör farkını da ortaya koymaktadır. Dolayısıyla etütlerin karakterleri de farklıdır. İlki minör tonun verdiği bir hüzne sahipken diğeri daha parlak bir yapıyı daha ilk ölçüsünden itibaren yansıtmaktadır.

İki etüdün de ağırlıklı olarak başlağı görölmektedir. Sol elde eşlik partisi yer almakta, sağı elde ise hem ara parti hem de melodi partisi aynı anda çalınmaktadır. Böylece tek el, iki ayrı işlevi yerine getirmek için bölünmektedir. Moscheles ile Chopin'in yazdığı ara partiler karşılaştırıldığında, Moscheles'in aradaki partiyi melodiye destekleyen ayrı bir parti olarak, Chopin'in ise melodiye eşlik eden bir parti olarak yazdığı görölmektedir.



Görsel 3. Moscheles, Etüt, Op. 70, No. 5, Ölçü 22-31.

Moscheles 27. ölçüde La Majör tonalitesine geçer, 42. ölçüde ise la minor tonuna geri döner. Bu tür bir tonalite değişimi Chopin'in etüdünde görölmemektedir.



Görsel 4. Chopin, Etüt, Op. 10, No. 3, Ölçü 20-33.

Moscheles etüdündeki sol el eşliği oktavlardan ve oktav genişliğindeki seslerin sürekli tekrarından oluşmaktadır (Bkz. Görsel 1 ve Görsel 3). Oysa Chopin'in etüdünde sol el, özellikle 21. ölçünün yarısında başlayan B kısmında, sağ el kadar aktiftir ve bu kısmın armonik kurulumunda büyük bir rol oynar. Oktav üstü atlayışları, 30. ölçüde sağ eldekiyle aynı ritmik kalıbın kullanılması ve 32. ölçüdeki gibi sağ el ile simetrik bir yapı oluşturan akor bölünmeleri, sol el partisinin müzikal etkilerinin yanında teknik zorlukları da barındıran zengin bir parti olduğunu gösterir.

ABA formunda olan iki etüt, orta kısımlarının teknik zorluğu ve A-B kısımları arasındaki ilişki açısından farklılık göstermektedir. Moscheles'in etüdünde 27. ölçüde başlayan B kısmı, tonalite açısından A kısmından ayrılrsa da benzer ritmik ve melodik yapı ile partilerin işleniş biçimleri açısından bir farklılık göstermemektedir (Bkz. Görsel 3). Chopin'in etüdünde ise B kısmında dramatik bir değişim vardır. Yoğun kromatizm, seslerin altılı ve üçlü aralıklarda çiftlenmesi, oktav üstü atlayışlar ve eksik yedili akorlar gibi müzikal araçlarla bu kısım A kısmından tamamıyla ayrılır.



Görsel 5. Moscheles, Etüt, Op. 70, No. 5, Ölçü 45-53.

45 *più con fuoco* *f* *con bravura* (12)

48

51 *cresc. stretto* *ritenuto e cresc.*

54 *legatissimo* *f* *p* *sempre p*

58 *dim.* *smorzando* *poco rall.* *(pp)*

Görsel 6. Chopin, Etüt, Op. 10, No. 3, Ölçü 45-61.

B kısmındaki dramatik özellikler, Chopin'in Op. 10, No. 3 etüdünü Moscheles'in Op. 70, No. 5 etüdünden ayırır. İki etütte de yumuşak ve sakin bir yapıda olan A kısımları, aynı şekilde B kısmının sonunda bir köprüyle bağlanarak tekrar gelir. Moscheles'in etüdünün Görsel 5'te gösterilen kısmındaki köprüde, sol elde mi notası oktav olarak dört ölçü boyunca tutulurken sağ elin üst partisinde kromatik bir iniş ve ara partide A kısmında görülen aşağı yöndeki hareketin tersi kullanılmıştır. Chopin'in etüdünde ise Görsel 6'da görüldüğü gibi köprüden önce ölçü 46-54 arasında, eksik yedili akorların parçalanmasıyla

oluşan ve kromatik olarak inici yapıda gösterişli bir kısım yer almaktadır. 54. ölçüde başlayan ve eseri A kısmına bağlayacak olan köprünün ritmik ve melodik yapısı, Moscheles'in etüdünde olduğu gibi A kısmından öğeler içerir.



Görsel 7. Moscheles, Etüt, Op. 70, No. 5, Ölçü 49-62.



Görsel 8. Chopin, Etüt, Op. 10, No. 3, Ölçü 62-73.

Moscheles'in etüdünde A kısmı 49. ölçüde auftaktla tekrar başlamakta ancak bu kez daha kısa bir halde gelmektedir. İlk A kısmında yer alan a2 cümlesi ile ardından gelen iki cümlelerin farklı versiyonları karşımıza çıkar ve sonrasında kapanış kesitine bağlanır. Chopin ise A kısmının 62. ölçüdeki ikinci gelişinde, auftakt yerine ana vuruşa başlamış ve ilk A kısmında olduğu şekliyle dört cümleyi de kullanmamış, sadece a ve b2 cümlelerini getirerek bu kısmı kısaltmıştır.



Görsel 9. Moscheles, Etüt, Op. 70, No. 5, Ölçü 63-72.

Moscheles'in etüdünde 64. ölçüden itibaren kromatik inici bir yapı görülmektedir. Son dört ölçüde iki elin partisi birbirinden uzaklaşarak ve yavaşlayarak etüt sona ermektedir.



Görsel 10. Chopin, Etüt, Op. 10, No. 3, Ölçü 70-77.

Chopin Op. 10 No. 3 etüdünün son kısmında, ilk A kısmının B kısmına geçişindeki bitişine benzer bir şekilde cümle tamamlanıp kapanış kesitine geçilmektedir. Ölçü 73-74'te Mi Majör tonunun altıncı derecesinin pesleştirilmiş ve/veya subdominant akorunun minörleştirilmiş hali kullanılmıştır. Moscheles'in etüdünde olduğu gibi bu kapanış da yavaşlayarak ve kaybolarak bitmektedir. Moscheles'in etüdünden farklı olarak, burada yakın seslerde ve tekrarlı bir hareket vardır, pozisyon değişmemektedir.

6. SONUÇ

Etütler, icracının ve hatta enstrümanın sınırlarını tanıma ve teknik zorlukları aşma amacıyla yazılan egzersizlerdir. Etütlerin kökeni, günümüzde en çok bilinen Klasik Dönem örneklerinden de geriye gitmektedir. Barok Dönem'de enstrümanı tanıtmak, enstrümanın çalış biçimlerini ve tekniklerini öğretmek amacıyla yazılan metotlarda ve albümlerde yer alan ve çeşitli formlarda ortaya konan eserler, her ne kadar “etüt” adıyla adlandırılmamış olsalar da etüdün temel amacına hizmet etmişlerdir. Etütlerin tarih boyunca iki amaçla yazıldığı söylenebilir: Didaktik ve artistik (Dale, 1954, s. 183). Didaktik etütlere örnek olarak verilebilecek Klasik Dönem Czerny etütleri, çeşitli teknik zorlukları ve ajiliteyi destekleyici çalışmalardır. Daha sonrasında Moscheles'in öncülüğünde etüdün ikinci amacına hizmet edecek olan müzikal yaklaşım ön plana çıkmaya başlamıştır. Teknik zorluklarının yanı sıra müzikaliteyi de güçlendirmeye yönelik olan bu etütler, Moscheles'ten sonra gelen bestecileri etkilemiş ve “etüt”ü sade bir teknik egzersizden çıkarıp “konser etüt”ü olarak adlandırılabilen olan, icracının virtüözitesini sergileyebileceği eserler haline getirmiştir.

Chopin'in etütlerinde Moscheles'in etütlerinden izler görülmektedir. Diğer etütler karşılaştırıldığında da görülebilecek

olan benzer özellikler, bu çalışmanın inceleme alanını oluşturan iki etüt özelinde bakıldığında, çalıştırdığı teknik (sağ elin melodi ve ara partiyi aynı anda seslendirmesi), melodik düzen (yumuşak, sakın bir yapı) ve ritmik kurulum (A kısımlarındaki ritmik benzerlik), Chopin'in Moscheles'in etütlerinden esinlendiğini ancak kendi etüdünde seviyeyi teknik bir çalışma olan etütten, icracının virtüözlüğünü gösterebileceği bir konser etüdüne getirdiği saptanmıştır. Silver'ın (1992, s. 79) belirttiği gibi Chopin, Moscheles'in orijinal materyalini tamamen dönüştürmüştür. Moscheles ve Chopin etütlerinin bestelenmesi arasında az bir zaman olmasına rağmen, aralarındaki farklar, Moscheles'in klasisizmi ile Chopin'in romantizmi arasındaki büyük farkı gözler önüne sermektedir. Bu fark, yalnızca müziğin armonik ve duygusal ifade gücüyle sınırlı değil, aynı zamanda tamamen fiziksel performans araçlarıyla da bağlantılıdır, çünkü Chopin'in teknik talepleri Moscheles'inkinden çok daha ileridir ve teknik beceri alanında gerçekleşen muazzam ilerlemelerin bir göstergesidir.

Moscheles'in la minör Opus 70, No. 5 etüdü, sağ eldeki ara partinin sade bir eşlik partisi olmamasından, melodi partisini destekleyen ara bir parti olarak hareketli oluşundan dolayı sağ el için teknik zorluk oluşturmaktadır. Bu zorluğu aşabilmek için öncelikle sağ el partileri ikiye bölünmeli ve ayrı çalışılmalıdır. Burada dikkat edilmesi gereken, özellikle ara partiyi çalışırken parmak numaralarının doğruluğu olmalıdır. *Sempre legato*'yu sağlayabilmek için partiler ayrı çalışılırken parmak pedalı oturtulmalıdır. Etüdün sadece son iki ve 10.-11. ölçülerinde puandorg kullanılmıştır. Puandorgların geldiği 10. ve 11. ölçüde havada asılı kalma etkisini daha iyi yansıtabilmek için o ölçülere gelirken hafif bir yavaşlama yapılabilir. Böylelikle 8. ve 9. ölçülerdeki eksik akor çözümlerinin oluşturduğu sıkışma, bu şekilde sonuçlandırılabilir. Sol elde armonileri değişimlerinde gelen bas sesler ön plana çıkarılarak sağ eldeki melodi

desteklenebilir. *Calmato e cantabile* ile işaretlenen B kısmında majör tonaliteye geçilmektedir. 26. ölçünün son vuruşunda başlayıp 42. ölçüde tekrar la minör tonalitesine geri dönene kadar olan bu kısımda majörün parlaklığı ile sakin ve şarkı dolu ifade elde edilmelidir. 42. ölçüdeki dört vuruşluk motif tekrar ederek 44. ölçüde iki vuruşluk motifin 3 kere gelmesiyle bir sıkışma oluşturmakta ve 46. ölçüden 49. ölçünün son vuruşuna kadar inici kromatik pasaj bu gerilimi, A kısmının tekrar gelişine taşımaktadır. Son dört ölçünün üzerinde *ritardando* yazmasına rağmen melodinin ilerleyebilmesi için 70. ölçünün ikinci vuruşundan itibaren yavaşlamaya başlanabilir. Böylece puandorglarda da aşırıya kaçmanın önüne geçilmiş olunacaktır.

Mi majör etüt, Opus 10, No. 3 için Chopin kendisinin bu etüdün melodisinden daha güzel bir melodi yazmadığını belirtmiştir. Bu nedenle, bu melodiyi lirik ve şarkı dolu bir şekilde icra etmek gerekmektedir. Sağ elin hem melodiyi hem de eşliğin bir kısmını çalması gereken buradaki durumda melodi partisi ön planda olmalı ve eşlik partisi ikincil konumda bırakılmalıdır. *Poco più animato* ile işaretlenen B kısmında, doğrudan hızlı bir tempoyla başlamak yerine, tempoda ve gürlükte kademeli bir artış tercih edilmelidir. 46. ölçüdeki *con bravura* ile işaretlenen yere kadar bu artış iyi derecelendirilmeli ve oraya gelindiğinde eserin doruk noktasına ulaşılmalıdır. Sonraki sekiz ölçüyü temiz hale getirmek için yavaş tempoda ve pedal kullanmadan çalışmak gerekmektedir. 54. ölçüde gelen ilk *piano* nüansa tansiyonu aniden düşürmek yerine, yavaş yavaş yatışmasını sağlamak, temanın *a tempo*'da tekrar gelmesiyle tam bir sakinliğe ulaşmak hedeflenebilir. A kısmının kısaltılmış ikinci gelişi, anıların hatırlanışı gibi ilk kısmı anımsatacak şekilde daha hüzünlü çalınabilir (Hutcheson, 1964, s. 239-240).

Türkiye'deki konservatuvarların piyano bölümü müfredatları incelendiğinde, Moscheles etütlerinin, Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı'nda Lise 1; Anadolu

Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Lise 2; Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Lise 2; Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Lise 3 ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Lise 2 seviyesinde çalıştırılmaya başlandığı gözlemlenmiştir. Çeşitli seviyelerde verilen Moscheles etütler, yapısal kuruluşları, melodik hatları ve odaklandıkları teknik zorluklarla aslında Chopin'in kendi öğrencilerine yaptığı gibi, bir piyanisti Chopin etütlerine hazırlamak amacıyla kullanılabilecek özelliktedirler. İncelenen müfredatlarda Moscheles etütlerin çalıştırılmaya başlandığı seviyelerden sonra Chopin etütlerinin repertuvara eklendiği görülmektedir.

Daha sade ama etüt türünde yenilikçi bir yapıda olan Moscheles'in Op. 70, No. 5 etüdü, Chopin'in Op. 10, No. 3 etüdüne geçmeden önce çalışılması önerilebilecek ve eşlik, ara ve melodi partisi gibi müzikal araçların kullanımının öğrenilebileceği ve sağ elde iki ayrı partinin işlevlerine uygun olacak şekilde seslendirilmesinin çalışılabileceği bir ön çalışma olarak kullanılabilir. Yazım açısından benzerliklerin yer alması ve Chopin'in piyano repertuvarında hali hazırda olan türleri ileri seviyeye taşınması nedeniyle Chopin etütlerini çalışmadan önce piyanisti etütteki teknik zorluklara hazırlayacak ve icracının Chopin'in kompozisyon dilini anlamasına yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Алексеев, А. Д. (1988). *История фортепианного искусства, част 1 и 2, второе издание*. Москва: Издательство «музыка». [Aleksyev, A. D. (1988), *Istoriya fortepiannogo iskusstva, chast 1 i 2, vtoroye izdaniye*. Moskva: Izdatelstvo «muzyka».]
- Chopin, F. F. (1999). *Etiudy*, Ed. Jan Ekier, A Serisi, 2. Cilt. Karakow: Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina.
- Dale, K. (1954). *Piano music: A handbook for pianists*. Londra: Oxford University Press.
- Gerig, R. R. (1976). *Famous pianists & their technique*. Londra: David & Charles.
- Gültek, B. (2007). *Bir çalgının biyografisi*. Ankara: Epilog Yayıncılık.
- Herdlicska, T. (2016, Aralık). The piano etude. Historical perspective, evolution and development of the etude up to the second half of the twentieth century. *MediaMusica*, 31(2), 73-96.
- Hutcheson, E. (1964). *The literature of the piano: A guide for amateur and student*. 3. Basım, New York: Alfred A. Knopf.
- Kripak, O. (2021). Genre of étude in the piano art: Genesis, main tendencies of evolution. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ukrayna: Kharkiv State Academy of Culture.
- Moscheles, I. I. (1827?). *Vierundzwanzig Etüden für Klavier, Op. 70*. Leipzig: H. A. Probst.
- Sainsbury, J. S. (1824). *A Dictionary of musicians, from the earliest ages to the present time*, 2. Cilt. Londra: A. Applegath.

Silver, P. A. (1992). Ignaz Moscheles: A reappraisal of his life and musical influence. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Seattle: University of Washington.

MÜZİK BİLİMİNE DÖRT ÂLİMİN YAKLAŞIMI: FENÂRİZÂDE, TAŞKÖPRÜLÜZÂDE, SADREDDİNZÂDE, SAÇAKLIZÂDE

Recep USLU¹

1. GİRİŞ

Günümüzde müzikoloji olarak kullanılan terimin eski Türkçede karşılığı olarak “ilmü’l-elhan, ilm-i elhan, ilmü’l-musiki, ilm-i musiki, ilmü’l-edvar, ilm-i edvar” gibi kelimeler kullanılıyordu. Üç dili temsil eden çok kültürlülüğe hâkim olmanın terimlere yansıyan yönü, imla bakımından çeşitliliği gerektirmiştir. Konumuz müzik eğitim ve tarihini ilgilendiren Osmanlıda dört asırlık süre içinde yüksek eğitim (medrese) almış dört önemli bilim adamının müzik bilimi algısını incelemek olacaktır ve dört yüzyıl ile sınırlıdır.

Nitel araştırma yöntemini kullandığımız makalemizde her yüzyılı temsil eden ve ilimler tasnifi içinde müzik biliminin alanı ve eğitimdeki yeri ile uğraşan Osmanlı âlimlerinin fikirlerini inceleyerek içinde bulundukları yüzyıla vurdukları damganın önemi ve sonuçları tespit edilecektir. Dolayısı ile yukarıda verdiğimiz müzik bilimi terimlerin imlası araştırma kaynaklarındaki anahtar kelimeleri temsil etmektedir.

Örnekleme yapacağımız dört yüzyıl içinde yetişmiş ve bilimler ansiklopedisi ile ilgilenmiş ve müzik bilimine eserlerinde yer vermiş dört âlim tespit edilmiştir. Bunlar yaşadıkları

¹ Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Musikisi Öğretim Üyesi, recep.uslu@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3849-2982.

yüzyıllarla ifade edildiğinde 15.yüzyılda Fenârizâde, 16.yüzyılda Taşköprülüzâde, 17.yüzyılda Sadreddinzâde ve 18.yüzyılda Saçaklızâde'dir. Bir taraftan bu dört âlimin dört yüzyıldaki anlayışlarını temsil eden müzik bilimi konusunda yazdıkları özetlenirken, diğer taraftan bu âlimlerin yaşadıkları yüzyıl içinde Osmanlı devletinin müzik politikasına da değinilecektir. Böylece dört yüzyıl içinde Osmanlı devletinin müzik politikasındaki değişikliğin geldiği sürecin sonucu ortaya konulacaktır. Bu makalenin sonucundaki değerlendirmelerin sürdürülebilir müzik tarihine önemli derecede katkısı olacağı düşünülmektedir.

Müzik biliminin içinde yer aldığı çeşitli ilimlerden bahseden bir eser yazmak eski bir felsefe geleneğidir. Genellikle felsefe ile ilgilenen müderrisler, ilgilendikleri bilimsel alanda geldikleri son noktayı göstermek için çeşitli ilimlerden bahseden bir eser yazarlardı. Bu tür eserler yazmak, tıpkı müzik teorisiyle ilgili bir eser yazmak gibi, ilimde üstünlüklerini göstermenin bir metodu idi. Bir taraftan çeşitli ilimleri kendi görüşlerine göre sınıflandırırken, diğer taraftan çeşitli ilimlerin nelerden bahsettiğini özetlerlerdi. Bu kitap kültürü içinde “ilimler tasnifi” denilen bir türün gelişmesini sağlamıştır. Müzik tarihinde Fârâbî'nin (ö.950) yazdığı *İhsâu'l-ulûm* (: ilimlerin sayımı); Harizmî'nin (ö.997) *Mefâtihu'l-ulûm* (: ilimlerin anahtarları); İbnü'l-Ekfânî'nin (ö.1348) *İrşâdü'l-kâsıd* (: Kasıtlı yol gösterme) adlı eserleri bu türün meşhur eserlerindendir (Uslu, 2016a: 136, 137). Konumuzun sınırları gereği hepsine burada değinmek ve anmak mümkün değildir. Makalemizi Osmanlı tarihi içinde 15.-18.yüzyıllar arasında bu tür eser yazan dört âlimle sınırladık.

2. BULGULAR

Makalenin bu bölümünde örneklem olarak seçilmiş dört âlimin görüşleri kronolojik sıra gözetilerek ele alınacaktır. Fenârizâde, Taşköprülüzâde, Sadreddinzâde, Saçaklızâde sırası

gözetilecektir. Her yazarın eserinde yer alan müzik ilmi yanında zamanın siyasi tutumuna da değinilecektir.

2.1.Fenârizâde Etkisi: Osmanlıların ilk şeyhülislamı kabul edilen Molla Fenârî'nin oğlu olan Fenârizâde Mehmedşah (d.781/1380?-ö.839/1435), konumuzu ilgilendiren ve çokkültürle uğraşan âlimlerin ilkidir. Hayatı ile ilgili araştırmalar (Molla, 2005: 245; Yetim, 2011; Fazlıoğlu, 2010: 133; Uslu, 2020: 213) biyografisinin bilinmeyen yönlerini ortaya çıkarmıştır. Bursa'da 17 yaşında müderris olacak kadar zeki olan Mehmedşah'ı müzik ilmini ilgilendiren eserini ortaya koymasına sebep olan ilmi yolculuğu, 39 yaşında iken babasıyla 1419-1421 yılı arasında Şam, Mısır, Mekke ve Karaman'a dönüş yolculuğu yapması, bu sürede bazı yeni kitaplar mütalaa etmesi olmuştur. Bu yolculukta okuma şansı elde ettiği Fahreddin Râzî'nin *Câmiu'l-ulûm* adlı eserinden ilham almış ve ona bir eser yazma fikri vermiştir. 1421 yılında döndüğü Karaman'da müderrislik yaparken 1424 yılında Arapça *Unmûzecu'l-ulûm* (: ilimlerin örnekleri) adlı eseri yazdı (Shiloah, 1979: 100, eserin adı “Enmûzec” okunması gerekmesine rağmen “Unmûzec” okunuşu daha yaygındır). Karaman'da ve 1432 yılından sonra Bursa'da, 1435 yılında ölünceye kadar müderrislik yaptı. Mehmedşah Fenârizâde'nin eserinde bütün ilimler Şer'î/ Âlet/ Felsefî ilimler olarak öncelikle üçe ayırmıştır (Molla, 2005: 264). Felsefî/ Nazarî ilimler arasında müzik ilmine yer verdiği *Unmûzecu'l-ulûm* adlı eser zamanın Bursa medreseleri müderrisleri ve öğrencileri tarafından da ilgiyle karşılandı. Fazlıoğlu'nun (2009: 139) “üzerinde ayrıntılı durmayacağı”nı söylediği müzik bölümü yeterince tarafımdan yayınlanan bir makalede ayrıntılı incelendiği için (Uslu, 2020: 213) burada tekrar edilmeyecektir. Konumuzu ilgilendiren birkaç noktayı hatırlatmak gerekmektedir. Osmanlı müzik ilminin yerel Rum halkından ne kadar etkilenip etkilenmediği problemi ile uğraşırken karşılaşılan Pisagor hikayesinin yerel halktan aktarılan bir hikaye olup olmadığı sorgulanmıştır. Kaynağı Fahreddin Râzî

olduğu tespit edilen Pisagor üzerinden müziğin bulunuşu hikayesinin (Uslu, 2020: 221, 227) etkisi uzun yıllar hatta 20.yüzyıla kadar devam ettiğini, Ahmed Safî Efendi'nin 1918 yılında yazımını bitirdiği *Sefîne-i Sâfî*'sine (Uslu, 1999: 62) kadar kaynak gösterilmeksizin sürdüğünü söyleyebiliriz. Burada aslolan ilgili eserin müzik bilimi ve müzik hakkında yazdıklarının zamanın yönetimine olumlu etkisidir. Bilindiği üzere müziğin İslamda haram olduğunu ileri süren bir kısım görüşler karşısında yönetime yansıyan bu olumlu etki önemlidir. Babası Molla Fenârî'nin şeyhülislam olmasının yanında Osmanlı devletinin kuruluş yıllarında Mehmedşah Fenârizâde'nin oğulları Vezir olan Ahmed Paşa ve müderris olan Hasan Çelebi'nin (ö.1486) ve onun da oğlu Ahmed Fenârî'nin (ö.1490 sonrası), hatta Esleme adlı kızının eşi Kadı Musazâde Mehmed Efendi'den Haydar adlı torununun da müderris olmaları, eserinin defalarca istinsah edilmesi müzik hakkında olumlu etkinin devam etmesini sağlamıştır. Müzik alanında devlet politikasının görüldüğü I.Murad'ın etrafına, Mısır'da tanıştığı Molla Fenârî'den etkilenerik Bursa'ya gelen Seyyid Şerif Cürcânî'nin müzikle ilgili bir eser yazmasına sebep olan, Osmanlı devletinde müzik politikası izlenen ilk padişahdır. Bu olumlu etki daha sonraki padişahlar tarafından müzik politikası olarak takip edilmiş, şehzadelerin eğitiminde yer almıştır. Osmanlı şehzadeleri için yazılan *Acâibü'l-mahlûkât* adlı eserde Selçuklu Şeyhülislam'ı Cüveynî'nin (Uslu, 2023: 189) müzikle ilgilenmesinin gerçek sebebi müziğe olumlu bakmayı ikna edicidir. Yazılan edvar kitaplarından anlaşıldığı gibi, II.Murad zamanında Sistemciler ve Yeni Sistemciler olarak adlandırılan iki farklı müzik edvar ekolünün sarayda oluşmasını sağlamış; Fatih Sultan Mehmed, İstanbul fethinde askerin morali için ordusunda kadrolu müzisyenler bulundurmuş; II.Bayezid ve ardından Yavuz Sultan Selim'in müzik politikasında görülen müziğe karşı bu olumlu yaklaşım Kanunî'nin 1538 yılında müziği yasaklamasına kadar sürmüştür. Kitabın yazımından itibaren 1424-1538 arası, 114

yıllık bir süre takip edilen müzik politikası sırasında müzik ilmiyle ilgili, Sistemciler ve Yeni Sistemciler müzik anlayışı ekollerinde önemli eserler yazıldı, müzikli eğlenceler düzenlendi.

