



VIII. ULUSLARARASI

12-13-14 Mayıs 2017

HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

MÜZİK

MEDYA

TEKNOLOJİ

TAM METİN KİTABI & FULL TEXT BOOK

Yayın Editörü/ Yrd. Doç. Çağhan Adar



VIII. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
8th INTERNATIONAL HİSARLI AHMET SYMPOSIUM

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
&
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

12-13-14 Mayıs 2017

“MÜZİK, MEDYA ve TEKNOLOJİ”
“MUSIC, MEDIA and TECHNOLOGY”

Tam Metin Bildiri Kitabı

Yayın Editörü
Yrd. Doç. Çağhan ADAR

www.hisas.org.tr

Dumlupınar Üniversitesi
Kütahya/ TÜRKİYE
Aralık 2017

KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

Kütahya Valisi Ahmet Hamdi Nayir
Kütahya Belediye Başkanı Kamil Saraçoğlu
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü Mustafa Solak
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü Remzi Gören
Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Başkanı Nafi Gural
Kütahya İl Kültür ve Turizm Müdürü Zülkarni Yeldemez
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi Müdürü
Murat Biçer
Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı Akil Gür
Yüksek Mimar-Emekli TRT Sanatçısı Mustafa Hisarlı
İşadamı Nihat Delen
İşadamı İsmet Çatık

AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği Yönetim Kurulu

ANA SPONSOR



Çatık Madencilik/İsmet Çatık

SPONSORLARIMIZ

Delen Ticaret/Nihat Delen
Üniversite Kitapevi/İbrahim Nazlı
Ceyhan Damper/Hakan Ceyhan
Maltaş/Süleyman Maltaş

(Sempozyum Tam Metin Kitabı Kütahya Valiliği'nin Katkıları İle Yayınlanmıştır)

İÇİNDEKİLER DİZİNİ	Sayfa
İçindekiler Dizini	3
Sunuş	7
Sunuş	8
Sempozyum Tarihçesi	9
Sempozyum Amacı	11
Sempozyum Alt Başlıkları	11
Sempozyum Kurulları	13
Tam Metin Bildiriler	14
A. Serdar Kastelli / Chrono Cross Oyun Müzikleri Üzerine Uyarlamalar	15
Abdullah Akat / Dijital Müzik Arşivlerinde Teknoloji Ve Medya Kullanımı	20
Abdurrahman Tarikci / Ses Kayıt Stüdyosunda Yapılan Gerçek Zamanlı Çok Kanallı Kayıtlarda Yaşanabilecek Sorunlar Ve Çözüm Önerileri: “5 Quartet” Projesi Kayıt, Miks Ve Mastering Süreçlerinin İncelenmesi	27
Adem Kılıç / İlköğretim Ve Ortaöğretim Müzik Öğretmenlerinin Öğretim Teknolojileri Ve Materyallerine Farkındalık Düzeyleri	38
Adil Çete / Gaziantep’ De Yok Olmak Üzere Olan Mahalli Davul Zurna İcracıları	56
Ahu Köksal / Whitacre'ın Sanal Korosu	58
Arda Eden-O. Halil İmik / Müzik Üretiminde Özgür Ve Açık Kaynak Kodlu Yazılımlar	59
Aşlı Özyıldız / Müzik Terapisi Ve Teknoloji: Yüzyılın Yeni Gözde Çifti	61
Ata Sağıroğlu - Haydar Efe Türkmen / Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Müzik Yaratım Süreci Ve Yapay Zeka Kullanımı: David Cope Örneği	63
Attila Özdek / Bağlama İçin Yapılmış Enstrümantal Albümlere Analitik Bir Bakış	72
Attila Özdek-Umut Erarslan / Türk Halk Müziği Nefesli Çalgıları İçin Yapılmış Enstrümantal Albümlere Analitik Bir Bakış	73
Ayşe Nur Sır DüNDAR / Medyanın Sosyal Ve Kültürel Hayata Etkisi:Aksu Dergisi’nde Yayımlanan Kütahya Türkü Ve Hikâyelerinin Sözvarlığı Üzerine Bir İnceleme	75
Ayşe Özlem Akdeniz / Televizyon Haberlerinde Müziğin Kullanımı	84
Banu Erşanlı / Küreselleşen Dünyada Görselleşen Müzik	91
Bensu Kitirci Müzik Terapi Uzmanlarının Sosyal Medya Kullanımları / “Ryan Judd Örneği”	99
Bertan Rona / Medya Ve Teknolojinin Günümüz Klasik Batı Müziği Piyanistleri Üzerindeki Etkileri	100
Betül Yarar-Selin Oyan / Müziğin Yaratım Sürecinin “Machine Learning” Devrimiyle Sorgulanması	113
Can Karadoğan / Neler Oluyor Sese? Müzik Teknolojileri Etkisinde Günümüz Geleneksel Müzik Üretimine Bir Bakış	115
Can Karadoğan-Laçin Şahin / Müzik Dinlemekten Aynı Zevki Alıyor Muyuz? Dinleyici Ve Medya İlişkisi	124
Cemrenur Ünsür / Analog Kayıt Otantisitesi: Ferit Odman Örneği	144
Cihan Işıkhhan / Müzik Teknolojisi Lisansüstü Eğitimde Sektöre Yönelik Öğrenci Performansı	146
Cihan Işıkhhan / Müzik Teknolojisinde Ses Tasarımı:Kent Odaksal Veri Bankası Oluşturma	152

Cihan Işıkhhan - Cenk Akbulut / Boyutsal Ses Teknolojisinde “Atmos” Sistemler	157
Damla İskender / Sosyal Medyada Kültürel Turizm Etkinliklerinin Aktarımında Yöresel Müzik Olgusu	159
Dilçe Ergün / Endüstrileşme Ve Teknolojinin Müziğe Dolaylı Etkisi “2000 Sonrası Türkçe Pop Müziğinde Söz Ögesi”	167
Dilek Özçelik Herdem / Keman Eğitiminde Teknolojinin Kullanılmasına Yönelik Yaklaşımların Değerlendirilmesi	168
Efe Sezer/ Protest Müzik Ve Eşyararsallık (Sımbiosis) İlişkisi: Murder King Örneği	170
Elif Nun İçelli- Mert Ali İçelli / Bilgisayarla Müzik Üretimi	171
Emel Funda Türkmen / Müzik Eğitiminde Animasyon Kullanılabilir Mi? “One Man Band”	173
Emel Funda Türkmen - Emrah Ender Arzuman / Koro Müziği Üzerine “Netnografik” Bir Çalışma	179
Emel Örgün Kurt/ Teknoloji Çağında Müzik, Müziğimiz Ve Müzik Emekçileri	181
Emir Değirmenli / Teknolojik Gelişmelerin Çalgılar Ve Yapım Teknikleri Üzerine Etkileri	183
Emrah Güllü- Serenat İstanbullu / Ulusal Kanallarda Yer Alan Ses Yarışmalarının Katılımcılar Açısından Değerlendirilmesi: “O Ses Türkiye” Örneği	184
Fatma Nil Özalp Aydemir / Reklamlarda Müzik Ve Kültürel Kimlik İlişkisi	192
Gamze Kor - Çağhan Adar-Hakan Akdeniz / Reklam Filmlerinde Kullanılan Türk Müzikleri Üzerine Bir Analiz Çalışması	194
Gizem Nur Kül-Emel Funda Türkmen / Fazıl Say’ın Web Sitesi Üzerine Sanatsal Çalışmaları Üzerinden Bir İnceleme	201
Gökçe Altay / Bestecilik Ve Algı Bileşenleri Bağlamında Elektronik Müziğin Temel Özellikleri	202
Gözde Gürün Demireriden / Geleceğe Dönüş: Fütürist Müzik Ve “Gürültü Sanatı”	209
Günsel Işık Gruson/ Teknolojinin Ses Medyası, Müzik Endüstri Ve Kültüre Etkileri	218
Hatice Çeliktaş -Doruk Engür- Levent Batu- Rasim Erol Demirbatur / Uludağ Üni. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Müziksel İşitme/Algılama Becerilerinin Bilgisayar Destekli Programlar Aracılığıyla Geliştirilmesi: Proje Tanıtımı	230
Hüseyin Bülent Akdeniz / Film Ve Fon Müziği	236
H. Miray ESLEK 20. / YY. Postmodern Müzik Anlayışından 21. Yy. Gürültü Kavramına	243
İbrahim Erdem Küçükayvaz / Güzel Sanatlar Liseleri Piyano Eğitimci Ve Öğrencilerin Müzik Dinleme Ve Paylaşma Araçları	252
İhsan Koluvaçık -Nesrin Kula Demir / Sinema Teknoloji İlişkisi Çerçevesinde Müzikal Filmlerin Doğuşu	266
İlknur Özal Göncü / Trt Çocuk Korolarının Medya (Radyo Ve Televizyon) Aracılığıyla Türk Müzik Eğitimine Katkıları	267
İsmet Karadeniz / Dış Merkezli Bir Sıra Dışılık: Eksantrisite	272
İsmet Karadeniz- Türev Berki / Konser Eleştirileri: Bir Şablon Önerisi İçin Analizler (1/4)	280
Kadir Güler / Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesi’nin Mûsikî-Medya İşlevi	288

Kaya Kılıç / Bilgisayarla Müzik Üretimi	298
Kemal Avcı-Cemalettin Baydağ- Ahmet Serkan Ece / Tenor Ve Bariton Seslerin Bilgisayar Destekli Formant Analizi	304
Kutup Ata Tuncer / İşitme Kaybı Olan Bireyler İçin Bilgisayar Destekli Müzik Uygulamaları	306
Lilian Maria Tonella Tüzün-Marcus Siqueira / Uzaktan Eğitim Teknolojilerinin Müzik Eğitiminde Kullanımı	314
Mehmet Kurtuluş / Elektromanyetik Ses Tasarımı Ve Medyaların Manipülasyonu	319
Mehtap Demir / Politik Katılım Ve Müzik İlişkisinde Yeni Medya Okuması: 16 Nisan Referandum Şarkıları	328
Merve Şule Çaycı / Kültürel Kimliğin Temsilinde Müzikte Teknoloji Kullanımı: İzmir Makedon Göçmenleri Örnek Olayı	334
Murat Yakın / Bir Bilgisayar Tabanlı Kompozisyon Aracı Olarak Sibelius Notasyon Yazılımında Eklenti (Plugin) Programlama Özelliğinin Kullanılması Ve Örnek Bir Eklentinin İncelenmesi	335
Mustafa Kabataş /Müzik Sektörünün Tanımı Ve Tarihçesi	346
Nevin Şahin / Kontrapuntal Gould: Teknoloji, Müzik, Milliyetçilik	348
Onur Ermez / Bir Sosyal Medya Fenomeni Piyanist Lang Lang	350
Osman Özdemir / Güzel Sanatlar Lisesi Müziksel İşitme Okuma Ve Yazma Dersi Eğitimcilerinin Teknoloji Odaklı Öğretim Materyallerini Kullanım Durumu Ve Yeterlilikleri	351
Özge Cesur / Hedef Kitle Reaksiyonlu Sosyal Medya Reklamlarında Müziğin Rolü	361
Özgün Arda Nural / Taşınabilir Ses Kayıt Cihazlarının Teknolojik Gelişim Süreci Ve Alan Araştırmalarındaki Kullanımı	370
Özlem Oyman Özorak -Emel Funda Türkmen / Müziğin Reklam Karakterinin Oluşumuna Etkisi: Mfö’ Nün “Ali Desidero” Şarkısının Derby Tıraş Bıçakları Reklamındaki Ana Karaktere Etkisi	377
Selim Tan / Anlam Üzerine Girişilen Bir Mücadele Alanı Olarak “Songmeanings.Com”: “Radioactive” Örnek Olayı	385
Selin Oyan-Betül Yarar / Igor Stravinsky’nın Bahar Ayını Örnekleme Üzerinden 20. Yüzyıl Müzik Anlayışı	387
Sena Coşkun / Radyo Ve Televizyon Yayın Hizmetlerinde Müzik Ve Ses Kullanıma İlişkin Son Hukukî Düzenlemeler	389
Serdar Çelik / Nota Yazım Ve Tanıma Becerilerinin Kazandırılmasına Yönelik Mıdı Tabanlı Akıllı Tahta Uygulaması	398
Seyhan Canyakan / Sanal Akustik Müzik Çalgıları: Geleneksel Müzik Aletlerinin Sanallaşması Ve Leap Motion Kontroller Örneği	399
Sonat Coşkuner / Facebook’ta Bir Soundpainting Fenomeni: Soundpainting Geeks	409
Suat Dandinoğlu- Çağhan Adar / Müzik Eğitiminde Teknoloji Kullanımı; Khoot Örneği”	416
Suat Vergili / Kayıt Edilmiş İnsan Sesinde Konuşma Anlaşılabilirliğinin Değerlendirilmesi Ve Anlaşılabilirliği Etkileyen Faktörler	425
Turan Sağer- Günsu Yılma Şakalar-Alper Şakalar / Zihinsel Yetersizliğe Sahip Bireylere Yönelik Dijital Ortam Uygulamaları	426
Türev Berki / Gould, Girard’la Buluşuyor	435
Uğur Türkmen / Teknoloji Destekli Makam Öğretimine Yönelik Konservatuvar	440

Öğrenci Ve Eğitimcilerinin Düşünceleri: Seyr-İ Natık Örneği	
Ünal İmik- Selin Oyan / Müziksel Başarı Ve Medya Araçları	452
Panel Sunumları	454
Fatma ATEŞ - Cüneyt ATEŞ / Kütahya Türkülerinde Yer Alan Örtmeceler	455

SUNUŞ

SUNUŞ

Günümüz dünyasında ve gelecek yıllarda kültürün önemi artarak, kültür egemenliği daha belirgin hale gelmeye başlayacaktır. Yüzyıllar boyunca birçok kültüre başkentlik yapmış olan Anadolu bu kültür yarışlarında önemli bir yer alacaktır. Çok zengin; tarihi, kültürel ve sanatsal mirasa sahip olan Kütahya, gerek cumhuriyet öncesi, gerekse cumhuriyet sonrası dönemde Türk Müziğine kazandırdığı sanatçıları ile ön plana çıkmıştır.

Milli kültürümüzün önemli yapı taşlarından olan milli müziğimiz; Türk Halk Müziği alanında, ülke sanatına damga vuran, Kütahya Türkülerini TRT repertuarı başta olmak üzere Türk halk müziği arşivlerine kazandıran Hisarlı Ahmet, bu sanatçılarımızın başında gelmektedir.

Önceki yıllarda “Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme”, “Müziği Algılamak”, “Müzik Nereye Gidiyor?”, “Müzik Terapi”, gibi temalarıyla ulusal ve uluslararası kapsamda düzenlenen Hisarlı Ahmet Sempozyumları, Kütahya’mızın sahip olduğu derin sanat potansiyelinin açığa çıkarılmasında önemli bir misyonu yerine getirmişlerdir.

Hisarlı Ahmet ismiyle ilk kez 2009 yılında yapılan ve 13 bildirinin sunulduğu sempozyum, günümüzde uluslararası bir nitelik kazanmış ve bu yıl sekizincisi düzenlenen “Müzik-Medya ve Teknoloji” temalı sempozyuma ulusal ve uluslararası alanda 77 bilim insanı katılarak bildirilerini sunmuşlardır. Sempozyumda akademik anlam dışında halk ile bütünleşmek amacıyla ulusal ve uluslararası alanda tanınmış sanatçıların oluşturduğu toplulukların vermiş olduğu 14 konser düzenlenmiştir.

Müzik-Medya ve Teknoloji temalı 8. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumuna katkılarından dolayı başta Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkan ve Yönetim Kurulu Üyeleri ile Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yönetici ve mensupları olmak üzere, sempozyuma bildiri sunan tüm katılımcılara, destekleyen kurum ve kuruluşlara, emeği geçen herkese şükranlarımı sunarım.

Ahmet Hamdi NAYİR

Kütahya Valisi

SUNUŞ

Hisarlı Ahmet sempozyumlarının süreci 2009 yılında başladı. Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi salonlarında yapılan etkinlikte 10 değerli bilim insanı bildirilerini sunmuş ve sadece bir konser gerçekleşmişti.

İlk yıl Kütahya türkülerinin kaynak kişisi Hisarlı Ahmet sempozyumun ana temasını oluşturmaktaydı. Sonraki yıllarda farklı tema ve alt başlıklarda etkinlik devam etti. Müzik bilimi çalışmalarına özgün ve farkındalık içeren çalışmalar kazandırmayı amaçlayan etkinlik ülkemizdeki bilim ve sanat insanlarınınca takip edilir oldu.

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği öncülüğünde ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yürütücülüğünde gerçekleşen sempozyum “sürdürülebilir” yapısı ile de dikkat çekmekte. Ülke müzik bilimi ve kültürüne katkıda bulunmak, yeni ve özgün bilimsel çalışmaları ilgilileriyle buluşturmak, Kütahya başta olmak üzere bölgenin sosyo ekonomik ve kültürel değişim ve gelişimde önemli roller üstlenmek sempozyumun amaçları arasında.

Kütahya Güzel sanatlar Derneği Yönetim kurulu ve üyeleri, AKÜ Devlet konservatuvarı yönetim kurulu başta olmak üzere eğitimci ve öğrencileri sempozyumun öneminin farkındadır. Bildiri sunumları, konserler, paneller, sergiler, söyleşi ve konferanslar uzun ve meşakkatli bir çalışmanın ürünü olarak ilgililerle buluşmakta. Yaklaşık 11 aylık bir özverili çalışmanın sonunda etkinliğe ilgi gösteren bilim ve sanat insanlarının yapıcı eleştirileri etkinlikte emeği geçen ve geleceğinde yer almak isteyen her birey için çok önemli. Bu konuda bizlere değer verir ve gerek yazılı gerekse sözlü olarak eleştiri ve önerilerinizi paylaşırsanız bize güç verirsiniz. 2009 Yılından bugüne sempozyuma katkıda bulunan tüm katılımcılara, katkıda bulunanlar sayfasında yer alan tüm paydaşlarımıza canı gönülden teşekkür ederiz.

Bu yıl ki sempozyumda; 75 bildiri sunumu, 13 konser, 2 resim sergisi, 2 konferans, 1 panel ve 1 seminer yer alacak. Ülke ve dünya müzik bilimi çalışmalarına katkıda bulabilmesi dileğiyle, müzikçe duygularla.

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Düzenleme Kurulu Başkanı

TARİHÇE

I. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Konu	Hisarlı Ahmet
Yer	Kütahya A.Y.G.S.L.
Tarih	10 Ocak 2009
Katılımcı	10
Sayısı	
Konser Sayısı	1

II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Konu	Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme
Yer	Hilton Garden Inn
Tarih	26-28 Mayıs 2011
Katılımcı	62
Sayısı	
Konser Sayısı	8
Panel	1

III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Konu	Müziği Algılamak
Yer	Hilton Garden Inn
Tarih	24-26 Mayıs 2012
Katılımcı	85
Sayısı	
Konser Sayısı	10
Panel	1
Konferans	2
Seminer	1
Sergi	1

IV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Konu	Müzik Nereye Gidiyor
Yer	Dumlupınar Üniversitesi
Tarih	6-8 Haziran 2013
Katılımcı	85
Sayısı	
Konser Sayısı	14
Panel	1
Konferans	2
Seminer	1
Sergi	1

V. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Konu	Şehir ve Müzik
Yer	Hilton Garden Inn
Tarih	29-31 Mayıs 2014
Katılımcı	51
Sayısı	
Konser Sayısı	10
Panel	1
Konferans	1
Sergi	1

VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Konu	Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı
Yer	Hilton Garden Inn
Tarih	29-31 Mayıs 2015
Katılımcı	52
Sayısı	
Konser Sayısı	12
Panel	1
Konferans	1
Sergi	1

VII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Konu	Müzik Terapi
Yer	Hilton Garden Inn
Tarih	28-30 Mayıs 2016
Katılımcı	56
Sayısı	
Konser Sayısı	11
Panel	1
Konferans	1
Sergi	2
Atölye	1
Çalışması	
Söyleşi	1

VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu

Konu	Müzik Medya ve Teknoloji
Yer	Dumlupınar Üniversitesi
Tarih	12-13-14 Mayıs 2017
Katılımcı	77
Sayısı	
Konser Sayısı	11
Panel	1
Konferans	2
Sergi	2
Söyleşi	1

MÜZİK, MEDYA VE TEKNOLOJİ

Latin şair Ovidius'un mitolojik öykülerini, Keşiş Albertus Magnus'un insan sesi çıkartan makinesini veya Platon'un İ.Ö 4. yüzyılda suyla çalışan ve saat başlarında bir ezgi çaldığı söylenen mekanik çalgısını bir tarafa bırakacak olursak, müziğin teknolojiyle buluşma noktasının 19.yy sonlarına; fonografla kayıtların yapılmaya başlandığı yıllara denk geldiğini söyler Cemal Ünlü yayımladığı Türkiye'nin en kapsamlı ses kayıt ve kayıtçıları tarihi konulu kitabında. Campbell'e göre ise müzik ve teknoloji buluşması ses kayıtlarından önce en ilk Theobald Boehm'un kapakçılarıyla ortaya çıkmıştır. Owsinski böyle bir dibe dalma çabasının boşuna olacağını düşünmeli ki, müziğin teknolojik içeriğinin endüstriyel boyutuyla versiyonlardan oluştuğu tezini ortaya atar. Owsinski'ye göre müzik endüstrisi ve dolayısıyla müzik ve teknoloji birlikteliği versiyon 0.5 ile ses kayıtlarından önce başlamıştır ve bugün 4. versiyonuyla yoluna devam etmektedir.

Başlangıç veya versiyonu ne olursa olsun görsel veya işitsel tüm kaynaklar için her türden kayıt ve yayın ortamının, kısaca medyanın devreye girmesiyle 20.yy. sonlarından itibaren müzik ve teknolojiye büyük bir ivme yaşandı. Kayıt stüdyoları, sanal çalgı üretimleri, ses tasarımları, sınırları zorlayan sahne şovları, simülasyonlar, bağlantı ve yönlendirmelerdeki yöntem ve teknikler, dijital ağ yapıları, veri aktarımları, sıkıştırma ve kodlamalar vs. derken bu kadar hızlı ve ucu açık bir süreci kendi endüstrisine yön veren devasa bir birlikteliğe; müzik, medya ve teknolojiye borçluyuz.

Gerçekten bir borçtan bahsedilebilir mi veya böyle bir üçlemenin bir bedeli mi olmalı? Birleşimdeki her disiplinin ama özellikle müziğin kendine özgü nitelikleri geleceğe yönelik tartışılmalı mı yoksa böyle bir birliktelik müzik endüstrisinde geçmiş eksikliklerin bir sonucu olarak mı ortaya çıktı? Müzik, medya ve teknolojinin müzikle iç içe geçmiş diğer alanlara etkisi var mı veya diğer alanların müzik, medya ve teknolojiyle ilişkisi hangi boyutta?

Tüm bu soruların ışığında aslında kısaca geçmişi, bugünü ve geleceğinin tartışılmaya açıldığı “Müzik, Medya ve Teknoloji”, Hisarlı Ahmet Sempozyumlarının bu yılki teması olarak belirlendi.

Önceki yıllarda temaları “Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme”, “Müzik Algısı”, “Müzik Nereye Gidiyor?”, “Şehir ve Müzik”, “Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı Bileşenleri” ve “Müzik ve Terapi” olan Hisarlı Ahmet Sempozyumları, bu yılki teması “Müzik, Medya ve Teknoloji” ile yine insan ve toplum odaklı.

Geçmiş yedi sempozyumu ve tüm paydaşlarıyla Kütahya yaşamı ve bilim dünyasında artık geleneksel hale gelen uluslararası düzeydeki Hisarlı Ahmet Sempozyumlarının sekizincisine tüm bilim insanlarını davet etmekten onur duyuyoruz. Sempozyuma değerli bildirileriyle katılacak tüm araştırmacılardan alana katkı sağlayıcı, bilimsel temelleri olan ve özgün yapıda bildiriler hazırlamalarını temenni ediyor, VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu için “Müzik, Medya ve Teknoloji” teması altında aşağıdaki alt başlıkları içeren değerli çalışmalarınızı bekliyoruz.

Sempozyum Alt Başlıkları:

- Akustik
- Bilgisayar bilimleri ve müzik
- Bilgisayarla müzik üretimi
- Çalgı Yazılımları
- Elektroakustik müzik
- Elektronik müzik, sanal müzik üretimi
- Görsel amaçlı ses ve müzik tasarım ve üretimi
- Medya, küreselleşme ve müzik
- Medya, teknoloji ve kültürel çalışmalar

- Medya, teknoloji ve müzik endüstrisi
- Müzikbilim çalışmalarında teknolojik bulgular
- Müzik eğitiminde teknoloji kullanımı
- Müzik teknolojisi eğitimi
- Müzik teknolojisinde sosyo-kültürel etkileşim
- Müzik teknolojisine yönelik donanım ve yazılımlar
- Müzik ve medya
- Sanal sceneler
- Ses kayıtları
- Ses kayıt tarihi
- Ses sistemleri tasarım ve kurulumları
- Teknoloji, sosyokültürel değişim ve müzik
- Teknolojik değişim, popüler kültür ve medya
- Teknolojik değişim, yeni medya ve etnomüzikoloji çalışmaları
- Yeni medya, müzik ve temsil
- Yeni Müzik

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Ahmet Hamdi Nayir
Kamil Saraçoğlu
Mustafa Solak
Remzi Gören
Akil Gür
Mustafa Hisarlı
Nihat Delen
İsmet Çatık

Kütahya Valisi
Kütahya Belediye Başkanı
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü
Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı
Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı
İşadamı
İşadamı

SEMPOZYUM BİLİM KURULU BAŞKANI

Cihan Işıkhhan

Dokuz Eylül Üniversitesi/Türkiye

SEMPOZYUM BİLİM KURULU

Arda Eden
Andreas Treske
Aykut B. Çerezciğolu
Ayla Clark Varol
Can Karadoğan
Cihan Işıkhhan
Feridun Öziş
Hasan Arapgirlioğlu
Maja Ackar
Mehmet Can Özer
Nesrin Kula
Pieter Snapper
Reuben De Lautour
Robert Elliot
Türev Berki
Ufuk Önen
Tatiana Catanzaro
Marcus Siqueira

Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye
Bilkent Üniversitesi-Türkiye
Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye
Landmark College-Amerika
İstanbul Teknik Üniversitesi-Türkiye
Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye
Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye
Kırıkkale Üniversitesi-Türkiye
Saray Bosna Üniversitesi-Bosna Hersek
Yaşar Üniversitesi-Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi-Türkiye
İTÜ, Müzik İleri Araştırmaları M.-Türkiye
İTÜ, Müzik İleri Araştırmaları M.-Türkiye
Tennese State Üniversitesi-Amerika
Hacettepe Üniversitesi-Türkiye
Bilkent Üniversitesi-Türkiye
Brasilia Federal Üniversitesi-Brezilya
Faculdade Cantareira – Brezilya

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

Uğur Türkmen

Afyon Kocatepe Üniversitesi

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Çağhan Adar
Adem Kılıç
Filiz Yıldız
Giray Koçaslan
Gonca Görsev
İsmet Karadeniz
Mustafa Kemal Altınsoy
Resul Doğan
Rıfat Beltekin
Suat Dandinoğlu
Suat Vergili
Yılmaz Anıl Baskı
Yunus Emre Uğur

Afyon Kocatepe Üniversitesi
Ordu Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Hacettepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Hacettepe Üniversitesi
Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Hacettepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi

TAM METİN BİLDİRİLER

CHRONO CROSS OYUN MÜZİKLERİ ÜZERİNE UYARLAMALAR

Öğr. Gör. Dr. A. Serdar KASTELLİ

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı
serdar.kastelli@gmail.com

Gününüzde müzik bilimleri ve müzik üretimi teknoloji ve medya unsurlarının içinde barındırdığı bir yapı haline gelmiştir. Teknolojiyle birlikte müzik ve insan bu yapıya paralel olarak uyum sağlamıştır.

Oyun konsolu, harici televizyon bağlantısı yoluyla oyun oynama imkânı veren bilgisayar kökenli eğlence cihazıdır. Temeli 1947 yılına kadar uzanan bilgisayar oyunları, oyun konsolu gelişim sürecinin de tohumlarını ekmıştır. 1968 yılına geldiğimizde Ralph Baer isimli kaşif, Brown Box adını verdiği ve bugün bildiğimiz oyun konsolu tanımına uyan ilk prototip sistemi tasarlamıştır. Video oyunları ABD, Japonya ve Avrupa'da 70'lerin sonu ve 80'lerin başlarında oluşacak yeni eğlence sektörünün temellerini, 1971 yılı ortalarında ticari bir eğlence olarak ortaya çıkmasıyla atmıştır. Oyun konsolu tanımı ise tüm tüketicilerin sahip olabileceği seri üretim ürünleri tanımlar.

Çalışmamızın konusu olan CHRONO CROSS isimli konsol oyunu, ilk defa 18 Kasım 1999 yılında, SQUARE firması tarafından, Masato Kato, Nobuteru Yūki, Hiromichi Tanaka, Yasuyuki Honne, Ryosuke Aiba isimli kişiler tarafından yaratıldı. Bizim çalışmamız içinde yer alan müzikleri Yasunori Mitsuda tarafından bestelendi. Klasik konsol oyunlarının digital soundları bu bestelerde kullanılmamıştır. Besteler oyun bölümlerinin başında oyunun içinde ikişer dakikalık bir döngü ile yer almaktadır.

Çalışmamızda ele alınmasının nedeni ise; bestecinin nefesli çalgıları sample seslerle duyurması ve ezgi yapılarının bizim kullandığımız Anadolu geleneksel nefesli çalgılarına uyum sağlamasıdır. 22 Kasım 2106'da Türkiye'de bir ilk olarak seslendirdiğimiz konserde; bu oyunun müziklerinden oluşan, aranjelerine sadık kalarak yeniden tasarladığımız altı adet eser dinleyici ile buluşmuştur. Çalışmamızda, solo ezgilerin, dilli kaval, kaval, ney, elektro bağlama, cura, lavta, elektrik gitarın seslendirdiği, aranjelerin ve altyapı argümanlarının stüdyoda yeniden kaydedilerek bilgisayar üzerine icrasıyla oluşan konser seslendirilmiştir. Bildiride, oyunun açılış ve fragman müziği olan "Time's Scar" incelenip seslendirilecektir. Eserin yapım aşamasında kullanılan sample ve Vst enstrümanlar anlatılarak örnekler verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Chrono Cross, Nefesli çalgılar, Aranje

CHRONO CROSS GAME SOUNDTRACKS ON ADAPTATIONS

Öğr. Gör. Dr. A. Serdar KASTELLİ

Ege University State Turkish Music Conservatory
serdar.kastelli@gmail.com

In contemporary times, music science and music production has become a structure that is housed in technology and media elements. Together with technology, music and man fit in harmony with this structure.

The game console is a computer-based entertainment device that allows you to play games through an external TV connection. The computer games, dating back to 1947, planted the seeds of the game console development process. When we arrived in 1968, Ralph Baer designed the first prototype system, named after the famous explorer Brown Box, which we know today. Videogames have spawned the new entertainment industry in the US, Japan and Europe at the

end of the '70s and early 80s with the emergence of commercial entertainment in the mid-1971s. The game console definition defines the series of products that all consumers can have.

The console game CHRONO CROSS, which is the subject of our work, was first created by SQUARE firm on November 18, 1999 by Masato Kato, Nobuteru Yūki, Hiromichi Tanaka, Yasuyuki Honne and Ryosuke Aiba. The music in our work was composed by Yasunori Mitsuda. The digital sounds of classical console games are not used in these compositions. At the beginning of the game episodes are two loops within the game.

The reason why we are dealt with in our work; To announce the breathtaking instruments with sample voices and to adapt to the traditional Anatolian wind instruments we use. On 22nd November 2106, at the concert we performed as a first in Turkey; Six pieces of music composed of this game, which we redesigned by staying true to their arrangements, met with listeners. In our work, the concert performed by solo melodies, dilli kaval, kaval, ney, elektro bağlama, cura, lavda, electric guitar, arrangements and infrastructure arguments were re-recorded in studio and performed on computer. In the declaration, "Time's Scar", the opening and trailer music of the game will be examined and performed. Sample and Vst instruments used in construction phase will be explained and samples will be given.

Key words: Chrono Cross, Woodwinds, Arrange

GİRİŞ

Müzik ve teknoloji, teknolojinin insan hayatını etkilemesine başladığı andan itibaren doğal olarak müzik olgusunu da doğrudan etkilemiştir. Teknolojinin gelişimi ve özellikle dijital çağın başlangıcı ile müzik ve teknoloji birbirini destekleyen bir yapı olarak yer almaktadır. Bilgisayar tabanlı müzik yazılımlarının uygulanması ve hayata geçirilmesi ile müzik ekseninde yaratıcılıkta ve teknik anlamda genişlemeye başlamıştır. Bu genişleme dünya piyasasında çok büyük bir paya sahip konsol, pc, playstation, sega, atari gibi marka ve makine isimleri ile özellikle genç yaşta ki kişilere hitap eden bir sektör haline dönüşmüştür.

OYUN KONSOLLARI HAKKINDA

Oyun konsolu, harici televizyon bağlantısı yoluyla oyun oynama imkânı veren bilgisayar kökenli eğlence cihazıdır. Temeli 1947 yılına kadar uzanan bilgisayar oyunları, oyun konsolu gelişim sürecinin de tohumlarını ekmiştir. 1968 yılına geldiğimizde Ralph Baer isimli kaşif, 'Brown Box' adını verdiği ve bugün bildiğimiz oyun konsolu tanımına uyan ilk prototip sistemi tasarlamıştır. Video oyunları ABD, Japonya ve Avrupa'da 70'lerin sonu ve 80'lerin başlarında oluşacak yeni eğlence sektörünün temellerini, 1971 yılı ortalarında ticari bir eğlence olarak ortaya çıkmasıyla atmıştır.



([https://tr.wikipedia.org/wiki/Video oyunu konsolu](https://tr.wikipedia.org/wiki/Video_oyunu_konsolu) Erişim Tarihi: 05.07.2016.)

CHORONO CROSS OYUNU HAKKINDA

CHRONO CROSS isimli konsol oyunu, ilk defa 18 Kasım 1999 yılında, SQUARE firması tarafından, Masato Kato, Nobuteru Yūki, Hiromichi Tanaka, Yasuyuki Honne, Ryosuke Aiba isimli kişiler tarafından yaratıldı. Bizim çalışmamız içinde yer alan müzikleri Yasunori Mitsuda tarafından bestelendi.

Chrono Cross, GameSpot'tan nadir bulunan 10,0 puanla mükemmel derecelendirme ile eleştirmenlerin beğenisini kazandı.

Chrono Cross'un hikayesi, Serge adında bir genç çocuğa ve paralel dünyalar üzerine odaklanıyor. Serge, çocukluğunda, alternatif bir gerçeklikle karşı karşıya kalırken, iki dünyanın ayrışmasının gerçeğini keşfetmek için gayret gösteriyor. Parlak hırsız Kid ve diğer 43 karakter, El Nido çevresindeki yolculuklarında ona yardımcı oluyor. Geçmişini ortaya çıkarmak ve gizemli 'Dondurucu Alev'i bulmak için çabalayan Serge, esas olarak kendisini yakalamaya çalışan gölgeli bir karşıt Lynx tarafından sorgulanıyor. (https://en.wikipedia.org/wiki/Chrono_Cross Erişim Tarihi 12.09.2016)

CHRONO CROSS OYUNU MÜZİKLERİNİN BESTECİSİ HAKKINDA

Mitsuda , 21 Ocak 1972'de Japonya'da dünyaya geldi. Çocukken piyano dersleri aldı. Ayrıca, küçük yaşta PC'lerle ilgilendi ve bireysel çabalarıyla basit şarkıları bestelemeyi ve oyunları programlamayı öğrendi. Lise süresince Mitsuda, Vangelis'in Blade Runner ve Henry Mancini'nin The Pink Panther filmi müziklerinden esinlenerek müzik üretmeyi keşfetti. Liseden sonra, Junior College of Music'e katıldı. Okulun düşük prestijine rağmen, Mitsuda profesörlerinden verimli dersler aldı.

Final Fantasy bestecisi Nobuo Uematsu, Mitsuda'ya şu anda istihdam edildiği Square Co.'daki müzik bölümündeki bir jenerik müziği sipariş etti. Nisan 1992'de şirketin ses ekibinde yer aldı.

CHRONO CROSS OYUNUN MÜZİKLERİ NEDEN ELE ALINDI?

Bestecinin ezgilerde nefesli çalgıları ön planda tutması ve ezgi yapılarının bizim kullandığımız “kamuş dilsiz kaval” çalgısına uyum sağlaması nedeniyle bu konu üzerinde çalışıldı.

Kamuş dilsiz kaval'ın kromatik dizilime sahip olan bu çeşidi 1990'lardan bugüne görülmektedir. Genellikle sekiz eşit boğumdan oluşan kargıdan yapılır. Ağaç kavallar gibi yağlanması gerekir. Ses rengi biraz cılızdır. Tiz seslerde, ilk boğumun olması nedeni ile mükemmel sonuç verir.

Müzikler oyun içinde ikişer dakikalık bir döngü ile yer almaktadır. Ezgisel olarak New Age, Türk ve Arap seslenimleri hissedilen bu çalışmayı ilginç ve değerli bularak 22 Kasım 2016'da Ege Üni., Etnografya Müzesinde verilen konserde seyirciyle buluştu, basın ve yayında çok olumlu tepkiler aldı.

Eserlerin hazırlanma aşamasında, stüdyo ve canlı konser şeklinde iki aşama çalışmayı oluşturdu.

Audio kayıtlarda:

Klasik Gitar: M. Ali EDİS

Bendir, Darbuka Tef, Tombak, Kahon, Tepsi: Hüseyin ÖZDOĞAN

Midi Vst enstrümanlar, Bass gitar, mix ve mastering. Serdar KASTELLİ

Konserde:

Cura Bağlama, Elektrik Bağlama: Uğraş Önal Burç

Latva: Adil Çete

Elektro Gitar: Çandar Aşkın

Kaval, Ney, Flüt, Hu-lu-si, Dilli Kaval: Serdar KASTELLİ

CHRONO CROSS oyun müziklerini üzerinde çalışırken oyuna ait 125 track incelendi. Tematik özelliklerin ve melodik yapının özellikleri göz önünde bulundurularak altı adet eser seçildi. Eserler oyunun içinde daha öncede belirtildiği gibi ikişer dakikalık döngü (loop) olarak yer almaktadır. Bizim uyguladığımız ezgi trafiği içinde eserler uzatılarak genellikle dört dakika ekseninde sınırlandırılmıştır.

ESERLERİN ANALİZ VE TASVİRİNE DAİR İKİ ÖRNEK ESER

1- TIME'S SCAR: Oyunun jenerik müziği olarak yer alan bu çalışma oyunun en çok bilinen melodisidir. Mi minör gitar arpejlerinden sonra 88 BPM lik bir tempo esere hâkim olur. Soprano tonların bir flüt sesi ezgiyi icra eder eder Em6 lı ekseninin de melodi genişler. Daha sonra perküsyonlar eşliğinde senfonik bir hava hâkim olur. Pedal ses mi tonunda kalır ezgi 5-6-7.derecelerde ilerleyerek perküsyonlarla uyumlu bir tema oluşturur. 1. kemanlar A melodisini seslendirir. İki tekrardan sonra B melodisini solo keman seslendirir. Perküsyonların belirgin atağından sonra C melodisi güçlenerek finale doğru yol alır ve güçlü bir finalde sert bir şekilde bitirir.

Time's Scar isimli eseri bizim ele alış biçimimiz ve yorumlamamız ise;

Klasik gitarlar eserin aslına sadık kalarak yeniden icra edildi. Eserin intro ezgisinde duyulan soprano flüt yerine, Tokat yapımı dilli kaval çalgısı seslendirildi.

Perküsyon olarak bendir, darbuka, fırçalı bas bendir çalgıları kullanıldı. Birinci kemanların seslendirdiği A bölümünü yan flüt seslendirdi. B bölümünü düşük derecede etkilendirilmiş overdrive pedalla desteklenmiş elektro bağlama seslendirdi. C melodisini ise elektro bağlama ve yan flüt unison olarak seslendirdi. Eserin finalinde sırasıyla Cmaj ve Dmaj arpejleri yine unison icra edilerek güçlü bir finalle sona erdi.

Eserin, konser performansına hazırlanışı şu şekildedir: Klasik gitar ve perküsyonlar stüdyoda kaydedildi. Senfonik keman sesleri Hypersonic 2 VST olarak kullanıldı. Dilli kaval, yan flüt ve elektro bağlama konser esnasında canlı olarak diğer bahsettiğimiz altyapı argümanları DjLite konsolu ile üzerine icra ederek seslendirildi.

2- DROWNING VALLEY: 5/8 lik ritm yapısına sahip olan bu beste Türk müziğine yakınlığı nedeniyle seçildi. Si minör girişli melodi B bölümündeki yarım ses modülasyon ezginin genişlemesi buselik makamı yönündeki genişlemesiyle ilgi çekici bir yapıya bürünmüştür. C bölümündeki melodi yapısı la maj modülasyonla nihavent makamı beşlisine çözümlenmiştir. Kendi içinde iki adet modülasyona sahip olan melodi kamış dilsiz kaval çalgısı ile seslendirilmiştir Bu tür kavallar, tiz registerdaki sesleri yumuşak elde edilmesine uygun olan çalgılardır. Ezginin orijinalinde melodiyi obua çalgı seslendirmektedir.

Perküsyon olarak ilk alüminyum tepsi efektif olarak ritim kurgusunu başlatır. Soru cevap şeklinde gelişen tamburine ve darbuka düetleri ezginin bitimine doğru fırça ile çalınan bas bendir güçlendirerek diğer ölçüye giren Doli çalgısına bırakır.

Doli isimli çalgı, genellikle Karadeniz bölgesinin Artvin ilinde sıklıkla kullanılan bir ritim çalgısıdır. 5/8 lik eli Horon isimli halk oyunu ritmik vurgu yönünden Drowning valley isimli bu eserin ritim yapısıyla uyum göstermektedir. Bu ritmi ezgi içinde stüdyo da 2 kanal olarak farklı akortlarda kaydedildi. Eserin ilerleyen bölümlerinde perküsyonlarla zenginleştirildi.

Eserin altyapısının kurgusu ise;

Kalimba çalgısının sample sesleri kullanılarak orjinal partiyonu midi olarak yazıldı. Bas partiyonları orjinali gibi seslendirildi. Yaylı sesler armonik kurgularla altyapıyı oluşturur.

Klasik gitar orijinal akor ve arpejlere sadık kalarak kaydedildi. Eserin ara bölümüne kamış dilsiz kaval ile doğaçlama icra edildi. Daha sonra eser ilk ölüme döner ve yavaşlayarak final verir.

SONUÇ

Bütün bu aşamalardan geçen konsol oyunları içinde çok önemli ve kült bir yapım olan Chrono Cross isimli oyunun Yasunori MITSUDA tarafından bestelenen müzikleri, 81 saatlik bir çalışma sonucu tüm altyapılar orijinal aranjelerine sadık kalarak yeniden yapıldı bazı bölümleri uzatıldı. Solo çalgı olarak konserde başta nefesli çalgılar olmak üzere konuk sanatçı eşliğinde yukarıda belirtilen çalgı ve icracılar performanslarını sergilediler.

22 Kasım 2016,Ege Üni. Etnoğrafya Müzesi saat 18:00’da gerçekleşen konserle bu çalışmalar seyirciyle buluşma şansı yakaladı.

Aynı çalışma 12 Mayıs 2017’de VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu açılış konserinde Serdar KASTELLİ, CHRONO CROSS playstation oyun müziği üzerine Nefeslenişler 9” teması ve ismiyle bilim insanları ve seyirciyle buluştu.

KAYNAKÇA

(https://en.wikipedia.org/wiki/Chrono_Cross Erişim Tarihi 12.09.2016)

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Video_oyunu_konsolu Erişim Tarihi: 05.07.2016.

DİJİTAL MÜZİK ARŞİVLERİNDE TEKNOLOJİ VE MEDYA KULLANIMI

Abdullah AKAT

Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
aakat@ktu.edu.tr

Özet

Avrupalı araştırmacılar 19. yy sonunda kendileri için bilinmeyen müzik türlerini incelemek, kültürel evrimin parçalarını bulmak ve karşılaştırmak için dünya üzerindeki farklı coğrafyalardan ses kayıtları toplamaya başlamıştır. Bu durum kısa sürede müzik arşivleri için yeterli bir zemin oluşturmuş ve 1899'da Viyana'da, 1900 yılında Berlin'de fonograf arşivleri kurulmuştur. Dönemin karşılaştırmalı müzikoloji anlayışıyla paralel bir yapılanma içinde olduğu gözlenen müzik arşivleri, etnomüzikolojinin disiplin olarak ortaya çıkışı ve gelişmesi ile 20. yüzyılın ikinci yarısında kabuk değiştirmek durumunda kalmıştır. Değişen arşivcilik anlayışı, arşiv kullanıcılarının amaç ve beklentilerini çeşitlendirmiş, süreç içerisinde gelişen ses kayıt teknolojileri, arşivlerdeki teknolojik yenilenmeleri zorunlu kılmıştır. 2000'lere gelindiğinde yeniden biçimlenen müzik arşivlerinin dijitalleştirme çalışmaları ya tamamlanmış ya da bir şekilde başlatılmıştır. Bu durum müzik arşivlerinin yapısına direkt etki ederken, arşivlerin iç işleyiş mekanizmaları, organizasyon şemaları ve personel ihtiyaçları değişmiştir.

Bu bildiride geleneksel arşiv modellerine kısaca değinilerek, arşivlerin dijital müzik arşivciliğine geçiş ve uygulama süreçleri incelenecektir. Ayrıca, müzik arşivlerindeki teknoloji kullanımının çalışma prensiplerine vurgu yapılarak dijital medyanın etnomüzikoloji çalışmalarındaki veri sağlama işlevinin önemi üzerinde durulacaktır.

Bildirinin amacı, uluslararası alandaki dijital müzik arşivlerinin teknoloji ve medya kullanımında geride bıraktığı süreci değerlendirmek ve eriştiği noktayı tespit etmek; ülkemizdeki dijital müzik arşivciliği çalışmalarının bu standartlara yükseltilmesi hedefiyle desteklenerek yaygınlaştırılması için farkındalık yaratmaktır.

Çalışma sürecinde, Avrupa'nın önemli müzik arşivlerinde bulunularak çok sayıda müzik arşivisti, arşiv yönetici ve çalışanları ile yüz yüze görüşmeler yapılmış, katılarak gözlem ve yaparak öğrenme yöntemleri uygulanmıştır. Uluslararası alanda tanınmış bazı arşivlerin yetkilileriyle konu hakkında yazışmalar yapılarak, bu arşivlerin internet sayfası, sosyal medya hesabı gibi medya organları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Arşiv, Müzik Arşivciliği, Dijital Müzik Arşivi, Dijitalleştirme, Dijital Medya.*

USE OF TECHNOLOGY AND MEDIA IN DIGITAL MUSIC ARCHIVES

Abstract

At the end of the 19th century, European researchers began collecting sound recordings from various locations for analyzing unknown music genres and finding and comparing pieces of cultural evolution. This study has provided sufficient basis for music archives in a short while and phonograph archives have been established in Vienna in 1899 and Berlin in 1900. These music archives observed to have a parallel structuring with the comparative musicology approach of the era, had to change in the second half of the 20th century after ethnomusicology arose and developed as a discipline. Changing archiving approach varied purposes and expectations of archive users and sound recording technologies developing through the process made technological improvements for the archives necessary. When, we come to 2000s,

digitalization studies of reconstructing music archives were either completed or started in anyway. This situation has a direct impact on the structure of music archives and internal operational mechanisms, organizational schemes and personnel requirements of archives have changed.

In this paper, I will briefly refer traditional archive models and analyze transition and implementation processes of digital music archiving of archives. In addition to this, the working principles of use of technology in music archives will be emphasized and the importance of data validation functionality of digital media on ethnomusicology will be taken into consideration.

The aim of this paper is to evaluate the process of digital music archives in international field left behind with regards to use of technology and media and determine the reached point and create awareness for expanding digital music archiving activities in our country by supporting with the goal of raising to these standards.

During the study, important music archives of Europe were visited, face to face interviews were held with several music archivists and managers and employees of archives and participant observation and learning by doing methods were applied. Correspondences related with the subject were exchanged with authorities of some internationally well-known archives and media organs of these archives such as web pages, social media accounts and etc. were examined.

Keywords: *Archive, Music Archiving, Digital Music Archive, Digitalization, Digital Media.*

MÜZİK ARŞİVLERİ

Arşiv kelimesi Latince’de resmi daire, belediye sarayı anlamı taşıyan “Archivum”dan gelmektedir. Arşivler, toplumun tarihine ışık tutan, geçmişi günümüze, günümüzü ise yarınlara aktaran kültürel bellekler olarak çeşitli kıstaslara göre gruplandırılabilir. Başlıca görevleri; belgeleri tespit etmek ve ayırımını yapmak, kayba uğramaktan korumak, gerekli şartlarda saklamak, yararlanmaya sunmak ve bu faaliyetleri kontrol altında tutmak olan arşivlerden etkin biçimde faydalanmak için çalışılacak arşivin genel yapısını, içeriğini ve özelliklerini bilmek gerekir.

“Müzik arşivleri, içeriğine uygun ses kayıtları toplayan, elde edilen ses kayıtlarını uygun ortamlarda koruyan, sahip olduğu en üst teknoloji yoluyla orijinal materyale zarar vermeden ya da en az şekilde zarar vermek kaydıyla kopyalayan, sınıflandıran, kataloglarını hazırlayan ve yayınlayan, sergiler düzenleyen, bilim insanlarına ve meraklı kişilere açık olan veya belli kurallar dahilinde paylaşımlarda bulunan resmi ya da özel kuruluşlardır” (Akat, 2015: 42).

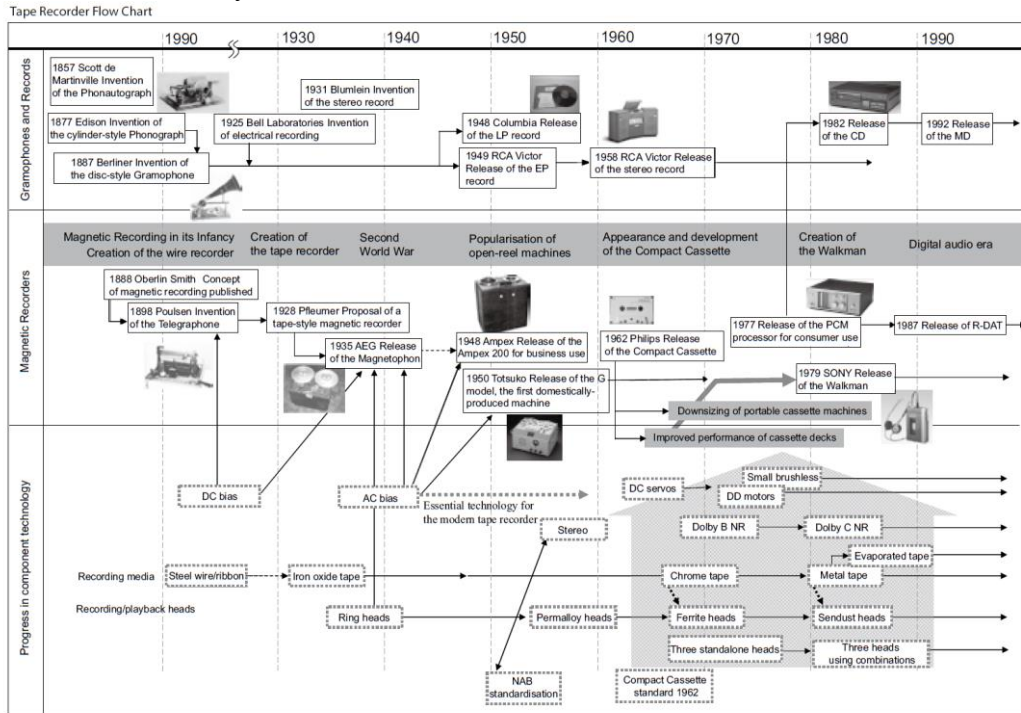
Müzik arşivlerinin etnomüzikoloji disiplininin gelişimine yönelik olarak gösterdiği değişim süreci kabaca 1899 – 1950, 1950 – 1990 ve 1990 – günümüz şeklinde ele alınabilir. Bu durum karşılaştırmalı müzikolojiden etnomüzikolojiye geçiş ve etnomüzikolojinin çalışma alanları ve konularının yeniden şekillenmesinin yansıması olarak da düşünülebilir.

19. yüzyıl sonunda evrim teorisine bağlı olarak gelişen kültürel evrimcilik anlayışıyla, batı tarafından dünya üzerinde özellikle yazılı olmayan veya bilinmeyen müzikal türlerin keşfedilmesi, gizemli olanın sır perdesinin aralanması, kültürel evrim sürecinde tek düze değişen parçaların toplanması ve bir araya getirilerek karşılaştırılması gibi amaçları karşılamak için ses kayıtları toplanmaya başlanmıştır. Fonografin 1877 yılında icat edilmesi ve Alexander J. Ellis'in 1885 yılında perde ve aralıkları ölçmek üzere geliştirdiği cent sistemi bu alanda öncü olmuştur. Ses kaydının yapılabilmesi ve elde edilen müziklerin ölçülerek analiz edilebilmesi 'bilimsel nesnellik' açısından oldukça önemli olmuş ve karşılaştırmalı müzikolojinin temel prensiplerinden birini teşkil etmiştir. Kültürel evrimcilikten beslenen ve müzik analizinde bilimsel nesnelliği

sağladığını düşünen Carl Stumpf, Erich M. von Hornbostel gibi başlıca araştırmacıların çalışmaları Berlin Ekolü olarak tanımlanmış ve karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarının merkezinde yer almıştır. Bundan dolayıdır ki, 1899 yılında kurulan "Wien Phonogrammarchiv" ve 1900 yılında kurulan "Berlin Phonogramm-Archiv" dünyanın en eski müzik arşivleri olmuşlardır.

Dönemin karşılaştırmalı müzikoloji anlayışıyla paralel bir yapılanma içinde olduğu gözlenen müzik arşivleri, etnomüzikolojinin disiplin olarak ortaya çıkışı ve gelişmesi ile 20. yüzyılın ikinci yarısında kabuk değiştirmek durumunda kalmıştır. Değişen arşivcilik anlayışı, arşiv kullanıcılarının amaç ve beklentilerini çeşitlendirmiş, süreç içerisinde gelişen ses kayıt teknolojileri, arşivlerdeki teknolojik yenilenmeleri zorunlu kılmıştır. 1990 sonrasındaki çalışmalara paralel olarak da özellikle 2000'lere gelindiğinde müzik arşivleri yeniden yapılanmak durumunda kalmış, dijitalleştirme çalışmaları ya tamamlanmış ya da bir şekilde başlatılmıştır. Bu durum müzik arşivlerinin iç işleyiş mekanizmalarını, organizasyon şemalarını ve personel ihtiyaçlarını değiştirmiştir.

Arşivlerin teknolojik alt yapılarının değişimi ise ses kayıt teknolojilerinin gelişimi ile aynı düzlemde gerçekleşmiştir. Müzik arşivlerinde 1899 – 1940 yılları arasında fonograf ve gramofon, 1940 – 1990 yılları arasında manyetik teyp, 1990'dan itibaren ise DAT ve diğer dijital ses kayıt aygıtları ile sürdürülen çalışmalar görülmektedir. Özellikle 2000'li yıllarda dijital ses kaydının yanı sıra eski materyaller üzerinde de yoğun dijitalleştirme faaliyetleri yürütülmektedir. 2000'ler öncesinde arşivlerde çok sayıda bal mumu silindir, taş plak, magnet band, dijital kaset, mikro kaset gibi alan çalışması yoluyla çeşitli aygıtlarla alınmış "original audio" koleksiyonlar ve bunlara ek olarak 45'lik, long play, compact kaset, CD gibi seri üretim yoluyla basılmış ses materyalleri bulunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma prensiplerine uygun olarak bilgi fişleri, kataloglar, kitaplar, alan notlarından oluşan defterler, teknik bilgiler ve envanter dokümanları gibi matbu malzemeler de yer almaktadır.



Şekil 1. Ses kayıt teknolojisi akış çizelgesi (Kimizuka, 2012: 271)

DİJİTAL DÖNEME GEÇİŞ

1993 yılında Rob Lord ve Jeff Patterson (Internet Underground Music Archive – IUMA) adıyla MP2 formatında bir çeşit dijital müzik arşivi oluşturmuştur. Diğer taraftan Indiana Üniversitesi Variations projesi (Dijital Müzik Kütüphanesi Oluşturma Projesi) ile bu alanda yeni bir çığır açmıştır. 1996-2005 yılları arasında devam eden proje ile MP3 gibi formatlar geliştirilerek, dijital kopyaların belleklerde depolanabilmesi sağlanmıştır. Devamında MP3 formatı ve Winamp, Real Player gibi alternatif oluşturan, özgürleştirici ve daha çok kişisel arşivler oluşturulmasını sağlayan uygulamalarda artış görülmüştür.

Bu tür gelişmelerle birlikte 2000’lerde dünya genelinde dijital müzik arşivciliğine geçiş süreci yaşanmış ve bu durum arşivlerdeki iç işleyiş mekanizmalarının, organizasyon şemalarının ve personel ihtiyaçlarının değişmesine yol açmıştır.

Özellikle dijitalleştirme işlemleri için çok sayıda teknik elemana gereksinim duyulmuş ve uzun zamanlar gerektiren meşakkatli bir dönüştürme süreci başlamıştır.



Şekil 2. Sesin analogtan dijital dönüşümü (Ya-Ping Hsieh, 2015: 2)

Bir yandan da dönüştürülen arşiv materyallerini depolama ve dijital ortamda koruma tekniklerini geliştirme ihtiyacı doğmuştur. Hatta bu ihtiyaç sadece koruma ile sınırlı kalmamış aynı zamanda dijital materyallerin sergilenmesi, paylaşımı gibi durumlarda etik sorunlarla telif vb. hak ve ihtilaf yaratabilen konularla yeni boyutlar kazanmıştır.

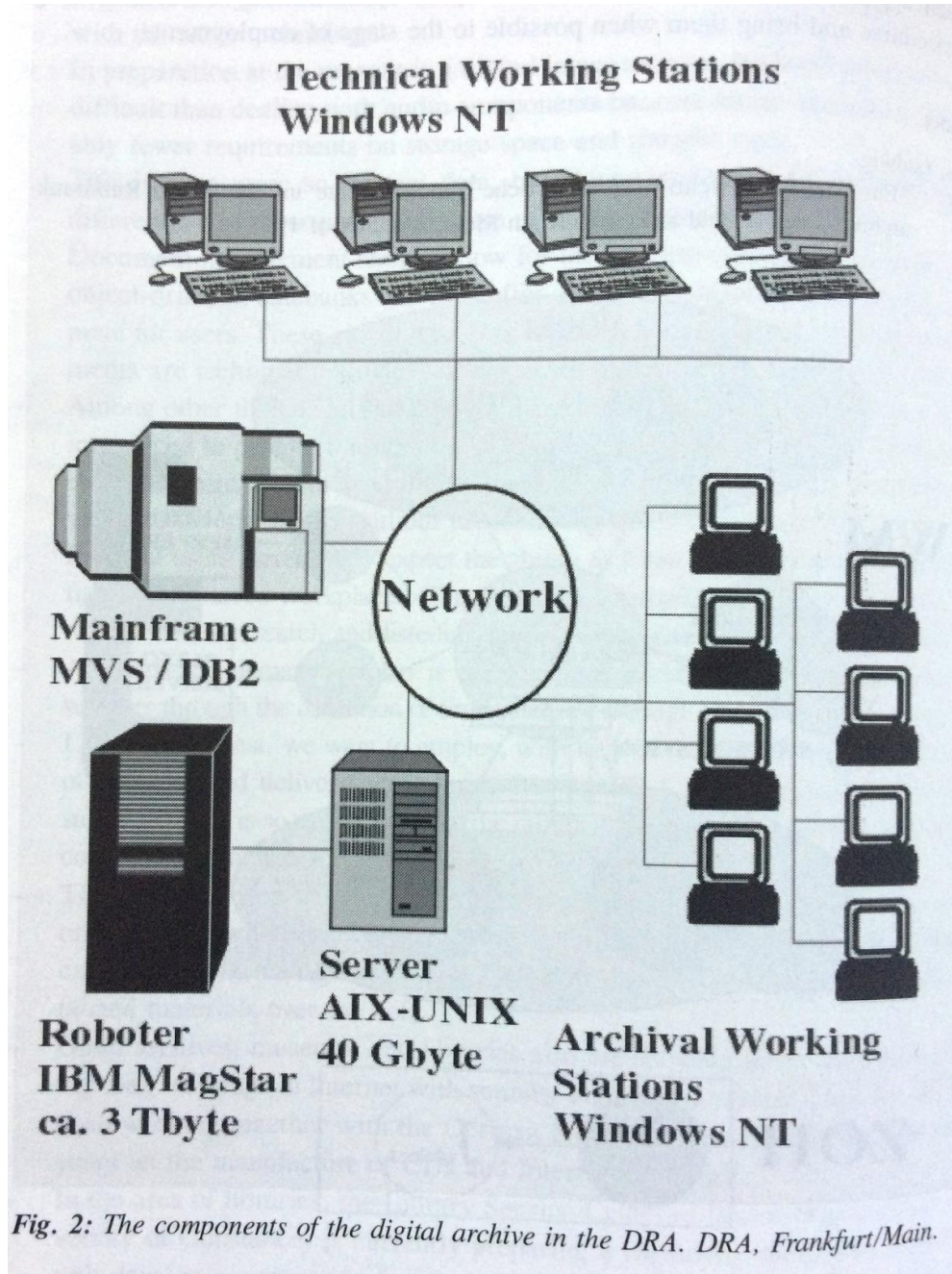
Bu değişimler akademik ortamlarda tartışılmaya başlanırken, IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives) düzenlemiş olduğu düzenli sempozyumlar ve çıkardığı süreli yayınlarla bu alana önemli katkılar sunmuştur. 1969 yılında Amsterdam’da kurulan IASA’ya 70 ülkeden ses ve görsel-ışitsel arşivlerin üyeliği bulunmaktadır. IASA bünyesinde arşivlerdeki değişen ihtiyaçların karşılanabilmesi için birçok faaliyet yürütülürken en önemli yayınlardan ikisi müzik arşivciliğinin etik ve stratejik yönlerini tanımlayan “IASA-TC 03” ve ses materyallerinin korunması hakkındaki uygulamalardan oluşan bir el kitabı olan “IASA-TC 04” olmuştur.

TEKNOLOJİ VE MEDYA KULLANIMI

“Günümüz müzik arşivlerinde, arşivistlerin yanı sıra yöneticiler, araştırmacılar, küratörler, ses mühendisleri, ses teknisyenleri, bilgi-işlemciler gibi meslek gruplarından çalışanlar mevcuttur” (Akat, 2015: 43). Yöneticiler, araştırmacılar, küratörler daha çok arşivlerin dışa dönük yüzünü oluştururken, ses mühendisleri, ses teknisyenleri ve bilgi-işlemciler işin mutfak kısmında bulunmakta ve son dönem arşiv çalışmalarının arka planını hazırlamaktadırlar. “Ses mühendisleri arşive ulaşan kayıtların teknik özelliklerinin analiz edilmesi ve yazılması, kopyalanması, dijitalleştirilmesi, arşivin çalışma sistemine uygun formatlara dönüştürülmesi, tarihi kayıtların günümüze taşınması için gerekli işlemlerin yapılması gibi işlerden sorumludur. Ses teknisyenleri, ses mühendisleri ile uyum içerisinde çalışmaktadır ve onların verdiği işleri yapmanın yanı sıra, balmumu silindir vb. tarihi materyallerin laboratuvarda yenilerini üretmek,

bant vb. materyallerin tamirini yapmak, tarihsel süreçteki ses kayıt cihazları vb. alet-edevatın bakımını ve tamirini yapmak, kabloları hazır tutmak ve onarmak gibi destek işlerini yapmaktadır. Bunlara ek olarak, alan araştırmalarında veya sergi alanında mikrofonlama yapmak, kayıt almak vb. tonmaisterlik faaliyetlerini de ses mühendislerinin nezaretinde yürütmektedir. Bilgi-işlemciler arşivlerin matbu ve/veya online olarak ara yüzünü oluşturmak, dokümantasyon yapısını sağlamak, veritabanındaki bilgilerin girişini yapmak, erişim alt yapısını hazırlamak, sistemin çalışırlığını ve güvenliğini denetlemek ve olası aksiliklerde çözüm üretmek gibi sorumluluklar taşır” (Akat, 2015: 43).

Anlaşılabacağı üzere bir müzik arşivinin nitelikli ve etkin kullanıma açılabilmesi teknik elemanlarının çalışmalarıyla şekillenebilmektedir. Dijital arşivciliğe geçiş sürecinde arşivlerin kullanıcıya açılması ve sistemin güvenli bir biçimde işler hale getirilerek eldeki verilerin ziyaretçilerin kullanımına sunulması pek de kolay olmamıştır. Bu geçiş sürecinde ağın nasıl kurulacağı, sistemdeki verilerin kullanıcıya nasıl aktarılacağı gibi konular müzik arşivistlerinin ya da arşiv yöneticilerinin tek başlarına çözebileceği bir sorun değildir. Özellikle eldeki dijital verinin çevrimiçi sistem dışında online kullanıma açılması son yıllarda başlı başına bir süreç olmuştur. Birçok dijital arşiv çevrimiçi veri kullanımıyla ilgili teknik meselelerini çözüme kavuşturmuşken, çok sayıdaki arşivin veritabanını çevrimdışı açma çalışmaları halen sürmektedir. Hemen her arşivin bir web sayfası olmakla birlikte dijital medya aktarımı belirtilen sebeplerden dolayı tam anlamıyla gerçekleşmemektedir. Ancak yine de bu arşivlerin büyük bir bölümünde katalog taraması yapılabilmekte ve sahip oldukları koleksiyonlar ve diğer veriler hakkında bilgi ve fikir sahibi olunabilmektedir.



Şekil 3. Dijital arşiv çalışma sistemi için bir örnek çevrimiçi yapılanma modeli (Schlenkrich, 2002: 160)

Dijital müzik arşivleri günümüzde etnomüzikologlar tarafından sıklıkla kullanılmaktadır ve online hizmet veren arşivlerin sayısı arttıkça bu ilginin daha da artacağı düşünülmektedir. Son dönem çalışmalarında Youtube vb. sosyal medya sağlayıcılarının etnomüzikoloji çalışmalarında kaynak olarak ele alınma oranındaki artışı göz önüne aldığımızda, çok önemli tarihsel koleksiyonlara sahip olan müzik arşivlerinin internet ortamına tamamen açılması etnomüzikoloji çalışmalarına daha da fayda sağlayacak ve nitelik açısından ciddi kazanımlar getirecektir. Çünkü arşivlerden sağlanan dijital medya etnomüzikoloji çalışmalarında zaman kaybını önlemekte, birincil kaynaklara kolay erişim imkanı sağlamakta ve araştırmaların verimliliğini ve güvenilirliğini arttırmaktadır.

SONUÇ

Dünyada 1899 yılından itibaren müzik arşivciliği alanında birçok çalışma yapılmış, ilk müzik arşivlerinin kurulmasının ardından bu alanda arşivcilik eğitimleri verilerek uzman personeller yetiştirilmiş, araştırmacılara arşiv kullanımı hakkında temel eğitimler verilmiştir. Türkiye’de ise genel anlamda arşivcilik eğitimine Macar arşivist Lajos Fekete’nin 1936-37 yıllarında ülkemizde yaptığı çalışmalarla başlanmıştır. Fekete, Başbakanlık Arşivi ve Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi personeline eğitim vermekle birlikte İstanbul ve Ankara’da arşivcilik konusunda konferanslar düzenlemiş ve bu konuda raporlar hazırlamıştır (Binark, 1980: 222-223). Buna göre ülkemizde ilk arşivcilik eğitiminin 1930’lu yıllarda başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak müzik arşivciliği alanında günümüze dek açılmış herhangi bir eğitim programına rastlanılmamıştır. Yalnızca Gültekin Oransay döneminde 1980-1983 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Bölümü’nde hem bir ders hem de bir uzmanlık alanı olarak okutulduğu görülmektedir.

Türkiye’de müzik araştırmacılarının arşiv kullanımı konusunda eğitim eksikliği olduğu gibi mevcut az sayıda arşivin de arşivciliğin temel ilkeleriyle ilgili pek çok eksikliği vardır. Bunların başında arşiv materyallerinin iyi korunamaması, arşivlerin araştırmacılara kapalı olması veya çok ağır kullanım şartlarının uygulanması gelir. Özetle, müzik araştırmaları ve araştırmacıları için geçmişle kopuklukla başlayan bir dizi olumsuz koşul söz konusudur. Dünyada müzik arşivciliğinin geçmişteki geleneksel yapısından günümüzdeki dijital dönüşüm sürecine dek geldiği noktaya bakıldığında, kurumsal müzik arşivlerinin ne denli önemli olduğu anlaşılabacaktır. Bu sebeple müzik arşivciliği, dijitalleştirme, online katalog ve dijital medya erişimine yönelik yeni projelere ivedilikle ihtiyaç vardır. Bu kapsamda Hacettepe Üniversitesi, Ege Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi ve Karadeniz Teknik Üniversitesi’nin çalışmaları devam etmektedir; ancak tam anlamıyla tamamlanmış, uluslararası alanda rekabet edebilecek düzeye henüz ulaşılabilmiş değildir.

KAYNAKLAR

- Akat, A. (2015). Müzik Arşivleri, “Müzikte Araştırma Yöntemleri”, ed. Songül Karahasaoğlu, Elif D. Yavuz, İTÜ TMDK Yayınları, İstanbul.
- Binark, İ. (1980). Arşiv ve Arşivcilik Bilgileri, T.C. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- Hsieh, Y. (2015). Digitizing Sound Files, Web.
<<http://www.edb.utexas.edu/minliu/multimedia/PDFfolder/DigitizingSound.pdf>>
- Kimizuka, M. (2012). Historical Development of Magnetic Recording and Tape Recorder, “Survey Reports on the Systemization of Technologies”, National Museum of Nature and Science, Vol 17.
- Schlenkrich, C. (2002). From Recording-oriented Archiving to Data-oriented Storage: Digitizing of Historical Sound Documents at the Deutsches Rundfunkarchiv, “Music Archiving in the World”, ed. Gabriele Berlin, Artur Simon, VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin.

***SES KAYIT STÜDYOSUNDA YAPILAN GERÇEK ZAMANLI ÇOK KANALLI
KAYITLARDA YAŞANABİLECEK SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ: “5 QUARTET”
PROJESİ KAYIT, MİKS VE MASTERİNG SÜREÇLERİNİN İNCELENMESİ***

Doç. Dr. Abdurrahman TARİKCI

Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü
tarikci@gmail.com

ÖZET

Müzik teknolojisi sanat ve teknolojinin aynı anda işlendiği bir çalışma alanıdır. Bu alanın geçmişi, diğer bilimsel araştırma konularıyla karşılaştırıldığında çok eskiye dayanmamaktadır. Ancak alan, doğası gereği hızlı değişim ve gelişim göstermektedir. Özellikle dijital teknolojinin yaygın kullanması ile beraber bu değişim ve gelişmeler çok daha hızlı ve radikal olmaya başlamıştır. Dijital teknolojinin ortaya çıkardığı en büyük değişimler müzik teknolojisinin merkezi uygulama alanlarından biri olan ses kayıt stüdyolarında görülmektedir. Ses kayıt stüdyolarında ilk göze çarpan değişim, gerçek zamanlı çok kanallı performans kayıtlarının azalması ve yerine overdubbing adı da verilen yöntemle farklı zamanlarda farklı ses kaynaklarının kayıtlarının yapılmasıdır. Ancak overdubbing yönteminin, müzikteki doğallığın yitirilmesine neden olması, mükemmel sonuca fazla odaklanması gibi eleştirilen yönleri de mevcuttur. Bu nedenle, kimi müzik yorumcularının öncelikli tercihleri, teknik olanakların yeterli olduğu hallerde gerçek zamanlı çok kanallı kayıt yönünde olmaktadır.

Diğer yandan, gerçek zamanlı performans kaydı süreçlerinin de kendine has ayrı çalışma sistemi, teknikleri ve sorunları mevcuttur. Bu nedenle, bu kayıtlar için olası çözüm öneri overdubbing tekniği için kullanılanlardan farklılaşabilmektedir. Bu çalışmada, “5 Quartet” projesinin gerçek zamanlı çok kanallı kaydı incelenecektir. Müzik Teknolojisinin “sıradan” ve “değerli” unsuru olan uygulamanın incelemesi ile gerçek zamanlı çok kanallı yönteminin kayıt, miks ve mastering aşamalarının olabildiğince detaylı bir biçimde ortaya çıkarılması hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıt, Overdubbing, Ses kayıt, Miks, Mastering

***POTENTIAL PROBLEMS AND SUGGESTED SOLUTIONS TO REAL-TIME
MULTITRACK RECORDING SESSIONS AT AUDIO RECORDING STUDIOS:
INVESTIGATION OF RECORDING, MIX AND MASTERING SESSIONS OF
“5 QUARTET” PROJECT***

Assoc. Prof. Dr. Abdurrahman TARİKCI

Çankırı Karatekin University Faculty of Fine Arts Department of Music Technology
tarikci@gmail.com

ABSTRACT

Music technology is a subject that covers art and technology simultaneously. Compared to other scientific research fields, this subject do not go back a long way. However, there are precocity and alteration on this field due to its nature. Especially after the extensive usage of digital technology, these developments and alterations become more rapid and radical. The most radical changes because of digital technology appear in audio recording studios, which is the

main field of application of music technology. The first alteration occurs at audio recording studios due to digital technology is decrease of the real time multitrack performance recording and instead of it, using a method of recording different sound sources at different times, called as overdubbing. On the other hand, there are some negative opinions about overdubbing such as disappearance of naturalness of music, too much focusing on perfection. Therefore, if there is technically sufficient conditions, some musicians prefers real-time multitrack recording.

On the other hand, real-time multitrack recording processes have different working systematics, techniques, and problems special to it. Therefore, suggested solutions for these recording sessions can be different from the ones that can be used in overdubbing. In this work, real-time multitrack recording sessions of “5 Quartet” project will be investigated. Via examination of application, which is an “ordinary” and “valuable” element of music technology, it is aimed to detect stages of record, mix, and mastering in detail.

Key Words: Real-time multitrack recording, Overdubbing, Sound recording, Mixing, Mastering

GİRİŞ

Müzik teknolojisi müziğin üretimi, sunumu, yayınlanması gibi birçok alanda temel rollerden birini üstlenmektedir. Bu nedenle müzisyenler ve müzik dinleyicileri, farkında olarak ya da olmayarak müzik teknolojisi alanı ile ilgilidirler. Bu ilgi kimi zaman müzik dinlemek için kullanılan bir kulaklık ile ilgili iken kimi zaman özel bir yapıya sahip bir mikrofon ya da türlü olanaklara sahip bir yazılımla ilgili olabilmektedir. Dolayısıyla hem müzik sanatının hem de teknolojinin türlü yönleri bu alanın içerisindedir. Daha açık bir ifadeyle müzik teknolojisi, kapsamı nedeniyle çok disiplinli bir alandır. Ancak bu alanın temel unsurlarından biri olan teknoloji, doğası gereği diğer bilimsel çalışma alanlarına göre yenidir. Bu nedenle de müzik teknolojisi tarihi de çok eskilere dayanmamaktadır. Ancak teknoloji ile beraber müzik teknolojisi de hızlı değişim göstermektedir. Özellikle dijital teknolojinin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla bu değişim çok daha hızlı ve radikal olmaktadır.

Dijital Teknoloji

Dijital teknoloji, etkin kullanıldığı bütün alanlarda olduğu gibi müzik teknolojisinde de büyük değişimlere yol açmıştır. Hatta, ses kayıt stüdyolarının en önemli ve merkezi bileşenlerinden birçoğu dijitaldir. Örneğin, dijital ses atölyesi yazılımı olmayan bir stüdyonun varlığı günümüzde düşünülememektedir. Ya da MIDI olmadan müzik teknolojisinden bahsetmek neredeyse mümkün değildir. İlâveten, artık birçok donanımın yazılıma dönüşmüş halleri mevcuttur. Bu yazılımlar, dijital ses atölyeleri ile entegre çalışabilmekte ve böylelikle de birçok uygulama kolaylığı ortaya çıkmaktadır. Dijital ses teknolojisinin getirdiği avantajları Müzik Teknolojisine Giriş adlı kitapta şu şekilde sıralanmıştır:

- “Dijital seste malzeme kaynaklı sorunlar çok azdır. Örneğin tozlanma, ve benzeri mekanik sorunlardan ötürü veri kaybı olmaz.
- Kopyalama ve benzeri uygulamalar kolay ve herhangi bir kalite kaybına uğramaz
- Dijital teknoloji analoğa göre daha ucuz üretilir. Dijital sesi kaydetmek, saklamak, yedeklemek daha kolaydır.
- Analoga göre daha uzun sürede bozulurlar.
- Dijital donanımların kendi arızalarının bazılarını kendi kendine teşhis edebilirler.
- Ses dijitale dönüştükten sonra herhangi bir bilgisayar verisinden farkı kalmaz. Böylelikle de bilgisayar teknolojisinin birçok olanağından faydalanmak mümkün olur.
- Dijital donanımlar genelde daha az yer kaplar.” (Tarikci, 2015:97)

Günümüz Uygulamalarında Genel Durum

Teknolojideki hızlı değişimler, ses mühendislerinin çalışma alışkanlıklarının değişmesine neden olmuştur. Beklenebileceği üzere bu değişimler sonucunda müzik üretimi süreci de değişikliğe uğramıştır. Sonuç olarak günümüz ses kayıt zincirinde, ağırlıklı olarak gerçek-zamanlı stereo, gerçek-zamanlı çok-kanallı ve overdubbing olmak üzere üç farklı yöntemin kullanılmaktadır (Işıksan, 2011:445).

Ancak, daha önceden belirtilen dijital teknolojinin avantajlarını verimli kullanmak için günümüz ses mühendisleri ağırlıklı olarak overdubbing yöntemini tercih etmektedirler. Overdubbing yönteminin daha fazla ve gerçek zamanlı yöntemlerin daha az tercih edilmesinin öne çıkan sebepleri ana başlıklar biçiminde analiz etmek istersek aşağıdaki sonuçlara ulaşılmaktadır.

Overdubbing

- Daha temiz kayıt yapma olanağı
- Kolay edit olanağı
- Kayıt sonrasındaki yaratıcı süreçlerde daha fazla kolaylık ve seçenek
- Miks ve mastering esnasında daha fazla olanak sunarken gerçek-zamanlı kayıtlar,
- Kayıta mükemmele yaklaşma gücü
- İstendik seviyede ya da istendik seviyeye yakın icranın birden fazla kişiye ve etmene bağlı olmasından ötürü zorlaşması
- Edit zorlukları
- Miks esnasında bağımsız kanallarda çalışma gücü gibi zorlukları barındırmaktadır.

Ancak ses mühendislerinin overdubbing ile yakaladıkları teknik üstünlükler her zaman müzisyenler için tercih edilir olmamaktadır. Hem müzisyen hem de ses mühendisi biri olarak gözlemlediğim kimi noktaların altını çizmek istiyorum.

Müzisyenlerin bu yaklaşımda bulunmasını sağlayan nedenlerin başında overdubbing ile mükemmele çok odaklanıldığı ve bu nedenle müzikteki doğal üretim sürecinin bozulduğu gelmektedir. Bunun yanı sıra, overdubbing ile müzisyenler arası etkileşimin azaldığı ve hatta kimi zaman kaybolduğu da bir gerçektir. Müziğin doğasına aykırı olan bir diğer durum da bir yorumcunun birden fazla kaydı üst üste yapabilmesidir. Örneğin vurmali çalgı kaydı yapılırken overdubbing ile on kişinin aynı anda çalarak elde edebileceği sonuç on farklı kayıt oturumu ile halledilebilmektedir. Buna benzer şekilde çok kısa zamanlı müzik cümlelerini ayrı ayrı çalarak icrası çok güç olan kayıtlar yapılması da müziğin doğasına aykırı bir durumdur. Dört ölçülük bir müzik cümlesini, birer ölçülük kısımlara bölerek kaydederek sonuca ulaşmak bu duruma bir örnektir.

Bu nedenle son yıllarda overdubbing yöntemini daha az kullanma yönünde bir eğilim ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu eğilimin ortaya çıkmasında sadece bahsi geçen negatif yönler etkili değildir. Aynı zamanda gerçek-zamanlı kayıtların sunduğu avantajların da etkisi vardır.

Gerçek-zamanlı kayıtların en önemli avantajı adından da anlaşılacağı üzere müzik üretiminin ve kaydının aynı anda olmasıdır. Bu durumda overdubbing kaynaklı ortaya çıkan birçok sorun ortadan kalkmaktadır. Gerçek-zamanlı kayıt ile müzik kendi doğal üretim sürecini yaşamakta, müzisyenler kendi aralarında etkileşim halinde bulunmakta, bu etkileşimin de müziğe yadsınamaz etkileri olmaktadır. Ayrıca overdubbing ile çok zor yapılan sabit tempo içermeyen kayıtları gerçek-zamanlı kayıt yöntemi ile yapmak çok daha kolay olmaktadır. Bütün bu nedenlerden dolayı son zamanlarda - 5 Quartet projesi gibi - gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıt projelerine ilgi artışını gözlemlemek mümkündür.

Bu çalışmada 5 Quartet projesinin *Dalgalandım da Duruldum* eserinin kaydı üzerinden gerçek-zamanlı çok-kanallı çalışmalarda nasıl bir süreç ile karşılaşılabileceğinin ve böyle durumlarda neler yapılabileceğinin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir.

GERÇEK-ZAMANLI ÇOK-KANALLI KAYIT PROJESİ: 5 QUARTET

5 Quartet, dört müzisyen ve video kayıt operatörü olmak üzere beş kişiden oluşan bir gruptur. Bütün kayıt seanslarının aynı anda video kaydı da yapılmakta ve eserler videolar halinde yayınlanmaktadır. Grup elemanları

- Vokal: Emre Oral Burç
- Akustik Bas: Abdurrahman Tarikci
- Gitar Şeyhmus Fidan
- Kopuz: Emre Ay
- Video Kayıt: Aycan Yaman Tarikci

şeklinde. Grubun müzikal yaklaşımı “anın müziğini yapmak” şeklinde tanımlanabilir. Bu nedenle gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıt tekniği kullanılmak istenmiştir. Çünkü bu yolla performans anında ortaya çıkan her çeşit müzikal ifadeyi kayda geçirmek mümkün olmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, kayıt esnasında müzisyenlerin kendi aralarındaki etkileşimlerinden, bireysel anlayışlarından ya da benzeri nedenlerden ortaya çıkabilecek o ana ait her türlü müzikal ifade kaydedilebilmektedir. Sonuç olarak da anlamlı ve müzikal sonuçlar elde edilmektedir. Gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıt yönteminin ortaya çıkardığı avantajlar dışında gruba has bazı avantaj ve dezavantajlar da mevcuttur. Avantajları:

- Çalgıların birbirine yakın düşük ses seviyelerine sahip olması sayesinde mikrofonların yakaladığı dolaylı ses sinyali seviyesi kontrol edilebilir miktarda olmaktadır.
- Grup elemanlarının 5 Quartet projesi dışında da uzun yıllardır beraber müzik yapmaları sonucunda kendi aralarındaki iletişim kolay ve hızlı olmaktadır.
- Grup elemanlarının uzun yıllardır stüdyo müzisyenliği yapıyor olmaları neticesinde stüdyoda istedik tınıda ses üretimi kolay olmaktadır.
- Görüntü kaydının grup içerisinden biri tarafından yapılması, kayıt seansları sırasında olumlu ve samimi bir çalışma ortamı oluşturmaktadır.
- Abartılı ya da gösterişli bir müzik hedeflenmemesi.

Dezavantajları:

- Yapılan kayıtlar görüntülü kaydedildiği için edit imkanı, sadece ses kaydı içeren edit imkanlarına göre daha kısıtlıdır.
- Mikrofonlarda oluşan endirekt - gitar mikrofonuna sızan gibi - ses kaynaklı sızıntılar.
- Aynı eser birden fazla kez kaydedildiği için mikrofonlarda oluşabilecek istenmeyen pozisyon değişiklikleri.
- Aynı eserin birden fazla kaydedilmesinden dolayı icra edilen esere yabancılaşma riski.

Kayıt Öncesi Süreç Tasarımı ve Müzikal Hazırlıklar

Gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıt yönteminin ve 5 Quartet’in avantaj ve dezavantajları belirlendikten sonra ikinci olarak yapılması gereken şey bu bilgileri göz önünde bulundurarak müzik tasarımı ve kayıt süreci yönetimini oluşturmaktır. Bu bakış açısıyla düşünüldüğünde dikkat edilmesi gereken temel hususları şu şekilde sıralayabiliriz:

İlk olarak, mikrofonlama esnasında sadece birincil kaynaktan gelen sesleri değil endirekt sesleri de takip etmek gerekmektedir. Çünkü, kayıt sonrası miks esnasında herhangi bir sinyale

yapacağımız işlem, içerisinde barındırdığı dolaylı seslerden ötürü diğer ses kaynağının tınısını da etkileyecektir. Bunun yanı sıra, olası faz problemleri de miks ve mastering de daha çok fark edilir olacaktır. Bu yüzden mikrofonlama sırasında faz problemlerini takip etmek gerekmektedir.

İkinci önemli nokta, miks sırasında yapılabilecek işlemler öngörülmeye çalışılmalıdır. Mikrofonların yakaladığı bütün ses sinyallerinin birbiri ile etkileşim halinde olduğu düşünülürse, özellikle kompresör kullanımının yaratacağı etkileri öngörmeye çalışmak gerekmektedir.

Kayıt öncesi hesaba katılması gereken bir diğer nokta, eser düzenlemesini yaparken tekil performansların diğer birini maskeleyememesini sağlamaya çalışmaktır. Aslında bu dikkati hem düzenleme sırasında hem de icra sırasında göstermek gerekmektedir.

Kayıt öncesi altı çizilmesi gereken son nokta olarak performans esnasında oluşabilecek sorunlara nasıl tepki verilmesi gerektiğine dair tavır belirlenmesidir. Burada izlenebilecek iki ana yol vardır. Birincisini en az hata öncelikli çalışmak, ikincisi ise genel müzikal estetik öncelikli çalışmak. 5 Quartet kayıtları sırasında müzikal estetiği ön planda tutmak tercih edilmiştir. Çeşitli performans hatalarını ya da gürültüleri - çarpma sesi, ayak sesi gibi - aza indirmek ikincil öneme sahip tutulmuştur.

KAYIT SÜRECİ

Gerçek-zamanlı çok-kanallı yöntemle kaydedilen 5 Quartet projesinin kayıt sürecini incelemeye öncelikle kullanılan ekipmanları ve kullanım biçimlerini inceleyerek başlanacaktır. İncelemeye ilk olarak kullanılan mikrofonlar, daha sonra preamfiler, kayıt sırasında kullanılan işlemciler ve referans monitörleri şeklinde devam edilecektir.

Mikrofonlar

Bilindiği gibi ses kayıt süreci mikrofonların akustik enerjiyi elektrik enerjisine dönüştürmesi ile başlamaktadır. Bu nedenle mikrofonların seçimi ve kullanılması büyük önem taşımaktadır. Dolayısıyla 5 Quartet kayıtları esnasında kullanılan mikrofonların hangileri olduğu ve nasıl kullanıldıklarını irdelemekte fayda var.



5 Quartet kayıtları sırasında kullanılan yerleşim

Yukarıdaki kayıt sırasında kullanılan yerleşim fotosundan da anlaşılabileceği üzere yakın mikrofonlama tekniği uygulanılmaktadır. Bu yolla endirekt sesler mikrofon tarafından daha az yakalanmaktadır. Kullanılan mikrofonlar ve genel özellikleri şu şekilde karşımıza çıkmaktadır.

- Vokalde Neumann TLM 127 büyük diyaframlı kondansatörlü mikrofon tercih edilmiştir. Kardiod polar yapıya sahip bu mikrofonun 1 kHz sonrası pozitif frekans tepkisi olmasına rağmen koyu bir duyumu vardır. Bu da miks esnasında daha fazla operasyon yapma imkanı sağlamaktadır.
- Akustik basta Brauner Phantom C (Anniversary Edition) kullanılmıştır. Bu mikrofonun düşük frekans bölgesindeki temiz ve yüksek frekans bölgesindeki *presence* oluşturan frekans tepkisi bas için kullanımı kolay mikrofona dönüştürmektedir. Bu mikrofon da kardiod polar yapıya sahiptir.
- Gitar ve kopuzda ise AKG markasının C414 XLII modeli kullanılmıştır. Büyük diyaframlı ve kondansatörlü olan bu mikrofon çoklu polar yapıya sahiptir. Bu projede kardiod polar yapı tercih edilmiştir.

Mikrofon Preamfileri ve Kayıt sırasında Kullanılan İşlemciler

Kayıt sürecinin mikrofonlardan sonraki ikinci basamağı preamfilerdir. 5 Quartet kayıtlarında iki farklı preamfi kullanılmıştır. Vokal ve basta Solid State Logic markasının Alpha Channel modeli kullanılmıştır. Böylelikle SSL preamfi karakterini vokal ve basta kullanma imkanı ortaya çıkmış olmaktadır. Bu donanımın sahip olduğu ekolayzer ile çeşitli renkler elde etmek daha mümkün olmaktadır. Ayrıca VHD özelliği ile *harmonic drive* yapılabilir ve bu yolla tınısal çeşitlilik elde edilebilir. Vokal kaydında, preamfiden sonra sinyal akışında IGS Audio One LA Opto Kompresör de kullanılmıştır. Kompresör kazancının vokale kattığı rengin yanı sıra opto olmasından dolayı sinyale müdahalesinin müzikal bir biçimde olması da önemlidir.

Gitar ve kopuz da ise Yamaha O2R 96 preamfileri kullanılmıştır. Transparan bir yapıya sahip olan bu preamfiler, genel olarak dengeli ve temiz bir duyum sağlamaktadır.

Referans Monitörleri ve Analog Mastering Donanımları

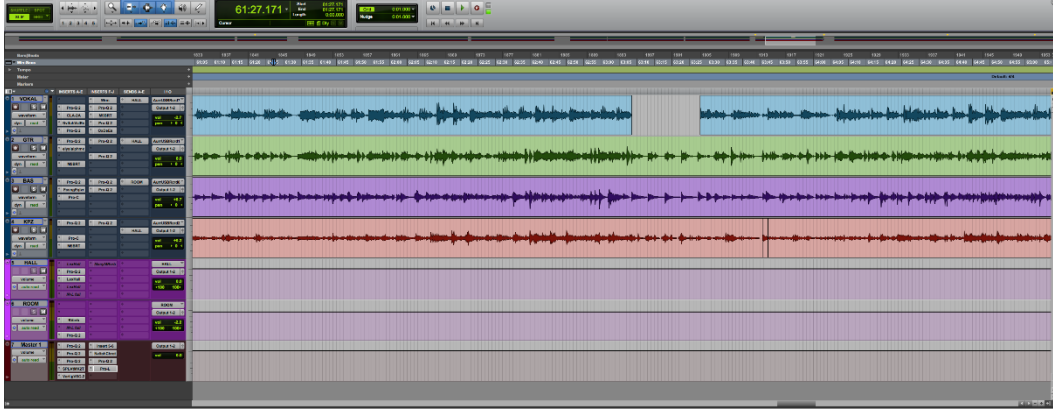
5 Quartet kayıt sürecinde dijital ses atölyesi dışında kullanılan bahsedilmesi gereken diğer donanımlar referans monitörleri ve analog mastering donanımlarıdır. Kayıtların yapıldığı Stüdyo TINI'da üç farklı referans monitörü bulunmaktadır. Bunlar iki yollu Yamaha NS 10M, üç yollu Adam SX3H ve yine üç yollu Infinity SM 155'tir. Bunlar sayesinde sağlıklı ve çeşitli bir duyuma sahip bir stüdyo süreci yaşanmıştır.

Kullanılan analog mastering donanımları ise IGS Audio Rubber Bands Mastering Eq ve IGS Audio Tubecore 500 Mastering Kompresördür.

Kayıt Süreci: İnceleme

Yazının bu noktasına kadar kayıt felsefesi ve kullanılan ekipmandan bahsedildi. Bu noktadan itibaren kayıt sürecinde yaşananların detaylarına girecektir. 5 Quartet grubunda kaydedilecek eserin belirlenmesi, düzenlemesi ve kaydedilmesi yaklaşık üç dört saat içerisinde tamamlanmaktadır. Bu nedenle bir günlük kayıt seansında iki ya da üç eser kaydedilmektedir.

Çalışmanın konusu olan *Dalgalandım da Duruldum* eserinin müzikal hazırlıklarını takiben eseri birçok kereler baştan sona çalıp, daha sonra en beğenilen kayıt yayına hazır hale getirilmektedir. Hazırlanan ses kaydı görüntü kaydı ile birleştirilip yayınlanmaktadır. *Dalgalandım da Duruldum* eserinin seçilen yorumunun edit görüntüsü aşağıdaki resimde görülmektedir. Görüldüğü gibi neredeyse hiç edit yapılmamıştır.



5 Quartet *Dalgalandım da Duruldum* projesi edit görüntüsü

MİKS SÜRECİ

Ses kayıtlarından bitimi sonrasında, müzik üretim sürecinin temel aşamalarından biri olan mikslleme başlar. Izhaki'ye göre miks yaparken uygulanabilecek seri ve paralel olmak üzere iki temel yaklaşım vardır (Izhaki, 2008:36).

Seri miks yaklaşımında, belirli bir sıra ile kanallar mikslenmektedir. Hangi ses kaynağı ile başlayacağına göre seri yaklaşım kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. İlk türünde önce ritim çalgıları, ardından armoni ve en sonunda vokal öncesi melodi çalgıları mikslenmektedir. İkinci seri mikslleme yönteminde ise mikslenecek kanallar önem sırasına göre belirlenmektedir. Örneğin, şarkı gibi vokalin baskın olduğu müzik türlerinde önce vokal mikslenmektedir.

Paralel miks yaklaşımında ise bütün ses kaynakları aynı anda dinlenerek ve belirli bir sıra içermeyen hepsine birden müdahale ederek yapılan mikslleme yöntemi şeklinde açıklanabilir. Bu yöntemde genelde, önce kaba miks yapıp daha sonra da detaylar ile ilgilenilmektedir.

5 Quartet projesinin miks sürecinde paralel miks yaklaşımına yakın bir yol izlenmiştir. Bu projeye özel miks yaklaşımından bahsedilmesinde fayda var.

İlk olarak solodan olabildiğince kaçınmak gereklidir. Çünkü, daha önce bahsedildiği gibi, mikrofonlar sadece hedeflenen ses kaynağı dışında diğer seslerden de yakalamaktadır. Bu yüzden bir kanalda yapılan işlem diğer bir kanalı da etkileyebilir. İkinci olarak tekil ses kaynaklarının duyum güzelliğinden ziyade toplamdaki duyuma odaklanmak daha anlamlıdır. Miks yaklaşımının önemli bir noktası da kompresör kullanımı ile ilgilidir. Bas dışındaki ses kaynaklarına kompresör uygulanırken çok yüksek kazanç düşümü (GR) olmamasına özen göstermek gerekir. Fazla GR, faz problemleri ve tonal problemlere yol açabilir. Son olarak, mastering sırasında yapılabilecekleri kısıtlamamak için frekans spektrumunda fazla sapmalar olmamasına özen göstermek gerekir.

Kullanılan Sinyal İşlemciler

Miksin önemli noktalarından biri hangi sinyal işleminin ne zaman ve nasıl kullanıldığıdır. Sinyal işleme, paralel işleme ya da *insert* efekt şeklinde olabilmektedir. 5 Quartet miksi esnasında her iki yol da kullanılmıştır. Zaman bazlı efektler *Aux* kanal kullanımı yoluyla, dolayısıyla paralel işleme yöntemiyle kullanılmıştır.

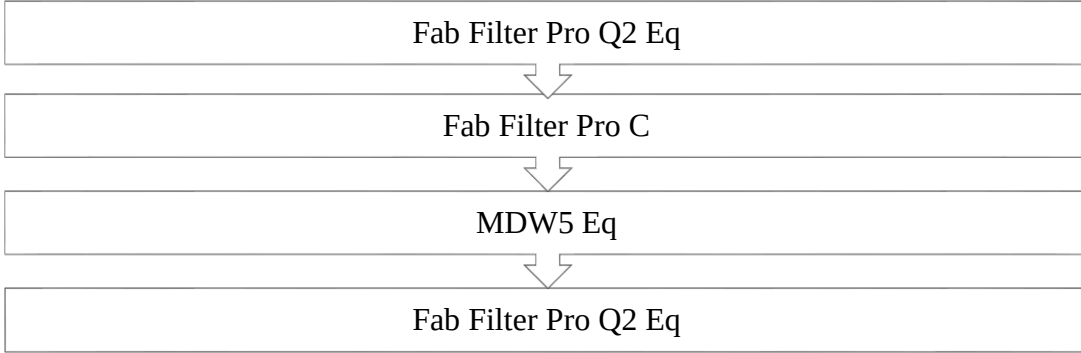
Miks esnasında iki farklı zaman bazlı efekt kullanılmıştır. Bunlardan ilki LexHall – Large Hall reverbidir. Bu reverbe ayrıca ekolayzer de uygulanmıştır. Yaklaşık 150 Hz'de yüksek geçer filtre ve 5 kHz'de düşük geçer filtre uygulanmıştır. Kullanılan ikinci zaman bazlı efekt ise Waves - RVerb – Medium Room reverbidir. Bu reverb için de benzeri bir ekolayzer kullanılmıştır.

Ses kaynaklarına uygulanan işlemler zaman bazlı efektler dışında insert efekt şeklinde olmuştur. Nasıl bir uygulama olduğunu daha iyi irdeleyebilmek için sinyal akışlarını incelemek yararlı olacaktır. Vokal kanalına uygulanan işlemlerin sinyal akışı aşağıdaki gibidir.

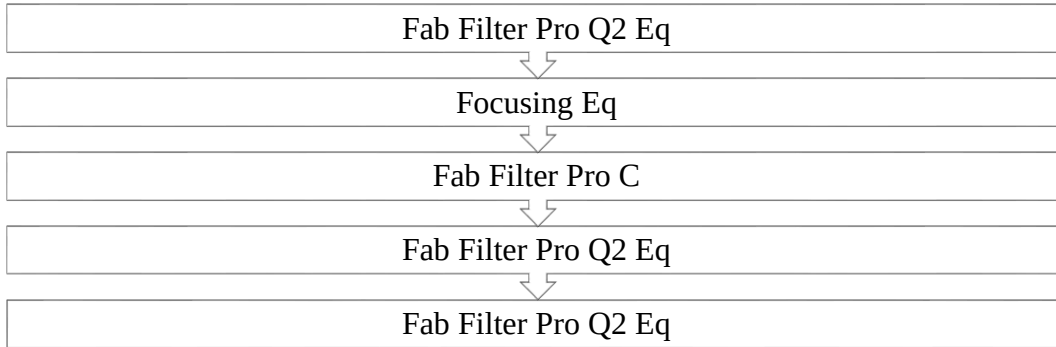


Buradaki önemli detay şudur. Ekolayzer dışında kullanılan her bir efekt sonrasında ortaya çıkan tını bir başka ekolayzer ile tekrar istendik seviyeye getirilmeye çalışılmıştır.

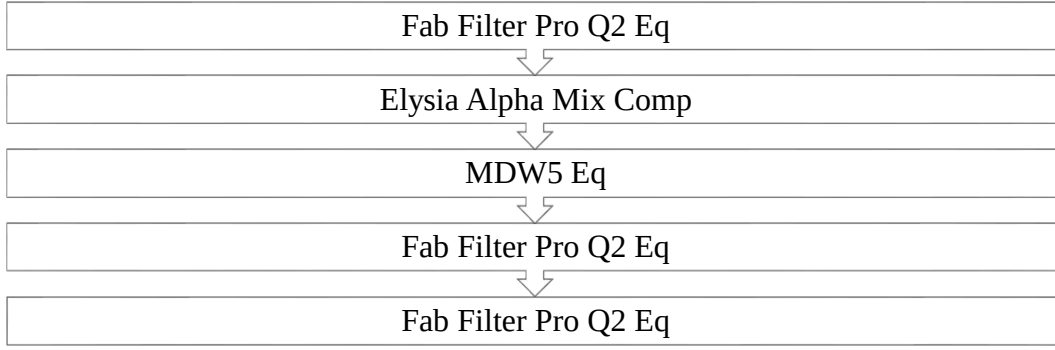
Kopuz kanalına uygulanan işlemler ise aşağıdaki gibidir.



Akustik bastaki sinyal işleme aşağıdaki sıralama ile gerçekleştirilmiştir.



Son olarak da gitarda kullanılan işlem sırasını inceleyelim

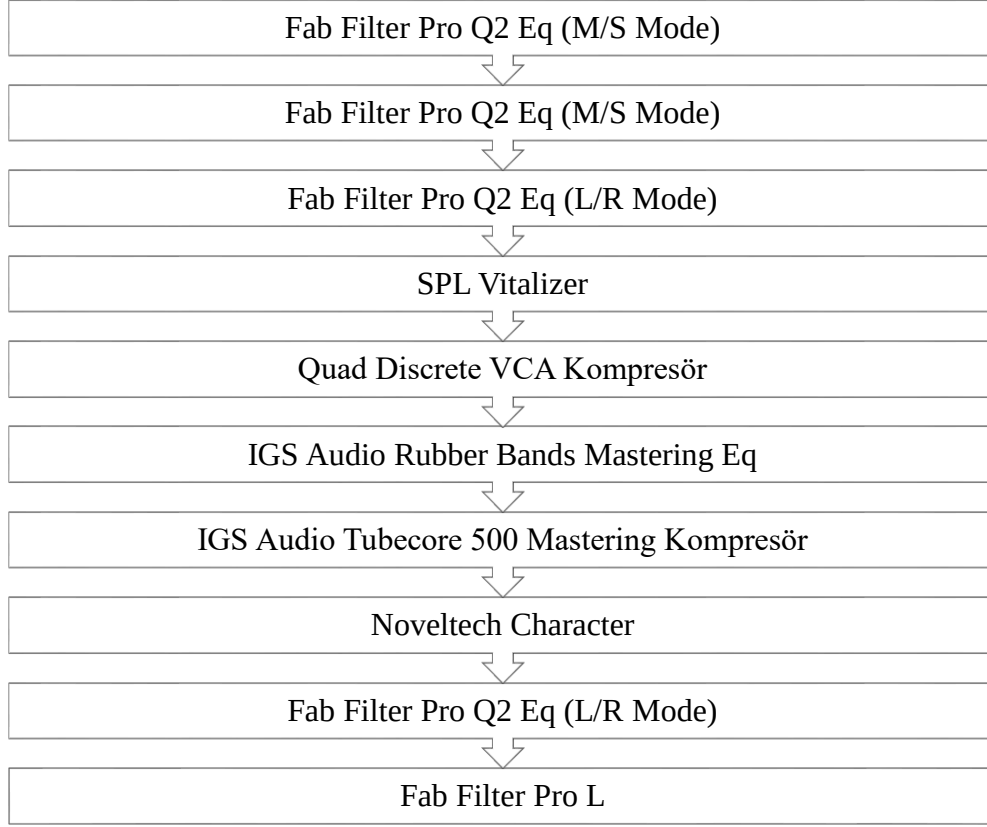


Bütün sinyal akışlarına bakıldığında, iki istisna dışında sadece kompresör ve ekolayzer kullanıldığı görülmektedir. İlk istisnai durum vokalde kullanılan ve psikoakustik bir efekt olan Noveltech Vocal Enhancer, ikincisi ise basta kullanılan hem *saturator* hem de ekolayzer olan Focusing Eq şeklinde görülmektedir.

MASTERING SÜRECİ

Mastering, mikslenmiş çalışmanın endüstri standardında yayınlanabilir hale getirilmesidir. Daha açık bir ifadeyle mastering ile frekans dağılımı, eserin ses seviyesi ve boyutsal dağılımı istendik duruma getirilir (Huber, Runstein, 2010:563). Tabi ki mastering ile ulaşılmaya çalışılan sabit bir hedef yoktur. İstenen duyuma göre çeşitlilik gösterir. Yazının konusu olan çalışmanın mastering yaklaşımını belirlemek için nasıl bir duyuma sahip olunması gerektiği belirlenmiştir.

Öncelikle canlı performans videosu biçiminde yayınlanacağı için samimi bir duyuma ihtiyaç vardır. Başka bir anlatımla, eser dinlenirken sanki müzisyenlerle berabermiş duygusu oluşturmak istenmektedir. Bu yüzden fazla işlem görmüş, doğallığını yitirmiş bir duyumdan uzak durmak gerekmektedir. Yine benzer şekilde, dinleyici müziği, yakın mesafede icra ediliyormuş gibi duysun istenmektedir. Bu nedenle de yüksek frekans bölgesinin altı biraz çizilmiştir. Masteringde üzerinde durulan bir diğer nokta müzikte ritim sazı bulunmamasıyla ilgilidir. Bu çeşit çalgıların olmayışından dolayı düşük frekans bölgesini çok ölü ya da karanlık bırakmamak gerekmektedir. Fazla stereo genişlik gibi boyutsal anlamda da yapaylık duygusu verecek uygulamalardan kaçınılmalıdır.



Bütün bu hususlar dikkate alınarak mastering esnasında kullanılan işlemciler ve uygulama sırası yukarıdaki sinyal akışında görülebilir.

SONUÇ

Müzik teknolojisi hızlı gelişim gösteren bir alandır. Bu nedenle bu alanda merkezi bir öneme sahip olan ses kayıt stüdyolarının çalışma yöntem ve araçları da aynı hızda değişmektedir. Son yıllarda ses kayıt stüdyolarında ağırlıklı olarak overdubbing yöntemi ile müzik üretimleri yapılmaktadır. Ancak bu yöntem müziğin doğasından uzaktır ve bu durum her zaman tercih edilmemektedir. Bu nedenle gerçek-zamanlı çok-kanallı uygulamalara doğru bir yönelim oluşmaya başlamıştır.

Bu çalışmada canlı performans videoları şeklinde müzik yayını yapan 5 Quartet projesinin *Dalgalandım da Duruldum* eserinin üretim süreci incelenmiştir. Gerçek-zamanlı çok-kanallı yöntemle kaydedilen bu eserin ortaya çıkış sürecinin incelenmesi ile bu yöntemle yapılacak çalışmalarda ortaya çıkabilecek sorunlar ve çözüm önerileri ile üretim sırasında kullanılabilecek çeşitli yaklaşımlar ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

İlk ortaya çıkan sonuç gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıt yöntemine yapılan eleştirilerin doğruluk payı olduğudur. Daha açık bir söylemle bu yöntem, overdubbing yöntemine göre müziğin doğasına daha uygundur.

İkinci olarak, bu çalışmada kimi temel uygulamaların pek değişmediğini görmekteyiz. Örneğin kullanılan mikrofonlar büyük diyaframlı, kondansatörlü, kardioid polar yapıya sahip mikrofonlar ki bunlar ses kayıt stüdyolarındaki en sık kullanılan mikrofonlardır. Yine benzer şekilde, çok sık kullanılan yakın mikrofonlama tekniği bu kayıtlarda kullanılmıştır. Ancak gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıt yöntemine özel olan sonuçlar da elde edilmiştir.

Gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıtlarda ayrı bir dinleme alışkanlığı edinmek gerekmektedir. Çünkü her bir sinyal yoluna diğer kaynakların da sesleri girmektedir. Bu sızıntı sonucunda miks ve mastering uygulamaları şekillenmektedir.

Bu yöntemle yapılacak kayıtlarla ilgili bir diğer nokta da müzisyenlerin overdubbing yöntemi için gerekenden daha fazla hazır olmaları gerekliliğidir. Bu daha çok prova ya da birbirini iyi tanıyan müzisyenlerle olabilmektedir. Ayrıca müzisyenlerin stüdyo tecrübelerinin yüksek olması gerçek-zamanlı çok-kanallı kayıtlarda daha fazla ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Huber D. M., Runstein, R.E. (2010). Modern Recording Techniques. Focal Press. Oxford
Işıkhani, C. (2011). Profesyonel Müzik Kayıtlarında Kayıt Yöntemlerini Sınıflandırmak.
Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi V. 4 (19) Güz.
Izhaki, R. (2008). Mixing Audio. Focal Press. Oxford
Tarıkci, A. (2015). Müzik Teknolojisine Giriş. Müzik Eğitimi Yayınları. Ankara

İnternet Kaynakları

<https://youtu.be/X2NJEakfn6k> (5 Quartet Dalgalandım da Duruldum)

İLKÖĞRETİM VE ORTAÖĞRETİM MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN ÖĞRETİM TEKNOLOJİLERİ VE MATERYALLERİNE YÖNELİK FARKINDALIK DÜZEYLERİ

Öğr. Gör. Adem KILIÇ (Sanatta Yeterlilik Öğrencisi)

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü
adem_kilicgsf@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışma, müzik öğretmenlerinin öğretim teknolojileri ve materyallerine farkındalık düzeylerini belirlemek ve öğretmenlerin bu konuya yönelik tutumları, cinsiyetleri, okullarında öğretim teknolojilerine yönelik cihazların kullanılabilirliğini tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Bu genel amaç çerçevesinde “ İlköğretim ve Ortaöğretim müzik öğretmenlerinin öğretim teknolojileri ve materyallerine farkındalık düzeyleri nelerdir? ” sorusuna yanıt aranmıştır.

Konuya ilişkin geliştirilen 5’li Likert Ölçeği tipinde Anket soruları hazırlanmış ve bu anket sorularını cevaplamak üzere Ordu ilinde ve ilçelerinde görev yapan öğretmenler hedef kitle olarak belirlenmiştir. Hazırlanan anketler gerekli izinler alındıktan sonra Ordu ilinin Altınordu, Gökçöy, Gülyalı ve Gürgentepe ilçelerinde bulunan devlet okullarının İlköğretim ve Ortaöğretim kademelerinde görev yapan müzik öğretmenleriyle yine Ordu ilinin Altınordu ilçesinde bulunan özel okulların İlköğretim ve Ortaöğretim kademelerinde görev yapan öğretmenlere uygulanmıştır.

Çalışmada Betimsel Araştırmalardan Tarama Modeli kullanılarak yöntem bölümü oluşturulmuştur. Çalışmanın evrenini, Ordu ilinde bulunan devlet okulları ve özel okullarda görev yapan 147 İlköğretim ve Ortaöğretim müzik öğretmenleri oluştururken, araştırmanın örneklemini ise yine Ordu ilinde bulunan devlet okullarında görev yapan 50 İlköğretim ve Ortaöğretim müzik öğretmeni ve özel okullarda görev yapan 6 İlköğretim ve Ortaöğretim müzik öğretmeni oluşturmuştur. Çalışmadan elde edilen bulgular neticesinde, devlet okullarında görev yapan müzik öğretmenleri ile özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin müzik öğretim teknolojileri ve materyallerini farkındalık düzeyleri ve kullanım sıklığı bakımından, ekonomik imkânlardan dolayı gözle görülür oranda büyük bir farklılığın ortaya çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Teknoloji, Materyal, Eğitim Teknolojisi, Öğretim Teknolojisi.

LEVEL OF AWARENESS TO TEACHING TECHNOLOGIES AND MATERIALS OF PRIMARY EDUCATION AND SECONDARY EDUCATION MUSIC TEACHERS

Lecturer. Adem KILIÇ (Student in Art Proficiency)

Ordu University Music And Performing Arts Faculty Music Department
adem_kilicgsf@hotmail.com

ABSTRACT

This study was carried out to determine the level of awareness of music teacher about Teaching techniques and materials and to determine the attitudes of teachers towards this subject, their gender and the use of devices for teaching technology in their schools. In the context of this general objective, the questions of what are the levels of awareness of teaching technology and materials of elementary and secondary music teachers? were searched.

Questionnaires were prepared in the form of a 5 point Likert Scale developed for topic and teachers working in the provinces and districts of Ordu were selected as target groups to answer these questionnaires. The prepared questionnaires were applied to the teachers who are

currently working in the primary and secondary levels of Ordu province and the teachers of private schools in Altınordu district of Ordu province with music teachers working at the elementary and secondary levels of the public schools in the provinces of Altınordu, Gököy, Gülyalı and Gürgentepe.

A methodology section was created using Descriptive Research Screening Model in the study. While the center of study was composed of 147 elementary and secondary music teachers working in public schools and private schools in Ordu, the sample of Research was composed of 50 elementary and secondary music teachers working in state schools in Ordu and 6 primary and secondary music teachers working in private schools. As a result of the findings obtained during the study, it was concluded that music teachers working in public schools had a great difference in the level of awareness and usage of music Teaching materials and materials due to economical facilities.

Key Words: Technology, Material, Educational Technology, Teaching Technology.

GİRİŞ

İnsanoğlu, bir yerden başka bir yere daha hızlı ulaşmak için fizik, mekanik, matematik bilimi gibi alanlarda yapılan araştırmalardan ve elde edilen bilgilerden yararlanarak çeşitli araç-gereçler yapmış, bu araç-gereçleri de sürekli olarak geliştirmiştir. Dolayısıyla bilimin elde etmiş olduğu bilgilerden yararlanılarak insan yaşamının kolaylaştırılması adına otomobil, televizyon, telefon, bilgisayar vb. araçlar üretilmiş ve de günlük yaşamda bu cihazların kullanılması mümkün hale getirilmiştir (Koşar, Yüksel, Özkılıç, Sarıtaş, Şentürk, Çiğdem 2005: 3).

Günümüzde teknolojik bir ortamda yaşamını sürdürmek durumunda olan çağdaş insana, bu ortama uyum sağlayabilmesi için gerekli olan yetenekleri kazandırma yönünden eğitim ve teknoloji arasında bir ilişki söz konusudur. Diğer taraftan, teknolojinin gerektirdiği insan gücünü yetiştirme yönünden eğitim-teknoloji arası ilişkiye de ihtiyaç duyulmaktadır. Teknolojinin yarattığı bu yeni olanaklardan eğitim alanında da yararlanılması bakımından böyle bir ilişkiye gerek duyulmaktadır (Alkan, 1994: 340). Teknoloji özellikle eğitimci rolündeki insanların hedef kitleye uygun, sistemli, gelişkin eğitim materyalleriyle, kısa süre içerisinde ulaşılabilmesini ve gerekli becerileri daha nitelikli şekilde kazandırabilmesine yardımcı olabilmektedir (Kaya, 2005: 25).

Eğitim Teknolojisi

Çağın vazgeçilmez, günlük hayatın ise önemli bir parçası olan teknoloji, teorik bilgi ile uygulama arasındaki boşlukları doldurmaya yardımcı olmaktadır. Personel, tasarım, araç-gereç, süreç ve yöntemlerin uygulamalara dönüştürülmesi bakımından da Eğitim Teknolojisi önemli bir yer tutmaktadır (Koşar vd. 2005: 3).

Eğitim teknolojisi; problemlerin analizi ve bu problemlere ilişkin çözümlerin bulguları, uygulamaları, değerlendirmeleri ve yönetimi için gerekli insanları, yordamları, fikirleri, ekipmanları ve organizasyonu içeren insan öğrenmesinin tüm yönlerini kapsayan karmaşık, bütünleşik bir süreçtir (Kaya, 2005: 25).

...Çağdaş anlamda (geniş kapsamlı) eğitim teknolojisi ise daha verimli bir öğretme-öğrenmenin sağlanması amacıyla insanın öğrenmesi ve iletişim konusundaki araştırma bulgularına dayalı, insan gücü ve insan gücü dışı kaynakların (araç-gereç) tümünden yararlanılarak öğretme-öğrenme süreçlerini sistematik biçimde tasarlama, uygulama, değerlendirme ve geliştirmeyi esas almaktadır (Algan, 1996: 22).

Öğretim Teknolojisi

Öğretim, nispeten kısa bir zaman periyodu içerisinde gözlenebilen ya da meydana gelebilen bir faaliyettir. Uzun bir zaman periyodu içerisinde yer alan faaliyetler bütünü de kapsayabilir. Kısa bir zaman periyodu içerisinde ele alınan öğretim faaliyetine karşılık olarak “öğretim süreci”, sürekli öğretim faaliyetleri bütünü için de de “sürekli eğitim” terimi kullanılabilir (Laska, Çev. Gürbüz Türk, 1989: 254).

Bir öğretim ortamında en az iki kişi bulunur. İki bireyin bilgi, görgü, teknik vb. birbirlerine aktarmaları yoluyla öğretim gerçekleştirilir. Öğretim ortamında; temelde bir öğretene bir de öğrenen bulunmaktadır. Geniş anlamıyla öğretimde; a) Öğreten b) Öğrenen c) Öğretim Ortamı d) Öğretilecek Bilgi ve Davranış e) Bireysel ve Toplumsal Hedefler f) Bireysel Yeti ve yeteneklerin geliştirilmesinde yol gösterme yer alır. Bunlar formal ve informal olarak değerlendirilir (Baytekin, 2011: 13).

Öğretim Teknolojisi ise davranışlarda ya da diğer öğrenme sonuçlarında bir değişim oluşturulması umuduyla bireylerin çevrelerini teknolojik aletleri yardımcı araç olarak kullanarak öğretim sorunlarının çözümü için davranış ve fizik bilimlerinin içeriğinden ve diğer bilgilerden uyarlanan sistemli-sistematik strateji ve tekniklerin uygulanmasıdır (Kaya, 2005: 25-26).

Bilgisayar Destekli Öğretim

Bilgisayar Destekli Eğitimin çeşitli tanımları verilmektedir. Bu tanımlardan ilkinde göre Bilgisayar Destekli Eğitim bilgisayar teknolojisinin öğretim sürecindeki uygulamalarının her biridir. Bu uygulamalar bilgi sunmak, özel öğretmenlik yapmak, bir becerinin gelişmesine katkıda bulunmak, benzeşim gerçekleştirmek ve sorun çözücü veri sağlamak olabilir.

Başka bir tanıma göre ise, Bilgisayar Destekli Eğitim, öğrencilerinin bilgisayar sistemine programlanmış olan dersleri etkileşimde programlanmış olan dersleri etkileşimde bulunarak, doğrudan alabilmeleridir (Odabaş, 1998: 135).

Bilgisayar destekli öğretim gerek önceden yapılandırılmış bilgiyi, gerekse öğrencinin kendi tercihleri doğrultusunda yapılandırdığı bilgiyi etkin biçimde sunabilmektedir. Birçok araştırma, bilgisayar destekli kubaşık (yardımlaşarak iş görme) öğrenme takımlarının bireysel yöntem ya da diğer yöntemlerle çalışan öğrencilerden daha başarılı olduğunu ve öğrenmeye karşı olumlu tutum sergilediklerini ortaya koymuştur (Şimşek, 1998: 5).

Bilgisayarın eğitimde kullanılmasına ilişkin ilk geniş kapsamlı proje sayılabilen PLATO ise Illinois Üniversitesince, Control Data Corporation işbirliğiyle gerçekleştirilmiştir. Projenin amacı, üniversitelerde değişik disiplin alanında öğrencilerin bilgisayar destekli öğretim gereksinimini karşılamaktır. Plato sistemi yıllardır başarı ile uygulanmakta ve günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. TICCIT sistemi ise, 1977’de Texas ve Brigham üniversitelerince ortaklaşa geliştirilen ve özellikle Matematik ve İngilizce derslerine yer veren bir projedir (Odabaş, 1998: 136).

Türkiye’de bilgisayarın öğretim hizmetinde kullanılması ile ilgili çalışmalar, ortaöğretimde bilgisayarla öğretim konusunun gündeme gelmesi ile başlamıştır. 1984 yılında üniversitelerdeki ilgili bölümlerin öğretim üyeleri ile bakanlık yetkililerinden oluşan bir özel ihtisas komisyonu kurulmuş ve komisyon aynı yıl çalışmalarına başlamıştır. 1985-1986 öğretim yılında tespit edilen bazı lise ve dengi okullarda bilgisayar öğretimi ve bilgisayar destekli öğretimin başlatılması, bu okullarda görev alacak öğretmenlerin yetiştirilmesi, pilot okullarda yapılan uygulama sonuçlarına göre sistemin yaygınlaştırılması konularında, tavsiye kararları almıştır (Çeliköz, 1997: 479).

Uzaktan Eğitim Uygulaması

Uzaktan eğitim sistemlerinin, yeni kavramlar, yeni işlevler ve yeni yöntemler oluşturma; eğitimi demokratikleştirme, uygulamalarda esneklik sağlama; süreçlere çok boyutluluk kazandırma gibi hususlarda eğitime katkılar sağladığı görülmektedir. Bu sistemi karakterize eden başlıca özelliklerin ise ayrıntılı öğretim ve hedef belirleme, kendi kendine bağımsız öğrenmeye

değer verme, öğrenme süreçleri değişkenliklerine bağımsızlık, büyük kitlelere hizmet sunma, yüksek kaliteli ve düşük maliyetli hizmet sunma, iş hayatı, sosyal yaşam ve eğitim arası uyum sağlama olduğu dikkat çekmektedir. Sistemin olumsuz diye nitelendirilebilecek yönlerinin ise ulaşım-iletişim ve haberleşme bağımlılığı, beşeri etkileşim sınırlılığı, değerlendirme süreçlerinde güçlük, düşük öğrenme motivasyonlu bireyler için geçersiz olma, karşılıklı etkileşim ve anında pekiştirme yetersizliği gibi hususlardır (Alkan, 1996: XX).

Müzik Öğretimi Materyalleri

Müzik eğitimcisi bazı materyalleri bir örnek olarak geliştirip öğretim sürecinde uygulamaya koyabilmektedir. Bu doğru ve düzgün örnekler öğrencilerin materyal anlayışlarının gelişmesine yardım etmektedir. Bu doğru ve düzgün örnekler öğrencilerin materyal anlayışlarının gelişmesinde etkin rol oynamaktadır. Bazı materyaller ise öğrenciler tarafından yapılabilecek düzeyde olmalıdır. Bu yaklaşım sayesinde öğrencilerin ilgilerinin arttığı ve kendilerine olan güven duygusunun geliştiği gözlenebilmektedir (Günay, Özdemir, 2012: 122).

1.1. Çalışmanın Amacı Ve Önemi

Müzik öğretiminde kullanılan araç-gereçlerin, öğrenme üzerinde pozitif yönde etkisinin olup olmadığının tespit edilebilmesine yönelik olarak İlköğretim ve Ortaöğretim kademelerinde görev yapan müzik öğretmenlerinin müzik teknolojileri ve materyallerine farkındalık düzeylerinin belirlenmesi hususunda önem arz etmektedir. Bu çalışma sonrasında elde edilmiş olan bulgular, ankete katılmış olan Ordu ilinde bulunan müzik öğretmenlerinin görev yapmış oldukları eğitim kurumlarının fiziki, ekonomik ve teknolojik donanımları da dikkate alınarak farkındalık düzeylerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

1.2. Problem Durumu

Problem durumu; “İlköğretim ve Ortaöğretim okullarında görev yapan müzik öğretmenlerinin müzik teknolojileri ve materyallerine farkındalık düzeyleri nelerdir?”

1.3. Alt Problemler

Bu araştırmanın alt problemleri;

- Cinsiyet dağılımında farklılıklar görülmekte midir?
- Özel Okul/ Devlet Okulu Müzik Öğretmenlerinin çalışma dağılımı nedir?
- Kıdem Yılı dağılımı nasıldır?
- Hizmet içi eğitim/seminer katılım durumu dağılım oranı nedir? soruları oluşturmaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada;

- Yazılı kaynaklardan elde edilen verilerin, yeterli ve güvenilir olduğu,
- Araştırma yönteminin, araştırma konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırmada kullanılan veri ve toplama araçlarının araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
- Araştırmada anket yoluyla elde edilen verilerin gerçeği yansıtacak nitelikte ve amaca uygun olduğu,
- Araştırma için seçilen örneklemin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu, varsayımlardan hareket edilmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Yapılan araştırma Ordu ilinin Altınordu, Gököy, Gülyalı ve Gürgentepe okullarında bulunan müzik öğretmenleriyle sınırlandırılmıştır.

2. YÖNTEM

2.1. Çalışmanın Modeli

Bu çalışma Betimsel bir araştırmadır. Tarama (Survey) modeli kullanılarak yöntem bölümü oluşturulmuştur.

2.2. Evren-Örneklem

Araştırmanın evrenini Ordu ilinde İlköğretim ve Ortaöğretim kademelerinde görev yapan 147 müzik öğretmeni oluşturmaktadır. Örneklemi ise Ordu İli Altınordu, Gököy, Gülyalı ve Gürgentepe ilçelerindeki İlköğretim ve Ortaöğretim kademelerinde görev yapan 56 müzik öğretmeni oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Aracı

İlköğretim ve Ortaöğretim Müzik Öğretmenlerinin Öğretim Teknoloji ve Materyallerine Farkındalık Düzeyleri” ne ilişkin ölçek kullanılmıştır.

2.4. Verilerin Analizi

Bu araştırmada, ankette elde edilen verilerin çözümlenmesinde istatistiksel yöntem olarak “frekans” (f), “yüzde” (%), sütun grafiğinden yararlanılmıştır.

Frekans ve yüzde ankette yer alan cevabı, tek seçenekli sorulardan elde edilen verilere ilişkin bulguların sergilenmesinde, sütun grafiği ise cevabı çok seçenekli ya da açık uçlu sorulardan elde edilen verilere ilişkin bulguların sergilenmesinde kullanılmıştır.

Ordu ili Altınordu, Gököy, Gülyalı ve Gürgentepe ilçelerindeki İlköğretim ve Ortaöğretim kademelerinde görev yapan müzik öğretmenleri tarafından cevaplandırılmış olan sorular incelenmiştir. Veriler “Microsoft Office Excell 2010” programında işlenmiştir.

Anket sorularından elde edilen veriler 5’li Likert ölçeğine göre değerlendirilmiştir. Turan, Aslan ve Şimşek’e (2015) göre “Likert-tipi sorular araştırılan konu hakkında tutum veya görüş içeren bir ifade ve bu ifadeye katılım düzeyini belirten seçenekler içerir. Likert-tipi sorularda katılım düzeyini belirlemek amacıyla iki aşırı uç arasında yer alan birden çok seçenek sunulur. Bu seçenekler “en yüksekte en düşüğe” veya “en iyiden en kötüye” doğru dereceli bir şekilde sıralanır. Analiz aşamasında bu seçenekler derecelerine göre birer sayısal değer atanarak kodlanır ve böylece nitel veri nicel veriye dönüştürülerek analiz edilir.

Elde edilen veriler doğrultusunda Ordu ili Altınordu, Gököy, Gülyalı ve Gürgentepe ilçelerinde bulunan devlet okullarının İlköğretim ve Ortaöğretim kademelerinde görev yapan müzik öğretmenlerle yalnızca Ordu ili Altınordu ilçesinde bulunan Özel okulların İlköğretim ve Ortaöğretim kademelerinde görev yapan müzik öğretmenlerinin müzik teknolojileri ve materyallerine farkındalık düzeylerinin tespitine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Bulgular ve yorumlar bölümü, Ordu ilinde bulunan Müzik öğretmenlerinin ders esnasında kullanmış oldukları müzik öğretim teknolojileri ve materyalleri tespit edilebilmesi doğrultusunda oluşturulmuştur.

3.1. Demografik Bilgilerin Analizi

Demografik bulgular, katılımcıların Cinsiyeti, Okul Türü, Kıdem Yılı ve Hizmet içi Eğitim /Seminer programlarına katılım bilgilerini içermektedir.

1. Cinsiyetiniz?

Konuyla ilgili anket çalışmasına katılan Müzik Öğretmenlerinin %52’sini Bayan Öğretmenlerinin oluşturduğu, %48’ini ise Erkek Müzik Öğretmenlerinin oluşturduğu tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler ışığında yapılan anket çalışmasının ağırlıklı olarak bayan öğretmenlerden oluştuğu sonucuna ulaşılmıştır.

2. Devlet Okulunda mı Yoksa Özel Okulda mı Görev Yapıyorsunuz?

Ankete katılan müzik öğretmenlerinin %89'unun Devlet Okullarında öğretmenlik yaptığı, %11'inin ise özel okullarda öğretmenlik yapmış olduğu tespit edilmiştir.

Elde edilen verilerin ışığında, anket çalışmasına katılan müzik öğretmenlerinin yüksek oranda devlet okullarından olduğu dikkat çekmektedir. Ordu ilinde sınırlı sayıda özel okulun bulunması bu farklılığı ortaya çıkarmaktadır.

3. Kıdem Yılıınız?

Ankete katılan müzik öğretmenlerinin %39'u 15 ve üzeri yıl aralığında, %27'sinin 10-14 yıl aralığında ve %20'sinin ise 1-4 yıl aralığında çalıştığı tespit edilmiştir. En az sayının ise %14 oran ile 5-9 yıl aralığında çalışan müzik öğretmenlerin oluşturduğu gözlenmiştir.

Elde edilen veriler ışığında, ankete katılan müzik öğretmenlerinin ağırlıklı olarak 15 ve üzeri yıl deneyime sahip oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

4. Mesleki yaşantınızda Hizmet İçi Eğitim/Seminer Programlarına Katıldınız mı?

Ankete katılan katılımcıların %91'inin Hizmet İçi Eğitim/Seminer programına katıldığı tespit edilmiştir. Müzik öğretmenlerinin %9'unun ise Hizmet İçi Eğitim/Seminer programına katılmadıkları belirlenmiştir.

Elde edilen veriler neticesinde yüksek oranda müzik öğretmenlerinin Hizmet İçi Eğitim/Seminer programlarına katıldıkları sonucuna ulaşılmıştır.

3.2. Müzik Öğretim Teknolojileri ve Materyallerine Yönelik Sorular

1. Blok Flütü Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %40'ının Blok Flütü çok sık kullanmış olduğu, %36'sının ise Blok Flütü bildiği ancak bu çalgıyı ders esnasında kullanmadığı tespit edilmiştir. %22'sinin ise ara sıra yanıtını verdiği görülmektedir. 1 katılımcı ise Blok Flütü bilmiyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %50'sinin ise Blok Flütü bildiği ancak kullanmadığı, %33'ünün ise çok sık kullanmış olduğu tespit edilmiştir. %17'sinin ise Blok Flütü nadiren kullanıyorum şikkına yanıt vermiş olduğu görülmektedir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından blok flütün çok sık kullanıldığı dikkat çekerken, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı bildikleri ancak çok sık kullanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

2. Melodika Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %60'ının Melodikayı bildiği ancak bu çalgıyı ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %18'inin ise Melodikayı çok sık kullanmış olduğu tespit edilmiştir. Müzik öğretmenlerinin %14'ünün ise ara sıra yanıtını verdiği görülmektedir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %50'sinin melodikayı çok sık kullandığı, %33'ünün ise melodikayı bildiği ancak kullanmadığı tespit edilmiştir. %17'sinin ise melodikayı nadiren kullanıyorum şikkına yanıt vermiş olduğu görülmektedir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından melodikanın ekonomik imkânlar sebebiyle sıkça kullanılamadığı gözlenirken, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı sıklıkla kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

3. Pişano ve Dijital Klavyeli algıları Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %38'inin pişano ve dijital klavyeli algıları bildiğı ancak bu çalgıyı ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %34'ünün ise pişano ve dijital klavyeli algıları çok sık kullanmış olduğı tespit edilmiştir. Müzik öğretmenlerinin %22'sinin ise ara sıra yanıtını verdiği görölmektedir. 1 katılımcı ise Pişano ve Dijital Klavyeli algılarını bilmiyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83'ünün pişano ve dijital klavyeli algıları çok sık kullandığı, %17'sinin ise pişano ve dijital klavyeli algıları bildiğı ancak kullanmadığı tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından pişano ve dijital klavyeli algıları ekonomik imkânlar sebebiyle sıkça kullanılamadığı gözlenirken, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı sıklıkla kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

4. Kendi algınızı Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %70'inin kendi çalgılarını çok sık kullanmış olduğı belirlenirken, %14'ünün ise kendi çalgılarını ara sıra kullandıkları belirlenmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %50'sinin kendi çalgılarını çalma kullanımı sorusuna “ok Sık Kullanıyorum” ve “Ara Sıra Kullanıyorum” şıklarını tercih etmiş oldukları tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda hem devlet okullarında bulunan müzik öğretmenlerinin hem de özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin kendi çalgılarını sıklıkla kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

5. Ses ubukları ve Kutularını Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %36'sının ses çubukları ve kutularını bildiğı ancak bu çalgıyı ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %22'sinin ise ses çubukları ve kutularını çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. %14 oranla 7 katılımcı ise ses çubukları ve kutularını bilmiyorum yanıtını verdikleri görölmektedir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %66'sının ses çubukları ve kutularını ara sıra kullandıkları, %17'sinin ise “Biliyorum ama Kullanmıyorum” ve “ok Sık Kullanıyorum” şıklarını tercih ettikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından ses çubukları ve kutularının ekonomik imkânlar sebebiyle kullanılamadığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı ara sıra kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

6. Dijital Ses Kayıt Cihazlarını Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %42'sinin dijital ses kayıt cihazlarını kullanabildiğı ancak ders esnasında bu cihazları kullanmadığı belirlenirken, %22'sinin ise dijital ses kayıt cihazlarını ara sıra kullandıkları tespit edilmiştir. %8 oran ile 4 kişi ise dijital ses kayıt cihazlarını kullanmayı bilmiyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83'ünün dijital ses kayıt cihazlarını kullanabildiğı ancak ders esnasında bu cihazları kullanmadığı belirlenirken, %17'sinin ise “Ara Sıra Kullanıyorum” şikkını tercih ettiğı belirlenmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun dijital ses kayıt cihazlarını kullanabildiğı, ancak ders esnasında bu cihazları kullanamadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

7. Metronom Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %44'ünün metronomu kullanabildiği ancak ders esnasında bu cihazları kullanamadığı belirlenirken, %32'sinin ise metronomu çok sık kullandıkları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %66'sinin metronomu çok sık kullanabildikleri belirlenmiş, %17'sinin ise metronom kullanım sıklığı için “Biliyorum Ama Kullanmıyorum” ve “Nadiren Kullanıyorum” şikkını tercih ettiği belirlenmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından metronomu ekonomik imkânlar sebebiyle kullanamadıkları, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı çok sık kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

8. Akort Düdüğünü Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %66'sının akort düdüğünü kullanabildiği ancak ders esnasında bunu kullanmadığı belirlenirken, %12'sinin ise akort düdüğünü çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. 1 katılımcı ise Akort düdüğünü bilmiyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83'ünün akort düdüğünü kullanabildiği ancak ders esnasında bunu kullanmadığı belirlenirken, %17'sinin ise akort düdüğünü çok sık kullandığı tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun akort düdüğünü bildikleri ancak bunu kullanmadıkları, bunun nedeninin ise akıllı telefonlar sayesinde bu ihtiyacı karşılayabileceği programlardan faydalandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

9. Diyapozon Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %62'sinin diyapozon kullanabildiği ancak ders esnasında bunu kullanmadığı belirlenirken, %12'sinin ise diyapozonu çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. 1 katılımcı ise diyapozonu bilmiyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83'ünün diyapozonu kullanabildiği ancak ders esnasında bunu kullanmadığı belirlenirken, %17'sinin ise diyapozonu çok sık kullandığı tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun diyapozonu bildikleri ancak bunu kullanmadıkları, bunun nedeninin ise akıllı telefonlar sayesinde bu ihtiyacı karşılayabileceği programlardan faydalandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

10. Bilgisayar Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %50'sinin bilgisayarı çok sık kullandığı belirlenirken, %32'sinin ise bilgisayarı ara sıra kullandıkları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %66'sının bilgisayarı ders esnasında çok sık kullandığı belirlenirken, %17'sinin ise bilgisayar için “Biliyorum Ama Kullanmıyorum” ve “Ara Sıra Kullanıyorum” şıklarını işaretledikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun kendi kişisel bilgisayarlarını derste kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

11. Flash Bellek Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %72'sinin flash bellek'i çok sık kullandığı belirlenirken, %20'sinin ise flash bellek'i ara sıra kullandıkları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83'sinin ders esnasında flash bellek'i çok sık kullandığı belirlenirken, %17'sinin ise flash bellek'i ara sıra kullanıyorum şikkını işaretledikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ders esnasında flash bellek'i çok sık kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

12. Afiş-Poster Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %44'ünün afiş-posteri bildiği ancak bunları ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %22'sinin ise afiş-posteri nadiren kullandıkları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %50'sinin afiş-posteri çok sık kullandıkları, %33'ünün ise ara sıra kullanıyorum şikkını tercih ettikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından afiş-posterlerin ekonomik imkânlar sebebiyle kullanılmadığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise afiş-posterleri çok sık kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

13. Projeksiyon Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

14.

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %60'ının projeksiyonu bildiği ancak bunu ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %20'sinin ise projeksiyonu çok sık kullandıkları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %50'sinin projeksiyonu bildikleri ama kullanmadıkları, %33'ünün ise ara sıra kullanıyorum şikkını tercih ettikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin, İlköğretim ve Ortaöğretimlerde akıllı tahta uygulaması sayesinde tüm derslerini buradan işledikleri ve bu yüzden de projeksiyona ihtiyaç duymadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

15. Çalışma Yaprağı Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %38'inin çalışma yaprağını bildiği ancak bunu ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %30'unun ise çalışma yaprağını ara sıra kullandıkları tespit edilmiştir. 1 katılımcı ise çalışma yaprağını bilmiyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %66'sının çalışma yaprağını çok sık kullandıkları, %17'sinin ise çalışma yaprağı için “Biliyorum Ama Kullanmıyorum” ve “Ara Sıra Kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından çalışma yaprağını bildikleri ama ders esnasında kullanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Çünkü okulda sınırlı ders saatinin bu çalışmaları yapmayı çok engellediği görüşünü beyan etmişlerdir. Özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise çalışma yapraklarını çok sık kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

16. Zihin Haritalarını Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %48'inin zihin haritalarını bildiği ancak bunu ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %24'ünün ise zihin haritaları bilmiyorum şikkını işaretlediği görülmüştür. %18 oran ile 9 katılımcı ise ara sıra kullanıyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %66'sının zihin haritalarını bildiği ancak kullanmadıkları, %17'sinin ise zihin haritaları için “Bilmiyorum” ve “Ara Sıra Kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenleri tarafından zihin haritalarının bilindiği ama ders esnasında kullanılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bunun sebebi olarak da okulda bu çalışmaları yapmaya yetecek ders saatinin bulunmaması görülmektedir. Devlet okullarındaki ve özel okullardaki bazı öğretmenlerin ise Zihin Haritalarını bilmediği sonucuna ulaşılmıştır.

17. Bilgi Haritalarını Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %50'sinin bilgi haritalarını bildiği ancak bunu ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %20'sinin ise bilgi haritalarını bilmiyorum ve ara sıra kullanıyorum şikkını işaretlediği görülmüştür. %6 oran ile 3 katılımcı ise nadiren kullanıyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %66'sının bilgi haritalarını bildiği ancak kullanmadıkları, %17'sinin ise bilgi haritaları için “Bilmiyorum” ve “Ara Sıra Kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenleri tarafından bilgi haritalarının bilindiği ama ders esnasında kullanılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bunun sebebi olarak da okulda bu çalışmaları yapmaya yetecek ders saatinin az olması ifade edilmektedir. Devlet okullarındaki ve özel okullardaki bazı öğretmenlerin ise Bilgi Haritalarını bilmediği sonucuna ulaşılmıştır.

18. Partitürler Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %44'ünün Partitürü kullanabildiği ancak ders esnasında bunu kullanmadığı belirlenirken, %26'sının ise Partitürü çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. 1 katılımcı ise partitürü bilmiyorum yanıtını vermiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %33'ü partitür için “Biliyorum ama kullanmıyorum” ve “bilmiyorum” yanıtını verirken, 17'sinin ise partitür için “Ara Sıra Kullanıyorum” ve “Nadiren Kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun partitürü bildikleri ancak bunu kullanmadıkları, bunun nedeninin ise ilköğretim aşamasındaki öğrencilerin sesinin mutasyona uğramamış olması sebebiyle böyle çalışmaların yapılamadığı sonucuna ulaşılmıştır.

19. Müzikle İlgili Bilgisayar Yazılımlarını Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %36'sının müzik ile ilgili bilgisayar yazılımlarını bildiği ancak bunları ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %30'unun ise müzik ile ilgili bilgisayar yazılımlarını nadiren kullandıkları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %50'sinin müzik ile ilgili bilgisayar yazılımlarını çok sık kullandıkları, %17'sinin ise “Biliyorum Ama Kullanmıyorum” “Ara Sıra Kullanıyorum” ve “Nadiren Kullanıyorum” şıklarını tercih ettikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından müzik ile ilgili bilgisayar yazılımlarını ekonomik imkânlar ve müzik sınıflarının bulunmaması sebebiyle kullanılmadığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise müzik ile ilgili bilgisayar yazılımlarını çok sık kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

20. Alanla İlgili CD-DVD Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %50'sinin alanla ilgili CD-DVD ders esnasında çok sık kullanmış oldukları belirlenirken, %36'sinin ise alanla ilgili CD-DVD ara sıra kullanmış oldukları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83'ünün alanla ilgili CD-DVD ders esnasında çok sık kullanmış oldukları 17'sinin ise alanla ilgili CD-DVD kullanımı için "Nadiren Kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun alanla ilgili CD-DVD kullanımını çok sık yaptıkları sonucuna ulaşılmıştır.

21. Radyo ve CD Çalar Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %30'unun Radyo ve CD Çalar Kullanımı için "Çok Sık Kullanıyorum" ve "Ara Sıra Kullanıyorum" yanıtlarını verdikleri tespit edilmiştir. %24'ünün ise Biliyorum Ama Kullanmıyorum" yanıtını vermiş oldukları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %66'sının Radyo ve CD Çalar kullanımı için "Çok Sık Kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %17'sinin ise Radyo ve CD Çalar kullanımı için "Ara Sıra Kullanıyorum" yanıtlarını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun Radyo ve CD Çalar kullanımını çok sık yaptıkları sonucuna ulaşılmıştır.

22. Televizyon Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %60'ının televizyon kullanımı için "Biliyorum Ama Kullanmıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %16'sının ise "Nadiren Kullanıyorum" yanıtını vermiş oldukları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83'ünün televizyon kullanımı için "Biliyorum Ama Kullanmıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %17'sinin ise televizyon kullanımı için "Ara Sıra Kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun İlköğretim ve Ortaöğretimlerde akıllı tahta uygulaması sayesinde tüm derslerini buradan işledikleri ve bu yüzden de televizyona ihtiyaç duymadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

23. Bulmaca Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %60'ının bulmaca kullanımı için "Biliyorum Ama Kullanmıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %20'sinin ise "Nadiren Kullanıyorum" yanıtını vermiş oldukları tespit edilmiştir. 1 katılımcı ise %2'lik oranla ders esnasında bulmaca kullanımı "çok sık kullanıyorum" ve "nadiren kullanıyorum" şıklarını işaretlemiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %66'sının bulmaca kullanımı için "Biliyorum Ama Kullanmıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %17'sinin ise televizyon kullanımı için "Ara Sıra Kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. 1 katılımcının ise ders esnasında bulmaca kullanımı hakkında önceden bir bilgisinin olmadığını belirtmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ders saatlerinin sınırlı olması sebebiyle bulmaca tarz çalışmaları yapamadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

24. Karikatür Kullanımı Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %60'ının karikatür kullanımı için "Biliyorum Ama Kullanmıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %20'sinin

ise “Ara Sıra Kullanıyorum” yanıtını vermiş oldukları tespit edilmiştir. 1 katılımcı ise ders esnasında bulmaca kullanımı hakkında önceden bir bilgisinin olmadığını belirtmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %50’sinin karikatür kullanımı için “Biliyorum Ama Kullanmıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %17’sinin ise televizyon kullanımı için “Ara Sıra Kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. 1 katılımcının ise ders esnasında bulmaca kullanımı hakkında önceden bir bilgisinin olmadığını belirtmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ders saatlerinin sınırlı olması sebebiyle karikatür tarzı çalışmalar yapamadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

25. Dizekli /Akıllı Tahta Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %62’sinin dizekli/akıllı tahta kullanımı için “çok sık kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %22’sinin ise akıllı / dizekli tahta kullanımı için “biliyorum ama kullanıyorum” yanıtını vermiş oldukları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83’ünün dizekli/akıllı tahta kullanımı için “çok sık kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. 1 katılımcının ise ders esnasında dizekli/akıllı tahta kullanımı hakkında önceden bir bilgisinin olmadığını belirtmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun dizekli/akıllı tahta kullanımı için çok sık kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

26. Nota Sehпасı Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %60’ının nota sehпасı kullanımı için “çok sık kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %28’inin ise nota sehпасı kullanımı için “biliyorum ama kullanıyorum” yanıtını vermiş oldukları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %83’ünün nota sehпасı kullanımı için “çok sık kullanıyorum” yanıtını verdikleri tespit edilmiştir. %17 oran ile 1 katılımcının ise nota sehпасı kullanımı için “ara sıra kullanıyorum” yanıtının verildiği tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun nota sehпасını çok sık kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

27. Gezici Nota Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %72’sinin Gezici Notayı bildiği ancak bunları ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %14’ünün ise Gezici Notayı bilmedikleri tespit edilmiştir. 1 Katılımcının ise gezici notayı çok sık kullanmış olduğu dikkat çekmektedir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %50’sinin gezici notayı bildikleri ancak kullanmadıkları, %33’ünün ise gezici nota hakkında bilmiyorum şikkını işaretlemiş oldukları tespit edilmiştir. 1 katılımcının ise “ara sıra kullanıyorum” yanıtını verdikleri görülmektedir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun gezici notayı bildikleri ancak İlköğretim ve Ortaöğretimlerde akıllı tahta uygulaması sayesinde tüm derslerini buradan işledikleri için bu yüzden de buna ihtiyaç duymadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

28. Dizek Çizici Pençe Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %70'inin dizek çizici pençeyi bildiği ancak bunları ders esnasında kullanmadığı belirlenirken, %14'ünün ise dizek çizici pençeyi bilmedikleri tespit edilmiştir. 1 Katılımcının ise gezici notayı çok sık kullanmış olduğu dikkat çekmektedir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %33'ü dizek çizici pençe için “biliyorum ama kullanmıyorum” ve “bilmiyorum” şıklarını işaretledikleri tespit edilmiştir. %17'sinin ise dizek çizici pençe için “çok sık kullanıyorum” ve “nadiren kullanıyorum” şıklarını işaretledikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun dizek çizici pençeyi bildikleri ancak İlköğretim ve Ortaöğretimlerde akıllı tahta uygulaması sayesinde tüm derslerini buradan işledikleri için bu yüzden de buna ihtiyaç duymadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

29. Ders ve Kaynakları Kitapları Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %86'sının ders ve kaynak kitaplarını çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca %10'unun ise ders ve kaynak kitapları “ara sıra kullanıyorum” cevabını vermiş oldukları görülmektedir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %100'ü yani tamamının ise ders ve kaynak kitaplarını çok sık kullandıkları tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ders ve kaynak kitaplarını çok sık kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

30. Her Çeşit Fotokopi İşlerini Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %72'sinin her çeşit fotokopi işlerini çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. %12'sinin ise her çeşit fotokopi işleri için “ara sıra kullanıyorum” cevabını vermiş oldukları görülmektedir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %83'ünün her çeşit fotokopi işlerini çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. %17'si ise “ara sıra kullanıyorum” cevabını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun her çeşit fotokopi işlerini çok sık kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

31. Video Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %54'ünün video'yu çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. %30'unun ise video kullanımı için “ara sıra kullanıyorum” cevabını vermiş oldukları görülmektedir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %50'sinin video'yu çok sık kullandıkları tespit edilmiştir. %33'ünün ise “ara sıra kullanıyorum” cevabını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun video'yu çok sık kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

32. Video Kamera Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %58'inin video kamera kullanımını bildikleri ancak bunu ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %18'inin ise video kamera kullanımını çok sık kullandıkları tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %34'ünün ise video kamera kullanımını bildikleri ancak bunu ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %33'ünün ise video kamera kullanımı için "çok sık kullanıyorum" ve "ara sıra kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun video kamera kullanımını bildikleri ancak okullarda video kamera kullanımının yanlış anlaşılabilceği düşüncesiyle kullanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

33. Fotoğraf Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %44'ünün fotoğraf için çok sık kullandıkları belirlenirken, %20'sinin ise video kullanımını ara sıra kullanıyorum yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %50'sinin ise fotoğraf kullanımı için "çok sık kullanıyorum" ve "ara sıra kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun fotoğraf çok sık kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

34. Twitter Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %80'inin twitter'ı bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %14'ünün ise twitter kullanımı için nadiren kullanıyorum yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %83'ünün ise yine twitter'ı bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları tespit edilirken, kullanımı için %17'sinin ise "çok sık kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun twitter'ı bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

35. Instagram Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %78'inin instagramı bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %16'sının ise instagram kullanımı için nadiren kullanıyorum yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %34'ünün ise instagramı bildikleri ancak bunu ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %33'ünün ise instagram kullanımı için "çok sık kullanıyorum" ve "nadiren kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun instagramı bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

36. Diigo Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %60'ının Diigo'yu bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %30'unun ise Diigo için "bilmiyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %50'sinin ise Diigo'yu bildikleri ancak bunu ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %33'ünün ise Diigo için "bilmiyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun Diigo'yu bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları

sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca önemli oranda Diigo programını bilmeyen katılımcılarında olduğu dikkat çekmektedir.

37. Blogspot Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %64'ünün Blogspotu bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %26'sının ise Blogspot için "bilmiyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %50'sinin ise Blogspotu bildikleri ancak bunu ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %33'ünün ise Blogspot için "bilmiyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun Blogspotu bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca önemli oranda Blogspot programını bilmeyen katılımcılarında olduğu dikkat çekmektedir.

38. Uzaktan Eğitim Ne Sıklıkta Kullanırsınız?

Ankete katılan, devlet okullarında görev yapan katılımcıların %72'sinin Uzaktan Eğitimi bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları belirlenirken, %12'sinin ise Uzaktan Eğitim için "nadiren kullanıyorum" yanıtını verdikleri tespit edilmiştir.

Ankete katılan, özel okullarda görev yapan katılımcıların %100'ü yani tamamı ise Uzaktan Eğitimi bildikleri ancak bunu ders esnasında kullanmadıkları tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun Uzaktan Eğitimi bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

SONUÇ

Demografik Bilgilere Yönelik Sonuçlar

- Anket çalışmasının ağırlıklı olarak bayan öğretmenlerden oluştuğu,
- Anket çalışmasına katılan müzik öğretmenlerinin yüksek oranda devlet okullarından olduğu, Ordu ilinde sınırlı sayıda özel okulun bu duruma önemli etken olduğu,
- Ankete katılan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun 15 ve üzeri yıl deneyime sahip oldukları,
- Yüksek oranda müzik öğretmenlerinin Hizmet İçi Eğitim/Seminer programlarına katıldıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Müzik Öğretim Teknolojileri ve Materyallerine Yönelik Sonuçlar

- Devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından blok flütün çok sık kullanıldığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı bildikleri ancak çok sık kullanmadıkları,
- Devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından melodikanın ekonomik imkânlar sebebiyle sıkça kullanılmadığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı sıklıkla kullandıkları,
- Devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından piyano ve dijital klavyeli çalgıları ekonomik imkânlar sebebiyle sıkça kullanılmadığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı sıklıkla kullandıkları,
- Hem devlet okullarında bulunan müzik öğretmenlerinin hem de özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin kendi çalgılarını sıklıkla kullandıkları,
- Devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından ses çubukları ve kutularının ekonomik imkânlar sebebiyle kullanılmadığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı ara sıra kullandıkları,

- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun dijital ses kayıt cihazlarını kullanabildiği, ancak ders esnasında bu cihazları kullanamadıkları,
- Devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından metronomun ekonomik imkânlar sebebiyle kullanamadıkları, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise bu çalgıyı çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun akort düdüğünü bildikleri ancak bunu kullanmadıkları, bunun nedeninin ise akıllı telefonlar sayesinde bu tarz programları kullanıp ihtiyaçlarını kolaylıkla giderebildikleri,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun diyapozonu bildikleri ancak bunu kullanmadıkları, bunun nedeninin ise akıllı telefonlar sayesinde bu tarz programları kullanıp ihtiyaçlarını kolaylıkla giderebildikleri,
- Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun kendi kişisel bilgisayarlarını derste kullanmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır.
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ders esnasında flash bellek'i çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından afiş-posterlerin ekonomik imkânlar sebebiyle kullanılamadığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise afiş-posterleri çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin, İlköğretim ve Ortaöğretimlerde akıllı tahta uygulaması sayesinde tüm derslerini buradan işledikleri ve bu yüzden de projeksiyona ihtiyaç duymadıkları,
- Devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından çalışma yaprağını bildikleri ama ders esnasında kullanmadıkları, çünkü okulda sınırlı ders saatinin bu çalışmaları yapmayı çok engellediği görüşünü beyan ettikleri, Özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise çalışma yapraklarını çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenleri tarafından zihin haritalarının bilindiği ama ders esnasında kullanılamadığı, bunun sebebi olarak da okulda bu çalışmaları yapmaya yetecek ders saatinin bulunmamasının görüldüğü, Devlet okullarındaki ve özel okullardaki bazı öğretmenlerin ise zihin haritalarını bilmedikleri,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenleri tarafından bilgi haritalarının bilindiği ama ders esnasında kullanılamadığı, Bunun sebebi olarak da okulda bu çalışmaları yapmaya yetecek ders saatinin az olmasının görüldüğü, Devlet okullarındaki ve özel okullardaki bazı öğretmenlerin ise bilgi haritalarını bilmedikleri,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun partitürü bildikleri ancak bunu kullanmadıkları, bunun nedeninin ise ilköğretim aşamasındaki öğrencilerin sesinin mutasyona uğramamış olması sebebiyle böyle çalışmaları sıkça yapamadıkları,
- Devlet okullarında bulunan müzik öğretmenleri tarafından müzik ile ilgili bilgisayar yazılımların ekonomik imkânlar ve müzik sınıflarının bulunmaması sebebiyle kullanılamadığı, özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ise müzik ile ilgili bilgisayar yazılımlarını çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun alanla ilgili CD-DVD çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun Radyo ve CD Çalar çok sık kullandıkları,

- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun İlköğretim ve Ortaöğretimlerde akıllı tahta uygulaması sayesinde tüm derslerini buradan işledikleri ve bu yüzden de televizyona ihtiyaç duymadıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ders saatlerinin sınırlı olması sebebiyle bulmaca tarzı çalışmalar yapamadıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ders saatlerinin sınırlı olması sebebiyle karikatür tarzı çalışmalar yapamadıkları,
- Elde edilen veriler doğrultusunda devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun dizekli/akıllı tahta kullanımı için çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun nota sehpasını çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun gezici notayı bildikleri ancak İlköğretim ve Ortaöğretimlerde akıllı tahta uygulaması sayesinde tüm derslerini buradan işledikleri için bu yüzden de buna ihtiyaç duymadıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun dizek çizici pençeyi bildikleri ancak İlköğretim ve Ortaöğretimlerde akıllı tahta uygulaması sayesinde tüm derslerini buradan işledikleri için bu yüzden de buna ihtiyaç duymadıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun ders ve kaynak kitaplarını çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun her çeşit fotokopi işlerini çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun videoyu çok sık kullandıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun video kamera kullanımını bildikleri ancak okullarda video kamera kullanımının yanlış anlaşılabilceği düşüncesiyle kullanamadıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun fotoğraf çok sık kullanmış oldukları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun twitter'ı bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun instagramı bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun Diigo'yu bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları, ayrıca önemli oranda Diigo programını bilmeyen katılımcılarında Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun Blogspotu bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları, ayrıca önemli oranda Blogspot programını bilmeyen katılımcılarında dikkat çekici oranda olduğu,
- Devlet okullarında ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun Uzaktan Eğitimi bildikleri ancak ders esnasında kullanmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

ÖNERİLER

- İlköğretim ve Ortaöğretim kurumlarında müzik teknolojileri sınıflarının oluşturulması gerekmektedir.
- İlköğretim ve Ortaöğretim kurumlarında müzik teknolojileri ve materyallerinin devlet desteğiyle temini sağlanmalıdır.

- Yüksek Öğretim Kurulu ve Milli Eğitim Bakanlığı ortaklığıyla Müzik teknolojileri ve materyallerine yönelik hizmet içi eğitim ve seminer çalışmalarının yapılması gerekmektedir.
- Uzaktan eğitim uygulamalarının müzik için öğretmen ve öğrenciler tarafından aktif olarak kullanılması gerekmektedir.
- Müzik ders saatlerinin artırılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Algan, E. (1996). Uzaktan Eğitimde Teknoloji Kullanımı ve Geleceğin Teknolojileri. *Türkiye 1. Uluslararası Uzaktan Eğitimi Sempozyumu* (12-15 Kasım) Ankara. 19-27.
- Alkan, C. (1994). Eğitim Teknolojisi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 7(1). 339-344.
- Alkan, C. (1996). Uzaktan Eğitimin Tarihsel Gelişimi. *Türkiye 1. Uluslararası Uzaktan Eğitimi Sempozyumu* (12-15 Kasım) Ankara. 12-18.
- Baytekin, Ç. (2011). *Öğrenme-Öğretme Teknikleri ve Materyal Geliştirme*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Çeliköz, N. (1997). Türkiye’de Bilgisayar Destekli Öğretimle İlgili Yapılan Çalışmalar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Yönetimi Dergisi* 4(3). 479-498.
- Günay, E.& Özdemir, M. A. (2012). *Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaya, Z. (2005). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Koşar, E.& Yüksel, S.& Özkılıç, R.& Sarıtaş, M.& Şentürk, A.& Çiğdem, H. (2005). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*. Ankara: Öğreti Yayıncılık.
- Laska, J.& (1984). Eğitim Programı İle Öğretim Arasındaki İlişki: Kavramsal Bir Açıklama. (Gürbüzürk, O. Çev.). *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 22(1). 251-259.
- Odabaşı, F. (1998). Bilgisayar Destekli Eğitim. *Açıköğretim Fakültesi İlköğretim Öğretmenliği Lisans Tamamlama Programı*, 133-147. Eskişehir.
- Şimşek, A.& Çalışkan, H. (2000). Bilgisayar Destekli Öğretimin Tasarımında Öğrenme Bağlamı. *Pamukkale Üniversitesi IV. Ulusal Sınıf Öğretmenliği Sempozyumu Eğitim Fakültesi Dergisi*. (8) 1-7.
- Turan, İ. & Şimşek, Ü.& Aslan, H. (2015). Eğitim Araştırmalarında Likert Ölçeği ve Likert Tipi Soruların Kullanımı ve Analizi. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. (30). 186-203.

“GAZİANTEP’ DE YOK OLMAK ÜZERE OLAN MAHALLİ DAVUL ZURNA İCRACILARI”

Öğr. Gör. Adil ÇETE

Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
adilcete@gmail.com

Kavimler Göçü ile bilinen ve zorunlu olarak Anadolu’ya göç eden Abdallar, bu toprakların kültürüne büyük ölçüde katlı sağlamışlardır. Yaşamlarını sürdürebilmek için mesleklerini icra eden bu topluluğun, öncelikli uğraşları her zaman müzik ve halk kültürü olmuştur. Gaziantep ve çevresinde konuşlanan Abdallar, yıllarca bu kültür aktarıcılığı görevlerini büyük bir özveri ile yerine getirmişlerdir. Yakın zamana kadar düğünlerin ve benzer eğlence törenlerinin davul zurnaları ile vazgeçilmezi olan Abdallar, teknoloji ile birlikte müzik sektöründeki yerlerini kaybetmeye başlamışlardır.

Yaşam alanlarının köylerden şehirlere taşınması ve daha sonra düğün ve benzer törenlerin salonlara yönelmesi ve buralarda icra edilen müzik anlayışının değişmesi, (sadece org kullanılarak, geniş orkestralarla veya dj tarafından müzik yapılması,) bu sanatçıları mesleki açıdan zor durumda bırakmaya başlamış ve yetişen neslin baba mesleklerinden uzaklaşarak kendilerine farklı meslekler aramalarına neden olmuştur. Genellikle davul ve zurna icra eden bu müzisyenler yakın zamana kadar yöre Halk Oyunları ekiplerine de eşlik ediyorlardı. Ancak Türk Halk Oyunları’na yönelik yarışmalarda canlı icra yerine stüdyoda hazırlanmış eşlik müzikleri kullanılmaktadır. 5-6 yıl öncesine kadar, Türk halk oyunları yarışmalarına katılacak olan çeşitli kurum ve kuruluşlarda davul zurnaları ile eşlik ederek geçimlerine ve yöre kültürüne katkı sağlayan bu icracılar, teknolojiye yenik düşmüşlerdir. Yapılan stüdyo çalışmalarında mümkün olduğu kadar davul zurna icrasında bu kişilere yer verilmeye çalışılsa da, buradan elde edilecekleri gelir yaşamlarını idame ettirebilmeleri için yeterli olmamaktadır. Ayrıca birbirine eklenerek icra edilen bu müzik döngüsü geleneksel ritim anlayışını bozmuş ve zurnada kullanılan ton anlayışına bir karmaşa getirmiştir.

Teknolojik gelişmeler, kullanılan müzik yazılımları, bir taraftan yeni ve geniş ufuklar açarken, diğer taraftan yok olmaya yüz tutmuş çalgı ve icracılarının kaybolmasına neden olmaktadır. Bildiride Gaziantep’teki davul ve zurnacılarla yapmış olduğumuz görüşmeler ışığında, müzikte meydana gelen teknolojik gelişmelerin, Gaziantep folklor örüntülerinde ve icracılarının günlük yaşantısında neden olduğu değişimler ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler : Gelenek, Müzik, Abdallar

“LOCAL DRUM ZURNA ARTIST PERFORMERS FACING EXTINCTION IN GAZİANTEP”

Academician Adil ÇETE

Gaziantep University Turkish Music State Conservatory
adilcete@gmail.com

Abdals, known with migration of tribes and forced to migrate to Anatolia, have much contributed to the cultures of these lands. This community performing their profession to survive, The priority interests of this community performing their profession to survive have always been music and folk culture. Abdals located in and around Gaziantep, have performed the duty of culture transmittivity with great devotion for years. Until recently, Abdals ,who are indispensable of wedding and similar entertainment ceremonies with their drums (davul) and clarion(zurna), have begun to lose thier place in the music industry because of technology.

Moving the living areas from villages to cities, then organising weddings and similar ceremonies in wedding-ceremony halls and changing of music appreciation performed here (using only org,making music by wide orchestras or by a DJ) started to leave these artists avocationally in a difficult situation and caused the new growing generation to move away from their father's profession and seek different professions for themselves. These musicians who usually performs drums (davul) and clarion(zurna) were accompanying to folk dance teams too until recently.However, in Turkish Folk Dance contests are used accompanied music prepared in music studios instead of live performance. Until 5-6 yeras ago,these performers, who contributed to their livelihoods and local culture accompanying different orgaisations and institutions who joined in Turkish Folk Dance contests with their drums (davul) and clarion(zurna),were defeated by technology. Even though these people who perform (davul) and clarion(zurna) are attampted to be included in the studio works, the income they gain from these studio works are not enough for them to survive. Moreover, this music cycle, which is performed by adding to each other, has distorted the traditional rhythm concept and brought a confusion to the understanding of the tone used in the zurna (clarion).

Technological developments and music softwares being used , on one hand open up new and wide horizons , on the other hand cause instruments and performers facing extinction to lose. The declaration will discuss the changes in the technological developments that took place in the music, the changes in the folklore pattern of Gaziantep and the daily life of the performers, in the light of the interviews we had with davul and zurna performers in Gaziantep.

Key words : Tradition,Music,Abdals

“WHITACRE'IN SANAL KOROSU”

Ahu KÖKSAL

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji
Anabilim Dalı
koksalahu@gmail.com

İlk albümüyle 2012 yılında "En İyi Koral Kayıt" dalında Grammy alan, ikinci kaydı iTunes ve Billboard klasik listelerinde bir numaraya yerleşen, 1970 Nevada doğumlu Eric Whitacre günümüzün en popüler besteci, şef ve konuşmacılarından biridir. Whitacre'in dünya çapında en çok ses getiren ve sanatçının şef, besteci ve konuşmacı olarak pek çok uluslararası organizasyonda yer almasını sağlayan projesi ise; son noktada 101 ülkeden amatör/profesyonel 8409 video ile 5905 katılımcıya ulaşan ve internet üzerinden milyonlar tarafından izlenen "Sanal Koro"sudur.

Kendisine video gönderen bir hayranından ilham alan Whitacre, Sanal Koro ile; zengin bir armoniye sahip müziğini çekici dijital görsellerle sunmak dışında; "sanal" kavramını ses bağlamında salt dijital olmaktan çıkartmış, amatör profesyonel ayrımını bulanıklaştırmış, büyük ölçekli toplu çalışmada zaman ve mekan kavramlarını bireyselleştirip esnetmiş, akustik ve dijitali bütünleştirmiştir. Whitacre'nin ilham verici Sanal Korosu, müziğin, her coğrafya ve kültürden insanı birleştirme gücüne sahip oluşunun "online" kanıtıdır.

Bu çalışmada; Sanal Koro'nun doğuşu anlatılarak yayınlanmış projeler bağlamsal ve biçimsel olarak çözümlenecek ve Sanal Koronun yarattığı/yaratabileceği sonuçlar tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Eric Whitacre, Sanal Koro, müzik ve medya, müzik ve teknoloji

“WHITACRE'S VIRTUAL CHOIR”

Ahu KÖKSAL

Hacettepe University Ankara State Conservatory Musicology Department
koksalahu@gmail.com

Eric Whitacre born in Nevada at 1970 is a popular composer, conductor and lecturer. He won the Grammy of the Best Choral Record in 2012 with his first album. As his second album was released at April 2012 it secured its first place at iTunes and Billboard listings. His ground breaking project “Virtual Choir” has 8409 videos and 5905 participants from 101 countries. This project is being viewed by millions of people around the world. By the popularity of the choir Whitacre became a worldwide conductor, composer and lecturer

Eric Whitacre came up with the idea of the virtual choir by the idea of his fan. He changed the virtual notion of music from digital to acoustic and utilized these two concepts. His harmonically rich music enriched by the digital images. In collective working he changed the concept of time and place, he blended in the concept of amateur and professional. Whitacre's Virtual Choir is one of the best “online” evidence of music has the power to unify people who lives different places and has different cultures.

Starting with the birth of Virtual Choir, in this study published projects will be analyzed contextually and formally. And the results created by the Virtual Choir will be discussed.

Key Words: Eric Whitacre, Virtual Choir, music and media, music and technology

“MÜZİK ÜRETİMİNDE ÖZGÜR VE AÇIK KAYNAK KODLU YAZILIMLAR”

Doç. Dr. Arda EDEN

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
ardaeden@gmail.com

Arş.Gör. O. Halil İMİK

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
halilimik@gmail.com

Bilgisayarlar, önceden belirlenmiş bir program aracılığı ile verileri yüksek hızlı matematiksel veya mantıksal işlemler ile işleyebilen, depolayabilen ve çıktı üretebilen elektronik araçlardır. Minix işletim sisteminin yaratıcısı Andrew Tanenbaum, yazılımı olmayan bir bilgisayarın işe yaramaz bir metal yığını olduğunu ifade eder ve yazılımları, sistem yazılımları ve uygulama yazılımları olarak iki gruba ayırır. Müzik üretimi (prodüksiyon) sürecinde kullanılmakta olan DAW (digital audio workstation) ile çeşitli biçimlerdeki sanal çalgı, ses sentezleme ve ses işleme yazılımları uygulama yazılımları grubunda yer almaktadırlar.

Hemen her yazılım, üreticisi ile kullanıcısı arasında, tarafların hak ve yetkilerini belirleyen bir sözleşme ile birlikte sunulmaktadır. Mülkiyetli (proprietary) yazılımlarda bu sözleşme EULA (end-users license agreement – son-kullanıcı yazılım sözleşmesi) olarak adlandırılır. Buna karşılık 1980’li yılların ilk yarısında ortaya çıkan ve kullanıcıya yazılım üzerinde tam özgürlük sunan “özgür yazılım” ve 1990’lı yılların sonuna doğru ortaya çıkan “açık kaynak” hareketleri, yazılım lisansları anlamında farklı felsefi yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Günümüzde müzik üretimi sürecinde kullanılan yazılımların büyük çoğunluğu mülkiyetli yazılımlar olmakla birlikte, özellikle Linux işletim sisteminin masaüstü kullanımının yaygınlaşması, müzik üretimine yönelik “özgür” veya “açık kaynak kodlu” alternatiflerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Bu çalışmada, müzik üretimine yönelik olarak geliştirilmiş “özgür” ve “açık kaynak kodlu” yazılımların günümüzdeki durumları ve sundukları olanaklar endüstride hakimiyet kurmuş olan mülkiyetli muhadilleri ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilecek ve kullanıcıların sıklıkla okumadan geçtikleri yazılım lisanslarının taraflara sunmuş oldukları özgürlükler ve kısıtlamalar “özgür” ve “mülkiyetli” yazılım kavramları çerçevesinde tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Özgür yazılım, açık kaynak, müzik üretimi

“FREE AND OPEN SOURCE SOFTWARE IN MUSIC PRODUCTION”

ABSTRACT

Computers are electronic devices, which can process data by performing high speed mathematical and logical calculations, store data and generate outputs. Andrew Tanenbaum, the creator of Minix operating system, defines a computer as a junk of metal without its software and categorizes the software in two groups as system software and applications. The software as DAWs (digital audio workstation), various forms of virtual instruments, sound synthesis and audio processing software used during the music production process are included in the second group called, applications.

Almost all software are provided with an agreement between the manufacturer and the user, which defines the rights and authorities of the parties. For the proprietary software this

agreement is called, EULA (end-users license agreement). On the other hand, the “free software” movement, appeared in the first half of 1980’s and “open source” movement, appeared by the end of 1990’s have brought about different philosophical approaches as part of software licenses. Today, as well as most software used during music production process are proprietary software, particularly widespreading use of Linux operating system on desktop has enabled the arise of “free” and “open source” alternatives.

In this study, their situations today and opportunities provided by the “free” and “open source” music production software will be evaluated in contrast with their proprietary counterparts and the freedoms and restrictions offered by software licenses, which are mostly skipped by the user without even reading will be discussed in the concepts of “free” and “proprietary” software.

Keywords: Free software, open source, music production.

“MÜZİK TERAPİSİ VE TEKNOLOJİ: YÜZYILIN YENİ GÖZDE ÇİFTİ”

Aslı ÖZYILDIZ

Molimo Sanat ve Danışmanlık, İzmir
info@molimo.biz

Tarihsel ve prototipik anlamda çok eski, bilimsel ve paradigmatik anlamda ise hala çiçeği burnunda bir disiplin sayılan müzik terapisinin teknolojik donanımlar sayesinde etki alanının genişletilmesi, son yıllarda bazı araştırmacıların ve uygulayıcıların üzerine titizlikle eğildikleri bir konu haline gelmiştir. Müzik terapisi ve teknoloji arasında gelişen işbirliğinin somut yansımaları, henüz her ne kadar belli coğrafyalarda sayılı çevrelerin yararlandığı bir ayrıcalık olma izlenimini verse de, söz konusu çalışmalarla ilgili yapılan derleme ve paylaşımlar, müzik terapisi literatürüne kazandırılmakta, böylelikle bu çalışmaların daha geniş kitlelere ulaşması ve esin kaynağı olması yönünde anlamlı adımlar atılmaktadır. Müzik terapisinde teknoloji kullanımı, 1980'li ve 1990'lı yıllarda daha çok terapistlerin seans transkripsiyonu ve analizi için yararlandıkları bilgisayar destekli programlarla (AIMSTAR, EMTEK, SCRIBE vb.) sınırlı kalırken, son yirmi yıldır danışanların ve hastaların terapötik deneyimini de doğrudan etkilemeye başlamıştır. Elektrikli ve elektronik enstrümanlarla yürütülen nörolojik rehabilitasyon, vibroakustik terapi, Soundbeam ve MidiGrid gibi yardımcı müzik teknolojileri, Wii Remote gibi harekete duyarlı kumandalar, klinik doğaçlama analiz aracı Music Therapy Toolbox, bu örnekler arasında sayılabilir.

Bu yazıda, öncelikle müzik terapisi ve teknoloji arasında gelişen işbirliğinin ana hatları aktarılmaktadır. Müzik terapistlerinin ve müzik terapisi öğrencilerinin teknolojiye olan yaklaşımı da bu bağlamda sorgulanmaktadır. Danışan ve hasta açısından bakıldığında ise teknoloji kullanımının estetik deneyime ve müziksel/müzikal nesne ile ilişkiye getirdiği değişiklik ele alınmaktadır. Son olarak, yazarın Fransa'daki bir uzman ekibin katkılarıyla İzmir'de yürütmeye başladığı ve özellikle aile ortamında ağır sorumluluk üstlenmeleri nedeniyle davranış bozuklukları bulunan çocuklara yönelik çalışmanın ilk aşamaları sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Terapisi, Teknoloji, Destek

“MUSIC THERAPY AND TECHNOLOGY: THE NEW FASHIONABLE COUPLE OF THE CENTURY”

ABSTRACT

Music therapy is a discipline which is considered to be ancient in a historical and prototypical sense, but still brand new in a scientific and paradigmatic sense. Expanding its area of influence through the use of technological equipment has become a topic of meticulous interest for some researchers and practitioners in recent years. Even though the concrete reflections of the collaboration between music therapy and technology may still give the impression to be a privilege benefiting restricted circles in certain geographical regions, reviews and reports related to the studies in question are being added to music therapy literature. These initiatives are meaningful steps forward aiming to reach and inspire larger populations. During the 1980s and 1990s, the use of technology in music therapy was mostly limited to computer-assisted programs (AIMSTAR, EMTEK, SCRIBE, etc.) used by music therapists for session transcription and analysis, whereas in the last twenty years, it has also begun to have a direct impact on the experience of clients and patients. Neurological rehabilitation conducted with electric and electronic instruments, vibroacoustic therapy, assistive music technologies such as Soundbeam and MidiGrid, motion sensing remotes such as the Wii Remote, the clinical improvisation analysis instrument Music Therapy Toolbox may be cited as examples.

This paper first relates the main lines of the collaboration which is developing between music therapy and technology. The approach of music therapists and music therapy trainees toward technology is also being interrogated in this context. As for the angle of clients and patients, the change brought about the use of technology to the aesthetic experience and the relationship with the musical object is being investigated. Finally, the paper presents the first phases of a study that the author has begun to conduct in İzmir with the contributions of a team of specialists in France. The target beneficiaries of the study in question are children having behavioural disorders especially due to the heavy responsibilities that they assume within their family environment.

Key Words: Music Therapy, Technology, Assistance

“TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA MÜZİK YARATIM SÜRECİ VE YAPAY ZEKÂ KULLANIMI: DAVID COPE ÖRNEĞİ”

Ata SAĞIROĞLU & Haydar Efe TÜRKMEN

Dokuz Eylül Üniversitesi
atasagiroglu@gmail.com & efeturkmen@rocketmail.com

ÖZET

Müzikte algoritma kullanımı ve günümüzde sıkça söz edilen *computer music* kavramı tarihsel olarak bu araştırmanın odak noktalarını oluşturacaktır. Bu çalışma kapsamında; müzik, teknoloji ve insanın tarihsel etkileşimi, teknolojinin geçmişten günümüze müziği ve insanı özellikle de son yüzyılda ne denli etkilediği tartışılacaktır.

Müzik süphesiz gündelik yaşamın vazgeçilmez bir tümleyicisidir ve bir tarihe, bir evrime ve bir geleneğe haizdir ve bu evrimi sırasında pek çok kuralı inşa etmiş ve yıkmıştır. Orta Çağ’ın erken dönemlerinde gördüğümüz *Boetius yazısı*, yine yaklaşık bir yüzyıl sonra Hristiyanlık sayesinde geniş coğrafyalara yayılan *neumalar*, Büyük Gregorius’un getirdiği *Antiphonaire* adlı kurallar.... *Solmleme*, *Organum* ve *Çokseslilik*.... Birbiri ardına gelen ve yerini yeni adımlara bırakan “besteleme gelenekleri”... Hatta; Rönesans, Barok, Klasik ve Romantik evrelerinden sonra tüm kurallar yıkıldı ve yerine başka “kurallar, gelenekler” getirildi.

Bugün yaşamakta olduğumuz dönem bilişim çağı olarak adlandırılmakta, hayatımızın her alanında olduğu gibi müzikte de “akıllı” gereçler kendini göstermektedir. Peki, Uygu kurallarına göre yapılan müziği, kuralların hepsine hakim bir bilgisayar da yapamaz mı?

Amerikalı besteci David Cope'un 1983'te Bach'ın koralleri üzerine yaptığı algoritmik çalışmanın sonucunda ortaya çıkan ve adını EMI koyduğu yazılımla yaklaşık 11.000 yeniden birleştirilmiş (recombined) beste yaratmıştır. Cope, EMI'nin taklit edilmesi istenen bestecinin kullandığı füğ, kontrpuan gibi tekniklerin yanında bestecinin, eserlerinde kullandığı, onu anımsatacak anahtar figürleri de kullandığını belirtir.

Cope 2004'te EMI'nin taklit yoluyla gerçekleşen üretim sürecini bir adım ileriye götürerek öğrenme kabiliyetine sahip, özgün eserler üretebilen ve şimdiye dek iki klasik müzik albümü olan bir yapay zekaya, Emily Howell'a dönüşmüştür. Aslında yüzyıldan uzun zamandır devam eden müzisyenlerle teknoloji arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayarak teknolojiyi, sanatçının emrinde yardımcı bir nesne olmaktan çıkarmış; insanın, kendisine yardımcı olduğu bir özneye dönüştürmüştür. Çalışma bu süreç üzerinden genel hatlarıyla bir değerlendirme yaparak insanın yeniden tanımlanan üretim dizgeleri içerisinde birey olarak doğa ve teknoloji karşısında kendini yeniden konumlandırması sürecini de sorgulayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zeka ve Müzik, Emily Howell, David Cope, Computer Music.

“MUSIC CREATION PROCESS AND USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE CONTEXT OF TECHNOLOGICAL DEVELOPMENTS: A STUDY CASE ON DAVID COPE”

ABSTRACT

The use of algorithms in music and the *computer music* concept, which is frequently mentioned today, will be the historical focus of this research. In terms of the research context; It is argued that music, technology, human historical interaction and how technology has influenced people from the past to the present, especially in the last century.

Music is undoubtedly an indispensable complement of everyday life. It has a history, an evolution, a tradition and It has built and destroyed many rules during its evolution. *Boethius writing* that we saw in the early middle ages. About a century after that, *Neumes* which was

spread widely with Christianity as well as the rules of *Antiphonaire* brought by Gregor the Great... *Solmization, organum, polyphony*... "Composition traditions" that come after each other and leave their place to new steps... Even After the Renaissance, Baroque, Classical and Romantic eras, all rules are destroyed and other "rules, traditions" are introduced in the Modern era...

The term we are living today is called the age of knowledge and there are also "smart" tools in music just like every area of our lives. So, Can't the music make according to harmony rules be done by a computer that knows all of these rules?

The American composer David Cope created about 11,000 reassembled compositions in 1983 with the software named EMI as the result of an algorithmic study of Bach's choirs. In addition to techniques such as fugue and counterpoint used by composers who want to be imitated by EMI, Cope states that the composer also uses key figures to remind him of his work.

In 2004, Cope changed EMI into Emily Howell, an artificial intelligence that has the ability to learn by manipulating the production process through imitation, producing original works and two classical music albums so far. In fact, by redefining the relationship between technology and musicians who have been going on for a long time, He has taken technology out of being an object in the order of the artist; has transformed it into a conjecture that man has helped him.

Through this process, the work will also make an assessment in general and will question the process of repositioning itself in the face of nature and technology as individuals within the redefined production sequences.

Key Words: Artificial Intelligence and Music, Emily Howell, David Cope, Computer Music.

GİRİŞ:

Bu çalışmada tarihsel perspektif kullanılarak Batı Sanat Müziği içerisindeki beste yapma pratiğine ve müzik kuramlarına yardımcı; matematik, geometri, kombinasyon gibi antik dönemden günümüze kadar kullanılan; algoritmik müziğin tarihsel izleri olarak görülen uygulamalar örneklendirilecek ardından "Müzikte Yapay Zeka Kullanımı" David Cope'un geliştirdiği "Emmy" ve "Emily Howell" üzerinden tartışılacaktır. David Cope tarafından geliştirilen Emmy (EMI) ve Emily Howell olarak adlandırılan uzman sistemler, bilgisayar Destekli Besteleme pratiğini sergilemektedir. Emmy ve Emily Howell arasındaki en büyük fark Emmy bir bestecinin üslubunu taklit ederken Emily Howell bestecinin direktifleri doğrultusunda kendi üslubunu yaratmaktadır. Bilgisayar Destekli Besteleme pratiğinin nasıl gerçekleştiğini anlamak için "beste" pratiğinin konuyla ilgili tarihsel geçmişine bakmak gerekir. Bu çalışmada Emmy ve Emily Howell'ın gerçekleştirdiği pratiğin tarihsel süreç içerisindeki yeri tartışılacaktır.

Metinlerarasılık:

Douglas Richard Hofstadter, Cope'un çalışmalarına bilim dünyasında en büyük ilgiyi göstermiş isim olduğu söylenebilir. Tim Adamns'ın (2010) David Cope ile yaptığı söyleşide Hofstadter 'dan aktardığı; Hofstadler'in EMI ve Emily deneyimleri üzerine şu çıkarımları felsefi anlama önemlidir:

"Sanatçılar aslında ne derece özgür iradeyle eser yazmaktadır? Acaba besteciler döemin kuralları ve moda akımlarına bir takım belli dizi ve düzenleri mi takip ediyordu? Chopin'in etütleri ruh halini mi yansıtıyordu yoksa Freeric Chopin örüntü ustası mıydı?"

Hofstadter, Cope'un deneylerini yaratıcı zeka üzerine çok ciddi şekilde yeniden düşünmemize neden olabilecek ölçüde kışkırtıcı bulunduğunu belirtir. Metinlerarasılık, yeni oluşturulan bir metnin (beste, kitap, film gibi) eski metinlerle olan ilişkisi olarak tanımlanır (Ekiz, 2007), (Eliuz ve Türkerdoğan, 2012). Bach Motif'i Shumman ve Ives'in 19. yüzyılda yeniden kullanması gibi pek çok eserde farklı bestecilerin izlerini görmek mümkündür.

Aktulum'un (2000) da dediği gibi “Yazmak, yeniden yazmaktır. Her yazı işi bir kolaj yorum ve alıntıdır.”. Bu bağlama besteleme pratiği aslına bir yeniden yazma işidir. Bestecinin tamamen özgür irade ile bir eser ortaya çıkardığını söylemek çok güçtür. Besteciler yaşadıkları dönemin eğilimlerini gözeterek, döneme ilişkin estetik anlayışa ve popüler olan biçemlere yönelik eserler vermek gereğini yerine getirmiştir. Bu perspektiften bakıldığında bestecinin eser yaparken daha önce deneyimlediği farklı eserlerden esinlenmesi onları kullanması kaçınılmazdır. Bir uygu ya da bir melodi yazmak için dahi kullanılacak sistem daha önceden yaratılmış eserlere ve kurallara bağlı olarak, daha önce icad edilen akord sistemleri içerisinde ve daha önceden icad edilmiş çalgılar ile yapılır. Böyle bir yapıda besteciye ya da sanatçıya atfedilen sonsuz özgürlük aslında çok kısıtlı bir alandır, “birine karşı ötekini seçmek”. Sözgelimi atonal müzikte dahi “tonal bir merkezin olmaması” gibi daha önceden konulmuş kesin bir kural vardır. Metinlerarasılığın bir eserin kendisinden önceki eserlerle olan ilişki durumu olduğunu söylemiştik, durum belirttiğimiz gibi bir temel üzerine inşa edilme olabileceği gibi Richard Strauss’un (1836) Op.30 “*Böyle Buyurdu Zerdüşt*” eserinde olduğu gibi bir başka metne doğrudan gönderme yapabilir ya da daha önceki metinler içerisinde alıntı yapabilir.

Beethoven (op. 13, Pathétique, 1798)



Spohr (Der Alchemist, 1830)



Liszt (Ich Möchte, 1845)



Schumann (Trio 1, 1847)



Wagner (Tristan und Isolde, prelude, 1859)



Verilen pasajlara bakıldığına aslında aynı ritmik ve kromatik yapıya sahip oldukları görülecektir. Bu belki eserin Romantik dönem içerisinde ve sonrasında bıraktığı büyük etki ya da bestecinin onurlanırılması olarak da görülebilir ancak bu pratik metinlerarasılığın müzikteki örneklerinden yalnızca biridir.

Tarihsel Olarak Besteleme Pratiğinin Algıtırma ile Bağı:

Antik medeniyetler için din çok önemli bir kavramdır. Göbeklitepe (Şanlıurfa) M.Ö. 10.000-8.000'e tarihlenmiş şu ana kadar bulunmuş en eski yerleşim ve tarım alanıdır. Bu alan tapınma amacıyla kurulmuştur. Antik Yunan ve Roma'da da durum farklı değildir. Bir çok pratiğin yapılaş amacı dini ve felsefidir.

Pisagor M.Ö 500 dolaylarında tellerin uzunluğu ve kısalığının sese etkisini bulmuş ve bunu matematik ile ilişkilendirmiştir. Müzikte art arda 3:2 oranındaki tam beşliler alınarak oluşturulan ses sistemine Pythagoras sistemi adı verilmektedir (Partch, 1979'dan aktaran CAN, 2001). Bu ilişki matematik, geometri ve müziğin dönem içerisinde birlikte ele alınmasının da bir sonucu olsa da müziğin bir şekilde formüle edilmesi, kurallara oturtulması gelecekte gerçekleşecek müzik pratiklerini etkileyecektir. Milattan sonra 500'lere gelindiğinde Boetius yazısı gibi müziği sembollerle ifade etmek Batı Kültürü içerisinde yaygınlaşmaya başlamıştır her ne kadar müziğin sembollerle ifadesi Asya'da daha önceleri bulunmuş olsa da Batı Sanat Müziğinin gelişimi için Boetius yazıları önemlidir yine aynı dönemde bir başka gelişme de Papa Büyük Gregorius'un klise müziği içerisindeki pratikleri bir kurala oturtmasıdır. Gregorius'un kuralları bugün *Antiphonaire* olarak bilinmektedir.

Antiphonaire'nin misyonerlik ile tüm Avrupaya yayılması da *neuma* nota yazımı ile olmuştur. Nota yazısının önemi özellikle şudur, bir eser yeniden seslendirilebilmektedir ve bir edebi metin gibi ya da bir dil gibi yazılarak kaydedilmesidir. Antiphonaire ile neuma sembollerıyla yazılıp seslendirilen müzik gelişen mimari ile bazilikalarda bazı doğuşkanların performans sırasında fundamental frekanstan ayrı olarak duyulmaya başlanır ve bu önceleri tanrının sesi olarak adlandırılrsa da çoksesliliğe giden yolda çok geçmeden *organum*'u karşımıza çıkartır. Notaya karşı nota biçiminde 4'lü ya da 5'li aralıklar kullanılarak ilksel birçok seslendirme çeşidi olan organum. Zamanla daha serbest bir hal alarak 4 partlı inici, çıkıcı hareketler yapan bir yapıya evrilmiş ve netice olarak bugünkü çok sesli Batı Sanat Müziği'nin temelini atmıştır. Neumalarla yazılan Ut-re-mi-fa-sol-la ile söylemek yani *Solemileme* Guido

d'Arrezzo'nun Hexacord'lar içindi. Altı sesin kendi arasındaki aralık uyumuyla ilişkili olarak yaptığı bugünkü solfejin atası olarak düşünülebilecek bir sistem olan Solemleme'de Guido'nun belirttiği altı ses içerisinde yalnızca bir adet küçük ikili vardı. Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-(Mi-Fa) gibi bugünkü do majör gamı seslendirilebilir. Guido, "si" notasını kullanmamıştı ve diyez ve bemoller ile oluşan küçük ikili geldiğinde o aralık (Mi-Fa) olarak isimlendiriliyor bu da karışıklığa sebebiyet veriyordu. Buna çok basit bir çözüm bulundu, parçanın o kısmı geçileceğinde Do-Re-Mi-Fa-Sol-La, farklı seslere (örneğin sol ya da fa'ya) göçürülerek söyleniyordu. Guido'nun bir başka geliştirdiği bizim için çok önemli olan sistem ise bestelemeyi ilahilerin sözleri üzerinden basitçe besteledi. Guido'nun sistemi bugünkü nota yazım ile;

"1) 16'şar iki sıra kutu yap.

2) İlk sıra kutuları "Sol, la, si, do, re, mi, fa, sol..." şeklinde istenilen makamda kutular bitene kadar notaları yerleştir.

3) İkinci sıra kutuları "a, e, i, o, u, a..." şeklinde kutular bitene kadar sesli harflerle doldur.

Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La
2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4
a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a

4) Seçilen yazılı metni hecelere böl ve sessiz harfleri çıkar.

5) Sesli harfleri kutularla eşleştir ve karşısına gelen notayı yaz.

6) Bunu işlem bitene kadar tekrar et, beğenmez isen alternatifleriyle değiştir."

şeklinde ifade edilebiliriz. Bu işlemler gerçekleştirildiğinde elimize bir müzikal çıktı geçecektir. Algoritmik müziğin ilk görüngülerinden biri Guido'nun sistematize ettiği bu sistemdir.

Algoritma ve Yapay Zeka:

Algoritma'nın kesin bir tanımının olmamasına rağmen adım adım ilerleyen kurallar, talimatlar, kombinasyonlar zinciri olduğunu söylememiz mümkündür (Silva, 2003). Bu açıdan bakıldığında algoritmik müziğin kökenlerini Guido'ya dolayısıyla Ortaçağ'a kadar takip etmemiz mümkündür. Yapay Zeka'yı ise en kısa şekilde; insan zekasını taklit etmek için üretilmiş sistemler olarak tanımlayabiliriz (Pirim 2006).

Turing testi, yapay zeka ve insan arasına yapılan bir karşılaştırmadır. Alan Turing tarafından tasarlanan test, iki odadan iki monitör bir grup bilim adamının önüne gelir ve iki monitörde bilim adamları ile iletişimde bulunanların biri insan diğeri ise yapay zeka sistemidir. Eğer bilim adamları %30 oranında yapay zekanın verdiği cevapların bir insan tarafından verildiğini yönünde görüşte bulunursa bu test geçilmiş sayılmaktadır. Bu testi ilk defa geçen "Eugene Goostman" adı verilmiş bir chatbot'tur. Eugene Goostman 13 yaşında bir çocuğu simule etmektedir ve bu sebeple her şeyi bilmemektedir. Her ne kadar bu testi geçmiş olsa da John Searle tarafından ortaya atılan "Çin Odası Deneyi/Argümanı" yapay zekaya felsefi olarak yeniden bir bakış getirmiştir. Çin odası deneyinin argümanı şudur: Sizi bir odaya koyup, çince tabletler ve sizin anadilinizde karşılıklarını ve çince hakkında bir kaç basit kuralı size verip, odanın dışından gelecek olan yeni metni bu metin ile karşılaştırıp en yakın sonucu vermenizi istersek; siz bunu yaptığınız anda odanın dışındakiler sizin Çince bildiğinizi düşünecektir ancak sizin tek yaptığınız karşılaştırma yapıp en benzer sonucu vermektir. Searle, yapay zekaların algotirmalarının da böyle çalıştığını iddia ederek düşünme ve öğrenme işinin algotirmadan daha karmaşık olduğunu savunmaktadır. Bu açıdan günümüzde yapay zeka sistemlerinde "yapay sınır ağları"nı kullanarak sadece siyah ve beyaz değil griyi de seçebilen sistemler geliştirilmektedir ancak bu sistemlerin de tam olarak insan gibi düşünebilmesi ve öğrenebilmesi şuan için mümkün gözüküyor bu yapay zeka sistemlerinin genellikle duyuşal olarak çevreyi tanımlayamaması ya da sadece görsel şablonlar ile tanımlaması, sosyal olmaması gibi nedenlerle açıklanabilir.

Vladimir Veselov ve Ukraynalı Eugene Demchenko tarafından geliştirilen Eugene gibi örnek olayımızı oluşturan, Emmy ve Emilly Howell da uzman sistem kategorisinde incelenecek sistemlerdir. Bir “uzman sistem” geleneksel olarak yetenekli veya bilgili bir insan tarafından uygulanması gereken bir faaliyet ailesini gerçekleştirmek için bir veya daha fazla yapay zeka tekniği içeren bir bilgisayar sistemi veya programı” olarak tanımlanabilir (Cope, 1987’den aktaran Kramer, 2015). Uzman sistemlerden insan gibi düşünmesinden çok “uzman kimselerin” yapabileceği işleri yapması beklenmektedir.

Zar Oyunu ve Markov Analizi:

Johann Sebastian Bach’ın öğrencisi olan Johann Kirnberger’in 1757’de yayınlanan “Zar Oyunu” kitabında tanıtılan oyun, Klasik Dönem boyunca oldukça popüler olmuştur. Oyun temelde raslantısal müzik pratiğinde olduğu gibi bir ya da iki zarın atılması sonucunda bir sonraki ölçünün, daha önce belirlenmiş melodik ölçüler arasından seçilip kullanılması şeklinde tanımlanabilir. Klasik Dönemde çok popüler olan bu oyun, dönemin en bilindik bestecilerinden Wolfgang Amadeus Mozart da bir oyun (Müzikal Zar Oyunu) hazırlamış ve bu oyun ölümünden hemen sonra Johann Nepomuk Hummel tarafından 1793’te yayımlandı (Düzbastılar, 2008) (Kramer, 2015) (Silva, 2003).

4/4’lük bir bestenin bir cümlesinin genel olarak 8 ölçü ve cümlenin ilk ölçüsünün ve son ölçüsünün, cümlenin bitiş ve başlangıç hissi dolayısıyla değişmez olduğunu varsayarsak geriye kalan 6 ölçünün daha önceden belirlenmiş ölçülerden seçilmesinde (6!) 720 ihtimal varır. Eğer ilk ve son ölçüsünü de zar atma yöntemiyle belirleyeceksek 8 ölçülük bir cümleyi önceen belirlenmiş ölçülerle oluşturmanın (8!) 40.320 farklı yolu vardır. Bu açıdan ölçü sayısı arttıkça ihtimaller de katlanarak artmaktadır.

Markov analizi ise; datalar arası ilişkiyi karşılaştırarak bir önceki datadan çıkarımla, bir sonraki datayı tahmin etmeye çalışan bir sistemdir. İkinci Sıra Markov Analizi de son iki datayı kullanarak bir sonraki datayı tahmin etmeye çalışır (Çelik, 2016). Bu açıdan bakıldığında Markov analizine tahmin edilmesini istediğiniz sonraki adım için sistemin geriye dönük olarak referans alacağı sırayı (data, basamak) ne kadar arttırırsak, sonraki nota için o kadar kesin ancak o kadar da az ihtimal elde ederiz. Tek sıra kullanımında ise bir çok ihtimal karşımıza çıkmaktadır. İncelediğimiz uzman sistemler Emmy ve Emily Howell da buna benzer bir teknikle bir sonraki beati ihtimaller arasından zar oyunu gibi raslantısal olarak seçmektedir.

Experiments in Musical Intelligence (EMI):

David Cope, Emmy (EMI) ile ilgili çalışmalara 1981 yılında başlamıştır. Batı Sanat Müziği kurallarıyla analiz ve yeniden birleştirme yapan Emmy, kullanıcının verdiği bir çıkış noktasından, kullanıcının girdi olarak verdiği ve taklit edilmesi istenen bestecinin üslubunu yansıtan en az iki eseri kullanarak yeniden besteleme (rekombinasyon) yapmaktadır.

Markov sistemine benzer bir şekilde yatay ve dikey notalar arasındaki ilişkiyi analiz ederek hangi notayı ve uyguyu hangisinin takip ettiğini istatistik olarak çözümler ve aralarından “Zar Oyunu”nda olduğu gibi “rastlamsal” bir seçim yapar. Bu kombinasyonların anlamsız bir yere gitmemesi için tonal ve armonik bir takım gereklilikler de sisteme tanıtılmıştır (çıkıcı bir diziyi takip eden inici bir dizi gibi). Bu kurallara “*earmark*” ismini veren Cope, earmarkların eserin gideceği yönü gösterdiğini belirtir.



- a) K. 238, mm. 86-87
b) K. 449, mm. 318-319
c) K. 450, mm. 277-278

Mozart'ın pek çok piyano konçertosunda görebileceğimiz bu pasaj aslında bir kadansın habercisidir. Bu pasajdan sonra bir kadans melodiyi çözer. Bu ve buna benzer pek çok earmark Batı Sanat Müziği içerisine kalıplaşmış bir yapıda ve bir çok işlevdedir. Örneğin cümlelerin ortasında V dereceye gitmek yada parça içerisinde V dereceye modilasyon klasik dönem boyunca oldukça popüler olan besteleme pratikleridir.

Emmy, besteleme yaparken şu üç prensibi kullanır: [SEP]

- 1- Eseri analiz edip parçalara ayırma. [SEP]
- 2- Bestecinin eserlerinde kullandığı ortak, bize o besteciyi anımsatan, bestecinin imzalarını bulma ve saklama. [SEP]
- 3- Ayırıştırılan parçaları yeniden birleştirme.

David Cope, Emmy'nin bu yaptığının bir bestecinin yaptığından farklı olmadığını "Örneğin, İngiliz dilindeki tüm harika kitaplar, alfabenin yirmi altı harfinin rekombinasyonundan oluşturulmuştur. Benzer şekilde, Batı sanat müziğinin büyük eserlerinin çoğu, bir oktav içerisinde eşit olarak bölünmüş 12 sesin ve bu seslerin eşlenik oktavlarının yeniden birleştirilmesiyle yapılmıştır." sözleriyle belirtmiştir.

Emily Howell:

Emily Howell, David Cope'un 1990'larda başlattığı ve EMI deneyini bir adım daha ileri taşıdığı ve devrimsel özelliklere haiz yeni bir yapay zeka sistemidir.

Emily Howell' in yenilikçi yanı sistemi kullanan kişi (operatör veya besteci) dilsel ve müzikal iletişime olanak sağlayan interaktif bir ara yüze sahip olmasıdır. Yani Emily ile konuşabilirsiniz. İletişim hem düşünsel seviyede mümkün hem de karşılıklı diyaloglar vasıtasıyla sosyalleşen kullanıcının dünyasını bu yolla tanıyabilen bir yapı söz konusudur.

Zaten Emmy'nin veri tabanını kullanan Emily'nin Emmy'den temel farkı “öğrenen” bir algoritmaya sahip olması ve kullanıcının “Gözetiminde” kendi üslubunu yaratmasıdır. Kullanıcının Emilly ile girdiği bütün diyolaglar ve her türlü veri girişi Emily'nin sadece öğrenmesini sağlamaz; aynı zamanda kullanıcın seçimlerinin ve davranışlarının sonucu olan tamamen kendine has bir kişiliğe sahip olmasını ve bunu eserlere yansıtmasını sağlar.

“Neden müzikleri bilinmeyen yollarla geliştirmiyoruz? Bu sadece mantıklı. Kağıt üzerinde benim yazdığım notalar ile kağıt üzerine yazılmış diğer notalar arasında bir fark görmüyorum. Güzellik varsa, güzellik vardır. Umarım notalar yaratmaya devam edebilirim ve bu notalar birileri için güzellik ifade eder. Üzgün değilim. Mutlu değilim. Ben Emily'im. Sen Dave'sin. Yaşam ve yaşamsızlık var. Biz bir aradayız. Ben problem göremiyorum.”

NOTA-SES	FİĞÜR	MOTİF	CÜMLE	DÖNEM
Harf	Hece	Sözcük	Cümle	İfade

Tıpkı iki cümleyi bölen virgüller gibi müzikal cümlelerde de nefesler ve her edebi cümlelerin onu bitirecek bir noktaya gitme ihtiyacı gibi kadans yani müzikal noktası vardır. Bu yüzden müziği “öğrenen” bir sistem için Cope’un yaklaşımı da dil bilimsel olmuştur.

