

Sesin Özgürleşmesi: Müzik Prodüksiyonu Teknolojileri

Not: Bu döküman, son hali Ocak 2013'te Birikim Dergisi'nin 285. sayısında yayınlanan makalenin teslim edilmiş kopyasıdır.

Referans: Şentürk, S. (2013). *Sesin Özgürleşmesi: Müzik Prodüksiyonu Teknolojileri*. Birikim Dergisi, 285:98–104.

Sertan Şentürk – Müzik Teknolojileri Grubu, Universitat Pompeu Fabra

sertan.senturk@upf.edu

Giriş¹

Müzik, her ne kadar ne zaman, nasıl ve (evrimsel olarak) neden başladığını tam olarak bilmesek de, onbinlerce, belki de yüzbinlerce yıllık geçmişle insanlığın en eski kültürel ve sanatsal etkinliklerinden birisidir. Ayrıca bu etkinlik, dinamikliğiyle, çeşitliliğiyle ve aynı zamanda insanlığın en önemli ifade ve iletişim biçimlerinden birisi olarak bizlerin evrimsel, toplumsal ve yaratıcı gelişimine dair bir çeşit ayna görevi de üstlenmektedir (Wallin, Merker, & Brown, 2001). Benzer bir şekilde, teknolojik gelişmelerin hayatlarımıza ve müziğe yüzyıllar boyunca yaptığı etkiler arasında da bir sürü paralellikler mevcuttur.

Bu yazıda, elektronik aletlerinin son 150 yılda gelişimi ve yaygınlaşmasına bağlı olarak müzik prodüksiyonu teknolojilerinin müzik üretimi ve yayılımına getirdiği teknik, düşünsel ve yaratıcı yenilikleri inceleyeceğiz. Teknolojinin, müziğin temel taşı olan sesi zamansallık, mekansallık gibi kavramlardan nasıl özgürleştirdiğini ve bu olanakların müzik yapan ve dinleyenlere sağladığı avantajları tartışırken, aynı zamanda teknolojinin müziği “endüstriselleştirmesi” ve “yüzeyselleştirmesi” gibi konularda üstlendiği rolü sorgulayacağız.

¹ Bu yazının yazılması sırasında değerli görüşlerini ve sabırlarını benden esirgemeyen Emre Can Dağlıoğlu, Can Öktemer, Tan Özasan, Levent Ateşoğlu, Levent Cantek ve Tanıl Bora'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Tanım

'Sesin özgürleşmesi' kavramı ilk olarak Fransız besteci Edgard Varèse² (1883 - 1965) tarafından ortaya atılmıştır (Varèse & Wen-chung, 1966). Varèse'e göre gelişen teknolojiyle birlikte yeni enstrümanlar, hesaplama yapan ve/veya ses üreten makinelerin hayatımıza girmesi an meselesidir. Bu gelişmeler, sesi klasik Batı müziğinin kısıtlayıcı 12-ton düzeni ve tampere sisteminden³ kurtaracak, akustik enstrümanlardan alınabilen tınıların dışına çıkabilmeyi mümkün kılacak ve bestecinin tasarladığı karmaşık yapıları müziklerin orkestraların veya müzisyenlerin kapasitelerinden etkilenmeden, dinleyicilere birebir aktarılabilmesini sağlayacaktır. Böylece ses, araçlardan ve sınırlamalardan sıyrılacak ve özgürleşecektir.

