

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MÜZİK PRODÜKSİYONU SÜREÇLERİ
ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR TARTIŞMA:
MÜZİK PRODÜKSİYONUNDA YABANCILAŞMA**

**ERKAN ZEKİ AR
18740008**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Ceylan Ünal AKBULUT**

**İSTANBUL
2021**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MÜZİK PRODÜKSİYONU SÜREÇLERİ
ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR TARTIŞMA:
MÜZİK PRODÜKSİYONUNDA YABANCILAŞMA**

**ERKAN ZEKİ AR
18740008
ORCID NO: 0000-0002-0067-1643**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Ceylan Ünal AKBULUT**

**İSTANBUL
2021**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MÜZİK PRODÜKSİYONU SÜREÇLERİ
ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR TARTIŞMA:
MÜZİK PRODÜKSİYONUNDA YABANCILAŞMA**

**ERKAN ZEKİ AR
18740008**

Tezin Savunulduğu Tarih: 16.07.2021

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan - Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Ceylan Ünal AKBULUT	
Jüri Üyeleri	: Doç. Dr. Arda EDEN	
	Prof. Dr. Can KARADOĞAN	

**İSTANBUL
TEMMUZ, 2021**

ÖZ

MÜZİK PRODÜKSİYONU SÜREÇLERİ ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR TARTIŞMA: MÜZİK PRODÜKSİYONUNDA YABANCILAŞMA

Erkan Zeki Ar

Temmuz, 2021

Bu yüksek lisans tezi çalışmasında müzik prodüksiyonu tarihi ve süreçleri önemli noktalarıyla ele alınmıştır. Müzik prodüksiyonuna yöne veren teknolojik ve ekonomi-politik gelişmelere yer verilmiştir. Arşiv çalışmaları sonucunda toplanan bu bilgiler ışığında da sosyolojik bir analiz yapılmış, Marx'ın yabancılaşma kavramı üzerinden müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan insanların yabancılaşmaları incelenmeye çalışılmıştır. Araştırma sonucunda bahsi geçen değişkenler arasında olumlu veya olumsuz ilişkilerin olduğu ortaya çıkmıştır. Müstakbel çalışmaların bu araştırmayı daha da derinleştirmek için gerekli olduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik prodüksiyonu, müzik prodüksiyonu tarihi, müzik prodüksiyonu süreçleri, yabancılaşma, ekonomi-politik

ABSTRACT

A CONCEPTUAL DEBATE ON MUSIC PRODUCTION PROCESSES: ALIENATION ON MUSIC PRODUCTION

Erkan Zeki Ar

July, 2021

This work contains critical points about the history of music production and processes. Also this work contains technological, political and economical events that leads music production. By results of researchings in literature, there is an analysis which derived from Marx's concept of alienation on people who take place in music production processes. As a result, this work claims that there is a relationship between economical, political and technological events and music production processes. It is believed that the future works on this subject will enlight the deepness of these relationship which is cited in this text.

Keywords: Music production, the history of music production, music production processes, alienation, political economy

ÖNSÖZ

Bu çalışmada bana danışmanlık yapan ve yol gösteren Doç. Dr. Ceylan Ünal Akbulut'a, bu çalışmayı yapmama vesile olan Yıldız Teknik Üniversitesi'ne, hayatımda her anımda yanımda sevgiyle olan canım ailem Hatice Avcı, Emre Kerim Ar ve Seher Bulut'a teşekkür ederim.

İstanbul; Temmuz, 2021

Erkan Zeki Ar

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLO LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix

1.GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Amaç ve Önem.....	2
1.3. Problem	2
1.4. Alt Problemler.....	3
1.5. Sayıtlılar	3
1.6. Evren ve Örneklem	3
1.7. Sınırlılıklar	3
1.8. Yöntem.....	3
1.8.1. Veri Toplama Araçları.....	3
1.8.2. Literatür Özeti.....	4
1.9. İlgili Araştırmalar.....	4
1.9.1. Müzik Prodüksiyonu Tarihi, Müzik Teknolojileri ve Müzik Prodüksiyonu Süreçleri.....	4
1.9.2. Müzik - Teknoloji İlişkisi	6
1.9.3. Sosyolojik Arka Plan, Müzik - Sosyal Bilimler İlişkisi	7
2. MÜZİK PRODÜKSİYONU TARİHİNDEKİ BAZI ÖNEMLİ GELİŞMELER	9
2.1. Thomas Edison ve Fonografin İcadı.....	10
2.2. Gramofonun İcadı ve Emile Berlin.....	12
2.3. Marconi, Radyonun İcadı	13
2.4. 1930'lar, Ekonomik ve Siyasi Gelişmelerin Etkileri	14
2.5. Müzik Prodüktörlerinin Doğuşu	15
2.6. Müzikte “Doğruluk” (Fidelity) Arayışı.....	16
2.7. Uzunçalar’ın (LP) İcadı	17
2.8. Les Paul ve “Overdubbing”in Müzik Prodüksiyonuna Kazandırdıkları.....	18
2.9. Manyetik Kayıt Cihazları.....	19
2.10. Sinyal İşlemciler	20
2.11. Bazı Temel Sinyal İşlemcileri.....	21
2.12. Dijital Ses Çalışma Sistemleri (Digital Audio Workstations - DAW’s -) ...	23
2.13. CD’nin (Kompakt Diskin) İcadı	25
2.14. İnternet Çağı ve Online Müzik Dağıtımı	27
3. MÜZİK PRODÜKSİYONU SÜREÇLERİ VE BU SÜREÇLERDEKİ ÇEŞİTLİ ÇALIŞMA ALANLARI	29
3.1. Müzik Prodüksiyonu Aşamaları	30
3.2. Müzik Prodüksiyonu Meslek Tanımları	32

3.2.1. Söz-Müzik Yazarı (Songwriter)	33
3.2.2. Aranjör	33
3.2.3. Müzisyen.....	33
3.2.4. Ses Mühendisi.....	34
3.2.5.Denetçi Prodüktör (Executive Producer) – Plak Şirketi – Mali Sağlayıcı	34
3.2.6. Prodüktör – Müzik Prodüktörü.....	34
4. SOSYOLOJİK ANALİZ.....	37
4.1. Sosyolojik Bir Bakış Açısı Kullanmaktaki Amaç	37
4.2. Kavramsal Çerçeve - Analiz	37
4.2.1.Yabancılaşma Kavramı.....	37
4.2.2. Marx’ın Yabancılaşma Kavramı ve 1844 Paris El Yazmaları.....	40
4.3. Neoliberalleşme ve Müzik-Kapitalizm İlişkisi.....	44
4.4. Ekonomi-Politik Bir Analiz	45
5. BULGULAR.....	49
5.1. Teknoloji - Siyaset ve Müzik Prodüksiyonu İlişkisi	49
5.2. Müzik Prodüksiyonu Süreçlerinde Yabancılaşma.....	50
5.2. Pandemi ve Müzik	58
6. SONUÇ	60
KAYNAKÇA.....	65

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Yabancılaşmanın Müzik Prodüksiyonu Süreçlerindeki Yansımaları.....	57
--	----

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Tinfoil Phonograph (Alüminyum Folyo Fonograf).....	10
Şekil 2: Edison'un Fonografla Bir Fotoğrafi.....	11
Şekil 3: Balmumu Silindirli Fonograf.....	12
Şekil 4: Grafon İllüstrasyonu.....	12
Şekil 5: Berliner Disc 1897.....	13
Şekil 6: AEG Magnetophon Manyetik Bant Kayıt Cihazı.....	20
Şekil 7: Logic Pro Programından Bir Ekran Görüntüsü.....	25
Şekil 8: Pro Tools Programından Bir Ekran Görüntüsü.....	26
Şekil 9: Kompakt Disk (CD).....	27
Şekil 10: Stream Servisi Spotify'nın Bir Ekran Görüntüsü.....	28

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Müzik tarihine genel bir bakış yaptığımızda müziğin teknolojiden belirli zamanlarda etkilenip şekil değiştirdiğini gözlemleyebiliriz. Bu konuda en önemli görülen gelişmelerden biri müziğin bazı araçlar vasıtasıyla kaydedilmeye ve işlenmeye başlanmasıdır. Bu gelişmelerin günümüze kadar uzanan bu süreçte kompozisyon süreçlerini ve alışkanlıklarını da peyderpey etkilediği düşünülmektedir. Bu çalışmanın ilk bölümü müzik prodüksiyonu tarihindeki birtakım önemli tarihsel gelişmelere ayrılmıştır. Bu bölümde müzik prodüksiyonunu mümkün kılan teknolojik gelişmelere, bunlarla beraber müzik prodüksiyon süreçlerini etkileyen bazı ekonomi-politik gelişmelere yer verilmiştir. Müzik prodüksiyonu süreçlerini analiz etmenin, teknolojik ve ekonomi-politik gelişmelerle beraber daha kapsamlı bir meşgale hale geldiği düşünüldüğü için, bir arka plan olarak bu kısım yazılmıştır.

Çalışmanın ikinci kısmında ise örnek bir müzik prodüksiyonu tahayyül edilmiştir. Müzik prodüksiyonunda ne gibi aşamalardan geçildiği, hangi iş kollarının ve meslek gruplarının olduğuna değinilmiştir. Baştan aşağı bir müzik eseri prodüksiyonunun nasıl olabileceği anlatıldığı gibi, bu süreçlerde yer alan meslek grupları ile ilgili ufak bir açıklama bölümü eklenmiştir. Bir nevi meslek tanımları sözlüğü minvalinde olan bu kısım, çalışmanın devamındaki sosyolojik analiz kısmına hazırlık mahiyetinde tasarlanmıştır.

Bu çalışmanın üçüncü ayağı ise sosyolojide kullanılan yabancılaşma (Marx) kavramına bağlanmıştır. Yabancılaşma kavramı, Karl Marx'ın 19. yüzyıldaki ekonomi-politik sisteme göre Hegel'den devralıp yenilediği bir kavramdır. Dönemin başat ekonomik ilişkileri içerisinde yer alan çalışanların çalışma ve hayat şartları ile ilgili çarpıcı ve çok tartışılan fikirlere imza atan Marx, bahsi geçen dönemde müzik prodüksiyonu teknolojik olarak daha keşfedilmemiş olduğu için, doğal olarak müzik prodüksiyonu zincirlerinde yer alan kişilerin yabancılaşmaları üzerine bir çalışma yapmamıştır. Bu sebeple de Marksist bir perspektiften yabancılaşmanın müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan insanlar için ne derece geçerli olduğu da bu

çalışmanın üzerine eğildiği bir konudur. Buna ek olarak bu konuda alternatif bir bakış açısının olup olmadığı, ya da uygulanıp uygulanamayacağı da cevaplanmaya çalışılan soru işaretlerinden biridir.

1.2. Amaç ve Önem

Bu araştırmanın ilk amacı Türkçe literatüre müzik prodüksiyonu tarihi ve müzik prodüksiyonu süreçleri hakkında akademik bir çalışma kazandırmak; bir diğer amacı ise bu çalışmadan yola çıkılarak sosyolojik bir perspektifle, müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan insanların ekonomik-politik sistemlere yabancılaşma kavramı üzerinden nasıl bir eklemlenme içinde olduklarını mümkün mertebe incelemeye çalışmaktır. Sadece müzik değil, sanatla ilgili her alanda ekonomik sistemlere eklemlenmenin bazen kafa karıştırıcı durumlara sebebiyet verdiği düşünüldüğü için, bu kafa karışıklığının görece gidermeye yönelik bir motivasyonla düşünsel çabalar da sarf edilmiştir.

Araştırmanın, müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alacak insanların, bu süreçlere başka bir perspektiften bakabilmesi için önemli ve yararlı bir zemin oluşturacağı düşünülmektedir. Günümüzde müzik üretimi müzik teorisi ve tekniklerinin yanı sıra, müzik teknolojileri ve ses teknolojilerini de ilgilendiren bir meşgaleye döndüğü için, sanatçıların bu konuda görece geniş bir bakış açısına sahip olmasının değerli olduğu düşünülmektedir. Müzik prodüksiyonunda teknolojik ve ekonomi-politik gelişmelerinin etkilerinin fark edilmesi eş zamanlı olarak günümüzde de müzik sektörüne daha kapsamlı bir bakış açısı elde etme, bununla beraber güncel sorunları da çözme noktasında insanlara yardımcı olabilir. Tüm bunlara ek olarak sosyal bilimlerin sunduğu farklı merceklerle müzik prodüksiyonu süreçlerini incelemek, bu sektör içerisindeki insanlara görece alışık olmadıkları bir bakış açısı kazandırma ve yaratıcılıklarını tetikleme noktasında faydalı olabilecektir.

1.3. Problem

Müzik prodüksiyonu tarihi ve süreçleri ile ilgili kritik gelişmeler ve meslek kolları nelerdir ? Bu bilgilerden yola çıkılarak bu süreçlerde yer alan kimselerin Marksist bir bakış açısıyla yabancılaşmasından bahsedilebilir mi?

1.4. Alt Problemler

- 1.) Müzik prodüksiyonu tarihindeki önemli teknolojik buluşların ve ekonomi-politik gelişmelerin müzik prodüksiyonu süreçleriyle bir ilişkisi var mıdır?
- 2.) Marksist bir bakış açısıyla yabancılaşma kavramı müzik prodüksiyonu süreçlerindeki çalışanların tamamı için geçerli midir? Değilse bu yabancılaşma meslekler arasında nasıl bir farklılık göstermektedir?
- 3.) Pandemi sürecinde müzik prodüksiyonu süreçlerinin ve bu süreçlerde yer alanların nasıl etkiler yaşadığı ve yaşayacağı söylenebilir?

1.5. Sayıtlar

Bu araştırmada yapacağımız arşiv çalışmalarındaki verilerin doğru olduğu bizim sayıltımızdır.

1.6. Evren ve Örneklem

Evren: Müzik prodüksiyonu tarihi ve müzik prodüksiyonu süreçleri.

Örneklem: Müzik prodüksiyonu tarihindeki ve süreçlerindeki elzem olaylar ve aktiviteler.

1.7. Sınırlılıklar

Bu araştırmada tarihsel olarak Edison'un fonografi icat etmesinden günümüze kadarki süreçte gerçekleşmiş, bu koşulla beraber dramatik değişimlere sebebiyet vermiş teknolojik ve ekonomi-politik olaylar, sınırlılıklar içerisinde kabul edilmiştir. Müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan meslekler ise söz-müzik yazarları, aranjörler, ses mühendisleri, müzisyenler, denetçi prodüktörler ve müzik prodüktörleri olarak belirlenmiştir. Kavramsal arka plan için kullanılan yabancılaşma kavramı ise Marx'ın 1844'teki el yazmalarında anlattığı yabancılaşma kavramı ile sınırlandırılmıştır.

1.8. Yöntem

1.8.1. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada görsel ve yazılı arşiv çalışmaları vasıtasıyla bilgi toplanmıştır.

1.8.2. Literatür Özeti

Tez için oluşturulmuş literatür özeti üç başlık üzerinden incelenmiştir. Bunların ilki “Müzik Prodüksiyonu Tarihi, Müzik Teknolojileri ve Müzik Prodüksiyonu Süreçleri” olarak belirlenmiştir. Bu kısımda kaynaklar çalışmanın ilk iki bölümü için teorik ve tarihsel altyapı oluşturmak maksadıyla yapılmış taramalardan oluşmaktadır. İkincisi ise “Müzik-Teknoloji İlişkisi” olarak belirlenmiştir. Bu kısımdaki kaynaklar da hem müzik prodüksiyonu tarihinde gerçekleşmiş dramatik öneme sahip olayların seçilmesine yardımcı olması maksadıyla, hem de müzik prodüksiyonunun teknolojik gelişmelerden ne şekillerde etkilendiğine ışık tutabilmek maksadıyla araştırılmıştır. Üçüncü başlık ise “Sosyolojik Arka Plan, Müzik - Sosyal Bilimler İlişkisi” olarak belirlenmiştir. Bu bölümdeki kaynaklar çalışmanın sosyolojik ve kavramsal arka planını oluşturmak için, buna ek olarak da literatürde müzik ve sosyal bilimler üzerine yapılmış interdisipliner çalışmalara dair bir fikir elde etmek için yapılan araştırmalardan oluşmaktadır.

1.9. İlgili Araştırmalar

1.9.1 Müzik Prodüksiyonu Tarihi, Müzik Teknolojileri ve Müzik Prodüksiyonu Süreçleri

Yapılan literatür taramasında müzik prodüksiyon tarihi ve müzik prodüksiyonu süreçleri açısından rastlanan en kapsamlı iki kaynak Richard James Burgess tarafından yazılmıştır. Bunlardan ilki müzik prodüksiyonu tarihinin anlatıldığı “The History of Music Production”dır. Burgess 2014 yılında yayımladığı bu kitapta müzik prodüksiyonu tarihi ile ilgili kapsamlı bir araştırma yapmıştır. Edison’un fonograf icadından internet çağında müzik prodüksiyonu süreçleri ile ilgili vuku bulan gelişmelere kadar geniş skalada bir çalışma gerçekleşmiştir. Burgess’in diğer çalışması ise bu kitabından bir sene önce 2013 yılında “The Art of Music Production: The Theory and Practice” adıyla çıkmıştır. Bu kitapta ise daha sektörel bilgilere yer verilmiş, müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alacaklar için teorik ve pratik bilgilerden bahsedilmiştir. Özellikle prodüktörler için yol gösterici bir kitap niteliğindedir.

Daniel A. Walzer, 2016 tarihli “Software-Based Scoring and Sound Design: An Introductory Guide for Music Technology Instruction” makalesinde sanal enstrüman,

synthesizer programları gibi araçları temel bir şekilde anlatmış ve buradan yola çıkarak bu teknolojilerin temel kayıt, miks ve ses dizayn süreçlerinde kullanılmasına yönelik bir çalışma oluşturmuştur.

Gibson, 2005 yılında yayınlanan “The Art of Mixing A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production” adlı kitabında kayıt, miks ve prodüksiyon hakkında teknik bilgileri ayrıntılı ve görsellerle desteklenmiş bir biçimde sunmuştur. Bu konuda alana dair pratik bilgileri bulabileceğimiz bir başka kaynak serisi de Ufuk Önen (2017, 2019) tarafından yazılmış “Mix Üzerine” ve “Mix Üzerine 2” kitaplarıdır. Önen bu kitaplarda Türkiye müzik prodüksiyon tarihinde yeri önemli olan bazı miks mühendisleriyle miks pratikleri üzerine yararlı söyleşiler yapmıştır.

John Eargle (2012) “The Microphone Book: From mono to stereo to surround-a guide to microphone design and application” adlı kitabında hem mikrofon teknolojilerinin tarihini, hem de mikrofonların kullanımı ile ilgili pratik bilgileri yararlı bir çalışma olarak bir araya getirmiştir. Mikrofon teknolojilerinin gelişimi müzik prodüksiyonu tarihinde çok belirleyici bir yere sahip olduğu için, bu ve bu gibi çalışmaların öneminin yadsınamayacağı düşünülmektedir.

Miks tekniklerinin yanı sıra Mastering süreçlerini anlamak için Bob Katz’in (2007) “Mastering Audio – The Art and the Science” adlı kitabı bu alana dair detaylı ve verimli bir kaynak olma mahiyetini koruyor. Katz bu kitapta hem müzikte post-prodüksiyona dair pratik tecrübelerini hem de bu alanla ilgili detaylı teknik bilgileri (döneme göre master teknikleri, analog-dijital işleme teknikleri, eşitleme teknikleri vs.) bu çalışmasında başarıyla harmanlamıştır.

Ufuk Önen (2019) “Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri” adlı kitabında sesin nasıl kaydedildiği, kaydedildikten sonra dönüştüğü formları, mikrofonları ve mikrofonlama teknikleri ve burada bahsetmediğim ama müzik prodüksiyon alanıyla ilgili birçok elzem konu hakkında salt bir çalışma ortaya çıkarmıştır. Post-prodüksiyon tekniklerine dair fikir elde edebileceğimiz bir başka kaynak ise Hilary Wyatt ve Tim Amyes’in (2004) “Audio Post Production for Television and Film, Third Edition An introduction to technology and techniques” adlı kitabıdır. Yazarlar bu kitapta ses post-prodüksiyonuyla ilgili hem temel bilgileri hem de bu tekniklerin televizyon-film sahalarında nasıl kullanıldığına dair detaylı bir çalışma yapmıştır. Yine bu alanda başka bir çalışma da Paul D. Greene ve Thomas Porcello (2005) tarafından yazılmış

“Wired for Sound Engineering and Technologies in Sonic Cultures” adlı çalışmadır. Bu çalışmada daha küresel bir ölçek kullanılıp, dünyanın farklı kültürlerinden müziklerin nasıl kaydedildiği ve nasıl pratiklerden geçirildiğine dair ilginç bir çalışma yapılmıştır.

Bu başlık altında yer verilecek olan son çalışma da Mitch Gallagher’ın (2008) “The Music Tech Dictionary - A Glossary of Audio-Related Terms and Technologies” adlı kitabıdır. İhtiyaç haline başvurabilmek için bu çalışma ile ilgili kapsamlı bir sözlük olduğu düşünülmüştür.

1.9.2. Müzik – Teknoloji İlişkisi

Mark Katz’in (2004) “Capturing Sound: How Technology Has Changed Music” adlı kitabında üzerine çalıştığı en temel konu, ses kayıt teknolojilerinin müzikal hayatı ve pratikleri nasıl değiştirdiğidir. Bu çalışmada farklı janrlardaki kayıtların teknik özellikleri ve bu kayıt süreçlerindeki aşamalar incelenmiştir. Bu araştırma alanında daha spesifik bir çalışma ise Thom Holmes tarafından 2008 yılında yapılmıştır. “Electronic and Experimental Music - Pioneers in Technology and Composition” adlı çalışmada Holmes, elektronik müziğin tarihi ve önemli dönüm noktaları hakkında detaylı bir çalışma yapmıştır.

Görkem Bir (2019) “Ses teknolojilerinin reklam müziği prodüksiyonundaki kullanımları ve etkileri” adlı yüksek lisans tezi çalışmasında, hem müzik prodüksiyonu tarihiyle ilgili önemli noktalara değinmiş, hem de reklam müziği için yapılan müzik prodüksiyonlarında teknolojinin yeri ve önemi üzerine çalışmıştır.

Andy Hamilton (2003) “The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection” adlı makalesinde iki müzikal yaklaşımının kayıt süreçleri açısından nitelik farkı üzerine bir çalışma yapmıştır. Janrlara göre kayıt tekniklerinin nasıl değişebileceğine dair aydınlatıcı bir çalışma niteliğindedir bu makale. Bu alanda başka bir görüş noktasından yazılmış bir çalışma da Leah Kardos (2012) tarafından yazılmış “How music technology can make sound and music worlds accessible to student composers in Further Education colleges” adlı makaledir. Yazar bu makalede bir eğitmen olarak müzik teorisi bilen ve bilmeyen öğrencilerin üretim alışkanlıklarına ve bu öğrencilere ortak bir sistemle nasıl yaklaşabileceğine dair bir çalışma ortaya çıkarmıştır.

