



## TÜRKİYE'DEKİ STÜDYO MÜZİSYENLERİNİN VE ARANJÖRLERİN MÜZİK EĞİTİMİ DÜZEYLERİ VE TÜRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME\*

İsmail SINIR<sup>1</sup> Halil APAYDIN<sup>2</sup> Ercan KILKIL<sup>3</sup>

### Öz

Türkiye’de popüler müzik endüstrisinde yer alan müzisyenler, aranjörler, müzik prodüktörleri ve müzik yönetmenlerinin, bu işin üretim aşamasında çalışan kişiler oldukları düşüncesinden hareketle yapılan bu araştırmada, bahsi geçen müzik emekçilerinin nasıl bir eğitim altyapısına sahip oldukları üzerine odaklanılmıştır. Bu bağlamda ülkenin müzik kültürü bakımından lokomotif şehirleri konumunda olan başta İstanbul olmak üzere Ankara ve İzmir’de yaşayan ve popüler müzik endüstrimize üretim yapan icracı, aranjör, müzik prodüktörü ve müzik yönetmenleri ile önceden hazırlanmış bir “görüşme formu” çerçevesinde görüşmeler yapılarak, müzikal birikimlerini nasıl geliştirdikleri anlaşılmasına çalışılmıştır. Bununla beraber, bu müzisyenlerin içerisinde eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği alanından mezun kişilerin olup olmadığı anlaşılmasına çalışılarak, müzik öğretmenlerinin bu alanda yer edinebilme düzeyleri anlaşılmasına çalışılmıştır.

Yapılan araştırma neticesinde, ülkemiz popüler müzik endüstrisinin müzik kayıt piyasasında çalışan profesyonel müzisyen ve aranjörlerin büyük çoğunluğunu konservatuvar mezunlarının oluşturduğu, diğer alanlardan mezun kişilerin bu piyasada nadiren yer edinebildiği anlaşılmıştır. Ayrıca, aranjörlerin genelde formel müzik eğitime sahipken, icracıların ve müzik yönetmenlerinin formel bir müzik eğitime genelde sahip olmadıkları anlaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik Eğitimi Düzeyi, Müzisyen, Aranjör, Popüler Müzik, Stüdyo Müzisyeni

## A RESARCH ON MUSIC EDUCATION LEVEL AND TYPES OF STUDIO MUSICIANS AND ARRANGERS IN TURKEY

### Abstract

This article focuses on music educations of professional studio session musicians, arrangers, music producers and music directors’, who work in the music production processes of Turkey popular music industry. In this sense, many interviews have been done with studio session musicians, arrangers, music producers and music directors who make productions to Turkey popular music industry. Interviews accomplished in cultural locomotive cities of Turkey; mostly in Istanbul also in İzmir and Ankara. Interviews are conducted around an “interview form” and by this way, it is tried to find out how these musicians gained their musical skills. Nevertheless, it is tried to statistic of understand music education programme graduated musicians who work music production processes of Turkey popular music industry.

In result of the search, that can be said, the most of professional studio session musicians, arrangers, music producers and music directors are conservatory-graduated musicians and musicians who non-conservatory-graduated could meet rarely in music production process of Turkey popular music industry. In addition, arrangers in Turkey popular music industry, generally have a formal music education, while performers and music directors have a non-formal music education.

**Keywords:** Music Education Level, Musician, Arranger, Popular Music, Studio Session Musician

\* Bu çalışma, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından desteklenen 2013/154 no’lu araştırma projesinin verilerine dayanmaktadır.

<sup>1</sup> Öğr.Gör.Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi, [ismailsinir@hotmail.com](mailto:ismailsinir@hotmail.com)

<sup>2</sup> Öğr.Gör., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Muğla MYO, [ahalil@mu.edu.tr](mailto:ahalil@mu.edu.tr)

<sup>3</sup> Yard.Doç.Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü, [ercank@mu.edu.tr](mailto:ercank@mu.edu.tr)



## 1. Giriş

“Belirli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütün” (Uçan’dan akt. Sümbüllü, 2013: 1) olarak tanımlanan müzik olgusunu, en tabii insani gereksinimlerden biri olarak ele almak mümkündür. Bununla beraber müzik, ya da daha özeldir “müzik yapmak”/müzik üretimi gündelik hayatın “normal bir parçası” olmaktan çıkmış ve günümüzde önemli bir endüstriyel alan haline gelmiştir (Green, 2002). Başka bir deyişle, günümüzde endüstriyel bir kullanıma sahip olan müzik, salt insani bir eylem olmaktan çıkıp önemli bir ticari mekanizmaya dönüşmüş durumdadır ki, böylesi bir durumda da “müziğin dolaysız kullanımı” (Oskay, 2001: 35) ortadan kalkmakta müzik ticari bir meta konumuna düşmektedir.

Günümüzde, müzik endüstrisinin en önemli lokomotif konumunda olan müzik türlerini tanımlamak için genelde “popüler müzik” tanımlaması kullanılmaktadır. Popüler müziğe yönelik tanımlamalara bakıldığında, Marksist yaklaşımlarca, genelde olumsuz bir şekilde algılandığı anlaşılmaktadır. Örneğin Frankfurt Okulu’nun en önemli isimlerinden biri olan Adorno, “popüler müziğin, kapitalist endüstriyel standartlaşma tarafından üretim zincirinin herhangi bir mekanik ürünü kadar sınırlandırılmış öne sürerek, her popüler şarkıda “esas” (müziksel iskelet) ile “çevre”nin (müzikal süslemeler) ayırt edilebileceğini varsaymakta ve popüler müzikte merkezi esasın ya sabit ya da kısmen değiştirilebilir olduğunu savunmaktadır (Erol, 2009: 112). Adorno’ya göre, “popüler müzikte konum mutlaklıdır. Her parça ikame edilebilir; sadece bir makinanın dişlisi gibi hizmet verebilir (Adorno, 1999: 70). Popüler müzik ile ilgili olarak olumsuz düşüncelere bir örnek daha verilecek olursa, Birer’in popüler müzik hakkında dile getirdiği tanımlamalara bakılabilir. Bu tanımlamaları Erol şu şekilde aktarmaktadır:

1. Normatif: Popüler müzik bayağı (*inferior*) bir türdür;
2. Olumsuz: Popüler müzik başka bir şey (genellikle “folk” ya da “ sanat müziği”) olmayan müziktir.
3. Toplumbilimsel: Popüler müzik belli bir toplumsal grup ile ilişkilidir (onlar için ya da onlar tarafından üretilen).
4. Teknolojik-Ekonomik: Popüler müzik kitle medyası tarafından (ve/veya bir kitle pazarında) yayılır (Erol, 2009: 81).