Elbette ki, Varèse'nin idealizmi, içinde tartışılacak birçok nokta barındırıyor. Örneğin, kendisinin az bir araştırma ile mümkün olabileceğini varsaydığı müzikal makinelerden teknolojik ve kavramsal olarak halen oldukça uzaktayız. Müziğe bilişsel bir açıdan bakarsak bunun insan için ne kadar doyurucu olabileceği ve gerçekçi olabileceği de önemli bir eleştiri konusu. Yine de, Varèse'nin aşağı yukarı yarım yüzyıl önce dile getirdiği fikirlerinin önemli bir kısmı, kendi hayal gücünden daha farklı (ve geniş) da olsa, geçerliliğini koruyor; hatta bir kısmı gerçekleşti bile denilebilir. Bu yazıda genel olarak, müzik prodüksiyonu teknolojilerinin sesin özgürleşmesine olan etkilerini Varèse'nin fikirlerine yakın bir çizgiden fakat kendisinin besteci odaklı bakış açısından daha geniş çerçevede içerisinde ele almaya çalışacağız.

² Modern dönem klasik ve elektronik müziğin öncü bestecilerinden olan Varèse, hayatının önemli bir kısmını yeni tınılar, ritimler ve müzik yaratım yöntemlerine adanmıştır. Bu arayışları sırasında kendini bir besteciden ziyade "ritimler, frekanslar ve sesin yüksekliğinin bir işçisi" olarak tanımlamış ve ayrıca sesleri müzik ya da gürültü olarak etiketlemekten sıyrarak müziği "organize edilmiş sesler" diye nitelendirmiştir.

³ Klasik Batı müziğinde 19. yüzyıldan itibaren bir oktavadaki sesler genellikle 12 eşit aralığa bölünmüştür.

Müzik Teknolojileri ve Müzik Prodüksiyonu

Müzik teknolojileri, müziği anlamak, yeniden üretmek ve yaratmak gibi amaçlar için teknolojiden faydalanan, müzisyenlik, müzikoloji, mühendislik, bilişim teknolojileri, müzik eğitimi ve psikoloji gibi farklı disiplinlerin bilgilerinden faydalanan bir alandır.

Müzik prodüksiyonu, kabaca, müziği kaydetmek, düzenlemek ve yaymaya uygun hale getirmek için kullanılan fiziksel ekipman, yazılım ve onları kullanan kişileri (müzisyenler, prodüktörler, ses mühendisleri vb.) kapsar diyebiliriz. Genellikle müzik teknolojileri denildiğinde ilk olarak akla (doğal olarak) müzik prodüksiyonu gelir. Muhtemelen, bu alğının oluşmasındaki en büyük sebeplerden biri bu alt-dalın müzik teknolojilerinin en eski, (endüstriyel açıdan) en geniş ve ihtişamlı kısmını oluşturmasıdır. Modern kayıt teknolojilerinin 150 yıllık tarihinde, gramafon, radyo, mikrofon, hoparlör, synthesizerlar, mp3 çalarlar gibi teknolojiler bizlerin müzikle olan ilişkisini kökten değiştirmiş, müziğin kalıcılaşmasına katkı sağlamış ve genel olarak müziğe olan erişimimizi kolaylaştırmıştır.

Varlığını içselleştirdiğimiz müzik prodüksiyonu teknolojilerinin haricinde ise çalınan müziği anlayabilen⁴ ve sevebileceğimiz müzikleri önerebilen⁵ uygulamalar, müzisyenlerle etkileşimli olarak müzik yapabilen makineler, müzisyenlere farklı ifade biçimleri sağlayabilen yeni enstrümanlar gibi örnekler müzik teknolojilerinin ilgilendiği konulardan sadece bir kısmıdır.

Prodüksiyon Teknolojileri, Esneklik, Çeşitlilik ve Özgürlük

Müzik teknolojilerinin, sosyal açıdan insan hayatına getirdiği belki de en büyük yenilik, müzik teknoloji tarihinin ilk yaygınlaşan cihazları olan fonograf ve gramfonun mümkün kıldığı müziğin tekrar edilebilmesidir. Plaklara (ya da fonogramdaki gibi silindirlere) kaydedilen sesler, bu aletler aracılığıyla tekrar ve tekrar dinlenebilirliğe kavuştu. Bu sayede, müzik dinlendiği zamana bağımlı olmaktan kurtulmuş ve değişkenlik göstermeden yinelenebilirlik kazanmıştır. Ayrıca kayıtlar (nispeten) bozulmadan

