



# Barok Dönemde Müziğin Dolaşımı; Bach'tan Günümüze Copyleft

Özge CESUR\*  
Fırat KUTLUK\*\*

## Öz

Barok dönem bestecisi için yapıtını ortaya koymanın farklı nedenleri bulunmakta. Kilise görevleri, halka açık yerlerde seslendirilen eserler, özel siparişler, müzikle ilgilenen amatörler için çalgı metodları. Bu yüzden dönem bestecisi sürekli yazmak zorundadır. Bu durum müzik yazımında iki önemli unsuru barındırır. İlki, bu yoğun tempo içinde besteci aynı zamanda usta bir seslendirici ve doğaçlama ustası olmak zorundadır. İkincisi ise besteci her ne kadar çok üretken olmak zorunda olsa da özgün yapıtlar vermeye yetişmesi olanaksızdır. Bu yüzden gerek kendi ezgilerini gerekse diğer bestecilerin temalarını farklı çalgılar için yazdığı eserlerde kullanmak zorundadır. Bu, aynı zamanda barok dönemin önemli eser yazma yöntemlerinden biri olarak yerleşir ve dönemin en baskın ismi Johann Sebastian Bach'ta sıkça görülür.

Barok dönemin bu özelliği, günümüz müzik endüstrisinin copyright yasaları bağlamında kabul görmez. Ancak 1980'li yıllarda, Stallman öncülüğünde söz konusu yasaların yeni teknolojiyle birlikte artık işlevsel olmadığı öne

---

*Makale Geliş Tarihi: 1 Eylül 2022 Makale Kabul Tarihi: 25 Eylül 2022*

*\*Arş, Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, ozgecesur@mgu.edu.tr*

*\*\* Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, kutlukefirat@gmail.com*

sürülerek yaratıcı üretimler için “free software” hareketi başlatılır. Bu hareket, üretici, ürün ve tüketici bağlamlarında özgürlük fikrini savunan ideolojik bir yaklaşımdır. Copyright’a karşı duruş özelliğiyle “Copyleft” olarak isimlendirilir. Günümüzde copyleft yaklaşımının müziğe olan yansımaları, farklı platformlarda yer alan playlistler aracılığıyla gözlemlenmektedir. Aynı zamanda Twitch örneğinde olduğu gibi bir yayın politikası olarak da karşımıza çıkmaktadır.

*Anahtar Kelimeler:* Copyleft, Copyright, Barok, Müziğin Dolaşımı, Müzik Endüstrisi

### **Circulation of Music in the Baroque Era: Copyleft from Bach to Present**

#### **Abstract**

Baroque composer had different reasons for presenting work, such as church duties, works performed in public places, special orders, and instrument methods for amateurs interested in music. Therefore, a composer of the period had to write constantly. This situation contains two important elements in music writing. Firstly, the composer had to be a master performer and improviser in this intense tempo. Secondly, although very productive, the composer cannot keep up with original compositions. Therefore, he used his own melodies and other composers’ themes in works for different instruments. This establishes as one of the important writing methods of the Baroque era and is frequently seen in Bach’s works, the most dominant name of the period.

This feature of the Baroque era is not accepted in the context of the copyright laws of today’s music industry. However, in the 1980s, under the leadership of Stallman, the free software movement for creative production was initiated, claiming that the laws in question were no longer functional and that new forms of intellectual property were needed with new technology. This movement is an ideological approach that defends the idea of freedom in the producer, product, and consumer context and called

“Copyleft” with its stance against Copyright.

**Keywords:** Copyleft, Copyright, Baroque, Circulation of Music, Music Industry

## Giriş

Sanat tarihçileri, bir sanat yapıtını anlamamanın farklı parametreleri olduğunu savunur. Söz konusu müzik olduğunda bu durum biraz daha karmaşıklaşabiliyor. Sözelimi barok dönem yapıtlarını dönem atmosferini ve bestecinin konumunu bilmeden anlamak güçtür. Barok besteci için yapıtını ortaya koymanın farklı nedenleri bulunmakta. Kilise görevleri, soyluların hizmetinde bulunma, halka açık yerlerde seslendirilen eserler, özel siparişler, müzikle ilgilenen amatörler için çalgı metodları. Bu yüzden dönem bestecisi sürekli yazmak zorundadır. Bu durum müzik yazımında iki önemli unsuru barındırır. İlki, bu yoğun tempo içinde besteci aynı zamanda usta bir seslendirici ve doğaçlama ustası olmak zorundadır. İkincisi ise besteci her ne kadar çok üretken olmak zorunda olsa da özgün yapıtlar vermeye yetişmesi olanaksızdır. Farklı görevler ve bu görevlerin gerektirdiği farklı uğraşlar bir yana, farklı türlerde yazım söz konusudur. Dünyasal ve dinsel türler ezgisel gereç anlamda alış-veriş içindedir. Bu yüzden besteci gerek kendi ezgilerini gerekse diğer bestecilerin temalarını farklı çalgılar için yazdığı eserlerde kullanmak zorundadır. Bu, aynı zamanda barok dönemin önemli eser yazma yöntemlerinden biri olarak yerleşir ve dönemin en baskın ismi Johann Sebastian Bach'ta sıkça görülür. Kimi zaman keman konçertosunun teması çembalo konçertosunda karşımıza çıkar, kimi zaman bir kantat teması, keman konçertosunun ağır bölümüne yerleşir. En ilginç ise bir çalgı için yazdığı konçerto olduğu gibi başka bir çalgı için yeniden düzenlemesidir. Bestecinin önemli eserlerinden mi majör 2. keman konçertosu, aynı zamanda re majör 3. çembalo konçertosudur. Çembalo için yazdığı 6. konçerto ise 4. Brandenburg Konçertosu'nun bu çalgı için düzenlenmiş şeklidir. Erken dönem yapıtlarında Buxtehude ve Pachelbel gibi isimlerin temalarının da belirgin bir şekilde yer aldığı gözlenir. Bach'ın bunu yapmasının nedenleri kimi yazarların değişiyile aynı zamanda bir müzik işçisi olarak nasıl çalıştığıyla da bağlantılıdır.

## Bir Müzik Profesyoneli Olarak Bach

1703 yılında 18 yaşındayken orkestrada keman çalmaya başlar Bach ve ertesi yıl Arnstad'daki bir kiliseye orgcu olarak atanır. 1707'de Mühlhausen'deki St. Blasius Kilisesi'ndeki orgculuk görevini kabul eder. Ertesi yıl Weimer'a gidip kent dükünün önünde çaldığında saray orgculuğu ve oda müzisyenliği (Kammermusicus) teklifi alır ve yeni durak burası olur. 1714'te başkemancılığa getirilir (concertmeister). 1717'de Anhalt Prensi Leopold'un sarayına kapelustası (kapellmeister) olarak atanır. 1723'te Kuhnau'nun yerine

Thomasschule'ye kantor atanır ve yine aynı kentin iki büyük kilisesinde müzik yöneticisi olarak görev yapmaya başlar. Bu arada Prens Leopold'un hizmetinde olmayı yeni bir unvanla sürdürür: Kapellmeister von Haus aus. 1736'da Polonya Kralı ve Saksonya Seçmenbeyi'ne (elektör) saray bestecisi olur.

Bestecinin bu görevleri, yazım stilini, yazma nedenlerini ve ele aldığı türleri etkileyen uğraşlardır. Leopold'un hizmetinde bulunduğu sıralarda orkestra ve oda müziği yapıtları vermesinin nedeni sarayda orkestra ve oda müziği takımı olması ve org bulunmaması. Bunlara Leopold'un çalması için yazdığı yapıtlar da eklenebilir. Brandenburg Konçertoları, İyi Yedirimli Klavye 1. Defter, dünyasal kantatlar, bu dönem verdiği ürünler arasında. Köthen'deki kilisenin Calvinist reformist bir kilise olduğunu (Herz, 2014: 131) vurgulamak, bestecinin yapıtlarını sınıflayabilmek adına önemli.