Ancak burada şunu da eklemek gerekmektedir ki, Middleton gibi, popüler müziğe yönelik eleştirel yaklaşımları eleştirme eğiliminde olan araştırmacılar da vardır. “Popüler Müziği İncelemek” (*Studying Popular Music*) adlı kitabında Middleton (2002), popüler müziğe yönelik Marksist yaklaşımları incelerken, popüler müzikle ilgili yukarıda sayılan tanımlamaları eleştirerek, dört ana kategoride ele alınan bakış açılarının tümünün kendi sınırları ile ilgili olduğunu ve tatmin edici olmadıklarını belirtmektedir. Başka bir deyişle Middleton bu kategorilerin tümünü, neye ilgi duyuluyorsa ona göre tanımlama yapıldığından, ilgi bağımlısı olduklarını ve hiçbirinin doyurucu (Erol, 2009: 81) bir tanımlama getiremediklerini vurgulamaktadır.

Popüler müziğin ne olduğu ile ilgili tanımlamaların yanında, bu müzik türünün ne şekilde gerçekleştirildiği de önemli bir konudur; çünkü günümüzde popüler müzik üretimi, Avrupa sanat müziği kültüründeki geleneksel müzik üretim yöntemlerinden farklı şekilde üretilmekte ve dolayısıyla da farklı şekilde tüketilmektedir. Benjamin’in penceresinden



bakıldığında, “mekanik yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sanat eserinin (...) gelenek alanından çıkmış” (Benjamin, 2013: 50) şeklindeki saptaması ile paralel olarak, popüler müzik üretimi ve tüketiminin de sanatsal bir haleden uzakta gerçekleştirildiği söylenebilir.

Günümüzde ülkemiz müzik endüstrisinin genel yapısı incelendiğinde<sup>4</sup>, “popüler müziğin, giderek daha geniş bir uzmanlık ağı içerisinde üretilen” (Sınır, 2014: xvii) bir müzik türü olmaya başladığı anlaşılmaktadır. Sınır’a göre, “bir müzik prodüksiyonu, tamamlanıp, halkın beğenisine sunulana kadar birçok aşamadan geçer. Bu aşamaların tümünde çeşitli uzmanlık alanlarından birçok kişi bir araya gelip çalışır ve bu sayede prodüksiyon tamamlanır. Başka bir deyişle, halkın beğenisine sunulmaya hazır bir müzik prodüksiyonu birçok alandan uzman insanın kolektif bir çalışmasının sonucunda ortaya çıkar” (Sınır, 2014: 2) ki, bu uzmanlık alanları kısaca, yapımcı, yorumcu, besteci, söz yazarı, aranjör, müzik prodüktörü, müzik yönetmenleri, icracılar ve ses mühendisleri olarak sıralanabilirler. Ayrıca, sayılan bu alanları, yani prodüksiyonun başından sonuna kadar olan süreçteki tüm paydaşları, işlevsel olarak, finansman, yaratım ve üretim olarak tasnif etmek mümkün görünmektedir. Bu bakış açısı ile yapımcılar ve (ülkemiz piyasa koşullarının güncel koşullarında) bazen yorumcuların prodüksiyonun finansman aşamasında; besteci ve söz yazarlarının prodüksiyonun yaratım aşamasında; aranjör, müzik prodüktörü, müzik yönetmeni, icracı ve ses mühendislerinin prodüksiyonun üretim aşamasında devreye girdiklerini düşünmek mümkündür.

Ancak şunu da eklemek gerekmektedir ki, yukarıda sayılan çalışma paydaşları arasında yapılmaya çalışılan işlevsel ayrımlar kesin bir sınırlılığı ifade edemez. Yani, burada üretim aşamasında ele alınan bir aranjör veya icracı, aynı zamanda ürettiği müzik ürünlerine yaptığı kişisel katkılar dolayısıyla aynı zamanda yaratıcı bir kimlik de kazanabileceği gibi, yorumladığı şarkıya yaptığı kişisel katkı dolayısıyla bir yorumcu, hem yaratıcı hem de üretici bir kimlik kazanabilir. Bununla beraber, yukarıda yapılmaya çalışılan ayrım, bir anlamda kapitalist bir üretim mekanizması olarak ele alabileceğimiz popüler müzik üretimini prodüksiyonun diğer süreçlerinden ayrı tutmaya çalışmak, aynı zamanda da müziği üreten paydaşların “sömürüldüğü” ve ürettiğine yabancılaştığı bir süreci işaret etmek niyetindedir. Dolayısıyla burada, “üretenin kim olduğu” sorusunun cevabı, ürettiğine kimin yabancılaştığı ve ürettiğinin yarattığı artı değerden kimin faydalanmadığı (ya da kimin en az faydalandığı) üzerinden formüle edilmektedir. Bu bağlamda, ülkemiz müzik endüstrisinde, prodüksiyonun üretim aşamasında çalışan aranjörler, icracılar, müzik yönetmenleri ve müzik prodüktörleri, bu çalışmada birer üretim paydaşı olarak ele alınmışlardır.