⁴ Ör: Soundhound, Shazam

⁵ Ör: last.fm, Pandora

Sesin Özgürleşmesi: Müzik Prodüksiyonu Teknolojileri

saklanabildiği için müziğin ömrü uzamıştır. Özellikle son yıllarda gelişen dijital saklama ve kayıt restorasyon teknolojileriyle müziğin neredeyse sonsuza kadar korunabileceğini söyleyebiliriz. Bu açıdan kayıt teknolojileri sesi zamansallıktan muaf kılmıştır.

Kayıtlardan önce müzik dinlemek için konser salonlarına, düğünler gibi özel günlere, yerel müzisyenlerin varlığına veya kendi yeteneğine mecbur olan insanlar kayıtlar sayesinde sevdikleri müzikleri istedikleri zaman, istedikleri yerde ve istedikleri müzisyenlerden dinleme imkânına kavuşmuştur. Bu açıdan kayıt teknolojileri, sesin zamanla birlikte mekândan ve müzisyenlerin varlığından özgürleşmesine de ön ayak olmuştur. Ayrıca kayıtlar, dünyanın herhangi bir köşesindeki müziği oraya gitmeden keşfetmemize olanak vererek kültürel etkileşimin artmasını sağlamıştır.

Elbette ki, müzik kayıtları canlı müziğin yerini tek başına tutamaz. Öte yandan müzik kayıtları da gerçek zamanlı performansların görselliğini yitirmiş biçiminden fazlasıdır. Günümüz stüdyolarında vokaller ve/veya enstrümanlar aynı anda kaydedilmek yerine, teker teker ve farklı kanallara kaydedilir. Bu işlem birkaç kez tekrarlanarak aynı vokalden veya enstrümandan birkaç kayıt (ses mühendisliği literatüründe “take”) alınır. Sonrasında ses mühendisleri, her kanalı ayrı ayrı işleyerek, çalma sırasında oluşmuş hataları temizleyebilir, mevcut tınıları farklılaştırabilir, farklı “take”lerde güzel çalınmış yerleri birleştirebilir ve yeri geldiğinde kayıtların üzerine ek sesler ve enstrüman kanalları ekleyebilir. Böylece müzik üzerinde gerçek zamanlı performansta ulaşılması neredeyse imkânsız olan bir tutarlık ve esneklikle çalışmak mümkün olmaktadır. Ayrıca bu işlemin Varèse'nin “teknolojinin normalde mümkün olmayacak eserlerin yapılmasını sağlayabileceği” görüşüyle paralellik gösterdiğini belirtmekte yarar var.

Prodüksiyon teknolojilerinin getirdiği bir diğer kolaylık da müzisyenlerin ve bestecilerin kafalarında kurdukları müziği daha esnek olarak ve yeri geldiğinde aracsız olarak canlandırabilmeleridir. Kayıt teknolojileri bir parçada gerçek zamanlı çalındığında gereken vokal ve enstrüman sayısından daha az kişiyle kayıt yapılabilmesini sağlar. Elektronik müziğin öncü simalarından Brian Eno, stüdyoyu beste yapmak için (bir

enstrüman ya da orkestranın sahip olduğuna benzer şekilde) kullanılan bir araç olarak tanımlar (Eno, 2004). Eno, (klasik Batı müziğinin) nota yazısını okuyamadığı ve hiçbir enstrümanı düzgün çalamadığı için kendisinden geleneksel bağlamda bestecilik beklenemeyeceğini belirterek, teknolojinin kendisine ve başka birçok sanatçıya müzik yapabilme olanağı verdiğini vurgulamıştır.