Aziz Thomas Okulu'nda çalıştığı dönemdeki görev tanımı ve iş yükünü Hüseyin Sadettin Arel 1948 yılının Nisan-Ekim ayları arasında Musiki Mecmuası'nda "Bach" başlığıyla altı bölüm olarak yayımlanan yazısında şöyle anlatır:

Bach, Thomas Okulu'ndaki öğrencilere Perşembe dışında her gün şan dersi verirdi. Kantorluk görevlerinden başka okulun üç ve dördüncü sınıflarına Latince dersi vermekle yükümlüydü. Ayrıca üniversitenin resmi törenlerinde akademik müzik yöneticiliği yapmak, okulun yetenekli öğrencilerine olağan şan dersleri dışında org, çembalo ve keman öğretmek de onun görevleri arasındaydı (Arel'den akt. Oransay: 1986: 11).

Bestecinin bir arkadaşına yazdığı 28 Ekim 1730 tarihli mektubunda geliriyle ilgili yakınması yer alır. Bu, aynı zamanda bestecinin müzik yapma nedenlerinden birini görebilmek adına önemlidir:

Şimdiki yıllığım 700 thaler kadar, arada ek gelir olursa artıyor. Bu da gömülen cenazelerin sayısına bağlı. Havalar sağlığa uygun gidince ek gelir azalıyor. Sözgelimi geçen yıl cenaze sayısı azaldığından gelirim 100 thaler düştü (Arel'den akt. Oransay: 1986: 11).

Bu okuldaki görevi sırasında yaşadığı onlarca sorun içinde en önemlilerinden birinin korodaki yeteneksiz ya da sesi kırılan oğlanlar olduğu not edilir (Parrott, 2015: 38).

Tüm bu yaşananlar dönem atmosferinin gereğidir kuşkusuz. Bestecinin yaşamı boyunca bulunduğu görevler, aldığı ünvanlar, çalışma koşulları ve yaşadığı sorunları Forkel tek bir sözcükle açıklar: "Koşullar" (1920: 41).

Bestecinin çoğu zaman “Director Chori Musici Lipsiensis” ya da ‘Director Musices’ ünvanlarını tercih ettiği bilinir. Bunun nedenini ise yine Forkel, Bach’ın yalnızca bir soylu ya da kilise hizmetinde çalışarak anılmak istememesi olarak açıklar. Bunu zaten dinsel ve dünyasal yapıtlarındaki ezgileri birbirinde kullanmasıyla kanıtlamıştır sanki. Konçerto ya da diğer türlerdeki temalara kantatlarında sıkça yer verir. Müzik tarihinde bunu ilk uygulayan ismin Bach olmadığı bilinmekte. Aynı uygulama yüzlerce yıl öncesinden de sıkça karşımıza çıkar. Bir besteci sarayda ve kilisede çalışıyorsa ve görevleri gereği dinsel ve dünyasal yapıtları aynı anda veriyorsa bu durum kaçınılmazdır. Ancak burada dönem bestecisi için yeni bir tartışma açılır. Müzik adamının sanatçı ve zanaatçı/hizmetkar kimlikleri masaya yatırılır. Kuşkusuz işveren açısından değerlendirildiğinde besteci bir hizmetkardır. Yine de bu durum Bach’ı döneminin ve sonrasında müzik tarihinin en büyüklerinden biri olmasını engellemez. Dinsel ve dünyasal müziklerinin iç içe geçmesi çoğu yazarda tanrıya olan inancı ve tüm müziğini ona adadığı şeklinde değerlendirilir (Goehr, Herz, Marissen, Schrade...).

Bach’ın müzik tarihindeki etkin yeri tartışılmaz. Fug yapısının Mozart ve Beethoven’a uzanmasından başlayıp, romantik dönemde neredeyse her bestecinin müziğiyle uzaktan yakından ilgilenmesine giden bir durum söz konusudur. Schönberg ve Stravinsky gibi avantgarde’ların bile ele aldığı bir bestecidir Bach. Kimilerine göre dönem geleneğini çok iyi özümseyip ve süzüp biçemi ve tekniği doruğuna ulaştırmış bir isimdir. Kimilerine göre ise protestan koralini doruğa çıkarması zirvede olması için yeterlidir. Tonalite, eşit yedirim, karşıezgi, org ve koral yapıtları, konçertolarıyla döneminin son sözünü söylemiştir. Kantat, barok dönemin arya, reçitatif, düet gibi bölümlerden oluşan vokal yapıtları için kullanılır. Dramsal, lirik ya da dinsel bir konu üzerine oturtulan bir metin söz konusudur. En gözde türü kuşkusuz Bach’ın elinde doruğa çıkan kilise kantatıdır. Günümüz kantat dağarında da ağırlığı Lutheryan kiliselerde seslendirilen Bach’ın Almanca metinler üzerine yazdığı yapıtlar oluşturur. Bach’ın söz konusu bu yapıtlarındaki yer alan unsurlar, birden fazla solist, koro ve küçük orkestradır. Yine de 17. yüzyıl müziğinde dünyasal kantatlara da sıkça rastlanır. Bu durum kuşkusuz tartışmaları başlatır. Kantatın bu yapısını eleştiren ve türün yalnızca kilise içinde dinsel konularla ele alınması gerektiğini savunanlar, dinsel ve dünyasal müziği iki ayrı kutup olarak görmeyen, daha doğrusu çatıştırmaya gerek duymayan ortodoks protestanlar. Kilise müziğinin bu yapı içinde gelişmesinin nedeni budur. Yine de gerçek anlamda reform Bach’la gelir. Neumeister’in tiyatral şiirini yinelemeli ariyanın operatik özellikleriyle birleştirmesi, bu alanda yazdığı 300’ün üzerinde yapıtla türün tarih içinde anılması gereken ilk ismi olduğunu ortaya koymaya yeter (Kutluk, 1997: 104).

Bach’la ilgili biyografilerde sanatçının kariyeri farklı biçimlerde ele alınır.

Kiminde müzik türleri ve yapıtlar işlenirken, kiminde yaşadığı, daha doğrusu görev yaptığı yerler ölçüt alınarak bir bölümlenme yapılır. Kiminde ise dinsel ve dünyasal olmak üzere iki bölümde işlenir ama burada da sorun bestecinin verdiği bine yakın yapıttır. Bu durumun nedenleri ise bellidir; mesleğiyle geçinebilmenin yanısıra yapıtlarının seslendirilme gerekliliği. Oğullarının eğitimleri için yazılan org yapıtları, kilise görevleri, okul görevleri, özel dersler, evlenme törenleri, cenaze törenleri, özel siparişler, paskalya, org çalanlara yine önerilerle dolu bir dermece...Bach'ta yapıt vermenin neredeyse onlarca nedeni bulunmakta ve kantatlarından pasyonlarına değin her yapıtının bir işlevi söz konusudur. Bu nedenle daha önce vurgulandığı gibi dönem bestecisi sürekli yazmak zorundadır ve bu durum müzik yazımında kimi unsurlar gerektirir. Besteci kaçınılmaz olarak kendi ezgilerini ve diğer bestecilerin temalarını farklı yapıtlarında kullanmak zorundadır.

### **Bach'ta Müziğin Dolaşımı**

Org için yazdığı sonat, prelüd ve fugların tümünde ezgisel gereçlerin kimi zaman yine org kimi zamansa başka çalgılar için yazılan farklı yapıtlarda tekrar kullanıldığı görülür. Bunun yanısıra Frescobaldi, Pachelbel, Buxtehude, Reinken, Raison gibi isimlerin ezgileriyle benzerlik gösteren kimi pasajlar söz konusu. Org için yazdığı altı konçertonun tümü Vivaldi ve Johann Ernst'in yapıtlarının çeviri yazımlarıdır. Bir kaç örnek:

- BWV 527 re minör org sonatının adagio 2. bölümü BWV 1044 flüt, keman ve çembalo için la minör konçertoda kullanılır.
- BWV 1054 re majör 3. Brandenburg Konçertosu, BWV 1042 mi majör keman konçertosunun bir ton aşağı aktarılarak yapılan çeviriyazımıdır.
- Çembalo için yazdığı BWV 1957 la majör 6. konçerto ise BWV 1049 sol majör 4. Brandenburg Konçertosu'nun bu çalgı için düzenlenmiş halidir.

Williams, Brandenburg Konçertoları'nı Weimar dönemi kantatları ve Vivaldi etkisinde yazılmış yapıtlar olarak değerlendirir (2007:109).