2.2.Taşköprülüzâde etkisi: İkinci olarak ele alacağımız Taşköprülüzâde (d.905/1495-ö.968/1561) kısaca Bursa’da doğup yetişmiş bir Osmanlı âlimidir. 931/1525’te Dimetoka Medresesinde müderrisliğe başladı, bir sene sonra İstanbul’a tayin edildi. Müderrisliğe başladığı sırada müzik henüz yasaklanmamıştı. 1545’te Bursa, 1551’de İstanbul kadısı oldu. Birkaç yıl sonra görme duyusunu kaybetti ve 1561 yılında öldü (Arıkan vdğr, 2011). İstanbul kadısı olarak atanmasına sebep olan ve eğitiminin zirvesini göstermek için yazdığı ilimler tasnifi konulu eserinin adı *Miftâhu’s-saâde* (: saadetin anahtarı) adını taşır (Shiloah, 1979: 344). Müzik ilmine yer verdiği bu eserinde, yine ilimler tasnifi ile uğraşı vermiş Mısır âlimlerinden İbnü’l-Ekfânî’nin *İrşâdu’l-kasıd* adlı eserin etkisi (Uslu, 2018: 104) görülür. Taşköprülüzâde’nin yazdığı müzik ilmi kısmının akademik incelemesini yaptığım kısımdan ayrıntılarıyla bahsetmeyeceğim (Uslu, 2016b: 43). Fârâbî’nin ağzından “saz dinlemek caizdir” (Taşköprülüzade Mehmed, 1896: I, 342-343) bilgisini veren oğlu Mehmed tarafından *Mevzûatü’l-ulûm* adıyla Türkçeye çevrilen eserin yazarı Taşköprülüzâde’ye göre bütün ilimler Amelî/ Nazarî/ Şer’î ilimler olarak üçe ayrılır. Anahatlarıyla Nazarî/ A’yan/ Felsefî/ Riyazî ilimlerden biri olarak saydığı müzik ilminin alt dalları, tarifi, konusu, sesin etkisi, çalgı yapımı, müzik biliminin kaynakları, müzik eğitimi konularına değinir. Müzik ilminin alt dallarını sayarken kendine özgü katkısı olarak görülen çalgı yapım yanında dans ilmi ve naz-ışve kısımlarından bahsetmektedir. Taşköprülüzâde (1985: c. I, 351) “bizim şeriatımızda haram” diyerek müzik ilmini kısa kestiğini belirtir. Eserin yazıldığı tarihte Mısırlı çağdaşı ve ünlü âlimlerden biri olan İbn Nüceym (ö.1563; Midilli, 2020) *el-Eşbâh ve’n-Nezâir*’inin ana metninde 3.fennin sonuna ilave edilmiş

“faide” başlıklı bir yerinde ilim öğrenmenin farz olduğundan bahseder, ardından ilimlerin çeşitlerinden kısaca söz ederken, herhangi bir kaynağı anmaksızın müzik ilminin haram olduğunu belirtmektedir. Bir taraftan bu eser Osmanlı medreselerinde yaygın olarak okutulmaktaydı, diğer taraftan Kanunî’nin 1538’de başlayan müzik yasağının ardından, II.Selim’e 1566 yılında yazılan siyasetnamede müzik için “Ebû Hanife ile Süfyân Sevrî”ye atfedilerek “teganni -yani müzik-, kebâirden değildir, sağâyirin dahi alçağından ve keminden değildir” (Âşık Çelebi, 1566: 140b) ifadesi yer almasına rağmen, ulema arasında ağırlıklı olarak müzik yasağı fikri devam etmekteydi. Dolayısı ile Taşköprülüzâde, her ne kadar müzik yasağı başlamadan önce eğitimini tamamlamış olsa da, eserinde bunu belirtmesinin bazı sebepleri olmalıdır, o da Osmanlı devletinin müzik yasağı kararını almasındaki etkenleri sorgulamayı veya hatırlamayı gerektirmektedir.

Kanunî, babası Yavuz Sultan Selim’in fethettiği Mısır ve Harmeyen ulemasının bulunduğu topraklara hükmetmekteydi. Bu ulema ise, Türklerin müziğe ve sufi anlayışına karşı hoşgörülü davranmaları, hatta sahip çıkmaları karşısında Türk âlimlerini küçümsüyorlardı. Bunun için Türk âlimler kendilerini kabul ettirmek ve eğitim almak için Mısır ve Haremeyn’e gidiyorlardı. Fakat genellikle bu yolculuklarda Mısır ve Haremeyn uleması tarafından karşılaştıkları eleştiri Türklerin müzik ve sufizim akımlarına gösterdikleri hoşgörü politikası sebebiyleydi. Kanunî zamanına gelince bu eleştiri karşısında bazı ulema, İbn Kayyim el-Cevziyye (ö. 1350) ile güçlenen Selefîyye akımının etkisinde kalan âlimlerin eleştirilerine belki de propagandalarına meylettirmeye başladılar. Sadece Osmanlı âlimleri değil Mısır ve Şam âlimleri de bu eleştirilerden etkilendi. İyiden iyiye devletin ekonomik sıkıntılarına çare bulunamayınca, fetihlerin de net bir çözüm getiremediğini görünce Kanunî, ulemanın, dinde haram olanlar konusunda daha hassas olunması gerektiği tavsiyesine

uydu ve tam da oğlunun öldürüldüğü yılda içki ve benzeri eğlenceye sebep olan müziğe de yasak getirdi. Dolayısı ile Taşköprülüzâde ve öğrencileri, çağdaşı Ebüssuûd (ö.1574) gibi önemli din adamları müziğin haram olduğu görüşüne eğildiler, meyl ettiler. Bu fikirlerini eserlerine ve uygulamalarına yansıttılar. Bu görüş yaygınlaştıkça yüzyılın sonuna doğru Kadızâdeliler hareketinin oluşmasını sağlamıştır.

Devletin siyasi çehresinde ise Kanunî ve din uleması bir taraftan müziğin yasaklığını politik olarak uygularken, etrafında bulunan bazı önemli kişiler ise, özellikle II.Selim'i yetiştiren eğitimciler bu yasağı görmezden geliyorlardı. Nitekim II.Selim padişah olduğunda içki ve müzik meclisleri düzenlemeye devam etti, fakat Kanunî yasağı uzun süre kendisini hissettirdi. 1538 yasağı ile bu hareketin başladığı yıl olarak genellikle 1600 yılları arası müzik politikası müzik yasağı ve etkisi altında geçmiştir. Bu sebeple bu yıllar arasında hiç müzik edvarı yazılmamıştır. 16.yüzyıl sonlarına doğru III.Murad'ın şehzadesi için 1582 yılında yapılan saray düğünü, Osmanlı devletinin müzik yasağı konusunun biraz gevşetildiğini gösterir. Nitekim bu yıllara tarihlenen Meragi'nin *Makasıdü'l-elhan li-Sultan Murad-ı Sani*'nin 1580 tarihli nüshası, 16.yüzyıl sonlarına tarihlenen bazı güfte mecmualarının yazılmış olması (Behar, 2020: 11; H.Korkmaz'ın tezi), 10 yıllık İran'daki esaretten kaçıp kurtulduktan sonra İstanbul'da bir süre kalan Gazi Giray'ın kendisini müziğe vermesine, müzik meclisleri düzenlemesine müsaade edilmesi, 1600 yıllarında yazılan Gelibolulu Âli'nin *Mevâidü'n-Nefâis* adlı eserinde görüldüğü gibi, müzik politikasında gevşemenin delili sayılabilir. Müzik yasağına rağmen müzisyenlerin bazı gelenekleri yüzyıl boyunca taşıdıkları, aktardıkları, 17.yüzyılda yazılan eserlerden anlaşılmaktadır.

2.3.Sadreddinzâde etkisi: Sadreddinzâde Mehmed Emin Şirvanî (ö. 1036/1627), tahminen 1550-60'lı yıllar arasında

Şirvan'da doğdu, eğitimini bitirdiği zaman, Şirvan'ı elinde bulunduran Safevilerin sünnilere baskısı (1576-1578) yüzünden önce Halep'e daha sonra Diyarbakır'a göç etti. Burada 1607 yılında saraydan uzaklaştırılmış olan Nasuh Paşa'nın (d.1575-ö.1614) danışmanlığını yaptı. Ali Ufkî'nin ve Buhurizâde'nin eserini (Uslu, 2015: 79, 443) kaydettiği besteleriyle ünlü bestekar Nasuhpaşazâde Ömer'in (ö.1666) babası olan Nasuh Paşa, Ağustos 1611 (h.1020) yılında sadrazam olunca, onunla İstanbul'a gitti. Sultan I.Ahmed (salt.1603-1617) ona hürmet etti. Sadreddinzâde 1627 yılında ölünceye kadar Osmanlılar etrafında kaldı. Daha çok tefsir, kelam, mantık alanları ile uğraştıysa da, ilimlerin tasnifi hakkında yazdığı eser Osmanlı uleması arasında benimsenen eserlerinden biridir. Shiloah'ın (1979) kataloğunda yer almayan Sadreddinzâde'nin eserinin adı *El-Fevâidü'l-Hâkâniyye* (: Hakana yakışan faydalı bilgiler). Eser Türkçeye tercüme edilmiş, müzik kısmını Hakkı Tekin tercüme etmiştir.

Arapça olan *El-Fevâidü'l-Hâkâniyye* adlı eserini Sultan 1.Ahmed için 1614 (h.1203) yılında yazmıştır. Sadreddinzâde tarafından bu eserde yeniden yapılan ilimler sınıflandırması tablosuna göre bütün ilimler önce “örfî ilimler (şer’î ve edebî ilimler) ve hakîkî ilimler” olarak ikiye ayrılır. Müzik ilmi, “Hakîkî/ Felsefî/ Nazarî/ Aslî ilimler” içinde yani matematik, tıp, hendese gibi “aslî ilimler” arasında sayılır. Müzik bilgisi (Sadreddinzâde, 2019: 21, 31 Tablo), “Aralık ölçüm ilmi” (eb’ad) ile ilişki kurularak hemen ardında yer almıştır; ordunun sağ kanadı anlamında “meysere” dediği “aklî ilimler” içinde “musikî ilmi”ne yer vermiştir. Sadreddinzâde (2019: 542-550), “musikî ilmi”ne ayırdığı yerde genel bilgi içinde “te’lif” (bestecilik) ve “ika” (usul) olmak üzere iki ana kısma ayrıldığı bilgisini verdikten sonra, dört “mesele”de ele almaktadır. 1.Mesele: Beste ve Nağme, 2.Mesele: Seslerin Farklı Olması (Razi’nin 2.aslında anlattığı konu), 3.Mesele: Nağmelerin Oluş Keyfiyeti, 4.Mesele: Nağmeye İlave Konular.

Müzik ilmi özelinde kaynakları incelendiğinde Sadreddinzâde'nin (2019: 21-24) kaynakları için kitabın “Girişi”ni yazan Ahmet Kamil Cihan ve Salih Yalın tarafından yapılan listeden faydalanmak mümkündür. Sadreddinzâde Şirvanî'nin kaynaklarından Fahreddin Râzî'yi mukaddimesinde anarken, Mehmedşah'ın (ö.1426) adını vermeden (Sadreddinzâde, 2019: 22) onu “fazıl biri” diye anmış olmasından *Unmûzec* adlı eserinden faydalandığı anlaşılmaktadır. Sadreddinzâde'nin müzik ilmi, *Unmûzec*'teki üç asıldan Pisagor'dan söz ettiği birincisinden etkilenmiş olmakla birlikte diğer ikinci asıldan ve nağmelerin oranlarından bahseden üçüncü asıldan etkilendiğini gösteren bir konu yoktur. Râzî'nin verdiği birinci ve ikinci asılda tiz ve pes seslerin oluşum; dördüncü asıldaki müziğin iki ana konusu; bilgilerinden etkilendiği izleri görülse de, nağmelerin ilişkisinden söz ettiği beşinci ve altıncı asıldan; uyumlu aralıklardan söz ettiği yedinci asıldan; hüznü ve sevinç oluşturan seslerden söz ettiği sekizinci asıldan; Barbet çalgısı tellerinden söz ettiği üçüncü asıldan etkilendiğine dair izler yoktur, sadece Pisagor'dan söz ettiği dokuzuncu asıldan bir etkilenme görülmektedir. Bu durumda SadreddinzâdeŞirvani'nin verdiği müzik ilmi bölümünün adından söz etmediği başka kaynakları olmasını gerekmektedir. Farabî, Abdülkadir Meragî, Mehmed Ladikî'nin eserleri gibi.

Sadreddinzâde Şirvanî'nin eserinde müzik ilmi hakkında yazdıkları, Osmanlıda Koca Osman'ın (ö.1660) başlattığı müzik politikasını desteklemiş olabilir. Koca Osman'ın 17.yüzyılın başından itibaren özellikle Osmanlı Yeniçeri askerinde gördükleri karşısında yeni bir müzik politikası takip etmeye başlaması ile “Klasik Türk Musikisi Dönemi” başladığı kabul edilir. Bu müzik hareketinin Avrupa müzik politikasını da etkilediğini söyleyebiliriz. Sadreddinzâde'nin 1614'te eserindeki müzik ilmini olumlu anlamda değerlendirmesi, Koca Osman'ın başlattığı müzik politikası özellikle askerlerde kültür birliğini ve

ardından IV.Murad'ın 1638 yılı Bağdat seferindeki galibiyetini Osmanlıya kazandırmıştır. Bu müzik politikasına karşı, 16.yüzyıl müderrislerin müzik yasağı anlayışını, yüzyılın sonlarına doğru müziğe karşı sarayın gevşeme politikasına muhalefet olarak yükselen Kadızâdeliler hareketi gittikçe artırmış ve IV.Mehmed'in, genelde müzisyenleri destekleyen tutumuna rağmen, 1661-1667 arasında beş-altı yıl kadar bir süre müziği yasaklamasını sağlamıştır. Bu yasaklama konusunda özellikle Niyazi Mısırî gibi sufilere karşı yapılan ulemanın muhalif hareketi ve iftiralar etkili olmuştur. Edirne'de Hasan Sezaî gibi, müzik taraftarı Sivasiler denilen sufiler sayesinde, 17.yüzyıl zaman zaman müziğin yasak tarafına ama çoğu zaman ise müziğin gelişmesini destekleyen devlet politikası gibi görünmektedir.

Sadreddinzâde Şirvanî'nin müzik ilminin ayrıntılarına bakıldığında eserinden etkilenen bazı çağdaşı ve daha sonrası Osmanlı âlimlerinden söz edilebilir. Katip Çelebi'nin 1653 yılında tamamladığı *Keşfu 'z-zunûn*'da yer verdiği müzik ilminde (Uslu, 2015: 79), Hızır Ağa'nın *Tefhîmül-makamât* (1777) adlı eserinde, Hafid Efendi'nin *Galatat*'ında (1803) yer verdiği müzik ilminde görülen bazı benzerlikler gibi. Sadreddinzâde'nin eseri, Koca Osman'ın müzik politikasıyla oluşmuş Türk Musikisi Klasik Dönemi içinde yazılmış müziğe yer veren ilimler tasnifi eseridir.

2.4.Saçaklızâde etkisi: Saçaklızâde Mehmed (ö. 1145/1732), Tahminen 1670 yılı öncesinde Maraş'ta doğdu. Yüksek eğitimini memleketinde aldıktan sonra Şam'a gidip Abdülganî Nablusî'den tefsir ve hadis dersleri aldı. Kadirî ve Nakşibendî sufi icazeti aldıktan sonra memleketine döndü. Resmi bir görev almayıp Maraş'ta ulu cami yakınlarındaki bir medresede ders verip, öğrenci yetiştirmeye ve kitaplarını yazarak yaşamıştır. Konumuzu ilgilendiren *Tertîbu'l ulûm* adlı ünlü kitabın yazarıdır. Kitabın amacı hem ilimler tasnifi hakkında bilgi vermek hem de medreselerde okutulması gereken ilimlerin

düzenlenmesi için bir öneride bulunmaktadır. Saçaklızâde Mehmed'in eseri yazmasındaki amaç ansiklopedilerde özel olarak belirtilir (DİA). Eseri tercüme edilen Saçaklızâde, 1128/1715 yılında yazdığı (Özdoğan, 2009: 128) *Tertîbu'l-ulûm*'da eserin bir yerinde müziğin haram olduğuna değinmiştir. Şöyle der:

“İbn Nüceym'in *el-Eşbâh ve'n-Nezâir* adlı eserinde belirttiği üzere, musiki ilmi, şa'beze ilmi ve harf ilmi de haram olan ilimlerdendir. Musiki, filozofların vazettiği nağmeler üzerinde araştırma yapan bir ilimdir” (Saçaklızâde, 2009: 149).

Öyle anlaşıyor ki Saçaklızâde eserinde “musikiyi bir ilim” olarak başlı başına ele almamasının sebebi kendisinin de İbn Nüceym'in görüşüne katılmasından kaynaklanmaktadır. Zamanın çok ünlü bir âlimi olan İbn Nüceym'in (ö.970/1563) *el-Eşbâh ve'n-Nezâir* (1999: 327) adlı eserinde gerçekten de aynı ifadeler yer almakta, günümüzde hokkabazlık diyebileceğimiz “şa'baze: aldatici oyun” (Özervarlı, 1997: c.16, 181) ifadesinden sonra, müziğin felsefeyle ilişki kurulmasından dolayı Saçaklızâde'nin müzik ilminin haram olduğuna inanmasından kaynaklanmaktadır. Taşköprülüzade'yi anlatırken bahsettiğimiz İbn Nüceym'in özellikle müzikle ilgili görüşü 17.yüzyıl Osmanlı âlimleri arasında önemini yitirmiş ve gündemden düşmüştü. Saçaklızâde'nin eserini yazmadan önce İbn Nüceym'in eserini şerheden/ açıklamalarla yorumlayan bazı âlimler, müzik ve felsefeden bahseden bu kısmı çıkarmışlardı: Ahmed b. Muhammed el-Mekki'nin (ö.1678), *Gamzu'l- uyuni'l- besâir* (1985: c.4, 120-160) adlı eserinde olduğu gibi. Şunu tahmin edebiliriz Saçaklızâde eğitim verdiği yerlerde müziğin haram olduğunu söyledi ve etrafında müzik yapılmasına engel oldu. Fakat makalenin ele aldığı konu gereği şu sorular açıklığa kavuşmalıdır. Saçaklızâde'nin eserindeki bu görüş toplumda ve Saray yönetiminde tesir etti mi?, ne kadar tesir etti? Yetiştirdiği öğrencileri üzerinden ne kadar etkili oldu? Bu görüşünün Lale

Devri ihtilalinde herhangi bir etkisinin olup olmadığı ayrıca araştırılması gereken bir konudur. Biz burada Saçaklızâde'nin bilim tarihini ve bilimleri nasıl değerlendirdiğini, müzik ilmi konusunda hangi değerlendirmeler yaptığını göstermek istedik. Diğer taraftan Kadirî ve Nakşî tarikatlarına intisap etmiş bir sufi, müzik ilmini ötelemeyen Abdülganî Nablusî'den Şam'da ders almıştır. Maraş dışında Gaziantep Medresesinde görev yaptığı, daha sonra döndüğü Maraş'ta öldüğü biliniyor. Saçaklızâde eserini yazdığı 1715 yılında Osmanlı sarayında etkin müzisyen, Klasik Türk Musikisi Dönemi'nin de önemli neyzeni **“Kutb-i Nayi”** olarak tanınan, müzik yazısı mucidi, müzik eğitimcisi, müzik teorisyeni Osman Dede, İstanbul Galata Mevlevihanesi şeyhi idi.

3. SONUÇ

Osmanlı tarihinin dört asırlık bir zaman içinde ilimler tasnifi ile uğraşmış dört âlimin eseri bu makalede işlenmiş, Osmanlı âlimleri arasında müzik ilmine bakışları incelenmiştir. Dört asır içinde ilimler tasnifi konusunda eser yazan dört âlim Fenârizâde, Taşköprülüzâde, Sadreddinzade, Saçaklızâde örnekleme olarak seçmiştir.

Ele alınan ilimler tasnifi ile uğraşan ve Osmanlıyı etkilemiş ilk âlim Fenârizâde Mehmedşah (ö.1436), 1424 yılında yazdığı ilimler tasnifi ile ilgili *Unmûzecu'l-ulûm* adlı eserinde müzik ilmini felsefi/ riyazî ilimlerden biri olarak ana hatlarıyla tanıtmış ve müziğin haram olup olmadığına, örnek aldığı Fahreddin Râzî gibi değinmemiştir. Bu eserde aktarılan Pisagorun müziği icadı anlatısı 20.yüzyıla kadar etkisini devam ettirmiştir. Eseri zamanın Osmanlı padişahlarının müzik politikalarında müziğin yasaklanması yerine olumlu bir politika güdülmesini sağlamıştır. Bu etki eserin yazıldığı 1424 ile Kanunî'nin müziği yasakladığı 1538 yılına kadar sürmüştür.

İlimler tasnifi ile uğraşan ve Osmanlıyı etkilemiş ikinci âlim Taşköprülüzâde Ahmed (ö.1561), 1550 yılı civarında yazdığı ilimler tasnifi ile ilgili *Miftâhu's-saâde* adlı eserinde müzik ilmini felsefi/ riyazî ilimlerden biri olarak ana hatlarıyla tanıtmış, örnek aldığı İbnü'l-Ekfânî'nin eserinde müziğin haram olduğuna dair herhangi bir ifade bulunmadığı halde, çağdaşı İbn Nüceym (ö.1563) örneğine işaret edildiği gibi zamanın muhtemelen siyasi-dini Selefîyye akımı etkisinde müziğin haram olduğu kanaatinde olduğunu eserinde açıkça belirtmiştir. Daha önce “eserin yazıldığı tarihten sonra müzik biliminin durum değerlendirilmesi” (Uslu, 2016b) gerektiğine işaret edildiği üzere Kanunî'nin 1538 yasağı bu eserle 16.yüzyıl ortalarında pekişmiş ve 1580 yılında müzik politikası biraz gevşetilinceye kadar, 16.yüzyılda müzik edvar ilmi ile ilgili bir eser ortaya konulmamıştır. Yüzyıl içinde yazılan ilk eser, tarafımdan ilk defa Türkçeye tam tercümesi yapılan Abdülkadir Meragî'nin *Makasidü'l-elhan li-Sultan Murad es-Sani* (2015) adlı eserinin 1580 yılına tarihlenen ve muhtemelen torunu besteci Hacı Abdülalî'nin yazdırdığı nüshası olduğu görülüyor.

İlimler tasnifi ile uğraşan ve Osmanlıyı etkilemiş üçüncü âlim Sadreddinzâde Şirvanî (ö.1627) olup, 1614 yılında yazdığı ilimler tasnifi ile ilgili *El-Fevâidü'l-Hâkâniyye* adlı eserinde müzik ilmine yer vermiştir. Fahreddin Razi ve Mehmedşah'ın eserinden izler taşıyan müzik ilminde müziğin yasak olup olmadığına değinmeyerek zamanın müzik algısındaki olumlu havayı desteklemiştir. Bu eser Osmanlı'da, 1600 yılından itibaren Koca Osman tarafından başlatılan müzik politikasını desteklemiş ve müzik hareketine karşı muhalefete rağmen bugün Klasik Türk Musikisi Dönemi dediğimiz müzik kültürün gelişmesini etkilemiştir. 1638 Bağdat-Tebriz seferinin başarılı olmasında etkin ortak kültür alanından birinin müzik olmasını sağlamıştır.