### **1.1. Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi**

Genel olarak eğitimin ne olduğu ile ilgili olarak bakıldığında “eğitimdeki temel noktanın istedik davranış meydana getirme olgusu” (Sülün, 2007: 1) olduğu; özel olarak da müzik eğitiminin, “bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışlarını, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme süreci (Uçan’dan akt. Sümbüllü, 2013: 4) olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, popüler müzik endüstrisinde müzik eğitiminin önemli bir yeri olması beklenebilir. Bu sebeple bu çalışma, ülkemiz popüler müzik endüstrisinde çalışan ve yukarıda değinilen üretim

<sup>4</sup> Bknz. Ertürk, 2010.



paydaşlarının, yaptıkları işi yapabilmek için nasıl bir eğitim sürecinden geçtikleri sorusu ile ilgilenen bir perspektif çizmektedir. “Formel müzik eğitimi” ile “informel müzik öğrenimi” arasında bir ayırım yaparak (bu ayırımın karşıtlık ya da dışlayıcılık biçiminde ontolojik bir ayırımdan ziyade pragmatik bir ayırım olduğunu vurgulamamız gerekir), popüler müzik müzisyenlerinin informel öğrenmelerini “öğrenme pratikleri” (formel eğitimsel ortamlardaki “eğitim metotlarına karşılık”<sup>5</sup> şeklinde tanımlayan Green (2002: 16) popüler müzik müzisyenlerinin kendilerini geliştirme pratiklerini şu şekilde sıralamaktadır:

1. Öğrenecekleri müzikleri kendileri seçmektedirler;
2. Kayıtlı müzikleri dinleyerek ve kopyalayarak öğrenirler;
3. Arkadaşlarının yanında veya kendi başlarına öğrenirler;
4. [Gerekli olan vasıf ve bilgileri] gelişigüzel, kendilerine özgü ve bütünsel yollarla özümserler;
5. Öğrenme süreci boyunca dinleme, performans, doğaçlama ve kompozisyon gibi işleri aynı anda tamamlarlar (Green 2002 ve Bell, 2013: 13).

Popüler müzik ürünlerinin üretimi sürecinde katkıda bulunan paydaşların eğitim durumları önemli bir konudur; çünkü ülkemizde gerek eğitimci gerekse sanatçı yetiştirmek üzere birçok eğitim kurumu faaliyet göstermektedir ve yetişen nesiller ülkemizde müziğin her alanında görev almaktadırlar. Bu alanlar, tüm ortaöğretim kurumlarında “iş-meslek, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun, ayırım gözetmeksizin, her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olarak, sağlıklı ve dengeli bir insanca yaşam için gerekli asgari-ortak müzik kültürünü kazandırmak” (Karan, 2011: 5) amaçlı olarak verilen *Genel Müzik Eğitimi* olabildiği gibi, “müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışları kazandırmayı amaçlayan” (Uçan’dan akt. Sümbüllü, 2013: 5) *Özengen Müzik Eğitimi* ve “müzik alanını ya da bir dalını meslek olarak seçen, bu işle ilgilenip belli bir müziksel yeteneğe sahip olan kişilere yönelik olan ve bu kişilere, mesleğin gerektirdiği müziksel birikimi kazandırmayı amaçlayan” (Karan, 2011: 6) *Mesleki Müzik Eğitimi* olarak sıralanabilir.

Ancak, eğitim kurumlarından mezun kişiler her zaman ya da sadece eğitimcilik yapmamaktadırlar. Bazı durumlarda resmi ve özel orkestralarda veya korolarda da görev alabilmekte ya da müzik piyasasında çeşitli konumlarda çalışabilmektedirler. Dolayısıyla bu çalışmanın asıl ilgilendiği nokta, mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olanların kurumsal bir yapılanma dışında, popüler müzik endüstrisinde ne derece yer alabildikleri ve bu kişilerin eğitim türlerinin incelenmesidir. Bunun incelenmesi, özellikle üniversitelerin müzik eğitimi veren kurumlarında öğretimi yapılan teorik ve pratik derslerin müzik endüstrisindeki çalışmalarda ne denli işe yaradığının tespiti açısından önemlidir. Ancak burada bir sınırlılık da çizmek gerekmektedir; çünkü popüler müzik üretimi çok geniş bir alandır ve içerisinde, birçok çalışma mecrası yer almaktadır. Bu çalışmada ise popüler müzik endüstrisinin üretim mecrasının incelenmesi hedeflenmektedir. Bu üretim mecrası kısaca, “müzik kayıt endüstrisi” olarak nitelenebilir. Bu noktada çalışma alanı olarak öne çıkan mekân, profesyonel müzik kayıt stüdyoları olabilmektedir.

<sup>5</sup> Pratikler kavramı, Green (2002: 16) için, “bilinçli ve bilinçsiz, istenen ve istenmeyen” faaliyetleri kapsarken “metod/yöntem” kavramı “öğrenmeyi sağlamak için tasarlanmış belirli, bilinçli, odaklanmış, amaç-yönelimli faaliyetleri” kapsamaktadır.



Bu çalışmanın başında, popüler müzik endüstrisinde çalışan profesyonel aranjör ve icracıların eğitim türleri ve düzeylerinin incelenmesi hedeflenmişti. Ancak alan araştırmasının başlaması ile beraber, bu endüstride çalışan kişilerin kişisel donanımlarının ikiden daha fazla başlığa yayılması gerektiği anlaşılmış; bir icracının aynı zamanda aranjör, aranjörün müzik yönetmeni, müzik yönetmeninin de icracı veya aranjör olarak faaliyet gösterebildiği gözlemlenmiştir. Bu sebeple, çalışmanın örneklemini oluşturan başlıklar, ülkemizdeki müzik kayıt stüdyolarında çalışan profesyonel icracı, aranjör, icracı-aranjör, müzik yönetmeni-aranjör; müzik yönetmeni-icracı ve müzik prodüktörleri şeklinde genişletilmiştir. Ayrıca yukarıda sayılan tüm çalışma paydaşlarının genel olarak isimlendirilmesi gerektiği durumlarda “müzisyen” kavramı kullanılarak, piyasa ağının üretim aşamalarında çalışan tüm paydaşlar işaret edilmeye çalışılmıştır.

