



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / ÖZEL SAYI / Ekim 2022
Müzikte “YENİ”
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Special Issue / October 2022
“NEW” in Music

Fırat KUTLUK
Özge CESUR

Müziğin Evriminde “Yeni”; Kitle Ürünleriyle
İlişkimiz Nasıl Değişti?

Cihan İŞIKHAN
Arda EDEN

Sanal Gerçeklik İçin Nesne Odaklı,
Yordamsal ve Etkileşim Temelli Ses-Müzik
Tasarımı

Gökmen ÖZMENTEŞ
Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

Müzikolojik İncelemede Epistemolojik
Özgürlük: Olanaklar ve Sınırlar

Ata SAĞIROĞLU

K-Pop Cover Grupları; Sosyal Medyada
Roleplay Scene

Alper MAT
Fırat KUTLUK

Eleştirel Dinlemede “Yeni”

Mehmet Can ÖZER

“Çağdaş” Müzik Ne Kadar “Yeni”

Bekir Bora KUMPASOĞLU
Fırat KUTLUK

Gündelik Yaşamda Müzik Dinleme
Pratikleri; Pilot Çalışma

İbrahim YAZICI

Orkestra Şefine Gerek Var mı ya da Orkestra
Şefine Neden Gerek Var?

Suat VERGİLİ
Feridun ÖZİŞ

Yeni Dönem Stüdyo Kontrol Odalarının
Akustik Performansları

Serhat DURMAZ

Bir Kültür Mirasının Restorasyon Sonrası
Akustik Özellikleri: Ayos Vukolos



AKÜ AMADER / ÖZEL SAYI - EKİM 2022



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / ÖZEL SAYI / Ekim 2022
Müzikte “YENİ”
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Special Issue / October 2022
“NEW” in Music

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuvarı Müdürü
Doç. Çağhan ADAR

Editör / Editor

Doç. Çağhan ADAR

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ
Arş. Gör. Burak GÜLTEKİN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Doç. Çağhan ADAR
Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

İLETİŞİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu, Afyonkarahisar
Tel: 0 272 216 58 96 - **Fax:** 0 272 216 33 07
Web: <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, alanında ulusal ve uluslararası indeksler tarafından taranan hakemli, akademik bir dergidir.



AKÜ AMADER / ÖZEL SAYI - EKİM 2022

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VIII / ÖZEL SAYI / Ekim 2022
Müzikte “YENİ”
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VIII / Special Issue / October 2022
“NEW” in Music

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Arda EDEN	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Can KARADOĞAN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Gökçe ALTAY ARTAR	Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER	Yaşar Üniversitesi
Prof. Dr. Ünal İMİK	İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Seyhan CANYAKAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Onur ŞENEL	Sinop Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cenk ÇÖL	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serhat DURMAZ	Dokuz Eylül Üniversitesi



Editörden;

“Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi” ile müzik alanında eğitimci, araştırmacı, besteci ve icracı akademisyenlerin bilimsel araştırma ve çalışmalarını yayımlayabilecekleri bir dergi amaçlanmıştır. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak müzik bilimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Dergiye gönderilen çalışmalar, hakemlerin ve yazarların birbirini bilmediği bir sistemle iki veya üç hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin “Özel Sayısını” yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz. Her disiplinde kimi zaman bir şemsiye terim, kimi zaman bir akım olarak karşımıza çıkan “yeni”, müzikte de tarihinin her anında varlığını hissettirir. Rönesans çoksesliliğine karşı durarak kendi polifonisini yerleştiren barok, bu yönüyle yenidir. Barok dokuya karşı duran klasik dönem benzersesliliği de kuşkusuz bir önceki döneme göre yenidir. Kimi zaman bir dönem içinde bir kümeyi adlandırmak için kullanılır. Yeni Alman Okulu gibi. Kimi zamansa disiplinin artık farklı yöne evrildiğini vurgulamak adına “Yeni Müzikoloji” terimiyle karşılaşıyoruz. İçinde bulunduğumuz yüzyıl ise, “yeni” sözcüğü ya da adlandırmasıyla sürekli karşılaştığımız bir dönem olur. Yeni müzik türleri, yeni dinleyici, yeni mekanlar, demografik yapının değişimi, teknolojik değişim ve daha birçok etken, kesinlikle yepyeni bir dönemin habercisidir.

Derginin bu sayısı, Müzikte “YENİ”ye ayrıldı. Yazarlarımız, bu döneme ilişkin yeni olgusunu ve yeni yaklaşımını değerlendiriyor. Bir müzik türü, izlerkitle, teknolojik değişimin yansımaları, yeni medya, yeni müzik gibi birçok konuyu kendilerine özgü bir şekilde aktarıyorlar bize.

Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak, çalışmalarımıza güç verecektir.

Doç. Çağhan ADAR



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Fırat KUTLUK Özge CESUR	Müziğin Evriminde “Yeni”; Kitle Ürünleriyle İlişkimiz Nasıl Değişti? <i>“New” in Music History; How Our Relationships with Mass Products Have Changed?</i>	337
Cihan IŞIKHAN Arda EDEN	Sanal Gerçeklik İçin Nesne Odaklı, Yordamsal ve Etkileşim Temelli Ses-Müzik Tasarımı <i>Object-Oriented, Procedural and Interaction Based Sound-Music Design for Virtual Reality</i>	348
Gökmen ÖZMENTEŞ Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU	Müzikolojik İncelemede Epistemolojik Özgürlük: Olanaklar ve Sınırlar <i>Epistemological Freedom in Musicological Inquiry: Possibilities and Boundaries</i>	371
Ata SAĞIROĞLU	K-Pop Cover Grupları; Sosyal Medyada Roleplay Scene <i>K-pop Cover Bands; A Role-Play Scene in Social Media</i>	401
Alper MAT Fırat KUTLUK	Eleştirel Dinlemede “Yeni” <i>“New” in Critical Listening</i>	412
Mehmet Can ÖZER	“Çağdaş” Müzik Ne Kadar “Yeni” <i>How New Is Contemporary Music?</i>	422
Bekir Bora KUMPASOĞLU Fırat KUTLUK	Gündelik Yaşamda Müzik Dinleme Pratikleri; Pilot Çalışma <i>Practices Of Listening To Music In Daily Life; Pilot Work</i>	431
İbrahim YAZICI	Orkestra Şefine Gerek Var mı ya da Orkestra Şefine Neden Gerek Var? <i>Do We Need a Conductor or Why Do We Need a Conductor?</i>	443
Suat VERGİLİ Feridun ÖZİŞ	Yeni Dönem Stüdyo Kontrol Odalarının Akustik Performansları <i>Acoustic Performances of New Era Studio Control Rooms</i>	452
Serhat DURMAZ	Bir Kültür Mirasının Restorasyon Sonrası Akustik Özellikleri: Ayos Vukolos <i>Acoustic Features of a Cultural Heritage after Restoration: Agios Voukolos</i>	467



MÜZİĞİN EVRİMİNDE “YENİ”; KİTLE ÜRÜNLERİYLE İLİŞKİMİZ NASIL DEĞİŞTİ?

“New” in Music History; How Our Relationships with Mass Products Have Changed?

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.74

Fırat KUTLUK¹
Özge CESUR²

Özet

“Yeni”, müzik tarihinin en sık kullanılan sözcüklerinden biridir. 14. yüzyılda yeşermeye başlayan Yeniden Doğuş, müziğin artık farklı bir yöne gittiğini gösterir. Caccini, 1602 yılında basılan şarkılarına “Yeni Müzik” adını verir (Le Nuove Musiche). Sonrasında yeni reçitatif, yeni opera gibi adlandırmalar, Yeni Alman Okulu gibi oluşumlar ve Schumann’ın 1834 yılında yayımlanmaya başlayan dergisindeki yeni sözcüğü (Neue Zeitschrift für Musik), 20. Yüzyılın radikal “Yeni Müzik” söylemiyle sürer. Müzik günümüzde de her şeyiyle değişmeye devam ediyor. Sanatçı profili, izlerkitle, delik açılan ya da tel eklenen çalgılar, konser geleneği, müzik türleri, üretim ve seslendirme biçimleri, seslendirilen mekanlar...Günümüzde adından ne olduğunu anlamının mümkün olmadığı ana türlerin yanı sıra alt müzik türlerinin de mantar gibi türediğini rahatça görebiliyorsunuz. Fark, çeşitliliğin artması ve müzik tüketiminin müthiş hızı. Demografik yapının değişimi kaçınılmaz, bu da yeni müzik beğenileri ve talepleri anlamına geliyor. Teknoloji, her boyutuyla ağırlığını koyuyor. Müzik software’leri müziği yapmaktan seslendirmeye, nota yazmaya, sesleri sentetikleştirmeye, vokal partıları “doğru notalara çekmeye”, kısaca her şeye yarıyor! Radyo ve televizyon biçim değiştirdi, web siteleri, sosyal medya platformları ve kimi uygulamalar (application) dileylene kendi yayınına yapma şansı tanıdı. Dolayısıyla müziğin yaşamımızdaki yeri, yıllar önce araştırmacıların ısrarla söylediği biçim ve oranın binlerce kat üzerine çıktı.

Anahtar Kelimeler: Yeni, Müzik Türü, İzlerkitle, Müzik Paylaşımı.

Abstract

In music history, “new” is one of the most frequently used words. Renaissance, which started to flourish in the 14th century, shows that music is now taking a different direction. Caccini’s songs collection which published in 1602 is Le Nuove Musiche (New Music). Afterward, some terms like new recitative, new opera, formations such as the New German School, and Schumann’s 1834 journal (Neue Zeitschrift für Musik) continued with the radical “New Music” discourse of the 20th century. Music continues to change with everything today; performer profiles, audiences, timbres of instruments with holes drilled or strings added, concert tradition, genres, music production and performing styles, venues, etc. Today, you can easily see that music subgenres have sprung like mushrooms. There are also main music genres that cannot be understood from their name. The difference is the increased diversity and the incredible speed of music consumption. The demographic change is inevitable, which means new music tastes and demands arise. Music software is useful for everything from making music to vocalizing, writing notes, synthesizing sounds, and “the right pitches” for vocal parts. Radio and television have changed form, websites, social media platforms, and some applications have been given a chance to broadcast. Therefore, the place of music in human life has risen thousands of times over the form and rate that researchers insisted on years ago.

The paper aims to argue such as new music genres, new music productions, the local to the global trend, the change of audience profiles, the “new” in music platforms, and music sharing.

Keywords: New, Music Genre, Audience, Music Sharing.

Amerikan klasik müzik grubu Zeitgeist, web sitelerinde ziyaretçilerini şu soruyla karşılar: “Yeni Müzik Nedir?” Gruba göre buradaki yeni, klasik müziğin bir uzantısı anlamına gelmekte ve türün yaratıcı yeni söylemini vurgulamaktadır. Rock, caz, dünya müzikleri gibi farklı türlerden öğeler

¹ Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı, firat.kutluk@deu.edu.tr
² Arş. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Müzikoloji Bölümü, ozgecesur@mgu.edu.tr



barındıran eserler seçmekte ve temelde yaşayan bestecilerin ürünlerini seslendirmektedirler. Müziklerinde sınırları zorlayan, yeni formlar, yeni etkilenmeler, yeni teknikler ve yeni medya söz konusudur ve bunlar, içinde yaşadığımız dünyayı ifade etme ve anlamının yeni biçimleridir.³

Oysa 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Debussy, Stravinsky ve Schönberg'in müzikleri “yeni” anlamında başka şeyler ifade eder. Dinleyici şaşkın olmadan öte öfkeli. Kimi eleştirmenler ise daha dikkatlidir ve tıpkı 1600'lerdeki “nuove musiche” ya da 1300'lerin “ars nova”sı gibi yeni bir müzikten söz etmeye uğraşırlar. Aslında garip olan bir şey yoktur. Tıpkı Hansen'ın belirttiği gibi adı geçen bu isimler Beethoven ya da Palestrina gibi doğmaları gereken zamanda dünyaya gelmişlerdir ve doğal olarak müzikleri de yaşadıkları anı yansıtacaktır. Webern, yeni müziğin ne olduğunu soranlara, bu söylemin anlaşılabilmesi için şöyle bir yol önerir:

Asırlar boyunca olayların gelişimini izleyelim, o zaman yeni müziğin gerçekten ne olduğunu görebiliriz. Belki ancak bunu yaparsak bugün yeni müziğin ne olduğunu -ve eskide kalan müziğin ne olduğunu- anlayabileceğiz (1998: 18).

Stravinsky'den bu yana çok şey değiştiği kesin ve usta artık yeniden öte bir klasik olarak dağardaki yerini alıyor çünkü temelde değişen şey “yeni” algısı.

Kısa Tarihçe

Batı sanat müziğinin 20. yüzyılda geçirdiği radikal değişim dikkat çekicidir. Müziğin bu yüzyılda aldığı yol, aynı zamanda tüm temel anahtar sözcüklerin terkedilmesi, tartışılması ve yeni müzik akımlarının –çok etkin olmasa da- iz bırakması ve müzik tarihine önemli isimler kazandırmasıyla sonuçlanır. Konu oldukça geniş olsa da temelde dört konu üzerine kısaca bilgi verilerek çözümlenebilir: politonalite, atonalite, gürültücülük ve elektronik müzik.

Dönemin genel hatlarıyla “yeni” olarak tanımlanmasının nedeni, batı sanat müziğini oluşturan ve yüzlerce yıl egemenliklerini sürdüren yapıtaşlarının birer birer terkedilme çabası ve kimi ustaların elinde yıkılmasıdır. Armoni, uyuşum/kakışım, akustik çalgılar, nota yazım teknikleri, seslendirme biçimleri ve daha nice. Aslında bu bir sorun değildir ve durum son derece açıktır. Neredeyse her besteci, içinde yaşadığı yüzyılın yeni bir söylemi olması gerektiğini düşünmektedir. Debussy, Stravinsky, Ives ya da Schönberg gibi isimlerin yapıtları böylesi bir yönelimi gösterir. Bu isimler, yeni bir dünyada yaşadıklarının ve artık müziği oluşturmada insan sesi ya da çalgının yeterli olmadığını farkındadırlar. İlk radikal öneri 1913 yılında kaleme aldığı ünlü manifestosuyla -*Arte Dei Rumori*- İtalyan sanatçı Luigi Russolo'dan gelir. Russolo, kısaca eskiden yaşamın sessiz olduğunu, 19. yüzyılda makinaların devreye girmesiyle gürültünün doğduğunu belirterek, çevredeki gürültülerin

³ <http://www.zeitgeistnewmusic.org/what-is-new-music.html>



orkestralanabileceğini ve bunun eğlenceli olacağını söyler. Öneriyi somutlaştırır ve Gürültü Orkestrası’nı kümelendirir:

- 1) top sesleri, gök gürlmesi, patlama, çatırtı, şaklama
- 2) ıslık, tıslama
- 3) fısıltı, mırıltı, homurtu, karmaşa gürültüsü, fokurdama
- 4) haykırma, feryat, hışırtı, vızıltı, sürtmeyle çıkan sesler
- 5) metal, ağaç ve taş gibi cisimlerin bir vurma çalgı olarak kullanılmasıyla elde edilen sesler.
- 6) hayvan ve insan sesleri; bağırma, çığlık, inleme, gülme, hırıltı, uluma... (Hansen, 1969: 94).

Ardından çeyrek tonlar, çoktonluluk, dizisel ve elektronik müzik gibi oluşumlar kendini gösterir. 12 perde tekniği ise armoni, tonalite, perde hiyerarşisi, uyuşum/kakışım serüveninin 500 yıllık sürecine kendince son noktayı koyar. Atonalite, tonsuzluk olarak kullanılsa da ton ses anlamına geldiği için aslında yanlış bir kullanımı ifade eder. Buradaki amaç sessizlik değil, tonal eksene bağlı kalmadan müzik yazmaktır. Sistem, tonal bir ilişkiye yer vermez. Herhangi bir hiyerarşi söz konusu değildir. Tüm seslerin eşitliğine vurgu yapılır ve bazı isimler tarafından sistem, kimi zaman şaka yollu kimi zaman ise oldukça ciddi bir şekilde, sahip olduğu bu yapı nedeniyle demokratik olarak tanımlanır. Ives, çoktonluluğu bir gereksinim duyduğu için kullanır, Cage, “bana yapılabilecek en büyük kötülük Bach dinletmektir” der, Satie, çalmadan önce dinleyicilere “lütfen bizi dinlemeyin, keyfinize bakın” uyarısını yapar.

Besteci ve Dinleyiciye Göre Uyum ve Uyumsuzluk

Müziğin uyumu/uyumsuzluğu konusunu fizik ve psikoakustik bakışla ele almak zorunludur. Yine de her şeyden önce batı sanat müziğindeki “yeni” olgusunu, bestecinin bakış açısı ve dinleyici açısından yaşanan sorunlarla birlikte değerlendirmek koşul. Bu noktada ise batı sanat müziğinin dönemlerin yapısına bağlı olarak geçirdiği değişim karşımıza çıkar. “Yeni” olgusunu, dönemlerin yapısını göz önünde bulundurmadan değerlendirmek kadar yanlış bir şey olamaz.

Politik ve toplumsal yapı, çevresel faktörler, demografik değişim ve daha onlarca etken, müziği besleyen şeylerin değiştiğini bas bas bağırır. Genel anlamda çağdaş, modern ya da yeni olarak adlandırılan, özel boyutta ise akımı anlatan net ya da belirsiz ifadelerle (izlenimcilik, anlatımcılık, simgecilik, gelecekçilik, gerçeküstücülük...) tanımlanan bu radikal değişimlerin tümü plastik sanatlar, edebiyat ve müzikte kendine yol bulur. Aynı anlamlara gelen ve farklı tanımlarla “yeni”, “çağdaş”, “modern” olarak tanımlanan süreç, aslında her dönemde karşımıza çıkar. Barok, Rönesansın modlarını yıkar, rokoko, barok polifonisine sırt çevirir ve klasik döneme yön verir. Klasikler farklı idealler peşinde



koşarak senfoni, yaylı dörütlü ve konçerto gibi türlerde baş yapıtlar ortaya koyar. Romantiklerin yolu “kendine özgürlük”tür ve aslında 20. yüzyıldaki “yeni” için ortamı onlar hazırlar.

Sorunları ya da tartışılması gerekenleri besteci ve dinleyici açısından birlikte ele almak ne denli işlevseldir tartışılır kuşkusuz. Yine de denemekte yarar var. Dinleyici açısından baktığımızda kişinin oluşturduğu beğeniye hangi müzik türü olursa olsun kendi ölçütleriyle ilerlettiği görülür. Dolayısıyla Bach seven birinin Schönberg sevmesini beklemek iyimserlik olur. Bu durum, belirgin bir tutuculuğu beraberinde getirir ve “yeni”ye olan tavır her zaman içinde bir kuşku barındırır. Stravinsky, yeni müzik konusundaki görüşlerini soran Robert Craft’e şu yanıtı verir: “Gertrude Stein, Picasso’nun resimlerine bakmaktan hoşlanıyorum demiş. Ben de Boulez dinlemekten hoşlanıyorum” (Craft, 1962: 140). Bestecinin bu basit açıklaması atonalite konusunda da kendini gösterir: “Sözlük anlamıyla çeşitli seslerin armonik yapıda birleştirilmesi olan tonal ve farklı seslerin eklenmesiyle bu armoninin bozulması olan atonal, bu kadar basit açıklanabilecek bir şey değildir. Bir günah keçisi haline getirilen atonal, kendi içinde bir bütünlük oluşturmayan ve bu yüzden kulağa hoş gelebilmesi için tonale dönüşmesi gereken bir geçiş durumu, ses karmaşası ve aralıklardır. Sorun buradadır. Kulak neden yalnızca durağan bir duruma onay verir?” (Stravinsky, 1956: 37).

Lehrer, *Bahar Ayini*’nin ilk seslendirilişinde yaşananları, Stravinsky’nin gözünden değerlendirmeye çalışır. Yapıtın dinleyiciye ödün vermediğini belirtir ve bu yönüyle dinleyici geleneğinin bozulduğunu söyler:

Ayin’le birlikte Stravinsky yeni bir şeyler öğrenme zamanının geldiğini beyan ediyordu (2009: 138).

Müzik Dinlemede “Yeni”

Müziği dinlemenin oldukça farklı ve hayal bile edemeyeceğimiz biçimlere dönüştüğünü görüyoruz. Hız inanılmaz ve bu hıza anında ayak uydurduğumuz açık. Sürekli yeni ses formatları bekliyoruz, yeni türler birbirini izliyor, yeni ses ekipmanları arıyoruz; ses kaynaklarından hoparlörlere varıncaya değin. Yaşamın vazgeçilmezi ama yapmanın ya da dinlemenin zaman ve mekan açısından sınırları olan bu olağanüstü eylemi, birdenbire gündelik yaşamın sıradan bir olayı haline geldi. Bu durum, Thompson’ın ifadeleriyle “teknik medyanın sahip olduğu *zaman-mekan ayrışmasına* olanak vermesi” özelliğiyle ilişkilendirilebilir (2019: 40). Plaklardan oluşan arşivlere önce kasetler eklendi, ardından CD teknolojisi kasetlere yol verdi, plaklar bir süre kendini korudu ve sonunda mp3’le başlayan ivme, üzerinde çalışılması gereken yüzlerce konuyu beraberinde getirdi: kişisel arşivin nitelik değiştirmesi, müziği izlemek, müziği paylaşmak, müziğe ulaşmak ve her yerde müziği dinleyebilmek.

Tercih edilen ses formatları, günümüzde bir kültürel sermayeye dönüşmüş durumda. Geleneğinde pikap olmayan, yaşamı boyunca ilk plağını yeni üretim ürünlerde gören genç bir dinleyici, en iyi müzik dinleme biçiminin pikapla olacağını savunabiliyor. Müzik her şeyiyle değişti; sanatçı



profili, izlerkitle, delik açılan ya da tel eklenen çalgıların tınları, konser geleneği, müzik türleri, seslendirme biçimleri, seslendirilen mekanlar, müzik yapma biçimleri...Stravinsky ve Schönberg radikal söylemlerini sunarken Şostakoviç ve Saint-Saens da müzik yapıyordu. Barok dönemde böyle bir durumla karşılaşmak olası değildi. Bach, Handel, Telemann ve Scarlatti'nin müzikleri görece benzerdi ama romantik dönemle birlikte başlayan kendine özgülük, 20. yüzyılda doruğa çıktı. Ayrışma 1950'lerden sonra hız kazandı ama yine benzer durum söz konusuydu. Yani Cage dinlerken Bach dinlemeye devam edildi.

Günümüzde alt müzik türlerinin mantar gibi türediğini rahatça görebiliyorsunuz. Adından ne olduğunu anlamanın mümkün olmadığı ana türler de söz konusu. Fark, çeşitliliğin artması ve müzik tüketiminin müthiş hızı. Demografik yapının değişimi kaçınılmaz, bu da yeni müzik beğenileri ve talepleri anlamına geliyor. Teknoloji, her boyutuyla ağırlığını koyuyor. Müzik softwareleri müziği yapmaktan seslendirmeye, nota yazmaya, sesleri sentetikleştirmeye, vokal partları “doğru notalara çekmeye”, kısaca her şeye yarıyor! Müziğin üretiminden ses birlikteliği simülasyonlarına varıncaya değin her konuda imdada yetişiyor. Radyomuz yok, onu da internetten ya da kablolu televizyon yayınlarından dinliyoruz. Web siteleri kendi yayınlarınızı yapma şansını tanıyor. Dolayısıyla müziğin yaşamımızdaki yeri, yıllar önce araştırmacıların ısrarla söylediği biçim ve oranın binlerce kat üzerine çıktı. 1970-1990 yılları arasında, piyasaya çıktığını bildiğiniz bir plağa ulaşmak için üç yol vardı: ülkedeki satışını beklemek, yurt dışına giden bir tanıdığa sipariş vermek ya da TRT Radyo 3'teki iki yapımcının onu çalmasını ümit etmek. Kişisel müzik arşivi bu yüzden her açıdan değerliydi.

Müzikte “yeni” olgusunun, günümüzde bu kadar hızlı tüketilebilen üretim, dağıtım ve tüketim biçimlerine dönüşmesinin altında yatan temel etkenlerden biri kuşkusuz internet. Castells, internetle dönüşen iletişim biçimleriyle günümüz toplumlarını nitelemek için “ağ toplumu” kavramını önerir. Yazarın ifadeleriyle “internet çağı, coğrafyanın sonu olarak tanımlanmaktadır. Aslında, internetin farklı mekanlarda üretilen ve yönetilen bilgi akışlarını işleyen ağ bağlantıları ve düğümlerden oluşan kendine özgü bir coğrafyası söz konusudur” (2020: 281). Sahip olduğu yapısal özellikleri ve kullanım biçimleriyle internet, bireylerin davranış kalıplarında önemli dönüşümlere yol açtı. Kültürel pratiklerin dolayımınma süreçlerinde yaşanan olağanüstü hızlanma müzik özelinde de kendisini gösterdi. Müziğin tüketimi kolaylaştı, fiziksel mekanlar ve coğrafi sınırlar etkisini büyük ölçüde kaybetti. Kültürel sermaye göstergesi olan kişisel müzik arşivleri şekil değiştirdi, kolayca paylaşılabilen ve değiştirilebilen playlistlere dönüştü. İnternetin bireyselleşmeyi teşvik eden yapısıyla birlikte artık bestecinin yanı sıra söz konusu bu playlistleri hazırlayan isimler de dolaşımda yerini aldı. Radyolar da şekil değiştirerek, güncel olarak talep edilen formatlarla uyumlu hale getirildi. Canlı ya da kaydedilmiş olarak belirli gün ve saatlerde yapılan yayınlar, farklı platformlarda istenilen anda erişilebilecek podcast formatıyla birleştirildi. TRT'nin ‘TRT Dinle’ adlı platformda sunduğu podcastler, bireyselleşen hedef kitleye farklı içerik biçimleriyle daha kolay ulaşmak amacıyla kullanıma girdi.



Teknolojik gelişmelerin ve bu gelişmelerle ilişkili olarak karşımıza çıkan farklı formatların yanı sıra müzikte yeni olgusu, “tür” söz konusu olduğunda da kendini gösterir. Çeşitli internet sitelerinde yeni olan müzik türleri listelenir ve tanımlanır, örnekler verilir. Bu listelerde, Spotify’da yer alan verilerin ön planda olduğu gözlemlenmektedir. Söz konusu bu durum, Spotify platformunun geniş bir kullanıcı kitlesine sahip olması, bireysel paylaşımlara olanak vermesi ve bu nedenle de sahip olduğu “büyük arşiv” niteliğiyle ilişkilendirilebilir. 2015 yılında bir internet sitesinde (Rave Mag) *Spotify’den Yeni Müzik Türleri Sözlüğü* başlıklı bir yazı yayımlanmıştır. Yazıda, tanımlarıyla birlikte yeni müzik türleri yer alır. Abstracto ’dan başlayıp wonky ‘ye giden bir listedir bu. Güncel olarak Spotify platformunda 1359 farklı müzik türünün bulunduğu belirtilir.⁴

“Every Noise at Once” adlı internet sitesinde ise müzik türleri, ana ve alt türleri kapsayacak şekilde liste, playlistler ve harita olarak yer alır. Her müzik türüne ait yine Spotify verilerine dayalı playlistler bulunurken aynı zamanda müzik türünün ortaya çıktığı coğrafi konumların ülkelere göre sınıflandırıldığı listelere de erişilebilmektedir. Günümüzde bu internet sitesinde, 2021 yılı Spotify verilerine dayandırılarak listelenmiş, 6000’e yakın tür bulunmaktadır.⁵



Site tam bir karmaşa! Indietronica, shimmer pop, freemental indie gibi çoğu müzikseverin bilmediği adlandırmaların yanı sıra London Indie, Bergen Indie, Canadian Contemporary R&B gibi scene ve “durum” belirten ifadeler söz konusu.

⁴ <https://www.theravemag.com/spotifydan-yeni-muzik-turleri-sozlugu/>

⁵ <https://everynoise.com/everynoiseId.cgi?scope=all>



Yiten Ses Kalitesi ve Müzik Arşivinin Değişen Niteliği

Müzik artık cep telefonlarından, bilgisayar hoparlörlerinden ve kulaklıklardan dinleniyor. Elbette ses kalitesi inanılmaz kötü ama yeni ses dinleme biçimine ilk ayak uyduranlar da prodüktörler ve tonmaisterler. Müziğin tüm üretim aşamaları yapım, mix ve mastering, yeni bir yöne girdi ve katletme süreci başlatıldı. Buna kısaca “gürültü savaşı” deniyor. Ses düzeyi, müziği dinlemedeki tek sorun değil. Bir müzik kaydını doğal olarak ses mühendisi işler ve satışa hazır hale getirir ancak günümüzde ortaya kusursuz ama hiç de doğal olmayan bir ürün çıkmakta. Müzik yeni formatlar içine hem teknik anlamıyla hem de olumsuz anlamda “sıkıştırılıyor”. İşin ilginç yönü, bu sıkıştırma işlemi “daha iyi” adına yenileniyor ve yeni formatlar sıralarının kendilerine gelmelerini bekliyor. Bu arada olan tizlere, baslara, duymayı beklediğiniz tınılara oluyor. Popüler olanın tanınmışlığı ve geniş kitleler tarafından kabul görerek bir tüketim nesnesi niteliğiyle sürekli dinlenmek istenmesi durumu batı sanat müziği sevenler açısından pek kabul edilmez. Ancak, artık bu türde de benzer şeyler söz konusu. Bir zamanlar duymanın hayal bile edilemeyeceği kimi kayıtlara, **remaster** etiketiyle her yerden ulaşılabilir.

Popun bir tüketim kültürü olduğu doğrudur. Bu bağlamda pop müzik, bir tüketim nesnesi olarak nitelendirilir ve bu nitelik söz konusu türe özgü bir şey olarak kabul görür ama bu durum birçok müzik türü için geçerli artık. Müziği dinlenir, daha çok dinlenir hale getirmek için ortam her şeyiyle hazır. Simon Frith, eleştirmenlerin görevlerinin insanları müziği tüketmeye ikna etmek olduğu söyler. Bu eskidendi. Elbette tüketim ideolojik bir eylemdir. Kişi müziği dinler, yorumlar, anlamlandırır, arkadaşlarıyla tartışır. Kısaca bu süreçte önemli bir payı vardır. Pazar tercihi ve tüketim, aynı zamanda bir estetik seçim ve kültürel yargı sorunudur. En akılsız tüketici bile böyle bir tartışmaya mutlaka taraf olacaktır. Artık eleştirmene gerek yok. Tüketimin inanılmaz hızı, bunu ortadan kaldırdı. Müziği dinlediğiniz platformda şarkı bittiği anda, benzer şarkıların olduğu bir liste karşınıza çıkar. Bu durum üye olduğunuz dijital sinema platformlarında da söz konusudur. Bir gün önce alışveriş yaptığınız internet sitesindeki ürünlerin, ertesi gün elektronik gazeteyi okurken karşınıza çıkması kaçınılmazdır. *Highlights*, yani *Seçmeler*, önemli bir CD türü haline geldi ve dahası, yalnızca CD’de değil, her tür platformda sıkça karşılaşılan bir format oldu. Belki kaçınılmaz, belki yeni yüzyıl insanının zaman, daha doğrusu çabuk sıkılma sorunu, belki de başka şeyler.

Değişimin Müziğe Etkisi

Müzik dinlemek, bambaşka bir şeydir. DeNora, *Music in Everyday Life*’da müziğin insanlığı oluşturan temel unsurlardan biri olduğunu söylerken aktif yaşam içindeki rolünü ve sahip olduğu yeri farklı örneklerle gösterir. Müziğin, bireyi inşa eden faktörlerin başında geldiğini ileri süren yazar, bu anlamda kültürel bir araç (vehicle) olduğunu söyler. Kimi zaman bisiklet kimi zaman trene binmek gibi bir şeydir bu durum (2000: 7).



Philip Tagg'ın *Music's Meanings, a Modern Musicology for Non-musos* kitabının girişi, "how much music?" başlığını taşır ve müziğin yaşamdaki yerini vurgulamak adına bir kentli batılının müziğe farklı boyutlarda ne kadar zaman ayırdığını gösterir. Zaman çizelgesinde ilk sırada TV vardır. Ortalama bir evde 4-5 saat açık duran bir TV monitöründen 120 dakikalık bir müzik dinleme durumu söz konusudur. Reklam cıngılları, müzik performansları, müzik videoları... İkinci sırada müziği dinlediğimiz mekanlar bulunur. Mağazalar, avm'ler, iş yerleri, asansörler, süpermarketler, barlar, oteller, tren istasyonları, havaalanları, otobüs terminalleri, dinsel törenler, spor karşılaşmaları, sinema, tiyatro... Üçüncü sırada az da olsa radyo vardır. Favori radyo müzik kanalıyla uyanan insanların sayısı hayli fazladır. Hava durumu, trafik durumu gibi bilgiler, müzik eşliğinde verilir. Dördüncü sırada iş yerinde sürekli müziğe maruz kalanlarla bunun tam tersini yaşayanlar söz konusudur ve Tagg, bu durum nedeniyle bir 30 dakika daha ekler. Beşinci sırada bireysel tercih sonucu mekanda şarkı dinlemek ve söylemek gelir. Evde, arabada, duşta... Buna da ortalama 30 dakika verilir. Altıncı sırada video oyunları sırasında dinlenen müzikler vardır ve 12 dakikalık bir süre buradan eklenir. Son sırada mobil telefonların zil sesleri, telefonda bekleme müzikleri, farklı sinyaller yer alır. Her biri için 5'er dakika verilir. Tagg'in, tüm bu durumlar sonucunda yaptığı hesaplama şöyledir:

TV, DVD, video	120
Marketler, barlar, istasyon vs.	30
Radyo	30
Çalışılan iş yeri	30
Kişisel tercihle müzik dinleme	30
Oyun, telefon zili, farklı sinyaller	17

257 dakika: 4 saat 17 dakika

Tagg'in ortaya koyduğu günlük ortalama müzik dozu budur! Bu liste, gerek zaman gerekse ekipman anlamında yeniden değişmiştir ve güncel olarak değişmeye devam etmektedir kuşkusuz.

Bu durumu yalnızca değişen dünya biçiminde tanımlamak doğru değil ama kimi radikal değişimlerin varlığı, özellikle 2020 yılında yaşanan salgınla pekişti. Konser geleneğindeki kimi arayışlar ve dijital konserler biçiminde tanımlanan olgu, yeni medya gibi tanımlarla desteklendi. 18. yüzyılda dizgeselleşen ve 19. yüzyılda sınıfsal anlamda farklı bir boyuta geçen gelenek, sosyal medya platformlarına taşındı. DeNora'nın gündelik yaşamdaki müzik tanımına yeni bir halka eklendi. Kısaca yeni konser geleneğinde bir müzik yapıtı ya da konserin programı tek başına bir önem taşımamakta. Toplumsal değişim, demografik yapı, teknolojik gelişimler ve izlerkitlenin ve sanatçının tavrı, eşit değerinde önem kazandı. Bu durumu yalnızca popüler müzikler için düşünmek doğru değil. Dünyanın en iyi ve kimi konulardaki tutuculuğuyla bilinen Berlin Filarmoni Orkestrası, 2008 yılından bu yana dijital konserler vermekte. İlk sanal konser salonu olarak tanımlanan **Digital Concert Hall (DCH)**, orkestranın



web sitesi ve çeşitli cihazlar için uygulamalarıyla izlerkitlenin etkinliklere her an ulaşabilmesini sağlıyor (Cesur, 2020: 36). Orkestra bu uygulamanın nedenini olağan konserlerdeki biletlerin talebi karşılamaması olarak gösteriyor ve coğrafi sınırlarla engellenmeksizin, isteyen herkesin kendi ortamında konser deneyimini yaşayabileceğini iddia ediyor. Ses aktarma kalitesi platform tanıtımlarında ön planda yer alırken dinleyicinin sahip olduğu ekipmanların belirleyiciliği gözden kaçırılıyor ya da bilinçli olarak saf dışı bırakılıyor. Müziği dinlemek burada da farklılaşıyor, yeni bir izlerkitle oluşuyor.

Umberto Eco, kitle ürünleriyle ilişkimizin değiştiğini söylerken şöyle bir örnek verir:

Gençler her gün doldurdıkları bir spor salonunda bir akşam Bee Gees’i, bir başka akşam John Cage’i ya da Satie çalan bir piyanisti izlemekte. Aynı gençler üçüncü akşam Monteverdi, Offenbach ve Purcell tarzı bir yorumla Beatles’tan parçalar söyleyen Cathy Berberian’ı izlemeye gidiyorlar (2020: 185).

Bu değişim aynı zamanda “yüksek sanat” ürünleriyle olan ilişki için de söz konusudur. Farklılıklar azalmış ya da ortadan kalkmıştır ancak bu kez de zamansal ilişkiler bozulmuştur. Ürünler arasındaki -ya da sınıflar arası biçiminde de ele alabiliriz- mesafenin azalması, doğal olarak ilginç sonuçlara yol açar.

6-10 Mayıs 2019’da Kars’ta Aşıklarla yaptığım bir alan çalışmasında, geleceğin dönüşümü boyutunda müzisyenlerin performans stratejilerinin ve seslendirme mekanlarının nasıl değiştiğine, izlerkitlenin profil ve tavırlarına tanık oldum. Aşıkların geleneği yaşatma idealleri ne kadar içten ve sıcaksa, geçinme dertleri de o denli gerçektir. Ana uğrak yeri olan Çobanoğlu Kahvesi’ne yıllar sonra tekrar kavuşmanın sevinci vardı hepsinde ama tren garları, otellerin lobileri, Türkü Barlar ya da farklı etkinlik mekanlarının bir şeyleri alıp götürdüğü de gözle görülmekteydi. Aşık müziği burada da artık farklı dinlenmekteydi. Mekanlar ve çalma süreleri değişmiş, kimi geleneksel tavırlar terkedilmek zorunda kalmıştı. Günay Yıldız, eskiden köy düğünlerinde iki gün boyunca çaldıklarını anlatırken günümüzde böyle bir şeyin mümkün olmadığını söylüyordu (kişisel iletişim, 7 Mayıs 2019). Eski meclis, eski insanlar, eski toplum artık yoktu. Dolayısıyla yeni dinleme biçimleri, yeni dinleyici, müzisyen stratejisinde değişim gibi şeyler belirgindi. Aşık Mahmut Karataş da aynı şeyleri söylüyordu. Ancak Karataş’ın hemen vurguladığı bir diğer şey, eski Aşıkların da olmadığıydı (kişisel iletişim, 8 Mayıs, 2019). Konu üzerinde birlikte çalıştığımız Elif Bektaş, “zaman içinde geleneksel mekanlardan modern mekanlara yaşanan dönüşümün en önemli nedenini, aşıklık geleneğine gösterilen sosyo-kültürel ilgiyle şekillenen ekonomik destek” olarak belirtir (2021: 64). Geleneksel mekanlar izlerkitleyle yeni mekanlara dönüştürülerek yeniden inşa edilmiştir. İki saatlik performanslar 15 dakikaya iner. Hikaye anlatmak ortadan kalkar, küçük bir atışma ve iki türküyle performans sınırlandırılır. Belirleyici olan, yeni dinleyici ve yeni mekanlardır.

İcra mekanlarının değişiminin oldukça hızlı dönüşen toplumsal ve ekonomik yeni yapılanmaların bir sonucu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Turizm de uygun tur programları ile bu ihtiyaçlara karşılık verir. Kars markasının geliştirilmesi adına, yöreyi öne çıkaracak tüm değerler tespit edilerek, imajın ve yöresel kimliğin güçlendirilmesi yoluyla yalnızca kış değil, sürdürülebilir



turizmi içeren yaklaşımlar gündeme gelmiştir. Vitrine konulacak unsurlar arasında yer alan aşıklık geleneği de bu değişime uygun şekilde düzenlenerek yeni icra mekanlarında yer almaya başlar (Bektaş, 2021: 131).

Sonsöz

Bagdikian, günümüzde her insanın iki dünyası olduğunu savunur. İlki doğal olandır. Aile, okul, çevre, toplum yaşamı içinde büyüüp olgunlaşırlar. Diğer insanlarla yüz yüze karmaşık ilişkiler kurulur. Sosyal kalıplar, kanunlar, eğitim sistemleri ve etik kurallar oluşturulur. İnsanlığın büyük bir çoğunluğunun günümüzde yaşadığı diğer dünya ise kitleli medya dünyasıdır. Dil, kültür, sosyal sınıf farklılıkları aşılmıştır. Artık her çocuğun içine doğduğu dünya bu dünyadır (2016: xiv). Paralel bir yaklaşımla Hepp, günümüzde kültürün “medyatikleşmiş” olduğunu ileri sürer (2014). Bu saptama, bize çok hızlı bir gelişimi özetler. Müzik dinleme ekipmanlarından, internette müzik dinleme ve paylaşma, telif ve kalite sorunları, yepyeni müzik formatları, müzik üretiminin biçim değiştirmesi, tekel ve tüketim anlamında müthiş bir hıza tanık olundu. Napster, KaZaA, Spotify birbiri ardına geldi. Sosyal medya platformları müzik paylaşımlarının bir diğer alanı oldu. Dolayısıyla yepyeni bir müzik dinleme biçimi, tekniği, paylaşımı, ulaşımı ve dağıtımı ortaya çıktı. Müziği dinlemek, farklı etkenlerle değerlendirilmeye başlandı. Kayıt sektörünün geliri azaldı. Ünlü giyim markalarında bu durum yaşanmıştı ama CD ve kitap gibi kültür ürünlerinin sahtesi, alışılmışın dışındaydı. Yeni dünya, yeni üretimler anlamına gelmekteydi aynı zamanda. Kimine göre coğrafi sınırlar ortadan kalktı, kimine göre bu o kadar da kolay değildi. Müzikte tür algımızın değiştiği görüldü. Bilmediğimiz türler ortaya çıktı. Anlamakta güçlük çektiğimiz adlandırmalar söz konusuydu. Crossover, bir şemsiye terim olarak imdada yetişmekte her zaman başarılı olamadı. Popta, klasikte, geleneksel müziklerde sürekli bir yeni olgusu karşımızdaydı; üretim, dağıtım ve seslendirme boyutlarında. Kısaca müziğin içinde bulunduğumuz dönemdeki “yeni” tanımı, boyutu gittikçe artan bambaşka bir yapıya dönüştü ve bu dönüşüm hızlı bir şekilde ilerlemeyi sürdürüyor. Müziği dinleme amaçlarına yeni şeylerin eklenmesi de kaçınılmazdı.



KAYNAKÇA

- Bagdikian, B. (2016). Yeni Medya Tekeli (Çev: E. Eminel). Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- Bektaş, E. (2021). Performans ve Mekan Bağlamında Kars Aşıklık Geleneğinin Dönüşümü. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Castells, M. (2020). İnternet Galaksisi – İnternet, İş Dünyası ve Toplum Üzerine Düşünceler (Çev: T. Hasdemir). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cesur, Ö. (2020). Konser Geleneğinde Yeni Boyut; Dijital Konserlerde Mekan ve Seyirci. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Craft, R. (1962). Stravinsky in Conversation with Robert Craft. London: Penguin Books.
- DeNora, T. (2004). Music in Everyday Life. UK: Cambridge University Press.
- Eco, U. (2020). Günlük Yaşamdan Sanata (Çev: K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Hansen, P. (1969). An Introduction to Twentieth Century Music. Boston: Allyn an Bacon Inc..
- Hepp, A. (2014). Medyatikleşen Kültürler (Çev: Bozdağ ve Devrani). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kutluk, F. (1997). Müziğin Tarihsel Evrimi. İstanbul: Çiviyazıları.
- Lehrer, J. (2009). Proust Bir Sinirbilimciydi (Çev: F. Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Tagg, P. (2012). Music’s Meaning, a Modern Musicology for non-musos. New York: MMMSP.
- Thompson, J. B. (2019). Medya ve Modernite (Çev: S. Öztürk). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Webern, A. (1998). Yeni Müziğe Doğru (Çev: A. Bucak). İstanbul: Pan Yayınları.

Kişisel İletişim

Aşık Günay Yıldız, Kars, 07 Mayıs 2019

Aşık Mahmut Karataş, Kars, 08 Mayıs 2019



SANAL GERÇEKLIK İÇİN
NESNE ODAKLI, YORDAMSAL ve ETKİLEŞİM TEMELLİ
SES-MÜZİK TASARIMI

Object-Oriented, Procedural and Interaction Based
Sound-Music Design for Virtual Reality

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.71

Cihan İŞIKHAN*
Arda EDEN†

Özet

Son yıllarda Sanal Gerçeklik (SG) uygulamaları oldukça yaygınlaştı ve gelişti. Diğer alanlarda olduğu gibi ses ve müzik de bu durumdan yakından etkilendi. Özellikle Covid-19 salgını sırasında ve sonrasında artan çok amaçlı VR çalışmaları, ses ve müzik üretim/tasarım modellerini eskiye göre çok daha gerçekçi olarak sanal ortam içine yerleştirmiş durumda. Bunda kuşkusuz cyberspace'den metaverse'e kadar geçmişten günümüze tüm sanal ortam ve çalışmalarının katkısı büyük ve bu çalışmalar tüm hızıyla halen sürüyor. Özellikle oyun sektörü, ses ve müziği içine alan çoklu ortam alanlarının hemen hepsine kılavuzluk eder durumda.

Bu çalışmada, SG özelinde günümüz sanal ortam teknik ve yöntemlerini içeren çalışmalarla, ilgili temel terim ve kavramlar anlatılarak; sanal ortam elektronik müzik performansı bağlamında nesnelere etkileşimli bir yordamsal ses tasarım süreci ile ne şekilde ilişkilendirilebileceğine yönelik yöntemler değerlendirilmiş, bu yöntemlerin bir arada kullanıldığı sanal bir performans mekânı tasarlanmıştır. Kullanıcı, bir SG gözlüğü ve kontrolcüler aracılığıyla Etkileşimli Müzik Odası[‡] olarak adlandırılan sanal bir mekânda gezinebilmekte ve odada yer alan iki elektronik çalgı ile etkileşerek ses üretebilmektedir. Yordamsal ses üretim tekniğinin ön plana çıktığı bu uygulama, Unity oyun motoru ve Chunity eklentisi kullanılarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Teknolojisi, Sanal Gerçeklik, Yordamsal Ses, Ses-Müzik Tasarımı.

Abstract

In recent years, Virtual Reality (VR) applications have become quite widespread and developed. As in other fields, sound and music are closely affected by this situation. Sound and music production/design models have been placed in multi-purpose VR studies much more realistic than before, which increased especially during and after the Covid-19 pandemic. Undoubtedly, all VR studies from past to present, from cyberspace to metaverse, have significantly contributed, and these studies are continuing at full speed. In particular, the gaming industry guides almost all the multimedia fields, including sound and music.

In this study, the basic terms and concepts related to VR studies involving up-to-date virtual environment techniques and methods are explained. Then, the methods regarding the interaction between objects and the interactive procedural sound design process in the context of electronic music performance in VR are evaluated, and a virtual performance space where these methods are used together is designed. The user can navigate in this space called the Interactive Music Room[‡], using VR goggles and controllers, and can produce sound by interacting with two electronic instruments in the room. The application, in which the procedural sound production technique comes to the fore, is implemented using the Unity game engine and Chunity plugin.

Keywords: Music Technology, Virtual Reality, Procedural Audio, Sound-Music Design.

* Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı,
cihan.isikhan@deu.edu.tr

† Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, ardaeden@yildiz.edu.tr

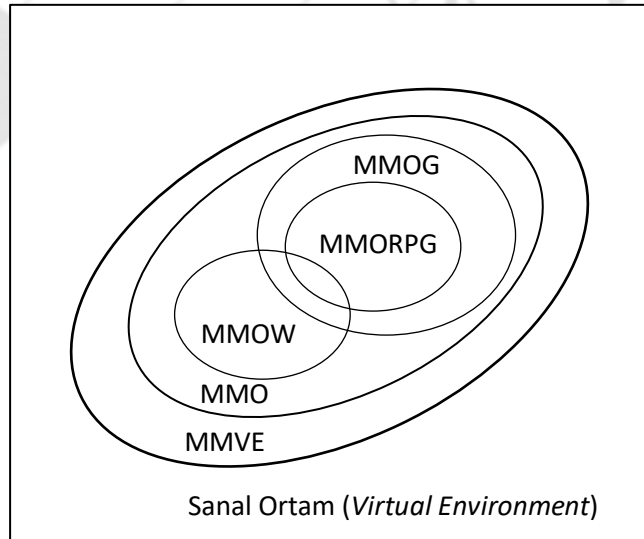
‡ Sanal gerçeklik ortamını da içeren Etkileşimli Müzik Odası, İstanbul Kalkınma Ajansı destekli TR/10/12/YES/0028 numaralı proje kapsamında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde kurulan IMC Laboratuvarının teknik altyapısı kullanılarak hazırlanmıştır.



Giriş

Son yıllarda Sanal Gerçeklik (SG) uygulamaları oldukça yaygınlaştı ve gelişti. Diğer alanlarda olduğu gibi ses ve müzik de bu durumdan yakından etkilendi. Özellikle Facebook kurucusu Zuckerberg'in yakın zamanda duyurduğu Meta şirketiyle birlikte artan *metaverse* uygulamaları, Sony gibi dünya devi müzik prodüksiyon şirketlerini de harekete geçirdi. Tüm bu gelişmeler, uzun zamandan bu yana bilgisayar bilimleri başta olmak üzere ilgili birçok alanda akademik/mesleki olarak tartışılan bir kavramı tekrar gündeme getirmiş oldu: Sanal Ortam (*Virtual Environment*).

Singhal & Zyda, sanal ortamı, bilgisayar odaklı ve birden fazla katılımcılı büyük bir ağ olarak tanımlar (MMVE, *Massive Multiplayer Virtual Environment*) (Nevelsteen, 2018: 21; Singhal & Zyda, 1999). Brennan, ağ içindeki gerçekliğin sanal olabilmesi için mutlaka çevrimiçi (*online*) bir iletişimin kurulması gerektiğini belirtir (MMO, *Massive Multiplayer Online*) (Brennan, 2009). İşte bu noktadan itibaren çevrimiçi ağa katılanların amaçları doğrultusunda sürekli birbirleriyle etkileşim içinde olacak çoklu ortam fonksiyonları başlar. Nevelsteen, bu ortamın en dış kabuğunu doğrudan MMOW (*Massive Multiplayer Online World*) terimi ve türevleriyle açıklarken (Nevelsteen, 2018: 2); Gregory, böylesine sanal bir dünyanın kullanıcıları için ancak oyunla gerçeklik kazanabileceğini, bir başka ifadeyle ancak bilgisayar oyunlarının sanal dünyayı gerçek anlamda ortaya çıkarabileceğini vurgular (Gregory, 2018: 8). Bu bağlamda bugün yaygın olarak bilinen ve artık kavramlaşan “birden fazla katılımcılı devasa çevrimiçi rol yapma oyunları (MMORPG, *Massive Multiplayer Online Role-Playing Game*)”, MMVE ile başlayan halkanın vazgeçilmez alanını oluşturur. Spence, sanal dünyanın halen tam olarak açıklanabilen bir terim olmadığını; aksine, her açıklamanın daima içinde uygulamadan uzak birtakım kavramlar bulundurduğunu belirtir (Spence, 2008: 5).



Şekil 1: Nevelsteen'e göre, sanal ortamı oluşturan katmanlar ve birbirleri arasındaki ilişkileri (Nevelsteen, 2018: 21)



Şekil 1'e göre Nevelsteen öncelikle, sanal ortamı sanal bir dünya olarak adlandırmanın yanlış olacağını vurgulamaktadır. Ona göre sanal ortam, kendi sanal dünyasını da içine alan en dış halka; bir başka ifadeyle, sanal bir evrendir. Sanal dünyaya ulaşmadan önce bu evreni önce çok sayıda kullanıcının oluşturması ve üstelik kullanıcıların çevrimiçi olması gerekir. Yani tek başına bir kullanıcı, ağda çevrimiçi olsa bile sanal ortamın bir parçası olamaz. Sanal dünya ancak bu noktadan sonra başlar. Bilgisayar oyunları ise bu dünyanın farklı bir boyutunu oluşturur. Oyunlarda gerçek anlamda bir sanal ortama ulaşılabilmesi için mutlaka oyuncuların kendilerine ait bir rol üstlenmeleri gerekir. Bu da her oyuncuyu sanal ortamda bir karakter sahibi yapar ve giderek ağ içinde birbirleriyle çevrimiçi etkileşime giren bir canlı karakterler bütünü ortaya çıkar.

MMORPG teriminden geriye dönüp bakıldığında, oyun kavramının sanal ortamı bugününün teknolojinin getirdiği; bir başka ifadeyle, bilgisayar oyunlarının sanal ortamın geliştirilmesinde çok önemli faktör olduğu açıktır. Huizinga, kavramsal olarak oyunu tamamen fizyolojik bir olgudan veya fizyolojik olarak belirlenen psişik bir tepkiden daha fazla bir şey olarak tanımlar ve oyunu biyolojik veya en azından tamamen fiziksel bir faaliyetin sınırlarını aşan kültürden eski olabilecek bir kültür olarak görür (Huizinga, 1938: 17; Koçyiğit vd., 2007: 332). Huizinga'ya göre oyun, gerçekte vuku bulan fakat gerçek gibi görünüp gerçek olmayandır ve insanoğlu oyun oynayan, oyuncu olan ve oyuna meyledendir (Huizinga, 1938; Güven, 2022). Huizinga henüz 1938 yılında yalnızca oyun kavramını açıklamakla kalmamış aynı zamanda açık bir şekilde bugünün sanal ortamına neredeyse hükmeden bilgisayar oyunlarının bir tür tarifini yapmıştır. Üstelik çok önemli bir kavramı kullanarak: Gerçeklik (*reality*).

Çalıcı, gerçekliği anonim bir süreç olarak tanımlar. Anonim ise isimsiz olan demekten çok eylemlerin ortaya çıkardığı, fiillerden kurulu bir gerçeklik imgesini ifade etmektedir (Çalıcı, 2014: 199). Gerçeklik için kaynağı belli olsun veya olmasın mutlaka bir eylem gerekir. Saridakis ise bu tanımları bir adım daha ileriye götürerek gerçekliği modern fizikle malumat (*information*) arasında mutlaka olması gereken eylemsel bir adım olarak görür. Modern fiziğin müspet olgularına ulaşabilmek için en başında malumat olarak toplanan verilerin mutlaka bir gerçeklik sürecinden geçerek eyleme dönüşmesi gerekir (Saridakis, 2016: 329). Her iki açıklamayı birleştirecek olursak gerçeklik için, kaynağı belirli veya değil tüm hareketlerin/eylemlerin fiziksel ve müspet bir olgu yaratmasıdır diyebiliriz. Bu açıklama bilgisayar ortamına taşındığında, gerçekliği, doğrudan bir ya da uzak bağlantıyla birden fazla bilgisayarla bir araya gelen ve her biri bir rol üstlenmiş çok kişinin gerçekmiş hissiyle hareket ettiği/etkileşime girdikleri sanal bir ortam olarak düşünebiliriz. Günümüz bilgisayar teknolojisinde bu ortam kısaca Sanal Gerçeklik (SG, *Virtual Reality, VR*) olarak adlandırılmaktadır.

Bilgisayar oyuncuları son derece gerçekçi şekilde tasarlanmış etkileşimli üç boyutlu ortamları çok uzun zamandan bu yana deneyimlemektedirler. SG teknolojisi ise bu tecrübeyi daha yüksek bir seviyeye taşır. Oyunlarda temel unsur şans, bulmacalar, strateji, zamanlama gibi mekaniklerdir. SG oyunları benzer mekaniklere sahip olabilecekleri gibi, oyun-dışı SG uygulamaları bu mekaniklerden



çok, hedeflenen tecrübenin kendisine veya o uygulamaya özel amaçlara odaklanır. Turizm, mühendislik, endüstriyel tasarım, mimarlık, emlak, tıp, eğitim, eğlence vb. alanlarda oyun-dışı SG uygulamalarından faydalanılmaktadır (Linowes, 2015:6-8).

Her ne kadar teorik geçmişi perspektif ve film çalışmalarıyla 19.yy. sonlarına dek uzansa da bilinen ilk SG uygulamalarının Morton Heilig'in geliştirdiği simülatörüyle birlikte 1950'li yılların sonunda başladığını görmekteyiz. Heilig'in *sensorama* adını verdiği film seyretme makinesi, seyircinin bireysel olarak karşısına oturup gözlerini dayayarak yakınlaştığı bir mercekten neredeyse içindeymiş gibi hissettiği filmi seyretmesiyle bir tür simülatör özelliği taşımaktadır. Makinenin ancak 1980'li yıllarda yaygınlaşmasıyla birlikte konuyla ilgili çalışmalar artar. Özellikle Kanadalı yazar William Ford Gibson, *Neuromancer* romanında *cybernetic* ve *cyberspace* kavramlarıyla açıkladığı sanal gerçekliği öyle ifade etmiştir ki bilgisayar ve kullanıcısının sanal bir ortamda ama gerçekmiş hissiyle bugünkü gibi iletişime geçebileceği bir ortamı kurgulayabilmiştir. SG, katılımcılarına gerçekmiş hissi veren, bilgisayarlar tarafından yaratılan sanal ve dinamik bir ortamda karşılıklı iletişim olanaklarının sağlandığı bir benzetim modelidir (Bayraktar ve Kaleli, 2007: 2). Bir başka tanımlamada SG, bilgisayar ile oluşturulan çok boyutlu sanal ortamdaki şekillerin teknolojik donanımlar yardımıyla kişinin zihninde gerçek bir dünyada var olma hissi veren ve bu objelerle etkileşimde bulunmayı sağlayan bir teknolojidir (Şekerci, 2017: 1127). Sherman&Craig, SG'ı oluşturan dört önemli anahtar öge sunar: Gerçeklik hissi verebilecek kadar sanal bir dünya (*virtual world*), sanal bir dünyada olduğunu hissettirecek kadar çok boyutlu bir çevre (*immersion*), olup biteni algıda hissettirecek kadar çevredekilerden geri dönüşler (*sensory feedback*) ve tüm bunları aynı ortamdaki diğerleriyle/her şeyle birlikte karşılıklı gerçekleştirebilme (*interactivity*) (Sherman&Craig, 2018: 6-15). Sherman&Craig'e göre ancak tüm bu öğeler birleştiğinde bir SG ortamından bahsedilebilir. Bu ve buna benzer SG tanımlarından yola çıkıldığında günümüz tüm SG üreticilerinin ortak noktası, bilgisayar ortamında kullanıcının gerçekmiş gibi hissedebileceği çok boyutlu sanal bir ortam yaratmak ve kullanıcıyı bu ortama sokabilmek için ona bazı yan donanımlar/kontrolcüler sunmaktır. Bir başka deyişle, bir kişinin sanal gerçeklik deneyimi yaşadığını söyleyebilmesi için, o kişinin kendisini çevreleyen ve fiziksel olarak orada olduğu hissini uyandıran yaratılmış bir dünya içerisinde bulunması, fiziksel eylemlerinin duyuşsal geri dönüş biçiminde karşılık bulması ve çevresiyle etkileşime geçebiliyor olması gerekmektedir. Bu anlamda bilgisayar oyun tasarımının vazgeçilmez araçları olan oyun motorları, sundukları olanaklar ve gelişmiş SG desteği sayesinde oyun-dışı SG uygulamaları için son derece uygun geliştirme ortamları olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Keene, 2019). Sinclair, bir oyun motorunu grafik, ağ, fizik ve ses gibi özelliklerden sorumlu ve birbirleri ile etkileşim içerisinde bulunan alt sistemlerin bir arada bulunduğu bir yapı olarak tarif eder (Sinclair, 2020: 24). Geçmişten günümüze uzanan süreçte çeşitli platformlar (Windows, macOS, Linux, iOS, Xbox, PlayStation, Android vb.) için iki ve üç boyutlu oyun tasarlamaya olanak sağlayan çok sayıda oyun motoru ortaya çıkmıştır¹. Bu

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_game_engines



araçlardan bir tanesi olan *Unity*², iki veya üç boyutlu uygulamaların birden fazla platform için derlenebildiği çok platformlu (*cross-platform*) bir oyun motorudur. *Unity*, basit arayüzü ve geniş geliştirici kitlesi sayesinde SG topluluğunun tercih ettiği bir oyun motoru haline gelmiştir (Keene, 2019).