İlimler tasnifi ile uğraşan ve Osmanlı kültüründen bir kesimi etkilemiş dördüncü âlim Saçaklızâde (ö.1732; Gel, 2021)

olup, 1715 yılında yazdığı ilimler tasnifi ile ilgili eseri *Tertîbu'l-ulûm* adlı eserinde müzik ilminin felsefî ilimlerden olduğuna işaret edip, bir önceki yüzyılın önemli âlimlerden biri olan İbn Nüceym'in (ö.1563) *el-Eşbâh ve'n-Nezâir* adlı eserine işaret ederek müziğin haram olduğunu belirtmiştir. Müzik ilmi ile ilgili bir başlığa ayrıca yer vermemiştir. Oysa hem bu eserin daha sonra yazılan şerhlerinde bu görüş metinden çıkarılmış hem de yine aynı dönemde müziğin zatiyla haram olmadığından bahseden kaynakların ve kendisinin sufi meşrep olmasına rağmen, Selefi akımın veya Kadızâdelilerin görüşünden etkilenmiş olabileceği, sadece çevresinde etkili olduğu düşünülürse de, Osmanlı sarayında bir etkisi olmamıştır.

Saçaklızâde'nin eserini yayınlayanlar, eserin “Mukaddime” kısmında üzerinde durdukları gibi müziği haram sayanlar hakkında açıklama yapma ihtiyacı hissetmişler ve şu ifadeleri kullanmışlardır: “İşin garibi tenkid edenlerin pek musiki bilgisi de yoktur. İçine girip de bunu iyiye kullanalım, bunun yolunu geliştirelim dememişlerdir. Sadece tenkid etmişlerdir. Lehten çok aleyhine konuşulur. Hatta kantarın ucu biraz musikin aleyhine kaçırılır” (Özdoğan, 2009: 18) diye açıklama yapmak zorunda kalmışlardır.

Osmanlı devletinin fikri inkişafının önemli kurucu âlimlerinden olan Fenârizâde Mehmedşah'ın müzik biliminin olumlu etkisi, her ne kadar Kanunî'nin müzik yasağı ile kesintiye uğramış görünse de, müzik ve müzisyenler tarafından perde arkasında devam ettirilmiştir. Bu durum Kanunî'nin oğlu II.Selim'in hayatında açıkça görünmektedir. Kanunî'nin müzik yasağı ve Taşköprülüzâde ve öğrencilerinin yaklaşımı 16.yüzyıl sonlarına kadar müzik edvarı yazımını engellemiş olsa da, 1580'lerden itibaren yasaklı müzik politikasında önceleri gevşeme, ardından Koca Osman'ın müzik politikasına yeni bir yön vermesiyle 17.yüzyıl başından itibaren Ortadoğunun Osmanlı İstanbul'unda temsil edilen Klasik Musiki Dönemi'ni

oluşturmuştur. 17.yüzyıl başında Sadreddinzâde Şirvanî'nin (ö.1627) eseri etkisini yavaşça göstermiş, 17.yüzyıl başından itibaren Osmanlı sultanları müzik yasağı uygulamalarına rağmen 17.yüzyıl ortalarında şiddetlenen Kadızâdeliler hareketi sebebiyle müzik yasağı 1660'lı yıllarda kısa bir süre tekrar uygulanmış olsa da, sonrasında “müzik için genel yasak fikri” önemini yitirmiştir. Klasik Musiki Dönemi başlangıcı olarak tanımlanan 17.yüzyıl birçok önemli müzik edvarının yazıldığı, birçok önemli müzisyenlerin ve bestecilerin yetiştiği yüzyıl olmuş, 18.yüzyıl boyunca bu hava devam etmiştir. 19.yüzyıl sonuna doğru “muzır müzik yasağı” ortaya çıkmıştır. Ancak bu “genel müzik yasağı”ndan farklı bir konu olup ayrıca araştırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Ahmed b.Muhammed el-Mekkî (1985). *Gamzu'l- uyûni'l- basâir şerhi'l- eşbâh ve'n- nezâir*. 1-4 c., Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l- İlmiyye Yay. 1405/.
- Arıkan, M.- İ.H.Üçer- İ.Fazlıoğlu. (2011). “Taşköprülüzâde”. *İslam Düşünce Atlası*.
<https://islamdusunceatlası.org/taskopruluzade/475>
(er.tarihi. 05.04.2024)
- Âşık Çelebi (1566). *Tercüme-i Ravzu'l-ahyâr*. Nuruosmaniye Kütüphanesi, Arapça Yazmalar, no.3729
- Behar, C. (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta*. İstanbul: Yapı Kredi yay.
- Fazlıoğlu, İhsan (2010). “İthaf'tan Enmûzec'e Fetih'ten Önce Osmanlı Ülkesi'nde Matematik Bilimler”. *Uluslararası Molla Fenâri Sempozyumu (4-6 Aralık 2009 Bursa) – Bildiriler*-. Ed.Tevfik Yüceoğlu vdğr., Bursa: Uludağ Üniversitesi Yay.
- Gel, M. (2021). “Saçaklızâde”. *İslam Düşünce Atlası*.
<https://islamdusunceatlası.org/sacaklizade/337> (er.tarihi. 05.04.2024)
- İbn Nüceym (1999). *el-Eşbâh ve'n-nezâir*. Haz.Ş.Zekeriyya Umeyrat. Beyrut Darul-kutubil-ilmiyye, 1419/.
- Midilli, M. (2020). “İbn Nüceym”. *İslam Düşünce Atlası*.
<https://islamdusunceatlası.org/ibn-nuceym/4278>
(er.tarihi. 05.04.2024)
- Molla, Kemal Faruk (2005). “Mehmed Şah Fenâri'nin Enmûzecu'l-Ulûm adlı eserine göre Fetih öncesi dönemde Osmanlılar'da ilim anlayışı ve ilim tasnifi”. *Dîvân İlmi Araştırmalar*. 18/1: 245-273

- Özdoğan, M.Akif (2009). “Mukaddime”. *Saçaklızâde Mehmed ve Tertîbu’l- ulûm Tercümesi* içinde. Kahramanmaraş: Fa-ajans yayını, s.10-121.
- Özervarlı, Sait (1997). “Harikulade”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 16.c, s.181 (er.tarihi. 05.04.2024)
- Saçaklızâde Mehmed (2009). *Tertîbu’l- ulûm Tercümesi*. Çev. Zekeriya Pak, Kahramanmaraş: Fa-ajans yayını, s. 121 vd.
- Sadreddinzâde Mehmed Emin Şirvanî (2019). *El-Fevâidü’l-Hâkâniyye: Şirvanî’nin Bilimler Tasnifi*. Çev.ler Ahmet Kamil Cihan vdğr. Müzik kısmı çev.Hakkı Tekin, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yay.
- Schiloah, A. (1979). *The Theory of Music in Arabic Writing*. München: G.Henle Verlag Yay.
- Taşköprülüzâde Ahmed (1985). *Miftâhu’s-saâde*. c. I-III, Beyrut: Darül-kütübil ilmiyye Yay.
- Taşköprülüzâde Mehmed (1896). *Mevzû’âtu’l-Ulûm*. c. I-II, İstanbul 1313/.
- Uslu, Recep (1999). “Musiki Tarihini İlgilendiren Yeni Bir Kaynak Sefîne-i Sâfi”. *Musiki Mecmuası*. 464: s.62-64
- Uslu, Recep (2015). *Mustafa Itrî Buhurizade Panoraması: Bir Klasik Müzik Ustası*. Saarbrücken-Germany Türkiye Alim Kitapları Yay.
- Uslu, Recep (2016a). *Müzik Bibliyografyası: Kitaplar*. İstanbul: Çengi Yay.
- Uslu, Recep (2016b). “Taşköprülüzade’nin Müzik Bilimi: Müzikolojik Çözümleme”, Taşköprülüzade Uluslararası Sempozyumu 18-20.11.2016, Basılan özet: *Uluslararası Taşköprülüzade Sempozyumu Özet Kitapçığı*. İstanbul: Medeniyet Üniversitesi Yay. 2016, s.43

- Uslu, Recep (2018). “Bilimler Ansiklopedisi İrşâdu’l-Kasıd’da Müzik Bilimi ve Osmanlıya Etkisi Taşköprülüzade Örneği” Ed.M.Yılmaz. *Current Academic Studies in Fine Arts* (s. 106-112). Ankara: Gece Kitaplığı Yay. 2018,
- Uslu, Recep (2020). “İlk Osmanlı Ansiklopedisi Mehmedşah Fenârî’nin Unmûzec Eserinde Müzik İlmi Terimleri”. *Erdem*. 78: 213-240.
- Uslu, Recep (2023). “Müzik Terapiden Çalgılara Türkçe Acâ’ibü’l- mahlûkât’larda Müzik”. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*. 27: 173-204
- Yetim, M. (2011). “Mehmed Şah Fenârî”. *İslam Düşünce Atlası*. <https://islamdusunceatlasi.org/mehmed-sah-fenari/270> (er.tarihi. 05.04.2024)

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN FİDELİO OPERASINDAN LEONORE UVERTÜRLERİ NO:2 VE NO:3'ÜN TROMPET PARTİLERİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Ümit ÇAVUŞ¹

1. GİRİŞ

Öğrencilik yıllarında profesyonel olarak müzik eğitimi alan kişiler, enstrüman eğitimleri sırasında solo repertuvardan sorumlu olduklarından dolayı orkestra eserlerine çok zaman harcamazlar. Çalgı eğitimine başladığı yıllarda yoğun bir şekilde çalışılan egzersiz, gam ve etüt gibi teknik konuların yerini ilerleyen yıllarda konçertolar, sonatlar ve piyano eşlikli eserler alır. Fakat çoğu kişi üflemeli ve vurmali çalgılar bölümünden mezun olduktan sonra, orkestralarda çalışma imkanı buldukları için, orkestralarda çalınan temel eserleri eğitimi sırasında çalışılması ve öğrenilmesi büyük önem taşımaktadır. Bu eserler icracıyı en az enstrüman çalışmalarındaki kadar entonasyon, tempo, ritim ve cümleme açısından da geliştirir. Doğal olarak teknik gelişimine ve çalgı hakimiyetine de katkı sağlar. Solo repertuvar ile orkestra eserlerindeki partilerin hazırlanış evresi birbirine benzerlik gösterse de bazı çalışma tekniklerinde farklılıklar vardır.

Bu çalışmayı hazırlamak için yapılan ön değerlendirmede, Türkiye başta olmak üzere dünyanın birçok yerinde açılan orkestra sınavlarında, Beethoven'ın 2 ve 3 nolu Leonore Uvertürlerinin özellikle trompet soloları jüri tarafından sıklıkla

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Üflemeli ve Vurmali Çalgılar Anasanat Dalı, umitcavus@trakya.edu.tr, ORCID:0000-0001-7746-2789.

tercih edildiği görülmektedir. Ayrıca bu uvertürler hem opera temsillerinde hem de orkestraların yıllık konser repertuvarlarında sık sık yer almaktadır. Beethoven bu eserlerinde trompet partilerini solo enstrüman olarak kullanmıştır. Bu yüzden çalacak kişinin birçok önemli hususa dikkat etmesi gerekmektedir. Bu araştırma, orkestra üyesi olmak isteyen trompet icracılarına, Beethoven'ın bu iki uvertürünü ayrıntılı bir şekilde anlatmayı, trompet sololarının karşılaştırılmasını ve nasıl çalınması gerektiği hakkında bilgiler vermeyi amaçlamaktadır.

2. OPERA VE UVERTÜRÜN TANIMI, GELİŞİM SÜRECİ

Müzik antik çağlardan beri dinsel törenlerin bir parçası olmuştur. Operanın hem dinsel hem de din dışı birçok öncüsü vardır. Özellikle Katolik kilisesinde ayin müziği ya da metni olan “Missa”nın orta çağda şarkılı olarak söylendiği, Bach ve Beethoven gibi birçok bestecinin missa için müzik bestelediği bilinmektedir. Aynı zamanda orta çağ kilisesinde kısa dinsel oyunlar zaman içerisinde kilise dışına çıkarak gezgin tiyatro kumpanyaları tarafından şehir meyhanalarında sergilenmeye başlamıştır. Uzun yıllar popülerliklerini kaybetmeyen oyunlar 17. Yüzyıla kadar sergilenmeye devam etmiştir. Kutsal konulara dayanan bu oyunlar, operanın dinsel olarak dengi olan oratoryo güçlenmeye başlayınca geri plana itildiler. Müzikli dram olarak tabir edilecek eserler 17. Yüzyılın başlarında evrim geçirerek bugün opera denen türe yani gösteri boyunca şarkı söylenen bir sahne sanatına dönüşmüştür. (Altar, Opera Tarihi 1, 1974)

Opera, tiyatro oyunu gibi, sahne dekoru, sahne donanımı ve kostümleri içeren dramatik bir tiyatro türüdür. Ancak operada, oyuncular konuşmak yerine şarkı söyleyerek rollerini canlandırırlar. Sahnede şarkı söyleyenlere bir orkestra eşlik eder.

Bir şef, sahnedeki şarkıcıları ve orkestra çukurundaki müzisyenleri koordine eder.

Opera birçok unsurdan oluşur: insan sesi, orkestra müziği, görsel sanatlar (sahne dekoru, kostümler ve özel efektler), drama (trajedi veya komedi) ve bazen dans. Bu unsurların birleşimi, çok boyutlu bir tiyatro deneyimi yaratır. (Papatya, 2007)

Operanın kökleri 1500'lerin sonlarında İtalya'nın Floransa kentinde, Camerata (İtalyanca'da “toplum” anlamına gelir) üyesi olan küçük bir grup erkek tarafından atılmıştır. Camerata'nın entelektüelleri, şairleri ve müzisyenleri, sözlerin müziğin öne çıkan bir özelliği olmasını istediler. Eski Yunan dramasını ilham kaynağı olarak kullandılar ve eylemleri yorumlamak için koro kullanımı da dahil olmak üzere çeşitli yöntemler uyguladılar.

Camerata, yeni sanat formu için üç ilke belirledi: 1. Metin anlaşılabilir olmalı; eşlik çok basit olmalı ve sözlerden dikkatleri dağıtmamalıdır. 2. Sözler, konuşuluyormuş gibi doğru ve doğal bir şekilde söylenmeli ve şarkı ritimlerinden kaçınılmalıdır. 3. Melodi, metnin duygusunu yorumlamalıdır.

Camerata'nın fikirlerini tam olarak geliştiren ilk önemli besteci Jacopo Peri (1561-1633) idi. Yunan mitolojisine dayanan Dafne adlı operası 1594 yılında sahnelendi ve ilk opera olarak kabul edilir. (Blom, 11 September 2016)

İlk opera eserlerinden sonra opera sahnesine sonradan eklenen bale, sahne efektleri, zengin çalgı topluluğu, dekor ve ışık derinliği operaya yeni anlamlar kazandırmış, zamanla gelişerek 19. yüzyılın görkemli sahne yapıtlarına yol açmıştır.

Uvertür, genellikle bir müzik eserinin (genellikle dramatik) orkestra girişidir, ancak aynı zamanda bağımsız bir enstrümantal eser de olabilir. Erken dönem operaları, söylenen bir prolog veya kısa bir enstrümantal girişle başlardı. Buna örnek olarak Claudio Monteverdi'nin Orfeo (1607) operasının

girişindeki trompet solosu “Toccata” gösterilebilir. 17. yüzyıldaki operalar bazen sinfonia veya sonata adı verilen kısa bir enstrümantal parça ile başlardı. Ancak, tam ölçekli bir uvertürün ilk önemli kullanımı, Jean-Baptiste Lully tarafından, Thésée operası gibi eserlerinde gerçekleştirildi. (Uçan, 2005)

Fransız uvertürü olarak bilinen bu müzik formu, noktalı ritimlerle yavaş bir bölümle başlar, ardından füğ veya taklit tarzında hızlı bir bölüm gelir; genellikle, bazen üçüncü bir bölüme genişletilen yavaş bir pasajla sona erer. Bu bölüm ya başlangıçtaki yavaş bölümün tekrarı ya da minuet veya gavotte gibi bir dans formudur.

Zamanla Beethoven ve Mendelssohn gibi önemli bestecilerin ellerinde uvertür, giriş veya açılış müziği olgusu değişerek programatik bir müzik haline dönüşmüştür. Fidelio operası için yazılan uvertürler, operanın konusuyla oldukça iç içedir. Bunula birlikte Leonore 1, 2 ve 3 nolu uvertürleri, bir opera için oldukça senfonik ve uzun bir yapıya sahiptirler. Diğer üç çalışmadan farklı olarak Fidelio uvertürü, doğrudan başlangıç sahnesiyle ilgilidir. Fidelio operasının girişinde genellikle bu uvertür seslendirilir.

3. LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN HAYATI VE MÜZİKAL KİMLİĞİ

Ludwig Van Beethoven, 1770 yılında Johann Beethoven ve Maria Magdalena'nın oğlu olarak Almanya'nın Bonn şehrinde dünyaya geldi. İyi bir piyanist, kemancı ve tenor olan babası erken yaşta Beethoven'ın müzik yeteneğinin farkına varır ve hemen derslere başlar. Daha sonra, dönemin önde gelen müzisyenlerinden C. G. Neefe'nin öğrencisi olur. 1787 yılında 17 yaşındayken Viyana'ya giden Beethoven Mozart ile tanışma fırsatı bulur. 1792 yılında Joseph Haydn'nın Bonn ziyareti

sırasında Beethoven onunla tanışır ve öğrencisi olur. (William, 1995)

1800 yılının başlarında Beethoven sağırılık problemiyle karşı karşıya kalır. Daha önceki yıllarda hafif belirtileri olmasına rağmen en verimli olacak yıllarda bir müzisyenin başına gelebilecek en kötü şeylerden biri olan sağırılık problemi ileri derecede artmıştır. Beethoven, güçlü karakterinden, müziğe olan aşkından ve üretkenliğinden asla vazgeçmemiştir. Sağırılığından ölümüne kadar geçen çeyrek asırlık dönemde Beethoven en görkemli yıllarını yaşamıştır ve en önemli eserlerini bu dönemde bestelemiştir. (Caner, 2018)

1814 yılında son piyano resitalini veren Beethoven, 8 yıl sonra tek operası olan “Fidelio” provasını yönetmeye çalışsa da hastalığından dolayı bunu başaramamıştır. Yıllar içinde daha da kötüleşen sağlığı 26 Mart 1827 yılında Beethoven’ın hayata gözlerini yummasına neden olmuştur. (William, 1995)

Klasik Dönemi Romantik Döneme bağlayan en ünlü ve en başarılı bestecilerden biri olarak kabul edilen Beethoven, hayatı boyunca birçok türde eser yazmıştır. Dokuz senfoni, beş piyano konçertosu, on altı yaylı çalgılar dördlüsü, otuz iki piyano sonatı ve tek operası olan "Fidelio" en çok tanınan ve seslendirilen eserlerindendir.

4. FİDELİO OPERASININ KONUSU VE KARAKTERLERİ

Beethoven, Antik kahramanların insanları kurtarmak için hayatlarını tehlikeye atması gibi, müziğiyle insanlara yardım edebileceğine inanmaktadır. Bu dönemde eserlerine hakim olan düşünce, kahramanlık ve mücadeledir. Fidelio, bu düşüncelerin yoğun olarak görüldüğü bir eserdir. (Uçan, 2005)

Ludwig van Beethoven'in tek operası olan Fidelio'nun prömiyeri 20 Kasım 1805'te Avusturya'nın Viyana şehrindeki Theater an der Wien Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de ise ilk olarak Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından Ankara'da 1942 yılında sahnelenmiştir. Fransız yazar J. N. Bouilly (1763-1842)'nin "Leonore; ou l'amour Conjugal" (Leonore; veya Evlilikte Aşk) adlı romanından alınan konuyu Beethoven dışında bestecilerde eserlerinde kullanmışlardır. Fransız yazarın bu eserinin kullanıldığı bir operayı Viyana'da gören Beethoven, karı-koca sevgisi ve özgürlük gibi temaları içeren aynı konuyu hevesle bestelemiştir (Gültekin,2001, s.120-121). Operanın librettosunu ise Joseph Sonnleithner yazmıştır. Operanın prömiyerinin Napolyon'un işgaline denk gelmesi eserin sahnelenmesi önünde engel teşkil etmiştir. Uzunca bir süre tekrar seslendirilmeyi bekleyen operanın librettosu üzerinde Stephan von Breuning ve Georg Friedrich Treitschke değişiklikler yapmıştır. Başlangıçta üç perde olarak yazılan opera iki perdeye düşürülmüş, (Caner, 2018).

Opera, 1700'ler İspanya'sında, zalim Sevilla valisinin politik karşıtlarını acımasızca kapattığı bir zindanda geçer. Florestan, doğruyu söylemekten asla vazgeçmeyen bir muhalif olarak hapishanenin en ücra köşesindeki zindanda adeta ölüme terk edilmiştir. Leonore, kocası Florestan'ın zalim Don Pizzaro'nun emriyle haksız yere tutulduğu hapishanede gardiyan yardımcısı olarak işe alınmak için kendini erkek kılığına sokmuş ve Fidelio olarak tanıtmıştır. Bu tehlikeli girişimde Fidelio, gardiyanın kızı Marzelline'nin aşkını kazanır ve Marzelline nişanlısını reddeder. Cesur ve azimli eş, siyasi düşmanı Pizzaro'nun kendisine ayırdığı ölümden kocasını kurtarmayı başarır ve Pizzaro'nun ihaneti ortaya çıkar. (Altar, Opera Tarihi 2, 1975)

Florestan (tenor), bir İspanyol aristokrati, Don Pizarro'nun (bariton) emriyle bir devlet hapishanesinde gizli bir mahkumdur.

Onu kurtarmak için, karısı Leonore (soprano) Fidelio adında bir erkek kılığına girer ve hapishanede çalışmaya başlar. O, farkında olmadan Marzelline'yi (soprano) baştan çıkarır ve Marzelline'nin babası, hapishane müdürü Rocco (bas) onunla evlenmesine izin verir. Pizarro, kralın bakanı Don Fernando'nun (bas) yaptığı denetimden endişe duymaktadır. Bakan, kötü niyetli valinin gücünü kötüye kullandığından şüphelenmektedir. Pizarro, Rocco'ya Florestan'ı öldürmesini emreder, ancak Rocco bunu reddeder. Leonore-Fidelio, gardiyandan zindana eşlik etmesini rica eder ve gardiyan kabul eder. (Lockwood, 2005)

Pizarro, Florestan'ı öldürmek için hücreye indiğinde, Leonore kendini gösterir, araya girer ve zorba Pizarro'yu tehdit eder. Bu sırada iyi kalpli bakan Fernando gelir, Florestan'ı kurtarır, Pizarro'yu azarlar ve tutsakları serbest bırakır. Tutuklular, muhteşem bir final sahnesinde halkla birlikte neşeli bir ilahi söylerler.

Beethoven'ın müzikal dehası, Berlioz'un övgüyle bahsettiği orkestrasyonun zekasında tam anlamıyla kendini gösterir. Bu orkestrasyonda hiçbir nota gereksiz değildir, her efekt dramının gelişimi içinde haklı bir yere sahiptir ve duygular, takdire şayan bir şekilde vurgulanmış seslerde hissedilir. (William, 1995)

5. LEONORE UVERTÜRLERİ NO:2 VE NO:3'ÜN TROMPET PARTİLERİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

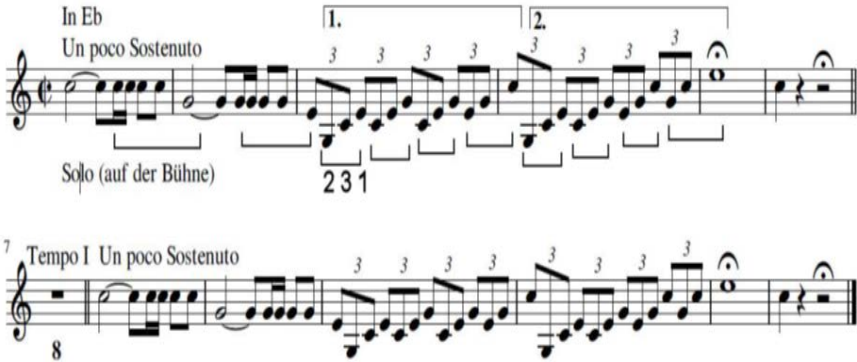
Beethoven'ın hem Leonore no:2 de hem no:3 te kullandığı bu iki trompet solosu neredeyse her zaman orkestra seçme listelerinde yerini alır. Stili, tonlamayı, artikülasyonu ve tutarlı ton kalitesini ortaya çıkaran önemli sololardır. Ayrıntılı talimatların eksikliğinden dolayı bu soloların yorumlamada belirli bir özgürlük olsa da, Michael Sachs ve Philip Smith

tarafından çalınan sololar orkestra sanatçıları arasında en çok tercih edilenlerdir. (Wong, 2017)

Fidelio Beethoven'nin hayatı boyunca yazdığı tek operadır. Besteci bu opera için zaman içerisinde, bir kısmı aslında revizyon olmakla beraber toplam dört uvertür bestelemiştir. Bunlar; Op.138 Leonore No.1 (1807), Op.72a Leonore No.2 (1805), Op.72b Leonore No.3 (1806), Op.72c Fidelio (1814) uvertürleridir. (Caner, 2018)

Beethoven üçüne operadaki ana kadın karakter olan "Leonore" adı verdi. Ne yazık ki, her bir uvertüre eklenen sayı, kronolojisini temsil etmemektedir. Leonore No. 1, No. 2 ve 3'ten sonra yazılmıştır. Trompet solosu, yalnızca no:2 (Örnek 11) ve no:3'e (Örnek 12) dahil edilmiştir.