## 1.2. Amaç

Ülkemiz popüler müzik endüstrisinin mutfağı konumundaki profesyonel müzik stüdyolarında çalışan profesyonel aranjör, müzisyen, müzik yönetmeni ve müzik prodüktörlerinin, buldukları konumdaki işleri yapabilmeleri için formel veya informel bir eğitim sürecinden geçmiş olmaları gerekir. Dolayısıyla bu çalışmada, öncelikli olarak piyasada çalışan müzisyenlerin aldıkları müzik eğitiminin türü ve düzeyi anlaşılmasına çalışılmaktadır. Başka bir deyişle, formel bir müzik eğitimi almış kişilerin, ülkemiz müzik endüstrisinin, profesyonel müzik kayıt piyasasında yer edinebilme durumlarının anlaşılmasına çalışılarak, teori ile pratiğin sentezinin ülkemiz müzik endüstrisindeki kullanılabilirliği ve müzik eğitimi ile müzik kayıt piyasası arasındaki ilişki, profesyonel kayıt müzisyenleri üzerinden incelenecektir.

## 1.3. Metodoloji

Bu çalışma, temelde nitel bir çalışmadır. Veri toplama amacı ile müzik endüstrimizin önde gelen; günümüzde aktif olarak çalışmaya devam eden, aranjör, müzik yönetmeni, profesyonel icracı ve müzik prodüktörleri ile çok sayıda görüşmeler yapılmıştır. Görüşme “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim sürecidir” (Stewart ve Cash’ten akt. Yıldırım ve Şimşek, 2013: 147) ki, ülkemiz müzik piyasası koşullarında, herhangi bir konu hakkında bilgi toplayabilmek için daha etkili bir yöntem olmasa gerek. Görüşme türü olarak da Patton’un önerdiği üç görüşme yaklaşımından biri olan “görüşme formu yaklaşımı” kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 149). Yıldırım ve Şimşek’e göre bu görüşme yaklaşımı, görüşme sırasında irdelenecek sorular veya konular listesini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 149). Patton’a göre ise görüşme formu yöntemi, “benzer konulara yönelmek yoluyla değişik insanlardan aynı tür bilgilerin alınması amacıyla hazırlanan (Patton’dan akt. Yıldırım ve Şimşek, 2013: 149) bir yöntemdir.

Görüşmeciler seçilirken ise aranjör, profesyonel icracı, müzik yönetmeni ve müzik prodüktörlerinin, alanlarında aktif olarak çalışmış/çalışmaya devam eden ve ülkemizin müzik endüstrisi alanında lokomotif şehirleri olan İstanbul, Ankara ve İzmir’deki müzik kayıt stüdyolarında çalışan kişiler olması hususunda özen gösterilmiş, görüşmecilerin farklı türlerde popüler müzikler üreten kişiler olmalarına da ayrıca dikkat edilmiştir. Şunu da eklemek gereklidir ki, görüşmelerin büyük çoğunluğu yukarıda sayılan büyükşehirlerdeki müzik kayıt stüdyolarında gerçekleştirilmiş ve toplam kırk sekiz kişi ile görüşülmüştür. Ancak,



görüşmecilerden elde edilen bilgiler (görüşmecilerin istekleri doğrultusunda) makale içinde anonim olarak verilmiştir.

## 2. Bulgular ve Yorum

Çalışmanın alan araştırması süresince, ülkemiz müzik piyasasının kalbi konumunda olan İstanbul, Ankara ve İzmir’de toplam kırk sekiz müzisyen ile yapılan bu görüşmelerin sonucunda, ülkemiz popüler müzik endüstrisinin müzik kayıt piyasasında çalışan müzisyenler arasında, örgün eğitim kurumlarında müzik eğitimi görmüş kişiler olduğu gibi herhangi bir örgün müzik eğitimi almadan da bu işi yapan müzisyenlerin var olduğu anlaşılmıştır. Ancak bazı durumlarda, eğitim almış veya almamış şeklinde yapılan sınıflandırmaya tam olarak uymayan müzisyenlerle karşılaşıldığı da olmuştur. Bu türden müzisyenlerin örgün bir eğitimden geçmedikleri, ancak halk eğitim merkezleri, meslek edindirme kursları veya özel dersler yoluyla belirli bir müzik eğitimi özengen olarak edindikleri görülmüştür. Bu çalışmada bu tür durumlar, bir tür ara kategori olarak ele alınmakla beraber, çalışma verilerinin yorumlanması sırasında bu ara kategoriye giren kişilerin müzik eğitimi almamış olarak değerlendirilmesi tercih edilmiştir; çünkü bu kişiler örgün bir eğitim kurumu bünyesinde bir müzik eğitimi almamış, dolayısıyla hem nitelik hem de devamlılık açısından yeterli bir müzik eğitimi alıp almadıkları hakkında yeterli bir bilgiye ulaşamamıştır. Bu husus ifade edildikten sonra alan araştırmasından elde edilen bulgular ve bunların ne anlama gelebilecekleri üzerine odaklanılabilir. Çalışma sırasında görüşülen kırk sekiz müzisyenin müzik yapımlarında ne gibi görevler üstlendikleri Tablo 1’de gösterilmektedir:

**Tablo 1:** Görüşmecilerin prodüksiyonda üstlendikleri görevler.

Prodüksiyondaki Görev	Sayı
İcracı	20
Aranjör	5
Aranjör-İcracı	17
Müzik Yönetmeni-İcracı	4
Müzik Yönetmeni-Aranjör	1
Prodüktör	1
<b>Toplam</b>	<b>48</b>

Görüşme yapılan müzisyenlerin müzik eğitimi türlerinin ve düzeylerinin ne şekilde dağıldığı Tablo 2’de gösterilmektedir:



**Tablo 2:** Görüşmecilerin eğitim düzeyleri ve türleri.

Prodüksiyondaki Görev	Müzik Eğitimi Düzeyi ve Türü				Toplam
	Lisans ve üstü (Konservatuar/Müzik Öğretmenliği/Müzik Bölümü)	Ortaokul-Lise (Konservatuar/Güzel Sanatlar Lisesi)	Halk Eğitim Merkezleri/Musiki Cemiyetleri/Meslek Edindirme Kursları/ Özel Dersler	Hiç Eğitim Almamış	
İcracı	10	3	-	7	0
Aranjör	3	-	1	1	5
Aranjör-İcracı	11	-	6	-	7
Müzik Yönetmeni-İcracı	1	-	-	3	4
Müzik Yönetmeni-Aranjör	-	-	-	1	1
Prodüktör	-	-	-	1	1
<b>Toplam</b>	<b>25</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>3</b>	<b>8</b>