Bu örnekleri çoğaltmak mümkün. Görüldüğü gibi kendi ezgilerini farklı yapıtlarda kısmen kullanma ya da bir yapıtı başka bir çalgı için yazdığı yapıta olduğu gibi aktarma da söz konusu. Yazının konusu gereği kimi isimlerin ezgilerinden esinlenme boyutunu aşan etkilenmeler de söz konusu. Bu konudaki en ünlü örnek kuşkusuz Hans Leo Hassler'in 1601 yılında yayımlanan Mein G'müth ist mir verwirret adlı aşk şarkısı. Hassler'in solo ses ve değişik çalgı takımları, koro için yeniden düzenlediği bu şarkının ezgisi, Bach'ın Mattheus Pasyonu'nda (1727) aynen yer alır (O Haupt voll Blut und Wunden). Bundan 248 yıl sonra ise ezgi, bu kez Paul Simon'un American Tune adlı şarkısında karşımıza çıkar.

Goehr (1992), barok dönemin müzik yapısını, müziğin dolaşımı boyutunda ele alır ve yapıtın özgünlüğü konusunu masaya yatırır. Yazar, 18.

yüzyılın ilk yarısındaki müzik yaşamının seslendirildiği yerler ve siparişler boyutunda çok yoğun olduğunu ve bestecilerin buna yetişmede zorlandıkları için bir konuyu (özgün ya da başka bir bestecinin teması) birçok farklı yapıtta defalarca kullandığını söyler. Hız, aynı zamanda yapıtın tamamlanmadan, doğaçlamaya açık bir şekilde seslendirilmesine de neden olmaktadır. Dolayısıyla bestecinin “yorumcu” tarafı, dönem atmosferi için daha önemli bir işlev kazanmaktadır. Birden fazla işte çalışan Bach gibi ustaların değişik iş alanları için farklı çözümler bulması elbette kaçınılmazdır.

Barok dönemde, bestecinin içinde bulunduğu dönem atmosferi ve gerek beste yapma gerekse performans ustalığını ortaya koyması gerekliliği gibi çalışma koşulları bağlamında ele alınabilecek olan müziğin bu dolaşım biçimi, copyright yasalarının hakim olduğu günümüz müzik endüstrisi şartlarında kabul gören bir yaklaşım değildir kuşkusuz. Söz konusu bu yasalar, bestecinin üretim biçimine sınırlandırmalar getirmekte ve özellikle de diğer bestecilerin eserlerine gönderme yapabilecek kullanımların -her ne kadar söz konusu müzik üretimi olduğunda keskin sınırlarla belirlenemiyor ve farklı müzik türleri arasında değişiklikler bulunuyor olsa da- engellenmesi amacıyla iş görmektedir. Ancak 1980'li yıllarda, Richard M. Stallman öncülüğünde, copyright yasalarının yeni teknolojiyle birlikte artık işlevsel olmadığı öne sürülerek yaratıcı üretimler için özgür yazılım (free software) hareketi başlatılmıştır. Bu hareket bağlamında geliştirilen kimi uygulama biçimleri, öncelikli olarak yazılım, sonrasında ise müzik de dahil olmak üzere her tür üretim alanında kullanıma girebilecek şekilde düzenlenmiş ve yasal haklar bağlamında çeşitli lisanslar aracılığıyla üreticinin kullanımına sunulmuştur. Söz konusu uygulama biçimleriyle birlikte özgür yazılım hareketi, üretici, ürün ve tüketici bağlamlarında özgürlük fikrini savunan ideolojik bir yaklaşım olarak tanımlanabilir. Hareket, copyright yasalarına bir karşı duruş olması nedeniyle de copleft olarak adlandırılmıştır. Bu nedenle öncelikli olarak copyright yasalarının uygulama biçimlerinin anlaşılması ve bu yasalara karşı çıkışların incelenmesi, copleftin konumlandırılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

### **Yaratıcı Üretimler İçin Copyright Yasaları ve Müzik Endüstrisi**

Türkçe kullanımıyla “telif hakkı” olarak karşımıza çıkan copyright, ortaya koyulan eserin yaratıcısına, belirli bir süreyi kapsayacak şekilde verilen haklara işaret eden sistemi nitelemek için kullanılır. Bu hakların geçerli olduğu süre boyunca, eserin başkaları tarafından kullanımı sınırlandırılmış olur. Başka bir deyişle, ilgili süre boyunca herhangi bir kişi, kurum ya da kuruluş, yaratıcısından izin almadan eseri yayınlamayaz, sergileyemez, seslendiremez ya da değiştiremez. Eserin kullanımını talep eden kişi için izin, telif ücretinin ödenmesi karşılığında verilir. Bu anlamda copyright yasaları endüstrinin temel yapıtaşlarındandır.

Tarihsel olarak ortaya çıkışı matbaanın icadından sonraki döneme dayandırılan copyright yasaları, öncelikli olarak yazılı metinlerin korunması amacıyla kullanıma girer. Shiner, “dünyanın ilk copyright yasasının, 1709 yılında İngiltere’de ortaya çıktığını” belirtir. Yazarın ifadesiyle, “bu yasayla, elyazması bir eserin sahipliği yazarın kendisine veriliyor ve yazara eserini her biri 14 yıllık bir süreyi kapsayan müteakip iki dönem için satma hakkı tanınıyordu” (2018: 162). Yine aynı yüzyılda benzer uygulamalar müzikte de görülür. “18. yüzyıl gibi erken bir tarihte, yayıncının eserin doğrudan sahibi olması yerine eserin belirli bir süre sonra besteciye dönmesi, copyright uygulamasında bir standart haline gelmiştir” (Cook, 2009: 274). Shiner’a göre copyright yasasının kullanıma girmesi, himaye sisteminden piyasaya geçişe işaret etmektedir: “Eski himaye sisteminde üretilen herhangi bir sanat eseri genellikle haminin malı olarak görülüyordu. Ne var ki, himayenin yerini piyasanın almasıyla birlikte yazar, eserini satmak suretiyle, kamu önünde hem mülkiyetin hem de yetki verme gücünün kendisinde olduğunu ilan ediyordu” (2018: 163).

İlk olarak 18. yüzyılda karşımıza çıkmaya başlayan copyright yasaları, yüzyıllar içerisinde teknolojik yeniliklerle birlikte daha ayrıntılı uygulanım biçimlerini bünyesinde barındırır hale gelir. Özellikle kayıt teknolojisinin gelişimi ve endüstrinin genişlemesiyle birlikte 20. yüzyıl, copyright için önemli bir dönüm noktası oluşturur. Müzikte endüstrinin en önemli aktörlerinden biri, büyük ve küçük ölçekli plak şirketleri, başka bir deyişle yapımcı şirketleridir kuşkusuz. Bu şirketlerin devreye girmesiyle, copyright yasalarının stratejik olarak, öncelikle ticari ve sonrasında kişisel çıkarlar için kullanılan yapısı da daha çok kendini göstermeye başlar.

Bu gelişmeler, halen süregelen tartışmaları başlatmak için yeterlidir. Yayıncılar, besteciler, seslendiriciler ve hukukçuların aktörleri olduğu telif savaşları başlar. Korsan yayınlar birbirini izler, “çalıntı” iddialarına “esinlenme” yanıtları verilir ve değişik platformlar, değişik çözüm önerileri arar. Copyright yasalarının güncel yapısının, karşı çıkışın temel nedeni olduğu ileri sürülür. Yasaların yapımcılara yönelik aşırı koruma öğeleri içermesi tartışılır. İnternet sayfalarında besteci, saksofoncu, medya sanatçısı ve dansçı olarak tanımlanan Kanada’lı John Oswald, Mystery Tapes Laboratory adını verdiği stüdyosunda farklı kişi ve toplulukların eserlerinin kayıtlarını remixleyerek ses kolajları oluşturmaktadır. Plunderphonics adını verdiği bir besteleme tekniği olarak önerdiği yöntemin uygulamasını, 1988 yılında aynı adlı albümle yapar. Bu albümde Elvis Presley, Beatles, James Brown, Dolly Parton, Michael Jackson gibi isimlerin şarkılarının yanısıra Stravinsky ve Richard Strauss da yer almaktadır. Oswald hakkında telif yasası hükümlerince dava açılır.