Örnek 1. Leonore Uvertürü No. 2, Sahne dışı Trompet Solosu (Mi Bemol Trompet)



Örnek 2. Leonore Uvertürü No. 3, Sahne dışı Trompet Solosu (Si Bemol Trompet)



Beethovenin Fidelio operası için bestelediği ilk uvertür 2 numaralı Leonore idi ve 20 Kasım 1805'teki prömiyerinde üç perdelik olan operada kullanıldı. İlk sahneye koyulduktan sonra Beethoven operayı iki perdelik olarak değiştirdi. Ayrıca yeni bir uvertür olan Leonore No. 3'ü yazdı ve 29 Mart 1806'da ilk sahnelenmesi yapıldı. Uvertürün bu versiyonu ilkinden daha çok popüler oldu ve operanın son perdesinin hemen öncesine dahil edildi.

Opera, Sevilla'nın hemen dışında bir hapisanede geçer. Florestan, Vali Pizzaro'nun iki yıl siyasi tutsağıdır. Florestan'ın karısı Leonore, kocasını serbest bırakmaya kararlı, kendini bir erkek kılığına sokarak hapisaneye işe girer. Pizarro Florestan'ı yasadışı bir şekilde hapse attığını Bakan Don Fernando öğrenmeden önce Florestan'ı öldürmeyi planlar. (Prieger, 1905)

Arka arkaya iki kez çalınan trompet sinyalinin ilki Bakan Don Fernando'nun Pizzaro'nun Florestan'ı öldürme girişimini engellemek için hapisaneye yaklaşımına işaret eder; ikinci trompet çağrısı, Don Fernando'nun hapisaneye yaklaştığını göstermek için genellikle daha yüksek sesle çalınır.

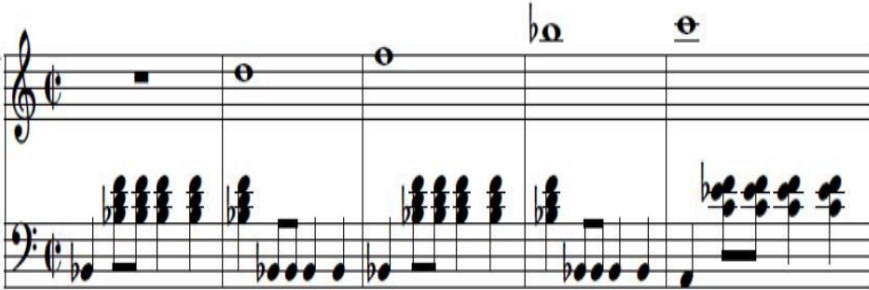
Operanın ilk iki versiyonunda (üç perdeli ve iki perdeli versiyonlar), kısa bir ara ile iki defa çalınan trompet soloları, bir kez uvertürde ve yine son perdede tekrar duyulur. Her iki uvertürde de soloyu oluşturan trompet tonlarında farklılıklar vardır; Sırasıyla mi bemol ve Si bemol. Aradaki karakterde de büyük bir fark vardır. Uvertür No. 2'de, Allegro teması (Örnek 13) yumuşak bir şekilde geri döner ve çellodaki tekrarlayan ve sekizlik notalar eşlik eder. (Elisa, 2021)

Örnek 3. Leonore Uvertürü No. 2 iki Trompet Solosu Arasındaki Tema



Uvertür No. 3'te flüt, mutluluğu simgeleyen yükselen arpejlere dayanan yeni bir tema (Örnek 14) sunar.

Örnek 4. Leonore Uvertürü No. 3 iki Trompet Solosu Arasındaki Tema



Beethoven'in yazdığı dördüncü uvertür Fideliodan operanın 1814'teki son revizyonunda (yani üçüncü versiyon),

trompet soloları tamamen çıkartılmıştır. Opera orkestraları tüm operayı icra ederken Fidelio uvertürü ile açılması ve ardından son perdeden önce "Leonore" No. 2 veya "Leonore" No. 3 ile devam etmesi yaygındır. (Blom, 11 September 2016)

2 ve 3 numaralı uvertürlerde tekrarlanan trompet sololarının birkaç farklılığı vardır. Bunlardan ilki, gam bakımından yani ton farklılıkları gösterirler. 2 numara Mi bemol tonundadır. Bu mantıklı bir seçimdir. Çünkü Beethoven'ın üçüncü senfonisi Eroica'da olduğu gibi kahramanlıkla ilişkilendirilmesi de doğru bir gam seçimidir. (Lockwood, 2005)

Overture No. 3'teki trompet solosu, Si Bemol tonundadır. Operadaki ikinci perde "Er Sterbe!" Re majör tonundadır ve bu nedenle Si Bemol gamına gitmekte kolaylık sağlar.

İki uvertür arasındaki ikinci fark ritimdir: 2 numaradaki trompet solosu sekizlik nota üçlülere ve 3 numaradaki onaltılık ve sekizlik notalar, vurgulandığı gibi 2-3-1 gruplama ve cümleleri vurgulayarak ileriye doğru hareket hissi verir (Örnek 1). Diğer yandan sekizlik notalar, Örnek 2'de gösterildiği gibi her 1-2-3-4 grubunun ilk notalarına daha fazla vurgu yapıldığından, bir durgunluk ve katılık hissi veren alçalan arpej ve sekizlik notalardan önce gelen on altılık notalardır. (Wong, 2017)

İkisinin arasındaki üçüncü fark ise, iki trompet solusunun nasıl çözümlendiğidir. Aslında bu sololar toniğin bir uzantısıdır ve tonik notası ile desteklenir. Bununla birlikte, trompetçinin soloyu adımlama şekli ve vurguladığı şey, dinleyicinin armonik ritmi duyma şeklini etkileyebilir. No. 3'teki trompet solosu, ölçek derecesi 5 ila 1'in tekrarlayan hareketi, özellikle icracı ölçek derecesi 5'i vurgularsa ve yavaş bir tempoyu seçerse, farklı anlamlar ortaya çıkabilir. No. 2'deki trompet solosu, sondan bir önceki ölçüdeki derece 3'teki uzun duraklama ve ardından derece 1'i ölçekleme hareketi çok daha zayıf bir çözümleme yaratır. Bu, özellikle çoğu sanatçının tüm notayı küçültme tercihiyle birleşir.

Operada soloların kullanıldığı yerler benzerdir. İlk iki ölçü, Bakan Don Fernando'nun gelişini bildiren sinyal temaları iken, sonraki dört ölçü onun karakterini tanımlar. Sinyal , Don Fernando'nun varmaya daha yakın olduğunu vurgulamak için genellikle ikinci kez daha yüksek sesle çalınır. (Elisa, 2021)

Beethoven Fidelio operası için bestelediği 2 numaralı uvertürden memnun olmadığı için önemli revizyonlar yaptı. 2. uvertürde ilk iki ölçüde, tonik bir ölçü sonra baskın duruma geçerken, 3. Uvertürde ilk ölçü tekrar ifade edilir. Bu, müzikal açıdan çok daha iyi duyulur. İlk ölçünün yeniden ifade edilmesi, izleyicinin alışmasına ve odağı sahne arkasındaki trompet solosuna kaymasına yardımcı olur. Orkestranın müziği ve oyuncuların gerilimi yoğunlaşır ancak sahne arkasındaki trompetin girişi dinamikte ani bir düşüş yaratır ve bu da seyircinin bir anlığına yönünü kaybetmesine neden olur. Bu yüzden, ikinci ölçüdeki aynı müziğin yeniden ifade edilmesi yani tekrarlama, izleyicinin yönlendirilmesine yardımcı olur.

Müzikal olarak, eğer icracı ikinci ölçüyü daha yüksek sesle ve daha sert çalarsa ifadeyi daha güçlü hale getirir. Bunun tam tersi 2 numaralı uvertürde ilk ölçüden sonra toniği terk ettiğinden, dinleyicinin ilk ölçüdeki yönelim bozukluğunun yanı sıra tonikten hızlı bir çıkışla birleşmesinden ötürü, fanfarın güçlü bir şekilde duyulmasını engeller.

2 numaralı uvertürde üçlü sekizlik notaların dahil edilmesi, trompet çalanlar için hem teknik hem de müzikal bir zorluk oluşturur. İdeal olarak, 3. ölçüden itibaren hızlanmalı ve 5. ölçüdeki konser perdesi beşinci olan cümleinin zirvesine doğru ivme kazanılmalıdır. Ancak, 4. ölçüde bunu bozan iki şey meydana gelir. 4. ölçünün ilk vuruşunda tonik notasının gelmesi, zirveye giden yolu kesintiye uğratan güçlü bir giriş noktası oluşturur ve bu girişin hemen ardından gelen on birinci notaya aşağı doğru atılım teknik olarak zordur. Trompetçinin, dudak

yapısındaki değişiklik nedeniyle hızını düşürmeden bu atılımı gerçekleştirmesi son derece zordur. Çoğu trompetçi, iki farklı accelerandoyu birleştirerek sürekli bir accelerando yaratarak zorluk derecesini azalmaya çalışır. (Wong, 2017)

Beethoven'in, soloyu nasıl çalması gerektiği konusunda tempo ile ilgili herhangi bir talimat yazmadığını belirtmek önemlidir. Accelerando veya ritardando işaretleri yoktur. Fanfara, bu dönemde tipik olan ve sözde kadans biçiminde tempolu bir bravura tarzında çalınmalıdır.

Beethoven, Uvertür No. 3'te üçlü sekizlikleri on altılık ve sekizlik notalar olarak değiştirerek, ifadenin daha güçlü olmasını sağlar ve teknik zorluğu azaltır. No. 3'ü U şeklindeki bir hız treni olduğunu hayal edin. Yavaşça başlar, yukarı doğru tırmanır, ardından hızlanır ve tekrar geri gitmek için U şeklinin doğal momentumunu kullanır.

Uvertürlerdeki trompet soloları bir konserde sahne dışında icra edilirken, orkestra seçmelerinde sahnede icra edilir. Bu nedenle, her iki durumda da farklı akustik değerlendirmelere ihtiyaç vardır. Seçmeler için, sınav komisyonu bazen fanfarların nasıl çalacağını belirleyebilir. Sanatçıdan trompetini komisyondan belirli bir yöne doğru döndürmesini isteyebilirler. Sanatçıdan farklı bir noktaya geçmesini istemeleri pek olası değildir. (Elisa, 2021)

Salonun akustiğine ve trompetçinin salondan uzaklığına bağlı olarak, çalmanın belirli yönlerini ayarlaması gerekir. Trompetçi, salonun ve koridorun yankısına bağlı olarak nota uzunluklarını ve notalar arasındaki boşlukları uzatması veya kısaltması gerekir. Bu hızlanma ve yavaşlama oranını etkileyecektir. Mesafe, salona ulaştığında perdenin sarkmasına neden olacağından trompetin daha yüksek ayarlanması gerekecektir.

Neyse ki Beethovenin yazdığı bu trompet soloları, Mahler'in üçüncü senfonisinde ve Respighi'nin Pines of Rome'undaki sahne dışı soloların aksine trompetçinin orkestra şefi veya orkestra ile senkronize olması gerekmez. Trompetçi, solonun icrasında neredeyse tam bir özgürlüğe sahiptir. Tek kısıtlama orkestrayla beraber girip çıkmaktır.

6. SONUÇ

Müzik tarihinde, Klasik Dönemi Romantik Döneme bağlayan en önemli bestecilerden biri olarak kabul edilen Alman besteci Ludwig Van Beethoven birçok türde eser yazmıştır. Onlardan bir tanesi de yaşamı boyunca bestelediği tek operası Fidelio'dur. Bu opera için besteci birkaç farklı versiyonu olan uvertürler yazmıştır. Bestecinin ilk yazdığı 2 nolu uvertür tam istediği gibi olmadığından, revize ederek 3 numaralı uvertürü yazmıştır. Beethoven Fidelo operasındaki final sahnelerinde trompeti solo enstrüman olarak kullanmıştır.

Sonuç olarak, opera temsillerinin, senfonik orkestra repertuvarının en önemli ve en çok seslendirilen, aynı zamanda orkestra giriş sınavlarında belirleyici rol oynayan 2 ve 3 nolu Leonore Uvertürlerinin trompet soloları ayrıntılı olarak ele alınmış ve her yönüyle karşılaştırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Altar, C. M. (1974). *Opera Tarihi 1*. İstanbul: Devlet Meb Kitapları.
- Altar, C. M. (1975). *Opera Tarihi 2*. İstanbul: Devlet Meb Kitapları.
- Blom, E. (11 September 2016). *Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th ed. .* New York.
- Caner, T. C. (2018). *Ludwig Van Beethoven'ın Op. 72 Fidelio Uvertürü'nün Yapısal Analizi Ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. Ankara: Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu.
- Elisa, K. (2021). *Fanfares and Finesse A Performer's Guide to Trumpet History and Literature*. Indiana University Press.
- Erşan, Y. A. (2005). *Bakır Üflemeli Çalgıların Yapısı ve Orkestradaki Kullanım Tekniklerinin İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Lockwood, L. (2005). *Beethoven's Leonore and Fidelio*,. Journal of Interdisciplinary History, Vol. 36.
- Papatya, A. (2007). *Çağdaş Türk Bestecilerin Operalarının İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Prieger, E. (1905). *Leonore Opera in Drei Akten*,. Leipzig and New York,: Breitkopf and Härtel.
- Sarı Emre;. (2016). *Müzik Tarihi*. Net Medya Yayıncılık E-Book.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Evrensel Müzikevi Yayınları.
- William, K. (1995). *Beethoven*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- Wong, M. N. (2017). *A Comprehensive Guide To Trumpet Orchestra Excerpts: An Analysis of Excerpts by Bartok, Beethoven, Mahler, Mussorgsky*. Temple University Graduate Board: In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts.
- Yener, F. (1964). *100 Opera*. İstanbul: Doğan Kardeş.

SANAL ÇALGILARIN KİŞİSEL MÜZİK GELİŞİMİNE KATKILARI

Ali DELİKARA¹

1. GİRİŞ

Müzik üretimi ve icrası, yirmi birinci yüzyılda dijital teknolojilerin sunduğu imkanlarla köklü bir dönüşüm yaşamaktadır. Geleneksel olarak kolektif bir çaba gerektiren, yüksek maliyetli stüdyo ekipmanlarına ve birden fazla müzisyenin fiziksel birlikteliğine dayanan müzik yapım süreçleri, günümüzde bireysel müzisyenin kendi yaratıcı alanında gerçekleştirebileceği bir eyleme evrilmiştir. Bu dönüşümün merkezinde bilgisayar aracılığıyla sayısız enstrümanın sesini ve icra olanaklarını simüle eden "sanal çalgılar" yer almaktadır. Bu araştırma, sanal çalgıların yalnızca bir prodüksiyon aracı olmanın ötesine geçerek, bir müzisyenin kişisel yetkinliklerini, teknik becerilerini ve yaratıcı vizyonunu geliştirmesindeki çok yönlü katkılarını incelemeyi amaçlamaktadır.

Müzik teknolojilerinin bu kapsamda tarihsel seyrine bakıldığında, evrimin analog sentezleyicilerden MIDI (Musical Instrument Digital Interface) protokolünün icadına, oradan da kişisel bilgisayarların işlem gücündeki artışla birlikte Dijital Ses İşleme İstasyonlarının (DAW) ve Sanal Stüdyo Teknolojisi (VST) eklentilerinin yaygınlaşmasına uzandığı görülür. Özellikle 1990'lardan itibaren DAW ve VST'lerin erişilebilir hale gelmesi, müzik üretiminde bir "demokratikleşme" süreci başlatmıştır

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, delikara@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-0239-1933.

(Prior, 2018; Strachan, 2017). Bu süreç, müzisyenin rolünü de dönüştürmüş; sanatçı artık yalnızca bir enstrümanın icracısı olmakla kalmayıp aynı zamanda kendi müziğinin bestecisi, aranjörü ve prodüktörü haline gelmiştir (EBSCO, 2022; Wilmering vd., 2020).

Konuyla ilgili akademik literatür, sanal çalgıların ve ilişkili teknolojilerin farklı boyutlarını ele almaktadır. Müzik pedagojisi alanındaki çalışmalar, bu araçların öğrencilerin yaratıcılığını nasıl desteklediğini (Bell ve Haywood, 2018; Mwai ve Wanyama, 2024; Sularso vd., 2024) ve müzik eğitiminde yeni olanaklar sunduğunu (Lage-Gómez vd., 2024) vurgulamaktadır. Psikoloji ve sosyoloji alanındaki araştırmalar ise bu teknolojilerin müzisyenin özerklik ve motivasyon gibi duyuşsal özelliklerini nasıl olumlu etkilediğine ve özellikle COVID-19 pandemisi gibi zorunlu izolasyon dönemlerinde nasıl önemli bir "cankurtaran halatı" görevi gördüğüne (Levstek vd., 2021; Morgan-Ellis, 2021) dikkat çekmektedir. Bir diğer araştırma kolu ise sanal enstrümanlarla üretilen müziğin "otantikliği" ve "ifade gücü" üzerine odaklanmakta, bu araçlarla insan performansının nüanslarını yakalamanın zorluklarını ve bu zorlukları aşmak için geliştirilen teknikleri incelemektedir (Bontempi vd., 2024; Klein, 2016).

Mevcut literatür bu faydaları genellikle ayrı ayrı ele alsa da bu unsurların bir müzisyenin kişisel gelişim yolculuğu üzerindeki bütünleşik ve İşbirlikçi etkisini derinlemesine inceleyen çalışmalarda bir boşluk bulunmaktadır. Bu araştırma, tam da bu boşluğu doldurma amacıyla kaleme alınmıştır. Çalışmanın temel amacı, sanal çalgıların pasif araçlar olmadığını; aksine, müzisyenle etkileşime girerek onun teknik becerilerini, yaratıcı yetkinliklerini ve müzikal kimliğini aktif olarak şekillendiren bir "gelişim partneri" olduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda sanal çalgıların kişisel müzik gelişimine olan

katkıları, insan odaklı bir perspektiften, bütüncül bir yaklaşımla analiz edilecektir.

2. TEORİK ÇERÇEVE

Sanal çalgıların bir müzisyenin kişisel gelişimine olan katkıları, çok katmanlı ve birbiriyle ilişkili alanları kapsayan bir olgudur. Bu teknolojiler, sadece müzik üretimi için birer araç olmanın ötesinde, müzisyenin teknik becerilerini, yaratıcı yetkinliklerini ve psikolojik iyi oluşunu doğrudan etkileyen dinamik birer partner olarak işlev görürler. Bu bölümde, sanal çalgıların kişisel müzik gelişimine olan katkıları; pratik ve teknik beceri kazanımı, kompozisyon ve düzenleme yetkinliklerinin artırılması, ifade ve otantiklik arayışı ve son olarak psikolojik faydalar başlıkları altında incelenecektir.

2.1. Sanal Pratik Odası: Teknik Becerilerin Geliştirilmesi

Her müzisyenin gelişiminin temelinde düzenli ve etkili pratik yatar. Sanal çalgılar, bu süreci dönüştürerek müzisyene geleneksel yöntemlerle elde edilmesi zor olanaklar sunar ve özellikle eşlikli çalma, doğaçlama, entonasyon ve ritim gibi temel becerilerin geliştirilmesi için güçlü bir zemin oluşturur. DAW ve sanal çalgılar, müzisyene yorulmak bilmeyen, her zaman hazır ve mükemmel bir "eşlikçi" sağlar (Bell, 2014). Geleneksel pratikte bir piyaniste veya önceden kaydedilmiş bir altyapıya ihtiyaç duyulurken (Cascone, 2000), sanal çalgılar sayesinde müzisyen, istediği tempoda ve sayıda tekrar yaparak pratik yapma imkânı bulur. Bu durum, özellikle entonasyon ve zamanlama gibi kritik becerilerin gelişimi için hayati önem taşır. Müzik eğitimi üzerine yapılan çalışmalar, bu tür teknoloji entegrasyonunun öğrencilerin ilerlemesini hızlandırdığını ve pratik süreçlerini daha verimli hale getirdiğini göstermektedir (Rexhepi vd., 2024).

Doğaçlama becerisi, bir müzisyenin yaratıcılığının önemli bir göstergesidir (Wall, 2018). Sanal çalgılar, müzisyene risksiz ve sınırsız bir "doğaçlama sahası" sunar. Müzisyen, farklı tarzlarda sanal bir ritim bölümü oluşturarak üzerine kendi enstrümanı ile doğaçlama yapabilir. Bu süreç, müzisyenin farklı armonik yapılar üzerinde gezinmesine, yeni melodik fikirler keşfetmesine ve dinleme becerisini geliştirmesine olanak tanır. Bu pratikler, müzisyenin teorik bilgisini pekiştirmesine ve anlık olarak performansa dönüştürmesine yardımcı olur (Stabley, 2001).

Tablo 1. Geleneksel ve Sanal Ortamda Bireysel Müzik Pratiğinin Karşılaştırmalı Analizi

Özellik	Geleneksel Pratik Yöntemleri	Sanal Çalgılarla Pratik
Erişilebilirlik	Belirli bir mekâna ve zamana bağımlılık; eşlikçi bulma zorluğu.	Zaman ve mekândan bağımsız; her an hazır "sanal eşlikçi" imkânı.
Maliyet	Eşlikçi veya stüdyo için potansiyel maliyetler; enstrüman bakım masrafları.	Düşük başlangıç maliyeti; çok sayıda enstrümana tek yazılımla erişim.
Teknik Geri Bildirim	Anlık geri bildirim için genellikle bir eğitmene veya deneyimli bir kulağa duyulan ihtiyaç.	Tempo, ritim ve nota doğruluğu üzerine anlık, objektif geri bildirim sağlayan yazılımlar.
Repertuvar ve Stil	Genellikle mevcut becerilere ve bulunabilen eşlikçinin repertuvarına bağlı kalma.	Neredeyse sınırsız tür ve stilde altyapı oluşturma veya bulma esnekliği.
Tekrar ve Kontrol	Eşlikçinin sabrı ve zamanıyla sınırlı kalma, fiziksel ve müziksel performans düşüşü.	Sınırsız tekrar imkânı; tempo, ton ve zorluk seviyesi üzerinde tam kontrol.
Odaklanılan Beceriler	Enstrüman tekniği, canlı etkileşim, müzikal yorum.	Teknik hassasiyet, entonasyon, ritmik tutarlılık, düzenleme ve prodüksiyon becerileri.

2.2. Bestecinin Sanal Alanı: Düzenleme ve Orkestrasyon Yetkinlikleri

Sanal çalgıların en devrimci katkılarından biri, kompozisyon ve düzenleme alanlarındadır. Geleneksel olarak bir besteci, yazdığı partiyonların nasıl tınlayacağını duymak için bir müzisyen topluluğuna ihtiyaç duyardı. Sanal çalgılar bu süreci tamamen bireyselleştirerek, bir fikrin doğuşu ile duyulması arasındaki zamanı ve maliyeti ortadan kaldırmıştır (Wang, 2017). Bir müzisyen, DAW ortamında farklı enstrümanları katmanlayarak ve bir orkestranın tınısal olanaklarını keşfederek düzenleme becerilerini geliştirebilir. Bu anlık işitsel geri bildirim döngüsü, öğrenme sürecini hızlandırır (Maresz, 2013). Bu süreç, müzisyenin sadece kendi enstrümanına değil, tüm orkestra paletine hakim bir "prodüktör-müzisyen" kimliğine bürünmesini sağlar ve öğrencilerin teorik kuralları ezberlemek yerine deneyimleyerek içselleştirmesine olanak tanır.