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi, araştırma süresince görüşülen ve örgün müzik eğitim kurumlarında gerek ortaöğretim gerekse yükseköğretim seviyesinde formel bir müzik eğitimi almış müzisyenlerin sayısı yirmi sekizdir ve bu sayı toplam görüşmeci sayısının yarısından fazlasını oluşturmaktadır ki bu oran önemli bir çoğunluğa işaret etmektedir. Bunun yanında, hiçbir müzik eğitimi almadan piyasada yer edinmiş müzisyenlerin toplam görüşmeci sayısının yaklaşık olarak %25'ini oluşturduğu ve bunun genele göre düşük olduğu, ancak halk eğitim merkezleri, meslek edindirme kursları ve özel dersler gibi yaygın eğitim yöntemleriyle kendilerini geliştiren müzisyenleri de formel bir müzik eğitimi olmayanlar arasında görececek olursak, bu durumda eğitim almamış müzisyenlerin oranının eğitim almış olanlarla neredeyse aynı orana yaklaştığı söylenebilir.

Tablo 2'den hareketle bulunulacak bir diğer çıkarım ise icracı, aranjör ve aranjör-icracı olarak çalışan müzisyenlerin büyük oranda mesleki bir müzik eğitime sahip olduklarıdır. Başka bir deyişle, piyasadaki aranjör ve icracıların çoğunun formel bir müzik eğitime sahip oldukları görülmektedir. Buna karşın, müzik yönetmeni-icracı olarak görev alan müzisyenlerin büyük çoğunluğunun formel bir müzik eğitime sahip olmadıkları görülmektedir. Müzik yönetmenleriyle ilgili olarak ayrıca eklenmesi gereken bir diğer husus daha vardır ki bu, müzik yönetmenlerinin aynı zamanda bir icracı olduklarıdır. Tüm bu söylenenlerden hareketle, aranjörlük yapmak için belirli bir müzik eğitime ihtiyaç duyulurken, müzik yönetmenliği yapmak için buna gerek olmadığı söylenebilir ki, müzik piyasasındaki durum da bunu işaret etmektedir.

Bunlara ek olarak, her ne kadar görüşmecilerin yarısından biraz fazlası formel bir müzik eğitime sahip olsa da piyasada belirli bir müzik eğitimi almadan da yer edinebilen



müzisyenlerin önemli bir oran oluşturduğu ve örgün eğitim kurumları kadar olmasa da halk eğitim merkezleri, meslek edindirme kursları ve özel derslerin mesleki altyapının oluşturulmasında önemli bir alternatif yol oluşturdukları söylenebilir.

Tablo 2’den de anlaşılacağı üzere, müzik eğitimi olan müzisyenlerin sayısı toplamda yirmi sekizdir. Ancak burada bahsi geçen eğitilmiş müzisyenlerin ne türde bir eğitim sürecinden geçtiklerine ayrıca değinmekte fayda vardır ki ancak bu yolla eğitim düzeyleri ve türleri tam olarak anlaşılacaktır. Bu husus ile ilgili detaylı açılım Tablo 3’de gösterilmekte, formel bir müzik eğitimi almış müzisyenlerin ne tür bir eğitimden geçtikleri özetlenmektedir:

**Tablo 3:** Müzik eğitimi almış görüşmecilerin eğitim türü ve düzeyleri.

Formel Müzik Eğitimi Almış	Müzik Eğitimi Türü			
	Konservatuvar	Müzik Öğretmenliği	GSF Müzik Bölümü	Toplam
İcracı	13	-	-	13
Aranjör	3	-	-	3
Aranjör-İcracı	10	1	-	11
Müzik Yönetmeni-İcracı	1	-	-	1
Müzik Yönetmeni-Aranjör	-	-	-	-
Prodüktör	-	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>27</b>	<b>1</b>	<b>-</b>	<b>28</b>

Tablo 3’deki veriler müzik kayıt piyasasının müzik eğitimi almış müzisyenlerinin büyük çoğunluğunun konservatuvar çıkışlı olduklarını, müzik öğretmenliği programlarından mezun kişilerin ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinden mezun kişilerin ise müzik kayıt piyasasında çok az bulunduğunu göstermektedir. Başka bir deyişle, ülkemiz müzik endüstrisinin müzik kayıt piyasasında çalışan ve formel bir müzik eğitimi almış müzisyenlerin büyük çoğunluğunu konservatuvar mezunları oluşturmaktadır. Yapılan görüşmelerden hareketle, bir konservatuvarda müzik eğitimi almış müzisyenlerin, çoğunlukla piyasadaki konumlarına ulaşmadan önce müzik piyasasında ya da müzik kayıt endüstrisinde çalışmaya başladıkları, dolayısıyla aldıkları eğitimin müzik piyasasında yer edinmelerinde çok önemli bir etken olmadığı söylenebilir. Bu durumu Tablo 4’te de gözlemlemek mümkündür.

Ancak, burada şöyle bir gözlemden bahsetmek gerekmektedir: Konservatuvar mezunu müzisyenler piyasada çalışmaya ve stüdyo kayıtlarına girmeye konservatuvar öğrencisi olmadan önce başlamış olmalarına ve aldıkları formel müzik eğitimini piyasadaki





konumlarını elde etmede birincil etken olarak görmemelerine rağmen yine de konservatuvar okumayı önemsemekte, bunu yapmaya çalışmakta veya çocuklarını bu eğitimi almaya yönlendirmektedirler. Bu bağlamda, konservatuvar mezunu kayıt müzisyenlerinin ve aranjörlerin eğitim alma eğilimlerinin temelinde yatan kaygının piyasada yer edinmekten ziyade piyasadaki deneyimlerini eğitimle “etiketlendirme” kaygısı olduğunu söylemek mümkündür.