Şimdilerdeyse SG temel özelliklerini kapsayan ancak ayrıcalıklı bazı özellikleriyle kendine ait bir sanal ortam haline gelen popüler bir sanal ortam/kavram daha mevcut: *Metaverse*. Facebook yaratıcısı Zuckerberg'in *Meta* adıyla kurduğu yeni şirketiyle daha da popüler hale gelen *metaverse*, sanal ortamın tüm yönleriyle şimdiye kadarki geliştirilmiş en etkili gerçekliktir. En ilk Snow Crash bilimkurgu romanında kelimeyi kullanan yazar Stephenson, *metaverse* ortamını yaşayan bir sanal akıcı hayat olarak kurgulamıştır (Stephenson, 1992). Dolayısıyla ortamın kendine özgü ve kararlı bazı kuralları vardır: Akıcı bir hayat, yani *metaverse* ortamdan ayrılınsa da tekrar girildiğinde ayrı kalınan zamanın *metaverse*'de devam ediyor olması. Avatar, yani her kullanıcının kendini *metaverse*'de temsil edeceği vücut bulan sanal kişiliği. Maddiyat, yani tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi hayatın *metaverse* ortamda sürdürülebilmesi için gerekli ekonomik varlık. Bunlar dışında kalan çok kullanıcı olma, kullanıcının *metaverse*'deki hareketlerinin aynı anda gerçek hayatta da yapması (senkron) vs. gibi aslında SG'de var olan özellikler *metaverse*'te de mevcuttur. Şimdiye kadar Stephenson'un kurguladığı ortama yakın herhangi bir uygulama henüz üretilebilmiş değil. Ancak sanal para ve borsası gibi bazı *metaverse* özellikleri günümüzde aktif hale gelmiştir. Bununla birlikte avatar ve sanal ortam yaşamı (araziler, arsalar, kentler, merkezler vs.) gibi bazı diğer özellikler ise henüz emekleme aşamasındadır diyebiliriz. Spielberg filmi 2018 yapımı "Ready Player One" ise, *metaverse* ortamını en iyi anlatan filmler arasında ilk sıralarda gösterilebilir.

Sanal Gerçeklikte Ses, Müzik ve Performans

Sanal dünyada işitsel bir sunum en az görsel kadar önemlidir. Ses, kullanıcıların sanal dünyada içerisindeki zihinsel varoluş algısına önemli katkı sağlar. Boyut, doğa ve ortam atmosferi hakkında ipuçları veren ortam (*ambient*) seslerinden, karakterler ve belirli nesnelere ile ilişkilendirilmiş seslere kadar sanal ortamdaki tüm sesler, kullanıcı tarafında kavrayış ve keyif alma boyutunda önemli rol oynar (Sherman & Craig, 2018: 225).

Günümüz sanal ortam teknolojileri eğitimden sağlığa, ticaretten seyahate birçok alanda kullanılır olduğundan insan hayatını artık doğrudan etkiler haline gelmiştir. Özellikle tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 salgını, sanal ortam teknolojilerini çok daha önemli bir konuma taşımıştır. Şüphesiz her alanda etkisini göstermeye devam eden böylesi bir teknolojinin müzikle buluşması da kaçınılmazdı. Bilgisayar oyunları ile birlikte gelişimini sürdüren ve özelliği gereği sanal ortama en ilk uyum sağlayan alanlardan biridir müzik. Ancak mesele sanal bir ortamda performansla geldiğinde işler

² <https://unity.com>



henüz başlangıç seviyesindedir. Dolayısıyla, *metaverse* için gelecekte gerçek örneklerine rastlanacak olan sanal ortamda müzik performansı, şimdilerde daha çok SG teknolojisiyle iç içe bir seyir izlemektedir. Bunda elbette bilgisayar oyunlarının ve oyun şirketlerinin payı büyüktür. Örneğin popüler bilgisayar oyunlarından Fortnite içindeki 2019 tarihli Marshmallo konseri, özelde *metaverse* genelde/gerçekte SG konserlerinin ilki olarak kabul edilmektedir (Güven, 2022). Bu tür büyük organizasyonlarda asıl amaç, konseri ve konser ortamını sanal gerçekliğe taşımaktır. Müzisyen(ler) bir mekânda gözlükleri ve olası giyilebilir diğer sanal ortam donanımlarını/kontrolcülerini takarak sahne performansı yaparken, dünyanın dört bir yanındaki hayranları da sanal gözlüklerini takarak gerçek konser yerindeymiş gibi konsere katılabilir. Böyle bir sanal gerçeklik etkinliği aslında hayatın olağan akışında, yani akıcı bir hayatta gerçekleşir. Katılımcı, konserden (sanal ortamdan) ayrılrsa da konser devam etmektedir ve katılımcı geri geldiğinde sanal ortamdaki zaman akmaya devam eder. Diğer taraftan tüm katılımcıları ortamda avatarı temsil edebildiği gibi konserdeki müziklerin ve organizasyonun telif hakları da korunabilir, yani etkinliğin bir ekonomisi vardır. Tüm bunlar göz önüne alınırsa, aslında müzik üretimine yönelik sanal ortam uygulamalarının gelecekte daha çok *metaverse* ile uyumlu olabileceğini söyleyebiliriz. Örneğin geçtiğimiz yıl Epic Games'in Fortnite oyununda gerçekleştirilen Travis Scott ve Ariana Grande konserleri, telif haklarından promosyon amaçlı malzeme satışı ve turne programına kadar sanal ortam ekonomileriyle ön plana çıkmıştır (Güven, 2022).

Müzikte sanal gerçeklik konserlerinin özellikle son 1-2 yılda giderek arttığını görmekteyiz. 2020 sonrasında Kanadalı şarkıcı The Weeknd'in Blinded by the Lights şarkısını ve Forbes şirketinin dünyayı sarsan oyunu Pokemon'un 25. yılı kutlamalarında Amerikalı rap yıldızı Post Malone (Austin Richard Post) konserini *metaverse* üzerinden dinleyicilerle buluşturması, sanal gerçeklik ortamındaki müziğin oyun şirketlerinin tekelinden giderek çıkabileceğin ilk sinyallerini vermiştir. Öyle ki Justin Bieber, sanal eğlence şirketi Wave aracılığıyla ilk *metaverse* konserini geçtiğimiz yıl gerçekleştirmiştir. Bu gelişmelere kayıtsız kalamayan dünya devi müzik prodüksiyon şirketlerinden Warner Music Group ise Justin Bieber, Cardi B. ve Ariana Grande ile sanal gerçeklik konser anlaşmalarını hiç vakit kaybetmeden yapmıştır bile. Gelişmeleri yakından takip eden Universal Music Group; Billie Eilish ve Taylor Swift gibi yıldızlarını *metaverse*'e taşımak için dijital avatar şirketi "Genies" ile ortaklık kurmuştur. Diğer taraftan, kullanıcıların kendi oyunlarını programlamalarına ve oluşturmalarına olanak tanıyan popüler bir çevrimiçi oyun olan Roblox, Kai sanal karakteri aracılığıyla uzun soluklu sanal gerçeklik konserleri düzenlenmektedir³. Bu gelişmelerin ardından bir diğer dünya devi prodüksiyon şirketi Sony Music, Roblox ile sanal gerçeklik konserleri üzerinde iş birliği yapacağını duyurmuştur. Müzik grubu *Muse* vs. örneklerde olduğu gibi son yıllarda *metaverse*

³ Son yıllarda artan sanal gerçeklik konserleri hakkında daha detaylı bilgi için Bkz.: <http://t.ly/5y9n>



ve SG konserlerin sayısı giderek çoğalmakla birlikte, müzisyen veya dinleyicilere interaktif konser deneyimi yaşatmayı vadeden NoysSG⁴ gibi şirketlerin sayısı da giderek artmaktadır.

Bir müzik performansının sanal gerçeklik üzerinden dinleyiciyle buluşturulması her ne kadar kulağa hoş gelse de teknik olarak görsel-işitsel bir akışın (*streaming*) ağ üzerindeki hareketi aslında sanal gerçeklikten çok daha önceleri üzerinde çalışılan bir konu olarak karşımıza çıkar. Müzik tarafındaki bilinen adıyla Ağ Üzerinden Müzik Performans (*Networked Music Performance*, NMP), en ilk Amerikalı bağdar Pauline Oliveros tarafından 1991 yılında telefon hattı üzerinden görüntülü müzik iletimi olarak denenmiştir. Günümüzdeki gibi bir teknolojik alt yapının o yıllarda olmadığı düşünülürse, böylesi bir denemenin sonuçlarını da tahmin etmek güç değil. Ancak, 2008 yılında Stanford Pan-Asian Festivali kapsamında Pekin Üniversitesi ve Stanford Üniversitesi arasında “Pasific Rim of Wire” adlı orkestral bir yaratının internet üzerinde seslendirimi, günümüz sanal gerçeklik üzerinde denenmiş müzik performanslarının başlangıcını oluşturur (Cáceres vd., 2008). Tahmin edilebileceği gibi NMP uygulamalarında ortaya çıkan en büyük sorun zamansal gecikme *latency*⁵ olmasına rağmen, 21.yy. sonrası gelişen teknolojiyle birlikte artan internet hızları ve gelişen alt yapı, *latency* sorunlarını yok denecek kadar az seviyelere indirmiştir veya indirmesi beklenmektedir.

Sanal Gerçeklikte Etkileşimli Ses-Müzik Tasarımı

Her ne kadar *metaverse* için oyun devleri çoktan harekete geçmiş olsa da sanal bir ortamda herkesi tatmin edebilecek tam bir müzik performansı günümüz teknolojisinde henüz çok erken bir beklenti. Üstelik buna bir de canlı çalgı performansları eklendiğinde beklenti süresini birkaç yıl daha ötelemek gerek. Peki müzik için SG çok mu gerekli? Müzikte eğitim, araştırma, teori vs. için evet, ancak konser gibi performansa dayalı etkinlikler için şüphelerimiz yok değil. Bu çalışmada, bir sanal gerçeklik ortamı içerisinde yer alan nesnelere (kullanıcının kendisi de dahil olmak üzere) arasındaki etkileşimin ve bu etkileşimlerden elde edilecek verinin, elektronik müzik performansı bağlamında yordamsal ses tasarımı içerisinde ne şekilde değerlendirilebileceğine ilişkin yöntemler değerlendirilmiş olup, bu yöntemlerden yararlanılarak, sanal bir mekan içerisinde kullanıcının bir SG gözlüğü ve kontrolcüler aracılığıyla etkileşime geçerek ses üretebildiği iki elektronik çalgı örneği tasarlanmış ve sunulmuştur. Yordamsal ses kullanımı, tasarımın öne çıkan unsurlarından biridir.

Geleneksel ses teknolojilerinin temelini oluşturan ses kayıt sürecinde, gerçek dünya sesleri bir mikrofon aracılığıyla yakalanır, mikslenir, işlenir ve *mastering* sürecinin ardından son şeklini alır. Bu şekilde oluşturulmuş ses efektleri ve müzikler değişmez yapıdadır ve her seslendirildiklerinde aynı kalırlar. Buna karşılık dinamik bir ses tasarımına olanak sağlayan yordamsal ses, bilgisayar temelli ses ve müzik tasarımına dayalı, doğrusal olmayan (*non-linear*), sentetik ve canlı bir girdiyle birlikte

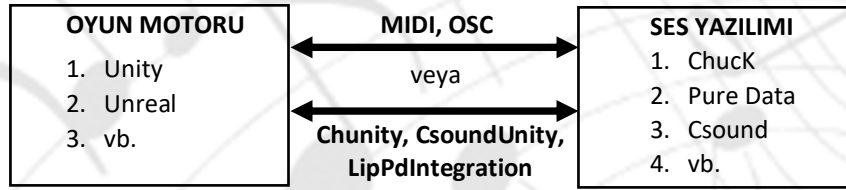
⁴ <https://www.noysvr.com/>

⁵ Müzik performanslarında *latency* sorunu üzerine yapılan çalışmaların süreci ve ayrıntıları için Bkz.: Davies G. (2015), “The Effectiveness of LOLA (LOw LATency) Audiovisual Streaming Technology for Distributed Music Practice”, MA thesis, Edinburgh Napier University.



programlamaya dayalı kurallara bağlı gerçek zamanlı bir ses üretme biçimi olarak karşımıza çıkar (Farnell, 2007: 1-2). Bir başka deyişle yordamsal ses, parametreleri kullanıcının etkileşimi veya ortamın özelliklerine bağlı olarak değişebilen algoritmalar sayesinde dinamik ses-müzik tasarımına olanak sağlar.

Yordamsal ses tasarımı, bir oyun motorunun doğrudan kendi ortamında⁶ veya ses programlama amaçlı tasarlanmış bir veya birden çok programlama dili ile gerçek zamanlı iletişim kurulması biçiminde gerçekleştirilebilir. Birinci yöntemin, oyun motorunun bu amaca yönelik olası sınırlılıkları ve belirli bir seviyede ses programlama bilgisi gerektirmesi açısından olumsuz yönleri sahip olacağı söylenebilir. İkinci yöntemde, oyun motorunun arka planda çalışan bir ses yazılımıyla OSC⁷ veya MIDI⁸ gibi bir protokol aracılığıyla gerçek zamanlı iletişime geçerek karşılıklı parametre aktarımında bulunması gerekir. Bu yöntemde, ses üretim süreci ile ilgili tüm sorumluk ses yazılımında olacağından yazılımcının üstlenmesi gereken programlama yükü büyük oranda azalacaktır. Buna karşılık, MIDI kullanımında yazılımlar arası veri aktarımı için ihtiyaç duyulacak üçüncü parti sanal MIDI kabloları⁹ gibi aracı yazılımlar ve MIDI veri yapısının sınırlılıkları ile OSC kullanımı sırasında karşılaşılabilecek olası ağ kaynaklı aksaklıklar bu yöntemin olumsuz yönleri olarak öngörülebilir.



Şekil 2: Popüler oyun motorları, kodlamaya dayalı ses yazılımları ve her ikisi arasında veri iletim araçları (protokoller veya eklentiler).

Ses yazılımının oyun motorunun bir bileşeni haline getirilmesi, böylelikle iki ortamın bir eklentiyle haberleşmesinin sağlanması, sözü geçen olumsuzlukları ortadan kaldırmak adına son derece uygun bir çözüm olacaktır. Bu amaçla *Chunity*, *CsoundUnity*¹⁰ ve *LibPdIntegration*¹¹ eklentileri sırasıyla, gerçek zamanlı ses tasarım/programlama ortamları olan *ChuckK*¹², *Csound*¹³ ve *Pure Data*¹⁴ ile *Unity* oyun motoru arasında entegrasyonu sağlamak amacıyla geliştirilmiş yazılımlar/eklentilerdir.

⁶ MCV Staff, <https://www.mcvuk.com/development-news/procedural-audio-with-unity>

⁷ Wright, M., Freed, A., & Momeni, A. (2003). Open Sound Control: State of the Art. *A NIME Reader*, 125-145

⁸ MIDI Association, <https://midi.org>

⁹ Tobias Erchsen tarafından Windows işletim sistemi için geliştirilmiş olan "loopMIDI" bu yazılımlardan bir tanesidir (<https://www.tobias-erichsen.de/software/loopmidi.html>). Apple'ın macOS işletim sistemi içerisinde yer alan "IAC Driver" bu desteği dahili olarak vermektedir. (<https://support.apple.com/guide/audio-midi-setup/transfer-midi-information-between-apps-ams1013/mac>).

¹⁰ Walsh, R. (2015). *Csound and Unity3D*. In ICSC.

¹¹ Moody, N. (2018). *LibPd Unity Integration: A Libpd Wrapper for Unity*. <https://github.com/LibPdIntegration/LibPdIntegration>

¹² Wang, G., & Cook, P. R. (2003). *ChuckK: A Concurrent, On-The-Fly, Audio Programming Language*. In *ICMC*.

¹³ Lazzarini, V., Yi, S., Heintz, J., Brandtsegg, Ø., & McCurdy, I. (2016). *Csound: A Sound and Music Computing System*. Springer.

¹⁴ Puckette, M. S. (1997). *Pure Data*. In *ICMC*.



Chunity:

*Chunity*¹⁵, kendine özgü zamansal bir tasarımı, kesin ve anlatımsal eş zamanlı bir programlama modeline sahip ve kodun anında eklenip değiştirilebilmesine olanak sağlayan ses sentezleme/analiz amaçlı bir programlama dili olan *Chuck*¹⁶ ile *Unity* ortamında etkileşimli görsel-işitsel uygulamalar geliştirmeye imkân sağlayan bir yazılım/eklentidir.

Chuck programlama dilinde basit bir sinüs dalga üreticisine ait kod örneği aşağıda gösterilmektedir. Birinci satırda *SinOsc* birim üretici (*unit generator*) tipinde *sine* isimli bir sinüs dalga üretici tanımlanmış ve *dac* ile gösterilen ses çıkışına “=>” operatörü ile bağlanmıştır. Bu operatöre *Chuck* operatörü adı verilir. Soldan sağa doğru bir ok biçimindeki bu operatör, bir sinyalin bir taraftan diğer tarafa doğru akış yönünü temsil etmek amacıyla tasarlanmıştır. İkinci satırda sinüs üreticinin genlik değeri 0.5, üçüncü satırda ise üreticinin frekansı 440Hz olarak belirlenmiştir. Son satırdaki ifade ile kodun çalıştırıldığı andan itibaren (*now*) 1 sn boyunca sinyal üretimi sağlanmıştır (Kapur vd. 2015: 19). Aşağıda (a) örneğinde, üreticinin genlik ve frekans değerleri sabittir. *Chuck* ortamında da pek çok programlama dilinde olduğu gibi, değişkenler aracılığıyla, performans sırasında çeşitli parametrelerin dinamik olarak değiştirilebilmesi mümkün hale gelir; (b) örneğindeyse, aynı üreticinin frekans değeri bir *f* değişkeni aracılığıyla atanmıştır.

<pre>(a) //Sabit frekanslı sinüs osilatoru SinOsc sine => dac; 0.5 => sine.gain; 440 => sine.freq; 1::second => now;</pre>	<pre>(b) //Sabit frekanslı sinüs osilatoru float f; 440.0 => f; SinOsc sine => dac; 0.5 => sine.gain; f => sine.freq; 1::second => now;</pre>
--	--

Chunity eklentisi, *Unity* paket yöneticisi (*package manager*) içerisinde ilgili projeye dahil edildikten (*import*) sonra sahne (*scene*) içerisinde boş bir nesne oluşturularak bu nesneye bir *ChuckMainInstance* bileşeni eklenir. Bir nesne üzerinde *Chuck* kodu çalıştırabilmek için nesnenin *ChuckMainInstance* nesnesine referans içeren ayrıca bir *ChuckSubInstance* bileşenine de sahip olması gerekir. Böylelikle bu nesnenin sahip olduğu tüm betikler içerisinde *Chuck* eklentisine ulaşmak ve kod çalıştırmak mümkün hale gelir. *Unity* içerisinde *Chuck* kodu, *ChuckSubInstance* bileşeninin *RunCode* fonksiyonu ile çalıştırılır.¹⁷

Aşağıda, *Chuck* kodunun bir nesneye ait *Start()* fonksiyonu içerisinde çalıştırıldığı bir örnek görülmektedir. Örnekte, frekansı 50 milisaniyede bir, 1000Hz ile 2000Hz aralığında değişen bir sinüs sinyali üreten kod, nesne başladığı anda çalıştırılır ve nesne sahnede kaldığı sürece çalışmaya devam eder.

¹⁵ Atherton, J., & Wang, G. (2018). *Chunity: Integrated Audiovisual Programming in Unity*. In *NIME*. pp. 102-107.

¹⁶ Chuck: Strongly-Timed, Concurrent, and On-The-Fly Music Programming Language. 2022 August, 2, <https://chuck.stanford.edu>

¹⁷ *Chunity: Tutorials*. 2022, August, 3. <https://chuck.stanford.edu/chunity/tutorials>



```

void Start ()
{
    ChuckSynth = GetComponent<ChuckSubInstance> ();
    ChuckSynth.RunCode(@"
        SinOsc sine => dac;
        While(true)
        {
            Math.random2f(1000i 2000) => sine.freq;
            50:ms => now;
        }
    ");
}

```

Chunity, genel (*global*) değişkenlerin kullanımıyla *Chuck* ile *Unity* arasında veri aktarımına da olanak sağlar. Aşağıdaki örnekte, bir nesnenin Y eksenindeki konumu “a” genel değişkeni aracılığıyla, her bir karede çalıştırılan *Update()* fonksiyonu içerisinde *Chuck* koduna aktarılmakta ve osilatörün genlik değerini değiştirmektedir. Benzer şekilde *GetFloat* fonksiyonu ile *Chuck* kodundan *Unity*'e veri aktarımı da mümkündür.¹⁷

```

void Start()
{
    ChuckSynth = GetComponent<ChuckSubInstance>();
    ChuckSynth.RunCode(@"
        global float a;
        SawOsc saw => dac;
        440 => saw.freq;

        while(true)
        {
            a => saw.gain;
            ms => now;
        }
    ");
}

void Update()
{
    ChuckSynth.SetFloat("a", transform.position.y);
}

```

Yordamsal Ses-Nesne Etkileşimi

Sanal bir ortamda tıpkı gerçek dünyada olduğu gibi ortamı meydana getiren her şey bir nesnedir ve nesnelere arasındaki ilişkiler etkileşimi meydana getirir. Sanal dünyaların tasarımına olanak sağlayan araçlar olan oyun motorlarında da tüm nesnelere oyun nesnesi olarak adlandırılırlar. Gregory, bir oyun dünyasında yer alan nesnelere statik ve dinamik olmak üzere iki kategoriye ayırır. Arazi, bina, yol, köprü gibi oyunla etkileşime girmeyen, yani hareketsiz olanlar statik; karakterler, taşıtlar, silahlar, dinamik aydınlatmalar vs. olanlar dinamik nesnelere (Gregory, 2018: 56). *Unity* ortamında statik veya dinamik fark etmeksizin, bir oyun dünyasında yer alan tüm nesnelere oyun nesnesi olarak



tanımlanır. En temel nesnelere olan oyun nesnelere tek başlarına etkin olmamakla birlikte, kendilerine işlevsellik kazandıran bileşenler (*components*) için birer taşıyıcı (*container*) görevi üstlenirler¹⁸. Goldstone, *Unity*'nin de bünyesinde yer alan üç boyutlu mekân (sanal ortam) tasarımının önemli unsurlarını nesnelere göre şu şekilde sınıflandırmakta ve açıklamaktadır (Goldstone, 2009: 9-13):

Koordinatlar: Nesnelere üç boyutlu dünyadaki konum, boyut ve dönüş değerlerinin ifade edilebileceği üç eksenli (X, Y, Z) bir Kartezyen koordinat sistemidir. Bu sistemde merkez (0, 0, 0) noktasıdır.

Vektörler: Üç boyutlu ortamda yön belirten niceliklerdir. Nesnelere yönleri ile aralarındaki göreceli açıların ve uzaklıkların hesaplanabilmesi için önemli bileşenlerdir.

Kameralar: Oyun nesnelere ve karakterlere ile ilişkilendirilebilen veya üç boyutlu dünyanın herhangi bir noktasında yerleştirilebilen kameralar temel olarak bu dünyanın görüş alanını belirlerler.

Poligonlar, Kenarlar ve Köşeler: Üç boyutlu dünyada nesnelere birbirine bağlanmış çok sayıda iki boyutlu poligon meydana gelir. Kenar bir poligonun bir kenarı, köşeler ise bu kenarların buluştuğu noktalar. Birbirleri ile ilişkili çok sayıda poligon bir araya gelerek *mesh* olarak bilinen karmaşık şekilleri oluştururlar.

Materyaller, Dokular ve Gölgelelendiriciler: Materyaller üç boyutlu nesnelere görünüşünü belirler. Bir materyal sadece basit temel renklerden oluşabileceği gibi, doku olarak adlandırılan görüntülerden de meydana gelebilir. Materyaller, nesnelere yansıtıcılık gibi görsel davranışlarını belirleyen betikler olan gölgelelendiricilerle çalışırlar.

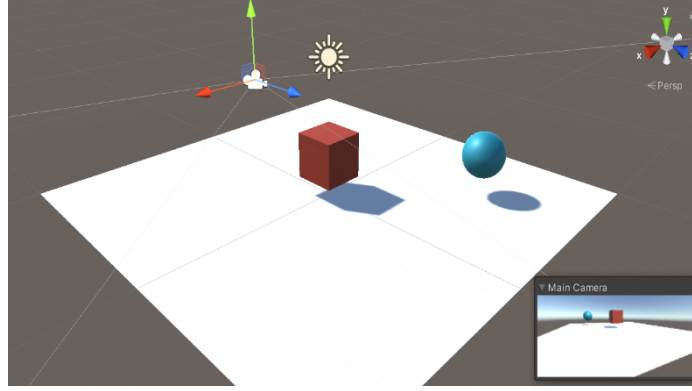
Katı Gövdeler: Oyun motorlarında nesnelere gerçek dünyadaki fiziksel özelliklerini ve davranışlarını kazandırmak amacıyla verilen katı gövde özelliği, eklendiği nesnenin kütle, yer çekimi, hız ve sürtünme gibi özelliklere sahip olmasını sağlar.

Çarpışma Algılama: Üç boyutlu dünyada yer alan nesnelere birbirleriyle teması, bir başka deyişle çarpışmaların algılanması, nesnelere eklenen çarpıştırıcı (*collider*) bileşeni sayesinde gerçekleşir. Çarpıştırıcı, algıladığı çarpışmayı fizik motoruna bildirir. Fizik motoru çarpışmanın yönü, hızı ve diğer faktörlere bağlı olarak nesnenin ne şekilde tepki vereceğini belirler.

Özetle, sanal bir dünyada poligonlar ve materyaller ile şekillendirilmiş nesnelere üç boyutlu bir koordinat sistemi içerisinde yer alırlar. Katı gövde özelliği, eklendiği nesnelere gerçek dünyadakine benzer fiziksel davranışlar kazandırırken, bu nesnelere arasındaki etkileşim yine aynı fizik kurallarına göre gerçekleşir.

¹⁸ Unity Documentation: Unity Manual. 2022 August, 6. <https://docs.unity3d.com/Manual/UnityManual.html>





Şekil 3: *Unity* koordinat sistemi içerisinde bir yüzey (*plane*), küp, küre, yönsel ışık kaynağı ve kamera. Kameranın görüş alanı sağ alttaki pencerede yer almaktadır.

Dinamik ve hareketli bir dünya içerisinde yer alan tüm nesnelere kaçınılmaz olarak birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunurlar. Etkileşim denildiğinde akla ilk gelen iki veya daha fazla nesnenin birbirleri ile temas düzeyindeki ilişkisi olsada, aynı ortam içerisinde bulunan tüm nesnelere konum ve mesafe gibi özellikleri açısından sürekli ve dinamik bir ilişki içerisinde dirler. Bir oyun motoru içerisinde yaratılmış sanal bir ortamda nesnelere arasındaki bu ilişkilerin sayısal olarak ifade edilebilmesi, etkileşimli bir ses/müzik tasarımı sürecinde değişkenler olarak kullanılabilmelerine olanak sağlar. *Unity*'de tüm oyun nesnelere, nesnenin konum (*position*), dönüş (*rotation*) ve ölçek (*scale*) özelliklerini belirleyen bir dönüşüm (*transform*) bileşenine sahiptir. Çarpıştırıcı bileşeninin de devreye girmesiyle, nesnelere konumları, aralarındaki mesafe ve nesnelere arasındaki çarpışmalardan elde edilecek veri ve tetiklenen eylemlere yordamsal ses tasarımı sürecinde ne şekilde kullanılabilmesine yönelik yöntemler örnekleriyle aşağıda sunulmuştur.

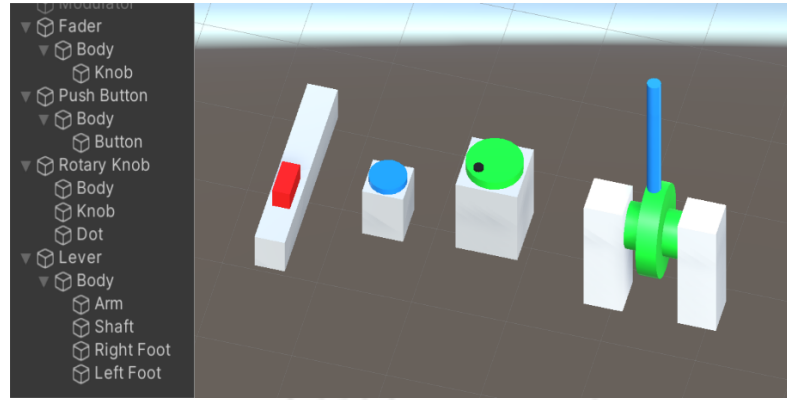
Konum:

Konum, bir nesnenin üç boyutlu koordinat sistemi içerisinde X, Y ve Z eksenlerine göre bulunduğu yeri belirtir. Dönüş, bir nesnenin X, Y ve Z eksenleri etrafındaki derece cinsinden açıdır. Ölçek ise bir nesnenin orijinal boyutuna göre herhangi bir eksenlerde (veya tüm eksenlerde orantılı olarak) oranıdır. *Unity* ortamında önemli kavramlardan bir tanesi de ebeveynlik (*parenting*) ilişkisidir. Nesnelere, hiyerarşik bir yapı içerisinde birbirlerine göre alt (*child*) veya üst (*parent*) nesne konumunda bulunabilirler. Alt konumda bulunan bir nesnenin *transform* değerleri, bağlı olduğu üst nesneye göre bağımlı olarak görünür. Bu değerlere yerel koordinatlar (*local coordinates*) adı verilir. Alt nesne konumunda bulunmayan nesnelere oyun dünyasındaki *transform* değerleri ise genel koordinatlar (*global coordinates*) olarak adlandırılır¹⁹. Şekil 3'de yer alan tüm nesnelere aralarında bir ebeveynlik ilişkisi bulunmayan nesnelere ve konumları genel koordinat sistemine göre belirlenmiştir. *Unity*'de bir oyun dünyasının büyüklüğü göz önünde bulundurulduğunda, bir nesnenin genel koordinatının

¹⁹ *Unity Documentation: Unity Manual*. 2022 August, 6. <https://docs.unity3d.com/Manual/UnityManual.html>



müzikal bir parametreye yönlendirilmek için pek de kullanışlı bir veri olamayacağı açıktır. Buna karşılık, ebeveynlik ilişkisi içerisinde tasarlanmış, daha sınırlı bir aralıkta değişen değerler üretebilen sanal nesnelere, müzikal parametrelerin kontrolü için daha uygun araçlar haline gelebilirler.



Şekil 4: Unity’de ebeveynlik ilişkisi içerisinde tasarlanmış *fader*, buton, döner buton ve bir manivela (sağda) ve bu araçları oluşturan nesnelerin hiyerarşik yapısı.

Şekil 4’te çeşitli amaçlar için kullanılacak *fader*, buton, döner buton ve bir manivela tasarımı ile bu araçları meydana getiren nesnelerin hiyerarşik yapısı görülmektedir. Bu araçlardan *fader* nesnesi ile müzikal bir parametrenin ne şekilde kontrol edilebileceğine ilişkin örnek kod aşağıda sunulmuştur:

```
void Update()
{
    knobPosition = faderKnob.transform.localPosition;
    knobPosition.z = Mathf.Clamp(faderKnob.transform.localPosition.z, -0.2f, 0.2f);
    faderKnob.transform.localPosition = knobPosition;
    value = (knobPosition.z + 0.2f) * 2.5f;
    sineSynth.SetFloat("g", value);
}
```

Yukarıdaki örnekte, *fader* nesnesinin hareketli bölümünün (kırmızı kısım) gövdesine (*body*) göre Z eksenindeki konumu (*localPosition*) 0–1 aralığına normalleştirildikten sonra *ChuckK* kodu içerisinde bulunan sinüs osilatörünün genliğini kontrol edecek şekilde yönlendirilmiştir. Benzer şekilde, döner buton ve manivela gibi nesnelerin hareketli kısımlarının dönüş açısı değerleri de uygun bir aralığa dönüştürülerek herhangi bir müzikal parametrenin kontrol edilmesi de sağlanabilir.

Mesafe:

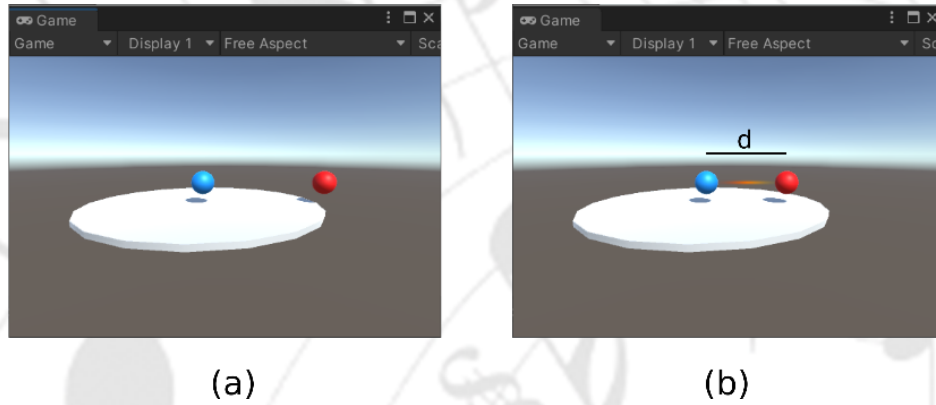
Nesneler arasındaki mesafe değişiminin müzikal parametrelerin kontrol edilmesi prensibine dayalı çalgı tasarımlarını gerçek hayatta da görmek mümkün. Theremin belki de buna en iyi örnek olarak verilebilir. Sol ve sağ tarafında antene benzer çıkıntılarıyla bir kutu biçimindeki bu çalgı, müzisyenin elleri ile antenler arasındaki mesafeyi değiştirerek sesin frekansını (sağ el) ve genliğini (sol el) kontrol edebilmesine olanak sağlar. Çalgının, Maku²⁰ tarafından geliştirilmiş bir SG

²⁰ <https://www.oculus.com/experiences/quest/3497148190407250>



uygulanması da mevcuttur. *Reactable*²¹ (Kaltenbrunner, 2006) ise her biri farklı bir işleve sahip objelerin, görsel tepki verebilen aydınlatmalı bir masa üzerine yerleştirilerek, aralarındaki mesafelere bağlı olarak birbirleri ile etkileşimli biçimde ses üretmesi prensibine dayanmaktadır.

Sanal bir dünyadaki koordinat sisteminde farklı konumlarda bulunan nesnelere arasındaki mesafeler de uygun bir biçimde düzenlenerek müzikal parametrelerin kontrolünde kullanılabilir. Ancak, tıpkı genel koordinatların kullanılmasında olduğu gibi, büyük bir dünyada birbirlerinden çok uzakta bulunan iki nesne veya kullanıcı ile görüş alanı içerisinde bulunmayan bir nesne arasındaki mesafe gibi göreceli büyük değerler bu amaca yönelik uygun veri niteliği taşımayabilir. Bu bağlamda, iki nesne arasındaki mesafeye dayalı etkileşimin bir uzaklık eşiği ile sınırlandırılması, gerek kullanıcı etkileşim alanının sınırlarının belirlenmesi, gerekse bu alanın dışında kalan ses kaynaklarının devre dışı bırakılabilmesine bağlı olarak performansın iyileştirilebilmesi gibi avantajlar sunacaktır. Bu yöntemde, iki nesne arasında ölçülen uzaklık, belirli bir uzaklık eşiğinin üzerinde olduğu sürece dikkate alınmaz. Mesafe eşik değerinin altına indiğinde, ölçülen uzaklık değeri uygun bir aralığa dönüştürülerek müzikal bir parametreye yönlendirilir.



Şekil 5: İki nesne arasında belirlenmiş uzaklık eşiği

Şekil 5'teki örnekte mavi küre, sinüs dalga üretici kodu içeren bir *ChuckSubInstance* bileşenine sahiptir. Kırmızı küre, beyaz daire ile belirlenmiş alanın dışında olduğu sürece *ChuckSubInstance* bileşeni devre dışı durumdadır. Küre alanın içerisinde girdiği anda *ChuckSubInstance* etkin hale geçmekte ve iki nesne arasındaki uzaklık *ChucK* koduna modülasyon parametresi olarak aktarılarak nesnelere yakınlığına bağlı olarak vibrato derinliğinin kontrol edilmesi sağlanmaktadır. Uygulamaya ait *update()* fonksiyonu aşağıda görülmektedir:

```
void Update()
{
    Vector3 carrierPos = thisCarrier.transform.position;
    Vector3 modulatorPos = modulator.transform.position;
    dist = Vector3.Distance(carrierPos, modulatorPos);
}
```

²¹ <https://www.upf.edu/web/sergi-jorda/reactable>



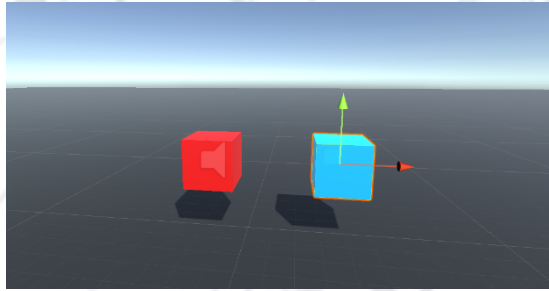
```

if (dist < 5)
{
    ChuckSyn.enabled = true;
    ChuckSyn.SetFloat("modulation", (5 - dist) * 10);
}
else
{
    Line.enabled = false;
    ChuckSyn.enabled = false;
}
}
}

```

Çarpışma:

Unity'de iki nesne arasındaki çarpışmanın algılanması, *collider* bileşeni ile mümkündür. Çarpışma algılandığı anda *OnCollisionEnter*, çarpışmanın devam ettiği süre boyunca *OnCollisionStay*, iki nesne arasındaki temasın sona ermesi ile *OnCollisionExit* fonksiyonları çalıştırılır²². Çarpışma, oyun dünyasında yer alan iki nesne arasında gerçekleşebileceği gibi, oyuncu ile herhangi bir nesne arasında da gerçekleşebilir. İkinci senaryo, özellikle sanal gerçeklik araçlarının kullanıldığı durumlarda, kullanıcının elleri ile ortamdaki nesnelere arasındaki etkileşimin müzikal parametrelere yönlendirilebilmesine olanak sağlar.



Şekil 6: Bir *ChuckSubInstance* ve *cubeController* betiği içeren küp (kırmızı) ile çarpışmanın gerçekleştirilebilmesi amacıyla yerleştirilmiş küp (mavi).

Şekil 6'da bir oyun sahnesi içerisine yerleştirilmiş iki küp görülmektedir. Kırmızı kübe bir *ChuckSubInstance* bileşeni ve çarpışmanın denetiminin kontrol edildiği bir *CubeController* betiği eklenmiştir. Betik içerisindeki *Chuck*²³ ile *OnCollisionEnter()* ve *OnCollisionExit()* fonksiyonlarına ait kod parçaları aşağıda sunulmuştur.

```

private void OnCollisionEnter(Collision collision)
{
    if (isTriggered)
    {
        myChuck.SetFloat("amp", .5f);
        isTriggered = true;
    }
}

```

²² <https://docs.unity3d.com/Manual/CollidersOverview.html>

²³ Bu örnekteki *Chuck* kodu, *Chuck* dökümantasyonunda yer alan *interpolate.ck* örneği uyarlanarak oluşturulmuştur. <https://chuck.stanford.edu/doc/examples/vector/interpolate.ck>

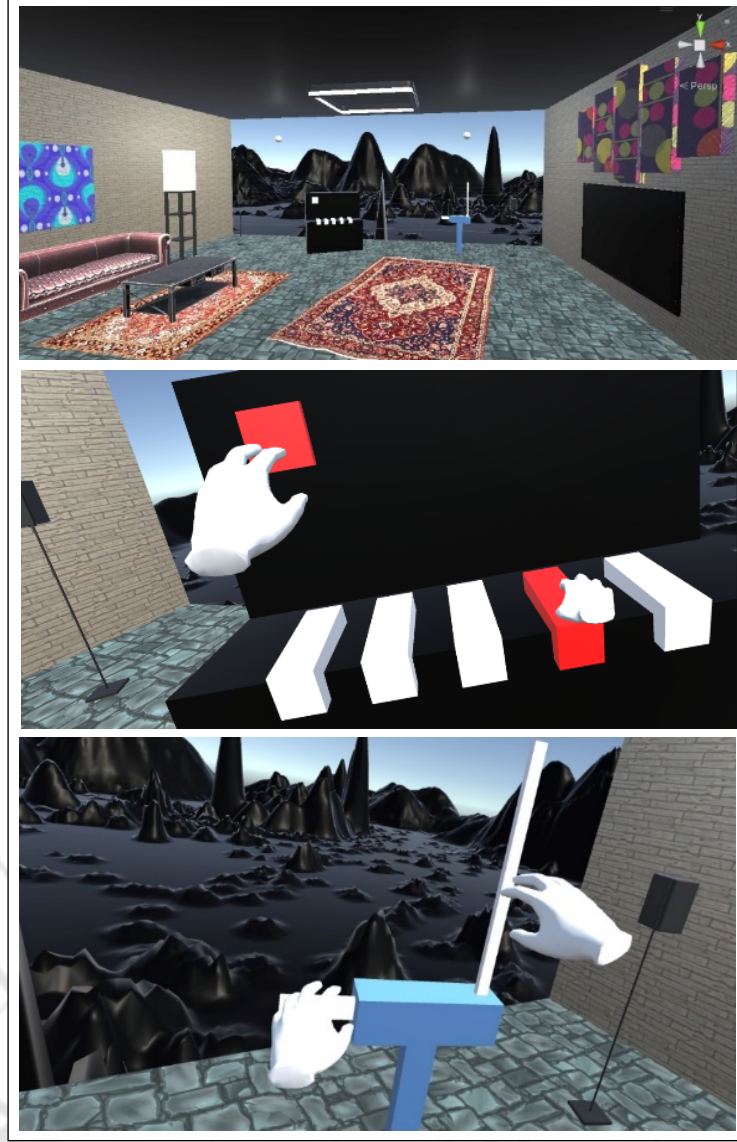


```
}  
}  
  
private void OnCollisionExit(Collision collision)  
{  
    myChuck.SetFloat("amp", 0);  
    isTriggered = false;  
}
```

Etkileşimli Müzik Odası

Etkileşimli Müzik Odası (EMO), kullanıcının parametrelerini çarpışma, konum ve mesafe bilgileri aracılığıyla kontrol edilebildiği iki elektronik çalgının yer aldığı, üç tarafı kapalı bir oda biçiminde tasarlanmış, açık yüzü post apokaliptik görünümlü bir manzaraya bakan sanal bir mekândır. SG desteğine de sahip bu tasarımda kullanıcı, mekân içerisinde *Oculus Quest 2* sanal gerçeklik gözlüğü ve kontrolcülerini kullanarak gezinebilmekte, hatta oda dışında süzûlebilmekte ve çalgılar ile etkileşime geçebilmektedir. EMO, İstanbul Kalkınma Ajansı destekli TR/10/12/YES/0028 numaralı proje kapsamında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde kurulan IMC Laboratuvarının teknik altyapısı kullanılarak tarafımızdan hazırlanmıştır.





Şekil 7: Tasarlanan SG ortamı ve çalgılar

Odada bulunan çalgılardan ilki, tuşlarına dokunularak bir oktavlık pentatonik dizinin seslendirilebildiği bir elektronik klavye biçiminde tasarlanmıştır. Ses üretme mekanizmasının merkezindeki ChucK kodu, çalgıya bileşen olarak eklenen *SynthController* adlı bir betik içerisinde yer almaktadır. Kullanıcı elleri ile tuşlara dokunduğunda, her bir tuşa eklenmiş olan *KeyController* betiği içerisinde çarpışma denetlenir ve ilgili tuşun adı *SynthController* betiği ile paylaşılır, ardından tuş adına bağlı olarak MIDI tuş numarası *ChucK* koduna iletilir. *SynthController* betiğine ait *Update()* fonksiyonu aşağıda görülmektedir.

```
private void Update()
{
    switch(keyName)
    {
        case "Key_1":
            note = 60;
            break;
    }
}
```



```

    case "Key_2":
        note = 62;
        break;
    case "Key_3":
        note = 64;
        break;
    case "Key_4":
        note = 67;
        break;
    case "Key_5":
        note = 69;
        break;
    default:
        break;
}
Synth.SetFloat("note", note);
}

```

Kullanıcının tuşlara dokunuşu (çarpışma) ise *KeyController* betiğine ait *OnCollisionEnter()* ve *OnCollisionExit()* fonksiyonları içerisinde aşağıda görüldüğü şekilde denetlenmekte ve temas edilen tuşun adı ile genlik değeri, *triggerNote()* fonksiyonu aracılığıyla *SynthController* betiği ile paylaşılmaktadır.

```

private void OnCollisionEnter(Collision collision)
{
    if (lisCollided && collision.collider.tag == "contacter")
    {
        isCollided = true;
        triggerNote(this.name, 0.4f);
    }
}

private void OnCollisionExit(Collision collision)
{
    isCollided = false;
    _accessToSynthController.ampl = 0f;
    _accessToSynthController.ampl = 0;
}

private void triggerNote(string keyName, float amp)
{
    _accessToSynthController.keyName = keyName;
    _accessToSynthController.ampl = amp;
}

```

İkinci çalgı ise basit bir Theremin biçiminde tasarlanmış olup, sesin genliği ve perdesi çalgının sol ve sağ tarafında bulunan antenler ile kullanıcının elleri arasındaki uzaklıklara (konumlarına) bağlı olarak kontrol edilebilmektedir. Bu denetleme işlemi çalgıya eklenmiş *ThereminController* betiğine ait *update()* fonksiyonu içerisinde gerçekleşmekte ve hesaplanan konum-mesafe bilgileri normalleştirildikten sonra *Chuck* koduna frekans ve genlik değeri olarak aktarılmaktadır.



```

void Update()
{
    Vector3 freqAntPos = freqAnt.transform.position;
    Vector3 rHandPos = rightHand.transform.position;
    freqDistance = Vector3.Distance(freqAntPos, rHandPos);

    Vector3 ampAntPos = ampAnt.transform.position;
    Vector3 lHandPos = leftHand.transform.position;
    ampDistance = Vector3.Distance(ampAntPos, lHandPos);

    float f = ((1f - freqDistance) * 2000) + 100;
    float a = (0.5f - ampDistance);
    if (a < 0) a = 0;

    if (freqDistance < 1) {
        myTheremin.SetFloat("frequency", f);
        myTheremin.SetFloat("ampTheremin", a);
    }
    else
    {
        myTheremin.SetFloat("frequency", 0);
        myTheremin.SetFloat("ampTheremin", 0);
    }
}

```

Sonuç

Eğer konu teknolojiye en sık işitilen cümlelerden biri şudur: “Geçmişte de yoktu ama sonra oldu!”. Genelde SG, özelde *metaverse* için de durum aynen böyle. Kullanıcı SG gözlüğünü takacak, her türden dijital malzemesini üzerine giyecek ve her yöne hareket edebilen bir aygıt üzerine çıkıp kendini zamanın aktığı, avatarlardan geçilmeyen, paranın kullanıldığı sanal bir dünyanın içinde bulacak. Buna söylenecek tek bir şey var: “Geçmişte yoktu...”. Peki şu anda mevcut mu? Kısaca hayır, halen bekliyoruz...

Böylesine bir beklenti her alanda olduğu gibi ses-müzik dünyasında da var. Hatta birçok alana göre belki biraz daha hazırlar. Justin Bieber, Ariana Grande gibi müzisyenlerle Universal Music gibi dev prodüksiyon şirketleri çoktan yola çıktılar bile. Ancak sanal bir ortamda herkesi tatmin edebilecek tam bir müzik performansı günümüz teknolojisinde henüz çok erken bir beklenti. Üstelik buna bir de canlı çalım çalgı performansları eklendiğinde beklenti süresini birkaç yıl daha ötelemek gerek. Peki müzik için SG çok mu gerekli? Eğitimi, bilimi, teorisi vs. için belki evet ama konser gibi performansa dayalı etkinliklerde biraz şüpheliyiz. Örneğin Adorno’ya göre bir konser ortamı, belirli kurallara uyanlarla yalnızca eğlenenler arasındaki geniş bir yelpazede yer alır ve ona göre esas olan kültürün tüketimidir (Adorno, 1977). Konser, üretim ve tüketimin birlikte yapıldığı yoğun kültürel bir ortamdır ve müzik yapanlar, dinler kitle ve arasındaki her türden etkileşimle birlikte mekânın kendisiyle, çevredekilerle ve hatta kokusuyla tam bir bütündür (Güven, 2022). Bu açıdan bakıldığında günün



birinde *metaverse* ortamda konser olsa bile gerekliliği konusunda tartışmaların devam edeceği kesin. Ancak kültür bir tarafa yalnızca teknik olarak bakılacak olsa bile tam bir *metaverse* ortamdan bahsetmek günümüzde halen çok erken. Sadece düşük internet hızları ve yüksek *latency* değerlerinin bir hayli güncellenmesi gerektiğini söylemek bile bizi nasıl bir sürecin beklediğini gösterir nitelikte...

Bu çalışmada, bilgisayar ortamında ses sentezleme ve analizi amacıyla geliştirilmiş bir programlama dili olan *Chuck* ile günümüzün popüler oyun geliştirme ortamlarından bir tanesi olan *Unity* arasında doğrudan iletişimi sağlayan *Chunity* eklentisi aracılığıyla, sanal bir ortamda nesnelere ile kullanıcı arasındaki etkileşimin müzikal parametrelere ne şekilde yönlendirilebileceğine ilişkin yöntemler değerlendirilmiş olup, bu yöntemlerden faydalanılarak bir SG gözlüğü ve kontrolcüler aracılığıyla kullanıcının etkileşime geçebileceği iki elektronik çalgı tasarlanmış ve bir sanal ortam içerisine yerleştirilmiştir. Araştırma, tasarım ve uygulama sürecindeki deneyim ve gözlemlerden elde edilen bulgulara yönelik sonuçlar aşağıda sunulmuştur:

✓ Oyun motorları; sundukları görsel tasarım, fiziksel motor, ses desteği, kullanıcı etkileşimi ve çok kullanıcılu uygulama geliştirmeye olanak sağlayan araçları bir arada sunan, yalnızca oyun dünyasının değil, oyun-dışı sanal uygulamaların da geliştirilebileceği son derece kullanışlı SG amaçlı araçlardır.

✓ Ses, en az görsel kadar kullanıcının sanal ortam içinde yer alma algısını güçlendiren önemli unsurlardan biridir. Oyun motorları bu desteği kaynak-alıcı ilişkisi içinde tasarımcıya sunar. Ses nesnelere, örneklenmiş ses dosyaları biçimindeki ses kliplerinden meydana gelebileceği gibi, programlamaya dayalı bir teknik olan yordamsal ses aracılığıyla ortamın dinamiklerine ve nesnelere arası etkileşime bağlı olarak gerçek zamanlı tepki verebilecek nesnelere biçiminde de tasarlanabilir. Bu anlamda yordamsal ses, özellikle bilgisayar tabanlı elektronik müzik üretimi bağlamında perde, gürlük ve tını gibi parametrelerin kullanıcı ile ortam arasındaki etkileşime bağlı olarak denetlenebilmesi amacıyla oldukça kullanışlı bir yöntemdir.

✓ Temelde birer tasarım ve programlama ortamı olan oyun motorları doğaları gereği yordamsal ses tasarımına olanak sağlamakla birlikte, oyun motorları için geliştirilmiş özel eklentiler ses sentezlemeye yönelik geliştirilmiş programlama dillerinin oyun motoru içerisine doğrudan dahil edilebilmesini mümkün kılar. Bu sayede tasarımcının üzerindeki kodlama yükü hafifler. Bu çalışma sürecinde, birden fazla programlama dilinin *Unity* oyun motoru içerisinde bir arada çalışabildiği ve aralarında veri iletiminin mümkün olduğu gözlemlenmiştir. Ses kliplerinin de uygulamaya dahil edilebildiği göz önünde bulundurulduğunda, bu şekilde bir kullanımın tasarımcıya her dilin kendine özgü en güçlü özelliklerinden aynı anda yararlanabilme olanağı sağlayacağı açıktır.

✓ Oyun motorlarının sunduğu görsel tasarım olanakları ile günümüz sanal gerçeklik teknolojileri, gerçek dünya benzetimlerinden yalnızca tasarımcının hayal gücü ile sınırlı özgün yeni dünyalar yaratmaya imkân tanıyacak bir seviyeye ulaşmış olup büyük bir hızla gelişimini



sürdürmektedir. Bu tasarımlar, bilgisayar tabanlı elektronik müziğin sağlayacağı performans olanakları ve tını zenginliği ile bir araya getirildiğinde, sanal gerçeklik ortamında gerçekleştirilecek bir müzikal performansın, müzisyene ve dinler kitleye gerçek dünyada olduğundan çok daha farklı bir deneyim yaşatacağını söylemek pek de yanlış olmaz. Yani kısaca, Adorno'nun kültür tüketimi tespiti gerçek dünya için geçerli olsa da sanal bir dünyada yapılacak performansın o dünyanın kurallarıyla uygulanabilir olması kaçınılmazdır. Bu durumda farklı bir evren ve hatta farklı bir kültür ortaya çıkar. Dolayısıyla bu evrenin insana kültürel etkisi de farklı olacaktır.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. & M. Horkheimer. (1977). The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. In Mass Communication and Society (edt: J. Curran and M. Gurevitch). London: *Critical Essays on Consumer Culture*, Westport, CT: Praeger.
- Bayraktar, E., Kaleli, F. (2007). Sanal Gerçeklik ve Uygulama Alanları. Akademik Bilişim Konferansları, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, 31 Ocak-2 Şubat 2007, http://t.ly/_ZH8 (Erişim Tarihi: 15.08.2022)
- Brennan, S. (2009). “Redefining MMOs: Pesky Persistence”, <http://www.engadget.com/2009/08/14/redefining-mmos-pesky-persistence/> (Erişim Tarihi: 15.08.2022)
- Cáceres, J. P., Hamilton, R., Iyer, D., Chafe, C., & Wang, G. (2008). To The Edge With China: Explorations in Network Performance. In ARTECH 2008: Proc. of the 4th International Conference on Digital Arts, pp. 61-66.
- Çalıcı, S. (2014). Gerçeklik Anonim Bir Süreçtir: Whitehead Ontolojisinde Dinamizmin Kuruluşu Üzerine Bir İnceleme. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi (FLSF)*, Sayı 17, s.197-214.
- Farnell, A. (2007). An Introduction to Procedural Audio and its Application in Computer Games. In Audio Mostly Conference, Vol. 23, pp. 1-31.
- Goldstone, W. (2009). *Unity Game Development Essentials*. Packt Publishing Ltd.
- Gregory, J. (2018). *Game Engine Architecture*. (3th Edition). A K Peters/CRC Press.
- Güven, U. Z. (2022). Kentten Sesler: Metaverse, NFT ve Müzikte Dönüşüm, Sanattan Yansımalar, <https://www.sanattanyansimlar.com/yazarlar/ugur-zeynep-guven/metaverse-nft-ve-muzikte-donusum/2724/> (Erişim Tarihi: 15.08.2022)
- Huizinga, J. (1938). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (Çevr: Mehmet Ali Kılıçbay, Türkçe 2. Baskı, 2006), Ayrıntı Yayınları.
- Kaltenbrunner, M., Jorda, S., Geiger, G., & Alonso, M. (2006). The Reactable*: A Collaborative Musical Instrument. In 15th IEEE International Workshops on Enabling Technologies: Infrastructure for Collaborative Enterprises (WETICE'06), pp. 406-411.
- Kapur, A., Cook, P. R., Salazar, S., & Wang, G. (2015). *Programming for Musicians and Digital Artists: Creating Music with ChuckK*. Manning Publications Co.
- Keene, S. (2019). *Google Daydream SG Cookbook: Building Games and Apps with Google Daydream and Unity*. Addison-Wesley Professional Press.



- Koçyiğit, S., Tuğluk, M. N., Kök, M. (2007). Çocuğun Gelişim Sürecinde Eğitsel Bir Etkinlik Olarak Oyun. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 16, s. 324-342.
- Linowes, J. (2015). Unity Virtual Reality Projects. Packt Publishing Ltd.
- Nevelsteen, K. J. (2018). Virtual World, Defined From A Technological Perspective and Applied to Video Games, Mixed Reality, and The Metaverse. Computer Animation and Virtual Worlds, Vol.29 (1), e1752.
- Saridakis, E. (2016). Information, Reality, and Modern Physics. International Studies in the Philosophy of Science, V 30(4), pp. 327-341.
- Sinclair, J. L. (2020). Principles of Game Audio and Sound Design: Sound Design and Audio Implementation For Interactive and Immersive Media. CRC Press.
- Singhal, S.&Zyda, M. (1999). Networked Virtual Environments: Design and Implementation. Addison-Wesley Professional Publication.
- Sherman, W. R., & Craig, A. B. (2018). Understanding Virtual Reality: Interface, Application, and Design. The Morgan Kaufmann Series in Computer Graphics and Geometric Modeling, Series Editor: Brian A. Barsky, University of California, Berkeley
- Spence, J. (2008). Demographics of Virtual Worlds. Journal For Virtual Worlds Research V 1(2), <https://jvwr-ojs-utexas.tdl.org/jvwr/index.php/jvwr/article/view/360> (Erişim Tarihi: 15.08.2022)
- Stephenson, N. (1992). Snow Crash (1993 paperback ed.), New York: Bantam Books. p. 440 (Tr: Parazit, Çevr: Sibel Hacıoğlu, Altıkırkbeş Yayınları, 2016).
- Şekerci, C. (2017), Sanal Gerçeklik Kavramının Tarihçesi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS Journal), Cilt 10, Sayı 54, V.10, s. 1126-1133



MÜZİKOLOJİK İNCELEMEDE EPİSTEMOLOJİK ÖZGÜRLÜK: OLANAKLAR VE SINIRLAR

Epistemological Freedom in Musicological Inquiry: Possibilities and Boundaries

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.76

Gökmen ÖZMENTEŞ¹
Aykut B. ÇEREZCİOĞLU²

Özet

Bilimsel bilgi ve onu üretenlerin toplumsal ilişkileri bilim sosyolojisinin başlıca çalışma konusu olmakla birlikte, bilginin toplumsal kullanımı ve toplumsal bir örgüt olarak akademi içindeki ilişkiler ve tahakkümler de bu alanda ele alınır. Bilim sosyolojisi bilgi üretim sürecindeki ilişkilere odaklandıkça bilim anlayışları arasındaki epistemolojik farklılıkları da gün yüzüne çıkarmıştır. Bu farklılıklar yaslandıkları felsefi paradigmalarda ve onların içinden doğan yöntem anlayışlarında belirginleşir. Tabiat bilimleri ve pozitivist paradigma "başarılı bilimler" olarak görülmüş ve sosyal bilimler başta diğer bilimlere de model olmuştur. Özellikle pozitivist paradigmadaki ampirik veri toplama ve istatistiksel analizler üzerinden geçerli ve güvenilir bilgi üretme anlayışı giderek yöntemi bilime eşdeğer bir hale getirmiştir. Böylelikle verili düzenekler olarak iş görmeye başlayan yöntem mekanizmaları akademik cemaatleri tanımlayan ve onları diğerlerinden ayırma gücüne sahip sosyolojik bir işleve dönüşmüştür. Bu dönüşüm müzikolojik incelemede de etkisini göstermiş, yöntemle sadakat müzikolojik bilgi üretiminde yorum ve fikir üretimini bloke etmiştir. Bu bağlamda çalışmamızın amacı müzikolojik incelemede alışlagelmiş yöntem kalıplarını entelektüel fikir üretimine tercih eden akademik anlayışı eleştirmektir. Müzikolojik incelemenin doğası, refleksivite ve analiz perspektifleri çalışmamızın ana hattını oluşturmaktadır. Çalışmamızda müzikolojik incelemede tarihsel, yapısal/materyalistik, kültürel ve eleştirel analiz perspektifleri sırasıyla ele alınmış ve epistemolojik özgürlük odağında tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilim Sosyolojisi, Müzik İncelemesi, Epistemoloji, Refleksivite, Analiz.