“Chasing Sound: Technology, Culture and the Art of Studio Recording from Edison to the LP” Susan Schmidt Horning (2015) tarafından Amerikan kayıt tarihi hakkında

yazılmış detaylı bir kitaptır. Kayıt teknolojisinin seneler içerisindeki gelişimini gözlemlemek adına iyi bir referans niteliği taşımaktadır.

Peter Manning (2003), “The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music” isimli makalesinde kayıt teknolojilerinin kompozisyon süreçlerine olan etkisi üzerine bir çalışma yapmıştır. Özellikle 1950’lerin başındaki gelişmeler dikkate alınmıştır.

Mehmet Kurtuluş (2014), “Elektronik Müziğin Estetik ve Besteleme Teknikleri Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde elektronik müziğin estetik ile ilişkisini ve bu ilişkinin besteleme teknikleri üzerine olan etkisini incelemeye çalışmıştır. Yine bu çalışmayla paralel kabul edebileceğimiz başka bir çalışma ise Kadri Yılmaz Erdal’ın 2017 yılında tamamladığı sanatta yeterlik tezi “Elektronik Müzik Ses Tasarımı ve Bestecilik Çalışmaları Kapsamında Deneysel ve Elektronik Müzik Laboratuvarları ve Türkiye’deki İzdüşümleridir. Erdal bu çalışmada detaylı bir şekilde elektronik müzik bileşenlerini incelemiş ve bu teknolojik olanakların dünyadaki ve Türkiye’deki mahiyetlerinin durum analizini yapmaya çalışmıştır.

Franz L. Roehmann (1995) “Technology, Culture and Music” adlı makalesinde gelişen teknolojiyle artan sanal enstrümanların müzik öğrenme ve yapma noktasında nasıl etkileri olduğuna dair bir çalışma ortaya çıkartmıştır. Simon Frith (2000) tarafından yazılmış “Music industry research: Where now? Where next? Notes from Britain” isimindeki çalışmada ise teknolojinin müziği nasıl değiştirdiğine dair spekülasyonlardan ziyade müzik kültüründe teknolojinin nasıl kullanıldığına dair bir fikir yürütmeye gidilmiştir.

1.9.3. Sosyolojik Arka Plan, Müzik - Sosyal Bilimler İlişkisi

Marx’ın 1844 yılındaki bir seri notundan oluşan “Economic & Philosophic Manuscripts of 1844” çalışmasında dönemin ekonomik ve politik gelişmeleriyle ilgili fikirlerini detaylıca işlemiştir. Bununla beraber yabancılaşma terimini kullandığı ve açıkladığı çalışması da budur. Bu çalışmalara ilham olmuş iki çalışmadan biri Hegel’in (1807) “The Phenomenology of Spirit” döneminin düşünürleri için önem teşkil eden ve yol gösteren bir çalışmadır. Marx bu kitaptaki özne ve nesne tartışmalarından yola çıkarak kendi perspektifinden bir yabancılaşma kavramı oluşturmuştur. Bu kavramın altını doldururken Feuerbach’ın (1841) “The Essence of

Christianity” adlı kitabını da okumuş olduğu, bununla beraber Feuerbach’ın düşüncelerini takdir ettiği anlaşılmaktadır.

Cathy Benedict (2009) “Processes of Alienation: Marx, Orff and Kodaly” adlı makalesinde Marx’ın teorisini müziğe bakmak için bir mercek olarak kullanmıştır. Bu makalenin paralelinde konumlayabileceğimiz bir başka çalışma ise Ünsal Oskay’ın “Müzik ve Yabancılaşma / Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma” adlı kitabıdır.

Timothy D. Taylor, 2012’de yayımladığı “The sounds of capitalism: Advertising, music, and the conquest of culture” adlı kitabında müzik prodüksiyonlarının reklam ve ekonomik ilişkiler ile ilişkisi üzerine kapsamlı bir çalışmayı literatüre kazandırmıştır. Kapitalist ekonomi içerisinde gerçekleşen siyasi, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin, müzik üretimlerinin ekonomiye eklemlenmesi noktasında ne gibi etkileri olduğu üzerine bilgilerle dolu yararlı bir çalışma ortaya çıkmıştır. Bununla beraber bir başka kitabı “Music and capitalism: A history of the present” 2015’te yayımlanmıştır. Bu kitapta Taylor, bir önceki kitabına nazaran sosyolojik enformasyonu daha ağır basan bir iş ortaya çıkartmıştır. Kapitalizmle ilgili tarihsel gelişmelere, neoliberalizme ve bunların müzikle olan ilişkisi üzerine yine kapsamlı ve yararlı bir çalışma ortaya çıkartmıştır.

León, J. F. (2014) “Introduction: Music, Music Making and Neoliberalism. Culture, Theory and Critique” adlı makalesinde neoliberalizm ile ilgili nitelikli bir literatür araştırması yapmış, buna ek olarak müzik ve müzik üretimi aktivitelerini neoliberal değişkenleri göz önünde bulundurarak değerlendirmiştir

2. MÜZİK PRODÜKSİYONU TARİHİNİN GENEL SEYRİ

Bakış açısına bağlı olarak, ses ve müzik, insanlık tarihi ile yaşıt olgulardır. Bilim ve sanatla ilgili her alanda olduğu gibi, müzik de kayıt altına alınabilmesi için birtakım teknolojik ve sosyolojik gelişmeleri beklemek zorunda kalmıştır. Bu noktada müziğin kayıt altına alınmasını ya da gelecek nesillere aktarılabilmesi için elzem olan aksiyonları üç ana başlıkta düşünmenin gerekliliği vuku bulmaktadır. Birincisi müziğin işitsel ve oral yolla aktarılması, ikincisi müziğin herhangi bir notasyon sistemiyle yazı altına alınması, üçüncüsü ise müziğin olduğu gibi bir materyale kaydedilmesi ve bu materyalden tekrar dinlenebilmesidir.

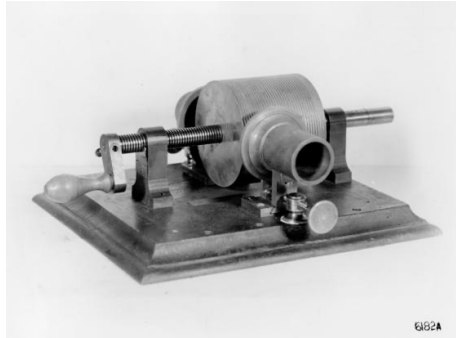
Müzik tarihine üstünkörü bakıldığında yukarıda bahsedilen üç aşamanın hem sırasıyla hem birbiriyle ilişkili bir biçimde gerçekleştiğini görmek çok zor olmayacaktır. Bu çalışmada bu aşamalardan üçüncüsü, kayıt prodüksiyonu ya da daha genel bağlamda müzik prodüksiyonu ile ilgili bilgilere ve fikirlere yer verilecektir. Böyle bir çalışmayı mümkün kılabilmek için müzik prodüksiyonu tarihindeki bazı dönüm noktalarına değinmek gerekecektir. Bu noktalar arasında fonografin ve gramofonun icadı, vinyl ve Lp plakların sektöre girişi, bu teknolojik gelişmelerle beraber dünya savaşı gibi bazı sosyolojik ve siyasi olayların müzik sektörüne etkileri, radyo kanallarıyla plak şirketleri arasındaki çekişmeler, manyetik kaset kayıtları, mikrofon teknolojileri ve bunlara benzer diğer gelişmeler yer almaktadır.

Müzik prodüksiyon tarihini teknolojik gelişmelerin yanı sıra sosyo-ekonomik veçheleriyle de incelemek bu çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır. Müzik sektörünün özellikle 1999'daki ekonomik hacminin zirveye ulaşması ve takriben bir düşüş periyoduna geçmesi, bunun nedenleri ve gelecekle ilgili projeksiyonlar müzik prodüksiyonu tarihinden ayrı düşünülmemesi gereken unsurlardır. İnternette müzik dinleyebilmek, müzik prodüksiyonu ile ilgili ekipmanların ucuzlaması ve daha erişilebilir hale gelmesi, ve buna benzer müzik içi ve dışı her gelişme, nihayetinde müziğin nasıl yapılacağını ve nasıl paylaşılacağını her zaman etkilemiştir. Bu ve yukarıda bahsedilen diğer sebeplere bağlı olarak, bu bölümde müzik prodüksiyon

tarihi, görece interdisipliner bir bakış açısı ve bilgi birikimiyle incelenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

2.1. Thomas Edison ve Fonografin İcadı

Thomas Edison, 1877’de telefon görüşmelerini kayıt altına alabilmek adına “Tinfoil Phonograph” (Şekil 1.1) adlı bir alet icat etmiştir. Bu alet *tinfoil* yani alüminyum folyo ismini sesi kaydettiği materyal üzerinden almıştır. Tamamen mekanik bir yapıya sahip bu alet, ancak bir operatör yardımıyla kayıt alabiliyordur. Aletin iki yanındaki tekerleklerle aletin ortasındaki bir silindir kendi etrafında döndürülebiliyordur. Bu silindirin üstüne alüminyum folyo bir plak yerleştiriliyor ve bu silindire bakan bir aparatın içindeki diyafram yardımıyla, ses dalgaları alüminyum plağa bir iğne aracılığı ile kaydediliyordur. Bu bilinen en eski kayıt yöntemi tahmin edilebileceği üzerine ziyadesiyle düşük kalite bir kayıt alıyordu. Fakat dönemin şartlarına göre sesi kaydedebilen ve hatta bu kayıt edilmiş sesi “Geri Çalma” (*playback*) özelliği olan bir makine devrim niteliğinde olmuştur (National Museum of American History, 2018).



Şekil 1: Tinfoil Phonograph (Alüminyum Folyo Fonograf)

Rutgers University, 2016. <http://edison.rutgers.edu/tinfoilphono.htm>

Edison’un fonografinin ilk versiyonu alüminyuma kayıt aldığı için teknik sıkıntılar yaratıyordu. Daha iyi bir malzemeye kayıt alınması kayıt ve geri çalma özelliğini iyileştirecektir. Bu noktada, alüminyum folyo fonografin icadından birkaç sene sonra, 1886 Mayıs ayında, Volta Graphophone şirketi fonografin bir başka versiyonu grafonun patentini alacaktır (Burgess, 2014). Grafon (Şekil 1.4), alüminyum folyo fonograftan farklı olarak; bir çeşit balmumu malzemesi olarak düşünebileceğimiz ozoserit denilen bir maddeye kayıt alıyordu, ayakla kontrol edilebilecek bir mekanizmaya sahip ve bunlarla beraber daha fazla geri çalma imkanına sahiptir. Fakat

Edison'un bu gelişmeye karşı cevabı çok uzun sürmeden gelecektir. Grafonun teknik imkanlarını geliştirerek "Perfected Phonograph" (Mükemmelleştirilmiş Fonograf) olarak adlandırdığı Balmumu Silindirli Fonografı (Şekil 3) tanıtır. 1888 Nature dergisinde de hakkında yazılan bu buluşta Edison, alüminyum folyo yerine balmumu silindiri kullanan ve geri çalma imkanları geliştirilmiş, bunlarla beraber de mekanik aksamı daha stabil çalışabilen daha gelişmiş ve kullanışlı bir fonograf modelini kullanıma sunmuştur (Nature, 1888).



Şekil 2: Edison'un Fonografı Bir Fotoğrafı

Library of Congress Prints and Photographs Division, Brady-Handy Photograph Collection, <http://www.loc.gov/pictures/item/brh2003000454/PP/>



Şekil 3: Balmumu Silindirli Fonograf

https://en.wikipedia.org/wiki/Phonograph_cylinder#/media/File:EdisonPhonograph.jpg



Şekil 4: Grafon İllüstrasyonu

<https://en.wikipedia.org/wiki/Graphophone#/media/File:Graphophone1901.jpg>

2.2. Gramofonun İcadı ve Emile Berliner

Emile Berliner, 1888’de gramofon adını verdiği icadını Amerika’da tanıtmıştır. Berliner’in makinesi “Flat Disc” (Şekil 1.5) denilen diskler vasıtasıyla müziği çalıyordu. Günümüzdeki plakların atası olarak kabul edilebilecek bu disklerin oluklarından enformasyonu okuyan bir iğne vasıtasıyla ses dinleyicilere ulaşıyordu. Emile Berliner bu diskleri “kayıtlar” ve bazen “*master* diskleri” olarak anmıştır. Berliner’in bu adlandırmasının bir önemi de bu disklerin kitlesel üretiminin öncülüğünü yapacak niteliğe sahip olmalarıdır. Edison’un fonografinin aksine gramofon, müziğin kitlelere ulaşabilmesi ve bir müzik endüstrisinin oluşabilmesi önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Disklerin ses kalitesinin geliştirilmesi

zaman alsa da gramofon ve disklerin etkisi müzik endüstrisinde uzun seneler önemini korumuştur (Burgess, 2014).



şekil 5: Berliner Disc 1897

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:BerlinerDisc1897.jpg>

2.3. Marconi, Radyonun İcadı

Müzik prodüksiyonu tarihi hakkında konuşurken tabi ki öncelik kayıt ve geri çalma teknolojileri ile olacaktır. Fakat buna karşın müziğin dinleyicilere dağıtımı da incelenmesi gereken bir diğer unsurdur. Günümüzde müziğin bu kadar yaygın olması ve hala bir endüstri olarak görece hacmini koruyabiliyor olması, müziğin retilabiliyor olmasının yanı sıra dağıtıma da girebiliyor olmasından ötürüdür. Bu sebeple Marconi'nin 1897'de kablosuz telgrafı (Garratt, 1994), aslında bugün bildiğimiz adıyla radyoyu icat etmesi müzik prodüksiyonu açısından en az fonograf kadar önemli bir gelişmedir. Garratt'ın kitabında ayrıntılı bir şekilde radyonun icadının tarihsel ve teknolojik arka planı çalışılmıştır. Fakat konumuz için asıl önemli olan radyonun icadından sonrasında gerekleşenlerdir. Radyo ve müzik prodüksiyonu en azından belirli bir zaman diliminde birbirini besleyen ve destekleyen iki güç olarak etkileşimde olmuştur.

Her nasıl müzik kaydedilen ve müzik dinlenen diskler zaman içerisinde daha kaliteli hale geldilerse, radyo teknolojileri de teknik gelişimini zaman içerisinde tamamlamışlardır. Marconi'nin ilk kablosuz telgraf denemeleri 2-3 km ile sınırlıyken, zaman içerisinde kıtalar boyutunda kablosuz sinyal iletimi mümkün hale gelmiştir. Bu müzik üretimlerini iki açıdan önemli bir şekilde etkilemiştir. Bu etkilerden birincisi müziğin bir *hardcopy* yani bir fiziksel materyal olmadan kilometrelerce geniş alanlara kolaylıkla dağıtılabilmesi, ikincisi ise bu dağıtılan müziğin telifinin-gelirlerinin ne olacağı noktasında gerçekleşmiştir.

20. yüzyılın başlarında olduğumuzu dşnrsek, dağıtım noktasında radyoların müzik üretimlerine etkisinin muazzam bir boyutta olduğu söylenebilir. Çünkü üretilen bir müzik eseri, zaten rakipsiz olan bir medyumda -dönemin en güncel ve tek iletişim ağının radyo olduğu dşnlrse- olabilecek en yüksek verimlilikte dağıtıma girmesi önemli bir reklam kazanımıdır. Bununla beraber radyo programlarının sanatçıların bire bir kendilerini tanıtabilmesi ya da radyo programı sunucularının sanatçıların gıyabında konuşabilmesi adına da başka türden bir fırsat zemini yaratmaktadır. Fakat bu imkanlarla beraber radyonun icadı, ekonomik olarak plak şirketleri ve radyolar arasında yaşanacak birtakım müstakbel sorunların da tohumlarını da hızlıca ekmiş bulunmuştur. Çünkü radyoda alınan eserler aslında plak şirketlerinin sahibi olduğu ve üstüne üstlük markette plaklar vasıtasıyla sattığı ekonomik değeri olan ürünlerdir. Bu noktada plak şirketi sahiplerinin radyoda alınan eserler için telif edebilmesi için haklı bir tartışma zemini oluşmakla beraber, radyocuların da aslında bu şarkıları dinletmek karşılığında ücretsiz olarak sunduğu bir "reklam" hizmeti de mevcuttur. Bu tartışmanın kendisi daha çok *music business* alanına girdiği için ayrıntılı bir şekilde incelenmeyecektir, fakat bu konunun müzik prodüksiyonu tarihi için önemli bir nokta olduğu da belirtilmeden geçilmemelidir.

2.4. 1930'lar, Ekonomik ve Siyasi Gelişmelerin Etkileri

Müzik prodüksiyonu tarihindeki önemli gelişmelerden bahsederken sadece teknolojik gelişmelerden bahsetmek, çalışmamızı görece yarım bırakacaktır. Çünkü her ne kadar sanatsal ve kayıt teknolojilerinin gelişimiyle ilintili olarak da gözükse, müzik prodüksiyonu ve müzik aktiviteleri bulundukları toplumun sosyo-ekonomik ve ekonomi-politik durumlarından ve gelişmelerinden azade düşünülemezler. Sanatsal

aktiviteler her zaman doğrudan politik olmasalar da politik gelişmeler dolaylı olarak sanat aktivitelerini etkileyebilirler.

Yukarıda bahsedilen görüşlere de dayanarak, 1930'lu yıllarda dünya I. Dünya Savaşı sonrası bir dönemi ve beraberinde 1929 Büyük Buhran sonrasındaki bir dönemi yaşıyordu. Buhranlar ve savaşlar insanların müzik dinlemelerine mani değildir fakat yeni yeni bebek adımları atmaya başlamış bir prodüksiyon sektörünün kırılganlığı böyle durumlar karşısında derinleşebilmektedir. Bu değerlendirmeyi yaparken bugünkü teknolojinin o zaman diliminde olmadığını da hatırlatmakta fayda vardır. Hala müzik kaydetmek ve dağıtmak için ham maddelere ihtiyaç duyulduğu bir zaman dilimi olduğu için, herhangi bir savaş veya ham madde krizi halinde müzik prodüksiyonu da böyle bir kriz anından ötürü hızlıca etkilenebilmektedir.

1930'lardan İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar yaşanan bazı krizler, bazen savaş dolayısıyla bazen buhran dolayısıyla, gomalak -*shellac*- ticaretine ket vurmuştur. Dönemin 78 devirli plaklarının ham maddesi olan gomalak ithal edilememesi de haliyle plak üretimi için ve bağlantılı olarak müzik prodüksiyonu için de zor günler anlamına gelmiştir. Hatta ham madde krizleri sonucunda Amerikan devleti ve plak şirketleri arasında devletin uygulamak istediği bazı kısıtlamalar yüzünden çekişmeler anlaşmazlıklar bile gerçekleşmiştir. 1940'ların başında gerçekleşen müzikal üretimler bu türden siyasi ve ekonomik olumsuzluklardan etkilenmiştir (Burgess, 2014).

2.5. Müzik Prodüktörlerinin Doğuşu

Müzik tarihinde teknolojiyle beraber müziğe bağlı meslek kollarının da geliştiği ve değiştiği gözlemlenebilir. Teknolojik olarak müziğin kaydedilebilmeye başlanması da beraberinde bu kayıt sürecini organize edecek ya da daha doğrusu yönetecek insanların varlığını gerekli kılmaya başlamıştır. Fakat bu noktada prodüktörlüğü günümüzdekinden daha farklı düşünmemizde fayda olacaktır. Günümüzdeki gelişmiş teknoloji sayesinde prodüktörler ve aranjörler stüdyoya bile gitmeden müziğin büyük bir kısmını kaydedip, asıl kayıttan önce müzik eserini demo olarak da olsa dinlenebilir hale getirebilmektedirler. Bunun aksine 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başına karşılık gelen süreçte kayıt teknikleri fonografin ve gramofonun sunduklarından çok da öteye gidebilmiş durumda değildir. Bu da beraberinde müzik prodüksiyonu için hem iyi bir organizasyon hem de iyi bir icra gerektiriyordur. Çünkü günümüzdeki gibi

neredeyse sınırsız geri çalma ve yeniden kayıt etme tekniklerinin çok uzağında olan teknoloji den ötürü her girişim yüksek maliyetler doğurabiliyordur.

Bilinen ilk müzik prodüktörlerinden biri olarak Frederick (Fred) William Gaisberg'i örnek verebilir. Gençlik zamanlarında Washington'da John Phillip Sousa ile tanışıp korosunda şarkı söylemiştir. John Yorke AtLee ile Columbia Fonograf Şirketi'nden ödünç aldığı fonograflarla kayıtlar alarak prodüksiyon süreçleri yönetmiştir. Bunlara ek olarak eşlikçilik, kayıtçılık, makinaların operasyonu ve genel anlamıyla müziğin son haline gelişine kadarki tüm aşamalarda orada bulunmuştur (Burgess, 2014). Gaisberg, kendisini asla öyle tanıtmamış olsa da, döneminin ilk müzik prodüktörlerinden biri olarak müzikle ilgili yeni bir meslek kolunun kuruluşuna katkıda bulunmuştur.

2.6. Müzikte “Doğruluk” (*Fidelity*) Arayışı

Fonografin kayıt mekanizması bir orkestranın beraber çaldığı müziğin duyulmasını sağlasa da müzikle ilgili ayrıntıları ve hacmi tamamıyla yansıtmaktan uzaktır. Bunun sebebi de kayıtların sadece akustik bir boru vasıtasıyla ve belirli bir frekans aralığını kapsayabilecek kapasitede yapılıyor olmasıdır. Erken dönem caz kayıtlarında bu sıkıntı çoklukla vuku bulmuştur, çünkü var olan kayıt teknolojisi bas frekansları yakalamakta güçlük çektiği için bas davullar ve trampetler kayıtlarda sıkıntı çıkartmaktadır. Hatta Original Dixieland Jazz Band'in trombonisti Eddie Edwards bir davulcuya stüdyoda bas davulları ve trampeti kullanmamasını, sadece kayıta karışıklık yaratmayacak zilleri ve benzeri ekipmanları kullanmasını bile söylemiştir (Katz, 2010). Buna ek olarak 1930 yılındaki bir makalesinde besteci R. Raven-Hart stüdyoya bas davulların getirilmemesini salık vermiş, buna ek olarak da trampeti “tamamen kullanışsız” addetmiştir. Bu teknik aksaklıklar 1950'lere kadar müzik prodüksiyonunda var olmuştur (Katz, 2010).