Bunun yanı sıra, günümüz koşullarında konservatuvar mezunlarının eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği programlarından mezun olan müzisyenlerden farklı olarak, direkt olarak müzik öğretmenliği yapmak gibi bir şansları yoktur. Bir konservatuvar mezununun müzik öğretmenliği yapabilmesi için, aldığı eğitimin ardından öğretmenlik mesleği ile ilgili formasyon derslerini almak zorundadır. Ancak, şunu da eklemek gerekir ki çoğu konservatuvar mezununun öğretmenlik yapmak yerine, alanında yetkin bir sanatçı olmayı ve/veya müzik piyasasında, özellikle de müzik kayıt endüstrisinde çalışmayı yeğlediği anlaşılmaktadır<sup>6</sup>. Dolayısıyla konservatuvar (ve güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümü) mezunlarının müzik piyasasının içerisinde bulunduğu koşullara ve rekabetçi piyasaya göre kendilerini yetiştirmeleri gerekmektedir; çünkü piyasa koşulları oldukça “ağır” ve değişkendir. Bu durum başka bir deyişle bir tür “hayatta kalma” mücadelesi olarak da tanımlanabilir ve bir müzisyen için alanında yetkin bir sanatçı olmak veya müzik kayıt piyasasında yer edinmek ve bunu korumak çok önemli bir konudur; zira ülkemiz müzik piyasasında stüdyo müzisyeni olmak sınırlı sayıda insanın başarabildiği bir durumdur.

Bu konuda son olarak şu eklenebilir ki, konservatuvarlar veya güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümü mezunlarından farklı olarak, müzik öğretmenliği öğrencilerinin çalgılarının icrasında başarılı olmanın yanında, çalgı öğretiminde de başarılı olmak gibi bir kaygılarının olduğu görülmektedir; zira bu konu üzerine yapılan araştırmalar da aynı kaygıya işaret etmektedir. Örneğin, Koca’ya göre müzik öğretmenliği programı öğrencilerinin bireysel çalgı derslerinde sadece çalmak değil, çalgılarını nasıl öğretecekleri konusunda da bilgi sahibi olmak istemektedirler (Umuzdaş’tan akt. Koca, 2013: 837). Bu bağlamda, müzik öğretmenliği programı öğrencilerinin (diğer tüm müzik öğrencilerinin hedeflediği gibi) çalgılarında başarılı birer icracı olmanın yanında iyi birer eğitimci olmayı hedefledikleri anlaşılmaktadır. Ancak, icracılık ve eğitimciliği aynı anda ve iyi bir şekilde yerine getirme kaygısının piyasa deneyimine, dolayısıyla da stüdyo müzisyenliğine kaçınılmaz olarak negatif etkisinden söz etmek mümkün görünmektedir; çünkü ülkemiz müzik endüstrisindeki piyasa rekabeti, bir yandan müzisyenlerin kendilerini olabildiğince geliştirmelerini zorunlu kılarken, öte yandan eğitimci bir kişilikten sıyrılmayı gerektirmektedir. Başka bir deyişle, günümüz müzik piyasasında ayakta kalabilmek, sadece kendini yetiştirmekle mümkündür ve ancak bu şekilde piyasadaki “yarıştı” var olunabilmektedir.

Buraya kadar, müzik kayıt endüstrisinde görev alan müzisyenlerin, ne gibi görevler üstlendiklerine, herhangi bir örgün eğitim kurumunda mesleki müzik eğitimi alıp almadıklarına ve eğitim almış kişilerin ne düzeyde ve türde bir eğitim aldıklarına değinildi.

<sup>6</sup> Yapılan görüşmeler sonucunda, bir konservatuvar mezunu için müzik kayıt piyasasında yer edinmenin çok önemli bir rol ve alandaki nihai hedef olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Bu durumu tüm müzisyenlerden teyit etmek mümkün olduğu gibi, aranjör ve müzik yönetmenler için de kayıt piyasasında yer edinmenin çok önemli bir husus olduğu görülmüştür. Başka bir deyişle aranjör ve yönetmenler, yaptıkları işi müzik piyasasında (kendi alanlarında) gelenebilecek en önemli nokta olarak değerlendirmektedirler.



Ancak her ne kadar çalışmanın başında tasarlanmasa da çalışma süresince önemli bir alt problem daha belirmiştir ki, bu alt problem örgün bir müzik eğitimi kurumunda alınacak mesleki bir müzik eğitiminin piyasada yer edinebilme açısından belirleyici olup olmadığıdır.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, bu konu hakkında müzisyenler arasında bir uzlaşımın varlığından söz etmek zor görünmektedir. Bir başka deyişle, müzik eğitiminin piyasada yer edinebilme bakımından belirleyici olduğu düşüncesinde olan müzisyenlerin yanında, bunun belirleyici olmadığı yönünde fikir bildiren müzisyenler de vardır. Bu konu hakkındaki veriler yalnızca bir tabloda gösterilebilir ancak burada, eğitim almış müzisyenlerin bu konu hakkındaki düşünceleri ile eğitim almamış müzisyenlerin düşüncelerine ayrı ayrı bakmanın daha yerinde olacaktır. Zira sonucun iki ayrı durum üzerinden tahlilinin daha başka çıkarımlara fırsat vermesi mümkündür. Tablo 4’te örgün müzik eğitimi veren bir eğitim kurumunda öğrenim görmüş müzisyenlerin konu hakkındaki düşünceleri özetlenmektedir:

**Tablo 4:** Formel bir müzik eğitimi almış görüşmecilerin eğitimin belirleyiciliği hakkındaki görüşleri.

Formel Müzik Eğitimi Almış	Müzik Eğitimi	
	Belirleyici r	Belirleyici Değildir
İcracı	6	7
Aranjör	2	1
Aranjör-İcracı	8	3
Müzik Yönetmeni-İcracı	-	1
Müzik Yönetmeni-Aranjör	-	-
Prodüktör	-	-
Toplam	16	12