Bu konudaki bir diğer örnek, Oswald gibi ses kolajları oluşturan Negativland’dır. Topluluk, 1991 yılında yayınladığı U2 adlı EP’de U2 grubunun



“I Still Haven't Found What I'm Looking For” adlı şarkısının ezgisini gerek grubun altyapısı ve Bono'nun vokali, gerekse ana temayı kendilerinin mırıldanması biçiminde kullanır. U2'nun bağlı bulunduğu Island Records, Negativland ve albümü çıkaran SST aleyhinde dava açar ve kazanır. Negativland ise bu albümdeki “alıntıların” “yaratıcı hırsızlık” olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur. Bu söylemlerini “ABD Anayasası'nda yer alan ‘belirli bir sanat yapıtından eleştiri, yorum, parodi’ amacıyla alıntı yapılmasına izin veren hükmün telif haklarına getirdiği sınırlamaya” dayandırırılar. Grubun savına göre bu çerçeveler içerisinde ortaya koyulan olan bir ürünün, “dürüst yararlanma” (fair use) kapsamında kabul edilmesi gerekmektedir” (Turhanlı, 2003: 76). Negativland, dava sonrasındaki süreçte bu çalışmada ele alınan copyleft kapsamında önemli bir yere sahip olan Creative Commons1 çatısı altında üretimlerine devam eder.

Kuşkusuz anılan her iki ismin de yani Oswald ve Negativland'ın çalışmalarının estetik olarak ayrıca değerlendirilmesi gerekmektedir. Oswald'a günümüz penceresinden baktığımızda elektronik müziğin başlangıcından gelişimini gösterdiği döneme değin gözde olan kimi teknikleri kullandığı görülür. Özgün adlarıyla musique concrete, sound collage, public broadcasting, spoken word, tape recording olarak anılan tekniklerin kullanıldığı Plunderphonics albümü, telif yasaları bir yana, nitelik olarak değerlendirildiğinde son derece demode ve daha kesin bir ifadeyle kitsch bir çalışmadır. Oswald'ın bu albümünün avantgarde olarak değerlendirilmesi ise 1950'lerin elektronik müzik ürünlerine tek kelimeyle açık bir hakarettir. Aynı şey Negativland için de geçerli. Grubun, Oswald benzeri teknikleri, yani ses kolajları, medya kayıtları ve kaydedilmiş şarkıların editlerini kullandığı görülür. U2 adıyla piyasaya sürülen EP, 13 dakikalık süresiyle kabaca ne olduğu anlaşılmayan, deneysel bile denemeyecek kötü bir çalışmadır.

Batı sanat müziği ürünleri ise ülkelere göre değişen sürelerle copyright kapsamına dahil edilmekte ve bu süreler sonunda kullanılan eserler için bes-teciye telif ücreti ödenmesi bir zorunluluk olmaktan çıkmaktadır. Yani eser, belirli bir süre sonunda copyright kapsamına girmeyen “kamu malı” (public domain) statüsünde kabul edilir. Ancak eserlerin, kişilerce seslendirilmiş kayıtları söz konusu olduğunda telif ücretleri devrededir. Başka bir deyişle, herhangi bir amaçla batı sanat müziği eserlerinin kayıtlarından yararlanmak -seslendiricinin seçimine bağlı olarak- telif ücretine tabi olabiliyorken, performans için böyle bir yasal durum söz konusu değildir.

Teknolojideki gelişim, bir yandan copyright yasalarının daha ayrıntılı şekilde uygulanmasına yol açarken diğer yanda ise eser üreticilerin endüstriye karşı duruşlarını üretimleriyle ortaya koyabilecekleri zemini sağlamaktadır. Bu bağlamda, 20. yüzyılın sonlarında bilgisayar ve ağ teknolojilerinin ortaya çıkışı, üretici, ürün ve endüstri açısından oldukça önemli bir dönüm noktası

olarak nitelendirilebilir. WWW sayfaları gibi yeni edebi eser biçimlerinin gelişimini teşvik eden, üretimlerin kolayca depolanması, kopyalanması, değiştirilmesi, dağıtılması ve kamuya açık paylaşılmasına imkan verirken geniş kitlelere erişimi mümkün kılan, aynı zamanda da zaman-mekan sınırlarından bağımsız şekilde, ortaklaşa edebi ve sanatsal eserlerin yaratılmasına zemin sağlayan” (Heffan, 1997: 1488) bilgisayar ve ağ teknolojileri, söz konusu müzik üretimi ve endüstrisi olduğunda da etkisini hızla göstermiştir. Bu bağlamda müzik özelinde ilk akla gelen olgu ise Mp3 formatı ve bu formatta müziğin dolaşımına imkan veren Napster ve benzeri platformlardır. Sahip olduğu geniş kullanıcı kitlesiyle birlikte Napster, müzik endüstrisine hakim olan copyright yasaları çerçevesinde özellikle dikkat çeken bir oluşum. 1999 yılında kurulan ve Mp3 dosyalarının paylaşımına olanak sağlamasıyla bir anda dikkatleri üzerine çeken Napster, herhangi bir parasal karşılık beklemez ama bu durum müzik endüstrisi tarafından kabullenecek bir şey değildir. Birbiri ardına gelen davalar sonucu belirli bir ücret karşılığı kullanılabilen legal bir platforma dönüşen Napster’ı, geniş kullanıcı kitlelerine sahip olan Spotify, Apple Music, Fizy, Deezer, Muud, Tidal gibi günümüz müzik endüstrisinin yapıtaşları haline gelen platformlar izler.

Copyright yasaları ve müzik endüstrisinin işleyiş biçimi, yalnızca bireysel olarak üretim yapan kimi kişi ve gruplar tarafından değil, akademik çevrede yer alan kimi araştırmacılar tarafından da ele alınır ve eleştirilir. Batı dışı müzikleri kapsayan genel bir şemsiye terim olan dünya müziği, bu konuda öne çıkan türlerden biri olur. Bu adlandırmanın batı dışı toplumları ve onların müziklerini ötekileştirmede iş gördüğü öne sürülürken endüstri söz konusu olduğunda “dijital sampling” kullanımı ve copyright yasaları üzerinden, yerli halkın müzik mülkiyetinin elinden alınmış olduğu düşüncesi de dünya müziği kategorisine karşı çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır” (Yıldız, 2022: 24).

Bu noktaya kadar teknolojik yenilikler çerçevesinde, müzik endüstrisi ve copyright yasaları bağlamında aktarılan örneklerden yola çıkılarak müzik üretiminde ekonomik koşulların öncelikli öneme sahip olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Günümüzdeki durum göz önünde bulundurulduğunda Bach örneğiyle anlatılmaya çalışılan barok dönem besteleme stili de söz konusu ekonomik koşulların önemini ve yüzyıllar içerisinde neredeyse hiç değişmeyen konumunu vurgular. Ancak 20. yüzyılda ortaya çıkan teknolojik yeniliklerle birlikte aynı yüzyılın sonlarında kullanıma giren bilgisayar ve ağ teknolojileri, müzik üretiminde dönüştürücü etkiye sahip olmuş ve endüstriyle birlikte copyright yasalarına çoğunlukla ideolojik olarak nitelendirebileceğimiz karşı çıkışların kendini göstermesi için gerekli olan zemini yaratmıştır. Söz konusu bu ideolojik karşı çıkışların kavramsal çerçevesi ise Richard M. Stallman tarafından ortaya koyulan copyleft yaklaşımında temellendirilebilir.

### **İdeolojik Bir Yaklaşım Olarak Copyleft**

Bilgisayar ve ağ teknolojilerinin gelişimiyle doğrudan ilişkili bir kavram olan copyleft, öncelikli olarak yaratıcı üretimler için “özgür yazılım” (free software) hareketi çerçevesinde üreticilerin alabileceği lisanslara işaret ederken daha önemlisi “bilgisayar çağında ifade özgürlüğü için siyasi bir dava” (Castells, 2020: 83) niteliği de taşımaktadır. Özgür yazılım hareketinin öncüsü, “AT&T Bell Laboratuvarı'nın UNIX adlı bilgisayar işletim sistemine ait mülkiyet haklarını talep etme kararına tepki göstererek” (Castells, 2020: 45) GNU (Gnu's Not Unix) projesi çerçevesinde hayata geçirmiş olduğu “Özgür Yazılım Vakfı” (Free Software Foundation) ile dikkatleri üzerine çeken Richard M. Stallman olarak kabul edilir. Bu vakıf aracılığıyla, “özgür iletişim ve yazılım kullanımını temel bir insan hakkı olarak nitelendiren” Stallman, endüstriye hakim olan copyright yasalarının yeni teknolojiyle birlikte artık işlevsel olmadığı görüşünü kurumsallaştırarak öncelikli olarak yazılım alanında çalışan daha sonrasında ise bütün yaratıcı üretim alanlarında eser veren üreticilerin benimseyebileceği yeni yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu nedenle özgür yazılım felsefesi ve uygulamaları, copyleft yaklaşımının merkezinde yer almaktadır.