Müzikte doğruluk (*fidelity*) arayışının bizi götüreceği en önemli yerlerden biri de mikrofön teknolojileridir. Alexander Graham Bell'in 1876'da patentini aldığı ilk mikrofönden bu yana mikrofön teknolojileri kayda değer bir ilerleme gerçekleştirmiştir. İlk mikrofönler telefonculuk için kullanıldığı için, cevap verdikleri frekans aralığı insan konuşma sesini hedeflemiştir. İnsanların duyma eşiği ortalama 20 – 20.000 Hz olarak belirtilirken, insan konuşmalarının yer aldığı standart frekans aralığı 300 – 3.400 Hz arasında değişmektedir. Tabi ki bu rakamlar kaba taslak

olmakla beraber istisnaları göz ardı eden verilerdir. Mikrofon teknolojilerinin 20 – 20.000 Hz aralığını kaydedebilecek noktaya gelmesi ise 20 yüzyılın ikinci yarısında mümkün olmuştur.

19 yüzyılın sonlarına doğru üretilen mikrofonlar 380 – 2.000 Hz. aralığının dışına pek çıkamasa da uzun yıllar kullanılmaya devam edilmişlerdir (Eargle, 2012). Müzik prodüksiyonunda daha geniş bir frekans aralığı daha temiz bir şekilde kaydedebilmek için kayıt ve mikrofon teknolojilerinin daha geniş bir frekans aralığı kaydedebilmeye başlaması gerekmiştir. Bu noktada *condenser* -kapasitif- mikrofonların da icadıyla ve 1920’lerin ortasından itibaren elektrik kayıt teknolojilerinin gelişmeye başlamasıyla prodüktörlerin ve müzisyenlerin imkanları daha da iyileşmiştir. Hatta Hochheiser (1992, aktaran Bir, 2019) ve Schmidt Horning’e göre (2013, aktaran Bir, 2019) kapasitif mikrofonlar; stüdyo içerisinde müzisyenlerin daha rahat konumlandırılabilme imkanı ile beraber, oda akustiğinin kayda daha fazla yansımından ötürü bununla ilgili tetkiklerin de daha hassas yapılması gerekliliğini doğurmuştur.

2.7. Uzunçalar’ın (LP) İcadı

21 Haziran 1948’de, dönemin önemli şirketlerinden Columbia Records, otuz üç devirli on iki inçlik uzunçalarını (LP Record) markete sundu (Burgess, 2014). Görünüşte muadili diğer plaklardan pek bir farkı olmayan bu uzunçalar, aslında müzik endüstrisi için önemli bir kilometre taşını temsil etmektedir. Çünkü ilk olarak 78 devirli plaklara nazaran daha dayanıklıdır. Bu kullanılan malzemeye ilgili bir farktan ileri gelmektedir. 78 devirli plaklar gomalak -*shellac*- denilen bir maddeyle yapılırken, uzunçalarlar vinil ile üretilmekteydiler. Bu da uzunçalarını 78 devirli plaklara göre daha dayanıklı ve uzun ömürlü hale getirmiştir. bununla beraber bu iki plak türü arasındaki teknik özellikler arasında da kayda değer bir farklılık vardır.

78 devirli plakların bant genişliği 100 - 12.000 Hz iken, uzunçalarlar bu bant genişliğini 30 - 16.000 Hz aralığına çıkartmıştır (Burgess, 2014). Bu müzik dinleme ve kaydetme alışkanlıkları için döneme göre çok önemli bir gelişmedir. Çünkü bahsi geçen dönemlerde hala müzik kayıt ve geri çalma olanakları insan duyma eşiğinin tamamına hitap edecek teknolojik ilerlemeyi sağlayamamıştır. İnsan duyma eşiği 20 - 20.000 Hz iken, bazı mikrofonların 300 Hz altını bile sağlıklı kaydedemiyor olması, müzik kayıt alışkanlıklarını da besteciliği de, hatta dinleyicilerin müzik zevkini bile

etkilemiştir. 300 Hz altının sağlıklı kaydedilemediği bir dünyada *Drum & Bass* müziklerin üretilip piyasaya sürülmesini ve bu şarkıların milyonlar tarafından dinlenmesini beklemek oksimoron bir durumun gerçekleşmesini beklemekten başka bir şey olmayacaktır. Özetle bant genişliğinin, başka bir deyişle frekans cevap aralığının plaklar nezdinde genişlemesi müzik prodüksiyonu açısından daha özgürleştirici bir gelişme olmuştur.

Uzunçaların müzik prodüksiyonuna kazandırdığı başka bir olumlu olanak da daha uzun süreli parçaların artık piyasaya sürülebiliyor olmasıdır. Önceki teknolojiye plakların dakika olarak uzunluğu görece kısa olduğu için, özellikle caz müzisyenleri şarkılarını müzik prodüksiyonunda görece kısa tutmak zorunda kalıyorlardı. Fakat uzunçaların getirdiği olanaklardan sonra caz müzisyenleri kulüplerde gösterdikleri performanslar gibi görece uzun eserleri kaydedip yayınlatabilmeye başlamışlardır. Bu olanak sadece caz müzisyenlerini değil tüm janrlarda müzik icra eden müzisyenleri ve bestecileri etkilemiştir. Prodüktörler ve besteciler artık üç dört dakikalık plaklara göre üretim yapmak zorunda kalmayıp, tekli çıkartma zorunluluğundan sıyrılıp daha geniş albüm üretimlerine kalkışabilmişlerdir.

2.8. Les Paul ve “Overdubbing”ın Müzik Prodüksiyonuna Kazandırdıkları

Les Paul (1915-2009) genellikle adaşı gitarlarla anılan bir prodüktör, besteci, ses mühendisi ve müzisyendir. Sayısız canlı performansa ve kayda imzasını atmış, Gibson markasının onun ismine atıflı gitar serileri çıkartmasına sebebiyet verecek kadar da müzik dünyasında bilinen ve etkili olmuş biridir. Şahsına münhasır değeri dışında, müzik prodüksiyonu tarihi için de önemli bir dönüm noktasının uygulayıcısı ve bir bakıma mucidi olmuştur.

1940’lı yıllardaki müzik prodüksiyonu alanındaki kayıt teknolojileri bugünküne nazaran daha atıldır. Eş zamanlı olarak birden fazla kanalı kaydetmek manyetik kayıt cihazları ile mümkündür fakat bugünkü gibi steril ve sağlıklı bir şekilde gerçekleşmiyordur. İşte bu noktada Les Paul, manyetik kayıt cihazlarının olanaklarını yaratıcılığı ile bir üst noktaya taşımanın yolunun bularak müzik prodüksiyonuna yön vermiştir. İngilizcede *overdubbing* ismiyle geçen bir teknik ile - Türkçeye tam anlamıyla çevrilmemiştir, var olan bir kaydın üzerine kayıt alınması anlamına gelir - yaratıcı ve o dönemde duyulmadık bir *sound* yaratmıştır. Aslında yaptığı şey basit mantıkla, bir gitar kanalı kaydedip bu kanalın çıktısı alınırken bir daha üzerine başka

bir gitar partiyonu çalmaktır. Böylelikle üst üste çalınmış gitarlar elde edebilmektedir.

Les Paul'un bu girişimleri hem kompozisyon hem de *sound* açısından üretilen müziklerin niteliğini başka bir noktaya taşımıştır. Çünkü bu tekniklerle canlı performansta icrası mümkün olmayan partiyonlar kaydedilebilmeye başlanmıştır. Kompozisyonun yanı sıra, o zamana kadar görülmedik efektler de prodüksiyonlara dahil edilmeye başlanmıştır. Bunların hepsini aslında sadece teknolojiyi istediği doğrultuda manipüle ederek elde etmiştir. Günümüzde kolaylıkla bir *plugin* vasıtasıyla elde edilebilen *delay* efektini elde edebilmek için Les Paul, *overdubbing* tekniğini kullanmış ve gayet iyi bir iş çıkartmıştır.

Paul'un yukarıda bahsi geçen teknikleri kullandığı ilk çalışması "Lover" Capitol Records etiketiyle 1948'de çıkmıştır. Bu kaydı takip eden yılları içerisinde hem eşi hem de müzikal arkadaşı Mary Ford ile aynı etiket altında bir sürü *hit*'e imzasını atmıştır. Bu kayıtların tamamında kullandığı bu tekniklerin etkisi görülebilir. Les Paul'un bu tekniklerle müziğini taşıdığı noktalar, bizlere teknoloji ve müzik prodüksiyonu arasındaki ilişkiye dair önemli ipuçlarını da işaret etmektedir. Paul'un aktiviteleri bize teknolojinin sadece müziği olduğu gibi kaydetmek ve insanlara dinletmekten ziyade, müzikal yaratıcılıklara da alan açan bir nitelik sahibi olabileceğini göstermektedir. Metnin ilerleyen kısımlarında da bahsedileceği gibi, teknolojik imkanların artması ve dijitalleşmenin yaygınlaşması ile beraber müzik teknolojileri, müzikte yaratıcılığa vesile olabilecek önemli bileşenlerden biri haline gelecektir.

2.9. Manyetik Kayıt Cihazları

II. Dünya Savaşı sonrasına kadar müzik prodüksiyon endüstrisi fonografin ve o dönemki mikrofön teknolojilerinin izin verdiği ölçüde gelişebilmişti. Müzik prodüksiyonunu teknolojik olarak bir sonraki aşamaya taşıyacak önemli gelişmeler 1940'lardan sonra gerçekleşmiştir. Richard James Burgess'in (2014) kitabında belirttiğine göre müzik prodüksiyonu için II. Dünya Savaşı'ndan sonraki üç önemli teknolojik gelişme; İlk olarak manyetik bant kayıt teknolojisinin icat edilmesi, ikinci olarak "Microgroove LP"nin (Uzunçalar) icadı, ve son olarak "Overdubbing" (Bir kaydın üzerine ekstradan kanal veya ses kaydedilme işleminin ismi) imkanlarının gelişmesidir.



Şekil 6: AEG Magnetophon Manyetik Bant Kayıt Cihazı

<https://museumofmagneticsoundrecording.org/images/R2R/magnetophon.jpg>

Manyetik bant kayıtlarının ve *overdubbing* tekniğinin kullanılabilmesinin önemi, prodüktörlere ve müzisyenlere daha fazla hareket alanının sağlanabilmesinden ileri gelmektedir. Fonograf ve ona bağlı teknolojilerin hakim olduğu zamanlarda müzisyenler, akustik bir borunun önünde konuşularak müziklerini icra etmekteydiler ve bu prodüksiyon için kısıtlayıcı bir durum oluşturmaktaydı. Bunlarla beraber kayıt için tek ve sorunsuz performansa ihtiyaç duyuluyordu. Akustik kayıt yöntemlerine göre daha steril bir imkan sağlayan manyetik bant kayıt cihazları, ses kalitesi dışında *overdubbing* tekniğini de daha mümkün kıldıkları için, prodüksiyonlarda parça parça ve üst üste kayıt alma imkanları gelişmeye başlamıştır. Bu imkanlar günümüz şartlarında bize çok basit gelecek olsa da o dönem için devrim niteliğindedir. Keza 1980’lerde dijital kayıt programlarının devreye girmesine kadar, manyetik bant ile ilintili kayıt teknikleri ve alışkanlıkları -özellikle *multi-track recording* (çok kanallı kayıt) imkanlarının da devreye girmesiyle- müzik sektöründe başat bir alan kaplayacaktır.

2.10. Sinyal İşlemciler

Müzik prodüksiyonunda kayıt teknolojileri her ne kadar çok önemli bir belirleyen olsa da, bununla beraber kayıt sonrası *mix* ve *mastering* süreçlerinde etkili olan araçlar da ortaya çıkacak müziğin kalitesini ve yetkinliğini yüksek oranda belirlemektedir. Müzikte post-prodüksiyon aşamalarından bahsettiğimizde de sinyal işlemcilerine

değınmemız gerekmektedir. Ufuk Önen, Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri kitabında sinyal işlemcileri şöyle tanımlamıştır:

Sinyal işlemciler, İngilizcede kullanılan terimi ile *signal processors*, sinyali değiştiren, işleyen cihaz, devre ve bilgisayar yazılımlarıdır. Bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve yaygınlaşmasından önce bu işlemciler sadece dış ünite, diğer bir deyişle cihaz veya devre olarak vardı. *outboard processors* veya *outboard gear* olarak adlandırılan bu cihazlar analog ve dijital (DSP – Digital Signal Processor) olmak üzere ikiye ayrılır. (Önen, 2019, s. 185)

Teknolojik imkanlar ne kadar gelişkin veya ilkel olsa da, icra edilen performanslar dijital veya analog bir materyale kaydedilmektedir. Bunu üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir düzleme aktarılması gibi düşünebiliriz. Bu yüzden kaydedilmiş ses sinyallerinin tekrardan canlılığını ve hacmini kazanması gerekmektedir. İşte bu yüzden sinyal işlemcilerinin kalitesi ile müzik prodüksiyonunun niteliği arasında göbekten bir bağ olduğu söylemek yanlış olmayacaktır. Katz'ın de (2010) belirttiği gibi; sinyal işlemciler, manyetik bant kayıt cihazların sunduğu imkanları olumlu anlamda genişletmiş, müzisyenlere melodik ve ritmik olarak daha kusursuz prodüksiyonlar çıkartabilmeleri için verimli bir çalışma alanı sunmuştur.

2.11. Bazı Temel Sinyal İşlemciler

Sinyal işlemciler neredeyse müzik prodüksiyonu ile yaşıt kullanışlı aletlerdir. Bu işlemciler günümüzde hem fiziki hem de dijital olarak mevcuttur. Bunlardan ilki ve en önemlilerinden biri *EQ*'dür. *EQ* İngilizce *equalization*'ın - eşitleme, dengeleme anlamına gelir - kısaltmasıdır. Yukarıda da bahsedildiği gibi insan kulağının duyma eşiği 20 - 20.000 Hz aralığını duyabilmektedir, fakat bu aralığın tamamı aslında her ses transferi için gerekli değildir. Bu aralıkta birtakım gürültüler ve istenmeyen sesler de mevcut olacaktır, özellikle kaydedilmiş seslerden bahsediyorsak. Örneğin bir kadın vokal kaydında, bir kadın sesinde ortalama 150 Hz aşağısında anlamlı herhangi bir titreşim olmamasına rağmen, 150 Hz altında yoğun bir enformasyon kaydedilmiş olabilir. *EQ* ile 150 Hz altındaki bu enformasyon görece susturulup, seste asıl istenecek olan frekans aralığı olan 300-3.000 Hz aralığı yükseltilerek daha duyulur hale getirilebilir. Bu eşitleme işlemi vokal kayıtları için yapılabileceği gibi başka enstrüman kayıtları için de yapılabilir.

Bir diğerk önemli ve çok kullanılan sinyal işlemcisi de *compressor*'dür - kompresör anlamına gelir -. Çok geniş alanlarda kullanılan ve çeşitli versiyonları olan bu işlemcinin temel mantığı belirlenen bir eşikten yukarıdaki sinyali daha az duyulur hale getirip, belirlenmiş eşğin altındaki sinyalleri de bu oranda daha duyulur hale getirmektir. Bu işlem transparan bir şekilde yapılabildiğı gibi aşırı şiddetli bir oranda da yapılabilir. Müzikal tercihlere göre kompresörün kullanımı çeşitlilik göstermektedir. Fakat öyle veya böyle müzik endüstrisinde standart haline gelmiş bir araçtır. Çünkü kaydedilmiş müziğın doygun ve duyulur hal gelmesi için az veya çok kompresör kullanımı ses mühendislerinin işini çok kolaylaştırmaktadır. Seneler boyu bu türden aletlerin kullanılmış olması da, kompresörün ister istemez zaman içerisinde kendini yeniden üreten bir ihtiyaç haline getirmesine sebebiyet vermiştir.

Bir diğerk önemli sinyal işlemci ise *limiter*'dir - limitleyici, sınırlayıcı olarak da çevrilebilir-. *Limiter* aslında kompresör mantığında çalışan bir sinyal işlemcisidir, sadece bu işlemi daha kesin bir şekilde yapmaktadır. Kompresörde eşğı geçen sinyalin ne oranda sönümlendirileceğı seçilirken, *limiter*'da eşğı geçen sinyal duyulmaz hale getirilir. Müzik kayıtlarındaki bazı patlamalar, çatlamlar veya istenmeyen yükseklikteki seslerin duyulmaması için kullanışlı bir alettir. Önlem niteliğinde bile kullanılması bazı ihmallerin kötü sonuçlarını en azından yumuşatacaktır.

Expander da -direkt çevirisi genişleticidir- çok kullanılan sinyal işlemcilerden biridir. Kompresörün tam tersi mantığında çalışır, belirlenen eşğın yukarısında kalan sinyal daha duyulur hale gelirken aşağısında kalan sinyal daha az duyulur hale gelir. Ses kayıtlarındaki bazı gürültüleri ve istenmeyen dip sesleri gidermek için kullanılabilir, ya da bazı kayıtlarda alan sesini biraz kısmak için de kullanılabilir. Ya da bunlara ek olarak birtakım yaratıcı aktiviteler için de kullanılabilir.

Gate - direkt çevirisi kapı, geçittir - ise *expander*'ın daha radikal çalışan bir versiyonudur. Belirlenen eşğın altındaki sinyaller direk kesilir ve duyulmaz. Fakat radikal bir şekilde çalıştığı için dikkatli kullanmak gerekir, çünkü eşık yanlış bir yere konduysa duyulması istenen sesler de duyulmayabilir ve ses kanalında tutarsızlıklar meydana gelebilir. Hücum kayıtlarda beraber performans gösteren müzisyenlerin birbirilerinin ses kanallarına kaçan ses enformasyonlarını temizlemek için ya da davul kanallarını birbirinden görece izole hale getirebilmek için kullanılabilir. Tabi ki bunlara ek olarak yaratıcı amaçlarla da kullanımları mevcuttur.

Bu bölümde bahsedilecek son iki sinyal işlemcisi *reverb* ve *delay*'dir. *Reverb* - Türkçede eko, yankı olarak kullanılır - en basit haliyle alan efekti olarak düşünülebilir. Özellikle modern kayıtlarda önemi iyice artmıştır, çünkü görece eski kayıtlarda müzisyenler doğal alan efektleriyle beraber kaydedilirken, modern kayıtlarda izole ortamlarda bazen sıfır alan efektiyle kaydedilmektedirler. Programların ve ekipmanların sağladığı modeller sayesinde ses kanalları, *reverb plugin* 'lerinden ya da *hardware* 'lerinden geçirilerek alan efektine kavuşur. Bu noktada bir kilise modellemesinden küçük bir oda modellemesine kadar bir sürü opsiyon mevcuttur. Sesin üç boyutlu olarak konumlandırılabilmesi ve zenginleştirilebilmesi için çok temel bir araçtır.

Delay - direkt çevirisi gecikme, ertelemedir - ise direkt çevirinin aksine aslında çalınan ya da performansı yapılmış bir sesin tekrarının manipüle edilmesidir. Bir vadide bağırduğunuz zaman sesinizin yankılanması basit bir *delay* örneğidir. Günümüz ekipmanları ile bu yankılar ve tekrarlar zamansal ve ses yüksekliği olarak manipüle edilebilmektedir. Bazen sese hacim katmak için bazense istenilen bazı sesleri tekrarlatmak için kullanılabilirler. Tabi ki diğer sinyal işlemciler gibi bu araçların da yaratıcı kullanım için uygulama alanları ziyadesiyle mevcuttur.

Yukarıda bahsedilen sinyal işlemcilere ek olarak bir sürü araç sıralanabilir, fakat bu bölümdeki temel maksat üstünkörü bir şekilde bazı temel sinyal işlemcileri tanıtmaktır. Bu işlemcilerin önemi özellikle modern kayıtlar için muazzam bir boyuttadır. Bazı senaryolarda kötü kayıtların bile toparlanıp müzik marketine sunulabilmesinin en büyük sağlayıcılarından biri bu sinyal işlemcilerinin varlığıdır. Bu türden teknolojilerin gelişip dijital araçlar olarak bilgisayarlara yüklenebilmesi, günümüzde ev prodüksiyonlarının en büyük sağlayıcılarından biridir. Fakat bu teknolojilerinin varlığının sonucunda müzik prodüksiyonunda analog ve dijital kayıt/miks/*mastering* 'leri arasındaki niteliksel farklarla ilgili çeşitli anlaşmazlıklar da vuku bulmuştur. Bu konuda genel bir mutabakat olmamakla beraber, bu çalışmada analog veya dijital imkanlardan birinin diğerine üstünlüğünü kanıtlamakla ilgili bir niyet bulunmamaktadır.

2.12. Dijital Ses Çalışma Sistemleri (Digital Audio Workstations -DAW's-)

1977'de Soundstream adlı firmanın çıkardığı ilk DAW, günümüzde başat hale gelmiş bir ses kayıt geleneğinin başlangıcını oluşturmuştur. Manyetik bant kayıt cihazlarıyla

yürüyen müzik sektöründe bilgisayarların işin içine dahil olması akıllarda soru işaretlerini de beraberinde getirmiştir. Fakat 1991’de Pro Tools’un piyasaya sürülmesi ve bir endüstri standardı haline gelmesiyle beraber müzik prodüksiyonunda köklü bir değişimin fitili ateşlenmiştir (Önen, 2019). Tabi ki koca bir sektörün aniden bilgisayarlara adapte olması ve eski alışkanlıkları bir kenara bırakması pek kolay olmamıştır. Bir yandan da dijital ortamda yapılan işlemlerin analog ortamda yapılanlara nazaran ne kadar kaliteli olduğu da çok tartışılmıştır ve hala günümüzde bile tartışılmaktadır. Ama DAW’ların müzik prodüksiyonunda yer alan insanlara sunduğu imkanlar da göz ardı edilecek kadar küçük değildir.

DAW’ların kullanıma girmesine kadar ses üzerinde yapılan işlemler geri döndürülemez nitelikte olmaktadır. Özellikle *edit* (düzenleme) işlemleri mekanik olarak bantlar üzerinde yapıldığı için ufacık hatalar bile büyük maliyetlere sebebiyet vermektedir. Çünkü analog sistemlerde *nondestructive editing* imkanı bulunmamaktadır. DAW’ların oyunun kurallarını yeniden belirlediği noktada da tam olarak bu alanda vuku bulmuştur. Post-prodüksiyonda ses, *nondestructive editing* ile, yani ses dosyasının orijinali üzerinde bir tahribata ya da değişikliğe neden olmadan işlenebilmeye başlanmıştır. Bu da neredeyse sonsuz kere geri alma imkanı ve birden fazla opsiyonu deneyebilme şansını prodüktörlere ve ses mühendislerine tanıtmıştır. Keza *edit* dışında kayıt, sinyal işlemleri, miks-mastering aşamalarında da bu imkanların baki kaldığı düşünüldüğünde, DAW’ların müzik prodüksiyonunda önemli bir dönüm noktasını işaret ettiğini görmek pek de zor olmayacaktır.