20. yüzyılın en iyi klasik Batı müziği piyanistlerinden Glenn Gould ise, elektronik medyanın gelişimiyle müzisyenlerin konserde çalmaya çekinecekleri eserleri stüdyolarda diledikleri gibi icra edebileceklerini, farklı zamanlarda, farklı stüdyolarda, farklı ekipmanlarla ve farklı ses mühendisleriyle alınan, kendi başına monoton olan bir sürü “take”den her birinin iyi bölümlerini seçerek bestecinin aklındaki mükemmel eseri oluşturabileceğini söylemektedir. Ona göre bu durum ciddi bir icracının müzikal kaygılarının üzerine ayrıca bir arşivci sorumluluğu da eklemektedir (Gould, 1966).

1980’lerden itibaren gelişmeye başlayan (bilgisayarın da dâhil olduğu) dijital teknolojilerin, öncülü olan analog aletlerden göre daha ucuz, hızlı, taşınabilir, pratik ve etkili çözümler sunması hayatımızda kökten değişikliklere yol açtı. “Dijital devrim” olarak tabir edilen bu değişimin, paralel olarak müziğe de belirgin etkileri oldu. Dijital kayıt, bilgi işleme ve saklama yöntemlerinin gelişmesiyle, hem müzik prodüksiyonu pratikleşti, hem de bu iş için kullanılan ekipmanlar ucuzlamaya başladı. Bunun da ötesinde, son yıllarda bilgisayarların eriştiği hesaplama kabiliyeti sayesinde birçok ekipman “sanallaşarak” yerini salt yazılımlara bırakmaya başladı. Bundan sadece 5 sene önce büyük müzik stüdyolarında görebileceğimiz kayıt ve miks piyasasının “de facto” kabul edilen yazılımları, şu anda ev ortamında bir dizüstü bilgisayar başında kullanılabilecek ölçüde ucuzlamış ve pratikleşmiştir. *Max/MSP*, (onun pek sevgili açık kaynak kardeşi) *puredata* ve Ableton Live gibi yazılımlar bizlere “bir yatak odasında bile” gerçek zamanlı müzik işleme ve yaratma olanağına vererek, müzikal yeteneğimizin, teknik bilgimizin ama en önemlisi hayal gücümüzün elverdiği ölçüde müzik yapabilmenizi sağlıyor. Bu açıdan aklımızdaki müziği gerçekleştiribilmenin ve onu yayınlayabilmenin teknolojik imkânsızlıklarının önemli ölçüde azaldığını ve (tam-teşekküllü bir stüdyo ile bir

bilgisayarın maliyetlerini kıyaslayınca) kapital gereksiniminden ve dolayısıyla odağın para olduğu bir (plak şirketi) elitizmden yavaş yavaş sıyrılmaya başladığını söyleyebiliriz.

Müzik Prodüksiyonu ve Yeni Kavramlarla Düşünmek

Sesleri istenilen yerde kaydedip, istenilen şekilde organize edebilmenin verdiği esnekliğin düşünsel bir getirisi de, Varèse'nin dönemiyle başlayan sesin gürültü veya müzik olarak tanımlanmasındaki keskinliğin azalmasıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından manyetik teyplerin yaygınlaşmaya başlamıştır. Teypleri kesip biçerek arzu edilen sesleri izole etmek plaklarla kıyaslandığında kolaylaşmış, bunun bir sonucu olarak, gündelik sesler özellikle avangart besteciler⁶ tarafından müziğin içinde daha yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışmaların ışığında sesin müzik içerisindeki rolü ilgili çeşitli fikirler ortaya çıkmıştır. Bu fikirler arasında en radikal olanlardan bazıları “geleneksel” olarak müzikal addedilmeyen seslerin müziğe yedirilmesi üzerine olanlardır. *Musique concrète* akımının kurucusu Pierre Schaeffer (1910 - 1995), “akusmatik dinleme” (Schaeffer, 2004) olarak adlandırdığı dinleme biçiminde seslerin, kaynağı olan objelerden ve sübjektif anlamlarından sıyrılıp sadece bir ses olarak dinlenmesi gerektiğini savunmuştur. Çağdaş klasik müziğe fikirsel ve esersel olarak en çok katkıyı sağlayan kişilerden biri olan John Cage (1912 - 1992) ise gürültünün kullanımı hakkında şöyle diyor: “Nerede olursak olalım, çoğunlukla gürültü dinliyoruz. Onu anlamamazlıktan gelirse, ondan rahatsız oluruz. Onu dinlersek, onu büyüleyici buluruz... Bu [sesleri] yakalamak ve kontrol etmek istiyoruz; sadece ses efekti olarak kullanmak için değil, aynı zamanda müzikal enstrümanlar olarak kullanmak için” (Cage, 2004). Her ne kadar bu fikirlerin genel olarak kabul gördüğünü söylemek zor olsa da birçok müzik türünün içerisinde *organize edilmiş seslerin* içeriğe yedirildiğini de atlamamak gerek. Örnek olarak, Pink Floyd'un *Dark Side of the Moon* albümünün birçok parçasında ses efektleri ve konuşmalar bulunmaktadır. Bu sesler, bizleri müzikten