Stallman'ın ifadeleriyle copyleft, copyright yasalarını kullanır, ancak olağan amacının tam tersine hizmet etmek için onları tersine çevirir; böylelikle bu yasalar, yazılımı özelleştirmenin bir aracı olmak yerine, yazılımı özgür tutmanın bir aracı haline gelir (2002: 22). Söz konusu bu durum, copyright yasalarını, copyright sisteminin kendisine karşı kullanmak olarak nitelendirilebilir. Kleiner'in ifadeleriyle copyleft, “entelektüel varlıklar üzerinde ayrıcalık dayatan mevcut aygıtı, copyright lisanslarıyla verilen otoriteyi kullanıp herkesin erişimini güvence altına alarak ve bu özgürlüğün aktarılmasını gerekli kılarak etkin bir şekilde ele geçirmektedir”. Bu bağlamda Kleiner, copyleft yaklaşımının “copyright yasalarıyla tutarlı ve onlara tabi” olduğunu, “çünkü copyright yasaları ve kuruluşları olmadan copyleftin de olamayacağı” belirtir (2016: 17).

Copyleft'in ana fikri, özgür yazılım felsefesi doğrultusunda, herkese programı çalıştırma, programı kopyalama, programı değiştirme ve değiştirilmiş sürümleri dağıtma izni verilmesidir ancak kişilere kendi kısıtlamalarını ekleme izni verilmemektedir. Sözü edilen bu kısıtlamalar, ürün üzerinde yapılan değişikliklere ilişkindir. Copyleft yaklaşımı, değişiklik yapılan herhangi bir ürünün açık kaynak olmaksızın paylaşılmasına, üreticisi tarafından başkalarının kullanımının kısıtlanmasına izin vermez. Söz konusu bu durum, copyleft yaklaşımının endüstri karşıtı bir duruşla birlikte üreticinin sağlayacağı maddi kazancı engellediği fikrini akla getirebilir ancak bu doğru değildir. Özgür sözcüğü, İngilizce'deki kullanımı ve ifade ettiği biçimle ürünün ücretsiz olduğunu değil, kullanımı, değiştirilmesi ve dağıtılması süreçlerinde sağlanan

özgürlüğe işaret eder ve bu bağlamda copyleft yaklaşımı ve lisansları da ortaya koyulan ürünlerin ticari kullanımının önünde bir engel oluşturmaz. Stallman'ın da belirttiği gibi copyleft yaklaşımında bireyler, “kopyaları ücretsiz yan sıra ücretli olarak da dağıtabilme özgürlüğüne sahiptirler” (2002: 20). Sahip olduğu bu temel özelliklerle birlikte copyleft, yine özgür yazılım fikrine dayanan “açık kaynak” (open source) hareketiyle de sıkça karıştırılmaktadır. Bu nedenle, iki yaklaşım arasındaki ayrımı belirlemek önemlidir.

Stallman, “1998’de, özgür yazılım topluluğundaki bazı kişilerin, üretimlerini tanımlamak adına “özgür yazılım” yerine “açık kaynaklı yazılım” ifadelerini kullanmaya başladığını” belirterek iki yaklaşım arasındaki farklılıklara dikkat çekerken bu iki yaklaşımı, “özgür yazılım topluluğu içindeki iki siyasi kamp” şeklinde niteler. Yazılımcının ifadeleriyle “açık kaynak hareketi için, yazılımın açık kaynaklı olmasının gerekli olup olmadığı sorusu etik değil pratik bir sorudur. Özgür yazılım hareketi için ise özgür olmayan yazılım, sosyal bir sorundur”. Bu nedenle Stallman, özgür yazılım ve açık kaynak hareketleri çerçevesinde üretim yapan yazılımcıların temel ilkelerde anlaşamalarına karşın pratik önerilerde az ya da çok anlaşabildikleri için çeşitli projelerde birlikte çalışabileceğini vurgularken “açık kaynak hareketini bir düşman olarak görmediklerini ve düşmanın özel yazılım” olduğunu ifade eder (2002: 57). Stallman'ın söylemlerinden hareketle, açık kaynaklı yazılım uygulamasının, her iki yaklaşım için de vazgeçilmez olduğunu, ancak copyleft söz konusu olduğunda açık kaynağa ek olarak endüstriye karşı ideolojik bir yaklaşıma sahip olmanın bir zorunluluk olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkün görünmektedir.

### **Copyleft'in İşleyişi ve Üretim Kategorileri**

Bu çalışmanın da konusu gereği, Stallman'ın yazılım ve müzik ürünleri arasında yapmış olduğu karşılaştırma ve bu doğrultuda da copyleft lisanslarının önemine ilişkin ifadeleri dikkat çekicidir. Stallman, yazılım alanında ürün vermenin, altyapısında matematiğin yer alması nedeniyle daha kolay olduğunu belirtirken yazılım ve senfoni arasında bir çeşit karşıtlık kurmaktadır. Yazılımcı, “1700’lerde Avrupa hükümetlerinin, kelimelerle ifade edilebilecek her türlü müzik fikri için patent verecek bir Avrupa Müziği Patent Ofisi kurarak senfonik müziğin ilerlemesini teşvik etmek istediklerine karar vermelerinin devamında 1800 civarında Beethoven olduğumuzu ve bir senfoni yazmak istediğimizi hayal etmemizi” önerir. Bu koşullarda “senfoniye herhangi bir patenti ihlal etmeyecek şekilde ortaya koymanın iyi bir senfoni yazmaktan çok daha zor olacağı”ni iddia eder (2002: 109-110). Stallman'ın bu görüşünün ciddiye alınır bir tarafı olmadığını hemen belirtelim.

Aktarılan bu ifadeler, Stallman'ın copyleft lisanslarının geliştirilme süreçlerinde farklı üretim biçimlerinin birbirlerinden farklı yapılarına dikkat

ettiğine işaret etmektedir. Ancak aynı zamanda bu ifadeler göz önünde bulundurulduğunda, free software öncüsünün copyright yasalarının tamamen ortadan kalkması gerektiğini savunduğu düşünülebilir ama durum böyle değildir. Stallman, yazılım alanından başlayarak geliştirilen copyleft yaklaşımında, mevcut olan copyright yasaları da göz önünde bulundurulurken, farklı üretim biçimleri için farklı kurallara sahip lisanslar geliştirilmesinin uygun olduğunu ileri sürer ve üretimleri temelde üç kategoriye ayırır: “işlevsel işler”, “amacı belirli insanların ne düşündüğünü söylemek olan işler” ve “estetik veya eğlenceli eserler” (2002: 143-144).

İlk kategoride “yemek tarifleri, bilgisayar programları, kılavuzlar ve ders kitapları ile sözlük, ansiklopedi gibi referans çalışmaları” tarzı üretimler bulunmaktadır. Bu işler ve yazılım alanında yapılan üretimler arasında benzerlik kuran Stallman, ilk kategoride yer alan üretim biçimleri için “insanların, değiştirilmiş bir sürümü yayınlama özgürlüğüne sahip olmaları gerektiğini, çünkü işlevsel çalışmaları değiştirmenin çok faydalı olduğunu” ifade eder. İkinci üretim kategorisine, “anıları, fikir yazılarını, bilimsel makaleleri, alım satım tekliflerini, satılık mal kataloglarını” dahil eden Stallman, “bu çalışmaların bütün amacının, size birinin ne düşündüğünü, ne gördüğünü veya neye inandığını söylemeleri” olduğunu söyler. Bu bağlamda Stallman’a göre, ikinci kategoride yer alan üretimler için “insanların gerçekten yapmasına izin verilmesi gereken tek şey kelimesi kelimesine kopyalamadır” (2002: 144). Müziğin de içinde yer aldığı üçüncü kategoriye oluşturan üretimleri ise, “en önemli şeyin sadece esere bakma hissi olduğu estetik veya eğlenceli eserler” olarak tanımlar ve bu kategoriye ait yasaların düzenlenmesinin fazlasıyla zor olduğunu belirtir. Stallman’a göre bu eserler, “bir taraftan sanatçının vizyonunu yansıtır ve onları değiştirmek o vizyonu bozmaya” karşılık gelebilir. Diğer taraftan ise “bir eseri değiştiren bir dizi insanın bazen son derece zengin bir sonuç üretebildiği gerçeği” mevcuttur ve “önceki eserlerden ödünç almak çoğu zaman çok faydalıdır”. Bu bağlamda Stallman, bu kategoride yer alan üretimler için oluşturulacak olan yasaların, “üretimleri alt kategorilere ayırmak sonucuyla elde edilebileceğini” öne sürmektedir (2002: 144).