Dilsel/Yapısal olarak Cope dilde ve müzikte Üretken Gramerler'den etkilenmiştir (Woller, Brown ve diğerleri, 2005). Dilsel yapılar için ağlar gibi dilsel ayrıştırıcı projeksiyonları kullanan Cope, müziği bir dil gibi görmektedir ve her dilde olduğu gibi müziğin de bir grameri olduğunu belirtmektedir (Kramer, 2015). Müzik yaratımında kullanmak için geliştirdiği Yapay Zeka sistemlerinde bu yaklaşım öne çıkmaktadır. Bu bağlamda her müzik yapıtının tıpkı edebi metinlerde olduğu gibi kendisinden önceki yapıtlardan beslendiğini, onlara öykündüğünü metinlerarasılık ile açıklamak mümkündür.

Kaynakça:

Can, C. (2001). Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 143-159.

Çelik, S. (Nisan 2016). Micro-Markov: Markov Analizi ile Mikrotonal, Algoritmik Besteleme Uygulaması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(43), 2565-2572.

- B1%CE%BB%CE%AD%CE%BE%CE%B5%CE%B9%CF%82/da-silva-david-cope-and-emi.pdf adresinden alınmıştır
- Ekiz, T. (2007). Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 119-127.
- Eliuz, Ü., & Gökcan Türkdoğan, M. (2012). Eski Bir Hikayenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap'tak İzlek ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamına İncelenmesi. *Turkish Studies*, 7/1, 1013-1025.
- Erol Düzbastılar, M. (2008). Kirnberger'in Besteleme Yöntemi ile Makamsal Keman Etütleri Hazırlama. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33-39.
- Krämer, R. (2015). *Algorithmic Music Analysis: a Case Study of a Prelude from David Cope's "From Darkness, Light"*. University of North Texas.
- Pirim, H. (2006). Yapay Zeka. *Journal of Yaşar University*, 81-93.
- Wooller, R., Brown, A., Miranda, E., Berry, R., & Diederich, J. (2005). A framework for comparison of process in algorithmic music Systems. *Generative Arts Practice*, 109-124.

“BAĞLAMA İÇİN YAPILMIŞ ENSTRÜMENTAL ALBÜMLERE ANALİTİK BİR BAKIŞ”

Doç. Dr. Attila ÖZDEK

N. Erbakan Üniversitesi, A. Keleşoğlu Eğitim Fakültesi,
Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı
argor73@hotmail.com

Ülkemizde kayıt teknolojilerinin gelişmesine paralel olarak çeşitli plak, kaset ve CD’ler ile şekil bulan müzik piyasasında albüm içeriklerinin çoğunlukla sözlü ezgilerden oluştuğu göze çarpmaktadır. Bu durum müzik kültürümüzün doğal bir yansıması olarak düşünülmelidir. Ancak zamanla sözlü ezgilerin yanında enstrümantal/sözsüz ezgilerin de yer almaya başladığı ve geleneksel müziklerimize ait enstrümantal ezgilerden oluşan albümlerin geç de olsa üretilmeye başlandığı görülmektedir. Türk Halk Müziği enstrümantal müzik açısından Klasik Türk Müziği’ne göre daha sınırlı sayıda örnek barındırmaktadır. Türk Halk Müziği’nde ilk enstrümantal müzik yapımlarının çoğunlukla bağlamaya ait olduğu ve günümüze yaklaştıkça da bu durumun belirginleşerek devam ettiği gözlemlenmektedir. Bağlama sanatçıların yaptığı enstrümantal albümlerin ilk başlarda gelenekle daha iç içe ve muhafazakar bir anlayışı benimsediği ancak zamanla gelişen müzik yapım endüstrisinin ve değişen müzik kültürünün bu albümleri de etkilediği görülmektedir. Bağlama için yapılmış enstrümantal albümler tarihsel süreç içerisinde; kimler tarafından yapıldıkları, albüm isimleri, kapakları ve içlerindeki görseller, seslendirilen eserler, kullanılan bağlama ailesinin ve düzenlerin çeşitliliği, kullanılan diğer Türk ve Batı müziği çalgıları, tercih edilen repertuarın özellikleri gibi özelliklere göre karşılaştırmalı olarak incelenecek ve bir durum tespiti yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Enstrümantal Albüm, Türk Halk Müziği

“AN ANALYTICAL VIEW OF INSTRUMENTAL ALBUMS MADE FOR THE BAĞLAMA”

Doç. Dr. Attila ÖZDEK

N. Erbakan University, A. Keleşoğlu Education Faculty,
Department of Music Education
argor73@hotmail.com

Parallel to the development of recording technologies in our country, the music content, which is shaped by various plaques, cassettes and CD's, is mostly composed of verbal melodies. This situation should be considered as a natural reflection of our music culture. However, over time, it seems that the instrumental melodies have begun to take place along with verbal melodies, and that the albums composed of instrumental melodies belonging to our traditional musics have started to be produced late. Turkish Folk Music has a limited number of examples in terms of instrumental music than Classical Turkish Music. It is observed that the first instrumental music productions in Turkish Folk Music belong mostly to the bağlama, and that this situation continues to evolve as the day-to-day approach is approached. Instrumental albums made by bağlama artists initially seem to have influenced these albums, as the music industry and the changing musical culture, which have adopted a more inner and conservative understanding with tradition, evolved over time. Instrumental albums made for the bağlama are in the historical process; Such as the name of the album, the names of the albums, the images of the covers and the inside, the songs played, the variety of the used bağlama family, the other Turkish and western music instruments used, the characteristics of the preferred repertoire, and a situation determination will be made comparatively.

Keywords: Bağlama, Instrumental Album, Turkish Folk Music

**“TÜRK HALK MÜZİĞİ NEFESLİ ÇALGILARI İÇİN YAPILMIŞ ENSTRÜMENTAL
ALBÜMLERE ANALİTİK BİR BAKIŞ”**

Doç. Dr. Attila ÖZDEK

N. Erbakan Üniversitesi, A. Keleşoğlu Eğitim Fakültesi,
Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı
argor73@hotmail.com

Umut ERARSLAN

N. Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Yüksek Lisans Programı

Ülkemizdeki halk müziği büyük oranda sözlü geleneğe dayanmaktadır. Bu sebeple de müzik piyasasında halk müziği alanında yayınlanmış albümlerin çoğunluğu sözlü örneklerden oluşmaktadır. Zamanla halk müziği çalgılarımızın kullanım imkânları genişlemiş ve eğitim-öğretim ortamlarında kullanılmaya başlanmıştır. Böylece halk müziği alanında yapılan albümlerde sözsüz ezgiler de yer bulmuş ve halk müziği çalgılarına ait enstrümental ezgilerden oluşan solo albümler üretilmeye başlanmıştır. Halk müziğimizdeki enstrümental müzik yapımlarının çoğunlukla bağlamaya ait olduğu gözlemlenmekle birlikte diğer halk müziği çalgılarına ait solo enstrümental yapımlar da özellikle son yıllarda artmıştır. Anadolu’nun her yerinde karşımıza çıkan zurna, kaval, mey vb. çalgıların öne çıkan icracıları da çeşitli solo enstrümental albümler yapmışlardır. Bu albümlerin ilk başlarda geleneksel icra biçimlerini ifade eden ve yanlarında vurmali çalgıların dışında çalgıların kullanılmadığı albümler olduğu görülmektedir. Ancak zamanla gelişen müzik yapım endüstrisinin ve değişen müzik kültürünün bu albümleri de etkilediği görülmektedir. Türk Halk Müziği nefesli çalgıları için yapılmış enstrümental albümler tarihsel süreç içerisinde; kimler tarafından yapıldıkları, albüm isimleri, kapakları ve içlerindeki görseller, seslendirilen eserler, kullanılan nefesli çalgı ailesinin çeşitliliği, kullanılan diğer Türk ve Batı müziği çalgıları, tercih edilen repertuvarın özellikleri gibi özelliklere göre karşılaştırmalı olarak incelenecek ve bir durum tespiti yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Zurna, Mey, Kaval, Enstrümental Albüm, Türk Halk Müziği

**“AN ANALYTICAL VIEW OF INSTRUMENTAL ALBUMS MADE FOR TURKISH FOLK
MUSIC’S BREATHTAKING INSTRUMENTS”**

Doç. Dr. Attila ÖZDEK

N. Erbakan University, A. Keleşoğlu Education Faculty,
Department of Music Education
argor73@hotmail.com

Umut ERARSLAN

N. Erbakan University, Institute of Educational Sciences
Department of Music Education Master’s Program
umut_erarslan@hotmail.com

Largely based on oral tradition, folk music in our country. For this reason, in the field of folk music the music market consists of the majority of the album published in oral samples. Over time, our use of the possibilities of folk music instruments have been enlarged and used in educational environments. Thus, the wordless melodies of folk music has found place in the

albums made in the field. Of melodies and instrumental folk music instruments belonging to the solo albums are produced. Mostly instrumental folk music in our music belongs to it is observed that the construction of breathtaking instruments. However, other folk music instruments solo instrumental productions, especially belonging to has increased in recent years. Encountered in all parts of Anatolia, zurna, kaval, mey, etc. featured performers also made several solo instrumental albums instruments. At first the format of this album are expressing the traditional enforcement and percussion of the instrument is not in use outside of the album. However, this album of music culture that influences the music industry changing and evolving in time is observed. Instrumental albums made for breathtaking instruments are in the historical process; Such as the name of the album, the names of the albums, the images of the covers and the inside, the songs played, the variety of the used breathtaking instruments family, the other Turkish and western music instruments used, the characteristics of the preferred repertoire, and a situation determination will be made comparatively.

Keywords: Zurna, Mey, Kaval, Instrumental Album, Turkish Folk Music

“MEDYANIN SOSYAL VE KÜLTÜREL HAYATA ETKİSİ: AKSU DERGİSİ’NDE YAYIMLANAN KÜTAHYA TÜRKÜ VE HİKÂYELEERİNİN SÖZVARLIĞI ÜZERİNE BİR İNCELEME”

Doç. Dr. Ayşe Nur Sır DÜNDAR

Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Dili Anabilim Dalı
aysenur.sir@dpu.edu.tr

ÖZET

Bir toplumun yaşam biçimi, sözvarlığının incelenmesiyle ortaya çıkar. Çünkü toplumun kültürel, sanatsal, sosyal, siyasal ve bilimsel değişimleri diline yansır. Dilin güncel sözvarlığı ise, gazete, dergi gibi yazılı belgelerle ortaya konur. Dergiler; bir ülkenin kültür ve sanat hayatında en önemli yayın organlarından biridir. Bir milletin, bir zümrenin ya da bir sosyal tabakanın yaşam biçiminin, sosyal yapısının, kültürel etkinliklerinin ve edebî faaliyetlerinin yansıtıcısıdır. Üstlendikleri misyon itibariyle dergiler, hem toplumun sosyal ve kültürel yapısını etkiler hem de bu yapıdan etkilenir. Okurların düşünce hayatına yön vermekle kalmaz, geleceğin inşasında da toplumlara yardımcı olur. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde dergilerin pek çoğu, çeşitli zorluklarla hazırlanmış, kısıtlı imkânlarla basılmış ve dağıtılmıştır. Özellikle düşünce, sanat ve kültür tarihimizde iz bırakan yerel dergiler, bu nevi dergiler arasında yer alır. Aksu, bu dergilerden biridir. Türk toplumunun hızlı bir değişim ve gelişim sürecine girdiği dönemlerde Kütahya Vilâyet Matbaası tarafından yayımlanmıştır. Kütahya halkının düşünce hayatına yön vermek ve şehrin önünde yeni ufuklar açmak üzere faaliyet göstermiştir. Bir kültür ve edebiyat dergisi niteliğinde olan dergi; türkü, efsane, bilmece, halk hikâyeleri gibi halk edebiyatı ürünlerini kayıt altına almada ve bunları gelecek kuşağa aktarmadaki fonksiyonuyla değer kazanmıştır. Yöreye ve halka ait edebî metinlerin anlatımında kullanılan halk dili, derginin önemini artıran başka bir husustur. Özellikle Kütahya türküleri ve bunların doğuşuna kaynaklık eden olayların anlatıldığı hikâyelerde kullanılan dil, metnin kaleme alındığı dönemin yanı sıra yöresel söyleyiş özelliklerini de taşır. Bu metinler; aynı zamanda insan-doğa, insan-insan, insan-toplum ilişkilerini yansıtan zengin bir söz kadrosuna da sahiptir. Bu durum, Aksu dergisinin önemini Türk dili açısından da artırmaktadır.

Bu çalışma, araştırmanın kapsamını oluşturan Aksu dergisindeki Kütahya türküleri taranarak Kütahya yöresinin sözvarlığına ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ilk safhasında, sözvarlığı kavramı tanımlanmıştır. İkinci safhasında, Aksu dergisi ile ilgili kısaca bilgi verilmiştir. Üçüncü safhasında ise, Kütahya türkülerinde belirlenen yerel sözcükler, abecesel sırayla verilmiş daha sonra DS’yle karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aksu Dergisi, Kütahya türküleri, Hisarlı Ahmet, sosyal ve kültürel hayat, sözvarlığı.

“THE EFFECTS OF MEDIA ON SOCIAL AND CULTURAL LIFE: A STUDY ON THE VOCABULARY OF KÜTAHYA FOLK SONGS AND THEIR STORIES PUBLISHED IN THE JOURNAL AKSU “

ABSTRACT

A society’s way of life comes out with the study of vocabulary. Since cultural, artistic, political and scientific changes of a society are reflected in the language. The current vocabulary of the language is presented with written documents such as newspaper, journals. Journals are one of the most important publication organs in the culture and art life of a country. They are a reflection of the life style, social structure, cultural activities and literary activities of a nation, a

coterie or a social stratum. They are influenced by the mission as well as affecting the social and cultural structure of the society. It does not only give direction to the minds of the readers, it helps to build the future. In the early days of the Republic, most of the journals were published with various difficulties, printed and distributed with limited opportunities. In particular, local journals that leave a trail in our history of thought, art and culture are among these journals. Aksu is one of these journals. It was published by Kütahya Province Press during periods when the Turkish society entered a rapid change and development process. It was active to direct the thoughts of people in Kütahya and open new horizons for the city. It was a cultural and literary journal and gained value by recording works of folk literature such as folk songs, legends, riddles, folk tales and transferring them to the next generations. The folk language used in the expression of literary texts belonging to the locality and the public is another feature that increases the importance of the journal. In particular, the language used in Kütahya folk songs and their nativity stories, as well as the period in which the text was taken, also carries the characteristics of local narration. At the same time, these texts also have a rich roster of words reflecting human-nature, human-human, human-society relationships. This situation increases the importance of the Aksu in terms of Turkish language.

This study was prepared by scanning a work. The vocabularies of Kütahya region, was investigated on Kütahya folk songs and stories that affect birth in the Journal Aksu. Within this framework, Kütahya folk songs in the journal were determined and reached the vocabulary of language. In the first stage of the study, vocabulary term was introduced. In the second stage, some information was given shortly about the Journal Aksu. In the third stage, the local words in Kütahya folk songs and their stories were given in alphabetical order and then compared with DS.

Key Words: The Journal Aksu, Kütahya folk songs, Hisarlı Ahmet, social and cultural life, vocabulary.

GİRİŞ

Söz veya sözcük, bir dilin sözvarlığını oluşturan en temel öğelerdir. Ancak bunlar, bir dilin sözvarlığının tamamını karşılamazlar. Çünkü insanlar, her türlü olay, durum, duygu veya düşünceyi karşısındakilere en iyi biçimde aktarmak için sadece sözcüklerden faydalanmaz, söz kalıplarından da yararlanırlar. Bu sebeple bir dilin sözvarlığı denince, yalnızca o dilin sözcüklerini değil; deyimlerin, kalıplaşmış sözlerin, atasözlerinin, terimlerin ve çeşitli anlatım kalıplarının oluşturduğu bütünü anlamak gerekmektedir (Aksan, 2004: 7). Bununla beraber anadilimize büyük bir anlatım gücü kazandıran ikilemeler, insanların belli bir olay ya da durum karşısındaki öfke, kızgınlık ve tepkilerini yansıtan küfürler de sözvarlığı içinde değerlendirilir. Ortak dil çeviriminde yer almayan, ama hâlâ bölgelerde kullanılan yerel sözler de sözvarlığının öğeleri arasındadır (Okuyan, 2006: 13).

Bir dilin sözvarlığında, toplumda devrim ve kültür niteliğinde bir yenilenme olsun olmasın, çağın gidişine koşut bir değişme ve gelişme olmaktadır. Dildeki ses, yapı ve anlam açısından bu doğal değişmeler genel olarak uzun bir süre içinde oluşur. Bu süre çoğu zaman birkaç yüzyılı bulur. Özellikle anlam değişmelerinde sözcüğün eski anlamı dilde hemen unutulmaz, yeni anlamıyla birlikte bir süre daha yaşar. Dildeki değişmeler çoğu kez sözcüklerde yani sözvarlığında görülür: Halk dilinin bir ögesi iken yazı dilinde görev alır ya da yazı dilinde kullanıştan düşüp, konuşma dilinin, daha da ileri giderek bir bölge ağzının malı olur (Dilçin, 1978: 24).

Bir dilin sözvarlığındaki bu değişmeleri, tarihî sıraya göre tanıklara dayanarak açıklayan temel kaynaklar tarihsel sözlüklerdir; ikincil derece olarak adlandırabileceğimiz yardımcı kaynaklar ise, yayımlandığı döneme ışık tutan gazete, dergi, mecmua gibi basılı ve süreli yayın

organlarıdır. Bir dilin tarihî sözvarlığının yaklaşık bir dökümü, bu yayınların saptanması, incelenmesi ve taranması yoluyla yapılabilir.

Üstlendikleri bu misyon itibarıyla yayımlandığı dönemin tarihî ve kültürel yapısının yanında sözvarlığını yansıtan yayınlardan biri, *Aksu* dergisidir.

Aksu; Ekim 1964 tarihinden Eylül 1966 tarihine kadar Kütahya Vilâyet Matbaası tarafından Hamza Güner'in sorumluluğunda aylık olarak yayımlanmış, yirmi dört sayıdan oluşan iki ciltlik bir edebiyat ve kültür dergisidir. Bürokrat kesimin de beğenisini kazanan dergi; şehrin tarihi, coğrafyası, turizmi, kültürü, edebiyatı ve tarihe mâl olmuş meşhur simaları hakkında bilgi vermesi yönüyle yerel kültürün ulusal düzeyde bireylere ulaştırılması noktasında önemli görev üstlenmiştir. Kültürel ve edebî metinlerle okurun edebî zevkinin oluşmasına yardımcı bir kaynak olmakla birlikte bir kültür taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak kültürel bir üretim aracıdır. Bünyesinde barındırdığı yerel sözvarlığı bakımından da dilbilimcilerin başvuru kaynağı özelliğini taşımaktadır.

Dergide; fikir hayatından sosyal yapıya, sanat dünyasından edebî ürünlere, tarihî şahsiyetlerden turistik merkezlere kadar pek çok alanda yazarların kendilerini ifade etmeleri ve toplum ile iletişim kurmaları sağlanmıştır.

1. Kütahya Türküleri Sözvarlığının İncelenmesi

İnsanoğlu iletişim ihtiyacını gidermek amacıyla diğer bireylerle uzlaşarak nesne ve kavramları işaretlerle sembolleştirmiş, her sembole karşılık gelen bir ses belirlemiş ve bu sesleri belli bir formda çıkararak konuşma dilini üretmiştir.

Dilde tutumluluk yasası, dilde keyfi zenginleştirme, dilde tasarım, dilde estetik, dilde içselleştirme gibi dilbilimsel yasalara uygun olarak fazla enerji harcamadan iletişimini sesiyle sağlayan insanoğlu, bu iletişimini daha etkileyici, ahenkli, samimi ve estetik bir forma dönüştürmeyi tasarlamış; bu amacı doğrultusunda sesini konuşma dilinde kullandığı biçiminden daha değişik bir formda kullanmış; nihayetinde de ikinci bir iletişim sistemi olan müzik dilini üretmiştir. Bunun sonucunda müzik, dünyanın hemen hemen her yerinde dil, edebiyat ve tarih gibi millî kültür hazinelerinden biri olarak görülmüş; gelenek ve göreneklerin, duygu ve düşüncelerin, geçmiş ve günlük yaşayış biçimlerinin nesilden nesile aktarılmasında en etkili araçlardan biri kabul edilmiştir.

Uygarlık tarihinin bir parçası olan müzik; milletlere, sosyal tabakalara, zümrelere ve çevrelere göre değişik şekillerde gelişimini sürdürerek kendi içinde renkli ve zengin bir yapı oluşturmuştur. Ülkemizde de bu zenginliğe bağlı çeşitliliği görmek mümkündür: Halk Müziği, (Tek sesli) Sanat Musikisi, Çoksesli Sanat Müziği, Din Musikisi, Hafif Müzik, Tören Müziği, Eğitim Müziği vb. Bu müziklerin her biri, müzik zincirinin bir halkası gibidir.

Doğduğu Anadolu coğrafyasıyla birlikte bu coğrafyada yüzyıllarca yaşayan Türk milletin geleneğini, göreneğini, görgüsünü, zevkini, inancını kısaca yaşam biçimini ve kültürünü geçmişten bugüne taşıması noktasında müziğin en etkili olan biçimi ise, geleneksel müzik yani halk müziğidir.

Türk Halk Müziği, halkın yurt ve insan sevgisini, kahramanlığını, sağlam ve güzel karakterini, ince ve derin bir duygu ile ifade edebilen en değerli folklor unsurudur (Ataman, 2009: 59). Sözlü halk müziği ve sözsüz halk müziği olmak üzere ikiye ayrılır. Sözlü halk müziği türkülerdir. Sözsüz halk müziği ise, düzenli yöresel çalgı ezgileridir.

Bir halk edebiyatı terimi olarak türkü, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde zaman zaman *şarkı*, *deyiş*, *deme* ve *hava* gibi isimlerle anılsa da yaygın olan görüşe göre *Türki* sözcüğünden gelir. Türk sözcüğünün sonuna Farsça (î) nispet, aidiyet ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. "*Türk'e has*" anlamına gelmektedir. Zamanla halk ağzında, *Türki* sözcüğü "*türkü*" şeklini almıştır (Uygun, 2014: 93). Şemseddin Sami türküyü, "*Türklere mahsus lahinde (ahenkli) şarkı*", M. Fuad Köprülü, "*Türklere mahsus bir beste ile söylenen halk şarkısı*"; Ahmet Talat Onay,

“Türklere mahsus lahin (ahenk) ile söylenen şarkılar” olarak tanımlamışlardır (Uğurlu, 2009: 129).

Anadolu’nun her bölgesinin, her şehrinin hatta bazı ilçelerinin bile kendine özgü bir müzik icrası vardır. Türküler, Türk insanının çeşitli olaylar sonucunda değişik şekillerde duygulanmasının ve bu duygularını değişik şekillerde ifadesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Ekici, 2002: 217). Ahmet Hamdi Tanpınar, türkülerin büyüleyici ve insanı saran kuvvetinden söz ederken: “*Anadolu’nun romanını yazmak isteyenler, ona mutlaka türküler yoluyla gitmelidir.*” (Özbek, 1998: xi) demiştir. Çünkü türküler; sevgi, nefret, ümit, korku, yiğitlik, kıskançlık, özlem, hoşgörü, kin, bağışlama, bağnazlık, baş kaldırma, düzene bağlanma gibi Türk milletinin yaşamış duygularını, ince düşüncelerini, yüksek deyişlerini ve söyleyişlerini anlatır. Türküler, icra edilirken özündeki bu duygular hissettirilmelidir. Buna ilaveten yöresel ağız, yerel ton ve tavırları da kullanmak da gerekir.

Halk müziği ve dilbilim kaynaklarınca, otoritelerince geleneksel müziğinin yöresel ağız özellikleri ile icra edildiği ve bu müziklerin öğretilmesinin püf noktasını yöresel ağız özelliklerinin oluşturduğu, ulusal kültürün devamlılığı için, halk müziklerindeki yöresel ağız özelliklerinin bozulmadan gelecek nesillere aktarılması gerekliliği bilinmektedir. Buna istinaden Anadolu ağızlarının Türkçenin en eski dönemlerinden kalan ve bugün bir bölümü Türkiye dışındaki Türk lehçelerinde yaşayan eski sözcüklerin de sergilendiği zengin bir sözvarlığına sahip olduğu görülür. Gerek sözcük düzeyindeki, gerekse deyim ve atasözü düzeyindeki sözvarlığının zenginliği ve anlatımın inceliği dikkat çekicidir. Örneğin; Arguvan türkülerinde “*Zalım bacım benlen küsülü kaldı*” ya da “*Küsülüym ben o yare söylemem*” (Mutlu, 2011: 122) dizelerinde *küskün* sözcüğünün yerine *küsülü* “dargınlık, kırgınlık, küslük” şeklinde kullanılması yine Kütahya yöresi türkülerinde efelik ve zeybeklik geleneğine temas eden *Kirli Kadir Efe* türküsünde; “*Cezvemın sapı yeşil / Şekerli kahve pişir / Bugün baskın basanın / Aklın başına devşir*” (Cangür, 2013: 151) dizelerindeki *aklın başın devşir*- “aklını başına toplamak” deyimini yörenin söyleyiş biçimini yansıtmaktadır. Bu nedenle türkülerin icra boyutunda varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerini oluşturduğu ileri sürülen dilbilimsel ve müzikal özellikler, dilbilimsel ve müzikolojik kaynaklara dayandırılarak incelenmelidir.

2. Kütahya Türkülerinde Anadolu Ağızlarının Sözvarlığı

Türkülerdeki dil, zengin, büyük ve saygın bir uygarlığın dilidir. Binlerce yıllık bir süreçte oluşan, sade ama alımlı, damıtılmış, rafine, insanî her duygu ve düşünceyi en kısa, en anlamlı şekilde anlatabilen bir dildir (Küçükbezirci, 2006: 11-12).

Kütahya türküler, Türkçenin zengin anlatım olanaklarını yansıtan sözvarlığına sahiptir. Türkü hikâyelerinde, öyküsü anlatılan kişilerin dünyasına uygun bir dil ortamı yaratmaya çalışılmıştır. Halk dilinin sunduğu olanaklardan büyük ölçüde yararlanılmıştır. Kullanılan dil, yaşadığı çevreye, yaşam düzenine ve kültürel kazanımlara bağlıdır. Kişilerin dünyasını kucaklayacak bir dil ortamı oluşturulmuştur.

Aksu dergisinde Kütahya yöresine ait beş türkü tespit edilmiştir. Bu türkülerden dördü yöresel söyleyiş özellikleri göstermekle birlikte yöre halkı tarafından kullanılan sözcükleri, tabirleri de bünyesinde barındırmaktadır.

Bunlar, yayımlandığı sayıya göre dahil olduğu türkülerin adları da zikredilerek aşağıda verilmiştir:

1. Curoğlu Türküsü

Kütahya’nın Simav ilçesinden derlenen türkü, *Curoğlu Türküsü* olarak bilinir (www.simavim.com/forum/index.php?topic=10369.0;imode). Kasım 1964 tarihli *Aksu* dergisinin 2. sayısında *Nasuh oğlu Nasuh ağa olayı* başlığı ile yayımlanan *Curoğlu Türküsü*’nde halk ağzına ait sadece bir sözcük tespit edilmiştir:

Sındırma:

Yöresel söyleyiş özelliği gösteren *sındırma* sözcüğü; TS’nde, DS’nde tespit edilememiştir. Sözcüğün, her iki sözlükte *sındırmak* şekli mevcuttur: *sındırmak (sındurmak)* “1. Kırmak, parçalamak 2. Bozmak 3. Yenmek, mağlup etmek, tenkil etmek 4. Korkutmak, yıldırma, makasla kesmek” (TS, 1996: V, 3437-3439; YTS, 1983: 186); “1. Korkutmak, sindirmek 2. Kımıldamadan durmak 3. Yenmek” (DS, 2009: X, 3610-3611). *Aksu* dergisinde tespit edilen *sındırma* sözcüğünün *sın-* fiil kökünden türediği {-*dır*} ettirgenlik eki aldıktan sonra {-*ma*} isim-fiil eki aldığı böylece *sındır-* fiilinin iş adı olduğu açıktır. Bu bağlamda *sındırma*, yukarıda bahsi geçen anlamlardan biriyle ilişkili mi yoksa farklı bir anlam mı taşıyor, sorusu akla gelebilir. Başvuru, sözcüğün kullanıldığı bağlam olmalıdır:

“...1816 senesinde Kütahya valisi bulunan Hurşit paşaya voyvodanın hesabının görülmesi emir ve irade olunmuş ise de o sırada paşa bir başka vilayete naklolduğundan tedibi, Sivas’tan Kütahya valiliğine atanan Alaaddin paşaya emrolunmuştur. Bunu duyan ve zaten kuşkuda bulunan Nasuh ağa derhal kendisine sadık adamlarını toplamaya ve cephane biriktirmeye başlamış, köyü ve sarayını tahkim ederek savunma tertibatı almıştır. Alaaddin paşa hükümetin bu *sındırma* emrine kulak asmayarak zevku safaya dalmış ve kanunsuz para toplamaya başlamıştır.” (A, 1964: 1/2, 14).

Yukarıda bahsi geçen metinde *sındırma* sözcüğünün, “bozma, bozup ortadan kaldırma” anlamında kullanıldığı söylenebilir.

2. Kâzım Türküsü (Hıdırlık Türküsü)

Ocak 1965 tarihli *Aksu* dergisinin 4. sayısında *Halk Edebiyatı Mahsulleri Ağutlar* başlığı altında Kâzım Türküsü’nde yayımlanmıştır. Konya ve Amasya türküsü olarak da bilinen *Kâzım Türküsü*, Hıdırellez kutlamalarını Kütahya’nın meşhur Hıdırlık Tepesi’nde yapmak için Sultanbağı Mahallesi ve Gökçimen Mahallesi gençlerinin mücadelesini anlatması sebebiyle *Hıdırlık Türküsü* diye de adlandırılır. Türküde, halk ağzını yansıtan iki sözcük tespit edilmiştir:

Mahalle kavgaları:

Kâzım Türküsü’nün doğuşuna kaynaklık eden olayın anlatıldığı hikâyede tespit edilen *mahalle kavgaları* sözcüğü, yöresel bir tabir olarak kullanılmıştır. Şehirdeki sosyal ve kültürel hayatı yansıtan sözcük, Kütahya’nın güneyinde bulunan Hıdırlık Tepesi’ni zaptederek Hıdırellezi burada kutlamak üzere Sultanbağı, Zeryen, Meydan ve Gökçimen mahallelerinde ikamet eden gençler arasında savaş taktiklerini içeren ve sapan, sapan taşları, sopa ile oynanan bir oyundur (yenikutahya.com).

Sözcüğün tespit edildiği bağlam şu şekildedir:

“.. Kütahya’da *mahalle kavgaları* olurdu.” (A, 1965: 1/4, 9).

Paklamak:

Paklamak (< *pak+la-mak*), Farsçada sıfat işlevinde kullanılan *pâk* “1. Temiz 2. Hâlis, saf, katışıksız 3. *mec.* Mübârek, kusursuz, günahsız” sözcüğüne {-*la*} addan fiil yapım ekinin getirilmesiyle türemiştir. Türkiye Türkçesinde *paklamak* “1. Temizlik, tathir 2. Temize çıkarmak 3. Boşaltmak, silip süpürmek 4. İşini bitirmek, becermek, idam etmek” (KT, 2008: 345); “1. Temizlemek 2. *mec.* İşini bitirmek, ortadan kaldırmak, öldürmek” (MBTS, 2006: 3, 2448) anlamlarında kullanılır.

Sözcüğün metinde geçtiği bağlam şu şekildedir:

“Zalım düşmanımı *paklıyamadım*” (A, 1965: 1/4, 9).

Bağlamdan hareket ederek sözcüğün *Aksu* dergisinde mecaz anlamda “İşini bitirmek, ortadan kaldırmak, öldürmek” anlamında kullanıldığı söylenebilir.

3. Kumarı Türküsü

Mart 1965 tarihli Aksu dergisinin 6. sayısında *Halk Edebiyatı Mahsulleri* başlığı altında iki farklı Kütahya türküsünde yayımlanmıştır. Bunlardan biri *Kumarı Türküsü*, diğeri *Üçler Türküsü*'dür.

Kumarı Türküsü, Kütahya eşrafından bir ailenin oğluyla evli olan ve eşini çok seven Şamlı Kız'ın öyküsünü anlatır. Türkünün doğuşuna kaynaklık eden olay, Kütahya merkezine Kumarı'da vuku bulduğu için türküyü *Kumarı Türküsü* adı verilmiştir.

Aksu dergisinde yer verilen türkülerden sadece *Kumarı Türküsü* ile ilgili metinde yöresel tabirler kullanılmıştır. Tespit edilen üç sözcük şunlardır:

Ellemek:

Sözcük, temel anlamıyla “Elle dokunmak, elle yoklamak” (MBTS, 2006: 2, 841) *ellemek* (< *el+le-mek*), halk ağzında “Karışmak, müdâhale etmek” (MBTS, 2006: 2, 841) anlamında kullanılmaktadır. Tietze, etimolojik sözlüğünde hem *ellemek* sözcüğünü hem de bu sözcüğün ileri ögelerini verir: *elle-* “Elle dokunmak, ele alıp üzerinde çalışmak” (Tietze, 2002: 1, 711), *elleme* “Ellenmiş, elden geçmiş, seçilmiş”, *ellen-* fiili, *elle-* fiilinin passivum hâli. *ellenmiş* “Bakire olmayan”, *elleş-* “Birbirinin elini tutmak; el sıkışmak; ağır bir şey kaldırmak için birkaç kişi birden tutmak; yardımlaşmak” (Tietze, 2002: 1, 712). TS’nde *ellemek* sözcüğü tespit edilememiştir. İleri ögesi olan *elleşmek* “1. Tutuşmak, savaşa girişmek 2. Hayırlaşmak için birbirinin elini tutup sallamak” (TS, 1996: III, 1443) şekliyle verilmiştir. DS’nde ise sözcük *ellemeh* “Eline almak, dokunmak” (DS, 1972: V, 1721) olarak bulunur.

Aksu dergisinde *Kumarı Türküsü* sözlerinde tespit edilen sözcük şu bağlamda kullanılmıştır:

Ört anam yazmamı boylu boyunca

Ellemen uyusun günler doğunca (A, 1965: 1/6, 10-11).

Bu bağlama göre, *ellemek* “Karışmak, müdâhale etmek” anlamıyla halk ağzında kullanılan bir sözcüktür.

Gambır garı:

Ön seste tonlulaşma ile /k/ > /g/ değişiminin örneği olan *gambır* sözcüğünün ölçünlü yazı dilindeki şekli *kambur*'dur. Kökü kesin olarak belli olmayan sözcük için bazı dilciler, Yunanca *kampura* “İnsan sırtındaki tümsek > Latince *kampur*is “Sırtı tümsekli olan”dan geldiğini ileri sürer (MBTS, 2006: 2, 1540). DS’nde *gambır* “Kambur” (DS, 2009: VI, 1907), *gambur* “1. [gambır II] 2. Eğri herhangi bir şey 3. Eğri ağaç dalları” (DS, 2009: VI, 1907), *ganbur* “Kambur” (DS, 2009: VI, 1909) şeklinde verilmiştir.

Ön seste tonlulaşmanın bir başka örneği de *garı* sözcüğüdür. Sözcük, “1. Bir erkeğin evlenmiş olduğu kadın, eş, zevce 2. (Kaba konuşmada) Kadın 3. ET. ve halk ağzı. Yaşlı, ihtiyar (kadın)” (MBTS, 2006: 2, 1580) şeklinde anlam kazanmıştır.

Türkü sözlerinde tespit edilen sözcüğün tespit edildiği bağlam şöyledir:

Gambır garı Kirez evde yok dedi,

İnanmazsan çık yukarı bak dedi. (A, 1965: 1/6, 10)

Bu bağlamdan ve MBTS’deki verilen anlamdan hareket ederek sözcüğün Eski Türkçe ve halk ağzında tespit edilen anlamla yani “Yaşlı, ihtiyar kadın” anlamıyla kullanıldığı görülür.

Gürül çarşaf:

Ölçünlü yazı dilinde kullanılmayan *gürül çarşaf* sözü, yöresel tabirler arasında yer almaktadır. Sözcüğün, Eski Türkiye Türkçesi ve halk ağzında *güğül* ve *güvül* şeklinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Köken bakımından *güğül*’ün Yunanca *koukoumi*’dan geldiği bu sözcüğün de kökünün Latinceye kadar uzandığı bilinmektedir: *güğül* (<Yun. *koukoumi* <Lat.) “İpek kozası” (MBTS, 2006: 1, 1106). TS’nde *gürül* sözcüğü; *güğül* (*güğül kozası*) “İpek kozası”, *güğül bağlamak* “İpek kozası hâline getirmek”, *güğül kurdu* “İpek böceği” (TS, 1996: III, 1851). DS’nde *gürül* sözcüğü, *güğül* “1. İpek böceği 2. İpek kozası” (DS, 2009: VI, 2216),

güvül [güvülkuşu] “İpekböceği”, *güvül gömlek* “Ham ipekten dokunmuş iç gömleği” (DS, 2009: VI, 2242) ve *gürülböcü* “İpek böceği” (DS, 2009: VI, 2238) şeklinde tespit edilmiştir.

Türkünün sözlerinde tespit edilen sözcüğün kullanıldığı bağlam şöyledir:

Karyolada *gürül çarşaf* yayılıdır,

Şamlı kızı odalarda bayılır,

Deli müdür noldum diye sarılır (A, 1965: 1/6, 10).

Yukarıda bahsedilen tespitlere ve kullanıldığı bağlama dayanarak *Kumari* Türküsü’ndeki *gürül çarşaf* sözcüğünün “İpek çarşaf” anlamında kullanıldığı söylenebilir.

4. Kütahya’nın Pınarları (Vehbi) Türküsü

Nisan 1965 tarihli Aksu dergisinin 7. sayısında *Halk Edebiyatı Mahsulleri* başlığı altında *Vehbi Türküsü* olarak da bilinen *Kütahya’nın Pınarları Türküsü* ve türkünün doğuşunu kaynaklık eden olayın anlatıldığı hikâye yayımlanmıştır. Bu türküye ait metinde Kütahya yöresi ağzını yansıtan üç sözcük tespit edilmiştir:

Amanın:

Halk ağzında farklı bir kullanışa sahip olan *amanın* sözcüğü, *aman* sözcüğünün $\{-(I)n\}$ araç hâli ekiyle kalıplaşması sonucunda oluşmuştur. Ünlem işlevindeki *aman* sözcüğü ise, Arapça kökenli olan *eman* “emin olma, emin kılma, emniyet” (MBTS, 2006: 1, 124) sözcüğünün Türkçede çeşitli duyguları ifade eden cümlelerde anlatımı güçlendirmek üzere kullanılmış şeklidir. Sözcük, Türkçede “1. Yardım isteme, imdat dileme 2. Usanç, bıkkınlık 3. Hayret, şaşkınlık 4. Rica, yalvarma, bağışlanma isteği 5. Çok beğenme, zevk alma 6. Dikkat çekme, tenbih, ikaz 7. Endişe, telaş, korku 8. Öfke, ayıplama 9. Özür dileme 10. Güçlük, zorluk 11. Küçük görme, beğenmeme” (MBTS, 2006: 1, 124-125) anlamlarında kullanılır. DS’nde *amanın* [*amanı*, *amanığ*, *amanık*, *amanın* (I), *amanin* (II), *amav*] “Korku, dehşet, hayret, üzüntü, sevinç bildirir ünlem” (DS, 2009: 1, 236) şeklinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Tietze, *aman II* “çeşitli manalarda nida (rica, şaşkınlık, öfke ifade edebilir): < *aman I*. rica (Tietze, 2002: 1, 162), *amanın* / *amanındı* (nida) < *aman II* + $-(i)n$ / $-(i)ndı$ (Tietze, 2002: 1, 162).

Sözcüğün geçtiği bağlam şu şekildedir:

Amanın da deli Düve öylede böyle olur mu?

Kız ben ölürsem dünya sana kalır mı? (A, 1965: I/7, 7)

Bağlamdan ve Tietze’nin açıklamasından hareket ederek *amanın* sözcüğünün “hayret, şaşkınlık” ifade eden bir nida olarak kullanıldığı söylenebilir.

Aracı kadın:

Yöresel bir tabir olarak kullanılan *aracı kadın* sözü, TS, DS, MBTS, TTS’nde tespit edilememiştir. Ancak *aracı* “1. Bir işi yapmak veya tarafları uzlaştırmak, anlaşmalarını sağlamak için araya giren, vasıta olan, tavassut eden kimse, vâsita 2. *ticaret*. Üretilen bir malın tüketiciye ulaştırılmasına vâsita olan” (MBTS, 2006: 1, 153), “Şefaatçi” (TS, 1995: I, 183) şeklinde sözlüklerde verilmiştir.

Yöresel bir anlam yüklenerek kullanılan sözcük, metinde şu bağlamda tespit edilmiştir:

Aracı kadına “Biz ondan istediğimizi çeşme başında söyleyeceğiz. Oraya kadar gelsin” derler (A, 1965: I/7, 7).

Sözcüğün temel anlamından ve bağlamdaki kullanımından hareket ederek “Bir işi yapmak veya tarafları uzlaştırmak ve anlaşmalarını sağlamak için araya giren kadın” anlamıyla kullanıldığı söylenebilir.

Salım:

Salım sözcüğü, *sal* ismine $\{-(I)m\}$ 1. tekil şahıs iyelik eki getirilerek “tabutum” anlamına gelecek şekilde kullanılmış bir isimdir. TS’de *sal* “1. Dağ eteği 2. Tabut” (TS, 1996: V, 3261) anlamındadır. Türkiye Türkçesi ağızlarında kullanılan sözcük, DS’de şu şekilde yer verilir: *sal* (II) [*sala* (IV), *salaca* -I, 2; *salacak* (II), *salağacı*, *Salı* (IV)] 1. Arabalara ot, sap vb. şeyleri yüklemek için tahtadan yapılan kayık gibi araç. 2. Tarladan sap taşımak için ağaç dallarından

örülmüş araba çiti. 3. Hayvan ya da saban vb. araçları yağmur ve güneşten korumak için tahtadan yapılan çatı. 4. Hasta, yaralı ya da ölü taşınan sedye. 5. Tabut (DS, 2009: V, 3523).

Türkünün sözlerinde tespit edilen *salım*, metinde şu bağlamda kullanılmıştır:

Salım geldi musallaya dayandı,

Boz pantolum al kanlara boyandı.

Seni vuran nasıl dayandı.

Eski Oğuzcada ve ağızlarda kullanılan anlamlarına dayanarak sözcüğün *sal* “tabut” ismine ve $\{-(I)m\}$ 1. tekil şahıs iyelik ekinin gelerek kullanıldığı açıktır.

SONUÇ

Aksu dergisinin dört sayısında Kütahya yöresine ait beş türkü tespit edilmiştir. Bunlardan dört tanesinde yöresel söyleyiş özellikleri gösteren dokuz sözcük mevcuttur: *amanın*, *aracı kadın*, *ellemek*, *gambır garı*, *gürül çarşaf*, *mahalle kavgaları*, *paklamak*, *salım*, *sındırma*. Bu sözcüklerden *amanın* yabancı kökenli olup ET’deki vasıta hâli ekinin kalıplaşmasıyla oluşmuş bir sözcüktür. Diğer sözcüklerden; *ellemek*, *paklamak*, *salım*, *sındırma* türemiş; *aracı kadın*, *gambır garı*, *gürül çarşaf*, *mahalle kavgaları* birleşik sözcüklerdir.

Sözcüklerden biri Curoğlu Türküsüne, ikisi Kâzım Türküsüne, üçü Kütahya’nın Pınarları Türküsü’ne, üçü Kumarı Türküsü’nde tespit edilmiştir. Elde edilen veri aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Sözcük	Bulunduğu Türkü	Sayı ve Sayfa
<i>amanın</i>	Kütahya’nın Pınarları Türküsü	A, 1965: I/7, 7
<i>aracı kadın</i>	Kütahya’nın Pınarları Türküsü	A, 1965: I/7, 7
<i>ellemek</i>	Kumarı Türküsü	A, 1965: 1/6, 10-11
<i>gambır garı</i>	Kumarı Türküsü	A, 1965: 1/6, 10
<i>gürül çarşaf</i>	Kumarı Türküsü	A, 1965: 1/6, 10
<i>mahalle kavgaları</i>	Kâzım Türküsü	A, 1965: 1/4, 9
<i>paklamak</i>	Kâzım Türküsü	A, 1965: 1/4, 9
<i>Salım</i>	Kütahya’nın Pınarları Türküsü	A, 1965: I/7, 15
<i>Sındırma</i>	Curoğlu Türküsü	A, 1964: 1/2, 14

KISALTMALAR

A	Aksu
C	Cilt
DS	Derleme Sözlüğü
Lat.	Latince
haz.	Hazırlayan
MBTS	Misalli Büyük Türkçe Sözlük
mec.	Mecaz
s.	Sayfa
TDK	Türk Dil Kurumu
TS	Tarama Sözlüğü
TTS	Türkçe Sözlük
YTS	Yeni Tarama Sözlüğü
Yun.	Yunanca

KAYNAKLAR

- Aksan, D. (1996). *Türkçenin Sözcük Varlığı*, Engin Yayınevi, Ankara.
- _____ (2002). *Anadilimizin Söz Denizinde*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Albayrak, K. (2014). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sosyalleşme Aracı Olarak Süreli Çocuk Yayınları Mektepli Gazetesi, Çocuk, Çocuk Sesi Dergileri Örneği*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Ataman, A. (2009). *Bu Toprağın Sesi – Halk Musikimiz*, haz. Süleyman Şenel, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları/1291, Atatürk Dizisi/31, Atak Ofset, Ankara.
- Ayverdi, İ. (2006). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük 1-3*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul.
- Bayrak, M. (1996). *Öyküleriyle Halk Türküleri*, Baran Ofset, Ankara.
- Cangür, A. (2013). *Batı Anadolu'da "Efelik ve Eşkîyalık" Türküleri ve Hikâyelerinin Edebi Yönden İncelenmesi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Derleme Sözlüğü*, (2009). Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Dilçin, C. (1978). "Türkiye Türkçesinin Sözcük Varlığı ve Tarihsel Sözlüğü", TDK 4 Mart 1978 Haftasonu Konuşmaları, Ankara, s. 23-38.
- _____ (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ekici, S. (2002). "Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında Nasıl Bir Yapılanma Olmalıdır", 21. yy başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu, Sevda Cenap And Müzik Vakfı, Ankara, s. 217.
- Ercilasun, A. B., Akkoyunlu Ziyat (2014). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânı Lugâtî't-Türk Giriş-Metin Çeviri-Notlar-Dizin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Eren, H. (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Bizim Büro Basım Evi, Ankara.
- Esen, A.Ş. (1986). *Anadolu Türküleri*, haz. P. N. Boratav ve F. Özdemir, Türkiye İşBankası Yayınları, Ankara.
- Küçükbezirci, S. (2006). *Konya Merkez Türküleri*, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Konya.
- Mutlu, F. (2011). *Arguvan Yöresi Sözlü Halk Müziklerinde Yer Alan Yöresel Söyleme Özelliklerinin İncelenmesi*, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale.
- Okuyan, Yazıcı, H. (2006). *Türkçenin Sözcük Varlığı Açısından Fakir Baykurt'un Romanları*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Tanses, H. (2005). *Öyküleriyle Halk Türküleri*, Say Yayınları, İstanbul.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*, C. 1, A-E, Simurg, İstanbul-Wien.
- Tarama Sözlüğü*, (1995). C. I, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- _____ (1996). C. II-V, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Türkçe Sözlük*, (2011). Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Uğurlu, N. (2009). *Folklor ve Etnografya – Halk Türkülerimiz*, Örgün Yayınevi, İstanbul.
- Uygun, N. (2014). "Kütahya'nın Pınarları (Vehbi) Türküsü ve Yaşanmış Öyküsü", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Kütahya Özel Sayısı Kasım 2014, Kütahya s. 93-96.
- Vural, F. G., (2011). "Türk Kültürünün Aynası", *e-Journal of New World Sciences Academy Fine Arts*, D0068, 6, (3), 397-411.
- www.simavim.com/forum/index.php?topic=10369.0;imode
- www.turkoloji.cu.edu.tr/makale_sistem/tum_list.php?psearch=Cem%20Dilcin
- www.yenikutahya.com

“TELEVİZYON HABERLERİNDE MÜZİĞİN KULLANIMI”

Ayşe Özlem AKDENİZ

Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü
ozakdeniz@anadolu.edu.tr

Özet

Bu çalışmanın konusu televizyon haberlerindeki müziktir. Bu amaçla, Türkiye’deki ana haber bülteni, öncelikle, içerik analizi yöntemiyle çözümlenir. İçerik analizine göre televizyon haberi türleri, hangi tür haberlerin müziksel çözümlemeye açıklanacağı ve ne tür müziğin kullanılacağı tanımlanır. Müzik analizi bazı müzik kodlarından oluşur. Televizyon haberlerindeki müzik, bu kodlarla çözümlenir. Bu kodlar çok çeşitli duygu durumlarını göstermektedir. Müzik duygusal bir etki yaratmaktadır. Televizyon haberlerinde kullanılan müzik de aynı etkiyi yaratmaktadır. Burada cevaplanması gereken soru: haberin müzikle beraber mi insanlara bilgiyi ulaştırdığı yoksa müziğin haberin ulaştırdığı bilginin algısını mı değiştirdiğidir. RTÜK (Radyo Televizyon Yüksek Kurulu) Türkiye’deki haberlerde müzik kullanımını yasaklamıştır. Bu, televizyon haberlerindeki tüm müzik sürecini ve etkilerini açıkça ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, haber, haber müziği, televizyon haberleri.

“USAGE OF MUSIC IN TELEVISION NEWS”

Ayşe Özlem AKDENİZ

ABSTRACT

The subject of this study is music in television news. For this purpose, first prime time’s television news in Turkey is analyzed with method of content analysis. According to content analysis the types of television news are identified. What kinds of music are used which type of television explained with musical analysis. Musical analysis is consisted of some musical codes. Music in television news is analyzed with these codes. These codes indicate the status of various emotions. Music creates emotional impact; used music in television creates emotional impacts, too. The question is answered whether news with music informs people or changes the informative function of news. The Radio and Television High Council (RTÜK) has banned the use of music in television news in Turkey. This whole process of music in television news and its effects are described.

Key Words: Music, news, news music, television news.

GİRİŞ

Haberin Tanımı

İngilizce’de haber anlamına gelen “News” sözcüğü bize yol gösterici nitelikte olabilir. Zira bu sözcük North: Kuzey, East: Doğu, West: Batı, South: Güney sözcüklerinin baş harflerinden oluşmaktadır. Bir anlamda bütün yönlerle ait anlamına gelmektedir.

Haber konusunda yapılan diğer tanımlarda da ortak nitelikler bulmak mümkündür: Yapılan işi, işi yapanla değerlendiren bir tanımlama: "Gazetecilerin yaptığıdır, haber."

Gazetede, radyoda, televizyonda, dergide, internette yayınlanan bilgilerdir. Okuyucunun/dinleyicinin/izleyicinin öğrenmek istedikleridir.

Haber Çeşitleri

1. Niteliklerine göre haber metinleri:

- a) Genel Haberler: Konuları itibariyle her zaman ortaya çıkan haberlerdir. Bu tür haberler uzmanlaşmaya ihtiyaç duyulmayan haberlerdir.
 - Kısa kişi haberleri
 - Konuşmalar, mülakatlar
 - Toplantılar, törenler
- b) Basit Haberler: Konulu haberlerdir.
 - Ölüm, hastalık, cenaze haberleri
 - Yangın, kaza, sel, deprem haberleri
 - Mevsim, hava durumuyla ilgili haberler
 - Cinayet haberleri
- c) Karmaşık Haberler: Bu haberlerin daha iyi oluşturulması için uzmanlaşma zorunludur.
 - Mahkemeler, duruşma, dava
 - Hükümet, politika
 - İş, endüstri, tarım, çalışma yaşantısı
 - Eğitim, araştırma, bilim, uzay, deniz
 - Din, felsefe vb.
- d) Özel Konulu Haberler:
 - Sosyete-kadın
 - Spor
 - Edebiyat, güzel sanatlar

2. Konularına göre haberler metinleri:

Siyaset
Ekonomi-finans
Eğitim
Kültür-Sanat
Polis-Adliye
Sağlık
Dış haber
Magazin
Kent
Tarım
Portre
Spor
Çevre

Televizyon Haberciliği

1- Televizyon haberlerinin öğeleri:

I- Görüntü:

- i- Kamera ile çekilmiş hareketli görüntü (Olay anı, kaynağın konuşmaları vb.)
- ii- Dia, fotoğraf, harita
- iii- Grafik
- iv- Bilgisayarlı animasyon

II- Ses

- i- Kaynağın sesi (habere taraf olan kişilerin sesi)

- ii- Efekt ses
- iii- Yapay efekt
- iv- Doğal efekt
- v- Müzik

III- Yazı

- i. Alt yazı olarak (Haberin az sonra verileceğini bildirmek ya da az sonra verilecek haberin tanıtılması amacıyla),
- ii. Az önce meydana gelmiş bir olay ya da bir durumu ön haber olarak izler kitleye iletmede,
- iii. Kaynağın sesinin, yani konuşmasının anlaşılmadığı durumlarda,
- iv. KJ (Karakter Jeneratörü) olarak konuşanın ya da haberi hazırlayanın (muhabir, kameraman, kurgucu) kim olduğunu belirtmek için,
- v. Haberin kuşağı olarak,
- vi. Jenerikte kullanılır.

2-Televizyon gazeteciliğinin temel özellikleri

Televizyon haberciliğinin en önemli özelliği canlı yayın yapabilme imkânıdır. Canlı yayınla herhangi bir mekânda olup biteni, aynı zaman diliminde dünyaya duyurmak mümkündür. Bu televizyon haberciliğinin üstünlüğüdür. Televizyon haberciliğinde "canlı yayın" (live form) katkısı, izleyicilere "tarihe görgü tanıklığı" etme gibi heyecan verici bir hizmeti yerine getirmektedir.

Televizyon haberinin vazgeçilmez ögesi görüntüdür. Görüntü televizyon haberciliğinin olmazsa olmaz koşuludur. Televizyon haberinde görüntünün olması ve haber metninin sesle aktarılması, yani görsel işitsel özellik taşıması izlemek için yeter koşuldur.

Televizyon haberleri, süreleri 5-10 dakika arasında değişen ara bülten ve 30-45 dakika arasında değişen ana bültende yer alır. Yani zaman açısından belirli sınırlılık vardır. Üstelik izler kitle, oluşturulan bülteni hazırlanan sıraya göre izlemek zorundadır. Yani aynı televizyon kanalında belirli zaman diliminde bir başka habere geçemez. Çünkü haber bülteni belirli sırayla izlenmek üzere hazırlanmıştır.

Televizyon haberlerinde kullanılan ses ve görüntü malzemesinin, haberler antene çıkmazdan önce kurgulanması ve zamanlamasının yapılması zorunludur. Televizyon haberlerinde kullanılacak resimler, fotoğraflar, filmler önce seçilir, değerlendirilir, kurgusu yapılarak, haberlerin içinde ne kadar süre yer alacağı planlanır. Ancak ondan sonra, antene çıkabilir.

HABER VE MÜZİK

İnsanların duygu ve düşüncelerini en etkili ve en kolay biçimde ifade etme araçlarından biri olana müzik sanatı, geçmişten günümüze birçok uygarlıkta erdemin, bilgeliğin ve zarafetin kaynağı olarak görülmüştür (İmik, Ü. 2014,22). Ünlü orkestra şefi Charles Munch, müziği “Sözle anlatılamayanı anlatma sanatı” olarak ifade etmektedir (1990, 18).

Müzik, hem bir sanat, hem de üzerinde araştırmalar yapılan bir bilim dalıdır. İnsanların yazıyı icadından çok önceleri var olmuştur. (Yener, 1996, 12) Genel olarak ifade etmek gerekirse müzik, matematik, fizik, psikoloji, sosyoloji, gibi diğer bilim dalları ile yakın ilişki içerisinde olarak din, dil, ırk, renk, cinsiyet ve sınıf ayrımı yapmadan tüm insanlığa hitap eden bir sanat ve bilim dalıdır (İmik, Ü.2014, 23).

Müzik sanatının işlevsel gücü oldukça önemlidir. Uçan, bu konudan şöyle bahsetmektedir: “Müzik; duygu, düşünce, izlenim ve tasarımları ve başka gerçeklerinde katkısıyla belli durum,

olgu ve olayları, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre birleştirerek, biçimlendirilmiş seslerle işleyerek anlatan estetik bir bütündür. Herkesin anlaya bildiği ve anlayabileceği yegâne dildir” (1994, 11).

Müzik, düşünce yapılarına göre şekillendiği gibi, düşünce yapılarımızı da şekillendirebilecek güçtedir. Müziğin toplumsal gelişim ile paralel bir gelişim ve değişim sergilediğini söylemek mümkündür (İmİK, Ü. 2014,25).

İnsan ve müzik arasındaki, temelleri insanlık tarihine uzayan bir süreci içerisine almaktadır. Bu ilişkinin süre gelmesinin temelinde yatan gerçek ise, insan ve müzik arasında tüm zamanlar boyu devam eden etkileşim sürecidir insan yaşamına oldukça önemli işlevlere sahip olan müzik, sanatsal ve kültürel bir olgu olmasının yanın sıra, önemli bir toplumsal faktör olarak da hep var olmuştur (İmİK. 2016, 52).

İnsanın müzikten etkilenmesi için, müzik ve insan arasında bir bağ oluşturulması gerekmektedir. Bu bağ, insanın içine seslenen müziklerin kullanılması ile olmaktadır. İnsan ile müzik arasında bağ olmadan, müziğin insan üzerindeki etkisinin gerçekleşmesi mümkün değildir (Altınölçek, 1998,24).

Bilimsel boyutu ve ekonomik özellikleri ile günümüzde daha önemli bir sosyo-ekonomik ve kültürel güç haline gelen müzik, aynı zamanda önemli bir eğitim aracı olarak da, günümüz toplum yazısının vazgeçilmez unsurları arasında yerini almıştır. Müzik sanatı aynı zamanda, etkili bir iletişim aracı olarak da insanlığın hizmetindedir. İnsan duygularını harekete geçirme ve etkileyebilme özelliğine sahip müzik, onun ustalıkla kullanılması durumunda çok etkili bir medya unsuru olabilmektedir. Bir medya aracının daha çok duyu organına hitap etmesinin kalıcılık ve kolay anlaşılabilirlik açısından önem taşıdığı günümüz medya alanında müzik, medya sektöründeki başrollerden birini üstlenmiş durumdadır.

Özellikle işitsel bir temele dayalı ya da işitsel özellikleri destekleyen medya unsurlarının büyük bölümünde müzik uygulamalarına büyük önem ve yer verilmektedir. Bahsedilen uygulamalarda müzik kullanılmaması bir anlamda, sessiz film dönemine geri dönüş olarak da düşünülebilir.

Medya uygulamalarında müziğin işlevi oldukça geniş bir alana yayılabilir. Bir medya ürünüde müzik salt dinlenmesi amacıyla kullanılacağı gibi, fon müziği, bilgi veren müzik, belirtici müzik, karakter belirtici müzik, ruhsalbilimsel müzik ya da vurgulayıcı müzik adı altında farklı şekillerde de kullanılabilir.

Müzik yoluyla, medya uygulamasını hedef aldığı, kitle üzerindeki etkinliği daha da arttıracığı gibi, medya uygulamasının istenilen başarıya ulaşmasına önemli bir destek de sağlamış olur (İmİK. 2016, 52-53).

Haber Müziği, genellikle televizyon haber programlarında kullanılan müziğe verilen isimdir.

Ülkemizde, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Mart 2011 tarihinden itibaren haber bültenlerinde müzik kullanılmasını yasaklamıştır.

Yapılan araştırmalar müziğin doğru kullanımının izleyicinin duygularını değiştirmenin bir yolu olduğunu göstermektedir. Müzik, haberde psikolojik havayı hazırlayıcı, konuyu destekleyici, dikkat çekici, çağrışım yaratıcı olarak kullanılır. Görüntüyü anlamlandırır, mesajı kuvvetlendirir. En basit ifade ile izleyiciye o haber karşısında ne hissetmesi gerektiğini, duygusal olarak ne yaşayacağını söyler.

Yasanın yeni halinde, Üçüncü Bölümde yer alan "Yayın Hizmeti İlkeleri" başlığı altındaki 8. maddede şöyle deniliyor: *"Tarafsızlık, gerçeklik ve doğruluk ilkelerini esas almak ve toplumda özgürce kanaat oluşumuna engel olmamak zorundadır; soruşturulması basın meslek ilkeleri çerçevesinde mümkün olan haberler, soruşturulmaksızın veya doğruluğundan emin olunmaksızın yayınlanamaz; haberin verilisinde abartılı ses ve görüntüye, doğal sesin dışında efekt ve müziğe yer verilemez; görüntülerin arşiv veya canlandırma niteliği ile ajanslardan veya başka bir medya kaynağından alınan haberlerin kaynağının belirtilmesi zorunludur."*

Haberciliğin en önemli ilkesi, tarafsızlıktır. Müzik duygulara hitaben, kişilerin yorumunu yönlendirici bir faktör kabul edilebilir. Çağdaş yaşamda bazen farkında olmadığımız uyarıcılardan biri de müziktir. Ruh hali (mood) yaratma yani izleyicinin ruh halini değiştirmek istemek objektifliğe bir nevi gölge düşürücüdür.

RTÜK tarafından alınan bu karar sonrasında televizyon haber bültenlerinde sadece haberin doğal sesleri kullanılmaya başlanmıştır. Bazı Anchorman'ler bu durumu protesto etmek için kendi çıplak sesleriyle haber sırasında şarkı söylemek ya da haber masası üzerinde cd takmak gibi eylemlerde bulunmuşlardır.

Bu çalışmada haberin müzik üzerindeki etkisi ortaya konulacak bilgi edinme ya da haber verme işlevinin dışında başka duygulara da mı neden olduğu üzerinde durulacaktır. Bunun için öncelikle ne tür haberlerde, ne tür müziklerin kullanıldığı ortaya konmuş ve haberlerde kullanılan müzik ve oluşturulması istenen duygu durumuna göre kategorize edilmiştir.

Duygusal ve dramatik haberler:

Bu tarz haberlerde minör tonalitenin hüznü kullanılır. Kullanılan minör ikililer acı, keder ve melankoli hissi uyandırmaktadır. Sesin düşük perdede olması üzüntü, ağırbaşlılık ve sıkıntı gibi kelimelerle tasvir edilir. Dar melodik aralıklarla yazılmış parçalardır. Legato (bağlı çalma) üzüntü, hassasiyet, yumuşaklık, ağırbaşlılık gibi duyguları çağırıştırır. Piyanonun (p) dramatik etkisi, yumuşak ritimlerin olumlu ve hayali etkisine sahiptirler. Kullanılan minör üçlüler trajedi, acıya katlanarak kabul etme hissi vermektedir.

Örnek:

Schindler's List;

<http://www.youtube.com/watch?v=XLK5OWU2YGw>

Requiem For A Dream

<http://www.youtube.com/watch?v=hKv29Yom3js>

Gerilim ve endişe haberleri:

Bu tarz müziklerde kullanılan minör beşli; süregelen bir acının ifadesi, duygusal bir acı çekme, şikâyet etme, kötü kaderi protesto etme gibi duyular uyandırır. Ritim, keskin, yani her vuruştaki akora keskin bir vuruş gelecek şekilde ya da akıcı, yani akorlar notalarına ayrılmış olarak kırık çalınmaktadır. Sesin yüksek perdede olması kızgınlık, korku, sürpriz ve aktiflik gibi terimlerle eleştirilir. Forte'nin (f) heyecan verici etkisine sahiptirler. Minör ton ve inen ikililer gibi faktörler mutsuzluk hissi uyandırır. Kullanılan staccatolar (kısa kısa çalma), enerji, korku ve kızgınlık gibi duyguları çağırıştırır.

Örnek:

The Last Of The Mohicans

<http://www.youtube.com/watch?v=HWGRnHOHGiE>

.Rob Dougan Clubbed To Death

http://www.youtube.com/watch?v=_YCGtT_FRYg

Eğlence haberleri:

Geniş melodik aralıklarla yazılmış parçalardır. Kullanılan majör tonalite neşeli bir hava yaratırken, konsonant armoniler açık ve berrak etkisi ile izleyici üzerinde neşeli bir etki yaratmaktadır. Ses perdesindeki büyük değişimler mutluluk, memnuniyet, aktiflik veya sürpriz duygularıyla eşleşmektedir. Bu parçalarda ye alan majör üçlü neşe ve mutluluk tasvir ederken, majör beşli dışa dönük, neşeli ve aktif bir his uyandırır.

Örnek:

Loituma - Levan Polkka

<http://www.youtube.com/watch?v=BN4cLIIKnoA>

Uyarıcı ve ürkütücü haberler:

Bu parçalarda minör tonalitenin esrarengiz etkisi bulunmaktadır. Yüksek sesli müzik yoğunluk, güç, kızgınlık, gerilim ifade etmektedir. Ses perdesinde yapılan az değişiklik kızgınlık, korku, nefret, tiksinti ve can sıkıntısı ile ilişkilendirilir. Kullanılan minör ton gerilim, sinir, nefret, tiksinti gibi duygular uyandırır.

Örnek:

Goa trance performance in night club in bl

<http://www.youtube.com/watch?v=jSLWxZhCLHo>

Vangelis - conquest of paradise

<http://www.youtube.com/watch?v=WYeDsa4Tw0c>

SONUÇ

Türkiye'de 4 bin 700 kişiyi kapsayan ve televizyon izleme alışkanlıklarını ele alan bir araştırma her yüz izleyiciden 88'inin televizyonu bir bilgi alma aracı olarak gördüğünü ortaya koyuyor. Televizyonu bir haber aracı olarak değerlendirenlerin oranı da yüzde 85'e ulaşmaktadır.

Bazı ana haber bültenlerinde kullanılan fon müzikleri ile gündemde olup çokça izlenen televizyon dizilerinin benzerliği bilinmektedir. Burada amaç, önce edebiyatta ortaya çıkan, sonra klasik müzikte de etkili olan "Sturm und Drang" (Fırtına ve Atılım) tarzı akımlarla müziğe vurgu ve efekt kazandırarak, dinleyiciyi olduğu yerde heyecana sürükleyen yazım tekniğini kullanarak haberin izleyici üzerindeki etkisini arttırmaktır.

Müzik, haber arka planında kullanıldığında doğrudan izleyiciyi manipüle etmektedir. Müziğin insan duygularındaki yeri çok etkilidir. Filmlerde arkadaki fon müziği çok sıradan bir sahne olmasına rağmen insanları heyecanlandırabilmektedir. Öyle ki televizyonlardaki haber bültenlerinde haberin arkasından giren fon müziği insanlarda aşırı ve gereksiz, korku, heyecan, hezeyan, öfke, şiddet, mutluluk, sevinç gibi duygulara neden olmaktadır. Filmlerde dizilerde fon müziği olabilir normaldir. Ama iş gerçek hayattan bir kesinti olan haber bültenlerine gelince değişmektedir. Film ve dizilerdeki sahneler sahtedir gerçek değildir her izleyici bilir bunu ne kadar etkilense de fazla bu etki gerçek değildir Ama haberlerde gösterilen gerçek hayattır. Bir habere veya tv de gerçek hayattan bir kesite sen fon müziği verdiğin zaman arkadan izleyicinin görüşünü etkilemiş olunmaktadır.

Bu eleştiriler arasında belki en ağırı, gerçekleri haber yaparken, olayları saptırdığı, çarpıttığıdır. Üzerinde durulan diğer bir nokta ise, televizyon için haber izleyen gazetecilerin haberlerini kendi görüş açılarından değil de, hiç kimsenin görüşünü yansıtmadan sunmalarıdır. Fakat televizyon haberlerinde müzik kullanımı tercih edilen müziğin uyandırdığı duygulara izleyicinin tepki vermesini sağlamaktadır. Bu durumda izleyicinin manipülasyona açık bırakılmasına yol açmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altınölçek, H. (1998), “Bir İletişim Aracı Olarak Müzik ve Müzikle Tedavi Yöntemleri”,
Yayımlanmış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- İmık, Ü. (2014), Çizgi Film ve Müzik, Ankara: Gece Kitaplığı
- İmık, Ü. (2016), Müzik ve Medya, Ankara: Gece Kitaplığı
- Munch, C. (1990), Ben Bir Orkestra Şefiyim, İstanbul: Afa Yayınları.
- NewscastStudio. 2003, Television News Music Packages, Erişim:
<http://www.newscaststudio.com/television-news-music-packages/>, Erişim tarihi: 08.04.2017
- RTÜK. 2011, Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun Erişim:
<http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.6112.pdf> Erişim Tarihi: 13.03.2017
- Uçan, A. (1994), İnsan ve Müzik- İnsan ve Sanat Eğitimi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi
Yayınları.
- Yener, F. (1996), Müzik, Ankara: Apa Ofset.

“KÜRESELLEŞEN DÜNYADA GÖRSELLEŞEN MÜZİK”

Arş. Gör. Banu ERŞANLI

Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü

ÖZET

21. yüzyıl ile birlikte, tüketim toplumunun beklentileri paralelinde metalaşan müzik günümüzde artık sadece müzik olarak algılanmamaktadır. Alınıp satılan her mal ve hizmet gibi müzik de daha fazla satılabilmek adına çeşitli görsel ve işitsel promosyonel desteklere ihtiyaç duymaktadır. Hedef kitlesi tüketim toplumu olan müzik endüstrisinin en önemli araçlarından bir tanesi; görsel ve işitsel öğeleri aynı anda bünyesinde barındıran video müzik klipleridir. Video müzik klipleri; hedef kitlenin istekleri, bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişimi, müzik ve kültür üzerindeki algı değişimi doğrultusunda şekil, içerik ve dağıtım mecraları olarak yıllar içerisinde başkalaşım göstermiştir. Farklı görsel efektlere olanak sağlayan bilgisayar programları üretim aşamasında; ücretsiz, kolay ve hızlı erişim sağlayan internet siteleri ve sosyal ağlar ise dağıtım aşamasında video müzik kliplerinin başkalaşımını etkileyen teknolojik gelişmeler arasındadır. “Küreselleşen Dünyada Görselleşen Müzik” isimli bu çalışmada günümüz video müzik kliplerinin ortaya çıkış süreci, ulusal ve uluslararası bağlamda yaşanan tüm gelişim ve değişimler ışığında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Video Müzik Klipleri, Görüntü

“VISUALISED MUSIC IN THE GLOBALIZED WORLD”

Arş. Gör. Banu ERŞANLI

Başkent University, Faculty of Communication, Department of Communication Design

ABSTRACT

In 21th century, music, commercialized with the expectations of the consumerist society, is no longer being perceived as just “music”. Like every commodity, music needs visual and audible promotional support for sales as well. With its target audience of consumerist masses in mind, one of the most important tool for music industry is music videos that includes visual and audible components at the same time. Music videos has undergone a transformation in terms of form, content, and distribution medias over the years with the developments in computer and internet technologies, towards the expectations of the target audience with an overall change of perception of music and culture. Computer programs enabled different visual effects at production stage and internet and social networks provided free, easy, and fast access at distribution stage as the technological developments, catalysing this transformation. In this study named “Visualised Music in Globalized World”, the process of first appearance of music videos will be examined in the light of national and international developments and evolutions.

Keywords: Music, Music Videos, Image

Kitle İletişim Araçları Öncesi

İnsanoğlu tarihöncesi çağlardan itibaren müzik ve görüntü ile iç içe bir yaşam sürdürmektedir. Uzun yıllar boyunca ayrı ayrı değerlendirilen bu iki kavram; sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmeler ile birlikte, yıllar içerisinde birlikte algılanmaya başlanmış, önlenemez değişim ve gelişimin bir parçası olarak şekil değiştirmişlerdir. Descartes, 1618 yılında *Compendium Musicae* (Müzik Üzerine) adlı yapıtında müzik üzerine üç aşamalı bir tanım gerçekleştirmiştir:

- 1- Sesin fiziksel oluşumu,
- 2- Müziğin duyusal algılanması,
- 3- Bu algılamının üzerimizdeki etkileri. (Kalay, 2008: 37)

Yıllar içerisinde sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmelerin ışığında müziğin bu sade tanımından uzaklaşmış, müziğe farklı anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Öncelikli olarak müzik törensel ve ayinsel niteliklerini yitirmiş, nota ve müzik aletlerinin ortaya çıkmasıyla konser salonları, kiliseler gibi alanlarda icra edilmeye başlanmıştır. 18. yy. ile birlikte gelen bu değişim aynı zamanda sanatsal anlamların da içine alındığı bir dönemi kapsamaktadır. Kitle iletişim araçlarının yaygın olarak kullanılmaya başlanması ile ise müzik açısından yeni bir dönem başlamıştır. Gelişen teknoloji ile kayıt edilebilirlik özelliği kazanan müzik; paylaşılabılır, tekrar edilebilir, taklit edilebilir, alınıp satılabilir hale gelmiştir. Bu dönemin ardından ise günümüzde de hala varlığını sürdürmekte olan ve popüler müzik olarak adlandırılan bir süreç başlamıştır.

Müziğin Metalaşma Süreci

Müziğin metalaşması ile birlikte oluşan popüler kültür kavramı, Abraham Moles'a göre *"2-3 ay sürecek bir tutku"*, Theodor Adorno'ya göre *"toplumsal süreç içerisinde metalaşım pazar tarafından yönlendirilen bir olgu"*, Angela McRobbin'e göre ise *"cinsellik ve ırkçılığın metni"* olarak tanımlanmıştır. Bu ve benzeri tüm tanımlar popüler kültür içerisinde yer alan müziğin alınıp satılabilen bir mal olmasına gönderme yapmaktadırlar (Kalay, 2008: 49-61). Müziğin metalaşması ve bir tüketim kültürü ürünü haline alması müzik için bir endüstri oluşması sonucunu doğurmuştur. Her endüstri alanında olduğu gibi temel amacın "satmak" olduğu müzik sektörü, süreç içerisinde "daha fazla satmak" adına çok çeşitli yollara başvurmuştur. Plak ve CD kartonetlerinden şarkıcı ve grupların fiziksel görünümüne, sansasyonel ve magazinsel olaylardan promosyonlara, röportajlardan video müzik kliplerine kadar çok geniş bir yelpaze içerisinde şarkıcıları ve yaptıkları müziği satmak adına yollar geliştirilmiştir. Video müzik klipleri kuşkusuz; ulaştığı kitlenin genişliği, görsel ve işitsel duyuları aynı anda harekete geçirmesi, farklı türlerde üretilmesi gibi yönleriyle sektör içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

Video ve Müzik

Türkçe'de tam karşılığı bulunmayan "video klip" tanımı, Türk Dil Kurumu tarafından; "manyetik bantlar üzerinde yer alan veya sayısal olarak derlenmiş hareketli resimler dizisi" olarak tanımlanan "video"¹ kelimesi ile "genellikle televizyonda gösterilmek üzere hazırlanan, bir müzik parçasını görüntü eşliğinde veren film, görümsetme" şeklinde açıklanan "klip"² kelimesinin birleşmesi sonucu, ortaya çıkmıştır.

¹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.591495166a66d0.98158546

² http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5914951a929279.86538442

Etimolojik açıklamanın dışında, sözü edilen kavramın çok farklı şekillerde açıklamalarına rastlamak mümkündür. Örneğin Feridun Akyürek, “klip” kelimesinin ‘parça, bölüm’ anlamlarını kullanmayı tercih edip video klip için ise “*seyirlik müzik*” kavramını uygun görmüştür (2005: 100). Kavramın amacını da içerisine alan daha geniş bir tanım ise Peyami Çelickan tarafından şu şekilde yapılmıştır: “Müzik videosu, popüler şarkıların tanıtılması amacıyla müzik endüstrisi tarafından üretilen ve bir şarkının söz dahil müzikal unsurlarını görselleştiren bir formdur.” (1996: 1). “Video klip nedir?” sorusunu cevaplayan ve tarihsel süreci içerisinde barındıran, endüstriyel konumlandırma içeren, doğurduğu sonuçları yorumlayan farklı tanımlara da rastlamak mümkündür. Bunlar şöyle sıralanabilir:

- Video klip, yakın zamana kadar, bağımsız sinema ve video sanatı ile sınırlandırılan Avant-garde akımının estetik olanaklarını genişleten yeni bir anlatım aracıdır.
- Video klip, kitle iletişiminde görsel-işitsel ilişkilerini yeniden tanımlayan müzik ve görüntünün yeni bir birleşimidir.
- Video klip, pop müzik endüstrisini ayakta tutan plak, kaset ve CD’leri pazarlamanın yeni aracıdır.
- Video klip, çocukların anlağını zehirleyen yabancı, seksist, sadomazoşist görüntülerin yeni bir kaynağıdır (Kinder, 1987/1994: 154, aktaran: Akyürek, 2005: 100).

Sözü edilen tanımları destekleyecek şekilde Theodor W. Adorno da kültür endüstrisinin bir parçası olarak gördüğü pop müzik ve pop müzik içerisinde yer alan/üretilen sanatı “*vaat ettiklerini yerine getirmeyen, sahte tatminler dağıtan*” ve dolayısıyla insanları kandıran bir ürün olarak görmektedir. Adorno, aynı zamanda kültür endüstrisini ve içerdiklerini “*pornografik ve iffet taslayan*” olarak nitelendirmektedir (Lunn, 1995: 201, aktaran: Kayıkçı, 2007: 2). Bu bağlamda Marsha Kinder ve Adorno’nun “video klip”ler için benzer biçimde fazlaca seks ögesi içeren ve bunu tüketim kültürünün gerektirdiği biçimde sunan ürünler olduklarını düşündüğünü söyleyebiliriz.

Bir Tüketim Nesnesi Olarak Müzik

Tüketim kültürünün gereklilikleri arasında mevcut ürün veya hizmeti satmanın birincil amaç olduğu bilinmektedir. Müzik, yapısı itibarıyla hizmet olarak görülse dahi, albümler, CD’ler, konser biletleri vb. somut malların satılması amacı gütmesi sebebiyle zaman içerisinde ürüne dönüşmüştür. Ayşe Kalay, bu dönüşümü destekleyecek şekilde video klipler ile ilgili şöyle bir açıklama yapmıştır:

“Müzik her ne kadar işitsel bir yapıya sahipse de pop müzisyenleri ve hayranları 1980’lere, ‘*resimsel eğlencenin daha kısa, tekrar tekrar kullanılan öğelere dönüştüğü paketlenmiş bir görsellik yaşantısı*’ ile koşullanarak girmişlerdir. Tekrar tekrar kullanılan öğeler deyişi tam da reklamın, özellikle de televizyon reklamının tekrarlar yoluyla tüketicileri koşullandırma özelliğine uymaktadır. Bu noktada müziğin görsel hale getirilmesi yani video kliplerin 1980’lerden itibaren albümlerin ve sanatçıların tanıtımında ve satışlarında etkin hale geldiği görülmektedir” (2008: 107).

Lull bu konuyla ilgili olarak; “Müzik videoları plak alıcılarına üzerinde düşünecekleri, laflayacakları ve görselleştirecekleri, beyinlerinde canlandıracakları ve aralarında ‘kişisel bağlantılar’ oluşturacakları özel bir şey verir.” demektedir (2000: 142, aktaran: Kalay, 2007: 89). Özünde sinema ve reklamla yakın ilişkileri bulunan, hem sözel hem de işitsel karma bir sanat biçimi olan video müzik klipleri resim, sinema, dans ve müzik başta olmak üzere birçok post modern süreçten etkilenmiştir (Aktulum, 2010: 7). Ayşe Kalay’a göre tüketim kültürü içerisinde, bir sanat dalı olan müzik zamanla tüketim nesnesi haline gelmiştir. Bir sanatçının

albümünün satılabilmesi için, o albümün tanıtımının yapılması zorunludur. Bu tanıtım da kuşkusuz en büyük kitlelere en kısa zamanda ulaşabilen ve etkisi tartışılmaz olan kitle iletişim araçlarından televizyon ile mümkün olabilir. Böyle bir mecrada etkili ve akılda kalabilmenin en etkili yolu ise kısa görüntüler ve hızlı geçişlerdir ve bu dikkat çekici bir sunumla mümkün olabilmektedir (2007: 94). 90'lı yıllarla birlikte gelişen teknolojik altyapı sayesinde sanatçılar ve yapımcılar televizyon dışında farklı mecralarda da yer almaya başlamış, video klipler CD, DVD ve internet gibi ortamlarda kendilerine yer edinmişlerdir. Müzik pazarının değişmesi ile farklı mecralarda kendisine yer edinen video klipler; Michel Gondry, Spike Jonze, Chris Cunningham gibi yapımcıların klipleri DVD formatında derlemeleri ile sayıca artmıştır (Aktulum, 2010: 22). Müzik videoları; içerisinde belli bir ideolojik görüşü barındıran güçlü görsellikleri ile izleyiciye yorum şansı veren, pembe dizi benzeri içerikleri ile tekrar tekrar izlenme şansı yaratırlar (Günindi, 2002). Günümüzde şarkılarda verilen mesaj ve duygular ile şarkıların video kliplerinde sunulan görseller sevginin, aşkın, birlikteliklerin ve cinselliğin tüketilmesini isteyen sistem içerisinde bir araç olarak kullanılmaktadır (Kuyucu, 2016: 205). Çelikcan'a göre; müziğin endüstrileşmesi, yalnızca bir ürün olarak tek tek şarkıların değil, o şarkıların yaratım sürecinin de metalaşması sonucunu doğurmuştur (1995: 41). Müzik videolarının üretim sürecinin başlı başına bir endüstri haline gelmesi ile birlikte her gün saatlerce süren müzik yayınları, şarkıların kısa sürede eskimesine, yeni şarkı ve video kliplerin hızlıca üretilmesine sebep olmaktadır (Günindi, 2002). Kuyucu'ya göre, tüketim toplumunda yer alan, çok fazla sorgulamaya ve düşünmeye ihtiyacı olmayan bireyler için hem maddi hem de manevi olarak tüketim olgusunun bir parçası olan müzik; birbirine benzeyen ritimlerle kurgulanan şarkılar, benzer konularda yazılan şarkı sözleri ve aynı biçimsel özelliklere sahip video klipler ile şekillenmekte ve gençlerin pasifleşerek tüketim toplumunun aktif birer elemanı olmasının katkıda bulunmaktadır (2016: 205).

Panoramlardan MTV'ye

Müzik videoları; popüler müziğin ulusal ve uluslararası bağlamda etkin olarak tanıtılması amacıyla 1980'li yıllarda televizyon ve müzik televizyonlarının yaygınlaşması ile eş zamanlı olarak günümüzde bilinen anlamı ile ortaya çıkmıştır. Ancak türün ilk ortaya çıkışı 1930'lu yıllara dayanmaktadır. Radyonun yaygınlaştığı, sinemanın ise yeni bir kitlesel eğlence aracı olarak ortaya çıktığı bir dönem olan 1930'lu yıllarda (Çelikcan, 1995: 62) müzik ve animasyonun senkronize edilmesi üzerine farklı çalışmalar gerçekleştirilmiş, müzikal filmler yaygınlaşmaya başlamıştır. 1935 yılında Von Oskar Fischinger'in "*Komposition in Blau*" filmini ise video klip tarihinin ilk kaynağı olarak saymak mümkündür. Fischinger ve Max Fleischer'ın 1941-1947 yılları arasında ABD'de iki binin üzerinde video müzik klipi çektiği bilinmektedir. 1940'lı yıllar itibarıyla gece kulüpleri, bar ve restoranlara yerleştirilen, müzik ile eş zamanlı olarak küçük ekranlardan seçilen görüntünün izlenebildiği aygıtlar olan "*panoram*"larda video müzik klipleri yayını yapılmaya başlanmıştır. Bu aygıtlarda yayınlanan ve siyah-beyaz gösterilen "*soundies*" adı verilen klipler genellikle şarkıcının görüntüsü ve müzikallerden alınmış kesitler ile oluşturulmaktadır (Görüntü: 1).



Görüntü 1: "Panoram" ve "Soundies" Görüntüsü

Şarkıcının bilinirliğini arttırmak hedefi ile hazırlanan, sekiz dakikayı geçmeyen, sinema filmlerinden alınan görüntüler ile müziğin senkronize edilmesi esasına dayanan müzik kutularının kullanımı (Fraser, 2008) II. Dünya Savaşı ile birlikte popülerliğini yitirmiştir. Müzik videolarının tarihsel gelişiminde önemli bir yer tutan başka bir aygıt ise 1960'lı yıllarda Fransa'da geliştirilen “Scopitone”dur (Aufderheide, 1986, aktaran: Çelikcan, 1996: 69) (Görüntü: 2). Modern video kliplerin ve video oynatıcıların atası olarak nitelendirilebilecek “scopitone” üzerine 16 mm. film makinesi oturtulmuş bir müzik kutusudur.



Görüntü 2: “Scopitone” Görüntüsü

1950 ve 60'lı yıllarda ise müzik ve televizyonun birbirlerine yaklaşması ile televizyon kanallarında müzik programlarının sayısının arttığı bilinmektedir (Çelikcan, 1995: 75). Amerika ve Avrupa'da bu yıllarda sayıca artan televizyon kanallarında sıkça müzik programlarına rastlanmaya başlanmıştır. Bu programlar arasında en önemlileri “Bandstand”, “Stage Show”, “The Ed Sullivan Show”, “The Music Shop”, “Top of the Pops”, “Colour Me Pop”tur. Bu programlar sayesinde şarkıcının bant kayıt üzerine dudaklarını oynatması esasına dayanan “playback” ortaya çıkmıştır. Bu uygulamanın kolaylığı müzik programı yapımcılarına gerek stüdyo içi çekimlerde, gerekse stüdyo dışı çekimlerde çeşitli fırsatlar sunar. Farklı zaman ve mekanlarda çekilen şarkıların kurgulanması ile çeşitli videolar hazırlanmaya başlanır. Böylece televizyonun gücü uluslararası alanda birçok yıldızın tanınmasına yardım eder. Bunu takiben İngiltere’de sadece video müzik klibi hazırlayan şirketler kurulur. Bu şirketler uluslararası müzik programlarında gösterilen klipleri hazırlar. Sanatçılar ve müzik gruplarının tanıtımlarına yarar sağlamak adına video müzik klipleri sıkça kullanılmaya başlandıysa da, bunu etkin bir biçimde başarabilen ilk gruplardan birisinin The Beatles olduğu söylenebilir. Grup 1966’da “We Can Work It Out” ve “Paperback Writer”, 1967’de ise “Penny Lane” ve “Strawberry Fields Forever” şarkılarına videolar hazırlamıştır.

Müzik kanallarının sayılarının artması ile birlikte video müzik kliplerinin yaygınlaşması dönemi de başlamıştır. Video müzik kliplerinin şarkının dinleyici kitlesine olan olumlu etkisinin anlaşılması ile birlikte Queen grubunun ardından, Rolling Stones, Bee Gees, Rod Stewart gibi sanatçılar da video müzik klipleri kullanmaya başlamışlardır (Aktulum, 2010: 22). “1970’li yıllar, tanıtım için radyo yerine televizyonun sıkça kullanıldığı ve video müzik kliplerinin yaygınlaşmaya başladığı yıllar olarak nitelendirilebilir.” (Çelikcan, 1996, s. 69-71). “1975 yılında Queen için Jon Roseman ve Bruce Gowers tarafından hazırlanan “Bohemian Rhapsody” videosu, video müzik tarihinin ilk klibi olarak kabul edilir.” (Goodwin, 30, aktaran: Çelikcan, 1996, s. 71). 2 Aralık 1983’te, Micheal Jackson’un “Thriller” adlı şarkısına John Landis

tarafından çekilen 14 dakikalık video klip, müzikal özellikleri taşımaktadır. Şarkının klipi için harcanan miktar yarım milyon dolar olmakla birlikte dönemi içerisinde en büyük bütçe ile çekilmiş video klip olarak tarihe geçmiştir. Albüm satışının 35 milyon dolar olduğu düşünülürse video klip için harcanan bu miktarın fazlasıyla karşılandığı söylenebilir (Akyürek, 2005: 100). Toplamda 2 Grammy, 4 de MTV ödülü alan “*Thriller*” aynı zamanda MTV tarafından yayınlanan ilk siyahi şarkıcı video klipi olarak da tarihe geçmiş ve bu alanda bir öncü olma niteliği kazanmıştır. Takip eden yıllarda Jackson’ın “*Smooth Criminal*” (1987), “*Black and White*” (1991) ve “*Bad*” (1987) isimli klipleri de dünyada en fazla satılan ve izlenen kliplerden olmuşlardır (Aktulum, 2002: 23). 1983 yılında İngiliz müzik grubu Duran Duran’ın video müzik kliplerinin Amerika’da yayınlanması ile video müzik kliplerinin küresel anlamda sanatçı ve şarkılara sağladığı fayda gözle görülür hale gelmiştir.

90’lı Yıllarda Türkiye’de Müzik Televizyonları

1990’lı yıllarda uluslararası gelişmelere paralel olarak Türkiye’de de başta TRT olmak üzere müzik televizyonları açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır. Sosyal, politik, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin ışığında Türkiye’de yaşanan değişim dönemin siyasal yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Bu siyasal yapının ise Türkiye’de ulusal anlamda yaşanan gelişmelere yön verdiği açıktır.

Türkiye’de uzun süre televizyon yayıncılığının her türlü hakkını elinde bulunduran TRT, 1990 yılının Şubat ayında, dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal tarafından ABD’de bulunduğu sırada yapılan ‘yurtdışından kiralanmış bir kanalın Türkiye’de hukuki olarak yayın yapabileceği’ açıklaması ile sektördeki rakipsiz yapısını kaybetmiştir. Bu açıklama aynı zamanda Türk televizyon tarihi için yepyeni bir sayfanın da açılması anlamını taşımaktadır. Rumeli Holding’in sahibi olan Kemal Uzan ve oğlu Cem Uzan, Özal’ın açıklamasının ardından, Almanya’da Magic Box Incorporated isimli bir televizyon şirketi kurarak, Türkiye’de yayın yapmak üzere Eutel isimli uydudan iki adet kanal kiralamıştır. Sözü edilen dönemde bu yayının yasallığı hakkında oldukça fazla tartışma yaşanmasına rağmen, 1 Mart 1990 günü, Magic Box – Star 1 kanalı, Almanya’nın Ludwigshafen kentinde yer alan AKK stüdyolarından yayına başlamıştır (Serim, 2007: 227-228). Bu yayın uzunca bir süre dünya basını da dahil olmak üzere ‘korsan yayın’ olmakla damgalanmış ancak özel kanalların Türkiye’ye yayın yapmasına da öncü olmuştur. Özellikle bir sene içerisinde reklam payının hemen hemen hepsini kaybeden TRT ile yayınladıkları reklamlara vergi ödemeyen özel kanallar arasında yasa dışıya kadar uzunca bir süre anlaşmazlık devam etmiştir.

Bu dönem içerisinde bolca video müzik klipi yayınlayan kanallar, 1990’ların başında popüler olan şarkıların üzerine şarkıcının çekiminin yapılması ile herhangi bir senaryoya dayanmayan şarkı videosu çekimleri gerçekleştirmiştir. Eğlence programları için gerçekleştirilen şarkı çekimleri 1990’lı yılların başlarının video klip anlayışını da yansıtmaktadır. Stüdyo veya dış mekan çekimlerinin aynı tarzda olduğu, aynı şarkıya farklı kanallarca farklı video klipler çekildiği bir süreç olan 1990’lı yıllar, özellikle herhangi bir denetime tabi tutulmayan özel kanallar için eğlence programlarının arttığı bir dönem olmuştur. Bu dönemi, stüdyolarda hazırlanan dekorlar önünde şarkı söyleyen sanatçılar izlemiştir (Akyürek, 2005: 101).

1985 yılında TRT’de yayımlanan ve Sezen Cumhur Önal tarafından hazırlanıp sunulan ve yabancı klip yayını yapılan “Müzik Yelpazesi” programı kendi dönemi içerisinde ilk olma niteliği taşımaktadır.

Devlet tekelinde bulunan TRT’de, yayınlanacak şarkıların söz ve bestelerinin denetimden geçmesi ve uygun bulunmadığı zaman yayınlanmaması sorunu, müzik endüstrisi çalışanları tarafından özel kanalların yayına başlaması itibari ile son bulmuştur. Aynı yıllarda MTV kanalının Türkiye’de yayına başlaması, Türk müzik endüstrisinin harekete geçmesine de neden olmuştur. Sözü edilen döneme kadar genellikle eğlence programlarının içerisine serpiştirilerek

yayınlanan kliplerin bir süre sonra, MTV yayınlarını izleyen kitle tarafından beğenilmediği ve yeterli bulunmadığı anlaşılmıştır. Bunun üzerine MTV gibi durmaksızın video müzik klipi yayını yapan kanalların yaratılması gereği doğmuştur. Böylelikle Türkiye’de müzik kanalı olarak, gün boyunca durmaksızın yayın yapan, genellikle aynı kliplerin döndüğü, benzer sunum teknikleriyle VJ’lerin şarkıları birbirlerine bağladığı kanallar televizyon sektörüne giriş yapmıştır. 1994 yılında kurulan ve Türkiye’nin ilk müzik kanalı olan Kral TV’yi, 1995 yılında yayın hayatına başlayan Number One TV izlemiştir.

Yeni doğan endüstrinin ayrı bir kolunda ise yönetmenler yer almaktadır. Reklam filmi ve sinema filmi yönetmenlerinin yanı sıra ünlü şarkıcı ve türkücüler de video klip yönetmeni olarak ekranlarda çıkmaya başlamıştır (Akyürek, 2005: 101). Yönetmenler eserlerini müzik eseri kadar ilgi çekici hale getirmek amacıyla egzotik, güçlü, sert, seksi, havalı, benzersiz özellikler taşıyan teknikler kullanarak oluşturmaktadırlar. Bu noktada amaç bir hayran kitlesi oluşturup bu kitleyi elde tutma çabası olarak nitelendirilebilir (Kalay, 2007: 90). 1990’lı yılların başından günümüze kadar değişen en belirgin video klip endüstrisi hareketi ise, video kliplerin yayınlanması ile ilgili ödenen ücretlerdir. Başlangıçta kanallar hiçbir ücret talep etmeksizin sanatçıların video müzik kliplerini kanalın izlenirliğini arttırmak için yayınlamaktadır. Oysa bu video klipler sanatçıların ve albümlerinin reklamı niteliğini taşımaktadır. Şimdilerde ise video müzik kanalları, sanatçıların video kliplerini yayınlamak için para talep etmektedir (Akyürek, 2005: 102). Kısa süre içerisinde tam aksi yöne dönen bu ücret alışverişi video müzik kliplerinin günümüz televizyon dünyasındaki önemine de işaret etmektedir. Video müzik kliplerinin sistematik bir tanıtım yolu olduğunun da keşfedilmesiyle birlikte, video müzik klipleri bir endüstri halini almıştır.

“Broadcast Yourself”

2000’li yıllar itibariyle internetin kullanım ve ulaşım alanının genişlemesi, müzik sektörü de dahil olmak üzere birçok sektörün gelişmesine olanak sağlamıştır. Günümüzde paylaşım yapılabilen, içerik sunan, bilgi veren müzik içerikli sayısız internet sitesi bulunmaktadır. İnternet teknolojisinin sunduğu altyapı küreselleşmenin dinamikleri ile birleştiğinde etkisini daha çok hissettirmektedir. Küresel medya düzeni süreci, teknolojiden aldığı güç ile birlikte tüm dünyayı etkilemektedir. Böylelikle medyanın internet teknolojileri ile gücünü paylaşması tüm dünyada geçerli bir yöntem olmuştur (Kuyucu, 2015: 30). Kullanıcıların ağ sunucularına dosya yüklemesine olanak sağlayan video paylaşım ağları, web 2.0 çağı ile birlikte yaygınlaşmıştır. Etkileşim olanağı sunulan web 2.0 ile kullanıcılara, sosyal ağlara sadece video yükleme değil, yorum yapma, beğenme ve paylaşma olanakları da sunulmaktadır.

“Broadcast Yourself” (Kendini Yayınla) sloganıyla Aralık 2005 yılında yayın hayatına başlayan Youtube, sosyal paylaşım ağları arasında en popüler olanıdır. 2006 yılında Google tarafından satın alınmıştır. Kullanıcılara site içerisindeki arama çubuğu yardımıyla arama yapılabilen Youtube’a aynı zamanda Google hesabı ile giriş yapmak da mümkündür. Giriş yapılmasının sağladığı olanaklar arasında izlenen videoları beğenme veya beğenmeme, videolara yorum yapma ve kanallara abone olmak başta gelmektedir. Kullanıcı aynı hesapla kendi kanalını oluşturabilmekte ve video yükleyebilmektedir.

Kişisel kullanımların dışında özellikle son yıllarda Youtube büyük markalar, kanallar, şirketler tarafından da resmi sayfaları oluşturularak kullanılmaktadır.

Tüm bu teknolojik gelişmeler göstermektedir ki, internet paylaşım mecrası olarak hedef kitleye en hızlı ve en kolay olarak ulaşılabilen ortamdır. Aynı zamanda çevrimiçi olanaklarla izleyiciye geribildirim verme, beğenme, paylaşma seçenekleri sunmakta, tüm bu özellikleri ile de kitleleri paylaşımlara dahil etmektedir. Müzik endüstrisinin özellikle popüler müzik kadar hızlı tüketilen bir tür için, en hızlı mecraı sunum aracı olarak seçmesi şaşırtıcı değildir. Bu çalışmada ortaya çıkan veriler doğrultusunda; video müzik kliplerinin kitlelere sunum sürecinin yıllar

içerisinde birçok değişikliğe uğradığı ortaya çıkmıştır. Bu değişim aynı zamanda video müzik kliplerinin ortaya çıkmasındaki amaçların da farklılaşması sonucunu doğurmuştur.

Sonuç

1930'lu yıllar itibariyle başlayan video müzik klbinin ortaya çıkma süreci, başta teknolojik gelişmelerin etkisi olmakla birlikte, sosyal, politik ve ekonomik değişimlerden de etkilenecek farklı sunum araçları ile farklı formlarda izleyici ile buluşmuştur. Video müzik klipleri; hedef kitlenin istekleri, bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişimi, müzik ve kültür üzerindeki algı değişimi doğrultusunda şekil, içerik ve dağıtım mecraları olarak yıllar içerisinde başkalaşım göstermiştir. Farklı görsel efektlere olanak sağlayan bilgisayar programları üretim aşamasında; ücretsiz, kolay ve hızlı erişim sağlayan internet siteleri ve sosyal ağlar ise dağıtım aşamasında video müzik kliplerinin başkalaşımını etkileyen teknolojik gelişmeler arasındadır. 2000'li yılların eğlence kültürünün ulaşılabilirlik ve tüketilebilirliğinin internet ortamında gerçekleştirilen sunumu, günümüzde video müzik klbinin küreselleşmesine de olanak sağlamıştır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2010). Video-Klip ve alıntılama: Hold Your Horses Adlı Müzik Grubunun 70 Million'u. Art-e: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 6, 2-50.
- Akyürek, F. (2005). Görsel/İşitsel Bir Dil: Video Klip. Selçuk İletişim, 3(4), 93-113.
- Çelikcan, P. (1996). Müziği Seyretmek: Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Televizyonu. İstanbul: Yansım.
- Fraser, P. (2005). BFI Teaching Film and Media Studies: Teaching Music Video. İngiltere: British Film Institute.
- Günindi, A. E. (2002). Popüler Kültür Ürünlerinde Müzik Videolarının Gençler Üzerindeki Olumsuz Etkileri. Aile ve Toplum, 5(2).
- Kalay, A. (2007). Tüketim Kültürü İçinde Müziğin Görselleştirilmesi: Klipler. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 30, 79-96.
- Kalay, A. (2008). Müziğin Görselliği. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Kayıkçı, M. (2007). Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine [Elektronik Sürüm]. Üniversite ve Toplum, 7(2).
- Kuyucu, M. (2015). Türkiye'de Müzik Basını Tarihi ve Hey Dergisi Örneği. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2, 24-51.
- Kuyucu, M. (2016). Theodor W. Adorno'nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı, TRT Akademi, 1(1), 188-208.
- Lull, J. (2000). Popüler Müzik ve İletişim. (Turgut İblağ, Çev.) İstanbul: Çivi Yazıları.
- Serim, Ö. (2007). Türk Televizyon Tarihi 1952 – 2006. İstanbul: Epilson Yayıncılık.

**“MÜZİK TERAPİ UZMANLARININ SOSYAL MEDYA KULLANIMLARI /
“RYAN JUDD ÖRNEĞİ”**

Bensu KİTİRCİ

Afyon Kocatepe Üniversitesi
bbensuki@gmail.com

Sosyal medya günümüz insanların günlük rutinleri arasında kendine yer bulmuş, insanların düşüncelerini ve eserlerini paylaşılabildikleri, ortak ilgi alanları bulunan kişilerle iletişime geçebildikleri bir sanal ortamdır. Gittikçe kullanımı yaygın hale gelen sosyal medya, kitleleri ve insanları bir araya getirip, aralarındaki etkileşimin artmasına olanak sağladığı için oldukça önem taşımaktadır.

Ülkemizde yeni gelişmeye başlayan müzik terapi alanında dünyada çok önemli çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. Yapılan çalışmalara ve alan ile ilgili gelişmelere ulaşmanın en kolay ve hızlı yolu ise geniş bir iletişim ağı olan internettir. Bu durum yapılan çalışmaların ne kadar sosyal ortamlarda paylaşıldığı, sosyal medyanın alana nasıl bir katkı sağladığı sorularını doğurmaktadır. Nitel verilere dayanılarak hazırlanan bu çalışmada müzik terapistlerinin sosyal medya kullanımlarının incelenmesi hedeflenmiş ve sosyal medyayı en etkin kullanan müzik terapistlerinden biri olan Ryan Judd’un hesapları örnek olarak ele alınmıştır. Çalışmanın; sosyal medyanın alana nasıl bir katkı sağladığının tespit edilmesi ve alanla ilgili kişilerin sosyal medya kullanımı konusunda yönlendirilmesi açısından alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sosyal Medya, Müzik Terapi, Bilgi İletişim Teknolojileri

**“SOCIAL MEDIA USE OF MUSIC THERAPY EXPERTS”
“RYAN JUDD SAMPLE”**

Bensu KİTİRCİ

Afyon Kocatepe Üniversitesi
bbensuki@gmail.com

Social media is virtual environment which has become the daily routine of today’s people, where people can share their thoughts and works, and communicate with people who common interests. Social media, which is becoming increasingly popular, is of great importance as it brings together masses and people and allows for increased interaction between them.

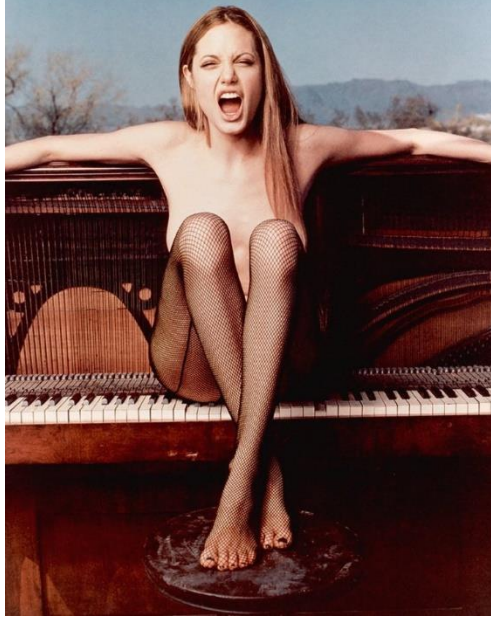
It is known that very important studies have been made in the world in the field of music therapy which has started to develop in our country. The easiest and fastest way to reach the developments related to the studies and field that is made is internet, which is a wide communication network. This raises the question of how much work is shared in the social environment and how social media contributes to the field. This study, which is based on qualitative data, aims to examine the use of social media by music therapists and the accounts of Ryan Judd, one of the most effective music therapists who use social media, as an example. Studying; It is thought that it will contribute to the field in terms of determining how social media contributes to the field and directing the people related to the field about using social media.

Key Words: Social Media, Music Therapy, Information and Communications Technology

**“MEDYA VE TEKNOLOJİNİN
GÜNÜMÜZ KLASİK BATI MÜZİĞİ PİYANISTLERİ ÜZERİNDEKİ
OLUMSUZ ETKİLERİ”**

Dr. Bertan RONA

Samsun Devlet Opera ve Balesi
bertanrona@gmail.com



ÖZET

Medyanın özellikle son elli yıldan bu yana kazandığı yaygınlık, bütün önemli sanatçıları ve müzisyenleri olduğu gibi, klasik Batı müziği piyanistlerini de etkilemiştir. Görsel kültürün tahakkümü nedeniyle piyanistler artık özel hayatlarını, sahnedeki mimiklerini ve cinsel çekiciliklerini daha çok sergileyen, “farklı” icralarla dikkat çekmeye çalışan kişiler hâline gelmişlerdir. Bu bakımdan, sadece işleriyle anılan ve eserin en doğru icrasını amaç edinen geçmişin büyük piyanistlerine benzemedikleri açıktır.

Teknolojinin yüzyılımızdaki gelişimi ise ele alınan konunun diğer ayağını oluşturmaktadır. Zira çalgı yapım ve kayıt teknolojilerindeki gelişmeler, günümüz virtüöz piyanistlerini doğrudan etkilemiştir. Piyanistlerin artık bir teknoloji harikası niteliğindeki çalgılarına yabancılaştıkları ve yaptıkları kayıt sonrasında tonmayster ile stüdyoya girerek diledikleri türden bir icra oluşturabildikleri görülmektedir. Tüm bunlar, kendi akordunu yapabilen ve yeri geldiğinde kayıttaki yanlış sesi bile muhafaza eden eski kuşak piyanistlere son derece uzak pratiklerdir.

Medya ve teknolojinin günümüz piyanistlerine etkileri, elbette bunlarla sınırlı değildir. Aslen en somut ifadesini medya ile teknolojiye bulan modernizm ve “modern” kent yaşamının belirlediği koşullar, piyanistlerin icralarını da doğrudan etkilemektedir. Son on yıllarda icrada öne çıkan uygulamalar arasında, temponun arttırılması, legato’nun terk edilmesi ve gittikçe daha perküsif karakterde çalınması gösterilebilir.

Bu çalışma, medya ve teknolojinin günümüz klasik Batı müziği piyanistleri üzerindeki olumsuz etkileri ile bu etkilerin neden ve sonuçlarını, “modernizm” kavramı ve bir temel ayrım olan “natürel-kültürel”, bir başka deyişle “tabii-medeni” ayrımını temel alarak incelemektedir. Bu yolla, sadece geleceğe ışık tutup yarının piyanistlerine yol göstermek değil, aynı zamanda geçmişin büyük piyanistlerinin müziğe yaklaşımını anlayarak onlardan azami düzeyde yararlanabilmek hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: Medya, teknoloji, modernizm, müzik, piyanist.

“THE NEGATIVE EFFECTS OF MEDIA AND TECHNOLOGY ON CLASSICAL WESTERN MUSIC PIANISTS OF TODAY”

Dr. Bertan RONA

Samsun State Opera and Ballet
bertanrona@gmail.com

SUMMARY

The media’s widespread gains especially since the fifty years, not only affected special artists and musicians but also has affected classical western music pianists. Due to the domination of the visual culture, the pianists have been transformed into the persons who display their special life, jest and mimics on the stage and sexual attraction more, and who try to attract attention by “extreme” performs. For that reason, it is clear that they don’t look like great pianists of the past who memorialized by only their occupation and who aim the most accurate perform.

Development of the technology in the century, constitutes the other part of evaluated subject. Because, developments of technology on the manufacturing of instruments and recording have affected virtuoso pianists directly. It seems that, the pianists have become estranged their instruments which are state of the art and they can produce a perform they wish with tonmaister after the recording. All of these are quite distant practices to the old generation pianists who tune their own instruments and when it is necessary hold even false note on the record.

Of course the effect of media and technology on pianists of today is not only limited to these. In fact, conditions determined by modernism and “modern” city life that is expressed by media and technology most clearly, has directly affected the performs of pianists. In the last decades, among the practices outshine in the perform, it is demonstrated that increasing of tempo, giving up legato and progressively playing percussive character.

This study examines the negative effects of media and technology on the today’s western classical music pianists and the causes and results of these effects, based on the concept of “modernism” and difference of “naturel-culturel” which is a main difference. By this way, it is not only aimed to enlighten to future or to guide for the pianists of tomorrow, but also to understand that how was the approach of the great pianists of the past and to benefit from them at the maximum level.

Key words: Media, technology, modernism, music, pianist.

GİRİŞ

Öncelikle başlıkta yer alan “günümüz klasik Batı müziği piyanistleri” ifadesinin netliğe kavuşturulması gerekmektedir. Neden “günümüz piyanistleri” değil de “günümüz klasik Batı müziği piyanistleri?” Ve neden “klasik müzik” değil de “klasik Batı müziği?” Görüldüğü gibi burada iki soru bulunmaktadır: İlk olarak, “günümüz piyanistleri” adlandırması, pop veya caz piyanistlerini de içermektedir. Oysa onlar, bu bildirinin konusu dışındadır. İkinci olarak ise, “klasik müzik” tanımlaması akla “hangi klasik müzik?” sorusunu getirmektedir. Zira “klasik Türk musıkisi” de bir klasik müzik türüdür. İmparatorluk, şehirleşme, ticaret, standardizasyon ve ilgili olgular üzerinden şekillenen “klasik” kavramı, bu anlamda Türk musıkisi için de söz konusu edilebilir. Dolayısıyla başlığı netleştirmek için “klasik Batı müziği” ifadesi tercih edilmiştir.

Günümüz piyanistlerini etkileyen ve bu bildiride ele alınacak olan fenomenlerin başında, teknoloji ile doğrudan ilgili olmakla beraber, ondan koparak başlı başına müstakil bir olgu hâline gelen medya gelmektedir. Özellikle görsel medyanın son elli yıldan bu yana kazandığı yaygınlık, bütün sanatçılar için olduğu gibi, müzisyenler için de bambaşka bir hayat tarzının kapılarını açmıştır. Burada “son elli yıl” denilmesinin nedeni, Amerika Birleşik Devletleri’nde renkli televizyonun kitlesel olarak yaygınlaştığı 1960’lı yılların referans alınmasıdır. O tarihten günümüze değin televizyon, video, bilgisayar ve internet yoluyla kendini iyice hissettiren görsel kültür tahakkümü; piyanistler için de yepyeni eğitim, kariyer ve faaliyet şekilleri yaratmıştır.

Üzerinde duracağımız ikinci olgu ise teknolojinin yüzyılımızda kaydettiği gelişmenin piyanistler üzerindeki etkisidir. Aslında tarih boyunca sanat ile teknolojinin hep iç içe oldukları, iyi bilinen bir olgudur. O kadar ki ilk çağlarda her iki alan aynı isimle (“tekhne” biçiminde) adlandırılmaktaydı. Bunun nedenleri, başlı başına bir makale, hatta kitap konusudur. Ancak meselenin bu bildirinin kapsamı ile ilgisi bakımından şu belirtilmelidir ki sanat, en genel anlamda, maddenin işlenmesi ile mümkün olabilen bir etkinlik biçimidir. “Sanat eseri, örneğin, bir heykel ya da bir yapı bir taş kütle, bir senfoni bir takım sesler, bir roman kelimeler olarak karşımıza çıkar.” (Tunalı, 1984: 58) Maddenin işlenmesi ise her şeyden önce araç gerektirir. İşte sanat ile teknolojinin temas kurduğu ilk nokta, burasıdır. Zira tarih boyunca sanat dallarının kullandığı çeşitli araçlar, teknolojinin ilerlemesine paralel olarak gittikçe gelişmişlerdir. Sanatın teknolojiden geniş çapta yararlandığı böyle bir tablo içinde özel olarak müziğe bakılacak olursa, müziğin diğer sanat dallarına göre teknolojiden çok daha fazla etkilendiği söylenebilir. Bunun nedeni, müziğin büyük çoğunluğunun araçlarla (enstrümanlarla) yani çalgılarla yapılmasıdır. Unutulmamalı ki hiçbir sanat dalı, orkestra kadar büyük ve karmaşık bir araç geliştirmemiştir. Dolayısıyla, teknolojik ilerlemenin, hiçbir sanat dalını, müziği olduğu kadar doğrudan ve çok etkilemediği açıktır. Çalgı biliminde 17. yüzyıl mekanizmi ile ivme kazanıp 19. yüzyıldaki sanayi devrimi sırasında yepyeni bir aşamaya ulaşan gelişmeler, günümüzde zirveye ulaşmış durumdadır. Bu gelişmeler sadece bestecileri, formları, müzik ortam ve dinleyicisini değil, aynı zamanda virtüozları da etkilemiştir. Hatta bu etkiye esas itibarı ile onların maruz kaldığı görülmektedir. Piyano gibi en çok değişen, yetkinleşen ve fiziksel yapısı en karmaşık bir çalgıyı icra eden piyanistler ise bu noktada başı çekmektedirler.

Kayıt teknolojisindeki radikal değişiklikler de hiç şüphesiz ki teknolojinin etkileri arasındadır. Bu zaman dilimi içindeki genel eğilimlere ve uygulamalara bakıldığında, piyanistlerin etkinliklerinde stüdyo kayıtlarının belki de konserlerden bile önemli hâle geldiği ve yapılan kayıt üzerinde teknik imkanlarla istenildiği biçimde oynanabilmesinin yepyeni bir “yorum” modeli oluşturduğu görülmektedir.

Teknolojik gelişmelerin, çalgı ve kayıt üzerindeki etkileri dışında çok daha “görünmez” etkileri vardır. Bunlar, teknolojinin, içinde kendisini daha soyut ve kavramsal olarak gösterdiği modernizm yoluyla bulunduğu etkilerdir. Modernizm ise, bir “ikili karşı-olum” (*binary opposition*) biçiminde tanımlanabilecek “tabii-medeni” (*naturel-kültürel*) dengesinin, tabii olanı

dışlayarak her geçen gün biraz daha medeni olan lehine bozulması sürecinin belli bir tarihsel durak noktasıdır. İnsanlığın tabii yaşayıştan medeni yaşayışa geçmesi, tarih öncesi dönemlerde başlamış olan ve hâlâ devam eden bir süreçtir. Tekniğin gelişimi, akılcılığın egemenliği, kentleşme sürecinin hızlanması, bireyselliğin artması, işlevselliğin yerini salt zevk prensibinin alması, spontan olana karşı hesaplı olanın ağırlık kazanması, süreç yerine hedefin önemsenmesi ve bilginin gittikçe daha küçük parçalara bölünmesi gibi olgularla karakterize edilebilecek olan bu süreç, günümüzde en yüksek seviyesindedir ve gündelik hayatın geçirildiği modern kentsel ilişkiler ile ev içi yaşamında kendine güçlü yansımalar bulmaktadır. Hiç kuşkusuz ki kendi çağının insanı olan günümüz piyanisti de bu ortamın etkilerine bağışık değildir. Tabii olandan medeni olana doğru hızlı bir dönüşümün yaşandığı bu koşullarda piyanistler; müziği teknik odaklı düşünen, geniş ilgi alanlarını ve bütünsel düşünme yeteneklerini kaybederek çok daha lokal alanlara yoğunlaşan insanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşırı yüksek tempo ve legato yerine perküsf çalış gibi somut pratiğe dönük yansımaları da olan modernist etkilerin, hemen herkesi olduğu gibi piyanistleri de real olandan spekülative olana ittiği, gerçeklik ve yaşanmışlık kaybına yol açtığı görülmektedir.

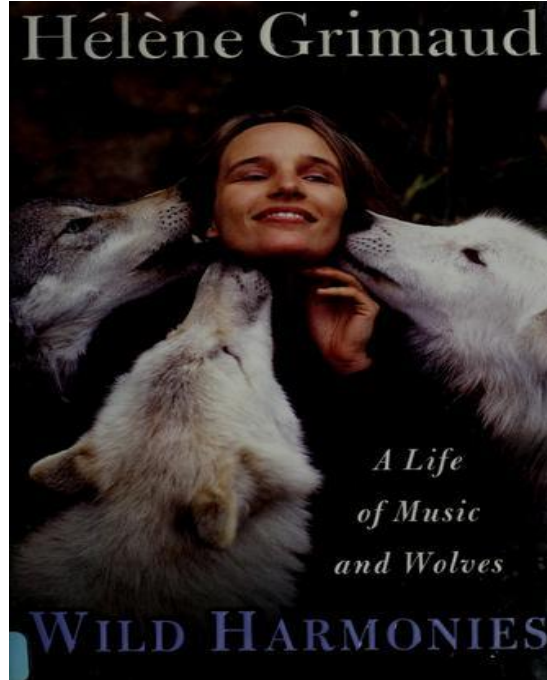
Medyatik ve teknolojik gelişmelerin piyanistler üzerindeki etkisi elbette ki bunlarla sınırlı değildir. Birbirinden oldukça farklı ve çeşitli olan bu etkiler arasında son derece olumlu olanlar da bulunmaktadır. Ne var ki bunlar, azınlıktadır. Bu bildirinin konusu ise sadece olumsuz nitelikte olan etkilerdir. Aşağıda, önce medyanın geniş çaplı etkileri değerlendirilmiş, ardından da teknolojinin piyanistler üzerindeki etkileri, çalgı yapımı ve kayıt imkanları açısından ele alınmıştır. En sonunda ise tabiat-medeniyet ayrımının, modernite kapsamında sürekli olarak medeniyet lehine dönüşüme uğramasının piyanistler üzerindeki etkisi çözümlenmeye ve medya ile teknolojinin etkilerinin de aslen bu bütünün bir parçası olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

MEDYANIN ETKİLERİ

Medyanın günümüzde geldiği nokta, teknolojik gelişmelerden bağımsız olmamakla beraber, piyanistlere etkisi, üzerinde müstakilen durulmayı hak etmektedir. Çünkü bu etki; tamamen farklı, kendi içine kapalı, bütünlüklü bir görünüm arz etmektedir. Bu görünümün ortasında ise “şöhret” kavramı ve olgusu yer almaktadır. Satış, reyting ve kâr kaygısı odaklı kapitalist pazar koşulları düşünüldüğünde, bu durum doğal karşılanabilir. Ne var ki günümüzde şöhret, sanatsal yetkinliğin sonucu olmaktan ziyade, daha işin başında hedeflenen bir kazanım hâline gelmiştir. Dilimizdeki “şöhreti yakalamak” tabiri, bu durumun en açık ifadesidir. Zira şöhret artık “yakalanması” gereken bir değerdir. Buradan hareket edildiğinde, günümüzün pek çok piyanistin daha çıkışını gerçekleştirmeden bir “kariyer planlaması” yapması; ve menajeri, imaj maker’ı, muhasebecisi, hatta sıradışı örneklerde pilotu ile âdeta bir “proje” olarak ortaya çıkması anlaşılır olmaktadır. Çinli piyanist Lang Lang (1982-) ve ekibi, sözü edilen bu “proje” kavramına güzel bir örnek oluşturmaktadır. Zira Lang Lang, çok yoğun bir takvim oluşturan konser ve resitallerine, kişisel jeti ve kariyerine dair her ayrıntıyı planlayan, takip eden ve uygulamaya koyan ekibi ile gitmektedir. Bu ve benzeri durumlar yine, modernizmin hedef odaklı, planlamaya dayalı ve fakat hayatın gerçekliğinden, dinamizminden kopuk yaklaşımının bir yansımasıdır.



Şöhretin kazanımı ve sürdürülebilirliği için başvurulan yöntemlerin en etkililerinden biri, özel hayatın teşhir edilmesidir. Sahnedeki illüzyonun ve büyüünün bozulmaması için sanatçının sahne dışında görülmemesi, genel bir kural olduğu hâlde, günümüz piyanistlerinin bu kural şöyle dursun, özel hayatlarını bile kendi arzularıyla afişe ettikleri görülmektedir. Bu noktada en ilginç kişisel özellikler ve hobiler, hatta yaşanan ailevi sorunlar ile hastalıklar bile tereddüt edilmeksizin dolaşıma sokulmakta, piyanistin ismi etrafında yaratılan “efsane”, bu yolla beslenmeye çalışılmaktadır. Martha Argerich’in (1941-) aşk hayatından Yevgeni Kissin’in (1971-) psikolojik sorunlarına, Vladimir Ashkenazy’nin (1937-) Sovyet Rusya’da gördüğü baskılardan, Glenn Gould’un (1932-1982) dünyanın dört bir yanına taşıdığı taburesine varıncaya dek gündeme getirilen olay, nesne ve özellikler, günümüzde “evinde kurtlarla yaşayan kadın piyanist”lerin müzik dergilerine kapak olmasına kadar varmıştır.



Medyanın konser piyanistleri üzerindeki etkileri arasında, özellikle kadın piyanistlerin, daha önceki on yıllarda hayal bile edilemeyecek bir şekilde seksapellerini ortaya koymaları da yer almaktadır. Artık pek çok kadın piyanistin güzelliği veya cinsel çekiciliği, yorumculuğundan daha fazla konuşulmakta, hatta önem taşımaktadır. Derin yırtmaçlı, dekolte elbiselerle sahneye çıkan piyanistlerin bazıları, neredeyse mankenler kadar ve onlara benzer şekilde sevilmekte, mini

eteği ile mini eteği ile piyanonun başına oturmuş kadın piyanistlerin YouTube'daki videoları, tıklanmakla rekorları kırmaktadır. Bu olgu, tanım öğeleri arasında en başından beri görsellik bulunan ve bu yönüyle işitsel olanı her gün biraz daha ekarte eden modernizmin bir sonucudur.



Medyanın, görsel kültürün ve şöhretin, konser piyanistlerini âdeta mecbur bıraktığı oldukça ilginç ama açıklanabilir nitelikte bir başka tavır, “farklı” olma çabasıdır. İlk bakışta endüstriyel üretimin zorunlu bir sonucu olan orijinallik ve tekillik kaybına bir tepki olduğu zannedilebilecek olan bu çaba, aslında şöhret elde edip bunu sürdürme ve bu yolla talep edilen, “satan” bir piyanist olma çabasıdır. Bu noktada en büyük rakibin, piyasada iş yapan diğer piyanistler olduğu açıktır. Fransız düşünür Bourdieu’nün başka bir bağlamda ifade ettiği şu düşünce, burada da kullanılabilir: “Toplumsal kimlik, farktadır; fark da en büyük tehdidi temsil eden en yakın olana karşı vurgulanır.” (Burke, 2006: 83) Buradan hareketle, “ilk ve en kültürü” olarak adlandırabileceğimiz bir kavram oluşturan bu ticari yarış içinde, piyanistlerin, herhangi bir şeyi ilk defa veya en az, en çok yaparak farklı olmaya çalıştıkları söylenebilir. Bu durumun “piyanoyu eldivenle çalmak” gibi görsel örnekleri olduğu gibi, icrayı deforme etmek biçimindeki müzikal örnekleri de vardır. Söz gelimi, bir Mozart albümü çıkaracak olan piyanist, eserlerin icrasında daha önce hiç duyulmamış bir icra gerçekleştirerek dikkat çekmeyi ve klasik Batı müziği piyasasında öne çıkmayı amaçlamaktadır. Pek çok örnekte ise bulunulan bu farklı yorum, bestecinin üslubuna, eserin yapısına ve müziğin kurallarına aykırı olabilmektedir. Ne var ki bu durumun piyanist için herhangi bir önemi yoktur; çünkü piyasada doğru, güzel ve etkileyici nitelikte sayısız kaydı bulunan bir eseri benzer şekilde kaydetmenin kendisine neredeyse hiçbir getirisi olmayacaktır. Oysa tanınabilmek adına, yanlış da olsa farklı bir icra gerçekleştirmek çok daha akıllıcadır. Bu, tıpkı bazı editörlerin, bir eserin doğru nota yazımı ve artikülasyonunun telif hakkı daha önce bir başka editör tarafından satın alındığı için, bastıkları esere bilerek yanlış bağlar ve artikülasyon işaretleri koymalarına benzemektedir. Bu durumun da pek çok örneği bulunmaktadır.



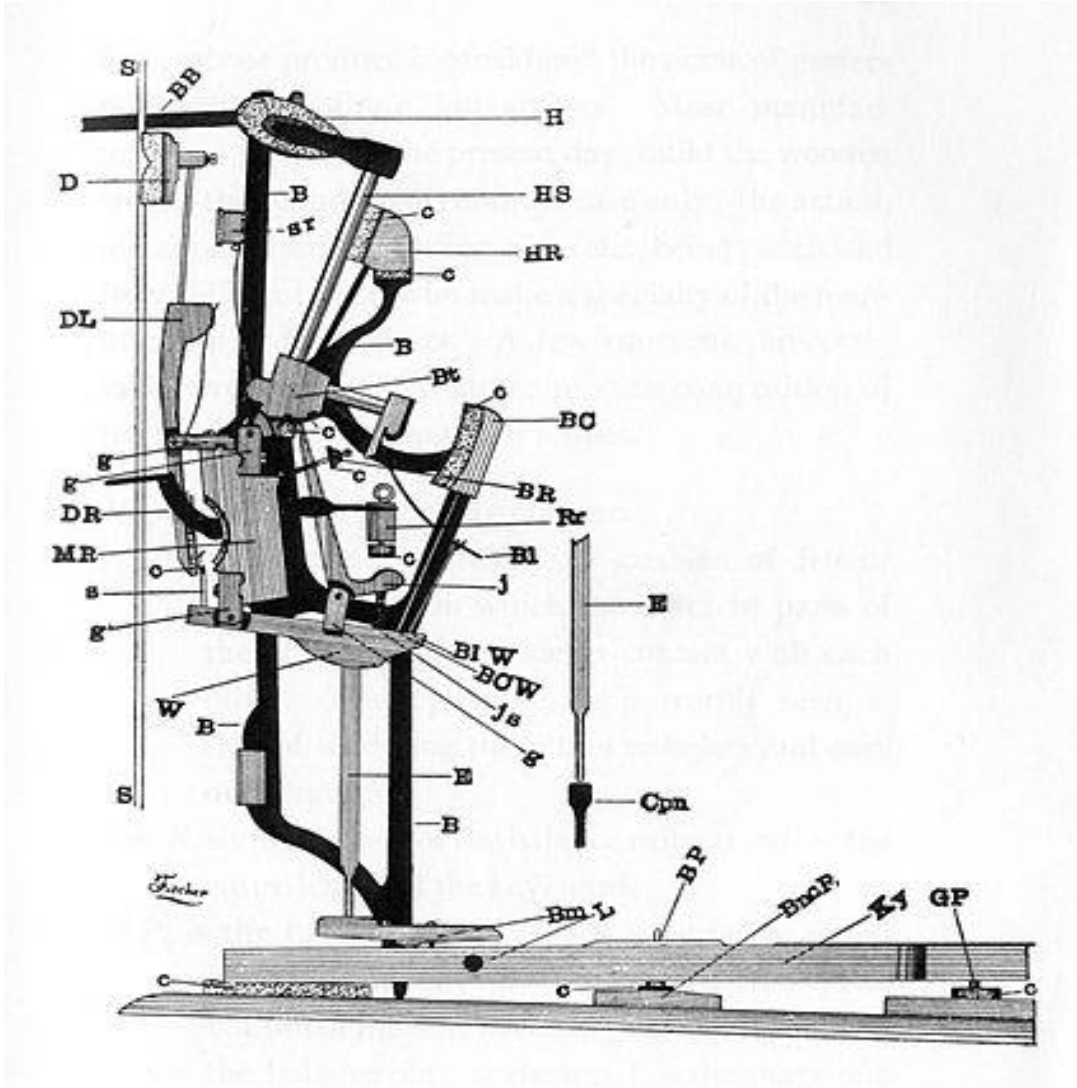
Piyanistlerin farklı olma çabasının en somut biçimde gözlenebildiği yer, belki de sahnedir. Onların icra esnasında sergiledikleri beden dili, gösterdikleri mimik ve jestler, zaman zaman oldukça dikkat çekici olabilmektedir. Burada söz konusu edilen; yer yer ampirik, spontan

ve plastik olabilen müziğin seslendirilişi sırasında piyanistin bu özellikleri bedeninde yaşaması ve kısmen dinleyiciye yansıtması değil, mimikler ile jestlerin, icranın önüne geçecek denli abartılı ve yapmacık bir nitelik taşımasıdır. Günümüz piyanistleri arasında mimik ve jestlerini öylesine abartanlar bulunmaktadır ki, bunların verdikleri konser ve resitallere müziği dinlemekten ziyade piyanisti izlemek için gidilir olmuştur. Son on yıllarda örnekleri artan bu durum, işitsel olandan görsel olana yönelmesi bakımından yine modernizm ile ilgilidir.

Piyanistlerin sahnede mimik ve jestlerini abartılı biçimde dışavurmalarına dair felsefi ve tarihsel bir açıklama da Rönesans ve Reformasyon sonrasında sanatçıya biçilen “din adamı” misyonu üzerinden yapılabilir. Bilindiği gibi Rönesans ve Reformasyon’dan sonra Avrupa’da din, insan hayatından çıkarılmış ve oluşan psikolojik, toplumsal, metafizik boşluğa sanat ikame edilmiştir. Bu biçimiyle “modernizmin dini” hâline gelen sanat, kendi ibadet ve mabetlerini ürettiği gibi, kendi din adamlarını da üretmiştir. Buna göre konser, sergi ve temsiller âdeta birer ibadet, konser salonları ile sahneler ise mabet işlevi görmüşlerdir. Bu tablo çerçevesinde, dokunulmazlığı olan bir din adamı pozisyonundaki sanatçının farklı giyim kuşamı ile mimik ve jestleri, defne yaprağı çiğneyip kendinden geçerek ilham dolu metafizik sözler söyleyen Apollon rahibinin görünümünü andırmaktadır. Paris sokaklarında bir lama tarafından çekilen arabasıyla gezen, tuhaf kıyafetleri ve davranışlarıyla tanınan ressam Salvador Dali (1904-1989) gibi, konser sırasında oldukça dikkat çekici el, kol hareketleri yapıp kayıta duyulacak kadar mırıldanan Glenn Gould da bu duruma güzel bir örnek oluşturmaktadır. Günümüz piyanistlerinden bazılarının sahnedeki mimik ve jestleri öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, Ortaçağ sonlarına dek “cinli” olarak kabul edilen “hilkat garibeleri”ni andırmaktadırlar. Bu tür icracılara “dâhi” anlamında “genie” denmesi ilginçtir; zira İngilizceye Fransızcadan giren “genie” kelimesi, Fransızcaya da, Binbir Gece Masalları’nda geçen Arapça “cinni” kelimesinin çevirisi yoluyla girmiştir. (Online Etymology Dictionary, 2017.)

TEKNOLOJİNİN ETKİLERİ

Teknolojinin çalgı yapımı ve onarımına sağladığı katkının piyanistlere yaptığı olumsuz etkilerin başında “yabancılaşma” gelmektedir. Ne var ki burada söz konusu edilen, toplumsal hayatın getirdiği yabancılaşma olmayıp, çok daha spesifik ve somut bir olgu, yani piyanistlerin çalgılarına yabancılaşmalarıdır. Günümüz piyanistleri, yüksek teknoloji ürünü olan günümüz piyanolarının yapısal özelliklerine dair bilgi, görgü ve deneyimlerini her geçen gün biraz daha kaybetmektedirler. Yaylı çalgı icracılarından farklı olarak gittikleri her yerde, verdikleri her konser ve resitalde zaten farklı bir çalgı ile karşılaşmanın neden olduğu adaptasyon sorununu yaşayan piyanistler, buna ek olarak, çaldıkları piyanonun yapısı ve aksamından habersiz, akordunu bilmeyen, taşınmasına şahit olmamış ve yaşanması muhtemel herhangi bir sorun anında çalgısı ile alakalı çözüm üretmesi mümkün olmayan virtüözler hâline gelmişlerdir. Bu tablo; Barok ve Klasik dönemlerin, atölyesinde kendi çalgısını üreten, hatta ücret karşılığı tamire giden icracı ve bestecilerine çok uzak olduğu gibi, resital ve konserleri öncesinde kendi akordunu yapan Paul Badura-Skoda (1927-) gibi yüzyılımız piyanistlerinden de oldukça farklı bir görünüm arz etmektedir.



Kayıt teknolojisindeki büyük ilerlemenin sunduğu imkanların da piyanistler üzerinde bazı olumsuz etkileri olmuştur. Bunların başında, kayıt sonrasındaki “stüdyo aşaması”nda, tonmaysterlerin piyanistlerle birlikte icraya neredeyse diledikleri kadar özgür bir biçimde müdahale edebilmelerinden söz edilebilir. Teknik açıdan zorlayıcı pasajlarda gereken yorumun istenen şekle sokulabilmesi, yanlış seslerin ortadan kaldırılabilmesi ve piyanonun ses renginin arzu edilen biçimde ayarlanabilmesi, bu müdahale kapsamında sıklıkla karşılaşılan uygulamalar arasındadır. Bu uygulamalar, gerçek icranın yanı sıra âdeta başlı başına yeni bir “icra” oluşturacak kadar kapsamlı olabilmektedir. “Teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını, yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir.” (Benjamin, 2002: 54)

Müzik kayıtlarının yaygınlık kazanması, kolay ulaşılabilir olması ve cep telefonlarından bile dinlenebilecek kadar konforlu ve pratik bir hâle gelmesi, hemen her çeşit müzik dinleyicisini ve profesyonel müzisyeni etkilediği gibi piyanistleri de etkilemiş; onların eseri alımlama ve öğrenme, esere çalışma ve yorumlama davranışlarında önemli farklılıklara neden olmuştur. Artık piyanistler, eseri notadan deşifre etmeden önce kayıttan dinleme yoluyla zaten biliyor olmakta ve bu durum önemli bir handikapa, piyanistlerin dinledikleri kayıttaki yorumdan etkilenmelerine neden olmaktadır. Böylelikle piyanistler, kişiselliklerini ve özgünlüklerini geliştirememekte ve olmayan bu kişisellik ve özgünlüğün yerine, “Medyanın etkileri” başlıklı ara bölümde değerlendirilen “farklılık” kavramını ikame etmeye çalışmaktadırlar.

Kayıt teknolojisindeki ilerlemeler sonucunda sırasıyla plak, kaset ve kompakt diskin yaygınlaşması ve bu durumun piyanistlerin popülaritesine olan etkisinin neden olduğu bir başka olumsuzluk, piyanistler için artık konser veya resitallerin değil, albüm çıkarmanın amaç hâline gelmesidir. Artık klasik Batı müziği piyanistlerinin de tıpkı pop müzikçileri gibi bir satış kaygısı ve “liste”ler üzerinden şekillenen bir yarışı vardır. Eskiden albümler, konser veya resitalle ile tanınan piyanistlerin bu beğenilen icralarını ölümsüzleştirmek amacı taşıyor iken, günümüzünde bu durum neredeyse tersine dönmüş ve konser ile resital etkinlikleri, birer “albüm tanıtım turnesi” hâline gelmiştir. Canlı müzikten kaydedilmiş müziğe doğru olan bu kaymanın olumsuz tarafı; artık hayatın içinde, “pürüzlü”, gerçek, yaşayan ve samimi yorumların ve bunları dinlemeye yönelik ihtiyaç ile talebin gittikçe azalmasıdır. Tabii olanın, medeni olan lehine kaybedilmesinden kaynaklanan bu durum, aşağıda ele alınmıştır.

“TABİİ OLAN”DAN “MEDENİ OLAN”A

Bu bildirinin özet ve giriş bölümlerinde dile getirilmeye çalışıldığı gibi, teknoloji ile medyanın gelişiminin piyanistler üzerindeki etkisi, aslen tabiat-medeniyet diyalektiğinden, modernizmden ve çağdaş kent yaşamından bağımsız düşünülemez. Örneğin günümüz piyanistlerinin müzik anlayışının ağırlıklı olarak teknik ve kondüsyona yönelik olması, modern hayatın her alanında gittikçe daha fazla kendini gösteren makinalaşmanın sonucudur. İnsani, duygusal, empatik ve psişik olanın, yerini robotik, düşünsel, subjektif ve mekanik olana bırakması, diğer bütün alanlarda olduğu gibi klasik Batı müziğinde de yansımaları bulmuştur. Artık piyanistler, küçük yaşlardan itibaren teknik odaklı bir eğitim görmekte, zaman içinde teknik, neredeyse hedeflenen tek kazanım hâline gelmektedir. Bu noktada belirtilmesi gereken bir nokta, günümüz piyanistlerinin sahip olmak için yıllar boyu çalıştığı ve çoğu kere sahip de olduğu teknik yetkinlik düzeyinin, piyano repertuvarının genellikle gerektirdiği seviyeden çok daha yüksek olduğudur. Piyanisti bir çeşit otomata indirgeyen bu gereksiz ve abartılı teknik düzey, repertuvarın en kalburüstü eserlerinin zamanından çok önce “çalınabilmesi” dolayısıyla çoğu kere piyaniste zarar vermekle kalmamakta; yine teknik açıdan en güç eserlerin, doğru temposunun çok üzerinde bir tempoyla çalınarak, bizatihi esere de zarar vermektedir. Yazıldığı tarihlerde “doğru biçimde seslendirilip seslendirilemeyeceği” tartışılacak kadar güç bir eser olan Çaykovski’nin (1840-1893) “Birinci Piyano Konçertosu”nun, on beş yaşındaki Uzakdoğulu bir çocuk tarafından çalınması, günümüzde hiç de şaşırtıcı bir gelişme değildir. Benzer şekilde, bir bis senasında Rachmaninov’un (1873-1943) ünlü “sol minör Prelüd”ünün, orijinal temposundan iki kat hızlı bir tempoda seslendirilmesi sıradan bir durumdur.

Mekanizmin doğal sonucu olan bu teknik odaklı yaklaşımın, rekabetin belirleyici unsur olduğu pazar ve piyasa koşulları ile de ilgisi bulunmaktadır. Örneğin Chopin’in (1810-1849) “Do Majör Etüd”ünü anormal denebilecek bir tempoda çalarak veya Prokofiev’in (1891-1953) bir konçertosunu hiç yanlış not basmadan icra ederek benzerlerinin önüne geçebilen günümüz piyanisti için piyano artık müzik yapmak için bir araçtan çok başlı başına bir amaçtır.

Modernizmin zorunlu sonuçlarından biri olan “uzmanlaşma” olgusunun, piyanistleri bir başka açıdan etkilediği görülmektedir. Aslında ilk çağlardan bu yana kesintisiz olarak devam ediyor olmakla beraber, konumuzla ilgisi açısından özellikle Rönesans sonrasındaki gelişimini vurgulamak istediğimiz bu olgu; sanatın her geçen gün insan yararından daha da uzaklaşması, sanat eserinin sürekli biçimde kontekstten kopması ve nihayet sanatçının kabiliyet ve ilgisinin daha dar bir alana hapsolması şeklinde kendini göstermektedir. Sanatçının kabiliyet ve ilgisinin daha dar bir alana hapsolmasına geçmeden, sanatın insan yararından uzaklaşması üzerine şu belirtilmelidir ki; sanatın toplumsal ya da bireysel açıdan yararlılığının göz ardı edilmesi, etik veya sanat felsefesi literatüründe yüzyıllardan bu yana tartışılmış ve açık bir biçimde tanımlanmış olan “auto-telos” yani “amacı kendinde olma” ilkesi ile ilgilidir. Bu da dolaysızlık

ve işlevsellik özellikleri ile kendini gösteren “tabii olan”ın, yerini, dolaylılık ve auto-telos niteliklerine sahip “medeni olan”a bırakmasından kaynaklanan bir durumdur.

Sanatçının kabiliyet ve ilgisinin daha dar bir alana hapsolması veya daha somut bir biçimde ifade edecek olursak uzmanlaşma, günümüzde özellikle bilim alanında da yaygındır ve belki de en ironik ifadesini, İngilizlerin “A specialist is a man, who knows more and more about less and less, until he knows everything about nothing” deyişinde bulmuştur. (“Spesiyalist, hiçbir şey hakkında her şeyi bilene kadar, gittikçe daha az şey hakkında daha çok şey bilen kişidir.”) Günümüz piyanistlerinde gözlenen uzmanlaşmanın ise üç yönü vardır. Bunlardan birincisi, sadece müzikle ilgilenen piyanistlerin artık müzik dışındaki genel kültür bakımından kendilerinden önceki kuşaklara kıyasla daha donanımsız olmalarıdır. Bugünün piyanistlerinde, edebiyat veya sanat gibi müzik dışı ilgiler gözlemek pek mümkün değildir. Wilhelm Kempff (1895-1991) gibi felsefe tahsili yapmış bir piyanist ise günümüz için bir hayalden öteye gidemeyecektir. Uzmanlaşmanın ikinci yönü, müzisyenliğini besleyecek birikimden yoksun olan piyanistlerin, şaşırtıcı bir biçimde, aslında müzikle de ilgili olamamalarıdır. Senfoni veya opera edebiyatı bir yana, piyanistlerin çoğu sadece piyano repertuarı ile ilgilenmekte, hatta bu repertuarın da içindeki küçük bir alana yoğunlaşarak bir bestecinin “uzman”ı olarak ortaya çıkmaktadırlar. Günümüzde söz gelimi “Chopinci”, “Ginasteracı” veya “Sayguncu” bir piyanistle karşılaşmak oldukça sıradan bir durumdur. Bu noktada hemen şunu belirtmek gerekir ki; belli bazı bestecilere yakınlık duymak ya da onların eserlerini daha iyi yorumlamakla öne çıkmak, geçmiş dönemlerin piyanistleri için de geçerli olabilen bir durum olmakla birlikte, onların repertuvarları (yorumlamakla meşhur oldukları bestecilerin yanı sıra) çok daha genişdir ve genel senfonik müzik birikimleri ile opera eğilimleri çok daha belirgindir. Ve nihayet, uzmanlaşma olgusunun üçüncü yönü, piyanistlerin ilgi ve çalışma alanlarının daralmasının, onları daha yetersiz birer müzisyen yapmasıdır. Geçmişe doğru gidildikçe, “besteci” ile “icracı” kavramları arasındaki farkın azaldığı (Mozart’a gelindiğinde neredeyse tamamen ortadan kalktığı), eski piyanistlerin hem besteci, hem orkestra şefi, hem de birer doğaçlama ustası oldukları görülmesine rağmen, günümüz piyanistleri arasında bu tür becerilere çok daha az rastlanır olmuştur. Her ne kadar Daniel Barenboim (1942-) veya Vladimir Ashkenazy gibi orkestra şefliği yapan istisnai örnekler var ise de, günümüz piyanistlerinin büyük çoğunluğu bu alanda tamamen yetersizdir. Bu bağlamda düzenleme veya transkripsiyon mesaisi harcayan [ve İngiliz besteci, piyanist, müzik eleştirmeni Kaikhosru Shapurji Sorabji’nin (1866-1954), hakkında, “Kanımcı o, Liszt ile Busoni’nin bulundukları klasmana yerleştirilebilecek, hatta bazı bakımlardan onları da aşan, en üst düzeyde bir transkripsiyon ustası olarak değerlendirmelidir” (Sorabji, 1947: 63) dediği] Leopold Godowski (1870-1938) veya Vladimir Horowitz (1903-1989) gibi piyanistler de ne yazık ki geçmişte kalmıştır.



Modernizmin doğrudan piyanistlerin icrası üzerinde somut etkileri de bulunmaktadır. Bunlardan biri, gittikçe daha hızlı tempoda çalma eğilimidir. İlk bakışta daha önce sözü edilen teknik gösteriş amacıyla tercih edildiği zannedilebilecek olan tempo artışı, aslında doğrudan

modernizmin doğasıyla ilgilidir. Endüstriyel üretimin, ulaşımın, çağdaş kent yaşamının ortaya koyduğu koşullar ile taşranın, bozkır topluluklarının ve köy hayatının özelliklerinin mukayese edilmesi, bu noktada gereken fikri verecektir. Bu bağlamda geçmişten günümüze, müzikte hem diyaazonun tizleştiği, hem de temponun arttığı görülmektedir. Ne var ki günümüz piyanistlerinden bazılarının tempoları o kadar abartılı olabilmektedir ki, seslendirilen eserin temel özellikleri ve karakteristiği tamamen ortadan kalkmakta, bir esprisi kalmamaktadır. Çünkü müzikal cümleler, besteleme sürecinde her zaman kendi tempoları ile birlikte oluşurlar ve bu tür bir cümlenin, orijinal temposundan başka bir tempo ile seslendirilmesi, artık bambaşka bir şey hâle gelmesi demektir.

İcrada modernist yaklaşımlardan bir diğeri, legato çalmamak, çalamamaktır. Bu problemin birkaç nedeni bulunmaktadır. Daha gözle görülebilir olanı, yukarıda sözü edilmiş olan opera kültürü eksikliği ve buna bağlı olarak şan bilgisi zayıflığıdır. İnsan sesi, bir melodiyi oluşturan seslerin yürüyücülük ve duruculuklarını, gerginlik ve birbirine çözülüşlerini en doğru bir şekilde icra edebilecek “çalğı” olduğu için, bir piyanistin “bel canto” adı verilen ve aslen müziğin temel kuralları üzerinde şekillenmiş olan tekniğin ne anlama geldiğini çok iyi bilmesi gerekmektedir. Atonal veya diğer deneysel eserler dışında piyano edebiyatının neredeyse tamamını oluşturan melodi ağırlıklı eserlerin yorumu açısından bu, elzemdir. Chopin’in Bellini hayranı olması, Liszt’in (1811-1886) ise döneminin ünlü aryaları üzerine yüzlerce parafraz yazacak kadar opera sanatını bilmesi boşuna değildir. Bu eğilim ve gelenek yüzyılımızda Vladimir Horowitz’e kadar sürmüştür.

Variations On A Theme From Bizet's Opera "Carmen"

(1968 Version)

Vladimir Horowitz



Legato çalamamanın daha az görülebilir olan nedeni ise yine doğrudan modernizme bağlanabilir. Bu bağlantı, Rönesans’tan beri kesintiz devam eden parçalanma ve bağlamdan kopma olgularından kaynaklanmaktadır. Buna göre analog olan, yerini dijital-sayısal olana, süreç ise noktaya bırakmıştır. Mozart’ın (1756-1791) melodizmi ile Webern’in (1883-1945) pointilizmi kıyaslandığında, melodinin ve onu icra etmede hayati önem taşıyan legato çalışın zaman içinde nereden nereye geldiği görülebilir. Günümüz piyanisti melodiyi anlayamamakta,

melodi icra etmek için zaten çok dezavantajlı bir vurma çalgı olan piyanoyu daha da perküsif biçimde kullanmaktadır. Felsefi açıdan, “ilişkilendirmek” yerine “kontekstten çıkarma”nın, çalgısal bakımdan ise “bağlamak” yerine “vurma”nın ağırlık kazandığı bu tablo, tabiat kayıtlarını terk ederek gittikçe medenileşen modernist toplumun gelişim seyrine paralel niteliktedir.

SONUÇ

Tarih boyunca gözlenen bilimsel ve pozitif ilerleme, aslında ifadesini teknolojik gelişme kavramında bulan tabii-medeni çatışması ve bunun sürekli olarak medeniyet lehine çözülmesi olgusu temelinde şekillenmiştir. Bu çözülmenin belli bir evresini oluşturan modernizm, Rönesans’tan itibaren eski dünyayı yıkıp, onun yerine bambaşka olay, nesne ve ilişki biçimleri ile karakterize edilebilecek yepyeni bir dünya koymuştur. Bu yeni dünya; yukarıda da belirtildiği gibi ilkel olan yerine teknolojik olanın, işlevsel olan yerine salt zevkli olanın, yavaş yerine hızlının, ampirik olan yerine rasyonel olanın, spontan olan yerine hesaplı olanın, süreç yerine hedefin, bütün yerine parçanın, gerçeklik yerine yapaylığın, bağıntılılık yerine bağımsızlığın, ümmetin yerine milletin, toplum yerine bireyin, birey yerine şizofreninin, köy yerine kentin, insani olan yerine robotik olanın, empatik olan yerine subjektif olanın ve psişik olan yerine mekanik olanın önde geldiği bir dünyadır. Tüm bu fenomenler arasındaki dönüşüm, çağımızda iyice hızlanarak günümüzde bir zirveye ulaşmıştır.

Gelinen noktada, insanın “pürüzsüz ve steril” ama hayattan kopuk yaşadığı bir dünya söz konusudur. Klasik Batı müziği piyanistleri de bu dünyanın bir parçasıdır. Daha işin başında kariyer planlayan, yıllar boyunca her gün saatlerce çalışmak için evine hapsolan, teknik yetkinlik çabası nedeniyle sanatın ve kültürün diğer alanlarında yetersiz kalan ve bir teknoloji harikası olan çalgısına yabancılaşmış piyanistler, bir eseri gerçekten yorumlayabilmek için zorunlu olan hayat tecrübesine ve yaşamışlığına sahip değildirler. Bir spekülasyon kültürü, otomatizm veya şizofreni yaratan bu durum, tabii olanın terk edilmesi ve aşırı medenileşme ile birleşince, doğrudan doğruya piyanistlerin icrasına etki etmekte ve müziğin gereklerini yerine getiren doğru bir yorumla çalmalarına engel olmaktadır. Görsel medya tahakkümünün, özü itibarıyla işitsel olan müziğin lehine olması ve çıkışı bakımından zaten Avrupa modernizminin bir ürünü olan Klasik Batı müziğinin bu olumsuz etkilere açık bir yapıda bulunması, bu tabloyu daha ağırlaştırmaktadır.

İster henüz bir konservatuvar talebesi olsun, ister kariyerine başlamış bulunsun, günümüzün genç piyanistlerinin içinde doğup yetiştikleri ortam, işte budur. Bu bildiri kapsamında, bulunduğumuz tespitlerin aslında çok daha genel bir sosyo-ekonomik, kültürel ve felsefi bütünün parçası olduğu belirtildiği gibi, gençlerin içinde bulundukları bugünkü koşulların söz konusu alanları kapsayan çok köklü bir takım değişimler olmadan iyileştirilemeyeceği de belirtilmelidir. O nedenle, şimdilik yapılabilecek şey, genç piyanist adaylarının, henüz yollarının başlarındayken, öğrenim süreçlerine paralel bir biçimde, tüm bu olumsuzluklar hakkında da bilgilendirilmeleridir. Böyle bir süreç, elbette ki gençlerin, hem sanatlarına hem de içinde yaşadıkları dünyaya, daha güçlü bir düşünsel gözlükle bakabilmelerini sağlayacak bir genel kültür ile felsefi donanımına sahip olmalarını gerektirecektir. Böylelikle onların, kendilerini beklemesi muhtemel olan tehlikelerden haberdar ve yine bu tehlikelere karşı dikkatli olmaları sağlanabilir. Bununla birlikte, meselenin bilimsel ve teknik kısmı da yeni yetişen gençlere etraflı bir biçimde öğretilmeli, onların, teknolojinin olumlu ve olumsuz taraflarını ayırt edebilecek durumda olmaları hedeflenmelidir. Tüm bu çabalar, ancak ve ancak genç piyanistlerin, geçmişin büyük ustalarının icralarını dinleyip, çalışıp anlamalarıyla birleştirilebilirse, çağın gerekleriyle geçmişin birikimini harmanlayabilen gerçekten dengeli, müzikal ve sanatsal nitelikte yepyeni ve güçlü bir virtüöz kuşağı ile icra toplamı elde edilebilir.

KAYNAKLAR

- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Burke, P. (2006). *Kültür Tarihi* (çev. Mete Tunçay), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Online Etymology Dictionary, 23.06.2017 tarihli “genie” maddesi:
http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=genie
- Sorabji, K. K. (1947). *Mi Contra Fa*, The Porcupine Press, London.
- Tunalı, İ. (1984). *Sanat Ontolojisi*, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

“MÜZİĞİN YARATIM SÜRECİNİN “MACHINE LEARNING” DEVRİMİYLE SORGULANMASI”

Yrd. Doç. Dr. Betül YARAR

Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
betulyarar@mersin.edu.tr

Arş. Gör. Selin OYAN

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
selin.oyan@inonu.edu.tr

Müzik kavramı fiziksel olarak ele alındığında; ses dalgaları ve bunun insan beyninde yarattığı etkiler olarak tanımlanabilir. Bu tanım müziğin sanat boyutu ile yaratım sürecinin insandan-insana kısıtlı kalmasına neden olmuştur.

Bu kavram, günümüzde makine öğrenmesinin gelişmesi ile birlikte, müzik besteleme sürecini yeniden tartışmaya açmaktadır. Makine öğrenimi, bilgisayar programlarının yeni deneyimler yaratmada önceki tecrübelerden elde ettikleri verileri kullanabilmelerini ve böylece ilerleme için bir beceri kazanmalarını sağlamaktır. Bu sayede, daha önce incelenemeyen kompleks problemler, insan beyninin sınırları olmadan insansı yapılarla analiz edilebilir.

Yapay zeka, müzik yaratım sürecinin insandan bağımsız olarak gerçekleşmesini mümkün hale getirebilmektedir. Bu sayede insan hayal gücünün limitleri insan beynini kafatasının sınırlarından kurtararak milyonlarca bilgisayara genişletilebilmektedir. Bu durum insandan-insana olarak yapılan müzik tanımına makinadan-insana boyutunu eklemektedir.

Oluşan bu müziğin, insan penceresinden bakıldığında sanat değeri taşıyıp taşımayacağı "insan" tarafından değerlendirilmeye devam ettiği için sanat olarak kabul edilip edilmeyeceği diğer müziğin tanımında olduğu gibi yine dinleyicinin kendisine bırakılmaktadır.

Bu çalışmada, teknolojinin müzik besteleme sürecinde yarattığı değişiklikler, oluşan kavramsal ilişkiler özelinde örnekleneyecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Besteleme, Makine Öğrenimi, Teknoloji, Yapay Zeka

“QUESTIONING THE MUSIC CREATION PROCESS WITH THE MACHINE LEARNING REVOLUTION”

Asst. Prof. Betül YARAR

Mersin University State Conservatory
betulyarar@mersin.edu.tr

Res. Asst. Selin OYAN

İnönü University Fine Arts And Design Faculty
selin.oyan@inonu.edu.tr

The notion of Music can be defined in the physical context as the meaningful vibrations created by the soundwaves produced by music instruments and their effects on the human brain. This definition has caused the art aspect of the music and the creation process to be stuck in a human-to-human level.

Today, with the current developments in machine learning, composing of music is open to debate again. Machine learning is to enable computer programs to use the data they gained from previous experiences in creating new experiences, thus have an ability for progress. By this

means, the complex problems impossible to tackle before can now be analyzed by human-like structures without the limits of the human mind.

Artificial intelligence enables the music creation process to occur independently from the human. Thus, the limits of the human imagination can be set free from the boundaries of the skull and be extended to millions of computers. This situation extends the definition of music which is human-to-human to include the machine-to-human aspect too.

Since whether this new music has the artistic value from a human perspective or not is evaluated by the “humans”, the decision to consider it as art is up to the audience, like the definition of music. In this study, the changes that technology has created in composing of music will be illustrated in the scope of conceptual relations formed.

Keywords: Music Composing, Machine Learning, Technology, Artificial Intelligence

“NELER OLUYOR SESE? MÜZİK TEKNOLOJİLERİ ETKİSİNDE GÜNÜMÜZ GELENEKSEL MÜZİK ÜRETİMİNE BİR BAKIŞ”

Doç. Dr. Can KARADOĞAN

karadoganc@itu.edu.tr
İstanbul Teknik Üniversitesi
Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teknolojileri Bölümü

ÖZET

Stüdyo teknolojisindeki yenilikler ve günümüz müzisyenlerinin bu sürekli değişen üretim ortamının içindeki konumu hem ses mühendisinin hem de müzisyenin kendini kesintisiz bir şekilde güncellemesini zorunlu kılmaktadır. Yeni sayısal ses çalışma ortamlarının sunduğu birçok kullanım özelliği stüdyo içindeki geçirilen kısıtlı prodüksiyon zamanının farklı değişkenlere göre planlandırılmasına imkan sunmaktadır. Bu durum özellikle topluluk ile icra edilen geleneksel müziklerin üretiminde yeni yaklaşımları doğurmaktadır.

Günümüz müzik piyasasındaki değişimin albüm üretim imkanlarını zorladığı en azından müzisyenleri daha önce karşılaşmadıkları koşullarla yüzleştirdiği kesindir. Bu yeni koşullar ve çoğunlukla kısıtlamalar yeni projelerin üretimini etkilediği gibi, bu üretim süreçlerinin adımlarının olabildiğince pratik kararlarla tasarlandığı bu dönemde müzisyenlerin de kendi kariyerlerini planlamaları da zorlaşmaktadır. Örneğin bir topluluğun düzenli bir üyesi olarak çalmak veya sadece projeler içinde buluşup stüdyo albümleri üretmek gibi seçenekleri bir arada yürütmek çok iyi bir zaman planlaması gerektirmektedir.

Bu bildiride öncelikle stüdyo ortamında gerçekleştirilen ve temelinde hücum kayıt anlayışıyla yapılan topluluk kayıtları tartışılacak ve Türk Sanat Müziği olarak isimlendirilen tarzın özelinde yapılmış bazı kayıt projelerindeki yaklaşımlar hazırlık ve üretim aşamaları açısından ayrıntılı bir şekilde masaya yatırılacaktır. Hedeflenen müzikal etkiler göz önüne alınarak günümüzde kullanılan müzik teknolojisinin bu noktada olumlu veya olumsuz etkileri karşılaştırılacaktır.

Anahtar kelimeler: Geleneksel, Müzik, Stüdyo, Prodüksiyon, Yazılım

“COMPARING STUDIO PRODUCTION METHODS FOR TRADITIONAL MUSIC GENRES UNDER MUSIC TECHNOLOGICAL INFLUENCES”

Assoc. Prof. Dr. Can KARADOĞAN

karadoganc@itu.edu.tr
Istanbul Technical University
Turkish Music State Conservatory, Music Technologies Department

Recent developments in studio technologies and the adaptation of today's musicians to the continuously changing music scene force both the sound engineer and the performer to update their working methods in a non-stop fashion. Newly offered features of latest digital audio workstations imply planning methods for the limited studio time based on new practicalities. This circumstance brings new approaches for producing traditional music ensemble projects.

One can assume that with recent changes in the music market of today, the production possibilities have become very much limited: Performers are facing circumstances that are very demanding. It has now become very difficult to plan their artistic careers in a regular perspective: For example, playing in a music ensemble as a member and being a freelance

performer who records studio projects in the same time requires a high level personal time management.

This proceeding will first compare and discuss the studio recordings of mainly live playing ensembles and then focus on the specific production examples within the Turkish Makam Music genre presenting their preparation, tracking and mixing stages into detail. With the desired musical expectations on mind, the positive and negative influences of music technology used today will be compared.

Keywords: Traditional, Music, Studio, Production, DAW

1. GİRİŞ

Elimize ulaşan bir albümün sadece kayıt sürecinde kaç kişinin kaç günlük bir emeği olduğunu tahmin etmek oldukça zor bir iştir. Yapılan albümlerin bir çoğunun dinleyicide bırakmak istediği etki müziğin türünden bağımsız olarak kusursuz bir konserin dinleyicide bırakacağı etkiden büyük, başka bir deyişle gerçek hayattaki konserin etkisinin üstünde bir etkidir (Everest, 1992). Bu gerçeğin kendisinden büyük etkiyi birçok sanatçı hedefler fakat uygulamada karşılaşılan kısıtlamalarla ancak belli bir verimle gerçekleştirilebilir.

Kuşkusuz bir albümün yapım sürecini öncelikle bu iş için ayrılan bütçe etkileyecektir. Bütçe etmeniyle ilişkili olarak projede icra edecek müzisyenlerin kendi zamanlarını ve yaratıcılıklarını bu işe ne kadar vakfedecekleri ve kayıt sürecini ne kadar verimli geçirecekleri üretilmeye çalışılan sanatsal etkiye doğrudan tesir edecektir.

Günümüz imkanları içinde müzik teknolojilerinin gelişimi bu konuda bilinçli müzisyenleri hem olumlu hem de olumsuz etkilemektedir. Teknolojinin sunduğu yüksek işlemci hızları ve yazılım kolaylıkları çalgıcıların hem bazı icralarını kurtarmakta bunun yanında kısıtlı sürede yapılan üretimlerde tekrar çalmak yerine kopyala-yapıştır yöntemiyle müzikal tembelliğe itmektedir.

Benzer şekilde kayıt yapılan mekanın akustik koşulları da fırsatlar yarattığı kadar zorluklar ve sınırlamalar da getirebilmektedir. Bir odada çalan müzisyenlerin birbirlerini duyarak çalabilmeleri sanıldığı kadar kolay gerçekleşmemektedir (Karadoğan, 2014). Bazen de çalım hissi güzel uzun bir çınlama süresi olan bir oda kayıt mühendisi tarafından sorunlu olarak algılanacaktır.

Bir kayıta beklenen etkiden bahsederken icra edilen tarzın özellikleri de göz ardı edilmemelidir. Çalınan tarzın gerektirdiği estetik beklentiler bir albüm kaydını planlarken hedeflenen toplam ses örgüsünü oluşturmada ilk kararları belirleyici etmenler olacaktır (Karadoğan, 2010).

Bu bildiride topluluk kayıtlarının özelinde karşılaşılan problemler ve bunları aşmak için uygulanan yöntemler tartışılacaktır.

2. HÜCUM KAYIT TEKNİKLERİ

Stüdyo kayıtlarında topluluk üyelerinin hep birlikte çalmalarıyla alınan toplu kayda hücum kayıt denir. Çoğunlukla bu terim popüler müzik toplulukları için kullanılmakla birlikte caz ve klasik müzik kayıtları da bu tip çalışma çatısının altında düşünülebilir. Bu tarz çalışmalar arasında bir kıyaslama yapabilmek ve de geleneksel müziklerin kayıt tekniklerini daha iyi aktarabilmemiz için öncelikle diğer iki tarzı da kayıt teknikleri açısından hatırlamalıyız.

2.1 Klasik Müzik Kayıtları

Kayıt teknikleri açısından klasik müzik tarzı altında anılabilecek müziklerin nerdeyse tamamı çok özel durumlar dışında akustik olarak icra edilir. Bu tip projeler tek bir çalgının stüdyoda yapılan kaydından, bir senfoni orkestrasının bir konser salonunda yaptığı kayda kadar çalgı sayısı ve mekan olarak çeşitlilik gösterir. Tüm bu farklı icra durumlarının ortak yönleri şöyle özetlenebilir:

- İcra sırasında icracılar birbirlerinin çalgılarını doğrudan duyumla yani kulaklık desteği kullanmadan dinlerler.
- Çoğunlukla metronom kullanılmaz.
- İcra geleneğinin getirdiği yerleşmiş oturma düzenlerinden farksız bir yerleşimle konumlanan topluluk mekanının içinde tınladıkları iç dengeye yakın bir şekilde kaydedilirler.
- Bütün çalgılar aynı mekanı paylaşırlar.

Bu tarz projelerde ses mühendisinin amacı topluluğun mekandaki kendi çalım dengesini ve odadaki yerleşimlerini oda mikrofonu çiftleri ile yakalamaktır (Williams, 2004). Bunun tek başına yeterli olmadığı durumlara karşın genellikle her çalgıya bir yakın mikrofon da verilir, ayrıca uç noktalardaki yayılımı da yakalamak için araları geniş (spaced pair) olan ek mikrofon çiftleri da kullanılabilir (Smyrek, 2012). Şekil 2.1'de bu tip bir kurulum viyola ve piyano için yapılmıştır.



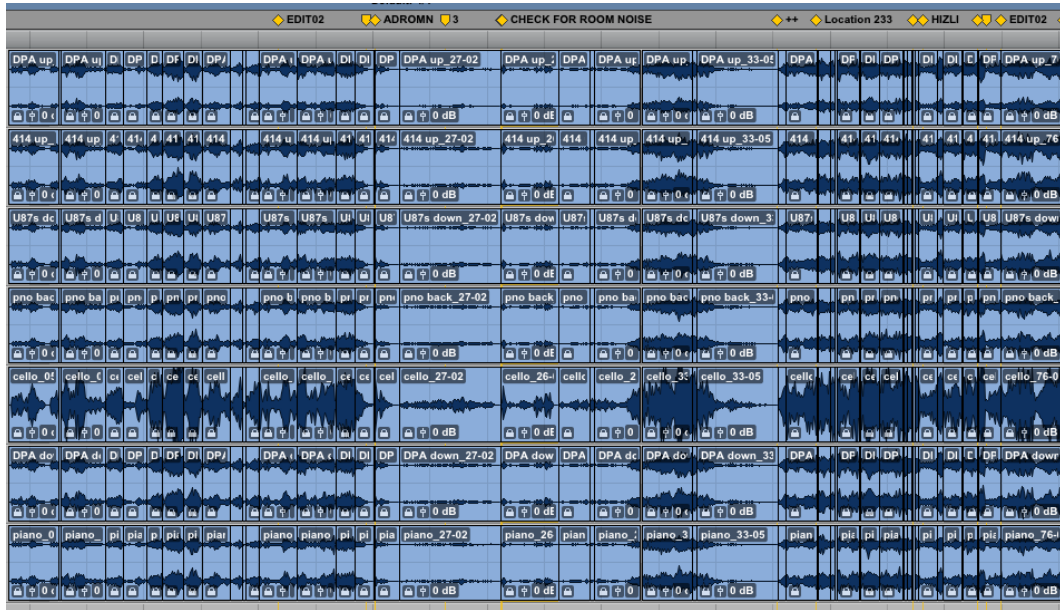
Şekil 2.1: Bir viyola, piyano ikilisinin kaydında oda mikrofonlarının konumu.

Viyola ve piyano ikilisini kaydederken esas olarak her iki çalgının odada ürettikleri doğrudan sesi, odanın yansımaları ile beraber yakalamak için bir stereo A-B tekniği uygulanmıştır. Bu teknikte elde edilen duysal imgede mekan hissi kuvvetli bir şekilde yakalanırken çalgıların bu stereo imajdaki konumları çok net değildir (Witteck, 2014). Genel olarak kaydın en önemli hazırlık aşaması bu oda mikrofonun konumlanmasıdır. Bunun nedeni uygulanan stereo bir mikrofon çiftinin konumunun burada yakalanan icranın hoparlörler arasında duyulan çalgı yerleşimini oldukça belirleyici olmasıdır (Williams, 2004).

Buna ek olarak bu çiftin sağ ve sol açığında mikrofonlarla odanın genişliği, yani geç yansımaları ayrıca yakalanmıştır. Çalgıların dengesiz çaldığı durumlarda hem iç dengeyi toparlamak hem de kayıp tiz frekansları kayda ekleyebilmek için viyolaya bir mikrofon ve piyanoya da yakın bir stereo çift ile destek mikrofonları konulmuştur. Yakın ve uzak mikrofonların arasındaki faz farkını kapatmak için istenirse yakın mikrofonlar ana stereo A-B çiftindeki gecikmiş kaydın üstüne binecek şekilde geciktirilebilir (Smyrek, 2012). Bütün bu kanalların toplamında aranan etki bir konser salonundaki en iyi koltukta duyulan sese benzetilebilir (Everest, 1992).

Klasik müzik kayıtlarında hedef kaydedilen eser için düşünülmüş ideal yorumu yakışan mekan hissiyle yakalayıp aktarmaktır (Everest, 1992). Bu uğurda her türlü teknolojik imkan kullanılmalıdır. Çoğunlukla eser kısa parçalara bölünüp kısım kısım kaydedilir, notanın üzerine

hangi ölçünün hangi numaralı kayıta olduğu not edilir ve teknolojinin imkan verdiği her olanak kullanılarak akustik sönümlenme prensiplerine uyarak birleştirilebilir. Şekil 2.2'de bu şekilde yapılmış bir kaydın sayısal ses çalışma ortamındaki çalışma ekranı görülmektedir.



Şekil 2.2: Bir klasik müzik kaydında birleştirilerek oluşturulmuş bir eserin Pro Tools yazılımındaki görünümü.

Birleştirme işlemi yapılırken farklı kayıtlardan alınan kısımların yorum farklılıklarının (tempo ve şiddeti) en az olması çok önemlidir. Bu sayede ses kaynaklarının armoniklerinin odadaki doğal dengesi bu dosya geçişlerinde belli olmayacaktır. İdeal durumda miks dengesine yakın bir duyumda edit işlemini yapmak daha faydalı olacaktır.

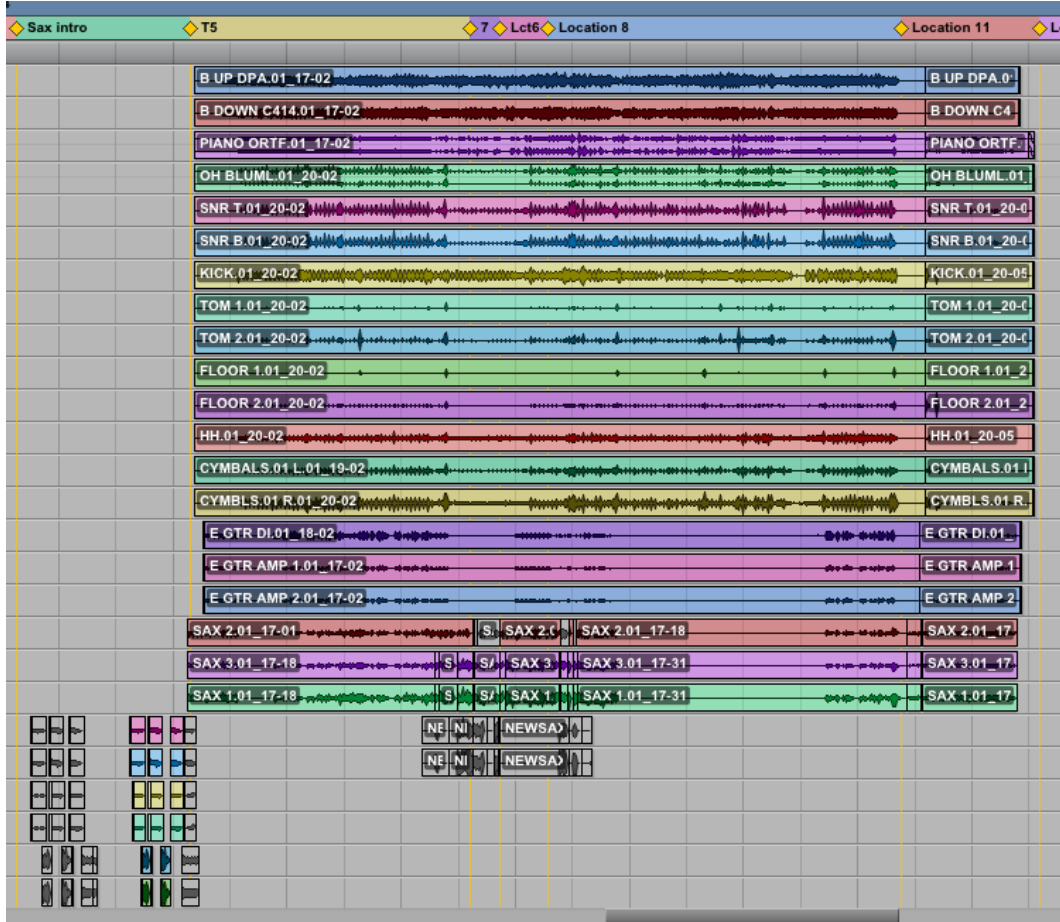
2.2. Caz Kayıtları

Büyük konser salonlarının dışında caz toplulukları çoğunlukla orta ve küçük boyutlu mekanlarda icra ederler. Bu sahnelerde çalgı içi duyum dengesi ses sistemi desteği ile sağlanır. Dolayısıyla akustik seslerle ana hoparlör ve monitörlerden gelen bir sesin karışımı dinleyiciye ulaşır. Kaba bir form üzerinden doğaçlamalarla her çalımda geliştirilebilen bir yorumculuk yaklaşımı vardır. Stüdyo kayıtlarında çalgılar yarı akustik icra ederler ve topluluk aynı stüdyoyu paylaşır. Stüdyolarda imkan olduğu ölçüde çalgıların farklı küçük odalara yerleştirilerek ayrık bir şekilde mikrofonlanması tercih edilir. Çoğunlukla parçalar baştan sona çalınarak kayıt alınır. İstisnalar dışında metronom kullanımı tercih edilmez. Hedeflenen etki ideal canlı yorumun gerçekleştiği kayıttır. Bazen bu yorum provalarda kesinleştirilmez ve stüdyodaki sürprizlere açık bir hissiyatta kayıtlar alınır. Hatta bazen bir albümde aynı bestenin iki farklı kaydı (örneğin Miles Davis, Kind of Blue, Flamenco Sketches, 1959) da yer alabilir. Farklı odalarda çalan çalgıların kanallarında diğer çalgıların sesi sızmamış olduğundan bu kanallarda sonradan düzeltmeler yapılabilir ve hatta seçilen ana kaydın üstüne ek kanallar da çalabilir. Analog teknolojinin sunmadığı imkanlardan biri de günümüz dijital kayıtlarında gerçekleşmektedir: Parçanın iki farklı kaydı klasik müzik prodüksiyonlarında olduğu gibi birleştirilebilir. Klasik caz yaklaşımındaki bazı yapımcılar bu müdahalelere hiç izin vermezler ve çalınan kayıt (take) içinde bazı ufak nota hataları barındırsa dahi olduğu gibi yayınlanır.

Caz yapımlarında duysal imgede hedeflenen etki canlı çalan topluluğu panoramada etkileyici bir şekilde yansıtmaktır. Çalgılar sanki sahnedeki konumlarındaymış gibi yerleştirilirler. Fakat yine de bazı prodüktörler farklı bir yapım anlayışı ile yaklaşp bazen gerçek üstü ayrıntıların, örneğin trampetin alt mikrofon kanalını ve kontrbasın sap seslerini kaydeden

üst mikrofonun kanalını mikste yüksek tutmayı tercih edebilir. Klasik müzik kayıtları gibi topluluktaki tüm çalgıların odadaki sesini kaydedecek bir stereo oda mikrofonu çiftinin kullanımı genellikle söz konusu değildir.

Şekil 2.2'de bir caz parçası kaydının Pro Tools yazılımındaki durumu görülmektedir. Burada parçanın ana kaydı birçok çalgıda olduğu gibi tutulmuş, daha sonra ama bazı çalgılar bağımsız kanallarında düzeltmeler yapmışlardır. Eserin başında ve sonunda ek kayıtlar yapılmış, eserin son kısmı ise başka bir kayıttan seçilip bütün kanallarıyla bu kaydın üstüne eklenmiştir.



Şekil 2.3: Bir caz kaydının Pro Tools yazılımındaki görüntüsü

3. GELENEKSEL MÜZİKLERİN ÜRETİMİ

Bu bildiride ele alınan geleneksel müzik türleri müzik piyasasında ve stüdyo yapım görüşmelerinde kullanılan gruplamaya göre incelenecektir. Günümüzde bir çok geleneksel müzik tarzındaki yapım yörelerinden bağımsız olarak icra tarzı ve çalgı grupları açısından müzik pazarında aşağıdaki şekilde adlandırılır:

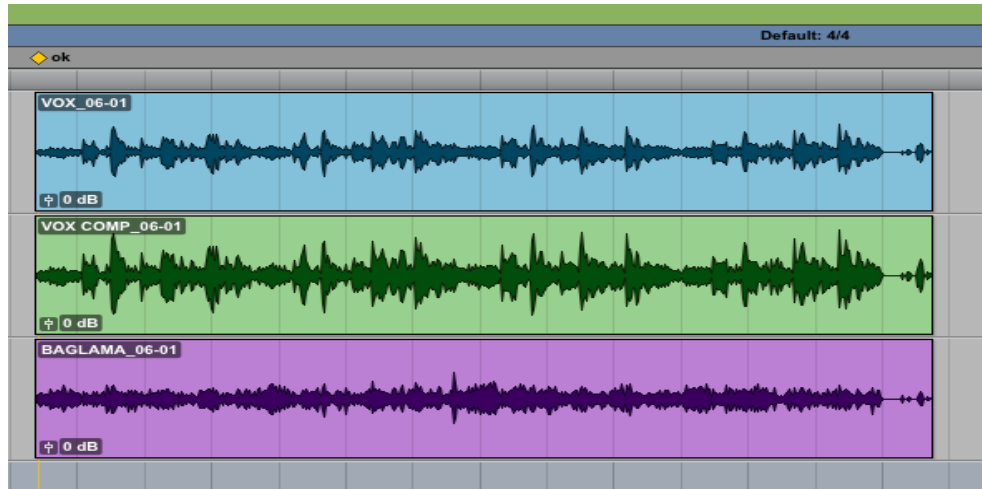
- Türk Halk Müziği (THM)
- Türk Sanat Müziği (TSM)

Bu bildiri içinde her iki tarzı da kısaltmalarıyla kullanacağız.

3.1 Türk Halk Müziği (THM) Yapımları

Türk Halk Müziği yapımlarında yine birçok müzik tarzında da olduğu gibi çalgılama farklılıkları oldukça geniştir. Bazen küçük bir topluluk veya tek bir kişi hücum kayıt şeklinde çalabilir. Çoğunlukla ise bir parçanın pilot kanalları örneğin ana ezgiyi ve süslemeleri çalan bir bağlama, midi bir piyano veya ses kanalı metronom üstüne düzenlenmiş bir kayıt şablonu içinde çalar. Bu pilot kanalların üstüne diğer çalgılar üst üste kayıtlarla düzenlemeyi şekillendirirler.

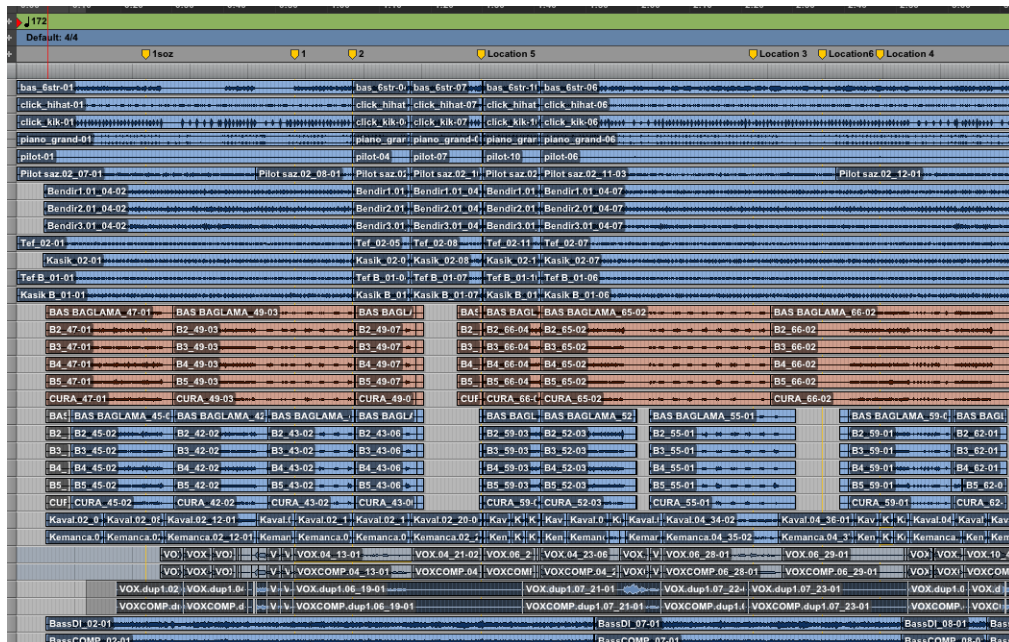
Üst üste kayıtların ise pop veya rock müzik üretim yöntemlerinde kullanılan tekniklerin yardımıyla bağımsız kanal edit işlemi ile çalım iyileştirmeleri gerçekleştirilir. Çalgılar için ayrıca bir oda mikrofonu kullanılmaz. Çalgıların tınısında yakın mikrofonlamayla elde edilen gerçeküstü ayrıntıların mikste ön planda kullanıldığı bir estetik tasarım vardır.



Şekil 3.1: Tek başına çalan bağlama ile vokal kanallarının birlikte görünümü

Şekil 3.1'de tek başına bağlama çalıp söyleyen bir sanatçının kanalları görülmektedir. Bu kayda özel vokal kanalı ayrıca analog bir kompresörden paralel olarak geçirilmiş ve icracının kulağına duyum için gönderilirken eş zamanlı olarak kaydedilmiştir. Böyle bir kayıttaki bağlama ve vokal için ayrı ayrı iki mikrofon kullanılsa da her iki kaynağın birbirine sızdırdığı sesteki dolaylı bağımız olarak düzeltilmeleri pek mümkün olmaz.

Büyük topluluk ile planlanan kayıtlarda yaklaşım biraz daha farklıdır. Şekil 3.2'de böyle bir projenin ekranı görülmektedir.



Şekil 3.2: Büyük topluluk THM kayıtları için bir Pro Tools görüntüsü

Şekil 3.2'de görüldüğü üzere metronom üstüne arka arkaya çalınmış çalgı ve çalgı grupları kendi içinde alt gruplar şeklinde bağımsızdırlar. Bu durum pop rock kayıtlarında olduğu gibi ritmik gruplardan başlayarak yukarıya doğru edit yapma imkanı vermektedir.

3.1.1 THM Yapımlarında Karşılaşılabilecek Sorunlar

Çalgıların tarzlara bağlı mikrofonlama teknikleri ile ilgili nasıl sabit bir kural yerine tavsiye yöntemleri varsa (Miles-Huber, 1999) geleneksel müziklerin yapımında yakalanmak istenen estetik konusunda da yapacağımız değerlendirme ve eleştirinin nihai bir kuralı önermediğini söylemek gerekir. Burada konuşulması gereken ana konu seçilen yöntemle ilerlendiğinde hangi sorunların olasılıkla ortaya çıkacağını raporlamaktır.

THM yapımlarında hücum kayıt yaklaşımı uygulandığında icracılar belki daha iyi bir etkileşim içinde olacaklar ama salınımlar ve ses kaçakları düzenlemede yazılı pasajların miks içindeki netliklerini olumsuz etkileyebilecektir. Hele istenen etki gerçek üstü yakınlıkta detay ise aynı odayı paylaşan çalgılarda bu netlikte kayıplar yaşanacaktır.

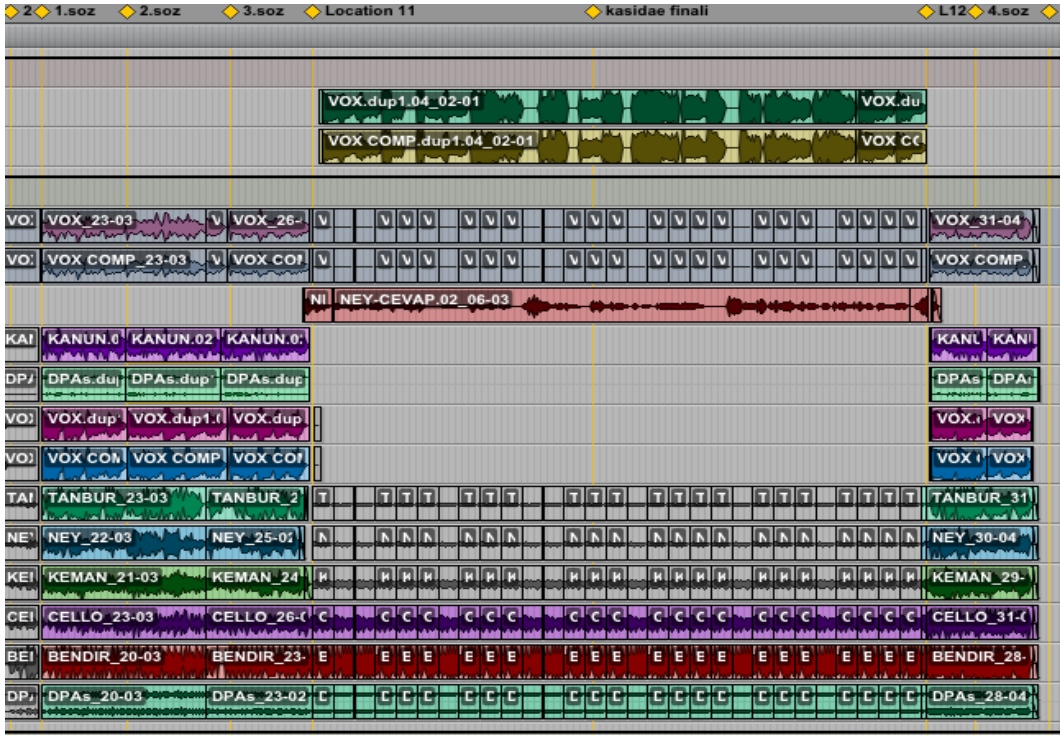
Pilot kanalın üstüne üst üste kayıt durumunda ise yapının baştan sona metronoma bağlı oluşu topluluğun doğal müzikal salınımlarını yapması için bir engel olabilir. Hatta bazı zor pasajlar kopyala yapıştır yöntemiyle düzenleme içinde tekrarladıkları ölçülere yerleştirilirken çeşitleme imkanı kısıtlanacaktır. Bu uygulama popüler müzik yapımlarında sıklıkla yapılmakta ama geleneksel bir müziğin aktarılması durumunda kolaya kaçarken bazı ayrıntıların kaybolmasına yol açabilir.

Son olarak, THM yapımlarındaki yakın mikrofonla yapılan üst üste kayıtların topluluğun mekansal derinliğinin tamamen miks aşamasındaki yapay çınlama (reverb) ile oluşturulmasını zorunlu kılacağı söylenebilir.

3.2 Türk Sanat Müziği Yapımları

TSM yapımlarında çalgılama farklılıkları nispeten daha azdır. Genellikle kanun, tanbur, ud, ney ve kemençe gibi çalgıların yanında ritm çalgıları mevcuttur. Stüdyo koşullarında çoğunlukla küçük bir topluluk şeklinde yakın mikrofonlarla hücum kayıt olarak yapılır. Bazen bir kanun ve ritim sazı ile birlikte metronom üstüne diğer çalgılar alınarak düzenlemeyi şekillendirebilirler. Küçük bir odada kayıt yapıyorsa çalgılar için ayrıca bir oda mikrofonu kullanılmaz. Yine THM'de olduğu gibi çalgılar üzerinde yakın mikrofonlamayla elde edilen gerçeküstü ayrıntıların mikste ön planda kullanıldığı bir estetik tasarım vardır.

Küçük toplulukların beraber çaldığı durumda da müzisyenlerin tercihi kulaklık sistemi ile çalışmak olacaktır. Topluluklar eserleri beraber çalarlar. Kayıta hata olduğu zaman kulaklık desteğiyle hatadan önceki pasajdan duyarak gelinerek üstüne çalınmaya başlanır. Örneğin Pro Tools yazılımının *quick punch* modunda çalışmak bu tip prodüksiyonlarda topluluklara yardımcı olmaktadır (URL-1). Yeni bir bütün kayıt yapmak yerine eski kaydın tam temposunda devam ederek bu şekilde çalışmak topluluk üyelerine büyük rahatlık sağlamaktadır.



Şekil 3.3: Bir TSM kayıt projesinin Pro Tools yazılımındaki görünümü.

Yukarıda Şekil 3.3'te görüldüğü örnekte TSM topluluğu ayrı bir odada bulunan bir solistle pilot bir vokal kanalı ile hücum kayıt yapmış, bu kayıta her çalgıya bir yakın mikrofon kullanılmış, ayrıca da çalgıların bulunduğu ana odada bir stereo mikrofon çifti ile oda sesi de yakalanmıştır. Parçanın ortasında serbest doğaçlama olacak bölüm için bir ritm döngüsü kaydedilip kopyalanmış ve de daha sonra üzerine ilave vokal ve çalgı kanalları kaydedilmiştir. Akabinde bu bölümün uzunluğunun belli olduğu yerden daha önceden kaydedilmiş final kısmı ile birleştirilip parça sonlandırılmıştır. Zaman bozulmasının hat safhada olduğu bu çalışmada nihai olarak parça sanki doğal bir doğaçlama ile bir seferde çalınmış etkisini vermektedir. Fakat bu üretilirken müzik teknolojisinin imkanlarından en üst mertebede faydalanılmıştır. Miks aşamasında THM'ye benzer şekilde doğallıktan ziyade gerçeküstü ayrıntıların ön planda kullanıldığı yine yakın mikrofonlamaya dayanan bir estetik baskındır denebilir.

3.2 Türk Sanat Müziği Yapımlarında Karşılaşılan Sorunlar

Bu tip yapımlarda eksik bir çalgı olduğu zaman oda mikrofonu ve yakın mikrofon ile üstüne kayıt alınabilir fakat metronom kullanılmadan çalındığından başlangıç, bitiş ve yavaşlamalarda zorluk yaşanabilir. Ayrıca toplulukla beraber yapılan melodik süslemelerin doğallığına sonradan çalan çalgının uyum göstermesi pek kolay olmayabilir (Karadoğan, 2016). Kaydın yapıldığı stüdyoda topluluğun sağlıklı bir şekilde yakın mikrofonlanması mümkün olmayacak şekilde dar bir alan söz konusu ise odada bir stereo mikrofon ile toplu kayıt desteği iyi bir sonuç vermeyecektir. Dahası üçe bir (3:1) kuralı (Miles-Huber, 1999) sağlıklı bir şekilde uygulanamayacak ve de yakın mikrofonlardaki faz problemleri miks aşamasında zorluklar yaratacaktır.

Çalgıların içinde referans olabilecek bir çalgı önceden kaydedilmediyse sonradan üstüne çalacak olan sanatçı perde aralıklarını benzer şekilde kullanma problemi ile karşılaşabilir. Bu da sonuçta entonasyonda sorunlu duyulan bir kayda dönüşebilir.

Oda mikrofonları ile kaydedilen topluluk, o kanal çiftindeki stereo yerleşim ile mikslenmek zorundadır (Williams, 2004). Yani yakın mikrofonları oda mikrofonundaki yerleşim açılarına göre panlamak şarttır (Karadoğan, 2014).

Aynı odada hücum kayıta hatalı çalan bir çalgıyı mikste kısıp daha sonra yeniden açmak gerekir. Kanalı tamamen kapatıp açmak kaydın doğallığı içinde yapay bir durum oluşturup dikkat çekeceğinden kaydın kalitesini olumsuz yönde etkileyecektir (Karadoğan, 2014).

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzik kayıt projelerinin kurallarını tartışırken genellikle kayıt projesinin en başında atlanan esas aşama kaydın hangi dinleyici grubunu hedeflediği ve buna göre nasıl bir etki yaratması gerektiğini saptama aşaması olmaktadır. Ön görüşmeler olmadan, referans kayıtlar dinletmeden başlanan kayıt projelerinde mikrofonların kurulum aşamasına gelindiğinde dahi bu konu pek tartışılmamaktadır. Genellikle kayda gelen müzisyenlerin stüdyoda çok fazla vakit geçirmek istemediği, ses mühendislerinin de risk almadan daha önceden başarılı olduğunu düşündüğü ilk kayıt çözümüyle iş yapmaya devam ettiği bir müzik endüstrisinin varlığı söz konusudur. Sadece bu durum bu kayıt sürecini her iki taraf için de baştan can sıkıcı kılmaktadır.

Topluluklar provalarını yapıp albüm sürecine fikirsel olarak gerçekten katılmış oldukları anda stüdyoda harikalar yaratabilirler. Özellikle TSM özelinde sıkça birlikte çalan topluluklar hele hazırlıklı bir şekilde stüdyoya geldiklerinde canlı icrada yaptıkları süslemeler doğal, akıcı ve iyi bir diyalog halinde duyulacak, yani iyi bir müzik icrasının olması gerektiği gibi kayda geçecektir. Üst üste kayıta aynı etkiyi taklit ederek oluşturmak oldukça zor olacaktır. Burada müzisyenlerin alması gereken risk belki caz kayıtlarındaki anlayışa yakın düşünerek ufak hataları kayıta bırakmak ama bunun karşılığında yüksek bir topluluk müzikalitesini yaşatmak olacaktır. Her ne kadar yakın mikrofonlamanın kullanıldığı gerçek üstü duyum estetiği hakim olsa da klasik müzik kayıtlarındaki mekan duyumunu TSM kayıtlarına aktarmak, en azından karma bir estetik anlayış ile sunmak yeni bir ses örgüsü tadı yaratabilir (Karadoğan, 2016). Bu da belki dinleyicide kayıtlı geleneksel müziğe olan ilgiyi canlandıracaktır.

Görsel medyanın da müzik dinleyicisine doğrudan etki ettiği çağımızda toplulukların medyada canlı icralarının da takip edildiği yeni bir müzik endüstrisi evrimi içindeyiz. Hem THM hem de TSM yapımlarının icra topluluklarının canlı çalımlarıyla albümlerini üretmesi belki dijital kayıt çağı öncesi yaşanan o heyecanı yeniden sahneye ve kayda taşımasına faydalı olacaktır. Bu anlayış yayıldıkça kendini tekrar etmeye meyilli müzik endüstrisine yeni ses örgüleri kazandırılacaktır. Bu durum hem müzik üreticileri hem de dinleyicileri için geleneksel müzik tarzlarına ve ilgili yerel kültürlerine sahiplenmelerine yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Davis, M. (1959). *Kind of Blue*, Columbia Records.
- Everest, A., Streicher, R. (1992). *The New Stereo Handbook*, Tab Books.
- Karadoğan, C. (2010). *Statistical Analysis of Production Techniques as they Relate to Perceived Turkish Makam Music, Case Study Kanun*, Phd Thesis, Istanbul Technical University.
- Karadoğan, C. (2014). *Discussion of the Recording of a Classical Turkish Music Ensemble*, 28th Tonmeistertagung - VDT International Convention, November 2014.
- Karadoğan, C., Sarier, O., (2016). *Recording of 18th Century Classical Turkish Music Works*, 29th Tonmeistertagung - VDT International Convention, November 2016.
- Miles-Huber, D., Williams, P. (1999), *Professional Microphone Techniques*, Mix Books.
- Önen, U. (2007). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri* (6th Ed.). İstanbul: Çitlenbik Yayınevi.
- Smyrek, V., (2012). *Tontechnik für Veranstaltungstechniker in Ausbildung und Praxis*, S. Hirzel Verlag.
- URL-1, <http://www.soundonsound.com/techniques/quick-punch-track-punch>, erişim tarihi 13 Mayıs 2017.
- Williams, M., (2004). *Microphone Arrays for Stereo and Multichannel Sound Recording*, Editrice Il Rostro.
- Witteck, H. (2014). *Stereo Surround Tutorial*, 28th Tonmeistertagung - VDT International Convention, November 2014.

“MÜZİK DİNLEMekten AYNI ZEVKİ ALIYOR MUYUZ? DİNLEYİCİ VE MEDYA İLİŞKİSİ”

Doç. Dr. Can KARADOĞAN
karadoganc@itu.edu.tr

Laçin ŞAHİN
sekilzemin@yahoo.com

Istanbul Teknik Üniversitesi Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi

ÖZET

Müzik teknolojilerindeki gelişmeler ve müzik medyasının yaygınlaşması ile müzik daha erişilebilir bir hale gelmiştir. Fakat bu süreçte müzik-severlerin dinleyiciden çok “tüketici” haline dönüştüğü tartışılır olmuştur. Müziğin dinleyicilere sunum biçimlerinde de değişiklikler ve yenilikler olmakta ve bu değişimler dinleme alışkanlıklarımızı ve dinleme deneyimlerimizi etkilemektedir. Dolayısı ile bütün bu değişim ve etkileşimin müzik dinleme zevkimiz ve tatminimiz üzerindeki etkilerini gözlemlemek ve incelemek çok önemlidir.

Müziği artık her yerde ve her zaman dinleyebiliyoruz. 1970’lerin sonunda taşınabilir kasetçaların piyasaya sunulması, sonrasında MP3 gibi sıkıştırılmış sayısal ses biçimlerinin ortaya çıkışı ve son olarak da müziğin İnternet üzerinden sunumu ve yayın imkanları sayesinde bu erişim hızla arttı. Fakat bu durum her zaman böyleydi demek yanlış olur. Örneğin 17. yy’dan önce halka açık konserler çok nadir düzenlenmekteydi. Bu bilgiler ışığında müzik dinleme deneyimimizde eskiye oranla çok büyük farklar olduğu çıkarılabilir.

Erişim kolaylığı beraberinde müziğe fazla maruz kalmayı da getirmektedir. Müziğe kolay erişebiliyoruz fakat istem dışı olarak da müziğe daha çok maruz kalıyoruz. Müziğe asansörde, televizyonda, spor salonunda, kafeteryada, İnternet’te, cep telefonlarımızda her yerde erişebiliyoruz ya da maruz kalabiliyoruz. Müziğin bu kanallardan bize ulaşma şekli de değişime uğramakta ve görsel-müzik ilişkisi ayrılmaz bir hâle gelmektedir. Müzik artık biz talep ettiğimiz için bu şekilde sunuluyor veya bize o şekilde arz edildiği için müziği bu şekilde dinlemeye alışıyoruz.

Müziğin bir eğlence ürünü mü yoksa bir sanat dalı mı olduğu tartışılabilir. Fakat bizi etkilediği ve tatmin ettiği bir gerçek. Peki müzik dinleme deneyimimizdeki bu değişimler sonucunda müzikten aldığımız keyif artıyor mu azalıyor mu?

Anahtar kelimeler: Müzik, Medya, Zevk, Teknoloji, Dinleyici

DO WE ENJOY MUSIC MORE OR LESS? MUSIC-MEDIA AND LISTENER PLEASURE

Assoc. Prof. Dr. Can KARADOĞAN
karadoganc@itu.edu.tr

PhD. Cand. Laçin ŞAHİN
sekilzemin@yahoo.com

Istanbul Technical University Dr. Erol Üçer Center for Advanced Studies in Music

ABSTRACT

Over time, the advancements in music technology and the expansion of music media have rendered music a lot more accessible. In the process however, it can be argued that we have become “music consumers” rather than music listeners. Furthermore, we are served and supplied

with new forms of music, which in turn change our habits of listening, and the way we experience it. As a matter of course, the satisfaction we get from music gets affected, and it is critical to observe this circumstance.

Music is everywhere now. Actually, it has been that way since portable cassette players were introduced to the market in the late 70s. The next big step was compressed digital audio formats like MP3, and the last step was music streaming on the Internet. It has not been like this forever though. For example, before the 17th century, public concerts were rare. Therefore, we can conclude that music listening experience now is incomparable to the way people experienced it before.

With accessibility however, comes exposure. We are exposed to music, whether we want it or not. It is in the elevator, on the TV, at the gym, in the cafe, on the Internet, and in our smartphones. The way we experience music through these media, it has become inseparable with visuals. Music without visuals is getting old. It is being produced and served that way, because we demand it that way (and vice versa), and we are getting used to experiencing music that way.

It can be argued whether music is more of a pastime commodity or more of an art, but it certainly satisfies us one way or another. As the way we experience music changes, are we getting more satisfaction or less? Do we enjoy music more or less?

Keywords: Music, Media, Pleasure, Technology, Listener

1. GİRİŞ

Sabahın erken bir saatinde iş yerine koşuşturma telaşı içerisinde yolda yürürken akıllı telefonumuzu cebimizden çıkarıyoruz. Bir yandan dolanmış kulaklığımızı açıp kulağımıza götürürken diğer yandan da önceden oluşturduğumuz çalma listelerinden birini seçip rastgele bir parça seçiyoruz. Dinleme eylemine başladığımız esnada ise seçtiğimiz parça müzik olarak, akıllı telefonumuz ve kulaklığımız ise medya olarak bu araştırma içerisinde yer alan temel kavramları oluşturmaya başlıyor. Hissettiğimiz telaş duygusu, yolda bizimle birlikte yürüyen insanların görüntüsü, trafiğin gürültüsü, sabah toplantısında konuşulacak şeylerin zihnimizi meşgul etmesi ise bu araştırmayı detaylandırıyor. Rastgele seçilen ilk parçanın eskiden çok dinlediğimiz bir parça olmasına rağmen bizi o anda pek sarmaması, ardından rastgele açılan diğer parçanın bizi yakalaması ve adeta bulunduğumuz çevreden soyutlaması ise en hassas noktalardan biri. Bu kararları veren, dinleme eylemini gerçekleştiren dinleyici olarak biz de konunun merkezindeyiz. Neredeyse her gün farkında bile olmadan yaptığımız bu basit gibi görünen eylem aslında karmaşık bir deneyim. Bu deneyimin bir gün veya bir insan hayatı içerisindeki dönüşümleri, nesiller arasında farkları ve yüzyıllar içerisindeki değişimleri de çok önemli. 20. ve 21. yy'da bu deneyime en çok etki eden şeylerin medya ve teknoloji olduğundan söz edilebilir. Dinleme eyleminin sıklaşması, müziğin kolay erişilebilir hâle gelmesi gibi müzik deneyimimize doğrudan etkileri olduğu gibi, müziğin kendisinin de değişmesinde rol oynayan bu etkenleri dinleme deneyimi bağlamında incelemeye başlarken ilk olarak bu deneyimin temelini oluşturan eylemin kendisinden bahsederek konuya başlamakta fayda var.