Tablo 4 incelendiğinde, formel bir müzik eğitimi almış müzisyenlerin neredeyse yarısının müzik eğitiminin müzik kayıt piyasasında yer edinebilmede belirleyici bir etken olduğunu, diğer yarısının ise bunun önemli bir etken olmadığını düşündüğü görülmektedir. Ayrıca icracıların yarısından fazlasının eğitimi belirleyici bir etken olarak görmezken aranjör ve aranjör-icracıların büyük çoğunluğunun bu konuyu belirleyici bir etken olarak ele aldıkları görülmektedir. Bu konuda görüşmecilerden elde edilen bir veri daha vardır ki, bu müzisyenlerin piyasadaki deneyimlerinin başlangıcında nasıl bir yol veya destekle müzik piyasasında çalışmaya başladıkları ile ilgilidir. Yani ister formel bir müzik eğitimi almış ister almamış olsun piyasadaki müzisyen, aranjör ve yönetmenler bu çalışma ağının içerisine çeşitli yollarla girmeye çalışmaktadırlar. Bu noktada onlara bu fırsatı sunan en önemli etkenin,



müzisyenlerin sosyal çevreleri olduğu anlaşılmaktadır. Bahsedilen bu sosyal çevreyi<sup>7</sup> edinmenin iki yolla gerçekleşebildiği söylenebilir. Bunlardan birincisi olarak aile ve arkadaş çevresi öne çıkarken, ikinci olarak da eğitim kurumlarında elde edilen sosyal çevredir ki bu çevre içerisinde öğrenci ve öğretmenlerden oluşan geniş bir insan yelpazesi bulunmaktadır.

Tablo 5’te ise herhangi bir formal müzik eğitimi almadan piyasada yer edinebilen müzisyenlerin, formal bir müzik eğitiminin piyasada yer edinebilmedeki belirleyiciliği hakkındaki görüşleri özetlenmektedir:

**Tablo 5:** Formal bir müzik eğitimi almamış görüşmecilerin eğitimin belirleyiciliği hakkındaki görüşleri.

Formel Müzik Eğitimi Almamış	Müzik Eğitimi	
	Belirleyici idir	Belirleyici Değildir
İcracı	2	5
Aranjör	1	1
Aranjör-İcracı	2	4
Müzik Yönetmeni-İcracı	-	3
Müzik Yönetmeni-Aranjör	-	1
Prodüktör	-	1
Toplam	5	15

Tablo 5’te dikkati çeken, Tablo 4’teki manzaranın aksine, formal bir müzik eğitimi almamış müzisyenlerin büyük bir kısmının; yani %75’inin müzik eğitiminin piyasada yer edinebilmede belirleyici bir etken olmadığını düşünüyor olmalarıdır ki bu oran doğal karşılanması gereken bir detaydır. Zira formal bir eğitim almamış müzisyenler piyasadaki yerlerini belirli bir müzik eğitimi sonucunda elde etmiş değildirlir.

<sup>7</sup> Müzik yapımının toplumsal olarak gerçekleşen gündelik bir pratik olmaktan uzaklaşmasıyla gerçekleşen müzisyen ve dinleyici arasındaki farklılaşma (Green 2002: 24) hem müzik eğitiminin önemini gösterir hem de müziksel sosyalleşmenin (ya da Green’in deyişiyle “kültürlenme”nin yani kişinin içinde bulunduğu sosyal bağlamlarda gündelik müzik ve müzik pratikleriyle müziksel yeteneklerin ve bilginin kazanılması). Dolayısıyla kişinin miras aldığı “sosyal sermaye” hem müzik eğitimindeki başarısında (Valenzuela ve Codina, 2014) hem de müzisyen olmasında etkindir. Müzik zevkinin kişinin sosyal sınıfını tasdik etmede ve ayırmada oldukça “yanılmaz” bir belirleyici ya da “sınıflandırıcı” olduğunu söyleyen Bourdieu’nun (1984: 18) sosyal sermaye kavramıyla anlatmak istediği olgular da müzik eğitimi, öğrenimi ve bunun ekonomik sermayeye çevrilmesini açıklamada işimize yarayabilir.



## SONUÇLAR

Yapılan araştırma neticesinde, ülkemiz müzik kayıt piyasasında formel müzik eğitimi almış kişilerin yer edinebildikleri gibi formel bir müzik eğitimi olmayan kişilerin de yer edinebildikleri anlaşılmaktadır. “Alaylı” ve “Mektepli” şeklindeki geleneksel ifadelerle tanımlayabileceğimiz bu iki tür altyapıya sahip müzisyenlerin müzik kayıt piyasasındaki ağırlıkları, neredeyse yarı yarıya olacak şekilde dengeli bir dağılıma sahip durumdadır. Başka bir deyişle, müzisyenlerin kendilerini kurs veya özel ders gibi alternatif yollarla müzikal açıdan geliştirmeleri ve bu yolla da müzik piyasasında yer edinebilmeleri mümkündür.

Araştırmadan elde edilen verilerden, aranjörlerin çoğunun formel bir müzik eğitime sahip oldukları, müzik yönetmenlerinin ise formel bir müzik eğitime sahip olmadıkları anlaşılmaktadır. Bununla beraber, müzik yönetmenlerinin tamamının aynı zamanda icracı oldukları görülmektedir.

Müzik kayıt piyasasının müzik eğitimi almış müzisyenlerinin büyük çoğunluğunu konservatuvar çıkışlı müzisyenler oluşturmakta, müzik öğretmenliği programlarından ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinden mezun kişiler ise çok az yer edinmektedirler.

Formel bir müzik almış müzisyenlerin yaklaşık olarak %58'ine göre formel müzik eğitimi almak müzik kayıt piyasasında yer edinebilmede belirleyici bir etken iken yaklaşık olarak %42'sine göre belirleyici bir etken değildir. Bunun aksine, formel bir müzik eğitimi almamış müzisyenlerin %75'ine göre müzik eğitimi almak piyasada yer edinebilmede belirleyici bir etken değilken %25'ine göre belirleyici bir etkidir.