Stallman’dan aktarılan bu farklı üretim kategorileri için geliştirilmiş olan copyleft uygulamaları bağlamında, kuralları ayrıntılı olarak belirtilmiş çeşitli lisanslar söz konusudur. Üretici ortaya koymuş olduğu esere uygun olan lisans türünü seçerek copyleft kapsamında sunabilir. Bu lisanslara örnek olarak, müzik ürünleri için de alınabilecek olan “Özgür Sanat Lisansı” (License Art Libre (Fr.)/Free Art License (İng.)) gösterilebilir.<sup>3</sup> Bu lisans, “2000 yılının başında, bilgisayar uzmanları, aktivistler ve güncel sanat camiasından insanları bir araya getiren “Copyleft Attitude” toplantısında ortaya çıkan ve GNU Genel Kamu Lisansı’ndan esinle sanat yapıtlarına uygulanan bir copyleft lisansdır” (Akıncı, 2011: 97). Akıncı, bu lisansın, “Edebi ve Sanatsal

Eserlerin Korunmasına Dair Bern Konvansiyonu”na taraf olan ülkelerde yasal geçerliliğe sahip” olduğunu belirtirken “temel amacı, pazar ekonomisinin kurallarından bağımsız sanatsal uygulamayı korumak ve desteklemek” olan lisansın “özgür yazılım anlayışının “sosyalist” olarak tanımlayabileceğimiz tavrına yakın” olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda yazar, Özgür Sanat Lisansı’nın, “bilgisayar yazılımları alanında çok başarılı olan özgür yazılım hareketini “özgür kültür” alanına uygulamaya çalışan ilk önemli girişim” olarak nitelendirmektedir (2011: 97-98).

Özgür Sanat Lisansı, copyleft yaklaşımını benimseyen bireylerin sanatsal üretimlerini paylaşırken kullanabileceği bir lisans türüdür. Bu lisansın yanı sıra “Creative Commons”<sup>4</sup> projesi kapsamında ortaya koyulan başka lisanslar da mevcuttur. Ancak Creative Commons lisansları copyleft yaklaşımına değil, “açık kaynak anlayışının “liberal” olarak tanımlayabileceğimiz tavrına daha yakın” (Akıncı, 2011: 98) olduğundan burada değinme gereği duyulmamakta, bunun yerine copyleftin müzik alanındaki uygulamalarına geçilmesinin yerinde olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda öncelikli olarak, özgür yazılım felsefesi çerçevesinde ortaya koyulan kurallar da göz önünde bulundurularak, copyleft kategorisinde yer alabilecek müziklerin neler olduğu ve nasıl özelliklere sahip olması gerektiğinin sorgulanması gerekmektedir.

### **Müzik Üretiminde Copyleft**

Yukarıda da bahsedildiği gibi, özgür yazılım felsefesi ve uygulamaları çerçevesinde, yazılım alanında copyleft kapsamındaki üretimlerin sahip olması gereken en temel özellik, açık kaynaklı olarak erişime sunulmasıdır. Açık kaynak, “her internet sitesinin ya da internete konan her türlü görüntünün, sesin, yazının, kısacası bilginin sahip olduğu kaynak kodlarının” kullanıcılara açık şekilde sunulması anlamına gelmekle birlikte söz konusu copyleft olduğunda bu yeterli değildir. Copyleft uygulamalarında açık kaynak, “isteyen her kullanıcı tarafından özgürce kullanılabilen kodlara” işaret eder (Uyanık, 2019: 87). Bu bağlamda açık kaynak, güncel olan bir ürünü geliştirmek isteyen üreticiye, ürünün güncel olan haline getirilme sürecini ve buna bağlı olarak yaratıcısının düşünme sistematüğini ayrıntılı şekilde ortaya koyması açısından copyleft üretimler için oldukça önemli olmakla birlikte, yazılım alanı matematiksel olarak kodlanan verilere dayalı bir üretim sürecine sahip olduğu için bu alanda fazlasıyla işlevseldir. Ancak söz konusu müzik olduğunda, açık kaynak özelliğinin yazılım alanındaki kullanımının tam olarak karşılığını oluşturduğunu söylemek mümkün görünmemektedir.

Müzik alanında açık kaynak ürün, eğer geleneksel anlamda notasyon kullanımını tercih edilmişse eserin notasının, bilgisayar ortamında ve çeşitli yazılımlar aracılığıyla sunulmuşsa da ilgili kodların kullanıcıların erişimine açık olduğuna işaret eder. Ancak diğer sanatsal üretim alanlarında olduğu gibi

müzik alanında da bireysel yaratıcılık ön planda olduğundan, bestecinin eseri geliştirmesi sürecinde, Beethoven örneğinde de gördüğümüz gibi içerisinde pek çok farklı faktörün yer aldığı düşünsel sürecin, yazılım alanında karşılaşıldığı gibi açık şekilde gözlemlenmesi mümkün değildir. Bu nedenle copyleft kategorisinde yer alan müziklerin genel olarak varsa notaları, yazılım kullanılırsa kaynak kodları ve işitsel/görsel kayıtlarıyla birlikte erişime ve kullanıma açık olan eserler olduğu söylenmesi mümkünken, copyleft lisanslarının müzik alanında yazılım ürünlerinde olduğu gibi işlevsel şekilde kullanılabilmesini beklemek ise gerçekçi değildir. Kleiner de copyleft lisanslarının, sanatsal üretim alanlarında kullanımlarının sorunlu olduğuna değinir. Yazarın ifadeleriyle “copyleftin, değerli bir müşterek yazılım yığını oluşturmadaki yararlı rolüne rağmen, fikri mülkiyete karşı muhalefetin kaynağı olan sanat ve kültür alanlarına uyarlandığında modelin sorunları olduğu gibi devam etmektedir”. Yazara göre sözü geçen bu sorunların altında yatan temel neden ise “yazılımın aksine kültürel çalışmaların tüketim malları oluşu, yani üretim için kullanılan araçlar veya üretim malları olmamalarıdır” (2016: 32). Kleiner’in bu ifadeleri copyleft lisanslarının sanatsal üretim alanlarındaki kullanımlarının ekonomi bağlamındaki görünümüne işaret etmesi açısından önem taşımaktadır. Ancak bu çalışmanın odak noktasının, copyleft lisansları kullanımlarının doğrudan müzik üretimi üzerindeki etkisi olması nedeniyle aşağıda, copyleft yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilebilecek üretim biçimleri, “copyleft müzik” başlığı altında yapılan aramalar sonucunda elde edilen verilerle incelenmeye çalışılmıştır. Bu noktada belki de sorulması gereken ilk soru copyleft müzik olarak tanımlanabilecek bir üretim kategorisinin var olup olmadığıdır.

### “Copyleft Müzik” Nedir?

Copyleft kavramının ortaya çıkışının, doğrudan bilgisayar ve ağ teknolojilerine bağlı olması nedeniyle bu kavramın müzik alanındaki kullanımı söz konusu olduğunda da yine aynı şekilde, özellikle internet ortamında yer alan verilerin incelenmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda internet üzerinden yapılan copyleft müzik aramaları, yaklaşımın müzik üzerindeki etkilerinin anlaşılabilmesi açısından önem teşkil etmektedir.