⁶Ör: Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry ve Hildegard Westerkamp

yabancılaştırmadığımız gibi (*Money* parçasındaki ritmik para ve yazarkasa sesleri gibi), aksine onu zenginleştirici bir öge olarak yer etmektedir.⁷

Teknoloji sesi araçlardan kurtarabiliyor olsa bile prodüksiyon teknolojilerinin müzik yaratım sürecini tamamen basitleştirdiğini söyleyemeyiz. Douglas Keislar, müzik yaratım sürecindeki farklı ögeler arasında bu karmaşık bağlantılar olduğunu belirtir ve bu ağ yapısını "yeni eklenen roller, soyutlamalar (abstraction), ayırmalar (disjunction), çoğalmalar (proliferation)" ile açıklar (Keislar, 2009). Onun teorisine göre müzik yaratımına her katılan eleman bu ilişkileri daha da genişletir. Örneğin ses kayıt teknikleri daha önce var olmayan ses mühendisi rolünü yaratmıştır, icracı ile dinleyiciyi ortak zaman ve mekanda buluşma zorunluluğundan ayırmıştır ve bir performansın kayıtlar aracılığıyla zamanda ve mekanda çoğalmasını sağlamıştır. Yapının bu şekilde karmaşıklaşmasını, aynı zamanda müzik yapım sürecindeki elemanların görevlerinin bulanıklaşmasına yol açar. Dark Side of the Moon örneğine geri dönecek olursak, bu albümün ses mühendisi olan Alan Parsons'ın ses efektlerinin seçiminde ve yerleştirilişinde sahip olduğu aktif rol, ona hem icracı ve hem de besteci özellikleri katmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bir sanatçı, kendi eserinin aynı zamanda bestecisi, prodüktörü, ses mühendisi ve icracısı olup araçları eleyebilir; ve bu sayede Varèse'nin öngörüsüyle çelişmeden Keislar'ın karmaşık yapısında yerini alabilir.

Prodüksiyon Teknolojileri, Yabancılaşma, Standartlaşma ve Köleleşme

Elbette ki müzisyen, dinleyici, müzik ve müzik "endüstrisinin" karmaşık ilişkilerini sadece bu naif bir bakış açısıyla görmek hatalı olur. Müzik teknolojilerinin, müziğin zenginleşmesi ve özgürleşmesine yaptığı katkıların yanında, aynı teknolojilerin kullanımının doğurduğu sığlaştırıcı ve kısıtlayıcı etkileri es geçmemeliyiz.

Kayıt teknolojilerinin, enstrüman ve vokal kayıtlarında verdiği esneklik sayesinde müzisyenlerin hatasız çalışmalarına zorunlu olmadan kusursuzlaştırılabilen müzikler

⁷ Elbette bu örnekte efektlerin anlamını ses kaynaklarıyla bağdaştırmamız sayesinde elde ettiğimiz için akusmatik bir amaç güdüldüğünü söyleyemeyiz.