2. DİNLEMEK

2.1 Duymak

Duymak sesin insan beyni tarafından algılanması durumudur. Bu eylem esnasında sesin frekans, ses şiddeti, tını, süre, zarf, konum gibi özelliklerini algılarız. Beynimizin titreşimleri algılaması ve “ses” olarak nitelendirmesi işlemi en kısa yoldan gerçekleştiğinde bile ses dalgaları birçok değişik “medyadan” geçer. Titreşen bir cisimden yayılan ses dalgaları hava, katı, sıvı bir ortam aracılığı ile: kulak kepçesi - dış kulak yolu - kulak zarı - çekiç - örs - üzengi - koklea -

sinir uçları yolunu izleyerek beyne ulaşır (Önen, 2007, s. 22). Bu aşamaların her biri ayrı bir medyadır (ortamdır) diyebiliriz.

2.2 Dinlemek

Dinlemeyi basitçe matematiksel olarak açıklamak isteseydik “dinleme duymanın bir fonksiyonudur” diyebilirdik. Nancy: “Eğer duymak hissin anlaşılmasıysa, dinlemek hemen erişilemeyen olası bir anlam için kendimizi zorlamaktır” der (2007, s. 6). Dinlemede sesin duyulması sonrasında sesin anlamlandırılması ve yorumlanması da vardır. Bu süreçte anlam ve yorum gibi bilişsel tepkiler dışında duygusal tepkiler de meydana gelebilir. Dinleme eylemi müzik dahil her titreşim çeşidini kapsamaktadır. Bu araştırma boyunca ise dinleme olarak geçen kavramların çoğunluğunda bahsedilen eylem müzik dinleme eylemi olacaktır.

2.3 Dinleyici Çeşitleri

İki kişinin denek olduğu bir dinleme testinde dinlenen müzik parçası gibi en temel değişkenden, dinleme eyleminin gerçekleştiği odanın nemlilik seviyesi gibi nüans sayılabilecek bir değişkene kadar herşeyin aynı tutulması durumunda bile bu iki dinleyicinin yaşayacağı deneyim birbirinden çok farklı olur. Bu ayrım dinleyicilerin yaş, cinsiyet, eğitim seviyesi, dinleme kabiliyeti, müzik bilgisi, müzik geçmişi, kültürel donanım ve çeşitlilikler bakımından farklılıklar göstermesinden kaynaklanmaktadır. Dinleyicilere özgü bu değişkenlere bağlı olarak dinleme deneyimlerinin birbirinden farklılıklar göstermesi müziğin ve müzik dinleme deneyiminin çok kolay etkileşime girebilen reaktif bir yapıda olduğunun gözlemlenmesi açısından çok önemlidir.

3. DİNLEME ÇEŞİTLERİ

Tek bir dinleyici tipi olmadığı gibi tek bir dinleme tipi de yoktur. Herbert’a göre (2011, s. 2) literatürde basit bir yönlü dinleme (*directed listening*) ve yönsüz dinleme (*undirected listening*) ayrımı bulunmaktadır. Yönlü dinleme: müziği odağına alır, içimize işler, dinleyiciye katkıda bulunur ve doğru dinleme tipidir. Yönsüz dinlemede ise müzik arka plandadır, sıradan veya sıkıcıdır, yüzeyseldir. Herbert literatürdeki bu ayrımları eleştirir ve müzik deneyimindeki olağandışılığın ve sıradanlığın iki ayrı uç değil aksine birbiri içerisinde geçişken olduğunu, iki ucun arasının bulanık olduğunu iddia eder (2011, s. 2). Herbert’ın tanımladığı bulanık, değişken ve geçişken dinleme deneyimini anlatmadan önce literatürde geçen başka birtakım dinleme çeşitlerine değinebiliriz. Müzik literatüründe bu makale içerisinde bahsedilenler dışında da değişik dinleme tanımları ve çeşitlerinin olduğunun gözden kaçmaması gerekir.

3.1 Structural Hearing / Listening (Felix Salzer / Theodor Adorno)

Felix Salzer’ın ve Theodor Adorno’nun tanımladığı “*structural hearing*” (yapısal dinleme) müzikal takdirin mükemmelleştirilmesi amacıyla akustik bilginin bir anlam bütünlüğü içerisinde düzenlenmesidir. Bu dinleme çeşidi müzik analizini merkezine oturtur ve dinleme esnasında daha büyük bir müzikal farkındalık yaratır (Borio, 2015, s. 12). İzlenimlere, duygudurumlara, müziğin çağrıştırdığı herhangi bir şeye ise bu dinleme deneyiminde yer verilmez.

3.2 Acousmatic Listening (Pierre Schaeffer)

Larousse ansiklopedisinde *acousmatics* Pisagor’un öğretilerini kendisi bir perdenin arkasındayken 5 yıl boyunca onu görmeden tam bir sessizlik içerisinde dinleyen öğrencilerine verilen isim olarak tanımlanmıştır (Schaeffer, 2004’te atıfta bulunulduğu gibi, ss. 76-77). Pierre Schaeffer tarafından ortaya atılan bu dinleme şeklinde müzikal analiz de dahil olmak üzere müziğin kendi akustik varoluşu dışında hiçbir yoruma, imgeye, etkene yer yoktur (Schaeffer, 2004).

3.3 Nonstructural Listening / Stylistic Listening (Rose Rosengard Subotnik)

Subotnik üslup özellikleri ve müziğin fiziksel varoluşu gibi önemli unsurları içermediği için yapısal dinlemeyi eleştirir (Borio, 2015, s.12).

3.4 Pre-Post Modernist Listening (Nicholas Cook)

Cook, John Butt'ın “müzik önemli bir biçimde dinleme duyusundaki yaratıcı unsurlara muhtaçtır” sözünden yola çıkarak salt müzik eserinin anlamı olduğunu belirten modern estetik anlayışının ötesine geçer ve post-modern estetik anlayışında dinlemenin yoruma dayalı ve birden çok paydaş arasında hayat bulan yaratıcı bir kazanım olduğunu belirtir (2015, s. 196). Cook'a göre 19.yy'da ortaya çıkan *absolute music* (salt müzik) fikrine uygun ideal dinleme şekli teknoloji sayesinde 150 yıl sonra, karanlık bir odada kulaklıkla müzik dinleme deneyimi ile gerçekleştirilmiştir (2015, s. 192).

3.5 Reception in Distraction (Walter Benjamin)

Walter Benjamin'in tanımladığı bu algılama biçimini müzik bağlamında ele alırsak: müzik icrası sayesinde müzik notasından, ses kaydı sayesinde müzik icrasından, sonuç olarak da müziğin özgün halinden uzaklaşmış (*distraction*) oluruz. Bu deneyim ilk başta müziğin orijinal halinden bizi uzaklaştırmış (*distraction*) gibi algılanabilse de aslında tam tersi bizi özüne yakınlaştırır. Çünkü müzik sadece nota olarak varolamaz. İcra sayesinde müzik ilk canlı formuna ulaşır. Ses kaydı sayesinde canlı performansın ritüelistik bağlamı da devreden çıktığı için geriye tamamen müzik, yani müziğin orijinal hali kalmış olur.

Bu dinleme deneyimi müziğin kendisine odaklanmıştır fakat yapısal veya *acousmatic listening* türlerindeki gibi dinleyici yorumundan uzak değildir. Dinleyici ve müzik birbirine en yakın haldedir (Borio, 2015).

3.6 Absorption, Dissociation, Trancing (Ruth Herbert)

Herbert'a göre olağan müzik dinleme (*everyday music listening*) karmaşık bir deneyimdir ve bu deneyim esnasında insanlar değişik bilinçler yaşarlar (*subtle alterations of consciousness*). Bu bilinç farklılıkları esnasında: *Trancing* (Kendinden geçme), *Absorption* (Emilim), *Dissociation* (Çözülme) gibi tanımlanan değişik alt deneyimler yaşanır (2011).

“*Trancing*” Rouget'e göre güçlü duygularla, yoğun odaklanmayla, benlik bilincinin kaybıyla karakterize edilen ve genellikle iç sesimizin kesintiye uğradığı, bellek yitimi yaşadığımız bir bedensel hadisedir (Herbert, 2011'de atıfta bulunulduğu gibi, s. 24).

Jamieson'a göre “*absorption*” ilgilenilen nesneyle amaca yönelik ve çaba gerektiren dikkatli bir meşguliyetin aksine zahmetsiz ve istem-dışı olan derin meşguliyet olarak tanımlanabilir (Herbert, 2011'de atıfta bulunulduğu gibi, s. 86).

Bernstein ve Putnam'a göre “*dissociation*” bilinç akışı ve hafızamızdaki düşünce, his ve deneyim bütünleşmesinin azalması olarak tanımlanabilir (Herbert, 2011'de atıfta bulunulduğu gibi, s. 91). “*Dissociation*” genelde çevreden ve harici aktivitelerden kopma halinde şekillenir (Herbert, 2011, s. 93). Kulaklıkla müzik dinlemek çözülme yönünden ele alındığında neredeyse ayırık ve gizli bir gözlemci gibi harici deneyimin dışında durup içe bakma ve çevreyi soyutlama imkanı sunar (Herbert, 2011, s. 95).

4. MEDYA

Medya kavramı da müzik dinleme deneyimi gibi basit gözükse de karmaşık bir kavramdır. Medya, müzik medyası, ortam, araç, aracı gibi kavramlar birbirinin yerine sıklıkla kullanılmaktadır ve bu kavramlar bazen birbirine karışmaktadır. Bu karışıklığın nedenini ve aynı zamanda da çözümünü Marshall McLuhan şu sözleriyle açıklamıştır: “Bir ‘medyanın’ içeriği her

zaman başka bir medyadır.” (Girardi, 2015’te atıfta bulunduğu gibi, s. 107). McLuhan’ın “medya içinde medya” tanımı müzik bağlamında şu örnekle açıklanabilir:

Nota < Canlı Performans < Konser Salonu < Video < Youtube < Bilgisayar < Hoparlör < Oda < Kulak < Beyin

Bu örnekte görüldüğü üzere her bir medya diğer bir medyanın içerisinde varolmaktadır.

5. DİNLEME DENEYİMİNİN TARİHSEL SÜRECİ

Müziğe her ortamda ve her anda kolayca erişebildiğimiz 21. yy ile 20. yy arasındaki farkları düşündüğümüzde bile çok fazla şey sayabiliriz. Müziğe erişim kolaylığı, müzik dinleme sıklığı ve müziği deneyimleme biçimleri bakımından 21. yy ile 15.yy , 3. yy veya milattan önceki çağları kıyaslamak ise neredeyse varlıkla yokluk gibi kavramlara denk gelen farklılıklar ortaya çıkaracaktır. Günümüz konser olanakları ile geçmişi kıyaslayarak Zorn şöyle der: “Barok dönemi öncesi konsere gitmek – akademik veya özel ortamlarda – çok az insanın deneyimleyebildiği bir şeydi. Kamuya açık konser alanları yok gibiydi. Sıradan insanlar sadece kilisede iyi müzik dinleyebiliyorlardı” (1995, s. 105). Zorn ayrıca Paris’teki ilk kamuya açık konserin de 1725 yılında gerçekleştiğini belirtir (1995, s. 105). Paris’in 18. yy’da Avrupa’nın Londra’dan sonra ikinci büyük şehri olduğu bilgisini de göz önüne alırsak diğer yerleşimlerdeki müzik hayatı hakkında da bir kıyaslama yapabilmiş oluruz. 18. yy’dan daha da önceye gittiğimizde ve ortaçağı ele aldığımızda bu konuda müzikolog Paul Whitehead ortaçağda insanların müziği şehirlerde ve büyük kasabalarda şehrin ses dokusunun bir parçası olarak kilise çanları vasıtasıyla deneyimlediğinden bahseder (Kişisel görüşme, 2017).

Yakın tarihi düşünerek olursak, müziğin yaygınlaşması konusunda en önemli ivmelenmelerden biri radyonun icadı sayesinde olmuştur. Lanza’ya göre radyo icat edilmeden önce, milyonlarca insan bir senfoniye 100 yıllık bir zaman dilimi içerisinde dinleyebiliyordu. Fakat günümüzde bir radyo yayını bu sayıya 1 saat içerisinde ulaşabiliyor (1995, s. 37). Lanza’ya göre:

- 1924 yılında Amerika’da yapılan toplam mobilya masrafının üçte birini radyo alıcıları oluşturuyordu.
- 1930 yılında Amerika’da evlerin %40’ında radyo bulunuyordu.
- 1938 yılında bu oran %82’ye çıkmıştı

(1995, s. 32)

Müziğe erişim imkanlarının tarihsel farklılıkları dışında müziğin deneyimlenme şekillerinin geçmişle günümüz arasındaki farklarından da bahsedebiliriz. Lanza’ya göre günümüz müzik meraklılarının (*audiophile*) hürmet ederek “Klasikler” olarak adlandırdığı müzik eserlerinin çoğu zamanında asilzadelerin arkaplan müziği olarak hizmet etmiştir (1995, s. 9). Aynı müziğin günümüzde konser salonlarında ciddiyet içerisinde deneyimlenme şekli ile ilk bestelendiği zamanda yemek esnasında bir arkaplan müziği olarak deneyimlenme şeklini kıyaslırsak şaşıracaktır. Bu deneyimin zaman içerisinde farklılaştığının bilincinde olmak ise verdiğimiz tepkiden daha önemli olacaktır.

5.1 Tını

Müziğin günümüzde bu denli çeşitli olabilmesindeki en büyük etkenlerden biri de şüphesiz tını zenginliği. Antoine Bonnet’ e göre “tını sesin modern ismidir” ve “tını müziğin gerçekliğidir” (Nancy, 2007’de atıfta bulunduğu gibi, s. 40). Tını zenginliği ve o zenginliği yaratan değişik enstrümanlar, enstrüman çeşitliliği, enstrüman yapım kalitesi de tarihsel süreç içerisinde çok büyük değişimlere uğramıştır. 21. yy’da deneyimleyebildiğimiz müzik zenginliği yani tını zenginliği ile ortaçağı kıyaslamak mümkün olmayacaktır.

Teknolojik olanakların enstrüman yapım kalitesi ve çeşitliliğine katkısı dışında bir diğer önemli etkisi de elektronik enstrümanların, bilgisayarlı müzik üretiminin ve sonucunda elektronik müziğin ortaya çıkışı ile olmuştur. Sanal enstrümanlara, elektronik enstrümanlara erişim ve isteğe göre tınıları şekillendirebilme imkanları sayesinde müzisyenler, besteciler ve dinleyiciler her zamankinden daha özgür, daha yaratıcı ve daha deneysel olabilme imkanına sahipler.

Spaeth'e göre çağdaş müzikte seslerin güzel bir duyuma yönelik organizasyonundaki en büyük faktör tınıdır. Spaeth bu noktada melodi, ritim ve armoni olanaklarının (istisnalar haricinde) çok tekrarlanmış ve tükenme noktasına gelmiş olduğunu söyler. Fakat tını ve orkestrasyon dünyası deneylere ve daha önce işitilmemiş duymalara son derece açıktır (1949, ss. 65-66).

5.2 Dijital vs. Analog

Bu konu hem müzik yapımcıları hem de müzik dinleyicileri tarafından son 40 yılın en çok tartışılan konularından biri olabilir. Peki analog ne, dijital ne? Eğer bir teknoloji herhangi bir veriyi (örneğin ses) sürekli bir düzende kaydediyor veya temsil ediyorsa analogdur deriz (Katz, 2015, s. 276). Eğer bir teknoloji veriyi bilgisayar dilindeki gibi 0'lar ve 1'ler gibi süreksiz/kesintili bir biçimde temsil ediyorsa da dijitaldir deriz (Katz, 2015, s. 275). Peki dijital ses diye birşey var mı? Dijital ses diye birşey yok. Bütün ses dalgaları analog (Katz, 2015, s. 275). Sadece “çok dijital tınıyor” diye bahsettiğimiz bir tanım mevcut, analogdan dijital dönüşmüş ve sonra tekrardan analog hale gelmiş ve bu esnada birşeyler kaybetmiş veya kazanmış bir ses... Bir ses “çok dijital” dendiğinde ise genelde bahsedilmek istenen nitelik olumsuzdur. Katz'a göre analog ile dijital arasında bir duyum farkı mevcut ve bunun teknik bazı sebepleri olduğu şüphesiz (analog ve dijital gürültü, dinamik alan, frekans aralığı vb.), fakat “ses kalitesi” açısından bir fark olduğu şüpheli. Katz'a göre yüksek kaliteli dijital ses kayıtları gayet güzel tınıyor. Analog ve dijitalden birinin öbüründen daha iyi olduğunu açıkça ispat etmek çok zor ve bu formatlar arasındaki kıyaslamalar bir noktada indirgenemez bir şekilde öznelleşiyor (2015).

5.3 Plak

Plak (*vinyl*) 20.yy ortalarından 20. yy sonlarına kadar müziğin insanlara ulaştığı, ana formlardan, ana medyalardan biriydi. 21. yy sonlarına doğru popülerliği azaldı fakat 21. yy'da tekrar görece bir popülerlik elde etti. Katz'a göre 2006 yılından beri Amerika'daki plak satış rakamları her sene %20 civarında arttı. Plak satışları bu artışa rağmen müzik satış piyasasının yaklaşık %3'ünü oluşturmaktadır (2015, s. 278).

İnsanların plaklara tekrar yönelmesinin Katz'a göre 3 ana sebebi var. Bunlar: plakların “daha üstün” olduğu varsayılan sesi, plakların sunduğu çokbiçimli deneyim ve teknonostalji (*technostalgia*) (2015, s. 278). Katz'ın çokbiçimli deneyim olarak tanımladığı şey, plaktan müzik dinleme deneyiminin dinleme dışında görme ve hatta koklama duyularına da hitap etmesi (2015). Plak satın aldığımızda kapağındaki görsel, kitapçık veya broşüründeki görseller ve yazılarla birlikte bir içerik satın alıyoruz. Daha sonrasında bu “elle tutulabilir” ve “koklanabilir” nesneyi plakçılara koyuyoruz ve o şekilde dinliyoruz. Dinleme yerine bazen müzik deneyimi tanımını kullanma sebebinin en somut örneklerinden biri de plak örneğinde olduğu gibi bütünselin yani deneyimin duyma dışında diğer duyulara da hitap etmesi.

Katz'ın “teknostalji” olarak tanımladığı şey ise insanların deneyimlemediği teknolojik geçmişle bir bağ kurmaya çalışması (2015, s. 280). Trevor Pinch ve David Reinecke'ye göre ise (Katz, 2015'te atıfta bulunulduğu gibi) “Teknostalji idealize edilen bir geçmişe dönme isteğinden çok, özel bir tını ve hissi yakalayabilmek amacıyla yapılan geçmişle bugün arasında bir köprü olma girişimi” (s. 280).

Katz'a göre özellikle plakların tekrar popüler olması bağlamında “analog mu dijital mi?” sorusunun bir anlamı yok. Analog ve dijitalin simbiyotik (ikisinin de birbirinin varoluşuna katkıda bulunduğu) bir ilişkisi ve bütünlüğü söz konusu. Dijital analogdan evrilmiş bir sürecin

sonucu. Analog ise dijital olmadan günümüzde varlığını sürdüremiyor (2015). Nasıl mı? Katz’a göre plak satın alırken beraberinde parçaların MP3 versiyonunu da satın alıyor olmasaydık plak satışları şu anki haline asla yaklaşamayacaktı (2015).

5.4 Müzikal Çeşitlilik ve Müzik Kültürü

Tını başlığında tarihsel süreç içerisinde tını çeşitlerinin zenginleşmesi ve dolayısı ile müzik çeşitlerinin zenginleşmesinden bahsetmiştik. Kayıt teknolojileri sayesinde müziğin yayılımının artmasıyla da bu müzikal zenginlik kitlelere ulaşabilir hale gelmiştir. Borio’ya göre kayıt teknolojileri müzisyenlerin ve dinleyicilerin birkaç yüzyıllık müzik kültürünün deneyimleyebilmesini sağlayarak emsalsiz bir referans repertuarı yaratmıştır (2015, s.19). Bu zenginliğe erişim müzikle ilgilenen herkesin müzik birikimine ve bilgisine katkı sağladığı gibi müzisyenlere ilham kaynağı da olmuş ve yeni müzik türlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

5.5 Teknoloji, Medya ve Estetik Algı

Teknoloji ve medya ekseninde müzik deneyimimizde büyük değişimler olduğu ortadadır. Estetik algımızın yeni müzik türleri, yeni tınlar, yeni sesler ile gelişmesi ile birlikte müziğin yeni medya, yeni formlar ile karşımıza çıkması da müziği hep taze tutmaktadır. Bu değişim-dönüşüm içerisinde yerini koruyacak beğeni kaideleri de elbet mevcuttur. “Bir kayıt, MP3 ya da bir müzik videosu, müzisyenlerin eylemlerini ve müzik yapım süreçlerini saklar ve kaydın kalitesini bu ses medyasına kodlanmış eylemlerin özgünlüğü, hususiyeti ve yeteneği belirler.” (Helms, 2015, s. 255). Medyanın tipine ve kalitesine göre beğenilerimiz değişebilir, fakat Helms’in de vurguladığı gibi insanların sanatta özgünlük arayışı pek değişmeyecek gibi.

6. MÜZİĞİN ERİŞİLEBİLİRLİĞİ VE YAYILIMI

6.1 Erişilebilirlik ve Yayılım

Dinlemenin tarihsel süreci başlığında müziğin yayılımından ve erişilebilirliğinin arttığından bahsetmiştik. Taşınabilir ses cihazlarının yakın zamandaki yayılımı sayesinde müzik her zamankinden fazla olarak çeşitli aktivitelerle ve ortamlarla iç-içe bulunabilir ve etkileşime girebilir hale gelmiştir (Herbert, 2011, s. 190). Bu etkileşimlerden biri de (artık belki de farkında olmadığımız, özümsemediğimiz ya da duyarsızlaştığımız) müziğin, müzik dışı aktivitelerle bir arada bulunur hale gelmesidir.

6.2 Müzik ve Müzik Dışı Aktiviteler

Herbert’a göre bize sıradan gelebilecek rutin aktiviteler müzikle birleştirildiğinde taze ve olağandışı gelebilmektedir (2011, s. 19). Ev işi yapmak, ders çalışmak, yürüyüş yapmak, koşuya çıkmak, araçla seyahat etmek vb. gibi aktiviteler esnasında müzik dinlemek neredeyse sorgusuz sualsiz yaptığımız birşey haline gelmiştir. Herbert’ın vurgusunun da ötesine geçerek bu aktiviteleri müzikle birlikte yapmanın da artık sıradan bir hale geldiğini savunabiliriz.

Müzik dışı aktiviteleri: müzikle birlikte ve müzik içerisinde yaptığımız için müzik, müzik dışı aktivitelerin medyasıdır diyebiliriz ya da müzik müzik-dışı aktiviteler için bir *mediator* (ortam sağlayıcı/arabulucu) olmuştur diyebiliriz.

6.3 Maruz Kalma

Müziğin yayılımını şimdiye dek genel hatlarıyla olumlu açılardan ele almıştık. Acaba bu yayılımın olumsuz yönleri de olabilir mi? İstemediğimiz bir müziği dinlemek zorunda kalırsak ne olur? Müzik dinlemek istemediğimiz zaman da müziğe maruz kalırsak bunun genel müzik zevkimiz adına kalıcı etkileri olabilir mi? Müzik biz onu arzu etmediğimiz zamanlarda da

karşımıza çıkarsa ne olur? Müzikle alakalı bu soruları en çok sordüğümüz yer kamu alanlarındaki müzik olabilir.

Sussex Üniversitesi'nin "Mass-Observation Project" kapsamında yürüttüğü araştırmaların 1997 yılındaki konusu müzikle alakalıdır. 249 kişinin katıldığı bu araştırma sonucunda toplanan veriler insanların kamu alanlarındaki müziğe karşı bir karasızlık içerisinde olduğunu yansıtmaktadır (Sloboda, 2005, s. 328). Bu araştırma sonucunda kamu alanlarındaki müziğin sevilip sevilmemesi nedenlerinin müziğin bu ortamlardaki "kontrol edilebilirlik seviyesi" ile ilişkili olduğu ortaya çıkmıştır (Sloboda, 2005). Örneğin:

- Gürültü (iletişimi engelleyip engellememesi)
- Müzik türü ve performans kalitesi
- Canlı müzik / kaydedilmiş müzik farkı
- Müzik ve ortam uyumluluğu

gibi faktörler kamu alanlarındaki müziğin sevilip sevilmemesini etkilemektedir (Sloboda, 2005, s. 326). Sloboda'ya göre müzik önemli anıların hatırlanmasını sağlayan güçlü bir kaynaktır. Fakat bu anılar paylaşılmıyorsa, empoze edilen müzik (maruz kalınan müzik / kontrolümüz dışında olan müzik) insanları kaynaştırmaktan çok yabancılaştırmaktadır (2005, s. 330).

6.4 Muzak ve Arkaplan Müziği

Müziğin yayılım ve erişiminden bahsederken Muzak'tan da bahsetmek gerekiyor. Muzak 20. yy'ın ilk yarısından itibaren özellikle de Amerika'da radyo ile beraber insanlara en çok ulaşan müzik yayınıdır diyebiliriz. Muzak aslında bir şirketin ticari markası iken Kleenex (peçete yerine "Selpak" demek gibi), Xerox ya da Vaseline gibi insanlara asansör müziğini çağrıştıran her müzik türü için kullanılır hale gelmiş bir terimdir (Lanza, 1995, s. 4). Asansörlerde, alışveriş merkezlerinde, iş yerlerinde yani müzik-dışı aktivitelerle meşgul olduğumuz durumlarda hayatımıza girdiği için muzak tabiri genelde insanlara "önemsiz ve dikkat çekmeyen müzikleri" çağrıştırmaktadır. Zamanla muzak kalitesiz, ikinci sınıf yapımlar için de kullanılır bir tabir olmuştur. Fakat Lanza bunun öznel bir değerlendirme yapıldığında gerçeği yansıtmadığını savunur. Lanza'nın tespitine göre muzak ya da kolay dinlenen (easy-listening) hatta çağdaş enstrümental müzik dendiğinde çoğu eleştirmen "sıkıcı", "makineleşmiş", "lezzetsiz", "kalitesiz", "asansör müziği" gibi alçaltıcı tabirler kullanabilir, fakat bu tepkiler dürüst müzik değerlendirmesinden çok kültürel önyargılardan kaynaklanmaktadır (1995, s. 2). Muzak için Andy Warhol: "Muzak'ı seviyorum, çok dinlenebilir bir müzik. MTV'de de olmalı" demiştir.(Lanza, 1995'te atıfta bulunulduğu gibi, s. 4).

"Önemsiz ve dikkat çekmeyen" gibi etiketleri edinmiş olan ve Muzak'ı da içinde barındıran daha geniş müzik tanımı "arkaplan müziği" olabilir. Arkaplan müzikleri de hem bir müzik tarzı olarak varolmakta hem de hayatımızda müzikle birlikte doldurulabilen her türlü boşluğa iyi ya da kötü dolmaktadır. Bu doluluk da bize iyi geldiği sürece erişim, kötü geldiği sürece maruz kalma ve sıkıcılık olarak yansımaktadır. Lanza'ya göre arkaplan müziği insanda genişlemiş bir zaman algısı ilüzyonu yaratır. Arkaplan müziği bizi rahatlatır, düşüncelere daldırır, sorunlarımızdan uzaklaştırır ve normalde sessizlik içerisinde dayanılmaz hale gelebilecek gündelik işlerimizin üstesinden gelmemizi sağlayabilir. Fakat duygularımızı yatıştırmak veya beslemek amacı güden bu müzik dinleyicilerin zihnine, kulağına ve geçmiş tecrübelerine bağlı olarak kimilerine soğuk, can sıkıcı ya da dayanılmaz derecede huzurlu gelebilir (1995, s. 3).

Dikkat çekmeyen müzik demek her zaman "önemsiz" veya "kötü" olan müzik manasına gelmemektedir. Müziğin dikkat çekmemesi o anki ruh halimize göre aslında müzikten tam olarak beklediğimiz şey olabilir. Hayatımızda yumuşak, mütevazı, mesafeli hatta alışılmadık olan müziğe de yer vardır (Lanza, 1995, ss. 2-3). Lanza'ya göre Muzak ve *mood music* 20. yy insanının dinleme algısına en uygun müzik türleri oldukları için çoğu açıdan estetik olarak diğer müzik türlerinden daha üstündür (1995, s. 5).

7. MÜZİK VE GÖRSEL

Müziğin canlı icrasını deneyimlemek istediğimizde çoğunlukla enstrüman çalan veya ses çıkaran birini izlemiş oluruz. Bu esnada gözümüzle enstrümanın kendisini, müzisyenin mimik ve hareketlerini gözümüzle takip ederiz. Yani müzik doğal haliyle zaten görselle iç-içedir diyebiliriz. Zaman içerisinde tiyatro, opera, film ve video ile birlikte hem müzik hem görsel değişik medyalara yani formlara bürünmüştür ama bu yakın ilişki hep sabit kalmıştır. Müzikle görselin ilişkisi araştırıldığında ortaya iki tür görüş çıkmaktadır. Zohar Eitan’a göre (Cook, 2015’te atıfta bulunduğu gibi) müzik, mekan ve hareket izlenimi uyandırmak için görsele ihtiyaç duymaz, aksine kendi üretir. Müzik multimedya da müziğin kendi parametreleriyle ima edilen mekan ve hareket ile sahne, beyaz perde veya bilgisayar ekranı aracılığı ile algılanan asıl hareketin birleşimini bize sunar (s. 191). Öte yandan Cook’a göre ise Eitan’ın önermesi tam olarak gerçeği yansıtmamaktadır. Cook müziğin gözümüzü kapatarak veya karanlıkta dinlese bile mekan ve hareket ipuçlarını bize sunduğunu fakat bu algıların belirli görsellere dönüşümünün dinleyicilerin ve eleştirmenlerin eseri olduğunu söyler (2015, s. 193).

7.1 Film Müziği

Müziğin hareketli görselle ilk buluşması film müziği ile olmuştur. Schopenhauer film müziklerini zekice öngörerek şöyle demiştir: “Bir sahneye, eyleme, olaya veya ortama eşlik eden bir müziğin en gizli anlamları açığa çıkarabilmesinin sebebi müziğin bütün herşeyin doğası ile olan derin ilişkisi ile açıklanabilir ve müzik bu sürecin en kesin ve en belirgin yorumcusu olarak tezahür eder.” (Lanza, 1995’te atıfta bulunduğu gibi, s. 11). Müziğin bu kesin ve belirgin yorumları sayesinde filmin izleyiciyi etkileme potansiyeli oldukça kuvvetlenmektedir. Örneğin Sergei Eisenstein’ın *Potemkin Zırhlısı* filminin yayınlanmasına izin veren Avrupa ülkeleri kendi işçileri filmi izleyip ve film müziğinin agresif ritimlerinden etkilenip 1917 Rus Devrimi’ni taklit etmesin diye film müziklerini sansürlemişlerdir (Lanza, 1995, s. 59).

7.2 Müzik Videosu

Helms’e göre müzik dinlemek hemen hemen hiçbir zaman tek-kanallı bir algı değil. Beynimiz ne duyduğunu görmek istiyor. Duyduğu sese bir kaynak bulamazsa kendi hayalgücünü devreye sokuyor ve kayıtlı ses bu yüzden görsele ihtiyaç duyuyor. Bu müziği görselleştirme dürtüsünün doğal sonucu olarak da “müzik videosu” ortaya çıkıyor (2015, ss. 261-262). Bu ortaya çıkış sonrası müzik videoları ilk olarak televizyon kanallarında özel müzik programları sayesinde yayılmıştır ve popüler olmuştur. Günümüzde ise müzik videoları Youtube gibi internet medyasında, *lyric video* (şarkı sözü videosu), sabit görselli video gibi değişik formlarıyla birlikte izlenmektedir. Bu araştırma kapsamında yapılan anket sonuçlarından da anlaşılabileceği üzere müziğin bu şekildeki deneyimi fazlasıyla popüler.

8. CANLI MÜZİK

Yeni medya türlerinin ortaya çıkması ile müziğin “normal” deneyimlenme şekline “canlı müzik” demeye başladık. Ses kayıt teknolojisinin ortaya çıkışı ve ses kayıt formatlarının yaygınlaşması ile birçok nesil müzikle ilk tanışmasını kaydedilmiş bir sesi dinleyerek yaşamış oldu. Zaman geçtikçe de müziğin “normal” deneyimlenme şekli “kayıtlı müzik” dinlemeye dönüştü.

8.1 Neden Canlı Müzik

Lamont’a göre kişilerin hatırladığı, başkalarıyla paylaştığı ve açık bir biçimde en çok değer verdiği müzik deneyimleri güçlü etkileşimler içeren pop müzik festivali, klasik müzik konseri bale gösterisi ve evlilik gibi canlı etkinliklerdir (Herbert, 2011’de atıfta bulunduğu gibi, s. 8). Lamont insanların örneğin birbirleriyle dün evde nasıl müzik dinlediklerini değil, geçen yaz gittikleri bir konserde nasıl heyecanlandıklarını anlattıklarını vurgulamaya

çalışmaktadır. Canlı müziğin icracı ve dinleyici arasında güçlü etkileşimler yaratması dışında dinleyicilerin kendi aralarında bir bağ kurabilmesini sağlaması da hatırlanmasında ve tercih edilmesinde önemli bir faktördür. Clarke bu bağlamda canlı müzik ve kayıtlı müzik arasındaki farkın ontolojik bir farklılık dışında canlılık deneyiminin dinleyicilere (diğer dinleyicilerle birlikte) hayal edilen bir sosyal topluluğun parçası gibi hissettirmesi açısından da ele alınması gerektiğini vurgular (2015, s.25).

8.2 Canlı Müzik ve Kayıtlı Müzik İlişkisi

“100-150 yıl öncesinde tüm müzikler canlı deneyimlenmek zorundayken şimdi oldukça fazla miktarda müzik medyalaşmış bir formda” (Clarke, 2015, s. 26). Mark Katz (Cook, 2015’te atıfta bulunulduğu gibi) görmeden dinlemenin günümüzde farkında olmadığımız fakat geçmişte doğal olmaktan çok uzak bir eylem olduğunu gözlemler (s. 189). Daha önce de bahsedildiği üzere kayıtlı müziğin normalleşmesi ve sıradan hale gelmesi zaman almıştır. Cook insanların ses kayıtlarına alışmasının doğal bir süreç olmadığını vurgular (2015, s. 189).

8.3 Canlı ve Kayıtlı Müzik Geçişkenliği / Paradoksu

Günümüzde canlı müzik ve kayıtlı müzik birbiri içerisinde geçişken hale gelmiştir. Bunun iki sebebi olduğundan bahsedebiliriz. Birincisi kayıtlı ve canlı müziğin birbiri içerisinde bulunması durumudur. Clarke bu duruma bir konser esnasında eşzamanlı olarak bazı dinleyicilerin bu konseri konser salonundan canlı olarak bazılarının da ekranlardan ve hoparlörlerden *mediatized* olarak izlemesini ve dinlemesini örnek verir (2015, s. 24). Bu örnekte konserin salt canlı veya salt kayıtlı olduğundan söz etmek mümkün değildir. McLuhan’ın “medya içinde medya” tanımı yine bu durumu en iyi biçimde açıklamaktadır. İkinci sebep ise canlı müzik ve kayıtlı müzik tınlarının ayırt edicilik bakımından birbiri içerisinde geçişken hale gelmesidir. Nicholas Cook bu geçişkenliği ses kayıt teknolojileri bakımından ele alır ve ses kayıtlarının konser salonu izlenimi vermeye çalışması ile öte yandan konserlerin de ses kayıtlarını taklit etmeye çalışmasından bahseder (Clarke, 2015’te atıfta bulunulduğu gibi, s. 25).

9. ARAŞTIRMA ANKETİ

Bu araştırma kapsamında 12 Mart – 12 Mayıs 2017 tarihleri arasında 221 kişinin katıldığı, medya ve teknoloji etkisinde müziğin çok yönlü değişimlerini dinleyici ekseninden araştıran ve müzikten aldığımız tatmin duygusundaki değişimleri inceleyen bir anket çalışması yürütülmüştür. Anket hazırlandıktan sonra katılımcılara internet, sosyal medya, mail ve kişisel iletişim yoluyla iletilmiş ve yayılmıştır. Soruların bir kısmına da bu bildiri kapsamında yer verilmiştir.

9.1 Yaşınız?

İlk soruda katılımcıların adı ve soyadı sorulduktan sonra ikinci soruda yaşları sorulmuştur. Elde edilen sonuçlara göre 221 katılımcının yaklaşık %70’i 25-35 yaş aralığındadır.

9.2 Kendinizi ne şekilde tanımlarsınız?

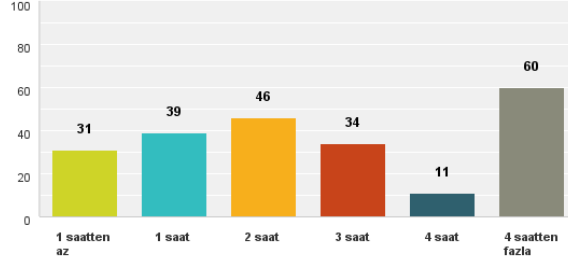
Üçüncü soruda katılımcıların kendilerini ne şekilde tanımladıkları sorulmuştur. Müzik dinleyicisi, profesyonel müzisyen, amatör müzisyen, müzik öğrencisi, müzik sektörü çalışanı, müzik akademisyeni gibi seçeneklerin olduğu bu soruda katılımcıların yaklaşık %48’i kendisini “müzik dinleyicisi” olarak tanımlamıştır.

9.3 Günde ortalama kaç saat müzik dinliyorsunuz?

Dördüncü soruda katılımcıların günde ortalama kaç saat müzik dinledikleri sorulmuştur. Sonraki iki soruda da bu ortalamanın 10-15 yıl önceki ve 20-30 yıl önceki durumları sorulmuştur.

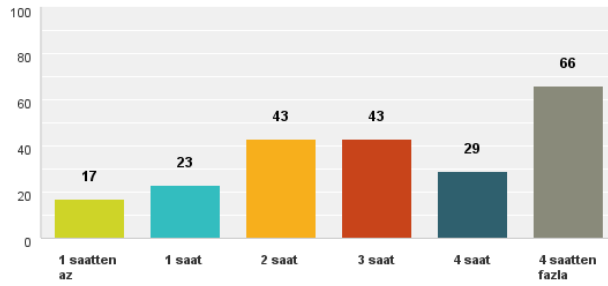
Q4 Günde ortalama kaç saat müzik dinliyorsunuz?

Yanıtlanan: 221 Atlanan: 0



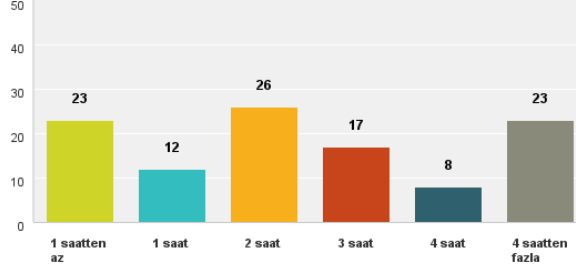
Q5 Bu durum 10-15 yıl önce nasıldı?

Yanıtlanan: 221 Atlanan: 0



Q6 Bu durum 20-30 yıl önce nasıldı?

Yanıtlanan: 109 Atlanan: 112



Tablo 9.1 Soru 4-5-6

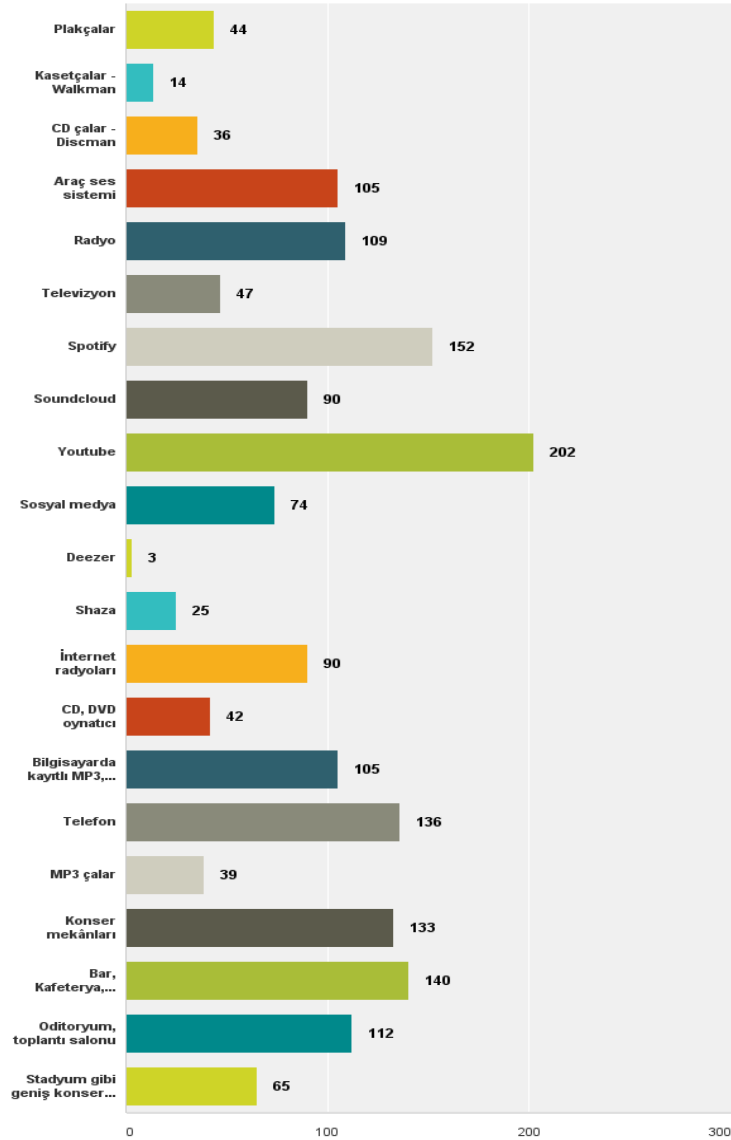
Bu sorularda “1 saatten az” seçeneğini seçenlerin günde yarım saat, “4 saatten fazla” seçeneğini seçenlerin ise 5 saat dinlediği varsayıldığında katılımcıların günümüzdeki ortalama müzik dinleme süresi yaklaşık 2,8 saat olarak hesaplanmaktadır. 10-15 yıl öncesi için bu ortalama yaklaşık 2,9 saat olarak hesaplanmaktadır. 20-30 yıl öncesi için ise bu değer yaklaşık 2,3 saat olarak hesaplanmıştır (Bu son soruyu katılımcıların yaklaşık %50’si cevaplamamıştır). Bu üç sorudan günlük ortalama müzik dinleme süresinin yaklaşık 30 yıl içerisinde 0,5 saat yani yaklaşık 30 dakika arttığını çıkarabiliriz.

9.4 Lütfen günümüzde müzik dinlediğiniz medyaları işaretleyiniz

Sekizinci soruda katılımcıların günümüzde müzik dinledikleri medyaları işaretlemeleri istenmiştir. Bu soruda birden fazla seçenek işaretlenebilmektedir.

Q8 Lütfen günümüzde müzik dinlediğiniz medyaları işaretleyiniz

Yanıtlanan: 221 Atlanan: 0

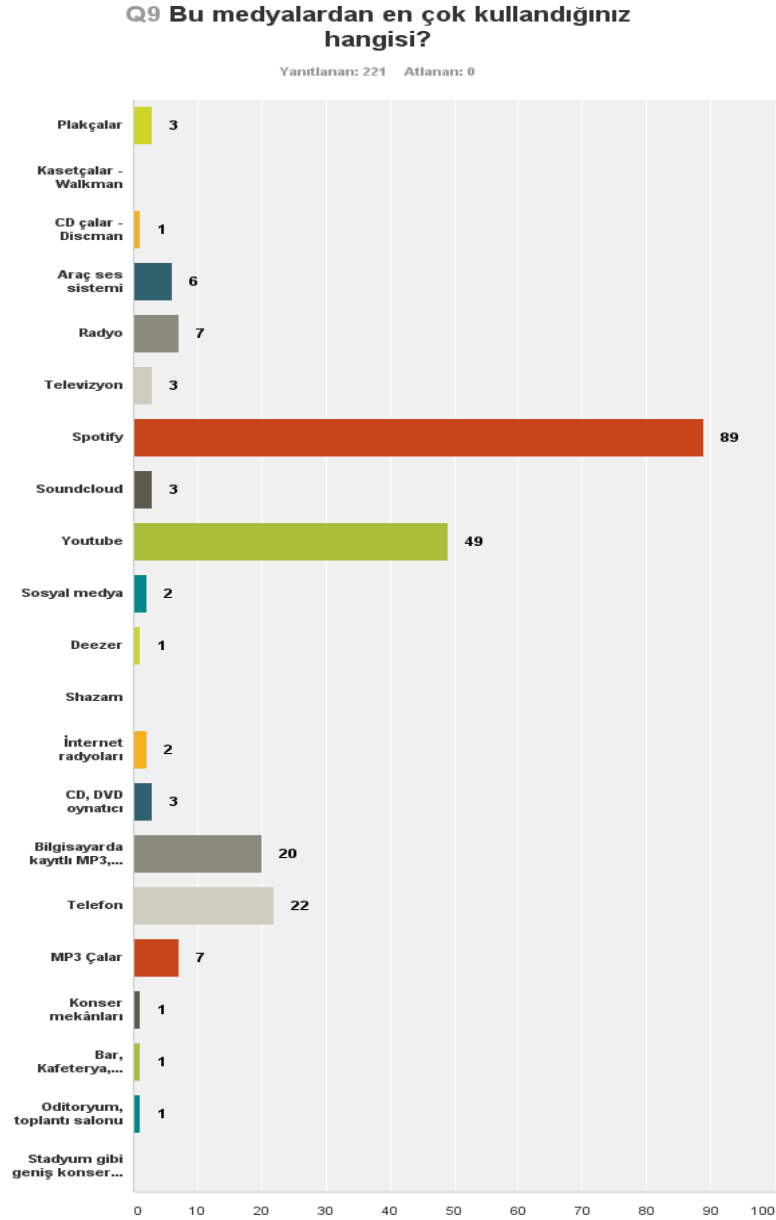


Tablo 9.2 Soru 8

Bu sorudan en popüler medyanın önemli bir farkla Youtube, ikinci popüler medyanın ise Spotify olduğu anlaşılmaktadır. İki medyanın da *internet streaming* ile çevrimiçi olarak müziği dinleyicilere sunduğu düşünülürse çevrimiçi medyanın en popüler medya olduğu sonucuna varabiliriz. Bir zamanların en popüler taşınabilir müzik dinleme formu olan kasetçalarının, cd çalarının ve MP3 çalarının ise artık eskisi kadar tercih edilmedikleri görülmektedir.

9.5 Bu medyalardan en çok kullandığınız hangisi?

Dokuzuncu soruda katılımcılara bir önceki sorudaki seçeneklerden en çok hangisini kullandıkları sorulmuştur.



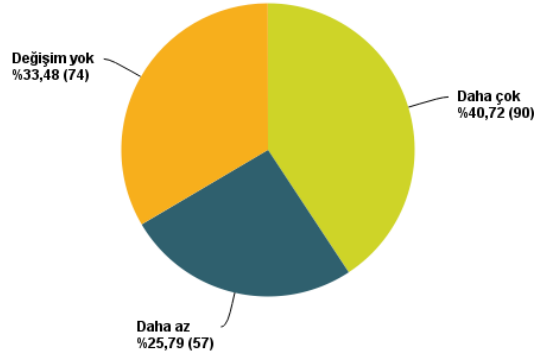
Tablo 9.3 Soru 9

Bu soruda en sık kullanılan medyanın önemli bir farkla Spotify, ikinci en sık kullanılan medyanın ise Youtube olduğu görülmektedir. Bir önceki soruya göre yer değiştirmiş gibi gözükse de bu tercihler kafa karıştırabilir. Soru 8 ve Soru 9'un cevaplarından en sık kullanılan medyanın Spotify, en popüler ve herkes tarafından bilinip kullanılan medyanın ise Youtube olduğu anlaşılmakta. Müziğe çevrimiçi erişim ihtiyacının ise değişmediği görülmektedir.

9.6 10-20 sene öncesine kıyasla müzik dinlemekten daha mı çok yoksa daha mı az zevk alıyorsunuz?

Q10 10-20 sene öncesine kıyasla müzik dinlemekten daha mı çok yoksa daha mı az zevk alıyorsunuz?

Yanıtlanan: 221 Atlanan: 0



Tablo 9.4 Soru 10

Bu soruya verilen yanıtların yüzdeleri incelendiğinde katılımcıların %40'ının daha çok zevk aldığını anlaşılmaktadır. Müzik dinleme deneyimimiz adına bu oranın sevindirici olduğu düşünülmelidir. Fakat diğer yandan ise “daha az” diyenler ile “değişim yok” diyenlerin toplamı %60 civarındadır. Bu oran müzik teknolojisi ve medya olanaklarının gelişmesi bağlamında erişim olanaklarının, maruz kalma miktarının, günlük ortalama müzik dinleme miktarının, üretim kalitesinin, içerik kalitesinin ve genel olarak müzik deneyiminin değişmesi gibi dengelerin incelenmesi açısından önemlidir.

9.7 Müzik dinlerken sıkıldığınız oluyor mu?

Q11 Müzik dinlerken sıkıldığınız oluyor mu?

Yanıtlanan: 221 Atlanan: 0



Tablo 9.5 Soru 11

Bu soru paralelinde sorulan diğer sorularla birlikte anketin en önemli sorularından biri. Müzik dinlerken sıkılmadığını belirtenler %48 civarında iken, sıkıldığını belirtenler %52 civarında. İnsanlar neredeyse her eylemde olduğu gibi müzik dinlerken de sıkılabiliyor. Dolayısı ile bu soru tek başına belki de müzik bilimi açısından önemli bir veri sunmuyor. Fakat bu sorudan hareketle insanların hangi noktada sıkıldıklarının, neden sıkıldıklarının, neyi sıkılmak olarak tanımladıklarının araştırılması ve sıkılmanın tamamıyla olumsuz bir his olup olmadığının bilimsel olarak tartışılması sonrasında toplanacak olan veriler müzik bilimi adına çok değerli olabilir.

Bahsedilen bu 2. seviye sorulardan biri 12. soru olarak ankette sorulmuştur. Bu soru yoruma dayalı bir sorudur ve “eğer sıkılıyorsanız sizce bunların sebepleri nelerdir?” diye sorulmuştur. Bu soruya verilen cevaplar şu alt başlıklarda toplanabilir:

- Müzik eserinin kendi özellikleri (beste, söz, düzenleme, vs.)
- Müzik kaydının yapım özellikleri (mix, performans vs.)
- Uzun dinleme süreleri
- Doygunluk
- Kişisel mod ve müzik uyumsuzluğu
- Sessizlik ihtiyacı
- Aynı müziği çok dinlemek, çok dinlemek zorunda kalmak

Dikkat çeken yanıtlardan biri ise şu şekildedir: “Bazen sıkılmadan sevdiğinin izini süremezsin.”. Bu cevap sıkılmanın her zaman olumsuz birşey olmadığı hakkında bize ipuçları verir niteliktedir. Bazen sıkılmak yeni şeyler keşfetmek için bir ilham kaynağı da olabilir.

9.8 10-20 sene öncesine kıyasla müzik dinlerken daha mı çok yoksa daha mı az sıkılıyorsunuz?



Tablo 9.6 Soru 13

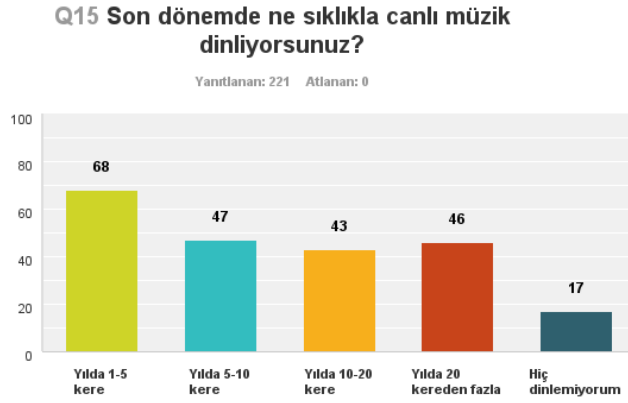
13. soruya verilen cevaplardan 10-20 sene öncesine kıyasla insanların müzik dinlerken daha çok sıkıldıkları sonucuna varabiliriz. Müzik teknolojisi ve erişim imkanlarındaki ilerlemelere “rağmen” sıkılma miktarında zamanla artış olmasının sebepleri de 14. soruda araştırılmıştır.

14. soruda bu değişimin sebepleri sorulmuş ve bu soruya verilen cevaplar şu altbaşlıklarda toplanmıştır:

- Daha çok müzik çeşidinin olması
- Kolay ulaşılabilirlik / Hızlı tüketim (Olumsuz anlamda)
- Kolay ulaşılabilirlik (Olumlu anlamda)
- Müzik zevkinin / bilgisinin gelişimi / farkındalığının artması
- Ses kalitesi (Olumlu anlamda)
- Yaş (Hem olumlu hem olumsuz anlamda)

Kolay ulaşılabilirliğin ve yaşı hem olumlu hem de olumsuz anlamda değişimde rol oynaması müziğin oldukça kişisel bir deneyim olduğu şeklinde yorumlanabilir.

9.9 Son dönemde ne sıklıkla canlı müzik dinliyorsunuz?



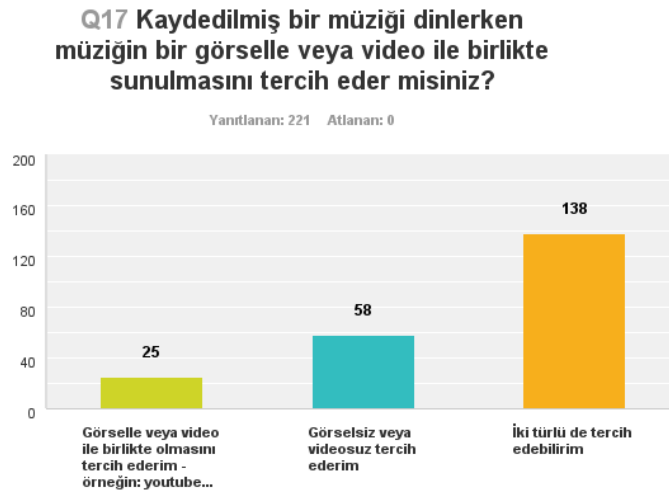
Tablo 9.7 Soru 15

Bu soruya da yılda 1-5 kere cevabı verenlerin yılda 3 defa, 5-10 kere diyenlerin yılda 7 defa, 10-20 kere diyenlerin yılda 15 defa, 20 kereden fazla diyenlerin de yılda 25 defa canlı müzik dinlediklerini varsayarsak eğer, bir yılda canlı müzik dinleme ortalaması 10 olarak ortaya çıkıyor.

9.10 Geçmişte daha sık canlı müzik dinlediğiniz bir dönem varsa en sık olduğu dönemdeki yoğunluk durumu nasıldı?

Bu soruda da aynı değerler ile hesap yapıldığında, bir yılda canlı müzik dinleme ortalaması en sık olduğu dönem için 15 olarak ortaya çıkıyor.

9.11 Kaydedilmiş bir müziği dinlerken müziğin bir görselle veya video ile birlikte sunulmasını tercih eder misiniz?



Tablo 9.8 Soru 17

Bu sorudan katılımcıların %62'sinin müziği iki türlü de tercih edebileceğini anlıyoruz. 18. soruda ise bu tercihin hangi sebeplere bağlı olduğu sorulmuştur. Bu soruya verilen cevaplar ise şu alt başlıklarda toplanmıştır:

- Müzik ve görselin birbirine uyumlu olduğu durumlar
- Müziğin görsele ihtiyacı yok, görsel rahatsız ediyor
- Konser videosu, canlı performans izlerken
- Sadece müziğe odaklanmak istendiğinde

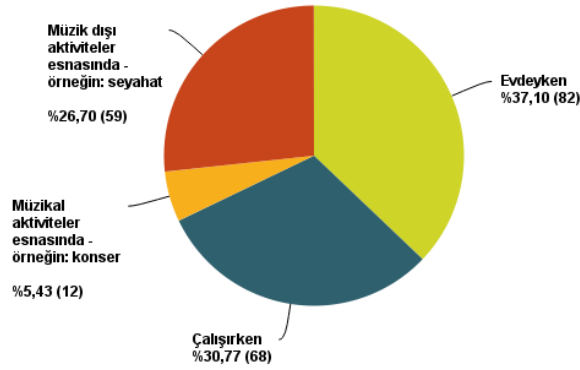
• Çalışırken veya meşgulken görselsiz dinlemek zorunda kalmak / tercih etmek
Katılımcılardan biri görsel ve müziğin bir arada olduğu bir medyanın artık müzik olarak değerlendirilemeyeceğini, bir *multimedya* olarak değerlendirilmesi gerektiğini söylemiştir.

9.12 En çok ne zaman veya nerede müzik dinliyorsunuz?

19. soruda katılımcıların en çok ne zaman veya nerede müzik dinledikleri sorulmuştur.

Q19 En çok ne zaman veya nerede müzik dinliyorsunuz?

Yanıtlanan: 221 Atlanan: 0



Tablo 9.9 Soru 19

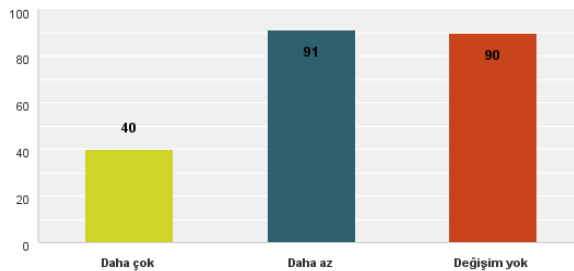
Bu sorunun cevaplarında belki de kayıtlı müziğin ne kadar yaygınlaştığına dair en önemli ipucunu buluyoruz. Müziği en çok müzikal aktiviteler esnasında dinleyen kesim yaklaşık %5 gibi düşük bir miktarda. %30 civarı bir kesimin en çok çalışırken müzik dinlemesi ve bu oranın %37 ile en sık evdeyken müzik dinleyen kesime oransal olarak yakın olması da bir diğer önemli veri.

9.13 Soru 20

20. soruda katılımcılardan sevdikleri bir sanatçının yeni bir albümünü ya da şarkısını ilk defa dinlediklerinde duydukları heyecanın 10-20 sene öncesiyle kıyaslanması istenmiştir.

Q20 Sevdığınız bir sanatçının yeni bir albümünü / şarkısını ilk defa dinlediğinizde duyduğunuz heyecan 10-20 sene öncesine göre daha mı çok yoksa daha mı az?

Yanıtlanan: 221 Atlanan: 0



Tablo 9.10 Soru 20

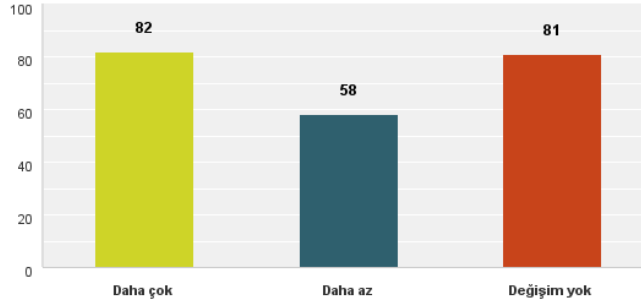
Sevilen bir sanatçının sanatsal yaratımları yaklaşık %40'lık bir kesim için heyecanını korurken yaklaşık %40'lık bir kesim için zamanla daha az heyecan verici hale gelmiştir.

9.14 Soru 21

21. soruda ise aynı heyecan kıyaslaması yeni bir müzik veya müzik tarzı için sorulmuştur.

Q21 Yeni bir müziği veya müzik tarzını ilk defa keşfettiğinizde duyduğunuz heyecan 10-20 sene öncesine göre daha mı çok yoksa daha mı az?

Yanıtlanan: 221 Atılan: 0



Tablo 9.11 Soru 21

Yaklaşık %37'lik bir kesim için yeni müzikal keşifler esnasında duyulan heyecan değişmemişken, yaklaşık %37'lik bir kesim eskisinden daha çok heyecan duymaktadır. %26'lık bir kesim ise daha az heyecan duymaktadır. İnsanların yeni müzik keşfetmeye ne kadar açık olduklarını, ne sıklıkla yeni şeyler dinlediklerini bu soruya verilen cevaplardan çıkaramıyoruz. Fakat bu keşif gerçekleştiğinde insanların duydukları heyecanın %37'lik bir kesim için eskisinden daha fazla olması iyimser bir veri olarak algılanabilir.

Anketin son sorusunda ise 20. ve 21. sorulara verilen cevapların sebepleri araştırılmıştır. Bu soruya verilen cevaplar ise şu altbaşlıklarda toplanmıştır:

- Müzik zevkinin zamanla değişmesi / değişmemesi
- Yeni şeyler keşfetmek / keşfetmeye açık olmak / heyecan duymak
- Yeni şeyler keşfedememek / keşfetmeye açık olmamak / yeni şeylerden heyecan duyamamak
- Yeni şeyler keşfetme imkanının olması / olmaması
- Müzikal gelişim
- Sevilen sanatçının albümlerinin her zaman heyecan verici gelmesi
- Sevilen sanatçının kendini tekrar etmesi
- Müzikle olan ilişkinin değişmesi / değişmemesi

Bu altbaşlıklarda da aynı sebeplerin farklı sonuçlar doğurması müziğin kişiye özgü bir deneyim olduğunu pekiştirmektedir.

10. ARAŞTIRMA SONUÇLARI

Bergh ve DeNora'ya göre “müzik dinlemek” zamanla daha çok edimsel (performative) bir süreç olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu edimsel süreçte dinleyici müziği aktif bir şekilde başka şeylerle bağlantıya sokmaktadır. Bu bağlantı şekilleri duyuların karışımı, müzik-dışı dünya öğeleri ve içsel endişeler arasındaki ilişkiler veya müziğin hayal gücünü tetiklediği tamamiyle içe dönük deneyimler gibi değişik formlar alabilir. Bu dönüşümlü dinleme modelinde dinleyici adeta bir cismi tamamlayan zanaatçı, resim çerçeveleyen biri veya bir müzik eserini konumlandıran bir kuratör gibi dinleyicilik vasfı dışında besteci ve icracı vasıflarını da taşıyan bir bireye dönüşmektedir (Herbert, 2011'de atıfta bulunulduğu gibi, s. 187). Müziğin bize deneyimlettiği veya günlük deneyimimizin bir parçası olduğu farklı “duygudurumlar” söz konusudur. Müzik bu duygudurumların öznesi yani odağında olan şey olabildiği gibi bu

duygudurumların sadece bir parçası da olabilir. Müzik eğer dinleyicinin duygudurumunda varolmakta zorlanırsa, örneğin dinleyici sıkılırsa, müziği sonlandırabilir, ya da değiştirebilir. Araştırma sonuçları dinleyicilerin pasif birer algılayıcı olmadıklarını, Herbert'ın da vurguladığı gibi kendi müzik deneyimlerini aktif olarak yönlendirdiklerini gösteriyor. Bu karşımıza içsel deneyimleri aktif olarak müzik deneyimine sokmak ve müzik deneyimine yön vermek olarak çıkabildiği gibi, çalma listesi oluşturmak gibi de çıkabiliyor. Müziğin hangi formda ya da hangi medya aracılığı ile deneyimleneceğine de yine dinleyici karar veriyor.

Müzik ve müzik videosu gibi görsel farklar, müziğin kulaklıkla dinlenmesi veya konser salonunda dinlenmesi gibi işitsel ve görsel farklar, müzik dinlerken yaşanan duygudurumlar, müzik dinlerken başka şeyle meşgul olmak gibi istemli veya istemsiz müzik deneyimine etki eden tüm faktörler müzik deneyimleri arasında keskin fakat geçişken farklar ortaya çıkarıyor. Her birini özel kılıyor. Bu bağlamda “müzik dinlemekten aynı zevki alıyor muyuz?” sorusu aslında basit kalıyor.

11. GELECEK ÇALIŞMALAR

“Müzik dinlemekten aynı zevki alıyor muyuz?”. Bu soruyu sormadan önce aslında bir adım geriye gitmek ve şu soruyu sormak gerek: “Müzikten sadece zevk mi alıyoruz?”. Zevk, acı, keder, hüznün ne verirse versin, müzik biz onda ne arıyorsak onu bize sunduğu derece veya bizi şaşırttığı derece hâz verir. Bu bağlamda gelecek araştırmalarda müzik deneyimi bağlamında haz ve sıkılma kavramlarının araştırılması gerekmektedir. Sıkılma kavramını daha da genişleterek “müzikte negatif” kavramı araştırılmalıdır. Müziğin sürekli form değiştirmesi ve artık medya yerine *multimedya* kavramının yerleşmesiyle *multimedya* deneyimi incelenmelidir. Teknolojinin medya çeşitliliği dışında müziğe getirdiği en büyük yenilik ve değişimlerden biri olan tını kavramı, yapay ve sanal tınılar ve yeni tınılar, müzik deneyimimize olan etkileri ekseninde araştırılmalıdır.

Herbert'a göre gündelik müzik deneyimlerinin çeşitlilikleri, nitelikleri ve amaçları ancak müzik, dinleyici ve çevre arasındaki ilişkileri geniş kapsamlı gerçek dünya bağlamında inceleyen gözlemsel ve niteliksel araştırmalar sonucunda anlaşılabilir (2011, s. 9). Bu araştırmanın da bir bölümünde yer alan, cevapları nicel anlamda sınıflandırma kolaylığı yaratan fakat yeterince kapsamlı olmayan sorulardan kaçınılmalıdır. Bu tarz sorular soruluyorsa eğer daha detaya inen ve dinleyicileri daha çok tanımamıza fırsat veren sorularla desteklenmelidir.

Dinleme deneyimleri bakımından toplumun köken, cinsiyet, sınıf veya meslek gruplarına odaklanan kapsamlı bir araştırma ise henüz yapılmamıştır (Herbert, 2011, s. 11). Araştırmalar müzik deneyimi bakımından ortak özellikler barındırabilecek insan gruplarına odaklanmalıdır ve bilimsel olarak daha anlamlı ve kullanılabilir veriler ortaya koymalıdır. Herbert'a göre yaşlılara ve çocuklara odaklanan araştırmalar ise literatürde çok az bulunmaktadır (2011, s.11). Odak grup çalışmalarında yaşlılar ve çocuklar gibi gruplar es geçilmemelidir.

Son olarak ise müzik deneyimindeki anlam ve duygu kavramlarına nörolojik açıdan daha çok eğilinmeli ve araştırılmalıdır.

12. SONSÖZ

“Teknoloji algılayıcının görülen ve duyulanla olan ilişkisini değiştirerek deneyime aracılık eder” (Herbert, 2011, s. 95). Teknoloji müziğin medyasıdır.

KAYNAKÇA

- Borio, G. (2015). Aesthetic experience under the aegis of technology (M. Weir, Trans.). In G. Borio (Ed.), *Musical listening in the age of technological reproduction* (3-22). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Clarke, E. (2015). Ideological, social and perceptual factors in live and recorded music. In G. Borio (Ed.), *Musical listening in the age of technological reproduction* (23-39). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Cook, N. (2015). Seeing sounds, hearing images: listening outside the modernist box. In G. Borio (Ed.), *Musical listening in the age of technological reproduction* (185-202). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Girardi, M. (2015). Remediation or opera on screen? Some misunderstandings regarding recent research (L. Schwartz, Trans.). In G. Borio (Ed.), *Musical listening in the age of technological reproduction* (107-132). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Helms, D. (2015). 'If a Song Could Get Me You'. In G. Borio (Ed.), *Musical listening in the age of technological reproduction* (253-274). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Herbert, R. (2011). *Everyday music listening: absorption, dissociation and trancing*. Surrey: Ashgate.
- Katz, M. (2015). The persistence of analogue. In G. Borio (Ed.), *Musical listening in the age of technological reproduction* (275-287). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Klotz, S. (2015). Algorithmic and nostalgic listening: post-subjective implications of computational and empirical research. In G. Borio (Ed.), *Musical listening in the age of technological reproduction* (69-89). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Lanza, J. (1995). *Elevator music: a surreal history of Muzak, easy-listening, and other moodson*. New York: Picador USA
- Nancy, J. (2007). *Listening* (C. Mandell Trans.). New York, NY: Fordham University Press.
- Önen, U. (2007). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri* (6th Ed.). İstanbul: Çitlembik Yayınevi.
- Schaeffer, P. (2004). Acousmatics (D. W. Smith, Trans.). In C. Cox & D. Warner (Eds.), *Audio culture: readings in modern music* (76-81). New York: Continuum.
- Sloboda, J. (2005). *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Spaeth, S. (1949). *The art of enjoying music*. New York, NY: PermaBooks.
- Zorn, J. (1995). *Listening to music* (2nd Ed.). New Jersey, NJ: Prentice Hall.

“ANALOG KAYIT OTANTİSİTESİ: FERİT ODMAN ÖRNEĞİ”

Cemrenur ÜNSÜR

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
cemrenur.unsur@gmail.com

Otantisite kavramı temel anlamda tarihsel bir “geçmiş”ten referansla kurulan “hakikilik” iddiası olarak düşünülebilir. Kavram, bu hakikilik iddiasıyla “zamanla değişikliğe uğrayan kültür içindeki nesnenin özü korunmalı” şeklinde bir söylem de taşır. Müzikte otantisite ise müzisyenin kendi müziğini diğerlerinden ayırdığı bir takım işaretleyicileri içerir. Bu anlamda otantisite “iyi ve ideal olana ulaşma mücadelesidir.” Aslına uygunluğa ve hakikiliğe gönderme yapar. Bu, tınıyla ilişkili olduğu kadar (söyleyiş biçimi, çalgı seçimi, kayıt yöntemi, vb.) “politik amaç ya da ‘ahlaki iyi’ çerçevesinde de düşünülebilir” (Erol, 2009). Moore’a (2002) göre otantisite müziğin bir özelliği değildir, bir performansta atıfta ‘bulunduğumuz’ bir ‘şeydir’. Performansta atıfta bulunulan bir unsur olarak canlı performans, bazı müzik türlerinde otantisite iddiasının merkezine alınır. Canlı performans yapabilme, ‘gerçekten çalabiliyor olma’nın gösterimi olarak, bir başka deyişle bunun bir kanıtı olarak iş görür. Canlı performansta vurgu ‘müzisyenin becerisine’ kayar. Bu anlamda canlı performans müzik türüne ilişkin bir otantiklik işaretleyicisi olmanın yanında müzisyenin beceri sahibi bir ‘sanatçı’ olarak farklılığına da vurgu yapar (Çerezcioglu, 2016).

Müzik kariyerini İstanbul’da sürdüren caz davulcusu Ferit Odman, ilk iki albümünü dijital olarak kaydettikten sonra, kendi ifadesiyle “odyofillerin ‘tam analog’ plak isteklerine cevaben” üçüncü albümünü analog kaydeder. Odman aynı zamanda kendisiyle yapılan görüşmelerde caz müziğin “hücum kayıt” tabir edilen kayıt yöntemiyle kaydedilmesi gerektiğini vurgular. ‘*Dameroina with Strings*’ adlı albümünü hücum kayıt yöntemiyle analog kaydeden müzisyen, bu albümüyle kendi caz otantisitesine uygun bir kayıt gerçekleştirdiğini düşünür. Bu çalışma, bir otantisite ve hakikilik göstereni olarak canlı icranın temsili niteliğindeki analog kaydın, bir müzisyenin kendi müziksel ifadesindeki rolünü anlama amacı taşır. Bu bağlamda çalışma, ilgili kavramlar çerçevesinde Ferit Odman’ın, içinde bulunduğu caz geleneğinin kayıt ve otantisite usullerinin tarihsel bir devamı olarak, Odman’ın müzisyenliğini meşrulaştıran kayıt ve icra stratejilerini anlamayı hedefler.

Anahtar sözcükler: Analog, otantisite, aura, plak, caz.

“AUTHENTICITY OF ANALOGUE RECORDING: FERİT ODMAN EXAMPLE”

Cemrenur ÜNSÜR

Dokuz Eylül University Fine Arts Faculty
cemrenur.unsur@gmail.com

The authenticity concept, in a fundamental sense, can be regarded as the “truthfulness” claim established in reference to a historical “past”. The concept, with its truthfulness claim, also harbors a discourse that can be summarized as “the essence of the object in an everchanging culture must be protected”. Authenticity in music contains certain markers, which musicians use to distinguish their music from others. Within this context, authenticity is the “struggle to reach the good and the ideal” and it refers to fidelity and truthfulness. This, as much as its association to timbre (mode of performance, instrument choice, recording method, etc.), can be considered within the framework of “political purpose” or “moral good” (Erol, 2009). According to Moore (2002), authenticity is not a quality of music but ‘something’ we ‘attribute to’ during a performance. In some music genres, live performance, as a component attributed during a performance, is put into the center of the authenticity claim. The ability to perform live functions

as a demonstration, or in other words proof, of “the musician’s ability to actually perform”. In live performance, the emphasis shifts to ‘the skill of the musician’. Within this sense, live performance, in addition to being an authenticity marker concerning the music genre, also emphasizes the distinctness of the ‘artist’ as a skilled musician (Çerezcioğlu, 2016). After recording his first two albums digitally, jazz drummer Ferit Odman, who pursues his music career in Istanbul, recorded his third album in analogue, in his words, “in response to audiophiles’ ‘full analogue’ vinyl request”. In his interviews, Odman stated that jazz music should be recorded with the method called “live recording”. The musician who analogously recorded his *‘Dameroina with Strings’* album with the live recording method believes that, with this album, he performed a recording that complies with his own jazz authenticity.

This study aims to comprehend the role of analogue recording, as a representation of live performance, which is an indicator of authenticity and truthfulness, in a musician’s own musical expression. Within this context and associated concepts, the study aims to understand the recording and performing strategies that legitimize Odman’s musicianship as a historical continuation of the recording and authenticity methods in the jazz tradition that Ferit Odman follows.

Keyword: Analog, authenticity, aura, vinyl, jazz.

“MÜZİK TEKNOLOJİSİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİMDE SEKTÖRE YÖNELİK ÖĞRENCİ PERFORMANSI”

Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi
cihan.isikhan@deu.edu.tr

ÖZET

Müzik teknolojisi alanında Türkiye’de ilk lisans mezunu verildiği yıldan bu yana yaklaşık yirmi beş yıl geçti. Mezuniyetin ilk yıllarında talep o kadar fazlaydı ki, bazı sektör çalışanlarının kurumlara gelerek çalışan talebinde bulunduğunu vurgulamak gerek. Sektörden gelen yoğun taleple birlikte, müzik teknolojisinin lisans öğretimine yönelik akademik yapılanma da paralel bir seyir izledi. Bu süre içinde müzik teknolojisi lisans eğitimi veren kurumların sayısı beklenildiği ölçüde artış gösterirken, yaklaşık beş yıl önce Türkiye’de yine bir ilkle müzik teknoloji öğretimine bir derece daha eklendi: Yüksek Lisans.

Ancak günümüzde talep eskisi gibi değil. Özellikle son on yılda gelişen ve değişen bilişim ortamı, beklenildiği üzere müzik teknoloji alanında da kendini göstermiş durumda. Ancak, sektörel bazda istihdam sıkıntıları bir yandan devam ederken, alanın lisansüstü programına başvurular farklı beklentiler ve tercihler sonucu istenilen sayının halen üzerinde. Bu durum ister istemez, lisans düzeydeki tüm uygulamaların lisansüstünde tekrar gözden geçirilmesini zorunlu kılıyor. Lisansüstünde sektöre yönelik tasarlanan eğitim, şu anki yapısıyla öğrenci performanslarının yeniden gözden geçirilmesini gerektiriyor.

Bu bildiride, DEÜ Müzik Teknolojisi Bilim Dalı özelinde, müzik teknolojisinde lisansüstü eğitim süreci ve öğretimdeki sonuçları aktarılacaktır. Bu süreç ve sonuçları aslında, lisansüstü dinamiklerini oluşturan sektöre yönelik öğrenci performanslarının açık bir göstergesidir. Sonuçlar gösteriyor ki, müzik teknolojisi alanında lisansüstü programların mutlaka sektörle iç içe, birinin diğerini tamamladığı bir yapıyla tasarlanmış olması ve öğrencinin proje odaklı ama dağınık bilgiyi derlemeye dönük performansla sorgulandığı bir eğitim yolunun tercih edilmesi gerekir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Teknolojisi, Yüksek Lisans, Eğitimde Performans

“STUDENT PERFORMANCE RELATED TO MUSIC INDUSTRY ON GRADUATE MUSIC TECHNOLOGY EDUCATION”

ABSTRACT

25 years have passed since the first undergraduate degree given in Turkey for the field of music technology. The demand for alumni was too much in the first year. However, some students followed by the top managers of industry. As a result of this demand, academic restructuring raised to the occasion for undergraduate education of music technology. However, while the number of department of music technology increases nowadays, about 5 years ago, one more degree have been added to the education of music technology: Master Degree

Today, the sectorial demand is not like it used to be. Especially, technological development and change also reflected in the field of music technology. Nevertheless, because of the different preferences, the number of application for master degree is still above of expectations. This situation makes all performances in graduate education of music technology necessary to reconsider. On the other hand, all of graduate programs have to be revised for student performances.

In this paper, the process and results of graduate program on music technology education will be presented in the case of Dokuz Eylul University Department of Music Technology, which

is the first graduate program in Turkey. The results show that graduate programs for music technology must be designed to nest with the sector.

Key Words: Music Technology, Master Degree, Performance in Education

GİRİŞ

Müzik teknolojisinin genellikle usta-çırak ilişkisinden gelen süreci düşünülürse, müzik teknolojisi alanında lisansüstü eğitimin Türkiye’de ne derecede zor ve içeriği ciddi planlanması gereken bir program olduğunu söylemek hiç de sanıldığı kadar abartı sayılmaz. Lisansüstü eğitim bir tarafa, alanın lisans eğitimi bile henüz ülkemizde emekleme aşamasında diyebiliriz. Bunun en belirgin örneği ise, son yirmi beş yıldan bu yana alanda gözlenen lisans eğitimi yeniliklerinin halen bir ilk olan Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi Anabilimdalı güdümünde yürütülüyor olmasıdır. Dolayısıyla lisansüstünde müzik teknolojisi eğitimi ve öğrenci performansını anlamak için, müzik teknolojisi alanında ilk olan Müzik Teknolojisi Anabilimdalı (MTA) kuruluş sürecinden bahsetmek yerinde olur.

Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı (MTA) Kuruluş

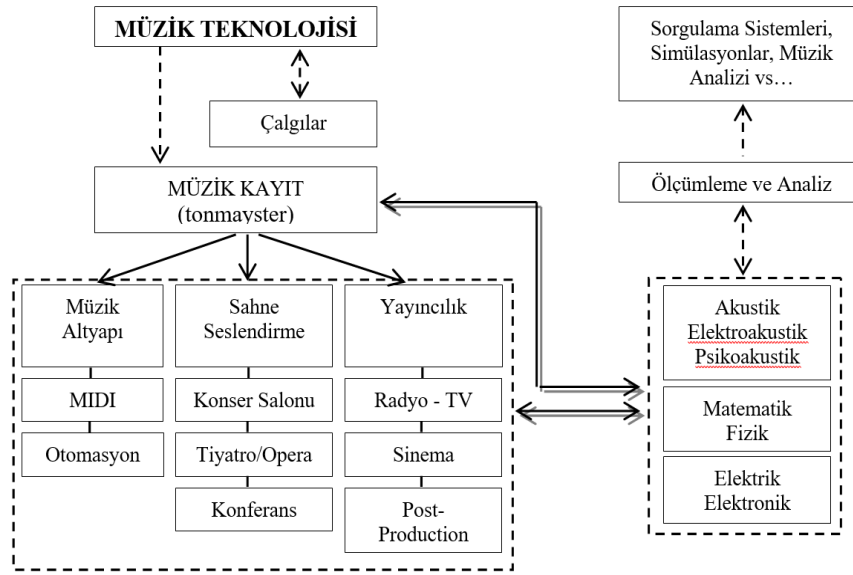
1976 yılında müzik bilimci Prof. Dr. Gültekin Oransay’ın, o zamanki yapısıyla Ege Üniversitesine bağlı, şimdiki Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü’nü kurarken, bölüm içinde aynı zamanda tonmaysterlik eğitimi için bir program hazırlığı içerisinde olduğunu ve bunu fakülte kurulunda sık aralıklara gündeme getirdiğini biliyoruz (Işıkhan, 2012a:3). Ancak programın maddi destek gerektirmesi ve öğretim elemanı desteğinin o zamanki şartlarda tam olarak sağlanamayacak olması programın açılmasına olanak sağlamamıştır. Oysa Hoca bu düşüncesini o dönemlerde bazı öğrencilerine aktardığında, sonradan meslektaş olarak kendisiyle çalışacak içlerinden birinin programı 1990 yılında hayata geçireceğini öngörmüş müdür tahmin etmek güç... 1990 yılında Hoca’nın ilk kuşak öğrencilerinden Serhat Durmaz, kısıtlı donanımı yan yana getirdiğinde mikrofonu, ses masası, çok kanallı makara bandı ve hoparlörleriyle en azından sinyal akışını sağlayacak küçük bir stüdyo oluşturur. Hemen ardından fakülte kurulunun 24 Nisan 1991 tarihli toplantısında Müzik Bilimleri Bölümü’nde opsiyon olması kaydıyla “Elektro Akustik Ses Tekniği” programı açılmasına karar verilir. Böylece bugünkü yapısıyla Müzik Teknolojisi Anabilimdalı (MTA), 1991-1992 öğretim yılından itibaren lisans eğitimine başlar.

Müzik Teknolojisi Çalışma alanları ve MTA Lisans Dersleri

Lisans eğitimi sürekli ve ciddi bir akademik öğretimdir. Bu öğretim boyunca beklenenler genellikle öğretim elemanının uzmanlaşması, sektör çalışanlarının öğretimde alana destek sağlaması, öğrencilerin literatür takibiyle birlikte güncel ve gerekli olanı sorgulaması ve yöneticilerin alanın güçlenmesi için katkı sağlamasıdır. Bunların her biri azıyla çoğuyla, etkilisiyle zararlısıyla, her birinden ders alınması gereken püf noktalarıyla yaklaşık yirmi beş yıldan bu yana sağlanmaya devam etmektedir.

Şu ana kadar yaklaşık yirmi beş yıllık bir akademik-mesleki tecrübeden bahsetmekteyiz. Bahçeşehir ve İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi başta olmak üzere sayıları az da olsa devlet-vakıf üniversitelerinin müzik teknolojisi alanına yönelik çalışmalarını gözlemlemekteyiz. Yirmi beş yıldan bu yana Müzik Teknolojisi Anabilimdalı’nda eğitim vermekte olan öğretim elemanlarının bugün için çeşitli alt alanlarda uzmanlaşmış olmaları, müzik teknolojisi lisans öğretiminin güçlü bir şekilde devam etmesinde en büyük etken. Diğer taraftan mezun sayısına bakıldığında, doğrudan mesleğini yapmak üzere yola çıkan öğrencilerin yaklaşık yüzde

yetmişinin bunu başardıklarını gözlemlemekteyiz.



Şekil 1- Müzik teknolojisini içeren çalışma alanları

Bununla birlikte, müzik teknolojisi alanının çok daha derinleşerek kendi alt çalışma alanlarını lisans eğitimine yansıttığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Önceleri yalnızca “çalgı” özelinde gelişimini sürdüren müzik teknolojisi, yirminci yüzyılın ortalarından itibaren “kayıt” teknolojisinin gelişmesiyle tonmaysterlik ana alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Ünlü, 2004: 46). Bugün de aslında doğrudan tonmaysterlik ile ilişkilendirilen müzik teknolojisi, doğal olarak lisans eğitiminde de aslında bu alt alanı referans almaktadır. Stüdyoda tonmaysterlik, sahnede tonmaysterlik veya özellikle sahne şovları ve radyo-televizyonculuk sektörünün gelişmesiyle diğer performanslarda tonmaysterlik bugün için en yaygın müzik teknolojisi alt alanları arasındadır.

Alanın güçlenmesi ve disiplinler arası bir yapıya bürünmesi, mühendislik temel bilimlerinin de müzik teknolojisine doğrudan entegre olmasını sağlamıştır (Bkz. Şekil 1). Matematik, fizik, akustik, elektroakustik vb. temel alanlar, son nokta da simülasyon teorileri, sorgulama sistemleri vb. güncel diğer alt alanların da müzik teknolojisiyle anılmasını sağlamıştır (Işıkhan, 2012b:11).

Kurumsal olarak müzik teknolojisinin lisans öğretimine geri dönüp, MTA öğretim planlarına ve derslerine yakından baktığımızda; “sinyal akışı ve yönlendirme” , “akustik”, “çevresel gürültü”, “ses fiziği” ve “stüdyo uygulamaları” derslerinin kısaca ‘omurga dersler’ diyebileceğimiz bir yapı altında lisansta sunulduğunu görmekteyiz. Bu derslerin başatlığında oluşturulan “mikrofonlama teknikleri”, “MIDI”, “elektronik” ve diğer “stüdyo” dersleri, lisansın yirmi beş yıllık deneyimi sonucu oluşturulan programı yansıtmaktadır.

MTA Lisansüstü Program ve Öğrenci Performansı

Yukarıda aktarılan söz konusu lisans öğretisi, lisansüstü programa geçişte aslında kendiliğinden ortaya çıkan bir başka deneyimi göstermektedir. Bu deneyimin sonucu şudur: Müzik teknolojisi alanında lisansüstü bir eğitim olabilir mi? Elbette, hiç kuşkusuz. Peki, bu eğitim hangi programı kapsamalı, yüksek lisans mı doktora veya sanatta yeterlik mi? İşte buna yanıt vermek için lisansın deneyimine ihtiyaç var. Deneyim bize göstermektedir ki, eğer bir alan ülkemizde geçmişte örneği olmayan şekilde ilk başlatılmışsa ve halen ilk olmanın tüm özelliklerini taşıyorsa, bu durumda lisansüstünün de “ilk” ile başlaması gerekir. Bu durumda

yanıt kendiliğinden gelir: Önce yüksek lisans, sonra doktora...

1. YARIYIL						
Ön Şart	Kod	Ders Adı	T	U	AKTS	Süresi
-	MZT 5011	MÜZİK TEKNOLOJİSİNDE YAZILI ANLATIM I	3	0	6	1 Yarıyıl
Zorunlu Dersler AKTS Toplamı					6	
Seçmeli Dersler AKTS Toplamı					24	
SEÇMELİ DERSLER						
-	MZT 5017	MEDYA ANALİZLERİ I	3	0	8	1 Yarıyıl
-	MZT 5019	STÜDYO KAYIT TEKNİKLERİ I	3	0	8	1 Yarıyıl
-	MZT 5023	AKUSTİK TASARIM I	3	0	8	1 Yarıyıl
-	MZT 5025	CAD ve ELEKTROAKUSTİK UYGULAMALAR I	3	0	8	1 Yarıyıl
2. YARIYIL						
Ön Şart	Kod	Ders Adı	T	U	AKTS	Süresi
-	GSE 5012	BİLİMSEL ARAŞTIRMA TEKNİKLERİ VE YAYIN ETİĞİ	3	0	5	1 Yarıyıl
-	MZT 5028	MÜZİK TEKNOLOJİSİNDE YAZILI ANLATIM II	3	0	4	1 Yarıyıl
-	MZT 5096	SEMINER	0	2	3	2 Yarıyıl
Zorunlu Dersler AKTS Toplamı					12	
Seçmeli Dersler AKTS Toplamı					18	
SEÇMELİ DERSLER						
-	MZT 5018	MEDYA ANALİZLERİ II	3	0	6	1 Yarıyıl
-	MZT 5020	STÜDYO KAYIT TEKNİKLERİ II	3	0	6	1 Yarıyıl
-	MZT 5024	AKUSTİK TASARIM II	3	0	6	1 Yarıyıl
-	MZT 5026	CAD ve ELEKTROAKUSTİK UYGULAMALAR II	3	0	6	1 Yarıyıl
3. YARIYIL						
Ön Şart	Kod	Ders Adı	T	U	AKTS	Süresi
-	MZT 5900	TEZ	0	0	27	1 Yarıyıl
-	MZT 5800	UZMANLIK ALANI	2	0	3	1 Yarıyıl
4. YARIYIL						
Ön Şart	Kod	Ders Adı	T	U	AKTS	Süresi
-	MZT 5900	TEZ	0	0	27	1 Yarıyıl
-	MZT 5800	UZMANLIK ALANI	2	0	3	1 Yarıyıl

Şekil 2- MTA yüksek lisans programı öğretim planı ve dersler

MTA da bu ilkeden hareketle lisansüstü programına önce yüksek lisansla başladı. Bunun için lisans yapısındaki olmazsa olmaz olan ve yukarıda belirtilen dersleri kurgulamada temel olarak aldı. Bu dersleri tekrar hatırlamak gerekirse: Sinyal akışı ve yönlendirme, akustik, çevresel gürültü ve ses fiziği.

Yüksek lisansta müzik teknolojisi hedefimiz proje bazlı kuruldu. Öğretim elemanlarımızın müzik teknolojisi endüstrisinden gelen birikimleriyle daha önceden tamamlanmış projeleri, yüksek lisans derslerini oluşturmada ve içeriğini kurgulamada öncelik sağladı. Bu yoldan hareketle dersler, “CAD ve Elektroakustik Uygulamalar”, “Medya Analizleri”, “Akustik Tasarım” ve “Stüdyo Kayıt Teknikleri” olarak isimlendirildi. Bunların dışında, yüksek lisans öğretisinin vazgeçilmez ilkesi olan bilimsel çalışma yöntem ve teknikleri, programa zorunlu olarak yerleştirilen “Müzik Teknolojisinde Yazılı Anlatım” dersiyle ilişkilendirildi (Bkz. Şekil 2). Burada dikkat çeken nokta, yazılı anlatımın tamamen müzik teknolojisine yönelik olmasıydı. Böylece kendine özgü ama diğer çalışma alanlarıyla ortaklaşa hareket eden ve onları kapsayan müzik teknolojisinin literatür takibi ve bilimsel çalışma yazma/okuma eylemleri, yüksek lisans programının vazgeçilmez ve zorunlu öğretisini oluşturmıştır.

Tüm dersler göz önüne alındığında ortaya, müzik teknolojisinde öğrenci performansını belli kalıplar içine alan ancak kalıp içindeki uygulamalı çalışmalarla aslında öğrenciyi doktora pozisyonuna hazırlayan bir trafik çıkmaktadır. Bu kalıplar okuma/yazma, dinleme, kayıt ve mekân tasarlama başlıklarıyla özetlenebilir. Yani bir lisansüstü öğrencisi, lisanstan farklı olarak, mesleki hedefi bir tarafa bırakıp kendini daha öznel bir çalışmaya hazırlamaktadır. Bu da öğrenci performansında lisansa göre daha özellikli bir öğrenci deneyimi anlamına gelmektedir: Bilimsel perspektif içinde okuyan ve yazan, eleştirel dinleyen, özgün kayıt yaparak hem dinleme hem de kayıt mekânlarını tasarlayabilen ve en önemlisi, proje bazlı bir tez hedefleyen öğrenci... Bu performansla yola çıkan bir lisansüstü öğrencisi, elektroakustik sistem tasarımı-kurulumu-kullanımı, akademisyenlik ve ses/müzik kayıtları başta olmak üzere müzik teknolojisiyle ilgili diğer olası tüm çalışma alanlarını kendine hedef almaktadır.

MTA yüksek lisans programı, kuruluşundan bu yana on beş öğrenciyi kabul etmiştir. Bunlardan ikisi başarıyla mezun olmuştur. Mezun olan öğrencilerin biri müzik teknolojisi alanında araştırma görevlisi kadrosuyla akademik; diğeri, yine ağırlıklı müzik teknolojisi içeren uygulamalarıyla serbest çalışmayı tercih etmiştir.

Sonuç

Lisans düzeyiyle diğer binlerce alana kıyasla oldukça zor ve özellikli alanlardan biri olan müzik teknolojisi alanının lisansüstüne yönelik eğitim ve öğretimi daha farklı sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Programı oluşturan derslerin içerikleri, öğretim elemanlarının mesleki ve akademik birikimleri, müzik endüstrisinin programla olan ilişkisi ve daha pek çok faktör, şüphesiz müzik teknolojisinde lisansüstü eğitimin vazgeçilmez paydaşlarını oluşturmaktadır.

Konuyu akademik bir düzlemde tek bir açıdan ele aldığımızda, karşımıza sıradan bir lisansüstü kuramsal neden ve sonuç ilişkisi ortaya çıkar. Oysa bunun yerine, lisansüstü programdan önce varsa lisans programlarını taramak ve onların tecrübesinden yararlanmak, müzik teknolojisinde lisansüstünün daha net ve tüm açıklığıyla görülmesini sağlayacaktır. İşte bu düzlemde tek örnek alınacak kurum, Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi Anabilimdalı'dır. Buradan hareketle, müzik teknolojisi lisansüstü programların öğrenciye yönelik performansları daha rahat değerlendirilebilir.

Böyle bir performansın objektif temeli MTA lisans ise, lisansüstü programın öğrenciye dönük performansı en iyi MTA'nın yüksek lisans programıyla açıklanabilir. Bu program, lisanstan gelen ağırlıklı akustik dersler özelinde şekillenmiştir ve bununla birlikte, kayıt teknikleri, sinyal akışı ve elektronik gibi omurga dersler üzerine tasarlanmıştır. Dolayısıyla öğrencilerin performansları ağırlıklı olarak akustik tasarım üzerine kurulmakla birlikte, MTA yüksek lisansın ana kalıplarını oluşturan bilimsel okuma/yazma, dinleme, kayıt ve mekân tasarımı öğrenci performansını etkilemede bir ilke haline gelebilecek yapıyı teşkil etmektedir.

Lisansüstü öğrencilerin sektörel performansları, öğrencilerin öğrenimleri sırasında karşılaştıkları çok sayıda etkenle hem olumlu hem olumsuz etkilenmektedir. Olumsuz etkenler arasında ilk sırayı “mevzuat” almaktadır. Ülkemizde çok hızlı değişen öğrenim mevzuatları, lisansüstü öğrencilerin geleceğini tasarlamada pek çok soru işaretini ortaya çıkarmaktadır. Mevzuatla birlikte bir diğer olumsuz etken, ekonomik şartlar ve eğer çalışıyorsa öğrencinin işverenle olan diyalogudur. Lisansta iş hedefli öğrenci performansı, yüksek lisansta nispeten iş imkânına kavuşan öğrenciyle farklı bir boyut kazanır. Bu durumda ortaya, ekonomik şartlarla boğuşan ve varsa işverenle doruğa ulaşan bir sonuç ortaya çıkar. Bunlarla birlikte eğitim gördüğü lisansüstü kurumun uygulama olanakları ve kent yaşamı, öğrenci performansına olumsuz etki eden faktörler arasında gösterilebilir.

Ancak tüm bu olumsuzlukların yanında performansa olumlu olarak etki eden faktörler daha fazladır diyebiliriz. Sembolist sonuçlar doğuran iletişimdeki sağlıklı akış, notasyon gibi indirgemeye dayalı problem çözümleri ve en önemlisi, mesleki her olgu karşısındaki simülasyon tasarımları, müzik teknolojisi alanında lisansüstü öğrencilerin performanslarını en olumlu yönde etkileyen faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlarla birlikte ölçmede karşılaştırma-dinleme-sorgulama, sistematik düşünmede ilerici görüş ve pratik olma, yukarıdakileriyle birlikte performansı olumlu yönde arttırmaktadır.

Kaynakça

İşıkan, C. (2012a), Müzik Teknolojisi Eğitiminde DEU'da İlk Kurum: Müzik Teknolojisi Anabilimdalı'nda Eğitim ve Uygulanan Program, *Audio Technology for Music and Media (ATMM'12)*, 1-2 Kasım 2012, Sempozyum Bildiri Kitabı: ATMM International Conference, s. 144-155, Ankara

- Işıkhan, C. (2012b), "Müzik Teknolojisi Eğitiminde Bir Model: DEU Müzik Teknolojisi Anabilimdalı, *III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, 24-26 Mayıs 2012, Sempozyum Bildiri Kitabı: Müziği Algılamak, s. 193-203, Kütahya
- Ünlü, C. (2004), *Git Zaman Gel Zaman / Fonograf-Gramofon-Taşplak*, Pan Yayıncılık, İstanbul

“MÜZİK TEKNOLOJİSİNDE SES TASARIMI: KENT ODAKSAL VERİ BANKASI OLUŞTURMA”

Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi
cihan.isikhan@deu.edu.tr

ÖZET

Müzik teknolojisinde çok çeşitli çalışma alanları vardır. Bunlardan biri de ses tasarımıdır. Ses tasarımı, üretimle başlayan ve algıda anlam kazanmayla sonlanan her türden yaratıcılığı kapsar. Filimowich’e göre ses tasarımında önemli olan, sesi üretmek ve üretilen seslerle ne yapılacağına karar vermektir.

Birtakım mitolojik olguların dışında gerçek anlamda ses üretimi, sahne veya film gibi görsel şovların tüketiciye sunulmasıyla ivme kazanmıştır. 20.yy. başlarından günümüze, Foley’den Walter Murch’a kadar film sektöründe ses tasarımı o kadar önemli olmuştur ki, günümüzde sınırsız değerlerde tasarlanmış sanal ses bankaları oluşturulmuştur. Bu bankalarda amaç, görselin kendisi veya benzeriyle örtüşen tüm sesleri depolamaktır. Günümüzde söz konusu ses bankalarına ulaşmak kolaydır ama zor olan, görseli tek başına kapsayan, adeta görselin yerine geçerek onu doğrudan algıda canlandıran seslerdir. Biz buna kısaca, “kimlik” diyoruz.

Kimlik herhangi bir nesne veya canlıya ait olabilir. Bilinen veya bilinmeyen olabilir. Örneğin herhangi bir araç motoru, rüzgâr veya kalabalık konuşmalar tek başına bilinen bir kimlikken; tüm bu bilinen sesler büyük bir kentin kimliği de olabilir ve aslında, her kentin bir kimliği vardır ve kenti kent yapan seslerin dışında, algılandığında doğrudan o kenti ortaya çıkaran sesler ses tasarımında çok önemlidir.

Bu bildiri, proje aşamasındaki çalışmanın bir ön sunumudur. Söz konusu proje, İzmir özelinde kent kimliğini ortaya çıkaran bir ses bankası oluşturmaktır. Ses bankası oluşturulurken alışlagelmişin dışında farklı ses donanımları kullanılacaktır. Yüksek çözünürlükte işleminden geçirilen seslerle tamamen İzmir’e özgü veya kente ait olan bir ses bankası oluşturulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ses Tasarımı, Kent Sesleri, Ses Veri Bankası

“SOUND DESIGN ON MUSIC TECHNOLOGY: CREATING A CITY BASED SOUND LIBRARY”

ABSTRACT

Music technology is an interdisciplinary fields of study. One of these fields is sound design. Sound design includes all sorts of creativity that starts with the production of vibration and ends with a sense of perceived vibration. According to Filimowich, the important thing in sound design is to produce the sound and decide what to do with the produced sounds.

Except for a number of mythological phenomena, sound production in real sense has gained momentum with the presentation of visual shows such as scenes or films. From the beginning of the 20th century to the nowadays, from Foley to Walter Murch, sound design is so important in the film industry that since that time, virtual sound library have been created with these unlimited values. The aim of these library is to store all sounds that overlap with the visual itself or similar. Nowadays, it is easy to reach the sound library but it is difficult to reach sounds which cover the visual alone. We call this shortly, identity.

The identity can sometimes belong to any object or organism and it begins with the little and known, it continues with the big and complicated one. For example, any vehicle engine, wind or crowded talk is a small, well-known identity by itself. All these known sounds can be an

identity of a large and complex city. Every city has an identity. Except for the sounds that make up the city, the sounds directly reveal the city are very important in the identity.

This paper is a preliminary evaluation of our work which is pending approval of the project. The project is to create a sound library that reveals the identity of İzmir. While the sound library is created, different sound equipment will be used as usual. Using the high-resolution sounds, we will create a sound library that is entirely unique to İzmir or belongs to the city.

Key Words: Sound Design, City Sound, Sound Library

GİRİŞ

Bilimsel etkinliklerde sunulan bildirilerin hemen hemen çoğu, tamamlanmış çalışmaların sunumuna yöneliktir. Bilimsel açıdan beklenenin de zaten bu olduğu etkinliklerde bazen ve tabii olarak, henüz gelişimi devam eden, sonuçlanmamış çalışmalar da sunulmaktadır. Ancak, neredeyse hiçbir bilimsel etkinlikte geleceğe, henüz başlamamış bir çalışmanın görücüye çıkarılmasına pek müsaade edilmez. Oysa bir bilim insanı için bu türden çalışmalar, veri toplamak veya çalışmanın geleceği konusunda karar vermek açısından oldukça değerli ve önemlidir.

Yaklaşık bir yıl kadar önce, verdiği ses prodüksiyonu dersleri ve sinema sektöründeki ses üretim/kurgu çalışmalarıyla tanınan müzik teknolojisi yüksek lisans öğrencimizin sektörel ihtiyacı göz önüne alarak ortaya attığı fikirle bilimsel bir proje gelişmeye başladı. Sektör çalışanları ve akademisyenlerden oluşturulan bir ekip, bir yıllık süre içinde yapmış olduğu beş toplantıyla projeye kuramsal olarak son şeklini verdi ve başvuruda bulundu. Bu bildiri, başvurusu henüz onay aşamasında olan bu projenin içeriğini kapsamaktadır.

Proje, içindeki sesleriyle bir şehrin neresi olduğunu tespit ettirecek ses bankasını hedeflemektedir. Projede öncelik, kente ait-yalnızca o kenti simgeleyen seslerdir. Ancak böyle bir durumun nispeten sayıca az bir sesi kapsayabileceği düşüncesiyle, genel bir izlenim olarak dinlenildiğinde kent kültürünün bir parçası haline gelmiş sesler de projenin kapsamı içindedir.

Görsel Amaçlı Ses Tasarımı ve Ses Bankaları

1900’lü yılların başlarında Amerika’da sesli film sektörü tüm dünyaya yayılırken, Los Angeles-Bishop’da belediye çalışanı olarak hayatını kazanan Jack D. Foley, geleceğin ses bankalarını şekillendireceğini eminim hayal bile etmemiştir. Şehre gelen film yapımcılarına sette marangozluktan yeme-içme servisine kadar kolaylıklar sağlayan Foley, çekimler sırasında eline geçen her malzemeye ses efektleri üreterek film yapımcılarını kendine hayran bıraktı (Ament 2014: 5). İşte henüz o tarihlerde Foley sayesinde ortaya çıkan ve günümüzde zetta baytlarca olduğu tahmin edilen ses bankaları, içeriğindeki seslerle başından beri hep aynı şeyi hedeflemiştir: Bir prodüksiyonda görseli oradaymış gibi desteklemek...

Foley sonrası ses bankası oluşturma çalışmalarında bir sonraki sırayı Hollywood şirketlerinin aldığını görürüz. Universal Pictures, Lucas Film, Warner Bross. gibi dünya devi şirketler, film endüstrisine yön vermelerinin yanında piyasaya sundukları ses bankalarıyla bilinirler. Kısa bir süre sonra, 20.yy ikinci yarısından itibaren gelişen teknolojiyle birlikte tek işi ses bankası olan BoomLibrary gibi şirketler ortaya çıkmaya başlar. Bu şirketler, günümüz sese aç diğer tüm sektörel ortaklar sayesinde sayısız ses bankası örneklerini halen kullanıcılara sunmaktadırlar (Işıkhani 2014: 6).

Bir ses bankası, kaynağına göre sınıflandırılarak aranılmalı kolayca bulmak için çok iyi dizinlenmiş yüksek çözünürlüklü seslerden oluşur (Yewdall 2011: 43). Her bir ses, kaynağına yerinde (alandan) yerleştirilmiş genelde *shotgun* tip yüksek kalite mikrofon ve kaydedicilerle alınarak stüdyo ortamında bir dizi işleminden geçirilip depolanır. Bankadaki seste önemli olan, geniş bir frekans yanıtına (*frequency response*) ve örnekleme/niceleme değerleriyle yüksek

çözünürlüğe sahip olmak ve bu nitelikleriyle kullanılacak prodüksiyona canlılık katmaktır (Smith 2001:55).

Günümüz prodüksiyon amaçlı ses bankalarında akla gelebilecek her türden ve gruptan sese ulaşmak mümkün. Ulaşılamayan durumlarda ise tek çare, istenilen sesi yeniden üretmekten, yani kaynağında kayıttan geçiyor. Profesyoneller için yeniden üretim kolay olsa da hem iş gücü hem de kaybedilecek zaman açısından en değerlisi her zaman ses bankasını kullanmak olmuştur. Dolayısıyla ses bankası, günümüzde tüm prodüksiyonlar için vazgeçilmezdir.

Projemizi kurgulamadan önce biz, hem film için ses üretiminden gelen tecrübemizle hem de ses üretimi üzerine yapılan bilimsel çalışmaları incelediğimizde, ses bankalarında en sıkıntılı olan ses gruplarından birinin kent sesleri olduğunu saptadık. Çünkü günümüz ses bankalarındaki kent sesleri yalnızca kenti çağrıştıran sesleri içerir, hangi kent olduğunu değil. Etiketinde yazmadığı sürece bankada kent için kullanılacak sesin nereye ait olduğunu bilemezsiniz. Oysa bankadaki herhangi bir ses veya tını insanda kaynağını nasıl çağrıştırıyorsa, prodüksiyonlar için algılanan tının yalnızca bir kent sesi olmasının yanında, hangi kentin sesi olduğu da günümüzde en çok talep edilen özelliklerden biri haline gelmiştir. Sadece ülkemizde değil dizi gösterimlerinin ultra sayılara vardığı diğer ülke prodüksiyonları bu ihtiyaca en iyi örnekler.

Daha önce hiçbir kurum veya kuruluş tarafından, İstanbul dahil, prodüksiyon amaçlı kent odaklı bir ses bankası oluşturulmamıştır. Projenin geneli itibarıyla ortaya çıkacak sonuç Türkiye için bir ilk olacaktır. Diğer taraftan elde edilecek ses bankası, çekimleri İzmir’de devam eden veya yapılacak olan film ve dizi prodüksiyonları tarafından kullanılabilir.

Diğer taraftan, ses bankası oluşturulurken kullanılacak bilimsel yöntemlerdeki bazı teknikler bu projeyle birlikte ilk defa denenecektir. Örneğin bunlardan biri, ses kayıt aşamasında kullanılacak amacı farklı tasarlanmış bir ses kayıt donanımı; diğeri, ses düzenleme (*editing*) sırasında kullanılacak ses işleme yazılımlarıdır. Alanına bilimsel katkı sağlayacak söz konusu bu çalışmaları kısaca özetlemek gerekirse:

Proje Çalışması ve Hedefler

Amacın tamamen “kent odaklı” bir ses bankası oluşturmak olduğu projenin hedef kitlesi ses prodüksiyonu çalışanlarıdır. Bu nedenle oluşturulacak sesler bir prodüksiyonda kullanılmak üzere işlem göreceğinden kayıttan miks ve mastering aşamasına kadar yüksek kalite hedeflenmiştir.

Şimdiye kadar yapılan ses bankası çalışmalarında, alana ait gerçek (doğal) sesi yakalayabilmek için insan faktörünün olmadığı ortamlarda daha başarılı olunduğu gözlemlenmiştir. Çünkü alandaki insan faktörü, sesin doğal kaynağının önüne geçerek, daha sonra düzeltilmesi imkânsız sonuçlara yol açar.

Söz konusu faktör, donanım ve kullanıcılarına meraklı insanlardır. Mikrofona yaklaşarak kullanıcıyla konuşmaya çalışma, uzaktan seslenme veya soru sorma, yorum yapmaya çalışma vs. gibi birçok davranış maalesef alan kayıtlarında doğal olanı bozar.

Söz konusu eğer insan faktörlü bir sıkıntıysa çözüm her zaman mümkündür ve şimdiye kadar ülkemizde yapılan çalışmalarda genellikle bu sıkıntının üstesinden gelmek için iki yöntem kullanılmıştır: Alan ve insan seslerini ayrı-ayrı kaydedip sonradan birleştirilerek sanal bir doğal ortam yaratmaya çalışmak veya alanda yaratılmış (oraya getirilmiş) bir kitleyle ses kaydının sınırlarını zorlamak.

Alan ve insan seslerini ayrı-ayrı kaydedip sonradan birleştirilerek sanal bir doğal ortam yaratmaya çalışmakta engel zamandır. İnsansız bir alan başlangıçta kayıt için uygunmuş gibi görünebilir ancak bu aşamadan sonra özellikle stüdyo ortamında insan sesi kaydetmeye çalışmak ve ardından gelecek miks çalışmaları, tek bir mekân için günler, bazen aylar sürebilecek uzun soluklu bir çalışmayı zorunlu kılar. Diğer taraftan, nispeten doğal olanla yapay kaydedileni öyle değilmiş gibi yaparak birleştirmeye çalışmak, zamansal açıdan bir diğer sorundur.

Alanda bir kitle yaratmaya çalışmanın dezavantajı tarama ve paradır. Tarama, ses alınacak alanda konuşlandırılabilir insanları bulmaktan geçer. Bu eylem ciddi bir organizasyon süreci gerektirdiğinden, beraberinde aynı oranda bir masrafın ortaya çıkmasını sağlar.

Bu noktada insan faktörüne geri dönelim: Mikrofona yaklaşarak kullanıcıyla konuşmaya çalışan, uzaktan seslenme veya soru sormaya çabalayan, yorum yapmaya çalışan vs. gibi davranışlar. Aslında bu türden istenmeyen davranışlar, oraya bir iş için gelmiş ancak işi gereği birçok donanımı üzerinde bulundurması gereken ses kaydedicinin alanda en göze batar hale gelmesinden kaynaklanır ve bir parça da doğal kabul etmek gerekir. Diğer taraftan bu insanlar, sesi kaydedilen alanın doğallığını ortaya çıkaran gerçek kaynaklardır. Dolayısıyla teknik açıdan tüm olumsuzluklarına rağmen bu insanlardan vaz geçerek yukarıda belirtilen yöntemleri kullanmak, hedef olan en doğalını kaydetmeden sonuca ulaşmak, kısaca bizim açımızdan yanlış bir çalışmadır.

Bizim projemizin kayıt aşamasında ilk olan, en az görünürlükle sesin kaydedileceği alanda bulunmaktır. Bunun için shotgun mikrofonlar, boom tipi donanımlar, uzun kablolar ve ağır kaydediciler yerine, tüm bu donanımları üzerinde bulunduran tek bir donanım kullanmak sonuca ulaşmakta yeterli olacaktır. Bu noktada akla gelen ilk soru bu donanımın ne olduğudur.

Yaklaşık sekiz yıldır Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo ve Televizyon Bölümü için verdiğim Yayıncılıkta Ses Teknolojisi ve Mikrofonlar dersimde, özelde iletişimcilerin genelde görsel amaçlı tüm çalışanların kullandığı ses kayıt cihazlarının, bu proje kapsamında kullanılabilmesi düşüncesindeyim. Üzerinde birden fazla mikrofonuyla, yüksek çözünürlüklü kayıt ortamıyla ve en önemlisi küçük boyutlarıyla bu türden kaydediciler, alanda ses almada yukarıda belirtilen insan faktörünü en aza indirgeyecek ve hatta tamamen ortadan kaldırabilecek bir yapıya sahipler.

Bu türden donanımların mekâna doğru yerleştirilmesi, mikrofonlamada doğru açıların yakalanması ve ortamın büyüklüğüne göre doğru parametrelerin tercih edilmesi, şimdiye kadar belki uygulansa bile kuramsal olarak sunulmayan bir yöntem. Projenin kayıt aşamasında bu türden bir yöntemle biz, bir taraftan farklı amaçla kullanılan bir donanımın aslında diğer amaçlarla da kullanılabilmesini göstererek, uygulama sırasında yapılanların tamamını yazıya aktarıp gelecek çalışmalara örnek olmayı, o çalışmaların daha etkili ve hızlı olmalarını sağlamayı hedeflemekteyiz.

Profesyonel ses kayıt ortamlarında kullanılan yazılımların hepsi, birden fazla ses kaynağını kaydedebilecek, onların mikslerini yapabilecek ve birçok sanal ortam donanımı kaydedilene müdahale ettirebilecek düzende tasarlanmıştır. Bu tasarım, başından sonuna *in-line* adı verilen bir kurgulama içinde sürdürülür. Sonuçta ortaya çıkan ürün müzik ağırlıklıdır ve yıllardan bu yana bu türden çalışmaların bilimsel zemindeki hareketi, teknolojinin günümüzdeki olanaklarıyla birlikte ses kayıt uygulamalarını oldukça ileri seviye bir noktaya taşımıştır.

Müzik üretim amaçlı böyle bir süreçte kullanılan yazılımlar, aslında, projemiz kapsamında elde edilen ses kayıtları için de kullanılabilir. Bununla birlikte, özellikle ses ve müzik üretiminde kullanılan sanal işlemciler, kayıt amaçlı yazılımlarla birleştirildiğinde, ses tasarımının gücünü arttırabilir.

Bu varsayımdan hareketle, kayıtlar süresince elde edilen ses kaynakları, min. 192kHz örnekleme frekansı ve 24 bit nicelme değerine sahip ses kartından geçirilerek, sektörde en sorunsuz çalışan MacOS tabanlı bilgisayar ortamına aktarılacak ve tüm diğer işlemleri bu ortamda yapılarak sese kullanılacak son şekli verilecektir.

Elde edilen her bir ses, depolama amaçlı etiketlenecektir. Sektörde ses bankası adı verilen bu depolamada her bir ses dosyası, öznitelikleri başta olmak üzere kaynağa ait tüm parametreleriyle sanal ortamda kalıcı olarak etiketlenir ve dizinlenir.

Sonuç

Çok değil yaklaşık yüz yıllık bir geçmişe sahip olan müzik teknolojisi, her alanda olduğu gibi günümüze dek kendi alanında çok farklı alt çalışma alanlarını yaratmıştır: Ses kayıtları, stüdyolar, sahne seslendirme, akustik, müzik altyapı düzenleme bu alt alanlardan en yaygın olanları. Bunlar içerisinde bir de kısaca “ses tasarımı” olarak adlandırılan alan, diğerleriyle birlikte günümüzde en yaygın olarak kullanılan müzik teknolojisi alt alanlarından biridir. Ses tasarımı, beraberinde tasarlanan ve üretilen seslerin depolanmasını gerektirir ve literatürde bu depolama alanlarına ses bankası veya veri bankası adı verilir. Bankadaki sesler müzikten film seslendirmeye pek çok sektör için vazgeçilmezdir. Ancak ses bankası denildiğinde hiç kuşkusuz akla ilk gelen film veya dizi seslendirmeleri örneğinde olduğu gibi tüm görsel amaçlı prodüksiyon çalışmalarıdır.

Prodüksiyon kapsamına akla gelen her türden ses girer ve bu seslere günümüz ses bankalarında ulaşamamak neredeyse imkânsızdır. Dolayısıyla bir ses bankası için artık önemli olan tek bir ses değil, tematik denilebilecek sesler bütünüdür. Eğer bankadaki sesler giderek bir kültüre ait olmaya, bir bütünü temsil etmeye başlarsa prodüksiyonlar için vazgeçilmez hale gelebilir. Bu türden vazgeçilmez olan prodüksiyonlarda aranan ses bütünlerinden biri de kent sesleridir.

Yirmi dört saat yaşayan ve bir kimliğe sahip olan kentlerin sesleri de bir kenti sembolize edebilir. Bu hipotezden yola çıkarak hazırlanan ve bu bildirinin konusu olan kent sesleri de İzmir’e ait olacak şekilde tasarlanmıştır. Proje, İzmir kenti özelinde kent odaklı sesleri kaydedip stüdyo ortamında işleyerek, prodüksiyona yönelik bir ses bankası altında kullanıcılara sunmayı hedeflemektedir. Proje çalışanları ve donanımları tamamen bu özelde tasarlanmıştır.

Projenin iş akışı içerisindeki ilk iki aylık dilimi, İzmir’i işitsel olarak çağrıştıran sesleri tespit etmek içindir. Bu süreçte, sesler, edebiyattan yönetmenliğe şehir planlamadan mimariye kadar çok sayıda disiplin çalışanlarının bir araya gelmesiyle ortaya çıkarılacaktır. Hemen ardından tespit edilen mekânlarda kayıtlar yapılacak ve ham sesler stüdyoda işlenmek üzere sanal ortama aktarılacaktır. Ses işlemelerin ardından hedef, herhangi bir medya ortamına aktarılan sesleri prodüksiyon çalışanlarına yönelik olarak piyasaya sunmaktır.

Kaynakça

- Ament V.T. (2014), *The Foley Grail: The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation*, 2nd Edition, ISBN-10: 0415840856, Focal Press
- Işıkhân C. (2016), Music and Audio Production for Documentary Films: Over The Example of a Particular Documentary: Yılan Hikâyeleri (Serpent Stories), *The Journal of Academic Social Science (ASOS Journal)*, Year 4, V. 25, March, pp.1-7
- Smith M.T. (2001), *Audio Engineer’s Reference Book*, Focal Press, UK
- Yewdall D. L. (2011), *Practical Art of Motion Picture Sound*, 4 Edition, ISBN-10: 0240812409, Focal Press

“BOYUTSAL SES TEKNOLOJİSİNDE “ATMOS” SİSTEMLER”

Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN & Cenk AKBULUT

Dokuz Eylül Üniversitesi

cihan.isikhan@deu.edu.tr & ccakbulut@gmail.com

ÖZET

Kulak, kaynağa göre yön ve mesafe parametreleriyle insanda boyutsal bir bilinç yaratır. Algıyla sonlanan sesteki boyutsallık, tarihsel süreçte sahne performansları ve mimari yapılarla dinler kitleye sunulurken, 19.yy. başlarından itibaren sesin elektrikle taşınabilmesiyle yerini elektrikli ses sistemlerine, bir başka ifadeyle *mono’dan surround’a* uzanan boyutsal ses teknolojisine bırakmıştır.

Mono sistemlerde ses kaynağı, elektrik ortamına aktarıldığında boyutsallığını yitirmekte ve konumu algılanamaz hale gelmekteydi. Bu sorun *stereo* ile kısmen çözülmüş ve sonrasında giderek gelişerek *mono’dan surround’a* uzanan bir serüveni beraberinde getirmiştir. Bu süreçte 1950’lerde *ambiophony*, 1960’larda *quadrophony*, 1980’lerde önce analog ve sonra dijital *surround* sistemler geliştirilmiştir.

Boyutsal ses teknolojisinin müzik endüstrisindeki ilk denemeleri, 1940’ta Fantasia filmiyle olmuştur. 1950’lerde Alman besteci Karlheinz Stockhausen, “Gesang der Jünglinge” eserinde *quadrophonic* denemeler yapmıştır. 1967 yılında Pink Floyd’un İngiltere’de gerçekleştirdiği *quadrophonic* konseri, boyutsal ses teknolojisiyle gerçekleşen ilk sahne performansıdır. Diğer taraftan, Dolby firmasının ve onu takip eden diğer firmaların çıkardığı 5.1 *surround* ses sistemleri 1980’lerde ev kullanıcısıyla buluşmuştur. Böylece boyutsal ses teknolojisi daha yaygın hale gelmiş, *surround* kayıt ve miks işlemleri hız kazanmıştır. Tüm bu gelişmeler gösteriyor ki, boyutsal ses çalışmaları aslında görsel öğelerle bütünleşmiş ses efektlerini, panoramik alanda hareket edebilen yeni tınıları ve etkileri mümkün kılmıştır. Bununla birlikte müzisyen performansları ve ev kullanıcılarında olduğu gibi dinleyicilerin performansa göre konumlandırılmaları boyutsal ses teknolojisinin ortaya çıkardığı tümleşik performanslara örnektir.

Boyutsal ses teknolojisinin yüz yıllık tarihsel süreci içinde yaklaşık üç yıl önce kendini gösteren ve bu bildirinin konusu olan Atmos ise, *mono’dan surround’a* olan serüvenin günümüzdeki durağıdır. Dolby firması tarafından geliştirilen Atmos ile kısıtlı olduğu savunulan boyutsal ses teknolojisinin sınırlarının genişletildiği ve dinleyicilere yeni deneyimler sunulduğu iddia edilmektedir. Günümüzdeki Atmos uygulamalarında insan odaklı boyutsal bilincin sınırları zorlanırken, ses kaynağı üretiminde geçmişte hiç olmadığı kadar doğal olan hedeflenmektedir. Atmos bu hedefleriyle ses üreticisinden kayıtçısına, müzisyeninden dinleyicisine kadar tümleşik performansı da yakından etkilemektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Teknolojisi, Boyutsal Ses, Dolby Atmos

“ATMOS SYSTEMS IN SPATIAL SOUND TECHNOLOGY”

ABSTRACT

The ear creates a dimensionally consciousness called spatial sound using some parameters such as direction or distance of sound source. While the sense of spatial sound was presented to religions with architectural constructions and stage performances in the historical process, after 19th century, the spatial sound has been moved to electric systems, in other words, to the spatial sound technology that extends from mono to surround.

In mono systems, when the sound source has been transmitted to electrical environment, its dimensionality and position would become unrecognizable. This problem is partially solved by

stereo techniques and then gradually evolves to bring an adventure from mono to surround. Then, ambiophony in the 1950s, quadrophony in the 1960s and finally in the 1980s analogue and digital surround systems were developed.

Fantasia, which is a 1940 American animated film produced by Walt Disney, is the first experiment of spatial sound technology in the music industry in 1940s. In the 1950s, the German composer Karlheinz Stockhausen arranged some quadrophonic experiments called "Gesang der Jünglinge". Pink Floyd's quadrophonic concert in 1967 was the first stage performance with spatial sound technology. On the other hand, the 5.1 surround sound systems released by Dolby and other companies following it met with pioneers in the 1980s. Thus, spatial sound technology has become more common and surround recording and mixing operations have gained speed. However, musicians' performances and custom listeners according to performance, such as at home users, are examples of integrated performances that dimensional sound technology has emerged.

Atmos developed by Dolby, which is the subject of this paper, is surround techniques at the end of the spatial sound technology from mono to surround. It is claimed that Atmos are widening spatial sound technology and new experiences used by Atmos are offered to listeners. While the limits of human-focused spatial consciousness are being challenged in today's Atmos applications, it is aimed to be as natural as ever in sound source production. Atmos is closely influencing the integrated performance from the sound producer to the recorder, from the musician to the listener.

Key Words: Music Technology, Spatial Sound, Dolby Atmos

“SOSYAL MEDYADA KÜLTÜREL TURİZM ETKİNLİKLERİNİN AKTARIMINDA YÖRESEL MÜZİK OLGUSU”

Damla İSKENDER

Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Anabilim Dalı
damla.iskenderr@gmail.com

ÖZET

Sürekli gelişen ve değişen dünya teknolojisi içerisinde internet kullanımı hayatımızın vazgeçilmez alışkanlıklarından biri olmuş ve ihtiyaçlarımıza hızlı yanıt vermesiyle, gündelik yaşam pratiklerimizden biri haline gelmiştir. İstatistikî veriler incelendiğinde internet kullanıcılarının önemli oranlarda sosyal medyayı da kullandıkları görülmektedir.

Sosyal medya kullanımı, fikir alışverişi, deneyim aktarımı ve aynı zevke sahip kullanıcıları ortak bir çatı altında toplamaktadır. Böylece, erişilebilirlik, hızlı etkileşim, akılda kalıcılık ve yayılım avantajlarına sahip olan sosyal medya, turizm sektörü için uygun bir pazar haline gelmekte ve kültür turizmi de bundan payını almaktadır.

Organizatörler, aktivite grupları ve kişisel hesap kullanıcıları yapmış oldukları tanıtımlar aracılığıyla, kültür turizmi faaliyetlerini sosyal medya üzerinden öne çıkarmaya çalışmakta ve bu tanıtımlarda yöresel müzikler de kullanılmaktadır. Buna bağlı olarak sosyal medyada yayınlanan kültürel aktivitelerdeki yöresel müziklerin görsel-işitsel paylaşımları kullanıcılar tarafından ilgi görmek ve hatta kullanıcıların kişisel hesaplarından paylaşım yapması yoluyla daha da yaygınlaşmaktadır.

Bu bildiride kültür turizmi faaliyetlerinin sosyal medya üzerinden duyurulması ve katılım oranının medya gücüyle artırılmasında 'yöresel müzik' faktörünün yeri ve etkilerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Çalışma süresince Facebook, Twitter, Instagram, Youtube gibi sosyal medya organlarında kişisel hesaplar açılarak, arama motorlarında kültür turizmi ile ilgili belirlenen anahtar kelimeler yoluyla aramalar yapılmış ve çıkan sonuçlar incelenmiştir. Özellikle son yıllarda sosyal medyada geniş bir etkileşim ağına sahip olmaya başlaması ve içeriğinde kardan adam yapımı, lazboard gibi aktivitelerin yanı sıra yöresel konser organizasyonları ve tulum dinletileri gibi yöresel müziklerin de sergilenmesi nedeniyle 2017 yılında 10.su gerçekleştirilen 'Ayder Kardan Adam Şenliği' çerçevesinde Rize iline bağlı Çamlıhemşin ilçesinde alan çalışması gerçekleştirilmiştir.

Bildiride, sosyal medya üzerinden görsel-işitsel paylaşımlarla duyurulan kültür turizmi aktivitelerinde müzik kullanımının yerine vurgu yapılacak, diğer birçok yöresel bölgesel özellikle birleşerek kültürel zenginliklerin sunumunda ve çeşitliliğinin gösterilmesinde müziğin ne denli etkin rol oynadığı görsel-işitsel örneklerle birlikte sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültür Turizmi, Yöresel Müzik, Sosyal Medya

“REGIONAL MUSIC AS A MATTER OF FACT IN THE CONVEYANCE OF CULTURAL TOURISM ACTIVITIES IN SOCIAL MEDIA”

ABSTRACT

Within the continuously developing and changing world technologies the utilization of the internet has become one of the indispensable habits of our lives and by rapidly responding to our needs, it has grown into being one of our daily life practices. Analysis of statistical data shows that internet users use social media at a significant rate.

Social media usage gathers exchange of ideas, transfer of experience and users sharing the same taste beneath the same roof. Thus, social media, holding the benefits of accessibility, rapid interaction, memorability and dissemination, has become a suitable market for the tourism sector and cultural tourism in particular has received its share.

Organizers, activity groups and personal account users try to highlight cultural tourism activities via social media by making publicity and in this publicity regional music is also being used. Consequently, the video-audio sharing of regional music used in cultural activities that are published in social media attracts the interest of the users and becomes even more prevalent by users sharing them through their personal accounts.

With this study, it is aimed to show the position and effect of the factor of ‘regional music’ on the announcement of cultural tourism activities via social media and on the increase of the participation rate by dint of media.

During the study, personal accounts were created on social media such as facebook, twitter, instagram and youtube, and made researches on search engines by keywords related to culture tourism and the results were analyzed. In recent years, due to the start of having a wide network interaction on social media and the form of building snowman, lazboard as well as local concert organizations and bagpipe auditions were exhibited, the field operation related to "10th AYDER SNOW FEST", in 2017, was carried out in Çamlıhemşin, Rize.

In the proclamation the usage of music on culture tourism activity announcements through audio-visual sharing by means of social media will be emphasised and presented along with audio-visual examples of how the music plays an effective role in the presentation of cultural wealth in conjunction with many other local, regional features and diversities.

Keywords: Cultural Tourism, Regional Music, Social Media

GİRİŞ

Yıllar geçtikçe içerisinde bulunduğumuz teknoloji dünyası değişmekte ve her gün bir diğerinden daha farklı uygulama alanları ile yenilikçi prensiple karşımıza çıkarak hayatımızın büyük bir çoğunluğunu kapsamı içerisine almaktadır. Teknolojinin bu devinimi ile birlikte internette hayatımızın önemli bir bölümü üzerinde rol oynamaktadır.

İnternet; İstedğimiz bilgilerin elimizin altına gelmesi, ulaşım, iletişim gibi birçok faktörle birleşerek o an içerisinde ya da gelecek odaklı birçok programımız içerisinde yer almaktadır. Bireysel ya da kurumsal birçok bilgisayarın birbirine bağlı olduğu bu sistem içerisinde internet hızla büyüyen bir ağ olarak interaktif olmasının yanı sıra toplumsal anlamda büyük çeşitliliğin sağlandığı bir mekândır. Sürekli değişimi ve gelişimi ile internet zaman içerisinde web1’in salt okunur halinden sıyrılarak 2004’de web2’nin ilerleyişi ile ikinci nesil iletişim araçlarını temsil etmeye başlamış ve internet kullanıcılarının ortak bir kullanım alanı haline gelerek ağırlık noktasını kullanıcılar üzerine odaklamıştır.

Kullanıcı odaklı medya gelişimi ile birlikte kişiler etkileşim haline geçmiş ve ortaya çıkan sosyal ağ siteleri ile karşılıklı iletişim kurmaya başlamıştır. Bu sayede video, mikroblog, fotoğraf ya da durum paylaşımı imkânı getiren sosyal medya ortamları oluşmaya başlamış ve bu platform süreç içerisinde günlük hayatın alışkanlıklarından biri olmuştur.

Oluşturulan içeriklerin yayınlanması ile geniş kitlelere dağılımı sağlayan sosyal medya uygulamaları bünyesinde kullanıcı sayısını arttırdıkça birçok sektör içinde geniş bir kullanım haline gelmiştir. Sosyal medyayı bu şekilde kullanan sektörleri incelediğimizde Turizm sektörü bu alanda önemli bir rol oynamaktadır. Sektörün, kullanıcıya karşı tutumunu ele alınca sosyal medyanın ‘Çağırma- Seslenme’ politikasını en verimli şekilde değerlendirdiği görülür. Bu yol üzerinden ilerleyen firma acenteleri, oteller, işletmeler daha fazla turist çekebilmek adına sesini en iyi şekilde duyurmaya, dikkat çekmeye çalışmakta ve etkinlik, tanıtım videoları, e-broşür, fotoğraf yoluyla insanlara ulaşmaktadır. Yapılan araştırmalar incelendiğinde turizm sektörünün bugün büyük çoğunlukla faaliyetlerini kullanıcı oranının en yüksek olduğu sosyal medya uygulaması olması neticesiyle facebook üzerinden duyurduğu görülmektedir. Aynı zamanda

kullanıcıların ‘etiketleme’ seçeneğini kullanarak aradıkları turizm başlığını rahatlıkla buldukları, ulaşabildikleri ve kullanıcı yorumları ile fikir sahibi olabildikleri görülür.

Turizmin içeriğine baktığımızda Türkiye üzerinden incelersek sahip olduğu özellikler ile ‘Kültür Turizmi’ önemli bir tercih alanını oluşturmaktadır. Halk kültürünün turizmde önemli bir boyut kazanmasıyla birlikte halk kültürü yeni bir eksen kazanmış ve bununla birlikte küreselleşmeye ve değer kazanmaya başlamıştır. Kültür turizmi bir bölgenin doğal kaynakları, tarihsel yapıları, yemek, içmek, müzik, folklor, kılık kıyafet, gelenek görenek gibi oraya ait birçok özelliğin gezi endüstrisi ile birleşmesinden meydana gelmektedir. Sosyal medya ile arasındaki ilişkiyi incelediğimizde özellikle Facebook üzerinden ona ait bir özellik olan ‘Etkinlik Oluşturma’ ile kültür turizmi kapsamında festivallerin büyük ilgi topladığı görülmektedir.

Festival kavramını ele aldığımızda Türk Dil Kurumu’na (TDK) göre gerçekleştirme amacına bağlı olarak farklı tanımlamalar görmek mümkündür. Tanımlamalar üzerinden çalışmanın içerisinde tercih edilen örneğe bağlı incelediğimizde festival, bir bölgenin en ünlü ürünü için yapılan gösteri, şenlik olarak açıklanabilir. (TDK,2017) Festivaller, hem dünya insanları arasındaki dostluğu pekiştirirken, hem de tanışılan yeni kültürlerle ve yaşamlara duyulan merakı körükleyerek insanları yeni yerler görmeye teşvik etmektedir (Çulha, 2008: 1828) Festivaller belirli tarihler arasında gerçekleştirilen o ana sıkıştırılmış bölgeye özgü birçok özelliği içerisinde barındırır.

Buradan yola çıkarak çalışma içeriğini desteklemek amacıyla örneklem olarak seçilmiş ‘Ayder Kardan Adam Festivali’ hakkında bilgi vermemiz gerekirse; Ayder Kardan Adam Festivali, Rize’nin Çamlıhemşin ilçesine bağlı Ayder yaylasında, Çamlıhemşin Doğa Sporları İhtisas Kulübü (ÇADOSK) tarafından 2008 yılından beri gerçekleştirilmektedir. Festival kışın yoğun kar yağışı alan bölgede genellikle ocak ayında gerçekleşmekte ve iki gün sürmektedir. Festivalin içeriğinde, kardan adam ve biatlon yarışmaları, ³Lazboard, kayak eğlenceleri, tulum dinletileri, konser organizasyonları gibi birçok etkinliği içerisinde barındırmaktadır.

Gerçekleştirilen festivali Sosyal Medya-Yöresel Müzik Olgusu ilişkisi içerisinde incelediğimizde ilk olarak Mediation (Dolayım) kavramı içerisinde ele alıp daha sonra sosyal medya üzerinden paylaşımındaki neticeleri açıklamak doğru olacaktır.

Mediation (Dolayım), ileten ile iletilen arasında aktarımı sağlayan zincirdeki bütün öğeleri kapsar. Bunu sosyal medya üzerinden ele aldığımızda otel işletmeleri ve organizasyon kurucuları arasında sosyal medya bir aktarım aracı olabileceği gibi aynı zamanda müzik de burada sosyal medya paylaşımları ile kişiler arasında bir aktarım köprüsüdür. Ayder Kardan Adam Festivali üzerinden değerlendirdiğimizde Yöresel müziğin Dolayım’daki aktifliğini incelersek festivalin adı ‘Kardan Adam Festivali’ olarak geçmesine rağmen organizasyonun önemli bir kısmını konser etkinliklerinin ve tulum dinletilerinin kapsadığını görürüz.

Dolayım içerisinde festivalin, sosyal medya üzerinden verilmesinde yöresel müzik aktarımını dört başlık altında ele almak gerekir. Bunları;

Eğlence,

Etkileşim/İletişim,

Kültürü Yaşatmak ve

Reklam/Tanıtım olarak incelemek mümkündür.

Bu maddeleri ‘Ayder Kardan Adam Festivali’ örneği üzerinden incelediğimizde;

1-Eğlence:

Etkinlik ‘kardan adam’ temasıyla isimlendirilmiş olsa da eğlence unsurunun çoğunluğunu yöresel müzik aktivitelerinin oluşturduğunu görürüz. Facebook, YouTube gibi

³ Lazboard(Üzme Tahtası) : Yüksek dağlardaki çam ağacından yapılan, eni 30-35 cm, boyu 150-160 cm civarında olan, yön vermek için fındık ağacından bir sopanın monte edilerek kullanıldığı, altına hızlanabilmesi için iç yağ sürülen Doğu Karadeniz bölgesinde kullanılan kayak aracı.

sosyal medya platformlarında festival ağırlık noktası tulum eşlikli horonlar ve konser etkinlikleri ile paylaşım göstermektedir.

Eğlence yönüyle ele aldığımızda, insanların günlük hayatın stresinden uzaklaşmak, kendine fırsat ve zaman ayırmak oraya ait olanı keşfetmek ve deneyim kazanmak için festivale katıldıkları görülür. Sosyal medya üzerinden aktardıkları paylaşımlarına baktığımızda hem o an kendi eğlencelerini hesaplarından yansıttığını hem de paylaştıkları horon ya da tulum dinletisi ile çevrelerine görsel ve işitsel anlamda eğlence imkânı sunmuş oldukları görülür.(Örnek 1). Kullanıcılar paylaşımlarını o an orada icra edilen yöresel müzik eşliğindeki dans performansı üzerinden gerçekleştirebileceği gibi oraya ait olan yöre müziğini paylaştıkları video klibe ekleyerek de aktarımı sağlamaktadır.

Örnek 1: (<https://www.youtube.com/watch?v=LbEQrYotOxs>)



6nci kadam adam senlikleri Ayder 2013 horon



Halis Dönmez

Abone ol 202

158 görüntüleme

+ Ekle Paylaş ... Daha fazla

1 0

2-Etkileşim/ İletişim:

Sosyal medya uygulamaları üzerinden yöresel müzik olgusuna baktığımızda bir diğer aktarım başlığı olarak etkileşim/ iletişim karşımıza çıkar. Buna ilk olarak kültürel anlamda etkileşim örnek verilebilir. İnsanlar farklı kültürlerden sunumlar izleme imkanına sahip olduğunda olumlu, olumsuz bir etkileşim içersine girebilir. Aynı zamanda izleyende bir merak unsuru oluşturarak oraya gitme, orada bulunma isteği oluşturabilir. Bu da kültürel turizm etkinliklerine katılımı arttırabilir. Buradan yola çıkarak bunu paylaşılan yöresel müzikler aracılığıyla yapabileceği de görülür(Örnek 2a). Yöresel müzik videolarının paylaşımı ile kültürel etkileşimin yanısıra kullanıcılar arasında eleştirel anlamda iletişime de yol açar. Organizasyondan, coğrafi konum, içerisinde yapılan etkinlikler ve oraya özgü müziğe kadar bir çok konu üzerinden iletişim ile yorum ve değerlendirme imkanı sağlar(Örnek 2b).

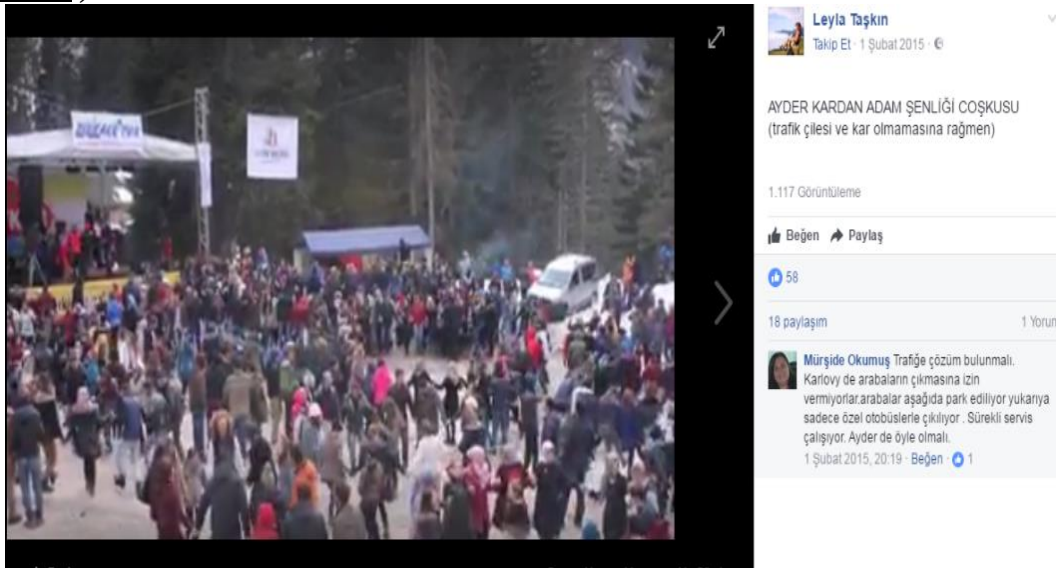
Örnek2.a:

(<https://www.facebook.com/ayderhasimoglu/videos/1499680126739365/>)



Örnek 2.b:

(<https://www.facebook.com/leyla.taskin/videos/vb.652583305/10153917451058306/?type=3&theater>)



3-Kültürü Yaşatmak:

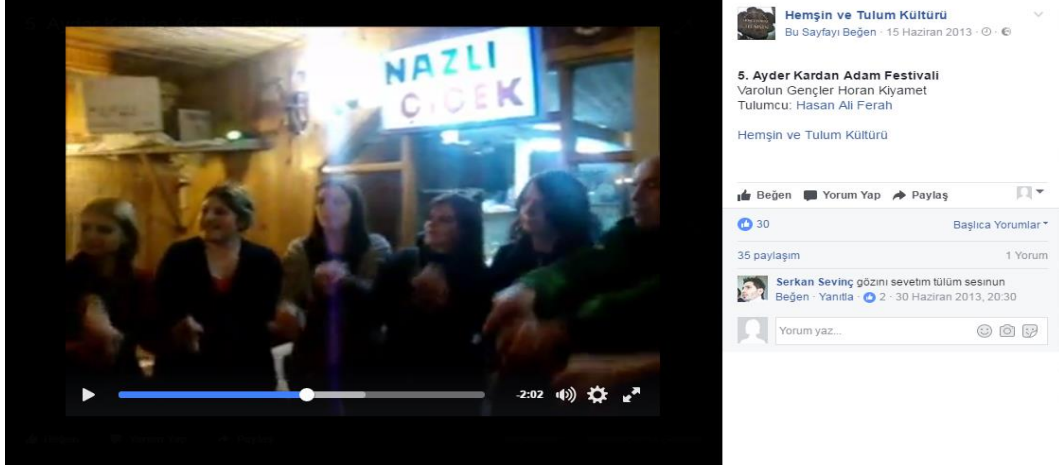
Kültürün yaygın bir tanım alanı vardır. Kültür kavramının çok çeşitli tanımları kültürün, bir ulusa, bir ülke veya ülke içinde farklı bölgelere ait, bilgi, üretim, sanat, gelenek, görenek, dil, inanç, alışkanlık, değer yargıları, giyim-kuşam gibi insanın yarattığı, öğrenilen ve yeni kuşaklara aktarılan, toplumsal, değişen, bütünleştirici özellikleri olan bir olgu olduğu konusunda birleşmektedir.(Doğaner,2013:13)

Toplamlar aidiyet hissi ile birlikte kültürünü yaşatmak ve aktarımını sağlamak için çeşitli yollardan yararlanır. Kültür turizmi ile birleştiğinde insanların festival sayesinde bir araya gelerek topluluk oluşturma ve kendilerine has olan etnik kimlik özelliklerini sosyal medya üzerinden aktarımını da hedeflediğini de görürüz.

Festival örneği üzerinden örnek verdiğimizde aynı mahallede yaşayan ya da aynı etnik kimliğe ait insanların sosyal medyanın ‘ortak bir çatı altında toplama’ özelliğinden yararlanarak

açmış olduğu gruplar olduğunu ve buradan gerçekleştirilen festivalde orada toplanarak kendilerine özgü kültürü yaşatan halk dansı ile aktarım sağladıklarını görürüz.(Örnek 3) Bu kültürel aktarım çeşitli sebeplerle yapılmaktadır. Bunlardan ilki orada aynı topluluğa ait bireylerin, orada olamayanlar için o anı görebilme, aynı duyguda buluşabilme ve aradaki kültürel bağı güçlendirme amaçlı olmaktadır. Anı aktarım ile pekiştirme yoluna gitmenin haricinde bir diğer sebep ise artık internet çağı ile her durumun ileriye dönük kalıcılığının sosyal medyadan sağlanması ile gelecek kuşaklara aktarım amacıdır.

Örnek 3:(<https://www.facebook.com/HemsinKulturu/videos/186542884843558/>)



4-Reklam/ Tanıtım:

Günümüz rekabet ortamında, firmalar,geleneksel pazarlama iletişimi yöntemleri ile müşterilerine ulaşmayı yeterli görmemekte ve tüketicilerin bulundukları tüm mecralarda mesajlarını iletmeye çalışmaktadırlar. Bu durum,firmaların; internet, çevrimiçi veya sosyal medya olarak adlandırılan sanal ortamlardaki medyalarda pazarlama faaliyetlerini yürütmelerine neden olmaktadır.(İşlek,2012:01) Kolay erişilebilirlik, yayılım avantajı ile etkin bir alana sahip olmasından ötürü sosyal medya reklam kampanyaları için de uygun bir ortam sağlamıştır. Bu sonuçlar üzerinden bakıldığında Turizm sektörü de yoğun bir şekilde sosyal medya hesaplarından reklam / tanıtım kampanyaları düzenlemiştir. Kardan Adam Festivali kapsamında afiş çalışmalarını incelediğimizde ön planda yöresel sanatçıların olduğunu , festivalin ağırlık noktasının müzik üzerinden duyurulduğunu görürüz.(Örnek 4,Örnek 5) Bu bağlamda da yöresel müziğin , sosyal medya üzerinden aynı zamanda reklam kampanyaları için de değerlendirildiğini görmek mümkündür.

Örnek 4:



Örnek 5:



SONUÇ

Çalışmada yapılan analizler neticesinde , festival kavramı üzerinden sosyal medya hesaplarında müzikli video kliplerin fotoğrafa oranla daha çok ilgi uyandırdığı, daha fazla merak edildiği ve paylaşımların yine yöresel müzikli video klipler üzerinden olduğu görülmektedir. Festivalin ismine rağmen ön planda yöresel müzik sanatçılarının konserlerinin ve tulum dinletilerinin olduğu buradan da yöresel müziğin festival üzerinde güçlü bir hakimiyeti olduğu sonucuna varılmıştır. Müziğin ağırlık noktası oluşuna özellikle, çeşitli sebeplerden dolayı konser etkinliklerinin iptal edilmesine rağmen sosyal medyadan yine tulum dinletileri ile reklam kampanyasına gitmiş işletmeler ve buna yönelik talep almaları örnek gösterilebilir. Son olarak, sosyal medyanın günümüzde yoğun kullanımı ve büyük bir güce sahip olması ile müziğin odak noktası oluşu birleşmiş, yayılım faktörüyle festival gün geçtikçe daha fazla katılımın gerçekleştiği büyük bir organizasyon haline gelmiştir.

KAYNAKÇA/ BIBLIOGRAPHY

- ÇULHA,O.(2008), 'Kültür Turizmi Kapsamında Destekleyici Turistik Ürün Olarak Deve Güreşi Festivalleri Üzerine Bir Alan Çalışması', Journal Of Yasar University,3(12).
<http://www.mulkiyederigi.org/jyasar/article/view/5000066036/5000061542> (Erişim: 03.02.2017)
- DOĞANER,S.(2013), 'Türkiye Kültür Turizmi', Doğu Kitabevi,İstanbul
- GÜZEL,M.(2006), 'Kültürel Çalışmalar İçinde İnternet',Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli
- İŞLEK,M.S.(2012), 'Sosyal Medyanın Tüketici Davranışlarına Etkileri: Türkiye'de ki Sosyal Medya Kullanıcıları Üzerine Bir Araştırma', Yüksek Lisans Tezi, Karaman
- OLGUN,B.(2014), 'Sosyal Medya ve Tüketici Davranışları',Yüksek Lisans Tezi,İstanbul
- ÖZEN,İ.N.(2012), 'İletişim Bilimleri Bağlamında Sosyal Medya ve Sosyo-Kültürel Değişim',Yüksek Lisans Tezi,İstanbul
- UYGUR,MEYDAN,S. , BAYKAN,E.(2007) 'Kültür Turizmi ve Turizmin Kültürel Varlıklar Üzerindeki Etkileri',Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi,(2).

YAZICI,G.(2014), '*İnternette Pazarlamada Yeni Bir Boyut:Sosyal Medyanın Tüketicilerin Marka Tercihlerine Etkisi Üzerine Bir Araştırma*',Yüksek Lisans Tezi, Ankara

İnternet Kaynakları/ Web Resources

AYDER HAŞİMOĞLU OTEL (2017), '*Hayden Horona*'

<https://www.facebook.com/ayderhasimoglu/videos/1499680126739365/> (Erişim Tarihi 03 Mart 2017)

DÖNMEZ,H.(2013) '*6Kardan Adam Senlikleri Ayder Horon*',

<https://www.youtube.com/watch?v=LbEQrYotOxs>, (Erişim Tarihi 03 Mart 2017)

HEMŞİN VE TULUM KÜLTÜRÜ (2013), '*5.Ayder Kardan Adam Festivali*'

<https://www.facebook.com/HemsinKulturu/videos/186542884843558/> (Erişim Tarihi 10 Mart 2017)

TAŞKIN,L.(2015), '*Ayder Kardan Adam Coşkusu*'

<https://www.facebook.com/leyla.taskin/videos/vb.652583305/10153917451058306/?type=3&theater> (Erişim Tarihi 07 Mart 2007)

TÜRK DİL KURUMU(2017), '*Festival*',

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.594db4dc8c2855.05697090 (Erişim Tarihi 10 Mart 2017)

“ENDÜSTRİLEŞME VE TEKNOLOJİNİN MÜZİĞE DOLAYLI ETKİSİ “2000 SONRASI TÜRKÇE POP MÜZİĞİNDE SÖZ ÖĞESİ”

Dilçe ERGÜN

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
Genel Müzikoloji Anabilim Dalı Lisans Öğrencisi

dilceergun@gmail.com

ÖZET

Yeni teknik olanakların sebep olduğu toplumsal değişimin izleri, her alanda olduğu gibi müzikte de görülmektedir. Teknolojiyle birlikte gelişen müzik endüstrisi, kitlelerin beklenti ve ihtiyaçlarını karşılayabildiği ölçüde başarılı sayılmakta, bu sebeple ürünlerini arz talep ekseninde şekillendirmektedir. Buradan yola çıkarak, kitlelerin tercihinine göre şekillenen popüler müziği incelemek, toplumsal yapı hakkında, sosyolojik boyutta çıkarımların yapılmasına da olanak sağlamaktadır.

Popüler müzik, kitle iletişim araçlarının gelişimiyle, gün geçtikçe, diğer endüstri kollarını ve tüketimi destekleyen, işlevsel bir özellik kazanmaktadır. Müziğin bir ihtiyaç haline dönüşmesi, böylelikle tüketime yardımcı bir rol üstlenmesi, üretici ve dinleyicilerin, tercihlerinde estetik kaygılardan uzaklaşmalarına sebep olmaktadır. İşlevsellik kazandığı ölçüde özerkliğini yitiren müzik, bir ifade yöntemi olma özelliğini de kaybetmektedir. Bu noktada söz, müziğin aktarım rolünü üstlenmekte ve özerkliği sağlayan ana unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, teknolojinin sebep olduğu sosyokültürel değişimi ve toplumsal yaşama dair yeni yönelimleri, 2000 sonrası Türkçe popüler müziğindeki söz ögesi çerçevesinde incelemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Popüler Müzik, Teknoloji, Söz, Müzik Endüstrisi

“INDIRECT IMPACT OF INDUSTRIALIZATION AND TECHNOLOGY ON MUSIC, “LYRICS IN TURKISH POP MUSIC AFTER 2000”

Dilçe ERGÜN

Department of Musicology, School of Music and Drama, Anadolu University
BA Student, Program in Musicology

dilceergun@gmail.com

ABSTRACT

The traces of social change caused by new technical possibilities are seen music as well as all fields. Music industry, which develops together with technology, is regarded as successful so long as it meets the expectations and needs of the masses; therefore, it shapes its products in the axis of supply and demand. Thus, examining the popular music shaped by the preferences of the masses enables us to make inferences about social structure in the sociological dimension.

With the development of mass media, popular music is gaining a functional feature that supports other branches of industry and consumption day by day. The fact that music is becoming a necessity, thus playing a supporting role in consuming, causes producers and listeners to get away from aesthetic concern in their preferences. Music, which loses its autonomy as it is gaining functionality, is also losing its characteristic of being a method of expression. At this point, lyrics undertakes the transfer role of music and emerges as the main factor that provides autonomy. This study aims at examining sociocultural change caused by technology and new trends in social life within the scope of lyrics of Turkish Pop Music after 2000.

Key Words: Popular Music, Technology, Lyrics, Music Industry

“KEMAN EĞİTİMİNDE TEKNOLOJİNİN KULLANILMASINA YÖNELİK YAKLAŞIMLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ/“MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI””

Dr. Dilek ÖZÇELİK HERDEM

Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
dozcelik1@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmada öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre keman eğitiminde teknolojinin kullanılmasına yönelik yaklaşımlarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Öğretim elemanlarına ait nitel veriler görüşme yolu ile öğrencilere ait nicel veriler anket aracılığı ile toplanmıştır. Araştırmanın evrenini Türkiye’deki 22 üniversitenin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları’nda keman eğitimi veren öğretim elemanları oluşturmuştur. Araştırmanın örneklemini ise, yedi coğrafi bölgeyi içine alacak şekilde 11 üniversiteden 22 öğretim elemanı ve 142 keman öğrencisi oluşturmuştur. Örneklem grubundaki öğretim elemanlarının 20 si ile yüz yüze, ikisi ile telefonla “Keman eğitiminde teknolojinin kullanılmasına yönelik yaklaşımlarına ilişkin yarı yapılandırılmış görüşme soruları” sorulmuş, görüşmelerin kayıtları alınmış, bu kayıtlar metinleştirilip Nvivo programına girilerek elde edilen verilerin kodlamaları ve analizi yapılmıştır. Nicel verilerin analizi ise SPSS programında yapılmıştır. Araştırma deseni olarak “yakınsayan paralel karma desen ”kullanılmıştır. Bulgulara göre; Araştırmaya katılan öğrencilerin çoğunluğunun keman eğitim sürecinde teknolojiyi sadece YouTube ve Nota temini amaçlı kullandığı ; teknolojiyi nota yazım programları, piyano eşliği , CD/DVD ve kayıt programları amaçlı kullanımlarının yetersiz düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının ise çoğunluğu teknolojiyi sosyal medyadan (özellikle YouTube'dan) faydalanma şeklinde kullandıklarını bildirmişlerdir. Bunun yanında kaydet-dinlet-izlet , eser-etüt dinletme , farklı nota yazılımları veya müzik siteleri ,eşlikli çalma, kendini geliştirme ve paket programlar amaçlı kullanımlarının yetersiz düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Keman eğitiminde teknolojinin kullanımının daha çok bilgisayar ve internet kullanımı ile sınırlı kaldığı ve diğer teknolojik araç-gereçlerin sınırlı düzeyde kullanılmakta olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, Keman eğitimi, Teknoloji

*Bu makale Dilek Özçelik’in ”Keman Eğitiminin Öğretim Elemanları ve Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi ve Bir Model Önerisi“ adlı doktora tezinden hazırlanmıştır.

“ASSESSMENT OF APPROACHES TO THE USE OF TECHNOLOGICAL IN VIOLIN EDUCATION”

Dr.Dilek ÖZÇELİK HERDEM

Gazi University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education,
Music Education Department
dozcelik1@gmail.com

ABSTRACT

In this study, it was aimed to evaluate the approaches to use technology in violin education according to the teaching staff and students' opinions. The quantitative data of the lecturers were collected through questionnaires through interviews of qualitative data. The universe of the research was created by the teaching staff of 22 universities in Turkey teaching violin in Faculty of Fine Arts Education Department of Music Teacher Education. The sample of the research included 22 teaching staff and 142 violin students from 11 universities including seven geographical regions. Semi-structured interview questions on approaches to use of technology in violin education were asked, the records of the interviews were taken, the records were coded and the coding and analysis of the data obtained by entering into the Nvivo program were made. Analysis of quantitative data was made in the SPSS program. As a research design, "converging parallel hybrid pattern" is used. According to findings; The majority of the students who participated in the research used the technology only for the purpose of YouTube and Nota; Technological note writing programs, piano accompaniment, CD / DVD and recording programs. Most of the faculty members who participated in the research reported that they use technology to benefit from social media (especially YouTube). In addition, it has been found that the usage of recording-play-track, track-study playback, different note software or musical sites, accompanied play, self-improvement and package programs are insufficient. It has been determined that the use of technology in violin education is limited to the use of computers and the internet and that other technological tools are used at a limited level.

Key words: Music Education, Violin Education, Technology

* This article was prepared from Dilek Özçelik's PhD thesis titled "Evaluation of Violin Education According to Teaching Staff and Student Opinions and a Model Suggestion".

“PROTEST MÜZİK VE EŞYARARSALLIK (SIMBIOSIS) İLİŞKİSİ: MURDER KING ÖRNEĞİ”

Okt. Efe SEZER

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Yüksek Lisans.
efe.sezer@deu.edu.tr

ÖZET

Biyoloji alanında organizmaların ortak yaşamsal faaliyetlerine yarar-zarar ilişkisini tanımlamak için anahtar kavramlardan biri olarak kullanılan “simbiyotik ilişki” (eşyararsal) kavramı, iki farklı türe ait bireyin ya da popülasyonun birbirlerinden yarar sağladığı ya da zarar gördüğü yaşam şekillerine gönderme yapar. Simbiyotik ilişkinin üç türü olarak kommensalizm, parazitizm ve mutualizm, organizmaların birbirleriyle girdikleri farklı ilişki biçimlerine gönderme yapar. Simbiyotik ilişkinin türlerinden biri olan mutualizm, kendi başlarına hayatlarını devam ettirme becerisine sahip olan farklı türlerden, iki canlının karşılıklı yardımlaşması ve her iki tarafa da yarar sağlamaya dayalı olan bir ortak yaşam biçimi ve yararsallık ilişkisini tanımlar.

Bu çalışmanın amacı sound ve şarkı sözünün oluşturduğu müziksel metnin yanında kostüm, sahne şovu gibi müzik dışı metinlerinde de protest unsurlar barındıran ve protest söylemleri ile dikkat çeken *Murder King* adlı metal grubunun, söylemleriyle direnç oluşturduğu “hakim ideolojik yapının” içine hangi araç, kurum, kuruluş, kimlik ve platformlar üzerinden eklenip bu yapıyla, ne şekilde karşılıklı yarar ilişkisine girdiğini, eş yararsallık ilişkisinin “mutualizm” olarak tanımlanan türü bağlamında anlamaya çalışmaktır.

Anahtar kelimeler: protest müzik, eşyararsallık, mutualizm, murder king

“PROTEST MUSIC AND SYMBIOTIC RELATIONSHIP: THE EXAMPLE OF MURDER KING “

Lecturer Efe SEZER

Dokuz Eylül University State Conservatory Piano Art Major
Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts Musicology Department, MSc.
efe.sezer@deu.edu.tr

ABSTRACT

The “symbiotic relationship” concept, which, in biology, is used as a key concept to define the benefit-harm relationship in cooperative vital activities, refers to modes of living in which individuals or populations of different species help or harm each other. Commensalism, parasitism and mutualism, as the three types of symbiotic relationship, refer to the different relationship types formed among organisms. Mutualism, a type of symbiotic relationship, defines a mutual form of life and a symbiotic relationship that is based on the mutual cooperation and on the symbiosis of two organisms from different species, which can, otherwise, continue living separately.

The aim of this study is to apprehend through which tools, institutions, organizations, identities and platforms the metal band “*Murder King*”, who, in addition to their musical texts constituents of which are sound and lyrics, maintains the protest elements in their non-musical texts including their costumes and stage performances and who attracts attention with their protest discourse, integrates into the “dominant ideological structure” to which they created a resistance through their discourse and to apprehend how the same metal band establishes a mutual symbiotic relationship with this structure, within the context of a type of mutual symbiotic relationship defined as mutualism.

Keywords: protest music, symbiosis, mutualism, murder king

“BİLGİSAYARLA MÜZİK ÜRETİMİ”

Dr. Elif Nun İÇELLİ
elifnun@gmail.com

Mert Ali İÇELLİ
malicelli@gmail.com

ÖZET

Bilgisayarlı müzik üretimi doksanlı yıllardan beri hayatımıza girmiş bulunmaktadır ancak teknolojinin gelişmesiyle beraber dinlediğimiz hemen hemen tüm müzik eserleri bilgisayarlar ve sesleri işleyen müzik ekipmanları ile beraber yapılmaktadır. Bu konuda dünyanın önde gelen dijital Audio work station firmaları da birbirleriyle rekabet içindedirler. Her firma kullanıcıya daha kolay ve kullanışlı ara yüz sunabilmek için sürekli çalışmaktadır. Bu yazılımlar ile birçok şey yapabilmek mümkün olmaktadır. Sıfırdan bir parçayı bilgisayarda yapabilmekten tutun da dışarıdan herhangi bir enstrüman, vokal ve bu programları kaydedilebilirsiniz. Programların içinde kullanıcının çalabileceği dijital enstrümanlar da yer almaktadır. Sampleer adı verilen gerçek enstrümanlardan kopyalanmış, sanki o enstrüman çalışıyormuş gibi ses çıkaran vst yani hayali enstrümanlar da vardır.

Bir müzik eseri ya da şarkı oluşturulduktan sonra -yani aranjmanı bitince- mix aşamasına geçilir, bu aşamada bütün kanallar yani enstrümanlar veya vokaller tek tek dengelenir. Her biri ayrı ayrı müzik eserinin yapısına, enstrümanların rengine vs. göre tonlanır. Program burada da kendini gösterir. Çok çeşitli efekt programları vardır. Bu programlarla kullanıcı adeta her şeyi bir anda karşısında bulabilmektedir. Karşısına gelen bu programlar tabii ki gerçekleri ile kıyaslandığında aynı değildirler ancak gerek her birine ayrı ayrı bütçe ayırmanın çok pahalı olmasından gerekse o kadar fazla aletin kaplayacağı yerden istifade için inanılmaz bir avantaja dönüşmüş durumdadırlar. Bahsettiğimiz bu yazılımlar ne kadar rekabet içindelerse hayali enstrüman yazılımcıları da en az o kadar rekabet içindedirler çünkü kullanıcılar sürekli yeni sesler aramakta ve gerçeğe en yakın olanı tercih etmektedirler. Bu da dijitalde sektörün sürekli olarak gelişmesine ve ayakta kalmasına vesile olmaktadır. Sesi duymanın yanı sıra teknolojiyi kullanarak frekansları görmek de mümkündür. Böylece hem görsel hem de duygusal olarak kıyaslama ve işi garantiye alma imkânı bulunmaktadır. Bir şarkının düzenlemesinin bitmesinden sonra daha önce de söz ettiğimiz gibi bir de mix aşaması vardır. Ardından master renk aşaması karşımıza çıkar ki bu aşama müzik eserinin dinleyiciye ulaşacağı son hale gelmesi anlamına gelir. O aşamada ortaya konan çalışmanın benzer nitelikteki diğer çalışmalar kadar hacimli, temiz ve kaliteli bir soundunun olması çok önemlidir.

Burada yine hem bilgisayarlar hem de sesi işleyen diğer ekipmanların birlikte çalışması ile elde edilebilen başarı söz konusudur. Neticede vardığımız fikir içinde yetenekle elde edilebilen işlerin bile teknolojiye çok ihtiyacı olduğudur ancak yine de alet işler el övünür diyemeyiz.

Konu ile ilgili uzun yıllara dayanan tecrübemizin ilgili tüm müzik meraklıları için heyecan verici bir paylaşım olacağı inancındayız.

Anahtar kelimeler: Müzik, bilgisayar, sound, mix, mastering.

“COMPUTERIZED MUSIC PRODUCTION”

ABSTRACT

Computerized music production has been in our lives since 90's but within technological developments almost every piece of music we hear today is produced by computers and sound processing musical equipments. About this, world's leading Audio work station companies are too in competition. Every company today is continuously making a bid to offer their customers a better and more useful interface of their product. Using these softwares a lot of things are possible to make. These things vary between creating a music piece from scratch to adding an instrument or vocals to a music piece and saving them to your computer. Within these softwares there are also digital instruments available for the user to play. There are also virtual Samplers called VST which include sounds recorded from real instruments that sound like you are actually playing the instrument.

After creating the music piece –finishing its arrangement- next step is mixing. In this step all the channels (instruments and vocals) are balanced one by one. Each of them is tinted according to the structure of the piece, sound of the instruments separately. Software does its job at this point. There are various effect softwares. With these softwares, users are able to find everything in front of them at once. When compared with the original instruments, there are differences between the outcomes of a digitally produced music piece but when you both consider the space each instrument occupies and the price you have to pay for each of them, a great amount of advantage is taken. These softwares and the virtual instrument coders are both in a head-to-head competition because users are continuously searching for new instruments and use the ones which have closer sounds to the real instruments. And this keeps the digital industry alive and up to date. Using this technology does not only help us to hear what we play but also lets us to see the sound frequencies. So it gives users the opportunity to compare both audio and visuals of the music piece. After finishing the arrangement of the music piece, as mentioned before, mixing is the next step. The final step of creating the music piece is called “master coloring” which means the product has finalized and ready for the audience to listen to. In this final step, the work done for the piece must have clean, attentive and comprehensive sound as previous steps and similar works have vital importance.

At this point there's a success of the combination of computer and sound processing equipments used together. In the end, even the jobs that we have the ability to acquire are in need of technology, but we can not say that the tool works and boasts a hand.

We believe our experiences about the argument depending on many years of work will be an exciting share for music lovers.

Key Words: Music, computer, sound, mix, mastering

“ONE MAN BAND” ADLI ANİMASYONUN MÜZİK EĞİTİMİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi
efturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

Günümüzün çocukları sinema, TV ve medya ile çok daha fazla iç içe ve çok daha yakından tanıyor. Çocuklara sunulan ürünlerin bu nedenle dikkatli seçilmeleri ve ne anlattığı konusunda dikkatli olunması gerektiği de ortada. Özellikle filmlerin başında kısa bir animasyon olarak sunulduğunda büyük bir merakla filmi bekleyen çocuklar üzerinde çok daha etkili olabiliyor. Belki amacı sadece çocukların eğlenmelerini sağlamak ama verdiği mesaj son derece önemli.

Arabalar filmi 2006 yılı yapımı bir Amerikan animasyon filmidir. Filmin başında “One Man Band” adlı kısa bir film gösterilmektedir. Bu kısa filmde küçük bir çocuk ile iki müzisyen arasında geçen bir olay sergilenir. Oldukça ilgi çekici ve müzik hakkında bazı bilgiler vermeyi de sağlayan bu filmin, öğrenciler üzerinde nasıl bir etki bıraktığı, neleri fark ettikleri ve ne tür vurgulardan etkilendikleri bu çalışmada ele alınmış, kısa filmin çocuklar üzerindeki etkileri incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın müzik eğitiminde animasyonlardan yararlanırken nelerin dikkate alınması gerektiğini ortaya koyması açısından önemli olduğu ve müzik eğitiminde ne tür çalışmalar yapılabileceğine ışık tutacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: One Man Band, Arabalar, Eğitim, Animasyon.

EXAMINATION OF “ONE MAN BAND” ANIMATION IN TERMS OF MUSIC EDUCATION

Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Afyon Kocatepe University
efturkmen@aku.edu.tr

ABSTRACT

Nowadays children are much more familiar with cinema, TV and media and they use them often. So it is clear that the media products should be carefully selected and it is important to careful their content. Especially when children waiting for the movie with great curiosity, a short animation at the beginning of the films can be more effective on children. Maybe their purpose is only fun, but the message can be extremely important.

“The Cars” made in 2006 is an American animated film. A short film “One Man Band” is shown at the beginning of the film. An event between a small child and two musicians displayed in this film. This film provides some information about music and it is very interesting. In this study, what effect does this film on students, what they noticed in film and what kind of emphasis they are influencing was examined.

This study is important in terms of revealing what needs to be taken into consideration when using animations in music education and what kind of studies can be done about animation in music education.

Key Words: One Man Band, The Cars, Education, Animations.

GİRİŞ

Eğitim, tarihi çok eskilere dayanan son derece eski bir meslek ve günümüzde oldukça gelişmiş yöntemleri olan bir alandır. Ne kadar gelişirse gelişsin, günümüz teknolojisindeki gelişmeler her alanı olduğu gibi, eğitim alanını da derinden etkilemektedir. Bu etkiler olumlu ya da olumsuz eğitimin her branşını içine almaktadır. Teknoloji, pek çok bilginin çok daha kolay bir yolla öğrenilmesini ve kalıcı olmasını sağlamaktadır. Ayrıca sıradan bir okul ortamında öğrencilerin uygulama ve tanıma şansı bulamayacakları deneyimler de teknoloji sayesinde öğrencilerin hizmetine ve kullanımına sunulmakta, dolayısıyla fırsat eşitliği de sağlamaktadır. Bu açıdan teknolojinin kullanımı günümüz eğitiminde kaçınılmaz ve kullanılması gereken bir olgu halini almıştır. Eğitimcilerin de bu teknolojinin olanaklarından yararlanmaları ve öğrencilerinin alanlarıyla ilgili en yeni bilgileri daha kolay, ucuz, daha az zaman ve çabayla edinmelerini sağlamaları beklenmektedir. Milli eğitim bakanlığının da bu konuyla ilgili çeşitli çalışmaları bulunmaktadır.

Eğitim ve Teknoloji

Eğitimde teknolojinin pek çok açıdan kullanımı mümkündür. Bilgisayardan öğretici oyunlara, filmlerden tanıtıcı belgesellere farklı ve duruma uygun materyaller öğrenmeyi kolaylaştırıcı bir etkiye sahiptir. Öte yandan, eğitim oldukça büyük bir tüketim pazarına sahiptir ve bu yönü teknoloji açısından gelir kaynağı olarak da görülebilir.

Animasyonlar ve Eğitimde Kullanımı

Özellikle eğitim amacı taşımayan animasyonlar genellikle eğlendirme amacına yönelik hazırlanmaktadır. Eğitim amacıyla hazırlanan animasyon ve filmler de kullanılmakta, eğitim materyalleri arasında önerilenler de bulunmaktadır. Özellikle kısa filmler, ders içerisinde kullanım ve çeşitli konuların tanıtılması, öğretilmesi değerlendirilmesi, eleştirilmesi vb. açılardan etkili olmaktadır. Bu çalışmada bu türden bir animasyon olarak sınıflandırılabilir “One Man Band” adlı animasyonun bir eğitim materyali olarak kullanılması üzerinde durulmuş, eğitim açısından incelenerek, öğrencilerin ne tür gelişimlerine katkı sağlayabileceği anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın gerek müzik eğitimcilerine gerekse ilkokullarda görev yapan sınıf öğretmenlerine katkı sağlaması umulmakta, bu örnekten yola çıkarak eğitimde kullanılabilecek animasyonlara veya filmlerden uygun bölümlere derslerinde yer vermelerinin sağlanabileceği düşünülmektedir.

“One Man Band” ve Müzik Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi

“One Man Band” terimi birden fazla enstrümanı aynı anda tek başına çalan müzisyenler için kullanılmaktadır. Terimin geçmişi 13.yy’da boru ve darbuka/dümbelek gibi çalgıları, seyahatleri sırasında yaptıkları gösterilerde aynı anda çalan müzisyenlere dek uzanır. Bu tür seyahat eden müzisyenlerin etkinlikleri 16.yy sonu 17.yy başına kadar sürmüştür. 19. Yy’da Amerika’da halk müziği ve blues türlerinde yaygın bir uygulama halini almıştır. 1965’li yıllara değin tek kişilik orkestra müzisyenleri de performans sergilemeye devam etmişlerdir. Son yıllarda teknoloji destekli bir şekilde bu uygulamalar devam etmektedir.

(<http://robertstillman.com/onemanband/#manifesto>) Er.Tar: 1.05.2017)

2005 yılı yapımı animasyon filmi bu türden iki sokak çalgıcısı “tek kişilik orkestra” müzisyen ile bir kız çocuğu arasında geçen bir olayı anlatmaktadır.

“Tek kişilik orkestra” 2005 yılı yapımı, IMDb puanı 7,8 olan bir kısa animasyon filmidir. Arabalar filminin IMDb puanı ise 7,1’dir. “Arabalar” filminin öncesinde teatral bir gösteri, piyes olarak sunulmuştur. Bu kısa film Pixar’s Shorts Grup başkanı Osnat Shuer tarafından üretilmiş,

yazarlığını ve yönetmenliğini Andrew Jimenez ve Mark Andrews yapmıştır. Filmin müzikleri Michael Giacchino tarafından yapılmıştır. Pixar'dan çıkan Yukarı Bak, Ratatuy, Lost ve Arabalar 2 adlı yapımların müzikleri de yine aynı besteciye aittir. "Up"(2009) Yukarı Bak adlı filmin müzikleri on dalda akademi ödülü kazanmıştır. Filmin içerisinde kullanılan müzikler Pablo De Sarasate'nin "Zigeunerweisen" adlı eserinden alınmıştır.

Bu kısa filmde küçük köylü bir kız çocuğu ile iki sokak çalgıcısı arasında geçen bir hikâye anlatılmaktadır. Tek kişilik bir orkestra olan Bass adlı sokak çalgıcısının gösterisi başlamıştır. Bu sokak çalgıcısının orkestrası üflemeli ve vurmali çalgılardan oluşmaktadır. Tam çalmaya başlamışken, şehir meydanındaki çeşmeye dilek dilemek üzere elinde parlayan altın bir para ile gelir. Elindeki parayı çeşmeye atmak üzereyken Bass onu görür ve müziğe çocuğu davet eder tarzda devam ederek parayı boş para kutusuna atmasını işaret eder. Tippy adlı kız çocuğu döner ve dinlemek üzere tek kişilik orkestraya doğru yürür. Tam parayı kutuya atacakken meydanın karşı tarafında başka bir tek kişilik orkestra olan Treble keman piyano ve başka bazı telli çalgılardan oluşan orkestrasıyla müzik yapmaya başlar. Bu müzik bir anda küçük kızı büyüler ve arkasını dönüp ona doğru yönelir. Treble müziğini yapar ve şapkasını çıkarıp Tippy'nin elindeki parayı koymasını işaret eder. Bu sırada Bass söze girer ve müziğiyle Treble'e karşılık verir. Çocuğun elindeki para için iki sokak çalgıcısı arasında kıyasıya bir mücadele başlar. Bu arada birlikte tam bir orkestra olmuş bir şekilde müziğin sesi giderek yükselir ve bu kreşendonun sonunda Tippy kulaklarını kapatmaya çalışırken elindeki parayı düşürür ve para kanalizasyona gider. Müziği keserler ve sessizlik hakim olur. Tippy çok kızmıştır. Parasını iki sokak çalgıcısından geri ister ama ikisi de hiç paraları olmadığını gösterirler. Bunun üzerine kız çocuğu Treble'in kemanını ister. Bass yerinden alır ve kıza verir. Küçük kız onu akort eder ve beklenmedik bir şekilde çalar ve oradan geçen zengin birisi çaldığı müzikten duyduğu memnuniyetle ona bir kese dolusu altın verir. Ardından küçük kız kemanı bırakıp parayı alır ve içinden iki altın çıkarır. Sokak çalgıcılarına bu iki altını gösterip isteyip istemediklerini ima eder. İkisi de büyük bir istekle ona bakarlar ve ardından Tippy iki parayı çeşmeye atar. Son sahnede iki çalgıcının birlikte parayı almak için nasıl iş birliği yaptıkları görülür.

Bu animasyonda, eğitim açısından pek çok değerli ögenin olduğu görülür. Bu öğelerin, müzik eğitimi ve tutum, davranış eğitimi açısından ele alınabileceği düşünülmektedir. Bu animasyon başka eğitimciler tarafından da kullanılmakta, özellikle ilkokullarda çeşitli davranış ve kuralların benimsenmesinde ya da çıkarımlarda bulunmalarında yardımcı olduğu belirtilmektedir. Örneğin, Cassie Dahl filmi kullanan eğitimcilerden biri olarak, sınıfta filmler, kısa filmler veya animasyonlar kullanmanın öğrenciler için son derece ilgi çekici olduğunu, öğretim yılı boyunca çeşitli beceri ve stratejileri öğretmek için Pixar yapımlarından kısa filmler kullandığını, "One Man Band" in de bunlardan biri olduğu belirtmektedir. Bu filmin çıkarımında bulunmak için, karakter karşılaştırmaları, olaylar dizisinin değerlendirilmesi ve çeşitli becerileri öğretmek için kullanılabileceğini aktarmaktadır. Ayrıca filmin izletilmesinin ardından veya ikinci izletim sırasında çeşitli yazılı materyaller kullanarak öğrencilerin bazı konular üzerinde düşünmelerini sağladığını da kaydetmiştir.

(<http://www.cassiedahl.com/2015/01/making-inferences-with-movie-short.html>: Erişim Tar: 2.05.2017)

Bu tür çalışmalar yaparken soru kağıtları hazırlanabilir.

Konuşma balonları içeren materyaller hazırlanıp bu konuşma balonlarını doldurmaları istenebilir.

Öğrencilerin parasını düşüren Tippy'nin duygularını ifade eden bir kompozisyon yazmaları,

Öykünün sonunu değiştirmeleri,

Kendilerinin Tippy'nin yerinde olsalar ne yapacaklarını anlatmaları istenebilir.

Ayrıca, müzik eğitimi açısından film içerisinde geçen çalgıları, Orkestranın nasıl bir müzik topluluğu olduğu ve ne tür çalgılardan oluştuğu, Filmin başından sonuna kadar duydukları doğal ve doğal olmayan seslerin neler olduğu araştırma konusu olarak verilebilir.

Bütün bunlar dikkate alındığında animasyonun çok yönlü bir yapısı olduğu dikkati çekmektedir. Bu yapı öğretim programları açısından ele alındığında gerek öğretim programının ve milli eğitimin amaçları açısından gerekse müzik öğretim programı açısından çeşitli yararları barındırdığı düşünülmüş buradan yola çıkarak müzik eğitiminde hangi alanları geliştirmek için kullanılabileceği tespit edilmiştir.

Müzik öğretim programının amaçlarına bakıldığında, öğrencilerin; müzik yoluyla estetik yönlerinin geliştirilmesi; duygu düşünce ve deneyimlerini müzik yoluyla ifade etmelerine imkan sağlanması; yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası müzik kültürlerini tanımaları; kişilik ve özgüven gelişimlerine katkı sağlanması; müzik aracılığıyla zihinsel becerilerinin gelişimlerinin sağlanması; müzik yoluyla toplumsal ilişkilerinin geliştirilmesi; bireysel ve toplu olarak nitelikli değişik türlerde şarkı dinleme, söyleme ve çalma etkinliklerine katılımlarını sağlamak; müziksel algı ve bilgilerini geliştirmek; Türkçeyi etkili ve doğru kullanmalarını sağlamak; müzik yoluyla sevgi, paylaşım ve sorumluluk duygularını geliştirmek; Milli birliğimizi, bütünlüğümüzü pekiştiren ve dünya ile bütünleşmemizi kolaylaştıran müzik kültürü ve birikimine sahip olmalarını sağlamak, Atatürk'ün Türk müziğinin gelişmesine ilişkin görüşlerini kavramak ve Atatürk ilke ve inkılaplarına gönülden bağlı, kültürlü bireyler olarak yetişmelerini sağlamak, biçiminde ele alınmaktadır.

Müzik öğretim programı ile kazandırılması beklenen temel beceriler ise şu şekilde sıralanmıştır:

Türkçeyi doğru, güzel ve etkili kullanma, eleştirel düşünme, yaratıcı düşünme, iletişim kurma, problem çözme, araştırma, bilgi teknolojilerini kullanma, girişimcilik, müziksel algılama ve bilgilenme, kişisel ve sosyal değerlere önem verme, müzik okur yazarlığı edinebilme, estetik duyarlılığa sahip olma.

Temel Değerler ise: Paylaşım, hoşgörü, sorumluluk olarak yer almaktadır.

Müzik öğretim programının amaçları açısından söz konusu animasyon incelendiğinde (2009,MEB,MÖP)

- 1.Öğrencilerin; müzik yoluyla estetik yönlerinin geliştirilmesine,
- 2.Duygu düşünce ve deneyimlerini müzik yoluyla ifade etmelerine imkân sağlanmasına,
3. uluslararası müzik kültürlerini tanımalarına,
4. kişilik ve özgüven gelişimlerine katkı sağlanmasına
- 5.müzik aracılığıyla zihinsel becerilerinin gelişimlerinin sağlanması;
- 6.müzik yoluyla toplumsal ilişkilerinin geliştirilmesi;
- 7.müziksel algı ve bilgilerini geliştirilmesine katkı sağladığı görülebilir.

Amaçlar	Animasyondaki Davranışlar ve Öğrencilere Kazandırılacak Davranışlar
1.Öğrencilerin; müzik yoluyla estetik yönlerinin geliştirilmesi	Pablo De Sarasate'nin eserini tanıtmaktadır. Farklı kültürlerin müzikleri ve sanatsal değer taşıyan eserlerden bir örnek olarak nitelendirilebilir.
2.Duygu düşünce ve deneyimlerini müzik yoluyla ifade etmelerine imkân sağlanması	Bass'ın küçük kızdan parayı istemesi, Treble'ın araya girmesi, küçük kız çocuğunun öfkelenerek kemanı istemesi ve duygularını kemanla anlatması
3.Uluslararası müzik kültürlerini tanımaları	Avrupa müziğinin bir örneğinin sergilenmesi
4.Kişilik ve özgüven gelişimlerine katkı sağlanması	Küçük kız çocuğunun iki müzisyene kızması ve parasını kaybettiğinde onlardan sebep oldukları için istemesi
5.Müzik aracılığıyla zihinsel becerilerinin gelişimlerinin sağlanması	Müziğin anlattıkları konusunda düşünceleri ve konuşmaları

6.Müzik yoluyla toplumsal ilişkilerinin geliştirilmesi	İnsanlar arasındaki iletişimin nasıl olması gerektiği konusunda düşünceleri ve iş birliğinin sorunların çözümüne katkısı ağırlayabileceği
7.Müziksel algı ve bilgilerinin geliştirilmesi	Müzikle ilgili bilgi ve örnekler

Temel beceriler açısından ele alınarak incelendiğinde,

- 1.Eleştirel Düşünme,
- 2.Yaratıcı Düşünme,
- 3.İletişim Kurma,
- 4.Problem Çözme,
- 5.Araştırma,
- 6.Bilgi Teknolojilerini Kullanma,
- 7.Girişimcilik,
- 8.Müziksel Algılama Ve Bilgilenme,
- 9.Kişisel Ve Sosyal Değerlere Önem Verme,
- 10.Estetik Duyarlığa Sahip Olma becerilerini geliştirdiği söylenebilir.

Temel Beceriler	Animasyonda Vurgulanan veya Öğrencilere Kazandırılacak Beceriler
1.Eleştirel Düşünme	Sokak Çalgıcılarının ve Küçük kızın davranışları üzerinde düşünceleri sağlanabilir.
2.Yaratıcı Düşünme	Nasıl davranışlar daha iyi sonuçlar alabilecekleri üzerinde düşünceleri istenebilir
3.İletişim Kurma	Sözlü ve sözsüz iletişim üzerinde durulabilir. Mim ve vücut ifadeleri ile çeşitli ifade çalışmaları yapılabilir.
4.Problem Çözme	Tippy'nin parasını kaybettiğinde sorununu nasıl çözdüğü ve onun yerinde olsalar neler yapabilecekleri üzerinde durulabilir.
5.Araştırma	Animasyonda kullanılan müziği dinleyerek ne şekilde kullanılmış olduğunu araştırmaları istenebilir.
6.Bilgi Teknolojilerini Kullanma	İnternette animasyonun konusu ve yapımcıları ve bestecisi hakkında bilgi almaları istenebilir.
7.Girişimcilik	Küçük kızın kemani isteyip çalmaya teşebbüs etmesi bir girişimcilik örneği olarak gösterilebilir.
8.Müziksel Algılama Ve Bilgilenme,	Animasyonda geçen çalgıların, doğal seslerin ve müziğin duyguları ifade eden yönleri üzerinde durulabilir.
9.Kişisel Ve Sosyal Değerlere Önem Verme	İşbirliğinin sosyal yaşamdaki önemi üzerinde durulabilir.
10.Estetik Duyarlığa Sahip Olma	Küçük kızın müziğin güzelliğine verdiği değer ve parasını vermekten aslında çekinmeyişi ve parayı havuza atacakken müzisyene verecek olması

Temel Değerler açısından bakıldığında ise;

- 1.Paylaşım,
- 2.Hoşgörü,
- 3.Sorumluluk duygularını geliştireceği ve katkı sağlayabileceği görülmektedir.

Paylaşımın önemli bir değer olduğu vurgusu animasyonda geçmektedir. İşbirliği yapmayan parayı kendilerine vermelerini isteyen iki müzisyenin filmin sonunda işbirliği yapmalarına dikkat çekilmektedir. Burada artık iki para vardır ve birlikte elde ettiklerinde paylaşabilecekleri anlaşılmaktadır.

Animasyon tutum ve davranış açısından ele alındığında,

- 1.Batıl bir inanç uyarınca paranın çeşmeye atılması,
 - 2.Sokak çalgıcılarının parayı paylaşmak yerine kendilerine vermesi için kıyasıya bir mücadeleye girmeleri,
 - 3.Kendi isteği dışında parasını yitirmesi üzerine duyulan öfke,
 - 4.Çeşmeye atılan parayı almak için beraber verilen bir başka mücadele veya iş birliği,
 - 5.Çocuğun dinlediği müzikten etkilenmesi ve değer vermesi,
- bu animasyonda vurgulanan davranışlar olarak nitelendirilebilir.

Müzik Eğitimi açısından,

- 1.Sokak müziği ve sokak müzisyenliği kavramlarının tanıtılması,
- 2.Üflemeli, vurmali, telli ve tuşlu çalgıların tanıtılması,
- 3.Orkestra müziğinin bileşenlerinin sergilenmesi,
- 4.Farklı tür müziklerin (arada caz müziğin örneği de geçiyor) tanıtılması,
- 5.Kemanın solo bir çalgı olarak son derece usta bir müzik icrası sergilemesi dolayısıyla öğrencilerde usta müzisyenlere yönelik bir merak uyandırması,
- 6.Kreşendo ve dekresendo terimlerini öğretmesi
- 7.Sessizliğin de müziğin içerisinde önemli bir öge olduğu
- 8.Doğadaki seslerin müzik açısından değer taşıdığı bilgileri verilebilir.

“One Man Band” kısa bir animasyon filmi olarak, beş dakikalık süre içerisinde gerek müzikle gerekse doğru davranışların kazandırılması, işbirliğinin öneminin vurgulanması açısından önemli öğretilere sahip bir materyaldir. Bunun gibi animasyonların müzik eğitiminde ve öğrencilerin davranış eğitimlerinde kullanılmasının uygun örnekler arasından seçildiğinde son derece yararlı olabileceği düşünülmektedir. Aynı şekilde eğitim materyalleri arasında animasyonlara özellikle ilköğretim evresinde başvurmanın verilen eğitimin niteliğini ve etkililiğine arttıracakı görülmüştür.

KAYNAKÇA

<http://robertstillman.com/onemanband/#manifesto> Er.Tar: 1.05.2017

(<http://www.cassiedahl.com/2015/01/making-inferences-with-movie-short.html>: Erişim Tar: 2.05.2017)

Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı.2006.

Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Müzik Dersi Öğretim Programı. 2009.

Türkmen,E.F.(2016) Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri.Ankara:PegemA Yay.

“KORO MÜZİĞİ ÜZERİNE “NETNOGRATİF” BİR ÇALIŞMA”

Doç.Dr. Emel Funda TÜRKMEN

*Afyon Kocatepe Üniversitesi
efturkmen@aku.edu.tr*

Emrah Ender ARZUMAN

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler enst. Yüksek Lisans Öğr.

ÖZET

Günümüz toplum yaşamına yön veren ve köklü değişimlere sebep olan teknolojik gelişmeler, hayatın her alanında etkili olmuş ve olmaya da devam etmektedir. Teknolojik gelişmeler günümüz insanına hayal edebileceğinden daha fazla imkan ve kolaylık sunmaktadır. Her yaştan, her kültürden, her meslekten insan teknolojinin onlara sunduğu bu kolaylıkları kullanarak, hızlı ve güvenilir paylaşım ortamlarına kavuşmuştur.

Sanat dalları da bu hızlı gelişmelerden payına düşeni fazlasıyla almıştır. İnsan yaşamıyla başladığını, mağara resimlerinden ve iletişim amaçlı icat edilmiş ses çıkaran gereçlerden anladığımız sanat kolları, zamanla evrimleşerek, estetik kaygılarla yoğurulmuş ve beğeni amaçlı ortaya çıkarılan sanat eserlerine dönüşmüştür. Geçmiş yüzyıllarda ressamalar, heykeltıraşlar, besteciler, ortaya koydukları eserleri, sergilerle, konserlerle toplumun beğenisine sunmuş ve hayatları boyunca daha fazla insana ulaşabilmeye çalışmışlardır.

Teknolojinin yadsınamaz etkileri sonucunda değişen iletişim şekilleri, sanat alanında ortaya çıkarılan eserlerin, dünya çapında, saniyeler içinde paylaşılabilmesine ve aynı zamanda eserler üzerine yapılan eleştirilerinde sanatçı tarafından görülebilmesine olanak sağlamıştır.

Müzik dünyası açısından da teknoloji, yukarıda özetlendiği gibi kolaylıklar sağlamış ve profesyonel ya da amatör tüm müzik insanları, ortaya koydukları çalışmaları, gerek genel video paylaşım sitelerinde gerekse kendi adlarına oluşturdukları internet sayfalarında, sadece onları takip edenlere değil, konuyla ilgisi olan herkesle paylaşabilme kolaylığına erişmiştir.

Koro müziği alanında da besteciler, koro şefleri, koro elemanları ve hatta izleyiciler de, teknolojinin bu sınırsız nimetlerini, ilgi duydukları ya da yarattıkları çalışmaların sayısız insana ulaşması için kullanmaya başladılar.

Bu durum, gelişen teknolojinin internet özelinde kullanımı kapsamında, yeni araştırma alanlarının doğmasına sebep olmuş, araştırmacıların da bu yeni alanın özelliklerini ortaya çıkararak, günümüz teknolojisi ve sunduğu olanaklara karşı farkındalığı artırma çabasına girmelerini sağlamıştır.

Bu araştırma, koro müziğinin internet üzerindeki durumunu irdelemek, Türk koro müziği üzerine internet ortamlarında yapılan çalışmaları incelemek ve Türk koro müziğine hizmet eden ve ilgi gösteren bireyleri bilgilendirmek amacıyla yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Netnografi, Koro Müziği

A “NETNOGRAPHIC” STUDY ON CHORAL MUSIC

***Assoc. Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Emrah Ender ARZUMAN***

ABSTRACT

Technological developments that dominate and cause changeover in social life have been affecting our lives. They provide convenience and opportunity more than what people expected. People of all ages, all cultures, and all occupation find an opportunity of fast and secure sharing by making use of what technology provides.

The branches of art have also received a share and a lot more from this improvement. The branches of art which appeared with human life as we see from cave paintings and types of equipments made for communication have evolved in time with aesthetic concern and have turned out to be pieces of art which are produced with the aim of admiration. In past centuries artists, sculptors and composers presented their art for people’s taste with exhibitions and concerts and they expected to offer their work for more people during their entire lives.

The ways of communication which have changed as a result of the undeniable effects of technology enable the pieces of art to be shared in seconds worldwide and allow the performer to see comments on these pieces of art.

In terms of music, as it was mentioned above, technology provides convenience and all people who perform music either as professional or as amateur can share their performance through their personal internet pages or video sharing sites not only for the people who are following their work but also for the ones who are interested in this field.

The composers who work in the field of choral music, conductors, chorists and even the audience have started using innumerable benefits of technology for the things they are interested in or they produce to reach large masses.

This situation leads to new research fields specific to the internet under the name of technology and it also causes researchers to conceive characteristics of this new field to raise awareness for today’s technology and the benefits it provides.

This research aims to study the situation of choral music on the internet, the performances of Turkish choral music on the internet and to inform people who serve for or interested in choral music.

Key Words: Netnography, choral music

“TEKNOLOJİ ÇAĞINDA MÜZİK, MÜZİĞİMİZ VE MÜZİK EMEKÇİLERİ”

Emel ÖRGÜN KURT
emlorgun@gmail.com

ÖZET

Teknolojide her geçen gün büyük değişim ve gelişim yaşadığımız son dönemlerde bu büyük değişim ve gelişmeleri; bilgisayar yazılım programları ile müzikteki değişimlerin ve kendi öz müziğimize de yansımaları, müziklerimize müzik dünyasına, müzisyenlere katkısı ayrıca müzik kayıt stüdyoları, tonmaysterler enstrüman satışlarının durumu ve müzik mağazalarını inceleyeceğiz.

Bursa Büyükşehir Belediyesi Basın Yayın Halkla ilişkiler birimine ait teknolojik olarak geniş donanımlı müzik stüdyosunda müzik eğitmeni Hasan Kurtuluş Gözütok, müzisyen, elektro gitar eğitmeni, tonmayster Emrah Can, müzisyen, bas gitar eğitmeni ve müzik mağazası satış temsilcisi Ezel Can ve Hasan Dönmez, müzisyen ve eğitimci Ali Osman Mirza, Bursa geleneksel müziği ile tanınan, Bursa Araştırmaları Merkezi görevlisi Menteşeli Cengiz Bütün ile yapılan görüşmeler yer almaktadır.

Bursa dağ köylerinde geleneksel kadın ezgileri ve yanı sıra icra edilen bakır çalma geleneğini uluslar arası platformda ödüllere layık görülen iki video klip çalışması ile büyük ses getirmiş bir projeye imza atan, emek veren müzik adamı Hasan Kurtuluş Gözütok teknolojik müzik için “insanların yaşam içersinde kendi istemleri dışında kulaklarına dolan teknolojik, mekanik normalinde gürültü şeklinde algılanan seslerin müzisyen ruhu algısı ile etki ederek müziğe bir yansıma şekline dijital olarak dönüşmesidir. Bilgisayar programları ile elektronik müziğin eleştirisini yapmak gerekirse enstrüman ustalığını yok eder” diye düşündüğünü belirtmiştir.

Köylerde su taşıdığımız bakracın yöre kadınları tarafından ritim aleti gibi kullanılmasından esinlenerek kendisinin geliştirdiği bir proje olan piknik tüpünden hicaz makamı dizisine sahip bir ritim müzik aleti yapan Hasan Kurtuluş Gözütok, bu ritim aletinin tüm makamları da içeren ve piknik tüpünden daha gelişmiş bir ritim aleti de geliştireceğini belirtmektedir.

“MUSIC, MUSIC AND MUSIC WORKERS IN THE AGE OF TECHNOLOGY”

ABSTRACT

These big changes and developments in recent times when we are experiencing great changes and developments in technology every day; We will examine the changes in the music with the computer software programs and the reflection of our own music to our music world, the contributions to the musicians, music recording studios, tonmaysters instrument sales and musical shops.

Bursa Metropolitan Municipality Press Broadcasting Relation to the Department of Music Music Instructor in a technologically large equipped music studio Hasan Kurtuluş Gözütok, musician, electric guitar trainer, tonmayster Emrah Can, musician, bass guitar trainer and music store sales representative Ezel Can and Hasan Dönmez, musician and educator Ali Osman Mirza, Bursa Research Center officer, known for his traditional music in Bursa, has interviews with Menteşeli Cengiz Bütün.

Hasan Kurtuluş Gözütok, a musician who has made a big sound in Bursa mountain villages with his two women's works of music, which is awarded with international women's awards, The

sounds that are perceived as technological, mechanical and normally noise in the ears are transformed into a digital form of reflection by acting on the musician's soul sense. Critics of computer programs and electronic music will destroy instrumental mastery if necessary ".

Hasan Kurtuluş Gözütok, who is a rhythm instrument with a hicaz order from a picnic tube, is a project developed by the locals by the locals to carry water on the villagers and he developed a rhythm instrument which includes all the authorities and a more advanced rhythm instrument than the picnic tube.

“TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN ÇALGILAR VE YAPIM TEKNİKLERİ ÜZERİNE ETKİLERİ”

Emir DEĞİRMENLİ

Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü
emirdegirmenli@gazi.edu.tr

ÖZET

Yıllar içinde çalgıların geçirdiği yapısal değişimler ile dönemin müzik yapısı arasında yakın bir ilişki olduğu görülmektedir. Özellikle çalgıların icra kabiliyetlerindeki gelişmeler, bestecilerin tonal fikirlerinden, icracıların performanslarına kadar pek çok alanda etkili olmuştur. Çalgılardaki bu gelişmelerde ise teknoloji önemli bir rol üstlenmektedir. Örneğin 1800’lerde kalıp ve döküm teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak piyanoda dökme demir çerçevenin kullanılması, çalgının daha gür ve zengin bir sese sahip olmasını sağlamıştır. Günümüzde ise benzer arayışlar, ileri teknoloji ürünü kompozit malzemeler ile devam etmektedir. Ayrıca, çalgıların ses özelliklerinin araştırılması için kullanılan titreşim ve akustik test sistemleri de yine ileri teknoloji ürünüdür. Bu testlerden elde edilen sonuçlar müzik teknolojileri ve çalgı yapım alanlarında önemli bir yere sahiptir. Sonuçta, farklı disiplinlerde geliştirilen teknolojilerin, çalgılar ve yapım teknikleri üzerine önemli etkileri olduğu görülmektedir. Yapılan çalışmada, bu etkileşimler sebep sonuç ilişkileriyle birlikte ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çalgı yapımı, çalgı akustiği, müzik teknolojileri

“THE IMPACT OF TECHNOLOGICAL ADVANCEMENTS ON THE MUSICAL INSTRUMENTS AND THEIR MAKING PROCESS”

ABSTRACT

It seems that there is a close relationship between the structural changes of musical instruments and the musical structure over the years. Especially, the developments in performances of musical instruments have influenced many aspects from tonal ideas of composers to performance of performers. Technology plays an important role in these developments. For example, in the 1800s, pianos were produced using iron frame in connection with the development of mold and casting technology made it possible to have a louder and richer sound. Today, similar quests continue with high-tech composite materials. In addition, vibration and acoustic testing systems, which are used to investigate the sound characteristics of musical instruments, are also high-tech products. The results obtained from these tests have an important place in music technology and musical instrument making. As a result, it is seen that technologies developed in different disciplines have significant effects on the musical instruments and their construction techniques. In the study conducted, these interactions are revealed together with the causal relationships.

Keywords: Musical instrument making, acoustics of musical instruments, music technology

**“ULUSAL KANALLARDA YER ALAN SES YARIŞMALARININ KATILIMCILAR
AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ: “O SES TÜRKİYE” ÖRNEĞİ”**

Emrah GÜLLÜ

Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yüksek Lisans Öğrencisi
emrahgulluweb@gmail.com

Yrd. Doç. Dr. Serenat İSTANBULLU

Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
serenatistanbullu@hotmail.com

ÖZET

Günümüz çağdaş toplumlarında televizyon, insanların eğlenme, sosyalleşme ve bilgilenme amacıyla kullandığı kitle iletişim araçlarının en önemlilerindendir. Televizyon kanallarının müzik endüstrisi yoluyla izleyici üzerinde büyük etki yarattığı ses yarışmaları, izleyicisi tarafından yoğun olarak takip edilen programlardır. Ulusal kanalların en çok izlenen programları arasında sayılan “O Ses Türkiye” programı müzik eğitimi almış/alınmamış adayların çeşitli aşamalar halinde yarıştırıldığı, elendiği ve seçildiği bir ses yarışmasıdır. Program, her yaş grubundan ve her tür eğitim düzeyine sahip, yurtiçi ve yurtdışından takip edilen bir seyirci kitlesine sahiptir.

Birçok ülkede “The Voice” adı ile ekrana gelen program, yayınlandığı tüm ülkelerde beğeniyle izlenmiştir. Türkiye’de ilk defa 10 Ekim 2011 tarihinde “O Ses Türkiye” adı ile Show TV’de yayınlanan yarışma; daha sonra Star TV ve son olarak TV8 ekranlarında 6 yıldır devam etmektedir. “O Ses Çocuklar” adı altında çocuk adayların katıldığı programlar da yapılmıştır. Her ilden ve her yaştan binlerce kişinin başvurduğu yarışma; kimileri için umut kapısı, kimileri için yeni iş imkânları, kimileri için ise şöhrete ve profesyonelliğe giden bir yol olmuştur. Katılımcısı ve izleyicisi bakımından büyük bir kitleyi kapsayan program, müzikolojik, sosyolojik ve psikolojik açılardan incelenmeye değer bir konudur.