DAW’ların zaman içerisinde bilgisayar işlemcilerinin de güçlenmesiyle yapabilirlikleri iyice artmıştır. Bu yapabilirlikler günümüzde öyle bir noktaya gelmiştir ki, artık bir bilgisayar herhangi bir harici ekipmana ihtiyaç duymadan başından sonuna kadar bir müzik prodüksiyonunu bitirmeye yetkin bir hale gelmiştir. Çünkü eskiden analog ekipmanlarla gerçekleştirilen tüm sinyal işlemlerinin dijital versiyonları, bu programların içine peyderpey adapte edilmiştir. Bundan otuz sene önce birisi dijital ses istasyonlarını kullanıyor olsaydı bile, harici analog ekipmanlar olmadan prodüksiyon sürecinin bitirilmesi imkansız bir iştir.



Şekil 7: Logic Pro Programından Bir Ekran Görüntüsü

<https://plugger.com.tr/etkinlik/logic-pro-x-ile-icindeki-produktoru-kesfet-kendi-muzigini-yarat-tum-dunyaya-duyur-1451>

Fakat günümüzde bir DAW içerisinde başından sonuna kadar tüm müzik prodüksiyonun endüstriyel standartlarda gerçekleştirmek ve dinleyicilerle paylaşmak mümkün hale gelmiştir. Bu tarzda yapılan işler için de *in The Box* terimi kullanılmaktadır. Bu imkanlarla prodüktörlere ve müzisyenlere yaratıcılık için daha verimli ve geniş bir alanda üretim yapma imkanı doğmuştur. Maliyetlerin kısıtlayıcı olmaktan görece uzaklaşması, beraberinde niceliksel ve niteliksel olarak müzik üretimlerini olumlu etkilemiştir.

2.13. CD'nin (Kompakt Disk) İcadı

Kompakt disklerin (CD) 1982'de piyasaya sürülmesinden sonra müzik sektöründe kompakt diskler lehinde gelişmeler ivmeli bir şekilde gerçekleşmiştir. Her ne kadar bahsi geçen yıllarda uzunçalarlar ve manyetik kasetler hala dolaşımda olsa ve marketin çoğunluğunun oluşturuyor olsa da, kompakt disklerin muadillerine göre daha dayanıklı olması, bununla beraber dikkat edildiği takdirde, dinlendikçe ses kalitelerini kaybetmiyor oluşları onları daha cazip hale getirmiştir.



Şekil 9: Kompakt Disk (CD)

<https://searchstorage.techtarget.com/definition/compact-disc>

2.14. İnternet Çağı ve Online Müzik Dağıtımı

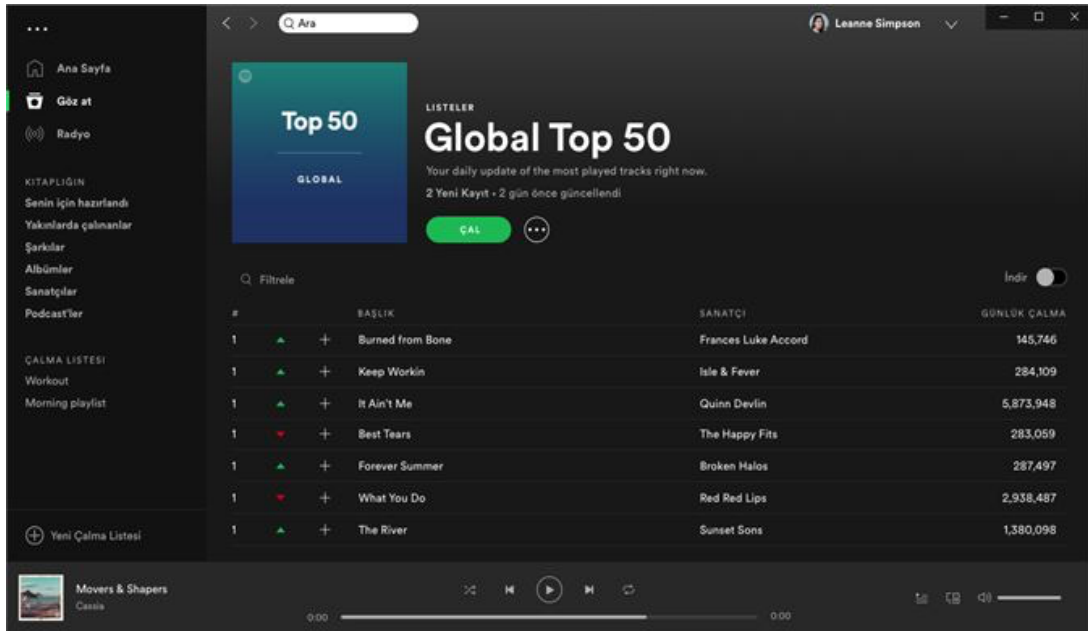
İnternet günümüzde hayatımızın önemli ve ayrılmaz bir parçası haline gelmiş olsa da bunun gerçekleşmesi aslında çok kısa bir sürede olmuştur. Bundan yirmi yıl öncesinde bile internet şimdiki gibi olmazsa olmaz bir nitelikte değildi. Fakat şimdi sıradan bir telefonla bile internete bağlanmak gayet kolay bir aktivite haline gelmiş durumdadır. Teknolojinin bu noktaya gelmesi müzik endüstrisini hiç beklenmedik bir yerden etkilemiştir.

İnternetin yavaş yavaş yükselmeye başladığı 1980 sonrası dönemde eş zamanlı olarak müzik endüstrisi de büyümekteydi. Hatta 1999'a gelindiğinde Amerika'daki müzik satışları 14.6 milyar dolarlık bir hacme gelerek tarihi rekorunu kırmıştır (Burgess, 2014). Fakat bu hacmin daralması bir yandan palazlanan internet nedeniyle olacaktır. İnternetin yaygınlaşmasıyla 2000'li yılların başından itibaren korsan müzik piyasası inanılmaz bir şekilde büyümüştür. Napster gibi siteler yüzbinlerce insan birbirleriyle müziklerini paylaştıkları için müzik endüstrisi ekonomik olarak büyük bir darbe almıştır. Geçmişte radyo kuruluşlarıyla plak şirketleri arasında yaşanmış birtakım sorunların çok daha derini, bu sefer yasal süreç başlatılacak doğru düzgün bir muhatap bile bulunamazken yaşanmaya başlanmıştır.

Yine 2000'li yılların başlarında iTunes'un internetten müzik satışına başlaması, hakeza Spotify - Deezer gibi bazı müzik *stream* uygulamalarının yaygınlaşmasıyla bu korsan müzik piyasası görece dağıtılmış ve internetten ilerleyen müzik dağıtımı görece bir şekilde legal ekonomik ilişkiler içerisine tekrardan dahil edilmiştir. Fakat bu sefer de müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan herkesin karşılaştığı başka bir

problem vuku bulmuştur: *stream* servislerinin CD-Plak satışlarıyla karşılaştırıldığında ekonomik olarak üreticiler nezdinde görece aleyhte olması.

İnternet bir şekilde müziği, sanatçıların üretimlerini tarihte hiç olmadığı kadar ulaşılabilir kılmış olsa da, müzik üreticilerinin bu aktiviteden edinebileceği katma değeri de beraberinde düşürmüştür. Bu durum Amerika'daki müzik satışlarının ve lisans gelirlerinin 1999'daki zirve noktasından on sene içerisinde 6.3 milyar dolara düşmesi üzerinden rahatlıkla görülebilir (Burgess, 2014). Bu durumun üzerinden de, teknolojinin ve ekonomik olanakların yıllar içerisinde gelişmesinin sonuçlarının, çizgisel ve paralel bir doğrultuda olmayabileceği ve bununla beraber bu türden gelişmelerin müzik sektörü açısından beklenmedik sonuçlar doğurabileceği de iddia edilebilir.



Şekil 10: Stream Servisi Spotify'nın Bir Ekran Görüntüsü

<https://www.microsoft.com/trtr/p/spotifymusic/9ncbszsjrsb?activetab=pivot:overviewtab>

3. MÜZİK PRODÜKSİYONU SÜREÇLERİ VE BU SÜREÇLERDEKİ ÇEŞİTLİ ÇALIŞMA ALANLARI

Bu çalışmanın ilk kısmında müzik prodüksiyonu tarihi ve bu tarihsel süreçteki teknolojik ve ekonomi-politik bazı gelişmelere değinilmiştir. Bu türden bir çalışma için bahsi geçen konularda bir temel oluşturmak ne kadar önemliyse, bu temel üzerine spesifiklemek de bir o kadar gereklidir. Bu yüzden bu kısımda örnek bir müzik prodüksiyonu tahayyül edilecek ve bu süreçlerdeki ilgili meslek gruplarından bahsedilecektir. Müzik prodüksiyonu interdisipliner çalıştırmayı gerektiren bir üretim biçimi olduğu için, müzik üretimlerinin birden fazla şekilde gerçekleştirilebileceği düşünülebilir. Bu noktada kurulabilecek birden çok senaryo vardır. Fakat bu çalışmada prodüksiyon süreçlerine dahil olabilecek tüm iş kollarına dair yeri geldiğinde birkaç cümle de olsa konuşabilmek adına; tahayyül edilecek müzik prodüksiyonu aranjörün, söz-müzik yazarının, prodüktörün, plak şirketinin -duruma göre yürütücü-denetçi prodüktör, mali yapımcı vs. olarak anılabilecek herhangi bir muhatabın-, ses mühendislerinin ve müzisyenlerin olduğu bir üretim şeklini ve dönemini hedef alacaktır.

Tanımlamaya ve prodüksiyon süreçleri üzerine konuşmaya başlamadan önce, burada gerçekleştirilecek bu tasavvurun sadece tanımlama ve açıklama niyetiyle yapıldığının altını çizmekte fayda olacaktır. Müzik üretimi bazen bir insanın tek başına bilgisayarında gerçekleştirebileceği bir eylem olabileceği gibi, sırf bir müzik eser için bile seksen kişinin bir araya gelmesini gerektirebilecek kadar da kolektif bir aksiyon haline gelebilir. Müzik üretiminin herhangi evrensel bir üretim şeklinin olduğu iddia edilemeyeceği gibi, bu türden bir formülcülük ile yapılacak herhangi bir çalışmanın da görece sınırlı ve kısıtlayıcı olacağı düşünülmektedir. Müzik prodüksiyonu yaratıcılığın, sanatın, mühendisliğin ve ekonomi-politiği ilgilendiren parametrelerin bir araya gelebildiği nadir aktivitelerden biri olduğu için, bu süreçler hakkında büyük ve kesin yargılardan kaçınmakta, buna ek olarak da yöntemsel olarak görece niteliksel araştırma şekillerini tercih etmekte fayda olacaktır.

3.1. Müzik Prodüksiyonu Aşamaları

Müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan görev tanımlarına geçmeden önce, genel olarak müzik prodüksiyonunun ne gibi aşamalardan oluştuğu üzerine konuşmakta fayda olacaktır. Müzik prodüksiyonu en genel haliyle iki kısımdan oluşur: 1. Müziğin bestelendiği ve hazırlandığı süreç, 2. Müziğin kaydedildiği, mikslendiği ve *mastering* aşamasından geçtiği kısım. Birinci kısım daha çok müzik teorisini ve tekniklerini ilgilendirirken, ikinci kısım ses fiziğinin ve performansın daha öne çıktığı bir aşamadır. Fakat bunları söylerken de şunu belirtmekte fayda olacaktır, bu süreçler bıçakla birbirinden ayrılmış ve izole olmuş aktiviteler olarak düşünülmemelidir. Bu aşamaları çizgisel bir şekilde tasavvur ettiğimizde büyük resmi kaçırmış ve aşamalar arasındaki alışverişi ve geçirgenliği görmezden gelmiş oluruz. Aslında metaforik olarak düşüneceksek, çizgisel bir doğrultudan ziyade, döngüsel ve ağsal bir aktivitedir müzik prodüksiyonu.

Her ne kadar müzik teorisi ve ses fiziği birbirinden ayrı disiplinler olsa da, nihayetinde ikisi de müzik için bir araya gelmektedir. Kompozisyonda yapılan bir hata şarkının miks sürecini zora sokabileceği gibi, miks aşamasında yapılan bir hata kompozisyonun sağlıklı bir şekilde duyulmasını engelleyebilir. Bu yüzden orkestrasyon bilgisinin ses fiziği bilgisinden daha önemli veya önemsiz olduğunu, ya da daha öncelikli veya ikincil seviyede olduğunu söylemek beyhude olacaktır.

Şimdi bir farazi bir prodüksiyon planını tasarlayacağımız bölüme geçebiliriz. Müzik prodüksiyonu öncelikle müzikal bir fikrin ortaya çıkmasıyla başlar. Bu müzikal fikrin bir söz-müzik yazarından çıktığını varsayalım. Bu noktada söz-müzik yazarın plak şirketinin ona sağladığı bütçe doğrultusunda bir müzik prodüksiyonu gerçekleştirecektir. Bu prodüksiyonun tamamını yönetecek ve birtakım kritik kararları alacak kişi prodüktör olacaktır. Prodüktör önce bu şarkının müzikal yapısının teknik ve teorik olarak belirlenebilmesi için bir aranjör istihdam etmek durumunda olacaktır. Kayıttan önceki bu süreçte, yani müzikal kararların verildiği ilk kısımda, söz-müzik yazarı/aranjör ve prodüktör şarkının bestelenmesiyle ilgili süreçlerden geçecektir. Bu konuda üzerine anlaşılmış bir eser hazır olduğunda ise ikinci kısım başlayacaktır. Prodüktör bu noktada şarkının kayıt aşamasını da yönetecek ve bununla beraber bu kayıtta çalışacak müzisyenleri de belirleyecektir. Aranjman esnasında her ne kadar

enstrümanlar teorik olarak seçilse de, bu enstrümanları kimin ve nasıl çalacağı çok kritik bir karardır, bu kararı da genellikle prodüktör verir.

Yukarıda bahsi geçen konularda kararlar verildikten sonra kayıt süreci başlar. Kayıta prodüktörün yanında bir de ses mühendisi olur. Bu ses mühendisine kayıt prodüktörü de denir. Mikrofon tercihleri, mikrofon açıları, oda tercihleri gibi *sound*'u - direkt çevirisi sestir, parçanın sonik -sesle ilgili karakterini ve kalitesini işaret eder- etkileyecek kararlar bu aşamada verilir. Her ne kadar parçanın miks ve *mastering* aşamasında kayıt aşamasındaki aksilikler görece düzeltilebiliyor olsa da, sağlıklı bir prodüksiyonda duyulmak istenen *sound*'a kayıt esnasında karar verilmiş ve şarkı buna göre kaydedilmiş olursa, prodüksiyonun devamı sorun çözmekle ilgili bir süreç olarak değil, yaratıcılık ve sanat yapmak için daha elverişli bir zaman dilimi olarak geçebilecektir.

Kayıt başladığında prodüktör gerektiği zamanlarda müzisyenlerin nasıl çalacağı ile ilgili kararlar verir, ya da müzisyenlerin inisiyatifini ön plana çıkarabilir. İki türlü de yaygın bir şekilde uygulanabilir. Bu kayıta istenen kayıtlar alındıktan sonra, parçanın yine ses mühendisleriyle devam edecek son aşamalarına geçilir. *Edit* - düzenleme- kısmında kayıt esnasında yaşanan müzikal veya teknik sıkıntılar düzeltilir. Ya da parçanın aranjmanında son bir değişiklik yapılmak istenirse bu aşamada da gerçekleştirilebilir. Bazı prodüksiyonlarda kayıt sonrası fikirler değişebilir ya da yeni fikirler doğabilir, bu yüzden *edit* kısmı köprüden önce son çıkış olarak mecazi bir deyiş ile anlamaya çalışmak yanlış olmayacaktır.

Parça miks aşamasında geldiğinde yine bir ses mühendisi ile yola devam edilecektir. Fakat bu noktada çalışılacak ses mühendisi konusunda iki eğilimin olduğundan bahsetmekte fayda olacaktır. Bazı prodüktörler miks ve *mastering* aşamalarını objektifliği koruyabilmek adına farklı ses mühendislerinin gerçekleştirmesini isterken bazıları bu aşamaları aynı insana yaptırabilir. İnsan kulağı dramatik bir hatayı ya da teknik aksaklığı içeren bir ses bölümünü yeterince tekrarda dinlerse, bu sese karşı bir sağırlığı oluşmaya başlayacaktır. Objektiflikten kasıt bu sağırlığı görece yaşamama halidir. Bu yüzden de prodüksiyonun özellikle *sound*'unu ilgilendiren kısımlarda objektifliğe önem gösterilir.

Miks aşaması özet ve genel anlamıyla, kaydedilmiş eserin enstrümanları arasındaki dengenin oluşturulduğu ve eserin standardizasyona -*mastering*'te gerçekleşen bir

şeydir- hazırlandığı yerdir. Varsayımsal olarak konuşursak, parçanın kaydında otuz tane ses kanalının çıktısının alınmış olduğunun düşünelim. Bu otuz kanalın da ayrı ayrı işlemler gördüğü ve birbirlerine dengelendiği yer miks aşamasıdır. Bu miks aşaması sonucunda alınan çıktı iki kanala iner - *stereo*-. Buradan da *mastering* aşamasına gider.

Miks aşamasında otuz ayrı kanalın birbirine dengesiyle ilgilenilirken, *mastering*'de sağ-sol olmak üzere iki kanala inmiş müzik eseri, market standartlarına uygun hale getirilmeye çalışılır. Aslında miks aşamasında kullanılan araç gereçler *mastering* aşamasında da kullanılır. Fakat artık bu araç gereçler parçanın tamamı uygulandığı için, küçük hareketler bile dramatik değişikliklere sebebiyet verebilecektir. Daha açık olmak gerekirse, mikste sadece gitar kanalını etkileyecek işlemler yapılabilirken, *mastering*'de kalan enstrümanları etkilemeden gitar kanalına müdahale etme fırsatı ortadan kalkmaktadır.

Mastering aşaması da bittikten sonra müzik prodüksiyonu tamamlanmış olacaktır. Bu noktadan sonra parçanın ilgili mecralara yüklenmesi veya fiziksel kopyalarının oluşturulması, reklamı ve kalan işlerle ilgilenilmesi kalmaktadır. Parça şirkete teslim edildikten sonraki süreçler müzik prodüksiyonu ile ilgili olmadığı için bu süreçteki insanların görev tanımlarına girilmeyecektir. Fakat bu bahsi geçmeyen alanda yapılacakların en az müzik prodüksiyonu süreçlerinde yapılacaklar kadar da önemli olduğunu belirtmekte fayda olacaktır.

3.2. Müzik Prodüksiyonu Meslek Tanımları

Yukarıda bir süreç olarak müzik prodüksiyonundan bahsedilmiş olsa da, kişilerin birer birer tam olarak neler yaptığı ve sektörel olarak işlerin nasıl yürüdüğüne dair daha iyi bir anlayış kazanmak için, bu kısım müzik prodüksiyonu ile ilgili meslek tanımlarını yapmak için ayrılmıştır. Bu noktada yine bu meslek tanımlarının birbirinden mutlak bir şekilde izole olduğunu düşünmemekte fayda vardır. Bahsi geçen aktiviteler/meslekler/insanlar, meslek tanımının ve görev alanının ne olduğunu spesifik bir şekilde belirtilebilmek adına birbirinden farklı kişiler olarak anlatılmıştır. Çeşitli prodüksiyonlarda bu meslekler için farklı kişiler istihdam edilebildiği gibi, bazı prodüksiyonlarda da üstüne üç dört mesleğin sorumluluğunu bile alan insanlar olabilmektedir.

3.2.1. Söz-Müzik Yazarı (*Songwriter*)

Söz-müzik yazarı isminden de kolaylıkla anlaşılacağı gibi eserin sözlerini ve bu sözlerin melodisini yazan insandır. Burada geçen müzik kısmı kafa karıştırıcı olabilmektedir. Müzik burada sözlerin melodisi için kullanılır, parçanın genelindeki melodiler ve müzikal kısımlar buna dahil değildir. Bazı durumlarda söz ve müzik farklı kişiler tarafından yazılabilir, aranjörün veya prodüktörün bu süreçlerde müdahaleleri olabilir. Bir parçanın aranjmanının yapılmadan önceki en özet hali, ilk aşaması aslında söz-müziğin yazıldığı aşamadır. Film sektöründen bir benzetme yapacak olursak, müzik eserinin *synopsis*'i –özet- söz-müziktir desek hatalı bir benzetme yapmış olmayacağızdır.

3.2.2. Aranjör

Aranjör, söz-müziği yazılmış bir eserin, sözlerine ve melodisine mümkün mertebe dokunmamaya dikkat ederek, kompozisyonun kalanını tasarlayan kişidir. Parçada hangi enstrümanların yer alacağından, bu enstrümanların ne sıklıkla ve nasıl partiyonlar çalacağından, parçanın orkestrasyonundan, parçaya eklenecek melodilerden ve parçanın genel müzikal çehresinin müzik teorisi ve tekniği açısından uygun bir şekilde tasarlanmasından sorumlu kişi aranjördür. Bunlarla beraber söz ve müzik arasındaki uyumu -prozodi- kontrol etmekle de mükelleftir.

3.2.3. Müzisyen

Yazılmış müzik eserini kayıt aşamasında icra eden insanlar müzisyenlerdir. Tabi ki müzisyenin tanımı bundan çok daha geniştir, fakat bir müzik prodüksiyonunda ekstrem bir durum yoksa çoğunlukla müzisyenler istihdam edilir, bu sebeple de müzisyenlerin bu süreçlerde anılması ve bahsi geçen süreçlerdeki rollerinin genel haliyle tanıtılması gerekir. Kimi durumlarda sadece yazılmış müziği icra etmeleri, kimi durumlarda ise yaratıcılıklarının ve inisiyatiflerinin de sürece dahil edilmesi istenir. Performanslarının nasıl olacağı aranjörün ve prodüktörün isteklerine ziyadesiyle bağlıdır. Müzik prodüksiyonu açısından teknik olarak en çok istihdam edilen meslek gruplarından birisidir.

3.2.4. Ses Mühendisi

Yukarıda bahsedildiği gibi, müzik prodüksiyonunun ikinci aşamasında kayıt/miks/mastering süreçleri için bir ses mühendisinin istihdam edilmesi gerekir. Ses mühendisi müzik prodüksiyonunun *sound* ile ilgili olan aşamaları için kritik öneme sahip kararları vermekle yükümlüdür. Tabi ki bunu prodüktörün danışmanlığında, gözetmenliğinde yapacaktır. Bu noktada prodüktörün ve ses mühendisinin arasındaki ilişkinin mahiyeti prodüksiyonun kalitesi açısından kritik öneme sahiptir.