Abstract

While scientific knowledge and the social relations of those who produce it are the main study subject of the sociology of science, the social use of knowledge and the relations and dominations within the academy as a social organization are also discussed in this field. As the sociology of science focuses on the relations in the knowledge production process, it has also brought to light the epistemological differences between the understandings of science. These differences become evident in the philosophical paradigms on which they are based and their understanding of methods arising from them. Natural sciences and the positivist paradigm were seen as "successful sciences" and social sciences became a model for other sciences. Especially, the understanding of generating valid and reliable information through empirical data collection and statistical analysis in the positivist paradigm has gradually made the method equivalent to science. Thus, method mechanisms that started to function as given mechanisms have turned into a sociological function that defines academic communities and has the power to distinguish them from others. This transformation has also shown its effect in musicological inquiry, and loyalty to the method has blocked the production of comments and ideas in the production of musicological knowledge. In this context, the aim of our study is to criticize the academic understanding that prefers the conventional method patterns to the production of intellectual ideas in musicological analysis. The nature of musicological inquiry, reflexivity and analysis perspectives form the main line of our study. In our study, historical, structural/materialistic, cultural and critical analysis perspectives in musicological analysis are handled respectively and discussed in the focus of epistemological freedom.

Keywords: Sociology of Science, Musicological Inquiry, Epistemology, Reflexivity, Analysis.

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Anabilim Dalı, gozmentes@akdeniz.edu.tr

² Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı, aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr



Giriş

Müziğin *edimsel (praxis)* karakteri onun toplumsal yapıdan akademiye uzanan geniş bir uzamda icraya bağlı bir insan deneyimi olarak görülmesine neden olmuştur. Bu kolektif imaj müzisyeni icraya bağladığı gibi müziği bilimsel inceleme nesnesi yapan araştırmacıyı da müzik ontolojisi-epistemolojisi çizgisinde bir yöntem sorunuyla baş başa bırakabilir. Böylece araştırmacı yöntem düzeneklerine sadakat zorunluluğu yüzünden müzik materyali ve onun kültürel/toplumsal bağlamı arasındaki diyalektik ilişkiyi parçalamak zorunda kalır. Bu şekilde üretilen müzik materyali-toplumsal/kültürel bağlam arasındaki yapay ikilik müzikoloji ve etnomüzikolojinin tematik sınırları içinde çözülmüş gibi görünse de, yani bu disiplinlerin verili yöntem düzenekleri uygulandığında işlerin yolunda gittiği düşünülse de, aralarındaki parçalanamaz ilişki veri toplama ve analiz gibi yöntem düzeneklerini aşan bütüncül bir yorum gerektirir. Yöntem seçimi ve ona sadakatin ürettiği bu *sınırlı perspektif* sorunu sadece müzik incelemesine ait değildir. Belirli paradigmalara sıkıştırılmış yöntemlere (nicel, nitel, karma vs.) ve bunların onanmış prosedürlerine odaklı bilimsel inceleme anlayışı bilim sosyolojisi alanında uzun süredir tartışılan bir sorundur. Toplumsal yaşamın karmaşık bütünlüğüne sınırlı bir bakışı üretse de tabiat bilimlerinin başarılı yöntem düzenekleri ve işlem basamakları *bilimsel* olmanın şartına indirgendiğinden, bir başka deyişle verili yöntem düzenekleri bilime eşdeğer hale geldiğinden, bu düzeneklerle uyuşmayan epistemolojik yaklaşımlar ve yaratıcı fikirler, her ne kadar olanı/hakikati işaret etse de, bilimsel değer görmeyen anektodal bilgiler olarak yaftalanıp dışlanır. Dolayısıyla bu tartışma çerçevesinde süregelen özgün yol arayışları sosyal bilimlerle kurduğu yakın ilişkiler nedeniyle müzikolojik inceleme alanına da taşınabilir. Ancak, Popper'dan Kuhn'a ve oradan Feyerabend'e uzanan bilim felsefesi ve sosyolojisi tarihinde müzikolojik incelemenin izini sürmek oldukça zahmetli olmakla birlikte Türkiye müzikolojisinde pek de görmediğimiz bir konudur. Tüm risklerine rağmen çalışmamızın alanın ihtiyaç duyduğu tartışmayı başlatacağını ümit ediyoruz.

Müzikolojik incelemeye gelindiğinde yöntemlerin belli olduğu düşünülebilir. Niceliksel çalışmalar sayısallaştırılmış verilerle ya da yapısal/materyalistik analizlerle ilişkilendirilirken nitel çalışmalar, etnomüzikoloji örneğinde, etnografik tabanlı olarak kabul görür. Sayısal ve nitel verileri bir arada toplayıp analize yönelen karma yöntemlerin (Brewer ve Hunter, 2006; Creswell ve Clark, 2011; Watkins ve Gioia, 2015; Creamer, 2017) yanında C. Pierce'nin pragmatizmi ve W. James'in radikal amprizmne dayanan (Johnson ve diğ., 2017) çoklu yöntem (multimethodology) anlayışları ise gerçeğe ulaşmak için çok çeşitli veri toplama ve analiz tekniklerini aynı anda kullanan faydacı bir bilim epistemolojisini oluşturmuştur. Dilthey, Gadamer ve Heidegger çizgisinde inşa edilen *hermeneutik*, Derrida ile anılan *yapısöküm* ve Foucault ile özdeşleşen *söylem analizi* gibi yaklaşımlar da heretik fikir üretme biçimleri olarak karşımıza çıkarak eleştirel çalışmaların merkezine oturur. Elbette bu çeşitliliğinin yöntem derslerinde öğrencilere aktarılması doğaldır. Ancak bunu sadece belirli bir alet çantasının içini dolduran yöntemler seti ya da hangi tekniğin nerede kullanılacağı gibi basit



düzenek uygulamaları olarak düşünmemek gerekir. Bunun ötesinde yöntem(ler) günün ihtiyaçlarına göre, yani alandaki değişimin getirdiği yeni ihtiyaçlara göre, ya da analiz edilen konunun, daha doğrusu nesnenin/örnek olayın ihtiyaçlarına ve özelliklerine göre tartışılma gerekliliği taşır ve ayrıca araştırmacının perspektifine göre inşa edilme olasılığı da mevcuttur. Yani yöntem birçok farklı noktaya bağlı olarak değişebilir, yoruma açık bir hale gelebilir. Alandaki pratisyenlerin genel tutumuna bakıldığında ise bu sayılan tartışma noktalarına pek de mesai harcanmadığı dikkat çeker. Bir de şunu görüyoruz; YÖK'ün Bilimsel Araştırma Teknikleri vb. dersleri lisansüstü eğitimde zorunlu tutması ve bunun yanında Akademik Etik derslerini de getirmesi son derece doğru bir uygulamadır. Bu derslerin bir arada ele alınması tez yazımı öncesinde pragmatik hedeflere de hizmet eder. Birçok akademisyen ve öğrenci için bu derslerin amacı “tez nasıl yazılır, tez hangi bölümlerden oluşur, giriş bölümünde ne olur, araştırma yöntemine ne yazılır, bulgular bölümünde nelere yer verilir, nelere yer verilmez, sonuç ve tartışma nasıl yazılır” gibi aslına bakılacak olursa akademik yazımın biraz da işlevsel tarafıyla ilgili algılanır. Elbette bu sayılan içerikler özellikle de akademik hayata yeni adım atan lisansüstü öğrencileri için gereklidir. Ancak yöntemin sadece bir aygıt olmadığı, doğrudan epistemoloji ile ilişkili olduğu bu derslerde vurgulanmaz, bu derslerin ve içeriğinin temelde epistemolojinin konu ve tartışmaları ile ilgili olduğu da dikkate alınmaz. Bunlar birer reçete gibi işletilen prosedür aşamalarına indirgenir ve akademik yazı otomatikleştirilir. Dolayısıyla biz Bilimsel Araştırma Yöntemleri/Teknikleri başlıklarından ziyade bunları epistemoloji alanı içerisinde kabul etmeli ve bunun gerektirdiği sorgulamaya dönük bir yapıyla ele almalıyız. Böylece “müzikolojik incelemede epistemoloji” gibi konulara eğilmek, akademik bir disiplin olarak müzikolojik bilginin gelişimi ve sorgulayıcı tutumunu elde etmek için elzem bir hâl alır.

Nitel araştırmaların altında yatan paradigmanın ortak özelliği pozitivist bilim anlayışına yönelttikleri eleştiridir (Tashakkori ve Creswell, 2007; Creswell ve Poth, 2016; Johnson ve diğ., 2017). Aslında bu eleştiriler 19.yy. düşünülerine dayandırılabilir. Tabiat bilimlerinin tüm başarısına rağmen insan ve toplumları anlamadaki yetersizliği W. Dilthey tarafından daha 19.yy'da dile getirilmiş, bu eleştiri bugünkü sosyal bilimlerin gelişimindeki ilk motivasyon olmuştu. Benzer şekilde Husserl ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojisindeki *öznenin deneyimi* vurgusu, gerçeğin özne dışında kurulmuş ve objektif gözlem/ölçme ile elde edilebilir karakterinin dışında bir epistemolojik bakışı kurmaya başlamıştı. Bilim felsefesindeki bu değişim ve birikim bahsettiğimiz nitel, karma ve çoklu yöntem anlayışlarını motive etmiş, gerçeğe/hakikate yönelmek adına yöntemin araç niteliğini iyiden iyiye açığa çıkarmıştı. Yöntemin bilime eşdeğer bir konuma gelmesinin ana nedeni çoğunlukla pozitivist bilim anlayışında ampirik veri toplamaya verilen önem olarak görülür. Bu nedenle Giddens'in (2014: 267) da ifade ettiği şekilde “bugün, pozitivism teknik bir felsefe terimi olmaktan çok kötülemek için kullanılan bir terime dönüşmüştür”. Pozitivist bilim anlayışını kötülemeye temkinli yaklaşmak ve epistemolojik açıdan dengeli ve hatta faydacı bir yaklaşımı edinebilmek aslında bilim sosyolojisine ve onun tarihine de hâkim olmayı gerektirir. Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki,



günümüzde pozitivism/pozitivist bilim terimleri birbirleriyle ilişkili olsa da farklılıklar içeren iki boyutta kullanılmaktadır. İlk olarak A. Comte ile anılan ve daha çok bir ideoloji olarak da görülen pozitivismdir. Diğeri ise ampirik tekniklerle özdeşleşen ve doğa bilimlerinin ana paradigması olan pozitivist bilim anlayışıdır. Comte'un pozitivist ideolojisine yönelik eleştirilerle birleşerek sayısal veri toplamaya odaklı her türlü analizi pozitivist olarak yaftalayan ve dışlayan bir nitel paradigmanın varlığı da aşikârdır. Bu noktada Giddens'in uyarısı önem kazanır, çünkü esasen paradigmalar da bilimsel açıdan bir aygıttır. Ancak pozitivist bilim anlayışı Comte'çu pozitivism'e eklenip bir ideolojinin parçası olarak algılanınca Giddens'in uyarısı kaçınılmaz olmuştur. Bunlar bir şekilde bilimsel paradigma savaşları olarak da görülebilir. Bilimi veri toplama tekniklerine indirgemek ve veri toplama tekniklerinin *bilimselliği* üzerinden disiplinler arasında bir hiyerarşi dizimine girişmek aslında epistemolojik bir dertten ziyade giderek bilim disiplinleri arasındaki rekabet, sınıfsallık ve egemenlik ilişkilerince belirlenen toplumsal bir eylemin sonucu olarak yaygınlaşmıştır. Örneğin; Bourdieu (2017) *Ayrım*'da devasa bir niceliksel veri setinden yararlanır. Fransa başta olmak üzere Avrupa'nın değişik bölgelerinde yapılmış çok sayıda araştırmanın sayısal verilerini kullanan Bourdieu bu verileri oldukça derinlikli ve ayrıntılı bir sosyolojik bakışla yorumlar ve veriyi gerçeğe ulaşmak adına sadece veri olarak araçsallaştırarak meselenin özünü yorumun önemine getirir. Bu yöntem anlayışı başlı başına bir ders niteliğindedir. Buna tersten bakacak olursak Bourdieu'nün derinlikli ve ayrıntılı yorumları da o sayısal verilere muhtaçtı. Bu örnekten hareketle yöntemlerin kitabi belirleyiciliklerinden ziyade araştırmacının yöntemleri nasıl kullandığının ve bu yöntemlerin sözüm ona gerektirdiği ele alma biçimlerine saplanıp kalmayarak kendi akademik ve entelektüel fikir kıvraklığını temel birleştirici ve bilgi üretici kaynağa dönüştürmesinin önemi görülür. Bourdieu ve diğ. (2011) *Sanat Sevdası* adlı çalışmada müzelere odaklanır ve benzer bir bütüncül epistemoloji yürütür. “*Müzeye kim gider, neden gider, müzeye gitme davranışı nelerin göstereni halini alır?*” gibi sorular çalışmaya yön verir. Bu çalışmada hangi verilerden faydalandığı, hangi istatistik analiz tekniklerinin kullanıldığı ve bu analizlerin formüllerine de ayrıntılı biçimde yer verilir. Bourdieu'nun bu özelliği onu ne katı bir niceliksel araştırmacı yapar ne de subjektif bir yorumsayıcı olarak yaftalar. Bu durum onu sayısal verileri yorumsayıcı/eleştirel perspektiften değerlendiren bir araştırmacıya, hatta entelektüele dönüştürür. Bourdieu'nün önemi bu noktada *bütüncül epistemolojik yaklaşım* içinde olması ile ilgilidir.

Araştırma tekniklerinin onanmış düzenekler halinde kurumsallaşması ve geleneklere dönüşmesi zaman içinde yöntemin aygıt özelliğinden sıyrılıp, çalışmalarımızın merkezine yerleşmesi tehlikesini doğurmaktadır. Yani analiz yönteminin kendisinin, analiz nesnesini aşarak çalışmanın merkezine oturması, bilimsel bilgide asıl bilgi üreme nesnesi olan olgunun-nesnenin (object) perdelenmesi tehlikesini de beraberinde getirmeye başlar. Dolayısıyla çalışmamızın amacı bu konuya mütevazı bir giriş yaparak müzikolojik incelemede alışıl gelmiş yöntem kalıplarını entelektüel fikir üretimine tercih eden akademik anlayışı eleştirmektir. Öte yandan çalışmamızı müzikolojik incelemeyi



“Türkiye akademileri açısından varlığıyla değil yokluğuyla bir semptom haline gelmiş” (Ünsaldı, 2018: 33) bilim sosyolojisi çerçevesinde refleksif bir değerlendirme olarak görmek de mümkündür.

Antropolojik Tartışmalar Işığında Müzikolojik İncelemenin Doğası

Çalışmamızın böyle bir başlığa sahip olmasının ilk nedeni ağırlıklı olarak betimsel çalışmalar ya da derleme çalışmaları üzerine kurulmuş Türkiye müzikoloji sahasının müzikolojik incelemeden uzak yapısıdır. Müzikolojik bir inceleme içinde olmak, alan verilerinin aktarımı ya da bir müziksel pratiğin anlatılıp tarihsel çerçeveden hareketle adeta *tanıtılması* gibi görülür. Böyle olunca da yapılan çalışmaların önemli bir kısmı etnografik verinin zengin görsel ve işitsel materyaller halinde sunumunu içermeye başlar. Ancak bir veri toplama yöntemi olan etnografi metni, birden çalışma metninin kendisine dönüşür. Durumun vahameti de burada belirginleşir. Böylelikle etnografik içeriğin toplandığı örnek olay üzerine, teorik ya da kavramsal düzeyde bir ilişkilendirmede bulunulmadığı gibi bu örnek olayla ilgili kültürel analiz düzeyinde ne anlamamız gerektiğine de işaret etmeyen sözde çalışmalar, literatürü doldurmaya başlar. Araştırmacı dışındaki kişilerce günün birinde anlamlandırılmaya bırakılan bu *etnografik yatırım* veri-bulgu sistematliğini üreten analizden yoksun ham veriler halinde sunulur. Analiz edilmemiş veri setlerinin gölgesinde sessizliğe bürünmüş bu tür betimsel çalışmalar teşhisi yani verilerin ne anlama geldiğini doktora bırakan radyoloji uzmanının ham raporuna benzemektedir. Yine de bu noktada müzik kültürlerine ilişkin büyük miktarda saf veri seti sunan çalışmalarda emeğe haksızlık etmemek adına bu anlayışın arka planına bakmak yararlı olabilir. Stock’a (2004: 17) göre etnomüzikolojik alan çalışması antropoloji temelli olması nedeniyle “çalışılan kültür içinde en az bir tam yıl ikamet etmek, yerel dili konuşmak ve yerel müzik geleneklerini icra etmeyi öğrenmek” anlamına geliyordu. Bu anlayış alan çalışmasında titiz, sistematik ve planlı şekilde alan notu tutmayı *bilimsel* olmanın ön şartı olarak da tanımlamıştı. Hatta H. Myers’in çalışma defterinin sol sayfasında araştırma planını, sağ sayfasında da olgusal gözlemleri içeren günlük çalışma defteri taslağı (Stock, 2004: 23) bu minvalde pedagojik bir çerçeve olarak görülebilir. Karşılaştırmalı müzikolojiye su taşıyan Comte’cu pozitivistliği terk ederek ampirizm ve objektif veri toplama odağındaki bilimsel pozitivistliğe geçse de etnomüzikolojik alan çalışmasının ampirik temelleri de oldukça nahif ve çelişkili bir görüntü çizmiştir. Stock (2004: 25-26) etnomüzikolojik alan çalışmasıyla toplanan verilerin ampirik olabilmesini dört koşula bağlar. Bu koşullar ve onlara ilişkin eleştirilerimiz şunlardır:

(i) “titizce bir araya getirilmiş notlarda korunan bilgiler, belirli müzikal ve sosyal yorumların üzerinde yükseldiği geniş bir kişisel deneyim ve sosyal perspektif paleti oluşturur”. Bir başka deyişle gözlemcinin deneyimleri ve gözlemlenen topluluğun perspektifleri titizce not edildiği sürece ampirik nitelik kazanacaktır.



(ii) “bu derinlemesine araştırma biçimi *gerçek* müzik bağlamlarında *gerçek* insanlar tarafından yapılan müziğe duyarlı olma adına büyük bir çabanın ürünüdür... bağlama duyarlı alan araştırması, müziksel süreçler-müzikal ürünler ve müzik pratikleri-müzik teorileri arasındaki farklılıklara duyarlıdır”. Buradaki duyarlılık daha sonra ele alacağımız etnografik metinde dilin niteliği meselesinde dağılmaya mahkumdur.

(iii) “alan notlarının toplanması araştırmacının görüş ve yorumlarının incelenen grup veya toplumun görüşlerinden ayrılmasına özellikle dikkat etmesi bakımından ampiriktir.” Stock (2004) bu noktada alan araştırmacılarının önceki değer yargılarından ve varsayımlardan kaçındığını ifade eder. Bu kaçınmanın saf veri setlerine dayalı betimsel çalışmaları üretme potansiyeli eleştirimiz dahilindedir. Görünen o ki; verili kavram ve teorilerden uzak durma anlayışının ampirik niteliği arttırdığı varsayımı *mekanik* veri toplamaya dayalı etnografiyi konforlu bir teknik olarak tanımlamıştı.

(iv) “verilerin düzgün bir şekilde tutulan alan notlarında ayrıntılı olarak kaydedilmesi- kimin, neyi, nerede, ne zaman ve hangi koşullar altında söylediği veya yaptığı- müzik ve kültür hakkında yeni hipotezler geliştirmek için düzenli olarak geri dönülebilecek bir kaynak sağlar.” Ampirik olmanın bu mekanik koşulu verileri bulgulara dönüştürecek teori ve kavramlara başvurma riskini almaktan çok saf verilere ait nihai yorumu *başkalarına* devreden kolaycı bir bilim anlayışını üretmiş görünmektedir. Verili teori ve kavramları önyargı kabul edip onlarla işe soyunmamayı ilke edinen bu etnografi anlayışı kendi verilerini başkalarının yorumuna bırakmaktan çekinmemiş görünmektedir. *Ne şiş yansın ne kebab* mottosundaki bu bilim anlayışının bilim sosyolojisindeki eleştirel perspektiflerden ve özellikle refleksif taarruzlardan kaçması fazla uzun sürmemiştir.

Müzikolojik incelemede etnografik metnin çalışma metninin yerini almasına yönelik eleştirilerimize bir de antropoloji sahasından gelen eleştirileri eklemekte yarar vardır. Berger’in (1993: 344) modern antropolojinin “olmazsa olmazı” olarak tanımladığı alan araştırmasında “sürecin kendisinden çok, üretilen (yazının) kaydının vurgulanması” alan araştırmasını etnografyanın lehine ikinci plana atmıştır. Berger ayrıca metinleştirilmemiş deneyimleri ve entelektüel yorumu içermeyen etnografik metinlerin disiplindeki ağırlığına yönelik eleştiride Geertz’e yaklaşır. Geertz, dostça ilişkiler kurmak, kaynak kişileri seçmek, transkripsiyonlar yapmak, soyağacı çıkarmak, haritalar çizmek ve günlük tutmak gibi etnografi üretimini tamamlayan hususun entelektüel çaba ve yoğun betimleme konusunda ayrıntılı girişimler olduğunu ifade etmiştir (Berger, 1993: 345). Malinowski’nin Yeni Gine ve Trobriand Adaları’nda yaptığı alan araştırmasına ait günlüklerin 1967 yılında yayınlanması antropoloji sahasındaki yöntem tartışmalarını ciddi bir boyuta taşımıştı. Yorumcu antropoloji cephesinden yükselen eleştiriler daha çok Malinowski’nin günlüklerinde karakter özelliklerinin aşırı şekilde görünürlüğüne ilişkindi. “Huysuz, kafası kendisiyle meşgul, narsist” gibi özelliklerle tanımlanan Malinowski incelediği topluma yönelik olumsuz önyargıları nedeniyle eleştirilmiş, günlükler de skandal olarak görülmüştü. Bu skandal alan araştırmalarında etnografinin meşruiyetini değil, yapılış ve metinleştirme süreçlerindeki hassasiyete dikkati çekmiş, bir başka



ifadeyle “insansılaşmış” (Berger, 1993: 345) etnografiyi sahaya getirmişti. Berger tüm kutsanmışlığı ve zorunlu aparat tanımına rağmen antropolojide alan araştırması ve etnografinin yerine Barthes’in göstergebilim anlayışından referansla başka bir şey koyar: *metin*. Barthes’in bir yapıtı apaçık ya da ortaya çıkarılması gereken bir gösterilen olarak görmesi gibi antropoloğun alandan naklettiği sınırlı düşünce de bir gösterilendir. Bu düşünce Berger’i hem alanın hem de etnografik metnin ortadan kalktığı, yerine farklı bir analizin, metnin ve antropolojik uzamın ikame edildiği postmodern etnografya türüne taşır. Bu bağlamda Berger (1993: 347) eleştirel bir antropolojinin varsayımsal doğrularını sorgulaması ve alan çalışmasının “sağlam şekilde kuramsallaştırılması” gerektiğini ifade eder. Alanda çok bulunmasına ve yaşamış olmasına rağmen bir alan araştırması yapmadığını ifade eden Berger bu nedenle aldığı eleştirilere yanıt verirken, alan çalışması ve etnografinin antropolojideki ağırlığına muhalif bir kuramcı pozisyonu da inşa eder. Alan çalışması ve katılımcı gözlem dayatmasının ampirikçi mantığını eleştirirken Berger (1993: 347) “o çağda yaşamadan Avrupa Orta çağı hakkında bir şey yazılamazdı” der ve bir başkasının etnografyası üzerine yorum yapmanın bile olanaksızlığını ifade eder. Hatta alan çalışması yapanlara yönelik yöntem eleştirilerine verilen tepkiler de temelde “bürokratik, disipline ait ve kibirli bir strateji”dir (Berger, 1993: 347). Antropolojik çalışmadaki betimlemenin incelenen toplum (nesne) ve antropolog (özne) tarafından ayrı ayrı üretilebilirliğinin, bir başka deyişle yaşanan ile gözlemlenen arasındaki farkların, bir başka antropoloğun bunları doğrulamasını/yorumlamasını da güçleştireceğini ifade eden Berger’e (1993: 347) göre “antropologlar sadece etnografya yazmazlar: daha ziyade sosyal, kültürel ve tarihsel olarak inşa edilmiş bir alanı da kullanırlar.” Bu çerçevede alan kavramının, Foucault ve Bourdieu literatürü de eklendiğinde, köy ya da mahalle gibi sınırlı bölgelerin kendi içine kapalı bağlam varsayımının ötesinde farklılıklara *açık* bağlamları da içerebileceği görülür. Bu genişletilmiş bağlamın neye ve kime göre daraltılacağı da alandaki pratiklere yönelik saf bir gözlem ve kayıtların ötesinde bir teorik ve analiz perspektifi gerektirir. Günümüz dünyasında kapalı ve saf, kendi bilgisine sahip bir kültür aramanın nahifliği alan araştırması ve etnografik çabanın teoriyle ilişkisini zorunlu kılmaktadır. İlginç şekilde teori ve alan, pratikler/deneyimler de denebilir, arasındaki ilişki metodolojik çatışmalardan azade gündelik yaşamda kendi diyalektiğini her gün yeniden kurmaktadır.

Etnografik metin de nihayetinde dilsel bir kurgudur ve yazarın zihninden örüntüler taşır. Olabildiğince mekanik bir gözlem tahayyülünde olsa da katılımlı gözlemlerde bulunan yazar betimleyici unsurları bir *dil* içinde ifade eder ve bu dil yazarın görme ve anlama biçimlerinin üretildiği habitusdan bağımsız olamayarak etnografik metne yazar dışında görünmeyen kahramanları da dahil eder. Feyerabend (2014: 226) de B. L. Whorf’a paralel şekilde “diller...sadece olayları (olguları, olgu durumlarını) betimleme araçları değildir, bunlar aynı zamanda olayların şekillendiricisidir” diyerek etnografik metni şekillendiren görünür/görünmeyen aktörlerin varlığına işaret eder. Burada bilimsel metinlerde kullanılan dilin, basitçe *var olanı ifade etme* aracı olmanın ötesine geçtiği ve bilime uygun ifadeleştirmenin bilgi nesnesini de şekillendirdiği düşünülebilir. Bilimsel bilginin içerimini dil



üzerinden tartışan İlyenkov'a (2022) göre üretilen bir bilgi her zaman için belirli bir nesnenin bilgisi olacaktır. Bilim disiplinleri de kendi nesnelere ilişkin bilgiler üretirler. Bir bilgi biçiminde söz edildiğinde o bilgiyi üreten bir bilim disiplini de devreye girer. Disipliner bilgi, söz konusu disiplinin kendi görüngüler düzeneği içinde üretilir. Böyle olunca da kimya, fizik, psikoloji gibi disiplinlerin kendi görüngüler düzeneğini bilmeksizin, bu alanların nesnelere ilişkin ürettikleri bilgilerini *bilmek* de zor olacaktır. Bu görüngüler düzeneğinin en temel bileşenlerinden biri de dildir. Bilim disiplinleri kendilerine ait terminolojileri ile kendi dillerini yaratırlar. Terminolojik dil disiplin üyelerine, benzer özellikler gösteren olguları sınıflandırmaya yarayacak dilsel düzenekleri (kavram, terim) sağlarken, inceleme nesnelere de dilselleştirir. Bu anlamda İlyenkov'a (2022) göre bilim dili inceleme nesnelere kendi dilinde temsil edilebilir kılarak dilselleştirilmiş nesnelere dönüştürür. Yani doğada ya da toplumda kendi doğal bağlamı ya da toplumsal bağlamı içinde var olan ve bu varlığıyla dilsel olmayan bir varlığa sahip olan *nesne*, bilim dili içinde *dilsel bir nesneye* dönüştürülür. Bu dilselleştirme işlemi ise bilim disiplininin ve hatta genel olarak bilim dilinin o ana kadarki dilsel sistemi içinde gerçekleşir. Bu da genel olarak bilim dilinin özel olarak disiplinin dilinin, dilselleştirme kalıpları içinden inceleme nesnelere bakıldığını ve nesnelere de bu dilsel kalıplarla ifade edilebilir hale getirildiğini belirginleştirir. Böyle olunca bir inceleme nesnesine bakmak ya da onunla ilgili bir bilgi üretmek demek aynı zamanda mevcut dilsel düzenekten hareketle gerçekleşecek bir yeniden üretim faaliyetine karşılık gelecek bir eylem haline gelir. Hatta İlyenkov bunu, bu şekilde ifade etmese de bilimsel olan ve bilimsel olmayan arasındaki sınır çizgilerinden birini de bilimin dilsel düzeneği ile ilişkilenebilenler ile bilimin dilsel düzeneği ile ilişkilenebilmeyenler şeklinde belirleyebilecek bir perspektif ortaya çıkar. Bilimsel olan ve bilim dışı-fenomen olan olgular için önemli bir belirleyiciyi de bu durum oluşturur. Ne de olsa bilim dışı-fenomen olgular, bilimsel dilde karşılık bulamayan yani öncelikle bilim diline uygun bir dille ifade edilmeyen, bilim dilindeki terimler dışındaki terimlerle temsil edilen ve bilim dilindeki temel dilsel düzeneği oluşturan kavram, terim, teorilerle örtüşürülemeyen olgulardan oluşur. Bu şekilde düşünüldüğünde dilsel ifade bir bilimsel metinde ya da etnografik deneyimin aktarıldığı metinde, bilimcinin olguları anlama çabası kadar olguları, öğrendiği bilimsel dile uygun hale getirme çabası haline de gelir.

Dillerin gramerlerinde barındırdığı “dünya/toplum görüşü, kapsamlı bir insanlık durumu telakkisi” gibi kozmolojik kolektif bellek örüntüleri dilin güvenilir ve ampirik bilgi kurmadaki saf rolüne yöneltilmiş bir eleştiri olmakla birlikte Feyerabend'in (2014) anarşist epistemolojisinde öne çıkan kıyaslanamazlık ilkesinin de ön şartıdır. Malinowski'nin günlüklerini skandala dönüştüren de dili; olguları orada olmayanlara saf ve arı bir gözlemlerle aktarma işlevi dışında, saha öncesindeki düşünüş örüntülerinin etkisiyle şekillendirici bir aygıt olarak kullanması olmuştu. Müzikolojik incelemede ise etnografik metne dilin yanında *bi-aurality* (diğerinin kulağından dinleme) sorunun da eklenmesi araştırmacının ampirik olma adına aldığı tüm güvenilirlik/geçerlik tedbirlerini askıya alır. *Bi-aural* dinleme yetisinin ne kadar ve ne zaman gerçekleşeceğine ilişkin belirsizliğin yanında bu yetiye



başvurmadan sadece icra ortamı, katılımcılar, repertuar, müzik teorik özellikler, ritüel detayları, tarihsel/etnik yapıya ait ansiklopedik bilgiler, kaynak kişi görüşleri vb. doküman, görsel ve işitsel verilerden mürekkep nihai araştırma raporu çalıştığı alana tam nüfus edememiş bir etnografin ilk alan gözlemlerine ilişkin taslakları çağrıştırmaktadır. Alanda en az bir yıl ikamet etmek ve incelenen müziğin icrasını öğrenmek, birlikte müzik icrası yapmak vb. önkoşulların disiplinin bir kabulü olduğunu belirtmiştik. *Bi-aural* dinleme yetisinin gelişimini de eklediğimizde bir yılın sağlıklı bir müzik etnografisi için yeterli olamayacağı açıktır. Her araştırmacının maddi ve manevi koşullarının alanda 3-5 yıl geçirmeye uygun olmaması geçerli bir gerekçe olsa da Türkiye’de lisansüstü tezlerin tamamlanması için verilen azami süre de nitelikli bir müzik etnografisi üretimini güçleştirmektedir. Bu ve benzer pratik gerekçelerle Türkiye müzikolojisinde alan *arada ziyaret edilen* bir yer olarak algılanmaya başlanmıştır. Böylelikle elde edilen yüzeysel alan verileri bilimsel olmanın koşulu haline getirilmiş mekanik tez/makale biçimlerine uydurularak *eli yüzü düzgün* hale getirilmekte ve literatüre katkı sunması dileğiyle L. Ünsaldı’nın (2018: 35) ifadesiyle “baklava börekli doktora tezi savunmaları” eşliğinde kabul edilmektedir.

Antropolojik alan çalışmasındaki "alanda en az bir yıl ikamet etmek, dil öğrenmek" vb. önkoşullar hâlâ geçerli olsa da toplumların değişim hızı metodolojileri tekrar gözden geçirmeyi gerektirmektedir. Şöyle ki; yüz yıl önce toplumların değişim/dönüşüm hızı bugüne göre çok yavaştı ve bu nedenle incelenen şeyler *görülür* halde idi. Günümüzde etkileşime girmeyen kültür bulmanın güçlüğü yanında araştırmacı misafir olduğu kültürün beş yıl içindeki değişimi nedeniyle araştırma planını sürekli yenilemek zorunda kalabilir. Böylelikle araştırmacı sürekli değişen ve görünürlüğü/geçerliliği tartışılır veriler ile olanı o anda ve o yer için tanımlamış olacaktır. Sadece bu haliyle bile değerli olan bu çalışmanın kültür ve kimlikler hakkında uzun ömürlü teori üretmesi güçleşir. Buna kültür ve kimliği siyaset ve ideolojiden bağımsız şekilde idiyomatik/zaman içinde kendiliğinden oluşan şeyler gibi gören *kültüralizm* tehlikesini de eklersek, günümüzde kültür ve kimlikler hakkında katı çerçeveler çizmenin cüreti daha kolay anlaşılır.

Bu sebeple bu bölümün başlığını oluşturan meseleye dönecek olursak müzikolojik bir inceleme içinde olmak ya da bir müzik bilimci olmak, bir bilimsel faaliyet içinde olmak demektir. Müzikolojik bir inceleme ya da müzikbilimcilik bir bilimsel merak ve bir bilgi üretme faaliyetidir. Bu alanda faaliyet gösteren bireyler olarak temelde bilimsel bilgi üretmeyle ilgili insanlar olduğumuz gerçeğinden hareket edersek de epistemolojik düzeyde varlık sebebimize dönmemiz gerekir. Yani bilim felsefesinde ve özellikle bilgi felsefesinde geçerli olan temel sorular bizim için de geçerlidir. Özne, insan bir nesneyi nasıl bilebilir, bilmenin yolları nelerdir, bir nesne ile ilgili üretilen bilgi bu bilgiyi üreten öznenin zihninden bağımsız mıdır, bilme eylemi hangi kaynaklarla hangi yollarla gerçekleşir, özne/insan nereye kadar bilebilir, öznenin ürettiği bilginin kapsamı ve sınırları neler olur ve hatta özne, bizim çok önemseydiğimiz bir soru olarak, kendi kendisini bilgi nesnesi yapabilir mi, yani bilmeye çalışan bilimci kendi bilme faaliyetini ve bilmek için kullandığı yöntemleri, kavramları,



modelleri bir bilgi nesnesi haline getirebilir mi? Hatta bilimci bir birey olarak, belirli bir kültürel varlık olarak *kendi kendisini* bir inceleme nesnesine dönüştürüp kendi bilme eyleminin ve bilgiyi inşa eden zihinsel sürecinin kültürel ve kavramsal analizini yapabilir mi? Bu anlamda da doğru bilgi denilen mefhumun olanaklılığı bir kez daha tartışmaya açılabilir mi? Bu çerçevede bilim felsefesinin en temel sorunlarından bir tanesini de bilimdeki bu yöntem meselesi oluşturur. Bilim adı verilen bilgi üretme biçimini diğer bilgi üretme biçimlerinden yönteme dayalı olarak ayıran noktaların neler olduğunun tespiti de önem kazanır.

Müzikolojik incelemenin ya da müzik bilimsel incelemenin nasıl yapılması gerektiğine ilişkin sorular, müzikoloğun bilimci olarak kimliğine ilişkin epistemolojik sorgulayıcılığının unutulmuş olmasının yarattığı bir meseleyle ilgilidir. Öncelikle bir bilgi üretme faaliyeti olan müzikolojik inceleme, diğer bilimsel faaliyetlerde olduğu gibi bir inceleme nesnesinden hareket eder. Genellikle örnek olay olarak da ifade edilen inceleme nesnesi, bilginin ondan hareketle üretileceği *merak nesnesidir*. Bir olgu olarak kendisinden verilerin toplandığı, verilerin sınıflandırılıp bir problemin oluşturulduğu bu örnek olay, bilimcinin spesifik bir merak çevresinde zihinsel uğraşını şekillendirmesini sağlar. Müzik bilimsel inceleme yapan müzik bilimcilerin bu zihinsel uğraşlarını şekillendiren iki temel araçtan söz etmek gerekir. Bunların ilki inceleme nesnelere, inceleme nesnelere de bilindiği gibi müzik üreten kolektivitelerden (community) ve müzik üreten bireylerden oluşur. Kolektiviteleri ve bireyleri anlama çabası incelemelerin temelini oluşturur. İnsanı, kültür üreten ve ürettiği kültürün kodlarına anlam veren bir varlık olarak ele alan sosyal bilimlerin bir parçası olan müzikolojik inceleme için bireyler ve grupların kendi varlıklarını anlamlı hale getirdikleri bir kültürel pratik olarak müziksel pratik, üzerine bilginin üretileceği nesneyi sağlar. Müziksel pratikleri üreten kolektif anlamlar ve pratikler dizgeleri olarak kolektivitelerin ve bireylerin kültürel unsurları da Merriam'ın kavram-davranış-tımı üçgeni ile ilişkili biçimde müziksel pratiğin, onu üreten topluluğa ilişkin dinamiklerini anlamak için temel noktayı kurar. Müziksel davranışı belirli bir kavram, teori ya da modelle ele alma çabasında ise *teorik çerçevenin bileşenleri* olarak düşünebileceğimiz kavramlar seti öne çıkar. Müzikolojik incelemedeki kavramlar setinin iki kaynaktan geldiğini görürüz. İlk kaynak müziksel terminolojidir. Daha çok yapısal/materyalistik analizlerde iş gören müzikolojik terminoloji, bir müziğin yapısını anlamada ortak bir dilsel dizge geliştirmek için iş görür. Ancak müzikolojik incelemenin bir sosyal bilim faaliyeti olmasını sağlayan kültürel analizlerin temelini ise sosyoloji ve antropoloji disiplinleri başta olmak üzere, sosyal bilimlerin terminolojisi ve kavramlar- teoriler seti oluşturur.

Müzikolojik İncelemede Refleksivite

Müzik bilimsel incelemenin tamamlayıcısı ise örnek olayda geliştirilen problemin yani spesifik olarak merak edilen noktanın anlaşılmasını sağlayacak teori, kavram ya da modelin



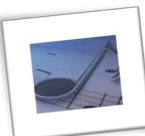
bulunmasıdır. Kavram, teori ve modellerin çalışma ile ilişkilendirilmesi ve anlamaya çalıştığımız örnek olayı analiz etmede nasıl işleyecekleri üretilen bilginin bilimselliğine ilişkin de belirleyici olacaktır. Böylelikle inceleme nesnesinin sosyal bilimlerle ilişkilenecek düzeyde hangi kavram setiyle anlaşılabilirliği tespit edilir. Ancak kavramlar, teoriler ve modeller çalışmada sadece problemi çözmeye yarayan aletler olarak işlememelidir. Örnek olayı ihtiva eden inceleme nesnesi, kullanılan kavram- teori- modelin de sorgulanmasını sağlarsa bilimsel refleksivite geliştirilmiş olur. Çünkü kavramlar, teoriler ve modeller tarihsel açıdan düşünüldüklerinde her biri kendi varlığını sağlayan bir problemi çözmek üzere üretilmiş aygıtlardır. Yani Bourdieu'nun (2015) tabiriyle “kavramı önceleyen (bir) problem” vardır ve kavramların, teorilerin ve modellerin, basit birer alet olarak kullanımları kavramı önceleyen problemi tali konuma düşürerek hem kavramın sorgusuz kullanımına sebep olur hem de kavramın ardında yatan tahakküm ilişkilerini gölgeler. Böylelikle kavramlar, sadece problem çözmeye yarayan araçlara dönüşür, üzerlerine düşünülmez hatta daha tehlikeli bir biçimde bu kavramların hâlâ işler olup olmadıkları ya da hangi açılardan işlemez hale geldikleri de tartışılmaz. Kavramların dogmatikleşmeleri böyle başlarken bu kavramların sosyal gerçeklikteki değişimlerini pas geçme hali de disiplinin sahasına işlemeye başlar. Yıllar belki de on yıllar önce bambaşka bir düzeydeki veri yığını anlamak için geliştirilen kavramlar, bu veri yığınlarının kaynağı olan sosyal gerçekliğin değişimlerine rağmen adeta dokunulamaz metinler gibi işletilmeye çalışılır. Hatta akademisyenlerin bir kısmı yıllar hatta on yıllarca önce yaptıkları çalışmaların bulgularını ve kavramsal içeriklerini aynı dokunulmazlıkla anlatıp, öğrencilerin sorularına kapatarak bu çalışmalarını kendi tahakküm nesnelere dönüştürebilirler. Bu tip durumlarda söz konusu akademisyenin çalışmasını okumanız bile bu akademisyenin bu çalışmayı kendi tahakkümünü kurmak için mi yoksa gerçekten de bilimsel bir motivasyonla mı yazdığını anlamınızı sağlar. Bu da sözü geçen müzik bilimci akademisyenlerin *alandan kopuklukları* ile ilgilidir. Müzik bilimci için teorik/kavramsal repertuvara sahip olmak kadar önemli bir diğer noktayı da alanda var olmaya devam etmek oluşturur. Bourdieu'nun (2015: 115) belirttiği gibi bilimsel alanların içinde buldukları atalet, öğreten kişilerin araştırma faaliyetinden *kopukluğu* ile ilişkilidir. Araştırma faaliyeti ise sadece masa başı literatür hakimiyeti ile değil alanda olma, müziksel pratiklerin gözlemcisi olma hatta pek çok müzik bilimcinin dudak büktüğü haliyle müziksel pratiğin içinde olmayla da bütünleştirilir. Buradan anlatılmak istenen her müzik bilimcinin sürekli sahnede ya da müzik pratiği içinde olma zorunluluğu değildir. Ancak müzik içinde yer almanın, çalışma konularının failleri olan müzisyenleri ve alan dinamiklerinin anlamaya olan katkısı da yadsınamaz.

Sadece literatür hakimiyeti ile değil alan hakimiyeti ile kazanılacak bir diğer temel perspektifi ise refleksivite oluşturacaktır. Müzik bilimcinin bir bilimci olması, bilimsel bilgi üreten insan olması bilimsel bilginin karşısındaki en büyük tehlikeyi oluşturan dogmatikleşmeye düşmemesini gerektirecektir. Refleksivite dogmatikleşmeyi önlemenin ve alan içi sorgulamanın garantisi haline gelir. Refleksiviteden hareketle müzik bilimci bilgi felsefesi ile ilişkili olan soruları sorabilecektir.



Bilme halinin sorgulanması olarak sorular, bilgi felsefesinden hareketle müzik bilimsel faaliyetle ilgili sorgulayıcı soruların sorulmasını sağlayacaktır. Bu soruların varlığı refleksiviteyi ve bilginin geliştirilmesini sağlayacağı gibi yöntem(ler)in sorgulamasını da sağlayacaktır. Refleksiviteyi sağlayacak soruların başında *ürettiğimiz çalışmalar sorguluyor muyuz?* sorusu gelir. Bu sorunun cevabı ise belidir: Hayır! Çalışması yayınlanan kaç akademisyen, çalışması basıldıktan hemen sonraki gün bu çalışmanın geçerliliğini sorgulamaktadır? Bu cümlelerin sonundaki soru işreti, dil bilimsel kuralların gerektirdiği bir soru işareti değildir. Bu soru işareti epistemolojik yani bilgi felsefesi düzeyinde bir soru işaretidir. Bu soru işaretinin eksikliği o dokunulmaz, “baklava börekli doktora tez savunmalarının” (Ünsaldı, 2018: 35) varlığını sağlar. Diğer önemli sorular şöyle sıralanabilir: Çalışmalarımızda kullandığımız kavramları sorguluyor muyuz? Kendi alanımızın temel kavramlarını sorguluyor muyuz? Diğer alanlardan yararlandığımız kavramları sorguluyor muyuz? Terminolojinin yarattığı zihinsel ve bilişsel biçimlenişleri sorguluyor muyuz? Ürettiğimiz bilgiyi sorguluyor muyuz? Öğretim elemanı olarak, aktardığımız bilgileri sorguluyor muyuz? Bilimsel bilgi olarak kabul ettiğimiz bilgi biçimini sorguluyor muyuz? Kendimizi sorguluyor muyuz?

Özellikle son soru, sosyal bilimcinin kendi kendisini bir araştırma nesnesi haline getirmesi ile ilişkilidir. Burada yöntem düzeyinde düşünecek olursak da kendi alanımızın yöntemlerini kullanarak kendimizi bir inceleme nesnesine dönüştürme durumu devreye girer. Bu sorgulamaların gerçekleştirilmediği bir alan, Khun’un kavramlarıyla düşünecek olursak Olağan Bilim Dönemine girmiş bir alan halini alır. Khun’a (1995) göre paradigmanın ortaya çıkması ve kabulü bilim insanlarını “olağan bilim” sürecine sokar. Bu süreç paradigmaya olan bağlılığın arttığı dönemdir. Olağan bilim süreci belirli bir paradigmanın ortaya atıldığı ve o alan içindeki bilimcilerin bu paradigmaya sorgulamasız bir güven içinde bilimsel faaliyetlerini sürdürdükleri süreçtir. Bu süreçte bilimciler, içinde yer aldıkları bilim disiplininin mevcut kavram setine, paradigmasına ve metodolojisine adeta biat edip bunları birer reçete gibi kullanmaya başlarlar. Olağan bilim döneminde bu şekilde yapılan çalışmalar bilim insanlarının, söz konusu paradigmaya ve beraberinde gelen kavramlar ve yönteme uygun biçimde gerçekleştirilen çalışmalar halini alır. Bilimcinin olağan bilim döneminde ele aldığı olgular Khun’a (1995) göre adeta doğada ya da toplumda var olan olgular olmaktan çıkar. Olgular, paradigmanın kutusu içerisine yerleştirilemeye çalışılır. Böylelikle bilim insanları olağan bilim döneminde doğayı (ve ele aldıkları olguları) paradigmaya uyumlu biçimde görmeye başlarlar. Khun’a (1995) göre bu süreçte bilim insanlarının amacı artık yeni kuramlar geliştirmek değildir. Paradigmaya uyumlu çalışmalar yapmak ve olguları paradigmanın gözlüğüne uyumlu biçimde görmek temel amaç halini alır. Hatta paradigmanın dışında kalan bilimcilere sıcak bakılmaz. Paradigma ve içerdiği kavramsal seti kendi çalışması özelinde sorgulayan bilimciler, paradigmayı kullanamamakla itham edilir. Bunun sebebi paradigmaya duyulan sorgulamasız güvendir. Olağan bilim sürecinde, karşılaşılan tüm problemler, paradigma içinde yanıtlanmaya çalışılır. Elbette ki olağan bilim döneminin diğer önemli özelliğini de üzerine çalışılan konuların ve kullanılan



kavramların sınırlı bir hal alması oluşturur. O disiplin içerisindeki bilimciler olağan bilim sürecinde birbirlerine çok benzeyen çalışmalar üretirler. Örnek olaylar-olgular-inceleme nesnelere değişse de yaklaşım ve kullanılan kavramlar benzerdir. Çünkü artık çalışmalar olgudan bilgi üretmek için değil adeta paradigmanın ve kavram setlerinin geçerliliğinin kanıtlanması için yapılmakta gibidir. Bilimci baktığı olgularda bilgi aramak yerine baktığı olgularda paradigmanın geçerliliğini arar bir hale gelir. Tüm problemler paradigma içinde yanıtlanmaya çalışılır. Diğer yandan Khun bu dönemi gerekli bir dönem olarak da görür. Çünkü bu dönemde çalışılan alanların sınırlanması hem bu alanlar hakkında daha çeşitli bilgilerin oluşmasını sağlar hem de bir süre sonra mevcut paradigma, bazı sorulara cevap veremez hale gelir. Böylelikle de paradigmanın sorgulanması ve yeni paradigmalara üretme çabaları da başlar. Bu da bilimde “bunalım süreci”ni başlatır ki Khun’un (1995: 83) üçüncü süreç olarak gördüğü “bilimsel devrim” için bu süreç gereklidir. Devrim sonrası ise kendi kuyruğunu yiyen yılan gibi yeniden bir olağan bilim sürecini getirecektir.

Ancak olağan bilim döneminin bizim için önemi, mevcut paradigma ve kavram setlerinin sorgulanmaksızın, kabullenilmiş biçimde birer dogmaya dönüşmesi ile ilgilidir. Dogmaya dönüşen sadece paradigmalara ve kavramlara olmaz. Bilimcinin kendi bilimsel etkinliği de zamanla dogmatikleşmeye başlar. Khun her ne kadar olağan bilim kavramını bir bilim disiplinin belirli bir tarihsel süreci için kullansa da olağan bilim sürecine sadece disiplin düzeyinde değil kimi zaman bir ana bilim dalı düzeyinde hatta bireysel düzeyde dahi yaklaşılabılır. Örneğin son yirmi yıldır çalışılan tezlerin (biraz abartarak söylersek) neredeyse aynı on kavram üzerine kurulu olduğu bir ana bilim dalı, kendi olağan bilim sürecini yaşamaktadır. Benzer biçimde neredeyse aynı ya da benzer konular üzerine yine benzer kavramları kullanarak çalışmalar yapan ya da bu tip çalışmalarını danışman olarak yöneten bir akademisyen de kendi olağan bilim sürecine hapsolmuş vaziyettedir. Bir başka deyişle oldukça uzamış bir “anomali” süreci Türkiye müzikolojisini esir almış gibidir. Elbette bilimcinin icra ettiği bilim üzerine düşünmesi ve bunu sorgulaması, pek de beklenen bir durum değildir. Ne de olsa bu tip düşünme ve sorgulama hali beraberinde *rahatının kaçmasını ve konfor alanının bozulmasını* getirecektir. Hatta akademisyen bu sorgulama ile sadece konfor alanından olmayacak, önceki çalışmalarına dair bir çeşit günah çıkartma süreci içine girmek zorunda kalacaktır. Bu durum da o akademisyenin, yapmış olduğu çalışmalara dayanarak kurduğu iktidar alanının sarsılmasını, tahakküm amacıyla kullandığı bilgilerinin yerinden oynamasını beraberinde getirebilir. Eleştiri ve bilginin geliştirilmesi (Lakatos ve Musgrave, 1969) bilimsel bilginin güncellenmesi ve geçerliliği için gerekliken akademisyenler için adeta bir tehlike gibidir. Bilim sosyolojisi alanlarının özellikle Türkiye’de oldukça bireysel girişimlerle sınırlı kalmasının sebepleri de bunlarla ilgilidir. Bilimi ve bilim camiasını bir kültürel grup olarak incelemek, onların gündelik hayat pratikleri olan akademinin iç dinamiklerini, özellikle bilgiye dayalı olarak kurulan bireysel iktidar ve tahakküm ilişkilerini analiz etmek, tüm prestijini ve gücünü sahip olduğunu iddia ettiği bilgisine dayandıran akademisyenler için tedirginlik yaratacaktır. Refleksivitenin temel bileşenleri de bilimcinin kendi alanına dair,



paradigmaları ve kavramlarına dair, yöntemine dair ve kendisine dair eleştirel bir analize girmesini içerir.

Bu çerçevede refleksiviteyi bir çeşit kendi bilimsel eylemleri üzerine düşünme olarak görebiliriz. Yani refleksivite, kendi üzerine düşünme kapasitesine sahip bireylerin kendi kendilerinin bilincinde olmaları ve kendi yapıyor oldukları eylemleri neden-sonuç ilişkisi içerisinde anlamaya çalışmalarıdır. Bu, Geuss'un (2002) tabiriyle kendine dönüşlü düşünmedir. Bilimcinin kendisi üzerine düşünmesi, nesnellik yanılması da ortadan kaldıracaktır. Bir bilimcinin kendi çalışmasını bir inceleme nesnesine dönüştürüp, bu çalışmayı aynı üzerine analizler yaptığı metinler gibi bir metin olarak kabul edip, araştırma yöntemlerini kendi metni üzerinde uygulayıp ve alanının kavramları çerçevesinde bu metni anlamaya çabalaması, oldukça güç bir süreç olarak refleksivitenin işletilmesini sağlar. Bu süreç müzik bilim alanına taşındığında ise durum kabaca şöyle olacaktır: müzik bilimci, belirli kolektivitelerin kültürel pratiklerini anlamaya çalışan bir sosyal bilimcidir. Ancak diğer yandan bakıldığında bilim sosyolojisi perspektifinin gösterdiği gibi müzik bilimci de belirli bir kolektivitenin (müzik bilimleri camiası) kültürel pratiklerini (bilimsel bilgi üretimi) icra etmektedir. O zaman yapılacak iş, incelediği kolektivitenin müziğe dair kavramlarını, davranışlarını ve kültürel bileşenlerini anlamaya çalışan müzik bilimcinin kendisinin bilgi üretmede yönlendiricisi olan bakış açısı, kavramlar seti ve olguya yaklaşımını bir kültürel pratik olarak kabul edip, müzik bilim alanının etnografisini yapmaktır. Ki Garfinkel'in bilim sosyolojine armağan ettiği etno-metodoloji tam da bu işe yarar. Bu anlamda bir bilimsel akademik kolektivite, bir bilimsel epistemik cemaat (Arslan, 1992) olarak kendi içine kapalı, kendi kültürel kodlarına sahip olan, kendi gündelik hayat dinamiklerini (inceleme ortamındaki ve üniversitedeki gündelik hayat) kendi normatif yapısına uygun biçimde düzenleyen ve bilgiyi tüm bunlarla ilişkili biçimde üreten bir kültürel gruptur.

Bourdieu refleksiviteyi bilimcinin bilim üzerine, bilim tarihi üzerine, kendi bilim alanı üzerine, kendi bilim alanının tarihi üzerine ve elbette ki kendisi üzerine düşünebilmesi olarak özetler (Bourdieu ve Wacquant, 1992). Bu düşünme pratiğinde temel amaç ise buralarda yatan gizli kodları, gizlenmiş tahakküm ilişkilerini, kavramların ve teorilerin belirli olguları anlamaya yaramalarının yanında dünyayı sunmanın bir şekli olarak nasıl iş gördüklerini açığa çıkartmaktır. Koytak'a (2012) göre düşünümSELLİK ilkesi, sosyal bilimcinin araştırma nesnesiyle kendisi arasında kurduğu ilişkiyi nesneleştirerek, kendi toplumsallığının bilimsel faaliyetine olan muhtemel etkisini kontrol etme çabasını ifade eder. Koytak, Bourdieu'nun bu süreci "katılımcı nesneleştirme" (*objectivation participante*) olarak adlandırdığını ve katılımcı nesneleştirmenin "sosyal bilimcinin kendi toplumsallığından gelen ön kabullerin ve temsillerin farkında olmasını, bilimselliğin olmazsa olmaz" şartlarından saydığını belirtir. Buna göre katılımcı nesneleştirme, "sosyal bilimcinin geleneksel yaklaşımda olduğu gibi, kendini nötr bir konuma sokmaya çalışması değil; kendi toplumsal konumuyla araştırma nesnesi arasında kurulması muhtemel pratik ilişkiyi itiraf ederek aşmaya çalışmasıdır. Sosyolog, hangi saikle ve ne amaçla bir toplumsal olguyu araştırma konusu ettiğini fark



edebildiği ve yöntemsel araçlarını muhasebeye çekebildiği oranda sıradan bir birey olmaktan çıkar ve sıradan bireylerin yoksun olduğu düşünömselliği kazanabilir” (Koytak 2012: 93).

Böylelikle bilim yaparken ne yaptığını bilmek, sorunları, aletleri, yöntemleri, kullanılan kavramların tarihsel olarak nasıl geliştiklerini de bilmeyi de sağlar. Öyle olunca da disiplinin kavram setini oluşturan alet kutusunun hangi dinamiklerle oluşturulduğu ve epistemolojik düzeyde de bu alet kutusunu oluşturan temel belirleyicileri, bilgiyi kategorilendirme biçimi olarak anlamak kolaylaşır. Bu da inceleme nesnelere ne kadar nesnel bakabildiğimizi sorgulamayı beraberinde getirir. Akla hemen şu soru gelebilir: *bir bilim disiplini içinde yer almak nasıl olur da nesnellikle ilgili tartışma yaratır?* Nesnellik; inceleme nesnesine, bu nesneye ilişkin önceki deneyimleri hesaba katmadan, nesnenin verdiği veriler üzerinden bakabilme becerisidir. Burada önceki deneyimlerin hesaba katılmaması mümkün müdür? Bilimsel eğitim sürecinden geçen ve kendi bilim disiplininin dünyaya bakış biçimini yansıtan çalışmaları okuyarak yetişen bir bilimcinin bu faaliyetleri, onun nesne ile karşılaşmadan önceki deneyimlerini oluşturmaz mı? Bu deneyimler, nesneye bakmayı etkilemez mi? Sosyal bilimcinin kendi toplumsallığı, nasıl bir sınıfsal kökenle ilişkili olduğu, eğitimi, benimsediği paradigmlar ve perspektifler yani dünyayı anlamak için bakarken, bakışını etkileyen gözlüğü inceleme nesnesi ile girdiği ilişkiyi doğrudan şekillendirir. Tam da bu noktada Feyerabend’in dildeki gramer’in sahip olduğu kolektif ve kozmolojik bilimcinin araştırmacının zihni üzerindeki hegemonyasına ilişkin vurgusunu hatırlamak gerekir. Bilimcinin kendi toplumsallığının bilim faaliyetine olan muhtemel etkisine odaklanmak, Mertoncu normatif yaklaşımla hesaplaşmayı da beraberinde getirir. Böylelikle bir bilimci olarak müzik bilimci de diğer insanlar gibi bir toplum içerisinde doğar, bu toplumun ekonomik-politik-kültürel-ideolojik dinamiklerinden etkilenir ve bu etkilenme inceleme nesnesine yaklaşım biçimlerini de etkiler. Böylelikle içinde bulunduğu toplumun ve dönemin dinamikleri de bilimsel çalışmaları şekillendirir.