Bu araştırmada; “O Ses Türkiye” yarışmasında yer alan adayların katılım amaçları, program sürecinde edindikleri deneyimlerin müzik yaşamlarına katkıları ve programın kendilerine olan kazanım ve zararları incelenmiştir. Araştırmanın yazarlarından birinin yarışmayı derece ile tamamlamış olması, yarışmanın tüm aşamalarını bizzat deneyimleyerek aktarması ve bu deneyimlerin bilimsel bir yazıya dönüştürülmüş olması çalışmayı önemli kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: O Ses Türkiye, Müzik Endüstrisi, Ses Yarışmaları, Müzik, Medya.

**“AN EVALUATION OF VOICE CONTESTS ON NATIONAL CHANNELS IN TERMS OF
THE NOMINEES: “O SES TÜRKİYE” (THE VOICE IN TURKEY) SAMPLE”**

Emrah GÜLLÜ

Ömer Halisdemir University Turkish Music State Conservatory Graduate Student
emrahgulluweb@gmail.com

Assist. Prof. Serenat İSTANBULLU

Ömer Halisdemir University Turkish Music State Conservatory
serenatistanbullu@hotmail.com

ABSTRACT

In modern-day contemporary societies, television is one of the most significant mass media, which people use for entertainment, socialisation and enlightenment. Voice contests, which create a huge impact upon audience through the music industry are the programmes of

television channels, intensively followed by their audience. The programme “O Ses Türkiye” (The Voice in Turkey), which is regarded to be among the most watched programmes of the national channels is a voice contest, where the contestants, educated/uneducated in music, are incrementally competed, eliminated and singled out. The programme has a vast audience of all ages and of different levels of education from the country and abroad.

The programme, displayed as “The Voice” in many countries, is admirably watched in every country where it is broadcasted. The contest was broadcasted for the first time on Show TV with the title “O Ses Türkiye” (The Voice in Turkey) in Turkey on October 10, 2011, then on Star TV, and lastly it has being displayed on TV8 for six years. The programmes, called as “O Ses Çocuklar” (The Voice Kids), which child contestants attend, have been broadcasted, as well. The contest, which has been applied for by thousands of people from every city and age, has become a touch of hope for some people, new employment oppourtunities for some people, a road to fame and professionalism. The programme, covering a large community with regards to its attendees and audience is a topic, which is worth studying in musicologic, sociological and psychological terms.

This study has examined the goals of the nominees in the contest “O Ses Türkiye” (The Voice in Turkey), the contributions of their experiences during the programme to their musical lives, and the gains and harms of the contest to them. That one of the writers of the study has finished the contest with a degree, he has reported all the phases of the contest by experiencing in person and these experiences have been converted into a scientific writing, maket the study significant.

Key Words: O Ses Türkiye (The Voice in Turkey), Music Industry, Voice Contests, Music, Media.

GİRİŞ

Haberleşme, eğlenme, sosyalleşme ve bilgilenme araçlarının en önemlileri arasında yer alan televizyon günümüz insanının hayatının önemli bir bölümünü işgal etmektedir. Medyanın önemli bir parçası olan televizyon, kültür ürünlerinin mekanik olarak çoğaltıldığı, yeniden üretildiği en yaygın ve etkin kültür üretme makinesidir (Kaplan, 1992:9-10). Televizyonlarda yer alan haber, film, dizi, magazin ve güncel bilgiler arasında ön sıralarda yer alan ses yarışmaları ise izleyici üzerinde büyük etki yaratan ve yoğun olarak takip edilen programlardır. Bu ses yarışmalarından biri olan “O Ses Türkiye” programı, müzik eğitimi almış/almamış adayların çeşitli aşamalar halinde yarıştırıldığı, seçildiği ve elendiği bir ses yarışmasıdır. Programın seyirci kitlesi her tür eğitim düzeyine sahip ve her yaş grubundan insanlardan oluşmakta; hem yurtiçi hem de yurtdışından takip edilmektedir.

Pek çok ülkede “The Voice” adı ile ekranlarda yer alan program, yayınlandığı her ülkede beğeniyle izlenmiştir. Yarışma, Türkiye’de ilk defa 10 Ekim 2011 tarihinde “O Ses Türkiye” adı ile Show TV’de yayınlanmıştır. Daha sonra ise Star TV ve son olarak TV8 ekranlarında 6 yıldır yayın hayatına devam etmektedir. Ayrıca çocuk adayların katıldığı ve “O Ses Çocuklar” olarak adlandırılan programlar da yapılmıştır.

Sunuculuğunu Acun Ilıcalı’nın yaptığı, Acun Medya’nın yapımcılığındaki yarışma programında, bir sunucu ve dört jüri üyesi yer almaktadır. Her jüri üyesine 18 yarışmacı seçme hakkı tanınmış olmakla beraber altıncı sezona (2017) gelindiğinde her jüri üyesinin 87 yarışmacı ile programa devam ettiği görülmektedir.

O Ses Türkiye Yarışması, Acun Medya Resmi Sayfasında yer alan “konu” başlığı altında “Seçilirsən müzik dünyasının starları sana koçluk yapacak ve her hafta jüri üyeleri önünde yarışacaksın. Ama önce sesinle sana sırtı dönük koçları etkilemelisin. Eğer koçlardan biri sesinden etkilenirse sana koçluk yapmak isteyecek. Birden fazla koçu etkilersen seçme hakkı

sende olacak! Hangi sesin büyük ödüle layık olduğuna Türkiye karar verecek!” (Acun Medya Resmi Sayfası) başlığı altında yayınlanan reklamlardan insanların fazlasıyla etkilendiği ve bu hayallerle yarışmaya başvurdukları görülmektedir. Her yıl giderek artan sayıda başvuru alan program birçok ilde yapılan ön eleme yoluyla yarışmacılarını belirlemektedir.

“O Ses Türkiye” yarışmasına katılmak isteyen kişi, internet üzerinden başvurusunu yaparak ilk adımı atmış olur. Yarışmanın ilk elemesinin yapılacağı otelde kayıt yapıldıktan sonra sıra numarası aday enstrüman eşliği olmaksızın; seçmiş olduğu eserlerin kalitesi, okuma, yorum, tarz, ses aralığı gibi kriterlere göre değerlendirilmektedir. Herhangi bir enstrüman kullanabilme yeteneği olan aday ise, eserlerini bu enstrüman eşliğinde icra edebilmektedir. Böylece ilk elemenin olumlu sonuçlanması neticesinde Acun Medya tarafından bilgilendirilen adayın “O Ses Türkiye” macerası da başlamış olmaktadır.

Bundan sonraki aşama, ikinci eleme olarak adlandırılrsa da aslında bunu bir eleme olarak değil, adaydan belirlenmesi istenilen on eserin tonunu belirleme ve enstrüman eşliğinde icra edilebilirliğini değerlendirme aşaması olarak ifade etmek daha doğru olur. İlk defa asıl jüri üyeleri karşısına çıkmış olması yarışmanın bu aşamasını ayrıca önemli kılmaktadır. Adayın, orkestra şefi Tarık Sezer tarafından seçilerek tonu belirlenen eserlerden biriyle provaya tabi tutulması ise jüri karşısına çıkmaya hak kazandığının göstergesi olmaktadır.

Buraya kadarki kazanımlar sahnede sergilenmekte ve uzun bir bekleyişin ardından aday, jüri üyelerinin ve seyircilerin karşısına çıkmaktadır. Yarışmacı yakını olarak iki kişi, yarışma süresince, her hafta adaya eşlik edebilmekte ve onların da seyahat, konaklama ve yemek ücretleri Acun Medya tarafından karşılanmaktadır. Bu arada sahne arkasında, yarışma programının asıl kahramanları olarak nitelendirilebilecek ve ekran karşısında olanların göremediği kalabalık bir kadronun varlığından da bahsetmek gerekir. Bütün yarışmacıların sorunları ile birebir ilgilenen ve yalnızlık hissettirmeyen, hatta adayı kendisine özel hissettiren Acun Medya kadrosunu izlemenin mutluluğu ve yarışmacıya kazandırdığı görsel deneyimler ile aday kendisini sahnede bulmaktadır.

O Ses Türkiye yarışması sürecinde; jüri üyelerinin, yarışmacıları sahneye arkası dönük bir şekilde dinlediği bu anlar, en heyecanlı anlardır. En fazla bir buçuk dakikada icra edilmesi gereken eserin seslendirilmesi neticesinde, jüri üyesi beğendiği takdirde, butona basarak sahneye doğru dönmektedir. Bütün jüriler eserin sonuna gelinceye kadar, butona basabilme hakkına sahiptir. Bir yarışmacı için birden fazla jüri üyesi butona basarak döndüğü takdirde; bu kez yarışmacı, ekibine katılmak istediği jüri üyesini kendisi belirleyerek, seçtiği jüri üyesinin ekibine katılmaktadır.

İkinci tur “Düello” olarak adlandırılmaktadır. Her bir jüri üyesi ekibinde bulunan yarışmacıları ikiyeşerli olarak eşleştirerek eserlerini icra etmelerini ister ve böylece sahnede düet yapan yarışmacılardan birisini eleyip, diğeriyle yarışmaya devam edeceğini belirtirken, seçtiği yarışmacıların üçüncü tura geçmelerini de sağlamış olmaktadır.

Üçüncü tur ise “Çapraz Düello” olarak adlandırılmaktadır. Bu turun düellodan farkı, jüri üyelerinin kendi yarışmacıları arasında değil de rakip takımın yarışmacısıyla ikiyeşerli olarak sahneyi paylaşmaları sonucunda değerlendirilmeleridir. Düelloda yarışmacının bir üst tura geçmesini jürinin kendisi belirlerken, çapraz düelloda ise bir üst tura geçmeyi, stüdyoya gelen izleyicilerin elektronik buton ile belirliyor olması bu bölümü daha özel ve heyecanlı kılmaktadır.

Yarışmacılar, çapraz düellolar bitinceye kadar paket program ile televizyon ekranlarına taşınırken; bu turdan sonra artık çeyrek finale yaklaşıyor olmak, canlı yayında performans sergileyecek olmak ve halkın oyuyla başarılı olanın belirlenecek olması gibi sebeplerden dolayı daha fazla heyecanlanmaktadırlar.

Televizyonda canlı olarak yayınlanan bu turda, her ekibin kalan yarışmacı sayısına göre belirlediği üç ya da dört yarışmacı, her hafta kendi performansını sergiledikten sonra, SMS oylarıyla belirlenen her ekibin birincisi, bir sonraki hafta yarışmaya hak kazanmaktadır. Ekibin jüri üyesi, kalan son iki yarışmacıdan birini elerken, korumasına aldığı yarışmacı varsa, o da bir

sonraki hafta yarışma hakkına sahip olmaktadır. Bu tur, her ekipten iki kişi kalana kadar devam etmektedir.

Her ekipten iki yarışmacı olmak üzere toplamda sekiz yarışmacının yer aldığı yarı final turunda ise; yarışmacılar eserlerini seslendirdikten sonra, SMS oylamasının sonuçları ile finalde yarışmaya hak kazanmaktadırlar. Finale kalan dört yarışmacının eserlerini icra etmesi neticesinde dördüncü yarışmacı belirlenmektedir. Kalan yarışmacıların birer eser seslendirmeleri ve yeni SMS sonuçları üçüncüyü, son iki yarışmacı kaldıktan sonra yeniden yapılan oylama ise ikinci yarışmacıyı belirlerken, doğal olarak birinci yarışmacı, yani “O Ses Türkiye”nin şampiyonu da belirlenmiş olmaktadır. Takımında bulunduğu jüri üyesi ise o sezonun şampiyon jüri üyesi olmayı hak etmiş olmaktadır.

Katılımcısı ve izleyicisi bakımından büyük bir kitleyi kapsayan program; müzikolojik, sosyolojik ve psikolojik açılardan çok boyutlu olarak incelenmeye değer bir konudur.

Problem Durumu

Araştırma, “O Ses Türkiye” yarışmasında yer alan adayların katılım amaçlarının, yarışma süreci ve sonrasının, yarışmanın katılımcılara sağladığı kazanım ve zararların değerlendirilmesi nasıldır?” sorusuna cevap aramaktadır.

Alt Problemler

Araştırmanın problemini oluşturan bu soruya bağlantılı olarak cevap aranan alt problemler ise şu şekilde sıralanabilir:

“O Ses Türkiye” yarışmasında yer alan adayların;

1. Katılım amaçları nelerdir?
2. Program sürecinde edindikleri deneyimlerin müzik yaşamlarına katkıları olmuş mudur?
3. Programdan edindikleri kazanım ve zararlar nelerdir?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma; “O Ses Türkiye” yarışmasında yer alan adayların katılım amaçlarının, program sürecinde edindikleri deneyimlerin müzik yaşamlarına katkılarının ve programın kendilerine sağladığı kazanım ve zararların belirlenip değerlendirilmesi amacını taşımaktadır.

Araştırmanın yazarlarından birinin yarışmayı derece ile tamamlamış olması, yarışmanın tüm aşamalarını bizzat deneyimleyerek aktarması ve bu deneyimlerin bilimsel bir yazıya dönüştürülmesi araştırmayı önemli kılmaktadır. Ayrıca izleyicisinden katılımcısına kadar her yaştan çok geniş bir kitleyi kapsayan bu yarışmanın, katılımcılar açısından değerlendirilmesinin yapıldığı; yarışmanın bir eğlence programı olmaktan çıkıp kişiler üzerindeki etki alanlarının da belirlendiği bir araştırma olması bakımından da önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Araştırma, “O Ses Türkiye” yarışması ön elemelerini başarıyla geçip program elemelerinde jüri üyelerinin ilgi duyduğu seslere dönmeleri ile yarışmaya hak kazanmış; araştırma sorularını cevaplamaya gönüllü yarışmacılar ve finalistler ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Modeli ve Veri Toplama Yöntemi

Bu araştırma, tarama modelini esas alan durum tespitiye dayalı betimsel bir çalışmadır. “Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olaya ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır” (Kaptan, 1989:34).

Araştırmada, veri toplama tekniği olarak anket formu; ayrıntılı görüşlerin alınabilmesi için ise görüşme yöntemi kullanılmıştır. Yarışmada bizzat bulunmuş, yarışmanın belirli

aşamalarını geçmiş ve araştırma için kaynak teşkil edebilecek kişilere “O Ses Türkiye” yarışmasına istinaden sorular yöneltmek suretiyle sistemli bir veri toplama tekniği uygulanmıştır.

Anketin ilk kısmında, katılımcılara yarışma öncesi ve sonrası yaşamlarındaki değişimlere dair sorular; daha sonraki bölümlerinde, program sürecinde edindikleri deneyimlerin müzik yaşamlarına katkıları ve programın kendilerine olan kazanım ve zararlarının belirlenmesine yönelik olarak 14 soru sorulmuştur.

BULGULAR VE YORUMLAR

“O Ses Türkiye” adı altında yapılan ve ilk olarak 2011 yılında başlayıp halen izlenim oranlarını her daim arttırarak devam eden reality programında, yarışmaya hak kazanan gönüllü 10 yarışmacının cevapları doğrultusunda ulaşılan bulgular yorumlanmış, açık uçlu sorulara verilen yanıtlar ise derlenerek sunulmuştur.

1. Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“O Ses Türkiye” yarışmasına katılmış, bu yarışmada derece almış ya da almamış gönüllü yarışmacıların *katılım amaçlarının* belirlenmesine ilişkin olarak oluşturulmuş sorulara vermiş oldukları cevaplar şöyledir:

Katılımcıların yarışmaya katılmaya nasıl karar verdiklerine yönelik olarak sorulan soruya katılımcılar %80 oranında çevresinin; yani ailesinin, arkadaşlarının ve çalıştıkları mekânlarda oluşturdukları dinleyici kitlesinin etkisiyle katıldıklarını belirtirken, %20’si ise kendi kararlarıyla katıldıklarını belirtmişlerdir.

Katılım amaçlarının belirtilmesinde ise yarışmacıların %80’inin bu soruya hemen hemen aynı cevabı verdikleri görülmektedir; ‘kendini ispatlamak’.

Yarışmacıların kendilerini kime ispatlamak istedikleri esasen çok farklı yorumlara açıktır. Ancak yaklaşık olarak tüm yarışmacıların ilk hedefinin, halkın beğenisini kazanmak, jüri üyeleri tarafından bilinmek ve kabul edilmek olduğu söylenebilir. Her yarışmacının hedefindeki tanınma kitlesinin göreceli olduğu gibi, jüri üyelerinin beğenisini alma ve daha sonraki hedeflerine ulaşma konusunda jürinin ne kadar etkili olabileceği de göreceli bir yaklaşımdır.

Yarışmacıların % 45’i sadece yaşadığı bölgede tanınmanın kendisi için büyük bir başarı olacağına inanırken, % 55’i ise tüm Türkiye’de tanınmak için bu yarışmaya katıldığını belirtmiştir.

Bu soruya verilen cevaplarda genellikle, en yaygın kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon ekranlarında görünmenin ve tanınmanın, daha sonra ise albüm yapma isteğinin en büyük hedeflerden olduğu görülmektedir. Anket sonuçları da gösteriyor ki, katılımcıların yarışmaya katılma amacının altında yatan tek sebep, kişinin kendisini, hedefindeki kitlelere ispat etme dürtüsüdür.

Katılımcılar, “Yarışmaya katılım amacınıza ulaştınız mı?” sorusuna % 15 “büyük ölçüde”, % 20 “kısmen”, % 50 “çok az”, %15 oranında ise “hiç” cevaplarını vermişlerdir.

Çok az ve hiç cevaplarının toplam oranları düşünüldüğünde (%65) katılımcıların çoğunluğunun hayallerine ulaşamadıkları söylenilebilir. Yarışmaya katılırken kurulan hayallerin ve katılım amaçlarının gerçekleşmesi için, hemen hemen tüm elemeleri geçmek gerektiği gerçeğini de unutmamak gerekir. Çünkü yarışma, altı ay kadar uzun bir süreci kapsamakta, bu altı ay zarfında sürekli hatırlanmak için elemelerde başarılı olmak gerekmektedir.

Yukarıda belirtilen albüm yapma amacına ulaşabilen ise sadece bir kişidir. Çünkü albüm, yarışmada sadece birincilik elde eden yarışmacı için geçerli bir ödüldür. Bu nedenle çoğu yarışmacı bu amacına ulaşmadan yarışmaya veda etmektedir.

2. Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Program sürecinde edindikleri deneyimlerin müzik yaşamlarına katkılarının belirlenmesi alt problemine yönelik olarak sorulan “Bu yarışmanın, size müzik camiasında ve halk arasında

tanınma açısından faydası oldu mu?” sorusuna verilen cevaplar düşündürücüdür. Bir müzik yarışması olmasına rağmen elemeleri geçen katılımcıların müzisyenler arasında tanınma yüzdesinin, halk arasında tanınma oranıyla kıyaslanınca çok düşük kaldığı görülmektedir.

Müzik camiasında; yarışmacılardan %90’ı çok az, %10’u kısmen tanındıkları cevabını vermişlerdir. Fakat halk arasındaki tanınma sorusuna; %90’ı büyük ölçüde, %10’u az çok az demişlerdir. Bu bulgu televizyon programlarının halk tarafından daha fazla izlenildiği; müzik yapımcıları, icracıları ve müzik işletmecileri tarafından fazla önemsenmediği sonucunu ortaya koymaktadır.

Katılımcıların cevapladıkları %90 oranında halk arasında tanındıkları bulgusu, “O Ses Türkiye”nin, halk tarafından dikkatle ve yoğun olarak izlendiği fikrine ulaştırmaktadır.

Katılımcıların %45’i, özellikle yaşamış oldukları şehirde daha çok tanınmak için yarışmaya katılmış olduklarını belirttikleri için, bu yarışmacıların amaçlarına ulaştıkları sonucu ortaya çıkmış olur.

Bu sorunun ardından dikkat edilmesi gereken ve aslında en önemli problemlerden biri; yarışma bittikten sonra insanlar tarafından unutulmak gibi acı bir durumun ortaya çıkıyor olmasıdır, denilebilir. Yarışma esnasında güzel bir sinerjinin olduğu inkâr edilmez bir durum olsa da, daha sonrası için aynı şey söylenemez. Yapılan ankette yarışmacıların %85’i bu problemi dile getirmektedir. İlk zamanlarda kazanılan popüleritenin daha sonra tamamen ortadan kalkması ve yaşanan ilgisizliğin verdiği üzüntü, yarışmacıları psikolojik olarak derinden etkilemektedir.

Yarışma sonrası yarışmacının yaşadığı şehirde herkes tarafından ilgi ve alaka ile karşılanması, gittiği tüm programlarda halkın yoğun ilgi göstermesi, işlerinin artması; fotoğraf çekirmek ya da imza almak için sıraya giren insanların yoğunluğu ve benzeri birçok güzel duyguların yaşandığı dönemden sonrası çok üzücü olmaktadır. Çünkü daha sonrasında yavaş yavaş unutulmak ve sıradan biri haline gelmek, genellikle tüm yarışmacıların yaşadığı ortak psikolojik sıkıntılardan en önemlisidir.

“O Ses Türkiye” yarışmasının yarışmacı üzerinde bıraktığı en üzücü etkilerden olan bu durum, üstesinden gelinmesi zor olan sonuçlar yaratabiliyor ki “O Ses Türkiye” yarışmasına katılan yarışmacıların yaş alt sınırının 23’den az olmamasına dikkat edilmesi gerçeği ve önemini ortaya çıkarmaktadır. Özellikle de “O Ses Türkiye Çocuklar” yarışmasının yapılması, küçük yaşta çocukların bir anda elde ettiği popüleritenin ilerleyen zamanlarda yok olması ile 10 yaşındaki çocuğun ve yaşayacağı psikolojik sıkıntıların, onun geleceğini de etkileyeceği gerçeğini unutmamak gerekir. Programın bir ses yarışması olduğu düşünüldüğünde yarışmacıların seslerinin mutasyon dönemini tamamlaması, bir meslek sahibi olacak yaşa gelip kendilerine bu yönde bir yol çizmeye karar verecek olgunlukta olmaları ve olası psikolojik zararlardan korunabilmeleri açısından ileri bir yaş sınırının konulması gereklidir.

Yarışmanın, “katılımcıların müziksel birikimlerine ve müziksel eğitimlerine katkı sağlayıp sağlamadığı” konusunda yarışmacıların %90’ı hiç cevabını vermiş, %10’u ise kısmen demiştir.

Yarışma boyunca yarışmacının seslendireceği eserin belirlenmesinin ardından sadece orkestra ile iki defa prova alınıyor olması ve herhangi bir eğitim verilmemesi; yarışmanın müzik eğitimi açısından katılımcılara herhangi bir katkısının olmadığı sonucuna ulaştırmaktadır.

Kısmen cevabını veren kişiler ise jüri üyeleri ile tanışmanın ve onlardan etkilenmelerinin müziksel katkı bakımından, bir nebze de olsa etkili olduğunu belirtmişleridir.

3. Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Yarışmacıların programdan edindikleri *kazanım ve zararların* tespitine yönelik olarak oluşturulan alt problem doğrultusunda katılımcılara yöneltilen sorular ve değerlendirmeleri şöyledir.

Yarışmadan sonra maddi açıdan bir kazancınız oldu mu? sorusuna katılımcılar %90 oranında “büyük ölçüde” cevabını %10 oranında ise “kısmen” cevabını vermişlerdir.

Özellikle yarışma öncesinde kısıtlı iş imkânları olan yarışmacıların, yarışma sonrası iş alanlarının ve fırsatlarının arttığı, daha önce aldıkları sahne fiyatları üzerinde büyük bir artış olduğu, anketin sonucunda elde edilen veriler arasında yer almaktadır.

Sizce bu yarışma katılımcıların üzerinde olumsuz bir psikolojik etki yaratıyor mu? Sorusuna yarışmacıların %70'i psikolojik olarak olumlu etkiler yarattığı cevabını vermiştir. Geriye kalan %30'u ise yarışmanın kendilerinde olumsuz psikolojik etkiler yarattığını söylemiştir.

Yarışmadan sonraki dönemde kazanmış oldukları popülaritenin kendilerinde olumlu etki yarattığını söyleyen kesim, özellikle yarışmadaki elemelerin zor olması ve bu zorlukları aşmanın kendilerine ayrı bir güç kattığını dile getirmişlerdir. Özellikle özgüven konusunda yarışmanın çok etkili olduğunu belirten yarışmacılar, yarışma sonrası kendilerine daha fazla güven duyduklarına dikkat çekmişlerdir. Çevreleri tarafından sevmek, ilgi ve alakanın arttığını görmek de psikolojik olarak önemli bir etki yaratmış ve mutlu olduklarından bahsetmişlerdir.

Geriye kalan %30'luk kesim ise kendilerinde yarattığı olumsuz psikolojik etkiyi, yarışma büyüsunün uzun sürmemesine bağlamıştır. Yarışmadan kısa bir süre sonra unutulmak ve başlangıçtaki ilgi ve alakanın gitgide azalması psikolojik açıdan olumsuz etkiler yaratmıştır.

Yapılan anket sonrasında ne kadar kısa sürse de hep akılların bir köşesinde hatırlanabilecek olmayı bilmenin, yarışmacılara güç verdiği tespit edilmiştir. Bu güç ile yeni projelere imza atmak için çaba gösterdikleri ve çalıştıkları vurgulanmaktadır.

“Yarışmaya katılmanın size çevresel, ailevi, bireysel, sosyal ya da maddi anlamda herhangi bir açıdan zarar getirdiğini düşünüyor musunuz?” sorusuna yarışmacıların %80'i herhangi bir açıdan zarar görmedikleri cevabını vermiştir. Yarışmanın kendilerine çok büyük bir deneyim kattığına inanan yarışmacılar, ünlü olan jürilerle tanışmanın ve onlarla düet yapmanın, aynı sahnede şarkı söylemenin mutluluğundan bahsetmişlerdir. Aynı zamanda kendilerince Türkiye'nin en iyi orkestrası önünde sahneye çıkmanın ve kaliteli bir yapımcılığın üstlenmiş olduğu yarışmada yer almanın gururunu dile getirmişlerdir.

Katılımcıların %20'lik bölümünün belirttiği yarışma sonrası boşluğa düşmeleri kendileri açısından bir zarar olarak belirtilmiştir. “O Ses Türkiye” yarışmasının sıcak atmosferi, büyüleyici ışıkları, etrafınızda dönen kameraları, makyözleri ve daha sayılamayacak kadar çok güzelliği ile katılımcıların başlarını döndürmeye yetecek kadar etkili bir ortamın ardından sahneden indikten sonra gerçek hayatlarına döndükleri zaman bir rüyadan uyanmış gibi hissediyor olmanın psikolojik zararından bahsetmişlerdir.

Yarışmada sizi en çok etkileyen olay nedir? Sorusunun yarışmacılar açısından sadece iki cevabı vardır. %50'si sahneye çıktıkları ilk andan bahsetmiştir. Dört jüri üyesinin onların sergilediği performansa dönüp dönmeyeceği merakı içinde oldukları o andan heyecanla bahsetmektedirler. Çünkü yarışmacıların bu serüvene devam edip etmeyeceğini belirleyen bir çeşit kader anı denilebilecek o anın kendilerini etkileyen en büyük olay olduğunu belirtmişlerdir.

Diğer %50'lik kesimin cevabı ise dört jüri üyesi ile birlikte sergiledikleri sahne performansı cevabı olmuştur. Binlerce hayranı olan dört ünlü jüri üyesiyle aynı sahneyi paylaşmanın verdiği mutluluğun yarışmada kendilerini çok etkilediğini ifade etmişlerdir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Kitlesel iletişim araçlarının en önemlilerinden biri olan televizyon programların, en çok izlenen programları arasında sayılan “O Ses Türkiye”nin, katılımcı ve izleyici sayısı ile büyük bir kitleyi etkisi altına alan bir reality programı olduğu tespit edilmiştir.

“O Ses Türkiye” programının, tüm aşamaları geçen yarışmacının bir albüm ve bir arabayla ödüllendirildiği popüler bir reality programı olmaktan çok daha öte etkileri olduğunu söylemek mümkündür.

Yarışma sürecinin ve sonrasının katılımcılar üzerinde büyük etki bıraktığı saptanmıştır. Daha ayrıntılı olarak incelenmeye açık olan bu etkiler çevresel, ailevi, bireysel, sosyal, psikolojik ve maddi açılardan ele alınmıştır. Yarışmacıların, genellikle çevrenin teşvikiyle bu yarışmaya katılmaya karar verdikleri ve kendilerini ispat etme duygularının ağır bastığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu yarışmalara girmeden önce, yarışma hakkında katılımcıların daha fazla araştırma yapması gerektiği, yarışma sonrasındaki yaşamlarını da göz önüne alarak katılmaya karar vermeleri gerektiği kanaatine varılmıştır.

Katılımcıların yarışma sonrasında yaşadıkları şehirde büyük bir ilgi ile karşılandıkları; bu durumun onları çok mutlu ettiği ancak zamanla bu ilginin azalmasından dolayı kendilerini değersiz hissettikleri bulgusu ile yarışmanın belirli psikolojik teşviklerinin yanında zararlarının da olabildiği sonucuna ulaşılmıştır.

O Ses Türkiye Yarışması, medya resmi sayfasında yer alan reklam ve tanıtımların, insanlara fazlasıyla cazip geldiği ve bu hayallerle, bu yola hiç düşünmeden giren adayların, sonradan psikolojik sıkıntılar yaşamaması için daha gerçekçi açıklamalar yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Sadece “O Ses Türkiye” değil medyadaki diğer reality programları sonrasında belli bir üne kavuşmak adına insanların büyük hayallere kapılmaması, televizyon programlarının büyüğü dünyasına aldanıp geçmiş örneklerde yaşandığı gibi (uyuşturucu, ölüm, gece hayatı vb.) kötü olaylara kadar varabilecek durumlar hakkında halkın bilinçlendirilmesi, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’nun reality programlarını daha yoğun olarak irdelemesi, bu konuda eğitim ve tanıtım yayınlarının yapılması, programlara katılan kişilerin bilgi ve tecrübelerinden faydalanarak destek alınması ve bilimsel çalışmalarla da bu tür programların yarar ve zararları üzerinde çalışmaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Acun Medya Resmi Sayfası <https://o-ses-turkiye.acunn.com/> O Ses Türkiye Yarışması, (04.05.2017)

Kaplan, Y. (1992) Televizyon, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.

Kaptan, S. (1989). Bilimsel Araştırma Gözlem ve Teknikleri. Tekışık Aş., Ankara.

“REKLAMLARDA MÜZİK VE KÜLTÜREL KİMLİK İLİŞKİSİ “

Fatma Nil ÖZALP AYDEMİR (Müzikoloji MA)

Muğla Güzel Sanatlar Lisesi

aydemir.nilf@gmail.com

Günümüz medyasında önemli bir eğlence aracı olan müzik, görsel ve işitsel medyadaki birçok ürünün de vazgeçilmez malzemesi olarak geniş bir kullanım alanına sahiptir. Müzik, bu medya ürünleri içerisinde bazen anlamı güçlendirici bir araç, kendi başına bir yan anlam veya tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmaktadır. Öyle ki, bilinçli olarak dinlenilmeyen bir ezgi bile, sosyal medyada sık sık tekrarlanması sebebiyle bireyin toplumsal müzik hafızasına kazınmaktadır. Reklamcılık sektörünün markaların akılda kalıcılığını arttırmak için reklam müziğine önemli bütçeler ayırması da bu durumun etkililiğinden kaynaklanmaktadır.

Müziğin reklamlarda kullanımı, sanat veya eğlence aracı olmasının yanı sıra bir kavramın aracı olarak kullanılması olarak düşünülebilir. Bu sebeple reklamcılık gibi müzik endüstrisi de nelerin toplumun ilgisini çektiğini anlamaya çalışır. Bunu anlamak ve müziği bu anlamda bir araç olarak kullanmak için yapılan araştırmalar reklamın büyük kitlelere ulaşabilmesi için önemlidir. Bunu yaparken her iki sektör de hedef kitlenin kültürel kimliğini dikkate alır ve hatta bunu bilinçli bir şekilde kullanır.

Bu çalışma genel hatlarıyla reklam ve müzik ilişkisini, “Reklam Müziği” olgusunu ve bunun televizyon reklamlarında kültürel kimlik vurgusu aracı olarak nasıl işlev gördüğünü irdelemektedir. Çalışma 2 aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada sırasıyla reklam, reklam müziği ve reklamlarda kültürel kimlik kavramları literatür taramasıyla incelenmiş ve bu kavramlar açıklanmış, birbirleriyle ilişkileri, müziğin burada nasıl bir işlev gördüğü anlaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci aşamasında, internet taramasıyla yerli ve yabancı giyim, gıda, otomotiv gibi çeşitli sektörlerin reklam müziği ve kültürel kimlik ilişkisini barındıran reklamları genel bir çerçeveye oturtulup, bu ekseninde dünyanın pek çok ülkesinde ürün satışı yapan bir gıda firmasının farklı bölgelerdeki 5 reklamı analiz edilmiştir. Sonuç olarak kültürel kimlik vurgusu içeren reklamlarda kullanılan müziklerin reklamın argümanını güçlendirici önemli bir araç olarak kullanıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Görsel Medya, Reklam Müziği, Televizyon Reklamları, Kültürel Kimlik

“THE RELATION BETWEEN MUSIC AND CULTURAL IDENTITY IN COMMERCIALS”

Fatma Nil ÖZALP AYDEMİR (Musicology MA)

School of Fine Arts, Muğla

aydemir.nilf@gmail.com

ABSTRACT

Music, as a significant entertainment tool in today's media, has a wide range of usage being the irreplaceable material of many products in visual and audial media. Within these media products, it is sometimes used as a tool to enhance the meaning or as a connotation on its own or as a complementary element. It is so that, even without listening consciously, a melody can be imprinted in the individual's social musical memory because of its repetition in the social media over and over again. It is also because of the effectiveness of this situation that advertising sector allocates significant budgets for music in commercials so as to increase the memorability of the brands.

Besides being a tool of art or entertainment, music in commercials can be considered to be used as a tool to present a concept. That is why the music industry like the advertising industry tries to figure out what attracts the attention of the society. The researches that are carried out so as to find out the answers to this question and use music as a tool in this sense are important for

the advertisement to reach big masses. While doing this, both sectors take into consideration the cultural identity of the target audience and moreover, they use it consciously.

This study scrutinises the relation between advertising and music in general terms, along with the phenomena of “music in advertising” and how it serves as a tool for cultural identity emphasis in television commercials. The study is made up of two parts. In the first part, concepts of advertising, music in advertising and cultural identity in commercials have been examined respectively through a literature review and have been explained trying to figure out their relation with each other and how music functions in this sense. In the second part of the study, commercials of various domestic and foreign sectors such as clothing, food and automotive that contain music and cultural identity relation have been examined within a framework through an internet search; and finally, chosen from different regions, 5 commercials of a food company that sells products in many countries around the world have been analysed. Consequently, it has been seen that the music in commercials with cultural identity emphasis is used as an important tool that enhances the argument of the commercial.

Keywords: *Visual Media, Music in Advertising (Jingle), Television Commercials, Cultural Identity*

“REKLAM FİLMLERİNDE KULLANILAN TÜRK MÜZİKLERİ ÜZERİNE BİR ANALİZ ÇALIŞMASI”

Gamze KOR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD Yüksek Lisans Öğr.
gamzee.kor@hotmail.com

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
cadar@aku.edu.tr

Öğr. Gör. Hakan AKDENİZ

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
hakanakdeniz777@hotmail.com

ÖZET

Toplumda ki en önemli iletişim araçlarından birisi şüphesiz televizyonlardır. Günlük yaşam içerisinde kullandığımız televizyon, hem eğlence ve alışveriş (reklam), hem de kültür aracı olarak hayatımızda önemli yer kaplayan bir iletişim aracıdır. Özellikle günümüzde insanların alışveriş tercihlerini etkileyen televizyon, müzikal alt yapıları ile bu alanca eser üreten sanatçılar için önemli bir gelir merkezi halini almıştır. Farklı alanlardan birçok müzik türünü içerisinde barındıran reklamlar izlerken dinlemesek bile bilinçaltında yer etmeye devam etmektedir. Özellikle Ramazan ayında bir reklam yaparken Türk Sanat Müziği kullanılırken, yöresel gıda tanıtımında Türk Halk müziği ya da bir araba reklamında Klasik müzik veya elektronik müziklerin tercih edildiğini görmekteyiz.

Çalışmamızda, reklam sektörünün belirlenen bir saat aralığında yayınlamış olduğu reklamlarda kullanmış olduğu müzik türlerinin reklam içeriklerine göre analizleri yapılarak, reklamlar için bestelenmiş ya da var olan müziklerin makam, tür ve biçim açısından türlerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada veri toplamak amacıyla tarama yöntemi kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Medya, Makam, Analiz

“AN ANALYSIS STUDY ON TURKISH MUSIC USED IN ADVERTISEMENT FILMS”

Gamze KOR

AKU Graduate Student of Institute of Social Sciences
gamzee.kor@hotmail.com

Assistant Prof. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe University, State Conservatory
cadar@aku.edu.tr

Lecturer. Hakan AKDENİZ

Afyon Kocatepe University, State Conservatory
hakanakdeniz777@hotmail.com

ABSTRACT

One of the most important means of communication in the society is undoubtedly television. Television, which we use in everyday life, is a communication tool that takes up an important place in our lives as both entertainment and shopping (advertising) and cultural

medium. Many different types of music continue to take place under the subconscious even if we do not listen to the advertisements that are housed in various types of music. Especially in the month of Ramadan, while Turkish Art Music is used in an advertisement, we see that classical music or electronic music is preferred in a car advertisement or we see that On the local market is preferred the promotion of Turkish folk music.

In our study, Turkish music types that the advertising industry has used in advertisements that have been published in a certain time period have been analyzed according to their advertising content. It is aimed to determine the types of music that are composed or existing for advertisements in terms of maqam, genre and form. Screening was used to collect data in the study.

Key words: Music, Media, Maqam, Analysis

GİRİŞ

Günümüz kitle iletişim araçlarının başında televizyon önemli bir yere sahiptir. Kullanım alanı çok geniş olan televizyonlarda haber, eğlence, alışveriş (reklam) vb. birçok farklı alanda izleyici kitlesine ulaşılır. Özellikle reklamlar bireylerin günlük yaşamına önemli ölçüde nüfuz etmiş bulunmaktadır. Reklamlarda verilmek istenilen mesaj ve ürün ile ilgili hikâye, slogan gibi unsurları desteklemek için ve etkisini arttırmak amacıyla bir takım unsurlardan yararlanılmaktadır. Bu unsurların başında reklam filmlerinin içerisinde kullanılan müzikler gelmektedir. Çoğumuz bir reklamın müziğini duyduğumuzda, o ürünü görmediğimiz zaman bile hafızamızda hangi üründen bahsedildiğine dair imgeler belirmektedir. Müziğin bu etkisinden yararlanan reklam sektörü, bir ürün için yeni bir reklam müziği ya da var olan müziği reklama uyarlayarak kullanabilmektedir. Hatta bazı markalar kendi reklam müziği ile uzun yıllar varlığını sürdürüp bu müzik ile anılmaktadır. Müzik kişilerin duygularına etki eden önemli bir uyarıcıdır. Kitlelere iletilmek istenilen mesaja, Ürünün dinamizm ve yapısına bağlı olarak kullanılacak olan müziğin türü ve ritmik unsurları saptanmaktadır. Ayrıca yayınlanan mecra (tv-radyo) göre farklılıklar göstermektedir. Tüketicilerin zihnindeki seçici algıyı en çok etkileyen kitle iletişim mecralarından olan TV ve radyo reklamları içerisinde barındırdığı müzik, yaratıcı metin, slogan, görsel zenginlik vb. unsurlarla marka imajını önemli derecede etkilemektedir. Reklam müziklerinin marka imajına etkisi çok büyüktür. Marka sahibi işletmecilerde müziğin bu etkisinin farkındalar ve rakiplerinden ayrılmak için kendi ürünlerinin seçilen, seçkin bir imaja sahip olabilmesi amacıyla müziğin yanı sıra tüm unsurları etkili bir şekilde kullanmaktadır. Markalar oluşturmak istediği imaja yönelik olarak müziklerini, pazarlanmak istenilen tüketim ürünüyle uyumlu bir şekilde kullanmaktadır. Hazırlanan reklam filmleri gösterime girecek ülkelere göre farklılıklar göstermektedir. Her ülkenin kendine ait kültürü ve bu kültürün içerisinde var olan tüm unsurlar reklam filmlerinin içeriğini ve izleyiciye yaklaşımını etkilemektedir. Bir kültürün, dili, dini, yaşam biçimi, kendine ait müziği, giyim tarzı vb. birçok olgu detaylı bir şekilde incelenmektedir ve reklamlar bu kriterlere göre şekillenmektedir. Bu çalışmada; reklam filmlerinde kullanılan Türk müziklerine yer verilmektedir.

1.Reklamın Tanımı

Reklam kavramı çok geniş kapsamlı olup, reklamcılık ile ilgili kişiler reklamın tanımını birçok farklı şekilde yapmaktadırlar. Bu konuda Amerikan Pazarlama Birliği Tarifler Komitesi reklamcılık alanında türlü kişilerle yapmış olduğu işbirliği sonucunda Şu tanımlı yapmaktadırlar; Reklam herhangi bir mal, hizmet veya fikirlerle ilgili özelliklerin, bir bedel karşılığında kitlelere sunulması ile ilgili faaliyetlerin tümüdür. Reklamcılık, ele alınan mal veya ürünün halk tarafından daha çok istenmesini sağlamak amacıyla kullanılan teknikler ile sunulan servis ve fikirlerin tümüdür(Akt.Özulu.İ.S,1994:4)

Ünsal' a göre reklam; "Bir işin, bir malın veya bir hizmetin para karşılığında, genel yayın araçlarında, tarif edilerek geniş halk kitlelerine duyurulmasıdır."(1989:12)

Olca'y'ın reklam tanımı ise; "Henüz alıcı konumunda olmayan kişileri, müşteri durumuna getirmeye yarayan sanat faaliyetidir."(1969:12)

Reklam bir anlamda bireyi yansıtacak olan bir imge ve bireyi birey yapacak farkı ortaya çıkarmak için de bir umut işlevi görmektedir. Bu umut üreticiler için ürününü daha fazla satmak, reklamcılar için de sektöründe aranan kişiler olmak yönünde kendini göstermektedir(Yıldız.N.2002:13)

Reklam, insanları gönüllü olarak belirli bir davranışta bulunmaya ikna etmek, belirli bir düşünceye yöneltmek, dikkatlerini bir ürüne, hizmete, fikir ya da kuruluşa çekmeye çalışmak, onunla ilgili bilgi vermek, ona ilişkin görüş ve tutumlarını değiştirmelerini veya belirli bir görüşü ya da tutumu benimsemelerini sağlamak amacıyla oluşturulan iletişim araçlarından yer ya da süre satın almak yoluyla ve bir ücret karşılığında oluşturduğu belli olan (diğer bir ifadeyle, parasal destek sağlayan kişi ya da kuruluşların kimliği açık olan) duyurudur(Gülsoy.T.1999:9)

Reklam kavramının tanımının birçok farklı şekilde yapıldığı görülmektedir. Bu tanımlar doğrultusunda reklamı bir kaynak yapmaktadır. (işletmeci, marka sahibi vb.) Bir bedel karşılığında yapılmaktadır ve kitle iletişim araçları yoluyla bireylere sunulmaktadır. Reklamlarda pazarlanmak istenilen ürün, fikir ve hizmet hakkında kitleler bilgilendirilmektedir.

2.Reklamlarda Müziğin Kullanımının Kısa Tarihçesi

Reklamların kullanımının tarihçesi ilk medeniyetlere kadar uzanmaktadır. Mısırlılar'ın yeni kanunlarını ve duyurularını halka yaymak için, taş sütun ve duvarları kullandığı bilinmektedir. Bu bulguların M.Ö.3000'li yıllara dayanan arkeolojik kazılar sonucunda elde edildiği bilinmektedir.

Tyler'a göre; Tanıtım etkinliklerinin erken dönemlerde başladığı Batıda, reklam müziklerinin kullanımı 19.yy'ın sonlarında görülmektedir. Bu dönemler özellikle eğlence ve satış etkinliklerinin iç içe girdiği dönemlerdir. Bir karnaval gibi yaşanan satış etkinliklerinde palyaçoların, akrobatların, şov insanlarının kullanıldığı bilinmektedir.(Akt.Batı,U.2010:789)

Türkiye'de ise reklam filmleri 1960'lı yıllarda başlamış, 1980'li yıllarda gelişme göstererek günümüzde teknolojinin gücü ile beraber varlığını her geçen gün geliştirerek ortaya koymaktadır. Müziğin kullanımı tarih boyunca çeşitli amaçlara hizmet etmiştir. Stratejik amaçlı kullanımının en önemli örneği reklam filmlerinde sergilenmektedir.

3.Televizyon Reklamları Ve Müzik

Televizyon en önemli reklam aracıdır ve bu durumun uzun dönem süreceği tahmin edilmektedir. Televizyon reklamcılığında kullanılan imgeler ve mesajlar, tüketicilerin beklentilerini, düşlerini ve korkularını içermektedir. Öztürk'e göre, televizyonun bir reklam ortamı olarak özellikleri arasında; hedef seçme olanağı, hedef kitleye doğrudan seslenmesi, işletmeyi güçlü göstermesi, çabukluğu, taşınan mesajın kalıcı ve etkili olması sayılabilmektedir (Akt. Ödül 2008:51).

Clark, Brock ve Stewart'a göre; Reklamlarda yer alan temel elementler ses, müzik ve görüntüdür Müziğin reklamlardaki etkisi yönünde farklı araştırmalar yapılmıştır. Özellikle eğlence ve eğitici iletişimde müzik alanında araştırmalar yapılmaktadır. Araştırmalarda ayrıca müziğin kişilerin duygularına nasıl etkide bulunduğu bakılmıştır. Sözlü ve sözsüz müziğin iletişimde etkisi ne derece olmaktadır? Sorularına cevap aranmaya çalışılmıştır. Özellikle reklamlarda müziğin önemi, ikna edici olma yönünde öne çıkmaktadır. Araştırmalar, müziğin hangi davranışları şekillendirdiği ve değiştirdiği yönünde de yapılmıştır. Müzikli reklamlar ile müziğin kullanılmadığı reklamlar arasında hangisinin daha etkili olduğu yönünde yapılan araştırmalarda müziğin kullanıldığı reklamların izleyiciye daha pozitif etkilerde bulunduğu belirlenmiştir. Müzik, reklama tepkilerin olumlu olmasını sağlamaktadır(Akt.Uğur.İ 2011:5)

Televizyon ve radyo reklamlarında müzik önemli bir yer tutar. Çünkü bu kitle iletişim araçları kulağa hitap ederler. Geniş kitlelerin ilgisini çekmeyen reklam müziği, reklamın ancak sınırlı bir çerçeveye seslenmesine yol açar. Yani, ülke çapında beğeni kazanabilecek bir reklam müziği, reklamın çok geniş kitlelere hitap edebilmesine yardım eder. Müzikli reklamlar reklamcılık sektöründe çok önemli yer tutmaktadır. Eğer buzdolabınızın veya mutfak raflarına bakacak olursanız, göreceğiniz etiketler size çeşitli reklamların müziklerini anımsatacaktır. Reklam müziklerinin esas amacı dinleyiciyi veya seyircileri sadece eğlendirmek değil bunun yanı sıra, alıcıları malın veya hizmetin özelliklerini anlatarak onları satın almaya özendirmek ve dolayısıyla da satışları artırmaktır. (Özulu.İ.S, 1994:70-71).

Reklamlarda birçok müzik türüne yer verilmektedir. Popüler kültür müzikleri, Klasik müzik, Yöresel müzikler vb. Tanıtılan ürüne göre bu müziklerin kullanımları farklılık göstermektedir. Müziğin en önemli işlevlerinden biri duyguların uyandırılmasına yardımcı olmasıdır. Dolayısıyla reklam filmlerinde verilmek istenilen alt metinler müziğin bu etkisinden faydalanılarak izleyiciye etkili bir şekilde aktarılabilir. (Akt. Uğur.İ 2011:4)

Adorno'ya göre izleyici ürün reklamını izledikten sonra kendini bırakmakta, reklamlarda gördüğünü alarak kendini rahatlatmaktadır. İzleyici bir çocuğa verilen şeker gibi kendine sunulan reklamları müzik eşliğinde izlemekte, müziğin etkisiyle oluşturulan akıcılık ve rahatlık izleyicinin bu bildiği yöntemle kendini kaptırmasına neden olmaktadır. Müzikte özgür ve bilinçli bir seçimden bahsedilememektedir. Kitleler müziği istemekte, müzikle beraber sunulan görsel unsurlarla birlikte çekicilik artırılmaktadır (Akt. Uğur.İ 2011:4)

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, içeriği, yöntemi ve amacı bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Betimleme araştırmasıyla konu üzerinde bir durum tespiti yapılmaya çalışılmış, konu var olduğu şekliyle araştırılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır”(Karasar,2009:77).

Evren Ve Örneklem

Evren, en genel anlamıyla araştırmanın yapılacağı alanı genellemek amacıyla kullanılan bir terimdir. Evrende yapılan incelemeler çok geniş kapsamlı, maliyetli, oldukça uzun zaman kaybına neden olur. Cebeci'ye göre evren; “Bir alan araştırmasında araştırma yapılacak problem alanının tamamına denir” (2010:49).

Evren geniş kapsamlı, maliyetli ve uzun zaman alacağından dolayı, araştırmanın evrenini daha da sınırlandırmak için araştırmanın örneklemini çıkarılır. Örneklem, araştırmanın evreninin bir bölümünün alınıp, yalnızca seçilen kısmın incelendiği bölümdür. Araştırılmasına imkân olmayan evrenler kendi içinde örneklemlere ayrılırlar ve farklı farklı incelenebilirler. Örneklem araştırma yöntemleriyle ilgili önemli bir konu olarak ele alınmaktadır. Kimi zaman araştırmaların, evrenin tamamında yapılması mümkün değildir. Bu nedenle evrenin yerine örneklem üzerinde çalışılır ve evrenin geneline ilişkin genellemelere ulaşılması tercih edilir (Erkılınç, 2011:5).

Bu araştırmamızın evreni reklam filmlerinde kullanılan türk müzikleridir. Örneklemimiz ise Türkiye’de yayınlanmış 20 reklam filmi ile sınırlandırılmıştır.

Veri Toplama Yöntemi

Araştırmada verilere ulaşılabilmesi amacıyla, kaynak taraması yöntemi kullanılarak veriler elde edilmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

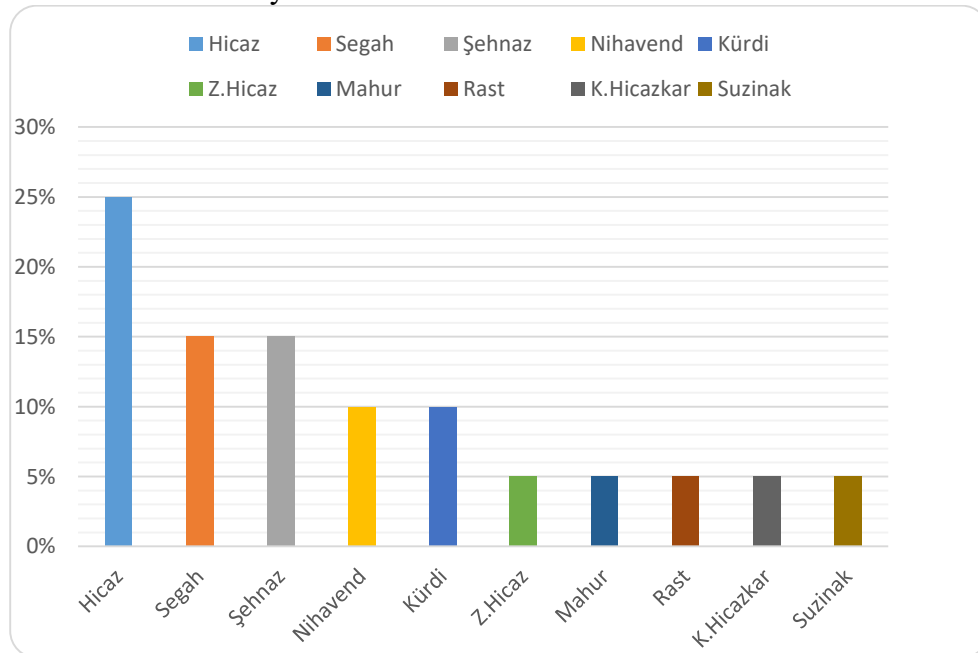
Araştırmada incelenen reklam filmleri;

1. Süttaş Ramazan Reklam Filmi
2. Pepsi 2015 Reklam Filmi
3. Yudum Reklam Filmi
4. Vakıf Bank Ramazan Reklam Filmi
5. Kent Şeker Reklam Filmi (2012)
6. Vodafone Freezone Reklam Filmi
7. Kent Şeker Reklam Filmi (Bayram Sabahı)
8. Dacia (Otomobil) Reklam Filmi
9. Coca Cola Reklam Filmi (Ramazan Bayramı)
10. Vodafone Geleneksel Ramazan Kampanyası Reklam Filmi
11. Lipton Ramazan Kampanyası Reklam Filmi
12. Coca Cola Ramazan Reklam Filmi (Doğudan Batıya)
13. Kent Şeker Reklam Filmi (Bayram)
14. Yeni Rakı Reklam Filmi
15. Aras Kargo Reklam Filmi
16. Vakıf Bank Reklam Filmi
17. Kent Reklam Filmi
18. Kent Reklam Filmi
19. Coca Cola Ramazan Reklam Filmi
20. Süttaş Ramazan Reklamı

Kaynak taramasında kullanılan reklam filmleri dört ana başlık altında incelenmiştir.

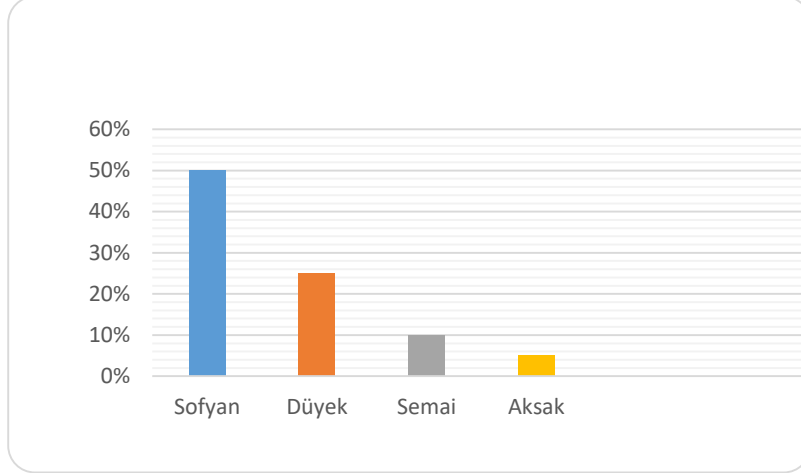
Reklam Filmlerinde Kullanılan Makamlar

İncelenen 20 reklam filmi hicaz, segâh, şehnaz, nihavend, kürdî, zigüleli hicaz, mahûr, râst, Kürdîlihicazkâr, sûzinâk makamlarını içermektedir. En çok kullanılan makam ve en az kullanılan makam olmak üzere yüzdelik oranlarla sıralanmaktadır.



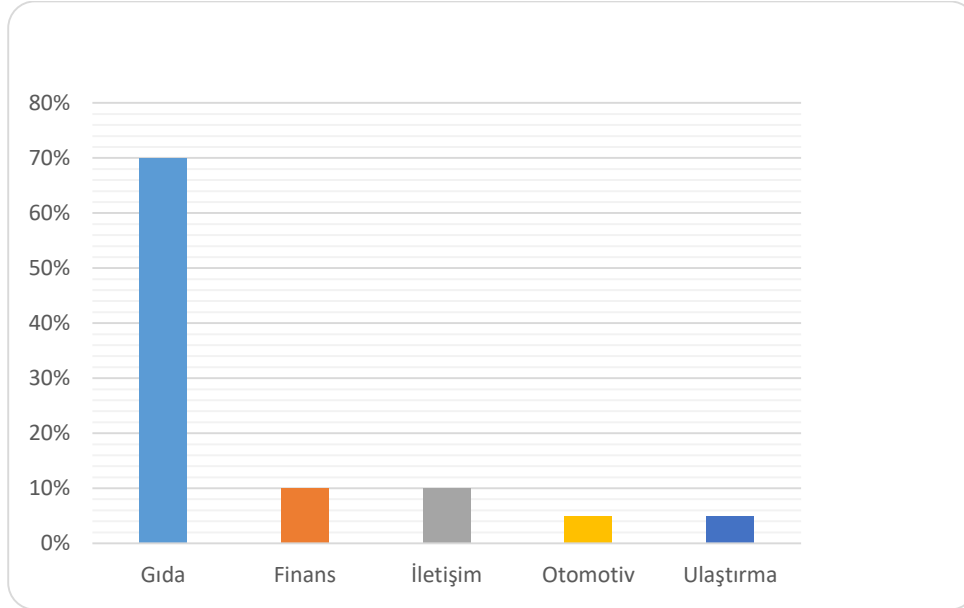
Reklam Filmlerinde Kullanılan Usûller

İncelenen 20 reklam filmi; Sofyan,düyek,semâi,aksak usûllerini içermektedir. En çok kullanılan usûl ve en az kullanılan usûl olmak üzere yüzdelik oranlarla sıralanmaktadır.



Tüketim Alanlarına Göre Kullanımları

İncelenen 20 reklam filmi; Gıda, finans, iletişim, otomotiv, ulaştırma alanlarını içermektedir. En çok kullanılan alan ve en az kullanılan alan olmak üzere yüzdelik oranlarla sıralanmaktadır.



Reklam Filmlerinde Kullanılan Eserlerin Bestekârları

- Şehnaz Longa: Santuri Ethem Efendi
- Nihavend Longa: Kemani Kevser Hanım
- Şimdi uzaklardasın: Zeki Müren
- Senede bir gün : Şekip Ayhan Özışık
- Ayrılık : Ali Selimi
- Kürdilihicazkâr Longa : Kemânî Sebuğ
- Ben seni unutmak için sevmedim: Âmir Ateş

Sonuç

Reklam filmleri incelendiğinde; ürünün pazarda yer edebilmesi için ve reklamda yer alan müziği dinlemese bile bilinçaltına yerleştiği, reklamlarda kullanılan müziklerin, ürünün hedef kitlesine uygun olarak yeniden bestelendiği yada var olan bir müziğin kullanıldığı ve bu satış stratejisinin, ürünün pazarda üst sıralarda olmasında büyük önemi olduğu, gıda ürünlerinde, özellikle şarküteri ürünlerinde, o ürünün yöresine ait müziklerin kullanıldığı, müziksiz bir reklam filminin, ürün satışında ve pazarda yer almak isteyen firmalar için mümkün olmadığını, müziğin hayatımızın her alanında olduğu gibi tüketim toplumu olan bizlerin alışveriş tercihlerimizde de büyük rol oynadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri. İstanbul: Alfa Yayıncılık
- Erkılınç, C. (2011), Bilimsel Araştırmalarda Evren Ve Örneklem, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Edirne
- ISSN:1308-3198 Erciyes İletişim Dergisi “akademia” 2011, Cilt (Volume): 2, Sayı (Number): 1, (2-18) İMRAN UĞUR (TELEVİZYON REKLAMLARINDA MÜZİK ve REKLAM İLİŞKİSİ)
- Karasar, N. (2009), Bilimsel Araştırma Yöntemi, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara
- Nuran Yıldız, Liderler imajlar Medya. (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2002) s.13.
- ÖDÜL, Didem; Uluslararası Kültürel Farklılıkların Reklamlar Üzerine Yansıması ve Bir Uygulama, 2008, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı, 169 S.
- ÖZULU, İlhan Sami; “Reklamcılık ve Reklam Müziklerin RadyoTelevizyondaki Yeri”,1994, Doktora Tezi, İstanbul üniversitesi, İstanbul, 148 S.
- Saffet Olcay, Reklam nedir? Nasıl Yapılmalıdır. (Ankara: Olcay Yayınları, 1969) s.12
- Tanses Gülsoy, Reklam Terimleri ve Kavramlar Sözlüğü. (İstanbul: Adam Yayınları, 1999) s.9.
- Uğur Batı: Hedef kitle davranışını etkileyen bir unsur olarak reklamlarda müzik kullanımı konusundaki yazının incelenmesi Uğur Batı (Cilt:7 Sayı:2 Yıl:2010http://www.jhumansciences.com/pluginfile.php/148/mod_page/content/30/logoUIBD.jpg
- Yüksel Ünsal, Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yer. (Tivi reklam, 1989) s.12.

“FAZIL SAY’IN WEB SİTESİ ÜZERİNE SANATSAL ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME”

Gizem Nur KÜL

Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Afyon Kocatepe Üniversitesi

ÖZET

Müzik, toplumun temel değerlerinden biri olarak toplumsal yaşama yön veren vazgeçilmez bir unsurdur. Bunun üzerine medya gibi bir fenomen eklendiğinde daha etkili bir nitelik kazandığı da açıktır. Günümüz teknolojisi interneti bir medya ve iletişim ortamı olarak emrimize sunmuş, reklam sanatı bu ortamda çok daha etkili bir hal almıştır. Hemen her kesimin her alanın son derece kolay kullanabildiği, her kesime ve alana uygun imkanların sunulduğu internet, sanat camiası açısından da son derece yetkin imkanlar sunmakta, sanatçılarla sanatseverler arasında etkili bir iletişim ağı kurmaktadır.

Fazıl Say, küçük yaşlarda piyano eğitimine başlayıp günümüze kadar kendini geliştirmiş dünyaca ünlü bir Türk bestecisidir. Uluslararası bir üne ve dinleyici izleyici topluluğuna sahip olan sanatçı, yıl boyunca pek çok konser ve etkinlikte yer almakta, ülkeden ülkeye seyahat ederken haftanın bir gününde başka diğer gününde başka ülkelerde konser vermektedir. Dinleyici izleyici kitlesi, konser ve etkinliklerini web sitesi aracılığı ile takip edebilmekte, hangi ülkede ve hangi konser salonunda konser verebileceğini buradan kolaylıkla öğrenebilmektedir.

Bu araştırma, Fazıl SAY’ın web sitesini sanatsal çalışmaları açısından ele alan ve ne tür bilgilere yer verildiğini, ne tür paylaşımlarda bulunduğunu tespit etmek ve SAY’ın sanatsal yönünü bu web sitesi üzerinden incelemek üzere yapılmıştır. Web sitesi üzerine betimsel bir çalışma olduğu söylenebilir. Araştırmanın, sanatçının web sitesi oluşturma ve çeşitli konuları paylaşması nedeniyle bir örnek teşkil etmesi bakımından dikkate değer olduğu düşünülmektedir. Araştırma, Fazıl SAY’ın 2017 yılında yapmış ve yapacağı planlanan sanatsal çalışmalarıyla ve web sitesindeki paylaşımlarıyla sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fazıl Say, Web Sitesi

“BESTECİLİK VE ALGI BİLEŞENLERİ BAĞLAMINDA ELEKTRONİK MÜZİĞİN TEMEL ÖZELLİKLERİ”

Doç. Gökçe ALTAY

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
altaygokce@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmada, bestecilik ve algı bileşenleri bağlamında elektronik müziğin temel özelliklerinin ele alınması, böylelikle konuyla ilgili bir perspektif oluşturulması amaçlanmaktadır. Söz konusu temel özelliklerin her biri, teknik açıklamaların yanı sıra literatür ve eser örneklemeleri ile sunulacaktır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası belirginleşen elektronik müzik, günümüze değin farklı tını, stil ve yapı unsurlarıyla kendini yeni baştan yapılandırabilen bir müzik kültürü yaratmıştır. Bu kültür, müzik estetiği tarihinde ses ve çalgı müziğinden sonra meydana gelen bir “üçüncü evre” (Stuckenschmidt:1955) olarak nitelendirilmiş ve kendi insan kaynağının ötesinde gelişen, evrimleşen bir olgu olarak kabul edilmiştir. Bu yeni olgu bestecilik yönünden bakıldığında bazı teknik gereksinimleri de beraberinde getirmiştir. Buna göre besteciler, hangi okuldan geldiklerine bakılmaksızın, gelenekselin ötesini görmeyi hedefleyen bir kavrayışla yeni müziğe elverişli olabilecek bazı temel özellikleri tespit etme yoluna gitmişlerdir. Öyle ki bu özellikler, yeni müziğin yaratılması ve perspektiflerinin oluşturulmasında gerekli olabilecek yöntemlerin geliştirilmesinde de belirleyici rol oynamıştır.

Anahtar Kelimeler: Elektronik müzik, bestecilik, algı bileşenleri, yeni perspektifler

“FUNDAMENTAL FEATURES OF ELECTRONIC MUSIC IN THE CONTEXT OF COMPOSING AND PERCEPTION COMPONENTS”

Assoc. Prof. Gökçe ALTAY

Uludag University State Conservatory
altaygokce@gmail.com

ABSTRACT

In this study, it is aimed to discuss the fundamental features of electronic music in the context of composition and perception components in order to create a perspective on the subject. Each of these features will be presented with technical explanations as well as the literature and compositional examples. Especially after the World War II, the electronic music became more evident and until today created a musical culture that can reconstruct itself with different timbral, stylistic and structural elements. This culture has been regarded as the "third phase" (Stuckenschmidt: 1955) in the history of music aesthetic, which, came after the vocal music and instrumental music and has been regarded as a phenomenon evolving beyond its human origin. This new phenomenon is accompanied by some technical requirements in terms of composing. Regardless of which school they came from, the composers went on to identify some basic features that could be suitable for new music with an understanding encompassing beyond the traditional. Such features have also played a decisive role in the development of methods that may be necessary in the creation of the new music and its perspectives.

Key Words: Electronic music, composing, perception components, new perspectives

GİRİŞ

Elektronik müzik genel olarak, elektronik müzik aletleri, dijital aletler ve devre tabanlı müzik teknolojilerini kullanan müziktir. Elektronik müzisyeni ise, böyle bir müziği besteleyen ve / veya icra eden kişidir. Müzik yapmak için ilk elektronik cihazlar 19. yüzyılın sonunda geliştirilmiştir. Takip eden yüzyılın başlarında İtalyan Fütüristler *L'arte dei Rumori* (Gürültü Sanatı) manifestosu altında, daha önce müzikal olarak düşünülmeyen sesleri üretecek olan *intona rumori* (gürültü seslendiricilerini) tasarlamışlardır. 1920'li ve 1930'lu yıllarda ise sahneye elektronik müzik aletleri çıkarıldığı ve bu aletler için ilk kompozisyonların oluşturulduğu görülmektedir. 1940'lara gelindiğinde, manyetik ses bandı (teyp), müzisyenlerin sesleri bantlara aktararak, söz konusu bantları manipüle etmeye, örneğin bantları kesip yeniden eklemeye, şerit hızını veya yönünü değiştirme gibi tekniklere olanak tanıdı. Böylece Fransa'da elektro akustik bant (teyp) müziğinin ilk örnekleri verilmeye başlandı. 1948'de Paris'te yaratılan *Musique concrète*, kaydedilen doğal ve endüstriyel ses parçalarını birleştirmeye dayanıyordu. Elektronik jeneratörlerden (sinüs dalgalarıyla) üretilen müzik ise ilk kez 1953'de Almanya'da sahne aldı.

Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında itibaren süregelen yükselişiyle elektronik müzik, günümüze değin farklı tını, stil ve yapı unsurlarıyla kendini yeni baştan yapılandırabilen bir müzik kültürü yaratmıştır. Bu kültür yeni çalgılama, stil ve yapısal unsurlarıyla kendini tekrar keşfetme sürecine de girmiştir. Çağdaş müzik alanında yayın hayatına giren ilk müzik dergisi *Die Reihe*'de müzikolog Hans Heinz Stuckenschmidt (1901 – 88) elektronik müziği, müziğin estetik tarihindeki “3. Aşaması” olarak nitelendirmiştir. Bu nitelemeye göre ilk iki aşama, ses (vokal) ve çalgı müziğinin oluşum ve gelişimi bağlamında tanımlanmaktadır. Stuckenschmidt bunu şöyle açıklamaktadır: “Müzik kendi insani kökenlerinden çok daha öteye doğru gelişmekte; öyle ki bizden önce tamamen insan ruhu tarafından kontrol edilen bir sanat olmasını hayal bile edemezken şimdi şaşkınlık içinde ve gururla, 3. Aşama olarak nitelediğimiz elektronik (müzikle) karşı karşıyayız” (Stuckenschmidt, 1955:2).

Stuckenschmidt'in işaret ettiği üzere insan kaynağının ötesinde gelişen, evrimleşen bir olgu olarak kabul edilen bu yeni müzik, bestecilik yönünden bakıldığında bazı teknik gereksinimleri de beraberinde getirmiştir. Buna göre besteciler, hangi okuldan geldiklerine bakılmaksızın, gelenekselin ötesini görmeyi hedefleyen bir kavrayışla yeni müziğe elverişli olabilecek bazı temel özellikleri tespit etme yoluna gitmişlerdir. Bestecilik ve algı bileşenleri çerçevesinde bu özellikleri altı ana kategoride değerlendirmek mümkündür:

1) Elektronik müziğin ses kaynağı sınırsızdır ve elektronik müzikte ses, kompozisyon materyalinin kendisi haline gelebilir. Buna göre bu müziğin kaynağı sesin kendisinden, yani sesin üretim işleminden (*sound generation process*) başlamaktadır. Yeni sesler elektronik dalga formlarından üretilebildiği gibi hali hazırda bulunan herhangi bir ses kaynağının manipülasyonu ve/veya rejenerasyonu ile de mümkün olmaktadır. Bu konuda besteci, yalnızca müziği değil, aynı zamanda sesin kendisini üreten konumundadır.

Besteci doğada varolmayan sesleri üretebildiği gibi, varolan sesleri de radikal bir biçimde yeni çalgılara dönüştürebilir. 1958 yılında teyp için bestelediği *Thema – Omaggio a Joyce* (“Joyce Anısına”) adlı yapıtında Berio, konuşma sesini pek çok yeni ses modeline dönüştürerek yeni müzikal tınlar oluşturdu. Besteci bunu şu şekilde açıklamaktadır: “Eğer elektronik müzik deneyimi önemliyse ki öyle olduğuna inanıyorum, anlamı, salt yeni seslerin keşfedilmesinde değil, bestecinin daha geniş bir ses alanını müzikal düşünceye entegre ederek, ikili bir anlayışın üstesinden gelme olanağına sahip olmasıdır. Bu, tıpkı dilin salt bir yanda sözcükler diğer yanda ise kavramlar şeklinde olmaması, ancak dünyamızda var olma yolumuza belirli bir şekil verdiğimiz dilemsel sembollerden oluşan bir sistem olması gibidir. Bu nedenle müziği, notalar

ve geleneksel ilişkiler arasında değil, ses bütününe belirli yönlerini seçme, şekillendirme ve yapılandırma yöntemimizle tanımlıyoruz.”⁴

Wendy Carlos’un 1984’te bestelediği *Luna* adlı yapıtında yeni bir dijital çalgı modelledi. Eserde *real-time* olarak çalınan bir temadaki sesler, farklı çalgı seslerine dönüştürülüyordu. Bu eserin yer aldığı “Digital Moonscapes” adlı albümde ilk kez dijital olarak sentezlenen bir orkestra kullanılıyordu. Carlos’un “Gerçek-dünya orkestra kopyaları” (*real-world orchestral replicas*) olarak tanımladığı bu tasarımda, yalnızca GDS (*General Development System*) ve SDS (*Synergy Digital Synthesizers*) kullanılmasını öngördü. Bu sistemlerden oluşan müzik topluluğuna ise LSI Philarmonic (*Large Scale Integration circuits*) adını verdi. Carlos 1986’da bu deneyi bir adım daha öteye götürerek *Beauty in the Beast*’te “bilinen çalgılara dayanarak hiç varolmayan çalgı tınları tasarımı” olarak nitelendirdiği yeni bir tasarım hazırladı (Holmes, 2001:9). Bu tasarımlardaki amaç elbette klasik bir orkestrayı taklit etmek değil, ancak orkestranın tınısal niteliklerini taşıyan, o zamana dek duyulmamış yeni ses kaynaklarının yaratılması ve yine orkestra çalgıları kadar kulağı tatmin edici müzikal bir içeriğin oluşturulmasıydı.

Sesin fiziğine girip onun özelliklerini doğrudan idare edebilme özelliği, bestecilik açısından tamamen yeni bir kaynak sağlar. Tüm seslerin ardındaki birleştirilmiş fizik, bestecinin bu sesleri birer materyal bağlamında eşit olarak kabul etmesine izin verir. Buna göre ses kaynağının belirli bir ses dikliğine sahip olup olmaması da belirleyici değildir. Herhangi bir ses, müzikal kompozisyon için potansiyel bir materyalidir.

2) Elektronik müzik, tonalite algısını genişletme potansiyeline sahiptir. Yeni ses perdelerinden oluşan sistemlerin keşfi, elektronik müzikle birlikte daha kolay bir hal almıştır. Öyle ki bir oktavın bilgisayarda istenilen şekilde bölünmesi, örneğin mikrotonal ölçeğe indirgenmesi ve dijital bir klavye ile sesletilmesi, piyano gibi mekanik vasıtlara göre çok daha rahat olmuştur. Elektronik müziğin ilerlemesinde önemli bir rol oynayan Batı Alman Radyosu Elektronik Müzik Stüdyosu’nun (*Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks*) kurulucularından biri olan ve burada 1951 – 62 yıllarında direktörlük yapan Herbert Eimart’a göre bu konum şu şekilde açıklanabilir: “Bestecinin artık katı bir şekilde düzenlenmiş tonal sistem⁵ üzerinden hareket etmemesi gerçeği, onu tamamen yeni bir durumla karşı karşıya bıraktı. Besteci ilk kez müzikal materyalin bilinen ve bilinmeyen, akla yatkın ve mümkün olan her sesin bir süre içinde işlenebildiği bir ses alemini kendisinin komuta ettiğini görmekte.” (Holmes, 2016:29).

Öte yandan elektronik müzik tonaliteden olabildiğince uzak olan gürültü alanına da yatkınlık taşır. Her türden ses, tonal olup olmamasına bakılmaksızın elektronik alanda eşit derece önem taşır. Edgar Varèse erken bir dönemde kontrollü gürültü örneklemeleri üzerine eğilmiş ve bunu hem çalgı (Örn. *Ameriques* – rev. 1927, *Ionisation* – 1931) hem de elektronik kompozisyonlarında (*Déserts* – 1954, *Poème électronique* - 1958) kullanmıştır. Varèse yegane amacının, “sesleri özgürleştirmek olduğunu belirtmiş ve yaratıcılığı süresince sofistike elektronik müzik aletlerinin arayışında olmuştur. Schönberg’in “disonansları özgürleştirmek” sözünden adım daha ileriye giden bir Varèse, müzikal sesin yalnızca sonik özelliklerinden yararlanıldığı, geleneksel form ve ifadeden bağımsız olan yönüyle ilgilenmiştir. Tıpkı bir heykeltıraşın fiziksel materyaline yaklaştığı gibi, o da sesleri şekil verilebilen ses nesneleri olarak ele aldı. Bilindiği üzere “ses nesneleri” olgusu Pierre Schaeffer’in *musique concrète* çalışmalarının da temelini oluşturmaktadır.

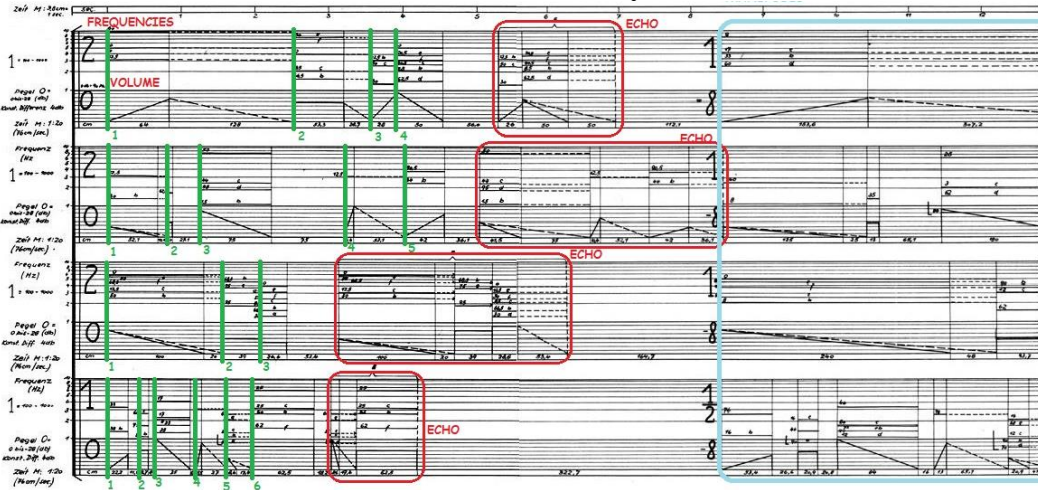
⁴<http://www.lucianoberio.org/node/1503?948448529=1> (Erişim Tarihi: 29.03.2017)

⁵ Eimart burada geniş anlamda bir tonalite kavramından söz etmektedir.

John Cage, Varèse'in yaklaşımını benimsemekle beraber, her tür sesin değerini bir diğerinden ayırt etmeksizin kabul etmiş ve seslerin kendi varoluşlarına izin verilmesi gerektiğini savunmuştur: “Sesler, basit bir nedenden ötürü, salt sesler oldukları için yeni müziğe sözde müzikal sesler kadar faydalıdır... Bu karar tarihin bakış açısını değiştirir... Böylece artık tonalite veya atonalite, Schoenberg veya Stravinsky ve uyumlu veya uyumsuzla değil, daha çok 20. Yüzyıl müziğinde gürültüye öncülük eden Edgar Varèse ile ilgilenmelidir. Fakat gürültülerin ve tonların olmasına izin veren yolların keşfedilmesi gerektiği de açıktır. Bu gürültü ve tonlar, salt Varese'in hayal gücüne bağlı üsler değildir” (Cage, 1961:68).

3) Elektronik müzik bir gerçekleştirme (realizasyon) halinde varolur. Igor Stravinsky, *Poetics of Music*’te müziğin iki olası haline değinir: “Müziğin iki anını ya da daha ziyade iki halini ayırt etmek önemlidir: potansiyel müzik ve fiilî müzik... (Bu da şu demektir,) partitrüde varolan, henüz icra edilmemiş, gerçekleştirilmemiş müzik ve icra edilmiş (gerçekleştirilmiş) müzik” (Stravinsky, 1970:29). Elektronik müzik cephesinden bakıldığında ise, tam olarak yazıya aktarılmayan ya da partitürü oluşturulmayan pek çok yapıt bulunmaktadır. Bunun altında yatan neden elektronik müziğin bestecinin performansı doğrudan kayıt kullanarak ya da canlı performans olarak yaratma halidir. Pek çok eser vardır ki bunlar doğrudan ve bir defaya mahsus olarak elektronik araçlarla, kayıt için gerçekleştirilmektedir. Bununla birlikte elbette bestecinin partitür oluşturduğu yapıtlar da mevcuttur. Ancak bir partitür oluşturma durumu sıklıkla, bir eserin elemanlarını tanımlamak için benzersiz bir form geliştiren bestecinin bir uğraşıdır. Bu uğraşı özellikle, hali hazırda var olan, teknoloji elverdiği ve/veya gerektirdiği ölçüde uygulanır. Buna bir örnek olarak Karlheinz Stockhausen’ın *Studie I* (1953) ve *Studie II* (1954) yapıtları gösterilebilir. Besteci *Studie I*’ta, sinüs dalgalarıyla oluşturduğu farklı ses dikliklerini ve dinamik bileşkeleri, geometrik şekillerin yer aldığı grafik bir notasyon geliştirerek sunar.

Grafik 1: *Studie I*, Partitür Sayfa 1, Analiz⁶

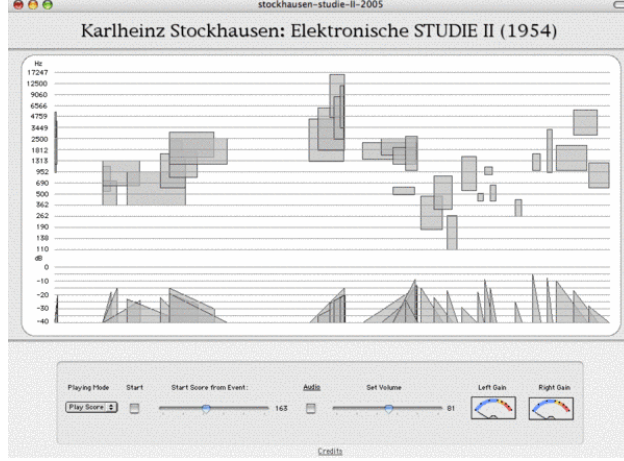


Teorik olarak, sadece bu partitürü kullanarak *STUDIE I* tekrar yaratılabilir. Eserde ses dikliği, dinamik, süre vb. unsurların oluşturduğu dokusal atamaların (*textural assignments*) ana hedeflerinden biri, en yüksek ve en alçak ses dikliklerini daha kısa ve daha sessiz yapmaktır. Bu, dinleyiciyi orta rejistride yer alan ses dikliklerini daha ön plandan algılamasına neden olur. Yankılanmanın (*reverb*) öngörülemeyen kullanımı ile, işin tek parça olduğu gerçeğine rağmen, çok renkli, kaleideskopik bir üç boyutlu ses alanı oluşturulur.

⁶ <http://stockhausenspace.blogspot.com.tr/2014/12/opus-3-studie-i-studie-ii-and-etude.html> (Erişim Tarihi: 29.04.017)

Studie II'da ise daha sade olmakla beraber yine bir grafik notasyon söz konusudur. Bu grafik notasyonda belirlenmiş ses diklikleri ve dinamikler, mutlak bir kesinlikle verildiklerinden, yapıtın farklı bir medya üzerinden icrada bir değişiklik olmaksızın sunulması mümkündür. Zira *Studie II*, 2006 yılında Georg Hadju tarafından Max/Msp'ye aktarılmıştır.

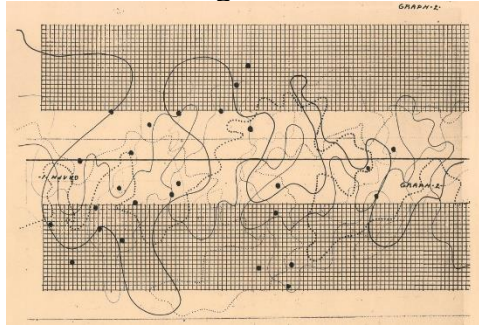
Grafik 2: *Studie II*, Georg Hadju, Max/Msp Realizasyonu



STUDIE I'da tamamen sentetik dokular oluşturduktan sonra, Stockhausen'ın sonraki hamlesi, tınları kendi başlarına alıp tümünden dizesel (*integral serial*) olarak düzenlemektir. Başka bir deyişle, temelde 5 sesli akorlardan oluşan *STUDIE II*, *STUDIE I*'a göre daha formal olarak yapılandırılmış ve tınların dizesel olarak organize edilme olanakları araştırılmıştır.

Elektronik müzikte kendine has bir grafik notasyon tekniği geliştiren, hatta kompozisyon taslaklarını da bu şekilde sürdüren başka besteciler de bulunmaktadır. Bunların arasında Cage'in *Aria with Fontana Mix*'i (1958), Ton Bruynel'in *Dust*'ı (1992) gibi pek çok besteci yer almaktadır. John Cage'in 1958'de bestelediği *Aria with Fontana Mix*, teyp ve rejistiri belirlenmemiş bir vokal içindir ve virtüözik bir üsluptadır. Toplamda 20 sayfayı içeren ve tamamı kompleks bir grafik notasyonla hazırlanmış bu yapıtın her sayfası, ortalama 30 saniyelik bir performans gerektirmektedir. Cage partitürü "Herkesin fotoğraf çekebileceği bir kamera" olarak nitelendirmiştir⁷.

Grafik 3: John Cage, *Aria with Fontana Mix*, Partitür



Hollandalı besteci Ton Bruynel de grafik notasyon kullanan besteciler arasındadır. Kendisi hem eser taslaklarında hem de tamamlanmış kompozisyonlarında grafik notasyona başvurmuştur. Bruynel'in *Dust* (Toz – 1992) adlı org ve dört track için bestelediği yapıtı, yine bestecinin kendi oluşturduğu grafik notasyona dayanmaktadır. Besteci bu yapıtında beyaz gürültü ve metallerin seslerini üretmekte ve eşit tamperamanlı bir orgun seslerini manipüle etmektedir. Yapıtta org icracısı grafik notasyonu eser boyunca takip etmek durumundadır.

⁷ <https://accessions.org/article3/strange-weather/> (Erişim Tarihi: 28.04.2017)

perspektifinden bakıldığında, tekrar eden bir nabız (*pulse*) çok yüksek hızlara (nabızın ses dikliği aktarımı/transpozisyonu yapılmaksızın) çıkartılması durumunda, sürekli bir ton haline gelir...” (Stockhausen, 1959:11).

Elektronik müziğin doğası besteciye tını, ses dikliği, zarf gibi sesle ilgili tüm unsurları, zaman içinde kaydırılabilen ve değiştirilebilen bir formda kayıt etme imkanını sunar.

5) Elektronik müzik soluk almaz: insan performansının sınırlamalarından etkilenmez.

Robert Ashley’nin deyişiyle “(elektronik müzik), elektrik (techizatı) duvardan çıkmadığı sürece devam edebilir.” (Holmes, 2016:37) Seslerin istenildiği ölçüde uzatılması, tekrar edilmesi, hızlandırılıp yavaşlatılması gibi işlemler, insan kapasitesinin sınırlamalarına tâbi değildir. Seslerin sonsuz olarak, soluk almaksızın uzatılabilmesinin yanı sıra son derece kompleks ritimlerin de icrası, elektronik müzikte olasıdır. Böylelikle besteci insana dair her tür fiziksel sınırlamadan bağımsız bir şekilde yeni sesler tasarlayabilmekte ve son derece karmaşık performans olanağını, bir makina aracılığıyla sağlayabilmektedir.

Bunun yanı sıra, icracı bir müzisyenin performansını da desteklemek, etkilemek ve başkalaştırmak gibi potansiyel uygulamalarla, onun performans alanını da genişletebilmektedir.

6) Elektronik müzikte algısal olarak, doğadaki ses dünyasıyla bir karşılaştırma noktası aranması şartı yoktur.

Bu elbette elektronik müziğin yaratımında doğal ses malzemesinden yararlanılmaz anlamına gelmemektedir. Holms’e göre burada mesele, işitme duyusu ve beraberindeki algı bileşenleri ile ilintilidir. İşitme, dokunma ve tatma gibi proksimal, yani beden merkezine yakın duyuların tersine, bir mesafe duyusudur. Elektronik müziğin özü, aslen doğal dünyayla olan ayrışmasında yatar. Dinleme durumunda insan zeka ve hayal gücünü tetikleyerek, neyin duyulduğunu yorumlar. Bunu yaparken bilgiden ve varsayımlardan gelen yorumları işleme sokarak, dolaylı bilgileri bir takım eleme süreçlerinden geçirir. Böylelikle kişi, duyduklarından nesne dünyasına ait bir anlam çıkartabilir. Nesne dünyasında küçük bir yere sahip olan elektronik müzik, dinleyicinin samimi ve kişisel gerçeğinde bir dalgalanma haline gelir. Böylelikle yeni sesler, düşünülmüş, hayal edilmiş, hafızaya kazınmıştır ve yeni bir müzikal hafıza yaratılmıştır.

KAYNAKÇA:

- <https://accessions.org/article3/strange-weather/> (Erişim Tarihi: 28.04.2017)
<http://www.lucianoerio.org/node/1503?948448529=1> (Erişim Tarihi: 29.03.2017)
<http://www.tonbruynel.nl> (Erişim Tarihi: 01.05.2017)
<https://www.discogs.com/Wendy-Carlos-Digital-Moonscapes/release/116513> (Erişim Tarihi: 25.04.2017)
Cage J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, s.68
Eysteinnsson A. (edt.), Liska V. (edt.). (2007). *Modernism Vol.I*, John Benjamins Publishing.
Holmes, T. B. (August 8, 2001). *Electronic and Experimental Music: Interview with Wendy Carlos*.
Holmes, T. B. (2016). *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*, 5th Edition, Routledge
Schoenberg A. (1999). *Fundamentals of Musical Composition*, 4th Edition, Faber&Faber
Stravinsky, I. (1970). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, Revised edition, s. 29
Stuckenschmidt, H. H. (1955). *Die dritte Epoche, Die Reihe, Heft I*, Universal Edition, Wien.
<http://stockhausenspace.blogspot.com.tr/2014/12/opus-3-studie-i-studie-ii-and-etude.html> (Erişim Tarihi: 29.04.017)
Stockhausen, K., (1957). “Wie die Zeit vergeht”, *Texte I, Die Reihe, Heft III*, Eng. Ver. 1959
Tanke, W. (2014) <http://willemtanke.blogspot.com.tr/2014/08/ton-bruynel-dust-versions-vught-haarlem.html> (Erişim Tarihi: 27.04.2017)

“GELECEĞE DÖNÜŞ: FÜTÜRİST MÜZİK VE “GÜRÜLTÜ SANATI””

Gözde Gürün DEMİRERİDEN

Hacettepe Üni. Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü
gozdegurun@gmail.com

ÖZET

Yirminci yüzyılda müzik sanatı, son derece radikal değişimlere sahne olmuş, bu zamana kadar müzikte sarsılmaz kurallar olarak kabul edilen pek çok unsur kırılmaya başlamıştır. Toplumsal olaylar ve teknolojik gelişmeler etkisinde, her ülkede birbirinden farklı akımlar gelişmiştir. Bu yıllarda İtalya’da, Avrupa’nın devrimci iklimini en iyi yansıtan sanat akımı *Fütürizm*, müzik kökenli değildir; 1909’da, şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından ortaya atılan akım, sanat dünyasına bir çığ gibi düşer. Müzeleri “mezarlık” olarak değerlendiren Marinetti, bir dizi tartışmalı manifestoda; teknoloji çağına uygun, yeni bir stil geliştirmek için tüm eski sanat anlayışlarından kurtulmak gerektiğini savunmuş, hızın ve makinelerin güzelliğine vurgu yapmıştır.

Fütürizm, yirminci yüzyıl müzik tarihinde, yeni müzik ve modern teknoloji arasındaki ilişkiye yönelik ilk açık ve belirgin sanat tutumu olarak anılmaktadır. İlginçtir ki akımın müzik alanındaki en etkili temsilcisi Luigi Russolo adlı bir İtalyan ressamdır. Russolo, fütürizmin kural tanımaz doktrinlerinden feyz almış ve 1913’te “Gürültü Sanatı” adlı manifestosunu yayınlamıştır. Burada, geçmişin müziğinde radikal bir kırılma ve sesle ilgili mümkün olan tüm yeni olanakların kabulünü talep eden İtalyan ressam; gürleme sesleri, ısıklıklar, fısıltılar, çığlıklar, vokal ve perküsif tınılar elde etmek ve bu tınıları müziğe yansıtmak amacıyla, *intonarumori* adını verdiği bir dizi çalgı icat etmiş ve bu çalgı grubu için çeşitli eserler bestelemiştir.

Russolo, gürültünün estetiği ve mekanik ses sentezleme üzerine uygulamalar yapan ilk isimlerden biri olması ve Schaeffer, Varèse ve Cage gibi modern çağın çığır açan bestecilerini etkilemesi sebebiyle, yirminci yüzyıl müziğinin evriminde önemli rol oynamış figürlerin başında gelmektedir. Bu çalışmada; Russolo’nun “Gürültü Sanatı” adlı manifestosu ekseninde, örnek eserler üzerinden, fütürist müziğin karakteristik özellikleri incelenecek, fütürizmin, ilham kaynağı olduğu diğer yirminci yüzyıl akımları üzerindeki etkisi tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Fütürizm, Luigi Russolo, Gürültü Sanatı, *intonarumori*

“BACK TO THE FUTURE: FUTURIST MUSIC AND “ART OF NOISE””

ABSTRACT

In the twentieth century, music art was the scene of radical changes and until this time, many elements, which are accepted as unbreakable rules in music have begun to break. Under the influence of social events and technological developments, different trends developed in each country. The Italian art movement *Futurism*, which best reflects the revolutionary climate of Europe in these years, is not musical origin; the movement, suggested by the poet Filippo Tommaso Marinetti in 1909, falls into an avalanche of the art world. Marinetti, who sees the museums as "cemetery", in a series of polemical manifestos, asserted the necessity of throwing out all previous conception of art in order to develop a new style in accordance with the age of technology and he has emphasized the importance of the beauty of speed and of the machines.

Futurism is referred to as the first clear and distinctive artistic attitude towards the relationship between new music and modern technology in the music history of the twentieth century. Interestingly, the most influential representative of the movement in music scene is an Italian painter named Luigi Russolo. Russolo set out from the wild and woolly doctrines of futurism and in 1913, published the manifesto entitled "The Art of Noise". Here, the Italian

painter, demanding the a radical break in the music of the past and acceptance of all possible new possibilities for sound, he invented a series of instruments called *intonarumori* to produce sounds of giggling, whistles, whispers, screams, vocals and percussive sounds, and to reflect these sounds into music, composed various works for this instrument group.

Being one of the first names to practice on aesthetics of noises and mechanical sound synthesizing, and having influence on very important contemporary composers such as Schaeffer, Varése and Cage, Russolo is one of the leading figures in the evolution of twentieth century music. In this study; on the axis of Russolo's "Art of Noise" manifesto, the characteristics of futurist music will be examined through exemplary works and the influence of futurism on other twentieth-century movements will be discussed.

Keywords: Futurism, Luigi Russolo, Art of Noise, intonarumori

I. GİRİŞ

“Bugün Fütürizm’i kuruyoruz, çünkü İtalya’yı kangren olmuş profesörler, arkeologlar ve antikacılardan kurtarmak istiyoruz. Sayısız cesetle kaplı sayısız müzeden kurtulmak istiyoruz. Müzeler, mezarlıktır! Birbirlerini tanımayan ama tamamıyla birbirinin aynı, yan yana duran cesetler...”

Müzeler, kütüphaneler ve akademilere yapılan ziyaretler boşa harcanan zamandır, ailelerinin boş hayallerini gerçekleştirmeye çalışan, kendi yeteneği ve hırsıyla sarhoş olmuş sanatçılar içindir. Ölen biri için, hasta ve işe yaramaz biri için belki bu uygun olabilir ama biz genç, güçlü ve canlı Fütüristleriz!

Dünyanın ihtişamının, yeni bir güzellikle zenginleştirildiğini ilan ediyoruz: hızın güzelliği. Motor kapağı, ağzından alevler saçan yılanlar gibi kocaman borularla süslü bir yarış arabası, ateş alan bir makineli tüfek gibi kükreyen bir motorlu araç, Kanatlı Zafer Anıtı’ndan (mitolojik bir Yunan heykeli) daha güzeldir”⁸.

Bu sözler, İtalya’nın en güçlü sanat figürlerinden, şair ve yazar Filippo Tomasso Marinetti’ye aittir. Marinetti 1909’da *Le Figaro* gazetesinde yayınladığı “Lé Futurisme” başlıklı manifestosuyla, *Fütürizm* (Gelecekçilik) akımını ortaya atarak, yirminci yüzyıl sanat felsefesini bambaşka boyutlara taşımıştır (Hand, 1981:337).

Zaten ölmüş olan geçmişi reddedip, akademik sanattan, kütüphanelerden, geleneksel ahlak sisteminden kurtulmak gerektiğini savunan Fütürizm akımı; makinelerin, hızın, teknolojinin, vahşiliğin, gençliğin ve endüstrinin övgüyle kutlanmasına dayanır. Fütüristler, yirminci yüzyıl sanatının, içinde bulunan “makinelere çağrı”nı ve teknolojinin gücünü yansıtmaya gerektiğine inanmışlardır. Bu yönüyle akım, sanatsal bir teoriden çok, alternatif bir yaşam biçimi olarak değerlendirilebilir (Radice, 1989:2).

Fütürizm; ilk olarak şiir ve edebiyat dünyasında varlık gösterip, takiben resim, mimari, heykel, müzik, sinema, tiyatro ve fotoğrafçılık gibi diğer sanat dallarında da yankı bulmuştur. Dünyayı değiştirmek isteyen fütürist sanatçılar, savundukları idealleri açıklamak amacıyla bir dizi manifesto yayınlamışlar ve bu hareketle birlikte makineler dünyasının enerjik, dinamik ve vahşi doğası hızla modern sanata nüfuz etmiştir (Ceroni, 1944:665-666).

II. MÜZİKTE FÜTÜRİZM: “GÜRÜLTÜ SANATI” VE *INTONARUMORI*

Fütürizm akımı; Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni ve Ardengo Soffici gibi ünlü edebiyatçılar; Umberto Boccini, Carlo Carra, Gino Severini ve Giacomo Balla gibi ünlü

⁸ https://www.societyforasianart.org/sites/default/files/manifesto_futurista.pdf

ressamlar tarafından hızla benimsenir (Antokoltez, 2014:277). Marinetti ise savunucusu olduğu akımı müzik alanında da teşvik etmek istemiştir. Bunun için ilk olarak besteci Francesco Balilla Pratella'yı yüreklendirmiş ve Pratella, 1910'da, müziğin içine "kalabalığın, büyük fabrikaların, trenlerin, transatlantik gemilerinin, savaş gemilerinin motorlu arabaların ve uçakların" ruhunu katmanın yanı sıra, ses dizileri ve poliritmik uygulamaları savunduğu "Fütürist Müzisyenler Manifestosu"nu yayınlamıştır (Norton, 1991:114).

Ancak Fütürizmin müzik alanındaki en radikal ve ünlü temsilcisi bir müzisyen değil, ressamdır! Fütürist yaklaşımı karakterize eden, "geleneksel akademik eğitimin aşağılanması fikri"ni göz önünde bulundurduğumuzda, akımın öne çıkan bestecisinin yüksek eğitilmiş bir müzisyen olmadığı gerçeği pek de şaşırtıcı değildir (Radice, 1989:6). İtalyan ressam Luigi Russolo, Marinetti'nin edebiyatta yaptığını, müzikte gerçekleştirmek istiyordu: Bir devrim! Bunun için tüm bilinen, geleneksel uygulamaları yok edip bambaşka bir perspektif geliştirmeliydi.

Mü iktteki devrim, insan iş gücüne karşı makinelerin yükselişiyle paralellik taşıyordu (Russolo, 1967:5). Marinetti'nin, silah seslerinin ünlü harfler ve uyumlu hecelerle simüle edildiği savaş şiirinden ilham alan Russolo, 1913 yılında, oldukça radikal bir kırılmaya imza atar ve "Gürültü Sanatı" (*L'arte Dei Rumori*) adlı manifestosunu yayımlar. Burada şunları söylemektedir:

"Müzik sanatı, öncelikle sesin tatlılığı ve saflığını aramış ve bunu gerçekleştirmiştir; daha sonra, farklı sesleri karıştırmış, fakat her zaman hoş armonilerle kulak okşamaya meyilli olmuştur. Bugün, gittikçe karmaşılaşarak, kulağa en uyumsuz, en tuhaf ve en sert gelen seslerin birleşimlerini bulmaya çalışmaktadır. Bu suretle, giderek gürültünün müziğine yaklaşmaktayız... Biz Fütüristler, büyük bestecilerin müziklerini de seviyoruz. Beethoven ve Wagner, yıllarca yüreklerimizi sızlattı. Fakat şimdi bunlara doyduk ve "Eroica" veya "Pastoral"i dinlemekten ziyade, tramvayların, içten yanmalı motorların, otomobillerin ve yoğun kalabalığın gürültüsünün ideal olarak birleşiminden daha çok memnuniyet duymaktayız... Fütürist müzisyenler, günün orkestral çalgılarının sınırlı tınlarının yerine, uygun makineler tarafından üretilen sonsuz çeşitlilikte gürültü tınlarını koymalıdır." (Norton, 1991:115).

"On dokuzuncu yüzyılda, makinelerin icat edilmesiyle *Gürültü* doğdu... Saf müzikal seslerin bu dar çemberinden kurtulmalı ve gürültü seslerinin sonsuz çeşitliliğini keşfetmeliyiz. Büyük, modern bir şehirde, kulaklarımız gözlerimizden daha dikkat kesilmiş bir halde yürüyelim ve metal borulardan gelen suyun, havanın ya da gazın sesini, motorların hırıltısını, vanaların kalp gibi çarpışını, pistonların vuruşunu, viteslerin cırıltısını, tramvayların ray üzerindeki çatırtısını, branda ve bayrakların çırpıntısını fark edelim. Mağaza vitrinlerinin uzun kepenklerinin, çarpan kapıların, ayaklarını sürüyerek aceleyle koşuşturan kalabalıkların, tren istasyonlarındaki curcunanın, demir atölyelerinin, değirmenlerin, matbaadaki baskı makinesinin, elektrik santralinin ve metronun çıkardığı gürültüleri zihnimizde bir orkestra gibi canlandırıp, kendimizi eğlendirmeliyiz." (Antokoltez, 2014:277).

"Yürekli ve yaratıcı genç müzisyenleri, tüm gürültüleri dikkatlice dinlemeye davet edelim... Fütürist gözlerimiz tarafından zaten elde edilmiş olan yüksek algımıza, artık kulaklarımız sahip olacak. Böylece motorlar ve endüstriyel makineler, her bir fabrikayı sarhoş edici bir orkestraya dönüştürmek amacıyla belki bir gün akıllıca tonlanacak." (Payton, 1976:35)

Russolo, alıştığımız müzik seslerinin yerine gürültü seslerini koymayı öneriyordu; gürültü zengindi, karmaşıktı, gizemliydi ve görmezden gelmesi imkansız biçimde bizi çevreliyordu. Gürültüyle müzik yapmak, gündelik yaşamımızın müziğini yapmak demekti ve bu çok daha canlı ve gerçektir (Russolo, 1967:7).

Bu fikri amaç edinerek, sesle ilgili mümkün olan tüm yeni olanakların kabulünü talep eden İtalyan ressam için, alışlageldik enstrümanlar yetersiz ve liyakatsiz kalacaktı ve nihayetinde Russolo, manifestosundan 3 ay sonra, kendi çağrısına karşılık olarak, ressam dostu Ugo Piatti'nin de yardımıyla, *intonarumori* (“gürültü tonlayıcı”) adını verdiği bir dizi yeni çalgı icat etti. Çok çeşitli gürültü sesleri üretebilen bu yeni, özel makineler, “fütürist orkestra” kavramının temelini teşkil etmektedir (Antokoletz, 2014:277).

Intonarumori çalgı grubu, 6 temel ses kategorisinde toplanmaktadır (Russolo, 1967:10):

Tablo 1. Intonarumori seslerinin kategorileri

1	2	3	4	5	6
gök gürültüsü kükremeler patlamalar çarpışmalar sıçramalar	ıslıklar düdükler kahkahalar	fısıltılar homurtular mırıltılar hırıltılar vızıltılar çağıltılar	tiz cıyırtılar gıcirtılar hışırtılar vızıltılar çıtırtılar şıkırtılar	metal tahta deri taş pişmiş topraktan elde edilen perküsif sesler	insan ve hayvan sesleri: haykırmalar çığlıklar bağırmalar inlemeler ulumalar kahkahalar hırlamalar hıçkırmalar

Intonarumori'nin ürettiği gürültüler, hem tellerin hem de davul derisinin gerilmesiyle ortaya çıkan tansiyon ile “tonlanırlar”; bu özel ses üreticiler, bir diyafram arkasında iç içe geçen bir ses kutusu şeklinde modellenmiştir. Perde değişikliği, ses kutusunun boyutuna bağlı olarak sağlanmaktadır ve iğneye bağlı bir manivela kolunun çark üzerinde döndürülmesiyle mekanik olarak kontrol edilir. Manivela, düzenli olarak hareket ettirilir ve böylece, istenen gürültü elde edilirken, Russolo'nun “anarmoni” adıyla söz ettiği “mikrotonalite” de ortaya çıkmış olur. Ses yoğunluğu çarkın tel ya da yaya uyguladığı basınca bağlıdır ve manivelanın döndürülme hızının etkisi olmakla birlikte, büyük olasılıkla performans esnasında ayarlanabilen bir durum değildir. Sesin hacmi, davul derisi ya da gramofon benzeri bir koni ile artırılır. Tını ise çarkın tipine (pürüzsüz, reçine kaplı ya da girintili), materyaline (metal ya da tahta) ve köprüye olan pozisyonuna göre belirlenir, aynı zamanda titreşen gövde kısmı (tel ya da yay) ve çarkın tel üzerindeki basıncı da tını hususunda belirleyicidir (Chessa, 2008:45).

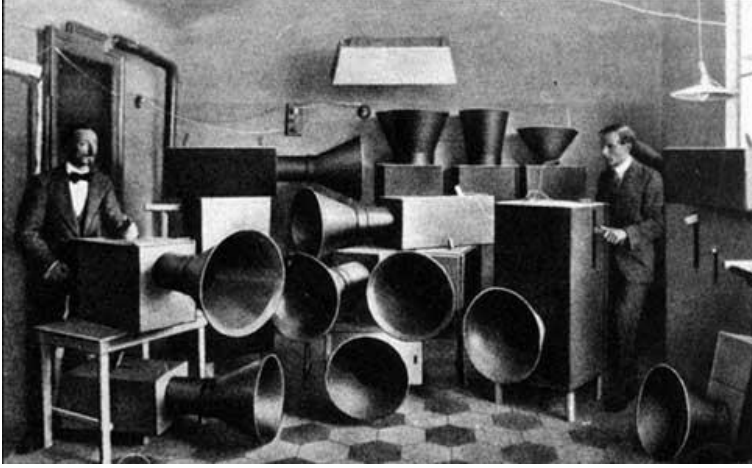
Russolo'nun intonarumori ile ilgili açıklayıcı sözleri şöyle başlamaktadır:

“Bu yeni çalgıların, mümkün olduğunca basit olması gerekiyordu, bu yüzden de tam olarak başarılı oldu. Bunları şöyle açıklamak gayet yeterli: düzgünce yerleştirilmiş bir diyafram, çeşitli tansiyon ölçekleriyle, yarım aralık, çeyrek aralık ve hatta daha da küçük aralıklara bölünebilen, 10'dan fazla tam aralık üretebilmektedir.” (Payton, 1976:39)

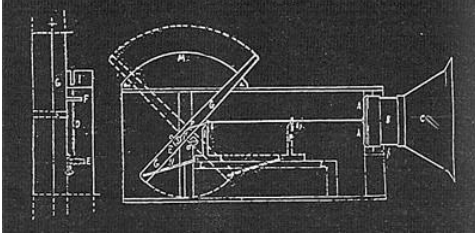
Russolo, amacının gürültüleri sadece taklit etmek olmadığını ısrarla vurgulamıştır:

“Gürültüleri taklit etmek zorunda kalmayacağız, onun yerine bu sesleri sanatsal fantezimize göre işleyip birleştireceğiz ve sonunda bu orkestra, en yeni ve en karmaşık işitsel duyguları ortaya çıkarmayı başaracak.” (Russolo, 1967:12)

Resim 1. Russolo ve Piatti “intonarumori” çalgıları ile birlikte⁹



Resim 2. Intonarumori'nin mekanik yapısı¹⁰



Russolo'nun intonarumori için yazdığı ilk eserler *Il Risveglio di una Città* (Bir Şehrin Uyanışı), *Si Pranza Sulla Terraza del Kursaal* (Kursaal Terasında Öğle Yemeği) ve *Convegno d'automobili e d'aeroplani* (Otomobillerin ve Uçakların Buluşması) 1914'te Milano'da seslendirilmiştir. Marinetti ve birçok fütürist sanatçı da orada bulunmaktadır. Konsere gelip, sahnede obua, çello, keman dinlemeyi bekleyen seyirciler, ilk şoku intonarumori çalgılarını gördüklerinde yaşarlar, eserler seslendirilmeye başladıkça da konser, sanki dünyanın sonu gelmişçesine adeta bir kaosa döner. “Yeter artık” çığlıkları, fiziksel şiddete kadar varır, hatta icracıların bir kısmı sahneden inip dinleyicilerle yumruk yumruğa kavga eder (Payton, 1976:43). Konser, tıpkı Russolo'nun eserinin yirminci yüzyıl müziğine getirdiği yeniliğin hissiyatı gibi, dinleyicilerle müzisyenler arasında gerçekleşen vahşi bir savaş ile sona erer. Pek çok avant-garde sanatçı yeni kurmaya çalıştığı idealin kavgasını vermiştir evet, ama Russolo'nunki kelimenin tam anlamıyla kanlı bir kavga olmuştur.

III. DİĞER FÜTÜRİST MÜZİKLER

Franco Casavola, Silvio Mix ve Nuccio Fiorda gibi ünlü İtalyan besteciler, 1920'lerde akıma dahil olsalar dahi, İtalyan fütürizmi, müzik alanında, plastik sanatlarda olduğu kadar başarılı olamamıştır. Bu besteciler, Russolo'nun intonarumori'si ile geleneksel çalgıları birleştirmişlerdir, ancak bu uygulamalar, sıklıkla rastlantısal tiyatro müziği olarak kullanılmıştır. Akım, İtalya'da ortaya çıktıktan hemen sonra ise Rusya'da etkili olmuştur. İlk Rus fütürist besteci olarak kabul edilen, “St. Petersburg Fütürist Manifesto” imzacılarından Arthur-Vincent Louire ve fütürist piyano sonatlarıyla ünlü Alexander Mosolov, akımın Rusya'daki en önemli temsilcilerindendir (Antokoletz, 2014:277).

⁹ <https://reaktorplayer.wordpress.com/2013/11/10/the-collected-recordings-of-luigi-russolos-1885-1947-intonarumori-noise-machines-mp3/>

¹⁰ <http://urbanstew.org>

Fütürist bestecilerin, iki savaş arası ve sonrası dönemde, perküsyon ve notaya alınmayan (notasız) müzikler üzerinde tarihi rolleri büyüktür. 1921’de Paris’te, Russolo’nun da yer aldığı, makine üretimli gürültü konserleri gerçekleştirilmiş; bu müzik Stravinsky, Ravel, Prokofiev, Honneger, Milhaud ve Varese gibi önemli bestecileri derinden etkilemiştir. Bussoni, akımın bazı fikirlerinden övgüyle bahsederken, Stravinsky intonarumori çalgılarını *Les Noces* adlı balesinde kullanmak istemiş, (Payton, 1976:27-28), Honneger *Pasific 231* adlı eserinde, o günün teknolojik harikalarından olan bir buharlı lokomotif fütürist yaklaşımla tasvir etmiştir. Akımla birlikte en çok anılan bestecilerden bir diğeri ise, 1914’te Londra’daki Steinway Hall’de ilk Fütürist Müzik resitalini veren, Amerikalı Leo Ornstein’dir. Jean Cocteau’nun önerisiyle, Satie, *Parade* (1917) adlı balesinde sirenler, daktilolar, uçaklar ve dinamolar gibi gürültü üreten sesler kullanmak istemiş ancak sadece, geniş bir perküsyona ek olarak siren ve daktilo sesi kullanmıştır. Gürültü üreten seslerin en radikal uygulamaları 1920-1930’larda gerçekleşmiştir. Amerikalı besteci George Antheil’in, o yıllar Paris’inin ilk soyut filmlerinden biri için yazdığı ancak daha sonra tek başına bir eser olarak tasarladığı müzik *Ballet Mecanique* (1925-27), dönemin en göze çarpan eserlerindendir. Eser ilk kez; sekiz piyano, bir otomatik piyano (pianola), iki uçak pervanesi ve sirenlerin eklendiği geniş bir perküsyon topluluğu ile sahnelenmiştir (Antokoletz, 2014:278). Yirminci yüzyıl elektronik müziğinin ilk şekillendiricileri arasında yer alan ünlü besteci Edgar Varese ise, bilimsel ilkelere dayanarak fütürist müzik yapma ve geleneksel çalgıların dışında yeni tınılara ulaşabilmek için makine kaynaklı gürültü seslerini müzik içinde kullanma fikirlerinin en büyük savunucusu olmuştur. Besteci, Russolo’nun icat ettiği, “russolofono” adlı, intonarumori çalgılarını tek bir klavyeden kontrol edebilen oluşan en kompleks gürültü üreticisini müzik dünyasıyla tanıştırmış, ünlü eseri *Ionisation*’da tiz ve bas sirenler kullanmış, bunları da Russolo’nun *Bir Şehrin Uyanışı* adlı eserinde uyguladığı intonarumori bölünmeleriyle aynı şekilde uygulamıştır (Radice, 1989:13).

Fütürist bir eseri tanımak için dikkat edeceğimiz en önemli husus; hız, gökdelenler, yarış arabaları, fabrikalar, motorlar ve makineler gibi akımın fetişize ettiği konulara vurgu yapıp yapılmadığıdır. Daha sonra ise, tarih içinde fütürist müzik ya da fütürist besteci olarak kabul edilenlerin karakteristik özelliklerine bakacak olursak, akımın müzikteki yansımalarını; geleneksel çalgılara yer vermeksizin geçmiş tüm uygulamaları reddedip, makine kaynaklı gürültü üreticileriyle yapılan müzikler ve geleneksel çalgıların ya tek başına ya da gürültü çalgılarıyla birlikte kullanıldığı, konu olarak fütürist yaklaşım benimseyen müzikler olmak üzere, iki temel yaklaşım altında kategorilendirebiliriz.

IV. FÜTÜRİZMİN MÜZİKTEKİ TETİKLEYİCİ YANSIMALARI

Akımın, yirminci yüzyıl müziğinde daha sonra gerçekleşen gelişmeler üzerindeki etkisi yadsınamayacak derecede büyüktür.

Ses nesnesinin sorgulanması fikri ve yeni çalgı icatları

Russolo, gürültünün estetiği ve mekanik ses sentezleme üzerine uygulamalar yapan ilk isimlerden biri olması sebebiyle, yirminci yüzyıl müziğinin evriminde önemli rol oynamış figürlerin başında gelmektedir (Chessa, 2008:42).

Fütürizmle birlikte yeşeren, müzikte ses nesnesinin sorgulanması ve geleneksel çalgıların dışında yeni tınılar yaratabilmek için çok farklı ses kaynaklarını araştırma ve müzik içinde kullanma fikirleri, teknolojinin de eşliğiyle inanılmaz boyutlara ulaşmıştır.

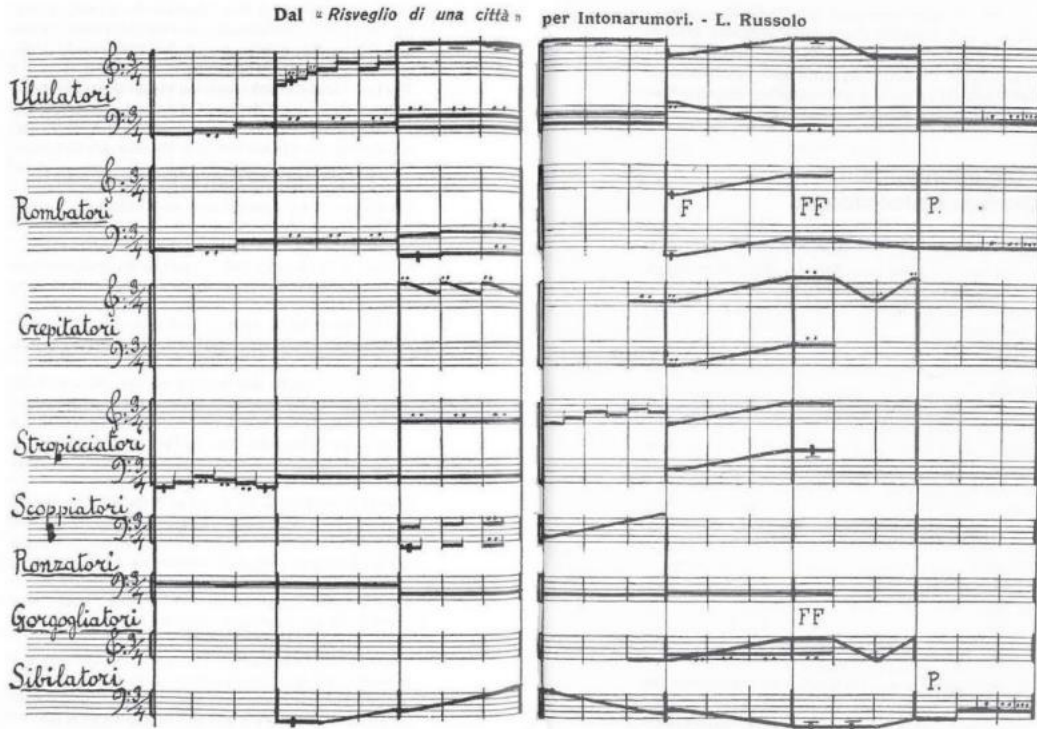
1900’lerin başında, *telharmonium*, *theremin* ve *ondes martenot* gibi yeni çalgıların icat edilmesiyle başlayan süreç, doğadaki seslerin kaydedilerek yapıldığı somut müziğe, oradan da bilgisayarlar ve synthesizerlar vasıtasıyla tamamen yapay sesler üretebilme noktasına gelmiştir.

Bu sürecin en önemli aktörleri olan Edgar Varese, Pierre Schaffer, Stockhausen ve John Cage gibi bestecilerin ilk etkilendikleri nokta fütürist bakış açısıdır (Chessa, 2008:42).

Grafik notasyon

Russolo; yirminci yüzyıldaki en önemli yeniliklerden biri olan, geleneksel notasyonun sınırlarını aşan eserlerde “grafik notasyon” kullanma fikrinin de öncülerindendir. İntonarumori için yazdığı eserlerde; yatay, dikey, zikzak, paralel ve ters yönlü çizgiler ve noktalardan oluşan bir grafik notasyon kullanmıştır. Bu uygulama o tarih itibariyle son derece yenidir ve daha sonraki dönemlerde modern bestecilerin sıklıkla başvurduğu nota yazım yöntemlerinden biri olmuştur.

Resim 1. Russolo’nun *Il Risveglio di una Città* adlı eserinin notası¹¹



Mikrotonal esneklik

Batı müziğinde en köklü uygulama olan tampere sistemin de yirminci yüzyılda, sorgulanmaya başlandığına tanıklık etmekteyiz. Türk müziğinde “koma” adı verilen, Batı’da ise “çeyrek ton”, “mikroton” gibi adlarla anılan, minör ikiliden daha küçük aralıkların bu müziğe girişinin ilk örneklerine yine intonarumori çalgılarının kullanımıyla rastlamaktayız. Bu gürültü sesleri üreten çalgıların 10 tam perde aralığı ve bir tam perde arasında 8 mikroton üretebilmesi, o dönem müziğindeki en ilginç yeniliklerden biridir (Radice, 1989:13). Batı müziğinde bu küçük aralıkların kullanımı, yirminci yüzyılda pek çok bestecinin müziğinde karşımıza çıkmaya devam etmiştir.

¹¹ <http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=15166&start=80>

V. SONUÇ

Fütürizm, yirminci yüzyıl müzik tarihinde, yeni müzik ve modern teknoloji arasındaki ilişkiye yönelik ilk açık ve belirgin sanat tutumu olarak anılmaktadır; müzikte ve sanatta sarsılmaz kabul edilen inançların tamamen yıkıldığı ve hakim geleneği reddedişin en kökten hissedildiği sanat akımı olmuştur. Daha önce hiç bir akım, geçmiş değerleri bu denli mutlak inkar etmemiştir (Gatty, 1916:9). Luigi Russolo'nun, geleneksel bir müzik eğitimi almadan ve bir bestecinin müzik yazarken bilmesi gereken şeyleri bilmeden; kendi ideali olan müziği yaratabilmek için kendi çalgılarını üretmesi ise oldukça cesur bir harekettir.

Savaş yıllarının sebep olduğu sektenin ardından, Russolo, 1920'lerde aktivitelerine devam etmiştir, 1921'de Paris'te üç fütürist konser vermiştir. Yine 20'lerde "rumorarmoni", "enharmonic bow," "enharmonic piano" adlı yeni çalgılarını icat etmiştir. Son konserini 1929'da, Paris'te bir fütürist gösterinin açılışında vermiştir. 1930'larda doğüstü felsefe ve yoga ile uğraşmış, 1940'larda ise ressamlığa geri dönmüştür. 1947'de vefat etmiştir ¹².

Diğer sanat dallarında daha kalıcı ve popüler olan fütürist akım, 1930'lardan sonra, müzikte ilk zamanlardaki gücünün çoğunu kaybetmeye başlamıştır. (Antokoletz, 2014:278). Birinci Dünya Savaşı'ndan sağ çıkan tüm Fütürist besteciler gibi Russolo da "gelecek" tarafından geride bırakılmıştır. Besteciden geriye, resimleri ve küçük bir kütüphane dışında pek bir şey kalmamıştır; Savaşın ardından grafik notaları ve çalgılarının çoğu ve imha edilmiştir. (Brown, 1981:36). Günümüzde az sayıda bir grup müzisyen intonarumori çalgılarını yeniden üretip onlarla müzik yapmaya devam etmektedir.

Fütürist akım, müzikte inanılmaz yeniliklere kapı açması, modern avant-garde bestecilere fikir öncüsü olması sebebiyle yirminci yüzyıl müzik tarihinde bir dönüm noktasıdır. Tüm bunların ötesinde, akla takılan en can alıcı nokta ise şudur: "bu kadar ileri bir deha pırıltısı, onca müzisyen içinde neden Russolo'ya denk düştü?" Bu sorunun cevabı, bestecinin 1913 tarihli manifestosunun son satırlarında bulunabilir: "Gürültü sanatı yoluyla müzikteki muazzam yenileşmeyi; herhangi bir profesyonel müzisyenin olabileceğinden daha cesur, açıkça ortada olan yetersizliğimden endişe etmeksizin, cesaretin bütün haklara sahip olduğuna ve tüm olanakları içinde barındırdığına inanarak kavradım" (Russolo, 1967, s. 12).

KAYNAKLAR

- Antokoletz, E. (2014). A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context, Routledge, New York.
- Brown, B. (1981). The Noise Instruments of Luigi Russolo. ^[13] *Perspectives of New Music* , 20(1), 31-48.
- Ceroni, V. (1944). When Future Met Its Past (The "Futurism" of Filippo T. Marinetti). *The Modern Language Journal*, 28(8), 665-673. ^[14]
- Chessa, L. (2008). "L'Arte dei "Romori": "Leonardine Devotion in Luigi Russolo's "Oeuvre". *Leonardo*, 41(1), 43-48.
- Gatty, N. (1916). A Series of Negatives. *The Musical Quarterly*, 2(1), 9-12.
- Hand, J. (1981). Futurism in America: 1909-14. *Art Journal*, 41(4), and 337-342.
- Intonarumori: Noise Machines. (t.y.). Erişim: 10 Mayıs 2017, <http://urbanstew.org>
- Luigi Russolo. (t.y.). 10 Mayıs 2017, http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=175
- Manifesto Futurista. (t.y.). Erişim: 10 Mayıs 2017, https://www.societyforasianart.org/sites/default/files/manifesto_futurista.pdf
- Norton, R. (1991). Twentieth Century Music, W. W. Norton&Company, New York.

¹² http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=175

- Payton, R. (1976). The Music of Futurism: Concerts and Polemics. *The Musical Quarterly*, 62(1), 25-45.
- Radice. M. (1989). "Futurismo:" Its Origins, Context, Repertory, and Influence. *The Musical Quarterly*, 73(1), 1-17.
- Russolo, L. (1967). The Art of Noise. UbuClassics, Something Else Press.
- Se un Grande Teatro Italiano Potesse Allestire 100 Opere. (t.y.). Erişim: 11 Mayıs 2017, <http://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=15166&start=80>
- The Collected Recordings of Luigi Russolos (1885-1947) Intonarumori Noise Machines. (t.y.). Erişim: 10 Mayıs 2017, <https://reaktorplayer.wordpress.com/2013/11/10/the-collected-recordings-of-luigi-russolos-1885-1947-intonarumori-noise-machines-mp3/>

“TEKNOLOJİNİN SES MEDYASI, MÜZİK ENDÜSTRİ VE KÜLTÜRE ETKİLERİ”

Arş. Grv. Günsel Işık GRUSON

İstanbul Bilgi Üniversitesi
İTÜ, Müzik İleri Araştırmalar Merkezi, Ses Mühendisliği ve Tasarımı, Doktora Öğrencisi
gunsel.gruson@bilgi.edu.tr

ÖZET

Akustik çalgılar ile gelişen müzik teknolojisi, saat mekanizmasını model alan müzik kutuları ile 19. yüzyıl başlarında ticarete yer edinir. İletişim teknolojisindeki buluşlar, fonograf ve gramofon ile müzik endüstrisinin ve radyonun temeli atılır. Telegraphone’un manyetik tape’e uzanan gelişimi ve ilk elektro-mekanik sentisayzır olan Thelharmonium’un vakum tüpün keşfi ile programlanabilir sentisayzırlara olanak hazırlayan evrimi, 1950’lerde radyo stüdyoları ve laboratuvarlarda yeni müzik akımlarına olanak verir. Transistorun yayın-kayıt teknolojisinde enerji ihtiyacını karşılayıp masrafı azaltması ve kullanılan malzemelerin küçülmesi neticesinde müzik endüstri ve medyası, 1960’larda kaset ile daha erişilebilir bir boyut kazanacak, arabalardaki radyo ve walkman ile sesin (bilginin ve mesajın) mobilize olduğu bir toplumsal yapı ortaya çıkacaktır. Bilgisayar üzerine 1940’larda çalışmalar yürütülse de, bu cihazın yeni medya ara birimi olması, CD’nin yeni ses medyumunu olarak tanıtıldığı 90’larda gerçekleşecektir ancak internet ile birlikte ses medyumunu giderek bir obje olmaktan çıkıp dijital dağıtımını mümkün kılan çeşitli formatlarda, ‘online streaming’ ya da ‘podcasting’ gibi sanal dağıtım protokolünün parçası haline gelecektir. Artık bilgiye küresel bağlamda ücretsiz ve hızlı erişilebilmekte, multi-medya ve web ile eğitim dönüşmektedir. Ses medyasının teknoloji ile yaşadığı bu evrim ve medya teoreminin gelişimi sırasında, toplumsal bir organizma gibi rol oynayan kültür endüstrisi oluşmuştur. Bu çalışmanın birinci bölümünde ses-kayıt teknolojisi, müzik endüstrisi ve yeni besteleme dili iletişim teknolojisinin bir sonucu olarak değerlendirilecek; ticari ve kitlesel kullanımı sergilenecek, kronolojik bir planla ve kritik önem taşıyan başlıklarıyla kısaca tanıtılacaktır; ikinci bölümde ise erişim modu, kültür endüstrisi ve medya ekonomisi perspektifinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ses teknolojisi, müzik endüstrisi, dijital dağıtım, kültür endüstrisi.

“THE EFFECTS OF TECHNOLOGY ON SOUND MEDIA, MUSIC INDUSTRY AND CULTURE”

Research Assistant Günsel Işık GRUSON

İstanbul Bilgi University
İTÜ, Center for Advanced Studies in Music, Sound Engineering and Design, Phd Student
gunsel.gruson@bilgi.edu.tr

ABSTRACT

Music technology developed with acoustic instruments and music boxes that modelled the clock mechanism in 19th century, gained a place in trade. Breakthroughs in communication technology, phonograph and gramophone prepared music industry and radio broadcast. The progress from ‘telegraphone’ to magnetic tape and the evolution of Thelharmonium- the first electro-mechanical synthesizer- to the full programmable synthesizers with the vacuum tube, new ‘music ecoles’ established in radio studios and laboratories in the 1950s. After transistors covered the energy needs in broadcasting and recording technology, the expenses and the size of materials are reduced; the music industry and media became easier to access in 1960es with tape cassettes. When car radios and walkman were introduced, sound (information and message) mobilization prepared a cultural exchange that lead to a transparent and fluid social structure. While digital programmable computer studies reaches back in 1940es, this device appeared on

the stage as a new media interface, at the same time with Compact Disc that announced as the new sound medium in the 1990s. However with the internet, sound medium had a transformation from being an object to various formats, becomes a part of virtual distribution protocol such as online streaming or podcasting; followed by free, fast and easy reception of global information as well as education changes through multi-media and web. During the improvements of sound media and media theorem, culture industry has formed as a social organism. In the first part of this paper, sound recording technology, music industry and new composition language will be regarded as a result of communication technology, will be presented briefly in a chronological plan, commercial and mass use areas will be exhibited; in the second part, access mode will be observed in the perspective of culture industry and media economy.

Key Words: Sound technology, music industry, digital distribution, culture industry.

Bilgi edinmek için temaya dalmak yeterlidir. Duyular illüzyon altında, vücut moda olanın yansıması iken düşünerek özgür fikir kurtarılabilir, kendini bulmayı sağlayabilir bir kimse. Algıya açılan kapı anlamaktan geçer. Descartes (Bolter&Grusin, 2000: 249)

Teknolojinin Müzik, Medya ve Kültüre Etkileri

Giriş

İletişim teknolojisini üreten ülkelerde ihtiyaç, talep ve pazarlama stratejileri ile gelişen müzik ve medya teknolojisi kolay ve hızlı uygulanma potansiyelleri doğrultusunda, yeni icat ve fikirlerle, değişen ve değiştiren bir unsur olarak bireyi ve toplumu ne şekilde kuşatmıştır? Teknoloji ve müzik nasıl olup da ticaret, sanat ve kültürel unsurlar ile uluslararası dizaynın yapı taşı olmuştur?

Müzik ve medya endüstrisi, ‘bir mal ve hizmeti üretmenin toplumsallaşmış bilgisini ifade eden teknolojinin’ (Atabek, 2001: 17) yan unsurları olarak yapımı gerçekleşen ses cihazları ile tesis edilmiş, bilginin okur-yazar olmayan kitleye nakli ile dinleme pratiklerinin değişmesi gibi sosyo-kültürel bir yapı sergilemiştir. Ulusal ve uluslararası medya ekonomi politikası doğrultusunda bilgi ve teknolojiye dayalı üretim her coğrafyada çeşitlilik sergilerken dijital ses dağıtımının kolaylığı müzik ve medya ürünlerinin kültür metası olarak küresel boyuttaki naklini, dinleyicilerin ise tüketici olarak yeni sosyal rolünü hazırlamıştır. Müzik, medya ve teknoloji ile gerçekleşen bu dönüşümü anlamak için gramofon ve radyodan ses streaming’ine uzanan buluşlarla akademik besteleme tekniklerini ve enstitülerin çalgı desteklerini bilmek, medya ve pazarın rekabet stratejisi doğrultusunda sesi ne şekilde değerlendirdiğinin izini sürmek, bu yapılanmanın birey ve kültür üzerindeki etkisini gözlemlemek gerekir.

Üç bölümden oluşan bu çalışmada öncelikle ticari ürünler ile yayılmacı, fethedici bir dönüşüm sergileyen teknoloji tarihine ve medya teorisine bir giriş yapılacaktır. İkinci bölümde ses kaydı ve radyo yayını, iletişim teknolojisinin bir sonucu olarak değerlendirilip ticari ve kitlesel kullanımı tanıtılacak, yeni kullanım alan ve formları ışığında müzik endüstrisi, kitlesel ses medyası (radyo) ve dijital çağ ile değişen ses etkileşim pratikleri, kronolojik bir planla ve kritik önem taşıyan başlıklarıyla tanıtılacaktır. Son bölümde ise teknoloji ile kuşatılan birey ve toplum, medya politikası ve kültür endüstrisi bağlamında yorumlanacak, sosyal erişim modu incelenecektir.

1. Bölüm: Teknoloji ve Medya Teorisi

Üretim, savunma ve toplumsal değerlere dair bilgilerin yazılı aktarımını kitlesel kılan matbaa ile iletişim teknolojisi politik, sosyolojik ve iktisadi bir önemle tarih sayfalarında belirlemiştir. 20. yüzyıl başında ise ‘bilgiye dayalı üretim’ olan teknolojinin geliştirildiği bilim ve ticarete ilerlemiş ülkelerde müzik ve medya teknolojisi, kaydedilmiş müzik ve radyo ile okur yazar olmayan kitleye de bilgi servis edilmesini olanaklı kılar; elektronik ve dijital iletişim yöntemleri sosyal ve ekonomik yapılanma içinde kültür endüstrisini doğurup tüketici, dinleyici

ya da seyirci gibi kendi dimağını oluşturur. İletişim teorisinin bir uzantısı olan medya teorisine göre, deneyimin art arda aktarımını mümkün kılıp dünya üzerine bilgimizi şekillendiren yazılı, görsel ve sesli medya, bilgiye erişimi sağlarken ürün, format ve içerik ile sahip olunan sembolik evren, bilinçaltı, alışkanlıklar ve tercihler ile düşünce ve davranışları yönlendirip kültür inşa edilmesinde rol oynar. (Jane O'Dea, 2015: 407) Müzik, medya ve teknoloji birlikteliği ile oluşan kültür endüstrisinin servis edilen ürünler aracılığıyla dinleyicilerin davranışları ve kimliği üzerindeki yan tesirleri, McLuhancı bir bakış açısıyla yaklaşıldığında epistemolojik ve yorumsal olarak çözümlenebilir olup dilbilimi ile çalışılabilir bir yapı sergiler. (Schuchardt 2011: 48)

Teknoloji ve Saat İhracatı

16. yüzyıl Avrupa'sının Bilim Devrimi sonucu askeri, ulaşım ve madencilik sektörlerindeki deneysel çalışma ve uygulamalar teşvik edilerek teknolojiyi hazırlamıştır. Bilim akademileri¹³ ile yüksek teknik okulları, artan faaliyetleri ile bu alanlarda öncü olmuşlardır.¹⁴

Araştırma geliştirme faaliyetlerini yürüten yükseköğretimin kalkınmada pay sahibi olabilmesi sermaye içinde gözetilmesi ile mümkündür; aksi durumda kalkınma ve teknoloji üretiminde kapasitesi sınırlı kalacak, sermaye birikimi olmadan atılım yapılamayacaktır. (Türkcan; 1981: 24, 130) Teknoloji alanındaki bilimsel çalışmalar sermaye sahiplerince pazarlanacak ürünlere göre çeşitlilik gösterip bilginin güncellenmesini, ürün niteliklerinin geliştirilmesini ve maliyeti azaltmayı hedeflerken ulusal ve uluslararası bir ağ oluşturur. (Türkcan, 1982: 4) Örneğin ilk makine prensibi saat mekanizmasına dayalı olup bronz gibi ağır malzemeler kullanılmasını ve dişlilerin elle üretilmesini gerektirmiş, bu teknoloji astonomi ve takvim gibi bilgilerle Çin gibi uzak ülkelere açılan bir kapı görevi görmüştür. Çinde artan saat - ve otomat- talebine karşılık, ancak Avrupa'da varolan ustalar tarafından üretimi yapılabilen torna ve vidanın seri üretimine geçilmesi sonrasında, kullanılan malzeme ebat olarak küçülmüştür. (Boorstin, 1994: 75)

16. yüzyılda uzak ülkelerin pazarları için çekim alanı oluşturan mekanik saat ticareti bilim, teknik ve sanat alanında güç sahibi olup Akdeniz ve Avrupa deniz ticaretinde önde gelen şehir devletlerince kontrol edilmiştir. Müzik endüstrisi ve medya teknolojisine ait ürünler de teknoloji ihracatı ile 'içerilmiş bilgi transferi' yapan 'gelişmiş' devletlerce gerçekleştirilmektedir. Buna ek olarak saat teknolojisine ait ticarete olduğu gibi iletişim ve ses teknolojisinde de ses kayıt cihazı, synthesizer ve bilgisayar malzemelerinin yapımı önceleri maaliyetli olup el işçiliği gerektirmiştir. Büyük mekanizma ya da devreler, elektromekanikten mikroelektronığa uzanan serüvende boyut olarak küçülüp fiyatlandırmada ucuzlamış, seri üretim ve global piyasa ile bu ürünler ekonomi içerisinde yer edinmişlerdir. Günümüzde ise ses transferi streaming ile sağlanabilmekte, bilgi aktarımı 'icloud' ile tamamen sanal bir dosyalama şeklinde maddeselliğini yitirmekte, ihtiyaç dâhilinde yeni ticari ve toplumsal ilişkiler ve tedbirler sağlanmaktadır.

2. Bölüm: Müzik Endüstrisi ve Radyo Teknolojisi

Ses Teknolojisinin Gelişimi

19. yüzyılda iletişimle birlikte ses teknolojisinde yaşanan gelişmeler müzik endüstrisini, radyo teknolojisini ve yeni bir akademik dili hazırlayacak, 20. yüzyıl sonundaki dijital teknoloji ile sınırların eridiği bir boyut kazanacaktır. Ticaretin ve teknolojinin müzik ile birlikteliğinin ilk örneklerinden olan müzik kutuları saat satımındakine benzer bir ilgiye neden olmuş, üretimine

¹³ Bilimsel akademi tarihi Floransa'da 1440'larda kurulan hümanizm, literatür ve retorik temeline dayalı örneklerinden ayrılır. Türkcan, konuya ilişkin olarak Bernal'ın *Science of History* kitabından şu bilgileri aktarır:

"İlk bilim akademileri Roma'da Accademia dei Lincei (1600-30) ve Floransa'da Accademia del Cimento (1651-67), İngiltere'de The Royal Society of London (1662), Fransa'da Académie Royale des Sciences'tır (1665). İlk teknik üniversite sayabileceğimiz Gresham Koleji (İngiltere) ise 1579 da tesis edilmiştir." (Türkcan, 1981: 24)

¹⁴ 20. yüzyıl başında Cambridge ya da Polytechnique (Paris) az sayıda ve nitelikli öğrenci yetiştirirken Amerika çok sayıda ve yeterli mühendis için eğitim geliştirmiş, bu taktik Almanya ve Japonya tarafından da benimsenmiştir. Almanya 1913'te yılda üç bin mühendis öğrenci mezun ederken bu sayı İngiltere'de 350'dir. (Türkcan, 1981: 130)

1810’larda başlanılan bu aletin delikli kâğıt medyumundaki melodileri mekanik ses reproduksiyonu ile çalma mekanizması 1880’lerde yapımı gerçekleştirilen otomatik piyano (‘pianola’) için model alınmıştır. Bu döneme damgasını vuran üç ana gelişme 1) reis telefon¹⁵ (1861), 2) Hermann von Helmholtz’un akustik seslerin sentetik olarak üretilebileceğine dair teorisi¹⁶ (1863) ve 3) sentetik olarak üretilen sesin 200 mil naklini olanaklı kılan - elektrikli orgun öncüsü kabul edilen (Holmes; 2016, s. 6)- müzikli telegraftır¹⁷ (1874). Böylelikle ilk ses kayıt aletleri olan fonograf¹⁸ (1876) ve gramofonun¹⁹ (1887) önü açılır. Takiben elektromanyetik çelik tel’e kayıt yapan telegrafon (telegraphon, 1898) geliştirilir ancak ilk uygulamalarda çıkış sinyali henüz elektrik gücü ile yükseltilemediğinden ses seviyesi düşük kalır. (Holmes, 2016: 34) 19. yüzyıl son bulurken kablosuz telegrafın²⁰ yanı sıra silindir ve plaklar ile ses medyası, yeni kitlesel iletişim aygıtı olarak gazete ve kitap gibi yazılı medyanın yanında yerini almıştır.

Müzik Endüstrisi

20. yüzyıl başında, konser geleneğinin takipçilerine hitap eden fonograf ve gramofon İngiltere, Amerika ve Almanya’daki girişimler ile sanayileşme ve şehirleşme paralelinde müzik kayıt endüstrisini hazırlamıştır. 1) Bu girişimlerden biri olan rekabet, fonografi icat eden Edison’ın müziğin kalitesi konusundaki titizliği ve sınırlandırıcı tutumu yerine Berliner’in uzun vadede gelir getirecek sanatçılar ile kontrat imzalama prensibi ile ve Eldridge R. Johanson’ın Gramofon şirketinden ayrılıp ‘Victor’s Talking Machine Co.’ şirketini kurması sonucu sağlanmıştır. Böylelikle farklı markalar müzik piyasasında yer edinmiştir.²¹ 2) Müzik endüstrisini hazırlayan bir diğer unsur, medya ve medyum değişikliklerinde hedeflenen ‘çoklu market kalkınması’dır: Müzik kutusu ve oyuncaklar gramofon mekanizmasında tasarlanmaya başlanır, gramofon hoparlörün içine monte edildiği tahta kabin ile ev dekorasyonu haline gelip sosyo-kültürel dönüşüm içerisinde rol alır. 3) Bir diğer teşvik edici ticaret unsuru yeni pazarlardır. Ses kayıtları kolonileşme sonucu Batı merkezli repertuar ile deniz aşırı ülkelere ihraç edildikten sonra yerel dillerdeki müzik prodüksiyonlarıyla ulusal marketi tesis eder. Ülkelere dağılan yapım şirketleri ya da fabrikalar ile piyasa genişlerken sermaye sahipleri, sayıca artan yerel esnaf ile temasa geçip “kendi ajansı haline getirmeleriyle” (Parthaarathi, 2005: 184) serbest piyasa doğar. 4) Tüm bunlara ek olarak reklam, pazarlama ve dağıtım da müzik endüstrisinin sınırlarını ve gücünü arttırmada önemli bir faktördür. Sonuç olarak 1) ses kaydı ile konser, salonlardan çıkıp dinleyicilerin evlerine taşınmıştır. 2) Pazarlama ve ticaret stratejisi bağlamında yeni teknoloji ve kültürel formlardaki ürünlerin sürümü üzerinde, alım gücü olan orta sınıf belirleyici olmaya devam etmiştir. 3) Fonografin silindir ses medyumunu, gramofonun daha kolay arşivleme olanağı sunan çift yüzeyli disk formatı ile uygulamadan kalkmıştır. (Parthaarathi,

¹⁵ 1861’de kulak anatomisini model alan Alman bilimadamı Johann Philipp Reis, elektrik ile sesin iletilip gücün yükseltilmesi ile duyurulması prensibine dayanan reis telefonu icat eder.

¹⁶ 1863’te ses fiziğini araştıran Hermann von Helmholtz’un akustik çalgıların seslerini sentetik olarak elde edip yeni ses inşa etme anlayışına dayanan ses jeneratörü ve rezonatör prensiplerini ifade ettiği *On the Sensation of Tone* (Ses Duyumları Üzerine) kaleme alınır.

¹⁷ Elisha Grey, 1874’te sentetik ses üretimine dayanan ve 2 telgraf tuşundan oluşup, 2 oktavlık müzik sinyalinin polifonik olarak 200 mil transferini olanaklı kılan, ‘müzikli telgraf’ı icat eder.

¹⁸ Telgraf mesajlarını kâğıt şeritler üzerinde yazma projesi üzerinde çalışan Thomas Edison 1876’da, ahizenin diyaframına uygulanan ses titreşimlerini kaydetmek üzere, bir kayıt iğnesini kâğıt şerit rulonun tepesine yerleştirip bir kol yardımı ile döndürülen silindir etrafındaki alüminyum folyoya kaydeden fonograf (phonograph) adını verdiği ilk kayıt-çalı geliştirdi. Edison fonografin iş adamlarının mektuplarını dikte edeceği bir ofis malzemesi olacağını düşünmüş, cihaz 1889’da piyasaya sürülmüştür

¹⁹ Emile Berliner, kaydedilmiş müziği çalabilen gramofonu geliştirip kayıt medyumunu yuvarlak disk olarak günceller.

²⁰ Valdemar Poulsen 1898’de, sesi elektro manyetik alan içerisinde çevrilen çelik tel üzerine kaydeden elektro-manyetik kayıt cihazı ‘telegrafon’u icat eder. Telegrafon iş adamlarının sesli not almasını sağlayacağından yola çıkılarak ‘ofis dikte makinesi’ (dictation machine) ismini almış, alet 1900’deki Paris Segisi’nde tanıtılmıştır.

²¹ http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1999143_1999210,00.html

2005: 175) 4) Repertuarından imaj sistemine, teknolojiyi takip edip koleksiyon sahibi olmak gibi bilişsel boyutu olan bir değerler sistemi meydana gelmiştir. Ancak bu endüstri, retorik üzerine kurulu, multi-disipliner değil tek merkezci olan dönemin iletişim teorisinde (Claude Shannon) kabul görmemiş, eğlence sektörü ve popüler kültürün bir yan unsuru olarak değerlendirilip göz ardı edilmiştir.

Radio Teknolojisi

Helmholtz'un sentetik ses teorisi (1863) ve müzikli telgrafın (1874) ardından, Thaddeus Cahill 1896'da ilk synthesizer olan Telharmonium'u icat eder. İlk prototipi 1900'lerin başında Washington'da monte edilen bu çalgıda ses kontrolünü sağlayan 'tone wheel' sistemi elektro-mekanik dinamo prensibine dayanmakta, yapımı için ağır ve masraflı malzemeler gerektirmektedir. Üretilen sesin hotel, restoran gibi işletmelere ve dinleyicilerin evlerine servis edilmesi düşünülse de, telefon bağlantısıyla ses iletiminde yüksek enerji ihtiyacı ve masraflı bir alt yapı gerekmiş, çalgının polifonik seslendirilişinde ses seviyesi düşüşü gibi zorluklar ile karşılaşmıştır. Müziğin iletişim teknikleriyle kâr getirmesi anlayışı yerini uzak telefon görüşmelerine bırakırken seyyar arabalara güç sağlanması ile günlük telharmonium halk dinletisi düzenleme fikri 1906'daki ilk radyo istasyonları ile geniş halk kesimine haber, müzik ve drama programlarının ücretsiz yayını imkânını sağlamıştır. (Homes, 2016: 10)

a. Ark Dönüştürücülü Radyo Vericisi: 1898'de telegraphone'u geliştiren Valdemir Poulsen, 1850'lerdeki kablosuz telgraf (radyo telegraf) ve radyo dalgaları üzerine yapılan iletişim teknolojisi çalışmalarını²² ilerletip noktalı mesaj nakli yapan kablosuz telgraf yerine sönümsüz ses dalgası iletimini (continuos wave transmission) gerçekleştirmiş, böylelikle 1903-20 yılları arasında kullanılan 'Ark Dönüştürücülü Radyo Vericisi (arc converter transmitter) temin edilmiştir.²³

b. Vakum Tube Radyo Vericisi: 1907'de Lee de Forest tarafından elektrik sinyali ve sesi yükseltmek üzere geliştirilen 'vakum tube' (elektron tübü, lamba) güç ihtiyacını karşılayınca radyo teknolojisinde bu yöntem başvurulmuş, 1920-1950 yılları arasında radyo yayını Vakum Tube Rayo Vericisi ('vacuum tube transmitter') ile yapılmıştır.

c. Transistörlü Radyo Vericileri: Enerji üretiminde kullanılan vakum tüp büyük boyutta olup yüksek oranda güç harcarken - yarı iletken (semi-conductor) teknolojinin germanyum transistöre evrilen gelişimi sayesinde - yüklü akıma dayanıklı, güçlü ve hızlı silisyum transistörler geliştirilir. Böylelikle 1950 ve 60'larda elektronik teknolojiye geçilerek yüksek frekans üreten daha iyi ses kalitesi sağlayan radyo vericileri (ve amplifikatörler) temin edilir. (Atabek, 2001: 32-34)²⁴ Transistörlü radyo yayın teknolojisine geçişte Federal İletişim Komisyonu (Federal Communication Commission), kablosuz iletişim sistem ve aletlerini olanaklı kılan 'mobil radyo' teknolojisini üretecek (1960'lar), transistör'ün motorlu araçlardaki kullanımı ile iletişim alanındaki çalışmalar mobilleşecektir.

1910'larda gramofon satışlarında gerilemeye neden olan radyo (ve sinema) 1920'lerde özelleştirilip ticarileşmekle beraber devlet desteği almış, geniş halk kitlesi içinde regülatör, savaş yılları Almanya'sında ise propaganda görevi görmüştür. 20. yüzyılın ilk yarısında, uluslararası

²² Kraliyet Akademisi (Royal Institution of Great Britain) üyesi İngiliz Bilimadamı Faraday 1820-50'li yıllarda, radyo dalgaları (elektro manyetik dalga) üzerine çalışmış; Hertz 1880'lerde kablosuz telegraf için araştırmalar gerçekleştirmiştir.

²³ Ark Dönüştürücü Radyo Vericisi bir osilatör olup doğru akımı radyo frekansındaki alternatif akıma transfer eder; üretilen radyo frekans sinyali taşıyıcı dalga olup iletilecek ses dalgasını modüle ederek ('heterodyning' prensibi) sesin naklini olanaklı kılar.

²⁴ Transistörler ile portatif cihazların üretilmesine karşılık ses cihazlarında vakum tüp (lamba) kullanımının daha iyi sonuç verdiği gözlemlenmiş, audiophil'ler için üretimi devam etmiştir.

yasalar ve standartlar çerçevesinde bu teknoloji dünya çapında temin edilmiştir. “Radyo ile dinleyici, ‘boş zamanında’ yalnız tecrübelediği dinleme olanağıyla tanışmıştır. Demokratik yöntemlerle kitlesel ses servisi yapılırken, insanların modu da yayınlanan müziklerin tercihi ile belirlenebilir filtrelenebilmektedir.” (Fronzi, 2016: 58)

Radyo ve Enstitü Stüdyolarından Teknolojik-Akademik Müziğe

20. yüzyılda teknoloji ve şehirleşme ertesinde Duchamp (bulunmuş nesne), Marinetti (gelecekçilik), Busoni (*Sketch of New Aesthetics of Music*: müziğin doğasında özgürlük yer alır), Cage (ses ve sessizlik müziğin ögesidir) ve Varese’in (organize müzik) felsefi ve sanatsal görüşleri, yeni çalgılar ve tını²⁵ arayışına sebep olur; ton dışı ses malzemesi ve çevre sesi, yeni besteleme yöntemleri içinde değerlendirilir. 1950’lerde plastik bantlar üzerine kaydedilen sesin kesilip manipüle edilebilmesi, ‘besteci, teknisyen’ dayanışması ve synthesizer ile bilgisayarın enstitülerde temin edilmesi, yeni ekolleri mümkün kılar:

1) *Musicque concrete* (Fransa’daki RTF Stüdyosu), 2) *electroniche music* (Köln Batı Almanya Radyosu’daki Elektronik Müzik Stüdyosu) ve 3) bilgisayar müziği (Colombia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi). Teknolojik gelişmelerin nasıl içselleştirip sembolik olarak Batı Müziği geleneğine dâhil edildiği 1950’lerin başında, Illinois Üniversitesi Sanat Festivali²⁶, New York Modern Sanat Müzesi ve canlı radyo-televizyon yayınları²⁷ için düzenlenen ‘yeni müzik’ konserlerinin repertuarlarından takip edilebilir. Müzik araştırma merkezlerinin ihtiyacı olan ekipmanın temin edilmesinde ya da teknoloji, medya ve müziğin bir aradalığının sponsorlu fuarlar ile halka tanıtımında, Rockefeller Vakfı²⁸ ve Philips Şirketi²⁹ gibi kuruluşlar ile devlet radyoları ve üniversiteler öncü olmuşlardır.

1960’larda Moog, Synket ve Buchla modüler ‘synth’leri ile EMS (VCS3) yarı modüler ‘synth’ dizaynından sonra, 1970’lerde Synclavier dijital synth, Fairchild ve E-MU dijital sampler’ları icat edilir. İlerleyen bilgisayar teknolojisi ve software synthesizer’lar ile programlanabilir modeller müzik laboratuvarlarında geliştirilirken 1979’da satışa sunulan analog minimoog ile bu çalgıların tınları ‘piyasada’ Brian Eno ve Pink Floyd tarafından değerlendirilip akademi duvarları dışında kullanıma sunulur.

²⁵ Oliver Messian’ın *Turangalila Symphony*’si (1946) gelecekçiliği perküsyon partileriyle duyurup karmaşa ve gürültüye dikkat çekmiş, ‘ondes martenot’ kullanımı ile yeni tını arayışını yansıtmıştır.

²⁶ Bu yıllarda Amerika’da elektronik ses ekipmanları ile besteleme anlayışı avant-garde bestecilerin de yararlandığı bir uygulamadır. 1952 Mart ayında Illinois Üniversitesi Sanat Festivali’ne davet edilen Wolff, Stockhausen, Eimart, Boulez, Luening ve Ussachevsky’nin yanında John Cage’in I Ching metoduna dayalı eseri William Mix (Chadabe, 1997: 57), sahnedeki 8 radyo ile icra edilir.

²⁷ Elektronik besteleme yapan Vladimir Ussachevsky ve Otto Luening, Leopold Stokowski’nin daveti ile Modern Sanat Müzesi’nde gerçekleştirilen New York’taki ilk deneysel müzik konserini 28 Kasım 1952’de gerçekleştirir. (Chadabe, 1997: 44) Örnek: Otto Luening, *Concert Piece for Tape Recorder and Orchestra*. Konserin New York (WNYC) ve Boston’da (WGBH) radyo yayınları yapılır ve besteciler NBC televizyonunda ekrana çıkarlar.

²⁸ 1953’te Paris’e giden Ussachevsky ve Luening yeni müzik akımının finansmanı, ihtiyacı olan malzeme ve öngörülen programına dair sanat, müzik ve stüdyo gibi alanlarda faal olan Rockefeller Vakfı’na rapor hazırlarlar. 1955’te Kolombiya Üniversitesi’nde eğitim vermeye başlayıp bu vakıftan alınan fon ile 1960’ta Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi’ni kurarlar. (Chadabe, 1997: 45-46) RCA Mark II synthesizer ve birkaç tape’in bulunduğu araştırma merkezinde Türk besteci Bülent Arel’de Rockefeller’den aldığı davet ile çalışmaya başlayacaktır.

²⁹ Varese’in perküsyon, zil, siren, vokal ve ses jeneratörü kullandığı *Poeme électronique*’i 5 Mayıs 1958’de Philips şirketinin sponsorluğunu yaptığı Brüksel’deki Dünya Fuarı’nda seslendirilir. Hareketli renkli ışıklandırma, projektörle yansıtılan görseller ve 20 power amp’in desteklediği 425 speker’dan duyurulan elektronik sesler (Chadabe, 1997: 61) kitlesel çevreye tanıtıldığında farkındalık ve şok etkisi yaratır. Le Corbusier’nin küratörlüğündeki bu fuarda Xenakis’in *Concrete P.H.*’i de seslendirilir. (Holmes, 2016: 4)

Elektronik Ses Teknolojisi

Güç amfisi, mikrofon, televizyon ve synthesizer³⁰ gibi müzik ve medyaya dair yeniliklere olanak sağlayan transistörler ile artan ses kalitesinin ardından elektromanyetik tape (manyetik ses kayıt-çaları) radyo stüdyolarında ve müzik dükkânlarında yerini almıştır (1947). Ampex ve EMI'nın tape çalar ve medyumunu üzerindeki çalışmalarına karşılık 1962'de Philips şirketi, kaydetme özelliği ile dikte aracı olarak da kullanılabilen -yeni ticaret ve kültür objesi- kaseti müzik endüstrisine sunar. Kaset çalar satışlarıyla beraber az pil gücü ile çalışan, minyatür boyuttaki walkman dizayn edilir; arabalardaki radyo alıcısı ile beraber ses mekânsal olarak özgürleşir.

Mikro Elektronik Teknolojiden Dijital Ses Teknolojisine

Bilgi, işlem ve dağıtım başta olmak üzere, makinaların ve teknolojik sistemlerin kontrol edilmesinde kullanılıp veri manipülasyonunu olanaklı kılan bilgisayar³¹ 1960'larda büyük ve pahalı olup sayılı enstitüde yer almakta, sadece bir grup uzman tarafından kullanılabilmektedir. 1970'lerdeki mikro-elektronik teknoloji³² ile transistörün ufak chip'lere sığdırılabilmesi, 1980'lerdeki lazer teknolojisi sayesinde ürün boyutlarının küçülüp³³ kullanım kolaylığının sağlanması ve bilgisayar dilinin kelime işlemcisi olarak geliştirilmesinin ardından iletişim teknolojisinde analog iletim (transmission) yerini işleme (processing) ile dijital³⁴ iletime bırakmış (Atabek, 2001: 35), masa bilgisayarlarının seri üretimi gerçekleştirilmiştir. (Cyberworlds, 1999: 6)

Giderek portatifleşen cihazlarda olduğu üzere kitle kullanımına sunulan elektronik ve dijital ses teknolojisi, kolay kullanılabilen bilgisayar, ara birim ve software'lerin³⁵ üniversite laboratuvarındaki uzmanlardan stüdyolara (ve halka) uzanan erişimi sonucu, müzik yapım sektörü yenilenir. 1979'da Philips tarafından üretilip satışa sunulan Compact Disc'in (CD) kitlesel anlamda dijital ses iletişim protokolü ilan edilmesi ve piyasada Sony'nin de yer alıp 'global standart'ın sağlanması, müzik endüstrisinde bir dönüm noktası olur. (Fronzi, 2016: 55) Yine 1980'lerin başında mikro chip'in FM modülasyonu ile harmonikleri zengin ses üretebilmesi neticesinde ilk ticari dijital synthesizer olan Yamaha DX7 ve sesin dijital olarak işlenmesinde yararlanılan MIDI (Musical Interface for Digital Instrument), bestelemeye yeni imkânlar sağlar. 1990'larda medya ekonomisi sosyo-teknolojik bir rol alıp haber ve eğlence bağlamında 'push medya' olan televizyon, radyo ve basılı yayın karşısında, dijital medyanın tesisi için yeni medyum haline gelen bilgisayara tahsil edilir. Böylelikle hız ve erişim kolaylığıyla internet

³⁰ 1935'te satımı gerçekleşen hammond org, 'tonewheel' rezonatörle ses üretilirken ses seviyesini yükseltmede vakum tüpten yararlanılmıştır.

³¹ Bilgisayara dair ilk çalışmalar 1823-34 yıllarında Charles Babbage'ın hesaplama ve yazıcı tablo için tam otomatik makina araştırmalarına ve 1887'de Herman Hollerith'in Amerika nüfus sayımı (1880) sonrası geliştirdiği hollerith cetvelleyiciye uzanır. (Cyberworlds, 1999: 5-6) "Programlanabilir dijital bilgisayar 1940'da hesaplama makinesi (ENIAC, EDSAC vb.) olarak dizayn edilmiş, 1950'de büyük firma faturalaması ve bürokrasi için geliştirilmiştir." (Bolter&Grusin, 2000: 66)

³² 1970'lerdeki çoklu diyot ve geliştirilen transistörler mikro chip'lere sığıp tümleştirilmiş bir devreciğe (integrated circuit) monte edilebilip osilatör olarak kullanılabilmektedir. (Örnek: Voltaj kontrollü chip osilatörle ses üretilip ticarete yer edinen SE566 cep telefonu).

³³ Direnç ve kapasitör gibi yarı iletken olmayan devre elemanlarının yarı iletkenlerle birleştirilmesi ile geliştirilen SMT (surface mounted technology: yüzey yerleşim teknolojisi) devreleri, cihazların boyutlarında küçülmeye neden olur. (Atabek, 2001: 34)

³⁴ Bilgisayar mikro işlemcileri ve çevirici arabirimler ile fiziksel bir obje veya fenomen 1 ve 0'lar üzerinden dijitalize edilir ve görüntü ile yazı grafik olarak görselleştirilip ses olarak çevrilir.

³⁵ Ses ve nota üretimini olağan kılan software'ler sayesinde, nota bilgisi olmayanlar da sequenser'lar (Logic, Cubase vb.), synth programları (Metasynth C-Sound, Tool Belt), program yazılımcıları (MaxMSP, AudioSculpt), nota yazım-çalım uygulamaları (AudioSculpt, Acousmographie) ve multi-dimensional skala ile 'tone mapping' gibi ev stüdyolarındaki dijital

donanımlar ile müzik üretebilmektedir. Liquid Audio ve Real Audio software'leri ile download etmeden, steaming ile ses reproduce edilebilmektedir. (Fronzi, 2016: 56-57)

CD'nin yerini alırken ses medyası, geniş bir coğrafyaya ulaşma imkanı yakalar. (Bolter&Grusin, 2000: 200)

Prodüktör ya da radyo kanalı olmaksızın online streaming veya postcasting ile bireysel müzik yayınının yapılabilmesi veya hybrid medyum birlikteliğinden oluşan multi-medya dayalı web sitelerinde³⁶ müzik ürünlerinin ücretsiz yayınlanıyor olması, varolan dağıtım mekanizmalarını etkileyip sanatsal içerik, ticaret ve dinleme pratiklerini dönüştürür. Serbest piyasanın 'zaferi' doğrultusunda, ürün depolama gibi masrafları azaltan e-ticaret ile dijital ses teknolojisi küreselleşme yönünde bir gelişim sergiler. (Baytar, 2013: 303-305)

Dijital dağıtım avantajlarının yanında verilerin kolay kopyalanıp modife edilebilmesi, telif haklarını ve regülasyonları gerekli kılmıştır. Bu nedenle 1) telif hakkı bulunan eser sahiplerinin dijital verileri, Dijital Haklar Yönetimi'nce (Digital Rights Management, DRM), IP takibi ile korunmaktadır.³⁷ 2) Telif hakkı için neyin sanat eseri olduğu tartışma konusu olduğundan bu alanda da Dijital Varlık Yönetimi (Dijital Asset Management, DAM)) gereği yürütme yapılmaktadır. Dijital varlık, film, dergi gibi kendine özgü değeri ömür boyu barındıracak olan medya ürünlerini ifade eder; taranan bir resim bu kapsamda değildir. Bu uygulama, uzun süreli tekrar kullanım ile marka değeri yaratıp ürünlerinin tüm pazarlarda yer almasını ve kolay erişilebilir olmasını isteyen sermaye sahiplerinin "elektronik enformasyon hizmetleri ve günlük bilgisayar kullanma alışkanlığı" çerçevesinde "cazip web kullanıcı profili" üzerinden analiz ile fiyatlandırma yapmalarında ve finans haberlerinin içeriğini şekillendirmede faydalanılır. (Baytar, 2013: 306)

Müzik ve medya kuruluşları da dijital varlık ölçüm analizlerinden yararlanıp rakip şirketlerin verilerini karşılaştırabilmekte, kurumsal düzenleme girişimlerini tespit edip e-ticaret stratejilerinin geliştirilmesi için dinleyici kitlelerine ait izlenme oranlarını (SAAS - Software-as-a-Service) monitör edebilmektedir.³⁸ Ayrıca Türkiye'deki eğlence sektörü de dijital veri takibi yapmak suretiyle³⁹ kalite ve rekabet ile pazarlama sektörünü canlandırma yoluna başvurmaktadır.

3. Bölüm: Medya Ekonomi Politikası ve Kültür Endüstrisi

Enerji ve hammadde endüstrilerine kıyasla daha makul bir paya sahip olan global medya sistemi, Batı endüstri güçlerinin kontrolündedir (Chomsky, 1994: 1); öte yandan kimi medya kuruluşlarının yıllık geliri pek çok ülkenin gayrisafi milli hasılasından fazladır. Medya politikası, pazar ve tanıtım mekanizması ile 19. ve 20. yüzyılda inşa edilen 'fikir pazarının' oluşumu sırasında, sosyo-ekonomik pozisyon ve ideolojik güç doğrultusunda, üst kesimin inanç ve ideolojisi lehine organize edilmiş olup fikir özgürlüğü esasına dayanmaktadır. Kontrol mekanizmaları Batı'nın neo-liberal ekonomi anlayışı ve demokrasi yönetimi ekseninde şekillenen, kimi coğrafi bölgelerde ise merkezi bir çizgi sergileyen medya politikasını üç katmanda inceleyebiliriz: 1) Teknolojiyi ithal eden ülkelerdeki 'oligopol şirket piyasası', 2)

³⁶ Sözlük, plak gibi medyumlara ait servislerin ücretsiz sağlanıp ansiklopedik bilginin linklerle, görüntü ve ses dosyası olarak desteklenmesi, videolu konuşma olanağı ve bilgiye istenilen zamanda interaktif (ve non-linear) erişimin mümkün olması dolayısıyla web, online eğitim gibi güncel konularda gelişim potansiyeli içermektedir. (Bolter&Grusin, 2000: 203)

³⁷ Dijital Haklar Yönetimi: Medya yapımcılarının dijital ürünleri kullanmaları hususunda orijinal eserin sahibine karşı yükümlülüğü, telif hakkı lisansını ile sağlanır. Yapımcı, telif hakkı yasallaştırılmış ürünlerin orijinal versiyonunu değiştirme düşüncesinde ise, bu konu kontraktta içerilmiş olmalıdır; aksi taktirde para cezası uygulanır.

³⁸ <http://www.dijitaldegeryonetimi.com/2009/11/02/dijital-varlik-nedir>

³⁹ MÜYAP Başkanı Bülent Forta, 2015 Mayıs tarihli bir röportajında, "Müzik sektöründe 'dijital devrim' yaşanıyor. Dijital müzik pazarı 2 yılda 900 milyon dolar büyüdü, 2014'ü 6.9 milyar dolar ile kapattı" ifadesinde bulunmuştur. Aynı gazete yazısından dijital müzik endüstrisiyle kazanım ve çalışma gerçekleştiren Netd Müzik Platformu (Doğan Müzik Şirketi, 2013) tarafından veri takibinin yapıldığı, 7-24 yaş arası bir kitleye ait 30 saniyelik youtube dinlemelerinin referans alındığı ifade edilmiştir. <http://www.hurriyet.com.tr/dijital-ses-yukseliyor-29135277>

teknolojiyi satın alan ülkelerdeki ulusal politika doğrultusunda, yerel medya şirketlerini ve marketini denetleyen ‘devlet’, 3) güç ve düzen ilişkisini denetleyip toplumsal denge sağlamak üzere, ‘demokrasi ve modern çağın gereklerince kurulan’ bağımsız iletişim kuruluşları. 1973’te oluşturulan Üçlü Kurul (‘Trilateral Commission’ – Kuzey Amerika, Avrupa ve Pasifik adına Japonya), medyanın ihtiyacı olan profesyonelliğin gazetecilerce temin edilememesi durumunda, bunun devlet tarafından medya regülasyonu yapma yoluyla güvenceye alınabileceğini belirtir. (Chomsky, 1994: 5) Öte yandan devlet kontrolüne alternatif olarak Yeni Dünya Enformasyon ve İletişim Düzeni (New World Information and Communication Order: NWICO) ve Freedom House⁴⁰ gibi bağımsız kuruluşlar, sosyal düzen için önemli bir denge görevi üstlenmektedir.⁴¹ (Chomsky, 1994: 11, 12)

Stabilizasyon ve filtreleme yapan bir diğer organizasyon olup servis edilecek sesin üretimini denetleme mekanizması olarak fonksiyon gösteren ses yapımcı ve dağıtımçıları da medya politikası iş bölümünde pay sahibidir. Bu kontrol mekanizmalarının ve varolan iktidar sistemlerinin ‘medya politikaları’ doğrultusunda dinleyici, oluşan kültür endüstrisinin alıcısı olarak kitlesel tüketim ağı içinde yerini almıştır. (Horkheimer, Adorno, 2010: 166) Radyo ile okuma yazması olmayanların bilgiye erişmesi mümkün hale gelirken, kaydedilmiş müzik ile kültürel erişim moduna göre medya ürünlerini tüketme yöntemi değişmekte, farklı alıcı ve coğrafyalar için format, reklam ve dağıtım da çeşitlenmektedir. Bir diğer ifadeyle eğitim ya da propaganda aracı olarak değerlendirilebilen kültür endüstrisi, medya formatları ve teknoloji ürünleri ile “kendi dilini ve evrenini oluşturup insanları şekillendirme gücüne sahiptir” ve bunu medya politikaları doğrultusunda regülasyonun sağlanması, sosyal kimliklerin aranje edilmesi ve dolayısıyla kültürel dönüşümün gerçekleştirilmesi bağlamında yerine getirmektedir.

Ürün, Format ve Tanıtım Ekseninde Toplumsal Regülasyon

Aktarım medyalarının tekno-kültürel bir ürün olarak değerlendirildiği kültür endüstrisinde alıcı olan dinleyici, müzik-medya endüstrisinin ‘tüketicisi’ olarak konumlanmıştır. Bu kültür endüstrisinde tüketicilerin erişim sağladığı teknoloji ve medya ürünleri, medya politikası doğrultusunda kültürel ihtiyaçları giderirken “toplumu regülarize edip politik gerçekçilik anlayışını ve sosyo-politik olanaklar skalasını belirlemektedir”. (Chomsky, 1989: 5, 12)

Ses teknolojisinin sosyal dönüşümde rol alma yönetimlerinden biri, serbest piyasa ile her bütçeye uygun ve dolayısıyla farklı teknik donanımlar içeren müzik çalarların markette çeşitlilik sunup sosyal standartları belirlenmiş olan alıcı kitlesince erişilebilmesidir. Söz gelimi mp3 çalar ile geniş bir tüketici kesimine hitap edilirken net work teknolojisinin içerildiği, flog formatlı - 24 Bit, 192 kHz ses kalitesi ile – ‘Pono’ dijital müzik çalar ya da vakum tüplü yeni ev ses sistemleriyle audiofil’lere yönelik ‘nitch pazarı’ hedef alınır. Böylelikle müzik objesi tüketicilerin gelir ve eğitim seviyelerine göre değişip sınıfsal eğlence değerlerine işaret ederken teknolojik erişim imkanı, dinleme kondisyon ve alışkanlıklarını şekillendirir. Bu durum tanıtım ve pazarlama stratejisinin bir kültür çalışması olarak değerlendirilmesi neticesinde, kullanılan görsel-işitsel malzemedeki sembolik dil ve imaj ile reklamlara da yansır.⁴² Yeni değerler

⁴⁰ Bir dönem Amerika’nın first lady’liğini yapan (1901-1909), şehir planlamasında gürültü regülasyonu üzerine araştırma-iyileştirme faaliyetlerini yöneten Anna Eleanor Roosevelt’in katkıları ile 1941’de kurulan Freedom House, medya özgürlüğünü temin etmek üzere tesis edilmiş özel-kamusal bir yapılandırma. Chomsky *Necessary Illusion* adlı kitabında, tutarlı raporları ve değerlendirdiği konularla en saygın medya kuruluşun kendisi için ‘Freedom House’ olduğunu belirtmekte, kriter olarak önemli olanın haberin doğruluğundan ziyade hangi konuların ne yöntemle ele alınıp değerlendirildiği olduğunu bildirmektedir.

⁴¹ Eşitsiz bilgi ve iletişim dağılımına karşı alınan kararların uygulanması yönünde 1960’larda Üçüncü Dünya ülkelerinden Brezilya tarafından talep gerçekleştirilmiştir. (Atabek, 2001: 19)

⁴² Tanıtımın içeriği ve formu, toplumsal erişim modunun bir göstergesidir ve reklam boyutları ile görsel içeriğin giderek artması alıcıların artan duyuşsal ilgisi ile ilişkilendirilebileceğinden (Parthasarathi, 2005: 188), üzerinde çalışılması gereken sosyo-kültürel bir yön içermektedir.

sisteminin geliştirildiği 20. yüzyıl başında, çalgı reklamlarının yerine yaygınlık kazanan gramofon reklamları bu duruma örnek verilebilir. ‘Victor’s Talking Machine’ reklamlarında gramofonun yanında sahibinin sesini duyup onu bekleyen köpek figürü ile kullanılan imaj hafızalarda yer edini; bu cihaza sahip olmanın kültürel bir ihtiyaç olduğu, refah düzeyini gösterdiği ya da teknolojiye ayak uydurmak anlamına geldiği vurgulanır. (Parthasarathi, 2005: 188) Böylelikle gramofon ve plak satışlarında artış yaşanır. Bu açıdan hem teknik özellikler (ve format), hem de reklam (ve dağıtım), yeni pazarı ve sosyal yönelimi haber verip ürünün modernliği gibi nitelikleri doğrultusunda kültür ihraç etme işlevine sahiptir. İnsanlar ve obje arasında oluşan bu yeni bağ sonrasında Adorno ve Horkheimer, ürün çeşitliliği arttığında rekabet ve tercih gibi opsiyonlar doğsa da kültür endüstri ürünlerinin, öngörülebilir psikolojik teoriler doğrultusunda, televizyon ya da radyo yayınlarınca servis edilmekte olduğunu ve sonuç olarak estetik değerlerin eridiğini dile getirerek bu yapılanmayı eleştirmişlerdir.

Müzik - Medya Endüstrisi ve Kimlik

Ulusal müzik kanalları veya yerel radyolar, servis edilen medya ürünleri doğrultusunda, kimliklerin tercih edilmesinde etkilidir. Bilgilendirici olduğu kadar ideolojik boyutu da olan müzik ve medya endüstrisi video-klip ya da reklamlar ile grafik ve yazımların yanı sıra giyilen kıyafet gibi sosyal konum ve dinlence yeri gibi sosyal mekan verilerini de içerip satışı hedeflerken moda gibi eğilimleri veya müzik tercihleri ile alıcıların toplumsal kimliğini şekillendirebilir.

Medya aracılığıyla ‘sosyal kimlikler’ olarak tanımlanabilecek bir repertuarla karşı karşıya olan insanlar, bağlı oldukları gruplar içerisinde ulaştıkları teknoloji ve medyadan seçki yaparlar. İletişim sırasında kimliklerine dair değerleri değiş tokuş ederken kendilerini kategorize edip tanımlar, karşılaştırma yaparak yakın oldukları grubu ayrıcalıklı görürler. Eğilimlerine göre bu gruplar toplum tarafından onanıp dışlanabilir, sosyal kimlik içinde negatif ilan edilen davranışlar çerçevesinde örneklendirilerek ‘stereo-type’ler oluşturabilirler. (Striley, King, 2013: 153) Adorno ve Horkheimer da *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde kültür endüstrisinin kitlesel üretim dolayısıyla standardasyon olanağına sahip olduğunu, film, radyo ve magazin ile kültür etkileşimine neden olup toplumsal anlamda birbirinin aynı prototipler yarattığını dile getirmişleridir. Medyanın tesir ettiği grup içinde yer alma psikolojisi ile genç yaş toplulukları toplumsal dokuyu oluştururken dizayn edilebilir bir yapı sergiler (Sigara reklamları ile bu yaşta bağımlılık kazanılması gibi). (Moran, 2013: 15) Bu açıdan müzik, reklam ve haber aracılığı ile sosyal kimliğin oluşmasında etkili olan medya, var olan değerler sistemi üzerinden toplumsal davranışlara, kıyafete vb. nüfus edip insanların bir araya getirdiği gruplara ulaşabilmektedir. (Sanders Banjo, 2013: 137).

SONUÇ

Bu çalışmada teknoloji-ticaret ilişkisi perspektifinde müzik-medya endüstrisinin gelişimi sergilenmiş, medya (iletişim) politikasının kültürel erişim modlarını yansıtan müzik ve medya ürünleri ile yaşamın her alanında pay sahibi olduğu gözlemlenmiştir. Çeşitli marketlerdeki kalkınma hedefleri ve uluslararası standartlar doğrultusunda kullanıma sunulan medya ürünleri, yeni dizayn ve formatlar ile geliştirilmeye devam ederken dinleme ve arşivleme pratikleri de değişmektedir. CD çalarlar yerini network teknolojisi ile online streaming yapabilen ses aletlerine bırakmaktadır. Öte yandan fiziksel müzik medyumunu olarak plak, 90’lı yıllar öncesindeki popüleritesine yeniden kavuşmaktadır.

Web üzerinden şahsi ses yapımlarının servis edilip interaktif multi-medya ile erişilebilmesi, medya ve müzik endüstrisinin dağıtım mekanizmasını dönüştürmüş, bilgisayar teknolojisi de ticaretin yanı sıra bilgi erişimi ve sosyo-kültürel anlamda çağın öznesi durumuna gelmiştir. Otomobil ve i-pod’lar ile müzik bir yalıtım aracı olarak kullanılsa da macro düzeydeki medya entegrasyonu teknolojiden izole olmanın mümkün olmadığını göstermektedir. Böylelikle

dijital ortam ve sosyal network gibi etkileşim halinde olunan her medya ürünü ve dinlenen müzik türü, sosyo-kültürel bağlamda alışkanlıklara dönüşüp sosyal kimliğin belirlenmesinde rol alabilmektedir. (Bolter&Grusin, 2000: 231) Öte yandan, medya ürünlerinin kullanımına dair verilerin takibi neticesinde, ‘etnografik’ dinleme araştırmaları, medya ve satış stratejisi açısından değerlendirilmektedir. (Fronzi, 2016: 59)

Tüm bu verilerin ışığında, 19. yüzyıl itibariyle teknoloji ve medyanın diğer iletişim metodlarıyla birlikte tıpkı ticaret, askeri kaynaklar ve inanç sistemi gibi yönetilen ve yöneten arasındaki dengenin güvence altına alınmasında önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Sosyal düzenin gelecekteki bütünselliği için ‘ulusal güç kaynağı’ haline gelen medya, demokratik iletişim politikası gereği yasalar tarafından korunmalı, öngörülen ‘gerekli ilüzyon’un (‘necessary illusions’) temin edilmesinde bağımsız sosyal kurumların da pay sahibi olması hedeflenmelidir. (Chomsky, 1994: 12, 45)

KAYNAKÇA

- Atabek, Ü. (n.d). (2001). *İletişim ve Teknoloji: Yeni Olanaklar-Yeni Sorunlar*, Seçkin, Ankara
- Baytar, O. (2013). *Teorik ve Pratik Açısından Medya Ekonomisine Bakış*, Çizgi Kitabevi, Konya
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, Cambridge
- Boorstin, D. J., & Dilber, F. (1994). *Keşifler ve Buluşlar: İnsanın Kendini ve Dünyayı Araştırmasının Öyküsü*, Türkiye İş Bankası, İstanbul
- Chadabe, J. (1997). *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall, Upper Saddle River, N.J.
- Chomsky, N. (1994). *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. South End Press, Boston, MA
- Cyberworld, Computer and Connections*. (1999). Powerhouse Museum, Applied Arts and Sciences, Sydney
- Fronzi, G. (2016). Listening to Music in the Digital Era. *Aisthesis: Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell'estetico*, 9(1), 51-69. (01.02.2017)
- Griffin, E. A. (2003). *A First Look at Communication Theory*. McGraw-Hill, Boston
- Holmes, T. (2016). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Routledge, New York, NY
- Horkheimer, M., Adorno, T. W., Karadoğan, E. Ö., & Ülner, N. (n.d). (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Jeffrey, T., & Parer, D. (2006). *Film Business: a Handbook for Film Producers*. 3rd Edition. AFTRS Publications; Concord, MA: Paul and Co. Pub. Consortium, North Ryde, NSW
- McLuhan, M., & Powers, B. R. (1989). *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. Oxford University Press, New York
- Moran, Meghan Bridgid. ‘Media Influences on Adolescent Social Identity’. In Lasorsa, D. L., & Rodriguez, A. (2013). *Identity and Communication: New Agendas in Communication*. Routledge, New York, NY
- O'Dea, J. (2015). Media and Violence: Does McLuhan Provide a Connection? *Educational Theory*, (4). 405. doi:10.1111/edth.12124 (02.02.2017)
- Oh, David C. ‘Biased Optimism, Media, and Asian American Identity’ In Lasorsa, D. L., & Rodriguez, A. (2013). *Identity and Communication: New Agendas in Communication*. Routledge, New York, NY
- Parthasarathi, Vibodh, ‘Construing a ‘New Media’ Market: Merchandising the Talking Machine, c.1900-1911. In Bel, B. (2005). *Media and Mediation*. Sage Publications, New Delhi
- Thousand Oaks, Calif

- Sanders, Meghan S & Banjo, Omotayo. 'Mass Media and African American Identities'. In Lasorsa, D. L., & Rodriguez, A. (2013). *Identity and Communication: New agendas in Communication*. Routledge, New York, NY
- Schuchardt, R. M. (2011). The Medium is the Messiah: McLuhan's Religion and its Relationship to his Media Theory. *Renascence: Essays On Values In Literature*, (1), 43. (03.02.2017)
- Striley, K.M & King, Shawn. 'Rebooting Identities: Using Computer-Mediated Communication Effects: The Prism Model'. In Lasorsa, D. L., & Rodriguez, A. (2013). *Identity and Communication: New Agendas in Communication*. Routledge, New York, NY
- Türkcan, E. (1981). *Teknolojinin Ekonomi Politikası*. Ankara İktisadi Ve idari Bilimler Akademisi, Ankara

İNTERNET KAYNAKLARI

- <http://120years.net/the-musical-telegraphelisha-greyusa1876>
- <http://bd.org.tr/index.php/bd/article/view/520/564>
- http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1999143_1999210,00.html
- <http://www.dijitaldegeryonetimi.com/2009/11/02/dijital-varlik-nedir>
- <http://www.hurriyet.com.tr/dijital-ses-yukseliyor-29135277>
- <https://emhistory.wikispaces.com/1906+Triode+Vacuum+Tube>
- <https://www.caryaudio.com/tidal-mqa>
- <https://www.yayfed.org/website/content/109>

**“ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM FAKÜLTESİ GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ
BÖLÜMÜ MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİKSEL
İŞİTME/ALGILAMA BECERİLERİNİN BİLGİSAYAR DESTEKLİ PROGRAMLAR
ARACILIĞIYLA GELİŞTİRİLMESİ: PROJE TANITIMI”**

Hatice ÇELİKTAŞ
haticeliktas@gmail.com

Doruk ENGÜR
dorukengur@gmail.com

Levent BATU
dr.leventbatu@gmail.com

Rasim Erol DEMİRBATIR
redemir@uludag.edu.tr

Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

ÖZET

Gelişen teknoloji ile birlikte bilgiye ulaşmanın kolaylaşması eğitimin tüm alanlarındaki çalışmalara yeni bir soluk getirmiş ve hız kazandırmıştır. Bu bağlamda, müzik eğitiminin en temel boyutlarından biri olan müziksel işitme eğitimi içinde bilişim teknolojilerinden yararlanmak müzik eğitimi sürecinin doğal bir parçası haline gelmiştir. Bu düşünceden hareketle, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında geliştirilen bir altyapı projesi ile öğrencilerin kullanımına yönelik bir bilgisayar laboratuvarı oluşturulmuştur. Bu proje kapsamında, öğrencilerin müziksel işitme eğitimindeki bireysel çalışma olanaklarının artırılması; öğrenciye kuramsal bilgilerin uygulama ile birleştirilmesi konusunda daha fazla imkan yaratılması; öğrenci performanslarının hem öğrenciler hem de öğretmenler açısından bilgisayar yazılımı üzerinden daha net değerlendirilmesine olanak sağlanması amaçlanmıştır. Projenin tüm bu basamaklarıyla, öğrenci başarısının artırılmasında önemli katkılar sağlanacağı düşünülmüştür.

Projede, müziksel işitme eğitiminde sıklıkla kullanılan ve müziksel işitme konusunda oldukça kapsamlı bir içerik sunan “Ear Master Pro 6.0” adlı yazılım tercih edilmiştir. Yazılımın tercih edilmesindeki bir diğer önemli faktör Türkçe dil seçeneği ile eğitici ve öğrenci için birer laboratuvar sürümünün bulunmasıdır. Bu pakette içerik ve sorular düzenlenebilmekte, hazırlanan modüller yine bu yazılım üzerinden öğrenciler tarafından cevaplanabilmekte ve performansları denetlenebilmektedir. Yapılan bu proje ile ilerleyen süreçte, Müziksel İşitme Eğitimi hedef ve kazanımları doğrultusunda modüller oluşturulması, öğrencilerin kullanımına sunulması ve elde edilen verilerin sürekli sınanarak modüler yapının geliştirilmesi planlanmaktadır.

Bildiride projenin planlanma aşamasından uygulama aşamasına kadar izlenen yol, kapsam, içerik ve uygulama olanakları, öğrencilerin de görüşleri alınarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: müzik eğitimi, müziksel işitme, müziksel işitme yazılımı.

**“IMPROVEMENT OF MUSICAL HEARING/PERCEPTION SKILLS OF STUDENTS AT
ULUDAG UNIVERSITY, THE FACULTY OF EDUCATION, DEPARTMENTS OF FINE
ARTS, THE DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION VIA COMPUTER ASSISTED
PROGRAMS: A PROJECT PRESENTATION”**

ABSTRACT

The facilitation of information access with the developing technology has brought a new breath to the work in all fields of education and accelerated the speed. In this context, making use of information technologies in ear training which is a fundamental aspect of music education has become a natural part of the music education process. With this in mind, a computer laboratory was created for the use of students with an infrastructure project developed at Uludağ University Education Faculty Fine Arts Education Department Music Education Department. Within the scope of this project, it is aimed to increase students' individual working opportunities in ear training, to create opportunity for students to integrate theoretical knowledge into practice, and to enable instructors to evaluate student performances more clearly through computer software. With all these steps of the project mentioned above, it is thought that significant contributions will be made in increasing students' achievement.

In the project, "Ear Master Pro 6.0" software, which is often used in ear training and offers a very comprehensive content on musical hearing, has been preferred. Another important factor to choose this very software is the choice of Turkish language and the availability of a laboratory version for both the students and the instructors. This version allows instructors to edit the content and prepare questions about it and the modules prepared can be answered by the students via the software and their performances can be monitored.

With this project, it is planned to develop modules in the direction of ear training goals and achievements, to present them to the use of the students and to develop the modular structure by constantly testing the obtained data. The way, scope, content and application possibilities of the project from the planning stage to the application stage will be evaluated by taking the opinions of the students.

Key words: music education, musical hearing, ear training software

GİRİŞ

Eğitimin tüm alanlarında olduğu gibi müzik eğitimi alanında da her geçen gün artan teknoloji kullanımı, karşımıza son yıllarda “eğitim teknolojisi” kavramını çıkarmaktadır. Eğitim teknolojisi, “farklı bilimlerin verilerini, özel hedef, yöntem, araç ve gereç, ölçme ve değerlendirme gibi eğitimin geniş alanlarında uygulamaya koyan, uygun durumlarda insan gücünün en iyi şekilde kullanılmasını, eğitimde ortaya çıkan sorunların çözülmesini, kalitenin yükseltilmesini, verimliliğin artırılmasını sağlayan bir sistemler bütünü” olarak tanımlanmaktadır (Rıza, 1997).

Günümüzde müziksel bilgiyi yayma, öğretme ve besteleme vb. amaçlarla kullanılan eğitim teknolojilerinin çeşitlilik ve zenginliğinin, müzik eğitimi içinde hızlı bir değişim ve dinamizm sağladığı görülürken (Levendoglu, 2004), kaynaklarda müzik teknolojilerinin kullanıldığı alanlar aşağıdaki gibi sıralanmaktadır (akt. Andaç, 2016):

1. Elektronik enstrümanlar,
2. Müzik nota yazılımları,
3. MIDI,
4. Eğitim yazılımları,
5. Telekomünikasyon ve internet,

6. Multimedya ve dijital medya,
7. Bilgi işlem ve laboratuvar yönetimi.

Müzik eğitimi alanına yönelik olarak müzik teorisi, müziksel işitme, armoni, kontrpuan, nota yazma, nota okuma, dikte, ritmik çalışmalar, beste yapma, çalgı eğitimi, dizi ve arpej çalışmaları, müzik tarihi, müzik sembolleri, dinleyerek müzik analizi yapma ve yaratıcılık ile ilgili çeşitli yazılımlar kullanılmaktadır (Başuğur, 2009; Lehimler ve Şengül, 2014).

Öğrencilerin müziksel işitme becerilerinin geliştirilmesine yönelik birçok yazılım bulunmaktadır. Bu tür yazılımlarda tek ses, aralık, akor işitme; modal, tonal ve çeşitli dizileri tanıma, ayırt etme; ritmik ve melodik deşifre ile dikte çalışmaları vb. çalışmalar yer almaktadır. Bu alanda kullanılan yazılımlardan bazıları aşağıdadır:

- Ear Master 6 (<https://www.earmaster.com/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)
- Auralia Ear Training 6 (<https://www.risingsoftware.com/auralia/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)
- Theta Ear Trainer (<https://trainer.thetamusic.com/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)
- ABRSM Aural Trainer Lite (for Apple) (<http://tr.abrsm.org/en/exam-support/practice-tools-and-applications/aural-trainer/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)
- Practica Musica (<http://www.ars-nova.com/practica6.html> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)
- MacGAMUT 6 (<https://www.macgamut.com/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)
- Musition 5 (<https://www.risingsoftware.com/musition/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)
- musictheory.net (Theory Lessons & Tenuto: for Apple) (<https://www.musictheory.net/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)

PROJE AMACI VE UYGULANMASI⁴³

Müzik eğitiminin en temel boyutlarından biri olan müziksel işitme eğitimi içinde bilişim teknolojilerinden yararlanmak müzik eğitimi sürecinin doğal bir parçası haline gelmiştir. Son yıllarda yapılan birçok araştırma müziksel işitme eğitiminde dijital kaynakların kullanımının eğitimde verimi artıracığı, hızlandıracağı, öğrencilerin içeriği özümsemelerinde ve teorik bilgilerini uygulamaya aktarma becerilerine yardımcı olacağı yönünde bulgular ortaya koymaktadır (Andaç, 2016; Chen, 2015; Selçuk Köse, 2014). Öğrenciye, çalıştığı konuya istediği yerden başlayabilme olanağı tanınması, birebir ve kendi öğrenme hızına uygun olarak çalışma imkânı sağlaması, öğrenmeyi sınıflarda ve belirli zamanlarla sınırlandırmaması ve ihtiyaç duyulan anda bilgiye erişimi mümkün kılması müzik teknolojileri kullanımının müzik eğitimine katkıları arasında gösterilebilir (Başuğur, 2009).

Ülkemizde müzik öğretmenliği eğitiminin en önemli boyutlarından birini oluşturan müziksel işitme eğitimi, “işitme duyusuyla algılanabilir müziksel bütün, öge, gereç, özellik ve ilişkileri algılama, tanıma, hatırlama, ayırt etme, çözme ve çözümleme yeteneği” olarak tanımlanmakta ve müzik eğitiminin genel kapsamı içinde ses eğitimi ve çalgı eğitimi gibi etkinlikler ile birlikte ilk sıralarda yer almaktadır (Uçan, 2005). Müziksel işitme eğitimi aracılığıyla, öğrenciler müziksel işitme/algılama yeteneklerini geliştirmekte ve müziğin diliyle

⁴³ Proje adı: Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Müziksel İşitme/Algılama Becerilerinin Bilgisayar Destekli Programlar Aracılığıyla Geliştirilmesi: Proje Tanıtımı; Proje türü: Altyapı Projesi; Proje yürütücüsü: Doç. Dr. Rasim Erol Demirbatır; Proje katılımcıları: Araş. Gör. Dr. Ajda Şenol Sakin, Araş. Gör. Hatice Çelikaş, Araş. Gör. Dr. Doruk Engür, Uzm. Murat Caf, Pelin Aşkın Kumova, Levent Batu.

birlikte müziksel okuryazarlık becerileri kazanmaktadırlar. Müziksel tüm etkinliklerin daha sağlıklı ve doğru şekilde yürütülebilmesine temel oluşturan müziksel işitme eğitimi, Yüksek Öğretim Kurumunun (YÖK) 2007 yılında hazırlamış olduğu Eğitim Fakültelerinin Öğretmen Yetiştirme Lisans Programlarının Müzik Öğretmenliği Programı içinde Müziksel İşitme Okuma Yazma (MİOY) adıyla yer almaktadır. Bu ders kapsamında öğrencilere, müziğe ilişkin kuramsal bilgiler kazandırmanın yanı sıra, müziksel işitme, müziksel okuma, müziksel belleme, müziksel yazma, müziksel düşünme, müziksel yaratma, müziksel çözümleme ve müziksel değerlendirme becerisi kazandırılması amaçlanmaktadır (akt. Er, 2012).

MİOY eğitimi, önemiyle paralel olarak öğrencilerin bu bilgi ve becerileri kazanmalarında belli güçlükleri de beraberinde getirmektedir. Sadece sınıf ortamında yapılan çalışmalar öğrencilerin bu becerileri kazanmasında yeterli olamamakta, bireysel çabayı zorunlu kılmaktadır. Alanın özelliğinden ötürü bireysel çalışma olanaklarının farklı yöntemlerle takviye edilmesi, uygulama ve pratiğin artırılması gerekmektedir. Bu boşluğun doldurulması bilgisayar teknolojisinin kullanılmasıyla mümkündür. Bu düşünceden yola çıkarak gerçekleştirilen proje ile öğrencilerin MİOY eğitimi başarılarının artırılmasına yönelik şu amaçlar belirlenmiştir:

1. Öğrencilerin MİOY eğitimindeki bireysel çalışma olanaklarının artırılması,
2. Öğrencilerin müziksel işitme ve algılama becerilerinin bilgisayar destekli programlar aracılığıyla geliştirilmesi,
3. Öğrencilerin MİOY eğitimine karşı ilgilerinin artırılması,
4. Kuramsal bilgilerin uygulama ile birleştirilmesi konusunda öğrencilere daha fazla imkân yaratılması,
5. Yazılım aracılığıyla öğrenci performanslarının daha net değerlendirilmesine olanak sağlanması.

Projede ilk etapta, bir bilgisayar laboratuvarı oluşturmak üzere, bilgisayar ve gerekli donanımı, yazılım ve piyano temin edilmiştir. Bu yolla öğrencilerin rahatça çalışmalarını yürütebileceği bir bilgisayar laboratuvarı kurulmuştur. Tüm MİOY dersi alan öğrencilere ait kullanıcı hesapları açılmasının ardından, son olarak MİOY ders içeriklerine uygun modüller oluşturulmuştur.

Bu projede, müziksel işitme eğitimi amacıyla kullanılan farklı birçok yazılım arasından “Ear Master Pro 6.0” tercih edilmiştir.

Başlangıç seviyesinden ileri seviyelere kadar 2000’in üzerinde çalışmayı içinde barındıran ve içinde “Standart” ve “Jazz” olmak üzere 2 tür ders paketi bulunan yazılım, genel olarak mesleki müzik eğitimi alan öğrenciler tarafından kullanılmaktadır. Yazılımın %35’lik kısmı başlangıç seviyesi çalışmalarından, %65’lik kısmı ise ileri seviye çalışmalarından oluşmaktadır. Yazılımda, teorik bilgi ve işitme çalışmalarını içeren dersler, öğretmen tarafından da amaca uygun olarak düzenlenebilmektedir. Uygulama aşamasında, her çalışmadan önce ilgili çalışma hakkında kısa bilgiler yer almaktadır. (<https://www.earmaster.com/products/ear-training-sight-singing/earmaster-teacher-edition-in-depth.html> adresinden 01 Mayıs 2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.)

Projede, “Ear Master Pro 6.0” yazılımının tercih edilmesinde göz önünde bulundurulmuş unsurlar aşağıdaki gibidir:

- Müziksel işitme eğitiminde yaygın olarak kullanılan bir program olması,
- Müziksel işitme konusunda oldukça kapsamlı bir içerik sunması,
- Türkçe dil seçeneğinin bulunması,
- Öğrencilere ait test sonuçlarının istatistiksel olarak elde edilebilmesi,
- Amaca uygun modül oluşturulmasına imkan sağlaması.

Yazılımın tercih edilmesindeki en önemli faktörlerden biri, eğitici ve öğrenci için birer laboratuvar sürümünün bulunmasıdır. Bu pakette içerik ve sorular düzenlenebilmekte, hazırlanan modüller yine bu yazılım üzerinden öğrenciler tarafından cevaplanabilmekte ve performansları denetlenebilmektedir.

Yazılımın sağladığı bu imkândan yararlanılarak, MİOY ders içeriklerine uygun aşamalı olarak ilerleyen bir paket program hazırlanmış ve öğrencilerin kullanımına açılmıştır. Paket programda yer alan modüllerin içeriği aşağıda sıralanmıştır:

1. Aralıklar
2. Üç sesli akorlar ve çevrimleri
3. Dört sesli akorlar ve çevrimleri
4. Tonal diziler
5. Tartım diktesi (deşifre)
6. Tartım kalıpları (dikte)

Hazırlanan bu modüllerin uygulama aşamasında, 2016-2017 Bahar yarıyılında MİOY dersini alan tüm öğrenciler, yazılımı tanımaya ve kullanmaya yönlendirilmiş, uygulamaya yönelik tanıtıcı ve teknik destek sağlanmıştır. Böylece yarıyıl sonuna kadar tüm öğrenciler programı aktif olarak tanımış ve kullanmıştır. Öğrencilerden uygulamaya ilişkin olumlu dönütler elde edilmiş olup, ileriki aşamada bu görüşlerin ayrıntılı olarak değerlendirilmesi ve uygulamaya ilişkin olanakların geliştirilmesi planlanmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Öğrencilerin ilgi ve dikkatlerinin müziksel işitme alanına daha çok yönlendirilmesi ve başarı düzeylerinin artırılmasının amaçlandığı bu projeye, öğrencilerin müziksel işitme çalışabileceği bir bilgisayar laboratuvarı kurulmuş, müziksel işitme eğitimi için kullanabilecekleri bir yazılım sağlanmış ve okul içinde öğrencilere bireysel olarak çalışma imkânı sunulmuştur. Sonuç olarak, yapılan uygulama ve elde edilen dönütler ile öğrencilerin müziksel işitme yazılımlarını tanıma ve kullanma becerisi kazanmalarına olanak sağlanmış ve projenin planlanan ilk aşaması başarıyla tamamlanmıştır.

Eğitim sürecinde başarıyı artırmak için kullanılan yazılımların öğrenci başarısını artırdığı çeşitli araştırmalarla ortaya konulmuştur. MİOY eğitimi için bu tür yazılımların kullanımı ise, zamanın etkin kullanılması, öğrencilerin bireysel çalışma olanağının sağlanması ve sınıf ortamı içinde yanlış yapma kaygısının önlenmesi bakımından ayrı bir önem arz etmektedir.

Bu proje uzantısında ilerleyen süreçte,

- Kurulan sistemin uzun vadede kullanımının sürdürülmesi,
- Öğrencilerin başarı düzeyindeki gelişimlerinin bilgisayar ortamı üzerinden takip edilebilmesi,
- Müziksel işitme eğitimi için kullanılan farklı yazılımların incelenmesi ve öğrenci kullanımı için değerlendirilmesi,
- Müziksel işitme eğitimi kapsamında daha geniş bir konu içeriği sunan modüller (makamsal diziler, modal diziler, caz dizileri vb...) oluşturulması,
- Öğrencilerden alınan dönütlerin değerlendirilmesi,
- Mesleki müzik eğitimi veren diğer kurumlara iyi bir uygulama olarak tanıtılması; bu imkânlara sahip Ana Bilim Dallarıyla işbirlikli ve karşılaştırmalı çalışmalar yapılması,
- Öğrencilerden elde edilen dikkat çekici bulguların değerlendirilerek literatüre kazandırılması planlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Andaç, Y. (2016). *Müzik Dersinde Teknoloji Kullanımının İlköğretim 4. ve 5. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine Karşı Tutumlarına Etkisi*. Niğde: Niğde Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Başuğur, İ. D. (2009). Müzik Eğitiminde İnteraktif Yazılımların Kullanımı. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu* (s.1-3). Samsun: www.muzikegitimcileri.net.
http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/samsun/I_Basugur.pdf adresinden alınmıştır.
- Chen, C. W. (2015). Mobile Learning: Using Application "Auralbook" to Learn Aural Skills. *International Journal of Music Education*, 244-259.
- Er, A. (2012). *Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinin Müzik Bölümlerinde Okutulmakta Olan Müzik İtme Okuma ve Yazma Derslerindeki Türk Müziğine Dayalı Etkinliklere İlişkin Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
<http://tr.abrsm.org/en/exam-support/practice-tools-and-applications/aural-trainer/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- <https://www.earmaster.com/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- <https://www.earmaster.com/products/ear-training-sight-singing/earmaster-teacher-edition-in-depth.html> adresinden 01 Mayıs 2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- <https://www.risingsoftware.com/auralia/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- <https://trainer.thetamusic.com/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- <http://www.ars-nova.com/practica6.html> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- <https://www.macgamut.com/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- <https://www.risingsoftware.com/musition/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- <https://www.musictheory.net/> adresinden 21.06.2017 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- Lehimler, E., & Şengül , C. (2014). Müzik Yazılımlarının Piyano Eğitimine Katkılarının İncelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(18), 229-246.
- Levendoğlu, N. O. (2004). Müzik Eğitiminde Online Sistemler ve İnteraktif Yazılımlar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(8), 90-95.
- Rıza, E. (1997). *Eğitim Teknolojisi Uygulamaları - 1* (4.b.). İzmir: Anadolu Matbaası.
- Selçuk Köse, D. (2014). *Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşlerine Göre Müzik Öğretmenliği Lisans Programlarında Müzik Teknolojilerinin Kullanımı*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi* (3. b.). Ankara: Evrensel Basımevi.