Ses mühendisi kayıta kullanılacak mikrofonlardan bu mikrofonların açısına kadar, buna ek olarak oda akustiği ile alınması gereken kararlardan DAW'ın *-Digital Audio Workstation*, dijital kayıt programları için kullanılan bir terim- kullanıma kadar etkin rol oynayacaktır. Kayıttan sonra parçanın *edit*'inin yapılması, mikste dengenin sağlanması ve hangi ekipmanların mikse dahil edileceği, *mastering*'de eserin market standartlarına gelmesi için gereken işlemler yine ses mühendisinin prodüktör danışmanlığında gerçekleştirdiği aktivitelerdir.

3.2.5. Denetçi Prodüktör (*Executive Producer*) - Plak Şirketi - Mali Sağlayıcı

Prodüktörlerle en çok karıştırılan muhataplardan biridir. Başlıkta geçen üç kavram da aynı yere varmaktadır. Genel anlamıyla müzik prodüksiyonu ile ilgili mali işlerin yönetilmesi yürütülmesiyle ilgili muhatap kimseler veya kuruluşlardır. Prodüksiyondan prodüksiyona süreçlere müdahillikleri değişebilmektedir. Kimi prodüksiyonlarda sadece mali yatırımcı pozisyonunda dururken, kimi prodüksiyonlarda prodüktörün (müzik prodüktörü) görevlerine de ortak olmaktadır. Genellikle bir plak şirketi bünyesinde çalışmaktadırlar. Bazı prodüksiyonlarda - özellikle bağımsız sanatçılarda- proje sahibi bu görevi ve mali yükü üstlenmektedirler.

3.2.6. Prodüktör - Müzik Prodüktörü -

Yukarıda konuşulduğu gibi müzik prodüksiyonu interdisipliner bir çalışmayı gerekli kılmaktadır. Bu yüzden de bu farklı disiplinler arasında iletişimi ve armoniyi sağlayacak bir kişinin varlığı kritik önem teşkil etmektedir. Belki de bir prodüktörün en önemli işi bu armoniyi-uyumu sağlamaktır. Bu yüzden de müzik prodüktörünün, ihtiyaç duyulacak disiplinlerin profesyoneli olmasa da, bahsi geçen disiplinlerle ilgili en azından profesyonellerle konuşabilecek ve istihdam edilen insanlara

denetçilik/danışmanlık yapabilecek kadar bir teorik/pratik bilgisinin olmasında fayda olacaktır. Çünkü müzik prodüktörü, bir müzik eserinin başından sonuna kadarki tüm süreçlerinde var olan ve kritik kararları alan bir kimsedir. Bu yüzden müzik prodüktörünün tanımını görece uzun tutmakta fayda olacaktır.

Richard James Burgess müzik prodüksiyonu tarihini anlattığı kitabının yanı sıra, bu kitabın çıkışından bir sene önce, 2013'te *The Art of Music Production* adlı bir kitap çıkartmıştır. Ağırlıklı olarak sektörel ve sektörde pratik olacak bilgilerin toplandığı bu kitaptan referansla, müzik prodüktörleri hakkında birkaç şey söylemekte fayda olacaktır. İlk olarak genel minvalde, prodüktörlerin nasıl arka planlardan yetiştiklerine dair konuşmamız gerekmektedir. Arif Mardin'in bir konuşmasında belirttiği ve Burgess'in bu konuşmadan aktardığına göre (Burgess, 2013), müzik prodüktörleri genel olarak üç arka plandan gelen insanlardır; birincisi müzisyenlikten/şarkı yazarlığından, ikincisi ses mühendisliğinden, üçüncüsü ise müzisyen veya ses mühendisi olmayan ama müziğe büyük bir tutku besleyen insanların tecrübelerinden/pratiklerinden.

Müzisyen/şarkı yazarı prodüktörler, en sık rastlanan ve zamanla oransal olarak büyüyecek bir prodüktör grubudur (Burgess, 2013). Burgess bunu teknolojinin ve ekonomik şartların müzisyenleri gittikçe daha fazla yetenek kazanmaya ve kendi müziklerini üretebilmeye ittiğinden ötürü iddia etmiştir. Bu fikrin pek itiraz edilebilecek bir fikir olduğu düşünülmemektedir. Çünkü teknolojinin ilerlemesi ile bütçesi görece düşük müzisyenler, büyük stüdyolarla ve prodüktörlerle çalışmadıkları senaryolarda kendi kendilerine prodüksiyon yapmaktadırlar. Bu bağımsız sanatçılar arasından başarıya ulaşanlar arttıkça diğer müzisyenlere de örnek teşkil etmekte ve piyasanın bir kısmının kendi prodüksiyonunu yapan müzisyenlerle dolmasına sebebiyet vermektedirler. Bu türden prodüktörlerin ilk örneklerinden biri Prince'dir. Zamanla bu türden prodüktörlerin sayısı görece artmıştır.

Ses mühendisliğinden yetişmiş prodüktörler genellikle stüdyolardan yetişmiş olurlar. Ana konsantre alanları ses fiziği olduğu için kayıt ve sonrasındaki süreçlerle ilgili bir avantajları olacaktır. Özellikle sanatçıların görece konsantre olduğu alan müzik ve duygular olduğu için, prodüksiyonun başında ses fiziğine hakim birinin olması, bu duyguların ve müziğin olabilecek en iyi şekilde dinleyicilere aktarılabilmesi için verimli bir durum olacaktır. Hugh Padgham bu türden prodüktörler için iyi bir örnek olacaktır. Phil Collins için yaptığı bir prodüksiyon olan "*In the Air Tonight*", hem çok

dinlenen, hem de Padgham'ın şarkıda oluşturduğu davul *sound*'u ile beğeni toplamış, bunlara ek olarak da dönemin pop şarkılarının davul *sound*'larına bile ilham olmuştur.

Üçüncü tür prodüktörlerden bahsedecek olursak, bir müzik veya ses mühendisliği eğitimi/geçmiş olmayan prodüktörlerden bahsetmemiz gerekecektir. Bu türden prodüktörler müziğe duydukları sevgi ve ilgiden ötürü başka türden bir bakış açısına sahiptirler. Müzik prodüktörü olmak için illa bu alanla ilgili bir eğitime/pratiğe sahip olunmasının gerekmediğinin en büyük kanıtı bu insanlardır. Bu prodüktörler arasında ilk örnek verileceklerden ikisi Chess kardeşlerdir. Chess kardeşler bir müzik eğitimi almamış olmalarına rağmen Chess Brothers adlı plak şirketlerinin altında birbirinden başarılı *blues/jazz* prodüksiyonlarına imzalarını atmışlardır.

Özetle, müzik prodüksiyonu, interdisipliner bir alan olmasından ötürü geniş bir bakış açısına ve bir sürü insanla çalışabilecek kapasitede müzik prodüktörleri ile yapılması gereken bir meşgaledir. Arka planı ne olursa olsun, müzik prodüktörünün müzikal zevki ve bakış açısı müzik eserine yansıyacaktır. Bir müzik eserini üretmenin birden fazla yolu olduğu için, bu sürece dahil olan insanların bir bir bu eserler üzerinde etkisi olduğunu görmezden gelmemekte fayda olacaktır.

4. SOSYOLOJİK ANALİZ

4.1. Sosyolojik Bir Bakış Açısı Kullanmaktaki Amaç

Müzik prodüksiyonu ile ilgili tarihi ve pratik bilgilerle ilgili bir araştırma yaparken, dümeni birden sosyal bilimler sahasına kırmanın sebebini sorgulamak haksız bir meraktan ileri geliyor olmayacaktır. Müzik, müzik prodüksiyonu ve müzik teknolojileri ile ilgili araştırmalar tabi ki yapılıyor olsa da; bu sahadaki araştırmalara sosyal bilimlerin bilgi birikimini eklemenin, sanatın “tabiatı” gereği, bir ekonomik meta – ürün olarak oluşturduğu muğlaklığı mümkün mertebe gidermekte faydalı olacağı düşünülmektedir. Çünkü her ne kadar müzik prodüksiyonu ile ilgili tarihi ve pratik bilgilerin toplandığı çalışmalar müzik endüstrisinde ve sektöründe çalışan insanlara faydalı olacaksa, bununla beraber müzik endüstrisinin sosyo-ekonomik ve ekonomi politik açılardan da literatürün geri kalan kısmına görece yerleşebilmesinin önem teşkil ettiği iddia edilebilir. Bu eklemlenmenin önemli yollarından birinin de, müzik prodüksiyonlarına ve süreçlerine sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşmanın olduğu düşünülmekte bir beis yoktur. Çünkü müzik prodüksiyonunun ve müzik endüstrisinin-sektörünün, sosyo-ekonomik ve politik gelişmelerden bağımsız olduğunu düşünmek, müzik prodüksiyonunu ve ona bağlı endüstriyi – sektörü buzdolabının içine koymak manasına gelecektir. Bu çalışmada sosyal bilimlerin araçlarının ve bilgi birikimini masaya dahil ederek, buz dağının görünmeyen kısmına da ışık tutulmaya çalışılacaktır.

4.2 Kavramsal Çerçeve-Analiz

4.2.1. Yabancılaşma Kavramı

Sanat eserlerinin ekonomik değerini ölçmek kimi zamanlar kolaymış gibi görünebilse de, bu konuda evrensel bir konsensüs sağlanabilmiş olduğu görülememektedir. Bunun bir sebebinin sanat eserinin barındırdığı emeğin ve sermayenin tespit edilebilmesinin görece zor olması, bir diğer sebebinin ise teknolojik gelişmelerle beraber müzik üretim ve icra süreçlerinin süregelen bir dinamizme sahip olmasıdır. Sanat eserini bir meta–

ürün olarak düşünürsek, bu ürünün muhteviyatında kristalleşen emeğin değerini ekonomik olarak tespit etmeyi, bir meta olarak ayakkabının değerini tespit etmekle kıyasladığımızda karşımıza benzer açıklıkta ve netlikte bir tablo çıkmamaktadır. Çünkü ayakkabı, sermayesi ve muhteviyatında kristalleşen emeği tespit etmesi çok zor bir ürün değildir, fakat bir sanat eserinin içeriğinde kristalleşen emeğin değişim değeri ve sermayesi, basitçe arz – talep eğrisiyle açıklanabilecek bir şey değildir.

Yukarıda anlatılan konulardan ötürü, ve bunlarla beraber yaşadığı dönemde müzik prodüksiyonu teknolojik olarak daha gerekli olgunluğa ulaşmadığı için, müzik üretimlerinin sosyo-ekonomik olarak incelenmesi Karl Marx için pek mümkün olmamıştır. Bazı metinlerinde üstünkörü bir şekilde müzisyenlerden ve konserlerinden bahsetmiş olsa da, yaşadığı dönemde kayıtlı müzik daha keşfedilmemiş olduğu için, doğal olarak Marx’tan bu konuda açık bir yorum günümüze ulaşmamıştır. Fakat bu durum, Marx’ın kavramlarını ve düşüncelerini bu çalışmanın teorik arka yapısında kullanamayacağımız anlamına gelmemektedir. Ya da başka bir deyişle, Marx’ın direkt olarak bu konu hakkında konuşmamış olması, kavramsal tartışmalarının müzik prodüksiyon süreçleri ve üretimleri ile ilgili bize yol göstermeyeceği anlamına gelmez. Bu çalışmada yapılan araştırmaların sosyolojik bir bakış açısıyla yorumlanması için Marx’ın özellikle yabancılaşma kavramı ile ilgili yaptığı çalışmalar önemli ve yönlendirici bir nitelik taşımaktadır.

Kavramsal olarak yabancılaşma ile ilgili konuşulacak ise, Marx’tan önce, Marx’ın yabancılaşma konusunda felsefi açıdan hangi düşünürlerden etkilendiğini biraz anlatmakta fayda olduğu düşünülmektedir. Marx’ın 1844 el yazmalarında bahsettiği yabancılaşma kavramını teorik olarak besleyen en önemli düşünürlerden biri Hegel’in bu konu üzerindeki düşünceleridir. Marx tabi ki Hegel’in yabancılaşma ile ilgili düşüncelerini olduğu gibi çalışmalarına transfer etmemiştir, bu kavramı yaşadığı dönemdeki sosyo-ekonomik tabloyu ve işçilerin bu şartlar altındaki çalışma koşullarını anlatabilecek bir kavrama dönüştürmüştür.

Hegel’e göre yabancılaşma, Ivan Szelenyi’nin de Yale’de (2011) verdiği *Foundations of Modern Social Theory (SOCY 151)* derslerinde anlattığı gibi, özne ve nesnenin birbirinden ayrı düşmesi sonucunda insanların yaşadığı bir durumdur. İdeolojik olarak idealist bir perspektiften bakan Hegel, özne ve nesnenin birleştiği bütünlüğü *absolute spirit* (mutlak ruh) olarak niteler. Bu birleşim *totality*’i (bütünlük) işaret eder, ve bu bütünlük tanrısal değil beşeri bir ideayı gösterir. Özne ve nesnenin birbirinden

ayrılması yabancılaşma sürecini doğurur, bu ikisinin kesişim kümesinden de bilinç ortaya çıkar. Bu noktada kafa karışıklığına sebebiyet vermemek için, özneyi kişinin kendisi, nesneyi ise kişinin etkileşimde bulunduğu tüm yaşam koşulları ve ilişkiler olarak örneklemede fayda olacaktır.

Bir kimsenin Hegelyen yabancılaşmadan kurtulabilmesinin yolu, kişinin hayat koşullarına ne derece etki edebildiği, ya da bir başka deyişle hayat koşullarını kontrol edip edememesine bağlanmaktadır. Hegel'e göre, hayatının efendisi ya da bir başka deyişle hayatındaki koşulları kontrol edebilme yetisine sahip olmuş kişi, yabancılaşma durumunun üstesinden gelebilmiştir - Daha detaylı bilgi için Hegel'in *Phenomenology of Spirit* (Tinin Fenomenolojisi) incelenebilir-. Bu bilgilerden yola çıkarak Hegel'in sunduğu felsefi çerçevenin, Marx'ın da takip edeceği ve geliştireceği yabancılaşma kavramına ışık tuttuğu söylenebilir. Fakat bu noktada Marx'ın teorik altyapısını etkileyen bir başka düşünürden, Ludwig Feuerbach'tan da bahsetmek yerinde olacaktır.

Ludwig Andreas von Feuerbach (1804-1872), döneminin önemli çalışmalarından biri olan *The Essence of Christianity* (Hıristiyanlığın Özü) adlı eseri yazmış Alman bir filozof ve antropologdur. Yaşadığı çağda seküler düşünce ve felsefe hakkındaki görüşleri ve çalışmalarıyla önemli bir yer tutmuş biridir. Marx'ın da yakından takip ettiği ve çalışmalarını incelediği bir düşünürdür. Hatta Feuerbach'ın görüşlerine üzerine yaptığı bir çalışma da mevcuttur – *Theses on Feuerbach* (Feuerbach üzerine tezler)-. Marx'ın yabancılaşma ile ilgili fikirlerine değinmeden önce Feuerbach'ın 1841'de yazdığı *The Essence of Chirstianity* adlı kitabında bahsettiği dini yabancılaşma kavramına değinmekte fayda olacaktır. Her ne kadar konsantre alanları aynı olmasa da, insan doğası ile ilgili girdikleri tartışmalar bize Feuerbach ile Marx arasında düşünsel bir bağlantı olduğunu göstermektedir. Feuerbach'a göre insan, beşeri özellikleri Tanrı'ya atfederek kendi doğasına ait özellikleri görmezden gelir ve aslında nihayetinde kendi kendine tapınmış olur. İnsanlar Tanrı'ya tapınarak aslında bir tür olarak kendi doğalarına ve yapılarına yabancılaşmaya başlar. Bu düşünce özellikle önemlidir, çünkü aşağıda yazılacağı gibi bir tür olarak insanın kendi kendine yabancılaşması, ya da bir tür olarak insanın kendisi ile kurduğu ilişki Marx'da da karşımıza çıkacak bir yaklaşımdır.

Özetle, Marx'ın yabancılaşmayla ilgili tartışmalarında Hegel ve Feuerbach'ın çalışmalarının etkileyici olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Marx yabancılaşma kavramını dini veya felsefi bir tartışma olmanın ötesinde, ekonomi-politik analizleri için kullanışlı bir araç olarak kullanmış ve detaylandırmıştır. Ve bu entelektüel çabada Marx'ın beslendiği düşünsel kaynakların üstünkörü de olsa da işaret edilmesi bu çalışmayı daha konkre bir hale getirecektir.

4.2.2. Marx'ın Yabancılaşma Kavramı ve 1844 Paris el yazmaları

Marx tüm entelektüel aktiviteleri göz önünde bulundurulduğunda dikkatini çeşitli konulara vermiş, ve hatta bazı sosyal bilimcilerce genç Marx - yaşlı Marx olarak ayırt edilmeye gidecek kadar düşünsel aktivitesini ömrü boyunca güncellemiş ve geliştirmiştir bir sosyal bilimcidir.

Yabancılaşma kavramı, Marx tarafından ilk kez 1844 Paris El Yazmaları'nda ele alınmıştır. Bu el yazmaları tamamlanmış bir çalışma olmasa da, Marx'ın o dönemki fikirlerini ve çalışmalarını anlamak için yol gösterici mahiyettedirler. Bu metinlerde Marx'ın Hegel ve Feuerbach okumaları yapmış olduğu ve bu düşünürlerin fikirlerini geliştirdiği, bununla beraber dikkatli bir Adam Smith okuması yapmaya başladığının emareleri görülmektedir.

Marx'a göre (1884), herhangi bir ekonomik değeri olan ürün – meta, işçinin emeğinin bu ürün içinde kristalleşmesi yoluyla markete kazandırılmaktadır. Ama bu tarzda bir düşünce beraberinde bir işveren–patron, üretim araçları, sermaye gibi diğer bilinmeyenlerin de doldurulması gerekliliğini getirmektedir. Bu denklemi bir ayakkabı üretim zinciri için düşünmek ve kurgulamak gayet kolay olacaktır, fakat sanatsal üretimlerde bu denklemi her seferinde olgusal düzlemde tartışma yaratmayacak bir şekilde doldurmak pek mümkün olmayacaktır. Çünkü, yine müzik sektörü çalışanları özelinde düşünecek olursak, bu sektör içerisinde çalışan insanların bazen işçi bazen işveren bazen sermaye sahibi olabildiği görülebilmekte ve bunlara ek olarak üretim araçları sadece fiziki olarak elde edilebilecek ürünlerden ibaret değildir. Marx'ın yabancılaşma kavramını tartıştığı bu metinde sanat üretimleri ve spesifik olarak müzik üretimleri hakkında bir görüş belirtilmemiştir. Bahsi geçen tarihlerde müzik kaydedilebilen bir aktivite olmadığı için, bu durum çok doğaldır. Müzik prodüksiyonunun palazlanabilmesi Marx'ın ölümünden sonraki tarihlere denk gelmektedir.

Peki literatürde üzerine yoğun çalışılmadığı görülen –en azından Marksist bir pencereden– müzikte yabancılaşma konusunu irdelemek beyhude bir çaba mıdır? Yabancılaşmanın sanat üretimleri üzerinde görece az kullanılmış bir kavram olması eşyanın tabiatından mı ileri gelmektedir, yoksa sanat üretimlerinin muğlaklığı ve bir meta olarak yorumlanmalarının güçlüğünden mi? Ya da bugüne kadar sanatta yabancılaşmayla ilgili yapılmış araştırmalar doğal sınırına ve doygunluğuna gelmiş midir? Bu soruların cevapları araştırmamızı derinleştirdikçe karşımıza çıkacaktır.

Araştırmalar esnasında Marksist bir bakış açısıyla yabancılaşma, ilk etapta sanat üretimleriyle doğrudan ilgili değilmiş gibi görünür. Bunun neden böyle olduğunu, ancak Marx'ın kendi metninden yola çıkarak, öncelikle Marksist bir bakış açısından yabancılaşmayı anlattıktan sonra anlayabiliriz. Marx'a göre yabancılaşma, Hegel'in aksine, idealarda ya da insan bilincinde gerçekleşen bir hadiseden öte, materyal koşullara bağlı bir durumdur. Özellikle kapitalist üretim süreçleri ile yabancılaşma arasında doğrudan bir bağ kurar Marx. Bununla beraber proletaryanın (emekçi – işçi sınıfı) yabancılaşmayı en şiddetli ve mutlak noktada yaşadığını iddia eder. Bu iddianın altındaki en önemli gerekçelerden biri kapitalist üretim süreçlerinin, işçi sınıfının emeklerinin karşılığının işçi sınıfı dışındaki kimselere transfer edilmesiyle sonuçlanmasından ileri gelmektedir.

Marx, 1844'teki çalışmasında yabancılaşmayı dört boyutta belirlemiş ve incelemiştir. Bunlardan ilki prodüksiyon objesinden yabancılaşmadır -üretilen üründen yabancılaşma olarak da çevrilebilir-. Bunu kapitalist üretim biçimlerinin getirdiği yeniliklerle incelemekte fayda olacaktır. Fabrikaların kurulması ve üretim içindeki iş bölümü–dayanışma arttıkça, metaların üretim şekilleri değişikliğe uğramıştır. Bir ayakkabı, sadece bir ayakkabı ustası tarafından üretilirken, fabrikalaşma ve kitlesel üretim çabaları başarılı oldukça, bir fabrika dolusu insan ile üretilmeye başlanmıştır. Bu durum beraberinde ayakkabının üretimi için mekanikleşmeyi ve otomatikleşmeyi getirmiştir. Bir önceki versiyonda baştan aşağı bir ayakkabı üreten kişi, bir sonraki versiyonda kendisini sadece ayakkabı bağcığı üretirken bulmaktadır. Keza bahsi geçen kişi, bir ayakkabı üretiminde bulunmak için kendi başına yürütebileceği enformasyondan da mahrum kalıyordur, çünkü sadece ayakkabı bağcığı üretmeyi biliyordur. Bu durum kapitalist ile işçi arasındaki ilişkiyi işçi aleyhine perçinlemektedir. Çünkü kapitalist, hem ayakkabı üretim ve satış maliyetini görece ucuzlatmış, hem daha fazla ürün elde etmeye başlamıştır.