Bu noktada Bourdieu’nun çalışmalarına bakmakta yarar vardır. Çünkü onun kullandığı sorgulayıcı dil Ünsaldı’nın (2018: 34) ifadesiyle bilim sosyolojisinin “ezber bozucu, yıkıcı ve hatta yediği kaba tükürme” izlenimi veren rahatsız edici imajıyla da örtüşür ve hatta o imajı üretir. Bilim sosyolojisinin inceleme nesnesi haline getirdiği epistemik cemaat bu çabadan doğal olarak rahatsız olur. Çünkü Mertoncu normatifliğini ve Khun’un olağan bilim paradigmasını sürdüren bilimsel cemaatlerdeki aktörlerin kolektif üretimleri olan konfor alanları bilim sosyolojisinin eleştirel ve reflektif taarruzlara maruz kalır. İçinde bulunduğu kurum ve epistemik cemaatin müşterek şekilde onanmış yöntem, teknik, analiz ve raporlama kanonlarını eleştiren, disiplinlerarası yaklaşımlara ya da bir disiplinin kendi içerisinde farklı bakışlarına yönelen bir bilimcinin ciddi sorunlar yaşayabileceği bilim cemaatleri oldukça yaygındır. Bourdieu’nun *Homoacademicus*’daki analizlerine paralel bir başka çalışması olan *Bilimin Toplumsal Kullanımları*’nın Türkçe çevirisini yapan Levent Ünsaldı’nın Takdim metni Bourdieu’nun bilim sosyolojisi anlayışını net şekilde özetlemesi bakımından da kitap kadar önemlidir ve Türkiye’deki sosyoloji/sosyal bilimler alanı için bir ders niteliğindedir. Mertoncu



işlevselcilikle ilgili olarak Ünsaldı'nın (2018: 12) tespitleri oldukça dikkat çekicidir: “Merton bilgi sosyolojisi ile olan bağı kopartıp bir anlamda bilimsel alanı kendi içine kapatır”. Bu tam da cemaatleşme şeklinde ifade etmeye çalıştığımız olguya işaret eder: “Merton'un bilimsel cemaati, Alis'in Harikalar Diyarı gibidir. Bilime inanan, bilimden başka bir ilke tanımayan mutlak gerçek peşinde sadece bilim için yaşayan bilim insanlarından mürekkep büyüğü bir dünya” (Ünsaldı 2018: 12). Buradaki Alis Harikalar Diyarı benzetmesi bizim zihnimizde somutluğu olan bir benzetmedir. Somutluk ise fakülte'nin kapısıdır. Alis'in bir delikten girip başka bir evrene, bir harikalar evrenine, gerçek olmayan, kendi kuralları olan bir hayal evrenine geçiş yapması gibi Fakülte'nin kapısından girildiği andan itibaren kendimizi; kendi paradigmalarını, kendi bilgi üretme yöntem anlayışını, kendi fikriyatını oluşturmuş bir düşünce dünyasının içerisinde buluruz. Ünsaldı'ya (2018: 13) göre bununla bağlantı kurulacak biçimde “bilimin rasyonel ölçütleri ışığında elde edilen tecrübi bilginin artık sorgulanma ihtiyacı yoktur. Bilim insanları tarafından bilimin rasyonel ölçütleri takip edilerek elde edilmiş olması nesnellüğünün garantisidir”. Bu aslında yöntemin mekanik bazı aşamalarının, basamaklarının, uygulanması gereken bir düzenek haline getirilmesi ve bunların başarıyla uygulanmasının, çalışma boyunca *ne keşfettiğinizden ya da ne bulduğunuzdan* daha önemli hale gelmesi anlamına da gelir. Dolayısıyla da yöntemin doğru işlenmiş ve doğru uygulanmış olması sizin başarılı bir çalışma yapmış olmanızın garantisi oluyor. Bu çalışmanın da sorgulanacak bir tarafı kalmıyor. Ünsaldı'nın devamında da dediği gibi bu durum da “analiz seviyesini, özerk bir alan olarak bilimsel alanın işleyiş mekanizmasına çeker”. Bu da analiz süreçlerinin analiz edilen nesneden daha önemli bir hale geldiği anlamına gelir. Yani bilimci odağını, araştırdığı nesneden çok analizin kendisine vermeye başlar. “Nasıl bakacağım, nasıl ölçeceğim, bunların geçerlilik-güvenilirlik gibi standartlarını nasıl sağlayacağım” gibi birtakım basamaklar, süreçler, prosedürler analiz edilen nesneye yönelik daha bütüncül bir bakış üretmeyi engellemeye başlar. Yine Ünsaldı'nın (2018: 13) ifadesiyle “analiz seviyesini bilimin tam olarak da özerk bir alan olarak işleyiş mekanizmalarının” içerisine çeker, bilimin ayrılmaz bir parçası haline getirir ve hatta çoğu zaman sorunsuzca kurgulanmış, yürütülmüş ve yazılmış bir yöntem başarılı bir bilimsel çalışma için yeterli hale gelebilir. Hatta çalışmaların önce yöntem bölümlerinin okunması, yöntemin doğruluğunun ya da açıklığının çalışmayı dikkate alıp almamada önemli bir parametre haline gelmesi de sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Dolayısıyla da Mertoncu bakış açısının bizi yönlendirdiği nokta, o tezin ya da makalenin ne dediği olmayıp, kullandığı yöntemin mekanizmalarına uyulup uyulmadığına yönelik kriter haline gelir. Bunun ne kadar bilim olduğu ise ayrı bir tartışmadır.

Fizik/doğa bilimlerinin metodolojisine yaslanarak yapılan ölçmelerin, analizlerin sonucunda elde edilen yani araştırma nesnesine yönelik verilerin nasıl bulguya dönüştürülebileceği ya da bulguların ne anlama geldiği gibi entelektüel bir düzey gerektiren aşama, böylelikle ikinci plana atılmış olur. Yöntemci ya da teorici dogmalaşmanın yol açtığı problemlerden biri budur. Ve bunun sonucunda da yönetime çok iyi biçimde uyulmuş ama hiçbir şey söylemeyen çalışmalar karşımıza



çıkarmak. Bu da hem genel olarak bilim için hem de özel olarak müzik bilim alanı için bir sorun haline gelir. Bu nedenle bu şekilde yerleşik bir hale geldi sorusunun cevabı ise Merton ve Khun gibi isimlerde gizlidir. Paradigmaya sıkıştırılmış bilim cemaati denince akla elbette Feyerabend de gelir. Feyerabend, Khun'un öğrencisi olarak ilerleyen süreçte yönteme karşı gelen bir bilim felsefecisi olur. Onu aslında heretik olanların en heretigi olarak da yorumlamak gerekir. Feyerabend'in tüm külliyatından çıkarılacak öz şudur: dogmatikleşmiş bir bilim metodolojisi her şeyden önce fikri yok eder, özgünlüğü yok eder, olanı görmeyi engeller. Biraz daha başa dönüp, çalışmanın önceki bölümlerinde anlattığımız müzikolojik inceleme meselesine bakarsak, bir örnek olay seçimi ya da araştırma nesnesi seçimi, ona sorular yöneltebilmek, bir perspektiften bakabilmek keza bir olguya bir kavramdan ya da teoriden bakabilmek bilimsel incelemenin temelidir. Özellikle herhangi bir müzikal olguya belirli bir kavramsal ya da teorik repertuvarla yaklaşmak merkezidir. Ancak karşılaşılan olguyla ilgili verili bir teorinin bulunmadığı durumlarda ne yapılacağı sorusu da akla gelebilir. Bu durumda teorinin alanda inşa edildiği *Grounded Theory* ve ona bağlı tasarımsal çeşitlendirmeler araştırmacıların yardımına yetişir. Bu da *Grounded Theory*'nin 1960'lardan bugüne yeni gereksinimlerine yanıt verecek şekilde evrimleşmesini zorunlu kılmıştır. *Grounded Theory*'nin bize fısıldadığı bir başka epistemolojik sorun da şudur: Teori ve yöntem bağlamında verili olan her şey sahada çalışmayabilir. Bu konuda esnek olmak gerekir. Yöntem çok önemlidir ama her şey değildir. Çünkü entelektüel çabayla birleşmeyen her yöntemin bir ayağı boşa kalacaktır. Dolayısıyla yöntemle ilgili epistemolojik bilgi kadar görünenin arkasındaki değişkenleri kavrayan entelektüel derinlik ve kıvraklık da çok önemlidir.

Kimi araştırmacı ve öğrenci olgu-teori-yöntem bağlamındaki bu karmaşanın içinde *hangi yöntemi seçmeliyim?* sorusuyla karşı karşıya kalır. Bu soruna bir çare olarak çalışmadaki ana fikrimiz doğru yöntem seçimi ve ona ait işlemlerin kusursuzca uygulanmasının prosedürel bir yanılısıma ürettiği, yöntem ve analiz işlemlerinin arkasındaki perspektif eksikliğinin akademik/entelektüel üretimi engelleyen temel bir sorun olduğudur. Sadece gelecek olursak; çalışmamızda müzikolojik inceleme için bir analiz perspektifi seti öneriyoruz. Ancak bu noktada yöntemin epistemolojik bir aygıt olduğunu unutarak onun bilgi kurma işlevini de göz ardı etmiyoruz. İddiamız; yöntem ve ona ait işlemlerin müzikolojik incelemeye konu olan olgu ve ilişkili kavram/teori repertuarından kopuk şekilde kullanılarak aygıtlaştırılmasına yönelik bir eleştiriyi, nihayetinde müzikolojik incelemenin niteliğinin sadece yönteme ait prosedürlere ve olgu tanımlarına indirgenmesine yönelik bir itirazı içermektedir.

Analiz Perspektifleri

Müzikolojik incelemede analiz meselesi, kanonikleşmiş ve standartlaştırılmış araştırma raporu formlarının da etkisiyle yöntemin tam da göbeğine oturur. Yani biz hangi yönetime yöneldik, ne yaptık, nasıl veri topladık gibi sorular analizi de doğrudan içeren ve biçimlendiren noktaları oluşturur.



Aslında bir şeyi analiz etme eylemini, o şeyin doğasını anlamakla ilgili bir çaba olarak görürsek, inceleme denilen eylemin/pratiğin tam da ortasına oturur. Keza bu çaba araştırma raporlarında sıklıkla görülen veri toplama araçları, veri analiz teknikleri vb. standart başlıklar altında bir iki cümle ile geçiştirmeyi aşan entelektüel bir çabayı içerir, ideal olarak da içermelidir. Veri analiz teknikleri başlığı araştırmacının ait olduğu epistemik cemaatin ya da danışman, diğer hocalar ve sınıf arkadaşları gibi en yakınındaki akademik çevrenin sunduğu *kullanışlı* işlemleri içerse de dikkat edilirse analiz ve teknik gibi yapısal/materyalistik ifadelerle yaslanır. Analiz edilmiş verilerin, yani bulguların, ne anlama geldiği, kavram ya da pratiklerin soykütüğü, ilişkiler, çelişkiler, kavram ya da pratiklerin serencamı, itirazlar, eleştiriler, farklı alanlarla bağlantılar, geleceğe ilişkin yordamalar gibi entelektüel ve refleksif kaygılar mevcut araştırmada verilmez ve *bir gün bir yerlerde birileri yapar* umuduyla geleceğe devredilir. Analizin teknikleri sunulsa da bulguların ne anlama geldiğine ilişkin tartışmanın nasıl, neye göre yapılacağına ilişkin bir perspektif yani *tartışma teknikleri* ortada gözükmez. Sonuç olarak da standartlaşmış rapor formlarında gördüğümüz gibi analiz süreçleri tartışma eylemini baskılar, hatta tartışma bölümünü elde edilen sonuçları alanyazındaki önceki verilerle örtüşme-örtüşmeme üzerinden mekanik bir kıyaslamaya indirger. Böylelikle çok sayıda akademik metin yorum ve tartışması ötelenmiş, gününbirlik gereksinimleri karşılayan akademik pazar ürünlerine dönüşür. Nihayetinde yapısal/materyalistik, tarihsel, kültürel ve eleştirel olarak dört başlıkta sınıfladığımız analiz perspektiflerinin (Tablo 1.) objektiviteden sübjektiviteye doğru giden bir tarihsellikleri de söz konusudur. Şimdi sırasıyla bunları ele alalım.

Yapısal/Materyalistik Analiz

Aslında yapısal/materyalistik analiz müzikolojik inceleme tarihinin en eski ve yaygın analiz perspektifidir. İnceleme nesnesi olan müziği doğa bilimlerine paralel şekilde her şeyden evvel bir *varlık* olarak ele alarak onu kendi içindeki parça-organ-bütün sistematiği içinde çalışan bu perspektif müziği oluşturan sonik materyale ve özellikle bu materyalleri temsil eden yazı sistemlerine odaklı bir geleneği oluşturmuştur. Bu bağlamda müzikolojik incelemede yapısal/materyalistik analiz tıp alanında kadavra incelemesine paralel bir önem kazanmıştır. G. Adler'in sistematik müzikoloji tasnifindeki ilk alt branşın *müziğin kurallarını* inceleme ve keşfetmeye odaklı müzik teorisi olarak tanımlanması da bu yapısal/materyalistik analiz geleneğinin bir sonucudur. G. Adler'in söz konusu müzikoloji tasnifinde zamanının bilim anlayışını ve özellikle de jeoloji ve biyolojinin tasnif ve karşılaştırma anlayışlarını model aldığımızı biliyoruz (Mugglestone, 1981). Bu yaygın paradigma Adler'in düşünce biçimini ve akademik müzikolojik incelemenin ilk sistematik kaynağını etkilemiş görünse de müzikolojik incelemede tabiat bilimlerine dayalı yapısal/materyalistik analizin izleri çok daha eskilere götürülebilir. Batıda Pisagor'dan Zarlino'ya, Doğuda ise Safiyü'd-Din Urmevî'den Kutbuddîn-i Şîrâzî'ye uzanan bir tarihsel arka planda müzikal materyal matematiksel açıdan sistematikleştirilmeye



çalışılmıştır. Bu girişimler çok farklı müzik teorik perspektifler üretse de yapısal/materyalistik analiz tüm bu çalışmaların daimî ortak noktasını oluşturmuştur.

Doğal olarak yapısal/materyalistik analiz inceleme nesnesi olarak ele aldığı müzikal fenomenin ses, perde, ritim, armoni, çalgı, makam, seyir, tını gibi daha çok müzik teorisi ya da organoloji ile ilişkili olabilecek boyutlarına odaklanır. Burada odak noktası analizin kendisidir, analiz nesnesi ya da analizci ikinci planda kalabilir. Neyi analiz ettiğimizden ziyade *nasıl bir düzenele* analiz ettiğimiz burada öne çıkar. Örneğin; perde sistemine odaklı bir analiz yapıyorsa hangi perde sisteminin model alındığı çalışmanın güvenilirliğinin ve sağlamlığının temelini oluşturur. Ya da Schenker analizi yürüten bir araştırmacının analiz tekniğine olan hakimiyetinin çalışmanın bilimsel niteliğinin ön şartı olarak kabul edilmesi gibi. Böylelikle çalışmanın bilimselliği ve objektifliği *a priori* analiz içeriğinin gücüne bağlanır. Araştırmacıya düşen bu verili düzeneğin işlem basamaklarını sadece hatasız şekilde uygulamaktır artık. Dolayısıyla bu anlayış Ünsaldı'nın ifadesiyle “güzel bir sığınak” yaratarak araştırma basamaklarına, verili şemalara uymuş olmanın getirdiği, sorgulamanın olabildiğince azaltılması halini de üretmiş olur. Hatta kanonikleşmiş teorik arka plana yaslanmak kabul edilmiş araştırma disiplin ve geleneklerinin bir temsilcisi olmayı da sağlayarak bir akademik cemaatin sadık üyesi olmayı da garantiler. Aslında bu tip analiz biçimleri tabiat bilimlerini model alan ve Mertoncu bilim anlayışına paralel bir paradigmaya oturur. Analizci nötr pozisyonadadır. Objektivite esastır ve analiz düzenekleri verilidir. Araştırmacının nötr pozisyonda konumlanması araştırmacının fikir, duygu, düşünce ya da yorumunu mümkün olduğunca araştırmanın dışında tutması anlamına gelir. Veri toplama aşamasından verileri sınıflandırma, analiz ve raporlama aşamalarına kadar varlığını geride tutan araştırmacı kendisini sadece analiz prosedürünün operatörü olarak görür. Analizimiz bir yorumcu olarak orada değildir; o bir veri toplayıcı, bir analizci ve raporcudur. Böylelikle yapısal/materyalistik analizin müzikolojik incelemenin “bilimsel” boyutuna en önemli katkısı Popper’cı “yanlışlanabilirlik” ilkesini karşılayacak teorik standartları belirlemesi olur. Bu bağlamda verili ilkelere bağlı yapısal/materyalistik analiz geleneğinin hem teorik standartları inşa etme hem de o teorik standartlar çerçevesinde bir analizin nasıl yürütüleceğine ilişkin ilkeler getirme gibi birbirine bağlı bir çizgide işlev kazandığı görülmektedir. Kısacası yapısal/materyalistik analiz perspektifinde verili müzik teorik ilkelerin varlığı analizin ön koşulu olarak tanımlanır. Bu koşul sözlü müzik geleneklerinin analiz edilebilmek için yüksek düzeyde temsil sorununa rağmen yazıya aktarılmasını zorunlu kılmıştır.

Batı dışı müziklerin Batı notasyonu ile yazılması ya da Erken Cumhuriyet Dönemi’nde yine Batı notasyonu kullanılarak yapılan türkülerle ilgili çalışmalarının temel varsayımı da müzik notasyonu olmadan analizin mümkün olamayacağı ve bu notasyonun müziğin teorik ilkelerini belirleyeceği yönünde idi. Notasyon ayrıca karşılaştırmalı analizler için de bir olanak sunuyordu. Bu varsayım yapısal/materyalistik analizi notasyona bağlayan bir geleneği de inşa etmişti. Bu çalışma yaklaşımını Clarke ve Cook (2004) *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* isimli kitaplarında açıkça



ortaya koymuşlar ve empirik müzikolojinin en temel iki verisini “notaya alınmış müzik” ve “ses kayıtları” olarak tanımlamışlardır. Ancak yapısal/materyalistik analizde sonic materyalinin notasyonun yerini alması ve özellikle de sonic materyalin sosyal olarak inşa edildiğine ilişkin kavrayışın gelişmesi çok gecikmemiştir. Bu değişimde müzikoloji ve etnomüzikoloji arasındaki belirgin paradigma farkının etkisi görülebilir. Müzikolojik incelemede yapısal/materyalistik analiz, tarihsel analiz ile birlikte, her daim başlıca veri analiz tekniği olagelmışken müziği sadece seslerden oluşan bir yığın olmanın dışında, toplum ve kültür içindeki işlevi üzerinden analiz eden etnomüzikoloji farklı bir bakış getirmiştir. Etnomüzikoloji ses materyalinin toplumsal ve tarihsel olarak yeniden üretildiği icraya ve bu icranın bağlamına odaklandığından yapısal/materyalistik analizi kültürel analizin bir boyutuna dönüştürmüştür. Böylelikle sonic materyale yaklaşım ve onun yazılı (notasyon)/yazısız (akustik, kültürel, toplumsal üretim, icra farklılıkları vb.) göstergeler ışığındaki yapısal/materyalistik analiz müzikoloji ve etnomüzikoloji arasındaki temel farklardan birini oluşturmuştur.

Tarihsel Analiz

Yapısal/materyalistik analizde müzikal materyalin inceleme nesnesi olarak öne çıkmasına bağlı olarak bu materyallerin zaman içindeki değişimi de müziğe tarihsel bir perspektiften bakışı doğurmuştu. Bu anlayış G. Adler’in 1885 tarihli ünlü müzikoloji sınıflamasında net şekilde görünür. Sistematik müzikoloji ile birlikte müzikolojinin iki temel ayağından biri olan tarihsel müzikolojiyi Adler “notasyon, form, kuralların tarihsel ilerleyişi ve çalgıların tarihi” gibi temel çalışma konularına ayırmış ve müzikolojik incelemede tarihsel analizin günümüzde de işleyen temellerini atmıştır. Adler sonrasında da değişim olgusuna odaklanan tarihsel analizler müziği özellikle besteci ve icracının yaşadığı dönemin özelliklerine uygun şekilde anlamaya yönelmiş, anakronik hatalardan uzak durmak ilke edinilmişti. Tarihin farklı koşullar altında tekrar çalıştırılmayacağı ve zamanın geri döndürülemezliği ilkesine dayanan tarihsel yöntem (Clarke ve Cook, 2004: 4) geçmişe ait müzikal kaynakların olabildiğince objektif ve yaşanan dönemin koşulları çerçevesinde analizini empirik/bilimsel olma adına şart koşmuştu. Bu da müzikolojik incelemede tarihsel analizi araştırmacının yorum ve görüşünden olabildiğince uzak, geçmişin gerçeğini somut kanıtlar ve bunların sistematik analizine ve sınıflandırılmasına dayanan bir karaktere kavuşturmuştu. Yapısal/materyalistik analizler bu noktada objektif analizin başlıca kaynağı olarak işe koşulmuştu. Özellikle de müzik teorisi alanındaki tarihsel kaynakların taranması müzik teorisinde, bir başka deyişle müziği oluşturan materyallerin nereden nereye geldiğine yönelik net veriler sunmuştur. Böylece müzikal materyalin tarihsel değişimine dayanan bu yapısal/tarihsel analiz müzikal biliş ve yaratıcılığın merkezinde olan *besteci* fenomenine dayanan bir müzik tarihi yazımını üretmiştir. Bu anlayış bestecilerin sıra dışı yetenek ve becerilerine, yaşamlarına, sorunlarına ve hatta özel hayatlarına varan bir hikâye anlatıcılığına dönüşerek, bir şekilde *history of music* değil *musical stories* birikimini de doğurmuştur. Clarke ve Cook’a (2004: 43) bu tür 19.yy. Avrupa ve ABD’inde müzikal kanonların ve bunların



kendi içindeki *başyapıtlaşma* süreçlerinin inşa edilme ve kurumsallaşma stratejilerini de ortaya koymuştur. Yazarlar tarihsel analizin bu yönüyle sadece müziğin değişimini ortaya koyma işlevinin dışında sınıf ve statü gruplarının ayrımını üreten 19.yy. temelli bir *yüksek kültür* fikrini ürettiğini de belirtirler. Bu bakış Bourdieu'nun beğeni ve tercihlerin toplumsal sınıf ve statü göstergesi olarak kullanımı düşüncesini akla getirmekte, hatta meseleye Bourdieucu perspektiften bakışın önünü açmaktadır.

Müzikolojik incelemede tarihsel analizin bu noktaya dek iki temel işlevi olduğunu görüyoruz:

a) geçmişin müzik kaynaklarını derlemek, yazmak ve müzik materyalinin değişimini/sürekliliğini ortaya koymak, b) elde edilen büyük birikimi *yüksek kültür* şeklinde tanımlayarak toplumsal ve sınıfsal ayrımlarda kullanmak. Birinci işlevde tarihsel dokümanların analizinde seçilen usul ve kullanılan dil olabildiğince empirik olma gayretini gösterirken ikinci işlevdeki ideolojik boyut kimi tarihsel analizlerin subjektif ve taraflı bulunmasına neden olmuş, hatta eleştirel yaklaşımların doğuşunda rol oynamıştır. Peki, tarihsel analizin ideolojik işlevinin arka planında hangi etkenler yatmaktadır? Nasıl bir tarih yazımı takip edilmiş ve bu da eleştirilere neden olmuştur? Bu soruların yanıtı için Clarke ve Cook'un (2004) ifade ettiği müzik tarihi çalışmalarının yüksek kültür fikrini üretmesi düşüncesine dönersek bir şekilde tarihsel analizin tarihine bakmak gibi refleksif bir çaba içinde buluruz kendimizi. Müzik tarihi, özellikle Batı müzik tarihi, alanındaki çalışmalarda gördüğümüz daimî ilerleme, gelişim ve bir öncekinin mirası üzerinde birikerek giderek sofistike hale gelen kurallar çizgisi tanımlama anlayışının ilk izleri 18.yy.'ın Avrupalı ideolog, düşünür ve devlet adamlarında görülmektedir. Tarih yazma anlayışını oldukça etkileyen bu isimlerin başında Fransız ekonomist ve devlet adamı J. Turgot gelir. Avrupa'nın insanlığın en ileri noktasında bulunduğu ve diğer ulusların geride kalan ilerleme hatlarını temsil ettiği düşüncesi bu dönemin bilim adamları ve entelektüelleri arasında oldukça yaygındı. Bu ortam içinde Turgot, "belli aşama, dönem ya da evrelerden geçerek kademeli biçimde kendini ortaya koyan evrensel bir insanlık tarihi" fikrini tutkuyla savunuyor ve insanlığın "her biri bir öncekine koparılamaz neden ve sonuç dizileriyle bağlı yeni aşamaların art arda gelişile ilerlediği" düşüncesinde ısrar ediyordu (Bock, 2019: 75). Turgot ilkel ve uygar toplumların temsil ettiği gelişmişlik ve medeniyet farklarının insanlığın geçirdiği tüm aşamaları gösteren "bütün çağların tarihinin" bir resmini sunduğunu ifade ederken kültürel evrimci ve Sosyal Darwinist bir çizgiye oturuyordu. Turgot'un bu fikirlerini Batı müzik tarihi yazımında karşımıza çıkan ilerleme, evrim ve birbiri üzerine eklenerek gelişen bestecilik anlayışı tanımlarında bire bir görebiliriz. Müziğin daimî bir gelişim ve evrim çizgisinde ilerlediği fikrini açık ya da dolaylı olarak içeren bu tarihsel analiz anlayışı notası yazılmamış müziklerin, bir başka deyişle Batı dışı müziklerin tarihini ve işlevini ele almamış, etnomüzikolojinin ortaya çıkışına dek bu konuları karanlıkta bırakmıştır. Antropolojik ilkel kültür tanımındaki *bir yazı sistemine sahip olmamak* kriteri müziğe de aktarılmış, bu da notası olmayan müziklerin de aynı şekilde ilkel/yabani olarak tanımlanmasına neden



olmuştur. Yazılmadığı için *analiz edilemez* bulunan bu müzikler karanlık bir tarihin müziği olarak görülmüş ve uzun süre müzikolojik incelemenin konusu olamamıştır.

Turgot'a benzer *ilerlemeci* bir başka Fransız düşünür de M. de Condorcet'tir. Condorcet insanlığın farklı uygarlık seviyeleri gösterse de nihayetinde sağlık, eğitim ve toplumsal bakımdan günün birinde eşitleneceğine ve Fransız Devrimi'nin bu gerçek özgürleşmede çok büyük payı olacağına inanan biriydi. Rastgele seçtiği toplumsal olaylardan elde ettiği “ilerleme evrelerini” evrensel bir kader ve yeniden başvurulabilecek tarihsel bir pusula gibi sunan Condorcet'in bu “saf” (Bock, 2019: 76) tutumu tarih ve sosyal bilim metodolojisi bakımından eleştirilebilir olsa da müzik tarihi alanında değiştirilmeden kullanılmıştır. Bir başka deyişle Condorcet'in spekülatif “evreleme” yöntemi ve Turgot'un daimi ilerleme fikri Batı müzik tarihi analiz ve yazımındaki kanonları üretmiş, onlar da Clarke ve Cook'un ifade ettiği yüksek kültür inşasının temel aygıtları olmuştur. Karşılaştırmalı müzikoloji geleneği sonrası antropolojiden ilhamla doğan etnomüzikolojinin 20.yy ortalarında dikkat çekmeye başlaması ancak kültürel evrimci, Sosyal Darwinist ve pozitivist tarih yazımının zayıflamasıyla ve antropolojideki ilkel kavramının eleştirisi ile mümkün olabilmektedir. 1970'ler sonrasında ise kültürel çalışmalar, postmodern ve postkolonyel kuramlar müzikolojik incelemede tarihsel analiz ve bakışta değişimlere neden olmuştur. Sadece yazılan değil yazılmayan müziğin geçmişine ilişkin çalışmaların artışı yanında (buraya referanslar vereceğim) popüler müziğin tarihi de dikkat çekmeye başlamıştı. 2000'ler ve sonrasında müzikolojik incelemede tarihsel analiz perspektifi sadece geçmişe ait, belli dönem ya da *yüksek* müzik kültürünün tarihine değil, yaşayan müziğin kısa dönem tarihine de odaklanmaktadır.

Kültürel Analiz

Kültürel Analiz ise objektivitenin zayıflayıp sübjektiviteye doğru gidişin de görülebildiği bir aşamayı temsil eder. Burada aslında daha çok etnomüzikolojinin analiz metotlarına yaklaşma söz konusudur. Kültürel Analizde kolektiviteler ve kültürel unsurlar (kimlik, anlam inşası, işlevi, bellekte nasıl kurulduğu, aktarım biçimleri, kültürel değişim ve süreklilik) odağa alınır. Burada analiz düzeyi bağlam odaklıdır. Yani her şey orada (alanda, gözlemlenen nesnede) olup bitenle ilişkilidir. Veri toplamadan analize ilişkin tüm aygıtlara kullanılan her şey bağlama özgü niteliklerden ayrı değildir. Dolayısıyla da burada objektivite analizciden çok bağlamın nitelikleri üzerinden okunur. Böyle olunca da analizcinin gözlemi, deneyi ve yorumu gerçekliğin kurgulanmasında devrededir ve analizcinin, yapısal/materyalistik analizdeki nötr pozisyonu kültürel analizde söz konusu değildir. Çünkü *orada olup bitenin* tanığı olan araştırmacının deneyimleri algılama biçimi ve onu raporlama/yorumlama anlayışı da inşa edilen bilginin bir parçası olup, orada olmayanların (okurlar, diğer bilim insanları vs) araştırma nesnesi ve bağlamıyla kuracağı ilişkiyi belirleyecek bir güce ve öneme sahiptir.



Eleştirel Analiz

Eleştirel analiz perspektifimiz ilişkili olduğu Frankfurt Okulu ve Eleştirel Teori gereği diğer analiz perspektiflerine göre *politiktir* ve iktidar üreten her türlü örgütlü oluşumu kültürel ve müzikal eylemin altında yatan temel etken olarak görür. Bilginin objektifliğine kuşkulu bakış konusunda Eleştirel Teori ile birleşmesine rağmen eleştirel analiz perspektifimiz kültür endüstrisi ve popüler kültüre bakışı noktasında Frankfurt Okulu ile ayrışan, özellikle de İngiliz Kültürel Çalışmalar sahasının demokratik anlayışına yakın bir noktadadır. Keza literatürde eleştirel müzikoloji başlığını taşıyan çalışmalara bakıldığında bunların da İngiltere kökenli oldukları ve müzikal söylemin altındaki ideolojik/politik yapıya odaklandıkları görülebilir (Miles, 1997; Scott, 2003; Griffiths, 2010; Maus, 2011; Weliever, 2011). Bu çalışmaların ortak bir başka yönü de müzikolojik incelemede söylem, yorum ve metin odaklı bir yöneme yönelmeleri ve özellikle de pozitivist bilim anlayışına mesafeli olmalarıdır. Müzikolojik literatür yanında eleştirel analiz anlayışımız Derrida'nın *yapısökümü*, Foucault'un *söylem analizi*, Bourdieu'nun sosyolojisindeki *ilişkisellikler*, post-kolonyal teorilerdeki *hegemonya*, ve feminist teoriler ile nihayetinde Campell'in bilim programına diklenen Eleştirel Bilim Sosyoloji'nin güzergâhlarında yürüyen ve tüm bu teorik/kavramsal perspektiflerin ortak noktası olan *belirleyici güçlere* taarruzu öncüleyen bir perspektife sahiptir.

Bu bağlamda müzikolojik incelemede eleştirel analiz *müzikal olguların arka planındaki güç ve tahakküm ilişkilerine* odaklanarak yapısalcı sosyoloji geleneği ile güçlü teorik bağlar kurar. Ses, perde, ritim, ezgi, armoni gibi materyallere odaklanan yapısal/materyalistik analiz, müziğin geçmişini belgelendiren tarihsel analiz, kültüre ilişkin kimlik ve anlam mekanizmalarını da kültürel analiz ile ele almak nihayetinde müziği belirli neden-sonuç ilişkileri şeklinde açıklayarak doğa bilimlerinin izinde *nesneleştirir*. Tüm bu çalışmaların ortak noktası bilimsel olma adına geçerli ve güvenilir kanıtları sağlama kaygısıdır. Dolayısıyla pozitivist bilim anlayışındaki ölçülmek/incelenmek istenen nesnenin/problemin de objektif olması ilkesi ele alınan müzikal fenomenin daha baştan acele ve yanlış şekilde tanımlanmasını, dolayısıyla sınırlı bir ontolojik perspektiften görülmesini doğurabilmektedir. Bir başka deyişle, bu objektivite zorunluluğu alanda sıklıkla gördüğümüz özgün ve biricik deneyimleri silikleştirerek onları verili teori, kavram ve fikirler üzerinden nesneleştirme riskini üretmektedir. Bu noktada eleştirel bilim sosyolojisinin Campell'in güçlü programına itirazındaki argümanlarının eleştirel analiz perspektifimizi de destekler nitelikte olduğunu görüyoruz. Campell'in güçlü programının doğa/fizik bilimlerini “olgunlaşmış”, sosyolojiyi ise “olgunlaşmamış” bilimler olarak gördüğünü ve bilimsel incelemede en iyi yolun “başarılı bilimlerin yöntemlerini kullanmak” (Restivo ve Loughlin, 1987) şeklinde tanımladığını hatırlatmak gerekir. Yine de fizik/doğa bilimlerinin saygınlığına dayanan Campell'in bilim sosyolojisi anlayışının sosyal bilimcilerce daima baş tacı edilmediği görülebilir. Özellikle de “yöntemler hiyerarşisini tersine çeviren” (Restivo ve Loughlin, 1987) sosyal bilimciler bu noktaya inceledikleri karmaşık toplumsal dünyanın zorunlu dayatması sonucunda gelebilmişlerdir. Ancak görünen o ki, kimi zaman sosyal bilimciler fizik/doğa bilimlerinin



sosyal bilime uygun olmayan, dar şekilde tasarlanmış metodolojilerini model olarak “kendi araştırmalarını boşu boşuna sınırlandırma” (Restivo ve Loughlin, 1987) yoluna girebilmektedir. Doğa bilimlerini model olarak bilimsel açıdan imtiyazlanma anlayışı bilimler hiyerarşisi üretmenin dışında sosyal bilim alanında kendi içindeki iktidar ve tahakküm ilişkilerini de düzenlemektedir. Betimsel, derinliksiz ancak mevcut metodolojik düzeneklere uyan çalışmaların eleştirel ve reflektif çalışmalara göre sayıca ağırlığı *tekniker ve uygulayıcı bilim insanı* niceliğini arttırsa da entelektüel çabayı ikinci plana atabilmiştir. Bu noktada reflektif eleştiriler ünvan, sınıfsal yükselme, imtiyaz, proje gelirleri, güç, makam vb. akademik ganimet mücadelelerinin verildiği o konforlu bilimsel alanın artık bilimsel çabanın en meşru ve gerçek zeminine dönüştüğünü göstermekle beraber bilimi meşrulaştırmanın ilk dayanağı olan toplumsal sorunlara çare olma söylemine yönelik samimi bir sorgulamayı da tetikler. Bu sorgulama sosyal bilimlerin işlevini açıklamak için tatmin edici yanıtlar üretmekle birlikte *özgürleştirici epistemolojinin* (Restivo ve Loughlin, 1987) kapısını açar.

Restivo ve Loughlin (1987) Bourdieu'nun *Homoacademicus*'undaki söylemlere paralel şekilde bilimin toplumsal bir kurum ve eylem olduğunu belirterek, eleştirel bilim sosyolojisinin “bilim içindeki iletişim ve iktidar örüntülerini verili durumlar olarak değil, sorunlar olarak” (Restivo ve Loughlin, 1987: 543) ele aldığını ifade etmiştir. Bu anlayış bilimsel incelemenin bir branşı olarak müzikolojik incelemede de özgürleştirici bir epistemolojinin olanağının bize sorguladır. Dolayısıyla da müzikolojik incelemede eleştirel analiz müzikal olguları, onu üretenleri ve hatta onu inceleyen bilim cemaatini toplumsal eylemler kümesi olarak görür ve sadece müzikal olguları değil; bilimsel örgütleri, yapıları, yöntemleri, teorileri, paradigmaları, akademisyenleri ve onların mesleki ilişkilerini (atama, yükselme, rekabet, mobing vb.) de inceleme nesnesine dönüştüren bir reflektiviteyi içermeye başlar. Böylelikle eleştirel analiz müzikal meselelere odaklı gibi görünse de esas derdi bunların altında yatan fikir, kavram ve teorilerin inşa edildiği politik, örgütsel, sınıfsal mekanizmalara çok boyutlu ve derinlikli bir eleştiri yöneltmektir. Sanki artık amaç müziği ve müzikal pratikleri nesne düzeyinde analiz etmek değil, bunların ardındaki siyasi, ekonomik ve ideolojik etkenlere taarruz etmek, müziği araçsallaştıran yapıları deşifre ederek olabildiğince gerçekçi ve büyük bir resmi ortaya koyabilmektir.

Eleştirel teorideki pozitivist bilim ve modernizm eleştirisiyle olan bağına rağmen eleştirel analiz anlayışımız özellikle yapısal/materyalistik ve tarihsel analizdeki objektif bilgi üretimine oldukça mesafeli durur. Bu da yapısal/materyalistik, tarihsel ve kültürel analizlerin bulgularına derin ilişkiler ağı içinde bakmayı gerektiren, neden-sonuç ilişkilerinden çok araştırma konusu olan müzikal fenomenin tarihselliğini çok sayıda örnek olay, figür ve doküman üzerinden anlamaya ve yorumlamaya odaklanan bir çabayı zorunlu kılar. Nihayetinde eleştirel analiz müzikal pratikleri belirli sosyal sınıf ve grupların politik nedenlere bağlı etkinlikleri olarak görür. Eleştirel analizde geçmişe ait örnek, figür ve dokümanlar bir fikri/tezi tek boyutlu şekilde kanıtlamaya yönelik argümanlar şeklinde değil altındaki politik ve ideolojik etkilerin bağlamında ele aldığından derin ve cesur sorular sorulur. Bu soruların temelinde de az önce belirtilen *arka planda ne var?* sorusu yatar. Bu soru sadece burada



çizmeye çalıştığımız eleştirel analizde değil, bütün Eleştirel Çalışmalar sahasının ana meselesine dönüşür. Bu soru da *pratikleri, metinleri, söylemleri üreten nedir?* sorularının da peşine düşmeyi sağlar. Bunlar ideolojiler, iktidar ilişkileri, kurumlar, habitus, kültür, din, eğitim gibi sadece failleri olduğumuz, bizim dışımızda aktörlerin iplerini tuttuğu büyük yapılar ve statükolar olabilir. Eleştirel analizcinin en ayırt edici özelliği bu yapıları sorgulaması ve *zülfü yâre dokunmaktan* çekinmemesidir. Türkiye’de müzikolojik inceleme alanında güçlü teorik ve tarihsel dayanakları olan bu tür eleştirel analizler 2010’lu yıllardan sonra hızlanmıştır. Böylelikle Türkiye’nin modernleşme serüveni içinde Cumhuriyetin klasik müzik ve müzik eğitimi politikalarına cesur eleştiriler getirilmiştir (Öztürk, 2014, 2018a, 2018b, 2020; Kutluk, 2016, 2019; Ayas, 2014; 2017; Özmenteş ve Şenel, 2018, Özmenteş, 2019). Öte yandan 2014 yılında Afyonkarahisar’da düzenlenen “90. Yıl Müzik Kongresi” de bu tür eleştirel analizlerin akademik alanda görüldüğü ilk çalışmalara ve yarattığı sert tartışmalara sahne olmuştu³.

Eleştirel analizi, yakın olsa da müzik eleştirisi ile karıştırmamak gerekir. Müzik eleştirisi icra/ırcacı odaklı karakteri ile eleştirel analiz politikliğinden uzaktır. Müzik eleştirisi ele aldığı eser, icra ve icracıya ait anlık değerlendirmeleri sosyal, tarihsel ve politik mevzilere taşıdıkça, girilmemesi gereken yerlere girip rahatsız edici olmaya başladıkça müzikolojik bir eleştirel analize yaklaşır. Böylelikle eleştirel analiz akademik bir yöntem anlayışı olmanın yanında sanat eleştirisi alanında da işlerlik gören, sanata dair tüm eylem ve aktörleri yöneten politika ve statükoları görünür kılan, estetiğin toplumsal, kültürel ve sınıfsal kökeninin ardındaki politikayı ve eşitsizlikleri sorgulayan, düşük ve yüksek zevk vb. ayırıcı kanonları söken kapsayıcı bir entelektüel çaba olarak da görülebilir.

Sona Doğru: Hangi Perspektif?

Araştırmacı eğitiminde analiz perspektifleriyle ilgili ilk sorun hangi analiz perspektifinin kullanılması gerektiği noktasında belirebilmektedir. Öğrenciler karşılaştıkları bu sorunu dile getirirken *hangi perspektifi seçmeliyim?* sorusunu sıklıkla yöneltirler. Düzeltmesi gereken ilk husus bunun bir *seçim* değil *yönelim* olduğuna dikkati çekmektir. Yani, *inceleme nesnesine nasıl yaklaşıldığı, nesnenin doğası, hangi noktaların merak edildiği* aslında perspektifi kendiliğinden netleştirir ve perspektif yöneliminin ilk önemli belirleyicisidir. Bir başka deyişle, analizcinin inceleme nesnesi ile kurduğu ilk merak ilişkisi ve karşılaşma oldukça kurucudur. İkinci önemli husus ise analizcinin ait olduğu bilimsel cemaatin belirlediği *toplumsal koşullardır*. Az önce ifade edildiği gibi belirli bir epistemik cemaatin içinde olan ve bu cemaat içinde *domine edilmiş metodolojik geleneklerde* yetişen bir araştırmacının epistemolojik özgürlük beklentisi kolay gerçekleşmeyebilir. Araştırmacının içinde yaşadığı toplumsal uzam da bu anlamda öncelikli belirleyicilerden biri olur. Bunun çocukluktan itibaren başladığı

³ Kongredeki tartışmaların ardından Hüseyin Akbulut’un kaleme aldığı “Hâla alaturka-alafranga kavgasında sayanlar!” başlıklı yazı eleştirel analizlere statüko cephesinden gelen itirazları içeriyordu. Bkz. <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/huseyin-akbulut/h-la-alaturka-alafranga-kavgasinda-sayanlar/324/>

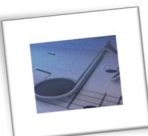
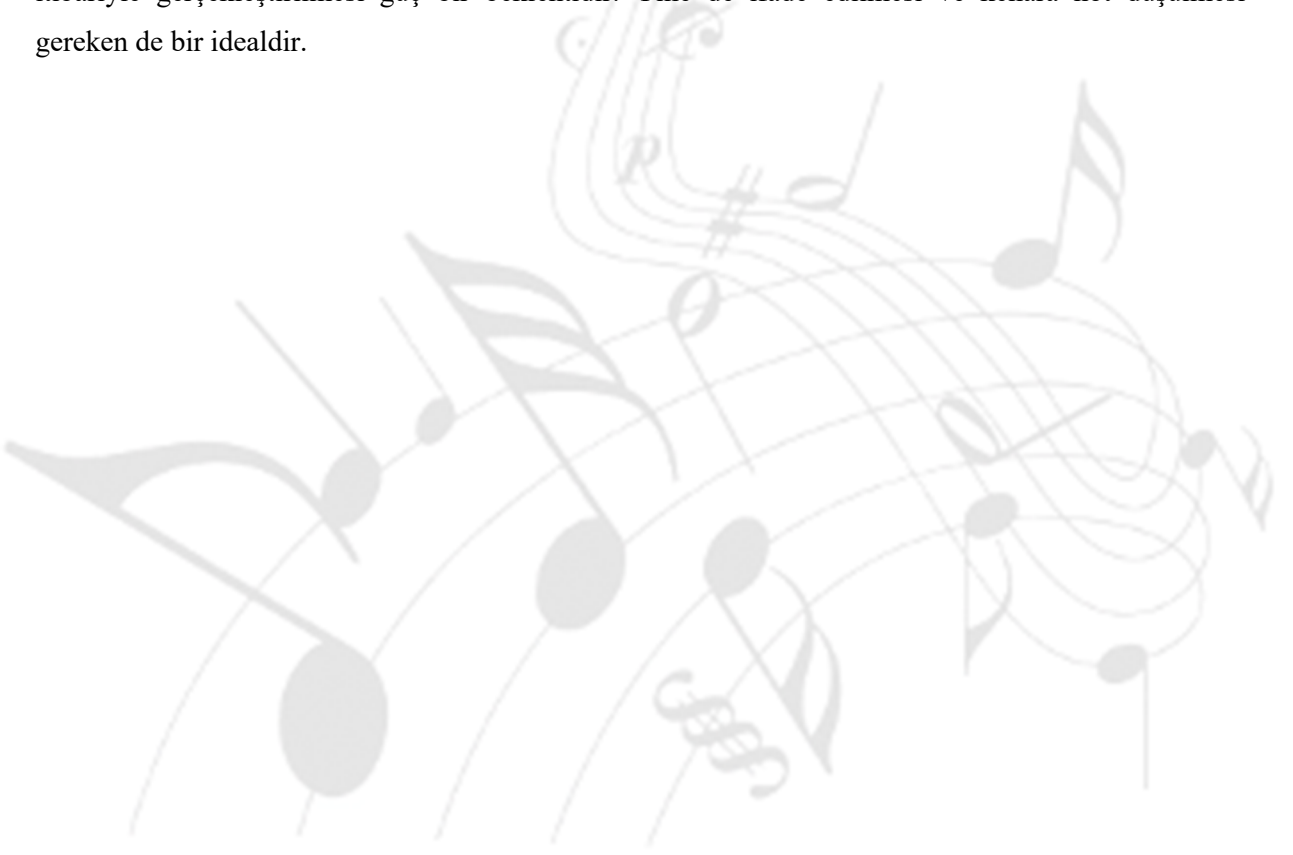


düşünülürse alınan eğitim, yetiştiğimiz kültürel ortam, içinde bulunulan aile ortamı, sosyal ortam yani hayat boyunca mesleki sosyalizasyonumuza kadar geçirdiğimiz tüm kültürel sermaye birikimimiz bu noktada inceleme ve analiz yaklaşımımızda gizli etkenler olarak rol alır. Mesleki sosyalizasyonun başladığı yer olarak üniversite eğitimindeki kavramsal, teorik ve uygulamalı tüm kazanımlar önceki uzam bileşenlerinin üzerine eklenecektir. Öğretim üyeleri, müfredat, o fakülte ve özellikle de o bölümdeki genel çalışma prensipleri, araştırma teknikleri, seçilen tezler hatta verilen ödevler gibi çok sayıda değişken mesleki sosyalizasyonun unsurlarını oluştururken yapılacak incelemelerde araştırmacının perspektifini de şekillendirecektir. Analiz perspektiflerine yönelimde üçüncü önemli etken ise araştırmacının bizzatı *kendisidir*. Araştırmacının hangi analiz perspektifine yatkın bir karaktere ve öğrenme stiline sahip olduğunun farkına varması inceleme nesnesine yönelimle başlayıp perspektif yönelimine evrilen bir çizgidir. Bir başka deyişle, araştırmacının taşıdığı merak, eğilim ve motivasyon kaynaklarına yönelik farkındalığı inceleme nesnesi ve analiz perspektifine yönelimini diyalektik bir bütünlük içinde yürütür ve metodolojik/teknik bir meseleyi aşarak araştırmacı kimliğini de belirleme gücüne ulaşır. Örneğin “*sayılarla mı aram iyi yoksa kavramlarla mı? bilimsel metinleri mi yoksa felsefi metinleri mi seviyorum?*” gibi sorularla araştırmacı kendi eğilimlerini belirleyebilir. Aslında refleksivite bunu da kapsar. Bu boyutuyla refleksivite, eğitim bilimleri alanında kullanılan ve ne düşündüğünü düşünmek anlamına gelen *metacognition (üstbiliş)* kavramını da hatırlatabilir. Örneğin, piyano çalarken hangi akoru basacağımızı düşünmek *cognition* olarak ele alınabilirken “*bastım ve ne oldu, nasıl tınladı, ne düşündüğümü nasıl bilebilirim, düşünüş biçimim doğru muydu yanlış mıydı?*” gibi bir sorular bilişsel eylemleri denetleyen üstbilişsel eylemler olarak işler. Refleksivite de buna benzer bir kavram olarak “*ben bir araştırmacı olarak analiz öncesinde nerede duruyorum, ne yapıyorum, nasıl bakıyorum?*” vb. sorular çerçevesinde şekillenen bir sorgulamayı içerir. Bir öğrencinin ya da genç bir araştırmacının mesleğin ilk yıllarında bu sorularla meşgul olması sıklıkla görülmez, çok da beklenmez. Bu nedenle refleksif sorgulamanın deneyimle ve özellikle de lisansüstü eğitim sürecinde başlamasını bekleriz.

Bu çalışmada ana gayemiz müzikolojik incelemede epistemolojik özgürlüğün kapısını açabilecek bir çerçeve sunmaktır. Verili ve onanmış yöntem şablonlarının sorgusuz sualsiz kullanımı yerine araştırmacının analiz perspektifine yönelimini belirleyen şu üç değişkenin farkında olmasını bekliyoruz: inceleme nesnesi ile ilişkisi, içinde bulunduğu epistemik cemaatin toplumsal koşulları ve kendisine ilişkin farkındalığı. Analiz perspektifine yönelimi diyalektik, birikimli ve bütünlüklü bir şekilde inşa eden bu değişkenler araştırmacı kimliğinin sadece üniversitede başlayan mesleki sosyalizasyona bağlı olmayan bir kültürel sermaye birikimi olduğunu da düşündürmektedir. Bu nedenle genel olarak bilimde, özelde müzikolojik incelemede araştırmacıların yöntem ve ona ait alet edevata odaklanmalarının operasyonel bir gereklilik olduğunu ve bir epistemik cemaatin onanmış kanonlarını yerine getirme üzerinden toplumsal bir aidiyet geliştirmenin koşullarını sağladığını görüyor ve buna itiraz ediyoruz. Bu tür operasyonel gereksinimlerin ve toplumsallaşma



mekanizmalarının akademik yaşantıda yüksek not ortalamalarının ve nihayetinde diploma süreçlerinin bir parçası olduğunu reddetmemekle birlikte, ana savunumuz lisansüstü düzeyde ve akademik yükselme süreçlerinde bu mekanizmaların terkedilmesi gerektiği ve epistemolojik bir özgürlüğün inşası için araştırmacıları barındıran pedagojik, metodolojik ve idari yapıların *uysallaştırıcı* toplumsal uzama paralel değil, muhalif bir şekilde tesis edilmesi gerektiğidir. Sadece alan ve teknik beceri yeterliği üzerinden yürüyen atama/yükselme ve öğrenci seçim kriterleri bahsettiğimiz ve eleştirdiğimiz tek yönlü yöntem operatörünü tanımlamaktadır. Farklı alan ve disiplinlere açıklığı, bilgi transferine yatkınlığı ve tek bir alanın değil, farklı alanların bilgilerinden mürekkep yorumcu gücü bünyesinde barındıran entelektüel beceriler epistemolojik özgürlüğün ön koşuludur ve akademinin mevcut yapısı itibarıyla gerçekleştirilmesi güç bir beklentidir. Yine de ifade edilmesi ve kenara not düşülmesi gereken de bir idealdir.



KAYNAKÇA

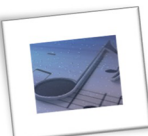
- Arslan, H. (1992). *Epistemik Cemaat: Bir Bilim Sosyolojisi Denemesi*. İstanbul: Paradigma Yayınevi.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Ayas, O. G. (2017). Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 139-146.
- Berger, R. A. (1993). Metinden Alan Çalışmasına ve Tersi: Post (Modern)-Etnografyayı Kuramsallaştırmak. *İçinde; Yöntembilim Üzerine Antropolojik Okumalar*, Ed. N. S. Altuntek, (341-376). İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Bilimin Toplumsal Kullanımları* (Çev: L. Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (Çev: D. Fırat & G. Berkurt). Ankara: Heretik.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. University of Chicago Press.
- Brewer, J., & Hunter, A. (2006). *Foundations of Multimethod Research: Synthesizing Styles*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Creamer, E. G. (2017). *An Introduction To Fully Integrated Mixed Methods Research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Creswell, J. W., & Plano Clark, V. L. (2011). *Designing and Conducting Mixed Methods Research*. Los Angeles, CA: Sage.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2016). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Sage Publications.
- Feyerabend, P. (2014) *Yönteme Karşı* (Çev: E. Başer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Geuss, R. (2002). Genealogy as Critique. *European Journal of Philosophy*, 10(2), 209-215.
- Griffiths, D. (2010). What was, or is, Critical Musicology? *Radical Musicology*, 5.
- İlyenkov, E. (2022). *İdealin Diyalektiği, Etkinlik ve Zihnin Kuruluşu* (Çev: S. Azeri). İstanbul: Yordam Yayınları.
- Johnson, R. B., de Waal, C., Stefurak, T., & Hildebrand, D. L. (2017). Understanding the Philosophical Positions of Classical and Neopragmatists for Mixed Methods Research. *KZfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 69(2), 63-86.



- Koytak, E. (2012). Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3(25), 85-101.
- Kuhn, Thomas S. (1995). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (Çev: N. Kuyaş). İstanbul: Alan Yayıncılık
- Kutluk, F. (2016). *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni*. İstanbul. H2O Yayınevi.
- Kutluk, F. (2019). *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*. İstanbul: H2O Yayınevi
- Lakatos, I., & Musgrave, A. (1969). Problems in the Philosophy of Science. *British Journal for the Philosophy of Science*, 20(1).
- Maus, F. E. (2011). What Was Critical Musicology? *Radical Musicology*, 5, 20.
- Miles, S. (1997). Critical Musicology and the Problem of Mediation. *Notes*, 53(3), 722-750.
- Özmenteş, G. ve Şenel. O. (2018). Türkiye'de Müzikal Elizitim: Geleneksel ve Popüler Müzik Eleştirisinin Kültürel Evrimci Perspektifi. *İçinde; Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu "Müzik ve Politika" Sempozyum Tam Metin Kitabı, 22-24 Mart 2018, Bursa, Türkiye, ss. 384-416.*
- Özmenteş, G., & Şenel, O. (2019). Türkiye'de Hegemonik Bir Araç Olarak Müzik Eğitimi ve Kanonik Söylemleri. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 50-85.
- Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak Musiki Muallim Mektebi. *İçinde; 90.yıl Müzik Kongresi Sempozyum Tam Metin Kitabı, 5-8 Kasım 2014, Afyonkarahisar, Türkiye, ss. 485-505.*
- Öztürk, O. M. (2018a). How was the Traditional Makam Theory Westernized for the Sake of Modernization?. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(1), 1769-1787.
- Öztürk, O. M. (2018b). H.S. Arel'in Türk Mûsikîsine Bakışında Ütopyacılık, Garpcılık ve Türkçülüğün Yeri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), 1853-1873.
- Öztürk, O. M. (2020). Mandolinle Muasırlaş (tır) mak: Türkçülüğün Mûsikî Sahasındaki Programı Işığında Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 3(1), 18-55.
- Scott, D. B. (2003). *From the Erotic to the Demonic: on Critical Musicology*. Oxford University Press.
- Stock, J. P. (2004). Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation. In E. Clark & N. Cook (Eds.), (15-34), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press.
- Tashakkori, A., & Creswell, J. W. (2007). The New Era of Mixed Methods. *Journal of Mixed Methods Research*, 1(1), 3-7.
- Watkins, D., & Gioia, D. (2015). *Mixed Methods Research. Pocket Guide to Social Work Re.*



Weliver, P. (2011). A Score of Change: Twenty Years of Critical Musicology and Victorian Literature. *Literature Compass*, 8(10), 776-794.



K-POP COVER GRUPLARI; SOSYAL MEDYADA ROLEPLAY SCENE

K-Pop Cover Bands; A Role-Play Scene In Social Media

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.72

Ata SAĞIROĞLU¹

Özet

K-pop, yeni çıkan her müzik türü gibi üzerindeki tartışmalar hiç bitmeyecekmiş gibi görünen ve toplumun bir kesimi tarafından çeşitli suçlamalara maruz bırakılan bir türdür. Bu suçlamalardan çoğu zaman dinleyiciler de nasibini alır. K-pop şarkılarını tüketenler genellikle ortaokul-lise çağındaki bireylerdir. Bu kadar çok saldırıya maruz kalıyor olması bu müzik türünü sevenlerin türe bağlılığını pekiştirir. Fandom pratikleri K-pop'ta çok yaygın olarak küresel ölçekte görülür. Bunun en sıra dışı örneklerinden biri ise scene içinde oluşan roleplay ve cover pratikleridir. Bu sanal scene'de bireyler kendi çevrimdışı dünyalarındaki kimliklerinden bağımsız olarak yeni takma adlar ve görseller kullanır.

Bu çalışma, Instagram adlı sosyal medya platformunun mekân olarak seçildiği bu pratikleri anlamaya çalışır. Çalışmada, bu özgürleşmeyi sağlayan en büyük unsurun sosyal medyanın sağladığı anonim olma yani kimliksizleşme durumu olduğu gözleminde bulunur. Buna göre bireyler çevrimdışı kimliklerinden uzaklaşıp özgürleştiği gibi istedikleri bir anda scene'i terk etmekte de özgürdürler. Böylece çevrimdışı hayatta gerçekleştiremedikleri şarkı söylemek gibi pratikleri burada gerçekleştirebilir ve kendilerini keşfedebilirler.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Anonimlik, K-Pop, Rol Yapma, Küreselleşme.

Abstract

K-pop, like every new music genre, is a genre whose debates seem to never end and which has been subjected to various accusations by a segment of society. The audience often gets their share of these accusations. Consumers of K-pop songs are usually middle school-high school age individuals. Being exposed to so many accusations reinforces the commitment of those who love this music genre. Fandom practices are very common in K-pop on a global scale. One of the most extraordinary examples of this is the roleplay and cover practices that occur within the scene. In this virtual scene, individuals use new pseudonyms and visuals regardless of their identity in their own offline world.

This study tries to understand these practices in which the social media platform named Instagram is chosen as the venue. In the study, it is observed that the biggest factor that provides this liberation is the anonymity provided by social media, that is, the state of de-identification. Accordingly, individuals are free to leave the scene whenever they want, as they are free from their offline identities with anonymity. Thus, they can perform practices such as singing, which they cannot do in offline life, and discover themselves.

Keywords: Identity, Anonymity, K-Pop, Role-Playing, Globalization.

Yeni Medya Üzerine Kısa Bir Giriş: Şimdi Yeni Olan Ne?

Yeni medya'dan önce yeni medya düzeni üzerine konuşulduğu görülür. Morley ve Robins'e (1997) göre, yeni medya düzeni, BBC örneğinde olduğu gibi 'kamu yararı' ilkesini geride bırakır ve tüketici taleplerine göre uzmanlaşma yoluna gider. Böylece bu yönde uzmanlaşmış kanallar ortaya çıkar. Buna göre neoliberalizm medyaya da sirayet etmiş ve ulus devlet tekelindeki 'kamu yararı'

¹ Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, atasagiroglu@gmail.com



güden yayıncılık geride kalmıştır. “‘Geleneksel’ yayıncıların karışık programlı kanalları yerine şimdi artık müzik, spor, haber ya da filmler gibi belli tür programlara yönelik kanallar mevcuttur” (Morley ve Robins, 1997: 32). Morley ve Robins’ın 1995 yılında yaptıkları çalışmadan günümüze medyanın git gide daha bireyci olduğu söylenebilir. Ancak geleneksel medyanın daha özgür olup olmadığı konusu tartışmalıdır. Adorno’nun (2011: 51) kültür endüstrisi hakkında söylediği belki de en doğru şey muhtemelen kültür endüstrisinin ekonomik bağımlılığıdır. Bu bağımlılık, reyting savaşları gibi durumlara sebebiyet vermiştir. Ancak ‘yeni’ medya olarak adlandırılan günümüz dijital-sosyal medyanın durumunun ‘daha iyi olduğunu’ söylemek iyimserliktir. Yeni sözcüğünün cazibesi ve her zaman ‘daha iyiymiş’ hissi veren doğası bu illüzyonu yaratan en önemli unsurdur.

Yeni medyanın en büyük özelliği iletişimin kişiden kişiye ve anında gerçekleşmesidir. Ancak görünen o ki yeni medya da tüketicinin ekran süresi ve benzeri yeni reyting kıstasları yüzünden günden güne filtre balonları ve yankı odalarının egemenliğinde, bireyin kendini onaylamak için içinde bulunduğu hem üreticisi hem de tüketicisi olduğu bir alan haline gelmektedir. Sosyal medya kişiye takma adlar yoluyla çevrimdışı hayatındaki kimliklerden arınma ve yeni kimlikler edinme fırsatı sağlar. Bu bağlamda sosyal medya kişinin özellikle kendisi gibi olanlarla iletişime geçtiği ve belki çevrimdışı hayatında karşılaştığı sorunlardan uzaklaştığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Sosyal medyanın en yeni ve en önemli özelliği bireye verdiği bu özgürlük potansiyelidir.