2.3. İfade Arayışı: Sanal Performansta "İnsan Dokunuşu" ve Otantiklik

Sanal çalgıların yaygınlaşmasıyla birlikte, müzik teknolojisi literatüründe en sık tartışılan konulardan biri "otantiklik" (authenticity) ve "müziksel ifade" (expression) olmuştur. Eleştiriler genellikle, sanal enstrümanların bir insan icracının ruhunu, nüanslarını ve "kusurlarını" yansıtamadığı, bu nedenle de "mekanik" veya "ruhsuz" duyulduğu yönündedir (Schubert, 2018; Wang, 2017). Ancak bu eleştiri, aynı zamanda yeni bir sanatsal uğraş alanını da tanımlamaktadır: sanal olanı insani kılma sanatı. Klein (2016), sanal enstrümanların, insan performansının mikro ve makro düzeydeki sonik belirteçlerini (zamanlama, perde, dinamikler, artikülasyon vb.) taklit ederek bir "insanlık numarası" (feigning humanity) yaptığını ve dinleyiciyi bir insan performansı duyduğuna ikna etmeye çalıştığını savunur. Bu bağlamda otantiklik, sadece sesin kaynağının gerçekliğiyle

değil, aynı zamanda deneyimin bilişsel, duygusal ve duyusal olarak ne kadar inandırıcı olduğuyula da ilgilidir.

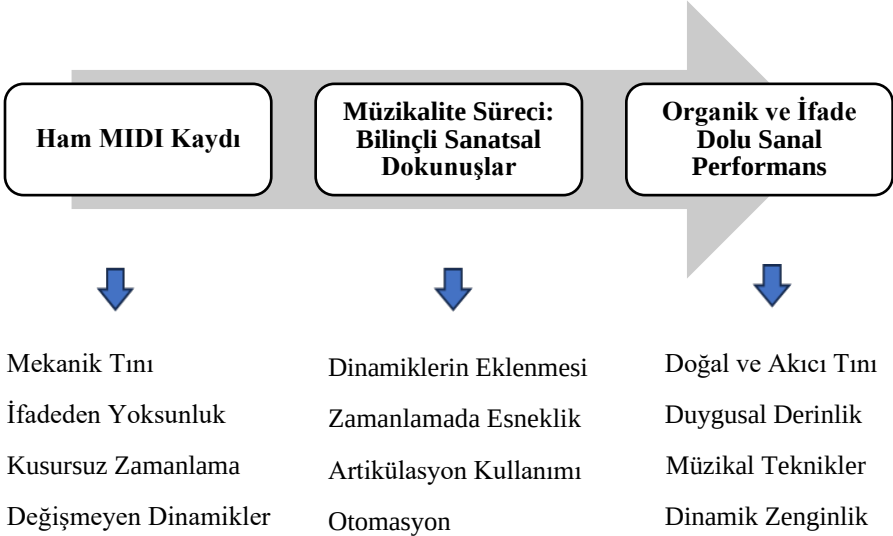
Bu "insanlaştırma" (humanizing) süreci, müzisyenin kişisel gelişiminin önemli bir parçasıdır. Müzisyen, sanal bir performansı daha gerçekçi ve ifade dolu kılmak için bir dizi bilinçli sanatsal karar vermek zorundadır. Bu kararlar, müzisyenin hem dinleme becerisini hem de kendi enstrümanı dışındaki enstrümanların doğasına dair bilgisini derinleştirir:

- **Dinamikler ve Vuruş Şiddeti (Velocity):** Gerçek bir icracının tüm notalara aynı şiddetle basmamasından yola çıkarak, MIDI notalarının vuruş şiddetlerini (velocity) manuel olarak veya otomasyonla değiştirmek, performansa dinamik bir hayat kazandırır.
- **Zamanlama ve Kuantizasyon (Quantization):** Notaları metronomik bir grid'e kusursuzca oturtmak yerine, bazı notaları kasıtlı olarak hafifçe grid'in önüne veya arkasına çekmek, insan çalımındaki doğal zamanlama esnekliklerini taklit eder ve ritme bir "groove" veya "swing" hissi katar.
- **Artikülasyonlar:** Bir kemancının legato (bağlı), staccato (kesik) veya pizzicato (teli çekerek) gibi farklı çalma tekniklerini, sanal enstrümanlarda genellikle "keyswitch" adı verilen özel MIDI komutlarıyla değiştirmek, performansa müziksel teknikleri uygulayarak gerçekçilik ve ifade zenginliği katar.
- **Otomasyon (Automation):** Ses seviyesi, filtre veya vibrato gibi parametrelerin zaman içinde akıcı bir şekilde değişmesini sağlayan otomasyon eğrileri çizmek, özellikle uzun ve sürekli notalara (örneğin bir yaylı veya nefesli partiyonu) nefes ve canlılık kazandırır.

Bu teknikleri uygulamak, müzisyeni pasif bir programcı olmaktan çıkarıp, sanal icracıları yöneten bir "şef" veya "yönetmen" konumuna getirir. Bu süreç, müzisyenin analitik dinleme becerilerini keskinleştirir ve onu müziğin en küçük nüanslarına karşı daha duyarlı hale getirir.

Tablo 2. Sanal Performansta Müzikalite Süreci ve Teknikleri

Müzikal Boyut	Teknik ve Kavram	Amaç ve Uygulama
Dinamikler (Güç/Gürlük)	Vuruş Şiddeti (Velocity) Ayarı	Mekanik ve tekdüze ses seviyelerini ortadan kaldırmak. Performansa duygusal vurgu, nüans ve doğal güç farklılıkları katmak.
Ritim ve Zamanlama (Timing)	Kuantizasyon (Quantization) ve İnsanlaştırma (Humanize)	Notaların matematiksel bir kesinlikle çalınmasını engellemek. Ritme insani bir "salınım" (groove/swing), esneklik ve doğal bir akış kazandırmak.
İcra Tarzı ve Nüans	Artikülasyon Kullanımı (Keyswitching)	Performansı, gerçek bir enstrümanistin kullanacağı farklı çalma teknikleriyle (legato, staccato, pizzicato vb.) zenginleştirmek.
İfade ve Canlılık	Parametre Otomasyonu (Automation)	Ses seviyesi, vibrato, filtre gibi parametreleri zaman içinde değiştirerek performansa sürekli bir canlılık, "nefes alma" hissi ve evrilen bir karakter katmak.



Şekil 1. Sanal Performansta Müzikalite Aşamaları

2.4. Teknik Becerilerin Ötesi: Özerklik, Motivasyon ve Psikolojik İyi Oluş

Sanal çalgıların kişisel gelişime olan katkısı, teknik becerilerle sınırlı değildir; müzisyenin psikolojik dünyası üzerinde de derin etkiler yaratır. Kendi müziğinin tüm yaratıcı süreçlerini tek başına yönetebilme yetisi, müzisyene güçlü bir özerklik ve kontrol duygusu verir (Ma vd., 2022; Virkkula, 2020). Geleneksel grup ortamında sıklıkla yaşanan zorunluluklar, solo çalışma ortamında ortadan kalkar ve sanatçının kendi vizyonunu tam olarak gerçekleştirmesine olanak tanır.

Bu özerklik hissi, doğrudan motivasyon ve yaratıcı tatmin ile ilişkilidir. Bir fikrin anında duyulabilmesi, güçlü bir pekiştirme görevi görür ve yaratıcı "akış" (flow) deneyimini tetikler. Csikszentmihalyi'nin (1990) tanımladığı akış durumu için gerekli koşullar, DAW ortamında kolayca sağlanabilir. Bu anlık geri bildirim döngüsü, müzisyeni daha fazla üretmeye teşvik eder. Özellikle pandemi gibi sosyal izolasyon dönemlerinde yapılan çalışmalar, sanal ortamda müzik yapmanın, genç müzisyenlerin kaybettikleri özgüveni yeniden kazanmalarına ve bu süreci bir başa çıkma mekanizması olarak kullanmalarına yardımcı olduğunu göstermiştir (Levstek vd., 2021).

2.5. Uygulamadaki Yansımalar: Örnek Olay İncelemeleri

Araştırmada ortaya konan teorik çerçeve, sanal çalgıların kişisel gelişime olan katkılarının farklı müzikal bağlamlarda nasıl işlediğini gösteren somut örneklerle daha da anlam kazanmaktadır. Bu bölümde, Batı klasik müziği eğitimi almış bir sanatçının pedagojik evrimi ve çeşitli müzik geleneklerini harmanlayan bir müzisyenin yaratıcılık sınırlarını zorlama çabası olmak üzere iki ana tema incelenecektir. Bu temalar, sanal enstrümanların sadece bir "kolaylık" unsuru olmanın ötesinde,

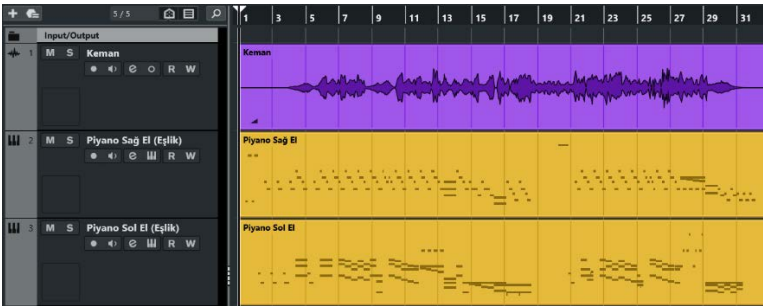
aynı zamanda bir "olanak sağlayıcı" ve "gelişim ortağı" olarak nasıl bir rol üstlendiğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

2.5.1.Senaryo 1: Klasik Müzik İcracısı ve Sanal "Korrepetitör"

Klasik müzik eğitimi alan bir enstrüman icracısı için en önemli gelişim yöntemlerinden biri, eserlerini bir piyanist eşliğinde (korrepetisyon) çalışmaktır. Ancak yetkin bir piyanist bulmak, provalar için ortak zaman yaratmak ve bunun maliyetini karşılamak ciddi bir engel teşkil etmektedir. İşte bu noktada, yüksek kaliteli bir sanal piyano, müzisyenin kişisel gelişim sürecinde devrim niteliğinde bir rol üstlenir.



Şekil 2. Sanal Piyano (Toontrack EzKeys 2) Arayüzü



Şekil 3. Sanal Korrepetitör Ortamı (Steinberg Cubase Pro 14 Proje Ekranı)

Müzisyen, bir DAW ortamında çalışacağı eserin piyano partisini MIDI olarak yükleyebilir veya kendisi programlayabilir. Bu sanal "korrepetitör", müzisyene sayısız pedagojik fayda sağlar:

- **Tempo ve Ritim Kontrolü:** Müzisyen, eserin zorlu pasajlarını normalden çok daha yavaş bir tempoda, hatasız bir eşlikle tekrar tekrar çalışabilir.
- **Entonasyon Gelişimi:** Sabit ve doğru bir referans ses (piyano) kaynağı ile çalışıldığında, özellikle yaylı ve nefesli çalgılar için kritik olan entonasyon daha etkili bir şekilde gelişir.
- **Yoruma Dayalı Esneklik:** Müzisyen, kendi sanal eşlikçisinin "şefi" konumuna geçer. Eserin belirli bir bölümünde yavaşlamak (ritardando) veya hızlanmak (accelerando) istediğinde, bunu piyano partisinin tempo otomasyonunu düzenleyerek kolayca yapabilir.
- **İfade Derinliği:** Müzisyen, piyano partisinin dinamiklerini (velocity) ve ifade (expression) otomasyonlarını düzenleyerek eşliğin kendi solosuyla daha organik bir diyalog kurmasını sağlayabilir.

Bu senaryoda sanal çalgı, pasif bir eşlik aracından, müzisyenin kendi gelişimini ve sanatsal yorumunu bizzat şekillendirdiği, insan odaklı ve interaktif bir eğitim partnerine dönüşür.



Şekil 4. Piyano Partisinde Müziksel İfade Düzenlemesi (Steinberg Cubase Pro 14 Key Editör ve Tempo Kanalı Ekranı)

2.5.2.Senaryo 2: Kültürel Sentez ve Sıra Dışı Bir Topluluk Yaratımı

Bu senaryo, sanal çalgıların yaratıcı sınırları nasıl aştığını ve müzisyenin sanatsal kimliğini nasıl genişletebildiğini göstermektedir. Farklı müzik geleneklerini ve estetik anlayışları bir araya getirme arzusundaki bir müzisyenin karşılaştığı zorluklara odaklanır. Örneğin, perdesiz gitarıyla makamsal bir doğaçlama yapmak isteyen bir müzisyenin, kendisine hem caz müziğinin armonik ve ritmik diline hakim hem de makamsal bir soliste uyum sağlayabilecek esneklikte bir caz triosu bulması, lojistik ve sanatsal açıdan oldukça zordur. Bu, farklı müzikal dilleri konuşan icracıları ortak bir estetik vizyonda buluşturma mücadelesidir.

İşte bu noktada sanal çalgılar ve modern DAW özellikleri, bir "müzik yönetmeni" gibi hareket eden solo müzisyenin paletindeki renklere dönüşür. Müzisyen, bu sıra dışı müzikal deneyimi dijital ortamda kurgulayabilir:

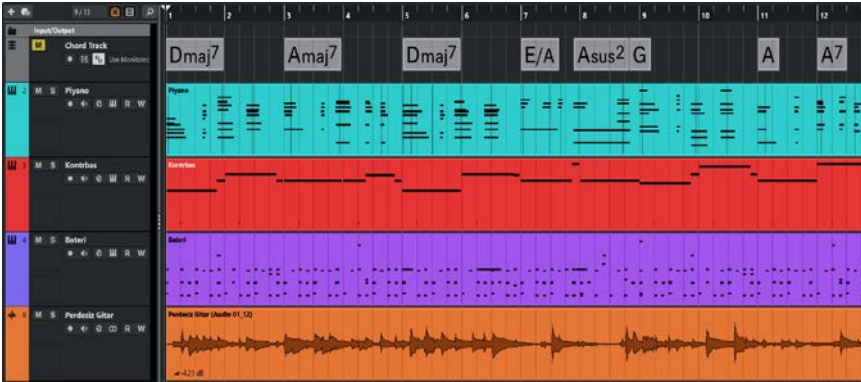
- **Armonik Omurganın Kurulması:** Müzisyen, Steinberg Cubase vb. DAW'larda bulunan "Chord Track" (Akor Kanalı) gibi gelişmiş özellikleri kullanarak, parçanın armonik yapısını belirleyebilir.
- **Sanal Caz Triosunun Oluşturulması:** Belirlenen bu akor dizilimi, yüksek kaliteli sanal piyano, sanal bas gitar ve sanal bateri VST'sine gönderilir. Bu sanal enstrümanlar, dikte edilen armoniyi kendi türlerine özgü bir yorumla seslendirir.
- **İnsan Odaklı Solo İcra:** Tüm bu hibrit altyapının merkezinde ise müzisyenin kendisi yer alır. Perdesiz gitarıyla yaptığı makamsal doğaçlama, eserin melodik ve duygusal yükünü taşıyan ana insan unsuru olarak tanımlanabilir. Teknoloji, bu insani ifadeyi destekleyen ve yeni bir bağlama oturtan bir sahne hazırlar.



Şekil 5. Sanal Bateri Arayüzü (Toontrack EzDrummer 3 Big Band Kiti)



Şekil 6. Sanal Kontrbas Arayüzü (Toontrack EzBass Upright Kiti)



**Şekil 7. Kültürel Sentez Projesi “Caz Trio ve Makamsal Solo”
(Steinberg Cubase Pro 14 Proje Ekranı)**

Bu hibrit yaklaşım, teknolojinin sadece bilineni yeniden üretmekle kalmayıp, aynı zamanda kültürel sentez için nasıl bir zemin hazırlayabildiğini gösteren güçlü bir örnektir. Bu deneyim, müzisyenin sadece icra becerilerini değil, aynı zamanda caz armonisi, türler arası kompozisyon ve farklı müzikal unsurları uyumlu bir şekilde kullanma yetkinliğini de geliştirir. Bu sıra dışı topluluğun "gerçekçi" ve "birlikte çalışıyormuş gibi" tınlaması için ise “insanlaştırma” tekniklerine başvurulur. Yapılan düzenlemeler doğrultusunda ortaya çıkan ürün, müzisyenin sanal

topluluğunu yöneten bir "şef" gibi hareket ederek teknoloji üzerinde sanatsal bir kontrol kurduğunun kanıtıdır.

Tablo 3. Farklı Müzikal Bağlamlarda Sanal Çalgı Kullanımının Gelişimsel Katkıları

Gelişim Boyutu	Senaryo 1: Klasik Müzik İcracısı	Senaryo 2: Kültürel Sentez ve Sıra Dışı Diyalog
Temel Müzikal Zorluk	Yetkin bir eşlikçi (korrepetitör) bulmanın lojistik ve mali zorlukları.	Farklı müzik geleneklerinden gelen icracıları ortak bir estetik vizyonla bir araya getirmenin zorluğu.
Teknolojik Çözüm	Yüksek kaliteli sanal çalgılar ve MIDI dosyaları ile esnek bir pratik ortamı.	Sanal bir caz trüosu (piyano, bas, bateri) oluşturma ve "Chord Track" gibi DAW özellikleriyle armonik yapıyı yönetme.
Geliştirilen Teknik Beceriler	Entonasyon, tempo tutarlılığı, eserin bütününe hakimiyet, yorumlama esnekliği.	Türlere özgü farklı tınıları (akustik, elektronik) miksleme, gelişmiş DAW özellikleri kullanımı.
Geliştirilen Yaratıcı Yetkinlikler	Eşlik partisini düzenleyerek eseri kişisel yorumlama, dinamik kontrol.	Caz ve makam müziği estetiğini birleştirme, özgün ve hibrit müzikal dokular yaratma, armonik yapı üzerinde tam kontrol.
Kişisel Gelişime Katkısı	Performans kaygısını azaltma, teknik özgüven artışı, repertuvar hakimiyeti.	Sanatsal kimliğin genişlemesi, yaratıcı sınırların aşılması, bir "müzikal yönetmen" olarak yeni bir rol üstlenme.

Sanal bir topluluğun düzenlenmesi ve icra edilmesi, yaratıcı sürecin önemli bir aşaması olsa da profesyonel bir tınıya ulaşmak için son adımlar değildir. Bu noktada, müzisyenin prodüktör rolü, miks ve mastering aşamalarıyla devam eder. Miks süreci, her bir sanal çalgının ses seviyelerinin stereo konumlarının dengelenmesini ve efektlerle aynı akustik mekânda çalışmış hissinin yaratılmasını içerir. Mastering ise, tamamlanmış bir miksin çeşitli dinleme ortamlarında dengeli ve etkili bir ses sunmasını sağlayan son aşama işlemidir. Bu aşamalar, solo müzisyenin kendi eserinin sonik mimarı olarak gelişimini tamamladığı, teknik ve estetik karar verme becerilerini gerektiren

kritik bir süreçtir ve modern müzik prodüksiyonu pedagojisinin temel bir parçasını oluşturur (Bell ve Haywood, 2018; Coghlan, 2023).

3. SONUÇ

Bu araştırmada, sanal çalgıların bireysel müzisyenin kişisel gelişim sürecindeki rolü, çok boyutlu bir perspektiften ele alınmıştır. Yapılan incelemeler, bu teknolojilerin sadece müzik üretimi için birer araç olmanın ötesinde, müzisyenin teknik, yaratıcı ve psikolojik yetkinliklerini aktif olarak şekillendiren birer "gelişim partneri" olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

3.1. Bulguların Sentezi: Yalnız Müzisyenden Otonom Prodüktöre

Bu çalışmada sunulan analizler, sanal çalgıların bireysel müzisyene sağladığı katkıların üç temel ekseninde toplandığını göstermektedir: teknik ustalık, yaratıcı özerklik ve psikolojik iyi oluş. Teknik düzeyde esnek bir pratik ortamı sunarken, yaratıcı düzeyde düzenleme ve kompozisyon yetkinliğini geliştirmektedir. Psikolojik düzeyde ise, sürecin kontrolünün müzisyende olması, özerklik, motivasyon ve yaratıcı tatmin gibi duyguları pekiştirmektedir.

Bu üç eksenin kesişiminde, geleneksel "enstrümanist" kimliğinin ötesine geçen yeni bir müzisyen profili ortaya çıkmaktadır: müzisyen-prodüktör. DAW ve sanal çalgılar, bestecilik, icracılık, aranjörlük ve ses mühendisliği gibi rolleri tek bir bireyin yaratıcı sürecinde birleştirmektedir. Müzisyen artık sadece notaları icra eden değil, aynı zamanda sesin dokusunu, mekânını ve nihai formunu şekillendiren bir "ses mimarı" konumuna gelmektedir. Bu durum, müzikal gelişimin estetik ve

teknolojik okuryazarlığı da içeren bütüncül bir süreç dönüşüğünü göstermektedir.

3.2. "Otantiklik" Paradoksu ve İnsan Odaklı Müzikalite

Sanal çalgılara yönelik "otantiklik" eleştirisi, bu çalışmada bir paradoks olarak ele alınmıştır. Çünkü, sanal bir performansı "insanileştirme" eyleminin kendisi, derin bir müzikalite, analitik dinleme becerisi ve sanatsal bir çaba gerektirir. Bir müzisyenin, sanal bir enstrümanın doğal duyulması için yaptığı düzenlemeler, o enstrümanın doğasına ve icra pratiğine dair derin bir bilgi ve deneyim gerektirir. Bu süreç, Klein'in (2016) "insanlık numarası yapma" olarak tanımladığı, sanal olanın bilinçli sanatsal kararlarla insani bir ifade aracına dönüştürüldüğü bir eylemdir. Dolayısıyla, "otantiklik" artık sadece sesin kaynağında değil, aynı zamanda o sesi şekillendiren insan niyetinde ve emeğinde aranmalıdır. Bu, teknolojinin insanın müziksel ihtiyaç ve ifadesine hizmet ettiği, insan odaklı bir müzikalite anlayışıdır.

3.3. Sınırlılıklar ve Gelecek Perspektifleri

Sanal çalgıların sayısız faydasına rağmen, kullanımı bazı potansiyel sınırlılıkları ve yeni tartışma alanlarını da beraberinde getirmektedir. Bunlardan ilki, teknik mükemmeliyetçiliğin müzikal ifadenin önüne geçme riskidir (Acquilino ve Scavone, 2022). Müzisyen, sonsuz düzenleme imkânı içinde kaybolarak müziğin ruhunu oluşturan küçük "kusurlardan" uzaklaşabilir. İkinci önemli sınırlılık ise dokunsal geri bildirim eksikliğidir; bir enstrümanın fiziksel hissi, sanal ortamda henüz tam olarak kopyalanamamaktadır (Michaľko vd., 2022).

Gelecekteki eğilimler dikkate alındığında, bu alanın gelişimini şekillendirecek iki ana yönelim öne çıkmaktadır. Birincisi, yapay zekanın (AI) müzik üretim sürecine giderek daha fazla entegre olmasıdır. AI destekli araçlar, müzisyene bir asistan

olarak hizmet edebilir (Ma vd., 2025) ancak bu durum orijinallik ve telif hakkı gibi yeni etik tartışmaları da beraberinde getirmektedir (Sturm et al., 2019). İkinci yönelim ise pedagojik yaklaşımların bu yeni gerçekliğe uyum sağlama zorunluluğudur. Müzik eğitimi, artık sadece enstrüman öğretmekle sınırlı kalmaz; öğrencilere DAW okuryazarlığı, prodüksiyon teknikleri ve teknolojiyle yaratıcı bir diyalog kurma becerisi kazandırılmalıdır (Frosio, 2022; Majumdar, 2024).

Sonuç olarak, sanal çalgılar bireysel müzisyenin gelişim sürecinde bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Bu teknolojiler, müzikal üretimdeki pratik engelleri ortadan kaldıran, teknik ve yaratıcı becerileri geliştiren ve psikolojik olarak güçlendiren bir katalizör görevi görmektedir. Müzisyenliğin doğasına yönelik geleneksel tanımlara meydan okusa da sanal çalgılar bir tehdit değil, aksine müzisyenin kendini daha bütüncül, daha özerk ve daha yetkin bir şekilde ifade etmesini sağlayan, insan odaklı bir devrimin enstrümanlarıdır. Bu yeni paradigma, geleceğin müzisyenlerinin sadece icracı değil, aynı zamanda kendi sanatsal evrenlerinin yaratıcıları ve yöneticileri olacağının habercisidir.