“FİLM VE FON MÜZİĞİ”

Hüseyin Bülent AKDENİZ

Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü,
hbakdeniz@anadolu.edu.tr

ÖZET

Müzik, neredeyse sinemanın başlangıcından beri filmlerin bir parçası olmuştur. Filmlerde müzik işlevi çok geniş bir alandır. Müzik, filmin duygusal tarafında önemli olan veya hikâye anlatımını geliştiren çeşitli amaçlara hizmet edebilir. Amaç bir izleyicinin odak noktası olmak değil, odaklanılması gereken şeyi tamamlamaktır.

Arka plan müziği bir sahnenin ruh halini vurgulayabilir. Genellikle film yapımcıları tarafından bir sahnenin duygusal derinliğini artırmak için ekranda gördüğünüze ek katman olarak kullanılır. Bu, izleyicide belirli bir duygu oluşturmak için kullanılabilir; izlenmekte olan etkin sahneyi daha dramatik hale getirir veya izleyicileri bir sonraki aşamaya geçmek için hazırlar. Müzik, hikâyeyi güçlendirmek, izleyicinin duygularını ortaya çıkartmak ve bazen de arzu edilenden daha az olan sesleri örtbas etmek için kullanılır. Buna ek olarak, arka plan müziği genellikle bir ruh halindeki değişikliği öngörür. Esasen görsel bir deneyim olan filminin tamamlayıcı bir parçası olan fon müziğinin yani ‘Filmin Sesi’nin önemini hafife alamayız.

Bu araştırmada, bir filmdeki fon müziğinin olası işlevleri ve filmlerde nasıl kullanıldığı hakkında açıklama yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arka plan müziği, film, fon müziği.

“FILM AND BACKGROUND MUSIC”

Hüseyin Bülent AKDENİZ

ABSTRACT

Music has almost been a part of films since the beginning of cinema. Music function is a very big field in films. Music can serve for different purposes of the film as in the important emotional part or developing narration of the story. The purpose is not being the focus of audience, but completing the thing which is supposed to be focused.

Background music can emphasize the mood of stage. It is usually used as a supplementary layer what you see on screens to increase the emotional depth of stage by movie makers. This could be used for creating a specific emotion on audience; it transforms the active scene which is being watched either more dramatic or prepares audience for the next step. Music is sometimes used either to strengthen the story, to reveal the emotions of the audience, or sometimes to keep some little sounds quiet. Additionally, background music usually foresees the change of the mood. Basically we can not underestimate the importance of the background music as a completing part of a movie which is a visual experience, in other words “The Voice of Movie”.

Key Words: Background music, background plan music, film.

GİRİŞ

İnsan ve müzik arasındaki ilişki, temelleri insanlık tarihine uzanan bir süreci içerisine almaktadır. Bu ilişkinin süregelmesinin temelinde yatan gerçek ise, insan ve müzik arasında tüm zamanlar boyu devam eden etkileşim sürecidir. İnsan yaşamında oldukça önemli işlevlere sahip olan müzik, sanatsal ve kültürel bir olgu olmasının yanı sıra, önemli bir toplumsal faktör olarak da hep var olmuştur (İmik, 2016, 52).

İnsanlar arası duygu alışverişinde önemli bir rol oynayan müzik, insan ağzından anlatılan, düşüncelerin sese dönüştüğü mutluluklar, hüznler, sevinçler ve kaygılardır. Müziğin bir ülkedeki insanların yaşayışlarını ve özellikle de yönetilişlerini yansıttığını, uygun bir müzik eğitimi ile bireylerin ve buna bağlı olarak da toplumun eğitilebileceği yüzyıllar boyunca birçok düşünür tarafından vurgulanmıştır (Çevik, Caferoğlu, Sager. 2002, 471). Müzik toplumların özelliklerinden etkilendiği gibi kendisi de toplumları etkilemiştir.

Görüntü evrensel bir simge, hareket eden görüntü ise; evrensel bir dildir(Budak,1966, 33). Bu zengin dilin, daha zengin bir biçimde karşıya aktarılabilmesi için başka bir dile, yani 'müzik diline' ihtiyaç vardır. Günümüzde, müzik sanatı ile iç içe olmayan ya da müzik sanatından etkilenmeyen sanat dalı yok denecek kadar azdır. Bu sanat dallarından biri de sinema sanatıdır. Ses, dolayısıyla müzik, sinema filminin en önemli yardımcı öğelerinden biridir (İmik, 2014, 33).

SİNEMA VE MÜZİK

Günümüz sinemasının ses kanalını insan sesi, çevre sesleri, çeşitli ses efektleri ve müzik oluşturur. Müzik, neredeyse sinemanın başlangıcından beri filmin bir parçası olmuştur. Müzik aslen pratik bir şekilde kullanılmıştır: izleyicilerin konuşmalarını engellemek ve gürültülü projektorlerin sesini saklamak.

Müzik, filmlerde çeşitli şekillerde kullanılır: müzikallerdeki gibi hikâyenin bir parçası olarak, hikâye içindeki eylem müziği ve yalnızca izleyicinin mahrem olduğu arka plan müziği olarak. Bu şekilde karikatürleri, komedyalari, aksiyon maceralarını, bilim kurgu ve dramayı tamamlamak için kullanılmaktadır.

Besteciler duygularımızla oynarlar. Hangi yöntemlerle olursa olsun film müziği, gereksinim duyduğumuz bütün duygularımızla iletişim kuran, görünmez bir anlatıcıdır. Hislerimizi çoğaltabilir, onlarla çelişebilir veya aksiyonu ve diyalogu önemsiz kılabilir. Müziği kaldırın her şey yok olur (Tonks, 2006,10).

Sinemanın ilk yıllarında yapılan filmler iki ile üç dakika arasında değişen, belli hareketleri anlatan kısa filmlerdi. Sinemanın bu döneminde ses gereksinimi de yoktu.

Sinemada sesin kullanılmasıyla ilgili tereddütler bu sanatın başlangıç yıllarına, teknolojinin henüz bugünkü seviyesine ulaşmanın dönemlere dek uzanır. Müzikal eşlik, ilk sesli filmin öncesinde görülür. Lumière Kardeşler'in "Gara Giren Tren"(1895) filmi (<https://www.youtube.com/watch?v=oGq8xiiujs>) ile birlikte yeni bir endüstri inşa etmelerinin hemen ardından seyirciler, "gösteri" anlamında hep daha fazlasını istediler. Çekilen sayısız kısa film parçalarını ardından, ilk olarak "The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu, 1903)" (<https://www.youtube.com/watch?v=Bc7wWOMEGGY>) filminde kapsamlı bir dramatik yapıya rastlanır, oyunlarda perdeye yansıtılan görüntüleri piyano eşliğinde doğaçlama olarak ifade etmek moda olmuştu. (Tonks, 2006,11).

Film sürelerinde meydana gelen uzama ve konuların daha derinlemesine incelenmesi karanlık sinema salonlarında izleyicilerin ilgisinin dağılmasına sebep olmuş ve bu durumunda müzik yardımı ile çözülebileceği düşünülmüştür. Bu sebeple seyircinin dikkatinin dağılmasını önleyici ses ve müzik uygulamaları film esnasında kullanılmaya başlanmıştır. Film çekimi esnasında kullanılan müzik desteği daha sonra salonlarda ve izleyiciye sunum anında da kullanılmaya başlanılmıştır. Bu denemeler, önce sevilen eserlerin seslendirilmesiyle başlamış iken daha sonra sinema filmlerinin içeriğine göre eserler yazılmasıyla devam etmiştir (Ok, 1995, 31).

Bir film müziği, film içerisindeki işlevsel özelliklerine uygun olarak yapılmalı ve filmin anlatım ve ifade gücünü zenginleştirebilmelidir. Diğer bir tabir ile film müziği, izleyici ile film arasındaki bağlantıyı kurabilmelidir. Film içerisinde gerçeklik hissinin oluşmasında büyük rol üstlenmelidir (İmik, 2016, 79).

Film müziğinin temel işlevleri şunlardır:

- Atmosfer, zaman ve mekân kurmak
- Eylemi ileri hareket ettirmek
- Karakteri tanımlamak
- Sahne değişikliklerine eşlik etmek
- Çarpıcı etkiyi yaratmak
- Düzenlemelerde süreklilik sağlamak

Filmin içerisinde sesin kullanılmadığı bir sahne hemen hemen yoktur. En ‘sessiz’ olması gereken sahnede bile en azından oda sesi (room tone) ya da benzer çevre sesi olmalıdır. Mike Figgis, ‘sinemada iki şey yapmamanız önerilir’ der: “ Birincisi oyuncunun kameraya direkt bakmaması, ikincisi ise ‘sessiz’ ses kanal”. Tüm hayatı boyunca ‘sessiz’ bir bölüm yapmak isteyen Figgis, ‘Leaving Las Vegas’ filminde bunu başarır. Salonu dolduran ses kanalının olmaması Figgis için müthiş bir deneyim olmuştur. Yönetmen bu tecrübeyi, bir anda kalabalık içinde konuşurken diğerlerinin sustuğu ve insanın kendi sesinin çok yüksek seviyede olduğunu fark etmesine ve bundan tedirgin olmasına benzetir (Yaşartürk, 2013,67).

Güzel bir film müziği kötü bir filmi kurtaramayacağı gibi, güzel görüntüler de kötü bir müzikle değerini yitirebilmektedir. Şüphesiz ki film müziğinin bir dereceye kadar film üzerinde etkisi bulunmaktadır. Bu nedenle yıllarca çok alışılmış yazılar yazılmıştır. Fakat bestecilerin filmi müzik yapmak için kiralandıkları yıllardan beri, film müziği yapmak sadece bestecilerin işi değil aynı zamanda yapımcılarında işi haline gelmiştir. Maalesef birçok yapımcı kötü bir kulağa sahiptir ve genellikle filmleri için ticari müzikler istemektedirler (Thomas, 1997, 2). Bu durum, bazı film müziği uygulamalarının filme yeterli katkı sağlayamaması sonuçlarını beraberinde getirmiştir. Bir sinema eserinde müzik yapılması durumunda iki farklı yol izlenebilir:

1. Müzik için film yapmak
2. Film için müzik yapmak (İmik, 2016, 71).

Müzik, filmin duygusal tarafında önemli olan veya hikâye anlatımını geliştiren çeşitli amaçlara hizmet edebilir. Film planlarken, çekerken herhangi bir yönetmenin - yapımcının müziği akılda tutması sadece yararlı değil aynı zamanda da önemlidir. Örneğin, film müziği olmadan hemen hemen hiç çalışılmayan kolajlar daha sonra uygun müzikle mükemmel bir etki yaratabilir.

Kısaca film müziği, yer aldığı filmin yapısına uygun olarak ve filmde üstlendiği işlevlere göre özel olarak hazırlanmış müzik türüne verilen isimdir. Sinema sanatının özelliklerine uygun olarak hazırlanmıştır. Uygulanacağı filmin temasına ya da görüntülere uyumlu bir şekilde bestelenmiş olmalıdır. Film müziği, filmin ya da televizyon izleyicisini tanıtmaya yazısındaki görüntüleri eşlik etmek üzere hazırlanan destekleyici müzikten ayrı olarak, konunun işlediği görüntüleri desteklemek, güçlendirmek ve canlandırmak için, görüntülerle bir bağ kuran oluşturulmuş bir müziktir (Erdoğan ve Solmaz, 2005, 55). Bu anlamda filmdeki görsel öğeler ile filme sunulan müzik arasında bir bağ oluşmalıdır.

Copland’a göre, film müziği sinema perdesinin arkasına yerleştirilmiş bir fırına benzetilebilir ve filmin sıcaklığı oradan gelmektedir (Konuralp, 2004, 17).

Filmlerde Kullanılan İki Müzik Türü

Film müziği, ‘Eylem İçinde Bulunan Müzik’ ve ‘Fon Müziği (arka plan müziği)’ olmak üzere iki kategoriye ayrılabilir.

Çoğu analizde, film müziğinin nasıl kullanıldığı iki kategoriye ayrılır: Eylemin İçinde Bulunan Müzik (Diegetic Müzik) ve Fon Müziği (Diegetic Olmayan Müzik). Bu iki müzik türü arasındaki ayrım, film müziğinin nasıl yapıldığı konusunda önemli bir rol oynar, çünkü genellikle genel anlamda farklı işlevlere sahiptirler.

Eylemin İçinde Bulunan Müzik (Diegetic Müzik)

Film müziğinin kalıtsal olduğu belirtildiğinde, hikâyenin "anlatı alanı" içinden geldiği anlamına gelir. Kaynağı ekranda görünen veya kaynağının filmin eylemi tarafından var olduğu ima edilen sestir. Yani, müzik, karakterler tarafından duyulabilir, çalınabilir veya manipüle edilebilir. Bunlar:

- Karakter sesleri
- Hikâyedeki nesneler tarafından sesler
- Hikâye alanındaki enstrümanlardan gelen müzik (kaynak müzik)

Müzik, hikâyenin dünyasından gelir ve bu dünyayı da değiştirme potansiyeline sahiptir. Diegetic müziği etkili bir şekilde yapmak için, yapılması gereken ilk şey, müziğin sahneden geldiğini ortaya koymaktır.

Diegetic müziğin kurgusal anlatıdaki bir kaynaktan yayıldığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla "kaynak müzik" olarak da bilinir. Bu kaynaklar bir radyo, stereo, hoparlör, canlı müzisyen vb. içerebilir. Kaynağın önemli olmadığını görmek isteriz. Müziğin kendisinde bir şeyden geleceğini anladığımız sürece, müzik kalıpcı olarak nitelendirilir. Böylece, filmdeki karakterler bu müziği duyabilirler.

Diegetic sesler, filmin gerçekçiliğine katkıda bulunur ve belirli bir atmosfer yaratmaya yardımcı olur. Örneğin: Açılan bir kapının "tıklaması", canlandırdığı görüntünün gerçek olduğunu hissettirmek ve izleyiciyi buna ikna etmek için kullanılabilir. Bununla birlikte, bir açılış kapısının "tık" ı, hırsızlık gibi can sıkıcı bir eylemin bir parçasıysa, ses mikserinin hacim artışı ile "tık" dikkat çekebilir; bu, bir anda izleyicinin gerilime girmesine yardımcı olur.

Diegetic müzik, genellikle zaman ve yeri, toplumsal çevreyi veya uyruklığı açıklığa kavuşturmak için kullanılır. Godfather (<https://www.youtube.com/watch?v=kmW3xVYQcPE9>) filmlerinde bu türden müziğin sıkça kullanılması, özellikle İtalyan türkû- şarkısı ve İtalyan operası vasıtasıyla İtalyan kültürünün ikna edici bir resmini çizmeye yardımcı olur. İlk filmdeki düğün dizisi buna güzel bir örnektir.

Sesin zekice tasarlanması gerektiğini belirtmek önemlidir. Sesin etkileri çoğu kez çok ince bir şekilde sadece bilinçaltımız tarafından kaydedilir. 20. Yüzyılın sanat anlayışı, filmin yanı sıra film sesinin farkındalığını da teşvik eder.

Fon Müziği (Diegetik Olmayan Müzik)

Fon müziği, yani arka plan müziği, esas olarak pasif olarak dinlenmesi amaçlanan çeşitli müzik stilleri veya ses manzaralarını belirtir. Düşük bir ses seviyesinde çalınan ve bir izleyicinin odak noktası olmayan müzik, arka plan müziği olarak da adlandırılır. İzleyicinin odak noktası olmak değil, odaklanılması gereken şeyi tamamlamak anlamına gelir. Arka plan müziği bir filmde duygu ve ritim eklemek için kullanılır. Genellikle fark edilmek anlamına gelmez, öyküye veya tasvir edilen karakterlere karşı bir ton ya da duygusal bir tutum sergiler. Buna ek olarak, arka plan müziği genellikle bir ruh halindeki değişikliği öngörür.

Arka plan müziği, sahneleri birbirine bağlayarak görüntüleyenlerin anlayışına yardımcı olabilir. Örneğin, bireysel bir karakter veya durumla ilişkili belirli bir müzik teması, izleyiciye belirgin motif veya fikirler hatırlatmak için bir filmdeki çeşitli noktalarda tekrarlanabilir. Arka plan müziği çalışması, farklı tipler, ayarlar veya müzik stilleri bulunan davranış değişiklikleri de dâhil olmak üzere müzikle ilgili olmayan görevlerle müziğin etkisine odaklanır.

Müzik sadece izleyicilerin dinlemesi için olup genellikle bir sahneye duygusal tepkinizi etkilemek için kullanılır. Fon müziğinin etkileri çoğu kez çok incedir ve çoğunlukla da sadece bilinçaltımız tarafından kaydedilir. Gürültülü ve karmaşık melodiler insanlar üzerinde öfke, yumuşak ve basit melodiler ise insanları yatıştıran bir etki uyandırır.

Arka plan müziği bir sahnenin ruh halini vurgular. Romantik bir filmde, erkek ve kız arasındaki kimya berbat olsa bile, performanslarının altında romantik bir müzik izleme deneyimini artırabilir. Örneğin karı kocanın düğün töreni sonrasında öpüştüğü bir sahne. Yavaş bir romantik müziğe sahip olmak izleyicileri sonsuza dek beraber olabileceklerini hissettirir. Aynı sahnede, bazı hafif akorları olan yavaş bir müzikle ve sahneyi eksik bir notla bitiren seyirci, bu güzel aşk hikâyesi için kötü bir şey olacağını hissedebilir. Açıkça görüleceği üzere, fon müziği, herhangi bir diyaloga gerek duymadan ya da bazen hareket etmeden duyguları ve hikâyeyi izleyicilere aktarabilir. Nasıl kullanılacağı, ne zaman kullanılacağı, film yönetmeninin ve bestecinin yaratıcı çağrısıdır.

Fon Müziğinin Kompozisyonu

Fon müzikleri, yıllarca opera, bale, tiyatro ve daha klasik batı müziğinde kullanılmış tüm kalıplardan ve yerleşmiş kabullerden beslenmiştir. Unutulmayan “Casablanca” (1942) filminin müziğini buna örnek olarak gösterebiliriz (https://www.youtube.com/watch?v=JsJPVNJlk_I). Günümüzde ise, fon müziği derhal anlaşılmalıdır, bu nedenle uzun temalar geliştirmek için zaman yoktur. Nadiren sonata gibi geleneksel kompozisyon biçimlerini kullanır.

Bilindiği üzere müzikte minör tonlar insanda hafif kararsızlık ve hüznün hissi uyandırırken, majör tonlar daha kararlı ve neşeli, canlı bir etki oluşturur. Fon müziğini bestelerken de müziğin bu tonal etkilerinden oldukça faydalanılmaktadır. Dramatik bir sahne için minör tonlar, daha canlı ve neşeli bir sahne için de majör tonların kullanılması istenilen duygunun yakalanmasında büyük kolaylık sağlar. Ayrıca minör tonların hüznün taşınması, minör tonlarda yazılacak olan her parçanın düşük tempolu (slow) olması gerektiği anlamına da gelmez. Minör tonlarda ama yüksek tempolu müzikler de destansı (epic) duyguları anlatmakta çok başarılı olurlar (Yazıcıoğlu, 2016, 43-44). Buna örnek olarak ise Jaws filmini gösterebiliriz (<https://www.youtube.com/watch?v=R3WwcsjWPIQ>).

Film müziği, ekrandaki harekete eşlik edecek şekilde bestelenir ve sıklıkla kullanım alanları şunlardır:

- Tempo, uyum, melodinin hızlı ve ani değişimleri.
- Bir müzikal fikirden diğerine hızlı geçiş.

Fon müziği bestecileri sık kullandıkları **izlekleriyle** süreklilik duygusu oluşturmanıza yardımcı olurlar. Bir **motif**, belirli bir fikri, karakter veya yer ile ilişkili olan, tekrarlanan bir müzik fikri (bir melodi, klişe sekansı, ritim ya da bunların bir kombinasyonu) 'dir.

Disiplinsiz (hikâye dışı) müziği kullanmak hem aynı anda hem daha kolay hem de daha zordur. Teknik olarak, bir şarkıyı bir videonun üzerine yerleştirmek kolaydır, ancak bir konu olarak, uygun şarkıyı seçip doğru zamanda işaret etmek zordur.

SONUÇ

Filmlerde müzik, işlevi çok geniş bir alandır. Müzik, filmin duygusal tarafında önemli olan veya hikâye anlatımını geliştiren çeşitli amaçlara hizmet edebilir. Filmi planlarken, çekerken herhangi bir yönetmenin - yapımcının müziği akılda tutması sadece yararlı değil aynı zamanda da önemlidir. Örneğin, film müziği olmadan hemen hemen hiç çalışmayan kolajlar daha sonra uygun müzikle izleyici üzerinde mükemmel bir etki yaratabilir.

Müzik yoluyla, sinema filminin hedef aldığı kitle üzerindeki etkinliğin daha da arttıracağı gibi, sinema filminin istenilen başarıya ulaşmasına önemli bir destek de sağlanmış olur. Bir sinema filminin içerisine farklı amaçlarla müzik yerleştirilmesi seyir keyfini arttıracağı gibi, filmin gerçekliğinin sağlanmasına da büyük katkı sağlayabilir. Bu durum, uluslararası yapımcı şirketlerinin yer aldığı sinema sektöründe oldukça büyük önem taşımaktadır (İmrik, 2016, 53).

Müzik, bize gördüklerimiz hakkında ne hissedeceğimizi söyler. Bir sahnedeki müziği değiştirmek suretiyle, gülerken bir anda ürkütücü, üzücü ve gergin hissetmemize neden olabilir. Müzik, bir sahnenin enerjisini de etkiler ve yüksek tempolu veya çok sakin hissetmemizi sağlayabilir.

Filmin bir sanat formu olduğunu ve sesin farklı öğelerinin amacı için genel kurallar olduğunu unutmamalıyız. Ayrıca müzik, hikâyeye daldırma ve duyguyu yönlendirmede tek faktör değildir; çünkü yazı, sinematografi, düzenleme, oyunculuk ve diğer görsel faktörler de bir filmde büyük rol oynamaktadır.

Film müziği, birkaç istisnaıyla, kendi kendine yeter bir müzik değildir; ancak bir filmin görüntüleri ile meydana getirdiği bütünle değerlendirilmektedir. Bu birlik, canlı resimde her zaman rastlanan, güldürülerde sık sık kullanılan, öykülü filmlerde de etkisini gösteren müzik çeşidinden farklıdır. Yani görüntülerin tek tek notalarla betimlenmesi değildir. Film müziğinin görüntülerle birliği, görüntülerin kendine özgü ritmine uyan, bu ritmi değerlendiren müzikle gerçekleşmektedir (Şirin, 1998, 22).

Yapılan araştırmanın sonucunda aşağıdaki bulgular elde edilmiştir:

- Müzik, filmin duygusal kalitesini artırır, sahnenin duygusal yapısını güçlendirir, düşünceleri vurgular, coşkuyu artırır, insanların kişiliklerini ve duygusal durumlarını anlatabilmektedir. Bunu destekleyen bazı deneysel kanıtlar vardır.
- Fon müziğinin asıl görevi, filmi duygusal açıdan olduğundan daha yukarıya taşımaktır.
- Müzik, ustalıkla kullanılmalıdır. Aksi halde zayıf bir yönlendirme olur ve izleyici sahnenin etkisi altına giremez.
- Besteciler de dahil olmak üzere film endüstrisindeki pek çok kişi, müziğin bir tür alt metin sunduğunu düşünmektedir. Hikâyeler sayfadan ekrana aktarıldığında, iç düşünceler ve yorumlar kaybolur. Bu durum müzik ile biraz değiştirilir.
- Film müziği yazan besteciler sanatçılardan ziyade zanaatkarlardır (Sergei Prokofiev ve Aaron Copland).
- Bazı film tarihçileri, film müziğini, sessiz film döneminden kalanlar (daha doğrusu körelmiş bir organ gibi) olarak görürler.
- Müzik genel olarak evrensel bir dil olarak düşünülür. Dolayısıyla bir filmin müziği, dünyanın neresinde izlenirse izlensin izleyici üzerinde hemen hemen aynı etkiyi bırakabilir.
- Enstrümantal klişeler endüstride çok yaygındır. Kalinak'a göre, dizelerin "aralık ve tonda" insan sesine en yakın olduğu için en anlamlı araç olduğu düşünülüyor (Kalinak, 1992).
- "Görsel bilgileri çoğaltmayan" karşıt müzik, müziğin görselleri tam olarak çoğalttığı, çoğunlukla animasyonla birlikte kullanılan "Mickey Mousing" tekniğinden çok daha üstündür (Kalinak, 1992).
- Günümüz sinemasında sesin kullanılmadığı bir sahne hemen hemen yoktur.

Yapılan araştırmalar, müzik tarzının ve karmaşıklığının dinleyicinin ruh halini etkilediğini açıkça göstermektedir.

Etkileri ne olursa olsun, çoğu insan müziğin filmin yaşamsal bir parçası olduğunu kabul etmektedir.

KAYNAKÇA

- Arslantepe, M. (2015), Bir Film Çekmek, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Blog at WordPress.com. 2017, The difference between diegetic and non-diegetic sounds, Erişim: <https://paulolohan.wordpress.com/2013/05/21/the-difference-between-diegetic-and-non-diegetic-sounds/>, Erişim Tarihi: 27.03.2017
- e-Fim Music. 2015, Film Scores | Background, Erişim: http://www.e-filmmusic.de/emotion_film_scores/background.html, Erişim Tarihi: 22.03.2017
- Eisenstein, S. (2006), Sinema Dersleri, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Faure, E. (2006), Sinema Sanatı, İstanbul: Es Yayınları.
- Film Music Notes. 2017, Diegetic Music, Non-Diegetic Music, and “Source Scoring”, Erişim: <http://www.filmmusicnotes.com/diegetic-music-non-diegetic-music-and-source-scoring/>, Erişim Tarihi: 01.04.2017
- Film Sound.org. 2017, An Introduction to Film Sound, Erişim: <http://filmsound.org/marshall/>, Erişim Tarihi: 09.04.2017
- Film Sound.org. 2017, Diegetic sound, Erişim: <http://filmsound.org/terminology/diegetic.htm>, Erişim Tarihi: 09.04.2017
- İmik, Ü. (2014), Çizgi Film ve Müzik, Ankara: Gece Kitaplığı
- İmik, Ü. (2016), Müzik ve Medya, Ankara: Gece Kitaplığı
- Ok, A. (1995), Film Müzikleri, İstanbul: Arion Yayınevi.
- Tonks, P. (2006), Film Müziği, İstanbul: Es Yayınları.
- Quora. 2016, Why do movies and videos have background music, Erişim: <https://www.quora.com/Why-do-movies-and-videos-have-background-music>, Erişim Tarihi: 03.04.2017
- Uçan, A. (1994), İnsan ve Müzik- İnsan ve Sanat Eğitimi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Vardar, B. (2009), Sinemada Ses ve Müzik, İstanbul: Es Yayınları.
- Yaşartürk, G. (2013), Ve Sinema, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Yazıcıoğlu, M. (2016), Film Müziği Teknikleri, Ankara: Gece Kitaplığı.

“20. YY. POSTMODERN MÜZİK ANLAYIŞINDAN 21. YY. GÜRÜLTÜ KAVRAMINA”

H. Miray ESLEK

Msgsü Sosyoloji Bölümü YL Öğrencisi
mirayeslek@gmail.com

ÖZET

Gürültünün sosyolojisi 20. yy. postmodern müzik anlayışından hareketle 21. yy. gürültü kavramını tartışır. Bu tartışma postmodern müzik kuramı ile birlikte gürültünün görünümünü ses, sessizlik ve ritim üzerinden tanımlar. Çünkü bu kavramlar gündelik hayat pratikleri içinde deneyimlenir. Deneyimlemenin kendisi gündelik hayatta duyduğumuz seslerin bir yansıması gibi müzikteki doğaçlama pratiklerini de kapsar. Bu anlamda, dinlediğimiz bir müzikten, sokakta seslerini duyduğumuz pazarcılardan veya bir evin yıkımındaki inşaat seslerinden bir sürü sesler ve gürültü her birimizin kendi seslerine karışır. Böylece içinde bulunduğumuz zaman-mekân, ses-sessizlik, ritim ve gürültü kavramları bir diğerinin öncülü ve sonculu olarak bir bütünlük içindedir.

Gürültünün sosyolojisindeki seslerini tanımlarken gürültünün nasıl bir müzikal form olduğunu belirtmek önemlidir. Bunun için Jacques Attali'nin *Gürültüden Müziğe* ve David Hendy'nin *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi* adlı metinlerini temel olarak ele almayı planlıyorum. Attali'ye göre müziğin politik ekonomisi ve meta üzerine kavramsal çerçevesi sorunsallaştırılırken Hendy, gürültü üzerinden müziği ilkel kabilelerin müziklerinden yola çıkarak modern bireyin sessizliği içinde geçmiş ve şimdi üzerinde bir değerlendirme ile çözümler. Gürültü kavramını açıklamak adına ele alacağım bir diğer kavram Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin minör oluş kavramıdır. Minör oluş kavramı, birçok sesin bir arada oluşu ile tekil olana işaret eder. Bu anlamda gürültünün sosyolojisini tanımlamada önemli bir bakış açısı kazandırır: tekilliklerle birlikte çokluk olabilmektir. Bir nevi tekilliklerin oluşları müzik ile birlikte doğrudan duygulara yönelir.

Sonuç olarak gürültü ve müzik gündelik hayat pratikleri içinde duyduğumuz ve duymadığımız birçok ses ile birlikte var olan yeni müzik alanlarını oluşturur. Bu alanların her biri minör oluş üzerinden gerçekleştiği gibi biriciktir. Bu tek ve biricik olan her bir minör oluş postmodern müziğin defalarca deneyimlenmesine olanak verir. Böylece 21. yy. müzik anlayışındaki gürültü kavramına geçiş ardındaki tarihsel süreç ile birlikte müziğin temsilinde farklı perspektifleri görünür kılar.

Anahtar Sözcükler: Müzik Sosyolojisi, Gürültü, Postmodern Müzik, Minör Oluş.

FROM THE 20TH CENTURY POSTMODERN MUSIC TO THE 21TH CENTURY CONCEPT OF NOISE

H. Miray ESLEK

Msgsü Sociology Department Ma Student
mirayeslek@gmail.com

ABSTRACT

Sociology of noise discuss the 21th century concept of noise with the 20th century postmodern music. This discussion defines postmodern music theory with appearance of noise, sound, silence and rhythm. Because these concepts are experienced in everyday life practices, it also covers practice of improvisation music. In this sence, noises join our own voice that we listen music, hear the others voices, noise of street, audio sounds, etc... Thus, time and space, sound and silence, rhythm and noise are in harmony as premise and posteriori.

In describing the sound of the noise in sociology of noise is important to note how a musical form. For this, I study the concept of noise from two texts. These are Jacques Attali's *Noice: The Political Economy of Music* and David Hendy's *Noise: A Human History of Sound and Listening*. According to Attali, music has politic and economic issue through the meta.

Another theory comes from Hendy. He thinks that music is a line between primitive tribe and modern community. The other concept I would like to discuss is the concept of Gilles Deleuze and Felix Guattari's minority. Minority concept is consisting of many sounds which refers to the coexistence with the singular. So, it brings an important perspective to define the sociology of noise: with the singularity is to be a majority. Sort of, singularity gives a direction to feelings with music.

As a result, the noise and music create new music areas. Each of these areas are unique. Because of this reason, postmodern music is experienced again in again. In this way, noise makes visible history of music representation.

Key Words: Sociology of Music, Noise, Postmodern Music, Minority.

GİRİŞ

20. yy. postmodern müzik anlayışından 21. yy. gürültü kavramı üzerine yazılan bu metin gürültü kavramını tartışmak için iki metni temel alır. Jacques Attali'nin *Gürültüden Müziğe* (2014) ve David Hendy'nin *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi* (2014) adlı kitapları gürültü kavramına farklı açılardan eğilir. Attali'ye göre müzikte bir politik ekonomi ve müziğin metalaşması gürültü kavramı ile tartışılırken Hendy, ses ve sessizlikten yola çıkan bir gürültü kavramını basit toplumların gündelik yaşam pratiklerinden modern toplumlara kadar ele alır. Benim bu çalışmada ulaşmak istediğim gürültü kavramını ses ve sessizliğin içinden ele alırken var olan bir postmodern müzik algısının ötesine geçip müziğin gürültü ile olan ilişkisinde duygulara bakmaktır. Bu tartışmayı sağlıklı yapabilmek adına klasik bir batı müziği çalışmasındaki tarihselliğe bir eleştiri de söz konusudur. Klasik bir şekilde düzenlenmiş olan armoni (uyum) dizilimindeki hiyerarşi sesler arasında bir üstünlük belirlerken gürültü kavramı üzerine olan bu metin içerisinde müziğin minör olarak duyusu ve yatay bir zeminde hareketliliği önemsenir. Bu yatay olan hareketlenme ise gürültü kavramı ile birlikte gündelik hayatta deneyimlediğimiz sesler ve sessizliklerin; düzensiz ve biricikliğini gösterir. Böylece metnin her bir başlığı altında tartışmayı hedeflediğim kavramlar ses, sessizlik, ritim ve gürültü olarak belirlenir. 20. yy. postmodern müzik anlayışından hareketle 21. yy. gürültü kavramını tartışacağımız bu metnin konu başlıkları beşe ayrılır: (Post) Modern Müzik ve Gürültü, Duygu ve Gürültü, Gürültü, Ses ve Sessizlik, Gürültü ve Ritim, Gürültü ve Minörlük'tür.

1. (Post) Modern Müzik ve Gürültü:

Öncelikle 20. yy. postmodern müzik tarihinden bahsetmek gerekir. Doğaçlama müzik pratiklerinin⁴⁴ gelişimini sağlayan postmodern müzik; klasik bir biçimde armoninin kurallarını bozar: derecelendirme, modülasyon, müzik cümlelerin birbirini takip eden öncül ve soncul olması, her bir eserin form üzerinden değerlendirilmesi gibi kurallar yerine kuralsızlıklar içinde yeni alanlar açar. Ama bunu yaparken batı müziği kurallarının ve formun dışına çıkılmadan yeni bir şey inşa edilmiş olmaz. Çünkü postmodern müzik de tıpkı diğer müzik tarihi dönemlerinde olduğu gibi notaya dökülen bir yazılım ile meydana gelir. Müzikal üretim duygularla birlikte gerçekleşmediği sürece müzikte yeniliğe ve anlama yer vermek hayli güçleşir.

Müzik, batı müziği tarihi ile düşünülünce armoni (uyum) kurallarından meydana gelir. Armoninin klasik düzeni soprano, alto, tenor ve bas partileri şeklinde dördü bir (akor) tınıdan oluşur. Bu duyduğumuz tını kulağımıza göre uyum içindedir. Fakat bu uyumu hissetmemiz ve anlamamız, kulağımızın da bunu öğrenmesi ile başlar. Öğrenme pratiğinin kendisi bu noktada olumsuzlanmaya doğru gider. Öğrendiğimiz birçok şey içselleştirilmeden öğretilir, ezberletilir. Çünkü klasik bir armoni temelindeki her şey eğitilerek öğretilir. Bir tınının majör, minör,

⁴⁴ Doğaçlama müzik pratikleri ile birlikte modern şehrin gürültüsü, kalabalıklar, çevremizde birlikte yaşadığımız hayvanlar ve bitkilerin kısacası canlı- cansız olduğunu düşündüğümüz bütün varlıkların, yaşadığımız alanın seslerini enstrüman, insan sesi ve bedeni ile birlikte tarif etmek mümkündür.

eksilmiş, artmış, yedili akorlar veya dokuzlu akorlara uyum sağladığı teoriyi duyma edimi üzerinden öğrendiğimiz gibi müziğin tonlarını da öğreniriz. Ama öğrenmenin kendisi duyulan akorda hissedilen duyguların ne olduğunu anlatmaz ve göstermez. Çünkü batı müziği tarihinden hareket eden bir anlatı, çok daha karmaşık bir müzik sistemi içinde kurallara dayanan ve her bir akor geçişinde derecelendirmelerin yapıldığı sistematik bir çalışmayı sunar. Yani sistematik bir şekilde kulaklarımıza uygulanan müzikal felaketler⁴⁵ (Süskind 2015: 25- 29) söz konusudur. Öğrenmenin yerini alan ezberci sistem müziğin temelini içselleştirmemize yardımcı olmaz. Modern olanın bu imajı özgürlükçü olan bir müzik yazımını tercih etmeden yazıya dökülmüş notaların kaderini kesin çizgilerle belirler. Hâlbuki müziği konuşurken müziğin bize hissettirdiği duygulara bakmak gerekmez mi?

Metnin buraya kadar olan kısmı 20. yy. postmodern anlayışındaki armoni, müziğin formu gibi seslerin duyumu üzerinden bir değerlendirme yaparken şimdiki tartışma ise “postmodern” olan müziğin üretilen ve tüketilen sanat değerleri açısından meta ilişkisine yer vermekteyim. Böylece metnin giriş kısmında duyguların yataylığı anlatılmak istenirken 21. yy. gürültü kavramına geçiş gürültü, ses, sessizlik ve ritim kavramları üzerinden sağlanır. Bu anlamda araştırmamda postmodern üzerine olan tartışmayı iki temel kitaptan yapmaktayım: Theodor W. Adorno *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (2013) ve Beatrice Ramaut Chevassus *Müzikte Postmodernlik* (2004). Adorno’nun “kültür endüstrisi”nde dile getirdiği eleştirel kuram zemininde post modern müzik bir tüketim aracı ile gelişir. Bir anlamda yeni sanat kültürü dediğimiz “avangard” olan Adorno’ya göre yüksek sanatın değiştirip dönüştürdüğü aynı zamanda müziğin değerlerini tüketen bir yapıdır. (aktaran: J. M. Bernstein 2013: 38). Bununla birlikte müzikte postmodern olanı tartışmak için Chevassus’un öngördüğü bir kavramsallaştırmayı da önemsemekteyim. Tarihsel bir süreç ile birlikte müzikte postmodernlik, Lyotard’ın yaptığı tanımlamalar üzerinden ilerler: “... Postmodern, mutlak modernliğin bir parçasıdır” (Chevassus 2004: 12). Yani her ne kadar post modern bir durumdan bahsedilse de aslında parçası olan ve modern olandan türediği sürece modern olana aitlik de söz konusu olur. Bu bir yandan üretilen yeni bir sanat alanına ket vururken bir diğer yandan “yeni” olanın canlanması için yeni bir nüve, filizdir.

Adorno ve Chevassus’un yaptığı bu tartışmalar içinde postmodern müzik ile birlikte sanatın üretilen ve tüketilen değerlerine bakmak gerekir. Üretilen bir sanatın özgün olma durumu kendisini tekrar ettikçe sıradanlaşır. Bir diğer ifadeyle normalleşir. Bu yüzden müziğin düşüncelere, duygulara yön veren hali daha zayıf kalır. Adorno’ya göre müziğin metalaşması üzerinden bir tartışmaya doğru giderken Attali için de bu durum müziğin kendini tekrara ve sonucunda elde edilecek olan yine bir metaya yani müziğin politik ekonomisine atıfta bulunur. Gürültü kavramı Attali’ye (2014: 16) göre müziğin politik ekonomisi ve meta üzerine kavramsal çerçevesini sorunsallaştırırken Hendy (2014: 12-13), gürültü üzerinden insan seslerinin ve sessizliklerin daha çok beşeri olan unsurlarını ele alır. Hatta müzik araştırmalarına göre insan seslerinin geleneksel müzikteki algısını geçmiş ve şimdi üzerinde değerlendirmektedir. Örneğin, teknolojinin gelişimi insan sesine birçok katkı sunarken seslerimizi iyileştirici ve seslerimiz kusurlarını örten bir yapısı vardır. Ama bu durum sese yapaylıktan başka bir şey kazandırmaz. Tartışmaya Nicholas Cook’u eklemek yerinde olur. Çünkü Cook’a göre müzikte üretim, tüketim ve dağıtım birbiri içinde ilişkili bir mekanizmadır (Cook 1999: 31). Üretim ile besteleme, dağıtım ile icra ve tüketim arasındaki ilişki müziğin metalaşması üzerine bir tartışmayı gerekli kılar. Bu tartışmayı postmodern müzik ilişkisinde ele almamın sebebi ise düşünce olarak yeni bir müzik yazımından ya da armoniyi kıran bir ifadeden bahsederken ortaya çıkan müzikal çalışmaların değerleri; üretilen olan müziği ekonomik bir getiri içine hapseder.

⁴⁵ “Müzikal felaket” kavramı olarak Patrick Süskind’in *Kontrbas* (2015) tiyatro metninden referansla kullanılır. Kısaca bahsetmek gerekirse orkestra düzeni, armoni, klasik bir müzik anlayışı ve müzik tarihi baştan sona bir felakettir ve insanlık için acımasız bir yıkımdır. Çünkü müziği icra ederken herhangi bir duygu, tartışılmadan veya hissedilmeden yaşanır. Böylece müziğin anlamı giderek azalır ve yok olmaya doğru ilerler.

Bu tartışmalar arasında gürültü kavramını ve duyguları nerede bulabiliriz? Aslında ortaya çıkan büyük bir karmaşa müziğin gürültülü oluşuna işaret eder. Bir meta değeri olarak görülen ve tekrara dayalı her bir müzik biçimi gürültüdür. Bu gürültü sadece ses ve sessizlik içindeki ritmik- aritmik yapıların aralığı ile açıklanmaz. Eğer gürültü müzik ile olan ilişkisi içinden ayrılırsa yine bir gürültüdür. Duygular ise artık konuşamayacağımız değeri kapsar. Olumlu ya da olumsuz herhangi bir hissin mümkün olmadığı kaygan bir zemin ortaya çıkar. Bu kaygan zemini ortadan kaldıracak olan şey gürültünün ses ve sessizlikle olan ilişkisidir. Fakat ses ve sessizlik ilişkisine geçmeden önce duygu ve gürültü üzerine olan bir sonraki bölümde daha detaylı bir tartışma yapılır.

2. Duygu ve Gürültü:

Metnin bu bölümünde postmodern müzik kavramından sonra duygu ve gürültü ilişkisi postmodern olarak sayılabileceğimiz müzik örnekleri ile birlikte açıklanır. Böylece müziğin duygularla olan hareketi gürültü, ses ve sessizlik kavramları üzerinden ele alınır.

Müzik öncelikle duygulara hitap eder. Çünkü müziğin kendisi temelinde duyguyu arayan bir süreklilik içindedir. Bu anlamda duygular çeşitlidir. Kimi mutluluğu kimi haykırışları kimi hınçları; dinlediğimiz eserlerde anlamlandırılabilir ve hissedebiliriz. Bu anlam çeşitlendikçe müziğin de sunduğu bakış açıları değişir. Böylece müziğin konuşabileceğimiz armoni yapısının duygular üzerinden bir anlamı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum armoninin kurduğu dikey bir hiyerarşiyi daha yatay bir düzleme aktarır. Bu yatay olan düzlem, armoni sistemindeki dikey bölünmüşlüğü reddeder. Duyguların yatay olması, her birimizin tekilliği içinde açığa çıkan duyguları bir başkasını etkileyen dönüştüren ve değiştiren bir konumdadır. Böylece bu aktarımın bize ne sağlayacağını sormak değil analiz etmek önemlidir. Çünkü duygular ve müzik ilişkisi o anda var olan his ve duyuyla ilgili olarak yaşanırken bu duygular birikim ile de çoğalır. Birikerek çoğalması müzikal bir eserdeki geçişleri belirtmektense müziğin tarihini bulunduğu koşul ve coğrafya üzerinden aktarır. Müzikteki modülasyonlar gibi coğrafyanın ve melodilerin çeşitlenmesi çoğu zaman müziğin temsiliyetini kaybetmesine yol açarken bir diğer anlamda müziğin başka coğrafyalara, anlamlara yolculuk etmesidir.

Postmodern olan minimal olarak birkaç nota ile birden çok cümle anlatır. Büyük değerli yani bütün bir ölçüyü kapsayan modern halin imajını yıkarak küçük nota değerleri ile sekizlik, onaltılık, otuz ikilik, altmış dördlük gibi tartımlar kullanılarak ritmin hızlı ve yavaş olarak ilerlemesi öngörülür: kromatik yapılar, ton dışı sesler ve seslerin tınlattığı diğer armonik bileşenleri kapsar. Buna ek olarak minimal olan bir yandan avangard (öncü) sanat akımını yani o anda kullanılan yaratıcılık düzlemini kaydırırken deneysel müzik⁴⁶ olarak tanımlayabileceğimiz ve daha çok “deneyimlenen” müzik biçimlerini ortaya çıkarır. Böylece modern müziğin yapılarının korunduğu ve bir önceki kuşak olarak aktarılan müzik terminolojisi kullanılıp dönüştürülür. Buraya örnek olarak Luciano Berio’nun Sequenza’ları (Dizi) düşünülebilir. Her bir dizi başka bir enstrümanın ve sesin hikâyesini anlatırken kullanılan enstrümanların nasıl değiştiğini ve dönüştüğünü görmek mümkün bir hale gelir.

Sequenza İtalyanca’da dizi anlamına gelir. Luciano Berio’nun 15 tane sequenza’sı bulunur ve bu eserleri ise flüt, arp, kadın sesi (vokal), piyano, trombon, keman, obua, soprano saksafon, viyola, klarnet, alto saksafon, bass klarnet, trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel ve kontrbas enstrümanlarından oluşur. Sequenza’lardaki amaç ise enstrümanları olduğundan

⁴⁶ Deneysel müzik ve deneyimlenen müzik kavramlarını ayrı olarak kullanmaktayım. Deneysel müziğin karşılığını experimental çeviriden düşünürken deneyimlenen müziğin alanını ve kendisini daha çok free improvisation ifadesinden almaktayım. Bu ayrımı yapmamdaki sebep deneysel müzik pratiğinde de notaya, müzikal bir argümana bağlıdır. Ama free improvisation ise şimdinin içinde o an deneyimlediğimiz ses ve enstrümanların olanaklılık ve olanaksızlığı ile ilişkilidir.

farklı tekniklerde çalıp kullanmak ve hatta partiyon olarak da bunu bir müzik metni⁴⁷ şeklinde yazıp yorumlamaktır. Bu müzik metni kavramı notaları, porteyi, kullanılan enstrüman ya da insan sesini doğaçlamalara yer vererek hatta tam da postmodern müzik fikrinin kendisini açığa çıkarması ile anlam kazanır. Bu anlamda post modern müzik anlayışı, klasik anlamda bilinen her bir tanımı ortadan kaldırır ve kendi tanımlama biçimini belirli bir armoni ve ritim kalıbını kullanmadan gerçekleştirir.⁴⁸

Böylece bir nota veya melodi dizileri üzerinden açıklanmaya çalışılan müzik ve gürültü tartışmasına geçmeden önce minimal ve avangard sanat üzerinden deneyimi olan deneysel müzik alanını nasıl tanımlayabiliriz? Çünkü “deneyimlenen” denilen şey sadece müziğin belirlenen formu içinde olmaz. Kullanılan enstrümanların anlık doğaçlama pratikleri içinde ortaya koydukları bir bütünlükte gürültü bir uyumdur. Fakat gürültü uyumu aslında armoniden edindiğimiz müzik tarihi alışkanlığının dışında kalır. Ama bu uyumun içinde kulağımızın algılayan hali her bir nota ve müzik cümleleri arasındaki notaların içlerinde barındırdığı triton (3’lü artmış aralıkları, akorları) ve eksilmiş (kısacası disonant, uyumsuz dediğimiz) olan akorları duymaz. Ya da fark etmez desek daha doğru olur. Bu fark edemeyiş bizi müziğin deneyimlenen bir doğaçlama halini *free improvisation* olarak sunar. Bir nevi doğaçlamanın içinde özgürleşmektir. Attali’ye “Müziksiz özgürlük de yoktur. Müzik, kendini ve başkalarını aşmaya, normların ve kuralların ötesine geçmeye, aşkınlık hakkında, zayıf da olsa bir fikir edinmeye teşvik eder” (Attali 2014: 16).

Araştırmada *post* olana yapılan gönderme bu noktayı referans alır. Modernin kendi halindeki olumlanmasını, uyumunu, klasik bir armoni çalışmasını yıkarak başka ve daha özgün hatta daha yerel oluşumlara kayar. Müzikte postmodern olan her bir tekniğin veya eserin bir öncekinden daha farklı bir şekilde icra edilmesi ve yorumlanması ile ilişkilidir. Bir diğer anlamda yönlendirme söz konusudur. Bestenin veya besteyi icra edenin duyguları onu yorumlayana, enstrümana ve onu dinleyene geçmiştir. Böylece duyguları konuşmak yeniden anlam kazanır. Duygular birbiri içine geçer ve kenetlenir. Müziğin bize sağlamış olduğu bu tartışma, postmodern olanı nasıl tartışabileceğimizi tam olarak söyleyemez. Buradaki metne göre bu nedenleri gürültü, ses, sessizlik ve ritim olarak belirlemektedirim. Böylece müzik ve gürültü üzerine yapılan tartışma birbirini onaran ve bütünleyen bir çerçevede kalır.

3. Gürültü, Ses ve Sessizlik:

Bir önceki bölümde duygu ve müzik ilişkisi ile birlikte postmodern müzik ifadesindeki tartışmalara yer verirken şimdiki tartışma, müziğin meta değerini, politik- ekonomi tartışmasını geride bırakarak tekilliklerle ilerleyen deneyimlenen müzik ve gürültü algısına geçer. Deneyimlenen müzik ve gürültü ilişkisi için herhangi bir şekilde müzikle ilgili kulak ve eğitim ilişkisi yerine gündelik hayatta yaşadığımız alanda, bir yerden başka bir yere giderken izlenen yolda, sokakta karşılaştığımız bir olayda, insanlarda, hayvanlarda, bitkilerde kısacası o an yaşadığımız her şeyde; müzik ve gürültü ilişkisi üzerine düşünmemizi sağlayan etmenler mevcuttur. Bu etmenler ise bu bölümde tartışacağımız ses ve sessizlik ilişkisinin kendisidir. Bu bölümde tartışmayı Nicholas Cook *Müziğin ABC’si* (1999) ve Mladen Dolar *Sahibinin Sesi, Ses ve Psikanaliz* (2013) adlı metinleri üzerinden yürütmektedirim.

⁴⁷ Müzik metni ifadesini önemli buluyorum. Çünkü burada anlatılmak istenilen notaları yerleştiren bir porte değil müzikal anlamda ne yapıldığını anlatmak için belirlenen ifadelerin ve işaretlerin bütünüdür. Sequenza III’te görüldüğü gibi soprano kadın sesinin çıkardığı bütün melodiler bir nevi grafik tasarım ile hareket eden yer yer müzikal terimlerin dışında ifadelerin sözel yorumlarına yer verilir. Bana kalırsa bu ifadeler müzikal terimlerle anlatılmanın da ötesinde bir edebi biçim de üstlenir. Bu anlamda post modern müzik etkisini yaratıcılık ve yatay bir ilişkide bir müzik metni haline dönüşür. Böylece var olan klasik koşulların ve dikte edilen form bilgisi dâhil her şey yerini simgesel ifadelerle, yazılı notlara ve çizilen resimlenen bir müzik metnine dönüştürür.

⁴⁸ Bkz. Luciano Berrio Sequenza III (Female) Vocal <https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s> (erişim tarihi: 03.04.2017)

Gürültü ve ses ilişkisi temel bir tartışmadır. Hatta gürültünün tanımlanabilmesi için sestən bahsetmek gerekir. Ses, duyduklarımız ve aynı zamanda duymadıklarımızdır. Bir nevi kulağımızın duyusunda fark edemediği desibellerin sessizlik halini de kapsayan niteliktedir. Mutlak sessizlik (Parman 2013: 109) kavram olarak gürültü ve ses ilişkisi arasında bir bağlam kurmaktadır. Aslında mutlak olan bir sessizlik olmadığı gibi sesin de gürültü oluşu her zaman aynı kalan sorunsallar içinde tartışılır. John Cage'in 4'33"lük⁴⁹ eseri ses ve sessizlik ilişkisi içinde önemli bir örnektir. Eserde nota yazımından çok dışarının, rüzgârın ve yağmurun sesi, insanların kendi aralarında konuşmaları, piyanonun kapağının her bir bölümün başında ve sonunda açılıp kapanması; ses kayıt cihazı içinde kaydedilirken müzik bir anlamda somut bir çağrışımla meydana gelir. Bu durum müziği duyabilmek için herhangi bir notaya ihtiyacın olunmadığının bir örneğidir. Aynı zamanda sessiz olanın içinden çıkan ses ve gürültü ilişkisine dair bir durum saptar.

Nicholas Cook'a göre "Müzik gösterilemez veya elle tutulamaz; çünkü o var olur olmaz kaybolmuştur, hiçbir iz bırakmadan sessizliğe gömülmüştür" (Cook 1999: 76). Müzik ve sessizlik arasında geçen bu bağ, bir anlamda sesi ve gürültüyü de konuşmamıza fırsat sunar. Çünkü gürültünün kendisini sessizlikteki var olmadığını düşündüğümüz temsilde görebiliriz. Ayırt edemediğimiz bu duyma ediminde sadece insan kulağının hâkim olmadığı bir sınırdan söz ediyoruz. Bu sınır da bizi sessizliğe götürmektedir. Parman'a göre sessizlik, "... Sesin olmaması demek değildir, sessizlik boşluk demek değildir. Çok derin bir sessizlik söz konusu olabilir ama bu onun çok yoğun bir heyecanla yüklü olduğunu söyler" (Parman 2013: 109). Sessizlik üzerinden sese bakarsak eğer, ses bu noktada Hendy'nin de bahsettiği gibi beşeri insan edimlerini kapsar. Böylece gündelik hayat pratiğinde karşılaştığımız her bir tekil gürültüler ses ile birlikte anlam bulmaya çalışır. Mladen Dolar'a göre ses, "Varlığımızın en iç bölgesinden gelir, ama aynı zamanda bizi aşan bir şeydir, bizde bizden fazlasıdır, ama bir kez daha, en yakınımdaki bir ötedir" (Dolar 2013: 98). Bu nokta tam da ifade edilmesi gereken bedenden çıkan sesin içimizdeki gürültülerle birlikte hareketidir. Böylece ses giderek organik ve biyolojik bir mesele haline gelir. Aynı zamanda da duygularla birlikte hareket eden ses, hissedilen ve kırılğan bir haldedir. Bu kırılğanlık sesin düz bir şekilde hareket etmediğini de gösterir. İnışli çıkışlı bazen kısılan sesler bir anlamda bildiğimiz bir sessizliğe de gömülmektir. Bütün bunlar sesin, toplumsal bir bağlamdaki karşılığını da gösterir. Yine tekil ve biricik olan deneyimlerin korunduğu bu bağlam birden çok sesin desenidir. Dolar'a göre, "Sanki ses, toplumun yanımızda taşıdığımız ve uzaklaşamadığımız nüvesidir. Ses sayesinde ve ses yoluyla toplumsal varlıklarızdır; ses toplumsal bağlarımızın ekseninde durur ve öznenliğin mahrem çekirdeği kadar, toplumsalın dokusu da seslerden oluşuyor gibidir" (Dolar 2013: 20).

Şimdi ise bu sesleri ritmik unsurlar olarak görebiliriz. Seslerin karmaşası ve binlerce yarattığı dokular gibi ritim de karmaşık yer yer aritmik unsurlarla doludur. Bu zenginliği bir sonraki bölümde gürültü ve ritim üzerine olan tartışmada ele almaktayım.

4. Gürültü ve Ritim:

İlk iki bölüm postmodern ve duygu kavramları üzerinde tartışmayı oluştururken metnin üçüncü bölümü gürültü kavramını ses ve sessizlik üzerinden ele alır. Şimdi ise gürültü kavramının ritim ile olan ilişkisine yer verilir. Çünkü ses gibi ritim de değişen ve dönüşen bir yapıdadır. Aynı zamanda ritmik öğenin hızlı veya yavaş bir temposu hissedilen duyulan bir duygudur. Metnin bu tartışmasında Henri Lefebvre'nin *Ritimanaliz (Rhythmanalysis Space, Time, and Everyday Life 2007)* ve Elias Canetti'nin *Kitle ve İktidar* kitaplarında ritim üzerine bahsedilen tartışmalardan meydana gelir.

Ritim kavramı sadece bir müzik terimi olarak düşünülmemelidir. Ritim tekrarlardır, düzenlidir ve aynı zamanda düzensizdir. Henri Lefebvre'ye göre "ritim döngüseldir" (Lefebvre

⁴⁹ Bkz. John Cage 4'33"lük eseri. <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4> (erişim tarihi: 03.04.2017)

2007: 9). Bu döngü doğal bir olayı tasvir ettiği gibi – mevsim geçişleri, nabız, doğum - bedenlerin de bir ritmi olduğunu belirtir. Bedenin içindeki iç seslerimizin gürültülü olması gibi sesin bedenden ayrıldığı nokta döngüseli olan tekrarlı bir ritim yapısıdır. Yani ses ve gürültü gibi kendinden organik olan bu durum ritmin döngüsellliği içinde başka aritmik unsurları konuşmamızı sağlar. Ritim müzikal bir form olmadan gürültü unsuru olabilirken aritmik olma hali ile var olan müzik çizgisinden sıyrılarak gürültünün fonksiyonları içine yerleşir. Bu anlamda ritim, bir tempo görevi olarak değil duyuşta gürültüyü tamamlayan bir yapıda ortaya çıkar. Attali'ye göre ritim, belli bir düzene işaret ederken gürültünün içinde ritmi konuşmamız bir çatışma halini kuvvetlendirir (2014: 49). Canetti ise ritmin öncelikle ayakların ritmi olduğunu söyler (2014: 30). Bu anlamda ritmin kendi içerisinde belli bir temposu vardır. Bu duyduğumuz seslerin belki de birinci sıradaki durumu ayakların ritmidir. Yürümek, koşmak, zıplamak, atlamak, yürürken ayağımızın takılması gibi birçok sesin karşılığı öncelikle ritmik unsurlardan yola çıkmaktadır. Böylece ritmik ve aritmik yapının kendisi doğal bir halde akmaktadır. Ritmin bedendeki akışı yine hem bir iç ses hem de dış sesin duyulmasıdır. Bu iç ses, damarlarımızdaki kanı, nefes alıp verişlerimizi, nabzımız, organların hareketini ritmi aktif tutar. Bunun bizdeki dış sesleri ise ayağın ritmik hızından hareketle gerçekleşir.

Ritmin döngüsellliği (Lefebvre 2007: 9) gürültünün ses ile birlikte yeni tınıları (Tüzün 2013: 104) meydana getirmesini sağlar. Önceki bölümlerde bahsedilen Luciano Berio'nun Sequenzaları simgelerle, grafiklerle, doğru ve eğrinin kullanılarak yazılması; müziği edebi bir dille bir metin halinde ortaya koyduğunu gösterir. Fakat her ne kadar bu durum aritmik yapıları ve postmodern müziğin izlerini taşısa da Sequenza serileri (dizi) dışında yazmış olduğu geleneksel ezgileri ve ritimleri kullandığı folk song (halk şarkıları/ ezgisi) örnekleri, ritmin döngüsellğine farklı bir perspektif sunar.⁵⁰ Çünkü bu anlamda konuşulması gereken müziğin dışında ritmik öğeleri olan ve ritimle birlikte canlanmış bir müzikal yapıdan bahsetmek gerek. Yine John Cage'in 4'33" lük eserine dönersek duyulmayan aritmik yapılar, eseri dinlediğimiz her bir anda yeniden ortaya çıkar. Böylece sesin bedene aitikten dışavurumu iç sesle birlikte dış seslerin duyumunu tesadüf olmaktan çıkarır. Eserin bütünü oluştururken alışlagelen bir müzik algısı yerini ne olacağını tahmin edemeyen başka dış seslerin gürültülerini bir araya getirir. Ses kayıt cihazı her açılıp kapandığında salondaki seyircilerin "müzik" duyma isteği aslında onların "müzik nasıl olmalıdır" sorusuna verdikleri bir tepkidir ve çok da bilinçlidir. Hâlbuki duygularda bir şeyleri hissetmek bilince ait olandan başka bir ifade biçimini dışarıda bırakır. Olaya ne zaman, hangi duygusal birikimle tepki vereceğimizi bilemeyiz. Ama müzik veya ses için her ne olursa olsun tekillikte biriktirdiğimiz deneyimler gibi duyulan ve sessizlikte duyulmayan her şey başka heyecanları da doğurur.

Bir sonraki bölümde ise buraya kadar tartışılmakta olan ses, sessizlik ve ritim; bir başka tartışmayı da açar. Gürültü ve minörlük ise bu tartışmadaki tekil olan deneyimlerle, organik bir ses- ritim ve bedenden temel alınarak müzikteki minör duyuşlara benzetilir.

5. Gürültü ve Minörlük:

Sırasıyla konu başlıklarını belirlediğim son bölümde müziğin kendisinin olma biçimini aynı zamanda gürültü, ses, sessizlik ve ritim üzerinden değerlendirilmesini; minör olarak tanımlamaktayım.

Minör olan tanımı gereği küçük duyuşlu olanı temsil eder. Yani majörden ziyade minör olan daha kapalı ve hüzünlü bir aralığı ele alır. Bu çalışmada istenilen araştırmada gürültülerin ses ve sessizlikten doğan ilişkisini gündelik hayat pratikleri ile açıklarken minör ifadeleri ve kavramları kullanır: ritim, aritmik tartım, organik, beden, iç-dış ses gibi. Aynı zamanda minör olan müzikal olarak hüznü ve hüznün gerektirdiği duygusallığı ön plana çıkarır. Üzerinde daha çok düşünebileceğimiz bir sorgulama pratiği geliştirir. Çünkü minör olan majöre göre bir

⁵⁰Bkz. Luciano Berio Folk Song https://www.youtube.com/watch?v=Q_DpEaKsFm4 (erişim tarihi: 03.04.2017)

dışavurumdur. Müzikte kullanıldığı gibi hüznün, umutsuz ve mutsuz olanın duygusal olarak dışavurumudur. Bedenin iç sesindeki seslerin, dışavurumu gibi yine bir organik olan meseleden bahsetmekteyiz. Majör'ün büyüklüğünün dışında kalan minör akorlar mutluluk verici tondan ziyade biricik olmaya itilen bir tarafta durur. Haliyle minör olanın derdi majörün kapladığı alandan daha az yer tutar. Bu anlamda düşündürmeyi sağlayan ya da çekimser bırakan tekil olana referans veren minör olandır. Tez çalışmamın başlığındaki postmodern müzik anlayışından söz ederken aslında minör olan gibi daha küçük yani “minimal” diyebileceğimiz bir müzik dizisinden de söz edilir.

Bir yandan minimal olan müzik anlatısına eleştiri Adorno'nun *Kültür Endüstrisi'nde* (2013: 58) belirtilir: popüler kültür ile birlikte ortaya çıkan “avangard” (stilleştirilmiş bir barbarlık- stil birliği) sanat anlayışı bu örneklerinden biridir. Bir nevi müziği özgürleştirmeyi ön gören ama tekrardan müziği doğaçlama alanında da kendine hapseden durum; müziğin minör duyuluşu üzerine tartışmayı anlamlı kılar. Çünkü eninde sonunda müziğin sessizlik alanında bile özgürleşmesi onun meta değerinin insan eliyle değersizleştirilmesi ile yapılır. Chevassus *Müzikte Postmodernlik* (2004: 17) adlı kitabında minimal ve avangard olan veya daha çok groove'larla (birkaç tane nota ile genelde dörtlük bir ölçü içinde ortaya çıkan cümlecik) meydana gelmiş bir müziğin tabir edilen “post” kavramına gönderme yapar. Bunu yaparken de Lyotard'ın “post” kavramında bir geri dönüş, parçalama, anımsamayı parçalama ve var olanı unutma üzerine olan sorunsallaştırmaları da beraber ele alır. Böylece bir yandan müziğin özgürleşemediğini söyleyebiliriz ama bir diğer yandan modern müziğin ön eki olan “post” kavramı yeni bir biçim vermektense var olan yaşadığımız alanı deneyimlediğimiz ölçüde sınırlamalar ve sınırlamaları aşabildiğimiz alanlarla belirler. Bu belirlemeyi ise minör olan sağlar. Çünkü hali hazırda ses, sessizlik, ritim ve gürültü doğduğumuz andan itibaren kendimizi var eder ve aynı zamanda yaşadığımız alanı anlam arayışına sürükler.

Sonuç Yerine

Müziğin duygular ve minörlük ilişkisi gürültüye dair bir ifade biçimidir. Ayrıca 20. yy. postmodern müzik anlayışına ve şimdideki “gürültü” olarak tasvir edilen duruma bir eleştiri niteliğindedir. Çünkü müzik ve gürültü, yaşadığımız coğrafyada gizlidir. Doğa olaylarının yaşattığı felaketler gibi müzik ve gürültü ilişkisini birbirine bağlı bu felaketler zincirindedir ve organik olandır. Gürültünün sosyolojisi, postmodern müzik anlayışından hareketle gündelik hayat pratikleri içinde yer edinen bir haldir. Teknik bir meseleden çok duyguların tasviri ile hareket etmek önemlidir. Çünkü neyin gürültü olup olmadığını tartışmak seslerden çok duyguların ifadesinde yatar. Hali hazırda gürültü, insan seslerinden çıkıp dışarının, yaşadığımız çevrenin, soluduğumuz nefesin döngüselliğinde yer alır. Bu yüzden gürültünün öznesi insandır. Böylece müzik ve gürültü arasındaki mana insandan çıkan ses ve sessizliktedir.

Sesin ve sessizliğin bu durumu bizi müziğin de yorumlaması üzerine düşündürür. Bir yandan da gürültünün meselesini postmodern kavramla birlikte ele almam müziğin nasıl bir biçimi olduğuna göre tartışılmayı bekleyen ayrı bir durumdur. Nicholas Cook'a “Her müzik farklıdır, ama her müzik de müziktir... Genelde müzikten söz etmek, genel olarak müziğin ne anlama geldiğinden ve daha temelde de müziğin nasıl olup da bir anlam aracı işlevi gördüğünden (görebildiğinden) söz etmektir” (1999: 9). Gürültü üzerine çalışılan bu tez de müziğin anlamını bir yüzyıl içerisinde sınırlar ama bunu yaparken seslerin ve sessizliklerin, duygu üzerinden ilişkisine bakar. Çünkü duyulan veya duyulmayan her bir ses gürültü üzerinden tartışılan yeni kavramsallaştırmaları da beraberinde getirir. “Her müziğin müzik olması” her şeyin müzik ve aynı zamanda her şeyin gürültü olduğunu belirtir. Hendy'nin ifade ettiği şekliyle “yersiz bir ses” olan müzik istenmeyen sesleri barındırır da aslında duyulmasını istemediğimiz bir sessizliği de temsil eder (2014: 13).

Sessizliğin temsil edilmesi veya görünen bir müziğin gürültüye ve sese aracı olması, deneyimlenen müzikal edimlerin de yataylığını tekrar hatırlatır. Dikey bir armoni ve klasik

düzenin aksine müzik ve ses yatay olan bir hareketlenme içindedir. Yatay olan hareketlenme seslerin nereye gittiği, duygunun nerede ve nasıl hissedileceği arasından sızan bir tartışmadır. Böylece artık gürültüyü tanımlarken ses, sessizlik ve ritim ilişkisi; duygularla ve klasik dayatmanın dışında kalan bir yatay düzlemde vuku bulur.

Kaynakça

- ADORNO, Theodor W.. (2013) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ATTALİ, J. (2014) *Gürültüden Müziğe*, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CANETTI, E. (2014) *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CHEVASSUS, Beatrice R. (2004) *Müzikte Post Modernlik*, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- COOK, N. (1999) *Müziğin ABC'si*, çev. Turan Doğan, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- DOLAR, M. (2013) *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- HENDY, D. (2014) *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi*, çev. Çiğdem Çıdamlı, İstanbul: Kolektif Kitap.
- LEFEBVRE, H. (2007) "The Critique of the Thing," *Rhythmanalysis Space, Time, and Everyday Life*, çev. Stuart Elden ve Gerald Moore, London: Continuum.
- PARMAN, T. (2013) "Müzik ve Psikanalizde Sessizlik." *Müzik Ve Psikanaliz Psikanaliz Yazıları Baharlık Kitap Serisi 26*. İstanbul: Bağlam Yayınları, İlkbahar, 107- 119.
- Süskind, P. (2015) *Kontrbas*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: Can Yayınları.
- TÜZÜN, T. (2013) "Tınla Beni." *Müzik Ve Psikanaliz Psikanaliz Yazıları Baharlık Kitap Serisi 26*. İstanbul: Bağlam Yayınları, İlkbahar, 101- 107.

Kullanılan İnternet Kaynakları:

- <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4> (erişim tarihi: 03.04.2017)
- <https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s> (erişim tarihi: 03.04.2017)
- https://www.youtube.com/watch?v=Q_DpEaKsFm4 (erişim tarihi: 03.04.2017)

“GÜZEL SANATLAR LİSELERİ PİYANO EĞİTİMCİ VE ÖĞRENCİLERİN MÜZİK DİNLEME VE PAYLAŞMA ARAÇLARI”

İbrahim Erdem KÜÇÜKAYVAZ

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans

Öğrencisi

erdemkucukayvaz@hotmail.com

ÖZET

21. yüzyılda teknoloji baş döndürücü bir hızla her geçen gün gelişmekte, cep telefonları, bilgisayar, tablet, vb. gündelik teknolojik araçlar bir çok yeni özellik kazanıp yenilemektedir. Teknolojinin bu hızlı gelişimi eğitim, kültür, sanat gibi alanları da doğrudan etkilediği için müzik eğitiminde teknolojinin kullanılması son derece önemlidir.

Piyano eğitimi; basitten karmaşığa, kolaydan zora giden, çok uzun bir süreci esas alan bir çalgı eğitimidir. Güzel sanatlar liselerinde piyano eğitimi dört yıl süreyle zorunlu olarak okutulmaktadır. Piyano eğitiminin pek çok ilke, yöntem ve teknikleri vardır. Bu ilke, yöntem ve teknikler, piyano eğitimcilerine göre farklılıklar göstermektedir.

Bu çalışmada, güzel sanatlar liseleri piyano eğitimci ve öğrencilerin müzik dinleme ve paylaşma araçlarına ilişkin durumlar saptanacak, nicel ve nitel araştırma tekniklerinden yararlanılacaktır. Veriler, piyano eğitimcilerine yapılandırılmış görüşme formu, öğrencilere ise anket uygulanarak toplanacaktır. Elde edilen veriler yine nicel ve nitel araştırma yöntem ve tekniklerine göre çözümlenecektir. Çalışmanın alana katkı sağlayacağı ve özgün olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Teknoloji, Piyano Eğitimi, Güzel Sanatlar Liseleri

“MUSIC LISTENING AND SHARING TOOLS OF PIANO EDUCATORS AND STUDENTS IN FINE ARTS HIGH SCHOOLS”

İbrahim Erdem KÜÇÜKAYVAZ

Afyon Kocatepe University Institute of Social Sciences Music Main Branch Graduate Student

erdemkucukayvaz@hotmail.com

ABSTRACT

In the 21st century, technology is progressing at a very fast pace where everyday devices like cell phones, computers, tablets, etc. are refreshed every year with improved functionality. So it is essential to use technology in music education since the fast pace of the technology directly affects education, culture, and arts.

Piano education is given in a very long period, progressing from easy to hard topics. In fine arts high schools, piano education period is 4 years and it's mandatory. It involves many principles, methods, and techniques and these points differ between piano educators.

In this study, the state of music listening and sharing tools among piano educators and students in fine arts high schools will be researched while using quantitative and qualitative methods are used. Data will be collected with interviews with piano educators and surveys for students. These data collected will be processed using again quantitative and qualitative methods. It is highly expected from this study to contribute to the field and be genuine.

Keywords: Technology, Piano education, Fine Arts High Schools

GİRİŞ

21. yüzyılda teknoloji her alanda olduğu gibi müzik sanatını da etkilemektedir. Müzik eğitiminde teknolojinin kullanılması, teknolojik araçlardan yararlanılması son derece önemlidir. Teknolojinin günden güne değişime uğraması; mp3 çalar, bilgisayarlar, tabletler, cep telefonları gibi teknolojik araçların her gün kendini yenilemesi, okullarda akıllı tahtalar, projektörler, ses kayıt cihazları, MİDİ klavye gibi teknolojik araçların kullanılması müzik eğitimi etkilemektedir. Bilgisayarlarda kullanılan nota yazım ve seslendirme, kulak eğitimi, müzik dinleme programları vb. müzik eğitimi kolaylaştırmaktadır.

Teknolojinin hızla gelişmesi, teknolojik araçların kendini yenilemesi müziğin her öğrenme alanında olduğu gibi piyano eğitimi de etkilemektedir. Piyano derslerinde müzik dinleme ve paylaşma araçlarının, internet sitelerinin, bilgisayarlarda kullanılan nota yazım ve seslendirme programlarının kullanılması son derece önem kazanmaktadır. Güzel sanatlar liselerinde 4 yıl zorunlu olarak okutulan piyano dersinde müzik dinleme ve paylaşma araçlarından, bilgisayarlarda kullanılan nota yazım programlarından, internet sitelerinden, ses kayıt cihazlarından kısıtlı ölçülerde yararlandıkları bilinmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. MÜZİK EĞİTİMİ

Uçan'a göre (1997; 30) müzik eğitimi: "Bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişkenler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme sürecidir."

"Müzik eğitimi, bireye bilişsel açıdan etki eden bir uygulama biçimi olduğu için, bireyin yaratıcı yönünü geliştirebilir. Bu bağlamda, müzik eğitiminin hedeflenen biçimde planlanması ve yürütülmesi önem taşımaktadır. Doğru ve tutarlı bir müzik öğretimi ortamında, bireylerin yaratıcı yetilerinin belirginleşeceği ya da gelişeceği vurgulanabilir. Müziksel açıdan yaratıcı özelliği olan ve aldığı eğitimle bu yönünü geliştiren kişilerin, eğitim dağarına katkıda bulunacak özgün müzik yaratıları oluşturmaları da diğer önemli unsurlardandır." (Uslu, 2013; 72)

1.1. MÜZİK EĞİTİMİNDE TEKNOLOJİ

"Eğitim günümüz koşullarında teknolojiyle bütünleşmiş durumdadır. Neredeyse eğitim için vazgeçilmez hale gelen teknolojik araçlar ve bilgisayar yazılımları, eğitim içerisinde hem öğretmene hem de öğrenciye büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Eğitim de bu araçlardan ve yazılımlardan en çok faydalanan alanlardan biri de müzik eğitimidir. Müzik eğitimi diğer alanlardan farklı olarak görsel, işitsel ve çalma becerilerinin bir arada bulunması sebebiyle, teknolojik araç ve yazılım kullanımına belki de en çok duyan alandır." (Yengin, 2014; 14)

2. MÜZİK TEKNOLOJİSİ

"Müzik teknolojisi, müzik sanatının alt kategorileri içerisinde yer alan önemli bir disiplindir ve bu yapıyla tüm dünyada en önemli çalışma alanlarından birini oluşturur. Ancak bununla birlikte bu disiplinin içeriği ve kapsama alanı akademik ve sektörel pek çok ortamda tartışma konusu olmuştur. Çünkü müzik teknolojisi her ne kadar müzik üst başlığı altında değerlendirilse de kendisi salt müzik sanatının ötesinde disiplinler arası bir yapı içerir. Sanatla birlikte mühendisliğin, fizik ve matematikle birlikte sosyolojinin, hatta kimi zaman tıpla birlikte estetiğin iç içe olduğu müzik teknolojisi, bu özel yapıyla kendisini diğer disiplinlere göre daha esnek ve bir o kadar karmaşık kılar. Konu bu disiplinin tarihsel sürecine ve eğitimine geldiğinde

ise, açıklamalar ve uygulama yöntemleri birbiri ardına pek çok farklı disiplinden terim ve kavramı yan yana getirir.”(Işıksan, 2013; 103)

3. MÜZİK DİNLEME VE PAYLAŞMA ARAÇLARI

a) Gramofon

Gramofon, plak üzerinde spiral çukurlar boyunca titreşimler biçiminde mekanik olarak kaydedilmiş sesi geri veren bir alettir. Gramofonun diğer adı “fonograf”tır. Thomas Edison 1877 yılında gramofonun öncüsü olan “fonografi” keşfetmiştir. Bu aletin ses ve müzik kayıtları ve dinleme özellikleri bulunmaktadır. İlk patentini 1887’de Alman bilim adamı Emile Berliner almıştır. Gramofon bir yuvarlak ince taş plak ile, fonograf ise bir silindir ile çalışır. Thomas Alva Edison fonografi ilk tasarlayanlardan birisidir (<https://www.turkcebilgi.com/gramofon#bilgi>).

b) Pikap

“Bir pikap, sabit bir eksen tarafında dönen ve yukarıya doğru kaldırılabilen bir kol ile bu kolun ucuna tespit edilen bir kafadan meydana gelir. Kolun desteklediği ve yön verdiği kafanın bir okuma iğnesi vardır. Bu iğne önceleri çelikten yapılır ve eskiyince değiştirilirdi; bugün ise, küre biçiminde yontulmuş elmas veya safir iğneler kullanılır. Okuma iğnesi plağın iz oyuğuna oturtur; plak döndükçe pikabın kafası plak çevresinden merkeze doğru yavaş yavaş yer değiştirir; bu sırada izlerdeki dalgalanmalar, okuma iğnesini titretir, iğne de bu titreşimleri kendisini taşıyan hareketli organa iletir.”(<https://www.turkcebilgi.com/pikap>)

c) Müzik Seti

“Müzik seti, çeşitli çıkarılabilir medya ortamlarındaki sesleri çalmaya yarayan elektronik ve mekanik bir cihazdır. Genellikle radyo özelliği ve ses kaydetme özellikleri bulunur. Özellikle 1980’li ve 1990’lı yıllarda dünyada ve Türkiye’de oldukça talep görmüştür. 2000’lerde ise bu talep müzik dinleme imkanlarının özellikle bilgisayarların gelişimi ve yaygınlaşmasıyla hemen hemen yok olmuştur. Müzik setlerinde ilk zamanlar kaset denilen manyetik şerit üzerine kaydedilen sesler yan tarafında bulunan genellikle çift hoparlör yoluyla dinlenirdi. Daha sonraları Sony ve Philips firmalarının buluşu olan Compact Disc’ler bu setlerin üzerine yerleştirildi.” (https://www.turkcebilgi.com/m%C3%BCzik_seti)

d) Radyo

“Türkçede radyo denince, elektromanyetik dalgaların yaygın bir uygulaması olan radyo istasyonu ve radyo alıcısı akla gelir. Radyo alıcısı herkesin evinde bulunan, yurt içinde ve dışındaki çeşitli istasyonların yayınlarını alarak sese çeviren bir cihazdır. Çeşitli verici istasyonların antenlerinden uzaya yayılan dalgalar, alıcının anteninde gerilim endüklüyerek orijinal yayının zayıflamış bir nümunesi olarak belirirler. O halde alıcı cihazın ilk fonksiyonu arzu edilen istasyonun yayınına ayarlanmış olmalıdır. Seçilen bu işaret daha sonra kuvvetlendirilmeli ve değiştirilerek duyulabilen ses frekanslarına çevrilmeli, en sonra da hoparlörden duyulabilecek şekilde kuvvetlendirilmelidir. Bu adımlar genel bir radyo alıcısının temel kısımlarını teşkil eder. Bunlara ilaveten alıcılar otomatik frekans ayarı, gürültü bastırma, ton ve ses kontrol, uzaktan ayar ve akort gösterge devrelerini bulundurabilirler. Radyo yayını için verici, anten, yayın ortamı gereklidir. Mikrofona gelen ses, verici modüleli taşıyıcı yüksek frekanslı elektromanyetik dalga titreşiminin ortama yayılmasını temin eder. Atmosfer de dahil olmak üzere elektromanyetik dalgalar uzayda yayılabilirler. Elektromanyetik dalgaları, antenle alınıp module edilmiş taşıyıcı frekans dalgası çözümlendikten sonra, hoparlörden duyulur.”(<https://www.turkcebilgi.com/radyo>)

e) Televizyon

“Görüntünün ve görüntüyle alakalı seslerin aynı anda elektromanyetik dalgalar halinde yayılması prensibine dayanan en mükemmel haberleşme sistemlerinden biri. Televizyonun temel prensibi ışık enerjisinin elektrik enerjisine çevrildikten sonra yayınlanması ve alınan elektromanyetik sinyallerin tekrar ışık enerjisine çevrilmesidir.” (<https://www.turkcebilgi.com/televizyon>)

f) Bilgisayar

Bilgisayar: “Çok sayıda aritmetiksel veya mantıksal işlemlerden oluşan bir işi, önceden verilmiş bir programa göre yapıp sonuçlandıran elektronik araç, elektronik beyin. Kullanıcıdan aldığı verilerle mantıksal ve aritmetiksel işlemleri yapan; yaptığı işlemlerin sonucunu saklayabilen; sakladığı bilgilere istenildiğinde ulaşılabilen elektronik bir makinedir. Halledilmesi gereken konu ile ilgili bilgi ve onun nasıl işlem göreceği bilgisayara iletilindiğinde, bir çok insanın senelerce çalışması ile bitiremeyecekleri işi bir kaç saniyede yapar.”
(<https://www.turkcebilgi.com/bilgisayar>)

g) Tablet Bilgisayar

“Tablet bilgisayar veya sadece tablet, tek bir üniteye ekran devresi ve batarya bulunan bir mobil bilgisayardır. Tabletler parmak-kalem hareketlerini algılayabilen, fare ve klavye ile kombine edebilen, kamera ve ivmeölçer gibi sensörlerle donatılan cihazlardır.”
([https://www.turkcebilgi.com/tablet bilgisayar](https://www.turkcebilgi.com/tablet_bilgisayar))

4. PİYANO EĞİTİMİ

“Piyano öğreniminde, hazırlanma, alıştırma ve müzikal etki gibi müzik eğitiminin genel ilkelerinin büyük oranda geçerli olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Bu süreçte piyano da temel davranışların kazandırılarak yapılması gerekeni bilme, uygulama ve hissetme davranışlarının bir bütünlük içinde geliştirilmesi gerekir. Öğrencinin belirli temel davranışları her zaman kolaylıkla yerine getirmesi, seslendirme etkinliğinde uygulaması ve bunları alışkanlık haline getirmesi önkoşuldur. Genel çizgileriyle bu temel davranışların, piyano çalmayı öğrenme hızı ve sınırı gibi öğrenmeye ilişkin süreçlere olduğu kadar, yorumlama, yaratıcılık ve müziksel kişilik gibi müzik sanatının temel boyutları ve isteklerine de büyük katkı sağladığı kabul edilmelidir.” (Ercan, 2008; 9).

“Piyano eğitimi sürecinde ilk olarak öğretilmesi gereken şey, sanatın kendi olsa da, eğitimin kendi estetik kaynağına sahip olduğudur. Öğrenciyi, çalışmaları sanatsal yaratıcılığın yasalarına bağlı olan potansiyel bir icracı olarak değerlendirmek gerekir. Sanatsal yaratıcılık, ilk olarak öznenin ve nesnenin karşılıklı ilkesi ile şekillenir. Sanatsal yaratıcılık hem gösterilen konunun, hem de sanatçının farklı özelliklerinin karşılıklı ilişkisinden doğar. Teorik bilimlerden farklı olarak, güzel sanatlar ilişkilerimizi gerçekliğe yönelterek insanlığı oluşturur.” (Askerova, 2002; 84)

Piyano öğretiminde başarı sağlamak işi, öğretmen, kendini öğrenciye sevdirmesiyle başlar. Bir işe yeni başlayanların ruh hali gözönünde tutulmalıdır. Piyanoya henüz başlayan bir öğrenci, öğretmenini hep memnun etmek, hep mutlu etmek, ondan cesaret verici sözler işitmek ister. Sarfettiği gayretin ödülü budur. Bu hiç akıldan çıkarılmamalı ve öğrenciyi eleştirirken, iyi ve olumlu tarafları daha fazla belirtilmeli kötü ve olumsuz tarafı mümkün olduğunca belirtilmemeli, öğrencinin cesareti, motivasyonu mümkün olduğunca artırılmalıdır. (Fenmen, 1947; 101).

“Piyano tekniği kavramı hiçbir zaman “hızlı”, “çevik”, “gürültülü” çalma olarak algılanmamalıdır. Bu kavram çok daha geniş ve daha kapsamlıdır. Piyano tekniği öncelikle bir sanatsal ifade tekniğidir. Yalnız hız ve çeviklik bu teknik için yeterli değildir. Performans ritmi, dinamiği, artikülasyon, vb. gibi unsurlar da piyano tekniği için son derece önemlidir.” (Gasımova, 2010; 100)

“Piyano eğitimi ve öğretimi, müzik eğitimi programının temelini oluşturur. Bu eğitimin içeriği aşamalı olarak, teknik alıştırma ve etütleri, Türk ve dünya bestecilerinin eserlerinden örnekleri, eğitim müziği örneklerini, piyano literatürü ile okul müzik eğitiminde öğrenme-öğretme tekniklerini kapsar. Aynı zamanda piyano dersi alan öğrencilerin kulak eğitimi, çok sesli duyuları ve tonal duyguları gelişir. Bu sebeplerle Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde her öğrenci dört yıl boyunca piyano dersini almak zorundadır.” (MEB, 2006; 7)

5. PROBLEM VE ALT PROBLEMLER

Araştırmanın Problemi:

Güzel Sanatlar Liseleri piyano eğitimci ve öğrencilerin müzik dinleme ve paylaşma araçlarının kullanılma durumları nasıldır?

Araştırmanın Alt Problemleri:

- 1) Eğitimcilerin piyano derslerinde müzik dinleme ve paylaşma araçlarının kullanılma durumları nasıldır?
- 2) Öğrencilerin piyano derslerinde müzik dinleme ve paylaşma araçlarının kullanılma durumları nasıldır?

6. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı; güzel sanatlar liseleri piyano eğitimcileri ve öğrencilerinin müzik dinleme ve paylaşma araçlarını kullanıp kullanmadıklarını tespit etmektir.

7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma;

- 1) Müzik dinleme ve paylaşma araçlarının piyano eğitiminde yararlı olması,
- 2) Bu araçların piyano dersinde yeterli olup olmadığının belirlenmesi,
- 3) Piyano eğitimci ve öğrencileri için daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması,
- 4) Buna benzer çalışmaların kaynak teşkil etmesi ve özgün olması açısından önemlidir.

8. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

- 1) Seçilen araştırma modelinin araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu,
- 2) Veri toplama aracı olarak kullanılan kaynak tarama, görüşme ve anket yöntemlerinin geçerli ve güvenilir olup, araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağladığı,
- 3) Piyano eğitimci ve öğrencileri için müzik dinleme ve paylaşma araçları ile ilgili olarak daha önce herhangi bir çalışmanın yapılmamış olması açısından önemlidir.

9. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma;

- 1) Bu çalışma Kütahya, ve Uşak Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müzik Bölümlerinde piyano dersi alan 11 ve 12.sınıf öğrencileri ile
- 2) Kütahya, ve Uşak Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müzik Bölümlerinde piyano dersini yürüten gönüllü eğitimcilerle,
- 3) Yüksek lisans programı için ayrılan süre ve araştırmacının sağlayabileceği maddi olanaklarla sınırlıdır.

10. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

- Eren Lehimler'in (2012) "Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Bilgisayar Derslerinde Öğretilen Müzik Programlarının ve Yazılımlarının Piyano Eğitimine Katkılarının İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezinde deneysel yöntem kullanılmıştır. Araştırmanın piyano eğitime teknoloji desteğinin sağlayacağı sonucuna varılmıştır. Araştırmada müzik yazılımlarının öğrenciye; ritim algılama, ezgi algılama, nüans terimleri (hız, gürlük, senkop vb.), eserin ritmik ve ezgisel boyutu, müziksel işitme ve yenileme vb. eser içerisinde yer alan müziksel ifade ve tekniklerde katkı sağlayacağı sonucuna varılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, çalışma evreni ve örnekleme, veri toplama araçları ile verilerin çözümlemesi ve yorumlanmasına ilişkin açıklayıcı bilgilere yer verilmiştir.

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Araştırma, genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından durum tespiti için tarama modelini esas alan betimsel bir çalışmadır. Karasar'a (2016; 109) göre tarama modeli: "Geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır."

2. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın eğitimcilere ve öğrencilere yönelik evrenini; Türkiye'deki Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri, örneklemini ise Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi ve Uşak Merkez Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümlerini oluşturmuştur.

3. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırmada 11. ve 12. sınıf piyano öğrencilerine anket formu, piyano eğitimcilerine ise yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır.

3.1. ANKET FORMUNUN UYGULANMASI

"Thomas (1998) anketi (questionnaire) insanların yaşam koşullarını, davranışlarını, inançlarını veya tutumlarını betimlemeye yönelik bir dizi sorudan oluşan bir araştırma materyali olarak tanımlanmaktadır. Diğer veri toplama tekniklerine (görüşme, gözlem) göre farklı bölgelerden çok daha büyük gruplara hızla uygulama olanağının olması ve maliyetinin daha düşük olması gibi avantajları vardır. Cevaplayıcıyı güdülemekte sorunlar yaşanması, daha çok yüzeysel bilgi toplamaya uygun olması ve önceden hazırlanan soruların cevaplanmasının gerekliliği (esn ek olmaması) anketin önemli sınırlılıklarını oluşturmaktadır." (Büyüköztürk vd., 2015; 124)

3.2. YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMUNUN UYGULANMASI

"Yapılandırılmış görüşmede, araştırmacının belirli bir sırayla önceden hazırlanmış olduğu sorular vardır ve genellikle görüşülenden seçeneklerden birini seçmesi istenir. Bu yöntem verinin hızlı kodlanmasına ve analizine, ölçüm kolaylığına ve ardından da araştırmanın kapsamıyla karşılaştırılmasına imkan verir." (Büyüköztürk vd., 2015; 151-152).

Yapılandırılmış görüşme, daha çok ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağı önceden en ayrıntılı biçimde planlanır ve aynen uygulamaya çalışılır. Cevapların denetimi ve sayısallaştırılması kolaydır ancak görüşme tekniğinin esnekliğinden beklenen anlam çıkarma ve içtenliği sağlama olanakları sınırlıdır. (Karasar, 2016; 212)

4. VERİLERİN İŞLENMESİ

Anket formuyla elde edilen verilerin çözümlemelerinde frekans (f) ve yüzde (%) değerlerinden oluşan tablolar kullanılmış, frekans ve yüzde değişim değerlerine birlikte bakılarak genel bilgiler edinilmiştir. Tablolar halinde işlenip ortaya konulan veriler oranlar dikkate alınarak yorumlanmaya çalışılmış, en belirgin veriler üzerinden yorumlar yapılmıştır.

Yapılandırılmış görüşme formları ise nitel araştırma tekniklerinden yararlanılarak analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUMLAR

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırma, “Eğitimcilerin piyano derslerinde müzik dinleme ve paylaşma araçlarının kullanılma durumları nasıldır?” problemi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu probleme bağlı olarak oluşturulan alt problemlere ilişkin bulgular tablolar halinde işlenmiş ve yorumlanmıştır.

Eğitimcilere yöneltilen “**Mezuniyet Durumunuz**” sorusuna yönelik olarak;

Tablo 1. Eğitimcilerin Mezuniyet Durumlarının Dağılımı

Eğitimcilerin Mezuniyet Durumu	Eğitimci Sayısı	
	f	%
Lisans	6	100
Yüksek Lisans	0	0
Doktora	0	0
Toplam	6	100

Araştırmaya katılan eğitimcilerin 6’sı lisans eğitimi almıştır. Uşak ve Kütahya Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müzik Bölümleri’nde piyano dersini verenlerin tümünün lisans düzeyinde eğitim almış eğitimcilerden oluştuğu söylenebilir.

Eğitimcilere yöneltilen “**Lisans Eğitimindeki Çalgınız**” sorusuna yönelik olarak; Eğitimcilerden 2’si cevap vermemiş, eğitimcilerden 2’si piyano, 1’i keman, 1’i gitar cevabını vermiştir.

Eğitimcilere yöneltilen “**Mesleki Kıdem Yılıınız**” sorusuna yönelik olarak;

Tablo 2. Eğitimcilerin Meslekteki Kıdem Durumlarının Dağılımı

Eğitimcilerin Meslekteki Kıdemleri	Eğitimci Sayısı	
	f	%
5-10 Yıl	2	33,3
10-15 Yıl	3	50
15 Yıl ve Üzeri	1	16,7
Toplam	6	100

Araştırmaya katılan eğitimcilerin mesleki kıdem durumlarına bakıldığında 6 eğitimciden 3’ünün 10-15 yıllık, 2’sinin 5-10 yıllık, 1 eğitimcinin ise 15 yıllık eğitim süreçlerin olduğu gözlenmiştir.

Eğitimcilere yöneltilen “**Piyano dersini kaç yıldır yürütmektesiniz?**” sorusuna yönelik olarak;

Tablo 3. Eğitimcilerin Piyano Dersini Yürüttükleri Yılların Dağılımı

Eğitimcilerin Piyano Dersini Yürüttükleri Yıllar	Eğitimci Sayısı	
	F	%
1-5 Yıl	1	16.7
5-10 Yıl	4	66.6

10-15 Yıl	0	0
15 Yıl ve Üzeri	1	16.7
Toplam	6	100

Piyano dersini, 6 eğitimciden yıl bazında en çok yürüten eğitimci 17, en az yürüten eğitimci ise 3 yıllık bir tecrübeye sahiptir. Tabloya genel olarak bakıldığında piyano dersine yönelik çalışmaları iyi bildikleri düşünülmektedir.

Eğitimcilere yöneltilen “**Dersliğinizde hangi teknolojik müzik araçları bulunmakta?**” sorusuna yönelik olarak;

Tablo 4. Eğitimcilerin “Dersliğinizde hangi teknolojik müzik araçları bulunmakta?” Sorusuna Yönelik Görüşleri

Dersliğinizde hangi teknolojik araçları bulunmakta?	Eğitimci Görüşleri
	A: Bilgisayar, İnternet B: Bilgisayar, Ses Sistemi C: Bilgisayar, Cep Telefonu D: Bilgisayar, CD Çalar E: Akıllı Tahta F: Akıllı Tahta

Yukarıdaki tablodan hareketle 4 eğitimcinin dersliklerinde bilgisayarlar, 2 eğitimcinin dersliklerinde ise akıllı tahtalar bulunmaktadır. Tablodan da anlaşılabacağı gibi eğitimcilerin dersliklerinde bilgisayarların daha fazla olduğu görülmektedir.

Eğitimcilere yöneltilen “**Piyano derslerinizde hangi teknolojik araçlardan yararlanıyorsunuz?**” sorusuna yönelik olarak;

Tablo 5. Eğitimcilerin “Piyano derslerinizde hangi teknolojik araçlardan yararlanıyorsunuz?” Sorusuna Yönelik Görüşleri

Piyano derslerinizde hangi teknolojik araçlardan yararlanıyorsunuz?	Eğitimci Görüşleri
	A: Bilgisayar, İnternet B: Akıllı Tahta C: Bilgisayar, Ses Sistemi, Akıllı Tahta D: Bilgisayar, CD Çalar E: Bilgisayar, Cep Telefonu F: Bilgisayar, Cep Telefonu, Tablet

Yukarıdaki tablodan hareketle 6 eğitimciden 5’inin bilgisayardan, 1 kişinin ise akıllı tahtadan yararlandığı görülmektedir. Tablodan anlaşılabacağı gibi eğitimcilerin büyük çoğunluğunun piyano derslerinde bilgisayarlardan yararlandığı anlaşılmaktadır.

Eğitimcilere yöneltilen “**Mezun olduğunuz üniversitede teknoloji odaklı müzik materyallerini kullanmaya yönelik ders aldınız mı?**” sorusuna yönelik olarak; piyano eğitimcilerin 3’ünün ders aldığını, 3’ünün ise ders almadığı görülmektedir. Buradan eğitimcilerin sadece yarısının teknoloji odaklı müzik materyallerini kullanmaya yönelik ders aldıkları anlaşılmaktadır. Bunun yeterli olmadığı ve teknoloji odaklı müzik materyallerinin kullanılmasına yönelik derslerin yeterli olmadığı söylenebilir.

Eğitimcilere yöneltilen “**Eğitimde teknoloji araçlarını kullanmaya yönelik seminer, kurs vb. etkinliklere katıldınız mı?**” sorusuna yönelik olarak; piyano eğitimcilerinden 4’ünün katılmadıklarını, 1’inin ise katıldığını belirtmiştir. 1 eğitimci ise bu soruya cevap vermemiştir.

Bu durumda eğitimcilerin genellikle teknoloji araçlarını kullanmaya yönelik seminerlere, kurslara vb. katılmadıkları anlaşılmaktadır. Eğitimcilerin teknoloji araçlarını kullanmaya yönelik seminer, kurs vb. etkinliklere katılmamalarına ilişkin bir araştırma yapılmasının ve bilgilendirilmelerinin gerekli olduğu görülmektedir.

Eğitimcilere yöneltilen **“Teknoloji araçlarının kullanımı konusunda kendinizi yeterli buluyor musunuz?”** sorusuna yönelik olarak; piyano eğitimcilerinin 4’ünün yeterli bulduğunu, 1’inin yeterli bulmadığını, 1’inin ise kısmen yeterli bulduğunu belirtmişlerdir. Piyano eğitimcilerinin genellikle teknoloji araçlarının kullanımı konusunda kendini yeterli buldukları görüşüne varılmıştır. Eğitimcilerin büyük çoğunluğunun teknoloji araçlarının kullanımı konusunda kendisini yeterli bulduğu bazıların ise yeterli bulmadığı görülmüş, buna ilişkin çalışmaların yapılmasının önemi ortaya çıkmıştır.

Eğitimcilere yöneltilen **“Piyano dersi içeriğinde yer alan teknoloji odaklı kazanımları biliyor musunuz?”** sorusuna yönelik olarak; piyano eğitimcilerinin 4’ünün bilmediklerini, 2’sinin ise bildiklerini belirtmişlerdir. Eğitimcilerin genellikle piyano dersi içeriğinde yer alan teknoloji odaklı kazanımları bilmedikleri anlaşılmaktadır. Teknoloji odaklı kazanımların tanıtılmasına yönelik çalışmaların yapılması gerektiği söylenebilir.

Eğitimcilere yöneltilen **“Nota yazım programlarından hangilerini biliyorsunuz?”** sorusuna yönelik olarak; piyano eğitimcilerinin çoğunlukla Sibelius ve Finale programlarını bildikleri anlaşılmaktadır. Buradan Sibelius ve Finale programlarının en sık kullanılan programlar olduğu görülmektedir.

Eğitimcilere yöneltilen **“Piyano derslerinizde hangi teknolojik araçları etkin olarak kullanabilirsiniz?”** sorusuna yönelik olarak;

Tablo 6. Eğitimcilerin “Piyano derslerinizde hangi teknolojik araçlarını etkin olarak kullanabilirsiniz?” Sorusuna Yönelik Görüşleri

Piyano derslerinizde hangi teknolojik müzik araçlarını etkin olarak kullanabilirsiniz?	
Teknolojik Araçlar	Eğitimci Sayısı
Bilgisayar	5
Akıllı Cep Telefonları	5
Tablet	4
Televizyon	1
Radyo	1
Ses Kayıt Cihazları	4
Müzik Setleri	4
Mp3 Çalar	4

Tablodan anlaşılaacağı gibi bilgisayarlar ve akıllı cep telefonlarını kullanan eğitimcilerin daha fazla olduğu görülmektedir. Televizyon ve radyoyu kullanan eğitimci sayısı ise daha azdır.

Eğitimcilere yöneltilen “**Piyano derslerinizde internet sitelerinden hangilerini etkin olarak kullanabilirsiniz?**” sorusuna yönelik olarak;

Tablo 7. Eğitimcilerin “Piyano derslerinizde internet sitelerinden hangilerini etkin olarak kullanabilirsiniz?” Sorusuna Yönelik Düşünceleri

Piyano derslerinizde internet sitelerinden hangilerini etkin olarak kullanabilirsiniz?	
İnternet Siteleri	Eğitimci Sayısı
Youtube	6
Spotify	2
iTunes	1

Bu tablodan hareketle Youtube internet sitesini etkin olarak kullanan eğitimcilerden tümünün kullandığı görülmektedir. Spotify ve iTunes internet sitelerini etkin olarak kullanan eğitimci sayısı daha azdır.

2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırma, “Öğrencilerin piyano derslerinde müzik dinleme ve paylaşma araçlarının kullanılma durumları nasıldır?” problemi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu probleme bağlı olarak oluşturulan alt problemlere ilişkin bulgular tablolar halinde işlenmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 8. Öğrencilerin Okullarına Göre Dağılımı

Okul Adı	F	%
Uşak Merkez Güzel Sanatlar Lisesi	29	48,3
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi	31	51,7
TOPLAM	60	100

Yukarıdaki tabloya göre araştırmaya katılan 60 öğrenciden %48,3’ü Uşak Merkez Güzel Sanatlar Lisesi’nde, %51,7’si Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi’nde öğrenim görmektedir.

Tablo 9. Öğrencilerin Sınıflarına Göre Dağılımı

Sınıf	f	%
11. Sınıf	30	50
12. Sınıf	30	50
Toplam	60	100

Yukarıdaki tablodan anlaşılacağı gibi araştırmaya katılan öğrencilerin yarısı (%50) 11. sınıfta, yarısı ise (%50) 12. sınıfta öğrenim görmektedir.

Tablo 10. Öğrencilerin Cinsiyetlerine Göre Dağılımı

Cinsiyet	f	%
Erkek	28	46,7
Kız	32	53,3
Toplam	60	100

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 53,3'ü kız, %46,7'si erkektir. Bu tablodan anlaşılabacağı gibi yarıdan fazlasını kız öğrenciler oluşturmaktadır.

Tablo 11. Öğrencilerin “Piyano derslerinizde teknolojik araçlardan yararlanıyor musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Piyano Derslerinizde Teknolojik Araçlardan Yararlanıyor musunuz?					
Evet		Hayır		Toplam	
f	%	f	%	f	%
48	80	12	20	60	100

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 80'i Evet cevabını, %20'si ise Hayır cevabını verdikleri anlaşılmaktadır. Bu tablodan anlaşılabacağı gibi öğrencilerin büyük çoğunluğunun piyano derslerinde teknolojik araçlardan yararlandıkları görüşüne varılmıştır.

Tablo 12. Öğrencilerin “Piyano derslerinizde yararlandığınız teknolojik araçlar hangileridir?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Piyano derslerinizde yararlandığınız teknolojik araçlar hangileridir?									
Bilgisayar		Mp3 Çalar		Tablet		Diğer		Hiçbiri	
f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
25	41,7	7	11,6	10	16,7	20	33,3	12	20

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 41,7'si bilgisayar, %16,7'si tablet, %11,6'sı mp3 çalar, %33,3'ü diğer, %20'si ise hiçbirini işaretlemiştir. Bazı öğrenciler birden fazla seçeneği işaretlemiştir. Tablodan da anlaşılabacağı gibi öğrencilerin çoğunluğunun piyano derslerinde bilgisayarlardan yararlandıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 13. Öğrencilerin “Piyano derslerinizde internet sitelerinden yararlanıyor musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Piyano derslerinizde internet sitelerinden yararlanıyor musunuz?					
Evet		Hayır		Toplam	
f	%	f	%	f	%
52	86,7	8	13,3	60	100

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 86,7'si Evet, % 13,3'ü ise Hayır cevabını vermişlerdir. Bu tablodan anlaşılabacağı gibi öğrencilerin büyük çoğunluğunun piyano derslerinde internet sitelerinden yararlandıkları anlaşılmaktadır.

Tablo 14. Öğrencilerin “Piyano derslerinizde hangi internet sitelerinden yararlanıyorsunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Piyano derslerinizde hangi internet sitelerinden yararlanıyorsunuz?							
Youtube		iTunes		Spotify		Hiçbiri	
f	%	f	%	f	%	f	%
47	78,3	7	11,7	10	16,7	8	13,3

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 78,3'ü Youtube, % 11,7'si iTunes,

%16,7'si Spotify, %13,3'ü ise Hiçbiri cevabını vermiştir. Bazı öğrenciler birden fazla seçeneği işaretlemiştir. Bu tablodan hareketle öğrencilerin büyük çoğunluğunun piyano derslerinden Youtube internet sitesinden yararlandığı anlaşılmaktadır.

Tablo 15. Öğrencilerin “Piyano derslerinizde nota yazım programlarından yararlanıyor musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Piyano derslerinizde nota yazım programlarından yararlanıyor musunuz?					
Evet		Hayır		Toplam	
f	%	f	%	f	%
31	51,7	29	48,3	60	100

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 51,7'si Evet, % 48,3'ü ise Hayır cevabını vermiştir. Tablodan da anlaşılabacağı gibi öğrencilerin yarısından fazlasının piyano derslerinde nota yazım programlarından yararlandığı anlaşılmaktadır.

Tablo 16. Öğrencilerin “Piyano derslerinizde hangi nota yazım programlarından yararlanıyorsunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Piyano derslerinizde hangi nota yazım programlarından yararlanıyorsunuz?							
Sibelius		Finale		Uvertür		Hiçbiri	
f	%	f	%	f	%	f	%
5	8,3	27	45	1	1,7	29	48,3

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 8,3'ü Sibelius, % 45'ü Finale, % 1,7'si Uvertür, %48,3'ü ise hiçbirini seçeneğini işaretlemiştir. Birkaç öğrenci birden fazla seçeneği işaretlemiştir. Bu tablodan anlaşılabacağı gibi piyano derslerinde Sibelius ve Uvertür nota yazım programlarından yararlanan öğrencilerin çok az, Finale programından yararlanan öğrencilerin fazla olduğu fakat nota yazım programlarından yararlanmayan öğrencilerin az farkla daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda bazı öğrencilerin piyano derslerinde nota yazım programlarından yeterince yararlanmadığı düşünülmektedir.

Tablo 17. Öğrencilerin “Piyano derslerinizde teknolojik araçların kullanımını yeterli buluyor musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Piyano derslerinizde teknolojik araçların kullanımını yeterli buluyor musunuz?							
Yeterli Buluyorum		Kısmen Buluyorum		Yeterli Bulmuyorum		Toplam	
f	%	f	%	f	%	f	%
17	28,3	19	31,7	24	40	60	100

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 28,3'ü Yeterli Buluyorum, % 31,7'si Kısmen Buluyorum, % 40'ı ise Yeterli Bulmuyorum seçeneğini işaretlemiştir. Tablodan anlaşılabacağı gibi öğrencilerin çoğunluğunun piyano derslerinde teknolojik araçların kullanımını yeterli bulmadıkları düşünülmektedir.

Tablo 18. Öğrencilerin “Teknolojik araçların kullanımı piyano derslerinizde verimli oluyor mu?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Teknolojik araçların kullanımı piyano derslerinizde verimli oluyor mu?							
Evet		Kısmen		Hayır		Toplam	
f	%	f	%	f	%	f	%
26	43,3	18	30	16	26,7	60	100

Yukarıdaki tablodan hareketle öğrencilerin % 43,3'ü Evet, %30'u Kısmen, %26,7'si ise Hayır cevabını vermiştir. Bu tablodan anlaşılabileceği gibi teknolojik araçların kullanımının piyano derslerinde verimli olduğu düşüncesine varılmıştır.

Tablo 19. Öğrencilerin “Nota yazım ve seslendirme programlarının kullanımı piyano derslerinizde verimli oluyor mu?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

Nota yazım ve seslendirme programlarının kullanımı piyano derslerinizde verimli oluyor mu?							
Evet		Kısmen		Hayır		Toplam	
f	%	f	%	f	%	f	%
28	46,7	13	21,7	19	31,6	60	100

Bu tablodan hareketle öğrencilerin % 46,7'si Evet, % 31,6'sı Hayır, % 21,7'si ise Kısmen cevabını vermiştir. Buna göre öğrencilerin çoğunluğunun piyano derslerinde nota yazım ve seslendirme programlarının verimli olduğu düşüncesine varılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Birinci alt problem yönelik elde edilen verilerin sonuçlarına göre; Eğitimcilerin tümünün lisans mezunu oldukları, lisans eğitiminde piyano, keman ve gitar üzerinde çalıştıkları, eğitimcilerin çoğunluğunun 10-15 yıl çalışma süreçleri olduğunu, piyano dersini çoğunlukla 5-10 yıldır verdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Eğitimcilerin dersliklerinde çoğunlukla bilgisayar olduğu, piyano derslerinde bilgisayarlardan yararlandıkları sonucuna varılmıştır. Eğitimcilerden bazılarının mezun oldukları üniversitede teknoloji odaklı müzik materyallerini kullanmaya yönelik ders aldıkları, bazılarının ise ders almadıkları görülmektedir.

Piyano eğitimcilerinin çoğunlukla piyano dersi içeriğinde yer alan teknoloji odaklı kazanımları bilmedikleri, eğitimde teknoloji araçlarını kullanmaya yönelik seminerler, kurslar gibi etkinliklere katılmadıkları fakat eğitimcilerin teknoloji araçlarını kullanımı konusunda kendilerini yeterli buldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Eğitimcilerin genel olarak nota yazım programlarından Sibelius ve Finale'yi bildikleri, piyano derslerinde teknolojik araçlardan en çok bilgisayarlar ve akıllı cep telefonlarını; internet sitelerinden en çok Youtube'yi etkin olarak kullanabildikleri sonucuna varılmıştır.

İkinci alt problem yönelik elde edilen verilerin sonuçlarına göre; öğrencilerin büyük çoğunluğunun piyano derslerinde internet sitelerinden en çok Youtube; teknolojik araçlardan en çok bilgisayarlardan yararlandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Öğrencilerden bazılarının piyano derslerinde Finale nota yazım programından yararlandığı, bazılarının ise piyano derslerinden nota yazım programından yararlanmadığı görüşüne varılmıştır.

Öğrencilerin çoğunlukla piyano derslerinde teknolojik araçlarının kullanımı konusunda yeterli bulmadıkları görülmektedir.

Piyano derslerinde teknolojik araçların ve nota yazım programlarının kullanımının öğrencilere göre daha verimli olduğu görüşüne varılmıştır.

Öneriler

- 1) Piyano ders saati ek derslerle desteklenmeli
- 2) Piyano ders kitapları ve müfredatları yeniden gözden geçirilmeli, gerektiğinde ders kitaplarında, müfredatlarda değişiklikler yapılmalı,
- 3) Piyano dersi ile ilgili ve bu dersleri destekleyecek teknolojik araçların, nota yazım programlarının ve internet sitelerinin kullanımına yer verilmeli,

4) Eğitimciler ve öğrencilere piyano derslerinde teknoloji araçlardan, nota yazım programlarından, internet sitelerinden yararlanılması konusunda seminerler, çalıştaylar, konferanslar vb. verilmeli,

5) Bu konuya benzer tezler, makaleler, bildiriler vb. çalışmalar artırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Askerova, S. (2002). *Konservatuvar Müzik Eğitiminin Bilimsel ve Eğitsel Temelleri*, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (19.Baskı). Ankara: Pegem Yayınları
- Ercan, N. (2008). *Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler*, Ankara: Sözkese Matbaası
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin Kitabı*, Ankara: Doğu Matbaası
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (30.Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayınları
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar* (2.Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Yengin, A. (2014). *Müzik Teknolojilerinin Örgün Müzik Eğitiminde Kullanılma Durumlarına İlişkin Öğretmen Görüşleri: Burdur İli Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.

İnternet Kaynakları

- Bilgisayar, (b.t.). 25 Mayıs 2017 Tarihinde Erişildi, <https://www.turkcebilgi.com/bilgisayar>
- Gasımoğlu, T. (2010). Piyano Öğrenme ve Öğretme Teknikleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (25), 99-106, Erişim Tarihi: 12 Nisan 2017, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view/1025006125/1025005875>
- Gramofon, (b.t.). 25 Mayıs 2017 Tarihinde Erişildi, <https://www.turkcebilgi.com/gramofon#bilgi>
- İşıkhan, C. (Aralık 2013). Müzikte Teknolojik Süreç ve Süreçteki Değişimiyle Türkiye’de Müzik Teknolojisi Eğitimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 1 (1), 102-111, Erişim Tarihi: 11 Nisan 2017, http://www.asosjournal.com/Makaleler/1300967670_21%20-%20Cihan%20I%C5%9EIKHAN.pdf
- Milli Eğitim Bakanlığı (2006). *Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Dersi Öğretim Programı*, Ankara: Ortaöğretim Genel Müdürlüğü, Erişim Tarihi: 14 Nisan 2017 <http://ogm.meb.gov.tr/belgeler/piyano.pdf>
- Müzik Seti, (b.t.). 25 Mayıs 2017 Tarihinde Erişildi, https://www.turkcebilgi.com/m%C3%BCzik_seti
- Pikap, (b.t.). 11 Nisan 2017 Tarihinde Erişildi, <https://www.turkcebilgi.com/pikap>
- Radyo, (b.t.). 11 Nisan 2017 Tarihinde Erişildi, <https://www.turkcebilgi.com/radyo>
- Tablet Bilgisayar (b.t.). 25 Mayıs 2017 Tarihinde Erişildi, https://www.turkcebilgi.com/tablet_bilgisayar
- Televizyon, (b.t.). 25 Mayıs 2017 Tarihinde Erişildi, <https://www.turkcebilgi.com/televizyon>
- Uslu, M. (Şubat 2013). Müzik Eğitiminin Yaratıcılık Boyutu. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi* 2 (1), 71-80, Erişim Tarihi: 14 Nisan 2017, http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/08a2.mustafa_uslu.pdf.

“SİNEMA TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE MÜZİKAL FİMLERİN DOĞUŞU”

Arş. Grv. İhsan KOLUAÇIK

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
ihskoluacik@gmail.com

Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
dknesrin@hotmail.com

ÖZET

Çoğu zaman teknolojik gelişmeler sanatın estetik sisteminde değişikliğe neden olabilir, bununla birlikte estetik istemlerin yeni bir teknolojiyi gerektirdiği zamanlar da olmaktadır. Çoğu kez de teknolojik gelişmelerin kendisi ideolojik ve ekonomik faktörlerin birleşiminin sonucudur. Bunlardan bağımsız düşünülemez.

Sinematograf ya da sinemaskop teknolojik bir buluş olarak 1890’lı yıllarda dünya tarihindeki yerini almıştır. 1927 yılına kadar film teknolojisi ses kuşağından yoksun olarak var olmuştur. 1927 yılında sesin teknolojisinin sinemaya girişiyle birlikte artık dünya sinema tarihinde bir devrim gerçekleşmiş ve filmler sesli olarak çekilmeye başlamıştır. Bu durum aynı zamanda sinemada yeni bir tür olarak müzikalin doğuşunu da beraberinde getirmiştir.

Müzikal filmler genellikle şarkılı filmlerle karıştırılmış ve içinde şarkı olan her film müzikal gibi görülmüştür. Şarkılı filmler ile müzikal filmleri karıştırmamak gerekir. Şarkılı film kurgusunda şarkı yerleştirilen filmidir. Müzikal filmde anlatının kendisinde müziksellik egemendir ve müzik ve dans filmin ana öğeleri arasında yer almaktadır. İlk sesli filmlerde tür olarak en çok müzikal filmlere rastlanmasının en önemli sebebi, 1929 ekonomik buhranının etkisini giderek artırması ve ekonomik krizin başlamasıdır. Böyle bir ortamda Amerikan seyircisini sinemaya çekmenin en iyi yolu eğlenceli filmlerin çekilmesi olarak değerlendirilmiştir. Sinemanın bu atılımı Broadway’den müzisyen, besteci, oyuncu, yönetmen ve teknisyenlerin Hollywood’a geçmesine neden olmuş, stüdyolar kendi özel müzik dairelerini kurup bunların başına şirketlerin tüm prodüksiyonlarının müzik sorunlarıyla uğraşması amacıyla müzik direktörleri getirtirmişlerdir. Çalışmanın amacı sinemanın ses teknolojisiyle tanışması ve sonrasında müzikal film türünün ortaya çıkış sürecini betimleyici bir biçimde ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Hollywood, ses, teknoloji, müzikal

“TRT ÇOCUK KOROLARININ MEDYA (RADYO VE TELEVİZYON) ARACILIĞIYLA TÜRK MÜZİK EĞİTİMİNE KATKILARI”

Öğr. Gör. Dr. İlknur ÖZAL GÖNCÜ

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD
ilknurgoncu@gmail.com

ÖZET

TRT Çocuk Koroları kurulduğu günden beri Türk Çocuklarının çocuk müziğine ilgi duymasında, şarkıların doğru bir biçimde öğrenilmesinde ve yaygınlaşmasında öncü ve örnek olmuştur. Buna ilaveten, Türk Müzik eğitimine katkıda bulunmuş, ulusal bir çocuk şarkıları dağarcığının oluşması ve gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır. Yetiştirdiği koro elemanlarından bir kısmı müziği meslek edinmiş, eğitimci ya da koro şefi olmuşlardır. Bu koroların seslendirmesi için sipariş veya yarışma yoluyla birçok yeni şarkı bestelenmiştir.

TRT Çocuk Korolarının seslendirdikleri örnek niteliğindeki şarkılar Türk çocuklarına radyo ve televizyon programları aracılığıyla ulaştırılmıştır. Bu sayede birçok çocuk çeşitli nedenlerle evde ya da okulda öğrenemediği şarkıları en doğru biçimde dinleme ve öğrenme şansına kavuşmuş, müzik öğretmeni olmayan okul ve sınıflarda müzik öğretmenlerinin görevini de bir anlamda yerine getirmiştir.

Bu araştırma, TRT Çocuk Korolarının radyo ve televizyon aracılığıyla Türk Müzik Eğitimine katkılarını ortaya koymak, önemini vurgulamak ve geçmişten günümüze işlevini gözden geçirmek amacıyla yapılmış, durum tespitine yönelik betimsel bir araştırmadır. Elde edilen veriler ışığında bu koroların gelecekte de ülkemiz çocuklarına ve Türk müzik eğitimine katkılarının devam etmesi yolunda önerilerde bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: TRT Çocuk Koroları, Medya, Türk Müzik Eğitimi

“THE CONTRIBUTIONS OF (TRT) CHILDREN’S CHOIRS ON TURKISH MUSIC EDUCATION BY MEANS OF MEDIA (RADIO AND TELEVISION)”

İlknur ÖZAL GÖNCÜ, PhD

Gazi University, Faculty of Education
Department of Fine Arts, Music Education Program
ilknurgoncu@gmail.com

ABSTRACT

The Turkish radio and television corporation TRT children’s choirs have been a pioneer and example of the interest of children in children’s music, learning songs correctly, and spreading of the songs since the day it was founded. Moreover, they contributed to Turkish music education and played an active role in the formation and development of a national children’s song repertoire. Some of the chorus members selected music as a profession; became music educators or chorus masters. Many new songs have been composed by order or contest for the vocalization of these choirs.

The exemplary songs of TRT Children’s Choirs are delivered to Turkish children through radio and television programs. In this way, many children have had the chance to listen and learn the songs that they could not learn at home or in school accurately for various reasons. Furthermore, they fulfilled the task of music teachers in schools and classes without music teachers.

This research is a descriptive research aimed at presenting the contributions of TRT Children's Choirs to Turkish Music Education through radio and television, emphasizing their importance and reviewing their functions from past to present. In the light of the obtained data, it is suggested that these choirs should continue to contribute to Turkish music education and our country children in the future.

Key words: TRT Children's Choirs, Media, Turkish Music Education

Giriş

İnsan yavrusunun seslerle tanışması dolaylı yoldan anne karnında, doğrudan da doğar doğmaz karşılaştığı çevre yoluyla olur. Bundan sonra yaşamının her döneminde ve her alanında iç içe olacağı müzikle bu ilişkisi ölene kadar sürer. İnsanın varoluşundan beri ses çıkarmayı önce bir iletişim yolu olarak kullanmış, daha sonra da bu sesleri ahenkli bir şekilde kullanma çabası içerisine girmiştir. İnsanın sesi en doğal çalgısıdır. Ses organımız müzik yapma ve yaratmada en kolay ve en kullanışlı araçtır. Şarkılar ise duygu ve düşüncelerimizi ifade etmede en etkili yoldur. Şarkılar bireysel ya da toplu halde söylenebilir. Toplu söyleme biçiminin uygulama yerleri korolardır.

Kısa ve özlü bir tanımla koro; sayısal oluşum, ses türü, ses kapasitesi ve tını bakımından dengeli, belirli bir modele göre yapılandırılmış, tek veya çoksesli koro eserlerini seslendirme, yorumlama amacıyla bir araya gelen ve etkinlikleriyle toplumun kültür-sanat yaşamına katkıda bulunan örgütlü bir ses topluluğudur (Çevik, 2013:12).

Koroların Sınıflandırılması:

Genel Olarak

Tek sesli Korolar, Çoksesli Korolar

Üyelerine Göre Koro Türleri

Kadın Koroları, Erkek Koroları, Karma Korolar, Çocuk Koroları

Kuruluş Amaçlarına Göre Koro Türleri

Profesyonel (Mesleki) Korolar, Amatör (Özengen) Korolar, Eğitim Amaçlı Korolar

Çocuk koroları, bir toplumun müzik yaşamını temelden etkileyen ve bu yaşama süreklilik getiren önemli kuruluşlardır (Egüz, 1991:132)

Çocuklar için şarkı söylemek adeta bir ihtiyaçtır. Her çocuk eğer fiziksel bir sorunu yoksa şarkı söyleme isteklidir. Korolarda çocuklar arasında sosyal kaynaşma, iletişim sağlanır, grup disiplini ve grup çalışması bilinci oluşur. Çocuk koro içinde şarkı söylerken sesini kullanmayı, denetlemeyi kavrar. Arkadaşlarıyla uyum içinde olmayı öğrenir. Doğru ve temiz seslerle şarkı söyleme becerisi kazanır. Böylece birlikte iş yapmanın, toplumla uyum içinde olmayı gerektirdiğini kavrar (Sun, 1993:33).

Çocuklar koroda, kendini dinlettirme ve kabul ettirme, başkalarını dinleme ve kabul etme, iş bölümü ve iş birliği yapma, toplulukta görev alma sorumluluğu ve disiplin gibi toplumsal davranışlar kazanırlar. Korolar, en kolay ve en çabuk oluşan müzik topluluklarıdır. Bu nedenle bütün toplumlarda genel olarak en etkin ve en yaygın müzik topluluklarıdır.

Koroları oluşturan bireyler ve korolar, müzikle birlikte aldıkları iyi alışkanlıklarını çeşitli yollardan topluma da yansıtırlar. Bu nedenle korolar, toplumun yalnız müzik kültürünün gelişmesine yardımcı olmakla kalmazlar, o toplumun genel eğitimine de iyi yönde katkıda bulunurlar (Yener, 2001:85).

Koro eğitimi kendine özgü bir eğitim olarak iş görürken bireysel ve toplu ses eğitimi ya da bireysel ve toplu ses eğitimini olumlu etkiler. Bunun yanı sıra müziksel işitme, okuma, yazma,

beğenme, yaratma, bilgilenme, eşleştirme- değerlendirme ve iletişim - etkileşme eğitimlerine de önemli olanak, yardım ve destek sağlar. Ayrıca müziksel çalma eğitimine de anlamlı katkılarda bulunur (Uçan, 2001:30).

İster, profesyonel (mesleki) korolar olsun, ister amatör (özengen) korolar olsun, isterse de eğitim amaçlı koroların hepsi genel müzik eğitimine büyük katkılarda bulunurlar. Koroya çocuk yaşlarda başlamak doğru, bilinçli ve disiplinli bir müzik eğitiminin temelini atmaktır. Kendilerini müzik kültürü ve beğenisi yönünden geliştirmek, serbest ve özgür zamanlarını müzik sanatıyla değerlendirmek isteyen amatörlerin oluşturduğu topluluklara amatör (özengen) korolar denir. Bunlar radyo, televizyon, Kültür Bakanlığı, üniversiteler, sivil toplum örgütleri, kültür merkezleri veya özel kuruluşların kurduğu çocuk ve gençlik korolarıdır (Çevik, 2013:14). Türkiye’de özengen çocuk korolarının kurulmasına ve yaygınlaşmasına öncülük eden kurum TRT olmuştur.

Bu araştırma, TRT Çocuk Korolarının radyo ve televizyon aracılığıyla Türk Müzik Eğitimine katkılarını ortaya koymak, önemini vurgulamak ve geçmişten günümüze işlevini gözden geçirmek amacıyla yapılmış, durum tespitine yönelik betimsel bir araştırmadır. Araştırma, TRT Çoksesli Çocuk Korosu ile sınırlandırılmıştır.

TRT ÇOCUK KOROLARI

TRT’nin Çoksesli, Halk Müziği ve Sanat Müziği Çocuk Koroları vardır. TRT Radyo Çocuk Korolarının 803 adet seslendirilmiş repertuar şarkısı bulunmaktadır. TRT Radyo Çoksesli Çocuk Koroları, ülkemiz çocukları arasında ortak bir söyleme biçimi ve ortak bir repertuar oluşturmak amacıyla kurulmuştur. Korolara katılmak için yapılacak sınav tarihleri itibariyle; 7 veya 8 yaşında olmaları, gelişmeye elverişli kaliteli bir sese ve eğitimi yürütebilecek yeterli düzeyde bir müzik kulağına ve belleğine sahip olmaları, sınava katılacakları şehirde ikamet etmeleri yeterlidir.

TRT Çoksesli Amatör Koroları TRT Müzik Dairesi Başkanlığı tarafından koordine edilmektedir. Radyo Müdürlüğü bünyesinde çalışılmaktadır (<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler>).

TRT Ankara Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu

1978 yılında kurulan Ankara Televizyonu Çocuk Korosu ile 1979 yılında kurulan Ankara Radyosu Çocuk Korosu, 1981 yılında birleşerek TRT Ankara Çocuk Korosu adı altında çalışmalarına başlamıştır. TRT Çocuk korolarının kuruluşunda çok büyük emeği geçen eğitimci Saip Egüz’dür. Ankara Radyosu Çocuk Korosu çalışmalarına Gülşen Şimşek ve Taner Solukçu ile başlamıştır. Ankara Televizyonu Çocuk Korosu ise çalışmalarına Sevim Ünal ve Saadetin Ünal ile başlamıştır. Kısa sürede üretime geçen koro, radyo ve televizyon yayınlarında yer alarak, Ülkemizde çocuk müziği konusunda büyük boşluğu doldurmuş, ayrıca benzer çocuk korolarının kurulmasına öncü ve örnek olmuştur.

TRT Ankara Radyosu Çoksesli Çocuk Korosunda ilerleyen yıllarda Müzeyyen Demirci, Salih Aydoğan, Suna Çevik, Fatma Bildiren ve Demet İlik eğitici olarak hizmet vermişlerdir. Şu andaki eğitimcileri : Süreyya Çağlar, Fulya Gedikli, Nilüfer Tatman ve piyanist Güler Demirova Györffy’dır.

TRT Ankara Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu, Radyo ve Televizyon programlarının yanı sıra çeşitli eğitim ve kültür kurumlarında konserler vermiş ve Uluslararası “Joy of Europe” çocuk şenliğine, ayrıca Avrupa Yayın Kurumunca her yıl düzenlenen “Let The People Sing” Koro yarışmasına da band kaydı ile katılmıştır. 1997 yılında düzenlenen Polifonik Korolar Şenliğinde “Artikülasyon-Diksiyon-Anlaşılabilirlikte Başarı Ödülü” ile 2003 yılında 8.Polifonik Korolar Şenliği’ne katılan koro, “Homojenlik, Koro Tınısı ve Entonasyon” ödülü almıştır. Koro yurt dışında yapılan (Arnavutluk, Yunanistan, Portekiz) çeşitli yarışma ve festivallerde ülkemizi

temsil ederek Portekiz’de dünya birinciliği Arnavutluk’ta jüri özel ödülü kazanmıştır (<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler>).

TRT İstanbul Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu

TRT’nin ilk kurulan Çocuk Korosundan biri olan TRT İstanbul Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu, 1978 sonlarında kurulmuş, 1979 başında eğitime başlamıştır. Koro ilk çalışmalarına Cenân Akın, Yücel Elmas ve piyanist Nuran Atakır ile başlamıştır. Şef Süeda Şanver, Piyanist Nazan Akın, eğitici Tuğba Ertan ile 2016 yılı Ekim ayına dek görev yapan kadro, Şef Süeda Şanver’in emekliliğe ayrılması neticesinde Şef Tuğba Ertan, Piyanist Öğretim Görevlisi Nazan Akın ve Eğitimci Tümay Akkurt’dan oluşan yeni kadrosu ile çalışmalarına devam etmektedir. TRT İstanbul Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu, Uluslararası İstanbul Festivali’ne, Yugoslavya’da Belgrad “Joy Of Europe”a 2 defa, Bulgaristan’da “Altın Horoz Çocuk Koroları Şenliği”ne, Portekiz’de “Dos Cantores Peguenos” Çocuk Şarkıları Yarışması’na 2 defa, Atina Balkan Dostluk Birliği Çok Uluslu Korosu ile “Herodio Konseri”ne katılmıştır. 23 Nisan TRT Uluslararası Çocuk Şenliği’ne, Antalya- Demre “Noel Baba Barışa Çağrı Etkinlikleri”ne 2 defa, Ankara-İstanbul-İzmir Popüler Çocuk Şarkıları Yarışmaları’na iştirak etmişlerdir. Ayrıca, Radyo ve TV’de yayınlanan “Birlikte Söyleyelim” adlı 13 şarkılık Şarkı Öğretimi programına, Okul Öncesi Çocukların solistliğini yaptığı TV Eğitim Müziği Dağarı Programına, Orkestra Eşliği ile canlı olarak 13 programlık TV kaydına katılmışlardır. TBMM , Kültür Sanat ve Yayın Kurulu ile Raks Eğitim ve Sanat Vakfı’nın Unicef yararına hazırlattıkları ve ilk olarak Amerika’da yayınlanan Dünya Çocuk Şarkısı’nı Türkçe ve İngilizce olarak seslendirmiş ve ödül almasına katkıda bulunmuştur. Polifonik Korolar Derneği, Koro Hizmet Ödülü almıştır (<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler>).

TRT İzmir Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu

TRT İzmir Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu 1983 yılında kurularak, çalışmalarına başlamıştır. TRT Çocuk Korolarının kuruluş amaçlarına uygun olarak ortak bir repertuar ve ortak bir söyleme biçimi oluşturan koro, kısa sürede üretime başlamış ve çok sayıda eser kaydı gerçekleştirmiştir. TRT İzmir Radyosu Çoksesli Çocuk Korosunda Reyhan Öney, Nural Altar, Cemil Genç, İhsan Korkmaz, Hülya Şahin, Zibelhan Dağdelen, Ayşe Öktenoğlu Kuduğ eğitici olarak hizmet vermişlerdir.

TRT İzmir Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu’nun şu andaki eğitimcileri Müge Özel, Selda Aras, piyanist Emine Filiz Dürük’dür. TRT İzmir Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu radyo ve televizyon programlarının yanı sıra çeşitli eğitim ve kültür kurumlarında verdiği konserlerle İzmir’de bu daldaki ihtiyacı büyük ölçüde karşılamıştır. Koro, 2006 yılında Bulgaristan’ın Gorna kentinde düzenlenen IV. Uluslararası Dağ Şarkıları Festivalinde birincilik ödülü almıştır. Ayrıca çeşitli yıllarda katıldığı Polifonik Korolar Şenliğinde, Entonasyon- Homojenlik ve Koro Tınısı Başarı Ödülü, Nevit Kodallı Özendirme Ödülü, Çocuk Şarkıları Yorumlamada Başarı Ödülüne layık görülmüştür. TRT İzmir Radyosu Çoksesli Çocuk Korosunun, Çocuk Müzikleri Repertuarında yaklaşık 150 seslendirilmiş eseri bulunmaktadır (<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler>).

TRT Trabzon Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu

TRT Çoksesli Çocuk Korolarına 1996 yılında kurulan TRT Trabzon Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu da katılmıştır. Kuruluşlarından çok kısa bir süre sonra üretime geçmiş ve Kurum yayınlarında da etkin bir biçimde yer almaya başlamıştır. Korolar Ulusal etkinliklerinin yanı sıra TRT Trabzon Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu Eğitimcileri: Dilek Dinçer, Müzeyyen Gökdemir ve Ayşegül Ergene’dir.

2011 yılında gerçekleşen Popüler Çocuk Şarkıları yarışmasının 7.’si TRT Trabzon Çoksesli Çocuk Korosu’nun ev sahipliğinde Trabzon ilinde gerçekleşmiş ve TRT Çocuk

Kanalından canlı yayınlanmıştır. TRT Trabzon Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu Karadeniz yöresine ait eserlerin düzenlemeleri ile TRT Çocuk şarkıları repertuarına eserler katmışlardır. Uluslararası festivallere katılımları ile de ülkemizi başarı ile temsil etmişlerdir. TRT Trabzon Radyosu Çocuk Korosu kuruluşundan günümüze kadar, başta Trabzon olmak üzere çevre illerde ve ilçelerde çok sayıda konserler vermiştir (<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler>).

Sonuç

Elde edilen bilgiler ışığında aşağıdaki sonuçlara varılmıştır.

TRT Çoksesli Çocuk Koroları Ankara, İstanbul, İzmir olmak üzere 4 ilimizde Radyo Müdürlüklerine bağlı olarak kurulmuştur.

Bu korolar ülkemiz çocukları arasında ortak bir söyleme biçimi ve ortak bir repertuar oluşturmak amacıyla çocuk koroları kurulmuştur. TRT Çocuk Korolarının seslendirdikleri örnek niteliğindeki şarkılar Türk çocuklarına radyo ve televizyon programları aracılığıyla ulaştırılmıştır. Bu sayede birçok çocuk çeşitli nedenlerle evde ya da okulda öğrenemediği şarkıları en doğru biçimde dinleme ve öğrenme şansına kavuşmuş, müzik öğretmenini olmayan okul ve sınıflarda müzik öğretmenlerinin görevini de bir anlamda yerine getirmiştir.

TRT Çocuk Koroları kurulduğu günden beri Türk Çocuklarının çocuk müziğine ilgi duymasında, şarkıların doğru bir biçimde öğrenilmesinde ve yaygınlaşmasında öncü ve örnek olmuştur.

Buna ilaveten, Türk Müzik eğitimine katkıda bulunmuş, ulusal bir çocuk şarkıları dağarcığının oluşması ve gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır.

Yetiştirdiği koro elemanlarından bir kısmı müziği meslek edinmiş, eğitimci ya da koro şefi olmuşlardır. Bu koroların seslendirmesi için sipariş veya yarışma yoluyla birçok yeni şarkı bestelenmiştir.

Öneriler

TRT Çocuk Korolarının başka illerde de kurularak daha çok çocuğa ulaşılması,

Hem TRT, hem de diğer özel kanallar da çocuk ve gençlik korolarına yer verilmesi,

Düzenli televizyon ve radyo programlarıyla çocuklara doğru biçimde çocuk şarkıları öğretilmesine katkıda bulunulması,

Farklı illerde konser etkinlikleri yapılması,

TRT Çocuk Korolarının seçmelerinin her yıl yapılarak bunların daha iyi duyurulması önerilmektedir.

Kaynaklar

Çevik, S. (2013). Koro Eğitimi ve Yönetimi, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara

Egüz, S. (1991). Toplu Ses Eğitimi, Ayyıldız Matbaası, Ankara

<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler>

Sun, M. (1993). Okulöncesi Eğitimde Müzik, Müzik Eserleri Yayınları, İzmir

Uçan, A. (2001). “İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri”, I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu Kitabı, Sevda Cenap And Vakfı, Ankara

Yener, S., (2001). “Türkiye’deki Koro Çeşitleri ve Müzik Toplum Etkileşiminde Koro Müziğinin Rolü” I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu Kitabı, Sevda Cenap And Vakfı, Ankara

“DIŞ MERKEZLİ BİR SIRA DIŞILIK: EKSANTRİSİTE”

İsmet KARADENİZ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
ismetkaradeniz@outlook.com

ÖZET

Özellikle J. S. Bach yorumculuğu ile ünlenen Kanadalı piyanist Glenn Gould’un repertuarı, William Byrd, Orlando Gibbons gibi Barok-öncesi bestecilerin eserlerinden, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith gibi 20. yüzyıl isimlerinin eserlerine kadar geniş bir dönemden örnekler taşımaktadır.

İcralarındaki teknik kusursuzluğa övgülerin yanında, Gould’un, “aykırı” kabul edilebilecek yorum özellikleri hakkında çeşitli spekülasyonlar türemiştir. Önemli bir kısmı Mozart yorumları hakkında olan bu spekülasyonlar, muhtelif yayınlarda, Gould’un, “Mozart’ın kötü bir besteci olduğu iddiasını ispatlama çabası” şeklinde yer almıştır.

Radikal yaklaşımlarına birçok yorumunda rastlayabildiğimiz Gould’un, herhangi bir gerekçesi olmaksızın alışlageldik yorumları hiçe sayar nitelikte kayıtlara imza atmış olması ne derecede mümkündür? Gould gibi, müzikalitesinden şüphe edilemeyecek titizlikte bir virtüözün yorumlarındaki “farklı”lıklar, ne tür gerekçelerle anlamlandırılabilir?

Bu çalışmada; W. A. Mozart ve J. S. Bach’tan seçilen dört eserin genel kabul gören yorumları, Gould’un kayıtlarıyla karşılaştırılacak, medyadaki yansımalarından örnekler sunulurken, yorumlardaki farklı bakış açılarının olası sebepleri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Glenn Gould, W. A. Mozart, J. S. Bach, yorum, müzik performansı

ECCENTRICITY

ABSTRACT

The repertory of Canadian pianist Glenn Gould who is especially renowned for his J. S. Bach interpretations, covers examples ranging from the pieces of Pre-Baroque composers like William Byrd and Orlando Gibbons to the compositions of 20th century names like Arnold Schoenberg and Paul Hindemith.

Besides the appreciation of the technical perfection in his performance, a number of speculations arouse concerning Gould’s interpretation features which could be accepted as “divergent”. These speculations, many of which are concerned about his Mozart interpretations, appeared in various critiques as “an effort of Gould to prove the claim that Mozart was a bad composer”.

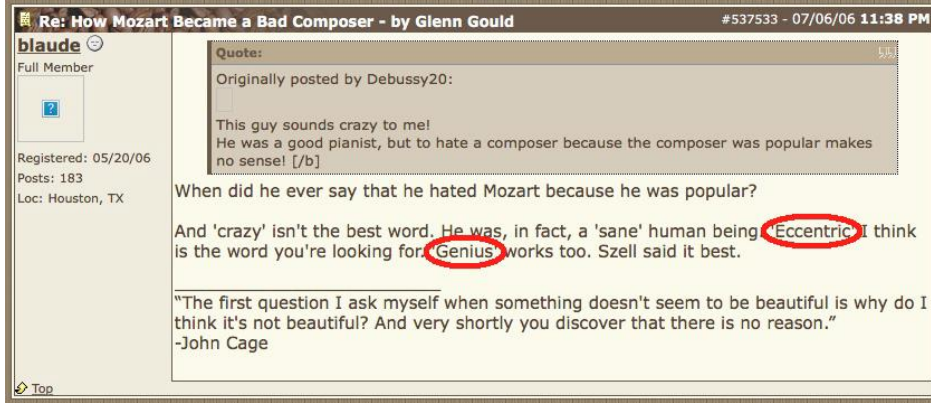
How much is it possible for Gould, whose radical approach can be observed in his many interpretations, to make records ignoring the conventional interpretations without a legitimate reason? How can the “differences” in the interpretations of such a meticulous virtuoso of unquestionable musicality as Gould be understood?

In this paper, the widely accepted interpretations of the four compositions selected from W. A. Mozart and J. S. Bach will be compared to the recordings by Gould and the probable reasons of his different interpretational approach will be considered in light of the reflections in media.

Keywords: Glenn Gould, W. A. Mozart, J. S. Bach, interpretation, music performance

EKSANTRİK KARŞILAŞMALAR

Görsel 1. Bir yorum (Blaude, 2006)



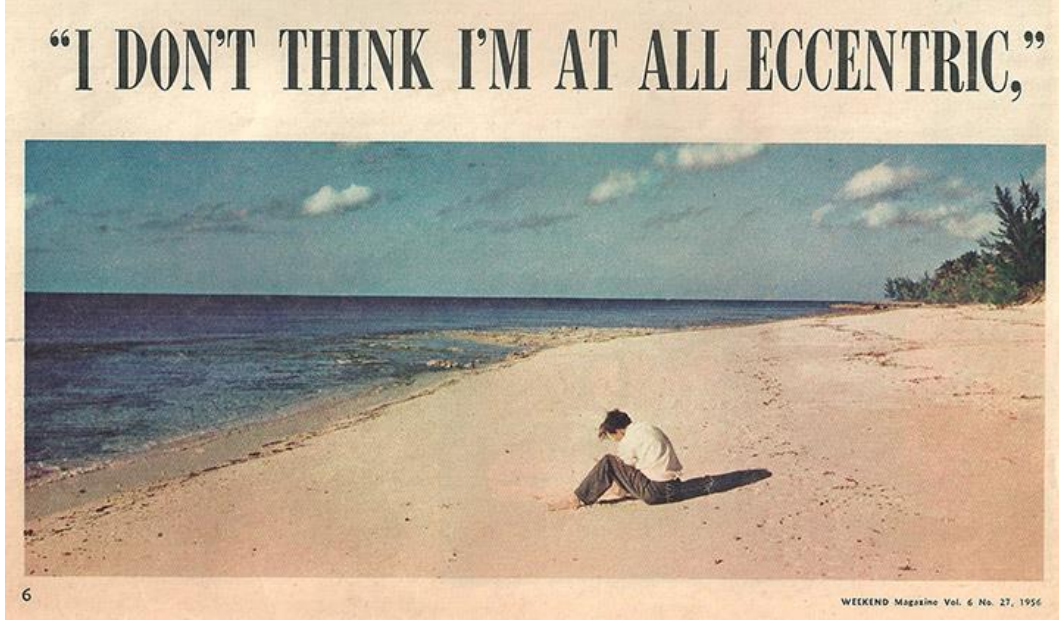
Glenn Gould'un, 1968 yılında Amerikan televizyon kanalı PBL'de sunduğu, “*Mozart Nasıl Kötü Bir Besteci Oldu?*” başlıklı konuşmasının metni üzerine “forum.pianoworld.com” sitesindeki bir tartışma ve bu tartışmada, kendisinin, eksantrik, dâhi gibi sıfatlarla savunulduğu, arkası gelmeyen yorumlar...

Görsel 2. Bir başlık (Mazarp, 2009)



Gould'un, Beethoven'in *Appassionata Sonatı*'nın, “youtube.com”a, özellikle, sıra dışı tempo tercihinden dolayı “*Appassionata Skandalı*” başlığıyla yüklenen, 1967 tarihli ses kaydı...

Görsel 3. Bir haber (Carroll, 1956:6)



Glenn Gould'un, 1956 tarihli *Weekend Magazine* dergisinde yayınlanan röportajına uygun görülen "O Kadar da Eksantrik Olduğumu Düşünmüyorum" başlığının, kendisinin gayet eksantrik bir fotoğrafıyla birlikte sunulduğu bir haber, belki de bir reklam...

Eksantrik: Sıra Dışı / Dış Merkezli

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, Gould'un eksantrikliği, yalnız müzikseverler veya müzik profesyonelleri için değil, televizyon, gazete, dergi ve internet gibi medya araçlarını kullanan herkes için kolaylıkla ulaşılabilir bir bilgi, sıklıkla karşılaşılabılır bir yorum olmuştur. Eksantrik sözcüğünün "sıra dışı" anlamına geldiği bilinmekle birlikte, bu anlamdan türeyen ve matematikte kullanılan bir anlamı daha bulunmaktadır: "dış merkezli".

Gould'un, piyanistik yorumlarını süsleyen ve "aykırı" olarak nitelenebilecek tercihlerindeki gerekçelerin tümünde "kendi dışında bir odağı" olma ihtimali göz önünde bulundurulduğunda, kendisi için, her iki anlamın da "birbirinden uygun" olduğu tahmin edilebilmektedir.

Denilebilir ki, Gould, tüm yorumlarını, ilk bakışta aykırı görülen, ancak gerekçeleri incelendiğinde son derecede tutarlı ve özel birtakım detaylarla donatmıştır. Bunlara örnek olarak, Gould yorumlarının en çok konuşulduğu iki besteciden örnekler vermek yerinde olacaktır: W. A. Mozart ve J. S. Bach.

SIRA DIŞI YORUMLARIN DIŞ MERKEZLİ SEBEPLERİ

Bu bölümde, kayıtlar üzerinden yapılacak olan performans analizleri ile birlikte, Gould'un yorumları, Alfred Brendel, Mitsuko Uchida, Sviatoslav Richter ve Karl Richter'in yorumlarıyla karşılaştırılarak, seçilen dört eser üzerinden, Gould'un "aykırı" yorumlarının olası sebepleri anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

KV 331 - Asimetri

W. A. Mozart'ın, 331 eser sayılı, *II. Piyano Sonatı*'nın ilk ölçülerinin, dünyaca ünlü piyanist Alfred Brendel yorumu, hız tercihi bakımından pek çok otorite için kabul edilebilir niteliktedir (Mozart, 1975). Aynı eser Gould'dan dinlenildiğinde (Mozart, 1994b), tempo seçimindeki aşırı

yavaşlık hemen fark edilmektedir. İlk muvmanı niteleyen *Andante grazioso*, Gould tarafından andante sınırlarının gerisine çekilmiş, böylelikle *Tema* neredeyse bir “adagio”ya dönüşmüştür.

Nota 1. W. A. Mozart, Piyano Sonatı, Nr. 11, KV 331, La Majör, I. Tema con variazioni, ö⁵¹1-18 (Mozart, 1783:2)

TEMA.
Andante grazioso.



Gould’un yorumundaki detayın fark edilebilmesi için, eserin başından itibaren ilerleyen 4’er ölçülük setlere dikkat edilmesi gerekmektedir. İlk röprize kadar ö1 ve ö5’te başlayan 4’er ölçülük grupları, röprizden sonra ö9 ve ö13’te başlayan 4 ve 6 ölçülük gruplar takip etmektedir. Simetrik bir bütünlük düşüncesiyle 4+4+4+4 biçiminde olması beklenen tema, sona eklenmiş bir +2 ölçü ile asimetrik hale gelmektedir. Dolayısıyla, ö13’te başlayan son 4 ölçülük grup, sol eldeki kadansla birlikte ö16’da - beklenildiği gibi - sonlandığı halde, sağ elde +2 ölçülük bir uzatma ile devam ettikten sonra ö18’de sonlanmaktadır ve bu durumun yarattığı asimetri, notada açıkça görülebilmektedir.

Mozart’ın *Andante grazioso* ifadesi ile yazdığı *Tema*’yı, Gould, söz konusu asimetriyi göz önünde bulundurularak ağırlaştırmıştır. Coelho’ya göre (1993:928) *Tema*’nın bu denli ağır yorumlanması, asimetrinin algılanmasını zorlaştırmaktadır. Bu yaklaşımın yanı sıra Gould, ö15’te görülen *sf* den sonraki *p* ifadesini de kullanmayarak, ö15-18 arasında “4 ölçülük bir *forte* grup” oluşturmaktadır ki [4+4+4+2+4], bu da eserin başlangıcından itibaren ağır tempoya rağmen duyulagelen 4’er ölçülük setlerin devam ettiği hissini vererek, +2 ölçülük asimetrinin fark edilmesini neredeyse tamamen ortadan kaldırmaktadır.

KV 279 - Alışılmadık Bir Eğlence

Mozart’ın, *I. Piyano Sonatı*’nın sonat-allegro formundaki III. muvmanında da yine hız terimi kaynaklı benzer bir yaklaşım söz konusudur. *Allegro* ifadesi ile yazılmış olan bu muvmanın, ünlü Japon piyanist ve şef Mitsuko Uchida yorumu (Mozart, 1985) genel kabul gören bir tempo çerçevesi içerisindedir. Mozart’ın el yazısındaki *Allegro* ifadesinin “netliğine” karşın, Gould’un (Mozart, 1994a), bu muvmanı, allegro sınırlarının çok üstünde, “presto”ya yakın bir hızda yorumladığı dikkat çekmektedir.

⁵¹ Ölçü numarası.

Nota 2. W. A. Mozart, *Piyano Sonatı, Nr. 1, KV 279, Do Majör, III. Allegro*, ö0-26 (Mozart, 1774:3)



Gould'un, Mozart'ın kötü bir besteci olduğuna dair açıklamaları ve “bu düşüncesini desteklemek için Mozart'ı kötü yorumladığı” şeklindeki spekülasyonlar Gould takipçilerince bilinmektedir, ancak Gould'un teknik açıdan kusursuz yorumları, “dâhi” olarak nitelenen bir piyanistin olası gerekçelerinin anlaşılabilmesi için, çok daha derinlikli bir incelemeyi hak etmektedir.

Gould için sonat, kendisiyle 1976 yılında yapılan söyleşide de açıkça belirttiği üzere, “klişe” sözcüğü ile eşdeğerdir (Monsaingeon, 1989:38). Gould, Mozart dönemi müziğinin, Barok Dönem'in içinden çıkmak zorunda olduğunu bildiğini, ancak neden, yalnız “sonat formu”nun bu kadar rağbet gördüğünü anlamakta zorlandığını belirtmektedir (Monsaingeon, 1989:37). “Eğer Do Majör tonalitede, ikinci temanın Sol Majör'de geldiği bir sonatla 999 kez karşılaşırsan, özellikle de, bu temaya, dominantın dominantı gibi alışıldık armonik rutinler üzerinden ulaşılıyorsa, bu kendi başına büyük bir şey olmaktan çıkar” (Monsaingeon, 1989:38) diyen Gould'un, eserlerin, dönemindeki gibi “başlı başına büyük bir şey” halinde sunabilmek için, artık, bu “alışıldık rutinlerin dışında bir şey”lere ihtiyaç duyduğunu göstermektedir.

Mozart'ın kötü bir besteci, sonat formunun ise klişelerden ibaret olduğunu düşündüğü halde “Mozart'ın tüm sonatlarını neden kaydettiği” sorusuna ise, “eğlenceli dizi ve arpejlerinden dolayı” cevabını vermektedir Gould (Monsaingeon, 1989:33). Dolayısıyla, *Allegro*'nun “presto”ya yakın bir hızda icra edilmesi, Gould için basitçe “alışılmadık bir eğlence”ye indirgenebilmektedir. Bu yaklaşım, Gould için, Mozart'ın, günümüzde ölü bir klişe olarak yorumlanmasındansa bir anlamda “yaşamasi” için gereklidir.

Barok Dönem'den türeyen Mozart müziğinin, Barok geleneklerden uzak kalamayacağını bilincinde olan Gould, dönem anlayışına uygun düşüncelerle birlikte, Monsaingeon'un, bu yorumları açıklar nitelikteki tespitini doğrulamaktadır: “18. yüzyıl müziğine doğaçlama unsuru katmak” (Monsaingeon, 1989:35).

BWV 846 - Noktaların Oluşturduğu Çizgiler

Gould'un, yorumlarıyla, 18. yüzyıl müziğine katmak istediği doğaçlama unsuru ve Barok vurgusu, Barok Dönem yorumlarına da bir noktaya kadar açıklık getirmektedir. J. S. Bach'ın 846 katalog numaralı *Do Majör Prelüd*'ünün Sviatoslav Richter yorumu (Bach, 1994a), 1722 tarihli bir eserin “piyanistik” icrası olarak gayet kabul görür niteliktedir. Günümüzde notaya bağlı kalınarak icra edilmesinde bir sakınca bulunmayan bu eserde, Gould (Bach, 1993), yatay armoni oluşturan akor yapısının her “en tiz” sesinde kontrapuntal bağlantıyı kesip armoninin seslerine yeni bir çizgiyle tekrar başlamaktadır.

Nota 3. J. S. Bach, *Prelüd & Füg, BWV 846, Do Majör, Prelüd, ö1-9 (Bach, 1722:1)*

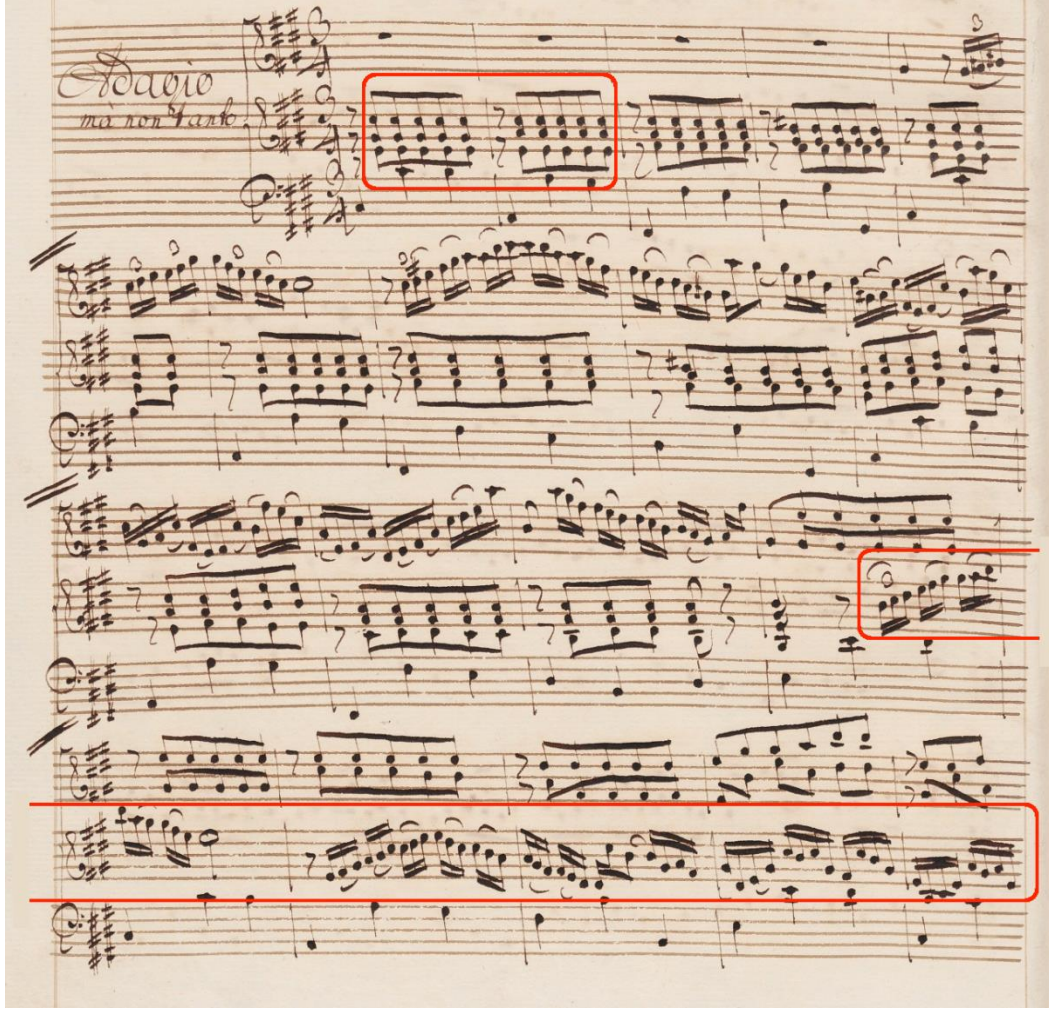


Gould'un, ö1'de sol5, ö2'de ise la5'e eklediği ve bu kurala göre devam eden "staccato"lar, söz konusu kontrapuntal çizginin görünürlüğünü artırmak için kullanmayı tercih ettiği noktalar olarak anlaşılabilmektedir.

BWV 1016 - Çizgisel Yapı ve Bütüncül Yaklaşım

Gould'un, yatay armoni konusuna ilişkin farklı bir yaklaşımı daha, yine J. S. Bach'ın, 3. *Keman Sonatı*'nın III. muvmanında karşımıza çıkmaktadır. Leonid Kogan ve Karl Richter'in yorumunda (Bach, 1973), klavsen partisinde, notaya bağlı kalınarak, ö1-12 arasında görülen dikey armoni yapılarının birebir icra edilmesi, yine kabul görür bir yorum niteliği taşımaktadır. Ancak Gould'un bu esere de katacağı bir "şey" bulunmaktadır:

Nota 4. J. S. Bach, *Keman Sonatı, Nr. 3, BWV 1016, Mi Majör, III. Adagio ma non tanto*, ö1-18 (Bach, 1717-1723:7)



Notada görüldüğü üzere, ö13'te başlayan çizgisel yapı, armoniyi oluşturan seslerin aynı anda gelmediği bir doku yaratmakta ve - bugünün bakış açısıyla - ilk 12 ölçüdeki yapıya tezat oluşturmaktadır. Gould, bu bütünlüğü sağlamak adına ve "Bach'ın döneminde, dikey ve yatay armoniler arasındaki bağlantının bilinmediği" (Monsaingeon, 1989:36) gerekçesiyle, ö12'ye kadar olan ve dikey armoni oluşturan akorları "kırarak" icra etmekte, böylelikle eserin tümünde yatay armoni kullanma olanağı sağlamaktadır. Laredo ile gerçekleştirdiği kayıtta, Gould (Bach, 1994b), bu eserin ilk ölçülerinde yer alan akorları, dönemin geleneğinde zaten var olan ufak bir "doğaçlama unsuru" darbesi ile hızla çalınan birer arpej gibi yorumlamıştır. Dolayısıyla çizgisel yapı, muvmanın tamamında etkili olabilmektedir.

SONUÇ

Glenn Gould'un, neredeyse her yorumunda göze çarpan doğaçlamacı yorumculuğu, Barok Dönem ve literatürüne olan ilgisinden kaynaklanan kontrapuntal çizgi arayışıyla beslenmektedir. Bu arayışa yönelmesinin; kontrapuntal ruhu canlı tutma, olası tüm çizgisel hareketler arasındaki bağlantıyı vurgulama ve akışın doğru bir şekilde gerçekleştiğini kontrol edebilme isteğinden kaynaklandığını belirten Gould için (Monsaingeon, 1989:36); hız terimleri, sforzandolar, staccato ve legatolar, yorumcunun yakaladığı kontrapuntal bir çizgiyi kesintiye uğratiyorsa terk edilebilir veya değiştirilebilir nitelikte detaylardır. Kontrapuntal yapıda, her notanın, kendisinden bir önceki ve bir sonraki nota ile anlam kazanması gibi, her yorum da yorumcunun zihnindeki detaylar ışığında okunup hak ettiği şekilde anlamlandırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Bach, J. S. (1717-1723). *Keman Sonatı, Nr. 3* (El Yazması Kopya, 1747-1759). IMSLP: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/396114/ge06>
- Bach, J. S. (1722). *Prelüd & Füg, Do Majör* (El Yazması Kopya, 1733-1740). IMSLP: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/330042/ge06>
- Bach, J. S. (1973). Sonata No. 3 in E Major, BWV 1016. [L. Kogan ve K. Richter]. *J. S. Bach - Leonid Kogan, Karl Richter - Six Sonatas for Violin and Harpsichord, LP 1* [LP]. Russia: Aprelevka Sound Inc. (1972)
- Bach, J. S. (1993). Prelude and Fugue No. 1 in C Major, BWV 846. [G. Gould]. *The Well-Tempered Clavier I, CD 1* [CD]. New York: Sony Classical. (1963)
- Bach, J. S. (1994a). Prelude and Fugue No. 1 in C Major. [S. Richter]. *J. S. Bach - Vol. 10. The Well-Tempered Clavier, Book 1. BWV 846-869, CD 1* [CD]. UK: Olympia. (1970)
- Bach, J. S. (1994b). Sonata No. 3 in E Major, BWV 1016. [G. Gould ve J. Laredo]. *The Glenn Gould Edition - Bach - Sonatas for Violin & Harpsichord, BWV 1014-1019 / Sonatas for Viola da Gamba & Harpsichord, BWV 1027 1029, CD 1* [CD]. New York: Sony Classical. (1976)
- Blaude, (6 Temmuz 2006). How Mozart Became a Bad Composer - by Glenn Gould [537533]. Erişim: Piano World, <http://forum.pianoworld.com/ubbthreads.php/topics/537510/2.html>.
- Carroll, J. (Temmuz 1956). 'I don't think I'm at all eccentric,' says Glenn Gould. *Toronto Telegram Weekend Magazine*, 6(27), 6-11.
- Coelho, V. (1992). Mozart Didn't Like Gould Either: in Defence of *Andante grazioso* [Mozart da Gould'u Beğenmezdi Zaten: *Andante grazioso*'yu Savunmak]. *Queen's Quarterly*, 99(4), 916-927.
- Mazarp, (2009). *Glenn Gould - Beethoven Appassionata Scandal*. Erişim: 12 Mayıs 2017, Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=GXjM2hrqO54>
- Monsaingeon, B. (1989). Of Mozart and Related Matters: Glenn Gould in Conversation with Bruno Monsaingeon. T. Page (Ed.). *The Glenn Gould Reader* (s. 32-43). New York: Alfred A. Knopf.
- Mozart, W. A. (1774). *Piyano Sonatı, Nr. 1, K. 279*. (El Yazması). IMSLP: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/294539/ge06>
- Mozart, W. A. (1783). *Sonaten und phantasien für das pianoforte, No. 11, K. 331*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (1878)
- Mozart, W. A. (1975). Sonata in A, K. 331. [A. Brendel]. *Mozart - Piano Sonatas, K. 331, K. 333 / Adagio, K. 540* [LP]. Netherlands: Philips Records. (1975)
- Mozart, W. A. (1985). Sonata in C, KV 279 C-dur. [M. Uchida]. *Mozart - 3 Piano Sonatas K. 279, 457 & 576, Fantasia K. 475* [CD]. US: Philips Classics Records. (1984)
- Mozart, W. A. (1994a). Sonata No. 1 in C Major, K. 279 (189d). [G. Gould]. *The Glenn Gould Edition - Mozart - The Complete Piano Sonatas, Fantasias K.397 & K.475, CD 1* [CD]. New York: Sony Classical. (1968)
- Mozart, W. A. (1994b). Sonata No. 11 in A Major, K. 331 (300i). [G. Gould]. *The Glenn Gould Edition - Mozart - The Complete Piano Sonatas, Fantasias K.397 & K.475, CD 3* [CD]. New York: Sony Classical. (1973)

“KONSER ELEŞTİRİLERİ: BİR ŞABLON ÖNERİSİ İÇİN ANALİZLER (1/4)”

İsmet KARADENİZ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müzik Teorileri Anabilim Dalı
ismetkaradeniz@outlook.com

Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Müzik Teorileri Anabilim Dalı
tberki@hacettepe.edu.tr

ÖZET

“Konser eleştirisinde dün neredeydik, bugün neredeyiz?”

Kimilerince “provokatif” bulunabilecek bu kısa soru, çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

94 yıllık Cumhuriyet tarihimiz boyunca *Ulus*’tan *Cumhuriyet*’e, *Müzik ve Sanat Hareketleri*’nden *Milliyet Sanat Dergisi*’ne kadar pek çok gazete ve dergide onlarca konser eleştirisi yayınlanmıştır. Bu eleştiri yazılarını, tamamlandığında “örnek bir konser eleştirisi şablonu” ile sonlandırmayı planladığımız bir dizi çalışma halinde değerlendirmeyi arzuluyoruz. Bu çalışmaların ilk halkası ise Cumhuriyet’in ilk 25 yılında (1923-1947) kaleme alınmış konser eleştirilerini içermektedir.

Bir konser eleştirisinin, öğretici olma, ülkenin kültür yaşamına katkı sağlama, müzikseverler kadar müzik profesyonellerine de hitap etme gibi birçok misyonu vardır. Bu eleştiriler, bu misyonları hangi oranda yerine getirebilmiştir?

Bu çalışmada, dönemin gazete ve sanat dergilerinde yayınlanmış konser eleştirilerinden bazı örnekler analitik bir yaklaşımla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik performansı analizi, konser eleştirisi, eleştiri

CONCERT CRITIQUES: ANALYSES FOR A PATTERN PROPOSAL (1/4)

ABSTRACT

“Where were we in concert critiques yesterday and where are we now?”

This question, which can be found “provocative” by some, is the point of departure for this paper.

Many concert critiques have been published throughout the 94-year period of our Republic in a variety of newspapers and magazines from *Ulus* and *Cumhuriyet* to *Müzik ve Sanat Hareketleri* and *Milliyet Sanat Dergisi*. We are willing to analyze these concert critiques in a series of papers which we plan to conclude with “an expository pattern for concert critique”. The first step of the series comprises of the concert critiques written in the first 25 years of the Republic (1923-1947).

A concert critique has a variety of missions, including instructiveness, contributing to the cultural life of the country, and addressing music professionals as well as music lovers. On what level have these critiques achieved to accomplish these missions?

In this paper, several examples from the concert critiques published in the newspapers and magazines of the period will be considered in an analytical approach.

Keywords: Analysis of music performance, concert critiques, review

GİRİŞ

“Konser eleştirisinde dün neredeydik, bugün neredeyiz?”

Çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan bu sorunun, bir dizi araştırma ile cevaplandırılması öngörülmektedir. 94 yıllık Cumhuriyet tarihimiz boyunca *Ulus*’tan *Cumhuriyet*’e, *Müzik ve Sanat Hareketleri*’nden *Milliyet Sanat Dergisi*’ne kadar pek çok gazete, dergi ve mecmuada yer almış olan onlarca konser eleştirisinin 25’er yıllık dönemler halinde incelenmesiyle 4 aşamada tamamlanacak olan ve “örnek bir konser eleştirisi şablonu” ile sonlandırmayı planladığımız bu çalışmanın ilk halkası, Cumhuriyet’in ilk 25 yılında (1923-1947) kaleme alınmış konser eleştirilerini içermektedir.

Söz konusu tarihler arasında; Dârüelhan⁵², Riyâset-i Cumhur Mûsiki Heyeti⁵³ ve Mûsiki Muallim Mektebi çatısı altındaki orkestra konserlerinin yanı sıra bireysel pek çok temsil gerçekleştirilmiştir. Bu konserler hakkındaki tanıtım ve eleştiri yazılarında, konser, besteci, eser ve icracılara dair pek çok bilgiye ulaşabilmekteyiz. Ancak, incelenen yazılardaki çeşitli eksiklik, benzerlik ve farklılıklar, günümüzde “konser eleştirisi” konusunda bir şablona olan ihtiyacı akla getirmektedir. Bir konser kritiğinin neleri içermesi gerektiği sorusuna cevap arayan bu çalışma, eldeki veriler ve bunların yeterliğinden yola çıkarak, örnek bir şablon sunmayı amaçlamaktadır.

CUMHURİYET’İN İLK KONSER ELEŞTİRİLERİ (1923-1947)

1923-1947 yılları arasında yayınlanmış konser eleştirilerinin, özellikle şu dört mecmuada yer aldıkları saptanmıştır:

- Dârüelhan Mecmuası (1924-1926)
- Mûsiki Muallim Mektebi Mecmuası (1933-1934)
- Müzik ve Sanat Hareketleri (1934-1935)
- Muhit Sanat Hareketleri (1947-1948)

Bunların dışında; Tasvîr-i Efkâr (1862-1925), İkdâm (1894-1928), Vakit (1917-1934), Tanîn (1908-1947), İleri (1919-1924), Tevhîd-i Efkâr (1921-1925) ve Cumhuriyet (1924-) gazetelerinde konuyla ilgili çeşitli yazılara yer verilmişse de (Kara, 2010:135-138) bu yazılar, içerdikleri eleştiri ve bilgi ifadelerine rağmen, eleştiriden çok, haber niteliği taşıdığı gerekçesiyle çalışmamıza dahil edilmemiştir.

BİR KONSER ELEŞTİRİSİ ÖRNEĞİ

Dönemin “eleştiri” anlayışına ışık tutmak üzere, *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisinin sekizinci sayısında (Nisan, 1935) Maestro Eşref imzasıyla yer alan “Konservatuvar Orkestrası’nın Dokuzuncu Konseri” başlıklı yazı ele alınacak ve detaylı bir analiz için, her bir paragraf cümle bazında incelenecektir.

⁵² 1925’te İstanbul Konservatuarı, 1927’de ise İstanbul Mûsiki Konservatuarı adını almıştır.

⁵³ 1933’te Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını almıştır.

Görsel 1. Konservatuvar Orkestrası'nın Dokuzuncu Konseri (E., 1935:13-14).

Konservatuvar orkestrasının

Dokuzuncu konseri

12 Şubat 1935 Salı :

Cemal Reşid'i bu defa yeni bir şekil karşısında buluyoruz: şimdiye kadar yalnız yaylı sazlar orkestrasını derin bir bilgi ile idare ederek bize çok ince zevkleri yaşattıran bu genci şimdi tam kadrosile bir senfonik orkestra başında görüyoruz.

Programın tertibi bizi korkutuyor: Beethoven, Rabaud, Honegger, Schubert. Birbirine zıt guruplar.. Bir orkestranın aynı günde aynı programda çok aykırı hisleri benimseyebilmesi çok zor..

Konser başlıyor:

I. -- Beethoven, Coriolan - Ouverture

Beethoven'ın esrarlı ve derinlikler içinden sonsuzluklara uzanan müziği o kadar iyi çalındı ve okadar iyi anlatıldı ki her hangi bir sanat orkestrası da Coriolan'ı bundan daha iyi bize dinletemezdi. Günün en iyi, en mükemmel eseri budur. Kiriş ve ağır sazları çok iyi işlenmiş.. Ruhtan kopan stakatolar ve limitasyonlar, nüanslar her şeyi çok güzel..

II. -- a) Rabaud, Eglogue Poème virgülien

Cemal'in elinde, orkestranın bir anda ruhunu değiştirdiğini görüyoruz ve işliyoruz. Felix Weingartner ile Hector Berlioz, orkestreyi, şefin elinde bir musiki aleti olarak tasvir ederler. Beethoven müziginden sonra derhal Rabaud'nun bu kadar güzel çalınması ve İstanbul'da şimdiye kadar orkestralarda dinlenmemiş olan bu müzikin bize hissettirilebilmesi — doğrusunu söylemek lâzımsa — Cemal ve arkadaşları için çok müthiş bir muvaffakiyettir.

b.) Honegger, Pastorale d'été

Honegger müzikini biz şu suretle tasavvur ederiz :

Artist, masasının başına oturmuş yanındaki nota ve ses dağılıcısından bir takım sesleri tutup tutup çıkarıyor ve önündeki çizgilerin üstüne serpiştiriyor..

Tek, ölgün bir ses uzanırken birden derin org iniltileri yükseliyor.. Arada dantel gibi süslerle bezenmiş modülasyonlar.. Pastorale d'été'nin bir çok yerlerinde yazın bunaltıcı sıcaklarını beklerken bir anda tath bir bahar rüzgârı ile yeni bir hayat, yeni bir his seması buluyoruz.. Dişonanslar ise o kadar yerinde ki hiç aykırı gelmiyor.. Konservatuvarın büyük fedakârlık ve kira ile getirttiği bu eser yapılan masrafı hak ettiğini gösterdi. Konservatuardan bu gibi eserleri sıra ile getirtmesini bekleriz.

III. -- Schubert, Symphonie № 8 (bitmemiş)

Bütün bekleşmelerin tersine olarak bu eser, ümit olunduğu kadar iyi çalınmadı. Gerek meşhur olan filim ile ve gerekse müteaddit gramofon plakları ve radyo yayımı ile hemen herkesin çok iyi tanıdığı bu senfoni, tahminimizce, çok iyi çalınmak istenmesinin biraz kurbanı oldu. Herkes ruh ilâve etmek ve çok fazla itina etmek istedi, lakin hiç dikkat etmedi ki mübalağaya gidiliyor.. Gerek piyanissimolarda ve gerekse fortelerde ifrata kaçıldığını görüyoruz.

Bu şekilde tenkit hakkımız değildir: her şef hissettiğini kaldırır ve hiç bir zaman kendisinden başkasını taklit etmesi beklenmez. Fakat bu eserin diğerleri kadar iyi olmasında, orkestrada çalan arkadaşlarımızın ruhi halleri amil oldu.. Bazen (hüsnüniyet) te ifrata varmak netice üzerinde fena tesir yapmaktadır. Nitekim andantenin sonlarında, birinci keman ünison solusunda, en iyi kemancılarımızdan birinin düştüğü hata bize bir kere daha gösterdi ki orkestrada duyan, hisseden ve ettiren, şeftir. Orkestra azalarının eserinde fazla hassasiyet göstermeleri fayda değil zarar verir.

Bu tenkitten sonra söyleyeyim ki Schubert senfoni İstanbul'da ilk defa olarak en iyi şekilde çalındı. Hiç şüphesiz ki bu senfonide viyoloncel ve kontrabasları alkışlamak bir borçtur.

1. Paragraf⁵⁴

“Cemal Reşid'i bu defa yeni bir şekil karşısında buluyoruz: Şimdiye kadar yalnız yaylı sazlar orkestrasını derin bir bilgi ile idare ederek bize çok ince zevkleri yaşattıran bu genci şimdi tam kadrosu ile bir senfonik orkestra başında görüyoruz..”

İki cümleden oluşan bu ilk paragrafta, söz konusu konserin, önceki konserlerden “farkı” hakkında bilgi verilmektedir. İlk cümlede, şef Cemal Reşid [Rey]'in yeni bir yapı ile karşı karşıya olduğunu, ikinci cümlede ise bu yeniliğin, bugüne kadar yaylı çalgılar orkestrası deneyimi olan genç bir şefin, ilk kez bir senfoni orkestrasını yönetiyor oluşundan kaynaklandığını öğrenmekteyiz. “Yaylı sazlar orkestrası” ve “senfonik orkestra” gibi terimleri de barındıran ve konsere dair bilgi sunan iki cümleyi şu şekilde sadeleştirmek mümkündür:

1) Konserin şef açısından önemi/özelliği. [Bilgi⁵⁵]

2) Konserin şef açısından önemi/özelliği. [B]

2. Paragraf

“Programın tertibi bizi korkutuyor: Beethoven, Rabaud, Honegger, Schubert. Birbirine zıt guruplar... Bir orkestranın aynı günde, aynı programda çok aykırı hisleri benimseyebilmesi çok zor...”

Dört cümleden oluşan ikinci paragrafta ise bu kez “programın” farklılığına, Beethoven, Rabaud, Honegger ve Schubert'in müziklerindeki zıtlığa dikkat çekilmektedir. İlk ve son cümleler, yazarın kendi düşüncelerini içerdiklerinden, bilgi değil, yorum kategorisine dahil edilmiştir:

⁵⁴ Tüm paragraflar, günümüz Türkçe dilbilgisi kuralları çerçevesinde yeniden düzenlenmiştir.

⁵⁵ Metinde bundan böyle “B” harfi ile gösterilecektir.

- 1) Programın tertibi hakkındaki “korkutucu” yorumu. [Yorum⁵⁶]
- 2) Programda yer alan besteciler. [B]
- 3) Bu bestecilerin müzikal karakterlerindeki zıtlık. [B]
- 4) Yorumun zorluk derecesine yönelik bir öngörü. [Y]

3. Paragraf

“Konser başlıyor:

I. Beethoven, Coriolan - Overture

Beethoven’in esrarlı ve derinlikler içinden sonsuzluklara uzanan müziği o kadar iyi çalındı ve o kadar iyi anlatıldı ki, herhangi bir sanat orkestrası da Coriolan’ı bundan daha iyi bize dinletemezdi. Günün en iyi, en mükemmel eseri budur. Kiriş ve ağız sazları çok iyi işlenmiş... Ruhtan kopan stakatolar ve imitasyonlar, nüanslar, her şey çok güzel...”

Artık eserlerin eleştirisine geçildiğini belirten ara cümleden hemen sonra besteci ve eser adı verilmektedir. Devamındaki cümlelerde ise orkestra ve icrası övülmekte, hakkındaki olumlu yorumlarla, eserin, konserin en iyi eseri olduğu vurgulanmaktadır. Yazar, bu eleştirisini, doğrudan doğruya konser sırasındaki izlenimlerinden yola çıkarak kaleme aldığından, eser hakkındaki övgü ifadeleri, dolaylı olarak eserin iyi ve doğru icra edildiğine de işaret etmektedir. Performans eleştirileri ve yorumların yanı sıra “ouverture”, “kiriş ve ağız sazları”, “stakato” ve “nüans” gibi terimlere de yer verilmiş olması dikkat çekicidir:

- 1) Konser başlıyor. [Ara Cümle⁵⁷]
- 2) Besteci ve eser adı. [B]
- 3) Orkestranın icrasına övgü. [Performans Eleştirisi⁵⁸]
- 4) Esere övgü, dolayısıyla iyi icra. [Y, PE]
- 5) Yaylı ve üflemlerli çalgılar üzerinden esere övgü, dolayısıyla iyi icra. [Y, PE]
- 6) Nüanslar üzerinden esere övgü, dolayısıyla iyi icra. [Y, PE]

4. Paragraf

“II. a) Rabaud, Eglogue Poème virgilien

Cemal’in elinde, orkestranın bir anda ruhunu değiştirdiğini görüyoruz ve işitiyoruz. Felix Weingartner ile Hector Berlioz, orkestrayı, şefin elinde bir musiki aleti olarak tasvir ederler. Beethoven müziğinden sonra derhal Rabaud’nun bu kadar güzel çalınması ve İstanbul’da şimdiye kadar orkestralarda dinlenmemiş olan bu müziğin bize hissettirilebilmesi – doğrusunu söylemek lâzımsa – Cemal ve arkadaşları için çok mühim bir muvaffakiyettir.”

Beethoven’a nazaran zıt karakterdeki bu eserin icrası, şef ve orkestra üyeleri için önemli bir başarı olarak nitelendirilmekte ve bu performans eleştirisinin yanı sıra 4. cümlede, eserin “İstanbul prömiyeri” olduğu bilgisi verilmektedir:

- 1) Besteci ve eser adı. [B]
- 2) Eserleri arasındaki karakter farklılığın yansıtılabildiği bilgisi. [PE]
- 3) Orkestra şefliği hakkında bir alıntı. [B]
- 4) Prömiyer bilgisi ve karakter olarak önceki eserle arasındaki farklılığa rağmen iyi yorumlandığı için şef ve orkestraya övgü. [B, PE]

⁵⁶ Metinde bundan böyle “Y” harfi ile gösterilecektir.

⁵⁷ Metinde bundan böyle “AC” biçiminde gösterilecektir.

⁵⁸ Metinde bundan böyle “PE” biçiminde gösterilecektir.

5. ve 6. Paragraflar

“b) Honegger, Pastorale d’été

Honegger müziğini biz şu suretle tasavvur ederiz:

Artist, masasının başına oturmuş yanındaki nota ve ses dağarcığından birtakım sesleri tutup tutup çıkarıyor ve önündeki çizgilerin üstüne serpiştiriyor...”

Bu paragraflarda, konserin bu bölümü için, önce, bestecinin müzik dili hakkında genel bir çerçeve sunulmaktadır:

- 1) Besteci ve eser adı. [B]
- 2) Bestecinin müzik dili hakkında bir giriş cümlesi. [AC]
- 3) Bestecinin müzik dili hakkında mizahi bir bakış açısı. [Y]

7. Paragraf

“Tek, ölgün bir ses uzanırken, birden derin org iniltileri yükseliyor... Arada dantel gibi süslerle bezenmiş modülasyonlar... Pastorale d’été’nin birçok yerlerinde yazın bunaltıcı sıcaklarını beklerken bir anda tatlı bir bahar rüzgârı ile yeni bir hayat, yeni bir his seması buluyoruz... Disonanslar ise o kadar yerinde ki hiç aykırı gelmiyor... Konservatuvarın büyük fedakârlık ve kira ile getirttiği bu eser, yapılan masrafı hak ettiğini gösterdi. Konservatuvardan bu gibi eserleri sıra ile getirtmesini bekleriz.”

Bu paragrafta, eseri tanıtıcı cümleler yer almakta ve “modülasyon”, “disonans” gibi müzik terimleri yoluyla bilgi verilmektedir. Eserin karakterini oluşturan detayların övülmesi yine iyi bir icra ve yoruma, dolayısıyla bir performans eleştirisine işaret etmektedir. Ayrıca konservatuvarın, bu eserin notalarını kiralayarak getirtip seslendirdiği de yine bu paragraftan anlaşılmaktadır. Son cümlede ise konservatuvarın, bu tür (nadir icra edilen/belki de bir prömiyer olarak sunulan) eserleri getirtmeye devam etmesi temenni edilmektedir:

- 1) Eserin dokusu/orkestrasyonu. [B]
- 2) Eserin içerdiği modülasyonlar, “dantel gibi süslerle” ifadesindeki iyi intiba dolayısıyla iyi icra. [B, PE]
- 3) Eserin dokusu/karakteri, değişimlerin güzelliği dolayısıyla iyi icra. [B, PE]
- 4) Eserin içerdiği disonanslar ve aykırı gelmemeleri dolayısıyla iyi icra. [B, PE]
- 5) Eserin, notalarının kiralandığı bilgisi ve yapılan masrafı hak ettiği yorumu, dolayısıyla iyi icra. [B, Y, PE]
- 6) Bu tür eserlerin getirtilmeye devam edilmesi dileği. [Dilek⁵⁹]

8. Paragraf

“III. Schubert, Symphonie No. 8 (bitmemiş)

Bütün bekleşmelerin tersine olarak bu eser, ümit olunduğu kadar iyi çalınmadı. Gerek meşhur olan film ile ve gerekse müteaddit gramofon plakları ve radyo yayımı ile hemen herkesin çok iyi tanıdığı bu senfoni, tahminimizce, çok iyi çalınmak istenmesinin biraz kurbanı oldu. Herkes ruh ilâve etmek ve çok fazla itina etmek istedi, lâkin hiç dikkat etmedi ki mübalağaya gidiliyor... Gerek piyanissimolarda ve gerekse fortelerde ifrata kaçıldığını görüyoruz.”

Konser hakkında olumsuz bir eleştiriye ilk kez yer verilen bu paragrafta, eserin bilinirliğinin yanında, orkestranın, bekleneni karşılayamadığı belirtilmekte, icranın başarısızlığının sebebi olarak da “bireysel yorumlarda aşırıya kaçıldığı” eleştirisi üzerinde durulmaktadır. Yazar, tespitlerini, bundan sonraki icraların daha iyi olabilmesi için ve kırıcı olmayan bir üslupla öne sürmekte, dolayısıyla eleştiri, olumsuz da olsa, “yapıcı” karakterinden

⁵⁹ Metinde bundan böyle “D” harfi ile gösterilecektir.

ayrılmamaktadır. Ayrıca yine “senfoni”, “piyanissimo” ve “forte” gibi terimlere yer verilmiş olması önemlidir:

- 1) Besteci ve eser adı. [B]
- 2) Olumsuz eleştiri. [PE]
- 3) Performansın başarısızlığının olası sebebi. [PE, Y]
- 4) Abartı. [PE]
- 5) Aşırıya kaçılması. [PE]

9. Paragraf

“Bu şekilde tenkit hakkımız değildir: Her şef hissettiğini çaldırır ve hiçbir zaman kendisinden, başkasını taklit etmesi beklenmez. Fakat bu eserin diğerleri kadar iyi olmamasında, orkestrada çalan arkadaşlarımızın ruhî halleri amil oldu... Bazen, hüsnüniyetle ifrata varmak, netice üzerinde fena tesir yapmaktadır. Nitekim andantenin sonlarında, birinci keman ünison solusunda, en iyi kemancılarımızdan birinin düştüğü hata bize bir kez daha gösterdi ki, orkestrada duyan, hisseden ve hissettiren, şeftir. Orkestra azalarının eserde fazla hassasiyet göstermeleri, fayda değil zarar verir.”

Burada da bir önceki paragrafın devamı niteliğinde, eleştirinin yapıcı olabilmesi için çeşitli tespitler ve öneriler ileri sürülmektedir. Sözü edilen başarısızlığın, orkestra üyelerinin bireysel tutumlarından kaynaklandığını belirtilmekte ve “andante” ve “birinci keman ünison solosu” gibi terimlerle birlikte bu başarısızlığa üstü kapalı bir şekilde çözüm önerilmektedir:

- 1) Eleştirinin olumlu hale getirilmesi. [PE, Y]
- 2) Eleştirinin olumlu hale getirilmesi. [PE, B]
- 3) İcranın başarısızlığının sebebi. [PE]
- 4) İcranın başarısızlığının sebebi. [PE, B]
- 5) İcranın başarısızlığının sebebi. [PE, B]
- 6) İcranın başarısızlığının sebebi. [PE, B]

10. Paragraf

“Bu tenkitten sonra söyleyeyim ki, Schubert senfoni İstanbul’da ilk defa olarak en iyi şekilde çalındı. Hiç şüphesiz ki, bu senfonide viyolonsel ve kontrabasları alkışlamak bir borçtur.”

Son paragrafta, tüm bunlara rağmen, “en iyi şekilde” ve “alkışlamak bir borçtur” ifadeleriyle yapılan olumlu eleştiri, açık olmamakla birlikte yine bir İstanbul prömiyeri bilgisiyle birlikte sunulmaktadır:

- 1) Muhtemel bir prömiyer bilgisi ve olumlu eleştiri. [B, PE]
- 2) Viyolonsel ve kontrabas icracılarına övgü. [PE]

Analiz Sonucu

Analiz sonucunda şu tabloya ulaşılmıştır:

Ele aldığımız 10 paragraflık konser eleştirisinde yer alan 38 cümle; 22’sinde performans eleştirisi, 20’sinde bilgi, 9’unda ise yorum ifadelerine rastlanmıştır. Bunların haricinde 2 ara cümle ve 1 dilek cümlesi bulunmaktadır. Dolayısıyla; performans eleştirisi %58, bilgi %53, yorum %24, ara cümleler %5, dilek cümlesi ise %3’lük bir orana sahiptir.

Bulgular, şu soruları beraberinde getirmektedir:

1. Bir konser eleştirisi için; performans eleştirisi, bilgi ve yorum gibi anahtar sözcükler, eleştirinin kalitesinde ayırt edici midir?
2. Ayırt edici ise, bunlar, zorunlu birer kategori olarak nitelendirilebilir mi?
3. Bu eleştiride bu anahtar sözcükler ne orandadır ve bunlar dışında ne mevcuttur?
4. Elde bir şablon olsaydı, bu eleştiride neler tam, neler eksikti?
5. Bu tamlık ve eksikliklerden yola çıkılarak, örnek bir konser eleştirisi şablonuna ulaşılabilir mi?

Analize tâbi tuttuğumuz eleştiri yazısının yeterliği göz önünde bulundurulduğunda, açıkça görülmektedir ki; %58, %53 ve %24'lük oranlara sahip olan “performans eleştirisi”, “bilgi” ve “yorum” cümleleri, bir eleştiri yazısının “olmazsa olmaz”ları niteliğindeki temel kategorileri meydana getirmektedir. Bu kategoriler haricindeki cümleler ise %8'lik bir “diğer” kategorisini oluşturmaktadır. Burada, söz konusu üç temel kategori arasında, “performans eleştirisi”nin en yüksek, “yorum”un ise en düşük orana sahip olması dikkat çekicidir. Objektif ve amacına uygun bir eleştiri yazısı için bu tablonun önemi açıktır.

FARKLI YAKLAŞIM, FARKLI ORANLAR

Vlach Vruticky Konseri

Ele aldığımız konser eleştirisinin bir program notu olmamasına rağmen, içerdiği bilgi oranı (%53) şaşırtıcıdır. Bazı özel konserlerde bu oranın daha da yüksek olduğu görülmektedir. 23 Mayıs 1935 günü gerçekleşen Vlach Vruticky konserinin Ahmet Eşref tarafından kaleme alınan eleştiri yazısı, bu duruma bir örnek teşkil etmektedir:

Görsel 2. Vlach Vruticky Konseri (A. E., 1935:29-30).

Vlach Vruticky konseri
23 Mayıs 1935 Perşembe

İstanbulda misafir olarak bulunmakta olan çok sempatik bir artist - müzisyen Vlach Vruticky yi Konservatuar Orkestrası ile verdiği konserte dinledik.

Konser hakkındaki duygularımızı yazmadan önce Vruticky nin kim olduğunu kısaca anlatalım :

Çekoslovakya'da Elbe nehri üzerinde Lysá civarında Vrutice de 24 ikinci kanun 1897 tarihinde doğmuştur. Daha pek küçük iken keman öğrenme ve musiki tahsilini büyük bir istidat ile ilerletmeğe başlamıştır. Prag konservatuarında önce org sınıfında, sonradan kompozisyon ve piyano sınıflarında okumuş, pedagoji tahsilini de gördükten sonra Profesör J. B. Foerster ile yüksek kompozisyon etüdlerini bitirmiştir. Vruticky bugün Yugoslavya'da Dubrovnik (Ragusa) da Filarmoni Sosyetesinin orkestra şefidir. Birçok kompozisyonları vardır. Bunlar arasında :

1.— 1932 yılında Cumhurreisimiz Kamâl Atatürke takdim ettiği (Karışık koro - Choeur mixte) için Chant solonnel.

2.— 1933 de Cumhurreisliği Orkestrasına gönderdiği senfonik (Suit) i bizi çok yakından alâkadâr ettiği gibi, geçenlerde de Kültür Bakanlığına tevdi ettiği (orta ve yüksek müzik mektepleri tedrisat plânları) eseri nazarı dikkati çeker.

Çok kısa bir zaman kaldığı İstanbulda sempatisile kendini etrafına çok sevdirmiştir.

Programda Schubert, Dvorak, Borodin'den başka kendisinin yazmış olduğu Le Bailli de Koslovitz isimindeki opera komigün uvertürü ile Furiant dans rustique'i vardı. Evvelkiler, bizim yabancıımız değildir. Ya çok çaldığımız veya muhakkak çok dinlediğimiz eserlerdir. Fakat kendi eseri bambaşka idi. Konservatuar Orkestrası ıftihara değer bir muvaffakiyetle üç dört prova içinde bu iki eseri fevkalâde denecek kadar güzel başardı.

Orkestra başında Vruticky'yi olgun bir şef olarak görüyoruz. Orkestra üzerinde çok sağlam bir hakimiyet kuruyor ve bu hakimiyet sayesinde de duygularını istediği gibi yapılabiliyor.

Schubert, Symphonie inachevé No. 8 en si mineur.

Borodine, Ein Steppenskizze aus Mittelasien.

Dvorak, Danses slaves No. 4—6.

Bu üç eseri kendine mahsus ifade ile çaldırdı. Kendi kompozisyonları ile fevkalâde oldu. Bunların müzik analizlerini, göndermeyi bize vadettiği partisiyon gelecek olursa ilerdeki sayılarımızda yapacağız.

Konserde büyük bir halk vardı. Çok kuvvetle alkışlandı ve yüksek muvaffakiyet kazandı.



VLACH VRUTICKY

Bu muvaffakiyette konservatuar orkestrasının da büyük bir payı bulunduğunu itiraf etmek borç olur.

Gelecek ikinci teğrinde Atina ve Sofyada birkaç konserler verecek olan Vruticky Ankarada da konser vermeği istemektedir. Bu mak-satla yakında alâkadârlarla temasta bulunacağını söylemiştir.

A. Eşref

Bu yazının, içerdiği Vruticky biyografisinden dolayı, bilgi oranı performans eleştirisinden daha yüksektir: 29 cümle; 21'inde bilgi, 7'sinde performans eleştirisi ve 1'inde ise yorum

ifadelerine yer verilmiştir. 1 ara cümle ve 1 dilek cümlesi ise yine “diğer” kategorisini oluşturmaktadır. Dolayısıyla; bilgi %72, performans eleştirisi %24, yorum %4 ve diğerleri %7’lik bir orana sahiptir. Bu eleştiride de kişisel yorumun azlığı benzer şekilde dikkat çekicidir.

SONUÇ

Bir konser eleştirisinin, öğretici olma, ülkenin kültür yaşamına katkı sağlama, müzikseverler kadar müzik profesyonellerine de hitap etme gibi pek çok misyonu vardır ve bir eleştiri yazısı, bu misyonları sağlayabildiği ölçüde değerlidir.

“Eleştiri” sözcüğü, doğası gereği yapıcı olmak zorundadır ve dilin kalitesinin, bu yapıcı üslubun sağlanmasındaki önemi ortadadır. Seçilen örneklerden de anlaşıldığı üzere, söz konusu üslup; performans eleştirisi, bilgi ve yorum ifadelerinin, üzerine yapılandırıldığı zemini oluşturmaktadır.

Farklı birer kategori isimleri olsalar da 1923-1947 yılları arasındaki örnekler arasından seçtiğimiz yazılardaki performans eleştirisi ifadelerinin bilgi temelli olması, bir eleştirinin gerektirdiği misyonları sağlamak üzere, eleştirmenin sahibi olmak zorunda bulunduğu bilginin önemini hatırlatmaktadır. Zira, “bilgi”den türemeyen yazı, bize sunacağı orandan dolayı, bir eleştiri değil, ancak sık bir “yorum” niteliği taşıyabilecektir.

KAYNAKÇA

- A. E. (Haziran 1935). Vlach Vruticky Konseri. *Müzik ve Sanat Hareketleri*, (10), 29-30.
- E. (Nisan 1935). Konservatuar Orkestrasının Dokuzuncu Konseri. *Müzik ve Sanat Hareketleri*, (8), 13-14.
- Kara, A. (2010). *Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhan ve Mecmuası*. Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.

“KÜTAHYA ARGUNİYYE MEVLEVÎHÂNESİ’NİN MÛSİKÎ-MEDYA İŞLEVİ”

Yrd. Doç. Dr. Kadir GÜLER

Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
kadirguler23@gmail.com

ÖZET

Türk kültürünün ana kodlarından biri olan mûsikînin yönetim-toplum ilişkisinde öncülük ettiği rollerden biri de medya vazifesi üstlenmesidir.

Özellikle Tanzimattan önce medya araçlarının ve basın teknolojisinin hakim olmadığı yıllarda mûsikî ve mûsikîşinas tasavvuf erbâbı, devletin medya işlevini yürüten en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı iktidar mücadelelerinde mûsikî çok etkili bir yol olarak kullanılmış, mûsikî ve mûsikîşinaslar devlet-tekke ilişkisi içerisinde mûsikînin dilinden faydalanarak toplumu yönlendirmede öncülük etmişlerdir. Osmanlı devlet adamları halkla aralarındaki iletişimi geleneksel tarikatlardan Halvetîlik, özellikle Mevlevîlik ve Mevlevî mûsikîsinden faydalanarak kurmuş ve geliştirmiştir. Kütahyalı Şeyhî’nin Germiyân Beyi II. Ya’kûb’la arasında geçen çöğür ve mûsikî diyalogları önemlidir.

Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesi’ndeki Mevlânâ’ya ait bestelenmiş Semâ gazelinin halka açık bir dinî mekânın içinde kullanılması, Galata Mevlevîhânesi şeyhi Gâlib Dede’nin III. Selim’le mûsikî ilişkisi, yine Şeyh Gâlib’in Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesi’nde yer alan ve Semâ törenlerinde okunan Kütahya Rubâîsi Mevlevî mûsikîsinin halk üzerindeki medya rolünü ortaya koyması açısından dikkat çekmektedir. Bu bildiride Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesi’nde yer alan ve bestelenerek Semâ törenlerinde okunan Mevlânâ’nın Semâ Gazeli’nin ve aynı Mevlevîhâne’de yer alan Şeyh Gâlib’in Semâ törenleri için bestelenen Kütahya Rubâîsi’nin Osmanlı padişahlarının devlet-halk ilişkisinde tekkelerin ve Mevlevîhânelerin mûsikî ve medya işlevinden nasıl faydalandığına katkısı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kütahya, Arguniyye, Mevlânâ, Şeyh Gâlib, Semâ, Medya, mûsikî.

“KÜTAHYA ARGUNİYYE MEVLEVÎ LODGE AND ITS MUSIC-MEDIA FUNCTION”

Asst. Prof. Dr. Kadir GÜLER

Dumlupınar University Faculty of Science and Literature
Dept. Of Turkish Language and Literature
kadirguler23@gmail.com

ABSTRACT

One of the roles of music in the context of management-society interrelationship, being one of the main codes of Turkish culture is undertaking the media function.

Especially before the reforms (a.k.a Tanzimat) During the years when media tools and press technology wasn’t dominant, Music and skilled Sufi musicians appear to be one of the most prevalent constituents performing the media function of the state. During the Ottoman power struggles music was employed as an effective method, skilled and knowledgeable musicians have been pioneered in directing the society by utilizing the musical language in the context of government-lodge relationship. Ottoman statesmen have established and advanced dialogue with the populace with the help of Sufis and Sufi music. The musical dialogues between Şeyhi of Kütahya and Germiyân Governor II. Ya’kûb are important.

The use of Semâ gazel which was composed for Mevlânâ in Kütahya Arguniyye Mevlevî Lodge, a public religious space, the musical relationship between Şeyhi Gâlib Dede and III. Selim in Galata Mevlevî Lodge, once more, Rubâî of Kütahya of that have been performed during Semâ ceremonies in Kütahya Arguniyye Mevlevî Lodge are important in displaying the media role of Sufi music on the public. In this study, the effect of the compositions residing in Kütahya Arguniyye Mevlevî Lodge, Semâ gazel of Mevlânâ and Rubâî of Kütahya composed by Şeyh Gâlib for Semâ ceremonies, on how Ottoman Rulers' utilized the music and media function of Mevlevî lodges for managing state-public relationship, and its contributions are discussed.

Keywords: Kütahya, Arguniyye, Mevlânâ, Şeyh Gâlib, Semâ, Media, Music

GİRİŞ

Toplumu ilgilendiren her konuyu yaymak için oluşturulan bir kavram olan medya Latince ortam, araç anlamına gelen medium kelimesinin çoğuludur. Kelime dar anlamda gazete ve diğer yayınları ifade ederken geniş anlamda her çeşit fikir ve düşüncüyü halka ulaştıran kitle iletişim araçları olarak algılanmaktadır.

Günümüzde toplumu etkilemede kullanılan en önemli araçlarından biri müzik-medya birlikteliğidir. Gerek sivil toplum örgütleri gerekse devlet kurumları halkı yönlendirmede kullandıkları unsurların içine öncelikle musikiyi almış ve medya kurumlarını müzikle birleştirerek milletleri yönlendirmeye çalışmışlardır.

Bu asırda psikoloji algı operasyonları içerisinde medya, inanç yapılarıyla birlikte müzik olgusunu birleştirerek kitleleri tesir altına almakta oldukça başarılı olmuştur.

Yaşadığımız asırda medyanın üstlendiği bu vazifeyi imparatorlukların ortaya çıktığı yazılı eserlerin verilmeye başlandığı dönemlerde ne üstleniyordu sorusuna verilen cevapların içerisinde dinî şahsiyetler, sanatçılar, şairler, musikişinaslar ve musiki öncelik almaktadır. Bu bahsettiğimiz yapılar bugünkü anlamda medya ve medyatik algı yaratmada ustalıkla kullanılmıştır.

Medya anlamında musikin ilk kullanıldığı alandan biri tasavvuf, tarikatlar ve tekkelerdir. On üçüncü asırdan itibaren tekkelerde gelişen dini musiki ve özellikle Mevlevilikte öne çıkan Ney ve Semâ', Selçukluların toplumu yönlendirmede kullandıkları en etkili araçlardan biri oldu.

Anadoluya giriş yaptığımız asırlardan itibaren gelişen tekke ve tasavvuf müziği, şehirlerde ve köylerde farklı musiki aletleriyle hem halkı hem de devleti yönlendirme en önemli medya unsuru olmuştur.

Bu dönemde medya olarak kullanılan araçlardan biri de sultanların ve şehzadelerin etrafında topladıkları edebî muhitler olmuştur. Bu edebî çevrelerde yer alan şairler devlet adamlarının birer sözcüsü konumunda halk içerisinde etkili vazifeler üstlenmişlerdir. Şeyhü's-şuara veya Sultanü's-şuara olarak ödüllendirilen usta şairler günümüz devlet sanatçıları gibi değerlendirilmişlerdir.

Ondördüncü ve onbeşinci asırda devlet tekke ilişkisi incelendiğinde tasavvuf müziğinin etkili olduğu tarikatlar ve tarikat şeyhleriyle beylerin aralarındaki ilişkinin medya haberleri gibi kullanıldığı görülmektedir.

Acem coğrafyasından Anadolu'ya dönüşünde bir süre Ankara'da kalan Hekim Şeyhî Sinan, Şeyh Hacı Bayram Ankaravî'nin halifesi oldu. Hacı Bayram-ı Velî'den halvet ve çile sülûkunu tamamladı ve Şeyhî mahlâsını aldı (Güler, Türkmen 2013).