Takma Ad (Pseudonym) ve Rol Yapma (Roleplay)

Sosyal medyanın en önemli özelliklerinden biri tüketicinin aynı zamanda aktif üretici olmasıdır. Bir başka önemli özellik ise kullanıcılarının *pseudonymous* kimlikler edinmesine yani sahte isimli hesaplar açmasına izin vermesidir. Pek çok sosyal medya sitesinde bu özellik görülebilir. Ekşi Sözlük, Twitter, Instagram, TikTok, Reddit ve YouTube bunlardan sadece ilk akla gelen ve en yaygın olanlarıdır. Anonimliğin yani kimliksizliğin farklı formları bulunur. Anonimlik temelde sosyaldır, bu bağlamda en az iki kişi arasında gerçekleşebilir. Garry T. Marx (1999) bu durumu: “*Bir dağın tepesinde, başkalarıyla herhangi bir etkileşim biçimi yoksa ve kimse o kişiden haberdar değilse kişi anonim olamaz*” şeklinde özetler (Marx, 1999: 100). Hogan (2015), gerçek anonimliğin “*kişisel olarak tanımlayıcı niteliklerin yokluğunu ima eden bir durum*” olduğunu belirtir (akt. Gerard, 2021: 687). Ancak bu genellikle sosyal medyada görülmeyen bir şeydir. Sosyal medyada çoğunlukla toplum tarafından ‘nick name’ ya da ‘rumuz’ olarak adlandırılan pseudonym (pseudo-onym, sahte-isim) yani takma ad formu görülmektedir. Anonimlik prensip olarak ulaşılması oldukça zor ve nadir bir durum olarak karşımıza çıkar. Örneğin isimsiz ve imzasız pek çok müzikal eserin sahibi, bestecilerin diğer bestelerinde kullanılan ortak figür, üslup gibi benzerlikler ve farklılıklar göz önüne alınarak bulunabilir. Anonimlikte de süreklilik arz edecek eylemler beraberinde kategorize edilebilmeyi ve



tanımlanabilmeyi getirir. Tanımlanabilirlik ve anonimlik arasında ters bir ilişki vardır. Bu bağlamda, tanımlanabilirlik artıkça anonimlik azalır ve anonimlik artıkça tanımlanabilirlik azalır.

Takma ad kullanımının pek çok sebebi olabilir. Siyasal ve toplumsal baskılar akla ilk gelen nedenlerdir. Öte yandan, internette başka biriymiş gibi davranma (catfishing), troll ve parodi hesaplar, pseudonymous'un en yaygın görülen biçimleridir. Bu paternlerin sosyal medya platformlarının yapısına göre değişiklik gösterdiği gözlemlenebilir. Twitter, metin bazlı bir sosyal medya platformu olarak bireylerin daha çok politik içerikleri ürettiği ve tükettiği bir yer gibi görünür, bu bağlamda buradaki takma ad kullanımları bireyin kimliğini güvence altına almayı amaçlarken çoğu zaman ideolojik, kültürel, etnik kimliklerinin pek azı gizlenir. Instagram'da ise genellikle takma ada sahip ve anonim kalmak isteyen bireyler paylaşımda bulunmama -kendi yüzlerini paylaşmama- eğilimindedir ve çoğu zaman çevrimdışı kimliğiyle ilgili çok az ya da hiç bilgi paylaşmamaktadır. Böylece birey Instagram'da içinde bulunduğu çevrimdışı sosyal gruplar tarafından tanınmamayı hedefler. Aslında takma adlar ve onların ardında oluşturulan personalar bireyin kendisi hakkında ne saklamak ne değiştirmek ve ne göstermek istediğiyle ilgilidir. Bu bağlamda takma ad ile oluşturduğu personanın çevrimdışı hayattaki bireyle benzerliği tamamen keyfidir. Kişi çoğu zaman çevrimdışı hayatta kim olduğunu göstermekte ya da göstermemekte özgürdür. Bu bireye, alternatif personalar yaratma ve bunu çoğu zaman içinde yaşadığı çevrimdışı cemaat ve toplum tarafından dışlanma riski taşmadan yapma olanağı sağlar. Böylece bireyin yalnızca çevrimdışı kimlikleri değil onlara işaret eden her şey kolayca değiştirilebilir ve yok edilebilir hale gelir. Sözelimi, toplum tarafından 'kötü' ya da 'aşağı' olarak işaretlenmiş müzik türlerini dinlemekte artık bir risk yoktur. Bu aynı zamanda bireyin içinde yaşadığı cemaati ya da toplumu eleştirisidir. Bireyin takma ad ile hesap açması ve kendi kimliğini gizlemesi dahi içinde yaşadığı cemaat ve toplumla bir mücadele olarak okunabilir. Bu bağlamda sosyal medya bireye çevrimdışı kimliklerini terk edebileceği ve dolayısıyla toplumsal beklentilerden ve baskılardan kurtulabileceği bir özgürlük alanı sağlar. Bu anonim hale gelen ya da takma ad kullanan bireyin toplum tarafından 'iyi' olarak işaretlenmiş, 'onaylanabilir' ve 'pozitif' eylemlerde bulunacağı anlamına gelmez. Keza takma ad bireye toplum tarafından onaylanmayan eylemleri gerçekleştirmek için de fırsat verir. Öte yandan genellikle sosyal medya platformlarının denetim mekanizmaları bu tür durumları engellenmeye çalışılır. Başka bir nokta ise bireyin kimliksizleşmesiyle, kimlikleri tarafından yaratılan güven ve belirlilik ortamını da kaybetmesidir. Birey kimliksizleştiği ölçüde güvensiz ve belirsiz bir alana girer.

Takma ad ile kurulan profil, artık bir performans ve oyun alanıdır. Birey, çevrimdışı kimliklerini -yapabildiği / istediği ölçüde- geride bırakıp kişisel kimliğine görünürlük kazandırabilir. Öte yandan farklı kimlikleri temellük edebilir ve başka biriymiş gibi davranabilir. Bu durum bizi rol yapma kavramına götürür.

Rol yapma (*roleplay*), yeni bir olgu değildir. Öğrenmenin büyük bir parçası olan taklit toplumsal rollerimizi öğrenmemizde de iş görür. Sözelimi toplumsal cinsiyete (*gender*) dayalı



işbölümü yani toplumun kadın ve erkekte hangi mesleğin uygun olduğuna dair genel kabullerin öğrenilmesi çocukluk yaşlarında aile bireylerini taklit ile başlar. “*Eve ekmek getiren erkek ve ev işlerini yapan kadın*” olarak somutlanabilecek cinsiyete dayalı işbölümü, kadınların çalışmasının oldukça yaygın olduğu günümüzde dahi geçerliliğini sürdürmektedir (Sağiroğlu, 2021: 253-255). Keza mesleklerin bir kısmı neredeyse hemen her zaman belirli bir cinsiyet tarafından yapılır. Cinsiyet rollerinin ve cinsiyete dayalı işbölümünün öğrenilmesi sürecinde annesi çalışan çocuk ya cinsiyet rollerinin günümüzden daha keskin olduğu önceki nesilden ebeveynlere ya da hemen her zaman kadınların tekelinde bir meslek olan bebek / çocuk bakıcılarına emanet edilir. Böylece ev içi emeğin kadınlar tarafından gerçekleştirilmesi durumunda pek bir değişiklik olmaz. Öte yandan cinsiyetlenmiş oyuncaklar bahsedilen cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesinde hemen her zaman iş görür. Çocukların küçük yaşlarda yetişkin erkek ve kadınların toplumsal olarak üretilmiş imgelerini -örneğin araba ve fırın- kullandığı ve bunlarla ‘rol yaptığı’ sıkça tekrarlanan bir olgudur.

Çevrimiçi rol yapma oyunlarının anonim ya da büyük oranda pseudonymous olarak oynanmasıyla bireyin bedeninin ortadan kalması, sosyal bilimcilerde cinsiyet kimlik performanslarının değişeceğine dair umutlar yaratsa da alan çalışmalarında gözlemlenen kimlik performanslarının ağırlıklı olarak abartılmış hipermaskülen ve hiperfeminen özellikler gösterdikleri görülür (Kara, 2014). Öte yandan takma ad hemen her zaman çevrimdışı kimliğinden dilediği oranda azat olan birey için kendini keşfetmek fırsattır. Rol yapma oyunlarında bireylerin çevrimdışı kimliklerine ne tam olarak bağımsız ne de onlara tam olarak bağımlı olduğu, bireylerin rol yapma oyunlarında oluşturduğu karakterleri genellikle stratejik olarak kurguladığı görülür (Kara, 2014: 53).

Instagram Türkiye’deki K-pop Cover Scene’in Yapısı:

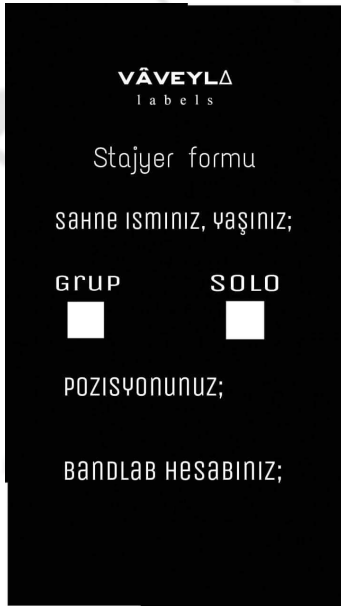
K-pop cover scene pek çok farklı ülkede görülse de neredeyse hiç çalışılmamış bir alan olarak karşımıza çıkar. K-pop çevrimiçi roleplay scene’inde farklı sosyal medya platformlarında farklı pratiklerin gerçekleştiği görülür. Rol yapma pratiğinin, Discord’ta -K-pop fan kültüründe şarkıcılara / ünlülere verilen adıyla- idoller yerine geçip konuşarak / mesajlaşarak ve yaptıklarını betimleyerek, YouTube, TikTok ve Instagram’da ise dans ve şarkı cover’larıyla gerçekleştiği görülür. Twitter’daki K-pop rol yapma pratiği üzerine Endonezya örnek olayını Nadia Maya Ardiani çalışmıştır (Ardiani, 2013, 44-50). Bunun dışında scene hakkında henüz küreselde ya da yerelde başka bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Türkiye Instagram örneğindeki cover scene’in kapsamlılığı şaşırtıcıdır. Çalışma süresince yapılan gözlem ve görüşmelerde toplanan veriler scene’deki rollerin yalnızca idollerden oluşmadığını rollerde ‘fordizm’i anımsatan uzmanlaşma ve çeşitlenmelerin olduğunu gösterir. Buna göre scene’deki başlıca görevler ve roller şunlardır: şirketler, ceolar, idoller, stajyerler, kapak tasarımcıları, logo tasarımcıları, dans eğitmenleri, dil eğitmenleri, magazin sayfaları ve bunlar için çalışan ajanlar,



yarışma sayfaları, stilistler, video editörleri, ses editörleri, ses eğitmenleri, söz yazarları, jüriler, menajerler, diyetisyenler, oyuncular ve sunucular. Öte yandan, gruplar içerisinde hiyerarşi olduğu, kendi içinde bölündüğü de söylenebilir. Bir gruptaki üyeler şu şekilde adlandırılır: **lider**, **visual**, **ana/lead vokal**, **ana/lead rapper**, **ace**, **maknae**, **unni** ve **hyung**. Lider, grubun en deneyimli üyesi, visual, grubun kore standartlarına göre en güzel sayılan üyesidir. Ana vokal en zor vokal parçalarını lead 2. Partları söyler, bu durum rapper için de aynı şekilde işler. Ace, rap ya da şarkı söylemek gibi her alanda yetenekli olan grup üyesine, maknae grubun en genç, unni yaşı en büyük kadın ve hyung ise gruptaki yaşı en büyük erkeğe denir.

Scene'de bir şirkete bağlı olmadan cover yapmak da mümkündür ancak genellikle grupları şirketler bir araya getirir. Pek çok şirketin Instagram sayfası 'ent' yani entertainment sözcüğünün türevleriyle oluşturulmuştur. Hiyerarşik olarak şirketler aynı gerçek hayattaki gibi organizasyonun başında durur. Şirketlere girip idol olmak için öncelikle stajyer başvurusu yapmak gerekir -öte yandan stajyerlik uygulaması yapmayan şirketler de vardır-. Başvuru için bir form doldurulması gerekmektedir. Pek çok şirkette bu başvuru formu Instagram'ın öne çıkarılanlar özelliğiyle profillerine sabitlemiştir, birkaç şirkette ise forms, ya da Google forms gibi uygulamalar kullanmaktadır. Başvurularda genellikle kişinin çevrimdışı kimliğiyle ilgili az sayıda soru yer alır.



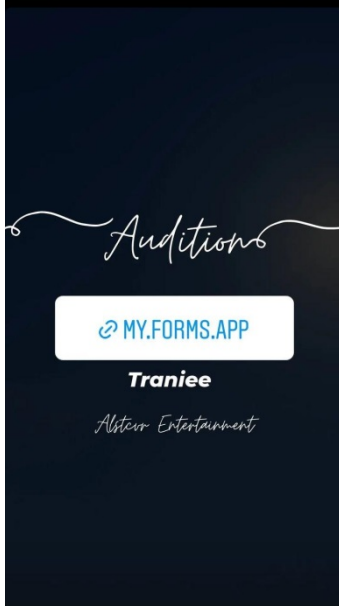
Görsel 1: @vaveylablabels adlı şirket sayfasının Stajyer Başvuru Formu



Görsel 2: @lucid.x.entertainment adlı şirket sayfasının Stajyer Başvuru Formu

1. görseldeki @vaveylablabels adlı şirketin formu oldukça sadedir. Temel olarak tüm formlarda yaş, sahne adı, pozisyon sorulmaktadır. 2. görselde, @lucid.x.entertainment adlı şirketin stajyer formunun Türkçe ve İngilizce olduğu görülür. Bu, birçok şirkette görülen bir özelliktir. Örneğin forms adlı uygulama üzerinden başvuru alan @alstcvr.music adlı şirketin formunda da soruların yalnızca İngilizce hazırlandığı dikkat çeker.





Görsel 3: @alstcvr.music adlı şirket sayfasının Stajyer Başvuru Formu'nun link paylaşımı



Görsel 4: @alstcvr.music adlı şirket sayfasının Stajyer Başvuru Formu'ndan bir bölüm

3. ve 4. görsellerde görünen, @alstcvr.music adlı şirketin Instagram hesabından yapılan paylaşımındaki stajyer başvuru formunda uyarı kısmı hariç tüm soruların İngilizce olduğu görülür. Sorular sırasıyla -Türkçe'ye çevrilmiş haliyle- şöyledir: “Ad, yaş, nerede yaşıyorsun, Instagram kullanıcı adı, Telegram kullanıyor musun?, hangi alanda katılmak istiyorsun?, Bandlab kullanıcı adı, mail adresin, içinde bulunduğun başka topluluk var mı?”, 9. ve son sorudan sonra form “14 YAŞINDAN KÜÇÜK İSENİZ BAŞVURMAYINIZ!” şeklindeki Türkçe uyarıyla bitmektedir.

Türkiye Scene'inde nadir de olsa yabancı katılımcıların olduğu görülür. Örneğin @epixta şirketinin YouTube kanalındaki bir cover parçasının İngilizce ve Türkçe yazılmış açıklama metni şu şekildedir:

Selam millet! Çok başka ülkelere bir araya geliyoruz. Mubsi ve Frail Finlandiya'dan & Mai ve Nisa Malezya'dan & Gumi Amerika'dan & Ifann Tayland'dan & LYN, Jess Filipinler'den & Lòchi, Lily, Helia, Evrem, Sayergò and Flouance Türkiye'den & Grace İndonezya'dan & Jung-ah Fransa'dan Umarım coverlarımızı beğenir ve desteklemeye devam edersiniz (Epixta Official, 30 Temmuz 2022).

Öte yandan, kendilerine şirket demeyen ve yaşları scene'in genel ortalamasına göre -15 / 16- oldukça büyük olan -ortalama 21 / 22- @mithesacrew topluluğunun yaşı en büyük -31- ve tek yabancı üyesi olan Suellen (@suellen_xxi_cover) bir İspanyol'dur. Bu bağlamda Türkiye'deki K-pop Cover Scene'de farklı ülkelere insanların varlığından da söz edilebilir. Yaş farkı bazı durumlarda scene içinde sorunlara neden olabilmektedir. Daha önce bu tür şirketlerde yer almış ancak şu an scene içinde tek başına cover yapan ve -coverları için ayrı bir hesap açsa da- gerçek adını kullanmayı tercih eden Nursu Er (@itsmennancy), yaş farkının yaşattığı soruna dair deneyimini şöyle anlatır:

İlk baş insanları tanımaya başladım, hepsi benden küçüktü. Ama kısa süre sonra fark ettim ki şirket adı altında cover için insanları toplayan kişiler tecrübeli değillerdi. Yani 20 yaşında biri olarak 11-12 yaşında birinin sözünü dinliyor gibiydik (@itsmennancy ile görüşme 2 Temmuz 2022).



Yukarıda bahsedilen formlar doldurulup stajyer başvurusu alındıktan sonra genellikle başvuran kişiye scene içinde “sözleşme” denilen kurallar atılır/anlatılır. Eğer kişi bu kuralları kabul ederse stajyerlik süreci başlar:



Görsel 5: @hyra.entertainment adlı şirketin sözleşme örneği



Görsel 6: @glossycorent adlı şirketin sözleşme örneği

5. ve 6. görsellerde gördüğümüz önemli şeylerden biri scene'e girmek isteyen kişilerden disiplinli ve düzenli olarak verilen görevleri yerine getirilmesinin beklendiğidir. Öte yandan 6. görseldeki kurallarda isim ve yaş hariç kişisel bilgilerin istenmeyecek olduğu belirtilir. Başvurudan sonraki süreci anlamakta @x_minjun_x'in anlatımı bize yol gösterici olacaktır:

İlk önce alımları açıyorum tüm (neredeyse) başvuruları bir gruba topluyorum ve her hafta çark ile 6 kişi gibi seçiyorum onlara 1 ödev veriyorum ve bunu herkes geçtikten sonra yapıyorum tabii ve biz ceolarda ödevlere puan veriyoruz ve en yüksek puanı alanlar grup oluyor veya gruba giremediyse bile 4 kişi stajyer olma hakkı alıyor (@x_minjun_x ile görüşme 6 Şubat 2022).

Bu bağlamda scene içinde bireylerin tek bir rol değil, birden çok görev aldığı da görülmektedir. Yani bir kişi hem şirket sahibi hem ceo -genelde ses düzenlemelerini yapan ve süreci yöneten kişi- hem jüri, hem de idol olabilir. Düzenlemeler ve kayıtlar, Bandlab uygulaması üzerinden yapılır. Staj süreci aynı zamanda uygulamanın da öğrenildiği bir aşamadır.





Görsel 7: Bandlab uygulamasının Google Play'deki tanıtım görsellerinden 1. örnek



Görsel 8: Bandlab uygulamasının Google Play'deki tanıtım görsellerinden 2. örnek

7. ve 8. görsellerde görüldüğü gibi uygulamanın tanıtım görsellerinde de ortak proje, bulut depolama sistemi ve sosyal medya özellikleri öne çıkarılır. Bandlab adlı uygulama bu süreçte kilit rol oynar. Uygulama scene'deki neredeyse herkes tarafından bilinir ve kullanılır. Bandlab, kayıt yapmaya, kayıt projelerini grubun diğer üyeleriyle paylaşıp bir araya getirmeye yarayan bir mobil uygulamadır. Aynı zamanda sosyal medya platformuna benzer bir yapıyı da içeren bu uygulamada kullanıcılar projelerini paylaşp diğer kullanıcıların beğenisine sunabilir.

Staj süresince ödevlerini yapan stajyerin idol olup olmayacağı ya da çıkış yapıp yapmayacağı henüz belli değildir. Çıkış yapmak, idolün yani stajyerliği biten kişinin ilk defa yayınlacağı cover için kullanılan jargondur. Bu cover'ın ne zaman yayınlanacağı şirket ve bahsi geçen müstakbel idolden sorumlu ceo'nun planlamasına bağlıdır. İşbölümü yapılarak yayımlanacak cover için görseller ve videolar hazırlanır. Videoları hazırlamak için bazen cover'ı yapılan grubun konser ya da klip görüntüleri ya da Zepeto adlı uygulamayla yapılan 3 boyutlu dans videoları kullanılır. Scene içinde kullanılan jargonda bu videolara music video anlamında "mv" denir.

Bir Özgürlük ve Mücadele Alanı Olarak K-Pop Roleplay Scene

Birçok altkültür kimliğinde olduğu gibi K-pop'a karşı olan bir tavır söz konusudur. Toplumun belirli kesiminde, medyada ve akademide beliren bu tavır kimi zaman cinsiyetçi, kimi zaman gençleri kötü etkileme boyutunda, kimi zamansa yapılan müziğin değersizliği üzerine ilerler. Yakın zamanda medyada "Uzak Doğu'dan Yayılan K-Pop Tehlikesi", ya da "Gençleri Cinsiyetsizliğe Sürükleyen Büyük Tehlike" başlıklı haberlerle karşılaşırken, kimi akademisyenlerin de durumun oldukça tehlikeli olduğu yönündeki iddiaları söz konusudur. Kısaca popüler müziklerin tarihinde sıkça karşılaşıldığı



gibi gençlere alternatif bir yaşam tarzı dayatıldığı ve gençlerin bundan kötü etkilendiği iddia edilmektedir. Bu bağlamda @miraescoper, K-pop cover topluluğunda çok fazla erkek olmamasının nedenine ışık tutacak tespitlerde bulunur:

Tamamen yine dar görüşlülük. Toplumumuzdaki erkeklere göre bir erkek dans etmemeli, saçını boyamamalı, makyaj yapmamalı, sevimli pozlar vermemeli, çoğunluk bu yüzden kpop sevmez, belirli bir kısımda kıskanır, onlar da ne var da çok seviyorlar gibi bir aşağılık kompleksi içine girerler (@miraescoper ile görüşme 21 Temmuz 2022).

Öte yandan yalnızca dışarıdan gelen tepkiler ya da erkeklerin scene'e girmek istememesi değil aynı zamanda seslerinin kalınlığı yüzünden scene'de kabul görmelerinin zor olması gibi durumlar da görüşmeler sırasında dile getirilir. @lbtcover (01 Temmuz 2022'de yapılan görüşme), scene'de çok fazla erkek olmadığına olanların da “çok linç yedi[ğine]”, seslerinin “çok fazla kalın” olması nedeniyle insanlara “estetik” gelmediğine değinir.

Pek çok görüşmeci K-pop cover scene içerisindeki insanların ailelerinin “baskıcı ve muhafazakâr” olduğunu belirtir:

“Aileler çoğunlukla katı ve insanlar burayı kendilerine ilaç olarak görüyor” (@hyra.entertainment ile görüşme 25 Temmuz 2022).

“Genelde bu işi gizli yapıyoruz” (@elya.entertainment 25 ile Görüşme 2022).

“Çoğu kişi ailesine yaptıkları işi söylemiyor, söyledikleri zaman baskı altında olacaklarını düşünüyorlar” (@fx.loom ile Görüşme 21 Temmuz 2022).

“Kendi ailem ve birkaç arkadaşımın ailesine bakarak söylersem ya muhafazakâr ya baskıcı oluyorlar” (@fire_of_isis ile Görüşme 21 Temmuz 2022).

Ancak tamamen ailelerin baskıcı ya da muhafazakâr olduğunu söylemek yanıltıcı olacaktır keza yapılan görüşmelerden pek çoğunda görüşmeciler ailelerinin -en azından ebeveynlerinden birinin- destek verdiğini ve haberdar olduğunu da belirtmiştir. Görüşmecilerin çoğu akran zorbalığına uğradığını ya da uğramaktan korktuğunu, anonimlik ortadan kalksa ve kimliklerini açıklamak zorunda kalsalar muhtemelen cover yapmayı bırakacaklarını belirtir. Genel olarak yaşadıkları çevredeki insanların en azından bir kısmının yaptıkları şeyi yargılayacağı düşüncesi yaygındır.

Görüşmecilerden @fire_of_isis (15 Temmuz 2022'de yapılan görüşme), K-pop'un onları, mutlu ettiğini, şarkıların “her zaman kendini sev, kendin ol” mesajı taşıdığını; @nanaxzski (21 Temmuz 2022'de yapılan görüşme), K-pop'un ve scene'in, kendisini sevmesini sağladığını, özgüvenini yükselttiğini ve “psikolojik olarak çok rahatlattığını” belirtir.

Genel bir çerçeveye çizecek görüş @l.harriet.l'den gelir:

Kişisel hayatımızdaki sorunlardan kurtulmak farklı biri olarak yeni başlangıçlar yapmak için burayı kullanıyoruz ayrıca sanal ortamda olduğumuz için kendimizi çekinmeden ve istediğimiz gibi tanıtıyoruz insanlara ki yüzümüzden ve hayatımızdan bahsetmediğimiz halde



çok fazla zorbalık oluyor bir de yüzümüzü paylaştığımızı düşünemiyorum (@l.harriet.l ile Görüşme 20 Ağustos 2022).

Sonuç

K-pop cover ve roleplay pratiği küresel ölçekte, pek çok farklı ülkede ortaya çıkmış bir fenomendir. Scene'in çevrimiçi olması bireyin istediği ölçüde çevrimdışı kimliğinden farklı bir şekilde yeni bir kimlik oluşturmaya izin verir. Pek çok görüşmeci, baskı, stres gibi günlük hayatın olumsuzluklarından kurtulmak için burayı kullandığını, scene'in 'hobisi' olduğunu belirtir. Bu bağlamda scene bunaltıcı, belirsiz ve güvensiz, kaygı verici gerçeklikten kaçış ve rahatlama alanı sağlar. Ailelerinden gizli olarak scene içinde bulunanların sayısı oldukça çoktur ve gerçek hayatlarıyla ilgili bilgileri paylaşmakta çoğu zaman isteksizlerdir. Gerçek isim ve resmini kullanan neredeyse yoktur. Bu bireyin bir yandan gerçek kimliklerinden uzaklaşmalarına yardımcı olurken diğer yandan scene içerisindeki akran zorbalığına karşı güvencesiz kalmasına neden olur. Ancak burada devreye kural koyucu ve denetleyici olarak scene'in merkezinde yer alan 'şirketler' girer. Öte yandan ortaya konulan coverlar scene'in üyelerine sunulur, dinlenme, beğeni ve yorumlarla aidiyet pekiştirilir. Scene'in pek çok üyesi şarkı söyleme ve dil öğrenme konusunda scene'in kendilerine fayda sağladığını belirtir.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi* (6. b.). (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ardiani, N. M. (2013). The Cultural Economy of Virtual Korean Celebrity Industry In Twitter: A Fandom Study of Korean Celebrity Roleplayer in Indonesia. *Allusion*, 2(2), s. 44-50.
- Gerard, Y. (2021). What's in a (pseudo)name? Ethical conundrums for the principles of anonymisation in social media research. *Qualitative Research*, 21(5), s. 686-702.
- Kara, U. Y. (2014). *Kimlik Oyunu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, G. T. (1999). What's in a Name? Some Reflections on the Sociology of Anonymity. *The Information Society: An International Journal*, 15(2), s. 99-112.
- Morley, D., & Robins, K. (1997). *Kimlik Mekanları*. (E. Zeybekoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EPIXTA. (2022, Temmuz 30). **EPIXTA - "SNEAKERS" Cover From Turkey / K-pop ITZY song cover by your girl group**. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ar1OuOe0gvU> adresinden alındı
- Sağiroğlu, A. (2021). Cinsiyete Dayalı İşbölümü Bağlamında 'Bayan Orkestra' Pratiği: DJ Cannur Örneği. *folklor / edebiyat*, 27(106), s. 249-266. doi:10.22559/folklor.1759



ELEŞTİREL DİNLEMEDE “YENİ”

“New” In Critical Listening

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.73

Alper MAT¹
Fırat KUTLUK²

Özet

Dinleme eyleminin algısal bir boyutu olan eleştirel dinleme (critical listening), farklı alanlarda karşımıza çıkan çeşitli işitsel becerileri barındırır. Kavram üzerinde uzlaşmış bir tanımının bulunmamasıyla birlikte, literatürde dikkatin ses üzerine odaklandığı, sesleri birbirinden ayırt etme, değerlendirme ve anlamlandırma gibi süreçler içeren dinleme olarak ifade edilir. Müzik alanında çoğunlukla ses mühendisliği bağlamında ele alınan olgu aslında herkes tarafından değişken seviyelerde geliştirilip, deneyimlenebilir. Bu çalışma eleştirel dinlemeyi dinleme biçimleri, iletişim, eğitim ve gündelik yaşam bağlamlarında ele alarak günümüzdeki gelişmeleri sunmayı ve gelecekteki olası çalışmalara fikir vermeyi amaçlayarak, eleştirel dinlemede ‘yeni’ olanı sunmaya çalışır. Ayrıca Türkçe’de dil eğitimi ve edebiyat çalışmaları dışında karşımıza çıkmayan bu terim, müzik literatüründe daha yaygın kullanılabilir hale gelebilir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Eleştirel Dinleme, Dinleme Biçimleri, İşitsel Beceriler.

Abstract

Critical listening, which is a perceptual dimension of the act of listening, includes various auditory skills that we encounter in different fields. Although there is no agreed definition of the concept, it is expressed in the literature as listening, in which attention is focused on sound and includes processes such as distinguishing sounds from each other, evaluating and making sense of them. The phenomenon, which is mostly handled in the context of sound engineering in the field of music, can actually be developed and experienced by everyone in various levels of perception. This study tries to present what is 'new' in critical listening, by considering critical listening in the context of modes of listening, communication, education and everyday life, aiming to present the current developments and give ideas for future studies. In addition, this term, which is not encountered in Turkish language except for language education and literature studies, may become more widely used in music literature.

Keywords: Music, Critical Listening, Modes of Listening, Auditory Skills.

İncelendikçe karmaşıklaşan dinleme olgusu birçok farklı boyut barındırır. Müzik dinleme her ne kadar sosyoloji, psikoloji, nöroloji, kültürel çalışmalar gibi farklı akademik disiplinlerin gözde konusu olsa da, **eleştirel dinleme** (critical listening) söz konusu olduğunda yapılan çalışmaların sayısının az olduğu görülür. Müzik dinlemenin önemli bir algısal boyutunu oluşturan bu alan, yine de tıpkı müzikte olduğu gibi farklı disiplinlerin üzerinde çalıştığı bir konu olma özelliğini koruyor. Terminolojik olarak içerdiği farklı anlamlar nedeniyle eleştiri ve dinleme üzerinde ayrı ayrı durmak gerekir. Eleştiri, sözcük olarak “bir insanı, bir eseri, bir konuyu doğru ve yanlış yanlarını bulup göstermek amacıyla inceleme işi” olarak tanımlanır. Felsefedeki tanımı ise biraz daha yoğunlaşır: “özellikle bilginin temellerini ve doğruluk durumunu inceleme, sınama, yargılama”. Türkçe sözlüklerdeki bu tanımı İngilizce sözlüklerle karşılaştırdığımızda durumun farklı olduğu görülebilir.

¹ Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

² Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı, firat.kutluk@deu.edu.tr



Merriam-Webster, critical sözcüğünü “dikkatli yargılama ya da mantıklı değerlendirme yapma veya içirme” olarak tanımlar. Türkçe’de doğru ve yanlış üzerine odaklanılırken, İngilizce’de daha çok değerlendirme anlamı öne çıkmaktadır. Bu nedenle **critical listening** kavramının Türkçe karşılığı olarak eleştirel dinleme kullanıldığında olgu tam olarak anlaşılır olmayabilir. Dolayısıyla öncelikle eleştirel dinlemenin tanımlamalarına göz atmak gerekir.

Eleştirel dinleme, iletişim, edebiyat ve dil eğitimi alanlarında eleştirel düşünce ile yakından ilişkili olarak karşımıza çıkar. Dil becerisi bağlamında eleştirel dinleme, bir metnin veya konuşmanın dinlenilerek anlaşılması, sorgulanması, değerlendirilmesi ve kavranması üzerine odaklanır. Ayrıca konuşmacının veya konuşmanın özneliği/nesneliği, amacı, tutarlılığı ve yeterliliği gibi birçok unsur da bu kavram kapsamındadır (Azizoğlu ve Okur, 2021; Çarkıt, 2019; Wolvin ve Coakley, 1994). Bu yaklaşımlar ile müzik alanındaki yaklaşımlar arasında benzerlikler bulunmaktadır. Ancak dinlenen nesnelerin farklılıkları sebebiyle konu boyut değiştirmektedir.

Eleştirel dinleme eğitimi içeren ses mühendisliği, müzik teknolojileri ve medya gibi bölümlerin müfredatlarındaki ders içeriklerini inceleyen Elmosnino, eleştirel dinleme hakkında farklı tanımlar bulunduğunu ve bu terimin her eğitimsel bağlam için doğru olarak tanımlanması gerektiğini ifade eder (2019: 7-8). Neal, dinleme eyleminin çok yönlü olduğunu, müzikte dinlenen öğelerin arasında en çok göz önünde bulundurulmuş ezgi, ritm ve armoni dışında kalan tını, doku ve uzamın da aynı derecede önemli olduğunu dile getirir. Yazar, bunlara dayanarak eleştirel dinlemenin bir müzik eserindeki çeşitli unsurları anlamlandırmayı amaçlayan dinleme olduğunu belirtir (2021: 102-104).

Bir başka tanım da bu terimi en çok kullanan alan olan ses mühendisliği bağlamındadır. Elmosnino’ya göre eleştirel dinleme, farklı algısal detay seviyeleri arasında değişim yapabilecek şekilde geliştirilen, niyetli olarak yöneltilmiş işitsel dikkat becerisini gerektirir. Ayrıca eleştirel dinleme çeşitli algısal süreçleri içerir. Bunlar eşzamanlı sesleri ayırt edebilme ve sesin teknik veya fiziksel yönlerini tanımlama işlemleridir. Bu unsurların yanı sıra, sesin kalitesinin değerlendirilmesi ve sesin iyileştirilmesi ile ilgili düşünsel süreçler de ses mühendisliği bağlamında gereklidir (2022: 328-329). Dolayısıyla bu tanım, teknik kulak eğitiminin geliştirmeyi amaçladığı ve ses mühendislerinin mesleklerinde aktif olarak kullandıkları işitsel becerileri hedef almaktadır.

Chopin Müzik Üniversitesi’de uzun bir süre önce programa giren “Tını Solfeji” (Timbre Solfege) dersi, ses mühendislerinin söz edilen becerileri geliştirmesini amaçlar. Burada eleştirel dinleme yerine **analitik dinleme** terimi karşımıza çıkar ancak içerikleri aslında aynıdır. Eğitim programında öğrencilerin keskin işitsel duyarlık, keskin işitsel hafıza, belirli bir ses olayı veya özelliğe odaklanabilme yeteneği ve sesin algılanan özelliklerini anlamlı bir şekilde diğer kişilere iletebilme becerisine sahibi olmaları hedeflenir (Letowski ve Miśkiewicz, 2013: 83-85). İlk bakışta mesleki olarak görülebilecek bu işitme becerilerinin aslında sadece ses mühendisliğinde karşımıza çıkmadığı ortada.



Dinleme Biçimleri

Dinleme biçimleri, dinleme olgusunun algısal boyutu hakkında düşünülürken oldukça işler bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok farklı yaklaşım içeren ve ağırlıklı olarak kuramsal olan dinleme biçimleri kavramsallaştırmaları, eleştirel dinleme becerisinin daha genel bir şekilde değerlendirilmesine yardımcı olabilir. Bu literatürde genel olarak kabul edilmiş kimi özellikler söz konusu. İlk olarak bireyler farklı dinleme biçimleri arasında anlık olarak geçiş yapabilirler ve dinleyicilerin kendilerine ait dinleme biçimleri repertuarları bulunur. Ayrıca bireyler kendi dinleme biçimleri hakkında değişen derecelerde farkındalık sahibidir (Stockfelt, 1997; Willshire, 2017).

Eleştirel dinleme veya bu olguya oldukça yakın olan tanımlamalar, farklı dinleme biçimi modellerinde farklı isimlerle karşımıza çıkar. Schaeffer’in (2017) öne sürdüğü ve Chion’un (1994) modeline eklediği **indirgenmiş dinleme** (reduced) bunların en belirginidir. İndirgenmiş dinleme, akusmatik durum bağlamında (ses kaynağının görülebilir olmadığı durumda), sesin anlamını, çağrıştırdıklarını ve kaynağını (bir çeşit sosyokültürel özelliklerini) göz ardı ederek, sadece ses nesnesinin kendisinin dinlendiği eylemdir (Chion, 1994: 29-31). İndirgenmiş dinleme, ses mühendislerinin sesin fiziksel özelliklerine odaklandığı dinlemeye oldukça benzerdir.

Tuuri ve Eerola da indirgenmiş dinlemeyi modellerine ekler ancak bunu eleştirel dinlemeden ayrı tutarlar. Dinleme eylemini çok boyutlu (multimodal) bir olgu olarak değerlendiren yazarlar, bilişsel düzey bağlamında hiyerarşik bir dinleme biçimleri modeli ortaya koymuşlardır. Eleştirel dinleme, indirgenmiş dinleme ile birlikte hiyerarşinin yani bilişsel düzeyin en üst düzeyinde yer alır. Yazarlar bu düzeyi ‘düşünümsel’ olarak adlandırır. Eleştirel dinleme, sesin dinlenen duruma uygunluğuna ve sesin doğru anlaşılıp anlaşılmadığı ile ilgilidir. Eleştirel dinleme eylemi bu düşünümsel değerlendirmeler sayesinde, yeni anlamlar ortaya çıkarır ve önceki anlamları yeniden tartmaya yarar (2012: 148-149).

Doğrudan eleştirel dinleme terimi geçmeyen ancak bu olguyu içeren bir araştırma da Supper ve Bijsterveld tarafından bilim insanlarının, özellikle tıp doktorlarının ve mühendislerin dinleme pratikleri üzerine yapılmıştır. Bu meslekler de işitsel beceriler ve dinleme biçimleri içeren çeşitli pratiklere sahiptir. Mesleklerin bilgi üretimlerine de katkıda bulunan bu dinleme biçimleri, dinlemenin neden yapıldığı ve dinlemenin nasıl olduğu soruları üzerinden iki eksenle modellenmiştir. Bu modelde analitik dinleme, bir amaç için dinlenen sesin ince detaylarının, odaklanılarak ortaya çıkarılmasını ifade eder (Supper ve Bijsterveld, 2015: 132-135). Eleştirel dinleme tanımlarının bir kısmına dahil edilebilecek olan analitik dinleme de aslında bu çerçevede ele alınabilir.

Farklı dinleme biçimleri modellemeleri ve bunlar içerisinde eleştirel dinlemenin farklı şekillerde yer alması, aslında çalışmaların bağlamlarıyla ve yaklaşım biçimleriyle ilgilidir. Çeşitli yaklaşımlar, bu karmaşık olgunun birbirinden farklı yönlerini ortaya çıkararak, olguyu tüm açılardan kavramamıza yardımcı olabilir.



İletişim

Herhangi bir anlamlı bilgi alışverişi, iletilen mesajın niyetini yansıtacak kadar kapsamlı ve iletişimde bulunan kişiler tarafından anlaşılabilir kadar yaygın olan bir iletişim kodu içermelidir (Letowski ve Miśkiewicz, 2013: 85). Algısal olguların iletişimi, yani sözel veya metinsel ifadesi çeşitli zorluklar barındırır. Ses mühendisliği ve müzik prodüksiyonları özelinde yapılan bir dizi çalışma algının iletişimi konusuna odaklanır.

Şarap tadımı veya parfüm kokularını tarif etme gibi duysal deneyimlerin dil ile anlatılmasının zorluğuna benzer şekilde, işitilen ses hakkında konuşmak da oldukça zor olmaktadır. Porcello (2004) bu doğrultuda, ses hakkında konuşmanın, ses mühendislerinin iş yaşamındaki ve eğitimindeki rolüne odaklanmıştır. Yazar, ses mühendisliğinin çıraklıkla ve deneyimle öğrenilen bir meslek olmaktan kurumsal ve formal eğitime geçiş yaptığını ve bunun sonucu olarak ses hakkında açıkça konuşmanın ve tartışmanın mesleğin örtülü bilgisini yeniden şekillendirdiğini savunur. Ses mühendisleri eleştirel dinleme becerilerinin yanı sıra, duyduklarını anlatma yetilerini de geliştirmelidirler. Teknik kulak eğitimi programları, bireylerin ses özelinde nesnel veya öznel dil gelişimlerini desteklemeyi amaçlar (Elmosnino, 2022: 329).

Letowski ve Miśkiewicz, Tını Solfeji derslerinin içerdiği iletişim kodunun, sesin algısal özelliklerini yansıttığını ve gürlük, perde, tını, algılanan süre ve uzam gibi psikoakustik boyutlara dayandığını belirtir. Yazarlar algının sözel ifadesinin, algılama becerileri kadar önemli olduğunu savunurlar. Yazarlar, kulak eğitimi için bir iletişim aracı olarak formant-frekans tını ölçeğini geliştirmişlerdir (2013: 85-88). Bunun gibi eğitim programları, iletişimin geliştirilmesi için mesleki jargonun daha tutarlı olması üzerine çalışmaktadır. Böylece çeşitli tınıları tarif eden kelimeler yaygınlaşmakta ve müzik profesyonelleri arasında anlaşılabilir olmaktadır.

Algı üzerine konuşma, müzik profesyonellerinin pratiklerinde oldukça belirgindir. Türk Halk Müziği albümlerinin prodüksiyonlarını inceleyen Bates (2010), kayıt stüdyolarında kullanılan jargon ve aynı zamanda tınısal beklenti olan “parlak” ve “büyük ses” kelimelerine odaklanmıştır. Yazar, bu yeni estetiğin teknik olarak nasıl elde edildiğini, kültürel olarak nasıl oluştuğunu ve nasıl yayıldığını inceler. Dolayısıyla ses mühendisleri, diğer müzik profesyonellerinin tınısal beklentilerini anlamak ve gerçekleştirebilmek için farklı sözel ifadeleri de anlayabiliyor olmaları gerekir. Bates’in çalışmasındaki “parlak” kelimesinin hangi tınısal beklenti olduğunu ve teknik olarak neye karşılık geldiğini anlamak buna güzel bir örnek oluşturur.

Müzik üzerine daha genel bir yaklaşım benimseyen Reymore (2020), tınının bilişsel dilbilimi üzerine yaptığı çalışmada tınıyı tarif eden kelimeleri ve tanımlama stratejilerini ele alır. Müzisyenler üzerinde yaptığı kapsamlı deneysel çalışmalarla tınının tanımlayıcı boyutlarını modelleyen yazar, tını özellik profilleri oluşturarak müzik analizinde kullanılabilir araçlar geliştirmeyi amaçlar. Tınının ifadesel boyutunu gösteren model, gür, yumuşak, perküsif, temiz, odunsu, açık, metalik gibi birçok



sıfat içerir ve bunları 20 ana boyutta toplar. Tınıların ifadesi ve tanımlanması, eleştirel dinlemenin değerlendirme ve anlamlandırma boyutu ile ilişkili olarak düşünülebilir. Dolayısıyla bu tarz çalışmalar işitsel becerilerin daha genel bir bağlamda (teknik kulak eğitimi dışında) tanımlanmasında ve geliştirilmesinde önemli rol oynayabilir.

Eğitim

Müzik ile ilgili çoğu eğitim programı, ilgili alana özgül olan teknik ve pratik bilgilerin yanı sıra işitme becerilerini de müfredatına dahil eder. Konservatuvarlardaki solfej ve dikte eğitimleri bunun en köklü örneklerinden birini oluşturur. Doğal olarak farklı eğitim programları farklı ekolleri takip ederek ders içeriklerini hazırlar. Çoğunlukla ses mühendisliğinde ele alınan eleştirel dinleme ile ilgili olarak yerleşik bir ekolden söz edilemese de, işlerliği kabul edilmiş belirli yaklaşımlar programlarda uygulanmaktadır.

Teknik kulak eğitimi de denilen bu konuyu standardize etmek için çalışmalar bulunmaktadır. Müfredatlarda genel olarak bulunması önerilen konular içerisinde frekans bantlarının ezberi (tanınması), mikrofonların polar paternleri ve yerleşimleri, çalgılar, dinamik zarf, armonik ses efektleri, yankılanma ve gürültü bulunmaktadır (Elmosnino, 2022: 330). Amaçlanan şey, bu teknik konuların teorik bilgilerine sahip olan ve bu bilgilerin işitsel karşılıklarını tanıyıp gerekli durumlarda gerekli sinyal işlemlerle müdahale edebilen uzmanlar yetiştirmektir.

Ses mühendisliği bağlamında eleştirel dinleme becerilerinin geliştirilmesini amaçlayan yazılı kaynakların (Corey, 2010; Moylan, 2007) yanı sıra *TrainYourEars* (TrainYourEars, <https://www.trainyourears.com/>) ve *SoundGym* (SoundGym, <https://www.soundgym.co/>) gibi birçok yazılım ve çevrimiçi araç bulunmaktadır. Bunlar sayesinde, mesleki eğitim programlarına dahil olmayan insanlar da işitsel becerilerini geliştirebilmektedir.

Lefford (2021) toplu dinleme seansları ile sosyal bağlamın önemine vurgu yaparak, bu seansların ses mühendislerini profesyonel yaşama daha iyi hazırlayacağını savunur. Dinleme seanslarında bireyler farklı görüşleri ve algıları paylaşarak yeni yaklaşımlar kazanmanın yanı sıra eleştirel dinleme, eleştirel düşünme ve iletişim becerilerini geliştirmektedir.

Neal (2021) ise, ilkokul ve üniversitelerde verdiği eleştirel dinleme eğitimlerindeki deneyimlerine dayanarak, popüler müzik kayıtlarının eleştirel dinleme becerilerinin geliştirilmesindeki rolünü irdeler. Diğer çalışmaların aksine, yazar daha genel bir kitleyi hedef almıştır. Biraz rehberlik eşliğinde öğrenciler, duyusal ve çağrışımsal tanımlamaları dile getirerek müzik kayıtlarını anlamlandırabilmektedir. Yazar, müziğin öğelerinin tarif edilmesini kolaylaştırmak için iki kategori kılavuzu önerir. İlkokuldan lise çağına kadar olan yaş grubuna ritim, bas yürüyüşü, ezgi ve diğer eğlenceli şeyler olarak isimlendirdiği kategorileri kullanır. Üniversite çağındaki yaş grubuna (özellikle giriş seviyesi müzik teknolojileri derslerine yazılanlara) daha gelişmiş olarak renk, dinamik, üç



boyutlu alan ve denge kategorilerini sunar. Bu dersler sayesinde öğrencilerin dinleme becerileri gelişmekte ve öğrenciler duyduklarını daha iyi ifade edebilir hale gelmektedir. Bu çalışma aslında ses mühendisliği bağlamının baskın geldiği eleştirel dinleme becerilerinin belirli bir düzeyde herkes tarafından deneyimlenebileceğini ortaya koyar.

Eleştirel dinleme becerileri formal ve informal eğitimlerle öğrenilebilir. Günümüzde mesleki eğitimlere dahil olmadan bile işitsel becerileri geliştirmek mümkün olmuştur. Belki de ilk kez, geçmişte ulaşması zor olan ve meslek sırrı olarak nitelendirilen bazı algısal becerilerin eğitimi artık üzerine daha sık konuşulur ve ulaşılabilir hale gelmiştir.

Gündelik Yaşam

Gelişen teknolojiler ile müziğin kolaylıkla taşınabilir ve her yerde deneyimlenebilir hale gelmesinin yanı sıra günümüzde bu sistemlerin ses kaliteleri de oldukça yükselmiştir. Çeşitli kalite ve fiyat aralıklarında bulunan, kullanıcı tipi elektronik cihaz sayılabilecek bluetooth hoparlörler son yıllarda yaygınlaşmıştır. Ayrıca profesyonel ses ekipmanları üreten büyük firmalar, stüdyo tipi referans monitörlerinin ve kulaklıklarının, ev stüdyosu meraklılarına yönelik daha uygun fiyatlı alternatiflerini piyasaya sürmüştür. Bütün bu yenilikler, insanların müzik dinleme becerilerinin gündelik yaşamda gelişebilmesi için uygun bir zemin oluşturur.

Spotify, QQ Music ve Apple Music gibi streaming platformlarının yaygınlaşmasıyla, müziğe ulaşımın oldukça kolaylaşmasının yanı sıra müzik tercihlerinin de şekillendiği görülmektedir. Bu platformlar kullanıcılara çeşitli çalma listeleri sunarak müzik seçimlerini kolaylaştırır. Ancak çalma listeleri genelde bir dinleme durumuna göre, duygu durumuna göre veya bir aktiviteye eşlik edecek şekilde sınıflandırılıp, isimlendirilmiştir. Prey, bu tasarımın tüketimi şekillendirerek müziğin arkaplanda dinlenilmesini teşvik ettiğini ifade eder (2019).

Müziğin gündelik yaşama eşlik edecek şekilde, arkaplanda dinlendiği durumlar doğal olarak çok yaygınlaşmıştır. Ancak bu, müziğin artık dikkatli, aktif ve detaylara odaklanılarak dinlenilmediği anlamına gelmemektedir. Örneğin ünlü hi-fi ve kullanıcı tipi müzik sistemleri üreten Harman firması, kendi internet sitesinde dinleme üzerine içerikler paylaşmaktadır. Öneri niteliğindeki bu içeriklerde işitmenin pasif/otomatik ama dinlemenin aktif/niyetli olduğu; ses ile aktif bir şekilde etkileşime girilmesi gerektiği; müziği arkaplanda dinlemeyip ezgi, armoni ve sözlere odaklanarak dinlemenin gerekliliği; gözleri kapayıp dinlemek gibi dikkati sadece dinlemeye çeken yöntemler; telefon, sosyal medya gibi dikkat dağıtıcı şeylerden sakınarak daha dikkatli dinleme yapılabileceği anlatılır (Listening Tips, <https://artoflistening.harman.com/listening-tips>). Firma, akademisyenler ve müzik profesyonellerinin bulunduğu bir belgesel yayınlayıp aktif dinlemenin duygusal, psikolojik, sosyal ve sağlık açısından faydalarını irdeler. Bu belgeselde, Prey ile aynı doğrultuda, genel olarak dikkat



odağının azaldığına ve müziğin gitgide daha pasif olarak dinlendiğinin üzerine değinilerek aktif dinlemeyi yaygınlaştırmak amaçlanmıştır (Harman, 2020).

Gündelik yaşam bağlamında müziği aktif olarak dinleme eylemi düşünüldüğünde odyofil kültürü öne çıkmaktadır. Odyofillerin müzik dinlemeye yaklaşımlarındaki temel prensip, transparanlık/şeffaflık, yani ses üretimi teknolojilerinin kusurlarının ve etkilerinin asgari düzeye düşürülmesi ya da yok edilmesi olmaktadır (O’Neill, 2004:11). Jansson, odyofil altkültürünün sesin isabetli ve doğru yeniden üretimi, sesin aslına olan sadakat ve gerçekçi ses arayışı gibi değerleri benimseyen insanlardan oluştuğunu dile getirir (2010: 2-4). Perlman, odyofilleri iki gruba ayırır: “altın kulaklar” ve “gösterge okuyucular”. İlki, işitsel ayırıştırma becerilerinin öncelikli olduğu bir yaklaşımı izlerken ikinci grup bilimsel bilgiyi ve teknolojik araçları ön planda tutar (2004: 792). Jansson, çalışmasındaki görüşmelerde odyofillerin dinleme biçimleri hakkında, yoğunlaşmış, aktif dinleme, müziğin yapısını dinleme, soundu dinleme, müziğin nasıl üretildiğini dinleme gibi ifadelerle karşılaşmıştır (2010: 6-7). Odyofiller teknolojiye ve dinlemeye verdikleri önem ile eleştirel dinlemenin kimi boyutlarını gündelik yaşamda deneyimleyen ve savunan bir grup olarak görülebilir.

Oldukça geniş olan gündelik yaşam ve müzik araştırmaları, eleştirel dinleme ve diğer dinleme biçimleri modellerini de çalışmalarına dahil ederek, az yoğunlaşmış olan bu alan ile ilgili yeni bilgiler ortaya çıkmasını sağlayabilir. Ayrıca Dolby Atmos, üç boyutlu ses, sanal gerçeklik ve yapay zeka gibi gelişen teknolojiler ile bireylerin gündelik yaşamda yeni işitsel deneyimlerle buluşması, dinleme biçimleri açısından araştırmaya değer olacaktır.

Sonuç

Dinleme eylemi karmaşık olduğu kadar kişiye özgüdür. Her bireyin farklı duyuşsal özellikleri, anlamlandırma şekilleri, dinleme becerileri ve deneyimleme biçimleri bulunur (Moylan, 2015). Algı bağlamında ele alınabilecek olan bu özgüllükler gitgide daha çok çalışılmaktadır. Eleştirel dinleme ise karmaşık olan dinleme eyleminin kimi boyutlarını açıklamakta iş görür bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Dinleme biçimleri modellemeleri ile eleştirel dinleme yakından ilişkilidir. Ancak aynı olguyu değişik yaklaşımlarla açıklamaya çalışan bu iki kavramın literatürde bütüncül olarak ele alınmadığı görülmektedir. Bunun sebebi iki kavramın da çoğunluk tarafından kabul görmüş bir tanımının veya modellemesinin bulunmaması olabilir. Ayrıca konunun birçok disiplin tarafından incelenmesinin literatürdeki bu kopukluğa, aynı zamanda zenginliğe, sebep olduğu düşünülebilir.

Görüldüğü üzere, eleştirel dinleme ses mühendisliği alanında daha baskın olarak karşımıza çıkar. Mesleki yeterliliklerle ilgili olan ve uzmanlık isteyen detayların işitilmesi düşünüldüğünde bu doğaldır. Eleştirel dinleme, günümüzde daha yaygın ve kapsamlı olarak çalışılmaktadır ve bu olgunun çeşitli eğitim programlarında daha kapsamlı olarak yer alması için akademik çabalar artmıştır. Belki



de teknik konuların müfredatlarındaki tutarlılık, gelecekte dinleme becerilerinde de karşımıza çıkabilir.

Günümüzde aynı anda birden çok şey ile meşgul olunmasıyla ve genel olarak dikkat süresinin azalmasıyla herhangi bir aktiviteye tamamen odaklı bir şekilde katılma oranı azalmıştır. Akademisyenler, müzik profesyonelleri ve bazı firmalar bu konuda toplumu bilgilendirmek ve dinleme eyleminin önemine dikkat çekmek için çeşitli girişimlerde bulunmaktadır. Eleştirel dinleme hakkındaki bilginin yaygınlaşması, dinleme üzerine düşünmenin ve konuşmanın sadece akademide değil, gündelik yaşamda da gelişmesine sebep olabilir. Unutulmamalıdır ki eleştirel dinleme, özellikle biraz yönlendirme ile, her birey tarafından farklı derecelerde deneyimlenebilir. Bunun için gerekli olan dinleme hakkındaki farkındalığın artması olacaktır.

Kuramsal olarak ve özellikle deneysel olarak çalışılması çeşitli zorluklar barındıran dinleme eyleminin algısal boyutları hakkında hala oldukça fazla soru işareti bulunmaktadır. Farklı disiplinler bu sorulara kendi yaklaşımlarını geliştirmiştir. Eleştirel dinleme, akademik çalışmalar ve eğitim bağlamı yanısıra gündelik yaşamda da bu soruların çözümlenmesinde yararlı ve kullanışlı bir kavram olarak iş görebilir.



KAYNAKÇA

- Azizoğlu, N. İ., Okur, A. (2021). “Eleştirel Dinleme Becerisinin Kapsamının İncelenmesi”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (22), 327-337.
- Bates, E. (2010). “Mixing for Parlak and Bowing for a Büyük Ses: The Aesthetics of Arranged Traditional Music in Turkey”, *Ethnomusicology*, Vol. 54, No. 1, 81-105.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Corey, J. (2010). *Audio Production and Critical Listening: Technical Ear Training*. Focal Press.
- Çarkıt, C. (2019). “Türkçe eğitiminde eleştirel dinlemenin/izlemenin önemi ve yeri”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (16), 180-193.
- Elmosnino, S. (2019). “Mental Representations in Critical Listening Education: A Preliminary Study”, *Audio Engineering Society Convention 147*. Audio Engineering Society.
- Elmosnino, S. (2022). “A Review of Literature in Critical Listening Education”, *Journal of the Audio Engineering Society*, sayı 70 (5), 328-339.
- Harman (2020). “HARMAN's The Art of Listening - Documentary”, *Youtube.com*, 11 Ağustos, 2022, <https://youtu.be/CA63hS9H9ns>
- Jansson, S. (2010). “Listen to These Speakers: Swedish Hi-Fi Enthusiasts, Gender, and Listening”, *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, Vol. 1, No. 2, 1-11.
- Lefford, M. N. (2021). “Listening Sessions: Critical Listening in a Social Context”. (eds.Walzer, Lopez), *Audio Education: Theory, Culture, and Practice* içinde (115-129). New York: Routledge.
- Letowski, T., Miśkiewicz, A. (2013). “Timbre Solfege: A Course in Perceptual Analysis of Sound”, *Signal Processing in Sound Engineering*, 83-96.
- Listening Tips*, (b.t.). HARMAN International, 10 Ağustos, 2022, <https://artoflistening.harman.com/listening-tips>
- Moylan, W. (2007). *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording*. Focal Press.
- Moylan, W. (2015). “Teaching listening”, *Audio Engineering Society Conference: UK 26th Conference: Audio Education*. Audio Engineering Society.
- Neal, A. S. (2021). Learning About Critical Listening Through Popular Music, (eds. Walzer ve M. Lopez), *Audio Education: Theory, Culture, and Practice* içinde (101-113). New York: Routledge.



- O'Neill, B. (2004). "Listening Spaces: audiophiles, technology and domestic music listening", *Sounding Out 2 - An International Symposium on Sound in the Media*, Technological University Dublin.
- Porcello, T. (2004). "Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers", *Social Studies of Science*, Vol. 34, No. 5, 733-758.
- Prey, R. (2019). "Background by Design: Listening in the Age of Streaming", *Naxos Musicology International*, 1(1), 1-10.
- Reymore, L. (2020). *Empirical approaches to timbre semantics as a foundation for musical analysis*, (doktora Tezi), Ohio State University.
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*, (çev. North, Dack), Kaliforniya: University of California Press.
- SoundGym* (b.t.). SoundGym, 05 Ağustos 2022, <https://www.soundgym.co/>
- Stockfelt, O. (1997), Adequate Modes of Listening, (eds. Schwarz, Kassabian, Siegel), *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture* içinde (129-146). University of Virginia Press.
- Supper, A., Bijsterveld, K. (2015). "Sounds Convincing: Modes of Listening and Sonic Skills in Knowledge Making", *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol 40, No 2, 124-144.
- TrainYourEars* (b.t.). TrainYourEars, 05 Ağustos 2022, <https://www.trainyourears.com/>
- Tuuri, K., Eerola, T. (2012). "Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening", *Journal of New Music Research*, Vol 41, No 2, 137-152.
- Willshire, C. (2017). *Modes of Listening and Their Implications to Audience Experience of Ochestral Concerts, With a Case Study of the Toronto Symphony Orchestra*. (Yüksek lisans tezi). York Üniversitesi, Toronto, Ontario.
- Wolvin, A. D., Coakley, C. G. (1994). "Listening Competency", *International Listening Association Journal*, 8(1), 148-160.



“ÇAĞDAŞ” MÜZİK NE KADAR “YENİ”?

How New Is Contemporary Music?

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.77

Mehmet Can ÖZER¹

Özet

Bu makale, 2014’te kaleme aldığım “Besteci Açısından Yeni Müzik ve Bestecinin Yeni Sorunları” başlıklı yazının devamı niteliğindedir. İmlediği alan 1945 sonrası Avrupa ve Amerika kıtaları sanat müziği olan “yeni müzik”, günümüzde ne yazık ki çok kısıtlı bir perspektifte değerlendirilmektedir. Makale, bu konuyu müzikteki “yeni” ve “çağdaş” estetik algılarını ve bu algıların kökenlerini ve gelişimlerini inceleyerek daha kapsayıcı bir yaklaşım sergilemeyi amaçlamaktadır. Kavramların incelenmesinin ardından, günümüz “yeni/çağdaş” müziğine gelene kadarki tarihsel süreç objektif ve eleştirel bir şekilde ele alınarak, bir besteci gözüyle çağdaş müzik kavramına “yeniden” bakıp, geleceğe dair öngörülerde bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yeni, Sanat, Yeni Müzik, Çağdaş Müzik, Elektronik Müzik.