KAYNAKÇA

- Acquilino, A., ve Scavone, G. (2022). Current State and Future Directions of Technologies for Music Instrument Pedagogy [Review of Current State and Future Directions of Technologies for Music Instrument Pedagogy]. *Frontiers in Psychology*, 13. Frontiers Media. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.835609>
- Bell, A. P., ve Haywood, N. (2018). The masters of music production: An analysis of the roles and practices of leading popular music producers. *Journal of Popular Music Education*, 2(1-2), 7-26.
- Bell, A. P. (2014). Trial-by-fire: A case study of the musician–engineer hybrid role in the home studio. *Journal of Music Technology and Education*, 7(3), 295. https://doi.org/10.1386/jmte.7.3.295_1
- Bontempi, P., Canazza, S., Carnovalini, F., ve Rodà, A. (2024). Research in computational expressive music performance and popular music. *Applied Sciences*, 14(11), 4596. <https://doi.org/10.3390/app14114596>
- Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12. <https://doi.org/10.1162/014892600559489>
- Coghlan, N. (2023). Reflective journals in music production pedagogy: A case study. *Journal of Music, Technology ve Education*, 15(1), 27-56. https://doi.org/10.1386/jmte_00044_1.
- Csikszentmihalyi M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience, Steps Toward Enhancing the Quality of Life*. New York: Harper Collins Publisher.

- EBSCO. (2022). Music technology. In *EBSCO Research Starters*. Retrieved from <https://www.ebsco.com/research-starters/music/music-technology>
- Frosio, G. (2022). Four Theories in Search of an A(I)uthor. SSRN Electronic Journal. <https://doi.org/10.2139/ssrn.4004138>
- Klein, E. (2016). Feigning humanity: virtual instruments, simulation and performativity. *IASPM@Journal* 6 (2) 22-48. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2016\)v6i2.3en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2016)v6i2.3en)
- Lage-Gómez, C., Chatelain, S., ve Cremades-Andreu, R. (2024). Toward conceptualizations of musical creativities in secondary education: An integrative literature review between 1990 and 2020. *Research Studies in Music Education*. <https://doi.org/10.1177/1321103X231225083>
- Levstek, M., Barnby, R. M., Pocock, K. L., ve Banerjee, R. (2021). “It all makes us feel together”: Young people’s experiences of virtual group music-making during the COVID-19 pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12, 703892. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.703892>
- Ma, H., Zhang, Y., Shan, X., ve Hu, X. (2025). Exploring the Impact of Artificial Intelligence on the Creativity Perception of Music Practitioners. *Journal of Intelligence*, 13(4), 47. <https://doi.org/10.3390/jintelligence13040047>
- Maresz, Y. (2013). On Computer-Assisted Orchestration. *Contemporary Music Review*, 32(1), 99. <https://doi.org/10.1080/07494467.2013.774515>
- Michałko, A., Campo, A., Nijs, L., Leman, M., ve Dyck, E. V. (2022). Toward a meaningful technology for instrumental music education: Teachers’ voice. *Frontiers in Education*, 7. <https://doi.org/10.3389/feduc.2022.1027042>
- Morgan-Ellis, E. M. (2021). “Like pieces in a puzzle”: Online Sacred Harp singing during the COVID-19 pandemic.

- Frontiers in Psychology*, 12, 627038.
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.627038>
- Majumdar, A. (2024). Facing the Music: The Future of Copyright Law and Artificial Intelligence in Music Industry. SSRN Electronic Journal. <https://doi.org/10.2139/ssrn.4754032>
- Mwai, V. N., ve Wanyama, M. N. (2024). Reimagining Arts Education and Practice in the Digital Space. *PAN African Journal of Musical Arts Education*, 2(2), 10. <https://doi.org/10.58721/pajmae.v2i2.756>
- Prior, N. (2018). *Popular music, digital technology and society*. London, UK: SAGE Publications. 10(1):93-95 <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2018.10.01.08>
- Rexhepi, F. G., Breznica, R. K., ve Rexhepi, B. R. (2024). Evaluating the Effectiveness of Using Digital Technologies in Music Education. *Journal of Educational Technology Development and Exchange*, 17(1), 273. <https://doi.org/10.18785/jetde.1701.16>
- Schubert, E. (2018). Which Nonvocal Musical Instrument Sounds Like the Human Voice? An Empirical Investigation. *Empirical Studies of the Arts*, 37(1), 92. <https://doi.org/10.1177/0276237418763657>
- Sularso, S., Yu, Q., Pranolo, A., ve P, C. H. (2024). Advancing computer science in education: integrating digital music technology into elementary school music programs. *E3S Web of Conferences*, 501, 1019. <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202450101019>
- Stabley, N. C. (2001). Creative Activities for String Students. *Music Educators Journal*, 88(2), 29. <https://doi.org/10.2307/3399739>

- Steinberg Media Technologies GmbH. (2024). Cubase Pro (Sürüm 14.0) [Bilgisayar yazılımı]. <https://www.steinberg.net/cubase/>
- Strachan, R. (2017). *Sonic technologies: Popular music, digital culture and the creative process*. New York, NY: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501310652>.
- Sturm, B. L., Iglesias, M. T., Ben-Tal, O., Miron, M., ve Gómez, E. (2019). Artificial Intelligence and Music: Open Questions of Copyright Law and Engineering Praxis. *Arts*, 8(3), 115. <https://doi.org/10.3390/arts8030115>
- Toontrack Music AB. (2020). EZBass (Sürüm 1.0) [Bilgisayar yazılımı]. <https://www.toontrack.com/product/ezbass/>
- Toontrack Music AB. (2023). EZDrummer (Sürüm 3.0) [Bilgisayar yazılımı]. <https://www.toontrack.com/product/ezdrummer/>
- Toontrack Music AB. (2011). EZKeys (Sürüm 2.0) [Bilgisayar yazılımı]. <https://www.toontrack.com/product/ezkeys/>
- Virkkula, E. (2020). Evaluating motivational characteristics in vocational music education within the perspective of self-determination theory. *Empirical Research in Vocational Education and Training*, 12(1). <https://doi.org/10.1186/s40461-020-00098-5>
- Wall, M. P. (2018). Improvising to learn. *Research Studies in Music Education*, 40(1), 117. <https://doi.org/10.1177/1321103x17745180>
- Wang, Y. (2017). Research on the Making Technology of Virtual Orchestral Instrument. *Journal of the Korea Society of Computer and Information*, 22(1), 77. <https://doi.org/10.9708/jksci.2017.22.01.077>

Wilmering, T., Moffat, D., Milo, A., ve Sandler, M. (2020). A History of Audio Effects. Applied Sciences, 10(3), 791. <https://doi.org/10.3390/app10030791>

KONTRBASIN GELİŞİMİNDE TEL YAPISI VE AKORT DÜZENLERİNİN ROLÜ

İlker KÖMÜRCÜ¹

1. GİRİŞ

Kontrbas, yaylı çalgılar ailesinin en kalın sesli üyesi olarak müzik tarihinde hem topluluk içi eşlik görevinde hem de solo çalgı olarak önemli roller üstlenmiştir. Yapısal olarak diğer yaylı çalgılardan belirgin farklılıklar gösteren kontrbas, tarihsel süreçte form, boyut, tel sayısı ve akort sistemleri bakımından çeşitli evrimsel aşamalardan geçmiştir. Bu evrimsel değişimlerin temelinde, farklı dönemlerin müzikal ihtiyaçları, icra pratikleri ve bestecilerin beklentileri yer almaktadır. Özellikle ses aralığına yönelik arayışlar, üç telli, dört telli ve beş telli kontrbasların dönüşümlü olarak kullanımını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, kontrbasın yapısal özellikleri ile tel sayısı ve akort düzenleri arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır.

Yaygın olarak kullanılan dört telli kontrbaslar, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini, alt frekansları icra edebilme kapasitesi nedeniyle beş telli modellere bırakmaya başlamıştır. Bu geçiş, yalnızca tel sayısının artmasıyla sınırlı kalmamış aynı zamanda çalgının boyutları, gövde hacmi, eşik yerleşimi, tel gerginliği ve malzeme kullanımı gibi pek çok yapısal bileşenin de yeniden ele alınmasını gerektirmiştir. Gelişen tel teknolojileri ve malzeme çeşitliliği, kontrbasın ses kalitesini ve icra olanaklarını doğrudan etkilemiştir.

¹ Doç.Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, ilkerkomurcu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5692-4040.

Bu çalışmada, kontrbas çalgısının tarihsel gelişimi içerisinde tel yapısı ve akort sistemlerinin evrimi ele alınmakta, farklı dönemlerde ve kullanım alanlarında tercih edilen akort düzenleri, boyut farkları ve tel teknolojilerinin çalgının işlevselliği üzerindeki etkisi değerlendirilmektedir. Ayrıca kontrbasın farklı boyutlardaki fiziksel ölçümleri ve bu ölçümlerin titreşen tel uzunluğu ile ilişkisi incelenerek, telin yapısal kalitesinin ve çalgının performans özelliklerinin nasıl belirlendiği açıklanmaya çalışılmıştır.

2. KONTRABASIN TEL YAPISI VE AKORT DÜZENİNİN GELİŞİMİ

Kontrbasın gelişimi ile ilgili tarihsel sürece bakıldığında yüzlerce değişikliğe uğradığı ve eşzamanlı olarak farklı ülkelerde çeşitli kontrbas formlarının kullanıldığı görülmektedir. Boyut ve görünüm açısından kontrbasa benzeyen çalgıların on altıncı yüzyıl başlarında tasvir edilmeye başlandığı görülmektedir (Planyavsky, 1970). Kontrbasın bilinen en eski görseli 1516 yılından kalmadır (Streicher, 1984; Elgar, 1960). On altıncı yüzyıl başlarındaki bu tasvirlerde yayla çalınan viola da braccio ailesinden oluşan bir ansambl içinde tek başına çalınan geniş bir bas çalgıdır. 1600 ve 1800 yılları arasında çalgıları ve performans görüntülerini tasvir eden birçok doküman bulunmaktadır. Bu dokümanlar çalgılarla ilgili bilgilerin yanı sıra o dönemki çalım uygulamalarına ilişkin de pek çok bilgi içermektedir.

Planyavsky (1970) erken dönem kontrbaslarını tasvir eden boyut ya da isim arayışı yerine bas akordu yapılan herhangi bir enstrümanı aramanın daha önemli olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda derin bas ses (double) ya da karşıt (kontra) ilk olarak bas violerde görülür. Bas violerde üçlü ve dörtlülerin kombinasyonu ile oluşan karma akort sistemi görülmektedir.

1542 yılında Silvestreo Ganassi, Venedik'te bir bas viola da gamba yapmıştır (Gannasi,1956). Bu çalgı, yaygın görüşe göre bugünkü kontrabasin atası sayılmaktadır. Eğimli omuzları, altı teli ve perdeleri ile gamba ailesinden ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Akort sistemi D-G-C-E-A-D şeklindedir.

Silvestro Ganassi, 1542 yılında Venedik'te yayımladığı *Regola Rubertina* adlı eserinde, bas viola da gamba üzerine bilgiler vermiştir. Martin Agricola ise 1563 yılında kaleme aldığı *Musica Instrumentalis Deudsch* adlı eserinde, Hanns Vogel tarafından yapılmış “contrabassodi viola” adlı çalgıdan söz ederek, bu çalgının violer arasında en derin sese sahip olanı olduğunu belirtmiştir. Söz konusu süslü ve dekoratif enstrüman, günümüzde Almanya'nın Nürnberg kentindeki Germanisches Nationalmuseum'da sergilenmektedir. Bu çalgıda bağırsaktan yapılmış G-C-F-A-d-g akortlu tellerin kullanıldığı bilinmektedir.

Bu akort sistemi, 16. yüzyılın sonları ile 17. yüzyılın başlarında yaşamış Alman besteci, organist ve müzik teorisyeni Michael Praetorius tarafından altı telli violonlara uygulanmıştır. Praetorius, *Syntagma Musicum II: De Organographia* adlı eserinde beş ve altı telli violer için farklı düşük ve yüksek akort düzenleri önermiştir. Bu akort sistemleri içinde en dikkat çekici olanlardan biri, beş telli bas viol için önerdiği D-E-A-D-G akordudur. Bu düzen, günümüzde kontrbaslarda yaygın olarak kullanılan E-A-D-G modern akort sistemine oldukça yakın bir yapıya sahiptir (Praetorius, 1619/1986).

1585 yılında Pedua'da Ventura di Francesco Linarolo tarafından bas viola da gamba yapılmış ve modern kontrabas ile benzer akorta sahip E-A-D-G-C-F akortu kullanılmıştır (Winternitz, 1969). On altıncı yüzyılın sonları ve on yedinci yüzyılın başlarından itibaren orijinal formlarından dönüştürülen üç ya da dört telli baslar görülmektedir.

Johann Joachim Quantz 1752’de flüt çalanlara kılavuz olmak üzere kaleme aldığı *Versuch Einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen* adlı eserinde beş ya da altı telli Alman violonlarının terkedildiğini belirtmekte ve E A d g şeklinde akortlanan dört telli enstrümanın kullanılmasını önermektedir (1752). Quantz (1752), tuşede perde kullanımının da kaçınılmaz olduğunu savunmaktadır.

Leopold Mozart (1756/1985), 1756-1787 yıllarında yazdığı *Versuch Einer Gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing)* adlı eserinde kontrabastan Great Bass ya da violon olarak bahsetmektedir. Bu enstrümanı yaylı çalgılar ailesinin sekizinci türü olarak tanımlamaktadır. Bu violonların (kontrabas) boyutlarının çeşitlilik gösterdiği ancak aynı şekilde akortlandığını belirtmektedir. Boyu büyük olduğu için telin gerginleştirilmesine ihtiyaç duyulduğunu, tellerin violoncellodan (cello) bir oktav pes ayarlandığını ifade etmektedir. Leopold Mozart’ın ifadesine göre o dönemde kullanılan violonlar genellikle dört telli olmakla birlikte bazen üç telli de kullanılmaktadır. Boyut olarak daha büyük olanlara beş tel de takılabilmektedir.

Kontrabasin yapısal özellikleri ve akort sistemindeki gelişmeler, bir müzik topluluğu içindeki bas partisini seslendirme görevinden evrilerek solo bir repertuara sahip olma çabaları ile de ilgilidir. Bu çabaların ilk örneklerinden biri de Haydn’ın kontrabas konçertosudur. Haydn, 1761’de 29 yaşında iken Prince Paul Anton Esterhazy tarafından Eisenstadt’a davet edilmiştir. Macar soyluları içinde en zengin ailelerden biri olan Esterhazy ailesi tarafından ailenin baş müzisyeni olarak istihdam edilmeye başlanmış ve bu aile içindeki görevi yaklaşık otuz yıl boyunca devam etmiştir. Bu süre içinde prens ve ailesi için birçok senfoni ve konçertolar bestelemiştir. Esterhazy ailesinin arşivleri, Haydn’ın eserlerinin yanı sıra hayatı ve görevleri hakkında da günümüze pek çok bilgi ulaştırmıştır. Bu bilgilerden Haydn’ın

orkestrasında A, F#, D A şeklinde akortlanan bir yaylı violonun (kontrabas) kullanıldığı görülmektedir (Landon, 1976). Violonu kullanan kişi Johann Georg Schwenda'dır. Schwenda orkestrada aynı zamanda fagot sanatçısı olarak da görev yapmaktadır. Schwenda'nın violon ya da kontrabas için kullandığı akort sistemi daha sonra Venedik akordu olarak adlandırılacaktır. Vanhal, Dittersdorf, Hoffmeister gibi bestecilerin kontrabas için yazdıkları solo eserlerde bu akort sistemini kullandıkları bilinmektedir. Haydn'ın eserler kataloğunda 1765 yılı olarak kataloglamış “Violon (kontrabas) Konçertosu” bulunmaktadır. Her ne kadar eser günümüze ulaşamamış olsa bile bu katalogdan Re majör tonunda yazıldığı anlaşılmaktadır. Viyana akordunun boş tellerinden ve harmoniklerinden dolayı Re majör tonunun kontrabas üzerinde arpej, üçlü akor gibi müziksel ifadeleri seslendirebilmek açısından avantajları bulunmaktadır. Esterhazy Ailesi'nin kayıtlarından 1763 yılının yazında eseri notaya alan Anton Adolph'a “Schwenda'nın Violonu Üzerine Yeni Bir Konçerto'nun Partileri” adıyla bir ödeme yapıldığı görülmektedir. Bu ödeme Haydn'ın eseri kendi kontrabasçı için bestelediğini ortaya koymaktadır. Schwenda, bu bağlamda bilinen ilk kontrabas virüözü olarak da adlandırılabilir. On sekizinci yüzyılın sonlarında önce besteciler bas partilerini özel bir enstrüman için yazmamış “basso”, “bassi” gibi genel tanımlamalar kullanmışlardır. Haydn'ın özellikle 6, 7, 8, 31, 45, 72. senfonilerinde bu şekilde yer alan bas sololarının da Schwenda için yazılmış olabileceği değerlendirilebilir.

Beethoven'ın akıl hocası Theodor Albrechtsberger, 1790 yılında kaleme aldığı *Gründliche Anweisung zur Composition* adlı makalesinde şunları söylemektedir (1790/1991):

“Viyolon ya da kontrabasin koyun bağırsağından yapılmış *F A d f # a* şeklinde akortlanan beş kalın teli vardır. Çellodan bir oktav pes tınlar. Tuşesinde her yarım ses için perdeleri vardır. Kontrabasin, tuşesinde perdeleri

olmayan, akort sistemi farklı, E A d g veya F A d g şeklinde akortlanmış dört teli olan bir başka çeşidi daha vardır. Bu ve üç telli modeli nadiren görülür.”

Albrechtsberger bu makalesi ile ilk kez violon ile kontrabasin aynı enstrüman olduğunu vurgulamaktadır.

On dokuzuncu yüzyıla kadar kontrabas ile ilgili yapılan çalışmaların özellikle dördüncü tel üzerinde yoğunlaştığı, dördüncü telin kontrabas üzerinde yarattığı geriliminin ton ve ses aralığı arayışını pratikte olumsuz etkilediği ve problem olarak değerlendirildiği görülmektedir. Bu nedenle ondokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Fransa, İtalya, İngiltere gibi Avrupa'nın önde gelen birçok ülkesinde kontrabaslarda dördüncü tel kullanımından vazgeçilmiş ve bu uygulama yaygın olarak on dokuzuncu yüzyıl boyunca sürmüştür. Üç telli kontrbas, daha güçlü, daha net, daha sert ve daha iddialı bir ses tonuna sahipti. Öte yandan, alt tonlardaki ses aralığı daha küçüktü. Tellerin akordu A1, D2, G2 veya G1, D2, A2 şeklindeydi. Viyana Klasisizm döneminde besteciler, orkestra eserlerinin çalınmasında üç telli kontrabas kullanmışlardır. Slatford (1989), 1920'lere kadar özellikle İngiliz orkestralarında dördüncü telin yaygın olarak kullanılmadığını belirtmektedir. Genel olarak da 1920'lere kadar 3 telli kontrbaslar yaygın olarak kullanılmış ancak bu tarihlerde yazılmış olan partiyonları çalmak için kontrbasın ses aralığı yetmeyince dördüncü tel eklenmiştir.

1830'lu yıllardan itibaren yeniden dört telli kontrbaslar da kullanılmaya başlanmıştır. 1900'lerin başına kadar her iki tür kontrabas da kullanılmıştır. Süreç içinde dört telli kontrbasların kullanımı daha yaygınlaşmış ve standart hale gelmiştir. Dört telli kontrbaslar üç telli kontrbaslara göre daha yumuşak ve zayıf bir ses tonuna sahiptir. Bu nedenle orkestralarda dört telli kontrbasların kullanımının standart hale gelme sürecinde kontrabas sayısının arttığı gözlemlenmektedir. Yirminci yüzyıl

bestecilerinin eserlerinde daha alt ses aralıklarını kullanma isteği beş telli kontrbasları tekrar gündeme getirmiştir. Beş telli kontrbaslar B0'a kadar inen bir ses aralığı avantajına sahiptir. Beş telli kontrbasların sunduğu genişletilmiş ses aralığı, özellikle senfonik repertuvarda alt frekanslara duyulan ihtiyaçla birlikte önem kazanmıştır. Ancak kontrbas çalgısının fiziksel yapısı, bu genişletilmiş aralığın verimli bir şekilde kullanılabilmesi açısından büyük önem taşır. Tel sayısının artması, çalgının gövde hacmi, eşikler arası mesafe ve tel gerginliği gibi yapısal unsurlarla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, kontrbasın farklı boyutlardaki fiziksel ölçümleri; hem ergonomi hem de tel uygulamaları açısından dikkate alınmalıdır. Aşağıda yer alan tablo, kontrbasın farklı boyutlara göre genel uzunluğu, gövde ölçüleri ve gövde genişliklerini karşılaştırmalı olarak sunarak, tel düzeni ve çalım teknikleriyle olan yapısal ilişkiyi ortaya koymaktadır. Kontrbasın boyutlarına göre yapısal ölçüleri aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 1. Kontrbasın Boyutlarına Göre Yapısal Ölçüleri						
Boyut Tanımı	Kontrbasın boyu	Kontrbasın gövde boyu	Kontrbasın alt ve üst eşikleri arasındaki mesafe	Kontrbas gövdesinin üst kısmının genişliği	Kontrbas gövdesinin orta kısmının genişliği	Kontrbas gövdesinin alt kısmının genişliği
7/8	190	116	106	52,2	40	69,6
3/4	182	110	105	49	36,5	67,8
1/2	167	102	96	47,1	34,6	59,5
1/4	156	95	90	43,6	32,1	55,3

Kontrbas çalgısı farklı yaş gruplarına, fiziksel özelliklere ve çalım tekniklerine uygun olarak çeşitli boyutlarda üretilmektedir. Yaygın olarak kullanılan 7/8, 3/4, 1/2 ve 1/4 boyutları, çalgının genel uzunluğu, gövde boyu, eşikler arası mesafesi ve gövde genişlikleri açısından belirgin farklılıklar göstermektedir. Örneğin, 7/8 boyundaki bir kontrbas yaklaşık 190 cm uzunluğundayken, 1/4 boyutundaki bir kontrbas 156 cm uzunluğundadır. Gövde boyu da buna paralel olarak 116 cm'den 95 cm'ye kadar değişmektedir. Tellerin geçtiği alt ve üst eşikler arasındaki mesafe, çalgının çalınabilirliğini doğrudan etkileyen

bir diğer önemli unsurdur. Bu mesafe büyük boyutlu kontrbaslarda daha uzun, küçük boyutlardaysa daha kısa olup parmak pozisyonlarını, yay kullanımı ve entonasyonu doğrudan belirlemektedir. Gövdenin üst, orta ve alt kısımlarındaki genişlikler, çalgının ses kutusunun hacmini ve dolayısıyla rezonans kapasitesini etkilemektedir. Örneğin gövdenin alt kısmı 7/8 boyutunda 69,6 cm, 1/4 boyutunda ise 55,3 cm genişliğindedir. Bu yapısal farklılıklar yalnızca fiziksel boyutla sınırlı kalmayıp aynı zamanda çalgıya takılan tel sayısı ve tel kalınlığı gibi unsurlarla da doğrudan ilişkilidir. Büyük boy kontrbaslar (özellikle 7/8 ve 3/4) genellikle dört telli olarak yapılsa da orkestral ihtiyaçlar doğrultusunda daha kalın, uzun teller kullanılarak beş telli olarak da üretilabilmektedir. Daha küçük boyutlu kontrbaslarda ise dört telli yapı standarttır ve tel gerginliği daha düşüktür. Ayrıca tel uzunluğu arttıkça, tınının daha dolgun ve rezonanslı olması sağlanırken, kısa boy kontrbaslarda daha yumuşak fakat sınırlı bir ses hacmi elde edilmektedir. Dolayısıyla kontrbasın boyutları, tel özellikleriyle birlikte değerlendirildiğinde, hem ergonomi hem de ses üretimi açısından bütüncül bir yapı ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle kontrbas seçiminde yalnızca gövde ölçüleri değil, kullanılacak tel yapısı, sayısı ve gerginliği de dikkate alınmalıdır.

Kalın hacimli tellerinin gerilmesi ile kontrbasın üst tablasına çok yüklü bir miktarda ağırlık binmektedir. Üst tabla, can direği ve bas balkon desteği ile birlikte bu güce karşı direnç oluşturmakta ve üst tablaya binen yükü karşılamaktadır. Kontrbasın standart tel uzunluğu olan 110 cm'lik tel, orkestra akordu olan E A D G şeklinde akortlandığında üst tablaya binen yük miktarı yaklaşık 260 lbs yani 118 kg, solo akordu olan F# B E A şeklinde akortlandığında ise yaklaşık 272 lbs yani 124 kg'dır. Üst tablanın kırılğan yapısına karşın bu denli büyük bir ağırlığı taşıyor olması çalgı formunun dâhice yapısını bir kanıtı gibidir.