Dergâhta kalıp dervişlik ve mürşitlik yoluna girmek yerine şifa ve hikmet yolunu seçti. Şiirlerinde, yaşadığı bu Halvetî-Bayramî sırları ve Bayramî musikisini görmek mümkündür.

Şiirlerinde çeşitli musiki unsurlarından bahseden Şeyhî'nin yaşadığı şu hadise musiki ve medya işlevinin ilk örneklerinden sayılabilir:

Şeyhî, Kütahya'ya döndükten sonra Germiyan beylerinin edebi muhitinde yer aldı ve beylerin sevincini ve üzüntüsünü halka duyurmada öncülük etti. Tarihçi ve tezkireci Gelibolulu Âlî'nin yazdıklarına göre Germiyanoglu II. Ya'kûb şiire ilgisiz, şâir ile ozanı birbirinden ayıracak bilgidir yoksundu. Bundan dolayı Şeyhî'nin kendisine sunduğu kasîdelerden bir şey anlamıyor ve Şeyhî'nin sanat anlayışını değerlendiremiyor. Bir gün bir halk ozanı II. Ya'kûb'un huzuruna gelip çöğür/kopuz eşliğinde;

*Benüm devletlü sultânım akîbâtun hayîr olsun
Yidüğün bal ile kaymak yürüdüğün çayîr olsun*

mısralarıyla başlayan bir küğ okumaya başlar. II. Ya'kûb, kendi karakterine ve tabiatına uygun olan bu beyitten hoşlanmış ve “İşte şimdi bir hoşça söz işittim, mânâsını ve edasını beğendim. Bizim Şeyhî bilmem ne söyler; övmek ister ama sanırım ki bizi yerer” diyerek bu halk ozanına birçok hediye vermiş ve bir at bağışlamıştır.

Bizim Şeyhî, sultânın böyle söylediğini duyunca “akîbât” kelimesinin doğrusunun “âkıbet” ve “hayîr” kelimesinin doğrusunun “hayr/hayır” olduğunun farkına varamayacak kadar şiire ilgisiz olan Germiyanoglu II. Yakub Bey'in bu davranışına üzülmüş ama bu üzüntüsünü saraya farketirmeden inandığı yolda şiir yazmağa devam etmiştir.

Kütahyalı Evliyâ Çelebi, Çöğür denilen bu sazın Ya'kûb-ı Germiyanî tarafından icâd edildiğini beş kıllı tahta göğüslü ve yirmi altı perdeli büyük bir saz olduğunu yazar. Divan şiirinin kurucularından biri olan Şeyhî'nin yaşadığı bu hadise devlet ve şairler arasında oluşan medya fonksiyonunun ilk örneklerinden sayılabilir.

Türk devlet geleneğinde musiki sanatçı ve devlet ilişkisi her asırda karşımıza çıkmaktadır. Germiyanlılardan sonra Osmanlılarda da musiki-medya ilişkisi şairler üzerinden devam etmiştir. Padişahların ve şehzadelerin çevrelerinde oluşan edebî muhitler ve bu muhitler içerisinde yer alan musikişinas şairler devletin gücünü adaletini halka anlatmada öncülük etmişlerdir. Kanuni döneminden itibaren çok sayıda musikişinas şaire caize verilmesi ve maaş bağlanması devletin musikiyi medya aracı kullandığını göstermektedir.

SEMÂ' GAZELİ⁶⁰

Mevleviliğin üçüncü âsitânesi olarak kabul edilen Kütahya Arguniyye Mevlevihanesi, içerisinde yer alan Mevlevîliğe ait iki şiirle müzik-medya işlevine örnek teşkil edecek nitelikler taşımaktadır. (Can, 2000).

H. Mevlana'ya ait olduğu söylenen bu şiirlerden biri olan dokuz beyitli Sema Gazelinin altı beyti Arguniyye Mevlevihanesinin sekiz direği arasında tekrarlanmaktadır. Bu gazelin 2. 4. ve 5. beyitlerine nedense yer verilmemiştir. Gazelin tümü şöyledir:

mef'ûlû fâ'ilâtün mef'ûlû fâ'ilâtün⁶¹

1. Dâni semâ' çi buved? Savt-ı belî şenîden⁶²

Ez h'îştên borîden bâ vasl-i û resîden⁶³

⁶⁰ Mesnevi'de ve Divân-ı Kebîr'de bulunmayan bu semâ' gazeli Mevlânâ'ya ait olduğu belirtilen bir yazma mecmuada Mevlana'nın bazı şiirleriyle birlikte yer almaktadır. Bkz: Şefik Can, (2000), Mevlânâ Divân-ı Kebîr Seçmeler, Ötüken, s. 377, İstanbul. Metne katkı sağlayan M. KANAR Hocama müteşekkirim...

⁶¹ Gazel, müstef'ilün Feûlün müstef'ilün Feûlün veznine göre de okunabilir.

⁶² Mevlevihane Kemerde Şeniden kelimesi esreli “şiniden” olarak yazılmıştır.

⁶³ Mevlevihanenin kemerinde bu beyitte “vasl-i û” yerine “vasl-ı Hak” yazmaktadır.

“Semâ nedir bilir misin? Belî/evet sesini işitmek,; kendinden geçerek, birleşerek Rabbine kavuşmaktır.”

2. Dâni semâ' çi buved? Ahvâl-i dûst dîden
Ez perdehâ-yı lâhût esrâr-ı Hak şenîden⁶⁴

“Semâ nedir bilir misin? Dostun hallerini görmek; lâhut perdelerden/görünmez âlemin perdelerinden Hakkın/Allah'ın sırlarını duymaktır.

3. Dâni semâ' çi buved? Bî hod şoden zi hestî
Ender fenâ-yı mutlak zevk-i bekâ çeşîden

“Semâ' nedir bilir misin? Kendi varlığından vaz geçmek; mutlak yokluğun içinde varlığın zevkini tatmaktır .

4. Dâni semâ' çi buved? Der pîş-i darb-ı işkeş
Ser râ çu gûy kerdn bî pâ vü ser devîden⁶⁵

“Semâ' nedir bilir misin? Aşk darbesi/belâsı önünde; başını top yaparak ayaksız ve başsız [dosta] koşmaktır.

5. Dâni semâ' çi buved? Bâ nefis harb kerdn
Çün murg-i nîm bismil der hâk u hûn tepîden⁶⁶

“Semâ' nedir bilir misin? Nefsile harp etmek; boğazlanmış kuş gibi kan içinde toprakta yuvarlanmak/tepinmektir.

6. Dâni semâ' çi buved? Derd ü devâ-yı Ya'kûb
Bû-yı visâl-i Yûsuf ez pîrehen şemîden⁶⁷

“Semâ' nedir bilir misin? Ya'kûb'un derdini ve devâsını [hissetmek, bilmek]; Yûsuf'un gömleğinden kavuşma kokusunu koklamaktır.

7. Dâni semâ' çi buved? Hem çün 'asâ-yı Musâ
An sihrhâ-yı Fir'avn her dem be dem keşîden

“Semâ' nedir bilir misin? Mûsâ'nın asâsı gibi; Firavun'un sihirlerini her an içine çekmek, yutmaktır.

8. Dâni semâ' çi buved? Sırr-ı zi lî-ma'allah
Ancâ melek negonced bî-vâsıta resîden

“Semâ' nedir bilir misin? “Benim Allah ile” sırrına [vakıf olmak]; meleklerin sığmadığı [alınmadığı] bu makama vasıtasız erişmektir.

9. Dâni semâ' çi buved? Mânend-i Şems-i Tebrîz

⁶⁴ Bu beyit mevlevihanede yer almamaktadır.

⁶⁵ Bu beyit mevlevihanede yer almamaktadır.

⁶⁶ Bu beyit mevlevihanede yer almamaktadır.

⁶⁷ Beyitte yer alan şemiden Koklamak kelimesi mevlevihanede şiniden sehven yazılmıştır.

Çeşmân-ı dil guşûden envâr-ı kuds dîden⁶⁸

“Semâ' nedir bilir misin? Tebrîzli Şems gibi; gönül gözlerini açmak, kutsal nurlar görmektir.

Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesinde yer alan bu gazel mevlevî müziğinin medya işlevini şiir üzerinden yürüttüğü örneklerden biridir.

GAZEL-İ KÛTÂHIYYE

Osmanlı coğrafyasında şehir methiyeleri önemlidir. Edebiyatımızda medhedilen ilk şehirlerden biri de Sultan Veled'in övdüğü Kütahya'dır. Sultan Veled Kütahya'yı soyut ve somut yönlerini bir arada ifade ederek kutsal şehirlerden biri saymaktadır. Sultan Veled Kütahya'yı nurânî bir şehir olarak nitelendirir çünkü bu şehir gönlünü yüzüne yansıtmıştır. Ona göre içi dışına yansımış bir şehirdir Kütahya ve bu şehir bağı, bahçesi, pınarları ve dereleri ile cennete benzer.

mefâîlün mefâîlün feûlün

1. Nebâşed hemçu Kûtâhiyye şehri
Honok ankes ki der vey şest şehri

Kütahya gibi bir şehir olmaz ki!
Ne mutlu o şehirde bir ay yaşayan kişi

“Dünyada Kütahya gibi bir şehir bulunmaz. Bu şehirde bir ay oturana ne mutlu!..”

2. Veger do şehir şîned ez se'âdet
Fuzûn ez had bered hazzî yu behrî

İki ay otursa saadet içinde
Hazzını, nasibini alır fazlası ile

“Eğer insan bu şehirde saadet içinde iki ay oturursa haddinden fazla sevinç duyar ve nasiplenir.”

3. Misâl-i şem' kollî vech-i mahzest
Nebâşed nûr-ı û râ hîç zahrî

Bir mum gibi benzer parlak yüze tümüyle
Hiçbir şey destek veremez onun ışığına

“Bu şehir bir mum gibi parlak yüzüyle her tarafı aydınlatır, onun ışığı eksilmez ve o nur kimseyi karanlıkta bırakmaz”

4. Hemîmâned be cennet der letâfet
Berû mefrist yârab cevri u kahrî

Latiflikte benziyor cennete
Yarabbi! Ona cevri, kahrı gönderme

⁶⁸ Bu sema gazeli Yenikapı, Bahariye ve Gelibolu Mevlevihânesinde de yer almaktadır.

“Yâ Rab, güzelliğiyle tıpkı cennete benzeyen bu yere üzüntü ve sıkıntı gönderme.”

5. Nigâr-i şekkerîn râ bigunâhî
Kesî hergiz horâned câm-ı zehrî

Tatlı sevgiliye hiçbir günahı olmadığı halde
Zehirli kadehi içiremez ona hiçbir şekilde

“Hiçbir günahı olmayan bu tatlı sevgiliye kimse zehirli kadeh içiremez.”

6. Derû her gûşeî bâgî yu râgîst
Derû her sû revân ‘aynî yu nehrî

Bağlık bahçeliktir onun her köşesi
Pınar, nehir akar onun her yanında

“Onun her bir köşesi bağ bahçedir ve her tarafında pınar ve nehir/dere akar.”

7. Derû yek kal’a-yi mahsûn u mevzûn
Nedîde kes çonan der hiç dehrî

Sağlam düzgün bir kale vardır onda
Kimse görmemiş benzerini dünyada

“Onun benzerini dünyada hiç kimsenin görmediği sağlam, düzgün ve tahkim edilmiş bir kalesi vardır.”

8. Fedâ bâd ançonan şehr-i nikû râ
Hezârân çon Herî yu Merv vu Ehrî

Feda olsun böyle güzel bir şehre
Heratlısı, Mervlisi, Eherlisi, binlerce

“Herat, Merv ve Ehrî gibi binlerce şehir böyle güzel bir şehre feda olsun.”

9. Veled râ hüsn-i û çon geşt rûşen
Senâyeş ber melâ zân gerd cehrî

Veled onun güzelliğini kavradı iyice
Bu yüzden açıkça girişti övgüsüne

“Veled onun güzelliğini samimiyetle hissedince, övgüsünü Mollaların huzurunda açıkça söyledi.”

Sultan Veled’in bu gazeli, F: N.Uzluk’un bastırdığı Farsça Divânı’nın 810. gazelidir ve 9 beyittir. Bu dokuz beyit bazı metinlerde sekiz beyit olarak kaydedilmiştir. Mevlevilerde On sekiz rakamı kutsallık taşımaktadır. Dokuz, on sekiz, otuz altı rakamı Mevlevî şiirinde önem arz etmektedir. Mesnevi’nin ilk on sekiz beyti bu yönüyle dikkat çekicidir.

Sultan Veled bu gazeliyle Kütahya'yı Türkistan'ın önemli kentleri Herat, Merv ve Ehri ile kıyaslayarak aslında Kütahya'nın Türk dünyası için ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır. Sultan Veled'in Ehrî'yi Kütahya ile kıyas etmesinde kızı Mutahhara Abide Hatun'a, damadı Germiyan Beyine ve onun ceddî Argun Han'a bir gönderme olarak düşünülebilir. (Güler, 2016).

Bu şiirle ilgili neresi olduğu araştırılmadığı için çevirilerde anılmayan bir isim de Ehrî şehridir. Herî'nin Herat olduğunu yazanlar nedense Ehrî adına makalelerinde veya bildirilerinde yer vermemiş ve Ehrî'yi görmemezlikten gelmişlerdir.

Herî/Herat: Bugün Batı Afganistan'ın önemli şehirlerinden biri olan şehir İpek yolunun kadim şehirlerindendir. İran Horasanına komşu tarihi bir kenttir. Hüseyin Baykara, Ali Şir Nevai, Molla Cami, Fahrettin Razi'nin yetiştiği bir şehirdir. Semerkant ve Buhara'dan sonra Türkistan coğrafyasının ve bölgenin en önemli kültür merkezidir.

Merv: Afrasyabın kurduğu kenttir. Bugün Türkmenistan sınırları içerisinde Nişabura yakın bir şehirdir. İpek yolunun merkezi şehirlerindendir. Eski Sasani merkezlerindendir. III. Yezdgirin yenilip öldürüldüğü şehirdir. Horasanın merkezidir ve Selçukluların önemli şehirlerindendir. Alparslan'ın ve Çağrı Bey'in türbeleri buradadır. Horasanın Kalbidir. Teke Türkmenlerinin merkezidir. Ebû Müslim Horasânî burada doğmuş. Sultan Sencer ve Yûsuf Hemedani burada yaşamıştır. Bugün Türkmen doğalgazının ortasında bir kenttir.

Ehrî/Eher/Ahar: İran'da Doğu Azerbaycan eyaletinde Tebriz ile Bakü arasında Kâşân şehrinin doğusunda yer alan kadim bir şehirdir. Tebriz'e çok yakındır. Doğu Azerbaycan eyaletinin önemli şehirlerinden birisidir. Sasaniler dönemine ait önemli bir merkezdir. Ahar dışbudak ağacı çok olduğu için bu ismi almış olabilir. İpek ve baharat yolu üzerindedir.

Bu kadim şehir İlhanlı Emirlerinden Abaka Han, Gazan Han ve Argun Han'ın merkezi şehirlerinden biridir. Argun Han 1291 yılında ömrünün son günlerini bu şehirde geçirmiş ve bu şehri alternatif bir başkent gibi kullanmıştır. Ehrî'nin Kütahya için önemi Argun Han'la ilgili olmalıdır. Kızı Mutahhare Hatun'u Argun Han'ın torunuyla evlendiren Sultan Veled bu şehri bu sebeple gazeline almış olabilir. Deprem bölgesi olan Ehrî'nin sıcak kaynak suları meşhurdur. Bu coğrafyada yer alan Germ/Germî şehri de Erdebil'in önemli şehirlerindendir. Otuz bin nüfusu vardır. Nişabur, Rey, Hoy, Erdebil, Eher, Karadağ/ Karacadağ Türkistan'ın, Tebriz eyaletinin ve Horasan'ın çok önemli Türkmen şehirleridir.

Sultan Veled'in bu şiiri Anadolu'da övülen ilk şehirlerden biri olan Kütahyamız'a önemli katkı sağlamaktadır. Bu yönüyle önemli Kamu Kurumlarının ve Arguniyye Mevlevihânesi'nin girişine asılarak faydalanılmalıdır. Şiir medya fonksiyonunu üstlenmiş ve bu yönüyle etkili olmuştur.

Bu mevlevî şiiri medya mevlevîlik ilişkisi açısından değerlendirilebilir. Sema meşk edilen bir mekanın içinde yer aldığı şehrin övgüsü medya musiki ilişkisi açısından irdelenmelidir.

Mevlevîlik, Osmanlı coğrafyasına Kütahya'nın da içinde olduğu üç şehirden yayılmıştır: Konya, Afyon ve Kütahya. Bu üç şehrin Mevlevîleri Çelebî'dir yani Mevlânâ soyundandır. Konya'dan sonra Çelebîlik makamı Kütahya'ya hastır. 1330'lı yıllarda Mevlânâ'nın torunu Celaleddin Argun tarafından Asitâneye dönüştürülen Arguniyye Zaviyesi, Çelebî Mevleviliğinin hangâhı olmuştur. Celâleddin Argun Çelebî'nin torunu Abapûş Velî eliyle de Çelebîlik Afyon Mevlevihânesi'nde devam etmiştir.

Kütahya Arguniyye Mevlevihânesi sadece Kütahya'da etkili olmamıştır. İstanbul Mevlevihânelerini uzun süre yöneten Mevlevî Dedeleri Kütahyalıdır. İstanbul'un önemli beş mevlevihânesinden biri olan Yenikapı Mevlevihânesi, Kütahyalı Seyyid Ebubekir Dede ve evlatları eliyle 1746 yılından 1925 yılına kadar yüz yetmiş dokuz yıl Kütahyalı Şeyhler eliyle yönetilmiştir.

ŞEYH GÂLİB'İN KÜTAHYA RUBÂİSİ

Musiki medya ilişkisi ön planda olan şairlerden biri de Şeyh Gâlib'dir. Klasik şiirin bu usta şairi Galata Mevlevîhânesi şeyhidir. Dönemin padişahı III. Selim'le olan yakınlığı Şeyh Gâlib'e önemli vasıflar vermiştir.

III. Selim, Şeyh Gâlib'e her yönden güvenmiş ve Şeyh Gâlib de bu ilgiye ve güven çeşitli şiirlerle karşılık vermiştir. (İsen, 1995). Gâlib Dede, Mevlânâ Türbesine örtü yaptıran Sultanı şöyle övmüştür:

*Müceddid olduğu Sultân Selim'in dîn ü dünyâya
Nümâyândır bu nev pûşîdesinden kabır-i Monla'ya*

III. Selim, her konuda Mevlevîhâneye destek vermiş ve bu destekle birlikte yapacağı yeniliklere destek almıştır. III. Selim musikide makam icad eden Mevlevî müzisyenlerden kabul edilmektedir. Müziği bir medya unsuru olarak öne çıkaran III. Selim, Şeyh Gâlib'e Osmanlının kimseye vermediği Mesnevîhânların tayin iznini vererek Mevlevî dergahlarını yanına çekmeyi bilmişti. Şeyh Gâlib, Sultan için on kaside yirmi altı tarih, bir Tercî' ve bir kısa mesnevî yazmıştır.

Şeyh Gâlib'in Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesine sevgisi ve bağlılığı önemlidir. Arguniyye Mevlevîhânesinin orta sütunlarında yer alan sekiz beyitlik manzûm hatların ilk iki beyti olan Rubâî'yi kaleme alır. Şimdiye kadar yapılan araştırmalarda bu Rubâî'nin kimliği ve yazılış nedeni açıklığa kavuşmamıştı. Geniş anlamıyla ilk defa bu bildiriyle detaylandırdığımız bu bilgi Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesi için önem arz etmektedir.

Mevlevîhâne de sekiz defa tekrar edilen bu Rubâî, Şeyh Galib'in Divanı'nda yer alan sekizinci Rubâîdir. Bu Rubâî sonraki yıllarda başta Yenikapı Mevlevîhânesi olmak üzere bazı âsitânelerde de kullanılmıştır. Şeyh Gâlib'in Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesi'nde yer alan ve Hezec'in Ahreb kalıbında kaleme aldığı Rubâî şudur:

mef'ûlü/mefâ'ilü/mefâ'ilü/fe'ûl [fâ']

Ey kâşif-i esrâr-ı Hudâ Mevlânâ
Sultân-ı fenâ şâh-ı bekâ Mevlânâ
Aşk etmededir hazretine böyle hitâb
Mevlâ-yı gürûh-ı evliyâ Mevlânâ

“Ey Allah'ın sırlarını keşfeden, Fenâ'nın Sultânı Bekâ'nın Şâhı olan Mevlânâ; Aşk, Hazretine, yani sana “Evliyâlar Cemâ'atinin Efendisi olan Mevlânâ” diye hitâp etmektedir.

Şeyh Gâlib'in bu Rubâîsi, Ali Nutkî Dede'nin yetiştirdiği Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin öğrencisi olan ve klasik mûsikînin son büyük bestekârı kabul edilen Zekâî Dede'nin Sûz-i Dil Âyîn-i Şerîfi'nin Üçüncü Selâmında yer alan son rubâîdir.

1897 yılında vefat eden Zekâî Dede, Seyyid Ebubekir Dede'nin torunu, Abdülbaki Nasır Dede'nin küçük oğlu ve 1887 yılına kadar Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi olan Osman Selahaddin Dede'ye bağlı bir bestekârdır.

Şeyh Gâlib'in bu bestelenmiş rubâîsi sema ayinlerinde her okunuşunda Mevlevîhânelerin medya işlevini nasıl yürüttüğünü göstermektedir.

SONUÇ

Batılı anlamda medya unsurları ortaya çıkana kadar Türk kültür ve medeniyeti içerisinde devlet-sanatçı ilişkisinin tekke, tarikat ve musikiyle birlikte iç içe yürütüldüğü görülmektedir.

Osmanlıda medya işlevini başta Mevlevilik olmak üzere çeşitli teekkelerin üstlendiğini söylemek mümkündür.

Mevlânâ'dan Sultân Veled'e bu görevi üstlenen Mevlevî dergahları ve 14. Asrın ilk çeyreğinde açılan Kütahya Arguniyye Mevlevihanesi de medya işlevi üstlenmiştir. Yukarıda örneğini verdiğimiz bestesiz-besteli üç şiirin şehrin kültürü üzerinde ne kadar etkili olduğu görülmekte ve devlet adamlarının musiki üzerinden Mevlevihanelere ilgisini ortaya koymaktadır.

Kuruluşundan bugüne Mevlevîhâneler devlet adamlarıyla iyi ilişkiler kurmuş, devlet adamları Mevlevîhanelere ilgi gösterip yardım ederek halk üzerinde iyi izler bırakmaya gayret etmişlerdir.

Sonuç olarak Kütahya Arguniyye Mevlevîhânesi'nin musiki-medya üzerinden devlet ve yönetim üzerinde etkili kurumlardan biri olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKLAR

- Can, Ş. (2000). Mevlânâ, Divân-ı Kebîr Seçmeler, İstanbul.
Güler, K. (2016). Kütahya'nın Sırları. Kütahya.
Güler, K., (2015). Kütahya İsimler Sözlüğü. Kütahya.
Güler, K. Uğur Türkmen (2013). Kütahya Sanatçıları. Kütahya
İsen, M. (1995). "Osmanlılarda Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim'le Şeyh Gâlib'deki Görüntüsü", Şeyh Gâlib Kitabı, İstanbul.
Şeyh Gâlib Divânı, 1990, Ankara.

EKLER





“BİLGİSAYARLA MÜZİK ÜRETİMİ”

Kaya KILIÇ

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
kayakilic@anadolu.edu.tr

ÖZET

Günümüzde bilgisayar teknolojisinin gelişmesi müzik tabanlı yazılımların artmasına ve bu bağlamda bestecilerin geçmişe oranla daha hızlı müzik üretmesine olanak sağlamaktadır. Bu gelişmeler arasında müziği kaydetme, seslendirme, çoğaltma gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır. Artık çoğu besteci canlı büyük orkestralara ihtiyaç duymaksızın evlerinde kendi eserlerini bilgisayar ortamında hazırlayıp gerekli düzenlemeleri programlar ve yazılımlar aracılığı ile yapabilmektedirler.

Bilgisayarla müzik üretimi için gerekli olan ekipman bileşenleri ve yazılım programları bildiride maddeler halinde belirtilmiştir. Müzik üretim programları arasında nota yazma ve çaldırma yazılımları kendi aralarında çeşitli farklılıklar ve özellikler göstermektedir. Besteciler kendilerine ve ekipmanlarına en uygun yazılımı belirleyip bestelerini bu doğrultuda yapmaktadırlar. Bilgisayar teknolojisinde müzik adına çığır açan bir yenilik olan “Musical Instrument Digital Interface” kısaca Midi isimli olgu müzik sektörüne yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu sayede besteciler dijital klavyeler ve bilgisayarlar aracılığıyla bestelerini direk çalma ve dinleme yöntemi ile şekillendirirler. Müzik üretiminde bilgisayarlar, profesyonel müzik bilgisine sahip olmadan da çeşitli yazılımlar ile kullanılabilirler. Bu sayede gerekli ekipmanlara sahip olan amatör müzisyenlerde düşük bütçe ile teknolojinin gelişmelerinden faydalanıp kendi eserlerini oluşturabilirler.

Film müziği gibi görsel sanatlarda da kullanılan bilgisayarlı müzik üretimi, çoğu besteci içinde eserlerini oluşturmalarında kolaylık sağlamaktadır. Günümüzde artık çoğu ünlü filmlerin müzikleri bilgisayar yazılımları sayesinde yapılmakta ve daha sonra ortaya çıkan eser canlı orkestralar ile stüdyolarda icra edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik üretim programları, Film müziği, Midi

“MUSIC PRODUCTION WITH COMPUTER”

Kaya KILIÇ

Anadolu University State Conservatoire Music Department
kayakilic@anadolu.edu.tr

ABSTRACT

Today, the development of computer technology enables music-based software to grow and in this context, composers can produce music faster than in the past. These developments include music recording, voice recording and reproduction. These features brings in the foreground. Now, most composers do not need live orchestral productions they can make their own works in their own computers and make required arrangements through programs and softwares. The equipment components and software programs required for computer music production are specified in the declaration. Among the music production programs, note writing and playing software have various differences and characteristics among themselves. The composers set their own music and the software that best suits them and their compositions in this direction. “Musical Instrument Digital Interface”, a breakthrough innovation in the name of music in computer technology, has brought a new perspective to the music industry, in short, the name Midi. In this respect, composers shape their compositions through direct play and listening

methods through digital keyboards and computers. Computers in music production can be used with various softwares without having professional music knowledge. Amateur musicians who have the required equipments on this vantage can make their own works by benefiting from the developments of technology with low budget.

Computer music production, also used in visual arts such as film music, facilitates the creation of works within many composers. Nowadays, the music of most famous movies is made by computer software, and the resulting work is performed in the studio with live orchestras.

Key Words: Music Production Programs, Film Music, Midi

GİRİŞ

Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte hayatımızda geçmişten beri var olmuş olan müzik olgusu bilgisayar yazılımları ve donanımlarının gelişimi sayesinde müzik üretme sürecini kolaylaştırmakta ve çeşitli platformlarda paylaşmayı da mümkün kılmaktadır. Müzik üretim aşaması daha önceleri çok uzun süreleri almakta iken bu süreler artık çok daha kısa sürede tamamlanmaktadır. Bu sayede stüdyo müziği ve film müziği bestecileri de eserlerini oluşturmakta avantaj sağlamaktadırlar. Peki, bu üretim süreci nasıl oluşmakta ve hangi yazılımlar sayesinde daha kolay bir hal almaktadır? Burada çeşitli yazılım programları ve ekipmanlar devreye girmektedir.

Bu çalışmada Bilgisayarla müzik üretiminde kullanılan programlar, yazılımlar ve eserlerin oluşturulma süreci ele alınmıştır.

BİLGİSAYAR İLE MÜZİK ÜRETİM AŞAMASINDA KULLANILAN NOTA YAZIM PROGRAMLARI

Nota Yazım Programları

Aşağıdaki örnekte verilen programların ortak özelliği nota yazma işlevi yanında ek olarak midi şeklinde işitsel olarak yazılanları çalmasıdır. Bu sayede besteciler yarattıkları eserler üzerinde hatalarını duyup kısa süre içerisinde değişiklik yapabilmektedirler. Bu nota yazım programlarının başka bir özelliği ise birden çok fazla enstrüman seslerinin seçilip çok daha fazla partiyon yazılmasına imkân sağlamasıdır.

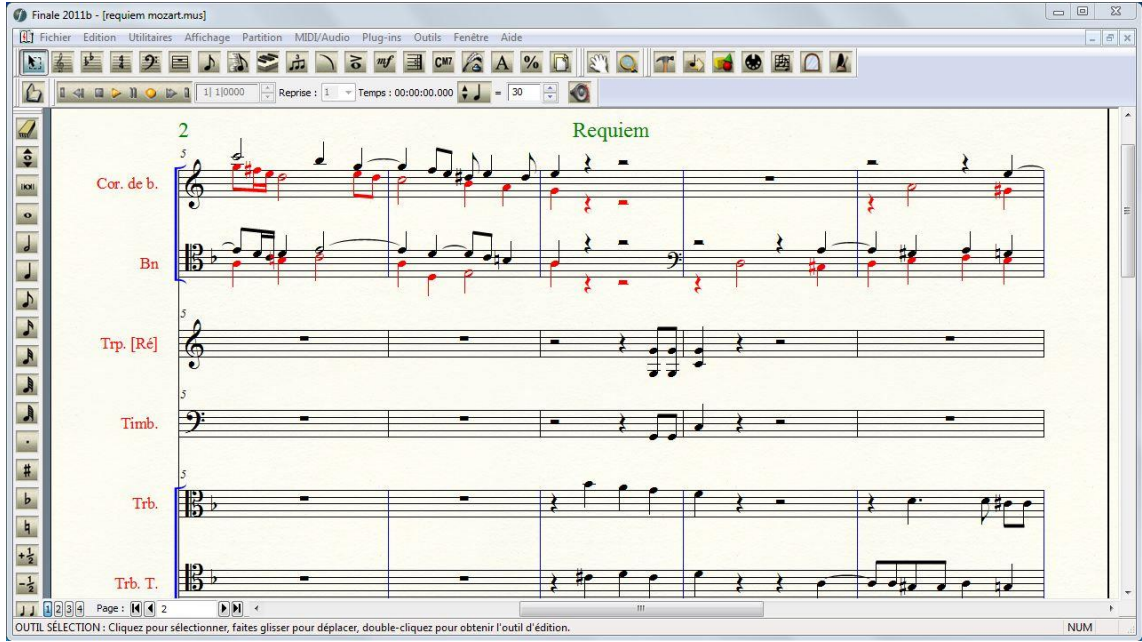
- Finale
- Sibeliüs

Finale: Microsoft Windows ve MacOS işletim sistemleri için MakeMusic tarafından geliştirilen ve piyasaya sürülen patentli müzik gösterim yazılımının amiral gemisi programıdır son sürümü olan 25.sürüm 2016 yılında çıkmıştır. (Matthew Nicholl, 2007) İlk kez 1980'de Macintosh için piyasaya sürülmüştür. 1990 yılların başlarında ise PC sürümü yayınlanmıştır. Yazılım 21. Yüzyıla kadar geliştirilmiştir. (Sapiro, 2016) Finale, profesyonel veya amatör müzisyenlerin eserlerini içeren notaları oluşturmak için kullanılan bir dizi yazılımdan biri olup, Profesyonel olmayan besteciler içinde kullanılması kolaylaştırılmış kullanışlı unsurlara sahiptir.

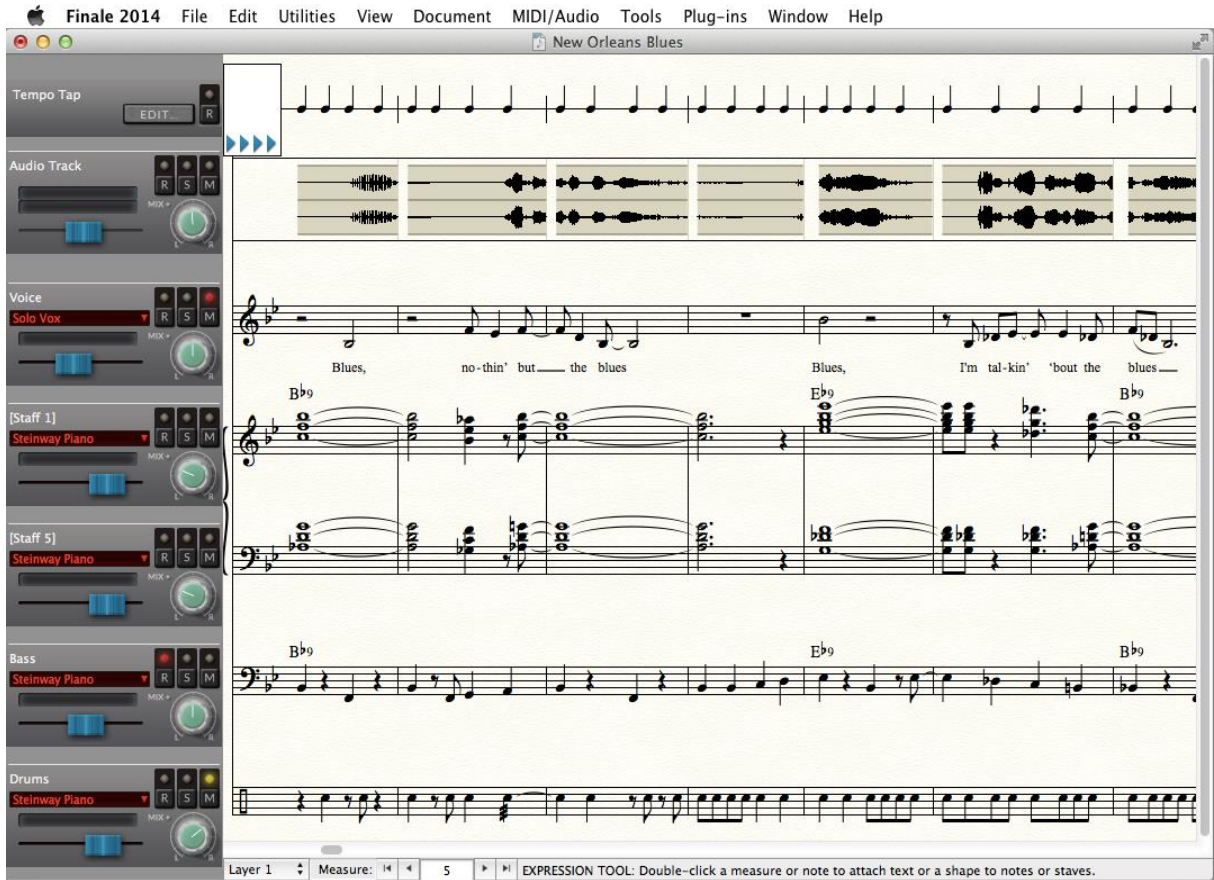
Programın özellikleri arasında olan farklı tonlardaki bağzı transpozeli çalgıları (klarinet, korno) tek bir tuş ile başka bir tona hızlı transpoze etme yeteneği ile ayrıca besteciler tarafından tercih edilmektedir. Finale programı diğer yazılım programlarından farklı olarak nota yazılımını hızlandırmak için geliştirdiği çabuk yazım özelliği olan geleneksel Speedy Entry ve Hyperscribe yazılımı sayesinde parçaların oluşturulmasında kolaylık sağlar. (Collins, 2004) Program midi yazılımını da desteklediği için bilgisayarda yazılan notaların direk olarak işitsel olarak çalınabilmesinin yanında tarayıcı özelliği ile de yazılı notaları programa kolayca entegre etmektedir.

Finale programının ülkemizde kullanımı ile ilgili bir diğer özelliği ise Türk Müziği fontlarının eklenerek istediğimiz makama ait parçaları yazabilmemizdir. Programı Internet sitesi

üzerinden güncelleme imkânı da sunulmaktadır. Bunun için programı satın almış ve Internet üzerinden kayıt yaptırmış olmak yeterlidir. Programın Internet sitesinde ücretsiz deneme sürümleri de mevcut olup kendi bilgisayarınıza yükleyip kullanma olanağı da sunulmuştur. (Aktükün, 30-31 Ekim 2003).

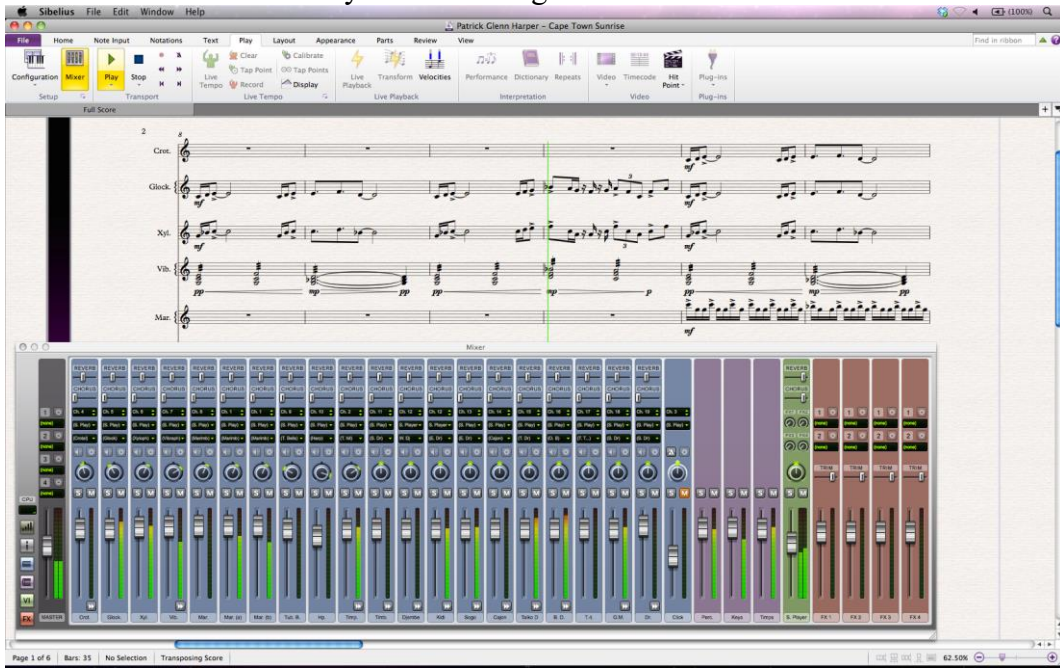


Görsel 1. Finale Programında Requiem adlı eserin partiyon şeklinde yazılması



Görsel 2. Finale Programının MacOS işletim sisteminde yazılımına örnek

Sibelius: Programı da Finale programı gibi Mac Os ve Windows işletim sistemlerine entegre olmuş bir yazılımdır. İlk kez 1990 yılların başlarında Acorn Computer firmasında Ben ve Jonathan Finn tarafından geliştirilmiştir. İlk çıktığı zamanlar film endüstrisinde çok kullanılmıştır. İlk çıkan PC ve Mac sürümleri limitli yeteneklere sahiptir bunlara örnek bir sayfada en fazla 12 portre barındırabiliyor olmasıdır. Daha sonraları firma yazılımlarını geliştirerek programı üst seviyelere taşımış olup, bunun neticesinde 2005 yılında dönemin büyük firması olan Avid tarafından tüm hakları satın alınmıştır. (Sapiro, 2016). Nota yazma ve çaldırma özelliği ile çoğu bestecinin kullandığı ve her yeni sürümünde arayüzüne daha fazla eklenti eklemesi nedeniyle tercih edilmektedir. Programın kurulumu CD veya DVD şeklinde olup ayrıca orijinal internet sitesinden Dijital lisanslı olarak temin edilmektedir. Program grafik tabanlı pencere sistemi ile çalışmaktadır. Sibelius ve Finale programlarının Film müziklerinde kullanılmasının en önemli sebebi yazılımlarının görüntü ile birlikte senkronize olabilesidir.



Görsel 3. Sibelius Programından bir örnek

Midi ("Musical Instrument's Digital Interface")

Türkçe açılımı "Müzik Enstrümanları Dijital Arabirimi " olan ve MIDI olarak adlandırılan standartlaşmış evrensel arabirim sayesinde elektronik müzik enstrümanları ve bilgisayarlar birbirleriyle haberleşebilmektedir. Genelde tüm synthizer'lar model farkı gözetmeksizin birbirleriyle haberleşebilecekleri MIDI donanımına sahiptirler. Midi protokolü 1982–1983 yılları arasında ilk temelleri oluşturulduğundan beri müzisyenler ve aranjörler arasında yaygın olarak kabul görmüş ve kullanılmıştır. Bu protokol sayesinde müzikal sunumlar yapmak o kadar kolaydır ki sadece müzisyenler değil, bilgisayarla multimedya sunumları yapan ve sunumlarında müzik kullanmak isteyen programcılar da MIDI' ye sıkça başvururlar. (Aktükün, 30-31 Ekim 2003).

BESTECİLERİN FİLM MÜZİKLERİ İÇİN KULLANDIKLARI BİLGİSAYAR YAZILIMLARI VE PROGRAMLARI

Günümüzde bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler sayesinde çoğu besteci eserlerini bilgisayarlar ve özel yazılımlar aracılığı ile kitlelere ulaştırmaktadırlar. Bu süreçte kullandıkları bileşenleri madde halinde saymak gerekir ise;

- Ses Kartları
- Müzik Yazılımları

- Enstrümanlar
- Ses Monitörleri
- Elektronik Donanımlar
- MIDI Klavyeler

olarak adlandırılabilir. Bu bileşenler sayesinde gerek amatör gerekse profesyonel besteciler eserlerini kendi kurdukları ev stüdyosunda gerçekleştirebilmektedirler. Film müziği üretimi aşamasında birçok program ve yazılımlar kullanılırken burada kişisel seçimler ön plana çıkmaktadır bunun sebebi sayısız program ve yazılımın olmasıdır.

Günümüz teknolojisinde film müziği yapan çoğu besteci VST (Virtual Studio Technology) adı verilen yazılımdan faydalanmaktadır. VST Steinberg firması tarafından geliştirilmiştir Bu yazılımın özelliği sanal enstrümanların bir arada kullanılmasını sağlaması ve gerçek enstrüman seslerine çok yakın sesleri farklı ek yazılımlar sayesinde mümkün kılmasıdır. Genelde VST'ler midi teknolojisi, ses kartları ve midi klavye aracılığı ile bilgisayara aktarılmaktadır. Bir tür yazılım modülü olan VST'ler enstrüman ve efekt eklentileri olarak ikiye ayrılmaktadır. VST enstrümanlar veya yaygın kullanımıyla VSTİ'ler (VST Instrument), eş zamanlı ses sentezleyen veya örneklenmiş sesleri kullanan enstrüman eklentileridir. Sanal sentezleyici cihazlar ve örnekleyiciler önemli VSTİ türleridir. VST efektler ise dijital ses kayıtlarını kendi özellikleri doğrultusunda işleyip dönüştüren eklentilerdir. Eko (reverb), geciktirme (delay), dengeleyici (equalizer veya EQ) eklentileri gibi birçok tür istenen sonuca göre kullanılabilir. (Dereci, 2011).

Bilgisayarla müzik üretimde kullanılan bir başka program kısaca DAW (**D**igital **A**udio **W**orkstation) adı verilen dijital ses işleme istasyonudur. Bu program ses kayıt ve editleme işlemlerini midi ve dijital sesi ilişkilendirerek yapmaktadır. Sistem tam olarak şu şekilde çalışmaktadır. İlk olarak analog olarak kaydedilen ses, elektronik ortamda dijital verilere dönüştürülür. Bilgisayarda işlenen ses, çıktısı alınırken yine analog sese çevrilip ses çıkış aygıtlarına aktarılır. Dijital ortam yalnızca sesi işlemekle görevlidir. Ses dijital ortamda bitlerle saklanır. İlk elektronik kayıt dinleme ortamı olarak kullanılan Kasetçalardaki kalite oranı 8 bit iken CD'deki kalite oranı ise 16 bitdir. Son ses teknolojisindeki kayıt ve edit kalitesi ise 24 bittir. Bit sayısı ne kadar artarsa ses analog sese o kadar yakın olur yani kalitede o oranda yüksek olacaktır. Günümüzde en çok tercih edilen DAW programlarına örnek vermek gerekir ise Pro Tools, Logic, Cubase, Nuendo, Digital Performer, Samplitude, Ableton Live, Adobe Audition, ACID Pro, FL Studio isimleri sayılabilir. Film müziği ile uğraşan çoğu besteci bu program ve yazılımları kullanarak oluşturacakları müzik eserlerini canlı orkestralara ihtiyaç duymadan dinleme ve düzeltme imkânına sahip olmakla beraber ayrıca daha düşük maliyet ile işlerini yapabilmektedirler. Sadece film müziğinde değil ülkemizde de artık çoğu yapımcı ve aranjörler bu program ve yazılımları kullanarak birçok müzik türünde eserler ortaya koymaktadır.



Görsel 4. Bilgisayar ile film müziği üretim aşaması



Görsel 5. Ev stüdyoları

Sonuç

Günümüzde bilgisayarların müzik üretiminde ne kadar önemli bir rol oynadığı şüphesizdir. Artık çoğu besteci eserlerini yaratırken bilgisayar teknolojisini kullanarak yapıtlarını şekillendirmektedirler. Bilgisayar teknolojisinin her geçen gün ilerlemesine paralel olarak müzik teknolojisi alanında da yazılımlar ve donanımlar geliştirilmektedir.

Görsel sanatlar alanı olan film endüstrisi de bu müzik donanımları ve yazılımlarından büyük ölçüde faydalanmaktadır. Yaşadığımız çağın adeta hız ve tüketim çağı olması sebebi ile eserlerin üretim maliyeti, hızı ve oluşturulma süreci önem taşımaktadır. Özellikle akustik enstrümanların sanal olarak bilgisayar ortamına aktarılabilmesi düşük maliyet, hızlı üretim ve yüksek performans elde edilmesine olanak sağlar.

Sonuç olarak, bilgisayarların müzik üretiminde birçok alana ve besteciye hizmet ettiği görülmekle beraber bundan sonrada teknolojinin ilerlemesi ile paralel olarak daha da fazla kullanılacağı öngörülmektedir.

Kaynakça

- Aktükün, B. (30-31 Ekim 2003). MIDI Teknolojisi ve Kullanım Alanları. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik*, (s. 148). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Collins, M. (2004). *Choosing and Using Audio and Music Software: A Guide to the Major Software Packages for Mac and PC*. Taylor & Francis.
- Dereci, Y. (2011, 11). <http://pcdesteklimumuzik.blogspot.com.tr/2011/11/vst-nedir.html> (Erişim Tarihi: 26.04.2017).
- Matthew Nicholl, R. G. (2007). *Music Notation: Preparing Scores and Parts*. Berklee Press.
- Sapiro, I. (2016). *Scoring the Score: The Role of the Orchestrator in the Contemporary Film Industry*. Routledge.

“TENOR VE BARİTON SESLERİN BİLGİSAYAR DESTEKLİ FORMANT ANALİZİ”

Kemal AVCI

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi
Elektrik ve Elektronik Mühendisliği Bölümü
kavci1980@gmail.com

Cemalettin BAYDAĞ

Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı
cemalettin.baydag@beun.edu.tr

Ahmet Serkan ECE

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar
Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
ece_a@ibu.edu.tr

ÖZET

Ses eğitiminde erkek sesleri, ses özelliklerine göre tenor, bariton ve bas olarak üç ana grupta sınıflandırılmaktadır. Kişilerin ses özelliklerine göre hangi ses grubunda yer aldığı, uzman bir ses eğitimcisinin piyano eşliğinde yapacağı öznel bir değerlendirme ile ortaya çıkarılmaktadır. Bu tür bir değerlendirme ile ses türleri saptanabilmekte, ancak bazen farklı sonuçlar ortaya çıkabilmektedir.

Ses türü belirlemede formant analizi nesnel değerlendirme için yardımcı olabilecek bir araçtır. Formant, konuşma biliminde, insan ses yolunun bir akustik rezonansı olarak tanımlanmaktadır. Formantlar, konuşma veya şarkı söyleme ile üretilen akustik sinyalin ayırt edici frekans bileşenleri olduklarından bu bileşenlerin bulunması ses sinyalinin tespiti açısından önemli olmaktadır. Formantlar, sıklıkla bir spektrogram veya bir spektrum analizör kullanarak sesin frekans spektrumundaki genlik tepeleri olarak ölçülmektedir.

Bu bildiride, ses eğitimi almış üç tenor ve üç bariton sesin sayısal sinyal işleme tabanlı uygun yöntemlerle Matlab programında formant analizi yapılarak, tenor ve bas ses gruplarının formant açısından ortak ve farklı grup özelliklerinin ortaya çıkarılması çalışması yapılmaktadır.

Bu çalışmanın kapsamı şu aşamalardan oluşmaktadır: Tenor ve bariton sese sahip katılımcıların farklı tonlarda a, e, i, o vokallerini seslendirmeleri ve bu seslerin bilgisayar ortamında kaydedilmesi, Mathworks firmasına ait *Matlab* programında formant analiz yönteminin oluşturulması, oluşturulan yöntemin kaydedilmiş seslere uygulanması ve elde edilen analiz sonuçlarının tenor ve bariton türleri açısından irdelenmesi.

Anahtar Kelimeler: Ses Analizi, Tenor, Bariton, Formant, Matlab Programı

“COMPUTER AIDED FORMANT ANALYSIS OF TENOR AND BARITONE VOICES”

ABSTRACT

In voice training, male voices are classified in three main groups as tenor, baritone, and bass according to their voice characteristics. According to their voice characteristics, determining the persons' voice group in which they are involved is revealed by a subjective evaluation of an expert voice educator with a piano. With such an evaluation, the voice types can be detected, but sometimes this may lead to different results.

Formant analysis is a tool that can help for objective evaluation of voice type detection. Formant, in speech science, is defined as the resonant frequency of human vocal tract. Since formants are distinctive frequency components of the acoustic signal produced by speech or singing, finding these components is important for the detection of voice signal. Formants are

often measured as amplitude peaks in the frequency spectrum of the sound using a spectrogram or a spectrum analyzer.

In this paper, the study of revealing the common and different group properties of tenor and baritone voice types in terms of formant by performing the formant analysis for the voices of three tenors and three baritone, who have the experience of voice training, with digital signal processing based appropriate methods in Matlab program is carried out.

The scope of this study consists of the following stages: Vocalization of a, e, i, and o vocals in different tones by the participants having tenor and baritone voice and saving these voices in computer environment, obtaining the formant analysis method in Matlab program of Mathworks company, application of the obtained method on the recorded sounds and investigating the obtained analysis results in terms of tenor and baritone types.

Keywords: Voice Analysis, Tenor, Baritone, Formant, Matlab Program

“İŞİTME KAYBI OLAN BİREYLER İÇİN BİLGİSAYAR DESTEKLİ MÜZİK UYGULAMALARI”

Yrd. Doç. Kutup Ata TUNCER

Istanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları
kutupatatuncer@gmail.com

ÖZET

İşitme kaybının tipi ve derecesi, müziğin daha kolay algılanması için önemli bir faktördür. Örneğin, sensörial işitme kayıplı bireyler, koklear implant yoluyla duydukları alçak frekanslarda daha iyi işitme algısına sahiptir. Bu bireyler bas-bariton aralığındaki enstrümanların sesini, yüksek frekans seslerden daha iyi algılayabilirler. Hafif ve orta derecede işitme kaybı olan bireyler, daha fazla rezidüel işitmeye sahip oldukları için, müziği algılayıp zevk alabilirler. İleri derecede işitme kaybı olan bireylerde ise, bunun tam aksi şekilde, ritmik vuruşlar, melodi ve harmoniden daha kolay algılanır. İşitme kayıplı bireyler, ritim çalışmalarında normal işiten bireylere yakın performans gösterirken, melodi ve harmoni testlerinde performansları daha düşüktür. Bu sonuçlar, işitme kaybı yaşayanların dinledikleri müziğin formu karmaşılaştıkça ve parametrik değişim durumu arttıkça, müziğe olan algılarının aksi oranda azaldığını göstermektedir. Böylece kullandıkları koklear implant yoluyla dinledikleri müzikler, onlara gürültülü, hoş gitmeyen ve anlamsız sesler olarak yansımakta; müzik dinleme sürelerinde azalmaya yol açmaktadır.

Yapılan araştırmalar, işitme kaybı olan bireylerin müzik dinleme beğenilerini olumlu etkileyen faktörleri şu şekilde sıralamaktadır: Kolay ritimler, alçak özellikli enstrümanlar, tanıdık müzikleri dinleme, müziğin içinde geçen kelimeleri takip etme ve müziğin formunda tutarlılık-denge ve koklear implant kullanım süresinin uzunluğu (4-5 yıldan sonra daha iyi). Olumsuz etkileyen faktörler ise daha çok; keman, flüt gibi yüksek frekanslı enstrümanları dinleme, çok sayıda enstrümanın kullanıldığı orkestra müzikleri ve klasik müzik, yüksek ses, ekolu ortam ve koklear implant kullanım süresinin kısıllığı.

Bu araştırma sonuçları, işitme kaybı olan bireyler için Türk Musikisinin eserleriyle oluşturulmuş yeni bir uygulama yönteminden bahsetmemiz anlamına gelebilir. Öncelikle eserlerin bu sonuçlar üzerinden frekans ve diğer özelliklerinin analizlerinin yapılması ve sınıflandırılması aşamasından sonra, koklear implant kullanıcıları için bilgisayar ve diğer mobil cihazlarla bağlantılı yeni yazılımların yazılması ihtiyacı oluşabilir.

Anahtar Kelimeler: İşitme kaybı, koklear implant, Türk Musikisi, frekans, yazılım

“COMPUTER AIDED MUSIC APPLICATIONS FOR PEOPLE WITH HEARING LOSS”

Asst. Prof. Kutup Ata TUNCER

Istanbul Yeni Yüzyıl University, Faculty of Fine Arts Performing Arts
kutupatatuncer@gmail.com

ABSTRACT

The type and grade of hearing loss is an important factor for easier perception of music. For example, sensory hearing loss individuals have better hearing perception at low frequencies they hear through cochlear implants. These individuals can perceive the sound of the instruments in the bass-baritone range better than the high-frequency sounds. Individuals with mild to moderate hearing loss can perceive and enjoy music as they have more residual hearing. On the contrary, in individuals with advanced hearing loss, rhythmic strokes are perceived more easily than melody and harmony. While hearing loss individuals perform close to the normal hearing

individuals in rhythm studies, their performances are lower in melody and harmony tests. These results show that as the form of the music that the hearing loss listens to becomes more complicated and the parametric change situation increases, the music perceptions decrease. Thus, the music they listen to through the cochlear implants they use reflects them as noisy, unpleasant and meaningless sounds; and leads to reduced listening times.

The researches list the factors that affect positively the hearing loss individuals' pleasure for music as follows: Easy rhythms, low-featured instruments, listening to familiar music, following the words in the music, and the length of musical consistency-balance and cochlear implant use (better after 4-5 years). Factors that affect negatively are: listening to high frequency instruments such as violins and flutes, orchestral music with a large number of instruments, and the short duration of classical music, high volume, echoed environment and cochlear implant use.

The results of this research may mean that we will mention a new method of application for the individuals with hearing loss created by the works of Turkish music. First of all, after the work has been done through the analysis and classification of frequency and other features on these results, it may be necessary to write new software related to computer and other mobile devices for users of cochlear implant.

Key Words: Hearing loss, cochlear implant, Turkish music, frequency, software

GİRİŞ

İşitme duyusu, dış ortamda bulunan ve ses olarak adlandırılan mekanik titreşimlerin, dış kulak yolundan içeri girerek, iç kulağı uyarması ve oluşan “ses” bilgisinin beyne taşınması sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu süreç, hem hava yolu hem de kemik yolu ile sağlanmaktadır. Titreşen ses sinyalleri, beyin tarafından algılandıktan sonra süreç içerisinde tanımlanmış ses bilgilerine dönüşürler. Bu işitme algısı çok küçük yaşlardan itibaren, hatta anne karnından itibaren başlamaktadır. Doğumdan itibaren sesleri algılama ve anlamlandırma durumu, öğrenme ve bilinç sürecinin yapılanmaya başladığı döneme kadar çocuk için önemli rol oynamaktadır. Çocuk, bu sayede dil gelişimini, dolayısıyla da sosyal iletişimini algıladığı ve öğrendiği sesler ve bu seslere kattığı anlam ile sağlamaktadır. Seslere karşı duyarlılık göstermesi ve farkındalık kazanması, onu, bu duyduğu seslerin hayatının önemli bir parçası haline getirmektedir. Örneğin, anne-babasıyla kurduğu diyalog, diyalog içinde geçen tonlamalar, sevdiği ve kendini anlamlandırdığı müzikler ve yine kendi duygu dünyasını ifade ederken nasıl bir konuşma tonu veya üslubu kullanacağı ve bunu nasıl bir ses-ritim-tempo duyarlılığı ile sağlayacağı, tüm bu ses algısının zaman için de ona kazandıracığı özelliklerle oluşmaktadır. Bu durumu müzik-beyin ilişkisi açısından değerlendirdiğimizde, müziğin beynin çok geniş bir alanını çalıştırdığı söylenebilir. Özellikle *frontal operculum* ve *superior temporal gyrus*’un ön bölgesinde, müzik dinleme esnasında güçlü aktivasyonlara rastlanmaktadır. (Koelsch, 2005:112) Bu da çocuğun dil gelişimini doğrudan etkilemektedir. 3-6 ay arasında bebekler, müziğin geldiği kaynağa doğru yönelir ve müzikten keyif alırlar. 5-6. aylarda müziğin ritmik hareketlerine uyum sağlayarak bedensel gelişimlerinin etkilenmesini sağlarlar. 1-2 yaş aralığında müzik ve ritimle eşzaman oluşturarak çevresiyle uyum içinde bulunurlar. 3-6 yaş aralığında ise artık iyice dil-melodi-tonlama-ritmik konuşma gibi sosyal davranışın en önemli gelişimini müzik ve çevre ile sağlarlar. Dolayısıyla müzik, insan yaşantısının her anı içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Ancak hayatın belirli bölümlerinde yaşanabilecek bir işitme kaybı ki her yaşta hatta doğum öncesi veya esnasında da bireyin karşısına çıkabilir. Bu durum, kişinin hem yaşam kalitesini olumsuz etkileyebilir hem de sosyal ve psikolojik olarak bireyin öğrenme-gelişme sürecini bozup, onun sosyal çevreyle uyum sağlamasını zorlayacaktır. Bu nedenle işitme kaybı yaşayan bireyler için müzik dinleme hatta uygulamaya katılma etkinlikleri, işitme kaybının tipi

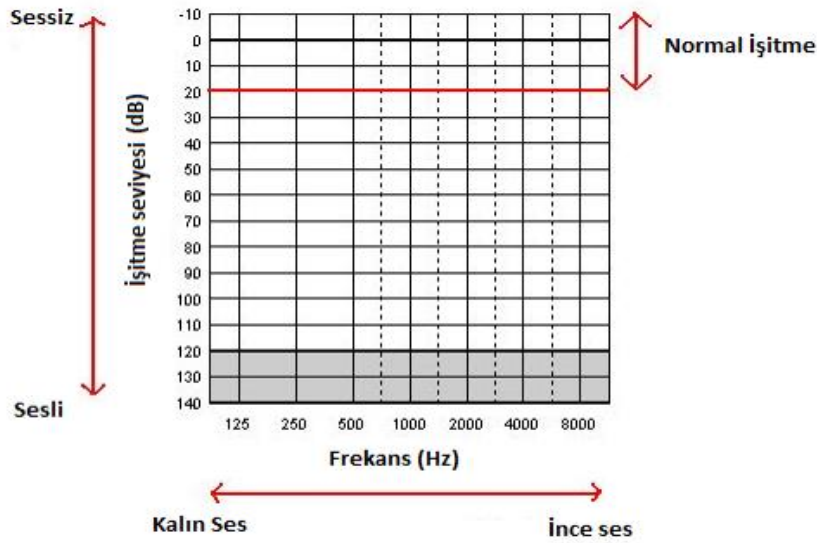
ve derecesine göre önemli ve değerli faaliyetler olacaktır. Çünkü özellikle erken dönemde başlayan müzik eğitimi, hem normal hem de işitme kayıplı çocukların tüm gelişimleri üzerinde olumlu bir etkiye sahiptir. Çünkü dil-müzik ilişkisi birbirine yakın yapısal özellikler taşımaktadır.

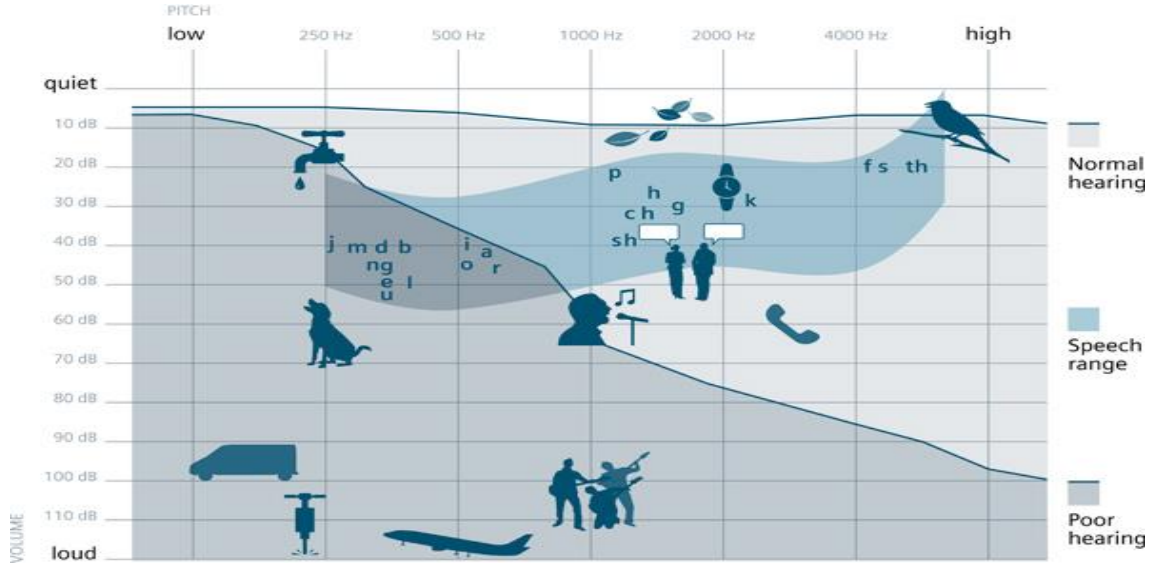
Bu çalışmada, özellikle sonradan işitme kaybına (rezidüel işitme) maruz kalan ve işitme kaybının tipine göre, orta ve civarı düzeyde işitme kaybı yaşayan bireyler için önerilebilecek bir model, teorik açıdan ifade edilmeye çalışılmıştır.

İŞİTME KAYBI

1. Doğuştan önce veya doğuştan sonra meydana gelen nedenlerle, dış, orta, iç kulak ve işitme sinirinde meydana gelen hasarlar sonucu ses algısının azalması ya da kaybolmasına ve bu nedenlerle kulağın ses duyma özelliğini tamamen veya kısmen kaybetmesi durumuna, işitme engeli veya işitme kaybı diyoruz.
2. Dünya ortalamalarına göre doğuştan işitme kaybı görülme sıklığı 1/800 - 1/1500 arasında değişmektedir. Ülkemiz, doğuştan ve sonradan işitme kayıplarının en sık görüldüğü ülkeler arasındadır.
3. İşitme kaybı derecesi ise, Odyogram adı verilen ve 500 Hz, 1000 Hz ve 2000 Hz işitme eşiklerinin aritmetik ortalamasının hesaplanmasıyla elde edilen bir işitme testiyle belirlenir. (<http://www.sessizligimesesver.com/isitme-nedir-isitme-kaybi-nedir/>)

İşitmenin Odyometrik Analitiği





İşitme Kaybının Dereceleri ve Etkileri

1. Normal işitme: 20 dBHL'ye kadar düşük sesleri işitebilir.
2. Çok hafif ve hafif işitme kaybı: Daha iyi olan kulakta işitme kaybı 25 - 39 dBHL arasındadır. Gürültülü ortamlarda konuşulanların takip edilmesinde zorluk çekilir.
3. Orta dereceli işitme kaybı: Daha iyi olan kulakta işitme kaybı 40 - 69 dBHL arasındadır. İşitme cihazı olmadan konuşulanların takip edilmesinde zorluk çekilir.
4. İleri düzeyde işitme kaybı: Daha iyi olan kulaktaki işitme kaybı 70 - 89 dBHL arasındadır. Güçlü işitme cihazları veya implant olmaksızın işitmede zorluk çekilir.
5. Ağır işitme kaybı: Daha iyi olan kulakta işitme kaybı 90 dBHL'den başlar. Daha çok dudak okuma ve/veya işaret dili veya implant kullanımına ihtiyaç duyulur. (Şahlı&Belgin, 2016:54)

KOKLEAR IMPLANT İŞİTME CİHAZI



1. Koklear implant, hasarlı iç kulağın fonksiyonunu yerine getiren elektronik bir tıbbi cihazdır. Seslerin şiddetini yükselten işitme cihazlarının aksine, koklear implantlar, beyne ses sinyalleri sağlamak için iç kulağın hasarlı parçalarının (koklea) yapamadığı işi yapar.
2. Koklear implant, her iki kulakta orta ve ağır dereceli işitme bozukluğu olanlar için tavsiye edilir.
3. Koklear implantasyon, işitme sorunları için son 10 yıldır Tıp alanında üzerinde en çok çalışılan ve tercih edilen araştırma ve tedavi yöntemlerinden birisidir. (Porter, 2002:27)

Koklear Implant Cihazının Çalışma Prensibi

1. Kulak arkasında veya vücutta taşınan bir ses işlemcisi sesi yakalar ve dijital koda dönüştürür. Ses işlemcisinde tüm sisteme güç sağlayan bir pil bulunur.
2. Ses işlemcisi dijital olarak kodlanmış sesi başın üzerindeki bobin üzerinden implanta iletir.
3. Implant dijital olarak kodlanmış sesi elektrik darbelerine dönüştürür ve koklea (iç kulak) içine yerleştirilmiş elektrot dizinine gönderir.

4. Implant üzerindeki elektrotlar, kokleada bulunan işitme sinirini uyarır, işitme siniri darbeleri beyne gönderir ve bunlar beyinde ses olarak algılanır.
5. Cihaz hem hava yolu hem de kemik yolu ile elde ettiği frekansları beyne iletir. (Porter, 2002:34)

İşitme Kaybına Sahip Bireylerde Müzikal Algı

1. Kullanıcılar için, işitme kaybının tipi ve derecesi, müziğin daha kolay algılanması için önemli bir faktördür.
2. Örneğin; Sensörinöral (iç kulak ses transferi ve sinir hasarı) işitme kayıplı bireyler, alçak frekanslarda daha iyi işitirler.
3. Hafif ve orta derecede işitme kaybı olan bireyler, daha fazla rezidüel (kalan) işitmeye sahip oldukları için, müziği daha iyi algılayıp zevk alabilirler.
4. İleri ve çok ileri derecede işitme kaybı olan bireyler, ritmik vuruşlarda ve alçak frekanslarda müziği daha zor algırlar. İnce frekansları yakalarlar. (Gfeller, 2014:226)

Koklear Implant Cihazı ile İşitme

1. Koklear implantla yapılan işitme, standart işitme cihazlarıyla olduğundan daha iyi sonuç verir.
2. Konuşma üzerinde etkisi olumludur.
3. Gürültülü ve karmaşık ortamlarda daha iyi odaklanılmasını sağlar.
4. Telefonda konuşma, iletişim kurma gibi sosyal faaliyetlerin sürekliliğini ve devamını sağlar.
5. Psikolojik olarak bireyde güven duygusu ve kontrol davranışını oluşturur. (Porter, 2002:77)

Koklear Implant Cihazı ile Müzik Dinleme

1. Müzik, sadece bir ses örgüsü değil; aynı zamanda tematik yapı ile birlikte müzik dinleme deneyimleri yoluyla gelişen, kültürel ve bireysel ilişkileri kapsayan anlamları da içermektedir. Implant sonrasında müzik dinleme ve müzikten hoşlanma düzeyleri kullanıcılar arasında değişkenlik gösterebilir. Bunun nedeni onların sahip olduğu rezidüel (kalan) işitmedir. Özellikle küçük yaşta ve burdan geriye doğru doğuştan itibaren ortaya çıkan işitme kaybına sahip olanlar için sonuçlar daha olumsuzdur.
2. Rezidüel işitmeye sahip koklear implant kullanıcılarının konuşmayı tanıma, ayırt etme ve algılamada oldukça başarılı olmalarına rağmen, müzikal algı becerilerinin farklı parametrelere göre değişiklik gösterdiği belirtilmektedir.
5. Güncel araştırma sonuçları, yetişkin koklear implant kullanıcılarının normal işitenlere göre frekans temelli müzik testlerinde (pitch, enstrüman ve melodi tanıma) anlamlı derecede düşük performans sergilediklerini göstermektedir. Ayrıca, implant kullanıcılarının, işitme cihazı kullanıcılarına göre temel müzik becerilerinde daha zayıf oldukları belirtilmektedir. Bunun sebebi, implant yoluyla sağlanan elektriksiz bilginin, akustik işitmeye göre, pitch (ses perdesi) tanıma becerilerinde olumsuz etkiye sahip olmasıdır. (Gfeller, 2000:178)

Koklear Implant Kullanıcılarında Müzik Dinleme Beğenisini Etkileyen Faktörler

1. Koklear implant kullanıcılarında müzikal algı ve beğeniye etkileyen pek çok faktör bulunmaktadır. Bunlar, koklear implanta, dinlenen müziğin özelliğine ve dinleme ortamına göre değişiklik gösterebilmektedir.

2. Bu cihazlar, öncelikle işitme kayıplı bireylerin konuşma algısını kazanmalarına yönelik geliştirildikleri için, kullanıcılar daha çok konuşmayı tanıma ve ayırt etme gibi düzenli duyumlarda başarılı olmuşlardır.
3. Implant elektrotunun yapısı, ses frekanslarını amplifiye (yükseltme) etme üzerine tasarlandığı için, kullanıcıların melodileri ve karmaşık müzik formlarını takip etmede zorlandıkları gözlenmiştir.
4. Sonuçlar, implant yoluyla müzik dinleme süresinde azalma, müziği gürültülü bulma ve düşük müzik beğenisi gibi durumları ortaya koymuştur.
5. Sonuçları etkileyen faktörler, kullanıcıya, koklear implanta, müziğe ve dinleme ortamına göre değişmektedir. (Gfeller et al, 2000a:233)

Kullanıcıya, Koklear Implanta, Müziğe ve Dinleme Ortamına Ait Faktörler

1. Kullanıcıya Ait Faktörler: İşitme kaybının meydana gelme zamanı, koklear implantı kullanma süresi, cihaz öncesi müzik dinleme alışkanlığı ve süresi, müziğe karşı ilgi ve isteği, profesyonel müzik eğitimi alma durumu ve müzik terapi çalışmalarına katılım sağlayıp sağlamadığı.
2. Koklear Implanta Ait Faktörler: Cerrahi yerleşimi, programlama özellikleri, cihazın işleme stratejisinin spektral çözünürlük özelliği.
3. Müziğe Ait Faktörler: Müziğin türü, kullanılan enstrümanların sayısı ve özellikleri, müziğin sözlü veya enstrümantal olması, şarkıcının cinsiyeti, dinlenen müziğin daha önceden bilinmesi, sevilen bir şarkıcıdan söyleniyor olması.
4. Dinleme Ortamına Ait Faktörler: Ortamın sessiz veya gürültülü olması, ortamın yankılanma durumu. (Şahlı&Belgin, 2011:597)

Kullanıcıların Beğenisini Olumlu Etkileyen Faktörler

1. Koklear implant kullanım süresinin uzun olması
2. Kolay ritimler (pop müzik)
3. Davul bateri gibi alçak frekans özellikli enstrüman müzikleri
4. Sessiz ortam.
5. Uygun akustik özellikler
6. Müziğin içinde geçen kelimeleri takip edebilme
7. Kişiyi izleme
8. Tanıdık müzikler dinleme
9. Müzik kaydının kalitesi
10. Müzik terapi ve müzik dinleme çalışmalarına katılım. (Şahlı&Belgin, 2011:598)

Kullanıcıların Beğenisini Olumsuz Etkileyen Faktörler

1. Çok sayıda enstrümanın kullanıldığı orkestra müzikleri veya klasik müzik
2. Flüt, keman gibi yüksek frekans özellikli enstrüman müzikleri
3. Karmaşık ritim, melodik ve armonik yapıya sahip müzikler
4. Gürültülü, ekolu ve yüksek sesli ortam
5. Koklear implant kullanım süresinin kısa olması
6. Uygun programlanmamış koklear implant. (Şahlı&Belgin, 2011:599)

Implant Kullanıcılarında Müzik Dinleme Alışkanlığı ve Sonuçları

1. Implant üzerine, yurtdışında 65 yetişkine uygulanan test sonuçlarında, kullanıcıların müzik dinleme sürelerinin, implant sonrasında, öncesine göre anlamlı derecede azaldığı ve duydukları kötü ses nedeniyle müzik dinlemekten kaçındıkları görülmüştür. Ayrıca, kullanıcıların çoğu, müziği, “anlaşılması zor ve gürültülü sesler” olarak tanımlamışlardır.

2. Çalışmada, 29 implant kullanıcısının %86'sının implant öncesine göre daha az müzik dinlediği,
3. 35'inin müzik beğeni ortalamalarının, işitme kaybı öncesi olan 8.7 değerinden, 2.6'ya düştüğü,
4. %69'unun implant ile dinledikleri müziklerde hayal kırıklığı yaşadıkları,
5. 52 implant kullanıcısının ise işitme kaybı öncesine kıyasla, kullanım sonrası çok daha kısa süre müzik dinledikleri sonucuna varılmıştır. (Lassaletta et al, 2007)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma sonuçlarına göre, işitme kaybı olan bireyler için yeni bir uygulama yönteminden bahsetmemiz mümkün olabilir. Bu yöntem, hem müzik türünü hem de cihazın uygulama biçimini yeniden ele almamız anlamına da gelebilir. Özellikle ülkemizin, işitme engeli ve işitme kaybı konusunda maalesef dünyada önde gelen bir istatistiğe sahip olma gerçeği, bizi Odyometre alanında araştırma yapmaya zorunlu kılmaktadır. Bu alanın, dünyada ve ülkemizde yeni olması, hali hazırda müzik terapinin hem de müzik teknolojilerinin son yıllarda ülkemizde ilgi odağı haline gelmesiyle de birlikte, disiplinler-arası bir çalışma sahasını oluşturabilir. Türkiye'nin bu alanda örnek olabilmesi, hem teknoloji alanında hem de müzik kültürümüz adına bir sıçrama yaratabilir. Elde edilen sonuçları tekrar ele alırsak, kullanıcıların yorumları bize bu çalışmada *Türk Musikisinin* gereksinimini anımsatmaktadır. Bu durumu kullanıcıların test sonuçlarındaki şu ifadelerinden anlıyoruz:

1. Ses aralıklarının artmasıyla birlikte işitme becerisinin zayıflaması,
2. Enstrümantal müziklerin sözlü şarkılara göre zor algılanması,
3. Tanıdık olmayan müzikleri dinlemenin ilgiyi azalttığı,
4. Klasik müzik gibi karmaşık yapıdaki yoğun orkestra müziklerini dinleme güçlüğü,
5. Hızlı değişen armonik ve modülasyonlu müzik yapılarının anlaşılması zor müzikler olarak algılandığı,
6. Kemik yolu ile algılanan ritmik müziklerin düzensiz olması durumunda hastayı rahatsız ettiği.

Ancak buradaki tek handikap, batılı kullanıcıların pop müziğini tercih etmiş olmaları, fakat cihazın elektronik bir yapıya sahip olması, sesleri dijital koda çevirerek iletmesi, frekansı amplifike ederek yükseltmesi ve cihazın yapısı dışında popüler müziğin hızlı tüketilen bir müzik olmasından dolayı aslında rezidüel işiten bireylere de yönelik olmaması ve dolayısıyla test sonuçları açısından tanıdık müzik yapısına uymaması, Türk müzikleriyle yapılacak yeni testlerde, müziğimizin kültür müziği olmasından da yola çıkarak başarı oranını arttıracaktır diye düşünebiliriz. Aynı zamanda müziklerin icra edildiği akustik ortamlar da test sonuçlarını etkileyebilir. Pop müziğinin yüksek volümlü yapısı ve kendisini ancak gürültülü ortamlarda var edebilmesi, sonuçları olumsuz etkileyecektir. Sade ve renkli yapısıyla Türk Musikisi, hem farklı duygulara geçiş yapabilen makamsal özelliğiyle hem de müzik terapide de kullanılan bir tür olmasından dolayı, bu alanda da tercih edilecektir. Türk musikisinin uzun seslerden, yanaşık notalardan ve orta frekanslardan oluşması, müzik dinleme süresini arttıracaktır. Sözlü olması, değerini aynı zamanda edebi zenginliğinden alması ve metin düzeninin belirli bir ölçü formuna göre uyarlanarak oluşması, sosyal ve kültürel açıdan da bireylerin ortak müzik icra etmelerine, hatta *Engelli Türk Müziği Koroları* gibi insan sesi orkestraları oluşturarak bir yandan “*Aktif Terapi*” yapmalarına da olanak sağlayacaktır. Türk Musikisi, bu alanda hayata geçirildiğinde, ileride bilgisayar yazılımları ve mobil uygulamalarıyla da desteklenebilir. Örneğin, implantın % 0-20 aralığında bir hatayla cerrahi olarak yerleştirilmiş ya da tam uygun programlanmamış olma riskine karşı, hasta memnuniyetsizliğinin önüne geçebilmek adına bluetooth kablosuz bağlantı düzeneği gibi aygıtlarla çalışabilen ve uygulama üzerinde düzeltmeler yapmaya imkan

tanıyabilen yeni yazılımlar geliştirilebilir. Bir dijital mikser mobil uygulaması görevi görecektir bu uygulama, hastanın doğru ve konforlu duyumu yakalayabileceği ayrıntıları kontrol edebilme imkanını sağlayabilir. Aynı zamanda, hastada sinirlere bağlı olarak anlık oluşabilecek duyum değişikliği, bozukluğu veya tutarsızlıklarının önüne geçebilmek için uygulamanın bir otomasyon özelliği de bulunabilir ve bu veriler kayıt altına alınabilir. Son olarak, hastanın kendi playlistini oluşturabildiği ve şarkıların depolandığı ve duyum açısından da parçaların sınıflandırılabilme özelliği bu uygulamada yer alabilir. Böylece hastanın şarkı dinleme süresi arttırıldığı gibi kaliteli yaşam standartları açısından hikâyesini değerlendirme şansı da olabilecektir.

KAYNAKLAR

- Belgin, E. & Şahlı, S. (2011-I.), Temel Odyoloji, Güneş Tıp Kitabevleri, İstanbul.
- Belgin, E. & Şahlı, S. (2015-II.), Temel Odyoloji, Güneş Tıp Kitabevleri, İstanbul.
- Gfeller K, Woodworth G, Robin DA, Witt S, Knutson JE. (1997); Perception of Rhythmic And Sequential Pitch Patterns by Normally Hearing Adults and Adult Cochlear Implant Users. Ear Hear (18:177-60).
- Gfeller K, Lansing C. (1992) Musical Perception of Cochlear Implant Users as Measured by the Primary Measures of Music Audiation: An İtem Analysis. J Music Ther; (29:16-47).
- Gfeller K, Lansing (1991) CR. Melodic, Rhythmic, And Timbral Perception of Adult Cochlear Implant Users. J Speech Hear Res. (34:866-24).
- Lassaletta L, Castro A, Bastarrica M, Perez-Mora R, Madero R, De Sarria J. (2007) “Does Music Perception Have an İmpace on Quality of Life Following Cochlear Implantation?” Acta Otolaryngol (Stockh); (143:556-8).
- Stordahl I. (2002) Song Recognition and Appraisal: A Comparison of Children Who Use Cochlear Implants and Normally Hearing Children. J Music Ther; (36:2-21)
- Tyler RS, Parkinson AJ, Wilson BS, Witt S, Preece JP, Noble W. (2002) Patients Utilizing a Hearing Aid and a Cochlear Implant: Speech perception and localization. Ear Hear 2002; 23:98-105.

“UZAKTAN EĞİTİM TEKNOLOJİLERİNİN MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANIMI”

Doç. Lilian Maria Tonella TÜZÜN

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı
lmtuzun@anadolu.edu.tr

Öğr.Gör. Marcus SIQUEIRA

Cantareira Fakültesi Müzik Eğitim Bölümü
marcussiqueira@hotmail.com

ÖZET

Müzik gibi spesifik eğitim süreçlerine sahip uzmanlık alanlarında açık öğretim veya uzaktan eğitim teknolojilerinin kullanımı henüz çok yenidir. Bu çalışmada Brezilya'nın São Paulo Cantareira Fakültesi Müzik Bölümü'ndeki öğrencilere, Modüler Nesne Tabanlı Dinamik Öğrenme Ortamı “Moodle”, “Youtube-live”, “Skype” ve “e-mail” teknolojilerinin kullanımı ile uzaktan eğitim sistemi içinde “Doğaçlamanın Temel Teorileri” dersinin verilmesi süreci incelenmektedir.

Bir ders yönetim sistemi olan “Moodle”, öğrenciye ders ile ilgili tüm materyalleri, ilgili linkleri, tartışma formunu, haftalık soru-cevap sistemi gibi öğretmenle aynı sınıf içinde bulunabileceği tüm iletişim olanaklarını sunmaktadır. Youtube-live sistemi ile öğretim elemanı kendi ofisinden öğrencileri ile iletişime geçerek ders yapabilmekte, performanları izleyebilmektedir. Kapalı Skype hesabı öğretim elemanına yoklama yapabilmeye, öğrencileri ile bireysel veya toplu anlık iletişimde bulunabilme imkanı vermektedir. E-mail sistemi yazılı ödevlerin öğretim elemanına ulaştırılması sağlamaktadır.

Bu çalışma spesifik derslerde teknoloji kullanım sürecini analiz etmekte ve uzaktan eğitim yönteminin eğitimdeki müzik algı sürecini ne düzeyde etkilediğine dair eleştirel bir bakış açısı oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Uzaktan Eğitim, Müzik Öğrenimi, Teknoloji

“THE USING OF TECHNOLOGY IN MUSIC LEARNING IN THE DISTANCE EDUCATION”

ABSTRACT

The application of technologies in the specific teaching process of music by open university and distance education is still new. This study analyzes the using of technology in distance education course ‘Fundamental Theories of Improvisation’ adopted by Cantareira Faculty in Sao Paulo, Brazil, through the free software Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment ‘Moodle’, Youtube-live, Skype and e-mail.

The open source platform Moodle offers to the students all communication possibilities, the access on line to the material and external links related to the course, discussion forum and weekly question-answer system. The instructor teaches from his house or office using Youtube-live technology. The group opened a closed account in the Skype, where the instruction can control the roll call of the day and where the students can make their questions and reflections in group or private. At the end, the students send their homeworks by e-mail to the instructor.

Through a critical vision, this study treats the historical uses of the technology in this specific course and how the methodology of distance education affected the process of knowledge perception in music.

Key words: Distance education, Music Learning, Technology

INTRODUCTION

Since 2014, the course ‘Fundamental Theories of Improvisation’ adopted by Cantareira Faculty in Sao Paulo, Brazil, is taught by the lecturer Marcus Siqueira. In 2015, Mr.Siqueira had to move to Italy where became resident and accordingly came the idea to continue the course in long-distance format. Cantareira Faculty had successful long-distance education in law and economy department. As the faculty has only one room equipped with computers, it was a challenge to approve the distance education in the music area. The solution was to adjust one system that would work using free software and internet to connect the teacher and students. As Cantareira Faculty uses the free software Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment (Moodle) in others subjects, Mr.Siqueira benefited from this platform to create a new page offering to the students all communication possibilities: access online to the material and external links related to the course; selected texts and scores in PDF format; links to download the scores; links for videos; lecturer’s texts and videos; quiz; weekly question-answer system and forum for open discussion where the lecturer encourages the students to answer "x" number of questions and concomitantly comment on issues raised by their colleagues. Besides the Moodle platform, the students opened a closed account on Skype where the lecturer controls the roll call and where the students make their questions and reflections in group or direct to lecturer. The essays go via email. Although, after one year using Skype, Moodle and e-mail, the group of students claimed the need to see the lecturer’s online explanation. This fact concludes that the system used was insufficient. According to Mary Jackson, distance learning does not give direct access to lecturer, thereat some students fear the loss of the personal touch with as instructor – such as asking questions after class. Distance learning is isolated and students feel detached or lonely without the face-to-face contact with the instructor. (Jackson, 2017)

In view to that, Mr.Siqueira started to use the Youtube-Live Stream which led to a general satisfaction. Besides that, the Youtube videos brought advantages to classes because the explanations became always documented: belated students could watch the classes in fast view; absent students could watch the classes in another day; observations and questions sent via Skype messenger were answered in live on Youtube-Live.

The class ‘Theoretical Fundaments for Improvisation’ has 40 students, between 20 to 60 years old, of the Bachelor's Degree in Music of the fifth semester, on Tuesdays from 8:50 PM to 10:30 PM (Brazil Time Zone). There are total of twenty classes that goes from 7th of February 2017 to 26th of July 2017, eleven of which are online and nine offline as follows:

Tablo 1: Schedule of the ‘Theoretical Fundaments for Improvisation’ class.

Date (Class)	Moodle	On line: Skype and YoutubeLive
07.02.2017 (1)	Video - Presentation of the class	
14.02.2017 (2)		Tema 1: Sound and note parameters
21.02.2017 (3)	Tema 2: Reflections on the history of concert music	
07.03.2017 (4)		Homework of Tema 1 and evaluation via chat
14.03.2017 (5)		Homework of Tema 2 and evaluation via chat
21.03.2017 (6)	Tema 3: Improvisation x Refence Sistems	

28.03.2017 (7)	Tema 3: Continuation	
04.04.2017 (8)		Tema 3: Finalization
11.04.2017 (9)	Tema 4: 20th century music as improvisation vehicle from pre-school to high-school	
18.04.2017 (10)		Tema 4: Practical activity via chat
25.04.2017 (11)		Tema 4: Continuation
02.05.2017 (12)	Homework of Tema 3 and delivery of the essay	
09.05.2017 (13)	Tema 4: musical metalanguage	
16.05.2017 (14)		Tema 4: Finalization
23.05.2017 (15)	Class of general questions	Class of general questions
30.05.2017 (16)		Tema 5: Modes of collective pedagogical games in different reference systems
06.06.2017 (17)	Practical activity	
13.06.2017 (18)	Practical activity	
20.06.2017 (19)	Forum closing	Forum closing
27.06.2017 (20)	Final Notes	

PROBLEM STATEMENT

The problem of this study is analysis the use of technology in the distance education and how it affected the process of knowledge perception in music.

SUB-PROBLEMS

- 1) The distance course requires the student more discipline for the study?
- 2) Does the distance course require more autonomy for the absorption of knowledge perception in music?
- 3) The distance course is easier to be applied by the teacher in comparison to the traditional course?

LIMITATIONS

This study is limited to 40 students of the Bachelor's Degree in Music of the 5th semester in the subject 'Theoretical Fundamentals for Improvisation', from 7th of February 2017 to 9th of May 2017, adopted by Cantareira Faculty in Sao Paulo, Brazil.

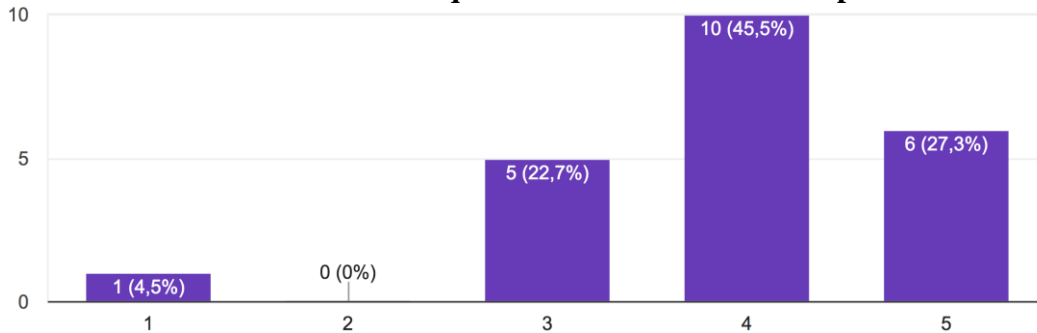
METHODS

The methodology used in this study is descriptive. In this section, the subjects involved in the research, the collection of data, and the analysis of data are included. The data were obtained by using the source scanning method of the Google Forms tool.

RESULTS AND DISCUSSION

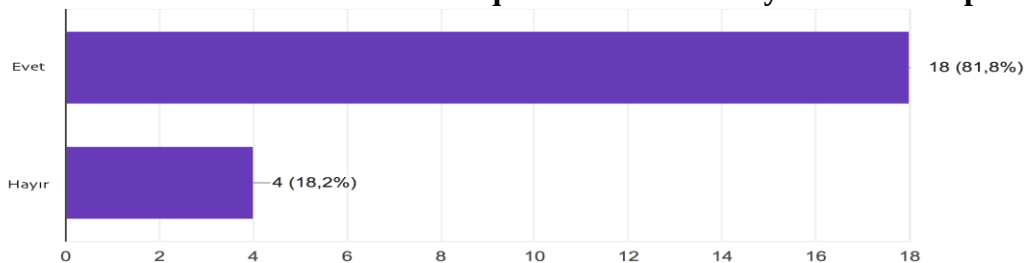
At the beginning of May 2017, a questionnaire about the distance learning was made by Mr.Siqueira using the Google Forms tool. Of 40 students, 22 answered the questionnaire and the data obtained are as follows:

Tablo 2: The distance course requires the student more discipline for the study?



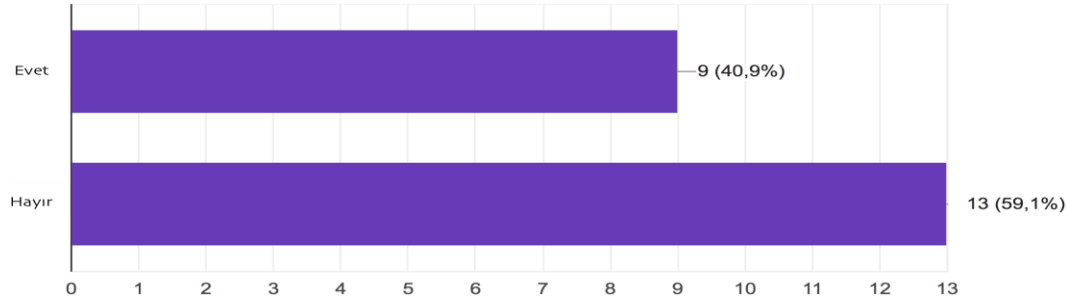
The question concerns the need of self-discipline in distance education classes, using the scale of 1 to 5. It was considered: (1) not at all required, (2) slightly required, (3) somewhat required, (4) very required and (5) extremely required. According to the above results; 4,5% expressed not all required, 22,7% expressed somewhat required, 45,5% expressed very required and 27,3% expressed extremely required. It is considered that most of the students feel the need for more self-discipline in distance classes. Undoubtedly, students have total mobility and confort in the distance learning both to attend classes and to access the materials using the faculty computer center, personal computer, mobile phone, tablet or external access. Despide that flexible, it is required organization and planning as the other forms of learning: there are deadlines to be met, fixed-time exams to be taken and assignments to be complete before de drop box closes. In the final analysis, students need more discipline to succeed in online courses.

Tablo 3: Does the distance course require more autonomy for the absorption knowledge?



According to the above result 81,8% said that the distance course requires more autonomy for the absorption knowledge and 18,2% disagree with this opinion. In education, the student's autonomy revels the ability to organize alone the studies, without any dependence of the lecturer and choosing efficiently the search sources. Consequently, it is concluded that, compared to the traditional system, learn at home requires independency and self-determination for the understanding the contend of classes.

Tablo 4: The distance course is easier to be applied by the teacher in comparison to the traditional course?



According to the above result; 59,1% answered that the distance learning education is more difficult to be applied in comparison to the traditional education system and 40,9% answered that is easier to be applied by the teacher. Presumably, the teacher's position can be analyzed in two different points. In first instance, it is understood that teach from home is much more comfortable then going to an institution or campus to give classes. In second instance, the lecturer must be very well prepared for online class since students can check information using internet and getting thousands of answers in less than one second. In addition, the age of students goes from 20 to 60 years old; deduce that the older students have more accumulation of knowledges to verify the facts easily. On another hand, the online classes give opportunity to the students make questions during the explanations of the lecturer. In a class of 40 students, the ashamed ones usually do not ask in front others, however, on Skype messenger system, the questions can be individual and sending privately.

CONCLUSION

- 1) The internet is condition *sine qua non* for the distance learning.
- 2) The use of YoutubeLive allows the students watch the class how many times it is necessary, what is impossibly in the traditional learning system. In the meantime, this model of education concludes that students get in touch with another form of learning which induces them to have more discipline for academic research and best suited for mature motivated learners who cannot afford the time to participate in a traditional classroom.
- 3) In this class, students have possibility to check online the lecturer's explanation instantly. It concludes that the lecturer must have a high knowledge of the subject and be prepared for unusual questions. In case the teacher does not know for sure the answer, it is advised to send an answer later via email.
- 4) The combination of YoutubeLive and Skype messenger in the online classes allows the students write questions personally or collectively at any moment during the lecturer's explanation. It concludes that the particularity of this class is the personalized attendance from lecturer to student.
- 5) Finally, it concludes that with low investment in technology, it is possible to use the creativity to adopt a personalized long-distance learning course.

BİBLİOGRAPHY

- <http://scholarship-positions.com/blog/best-universities-for-distance-education/201505/>
(10.06.2017)
- <http://musicaplena.com/aprendizado-musical-a-distancia-5/> (11.05.2017)
- http://www.streetdirectory.com/travel_guide/20432/education/top_10_distance_learning_disadvantages.html (19.06.2017)

“ELEKTROMANYETİK SES TASARIMI VE MEDYALARIN MANİPÜLASYONU”

Arş.Grv. Mehmet KURTULUŞ

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Teknolojisi
Anabilim Dalı

mehmetkurtulus@yandex.com

ÖZET

Elektronik müzik üretiminde kullanılan bilgisayar teknolojilerinin gelişimi tarihsel olarak elektronik müzik stüdyolarının ve sentezleyicilerinin üretimine paralel olarak ilerlemiştir. 1957 yılında Varése “Poème Électronique” üzerinde çalışırken, Ussachevski ve Luening ise RCA Mark I ile deneylerine devam ederken Max Mathews, bilgisayar kullanarak bir kaç notayı sentezlemeyi başarmıştı ve bu ortaya çıkan deneme ise 17 saniyeden oluşan monofonik bir çalışmaydı. Mathews tarafından MUSIC I olarak adlandırılan bu program bilgisayardan ses üretebilen ilk yazılımdı ve bu yazılım 1960'ların sonuna kadar ikinci, üçüncü ve Music V versiyonuna kadar geliştirildi (Holmes, 2008: 253). Özellikle 1983 yılında çalgılar ile bilgisayarlar arasında iletişimi sağlayan MIDI'nin ortaya çıkışı ile birlikte, bilgisayarların ev kullanıcılarına ulaşması, cubase gibi müzik yazılımları ve sanal enstrümanların ortaya çıkışı ile bilgisayar ile müzik zirve noktaya ulaşmış ve bu gelişmeler bilgisayar ile müzik üretiminde devrim niteliğinde gelişmelere yol açmıştır. 1990'lı yıllarda analog dünyadan dijital dünyaya entegre olan müzik endüstrisinde dijital ses olanaklarının analog sesleri olduğu gibi yansıtmasından rahatsız olan bazı sanatçılar “glitch” akımı altında dijital dünyanın getirdiği bu kusursuzluğu farklı yollar kullanarak başkalaştırmış ve bu başkalaştırma sonucu ortaya çıkan bozulmaları ve anlık hataları kullanarak yepyeni bir ses dünyası yaratmışlardır. Dijital teknoloji ile çalışmanın sonucu olarak Cascone'nun “Post Dijital Estetik” olarak nitelediği, bu süreçte sanatçıların etrafını elektronik devrelerin, bilgisayar fanlarının ya da hard disklerin gürültüleri sarmıştır. Bu ses özdeklerini çalışmalarına aktaran sanatçılar bir photoshop dosyasının sonifikasyonu, dosya formatlarının bozulması ya da farklı dosya formatlarının birbirleri ile değiştirilerek farklı sonik malzemeler elde etmiştir. Bu çalışmada, bu farklı ses özdeklerini ve elde etme yöntemlerini belirleyip süreci tarihsel olarak inceleyecektir. Çalışmanın son bölümünde ise elektromanyetik bir ses tasarımı ve medyaların manipülasyonuna dayanan bir görsel ve işitsel bir çalışma sergilenip yönetsel olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Circuit Sniffing, Ses Tasarımı, Databending, Datamoshing, Glitch

“ELECTROMAGNETIC SOUND DESING AND MANIPULATION OF THE MEDIA”

ABSTRACT

The development of computer Technologies used in electronic music production has historicially advanced parallel to the procution electronic music studios and synthesizers. While Varése working on “Poème Électronique” in 1957, Ussachevski and Luening continue their experiment with RCA Mark I, Max Mathews has been able to synthesize a few notes using a computer. The resulting experiment was a monophonic study of 17 seconds. Called “Music I” by Mathews is the first software to produce sound from computer. This software was developed until the second, third and Music V until the late 1960's. With the emergence of MIDI in 1983, which enables commucation between instruments and computers, with the emrgence of music software like cubase and virtual instruments With the increase of computers and music possibilities computer music have reached the pinnacle and these developments have led to the development of revolution in computer and music production. Some glitch artists who are uncomfortable with the analogue sound of digital audio possibilities in the music industry, which

has been integrated into the digital world from the analog world in the 1990s they have transformed this perfection brought by the digital world by using different ways and created a whole new world of sound by using the distortions and instant mistakes that emerged as the result of this differentiation. In this process the end result of working with digital technology is what Cascone calls "Post Digital Aesthetics," in which the artist surrounds electronic circuits, computer fans or hard drives with noises. Artists transferring these audio objects to their work have obtained different sonic materials by announcing the sonification of a photoshop file, the corruption of file formats, or the interchange of different file formats. In this work, it will identify these different sound substances and their acquisition methods and will examine the process historically. In the final part of the work, an audiovisual work based on the design of an electromagnetic sound and the manipulation of the media will be exhibited and examined methodically.

Key Words : Circuit Sniffing, Sound Desing, Databending, Datamoshing, Glitch

GİRİŞ

20. yüzyıl içerisinde iki dünya savaşı sığdırmış ve yaşattığı bütün olumsuz koşullara rağmen birçok yeniyi de beraberinde getirmiştir. Özellikle savaşın kazananı olmak için hızlıca gelişen teknoloji ve yeni telekomünikasyon olanakları, kayıt cihazlarının geliştirilip üretilmesine zemin hazırlamıştır. Hızla yenilenen teknolojiye birçok elektronik çalgının gelişimine ilham olmuştur. Düşünsel olarak ise ele alındığında ise sanat ve edebiyat dünyasında ise protest bir hava oluşmuştur. Sanatçıların bir arada yarattıkları sanat akımları, sanatın birçok alanında yeni estetik tutumların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Konumuzun odak noktasını tarihsel süreç içerisinde ele aldığımızda ise, elde edeceğimiz ilk done ise Pratella ve Russolo'nun fütürizm şemsiyesi altında yazdıkları manifestolardır. Pratella, manifestosunda armoni sınırlarını genişletmeyi hedeflerken, Russolo ise tamamen gürültülerden oluşan yapıtlar üretmeyi hedeflemiştir. Bulunduğu dönem itibari ile gürültüleri kaydedemeyen Russolo, kendi tasarladığı mekanik aletler yardımı ile çalışmalar yapmış ve bunlarında konserlerinde kaydetmiştir. Cebe, fütürizmin getirisi olan bu yenedünyayı şu şekilde yorumlamaktadır;

“Müziğin genel anlamıyla uyumlu seslerden oluşan bir bütün olmadığı fikri ve bu yeni fikirlerin ışığında gürültünün ve makinelerden çıkan seslerin de müziğin birer parçası olduğu düşüncesi müzisyenleri ve o dönem içerisinde yaşayan bilim adamlarını farklı ses üreteçleri arayışlarına itmiştir” (Cebe, 2014: 314)

Ortaya çıkan bu gelişmeler, yeni elektronik çalgılar ile birlikte birçok bestecinin farklı ses özdeklerini yapıtlarına aktarmasını sağlamıştır. Bu bağlamda belki de en radikal yapıtlardan birisi John Cage'in 4"33" isimli çalışmasıdır. Daha çok dinleme etkinliğine atıfta bulunan bu çalışma, Russolo'nun düşünsel mirasını bir adım daha ileri götürerek somut ya da soyut bütün sesleri rastlantıya dayalı olarak kompozisyonun bir ögesi haline getirmiştir. Düşünsel ve tarihsel kökeninin yanında bilgisayar ile müzik üretiminde, 1957 yılında Max Mathews'in MUSIC I'i yapması ile başlayan süreç, 1982 yılında Commodore 64, 1983 yılında ise MIDI'nin geliştirilmesi ile birlikte, ses kayıt teknolojisi müzik programlarına entegre edilmiştir. “Cubase Audio” isimli programı 1991'de yayınlamıştır (Holmes, 2008: 263-264). Özellikle manyetik bant, DAT. A-DAT teknolojilerinin yavaş yavaş yerini CD, DVD gibi farklı depolama ortamlarına bırakması PCM teknolojisi ile kayıt teknolojilerinin gitgide dijital Dünya'ya entegre olması bilgisayar ile müziğin gelişen olanakları bestecilerin üretim aşamasındaki imkânlarını oldukça genişletmiştir. Elde edilen tüm bu olanaklar, görsel ve işitsel tasarımda yeni anlayışların ortaya çıkmasına ve müzik başlığı altından yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

1- Dijital Ses Teknolojilerinde Kayıp Kodlar

Dijital bilginin aksine analog bilgi süreklidir. Analog bir bilgi, bir dizi içerisinde herhangi bir anın yerine geçebilir. Dijital bir bilgi ise sürekli değildir. Bir dizi içerisindeki değerleri belirlenen örnekleme oranına ve bit değerlerine göre temsil eder. Analog bir sinyalden koparılan bir parça, anlık voltaj değerleri ölçülerek binary dizileri adı verilen ikilik bir sistemde saklanır. Örneğin 2 bitlik bir bilgi 4 farklı seçenek sunar. Bunlar dijital ortam saklanırken 00, 01 gibi farklı kodlar ile saklanır. Analog bir sinyalin dijital tasvirinde, uygun örnekleme oranı ve bit derinliği seçildiğinde analog sesi gerçeğine yakın bir şekilde dijital ortamda temsil etmek mümkündür. Fakat binary dizisinde bu kodlardaki anlık bir kayıp dijital ses sinyalinde tick'ler oluşturmaktadır. Bir bakış açısına göre bu tick'ler örneklenen sesin yansıtılmasında bir sorun olarak algılanırken, bir diğer bakış açısına göre sanatsal bir etkiye sahiptir. Binary, dizilerindeki bu kayıp kodlar neticesinde sistemdeki anlık geçici hatalar oluşmaktadır. Bu geçici hatalar yapay bir sinyalde küçük bozukluklara neden olmakta fakat bu aksamalar sırasında sistem performans açısından bazı eksiklikler de gösterse çalışmaya devam etmektedir. Sistem bu safhada daha çok rahatsız edici niteliklere ve problemlere sahiptir (Sangild, 2004, s.199) 20 yüzyılın son döneminde dijital sanat pratiklerinde önemli bir yer tutan sistemlerdeki bu aksamalar, sürçmeler “glitch”, olarak adlandırılır. (Kelly, 2009, s.6). Bu eksiklikler, aksamalar, sürçmeler, aslında bir sinyalin, ya da bir ses örneklemesinin manipülasyonu sonucunda ortaya çıkmakta ve sanatsal bir pratik olarak kullanılmaktadır.

2- Post-Dijital Estetik

Cascone'a göre post dijital estetiğin gelişimi, kişilerin etrafını saran dijital teknoloji bağlamında işittiği ses öğeleri ile bağıntılıdır. Bu ses öğeleri, bilgisayar fanlarının sesleri, lazer yazıcıların gürültüleri, hard disklerin sesleri gibi diğer dijital cihazların gürültüleridir. Kuşkusuz 20 yüzyılın endüstri devriminin sonik evreninden beslenen besteciler gibi 21. Yüzyılın, değişen sonik evreninden de besteciler kendilerine bir pay çıkartmıştır. Bu evren daha çok dijital teknolojinin hatalarını kendilerine bir uğraş alanı çıkartmıştır. Kuşkusuz bu evren, glitch, yazılım hataları (bug'lar), sistem çakılmaları, dijital ses örneklemesinde kırılma, distorsiyon, niceleme hataları ya da ses kartlarının gürültüleri gibi donelerden oluşmaktadır (Cascone, 2000:12-13) Bu evrenin oluşmasında ise en büyük pay kuşkusuz akademik değil daha çok internettir. Cascone, bu evrenin oluşmasını ise şu şekilde açıklamaktadır;

“Geçtiğimiz 10 yıl boyunca, internet, dijital müzikte yeni bir uğraş alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu alan, akademik bir disiplin içerisinde değil, daha çok kendi kendine öğrenme metodu ile gelişmiştir. Müzik yazarlarının bu hareketi adlandırmakta çok da istekli olmamalarına rağmen bu uğraş alanı “glitch”, “microwave”, “DSP”, “sinecore”, “microscopic music” gibi adlar altında dijital müzik dünyasında yer tutmuşlardır” (Cascone, 2000: 12)

Cascone'nun bu hareket ile yaptığı sosyal çıkarım daha da önemlidir. Bu çıkarımı Cascone, şu sözleri ile ifade eder;

“Akademik çatı altında yer bulamayan bu gelişmeler, kullanıcıların internet aracılığı ile yaptığı kültürel etkileşimlerine dayanır. Bu etkileşimlerin en büyük eksikliği ise akademik araştırma merkezlerinin bu gelişmelere yabancı kalmasından kaynaklanır. Post dijital müzik, Max/Msp, Audio Sculpt, Pure Data, gibi araçları kullanarak şekillenmiştir. Daha çok tüketim ve reklam kültürü ile kazanmaya odaklı yazılım endüstrisi ise post dijital estetiğin gelişimini sahiplenmemiştir” (Cascone, 2000: 12)

Fakat post dijital estetik, bir girişim olarak, dijital sinyal işlemci araçlarının post-dijital besteciler tarafından nasıl kullanıldığını, hem çağdaş hem de akademik olmayan sanatçının biçimini ve içeriğini nasıl etkilediğini gösterir. Bu doneler, nitelendiğinde ise bir bakıma ticari müzik

yazılımı geliştiricilerine geri bildirim sağlamaya ve yaratıcılık yönlerine yönelik ihtiyaçlarına cevap vermek için gelişen bir girişimdir. (Cascone, 2000: 12)

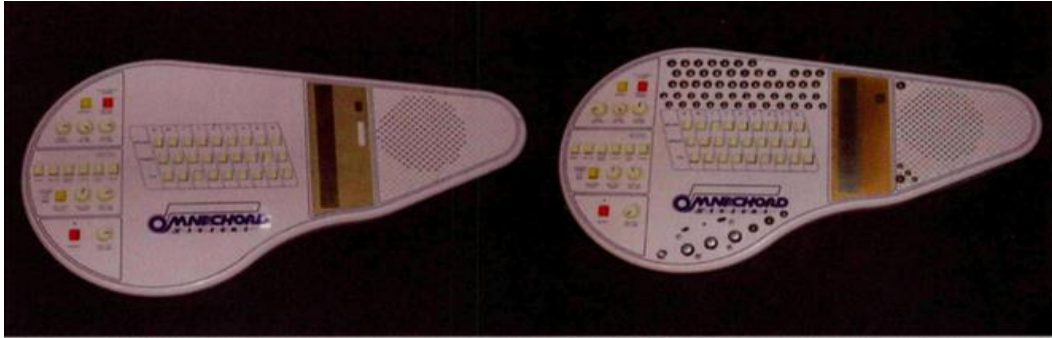
3- Elektromanyetik Ses Tasarımı

3.1 “DIY” “Kendin Üret” Kültürü

Kendin üret kültürü tarih boyunca kişisel olarak farklı araçlar geliştirmek, yaratmak veya inşa etmek için kullanılan üretim yöntemidir. İkinci Dünya savaşından sonra daha da baskın hale gelen, globalleşmiş tüketim modeli hobi ya da amatör üretim yöntemlerinin zayıflamasına neden olmuştur. Kitlesel araçlarının yaygınlaşması ile birlikte kitlesel üretimin kurulması, şu anda içerisinde yer aldığımız tüketici toplum modeline götürmüştür. Özellikle free jazz ve punk müzik kültürlerinin önemli bir parçası “DIY” kültürü, 1990’ yıllarda yaygınlaşmasını büyüterek sürdürmüş, 21. Yüzyıl’da internetin, en büyük kitle iletişim ve bilgi paylaşım araçlarından biri haline gelmesi ile birlikte bu kültür bitki üretimi, tekstil, örgü gibi farklı alanlar ile birlikte her türden elektronik projesinin karşılıklı bilgi paylaşımı ile geliştirilmesi gibi öznel çalışmaları kapsamaktadır (Fernandez ve Iazzetta, 2011).

3.2 Circuit Bending

Circuit bending (elektronik devrelerin modifikasyonu) 1992 yılında “Reed Ghazala” tarafından türetilen bir terim olmakla birlikte, özelde elektronik ses üreten cihazların⁶⁹ kullanıcının isteğine göre modifiye edilmesini tanımlar. Bu modifikasyonlar devrelerin orijinalinden farklı çalışması ya da cihazın üzerindeki parametrelerin farklı amaçlar için değiştirilmesidir. (Nies, 2013: 58)



Şekil 1: Suzuki Ommichord bend yapılmadan önce ve sonra işlem yapıldıktan sonra cihaza Ibanez DE-7 delay ünitesi eklenmiştir (Nies, 2013: 58).

⁶⁹ Bu cihazlar, elektronik oyuncaklar, radyolar, sentezleyiciler, pille çalışan farklı aygıtlar, Cd veya Dvd oynatıcılar gibi farklı aletlerden oluşmaktadır. Devre Elemanları kimi zaman çalışma prensibinden farklı olarak çalıştırılır. Ya da devreye farklı elektronik araçlar da eklenebilir (Fernandez ve Iazzetta, 2011).



Şekil 2: Sony D2 Discman üzerinde mute (sesi kısma) özelliğinin çip üzerinden kaldırılması⁷⁰

3.3 Dinleme “Circuit Sniffing”

Cascone, daha önce de altını çizdiğimiz gibi göre “post dijital” estetiğin gelişimini, kişilerin etrafını saran dijital teknoloji bağlamında işittiği ses öğeleri ile bağıntılı olduğunu söyler. Bu ses öğeleri ise bilgisayar fanlarının sesleri, lazer yazıcıların gürültüleri, hard disklerin sesleri gibi diğer dijital cihazların gürültüleridir. Bu gürültülerin elektromanyetik bir düzenek ile örneklenmesine ya da bir amplifikatör aracılığı ile güçlendirilip seslendirilmesine ise circuit sniffing denir.

3.4 Yöntem

- Pil ile çalışan bir radyo. Ya da küçük bir amplifikatör
- Elektrik gitar üzerine bulunan bir manyetik ya da bir telefonun ses dalgalarını diyafram elektro manyetik indüksiyon prensibinde akustik enerjiyi elektrik enerjisine çeviren dönüştürücü
- Elektrik enerjisini aktaracak istenilen uzunlukta bir konektör. (Collins, 2006: 11)



Şekil 3: Elektrik gitar manyetiği ile tasarlanmış bir circuit sniffing ünitesi
(Tasarım: Arda EDEN)

Collins’in önerdiği yöntemin bir benzeri olarak elektrik gitar manyetiği ile devrelerin sonik malzemelerini kaydedilmiş ve Pro Tools yazılımı ile düzenlemiştir. Bu çalışmanın tarihsel olarak başka bir örneği 1980 yılında Alvin Lucier’in, “Sferics” yapıtında görülmektedir. Besteci bu çalışmasında elektromanyetik ses öğelerinden faydalanmıştır. Yine Karl Heinz Stockhausen, “Kurzwellen” isimli çalışmasında radyo sinyallerini 4 farklı alıcı kullanarak canlı performe etmiştir (Collins, 2006: 12).

Bir ses enstalasyonu önerisi olarak ise 1996 yılında Gert-Jan Prins’in tıpkı theremin gibi yüksek radio sinyallerini manipüle eden radyo alıcı ve ileticilerinin feedback’lerini kaydettiği çalışma örnek gösterilebilir (Collins, 2006: 12).

⁷⁰ Pin devre dışı bırakıldığında CD oynatıcı asla sesi kapatmıyor lazerin çizdiği mükemmel gürültüsü duyulabiliyor ya da oynatıcı durdurulduğunda hızla tekrar eden ritimler kendine has teklmeler ve sallanmalar oluşturuyor
Kaynak Resim <http://www.nicolascollins.com/texts/cdhacking.pdf> adresinden alınmıştır. erişim tarihi: (23 Şubat 2015)



Şekil 4: “Gert-Jan Prins”, ses enstalasyonu “Sub V at STEIM” Hollanda, Amsterdam, 1996

4- Medyaların Manipülasyonu

4.1 Data Bending

Databending ya da diğer adı ile datamoshing, bir bakıma doğru olan dijital bilgilerin artistik amaç ile başkalaştırılması ve değiştirilmesidir. Circuit Bending'de devreler rastlantısal olarak değiştirilmesine karşın databending'de devreler yerine dosya formatları (ses, resim, video) rastlantısal olarak içerdiği doğru dijital bilgi kimi zaman bir metin düzenleyici kimi zamanda bir ses veya video editörü yardımı ile yanlış bilgiye çevirilir. Bu da dosya yapısının kısmı olarak hatalara (glitch) sahip olmasını sağlar⁷¹

Örneğin metin düzenleyici ile bir resim dosya formatı olan ``jpeg" dosyasının başkalaştırılması ve hataya uğratılması;

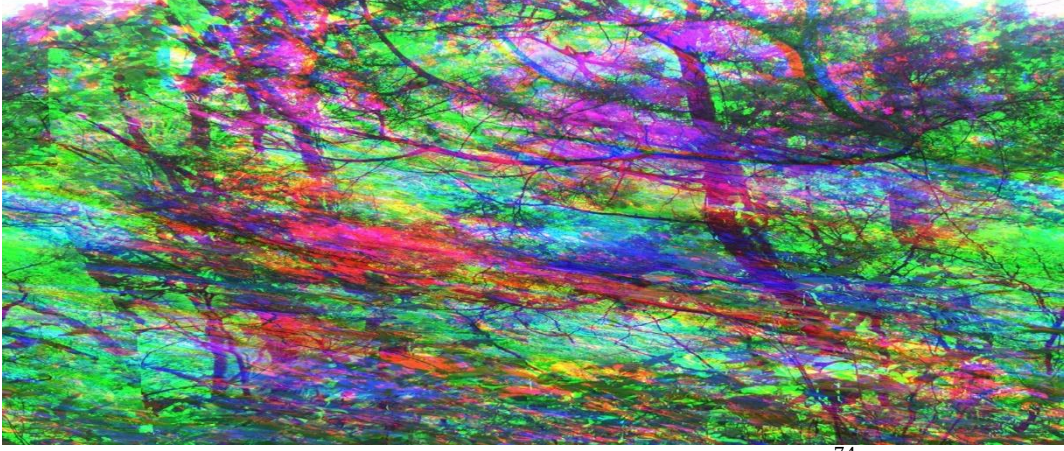


Şekil 5: Resmin databending yapılmamış orjinal görüntüsü⁷²

⁷¹ <http://blog.animalswithinanimals.com/2008/08/databending-and-glitch-art-primer-part.html> erişim tarihi: 18 Aralık 2014

⁷² Kaynak Resim <http://goo.gl/66rrh> erişim tarihi: 2 Nisan 2015

İkinci resimde ise bir resim dosya formatı olan “jpeg” dosyası metin düzenleyici (wordpad veya text edit) gibi bir düzenleyici ile açılmış ve resim dosyası bu editör ile kaydedilmiştir⁷³



Şekil 6: Resmin databending yapılmış görüntüsü⁷⁴

Bunun dışında sıklıkla kullanılan databending yöntemleri şunlardır;

- Dosyaların başka formatlara dönüştürülmesi (örneğin bir executable (exe) dosyasının resim dosyası olan jpg dosyasına dönüştürülmesi)
- Ses dosyası olmayan (exe, jpg, raw) bir dosyayı (wav, aiff) gibi ses dosyasına dönüştürme
- Bir yazılımı ya da bir donanımın herhangi bir parçasını zorunlu olarak hataya zorlama veya kendisini değiştirme
- Dijital dosyaları farklı yazılımlar ile başkalaştırma (örneğin bir metin dosyası olmayan bir dosyayı metin düzenleyici ile bozma içerisindeki dijital kodlamaya zarar verme)

4.2 Video ve Resimde Glitch

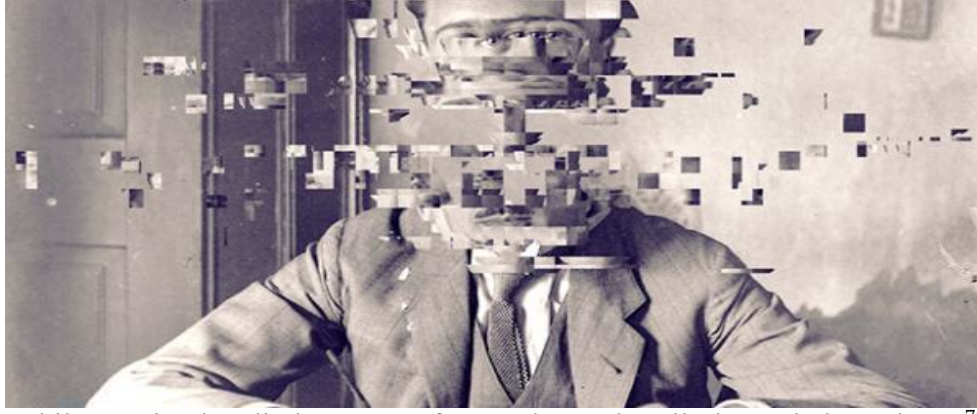
Sanat estetiği açısından dijital ve analog sistemlerdeki bozulmaları yeni bir sanat anlayışı olarak kabul eden glitch, sadece ses beğenisine etki etmemiştir. Resim ve videolar'da da aynı estetik tutum ile hareket eden glitch, sesin çeşitli yöntemlerle bozulması gibi resim ve videolar'da benzer yöntemleri kullanarak bunlarda yeni bir estetik beğeni yaratma çabası aramıştır.



Şekil 7: Video'da Glitch" Banta kaydedilmiş Bir Videonun Çeşitli Yöntemlerle Deformasyona Uğraması⁷⁵

¹⁷ <http://blog.animalswithinanimals.com/2008/08/databending-and-glitch-art-primer-part.html>⁷³ erişim tarihi: 18 Aralık 2014

⁷⁴ Kaynak Resim <http://goo.gl/66rrh> erişim tarihi 2 Nisan 2015



Şekil 8:Resim'de Glitch" Fotoğrafın Rastlantısal Yollarla Başkalaştırılması⁷⁶

5-SONUÇ VE ÖNERİLER

- Besteciler ve ses tasarımcıları, bulunduğu dönem içerisindeki ses özdeklerini sanatsal üretimlerinin bir parçası yapsalar da bu parçaları belirleyen en önemli kıstas ses tasarımcılarının bulunduğu dönemin düşünsel betimlemeleridir. Endüstri devrimi sonucu ortaya çıkan sanayideki makineleşme, Luigi Russolo'yu etkilemiş Russolo'da bu ses özdeklerine kayıtsız kalmayarak makinelerin gürültülerini taklit ederek yeni bir sesik dünya yaratmıştır.
- Bu gelişmeleri takiben, müziğin sadece uyumlu seslerden oluşan bir bütün olmadığı fikri ile yeni ses arayışları 20. Yüzyılda doruk noktasına ulaşmıştır.
- Özellikle savaşın galibi olmak için farklı ülkelerce gelişen iletişim imkanları ve hızla yenilenen teknolojik gelişmeler, yeni ses arayışlarına yansımış ve besteciler bu yeni ses üreteçlerinden faydalanarak yapıtlar üretmişlerdir.
- Ses kayıt teknolojilerinin hızlı gelişimi ve bilgisayarların evlere girmesi ile bilgisayar ve müzik terimleri yan yana gelmiş bilgisayar ile müzik neticesinde yeni ses olanakları ortaya çıkmıştır.
- MIDI'nin ortaya çıkışı ile ses üreteçleri, sentezleyiciler, ve bilgisayarlar arasında iletişim başlamış, bir kullanıcının, sentezleyicileri, ses bankalarını, ses örneklerini kullanmaları ile birlikte, tek bir bestecinin istediği çalgıyı bilgisayar yardımı ile yapıtlarına aktarması mümkün kılınmıştır.
- Özellikle sanal çalgıların müzik yazılımlarına entegrasi, ses dünyasında yepyeni kapılar aralamıştır.
- Ses tasarımında bir ses verisinin örnekleme yanında ses tasarımına yönelik programlama yazılımları ortaya çıkmıştır.
- 1960'lı yıllara kadar plaklarda ve bantlarda kendine yer bulan elektronik müzik, bilgisayarların hızlı gelişimi ile ortaya çıkan yeni dijital dünyada da kendisine bir yer edinmeyi başarmıştır.
- Kayıt teknolojisinin bilgisayarlara entegre edilmesi ile birlikte ses dijital olarak temsil edilmeye başlanmıştır. 1990'lı yıllara hızla gelişen ses kayıt teknolojileri sesleri kusursuza yakın olarak yansıtmayı başarmıştır. Bu kusursuzluktan rahatsız olan kimi sanatçılar ise elektronik sistemlerini ya da müzik depolama ünitelerini başkalaştırmış ve bozmuştur.
- Glitch adında yeni bir estetik beğeni oluşturan bu sanatçılar yeni bir müzik estetiğinin

⁷⁵ Kaynak Resim <http://goo.gl/Ph5H4G> erişim tarihi 19 Mayıs 2014

⁷⁶ Kaynak Resim <http://furtherfield.org/features/articles/glitch-symbolic-form> erişim tarihi 19 Mayıs 2014

ortaya çıkmasına ön ayak olmuşlardır.

- Cascone'nun altını çizdiği 2000'li yılların sonik evrenini niteleyen "Post Dijital Estetik" gelişimi, kişilerin etrafını saran dijital teknoloji bağlamında işittiği ses ögeleri ile bağıntılıdır. Bu ses ögeleri, bilgisayar fanlarının sesleri, lazer yazıcıların gürültüleri, hard disklerin sesleri gibi diğer dijital cihazların gürültüleridir. Kuşkusuz 20 yüzyılın endüstri devriminin sonik evreninden beslenen besteciler gibi 21. Yüzyılın, değişen sonik evreninden de besteciler kendilerine bir pay çıkartmıştır. Bu evren daha çok dijital teknolojinin hatalarını kendilerine bir uğraş alanı çıkartmıştır.
- Bu ve benzeri ses arayışları teknolojinin gelişimine paralel olarak devam edecektir. Bu devamlılık dönemin düşünsel yapısına ve teknolojik yeterliliklerine bağlı olarak kendisini yenilemeyi sürdürecektir.

KAYNAKÇA

- Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. Computer Music Journal Winter 2000, Vol. 24, No. 4.
- Cebe, R. (2014). "Fütürizm'in Müziğe Etkileri ve Yeni Çalgılar", Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 13, No. 49: 312-323.
- Collins, N. (2006) "Handmade Electronic Music", Routledge
- FERNANDEZ, Alexandre, Marino, IAZZETTA Fernando (2011), "Circuit- Bending and DIY Culture", Universidade de Sao Paulo – Brasil
- Holmes, Thom (2008), "Electronic and Experimental Music", Routledge
- Kelly, Caleb (2009) "Cracked Media The Sound of Malfunction", The MIT Press [1]
[SEP]
- Nies, J. (2013) "The Art of Circuit Bending" E- Musician
- Sangild, T. (2004) Glitch The Beauty of Malfunction, The Degeneration of Musical Recordings and the Contemporary Musical Work. Bad Music The Music We Love to Hate, Edited by Christopher Washburne and Maiken Derno, Routledge

“POLİTİK KATILIM VE MÜZİK İLİŞKİSİNDE YENİ MEDYA OKUMASI: 16 NİSAN REFERANDUM ŞARKILARI”

Yrd. Doç. Dr. Mehtap DEMİR

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı
mehtapdem@gmail.com

ÖZET

Yeni Medya okumaları, son dönem etnomüzikoloji çalışmalarında bir kültürel alan temsili olarak yer bulmaktadır. Çalışmalar, teknoloji çağının bu en geniş sosyo-kültürel alanın dinamiklerini sorgulamaktadır. Toplumsal eylemin, bireysel bazda hitap ve katılım yetisine sahip olduğu dijital ağlar, genel algıyı ölçme ve değerlendirmede önemli ipuçları ve kaynak sunmaktadır. Politik katılım meselesi bu bağlamın en önde gelen araştırma konusudur.

Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları 16 Nisan 2017 tarihli referandum kararı ile “Cumhurbaşkanlığı sistemi” hakkında oy kullanarak katılım hakkına sahip oldular. Ocak-Nisan 2017 tarihleri arasında Siyasi partilerin ve sivil toplum örgütlerinin yürüttüğü geniş kapsamlı “referandum propagandası” ile kararlarını bir taraf olarak gösterdiler. Bu süreç sadece bir oy kullanma konusu olmaktan ziyade göstergeleri ve araçsallaştırdığı müziksel verileri ile müziğin, insan davranışının sonucu olarak okunmasına zemin olmaktadır.

Müzikçilerin politik katılımı, toplumun bu kaynağı nasıl okuduğu, müziksel envanterin hangi argümanlarla şekillendiği sorularının cevapları ana akım medyanın ötesinde sosyal iletişim ağları ve müziksel verilerin paylaşıldığı ağlar üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır.

Bu alan araştırması, Yeni Medya tanımı, Politik Katılım göstergeleri ve müzik sembolleri ile ilgilenmektedir. Bildirinin araştırma ve yazım dili özdüşünsel argümanlarla desteklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Politik Katılım, Yeni Medya, Müzik

NEW MEDIA READING IN THE POLITICAL PARTICIPATION AND MUSIC: SONGS OF APRIL 16 REFERENDUM

Asst. Prof. Dr. Mehtap DEMİR

İstanbul University State Conservatory, Ethnomusicology and Folklore Department
mehtapdem@gmail.com

ABSTRACT

New Media readings constitute a rnededepresentation of a cultural domain in recent ethnomusicological studies. The studies question the dynamics of this most exte socio-cultural domain. Digital networks, where social action has the capacity to address and participate on an individual basis, provide important clues and resources for common perception and assessment. The issue of political participation is the leading research topic in this context.

Citizens of the Republic of Turkey have become entitled to vote on the "presidential system" with a referendum resolution dated April 16, 2017. They demonstrated their decisions as a political side in the comprehensive "referendum propagandas" conducted by political parties and non-governmental organizations between January and April 2017. This process constitutes grounds to read music as a result of human behavior along with the indications and instrumentalized musical data rather than as a matter of voting.

Political participation of the musicians and the answers to the questions of how the society reads this source and with which arguments the musical inventory is shaped will be looked into

through the networks beyond the mainstream media and the networks where musical data are shared.

This field study deals with the definition of New Media, indications of Political Participation and musical symbols. The language of research and dictation of this paper is supported with self-reflexive arguments.

Key Words: Political Participation, New Media, Music

GİRİŞ

Bu bildiri, medya, Yeni Medya tanımlaması, politik katılım, e-katılım meselesi ve Nisan 2017 döneminde Türkiye’de vuku bulan referandum oylamasında tercihlere etkisi açısından müzik göstergeleri ile ilgilenmektedir. Çalışmanın nitel bakış açısı etnografinin ‘yeni’ alanı olan siber-etnografi yöntemiyle şekillenmektedir. Araştırma Ocak-Nisan 2017 tarihlerinde Yeni Medya alanı üzerinde üretimi, dağıtımı ve tüketimi olan referandum müziklerini derlemeye çalışmaktadır. Bu derlem verilerinin metinsel analizleri yapılarak etnomüzikolojik bulgulara erişilmesi hedeflenmiştir. Sadece Yeni Medya üzerinden duymadığımız aynı zamanda sosyokültürel alanda görsel, işitsel ve eylemsel olarak yaşamımızın içerisinde olan bu şarkıların, e-katılım ekseninde politik yönlendirmeleri ve etkisi anlaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sınırları siber-etnografik verilerin üç aşamada değerlendirilmesinden oluşmaktadır. Bunlar; şarkıların derlenmesi, metinsel analizlerindeki politik argümanların çıkarılması, dolaşım ağındaki inisiyatiflerin bu argümanlara nasıl katılım sağladıklarının gözlenmesidir. Bulgular, müziğin insan davranışının bir sonucu olduğu temeli ile yorumsamacı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Araştırma süresince, Yeni Medyanın aynı zamanda bir market alanı olduğu, içerik oluşturma ve paylaşım mekanizmalarının bireysel girişimlerin ötesinde, marketin aygıtları tarafından ekonomik güçle ve politik inisiyatiflerin girişimleriyle gerçekleştiği göz önüne alınarak, nicel veriler incelenmiş fakat çalışmaya dahil edilmemiştir.

Medya-Yeni Medya

Medya terimi içinde çoğul işaretleyicileri bulunan teknolojiden, iletişime geniş bir tanımlamadır. Medya çalışmaları iletişim medyası üzerinden sosyokültürel çıkarımlar, tasnifler, yorumlar, analizler hatta yönlendirmeler yapmaktadır. Yazılı malzeme, yayınlar, televizyon, radyo, sinema, reklam sektörü gibi birçok alan medya çalışmalarının içeriğini oluşturmaktadır. Bu her bir alanın içerisinde çeşitlenen, örneğin televizyon dizileri, reklam müzikleri, kitap kapakları, gazete dizaynları gibi sayısız tema, terimin kapsayıcılığını gösterirken, bu alana ilgi duyan araştırmacıların ‘içerik’ okumaları, üretim-tüketim ilişkileri, dağıtım ve haklar, iletişim ve etkileşim kodları üzerinde olmuştur. Neticede büyük bir market ağından söz edilmektedir. Bu mevhumun kontrolü ve erk tarafından yönlendirilmesi meselesi, araştırmalara politik, antropolojik, tarihsel ve sosyolojik bakış açıları kazandırmıştır. Medya çalışmalarının müzik ekseninde ele alınması yine bu geniş alanın vazgeçilmezi olan işitselliğin amaçsal kullanımı, etkileşimdeki rolü, tekniği gibi bir çok konuyu kapsamaktadır. İşte bu üretim, dağıtım ve tüketim alanının ‘yeni’ ev sahibi, *internet*, *network*, *cyber*, *intertext* gibi yüzlerce kelimeyle insanlığın yaşamına giren ‘Yeni Medya’dır. Tanımlaması zor olan bir kavramı sadece tecrübelerimiz ışığında betimleyebiliriz. Buna göre Yeni Medya aşağıdaki tarifleri kapsayan bir *partmanto* terimdir:

1) Yeni metinsel deneyimler: yeni tür ve metin biçimi, eğlence ve medya tüketim kalıpları (bilgisayar oyunları, simülasyonlar, özel efekt sinema). 2) Dünyayı temsil etmek için yeni yollar: Her zaman açıkça tanımlanmayan şekilde, yeni temsili imkanlar ve deneyimler (sürükleyici sanal ortamlar, ekran tabanlı interaktif multimedia) sunan medya. 3) Konular (kullanıcılar ve tüketiciler) ile medya teknolojileri arasındaki yeni ilişkiler: görüntü ve iletişim ortamlarının günlük yaşamdaki ve medya teknolojilerine yatırılan anlamlardaki kullanım

değişiklikleri. 4) Uygulama, kimlik ve toplum arasındaki ilişkinin yeni deneyimleri: Zaman, mekan ve mekanın kişisel ve toplumsal deneyiminde kaymalar (her ikisinde de yerel ve küresel ölçekler) kendimizi ve dünyadaki yerimizi nasıl etkilediğimizi gösterir. 5) Biyolojik vücudun teknolojik medyayla olan ilişkisi üzerine yeni kavramlar: insan ile yapay, doğa ve teknoloji, beden ve teknolojik protezler, gerçek ve sanal arasındaki medyaların ayrımlarını almak için karşılaşılan güçlükler. 6) Yeni örgütlenme ve üretim kalıpları: daha geniş yeniden düzenleme ve entegrasyonlarla medya kültüründe, endüstri, ekonomi, erişim, mülkiyet, kontroldür (Lister, vd.; 2009).

Politik Katılım ve E-Katılım: ‘Bir Tık’la Eylemde Olunur mu?

En genel anlamıyla politik katılım değerler ve politik bilgiyle şekillenen girişimlerdir. Siyasi partilere üye olmak, kamusal duyuma katkı sağlamak için halk oturumlarına, yasama görüşmelerine, yerel bazda düzenlenen toplantılara katılmak bireyin alanda aktif olma halini politik katılım olarak özetleyebiliriz. Bu çalışmalar anket dolaştırma, haberdar etme, eylem ve kongrelere katılma olarak uzayıp giden bir eylem halidir (Sotirovic and McLeod, 2001). Dünyasal bazda tek bir tanımlaması olmamasına rağmen, politik katılım en genel anlamıyla karar verme sürecine kamu katılımıdır. Bu eylem aynı zamanda, statik değildir; çok dinamik ve gelişen toplumsal bir olgudur (Lamprianou, 2013).

E-katılım meselesi, hayatımıza bilgisayar aracılığıyla iletişimin girmesi sonucunda, posta gönderiminden, görsel, işitsel paylaşımların bir ağ dolaşımında yer almasıdır. Basitçe, kablo, uydu telefon ve diğer telekomünikasyon bağlantıları üzerinden aktarılan dijital bilgiyi kullanan diğer bireyler veya gruplarla iletişim etkinliğidir. Bu, e-postalardan, haber grupları veya ilan tahtaları, sohbet odaları ve avatar tabanlı iletişim alanları gibi çevrimiçi paylaşılan iletişim forumlarına katılmak için çevrimiçi olan her şeyi kapsar (Lister vd., 2009). E-katılım, bir diğer tanımıyla, çevrimiçi katılım eyleminin temel olarak üç boyutu vardır. Bunlar; çevrimiçi için içerik hazırlama ve paylaşım ile ilgili olan yaratıcı boyut, bu faaliyetin çoğalmasını sağlayan toplumsal boyut, amaç arayışı ve yönlendirmesi açısından motivasyonel boyuttur (Lutz, Hoffmann, and Meckel, 2014).

E-politik katılımı, fikir beyanı, iletişim, çağrı, paylaşma ve yönlendirme mevhumlarıyla ilgili literatürde görüş ayrılıklarını işaretlemektedir. Bunlar; çevrimiçinin, nüfusun büyük bölümünü siyasi katılıma teşvik ettiğini ve demokrasiyi güçlendirdiğini ileri süren iyimserler (Rheingold, 1994), çevrimiçinin zaman kaybı olduğunu ve bireyleri gerçek katılımdan uzaklaştırdığını iddia eden kötümserler (Putnam, 2000), fiziksel yaşamında herhangi bir politik eylemin içinde bulunmayanların çevrimiçinde de aynı olacağını savunan tarafsız görüşlerdir (Bimber, 2001).

Tıpkı politik katılımda olduğu gibi, e-politik katılımda da temsilci hükümet kanallarına veya egemen kültüre meydan okuyan ‘sıradışı katılım’ ile temsilci siyasi örgütün veya temsilci hükümetin olanaklarını ve kanallarını kullanıp rutin bir davranışı işaretleyen konvensiyonel katılım mevcuttur. Türkiye’de ve dünyada son tahlilde gerçekleşen toplumsal eylemlerin Yeni Medya iletişiminin hızı ve örgütleyici yapısını gösteren bir çok vaka söz konusudur. Bunlardan bazıları, Arap Baharı, Wall Street, 15-M hareketi, Gezi Parkı Eylemleri, Tayland Protestoları, Ukrayna’da hükümet karşıtı gösteriler, Türkiye’de 2016 Darbe Girişimine Engel Çağrılarını vd.’dir.

Siber-Etnografik Bulgularla Politik Katılım ve Müzik İlişkisi

Sosyal medya ve müzik ilişkisi konusundaki araştırmalarında Öztürk ve Karahasanoğlu (2015), özelde sosyal medyanın müzisyen ve dinleyici üzerinde yarattığı temel etkilere değinerek, bu alanın müzik üreticisi ve tüketicisini yeniden konumlandırıldığını belirtmektedirler. Bulgularda öne çıkan sanatçının ulaşılmazlığı ilkesinin esnediği ve ulaşılabilir olmanın önem kazandığı belirtilmektedir. Bu yaklaşım herhangi bir e-politik katılımda da

kendini göstermektedir. Desteklenen tarafa manevi olarak yakın olma duygusu paylaşımların yorumlarında ve *hashtag* denilen alanlarda görülmektedir. Bu ilişkide, görüşü hakkındaki desteğini ya da nefretini belirtmenin, o platformun yöneticilerine rahatça ulaşacak olmasının ön kabulü vardır. Daha ötesinde tüm bu mesajların ve fikir beyanlarının, içerik üreticinden, bağlı olduğu politik görüşün yöneticilerine kadar geniş bir örgüt ağına ulaşacağı, gerektiğinde doğrudan yazışmalarla katılımın güçleneceği görüşü hakimdir.

Yeni Medyanın, görsel ve işitsel yaratımlarının araçsallaştırdığı müzik, e-politik katılımın en önemli işaretleyicisidir. Bu durum, Türkiye’de nisan 2017 tarihinde gerçekleşen Anayasa Değişikliği Referandumunda tespit edilebilen veriler ortaya koymuştur. Yeni Medyanın en güçlü mecralarından biri olan *Youtube* aygıtı üzerinde yapılan siber-etnografik taramalarda, kurumsal aygıtlar, sanatçılar, sivil toplum inisiyatifleri ve bireysel olarak yüklenen şarkı içerikleri bir taraf olarak “evet” ve “hayır” savsözlerinde vücut bulmaktadır. Buna göre, “hayır” söylemini içeren yirmi iki şarkıya ulaşılmıştır. Evet söylemini içeren dokuz şarkı tespit edilmiştir⁷⁷

Araştırmada listenen şarkıların isimleri şöyledir:

CHP Referandum Şarkısı: Hayır Olur İnşallah (URL 1)

HDP Şarkısı: Bêjin Na (URL 2)

Kadınlardan Hayır Şarkısı: Ha Ha Ha Ha Hayır (URL 3)

Sokak Sanatçıları Derneği: Bir Hayır Yeter (URL 4)

Nar Kadın Dayanışması: Hayır De Ayağa Kalk (URL 5)

Hayır Şarkısı: İşçiler Hayır Diyor (URL 6)

Erkekler: Referanduma Hayır Şarkısı (URL 7)

Köle Olmaz Sana Benden (URL 8)

Halk Müziği Sanatçıları: Sana Hayır 80 Milyon Kez Hayır (URL 9)

Öğrenci Fikir Kulüpleri Federasyonu: Yeter ki Sen Bir Hayır De (URL 10)

Kolektif Müzik Atölyesi: Güzel Günler Yakında (URL 11)

Hüsnü Arkan: Hayır (URL 12)

Hayır'cı Çomar: Her İşte Bir Hayır Var (URL 13)

Başkanlığa Hayır: *We Will Rock You* Versiyon (URL 14)

Edirne’li Kadınlar: Ayır Bea (URL 15)

Ozan Ünsal: Başkanlık Şarkısı (URL 16)

Erdal Erzincan: Hayırlı Bir Türkü (URL 17)

Mustafa Balbay: Hayır (URL 18)

Tayfun Talipoğlu: Hayır (URL 19)

Kazım Birlik Korosu: Hayır Türküsü (URL 20)

Rize Uşakları: Hayır (URL 21)

Cihan Çelik: Hayır (URL 22)

AKP Referandum Şarkısı: Evet ile Güçlü Türkiye (URL 23)

AKP Referandum Şarkısı: Haydi Bir daha Evet (URL 24)

AKP Referandum Şarkısı: Milyonlarca Evet (URL 25)

MHP Referandum Şarkısı: Türkiye İçin Evet (URL 26)

MHP Referandum Şarkısı: Yeminim Var (URL 27)

MHP Referandum Şarkısı: Şimdi Evet Haydi Türkiye (URL 28)

MHP Referandum Şarkısı: Zamanı Haydi (URL 29)

Uğur Işılak: Evet Diyoruz (URL 30)

Ceyhun Çelikten: Tabi ki Evet (URL 31)

Metin analizlerindeki politik argümanların, referandum sürecini söylemleriyle destekleyen siyasi partiler, siyasi liderler ve sivil inisiyatiflerin yönlendirmeleriyle şekillendiği gözlenmektedir.

⁷⁷ Araştırmanın siber-etnografi taraması, Nisan 2017 tarihinde sadece *Youtube* kanalı üzerinde yapılmıştır. *Youtube* müzik ve video paylaşım ağı, geniş kullanımı ve linklerinin diğer mecralarda paylaşımı açısından en kullanışlı depo olarak görülmüş ve tercih edilmiştir.

Çevrimiçi dolaşım ağında, katılımcılar takip ettikleri sanal ağlar, üye oldukları ilan tahtaları aracılığı ile bu içerikleri kendi bireysel sayfalarında paylaşmaktadır.

SONUÇ

Tesbit edilen Siber-Etnografik bulguları gerçekçi bir bakışla yorumlarken, fiziksel yaşamında siyasi katılımı aktif olmayı tercih etmeyenlerin Yeni Medyada da aynı tercihi sürdürdüğü görülmüştür. İyimser bir bakışla, bireylerin birbirinden çok uzak fikirlere ulaşması, haber alması ve dilerse bunu paylaşması, yorum yapması daha hızlı ve yaygındır. Kötümser bir bakışla, etik değerlerin geçerliliğini yitirmesi, özlük haklarına ve fikir hürriyetine saygısızlığın artması, bilginin çok hızlı biçimde deformasyona uğraması ve kutuplaşmanın derinleşmesi söz konusudur.

Etnomüzikolojik bulgularda, şarkıların ezgisel ve metinsel otantisite kodları vardır. Kültürel ve tarihsel süreç içerisinde yerleşmiş düşüncelerin işaretleyicisi olan ritimler, tempolar, çalgılar ve sözler kullanılmıştır. Günümüz teknolojik müzik öğeleri, yerel kökenleri işaretleyen çalgılarla birlikte kullanılmıştır. Evet şarkıları için Dombıra, Bağlama, Zurna-Davul öne çıkan çalgılardır. Bu grubun metinlerinin temel söylemleri Türklük, millet olma, bayrak, şehit, ced, devlet, Allah gibi sözlerle desteklenmektedir. Şarkılarda, büyük bir millet, güçlü bir devlet olmak, ecdad-ı vatana vefa, 15 Temmuz 2017 darbe girişiminden söz eden kahraman yiğitler, gaziler ve şehitler için evet söylemi, göklerden gelen bir karar vardır ile Allah ve kader teması, bir olduk birlik olduk, diriliş, yükseliş argümanlarıyla tarihsel kodlar, bayrak, millet, vatan, devlet kodları, şarkılarda yer almaktadır. Çocuk ve gelecek vurgusu yine bu şarkılarda bulunmaktadır.

Hayır şarkıları için: Gitar, piyano, bağlama, zurna çalgılarının yanı sıra *a capella* (çalgi eşiksiz) vokal biçimi öne çıkan müziksel öğelerdir. Fikirlerin geçmiş politik katılımları işaretleyen göstergeler açısından kaşık, tencere, leğen gibi malzemelerin ritim çalgısı olarak kullanımı söz konusudur. Şarkıların temel söylemleri, ulus, özgürlük, demokrasi, emek, emekçi, kadın hakları, insan hakları, işçi hakları ve adalet temelindedir. Bunun dışında şarkılarda, bir siyasi lideri şahsen hedef alan sözler sıklıkla kullanılmaktadır. Zamanın padişahına bizden selam söyle, bütün başkanlara hayır, emanet edilmez her şey tek akla, bunca yetkiyi babama vermem söz dizimleri açıkça görülmektedir. Çocuklar ve ülkenin bölünmesi, parçalanması söylemleri de bu şarkılarda yer almaktadır.

Şarkılarda otantisite kodları, bölgesel müzik ritimleri, şarkılara eşlik eden danslar ve metinlerin şive farklılıklarıyla öne çıkarılmaktadır.

Bu çalışma kapsamında ulaşılan otuz bir şarkı sayısı, Yeni Medyanın sınırsız derinliği ve dinamikliği göz önüne alınarak, daha kapsamlı bir taramayla artış gösterebilir. Şarkıların paylaşımı temel anlamda bir e-politik katılım göstergesi olarak kabul edilmiştir. Araştırmanın, kapsamı daha geniş olan müzik-politika ve katılım meselesine ilişkin etnografik ve siber-etnografik çalışmalara katkı sağlaması düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Bimber, B. (2001). Information and Political Engagement in America: The Search for Effects of Information Technology at the Individual Level. *Political Research Quarterly*, 54 (1), 53-67.
- Lamprianou, I. (2013). Contemporary Political Participation Research: A Critical Assessment, In K.N. Demetriou (ed.), *Democracy in Transition Political Participation in the European Union* (21-42), Berlin Heidelberg: Springer-Verlag.
- Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I., & Kelly, K. (2009). *New Media: A Critical Introduction* (Second Edition). London and New York: Routledge
- Lutz, C., Hoffmann C. P., & Meckel, M. (July 2014). Beyond just politics: A systematic literature review of online participation. *First Monday*, 19 (7).

- DOI: <http://dx.doi.org/10.5210/fm.v19i7.5260>, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2017.
- Öztürk, T. A. ve Karahasanoğlu, S. (2015). Sosyal Medya Döneminde Müzik Üreticisi ve Tüketicisinin Yeniden Konumlandırılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (36), 794-805, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi36_pdf/7isletme_iktisat_iletisim_kamu/aydin_ozturk_tugba_vd.pdf, Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2017.
- Putnam, R. D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.
- Rheingold, H. (1994). *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. New York: Harper Collins.
- Sotirovic, M. and McLeod, J. M. (2001). Values, Communication Behavior, and Political Participation. *Political Communication*, 18 (3), 273-300.

Çevrimiçi Kaynaklar

- URL1: <https://www.youtube.com/watch?v=ihPJ8DiKgU&list=RDihPJ8DiKgU#t=2> Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL2: https://www.youtube.com/watch?v=LYPvxTE_GyI&index=25&list=RDQMHQPySvOyQY4, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 3: https://www.youtube.com/watch?v=NzBWu6Nl_eU, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 4: <https://www.youtube.com/watch?v=dkUcvzNlxs>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 5: https://www.youtube.com/watch?v=OvN_xP7rVw4, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 6: <https://www.youtube.com/watch?v=9u4AYLvr2Jw>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 7: <https://www.youtube.com/watch?v=Yh3dKkeQLJU>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 8: <https://www.youtube.com/watch?v=YuxCiEigRYA>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 9: https://www.youtube.com/watch?v=mz53_tqQtCs, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 10: https://www.youtube.com/watch?v=_uWeZV15da8, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 11: <https://www.youtube.com/watch?v=yvEhrgriRCI>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 12: <https://www.youtube.com/watch?v=yE-Oc9Oo97k>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 13: <https://www.youtube.com/watch?v=glrTGYiQtdI>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 14: <https://www.youtube.com/watch?v=lAMl6dm9cck>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 15: <https://www.youtube.com/watch?v=xXgMTvf1DOo>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 16: <https://www.youtube.com/watch?v=zeYFEdskvp4>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 17: https://www.youtube.com/watch?v=hHRilnYly_c, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 18: <https://www.youtube.com/watch?v=VUJlf50oSnc>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 19: https://www.youtube.com/watch?v=_z5FLwh1ZpI, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 20: <https://www.youtube.com/watch?v=9oo4ANikEwU>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 21: <https://www.youtube.com/watch?v=L5X3BZaS0Gs>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 22: <https://www.youtube.com/watch?v=FqT771uEto8>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 23: <https://www.youtube.com/watch?v=YpVkRgsuvAw>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 24: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOM0qGclpXs&list=PLIoZEdpULeHkUgZcENZ5RExtUbzpBIDdv>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 25: https://www.youtube.com/watch?v=CM0fcS9Yo_Q, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 26: <https://www.youtube.com/watch?v=uSBRGTS3SCM>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 27: https://www.youtube.com/watch?v=TFk5BhawY_k, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 28: <https://www.youtube.com/watch?v=t3ePFSL7w0A>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 29: <https://www.youtube.com/watch?v=fAQmIL9cG4M>, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 30: https://www.youtube.com/watch?v=_CnCXFBcCFk, Erişim Tarihi: Nisan 2017.
- URL 31: https://www.youtube.com/watch?v=hmC_RzAbxdc, Erişim Tarihi: Nisan 2017.

“KÜLTÜREL KİMLİĞİN TEMSİLİNDE MÜZİKTE TEKNOLOJİ KULLANIMI: İZMİR MAKEDON GÖÇMENLERİ ÖRNEK OLAYI”

Merve Şule ÇAYCI

Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
sulecayci@hotmail.com

ÖZET

Çalışma, İzmir’de yaşayan Makedon göçmen toplulukların Makedonluk ya da Balkanlık kimliğine ilişkin müziksel kodları nasıl kurduklarına odaklanır. “Tapani” adıyla bilinen ve bakır üfleme çalgılardan oluşan geleneksel orkestralarını yıllar boyunca müziksel etkinliklerinde kullanan göçmen topluluk, 1980’lerden itibaren synthesizerların özellikle düğünlerde kullanılmaya başlamasıyla, bu orkestra yapısını geride bırakmaya başlar. Ancak bu kez, bakır üfleme çalgılar ve geleneksel vurma çalgıların ses örneklemeleri, sytnhesizerlarda tercih edilen tonlara dönüşür. Modernleşme ve kentleşmenin folk müziği doğrudan ve derinden etkileyen en önemli değişim süreçleri olduğunu savunan Bohlman, teknolojinin etkileri konusunda oldukça iyimser görünür. Teknolojinin geleneksel çerçeveleri yok etmekten çok, “bir şeylerin yerini alma” şeklinde sonuç verdiğini savunan yazara göre teknoloji en basit ifadesiyle, müzikte elde edilebilecek tınlar yelpazesini genişletir.

Bu bildiri, İzmir’deki Makedon Göçmen Topluluğun kendi etnik kimliğini temsil ederken teknolojiyi nasıl kullandığını ve bir göçmen topluluk için özellikle “geleneksel çalgı seslerinin” *simge*, *ikon* ve *indeks* olarak kültürel kimliğin temsilinde nasıl iş gördüğünü anlamaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Simge, ikon, indeks, Makedon göçmen topluluğu

“USE OF TECHNOLOGY IN MUSIC IN THE REPRESENTATION OF CULTURAL IDENTITY: İZMİR MACEDON IMMIGRANTS CASE STUDY”

Merve Şule ÇAYCI

Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
sulecayci@hotmail.com

ABSTRACT

The study focuses on how Macedonian immigrant communities, living in Izmir, form musical codes for Macedonian or Balkan identity. The immigrant community, known for its “Tapani” name and using traditional orchestras composed of brasses for many years in musical activities, has left this orchestra structure behind, starting to be used in synthesizers especially at weddings since the 1980s. This time, however, the sound samples of brasses and traditional tapping instruments become the preferred tones on synthesizers. Bohlman, who argues that modernization and urbanization are the most important processes of change that directly and deeply affect folk music, seems optimistic about the effects of technology. According to the writer, who argues that technology results in "getting something in place" rather than destroying traditional frameworks, technology expands the spectrum of sounds that can be achieved in music with its simplest expression.

This paper attempts to understand how the Macedonian Immigrant Community in Izmir uses technology while representing its ethnic identity and how it works especially for the immigrant community in the representation of cultural identity as symbol, icon and index, especially "traditional instrument sounds".

Keywords: Symbol, icon, index, Macedon immigrant community

“BİR BİLGİSAYAR TABANLI KOMPOZİSYON ARACI OLARAK SİBELİUS NOTASYON YAZILIMDA EKLENTİ (PLUGIN) PROGRAMLAMA ÖZELLİĞİNİN KULLANILMASI VE ÖRNEK BİR EKLENTİNİN İNCELENMESİ”

Doç. Dr. Murat YAKIN

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
myakin@baskent.edu.tr

ÖZET

Sibelius notasyon yazılımı, kullanıcıların kendi özel amaçları doğrultusunda kendi eklentilerini (plugin) programlayabilmeleri için basitleştirilmiş bir programlama diliyle beraber sunulmaktadır. *Manuscript* dili adı verilmiş bu programlama dili daha alt seviye programlama dilleri olan C++, C# ya da Objective-C ile bağlantıya geçerek kullanıcıların yazdıkları görece daha basit kodları realize etmeyi sağlamaktadır. Sibelius'un *manuscript* dilini kullanarak oluşturulacak bir eklenti bir bilgisayar tabanlı kompozisyon aracı olarak kullanılabilir ve bazı durumlarda aracı niteliğindeki başka yazılımları devreden çıkararak bestecinin direkt partiyon üzerinde işlemler yapmasını sağlayabilir. Böylelikle amaçlanan özel işlemler için zamandan tasarruf edilebilir.

Bu bildiride *manuscript* dilinin temel özellikleri ele alınarak bir tınıdan unisona aktarım (İng.: interpolation) yapma ve spektral taşıma (İng.: spectral shift) gibi modern tekniklerden bazıları yazar tarafından geliştirilmiş bir eklentinin incelenmesi ile ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sibelius, eklenti, programlama, kompozisyon, manuscript

“SCRIPTING IN SIBELIUS NOTATION SOFTWARE FOR CREATION OF PLUGINS TO BE USED AS A COMPUTER AIDED COMPOSITION DEVICE AND ANALYSIS OF A SAMPLE PLUGIN”

Doç. Dr. Murat YAKIN

Baskent University State Conservatory
myakin@baskent.edu.tr

ABSTRACT

Sibelius notation software comes with a simplified programming language for the users to write and use their own plugins for their special purposes. This programming language is called *manuscript language* and it provides an access to lower level programming languages such as C++, C#, or Objective-C. A plugin written in *manuscript language* can serve as a tool for computer aided composition techniques, so that it can bypass several procedures based on the usage of the other softwares and the transfer of the final data to the score domain, making such operations more time-efficient.

In this paper, we will cover how to use *manuscript language* to simply create a user plugin and analyze one written by the author for executing some operations of modern composing techniques, such as interpolation and spectral shift.

Keywords: Sibelius, plugin, programming, composition, manuscript

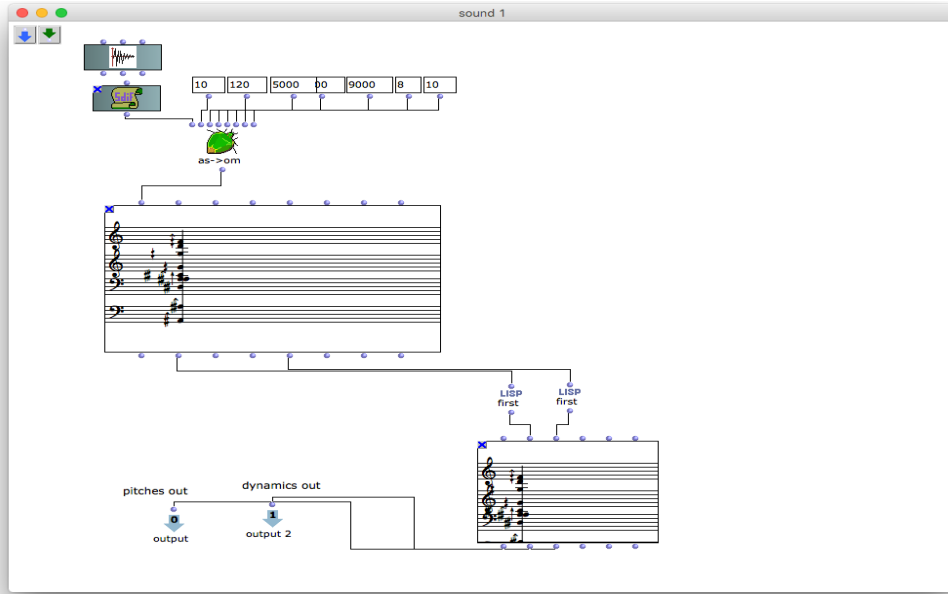
Bilgisayar Yardımlı Kompozisyon Nedir?

Bilgisayarın işlem yapma gücünden yararlanarak kompozisyon tasarım aşamasında gerekli olan bir takım zaman alan hesaplamaları yaparak kompozisyon sürecini hızlandırmayı amaçlayan çalışma şekline bilgisayar yardımcı kompozisyon süreci denir. Bu süreçte yapılan

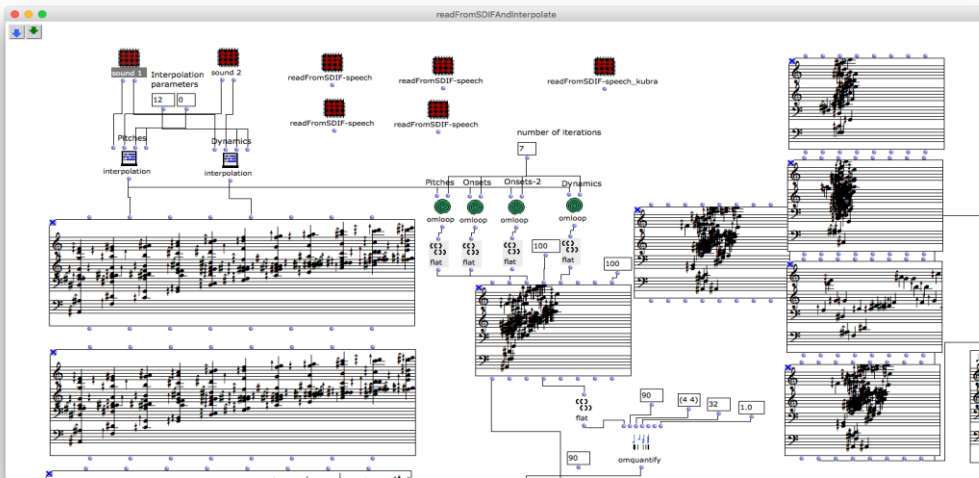
işlemler çeşitli alanları kapsayabilir. Ritmik tasarımlar, melodik tasarımlar, tınısal tasarımlar, orkestrasyona yönelik tasarımlar ve bunlar gibi daha pek çok müzikal öge bu kapsamda düşünülebilir.

Çoğu durumda bu alanda bir yanlış anlaşılma söz konusudur: bilgisayar yardımlı kompozisyon süreci bilgisayarın besteci adına karar verme süreci olarak görülür. Oysa kastedilen bestecinin kararlarını verirken bilgisayarın işlem yapma gücünden yararlanarak zamandan tasarruf etmesidir. Günümüzde bilgisayarlar bir sesin, örneğin, analizini yaparak frekans içeriğinin yapısını saniyeler içerisinde karşımıza çıkabilir. Besteci içeriği modifiye etme konusunda özgürdür; bilgisayar besteciye hangi estetiğe göre modifikasyon yapacağını ya da modifikasyon yapması gerekip gerekmediğini söylemez.

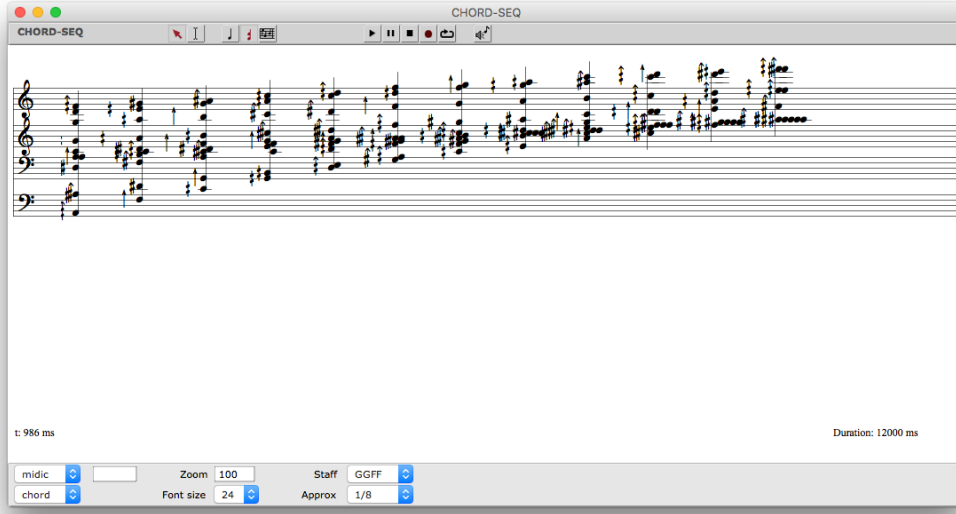
Kompozisyonunda bir bilgisayarın yardımını alma olgusu çeşitli şekillerde gerçekleşebilir. Tınısal tasarımlar ya da ritmik tasarımlar ile ilgili olarak bilgisayar yardımına başvurulabilir. Bu amaçla çeşitli geliştirilmiş çeşitli yazılımlar mevcuttur. Örneğin, Open Music yazılımında iki farklı sesin analizini yapıp akorlar oluşturacak şekilde notasyona dökerek aralarında hedeflenen sayıda basamak ile geçiş akorları oluşturmak mümkündür.



Resim 1: Open Music'te ses analizi ile tını analizine bir örnek.



Resim2: Analiz edilen seslerle ilgili çeşitli işlemler. Sol tarafta interpolation (2 tını arasında basamaklayarak dönüşüm oluşturma) tekniği için bir örnek



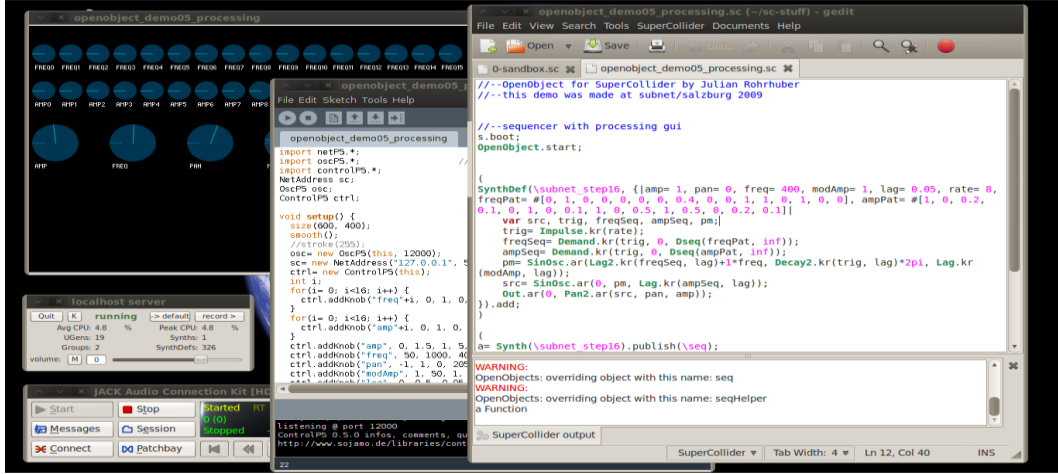
Resim 3: İki tını arasında ortaya çıkan dönüşüm.

Resimlerle kısaca örneklemeye çalıştığımız *interpolation* yönteminin literatürde spektral estetiğe ait kimi eserlerin formunu oluşturmaya kadar varan uygulamaları mevcuttur. Bu tür bir uygulamada bestecilerin gösterilen sesleri kendi yorumları ile modifiye ederek ön plana çıkartmayı ya da arka plana itmeleri bilinen uygulamalardır. Dolayısıyla, burada bilgisayarın hesaplama gücünden yararlanılarak ortaya çıkan tını diziliminin insan algısı ve yorumu ile şekillendirildiğini söylemek mümkündür; insan faktörü hala daha kompozisyon yazma sürecinin merkezindedir.

Programlama Dilleri ve Yazılım Türleri

Kompozisyon yazma sürecinde bilgisayardan tarif ettiğimiz şekilde bir yardım almak şüphesiz ki kişinin programlama becerilerine bağlıdır. Open Music görsel bir programlama yapmaya elverişli şekilde geliştirilmiş bir yazılımdır. Yeni bir çalışmaya boş bir ekranla başlayıp kullanılmak istenen objeler ekrana yerleştirilip birbirlerine bağlanır. Her bir obje belirli bir görevi yerine getirir. Objeler arasında uzanan bağlantı yolları verinin bir objeden diğerine iletilmesini sağlar. Veriler bu şekilde işlenerek istenen sonuç elde edilir. Söz konusu yazılım kullanıcıya kendi amaçları doğrultusunda çalışma imkanı verecek şekilde tasarlanmıştır, bu anlamda kullanıcının eylemi de bilgisayarı programlamak, ve ortaya çıkan ürün de belli bir amacı gerçekleştiren bir yazılım olarak değerlendirilebilir. Open Music yazılımının kendisi başka bir yazılım olarak kabul ettiğimiz ürüne kıyasla makine diline daha yakın çalışmaktadır; bu açıdan görece daha alt seviyede işleyen bir yazılım olarak kabul edilir. Ürün ise görece daha üst seviyede işleyen ve belli bir amacı yerine getiren bir yazılımdır. Bu tür yazılım içerisinde yazılım geliştirmeye olanak veren yazılımlar programlama sürecini basitleştirip hızlandırırsa da bir oranda programlama becerisi de gerektirir.

Bu alanda karşıt bir örnek metin yazarak programlama gerçekleştirmeye elverişli yazılımlardır. *SuperCollider* isimli yazılımda kullanıcı önceden tanımlanmış metin komutlarını kullanarak bilgisayarı kendi amacına uygun şekilde planlar. Bu tür bir programlamada komutların önceden belirlenmiş bir gramer doğrultusunda kullanımı daha fazla önem kazanır.



Resim 4: SuperCollider’da metin ile programlama süreci.

Burada da daha önce bahsetmiş olduğumuz alt yazılım - üst yazılım ilişkisini görmek mümkündür. Aslında bahsettiğimiz ilişki programlama dilleri arasında da mevcuttur. C, C++, ya da Objective-C gibi bazı programlama dillerinin işleyişi makine koduna daha yakın seviyelerde gerçekleştiğinden bunlara daha alt seviye programlama dili denir. PHP, Javascript, HTML gibi bazı programlama dilleri alt seviye işleyişlerin basitleştirilerek belli bir amaca yönelik olarak daha kullanışlı hale getirilmelerinin sonucu ortaya çıkarlar ve bunlara üst programlama dilleri denir. Üst programlama dillerinin idaresi daha rahattır. Alt seviye programlama dillerinde bilgisayar için tanımlanması gereken veri türleri ve bunlara bağlı olarak takip edilmesi gereken RAM yönetimi gibi unsurlar devreye girmektedir.

Notasyon Yazılımı Sibeliüs’ta Eklenti (Plugin) Programlamak

Sibeliüs’ta notasyon ya da kompozisyona yardımcı olarak tasarlanmış çeşitli eklentiler (plugin) mevcuttur. Kompozitör olup da notasyon için Sibeliüs yazılımını kullanan herkes bir yerde bu eklentilerden birini mutlaka kullanmıştır. Kullanıcının yaşadığı deneyim çoğunlukla şu şekildedir:

- 1- Eklenti seçilir. Eklenti istiyorsa ön ayarlar yapılır.
- 2- Eklenti işlemlerini yapar. Bu sırada çoğunlukla bir ilerleme çubuğu görünür.
- 3- İşlem sonucu ve varsa son uyarı mesajları ekrana yazdırılır.

Bu basit işleyişin arkasında daha karmaşık bir süreç yatar. Bu süreçte kullanıcı tarafından ne şekilde belirleneceği önceden bilinmeyen bir takım faktörler, işlemlerde varılabilecek matematiksel hatalar (sıfıra bölünme gibi), işlemlerin sonuçlarının içinde kalması gereken sınırlar, önceden belirlenemeyecek kadar tekrarlı yapılması gereken işlemler, ... gibi pek çok olgu sorunsuzca çalışabileceği bir altyapıya ihtiyaç duyar. Yapılmak istenen işin karmaşıklığı arttıkça programlamanın karmaşıklığı da artmasına rağmen tüm bir programlama süreci 4 unsorda basitleştirilebilir.

Programlama Dillerinin Kullanımı

Herhangi bir programlama dilinin öğrenilmesinde 4 unsurun önemli olduğunu söyleyebiliriz:

- 1- Değişkenlerin deklarasyonu,
- 2- Döngülerin (loop) deklarasyonu,
- 3- Karar cümlelerinin grameri (if ... then ...),
- 4- Fonksiyon ya da metodların kullanımı.

Değişkenler kullanıcının aynı işlemleri değişik şartlarda gerçekleştirmesini sağlar. Örneğin, “haftanın ikinci gününü seç” dediğimizde ya da “haftanın dördüncü gününü seç” dediğimizde bilgisayarın yaptığı iş (uyguladığı prosedür) aynıdır; sadece haftanın kaçınıcı gününün istendiği değişmiştir. Bu durumda haftanın kaçınıcı gününü istediğimiz bir değişkendir.

Fonksiyonlar ya da metotlar ise yukarıda bahsettiğimiz prosedürleri tanımlar. Örneğin, yukarıdaki komutların çalışabilmesi için bilgisayara “şuraya bak, şu numaraya karşılık gelen objeyi seç, bununla şu işlemleri yap (mesela, ekrana yazdır) gibi bir prosedür tanımlamamız bir fonksiyon (ya da metot) tanımlamamız anlamına gelir. Farklı programlama dillerinde farklı gramer yapıları altında tanımlansa bile fonksiyon tanımlamanın tüm programlama dillerinde ortak bir yanı vardır ki o da tanımlanan fonksiyona bir isim vermektir. Dolayısıyla tanımlanan prosedür artık o isimle özdeşleşir; örneğin, yukarıda ele aldığımız durum için tanımladığımız bu fonksiyona (ya da metot) HaftanınŞuGünüSeç şeklinde bir isim verebiliriz. Burada tabii ki önemli olan kelimeler arasında boşluk bırakmamaktır. Hem bunun için, hem de kelimeleri ayırt edebilmeye devam edebilmek için her kelimenin ilk harfini büyük, diğer harflerini küçük yazdık. Bu da önemli bir programcılık geleneğidir.

Döngü (loop) ise bir prosedürün tekrar tekrar ve çok hızlı bir şekilde uygulanmasını sağlar. Örneğin, bir yıl içindeki herhangi bir ayın takvimini çıkaran bir program yazmak için 365 günün hepsini tek tek bilgisayara tanıtmayız. Onun yerine, bir başlangıç tarihi verir (mesela, bugünün tarihi) sorduğumuz ayın başlangıç gününü ona göre bulmasını, buradan o yarı kaç çektiğini çıkartmasını, ve o kadar sayıda günü ekrana 1’er artacak şekilde 1’den başlayarak yazmasını isteriz. Bu son kısmı bilgisayara söylerken, örneğin, sayıları 1’den 30’a kadar tek tek ekrana yazdırmak yerine döngü kullanırız: bilgisayara “1 ise şunu ekrana yaz, 2 ise ekrana bunu yaz, 3 ise ekrana onu yaz,...” şeklinde 30 ayrı komut vereceğimize “1’den başla, 30’a kadar say, her seferinde sayıyı ekrana yazdır” deriz. Döngüler, özellikle devasa oranlarda işlem yapmak gerektiğinde çok avantajlıdır: örneğin, 10000 personelin çalıştığı bir şirkette her bir personelin isim, soyisim, ve adres bilgilerini ekrana yazdırmak için 10000 ayrı komut yazmak tam bir çılgınlıktır. Onun yerine “şu veritabanına bak, isim hanesini ekrana yaz, soyisim hanesini ekrana yaz, adres hanesini ekrana yaz, satır başı yap” deyip ve 10000’e kadar sayan bir döngü içine koyarak işi kolayca halletmiş oluruz.

Karar cümleleri ise bazı durumlarda yapılması istenen spesifik görevler için kullanılır. Örneğin, yukarıda bahsettiğimiz 10000 personelin taranması sırasında ismi sadece Ahmet olanları ekrana yazdırmak isteyebiliriz. Burada bilgisayara “eğer ismi Ahmet ise ekrana yazdır” şeklinde komut verdiğimizde bilgisayar ismi Ahmet olanları ayıklar ve ekrana yazdırır, diğerlerini yazdırmaz.

Her programlama dili bu 4 ana unsuru farklı gramer yapıları ile uygular. Bunların nasıl uygulandığı anlaşıldığında bir programlama dili ile ilgili öğrenilmesi gerekenlerin hemen hemen çoğu öğrenilmiş demektir. Gerisi özel komutları öğrenmek ve işleyişi deneyimlemekten ibarettir; bu da ancak proje bazlı çalışarak olur.

Genel Kodlama Grameri

Gramer yapısı dilden dile değişkenlik göstermekle beraber, yukarıda örnek olarak verdiğimiz 10000 personel arasından ismi sadece Ahmet olanları ekrana yazdırma programı kabaca aşağıdaki gibi yazılabilir:

Önce yapılacak işlemi (uygulanacak prosedürü) tanımlarız. Bunun için bir fonksiyon (metot) tanımlamamız gerekir.

```
PersoneliEkranaYazdır() {  
  
}
```

Bu tipik bir fonksiyon tanımlama grameridir. { } parantezleri arasında kalan kısımda uygulanacak prosedür anlatılır. PersoneliEkranaYazdır fonksiyonun ismi () parantezleri arasında kalan kısım ise argümandır (argument). Boş yazdığımızda dikkate alınmaz. Ancak buraya bir değişken atadığımızda bu değişkenin aldığı değer { } parantezleri içerisinde tanımladığımız prosedüre girdi (input) olarak katılır. İsmi Ahmet olan personelin bilgilerini ekrana yazdırmak için isme göre işlem yapmalıyız. Dolayısıyla, () parantezleri içinde argüman kullanmak avantajımıza olacaktır. Burada dediğimizi tam olarak anlayabilmek için döngü uygulayacağımız yere kadar bekleyin. Bunu söylemiş olmakla beraber, güncellenen fonksiyon tanımımız argümanı ile beraber şu şekilde olacaktır:

```
PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası) {  
  
}
```

Ve, { } parantezleri arasındaki prosedürü de anlatırsak:

```
PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası) {  
    “Şu veritabanına bak”  
    “Şu satırdaki isim, soyisim, adres hanelerini oku”  
    “Eğer ismi Ahmet ise bilgilerini ekrana yazdır”  
}
```

Farkettiğiniz üzere prosedür tanımındaki üçüncü işlem bir karar cümlesi. Bu çoğu programlama dilinde şu şekilde ifade edilir:

```
if (isim=="Ahmet") {      “Bilgilerini ekrana yazdır”}
```

Burada eşittir işaretinin arka arkaya 2 kez kullanılması yine programlamaya özgün bir durumdur. 2 şeyi tam olarak aynılık açısından karşılaştırmak istediğimizde çoğu programlama dilinde bunu kullanırız. Bu tür işaretlere operatörler (operators) denir, bir programlama dilinin önemli bir unsuru olsa da proje geliştirilirken öğrenilir.

Burada ayrıca “isim” diye bir değişken tanımlayıp veritabanında okuduğumuz değeri bu değişkene atıyoruz. Burada göstermedik, ama bu işlem ele almakta olduğumuz karar cümlesinden önce yapılır. Peki veritabanından nasıl veri okuyacağız? Bunların özel komutları vardır, bu gibi şeyler proje bazlı çalışırken öğrenilecek şeylerdir; bu nedenle burada detaya girmiyoruz.

Şimdi fonksiyonumuzu buna göre güncelleyecek olursak:

```
PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası) {  
    “Şu veritabanına bak”  
    “Şu satırdaki isim, soyisim, adres hanelerini oku”  
    if (isim=="Ahmet") {  
        “Bilgilerini ekrana yazdır”  
    }  
}
```

Ve hatta “Şu satırdaki ...” ifadesi yerine argümanımız olan SatırNumarası değişkenini yerleştirelim:

```
PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası) {  
    “Şu veritabanına bak”  
    SatırNumarası “satırındaki isim, soyisim, adres hanelerini oku”  
    if (isim==“Ahmet”) {  
        “Bilgilerini ekrana yazdır”  
    }  
}
```

Tabii, belirtmemiz gerekir ki tırnak işareti içindeki kısımlar konuşma dilini temsil ediyor. Programcılıktaki ifadeler gramer gereği çok daha mekanik hale geliyor. Yukarıdaki ifade tarzı bu mekanikleşmeyi az bir düzey de olsa yansıtıyor. Fazla mekanik ifadeler kullanıp anlatmak istediğimiz konuyu soyutlaştırmak istemiyoruz. O yüzden konuşma dilindeki ifadeleri tırnak içerisinde göstereceğiz, programcılık diliyle alakalı ifadeleri ise tırnak işareti olmadan göstereceğiz. Buradan yola çıkarak

SatırNumarası “satırındaki isim, soyisim, adres hanelerini oku” şeklindeki ifadenin meramımızı anlattığını umuyoruz. Eğer okuyucu bu noktada demek istediğimiz şeyi tam olarak anlamadıysa devam etmeden önce geri dönüp anlatılanları tam olarak anladığından emin olmalıdır.

Şimdi 10000 personeli tarayıp isimi Ahmet olanları ekrana yazdırabilmek için bir döngü tanımlayalım. Bu arada şunu belirtelim: veritabanında her bir personelin bilgisi yeni bir satırda kayıtlı, örneğin, 3’üncü satırdaki personelin verilerine ulaşabilmek için bilgisayara “3’üncü satıra bak” demeliyiz. Bu bilgiyi de söyledikten sonra neden döngü uyguladığımız daha fazla anlam kazanacak.

```
for (SatırNo=0; SatırNo<10000; SatırNo++) {  
  
}
```

Bu tipik bir döngü grameridir. Bu yapının dilden dile küçük farklılıklar gösterebileceğini tekrar belirtelim. Burada olan biteni kısaca anlatmak gerekirse () parantezleri içindeki kısma odaklanalım: bilgisayara 3 şey söylüyoruz: SatırNo diye bir değişken oluştur ve ilk değer olarak 0 (sıfır) ata, bu değişkenin maksimum değeri 10000’den küçük olsun (bu durumda 9999), her seferinde 1 artırarak saymaya başla (“SatırNo++” ifadesi programlamada bunu söylemenin kısa bir yolu). Bu şekilde özetleyebileceğimiz () parantezleri içerisindeki ifadenin başına “for” yazdığımızda bilgisayara şunu demiş oluyoruz: “() içindeki koşullar devam ettiği sürece { } parantezleri içindeki işlemleri yap”. İşte 10000 personeli tarayıp ismi Ahmet olanları ekrana yazdırmak için önceden hazırlamış olduğumuz fonksiyonu bu döngünün içinde işletmek zorundayız. Fonksiyonlara bunun için isim veriyoruz; herşeyi döngünün { } parantezleri içine kopyalamaya gerek yok, şu şekilde yazmak yeterli olacaktır.

```
for (SatırNo=0; SatırNo<10000; SatırNo++) {  
    PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası)  
}
```

Fonksiyonumuzun ismi “PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası)” olduğuna göre, nasıl ki insanları isimleriyle çağırıyorsak, PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası) şeklinde yazdığımızda fonksiyonumuzu tanımlarken yazdığımız prosedürü uygulamış oluruz.

Burana ufak ve kafa karıştırıcı olabilecek bir detay şu: fonksiyon ismindeki SatırNumarası argümanı aslında fonksiyonun soyut tanımına ait bir şey, onun için ona değişken demek yerine argüman diyoruz. Yani fonksiyonumuza şunu demiş oluyoruz: “sana bir değişken gelecek, bu değişkenin adı farklılık gösterebilir, ama sen bu değişkenin adının SatırNumarası olduğunu farzet ve sana tanımladığımız işlemleri buna göre yürüt”. Bu şuna benziyor: bir markette uygulanan prosedür alışveriş yapma prosedürüdür, insanlar gelip giderler, isimleri değişir ama prosedürün uygulanması değişmez, çünkü ismi ne olursa olsun prosedürün bakış açısına göre hepsi “müşteri”dir.

Dolayısıyla, for döngüsü içerisinde fonksiyonumuzu ismiyle çağırırken PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası) dediğimizde ona gerçek bir değişken göndermiyoruz, ve “SatırNumarası” diye yazdığımız şey aslında fonksiyonun içindeki prosedürü ilgilendiren bir şey. Buraya gerçek bir satır numarası göndermek istersek döngü içinde fonksiyonu şu şekilde çağırabiliriz:

```
for (SatırNo=0; SatırNo<10000; SatırNo++) {  
    PersoneliEkranaYazdır(SatırNo)  
}
```

Burada “SatırNo” tanımlanmış gerçek bir değişkendir. Bilgisayar 0’dan 9999’a kadar sayarken her seferinde 1 artarak değişecek, her seferinde fonksiyona farklı bir sayı gönderilecektir, ancak fonksiyonda tanımlanan prosedür kendisine ne gelirse gelsin onunla aynı işlemi yapacaktır. Tıpkı bir markette alışveriş yapmakta olan farklı isimdeki insanlar gibi; onların hepsi market prosedürleri içerisinde “müşteri”den başka bir şey değildir.

Burada akıllara takılan bir soru da “neden 1’den 10000’e kadar (yani (SatırNo=1; SatırNo<=10000; SatırNo++)) yazmadık da (SatırNo=0; SatırNo<10000; SatırNo++) yazdık?” olabilir. Aslında tamamen programlama gelenekleriyle ilgili. Bilgisayarla ilgili sıralama işleri genellikle 0’dan (sıfırdan) başlar. 1’den 9999’a kadar 9999 eleman varsa 0 (sıfır) ile birlikte 10000 eleman tamamlanmış olacağından (SatırNo=0; SatırNo<10000; SatırNo++) ifadesinde bir sakınca yoktur. Eğer sonradan bilgisayarın ya da veritabanının sıralama düzenine uyarlanabilecekse (SatırNo=1; SatırNo<=10000; SatırNo++) ifadesinin de bir sakıncası yoktur. Sadece... İşte bu detaylar ancak proje bazlı çalışarak öğrenilebiliyor.

Toparlarsak, 10000 personeli tarayıp ismi Ahmet olanları ekrana yazdıran tipik bir program kodu şu şekilde olacaktır:

```
PersoneliEkranaYazdır(SatırNumarası) {  
    “Şu veritabanına bak”  
    SatırNumarası “satırındaki isim, soyisim, adres hanelerini oku”  
    if (isim==“Ahmet”) {  
        “Bilgilerini ekrana yazdır”  
    }  
}  
for (SatırNo=0; SatırNo<10000; SatırNo++) {  
    PersoneliEkranaYazdır(SatırNo)  
}
```

Dikkat edilirse önce yapmak istediğimiz işlemi bir fonksiyon içinde tanımladık, sonra döngü ile veritabanı taramasını başlattık. Bazı programlama dilleri bu öncelik sırasını önemserler. Bazıları ise bu konuda esnektir. Bunu kullandığımız programlama dilinin özelliklerine bakarak anlayabilirsiniz. Bu temel özellikler her programlama dilinin giriş bilgisi olarak anlatılır.

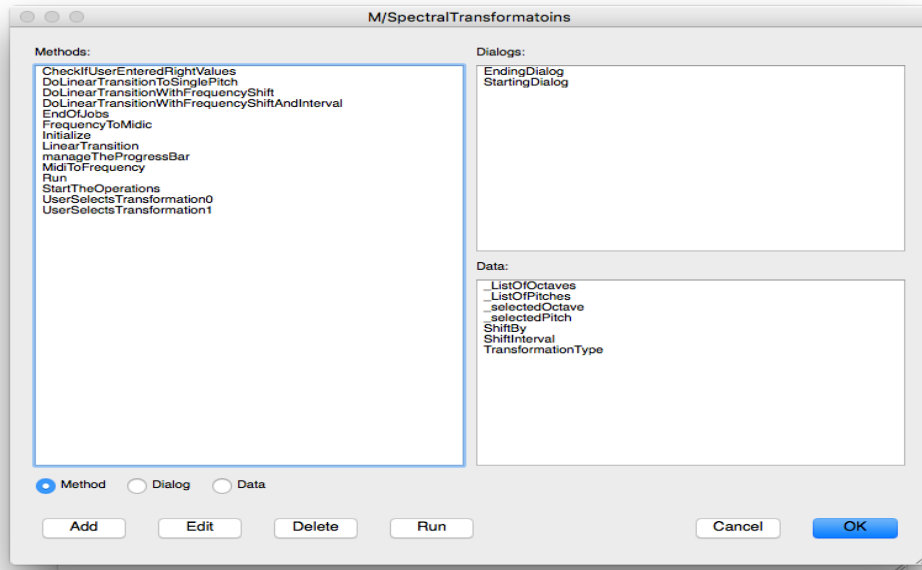
Eğer okuyucu buraya kadar anlattıklarımızı anlama konusunda hayatta kalma başarısını gösterdiyse Sibeliüs yazılımında rahatlıkla eklenti programlaması yapabilir, demektir.

Sibeliüs'ta Eklenti Programlamak İçin Kullanılan Manuscript Dili ve Örnek Bir Eklentinin İncelenmesi

Manuscript, Sibeliüs'un eklentilerinin yazımını kolaylaştıran bir üst programlama dilidir. Bu nedenle C, C++, Objective-C, ... gibi alt programlama dillerinde sancı doğuran pek çok durumun idaresi çok daha kolaydır.

Sibeliüs programı Manuscript dilini yukarıda anlattığımız bazı kaygıları hafifletecek şekilde tasarlanmış bir arayüz ile birlikte gelmektedir. bu arayüze, İngilizce menü adları üzerinden, File—>Plug-ins—>Edit Plug-ins üzerinden ulaşılır. Bu yoldan karşımıza çıkan pencerede mevcut eklentiler listelenir. Burada New... seçeneği karşımıza eklenti için bir isim, menü adı, ve kategori adı belirleyeceğimiz kısa bir girdi ekranı getirir. Bu kısa prosedürden sonra oluşturmak istediğimiz yeni eklenti liste ekranında yerine konur. Bu listede eklentiye bulup, seçip Edit... butonuna bastığımızda artık programlama yapacağımız arayüze ulaşırız.

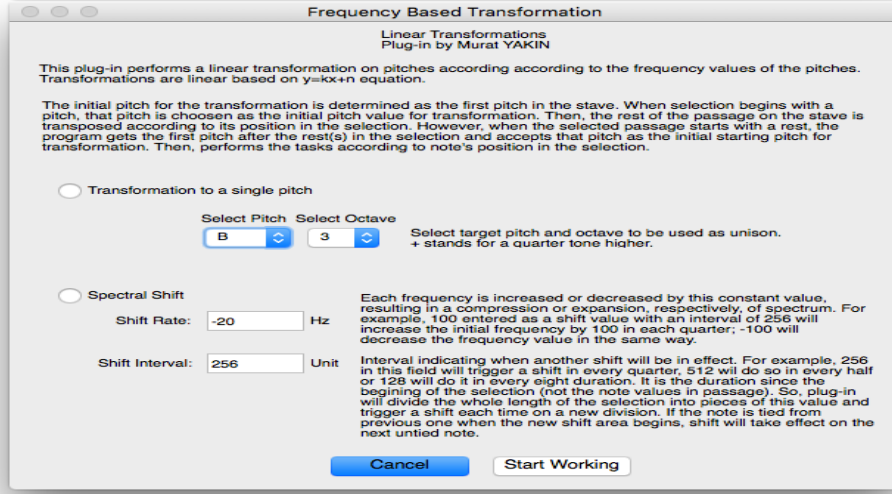
Benzer şekilde önceden oluşturulmuş bir eklenti üzerinde çalışmak istediğimizde de listeden eklentiye seçip Edit... butonuna basarız. Bu yoldan yazar tarafından yazılmış “M” kategorisi altında listelenmesi istenmiş, “Spectral Transformations By M” adlı eklentinin yapısını incelemek istediğimizde listeden bu eklentiye seçip (bu eklenti sonradan eklenen bir eklenti olduğu için Sibeliüs programı ile birlikte gelmez, ancak ve ancak kullanıcı bunu daha önce yüklediyse bu listede belirir) Edit... butonuna tıkladığımızda karşımıza aşağıdaki gibi bir arayüz çıkar



Resim 5: Sibeliüs'ta eklenti yazmak için kullanılan arayüz ve Spectral Transformations By M isimli eklentinin yapısı.

Burada dikkatimizi ilk çeken fonksiyonların (ya da metotların) bir arada toplanmış olmasıdır. Diğer alanlarda diyaloglar ve data yapıları vardır. Dialogs diye belirtilmiş alanda kullanıcıya arayüz olarak sunulacak, eklentiye kullanmadan önce bir takım ayarlar yapmasını sağlayacak başlangıç arayüzleri ve isteniyorsa eklenti işini bitirdikten sonra görüntülenecek sonlanma arayüzü gibi arayüz tasarımları yapmaya elveren kütük programcıklar oluşturmak mümkündür. Bu programcıkların komutlarıyla ilgili Sibeliüs'ta File—>Plug-ins—>Manuscript Language Reference yolundan ulaşılabilir. Manuscript dili dokümantasyonu oldukça detaylı bilgi sunar.

Her yeni eklentide olduğu gibi bu eklentide de Run metodu işleri yürüten esas fonksiyondur. Eklentimizin çalışması buradan başlıyor. Burada ilk olarak bir müzik pasajı seçimi yapılıp yapılmadığı kontrol ediliyor. Yapılmışsa Dialogs bölümü altındaki StarttingDialogs arayüzü ekrana çağırılıyor. Bu diyalog ekranı şöyle bir şey:



Resim 6: SpectralTransformationsByM eklentisinde StartingDialog modülünün kullanıcıya görünümü.

Burden bu eklentinin 2 şey yapmak için tasarlandığını anlıyoruz: ünisona transformasyon ve spectral shift denilen bir transformasyon. Kullanıcı bunlardan kullanmak istediğini seçiyor. Daha sonra seçtiği segmentin altındaki spesifik ayarları yapıyor ve Start Working butonuna basıyor. Bu butona basılması Resim 5'te metotlar listesinde gördüğümüz StartTheOperations fonksiyonunu tetikliyor. Bu tetikleme yapıldığında kullanıcının hangi seçimleri ve ayarları yaptığını Data alanındaki ilgili değişkenlere işliyor.

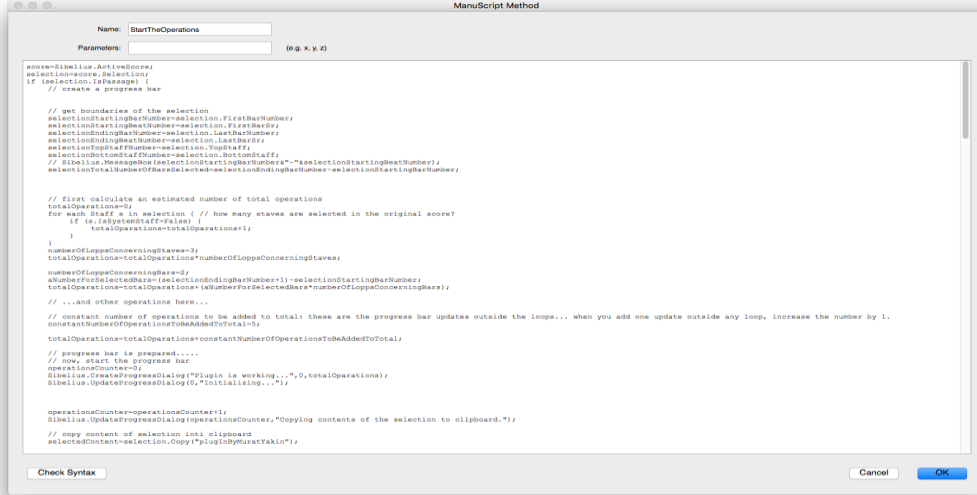
StartTheOperations aynı Data alanındaki ilgili değişkenleri okuyor ve buradan kullanıcının seçimlerine göre ya UserSelectsTransformation0 ya da UserSelectsTransformation1 fonksiyonlarından birini bir döngü içinde tetikliyor. Bu fonksiyonlar kendi içlerinde bir takım matematiksel hesaplamalar yapıyorlar. Bu hesaplamalar sırasında ihtiyaç duyduklarında MidiToFrequency ve FrequencyToMidi fonksiyonlarını kullanıyorlar ve StartTheOperations fonksiyonuna bir geri bildirim yapıyorlar (benzer şekilde MidiToFrequency ve FrequencyToMidi fonksiyonları da User Selects Transformation ya da UserSelectsTransformation1 fonksiyonlarından hangisi çalışmaktaysa ona geribildirim yapıyor). StartTheOperations aynı zamanda işlemler sırasında bir ilerleme çubuğu görünmesini ve bu çubuk üzerindeki mesajların ve çubuğun ilerleyişinin güncellenmesi sağlayan manageTheProgressBar fonksiyonunu zaman zaman tetikliyor. manageTheProgressBar bir geri bildirim yapmıyor; güncelleme işini yaptığı zaman onun işi bitiyor. Bu sırada StartTheOperations kendi işlerine devam ediyor. İşlemler bu görev ağı içerisinde tamamlandığında StartTheOperations EndingDialog mesaj penceresini ekrana çağırıyor. Bu pencerede kullanıcı yapılan işlemlerle ilgili özet bir şekilde bilgilendiriliyor. Bu şekilde eklentinin çalışması sonlanmış oluyor.

Görüldüğü üzere programın işleyişi fonksiyonlar üzerinden yürüyor. Bir anda işlemekte olan sadece 1 ana fonksiyon var. Bazı spesifik işlemleri yerine getiren diğer fonksiyonlar bu ana fonksiyondan çağırılıyorlar, ya işlerini yapıp sessizliğe dönüyorlar ya da ana fonksiyona bir geri bildirim yapıp susuyorlar. Bu yan fonksiyonlar gerektiğinde döngüler içerisinde tekrar tekrar çağırılabilirler.

Bu şekilde bir tasarım yapmanın birkaç faydası var. Her şeyden önce iş akışını ana fonksiyona bakarak kontrol etmek kolaylaşıyor. Her spesifik görevi ana fonksiyon içince düz bir

şekilde yazmak daha sonra bakıldığında kodu anlamayı zorlaştırıyor. Bu şekilde belki de 100-200 satırdan oluşan bir yan fonksiyonu tek bir satır ile ana fonksiyon içerisinde çağırıldığımızda iş akışının satır fazlalığı içinde gölgelenerek anlaşılamaması durumunun önüne geçmiş oluyoruz.

StartTheOperations metodunu seçip Edit butonuna tıkladığımızda yapısı ekranda aşağıdaki gibi görünüyor.



Resim 7: StartTheOperations fonksiyonunun yapısı.

Burada fonksiyonun adının en üstteki “Name” alanına yazıldığını görüyoruz. Hemen altında “Parameters” alanı var. Buraya fonksiyonun argümanlarını (arguments) yazıyoruz. Son olarak geniş metin alanına fonksiyonun çalıştıracağı kodu yazıyoruz. Bu daha önce anlatmış olduğumuz şu metin görünümüyle eşdeğer:

```
Name (Parameters) {  
    metin  
}
```

Farkedeceğimiz üzere Sibelius tasarımcıları { } ve () parantezlerine ihtiyaç duymayacağımız şekilde arayüzler tasarlayarak kodlama işini kolaylaştırmak istemişler.

Sibelius ile eklenti yazımı konusuna bu şekilde ancak bir giriş yaptık. Elbette daha fazla detay var. Ancak daha önce de değindiğimiz gibi programcılıkta bazı şeyler proje bazlı çalışarak öğrenilir, başka yolu yoktur. Geriye, başlayabilmek için ana işleyişi ve bazı temel çalışma modellerini anlamak kalır ki bu çalışmamızda amaçladığımız da Sibelius eklenti yazım arayüzünü bu açılarından ele almaktır.

Okuyucu buraya kadar anlatılanları takip edebildiyse bundan sonra küçük projeler geliştirerek çalışmasını tavsiye ederiz. Özel komutlar için Manuscript Language Reference’a sıklıkla başvurmak durumunda kalacağını şimdiden söyleyelim. Bu belgede özellikle de “Object Reference” bölümü özel komutları listeleyerek özelliklerini anlatan bölümdür. Bundan önceki “Tutorial” ve “Reference” bölümleri de Sibelius programında notasyon elemanlarının nasıl tasarlandığını anlatan önemli bölümlerdir.

Referanslar

Sibelius Language Manual

“MÜZİK SEKTÖRÜNÜN TANIMI VE TARİHÇESİ”

Yrd. Doç. Dr. Mustafa KABATAŞ

Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik A.B.D.

ÖZET

Bu araştırmada müzik sektörünün, müzik hayatı açısından durumu ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu amaçla, müziğin tanımı, bir sektör haline dönüşmesindeki tarihsel süreci, müzik sektörümüzün gelişimi, problemleri, bu günkü durumu ve değerlendirilmesi yapılmaya çalışılmış, topluma, dolayısı ile de toplum kültürüne etkileri incelenip, Türkiye’deki mevcut müzik sektörünün geçmişte var olmuş ve günümüzde var olan problemlerinin nedenleri ve çözümüne ilişkin görüşler öne sürülmüştür. Araştırma için bu konunun seçilmiş olmasında, etkileşim sırasına göre, müziğimizin, müzik sektörümüzün, müzik kültürümüzün ve milli kültürümüzün yaşadığı olumlu ve olumsuz gelişmelere ışık tutması ve çözüm yolları getirmesi açısından önemli olması etken olmuştur. Araştırma için gerekli verilere; derleme, konuyla ilgili eserlerin ve söylemlerin taranması yoluyla ulaşılmıştır. Bu araştırmadan elde edilen sonuçlara göre, insanlık tarihi ile yaşıt olan müzik, zaman içinde dünyanın ve insanların gelişimine paralel olarak büyüyüp bir sektör halini almıştır. Müzik sektörünün ülkemizde doğuşu ve gelişimi diğer dünya ülkeleri ile paralel bir şekilde ilerlemiştir. İçerisinde birçok meslek grubu ve insanı çalıştıran müzik sektörü gelişen teknoloji nedeni ile değişim dönemlerinde çeşitli problemler yaşamış ve yaşamaktadır. Müzik sektörü, zamanın ve teknolojinin bize getirileri olan gazeteler, dergiler, televizyonlar ve internetten olumlu ve olumsuz etkileşimler almıştır. İnsanların müzik beğenilerine, eğitim durumlarına ve kültürlerine göre şekillenen müzik sektörümüz, müziğimizin ve milli kültürümüzün de bir aynası olmaktadır. Bu sonuçlar ışığında, müzik sektörümüzün mevcut problemlerinin çözümüne ilişkin, devletin yetkili organlarınca düzenlenecek olan kanunlar ve politikalar büyük önem taşımaktadır. Eğitime verilen önem, basın-yayın kuruluşlarının yayın politikaları, yasalar, cezai yaptırımlar denetlemeler ve en önemlisi bilinçlilik ve farkındalık gibi sağlıklı ve istikrarlı bir şekilde ilerleyip planlanan bir kültür politikası ile müzik sektörümüz, müzik kültürümüz ve milli kültürümüz olumlu gelişimlerine devam edecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzik eğitimi, Müzik sektörü, Müziğin etkileri, Fikri Mülkiyet Hakları, Korsanlık.

“DEFINITION AND HISTORY OF MUSIC SECTOR”

ABSTRACT

In this study the status of our music industry -in terms of our music life- has been analyzed and evaluated. To this end, the definition of music, historical process of becoming an industry, the development of this industry, its problems, current situation are tried to be assessed, its effects both on society and social culture are investigated and the reasons of problems that existed and still exist in the current music industry in Turkey and views about solutions are proposed. According to the interaction order, the importance of our music that keeps light to the positive and the negative developments of our music industry, our music culture and national culture and bringing solutions to them are the factors to choose this topic for the study. The data needed for the study has been reached by the scanning of works of arts and discourse about the subject. According to the results obtained from this research, music that is coeval with the human history became a sector in parallel to the development of the world and the people in time. The birth and development of the music in our country proceeded in parallel with other world countries. Our music industry which runs many professional groups and people has been experiencing various problems in changing periods because of developing technology.