Abstract

This article is a continuation of the article titled "New Music from the Composer's Perspective and New Problems of the Composer" that I wrote in 2014. Unfortunately today, "new music", whose field it refers to is the art music of Europe and the Americas after 1945, is evaluated in a very limited perspective. The article aims to present a more inclusive approach to this subject by examining the "new" and "contemporary" aesthetic perceptions in music, and the origins and developments of these perceptions. Following the analysis of the concepts, the historical process until today's "new/contemporary" music will be handled objectively and critically, by looking at the concept of contemporary music from perspective of a composer and making predictions “anew” about the future.

Keywords: New, Art, New Music, Contemporary Music, Electronic Music.

Makalenin başlığındaki tırnak içi kelimelerin yerini değiştirerek de benzer bir sorunsal işaret edebiliriz. Günümüzde “yeni” ya da “çağdaş müzik” kavramı, net bir alanı işaret edememektedir. Bunun temel nedeninin “yeni” ve “çağdaş” müzik terimlerinin sürekli olarak birbirlerinin yerine kullanılması olarak değil, onlara atfedilen kavramsal çerçevedeki boşluklar olduğunu düşünüyorum. Öncelikle kelimelerin sözlük anlamlarına bakarak anlam kümesini değerlendirelim.

Yeni kelimesinin sözlük tanımı; kullanılmamış olan, eski karşıtı; oluş veya çıkışından beri çok zaman geçmemiş olan; en son edinilen; o güne dek söylenmemiş, görülmemiş, gösterilmemiş, düşünülmemiş olan; tanınmayan, bilinmeyen; daha öncekilerden farklı olan (TDK, 2005: 2165); henüz tanınmış olan (DD, 1999: 1453) şeklinde açıklanır. Etimolojik olarak “yeni”, eski Türkçe yini/yenği (yanı)’den gelmektedir. Geri gelen, yeni ay, yeni sözcüğünden geldiği kabul edilir. Sanskr. navah, fars. nev, hit. nevas, fr. nouveau ve neuf, ing. new, gr. neos, iti. novo, isp. nuevo, alm. neu, lat. novus kelimeleri bazı dillerdeki karşılıklarıdır (Eyuboğlu, 1998: 750).

¹ Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Programı, mehmetcan.ozer@yasar.edu.tr



Günümüz çoksesli müziği, 1945 sonrasını milat kabul edip, buradan itibaren üretilen eserler için öncelikle “yeni” müzik terimini kullanmıştır. Hemen ardından ise “Contemporary Music” tercih edilmiştir. “Contemporary” kelimesi Latince kökenli olup İngilizce’deki ilk kullanımı 1631 yılıdır (Merriam-Webster, 2014). “Şimdi ya da yakın zamanda başlayan veya olan” (Longman, 1991: 159) anlamına gelen bu kelime, dilimizde “güncel, akran, muasır, çağdaş, yaşıt, günümüze ait” (İz, 1955; Arıkan, 1998: 314) şeklinde çevrilmektedir. Çağdaş müzik, Türkiye’de ise müzik okulları çerçevesinde 1900 ve sonrasında bestelenen müziği anlamlandırmak için kullanılan yaygın adlandırma olarak kabul edilebilir.

“Yeni” sıfatı; 1917 yılından itibaren, o günün uygulamalı sanat disiplinlerini imlemek için kullanılmaktadır. Dışavurumcu yazar ve yayımcı Kasimir Edschmid’in, “günün sanat ve zamanının kısa tarihi”ni yeni mimarlık, yeni heykel gibi başlıklarda altı fasikül halinde yazdırıp yayınlaması ile başlamıştır. Yeni Müzik kavramını ilk kullanan ise Alman müzikolog Paul Bekker’dır. 1919 yılında yazdığı “Neue Musik” adlı fasikül zamanının bestecileri ve güncel yaklaşımlarını ele alır (Bekker & Eichhorn, 2013). O halde yeni müzik diyerek aslında eski müziklere mi atıfta bulunuyoruz?

Günümüzde Avrupa sanat müziği geleneği devamında üretilen eserleri tek bir başlıkta genellemek mümkün değildir. Bu çağda bestelenen eserlerin ne kadarı yenidir ve hangi yönlerden? Makaleyi yazdığım 2022 yılında tamamen yeni bir üretim söz konusu mudur? Öncelikle her besteci, (varsa) zamanın modasına uymak zorunda değildir, farklılaşmalar da buradan hareketle olur. Polemikten kaçınmak için besteci ismi vermeden, kullandığı malzeme 1700’lerden kalan, teknik özgünlüğü olmayan ancak kitlesel üne sahip pek çok çağdaş sanatçının yeni müziklerinin varlığını siz değerli okuyuculara hatırlatmayı bir borç bilirim. Bu tartışmayı modernizm ve Avrupalılaşmak üzerinden ele almak, kavram kargaşasının yalnızca günümüze dair olmadığını gösterebilir.

Karl Signell, gelişmekte olan ülkeler için modernleşme ve Avrupalılaşmanın aynı şey olup olmadığını sorgular ve makalenin sonunda ikisinin aynı olmadığı sonucuna varır. Örnek olarak, trompet, yaylılar ve Beatles’ın Avrupalı; nota kullanma, ücretli konser, radyo ve televizyonun modern örnekler olduğunu ifade eder (Signell, 1976: 72). Modern olmak, çağın gerekliklerine göre şekillenmek bir tercihtir. Bu tercihi Avrupalıların yoluyla gerçekleştirmek ise seçeneklerden yalnızca biridir (Özer, 2013: 50). Şimdi yeni sıfatının 20. yüzyıl başı itibarıyla neyi imlediğine bakalım.

Theodor Wiesengrund Adorno, 12 ton müziğine Marksizm, psikanaliz, Frankfurt Okulu sosyolojisi gibi farklı eleştirel yöntemleri özgün bir şekilde harmanlayan çalışmasıyla, yakın tarihin tüm sorunlarını eleştirel biçimde yeniden düşünmüştür (Fubini, 2006: 125). Adorno, “Estetik Teori” adlı eserinde geçmiş sanatın modern sanat ışığında kavranabileceği görüşünden hareketle, geleneksel olmayan burjuva toplumunda estetik geleneğin *a priori* kuşkulu olduğunu savunur (Adorno, 2004: 140). Burada modernizmle Baudelaire sonrası sanatı kasteder ve estetik bir kategori olarak “yeni”nin modernizmden çok daha önce mevcut olduğunu iddia eder (Bürger, 2003: 102-103). Saray ozanlarının



yeni şarkı ve şiirlerinde ya da Fransız trajikomedisinde yeni temalar, motifler icat edilebilse de olay örgüsü aynı kalır, hatta bazı temalar içindeki motifler de geçmişten gelmektedir. Yenilik burada bir türün dar, belirlenmiş sınırları içindeki bir çeşitleme anlamına gelir (Bürger, 2003: 121). Modernizmin “yeni”si ise, o döneme dek hakim olan unsurlardan radikal bir kopuşu sağlamış olmasıdır (Bürger, 2003: 122).

Adorno’nun teorisine göre, Beethoven’ın ölümü (1827), müziğin toplumsal alandan estetik alana kaymasının miladıdır (Adorno, 1973). Modern ve çağdaş müziğin bu bağlamda yalnızlığını ve kitlesel olamamasını buna dayandırmak olasıdır. “Kişilik itibarıyla asosyal bir yapıda, dizisel yöntemlerin tümüyle akılcılaştırdığı, aşkıncılığın yok edilmesini, kısaca o zamana dek müziği nitelmiş her şey yani doğaçlama, yaratıcılık, kompozisyon, varyasyon ve toplumsallık gibi kavramlar artık felçli bir hareketsizliğe girmiştir (Adorno, 1973: 102)”. Artık yabancılaşma, sanat çalışmasının özü olmuştur. Modern müzik kendisine dünyanın bütün karanlığını ve suçunu yüklemiştir. Onun bütün güzelliği, güzelliği reddetmesindedir... O, gemi enkazından kurtulan çaresizlik mesajıdır (Adorno, 1973: 133).

İkinci Dünya Savaşı sonrası insanların ilk öğrendikleri, o savaşı bitiren ve çağa adını veren “atom” olmuştur. Yüz binlerce kişinin bir anda ölümü insanlar üzerinde hiçbir şeyin kalıcı olamayacağı etkisini doğurmuş ve insanlığın potansiyel olarak kendini yok edebileceği bir çağı da başlatmıştır (Taruskin, 2010: 1). Savaşın tek galibi Amerika Birleşik Devletleri, hakimiyetini pekiştirmenin yolunun sanattan geçtiğini bildiğinden, merkezi Avrupa olan sanatı, yeni merkezi New York olacak şekilde değiştirmek üzerine doktrinler hazırlayıp uygulamaya geçer. Bu dönem itibarıyla sanat; hayat, gerçeklik, temsiller ve retoriklerden arındırılır (Artun, 2003: 17). Hareketin fikir babası ise Clement Greenberg’dir. Avrupa’da ise müziğin Stravinski, Schönberg gibi bazı usta isimleri Amerika’ya göç etmiş ve yeni hayatlarını kurmuşlardır. Ancak dünya müziğinin merkezi halen Avrupa’dır. 1946 yazı itibarıyla, Amerikan kontrolünde olan Darmstadt’da “Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Okulu)” adıyla düzenlenen etkinlikler, başta Hindemith, Schönberg, Stravinski gibi isimlerin yönettiği, kısa bir zaman sonra ise zamanın ruhuna uygun “yeni” bestecilerin dodekafoniye giderek fetişsel bir hevesle dayattığı (ki Hans Werner Henze bunu yayımladığı makalelerde eleştirmiş, tavrının devamı üzerine de afazoz edilmiştir) dizisel müzik yazarların yönettiği bir okula evrilmiştir (Iddon, 2013: 141). Bu noktada kişisel görüşüm, Amerika tarafından başlangıçta bir propaganda malzemesi olarak kullanılan (Saunders, 2013) “yeni” sanata (sadece müzik değil) fazla anlam yüklemek ve Avrupa kaynaklı çağdaş sanat müziğinin hunharca indirgenmesinin, farklı biçimlerde üretim pratiklerini dışarıklıklı hale getirdiği yönündedir.

1947-1958 yılları arasında Darmstadt ve hinterlandında bestelenen müziğe baktığımızda, hakim unsurun dizisellik, köklerinin ise Anton von Webern ve Olivier Messiaen olduğunu biliyoruz.



Az önce alıntılıdığım “hakim unsurlardan kopuş” müziği oluşturan perde, gürlük ve ritim bileşenlerine uygulansa da, özellikle tını kavramı eksik kalmış², zaman ise döngü (ritim) ve nabza (hız) dayanan özellikleri dışında pek fazla irdelenmemiştir. Buradaki müzik henüz İtalyan Fütüristler’in tasarladığı özel çalgıların ve bu çalgıların doğasındaki müziğin arayışına ya da Edgar Varése’in kendi müziğini tanımlamak için kullandığı “örgütlenmiş sesler (organized sounds³)” özgünlüğüne erişememiştir. Bence müzikteki esas yenilik buradan hareketle gerçekleşmiştir. John Cage’in “4.33” adlı tartışmalı eseri de bu sürecin olağanüstü bir çözümlemesidir.

Burada günümüz sanatının izlediği yolu anlamak için, Batı sanatının geçmişindeki amaç, işlev ve alımlama (Bürger, 2003: 101) yönlerinden bir analizini yapabiliriz. Bürger’in tarihsel olarak Dinsel Sanat, Saray Sanatı ve Burjuva Sanatı olarak isimlendirdiği bu süreçler, kolektif üretimden ve zanaatten (dinsel sanat) burjuva sınıfının kendine dair kavrayışlarının nesneleşmesine evrimidir. Sanatta dile getirilen kendine dair kavrayışın üretimi ve alımlanması, artık hayat pratiğiyle ilişkili değildir (Bürger, 2003: 102). Bu durum “l’art pour l’art (sanat için sanat)” kavramının (Poe, 1850) sanatın burjuva toplumundaki özerkliği ve sonrasının şekillenmesine yol açmıştır.

Hegel’e göre doğada da güzel vardır ancak insan yapısı güzel, doğadakinden çok daha üstündür. Özkaya buradan hareketle sanatın doğada değil, insanın bakışında olduğunu vurgular (Özkaya, 2000: 18). Bu aslında Duchamp’ın mucidi olduğu kavramsal sanatın (kendi deyimi ile sadece görsel algıyı tetikleyen, boyutsuz “retinal sanat”ın karşıtı) bir nedenselleştirmesidir. Nasıl ki plastik sanatlarda Duchamp sonrasında zemin kaymış ve geri dönülmez bir kopuş yaşanmışsa, müzikte de bu Varése ile gerçekleşmiştir.

Varése’in “müzik, seslerin zaman içerisinde örgütlenmesidir” önermesi ve kendini besteci olarak değil, “ritimler, frekanslar ve yoğunluklar üzerine çalışan bir işçi” olarak tanımlaması, gürültüyü ise “istenmeyen ses” olarak açıklaması, aslında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren vücut bulmuş müziğin kavramsal çatısını 1930’ların sonunda güçlü bir biçimde ortaya koymasından başka bir şey değildir (Varese, 1966).

20. yüzyılın ilk başlarındaki sanatta sınırsız özgürlük Dadaistler ve Fütüristler tarafından heyecanla kullanılmış ancak skandal ve şok etkisiyle varolma savaşı, insanların şoka kolayca alışması nedeniyle ilgi çekici gelmemeye başlamıştır. Batı müziğindeki modernizm Avrupa kaynaklı Schönberg-Hindemith ve dış gelenekten gelen Bartok-Stravinski tarafından farklı estetik arayışların ve teknik çözümlemelerin sunumuyla şekillenmiştir (Nemutlu, 2007: 12). Yeniliğin her zaman çağdaşlarınca kabul edilmeyeceği, “yenilik başka bir şeydir, devrim başka bir şey” diyen Stravinski tarafından da iyi bilinmektedir (Stravinski, 2000: 27). Burada tamamen estetik ve teknik gelişimle içine kapanan müzik Schönberg ve öğrencileri tarafından temsil edilmekteyken, Hindemith tarafından

² Messiaen’in “Mode de valeurs d’intensités” ile Cage’in hazırlanmış piyano eserlerini tınısallık yönünden karşılaştırmız.

³ “Ses” burada notalar değil tınılar ya da ses nesnelere olarak algılanmalıdır.



ortaya atılan Gebrauchsmusik (işlevsel, yararlı müzik) ile bestecinin talep gelmedikçe eline kalem almaması, besteci ile tüketicinin anlayış birliği sağlamak zorunda olduğu öne sürülmektedir (Nemutlu, 2007: 20). Hindemith “sanat için sanat” a karşı çıkararak işlevselliğe, toplumsal ve eğitsel faydaya önem verir. Ankara Devlet Konservatuarı, Hindemith’in “Mavi Kitap” diye bilinen raporları doğrultusunda (ki burada müziğin temel üretim ve tüketim modellerine ilişkin pek çok öneri bulmak olasıdır) şekillendirildiğinden, belki de ülkemizde çağdaş müziğe karşı takınılan olumsuz tavrın nedenlerini buradan okuyabiliriz.

Şimdi makalenin başlığına tekrar dönelim, yeni müzik ne kadar çağdaş? Paul Griffiths 1970’lerden günümüze bilgisayarlı müzik, spektral müzik, yeni karmaşıklık ve minimalizmin ötesinde büyük bir buluş gerçekleşmediğini söyler (Griffiths, 2010: 413). Daha da ileri giderek, 1950’ler itibariyle çağ açan eserlerin 20’li yaşlarda besteciler tarafından yaratıldığını, bunun da genç sanatçıların daha zayıf köklere sahip olmasından kaynakla, ileriye doğru hareketi mümkün kıldığını dile getirir (Griffiths, 2010: 414). Bu görüş çalgısal besteler için büyük oranda doğru olmakla birlikte elektronik müzik ya da bilgisayar müziği bağlamını üstünkörü geçtiği için gerçeği yansıtmamaktır.

1945 sonrası kuşağında temel yaratı alanı çalgısal bestecilik olan Ligeti, Berio ve Boulez gibi pek çok sanatçı, imkânlar dahilinde elektronik müziği deneyimlemiştir. Bu bağlamın yaratıcılıklarına etkilerini kendi yazılarından ve eserlerinden takip etmek oldukça kolaydır. 1960’ların ortalarında çalgısal bestecilik alanında çığır açan Helmut Lachenmann, kendi müziğini “çalgısal somut müzik (musique concrète instrumentale)” olarak tanımlar (Lachenmann, 1996). Minimal besteci Steve Reich’in ritimleri kaydırarak yarattığı tarzı da yine 1965 tarihli “Its gonna rain” adlı sabitlenmiş ortam eserinden hareketlidir. Listeyi uzatmak mümkün, ancak gözardı edilmemesi gereken şudur; elektronik müzik 1930⁴’lar itibariyle (elektronik çalgılar değil) çalgısal müziği yönlendirmiştir, yönlendirmeye de devam edecektir. Bu noktada geleceğe dair öngörüm, kapsayıcı ses (immersive audio), yapay zeka, eklemlemeli sentezleme, tanecik sentezlemesi gibi pek çok yeni unsurun çalgısal müzikte tezahür edebileceği yönündedir. “Stüdyoyu bir çalgı olarak kullanma⁵” edimi, yalnızca klasik müzik bestecilerini değil, popüler kültür üreticilerini de derinden beslemiş, beslemeye de devam edecektir. Beatles bu bağlamdaki çığır açıcı ilk topluluk sayılabilir. Görünmeyen ancak beşinci elemanları sayılan prodüktörleri George Martin’in buluşları popüler kültürdeki icra-kayıt (hücum kayıt olarak da geçer) doğrusallığını kırarak, katmanlı bir yaratıcılığa neden olmuştur.

Aslında yeni ve çığır açan buluşların yokluğundan ziyade, onların gölgede kalması ve özellikle bilgisayar müziği bağlamının ne yazık ki halen kısıtlı bir çevre içinde sıkışması, insanları bilmek noktasında yalnızlaştırmaya devam etmektedir⁶. Bugünün eğitim olanaklarına baktığımızda,

⁴ Walter Ruttmann’ın “Weekend(1930)” adlı eserine referansla.

⁵ Bu kavram için: <https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-1/>

⁶ Çalgılarda kullanılan “çağdaş müzik teknikleri” kavramını de bu bağlamda inceleyelim. Çalgıların geleneksel olmayan icra yöntemlerini açıklayan bu kavram, Batı’da “gelişkin teknikler (extended techniques)” olarak kullanılmaktadır.



eskiye oranla çok daha geçişli, dünya ile bağlantılı ve alanın güncellemelerini her an takip edebileceğimiz bir noktada olduğunu görebiliriz. Griffiths'in dediği gibi, yalnızca daha köksüz ve cesur bestecilerin yokluğundan kaynaklı bir tıkanıklık söz konusu değildir. Kanımca en temel eksik, siyasal ve toplumsal olarak artık böyle bir ihtiyacın kalmamasıdır.

20. yüzyıla değin, besteci olmayan çoğu konser icracısı, rutin olarak çağdaşları bestecileri konser programlarına koyardı. Rubinstein bunu gerçekleştiren son piyanist olarak sayılabilir. Klasik Batı müziği icraları günümüzde yoğunlaştırılmış, nadideleştirilmiş, uç noktalara taşınmış hadiselerdir. Yalnız bilet satılmasıyla değil, büyük kayıt şirketlerinin satışlarıyla da bağlantılı ticari ilkelere dayanmaktadırlar (Said, 2006: 14). Dünyada ciddi salonlarda konserler veren solistlerin, gerek oda müziği, gerekse orkestra müziğinde çağdaş bestecileri programlarına alamamaları, çoğunlukla kendi isteksizliklerinden değil, konser organizatörlerinin satış kaygılı yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır (Barenboim, 2014). Günümüz konserlerinin boy ölçüşebileceği şey, Said'e göre "uzmanlaşmış becerinin başka (spor, sirk, dans yarışmaları gibi) kamusal sergilemeleri"dir (Said, 2006: 14).

Günümüzde yalnızca kendi müziğini icra eden bir besteci çok nadirdir ve olasılıkla "meşhur" değildir. Bernstein ve Boulez gibi bestecilikte de eşit önemli isimlerin ünleri kendi eserlerinin icracıları olmalarından gelmez. Mozart, Beethoven, Chopin ve Liszt ise öyleydiler (Said, 2005: 3). Oysaki müzik, sivil toplumun estetik ve kültürel deneyim ve edinimlerinin bir özelliği olarak yerleşiktir (Crehan, 2002: 41). Toplumların iletişim aracı ve ifade aracı olarak müzik var olagelmıştır, var şeydir (entity). Bunun toplum ya da sanat için olması meselesi aslen ikincildir çünkü halk sunulanın peşinden gitmektedir. Halk kültürü için de şehir kültürü için de, sahiplenilen eser çağlara meydan okumaktadır. Kendindenliğin yansımaması (aidiyet duygusu) ve üstel niteliklerin önemsizleştirilmesi, ne yazık ki rafineleşmiş bir sanat müziğinin halk tarafından kabul edilmesi beklentisini yok eder. Schönberg, bu durum karşısında Viyana'da 1918'de Privatauffrungen (Özel Müzik İcraları Derneği) kurar. Dernek küçük toplulukların ve yalnızca Mahler'den bu yana bestecilerin eserlerini seslendirir. Konserlerinde alkış, eleştirmenler, reklam ve kariyer dünyası yoktur. Ticari müzik yaşamından çekilen bunun türevi müzik dernekleri ve etkinlikleri, yaratıcı müzikçiler ve yakınlık duyan dinleyicileri bir araya getirmiştir (Griffiths, 2011: 239). Bu durum, günümüzde de devam etmektedir. İleri kültürler, işler durumda besteciler birlikleri ile, bunun dışındaki disiplinlerarası üretim gerek kendi sanatçı kolektifleri ya da inisiyatifleriyle, üretimlerini halen küçük ancak samimi bir biçimde devam ettirmektedirler. Avrupa'nın refah düzeyi yüksek ülkelerinde (Fransa, Hollanda, Almanya gibi) çağdaş sanat ve çağdaş müzik merkezleri, ya devlet teşviği modeliyle (Fransa-IRCAM, GRM, CCMIX, Almanya'da ZKM, TU Berlin gibi) ya da kolektif sanatçıların uzun soluklu ve halk/belediye/devlet destekli modelleriyle (İsveç-Flykingen, Norveç-NOTAM, Hollanda-STEIM gibi) devam etmektedir. Bu işlerin özelleşmiş festivalleri, yayınları, konserleri, radyo programları olmakta, maddi döngüsü kısıtlı da olsa seçimini bundan yana kullanan insanlara bir hayat sunabilmektedir.



2022 yılı itibariyle çağdaş müziğin durumuna biraz değinmekte fayda görüyorum. Pandemi sonrası dünyanın ilk aylarını idrak ettiğimiz şu günlerde, festival ve konserlerin yeniden başladığını gözlemlemek mümkün. Avrupa'nın zengin ülkelerinde pandemi süreci devlet fonlamalarıyla geçtiği için, sanatçıların üretimi sekteye uğramış gibi görünmüyor. Tam aksine, besteciler 2 yıllık süreçte ürettiği eserleri gün ışığına çıkartıyorlar, festival ve konserlerde de icraları sürerken, kayıt altına alınarak artık dünyanın gerçeği olan dijital platformlarda paylaşıyorlar. Üretim pratiklerinde ise, bilgisayar destekli tutarlı bir üretim modeline sahip spektral müzik, yerini hiper-spektralizm ve doygunculuğa (saturationism) bırakıyor. Franck Bedrossian, Yann Robin, Raphaël Cendo, Dmitri Kourliandski gibi besteciler çalgısal bestelerinde kompleks inharmonik tını arayışlarını sürdürerek, zaman zaman canlı elektronik ses işlemlerini de dahil ediyorlar. Lachenmann'ın Amerika tarafından yeniden keşfi tınısal kompozisyonun özgün bir biçimde ele alınmasını, perde odaklı olmayan bestelerin daha fazla yer tutmasını sağlıyor. Özellikle IRCAM tarafından üretilen Open Music ve pek çok yeni orkestrasyon yazılımları, kaydedilmiş ses dosyalarının analizlerini doğrudan çalgılamaya yardımcı olarak tınısal bestecilik noktasında henüz adı konmamış bir süreci başlatıyor.

Çağdaş müziğin karşılaştığı en büyük sorun, çağdaş sanattan farklıdır. Günümüz aktörleri, ressamı, dijital sanatçıları ve yazarlar eserleriyle var olabiliyorlar, besteciler müzikleriyle ancak yok olmaktadır. Yani müzik yazdıkça girdaba daha da kapılmak, kara delikte yok olmak gibi. Peki, bu şartlar altında (ya da daha da kötülerinde) besteciler nasıl bir yol izlemelidirler? Öncelikle, kitle iletişim araçlarında gazete, radyo ve televizyonun tekel olduğu sınırlama artık kalmamıştır. İnsanlar internet sayesinde varlık alanlarını “sanal” olarak genişletebilirler. Örneğin, notalarını dünyanın çeşitli ülkelerinde icracılar tarafından seslendirilebilir, kayıtlarını insanlar tarafından her amaçla (dinlemek, yayınlamak, ders malzemesi olarak kullanılmak) değerlendirilebilir, üstelik bunlardan para bile kazanılabilir. Peki, yanı başımızdaki insanların maruz kaldığı (ya da kaldığını düşündüğümüz) ve asla sizi içine almayacak düzende yer bulabilir miyiz? Bu kulvar doğrudan popüler kültürün olduğu için temel kurallar ticari olarak belirlenmektedir. Yapılan işi “sanat” değil “zanaat” olarak görerek, gereksinimler ve arz-talep ilişkisi üzerinden düşünülebilir. “Toplumsal olan müzik, yeniden inşa edilebilmesinin şartlarını çoktan kaybetmiştir (Fukuyama, 2006)” diyen Fukuyama'ya katılmayarak, dönüşümün farkında olan bestecilerin bu durumu iyi okuyabileceklerini, şanslılar ise yapıtlarının insanlarla buluşabileceğini öngörüyorum.



KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (2004). *Aesthetic Theory*. New York: Bloomsbury Academic.
- ADORNO, T. W. (1973). *Philosophy of Modern Music*. New York: Seabury Press.
- ARIKAN, N., YENAL, G., TAŞPINAR, G. (1998). “Contemporary”, *Altın Sözlük*, s. 315. Ankara.
- ARTUN, A. (2003). *Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BARENBOIM, M. (2014). *Kişisel görüşme*. Berlin.
- BEKKER, P., EICHHORN, A. (2013). *Neue Musik*. Bonn: Georg Olms Verlag.
- BÜRGER, P. (2003). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- CREHAN, K. (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. USA: California University Press.
- EYUBOĞLU, İ. Z. (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. “Yeni” içinde (s. 750). İstanbul.
- FUBINI, E. (2006). *Müzikte Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- FUKUYAMA, F. (2006). *The End of History and The Last Man*. USA: Simon and Schuster.
- DANESI, M. (2004). *Messages, Signs and Meanings*. Toronto: Canadian Scholars’ Press.
- Dil Derneği. (1999). *Büyük Türkçe Sözlük*. “Yeni” içinde (s. 1453). Ankara: Dil Derneği.
- Dictionary of English. (1991). In “Contemporary”. Glasgow: Longman Publishing Group.
- DUNSBY, J. (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. UK: Cambridge University Press.
- GRIFFITHS, P. (2011). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GRIFFITHS, P. (2010). *Modern Music and After*. ISBN 978-0-19-974050-5. UK: Oxford University Press.
- IDDON, M. (2013). *New Music at Darmstadt*. UK: Cambridge University Press.
- İZ, F., HONY, F. C. (1955). *An English-Turkish Dictionary*. In “Contemporary”. London: Oxford University Press.
- LACHENMANN, H. (1996). *Klangtypen der Neuen Musik*. Wiesbaden: Breitkopf & Haertel.
- McCRELESS, P. (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. UK: Cambridge University Press.
- Merriam-Webster. (2014). “Contemporary” içinde, www.merriam-webster.com
- NEMUTLU, M. (2007). *Ses İşçiliği*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.



ÖZKAYA, S. (2000). Sanatta Deha ve Yaratıcılık. İstanbul: Pan Yayıncılık.

ÖZER, M. C. (2013). Modernizm ve Avrupalılaşıma'nın makamsal müziğe etkileri ve günümüz bestecilerinde yansımaları. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1 (1), 46-61.

POE, E.A. (1850). The Poetic Principle. Baltimore: E. A. Society Publishing.

SAİD, E. (2005). Müzikal Nakışlar. İstanbul: Agora Kitaplığı.

SAUNDERS, F. S. (2013). The Cultural Cold War. New York: The New Press.

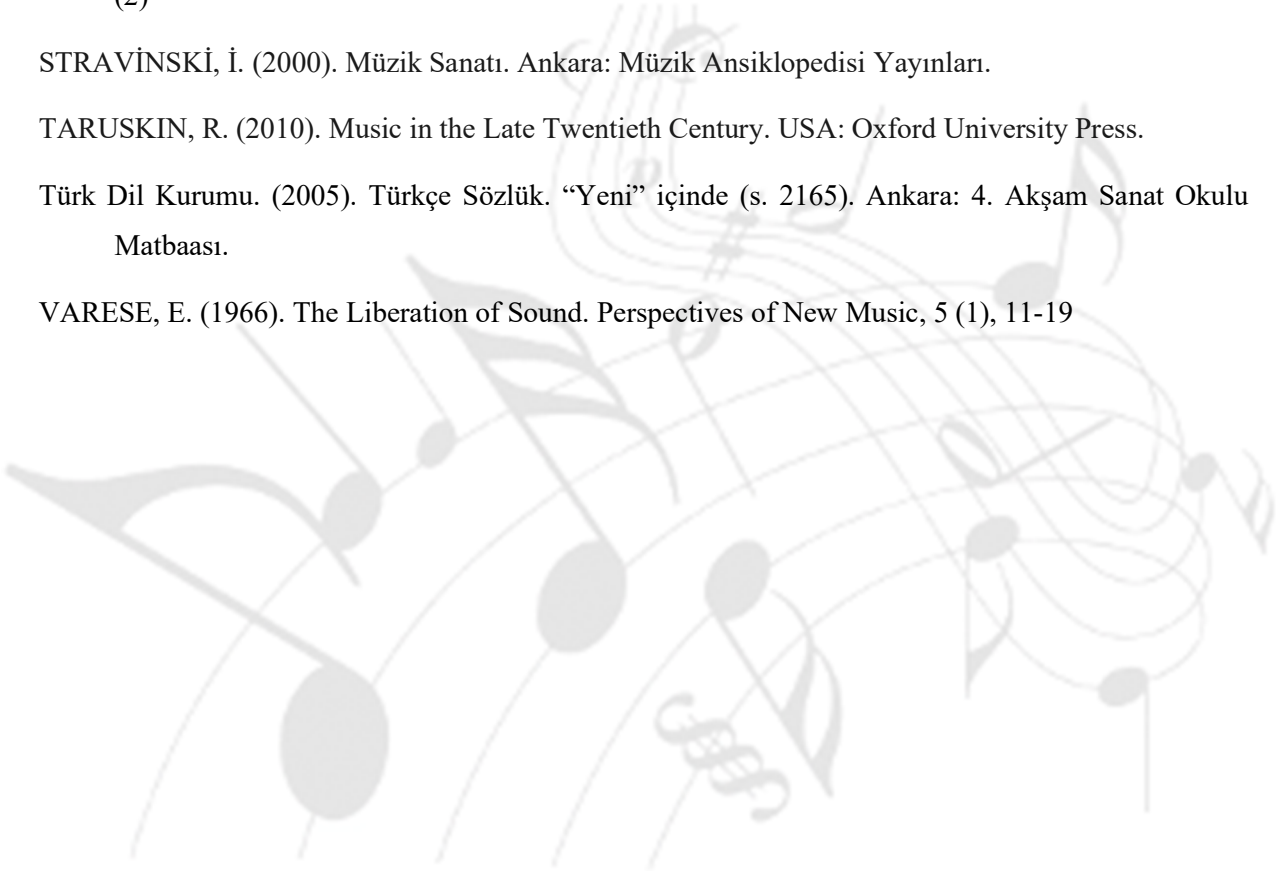
SIGNELL, K. (1976). Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia. Asian Music, 7 (2)

STRAVİNSKİ, İ. (2000). Müzik Sanatı. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

TARUSKIN, R. (2010). Music in the Late Twentieth Century. USA: Oxford University Press.

Türk Dil Kurumu. (2005). Türkçe Sözlük. “Yeni” içinde (s. 2165). Ankara: 4. Akşam Sanat Okulu Matbaası.

VARESE, E. (1966). The Liberation of Sound. Perspectives of New Music, 5 (1), 11-19



GÜNDELİK YAŞAMDA MÜZİK DİNLEME PRATİKLERİ; PİLOT ÇALIŞMA

Practices Of Listening To Music In Daily Life; Pilot Work

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.75

Bora KUMPASOĞLU¹
Fırat KUTLUK²

Özet

DeNora'nın (2000) "benlik teknolojisi" olarak ele aldığı kavram, müziğin bireylerin yaşamında kimlik, hafıza, algı gibi bireysel özerkliklerini düzenleme ve sürdürme çabasıdır. Bu bağlamda DeNora kişiliği, müzik beğenisi ve müzik tercihlerini de şekillendiren ve kişiliği genel olarak sosyo-kültürel ve biyolojik etkenlerle gelişen, davranışlar, algılar, bilişsel ve duygusal tepkiler bütünü olarak ele alır. Müzik bireylerin gündelik yaşam pratikleri içinde bir "öz-düzenleme (self-regulation)" aracıdır (2000:46). Aynı zamanda duygu durumlarını sürekli ve yeniden anlamlandırma ve inşa çabaları için etkin bir araçtır. Müzik beğenileri ve tercihleri de bu nedenle değişkendir. Bu bağlamda bir müziğin farklı zamanlardaki tercihi, DeNora'nın "benlik teknolojisinin" oluşma motivasyonu ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla DeNora'nın gündelik yaşam pratikleri içinde müzik ve birey arasındaki ilişkiyi inceleme amacı, müziğin kullanımında dinleyicinin rolünü sorunsallaştırmaktır.

Bu makale, halen devam etmekte olan bir doktora tezinin (Duygu Durumu ve Kimlik Bağlamında Gündelik Yaşamda Müzik Dinleme Biçimleri) pilot çalışma sonuçlarına odaklanmaktadır. Gündelik yaşam pratikleri içinde müziğin kullanım amaçlarını anlama ve yorumlamayı hedeflemekte, müzik ve duygu durumları arasındaki etkiler incelenmektedir. Müzik tercihlerini belirleyen etkenler, müzik listelerinin hangi parametrelere göre oluşturulduğu inceleme konusudur. Ayrıca müzik ve duygu durumları üzerindeki etkiler saptanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gündelik Yaşamda Müzik, Benlik Teknolojisi, Dijital Müzik Platformları.

Abstract

According to DeNora (2000), "self-technology" refers to the efforts of music to regulate and maintain the individual's autonomy, including identity, memory and perception. In this context, DeNora considers personality as a broad concept consisting of behaviors, perceptions, cognitive, and emotional reactions affected by socio-cultural and biological factors that also shape music tastes and preferences. Accordingly, music is a "self-regulation" tool in individuals' daily life practices (2000:46). Music is an effective tool for the individual's constant efforts to regulate and reinterpret their moods in their daily lives. Therefore, music tastes and preferences are varied. In this context, the change of preference for music at different times is directly related to the motivation for DeNora's "self-technology". Hence, DeNora's aim to examine the relationship between music and the individual in their daily life practices is to problematize the role of the listener in the use of music. In this study, which aims to understand and interpret the purposes of using music in daily life practices, it is aimed to examine the factors that determine music preferences and the purposes for which music is used. In addition, the effects between music and emotional states were tried to be determined. The aim of this study is to understand and interpret the uses of music in daily life practices. The factors that determine the music preferences and the parameters according to which the music lists are created are the subject of investigation. In addition, the effects on music and mood will be tried to be determined.

This study focuses on the results of the pilot study of an ongoing doctoral thesis. The thesis titled Ways of Listening to Music in Everyday Life in the Context of Emotion and Identity aims to understand and interpret the purposes of using music in daily life practices. In addition, the effects between music and emotional states were tried to be determined. The factors that determine the music preferences and

¹ Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, kumpasoglu.bora@gmail.com

² Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı, firat.kutluk@deu.edu.tr



the parameters according to which the music lists are created are the subject of investigation. In addition, the effects on music and mood will be tried to be determined.

Keywords: *Music in Everyday Life, Self Technology, Digital Music Platforms.*

Gündelik yaşam pratiklerini gerçekleştirilmede müziğin etkin olarak kullanımı, bireylerin günlük sosyal yaşamını düzenlemede müzik algısı, beğenisi ve tercihi bağlamında müziğin rolü olarak açıklanabilir. Kavram ilk olarak DeNora'nın (2000) *Gündelik Yaşamda Müzik* çalışması ile detaylı olarak ele alınmıştır. Benlik ve kimliğin oluşturulmasında müziğin işlevselliği, belirli duygu durumları yaşama, pekiştirme, değiştirme gibi psikolojik eylemler için müzik dinleme ve benlik (kişiyi tarif eden müzikler vb.) inşası, gösterimi, pekiştirilmesi, anlamlandırılması gibi eylemler için, müzik dinlemede yarar. DeNora'ya göre müzik, kimliklerin netleştirilmesi için bir referans ya da sosyal hayatı düzenleyen önemli bir güçtür (2000: 43). Kısaca müzik, müziksel olmayan olguları (sosyal koşullar, kimlik, duygu-durum seviyeleri) açıklamak için güçlü bir araçtır. Dolayısıyla DeNora'nın müzik fenomeninin insan yaşamına etkisine ait bütüncül yaklaşımı, müziğin tek başına sosyal, bireysel ya da psikolojik etkilerini değerlendirmeye engel olur. İnsana dair her türlü sosyal, bireysel ve psikolojik etki ile müzik, karmaşık bir ilişki biçimi oluşturmaktadır. Certeau (2008) gündelik yaşam pratikleri içinde sosyo-kültürel her “metada” bireylerin etkin bir biçimde rol oynadığını savunur. Certeau, hem üretim hem de tüketim sürecinde bireyin edilgen bir yapıda olmadığını ve kendine özgü eylem modelleri geliştirdiğini savunur.

DeNora, çoğu çalışmanın aksine, müziği sadece kültürel bir kimlikle değil benlik kimliği ile ilişkili olarak da ele alır. Dinleyicilerin gündelik hayat pratiği içindeki müzikle birlikte “sıradan” deneyimlerinin, duygu durum, algı, bilinç, kimlik, mod gibi olgularla müziğin yakın ilişkisine vurgu yapar. Bu bağlamda DeNora müziğin etkin rolünün, bireylerin yaşamlarındaki işlevi olarak değerlendirir. Müzik fenomeninin sadece göstergebilimsel rolü ve müziğin analizinin sadece estetik öğelerle sınırlandırılmasına eleştiri vardır (2000: 34).

DeNora müzik algısını, müziğin sadece teknik içerikleri ile ilgili değil (tonalite, armoni, ritim, tını vb. müzikal bileşenler) daha ziyade müzik fenomeninin tüm anlam boyutlarının zaman içinde diyalektik bir birleşimi, çağrışımlar, koşullar ve durumlar arasında süregelen bir bağlantı aracı olarak betimler. Durumlar, biyografik konular, dikkat kalıpları, varsayımlar gibi müzik dışı materyallerin tümü, müziğin semiyotik gücünün açıklığa kavuşturulmasında rol oynar (2000:46). DeNora'nın yukarıda belirttiği bu örnek ile ilgili vurgulanması gereken motivasyon, duygusal bağ kurma, günlük işleri ve görevleri kolaylaştırma, anımsatma gibi müziğin pragmatik kullanımının bireyselliği ile ilgilidir. Dolayısıyla müzik fenomeni gündelik hayatın vazgeçilmez dinamiklerinden biridir. Ancak bu bağlamda müzik algısı, müzik beğenisi, müzik tercihi, müzik ve duygu – durum ilişkisinin bireysel boyutlarını da ele almak gerekir.

Müzik algısı ve müzik beğenileri üzerinden gündelik yaşam pratiklerinde müziğin kullanım biçimleri ve amaçları incelenen doktora çalışmasının bir parçası olan bu alan araştırmasının amacı ilk olarak, katılımcıların kendi müzik deneyimleri üzerine belli verileri gözden geçirmesi ve bireysel



bağlamda müziği nasıl kullandıklarını sorgulaması üzerinedir. Katılımcıların müzikle kurduğu ilişkiler üzerinden, gündelik yaşamda müziği ne için ne kadar ve hangi araçlarla kullandıkları saptanmaya çalışılmıştır. Müzik tercihlerini belirleyen etkenler ve müziğin hangi amaçlarla kullanıldığı üzerine bir inceleme hedeflenmiştir. Ayrıca müzik ve duygu durumlar arasındaki etkiler tartışılmıştır.

Gündelik yaşamda müzik, teknolojik gelişmelere paralel olarak belirginleşen bir kavram olarak da karşımıza çıkar. Kişisel müzik çalarların ve çok seçmeli müzik listelerine ulaşımın kolaylaşmasıyla müzik ve gündelik yaşam arasındaki ilişki daha da ön plana çıkar. Çerezcioğlu 1970'ler ve 1980'ler boyunca popüler müzik çalışmaları geniş biçimde üretim (production), icra (performance) ve metin (text) konuları merkezinde geliştiğini ancak 1990 sonrasında kişisel müzik çalarlar ile müziğin, bireyin tüm gün ve her gün yanında taşıyabildiği, bir "eşya" konumuna geçtiğini belirtir (2013:161). Bu bağlamda DeNora ile birlikte, Sloboda ve Frith de müziğin kullanım biçiminin bireyselliğine işaret eder. Böylece bireyler müziği, gündelik hayat pratiklerine yönelik organizasyon ve motivasyon için rutin biçimde kullanır. Frith, gündelik yaşam pratiklerinde müzik kullanımındaki dinamiklerin, kontrol ihtiyacıyla ilişkili olduğunu, bunun da duygusal ve estetik kontrolün tümleştirilmesi anlamına geldiğini, yani duyguları uygun biçimde sergileme düzenlemeleri yaratmakla ilgili olduğunu belirtir (aktr. Çerezcioğlu 2013:161).

Kafe, restoran, spor salonu, mağaza gibi çeşitli ticari mekanlarda müziğe maruz kalmanın yanı sıra kişisel tercihler ile hemen her ortamda müzik kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu bağlamda bireylerin farklı ruh halleri yaratmak ya da belli duygu-durumların uyarılma seviyelerini değiştirmek gibi farklı psikolojik sonuçlara ulaşmak için bunu yapmaları beklenebilir. Bu durum müziğin sadece bir meta değil, etkin bir kaynak olmasına yol açar. Bireyler bu kaynakları çeşitli durumlarda bilinçli ve aktif olarak kullanabilir. Bu durum dinleme biçimleri ve bağlamları açısından bireysel dinleyici için müzik deneyiminin değerini belirler. Aynı zamanda bilinçli tercih ve kullanım, müzik fenomeni içinde dinlerkitlenin edilgen bir rolde olduğu varsayımlarını da geride bırakır.

Bu bağlamda katılımcıların müziği hangi araçlar ile dinlediği ve günlük rutinlerinde müzik beğenisi ya da dinleme tercihlerini hangi kriterlere göre oluşturduğu incelenmiştir. Ayrıca dijital müzik dinleme/kullanım biçimleri araştırılmıştır. Çalışma, cinsiyet, yaş ya da herhangi belirli sosyal ve kültürel değerler gözetmeksizin 50 kişi ile yapılmıştır. Katılımcılardan 10'u ile yüz yüze görülmüş, 40 kişi elektronik postayla çalışmaya katılmıştır (gerek görüldüğü durumlarda birden fazla yazışma yapılmıştır).

Çalışma Soruları

1. Neden müzik dinlersiniz?
2. Hangi müzik türlerini tercih edersiniz?



3. Gün içerisinde belirli zaman dilimlerine göre müzik dinleme alışkanlıklarınız var mı?
4. Müzik tercihlerinizi etkileyen faktörler nelerdir?
5. Gündelik işlerinizi yaparken müzik dinler misiniz?
6. Duygu durumunuza göre hangi türleri tercih edersiniz?
7. Müziği genelde hangi araçlarla dinlersiniz? (pikap, cd player, mp3 player, spotify, itunes, youtube, deezer, radyo)
8. Dijital dinleme platformlarını kullanıyorsanız, müzik dinleme tercihlerinizi neye göre belirlersiniz?
 - a) Belirli sanatçılar ya da albümler
 - b) Hazır çalma listeleri
 - c) Belirli türe ait karışık parçalar
 - d) Kendi oluşturduğum listeler

Soru 1: Neden Müzik Dinlersiniz?

DeNora ve Frith, gündelik yaşamda müzik olgusu incelenmeye başlandığında müzik kullanımının bireylerin yaşamsal pratikleri ile ilgili işlevsel rolü ve bu bağlamda müzik tercihleri ile ilgili olduğu yaklaşımını öne çıkarır. Özellikle kişisel müzik çalarlar ile birlikte müzik, günün her anında ulaşılabilen ve anlık duygu-durum ve psikolojik etkenler ile ilgili motivasyon sağlayacak bir araçtır. DeNora, bireylerin gündelik yaşam pratikleri içinde müziği, duygu-durum düzenleyici yani bir “öz-düzenleme(self-regulation)” aracı olarak kullanma eğiliminden bahseder. Bu eğilimin temel sebebi, DeNora’nın yaklaşımıyla müziğin bir “benlik teknolojisi” olarak insanların hafıza, kimlik ve bireysel özerkliklerini organize etme ve sürdürme ihtiyacıdır. Çalışmanın belki de en temel sorularından biri olan “Neden müzik dinlersiniz?” sorusu da genel olarak müzik dinlemede dinleyicinin rolünü sorunsallaştırma üzerine sorulmuştur

Katılımcıların çoğu bu soru karşısında müziğin gücünden etkin olarak yararlanma amacıyla müzik dinleme eyleminde bulunduğunu ifade etmiştir. Genel olarak “eğlenme, enerji arttırma, iş yerinde sıkılmama, iş yapmak için gerekli motivasyonu sağlama, kötü modu değiştirme, dünyadan uzaklaşma, düşünmeme, huzur bulma, dertlerden sıkıntılardan uzaklaşma” gibi amaçları taşıyan cevaplar verilmiştir. Bunun yanı sıra “dertlenme, var olan sıkıntıları daha da derinlemesine yaşama, acı çekmeye yardımcı olma” gibi mevcut negatif duygu durumları pekiştirmeye yönelik müzik kullanımı amaçları da belirtilmiştir. Ancak katılımcıların belli bir bölümü bugüne kadar neden müzik dinlediği üzerine hiç düşünmediğini ifade etmiş, müzik dinlemenin kendileri hakkında ne ifade ettiğine dair açıklama yapmanın çok zor olduğunu belirtmişlerdir. Bazıları ise “neden müzik dinlediği üzerine düşünürse



müzik dinlemenin büyüsunün kaybolacağını ve müziğin kendileri için artık eskisi kadar çok şey ifade etmeyeceği” üzerine korktukları için hem soruyu cevaplamayı hem de müzik üzerine düşünmeyi reddettiklerini bildirmişlerdir. Bir kısım katılımcı ise müzik dinleme eylemini, müzik dinlemenin ya da dinlediği müziğin çok önemli olmadığını vurgulayarak, “sadece fonda ses olması”, “zaman geçirme”, “iş ya da arkadaş ortamını bozmama” amacıyla yaptıklarını belirtmişlerdir.

Soru 2: Hangi Müzik Türlerini Tercih Edersiniz?

Yukarıda yer alan ilk soruya belirsiz cevap veren ya da cevap vermemeyi tercih edenler dahil tüm katılımcılar, müzik türleri üzerine müzik beğenilerini net biçimde ifade etmişlerdir. Katılımcıların tamamı birden fazla müzik türünü beğendiklerini belirtmişlerdir.

Soru 3: Gün içerisinde belirli zaman dilimlerine göre müzik dinleme alışkanlıklarınız var mı?

Bu soru, katılımcıların müzik dinleme eylemlerini gün içerisinde aktif olarak hangi zamanlarda gerçekleştirdiklerini ve buradan yola çıkarak müziği hangi amaçlarla kullandıklarını saptamaya yardımcı olması amacıyla hazırlanmıştır. Katılımcıların büyük çoğunluğu müziği gün içerisinde aktif olarak kullanmaktadır. Gündelik yaşam pratikleri özelinde çoğu katılımcı müziği ağırlıklı olarak sabah ve akşam saatlerinde dinlemektedir. Çok sayıda katılımcı “Güne güzel ve enerjik başlamak, işe giderken can sıkıntısını gidermek, sabah ağırlığını üstünden atmak” gibi nedenlerle sabah saatlerinde ağırlıklı olarak müzik dinlemektedir. Bunun yanı sıra işte, evde ya da buldukları yerde yaşam pratiklerini kolaylaştırmak adına öğle saatlerinde de aktif olarak müzik dinlediklerini belirtmişlerdir.

Bir bölüm ise sabah müzik dinlemenin kendileri açısından doğru bir eylem olmadığını, tam tersi “kafa şişirerek” yapılması gereken işleri yaparken motivasyon ve odak kaybı yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Katılımcıların belli bir bölümü aslında öğle saatlerinde ve mesai ortasında müzik dinlemek istediklerini ancak öğle saatlerinde müzik dinlemenin iş verimini düşürdüğünü ifade etmişlerdir. Bu katılımcılar aynı zamanda müzikle birlikte çalışmanın zorluğundan bahsetmiş, müzik dinlemenin başlıca bir “iş” olduğunu belirtmişlerdir. Yine katılımcıların çoğu akşam saatlerinde iş çıkışı sonrası yolculukta ağırlıklı olarak müzik dinlediklerini ifade etmiştir. Katılımcılar akşamları müzik dinlemelerini ise genel olarak buldukları ortama ya da yapılan aktivitelere göre tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Örneğin çoğu katılımcı akşam evde ailesi ile birlikteyse müziği daha az dinlediğini, ancak tek başına ya da belirli arkadaş gruplarıyla birlikteyse daha fazla müzik dinlediklerini ifade etmiştir.

Gün içerisinde müzik dinleme tercihleriyle ilgili olarak katılımcıların büyük çoğunluğu sabah saatlerinde sevdiikleri türlere ait hareketli ve ritmik parçaları tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Tercih edilen türler arasında büyük çoğunluğu rock, pop ve elektronik türler oluşturmaktadır. Katılımcıların



çoğu, güne enerjik başlamak, modlarını yükseltmek, mutlu olmak amacıyla bu tercihleri yaptıklarını belirtmiştir. Diğer katılımcıların büyük çoğunluğu ise sabah daha yavaş ve daha akustik müzikleri tercih ettiklerini ifade etmiştir. Bunun nedeni ise gün içerisinde enerjilerini ve bu bağlamda müzikleri yavaştan hareketliye doğru arttırmaktır. Bazı katılımcılar sabah müzik dinlemek istemediklerini belirtmiştir.

İş saatleri içerisinde katılımcıların çoğu daha yavaş tempolu, soft, akustik şarkılar dinlediklerini ifade etmişlerdir. Amaçları ise hem iş saatlerini daha hızlı geçirmek ancak iş yaparken de motivasyon ve dikkatin dağılmamasını sağlamaktır. Ayrıca katılımcıların bir kısmı ofis ortamında dinledikleri müzikler hakkında, çalışan diğer kişilerden çekinceleri, rahatsızlık vermek istememeleri, iş ortamında yalnız kalma ya da ötekileştirilme korkuları gibi nedenlerle müzik tercihleri konusunda tam olarak özgür olamadıklarını belirtmişlerdir.

Katılımcılar genel olarak akşam saatlerinde ise ağırlıklı olarak müzik tercihlerini tamamen yaptıkları aktiviteler, arkadaş çevresi ya da buldukları ortamların belirlediğini ifade etmiştir.

Soru 4: Müzik Tercihlerinizi Etkileyen Faktörler Nelerdir?

Katılımcılar bu soruya genel olarak müzik tercihlerini etkileyen faktörler ve gün içerisinde tercih ettikleri müziklerin nedenleri olarak iki aşamada cevap vermiştir. Bu bağlamda sorunun daha spesifikleştirilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Çoğunlukla genel müzik tercihlerini etkileyen faktörler olarak müzik beğenisini oluşturan etkenler olarak soruya yanıt verilmiştir. Bu bağlamda müzik tercihlerini etkileyen faktörler yaş, aile, çevre, teknolojik gelişmeler, müzikal parametreler (vokal, enstrümanlar, ritmik yapı, tonalite) internet ve sosyo – kültürel diğer etkenler gibi çeşitli parametreler ile açıklanmıştır.

Katılımcıların çoğu, gün içinde müzik tercihlerini etkileyen faktörleri ise “mod”, “enerji” ve “hissettikleri duygular” olarak ifade etmişlerdir. Ayrıca müzik dinledikleri ortam ve içinde buldukları çevre de katılımcılar için günlük müzik tercihlerinde önemli etkidir. Bunun yanı sıra “iyi kulaklık”, “iyi ses sistemi”, “dinledikleri sanatçıların politik duruşu”, parametreler de dinleyicilerin müzik tercihlerinde rol oynamaktadır.

Katılımcıların belli bir kısmı ise müzik tercihlerini etkileyen herhangi bir faktör bulunmadığını belirtmiştir. Bu katılımcılar daha önceki sorularda yer alan sevdikleri müzik türleri sorusuna net cevaplar vermiş, aynı zamanda müziği gün içerisinde belirli zamanlarda aktif olarak kullanan kişilerdir. Bu bağlamda müzik tercihlerini etkileyen faktörlerin olmaması, katılımcıların özgürce istedikleri müzikleri istedikleri yerde ve zamanda dinleyebileceklerini düşünmesi ve sorudaki faktör kavramını kısıtlayıcı etkenler olarak mı gördükleri, yoksa müzik tercihleri konusunda daha “edilgen” mi davrandıkları net olarak anlaşılamamıştır.



Soru 5: Gündelik işlerinizi yaparken müzik dinler misiniz?

Bu bağlamda yukarıda bahsedilen pilot çalışmanın iki sorusu, katılımcıların ifadeleri doğrultusunda birlikte açıklanacaktır. Bu sorularda katılımcıların gündelik yaşamlarında müzik kullanımlarında müzik tercihlerini etkileyen faktörleri inceleme amaçlanmıştır. Ayrıca diğer müzik tercihlerine etki eden etkenler sorularından farklı olarak bu sorular katılımcıların tamamen bireysel davranışları ve tercihleri üzerinden gündelik yaşamda müzik dinleme pratikleri üzerine verileri saptamayı amaçlamıştır.

Katılımcıların büyük çoğunluğu gündelik rutin işleri sırasında müzik dinlemeyi tercih ettiklerini belirtmiştir. Bazı katılımcılar ise gündelik işlerle birlikte müzik dinlemeyi doğru bulmadıklarını ve iş yaparken dinledikleri müziklerin bir şey ifade etmediğini açıklamışlardır. Kimi katılımcılar müziği dinlemediklerini sadece duyduklarını ifade etmiştir. Bu bağlamda da bireysel müzik dinleme eylemi gerçekleşmemektedir. Onlar için müzik dinlemek başlıca bir etkinliktir ve bu etkinliğin kendine has parametreleri olması gerekir.

Duş alırken, yemek hazırlarken, temizlik, yürüyüş, spor, araba kullanma, kitap okuma, dans etme gibi pek çok aktivitede müzik, katılımcılar arasında aktif olarak kullanılmaktadır. Katılımcıların bu aktiviteler sırasında dinledikleri müzik tercihleri ile daha önceki sorularda sevdikleri müzik türleri birbirine uymaktadır. Müzik kullanımının temel motivasyonu katılımcıların “angarya” olarak belirttiği gündelik işleri daha rahatlıkla yapma istekleri sebebiyledir. Çoğu katılımcının müzik tercihi, sevdikleri türlere ait hareketli ve ritmik parçalardır.

Bedensel eforun yoğun olduğu işler sırasında (temizlik, spor, yürüyüş vb.) katılımcılar müziği aktif olarak kullanma eğilimindedir. Parçaların ritmik yapısı ve temposu ile katılımcıların iş yapma hızları paraleldir.

Bir başka elde edilen veri de katılımcıların belli bölümünün iş yaparken vokal olmayan ya da bilmedikleri bir dilde şarkı sözüne sahip müzikleri tercih etmesidir. Bunun nedeninin odaklanma ve motivasyon sorunu olduğu belirtilmiştir. Örneğin klasik müzik türünü seven katılımcıların hemen hepsi iş yaparken klasik türü tercih ettiğini belirtmiş. Aynı zamanda rahatlamak için popüler türlere yöneldiğini ifade etmiştir.

Soru 6: Duygu durumunuza göre hangi türleri tercih edersiniz?

Sloboda “Music in Everyday Life: The Role of Emotions” çalışmasında katılımcıların müziği, hafıza, manevi konular, duygusal konular (zevk), mod değişikliği (mood), mevcut modu pekiştirme ve aktivite gücü (egzersiz, banyo, çalışma, yemek yeme, uyuma için tercih edilen müzikler) olarak altı kategoriye ayırdığını açıklar. Sloboda’ya göre müzik bu kategoriler altında, bireyler tarafından devam eden yapıları ve sosyal, psikolojik ya da fizyolojik durumları için bir kaynaktır DeNora gibi Sloboda



için de müzik, duygu durum, kimliğin inşası ve sürdürülmesi için bireylerin kendilerini düzenleme stratejileri ve sosyo-kültürel yapıya yönelik pratikler için güçlü bir zemindir. Frith, kişisel alanlara müziğin nasıl ve neden dahil edildiği sorusunu araştırır. Frith'e göre müzik, DeNora'nın belirttiği gibi "benlik teknolojisi" bağlamında öz kimlik, hafıza ve duygusal bir düzenleme (self-regulation) aracıdır.

Yukarıda yer alan sorular, katılımcıların müzik ve duygu-durum ilişkileri üzerine analizini yapmak adına hazırlanmıştır. DeNora'ya göre müzik, duygu durum ilişkisi ile birlikte olarak hafıza, kimlik, sosyal yaşam gibi pek çok olguyu düzenlemede etkindir. Müziği tanımlamak ya da anlamlandırmak için duygular en önemli olgulardan biridir.

Katılımcıların belli bir bölümü yaşadıkları duygu durumlara ve bu duyguları değiştirme isteklerine göre müzik türlerini sınıflandırmıştır. Burada ele alınması gereken iki nokta, ilk olarak katılımcıların yaşadıkları "ruh hallerini" değiştirme isteğine göre tercih ettikleri türlerdir. Katılımcılar örnek olarak üzgün, mutsuz ya da kızgın olduklarında, kendilerini depresif hissettiklerinde, müziği içinde buldukları durumdan kurtulmak için önemli bir araç olarak görürler. Bu bağlamda müzik genel olarak "negatiften pozitifte geçmek" için kullanılan bir araçtır. Bu bağlamda da müzik tercihleri, katılımcıların kendi sevdikleri türlere ait "hareketli", "enerjik", "isyankâr", "yüksek tempolu" şarkılardır.

İkinci nokta ise katılımcıların yaşadıkları mevcut duygu durumlarını daha da pekiştirme isteklerine göre yaptıkları müzik tercihleridir. Bu bağlamda da katılımcılar, yaşadıkları duyguları daha da derin yaşama isteği ile genel olarak, sevdikleri türe ait daha "melankolik", "acılı", "slow", "hüzünlü", "duygusal" gibi tanımladıkları müzikleri tercih etmişlerdir. Burada ise müziğin kullanılma amacı "negatiften daha negatife" dönme isteğidir. Katılımcılar bu durumlarda yaşadıkları duyguların pekişmesi, daha anlam kazanması, daha çok hissetme gibi çabalardan ötürü müziği aktif olarak kullanmaktadır.