Eski kontrabaslarda diğer yaylı çalgılarda da olduğu gibi hayvanların ince bağırsağının kullanıldığı bilinmektedir. Bu işlemde genellikle kuzu, koyun veya sığır gibi hayvanlar kullanılmıştır (Kramer, 2002). İnce bağırsak çeşitli işlemlerden geçirilerek tel yapılacak olan yaklaşık on metre uzunluğunda tüp tabaka elde edilir. Tüp tabaka uzunlamasına kesilerek ince şeritler elde edilir. İnce şeritlerde birkaç tanesi telin kalınlığına göre bükülerek tel elde edilir. Teller kurutularak yüzeyleri düzeltip pürüzsüzleştirilir. Kontrabas tellerini elde edebilmek için yaklaşık 24-30 bağırsak şeridin birlikte bükülmesi gerekmektedir.

Günümüzde kontrabaslarda gümüş ya da bakır sarımlı teller kullanılmaktadır. Ses kalitesi açısından gümüş sarımlı tellerin en iyisi olduğu kabul edilmektedir. Ancak maliyetinin düşük olması sebebiyle bakır sarımlı tellere de sıkça rastlanmaktadır.

Kontrabas için tel kalitesinin esas değeri tüm tel boyunca kalınlığın mükemmel derecede eşit olmasından gelmektedir. Eşit kalınlıkta sarılmış olan tel doğru titreşim vererek saf ve temiz bir sesin oluşmasını sağlamaktadır. Tel üzerinde farklı kalınlık oranları bulunduğu taktirde saf bir ton elde etmek mümkün olmayabilir. Bir tel için en olumsuz durum tel üzerindeki sarmallarda düğüm ya da boğum olmasıdır.

Telin yapısal kalitesi ve dengeli salınım özelliği, yalnızca sarım tekniğine değil, aynı zamanda telin doğru uzunlukta ve uygun gerginlikte kullanılmasına da bağlıdır. Bu nedenle, kontrbasın farklı boyutlarına göre belirlenen titreşen tel uzunlukları, telin ideal performansla titreşebilmesi için büyük önem taşır. Özellikle titreşen tel uzunluğunun çalgının boyutuna uygun şekilde ayarlanması, telin düzgün salınım göstermesini ve yukarıda açıklanan şekilde çift katlı görünümün sağlanmasını kolaylaştırır. Tablo 2’de sunulan farklı kontrbas boyutlarına ait titreşen tel uzunlukları, bu bağlamda hem telin sarım kalitesinin

ortaya çıkmasını destekleyen bir yapı sunarken hem de çalgıdan elde edilecek sesin saflığı ve dengesi açısından referans teşkil etmektedir (Slatford, 1991).

Tablo 2. Titreşen Tel Uzunlukları

Boyut	Tel Uzunluğu (cm)
1/16	70
1/10	71
1/8	80-80,5
1/4	87-90,5
1/2	96,5-99
3/4	104-106
4/4	>107

Kontrbas çalgısında telin uzunluğu, hem çalgının genel boyutuna hem de ses üretimiyle doğrudan ilişkili olan titreşen tel uzunluğuna (vibrating string length) bağlıdır. Titreşen tel uzunluğu; üst eşik (nut) ile köprü (bridge) arasındaki mesafeyi ifade eder ve telin ses yüksekliği, tını kalitesi ve çalınabilirliğini doğrudan etkiler. Tabloda, farklı kontrbas boyutlarına karşılık gelen tel uzunlukları verilmiştir. En küçük boyut olan 1/16 kontrbas için titreşen tel uzunluğu yaklaşık 70 cm iken, standart profesyonel ölçü kabul edilen 3/4 boyutundaki bir kontrbasta bu uzunluk 104–106 cm civarındadır. Daha büyük ve nadiren kullanılan 4/4 kontrbaslarda ise bu uzunluk 107 cm'nin üzerinde olabilir.

Tabloda bazı boyutlar için birden fazla tel uzunluğu yer almakta olup, bu durum piyasada farklı üreticilerin veya modellerin ölçü varyasyonlarından kaynaklanmaktadır. Örneğin, 1/4 boyutundaki kontrbaslar için 87 cm ile 90,5 cm arasında değişen değerler verilmiştir. Bu çeşitlilik, çalgının tel sarımı, köprü yerleşimi veya yapım tekniklerine göre küçük farklılıklar gösterebileceğini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, 1/2 ve 3/4 boyutlarındaki kontrbaslarda da bu tür değişkenlikler gözlemlenmektedir.

Bu bağlamda tel uzunluğu, sadece çalgının ses üretimini değil, aynı zamanda kullanılacak tel türünü (tel sarımı, gerginlik derecesi vb.) ve çalgıcının icra tekniğini de etkileyen kritik bir faktördür. Özellikle farklı boyuttaki kontrbaslar için uygun tel seçimi yapılırken, bu titreşen tel uzunluklarının dikkatle değerlendirilmesi gerekmektedir. Tablo 2, farklı kontrbas boyutları için yaygın olarak kullanılan tel uzunluklarını karşılaştırmalı olarak sunarak, çalgı yapımında ve çalgı seçimi süreçlerinde önemli bir referans niteliği taşımaktadır.

3. SONUÇ

Kontrbasın tarihsel gelişimi, çalgının sadece ses aralığı ve akort sistemi açısından değil, aynı zamanda yapısal özellikleri, tel sayısı ve tel teknolojileri bakımından da önemli değişimlere uğradığını göstermektedir. Özellikle alt ses aralıklarının icrası konusunda ortaya çıkan ihtiyaçlar, farklı dönemlerde üç, dört ve beş telli kontrbasların dönüşümlü olarak kullanıma girmesine yol açmıştır. Beş telli kontrbaslar, yirminci yüzyıldan itibaren senfonik repertuvarda alt frekanslara olan talebin artmasıyla yeniden önem kazanmış ve B0 gibi çok düşük sesleri icra edebilme imkânı sunarak orkestra düzenlemelerinde işlevsellik kazanmıştır.

Çalgının bu ses aralığını verimli bir şekilde kullanabilmesi, yapısal ölçütlerin titizlikle değerlendirilmesini gerektirmektedir. Kontrbasın boyutuna göre değişen gövde hacmi, eşikler arası mesafe ve gövde genişlikleri, telin fiziksel gerginliği, uzunluğu ve titreşim kapasitesi üzerinde doğrudan belirleyici olmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada sunulan yapısal ölçüler ve titreşen tel uzunluklarına dair tablolar, çalgı yapımcıları ve icracılar için önemli birer referans niteliği taşımaktadır.

Ayrıca tel üretiminde kullanılan malzeme ve sarım teknikleri, ses kalitesi açısından büyük önem arz etmektedir. Kalınlığı homojen bir şekilde sarılmış, gümüş veya yüksek kaliteli metal kaplamalı tellerin, doğru tel uzunluklarında kullanılması durumunda çift katlı ve dengeli bir titreşim sağlayarak temiz, saf ve rezonanslı bir ton elde edilmesini mümkün kıldığı görülmektedir.

Sonuç olarak, kontrbasın ses üretim kapasitesini ve icra verimliliğini en üst düzeye çıkarabilmek için, çalgının boyutları, tel sayısı, tel uzunluğu, gerginliği ve yapısal özelliklerinin bütüncül bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir. Bu çalışmada sunulan tarihsel ve teknik veriler, kontrbas çalgısının hem yapım hem de performans boyutunda daha etkili kullanımı için zemin hazırlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Agricola, M. (1994). *Musica instrumentalis deudsch* (M. Kastner, Ed.). Kassel: Bärenreiter.
- Albrechtsberger, T. (1790). *Gründliche Anweisung zur Composition* [Thorough instructions on composition]. (H. S. Tucker, Trans., 1991). New York: Broude Brothers.
- Elgar, R. (1960). *Looking at the double bass*. London: Hinrichsen Edition.
- Ganassi, S. (1542/1956). *Regola Rubertina* (H. M. Brown, Ed.). Kassel: Bärenreiter.
- Kramer, L. (2002). The gut strings of early bowed string instruments: Materials and historical usage. In D. Blum (Ed.), *Historical Performance: The Journal of Early Music America* (Vol. 7, pp. 15–27). Early Music America.
- Landon, H. C. R. (1976). *Haydn: Chronicle and works* (Vol. 1). Thames and Hudson.
- Mozart, L. (1756/1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing* (H. C. Robbins Landon & D. L. Hulse, Trans.). New York: Dover Publications.
- Planyavsky, A. (1970). *Geschichte des Kontrabasses*. Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler.
- Praetorius, M. (1619/1986). *Syntagma musicum II: De Organographia*. (D. Z. Crookes, Trans. & Ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [An essay on the flute]. (A. R. Wallace, Trans., 1966). London: Faber & Faber.
- Slatford, R. (1989). *The early double bass: A practical guide*. Faber Music.

Slatford, R., & Baker, G. (Eds.). (1991). *The Cambridge companion to the double bass*. Cambridge University Press.

Streicher, L. (1984). *My violoncello*. Indiana University Press.

Winternitz, P. (1969). *History of the viola da gamba* (2nd ed.). University of California Press.

Z KUŞAĞI BAĞLAMINDA KISA VIDEO KÜLTÜRÜNÜN MÜZİK TÜKETİMİ VE ÜRETİMİNE ETKİSİ: TIKTOK ÖRNEĞİ¹

İlker KÖMÜRCÜ²

1. GİRİŞ

Dijitalleşmenin hız kazanmasıyla birlikte, sosyal medya platformları yalnızca iletişim ve eğlence araçları olmaktan çıkıp kültürel üretim ve tüketim alışkanlıklarını da şekillendiren merkezî mecralara dönüşmüştür. Bu dönüşümün en dikkat çeken örneklerinden biri, müziği hem üretim hem de tüketim bağlamında etkileyen TikTok platformudur. Özellikle Z kuşağı kullanıcıları arasında büyük bir popüleriteye sahip olan TikTok, müzik tercihlerini yönlendirmekte, yeni sanatçıların keşfedilmesini sağlamakta ve müzikle etkileşim biçimlerini dönüştürmektedir.

TikTok, 150'den fazla farklı pazarda faaliyet gösteren, küresel ve demokratik bir sosyal medya platformu olarak tanımlanmaktadır. TikTok, 140'tan fazla ülkede 1 milyardan fazla aktif aylık kullanıcıya sahip en büyük sosyal medya platformlarından biridir (Woodward 2024). Amerika Birleşik Devletleri, TikTok'un en büyük kullanıcı kitlelerinden birine ev sahipliği yapmaktadır. Uygulamanın, Çin merkezli ByteDance

¹ Bu kitap bölümü, “Z Kuşağı Bağlamında Kısa Video Kültürünün Müzik Tüketimi ve Üretimine Etkisi: TikTok Örneği” başlıklı bildirinin genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir. Söz konusu bildiri, ISARC 2025 - 1st International Warsaw Scientific Research and Innovation Congress kapsamında, 19-22 Haziran 2025 tarihleri arasında Varşova, Polonya’da sunulmuştur.

² Doç.Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, ilkerkomurcu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5692-4040.

tarafından geliştirilen TikTok ile ABD merkezli Musical.ly'nin birleşmesiyle küresel yayılımını hızlandırmıştır. ABD'de TikTok kullanıcılarının çoğunluğunu 30 yaş altı bireyler oluşturmaktadır ve genç yetişkinlerin yaklaşık %50'si platformu aktif olarak kullanmaktadır (Clement, 2020).

Z Kuşağı, internet, akıllı telefonlar ve sosyal medya tarafından derinden şekillendirilen bir dünyada doğan ilk grubu temsil etmesi bakımından sıklıkla "dijital yerliler" olarak adlandırılmaktadır. Prensky (2001:1), dijital yerlileri “ana dilinin bilgisayarların, video oyunlarının ve internetin dijital dili olan bireyler” olarak tanımlamaktadır. Bu sürekli maruz kalma, özellikle müzik alanında bilişsel alışkanlıklarını, öğrenme stillerini ve medya tüketim davranışlarını önemli ölçüde etkilemektedir. Lee'nin (2019:88) belirttiğı gibi, Z kuşağı kullanıcıları dijital içerikle yalnızca pasif tüketiciler olarak değil, aynı zamanda müzik deneyimlerini paylaşarak, yeniden düzenleyerek ve birlikte yaratarak trendleri şekillendiren aktif katılımcılar olarak da etkileşime girmektedir. Kısa biçimli video içeriklerine, algoritmik olarak düzenlenmiş çalma listelerine ve TikTok gibi etkileşimli platformlara olan yatkınlıkları, müziğın nasıl keşfedildiğı ve tüketildiğı konusunda daha geniş bir kültürel değişime örnek teşkil etmektedir.

Mulligan'ın (2020:6) belirttiğı gibi, çalma listesi, genç kitleler için temel müzik keşif mekanizması olarak albümün yerini almıştır. Mobil uygulamalar bu değişimi daha da hızlandırmıştır. Z kuşağının müziğı öncelikli olarak akıllı telefonlar aracılığıyla dinlemesi nedeniyle müzik tüketiminin sıklıkla diğerk günlük aktivitelerle iç içe olduğı söylenebilir. Mobil erişim ayrıca kullanıcıların tam albümlere bağılı kalmak yerine şarkıları ara ara dinledikleri mikro dinleme anlarına olanak sağlamaktadır. Vonderau'nun (2021:112) belirttiğı gibi, TikTok'un ses paylaşımları, organik, sosyal ve oldukça viral olan yeni bir müzik önerisi sistemi biçimi haline gelmiştir.

Z Kuşağı için dijital müzik tüketiminin müzik dinlemek kadar etkileşim, keşif, kimlik ifadesi ve sosyal katılımı da ilgili olduğu söylenebilir. TikTok'taki Kullanıcı Tarafından Oluşturulan İçerik (UGC), Z Kuşağı arasında müzik tüketimini temelden dönüştürerek, deneyimi pasif dinlemekten aktif, yaratıcı katılıma kaydırmıştır. Z Kuşağı kullanıcıları yalnızca izleyici olarak kalmak yerine, dans videoları, remiksler ve mimler üreterek müzik kültürüne katılmaktadır. Bu katılımcı davranış, kullanıcılar içeriklerine kişisel ifade ve sosyal etkileşim kattıkça, müzik üzerinde duygusal bir sahiplenme duygusu yaratmaktadır. Vito'ya (2022) göre, Z Kuşağı'nın kültürel etkisi, hem duygusal hem de sosyal açıdan anlamlı şekillerde ses içeriğini yeniden yorumlama becerilerinde kök salmıştır. TikTok'un özünde, yaratıcılığı ve hızlı tüketimi teşvik eden 15 ila 60 saniyelik video formatı yer almaktadır. Bu yapı, Z Kuşağının kısalan dikkat süreleri ve mobil öncelikli görsel içerik tercihleriyle tam olarak örtüşmektedir. Kullanıcılar genellikle bir dakikadan kısa videoları izlemektedir (Metricool 2023). Leight'ın (2020:3) belirttiği gibi, TikTok, pop şarkılarının kancasını tekrar tekrar izlenip yeniden yorumlanmak üzere tasarlanmış, döngüye alınabilir bir ana indirmiştir. Akılda kalıcı bir nakarat veya bir espri, şarkı parçalarını viral ses içeriklerine dönüştürmektedir.

TikTok'un müzik endüstrisi üzerindeki etkisinin önemli bir yönü, algoritma odaklı içerik keşfi ve viral potansiyelidir (Schellewald, 2021). TikTok'un "Sizin İçin Sayfası (FYP)", içerik akışını kişiselleştirmek için kullanıcı davranışını (izlenme süresi, etkileşimler, tekrarlar, içerik türü) analiz eden bir makine öğrenme algoritması tarafından yönetilmektedir. Bu algorithmada ses, birincil dinleme öğelerinden biridir. Kaye ve diğerlerinin (2022:205) iddia ettiği gibi, TikTok'un algoritması, içerik dolaşımının birimleri olarak sesleri önceliklendirerek platformu ses odaklı bir sosyal ağ haline getirmektedir.

TikTok'un müziği kısa biçimli video formatına entegre etmesinin, özellikle duygusal düzenleme, dikkat ve kimlik inşası alanlarında Z Kuşağı için önemli psikolojik ve kültürel etkileri bulunmaktadır. Yang vd. (2022:141), TikTok gibi kısa biçimli video platformlarının müziği güçlü bir duygusal düzenleyici olarak kullandığını ve kullanıcıların anlık duygusal durumlarını geliştirdiğini öne sürmektedir. Aynı zamanda, TikTok içeriğinin kısılalığı ve tekrarlayıcı yapısının, Z Kuşağının müzik tüketim modellerini etkilediği ve anında işitsel çekiciliği olan, kısaltılmış süreleri ve duygusal olarak yoğun olan şarkılara olan tercihi teşvik ettiği görülmektedir. Bu ortam, parçalanmış dinleme alışkanlıklarını teşvik etmekte, sıklıkla 15-30 saniyelik ses klipleri ile sınırlamakta ve bu tekrarlı müziksel yapılar müzik hafızasını yeniden şekillendirmektedir.

Son akademik araştırmalar, özellikle Z Kuşağı arasında dijital platformlaşma ve müzik tüketiminin kesişim noktasına giderek daha fazla odaklanmaktadır. Ta vd. (2024), TikTok ve Spotify'nın platforma özgü dinamiklerini araştırmış ve günlük hit şarkı listelerinin analizi yoluyla TikTok'un algoritmik ve katılımcı özelliklerinin farklı müzik popülaritesi ve alımı kalıpları ürettiğini ortaya koymuştur. Winkler vd. (2024), Universal Music Group'un içeriğinin TikTok'tan kaldırılmasını değerlendiren bir deney yürütmüş ve bu şarkıların yokluğunun diğer ses platformlarındaki akışlarda ölçülebilir bir artışa (%2-3) yol açtığını ortaya koymuştur. Kullanıcı merkezli bir bakış açısıyla, Karataş ve Karakoç (2024), Türk Z Kuşağı ergenleri arasında TikTok kullanımında aktif içerik oluşturma ve paylaşmanın müzik tüketim davranışlarını önemli ölçüde şekillendirdiğini belirtmektedir. Almanya ve Kazakistan'daki kullanıcıları inceleyen Zips ve Holendová (2024), TikTok ile etkileşime girmenin temel motivasyonları olarak yaratıcılık ve yenilik arayışının olduğunu belirtmektedir. Tamara (2022), algoritmik öneri sistemlerinin Z Kuşağı'nın müzik keşif uygulamalarını

şekillendirmedeki etkisini vurgulamaktadır. TikTok, içeriği kullanıcı tercihlerine göre özelleştirmede önemli bir rol oynamaktadır.

Son zamanlarda yapılan akademik ve piyasa araştırmaları, Z Kuşağı'nın TikTok davranışıyla ilgili harcanan zaman, içerik tercihleri, etkileşim kalıpları ve motivasyonlar hakkında ayrıntılı veriler sağlamıştır.

Tablo 1. Z Kuşağının TikTok Kullanım Alışkanlıkları

Başlık	Veri / Açıklama	Kaynak
Günlük Ortalama Kullanım	95 dakika	Veri Raporu (2023), Wallaroo Medya
Uygulama Açısı	Günde 8-12 kez	Wallaroo Medya
Aktif İçerik Tüketim	%60-70	Pew Araştırma Merkezi (2022)
Aktif İçerik Üretimi	%35-40	Pew Araştırma Merkezi (2022)
Yeni Müzik Keşfi	%78'i müzik ilk TikTok'ta olduğunu belirtiyor	MRC Veri ve TikTok Müzik Etki Çalışması (2021)
Spotify/Apple Music'e Geçiş	%50'den fazlası TikTok'ta sürdüğü müziği Spotify vb. platformlara ekleniyor	MRC Verileri (2021)
İlgi çekici içerikler	Danslar (%69), Komedi (%65), Müzik trendleri (%58), Lip-sync (%44)	İş Dünyası İçeriden (2022)
Kullanım Motivasyonları	Eğlence (%89), Yaratıcılık (%77), Trend Takibi (%65), Duygusal Rahatlık (%59)	Sydykova ve Weiß (2024)
Cihaz Kullanımı	%95+ oranında akıllı telefonlarla erişim	Pew Araştırma Merkezi (2022)
Kullanım Zamanları	Boş zaman, gece saatleri, kısa mola anları	Gözlemsel incelemeler, Pew (2022)

Araştırmalardan elde edilen veriler, yüksek etkileşim, yaratıcı katılım ve müzik merkezli etkileşimin belirgin kalıplarını ortaya koymaktadır. Genellikle 13-24 yaş aralığındaki Z Kuşağı kullanıcıları, günde ortalama 95 dakikayı platformda geçirmekte ve uygulamayı günde yaklaşık 8 ila 12 kez açmaktadır

(DataReportal, 2023; Wallaroo Media aracılığıyla TikTok dahili analitiği). Önemli bir çoğunluk (%60-70) öncelikle aktif tüketiciler olarak etkileşimde bulunarak beğenmeler, yorumlar ve kaydetmeler yoluyla etkileşimde bulunurken, yaklaşık %35-40'ı aynı zamanda içerik oluşturucu olarak görev almakta, düzenli olarak video üretip yüklemekte ve böylece platformun ortak yaratıcı kültürüne katılmaktadır (Karataş ve Karakoç, 2024; Pew Araştırma Merkezi). Müzik, dijital davranışlarında merkezi bir rol oynamaktadır. TikTok kullanıcılarının %78'i, diğer platformlarda karşılaşmadan önce TikTok'ta yeni müzik keşfettiğini bildirmekte ve yarısından fazlası daha sonra bu parçaları Spotify veya Apple Music gibi yayın hizmetlerine eklediğini ifade etmektedir (MRC Data & TikTok Music Impact Study, 2021). Tercih edilen içerik biçimleri arasında dans yarışmaları (%69), komik skeçler (%65), müzikle ilgili trendler (%58) ve dudak senkronizasyonu performansları (%44) yer almaktadır (Business Insider, 2022). Motivasyon açısından, Z kuşağının katılımı eğlence (%89), yaratıcı kendini ifade etme (%77), trend farkındalığı (%65) ve stres atma ve kaçış gibi duygusal düzenleme (%59) tarafından yönlendirilmektedir (Sydykova & Weiß, 2024). TikTok'a erişim ağırlıklı olarak akıllı telefonlar aracılığıyla (%95) sağlanmakta ve kullanım boş zamanlarda, gece saatlerinde ve günlük görevler arasındaki mikro anlarda zirve yapmaktadır. Bu kalıplar toplu olarak, Z Kuşağı'nın TikTok ile etkileşiminin sık, sürükleyici ve duygusal olarak motive edici olduğunu, müziğin hem kişisel ifade için bir araç hem de sosyal ortam oluşturma için bir geçit işlevi gördüğünü göstermektedir.

Tablo 2. TikTok ile Z kuşağı arasındaki etkileşim, müzik tüketim ve üretim pratiklerine yansısı

Çalışma	Odak	Metodoloji	Temel Bulgular	Sonuçlar	Sınırlamalar
MRC Veri ve TikTok Müzik Etki Çalışması	Müzik keşfi ve akış davranışı	Anket	TikTok, yeni müzik keşfetmek için birincil platformdur. Kullanıcılar, TikTok'ta keşfedilen şarkıları yayın platformlarına ekler.	TikTok, müzik keşfinde baskın bir platform.	Tercihlere ilişkin sınırlı nitel içgörü.
Pew Araştırma Merkezi (2022)	Z kuşağının TikTok ile genel etkileşimi	Anket	Z kuşağı TikTok'ta önemli miktarda zaman geçiriyor; uygulamayı eğlence, trend takibi ve duygu düzenlemesi için kullanıyor.	TikTok, Z kuşağının sosyal davranışlarını ve kendini ifade etme biçimini şekillendiriyor.	Müzikle ilgili eğilimlerden çok genel davranışlara odaklanılır.
Sydykova ve Weiß (2024)	Müzikle duygusal ve kültürel etkileşim	Odak grup + görüşmeler	Z kuşağı TikTok'taki müzik trendleriyle duygusal bağ kuruyor, müziği kendini ifade etme ve sosyal bağ kurma aracı olarak kullanıyor. TikTok'un algoritması şarkıların viral olmasını sağlıyor ve kullanıcı tarafından oluşturulan içerikler (UGC) gibi danslar ve dudak senkronizasyonları da müziğin viral olmasına yardımcı oluyor.	TikTok kültürel kimlik ve duygusal bağların oluşmasına yardımcı oluyor.	Tüm Z kuşağını temsil etmeyebilir, nitel verilere odaklanılmıştır.
Ta ve diğerleri (2024)	TikTok'un algoritması ve müzik viralitesi	İçerik analizi	TikTok'un algoritması şarkıların viral olmasını sağlıyor ve kullanıcı tarafından oluşturulan içerikler (UGC) gibi danslar ve dudak senkronizasyonları da müziğin viral olmasına yardımcı oluyor.	TikTok'un algoritması, müzik ve viral trendleri tanıtmak için önemli bir araçtır.	Müzikle duygusal bağ kurma konusunda yetersizdir.
Winkler ve diğerleri (2024)	TikTok'un toplumsal kimliğin şekillenmesindeki rolü	Karma yöntemler (anket + nitel analiz)	TikTok, viral müzik, trendler ve mimler aracılığıyla kültürel kimliği besliyor.	TikTok, Z kuşağının kültürel aidiyetlerini ve sosyal kimliklerini şekillendiriyor.	Bireysel katılım farklılıklarını derinlemesine incelemiyor.