Sesin Özgürleşmesi: Müzik Prodüksiyonu Teknolojileri

üretebildiğine de değinmiştik. Bu sayede son derece ihtişamlı albümlere sahip olan birçok grubun konserlerde makyajlarının aktığı unutmamak gerekir. Ayrıca, müzikal yeteneği dudak oynatmakla (playback) sınırlı olan müzisyenlerin, varlıklarını teknolojik gelişmelere borçlu olduğunun altını çizmeliyiz. Bu sebeplerden ötürü, kayıt teknolojilerinin sağladığı rahatlığın canlı performansları olumsuz etkilediğini not düşmek lazım. Bir diğer nokta da, prodüksiyon teknolojilerin albüm kayıtlarını standartlaştırmasıdır. Günümüzde birçok albüm yüksek ses seviyesi ve bunu sağlayabilmek için yapılan abartılı sıkıştırma (compress), limitleme ve filtreleme işlemlerinden ötürü “tornadan çıkmış kadar” birbirlerine benzemekte. Bu durum birçok müzik türündeki çeşitliliğe ve özgünlüğe zarar verirken, bizleri de tekdüze, lezzetsiz, hatta yeri geldiğinde iştitemize kalıcı zararlar verebilecek kayıtlara mahkum ediyor. Üstelik, müzik “endüstrisinin” belkemiği olan Batı pop müziğinin son 50 yılı incelendiğinde kayıtlardaki bu yönelimin müziği gitgide yavanlaştırdığı bilimsel olarak kanıtlanmış durumda (Serrà, Corral, Boguñá, Haro, & Arcos, 2012).

Öte yandan, son yıllarda kayıt ihtişamı / konser yüzeyselliğinin tersine işleyen, fakat eşit ölçüde olumsuz sonuçları olarak nitelenebilecek bir eğilim oluşmakta: internet teknolojilerinin gelişmesine paralel olarak “korsanın” da yaygınlaşmasıyla⁸ müzisyenler albüm satamamaya ve albümlerden para kazanamamaya başladılar. Bu sebeple birçok müzisyen (ve genel olarak eskiden albümlerden önemli kârlar elde eden müzik endüstrisi) için albüm çıkarmak eski önemini yitirmeye başladı. Bundan dolayı albüm kayıtlarına verilen özen, zaman ve bütçeler azalmaya ve albüm kayıtlarında belirgin kalite düşüşleri gözlenmeye başlandı. Örneğin, bir kaydın kısa bir bölümünde farklı bir enstrüman kullanmak gerekiyorsa, albüme konuk sanatçı davet etmek yerine, MIDI synthesizer ile o enstrümanı “taklit etmek” daha pratik bir çözüm olarak görülebiliyor. Öte yandan müzisyenler, gelirlerini artık konserlerden elde ettikleri için “konser müzisyenliğini” ve müziğe eşlik eden şovları ön plana çıkarılıyor. Özellikle popüler

⁸ Korsan müzik kavramının sesin özgürleşmesiyle (olumlu ve olumsuz açılardan) çok önemli bağlantıları olduğu yadsınamaz ve bu konu, başlı başına başka bir yazının konusudur.

müziklerde görülen bu tüketim biçimi, canlı müzik dinlenmesini “teşvik ediyor,” elbette abartı bilet fiyatlarını ödeyebilecekseniz.