Fakat yukarıda anlatılanlardan ötürü; bunun karşılığında bir fabrika dolusu işçi, bir adet ayakkabıyı bile üretme bilgisine sahip olmadan bir işverene bel bağlamak zorunda kalıyordur. Ve tüm bu mesaiyi sadece ekonomik olarak sadece kendini yeniden üretebilecek bir ücret karşılığında yapmaktadır. Burada kendini yeniden üretmekle kastedilen; bir insanın barınma, yemek, sağlık ve iyi ihtimalle sosyalleşme ile ilgili temel ihtiyaçlarını işaret etmektedir. Bir tarafta bir çalışan, sadece kendini yeniden üretebilmekle sınırlı kalırken; diğer tarafta bir işveren, sermayesine sermaye katabilmektedir. Marx’a göre bu türden bir çalışma modeli, nihayetinde ayakkabı üreticisinin ürettiği objeden yabancılaşmasıyla sonuçlanmaktadır. Üretiminde yer aldığı fakat bir obje olarak ayakkabıyla arasında mesafe olan bir çalışan. Ayakkabıyı üreten ama ayakkabıyı alacak maddi olanaklara sahip olmayan biri. Bir ayakkabı ustasının aksine, ürettiği ayakkabıyı belki bir başkasının ayağında gördüğünde onu tanıyamayacak bir zanaatkar.

Yabancılaşmanın ilk boyutundan bahsedildiğine göre, bu düşüncelerin ışığında yabancılaşmanın ikinci boyutundan da bahsetmek için uygun bir zaman olacaktır. Marx’a göre yabancılaşmanın ikinci boyutu, prodüksiyon eyleminden yabancılaşmadır -ürünün üretim sürecindeki fiili hareketten yabancılaşma olarak da çevrilebilir-. Yabancılaşmanın bu boyutu günümüzde de ziyadesiyle belirgindir. *TGIF (Thanks God It’s Friday)* cümlesi tam olarak bu türden bir yabancılaşmanın belirtisidir. Çalışanlar çalışma eylemi bittiklerinde hayatlarının başladığının ve özgürlüklerini geri kazındıklarını düşünüyorlarsa, çalışma eyleminin kendisi, çalışanlar için başka türden bir yabancılaşma halidir. Oysaki ideal bir dünyada bir insanın üretim içerisinde bulunduğunda, bu eylemden köşe bucak kaçmasının beklenmeyeceği düşünülmektedir. Bu açıdan, çalışanların gönüllülüğten ziyade zorunluluk üzerinden çalışmalarına motivasyon buldukları da iddia edilebilir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, çalışanlar kendilerini yeniden üretmek için zorunda oldukları ve görece işveren lehine olan bir ekonomik sistemde çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Her ne kadar yüzyıllar içerisinde çalışma koşulları çalışanlar lehine görece artmış olsa da yabancılaşmanın kendisi yok olmuş değildir. Hala çalışanlar kendilerini iyi hissetmek için, arzuladıkları aktiviteleri yapmak için mesai sürelerinin dolmasını beklemekte, mesailerini bittikten sonra “kendileri” olabilmektedirler.

Yukarıda yazılanlar görece havada kalmasın diye, birkaç istatistik paylaşmakta fayda olacaktır. Valene Jouany ve Mia Makipaa (2021), yazdıkları bir blog makalesinde;

çeşitli araştırma şirketlerinin dünyanın dört bir tarafından toplamış olduğu, şirket çalışanlarıyla ilgili istatistiklere yer verilmiştir. Gallup'ın bir araştırmasına göre, çalışanların sadece yüzde on beşinin işyerinde meşguliyet sahibi oldukları söylenmiştir. Bununla beraber coğrafi farklılıkların bu oranların üzerinde kayda değer bir değişiklik yarattığı da belirtilmiştir. Başka bir çalışmada ise, örneklemdaki işçilerin yüzde seksen birinin iş aramadıkları halde, doğru bir teklif gelmesi halinde işlerinden ayrılmayı düşüneceklerini belirtmiştir. Buna ek olarak işten ayrılmak için tek değişkenin para olmadığı, gençlerin arasında yüzde yetmiş dördlük bir kesimin maaş kesintisine rağmen tasavvur ettikleri ideal işe kavuşabilmek için mevcut işlerini bırakmayı düşünebilecekleri ortaya çıkmıştır. Bu konuda daha geniş detaylı bilgi için Valene Jouany ve Mia Makipaa'nın (2021) makalesi incelenebilir.

Yabancılaşmanın üçüncü boyutu ise, çalışanın bir tür olarak kendine yabancılaşması olarak addedilmiştir. Bu fikrin temelinde bir öz tartışması olduğu gözden kaçmamalıdır. İnsanın bir öze sahip olduğu fikri kimi çevrelerce temelden karşı çıkılacak bir düşünce olsa da, yazdıklarından anladığımız üzere Marx böyle bir özün varlığıyla mutabık görünmektedir. Marx'ın metinlerinde kapitalist çalışma koşullarında işçilerin ürettikleri objelerden, çalışma eylemlerinden ve üçüncü olarak da bir tür olarak kendilerinden uzaklaştığı yabancılaştığı iddia edilmektedir. Bir tür olarak ifadesini ekolojik sistemdeki yerimiz olarak da düşünebiliriz. Marx'a göre insan, özünde yaratıcı ve üretici eylemleri barındıran bir canlıdır. Feuerbach ile kesiştiği bir nokta da burasıdır. Fakat buna karşın kapitalist ekonomi içerisinde insanların; özlerine aykırı bir yaşam modeline alıştırıldıkları, buna bağlı olarak da kendilerini de birer ürün olarak görmeye başladıkları, kendi türlerinin gerektirdiği ve getirdiği aktivitelerden uzaklaşıp, kendi varlıklarına yabancılaştıkları iddia edilmektedir. Adım adım ilerledikçe, aslında başka bir perspektiften baktığımızda, yabancılaşmanın Marx için bir soluklaşmayı, donuklaşmayı ve mekanikleşmeyi ifade ettiğini de söylemek yanlış olmayacaktır. Buhar makinesinin öncülük ettiği bir ekonomik dönüşüm sürecinde, insanların da gittikçe fiziksel ve duygusal olarak makineleştiğini dolaylı yoldan da olsa iddia etmek yersiz olmayacaktır.

Yukarıdaki fikirlerden yola çıkarak, Marx için yabancılaşmanın dördüncü boyutunun ne demek olduğunu konuşmanın vakti gelmiştir. Marx yabancılaşma ile ilgili dördüncü boyut olarak, insanın etrafındaki insanlardan yabancılaşmasını işaret etmiştir. Çalışanlar nasıl kendilerinden bir "tür" olarak uzaklaştılsa ve kendilerini

ismi konmamış olsa da bir ürün olarak hissetmeye başladılarsa, etrafındaki çalışma arkadaşlarını ve diğer insanları da öyle görmeye başlamıştır. Bu türden bir yabancılaşmada kastedilen, insanın etrafına, marketin ona baktığı gibi bakması hali gibi bir durumu ifade etmektedir. Sosyal ilişkilerin de parasal ilişkiye dönmesi mevzu bahistir. Emeğin bir ürün haline geldiği ve marketi “kar”ın yönettiği bir sistemde, özel mülkün de varlığı ile bu yabancılaşma durumu bir kısır döngüye evrilmiştir.

Emeğin ürün haline gelmesinin neticesinde, müzisyenlerin müzik sektöründe var oluşlarının da bir ürünleşme sürecine döndüğünü iddia etmek yanlış olmayacaktır. Sanatçının kendisini özgün üretimleri ve performansları üzerinden kurgulayarak bir ekonomik değer üretmediği noktada, “standartlaşmaya” ya da bir başka deyişle bir vitrin ögesi olmaya yönelmesi beklenebilir bir durumdur. Çünkü nihayetinde sanatçının kendisini ekonomik olarak yeniden üretme ihtiyacı sanatsal motivasyonlarının önüne geçebilmektedir. Bahsi geçen durumun tezahürleri müzisyenlerin kendilerini sosyal medyada birbirlerine benzer şekilde var etme çabaları üzerinden izlenebilir. Albüm satışı veya dinlenmelerin yanında bir sanatçının market değeri sosyal medya hesaplarındaki takipçileri üzerinden de hesaplanmaya başlandığından ötürü, müzisyenlerin kendilerini müzik dışı mecralarda da kanıtlama ihtiyacının vuku bulduğu iddia edilebilir. Bu durumun sonunda müzisyenlerin kendilerini popüler kültürün işaret ettiği hal ve hareketlere hizalanma ihtiyacı içerisinde hissettiği söylenebilir.

Özetle Marx, yabancılaşmayı Hegel’den devraldığı noktadan daha materyalistik bir düzeleme oturtup, bu kavramı daha farklı bir bakış açısıyla temellendirmiştir. Dönemin çalışma ve işçi şartlarına da ışık tutmuştur. Tabi ki günümüzde çalışma koşulları on dokuzuncu yüzyıldaki şartlar arasında büyük farklılıklar vardır. Marx’ın çalışmalarını yaptığı tarihlerde işçiler çok daha uzun süreler, daha az bir bütçeyle çalışmak zorunda kalıyorlardı. Fakat tıpatıp transfer etmek yerine, bu kavramları günümüzün ekonomik ve sanatsal ilişkilerini anlamak için kullanmak yerinde olacaktır.

4.3. Neoliberalleşme ve Müzik-Kapitalizm İlişkisi

Neoliberalizm özellikle 1980’lerden sonra sosyal bilimcilerce de çok konuşulan küresel bir fenomendir. Aşağıda da bahsedileceği gibi, kapitalizmin kabuk değiştirmiş hali olarak da kabul edebileceğimiz neoliberalizm, müzisyenlerin de ekonomik

değişimlere adapte olmasının incelenmesi açısından önem teşkil etmektedir. Bununla beraber müzik prodüksiyonu süreçlerinde çalışan kişilerin bir sınıf bilincinden, ya da bu insanların ait olduğu bir sosyo-ekonomik bir sınıftan bahsedilip bahsedilemeyeceği de tartışmalı bir konudur. Yukarıda yabancılaşma konusu tartışılırken ki yaşanan ikircikli durumun tek müsebbibi müzik üretimlerinin bir ürün-meta olarak sahip oldukları orijinal vasıfları değil, bununla beraber bu üretime dahil olan insanların sınıfsal karakterlerindeki kategorize edilmeyi güçleştiren durumlarıdır.

Taylor (2015, 132) *Music and Capitalism: A History of Present* adlı kitabında yukarıda bahsedilen durum için yol gösterici bir soru sormuştur: *New forms of labour?* - Emeğin yeni biçimleri?-. Bir soruyla başlığını belirlediği bu bölümde Taylor da müzik eserlerinin ve müzik aktivitelerinin ekonomik olarak değerlerinin biçilmesi noktasındaki kafa karışıklıklarına değinmektedir. Spesifik olarak literatürdeki görüşleri sıralamak yerine, bu meselenin temelindeki nedenler üzerine konuşmak, bu çalışma için daha öncelikli görüşmektedir.

Müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan kişilerin emeklerinin kategorileştirilmesini hem sanatsal bir üretim yapıyor olmaları, hem de ekonomik sistemlerin seneler içerisinde değişiyor olması etkilemektedir. Sanat aktiviteleri değişik sosyo-ekonomik arka plandaki insanların bir araya gelmesiyle gerçekleşebildiği için, bu konuda kesin yargılarla konuşmak görece zorlaşmaktadır. Teknolojinin ve neoliberalleşmenin yaygınlaşmasıyla da müzik üreticileri değişen ekonomik sistemlere adapte olmak durumunda kalmıştır. Bu değişimleri daha iyi analiz edebilmek adına ekonomi-politik bir bakış açısıyla düşünsel bir faaliyet yapmanın değerli olacağı düşünülmüştür.

4.4. Ekonomi-Politik Bir Analiz

Ekonomi politik genellikle sosyolojik, ekonomik ve siyasi alanlarda karşımıza çıkacak bir kavramdır. Sadece müzik değil, diğer güzel sanat dalları da genellikle ekonomik ve siyasi mercekler kullanılırken görece transparan kalabilmektedir. Bunun güçlü bir nedeninin, sanat eserinin mübadele değerinin ve artı değerinin tespit edilmesinin marketteki diğer metalara nazaran biraz daha zor olmasından ileri geldiği düşünülmektedir. Bu durum bir nebze de sanatçıların ve sanat eserlerinin tarih boyunca net bir sınıfsal konumlanışa sahip olmakta güçlük çekmesinden de ileri gelmektedir. Müzik özelinde konuşulacak olunursa; müzisyenleri işçi sınıfı, orta sınıf

ya da burjuvazi, ya da kapitalist olarak adlandırmak ve bu konseptler altında incelemeye çalışmak, her senaryoda karşımıza bazı uyumsuzlukları çıkartacaktır.

Yaşam ve ekonomik pratikleri üzerinden müzik sektörü çalışanlarını düşünüldüğünde, sosyo-kültürel olarak melez bir karaktere sahip olduklarını iddia etmek çok absürt olmayacaktır. Bunun kuvvetli nedenlerinden biri, kapitalist ve neoliberal sosyo-kültürel yapıların marjinalleştirdiği toplulukları bile değişik bir biçimde bünyesine katmaya yönelik tavrı, bir diğeri de ekonomik ilişkiler açısından müzisyenlerin sermayesinin ve ürettiği ürünlerin ekonomik değerinin muğlaklığıdır. Marx'ın 1844'teki el yazmalarına (*Paris Manuscripts*) referansla düşünecek olursak, herhangi bir ekonomik değeri olan ürün – meta, işçinin emeğinin bu ürün içinde kristalleşmesi yoluyla markete kazandırılmaktadır. Ama bu tarzda bir düşünce beraberinde bir işveren – patron, üretim araçları, sermaye gibi diğer bilinmeyenlerin de doldurulması gerekliliğini getirir. Bu denklemi bir ayakkabı üretim zinciri için düşünmek ve kurgulamak gayet kolay olacaktır, fakat sanatsal üretimlerde bu denklemi her seferinde olgusal düzlemde tartışma yaratmayacak bir şekilde doldurmak pek mümkün olmayacaktır. Çünkü, yine müzik sektörü çalışanları özelinde düşünecek olursak, bu sektör içerisinde çalışan insanların bazen işçi bazen işveren bazen sermaye sahibi olabildiğini görebilmekteyiz, ve bunlara ek olarak üretim araçları sadece fiziki olarak elde edilebilecek ürünlerden ibaret değildir.

Yukarıdaki fikirlere ek olarak, ekonomi politik bir eleştiri yapılacaksa, kapitalizmin de seneler içerisindeki dinamizmini göz ardı etmeden bir çalışma yapmakta fayda olacaktır. Yine yukarıda belirtildiği gibi daha çok ekonomik ve siyasi ilişkiler için kullanılan bu kavramların konumuzla daha ilintili olmaya başladığı zamanlar görece 1970'lerden sonrasına tekabül etmektedir. Çünkü kapitalizmin toplumsal yapılara daha da derinden işlemesi ve kemikleşmesi seneler içerisinde gerçekleşebilecektir. Ya da başka bir açıdan bakacak olursak, kapitalizmin ve kapitalizme bağlı sosyo-ekonomik kurumların, tarihsel olarak varlığını koruyabilmek için defalarca krizler atlatması ve kabuk değiştirmesi gerekecektir. Bu kabuk değişimlerinden birini de neoliberalleşme süreci olarak görebiliriz. Taylor'ın (2015) Foucault'ya referansla söylediği gibi, neoliberalizm zaman içerisinde sadece ekonomi politik bir tercih olmanın ötesinde, tamamıyla bir oluş ve düşünüş şekline dönüşmeye başlamıştır. Bu sosyolojik gelişmeler gündelik hayatı etkiledikleri gibi sanat üretim süreçlerini de doğal olarak etkilemiştir.

Neoliberalleşme ile beraber devletin görece regülatör bir pozisyona geçmesiyle, şirketler ve sivil toplum kuruluşlarına daha geniş ve rahat bir hareket alanının açıldığı iddia edilebilir. Bu aksiyon alanında sanatsal aktivitelere de yer bulmak zor olmayacaktır. Sanatsal aktiviteleri devletin tekelden organize etmesindense özel girişimlerin bu rolü üstlenmesinin, sanatsal faaliyetlerin niceliksel ve niteliksel mahiyetini olumlu yöne etkileyebileceği de söylenebilir. Çünkü neoliberal argümanların en temelinde, Leon'un (2014) Harvey'den (2007) alıntılacağı gibi, serbest piyasanın sadece ekonomik açılardan değil sosyo-kültürel açılardan da en iyi seçenek olduğu ön kabulü barınmaktadır. Leon'un makalesinde değindiği bir başka konu da yukarıda da bahsedildiği gibi, müziğin ve müzisyenlerin ekonomik üretim ve değişim süreçleri açısından her zaman özgün bir konuma sahip olmasıdır. Bunun bir sebebi, sanat eserlerinin kullanım değerini ölçmenin marketteki diğer ürünlerle karşılaştırıldığında görece zor veya bazen olanaksız olmasıdır. Bir gitar üretmek ekonomik olarak kafa karışıklığı yaratacak bir eylem olmasa da gitarla müzik yapmak, bu eylemin ekonomik süreçlerdeki kesin yerini belirleme noktasında kafa karışıklıklarına sebebiyet verebilmektedir.

Bu noktada son olarak plak şirketlerinin de sosyo-ekonomik gelişmeler doğrultusunda, ekonomi politik bir çerçeveden müzik prodüksiyon sektörünü nasıl etkilediği veya etkileyebileceğini konuşmak uygun olacaktır. Şirket yapıları ve genel ekonomik eğilimler, neoliberalleşme süreçlerinde küçük işletmeleri cesaretlendirici bazı gelişmeleri görece mümkün kılmıştır. Tekelci ekonominin kötülendiği bir atmosferde, plak şirketleri arasında da *indie*, *alternative* olarak adlandırılan görece *underground* müzikleri destekleyen organizasyonların varlığını daha rahat sürdürebilmesi anlaşılabilir bir gelişme olacaktır. Çeşitliliğin ve "özgürlüğün" güzellendiği bir ekonomik atmosfer tabi ki sanatçıların da üretim alışkanlıklarını etkilemiştir. Eskiden *hit* çıkarma baskısıyla plak şirketleriyle anlaşma yapmak durumunda kalan sanatçılar, alternatif plak şirketlerinin varlığı ile görece niş prodüksiyonlarını markete sunabilir hale gelmişlerdir. Hatta zamanla, bir önceki cümlede niş olduğunu söylediğimiz işler ve türler, kümülatif etkinin de sayesinde *mainstream* üretimler haline bile gelmeye başlamışlardır. Hatta Burgess'in (2014) Nielson SoundScan'ın 2014 Ocak raporundan aktardığı üzere; bağımsız müzikler, müzik prodüksiyon sektörünün yüzde 34.6'sını oluşturarak ciddi bir hacme ulaşmışlardır.

Ekonomi politik bir bakış açısıyla baktığımızda, derin ve detaylı bir incelemeye girmeden bile, sosyo-ekonomik gelişmelerin müzik sektörünün değişiminde ve gelişiminde etkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar ekonomik olarak değişim değeri tespit edilmesi zor olsa da, sanat eserleri ve icraları, öyle veya böyle kapitalist ya da güncel haliyle neoliberal ekonomik ilişkilere eklemlendiği sürece, bu sistemlerden azade değil, bilakis bu sistemlere bağlı bir şekilde gelişmeye ve evrilmeye mecbur kalmaktadır. Bu durum bakış açısına göre olumlu veya olumsuz addedilebilir, yoruma açıktır.

5. BULGULAR

5.1. Teknoloji - Siyaset ve Müzik Prodüksiyonu İlişkisi

Müzik prodüksiyonu ile ilgili bir birtakım gelişmeler çalışmanın önceki bölümlerinde belirtilmiştir. Bu gelişmelerin bize düşündürdüğü ilk şeylerden biri kayıt ve dağıtım teknolojileri ile müzik üretimi arasında yadsınamayacak bir ilişki olduğudur. Teknolojik olanaklar doğal olarak müzik üretimindeki kişi sayısından tutun yapılacak müziğin niteliği ve niceliği dahil bir sürü noktada belirleyici bir role sahip olmuştur. Fakat yeri geldiğinde Les Paul gibi insanların varlığı bize, teknolojik kısıtlar her ne kadar zorlayıcı olsa da, yaratıcılığın bu zorlukların üstesinden gelmede en kullanışlı ve yararlı araçlardan biri olduğunu bize göstermiştir.

Yukarıda yazılanlara ek olarak teknolojik gelişmelerin yanı sıra yeri geldiğinde bazı siyasi ve ticari gelişmelerin müzik prodüksiyonunu da etkileyebildiğine dair verilere rastlandığından ötürü, müzik prodüksiyonunun mevcut ekonomi-politik gelişmelerden azade bir aksiyon olamayacağının da belirtilmesi gerekmektedir. İrdelendiğinde her türlü ekonomi-politik krizin direkt veya endirekt bir şekilde müzik prodüksiyonunu olumlu/olumsuz yönde etkileyebileceği düşünülebilir. Bu bazen bir ham madde krizinden, bazen iki ülke arasındaki savaştan, bazen bir iç savaştan ya da bazen bir pandemiden ötürü olabilmektedir. İçinden geçtiğimiz 2021 yılında da müzik sektörünün pandemi gibi global bir krizden ötürü ne denli derin etkilendiğini görmek için büyük bir çaba sarf etmeye gerek olmayacaktır. Bu konularla ilgili daha derin analizler ve fikirler bu çalışmanın sosyolojik analizinin yapıldığı kısımda tartışılacaktır.

Teknolojik ve ekonomi-politik gelişmelerin yanı sıra, yine teknolojik olarak bir gelişme olarak kabul edebileceğimiz internetin icadının da ayrı paragrafta belirtilmesi uygun görülmüştür. Çünkü radyonun müzik dağıtımını açısından önemi çok büyük olmakla beraber, internetin icadının ve yaygınlaşmasının da müzik üretimlerine ve buna bağlı olan ekonomiye etkileri yadsınamayacak kadar büyüktür. Bir şekilde müzik ve müzik üretimi, bulunduğu dönemin ekonomik ağlarına adapte olmanın yollarını her zaman bulmaktadır. Fakat bu türden bir ilişkinin veya yönelimin daha

nitelikli olarak incelenmesi için birtakım sosyolojik kavramlara başvurmak gerekmektedir.

5.2. Müzik Prodüksiyonu Süreçlerinde Yabancılaşma

Marksist bir pencereden yabancılaşma kavramını müzik prodüksiyonu süreçlerine uyarlamaya kalktığımızda, göz önünde bulundurmamız gereken şeylerden biri, bu sektörde çalışanların ne kadar homojen niteliklere sahip olduklarıdır. Burada kastedilen, bir prodüktörün, aranjörün, kayıt müzisyeninin ya da bir ses mühendisinin ne şartlarda çalıştığı ve bu şartların birbirine ne kadar yakın olduğudur. Bu çalışma yapılırken de tahmin edildiği gibi, sektör içerisindeki konumlanışlarından ötürü, müzik prodüksiyonu süreçlerine dahil olan insanlar eşit haklara, getirilere ve götürülere sahip değildir. Bu hem birtakım yasal düzenlemelerden ötürü, hem sektörün fiili durumundan ileri gelmektedir. Ve tabi ki en genel pencereden baktığımızda dünyada ve ülkemizde gerçekleşen ekonomik ve teknolojik gelişmelerle ilgilidir.