Katılımcıların bir bölümü ise duygusal anlarında müzik dinlemeyi tercih etmediklerini belirtmişlerdir. Duygulanımları hissetme, yaşama ve algılama gibi çabaları sırasında müziğin yanlış yönlendirici bir özellik taşıdığı ve gerçeklikten uzaklaştırdığını ifade etmişlerdir. Bu bağlamda katılımcılar müzik yerine başka etkenleri öne çıkardıklarını ve herhangi bir gündelik yaşam pratiklerini gerçekleştirmede müziği aktif olarak kullanmadıklarını, müziğin "fondaki bir ses" olduğunu belirtmiştir.

Soru 7: Müziği genelde hangi araçlarla dinlersiniz? (Pikap, cd player, mp3 player, spotify, itunes, youtube, deezer, radyo)

Hargreaves (2004) teknolojik gelişme ivmesinin hızla arttığı son 20-25 yılda, müzikal deneyim ve müzik değerinin doğasındaki değişikliklerin daha belirgin hale geldiğini ve müziğin kaydedilmesinden başlayarak işleme, depolanma ve çalınması ile ilgili pek çok yenilik ile birlikte müzik bestecisi, icracısı ve dinleyicisinin geleneksel olarak tanımlanan hiyerarşi ve statüsünün



muğlaklaştığını öne sürer. Fleischer (2015), günlük yaşamda bireysel müzik tercihlerinin, kalabalık alanlar ve ortak işyerleriyle başa çıkmak için etkili bir duygusal yönetim aracı haline gelmiş ve bir müzik kitaplığı olarak akıllı telefon, sürekli ve kolay bir kişisel müzik dinleme deneyimi sağladığına vurgu yapar. Bu bağlamda müzik dinleme için üretilen birçok cihazın yanı sıra internet kullanımının yaygınlaşması ve diğer medya aygıtları ile müziğe erişimin kolaylaşması bu değişikliğin temel noktasıdır. Dolayısıyla bireyler artık bunu günlük müzik dinleme eylemlerini çok daha fazla aktif olarak yapmaktadır. Bu bağlamda bireylerin müzik tercih ve beğenileri, günlük yaşamda müziği kullanma biçimleri, dinlerkitlenin müzik endüstrisi hakkında da belirleyici olmasına yol açmıştır.

Katılımcıların müzik dinleme araçları ile ilgili deneyimlerine ve dijital müzik platformlarında müziği nasıl dinlediklerini inceleme üzerine hazırlanan bu sorularda, katılımcıların çok büyük çoğunluğu müziğe araba radyosu, spotify, iTunes, Youtube gibi dijital müzik platformları üzerinden ulaştıklarını ifade etmiştir. Bir kısım katılımcı ise akıllı telefonunda oluşturduğu kendi özel listelerini dinlediğini belirtmiştir. Katılımcılar arasında kasetçalar, cd player, mp3 player gibi müzik dinleme araçlarını söyleyen hiç olmamıştır. Az sayıda katılımcı plak dinlemeye özen gösterdiğini belirtmiştir.

Dijital platformları kullanan katılımcıların büyük bir çoğunluğu müzik dinlerken var olan türe ait platformların kendi belirlediği ya da başkalarının hazırlayıp koyduğu listeleri tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Bu bağlamda katılımcıların büyük bölümü hazır listeler üzerinden müzik dinlemekte. Az sayıda kullanıcı her şarkı bitiminde yeni şarkı aradığını ve dinlediğini belirtmiştir.

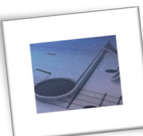
Dolayısıyla çoğu katılımcının müzik dinleme tercihleri, genel olarak dinledikleri tür ya da sanatçıların, dijital platformlar tarafından yapılan algoritmik müzik listeleriyle oluşmaktadır. Katılımcıların burada belirlediği şey aslında genel anlamda müzik türüdür. O türe ait rastgele çalınan şarkılar, katılımcılar tarafından kabul görmektedir.

Soru 8: Hangi Dinleme Durumunu Tercih Edersiniz?

- A- Belirli sanatçılar ya da albümler
- B- Hazır çalma listeleri
- C- Belirli türe ait karışık parçalar
- D- Kendi oluşturduğum listeler

Yukarıda sorulara paralel olarak kontrol sorusu olan bu soruda, katılımcıların büyük çoğu hazır çalma listeleri ya da belirli türe ait karışık parçaları seçmişlerdir. Az sayıda katılımcının kendi oluşturduğu liste vardır.

Katılımcılara göre hazır listelerin daha önce hiç duymadıkları şarkılarla ya da sanatçılarla tanışma gibi avantajları söz konusu. Aynı zamanda katılımcılar, tek bir sanatçı ya da gruba bağlı



kalmadan daha çeşitli şarkıları dinleme ve şarkı seçerek liste yapma işini “uğraştırıcı ve zaman kaybı” olarak görmekte, hazır listelerin bu durumu ortadan kaldırması gibi faydalardan söz etmekte. Yine katılımcıların büyük çoğunluğu dijital müzik kütüphanesi oluşturma gibi işlerin kendilerine zor geldiğinden, anlık tercihlere göre müzik dinleme türlerini şekillendirdiklerinden bahsetmişlerdir. Aynı zamanda dinlemek istedikleri müzik türlerine ait karışık şarkılardan oluşan listeleri benimsediklerini ifade etmişlerdir. Bu bağlamda çalma listelerini belirleyen temel etken müzik türüdür. Az sayıda katılımcı belirgin bir şarkı ya da sanatçıyı özellikle tercih ettiğini belirtmiştir.

Sonuç

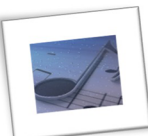
Sloboda, “Music in Everyday Life: The Role of Emotions” başlıklı çalışmasında, katılımcıların müziği, hafıza, manevi konular, duygusal konular (zevk), mod değişikliği (mood), mevcut modu pekiştirme ve aktivite gücü (egzersiz, banyo, çalışma, yemek yeme, uyuma için tercih edilen müzikler) olarak altı kategoriye ayırır. Sloboda’ya göre müzik, bu kategoriler altında, bireyler tarafından devam eden yapıları ve sosyal, psikolojik ya da fizyolojik durumları için bir kaynaktır. DeNora gibi Sloboda için de müzik, duygu durum, kimliğin inşası ve sürdürülmesi için bireylerin kendilerini düzenleme stratejileri ve sosyo-kültürel yapıya yönelik pratikler için güçlü bir zemindir. Frith, kişisel alanlara müziğin nasıl ve neden dâhil edildiği sorusunu araştırır. Frith’e göre müzik, DeNora’nın belirttiği gibi “benlik teknolojisi” bağlamında öz kimlik, hafıza ve duygusal bir düzenleme (self-regulation) aracıdır.³

Çalışmadaki katılımcıların belirgin profil özelliği, gündelik yaşamlarında aktif olarak müzik dinlemeleridir. Bunun dışında cinsiyet, yaş, meslek, eğitim ya da herhangi belirli sosyal ya da kültürel değerler gözetilmemiştir. Müzik çoğunlukla gündelik yaşam pratiklerine eşlik eden bir güçlü bir araç olarak görülmektedir. Ancak müziğin bu görevi, katılımcılar tarafından her zaman bilinçli bir şekilde sistematik olarak yapılmaz. Katılımcıların çoğunluğu müziği, salt bir dinleme eylemi yerine gün içerisindeki yaşam pratiklerine eşlik eden, kolaylaştıran, çekilebilir kılan bir fayda aracı olarak kullanır. Katılımcıların genel olarak müzik dinleme tercihleri ise mevcut modu değiştirme ya da pekiştirme, eğlenme, enerji arttırma, iş yerinde sıkılmama, iş yapmak için gerekli motivasyonu sağlama, kötü modu değiştirme, dünyadan uzaklaşma, düşünmeme, huzur bulma, dertlerden sıkıntılardan uzaklaşma gibi amaçlar taşır. Teknolojik gelişmelere paralel olarak dinleme edimi farklılaşmakta ve yoğunlaşmaktadır. Müzik dinleme için üretilen birçok cihazın yanı sıra internet kullanımının yaygınlaşması ve diğer medya aygıtları ile müziğe erişimin kolaylaşması bu değişikliğin temel noktasıdır. Akıllı telefonlar ve bilgisayarlar birer müzik kütüphanesi gelmiştir. Bu bağlamda bireylerin müzik tercih ve beğenileri, günlük yaşamda müziği kullanma biçimleri, dinlerkitlenin müzik endüstrisi için yeni bir alanda yeniden belirleyici olmasına yol açmıştır. Dijital müzik platformlarının gündelik yaşamda müzik dinleme

³ Gerek Sloboda, gerekse DeNora’nın çalışmaları ve çalışma modelleri, makalenin konusu olmadığı için eleştirilmemiştir. Bu konuya, tez içinde değinilmesi planlanmaktadır.

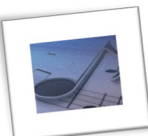


olusuna bambaşka bir işlev getirdiği kesindir kuşkusuz. Daha da kesin olan, bu evrilmenin yeni boyutlarla süreceğidir.



KAYNAKÇA

- Cavicchi, D. (2002). “From the Bottom Up Thinking About Tia Denora’s Music in Everyday Life”, *Action, Criticism, and Theory for Music Education* (eds. Regelski, Bowman, Coan), Cilt:1, Sayı: 2, s.4-19.
- Certeau, M. D. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi*, (çev. L. Özcan), Dost Yayınevi, İstanbul.
- Çerezcioğlu, A. (2013). “Popüler Müzik ve Gündelik Yaşam Deneyimi”, *Folklor ve Edebiyat*, Cilt: 19, Sayı: 75, sf. 159-172.
- Denora, T. (2000). *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleischer, R. (2015). “Towards a Postdigital Sensibility: How to get Moved by too Much Music”, *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, Cilt:7, Sayı: 2, sf. 255-269.
- Frith, S. (2003). “Music and Daily Life”, *The Cultural Study of Music*, (eds. Clayton, Herbert, Middleton), New York: Routledge Publications, s. 92-101.
- North, A., Hargreaves, D., Hargreaves, J. (2004). “Uses of Music in Everyday Life, Music”, *Perception*, Cilt:22, Sayı: 1, s.41-77.



ORKESTRA ŞEFİNE GEREK VAR MI YA DA ORKESTRA ŞEFİNE NEDEN GEREK VAR?

Do We Need a Conductor or Why Do We Need a Conductor?

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.78

İbrahim YAZICI¹

Özet

Orkestra şefinin görevlerine değinmeden önce müzik yapmak için gerekli elemanlar saptanıp bunlardaki değışkenliklerin icra sürecine yaptığı etkiler ele alınmıştır. Küçük müzik gruplarının yapısı, birlikte müzik yapma süreci ve liderlik pozisyonunun nasıl paylaşıldığı üzerinde durulmuştur. Müzik topluluklarının büyümesiyle birlikte işi sadece yönetmek olan bir kişinin varlığına duyulan ihtiyaç irdelenmiştir. Senfoni orkestralarının şefsiz de çalabildiği ancak şefin olduğu durumlarda orkestrada çalan kişilerin sorumluluklarının azalması örneklerle açıklanmıştır. Orkestra şefinin yönetmekten çok dinlemeyi ve orkestradaki müzisyenlerin birbirini dinlemesini kolaylaştıran bir pozisyon olması dolayısıyla çoksesliliğin Batı demokrasilerinin bir yansıması olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Orkestra Şefi, Müzik, Çokseslilik, Demokrasi, Liderlik.

Abstract

Before mentioning the duties of the conductor, the necessary elements for making music were determined and the effects of the variations in these on the performance process were discussed. The structure of small music groups, the process of making music together and the sharing the leadership position are emphasized. With the growth of musical ensembles, the need for the existence of a person whose duty is only to manage has been examined. It is explained that large symphonic orchestras can play without a conductor, but the responsibilities of the people playing in the orchestra decrease in cases where there is a conductor. It has been revealed that the polyphony in the orchestra is a reflection of Western democracies, as the conductor is a position that listens rather than directs and facilitates the musicians in the orchestra listen to each other.

Keywords: Conductor, Music, Polyphony, Democracy, Leadership.

Hayatında bir defa olsun senfonik müzik konserine gitmiş ya da televizyonda kanal değıştirirken bir konser programına denk gelmiş herkesin istisnasız sorduğu sorudur bu. Arkasından da şu soru gelir: “Herkesin önünde nota var, ne çalacaklarını biliyorlar. Öyleyse o adam (günümüzde artık kadınlar da bu sorudan nasibini alıyor) elindeki sopayı ne diye sallayıp duruyor?” Biraz daha akıllıca bir hamleyle karşısındakini köşeye sıkıştırdığını düşünenlerin sorduğu soruysa şudur: “Müzisyenlerin hepsinin gözü notalarında, şefi nasıl görebiliyorlar?” Bu sorulardan en kolay cevaplanacak olan şüphesiz ki üçüncüsüdür. Nasıl ki araba kullanırken sürücü hem önüne hem de aynalara bakmaktadır müzisyenler de hem notalarına hem şefe bakabilirler.

Ancak cevabı daha karmaşık olan ilk iki sorunun cevabına geçmeden önce müzik yapma denilen sihirli süreci ele almakta fayda var. Türü ne olursa olsun müzik yapmak için zaman ve sesin oluşup yayılacağı bir mekana ihtiyaç vardır. Tabi bir de müziği yorumlayacak kişi ya da kişiler. Müzik o an doğaçlanarak yapılmıyorsa bu gerekliklerin en başına besteciyi eklemek de kaçınılmaz. Müziğe tılsım katan şey besteci, zaman, mekan, enstrüman(lar) yorumcu(lar) -ki burada yorumcu(lar)

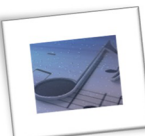
¹ İzmir Devlet Opera ve Balesi Şefi



derken onların hem beden hem ruhundan bahsettiğimizin altını çizmek isterim- ve eğer varsa dinleyicilerin icra anındaki kesişiminden başka bir şey değil. Müziğin icrası anında bir araya gelen bu altı ögenin o anki parametrelerini yorumcunun beyni hassas bir bilgisayarmışçasına hesaplar ve eldeki verilerle en iyi sonuca ulaşabilmek için yaptığı anlık hassas ayarlamalarla performans tamamlanır. Dinleyiciden kastımız o anki icraya tanık olmak üzere seyirci koltuğunda bulunan kişiler; yoksa üzerinde durmamız gereken bir detay daha var ki bu bahsedeceğimiz şey müzikte ulaşılabilen en yüksek mertebedir: müziği o anda yorumlayan kişinin kendini dinlemesi! Hele bir de yorumlanan eser bir topluluk tarafından icra ediliyorsa çok daha karmaşık bir eylemden, topluluğu oluşturan yorumcuların kendilerini ve diğerlerini eşzamanlı biçimde dinlemesinde de bahsetmemiz gerekir.

Dilerseniz karmaşıklığını yukarıda ortaya koyduğumuz müzik yapma sürecine önce yorumcu gözüyle bakalım. Yorumcu tek başına müzik yapıyorsa muhtemelen teknik olarak yükü çok ağırdır. Resitalde çalan bir piyanisti ele alalım. Kabaca doksan dakikalık programda seslendireceği eserlere konser organizatörüyle birlikte karar vermiştir. Bu eserlerin bazıları öğrenme, teknik açıdan mükemmelleştirme ve yorumlama açısından görece kolayken diğerleri daha zor olabilir. Ya da bir eserin bir kesiti görece daha kolayken bazı pasajları aylar boyunca her gün bıkip usanmadan çalışılmaya muhtaç olacak kadar güçtür. Piyanist evinde yaptığı çalışmalarda hangi esere ne kadar zaman ayıracağını bu verilere göre ayarlar. Eserin belli bir kısmı çok daha güçse, çalışmaya buralardan başlar ki görece güç pasajlar konsere kadar eserin diğer kısımları kadar iyi pişsin.

Çalınan yapıt bir oda müziği eseriye süreç biraz daha farklı işler. Brahms'ın başyapıtlarından olan 3 numaralı piyano keman sonatını çalan bir ikiliyi ele alalım. Brahms bu eserinde her iki yorumcudan da çalgılarının sınırlarını zorlayacak kadar yüksek bir icra bekler. İkisi de eserin ilk provasından önce eserle kendi başlarına uzun uzun zaman geçirmek zorundadır. Gerek teknik gerek müzik açısından icracıyı zorlayan bu eserin kendilerine düşen kısımları bireysel çalışmalarıyla mükemmelleştiren iki müzisyen nihayet bir araya gelerek provaya başlar. İlk provada sıklıkla yaşanan şey şudur: her iki müzisyen de aynı edisyonu kullanarak çalışmış olmalarına rağmen ikisi de esere bambaşka açılardan yaklaşmıştır! Aynı metne ne kadar farklı yorum getirilebilir ki diye sorduğunuzu duyar gibiyim. O halde anlatayım. Kemancı sadece şarklı bir icraya yönlenmiş olabilir ancak eserin piyano partisi farklı birçok ögeyi bir araya getirmiştir. Tüm müziğin üzerine kurulduğu derin bir bas partisi, esere akıcılığını veren sürekli yinelenmiş ritm kalıplarına yedirilen armonik öğeler ve kemancının ortaya koyduğu fikirlere cevap veren şarkılı bir başka parti piyanistin tümünü dengelemesini gerektiren icrasını beklemektedir. Kemancı ritmik açıdan daha özgür bir icra hayal etmişken piyanist daha disiplinli bir ritmik yapıya yönlenmiş olabilir. Yahut piyanist başlı başına bir eser gibi tınlayan kendi partisinin tüm katmanlarına o kadar yoğunlaşmıştır ki bu müzikte keman partisine yer kalmamıştır. Ya da minimumda pedal kullanarak çok yalın bir dil kullanmayı seçen piyanistin karşısına gelen kemancı bu yalınlığın aksine geniş ve yavaş vibratolarla ağıdalı bir müzik yapmayı seçmiş olabilir. Bireysel çalışmalarında bambaşka tempolar, bambaşka cümlemeler hayal



edip ilk provada kafalarında bu fikirlerle bir araya gelen iki müzisyen karşılıklı tavizler verip orta bir yol bularak esere yeni bir yorum getirirler. Farklı iki karakteri bir potada eriterek yeni bir şahsiyet oluşturdukları müziğin bu halini içselleştirecek kadar prova yaptıktan sonra eseri sahnede dinleyicilerin beğenisine sunmaya hazır hale gelmişlerdir.

Konuya başka bir açıdan yaklaşmak için Spinoza'nın Ethica isimli eserinden faydalanmak yerinde olur: "Zihnimiz bazı durumlarda etkindir, bazı durumlarda da edilgin; başka deyişle bire bir fikirlere sahip olduğu sürece zorunlu olarak etkindir, bire bir olmayan fikirlere sahip olduğu sürece de zorunlu olarak edilgindir." (Spinoza: 2019: 199)

Tek başına çalışan müzisyenin zihni sürekli etkin durumdayken iki kişi birlikte müzik yapmaya başladığı andan itibaren zihnin edilgin olduğu anlar da vardır. Ancak etkenlik ve edilginlik durumları birbirine çok hızlı bir şekilde evrilerek ortaya o anın müziği çıkmaktadır.

Ancak konserde her şeyin o kadar da kolay bir şekilde akıp gittiğini sanmayın. Ev ya da bir stüdyoda prova yapan ikili genel prova için konser salonuna gittiklerinde bambaşka bir mekan, bu mekanın çalıştıkları ortamdan tamamen farklı akustiği, farklı bir piyano ve farklı bir iklimle karşılaşılır. Kemancı kendi kemanyıyla çaldığı için işi daha kolay gözükse de nem ve ısıdaki ufak farklılıklar bile çalgının ses karakterini değiştirmekte ve kemancı çalgısının bu yeni karakterini gözeterek önceden uzun uzadıya prova yaptıkları esere yeni bir hava katmak zorundadır. Hiç bilmediği bir piyanoyla karşılaşan piyanistse belki alışkın olduğu piyanoda çok kolay elde ettiği renklerin burada oluşmadığını ya da tam tersine önceden hiç hayal etmediği kadar geniş bir renk paletinin ellerinin altında olduğunu fark edebilir. Karşısına çıkan piyanonun pedalı prova yaptıkları piyano kadar hassas değilse piyanistin vay haline! Elleri virtüöz pasajlarla mı uğraşsın yoksa sağ bacağı Brahms'ın dantel gibi iç içe geçen armonilerinin hakkını verebilmek için gerekli ince ayarı mı tutturmaya çalışsın. Sağ pedalın yönettiği piyano susturucuları 1 cm'den daha kısa bir mesafede tam, yarım ve çeyrek basış ve kaldırışlarla müziğin kremasını oluşturur. Hiçbir usta aşçı hazırladığı yemeğe son dakikada yağ ve kıvam derecesi gözetilmemiş bir krema dökerek emeklerini mahvetmek istemez. Aşçı için yemeğin kreması neyse piyanist için de pedal odur.

Salonun akustiğine ne demeli? Normale göre çok kuru bir akustik iki çalıcıyı da rahatsız edebilir. Ya tam tersine hamam gibi bir akustikle karşılaşılsa ne yapacaklar? Piyaniist pedalları sadeleştirir, kemancı vibratosunu. İçgüdüsel olarak yaptıkları bu değişiklikler de yeterli olmazsa provalarda alıştıkları tempoyu yavaşlatmak ve artikülasyonları kısaltarak müziği mekana uygun bir hale getirmeye gayret ederler. Barenboim'in dediği gibi tempo, tını ve ses yoğunluğunu birbirleriyle doğru biçimde ilişkiye sokmazsanız müziğin elemanları bütünleşemezler - böyle bir durumda da gerçek anlamda müzikten bahsedemezsiniz. (Barenboim 2009:22)

Güzel yapması da dinlenmesi en zor müzik ne diye soracak olursanız cevabım yaylı sazlar dörtlüsü olur. Neden mi? Çünkü malzemeniz oldukça kısıtlı: sadece yaylı sazların renklerine



mahkumsunuz. Zorluğu esas oluşturan şeyse bu dört kişinin kendi müzikal kişiliklerini kaybetmeden aynı vibrato, aynı arşe hızı, aynı cümleme, aynı nefeste birleşebilmeleri için çalmaktan ziyade kendi çalışları ve grup arkadaşlarının çalışını dinlemeye odaklanmalarının kaçınılmaz zorunluluğu. Bütün bu gayrete rağmen en profesyonel dörtlülerde bile işlerin hiç de yolunda gitmediği anlar çoktur. Bunun sebebi adı konsun ya da konmasın içlerinden birinin müzikal olarak topluluğa yön vermek için liderlik yapması ve neticesinde aralarında yaşanan sürtüşmelerdir. Herkesi daha iyi dinleyebilen doğal olarak problemleri daha erken tespit eder. Eğer problemlerin çözümünü de aynı hızla bulabilirse karşınızda bir orkestra şefi adayı duruyor olabilir. Yazımızın başındaki sorumuzun cevabına doğru ilk büyük adımı attıysak da kesin cevabı almak için biraz daha sabretmeniz gerekecek.

Konumuza yeni bir soruyla devam edelim: söz konusu olan yaylı sazlar dörtlüsü değil de yaylı sazlar orkestrası olsa ne olurdu? Dünyada şefsiz çalan pek çok yaylı sazlar orkestrası mevcut. O kadar da zor bir eylemden bahsetmiyoruz. Yaylı sazlar dörtlüsündeki en üst düzeyde bir rafinelikte müzik yapma mecburiyeti kalabalığın etkisiyle yaylı sazlar orkestrasında bir miktar azalsa da bir senfoni orkestrasının zengin tınısının makyajıyla saklayabildiği defolar hala kolayca duyulabilir. Yaylı sazlar orkestralarında başkemancı ciddi bir sorumluluk yüklenir. Arşe hızı, renk birliği için pozisyon kararı, vibrato stili hep onun kontrolü altındadır. Diğer grup şefleri de genellikle onun kararları doğrultusunda kendi partilerinde gerekli düzeltmeleri yapıp ona uyum sağlayarak gruplarını idare ederler. Repertuarın bilindik ve sıklıkla seslendirilen eserleri şef olmadan da pekala çalınabilir. Sıradan bir şeftense şef olmaması orkestra elemanlarının mecburi olarak birbirini daha iyi dinlemeye yöneltir. Bu da müziğin çok daha homojen ve kaliteli bir bütünlükle ortaya çıkmasını sağlar. Peki ya çalınacak eser repertuarın bilinen eserlerinden değilse, hatta bir de ritmik açıdan ekstra zorluklar içeriyorsa ne olur? Burada orkestrada çalanlara çok büyük iş düşer. Kendi partilerini çalmayı öğrendikleri gibi diğer partileri de şef partisyonundan çok iyi biçimde öğrenirler. Bu fazladan yapılacak ciddi bir mesai demektir. Bunu somut bir örnekle anlatmak gerekirse bizzat yaşadığım bir tecrübeyi paylaşmak isterim. St Petersburg Oda Orkestrası Fazıl Say'la konser yapmak için anlaşmış. Mozart'ın K 467 ve K 488 konçertolarıyla Fazıl Say'ın İpek Yolu ve Oda Senfonisi başlıklı eserlerinin yer aldığı bu program şefsiz çalınacaktı. Piyano konçertoları ve İpek Yolu'nu Fazıl'ın piyanodan yöneteceği öngörülmüş. Oda Senfonisini ise orkestra kendi başına çalacaktı. Konserden birkaç hafta önce Oda Senfonisinin notaları orkestraya ulaştığında orkestra üyeleri eseri orkestranın şefsiz çalması için en az on beş prova yapması gerektiğini söylemiş. Ancak orkestra yoğun konser sezonu içinde bu konser için sadece üç prova ayırmış. Bunun üzerine apar topar o tarihte boş olan bir şef aramaya başlamışlar. Benim tarihlerim uygun olduğundan yapmayı kabul ettiğim bu konseri on beş prova yerine sadece üç provayla hem de çok lezzetli bir biçimde dinleyiciye sunduk.

Dilerseniz orkestranın daha da büyük olduğu durumlara bakalım. İkili orkestra diye tabir edilen ve kabaca bir Beethoven senfoni hacmindeki eserleri yorumlayan orkestraları ele alalım. Bu hacimde bir orkestranın şefsiz çalması oda orkestrasından daha da zorken hala daha imkansız değildir.



Birbirini çok iyi dinleyen ve inisiyatif alarak çalma alışkanlığına sahip müzisyenlerden oluşan bir orkestra Beethoven'in bir senfonisini pekala şefsiz çalabilir. Belki eklemekte fayda var: eline şef bageți geçirenin kendini şef ilan ettiği günümüzde prova yapmayı bilmeyen, orkestracının ihtiyaç duyduğu kritik bir anda temiz bir vuruştan ziyade seyirciye fiyaka yapmakla uğraşan bir şefle konser yapmak zorunda kalan orkestra şefsiz çalma reflekslerine döner. Çalmaktan çok dinlemeye odaklanarak birbirine kenetlenir ve konseri bir felakete sürüklenmekten kurtarır. Madem orkestra başında bir şef olmadan da bu kadar idare ediyor, o zaman en azından bilinen repertuar eserleri çalınırken şefe ne gerek duyuluyor? Bu soruyu cevaplamadan önce soruyu düzeltmek ve gerçek bir şefe ne gerek var diye sormak isterim.

Gerçek bir orkestra şefi eserin teknik olarak yazılışına en az besteci kadar vakıftır. Yazılmış her notanın partisyona ne için konulduğunu, o notanın yapının bütünlüğü içindeki işlevini, gereğinden çok ya da az çalındığında taşıyıcı kolonu düzgün yapılmamış bir binanın çökmesi gibi müziğin de çökeceğini orkestradaki diğer tüm müzisyenlerden daha iyi bilir. Bir ev satın alırken yüzeysel sağlamlık veya estetiğe önem veren sıradan alıcının tersine kimsenin dikkat etmeyeceği ve dışarıdan görünmemesine rağmen binayı yıllarca ayakta tutacak iskelet yapısıyla ilgilenen bir inşaat mühendisi gibi davranır.

Şimdi sıra yazımızın en başında belirttiğimiz klasik müzik konserine bir kez olsun gitmiş ya da televizyonda kanal değiştirirken bir konsere denk gelmiş dinleyicinin dahi gözüne çarpmayan ama şefin en çok gerekli olduğu hatta vazgeçilmez olduğu yerde: Orkestra çukuru! Repertuar eserlerinde öyle ya da böyle birbirini iyi dinleyen müzisyenlerin başlarının çaresine bakabildiğini, bilinmeyen eserlerdeyse çok kıymetli zamanlarını harcayarak şefsiz başarılı konserler yapabildiklerini söylemiştik. Ancak opera ve bale temsillerinin şefsiz yapılması eşyanın tabiatına aykırı. Opera, bale ve müzikal icralarında seyircinin sahneyle kontağını kesmemek için orkestra çukuru denilen yerde çalan orkestranın sahne üstündeki şarkıcı ve dansçılarla görsel olarak kontağı neredeyse yoktur. Şarkıcılar dramatik aksiyonun gerektirdiği durumlardan ötürü sahnenin orta ve gerisinde söylerlerken onları net bir şekilde duyma şansları da oldukça zayıftır. Ya sahne üzerindeki şarkıcı? Seyircinin büyülenmiş biçimde pür dikkat izledikleri temsil esnasında yani sahnede en dramatik şarkılar söylenirken sahne gerisinde hummalı bir çalışma yapılır. Az sonra sahneye çıkacak koro, dekoru değiştirecek sahne makinistleri, vs hazırlıklarını ne derecede sessiz yapmaya çalışsalar da seyirci tarafından duyulmayan ama sahnede şarkısını söyleyen şarkıcıya kendini pazar yerinde hissettirecek kadar yüksek bir uğultu vardır. Zaten belli bir mesafede ve çukurda olan orkestrayı şarkı söylerken duyması iyice güçleşen şarkıcının tek yardımcısı vardır: çukurda onu yolunu adım adım gösteren orkestra şefi. Şarkıcı her zaman orkestra şefinin çukurdaki yerine doğru bakmasa da sahnenin dört bir yanına yerleştirilen monitörler sayesinde onunla daima kontak halindedir. Yazımızın başlarında çalgıların tınısının nem ve sıcaklıktan etkilendiğini ve her an değişkenlik gösterdiğinden bahsetmiştik. Ses tellerinin bu anlamda enstrümanların en hassası olduğunu belirtmemizde fayda var. Şarkıcının bir gün önce acıyı, asitli

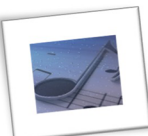


İçeceği fazla kaçırmış olması, temsil günü yoğurt ya da çikolata gibi katar oluşmasını kolaylaştıracak bir şeyler yemiş olması, daha da önemlisi asabını bozacak bir olayla karşılaşmış olması onun ses tellerinin normal geriliminin değişmesine dolayısıyla söylediği şarkıda her zaman yaptığı reflekslerde mecburi değişiklikler yapmasına yol açabilir. Büyük besteci Wagner'in de dediği gibi besteci partisyona eserin çalınmasını arzu ettiği metronom sayısını belirtmiş olsa bile eğer bu tempo o anda şarkının çıkmasına elvermiyorsa bunun doğru bir tempo olduğu düşünülemez. Aynı şekilde çok hızlı enstrümantal bir pasajda tüm notalar duyulmuyorsa bu da doğru bir tempo değildir. (Wagner, 1953: 82-95) Müziğin akışını sağlayan ve cümleme diye tabir edilen bu ciddi değişikliği gerçek bir opera şefi kulağının ve ruhunun tüm hassaslığıyla algılayıp müzikal bütünlüğü sağlamak üzere aynı cümlemeyi tek kelime etmeden sadece ellerini kullanarak orkestraya aktarır. Bütün bunlar olurken seyirci hiçbir şey hissetmez çünkü her şey son derece doğal bir şekilde gerçekleşir.

Bale temsillerindeyse iş bambaşka bir dikkat gerektirir. Bale sanatçılarının kasları da tıpkı şarkıcıların ses telleri gibi günden güne değişkenlik gösterebilir. Bu durumda orkestra şefi gözünü bir an olsun dansçıdan ayırmadan orkestrayı onun gölgesi gibi peşinden sürükleyebilmelidir.

Gerek balede gerek opera veya müzikalde orkestra şefinin sahne üstündeki sanatçıları memnun edecek diye savruk ve bir bütün oluşturmayan alakasız tempolarla yönettiğini sanmayın. Tam da bu noktada orkestra şefinin gerçek bir müzik karizması olup olmadığını anlaşıyor. Pandeminin ilk günlerinde temsil kayıtlarını internet üzerinden dinleyicilerle karşılıksız paylaşan pek çok sanat kurumu oldu. Bunlardan biri de Londra'daki ünlü Covent Garden kraliyet opera eviydi. Pandemiden hemen önce yönettiğim La Boheme operasının o akşam yayınlandığını bir arkadaşımın telefonuyla öğrendiğimde hemen bilgisayarın başına geçtim. Temsil başlayalı 4 dakika ancak olmuştu. Solistlerin, rejisör ve orkestra şefinin kim olduğu bilgisini kaçırmıştım. Dakikalar ilerledikçe orkestra şefinin aldığı tempolarda besteci ayrıca not düşmese bile sözlerin gerektirdiği ufak değişiklikleri ne kadar ustaca yaptığını fark ettim. Ayrıca şarkıcılara eserin bütünlüğünü bozmayan ama müthiş elastik tempolarla yarattığı konfor alanı gözden kaçacak gibi değildi. Peki çukurdaki bu büyük usta kimdi? Orkestradan hiçbir görüntü alınmadığı için sorunun cevabını ancak temsil sonunda orkestra şefi alkışlarla sahneye çıktığında alabildim: Antonio Pappano! Müziğine ezelden beri duyduğum hayranlığın tesadüfi olmadığını bir kez daha görmüş oldum.

Müzikte olsun başka bir alanda olsun iki kişi bir araya gelip çalıştığında içlerinden biri farkında olmadan inisiyatifi ele alır. Bazen bu inisiyatif hiçbir konuşma yapmadan birinden öbürüne sırayla geçer durur. İki kişiden oluşan bir çalışma grubunda bile bilgi birikimi, liderlik vasfı, vizyonerlik, sorunlara çözüm bulmadaki ustalık ve karşıdakini dinleme açısından diğerine göre üstünlüğü olan kişi ortamın inisiyatifini ele almayı kolayca başarır. Biraz daha kalabalık topluluklarda da liderlik her zaman aynı kişinin elinde olmasa bile o an daha parlak bir fikir sunan kişi bir süre için lider haline gelir. Ancak daha kalabalık topluluklarda yapılan işte bütünlük sağlamak için son söz söyleyecek ya da diğerlerini yönlendirecek bir kişinin olması kaçınılmazdır. Yetmiş grafik

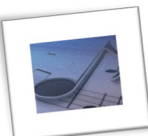


sanatçısının çalıştığı bir ajans düşünün. Bu ajansın marka değerinin olabilmesi için çıkardığı işlerin mutlak bir dil bütünlüğüne sahip olması gerekir. Bunu da tüm işleri yönlendirip sanatçıların çıkardığı sonucu onaylayan artistik direktör sağlar. Tüm tasarımcılar kendi başlarına güzel tasarımlar yapma yetisine sahipken aralarında bir koordinasyon ve sanatsal bütünlük sağlamak üzere bir kişi süpervizörlük görevini üstlenmelidir. Süpervizör kelimesini etimolojik olarak incelersek orkestra şefi için kullanmanın da ne kadar isabetli olacağını görürüz. Latince *super* üst, yukarı anlamına gelmektedir. Yine Latince *visere* yani gözetleme fiilinin sonuna gelen *or* eki fiilden isim yapar. Böylelikle yukarıdan gözetleyen/gözlemleyen kişi anlamı oluşur.

Özellikle de kalabalık bir müzik topluluğunda orkestra şefinin gerekliliği konusunda herkesin ikna olduğunu varsayarak orkestra şefinin izleyici tarafından pek bilinmeyen ama görevinin temelini oluşturan bir yönüne değinmek isterim. Kalabalığın olduğu yerde bireyler arasında mutlaka farklılıklar vardır. Her bir müzisyeni kılı kırk yararak yapılan seçmeler sonucunda oluşturulan filarmoni orkestralarında bile çaldıkları enstrümanların tabiatından dolayı müzik yaparken bazılarının sesinin daha çok çıkması kaçınılmazdır. Bir flütçünün çıkardığı sesle tubacının çıkardığı sesi karşılaştırdığınızda bu dediğimi daha iyi anlayacaksınız. Vapur düdüğünü andıran ve kilometrelerce öteden duyulacak bir ses çıkaran tubacı elindeki çalgının gücünün muhakkak ki farkındadır. Ancak yine de tek bir notasıyla bile tüm orkestrayı bastırarak kadar büyük bir gücün kendi başına buyruk ve denetimsiz bir biçimde bırakılması düşünülemez. Bu açıdan bakıldığında orkestra toplumun bir yansımasıdır. Sosyal devlet yapısında güçlü bireylerin zayıf veya dezavantajlı bireyleri ezmesini engelleyip onlara yaşamlarını sürdürme ve seslerini duyurma imkanı veren kanunları uygulayan ve denetleyen merciler vardır. Profesör Dr. Ergun Özbudun'a göre sosyal devlet, devletin sosyal barışı ve sosyal adaleti sağlamak amacıyla, sosyal ve ekonomik hayata aktif şekilde müdahalesini meşru ve gerekli gören bir devlet anlayışı olarak tanımlanabilir. (Özbudun, 2012: 42) Bu tanımdan hareketle orkestra şefinin orkestradaki uyum ve dengeyi sağlamak üzere yeri geldiği zaman aktif şekilde müdahale eden merci olduğunu söylemek yerinde olur. Parlamenter rejimlerde meclis başkanı oturumlarda tarafsızlığını koruyarak sadece çoğunluğu oluşturan iktidar partisi milletvekillerinin değil irili ufaklı tüm partilerin milletvekillerinin fikirlerini beyan etmeleri için gerekli ortamı sağlar ve karşıt görüşteki tüm vekillerin katılsa da katılmasa da birbirinin fikrini dinlemesi için gerekli ortamı yaratır. Çokseslilik ve demokrasi arasında yapılagelen benzetme de tam bu noktadan kaynaklanmaktadır. Çokseslilik bireylerin fikirlerini kafasına estiğince kontrolsüz biçimde beyan etmesinden ziyade hiç katılmadığı bir fikri bile sağlıklı bir şekilde tartışabilmek için saygılı bir biçimde dinlemekten geçer. Demokrasinin oturduğu ve bir yaşam şeklini aldığı Batı demokrasilerinde parlamento oturumlarında en hararetli tartışmalarda bile herkes birbirini sükûnet içinde dinleyebiliyorken çoksesliliği içselleştirememiş sözde demokratik ülkelerin parlamentolarında en ufak tartışmalarda dinlemeye tahammülü olmayan milletvekilleri bir anda tekme tokat birbirlerine girebilmektedirler.



Çoksesli müzik eserleri -özellikle de kontrpuantal yapı gösterenler- pek çok müzikal fikrin aynı anda seslendirilip tartışıldığı, hiçbirinin bütünüyle egemen olmadığı, en önemsiz görünen ufacık bir fikrin bile işitilebildiği ve bu biçimleriyle tıpkı toplum gibi karmaşık örgülere sahip sanatsal yapılardır. Orkestra şefinin birincil görevi dile getirilen tüm fikirlerin saygı ve nezaket çerçevesinde dinlendiği bir ortamı yaratıp orkestradaki en zayıf bireyin bile güçlüler tarafından ezilme korkusu duymadan fikrini beyan etme hürriyetini garanti altına almaktır.



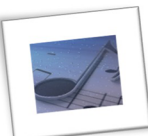
KAYNAKÇA

Barenboim, D. (2009). Klang ist Leben. Hamburg: PanthoN Verlag

Özbudun, E. (2012). Türk Anayasa Hukuku. Ankara: Yetkin Yayıncılık.

Spinoza, B. (2019) Ethica (Çev: Ç. Düşüken) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım

Wagner, R. (1953) Über das Dirigieren. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft E.V.



YENİ DÖNEM STÜDYO KONTROL ODALARININ AKUSTİK PERFORMANSLARI

Acoustic Performances of New Era Studio Control Rooms

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.68

Suat VERGİLİ¹
Feridun ÖZİŞ²

Özet

Müzik üretiminde son 30 yılda belirgin bir değişimi tetikleyen ve demokratikleşmeyi de getirdiği öne sürülen dijitalleşme sayesinde yüksek kalitede ses kayıt ve işleme donanımları daha düşük maliyetlerle üretilmiş ve ses kayıt – mix ve mastering süreçleri büyük hacimli profesyonel stüdyoların dışına çıkmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan ve proje stüdyosu olarak da tanımlanan “yeni” stüdyolar müzik üretiminin yeni merkezleri haline gelmişlerdir. Bu stüdyoların akustik performansları ise fiziksel yapılarına ve küçük oda akustiğinin bilindik etkilerine bağlı olarak yetersiz olmaya mahkûmdur. Bu stüdyolardaki akustik yetersizlikler gerçekleştirilen uygulamaları zorlaştırmakta ve bu stüdyolarda çalışan müzik profesyonellerini yeni işitsel ve teknik beceriler geliştirmeye yöneltmektedir.

Bu makalede güncel müzik endüstrisi pratikleri çerçevesinde başkalaşan stüdyo akustiği kavramı yeni stüdyolar özelinde değerlendirilecektir. Bu amaçla öncelikle geleneksel açıdan stüdyolarda olması beklenen akustik özellikler küçük oda akustiği bakışıyla ele alınacaktır. Daha sonra akustik simülasyon yöntemiyle yeni stüdyolara örnek teşkil eden üç proje stüdyosunun akustik parametreleri elde edilecektir. Akustik performans değerlendirmelerinin ardından yeni stüdyoların işlevsellikleri akustik kapasiteleri ve müzik endüstrisindeki dönüşüm perspektifinde tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Proje Stüdyoları, Stüdyo Kontrol Odası Akustiği, Akustik Tasarım ve Simülasyon.

Abstract

As a result of digitalization, which has triggered a significant change in music production in the last 30 years and is claimed to bring democratization, high quality sound recording and processing equipment has been produced at lower costs, and the sound recording - mixing and mastering processes has moved out of large professional studios. The “new” studios that emerged in this process -which are also defined as project studios- have become the new centers of music production. The acoustic performances of these studios, on the other hand, are destined to be inadequate due to their physical structures and the known effects of small room acoustics. Acoustic inadequacies in these studios complicate the practice and lead music professionals working in these studios to develop new aural and technical skills.

In this article, the concept of studio acoustics, which has changed as a result of recent music industry practices, will be evaluated in terms of these new studios. For this purpose, the acoustic features that are expected to be in a studio control room will be discussed with the view of small room acoustics and the traditional acoustical design perspective. Then, acoustic parameters of three project studios, which are examples for new studios, will be obtained by acoustic simulation method. After the acoustical performance evaluations, the functionality of the new studios will be discussed in terms of their acoustic capacity and transformation in the music industry.

Keywords: Project Studios, Studio Control Room Acoustics, Acoustical Design and Simulation.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı, suat.vergili@deu.edu.tr

² Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı, feridun.ozis@deu.edu.tr



Giriş

Stüdyolar müzik üretimi sürecinin yürütüldüğü ve kullanım amacına göre özelleşmiş odalardan oluşan yapılardır. Bu odalardan müzikal performansın gerçekleştiği ve mikrofonlarla kayıt altına alındığı odaya kayıt odası (*live room*), kayıt üzerinde sinyal işleme tekniklerinin uygulandığı odaya ise kontrol odası (*control room*) adı verilir. Stüdyo kayıt ve kontrol odaları yapı içerisinde birbirlerinden bağımsız alanlarda yer alır ve farklı amaçlara hizmet eden akustik ortamlardır. Stüdyo akustik tasarımı denildiğinde de kayıt odası akustiği ve kontrol odası akustiğinin ayrı ele alınması gerekir.

Stüdyo kontrol odası akustiğinin kayıt odası akustiğine kıyasla daha karmaşık bir çalışma alanıdır. Bu karmaşıklığın temel nedeni kontrol odalarının küçük oda akustiğinde görülen akustik kusurları taşınmaları ve bu kusurların kontrol altına alınmasındaki zorluklardır. Bir diğer neden ise kritik dinleme sırasında hoparlörlerden duyulan sinyallerin kontrol odasının hacminden daha büyük hacimlere sahip odalarda (kayıt odaları) kayıt edilmiş olmasıdır. Bu da kontrol odalarında yeterli ITDG (initial time delay gap) in sağlanmasına yönelik özel bazı tasarım yaklaşımlarının kullanılmasını gerektirir. Bu bilgiler ışığında stüdyo kontrol odası basit bir ifade ile duyumda bozulma yaratmayacak akustik özelliklere sahip olmalı, uygun yansıma yapısı ve ITDG'ye sahip olmalı ve hoparlörlerin ürettiği frekans bantlarda dinleyici noktasına ulaşan sinyali değiştirmeyen nötr hacimler olarak tasarlanmalıdır.

Stüdyo kontrol odalarında müzik dinleyicilerinin evlerinde ya da diğer dinleme ortamlarında (kulaklık, araç müzik sistemleri vb.) dinledikleri yapımların teknik işlemleri gerçekleştirilir. Newell'a göre (2017) bir stüdyo kontrol odasının işlevi sadece dinleyicilerin evlerindeki oturma odalarında dinleyecekleri müziklerin üretilmesi de değildir. Bu odalarda yapılan dinlemeler stüdyo çalışanlarının herhangi bir probleme karşı her zaman dinleyicilerden bir adım önde olmasını sağlayacak seviyede bir işitsel çözümlüğe sahip olmalıdır. Ayrıca stüdyolar aynı anda birden fazla kişinin çalışabilmesine olanak sağlayan pratik çalışma alanları olmalı ve stüdyo içerisinde aynı müzikal ve tonal içerik dinlenirken konuma bağlı duyum farklılıklarının minimum düzeyde olması sağlanmalıdır (Newell, 2017: 369). Bu amaçlar doğrultusunda stüdyo akustiği tasarımı alanı 1970'ten itibaren çok gelişmiştir. Stüdyolar işitsel özellikleriyle Théberge'nin (2004) akustik açıdan etkisizliklerine gönderme yaptığı *non space* alanlar haline gelmişlerdir.

Son 30 yılda müzik endüstrisi dijitalleşmenin etkisiyle büyük bir değişim içerisinde. Geleneksel müzik üretim yöntem, teknik ve medyaları tamamen değişmiş büyük profesyonel ses kayıt stüdyoları da kaçınılmaz olarak bu dönüşümden etkilenmiştir. Büyük stüdyoların kapanarak yerlerini daha küçük ve kendilerine kıyasla akustik olarak “yetersiz” stüdyolara bırakması bu dönüşümün etkilerinden birisidir. Bu dönüşümün müzik endüstrisinde tarihsel olarak süre gelen katı yapıların



yıkılarak müzisyenlerin ve stüdyo profesyonellerinin özgürleşmesine veya bağımsızlaşmasına olanak sağladığı da ayrı bir tartışma konusudur.

1989'da electronic musician'da yayınlanan bir makalede müzik üretim süreçlerinin merkezinde olan profesyonel stüdyolar ile en basit ev kurulumlarının bile aralarındaki farkların belirsizleştiği ve müzik üretiminin demokratikleştiği belirtilir (akt. Cole, 2011). Cole bu alıntıdan hareketle müzik endüstrisinde dijital dönüşümün demokratikleşmeyi getirmek yerine profesyonel stüdyolar - proje stüdyoları ve bu stüdyolarda çalışan uzmanlar arasındaki konum farklılıklarını kemikleştirdiğini de tartışmaya açar. Bu ayrışmayı ve proje stüdyosu sahiplerinin profesyonel yerine prosumer şeklinde biraz da aşağılayıcı şekilde tanımlanmasını Bourdieu'nun habitus kavramı çerçevesinde değerlendirir. Bourdieu'ya göre habitus, habitat (ortam) ve habitin (alışkanlık) bir karışımıdır ve bireyin herhangi bir alandaki konumu ile şekillenen eğilimlerini, değerlerini ve pratiklerini kapsar (akt. Cole, 2011). Buna bağlı olarak Cole habitusu, stüdyoların büyük ve kusursuz akustik ortamlardan küçük hacimli ve kontrolsüz akustiğe sahip proje stüdyolarına doğru değişimini ve müzik profesyonellerinin bu değişime bağlı olarak farklılaşan konumlarını ve edimlerini tartışmak için kullanır.

Müzik endüstrisinin bu yeni stüdyolarında odaların işlevleri, odaların içerisinde gerçekleştirilen işlemler ve bu işlemlerin sıralamaları aynı olsa da; ortam farklılaşmış ve odalar oldukça küçülmüştür. Bu küçük odaların akustik özellikleri sebebiyle sağlayabildikleri kritik dinleme kapasitesi de profesyonel stüdyolardan tamamen farklıdır. Bu durum stüdyo akustiğinde önem verilen, dinleyici noktasında işitilen sinyalin bozulmamış olması beklentisini yıkar. Dolayısıyla Cole'un da başvurduğu kavram olan habitus stüdyolar özelinde başkalaşmıştır.

Bu makalede müzik endüstrisinin yeni stüdyolarına örnek teşkil eden üç stüdyonun kontrol odalarının akustik özellikleri değerlendirilecek ve akustik simülasyon yöntemi ile bu stüdyoların akustik parametreleri elde edilecektir. Bu veriler ışığında stüdyoların akustik performans değerlendirmeleri yapılarak sahip oldukları kusurlar ortaya konulacaktır. Bu stüdyoların "yeni" ile ilişkileri sahip oldukları akustik özellikler çerçevesinde ele alınacaktır.

Stüdyo Kontrol Odası Akustiğine Genel Bir Bakış

Stüdyo kontrol odaları kritik dinleme odaları altında, kritik dinleme odaları ise küçük oda akustiği araştırma alanının kapsamında değerlendirilir. Küçük oda akustiğinde karşılaşılan sorunlar, büyük hacimlerin (konser salonları, oditoryumlar vb.) akustiğine kıyasla farklı tasarım yaklaşımlarının ele alınmasını gerektirir. Özellikle de mimari formlar ve hacimlerdeki sınırsız çeşitlilik küçük odalar için hızlı ve basit uygulanabilecek tasarımları oldukça zorlaştırır. Profesyonel stüdyolarda kontrol odası adı da verilen dinleme odalarının tasarımına yönelik özel tasarım yaklaşımları bulunmaktadır.



Bu çalışmanın odağında yer alan stüdyolar bünyesinde yer alan kritik dinleme odaları (kontrol odaları) oldukça küçük hacimlere sahiptir. Bu durumda öncelikle hangi boyutlardaki odaların küçük oda olarak kabul edildiğini anlamak gerekir. Rindel'in küçük odaların ölçüleri üzerine bir çalışmasında belirttiğine göre, 300 metreküp hacmin altındaki hacimlerde odalar akustik biliminde küçük oda olarak kabul edilir (Rindel, 2021). Bu değer küçük odaların büyük salonlardan ayrıştırılabilmesi için bir eşik değer olarak kabul edilebilir. Az önce de belirtildiği gibi profesyonel stüdyo kontrol odaları da dâhil olmak üzere kritik dinleme yapılan odaların büyük çoğunluğu 300 metreküpten daha küçük hacimlere sahiptir. Dinleme odalarını tanımlamak ve bu odaların sahip olmaları gereken özellikler ile ilgili uluslararası standartlarda tanımlanmış ölçütler bulunmaktadır. Bu standartlar ITU-R BS 1116-1, IEC 60268-13, EBU 3276 ve AES20 standartlarıdır. Standartlar incelendiğinde kritik dinleme odalarının sahip olması gereken zemin alanlarının belirtildiği görülür. Bu dört standarttan ikisinde oda hacimleri için de değerler verilmiştir. ITU-R BS 1116-1 standardında stereo kritik dinleme yapılan odalar için zemin alanının 20 – 60 metrekare arasında olması gerektiği belirtilir ve herhangi bir hacim değeri verilmez (1997). IEC 60268-13 de ise stereo kritik dinleme odaları için 25 – 40 metrekare zemin alanı önerilmektedir ve hacim değeri verilmemektedir (akt. Sereinig, 2009: 19). EBU 3276 standardında (1998), yüksek kaliteli dinleme yapılan kontrol odalarında olması gereken zemin alanının 40 metrekareden büyük ve hacminin 300 metreküpten küçük olması gerektiği belirtilir. AES 20 standardı da zemin alanının 20 metrekarenin üzerinde ve oda hacminin 50 – 120 metreküp arasında olması gerektiğini belirtir (1996).

Görüldüğü üzere standartlara ait teknik dokümanlarda belirtilen oda ölçülerinde bir kritik dinleme odasına günümüz kentlerinde yer alan stüdyolarda rastlamak oldukça düşük olasılıklıdır. Dolayısıyla stüdyo akustiği literatürü perspektifinde proje stüdyosu kategorisinde değerlendirilebilecek bu odalarda bahsedilen standartlara bağlı tasarımlar yapmak mümkün değildir. Bu odalar için farklı değerlendirme kriterleri gerektiği açıktır ve proje stüdyolarının akustik tasarımında dikkat edilecek noktalar yeniden ele alınmalıdır.

Güncel olarak kullanılan ve evlerdeki dinleme ortamlarını tanımlayan dinleme odası standartları, var olan oturma odalarının bir ortalaması ile *iyi duyuma* sahip *normal* bir oturma odasının özelliklerini tanımlar ve evlerde kullanılmaya yönelik hoparlörlerin geliştirilmesine hizmet eder (Christensen, 1996). Seslerin kayıt ya da reproduksiyonun yapıldığı oda çok küçük bir oda ise sorunlar yaşanması kaçınılmazdır. Gilford, 1500 ft³ (42,47 m³) hacimden küçük stüdyoların akustik renklenmeye çok yoğun maruz kaldığı ve kullanışsız olduğunu belirtir (akt. Everest ve Pohlmann, 2022: 417).

Son on yılda müzik üretimi amaçlı kullanılan küçük odaların akustik analizi artan bir önem kazanmıştır. Bunun sebebi müzik endüstrisinde müzik üretiminin farklı aşamalarının giderek büyük stüdyolardan küçük stüdyolara, hatta evlerdeki odalara taşınmasıdır (Rizzi, Ghelfi, & Santini, 2016). Küçük hacimli kontrol odalarında yukarıda bahsedilen özelliklerin sağlanabilmesi, küçük oda



akustiğinde karşılaşılan bazı temel akustik problemlerin giderilmesine bağlıdır. Niaounakis ve Davies (2002) küçük odalarda görülen bu problemleri, kısa yansıma sürelerine ve güçlü rezonanslara sahip olma olarak tanımlarlar. Buna benzer yapılardaki kontrol odalarında ideal akustik ortamın sağlanması kapsamlı bir tasarım sürecini gerektirir.

Heringa ve Rijk (1988) iyi bir stüdyo kontrol odasının özelliklerini, odanın düz bir frekans tepkisine sahip olması ve odada yayılan ses dalgaları arasındaki zamansal ilişkilerin doğru olması olarak belirtirler. Voetmann (2007), kontrol odalarının iki işlevinin olduğunu belirtir. Bunlar, hoparlörlerden çıkan kaynak sesi bozulma olmadan dinleyiciye ulaştırması ve evlerimizdeki ortalama bir oturma odasında algılanan akustik karakteri gösterebilmesidir. D'Antonio'ya göre (2003), bir stüdyoda temel mesele yapılan mixin taşınabilirliği, yani mixin yapıldığı stüdyonun haricindeki dinleme ortamlarında da iyi duyulabilmesidir. Bir mixin farklı akustik ortamlarda iyi duyulabilmesi için akustik bozulmaların en aza indirildiği bir odada yaratılması gerekir.

Küçük odalarda görülen akustik bozulmaları D'Antonio dört başlıkta kategorize eder (1999): modal bileşim, hoparlör ve oda yüzeyleri arası girişim tepkisi, tarak filtreleme ve zayıf ses yayılımı.

- Modal bileşim, hoparlörler ve odanın modal basınç değişimlerinin (oda modlarının) dinleyicinin kulağında akustik olarak birleşmesidir. Bu durum, odada bulunan konum ile de ilişkili olarak, bazı bas frekanslarda istenmeyen bir artma ya da azalma olarak hissedilebilir.
- Hoparlör ve oda yüzeyleri arası girişim tepkisi, hoparlörlerden çıkan direkt ses ile hoparlörlere yakın yüzeylerden her yöne (omni directional) yansıyan erken yansımalar arasındaki etkileşimleri tanımlar.
- Tarak filtrelemeler direkt ses ile erken yansımalar arasında bağdaşık arttırıcı ya da indirgeyici girişimlerdir.
- Ses yayılımındaki zayıflık ise orta ve uzun zamanlı yansımalara bağlı olan, uzaysal ve zamansal yansıma örüntülerindeki yetersizliği ifade eder (D'Antonio, 1999).

Erken yansımalar, kapalı alanlarda, kaynaktan çıkan sesin en yakınındaki yüzeylerden gerçekleşir ve dinleyicinin kulağına zamansal olarak direkt sestten sonra ulaşan ilk yansımalarlardır. Erken yansımaların akustik etkileri ve seviyeleri kapalı alanların hacimleri ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla konser salonlarında olması beklenen erken yansıma süreleri ve seviyeleri ile bir ev stüdyosunda olması beklenen erken yansıma süreleri ve seviyeleri çok farklıdır.

Yöntem

Bu makalede İzmir'de yer alan ve akustik tasarımı yapılmış üç küçük stüdyonun akustik özelliklerinin karşılaştırması yapılacak ve bu "yeni" stüdyoların müzik endüstrisindeki yerleri 30 yılda yaşanan endüstriyel değişim ve bu tip stüdyoların işlevsellikleri perspektifinde değerlendirilecektir. Bu



stüdyoların tamamının akustik tasarımları akustik danışmanlar tarafından yapılmış, odalar ses yayılım kriterleri gözetilerek tasarlanmıştır. Aşağıdaki tabloda stüdyoların ölçüleri, zemin alanları ve hacimleri gösterilmiştir.

Tablo 1. Stüdyoların ölçüleri zemin alanları ve hacimleri

	Uzunluk	Genişlik	Yükseklik	Zemin Alanı	Oda Hacmi
Stüdyo A	2,9 m	3 m	3 m	8,7 m ²	26,1 m ³
Stüdyo B	5,1 m	2,95 m	2,4 m	14,7 m ²	35,3 m ³
Stüdyo C	5,4 m	4,5 m	3,25 m	21,5 m ²	70 m ³

Bu ölçülere göre üç kontrol odasından sadece Stüdyo C'nin kontrol odasının ITU-R BS 1116 da ve AES 20 standardında belirtilen zemin alanı kriteri ile uyumlu olduğu görülmektedir. Stüdyo C'nin hacmi de AES 20 standardında belirtilen aralık içerisinde yer almaktadır. Stüdyo A ve B'nin kontrol odalarının zemin alanı ve hacim değerleri ise standartlarda belirtilen değerlerden oldukça düşüktür.

Deney aşamasında öncelikle bu üç stüdyonun tüm akustik verileri mimari akustik simülasyon yöntemi ile elde edilecektir. Bu veriler literatürde stüdyo akustiği üzerine yapılmış çalışmalar ve müzik endüstrisindeki beklentiler çerçevesinde ele alınacaktır. Daha sonra bu veriler akustik tasarımı yapılmış ve standartlarla uyumlu profesyonel stüdyo kontrol odaları ile karşılaştırılacak ve küçük kontrol odalarının akustik kusurlarının pratikteki etkileri incelenecektir. Son olarak bu stüdyoların yeri ses mühendisleri, günümüz müzik endüstrisi ve müzisyenlerin beklentileri çerçevesinde tekrar değerlendirilecektir. Akustik literatüründe bir ses kayıt stüdyosunun duyulan ses üzerinde akustik olarak “nötr” olması beklentisi ve küçük stüdyoların sorunlu akustik ortamlar oldukları varsayımı değerlendirmede ele alınacak noktalardır. Öte yandan bu tip stüdyoların sayıları giderek artmakta ve bu mekânlar profesyonel müzik üretimi sürecinde giderek daha çok başvurulan alanlar haline gelmektedir. Bu değerlendirmede ayrıca ele alınacak bir noktadır.