Yapılan aramalarda, copyleft müzik ifadelerinin en sık kullanım amacının, endüstrinin yapıtaşlarından olan Spotify ve benzeri platformların karşısı olarak varlık gösteren ücretsiz müzik dinleme ve indirme platformlarını nitelenmek olduğu gözlemlenmektedir. Google arama motoru sorgularında en çok karşılaşılan anahtar sözcükler de yine “copyleft music player” ve “music app” şeklindedir. 2000’li yıllar boyunca, özellikle de Spotify ve benzeri platformların kullanımlarının yaygınlaşmasından önce, söz konusu ücretsiz müzik dinleme ve indirme platformlarıyla oldukça sık karşılaşılmaktaydı.

Günümüzde aynı sıklık mevcut olmasa da güncel olarak kullanımda olan “LMR-Copyleft Music” adlı Google Play uygulaması bu platformlara örnek olarak gösterilebilir. Geçmiş tarihli platformlardan farklı olarak bu uygulamanın tanıtım sayfasında, adında da dikkat çektiği gibi, amatör müzisyenlerin ürettiği, copyright haklarına tabi olmayan ücretsiz ve “özgür” müziklerin yer aldığı belirtilmektedir. “LMR-Copyleft Music” uygulaması, aylık belirli ücretler karşılığında kullanılabilen platformların karşısında yer alan konumuyla dikkat çekici olsa da güncel tarihli kullanıcı yorumları, copyleft sisteminin müzik alanındaki pratik kullanımında bulunan açıklara işaret eder niteliktedir. Özellikle son zamanlarda gelen güncellemelerle birlikte daha önce indirmiş oldukları müzik listelerinde kayıplar yaşadıklarını belirten kullanıcılar, aynı zamanda uygulamada karşılaşılan reklam sayısının fazlalığından şikayet etmektedirler. Söz konusu bu şikayet copyleft yaklaşımındaki ücretsiz kullanım ve dağıtım anlayışıyla doğrudan ilişkiliyken, yaklaşımın bu yapısının dikkat edilmediği takdirde pratik kullanımlarda kalitenin düşmesine yol açabildiğini gösterir niteliktedir.<sup>5</sup>

Söz konusu bu ücretsiz müzik dinleme platformlarının yanı sıra copyleft, belirli süreler boyunca copyright yasalarına tabi olan ve bu süreler sonunda ise “kamu malı” statüsünde kabul edilen batı sanat müziği eserlerini nitelendirmek için de kullanılmaktadır. Yukarıdaki bölümlerde adı geçen Paul Simon’un American Tune şarkısı örneği de batı sanat müziğinin kamu malı statüsündeki kullanımına örnek olarak gösterilebilir. Copyleftin bu kullanımı, Youtube, Spotify gibi çeşitli platformlarda yer alan playlistlerde gözlemlenebilir. Bu playlistlerin yanı sıra yalnızca batı sanat müziği özelinde copyright yasalarına bağlı olmayan eserlerin yer aldığı “Musopen” adlı platform da oldukça dikkat çekicidir. Platformun web sitesinin ana sayfasında yer alan ifadelerle Musopen’in misyonu şu şekilde aktarılmıştır: “Copyright kısıtlamaları olmaksızın halka ücretsiz kayıtlar, notalar ve ders kitapları sağlıyoruz. Basitçe söylemek gerekirse, misyonumuz müziği özgür kılmaktır”.<sup>6</sup> Platformda, dönemlere ve bestecilere göre kategorileştirilerek yer verilen eserlerin kayıtları ve notalarının yanı sıra radyo ve eğitim sekmeleri de yer almaktadır. Geniş bir müzik arşivine ulaşılabilecek olan bu platform, kullanıcılarına eserlerin kayıtlarını ve notalarını ücretsiz indirme olanağı sunmaktadır. Copyleftin hem yukarıda sözü edilen geçen playlistlerdeki hem de söz konusu Musopen platformundaki bu kullanımı, copyleft yaklaşımına ilişkin var olan kafa karışıklıklarını da ortaya koymaktadır. Musopen platformundaki “müziği özgür kılma” isteğine yönelik olan misyon her ne kadar copyleft yaklaşımına oldukça uygun görünse de doğrudan kamu malı olan eserlerin kullanıcılara sunulduğu düşünüldüğünde, bu platformda yer alan eserlerin copyleft olarak nitelendirilmesinin doğru bir yaklaşım olmadığı göze çarpmaktadır. Stallman tarafından da GNU yazılımı özelinde belirtilmiş olduğu üzere kamu malı,



copyleftle eşdeğer olarak nitelendirilemez (2002: 34). Kamu malı statüsüne sahip ürünlerin yaratım süreci ile copyleft lisanslarına sahip ürünlerin yaratım süreci arasında önemli ideolojik farklılıklar bulunmaktadır. Copyleft lisansına sahip bir ürün özgür üretim, tüketim, dağıtım ve değiştirme hakkı çerçevesinde geliştirilip kullanıcıya sunulurken batı sanat müziği üzerinden örnekleyebileceğimiz kamu malı üretimler için aynı durumdan söz etmek mümkün değildir.

Bu iki örneğin yanı sıra copyleft kavramının müzik alanındaki kullanımının yayın politikası üzerinden örneklenebileceğini söylemek de mümkün görünmektedir. Söz konusu yayın politikası bağlamında, çoğunlukla oyun, spor, müzik gibi alanlarda yapılan etkileşimli canlı yayınlara erişilebilen bir mecra olan “Twitch” platformunun Müzik İlkeleri örnek olarak gösterilebilir. Twitch Müzik İlkeleri çerçevesinde, yapılan canlı yayınlarda copyright yasalarına bağlı müziklerin kullanımı, -kişilerin kendilerinin bu yasal haklara sahip olmamaları durumunda- oldukça net ifadelerle yasaklanmıştır. Bu yasağa karşın, platformun Müzik İlkeleri sayfasında doğrudan copyleft müziğe ilişkin bir ibare yer almasa da hem ilkeler arasında yer alan kimi ifadelerin copyleft yasalarıyla benzer oluşu hem de internet aramalarında karşılaşılan Twitch platformunda kullanılabilecek copyleft müziklerden oluştuğu belirtilen çeşitli playlistler, bu platformun copyleft bağlamında ele alınmasının temel nedeni olarak gösterilebilir. Müzik İlkeleri sayfasında yer alan bilgilere göre bu platform, bestecilerin, müzisyenlerin ve yaratıcı diğer sanatçıların emeğine değer vermektedir. Bu nedenle de platformda, copyright yasalarına tabi olan müziklerin kullanımı, yaratıcısının kendi tercihi olması nedeniyle yasaklanmıştır ve bu kurala uymayan kullanıcılar için yayının sessize alınmasından hesabın dondurulmasına ve hatta kapatılmasına kadar giden çeşitli yaptırımlar uygulanmaktadır. İlgili ilkelerde yer alan ifadelerle göre bu durum, yaratıcıya saygı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Platformun yöneticilerinin müziğe bu yaklaşımları bağlamında, yayınlarda hangi tür müziklerin kullanılabileceği de ayrıntılı olarak ifade edilmiştir. Bu ifadelerden hareketle, canlı yayın yapan kullanıcıların, yayın sırasında kendi müziklerini ya da kamu malı statüsünde yer alan müzikleri kullanmaya teşvik edildiklerini söylemek mümkün görünmektedir.<sup>7</sup> Bütün bunların yanı sıra twitch platformuna özel olarak, kullanıcıların yayınlarda copyright yasalarına tabi olmaksızın kullanabilecekleri müzik arşivlerinin yer aldığı “Soundtrack by Twitch” adlı bir uygulama da geliştirilmiştir. Bu uygulamada, rap, elektronik, rock, indie gibi pek çok popüler müzik türünden klasik batı müziğine kadar çok çeşitli kategorilerde oluşturulmuş olan playlistler yer almaktadır. Dileyen herhangi bir Twitch kullanıcısının, canlı yayınında bu listeleri kullanmak için ilgili arayüze giderek oynat düğmesine basması yeterlidir.<sup>8</sup>