Peki bir müzik prodüktörünü bir ayakkabı ustasıyla kıyaslamak mümkün veya anlamlı mıdır? Akla ilk gelen cevaplardan biri hayır olabilir, ki kendi içinde haklı sebeplere dayanarak tutarlı bir cevap olacaktır; çünkü üretim süreçleri her nasıl olursa olsun, sonuçta ortaya çıkan ürünlerin nitelikleri birbirinden çok farklıdır. Bir yanda bir ayakkabı, bir yanda bir müzik eseri. Fakat bu düşünce biçimini geriye doğru bir bakışla değerlendirmeye kalkarsak, iki ürünün de üretim süreçlerinde çeşitli insanların emeklerinin bu ürünlerde kristalleştiğini görmek de gayet kolay olacaktır.

Peki yabancılaşma nerede gizli? Ya da müzik prodüktörü için bir yabancılaşmadan bahsedilebilir mi? Bunu ortaya çıkarabilmek için şu ana kadarki konuştuğumuz teorileri yeri geldiğinde modüler bir şekilde kullanmakta fayda olacaktır. Çünkü yukarıda da bahsedildiği gibi, mevzu bahis sanatsal faaliyetler ve bu faaliyetlerin ekonomik yapılara eklemelenmesi olduğunda genel ve kesin yargılarda bulunmak görece zor olmaktadır. Buna ek olarak yabancılaşmanın kişiler için her boyutta gerçekleşmesinin de gerekmediği düşünülmektedir. Çeşitli sektörlerde çeşitli meslek kolları farklı karakterlere sahip oldukları için, bir formülü tüm üretim şekillerine uygulamaya çalışmak eğreti bir sonuca varmamıza neden olabilir.

Bir müzik prodüktörünün ürettiği müzik eserine -bir ürün bir obje olarak- yabancılaşmasını beklemeyiz. Çünkü bir müzik prodüktörü tam da eski usul bir ayakkabı ustası gibi bu üretim sürecinin tamamına vakıftır -burada prodüktör tanımımızı kimi sektörlerde yürütücü prodüktör olarak geçen, prodüksiyonun mali karşılayıcısı anlamındaki yapımcı ile karıştırmamakta fayda vardır-, vakıf olmakla beraber bu süreci takip eder. O yüzden bir “obje” olarak müzik eserine yabancılaşacağını iddia etmek pek uygun olmayacaktır. Peki bir eylem olarak prodüksiyon sürecinden yabancılaşma prodüktör için mümkün müdür? Burada bir öncekinin aksi yönünde düşünebiliriz. Çünkü müzik prodüktörü bir işveren için de çalışıyor olabilir. Ve bu işi ücret karşılığı belirlenmiş mesai saatleri içerisinde de gerçekleştiriyor olabilir. Bu durumun tarihteki en belirgin örneklerinden birisi George Martin ve Beatles grubunun arasındaki ilişki üzerinden incelenebilir. Zamanla Beatles grubunun prodüksiyon süreçlerindeki etki alanı genişlediği için *fifth beatle* olarak bile anılmaya başlayan ve buna ek olarak grubun telif gelirlerine bile ortak edilmeye başlanan Martin’in bu türden bir yabancılaşma yaşayacağı düşünülmemektedir. Daha doğrusu başta para karşılığı yapmaya başladığı bir işin ilerleyen safhalarında prodüksiyon zincirindeki yerinin değiştiği gözlemlenmektedir. Fakat bunun aksi bir senaryoda Marx’ın tanımına tam olarak uyacak bir biçimde ikinci boyut bir yabancılaşma da başka bir prodüktör için yaşanıyor olabilir. İş yaptığı gruba eklemlenme noktasında yabancılık ve mesafe hisseden bir müzik prodüktörü, ekonomik olarak kendini yeniden üretmek için para karşılığı prodüksiyonlar yapıp, ancak bu işleri bittikten sonra kendi olmaya, hatta kendi sevdiği müzikleri üretmeye başlayabilir. Şimdiden fikir yürütmemizle gördüğümüz gibi, Marx’ın yabancılaşma kavramını boyutlara ayırmış olması bir analiz yapmamız için elimizi kolaylaştırmaktadır

Yabancılaşmanın üçüncü ve dördüncü boyutlarının müzik prodüktörü için geçerliliğini sorguladığımız noktada ise biraz durup düşünmemiz gerekmektedir. Çünkü hem bir öz tartışması içerisine girmiş hem de bahsi geçen müzik prodüktörünün yaşam koşullarını da değerlendirmeye katmaya başlamış oluruz. Bu noktada iki türlü senaryonun da gerçekleşebileceği düşünülmektedir. Çünkü kişi sadece kendisini tatmin eden üretim biçimlerine girip, hiç kendi “doğasıyla” çatışmayacak bir hayat da yaşıyor olabilir, bunun tam tersini de. Bulunduğumuz noktadan bu konu hakkında

kesin yorumlar yapmak biraz afaki kalacaktır. O yüzden analize bir başka meslek kolunun gözünden bakmaya çalışılarak devam edilecektir.

Müzik prodüksiyonunda en önemli yerlerden birini teşkil eden meslek gruplarından biri de ses mühendisliğidir. Müzik üretimi kaydedilmeye başladığından itibaren ses mühendislerinin müzik üretimi üzerindeki etkileri yadsınamayacak boyuttadır. Son zamanlarda teknolojinin ilerlemesiyle ses mühendisleri olmadan da müzik üretimi yapılabilmektedir, fakat bu ses mühendisliğinin görece önemsizliğini değil sadece bu meslek grubuyla ilgili aktivitelerin sanatçı ya da prodüktör tarafından üstlenmesinden ileri gelmektedir. Adı her ne olursa olsun, bir veya birkaç kişi tarafından, müzik üretiminin müzik marketine belirli standartları karşılayabilecek bir biçimde hazırlanıp sunulması gerekmektedir. Biz bu analizde geleneksel bir biçimde, müzik prodüksiyonunda kayıt-miks ve *mastering* işlemlerine dahil olan ses mühendisleri merkez alınacaktır.

Müzik prodüksiyonunda ses mühendislerini ilgilendirecek üç ana aşama kayıt-miks ve *mastering*'dir. Bu aşamalarda ayrı ayrı ses mühendisleri de çalışabilir, ya da bir ses mühendisi bu üç aşamaya tek başına dahil olur. Sektör içinde iki türünün de iyi olduğunu söyleyenler mevcuttur, ama genel eğilim objektifliğin korunması için tüm süreçlerin tek bir kişi tarafından idare edilmemesi yönündedir. Yabancılaşma konusuna gelinecek olunursa, öncelikle müzik üretimini iki ana kategoriye ayırmak gerektiği belirtilmektedir. Müzik üretiminin ilk kısmı müzik teorisi ve tekniğini ilgilendiren konularla ilintiliyken, ikinci kısmı bu üretimin *sound*'udur -müziğin ses fiziğini ilgilendiren ve kayıt, miks, *mastering* aşamalarında şekillenen mahiyetinin genel tanımı olarak düşünülebilir, direkt çevirisi “ses”tir-.

Bir ses mühendisi, eğer kendini bu konuda eğitmediyse ya da örgün eğitim içerisinde bir eğitim almadıysa, müzik üretiminin müzik teorisi ve tekniği ile ilgili olan ilk kısmına yabancı olacaktır. Her ne kadar ses mühendisi olmak için müzik bilmenin ya da en az bir enstrüman çalmanın olumlu ve hatta elzem bir şey olduğu söylene de bunun aksi durumlar da gerçekleşmektedir. Her iki senaryoda da müzik üretiminin bir yarısından görece uzak kalmış bir kişi söz konusu olacaktır. Bu görüş kesinlikle pejoratif bir nitelikte değildir, sadece müzik üretimindeki süregelen iş bölümünün neden olduğu bir sonuçtan bahsedilmektedir. Sonuç olarak bir ses mühendisinin bir obje olarak müzik üretiminden yabancılaşması beklenebilir bir durum olarak düşünülmektedir. Çünkü müzik prodüksiyonuna önemli ama spesifik bir kısımdan

dahil olduğu için ve bununla beraber tek başına bu üretimin tamamına dahil olmadığı için bu boyutta bir yabancılaşmadan bahsedilebilir.

Bir ses mühendisinin ikinci boyutta, yani üretim eyleminden yabancılaşma yaşayıp yaşamayacağı konusu ise bağlamsaldır. Bu işverenin, prodüktörün, sanatçıların tutumuna göre değişecektir. Kurumsal bir zihniyetle üretim yapılan bir çevrede veya üretim zincirinde ses mühendisinin üretim eyleminden yabancılaşması, bununla beraber yaptığı işte robotikleşmesi beklenebilir bir durumdur. Ses mühendislerinin yeri geldiğinde stüdyolarda uzun ve ağır şartlarda çalıştığı göz önünde bulundurulursa, bu ağır çalışma şartlarının onlarda işten kaçma ve kendilerini manevi olarak yeniden üretmek için başka aktiviteleri gözleme motivasyonunu artırabileceği beklenebilecek bir sonuçtur.

Ses mühendisleri açısından üçüncü ve dördüncü boyutta gerçekleşecek yabancılaşmalar için ise müzik prodüktörleri için bahsedilen fikirlerden başka bir şeyin belirtilmesine pek gerek olmadığı düşünülmektedir. Hatta şimdilik bu söylediklerimizin müzik prodüksiyonuna dahil olan diğer meslek grupları için de geçerli olduğunu belirtebiliriz.

Şimdi ise müzik prodüksiyonu süreçlerinde rol alan eser sahipleri (söz-müzik yazarları, besteciler) ve aranjörlerden bahsetmeye sıra gelmiştir. Müzik sektöründeki aktiviteleri genel bir bakışla incelediğimizde, iki türden eser sahibi olduğunu fark edebiliriz. Bir tanesi bestelediği eserleri aynı zamanda icra eden, diğeri ise sadece söz-müzik yazan veya bestecilik yapan eser sahipleridir. Eser sahiplerinin bazı durumlarda, aslında çoğu durumda, söz-müzik dışındaki orkestrasyonla ilgilenmesi için istihdam ettiği kişiler de aranjörlerdir. Aranjörler söz-müziğe mümkün mertebe müdahale etmeden, kompozisyonun geri kalan bileşenlerini besteleyen, düzenleyen ve bunlarla beraber orkestrasyonu yapan kişidir. Eserde hangi enstrümanların yer alacağı, bu enstrümanların neler çalacağı genellikle aranjörün eser sahibi onayında tasarladığı şeylerdir. Parçanın telif ve prodüksiyon gelirleri için de muhatap olan eser sahipleri ve aranjörler, aslında müzik prodüksiyonuna ham madde sağlayan kişilerdir desek haksız bir metafor kullanmış olmayız.

Eser sahibinin müzik yapıtını aranjöre bıraktığı noktadan itibaren bir yabancılaşmanın başladığı iddia edilebilir. Ama bu fikir de bağlamsaldır. Kimi durumlarda eser sahibi yukarıda bahsettiğimiz, müzik prodüksiyonunun iki ana kısmı olan müzik teorisi-

tekniği ve bununla beraber *sound* ile ilgili olan konulara vakıf olmayabilir. Zaten bu bir zorunluluk da değildir. Aranjörün ve müzik prodüktörünün varlığı zaten eser sahibinin bu türden meselelere vakıf olmamasının normalliği üzerinden ortaya çıkan, ya da başka bir bakış açısı ile varlığını koruyabilen meslek kollarıdır. Prince gibi sanatçılara kadar da müzik prodüktörlüğünü, besteciliği-aranjörlüğü ve icracılığı bir arada yürütebilen insanlar karşımıza pek çıkmayacaktır.

Bu noktada bir eser sahibinin kendi müzik yapıtından yabancılaştığını söylemek her ne kadar oksimoron olacaksa da, bu görüşte bir gerçeklik payının olabileceğinde ısrarcı olmanın beyhude olmadığı düşünülmektedir. Çünkü yukarıda bahsettiğimiz gibi tek başına bu eseri ortaya çıkaramayacak bir insanın eser sahibi olduğu bir üretim biçiminden bahsediyoruz. Yinelemekte fayda var, bu müzik prodüksiyonu süreçleri için normal ve beklenen bir durumdur. Seneler içerisinde müzik prodüksiyonu sektöründe gerçekleşen gelişmeler sektörü bu noktaya getirmiştir, bu bir iş bölümüdür. Fakat yabancılaşma açısından ikircikli bir durum vuku bulmaktadır. Çünkü eserin sahibi, telif için muhatabı, fakat üretiminin tamamına vakıf olmayan bir kişinin varlığı söz konusudur. Hem bir fabrika işçisi gibi eserine yabancılaşabilecek, hem de bir fabrika sahibi gibi bu üründen para kazanabilecek birisi. Marx'ın teknik olarak değinemediği bu konu, belki de yabancılaşma konseptinin bu çalışmada uyguladığımız gibi modüler olarak kullanılmasını, ya da müzik üretimleri için yeniden şekillendirilmesini gerektirebilir.

Belki de yukarıda bahsettiğimiz bu ikircikli durum, bir işin birden fazla kişi ile yapılmaya başlanmasından ileri gelmektedir. Eser sahibi, aranjör ve müzik prodüktörü aynı kişi olduğu noktada yabancılaşma ile ilgili var olabilecek zemin daralmaktadır. Fakat şu anki şartlar bunun tam tersi doğrultudadır. Tabi ki bu durumların istisnaları mevcuttur, fakat bahsettiğimiz durumun kendisi istisna olsa bile üzerine düşünölmeye değer olduğu düşünülmektedir.

Bu düşüncelerden yola çıkarak, eser sahibinin ve aranjörün ikinci boyutta bir yabancılaşma yaşayıp yaşamayacağı yine bağlamsaldır. Çünkü bu noktada eser sahibinin ve aranjörün bir kuruma çalışıp çalışmadığı işleri değiştirecektir. Bu kişiler plak şirketlerinin istihdam ettiği ve düzenli olarak parça yaptırdığı insanlar olduğu noktada, serbest meslek erbabı görünömlü beyaz yakalılara dönüşebilmektedirler. Ve bundan ötürü eser sahipleri ve aranjörler; müzik üretimi ile ilgili aktivitelerini sadece kendilerini yeniden üretebilmek, ya da bir gün istediği müziği yapabilmek için yerine

getirmek zorunda oldukları görevler olarak addediyor olabilirler. Böyle bir gerçeklikte, bir eser sahibinin ikinci boyutta bir yabancılaşmayla hemhal olması söz konusu olduğunda, yani üretim eyleminin kendisinden yabancılaşma noktasında, bir kasiyerden, inşaat işçisinden ya da bir borsacıdan çok farkı kalmayacaktır. Sanat kisvesi altında sınıf bilincini kaybetmiş, sanatından ve müziğinden yabancılaştırılmış bir “müzik yakalıya” dönebilecektir.

Yabancılaşmanın Marksist bir açıdan kurgusuyla müzik prodüksiyon süreçlerinde yer alan kimselerle ilgili analizimizin son grubunu da enstrüman çalanlar oluşturmaktadır. Seneler içerisinde, müzik prodüksiyonu süreçlerinde her ne kadar rolleri ve önemleri değişkenlik göstermiş olsa da öyle veya böyle enstrüman çalan kişiler müzik prodüksiyonunun vazgeçilmez parçalarıdır. Fakat son yıllardaki teknolojik gelişmeler, bununla beraber müziğin akustikten elektrik bileşenlere doğru yönelişi, enstrüman çalan müzisyenlerin oransal olarak eskisi kadar istihdam edilebilmeleri önünde engel teşkil etmektedir. Bunun bir sonucu olarak enstrüman icracılarının müzik prodüksiyonundan ziyade canlı müzik aktivitelerinde yer aldıklarını iddia etmek tutarlı bir fikir olacaksa da bir taraftan teknolojik gelişmelerin müzik prodüksiyonunda yarattığı durumu canlı müzik sektöründe de yaratmaması için bir sebep görünmemektedir. Bunlara ek olarak fiverr.com ve bionluk.com gibi *online freelance* siteleri üzerinden başka türden bir ekonomik mübadele sisteminin oluşmuş olduğunu da gözden kaçırmamak gerekmektedir. Bu türden siteler müzisyenler için geleneksel yöntemlerden farklı bir şekilde ekonomik değer oluşturmak için bir mecra haline gelmiştir.

Enstrüman çalanların müzik prodüksiyon süreçlerindeki yabancılaşmaları ile ilgili konuşmadan önce iki noktaya değinmekte fayda olacaktır. Birincisi bu analiz yapılırken vokallerin de enstrüman çalan insanlar başlığı altında inceleneyeceğidir, çünkü her ne kadar harici bir ekipman gerektirmese de vokalistik de bir enstrüman icracılığıdır. Değnilmesi gereken ikinci nokta da birincisiyle bağlantılı olarak, bu kısımda enstrüman icracıları ile referans verdiğimiz topluluk aslında eşlikçilerdir, bu terimin ingilizcesi *sideman* olarak kullanılır ve Türkçe konuşulan ortamlarda da eşlikçi yerine kullanılır

Eşlikçiler ya da enstrüman icracıları, Marksist bir yabancılaşmadan bahsettiğimiz noktada, bu yabancılaşmayı en derinden yaşaması muhtemel gruplardan birisidir. Tabi ki bunun bütün müzisyenler için geçerli olduğunun söylemek mesnetsiz olacaktır.

Yabancılaşmanın bir eşlikçi için derinleşip derinleşmemesine prodüksiyon usulleri doğrudan etki edecektir. Çünkü aranjör ve prodüktörün iç içe olduğu ve icracının sorumlu olduğu partiyonu çoğunlukla kendisinin yazdığı prodüksiyonlar da gerçekleşmektedir. Fakat bu senaryoda eşlikçinin bir enstrüman çalmanın ötesinde aranjörün yükünün bir kısmını -kendi enstrümanı ile ilgili olan- kendi üzerine çektiği de iddia edilebilir. Buna karşın müzik sektörünün bu emek alışverişlerine dahil olan herkesin lehine işlediği bir hukuki ve ekonomik yapıya sahip olup olmadığı şaibelidir, fakat bu çalışmanın konsantre alanının dışında kaldığı için bu tartışmaya derinlemesine girilmeyecektir.

Eşlikçinin bir obje-ürün-meta olarak müzik üretiminden yabancılaşmasını, yani birinci boyutta bir yabancılaşmayı, bu çerçevede bekleyebiliriz. Çünkü müzik üretiminin sadece ilk yarısında ve bu yarısının da ufak bir kısmında yer alacaktır. İş bölümünün getirdiği üretim biçiminden ötürü, fabrikada ayakkabı bağcığını üreten işçiden çok da farklı bir yerde durmayacaktır icracı. Bir icracı olarak telif üzerindeki hakkı da bağlantılı hak olacağı için, çaldığı parçadan üretilecek katma değer kendisine dönüşü de şaibeli bir pozisyonda olacaktır. Prodüksiyon sürecindeki görevler girift bir şekilde insanlar arasına dağılmış olduğu için, bir yerden sonra üretilen katma değer kimlerin hanesine ne kadar yazılacağı tartışmalı bir hal almaktadır. Bu durum da eşlikçide üretilen müzik eserine karşı bir yabancılaşma yaratabilir. Çünkü çoğu durumda eşlikçi bitmemiş bir prodüksiyonun kısıtlı bir bölümü üzerine performans sergilemektedir. Bu performans bittikten sonra sanatçının kaydetmiş olduğu kanal üzerine çeşitli düzenlemeler ve işlemler yapılmaktadır. Çoğu senaryoda sanatçı çaldığı performansın uzağında bir kayıtlarla karşılaşabilmektedir.

Bir enstrüman icracısının ikinci boyutta bir yabancılaşma yaşaması noktasında, prodüksiyon süreçlerinde yer alan diğer insanlara nazaran çok da farklı bir niteliğinin olacağı düşünülmemektedir. Eşlikçinin kayıt müzisyeni olarak bir kurumla mı bir şahısla mı muhatap olduğu bile yaşayacağı yabancılaşmayı etkileyecektir. Prodüksiyonun kalanındaki insanlar için mevzu bahis olan senaryolar diğer müzisyenler için de geçerli olacaktır. Bu boyutta da bir yabancılaşma beklenebilir.

Yukarıda genel bir bakışla Marx'ın yabancılaşma kavramını nasıl kurguladığını ve dönüştürdüğünü, bu kavrama bağlı olarak müzik prodüksiyon süreçlerinde yer alan kişilerin ne boyutlarda yabancılaşma yaşayabilecekleri üzerine teorik bir tartışma yürütülmüştür. Peki bu analizin bizi götürebileceği anlamlı ve bilimsel bir yer mevcut

mudur? Sosyo-ekonomik olarak yeri görece muğlak olan bir grup, sanatçılar-müzisyenler, belli ki Marx'ın sunduğu bir bakış açısı ile bir kategoriye tamamiyla oturtulamamaktadırlar. Peki bu sınıflandırma çabası haklı ve mantıklı bir çaba mıdır?

Tablo 1. Yabancılaşmanın Müzik Prodüksiyonu Süreçlerindeki Yansımaları

YABANCILAŞMA BOYUTU	MÜZİK PRODÜKSİYONU SÜREÇLERİNDEKİ YANSIMA
Üründen yabancılaşma	-Eşlikçinin çaldığı eserden yabancılaşması -Söz-müzik yazarının, vokalistin ve aranjörün prodüksiyon sürecinin dışında kalması -Ses mühendisinin <i>sound</i> dışındaki süreçlerden uzak kalması
Üretim sürecinden yabancılaşma	-Prodüktörün mesai sürecinden yabancılaşması -Söz-müzik yazarının, vokalistin ve aranjörün para karşılığı yaptığı prodüksiyonların süreçlerinde yaşadığı uzaklaşma -Ses mühendisinin kayıt, miks veya <i>mastering</i> mesaisinden yabancılaşması -Eşlikçinin kayıt sürecindeki aktivitesinden yabancılaşması
Üretici olarak kendinden yabancılaşma	-----
Üretici olarak etraftan yabancılaşma	-----

Sonucu her ne olursa olsun, sosyal bilimler tarihinde ekonomi-politik açıdan görece gölgede kalmış bir meslek grubunun ekonomi-politik olarak bir sınıflandırmaya tabi tutulma çabası değerli olacaktır. Çünkü başarısız olunursa bu grubun istisna teşkil

eden bir niteliği, başarılı olunursa da bu grubun gölgede kalmışlığı gün yüzüne çıkacaktır. Ya da bu grubun ekonomi-politik özelliklerinin belki de interdisipliner bir bakış açısıyla araştırılması gerektiği ortaya çıkacaktır, ki bu araştırmaya başlanırken bunun gerekli olacağı da düşünülmüştür.