Anketler, odak grupları ve içerik analizi metodolojilerini kullanan son deneysel araştırmalar, TikTok ile Z Kuşağı arasındaki müzik tüketimi arasındaki ilişkiye dair çok yönlü bir anlayış sunmaktadır. Anket verileri, TikTok'un bir müzik keşif platformu olarak merkeziliğini vurgulamaktadır. Z kuşağı kullanıcılarının %78'i, başka herhangi bir kaynaktan önce TikTok'ta yeni müziklerle karşılaştığını bildirmekte (MRC Verileri ve TikTok Müzik Etki Çalışması, 2021) ve yarısından fazlası, şarkıları TikTok'ta dinledikten sonra Spotify veya Apple Music gibi platformlarda dinlediklerini belirtmektedir (MRC Verileri, 2021; Business Insider, 2022). Odak grup çalışmaları, bu demografik gruptaki müzik tercihlerinin, kısa video formatlarına uygun, neşeli, akılda kalıcı parçalara yöneldiğini ve duygusal etkinin viral akımlar ve temalı içerikler aracılığıyla ortaya çıktığını ortaya koymaktadır (Sydykova ve Weiß, 2024; Karataş ve Karakoç, 2024). İçerik analizleri, özellikle dans ve dudak senkronizasyonu videoları biçimindeki kullanıcı tarafından oluşturulan içeriğin (UGC), şarkıların viral yayılmasında önemli bir rol oynadığını göstererek bu bulguları desteklemektedir (Ta vd., 2024). Ayrıca, TikTok'un algoritmasının, yüksek etkileşim yaratan parçaların erişimini artırarak şarkıları kitlesel popülerliğe iten yinelemeli görünürlük döngüleri oluşturduğu gösterilmiştir (Winkler vd ., 2024). Sosyal etki boyutu da aynı derecede dikkat çekicidir. Z kuşağı kullanıcıları genellikle akran etkileşimi ve akımlara katılım temelinde şarkıları benimsemesi platformdaki müzik tüketiminin toplumsal yönlerini vurgulamaktadır (Pew Araştırma Merkezi, 2022). TikTok, kullanıcıların etkileşimde bulundukları ve paylaştıkları müzikler aracılığıyla kişisel ve kültürel bağlılıklarını dile getirdikleri bir müzik kimliği inşası ortamı olarak hizmet etmektedir (Ta vd ., 2024). Toplu olarak, bu çalışmalar TikTok'un yalnızca bir sosyal medya platformu olarak değil, aynı zamanda Z kuşağının müzik yaşamlarında ve kimliklerinde dönüştürücü bir etken olarak nasıl işlev gördüğünü göstermektedir.

Tablo 3. Müzik Endüstrisi Bağlamında TikTok'un sunduğu algoritmik yapı ve kullanıcı odaklı içerik üretimi

Kategori	Veriler	Kaynak
Müzik İçerikli Videoların Oranı	TikTok'taki videoların %85'i müzik içermektedir. TikTok kullanıcıları,	Pex. (2023). <i>TikTok Data Report</i> . pex.com
Müzik Keşfi ve Paylaşımı	diğer kısa video platform kullanıcılarına göre %74 daha fazla yeni müzik keşfediyor ve paylaşıyor. TikTok'ta viral olan	Catapult My Music. (2023). <i>TikTok Music Impact Report</i> . catapultmymusic.com
Viral Etki ile Artan Akış	şarkılar, ilk 3 gün içinde %11 daha fazla müzik akışı sağlıyor.	Music Business Worldwide. (2024). <i>TikTok ve Billboard 200 İlişkisi</i> . musicbusinessworldwide.com
Müzik Abonelik Eğilimi	TikTok kullanıcıları, genel nüfusa göre %68 daha fazla ücretli müzik aboneliğine sahip.	TikTok x Luminate. (2023). <i>Music Impact Report</i> . newsroom.tiktok.com
Müzik Harcamaları	TikTok kullanıcıları, ortalama müzik dinleyicilerinden %46 daha fazla harcama yapmaktadır.	TikTok x Luminate. (2023). <i>Music Impact Report</i> . newsroom.tiktok.com
Viral Şarkıların Liste Etkisi	2023'te, İngiltere'deki 16 resmi single listesinin 13'ü TikTok'ta viral oldu. TikTok kullanıcıları,	Record of the Day. (2023). <i>Year on TikTok: Music Report</i> . recordoftheday.com
Uluslararası Müzik Tercihi	genel dinleyicilere göre %77 daha fazla uluslararası müziğe ilgi göstermekte. TikTok'taki müzik	TikTok. (2023). <i>Global Music Discovery</i> . newsroom.tiktok.com
Değiştirilmiş Ses Kullanımı	eşleşmelerinin %31'i, hız veya ton açısından değiştirilmiş içeriklerdir.	Pex. (2023). <i>TikTok Data Report</i> . pex.com
Elektronik Müzik Popülerliği	2024'te #ElectronicMusic etiketi 13 milyardan fazla görüntülenme aldı.	The Guardian. (2024). <i>Electronic Music on TikTok</i> . theguardian.com

TikTok, Z kuşağının müzik tüketim alışkanlıklarını dönüştüren güçlü bir platform olarak öne çıkmaktadır. Platformdaki videoların %85'inin müzik içermesi, TikTok'un görsel-işitsel bir deneyim sunduğunu ve müziği içerik üretiminin merkezine yerleştirdiğini göstermektedir. Kullanıcıların, diğer kısa video platformlarına göre %74 oranında daha fazla yeni müzik keşfetmesi ve paylaşması, algoritmanın keşif odaklı

yapısıyla birleşerek ana akım dışındaki müzik türlerinin görünürlüğü artırmakta ve müzik çeşitliliğini teşvik etmektedir. Viral olan şarkıların ilk üç gün içinde %11 daha fazla müzik akışı elde etmesi ise TikTok'un Spotify, Apple Music gibi platformlara doğrudan yönlendirme sağlayan etkili bir ön kanal haline geldiğini ortaya koymaktadır. TikTok kullanıcıları genel nüfusa kıyasla %68 oranında daha fazla ücretli müzik aboneliğine sahip olması ve %46 oranında daha fazla müzik harcaması yapması platformun kültürel olduğu kadar ekonomik bir etki yarattığını göstermektedir. 2023 yılında İngiltere'deki 16 resmi single listesinin 13'ünün TikTok'ta viral hale gelmiş olması, platformun liste başarılarını doğrudan etkilediğini ve geleneksel medya kanallarının önüne geçtiğini göstermektedir. Öte yandan, kullanıcıların %77 oranında daha fazla uluslararası müziğe yönelmesi, TikTok'un kültürlerarası müzik dolaşımını artırdığını ve Z kuşağını küresel trendlerle buluşturduğunu göstermektedir. Platformda yapılan müzik eşleşmelerinin %31'inin hız veya ton açısından değiştirilmiş olması, genç kullanıcıların müziği yalnızca tüketmekle kalmayıp yeniden üretime dâhil olduklarını ve yaratıcı biçimlerde dönüştürdüklerini ortaya koymaktadır. Özellikle elektronik müzik gibi enerjisi yüksek türlerin #ElectronicMusic etiketiyle 13 milyardan fazla görüntülenme alması, TikTok'un tür temelli mikrotrendleri besleyen, dinamik ve etkileşimli bir sistem sunduğunu ortaya koymaktadır.

2. SONUÇ VE ÖNERİLER

TikTok'un Z kuşağının müzik tüketimindeki dönüştürücü rolü birkaç olumlu boyutta ele alınabilir. Bunların en başında platformun müzik keşfini ve erişilebilirliğini kolaylaştırması gelmektedir. Algoritma odaklı içerik yayılımı ve kullanıcı katılımı yoluyla kullanıcıların geleneksel medya kanallarında bulunmayan yeni ve çeşitli müzik içerikleriyle karşılaşmasını

kolaylaştırmaktadır. Viral müzik trendleri ve akımları, kullanıcıların belirli şarkılarla bağlantılı içeriklerin oluşturulmasına ve dolaşımına aktif olarak katılmasıyla platformun etkisini daha da güçlendirmektedir. Ayrıca, TikTok'un algoritmik yapısı, hem yerleşik hem de yeni sanatçılara eşit görünürlük sunarak müzik endüstrisinin demokratikleşmesine ve fırsat eşitliğine katkıda bulunmaktadır. Platformdaki müzik genellikle dans, mizah ve sosyal yorumlarla iç içe geçerek kullanıcıların multimedya performansı aracılığıyla kimlik, duygu ve grup bağlılığını ifade etmelerine olanak tanımaktadır.

TikTok'un müzik keşfinde devrim yarattığı yadsınamazken, müzik tüketimindeki dönüştürücü rolüyle ilişkili bazı olumsuz sonuçlar da bulunmaktadır. Önemli bir endişe, platformun kısa biçimli içeriği ve viral trendlere odaklanması, kullanıcıların şarkılarla parçalı ve yüzeysel bir şekilde etkileşime girmesine yol açabileceğinden, müzikle yüzeysel bir etkileşim potansiyelidir. Birçok Z kuşağı kullanıcısı, genellikle trendler veya akımlar tarafından yönlendirilen bir şarkının aynı kısa parçasını tekrar tekrar dinlemekte ve tüm parçayla veya sanatçının daha geniş çalışma alanıyla tam olarak etkileşime girmemektedir. Ayrıca, TikTok'un algoritması akılda kalıcı melodilere, ritmik vuruşlara ve dans edilebilir niteliklere sahip şarkılara öncelik vermekte ve genellikle sanatsal değerden çok virallliği tercih etmektedir. Bu yapı popüler parçaların hızla yayılmasını desteklerken, platformun viral formülüne uymayan daha karmaşık veya deneysel çalışmaları istemsiz olarak marjinalleştirmekte ve dışlamaktadır. Virallığe verilen önemle birlikte tekrarlayan akımların ve içeriklerin dinleyicinin ilgisini ve dikkat süresini azaltması nedeniyle parçaların uzun vadeli çekiciliğini azaltmaktadır. TikTok'un hızlı tüketim modeli ve görsel merkezli yaklaşımı, özellikle platformun kısa, akılda kalıcı ve dans edilebilir içerik tercihlerine uymayabilecek klasik rock

veya caz gibi müzik türlerinin tarihi ve kültürel öneminden dikkati uzaklaştırabilir. TikTok, sanatçılarının odağını geleneksel müzisyenlikten platformun algoritmasına göre uyarlanmış viral içerik oluşturmaya kaydırmıştır. Bu eğilim, sosyal medya şöhretinin peşinde koşmanın sanatsal süreçten daha önemli hale gelmesiyle üretilen müziğin çeşitliliğini ve kalitesini tehlikeye atmaktadır.

TikTok, yalnızca Z Kuşağı için değil, aynı zamanda sanatçıların kendileri için de müzik tüketiminde devrim yaratmıştır. Müzisyenlerin kitleleriyle bağlantı kurma ve müziklerini tanıtmaya biçimlerini dönüştürmedeki rolü yadsınamaz. Kısa biçimli video içeriklerinden, viral bir algorithmadan ve kullanıcı tarafından oluşturulan akımlardan yararlanarak müziğin saatler içinde viral hale gelebileceği bir ortam yaratmış ve sanatçıların hem müzik tanıtımına hem de yaratıcı prodüksiyona yaklaşımını değiştirmiştir.

TikTok, yükselen sanatçılar için daha fazla görünürlük ve görünürlük sağlamada dönüştürücü bir rol oynamış, hem bağımsız hem de imzasız müzisyenlerin önemli pazarlama bütçelerine veya plak şirketi desteğine ihtiyaç duymadan viral başarıya ulaşabilecekleri eşitlikçi bir platform sunmuştur. Genellikle sektör aracılığıyla gerektiren geleneksel platformların aksine, TikTok keşfedilmemiş müzisyenlerin yalnızca ilgi çekici ve etkileşimli içerikler aracılığıyla küresel kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Örneğin, Lil Nas X ve Olivia Rodrigo gibi sanatçılar, "Old Town Road" gibi şarkıları TikTok'ta viral olduktan ve ardından Billboard listelerinde yer aldıktan sonra önemli bir başarı elde ettiler ve platformun müzik endüstrisini yeniden şekillendirme potansiyelini göstermişlerdir. TikTok'un algoritması ilişkilendirilebilir ve ilgi çekici içeriği tercih ederek, parçaların kullanıcı odaklı zorluklar, mimler veya dans rutinleri aracılığıyla görünürlük kazanmasını sağlayan viral tanıtımı kolaylaştırmıştır. Bu durum müzik tanıtımını

demokratikleştirmiş, sanatçılara kitleleriyle doğrudan ve otantik bir şekilde etkileşim kurma fırsatı sunmuş, kapsamlı finansal kaynaklara olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. Platform ayrıca doğrudan hayran etkileşimini mümkün kılarak sanatçıların sahne arkası içerikleri, kişisel hikayeleri ve yaratıcı süreçleri paylaşarak kişisel bağlantılar kurmalarına olanak tanımış ve böylece sadık bir hayran kitlesi oluşturmaya aracılık etmiştir. Ayrıca TikTok, gelir elde etmek için yeni yollar açmış ve sanatçıların akış hizmetleri, marka ortaklıkları, canlı performanslar ve platformun müziği doğrudan TikTok'a ve diğer akış hizmetlerine dağıtan SoundOn programı aracılığıyla varlıklarını paraya çevirmelerine olanak tanımıştır. Özetle, TikTok sanatçılar için çok katmanlı gelir akışlarını kolaylaştırmış, geleneksel müzik satışlarının ötesine geçerek marka iş birlikleri, sponsorlu içerik ve platforma özgü promosyonları kapsamıştır.

TikTok, yeni sanatçılara görünürlük, viral başarı fırsatları ve hayranlarla doğrudan etkileşim sağlamasına karşın, bir sanatçının kariyerinin uzun vadeli sürdürülebilirliğini baltalayabilecek çeşitli zorluklar da sunmaktadır. Öne çıkan endişelerden biri, sanatçıları özgün sanatsal ifadeyi sürdürmek yerine platformun algoritmik tercihleriyle veya mevcut viral formatlarıyla uyumlu müzik yaratmaya zorlaması nedeniyle, hâkim trendlere uyma baskısıdır. Trendlere bu şekilde odaklanmak, müziğin meta haline gelmesine ve yaratıcılığa göre popülerliğe öncelik verilmesine yol açmaktadır. TikTok hızlı ve kısa vadeli başarıyı mümkün kılarak, bu durum geçici bir popülerliğe dönüşebilmektedir. TikTok'un algoritmik yapısı, sanatsal değerinden bağımsız olarak platformun görsel ve işitsel formüllerine uymayan içeriklerin görünürlük kazanmakta zorlanabileceği için bir tür engelleyicilik de getirmektedir. Özellikle bağımsız sanatçılar, müzikleri viral kalıba uymuyorsa kendilerini dezavantajlı bir konumda bulmaktadır. TikTok'un sürekli paylaşım ve etkileşime verdiği önem, trendlerin ve

içeriklerin hızla değişmesiyle sanatçıların görünürlüğünü sürdürmesinin giderek zorlaştığı aşırı doygunluk ortamı yaratmaktadır. Kişisel kullanım hesapları her ay ortalama üç kat daha fazla gönderi paylaşmaktadır (Metricool 2023). Özetle, TikTok önemli tanıtım avantajları sunarken, sanatçıların platformun karmaşıklıklarında yol alabilmek ve kalıcı başarı elde edebilmek için özgünlük ile pazarlanabilirliği dengelemesini gerektiren önemli bir zorlukla karşı karşıya bırakmaktadır.

TikTok'un müzik tüketimi üzerindeki etkisi, özellikle Z Kuşağı arasında, kapsamlı bir şekilde incelenmiş olsa da, platformun müzik üzerindeki rolünün daha kapsamlı bir şekilde anlaşılması için daha fazla araştırmayı gerektiren bazı boşluklar bulunmaktadır. İlk olarak, viral başarının sanatçıların kariyerleri üzerindeki uzun vadeli etkilerini, özellikle hayran kitlesi sürdürülebilirliği açısından inceleyen çalışmalara ihtiyaç vardır. TikTok'un viral müzik trendlerinin dinleyiciler üzerindeki psikolojik etkisi, belirli parçalara tekrar tekrar maruz kalmanın duygusal etkileşimi ve tüketim alışkanlıklarını nasıl etkilediği de dâhil olmak üzere daha fazla araştırma gerektirmektedir. Az araştırılmış bir diğer alan ise TikTok'un niş müzik türleri üzerindeki etkisidir. Çünkü mevcut araştırmaların çoğu ana akım pop hitlerine odaklanmakta ve platformun klasik, caz veya deneysel müzik gibi ana akım olmayan türler üzerindeki etkisiyle ilgili sorular barındırmaktadır. Kullanıcı tarafından oluşturulan içeriğin (UGC) müzik tanıtımındaki rolü incelenmiş olsa da, kullanıcıların müzik zorluklarına katılımının ardındaki motivasyonları ve bu faaliyetlerin kendini ifade etme ile ilişkili olarak müzik tüketim modellerini nasıl şekillendirdiğini anlamak için daha fazla araştırmaya ihtiyaç vardır. TikTok'un müzik keşfi ve tanıtımı üzerindeki küresel etkisini, özellikle sosyal medya davranışlarının ve müzik zevklerinin farklı olabileceği Batı dışı bölgelerde araştırmak için kültürler arası çalışmalar da gereklidir. TikTok'un müzik dağıtımı, yayın platformları ve geleneksel liste

sistemleri üzerindeki etkisi de dâhil olmak üzere müzik endüstrisi üzerindeki daha geniş ekonomik etkisi henüz kapsamlı bir şekilde analiz edilmemiştir. TikTok'un müzik tanıtımını çevreleyen etik hususlar, telif hakkı, lisans anlaşmaları ile ilgili hususlar da büyük ölçüde araştırılmamıştır. Bu konularda yapılacak olan çalışmalar TikTok'un müzik tüketimini, sanatçı-hayran ilişkisini ve genel olarak küresel müzik endüstrisini nasıl yeniden şekillendirdiğine dair anlayışı derinleştirecektir.

KAYNAKÇA

- Billboard Staff. (2021). TikTok müzik tanıtımının ve listelerinin kurallarını nasıl yeniden yazıyor. *Billboard Magazine*.
<https://www.billboard.com/pro/tiktok-music-charts-promotion/>
- Catapult My Music. (2023). *TikTok music impact report breakdown for indie artists and labels*.
<https://www.catapultmymusic.com/article/tiktok-music-impact-report-breakdown-for-indie-artists-and-labels>
- Clement, J. (2020). Distribution of TikTok users in the United States as of June 2020, by age group. *Statista*.
<https://www.statista.com/statistics/1095186/tiktok-us-users-age/>
- Karataş, T., & Karakoç, H. (2024). Z kuşağının TikTok kullanımı ortaya çıkıyor: İmam Hatip Lisesinin üzerine bir araştırma. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(132), 525–543.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3743860>
- Kaye, D. B. V., Chen, X., & Zeng, J. (2022). Sesli TikTok: Müzik yapımı, platform politikaları ve sesli viraliteler. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 28(1), 199–216.
<https://doi.org/10.1177/13548565211032188>
- Lee, J. (2019). Sosyal medya kuşağı ve katılımcı müzik kültürü: Z Kuşağı müzik tüketimini nasıl yeniden şekillendiriyor. *Dijital Medya Çalışmaları Dergisi*, 4(2), 82–95.
- Metricool. (2023, December 1). *Metricool: TikTok study 2023*.
<https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/8b8c35c2-a36e-465d-a6a5f71f33bc1204/page/4ByGD>
- MRC Verileri. (2021). ABD TikTok müzik etki çalışması. *MIDIa Research*.

<https://www.businesswire.com/news/home/20211105005539/en>

Mulligan, M. (2020). *Kısa biçimli video etkisi: TikTok'un müzik keşfini bozması*. MIDiA Research.

Music Business Worldwide. (2024). TikTok: 84% of songs that entered Billboard's Global 200 chart in 2024 went viral on our platform first. <https://www.musicbusinessworldwide.com/tiktok-84-of-songs-that-entered-billboards-global-200-chart-in-2024-went-viral-on-our-platform-first/>

Pew Research Center. (2022). *Teens, social media and technology* 2022. <https://www.pewresearch.org/internet/2022/08/10/teens-social-media-and-technology-2022/>

Pex. (2023). TikTok data report: 85% of videos on TikTok contain music. <https://pex.com/blog/2023-tiktok-data-report-85-of-videos-on-tiktok-contain-music/>

Prensky, M. (2001). Dijital yerliler, dijital göçmenler. *On the Horizon*, 9(5), 1–6. <https://doi.org/10.1108/10748120110424816>

Record of the Day. (2023). *Year on TikTok: Music report*. <https://www.recordoftheday.com/news-and-press/year-on-tiktok-music-report-2023>

Schellewald, A. (2021). Communicative forms on TikTok: Perspectives from digital ethnography. *International Journal of Communication*, 15, 21. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/16414>

Sydykova, A., & Weiß, B. (2024). Z kuşağının derinlemesine analizi: Aktif TikTok kullanımına yönelik seçilmiş motifler. *Muhasebecilerin Dergisi*, 29(2), 112–124. <https://doi.org/10.2478/acc-2023-0009>

- Ta, M., Chen, H., Luo, L., & Park, H. W. (2024). Kültürel üretimde platformlaştırmanın incelenmesi: TikTok ve Spotify'daki hit şarkıların karşılaştırmalı hesaplamalı analizi. *arXiv*. <https://arxiv.org/abs/2411.11205>
- Tamara, S. S. (2022). *Sizin için yapıldı: Algoritma çağında müzik keşfi* (Yüksek lisans tezi, Utrecht Üniversitesi, Utrecht).
- The Guardian. (2024, April 20). Views of TikTok posts with electronic music outgrow those using indie. <https://www.theguardian.com/technology/2025/apr/20/views-of-tiktok-posts-with-electronic-music-outgrow-those-using-indie>
- TikTok. (2023). *Music impact report confirms TikTok fuels music discovery*. <https://newsroom.tiktok.com/en-us/music-impact-report-confirms-tiktok-fuels-music-discovery>
- TikTok & Luminate. (2023). *TikTok and Luminate release latest music impact report*. <https://newsroom.tiktok.com/en-us/tiktok-and-luminate-release-latest-music-impact-report>
- Vito, C. (2022). TikTok, katılımcı kültür ve kullanıcı tarafından oluşturulan müzik trendlerinin yükselişi. *Popüler Kültür ve Medya Dergisi*, 34(2), 75–91. <https://doi.org/10.1007/s12145-022-00711-0>
- Vonderau, P. (2021). TikTok ve müziğin platformlaştırılması. *Popüler Müzik ve Toplum*, 44(5), 110–124. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1895304>
- Winkler, A., Zangerle, E., & Lex, E. (2024). Müzik TikTok'tan kaybolduğunda ne olur? *arXiv*. <https://arxiv.org/abs/2405.14999>
- Woodward. (2024, March). TikTok user statistics: Everything you need to know about TikTok users. *Search Logistics*.

<https://www.searchlogistics.com/learn/statistics/tiktok-user-statistics/>

Zips, S., & Holendová, J. (2023). Z kuşağının aktif TikTok kullanımı için seçilmiş motiflerinin derinlemesine analizi. *Muhasebecilerin Dergisi*, 29(2), 112–124. <https://doi.org/10.2478/acc-2023-0009>

AKADEMİK PERSPEKTİFTEN MÜZİK

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com