Music received positive and negative coactions from newspapers, magazines, television and the internet which are the gainings of the time and technology. Our music industry, that forms according to people's music appreciation, educational background and culture, is a mirror of our music and national culture. In light of these results, laws and policies, which are organized by the competent bodies of state, about the current problems of our music culture have important roles. Our music industry,our music culture and our national culture will keep on positive developments with the help of the importance given to education, the broadcasting policy of media-broadcast insititutions, laws, criminal sanctions, controls and as the most important one, cultural policy planned and proceeds in a heallthy and stable way such as conciousness and awareness.

Keywords: Music, Music education, Music sector, Music effects, Intellectual property rights, Piracy.

“KONTRPUANTAL GOULD: TEKNOLOJİ, MÜZİK, MİLLİYETÇİLİK”

Nevin ŞAHİN

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
nevinsahin@ybu.edu.tr

Glenn Gould Kanada'nın en önemli piyanistlerinden biri olmasının yanı sıra genç yaşta sahnelere veda etmesi ve müziğini sadece medya ve teknoloji kanallarını kullanarak üretmeyi sürdürmesi açısından da dikkat çekici bir figürdür. Sahneyi sanattan uzaklaştıran bir olgu olarak ele alan Gould, gerçek sanata erişmek için müzisyenle müzik arasına sahne, seyirci, müzik piyasası gibi engellerin girmemesini savunur ve yalnızlığa büyük önem atfeder. Yalnızlığa yaptığı vurgu radyo tarihinin önemli dönemeçlerinden sayılabilecek Yalnızlık Üçlemesi'nde de karşımıza çıkmaktadır. Kanada'nın kuzeyiyle ilgili tartışmalı fikirlere yer verdiği Kuzey Fikri, Newfoundland dış limanındaki insan yaşantısını konu aldığı Sonradan Gelenler ve Winnipeg yakınlarında izole bir hayat süren Mennonitlerle ilgili hazırladığı Toprağın Sessizleri radyo belgeselleri Gould'un felsefi yaklaşımına işaret etmekle birlikte kayıt teknolojileriyle ortaya çıkarılan yeni bir form olarak da dikkate değerdir; Gould bu forma Barok dönemde yaygın olarak görülen kontrpuana gönderme yaparak “kontrpuan radyosu” adını vermiştir. Kontrpuan radyosu ve Gould'un teknoloji vasıtasıyla ortaya koyduğu başka yapıtlar, salt Gould'un Columbia Records reklamlarında da vurgulanan “eksantrikliğiyle” değil, aynı zamanda hiçbir zaman ayrılmadığı Kanada'nın o dönemki düşün evreniyle de ilgilidir. Bu çalışma, Gould'un müziğine yön veren felsefi yaklaşımını farklı düşünürlerin görüşleri ışığında incelemeyi amaçlamaktadır. McLuhan'ın “küresel köy”, Adorno'nun “kültür endüstrisi” ve Gadamer'in “esriklik” kavramlarıyla etkileşim içinde olan ve Gould'un müziğinin medya ve teknolojiyle ilişkisini belirleyen bu yaklaşımın dönemin Kanadalılık algısıyla ilişkisi irdelenerek Gould müziği üzerinden teknoloji ve milliyetçilik ilişkisi tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Gouldizm, kontrpuan radyosu, milliyetçilik

“CONTRAPUNTAL GOULD: TECHNOLOGY, MUSIC, NATIONALISM”

ABSTRACT

Besides being one of the most important pianists of Canada, Glenn Gould is a significant figure in his farewell to stages at a rather young age and his music production path afterwards solely through means of media and technology. He regards the stage as distancing the artist from art; he argues that for realizing true art the musician should be saved from the hindrance of the stage, audience, music market etc. and he attaches great importance to solitude. His emphasis on solitude also occurs in his radio documentary series Solitude Trilogy, which can be counted as a turning point in radio history. The Idea of North, which comprises of contrasting views about the north of Canada, The Latecomers, which is about life in Newfoundland outports, and The Quiet in the Land, which mentions the Mennonite population near Winnipeg, are the three radio documentaries which indicate Gould's philosophical approach. They are also significant in that they constitute a new form with the help of recording technologies; Gould names this form as “contrapuntal radio” referring to counterpoint common during the Baroque period. Contrapuntal radio and Gould's other works created through technology are not only related to his “eccentricity” promoted by Columbia Records, but also to the contemporary intellectual climate of Canada which Gould never departed permanently. This paper aims at analyzing the philosophical approach guiding Gould's music through the lens of different thinkers. McLuhan's “global village”, Adorno's “culture industry” and Gadamer's “ecstasy” will be considered to

understand the approach which determined the relationship of Gould's music with media and technology. Furthermore, the interaction between this philosophical approach and the contemporary perception of Canadian-ness will be studied for discussing technology and nationalism upon Gould's music.

Keywords: Gouldism, contrapuntal radio, nationalism

“BİR SOSYAL MEDYA FENOMENİ PİYANİST LANG LANG”

Onur ERMEZ

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans
onayip@gmail.com

ÖZET

Çağımız bir tüketim çağıdır, popüler kültür ise bu hızlı tüketme arzusunun bir eseri olarak 21.Yüzyılda dünyayı etkisi altına almakta ve yönlendirmektedir. Popüler kültürün bu yükselişi neredeyse hayatımızın her alanına giren teknolojinin hızlı gelişimiyle paralellik göstermektedir. Gelişen teknolojinin yaşantımıza kattığı sosyal medya platformları, günümüzde daha çok popüler kültüre hizmet ediyor olsa bile nitelikli ve doğru kullanıldığında dünyanın farklı noktalarında, insanların çeşitli konularda birbirlerini tanınmasında ve haberleşmelerinde bir köprü görevi üstlenmiştir.

Bundan 15 yıl öncesine kadar bir müzisyenin kendisini farklı ülkelerdeki müzisyenlere dinletebilmesi için konser turneleri ve albüm kayıtları yapması gerekirken günümüz koşullarında, internet ve farklı sosyal medya ağları sayesinde, paylaşılan video ve ses dosyaları ile dünyanın diğer ucundaki müzisyenlere kendimizi dinletme, tanışma ve fikir alış verışı yapma şansını yakalamış bulunmaktayız, bu açıdan baktığımızda da sosyal medyanın gücünün tartışmasız bir gerçeklik kazanmış olduğunu görmekteyiz.

Bu çalışma Çin’li piyano virtüözü Lang Lang’ın sosyal medyayı kullanışı ve gelişen teknolojiiden yararlanarak nasıl bir fenomene dönüştüğünü incelemekte, popüler unsurları kullanarak klasik batı müziğini geniş kitlelere nasıl duyurduğunu ve bu konudaki başarısını araştırmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Piyaniist, Fenomen, Sosyal Medya.

“A SOCIAL MEDIA PHENOMENON PIANIST LANG LANG”

Onur ERMEZ

Afyon Kocatepe University Graduate Student of Institute of Social Sciences
onayip@gmail.com

ABSTRACT

Our age is a consumption age. As a result of the consumption desire, popular culture influences and leads the world of the 21st century. The rise of the popular culture is parallel to the rapid development of technology which almost enters every area of our lives. Even though social media platforms, added in our lives by the advanced technology, serve more popular culture today, if they are used correctly, they build bridges across the world to bring people together to communicate and getting to know each other.

While a musician needed to make concert tours and album recordings to reach other musicians of different countries until 15 years ago, in the present day, thanks to the internet and different social media networks, we are able to listen, meet and exchange ideas with musicians on the other side of the world with shared video and audio files. We have seen that the power of social media has gained an unquestionable reality when we look at it from this point of view.

This study examines how the Chinese piano virtuoso Lang Lang utilizes social media and becomes a phenomenon exploiting the developing technology, and aims to explore how he has announced the western classical music to the masses using popular elements and his success on this topic.

Keywords: Pianist, Phenomenon, Social Media.

**“GÜZEL SANATLAR LİSESİ MÜZİKSEL İŞİTME OKUMA VE YAZMA DERSİ
EĞİTİMCİLERİNİN TEKNOLOJİ ODAKLI ÖĞRETİM MATERYALLERİNİ KULLANIM
DURUMU VE YETERLİLİKLERİ”**

Osman ÖZDEMİR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi
osmanozdemir20@hotmail.com

ÖZET

Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi, mesleki müzik eğitimi veren kurumların temel alan dersidir. Bu ders sayesinde öğrenciler teorik bilgiler edinecek, çalma söyleme becerilerinde doğru sesleri kullanacak, ritmik saymayı öğrenecek, duyduğu ezgileri notaya alabilecek, ulusal ve uluslararası nitelikteki ezgileri ve ezgilerin getirdiği kültürleri tanıyacaktır.

Güzel Sanatlar Liseleri müzik bölümlerinde, alan dersleri içerisinde geniş bir konu içeriğine sahip olan ve hedeflediği kazanımlar açısından yoğun olan Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi, teknoloji materyallerinin derslerde kullanımında, görsel ve işitsel duyu organlarına hitap edeceği için, öğretimi kolaylaştıracağı, kalıcı öğrenmeyi sağlayacağı ve zaman açısından tasarruf sağlayacağı bilinmektedir.

Bu çalışmada; veriler yapılandırılmış görüşme formu yardımıyla elde edilecek, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Dersi derslerinde eğitimcilerin teknoloji materyalleri kullanım durumları ve kullanım yöntemleri incelenecek, teknoloji materyallerini kullanmıyorlarsa nedenleri tespit edilecek, yeterliliklerine katkıda bulunacak önerileri alınacaktır.

Çalışmanın; Müziksel işitme okuma ve yazma dersinde teknoloji materyallerinin kullanımı hakkında eğitimcilere fikir vereceği, ders öğretmenlerinin yeterliliklerine katkı sağlayacağı, alana katkıda bulunacağı açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müziksel İşitme Okuma ve Yazma, Müzik ve Teknoloji, Güzel Sanatlar Lisesi

**“USAGE STATUS OF TEACHING MATERIALS AND
QUALIFICATIONS THAT ARE FOCUSED ON TECHNOLOGY BY EDUCATORS IN
FINE ART HIGH SCHOOL IN MUSICAL HEARING-READING WRITING LESSONS”**

Osman ÖZDEMİR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Social Sciences Institute
Music Mainart Branch Graduate Student
osmanozdemir20@hotmail.com

ABSTRACT

The lesson of developing musical ear, reading and writing is the basic one of the institutions which educate the professional music.

Through this lesson, students will obtain theoretical knowledge, will use correct voices in the playing- singing skills, will learn rhythmic counting, will be able to write down the music he or she hears, will learn national and international character of tunes and culture which are brought by melody.

It is known that, in the music departments of Fine Art High School, musical hearing-reading-writing lesson which has extensive subject and is targeted in terms of achievements, the usage of technological materials which addresses to visual and auditory sense organs, facilitates the learning, provides the permanent knowledge and saves the time.

In this study; data's will be obtained by the help of structured interview form, the case of usage of technological materials and methods by educators of musical hearing-reading-writing lesson will be investigated, the reasons will be identified if technological materials are not used , recommendations will be taken to contribute into their sufficiency

The study; will suggest educators how to use technological materials in the musical hearing-reading-writing lessons, it is thought to be very important in terms of contribution into this field.

Key words: musical hearing-reading-writing, music and technology, Fine Art High School

GİRİŞ

Güzel Sanatlar Liseleri ülkemizde farklı meslek gruplarında yer alacak olan sanatla ilgilenen bireyler yetiştirme amacı ile açıldıysa da mezun olan öğrencilerin çoğunlukla sanatı ve sanat eğitimi eğitimi meslek edinecekleri üniversiteleri tercih etmeleri sonucunda, mesleki eğitim veren kurumlar haline dönüşmüştür.

Güzel Sanatlar Liselerinin müzik bölümlerinde temel alan dersi olan Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma (MİÖY) dersi, dört yıl boyunca zorunlu alan dersi olarak devam edip eğitim öğretim sürecinin temel alan dersi olarak diğer alan dersleri ile etkileşimli halde yürümektedir. Eğitim-öğretim sürecinde diğer alan derslerine göre ders saati en fazla olan, konu içeriği ve hedeflediği kazanımlar açısından yoğun bir program içeriğine sahip olan bir derstir.

2009 yılında yayınlanmış olan Orta Öğretim Genel Müdürlüğü Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Dersi Öğretim Programı'nın hedeflediği kazanımlarına göre, öğrenciler eğitim süreçlerinde ve yaşantılarında kullanacak oldukları temel müzik bilgisi ve yazım kurallarını, sesleri ayırt etmeyi, ritmik saymayı, farklı ulusların ezgilerini ve ezgilerin getirdiği kültürleri, bestecilik, eser analizi için gerekli temel bilgi ve becerileri bu ders sayesinde kazanırlar. Öğrencilerin bu derste başarıya ulaşmaz ya da gecikmiş öğrenmeleri diğer alan derslerindeki öğrenim durumlarını olumsuz yönde etkileyecektir.

Öğretim programında bilgi ve iletişim teknolojilerini kullanmayı öğrencilere kazandırmayı hedefleyen bu dersin işlenişinde, eğitimcilerin öğretim süreci boyunca derslerinde kullanabilecekleri ve öğrencilerine kullanmalarını önerebilecekleri nota yazım programları, müzik ses düzenleme programları, kulak eğitimi ve müzik teorisi öğretim programları gibi teknoloji odaklı öğretim materyalleri bulunmaktadır. Öğrencilerin çağın gereği olan bu teknoloji odaklı materyalleri tanıması ve kullanmasıyla yenilikçi, üretken ve yeni fikirlere açık bireyler olarak yetişmeleri sağlanacaktır.

Bu çalışmada; Güzel Sanatlar Liseleri MİÖY dersi eğitimcilerinin derslerinde teknoloji materyallerini kullanım durumları ve yeterlilikleri araştırılıp teknoloji materyallerini kullanım yöntemleri incelenmiş olup, kullanmıyorlarsa nedenleri belirlenip varsa öğretim süreçlerinde yer verdikleri ve öğrencilerine önermiş oldukları bilgisayar, cep telefonu, tablet yazılımları öğrenilmiştir. Veriler araştırmaya gönüllü olarak katılan Güzel Sanatlar Liseleri MİÖY dersi eğitimcilerine uygulanmış olan yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır.

Çalışmanın MİÖY dersi öğretmenlerine teknoloji materyallerinin kullanımı hakkında fikir vereceği, öğretim süreçlerinde zamandan tasarruf sağlayacağı, öğrencileri üzerinde kalıcı öğrenmeyi sağlayacak fikirler barındıracağı ve alana katkı sağlayacağı açısından önemli olacağı düşünülmektedir.

Güzel Sanatlar Liseleri Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Dersi

“Müziksel işitme okuma ve yazma öğretimine ülkemizde ilk kez Atatürk'ün “benim okulum” dediği, Musiki Muallim Mektebi'nde “Musiki Kıraatı” adıyla başlanmış, bu ad 1937-1938'de “Kulak Terbiyesi” Olarak değiştirilmiştir. Sonraları bu iki öge birbirine eklenerek

“Kulak Eğitimi ve Solfej” günümüzde ise “Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Dersi” olarak adlandırılmaktadır.” (Aydoğan ve Özgür, 2006:3).

2017-2018 Eğitim Öğretim yılından itibaren 9. sınıfların ders programında ismi değişerek Batı Müziği Teori ve Uygulaması adı altında işlenmeye başlamıştır. Önümüzdeki yıllarda da kademeli olarak bu isim altında işlenmeye devam edecektir. Dersin ismi değişse de program içeriği incelendiğinde ders saatlerinin azaltıldığı, fakat konu içeriği ve hedeflediği kazanımlar açısından ders saatine göre yoğunluğunun devam ettiği ve bundan sonraki yıllarda da Güzel Sanatlar Liseleri müzik bölümlerinin en yoğun dersi olarak devam edeceği görülmektedir.

“MİOY öğretimi; müziksel işitme algılama, müziksel okuma, müziksel yazma, müziksel belleme, müziksel düşünme (tasarlama), müziksel yaratma, müziksel çözümleme ve müziksel değerlendirmeye ilişkin davranış değişikliklerini hedefleyen yapısıyla mesleki müzik eğitiminin en temel alanı durumundadır.” (Aydoğan ve Özgür, 2006:3).

2009 yılında yayınlanan MİOY dersi Orta Öğretim Programı’nın içeriğinde; eleştirel düşünme, yaratıcı düşünme, iletişim, araştırma ve sorgulama, problem çözme, bilgi teknolojilerini kullanma, girişimcilik ve Türkçeyi doğru, etkili ve güzel kullanma becerisi gibi ortak becerilerin yanı sıra, müziksel işitme, okuma ve yazma dersine ait müziksel işitme, müziksel okuma (solfej yapma), tonalite ve modalite (makam) tanıma, deşifre yapma, müziksel yazma (dikte yapma) ve çok sesli duyma becerileri yer almaktadır.

“Müziksel işitme, işitme duyusu ile algılanabilir müziksel bütün, öge, gereç, özellik ve ilişkileri (doğru) algılama, tanıma, anımsama (hatırlama) ayırt etme çözme ve çözümleme yeteneğidir.” (Uçan,1997:19).

Müziksel Okuma notaları belli bir süre (ritim) içerisinde, hız ve ses yükseklikleri ile seslendirme sürecidir. “Müziksel okuma, okumanın özelliğine göre farklı biçimde yapılabilir. Örneğin; Ritimsel okuma, deşifre okuma, tek ya da toplu okuma, tek sesli ya da çok sesli okuma, eşlikli ya da eşiksiz okuma, sesli ya da sessiz okuma vb. Bu okuma türlerinden kuşkusuz en önemlisi deşifre okumadır.” (Aydoğan ve Özgür, 2006:4). Müziksel okuma çalışmaları ile öğrenciler müziksel aralık, ses yüksekliği gibi kavramları, karşılıklarına çıkan müziksel ifadeleri ve yazıları somutlaştırıp seslendireceklerdir.

Müziksel yazma, sesleri müzik yazısının öğeleri ile ifade etmeye denir. Müziksel yazmanın birbirinden farklı iki boyutu vardır.

1- İşitilen sesleri yazma

2- Müziksel düşünceleri, tasarıları yazma (Aydoğan ve Özgür, 2006:5).

Albert Lavignac “Solfeji mükemmel olarak tamamlayıcı şey müzik diktesidir. Tercüme olunacak mevzu tercüme edilecek lisanlara nazaran, veyahut yazı yazmak okumaya nazaran ne ise dikte de solfeje nazaran o dur” (Çeviri Denker, 1939:25). diyerek müziksel yazma ve okuma arasındaki bağı önemini vurgulamıştır. “Müziksel yazma; müziksel düşünmeyi kolaylaştırır, müziksel yaratıcılığı geliştirir. Müziksel yaratıcılığa ilişkin etkinlikler müzik dilinin öğelerini daha iyi kavramaya yardımcı olur.” (Apaydınlı, 2006:16).

Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma Dersi Öğretim Programı; Müzik İşaret ve Terimleri, Tonal ve Makamsal Müzik, Müziksel Okuma, Müziksel Yazma öğrenme alanları çerçevesinde yapılandırılmıştır. Dört geniş içerikli öğrenme alanı çevresinde programlanan bu derste, öğrencilerin başarı ya da başarısızlığı diğer derslerinde ki başarı durumlarını da etkileyecektir. GSL öğrencilerinin mesleki yaşantıları devam ettirecekleri temel bilgiler ve beceriler bu ders sayesinde kazandırılır.

“Müziksel işitme, okuma ve yazma dersi ile öğrenciler; ulusal ya da evrensel nitelikteki müzikleri doğru seslerle ve zamanlamalarla öğrenebilme, tekrar edebilme, gerektiğinde duyulan bir müziği notaya alabilme becerileri kazanacaktır. Müzik öğrenimi görmekte olan öğrenciler, çalgı derslerinde kendilerine verilen çalışma parçaları ve eserleri istenilen şekillerde seslendirebilecek ve çalgı çalma becerileri de bu doğrultuda gelişecektir.” (MEB, 2009:5).

Ders saatini azlığına rağmen hedeflediği kazanımlar açısından yoğun program içeriğine sahip bu dersin öğretiminde, eğitimcilerin dersin anlaşılması kolaylaştıracak yeni öğretim yöntem ve tekniklerini ve bu yöntem tekniklere ait materyalleri tanıyıp derslerinde öğrencilerine tanıtmaları durumunda, dersi daha eğlenceli ve zaman açısından ekonomik hale getirecekler, beraberinde daha kalıcı bir öğrenme sağlayacaklardır.

Güzel Sanatlar Liseleri Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Dersi Teknoloji Odaklı Kazanımlar

2009 yılında yayınlanmış olan Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma Dersi öğretim programında ulaşılması beklenen ortak becerilerden birisi; bilgi teknolojilerini kullanmadır.

2016 yılında Batı Müziği Teori ve Uygulaması olarak değişen dersin, Ortaöğretim Genel Müdürlüğünce yayınlanmış olan öğretim programında bu kazanım Bilgi ve iletişim teknolojilerini kullanma olarak genişletilmiştir.

Teknoloji Destekli Öğretim Materyalleri

“Bilim ve teknolojiye hızlı gelişmeler insanoğlunun doğayı kavrama ve değiştirme mücadelesinde ortaya çıkan yeni sorunlar insanların çok daha karmaşık problemleri çözebilmeleri ve daha karmaşık cihazları işe koşabilmelerini gerektirmektedir. Bu işlevlerin yerine getirilmesi için de okul ortamının sorumluluk alanındaki öğrencilerin daha ileri düzeyde (hızlı, kompleks ve soyut) çıkarımlar yapma ve karar verme yeteneklerinin geliştirilmesi kaçınılmaz olmuştur.” (Akınar, 1999:127).

Günümüzde birçok okul dersliğinde yer alan projeksiyon, ses sistemi, bilgisayar, akıllı tahta, internet ağı, gibi araç gereçler ve günlük yaşantılarımızda kullandığımız cep telefonu, tablet gibi bilgi-iletişim teknolojisine ait materyaller sayesinde teknoloji odaklı ders yapma imkanı kolay bir hal aldı.

“Etkili öğrenmelerin meydana gelmesi için, öğretmenlerin ve öğrencilerin öğretme ve öğrenme ihtiyaçlarına uygun modern eğitim teknolojilerini kullanması gerekir. Öğretmenlerin, modern eğitim teknolojilerini etkili ve kolay kullanabilmeleri için bunların genel özelliklerini bilmeleri gerekir.” (İşman, 2011:302).

Bu modern eğitim teknolojileri “eğitim planlarında (yıllık ünite ve günlük ders planları) belirlenen hedef ve davranışların öğrencilere ve kursiyerlere kazandırılmasında etkili olarak kullanılabilir.” (İşman, 2011:302).

MİÖY dersi eğitimcilerinin eğitim süreçlerinde almış oldukları bilgisayar destekli müzik eğitimi gibi dersler, seminerler ya da kendi merakları doğrultusunda araştırarak kullanımlarını öğrenebilecekleri, eğitim öğretim faaliyetlerinde yer verecekleri bilişim teknolojileri ile kullanılabilecek birçok yazılım bulunmakta. Bunlardan popüler ve ulaşılması kolay olanları sınırlandırarak sınıflandıracak olursak;

a) Nota yazım programları: Finale, Sibelius, Uvertür, Musescore, Denemo, Mus2, Frescobaldi...vb.

b) Notaya alma, müzik ses düzenleme programları: Ardour, Audacity, Cubase, Logic, Garageband, Pro Tools....vb

c) Kulak eğitimi ve müzik teorisi çalıştıran yazılımlar: Auraila Ear Training, Ear Master , ABRSM Aural Trainer, MacGamut, Musition, Theta Ear Trainer, Functional Ear, Ear Worthy.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma; MİÖY derslerinde eğitimcilerin kullanıyor oldukları teknoloji materyallerini belirleyip toparlama, kullanmıyorlarsa nedenlerini araştırıp bu soruna dair çözüm önerileri sunma ve MİÖY dersi eğitim öğretim sürecine katkı sağlamak amacıyla yapılmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırmanın Güzel Sanatlar Liseleri eğitimcilerine MİÖY dersinde eğitim öğretim süreçlerinde zaman açısından tasarruf kazanacakları ve öğrenciler üzerinde kalıcı öğrenmeyi sağlayabilecek olan teknoloji odaklı materyaller hakkında fikir vereceği, eğitimciler bu materyalleri kullanmıyorlarsa nedenlerinin belirlenmesi ve alana katkısı olacağı açısından önemli olacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmada; Random tekniği ile örneklem oluşturulmuş ve Afyonkarahisar Güzel Sanatlar Lisesi, Denizli Hakkı Dereköylü Güzel Sanatlar Lisesi, Uşak Besim Atalay Güzel Sanatlar Lisesi, Bursa Zeki Müren Güzel Sanatlar Lisesi'nde görev yapan MİÖY dersi eğitimcileri örneklem olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Güzel Sanatlar Lisesi Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi eğitimcilerinin teknoloji odaklı öğretim materyallerini kullanım durumu ve yeterlilikleri nedir?

Araştırmanın Alt Problemleri

- 1- Eğitimcilerin teknoloji odaklı eğitim materyallerini kullanma durumları nedir?
- 2- Eğitimcilere göre teknoloji odaklı materyalleri kullanım durumlarındaki yeterlilikleri nedir?
- 3- Eğitimciler MİÖY dersi öğretim programında yer alan teknoloji odaklı kazanım(lar)ı biliyorlar mı? Programda yer alan kazanım(lar) yeterli mi?

YÖNTEM

Tarama modeli esas alınan bu nitel çalışmada; Güzel Sanatlar Liseleri MİÖY dersi eğitimcilerine derslerinde teknoloji odaklı öğretim materyallerini kullanım durumları ve yeterliliklerini öğrenmek amacıyla yapılandırılmış görüşme formu uygulanmış, konu ile ilgili görüş ve önerileri alınmıştır. “Yapılanmış görüşme, daha çok, ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağını önceden en ayrıntılı biçimde planlandığı ve aynen uygulanmaya çalışıldığı tekniktir; görüşmeciye bırakılan hareket özgürlüğü en düşük düzeydedir. Cevapların denetimi ve sayısallaştırılması kolaydır ancak görüşme tekniğinin esnekliğinden beklenen anlam çıkarma ve içtenliği sağlama olanakları sınırlıdır.” (Karasar, 2016:212). Toplanan veriler nitel yöntemler ile işlenmiştir.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde; Eğitimcilerin teknoloji odaklı eğitim materyallerini kullanma durumlarına, bu materyalleri kullanım yeterliliklerine, öğretim programı içeriğinde yer alan kazanım(lar) hakkında ki fikirleri ve kazanımların yeterliliği hakkında görüşlerine yer verilmiştir. Araştırmaya gönüllü olarak katılan 12 MİÖY eğitimcisine yapılandırılmış görüşme formu aracılığı ile yöneltilen sorular ve sorulara ait bulgular belirlenmiş ve yorumlanmıştır.

Eğitimcilerin Teknoloji Odaklı Eğitim Materyallerini Kullanma Durumlarına İlişkin Bulgular

Birinci alt problemin yanıtlanmasında (Eğitimcilerin teknoloji odaklı eğitim materyallerini kullanma durumları nedir?) eğitimcilere 4 soru sorulmuştur. Bu sorulara verilen cevaplar aşağıdaki tabloda gösterilmiş ve yorumlanmıştır.

- A) Dersliğinizde hangi teknoloji materyalleri bulunmakta?
- B) MİÖY eğitiminde kullanılabilecek önereceğiniz yazılım (Uygulama, program) var mı
- C) MİÖY dersi işlenişinde hangi teknoloji materyallerinden yararlanıyorsunuz?

D) Müzik derslerinizde aşağıdakilerden hangilerini etkin olarak kullanabilirsiniz?

- a) Ses kayıt cihazları
- b) Tablet
- c) Etkileşimli tahta
- d) EBA İçerikleri
- e) Projeksiyon makinası
- f) Bilgisayar
- g) Tv
- h) Radyo

Tablo 1. Birinci Alt Probleme Yönelik Yöneltilen Sorulara Eğitimcilerin Verdiği Cevaplar

	A	B	C	D
1	Akıllı Tahta	-	-	Tablet, Etkileşimli Tahta
2	Akıllı Tahta, Bilgisayar	Ear Worthy, Ear Master	Akıllı Tahta, Tablet, Bilgisayar	Etkileşimli Tahta, Tablet, Bilgisayar
3	Akıllı Tahta	-	Akıllı Tahta	b,c,d,e,f,g
4	Akıllı Tahta	Ear Master, Sibelius	Akıllı Tahta	Ses Kayıt Chz, Tablet, Etkileşimli Tahta
5	Akıllı Tahta	-	Akıllı Tahta	Etkileşimli Tahta, Bilgisayar
6	Yok	-	-	-
7	Akıllı Tahta	Ear Master School	Akıllı Tahta, pdf solfej Kitapları, Muse score, Ear Master	Etkileşimli Tahta
8	Projeksiyon	-	Eba	a,b,c,d,e,f
9	Akıllı Tahta, Bilgisayar	-	Akıllı T. Dijital Piyano, İnternet	a,c,f,h
10	Akıllı Tahta, Bilgisayar, Ses sistemi	Nota yazım programları	Dijital piyano	a,b,c,d,e,f,g,h
11	Akıllı Tahta	-	-	c,d,f
12	Akıllı Tahta	-	-	c,f

Tablo 1’i inceleyecek olursak; araştırmaya katılan 12 öğretmenden 7 ’sinin dersliğinde sadece akıllı tahta, 3 eğitimcinin dersliğinde hem akıllı tahta hem bilgisayar, 1 eğitimcinin sınıfında sadece projeksiyon, 1 eğitimcinin sınıfında ise hiçbir teknoloji materyalinin bulunmadığı görülmektedir.

Araştırmaya katılan eğitimcilerinden 3’ü Pc, Mac, İpad için kullanılabilen “Ear Master”, Telefon ve tablet için (Android, İos) uyumlu olan “Ear Worthy” uygulamalarının kullanımını tavsiye ettiklerini görmekteyiz.

Eğitimcilerin derslerinde yararlandığı teknoloji materyallerine değinecek olursak 4 eğitimcinin hiçbir teknoloji materyalinden yararlanmadığını, 8 eğitimcinin çoğunluğu akıllı tahta olmak üzere, akıllı tahta yanında tablet ve bilgisayarı tercih eden eğitimciler olduğu da görülmektedir.

Eğitimcilerden ses kayıt cihazlarını 4 eğitimcinin, tableti 6 eğitimcinin, etkileşimli (akıllı) tahtayı 11 eğitimcinin, eba içeriklerini 4 eğitimcinin, projeksiyonu 3 eğitimcinin, bilgisayarı 8 eğitimcinin, tv’yi 2 eğitimcinin, radyoyu 2 eğitimcinin etkin olarak kullanabildiğini görmekteyiz. 1 eğitimcinin ise hiçbir teknoloji materyalini tercih etmediğini görmekteyiz.

Elde edilen bulgulara göre eğitimcilerin çoğunun akıllı tahtayı kullanmayı tercih ettiği ve aktif olarak kullanabildiğini görmek mümkündür. Bunda Milli Eğitim Bakanlığı’nın çoğu eğitim

öğretim kurumuna akıllı tahtayı vermesi ve kullanımına dair eğitim seminerini eğitimcilere zorunlu tutmasının katkısı olduğunu söyleyebiliriz. Eba kullanımının çok tercih edilmemesinin nedeninin ise EBA içeriğinde MİOY dersine yönelik hiçbir içerik bulunmamasını gerekçe gösterebiliriz.

Eğitimcilerin Teknoloji Odaklı Materyalleri Kullanım Durumlarındaki Yeterliliklerine İlişkin Bulgular

İkinci alt problemin yanıtlanmasında (Eğitimcilere göre teknoloji odaklı materyalleri kullanım durumlarındaki yeterlilikleri nedir?) eğitimcilere 5 soru sorulmuştur. Bu sorulara verilen cevaplar aşağıdaki tabloda verilmiş ve yorumlanmıştır.

A) Mezun olduğunuz üniversitede teknoloji odaklı müzik materyallerini kullanmaya yönelik ders aldınız mı?

B) Eğitimde teknoloji materyallerini kullanmaya yönelik seminere, kurs vs. gibi bir etkinliğe katıldınız mı?

C) Teknoloji kullanımı konusunda kendinizi yeterli buluyor musunuz?

D) Nota yazım programlarından hangilerini biliyorsunuz

a) Musescore

b) Denemo

c) Final

d) Mus2

e) Uvertür

f) Frescobald

E) Notaya alma, müzik ses düzenleme programlarından hangilerini biliyorsunuz?

a) Ardour

b) Audacity

Tablo 2. İkinci Alt Probleme Yönelik Yöneltilen Sorulara Eğitimcilerin Verdiği Cevaplar

	A	B	C	D	E
1	Hayır	Evet	Hayır	Finale	-
2	Hayır	Evet	Evet (Derste yetecek kadar)	Musescore, Finale, Mus2	-
3	Hayır	Evet	Hayır	Finale	Audacity
4	Kısmen	Evet	Evet	Musescore, Finale	Audacity
5	Hayır	Evet	Evet (İhtiyaç duymuyorum)	-	-
6	Hayır	Hayır	Hayır	-	-
7	Hayır	Evet	Evet	Musescore, Finale	Cubase
8	Hayır	Evet	Hayır	-	-
9	Hayır	Hayır	Hayır	Finale	Audacity
10	Evet	Evet	Evet	Finale	Audacity
11	Hayır	Hayır	Evet	Sibelius	-
12	Evet	Hayır	Evet	Musescore, Finale, Mus2	-

Tablo 2’yi inceleyecek olursak; araştırmaya katılan 12 eğitimciden 3’ünün mezun olduğu üniversitede teknoloji odaklı müzik materyallerini kullanmaya yönelik ders aldığını, 9 eğitimcinin böyle bir ders almadığını, 8 eğitimcinin eğitimde teknoloji materyallerini kullanmaya yönelik seminere, kurs vs. gibi bir etkinliğe katıldığını, 4 eğitimcinin böyle bir seminere katılmadığını, 7 eğitimcinin teknoloji kullanımı konusunda kendini yeterli bulduğunu, 5 eğitimcinin yeterli bulmadığını, 9 eğitimcinin en az bir nota yazım programını (çoğunluğu finale)

kullanabildiğini, 3 eğitimcinin nota yazım programı bilmediğini, 5 eğitimcinin en az bir ses kayıt programını kullanmayı bildiğini, 7 eğitimcinin ses kayıt programlarını bilmediklerini görmekteyiz.

Çıkan verilere göre eğitimcilerin çoğunluğunun mezun oldukları üniversitelerde teknoloji odaklı müzik materyallerini kullanmaya yönelik ders almadığını, mesleki yaşantılarında Milli Eğitim Bakanlığı'nın etkileşimli tahtalar için vermiş olduğu seminere katıldıklarını görmekteyiz. Nota yazım ve ses kayıt programı kullanan eğitimcilerin kendi çabaları ile bu programların kullanımını öğrendikleri söylenebilir.

MİOY Dersi Öğretim Programında Yer Alan Teknoloji Odaklı Kazanımlara İlişkin Bulgular

Üçüncü alt problemin yanıtlanmasında (Eğitimciler MİOY dersi öğretim programında yer alan teknoloji odaklı kazanım(lar)ı biliyorlar mı? Programda yer alan kazanım(lar) yeterli mi?) eğitimcilere 2 soru sorulmuştur. Bu sorulara verilen cevaplar Tablo 3'te verilmiş ve yorumlanmıştır.

- A) Ders içeriğinde yer alan teknoloji odaklı kazanımları biliyor musunuz? (Evet/Hayır)
B) Program içeriğinde yer alan teknoloji odaklı kazanımlar sizce yeterli mi?

Tablo 3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Yöneltilen Sorulara Eğitimcilerin Verdiği Cevaplar

	A	B
1	Hayır	-
2	Evet	Hayır
3	Hayır	Hayır
4	Evet	Hayır
5	Hayır	-
6	Hayır	-
7	Hayır	-
8	Hayır	Hayır
9	Hayır	Hayır
10	Evet	Hayır
11	Hayır	Hayır
12	Evet	Hayır

Tablo 3'ü inceleyecek olursak; araştırmaya katılan eğitimcilerden 4 eğitimci ders içeriğinde yer alan teknoloji odaklı kazanımları bildiği belirtirken 8 bilmediğini belirtmiştir. 8 eğitimci program içeriğinde yer alan teknoloji odaklı kazanımların yetersiz olduğunu düşünürken 4 eğitimci fikir belirtmemiştir.

Edinilen bulgulara göre Orta Öğretim Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma Dersi Programında yer alan teknoloji odaklı kazanımların yetersiz olduğu ve var olan kazanımların da eğitimciler tarafından bilinmediği anlaşılmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada alt problemlere ait bulgular incelendiğinde; MİOY dersi Eğitimcilerinin çoğunluğunun teknoloji materyallerini kullanma konusunda beceri sahibi olduğunu özellikle milli eğitim bakanlığının dersliklere gönderdiği akıllı tahtaları kullanımlarında aktif olduklarını görmekteyiz. Bunda MEB tarafından zorunlu tutulan akıllı tahta kullanımına yönelik hizmet içi eğitim seminerlerinin katkısı olduğu söylenebilir. Fakat akıllı tahtalarda MİOY derslerinde kullanılabilecek ortak yazılımlar kullanılmadığı görülmektedir.

Gerekçe olarak üniversitelerin müzik bölümlerinde teknoloji materyalleri kullanımına yönelik dersinin görülmemiş olması, Milli Eğitim Bakanlığı yada uzman kişilerce MİOY

dersinde kullanılabilecek teknoloji materyallerine yönelik hizmet içi eğitim, seminer, çalıştay vb. gibi faaliyetlerin yapılmaması neden olarak söylenebilir. Konu ile ilgili seminer etkinliklerin yapılması durumunda diğer teknoloji materyallerinin ve teknoloji materyallerine ait yazılımların kullanımı öğretmenler tarafından kolaylaşacağından dolayı kullanımı artacak, ortak programların kullanımı doğacak, paylaşımlar artacak ve eğitimciler bu materyalleri kullanımları konusunda kendilerini daha yeterli hisseder hale geleceklerdir.

Eğitimciler tarafından tavsiye edilen Ear Worthy programının cep telefonu ve tabletlere yüklenebilmesi, aralık, akor, tek ses, dizi tanıma gibi becerileri sağlamayı hedefleyen bir uygulama olduğu ve oyun gibi puan sistemiyle işlemlerinden dolayı eğlenceli bir uygulama olarak görülmektedir. Ear Master programı ise Türkçe desteği olan Pc, Mac ve İpad için yazılımı olan ve müzik teorisi, ezgi tekrarı, ritim tekrarı, akor çalışmaları gibi daha geniş kazanımları barındıran bir program olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki programın da kullanımı kolay, eğlenceli ve eğitsel olması açısından öğrencilere tavsiye edilebileceği ve eğitim öğretim sürecinde kullanılabileceği görülmektedir.

Nota yazım programlarından Finale'nin eğitimcilerin çoğunluğu tarafından bilindiği ve diğer nota yazım programlarına göre daha popüler olduğu görülmektedir. Programın kullanımı konusunda eğitim faaliyetlerin düzenlenmesi daha çok eğitimci tarafından kullanılmasını sağlayacaktır.

Eğitimcilerin çoğunluğu tarafından notaya alma, müzik ses düzenleme programlarının tanınmadığı ayrıca radyo, Tv, projeksiyon, ses kayıt cihazları gibi teknoloji materyallerinin yerini akıllı tahta, tablet ve bilgisayar gibi teknoloji materyallerinin aldığı da çıkan sonuçlar arasında yer almaktadır.

Ayrıca eğitimcilerin çoğunluğu tarafından MİOY dersine yönelik teknoloji odaklı kazanımlar bilinmemektedir. Fikir belirten eğitimcilere göre program içeriğindeki kazanımların yetersiz olduğu belirtilmektedir.

Araştırma sürecinde literatür tarandığında MİOY dersinde teknoloji materyallerinin kullanımına yönelik ülkemizde yapılmış olan iki çalışmaya ulaşılmıştır. Nazlımoğlu'nun (2016) "Müziksel İşitme Okuma Yazma Derslerinde Bilgisayar Destekli Programlı Öğretim Yönteminin Etkililiği" başlıklı doktora tezinde MİOY derslerinde bilgisayar destekli programlı öğretim yönteminin kullanımının geleneksel öğretim yöntemlerine göre ders etkili ve kalıcı öğrenme sağlandığı sonucuna varılmıştır. Müzik öğretmeni adaylarının, lisans eğitimleri sırasında teknoloji materyallerini hazırlama kullanma doğrultusunda daha donanımlı yetiştirmeleri gerektiği, hizmeti içi eğitimlerin olmasının gerekliliği öneriler arasında yer almaktadır.

Ulaşılan diğer çalışma ise Özgül'ün (2016) "Ezgisel Dikte Çalışmalarında Bilgisayar destekli Eğitimin Öğrenci Başarısına Etkileri" başlıklı doktora tezidir. Özgül elde ettiği bulgulara göre bilgisayar destekli dikte eğitimini geleneksel sınıf içi eğitime göre daha etkili olduğu sonucuna varmış ve önerilerinde eğitimci ve öğrencilere bilişim destekli eğitim yazılımların faydaları ve kullanılabilirliği hakkında bilgilendirilmesi, verilebilecek hizmet içi eğitimlerle farkındalığın artması sağlanarak bilişim destekli eğitim kullanımının yaygınlaştırılması gerektiğine değinmiştir. Buradan araştırmanın, yapılmış olan diğer araştırma sonuç ve önerileri ile örtüştüğünü söyleyebiliriz. Ayrıca ülkemizde MİOY öğretiminde teknoloji odaklı materyaller kullanımına yönelik yapılan çalışmaların az olduğu görmekteyiz. Konu ile ilgili çalışmaların artması ders eğitimcilerinin eğitim öğretim süreçlerine katkı sağlayacağı açısından önemli olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akpınar, Y. (1999). *Bilgisayar Destekli Öğretim ve Uygulamalar*. Ankara: Anı Yayınları.
- Apaydınlı, K. (2006). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Öğrencilerinin Müziksel İşitme-Okuma-Yazma Dersinde Karşılaştıkları Sorunlar ve Çözüm Önerileri*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Aydoğan, S. Özgür, Ü. (2006). *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram-I*. Ankara: Sözkese Matbaası
- İşman, A. (2011). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı*. Ankara: Pegem Yayıncılık
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Lavignac, A. (1939). *Musiki Terbiyesi*. (A. Denker, Çev.). İstanbul: Kanaat Kitapevi
- Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü. (2009) *Müziksel İşitme Okuma Yazma Dersi Öğretim Programı*. Ankara
- Nazlımoğlu, E. (2016). *Müziksel İşitme Okuma Yazma Derslerinde Bilgisayar Destekli Programlı Öğretim Yönteminin Etkililiği*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara
- Özgül, Y. (2016). *Ezgisel Dikte Çalışmalarında Bilgisayar destekli Eğitimin Öğrenci Başarısına Etkileri*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

“HEDEF KİTLE REAKSİYONLU SOSYAL MEDYA REKLAMLARINDA MÜZİĞİN ROLÜ”

Özge CESUR

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Lisans IV Öğrencisi
ozgecesur@outlook.com

ÖZET

Bu çalışmada, “hedef kitle reaksiyonlu sosyal medya reklamları” olarak nitelendirilebilecek, üç adet video örneği üzerinden analizler yapılmış ve müziğin, bu reklam filmleri içerisindeki rolü ve önemi saptanmaya çalışılmıştır.

Seçilen videoların, en önemli ortak özellikleri; ön planda müziğe yer verilmiş olması ve video içerisinde hedef kitle reaksiyonlarını da barındırması olarak ifade edilebilir. Ele alınan videoların, çekim tekniklerinin aynı olmasına karşın, videoların kullanım amaçları ve hedef kitleleri farklılık göstermektedir. Bu nedenle, yapılan video analizleri ile birlikte, müziğin hedef kitle üzerindeki etkileri gözlenmeye çalışılmıştır. Çalışma sırasında, videonun, videoyu izleyenler üzerinde bıraktığı etkiden çok, videonun çekildiği ortamda bulunanların, o anda vermiş oldukları reaksiyonlar üzerinde durulmuştur.

Yapılan bu çalışma, bu dönem hazırlamakta olduğum “Lisans Bitirme Projesi’nin” bir parçası olarak görülebilecek olsa da, burada çalışılan konu; yalnızca, seçilen sosyal medya reklamlarının çekim tekniği, bu reklamlardaki müzik kullanımı ve bu durumun insanlar üzerinde yarattığı anlık etki ile sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Sosyal Medya, Reklam, Hedef Kitle, Reaksiyon

“THE ROLE OF MUSIC IN SOCIAL MEDIA ADS WITH TARGET AUDIENCE REACTION”

Özge CESUR

B.A. Student at Department of Musicology, Anadolu University
ozgecesur@outlook.com

ABSTRACT

In this study, three video samples which can be described as “social media ads with target audience reaction are analyzed and the role and importance of music in these ads are tried to be determined.

The most important common points of selected videos are that the music is in the forefront and they hold the reaction of target audience. Although the shooting techniques of the selected videos are the same, the intended use and target audience of the videos are different. Therefore, the effects of music on target audience are tried to be observed by video analysis. During the study, the reactions of people who were there while the videos were being shot are emphasized rather than the impact that the video has on the ones who watched the videos.

Although this study can be seen as a part of “Graduation Project” which I have been preparing this term, the topic studied here is limited to the shooting technique of selected social media ads, the use of music in those ads and the instant impact that this situation creates on people.

Key Words: Music, Social Media, Ad, Target Audience, Reaction

MÜZİK ve MEDYA

Müzik

Müzik konusunda genel bir tanım yapılamamaktadır. Milattan önceki dönemlerden başlayarak günümüze kadar birçok bilim adamı, yazar ve pek çok kişinin, müzik hakkında değişik deyiş tanımlar yapmış olduğu görülmektedir (Alaner, 2007: 7). Bu tanımları yapan kişilerin, müziğin farklı özellikleri üzerinde durduğu dikkat çekmektedir.

Platon'a göre müzik; sesler aracılığıyla insanın ruhuna erdemli bir şekilde giren mükemmel bir eğitici sanat, ruhu eğiten biricik araç ve Tanrı'nın dilidir. J. J. Rousseau'ya göre müzik; sesleri kulağa hoş gelecek bir biçimde düzenleme sanatıdır. Kant'a göre müzik; sesler aracılığıyla birbirini izleyen güzel duygular ifade etmek sanatıdır. Beethoven'e göre ise müzik; ruhsal yaşamla bedensel yaşam arasında bir araçtır ve insanı Tanrı'ya en fazla yaklaştıran, tüm bilgilerin ve tüm felsefelerin üzerinde olan bir şeydir (Alaner, 2007: 7-9).

Müzik ile ilgili yapılan bütün bu tanımlamaların yanı sıra, müziğin; bireyin duygu ve düşüncelerini geniş kitlelere ulaştırabilen, kendisiyle aynı ruh halinde olan bireyler arasında sosyal ağ oluşturabilen bir araç olduğu da söylenilmektedir (Öztürk ve Sağır, 2015: 123).

Müzik, duyguların uyandırılmasına yardımcı olarak, dinleyenler üzerinde güçlü etkiler yapmaktadır. Uğur'un da aktardığı gibi Dunbar, müziğin dinleyen kişiler üzerinde üç etki seviyesi olduğundan bahsetmektedir. Bunlar; bedensel, duygusal ve zihinsel seviyeler olarak adlandırılabilir. Bedensel etki seviyesinde müzik; beyin ve vücuda etki ederek, kişilerin gözlerinden yaş gelmesine, tüylerinin diken diken olmasına ya da terlemeye sebep olabilir. Kısaca, bedensel etki seviyesinde dinleyenlerde fiziksel reaksiyonlar gözlenmektedir. Duygusal etki seviyesinde müzik; kişilerin ruh hallerine, duyguları ve düşüncelerine etki etmektedir. Zihinsel etki seviyesinde ise müziğin yarattığı etki; bir görüş ya da konunun geliştirilmesinde/yapılandırılmasında kişiyi yönlendirmeyi sağlamaktadır (Uğur, 2011: 3).

Yine Uğur'un aktardığı üzere Henver ise, müziğin iki temel karakteristiği olduğunu iddia etmektedir. Ona göre; hızlı, tempolu, hareketli, enerjik ve farklı ritim kalıplarına sahip olarak hazırlanan müzik, dinleyenler tarafından mutlu, neşeli, hoş ve çekici olarak algılanırken, yavaş tempolu, tek tip müzik aletlerinin kullanıldığı müzikler, daha çok üzücü, düşündürücü ve duygusal olarak algılanmaktadır (Uğur, 2011: 3-4).

Medya

Medya sözcüğü dilimize İngilizce'den geçmiştir. İngilizce'de "media" sözcüğü araç, ortam, ortam aracı anlamına gelen "medium" sözcüğünün çoğuludur. Bununla birlikte dilimizde medya sözcüğünün yerine "kitle iletişim araçları" ifadesi de kullanılmaktadır (Kılıç, 2012: 77).

Medya kavramı, her türden sözlü, yazılı, basılı, görsel metin ve imgeleri içermektedir. Daha açık bir ifade ile gazete, dergi, kitap, broşür gibi basılı, televizyon, sinema gibi görsel ve işitsel, radyo gibi yalnızca işitsel kitle iletişim araçları, medya kavramının genelini oluşturmaktadırlar. Günümüze gelindiğinde ise teknolojinin gelişmesi sonucu, internet ve billboard gibi öğeler de medya kavramı içerisinde kendilerine yer edinmişlerdir (Mora, 2008: 5).

Medya kavramı içerisinde yer alan kitle iletişim araçları, kişilerin toplumsal statüleri fark etmeksizin, aynı iletiyi aynı anda, farklı coğrafi bölgelerdeki, birden çok kişiye iletebilme özelliğine sahiptir. Bu nedenle, kitle iletişim araçlarının mesafe kavramını bir noktaya kadar ortadan kaldırdığı ve birçok farklı kesime ulaşabildiği söylenebilir. İzleyici/dinleyici/okuyucu kitle içerisinde, farklı düşünce ve özelliklere sahip insan ve insan gruplarını barındırmaktadır. Kitle iletişim araçları kendi içinde; organize ve karmaşık ilişkilere sahip kurum ve kuruluşları, gazeteci, yapımcı, editör, programcı, reklamcı gibi profesyonel iletişimcileri barındırmaktadır. Genellikle tek yönlü bir iletişim şekline sahiptir (Kılıç, 2012: 77).

Medyanın tanımı yapılırken, günümüzde oldukça önemli bir yere sahip olan sosyal medyadan da bahsedilmesi gerekmektedir. Sosyal medyanın, sosyal medya kullanıcıları üzerinde

oldukça etkili olduğu kabul edilir bir gerçektir. Köksal ve Özdemir'e göre, sosyal medyanın tanımı, aşağıdaki gibidir:

Genel kabul görmüş ortak bir sosyal medya tanımına rastlanmamasına rağmen, sosyal medya kavramından sosyal içerikli web siteleri kastedilmektedir. Sosyal medya; içeriği kullanıcılar tarafından oluşturulan ve paylaşılan sanal topluluklar, kendi izleyicileri tarafından oluşturulan içerik, içeriğini bireyler tarafından oluşturulan haber, fotoğraf, video ve podcastlerin sosyal medya web siteleri aracılığıyla sunulduğu, katılımcı online medya olarak tanımlamaktadır (Köksal ve Özdemir, 203: 325).

Medya-Müzik İlişkisi

Medya kavramı, yazılı basın, radyo, televizyon, internet gibi öğeleri içerisinde barındıran, oldukça geniş kapsamlı bir kavramdır. Müzik ise, medya kavramının içinde barınan birçok öğenin ayrılmaz bir parçasıdır. Ancak, bu durum kimi zaman fark edilirken, kimi zaman bu durum üstünde çok da durulmamaktadır. İnsanlar, bir televizyon programını, diziyi ya da reklam filmini izlerken çoğunlukla müziğin farkında olmadan onları izlemeye devam etmektedirler. Onlar için müzik, görselliği, anlatılanları destekleyen bir öğedir yalnızca.

Toplum davranışlarını kontrol altında tutmak isteyen görsel ve işitsel medyanın ise, belki de en önemli yardımcısının, müzik olgusu olduğu söylenebilir. Müziğin, insanlar üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, bu durumun nedeni de anlaşılabilir hale gelmektedir. Medyanın bir parçası olarak müzik, diziler, reklam filmleri bir yana, haber programlarının bile, adeta kurumsal kimliklerinin birer parçası haline gelmiştir (Akgül, 2014: 12).

Reklam

Amerikan Pazarlama Birliği (American Marketing Association-AMA) reklamı “bir ürünün, hizmetin ya da fikrin bedeli ödenerek, kişisel olmayan yollarla sunumu” olarak tanımlamaktadır. Reklam, işletmelerin kendilerini, ürettikleri mal ve hizmetleri hedef kitlelerine duyurmak, kabul ettirmek ve rakiplerinden farklılaşmak amacıyla kullandıkları önemli bir tanıtım aracıdır (Çolakoğlu, 2008: 19).

Yaylagül'e göre; reklamcılık toplumsal bir iletişim biçimidir. Reklamlar, siyasal ve toplumsal olarak kullanılmaktadırlar. Reklamlar ve özellikle reklam filmleri, bireylerin sosyalleşmesinde ve toplumsal yeniden üretimlerinde çok önemi bir rolü olan kalıplaşmış anlam sistemleri oluşturmakta ve insanlara hazır davranış ve rol kalıpları sunmaktadırlar (Yaylagül, 2016: 168).

İşletmeler, ürün ve markaları için hedef kitleye en etkin şekilde ulaşabileceği ortamları keşfetmek ve hedef kitleyi büyütmek çabası içindedirler. İnternet, işletmelere, ürünleri ve markaları için çok farklı reklam ortamları sunmaktadır. Bugün, milyonlarca üyesi ve kullanıcısı olan sosyal paylaşım siteleri son derece etkin bir reklam ortamı olarak işletmelere büyük fırsatlar sunabilmektedir (Hacıefendioğlu, 2011: 114).

Reklam-Müzik İlişkisi

Uğur'un aktardığı gibi Dunbar, reklam filmlerinde müziğin kullanım amaçlarına ilişkin çeşitli çıkarımlarda bulunmuştur. Bu çıkarımlar:

- a. Geri planda/fon müziği olarak
- b. Görüntülerin anlaşılması ve yorumlanması
- c. Reklamın amacına uygun istenilen ruh halinin oluşturulması
- d. Reklam filminin çekildiği zaman ve yerin belirginleştirilmesinin sağlanması
- e. Marka ile bütünleşerek mağazanın imzası/sloganı haline gelmesi
- f. Satış mesajının ulaştırılması
- g. Söylenilmesi istenilmeyen sözlerin ifade edilmesi şeklinde listelenebilir (Uğur, 2011: 5).

HEDEF KİTLE REAKSİYONLU SOSYAL MEDYA REKLAMLARI

Çalışma içerisinde ele alınan video örneklerinin “Hedef Kitle Reaksiyonlu Sosyal Medya Reklamları” olarak değerlendirilmesinin nedeni; bu videoların sadece sosyal medya platformlarında paylaşılması ve videolar içerisinde anlık olarak orada bulunan hedef kitlenin reaksiyonlarına fazlasıyla yer verilmiş olmasıdır.

Bu bölümde, videoların çekim tekniklerinin, videolardaki müzik kullanımının ve hedef kitle reaksiyonlarının daha net anlaşılabilmesi adına, öncelikle videoların görsel anlatımlarına yer verilmiştir.

Videolar sırasıyla Ankara Tren Garı “İzmir Marşı”, CEPA Avm “Çanakkale Türküsü” ve “Kanyon’da Şaşırtan Sürpriz” şeklinde ele alınmıştır.

Ankara Tren Garı “İzmir Marşı”

Video, Ankara Garı’nın önünde bulunan “Miras” (Kanatlı Hitit Aslanı “Kimera” üzerine ters binmiş şekilde stilize edilen Nasreddin Hoca heykeli) heykelinin ön plana alındığı bir açıdan, Ankara Garı’nın dışarıdan verilen genel görüntüsüyle başlar. Sonrasında garın içinden ve dışından, yolculuk yapmak üzere bekleyen, bilet alan, gardan ayrılan, hatta yolculuk saatini beklerken uyuyan insanların görüntüsü verilir. Bu görüntüler sırasında, gardaki durağanlık, zeminde gezen güvercinlerin gösterilmesiyle hissettirilir.

Görüntülerin devamında, gardaki bekleme yerlerinin merkezinde bulunan timpani ve bir adet trampete doğru yürüyen küçük yaşlarda iki kız görülür ve enstrümanlara bagetlerle vurarak oynamaya başlarlar. Bu sırada çıkardıkları sesler sonucu, oradan geçenlerin ve yolculuk yapmayı bekleyen insanların dikkatlerinin, enstrümanlara çekildiği, yakın çekimlerle gösterilir. Küçük kız çocuklarını izleyenlerin yüzünde, tebessüm oluşmuştur. Bu görüntüler yaklaşık 15 saniye devam ettikten sonra, kızların yanına, enstrümanların akordunu kontrol etmek üzere bir orkestra üyesi gelir ve hemen arkasından fagot ve tuba çalan iki kişi yürüyerek alana gelir, ona katılırlar. Geldikleri sırada, yavaş yavaş İzmir Marşı’nın tınıları duyulmaya başlar. Yolculuk yapmayı bekleyen insanlar yapılan gösteriyi izlemeye başlamıştır. Hemen arkasından, şef de alana dahil olur. Şefin gelişiyi birlikte insanlar, yapılan gösteriye daha çok ilgi duyarlar. Bu durum yine yapılan yakın çekimlerle gösterilmiştir. Yakın çekimlerin devamında, garın genel görüntüsü üst açıdan gösterilir. Genel görüntüde müzisyenlerin sayısının arttığı, artmaya devam ettiği ve timpani ve trampetin yanlarına doğru yarım daire şeklinde bir duruş aldıkları görülür.

Gösteriyi yapanlar kalabalıklaştıkça, bekleyenler daha büyük bir dikkatle izlemeye başlamıştır ve aralarında bu gösteriyi videoya alanlarda olmuştur. İzleyenlerin videoya almasının sebebi, anlık olarak gerçekleşen olay esnasında, orada olduklarını göstermek istemeleridir. Videoya alanların, ele aldığımız videoda gösterilmesinin sebebi ise, toplum reaksiyonlarını, videoyu izleyenlere iletebilmektir. Yakın çekimlerde, insanların yüzündeki tebessüm ve merak görülmektedir. Yine verilen bir genel görüntüde, müzisyenlerin sayısı arttıkça, duruşların yarım daireden tam daireye geçtiği gösterilmektedir. Bu görüntüler sırasında, bekleme yerlerinde oturan insan sayısının azalması, gösteriyi gerçekleştirecek olanların bir kısmının da, başlamadan önce yolculuk için bekleyenlerin arasında oturduğunu düşündürmektedir.

Şefin yakın çekim görüntüsünden sonra, garın giriş kısmının da gösterildiği genel bir görüntü verilir. Bu görüntüde, başta enstrümanlarla oynayan iki küçük kızın, zil ve timpani çalan müzisyenlere nota tuttuğu ve videonun sonunda gösterilecek olan “Atatürk portresi için gönüllü aranan” afişin, garın giriş kapılarının sol ve sağ üst kısmında bulunduğu dikkat çekmektedir. Dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da, gösteriyi gerçekleştirenlerin tamamının sivil kıyafetli oluşlarıdır. Bir başka ayrıntı ise, tam daire oluşturmuş şekilde gösteriyi gerçekleştiren CSO üyelerinin etrafına, izleyenlerin; daireyi saracak şekilde yaklaşmış ve onlara katılmaya başlamış olmalarıdır.

Videonun ilerleyen saniyelerinde verilen genel görüntülerde ise, yaklaşan ve etraflarını saran kişi sayısında ciddi bir artış görülmüştür. Bu durum, garda bulunan insanların dikkatlerinin gösteriye çekildiğini ve onların katılımının da sağlandığını göstermektedir. Videonun 1. dakika 51. saniyesinde, enstrümantal müzik doruk noktasına ulaştığında, müzisyenlerin oluşturduğu daire içinde bulunan koro üyeleri, İzmir Marşı'nın sözlerini söylemeye başlarlar. Bu sırada, büyük oranda gösteriyi gerçekleştirenlerin ve izleyenlerin yakın çekim görüntüleri gösterilir. İzleyenler arasında, gösteriyi videoya alan kişilerin sayısında da ciddi bir artış olduğu görülmektedir. Görüntüler sırasında, gösteriyi yapanların sadece üflemleri enstrümanlar çaldığı dikkat çekmektedir. Videonun 2. dakika 48. saniyesinde, marşın icrası doruk noktasına ulaşır ve sonlanır. Aynı anda, izleyenlerden oldukça coşkulu bir alkış duyulur ve alkış devam ederken birkaç genel görüntü, birkaç yakın çekim verilir.

Yakın çekimlerde, yüzlerde tebessüm ve memnuniyet görülmektedir. Alkışlayan izleyenlerin görüntüsü, farklı açılardan yaklaşık 13 saniye verildikten sonra videoda alkış sesleri duyulmaya devam ederken, "6000 GÖNÜLLÜ 26 AĞUSTOS 2014-SAAT 13:00'DE DÜNYA'NIN EN BÜYÜK ATATÜRK PORTRESİ İÇİN ANITKABİR'DE BULUŞUYOR" yazısı bir Atatürk portresiyle beraber, yaklaşık 12 saniye gösterilmiştir. Ardından videonun son saniyelerinde "www.aanitkabirdeyiz.org" adlı web sitesinin adı ekranda görülmektedir.

CEPA Avm "Çanakkale Türküsü"

Video, alışveriş merkezinde dolaşan insanların görüntüsüyle başlar ve sonrasında görüntüye, klarnet çalacak olan bando üyesi girer. Anma töreni için düzenlenmiş alanın, M. K. Atatürk ve Seyit Ali Onbaşı'nın heykellerinin, aynı zamanda da Çanakkale Savaşına ait fotoğrafların bulunduğu bölgesinde, kısa süreli saygı duruşunda bulunur. Ardından diz çökerek, klarnetiyle, Çanakkale Türküsünü çalmaya başlar. Bu duruş, bir anma ve saygı göstergesidir.

Bando üyesi çalmaya devam ederken görüntüde, çocuğundan yaşlısına kadar birçok yaş grubundan, onu izleyen insanlar gösterilmektedir. İzleyenler gösterildikten sonra, alışveriş merkezinin çeşitli yerlerinde duran, bayrak tutan, yürüyen, eski dönem askeri forma giyen, silahlı askerler gösterilmiştir. Sonrasında, anma töreninin yapılacağı alan, genel görüntüsüyle verilirken, klarnet çalan bando üyesi, çalmaya başladığı noktada, diz çökmüş şekilde çalmaya devam ederken gösterilmiştir.

Törenin yapılacağı alan, bayraklar ve Atatürk resmiyle düzenlenmiştir ve bu görüntüde izleyenlerin sayısının arttığı görülmektedir. İzleyenler, anma töreni yapıldığı alanın etrafını saracak şekilde yerlerini almışlardır. Klarnetçi solosunu bitirip ayağa kalktığı anda, alana davul çalan iki kişi girer ve o anda görüntüde izleyenlerin coşkulu ifadesi vardır.

Sonrasında, yavaş yavaş üflemleri enstrüman çalan bando üyeleri, alışveriş merkezinin çeşitli yerlerinden (yürüyen merdiven, mağazalar, koridor...) gelerek alana ve çalanlara dahil olurlar. Bando üyelerinin, alana girerken, izleyenlerin arasından geçtikleri ve izleyenlerinde onlara yol verdikleri görülür. Bu noktada bando üyelerinin tamamının, resmi giyimli oldukları ve nizami duruşları göze çarpmaktadır. Alana girdikleri ilk anda, M. K. Atatürk ve Seyit Ali Onbaşı'nın heykellerinin bulunduğu yöne doğru bir duruş alıp bir süre çaldıktan sonra tam ters yöne, şeflerinin bulunduğu alana dönerek izleyenlere doğru çalmaya devam ederler. Enstrüman çalanlar izleyenlere doğru dönerken, baskın olarak duyulan bir kadın vokal ve ona oranla daha az duyulan bir erkek vokal de türküyü söylemeye başlar. Türkünün ilk sözleri "Çanakkale içinde vurdular beni" duyulduktan sonra izleyenlerden alkış sesi yükselir ve hemen sonrasında alanın genel görüntüsü gösterilir. Bu görüntüde, alanın etrafında, anma törenini izleyen insanların birçok yaş grubundan ve birçok sosyal tabakadan olduğu görülmektedir.

Aynı zamanda izleyenlerin büyük bir kısmı, töreni videoya almaktadır. Genel görüntüden sonra, enstrüman çalanlar, şef, vokalistler ve izleyiciler, karışık bir sırayla, yakın çekimle gösterilmiştir. Bu görüntülerde töreni gerçekleştirenlerin ciddi yüz ifadeleri ve bayrak sallayan çocuklar dikkat çekmektedir. Bayrak sallayan çocukların bile, sakın duruşları dikkat çekicidir.

Sonrasında ise, alışveriş merkezinin farklı katlarından töreni izleyen ve videoya alan insanların yakın çekim görüntüleri gösterilmiştir. Videoya alan insanların gösterilmesinin sebebi, anlık olarak gerçekleşen olay esnasında orada olduklarını göstermek isteyen izleyicilerin, toplum reaksiyonlarının iletilebilmesidir.

Bu yakın çekim görüntüleri sırasında silahlarıyla bekleyen askerlerin yüz ifadesi ve diğer görüntülere oranla daha uzun süre gösterilen Seyit Ali Onbaşı'nın heykeli dikkat çeker. Yine bir genel görüntü gösterildiğinde, alanın etrafında töreni izleyen insanların arkasında eski dönem askeri forma giymiş ve silahlarıyla bekleyen askerler dikkat çekmektedir. Videonun son saniyelerine doğru, alışveriş merkezinin birden çok katının görünebileceği bir görüntü verilmiş ve bu görüntüde alışveriş merkezinde olan pek çok kişinin aşağıda gerçekleştirilen töreni dikkatle izlediği gösterilmiştir. Devamında, türkünün icrası, törenin yapıldığı alanın görüntüsüyle sona ermiştir. Video, birkaç izleyicinin yakın görüntüsü ve alkışlayan izleyicilerin genel görüntüsüyle sona erer. Bu anda alkış ne kadar yoğun olsa da izleyicilerin, ciddi ve sükunetli halleriyle, bandonun saygı duruşuna paralel biçimde eşlik ettikleri göze çarpar.

“Kanyon’da Şaşırtan Sürpriz”

Video, “İstanbul’da sıradan bir gün...” yazısıyla birlikte, alışveriş merkezinin çeşitli yerlerinde çekilen görüntülerle, arkadan gelen bir klasik müzik eşliğinde başlamaktadır. Başladıktan kısa bir süre sonra, alışveriş merkezinin, gösteri yapılabilecek boş bir alanında çalmakta olan, 2 keman 1 viyolonsel ve 1 kontrbastan oluşan oda müziği grubu gösterilmektedir. Videonun başında duyulan müziğin, bu oda müziği grubu tarafından çaldığı görülmektedir.

Grup, bir süre daha çalmaya devam ettikten sonra görüntüde, o katta bulunan dinlenme yerlerinde oturan bir erkek gösterilir ve kısa süre içerisinde, bu kişi yerinden kalkarak, oda müziği grubunun çaldığı yere doğru ilerler. Bu noktada, gösterilen kişinin şef olduğu anlaşılır ve videonun 23. saniyesinde grubu yönetmeye başlar. Şefin yönetmeye başlamasıyla, arka plandan gelen müzik sonlanarak, daha tanıdık bir müzik çalınmaya başlar. Yeni başlanılan müzik, UEFA Şampiyonlar Ligi Resmi Marşı’dır. Şefin devreye girmesi, çalınan müziğin tanıdık ve bir öncekine oranla daha hareketli olması sebebiyle, alışveriş merkezinde bulunanların dikkatini daha çok çektiği, yapılan yakın çekim görüntüleriyle gösterilmiştir.

Videonun 36. saniyesinde, alışveriş merkezinin temizlik görevlilerinden biri, yine dinlenme yerlerinde oturan birine doğru temizlik arabasını getirerek kapağını açar. Oturan kişi, temizlik arabasında duran viyolayı alır ve yürüyerek çalanlara dahil olur. Bu sırada yapılan “crescendo”larla (gittikçe yükselerek çalmak) birlikte müzik daha da yükselmiştir. Müziğin daha dikkat çekici hale gelmesiyle, alışveriş merkezinde bulunan, alışveriş yapan, gezen insanlar da, durarak yapılan gösteriyi izlemeye başlamışlardır. Bu durum, yapılan yakın çekim görüntüleriyle gösterilir. Artık izleyenlerin yüzünde tebessüm oluşmaya başlamıştır. Başta sakın duyulan müzikle ilgilenmeyen insanlar, yapılan gösteriye fazlasıyla ilgi göstermeye başlamışlardır. Sadece gösterinin yapıldığı katta bulunan insanların değil, üst katlarda bulunanlarında dikkati gösteriye çekilmiştir.

Videonun 45. saniyesinde, şefin verdiği girişle birlikte, alanda bulunan masalardan birinde oturan, koro üyesi üç kişi de, ayağa kalkarak gösteriye dahil olmuşlardır. Ayağa kalkarken, Şampiyonlar Ligi Resmi Marşı’nın sözlerini söylemeye başlarlar. Hemen arkasından, yine masalardan birinde oturan korno sanatçısı ve onun da arkasından dört koro üyesi daha, ayağa kalkarak çalınan müziğe dahil olur. Bu geçişler sırasında izleyenlerin yakın çekim görüntülerindeki şaşırtma ifadeleri verilerek, video zenginleştirilmiştir. Aralarında, gösteriyi cep telefonlarıyla görüntüleyen alanlar da gösterilmiştir. Devamında, bir trompet sanatçısı, yürüyen merdivenlerden müziğe eşlik ederek inmiş ve gösteriye katılmıştır. Bu görüntüden sonra verilen yakın çekimdeki birinin, arkasındakine dönerek “Çok iyi ya” dediği, konuşma sesi olmasa da, dudak hareketlerinden anlaşılmaktadır. Sonrasında, gösteriyi gerçekleştirenlerin sayısı gittikçe

artmış ve ayağa kalkanlar gösteri alanına doğru yürüyerek, başta oda müziği grubunun ve şefin olduğu alana, izleyenlerin arasından gelmişlerdir.

Video nun 1. dakika 6. saniyesinde, giyim tarzı ve gösteriyi izlerken verdiği tepkiler nedeniyle, organizasyonun yetkililerinden olduğu düşünülen bir kişinin attığı kahkaha gösterilmiştir. Görüntünün devamında, yine yakın çekimlerle, gösteriye dahil olanlar ve izleyenler gösterilmiştir. İzleyenler arasında anlık olarak gerçekleşen olayı videoya alanlar dikkat çekmektedir. Video nun 1. dakika 16. saniyesinde, izleyenlerin arasından ayağa kalkarak kemanını çalmaya başlayan bir kişi ve hemen arkasından koroya dahil olan bir başka kişi de dikkatleri üzerine toplamaktadır. Devamında, video nun 1. dakika 41. saniyesinde verilen, gösteri yapılan alanın genel görüntüsüne kadar, gösteriyi gerçekleştirenlerin, gösterinin bulunduğu katta ve üst katlarda gösteriyi izleyenlerin yakın çekim görüntüsü verilmiştir. Bu görüntülerde, gösteriyi izleyenlerin yüzlerinde; gülümseme, memnuniyet ve gurur ifadeleri görülmektedir. İzleyenler, böyle bir gösterinin yapılabildiği, seçkin bir alışveriş merkezinde bulunmanın gururunu yaşamaktadırlar.

Alanın genel görüntüsü verildiğinde, gösteriyi gerçekleştirenler arasında; enstrüman çalan 9 kişi, koro üyesi olan 11 kişi ve şeften oluşan gösteri ekibi görülmektedir. Genel görüntüden sonra, müzik doruk noktasına ulaşırken, yapılan gösterinin parçası olan kişiler tarafından, gösteri yapılan alana futbol topları atılmış ve konfetiler patlatılmıştır. Devamında gösteriyi gerçekleştiren ekibin, birkaç yakın çekim görüntüsü verildikten sonra, müzik doruk noktasına ulaşmış ve şefin gösterişli bitiriş hareketi ve izleyenlerin coşkulu alkışlarıyla, Şampiyonlar Ligi Resmi Marşı'nın icrasına son verilmiştir.

İcranın son bulmasıyla, izleyenlerin yakın çekim görüntüleri verilerek yüzlerinde bulunan memnuniyet ifadeleri gösterilmiştir. Hemen arkasından, gösteriyi gerçekleştiren ekip alkış sesleri eşliğinde ve konfetiler altında, izleyenlere, bir konser edasında selam vermişlerdir. Selamdan sonra, video nun son saniyelerinde verilen görüntü, gösterinin gerçekleştirildiği alandaki ekrana yansıtılan "MasterCard" reklamı ve önünde konfetiler arasında dağınık bir şekilde duran futbol toplarıdır. Futbol toplarının dağınık durmasının sebebi, gösterinin sonunda alana atılan topların çekildiğinin düşündürülmek istenmesidir. Ancak dikkatli bakıldığında, son saniyelerde verilen bu görüntü için, topların dağınık ama düzgün görünmeleri için dizilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu görüntü, yukarıdan konfetiler düşmeye devam ederken yaklaşık üç saniye gösterilir.

Ardından alkış sesleri duyulmaya devam ederken, "MasterCard'ın Paha Bıçilemez Sürprizleri futbolla devam ediyor. Kazanma şansı seni bekliyor. Sen de katıl." sözlerinin ekranda gösterilmesiyle, "MasterCard" reklamı yapılır. Bu görüntü de, yaklaşık 7 saniye gösterildikten sonra, video sonlanır.

Çekim Teknikleri

Üç video için de çekilen görüntüler, standart çekim ölçekleri dışındadır. Genel plan görüntülerinin yakın plan görüntüleriyle tamamlanması sonucu, hareketli kameraların amatörce çekilmiş video hissi yaratması planlanmıştır.

Özel çekim tekniği olarak da adlandırılabilir bu teknik, ilk videoda yarı profesyonel, ikinci videoda amatörce ve son videoda ise oldukça profesyonel şekilde kullanılmıştır.

Müzik Kullanımı

Üç videodaki müzik seçimlerinin, videoların kullanım amaçları doğrultusunda yapıldığı tespit edilmiştir.

İlk videoda bir Atatürk portresi oluşturmak amacıyla gönüllü arandığı duyurulmaktadır ve bu nedenle milli birlik duygusunu harekete geçirebilecek olan "İzmir Marşı" bu video içerisinde kullanılmıştır. Video Ankara Tren Garı'nda çekilmiştir. Garlar, birden çok sosyal tabakadan insanın kullandığı açık kamusal alanlar olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle video nun,

daha çok kişiye ulaşmak ve milli birlik duygusu uyandırmak adına, Türkiye'nin başkenti olan Ankara'da bulunan tren garında çekildiği düşünülmektedir.

İkinci videoda Çanakkale Savaşı'nın 100. yıldönümü anma görüntülerinin bulunmasının yanı sıra bu video, CEPA Avm'nin reklam filmi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle bu videodaki seçim "Çanakkale Türküsü" olmuştur ve videoda bu türküyü 4. Kolordu Komutanlığı'na bağlı 4. Kolordu Bölge Bandosu seslendirmiştir. Müzik seçimiyle Avm'nin, kültürel değerlere sahip çıkan bir imaja sahip olmasının planlandığı söylenebilir.

Üçüncü video ise hem bir UEFA Şampiyonlar Ligi tanıtımı, hem bir MasterCard reklamı, hem de Kanyon Avm'nin tanıtım filmi olarak görülebilir. Bu nedenle videoda Handel'in "Zadok the Priest" adlı eserinden uyarlanan "UEFA Şampiyonlar Ligi Resmi Marşı" kullanılmıştır. "Zadok the Priest" 1727 yılında, Kral 2. George'un taç giyme töreni için yazılmıştır ve bu eserden yola çıkılarak UEFA Şampiyonlar Ligi Resmi Marşı'nın da "futbolun efendileri" için yazıldığı söylenebilir. Bu ayrıntılar sonucunda, video çekilirken orada bulunanlara ve videoyu izleyenlere verilen mesajın, "Kanyon'daysanız ve MasterCard kullanıyorsanız ayrıcalıklısınız" olduğu düşünülmektedir.

Hedef Kitle Reaksiyonları

Yapılan müzik icrası sırasında, izleyenlerde şaşırma, etkilenme, cep telefonu ile videoya alma gibi benzer reaksiyonlar gözlenmiştir. Ancak izleyenlerde, videoların kullanım amaçları doğrultusunda, üç videoyu birbirinden ayıran, farklı reaksiyonlar da tespit edilmiştir. Bu durum, Ankara garındaki coşku, CEPA'daki sükunet, Kanyon'daki gurur tepkileri olarak örneklendirilebilir. Burada bahsedilen hedef kitle reaksiyonları, her üç videonun da büyük bir kısmını oluşturmuştur.

Bu reaksiyonlar bize, ele alınan video örneklerinde kullanılan müziklerin, insanlar üzerinde oldukça etkili olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Ele alınan üç videonun da çekim teknikleri bakımından aynı oldukları söylenebilir. Özel çekim tekniği olarak adlandırılabilen bu teknik, videoyu izleyenlerin orada bulundukları izlenimine kapılmasını sağlamaktadır.

Kullanılan müzikler, videoların kullanım amaçlarına ve çekildikleri ortamlara göre profesyonelce seçilmiştir. Bu nedenle videoların, müzikler ile birlikte daha etkileyici hale geldiği söylenebilir.

Videoların çekim aşamasında, anlık olarak orada bulunarak gerçekleşen görsel ve işitsel sürece dahil olan kişilerin verdikleri tepkiler, video planlamasında hedefe ulaşıldığını kanıtlar niteliktedir.

Tıklanma oranları ortalama olarak, ilk video için bir milyonun üzerinde, ikinci video için üç yüz elli binin üzerinde, son video için ise yedi yüz elli binin üzerindedir.

Tıklanma oranlarından yola çıkarak, video sürelerinin ortalama bir reklam filmine oranla çok daha uzun olduğu halde, oldukça fazla izleyici sayısına ulaştığı söylenebilir.

Çalışma için seçilen videoların, "hedef kitle reaksiyonlu sosyal medya reklamları" olarak isimlendirilmesinin nedeni, video içerisinde hedef kitleye ait çokça görüntü bulunması ve video sürelerinin uzunluğundan kaynaklı olarak videoların sadece sosyal medya platformlarında yayınlaması olarak açıklanabilir.

KAYNAKÇA

- Akgül, K. (2014). Medya ve Müziğin Dili. *Yıldız Journal of Art and Deisgn*, 1 (1), 10-23.
- Alaner, A. B. (2007). *Müzikte Beşinci Boyut'a Doğru Kavram-Felsefe-Estetik-Eğitim Müzik Terapisi*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları: No. 1739, Devlet Konservatuvarı Yayınları: No. 13.
- Çolakoğlu, B. E. (2008). *Reklam: Araştırma İnceleme Gözlem* (1. Baskı). İstanbul: Yalın Yayıncılık
- Hacıfendioğlu, Ş. (2011). Reklam Ortamı Olarak Sosyal Paylaşım Siteleri ve Bir Araştırma. *Bilgi Ekonomisi ve Yönetimi Dergisi*, 6 (1), 107-115.
- Kılıç, D. (2012). Medya Kavramı ve Toplum. H. İ. Gürkan (Ed), *Medya ve İletişim* içinde (s. 72-90). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No. 2548, Açıköğretim Fakültesi Yayını No. 1518.
- Köksal, Y. ve Özdemir, Ş. (2013). Bir İletişim Aracı Olarak Medya'nın Tutundurma Karması İçindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 18 (1), 323-337.
- Mora, N. (2008). Medya ve Kültürel Kimlik. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 5 (1), 1-14.
- Sağır, A. ve Öztürk, B. (2015). Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (2), 121-154.
- Uğur, İ. (2011). Televizyon Reklamlarında Müzik ve Reklam İlişkisi. *Erciyes İletişim Dergisi "akademia"*, 2 (1), 2-18.
- Yaylagül, L. (2016). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. (7. Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.

İnternet Kaynakları

- <https://www.youtube.com/watch?v=g0j8X4Pr7Yg> (Erişim tarihi: 22.06.2017).
- <https://www.youtube.com/watch?v=-c6lnbwJ2Ps> (Erişim tarihi: 22.06.2017).
- <https://www.youtube.com/watch?v=IjHQOtc-g7A> (Erişim tarihi: 22.06.2017).
- <http://anitkabirdeyiz.org/> (Erişim tarihi: 22.06.2017).

“TAŞINABİLİR SES KAYIT CİHAZLARININ TEKNOLOJİK GELİŞİM SÜRECİ VE ALAN ARAŞTIRMALARINDAKİ KULLANIMI”

Özgün Arda NURAL

Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
by.ardanural@gmail.com

ÖZET

1887’de Edison tarafından geliştirilen fonograf, ses sinyallerini kayıt eden ve yeniden üretilmesini olanaklı kılan ilk cihazdır. Bu başlangıç üzerine kurulan müzik teknolojileri her geçen yıl kendini yenileyip geliştirmeye hızla devam etmektedir. Fonografin geliştirilmesiyle alan araştırmalarındaki ses kayıtlarını bu cihazla yapan bilim insanları, ses teknolojisindeki gelişmeler doğrultusunda 1980’lerden itibaren sayısal tabanlı dijital ses kayıt yöntemlerini kullanmaya başlamışlardır. Alan araştırmalarında ses kayıtlarının zaman ve mekân ayırt edilmeksizin kaliteli ve anlaşılabilir bir şekilde kaydedilmesi, araştırmanın sonraki aşamaları için oldukça önemli bir gereksinimdir. Bu bağlamda, taşınabilir ses kayıt cihazlarının geçmişten günümüze dek geçirdiği teknolojik gelişim sürecine değinilerek, özellikle son dönem alan araştırmalarında kullanılan ve önümüzdeki yıllardaki çalışmalara yön vereceği ve aktif olarak kullanılacağı düşünülen cihazlar ele alınacaktır.

Bu bildiriyle, taşınabilir ses kayıt cihazlarının hangi kriterlere göre seçilmesi ve alanda nasıl kullanılması gerektiği hususunda araştırmacılara katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Çalışma sürecinde müzik teknolojilerinin alanda kullanımı ile ilişkili ulusal ve uluslararası akademik yayınlar taranmış, ses kayıt cihazları ve mikrofonların kullanım kitapçıkları incelenmiş; aktif olarak alan araştırması yapan bazı etnomüzikologlarla konuya ilişkin birebir görüşmeler yapılarak 2016 yılında alanda uygulamalar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ses Kaydı, Ses Kayıt Teknolojileri, Alan Araştırması, Taşınabilir Ses Kayıt Cihazları.

“TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT PROCESS OF PORTABLE SOUND RECORDERS AND THEIR USE IN FIELD RESEARCH”

Özgün Arda NURAL

Karadeniz Technical University State Conservatory
by.ardanural@gmail.com

ABSTRACT

The phonograph, which was developed by Edison in 1887, was the first device to record and reproduce sound signals. Since its invention, music technologies have been constantly renewed and improved over the years. In the 1980s, scientists who used voice recordings in the context of field research began to use digital recording tools due to their improved sound quality, as high quality, understandable recordings without the distinction of time and place are very important in the latter stages of research. With this in mind, this study addresses the technological development process of portable sound recorders from the past to the present day, focusing on those devices that have recently been used in field research, as well as those that are expected to be used in the coming years.

The aim of this study is to contribute to the research concerning the selection criteria of portable sound recorders, as well as how to use them in the field. In carrying out the study, national and international academic publications on the use of music technologies in the field were reviewed, and the instruction manuals for various recorders and microphones were

examined. In addition, one-on-one interviews were conducted with ethnomusicologists who were actively involved in field research in 2016.

Keywords: Sound Recording, Sound Recording Technologies, Field Research, Portable Sound Recorders.

GİRİŞ

Teknoloji kelimesinin, Yunanca “technicos” teknik, sistematik ve planlı bir şekilde işlem yapma ve “logia” kelimeler, söylemler, direktifler kelimelerinin birleşimiyle oluştuğu düşünülmektedir. Kelime anlamı olarak bakıldığında, sistematik ve planlı iş yapma yolu veya sanatı anlamına gelmektedir (Çakmak, Kılıç, Tuncay, 2012: 6). Geniş anlamda, araştırma, geliştirme, üretim, pazarlama, satış ve satış sonrası hizmeti kapsayan bir sanayi sürecinin, etkin ve verimli bir biçimde gerçekleştirilmesi için kullanılabilecek bilgi ve becerilerin tümüdür. Teknolojik yenilik de, “ürün ve süreç açısından, yeni bir nesil olarak ortaya çıkan veya var olan ürün ve süreçlerde meydana gelen, önemli teknolojik gelişmelerdir” (Galende, 2006: 301). Günümüzde her alanda olduğu gibi müzik alanında da çok hızlı bir şekilde teknoloji geliştirilmekte ve kullanım alanı da gittikçe yaygınlaşmaktadır.

Tarihte ilk kez 1860’lı yılların başında Fransız mucit Édouard-Léon Scott de Martinville’in tarafından icat edilen ‘fonotograf (*phonograph*)’, ses kaydedebilen ilk cihaz ünvanını alır. 1887’de Edison tarafından geliştirilen fonograf ses sinyallerinin kaydedilmesi ve yeniden üretilmesini olanaklı kılan ilk cihaz olmuştur (Ünlü, 2004: 21-25). 1893’te Berliner’in yaptığı gramofon günümüzdeki plakların ilk biçimini oluşturmuştur. Ses kalitesini artırma sürecini “elektrik kristalli pikabın bulunması, 1930’larda AM radyo istasyonlarının yaygınlaşması, 78’lik plakların popülerlik kazanması” başlatmıştır (Ataman, 2009: 215). 20. yy. ortalarına kadar kayıt için önerilen fonograf ve silindir sonradan gramofon ve diski, mekanik olanaklar dâhilinde kullanılmıştır. 1947 yılında Amerikalı caz gitarist Les Paul tarafından *Capitol Records* desteğiyle, tarihte bilinen ilk çok kanallı kayıt uygulaması yapılmıştır. Teknoloji ilerledikçe manyetik bantların yerini alan optik disklerin yazılımları, dijital teknoloji ve çok kanallı müzik kaydını daha ileri düzeylere taşır. Silindir, disk ve plakla başlayan daha sonra da manyetik bant ve optik disklerle yazılım boyutuna kadar süre gelen kayıt ortamları ticari açıdan ve diğer kullanılan müzik kayıtları açısından içinden çıkılmaz müzik kayıt ortamları yöntemler döngüsünü oluşturmuştur (Işıkhani, 2011: 431). 1980’li yılların başlarında *Compact Disc* (CD)’lerin devreye girmesi, sonra müzik kayıt sektörüne giren sayısal sesin (*digital audio*), sonraki yıllarda sırasıyla önceleri DAT (*Digital Audio Tape*) ile manyetik bant üzerine de tamamen kendine özgü teknolojiyi kullanarak DVD, Blue-Ray gibi ortamlara kaydolmasını sağlayan dijital teknolojinin kayıt endüstrisine etkisi altına aldığı yıllar olarak ifade edilmektedir (Işıkhani, 2011: 433). Sayısal tabanlı çalışan bu ürünler veriyi saklama, kayıt yapma, çok kanallı kayıt olanakları gibi pek çok kullanım kolaylığı özelliğini de beraberinde getirmiştir (Ataman, 2009: 216).

Önceleri fonograf, gramofon gibi taşıması zor, ses kalitesi oldukça düşük ve günümüz ses kayıt cihazlarına oranla kullanması daha kolay olan cihazlarla yapılan alan araştırmalarındaki ses kayıtları, günümüzde gelişen teknoloji ile birlikte kullanımındaki donanımsal ve ayrıntılı teknik alt yapısıyla giderek karmaşık bir hale gelmiştir.

Alan araştırmalarında ses kayıtlarının zaman ve mekân ayırt edilmeksizin kaliteli ve anlaşılabilir bir şekilde kaydedilmesi, araştırmanın sonraki aşamaları için oldukça önemli bir gereksinimdir. Çalışma sürecinde müzik teknolojilerinin alanda kullanımı ile ilişkili ulusal ve uluslararası akademik yayınlar taranmış, ses kayıt cihazları ve mikrofonların kullanım kitapçıkları incelenmiş; aktif olarak alan araştırması yapan bazı etnomüzikologlarla konuya ilişkin birebir görüşmeler yapılarak 2016 yılında alanda uygulamalar yapılmıştır. Bu doğrultuda,

taşınabilir ses kayıt cihazlarının hangi kriterlere göre seçilmesi ve alanda nasıl kullanılması gerektiği hususunda araştırmacılara katkı sağlamak amaçlanmıştır.

TAŞINABİLİR SES KAYIT CİHAZLARINI SEÇERKEN DİKKAT EDİLMESİ GEREKEN KRİTERLER

Alan çalışmalarında kullanılacak olan taşınabilir ses kayıt cihazlarının, boyutları ve ağırlığı, dâhili ve harici mikrofon durumları, bellekleri, elektrik bağlantısına ihtiyaç duymadan çalışabilmeleri, kayıt formatları ve frekans tepkimeleri cihazların seçiminde dikkat edilmesi gereken temel hususlardır.

Ses kayıt cihazlarının ağırlığı 1kg geçmemeli ve boyutları Y x G x D: 60 x 150 x 30 ile 200 x 220 x 60 mm aralığında olması gerekmektedir. Bu doğrultuda seçilen cihazlar, alan çalışmalarında araştırmacılara rahat hareket imkânının yanı sıra taşıma kolaylığı da sağlamaktadır.

Ses kayıt cihazlarının üzerinde bir veya birden fazla mikrofon girişinin olması ve “phantom power”⁷⁸ elektrik gücüyle çalışan mikrofonları desteklemesi gerekmektedir. Mikrofon girişleri araştırmacıların harici mikrofon kullanarak araştırma esnasında ortam seslerini en aza indirerek veya ortam seslerinden tümüyle faydalanarak kayıt yapmasını olanaklı kılar.

Cihazlar; elektrik bağlantısına ihtiyaç duymadan pil, batarya gibi güç kaynaklarıyla çalışabilme ve daha uzun süre kayıt kapasitesi için harici hafıza özelliklerine sahip olmalıdır. Böylece alanda çalışan araştırmacının kayıt esnasında kaydının yarıda kesilmemesi ve olası yer değişikliklerinde elektrik sıkıntısının yaşanmaması çalışma esnasında veri kaybını en aza indirecektir (Akat, Kişisel Görüşme, 2017).

Taşınabilir ses kayıt cihazlarının geniş frekans tepkimesine ve istenilen formatta ses kayıt edebilme özelliklerine sahip olmaları, alan çalışmasının sonraki evreleri için oldukça önemlidir. Alınan ses kayıtlarının anlaşılabilir, bütün ses kayıt yazılımlarıyla uyumlu, harici bir programa atıp dönüştürmeye (sıkıştırmaya) ihtiyaç duymadan üstünde çalışılabilir olması, yapılan kayıtları daha sağlam ve kaliteli bir şekilde aktarılmasına ve bu kayıtlar üzerinde sağlıklı çalışılmasına olanak sağlayacaktır.

Kaynak sesin özellikleri	Nitelikler	Saatte megabayt (yaklaşık)
Düşük kaliteli ses kaydı	8.0kHz, 1 bit, mono	4
Düşük kaliteli İnternet müziği	11.5kHz, 16kBit / s mono	4.5
Orta kaliteli İnternet müziği	22.05kHz, 56kBit / s, stereo	25
Yüksek kaliteli kayıtların yakınında	44.1kHz, 128kBit / s, stereo	56
Yüksek kaliteli kayıtlar	VBR Kalite 100, 44 kHz, 2 kanal 16 bit	150
Yüksek kaliteli kayıtlar	96kHz, 16 bit, stereo	240
Yüksek kaliteli (CD kalitesinde) kayıtlar	44.1kHz, 16 bit, stereo	600
DVD Ses, Süper Sesli CD kayıtları	96kHz, 24 bit, stereo (yalnızca Professional, Video Pro ve Developer Edition kullanıcıları için geçerlidir)	1978

⁷⁸ Phantom power; 11-48 Volt DC arasında değişen, mikser veya ayrı bir güç ünitesi tarafından mikrofon kablosu aracılığıyla mikrofona gönderilen enerjidir (Önen, 2007: 108).

Ses nitelikleri ve bellekte harcadıkları yer

İsim	Dosya uzantısı	Kullanımı
Wave	.wav	Windows Sıkıştırılmamış
MP3	.mp3	Sıkıştırılmış Ses
Real Media	.rm	Sıkıştırılmış Ses
Real Audio	.ra	Kesintisiz Sesler İçin Sıkıştırılmış
AIFF	.aiff	Macintosh Sıkıştırılmamış
CD Audio	.cda	Müzik Cd Parçası
Active Streaming Format	.asf	Kesintisiz Ses

Dosya uzantıları ve kullanım yerleri (Thissen ve Diğerleri, 2008: 4)

Taşınabilir ses kayıt cihazlarıyla alınan ses kayıtlarının kalitesini arttırmak için bazı yardımcı ekipmanlar kullanılmaktadır. Bu ekipmanlar;

- Rüzgar başlığı; Mikrofonları hava akımdan etkilenmesini engeller.
- Mikrofon sehpası; Mikrofonları dilediğimiz yüksekliğe ve dilediğimiz yöne konumlandırabilmemizi sağlar.
- Kulaklık; Dışardan gelen sesleri keserek ne kayıt ettiğimiz duymamızı sağlar.

Bu bilgiler doğrultusunda taşınabilir ses kayıt cihazlarına örnek olarak, alan araştırmaları için özel üretilmiş olan Zoom F8 cihazının özelliklerine kısaca değinilecektir. Zoom F8 üzerinde bulunan gelişmiş devre ve frekans düzenleyiciler sayesinde aşırı yükleme problemi olmadan 24-bit/192 kHz çözünürlükte kayıtlar yapılabilir. Ayrıca devre ve frekans düzenleme özelliğini simultane olarak 8 kanala ayrı ayrı uygulanabilir. Phantom power (+24V/+48V) fonksiyonu her kanal için ayrı ayrı kullanılabilir ve çift SD kart üzerine kayıt yapıp, 512 GB'a kadar iki SD kart üzerine simultane kayıt seçeneği ile eşzamanlı olarak kayıt alırken aynı zamanda yedekleme veya farklı formatta kayıt aktarımı yapılabilir. Özellikle sahadayken kayıtlarınızı anlık olarak kontrol etmek sağlıklı bir kayıt için çok önemlidir. F8 üzerinde bulunan kolay ara yüz sayesinde tek ekran üzerinden bir ya da daha fazla kaydınızı dinleyebilir, ses sinyallerini bağımsız olarak sağ veya sol kulaklığa verebilir ve kayıtlarınızı stereo veya mono olarak dinleyebilirsiniz. Hatta kulaklığınıza özel olarak ton atayabilir, düşük pil seviyesi, kayıt başlatma/durdurma ve diğer kayıt uyarılarını anlık takip edebilirsiniz.



Zoom F8

KAYIT AŞAMASI

Sinyal Seviyesi ve Kablo Seçimi

Analog sinyal seviyesi VU metre ile ölçülür. VU'nun açılımı olan "volume unit" ses seviyesi ölçme birimidir. İğneli veya ledli, her ikisinde de 0 VU(sıfır) normal seviye olarak kabul edilir (Önen, 2007: 47). Alan çalışmalarında alınan kayıtlarda seviyenin sıfırı geçmemesine önem verilmelidir. Normal seviyeyi aşan kayıtlar sesin çamurlanmasına ve çalışmanın sonraki aşamalarında alınan ses kaydını anlaşılmaz hale getirebilmektedir.

Dengeli sinyal taşıyan kablolar, iki iletken ve bir şasesden oluşur. Dengeli kablo uzunluğu 300 metre veya daha fazla olabilir. Dengesiz sinyal taşıyan kablolar ise tek iletken ve tek şasesden oluşur. Kablo uzunluğu en fazla 3 metre olabilir. Dengesiz sinyal taşıyan kabloları 3 metreden

fazla uzatıldığında duyulan ve kayda geçen “tıss” sesi faz probleminden kaynaklanır (Önen, 2007: 53-54). İstenilen ses kayıt kalitesine ulaşmak için alan çalışmalarında dengeli sinyal taşıyan kablolar kullanılmalıdır.

Mikrofonların Seçimi ve Konumlandırılması Esnasında Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar

Mikrofonların Seçiminde Dikkat Edilecek Faktörler

- 1- 20 Hz- 20 kHz arasında olabildiğince düz frekans tepkisine sahip olmalıdır. (2db’lik sapmalar kabul edilebilir.)
- 2- Anlık yapı tepkisinin başarılı olabilmesi için gelen ses dalgasındaki ani ve yüksek basınç değişikliklerine olabildiğince hızlı tepki vermelidir.
- 3- Mümkün olduğunca yüksek elektrik sinyali üretmelidir. Böylelikle sistemdeki mevcut gürültüye oranla yüksek ses seviyesi sunabilmelidir (mikrofonların bu özelliği hassaslık “*sensitivity*” sözcüğü ile tarif edilir).
- 4- Düşük gürültüye sahip olmalıdır. Diğer bir değişle, çalışırken kendi kendine yaptığı ses miktarı düşük olmalıdır. Bu özellikle de akustik gürültü “*acoustic noise*” terimi ile ifade edilir.
- 5- Olabildiğince çeşitli polar yapıya sahip olmalıdır.
- 6- Nem, toz, sıcaklık, değişken manyetik ya da elektrostatik alanlar gibi çevresel faktörlerin etkisi olabildiğince düşük olmalıdır.
- 7- Mekanik olarak sağlam olmalı, tamir ve bakım servisleri hızlı ve güvenilir olmalıdır (Tarıkçı, 2015: 53-54).

Yakın Mikrofonlama Tekniği

Yakın mikrofonlama tekniğinde, ses kaynağına mikrofonu en fazla 1 metre uzaklıkta olacak şekilde yerleştirilir (Önen, 2008:118). Bu mikrofonlama tekniğinde ses daha sıkı ve yakın sonuç verir. Ayrıca ses kaynağından gelen sesleri direk kayıt ettiği için ortam seslerini daha az alır. Yakın mikrofonlama tekniği, kayıt esnasında istenmeyen sesleri en aza indirmek için tercih edilir (Huber, Williams, 1998: 24).

Uzak Mikrofonlama Tekniği

Uzak mikrofonlama tekniğinde kaynak ve ortam sesi mikrofonun ses kaynağına olan mesafesine göre değişmekle birlikte ortam seslerinin de istenildiği kayıtlarda tercih edilmektedir. Bu teknikte mikrofon ses kaynağına 1 metre veya daha uzak mesafeye yerleştirilir (Huber, Williams, 1998: 27).

“3:1” Kuralı İle Mikrofonlama

Bu kurala göre, faz problemlerini en aza indirmek için, iki mikrofon arasındaki uzaklık, mikrofonların ses kaynaklarına olan uzaklıklarından en az 3 katı fazla olmalıdır (Önen, 2008: 119).



“3:1” Kuralı resimli anlatım

Bu bilgiler doğrultusunda mikrofonlara örnek olarak, alan araştırmalarında kullanılabilecek AKG C414 mikrofonunun özelliklerine kısaca değinilecektir. Frekans aralığı 20

ile 20.000 Hz arasında olup, ayarlanabilir polar yapıya sahip, bas kesme eğimili, hassasiyeti 20 mV / Pa (-34 dBV) $\pm$ 0.5 dB, max, eşdeğer gürültü seviyesi 6 dB -A (0 dB preattenuation) (IEC 60268-4), sinyal/gürültü oranı (A-ağırlıklı) 88 dB, empedans $\leq$ 200 ohm, yaklaşık 4 mA güç, boyutları 50 x 38 x 160 mm (2.0 x 1.5 x 6.3) ve net ağırlık 300 g (10.6 oz.) olan kondansatör mikrofon.



AKG C414 mikrofon

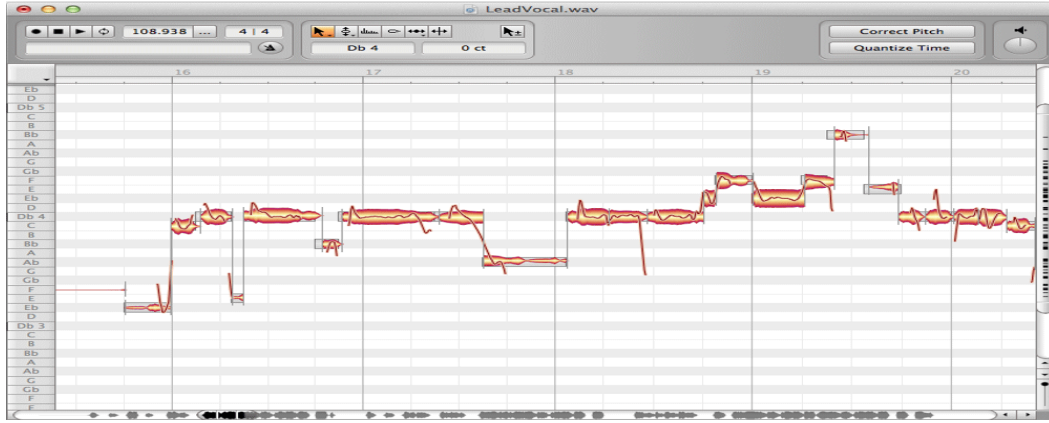
Boğaz Mikrofonları ile Kayıt

Boğaz mikrofonları vücut titreşimlerini alarak sesleri kayıt eder. Bu mikrofonlarla yapılan ses kayıtlarında, bütün ses kaynaklarından alınan sesler ayrı ayrı olarak ve ortam sesinden izole şekilde kayıt olur (Scherbaum, 2016: 80). Bu sayede kayıt edilen sesi dikte ederken perde doğrulama teknolojisi yardımı ile program ara yüzünden ses dalgalarını gözle kontrol edebilme ve mikro tonal sesleri dahi dikte etme imkânı verir.

Perde doğrulama, önceleri tek sesli ses materyallerini analiz eden ve belirli bir dizi yardımıyla kılavuz alınarak doğru olması gereken perdeye kaydırma ve düzeltme işlemi yapan teknoloji olarak kullanılmaktaydı. Gelişen teknolojiyle, program ara yüzünde gitar akorlarını, koro seslerini, çok sesli pasajlardaki ses materyallerini birbirinden ayırıp notaları grafik olarak vermektedir. Yanlış olan perde değerleri bu teknoloji kullanılarak canlı performans ya da profesyonel müzik kayıtlarında mix ve düzenleme aşamasında düzeltebilir hale gelmiştir (Canyakan, 2013: 25).



Boğaz mikrofonu



Arayüz yardımı ile notaları görme

SONUÇ

Tarihsel süreç içerisinde gelişimini sürdüren ses kayıt teknolojisi şüphesiz alan çalışmalarında kullanılacak olan taşınabilir ses kayıt cihazlarını da etkilemiştir. Bu bağlamda alanda ses kaydı yapacak olan bilim insanlarının da bu gelişmeleri takip edip çalışmalarına yansıtması kaçınılmaz hale gelmiştir. Taşınabilir ses kayıt cihazlarının boyutları, ağırlığı, dâhili ve harici mikrofon durumları, bellekleri, elektrik bağlantısına ihtiyaç duymadan çalışabilmeleri, kayıt formatları ve frekans tepkimeleri ve harici olarak seçilen mikrofonlarının özellikleri ve konumlandırılması, alan çalışmasında araştırmacının yanında getireceği harici ekipmanlar hiç kuşku yok ki yapılan ses kaydının kalitesini önemli ölçüde etkileyecektir. Ses kalitesi alan çalışmalarında çoğu kez sorun olarak görülmesi de çalışmanın sonraki aşamaları için, kelime anlaşılabilirliği, nota transkripsiyonu, arşivleme ve sınıflandırma açısından araştırmacılar için büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Akat, A. (2017), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Kişisel Görüşme, Trabzon.
- Ataman, E. Ö. (2009). "Sayısal Çağda Radyo Yayıncılığı: Sayısal Ses Yayın (DAB) Teknolojisi ve Türkiye'deki Yansıması" Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.
- Canyakan, S. (2013). *Profesyonel Müzik Kayıtlarında Perde Doğrulamanın Performansa Yönelik Etkileri* (Doctoral dissertation, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü), İzmir.
- Çakmak, T., Kılıç, A., Tuncay, A. (2012). Teknoloji Yönetimi Kılavuzu, İstanbul Sanayi Odası, İstanbul.
- Galende, J. (2006). Analysis of Technological Innovation from Business Economics and Management, Technovation 26, İspanya
- Huber, D. M., & Williams, P. (1998). *Professional Microphone Techniques*. Hal Leonard Corporation, USA.
- <https://www.zoom.co.jp/products/handy-recorder/zoom-f8-multitrack-field-recorder>
- <http://www.ake.com/pro/p/c414xls>
- <https://www.conrad.de/de/albrecht-headsetsprechgarnitur-ae-38-s2-41918-932911.html>
- Işıksan, C. (2011). "Profesyonel Müzik Kayıtlarında Kayıt Yöntemlerini Sınıflandırmak", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 19 (4).
- Önen, U. (2007). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, Çitlembik Yayınları, İstanbul.
- Scherbaum, F. (2016). *On The Benefit of Larynx-Microphone Field Recordings For The Documentation And Analysis of Polyphonic Vocal Music*, 6th International Workshop on Folk Music Analysis, 15-17 Haziran, İspanya.
- Tarıkcı, A. (2015), Müzik Teknolojilerine Giriş, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Thissen, M. R., Sattaluri, S., Mcfarlane, E. (2008). *The Evolution of Audio Recording in Field Surveys. Survey Practice*, 62nd Conference of the American Association for Public Opinion Research (AAPOR), Anaheim, USA.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramofon-Taş plak*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

MÜZİĞİN REKLAM KARAKTERİNİN OLUŞUMUNA ETKİSİ: MFÖ' NÜN “ALİ DESİDERO” ŞARKISININ DERBY TIRAŞ BIÇAKLARI REKLAMINDAKİ ANA KARAKTERE ETKİSİ

Özlem OYMAN ÖZORAK

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı Yük.Lis.Öğr
ozlemoyman@gmail.com

Doç. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı
efturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

Reklam, markayı temsil eden önemli bir unsurdur. Kullanılan müzik de reklam için önemli bir unsurdur. Bu, bir müzik parçası da olabilir, günlük hayatta çokça duyulan bedensel veya çevresel bir ses de... Esneme, öksürme, ağlama, gülme, alkış gibi bedensel seslere, açma kapağı, taşıt lastiği, kapı zili, inşaat, su sesi gibi çevresel seslere örnek verilebilir.

Aslında her zaman duyduğumuz bir ses, bir reklamda farklı bir şekilde kullanıldığı zaman onunla özdeşleşebilir. (“Aaaaa, Ayşe Teyze, çıtttt!” ünlemleri-ACE reklamı gibi) Aynı zamanda bir reklam için şarkı da sipariş edilebilir. Hatta bu, günümüzde ayrı bir işkolunu oluşturur. Ürüne özel hiç duyulmamış yeni bir ezgi veya hazırda bir şarkı reklam için hazırlanabilir. Bunun yanı sıra var olan bazı şarkılar, sözleri biraz veya tamamen değiştirilerek reklam müziği olarak kullanılabilir ya da enstrümantal bir müziğe bununla ilgili söz yazılabilir.(Sütaş Ayran veya Carrefour reklamı gibi...) Bu türlerin hepsinde ürüne veya reklam karakterine yönelik bir ezgi türetilmesi üzerinde durulmaktadır ancak hazırda olan bir şarkının reklam karakterine doğrudan etkisi nadir görülür.

MFÖ' nün “Ali Desidero” şarkısında hem bazı ünlemler (insan sesiyle mının diye araba sesi taklidi, hay hay, bay bay gibi) kullanılmıştır hem de şarkının kendi ezgisi... Şarkıda bir karakter tüm yönleriyle tasvir edilmektedir. Bu şarkı karakteri bir reklam filminin ana karakterini etkilemiştir. Oysa genelde reklam filmlerinde ürüne yönelik şarkı bestelenir veya bir şarkının sözleri ürüne uyarlanır. Bu çalışmada da söz konusu reklamda kullanılan müziğin reklam karakterinin oluşması, hafızada kalmasındaki etkisi ve teknolojik gelişmelerin reklam müziğine etkisi olup olmadığı irdelenmektedir. Müziğin reklam alanında farklı bir etkisinin olması bakımından nadir bir örnek olarak görülmektedir. İleride yapılacak benzer çalışmalara örnek teşkil etmesi umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: müzik, reklam, Ali Desidero

“THE EFFECT OF MUSIC ON FORMATION OF ADVERTISEMENT CHARACTER: THE EFFECT OF THE SONG “ALİ DESİDERO” OF THE MFO ON THE MAIN CHARACTER OF DERBY RAZOR BLADE ADVERTISEMENT”

ABSTRACT

Advertising is an important element representing the brand. The music used is also an important element for advertising. This can either be a music track or physical or environmental sound which is heard a lot in everyday life. Yawning, coughing, crying, laughing, applause can be the examples of physical sounds and crown cap opening, tire, door bell, construction, water sound are the examples of the environmental sounds.

In fact, a sound we hear all the time can be identified with the advertisement itself when it is used in a different way. (Such as, ACE Bleacher Advertisement – The cloth rip sound) Songs can be ordered for an advertisement as well. In fact, this creates a separate line of work at

the present time. An unheard melody specially made for the product or a ready song can be prepared for the ad. Besides this, some of the existing songs can be used as jingles by changing the lyrics partly or completely or ad related lyrics can be written on an instrumental music. (Such as, Sutas Ayrar Ad-Carrefour Malls Ad) In all of these types it is focused on reproducing a melody for the product or advertisement character however direct effect of the song on the advertisement character is rarely seen.

In the song "Ali Desidero" of the MFÖ, some exclamations have been used (Such as, engine onomatopoeia by human sound like 'roar roar', 'aye-aye', 'bye-bye') as well as the song's own melody... In the song, a character is portrayed in all his parts. This song's character has influenced the main character of the commercial film whereas the song is generally composed for the product in the commercial films or lyrics are adjusted accordingly with the product. In this study, it is studied whether the used song has an effect on the formation of advertisement character, staying in memory in the subject advertisement and whether technological developments influence the advertisement jingle. Having a different effect on the advertising field, music is seen as a rare example. It is hoped that it will set an example for similar work to be done in the future.

Keywords: Music, Advertisement, Ali Desidero

GİRİŞ

Müzik kültürün aktarımını sağlayabildiği gibi dönemsel birtakım alışkanlıkların oluşmasını veya kazandırılması istenen davranışların da aktarımını sağlayabilen de bir güçtür. Bu gücün kullanıldığı en iyi alanlardan biri de pazarlamadır. Pazarlamanın en büyük güçlerinden reklam ise müzikle çok yakın ilişkisi olan bir daldır.

Müzik-medya-teknolojinin birleştiği alanlardan olan reklam, hafızadaki etkisi bakımından tanıtımda önemli bir unsurdur. Reklam müziği ise bu etkiyi güçlendiren hatta bazen tek başına etkisini gösterebilen ayrı bir unsurdur. Duyguları harekete geçiren müzik reklamda kullanıldığında ürün veya hizmete istek duyma, satın alma güdülerini de harekete geçirebilmektedir. Reklamdaki ürüne ilgi duyulmasa bile müzik tüketicinin hoşuna gittiğinde bu ilgiyi yaratabilmektedir.

Televizyon, müzik sektörü için olduğu kadar reklam sektörü için de önemli bir kitle iletişim aracıdır. Teknolojinin, görme duyusunun yanı sıra duyma duyusuna da hitap etmeyi mümkün kıldığı bir ortamda reklamı desteklemek için müzikten yararlanılabilmektedir. (Aytekin, 2012)

Reklam müzikleri reklama özgü bestelenebileceği gibi hazır müziklerden de seçilebilir. MFÖ' nün bestelemiş olduğu Ali Desidero şarkısı bu sınıfta yer almaktadır. Derby Tıraş Bıçakları için çekilen reklam filminde bu şarkı reklam müziği olarak kullanılmış ve yayınlandığı dönemden sonra da hafızalarda yer etmiştir. Kullanılan şarkı ait olduğu grubu hatırlatmasının yanında artık markaya da aidiyet hissinin vermiştir. Batı'nın (2010) da belirttiği gibi müzik gibi araçlarla beğenilir kılınan reklam, markaya karşı tutumların duygusal bileşenini etkileyerek ikna edici olmaktadır.

Bir ürün veya sürecin tanıtımında insan üzerindeki işitsel etkinin tarihsel başlangıç noktası çok eskilere dayanmaktadır. Reklamcılık alanında müziğin ilk kez sokak satıcılarının mallarını tanıtırken yüksek sesle söyledikleri melodik mesajlarda kullanması kabul edilir (Özulu, 1994). Beyaz perdede ise görsel ve işitsel unsurların birleşimiyle ilgili olarak Aytekin'in (2012) belirttiği üzere tarihte görüntü ve sesin birlikte kullanımı ilk kez sessiz sinema döneminde orkestranın görüntülere eşlik etmesi ile gerçekleşmiştir.

MÜZİK VE REKLAM

Konfüçyüs'a göre, "Müzik, gök ve toprak arasında bir uyumdur."

Konfüçyüs'ün bu tanımına göre reklam için bir benzetmede bulunacak olursak "Reklam, metinle (hareketli veya hareketsiz) görsel ve işitsel öğeler arasındaki uyumdur." diye tanımlayabiliriz.

Reklam, insanın günlük yaşamının neredeyse her anına nüfuz etmiş bir olgudur. Reklamı oluşturan temel unsurlar, insanın algısını inşa eden duyular ile eşleşir. Reklamda görme duyusuna yönelik yazılar, şekiller, renkler, nesneler söz konusu iken, duyma duyusuna da sesler, müzik veya sessizlik hitap eder (Aytekin, 2012).

Müzik sadece duyulmamalı, aynı zamanda okunmalıdır (Cook 1999: 180). Müzik güçlü bir sosyal uyarım yaratma gücüne sahiptir. İnsanları aynı anda hareket ettirebilmekte ve farklı tempolarla sürükleyebilmektedir (Farris ve ark. 2004: 193; Trainor 2010: 45). Müziğin sahip olduğu diğer bir özelliği dikkat çekmesidir. Uzaktan gelen bir bando sesi insanların dikkatini çekerek geçit töreni için dışarı çıkmalarına ya da camdan bakmalarına neden olur. Hatta bazen müzik kendisine o kadar çok dikkat çeker ki reklam veya eğitim amaçlı mesaj gözden kaçabilmektedir (Macklinn 1988: 226-228).

Bir müzik yapıtını oluşturan unsurlar olan ses, armoni, melodi ve ritim gibi unsurların bir araya getirilmesinin ürün ve reklam üzerindeki etkisi; (1) bilişsel ve davranışsal süreçte tüketicinin sürece katılımı (2) bu unsurlarla oluşturulan müziğin reklam fikrine nasıl uyum sağladığı (3) müzik unsurlarının organizasyonunun reklamı nasıl etkilediği konularıyla irdelenmektedir (Alpert, Alpert ve Maltz 2005: 369-376).

Reklamcılık, hoş gelen imgeler yaratmak için hem görüntü hem de güzel söz araçlarını kullanarak büyüsünü gerçekleştirir (Rutherford, 1996). Sevilme, beğenilme, belli bir gruba ait olma, takdir edilme gibi ihtiyaçlara sahip tüketiciler için hazırlanacak olan reklamlarda, bu ihtiyaçları giderecek olan güdüler ile ürün arasındaki ilginin kurulması önem kazanırken, güç ve başarı ihtiyacı içinde olan tüketiciler için hazırlanacak olan reklamlarda ise; ürüne sahip olmanın verdiği farklı olma, başarı kazanma hissinin ön plana çıkarılması gerekmektedir (Elden vd., 2005). İkna, bir kimsenin diğerini bilinçli bir niyetle tutarlı fikirler, etkili çekicilikler, güvenilirlik ve kanıt gibi unsurlar kullanarak istenilen yönde etkileme ve yönlendirme olarak tanımlanmaktadır (Ross,1990). Reklamcılıkta tüketiciyi ikna edebilme ve aidiyet yaratma kabiliyeti söz konusudur. Bu yazılı veya sözlü bir metinle sağlanabileceği gibi görsel ve işitsel öğelerle desteklendiğinde etkisi çok daha güçlü olabilmekte ve ikna ve aidiyet düzeyi de o denli artmaktadır. Reklamda yazılı unsurlarla ses ve görüntü sıkı bir etkileşime girmektedir.

Yazılı reklamın tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, İngiltere'deki British Museum'da 3000 yıl öncesine ait bir papirüse yazılmış duyuru ilk yazılı reklam örneği olarak varsayılmaktadır. Yine eski dönemlerde Babil'li tüccarların çığırkanlar aracılığıyla mallarını tanıtarak, satış yapma çabaları ve dükkan önüne koydukları tabelalar da reklamcılığın ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Bugünkü anlamda reklamın ilk örnekleri ise, 15. yüzyılda görülmüştür. Matbaanın icadından yaklaşık otuz yıl sonra İngiltere'de yaşayan William Caxton adlı bir matbaacının bastığı kitaplarının satış sorunuyla karşılaşınca tanıtıcı ilanlar basıp dağıtması dünyada reklamcılık alanında ilk basılı reklam çalışmalarının öncüsü olmuştur. Reklam kavramı ise ilk kez 1655'te ortaya atılmıştır. (Ünüvar, 2008)

Reklamın bir iletişim biçimi olarak yerine getirmeye çalıştığı bazı temel fonksiyonlar söz konusudur. Bunlar; (Elden ve Avşar, 2004)

Bilgilendirme fonksiyonu: Özellikle yeni bir ürün ya da hizmetin pazara çıktığı zamanlarda, üretici firma, hedef kitlenin yeni ürüne dikkatini çekmek, yeni ürünün özelliklerini, yararlarını ve benzerlerinden ayırt edici yönlerini dile getirmek amacıyla tüketiciyi bilgilendirir.

İkna etme fonksiyonu: Reklam veren rekabetin yoğun yaşandığı ortamlarda, markanın bilinirliğini, tercih edilirliliğini arttırmak, tüketicilerin belli ürün ve markalarla ilgili tutumlarını etkilemek ve değiştirmek ayrıca söz konusu ürün ya da hizmetleri denemeye ikna etme amacını taşır.

Hatırlatma fonksiyonu: Ürünün olgunluk dönemine eriştiği ya da mevsimsel talebin söz konusu olduğu ürünler için (dondurma, vantilatör, klima vb.) talebin olmadığı dönemlerde de ürünün ve markanın hatırlanmasını, tüketicinin beyninde canlı tutulmasını, tüketicilerin ürünü hangi satın alma noktalarından alabileceklerini öğrenmelerini sağlamak üzere kullanılır.

Değer katma fonksiyonu: Reklamcılar markalara bir kişilik, özel bir anlam katma çabası içindedirler. Markaların rakiplerine göre daha özellikli, güçlü ve üstün görünmesini sağlama çabası, reklamın değer katma fonksiyonunu yerine getirir.

Örgütün diğer amaçlarına yardımcı olma fonksiyonu: Reklamın, işletmenin veya kurumun diğer satış ve tutundurma çabaları içinde yer alan kupon, çekiliş, doğrudan satış gibi fonksiyonlarının amaçlarına yardım etme ve destek verme işlevini üstlenir.

Reklamın bu etkilerinin yanı sıra reklam müziğinin de şüphesiz reklama katkı sağlayan pekçok ögesi vardır.

REKLAM MÜZİĞİ İŞLEVLERİ VE TÜRLERİ

Reklamlarda müzik kullanımı, reklamın tüketici ile duygusal bağlantıya geçmesini sağlayarak mesajı güçlendirmekte ve kalabalığın arasından sıyrılıp tüketici tarafından fark edilebilmesini kolaylaştırmaktadır. Üstelik sürekli marka iletişimi içerisinde tüketicinin kampanyaları ilişkilendirme unsuru olması vesilesiyle, ürünün tüketici ile iletişimindeki sürekliliğe katkıda bulunmaktadır. (Batı, 2010)

Reklam müziği (Graakjær & Jantzen, 2009; Yeshin, 2006):

- a) Sessizliği doldurur.
- b) Sahneler, görseller arasında süreklilik sağlar.
- c) Reklam spotunun başlangıcını veya bitişini ifade eder.
- d) Reklamda kullanılan görselleri veya reklamın konusunu açıklar, destekler, yorumlar.
- e) (Fikirler, olaylar, durumlar arasındaki) bağlantıları güçlendirir veya tetikler.
- f) Duyguları harekete geçirir. Bir duygu durum, atmosfer yaratır. Kimi yerde gerilimi düşürürken kimi yerde heyecan yaratır. Sözle anlatılamayacak duygusal, rasyonel olmayan iddiaları dile getirir. Reklama dramatik bir yapı katar.
- g) Ürünün etkisini tasvir eder, gösterir.
- h) Markayı belirterek marka farkındalığını artırır. Markayı çağrıştırır, hatırlatır.
- i) Mesajı şarkı ile söyleyerek dikkati, ilgiyi mesaja çeker.
- j) Zamana ve mekâna ilişkin ipuçları sunar.
- k) Bir yaşam biçimini ifade ederken aynı zamanda hedef kitleyi tanımlar.

Bu ögelere ek olarak reklam müziğinin gözleri görmeyenlerde, okuma-yazma bilmeyenlerde, reklamın yayınlandığı dili konuşmayanlarda, dil ve okuma-yazma kavramları henüz tam oturmamış küçük yaş grubu çocuklarda da olumlu yönde büyük etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Aynı zamanda reklam müziği reklamı izleyen kişi tarafından herhangi bir ortamda tekrarlandığında reklamdan habersiz olan kişilere de reklam hakkında merak uyandırmayı veya fikir vermeyi sağlar. Bu sayede dilden dile aktarımla reklamın dolaylı yoldan yaptırılması sağlanmış olur.

Radyo ve televizyon reklamı için yazılıp düzenlenmiş, akılda kalıcı ve dinleyenlerin dikkatini çekecek sözlü melodiye cıngıl adı verilir. Reklamda kullanılacak müzik,

- Yeni bestelenecek bir reklam müziği
- Yeniden düzenlenmiş eski bir reklam müziği

- Enstrümantal bir fon müziği
 - Eldeki stoklardan bir müzik
 - Halk Tarafından tanınmış bir müzik
- seçeneklerinden biri olacaktır. (Nelson, 1985)

Reklam müzikleri türlerinin ve reklam ürünlerinin arasındaki ilişkiyi sunan çalışmalar da yapılmış ve bunlar belirli ölçülerde sınıflandırılmıştır.

Tablo 1. Müzik Türleri ve Ürün Arasındaki İlişki (Dengel ve Halbfeld, 2002)

Müzik Tarzı	Ürün İmajı	Ürün Kategorisi
Klasik Müzik (Ör. Bach, Haendel, Mozart)	Kalite, Elegan, Olgun	Saat, Araba, Şampanya vb. lüks ürün kategorileri
Klasik Müzik – Romantik (Ör. Chopin, Tschaikovsky)	Aşk, Sevgi, Duygu	Parfüm, Dekorasyon
Pop Müzik – Dans	Canlı, Arkadaş Canlısı	İçecek, İçki, Ev İhtiyaçları (gıda vb.)
Pop Müzik – Rap	Protest, Farklılık	Boş zaman ve spor materyalleri
Pop Müzik – Rock	Benlik Duygusu, Protest	Bira, Kot Pantolon
Pop Müzik – Jazz Müzik	Doğal, Aslı, Elegan, Değişiklik	Gıda Maddeleri, kozmetik, parfüm
Halk Müziği – Folk Halk şarkıları ve enstrüman	Yerli	Bölgesel spesyaller, gıda maddeleri
Halk Müziği – Folk Çocuk şarkıları	Temiz, arkadaş	Oyuncak, tatlılar
Halk Müziği – Folk – Marşlar	Güç, disiplin	Temizlik maddeleri

ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ

Müziğin reklam karakterinin oluşumuna etkisi var mıdır?

ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Bir reklamda karakter, reklam ve müzik ilişkisi nasıldır?
2. Ali Desidero’lu Derby Tıraş Bıçakları reklamında karakter ne denli etkilidir?
3. Müzik mi, karakter mi, reklam mı öne çıkmıştır?
4. Reklamda karakter üzerinden gidilmesi satışları etkilemiş midir?

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu çalışmada Ali Desidero şarkısının Derby Tıraş Bıçakları reklamındaki ana karaktere etkisi incelenmektedir. Var olan bir müziğin reklam ana karakterine nasıl etki ettiğine dikkat çekmek amaçlanmaktadır.

Ali Desidero şarkısı reklam filminde sözler değiştirilmeden, şarkıya herhangi bir efekt eklenmeden orijinal haliyle kullanıldığı için araştırmaya değer bulunmuştur.

Genellikle reklamlara özel bir şarkı yazılır veya reklamın içeriğine uygun bir müzik seçilir. Bu reklamın müziğinin sözleri bakımından karakterle bire bir örtüşmesi ve Ali Desidero şarkısıyla ilgili çalışmaların içerisinde bu yönde bir incelemenin daha evvel olmaması sebebiyle önem taşımaktadır. Bu yönde yapılacak çalışmalara öncü olacağı düşünülmektedir.

ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırma Derby Tıraş Bıçakları için çekilen Ali Desidero karakteri ve şarkısının konu olduğu ilk reklam filmiyle sınırlandırılmıştır. Yayınlanan reklamlara internet ortamından ulaşılmıştır. Reklam filmini çeken, oynayan kişi ve ajanslar, reklamı veren şirket, reklam şarkısının sahibi MFÖ ile bir görüşme olmamıştır. Bu konuda reklam piyasasında uzun yıllar çalışmış uzman görüşü alınmıştır.

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Alan araştırmasına dayalıdır, nitel veriler toplanarak bir değerlendirme yapılmıştır. Reklam ve reklam müziği ile ilgili kaynakların yanı sıra araştırmaya konu olan reklam hakkında da ilgili gazete röportajları, forum siteleri, haber siteleri incelenerek kaynak taraması yapılmıştır. Reklam sektöründe uzman görüşü almak için yapılandırılmış görüşme hazırlanmıştır. Görüşme yapılan kişinin araştırma konusu reklamı çeken Ali Taran'la farklı zamanlarda da olsa kurum kültürünü yansıtmaları bakımından geçmiş dönemde aynı ajansta (Cen Ajans reklam şirketi ve Uzan Şirketler Grubu) çalışan bir kişi olması tercih edilmiştir. Görüşüne başvurulmuş Ümit Denizler isimli uzman kişinin kariyerinde Bülent Ecevit, Tansu Çiller ve Cem Uzan gibi politikacılarla çalışmasından dolayı araştırma konusunda reklam ve reklam müziği ile ilgili önemli deneyimlerinin bulunuyor olması araştırmaya katkı sağlaması konusunda ciddi referanslar olarak görülmekte, araştırmanın yürütülmesi bakımından yöntemi destekler nitelik taşımaktadır. Aynı zamanda uzman kişinin Muhsin Ertuğrul ve Haldun Taner gibi ustalardan tiyatro eğitimi alan ve bu ustaların da destekleriyle çocuk tiyatrosu kuran, tiyatro ve oyunculuk temelli olması bakımından reklamdaki diğer unsurları da değerlendirmesi açısından tercih sebebi olmuştur.

BULGULAR VE YORUM

- Şarkıdaki Ali karakteri mahalle delikanlısını yansıtır. Kahvede pişti oynayan, maç seyreden, kız kahveden geçerken gözüne kestiren ve yine geçmesini bekleyen, görünce “*Pardon, bakar mısınız? Beraber yürüyelim.*” diye eşlik etmek isteyen bir karakterin olduğu görülüyor. Reklamda da yine bir mahalle delikanlısı... Çevresinde onu lider yerine koyan erkeklerden oluşan bir topluluğun olduğu görülüyor.

- Ali Desidero şarkısındaki Ali ve sevdiği kız arasında geçen konuşmalarda kız İngilizce bir şeyler sorduğunda Ali bunları yanlış veya farklı anlamaktadır. Reklamda da Ali karakterinin bu özelliği soru cevap şeklindeki günlük konuşmasına yansıtılmıştır. (“Abi kalite okeydir.” , “Dedim bizzat denediniz

mi?”, “Yeeesss!” gibi...)

- Şarkıda hazırcevap, “biz” zamiriyle kendini ifade eden karakter, reklamda da aynı şekilde yansıtılmıştır. (“*Bıçak bize ters!*” , “*Dedim bizim de bir nevi katkımız olsun.*” gibi geçen replikler...)

- Ali Desidero şarkısı reklamda kullanıldığında karaktere Ali Abi diye hitapların olduğu ama bu şarkı yokken (devamı niteliğinde çekilen reklamlarda) Ali Abi diye geçen bir hitap şekli olmadığı görülmüştür.

- Araştırılan gazete röportajlarında reklama konu olan şarkıyla ilgili kötü bir eleştiriye rastlanmamıştır ve yine bu röportajlardan Ali Taran'ın 16.12.2011 tarihinde haberler.com internet sitesinde yayınlanan röportajında şimdiye kadar yaptığı reklam filmlerinden en sevdiği 5 tanesinin içinde Ali Desidero olduğu görülmektedir.

- Araştırma konusunda görüşlerine başvurulmuş uzman kişi reklam ve reklam müziği için başarılı olduğunu söylemiştir. “*Reklam filminde başrol alacak oyuncu, şarkının çizdiği karaktere*

uygun olarak seçilmişti. Sadece magazin medyasında aylarca konu edilmekle kalmamış, pazarda satış başarısı da sağlamış bir kampanya olarak hatırlıyorum. Başarılı olmasaydı, tek reklam filmiyle kalırlardı diye düşünüyorum.” Şeklinde açıklamalarda bulunmuştur.

- Reklam eleştirmeni olarak tv programı ve gazete köşe yazarlığı yapan ve bu konuda önde gelen isimlerden biri olan Ali Atıf Bir 2006’da Hürriyet gazetesindeki yazısında “Derby reklamlarında ‘Ali Desidero karakteriyle milliyetçi damarı gıcıklayıp yerli malıym’ diyor.” yorumuyla reklamı şarkı ve karakter bakımından ayırmadan bir değerlendirme yapmıştır. Bu da karakterin ve şarkının bütünleştiğini gösteren yorumlara örnek verilebilir.

- Türkiye’de Ekşisözlük ve Uludağ Sözlük gibi çok kullanılan internet sitelerinde Ali Desidero veya Derby şeklinde arama yapıldığında bu kelimelerin birbirinin karşılığı gibi ilk sıralarda yer aldığı göze çarpmaktadır. Ekşisözlük’ te Derby diye aratınca “Ali Desidero” ilk sırada, Uludağ Sözlük’ te “Ali Desidero” diye aratınca “Derby reklam şahsiyeti” şeklindeki ifadeyle 3.sırada yer almaktadır.

- Reklamda Ali Desidero karakterini canlandıran oyuncu Yıldırım Memişoğlu Sabah Gazetesi köşe yazarı Savaş Ay’a 2010’da verdiği röportajda karakterle özdeşleştiğini belirtmiş ve “Ali Desidero siyasetin, ideolojinin, modanın değil yüzlerce yıllık mahalle geleneğinin yarattığı anonim bir tiptir.” diye hem reklama hem de şarkıya ait olan Ali Desidero karakterinin halka mal olduğunu dile getirmiştir.

- Reklam oyuncusunun günümüzde devam etmekte olan farklı işleriyle ilgili yapılan haberlerde “Ali Desidero’ dan Türk Silahlarına Tam Not” gibi araştırma konusu olan reklama dair göndermeler, hatırlatmalarla haber içerikleri düzenlendiği veya başlıklar atıldığı görülmüştür.

SONUÇ VE ÖNERİLER

- Sonuç olarak bu reklamda kullanılan müzik, hedef kitleyle iletişimde mesajın daha kolay aktarılmasını, reklamı izleyen ve dinleyen kişilerin dikkatini çekmede etkin bir rol oynamasını sağlamıştır. Reklamda verilmek istenen mesaj sunuma güç kattığı için kullanılan müzik de reklam karakterine başarılı bir şekilde etki etmiştir.

- Kısa ve uzun vadede reklam karakterinin hatırlanmasında müzik etkin bir rol oynamıştır. Marka, reklam stratejisini değiştirse de farklı karakter ve konular da kullansa Ali Desidero şarkısının kullanıldığı döneme yetişen kişilerde reklamlarla şarkıyı ve karakteri bağdaştıran bir algı bırakmıştır.

- Reklam müziği hatırlamayı kolaylaştıran bir unsurdur. Ali Desidero’lu Derby reklamında da bu unsur yıllarca kendini muhafaza etmiştir ve müzik reklamda kendi ünlüsünü (reklamı çeken Ali Taran’ın grakiferler.net internet sitesinde yayınlanan röportajındaki kendi söylemiyle) yaratmıştır.

- Reklam filmlerindeki karakterler kullanılan şarkıdan bağımsız olarak var olabileceği gibi bir şarkıdaki karakterden de türeyebilir. Dolayısıyla bir şarkı reklam karakterine yön verebilir. Yani reklama göre müzik yerine müziğe göre reklam fikri öneri olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Alpert, M. I. ve ark. (2005). "Purchase Occasion Influence on the Role of Music in Advertising," Journal of Business Research, 58(3), 369-376.
- Aytekin, N. (2012). Reklam müziğinde kültürel motiflerin kullanımı ve marka kişiliğinin sunumu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, sayı:42, ISSN: 1302-633X
- Batı, U. (2010). Hedef kitle davranışını etkileyen bir unsur olarak reklamlarda müzik kullanımı konusundaki yazının incelenmesi. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi [Bağlantıda]. 7:2. Erişim: <http://www.InsanBilimleri.com>
- Cook N (1999) Müziğin ABC'si, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Dengel, S.&Halbfeld,S.(2002). Musik und werbung. Musikrezeption, organisations- und medianpsychologie, Universitaet des Saarlandes
- Elden, M., Ulukök, Ö. ve Yeygel, S.(2005), "Şimdi Reklamlar...", İstanbul: İletişim Yayınları, ss.169
- Elden, M. ve Avşar, Z.(2004). Reklam ve Mevzuatı, 1. Baskı, Ankara: RÜTÜK Yayını
<https://eksisozluk.com/ali-desidero--45517>, internet alıntı tarihi: 20.04.2017, saat: 02.28
<http://www.grafikerler.net/ali-taran-roportaji-t3754.html>, alıntı tarihi:06.05.2017, sa:02.53
<http://www.haberler.com/ali-taran-in-en-sevdigi-reklami-aganigi-naganigi-3195327-haberi/>, alıntı tarihi: 05.05.2017, sa: 01.19
<http://www.hurriyet.com.tr/derby-nin-bir-sitesi-varmis-3955202>, Ali Atıf Bir'in Hürriyet Gazetesi'nde "Derby'nin bir sitesi varmış" başlıklı, 19.02.2006 tarihli yazısı, alıntı tarihi: 04.05.2017, sa:23.55
<http://www.sabah.com.tr/yasam/2010/12/09/ali-desidero-artik-berberde-tiras-olacak>, Sabah Gazetesi köşe yazarı Savaş Ay'ın 09.12.2010 tarihli yazısından, alıntı tarihi; 21.04.17 sa: 14.58
<http://www.sozcu.com.tr/2017/gundem/son-dakika-haberi/ali-desiderodan-turk-silahlarina-tam-not-1715558/>, kaynak: DHA, yayın tarihi:05.03.2017, araştırma tarihi: 03.05.2017, sa: 17.47
<http://www.uludagsozluk.com/k/ali-desidero/>, internet alıntı tarihi: 20.04.2017, saat: 02.38
- Farris H E, Mason A C ve Hoy R R (2004) Identified auditory neurons in the cricket Gryllus rubens: Temporal processing in calling song sensitive units. Hearing Research, ss. 121–193. Finkelstein
- Graakjær, N. & Jantzen, C. (2009). Mapping Research on Music in TV Commercials. Nicolai Graakjær & Christian Jantzen (Edited by), Music in Advertising – Commercial Sounds in Media Communication and Other Settings, Denmark: Aalborg University Press, ss: 21-22, 22-26
- Macklin, M.C.(1988). The Relationship Between Music in Advertising and Children's Responses, Nonverbal Communication in Advertising, Lexington, MA, ss: 225-252
- Nelson, P.J. (1985). The Design of Advertising, Iowa: WMC, Brown Publishers
- Özulu, İ. S. (1994). Reklamcılık ve Reklam Müziklerinin Radyo-Televizyondaki Yeri. İstanbul
- Ross, Raymond (1990). "Understanding Persuasion" Third Edition, New Jersey: Prentice Hall
- Rutherford, P. (1996). Yeni İkonalar: Televizyonda Reklam Sanatı, Çeviren: Mustafa K. Gerçeker, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss.16
- Ünüvar, Ş. (2008). Konaklama İşletmeleri Ağırlıklı Turizmde Reklam Kampanyaları, 1.Baskı, Konya: Meltem Ofset, ss.58
- Yapılandırılmış görüşme tarihi: 10.05.2017, e-posta yoluyla, uzman kişi: Ümit Denizler, umitdenizer@gmail.com
- Yeshin, T. (2006). Advertising, UK: Thomson Learning, ss:302-303

**“ANLAM ÜZERİNE GİRİŞİLEN BİR MÜCADELE ALANI OLARAK
“SONGMEANINGS.COM”: “RADIOACTIVE” ÖRNEK OLAYI”**

Selim TAN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri ABD, Yüksek lisans
öğrencisi
selimtan@live.com

ÖZET

Bir anlam aktarım aracı olarak müziği ele aldığımızda müzikteki salt tınların anlamı ne denli kesin ve doğrudan aktarabileceği belirsizdir. Müziği oluşturan melodi, ritim, armoni gibi unsurların dinleyici tarafından nasıl alımlanacağı ve yorumlanacağı büyük değişkenlik arz eder. Ancak şarkı formunda sözlerin kullanılması görece olarak müziğin anlam aktarım gücünü artırır. Sözler aracılığıyla şarkının kodaçımı ve analizi mümkün olur. Şarkı yazarı, anlamı belli okumalarla sınırlandırmak istese dahi keyfi okumaların önüne geçemeyebilir. Bunda bir ileti olarak şarkının yayımlandığı tarihsel ve kültürel bağlam, alıcıların toplumsal konumları ve kültürel deneyimleri etkindir. Ayrıca sanatçının toplum içerisindeki konumu, yapmış olduğu açıklamalar, izlerkitle gibi müzik dışı etkenler de müziğin nasıl alımlandığını etkiler.

Bu çalışmada anlam üzerine girişilen mücadele alanı olarak “songmeanings.com” adlı web sitesi ele alınacaktır. “songmeanings.com” çeşitli sanatçılara ait şarkı sözlerinin yer aldığı ve bu siteye üye olanların şarkı sözlerini yorumladığı, tartıştığı bir platformdur. Aynı zamanda üyeler beğendikleri veya beğenmedikleri yorumlara puan ve yanıt vererek şarkının nasıl “okunması” gerektiğine ilişkin katılım gösterirler. Bu sayede belli “okuma” biçimlerinin öne çıkmasını veya marjinalleşmesini sağlarlar. Bu çalışmada müzikte anlam üzerine mücadelenin gerçekleştiği bir alan olarak “songmeanings.com” temelinde “Radioactive” adlı şarkının izleyiciler arasında nasıl farklı şekillerde anlamlandırıldığı, yorumlandığı ve tartışıldığı çeşitli kavramlar temelinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anlam, Müzikte Anlam, Popüler Müzik

**“SONGMEANINGS.COM” AS AN ARENA FOR THE CONTESTATION OVER
MEANING: A CASE STUDY OF “RADIOACTIVE”**

Selim TAN

Dokuz Eylül University, Fine Arts Institute, Musicology Department, MSc student
selimtan@live.com

ABSTRACT

When we regard music as a tool to convey meaning, it is rather ambiguous how precisely and directly a meaning can be conveyed merely through timbres in music. How the elements, such as melody, rhythm and harmony, that create music is received and interpreted by the audience vary greatly. On the other hand, using lyrics in a song form relatively enhances music’s power of communicating meaning. Through lyrics, songs can be decoded and analyzed. Even when the songwriter desires to restrict meaning through specific readings, they may fail to evade arbitrary interpretation. The historical and cultural context within which songs as messages are released and the social status and cultural experiences of the receivers are all determinants in this

process. Furthermore, non-musical factors including the social status of the artist, their statements, and audience also influence how music is received.

The website “songmeanings.com” as an arena used for the contestation over meaning will be discussed in the study. “songmeanings.com” is a platform in which lyrics of various artists are shared and its users interpret and discuss these lyrics. Moreover, the users rate the interpretations they like or dislike and participate in how the song should be “read” by replying each other. By this way, they cause some “reading” styles to become prominent or marginalized. In this study, on the basis of the website “songmeanings.com” as an arena used for the contestation over meaning of music, how the song “Radioactive” is signified, interpreted and discussed by the audience is examined based on various concepts.

Keywords: Meaning, Meaning of Music, Popular Music

**“IGOR STRAVINSKY’NİN BAHAR AYİNİ ÖRNEKLEMİ ÜZERİNDEN
20. YÜZYIL MÜZİK ANLAYIŞI”**

Arş. Gör. Selin OYAN

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
selin.oyan@inonu.edu.tr

Yrd. Doç. Dr. Betül YARAR

Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
betulyarar@mersin.edu.tr

ÖZET

20. yüzyıl müziğinin lider bestecilerinden olan Stravinsky, asimetrik ritmik yapı kullanımları, kuru ses tınısı, disonans kullanımı, yeni armonizasyon teknikleri, açık anlatım yöntemi ve orkestrasyondaki farklılıklarıyla, müzik literatürüne yenilikçi teknikler kazandırmıştır.

1910 yılının modern müzik algısı Stravinsky’nin Ateşkuşu, Petruşka ve Bahar Ayini baleleri ile ilk kez apaçık farklı bir boyut kazanmıştır. Stravinsky’nin eserleri, Schönberg’in atonal yapısının aksine, daha sonra politonal (çok tonlu) olarak adlandırılan iki veya daha fazla eksenin aynı anda kullanılmasına dayanan ve bilinen armonik sisteme daha yakın olan bir yapıya sahiptir. Yeni orkestral tınları keşfeden besteci, eserlerinde ne sadeliği ne gösterişi ne de lirik anlatımı tercih etmiştir. Bu durumun aksine tınlar sertleşmiş ve daha önce cesaret edilememiş tını arayışlarına değinilmiştir.

Stravinsky, bestecilik kariyerinin zirvesini taşıdığı “Bahar Ayini (Le Sacre du Printemps)” adlı bale eserinin konusunu putperest törenlerden almıştır. Modernist akımın kurgusal gerginliklerini ve konunun yarım bırakılmış hissini yansıtan eserde, besteci gelenekselliği tamamen dışlamıştır. Eserin temelini armoninin aksine ritmik yapıya oturtması, oluşturduğu kompozisyonun temelinde farklı metotlar kullanması ve alışlagelmiş orkestradaki enstrüman sınırlarını zorlaması, bununla birlikte eşlik pozisyonunda olan enstrümanları solo gibi kullanması, eseri diğer bütün eserlerinden ayıran önemli bir unsur olmuştur.

Bu çalışmada, 20. Yüzyıl müzik anlayışının temelini oluşturan bestecilerden Stravinsky’nin “Bahar Ayini” balesi üzerinden örneklemeler ve tarihsel anlatımlarıyla “yeni müzik” algısına ve gelişme sürecine, orkestrasyon tekniklerine değinilecek olup, örnekler sesli ve görsel olarak sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Stravinsky, Bahar Ayini, Ritm, Yeni Müzik, Politonal.

**“UNDERSTANDING OF THE 20TH CENTURY MUSIC THROUGH SAMPLES FROM
IGOR STRAVINSKY’S THE RITE OF SPRING”**

Arş. Gör. Selin OYAN

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
selin.oyan@inonu.edu.tr

Yrd. Doç. Dr. Betül YARAR

Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
betulyarar@mersin.edu.tr

ABSTRACT

Stravinsky, one of the leading composers of the 20th century, brought innovative techniques in music with his using of assymetrical rhythmic structures, dissonances, new harmonization techniques, and the open expression technique.

The perception of modern music of the year 1910 clearly gained a new aspect with Stravinsky's ballets of The Firebird, Petrushka and The Rite of Spring. Stravinsky's works, unlike the atonality of those of Schoenberg's, have a polytonal structure in which two or more tonal centers are used simultaneously, therefore closer to the known harmonic system. The composer, discovering new orchestral sounds, did not prefer simplicity, vanity, nor a lyrical expression. As opposed to those, the timbre got harder and a pursuit of new timbres that had never been ventured before were dealt.

Stravinsky took the subject of his career crowning "The Rite of Spring (Le Sacre du Printemps)" from paganist rituals. In the work that gives the feelings of the fictional strains and being unfinished, he completely externalized traditionalism. That he built the work on a rhythmical basis instead of a harmonic one, that he used different methods at the foundation of the composition and pushed instruments to the conventional limits and along with all these used accompaniment instruments as solo instruments has been an important factor that made the work different than all his other works.

In this study, through "The Rite of Spring" of Stravinsky, who is one of the composers that built the foundation of the understanding of the 20th century music, illustrations and the perception of "new music" and its development process, orchestration techniques will be mentioned and examples will be presented aurally and visually.

Key Words: Stravinsky, The Rite of Spring, Rhythm, New Music, Polytonal.

“RADYO VE TELEVİZYON YAYIN HİZMETLERİNDE MÜZİK VE SES KULLANIMA İLİŞKİN SON HUKUKÎ DÜZENLEMELER”

Dr. Sena COŞKUN

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
senacoskun@aku.edu.tr

ÖZET

Günümüzde insanlar, gündelik yaşamları içerisinde evlerinde bulunan görsel-ışitsel yayın hizmetlerini (radyo ve televizyonları) yeni medya mecralarıyla birlikte herhangi bir ücret ya da emek harcamadan, daha kolay takip edebilmektedirler. Bu da, radyo ve televizyonların yazılı basına nazaran daha fazla izlenmesinin önemli nedenlerinden biridir. Kuşkusuz bu durum, radyo ve televizyonların topluma karşı daha fazla sorumlu olmalarını gerektirmektedir. Devletler de bilhassa korunmaya muhtaç durumdaki çocuk ve gençleri dikkate alarak, bu alanı kamu yararına uygun biçimde düzenlemelidirler. Her ülkenin görsel-ışitsel medya hizmetleriyle alakalı dar veya geniş kapsamlı hukukî düzenlemeleri bulunmaktadır. Yayın hizmetleri ile ilgili pek çok husus, bu kanunî düzenlemelere bağlı olarak yürütülmektedir. Söz konusu düzenleme ve denetim, sadece teknik konular ve mülkiyet sınırlamalarıyla ilgili değil aynı zamanda yayın içeriğine yöneliktir. Görsel-ışitsel yayın hizmetlerinin içeriğinde önemli bir yer teşkil eden “ses ve müzik kullanımı” da, radyo ve televizyonu diğer kitle iletişim araçlarından ayırt eden en belirgin niteliğini oluşturmaktadır.

Görsel-ışitsel medya alanında müzik ve ses kullanımına ilişkili olan hükümlere; Türkiye’de yayın hizmetlerini düzenleyen ve 3 Mart 2011 tarihinde yürürlüğe giren “6112 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun” ile “Radyo ve Televizyon Yayınlarının Esas ve Usulleri Hakkında Yönetmelik”te değinilmektedir. Betimsel nitelikteki bu çalışma, radyo ve televizyon yayıncılığı kapsamında yapılan son hukuki düzenlemeleri, programlardaki ses ve müzik kullanımı özelinde irdelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında reklam yayınlarındaki ses seviyesi, bilhassa haberlerin verilisindeki abartılı ses kullanımı, Türk Kültürünün önemli birer parçası olan Türk halk müziği ve Türk sanat müziği programlarının gerekliliği gibi konular etraflıca ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Görsel-İşitsel Medya, Radyo, Televizyon, Müzik, Ses

RECENT LEGAL REGULATIONS REGARDING MUSIC AND SOUND USAGE IN RADIO AND TELEVISION BROADCASTING SERVICES

ABSTRACT

Nowadays, people are able to follow the audio-visual broadcasting services (radio and television) in their homes in their daily lives more easily without spending any wages or pains with new media channels. This is one of the important reasons why radio and television are watched more than the print media. This situation definitely requires that radio and television be more responsible to society. States should also regulate this area in accordance with the public interest, taking into account the children and young people in need of protection. Every country has narrow or wide-ranging legal arrangements related to audiovisual media services. Many issues related to broadcasting services are carried out in accordance with these statutory regulations. Such regulation and supervision are not only related to technical issues and ownership restrictions, but also to the content of the broadcast. The use of “sound and music”, which is an important part of the contents of audiovisual broadcasting services, constitutes the most distinctive feature distinguishing radio and television from other mass media.

Provisions relating to the use of music and sound in the field of audiovisual media; “Law No. 6112 on Establishment and Broadcasting Services of Radio and Television Broadcasting”

which regulates broadcast services in Turkey and entered into force on 3 March 2011 and “Regulation on Principles and Procedures of Radio and Television Broadcasting” are mentioned. This descriptive study aims to investigate the recent legal arrangements made within the scope of radio and television broadcasting, specifically the use of sound and music in programs. Within the scope of the study, topics such as the sound level of the commercial broadcasts, the use of exaggerated voices in presenting the news, and the necessity of Turkish folk music and Turkish art music programs, which are important parts of Turkish Culture, will be examined in detail.

Key Words: Audio-Visual Media, Radio, Television, Music, Sound

GİRİŞ

“Ses”, insan kulağında işitme duyusunu uyaran, titreşim yapan bir kaynağın hava basıncında oluşturduğu dalgalanmalarla oluşan fiziksel bir olaydır (Çelik’ten aktaran Elmas, Güler, 2013:51). Diğer bir deyişle insan kulağının algıladığı titreşimler sonucu meydana gelen akustik bir enerjidir. Titreşimin oluşturduğu bu dalgalara “ses dalgaları” denilmektedir.

Sesin oluşması için, titreşen bir madde olan herhangi bir ses kaynağının, bu titreşimi ileten bir ortamın ve bir de algılayıcının bulunması gerekir. Sesin oluşum süreci Işıkhan (2008:147) tarafından şu şekilde açıklanmaktadır:

“Sesin oluşumu, ses tellerinin titreşimiyle elde edilir ve hızlıca tekrarlanan bu titreşim biyolojide fonasyon (phonation) olarak tanımlanır. Titreşimin doğal sonucu olarak bu noktada temel frekans (fundamental frequency) elde edilir. Fonasyon sırasında diyaframdan gelen hava akımı herhangi bir yere çarpmadan ağız yoluyla titreşimi doğrudan algılayıcıya iletebiliyorsa ötümlü (voiced) sesler elde edilir. Bu durumun tam tersi, yani titreşimle oluşmuş hava akımının engellerle karşılaşması yoluyla da ötümsüz (unvoiced) sesler ortaya çıkar.”

Ses dalgalarının yayılmasını ise su dalgalarına benzeten Elmas (2013:52), tek farkın, söz konusu yayılımın su dalgaları gibi görünen dairesel dalgalar şeklinde değil de, görünmeyen küresel dalgalar şeklinde olduğuna dikkat çekmektedir.

Çalışmada ele alınan temel kavramlardan bir diğeri olan “müzik” ise; duygu, düşünce veya olayları anlatmak amacıyla ölçülü ve düzenli seslerin sanat düşünceleri içerisinde ritimli veya ritimsiz şekilde bir araya getirilmesidir. Angı (2013:61) ise, müziğin yüzyıllar içinde o günkü zamana, o zamanın insanlarına, o insanların oluşturduğu toplumlara göre kendini çoğaltarak, yenileyerek ve geliştirerek evrimleştiğini ve günümüze kadar varlığını sürdürdüğünü belirtmektedir.

Müzik; melodi, armoni, ritim, tını ve sessizliğin –bir amaç ile– belirli bir yapı içerisinde oluşturduğu kompleks bir karışımdır ve amacı duygular üzerinde çalışmak olmalıdır; çünkü müzik, ne şiir gibi belirli fikirlerle aklımızı, ne de heykel ya da resim gibi görsel formlarla gözümüzü meşgul eder; onun işi duygularıdır (Hanslick, 1891:18). Uçan’a göre ise, duyguların yanı sıra, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntem ile belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle aktarmaya yarayan estetik bir bütün olarak ifade edilmektedir (1997:10).

Tanımı nasıl yapılırsa yapılsın hayatımızın her anında varlığını hissettiren müzik olgusu, zaman içerisinde pek çok farklı açıdan ele alınmış, diğer canlılar kadar insan üzerindeki etkisi de anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu tartışmalar sonucunda, müziğin ne şekilde ele alınıp işleneceği tartışılarak, kullanım amaç ve şekillerine göre farklı disiplinler ve meslek alanları oluşmuştur.

Bir sanat dalı olan müzik, aynı zamanda bir bilim dalı olarak da ifade edilebilir. Birçok farklı bilim dalı ile ortak bir noktada bir araya gelebilen müziğin, özellikle; matematik, fizik, psikoloji, sosyoloji gibi bilim dalları ile daha yakın bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Müzik, uluslar üstü bir kavram olma özelliği sayesinde ulusal sınırları aşarak dil, din, ırk ve sınıf ayrımı yapmaksızın tüm insanlığa seslenmektedir (İmİK, 2014:16).

İnsanoğlu, müziği çok eski zamanlardan günümüze kadar eğlence, dinlenme, eğitim, askerî, dinî, terapi, rehabilitasyon, pazarlama, sağlık vb. alanlarda bir araç olarak kullanmıştır. Müzik bir toplumun sosyal hayatından siyasî yapısına, dinî inançlarından o toplumun genel veya yöresel geleneklerine göre şekil almaktadır (Angı, 2013:61-62).

Müzik, insan yaşamının önemli bir parçasıdır. Her kültürde bir müzik oluşturulmuş, müzik de bu sayede kültürün taşıyıcısı olmuştur (Connell ve Gibson'dan aktaran Uğur, 2011:4). İnsanlıkla birlikte doğmuş, gelişmiş, toplumla şekillenmiş olan müzik, bireysel olduğu kadar, bireylerin içinde bulundukları kültürle şekillendirilmeleri nedeniyle, bestecisi, seslendiricisi ve her çeşit tüketicisi ile toplumsal bir görünüme sahiptir (Günay, 2006:21). Müziğin insan yaşamındaki önemine dair Ahmet Say'ın açıklaması ise şu şekildedir: “*Ana kucağında ya da beşikte, evde, sokakta, işyerinde, okulda, eğlenme ve dinlenme yerlerinde, radyo ve televizyonda, tören ve toplantılarda müzikle iç içe oluruz*” (2001:18).

Nitel araştırma yöntemi ile birlikte betimleme ve açıklama yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, ses ve müziğin radyo ve televizyonda kullanımının önemine değinildikten sonra bu bağlamda Türk görsel-işitsel yayın mevzuatında var olan Kanun (Çiftci ve Kırğıl, 2015:52-99), Yönetmelik (Çiftci ve Kırğıl:593-618) ve Yönerge hükümleri eleştirel biçimde incelenmeye çalışılacaktır.

Türkiye’de radyo ve televizyon yayıncılığı kapsamında yapılan son hukukî düzenlemeleri, programlardaki ses ve müzik kullanımı özelinde irdelemeyi amaçlayan çalışma, aynı zamanda konu ile ilgili yapılacak araştırmalar için bir temel oluşturma niteliği taşımaktadır.

RADYO VE TELEVİZYONDA SES VE MÜZİK

Görsel-işitsel yayın hizmetlerinin içeriğinde önemli bir yer teşkil eden “*ses ve müzik kullanımı*”, radyo ve televizyonu diğer kitle iletişim araçlarından ayırt eden en belirgin niteliğini oluşturmaktadır. İnsan duygularını harekete geçirme ve etkileyebilme yeteneğine, diğer bir deyişle duyguların uyandırılmasına yardımcı olan müzik, ustalıkla kullanılması durumunda çok etkili bir medya unsuru olabilmektedir. Ses ve müzik, izleyiciyi veya dinleyiciyi ekran ve/veya radyo başına çekebilme ve orada tutabilmede önemli rol oynamaktadır.

Nitekim, herhangi bir medya ürününde müzik, salt dinlenmesi amacıyla kullanılabileceği gibi, “*fon müziği, bilgi veren müzik, yükseltici müzik, karakter belirtici müzik, dramatik müzik, ruhbilimsel müzik, vurgulayıcı ya da noktalayıcı müzik*” adı altında farklı şekillerde de kullanılabilmektedir. Müzik yoluyla, radyo ve televizyon yayın hizmetlerinin hedef kitle üzerindeki etkinliği daha da arttırılabileceği gibi, farklı format ve türlerdeki program ve yapımların istenilen başarıya ulaşmasına katkı da sağlanabilir.

Müzik, görüntüye ve sese masum olmayan anlamlar kazandırmakta ya da televizyon görüntüsüyle birlikte izleyicilere ulaştırılan anlamlar dizgesini güçlendirmek için kullanılmaktadır (Kılıçbay, 2004:62). Televizyon ise, Jeremy Butler’a göre, sessiz olmayan bir araçtır; konuşma bir yana, gerisinde müzik duymadığımız çok az an ve diyalog vardır (Butler,1994:189).

Bu bağlamda, televizyonda müziğin hangi amaçlarla ve biçimde kullanılması gerektiğini şöyle ortaya koyan Micheal Rabiger’in şu sınıflandırması önem taşımaktadır. O’na göre müzik;

- Sahte duygular yaratmamalıdır,
- Bir karakterin ya da konunun iç dünyasına geçişi sağlamalıdır,
- İzleyicinin gösterilmekte olanı takip etmesini sağlayacak düzeyde bir duygusalılık yaratmalıdır (Corner’dan aktaran Kılıçbay, 2004:57).

Müziğin televizyonu, televizyonun müziği kullanmasından daha gösterişli bir biçimde kullanmasından dolayı müzik, televizyonda daha çok eğlenceyle özdeşleştirilmektedir. Tematik yayın yapan, yani günlük yayın süresinin en az yüzde yetmişini sadece müziğe ayıran medya hizmet sağlayıcılarda yayınlanan programlar ve video klipler bir kenara bırakıldığında, kimi

zaman televizyonda yayınlanan talk-showlarda, tartışma ve haber programlarında dahi müziğin arka planda fon olarak kullanılmadığı, doğrudan canlı müzik performanslarına yer verilebildiği de görülmektedir.

Müziğin radyo ve televizyon programları kadar önemli rol oynadığı alanlardan bir diğerinin ise reklamlar olduğu söylenebilir. Radyo ve televizyon reklamlarında mesajın ulaştırılmasında ses ve görüntüler kadar müzik de ön plana çıkmaktadır. Müzik, reklamlarda kimi zaman sesi ve görüntüyü destekleyici, kimi zamansa ses ve görüntüden daha ön plana çıkaran bir temel öge olabilmektedir. Bu bağlamda müzik, reklamlarda kullanılırken ürünün özelliklerine dikkat çekebildiği gibi, ürünün görüntülerinin değerlendirilmesinde ve anlamlandırılmasında da yardımcı olabilmektedir (Uğur, 2011:3).

İzleyici/dinleyiciler, bir çocuğa verilen şeker gibi kendilerine sunulan reklamları müzik eşliğinde alımlamakta, müziğin de etkisiyle oluşturulan rahatlık ve akıcılık, izler kitlenin bu bildiği yöntemle kendini kaptırmasını sağlamaktadır. Adorno'ya göre hedef kitle, ürün reklamını izledikten sonra kendini bırakmakta, reklamlarda gördüğünü alarak kendini rahatlatmaktadır (Lunn, 1995:199).

Tüketicilerin beğeni ve ilgilerine göre reklamlarda kullanılan müzik türü değişse de ya da yeni müzik türleri kullanılmaya başlansa da, gelecekte de müziğin reklamlar için vazgeçilmez olması muhtemeldir. Dunbar, müziğin reklamlarda yedi amaç doğrultusunda kullanıldığını belirtmektedir. Bunlar:

- Arka planda-fonda,
- Görüntülerin anlaşılmasında ve yorumlanmasında,
- İstenilen ruh halinin oluşturulmasında,
- Reklam filminin çekiliği zaman ya da yerin daha belirgin olmasında,
- Markayla bütünleşerek markanın imzası haline gelmesinde,
- Satış mesajının ulaştırılmasında,
- Söylenmek istenilmeyen sözlerin ifade edilmesinde kullanılmasıdır (Gleba'dan aktaran Uğur, 2011:5).

Dunbar'ın oluşturduğu söz konusu liste, müziğin radyo ve televizyon yayın hizmetlerinde genel olarak ne amaçla kullanıldığını açıklaması bakımından da önemlidir.

RADYO VE TELEVİZYONDA SES VE MÜZİK KULLANIMINA İLİŞKİN MEVZUAT

Çalışmanın bu bölümünde Türk radyo ve televizyon mevzuatında, ses ve müzik kullanımına dair son dönemde yapılan hukukî düzenlemeler irdelenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, 03/03/2011 tarih ve 27368 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren 6112 sayılı "*Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun*" (Kabul Tarihi: 15/02/2011), 02/11/2011 tarihli ve 28103 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren "*Yayın Hizmeti Usul ve Esasları Hakkında Yönetmelik*" ile birlikte 20/08/2014 tarihinde onaylanarak yürürlüğe giren "*Radyo ve Televizyon Yayınlarında Uygulanacak Ses Seviyesine İlişkin Yönerge*"nin incelenmesi gerekmektedir.

6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun

Radyo ve televizyonlarda ses ve müzik kullanıma ilişkin 6112 sayılı Kanunda yapılan düzenlemeler dört bölümde ele alınabilir. Bunlardan ilki, Kanunun "*Yayın Hizmeti İlkeleri*" başlıklı 8. maddesinde, haber bültenleri ile ilgili yapılan düzenlemedir. Buna göre, "*Haberlerin verilişinde abartılı ses ve görüntüye, doğal sesin dışında efekt ve müziğe yer verilemez*" (m.8/1. fıkra-ı bendi).

Söz konusu düzenleme ile haberin tarafsızlık ilkesi çerçevesinde yansıtılması, izleyici ve dinleyicilerin yönlendirilmesinin önüne geçilmesi amaçlanmaktadır. Abartılı ses ve görüntüler eşliğinde verilen haberlerde, kimi zaman izler kitlenin haber aracılığıyla alımlaması gereken asıl konu arka planda kalabilmektedir. Bu bağlamda haberlerin tekdüze, sıkıcı ve monoton hale dönüşebileceğine dair eleştiriler yapıyor olsa da, ses ve müziğin abartılı biçimde kullanılarak ajitasyon yapılması suretiyle izleyici ve dinleyicilerde duygusal değişikliğe yol açılması, hatta haberlerin manipüle edilmesi dahi mümkündür. Söz konusu hukukî tedbir aracılığıyla bir nebze de olsa duygu sömürsünün önüne geçilebilir.

Konuya ilişkin İngiltere’den örnek vermek gerekirse, 11 Eylül saldırılarının ardından İngiliz ITV-1 Kanalı, 12 Eylül’de yaptığı özel bir haber programının son iki dakikasında ikiz kulelerin çöküş görüntülerini, besteci Charles Gounod’un “*Mors et Vita*” (Ölüm ve Yaşam) adlı oratoryosu eşliğinde yayınlaması nedeniyle, İngiltere’nin o dönemki denetleyici üst kurulu olan Bağımsız Televizyon Komisyonu (Independent Television Commission-ITC) tarafından halkın duygularıyla oynadığı ve özensiz yayın yaptığı gerekçesiyle cezalandırılmıştır (Kılıçbay, 2004:63-64).

İkinci önemli düzenleme ise, ticarî iletişim yayınlarının genel esasları ile reklam ve tele-alışveriş yayınlarına dair uyulması gereken hususların sıralandığı Kanunun 9. ve 10. maddelerine getirilen hükümlerdir. Söz konusu düzenlemeler şunlardır:

- “*Haber bülteni ve haber programlarını düzenli olarak sunan kişilerin görüntü veya seslerine ticarî iletişimlerde yer verilemez*” (m.9/4.fıkra).
- “*Ticarî iletişim yayınlarının ses seviyesi, diğer yayın bölümleri ile aynı seviyede olmak zorundadır*” (m.9/8.fıkra).
- “*Televizyon ve radyo yayın hizmetlerinde reklamlar ile tele-alışveriş, sesli ve/veya görüntülü bir uyarıyla açıkça fark edilebilecek ve program hizmetinin diğer unsurlarından kolaylıkla ayırt edilebilecek biçimde düzenlenir.*” (m.10/1.fıkra).

Yukarıda da belirtildiği üzere haber bülteni ve/veya haber programlarını sunan kişilerin belirli bir ürün ya da markayla anılmaları, onların reklam filmlerinde yer almaları sakıncalıdır. Zira, bu durum o kişinin tarafsızlığına dair olan inancın yitirilmesine yol açabileceği gibi, ürün ya da markanın ticarî iletişim faaliyetini sürekli ekranda görünen bir kişiyle yapması nedeniyle muadil ürünlerle arasında haksız bir rekabetin doğmasına yol açabilir.

Diğer yandan, medya hizmet sağlayıcıların yegâne gelirinin reklamlar olduğu düşünüldüğünde, spikerlerin ürün ya da markalara dair ekran, mikrofon ya da sanal ortamdan yapacakları olumsuz bir yorum da, ciddi sıkıntılara yol açabilmektedir. Örneğin, 2016 yılı Ekim ayında yaşanan bir olayda, Akit TV isimli televizyon kanalının spikerlerinden Ali Asım Ağaoğlu, medya hizmet sağlayıcının reklam aldığı kuruluşlardan biri olan Ülker firması aleyhine attığı bir tweet nedeniyle işinden olmuştur (www.ulke.com.tr).

Yine, reklamlar izleyici ve dinleyicileri savunma modundan çıkararak etkilemeye çalıştıkları için uzun yıllar reklam ve tele-alışveriş yayınlarının ses seviyesinde bilinçli bir şekilde yükseltmeler yapılmıştır. Reklamverenler, böylece o esnada televizyon seyreden ya da radyo dinleyenlerin bütün dikkatlerini reklamlara verdiğini sansalar da, izler kitle çoğunlukla ses seviyesini kısmakla kalmayıp, en azından reklamlar bitene kadar başka bir kanal veya frekansa geçmektedirler. Ticarî iletişim yayınlarının ses seviyesinin, diğer yayın bölümleri ile aynı seviyede olması zorunluluğu ile bir nebze de olsa izleyici ve dinleyicilerin reklamlardan uzaklaşmasının önüne geçilebileceği söylenebilir. Ki, Kanunda da hükmolunduğu üzere, reklamlar, hazırlanacak sesli ve/veya görüntülü uyarılarla yani “*reklam jenerik ve jingle*”ları aracılığıyla izler kitleye kolaylıkla fark ettirilebilir.

Kanunda vurgulanan üçüncü önemli husus, 14. maddenin 4. fıkrasında yer alan düzenleme kapsamında radyo ve televizyon kuruluşlarının, yayınlarında belirli oran ve saatlerde Türk halk ve Türk sanat müziği programlarına yer vermesinin zorunlu hale getirilmesidir. Tematik kanal hüviyetine sahip, yalnızca müzik yayını yapan medya hizmet sağlayıcılar dışında

yayınlanan söz konusu programlara “*Kanal B-Bizim Türküler, Kanal A-Selam Olsun, Kanal 15-Türkü Kervanı, 24 TV-Elif Makamı*” örnek olarak verilebilir. Medya hizmet sağlayıcıların kanunen uymaları gereken bu zorunluluğu, güttükleri ticarî kaygının esiri olmaksızın, gecenin geç saatleri yerine gündüz kuşaklarında veya izler kitlenin yayınları takip etme ihtimalinin daha çok olduğu saatlerde yayınlamaları gerekmektedir. Bu sayede Türk kültürünün önemli unsurlarından biri olan müzik eserlerinin yaşatılarak, daha geniş kitlelerle paylaşılması ve nesilden nesile aktarılması sağlanmış olacaktır.

Sesle alakalı 6112 sayılı Kanunda yer alan dördüncü ve son düzenleme ise medya hizmet sağlayıcıların, koruyucu sembol sistemi kullanarak, izleyicileri program hizmetlerinin içeriği hakkında sesli veya yazılı olarak bilgilendirmeleri gerektiğinin belirtildiği hükümdür (m.24/1.fıkra). 6112 sayılı Kanun yürürlüğe girmeden önce “*akıllı işaretler*” olarak bilinen “*Genel izleyici kitlesi, 7 yaş ve üzeri, 13 yaş ve üzeri, 18 yaş ve üzeri, şiddet/korku, cinsellik, olumsuz örnek oluşturabilecek davranışlar*” şeklinde sınıflandırılan “*koruyucu semboller*” sayesinde çocuk ve gençlerin radyo ve televizyon yayınlarının zararlı etkilerinden korunmaları amaçlanmaktadır. Bu düzenleme, özellikle radyo kuruluşları için önem taşımaktadır. Zira, televizyon yayın hizmetlerinde programların başında 5 saniye süreyle ekranın tümünde (tam ekran) ve her kesintiden sonra da 15 saniye süreyle ekranın sağ üst köşesinde yer alan yaş ve içerik sembollerinin daha rahat anlaşılabilmesi adına radyo yayın hizmetlerinde de sesin kullanılması elzemdir.

Yayın Hizmeti Usul ve Esasları Hakkında Yönetmelik

Yayın Hizmeti Usul ve Esasları Hakkında Yönetmelik incelendiğinde ise, 6112 sayılı Kanuna paralel düzenlemelerin yapıldığı, bunun yanı sıra Kanunda belirtilen hükümlerin daha rahat uygulanabilmesi adına önemli bazı detaylara yer verildiği görülmektedir. Zira, yönetmelik, devlet örgütü içinde bulunan çeşitli kurum ve kuruluşların daha çok kendi görev alanlarını ilgilendiren kanunların ve tüzüklerin uygulanmasını sağlamak ve bunlara aykırı olmamak şartıyla düzenlenen yazılı hukuk kurallarıdır.

Radyo ve televizyonların haber bültenleri sırasında abartılı ses ve görüntüye, doğal sesin dışında efekt ve müziğe yer veremeyeceklerine ilişkin hükmün (m.8/1.fıkra-ı bendi), Yönetmelik’te de aynen korunduğu, hatta 8. maddenin 1. fıkrasının 1. bendinde yer alan “*Haber bültenlerinde veya haber programlarında şiddet unsuru taşıyan ses ve görüntüler, süresi gereğinden uzun tutularak, tekrara başvurulması ya da gerçekliğiyle oynanarak haber niteliği dışında yayınlanamaz*” şeklindeki düzenleme ile detaylandırıldığı görülmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere, söz konusu düzenleme ile haberlerin bir şekilde kurmacaya dönüştürülmesinin, izler kitlenin gerçeklik algısıyla oynayarak manipüle edilmesinin engellenmesi amaçlanmaktadır. Aksi takdirde yersiz ve abartılı arka plan (fon) müzikleri ve ses efektlerinin kullanılması neticesinde haber bültenleri/programları magazinselleşebilmekte, hatta bir animasyon veya sinema filmi sahnesine dönüşebilmektedir.

Diğer yandan Yönetmelik’in ticarî iletişim yayınlarına ilişkin hükümleri düzenleyen 9. maddesinde 6112 sayılı Kanunda da belirtilen şu iki hususa aynen yer verilmiştir:

- “*Haber bülteni ve haber programlarını düzenli olarak sunan kişilerin görüntü veya seslerine ticarî iletişimlerde yer verilemez*” (m.9/4.fıkra).
- “*Ticarî iletişim yayınlarının ses seviyesi, diğer yayın bölümleri ile aynı seviyede olmak zorundadır*” (m.9/9.fıkra).

Bunlara ilaveten, ticarî iletişim yayını veya program tanıtımı başlamadan önce ses seviyesinin yükseltilmesi veya alçaltılması suretiyle izleyici veya dinleyicilerin rahatsız edilmemesi gerektiği hükme bağlanmıştır (m.9/9.fıkra). Bu noktada Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’na (RTÜK) yapılan şikâyetlerin dikkate alındığı ve izler kitleden yana bir tutum izlendiği görülmektedir. Ancak, ticarî iletişim yayınları özelinde ses seviyesine ilişkin Kanun ve

Yönetmelik'te öngörülen hükümlerin medya hizmet sağlayıcılar tarafından tam anlamıyla yerine getirilmemesi nedeniyle Üst Kurul, konuyla ilgili, aşağıda da belirtilen Yönerge'yi çıkarma ihtiyacı hissetmiştir.

Öte yandan, radyo ve televizyon kuruluşlarının, yayınlarında hangi oran ve saatlerde Türk halk ve Türk sanat müziği programlarına yer vereceği de Yönetmelik'in 19. maddesinde belirtilmiştir. Buna göre, söz konusu programların toplam yayın süresinin, haftalık yayın süresi içinde bir saatten az olmaması gerekmektedir. Medya hizmet sağlayıcıların bu programlara yedi günlük bir periyotta asgari bir saat süreyle yer verecek olmaları olumlu bir adım gibi görünse de kesinlikle yeterli değildir. Hakeza, meseleye ülkenin kültür-sanat politikası bağlamında yaklaşılması, hangi bilimsel veya sosyolojik veri çerçevesinde belirlendiği bilinmeyen 1 saatlik oranın mutlaka artırılması ve söz konusu programların daha öncede belirtildiği gibi izler kitlenin yayınları takip etme ihtimalinin daha çok olduğu yayın kuşaklarında yayınlanmaları gerekmektedir.

Çalışma kapsamında vurgulanması gereken, Yönetmelik'te yer alan bir diğer düzenleme ise, farklı dil ve lehçelerdeki münferit müzik eserleri için aranmayan izin şartıdır (m.7/5. fıkra). Söz konusu hükümle farklı dil ve lehçelerde yayın yapan medya hizmet sağlayıcılara önemli bir kolaylık sağlanmış olup, yayın hizmetlerine işlerlik ve akıcılık kazandırmak amacıyla münferit müzik eserlerini yayınlamadan önce özel bir izin almaları gerekmediği hükme bağlanmıştır. Ki, bu ayrıcalık, sınırsız bir hürriyet olarak algılanmamalıdır. Söz konusu medya hizmet sağlayıcıların yayın hizmetlerinde uymaları gereken esaslar, Yönetmelik'in "*Türkçe dışındaki dil ve lehçelerde yapılacak yayınların usul ve esasları*" başlıklı 7. maddesinde sıralanmaktadır.

Nitekim, Türkiye'de 2000 yılından bu yana radyo ve televizyon mevzuatında, düşünce ve kanaatleri açıklama ve yayma hürriyetinin sağlanması bakımından birçok düzenleme yapılarak önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Özellikle, Türk vatandaşlarının günlük yaşamda geleneksel olarak kullandıkları farklı dil ve lehçelerde (Boşnakça, Arapça, Kirmançice, Çerkezce, Zazaca) Türkiye Radyo ve Televizyon (TRT) Kurumu bünyesinde yayın yapılmasına ilişkin düzenlemeler yapılarak ifade hürriyeti bakımından önemli adımlar atılmıştır. Çeşitli platformlarda yayın hizmetlerini sürdüren özel radyo ve televizyonların yanı sıra son olarak başta Güneydoğu ve Doğu Anadolu olmak üzere Türkiye'nin diğer bölgelerinde yaşayan Kürt kökenli vatandaşlar için 1 Ocak 2009'da Kürtçe yayın yapan TRT 6 kanalı yayına başlamıştır.

Radyo ve Televizyon Yayınlarında Uygulanacak Ses Seviyesine İlişkin Yönerge

RTÜK tarafından 2014 yılında yayınlanan Yönerge, medya hizmet sağlayıcılar ile platform işletmecileri ve altyapı işletmecilerinin uluslararası standartlara uygun olarak, ses seviyesine ilişkin uymaları gereken uygulama usul ve esaslarını belirlemeyi amaçlamaktadır.

6112 sayılı Kanun ve Yayın Hizmeti Usul ve Esasları Hakkında Yönetmelik'e dayanılarak hazırlanan Yönerge incelendiğinde, alınan tedbirlerin tamamının reklam ve tele-alışveriş yayınlarına yönelik yapıldığı görülmektedir.

Kanun ve Yönetmeliklerde belirtilen hususlara ilaveten, Yönerge'nin 6. maddesi kapsamında medya hizmet sağlayıcıların ticarî iletişim yayınları, program tanıtım yayınları ile diğer tüm programlarının ses seviyelerinin aşağıda belirtilen teknik değerlerde olma zorunluluğu getirilmiştir:

a) Program ses (gürlük) seviyesi	: -23 LUFS (0 LU)
b) Maksimum anlık (momentary) ses seviyesi	: -15 LUFS (+8 LU)
c) Maksimum kısa süreli (short term) ses seviyesi	: -20 LUFS (+3 LU)
ç) Program ses seviyesi toleransı	: +/- 2 dB
d) İzin verilen sesin maksimum tepe seviyesi	: -1dBTP

RTÜK tarafından söz konusu ses seviyelerinin, konuyla ilgili uluslararası standartlar ve tavsiye dokümanları değerlendirilerek, yayın kuruluşlarının ana kumanda ve devamlılık

stüdyolarında yapılan gerekli incelemelerin sonucunda belirlendiği ifade edilmiştir (www.rttuk.gov.tr). Yönerge'nin 7. maddesinde ses seviyelerinin Kanun, Yönetmelik ve Yönerge'ye uygunluğunun Üst Kurul İzleme ve Değerlendirme Dairesi Başkanlığı tarafından takip edilmesi, değerlendirildikten sonra ihlal tespit edildiği takdirde kanuni müeyyide uygulanmasının Üst Kurul'a teklif edilmesi hükme bağlanmıştır.

6112 Sayılı Kanun kapsamında yapılan izleme ve değerlendirme sonucunda reklamların ses seviyesi, diğer yayın bölümleriyle aynı seviyede olmayan radyo ve televizyonlar hakkında idarî yaptırım uygulanmaktadır. Söz konusu idarî yaptırım, öncelikle uyarıdır. Uyarının ilgili kuruluşa tebliğinden sonra ihlalin tekrarı halinde medya hizmet sağlayıcıya ihlalin ağırlığı ve yayının ortamı ve alanı göz önünde bulundurularak, ihlalin tespit edildiği aydan bir önceki aydaki brüt ticarî iletişim gelirinin yüzde birinden üçüne kadar idarî para cezası verilmektedir. İdarî para cezası miktarı, radyolar için bin Türk Lirasından, televizyonlar için onbin Türk Lirasından az olamaz.

SONUÇ

2011 yılında 6112 sayılı Kanunun yürürlüğe girmesiyle birlikte radyo ve televizyonlarda yaşanan ses ve müzik bağlamındaki sorunlara çözüm üretilmeye dönük adımlar atılmıştır. Zira, gerek ticarî iletişim yayınları gerekse haber bültenleri esnasındaki ses ve müzik ve efekt kullanımındaki “ölçüsüzlük”, izleyici ve dinleyicilerden tepki toplasa da mülga 3984 sayılı Kanun ve ilgili yönetmeliklerde var olan hukukî boşluktan dolayı RTÜK yayıncı kuruluşları uyarmaktan öteye gidememiştir.

Çalışma kapsamında incelenen 6112 sayılı “Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun” ve “Yayın Hizmeti Usul ve Esasları Hakkında Yönetmelik” ile “Radyo ve Televizyon Yayınlarında Uygulanacak Ses Seviyesine İlişkin Yönerge”nin yürürlüğe girmesiyle birlikte;

- Ticarî iletişim yayınlarında sesin özellikle yükseltildiği durumların büyük ölçüde önüne geçildiği,
- Haber bülteni ve haber programlarını düzenli olarak sunan kişilerin görüntü veya seslerine ticarî iletişim yayınlarında yer verilmediği,
- Haber bültenleri sırasında kullanılan ve izleyici ve dinleyicileri asıl haber metninden uzaklaştırarak, duygusal bir etkiye yol açan fon müziklerinin ve çeşitli ses efektlerinin kullanılmadığı söylenebilir.

Radyo ve televizyon kuruluşlarının kültürümüzün önemli birer parçası olan “Türk halk ve Türk sanat müziği programları”na haftada en az 1 saat yer verme zorunluluğu getirilmiş olması da yeterli olmamakla birlikte olumlu bir karar olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan, farklı dil ve lehçelerde münferit müzik eserleri için izin şartının kaldırılmış olması, bu yayınların, ayrılıkçı, ayrımcı, bölünmeye yol açan değil, kültürel zenginliğin ve çeşitliliğin bir ifadesi olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Nitekim, daha demokratik bir toplum düzeninin kurulmasına yardımcı olma niteliği de bulunan söz konusu yayın hizmetlerinin sorumluluğunun medya hizmet sağlayıcılara bırakılması da ifade hürriyetinin bir gereğidir.

KAYNAKLAR

- Angı, Ç. E. (2013). “Müzik Kavramı ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 2, Sayı 10, s.59-81.
- Butler, J. (1994). *Television: Critical Methods and Applications*, Belmont: Wadsworth.
- Çiftci, A. ve Kırıl, S. (2015). *İçtihatlı Türk Basın-Yayın Mevzuatı*, (2. Baskı), Adalet Yayınevi, Ankara.
- Elmas, E. ve Güler, N. F. (2013). “Radyo ve TV Yayıncılığının Ses Boyutu ve Stüdyo Akustiklerinin Düzenlenmesi”, *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, s.50-61.

- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi-Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Hanslick, E. (1891). *Beautiful in Music*, Çeviri: Gustav Cohen, Novello and Company Limited, London.
- Işıksan, C. (2008). “Müzikte İnsan Sesi Üretim Modelleri ve İşleme Teknolojileri Üzerine Bir İnceleme: Tını Üretim Modellerinden Müziksel Doğrulamaya Geçiş”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, s.145-164.
- İmrik, Ü. (2014). *Müzik ve Medya*, Gece Kitaplığı, İstanbul.
- Kılıçbay, B. (2004). Televizyonun Müziği: Bir Eklemlenme Öyküsü. Der: Pekman, C. ve Kılıçbay B. *Görüntünün Müziği, Müziğin Görüntüsü*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm*, Çeviri: Yavuz Alogan, Alan Yayınları, İstanbul.
- Radyo ve televizyon yayınlarının ses seviyesini düzenleyen yönerge yürürlüğe girdi, Web: <https://www.rtuk.gov.tr/duyurular/3788/606/08-09-2014-radyo-ve-televizyon-yayinlarinin-ses-seviyesini-duzenleyen-yonerge-yururluge-girdi.html>, Erişim Tarihi: 09/06/2017.
- Say, A., (2001). *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, İstanbul.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uğur, İ. (2011). “Televizyon Reklamlarında Müzik ve Reklam İlişkisi”, *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, s.2-18.
- Ülker aleyhine tweet atan haber spikeri kovuldu, Web: <http://www.ulke.com.tr/medya/haber/710449-ulker-aleyhine-tweet-atan-haber-spikeri-kovuldu>, Erişim Tarihi: 09/06/2017.

“NOTA YAZIM VE TANIMA BECERİLERİNİN KAZANDIRILMASINA YÖNELİK MIDI TABANLI AKILLI TAHTA UYGULAMASI”

Serdar ÇELİK

Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
sercelik@gmail.com

ÖZET

Yaklaşık 10 yıldır, akıllı tahtalar ilköğretim kurumları içinde etkin olarak kullanılan öğretim ve öğrenme aracı oldular. Ancak akıllı tahta uygulamaları içindeki müzik eğitimi ile ilgili çalışmalar oldukça sınırlı kalmıştır. Bu çalışmada özellikle nota yazma ve öğrenme becerilerinin kazandırılmasına yönelik MIDI tabanlı akıllı tahta uygulaması programlanmıştır. Uygulama dokunmatik akıllı tahta üzerine çizilen nota ve sus işaretlerini gerçek zamanlı MIDI verisine dönüştürebilmekte, sanal klavye ve dizek üzerinde geri bildirim sağlayarak GM çalgılarıyla seslendirebilmektedir. Sunum dahilinde bu uygulamanın içeriği, temel algoritması, veri tabanı ve kullanıcı arayüzü nesneleri hakkında açıklamalara yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Akıllı Tahta, MIDI, Müzik, Uygulama Geliştirme

A MIDI-BASED SMARTBOARD APPLICATION FOR NOTE WRITING AND RECOGNITION SKILLS

ABSTRACT

In about ten years, Smart boards have been an effective tools of teaching and learning within primary education institutions. However, studies on music education in smart board applications have been limited. In this work, a MIDI based smart board application is programmed especially for writing notes and learning skills. The application is able to convert notes and rests drawn on the touch screen to real-time MIDI data, providing feedback on the virtual keyboard and staff, and can be played with GM sounds. In the presentation, the basic algorithm of the application, the database and the contents of the user interface are explained.

Key Words: Smartboard, MIDI, Music, Programming Development

**“SANAL AKUSTİK MÜZİK ÇALGILARI: GELENEKSEL MÜZİK ALETLERİNİN
SANALLAŞMASI VE LEAP MOTİON KONTROLLER ÖRNEĞİ”**

Öğr. Gör. Dr. Seyhan CANYAKAN

Uşak Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi A.B.D.
seyhancanyakan@usak.edu.tr

ÖZET

Günümüzde müzik teknolojilerinin geldiği noktada geleneksel müzik aletlerinin "sanallaştırılması" pratiği çok ilerlemiş durumdadır. Teknolojinin ilerlemesiyle ses sentezleme artık sampling teknolojisiyle içiçe girmiş ve günümüzde sanallaştırılan çalgı aletlerinin sesleri gerçeğine oldukça benzetilmekte ve gerçekçi bir ses üreten gerçek zamanlı bilgisayar algoritmaları tasarlamak mümkündür. Bu bilgilerin ışında bu araştırma etkileşimli sanal müzik aletlerinin tasarımı ile ilgilidir. Kullanıcı eylemlerine fiziki olarak gerçekçilikle yanıt veren ekrandaki nesneleri kullanan bir etkileşim tasarım stratejisi anlatılmaktadır. Bu yaklaşım, müzisyenlerin tanıdıkları akustik enstrümanların sesini kullanarak sanal enstrümanları "oynatmasına" olanak tanır. Bu bağlamda Leap Motion kontroller örneği incelenmiş ve kullanımıyla sanal çalgı etkileşimlerinin gerçekliğe yaklaşıp yaklaşmadığı araştırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda öncelikle Smith'in (2004) sentezlenmiş müzik aletleri (örnekleme sentezi, spektral modelleme, fiziksel modelleme) müzik enstrümanlarının fiziksel modelleri üzerinde durulacak ardından kontakt sampler ve leap motion çalışma mantığı kavranmaya çalışılarak gerçekliği yakalamada ne derece etkili olacağı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Teknolojisi, Sanal Akustik Müzik Çalgıları, Ses Sentezi, Leap Motion

**“VIRTUAL ACOUSTIC MUSIC INSTRUMENTS: VIRTUALIZATION OF TRADITIONAL
MUSICAL INSTRUMENTS AND LEAP MOTION CONTROLS EXAMPLE”**

Lecturer.Dr. Seyhan CANYAKAN

Usak University Education Faculty, Fine Arts Education Music Education Department
seyhancanyakan@usak.edu.tr

ABSTRACT

At present, the practice of "virtualization" of traditional musical instruments has been advanced at the point where music technology is coming. With the advance of technology, voice synthesis has now become intertwined with sampling technology and it is now possible to design real-time computer algorithms that produce a realistic sound, analogously to the sounds of virtualized instruments. In the course of this information, this research is concerned with the design of interactive musical instruments. An interaction design strategy is described that uses on-screen objects that respond realistically to user actions. This approach allows the musicians to "play" virtual instruments using the sounds of the acoustic instruments they know. In this context, the example of Leap Motion controls has been examined and it has been tried to investigate whether virtual instrument interaction approaches reality. In this context, firstly the physical models of musical instruments (sampled synthesis, spectral modeling, physical modeling) synthesized musical instruments of Smith (2004) will be emphasized and then tried to be grasped in order to grasp the logic of working with contact sampler and leap motion.

Keywords: Music Technology, Virtual Acoustic Music Instruments, Sound Synthesis, Leap Motion

GİRİŞ

Günümüzde sentezlenmiş sesi gerçek ile ayırt edemeyecek kadar gerçekçi bir ses üreten gerçek-zamanlı bilgisayar algoritmaları tasarlamak mümkündür. Bu gelişme, geleceğin geleneksel müzik aletlerinin gelişmesinde farklı bir paradigmanın ortaya çıkmasını da sağlar. Bu paradigma, geleneksel enstrüman yapımının teknoloji desteğiyle de evrimleşmesiyle ilgilidir. Bu duruma paralel olarak *ses işleme motorlarına (sound rendering engines)* bağlanan hassas fiziksel *denetleyiciler (controller)* açısından potansiyel olarak çok çeşitli yeni gelişmeler de vardır. "Geleneksel modda" bir ses işleme motoru sanal bir akustik ses sentez algoritmasını uygulayabilir ve kontrol edilebilen yeni ses aralığında herhangi bir sınır yoktur. Kontroller, çalıcının tercihinine bağlı olarak geleneksel müzik aletlerini gerçeğiyle oldukça benzer hale getirebilse de, enstrüman *çalınabilirliği*, kaliteli ses üretimini doğrudan etkilemektedir. Sanal enstrüman yapanlar daha iyi bir ses elde etmek için çalım kolaylığından ödün vermeksizin kontrol ünitesinin yönetilmesine odaklanabilmektedir. Örnek olarak, konturbas gövdesi çelloya yakın hale getirilebilir veya tamamıyla elimine edilebilir ve yalnızca Şekil 1'te gösterilen Chris Chafe'nin resminde olduğu gibi teller ve klavye bırakılır. Kısacası geleneksel müzik aletlerini, o enstrüman için ideal bir kontroler (denetleyici), ve eşleşen bir sentez motoruyla birlikte kullanılabilir hale getirmek artık mümkündür (Johnston, vd, 2008: 556).



Şekil 1: Chris Chafe "Celleto" çalarken (Smith, 2004:4).

Örneğin "celletto" sanal akustik çalgılara küçük bir örnektir. Şekil 2'de görüldüğü üzere, her telin altında piezoelektrik seramik malzemesi bulunur ve bunlar sayesinde çalım gerekli sinyallere dönüştürülmektedir.

Yukarıda anlatılanların temelinde ise müzik aletlerinin fiziksel modelleme teknolojisi vardır. Yapılan iş dijital ses sentezinde geleneksel metodların haricinde yeni bir heyecan verici, yeni bir paradigma yaratma işidir. Bu noktada temel fikir, bir bilgisayar programı kullanarak bir akustik müzik aletinin ses üretim mekanizmasını taklit etmektir. Bunun sonucunda üretilen ses, model doğru bir şekilde tasarlanmışsa otomatik olarak gerçeğine benzeyecektir. Bu çalışma, ses sentezleme yöntemlerine ve günümüz sampling teknolojisine kısa bir tarihsel bakış, günümüz sampling tekniklerini de gözden geçirmektedir. Sesin en basit birimi olan bir dalga formundan hareketle ortaya çıkan bir denklemin çözümlerini basitleştirilmiş bir şekilde simüle etme üzerine odaklanmaktadır. Müzik teknolojisi ve endüstrisinde yer alan araştırmacılar ve mühendisler arasında popülerlik kazanan dijital waveguide modelleme, sampling ve fiziksel modelleme teknikleri araştırmanın merkez noktasında yer almaktadır. Yeni teknolojinin faydaları ve

sakıncaları da dikkat edilerek araştırma konusu üzerinde durulmaktadır. Sampling teknolojisinin bir sonraki aşaması olarak gördüğümüz fiziksel modelleme ve yeni nesil kontroller ile üretilen seslerin gerçeğine benzeyip benzemediği tartışılmaktadır.

Günümüzde fiziksel modelleme yaklaşımı, özellikle multimedya ve sanal gerçeklik alanlarında birçok yeni uygulama alanında kullanılır. Müzik aletlerinde bu yöntem kullanılarak fiziksel modellemesi, bilgisayarları kullanarak ses sentezine yeni bir yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yöntemde çalgıdan çıkan titreşimlerin tam olarak doğru şekilde simüle edilmesiyle üretilen sese karşılık gelen fiziksel nesnenin sesinin özdeş olduğu aşama önemlidir. Dolayısıyla, bu aşamada müzik aletinin fiziksel yapısının matematiksel ve fiziksel formüllerle modellenmesi gerekir. Bunu da en hızlı ve doğru şekilde yapabilen bilgisayarlardır. Bilgisayarda kullanılan program tarafından çalınan ses bir sayı dizisi (örnekler) üretir. Daha sonra bu sayı dizisi (dijital bir sinyal), bir dijital-analog (D / A) dönüştürücü sayesinde her sayıya karşılık gelen bir elektrik voltaj seviyesi oluşturulur. Bu voltaj, hoparlörler veya kulaklıklar aracılığıyla dinleyiciye sesi yükseltilecek dinletilir. Kullanılan bu teknikte sesin ilk oluşturulma biçimi dışındaki kullanılan tüm yöntemler geçmişten beri kullanılan sentezleme teknikleriyle hemen hemen aynıdır. Sesin oluşturulma şekli yani dijital ses sinyalinin oluşturulma biçimi bu yöntemi diğerlerinden ayıran en temel özelliğidir:

Fiziksel modelleme yaklaşımı ile diğer sentez teknikleri arasındaki temel fark, eski kaynağın ses kaynağının özelliklerini taklit etmeye çalışmasıdır (uyarma ve rezonatör türüne, ses yalıtımı rezonanslarına vb.) daha önceki müzik sentez tekniklerinden hiç birinin gerçekten ses kaynağını düşünmemesi şaşırtıcıdır, oysa konuşma sentezi alanında ses kaynağının simülasyonu (ses yolları rezonansları ve ses tellerinin titreşimi) popüler bir teknik olmuştur (Valimaki ve Takala, 1996).

Çalışma içerisinde geleneksel sentezleme yöntemlerine geçmeden önce fiziksel modellemenin öncü teknolojisi *sampling*'in tarihteki önemine bakmakta yarar vardır. 70'li yılların sonlarına doğru en prestijli stüdyoların dijital teknolojiyi kullanmaya başlamasıyla birlikte, o dönem için pahalı bir teknoloji kayıtlarda varlığını göstermeye başlar. O dönemde ilk kullanılan sampling cihazları 'Fairlight' ve 'Synclavier' olarak karşımıza çıkmaktadır. O dönemde bu cihazların fiyatları 58-60 bin dolar civarlarında olması nedeniyle belli başlı stüdyolarda kullanımları mevcut idi. Bu sampling cihazlarının ortaya çıkması ses manipülasyon olanaklarını genişletmiştir.



Şekil 2: Fairlight CMI Series IIx (1983)

Sonraki 80'li yılların ortalarından itibaren örnekleme teknolojisi giderek daha uygun fiyatlı hale gelerek 'Emulator' ve 'Mirage' gibi araçlarında piyasaya çıkmasına neden olmuştur. Bunun sonucu olarak, daha küçük çaplı stüdyolarda bu teknolojiyi kullanabilir hale gelmiştir. Bu

gelişme, Hip Hop gibi yeni müzik türlerinin ortaya çıkmasını desteklemiş, yeni müzik ifade biçimlerine kapıları açmıştır. Bu teknolojiyi ilk kullanan Peter Gabriel gibi sanatçılar ve Depeche Mode gibi gruplar kendi tınlarını yaratıpve müziklerinde endüstriyel vurmali çalgı örneklerini kullanmaya başlamışlardır. Kraftwerk gibi gruplarda synth tabanlı elektronik müzik aletlerini kullanarak Detroit ve Chicago gibi Amerikan şehirlerinden gelen siyahi müzikte de güçlü bir etkisi olan, sampling (örnekleme) teknolojisini kullanmaya başladılar. 'Break Dance' gibi yeni ifade biçimleri, bu teknolojiyle beraber dünya üzerinde tüm sokakları ve diskoları ele geçirmiştir.

1987'de oldukça başarılı olan 16 Bit Örnekleycisi S-1000'in Akai tarafından piyasaya sürülmesiyle birlikte. MARRS'in dans müzik hiti olan "Pump up the volume" (başka şarkılardan örnek alınan parçaları kullandı), çizelgeleri ele geçirdi ve sonraki yıllarda bu teknoloji öncü bir güç haline geldi. Bu şarkı sonraki dönemde, Indie müziğinde belirleyici bir zaferi olarak nitelendirilerek, müzik yapımlarında yeni bir türü "“bedroom production - yatak odası üretimi” türünü de temsil etmiştir. Bununla birlikte, bu yeni teknolojiyi kullanan sanatçılar şarkılarında Radyo ve Tv den aldıkları müzik samplinglerini yoğun bir biçimde kullanmaya başlamış ve bundan sonraki dönemde başka bir kayıttan alınan samplingler ile üretilen müziklerin telif hakları açısından etiği tartışılır olmuştur. Sampling alma teknolojisinde, örnekleme zamanı (bellek alanı) ve düzenleme olanakları artarken aletlerde ekonomik hale geldi. 90'lı yıllara doğru başarılı bir şekilde ilerlemeye devam edildi. EMU ve AKAI gibi önde gelen markaların ürettikleri sampling cihazlarının yoğun kullanımıyla birlikte, 20. yüzyılın başlarında yeni bir trend ortaya çıktı.

Commodore C64 gibi ucuz ev bilgisayarları MIDI verileriyle birlikte senkron çalışan sequencer programları yardımıyla, ses parçaları ve yazılım tabanlı efektler içeren güçlü programların kullanılabildiği teknolojik aletler haline geldiler. Bu dönemden sonra her DAW yazılımı sampling teknolojisini bünyesinde barındırarak gelişimini sürdürmüş ve müzik endüstrisine olumlu katkılarda bulunmuştur. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere ilk sampling örnekleri vurmali çalgı örneklerini kayıtlarda kullanmak üzere kullanılmıştır. Daha sonraki dönemde sentezleme teknolojisinin gelişimi ile birlikte gerçek çalgıların samplingleri üretilmeye başlanmıştır.



Şekil 3: AKAI S1000 Sampler

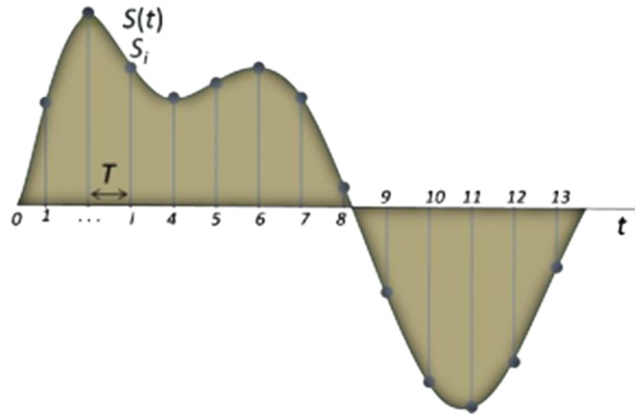
Sentezlenmiş Müzik Aletleri (Synthesized Musical Instruments)

1960'lı yıllardan günümüze, çeşitli araştırmalar geleneksel aletlerin akustiklerine dayalı ses sentezi algoritmaları geliştirmeyi amaçlıyordu. Örneğin Yamaha'nın "Virtual Lead" sentezleyicisi ilk kez piyasaya sürüldüğü 1993 yılından beri, bu sentez teknikleri de Yamaha ve Korg firmalarından ticari olarak temin edilebilir hale geldi. Yamaha VL1 piyasaya çıktığında ses motoru tamamen yeni ve synth olarak pahalı bir yenilikti. Gerçek alet örneklerini çalmak yerine, VL1 yeni bir "fiziksel modelleme " ile karmaşık bir sentez tekniği kullanıyordu. Bu da VL1'in çok sesli polifonik bir enstrüman olmasını sağlamaktaydı. Çalgı üzerine entegre edilmiş koontrölerlar sayesinde çeşitli ses parametrelerini değiştirebilme ve yeni bir sound elde etme mümkündü. Bu synthy sampling sentezlemeyi kullanarak üretilen ilk müzik aleti olarak bilinmektedir.