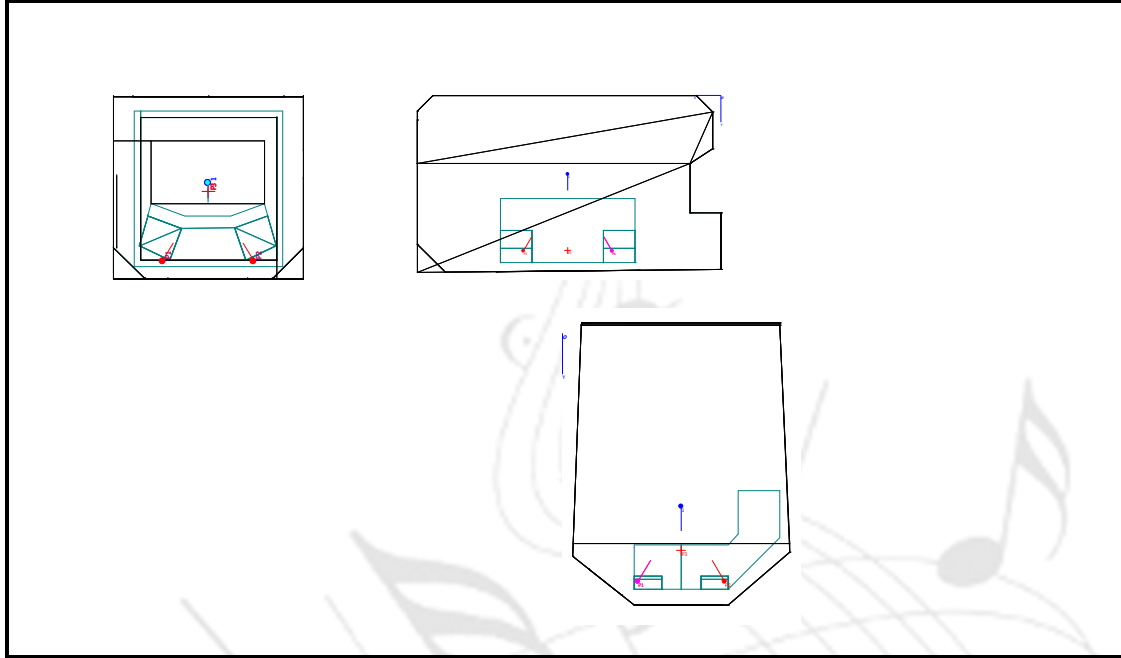
Akustik Simülasyon Deneyi

Akustik simülasyon aşaması için üç stüdyoda yer alan kontrol odalarının bilgisayar ortamında üç boyutlu modelleri oluşturulmuştur. Daha sonra modeller üzerinde ODEON yazılımında akustik simülasyonlar gerçekleştirilmiştir. Akustik simülasyonların yazılım tarafından yürütülebilmesi için her bir modelde kaynak ve alıcı noktaları belirlenmiştir. Yazılımda ses mühendisinin dinleme yaptığı nokta alıcı noktası, dinleme yaptığı hoparlörler ise kaynaklar olarak tanımlanmıştır. Stereofonik yerleştirilmiş kaynaklar (hoparlörler) ve alıcı tam bir eşkenar üçgen oluşturacak şekilde



yerleştirilmiştir. Aşağıdaki şekillerde üç stüdyo için yazılımda belirlenmiş olan kaynak ve alıcı konumları gösterilmektedir.

Şekil 1. Stüdyo A, Stüdyo B ve Stüdyo C modellerinde kaynak – alıcı yerleşimleri



Kaynak ve alıcı noktalarının belirlenmesinden sonra her bir kontrol odasında yüzey malzemelerinin tanımlamaları yapılmıştır. Simülasyonda etkili olan yüzeyler yan yüzeyler (duvarlar), tavan, zemin ve hoparlörler ile dinleme noktası arasında yer alan çalışma masalarıdır. Bu yüzeylerden akustik malzeme kullanılan yüzeylere malzeme üreticilerinin sağladığı emicilik katsayıları kullanılarak malzemeler tanımlanmıştır. Zeminler, akustik malzeme olmayan duvarlar ile tavanlar ve çalışma masası yüzeyleri için ise ODEON yazılımı içerisinde yer alan malzeme kütüphanesinden malzeme atamaları yapılmıştır. Aşağıda stüdyolara göre kullanılan akustik malzemelerin emicilik katsayılarını gösteren tablo yer almaktadır.

Tablo 2. Stüdyolarda kullanılan akustik malzemelerin emicilik katsayıları

STÜDYO A	63 Hz	125 Hz	250 Hz	500 Hz	1 kHz	2 kHz	4 kHz	8 kHz
Emici Panel	0,15	0,15	0,70	0,60	0,60	0,85	0,90	0,90
Emici Tavan	0,22	0,64	0,70	0,79	0,88	0,72	0,72	0,75
Bas Emici	0,17	0,52	0,37	0,47	0,43	0,23	0,17	0,11
Akustik Perde	0,02	0,12	0,45	0,48	0,60	0,63	0,61	0,77



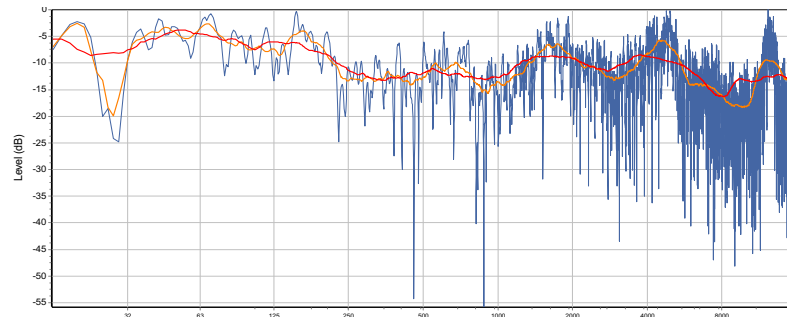
STÜDYO B								
Emici Sünger	0,15	0,15	0,70	0,60	0,60	0,85	0,90	0,90
Emici Tavan	0,15	0,15	0,70	0,60	0,60	0,85	0,90	0,90
STÜDYO C								
Emici Panel	0,10	0,10	0,27	0,82	0,93	0,99	0,99	0,99
Emici Tavan	0,20	0,55	0,85	0,90	0,80	0,65	0,60	0,40
Akustik Perde	0,02	0,12	0,45	0,48	0,60	0,63	0,61	0,77

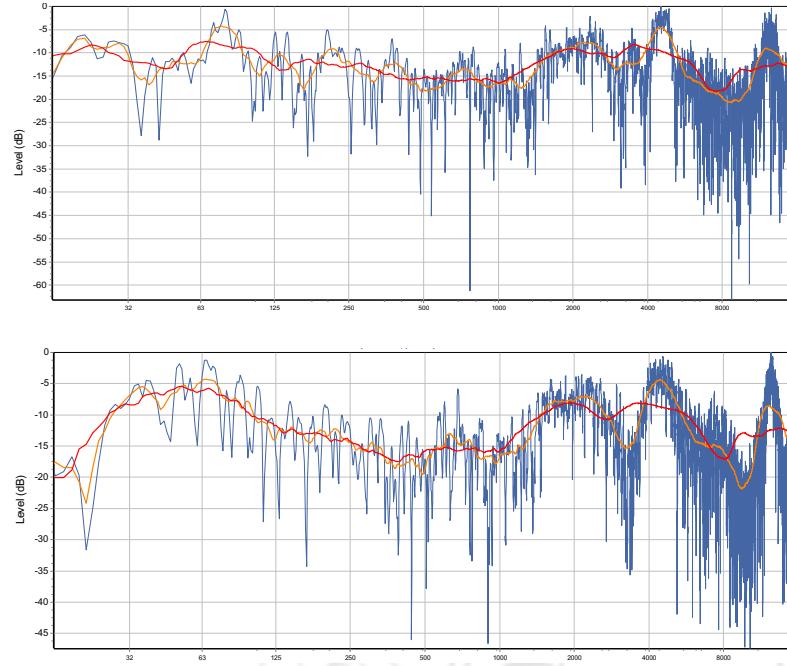
Kaynak – alıcı konumlarının belirlenmesi ve malzemelerin yüzeylere atanmalarının ardından akustik simülasyonlara başlanmıştır. Simülasyonlar sonucunda elde edilen veriler ile yapılan değerlendirmelerde yansımın süresi değerlendirmeleri için EDT, $t(30)$ parametreleri ve duyumdaki etkileri değerlendirmek üzere odaların frekans karakteristiği eğrileri ele alınacaktır.

Değerlendirmeler

Frekans karakteristiği eğrilerinde stüdyoların birbirlerinden oldukça farklı frekans tepkileri olduğu görülmektedir. Frekans karakteristiği eğrileri için yerleştirilen grafiklerde mavi çizgi her bir frekansın seviyelerini, turuncu çizgi 1/3 oktav bantlardaki seviyeleri, kırmızı çizgi ise 1/1 oktav banttaki seviyeleri göstermektedir. Hızlı değerlendirmeler yapılabilmesi ve daha kolay algılanabilmesi amacıyla stüdyolar özelindeki değerlendirmeler 1/1 oktav bant grafiğinde yer alan seviyeler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Genel değerlendirmeler yapılırken 1/3 oktav bant grafiklerinden de yararlanılmıştır.

Şekil 2. Stüdyo A, B ve C'nin frekans karakteristiği grafikleri





Stüdyoların akustik simülasyon ile dinleyici noktasında elde edilen frekans karakteristiği grafikleri incelendiğinde aşağıdaki özellikler dikkat çekmektedir:

- Alt frekanslar ile orta ve üst frekanslar arasında önemli seviye farklılıkları söz konusudur. Tüm stüdyolarda alt frekanslar baskındır. Başka bir deyişle duyumda bas yoğunluğu olan bir frekans karakteri görülmektedir.

- Alt frekanslarda 20 Hz – 250 Hz aralığı incelendiğinde belirgin çökme notaları olduğu görülmektedir. Bu noktalar her odanın modal rezonans frekansları ile ilişkilidir. 1/3 oktav bant grafiğine göre stüdyo A'da en sert alt frekans kaybı 30 Hz civarında görülmektedir. Stüdyo B'de en fazla alt frekans kaybı 35 Hz ve 42 Hz civarlarındadır. Stüdyo C'de ise kaybın en sert olduğu nokta 25 Hz'tedir. Ayrıca stüdyolara ait 1/3 oktav bant grafiklerinde de görülebileceği gibi tüm stüdyolarda alt frekans alanında düzensiz ve yüksek seviyeli genlik değişimleri saptanmıştır. 300 Hz'in altında bulunan frekanslar incelendiğinde oda mod'larına bağlı değişimlerinin, Stüdyo C'de daha yüksek olduğu ve hacim küçüldükçe bu değişimlerin azaldığı gözlemlenmiştir.

- Tüm stüdyolarda 250 Hz – 1 kHz aralığında olması gerekenin üzerinde seviye kaybı söz konusudur. Bu seviye kayıpları odalarda kullanılan taş yünü, cam yünü ve mineral yünü bazlı kumaş kaplı emici akustik malzemelerin en yoğun olarak bu frekans aralığında etkili olduğunu göstermektedir.

- Tüm odalarda 2 – 4 kHz bant aralığı, önceki frekans aralığına göre yükselme eğilimi göstermektedir. Ayrıca odalara ait 1/3 oktav bant grafikleri göz önüne 3kHz frekansının tüm odalarda 3 ila 5 desibel arasında düştüğü görülmektedir. Bu problemler müzikte tüm bileşenlere ait en belirgin frekanslar olan ve insan kulağının en hassas şekilde duyduğu orta frekanslardaki genlik eşitliğinin bozulmasına sebep olmaktadır.



- Tüm odalarda 8 kHz frekansında dar bir bantta sert düşüşler gözlemlenmiştir. 1/3 oktav bant grafiklerinde de bu düşüşlerin ardından ani yükselen 10 kHz civarı bölgeler dikkat çekmektedir. Dolayısıyla stüdyolar genelinde üst frekansların da eş dağılıma sahip olduğu söylenemez.

Frekans karakteristiklerinin değerlendirilmesinden sonraki aşama stüdyolardaki yansım sürelerinin değerlendirilmesidir. Stüdyo kontrol odası literatüründe yansım süresinin profesyonel stüdyolarda geniş bant sinyaller için 0,3 sn civarında olması önerilir (Everest, 2022: 490). Küçük hacimli odalarda özellikle orta frekansların yansım süreleri kullanılacak az miktarda emici malzeme ile kolaylıkla düşürülebilir ancak modal rezonanslara bağlı olan bas frekansların yansım süreleri daima orta ve üst frekanslardan daha yüksek olacaktır. Simülasyondan elde edilen verilerde yansım süresi göstergeleri olan EDT ve T30 parametreleri için stüdyoların sahip olduğu değerler aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 3. Stüdyoların EDT ve T(30) süreleri

STÜDYO	63 Hz	125 Hz	250 Hz	500 Hz	1 kHz	2 kHz	4 kHz	8 kHz
A								
EDT	0,54	0,43	0,27	0,30	0,27	0,23	0,20	0,18
T30	0,54	0,43	0,27	0,31	0,29	0,27	0,26	0,23
STÜDYO								
B								
EDT	0,63	0,63	0,21	0,27	0,26	0,16	0,14	0,13
T30	0,63	0,63	0,24	0,29	0,28	0,21	0,19	0,18
STÜDYO								
C								
EDT	0,80	0,43	0,25	0,20	0,18	0,17	0,19	0,12
T30	0,75	0,44	0,31	0,25	0,27	0,27	0,28	0,28

Bu verilere göre yansım sürelerinin 500 Hz – 2 kHz aralığında stüdyo akustiği literatüründe belirtilen 0,3 sn süresiyle uyumlu ve birbirlerine yakın çıktığından söz edilebilir. Bunun sebebi bu stüdyoların küçük hacimlere sahip olmaları ve kullanılan emici malzemelerin çoğunlukla bu frekans alanında etkili malzemelerden seçilmesidir. Öte yandan 63 ve 125 Hz’lerdeki yansım süreleri ve 2



khz üzeri yansıma süreleri ele alındığında üç stüdyoda yansıma sürelerinin düzensizleştiği gözlemlenmiştir.

- Stüdyo A bas emici kullanılan tek stüdyo olduğu için oda kare formunda olmasına rağmen bu frekanslardaki yansıma süresi diğer stüdyolara kıyasla düşüktür. Ancak bu süreler halen yüksektir ve odada duyulan sinyali renklendirmektedir.

- Stüdyo B dikdörtgen formlu küçük hacimli bir odadır. Bu odada alt frekansların yansıma süresi 63 Hz ve 125 Hz’de aynıdır. Bu da odanın bas ve alt-orta frekans duyumunu oldukça renklendireceğini göstermektedir.

- Stüdyo C’nin yansıma süresi verilerine göre 63 Hz frekansı en yüksek süreyi gösterdiği ancak 125 Hz’de daha kontrollü olduğu görülmektedir. Bu odada da 63 Hz ve altındaki duyum olumsuz bir şekilde etkilenecektir.

- Stüdyoların tümünde EDT verileri incelendiğinde 2 kHz ve üzerindeki frekans bantlarında yansıma sürelerinin düştüğü görülmektedir. Toplam yansıma süresine dair farklı bir gösterge olan T30 süreleri incelendiğinde de 250 Hz ve üzerinde stüdyo B’nin en düzensiz stüdyo olduğu, stüdyo A ve C’nin ise daha tutarlı T30 dağılımları gösterdiği görülmektedir. Ancak EDT verileri tüm stüdyolar için direkt sese bağlı erken yansıma enerjisinde düzensizlikler olduğunu göstermektedir.

Bu veriler ışığında bu stüdyolara benzer kritik dinleme alanları için alt frekansların kontrolünün sağlanması ve duyumdaki renklendirici etkilerin indirgenmesinin zorunlu olduğu görülmektedir. Üç stüdyoda da frekans karakteristiği grafikleri alt frekans genlik seviyelerinin orta ve üst frekanslara kıyasla 10 desibel ve üzerinde olabildiğini göstermiştir. Yansıma süresi verileri de bu bilgiyi destekler niteliktedir. Ayrıca üst frekanslardaki yansıma süreleri de düzensizlikler göstermektedir. Dolayısıyla tüm stüdyolar için nötr bir duyumun sağlanması adına bas emici malzemelerin kullanılmasının ve tüm frekanslarda eş dağılımlı bir yansıma enerjisi sağlanmasının kaçınılmaz olduğu görülmektedir.

Sonuç

Stüdyo kontrol odaları duyumda nötr olmaları beklenen ve doğru akustiğe sahip oldukları zaman gerçekleştirilen uygulamaların kalitesini arttıran odalardır. Tarihsel süreçte akustik tasarımcılar tarafından ulaşılmaya çalışılan yegâne amaç bu özellikleri sağlamaktır ve bu amaç doğrultusunda ortaya çıkan stüdyo ve kontrol odası tasarımları, mimari ve akustik olarak giderek daha iyi kritik dinleme ve performans ortamları olmuşlardır. Bu stüdyolar aynı zamanda içerisinde çalışan ses mühendislerinin, müzisyenlerin, yapımcıların ve diğer tüm müzik endüstrisi bileşenlerinin ilham aldığı mekânlar ve müzik üretiminin fabrikaları haline gelmişlerdir.



Müzik endüstrisindeki değişimler ve engellenemez yönelimler neticesinde bu stüdyolar “butik” ortamlar haline gelmiş, müzik üretiminin büyük çoğunluğu bu yazıda da ele alınan “yeni” ve küçük stüdyolara aktarılmıştır. Ancak bu stüdyoların taşıdıkları akustik kusurlar bu mekânların sahipleri, çalışan personel ve bu mekânlarda üretim yapan yapımcı ve müzisyenler tarafından göz ardı edilmektedir. Ayrıca bu stüdyolarda çalışan ses mühendisleri duyularını iyileştirmek adına donanımsal desteklerle hoparlörlerden çıkan sinyali manipüle etmek ve bununla birlikte kulaklarını var olan akustik kusurlara göre adapte etmek zorunda kalmaktadırlar. Bunun ses mühendisinin performansı üzerindeki etkisi, duyumdaki problemleri düzeltmek için uzayan çalışma saatleri ve kontrol - düzeltme arasında harcanan fazladan zaman sebebiyle geciken teslim süreleridir. Müzik endüstrisi açısından etkisi ise her akustik ve elektro akustik ortamda farklı ve tutarsız tınlayan yapımlardır.

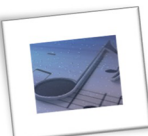
Bu tartışmanın diğer tarafında, stüdyoların küçülerek daha basit hale indirgenmesinin ardında bazı dikkat çekici gerçekler yer almaktadır. Büyük maliyetlerden uzak durularak, “iş görece” ses yalıtımı ve akustik özelliklerle inşa edilen yeni stüdyolar tüm işitsel kısıt ve kusurlarına rağmen, daha fazla kişinin ulaşabildiği ve büyük finansal kaynakları olmadan tüm müzisyenlerin faydalanabildiği mekânlar olmuşlardır. Bu stüdyolar makalenin girişinde de belirtilen ve Cole’un tartışmaya açtığı müzik üretiminde demokratikleşmenin sağlanması açısından önemli bir yere sahiptirler. Bu demokratikleşme neticesinde bu tip stüdyolardan ve ev stüdyolarından çıkan bazı yapımlar, gerek tını gerek yapımlar kalitesi olarak dünya çapında müzik endüstrisi devlerinin de yayınlamak için can attığı yapımlar haline gelebilmiştir.

“Yeni” var olanın değişimine işaret eden bir anlam da içerir. Bu değişimin ne yönde olacağı ise var olanın öznitelikleri ve işlevleri ile ilgilidir. Bates, stüdyoların işlevlerinin değerlendirilmesinde odağın çoğu zaman ortaya çıkan üründe (müzik üretimi) olduğunu ve bu ortamlarda ortaya çıkan ürünlerin hangi laboratuvar ya da üretim hattının (stüdyonun) kullanıldığına bakılmaksızın benzer olacağına inandırıldığımızı söyler (Bates, 2012). Bu inanışta dijitalleşme sonrasında müzik endüstrisinde kendine yer bulan küçük hacimli stüdyoların ve ev kurulumlarının da payı olduğu söylenebilir. Zira bu odalar istisnalar olmakla beraber, günümüz dijital müzik platformlarının yayın standartlarını karşılamak amacıyla gerçekleştirilen bir dizi teknik işlemin benzer sıralamalarla yürütüldüğü alanlar olarak hizmet vermektedirler.

Karmaşık olanın basitleşmesi, pahalı olanın ucuzlaması, az ulaşılanın ulaşılabilir olması ve üretimin içine kapalı bir uzmanlar grubunun elinden evinde çalgısını icra eden müzisyene kadar ulaşılabilir olması büyük bir değişimdir. Müzik endüstrisi bileşenlerinin bu stüdyolarda çalışmaya adapte olmaları, stüdyo akustiğinin yanında stüdyo müzisyenliği, ses mühendisliği uygulamaları vb. gibi gelenekselleşmiş tüm pratiklerin de değişmesiyle birlikte habitusun yeniden kurgulanması sonucunu doğurmuştur.



Yeni stüdyolar tüm özellikleriyle değişimin somut birer parçasıdır. Bu stüdyoları profesyonel stüdyolarla denk tutmak ya da karşılaştırmak odaların fiziksel farklılıkları sebebiyle mümkün olmamakla beraber akustik tasarımcıların bu alanda çalışmaya başlamaları ise önemli bir adımdır.



KAYNAKÇA

- AES20-1996. (1996). *AES recommended practice for professional audio - Subjective evaluation of loudspeakers*. New York: Audio Engineering Society, INC.
- Bates, E. (2012). What studios do. *Journal on the Art of Record Production*, 7.
- Christensen, O. L. (1996). A practical guide to acoustical design of control room and placement of loudspeakers. Copenhagen: Audio Engineering Society.
- Cole, S.J. (2011). The Prosumer and the project studio: the battle for distinction in the field of music recording. *Sociology*, 45(3), 447-463.
- D'Antonio, P. (1999). *Minimizing acoustic distortion in project studios*. 06 2022 tarihinde <https://www.ime.usp.br/~kon/acmus/relacionados/AcousticDistortion.pdf> adresinden alındı
- D'Antonio, P. (2003). If you can't take the room out of your mix, you can't take your mix out of the room! *The Journal of the Acoustical Society of America*, 113, 2273-2273.
- EBU Tech. 3276, 2. (1998). *Listening conditions for the assessment of sound programme material: monophonic and two-channel stereophonic*. EBU Tech.
- Everest, A. F., & Pohlmann, K. (2022). *Master handbook of acoustics*. McGraw Hill.
- Heringa, P. H., & Rijk, K. (1988). Design of small control rooms with broadband frequency response. Paris: Audio Engineering Society.
- ITU-R. (1997). *Recommendation BS 1116-1, Methods for the subjective assessment of small impairments in audio systems including multichannel sound systems*. International Telecommunication Union Radiocommunication Assembly.
- Newell, P. (2017). *Recording Studio Design*. Routledge.
- Niaou, A. (2009). *Specification of a Standardized Listening Room for an Expert Listening Panel*. Graz: Graz University of Technology.
- Niaounakis, T. I., & Davies, W. J. (2002). Perception of reverberation time in small listening rooms. *Journal of Audio Engineering Society*, 50(5), 343-350.
- Rindel, J. H. (2021). Preferred dimension ratios of small rectangular rooms. *JASA Express Letters*, 1(2).
- Rizzi, L., Ghelfi, G., & Santini, M. (2016). Small-rooms dedicated to music: from room response analysis to acoustic design. Paris: Audio Engineering Society.
- Théberge, P. (2004). The Network studio: Historical and technological paths to a new ideal in music making. *Social Studies of Science*, 34 (5), 759-781.



Voetmann, J. (2007). 50 Years of sound control room design. Vienna: Audio Engineering Society.



BİR KÜLTÜR MİRASININ RESTORASYON SONRASI AKUSTİK ÖZELLİKLERİ: AYOS VUKOLOS

Acoustic Features Of A Cultural Heritage After Restoration: Agios Voukolos

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.69

Serhat DURMAZ¹

Özet

İzmir’de yüz elli beş yaşında tarihi bir miras, bir kilise, müze, prova sahnesi, yenileme sonrası kültür-sanat etkinliklerine ev sahipliği yapan bir mekân Ayos Vukolos. Yapı aslında bir kilise olsa da zaman içinde farklı işlevler üstlenmiş sanat adına toplumun kültürel ve sosyal yaşamına kapılarını açmaktan hiç geri kalmamış. Bugün kentin kültür ve sanat yaşamına katkıda bulunmaya, çeşitli konser etkinliklerinde sanatseverleri ağırlamaya devam ediyor.

Bu çalışma bir tarih ve kültür mirası olan Ayos Vukolos’un düzenlenen törenler ve konser etkinlikleri için akustik davranışlarını inceler. Akustiğinin bu etkinliklere ne kadar uygun olduğunu araştırır, yerinde ölçme ve 3D modelleme teknikleri ile analiz sonuçlarını daha iyi akustik davranış sunabilmesi adına ihtiyaç duyabileceği iyileştirme önerilerini sunar.

Anahtar Kelimeler: Ayos Vukolos, Kilise Akustiği, Oda Dürtü Yanıtı, ISO 3382.

Abstract

Ayos Vukolos is a historical heritage of 150 years in İzmir, a church, a museum, a rehearsal stage, and a venue that hosts restoration cultural events. Although it is originally a church, it has never failed to open its doors to the cultural life of the society in the name of art, which has assumed different functions over time. Today, it continues to contribute to the cultural and artistic life of the city and to host art lovers at various concert events.

This study examines the acoustic behavior of Ayos Vukolos, which is a historical and cultural heritage, both in rites and concert events. It investigates how suitable its acoustics are for these activities, offers measurement and 3D modeling methods and analysis results, and suggestions for improvement that may be needed in order to exhibit a better acoustic behavior.

Keywords: Saint Voukolos, Church Acoustics, RIR, ISO 3382.

Giriş

Kültürel miras kabul edilen tarihi Ayos Vukolos (Agios Voukolos, AV) kilisesi Basmane semtinde Ermeni ve Müslüman Türk mahalleleri ile çevrilmiş bölgede, büyük yangın sonrası kent merkezinin ayakta kalabilmiş tek Ortodoks kilisesidir. İzmir ili çevre ilçelerinde toplam on iki Ortodoks kilisesi ve üç adet şapel bulunmakla birlikte bunların bir kısmı kullanılamaz durumda, diğer bir kısmı ise farklı işlevler üstlenmiş olarak halen faaliyetlerini sürdürmektedir (Severoğlu ve Akkurt, 2019: 226).

Cumhuriyet sonrası, Mustafa Kemal Atatürk’ün isteği üzerine müze olarak kullanılan özel bir mekândır AV. Uzun bir dönem işlevsiz kalan yapı on iki yıl önce köklü bir yenileme çalışmasının ardından İzmirli sanatseverlere, kentin kültür sanat etkinliklerine yeniden kapılarını açmıştır. Bugün

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı, serhat.durmaz@deu.edu.tr



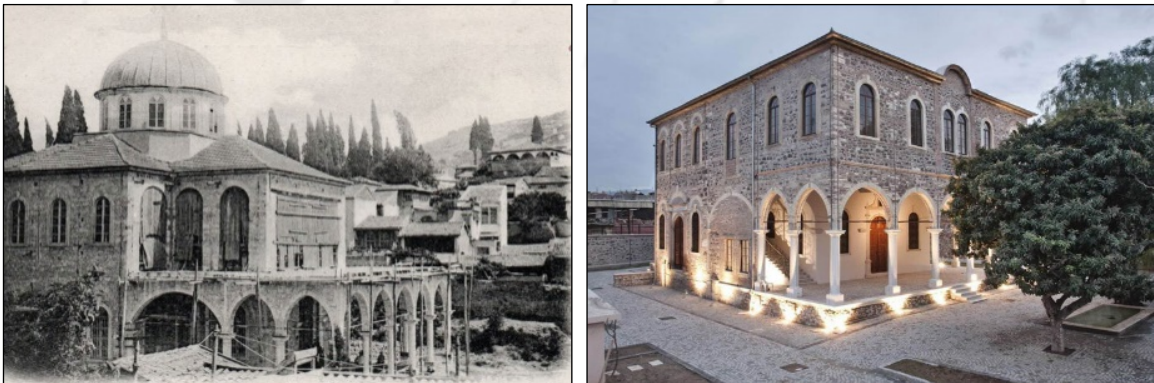
cemaatinin kulluk ayinleri dışındaki farklı kültürel etkinliklerine, özellikle de çeşitli konserlere ev sahipliği yapmaya devam etmektedir. Acaba böyle kültürel bir varlık bir yandan kentin çağdaş yaşamına hizmet ederken diğer yandan sanatseverlerini nasıl bir “akustik miras” eşliğinde ağırlıyor, konserlerde nasıl bir akustik performans sergiliyor. Akustik anlamda ihtiyaçları var mı, kalitesi evrensel normlarda mı, konuklarını mutlu edebiliyor mu?

Bu çalışma yüz elli beş yıllık bir mirasın yenileme çalışmaları sonrasında sahip olduğu akustik davranışlarını incelemektedir. Yeni haliyle konser etkinliklerinde, içinde seslendirilen müziğe nasıl bir etki yaptığı; müzikal gösteriler, sunumlar için uygun bir mekân olup olmadığı, ne tür müzikler için tercih edilebilir bir salon olabileceği gibi konularda akustik dinamikleri değerlendirmektedir.

Tarihçe

İzmir’de yaşayan Rum Ortodoks cemaatinin maddi destekleri ile 1866 yılında Agios Voukolos ve Saint Polycarpe’a adanan kilise klasik döneme ait bir bazilika alanı üzerinde inşa edilmiştir. 1922 yılındaki büyük yangında bölgenin geniş çapta hasar gördüğü, sadece AV Kilisesinin ayakta kalabildiği aktarılmaktadır. Rum cemaati kentte etkinliğini yitirdikten sonra yapı hazineye devredilmiş, Mustafa Kemal Atatürk’ün isteği üzerine 1924 yılında müze olarak düzenlenmiş. Şubat 1927’de Eski Eserler (Âsâr-ı Atika) Müzesi olarak kullanıma açılmış, 1943 yılında ise Arkeoloji Müzesi adını almıştır. İçinde korunan eserlerin pek çoğu 1951 yılında Kültürpark’ta bulunan Kültür Pavyonu’na taşınmıştır (Akkurt, 2015: 58). Otuz üç yıl sonra, Modern Arkeoloji Müzesi açılınca (1984) yapı İzmir Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü’ne etüt salonu olarak kullanılmak üzere tahsis edilmiş olsa da (Severoğlu ve Akkurt, 2019: 226) kısa bir süre sonra çıkan yangın sonucunda [1990] yeniden kullanım dışı kalmıştır (Şekil 1).

Resim 1. Erken dönem dış görünümü (sol üstte) ile yenileme öncesi ve sonrası AV



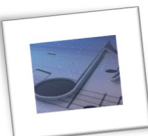


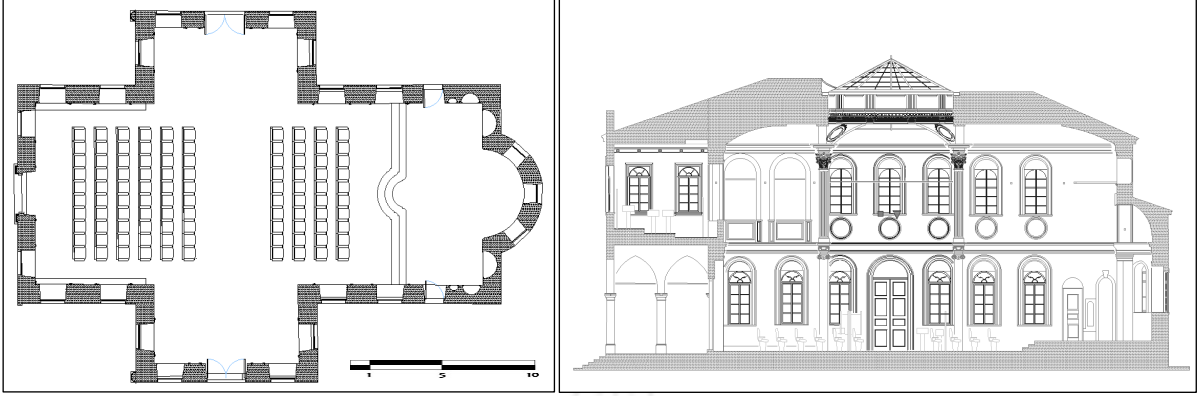
Kaynak: (<http://www.levantineheritage.com/Ayos Vukalos.htm>. erişim: 04.02.2022)

On yedi Ocak 1975 tarihinde kùltür varlığı olarak tescillenmiş olan yapı *Kemeraltı ve Çevresi Koruma Amaçlı İmar Planı* kapsamında özel proje alanı olarak belirlenmiş, yirmi sekiz yıl sonra, İzmir Büyükşehir Belediyesi'ne tahsis edilerek yenileme programına alınmıştır. İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü'nce 2004 yılında uzmanların denetiminde başlatılan yenileme projesi ekip çalışmaları 2010 tarihinde tamamlanmış, kent kùltür ve sanatına ev sahipliği yapmak üzere törenle hizmete açılmıştır. Avludaki müstemilat İzmir Gazeteciler Cemiyeti ve Ege Üniversitesi'nin desteği ile Basın Müzesi olarak düzenlenmiştir (Anonim1, 2021:1).

Yapısal Özellikler

Ana girişin önünde kolon dizisi ile çevrili yarı açık bir bölüm olan narteks bulunur. Narteks'in üzerinde kadınlara ait kapalı bir kısım yer alır. Yapı tek nefli, tek apsislidir. Çapraz nefli iç mekânın ortasında kubbe, yanlarda yarım çapraz tonoz, apsis üzerinde yarım kubbe bulunur. İbadet alanı iki sıralı pencere ile çevrilmiştir (Şekil 2). Zemin mermer, duvarlar moloz taş ve tuğla örgü tekniğindedir. (Anonim2, 2021; Pehlivanoglu, 2021). Yenileme sonrası salonun oturma kapasitesi ortalama 120 kişi olacak şekilde düzenlenmiştir. Salon zemin alanı 244 m², akustik oturma alanı 115 m² dir. İzleyici başına yaklaşık 30 m³ hacim düşer. (Tablo 1)



Resim 2. Plan görünümü (solda) ve Güney cephesi (sağda)

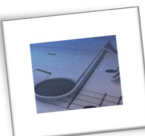
Kaynak: İzmir Büyükşehir Belediyesi (İzBB'nin izniyle)

Tablo 1. Yapının konumu ve temel fiziksel özellikleri

Lokasyon, GPS	Yapım yılı	Oturma Kapasitesi [kişi]	Hacim [m ³]	Kişi başı hacim [m ³]	Zemin alanı [m ²]	Max. Yükseklik [m]	Genişlik [m]	Uzunluk [m]
38.421494879 2, 27.147601961 8	1866	~120	3550	29,6	Salon: 244 Galeri katı: 129	15,20	16,90	23,66

Ölçme Yöntemi

Akustik ölçümler Nisan 2018'de boş salonda ve HVAC sistemleri kapalı iken gerçekleştirildi. Kilisede bir etkinlik sırasında, dolu salonda ölçüm yapmak mümkün olmadığından bu senaryo için akustik veriler 3D modelleme yazılımları ile tahmin edilmiştir. Yerinde yapılan ölçümlerden elde edilen oda dürtü yanıtları (RIR) TS EN ISO 3382 standartlar serisini karşılamaktadır. Dış ortamdan gelen çevresel gürültünün salon arka plan üzerindeki etkilerini izleyebilmek için ölçüm ve değerlendirmeler TS EN ISO 12354-1-6, TS EN ISO 16283-1, 3, TS EN ISO 717-1 standartlarına uygundur. Ölçümler endüstri standartlarına sahip Brüel & Kjaer Type 4292-L, Type 2734, Type 2250, Type 7841 ölçme seti, Earthworks M23 ölçüm mikrofonu (8 set), AKG Pro 8 kanal kablosuz sinyal



iletim sistemi, AKG B414 ULS 1” eşlenik mikrofon, Focusrite 2i2 ve 18i20 ön yükseltici, Dawe akustik kalibratör, nem, ısı, basınç ve uzaklıkölçer ile MacBook Pro 13 ve Asus i7 dizüstü kontrol PC, Dirac V.6 analiz ve çok kanallı DAW yazılımından oluşan ölçüm seti kullanılmıştır. Oda uyarı sinyali olarak MLS ve pembe gürültü kaynağı çalıştırılmıştır. Ölçüm öncesi ve sonrası ortam ısısı 17 – 19 derece, bağıl nem % 37 – 41 değerleri arasında ölçülmüştür.

RIR kayıtları için iki kaynak (S1 ve S2) noktası belirlenmiş olup kaynak ve alıcı noktaları arasında minimum uzaklık kuralına uygun yedi alıcı (R1 - R7) noktası işaretlenmiş, bütün alıcılar eş zamanlı çalıştırılarak 48 kHz örnekleme hızı ve 16 bit derinlikte çok kanallı kayıt yöntemi kullanılarak (Durmaz, 2021:585-89) dijital kayıtları elde edilmiştir. Ölçme süresince B&K 2270 kaynağa en yakın mesafedeki referans noktasında (ref) DIRAC sistemi üzerinden kontrol ölçümlerini gerçekleştirmiş, aynı anda bir küresel ve bir adet sekiz figürlü eşlenik mikrofon probu kaynağa 10 m uzakta yanıl enerji seviyelerini saptamak için kullanılmıştır. Çevresel gürültü ve iç mekâna olan etkilerinin ölçümü S1-(ref) çifti ile R1, R4, R7 alıcıları kullanılarak yapılmıştır. (Şekil 3)

Resim 3. Girişten apsis (sol), B&K 2270 kaynak (S1), kaynak ve alıcı noktaları (sağ)



Kaynak: S. Durmaz arşivi ve İzBB (plan)

Koro ve taht bölgesinin ölçümleri için sunak (altar, S1) önünde (ref), dua kürsülerinde (R4), konser etkinliklerinde ise sahnenin ortasında (ref) kaynak konumları kullanılmıştır. Salon performansı için alıcılar en kısa ölçme mesafesine uygun konuşlandırılmış, küresel mikrofonlar ana kubbenin alt bölümü, arka sıralar ve narteks’e dağıtılmış (Şekil 3), erken ve geç yanıl enerji seviyelerinin ölçümü için S1’e 10 m uzakta özel mikrofon probu (küresel ve sekiz figürlü) kullanılmıştır. Ölçme öncesi bütün mikrofonlar ve Type 4292-L küresel hoparlör kalibre edilmiş, kalibrasyon dosyaları Type 7841 sistem analiz yazılımına yüklenmiştir. Elde edilen RIR kayıtları konumsal ortalamaları alınmak suretiyle incelenmiştir. RIR analizleri Dirac V.6 (Type 7841), Matlab 2019a, Odeon 13 endüstriyel yazılımları ile gerçekleştirilmiştir.

Parametreler ve Kabuller

İki kaynak ve 16 alıcı noktasının RIR verileri T30, EDT, STI, C80, D50, BR, ALcons, LAeq ve NC değerleri açısından incelenmiştir. Uyarı sinyali ile arka plan gürültü seviye oranı (INR) tüm



oktav bantlarda > 45 dB üzerindedir. Bu çalışmada ibadet mekânları için evrensel kabul gören referans aralıklar seçilmiştir. (Tablo 2)

Tablo 2. İncelenen parametreler ve kabul değerleri

Parametre adı	Önerilen değer aralıkları	Referans
T30, <i>Çınlama süresi</i> [s]	Müzik: $1,6 < T30 < 2,2$; [1,67*] Dini (1,61); senfonik (1,28); caz ve oda müziği (0,9) [**] Konuşma: $0,8 < T30 < 1,2$; [1,17*] [**]	(Iannace vd, 2019); [* DIN 18041, 2016] [** Doelle, 1964]
EDT ₅₀₀₋₁₀₀₀ , <i>Erken azalım süresi</i> [s]	Müzik: $1,8 < EDT < 2,60$ Konuşma: 1,0 $1,0 < EDT < 3,0$	(Iannace vd, 2019) (TS EN ISO 3382-1, 2013)
STI, <i>Konuşma iletim indeksi</i>	$> 45\%$ Kötü: 0,00 – 0,30 Zayıf: 0,30 – 0,45 Orta: 0,45 – 0,60 İyi: 0,60 – 0,75 Mükemmel: 0,75 – 1,00	BS EN 60268-16, 2011
C80 ₅₀₀₋₁₀₀₀ , <i>Netlik</i> [dB]	Müzik: $-2 < C80 < 2$ Konuşma: > 2 $-5 < C80 < 4$	(Iannace vd, 2019) (TS EN ISO 3382-1, 2013)
D50 ₅₀₀₋₁₀₀₀ , <i>Belirginlik</i>	Müzik: $< 0,5$ Konuşma: $> 0,5$ (0,3 – 0,7)	(Iannace vd, 2019) (Kuttruff, 2017) (TS EN ISO 3382-1, 2013)
BR ₁₂₅₋₁₀₀₀ , <i>Bas oranı</i>	1.1 – 1.5	Long, 2006
ALcons [%]	7% – 15%	DIN 18041, 2004
LAeq [dB]	< 30 (25-35)	Davis vd. 2013



NC Gürültü ölçütü	25 – 30	Templeton 1997; Long, 2006
-------------------	---------	----------------------------

Akustik performans üç aşamada incelenmiştir: 1) Gerçek zamanlı saha akustik ölçümleri ve analizler, 2) modelleme yazılımı ile bitiş malzeme optimizasyonu, 3) *dolu salon senaryosu* kurgulanarak çınlama ve erken azalım sürelerinin tahmini.

Bilgisayar modellemelerinde mermer zemin, parlak malzemeler, cam ve ağaç kaplı yüzeylerin emicilik katsayıları ve seyirci emicilikleri Odeon malzeme arşivinden seçilerek kullanılmış, %80 ve %100 dolu salon senaryoları için benzetimler yapılmış, mekânın gerçek akustik ölçümleri ile bu değerleri karşılaştırılıp aktüel oktav frekans ve ağırlıklı emicilik oranları hesaplanmıştır.

Değerlendirme

Yapının iç mekân bitiş malzemelerinin çoğu yansıtıcı yüzeylerden oluşmaktadır. Toplam emicilik üzerinde sadece oturma üniteleri, geçici dekorlar, paravanlar ve izleyiciler aktif katkı sağlamaktadır. Toplam yüzey alanı içinde bu oran çınlama kontrolüne yön verebilecek düzeyde değildir. RIR verileri, iç mekân ağırlıklı emicilik değerlerinin salon tam dolu (~120 kişi) iken yaklaşık 0.15, boş olduğunda 0.11 seviyelerinde olduğunu göstermiştir. Senaryolarda istenen çınlama değerlerine ulaşabilmek için ihtiyaç duyulan ilave yüzey alanları ve emici panel miktarları Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Boş ve tam dolu senaryolar için emicilikler, gerek duyulan emici yüzey alanları

		63	125	250	500	1K	2K	4K	8K	α_w	
Boş salon (ölçümlenen)	$\alpha_{boş}$	0,090	0,086	0,082	0,071	0,079	0,088	0,112	0,165	0,11	
%100 dolu (hesaplanan)	α_{dolu}	0,121	0,117	0,117	0,110	0,119	0,128	0,150	0,201	0,15	
İstenen değerleri sağlamak için ilave edilmesi gereken emici yüzey alanı ve beklenen emicilik sonuçları											
Etkinlik türü	İlave yüzey	[1,2 m x 1,8 m hareketli akustik paravan örneği ile]								α_w (beklenen)	
Müzik	min	140 m ²	33 adet ilave								0,19



	<i>max</i>	$200 m^2$	<i>47 adet ilave</i>	0,21
<i>Konuşma</i>	<i>min</i>	$320 m^2$	<i>62 adet ilave</i>	0,24
	<i>max</i>	$400 m^2$	<i>93 adet ilave</i>	0,27

Salonun dolu olduğu senaryo için seçilen emicilik değerleri ODEON ile elde edilmiş verilerdir ve karşılaştırmalı grafikler ile sunulmuştur. (Şekil 4).

Boş salon ortalamaları $T30_{500-1000}$ 3,24 sn, $T30_{63-8000}$ 2,74 sn seviyesindedir. Bu değerler istenen sınır değerlerden %25 kadar yüksektir ve uzun çınlama sürelerine bağlı anlaşılabilirlik kayıpları ile hem müzikal etkinlikler hem de konuşma performansları kalitesinde düşüşe işaret etmektedir. Yapılan çalışmalar ölçülen değerlerin referans eksenlerinin ne kadar dışında olduğunu açıkça göstermektedir. (Şekil 4)

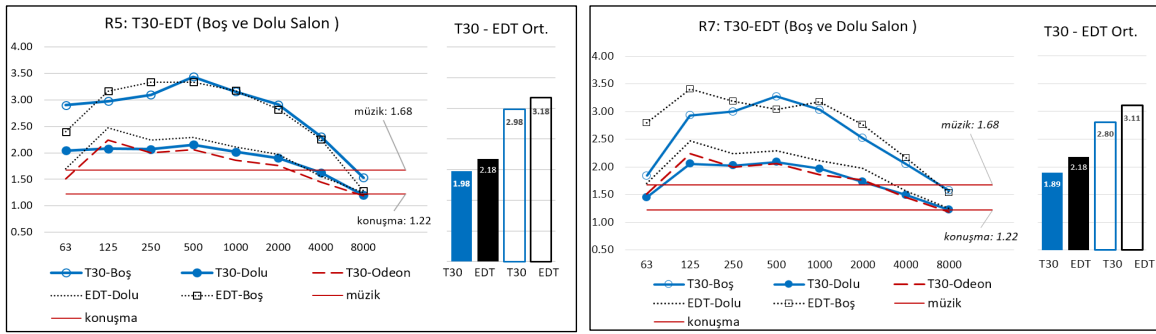
Kültürel etkinlikler için planlanan dinleyici kapasitesi 120 kişidir. Tam dolu salon için hesaplanan çınlama süreleri bile istenen sınır değerlerin üzerindedir. İç mekânda yüzeyler parlak ve yansıtıcı olduğundan sadece dinleyici emicilik katsayılarıyla sınır değerlere ulaşılması mümkün olamamıştır. Başka bir deyişle yüzey elemanlarının emicilik değerleri yansıma kontrolünde yetersiz kalmaktadır. Bu durum müzik ve konuşma anlaşılabilirliklerinin olumsuz yönde etkilendiğine, algıda kalitenin zayıfladığına işaret etmektedir. İstenen çınlama değerlerine gelebilmek için emici yüzey alanında artış sağlanmalıdır. Konuşma ya da konser etkinlikleri için gereksinim duyulan minimum ve maksimum emici yüzey alanları ile bu uygulama sonucu elde edilmesi beklenen ağırlıklı emicilik katsayıları Tablo 2’de gösterilmiştir.

Erken azalım sürelerinin, R3 ve R7 dışında, EDT-T30 ilişkisi açısından uyumlu olduğu söylenebilir. Genel ortalama $EDT_{500-1000}$ için 3,23 sn, $EDT_{63-8000}$ için 2,60 sn seviyesindedir.

Alıcı R3 transept’lerin giriş ayağındadır ve çapraz nef bölümlerinin etkisiyle 125 Hz frekans bölgesinde rezonatif etkilere sahiptir. Karşılıklı hacimlerin oluşturduğu ikinci oktav yansımalar ile 500 Hz civarında harmonik artışlar açıkça izlenmiştir. Öte yandan bu rezonatif görünümünün ortalama ve ortanca değerlerinden EDT üzerinde büyük farklılıklara yol açmadığı da izlenmektedir.

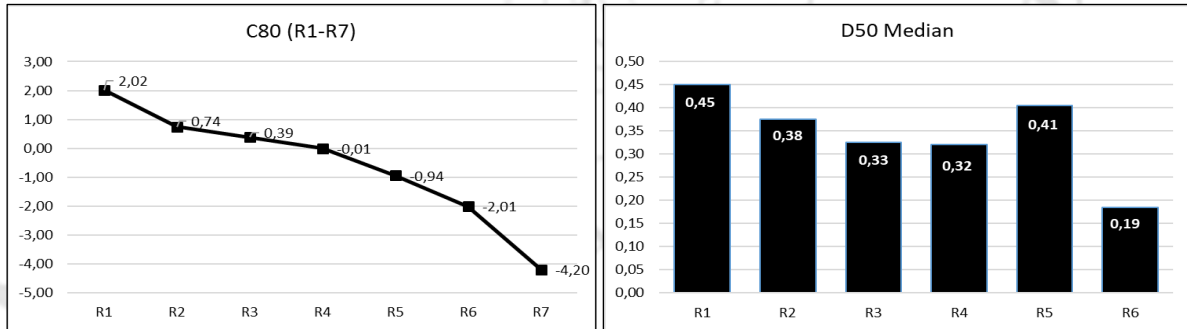


Şekil 4. Örnek alıcıların T30, EDT değerleri, boş-dolu salon ve Odeon modelleme sonuçları



Tekil frekanslarda oluşan bu artışlar R7 dışında diğer alıcı noktalarının EDT değerlerinde gözlenmez. EDT sürelerinin çınlama süreleri ile istenen %10'luk sınırlar dâhilinde (Templeton, 1997:71) bulunduğu ve uyumlu bir yürüyüş sergilediği söylenebilir.

Şekil 5. R1-R7 alıcı noktalarında Netlik ve Belirginlik değişimleri



Konuşma iletim indeksi için öngörülen > % 45 değeri 0,42 genel ortalama, 0,44 ortanca değerinde ölçülmüştür. Çınlama sürelerinde ortaya çıkan yüksek değerler, erken azalımda izlenen kısmi rezonans oluşumların anlaşılabilirliğini olumsuz yönde etkilemesi beklenir. Özellikle çınlama sürelerinin bu değerleri konuşma anlaşılabilirliğindeki zayıflamanın temel nedenlerinden sayılmalıdır.

Ölçümler R6 (@12m) alıcı noktasından sonra salonun netlik özelliğinin giderek bozulduğunu, müzikli etkinliklerde olumsuz sonuçlara neden olabileceğini göstermektedir. Ortalamalar açısından R1-R6 bölgesi tercih edilen sınır değerlerin içindedir. Salonun bu bölümündeki koltuklar konser izlemek için en uygun oturma yerleridir. Bu durum müzikli etkinlikler açısından kısmen iyi bir haberdir.

Belirginlikte R1 (@ 2,84m) dışında % 45'e erişebilen bir alıcı noktası bulunamamıştır. Nef'in hiçbir bölümü istenen değeri karşılamaz. Başka bir deyişle bu salon konuşma ağırlıklı etkinlikler için uygun bir seçenek değildir. Öte yandan recitatifli etkinliklerde de belirginlik açısından tatsız sonuçlar, müzik ve konuşma anlaşılabilirliklerinde düşüşler, müzikal doyumda hoşnutsuzluklar ortaya çıkabilir.



Tablo 3. Parametrelerin genel ortalama, ortanca, en düşük en yüksek değerleri.

Median	Mean	Min-Max	Median	Mean	Min-Max	Median	Mean	Min-Max
EDT [s]			C80 [dB]			STI male [-]		
2,90	2,76	2,65 – 3,08	4,30	5,32	(-)9,9 – 4,8	0,35	0,35	0,34 – 0,35
T30 [s]			D50 [-]			ALcons [%]		
3,04	2,75	2,56 – 3,12	0,18	0,15	0,06 – 0,19	26,17	26,07	25,6 – 26,5
BR [RT]			LAeq [dB]			NC		
1,0	1,0	0,9 – 1,0	84,3	89,8	72,5 – 95,2	30 – 35		

Konserler için bas oranı $BR > 1,1$ şeklinde öngörölmüş olsa da, ölçümler performansın 0,90 seviyelerinde bulunduğunu göstermiştir. Dolgun bir müzik için %20 kadar yüksek değer tercih nedeni olsa da salonun aktüel sonucu da bas dengesi açısından yeterli kabul edilebilir.

Kiliselerde konuşma ünsüz kaybının $< 11\%$ olması önerilmektedir (Buglio, 1992:42). Salon ortalaması %18,5'dur. STI 0,42 olduğu için DIN 18041'e göre $ALcons > 0.15$ görünümü beklenen bir tablodur.

Sonuçlar konuşmada ve vokal etkinliklerinde ünsüzlerin anlaşılabilirliğinin düştüğüne işaret etmektedir. Bu salonda hece söylemlerinde %34 – 48, kelimelerde %67 – 78 cümle ifadelerinde ise %89 – 92 arasında bir performans düşüşü beklenmelidir. Kaynaktan uzaklaştıkça anlaşılabilirlik değerlerinin de olumsuz yönde değiştiği açıktır. R1-R7 arasındaki alıcıların netlik ve belirginlik ilişkileri de kayda değer. (Şekil 5)

R2 ve R4 alıcı noktalarında ses basınç seviyelerinde LA_{eq} cinsinden kısmi artışlar izlenmiştir. Bunun salon geometrisinden kaynaklı rezonatif geçişler olduğu söylenebilir. R4 kuzey transept içindedir. R2 bir taraftan akustik gölge diğer taraftan transept kırılma noktasının ortak enerji ilişkisini yaşamaktadır. RIR alçak frekans yanıtlarının oktav filtre sonuçlarındaki kısmi enerji yükselmeleri bu ilişkiyi destekler niteliktedir (Tablo 3).

Dış mekân eşdeğer gürültü seviyeleri yüksektir. Yapının ana giriş kapısı eşik, kasa boşlukları ve malzeme açısından gürültüye karşı korumasız bir durumdadır. Avlu ve kuzey cephesinden gelen gürültü neticesinde salonda ölçümlenen arka plan gürültüsü 34,6 dBA ile NC32 seviyesindedir ve tercih edilen değerlerin üzerindedir.

Sonuç



Konserler ve konuşma içerikli toplantılar için çınlama süreleri evrensel limitlerin üzerindedir. Tüm ölçüm noktalarında T30-EDT ilişkilerinin uygun olduğu gösterilmiştir. Enerji azalışındaki dengenin bir göstergesi olarak bu iyi bir haberdur.

Çınlama sürelerinin uzunluğu konuşma anlaşılabilirliği ile ezgilerin ve armonik yapıların tınısal bileşenlerinde dramatik duymalara neden olabilir. Koro eserleri, ezgili törenler vb. etkinlikler daha az etkilenebilir ancak özellikle rönesans, barok ve klasik dönem eserlerinin icra edildiği konserlerde hoşnut olmayan dinleyiciler varsa nedenleri için bu noktaya da bakılmalıdır.

Elektro-akustik destekler kullanıldığında tüm alıcı noktalarının genel enerji seviyelerinde artış kaçınılmaz. Elektronik destekli teknik organizasyonlarda uzman yardımı alınması, dikkatli olunması olumsuz sonuçların önünü bir ölçüde kesebilir. Uzun çınlama sürelerinin varlığı özellikle konserde hangi tür müziğin icra edildiği, elektronik ses sistemleri ile desteklenip desteklenmediği konularını öne çıkarır. Salonun toplam emicilik değerlerini yükseltmek, bu çalışma kapsamında yapılan öneriler doğrultusunda (Tablo 2) emici yüzey ilaveleri yapmak, elektronik sistemlerden olabildiğince kaçınmak, mümkün olmadığında ise düşük güçte sistemleri tercih etmek konser etkinliklerinde salonun kùltür ve sanata uygun bir akustik yanıt verebilmesine katkı sağlayabilir.

Törenlerde, arka koltuklarda hayli düşük ve sınırdaki bir iletim indeksi, ünsüzlerin anlaşılabilirlik seviyelerinin tüm alıcı noktalarındaki düşüşü iyi bir haber değildir. Kulluk törenlerinde tabular devreye girse de kutsal ayin, dua ve diğer metin okumalarında cümle anlaşılabilirliklerinin tatmin edici seviyede gerçekleşmesine önem verilmelidir. Bu salonda hecelerin ve ünsüzlerin anlaşılabilirliği yeterli düzeyde gösterilmemiştir. Törenler için de çınlama sürelerinin kontrolü ve düşük güçte elektronik seslendirme sistem desteğinin dikkatli biçimde organizasyonuna gereken önem verilmelidir.

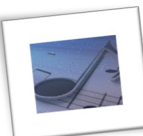
Çevresel gürültünün iç mekân üzerindeki etkileri yüksektir. Cümle kapısı ve pencereler gürültü geçişlerine karşı korumasız olduğundan özellikle arka sıralarda dış gürültünün etkisi NR, NC değerlerini yükseltmekte, akustiği olumsuz etkilemektedir.

Bu çalışmada elde edilen tüm sonuçlar bize konuşma anlaşılabilirliklerinin iyileştirilmesi, konser ve dinleti müzikalitesinin artırılması noktasında dikkatli olunması, önerilen fiziksel, akustik önlemlerin alınması gerektiğini kırmızı bir çizgi ile işaret etmektedir.



KAYNAKÇA

- Akkurt, B. H. (2015). Mimari koruma uygulamalarının fiziksel, toplumsal ve kültürel etkileri: İzmir Aya Voukolos Kilisesi. *Mimarlık Dergisi*, 386, 56-61.
- Anonim1 (2021). “Aya Vukla (Aziz Vukolos) Kilisesi”, <https://izmir.ktb.gov.tr/TR-90973/aya-vukla-aziz-vukolos-kilisesi.html>. (Erişim Tarihi: 26.12.2021)
- Anonim2 (2021). “İzmir, Basmane – Ayavukla Kilisesi restorasyon projesi”. <https://restoration.iyte.edu.tr/wp-content/uploads/sites/80/2017/08/ayavoukla.jpg> (Erişim Tarihi: 26.12.2021)
- BS EN 60268-16. (2011). Sound system equipment – Part 16: Objective rating of speech intelligibility by speech transmission index, UK: Biritish Standard.
- Buglio, J. D. (1992). *Why are church sound systems & acoustics so confusing*. Canada: JDB Sound,
- Davis, D., Patronis, E. & Brown, P. (2013). *Sound system engineering* (4. Ed). NY & London: Focal Press
- Durmaz, S. (2021). Canlı müzik ve eğlence gürültüsünde düşük frekanslı ve darbesel seslerin değerlendirilmesi. *Journal of International Social Research*, 14 (77). 580-590
- DIN 18041. (2004). *Hörsamkeit in kleinen bis mittelgroßen Räumen*, Berlin: Deutsches Institut für Normung.
- DIN 18041: 2016-03. (2016). *Hörsamkeit in Räumen-Anforderungen, Empfehlungen und Hinweise für die Planung*, Berlin: Deutsches Institut für Normung.
- Doelle, L. L. (1964). *Acoustics in architectural design*. Canada: McGill University.
- Iannace, G, Berardi, U, De Rossi, F, Mazza, S, Trematerra, A, & Ciaburro, G. (2019). Acoustic enhancement of a modern church. *Buildings*, 9 (4). 83. MDPI veritabanı.
- ISO 11654. (1997). *Acoustics-sound absorbers for use in buildings-rating of sound absorbtion*, international organization for standardization, Switzerland
- Kuttruff, H. (2017). *Room acoustics*. London: Spon Press.
- Long, M. (2006). *Architectural acoustics*. USA: Elsevier.
- Pehlivanoğlu, C. (2021). “6 Şubat Aya Vukla (aziz Vukolos) Kilisesi”. <https://www.ortodokslartoplulugu.org/azizlerimiz-hayat-hikayeleri/aya-vukla-aziz-vukolos-kilisesi>. (Erişim Tarihi: 6.1.2022)
- Severoğlu, C, & Akkurt, H. B. (2019). Rethinking the meaning of transformed historic environment through the non-muslim religious structures of Izmir. *Resourceedings*, 2 (3), 223-230.



Templeton, D. (1997). Acoustics in the built environment: Advice for the design team. Oxford: Reed Publishing

TSE EN ISO 3382-1. (2013). Akustik - Odaların akustik parametrelerinin ölçülmesi - Bölüm 1: Gösteri mekânları, Ankara: Türk Standartları Enstitüsü.

TSE EN ISO 3382-2. (2013). Akustik - Odaların akustik parametrelerinin ölçülmesi - Bölüm 2: Sıradan odalarda çınlama süresi, Ankara: Türk Standartları Enstitüsü.