Anılan bu üç örnek, copyleft kavramının müzik alanındaki yaygın

kullanım biçimlerini açıklamak açısından önem taşımaktadır. Bu örneklerin yanı sıra doğrudan “copyleft müzik” etiketiyle karşımıza çıkan playlistler ise kavramın müzik türü özelinde incelenmesi açısından iş görmektedir. Bu bağlamda “Last.fm” adlı platformda yer alan “Copyleft müziği” başlıklı playlist dikkat çekicidir.<sup>9</sup> Toplamda 1000 parçadan oluşan bu playlistte popüler olarak nitelendirilen ilk on parçanın dokuzu Akiko Shikata isimli Japon bir şarkıcıya, diğeri ise Stallman’a ait. Bu şarkılardaki müzik türü etiketleri ağırlıklı olarak medieval, neoclassical, newage ve folk şeklinde sıralanabilir. Ancak bu listeyi uzatmak da mümkündür. Playlistin ilk onundaki, adları çoğunlukla Japonca olan bu parçalar incelendiğinde, parçaların ağırlıklı olarak batı sanat müziği eserlerini anımsattığı göze çarpmaktadır. Aynı zamanda “Ave Maria” örneğinde görüldüğü gibi doğrudan bu türün kimi eserlerinin yorumları da bulunmaktadır. Bunun yanı sıra “Pirates of the Caribbean” gibi soundtracklere de rastlanmaktadır. Listede Stallman da var! Bir mühendisin ünlü Guantanamera’ yı kötü ötesi sesiyle söylemesi, youtube’ta da karşımıza çıkıyor. Ayrıca kendisinin yazdığı The Free Software Song ‘ın yine birbirinden kötü yorumlarla youtube’da onlarca kaydı bulunmakta. Berbat sesler, amatör bile denemeyecek vokal ve çalgılar, dans değil ancak kötü devinim olarak adlandırılacak hareketler, aslında bize Stallman’ın misyonunu göstermekte; aktivist kimliği.

## Sonuç

Barok dönemin müzik yapısını, müziğin dolaşımı ve yapının özgünlüğü boyutunda ayrıca değerlendirmek gerektiğini savunan yazarlar söz konusu. Buradaki temel dayanak, müzik yaşamının yoğunluğudur. Müziğin seslendirildiği yerler, bestecinin bir müzik profesyoneli olarak farklı uğraşları, aldığı eser siparişleri ve tüm bunlara yetişmede karşılaştığı sıkıntılar belirgindir. Bu yüzden kendisinin ya başka bir bestecinin ezgilerini tekrar kullanması, bir çözüm olarak dönemin belirgin özelliğidir. Bach’ın her iki yöntemi de sıkça kullanması, gerek eserlerinin kütüğünü belirleyebilmek, gerekse yapının özgünlüğünü saptayabilmek adına zorlu bir süreç yaşanmasına neden olur. Copyright yasalarının ilk uygulama çalışmalarının işaret ettiği en önemli noktanın, müzik eserinin himaye sisteminden piyasaya geçişi olduğu söylenir. 18. yüzyıldaki bu ilk adımlar, 20. yüzyıla gelindiğinde bambaşka bir kimliğe bürünür. Kayıt teknolojisinin gelişimi ve endüstrinin genişlemesiyle sistem artık oturmuş gibi görünse de tartışmalar başlar. Kimileri yasaların yapımcılara yönelik aşırı koruma öğeleri içerdiğini ileri sürerken, kimileri sistemi savunur. “Çalıntı”, “esinlenme”, “fıkri mülkiyet” gibi sözcük ve kavramlar ele alınır. İçinde bulunduğumuz dönemin teknolojik gelişim hızı, müzik üretiminde önemli bir etkiye sahip olduğunda copyright için de kimi yeni önerilerin ve radikal karşı çıkışların ortaya çıkması kaçınılmazdır. İdeolojik

bir karşı duruş kimliğindeki copyleft, Stallman öncülüğünde kendi anlayışını, politikasını ve önerilerini sıralar. “Özgür iletişim ve yazılım kullanımını temel bir insan hakkı olarak nitelendiren” Stallman, endüstriye hâkim olan copyright yasalarının yeni teknolojiyle birlikte artık işlevsel olmadığı görüşünü kurumsallaştırarak, öncelikli olarak yazılım alanında çalışan daha sonrasında ise bütün yaratıcı üretim alanlarında eser veren üreticilerin benimseyebileceği yeni yaklaşımlar geliştirir.

Bach'ın, yaşadığı dönem atmosferiyle ilişkili olarak sözünü ettiğimiz müzik üretim biçiminin günümüzde copyleft yaklaşımıyla kavramsallaştırılabileceği düşünülebilir olsa da, bu yaklaşımın, ürünün içeriği bağlamında müzik alanında kabul görmediği söylenebilir. Müzik alanında copyleft, yalnızca endüstri karşıtı hareket niteliği nedeniyle ideolojik boyutuyla karşımıza çıkmaktadır. Tür söz konusu olduğunda ise kamu malı statüsüyle batı sanat müziği eserleri copyleft kategorisinde ön planda yer alırken elektronik müzikle de benzer yoğunlukta karşılaştığı gözlemlenmiştir. “Copyleft müzik” ifadesini, herhangi bir müzik türü ya da üretim biçimi olarak ele almak mümkün görünmemektedir.

Bu makalenin yazarları olarak, “ideolojik bir karşı duruş” misyonu üstlenen copyleft yaratıcılarını savunma gibi bir amacımız olmadığını, tam tersine “pek de sempatiyle bakmadığımız”ı ayrıca belirtmemiz gerekir.

### Makale Notlar

1. <https://creativecommons.org/>
2. <https://artlibre.org/licence/lal/en/>
3. <https://creativecommons.org/share-your-work/>
4. [https://play.google.com/store/apps/details?id=com.lmr.lfm&hl=en\\_US&gl=US](https://play.google.com/store/apps/details?id=com.lmr.lfm&hl=en_US&gl=US)
5. <https://musopen.org/>
6. <https://www.twitch.tv/p/tr-tr/legal/community-guidelines/music/>
7. <https://www.twitch.tv/broadcast/soundtrack>
8. <https://www.last.fm/tr/tag/copyleft>

### Kaynakça

- Akinci, İbrahim O. (2011). Güncel Sanatın Özgür Bir Şekilde Kitlelere Ulaştırılmasında Yeni Bir Model Önerisi: “Dijital Çoğaltmalar”. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Castells, M. (2020). İnternet Galaksisi: İnternet, İş Dünyası ve Toplum Üzerine Düşünceler (T. A. Hasdemir, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cook, N. (2009). The Economics and Business of Music. J. P. E. Harper-Scott ve J. Samson (Ed.), An Introduction to Music Studies (ss. 267-287) içinde. New York: Cambridge University Press.

- Forkel, J. N. (1920). *Johann Sebastian Bach: His Life, Art and Work* (C. Terry, Çev.). New York: Harcourt, Brace and Howe.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*. New York and London: Oxford University Press.
- Heffan, I. V. (1997). *Copyleft: Licensing Collaborative Works in the Digital Age*. Stanford L. Rev. 1487-1521.
- Herz, G. (2014). "Bach's Religion", (source: *Journal of Renaissance and Baroque Music*, v. 1, n. 2, 1946), published by: American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicæ.
- Kleiner, D. (2016). *Telekomünist Manifesto* (A. Temizaşık, Çev.). İstanbul: Alternatif Medya Derneği.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çivi Yazıları.
- Lowrance, R. A. (2013). "Instruction, Devotion and Affection: Three Roles of Bach's Well-Tempered Clavier", *Musical Offerings*, v. 4, n. 1.
- Marissen, M. (1995). *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*. Princeton: Princeton University Press.
- Oransay, G. (1986). *Bach Klavuzu*. İzmir: Küğ Yayını.
- Parrott, A. (2015). *Composer's Intensions? Lost Traditions of Musical Performance*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Schrade, L. (2014). "Bach: The Conflict between the Sacred and the Secular", (source: *Journal of the History of Ideas*, v. 7, n. 2, 1946), published by: University of Pennsylvania Pres.
- Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stallman, R. M. (2002). *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*. J. Gay (Ed.). Boston: Free Software Foundation.
- Turhanlı, H. (2003). *Anarşik Armoni – Politik Avangard'ın Dönüşü*. İstanbul: neKitaplar.
- Uyanık, Ş. (2019). *Müzikte Telif Haklarının Sosyal ve Ekonomik Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul.
- Williams, P. (2007). *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yıldız, B. (2022). *Etnomüzikoloji Tarihi ve Tarih yazımına Genel Bir Bakış*. U. Özdemir, M. Demir, & E. H. Öğüt (Ed.), *Etnomüzikoloji: Kültürler ve Müzikler* (s. 13-41) içinde. İstanbul: İthaki Yayınları.