Özetle Marx'ın yabancılaşma kavramı, müzik prodüksiyonundaki bireylerin ürettikleri müziğe karşı geliştirebilecekleri yabancılaşmayı kısmen de olsa açıklayabilmektedir. Fakat bu araştırmayı bir gömlek daha yukarı çıkarabilmek için başka bakış açıları da kullanılabilir.

5.3. Pandemi ve Müzik

Bu çalışmanın yapıldığı 2021 yılında dünya bir yıldan fazla bir süredir Covid-19 salgını ile mücadele etmektedir. Bu pandeminin müzik sektörüne etkilerini incelemek için her ne kadar erken olsa da, süreç içerisinde görülebildiği kadar parçalı analizler yapmanın da gelecekteki çalışmalar için değerli olduğu düşünülmektedir.

Teknolojik olanakların, müzik sektörünün pandemi kaynaklı sıkıntılarla baş etme noktasında bir faydasının olup olmadığı üzerine fikir yürütmek doğru bir başlangıç olacaktır. Pandemi öncesinde teknolojik gelişmelerin bazı noktalarda müzik sektörüne ve müzisyenlere zarar da verebildiği üzerine yukarıda konuşulmuştur. Fakat başka bir perspektiften bakıldığında, pandemi süresince müzik sektörünün dijital mecralar dışında bir hareket alanının kalmaması da bu noktada bize dijitalleşmesinin bazı noktalarda faydalı zeminler de yaratabildiğini göstermiştir. Tabi ki bu dijital alandaki faaliyetlerden doğan kapitalin ne kadar hakkaniyetle müzisyenlere dağıldığı araştırılmaya değerdir ve yine başka bir çalışmanın konusudur.

Dijital mecralar müzisyenlerin performansla para kazanması için henüz elverişli alanlar olmayabilirler. Dijital canlı müziğin yaygınlaşması için hem belirli bir yatırımın yapılması hem de bu hizmeti talep edecek kullanıcıların artması gerekmektedir. Ara ara Instagram, Youtube, Facebook ve Twitch gibi sosyal mecralarda bazı sanatçıların canlı yayınlar açtığının ve performans yaptığı görülse de bu aktivitelerin çoğunluk için anlamlı bir aktiviteye dönmesi için epey bir vakit gerektiği düşünülmektedir. Fakat müziğin sosyalleşme ile ilgili yönünün ne kadar kuvvetli olduğu, kullanıcıların ve müzisyenlerin *online* performanslarda kendilerini görece değişik hissetmelerinden anlaşılabılır. Bu konuda araştırmalar kısıtlı olduğu

için genel geçer bir sav sunulamadığından ötürü, bu kısmın görece spekülatif olduğunu belirtmekte fayda olacaktır.

Yukarıdakilere ek olarak, sosyal mecraların performans vasıtasıyla para kazanmak için pek elverişli olmamasının, müzisyenleri müzik içi başka sektörlerle yöneltebileceğini düşünebiliriz. Müzik sektörü her ne kadar büyük bir darbe almış olsa da hala müzik dinlenmektedir. Bu yüzden prodüktörlüğün, ses mühendisliğinin ve aranjörlüğün gelecekte daha rağbet görecektir meslekler olabileceğini düşünebiliriz. Bununla beraber ev stüdyolarının daha da artacağını, müzisyenlerin kendilerini *stream* servislerinde daha çok görünür kılmak için daha düzenli ve sık aralıklarda üretim yapmaya çaba göstereceğini de düşünebiliriz. Bunun uzun vadeli ekonomik ve müzikal etkilerinin seneler içerisinde yapılması gerekir ki, burada yaptığımız spekülasyonlar gelecekte bir nebze de olsa test edilebilmiş olsunlar.

Sosyal medyada *beeples* rumuzlu bir kullanıcı, kripto sanat eserini 69 milyon dolara sattıktan sonra, bir süre sosyal medyada bu satış sanatın geleceğini etkiler mi sorusu üzerine tartışmalar yürütülmüştür (Kastrenakes, 2021). Basit bir mantıkla fiziksel dünyada yaptığımız sanat eseri satışlarının dijital versiyonuna olanak sağlayan NFT teknolojisi, pandemi zamanında, sanatçıların belki de en ihtiyaç duydukları bir zaman diliminde dijital yollardan maddi olanaklar sağlama noktasında sanatçılara olanak sağlamıştır. Tabi ki bu da daha emekleme aşamasında, belki de hiç geleceği olmayan bir teknolojidir. Fakat buna karşın geleceğin sanatsal değişim aracı olabilecek bir teknoloji hakkında ilk konuşanlar da olma ihtimalimiz bakidir. Bunun da seneler içerisinde gözlemlenmesi gerekir.

Özetle, pandemi sanatçıları için bilinmeyenlerle dolu bir süreç olmaya devam etmektedir. Bir taraftan teknolojik ve sosyolojik değişimlerle atılım yapma ihtimalini kovalayan, bir taraftan da yok olma tehlikesiyle karşılaşan sektörler. Özellikle Türkiye gibi müzisyenlerin çoğunun kayıt dışı çalıştığı ve mesleki olarak örgütlenemediği ülkelerde sanat aktiviteleri iyice yok olmaya yüz tutma tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştir. Çünkü bir mesleği devam ettirebilmenin en öncelikli koşulu ekonomik olarak kendini yeniden üretebilmektir. Bu tezin yazıldığı tarih itibarıyla, müzisyenler yaklaşık 14 aydır, ara ara yapılma fırsatı bulunan birkaç müzik performansı dışında, sanatlarını icra edemiyorlar. Bu müzik sektöründe bir farkındalığa ve daha sağlam bir geleceğe vesile olabileceği gibi geri dönüşü olmayan zararlara da sebebiyet verebilir.

6. SONUÇ

Bu çalışmada müzik prodüksiyonu tarihi ve süreçlerine genel bir bakışla bir çalışma gerçekleştirilmiş, buna ek olarak da sosyolojik bir bakış açısıyla analiz yapılmıştır. Yapılan literatür taramalarından anlaşıldığı kadar, müzik prodüksiyonu tarihi hakkında görece az ve parçalı çalışmaların mevcutluğundan ötürü, özet de olsa bu konuda tüm müzik prodüksiyon tarihini ve bu tarihle ilgili kritik dönüm noktalarının bir çalışmada toplanmış olmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Müzik prodüksiyonu tarihi incelendiğinde, prodüksiyon imkanlarının teknolojik gelişmelerle göbekten bir bağ içerisinde olduğu görülmüştür. Her şeyden önce müziği kaydetmenin mümkün olabilmesi için bir süre geçmiştir. Müzik kayıt tarihinin gelişimine baktığımızda fonograftan grafon ve gramofona, sonrasında ise manyetik bant kayıt teknolojilerinden dijital kayıt olanaklarına kadar değişik dinamiklere bağlı bir yekun mevcuttur. Teknolojik olarak her değişimde müzik üretim alışkanlıklarının da buna bağlı olarak değiştiği gözlemlenmiştir. Müzisyenler, prodüktörler ve bu süreçlerde bulunan diğer insanlar kayıt imkanlarının izin verdiği ölçüde üretim yapabilmişlerdir. Eğer dönemin kayıt imkanları 2-3 dakikalık kayıtlara imkan veriyorsa bu uzunlukta, eğer teknoloji çok daha uzun sürelerle izin veriyorsa bu sürelerde kayıtlar üretilmiştir.

Yukarıdakilere ek olarak, teknolojinin nihayetinde müziğin ekonomik değerini etkileme noktasında da göz ardı edilemeyecek bir değişken olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle internetin ve *stream* servislerinin kullanılmaya başlanmasıyla, müzik eskisi gibi satın alınan değil kiralanın bir ürün haline gelmeye başlamıştır. *Stream* servislerinin üzerinden üyeliklerle müzikler sınırsızca dinlenebilmeye başlanmıştır. Bu durum sanatçıların ulaşılabilirliğini her ne kadar çok artırmış olsa da, nihayetinde müzikten elde edilen gelirleri dramatik bir şekilde düşürmüştür.

Teknolojik gelişmelerin yanı sıra ekonomi-politik gelişmelerin de müzik prodüksiyonu süreçlerine etkisi olduğu yadsınamayacak başka bir bulgudur. Buna verebileceğimiz en aşık örneklerden biri 1930'larda ve 1940'lardaki bunalım ve savaş atmosferinin müzik prodüksiyonu sektörüne etkileridir. Basit bir savaş ve ham

madde krizinden ötürü bile plak üretimleri sekteye uğramıştır (Burgess, 2014). Plak üretimlerinin sekteye uğraması ile beraber müzik üretimleri de daralmaya gitmek zorunda kalmıştır. Ham madde krizinin yanı sıra ekonomik krizler-buhranlar sonucu insanlar “temel” ihtiyaçlarına yöneldiği için müzik de ikinci veya üçüncü plana atılmıştır. Bu çalışmanın yapılmış olduğu 2020-2021 yılları içerisinde Covid-19 virüsü sebebiyle yaşanan pandemide de benzer tutumlar gözlemlenmiştir. Faaliyetlerine ara verdirilen ilk çalışma alanlarından biri eğlence sektörü ve müzik faaliyetleri olmuştur. Müzik prodüksiyonu ile ilgili meslek grupları her ne kadar görece çalışabilmiş olsa da, performans alanında bulunan kişiler ciddi zorluklar içerisinde geçmiştir.

Bu çalışmada tarihsel gelişmelerin yanı sıra bazı sektörel bilgilere de yer verilmiştir. Böyle bir niyetle yazılan bir bölümde de fark edildiği üzere, müzik prodüksiyonu süreçlerinde bazı istisnai durumlar dışında genel olarak bir iş bölümü olduğu görülmektedir. Bir müzik üretimini gerçekleştirmek için birden fazla disiplinden profesyonellerin bir ara gelmesi gerektiği belirtilmiştir. Bu meslek grupları da söz-müzik yazarları, aranjörler, denetçi prodüktörler, prodüktörler (müzik prodüktörleri), müzisyenler ve ses mühendisleridir. Bir müzik prodüksiyonu ancak bu meslek gruplarının uyumlu bir şekilde çalışması ya da bu meslek gruplarını ilgilendirecek işlerin yerine getirilmesi halinde gerçekleşebilmektedir. Seneler içerisinde müziğin artık çoğunlukla dijital mecralardan yayımlanmaya başlamasından ötürü, müziğin dijital standartlara uygun hale getirilmesinin de gün geçtikçe daha önemli bir hale geldiğini belirtmekte fayda vardır. *Stream* servisleri her sene bu standartları kendi haber kaynaklarında yayımlamakta, buna ek olarak bu standartların dışında üretimler kendilerine ulaştığında ya ses belgesine müdahale etmektedir ya da direkt olarak belgeyi reddetmektedir. Bundan ötürü de bir müzik prodüksiyonunda ses mühendisliği ile ilgili yükümlülüklerin yerine getirilmesi kritik bir önem arz etmektedir.

Bu tez çalışmasının son ve belki de en önemli bölümü sosyolojik bir analize ayrılmıştır. Bu analizin bel kemiğini oluşturan kavram Marx’ın kendi süzgecinden geçirdiği yabancılaşma kavramıdır. Marx bu kavramı Hegel ve Feuerbach’ın düşüncelerini kendi muhakeme sisteminden geçirerek yeniden düzenlemiştir. 19. yüzyılın ekonomik gelişmeleri ve şartlarına göre yazdığı metinlerden yola çıkılarak öncelikle Marksist bir yabancılaşma kavramının ne anlama geldiği ve bu kavramın

sınırları belirlenmeye çalışılmıştır. Bu kavramsal zeminden de yola çıkılarak müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan insanların yabancılaşma yaşayıp yaşamadığı, yaşıyorsa ne boyutlarda yaşadığına dair bir analiz yapılmıştır.

Yapılan sosyolojik analiz sonucunda ilginç bir çıktıya varılmıştır. Her ne kadar Marx müzik prodüksiyonu teknolojik olarak mümkün hale gelmeye başladığı zamanlarda yaşamış olmasa da, 19. yüzyılda yaptığı kavramsal çalışmanın kısmi de olsa müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan insanların gerçekliklerini yansıtmada konusunda kullanışlı olduğu görülmüştür. Bu kullanışlılık anahtar kilit derecesinde bir uyumdan ötürü gelmemektedir. Tam da bu yüzden kullanışlı olduğu düşünülmektedir. Marx yabancılaşma kavramını dört ayrı boyuta ayırdığı için, bu kavram modüler olarak da kullanılabilir bir kavram olarak kabul edilmiştir. Ve bu modüler sistemden hareketle analiz yaptığımızda, müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan insanların değişik boyutlarda ve derecelerde yabancılaşma yaşayabileceği düşünsel olarak kurgulanmış ve sunulmuştur. Bu noktada müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan insanların homojen nitelikte olmadığı, daha doğrusu yabancılaşmaya homojen olarak maruz kalmadığı sonucu çıkarılmıştır. Hatta yeri geldiğinde söz-müzik yazarının bile üretilen üründen, ki üretilen şarkı bu insanın ürünü olarak addedilir, yabancılaştığı ve üretim sürecinden uzak kaldığı görülebilmektedir.

Yabancılaşmanın yanı sıra kapitalizm-müzik ilişkisine de değinilmiştir. Özellikle kapitalizmin seneler içerisinde geçirdiği mutasyonlar sonucu müzik prodüksiyonu süreçlerinin de bu mutasyonlardan etkilendiği görülmüştür. Özellikle neoliberalizmin bir ekonomik model olmanın ötesinde bir yaşam biçimine dönmeye başlamasının, değil müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer alan insanları, tüm sanat sektöründe yaşayan insanların üretim biçimlerini ve yaşam şekillerini etkilemiş olduğunu ve etkileyeceğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bunun yanında dolaylı olarak, neoliberal para politikalarına ve bu türden politikaların getirdiği para değişim sistemine tepki olarak doğan kripto para sisteminin de müzik ürünlerinin değişim değerine etkisinin olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Özellikle NFT-kripto sanat diye anılan değişim sistemleri ile sanat eserleri dijital para birimleriyle mübadele edilmeye başlanmıştır (Kastrenakes, 2021). Bu durum dolaylı olarak neoliberal politikalar, genel haliyle kapitalizm ile sanat üretimleri arasındaki ilişkiyi bize gösteren başka bir fenomendir.

Sosyolojik bir bakış açısıyla bakıldığında, müzik üretim biçimlerine başka pencerelerden bakmanın yaratıcılığı teşvik edeceği düşünülmektedir. Hele ki yapılan fikiysel egzersizlerde fark edilmiştir ki, müzik sektöründe yer alan meslek gruplarının genelini kapsayacak bir şekilde bir sınıf bilincinden bahsetmek çok mümkün değildir. Çünkü her meslek grubu farklı deneyimlerden ve çalışma şartlarından geçmektedir. Fakat bu türden sosyolojik farkındalıkların, müzik prodüksiyonu süreçlerinde beraberlik içinde olan bu meslek gruplarının görece bütünlüklü ve armonik bir şekilde hareket etmelerine vesile olabilecek nitelikte olabileceği düşünülmektedir.

Bu çalışmada son olarak da Covid-19 sebebiyle yaşanan pandeminin müzik prodüksiyonu süreçlerine ve müzik sektörüne etkileri üzerine fikir yürütülmüştür. Pandemi halihazırda sonlanmamı  bir süreç olduğu için kesin yargılardan kaçınmak gerekse de, bu süreç içerisindeki gözlemlerinde gelecekteki çalışmalara ışık tutma noktasında faydalı olacağı düşünülmektedir. Pandemi esnasında görülen ilk eğilimin müzisyenlerin sosyal mecralardan canlı yayın veya video paylaşımı gibi yollarla fiziken mahrum kaldıkları çalışma alanını dijitale taşıma çabası olduğu söylenebilir. Bundan sonra da kısıtlamaların uzaması sonucunda, müzisyenlerin müzik içi başka sektörlere yönelmeye ba layacağı da iddia edilmiştir. Sahnelerdeki aktiviteler dursa da, *stream* servislerinin yayın yapmasına engel olmadığı için, müzik prodüksiyonu süreçlerinde yer almanın ya da müzik prodüksiyonuna yönelmenin doğal bir eğilim olacağı düşünülmektedir. Tabi ki bu düşüncelerin uzun vadede birtakım niceliksel ve niteliksel araştırma metotlarıyla test edilmesi gerekliliği vardır.

Sonuc olarak bu çalışmada teknolojik ve ekonomi-politik gelişmelerin müzik prodüksiyonu süreçlerine olumlu veya olumsuz etkilerinin olduğu gözlemlenmiştir. Bu gözlemden yola çıkılarak da müzik prodüksiyonu süreçlerinin sosyolojik araçlarla incelenebileceği verimli bir alanının olduğu görülmüştür. Bunlara ek olarak bu çalışmanın barındırdıklarından çok barındırmadıklarının önemli olduğu, seneler içerisinde bu çalışmada barındırılan konuların spesifik olarak başka araştırmalara dönüşmesinin akademik olarak faydalı olacağı düşünülmektedir. Müzik prodüksiyonu tarihi ve süreçleri ile ilgili daha detaylı çalışmaların en azından Türkiye’de yaşayan ve Türkçe konuşan insanlar için bir karşılığı olacağı tahmin edilmektedir, bu konuda literatürde görece bir boşluk da mevcuttur. Bunların yanı sıra teorik olarak yabancılaşma kavramının daha detaylı ve interdisipliner olarak incelenmesi bu çalışmayı bir adım öteye götürecek çabalardan biri olacaktır. Çünkü mevzubahis

sadece müzik değil, sanat üretimlerinde yabancılaşmaya bağlanmaktadır. Sanat üretimleri hem ekonomik hem de kültürel değişim değeri olan mübadele araçları oldukları için, bu teorik araştırmalara geniş saha araştırmalarının da eklenmesi, bu türden yapılacak akademik bir çalışmayı görece konkre hale getirecektir.

KAYNAKÇA

- Amyes, Tim, Hilary Wyatt. 2005. **Audio Post Production for Television and Film - An introduction to technology and techniques**. 1. bs. Massachusetts: Focal Press.
- Bir, Görkem. 2019. Ses teknolojilerinin reklam müziği prodüksiyonundaki kullanımları ve etkileri. Yüksek Lisans Tezi. Bahçeşehir Üniversitesi.
- Burgess, Richard James. 2014. **The History of Music Production**. 1. bs. New York: Oxford University Press.
- _____. 2013. **The Art of Music Production: The Theory and Practice**. 4. bs. New York: Oxford University Press.
- Benedict, C. (2009). Processes of alienation: Marx, Orff and Kodaly. **British Journal of Music Education**, c. 26 s. 2: 213-224.
- Eargle, John. 2012. **The Microphone Book: From Mono to Stereo to Surround -A Guide to Microphone Design and Application**. 2. bs. Oxford: CRC Press.
- Erdal, Kadri Yılmaz. 2017. Elektronik Müzik Ses Tasarımı ve Bestecilik Çalışmaları Kapsamında DeneySEL ve Elektronik Müzik Laboratuvarları ve Türkiye'deki İzdüşümleri. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Feuerbach, Ludwig. 2004. **The Essence of Christianity**. 2. bs. New York: Barnes & Noble Publishing.
- Frith, Simon. 2000. Music Industry Research: Where now? Where next? Notes from Britain. **Popular Music**. c. 19. s. 3: 387-393.
- Gallagher, Mitch 2008. **The Music Tech Dictionary - A Glossary of Audio-Related Terms and Technologies**. 1. bs. Boston: Course Technology.
- Garratt, Gerald R. M. 1994. **The Early History of Radio: From Faraday to Marconi**. 1. bs. Herts: Iet.
- Gibson, David 2005. **The Art of Mixing A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production**. 2. bs. Boston: Artistpro Publishing.
- Greene, Paul D., Thomas Parcelllo. 2005. **Wired for Sound Engineering and Technologies in Sonic Cultures**. 1. bs. Middletown: Wesleyan University Press
- Hamilton, Andy. 1990. The Aesthetics of Imperfection. **Philosophy**. c. 65 s. 253: 323-340.
- Holmes, Thom 2008. **Electronic and Experimental Music - Pioneers in Technology and Composition**. 3. bs. NY: Routledge.

- Horning, S. S. (2013). **Chasing sound: Technology, culture, and the art of studio recording from Edison to the LP**. 1. bs. Baltimore: JHU Press.
- Jouany, Valene, Mia Mäkipää. [4.01.2021]. 8 Employee Engagement Statistics You Need to Know in 2021. <https://blog.smarp.com/employee-engagement-8-statistics-you-need-to-know>
- Kardos, L. (2012). How music technology can make sound and music worlds accessible to student composers in Further Education colleges. **British Journal of Music Education**. c. 29. s. 2: 143-151.
- Kastrenakes, Jacob. [11.03.2021]. Beeple sold an NFT for \$69 million. <https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>
- Katz, Bob. 2002. **Mastering Audio - The Art and the Science**. 1. bs. Massachusetts: Focal Press.
- Katz, Mark. 2004. **Sound: How Technology Has Changed Music**. CA: University of California Press.
- Kurtuluş, M. (2014). *Elektronik Müziğin Estetik ve Besteleme Teknikleri Açısından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- León, Javier F. 2014. Introduction: Music, Music Making and Neoliberalism. **Culture, Theory and Critique**. c. 55. s. 2: 129-137.
- Manning, Peter D. 2003. The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music. **Leonardo Music Journal**. c. 13. s. 3: 5-10.
- Marx, Karl. 1959. **Economic and Philosophical Manuscripts**. çev. Martin Milligan Moscow: Progress Publishers.
- National Museum of American History. [17.10.2018]. Meet Edison's Tinfoil Phonograph from 1877. <https://www.youtube.com/watch?v=KRnTFiXkNFW>
- Nature Publishing Group. 1888. Edison's Perfected Phonograph. **Nature**. c. 39. s. 996: 107-109.
- Oskay, Ünsal. 1982. **Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**. 1. bs. Ankara: Dost Kitabevi.
- Önen, Ufuk. 2017. **Mix Üzerine**. 2. bs. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- _____. 2019. **Mix Üzerine 2**. 1. bs. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- _____. 2019. **Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri**. 11. bs. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Roehmann, Franz L. 1995. Technology, Culture, and Music. **In College Music Symposium**. c. 35: 124-131.

Taylor, Timothy D. 2012. **The sounds of capitalism: Advertising, music, and the conquest of culture.** 1. bs. Chicago: University of Chicago Press.

_____. 2015. **Music and capitalism: A history of the present.** 1. bs. Chicago: University of Chicago press.

YaleCourses. [5.03.2011]. 10. Marx's Theory of Historical Materialism
(1) <https://www.youtube.com/watch?v=Yu8Os4EWBI8>

Walzer, Daniel A. 2016. Software-Based Scoring and Sound Design: An Introductory Guide for Music Technology Instruction. **Music Educators Journal**., c. 103. s. 1: 19-26.