Bununla beraber, müzik piyasasında yer edinmede sosyal çevrenin etkili olduğu, bir eğitim kurumunda formel bir müzik eğitimi almanın ise müzik piyasasında yer edinmede önemli bir etken olmadığı, ancak, bir eğitim kurumunda öğrenim görmenin piyasaya girmek için gerekli olan sosyal çevreyi edinmede önemli bir aşama olduğu anlaşılmıştır.

## KAYNAKLAR

### YAZILI KAYNAKLAR

- Bell, A. P. (2013). Oblivious Trailblazers: Case Studies of The Role of Recording Technology in The Music-Making Processes of Amateur Home Studio Users (doktora tezi). New York University.
- Benjamin, W. (2013). Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri. (Osman Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bourdieu, P. (1984). Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Erol, A. (2009). Popüler Müziği Anlamak. İstanbul: Bağlam Yayınları.



- Ertürk, E. (2010). İstanbul Müzik Endüstrisi. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı-Türkiye Bilimler Akademisi.
- Green, L. (2002). How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. Cornwall: Ashgate.
- Karan, M. (2011). Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Çalgı Eğitimi Alan Öğrencilerin Mesleki Yönelimlerinin İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Koca, Ş. (2013). Müzik Öğretmeni Adaylarının Bireysel Çalgı Öğretimi Yeterlik Düzeyleri İle İlgili Görüşlerinin İncelenmesi. Electronic Turkish Studies, Vol. 8 Issue 8, sf. 835–845
- Middleton, R. (2002). Studying Popular Music. Open University Press.
- Oskay, Ü. (2001). Müzik ve Yabancılaşma-Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma. İstanbul: Der Yayınları.
- Sınır, İ. (2014). Türk Popüler Müziğinde Aranjörlüğün Dönüşümü. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Sınır, İ., Karahasanoğlu, S. (2015). Türkiye’de Popüler Müzik Aranjörlüğünün Günümüzdeki Durumu. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Ocak 2015, Cilt 14, Sayı 52, sf. 115–129
- Sülün, E. (2007). Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Verilen Müzik Eğitiminin Öğrencileri Meslek Seçimine Etkisi. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sümbüllü, M. K. (2013). Kuruluşundan Günümüze Kadar Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Öğretim Sürecinin ve Mesleki Müzik Eğitime Katkılarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi (Erzurum Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Örneği). (Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Valenzuela, R., Codina, N. (2014). Habitus and Flow in Primary School Musical Practice: Relations Between Family Musical Cultural Capital, Optimal Experience and Music Participation. Music Education Research. Vol. 14, no. 4, sf. 505–520.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.

## **SÖZLÜ KAYNAKLAR**

### İcracılar

- Alakuş, U. (2014). Kişisel Görüşme. 7 Şubat, İstanbul.
- Arslan, Ç. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.
- Bedir, E. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Biröl, H. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Temmuz, İstanbul.
- Büyükçınar, Ş. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Çakmak, G. (2014). Kişisel Görüşme. 6 Şubat, İstanbul.



- Çokyürekli, H. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Aralık, Muğla.  
Domaçloğlu, C. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.  
Gök, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 22 Aralık, Muğla.  
Hafıftaş, G. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.  
Hamiş, E. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Kasım, İstanbul.  
Orhan, C. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.  
Sınanmış, E. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.  
Süngü, M. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.  
Şentürker, İ. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.  
Tekin, E. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Aralık, Muğla.  
Varol, U. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.  
Yazıcı, E. (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.  
Yılmaz, A. (2014). Kişisel Görüşme. 6 Şubat, İstanbul.  
Yürük, Ü. (2013). Kişisel Görüşme. 22 Aralık, Muğla.

#### Aranjörler

- Akın Yelken, S. (2013). Kişisel Görüşme. 10 Aralık, İstanbul.  
Aydoğan, S. (2013). Kişisel Görüşme. 24 Kasım, İstanbul.  
Buldum, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 1 Aralık, İstanbul.  
Ekin, E. (2014). Kişisel Görüşme. 8 Şubat, İstanbul.  
Seçme, S. (2014). Kişisel Görüşme. 13 Haziran, İstanbul.

#### Aranjör-İcracılar

- Altın, G. (2014). Kişisel Görüşme. 31 Ocak, Ankara.  
Akçay, M. (2014). Kişisel Görüşme. 30 Ocak, Ankara.  
Avcı, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.  
Beyazkuş, M. (2014). Kişisel Görüşme. 8 Şubat, İstanbul.  
Çelik, C. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Kasım, İstanbul.  
Boz, S. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Ocak, İzmir.  
Artun, M. (2014). Kişisel Görüşme. 30 Ocak, Ankara.  
Meral, Ö. (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.  
Özdemir, C. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.  
Özdemiroğlu, A. (2013) Kişisel Görüşme. 20 Kasım, İstanbul.  
Özgül, A. (2013). Kişisel Görüşme. 18 Mayıs, Ankara.  
Paydaş, İ. (2013). Kişisel Görüşme. 28 Kasım, İstanbul.  
Sezer, C. (2014). Kişisel Görüşme. 7 Şubat, İstanbul.  
Yıldırım, F. (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.  
Yücelen, E. (2013). Kişisel Görüşme. 10 Aralık, İstanbul.  
Tarıkçı, A. (2014). Kişisel Görüşme. 1 Şubat, Ankara.  
Özkent, M. (2013). Kişisel Görüşme. 28 Kasım, İstanbul.

#### Müzik Yönetmeni-İcracılar

- Dalgıç, Z. (2014) Kişisel Görüşme. 12 Haziran, İstanbul.  
İlgen, K. (2014). Kişisel Görüşme. 2 Nisan, İstanbul.  
Özgür, N. (2014). Kişisel Görüşme. 13 Haziran, İstanbul.  
Yıldırım, V. (2014). Kişisel Görüşme. 23 Temmuz, İstanbul.

#### Müzik Yönetmeni-Aranjörler

- Gündoğar, M.A. (2013). Kişisel Görüşme. 23 Kasım, İstanbul.

#### Müzik Prodüksörleri

- Varon, N. (2014). Kişisel Görüşme. 22 Temmuz, İstanbul.