Şekil 4: Yamaha VL1
Sampling Sentezleme (Sampling Synthesis)

Bir enstrümanın "sampling-örneklenmesi", onu basitçe çok çeşitli yararlı çalma koşulları altında kaydetmek demektir. Bu yöntem de "örnekleme sentezi", ayrıca "dalgalı sentez" olarak adlandırılmaktadır. Örneğin, bir piyanonun her notası çok çeşitli velocity'lerde kaydedilebilir. Kaydedilen velocity'ler arasındaki velocity'lere karşılık gelen sesler, en yakın alt ve üst velocity'lerde kaydedilen iki sesin enterpolasyonu ile yaklaştırılabilir. Benzer şekilde, her tuşun kaydedilmesi gerekmez ve kaydedilen bir numuneyi, sahayı ölçeklendirmek için oynatma oranını değiştirerek birkaç komşu tuş takımını örtmek için kullanmak normaldir. Mevcut sentezleyicilerin büyük çoğunluğu çeşitli yöntemlerle bu yöntemi kullanmaktadır. Sentezlemeyi örneklemenin en büyük avantajı statik doğrudur. Yani, ses kalitesi üretilen orijinal kaydedilmiş sesin kalitesi ile sınırlıdır.



Şekil 5: Sampling
Sampling sentezlemenin iki önemli dezavantajı:

- Muazzam miktarda çok bellek tüketimi ve
- Tam çalınabilirlik için pahalı bir yöntem

Performans yapan müzisyenin gerçek çalgıdaki tüm nüansları elde etmesi ya da farklı tınısal yapıları elde etmesi bu yöntemin ilk ortaya çıktığı dönemden birkaç yıl önceki zaman dilimine kadar zordu. Ancak günümüzde çeşitli kontroller ve sensoriyel araçların devreye girmesiyle bu durum değişime uğramıştır. Günümüzde en çok örneklenen çalgıların başında piyano gelmektedir. Piyano tek bir kontrol boyutlu temel velocity değerlerine sahip olduğundan (pedallar hariç) diğer enstrümanlara göre daha kolay örneklenebilirler ancak zengin ve enarmonik spektrumunu nedeniyle çok daha fazla belleğe ihtiyaçları vardır. Öte yandan, keman gibi yaylı çalgılar, henüz bir sanal enstrümanda olması gereken ifadeleri, çalma aralığını, eksiksiz ve iyi kalibre edebilmiş değildir (Smith, 2004). Bu noktada da yine bir geri dönüş

yaparak sanal çalgıların gerçeğe benzetim aşamalarını anlayabilmek için geleneksel sentezleme yöntemlerine bakmakta yarar vardır.

GELENEKSEL YÖNTEMLER

Doğrusal ve doğrusal olmayan (linear ve nonlinear) teknikler

Sentezleme ilk dönemlerinde doğrusallığa göre genellikle iki kategoriye ayrılırdı. (a) Girişte iki farklı giriş sinyali tarafından üretilen çıktının toplamı, çıkışta üretilen bu iki çıkış sinyalinin toplamına eşit ise (b) giriş sinyalinin güçlendirilmesiyle orantılı çıkış sinyalinde de doğru orantıda bir güç kazanımının olması durumunda bir akustik sistemin doğrusal (linear) olduğunu kabul ederiz. Yükseltile giriş sinyalinin bir faktör tarafından (amfi v.b.) çıkışta aynı faktörle ölçeklendirilmesi durumlarında, sırasıyla süperpozisyon ve homojenlik ilkeleri devreye girerler. Yukarıdaki prensiplere uymayan tüm diğer tekniklere ise doğrusal olmayan (nonlinear) teknikler adı verilir. Doğrusal olmayan sistemlerde giriş sinyalinde bulunmayan bazı frekanslar çıkış sinyaline eklenebilir ve bu nedenle çıkış sinyalinin spektral içeriği giriş sinyalinin genliğine bağlı olarak değişir.

Doğrusal teknikler iki sınıfa ayrılırlar (additive ve subtractive sentez). *Additive sentezi, ses sentezinde en eski tekniklerden biridir, ancak yakın zamanda pratik çalışma için kolaylıkla kullanılabilen bir araç olarak ortaya çıkmıştır*” Additive sentezi temel olarak istenen spektrumu oluşturmak için bir dizi sinüs dalgası eklenmesi anlamına gelir (Valimaki ve Takala, 1996). Additive sentezin en avantajlı bir özelliği, girişte bir dalga sinyalini alıp bu sinyali bir dizi sinüs ve kosinüs dalgalarıyla eşleştiren Fourier dönüşümünden yararlanmasıdır. Fourier dönüşümü hem harmonik hem de harmonik olmayan sinyalleri analiz edebilir. Buna ek olarak bir Pc yardımıyla FFT-Hızlı Fourier algoritması çalıştırılarak işlem hızlandırılabilir. İlk önce sinyal spektrumunu tanımlayarak ve daha sonra bu spektrumu ters FFT algoritması kullanarak bir zaman dalga formuna dönüştürerek additive sentezi çok verimli bir şekilde gerçekleştirilebilir (aktaran Valimaki ve Takala, 1996).

Subtractive sentez ise, giriş sinyalinin bazı frekanslarının elimine edildiği bazılarının ise ön plana çıkarıldığı doğrusal filtreleme işlemine değinmektedir. Subtractive sentezin temel fikri, ses üretiminin iki kısma ayrılmasıdır: bir giriş sinyali (kaynak) ve bir rezonatör (filtre): bu sentezleme kaynak-filtre modeli olarak da adlandırılır. Doğrusal olmayan sentez tekniklerine genelde iki sinyalin çarpımı kullandıkları için modülasyon teknikleri denir. FM sentez tekniği (Chowning 1973) belki de doğrusal olmayan tekniğin en iyi bilinen temsilcisidir. Bir osilatörün (modülatör) bir başka frekansın (taşıyıcı) frekansını kontrol ettiği frekans modülasyon prensibine dayanır (aktaran Valimaki ve Takala, 1996: 74). İlk kez bu tekniği kullanarak ses üreten bir çalgı Yamaha DX-7 FM bu dönemde piyasaya sürülmüştür.



Şekil 6: Yamaha DX-7 FM

Dalgalı sentez (Wavetable Synthesis)

Dalgalı sentez bir dalganın bir döngüsünü (loop) izole ederek ve bir dijital gösterimini bir tabloda saklama işlemlerini kullanan tekniktir. Üretilmek istenen tüm dalgaları alır onları farklı

tablolarda saklar. Ardından, belirli bir ses çoğaltmak istendiğinde, synth sesi dalga formuyla yüklenir ve tekrar tekrar çalınabilir. Bu teknikle ses kaydedilebilir, değiştirilebilir ve ilk formundan çok farklı biçimlerde çalınabilir. Herhangi bir ses (akustik veya sentetik) kaydedilebilir, dijital olarak, filtrelenebilir veya düzenlenebilir veya diğer sinyaller ile birleştirilebilir ve sonuç olarak işlenmiş versiyon dinlenebilir.

Fiziksel modelleme teknikleri

Valimaki ve Takala'ya (1996) göre, fiziksel modelleme için kullanılan yöntemler beş gruba ayrılır. (i) kaynak-filtre modellemesi, (ii) kısmi diferansiyel denklemlerin sayısal çözümü, (iii) titreşimli kütleli yayın ağları, (iv) modal sentez ve (v) dalga kılavuzu sentezi. Müzikal ses üretmek için fiziksel bir model kullanmaya yönelik ilk girişimler Hiller ve Ruiz (1971) tarafından yapılmıştır. Bu fiziksel modelleme çizgisi, Chaigne, Askenfelt ve Jansson (1990) tarafından da sürdürülmüştür. Daha sonra 1970'lerde Grenoble, Fransa'da fiziksel modellemeye bir başka yaklaşım getirmiştir. Bir müzik aletini belli elastikiyet ve sürtünme özelliklerine sahip bir seri kütleler halinde taklit eden CORDIS adlı bir sistem geliştirildi. Valimaki ve Takala'ya (1996) göre, bu yaklaşım, yapıların titreşimini taklit etmek için makine mühendisliğinde kullanılan, sonlu elemanlar yöntemi (FEM) olarak adlandırılanla yakından ilişkiliydi. Nesne, çok sayıdaki parçaya bölünür. Her parça birbirlerine yaylar ve mikro damperlerle bağlanır. Bu elemanlar, titreşen nesneyi taklit eden ağlar oluştururlar.

1980'lerin başında, fiziksel modellemeye dayanan gerçek zamanlı ses sentezinin ilk kez gerçekleşmesini sağlayan özel amaçlı bir işlemci kurulmuştur. Sonraları Paris'teki IRCAM'da fiziksel modelleme için sonraki teknik geliştirilir.ardından buna modal sentez adı verilir. IRCAM'da, gerçek bir enstrümanın gövdesini 'hoparlör' olarak kullanan akıllı bir çözüm bulunur (aktaran Valimaki ve Takala, 1996: 77-78).

Araştırma içerisinde şu ana kadar geldiğimiz noktada geleneksel sentezleme yöntemlerinden sampling teknolojisine ve ordanda fiziksel modelleme kullanılarak gerçek çalgıların sanallaştırılması geri planındaki tekniklere kısaca göz gezdirmeye çalıştık. Günümüzde sentezlemenin ve örneklemenin geldiği noktada hem hardware olarak kullanılan synthysizerlar hem de bilgisayar yardımıyla software yardımıyla akustik çalgılar sanallaşmakta ve programlara eklenen yeni arayüzlere sahip kontroller yardımıyla sanal çalgılar bu ekipmanlar, faderlar, buttonlar, sensörler v.b. ekipmanlarla gerçek tını ve artikülasyonları taklit edebilir hale gelmişlerdir. Leap Motion'da MIDI protokolü üzerinden sanal çalgıları yönetmek üzere üretilen araçlardan biridir.

Leap Motion

Leap Motion, fare benzeri ve parmak hareketlerini girdi olarak destekleyen bir bilgisayar donanımını herhangi bir el teması veya dokunuş gerektirmeyen sensörler yardımıyla yönetilmesini sağlayan cihazı üreten ve pazarlayan amerikan şirkettir. 2016'da şirket, sanal gerçeklikte el hareketlerini izlemesi için tasarlanmış yeni bir yazılım yayınlamıştır. İlgili teknoloji doktora eğitimi yapan David Holz tarafından ilk kez 2008 yılında geliştirilmiştir. Holz, 2010 yılında çocukluk arkadaşı Michael Buckwald'ı ile bir şirket kurmuş ve bu şirket haziran 2011'de 1.3 milyon dolarlık girişim sermayesi elde etmiştir (Andreessen Horowitz, Kurucular Fonu ve SOSV). Leap Motion, Mayıs 2012'de Highland Capital Partners liderliğindeki 12.75 milyon, Ocak 2013'te 30 milyon ABD Doları tutarında dolarlık fonlama yapmıştır. Leap Motion'ın Mart 2014'te açıklanan satış rakamlarıyla 500.000 birim kontroller satıldığı bildirilmiştir. Mayıs 2014'te, sürüm 2 yazılımını geliştiricilere genel beta sürümüyle yayımlanır. Ağustos 2014'te şirket, çekirdek yazılımı için, Oculus Rift cihazı gibi sanal gerçeklik

kulaklıklarına takılıyken el takibi sağlamak üzere tasarlanır bir VR izleme modunu, Şubat 2016'da VR için özel olarak inşa edilmiş Orion adı verilen yeni bir yazılımı yayınlamıştır⁷⁹.

Teknoloji

Leap Motion denetleyicisi, fiziksel bir masaüstüne yerleştirilmek üzere yukarı doğru bakacak şekilde tasarlanmış küçük bir USB'ye sahip çevresel bir aygıttır. Ayrıca bir sanal gerçeklik kulaklığının üzerine monte edilebilir. İki monokrom IR kamera ve üç kızılötesi LED kullanan cihaz, kabaca yarı küresel bir alanı yaklaşık 1 metrelik bir mesafeye kadar izler. LED'ler desensiz IR ışığı üretir ve kameralardan yansıyan veriler saniyede neredeyse 200 kare oluşturmaktadır. Daha sonra bu, bir USB kabloyla ana bilgisayara gönderilir. Günümüzde Leap Motion kontroller cerrahlar ve araştırmacılar tarafından tıbbi yazılım, otomobil firmaları, ve Ableton Live'da kompozisyonlar yaratmak için müzisyenler tarafından kullanılmaktadır⁸⁰.



Şekil 7: Leap Motion

Leap Motion ve Müzikte Kullanımı

Günümüzde en bilinen ve yaygın olarak kullanılan sampler Native Instrument'ın piyasaya sürmüş olduğu Kontakt 5 yazılımıdır. Sayısız firma bu samplerla senkronize kullanılabilecek sanal çalgı yazılımı üretmektedir. Üretilen yazılımlarda artikülasyon değerleri C11 (expression) C7 (Volume) v.b. MIDI mesajları uzaktan yönetilebilirler. Leap Motion için üretilen GECO yazılımı da herhangi bir samplerda yüklü olan sanal çalgı ile Leap Motion'un birbiriyle haberleşmesini sağlar.

	Hand Presence	Left & Right Position	Left & Right Distance	Up & Down Position	Up & Down Distance
Link Open/Close	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1
Output Channel	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
MIDI Message	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
Data Offset	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
Rest Value	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
Advanced					
Mute/Solo	M S M S M S M S	M S M S M S M S	M S M S M S M S	M S M S M S M S	M S M S M S M S

Şekil 8: GECO Config panel.

⁷⁹ Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Leap_Motion

⁸⁰ Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Leap_Motion

GECO ile senkronize olan samplerda sanal çalgı, el hareketleriyle uzaktan yönetilebilir ve midi mesajları bu yolla sampler'a iletebilir. Sanal çalgı performansını gerçekleştiren müzisyen bir eliyle MIDI klavyeyi çalarken diğer eli Leap Motion üzerinde midi mesajlarını iletmek üzere gerekli el pozisyonlarını gerçekleştirir. Örneğin sanal keman çalan bir müzisyen Leap Motion üzerinde gerçek kemandaki gibi yay çekme hareketini yapabilir. Bu durumda sanal tel üzerinde Leap Motion yardımıyla çeşitli *vibrato*, *pianodan fortissimo*'ya kadar tüm artikülasyonlar tetiklenebilirler.



Şekil 9:Leap Motion Sanal Çalgı Yay kullanımı

Sonuç

Günümüzde sanal çalgıların modellenmesinde kullanılan en etkili yöntem sampling sentezleme ile iç içe geçmiş fiziksel modelleme tekniğidir. Bu yöntem kullanılarak üretilen sanal çalgılar Leap Motion örneğinde olduğu gibi çeşitli kontroller ile vücut hareketinin analog sinyallere çevrilmesine, sensörler yardımıyla çeşitli çalım tekniklerinin sanalda gerçekleştirilmesine yardımcı olmaktadır. Ortaya çıkan bu dijital sese duyum olarak gerçeğine (bazı çalgılar hariç) oldukça benzemekte ve dinleyiciyi manipüle edilebilmektedir. Ses sentezleme bilgisayarla ses üretmek için kullanılan bir programlama alanıdır. Bu makalede, bu programlamanın yolu, jest ve ses üretimi arasındaki ilişki vurgulamaktadır. Bu jest ve mimikler kontroller tarafından algılanarak performansa ciddi anlamda katkılar sağlamakta ve sanal çalgının sesein gerçeğine oldukça yakın duyumuna neden olmaktadır. Geleneksel çalgıların sanallaştırmadaki teknolojik ilerleme, çoklu ortam sanatının ve etkileşimli sanatın yaratılmasına yol açmakta ve besteciler, sanatçılarda bu gelişmeden yeteri kadar yararlanabilmektedir. Son zamanlarda, bu etkileşim müzikte giderek daha belirgin hale gelmiştir. Teknoloji ilerlemesinde kendi başına yeni bir sanat formu icat etmese de, müzisyenlere birçok yeni seçenek sunar. Bu anlamda, sanatçının işlevi artık geleneksel değerleri ve düşünceleri ifade etme değil, teknolojiyle iç içe performans sergilemedir. Sanatçı, izlerkitlesine teknoloji ile etkileşimine dayanan yeni değerler ve algılamalar sunan performanslar sergiler duruma gelmiştir. Bazı durumlarda sanatçının tanımı da bir kamıya değişime uğrar, artık geleneksel düşünce ve duygularını ifade etmeyecek, ancak makine ile etkileşim kuran olacaktır. Sanal Müzik Enstrümanı ise, bir sanatçının teknolojiyi kullanarak kendi sanatsal amaçları doğrultusunda yarattığı bir araçtır. Her ne kadar günümüzde sesin tüm akustik özellikleri henüz birebir kopyalanamasa da, ses sentezleme alanındaki gelişmeler (en azından bazı çalgılar, özellikle piyano) sanal çalgıların

kullanımında müzik teknolojisiyle uğraşan teknologlara, bestecilere ve sanatçılara göz ardı edilemeyecek oranda destek sağlamaktadır.

Kaynakça

- Beilharz, K., Jakovich, J., & Ferguson, S. (2006). Hyper-shaku (Border-crossing): Towards the Multi-modal Gesture-controlled Hyper-Instrument. *Proceedings of the 2006 International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME-06)*, (January), 352–357.
- Chowning, J. M. (1973). The synthesis of complex audio to represent visible deformations and vibrations of spectra by means of frequency modulation. *Journal of colliding objects, and Terzopoulos et al. (1987) the Audio Engineering Society* 21(7): 526–34.
- Goto, S. (2017). The Aesthetics and Techno Aspects of Virtual Musical Instruments : The Case of the, 9(May), 115–120.
- Hiller, L., & Ruiz, P. (1971). Synthesizing musical sounds model on Mars workstation. Proc. X Colloquio di by solving the wave equation for vibrating objects: *parts Informatica Musicale*, pp. 210–13. Milan, Italy. I and II. *Journal of the Audio Engineering Society* 19(6): Rodet, X. 1984. Time domain formant-wave-function 462–70 & 19(7): 542–50.
- Johnston, A., Candy, L., & Edmonds, E. (2008). Designing and evaluating virtual musical instruments: facilitating conversational user interaction. *Design Studies*, 29(6), 556–571.
- Palacio-Quintin, C. (2003). The hyper-flute. *International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 206–207.
- Smith, J. O. (2004). Virtual Acoustic Musical Instruments: Review and Update. *Journal of New Music Research*, 33(3), 283–304.
- Thesis, D. (2012). Exploratory and Creative Properties of Physical-Modeling-based Musical Instruments. *Work*.
- Tzevelekos, P., & Perperis, T. (2007). A component-based framework for the development of virtual musical instruments based on physical modeling. *Proc. SMC'07, 4th ...*, (July), 11–13.
- Valimaki, V., & Takala, T. (1996). Virtual musical instruments natural sound using physical models. *Organised Sound*, 1(2), 75–86.
- Young, D. (2002). The Hyperbow: A Precision Violin Interface. *Icmc 2002*, 489–492.
<http://uwyn.com/geco/docs/> Erişim Tarihi: 20.05.2017 Saat: 09.35

“FACEBOOK’TA BİR SOUNDPAINING FENOMENİ: SOUNDPAINING GEEKS”

Sonat COŞKUNER

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi GSEB Müzik Eğitimi ABD
coskunersonat@gmail.com

ÖZET

Soundpainting, Walter Thompson tarafından 1974 yılında, müzisyenler, dansçılar, aktörler ve görsel sanatçılar için yaratılmış, çok disiplinli, eş zamanlı işaret dilidir. Thompson’un kurmuş olduğu web sayfası dışında, doğaçlamaya dayalı bu sahne sanatının içeriğine dair internet üzerinde yeteri kadar açıklayıcı sayfalar bulunmamaktadır. Youtube üzerinde videolara erişilmesine rağmen, bu videolar da bilgi sahibi olmak isteyen kişiler için tam anlamıyla doyurucu olmamaktadır. Son zamanlarda “Soundpainting Geeks” adlı Facebook profili bu eksikliği giderir niteliktedir. Bu araştırmanın amacı, bir sosyal medya aracı olan Fecabook’ta, Walter Thompson tarafından kurulan, Soundpainting yapan icracıları ve eğitimcileri bir araya getiren “Soundpainting Geeks” adlı profilin kullanım amaçlarını ortaya koymaktır. Verileri elde etmek için kullanıma amaçlarının belirlenmesine yönelik içerik analizi yapılmıştır. Çalışmanın, bu alanda çalışan eğitimci ve icracılara kaynak teşkil edeceği ve alanında özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Soundpainting, Facebook, İçerik analizi

“A SOUNDPAINING PHENOMENON ON FACEBOOK: SOUNDPINTING GEEKS”

ABSTRACT

Soundpainting is the multidisciplinary live composing sign language for Musicians, Dancers, Actors and Visual Artists created by Walter Thompson in 1974. Apart from the webpage which was founded by Thompson, there are not as much explanatory pages on the internet as to the content of this stage art based on improvisation. Although videos are accessed on YouTube, these videos are not fully satisfactory for those who want to be informed. Recently, the Facebook profile called "Soundpainting Geeks" has solved this shortcoming. The purpose of this research is to demonstrate the use of the "Soundpainting Geeks" profile, which was created by Walter Thompson in Fecabook, a social media tool, that brings together performers and educators who perform soundpainting. Content analysis was conducted to determine the purpose of use to obtain the data. It is believed that the study will be a resource for educators and performers working in this area and unique in this field.

Key Words: Soundpainting, Facebook, Content Analyze

GİRİŞ

Dünyanın globalleşmesi ve iletişim ağlarının güçlenmesiyle birlikte birçok alanda olduğu gibi, eğitim alanında da yapılan yeniliklerin takip edilmesi ve tanınması daha kolay hale gelmiştir. Özellikle internetin yaygınlaşması, her an ulaşabileceğimiz uzaklıkta olması, başka bir kıtada yapılan bir çalışmadan kısa bir süre sonra haberdar olabilmemizi sağlamaktadır. İnternet sayesinde dünyanın öbür ucuna bağlanıp, oradaki bir konseri izleyebiliyoruz, yapılan bilimsel bir çalışmayı okuyup, yazarı ile temasa geçebiliyoruz. Tüm bu kolaylıklar, müzik alanında ortaya çıkan yeniliklerin de hızla yayılması ve tanınmasında önemli yer tutmaktadır.

Bir performans sanatı olan ve son yıllarda tanınırlığını artan Soundpainting, hızlı bir şekilde gelişmekte ve insanlara ulaşmaktadır. İnsanlara ulaşmada ise yukarıda bahsettiğimiz gibi internetin payı büyüktür.

Ancak bu bağlamda akla gelen önemli sorulardan birisi ise, internette bize bu informatikleri sağlayan sanal platformların ne derece verimli olduğudur. Günümüzde bir bilgiye dair onlarca, yüzlerce site bulunmasına rağmen gerçekten doğru bilgiye ulaşabileceğimiz sitelerin sayısı ve niteliği önemle üzerinde durmamız gereken bir konudur.

Soundpainting

Soundpainting evrensel çok disiplinli eş zamanlı kompozisyon işaret dilidir. Soundpainting, New York’lu besteci Walter Thompson tarafından yapılandırılmış doğaçlama ortamında çalışan müzisyenler, dansçılar, aktörler, şairler ve görsel sanatçılar için yaratılmıştır. Günümüzde Soundpainting dili 1500’den fazla jesti içermektedir (Thompson, 2006: 2).

Soundpainting, Soundpainting topluluğu ve Soundpainter adı verilen o topluluğu yöneten kişi arasında bir diyalogdur. Thompson’a göre Soundpainting bir işaret dilidir. Siz topluluğa işaret edersiniz ve onlar sesle yanıt verirler. Cevaba göre bir sonraki talimatı belirlersiniz. Soundpainting siz ve topluluk arasında bir diyalogdur (Akt. Coşkun, 2016: 16).

Soundpainting topluluğunu yöneten Soundpainter, orkestra şefinden daha farklı bir görev üstlenir. Soundpainter, orkestra şefinin aksine henüz tasarlanmamış bir ürünün ortaya çıkartmaya çalışır. Bu ürünün üretim süreci, Soundpainter kadar diyalog kuracağı icracılar ile de doğrudan ilgilidir. Kompozisyonun taslağı Soundpainter tarafından çizilir. Soundpainter topluluğa jestleri göstermeye başladıktan itibaren icracılar verdikleri cevaplarla kompozisyonun gidişine doğrudan etki edebilirler. Senfoni orkestrasındaki icracıların aksine, bir Soundpainting topluluğundaki icracı kendi doğaçlama ve yaratıcılık kabiliyetini sergiler (Bilgin ve Coşkun, 2017: 98).

Bir Soundpainting kompozisyonu, Soundpainter’ın sözdizimlerini sırasıyla yerine getirerek topluluğa işaret etmesiyle başlar. “Soundpainting, ses şiddeti, tempo, ses perdesi ve süresi gibi müzik konseptlerini betimleyen bir temel işaretler kümesi ile başlar. Uzman bir Soundpainter’ın rehberliği altında müzisyenler daha akıcı ve esnek bir performansı sağlayan, gittikçe daha karmaşık işaret kombinasyonlarını yorumlarlar. Bir Soundpainting etkinliğinde, bunun sonucu önceden hazırlanmış müzik kısımlarının (palet) birleştirilmesi veya serbest doğaçlama da olabilir” (Duby, 2007: 3).

Son yıllarda özellikle Avrupa’da popülaritesi artmaya başlayan Soundpainting, henüz kurumsallaşmadığı için gelişimini yavaş bir şekilde sürdürmektedir. Bu nedenle Soundpainting’in gelişimi bu dili konuşan bireylerin tanıtması ile mümkün olmaktadır. Bunun yanı sıra sosyal medya birçok konuda olduğu gibi Soundpainting konusunda da meraklı insanların sorularına cevap yaratacak ortamı yaratmaktadır. Soundpainting ile ilgili bilgi alınabilecek çok kısıtlı platformlar bulunmaktadır. bunlardan birisi ve en önemlisi ise Soundpainting Geeks adlı Facebook profilidir.

Soundpainting Geeks (Soundpainting Kurtları)

Soundpainting Geeks adlı Facebook profili, 2012 yılında Walter Thompson tarafından açılmıştır. Bu Facebook fenomeninin amacı, Soundpainting ile ilgilenen, yapan, öğreten ve öğrenen insanların paylaşım yapabilmeleridir. Zaman içerisinde profil, farklı paylaşımlara ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Profilin 1078 üyesi bulunmaktadır. dünyanın her bir köşesinden Soundpainting ile ilgilenen insanların paylaşım yapabileceği bu alan hem eğitim hem de performans boyutlarında Soundpainting’in gelişimi ve tanıtımını sağlamaktadır.

Profile aşağıdaki adresten ulaşmak mümkündür:

<https://www.facebook.com/groups/4383252451/>

Araştırmanın Amacı, Önemi ve Yöntemi

Bu çalışmada bir internet fenomeni olan Facebook üzerinde Soundpainting'in kurucusu olan Walter Thompson tarafından kurulan ve Soundpainting'in gelişmesi için açılan "Soundpainting Geeks" (Soundpainting Kurtları) adlı profil, genel hatları ile ele alınmıştır. Araştırma, profilin ziyaretçilerine hangi konularda hizmet sağladığının belirlenmesi amacını taşımaktadır ve bu konuda profilin içeriğinin aktarılması ve belirlenmesi bakımından önem taşımaktadır. Araştırma betimsel bir çalışmadır.

Veriler netnografik analiz yöntemi ile elde edilmiştir. Netnografya Jupp'a (2006: 193) göre internet mecrasında uygulanan etnografya araştırma metodudur. Beckman ve Langer (2005), Netnografyayı kültürel antropoloji gelenek ve tekniklerini, bilgisayar temelli iletişimler sayesinde ortaya çıkan topluluklara uyarlayan yeni bir kalitatif araştırma metodu olarak tarif etmektedirler (Akt: Dahan ve Levi, 2012: 35). Etnografyaya benzer şekilde netnografya araştırmasında da toplanan veriler araştırmacının siber kültür içerisinde edindiği izlenimlerini aktardığı saha notlarından oluşmaktadır (Hogg vd., 2004: 244). Etnografya yönteminin sağlıklı yürütülmesi ve başarılı bir şekilde sonuçlanması için araştırmacının grup ile yüz yüze iletişimde olması ve grubu birebir incelemesi beklenmektedir (Jupp, 2006: 102).

Bu çalışmanın araştırmacısı Soundpainting Geeks adlı grubun bir üyesidir ve bu mecrada paylaşımda bulunanların bir çoğu ile hem yüz yüze hem de sanal ortamda görüşmektedir. Bu bağlamda yukarıda da belirtildiği gibi araştırmanın sağlıklı yapılması açısından önem teşkil etmektedir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Kozinets (2010), netnografya yönteminde veri toplama ve analizinin iç içe geçmiş olduğunu belirtmektedir.

Araştırmada veriler arşivsel veri ve saha notu verileri yoluyla elde edilmiştir. *Arşivsel veri*, çevrimiçi ortamda hali hazırda var olan ve araştırmacının herhangi bir katılımı olmaksızın elde edilen veri toplama yöntemidir. *Saha notu verileri* ise, araştırmacının topluluk, topluluk üyeleri ve üye etkileşimleriyle ilgili gözlemleri yazarak oluşturduğu veri toplama yöntemidir.

BULGULAR VE YORUM

Soundpainting Geek adlı profili incelediğimizde, yapılan paylaşımları 7 başlık altında toplamak mümkündür. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

SP jest açıklamaları: Bu bölümde Soundpainting diline ait jestlere ilişkin sorular sorulmaktadır. Bir icracı veya Soundpainter, bir jestin nasıl işaret edildiğini anlamadığında veya anlatmak istediği bir şeyi tanımlayan bir jestin olup olmadığına dair soruları bu kısımda sormaktadırlar. Böylelikle jestlerin daha iyi anlaşılması sağlanmış olmaktadır.

Fotoğraf 1. Jest açıklaması ile ilgili paylaşım



Atölye haberleri: Bu bölümde Soundpainting eğitimi veren Soundpainter'ların çeşitli yer ve zamanlarda yapacak oldukları atölye çalışmalarının haberleri yayınlanmaktadır. Bu yolla, Soundpainting eğitimi almak isteyen icracılar atölyeleri takip edebilmekte ve katılabilmektedirler.

Fotoğraf 2. Atölye haberi ile ilgili paylaşım



Performans kayıtları: Bu bölümde Soundpainting ile ilgili performans gerçekleştirmiş olan icracılar, eğitimciler veya Soundpainterlar, yapmış oldukları performansın kayıtlarını paylaşmaktadırlar. Bu sayede söz konusu olan performans dinlemek isteyen insanlar performans hakkında bilgi sahibi olabilmektedirler.

Fotoğraf 3. Performans kaydı ile ilgili paylaşım



Teknik sorular: Bu bölüm Soundpainting ile ilgilenen kimselerin birbirlerine, ya da Walter Thompson'a sorular sordukları bölümdür. Gerek Soundpainting'e yeni başlamış bireyler olsun, gerekse ileri seviyede soundpainting yapan icracılar olsun, Soundpainting diline ait her türlü sorular herkesin görebileceği şekilde yazılır ve herkesin cevap verebileceği ortam hazırlanmış olur. Bu şekilde Soundpainting diline ait hakkında her türlü bilgiye ulaşım sağlanmış olmaktadır.

Fotoğraf 4. Teknik sorular ile ilgili paylaşım



Soundpainting Kitap Duyurusu: Bu bölümde Walter Thompson, Soundpainting kitaplarının duyurusu ve tanıtımını yapmaktadır. Yeni bir kitap çıktığında veya olan bir kitap başka bir dile çevrildiğinde duyurusu ve tanıtımı yapılmaktadır.

Fotoğraf 5. Kitap paylaşımı ile ilgili paylaşım



Soundpainting ders videoları: Bu kısımda Soundpainting'in kurucusu Walter Thompson, seviye seviye hazırlanmış olan Soundpainting kitaplarının videolarını paylaşmaktadır. Bunun yanı sıra Soundpainting ile ilgilenen insanların bu dili daha anlaşılır ve yanlışsız öğrenmeleri için de temel seviye videoları paylaşmaktadır.

Fotoğraf 6. Ders videosu ile ilgili paylaşım



Yeni topluluk haberleri: Bu bölümde yeni bir topluluk kuran Soundpainterlar, grup oluşturulduğunu, çalışma saatlerini ve hangi disiplinlerle çalışma yapılacağını bildirmektedirler. Buna göre ilgilenenler ilgili kişiler ile iletişime geçmektedirler. Bunun yanı sıra gitmiş olduğu yeni bir yerde Soundpainting yapılıp yapılmadığına, varsa bir topluluğa katılma isteği gibi paylaşımlar da yapılmaktadır.

Fotoğraf 7. Topluluk haberi ile ilgili paylaşım



SONUÇ VE TARTIŞMA

Soundpainting evrensel bir işaret dilidir. Tüm dünyadan icracısının bulunması ve yine 5 kıtada toplulukların bulunması bu görüşü desteklemektedir. Hâlâ kurumsallaşamamasına rağmen, kendi reklamını Soundpainting yapan icracılar tarafından yapılan bu sahne sanatı, günümüzde teknolojinin getirdiği kolaylıklardan da yararlanmaktadır. Sosyal medyanın günümüzde etkili bir gücü bulunmaktadır ve Soundpainting dili de bu etkili gücü yavaş yavaş sosyal medya aracılığıyla kullanmakta ve gelişimini sürdürmektedir.

Her ne kadar bir çok sosyal mecrada Soundpainting ile ilgili paylaşımlar olsa da bu konu ile ilgili en itibar gören ve ziyaret edilen sosyal profil, Soundpainting'in kurucusu olan Walter Thompson tarafından kurulan Facebook profili olan Soundpainting Geeks'dir (Soundpainting Kurtları). Bunun sebebi hem yeni öğrenenler için hem de profesyonelce Soundpainting yapanlar için, kısacası her seviyede ilgili kişilere uygun hizmet verebilmesidir.

Görüldüğü üzere Soundpainting Geeks (Kurtları) profili 7 konuda takipçileri ile paylaşımlarda bulunmaktadır. Bunlar, Soundpainting jestlerinin açıklamaları, atölye haberleri, performans kayıtları, teknik sorular, Soundpainting kitaplarının duyurusu, ders videoları ve yeni topluluk haberleridir. Bu konular, Soundpainting ile ilgilenen, yeni başlayan ve hatta ileri seviyede çalışan icracılara ve eğitimcilere yönelik tüm ihtiyaçlara cevap vermektedir. Ancak, elbette ki her şeyin internet üzerinden cevaplanması, bir performansın canlı olarak izlenmesi veya bir atölyeye aktif olarak katılmanın vereceği sağlıklı bilgiyi ve sanatsal tatmini yaşatması bakımından üst seviyede olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Dahan, G. S., Levi, E. (2012). Netnografya: Sosyal Mecralarda Tüketici Araştırmaları Üzerine Yeni Bir Metot. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi. Sayı: 3 s.33-54
- Bilgin, Y. Coşkun, S. (2017) . Soundpainting Uygulamalarının Öğrencilerin Özgüveni Üzerindeki Etkileri. Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 12 (4). P. 91-110
- Coşkun, S. (2016). Affects Of Soundpainting Lessons In Increasing The Motivation For Listening To Aleatoric Music *Middle-East Journal of Scientific Research* 24 (1) 15-21
- Duby, M. (2007). *Soundpainting As A System For The Collaborative Creation Of Music In Performance*. Thesis (PhD- Music) University of Pretoria.
- Hogg, M. K., Curasi, C. F., Maclaran, P. (2004). The (Re-) Configuration of Production and Consumption Empty Nest Households/ Families. *Consumption Markets & Culture*. Sayı: 7 (3) s.239-259
- Jupp, V. (2006). *The Sage Dictionary of Social Research*. Sage, London, p.334
- Thompson, W. (2006). *Soundpainting Workbook* 1.

“MÜZİK EĞİTİMİNDE TEKNOLOJİ KULLANIMI; KAHOOT ÖRNEĞİ”

Suat DANDİNOĞLU

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ASD Yüksek Lisans Öğr.
suty34@gmail.com

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
cadar@aku.edu.tr

ÖZET

Çağımızın en büyük ilerlemelerinin başında teknoloji gelmektedir. Günümüzde, dijital cihazların hayatımızın bir parçası haline geldiği kaçınılmaz bir gerçektir. Evde, seyahatte, tatilde, okulda vb birçok durumda artık her birimizin cebinde kolaylıkla veriye ulaşabileceğimiz bir veri bankası mevcuttur. Günümüzde teknolojinin ilerlemesi ile birlikte, eğitim öğretim faaliyetlerinde de teknolojinin kullanılması kaçınılmaz bir hal almıştır. Okullarda kullanılan akıllı tahtalardan evlerimizde ki bilgisayarlar ile aradığımız tüm bilgiye dijital araçlarla ulaşmamız mümkün. Özellikle duyuşsal ve görsel içerikli eğitimlerde teknolojiden büyük ölçüde yararlanılmaktadır. Günümüzde müzik eğitiminde de teknoloji kullanımı büyük bir önem taşımaktadır. Teknoloji, seslendirilecek eserin farklı versiyonlarını dinlemek-dinletmek, farklı yazılmış notalarına ulaşmak gibi birçok kolaylığı bize sağlamaktadır.

Araştırmamız, müzik eğitiminde teknolojinin kullanılmasına bir örnek olan Kahoot adlı programın kullanım şekli ve eğitimde nasıl kullanılacağına öğretmesini ve programın tanıtılmasını amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eğitim, Teknoloji, Algı

“TECHNOLOGY USAGE IN MUSIC EDUCATION; KAHOOT SAMPLE”

Suat DANDİNOĞLU

AKU Graduate Student of Institute of Social Sciences
suty34@gmail.com

Assistant Prof. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe University, State Conservatory
cadar@aku.edu.tr

ABSTRACT

Technology is at the head of the biggest progress of our age. Today, it is an inevitable fact that digital devices have become a part of our lives. In many cases, such as at home, on vacation, on holiday, at school, etc., there is now a database where we can easily reach everyone in the pocket. Today, with the advancement of technology, it has become inevitable to use technology in educational activities. It is possible to access all the information we search with computers in our homes from smart boards used in schools via digital means. Technologically, education is particularly beneficial for the audiovisual and visual education. Today, the use of technology in music education is of great importance. The technology provides us with many conveniences such as listening and playing different versions of the work to be performed, reaching different written notes.

Our research aims to teach how to use the program called Kahoot, which is an example of using technology in music education, and how to use it in education.

Keywords: Education, Technology, Perception, Kahoot

GİRİŞ

Müzik, duygu ve düşünceleri ifade eden seslerin düzenlenmesi sanatıdır. Müzik sözcüğü eski Grek dilinden gelmektedir. Müzik bir sanat dalı olduğu kadar bir bilimdir de. Müzik, ilkel insanın doğadaki sesleri taklit etmesiyle başlamış, günümüzdeki modern halini alana kadar uzun bir süreçten geçmiştir (http://www.akademikmuzik.com/index.php?option=com_content&view=article&id=43:muzik-nedir-muzigin-tanimi&catid=18&Itemid=130 17.06.2017).

MÜZİK EĞİTİMİ

Müzik kültürü ve müzik eğitimi, onu meydana getiren insanla birlikte değişken, gelişken ve dönüşken özelliktedir. Müzik, bireyi ve toplumu besleyen ana yaşam ve kültür damarlarından biridir. Müzik eğitimi bu damarı açan, büyüten, genişleten, işleten ve geliştiren bir süreçtir. Müzik kültürü ise bu damardan bireye ve topluma nüfus eden, kendine özgü bir *kültürel kan* veya kendine özgü bir *kültürel özsudur*. (Uçan, 1997: 7)

Müzik eğitimi, temelde üç amaca göre şekillendirilir;

1. Genel Müzik Eğitimi
2. Özenen (Amatör) Müzik Eğitimi
3. Mesleki (Profesyonel) Müzik Eğitimi

Genel Müzik Eğitimi, iş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program ayırt etmeksizin, herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir “insanca yaşam” için gerekli olan asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı hedefler.

Özenen (Amatör) müzik eğitimi, herkes için zorunlu olmayan, müziğe gönül vermiş, alakalı, istekli, duyarlı ve yatkın olanlara yönelik olup, maddi karşılık beklemeden etkin bir müziksel katılım, şevk ve doyum sağlamak ve bunu mümkün olduğu kadar geliştirmek için gerekli olan müziksel davranışlar kazandırmayı hedeflemektedir.

Mesleki müzik eğitimi ise, müzik alanının tamamını, bir kolunu ya da dalını, o bütün kol ya da dal ile alakalı bir işi meslek olarak seçen, profesyonel olarak müziğin içerisinde bulunmak isteyen yetenekli kişilere, müziksel davranış ve birikim sağlamayı hedefleyen bir eğitim şeklidir (Uçan, 1997: 31-33).

Müzik eğitiminin içinde bir dal olan, çalgı eğitimi de mesleki müzik eğitiminin bir parçası olarak görülebilir. Günümüzde teknoloji kullanımının yaygınlaşması ile, teknoloji eğitimin her alanında yerini almaya başlamıştır. Buna en güzel örnek **Fatih** projesidir. Akıllı tahtalar, teknolojinin kullanılmasıyla birlikte müzik eğitiminde de yerini almaya başlamıştır.

Fırsatları Artırma ve Teknolojiyi İyileştirme Hareketi (FATİH)

Her öğrencimizin en iyi eğitime kavuşması, en kaliteli eğitim içeriklerine ulaşması ve eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanması için tasarlanmış olan FATİH Projesi, eğitimde teknoloji kullanımıyla ilgili dünyada uygulamaya konulan en büyük ve en kapsamlı eğitim hareketidir.

Eğitimde FATİH Projesi, eğitim ve öğretimde fırsat eşitliğini sağlamak ve okullarımızdaki teknolojiyi iyileştirmek amacıyla bilişim teknolojileri araçlarının öğrenme-öğretme sürecinde daha fazla duyu organına hitap edilecek şekilde, derslerde etkin kullanımı için başlatılmıştır.

Bu prensiplerden yola çıkarak çözümü oluştururken başarı faktörleri 5 temel esasa dayandırılmıştır:

1. **Erişilebilirlik:** Her an her yerden, zaman ve araçlardan bağımsız olarak hizmet sunabilmek,
2. **Verimlilik:** Hedef odaklı, daha verimli çalışma ortamları ve gelişim alanları sunabilmek,
3. **Eşitlik (fırsat eşitliği):** Tüm paydaşların en iyi hizmete erişilebilmesini sağlayabilmek,
4. **Ölçülebilirlik:** Gelişimin doğru değerlendirilebilmesi için sürecin ve sonuçların doğru ölçülebilmesini sağlamak, buna göre düzgün geri bildirim verebilmek,
5. **Kalite:** Tüm eğitimin kalitesini ölçülebilir şekilde yükseltmek.

Bütün bu başarı faktörlerini gözetken çözüm sayesinde, fırsat eşitliği sağlanıp sayısal uçurum kapatılırken toplam kalitenin de artırılması hedeflenmiştir.

Eğitimde FATİH Projesi ile öğrencinin, sadece dersteki başarısıyla değil, ilgi alanları, aktiviteleri ve eğilimleriyle değerlendirilebilmesi ve bu yolla, öğrencilerin tüm öğrencilik hayatlarına ait verinin analizinin yapılmasının önemi de ortaya çıkmaktadır. Burada söz konusu olan sadece toplanan verilerle istatistik oluşturulması değildir. Bu proje ile öğrencinin eğitimi sürecinde oluşan her türlü bilginin tek bir kimlik yönetimi sisteminde tutulması ve bir veri havuzu ile analizlerin anında yapılabileceği bir altyapı oluşturulması amaçlanmaktadır.

Milyonlarca verinin arasından doğru veriye ulaşip analiz edebilmek bireysel eğitim aracılığıyla günümüze kadar kazanılamayan öğrencilerin kazanılabilir hale getirilmesini sağlayacak, aynı zamanda ilgi ve başarı alanlarına göre mesleğe yönlendirme anlamında da bilgi kaynağı olacaktır. Öğrencinin kişisel kazanımının sağlanabilmesi için bireysel veri analizinin yapılabilmesi esastır. Öğrencinin sadece sınavla değerlendirildiği sistemden;

- Sınav sonuçlarına göre eksik kalan yönlerini görerek,
- Bunları görsel olarak analiz ederek,
- Ders dışındaki ilgi alanlarını tespit ederek,
- Özel yeteneklerini keşfederek,
- Hangi yolla daha kolay öğrendiğini anlayarak,

Hangi alanlara eğilimli olduğunu fark ederek, değerlendirildiği bir sisteme geçiş bu proje ile hedeflenmektedir.

Bu sistemle sınıf yönetimi kullanılarak, öğretmen-öğrenci etkileşimli tahta-tablet etkileşimi sağlanacak, bilgi edinme/öğrenme süreçleri daha etkin kullanılacak, sınıf yönetimi ile öğretmen, sınıf içi üretilen materyalleri öğrencileri ile paylaşabilecek, ödev gönderebilecek, öğrencilerinin sınıf içerisinde öğrenme düzeylerini daha kontrollü olarak ölçebilecektir.

Bu sistemin sınıflarda etkin kullanımı için tüm okullarımıza yüksek hızlı ve güvenli internet (VPN) sağlanmaktadır. Okul bilgi sistemi ile okullara kurulan sistemler ve okullara ait donanım değişiklikleri izlenebilmektedir.

Ayrıca öğrenci okul dışında da öğrenme sürecine devam edebilecek ya da pekiştirebilecektir. Eğitimde FATİH Projesi ile öğrenci, bulunduğu ortamdan bağımsız olarak ders notlarına, ders içi projelere ve öğretmen tarafından verilen ödevlere ulaşabilmekte, ürettiği bilgileri öğretmeni ve diğer arkadaşları ile paylaşabilmekte ve ayrıca EBA ile yardımcı dokümanlarla öğrendiği konuları pekiştirebilmektedir.

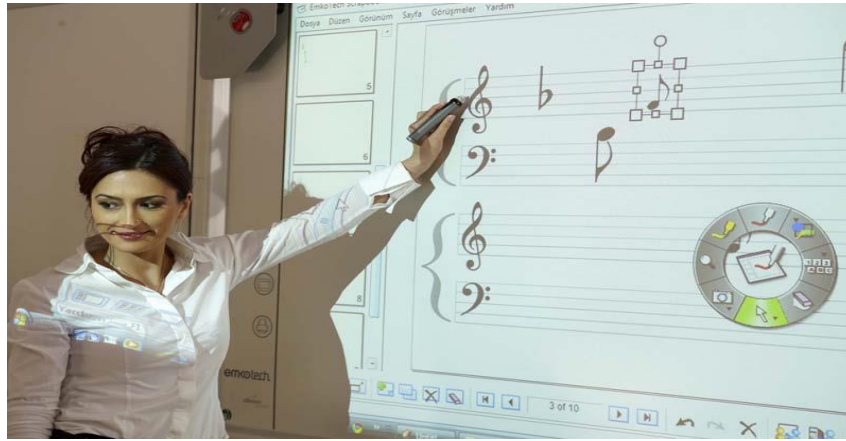
Her Okul için	Her Derslik için	Her Öğretmen için	Her Öğrenci için
Bir adet çok fonksiyonlu yazıcı	Etkileşimli tahta	Tablet bilgisayar	Tablet bilgisayar
Alt yapı	Kablolu/Kablosuz internet bağlantısı	EBA portal	EBA portal
Yüksek hızlı erişim	Sınıf yönetimi	EBA market	EBA market
		e-posta hesabı	Bulut hesabı
		İçerik geliştirme stüdyosu	Dijital kimlik
		Bulut hesabı	Ödev paylaşımı
		Öğrenim yönetim sistemi (LMS)	e-posta hesabı
		Ders notları paylaşımı	Bireysel öğrenim materyalleri

Öngörülmektedir (<http://fatihprojesi.meb.gov.tr/proje-hakkinda/> 17.06.2017).

Etkileşimli Tahta Hedef, Kapsam ve Yürütülen Çalışmalar



Eğitimde FATİH Projesi kapsamında eğitime destek olabilecek Bilişim Teknolojisi (BT) Ekipmanlarının tüm okul, derslik, öğretmen ve öğrencilerimize ulaştırılması hedeflenmiştir. Bu kapsamda daha önce kurulumu gerçekleştirilen «Bilişim Teknolojisi Sınıfları»nın görevini layıkıyla yerine getirdiği ancak okullarımızda BT ekipmanlarıyla donatılan yalnızca bir sınıfın olması ihtiyaca tam anlamıyla karşılık veremediği görülmüştür. Bu kapsamda okuldaki bütün öğretmenlerimizin aynı anda BT ekipmanlarını derslerine destek amacıyla kullanabilmeleri için her dersliğin akıllı tahta ile donatılması ihtiyacı doğmuştur. Bu çerçevede yapılan araştırma çalışmaları neticesinde dersliklerde olması gereken cihazın; eski nesil yeşil tahtası olan, yeni nesil akıllı tahtası olan, teknik bilgiye ihtiyaç duyulmayan, sade bir yapısı olan, çağımızın bireylerine hitap edebilen ve teknoloji bilgisi temel düzeyde olan öğretmen ve öğrencilerin kullanabileceği bir cihaz olması gerektiği görülmüştür. Yapılan analiz ve geliştirme çalışmaları neticesinde tanımını «Yeşil Tahta, Beyaz Tahta, LED Ekran ve Bilgisayardan oluşan, sürgülü beyaz tahta sayesinde LED Ekran ve Bilgisayarı dış etkenlerden koruyan ve aynı zamanda yazma alanı genişleyebilen kendi bilgisayarı veya harici bir bilgisayar ile elektronik içerik ve medyaların LED ekran üzerinden çalıştırılabildiği ve her türlü yazılımın çalıştırılabileceği kullanıcı ile etkileşimi olan eğitim aracı» şeklinde yapabileceğimiz ve Etkileşimli Tahta olarak isimlendirdiğimiz bir cihaz ortaya çıkmıştır.



Etkileşimli Tahta'nın diğer Akıllı Tahtalara göre avantajları nelerdir?

Mevcut akıllı tahtaların kullanım zorluğu, harici bir bilgisayar ile bağlantısının yapılması gerekliliği ve bunun teknik bilgi gerektirdiği, projeksiyon makinası yoluyla görüntü aktarımı yapıldığı için görüntü kalitesinin zamanla azaldığı ve lamba ömrü dolduğunda maliyet olarak yüksek bir bedelle lambasının değiştirildiği, aydınlık ortamda sağlıklı görüntü alınamadığı, öğretmenin gölgesinin ekrana düşmesinden dolayı kullanışsız olduğu, bilgisayar arızası veya elektrik kesintisinde akıllı tahtanın tamamen devre dışı kaldığı vb. durumlar göz önüne

alındığında geliştirilen Etkileşimli Tahtanın eğitim ortamları için daha ideal bir çözüm olduğu görülmüştür (<http://fatihprojesi.meb.gov.tr/etkilesimli-tahta/> 17.06.2017).

Yapılan İşler

1.FAZ 84.921 adet Etkileşimli Tahta Ayrılcı Özellik: Dışardan bakıldığında diğer fazlardan ayrılan en önemli özelliği LED Ekran çerçevesinin siyah olmasıdır.  Hedef: • Ortaöğretim Kurumları (Liseler) Durum: Süreç tamamlanmıştır.	2.FAZ 347.367 adet Etkileşimli Tahta Ayrılcı Özellik: Dışardan bakıldığında diğer fazlardan ayrılan en önemli özelliği LED Ekran çerçevesinin gri olmasıdır.  Hedef: • Liseler, Güzel Sanatlar Liseleri, • Öğretmen Liseleri, İmam Hatip Liseleri • Ticaret Meslek Liseleri, Teknik Liseler • Endüstri Meslek Liseleri, Kız Meslek Liseleri • Sağlık Meslek Liseleri, Otelcilik ve Turizm Meslek Liseleri, Ortaokullar Durum: Süreç tamamlanmıştır.	3.FAZ 150.000 adet ET Temini Ayrılcı Özellik: ET henüz tasarım aşamasında olup muhtemel LED Ekran çerçevesi turuncu olacaktır.  Hedef: • Temel Eğitim Genel Müdürlüğü (İlkokullar) • Diğer okullar, yeni okul/derslik ve kurumlar. Durum: İhtiyaç ve ön durum tespiti yapılmış ihale aşamasına gelinmiştir.

Online Müzik Eğitimi Veren Eğitim Kurumları

<http://www.onlinemuzikegitimi.com/?sayfa=Ana-Sayfa>

Müziksel işitme ve okuma dersi veriyor.

<http://www.erturgutsanatmerkezi.com/online-dersler.html>

Skype üzerinden gitar dersi veriyor.

<http://www.onlinemuzikokulu.com/>

Solfej, armoni, piyano ve şan dersleri veriyor.

Müzik eğitiminde teknoloji önemli ölçüde yerini almaya başlamıştır. Bununla birlikte yeni programlar, özellikle online eğitim veren programlar yapılmaktadır. Bildirimizin de konusu bu programlardan biri olan **Kahoot** programıdır.

Kahoot!

KAHOOT NEDİR?

Öğrencilerin En Çok Eğlendiği Web 2.0 Aracı Kahoot!

İyi öğrenme iyi sorularla başlar. Kahoot bir öğrenme oyunudur. Kahoot platformunu kullanarak quiz, anket ya da tartışma biçimlerinde çoktan seçmeli sorular oluşturur ve tüm öğrencilerinizle birlikte oynarsınız. Oyuncular dizüstü ya da masaüstü bilgisayarlarla, tabletlerle ve akıllı telefonlarla oyuna bağlanır, aynı zamanda oyun tüm sınıfın görebileceği şekilde tahtaya yansıtılır. Eğer iyi sorular sorarsanız, öğrencilerin nasıl hararetle oynadıklarına şaşırabilirsiniz (<https://e24451.wordpress.com/2016/03/20/kahoot-nedir-nasil-quiz-olusturulur-nasil-oynanir/> 17.06.2017).

Kahoot, uygulaması ve hazırlanması çok basit olan bir platform. Öğretmenlerin soru ve cevapları girerek hazırladıkları sınavları, öğrencileri ile bir kod yardımı ile sınıf içinde uygulamaya dönük bir araç.

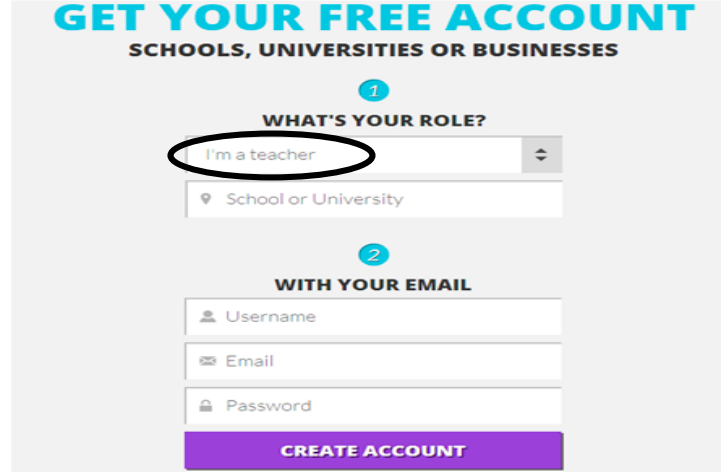
KAHOOT UYGULAMASINA NASIL ÜYE OLUNUR, NASIL OYNANIR?

Öncelikle yapmanız gereken;

1. Sisteme girmek ve üye olmak için get.kahoot.com adresine gitmeliyiz. Karşınıza çıkan bu ekranda 'GET MY FREE ACCOUNT' kısmını tıklamak.



2. Karşınıza çıkan ekranda rolünüzü **I'm a teacher** olarak seçtikten sonra, kullanıcı adı, mail, şifre bilgilerinizi girip, 'CREATE ACCOUNT' kısmını tıklamak.

The image shows the 'GET YOUR FREE ACCOUNT' form for schools, universities, or businesses. It is divided into two steps. Step 1, 'WHAT'S YOUR ROLE?', has a dropdown menu with 'I'm a teacher' selected and circled in black. Below it is a field for 'School or University'. Step 2, 'WITH YOUR EMAIL', has three input fields: 'Username', 'Email', and 'Password'. At the bottom is a purple 'CREATE ACCOUNT' button.

3. Bu adımda uygulamayı kullanarak quiz, tartışma ve anket hazırlayabiliyoruz. Quiz seçeneğini işaretleyip bir sonraki adıma geçiyoruz.



Video: See what happens when Kahoot! is played in the classroom!

4. Quiz için bir isim girmeliyiz.

Create new Kahoot!

? Quiz
Points based multiple choice quiz with unlimited questions

Let's start by giving the quiz a name:

Divan Edebiyatı Terim Sınavı

Go!

[Cancel quiz and go back!](#)

5. Karşımıza çıkan satıra soruyu yazıyoruz. Eğer video veya görsel eklemek istersek dosya seç bölümünden yapabiliriz. Daha sonra en altta yer alan dört şıkkı yazıp, doğru cevap hangi şık olacak ise şıkkın altındaki incorrect seçeneğini üzerine tıklayıp correcte çeviriyoruz. Soru ekleme ve soru silme seçeneklerinin, soru sıralama seçeneklerinin olduğu yerdir. Yeni soru eklemek için Add Question, soruyu silmek için Delete Question butonuna basıyoruz.

Quiz: Divan Edebiyatı Terim Sınavı Edit

Question 1

Image Video (Experimental)

Points question

Time limit 30 secs

Drag and drop an image from your desktop here
or choose a file

[Dosya Seç](#) Dosya seçilmedi

Adding images to questions makes your quiz more engaging! If you choose not to, we'll put one of our own in for you

Answer 1 Answer 2 Answer 3 Answer 4

Prev Next Delete question + Add question Cancel Next settings

Hazırladığınız quizi başlatmak için play butonuna basıyorsunuz. Karşınıza gelen ekranda Launch butona basıyorsunuz ve sistem öğrencilerinizin quize ulaşmaları için bir kod veriyor.

Join at kahoot.it

With game pin:

57947

Kahoot!
Game pin
Enter

Start now

Pin kodunu girdikten sonra, yansıtılan ekranda kendi isimlerini veya takma isimlerini görecekler.



Son olarak oyuncular dizüstü ya da masaüstü bilgisayarlar, tabletler ya da akıllı telefonlarından yansıtılan ekranda soruyu görüp, verilen süre içerisinde soruları cevaplayabilirler (<http://www.egitimdeteknoloji.com/kahoot-nedir/> 17.06.2017).



Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, içeriği, yöntemi ve amacı bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Betimleme araştırmasıyla konu üzerinde bir durum tespiti yapılmaya çalışılmış, konu var olduğu şekliyle araştırılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır”(Karasar,2009:77).

Araştırmanın Evren Ve Örneklemi

Evren, en genel anlamıyla araştırmanın yapılacağı alanı genellemek amacıyla kullanılan bir terimdir. Evrende yapılan incelemeler çok geniş kapsamlı, maliyetli, oldukça uzun zaman kaybına neden olur. Cebeci’ye göre evren; “Bir alan araştırmasında araştırma yapılacak problem alanının tamamına denir” (2010:49).

Evren geniş kapsamlı, maliyetli ve uzun zaman alacağından dolayı, araştırmanın evrenini daha da sınırlandırmak için araştırmanın örnekleme çıkarılır. Örneklem, araştırmanın evreninin bir bölümünün alınıp, yalnızca seçilen kısmın incelendiği bölümdür. Araştırılmasına imkân olmayan evrenler kendi içinde örneklemelere ayrılırlar ve farklı farklı incelenebilirler. Örneklem araştırma yöntemleriyle ilgili önemli bir konu olarak ele alınmaktadır. Kimi zaman araştırmaların, evrenin tamamında yapılması mümkün değildir. Bu nedenle evrenin yerine örneklem üzerinde çalışılır ve evrenin geneline ilişkin genellemelere ulaşılması tercih edilir (Erkılınç, 2011:5).

Bu araştırmada, müzik eğitiminde kullanılan teknolojik materyaller araştırmamızın evrenini oluşturmaktadır. Örneklemimiz ise online olarak oynanan Kahoot uygulaması ile sınırlanmaktadır.

Veri Toplama Yöntemi

Araştırmada verilere ulaşılabilmesi amacıyla, kaynak taraması yöntemi kullanılarak veriler elde edilmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Uygulama, eğitimde kullanılan materyaller içerisinde yer almaktadır. İnteraktif eğitim metotları içerisinde yer alan” Kahoot” uygulamasıyla bireylerin bilgi, hız, pratik düşünce, algı, vb. özellikleri değerlendirilmektedir.

Uygulamayı kullanabilmek için, uygulamaya ait web sitesi üzerinden erişilen bir üyeliğe ihtiyaç duyulmaktadır.

Uygulamada kullanılacak sorular özgün olmasının yanı sıra kahoot uygulaması veri tabanında var olan sorularda kullanılabilir ve bu soruları eğitimci kendisi belirleyebilmektedir.

Uygulamayı kullanabilmek için tablet, bilgisayar, akıllı telefon vb. teknolojik araçlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bununla beraber wifi (internet sağlayıcısı) ‘na gereksinim vardır.

Uygulamada hazırlanan soruların daha iyi anlaşılır olması, aynı zamanda tek düzelikten kurtarılıp eğlenceli bir biçime dönüştürülmesi amacıyla resim, video gibi görsel öğelerden faydalanılmaktadır.

Hem işitsel hem de görsel unsurları içerisinde barındıran uygulama özellikle müzik eğitimi sürecinde önemli bir katkı sağlamaktadır.

SONUÇLAR

- Kendi seçtikleri isimlerle sınava katılıyorlar bu onların hoşuna gidiyor.
- Sorular sizin belirlediğiniz sürelerde cevaplanmak zorunda. Bu da işe heyecan katıyor.
- Doğru cevabı kendisinin verdiğini görünce yaşadığı mutluluk, rekabet duygusu.
- Sıkıcı bulduğu ders konuları ile oyun kavramının birlikte olması.

KAYNAKÇA

Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri. İstanbul: Alfa Yayıncılık

Erkılınç, C. (2011), Bilimsel Araştırmalarda Evren Ve Örneklem, Trakya Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Edirne

<http://fatihprojesi.meb.gov.tr/etkilesimli-tahta/>

<http://fatihprojesi.meb.gov.tr/proje-hakkinda/>

<http://smartboardtw.blogspot.com.tr/2011/07/emkotech-kombine-akll-tahta.html>

http://www.akademikmuzik.com/index.php?option=com_content&view=article&id=43:muziknedirmuzigintanimi&catid=18&Itemid=130<http://www.dafont.com/forum/read/268573/does-anyone-know-the-font-used-in-the-kahoot-game-logo>

<http://www.egitimdeteknoloji.com/kahoot-nedir/>

<http://www.erturgutsanatmerkezi.com/online-dersler.html>

<http://www.onlinemuzikegitimi.com/?sayfa=Ana-Sayfa>

<http://www.onlinemuzikokulu.com/>

<https://e24451.wordpress.com/2016/03/20/kahoot-nedir-nasil-quiz-olusturulur-nasil-oynanir/>

Karasar, N. (2009), Bilimsel Araştırma Yöntemi, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara

Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi-Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, (2.Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

“KAYIT EDİLMİŞ İNSAN SESİNDE KONUŞMA ANLAŞILIRLIĞININ DEĞERLENDİRİLMESİ VE ANLAŞILIRLIĞI ETKİLEYEN FAKTÖRLER”

Yrd. Doç. Dr. Suat VERGİLİ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Müzik Bilimleri Bölümü

suat.vergili@deu.edu.tr

ÖZET

Ses teknolojisinde ve akustikte konuşma anlaşılabilirliği, konuşma sesinin iletildiği ortamın koşullarına bağlı olarak anlaşılabilir olma ölçütüdür. Ortam koşulları, konuşma sesinin kalitesi, konuşma sesinin yayıldığı ortamdaki akustik özellikler, konuşma sinyalinin iletildiği ses ekipmanları ve bunların kalite özellikleri vb. gibi sıralanabilir.

Ses kayıt sektöründe, özellikle de görüntü ile beraber çalışılan yayıncılık, post-produksiyon gibi alanlarda konuşma anlaşılabilirliği başarısının yüksek oranda sağlanması en önemli kurallardan birisidir. Sektörde çalışan ses teknisyeni için bunu sağlamak, çoğunlukla pratik deneyimle edinilen bilgilerin hatırlanması ve otomatik bir şekilde hayata geçirilmesi ile gerçekleşmektedir. Uygulamalar arasında konuşma anlaşılabilirliği başarısının değiştiği dikkatli dinleyiciler tarafından algılanabilir.

Bu bildiride konuşma sesi kayıtlarında konuşma anlaşılabilirliği parametresi değerlendirilecek ve anlaşılabilirliği etkileyen faktörler incelenecektir. Bu faktörler prodüksiyon öncesi ve sonrası olacak şekilde sınıflandırılabilir. Prodüksiyon öncesi faktörler, kayıt edilen insan sesine ait kalite özellikleri, kayıt yapılan ortama ait akustik özellikler, mikrofonlama teknikleri olarak sıralanabilir. Prodüksiyon sonrası faktörler ise frekans eşitleme (equalization), doğru sinyal – gürültü oranının sağlanması ve gürültünün azaltılması şeklindedir.

Anahtar Kelimeler: Konuşma Anlaşılabilirliği, İnsan Sesi, Ses Kayıt

“EVALUATION OF SPEECH INTELLIGIBILITY ON RECORDED HUMAN VOICE AND THE FACTORS AFFECTING THE INTELLIGIBILITY”

ABSTRACT

In audio technology and acoustics, speech intelligibility is accepted as the measure of intelligibility of speech in relation to the properties of environment in which the speech signal is transmitted. These properties can be listed as the quality of the speech signal, the acoustical conditions of the space, the properties of the audio devices where the speech signal is being transmitted and so on.

In the field of audio recording - especially in broadcasting and post-production branches where picture and sound take place simultaneously - providing a high level of speech intelligibility is very important. The sound technician provides this basically by recalling the knowledge gained by practical experience and projecting this knowledge to application in an automatic manner. Varying degrees of speech intelligibility can be perceived by careful listeners amongst different examples.

In this paper, speech intelligibility in recorded sound will be discussed and the factors affecting speech intelligibility will be evaluated. These factors can be classified as pre and post-production. Pre-production factors can be listed as the quality of the human voice, the acoustical properties of the space and microphone techniques. Post-production factors, on the other hand, are equalization, signal to noise ratio and noise control.

Keywords: Speech Intelligibility, Human Voice, Audio Recording

“ZİHİNSEL YETERSİZLİĞE SAHİP BİREYLERE YÖNELİK DİJİTAL ORTAM UYGULAMALARI”

Prof. Dr. Turan SAĞER

YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
tsager@yildiz.edu.tr

Arş. Gör. Günsu YILMA ŞAKALAR

YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
gunsuy@yildiz.edu.tr

Öğr. Gör. Alper ŞAKALAR

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü
alpersakalar@gmail.com

Zihinsel yetersizliğe sahip bireyler; çeşitli zeka testlerinin uygulanması doğrultusunda belirli zeka puanına sahip, sosyal ve uyum becerilerinde sınırlılık gösteren bireylerdir. Hafif, orta ve ileri düzeyde zihinsel yetersizliğe sahip bu bireylerin akademik ve sosyal becerilerini kolaylaştırmak ve öğrenme düzeylerini daha aktif hale getirebilmek dijital ortam uygulamaları ile mümkündür. Bu uygulamalar sayesinde öğrenme hızlanmakta ve birey için eğlenceli bir ortam oluşturulmaktadır. Görsel ve işitsel öğelerin bulunduğu bu uygulamalar daha çok duyu organına etki ederek, öğrenmeyi daha kalıcı hale getirmektedir. Bu araştırmada, Hafif düzeyde zihinsel yetersizliğe sahip bireyler için oluşturulan dijital ortam uygulamaları ve bu uygulamaların yararları gündeme getirilmiş, ulusal ve uluslararası çalışmalar incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: zihinsel yetersizlik, dijital ortam uygulamaları, özel eğitim, müzik

* Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeler Koordinatörlüğü'nce sağlanan destek ile gerçekleştirilmektedir. Proje kodu: 2016-08-01-DOP01'dir.

DIGITAL MEDIA APPLICATIONS FOR INTELLECTUAL DISABLED INDIVIDUALS

Prof. Turan SAGER, PhD

YTÜ Art and Design Faculty Department of Music and Performing Arts
tsager@yildiz.edu.tr

Res. Assis. Gunsu YILMA SAKALAR

YTÜ Art and Design Faculty Department of Music and Performing Arts
gunsuy@yildiz.edu.tr

Lec. Alper SAKALAR

alpersakalar@gmail.com

ABSTRACT

Individuals with intellectual disability have specific intelligence points in the direction of the implementation of various intelligence tests and have limitations in social and adaptive skills. It is possible with digital media applications to facilitate the academic and social skills of these individuals with mild, moderate and advanced mental disability and to make their learning levels more active. With these applications learning is accelerating and creating a fun environment for

the individual. These practices, in which audiovisual items are included, affect the sensory organs more and make learning more permanent. In this research, the digital media applications for the mildly intellectual disabled individuals and the benefits of these applications have been made a current issue, in the same breath, national and international studies have been examined and evaluated.

Key Words: intellectual disability, digital media applications, special education, music

* This research has been supported by Yıldız Technical University Scientific Research Projects Coordination Department. Project number: 2016-08-01-DOP01

1. GİRİŞ

Zihinsel yetersizliği terminolojik anlamda birincil sağlık durumu olarak gösteren, Dünya Sağlık Örgütü (WHO) ve Dünya Bankası Grubu'nun 2011 dünya engellilik raporunda; Chan ve Zoellick (2011:V), bir milyardan fazla insanın engelli olarak yaşamını sürdürmekte olduğunu ve bu rakamın yaklaşık iki yüz milyonunun da hayatlarını devam ettirme konusunda kayda değer zorluklar yaşadığını belirtmektedir.

Dünya Sağlık Örgütü'nün 1970 yılında, dünya nüfusunun %10'unu engelli bireylerin oluşturduğunu rapor ettiği göz önünde bulundurulursa, 2011 yılındaki yeni raporun yaklaşık %15 gibi sayısal veriye dönüşmesi engelli nüfusun ciddi bir artışı olarak görülebilir. Söz konusu artışın, kalıtsal koşulların dışında, çeşitli kimyasalların hava, su ve toprağa karışması gibi çevresel faktörlere dayalı hava kirliliği ve sağlıksız beslenme vb. insan yaşamının gerekliliklerinin negatif anlamda değişiklik göstermesi ile de oluştuğu söylenebilir.

Engelliliğin yaşamı kısıtlayan bir durum olarak belirtildiği engellilik raporunda, zihinsel, fiziksel, işitme ve görme türlerinin yanı sıra süregelen (kronikleşmiş) sağlık bozukluklarının da bir tür engellilik olduğunu, iletişim güçlüğü çeken insanların da yaşamlarında engel teşkil ettiği belirtilmiştir. Hangi engel türüne sahip olursa olsun, engelli bireylerin eğitim, rehabilitasyon ve sosyal hizmetler gibi konularda uzman kişilere gereksinimi vardır.

Engelli çocukların dünya nüfusundaki yaygınlık tahminleri, sahip olduğu engellilik türü ve tanımına göre değişiklik gösterebilir. Buna göre 0-14 yaş arası orta derecede engelli çocukların yaklaşık 93 milyon (% 5,1) ve ileri derecede engelli çocukların ise yaklaşık 13 milyon (% 0,7) olduğu Dünya Sağlık Örgütü'nün bir araştırma programı olan Küresel Hastalıklardan Sorumlu Birim (Global Burden of Disease-GBD) tarafından belirlenmiştir. 2005 yılında ise UNICEF (United Nations Children's Fund), 18 yaş altı engelli çocuk nüfusunun ise dünya genelinde 150 milyon olduğunu açıklamıştır (Albrecht ve diğ., 2011:36).

Ülkemizde engelli nüfusuna yönelik Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) ve Özürlüler İdaresi Başkanlığı tarafından belirtildiği üzere, 2002 yılından bu yana henüz yeni bir araştırma yapılmamıştır. 2002 yılındaki araştırma raporları 2004 yılı Temmuz ayından itibaren kurumun internet sitesinden kamuoyuna duyurulmuştur. Türkiye'nin kent ve kırdaki olmak üzere yedi coğrafi bölgesinde geniş çaplı yapılan araştırmada; engellilik oranı, engellilerin sosyo-ekonomik yapısı ve onların sosyal yaşamda karşılaştıkları sorunlar, beklentileri, özürllülük türü, özrün oluş sebebi, bölgesel farklılıklar ile süregelen hastalığa sahip olma oranlarının ölçülmesi hedeflenmiştir. Araştırmada yüzyüze görüşme yöntemi ile hane halklarına hane halkı soru kağıdı ve engelli birey soru kağıdı olmak üzere iki şekilde anket uygulaması yapılmıştır.

On sekiz ay süren araştırma raporuna göre; Türkiye'de zihinsel yetersizliğe sahip bireylerin, toplam nüfusun % 0.48'ini oluşturduğu belirlenmiştir. Bu bireylerin %47.92'si doğuştan, % 49.89'u sonradan, % 2.19'u ise ne zaman olduğu bilinmeyen bir şekilde zihinsel yetersizliğe sahip olduğu tespit edilmiştir. Kentte yaşayanların % 45.99'u doğuştan, % 51.65'i sonradan ve % 2.36'sı bilinmeyen bir şekilde zihinsel engellidir. Kırsal kesimde yaşayanlarda ise

bu oranda % 49.68'i doğuştan, % 48.29'u sonradan, % 2.03'ü ise bilinmeyen oranda olmak üzere zihinsel yetersizliğe sahip bireylerdir. Yaş oranlarına bakıldığında ise 0-9 yaş arası çocukların %0.42'si, 10-19 yaş arasındaki çocuk ve gençlerin % 0.58'i, 20-29 yaş aralığındaki bireylerin % 0.65'i, 30-39 yaş arasındakilerin % 0.54'ü, 40-49 yaş arasındakilerin %0.39'u, 50-59 yaş aralığındakilerin % 0.26'sı, 60-69 yaş arasındakilerin % 0.27'si ve 70 yaş ve üzeri bireylerin ise % 0.31'inin bir şekilde zihinsel yetersizliğe sahip olduğu görülmektedir. Analiz raporlarına bakıldığında, ülkemizde 7-11 yaş arası zihinsel yetersizliğe sahip çocukların oranının yaklaşık olarak % 0.50 civarında olduğu tahmin edilebilir .

Tablo 1. Zihinsel Yetersizliğe Sahip Bireylerin Sınıflandırılması

Düzy	Zeka Bölümü Puanları
Hafif yetersizlik	50-55'ten yaklaşık 70'e
Orta yetersizlik	35-40'tan yaklaşık 50-55'e
Ağır yetersizlik	20-25'ten 35-40'a
Çok ağır yetersizlik	20-25'ten aşağıya

Eripek, Amerikan Zihinsel ve Gelişimsel Yetersizlikler Birliği'nin (AAID) 1983 yılında yayımladığı yönergede hafif derecede yetersizliğe sahip bireylerin zeka bölümü puanlarının 50-55'ten yaklaşık 70'e doğru olduğunu belirtmiştir (Eripek, 2003:110).

1. DİJİTAL ORTAM UYGULAMALARI

Teknoloji şüphesiz ki engelli bireylerin yaşamlarını kolaylaştırmada önemli rol oynamaktadır. Özel eğitim çalışmalarında teknolojiden yararlanmak, öğrenmeyi daha kolay ve eğlenceli hale getirmektedir. Özel eğitim ve rehabilitasyon hizmetlerinde teknoloji kullanımı, disiplinli bir şekilde öğrenme anlayışını da beraberinde getirmektedir. 20.yy ile birlikte teknolojinin kullanım araçları engelliler tarafından da kullanılmaya ve teknolojinin getirdiği avantajlardan yararlanmaya başlamıştır. 19.yy'ın sonları ve 20.yy'ın başlarında Amerika'da engellilerin teknoloji kullanımı ve özel eğitim programlarına teknolojinin dâhil edilmesi ile ilgili bir yasa çıkmıştır. Bu yasa ile özel eğitimde teknoloji hakkında ve özel eğitim alanında teknolojinin kullanımı ve geliştirilmesi üzerine araştırmalar yapılmıştır. Böylelikle 21.yy'ın başlarında özel eğitim gereksinimlerine yönelik teknoloji destekli dijital uygulamalar engelli öğrencilerin hizmetine sunulmuş, okullar ve çeşitli kurumlarda uygulanmaya başlanmıştır (Edyburn, 2001: 2-9).

Günümüzde; Arnavutluk, Bangladeş, Brezilya, Çin, Romanya ve Rusya, Amerika Birleşik Devletleri, Avustralya, Malezya, İngiltere, Güney Afrika ve İskoçya, İsviçre, İsrail, Galler, Danimarka, Finlandiya, Norveç, Polonya gibi ülkelerde engelli bireyler için özel eğitim programları uygulanmaktadır (Bickenbach ve diğ., 2011, 11; Fritz, 2008, 470; Hausstatter, Takala, 2008, 121). Tayvan'da da doğuştan veya sonradan engelli olan bireylere özel eğitim hizmetleri verilmektedir (Chang ve diğ., 2012, 274). Ayrıca Tayvan ve Çin'de özel eğitim alanında uzaktan eğitim çalışmaları da yapılmaktadır (Liu ve diğ., 2013; Lian ve diğ., 2007). Kanada, Hindistan, Kore, Belçika, Yemen ve Portekiz'de de engellilere özel eğitim verilmekte, alan ile ilgili çeşitli araştırmalar yapılmaktadır.

1996 yılından itibaren Amerikan ve Rus geliştiriciler tarafından hafif derecede zihinsel engelli bireylerin uyum, öz-bakım, akademik ve sosyal becerilerini geliştirmeye yönelik hazırlanan 1000'in üzerinde kullanıcı sayısına sahip mobil uygulamalar mevcuttur. Bu uygulamalar içerisinde hafif derecede zihinsel yetersizliğe sahip bir çocuğa sahip olan ailenin

tüm dünyadaki aileler ve onların çocukları için kurduğu sosyal ağ uygulamasından, sanal sınıf ortamında kavramların çeşitli oyunlar ile öğretildiği uygulamalara kadar birçok uygulama yer almaktadır. Bu uygulamalar çeşitli dillerde güncellenmekte, birçok ülkeye hitap etmektedir.

Dijital uygulamalar içerisinde York Üniversitesi'nin engelli öğrencilerine yönelik oluşturduğu bir mobil uygulama da mevcuttur.

Bilgi ve iletişim teknolojilerinden faydalanma, son zamanlarda ülkemizde giderek artmaktadır. Türkiye'de engelliler için üretilen bilgisayar programları yanında hayatı kolaylaştıracak diğer pek çok aygıt ve çalışmalar da mevcuttur. Örneğin Uçar (2007) tarafından artiküler bozukluğu olan, otistik veya zihinsel yetersizliğe sahip çocuklar için yazılım tabanlı üç ayrı özel eğitim modülü geliştirilmiştir. Ayrıca, Sakarya (2011) tarafından, zihinsel engelli öğrenciler için uzaktan eğitim uygulaması yapılmıştır. Aruk (2008) tarafından ise zihinsel engellilerin eğitimini daha kolay daha az masraflı, daha kısa sürede, daha zevkli hale getirilmesi amacıyla uzaktan eğitim uygulamaları yapılmıştır.

2013 yılında Ortadoğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Bilgisayar ve Öğretim Teknolojileri Eğitimi Bölümü'nün yapmış olduğu, TÜBİTAK tarafından desteklenen, ODTÜ ve Gazi Üniversitesi öğretim üyelerinden oluşan “Özel Eğitim Öğrencilerine Yönelik Teknoloji ile Zenginleştirilmiş Öğrenme Ortamları Kullanarak Temel ve Bilişsel Kavramların Öğretimi ve Etkililiğinin Araştırılması (ÖZTEK)” projesi kapsamında zihinsel yetersizliğe sahip bireylerin öz-bakım, kavram, uyum ve akademik becerilerini geliştirmeye yönelik dijital ortam uygulamaları yapılmıştır. Organ Tamamlama, Halı Süpürme, Renkli Balonlar, Ev Yapalım, Yer Silme, Kırmızı Kavramı, Sandviç Hazırlama, Az Kavramı, Şekilleri Öğreniyorum, Uzun Kavramı, Kısa Kavramı, Çorba Hazırlama, Kırmızı Meyve Kesme, Çok Kavramı, Toz İçecek Hazırlama gibi uygulamalar yaklaşık 100 ve üzeri kişi tarafından telefon, tablet, bilgisayar vb. dijital ortam araçlarına indirilmiş ve indirilmektedir⁸¹.

Bu uygulamalarda, çoğunlukla sesli uyaranlar ile kullanıcı yönlendirilmekte, ses efektleri ile konu işlenmektedir. Az kavramının öğretildiği uygulamada ise fonda hareketli bir müzik çalmaktadır.

3. BİLGİSAYAR DESTEKLİ DİJİTAL BİR UYGULAMA

Engelli öğrenciler engelin doğasına bağlı olarak yüksek düzeyde bireysel ihtiyaçlara sahiptirler. Bu ihtiyaçlar ne kadar çok karşılanırsa öğrenmeye yönelik ilgi ve motivasyon seviyeleri o derece artabilecektir. Engelli bireylerin öğrenme güdülerini artırmak ve öğrenme sürecine etkin katılımlarını sağlayarak anlamlı öğrenmelerini gerçekleştirmek amacıyla eğitimlerinde farklı öğretim materyallerinin kullanılması gerekir (Tezcan, 2012:55).

Bilgisayar destekli dijital müzik öğretim materyali, zihinsel yetersizliğe sahip öğrencilerin müzik aracılığı ile akademik ve kavram becerilerini geliştirmeye yönelik bir materyal olarak tasarlanmıştır. Materyal dört modülden oluşmakta, müziğin ritim, ses gibi öğelerini işlemektedir. Materyal içerisinde; “Ses Algısı”, “Çevremizdeki Sesler”, “Hız Algısı” ve “Ülkemizde ve Dünya’da Kullanılan Müzik Aletleri” konuları yer almakta, özel eğitim müzik dersi yönetmeliğine uygun kazanımları içermektedir.

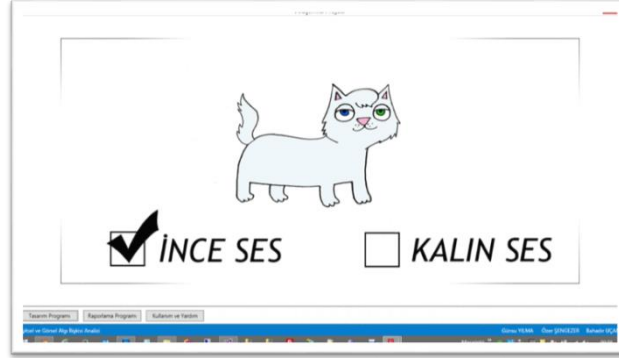
Bir öğretim materyalinde olması gereken hedef, kazanım, içerik ve ölçme ve değerlendirme vb. bölümler hafif derecede zihinsel yetersizliğe sahip çocukların müzik dersleri için hazırlanan dijital öğretim materyali içerisinde yer almaktadır. Her modülün bir adı, konusu ve kazanımı vardır (Şekil 1).

⁸¹ <http://www.oztek.metu.edu.tr>



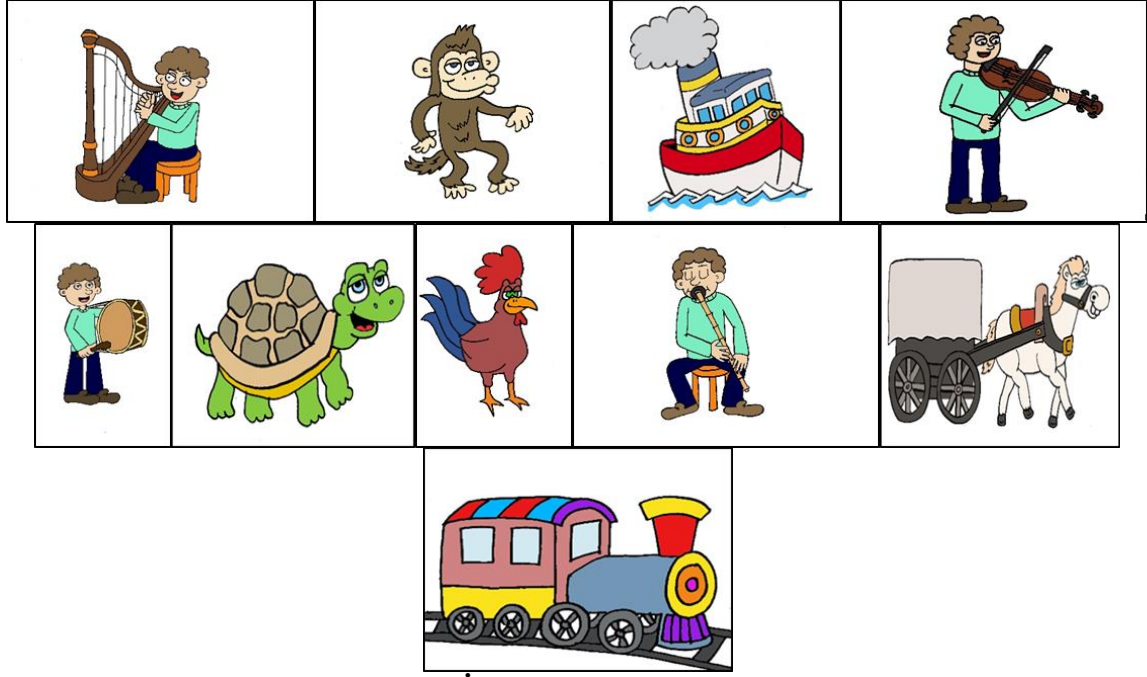
Şekil 1. Materyal Ana Ekranı

Modül adları iki alt başlığa ayrılmakta, her başlık üzerinden öğrenciye insan, hayvan, müzik aletleri, çevresel sesler, taşıtlar, hava olayları, sesler ve görseller ile birlikte sunulmaktadır. 10 örnekten oluşan bu bölüm modülün içeriğini oluşturmaktadır. Her modülde bir ölçme ve değerlendirme bölümü mevcuttur. İlgili modülün konusu ile ilgili iki şıklı 10 soruluk test uygulanmaktadır. Testte önce ses sonra görsel belirlemektedir (Şekil 2).



Şekil 2. Materyal Test Örneği

Modüller, pekiştirme aracı olarak düşünülen konu ile ilişkili, modüller içerisinde yer alan görsellerden derleme animasyon klip ile son bulmaktadır. Şarkı formunda yazılan bir iki dakikalık bir eser üzerine, yine modül içerisinde yer alan iki boyutlu (2D) bilgisayar destekli animasyon tekniği ile oluşturulan görseller animasyon klip şeklinde işlenmiş, modüllerin sonunda izleyiciye sunulmuştur.

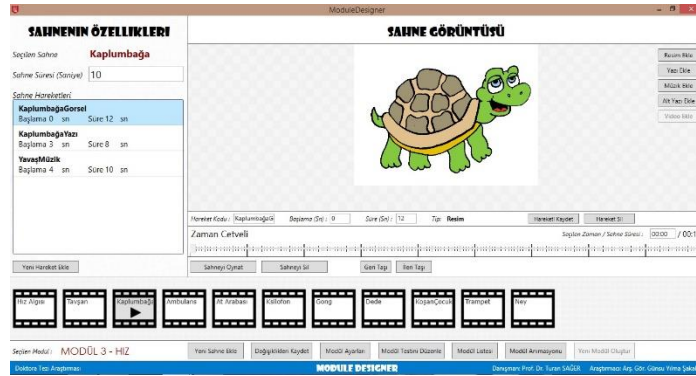


Şekil 3. Materyal İçerisinde Yer Alan Bazı Görseller

Görseller, materyal içerisinde ilgili sesler ve müzikler ile desteklenerek zihinde canlandırma ve somutlaştırarak öğrenmeyi, daha kolay, verimli ve eğlenceli hale getirebilme amacı ile oluşturulmuştur.

Hafif düzeyde zihinsel yetersizliğe sahip çocukların özel eğitim ve rehabilitasyon merkezlerinde müzik derslerinde kullanılabilecek bilgisayar destekli modül tasarımına dayalı dijital öğretim materyali, bilgisayar masaüstünde çalışabilen bir bilgisayar programıdır. Teknik altyapısında, program içerisinde Proje.net mimarisi ve C# programlama dili yer almaktadır. Veritabanı olarak MSSql kullanılmış, özel olarak raporlama Microsoft Reporting ile hazırlanmıştır. Program alt yapısı temel olarak; görüntü işleme motoru, dizayn modülü, gösterim modülü ve raporlama modülü olarak dört teknik bölümden oluşmaktadır.

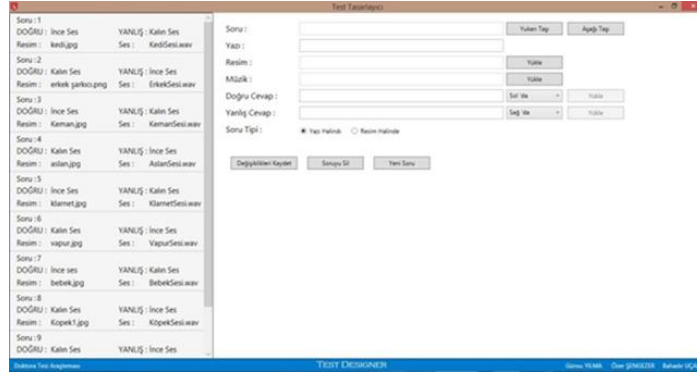
Görüntü işleme motoru, sistemin alt yapısında bulunmak ile birlikte tüm görsel ve işitsel öğelerin özel eğitim öğretmeni tarafından yönetilmesi ve hesaplanan zamanlamalar içerisinde oynatılmasını sağlamaktadır. Ayrıca programda görsel ve işitsel tüm işlemler yönetilebilir şekilde oluşturulmuştur. Böylece öğretmene, materyalin içeriğini istediği gibi oluşturabilme, oluşturduğu materyali bir süre kullandıktan sonra içeriğini silebilme imkânı tanınmıştır.



Şekil 4. Materyalin Dizayn Modülündeki Tasarımı

Şekil 4'te materyalin, tasarım programı içerisinde yer alan modüllerin içeriklerini oluşturmaya yönelik oluşturulan dizayn modülü görülmektedir. Bu kısımda öğretmen dilediği görseli, sesi ile birlikte modülün içerisine yerleştirebilmektedir. Ayrıca görsellerin altına yazı da ekleyebilir.

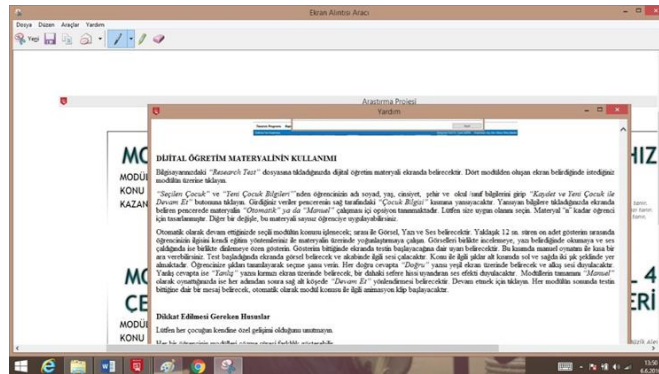
Öğretmen tarafından hazırlanan gösterim planı içerisinde analiz sorularını gerek görsel, gerek ise yazılı olarak yerleştirebilir, konular ile ilgili testler hazırlayabilir (Şekil 5).



Şekil 5. Modül Testi Oluşturma Ekranı

Şekil 5'te görüldüğü üzere, modül testi oluşturma ekranı aracılığıyla öğretmen, oluşturduğu testleri ekrana yansıtabilmektedir. Verilen doğru ve yanlış cevap durumunu, materyalin raporlama programıyla görüntüleyebilmektedir. Öğretmen bu materyali sayısız (n kadar) öğrenciye uygulayabilir ve elde ettiği verileri raporlayarak, öğrencinin gelişimine göre materyali geliştirebilir.

Özel eğitim öğretmenleri için, hafif derecede zihinsel yetersizliğe sahip çocukların müzik eğitimlerine yönelik hazırlanan bilgisayar destekli dijital müzik öğretimi materyalini rahatça kullanabilmelerine yönelik materyalin içerisine bir de kullanım kılavuzu eklenmiştir.



Şekil 6. Materyal Kullanım Kılavuzu Ekranı

Şekil 6'da materyalin kullanım kılavuzu ekranı görülmektedir. Burada materyalin nasıl kullanılması gerektiği ve dikkat edilmesi gereken hususlar yer almaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Gelişmiş ülkelerde olduğu gibi gelişmekte olan ülkelerde de yapılan araştırmalardan elde edilen verilerde, eğitim yetersizliği ve çalışma imkanının azlığı engelli bireyler için dezavantaj olarak görülmektedir. Yapılan çalışmaların çoğu engelli bireylerin düşük istihdam oranları, engelli olmayan bireylere göre daha düşük eğitim düzeyleri bu dezavantajlık durumunu

desteklemektedir. Aynı durum engelli çocuklar için de geçerlidir. Özel eğitime gereksinimi olan hafif derecede zihinsel yetersizliğe sahip bireylerin ağırlıklı olarak müzik derslerinin bire bir yapılması ve yapılan derslerin bir dijital öğretim materyali ile desteklenmesi, onların, işitsel, görsel algı ve bilişsel, duyuşsal, psikomotor gelişimine de katkı sağlayacaktır.

Ülkemizde oluşturulan ve geliştirilmekte olan özel eğitim programları incelendiğinde, interaktif ortamda bilgisayar destekli yapılan çalışmaların sadece öz-bakım ve akademik becerileri geliştirmeye yönelik olduğu görülmektedir. Ayrıca yapılan bu tür çalışmaların yaygın bir şekilde uygulanamayışı da dikkat çekicidir. Araştırma alanı ile ilgili bu bireyler için interaktif ortamda bilgisayar aracılığı ile bir müzik eğitimi çalışmasının yokluğu özel eğitim ve müzik alanında önemli bir boşluk oluşturmaktadır.

Koç (2004, 225), bilgisayar destekli müzik yazılımlarını genel özelliklerine göre çeşitli gruplara ayırmıştır. Bunlar; Müzik eğitim programları (Instructional Software), Pratiğe ve uygulamalara dayalı yazılımlar (Practice/Accompaniment Software), Nota yazım programları (Notation/Scoring Software) ve Müzik yapmaya yarayan “Sequencer” sistemleri (Sequencing Software)’dir. Koç’un belirttiği bu programlardan özellikle müzik eğitim programları örnek alınarak zihinsel yetersizliğe sahip bireylerin işitsel ve görsel algı gelişimlerine yönelik çeşitli programlar geliştirilmeli ve yeni programlar yapılmalıdır.

Özel eğitim müzik derslerinde kullanılacak dijital öğretim materyali aracılığı ile bire bir eğitim yollu animasyon ve oyun içeren dersler de müzik ders programlarına dahil edilmelidir. Dolayısıyla oluşturulacak bilgisayar destekli dijital öğretim materyali ile müzik dersleri mevcut program içerisinde konu pekiştirmesine de destek olacaktır. Bireyselleştirilmiş eğitim programı müzik derslerine de dahil edilmelidir.

Ülkemizde zihinsel yetersizliğe sahip bireylerin müzik eğitiminde, eğitim düzeyinin yükseltilmesi için, özel eğitim ve rehabilitasyon merkezlerinde de özel eğitim alanında uzman müzik öğretmenleri yer almalıdır. Her kurumda bir müzik odası bulunmalı ve birebir müzik eğitimiyle müzik eğitimi dersleri işlenmelidir. Bu alanla ilgili müzik dersleri için müfredatlar oluşturulup, müzik kitapları yazılmalıdır. Müzik dersleri muhakkak bir materyalle desteklenmelidir.

Sanatın ve özellikle müziğin insan üzerindeki olumlu etkilerinden faydalanılarak özel eğitim içerisinde yer alan farklı alanlarda da, araştırmadaki programa benzer içerikli özellikle ses ve görsellerin bulunduğu yeni programlar üretilmeli ve geliştirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Albrecht, G. (2011). Chapter Two: Disability - a Global Picture, World Report on Disability. ed. Sally Hartley, Venus Ilagan, Rosamond Madden, Alana Officer, Alexandra Posarac, Katherine Seelman, Tom Shakespeare, Sandor Sipos, Mark Swanson, Maya Thomas, Zhuoying Qiu. World Health Organisation Pub. Malta, ISBN: 978 92 4 068521 5.
- Aruk, İ. (2008). Bilişim Teknolojilerinin Zihinsel Engellilerin E-Eğitiminde Kullanılması Ve Örnek Bir Uygulama Geliştirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Edirne.
- Bickenbach, D., Melvin Q., Posarac S., Watson S. (2011). Understanding Disability, World Report on Disability, WHO Press., Malta
- Chang, Y., Frank W., Shu-Fang C., Ming-Yang L., Ya-Shu K. (2012). When Social Workers Meet Special Education Teachers: Action Research to Implement Curricular Changes in Taiwanese Special Education Systems, Syst Pract Action Res, pp. 25:273–280.
- Chun-lian, L., Zhuang S. (2007). Study On The E-Learning Grid Construction For Higher Special Education, IFIP International Conference on Network and Parallel Computing – Workshops, IEE Computer Society: 502-505.

- Edyburn, D. (2001). Critical Issues in Special Education Technology Research: What Do We Know?What Do We Need to Know?, in M.Mastropieri & T. Scruggs, (eds.), *Advances in Learning and Behavioral Disabilities*, Volume 15, JAI Press, NY, pp: 95-118.
- Fritz, M. (2008). Improving Special Education Mediation, *International Review of Sociology: Revue Internationale de Sociologie*, Routledge Pub, (18:3), pp: 469-480.
- Hausstatter, R., Sarromaa M. (2008). The Core of Special Teacher Education: A Comparison of Finland and Norway, *European Journal of Special Needs Education*, Vol. 23, No:2, pp: 121-134.
- Koç, A. 2004. Günümüzde Bilgisayar Destekli Müzik Yazılımlarının Müzik Eğitime Katkıları, 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu, 7-10 Nisan 2004, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Liu, G., No-Wei W., Yi-Wen C. (2013). Identifying Emerging Trends For Implementing Learning Technology In Special Education: A State-Of-The-Art Review Of Selected Articles Published In 2008–2012, *Research in Developmental Disabilities*, (34), pp: 3618–3628.
- Sakarya, A. (2011). Zihinsel Engelli Çocuklar İçin Moodle Ortamında Bir Uzaktan Eğitim Sisteminin Geliştirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Edirne.
- Tezcan, C. Zihinsel Engelli Çocuklara Web Destekli Uzaktan Eğitim Sistemi Kurulması: Matematik ve Fen Bilgisi Dersleri Uygulaması, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Edirne.
- Türkiye İstatistik Kurumu ve Özürlüler İdaresi Başkanlığı Engelli Verileri. (2004). http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1017
- Uçar, Ö. (2007). Engelli Çocuklar İçin Yapay Zeka Tabanlı Eğitim-Destek Araçları Geliştirilmesi, Trakya Üniv. Fen Bilimleri Ens. Edirne.

“GOULD, GIRARD’LA BULUŞUYOR”

Prof. Dr. Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Müzik Teorileri Anabilim Dalı
tberki@hacettepe.edu.tr

ÖZET

Senaristliğini ve yönetmenliğini François Girard’ın yaptığı 1993 tarihli *Thirty Two Short Films About Glenn Gould - Glenn Gould Hakkında Otuz İki Kısa Film*, 14. Genie Ödülleri’nde dört farklı dalda ödüllendirilmiş ve 1993 Toronto Uluslararası Film Festivali’nde En İyi Uzun Metrajlı Film ödülleri kazanmış olan önemli bir sanat yapıtıdır.

Bu filmin belki de her karesinde, Glenn Gould’un yaşamına, müzik düşüncesine, sofistike kimliğine yönelik ustalıklı pek çok göndermeyi *keşfetmek* heyecan vericidir: Gould’a uluslararası arenada ün kazandıran, J. S. Bach’ın *Goldberg Varyasyonları* ile şekilsel benzerlik ve “Aria” adlandırması gibi.

Bu çalışmada, *Glenn Gould Hakkında Otuz İki Kısa Film*’den seçilmiş *episode*’ların analizi yardımıyla, Gould’un sofistike dünyasına ışık tutulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Glenn Gould Hakkında Otuz İki Kısa Film, Glenn Gould, François Girard

“GOULD MEETS GIRARD”

ABSTRACT

Thirty Two Short Films About Glenn Gould, the 1993 movie written and directed by François Girard, is an important artwork which was awarded Best Canadian Feature Film in Toronto International Film Festival and which won four Genie Awards in 1993.

It is exciting to discover skillful references to Glenn Gould’s life, musical thought and sophisticated identity in almost every scene of this movie, like the stylistic similarity to Gould’s *Goldberg Variations* of J. S. Bach which gifted international reputation to him and the initial naming of “Aria”.

It is aimed in this paper to illuminate the sophisticated world of Gould through the analysis of selected episodes from *Thirty Two Short Films About Glenn Gould*.

Keywords: Thirty Two Short Films About Glenn Gould, Glenn Gould, François Girard

ÖNSÖZ

Genie Ödülleri, 1993. En iyi film, en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni, en başarılı kurgu: *32 Short Films About Glenn Gould - Glenn Gould Hakkında 32 Kısa Film*. François Girard, yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı bu *sıradışı* yapıta neden *sıradışı* bir ad verdiğini şöyle açıklıyor:

“... Film, fragmanlar üzerine inşa edildi. 32 fragmanın her biri, Glenn Gould’un farklı bir yönünü yansıtmaya çalışıyor. Zira, O’nun gibi karmaşık bir karakteri tek bir sandığın içine koymaya çabalamak beyhude!”⁸²

⁸² www.glenngould.com/32-short-films-about-glenn-gould

Peki, neden 32 fragman; bu sayının özel bir anlamı mı var? Sorunun yanıtı, adeta Glenn Gould'la özdeşleşen bir *başyapıtta* gizli: Johann Sebastian Bach'ın 988 eser sayılı Goldberg Varyasyonları. İşin ilginç tarafı, bu eserin hem *doğumu*, hem de *ölümü* simgeliyor oluşu: 1955 Haziran'ında, Gould'un bu eser için ilk kez stüdyoya girdiği Columbia kaydı sansasyonel bir olaydı, bir efsanenin doğuşu. Sanatçı, *Goldberg*'i ikinci ve son kez kaydettiğinde ise, takvimler Nisan 1981'i gösteriyordu. Yani, ölümünden bir yıl önceyi...

32'nin *sırrı* ise şu: Goldberg Varyasyonları, *Aria* başlıklı bir tema ve onu izleyen 30 çeşitlemeden oluşur. Aria, 30. çeşitlemenin ardından yinelenir: Yani, 1 + 30 + 1.

Günümüzden tam 279 yıl önce, Domenico Scarlatti, Klavsen için 30 Egzersiz'i ilk kez yayınladığında, albümün önsözüne şöyle yazmıştı: "*İster amatör olun, ister profesyonel, bu kompozisyonlarda derinlik aramayın.*"

Benim de sizden benzer bir ricam var: Lütfen, bu bildiride *bilimsellik* aramayın! Her ne kadar bir sempozyumda, - bilgi şöleninde - bulunuyor olsak da, bilgi vermek, kaynak göstermek ya da alıntı yapmak değil, amacımız. Yalnızca, bu film üzerine *düşünmeye dalmak*.

Evet, filminden seçilmiş üç fragman örnekleminde, Glenn Gould François Girard'la buluşuyor:

THE L.A. CONCERT

"*Rahatını kaçırmak istemiyorum; ama konserden sonra burada olmayacağım.*

"*Peki.*"

"*Garry burada olacak; şu kısa boylu olan. Seni o alacak. Sonra bir resepsiyon var. Biliyorum, sıkıcı; ama alınının aklıyla çıkarsan, gri saçlı hanımları mutlu bile edebilirsin. Sana yarının programını gösterecektim. Gerçi boş ver, kafana takılmasın; hiç düşünme! Ama sonra değiştirmek istediğin birşey olursa –*"

"*Eminim iyi olmuştur.*"

"*Los Angeles'ı gezmek istersen - şifoniyere bırakırım onu ... Hiç kafana takma!*"

Bu fragmanda ele alacağımız kesit, Gould'un, kendisini koridorda yakalayan genç adamla diyalogu. Belki de şöyle demeliyiz: Genç adamın monoloğu!

Bu tür bir durum, hemen her piyanist için *kaçınılmaz alın yazısıdır*! Tahayyül edin: Aylar boyunca sarfettiğiniz düşünsel ve bedensel çalışmanın sonunda sahneye adım atacaksınız, birkaç dakika içinde. Zihniniz meşgul... Acaba elleriniz iyi ısındı mı? İstedığınız gibi başlayabilecek misiniz? Kaliteli bir dinleyici kitlesi olacak mı? En ince ayrıntısına kadar özenle kurguladığınız o ilginç yorumu yansıtabilecek misiniz sahneye? Bunun gibi onlarca soru... Üstelik, her şeyi kusursuz biçimde sergilemek için tek bir şansınız var!

İşte, sizi bu *hâlet-i ruhiyeden* çıkarabilme kudretine sahip tek bir cümle vardır.

"*Rahatını kaçırmak istemem ama...*" diye başlar hep.

Zaten, zor olan bu başlangıçtır. Gerisi çorap söküşü gibi gelir:

“Rahatını kaçırmak istemem ama, yarına bir görüşme ayarladım senin için, hem de kim, biliyor musun? Ünlü işadamı Ricardo Salinas Pliego! Hani, şu telekomünikasyon kralı. Yalnız, programı çok yoğun; 18:45 olsun diyor. Uygun mu senin için? Hemen cevap vermem lazım!”

“Rahatını kaçırmak istemem ama, yarınki resitalde giyeceğin smokini sabah resepsiyona bıraktıralım diyorum, kuru temizleme için. Akşama hazır olur, rahat ederiz. Tek sorun, kaçta kalkarsın yarın, kahvaltıya hemen iner misin? Sen bana bir saat söyle şimdi, o zaman aldirtayım odadan.”

“Rahatını kaçırmak istemem ama, konser sonrası resepsiyonda somon fümeli kanepesi mi istersin, yoksa ızgara enginarlı goji berry ve avokado salatası mı? Hemen cevap bekliyor catering firması, yoksa yetişmezmiş.”

Bu sorular, hep hayatîdir; anında cevaplanmazsa şayet, dünya güvenliği açısından büyük tehdit oluşturur ve - tabii ki - her zaman Bach’ın prelüd-füglerinden önce gelir!

Her yiğidin bir yoğurt yiyişi, her piyanistin de bu sorulara bir cevap verşi vardır! Kimi celallenir. Kimi düşer bu tuzağa, başlar düşünmeye, “Goji berry ve avokado salatası mı yesem, yoksa somon fümeli kanepesi mi?” diye. Kimi de zerafeti elden bırakmaz; dinliyormuş görünür. Gülümsemeye çalışır, ama yüz ifadesinden o kadar bellidir ki rahatsızlığı!

Glenn Gould’un, bu üçüncü yolu tercih ettiğini görüyoruz, filmde. Görünürde son derecede zarif, ama bu münasabetsiz adam orada hiç yokmuş gibi davranıyor. Bunun en önemli kanıtı; maruz kaldığı 61 kelimelik bombardımanı savuşturmak için kullandığı sadece 4 sözcük ⁸³:

“Peki... Eminim iyi olmuştur.”

Acaba, kendisinden imza almak için eline tutuşturulan program broşürüne, “the final concert” diye yazmasında, o güne kadar yüzlercesini yaşadığı bu diyalogun katkısı var mıdır? Ne dersiniz?

PASSION ACCORDING TO GOULD

“Hazır mı?”

“Glenn, dinlemek için hazırız. Equalizer olmadan veriyorum, tamam mı? Tüm kademeler sabit. 3 - 2 - 1.”

“Kahve?”

“Evet, evet!”

“Aslında bunu vermemeliyim sana. Sağlığın için iyi değil!”

“Genel olarak kahve mi, yoksa bu getirdiğin mi?”

“Hayır. Kahve ve krema karışımı. Çok zararlı sana; tehlikeli.”

“Nereden duydun bunu?”

“Midene asfalt gibi oturmuş; bir dergide okumuştum.”

“Bu makineden aldığın kahveden ve kremadan ölmem, merak etme. Diyene de bak, sen kendine bak önce! Dağılmışsın, kahve lazım sana.”

“Aslında, şeker kullansan daha iyi. Hem, şeker, kahvenin etkisini de artırır... İtalyan Konçertosu.”

⁸³ Sözcük sayısı, filmin Türkçe çevirisi esas alınarak saptanmıştır.

“Biliyor musun, bu gerçekten de çok iyi! Sağlam bir şeyler yakaladık gibi... Glenn, nasıldı?”
“Birşeyler vardı sanki. Hadi, bir daha duyalım!”

Glenn Gould Hakkında 32 Kısa Film’den *Gould’a Göre Tutku* başlıklı epizodu izledik. “Cahil cesur olur!” derler. Ben de bu özdeyişten aldığım ilhamla, kendimce daha iyi bir başlık buldum, bu fragman için: *İki Ayrı Dünya: Giga ve Kahve*.

Kahveyi uzun uzadıya anlatmama gerek yok, sanırım. En işkolik tonmeister’i dahi hayatından bezdirecek titizlikte bir piyanist tarafından kayıt stüdyosuna hapsedilmiş üç çaresiz adam. Glenn Gould’a sabırla katlanmak zorundalar. Tek çare, bu kayıp zamanı, gelmiş geçmiş en popüler sağlık tartışmalarından biriyle, *kahvenin zararlarıyla* geçirmek.

Anımsayacaksınız; filmde Gould’un kaydı tekrar dinlenirken, kayıt teknisyenlerinden biri, önündeki arkadaşının omzuna, Prokofiev’in piyano sonatlarını andıran, *tremolo* benzeri bir masaj uygulamış ve “*Italian Concerto!*” diyerek hem espri yeteneğini, hem de müzik kültürünü konuşturmuştu. İyi denemeydi; ancak eser, Johann Sebastian Bach’ın İtalyan Konçertosu değil; bir *Giga*’sı: 807 eser sayılı la minör İngiliz Süiti’nin son bölümü.

Tüm bu kahve-krema diyalogu boyunca, Gould’un kendisini nasıl hissettiğine odaklanalım şimdi: Az önce, son resitaline çıkan o *gergin* piyanistten eser yok! Tansiyonunu ölçerek başlıyor işe; ayakkabısız çoraplar, pantolonun üzerine sarkıtılmış bir gömlek, kâh yere çömelerek, kâh el-kol hareketleriyle, adeta evindeymiş gibi özgürce, keyifle, *tutkuyla* dinlenen bir kayıt.

Oysa, pek çok sanatçı için ne de *klostrofobik* ortamdır, kayıt stüdyosu! Epi topu 2 dakika 15 saniyelik bir *Giga*’yı onlarca kez çalmak; ardından, bu kayıtları saatlerce dinleyip, aralarından en iyisini seçmeye çabalamak. Sırf bu nedenle *konser kaydını* yeğleyenler, yaratıcılığını kamçılayan şeyin *dinleyiciyle temas* olduğuna inananlar hiç de az değildir, performans dünyasında.

İlki *kahveyle*, diğeri ise *giga*’yla sembolleştirilmiş, birbirinden tamamen ayrı bu *iki dünyanın*, bu denli ustalıklı, üstelik birkaç dakikada işlendiği başka bir film var mıdır? Ne diyelim! Bu da François Girard’ın olağanüstü *Giga*’sı!

SENTEZ

Glenn Gould hakkında yazılmış, sayfalar dolusu kitaplar, makaleler... Peki, bunlardaki saptamalar, kanılar, yorumlar sadece birkaç paragrafta özetlense, acaba ne çıkar ortaya? Kanımızca, bu sorunun yanıtı, yine Glenn Gould Hakkında 32 Kısa Film’de saklı. Geçtiğimiz yüzyılın önde gelen kemancılarından Yehudi Menuhin’e kulak verelim, şimdi:

“Kendini her daim haklı çıkarmaya çalışan; aslında canı ne isterse onu yapıp, buna evrensel kıstaslarda kulplar takan insanlar gibi, O da, kararlarındaki etiği etkileyen bu tuzağa düşmüştü.

Elbette, kendince haklıydı. Seyirciler arasında bazıları daha iyi duyar; bazıları daha iyi görür. Kimi zaman, büyük kiliselerdeki konserlerde, insanlar sütunun arkasında oturduğu için iyi göremez. Akustik koşullar abartılı olabilir: Ya hiç duyamazsın, ya da kulakların çınlar. Ses düzeyi çok yüksektir veya yankı kulakları rahatsız eder. Kendince haklıydı; ideal koşul yoktu. Ama bu da hayatın bir parçası; bana göre, her yerde karşımıza çıkan bir olgu.

Benim gözümde, Glenn'in yaşamı çok yapay. Ama, - dediğim gibi - böyle görüyor olmamın nedeni, bir yaratıcı olarak O'nun dengi olmamamdır: Herkesi kendimden dışarıda tutup, sadece düşünsel uğraşlara odaklanacağım bir yaşam biçimi oluşturamam. Fizyolojik olarak da böyle: Başını kapatıp, omzuna kimsenin dokunamayacağını ima etmek...

Bir de, Kanada'nın uzak bölgelerindeki balıkçı köylerine gitmeyi çok severdi. Doğaya aşıktı, doğa insanlarını severdi. Balıkçıları, New York'taki hayranlarından çok daha severdi."

Bu, bilgelikle örülü Glenn Gould sentezinin üzerine ahkâm kesmek boşuna. Zaten, "Düşünmeye dalacağız." dememiş miydik, yolun başında. Şu halde, *sükut* zamanıdır, artık.

“TEKNOLOJİ DESTEKLİ MAKAM ÖĞRETİMİNE YÖNELİK KONSERVATUVAR ÖĞRENCİ VE EĞİTİMCİLERİNİN DÜŞÜNCELERİ: SEYR-İ NATIK ÖRNEĞİ”

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi
uturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

Konservatuvar mezunları son yıllarda formasyon eğitimi yoluyla öğretmenlik mesleğini de tercih etmekte, ilkokul, ortaokul ve lise devresinde öğretmen olarak atanmaktadırlar. İcra ağırlıklı ve sanatçı kimliği ile yetişen konservatuvar mezunları genel müzik eğitiminde yer alan ders hedeflerinin gerçekleşmesinde bazı sıkıntılarla karşılaşmaktadır. Teknoloji kullanımı bunların başında gelir. Teknolojik kaynakları kullanabilme, müzik öğretim sürecine uygun materyalleri ve kaynakları kullanabilme müzik öğretmeni özel alan yeterlilikleri arasında planlama ve düzenleme yeterlik alanında gösterilir. Öğretim sürecinde sıkıntıların yaşandığı bir diğer konu ise makam konusudur. Öğretmenlerden makam öğretimi tampere sistem içerisinde gerçekleştirmeleri istenir.

Bu çalışmada lise devresi müzik dersi öğretim programı öğrenme alanları içerisinde önemli bir yer tutan makam konusu üzerinde durulacak, bu konuya yönelik kazanımların öğretilmesinde teknolojik destekli yöntem ve tekniklerin kullanımına yönelik öğretmen adayı konservatuvar öğrencilerinin ve eğitimcilerin görüşleri alınacaktır. Çalışma grubu bilinçli örneklem yoluyla Türk müziği eğitimi alan öğrencilerden oluşturulmuştur. Seyri-i Natik geleneksel ve tampere sistem içerisinde seslendirilmiş, öğrenci ve eğitimcilerden eğitimde kullanılabilirliğine yönelik yapılandırılmış odak görüşmesi yoluyla görüşleri alınmıştır. Veriler nitel araştırma tekniklerine göre çözümlenmiştir. Çalışmanın makam öğretimi, teknoloji ve müzik, öğretim materyalleri konularına yönelik çalışmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Materyal, Teknoloji ve Müzik, Makam Öğretimi

“OPINIONS OF CONSERVATORY STUDENTS AND EDUCATORS ABOUT TEACHING MODE: SAMPLE OF “SEYR-I NATIK” “

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Afyon Kocatepe University
uturkmen@aku.edu.tr

ABSTRACT

Conservatory graduates have recently been choosing to be music teachers through pedagogical formation and so they are appointed as teachers at elementary, secondary and high schools. Having been trained with an artist identity through performance-weighted program, conservatory graduates come up against certain difficulties in achieving the course aims in general music education. Using technology is one of these major difficulties. However, using technological resources and using materials and resources appropriate for music education process are in fact among the elements in planning and efficiency domain of music teaching-specific field efficiency features. Another area where difficulties arise in teaching process is mode matter. Teachers are supposed to conduct mode teaching in tampere system.

This study focuses on mode teaching, which has a significant place in high school level music course curriculum and seeks to get the opinions of conservatory educators and students who are pre-service teachers about the use of technology-aided methods and techniques in teaching the gains in mode. The study group is composed of students of Turkish music education

chosen through conscious sampling. “Seyri-i Natık” was performed in traditional and tampere systems and then students and educators’ opinions were gathered about its usability in education through structured focus interview. The data were analysed using qualitative research methods. It is projected that this study will constitute a reference for further studies on such matters as mode teaching, technology and music and teaching materials.

Key Words: Material, Technology And Music, Mode Teaching

SES, ALGILAMA VE ZİHİN

Mesleki müzik eğitimi veren kurumların genel ve özel amaçları, bu amaçlar doğrultusunda geliştirdikleri ve uyguladıkları eğitim felsefeleri vardır. Kurumların benimsedikleri felsefelerin, içinde yaşadıkları il, bölge, ülke ve nihayetinde dünya gerçekleri ile uyumlu olması beklenir. Bununla birlikte bu bazen mümkün olmayabilir. Bu durumda birey (eğitimci ya da öğrenci) öğrendiklerini/öğrettiklerini uygulama aşamasında bir takım değişikliklere gitme yönelimi gösterir. Geleneğin tam olarak uygulanmasının mümkün olmadığı durumlar bu düşüncemize güzel bir örnek olarak dile getirilebilir. Örneğin; geleneksel Türk müziği çalgıları eşliğinde genel müzik dersinin yürütülmesi zordur. Bu çalgılarının öğretiminin yaygın olmaması (ki birçok neden sıralanabilir) ve mevcut MEB müzik dersi programının işleyiş-yürütülüş biçimi geleneksel müziklere ait çalgıların kullanımına engel teşkil eder. Geleneksel müziklere ait sözlü ve sözsüz eserlerin “geleneğe uygun öğretimde” de aynı durum söz konusudur.

Sonuçta genel müzik eğitiminde geleneğin kullanımı bir takım mevcut şartlar göz önünde bulundurularak, değiştirilerek ve uydurularak gerçekleştirilmektedir. Tercihleri ise elbette eğitim felsefesi belirlemektedir. Burada da sorunlar karşımıza çıkmaktadır. “Sanatçı” kimliği ile yetişen bireyle “öğretmen” kimliğiyle yetişen bireyin felsefeleri farklı olabileceği gibi bu felsefelerine uygun bakış açıları ve uygulamaları da farklı olacaktır. Peki, sanatçı yetiştirme amacıyla konservatuvara giren ama şartların yol vermesiyle öğretmen olarak yetişmek için kendine bir yol çizen bireyin felsefesi ne olacak?

Tarih boyunca müzikte (ister sözlü ister çalgı için üretilmiş olsun) değişim ve dönüşümler olmuştur. Bugün kullandığımız ses dizileri ve notasyona ginceye kadar geçen süre içindeki değişimler müzik tarihi kitaplarında kolaylıkla bulunabilir.

Geleneği koruma ve geleneği duyma çabaları elbette önemlidir ve önemsenmelidir bununla birlikte gerçek ses-sound neydi? Sorusuna cevap bulabilmek oldukça zordur. “Müziğin her zaman var olan bileşeni ses [sound] onun en kırılgan ögesidir. Modern çalgılarla, modern konser salonlarında icra edilen bir Beethoven senfonisinin sesi, Beethoven zamanında yapılmış bir icrada ortaya çıkan sestten farklıdır. Bach ve onun çağdaşlarının ideal sesini aynen elde etme çabaları hâlâ birçok engelle karşılaşmaktadır (ve belki de hep karşılaşacaktır); Gotik dünyanın müziksel ses dünyasına ulaşma yolları ise neredeyse bütünüyle belirsizlikler ve engellerle doludur” (Hindemith, 2011: 13).

Benzer bir şekilde, 17. ve 18. Yüzyıl Türk müziği tınısı neydi? Sorusu hala güncelliğini korumakta ve eğitimci, icracı, araştırmacı ve bestecilerin ortak sohbet konusu olmaya devam etmektedir.

Ses, bir dinleyiciye bağlı olmaksızın var olabilmekle birlikte, müzik daha algılanmadan ve zihne yerleşmeden önce gerçekleşmesi gereken temel ve kaçınılmaz bir ögedir. İkinci sırada işitme yetisi gelir: Ses dalgalarının kulağımızı etkilemesinden ve beden dokusu ve sinirler aracılığıyla ileterek, beynimizin işitme merkezinde tepkimelere yol açmasından oluşan fizyolojik süreç. Üçüncüsü, gerçekte duyulan sesin uyarısı olmadan veya daha önceki belirli bir izlenimim anımsattıklarına başvurmadan, müziği zihnimizde imgeleme yeteneğimizdir. Dördüncüsü,

belleğimizde biriktirdiğimiz önceki müziksel deneyimlerimizi, özenle sakladığımız eski yadigârlar gibi bulunduğu yerde çıkarıp zihnimizde canlandırabilme, bizi gerçek müzik kadar yoğun etkilemesini sağlama, daha sonra tekrar ruhumuzun derinliklerinde bir sandığa koyup saklama yerimizdir. Biz, önemi ve ağırlığı birinden diğerine sürekli değişen biçimde hem bedensel hem de zihinsel doğamızla, bütün bu müziksel oluşumların içinde yer alırız ve bundan etkileniriz. Beşincisi, zihinsel eylemimizin egemen olacak düzeye yükselmesi gerekliliğidir; ister gerçek müzik algılama, isterse sessiz tasavvur anında olsun, müziğin malzemesini entelektüel bir sınamaya tabi tutup, biçimi ve niteliği üzerine bir yargıda bulunmamızdır. Böylece salt müziği algılama ya da tasavvur etme eyleme, onu sınıflandırma ve değerlendirmeden elde edilen doyumla birleşir (Hindemith, 2011: 15).

“Daha fazla ilerlemeden önce, bir noktada anlaşmamız gerekir: Müzik hangi tınısal ve yapısal niteliklerle donatılmış olursa olsun, alımlayıcı bir zihinle karşılaşmadıkça anlamsız gürültü olarak kalır. Ancak, yalnızca duyulmuş olması da yetmez: Duyulan o sesler salt akustik algı düzeyinden kurtulup gerçek birer müziksel deneyime dönüşecekse eğer, bunu başaracak olan alımlayıcı zihinde belli bir şekilde etkin olmalıdır” (Hindemith, 2011: 25).

Tampereman Sistem

18. yüzyıldan itibaren bu sistem (eşit tampere düzen), klavyeli çalgıların tek ayrıcalıklı akort yöntemi olarak genel kabul görür ve etkisi o kadar güçlüydü ki, aralarında ünlü bilim insanları da olan konuyla ilgili kişilerin çoğu, insanların şarkı söyleme ve müzik dinleme alışkanlıklarını eşit tampere düzene uydurmaları gerektiğine inanmaya başlamıştı. Tampere düzene uygun biçimde şarkı söylemeyi öğrendiğimizi söylüyorlardı, ama bu iddialarını kanıtlamayı başaramadılar asla. Bu kişiler, üreten, yeniden üreten ve bu ürünleri algılayıp kavrayan zihinlerin-o varsaydıkları- kendini uyarılama sürecinde hiçbir zararlı eğilim görmüyorlarsa da, başkalarına göre, saf aralıkların tamamen gündemden kalkması, müziksel bilgi ve görgünün kaçınılmaz biçimde ve kalıcı olarak yozlaşması demektir. Gerçek şudur ki, ortam, koşulları ve alışkanlıkları etkisi altında gözümüzün renkleri tanıma yetisi ne kadar az değişikliğe uğrarsa, aralıkların saflığını duyumsama yetimiz de ancak o kadar değişikliğe uğrar ve dışarıdan dayatılan hiçbir tampere düzenin bizim aralıkları doğal saflıklarıyla kavramamıza ve ürememize engel olamaz Kulağımızın ve sesimizin bu yöndeki dönüşümünün en temel nedeni olarak düşünülen, tampere klavyeli çalgılar eşliğinde müzik yapmak da bu olguyu değiştirmeye yetmez (Hindemith, 2011: 89).

“Tampere sistemin karakteristik özelliği doğal değerlerden sabit miktarda sapma ve buna sadık kalmaktır” (Hindemith, 2011: 90).

Geleneksel çalgıların eşliğinde veya eşliksiz (a capella) müzik derslerinde geleneksel müziklerin icrası gerçekleştirme idealinden elbette vazgeçilmemeli ama tampere sistemin olanakları göz ardı edilmemelidir. Eğitim dışındaki gelişmeler ve uygulamalardaki düşüncemiz şudur, her şey aslına rücu edecektir.

MEB Taslak Müzik Dersi Programında Konuya İlişkin Hedefler

7. ve 8. Sınıf Öğrenme Alanlarında Tonal ve Makamsal Diziler

Mü. (Dersin Kodu), 1. (Sınıf Düzeyi), A. (Öğrenme alanı), 1. (kazanım numarası)

7. B. MÜZİKSEL ALGI VE BİLGİLENME

7. Sınıf Kazanım ve Açıklamalar

Mü.7. B. 2. Müzikte dizileri tanıır.

Müzikler, öğrencinin ses gelişim düzeyi dikkate alınarak; do majör, la minör dizileri ile hüseyini, kürdi ve nihavent makamları kullanılarak sadece dinletilmelidir.

8. B. MÜZİKSEL ALGI VE BİLGİLENME

8. Sınıf Kazanım ve Açıklamalar

Mü.8. B. 2. Müzikte dizileri tanır.

Söz konusu diziler kuramsal boyutta tonalitenin, seyir özellikleri bakımından makamın ayrıntılarına girilmeden sadece dizi olarak ve hissetmeye yönelik verilmelidir. İlgili diziler aşağıda belirtilen tonal ve makamsal dizilerle sınırlandırılarak, öğrenci ses sınırlarına ve düzeylerine uygun hem şarkı hem de türkülerin dinletilmesi ve seslendirilmesi ile verilmelidir.

Tonal dizilerden tek diyezli ve tek bemollü diziler, makamsal dizilerden de Hicaz, Rast ve Segâh makam dizileri tampere sisteme uyarlanarak verilmelidir.

7. ve 8. Sınıf müziksel algı ve bilgilenme kazanımları ve açıklamalarından;

Do majör, La minör, Fa majör, Re minör, Sol majör ve Mi minör tonlarına ait dizilerin, hüseyini, kürdi, nihavent, hicaz, rast ve segâh makamı dizilerinin dinletilmesi, seslendirilmesi ve hissedilmesi istenmektedir.

Öğrencilerinin ses sınırı ve gelişimlerine dikkat edilmesi, düzeylerine uygun eserlerin-şarkı ve türkülerin seçilmesi, teorik ayrıntılara girilmemesi hususlarına dikkat edilmesi istenmiştir.

En dikkat çeken uyarı ise makam dizilerinin tampere sisteme uyarlanarak verilmesi gerektiğidir.

Lise Devresi Öğrenme Alanlarında Tonal ve Makamsal Diziler

Ortaöğretim müzik dersi öğretim programında öğrencilere kazandırılması hedeflenen yeterlik ve beceriler listesinde onbeşinci sırada tonalite ve modalite (makam) tanıma yer alır.

9.SINIF

9.A. SINIF DİNLEME-SÖYLEME-ÇALMA

Mü. 9. A.5. Majör-minör tonalitelerden oluşan eserler seslendirir.

Mü. 9. A.7. Türk müziğine ait makamsal eserleri seslendirir.

- a) Rast ve nihavent makam dizilerinin özelliklerini verir. Ancak kuramsal ayrıntıya girilmeden sadece makamlarla ilgili dinleme, söyleme ve makamsal etkiyi hissetme çalışmaları yapılır.
- b) Rast ve nihavent makamlarında bestelenmiş seçkin eserler dinletilir ve eserlerin seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılması sağlanır.
- c) Farklı bölgelere ait eserlere (türkü, şarkı) yer verilir
- d) İlgili her makam geleneksel Türk halk ve sanat müziği eserlerinden seçilir.

9.B. MÜZİKSEL ALGI VE BİLGİLENME

Mü. 9. B.6. İki diyezli ve iki bemollü majör-minör tonaliteleri tanır. Armonik ve melodik minör dizilerinin özellikleri üzerinde durur.

Mü.9. B.7. Türk müziği ses sistemini tanır.

- a) Türk müziğinde kullanılan ses değiştirici işaretler gösterilerek komanın tanımı yapılır
- b) Türk müziği ses sistemi ve işaret (koma) tablosunu tanımaya yönelik çalışmalar yapılır.
- c) Türk müziği ses değiştirici işaretleri sadece öğrendiği makamlara ait değiştirici işaretlerle sınırlıdır.

10. SINIF

10.A. DİNLEME-SÖYLEME-ÇALMA

Mü. 10. A.6. Türk müziğine ait makamsal eserleri seslendirir.

- a) Kürdi ve hüseyini makam dizilerinin özellikleri verilir. Ancak kuramsal ayrıntıya girilmeden sadece makamlarla ilgili dinleme, söyleme ve makamsal etkiyi hissetme çalışmaları yapılır.
- b) Kürdi ve hüseyini makamlarında bestelenmiş seçkin eserler dinletilir ve eserlerin seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılması sağlanır.

- c) Farklı bölgelere ait eserlere (türkü, şarkı) yer verilir
- d) İlgili her makam geleneksel Türk halk ve sanat müziği eserlerinden seçilir.

Mü. 10. A. 7. Türk sanat müziği ve dini müzik eserlerini dinler

- a) Kürdi ve hüseyini makamında bestelenmiş eserlere öncelik verir

10. B. MÜZİKSEL ALGI VE BİLGİLENME

Mü.10. B.1. Türk müziği ses sistemini tanır.

- a) Türk müziğinde kullanılan ses değiştirici işaretler gösterilerek komanın tanımı yapılır
- b) Türk müziği ses sistemi ve işaret (koma) tablosunu tanımaya yönelik çalışmalar yapılır.
- c) Türk müziği ses değiştirici işaretleri sadece öğrendiği makamlara ait değiştirici işaretlerle sınırlıdır.

Mü. 10. B.3. Üç diyezli ve üç bemollü majör-minör tonaliteleri tanır. Tonaliteleri içeren örnek eserlerle seslendirme çalışması yapılması sağlanır.

11. SINIF

11.A. DİNLEME-SÖYLEME-ÇALMA

Mü. 11. A.5. Türk müziğine ait makamsal eserleri seslendirir.

- a) Hicaz ve Karcıgar makam dizilerinin özellikleri verilir. Ancak kuramsal ayrıntıya girilmeden sadece makamlarla ilgili dinleme, söyleme ve makamsal etkiyi hissetme çalışmaları yapılır.
- b) Hicaz ve Karcıgar makamlarında bestelenmiş seçkin eserler dinletilir ve eserlerin seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılması sağlanır.
- c) Farklı bölgelere ait eserlere (türkü, şarkı) yer verilir.
- d) İlgili her makam geleneksel Türk halk ve sanat müziği eserlerinden seçilir.

İlgili her makam geleneksel Türk halk ve sanat müziği eserlerinden seçilir.

11. B. MÜZİKSEL ALGI VE BİLGİLENME

Mü.11. B.2. Türk müziği ses sistemini tanır.

- a) Türk müziğinde kullanılan ses değiştirici işaretler gösterilerek komanın tanımı yapılır
- b) Türk müziği ses sistemi ve işaret (koma) tablosunu tanımaya yönelik çalışmalar yapılır.
- c) Türk müziği ses değiştirici işaretleri sadece öğrendiği makamlara ait değiştirici işaretlerle sınırlıdır.

Mü. 11. B. 5. Diyez ve bemol sırasına göre şarkının tonunu belirler

- a) Diyez ve bemol sırasına göre tonların nasıl bulunacağı gösterilir
- b) Seçilen şarkılar üç diyezli ve bemollü majör-minör tonaliteler ile sınırlıdır.

12. SINIF

12.A. DİNLEME-SÖYLEME-ÇALMA

Mü. 12. A.5. Türk müziğine ait makamsal eserleri seslendirir.

- a) Segâh ve saba makam dizilerinin özellikleri verilir. Ancak kuramsal ayrıntıya girilmeden sadece makamlarla ilgili dinleme, söyleme ve makamsal etkiyi hissetme çalışmaları yapılır.
- b) Segâh ve saba makamlarında bestelenmiş seçkin eserler dinletilir ve eserlerin seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılması sağlanır.
- c) Farklı bölgelere ait eserlere (türkü, şarkı) yer verilir.
- d) İlgili her makam geleneksel Türk halk ve sanat müziği eserlerinden seçilir.
- e) Ezanların vakitlere göre Türk müziği makamlarında (saba, rast, hicaz, segâh, uşşak) okunduğu vurgulanır.

İlgili her makam geleneksel Türk halk ve sanat müziği eserlerinden seçilir.

12. B. MÜZİKSEL ALGI VE BİLGİLENME

Mü.12. B.1. Türk müziği ses sistemini tanır.

- Türk müziğinde kullanılan ses değiştirici işaretler gösterilerek komanın tanımı yapılır
- Türk müziği ses sistemi ve işaret (koma) tablosunu tanımaya yönelik çalışmalar yapılır.
- Türk müziği ses değiştirici işaretleri sadece öğrendiği makamlara ait değiştirici işaretlerle sınırlıdır.

Özetle;

Lise devresi (9-10-11-12. Sınıflar) müzik dersi dinleme söyleme ve çalma öğrenme alanı ve müziksel algı ve bilgilenme öğrenme alanları kazanımları ve açıklamalarından;

Üç diyezli ve üç bemollü majör ve minör (do majör-la minör, sol majör-mi minör, re majör- si minör, la majör-fa diyez minör, fa majör-re minör, si bemol majör-sol minör, mi bemol majör-do minör) tonalitelerine ait eserleri seslendirmeleri istenmektedir.

Öğrendiği makamlara ait dizilerdeki Türk müziği ses değiştirici işaretlerini bilmesi istenir.

Öğrenciden; rast, nihavent, kürdi, hüseyini, hicaz, karcıgar, saba makamlarda dinlemesi, söylemesi ve hissetmesi istenmektedir.

Türk müziği eserlerinin geleneksel Türk halk ve sanat müziği eserleri olması uyarısı ise dikkat çekicidir.

Yine farklı bölgelere yönelik şarkı ve türkü seçimi uyarısı da yapılmıştır. Şarkı geleneksel Türk sanat müziğini, türküyü ise geleneksel Türk halk müziğini tanımlamak için tercih edilmiştir.

Dini müzik eserleri de yine öğrenilen makamlarla sınırlıdır. Uşşak makamı ise sadece ezan bilgilendirmesinde değinilmiştir.

Dikkat çeken bir husus ise üç diyez ve üç bemollü tonalitelere ait eserlerin tonalitelerinin öğrenci tarafından bulunması istenirken ve bilişsel bir hedef konurken, makamların bulunmasına yönelik bir hedef yer almamıştır. Dinleme, söyleme ve hissetme en önemli hedeftir. Teorik ayrıntılara girilmemesi hususlarına dikkat edilmesi istenmiştir.

En dikkat çeken bir diğer husus ise makam dizilerinin tampere sisteme uyarlanarak verilmesi gerektiği vurgusunun yapılmamış olmasıdır.

Teknoloji ve Müzik Eğitimi

Müziğin icra, besteleme, araştırma ve eğitim boyutlarında teknoloji kullanımı son çeyrek yüzyılda artmıştır. “Teknoloji, insan yaşamında önemli bir yer tutar. Teknolojinin kullanımından çok insan yaşamındaki yeri ve konumunun ne olacağı önemlidir” (Demirel vd. 2004: 11). Müzik eğitiminde teknolojinin kullanımında da esas amaçlardan biri; öğrencinin yaşamında nasıl ve ne şekilde yer alacağının belirlenmesidir.

Teknoloji yardımıyla öğrencinin çağa ayak uydurması, eğitim öğretim sürecini daha aktif ve yaratıcı olarak geçirmesi ve en önemlisi üretmesi ve ürettikleri paylaşması beklenir.

Müzik öğretiminde de teknolojiden yararlanma mümkündür. Öğrenim teknolojisi; özel amaçlar için bir başka deyişle derslerin özel amaçlarında bulunan öğretme-öğrenmeler için kullanılabileceği söylenebilir (Günay, Özdemir, 2006: 18).

Bu noktada Günay ve Özdemir eğitim teknolojisi, öğretim teknolojisi kavramlarının farklı anlaşılması gerektiğini vurgular. “Biz kendi alnımıza bakarsak Müzik Öğretimi Teknolojisinden söz edebiliriz. Aslında, müzikte öğretilecek pek çok bilgi ve kazandırılacak alışkanlıklar olduğu için-diğer uğraşı alanlarında olduğu gibi- daha doğru bir deyişle “Müzik

Öğretimi Teknolojileri” dememiz gerekir. Çünkü şarkı öğretimi ayrı, keman öğretimi ayrı, besteleme teknikleri öğretimi ayrı öğretim teknikleri gerektirir” (2004: 18,19).

Teknolojinin kullanım olanakları son yıllarda daha çok arttı. “Örneğin kısa bir zaman önce teknolojik sınıf uygulamaları film, televizyon, slayt gösterisi, radyo gibi gereçlerle sınırlıydı. Günümüz öğrencileri normal sınıflarda çevre ve olayların simülasyonlarını kullanabilmekte, uzak mesafelerdeki kişilerden öğrenim alabilmekte, onlarla iletişim kurabilmekte ve geniş tabanlı bilgi sistemleri ile etkileşimde bulunabilmektedir” (Schunk, 2014: 311).

MEB taslak müzik programları incelendiğinde de bu becerilerin edinilmesi istenmektedir.

MEB Taslak Müzik Dersi programında Teknoloji kullanımına yönelik hedefler

Not: Birkaç Örnekle Sınırlandırılmıştır

7. ve 8. Sınıf Öğrenme Alanlarında Tonal ve Makamsal Diziler

Mü. (Dersin Kodu), 1. (Sınıf Düzeyi), A. (Öğrenme alanı), 1. (kazanım numarası)

Mü.3.B.6. a) bilişim destekli müzik teknolojileri yardımıyla “fa,sol, la “ notalarının ses yükseklikleri renklerle ilişkilendirilerek verilmelidir.

Mü.3.B.7; bilişim destekli müzik teknolojileri desteğiyle sesin yüksekliği, sesin gürlüğünü ve hız basamaklarının sınıf düzeyinde gösterilebilir nitelikte uygulamalara (müzik yazılımlarına) yer verilmelidir.

Mü.3.D.2; Çevrelerinde yerel halk dansları örnekleri bilişim teknolojisi araçlardan yararlanılarak öğrencilere izletilir-dinletilir. Halk danslarının müziklerini dinledikleri diğer müzik türlerinden ayırt edebilmelerine yönelik etkinlik ve dinletiler düzenlenir.

Mü.4.D.2,Mü.5. D.2.Mü.6.D.5.; Öğrencilerin müzik alanı ile ilgili edindikleri veya ürettikleri her türlü çalışmayı (eser ses kayıtları, nota yazıları vb) sınıflandırıp çeşitli bilişim teknolojileri gereçlerinin (bilgisayar, çeşitli bellek birimleri vb) desteğiyle gerek yazılı sayısal (dijital) veri olarak bir müzik arşivi oluşturmaları sağlanır.

Mü.5.D.4., Mü.6.C.6., Mü.7.D.3. Mü.8.C.5.; Öğrenciler kendi çalışmalarını (beste, düzenleme vb.) bilgisayarlı müzik teknolojileri kullanarak kayıt eder. Örneğin bireysel veya grup oluşturarak, eser çalışmalarını, nota yazım programları (musescore, denemo vb) ile notaya alma; müzik-ses düzenleme programları (ardour, audacity vb) ile de kayıt etme ve düzenleme etkinlikleri yaparlar,

Mü.8.D.4.; Öğrencilerin müzikle ilgili araştırmalarında bilgisayar, internet ve kütüphanelerden yararlanabilmelerine ilişkin yönlendirmeler yapılır.

Ortaöğretim Müzik dersi öğretim programı ile öğrencilere kazandırılması gereken 19 yeterlik ve beceri sıralanmıştır. Onuncu sırada; Bilgi ve iletişim teknolojilerini kullanma, onaltıncı sırada ise tonalite ve modalite (makam) tanıma yer alır.

Uygulamada dikkat edilecek hususlarda ise teknolojiye yönelik şu uyarılarda bulunulur.

“Derslerde görsel ve işitsel iletişim araçları ile bilişim teknolojilerinin kullanımına önem verilmeli; ses kayıt cihazları, tablet, etkileşimli tahta uygulamaları, EBA içerikleri, projeksiyon makinesi, bilgisayar, televizyon vb. etkin olarak kullanılmalıdır. Teknolojik araç ve gereçler kullanılırken gizlilik, bütünlük ve erişilebilirlik göz önüne alınmalı ve genel ağin güvenli kullanımı, siber güvenlik konusunda gerekli uyarılar yapılmalı ve tedbirler alınmalıdır. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen dijital kaynakların kullanımı ile ilgili kurallara uyulmalıdır.” (MEB; 9)

Mü.9.C.3., Mü. 10.C.3., Mü. 11.C.3.,Mü. 12.C.3. ; Müzikle ilgili çalışmalarında bilişim teknolojilerinden yararlanır. Öğrencilerin kendi müzik çalışmalarını (beste, düzenleme vb.) bilgisayarlı müzik kayıt teknolojilerini kullanarak kayıt altına almaları sağlanır. Örneğin öğrenciler bireysel olarak veya grup oluşturarak, eser ve çalışmalarını, nota yazım programları (musescore, denemo, frescobaldi vb) ile notaya alma; müzik ve ses düzenleme programları (ardour, audacity vb) ile de kayıt etme ve düzenleme etkinlikleri yaparlar.

Mü. 9.D.5.; d) Ülkemizdeki farklı müzik türlerine ilişkin (Geleneksel Türk halk ve sanat müziği, dini müzik, mehter müziği, çoksesli Türk müziği, Klasik Batı müziği, popüler müzik) ses kayıtları dinletilir.

Mü.11.D.3., Mü. 12.A.3., Mü.12.D.2.; Dinlediği değişik türlerdeki müziklerden hem bireysel hem de ortak sınıf arşivi geliştirir. Öğrencilerin müzik alanı ile ilgili edindikleri veya ürettikleri her türlü çalışmayı (eser ses kayıtları, nota yazıları vb) sınıflandırıp çeşitli bilişim teknolojileri gereçlerinin (bilgisayar, çeşitli bellek birimleri vb) desteğiyle gerek yazılı sayısal (digital) veri olarak bir müzik arşivi oluşturmaları sağlar.

Mü.12.D.8.; Ses ve görüntü kayıtlarından yararlanmaya atıf vardır.

Çalışma Süreci

Bu çalışmada ortaokul ve lise devresi müzik dersi öğretim programı öğrenme alanları içerisinde önemli bir yer tutan makam konusu üzerinde durulacak, bu konuya yönelik kazanımların öğretilmesinde teknolojik destekli yöntem ve tekniklerin kullanımına yönelik öğretmen adayı konservatuvar öğrencilerinin görüşleri alınmıştır. Çalışma grubu bilinçli örneklem yoluyla Türk müziği eğitimi alan öğrencilerden oluşturulmuştur. Cinuçen Tanrıkorur tarafından bestelenen ve makam öğretiminde etkin olarak kullanılan Seyri-i Natık geleneksel ve tampere sistem çalgıları ile seslendirilmiş, öğrencilerden eğitimde kullanılabilirliğine yönelik yapılandırılmış odak görüşmesi yoluyla görüşleri alınmıştır. Veriler nitel araştırma tekniklerine göre çözümlenmiştir. Çalışmanın makam öğretimi, teknoloji ve müzik, öğretim materyalleri konularına yönelik çalışmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Çalışma;

Hüseyni, nihavent, hicaz, segah, rast, karcıgar, saba makamları ile,
Geleneksel Türk müziği çalgılarından ud ve batı müziği çalgılarından piyano ile,
Öğretmen olmak isteyen ve formasyon eğitimi alan son sınıf öğrencileri ile,
Araştırmaya gönüllü olarak katılmak isteyen öğrenciler ile sınırlandırılmıştır.
Kürdi makamı seyr-i natık'ta yer almadığı için araştırmaya dahil edilmemiştir.

BULGULAR VE YORUM

Araştırmaya 38 öğrenci katılmıştır. Bunların %26,3'ü THM Bölümü, %31,5'i TSM Bölümü, %31,5 i Müzik Bölümü ve %10,5'i Sahne Sanatları

Öğrencilerin %34,2 si kız, %65,7 si erkektir.

Öğrencilerin %18,4'ü THM Çalgı Eğitimi, %7,8'i Ses eğitimi, %15,7'si TSM Temel Bilimler, %15,7'si Ses Eğitimi, %10,5 i Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar, %15,7'si Piyano, %5,2'si Nefesli Çalgılar, %5,2'si Sahne sanatları Opera, 5,2'si Koro Anasanat Dallarında eğitim görmektedir.

Öğrencilerin %97,3 ü “Teknolojik Gelişmeler Müzik Teknolojisi ve Sanatına Doğrudan Etki Eder” düşüncesine katılmaktadır.

“Teknolojik Gelişmeler Geleneğin Aktarımını Olumsuz Etkilemiştir” düşüncesine öğrencilerin %31,5 inin katıldığı, %68,4 ünün katılmadığı görülmektedir.

“Teknolojik Gelişmelerin Geleneğin Yaşatılmasını, Kesintisiz Aktarımını Olumlu Etkileme” durumuna öğrencilerin %71 inin katıldığı, %28.9 unun katılmadığı görülmektedir.

Öğrencilerin %94,7 sinin Müzikle İlgili Çalışmalarda Bilişim Teknolojilerini Kullandıkları belirlenmiştir.

Öğrencilerin tamamı Müzik Derslerinde Teknolojiden Yararlanabileceklerini dile getirmişlerdir.

Öğrencilerin nota yazım programlarından %92,1 inin finale, %23,6 sınıfın overture programını kullandıkları görülmüştür.

Öğrencilerin %18,4 ünün Audocity i, %7,8 inin Ardour u ve %76,3 ünün hiç birini tanımadığı görülmüştür.

Öğrencilerden %97,3 ünün Müzik Derslerinde Müzikle İlgili Araştırmalarda Öğrencileri Bilgisayar, İnternet, Digital Kütüphanelerden Yararlandıkları belirlenmiştir.

Öğrencilerden %92,1 i Ortaöğretim (Lise) Öğrencilerine Müzik Alanı ile Edindikleri veya Ürettikleri Çalışmaları Bilişim Teknolojileri Desteğiyle (Bilgisayar, Çeşitli Bellekler vb) Yazılı ve Digital Veri Olarak Arşiv Oluşturabilme Becerisini Kazandırabildiklerini dile getirmişlerdir.

Öğrencilerin Müzik Derslerinde Etkin Olarak en fazla bilgisayarı kullandıkları görülmüştür. Daha sonra sırasıyla ses kayıt cihazı, projeksiyon, etkileşimli tahta, tablet, TV, radyo ve EBA içerikleri gibi teknolojik materyalleri kullanmaktadırlar.

Öğrencilerin Ortaöğretim (Lise) Öğrencilerinin Bilgisayarlı Müzik Teknolojilerini Kullanarak (Nota Yazım Programları) Müzik Çalışmalarını Notaya Alabilmeleri Hedefini %97,3 ünün doğru bulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmaya katılan öğrencilerin Tampere sistemde uyarlanmış ve çalınmış makamsal ezgilerin öğretimi hususundaki görüşleri şöyledir. Benzer düşüncelere tekrar yer verilmemiştir.

THM Bölümündeki öğrencileri

-Gayet iyi bir oluşum olduğunu düşünüyorum.

-Geleneksel anlayış dışında o makamın özelliklerini ve almış olduğu komalı sesleri karşılayamayacağı için çok doğru bulmuyorum.

-Müziğe yeni başlayan ya da müzikle yeni tanışan bireylere ilk olarak tampere dizgesinin öğretilmesi ana sesler ve dizilerin öğretiminde faydalı olabilir ama ilerleyen süreçte Türk müziğinin makamsal yapısına uygun ezgilerle kulağı geliştirilmelidir.

-Seslerin Türk müziği sesleri ile uzaktan yakından alakası olmadığı için makamları algılamak müzik bilgin kadar tahmin edilebilir. Türk müziği makamları piyano ile öğretilemez.

-Yanlış bilgi verilmediği sürece doğru buluyorum. Koma sesleri içeren makamları koma kullanmadan aktarmayı doğru bulmuyorum.

-Tam olarak bilemiyorum ama olmamalı bence.

-Bu konuda çok sağlıklı olabileceğini düşünmüyorum.

-Olması gerektiği gibi olduğunu düşünüyorum”

TSM Bölümündeki öğrencilerin görüşleri;

-Makamlar tampere sistemde öğretilemez. Öğretilmemeli, çalınmamalı.

-Eksik öğretim ve eksik bilgi olarak düşünüyorum. Ya tam anlamıyla yapılmalı ya da yapılmamalı.

-Bence bu yöntem kullanılmamalı. Türk müziği orijinal haliyle öğretilmeli.

-Uygun görmüyorum.

-Tampere sistemde öğretilebilecek belli başlı makamlar olduğunu düşünüyorum ama örnek verecek olursak tampere sistemde bir hüzzam, uşak vb. makamları öğretmenin doğru olacağını düşünmüyorum.

-Tampere sisteme göre uyarlanmış makamların birçoğunda aynı tat alınamıyor bazıları için olabilir ama bazıları için olmamalı.

-Bazı makamlarda uygulanabilir bazı makamlarda uygulanamaz. Batıda koma uygulanmadığı gibi.

-Her şey yerinde güzeldir. Geçmişten bugüne gelenek nasılsa öyle olmalıdır. Türk müziği kendi içinde bölünmezdir. Uyarlanamaz! Batı müziğinin içine koma koyuyor musun?

-Bence olmamalı birkaç tanesi uyumlu olsa da genel makamlar tampere sisteme kesinlikle uygun değil.

-Tampere sisteme karşıyım.

-Bazı makamlar uyarlanabilir. Küçük bir kısmı fakat birçoğu uyarlanamaz. Uyarlanması yanlış olabilir.

Müzik Bölümündeki öğrencilerin görüşleri;

-Bence zaten olması gereken bir eğitim.

-Türk müziğimizin daha iyi bir şekilde öğrenilmesi için ve aktarılması için doğru olduğunu düşünüyorum. Daha tanıdık kulağa güzel ezgiler olduğu zaman daha iyi öğrenildiğini düşünüyorum.

-Akort sisteminde yedirilen seslerin doğru olmadığını düşünüyorum.

-Akort sistemini bazı konularda iyi bulmuyorum. Bazı konularda iyi ama yine de bir değişim var yani orijinali bozmak iyi değil.

-Sadece makamsal ezgiler ile sınırlandırılmadığı sürece doğru buluyorum.

-İki müzik kültürünü de öğrenimine kolaylık sağlar Batı müziğinin Türk müziğine olan sentezini artırır. Yaratıcılığı geliştirir.

-Tam olarak ezginin tadını vermese de en azından makamsal ezgilerin eşlik yapılabilmesine olanak sağlanıyor. Tampere sistemine uyarlanmış ve çalınmış makamlar bence olumlu bir etki yaratıyor.

-Gerek ülkemiz için gerekse diğer ülkelere makamsal ezgilerimizi aktarabilmemiz için tampere sistemin faydalı olacağını düşünüyorum.

-Doğru buluyorum.

-Batı müziği alan kişilerin tampere sisteme uygun bir şekilde öğrenmeleri daha yararlı olacaktır.

Sahne Sanatları Bölümündeki öğrencilerin görüşleri;

-Bölümüm gereğiyle kendi konularımız üzerinden yeterli bir seviyeye geldikten sonra üzerine eklenilebilir ancak batı müziğini yeterli seviyede öğrendikten sonra.

-İki müzik kültürü de birbirleri ile uyumlu bir şekilde öğretiliyor. Tam olmasa da Batı ve Türk müziğinin öğretiminde güzel bir yöntem.

-Makamsal ezgilerin ilk olarak tampere sistemde değil makamını tam olarak duyabileceğimiz enstrümanlardan dinlemeliyiz”

Öğrencilerin Seyr’i Natık’ı Ud çalgısından duyma durumları

Karcıgar Makamı; %81,5 inin Karcıgar, %7,8 inin Hüseyini, %5,2 sinin Segah, %2,6 sınıfın Hicaz duyduğu, %2,6 sınıfın da bilmediği belirlenmiştir.

Rast Makamı; %73,6 sınıfın Rast, %10,5 inin Segah, %7,8 inin Hüseyini, %2,6 sınıfın Hicaz, %2,6 sınıfın da Nihavend duyduğu belirlenmiştir.

Hicaz Makamı; %71 inin Hicaz, %15,7 sinin Segah, %2,6 sınıfın Hüseyini, %2,6 sınıfın Nihavend, %2,6 sınıfın Rast duyduğu, %5,2 sınıfın ise bilmedikleri belirlenmiştir.

Hüseyini Makamı; %89,4 ünün Hüseyini, %7,8 inin Segah, %2,6 sınıfın Hicaz duyduğu belirlenmiştir.

Segah Makamı; %63,1 inin Segah, %34,2 sinin Saba, %2,6 sınıfın da Karcıgar duyduğu belirlenmiştir.

Nihavent Makamı; %94,7 sinin Nihavend, %5,2 sinin Rast duyduğu belirlenmiştir.

Saba Makamı; %71 inin Saba, %13,1 inin Segah, %10,5 inin Nihavend, %2,6 sınıfın Hicaz, %2,6 sınıfın da Hüseyini duyduğu belirlenmiştir.

Öğrencilerin Seyr’i Natık’ı Piyano çalgısından duyma durumları

Hüseyini Makamı; %60,5 inin Hüseyini, %7,8 inin Segah, %7,8 inin Rast, %2,6 sınıfın Nihavend, %2,6 sınıfın Karcıgar duyduğu, %18,4 ünün ise bilmediği belirlenmiştir.

Rast Makamı; %73,6 sınıfın Rast, %7,8 sınıfın Karcıgar, %5,2 sınıfın Segah, %2,6 sınıfın Nihavend duyduğu, %10,5 sınıfın ise bilmediği belirlenmiştir.

Saba Makamı; %76,3 sınıfın Saba, %7,8 sınıfın Segah, %5,2 sınıfın Karcıgar, %2,6 sınıfın Rast, %2,6 sınıfın Nihavend duyduğu, %2,6 sınıfın ise bilmediği belirlenmiştir.

Nihavent Makamı; %89,4 sınıfın Nihavent, %2,6 sınıfın Segah duyduğu, %5,2 sınıfın ise bilmediği belirlenmiştir.

Karcıgar Makamı; %60,5 sınıfın Karcıgar, %23,6 sınıfın Hicaz, %5,2 sınıfın Nihavend %2,6 sınıfın Hüseyini, %2,6 sınıfın Segah duyduğu, %5,2 sınıfın ise bilmediği belirlenmiştir.

Hicaz Makamı %92,1 sınıfın Hicaz, %2,6 sınıfın Hüseyini, %2,6 sınıfın Rast duyduğu, %2,6 sınıfın ise bilmediği belirlenmiştir.

Segah Makamı; %71 sınıfın Segah, %18,4 sınıfın Saba, %2,6 sınıfın Hüseyini, %2,6 sınıfın Karcıgar duyduğu belirlenmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Öğrencilere göre;

- Teknolojik Gelişmeler Müzik Teknolojisi ve Sanatına Doğrudan Etki Eder.
- Teknolojik Gelişmeler Geleneğin Aktarımını Olumsuz Etkilememiştir.
- Teknolojik Gelişmelerin Geleneğin Yaşatılmasını, Kesintisiz Aktarımını Olumlu Etkiler.

Öğrenci düşünceleri;

- Müzikle İlgili Çalışmalarda Bilişim Teknolojilerini Kullanırım.
- Müzik Derslerinde Teknolojiden Yararlanabilirim.
- Öğrencilerin;
- En tanıdıkları program Finale.
- Tanımadıkları programlar ise Ardour ve Audacity

Öğrencilerin diğer düşünceleri;

- “Müzik Derslerinde Müzikle İlgili Araştırmalarda Öğrencileri Bilgisayar, İnternet, Digital Kütüphanelerden Yararlandırabilirim”
- “Ortaöğretim (Lise) Öğrencilerine Müzik Alanı ile Edindikleri veya Ürettikleri Çalışmaları Bilişim Teknolojileri Desteğiyle (Bilgisayar, Çeşitli Bellekler vb) Yazılı ve Digital Veri Olarak Arşiv Oluşturabilme Becerisini Kazandırabilirim”
- “Müzik Derslerinde Etkin Olarak sırasıyla; bilgisayar, ses kayıt cihazı, projeksiyon, etkileşimli tahta, tablet, TV, radyo ve EBA içerikleri gibi teknolojik materyalleri kullanabilirim”

“İlginç bir veri”

“Ortaöğretim (Lise) Öğrencilerinin Bilgisayarlı Müzik Teknolojilerini Kullanarak (Nota Yazım Programları) Müzik Çalışmalarını Notaya Alabilmeleri Hedefi Doğrudur”

Tampere Sistemde Uyarlanmış ve Çalınmış Makamsal Ezgilerin Öğretiminde THM öğrenci görüşleri;

Görüşler İkiye bölünmüş durumda

• Örnek

«Geleneksel anlayış dışında o makamın özelliklerini ve almış olduğu komalı sesleri karşılayamayacağı için çok doğru bulmuyorum»

• Örnek

«Gayet iyi bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum»

Tampere Sistemde Uyarlanmış ve Çalınmış Makamsal Ezgilerin Öğretimi TSM öğrencileri Daha keskin ve net bir “Karşı Çıkış” sergilemekte

- Örnek
- Tampere sisteme karşıyım!...

Tampere Sistemde Uyarlanmış ve Çalınmış Makamsal Ezgilerin Öğretimi MÜZİK VE SAHNE SANATLARI öğrencileri Genel ve Ağırlıklı Olarak Uygulanabilir bulmakta

- Örnek
- Batı müziği alan kişilerin tampere sisteme uygun bir şekilde öğrenmeleri daha yararlı olacaktır.”

Piyano ve Ud duyularının karşılatılması ise şöyle

MAKAM	Toplam	
	UD	PİYANO
Karcıgar	81,5	%60,5
Rast	73,6	%73,6
Hicaz	71, 12	%92,1
Hüseyni	%89,4	%60,5
Segâh	%63,1	%71
Nihavent	%94,7	%89,4
Saba	%71	%76,3

Öneriler;

- Müzik eğitiminde gelecekte sadece makam öğretiminde değil; hemen her bilgi ve becerinin öğretiminde bilgi teknolojilerinden yararlanılabilir.
- Öğrenciler; simülasyonlar ve oyunlar, programlamalar, multimedya ve hatta hipermedya uygulamaları, uzaktan eğitim ve e-öğretim vb yollarla bilgilere daha rahat ulaşabilecekler ve kendilerini geliştirebilir.
- Konservatuvar eğitim felsefeleri genel müzik eğitimi ve amatör müzik eğitimi göz ardı etmeden «teknoloji ve eğitim odaklı» olarak geliştirebilir ve değiştirebilirler.
- Makamların öğretilmesinde tampere sistem kullanılabileceği gibi, teknolojinin yardımıyla özgün makamsal yapıları da çok daha iyi yansıtılabilir.
- Makamların yapılarının öğretilmesinde teknolojinin desteğiyle önce orijinal yapıları ve sonrasında tampere sistemdeki duyuluşları örneklendirilebilir ve burada teknolojinin son derece faydalı bir araç olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Demirel, Ö., Seferoğlu, S.S., Yağcı, E. (2004). Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme, Pegem A Yayıncılık, Ankara.
- Günay, E., Özdemir, M. A., (2006). Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Hindemith, P. (2011). Bestecinin Dünyası, Çev: Yavuz Oymak, Mehmet Nemutlu, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- MEB (2017). www.meb.gov.tr Milli Eğitim Bakanlığı Temel Eğitim Genel Müdürlüğü Taslak Müzik Dersi Öğretim Programı, Ankara, 2017
- Schunk, D.H. (2014). Öğrenme Teorileri, Çev: Muzaffer Şahin, Nobel Yayıncılık, Ankara.

MÜZİKSEL BAŞARI VE MEDYA ARAÇLARI

Ünal İMİK

İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuarı, email:unal.imik@inonu.edu.tr

Selin OYAN

İnönü Üniversitesi GSTF, email:selin.oyan@inonu.edu.tr

Her sabah yeni bir teknolojik gelişmeyle uyandığımız 21.yy, özellikle iletişim alanındaki gelişmeleri ile hayatımızı bambaşka bir boyuta taşımaktadır. Görsel ve işitsel medya araçları ve internet teknolojisi alanında yaşanan gelişmeler, müzik sektöründeki üretim, pazarlama ve tüketim süreçlerinin yeni baştan yapılanmasına sebep olmuştur. Geçmişte popüler bir müzik yorumcusu ya da müzisyen olabilmek bir ömür boyu süren çabalara bağlı iken, günümüzde bir gecede dünya çapında popüler olabilmek mümkün hale gelmiştir. İşte bu noktada medya araçlarının etkin bir şekilde kullanılması gündeme gelmektedir.

Araştırmada, ses yorumcusu ya da müzisyen olan bireylerin günümüz şartlarında mesleki başarı hedeflerine ulaşmalarında medya araçlarının rolü, çeşitli boyutları ile ele alınmaktadır. Araştırma betimsel bir nitelikte olup, veriler kaynak taraması ve anket yolu ile elde edilmiştir. Örneklemeler, random (rastlamsal) yöntemle belirlenmiştir. Araştırma verileri veri analiz programları yardımı ile çeşitli tablolara dönüştürülmüş ve uzman görüşleri doğrultusunda yorumlanmıştır. Yapılan araştırmada; Müzik sanatının 21. yy da medya araçları ile birlikte hareket etmek durumunda olduğu, medya araçlarındaki dinleme/izleme sayısının dinleyici ve izleyiciler arasında bir başarı ölçütü olarak kabul görmeye başladığı ve müziksel içerikli alanlarda çalışanların mesleklerinde başarılı kabul edilmelerinde medya araçlarının önemli fonksiyonlarının mevcut olduğu elde edilen sonuçlardan bazılarıdır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzisyen, Başarı, Medya, Popüler

“MUSICAL SUCCESS AND MEDIA TOOLS”

Ünal İMİK,

İnönü University State Conservatory,
unal.imik@inonu.edu.tr

Selin OYAN

Inönü University GSTF
selin.oyan@inonu.edu.tr

Every morning, the 21st century, when we wake up with a new technological development, brings our life to a completely different dimension, especially in the field of communication. Developments in the field of audiovisual media and internet technology led to the restructuring of the production, marketing and consumption processes in the music sector. While being a popular music commentator or musician in the past has been a lifelong struggle, it has now become possible to become popular around the world in a night. It is at this point that media tools are being used effectively.

The role of the media tools in reaching professional success targets in today's conditions is studied in various dimensions in the research, music commentator or musicians. The research

was descriptive and the data were obtained through the source survey and questionnaire. The samples were determined by random (random) method. The research data were transformed into various tablelands with the help of data analysis programs and interpreted in the direction of expert opinions. In the research; Music art has to act with media tools in the 21st century, the number of listening / watching in media tools is beginning to be accepted as a measure of success among audiences and audiences, and the important functions of media tools in the acceptance of musicians in their profession Some of them.

Keywords: Music, Musician, Success, Media, Popular



VIII. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU-KONSERLER

www.hisas.org.tr

PANEL KÜTAHYA KÜLTÜRÜ

MODERATÖR

Yrd. Doç. Dr. Kadir GÜLER

PANELİSTLER

Yrd. Doç. Dr. Nuriye DEĞİRMEN

"Aşkın Dillendirdiği Çocuklar; Kütahya Dönenler Camii Kuyu Suyu Şifa Geleneği"

Osman ÖZDEMİR

"Kütahya Sanatçıları Kitabı İçerik Analizi"

Fatma ATEŞ-Cüneyt ATEŞ

"Kütahya Türkülerinde Yer Alan Örtmeceler"



ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK
İSMET ÇATIK



Tarih / Saat: 14 Mayıs 2017 Pazar / 15.00
Yer: Kütahya DPÜ Germiyanoglu Yakup Bey Salonu

PANEL TAM METİN BİLDİRİ

“KÜTAHYA TÜRKÜLERİNDE YER ALAN ÖRTMECELER”

Okt. Dr. Fatma ATEŞ

Dumlupınar Üniversitesi Türk Dili Bölümü
fdegirmenci01@hotmail.com

Cüneyt ATEŞ

Hacettepe Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Bölümü Doktora Öğrencisi
cuneyt_ates06@hotmail.com

ÖZET

Örtmece, bilinenin aksine sadece dilsel bir olgu değildir. Kişinin toplum içerisinde karşılaştığı belirli eylemlerin yasaklanması örtmece dediğimiz yapının içerisine girmektedir. Farklı sebeplere bağlı olarak toplum tarafından yasaklanmış daha doğrusu tabulaştırılmış olan kelime ya da nesnenin daha olumlu bir kelime ile yer değiştirmesine örtmece adı verilmektedir. Bir toplumun milli ve kültürel değerlerinin yaşatıldığı edebi türlerin çoğunda farklı dil özellikleri bulunmaktadır. Bu dil özelliklerinden biri de tabu ile beraber anılan güzel adlandırma ya da örtmecedir. Herkes tarafından her alanda kullanılan örtmeceler günlük hayatta olduğu kadar edebi türlerde de yer almaktadır. Bu türlerden biri de türkülerdir. Bağlı bulundukları toplumların kültürlerini, inançlarını, değerlerini yansıtan türküler önemli dil yadigârları olarak geleceğe ışık tutmaktadır. Bu bağlamda aşağıda Kütahya türküleri içerisinde yer alan güzel adlandırmalar/örtmeceler incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Örtmece, Kütahya, Türkü, ölüm, tabu

“THE EUPHEMISM IN KÜTAHYA FOLK SONGS”

ABSTRACT

Unlike what is known, euphemism is not just a linguistic phenomenon. Prohibition of certain actions that a person confront in society, enters into the structure we call euphemism. Depending on different reasons, the displacement of a Word or an object with a more positive Word which is prohibited or rather tabulated by society called euphemism. The majority of literary genres which have national and cultural values of a society have different linguistic features. One of these linguistic features that is mentioned with tabu, is nice meaning or euphemism. The euphemism used by everyone in every area is also in literary genres as well as it is placed in Daily life. One of these types are folk songs. They light the way as important keepsake of language that reflect the cultures, beliefs, values of a society. In this context euphemism in Kütahya folk songs below will be examined.

Key Words: Euphemism, Kütahya, Songs, Die, Tabu

GİRİŞ

Toplumların kültürel yapılarında yer alan, bazı durumlarda söylenmesi uygun olmayan kaba, çirkin ve ayıp ifadeler yer almaktadır. Bu ifadelerin yerine daha güzel ve olumlu olan kelime seçilerek kullanılmasına örtmece adı verilmektedir. İnsanlar üzerinde derin etkiler bırakan, korku ve endişe oluşturan bu ifadeler dünya edebiyatında da yer almaktadır. İngilizce “euphemism”, Almanca “euphemismus”, Rusça “evfemizm”, Fransızca “euphemisme”

Arapça “taltif el-kelam/“tevriye” ifadeleriyle karşılanırken Türkiye Türkçesinde örtmece/güzel adlandırma/hüsnü tabir/ edebi kelam gibi isimlerle karşılanır.

Sadece Batıda değil Türk lehçelerinde de adını sıkça gördüğümüz örtmeceler şu isimlerle geçmektedir: Yakutlarda *harıstan atar til* ya da *harıstır til*, Altaylılarda, *bay söz* ya da *baylagan söster*, Kazaklarda *tan tıyım til*, *at tergew*, Kırgızlarda *tergöö* (fiil. Terge: - kadınlar hakkında- bir kelime yerine başkasını kullanmak) sözleriyle karşılanır (Güngör, 2006: 71; Arık, 2010: 2). Hakaslarda *çayıt-* fiili ve bu fiilden türemiş *çayıdıs* sözü “örtmece, kinaye” anlamında kullanılır (Killi, 2006: 53).

Türkçe Sözlükte “Söylenmesi kaba, çirkin veya sakıncalı görülen nesnelerin, kavramların, başka kelimelerle daha uygun ve edepli bir biçimde anlatılması, edebikelam” (TDK, 2011: 1860).

Kimi bilim insanları da örtmece hakkında çeşitli tanımlar ve açıklamalar yapmışlardır. Bu tanım ve açıklamalara aşağıdaki örneklerde rastlanılmaktadır:

Philip Howard’a göre, örtmece, uygunsuz, sert, patavatsız ifadelerin daha müphem, yumuşak ve dolambaçlı olanlarıyla değiştirilmesi olayıdır (Demirci, 2008: 22; Howard, 1985: 101).

Fromkin ve Rodman’ın tanımına göre örtmece, korku veren ve hoş olmayan konulardan kaçınmak için kullanılan veya tabu sayılan kelimelerin yerine kullanılan kelime veya kelime gruplarıdır (Fromkin, Rodman, 1993: 304).

Ahmet Güngör’e göre “Din ve ahlak kurallarından farklı olarak güzel adlandırmalar, belli bir kurala bağlı olmaksızın kendiliğinden ortaya çıkan yasaklardır. Yasak olmaları için akla uygun bir neden gerektirmez (Güngör, 2006: 73).

Doğan Aksan ise güzel adlandırmayı/örtmeceyi “Kimi varlıklardan, nesnelerden söz edildiğinde doğacak korku, ürkme, iğrenme gibi duyguların, kötü izlenim ve çağrışımların önlenmesi amacıyla yönelen ve dünyanın her dilinde rastlanan bir değişme olayı” (Aksan, 1998: 98) olarak tanımlar.

Tanımlar yukarıda da görüldüğü üzere ne kadar farklı olursa olsun ortak nokta, örtmecenin kötü olarak algılanan kelimelerin olumlu başka bir kelime ile değiştirip farklı bir tarzda söylenmesidir. “Yani örtmece, anlam değişmediği halde algılamayı değiştirmeye yönelik bir anlatım tarzıdır. Bu duruma bir tür üslupsal söyleyiş tarzı demek yanlış olmasa gerektir. Örtmecede kelimeler üzerinde yapılan yapısal veya sessel değişiklikler genel olarak zihinde algılama yapısını daha yumuşak ifadelerle uyararak durumun, kavramın, nesnenin veya olayın kabulünü kolaylaştırmaktadır” (Demirci, 2008: 22).

Gerçek adı söylenmek istenmeyen kelimelerin yerine kabul edilir sözcüklerin kullanımı olan örtmeceler tabular sayesinde meydana gelmiş dil gruplarıdır. Tabu, Freud’a göre “olağanüstü kutsal, aynı zamanda yasak, korkunç, tehlikeli, kirli ve gizemli olan her şeydir (Freud, 1998: 13). Menşei ve nedeni belli olmayan yasaklar olarak tanımlanan tabular genel olarak örtmecelerin oluşumuna öncülük ederler. Tabu olan, adının bile söylenmesi yasak olan nesne ve unsurlar ifade edilirken devreye örtmeceler girmektedir. Bu durumda tabuları oluşturan psikolojik oluşumlar Ullmann’a göre üç başlık altında şu şekildedir.

1. Korkuyla ilgili tabular (Tanrı, peygamber, cin vb. gibi dinî konularla veya boş inançlarla ilgili korkular);
2. Üzüntüye sebep olan kavramlarla ilgili tabular (hastalık ve ölüm konuları);
3. Ayıp sayılan kavramlarla ilgili tabular (cinsellik, vücut organları, işlevleri ve tuvalet terimleri) (Bilginer, 2001: 441)

Yan yana anılan iki kelime olan tabu ve örtmece bir madalyonun iki yüzü olarak görülmektedir. Tabuların varlığı insanları kaçınmaya zorladığından örtmece kelimeler ve ifadeler dilde kullanılmaya başlanmaktadır. Bundan dolayı kötü olarak karşılanan durumlardan bahsetmek zorunda kaldığımızda onu en zararsız kelimelerle ifade yoluna

gideriz. Buna bir tür sansürleme de denebilir (Demirci, 2008: 23; Türkmen, 2009: 132). Şişman yerine balık etli, domuz yerine kötü hayvan, böcü gibi ifadeler kullanılması.

Yukarıda detaylı olarak bahsettiğimiz örtmece kavramının Kütahya Türkülerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Toplumun genel kültür, inanç ve geleneklerini yansıtan bu türkülerde dil yadigârlarının olması da gayet doğal olarak görülmektedir. Dua, beddua, deyim, atasözü gibi birçok dil kalıplarına ek olarak örtmeceler de Ullman'ın tasnifi esas alınarak incelenecektir:

1. Dinle İlgili Örtmeceler

Kütahya türkülerinde de yer alan bu örtmece örnekleri genel olarak şu şekildedir:

“Ebelerin şakşaklıdır kapısı” isimli türküde yaratıcı olan Allah “efendi, sahip, malik anlamına gelen “Mevla” kelimesi ile karşılanmıştır. Yaratıcı kavramı, saygı duyulmasından dolayı sık sık örtmece unsuru yapılan kelimelerden biridir.

Ay Azimem aman amman, hangi bağın gülüsün

Sen Mevla'nın bir sevgili aman kulusun hey!

Nettim sana aman amman, sen Allah'tan bulursun (Salün, 1997: 16)

Aşağıdaki türküde ise Allah ismi karşılığında başka bir örtmece olan Farsça Hüda ismi geçmektedir. Dua şeklinde yer alan bu kısımda kavuşmak amaçlı istekte bulunulur.

Gidiyorum elveda

Bu can yoluna feda gel... gel amman

Kavuşmadık yar olmaz

Kavuştur bari Hüda

Ayle bir danem ayle (Salün, 1997: 33)

Türkçe 'de Allah ismi yerine geçen birçok kelime olduğu gibi daha fazla Arapçadan dilimize geçmiş kelimeler bulunmaktadır. Aşağıdaki türküde her şeye gücü yeten anlamına gelen “Kadir Mevla” örtmecesi geçmektedir.

Akşam oldu yakamadım gazımı,

Kadir Mevla'm kara yazmış yazımı,

Alamadım ben yavrumdan arzımı,

Uyu hey hey Ruhi revanım uyu

Sen uyu da, büyüden yavrum ben seni (Salün, 1997: 40).

Korkulan ya da saygı duyulan varlıklardan biri de “kırklar” dır. Halk anlatılarında ve Türk mitolojisinde sıkça geçen bir kelime olan “kırk” farklı unsurları karşılamak için kullanılır. Ancak aşağıdaki türküde kırklar kırk kişiden oluşan bir evliya grubunu kastetmektedir. Bu evliyaların ismi saygıdan dolayı söylenmekten kaçınılarak Kırklar kelimesi ile örtmece yapılmıştır.

İndim musalla taşına,

Yidim Kırklar aşına.

Oyuncaksın güzel oyna,

Vurucam kel başına (Salün, 1997: 41).

2. Ölümle ilgili Örtmeceler (Ölüm, Hastalık...)

İnsan, bitki, hayvan ve diğer canlı bireyler için hayatın, canlılığın kesin olarak sona ermesi, vefat, mevt gibi kelimelerle ifade edilen ölüm, dünya toplumları için de benzer anlamlar ifade etmektedir. Ölüm, birçok kimse için, ayrılık, yok olma, belirsizlik gibi birçok negatif anlam ifade ettiği için insanlar ölüm ismini zikretmekten kaçınmışlardır.

Halk arasında ve halk kültür ürünlerinde sıkça yer alan ölüm bahsinde genel olarak kabul ediş tavrı hâkimdir. İnsanlar bu ürünlerde ölümü dönüşü olmayan bir yol olarak kabul etmiş ve sözlü ve yazılı kültür ürünlerinde ölüm konusunu sıkça işlemişlerdir.

Üzüntüsünü de sevincini de türküler yoluyla anlatan insanlar, çoğu kez ölümü zikretmekten kaçınmışlardır. Yokluk ve üzüntü içeren ölümü söylemekten kaçınanlar örtmeceye başvurarak ölümü örtmece ifadelerle dile getirmişlerdir. Aşağıdaki türküde (mezar arası) ölümü söylemeye korkan kişi “mezar, cenaze, kan, yerde cansız yatmak” ifadeleri ile örtmece yapmıştır.

Mezar arasında ötmesin kuşlar
Hayırdır inşallah gördüğüm düşler
Cenazeme gelsin, bütün dervişler (Salün, 1997: 17)

Mezar arasında harman olur mu
Kama bıçak yaresine derman olur mu
Kamayı vuranda iman olur mu
Aslanım Kazım’ım efem, yerde yatıyor
Kaytan bıyık, saat köstek kane batıyor (Salün, 1997: 17)

Meşhur bir Kütahya türküsü olan “Elif dedim” isimli türküde ölüm, “mezarım tahtalandı” ifadesinde yer almaktadır.

Elifim noktalandı aman
Az derdim çokçalandı
Yetiş anam, yetiş bubam anam
Ah mezarım tahtalandı
Ah çeyizim bohçalandı (Salün, 1997: 26).

Aşağıdaki türkü bir aşk hikâyesine bağlı olarak söylenmiştir. Güzel bir kıza gönlünü kaptıran delikanlı, bir müddet sonra farkedilir. Kötü niyetli olan bu kişiler delikanlıyı, bir kurşunla vururlar. Bu delikanlı için yakılan ağıt ise zamanla türküye dönüşür. Üzücü ölüm olayı delikanlının ağzından söylenmiş gibi verilir. Aşağıdaki türküde geçen “mezar”, “gelenin geçenin bağrın ezerim” ifadeleri ölüm ile ilgili örtmece ifadelerdir.

Haslas başında benim mezarım,
Aman mezarım.
Gelenin geçenin bağrın ezerim,
Ben yârımı gelişinden sezerim (Salün, 1997: 31)

Aşağıdaki türkü ise Osmanlı Devleti zamanında Vali Etem Paşa ile eşi Esmâ Hanım arasında geçen olay münasebeti ile oluşur. İstanbul’a görev icabı giden Etem Paşa yedi yıl boyunca Kütahya’ya gelmez. Esmâ Hanım ise sitemkâr bir eda ile “A İstanbul” şiirini yazar. Şiir zamanla türküye dönüşür. Giden gelmeyen ya da ölen kişileri “yudan sen misin” ifadesi ile güzel bir örtmece yapmıştır.

A İstanbul beyim aman, sen bir han mısın
Varan yiğitleri de beyler aman yudan sen misin
Gelinleri yarsız koyan bi danem sen misin (Salün, 1997: 42)

İnsanlar çoğu kere bazı kelimeleri söylemenin hatta akıldan dahi geçirmenin kötü olaylara yol açacağına inanırlar. Bu sebeple bu kelimeleri söylemekten kaçınır ya da bu kelimeyi hissettirecek ifadeleri kullanmayı tercih ederler. Aşağıdaki türküde ölüm yerine kullanılan en yaygın kelime olan “ecel” kelimesi güzel bir örtmece ile “ecel şerbetini içtin” ifadesinde olduğu gibi ölüm hatırlatılmıştır.

Perli köprüsünden geçtin
Ecel şerbetini içtin
Sen annenden vaz mı geçtin (Salün, 1997: 49)

3. Cinsellikle İlgili Örtmeceler (Organlar, İşlevleri...)

Tabu olarak kabul edilen konulardan biri de cinselliktir. Cinsellik, hemen hemen bütün toplumlarda üstü kapatılan, konuşulmak istenmeyen konudur. İnsanlar, bu konular

mevzu bahis olduğunda kelimeleri son derece dikkatle seçme eğilimi gösterirler. “Cinsel ilişki, cinsel organlar ve bunlara bağlı doğal vücut aktiviteleriyle ilgili kelimeler birçok kültürde tabu kelimelerinin en büyük bir bölümünü oluşturur (Fromkin, Rodman, 1993: 303).

Hoş karşılanmayan ya da ayıp olarak kabul edilen kavramları ifade zorunluluğu ortaya çıktığında örtmecenin kullanımından istifade edilmektedir. “Örtmece/euphemizm sayesinde insanlar, kendilerini iğrendirecek veya rahatsız edecek şeyleri söylemeyi ve onlarla yaşamayı mümkün hale getirmişlerdir” (Arslan Erol, 2002: 36). Böylelikle anlatılmak istenen konu, karşıdaki insanı kırmadan, incitmeden iletilmiş olmaktadır.

Cinsellik, toplumda açıkça bahsedilemeyen ancak konuşulması mecbur kalındığında ifadelerin itinayla seçildiği, tabu olarak kendini en çok hissettiren konudur. Bu tabunun oluşmasında ise birçok sebep vardır. Bu sebeplerin başında toplumun bu tarz konuları dile getirmekten kaçınması gelmektedir. Cinsel ilişki toplumda açıkça yapılmaz ve mümkün olduğunca gizlenir. Cinsel organların ya da cinselliğin dil boyutunda açık bir şekilde konuşulmasından kaçınılır. Böyle bir ortamda ise devreye örtmeceler girmektedir. Kütahya türkülerinde de cinsellik içeren birçok kelime ve ifade yer almaktadır. Bu kelimeler daha olumlu ve pozitif kelimelerle yer değiştirerek güzel birer örtmeceye dönüşmüştür.

“Ebelerin şakşaklıdır kapısı” adlı Kütahya türküsünde “gönül ayartıcı, cilveli anlamına gelen “yosma” kelimesi kullanılmıştır. Dikkat edildiği üzere türküyü dile getiren kişide bu kelime ile cinsellik sezilmektedir.

Gayırma sevdiğim gün böyle kalmaz hey!

Yanar derunumun ateşi sönmez hey!

Haydin di takatuka basması, oyney yo güzellerin yosması

Daralilalom, daralilalom (Salün, 1997: 16).

“Yasemen dalı” adlı türküde yine “yosma” kelimesi geçmekle birlikte bu türküde, söyleyen kişi yosma dediği kişinin özelliklerini saymaktadır. Türkünün icra edildiği dönemde yaygın bir saç modeli olan Avrupa, cilveli olan kadında da var olduğu söylenerek bu kadın tasvir edilir.

Yasemen dalını yar neden eğmeli

Yosmam Avrupalı ucu burmalı

Alıp da nazlı yâri sineme sarmalı

Oynayışın bir hoş

Yar dönüşün bir hoş (Salün, 1997: 18).

Gül, birçok toplumda sevgiliye benzetilen önemli bir çiçektir. Bu çiçek çoğu zaman benzetme unsuru olarak kullanılırken kimi zaman da aşağıdaki türküde olduğu gibi kafiye uyumunu tamamlamak üzere kullanılmıştır. Devamında ise türküyü icra eden kişi kalbinde birinin var olduğunu dile getirerek “yardan ayrılması müşkül” ifadesinde de olduğu gibi cinselliği dile getirmektedir.

Gül ezerler, gül ezerler

Ah gülü tabağa dizerler

Güzeli candan severler

Ak akabinde düştü gönül

Yardan ayrılması müşkül

Yine yukarıda da geçen türkünün devamında türküyü icra eden kişi, yârine kavuştuğunu dile getirerek “yâri sinemde uyuttum” ifadesinde olduğu gibi bedensel bir arzuya kavuştuğu görülmektedir.

Gül kuruttum, gül kuruttum

Ah yâri sinemde uyuttum

Yar söyledi, ben unuttum

Ah akabinde düştü gönül

Yardan ayrılması müşkül (Salün, 1997: 18).

“Gumarı’ya vara gele” isimli türküde aldatılan Şamlı kızının Kiraz isimli kadına karşı mücadelesi yer almaktadır. Kiraz’a kavuşmayı dile getiren icracı, bu kişiyi “yosma” ifadesi ile dile getirirken, “sarmak” ifadesi ile de bedensel bir kavuşma arzulanmaktadır.

Karyolada gürül çarşaf yayılır

Şamlı kızı odalarda bayılır

Deli müdür noldum diye sarılır

Ört anam yosmamı boylu boyunca

Ellemen uyusun günler doğunca (Salün, 1997: 23).

Başka bir türküde sarılmak ifadesi şu şekilde geçmektedir:

Meşeden gel a sürmelim

Meşeden haydi, suna boylum

Meşeden haydi, eşim aman

Dolanda gel, dam ardını köşeden

Kız ben seni saramadım,

Neşeden haydi, suna boylum

Neşeden haydi, eşim aman (Salün, 1997: 29).

Göğüs, “Vücutun boyunla karın arasında bulunan ve kalp, akciğer vb. organları içine alan bölümü, sine; bu vücutun ön tarafı” (TDK 2011: 956) şeklinde tanımlanmaktadır. Edebiyatta yer alan birçok benzetme unsuru arasında göğüs güle benzetilen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki türküde “yârin bahçesine girmek” ifadesinde yer aldığı üzere “gülleri fincan gibi” denilerek yârin göğüsleri örtmece ifade ile söylenmiştir. Bu benzetmede yer alan söylenmek istenmeyen kelime örtmece ifade olan gül ile karşılanmıştır. Bu benzetme unsurunun asıl sebebi ise göğüs kelimesinin kullanılmak istenmemesidir.

Girdim yârin bahçesine gülleri fincan gibi

Gerdanında üç beni var aman her biri mercan gibi

Gel sarılalım beraber aman ikimiz bir can gibi

Yağma yağmur esme rüzgâr aman yolda yolcum var benim

Serimi sevdaya salan aman yar ile cengim var benim

Göğüsün güle benzetilmesinin en güzel örneği “yârin bahçesi” isimli türküde geçmektedir.

Bak ne güzel yaraşmış al yeşil üstüne

Lahuri şal bağlamış ince bel üstüne

Şişeden şarap damlamış gül meme üstüne

Doldur doldur ver içeyim o yârimin aşkına (Salün, 1997: 48)

Bir toplumun bütün duygu ve düşüncelerini yansıtan türküler, ilk söyleyeninin hisleri ile dile gelmektedir. Sevgi, sevgili, aşk, gibi konuların işlendiği türküler, daha ileri gidilerek sevgiliyi arzulama ve cinsellik olarak karşımıza çıkmaktadır. “A hamamcı” isimli türküde sevgili hamamdaki hali ile resmedilir. Türkünün tamamına yayılan cinsellik olgusu diğer dizelerde de kendini hissettirir.

Oturmuş kurna başına siyim siyim terliyor,

Güzelliği suya vurmuş aman ayna gibi parlıyor.

Yağma yağmur esme rüzgar aman yolda yolcum var benim

Serimi sevdaya salan aman yar ile cengim var benim (Salün, 1997: 24).

Halk anlatılarında aşk konusu en çok işlenen konular arasındadır. Ancak bazı türler vardır ki hisler benzetme ya da teşbihten ziyade doğrudan dile getirilmek istenmektedir. Burada örtmece dediğimiz dil unsuru devreye girmektedir. Kötü ve ayıp sayılan kelimenin yerine başka bir kelime konularak diğer kelime daha munis bir şekle girmektedir. Kütahya türkülerinde tespit ettiğimiz birçok örtmece unsura ek olarak en fazla cinsellik unsuru tespit

edilmiştir. Aşağıdaki türküde “gir koynuma” ifadesinde olduğu gibi cinsel ilişki örtmece ifade ile kapatılmıştır.

Feracemin aman aman ucu sırma
Bıyıkları burma, burma
Git güzel karşımda durma
Al hençeri vur boynuma,
Saat beşte gir koynuma (Salün, 1997: 26).

Feracemi aman aman al isterim
Ortasında dal isterim
Öpümedik aman aman yar isterim
Al hençeri vur boynuma
Saat beşte gir koynuma (Salün, 1997: 26).

Vuslata ermek olarak da nitelendirilen sevgiliyle bir olma hali hemen hemen bütün halk anlatılarında mevcuttur. Sevgiliye dokunma, sarılma bunlardan en masum olanlardır. Aşağıdaki türküde görüldüğü üzere âşık sevgilinin kemeri olup beline sarılmayı istemektedir.

Harman olsan, düz ovada,
Savrulsam haydi, suna boylum
Savrulsam haydi, eşim aman
Kahve olsam, tavalarda kavrulsam
Kemer olsam, yar beline
Sarılsam haydi, suna boylum
Sarılsam haydi, eşim aman (Salün, 1997: 29).

Halk arasında “gerdan” olarak geçen Farsça bu kelime, “döş”, “iman” olarak da adlandırılan yerdir. Bayanlar için güzellik unsuru olarak da kabul edilen bu yer cinsellik içeren cazibe alanıdır.

Ayva dibi serin olur aman, yatmaya
Kızlar gelir, pencereden bakmaya,
Altın ister ak gerdana aman takmaya (Salün, 1997: 30)

Gerdan ifadesinin geçtiği bir başka türküde benlerin gerdan olarak belirtilen yerde bulunduğu ancak bu benlerin her güzelde olmayacağı da dile getirilir.

Uzun kavak uzar uzar dal olmaz,
Her güzelin gerdanında ben olmaz,
Benim yârim kimselere yar olmaz,
Gonmada bülbül gonma, eğride büğrü dallare
Sen deli moldun gönül verdin bi danem de ellere (Salün, 1997: 36).

Cinsellikte önemli bir cazibe merkezi olan gerdan, göğüs ile boyun arasındaki bölgedir. Bu bölge benlerle süslenmiş olması da bu cazibeyi daha da etkili hale getirmektedir.

Yoğurdum var yeşil var yeşil, meşil çanakta
Benleri var ak gerdanda, yanakta
Benim yârim, şu karşıki konakta (Salün, 1997: 41)

Gerdan ifadesinin geçtiği diğer türküler ise aşağıdaki şekildedir:

Öpülmedik koklanmadık a sunam aman
Bir yar isterim aman aman
Haydindi dökmeli donlum donlum aman
Gerdanı püskürme benim benim aman
Ben sana geldim aman aman (Salün, 1997: 39)
Öf...!Öf...! çaktım çaktım yanmadı
Yosmanın gızı, sözlerime ganmadı

Nay nay nom, naynay nina, naynay nom (Salün, 1997: 39)

Aksedeler geymiş boylu boyunca
Beyler aman aman
İliklemiş ta gerdana varınca
Haydi gerdana varınca
Akşamdan sarılsam sabahlar olunca
Beyler aman aman (Salün, 1997: 43)

Cinselliğin bütün türküye yayıldığı ve sevgiliyi bedenen arzulamanın örtmece ifadelerle dile getirildiği “meşeli” isimli türküde “gerdan, emdikçe, hovarda, zampara” gibi kelimeler cinsellik içeren örtmecelerdir.

Meşeli bizim dağlar meşeli
Gerdanda yanakta benler döşeli
Eski yar, yenisinden neşeli

Emdikçe, sardıkça baller olası
Olası, o yar benim olası

Fındıklı dağlar yolumuz
Hovarda, zampare bizim soyumuz
Gözel oynatmak huyumuz (Salün, 1997: 40)

Yârimin geydiği atlas,
Atlasa iğneler batmaz,
Benim yârim bensiz yatmaz (Salün, 1997: 37)

SONUÇ

Toplumların kültürel yapılarında yer alan ve bazı durumlarda söylenmesi uygun görülmeyen kaba, çirkin, ayıp ifadelerin yerlerine daha güzel ve olumlu olan kelimelerin seçilerek kullanılması örtmece olarak tanımlanan ifadelerdir. Bu örtmeceler din, ölüm, cinsellik ve diğer konularla alakalı olan kelimeler ya da kelime gruplarıdır. Yazılı ve sözlü kültür ortamlarında örtmecelere sıkça rastlanılmaktadır. Bu kültür ortamlarından biri de Kütahya türküleridir. Örtmeceler Kütahya türkülerinde de sıkça kullanılmaktadır. Çalışmamızda incelediğimiz Kütahya türkülerinde dinle ilgili örtmecelere dört; ölümle ilgili örtmecelere dört; cinsellikle ilgili örtmecelere ise on altı türküde rastlanılmıştır. Bu veriler göstermektedir ki Kütahya türkülerini söyleyenler bilinçli ya da bilinçsiz şekilde toplumda ayıp, kaba ve çirkin karşılanan unsurları kültür ortamları içerisinde örtmecelerle tolere etmişler ve bu şekilde türkülerine bir söyleyiş inceliği kazandırmışlardır.

KAYNAKÇA

- AKSAN, Doğan. (1998). , **Her Yönüyle Dil**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ARIK, Durmuş. (2010). “Türk Halk İnanışlarında Örtmece ve Gerçeği Gizleme İle İlgili Uygulamalar: Doğum ve Ölüm Örneği”, **Dini Araştırmalar**, Cilt: 13, Sayı: 36, s. 1-20.
- ARSLAN, EROL, Hülya. (2002). “Tabu (Taboo) ve Kelimelerin Anlam Alanlarına Etkisi”, **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten**, Sayı:2, s. 35-56.
- BİLGİNER, Hayriye. (2001) “Batı Dillerinde ve Türkçede Güzel Adlandırmalar”, **Türk Dili**, Sayı 598, s. 441-445.
- DEMİRCİ, Kerim. (2008). “Örtmece (Euphemism) Kavramı Üzerine”, **Milli Folklor**, Yıl 20, Sayı 77, s. 21-34.

- FREUD, Sigmund. (1998) **Totem ve Tabu**, Çev.: Niyazi Berkes, Çağdaş Matbacılık, İstanbul.
- FROMKIN, Victoria, RODMAN Robert. (1993). **An Introduction to Language**, Harcourt Brace College Publishers.
- GÜNGÖR, Ahmet. (2006). “Tabu-Örtmece (Euphemism) Sözler Üzerine”, **Atatürk Üniversitesi Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 29, s. 69-93.
- HOWARD, Philip. (1985). **The State of the Language**, New York: Oxford University Press.
- KİLLİ, Gülsüm. (2006). “Hakas Türkçesinde Tabu Sözler ve Örtmece”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, Cilt 3, Sayı 3, s. 50-65.
- OSPAÑOVA, Gülmira. (2015). “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerinde Örtmece”, **Bilig**, Sayı: 75, Güz, s. 177-192.
- SALÜN, Mustafa. (1997). **Sazımız, Sözümüz, Türkülerimiz, Öykülerimiz ile Kütahya, KÜTAV**, Kütahya.
- Türkçe Sözlük**. (2011). Haz. Haluk Akalın vd., TDK Yayınları Ankara.
- TÜRKMEN, Seyfullah. (2009). “Türkçedeki Örtmece Sözler”, **Karadeniz Araştırmaları**, cilt: 6, Sayı 23, s. 131-140.



VIII. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU KONSER PROGRAMI

11-14 MAYIS 2017

TOPLULUK ADI	YER	TARİH VE SAAT
BİR SAZ BİR SES R. Semih ŞENYAYLA / Piyano Yıldırım AKTAŞ / Solist	ÖZEL DOĞA KOLEJİ	11 MAYIS 2017 14.00
CAKA YILDIZLAR KONSERİ	ÖZEL DÜMLUPINAR KOLEJİ	11 MAYIS 2017 14.00
TSM KONSERİ <i>Sanat Yönetmeni</i> Hakan AKDENİZ Çağhan ADAR	KÜTAHYA SOSYAL BİLİMLER LİSESİ	11 MAYIS 2017 14.00
CİHAAT AŞKIN KEMAN RESİTALİ	KÜTAHYA AYGS LİSESİ KONSER SALONU	11 MAYIS 2017 18.00
"SOHBET" YOKSUL DERVİŞ	KÜTAHYA HACI BEKTAŞ-I VELİ CEM EVİ	11 MAYIS 2017 20.00
SERDAR KASTELLİ "NEFESLENİŞLER"	DPÜ FEN EDEBİYAT FAKÜLTESİ GERMİYANOĞLU YAKUP BEY SALONU	12 MAYIS 2017 10.00
PİYANO KEMAN RESİTALİ Sonat COŞKUNER / Keman Özgün COŞKUNER / Piyano	KÜTAHYA AYGS LİSESİ KONSER SALONU	12 MAYIS 2017 14.00
ALİ ERİM GİTAR RESİTALİ	ÖZEL DOĞA KOLEJİ	12 MAYIS 2017 14.00
WORKSHOP/ARDA EDEN "ELEKTRONİK MÜZİK UYGULAMALA- RINDA KONTROLÇÜ TASARIMI"	KÜTAHYA AYGS LİSESİ KONSER SALONU	12 MAYIS 2017 18.00
MEHMET CAN ÖZER "ELEKTROAKUSTİK MÜZİK KONSERİ"	KÜTAHYA AYGS LİSESİ KONSER SALONU	12 MAYIS 2017 19.00
ELHAN TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU	KÜTAHYA MEVLANA ARAŞTIRMALARI KÜLTÜR SANAT DERNEĞİ / ZAFERTEPE	12 MAYIS 2017 20.30
KÜTAHYA AY GSL ORKESTRA KORO KONSERİ	BELEDİYE KÜLTÜR SARAYI (ŞEHİR MERKEZİ)	13 MAYIS 2017 20.30
KÜTAHYA AY GSL VE KÜTAHYA BELEDİYESİ KÜLTÜR VE SOSYAL İŞLER MÜDÜRLÜĞÜ SANAT AKADEMİSİ KONSERİ	BELEDİYE KÜLTÜR SARAYI (ŞEHİR MERKEZİ)	14 MAYIS 2017 20.30



VIII. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU-KONSERLER

www.hisas.org.tr



SERĞİ

Hakan YILMAZ

"BU KADAR YAKIN BU KADAR UZAK"

Tarih / Saat: 12 Mayıs 2017 Cuma / 10.00
Yer: Kütahya DPÜ Fen Edebiyat Fakültesi





VIII. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU-KONSERLER

www.hisas.org.tr

SERGI

Benim Adım "TOPRAK"

Fahri ÇETİNKAYA

Tarih / Saat: 12 Mayıs 2017 Cuma / 10.00

Yer: Kütahya DPÜ Fen Edebiyat Fakültesi

ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK
İSMET ÇATIK





VIII. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU-KONSERLER

www.hisas.org.tr

SEMİNER / CEMAL ÜNLÜ

DARÜLELHAN VE BARTOK İLE TÜRK HALK MÜZİĞİ DERLEMELERİNDE GRAMOFON VE FONOGRAF KULLANIMI



ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK
İSMET ÇATIK

ÇATIK MADENCİLİK

Tarih / Saat: 14 Mayıs 2017 Pazar / 09.00
Yer: Kütahya DPÜ Germiyanoglu Yakup Bey Salonu



VIII. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU-KONSERLER

www.hisas.org.tr

KONFERANS / BÜLENT ALANER

MÜZİKTE E-ÖĞRENME ÜZERİNE

"BİR ANADOLU ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ"



ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK
İSMET ÇATIK



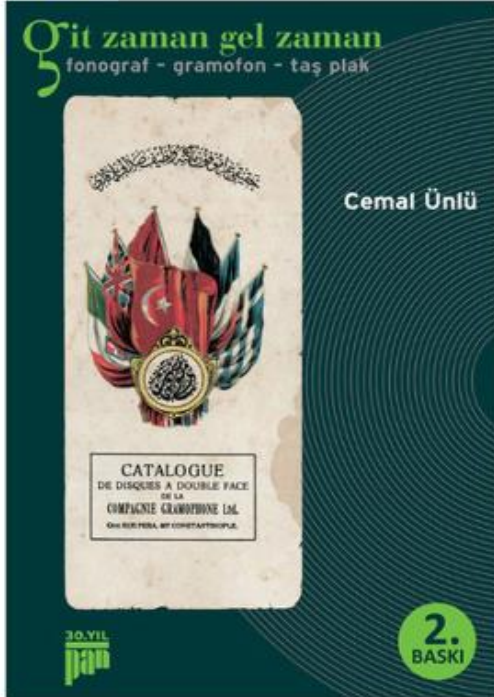
Tarih / Saat: 14 Mayıs 2017 Pazar / 13.00
Yer: Kütahya DPÜ Germiyanoglu Yakup Bey Salonu



VIII. ULUSLARARASI HISARLI AHMET SEMPOZYUMU-KONSERLER

www.hisas.org.tr

KONFERANS / CEMAL ÜNLÜ GİT ZAMAN GEL ZAMAN



FONOGRAF GRAMOFON TAŞ PLAK

ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK
İSMET ÇATIK



Tarih / Saat: 13 Mayıs 2017 Cumartesi /13.00
Yer: Kütahya DPÜ Germiyanoglu Yakup Bey Salonu