Müzikle para ilişkisini konuşmaya başladığımız anda, elbette plak şirketlerinden söz etmek kaçınılmaz hale geliyor. İdeal olarak (ya da kendi bakış açlarına göre) sanatçılara maddi ve manevi olarak elde edemeyecekleri olanakları sağlayan, müziklerinin kitlelere erişimini sağlayan ve böylece sanatçıların istedikleri müzikleri özgürce yapma olanağını veren plak şirketleri, biz dinleyiciler ile sanatçılar arasında, kendi tabirleriyle, “faydalı” ve “ahlaklı” bir aracılık üstlenirler. Gerçekte ise günümüzün “kâr ≥ başarı” odaklı sistemine entegre birçok plak şirketinin müzisyenleri açlıktan koruyup, takdir bahşeden orta çağdan kalma korumacı bir soylu zihniyetine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Plak şirketlerinin, müzik emekçilerinden yıllarca bu denli üst konumda bulunabilmesinin sebebini de, stüdyo ekipmanları ile stüdyo kurulum ve işletim maliyetlerinin astronomik rakamlarda dolaşması önemli bir etkidir. Bu sebeple albüm çıkarabilmek için birçok müzisyenin kendini ve müziğini köle gibi pazarlamak zorunda kaldığını söylemek yanlış olmaz. Elbette, önceden bahsedildiği gibi günümüzde bir müzisyenin uygun kayıt imkanlarını elde edebilmek için gereken ihtiyaç duyduğu bütçe nispeten makul düzeylere indi. Fakat, plak şirketlerine olan bağımlılık teknolojik gereksinimlerden ziyade sistemin dağıtım ve pazarlama stratejilerinden dolayı devam etmekte.

Müzik prodüksiyon teknolojileri genel olarak temelini klasik Batı müziği teorisinden alan müzikler için tasarlandığı için bu teknolojilerin getirdiği çözümler birçok müzik kültüründe değişimlere yol açabiliyor. Karnatik, Hindustani ve jazz müziklerini harmanlayan Shakti veya Karadeniz halk müziğini rock öğeleriyle yorumlayan Kazım Koyuncu gibi bazı örnekleri özgün kültürel etkileşimler olarak düşünebilirken, enstrümanların akortlanması için geleneksel ses aralıkları yerine “Batı” notalarını referans alan akort aletlerinin kullanılması gibi bazı farklılaşmaları ise müzik kültürlerinin kendine özgü özelliklerini yitirmesi olarak okuyabiliriz. Bu tekilleşmeyi ayrıca kültürel sömürgeciliğin bir türü olan elektronik sömürgeciliğin (McPhail, 1981) irdeleyebiliriz.

Tartışma

Bu noktaya kadar bahsedilenler üzerinde düşünülduğünde şu soru işaretleri ortaya çıkmaktadır: Prodüksiyon teknolojilerinin sağladığı kolaylıkları ne kadar esneklik ve ne kadar sahtekârlık olarak adlandırmalıyız? Prodüksiyon teknolojileri müzikte standartlaşmaya, yozlaşmaya ve sömürüye yol mu veriyor? Normal şartlar altında müzikal olarak “yetenekli” diye addedemeyeceğimiz insanların teknolojinin yardımıyla müzik “piyahasında” üst noktalara gelmesi ne kadar adildir?

Öncelikle, teknik kabiliyetin müzik yapmak için bir kıstas olarak kabul edilmesi özünde belirgin bir elitist kaygı taşımaktadır. İlk olarak bir müziği “akıllı” diye adlandırmak, başka müzikleri aptallıkla itham etmeyi ima eder (Twin, 1997). Ayrıca insanların genel olarak iyi diye tanımladıkları bir müzik tarzı yoktur ve müzik zevkleri kültürel, sosyal ve kişisel açılardan çok büyük farklılıklar göstermektedir. Bu nicellikten ötürü ve müzik bilişsel bir bakış açısından bakıldığında, bir müziği mutlak olarak iyi veya kötü olarak nitelendirmenin pek de doğru olduğu söylenemez. Stockhausen, Lady Gaga, the Battles, Fazıl Say ya da Mahsun Kırmızıgül dinlemenin kişiye bir “yücelik” kazandırmadığını ve aksine müziğin anlamının en saf haliyle bireyin içinde, özgün, anlık ve birebir tekrarlanamayacak bir biçimde canlandığını söylemek ise çok daha yerinde bir çıkarım olur.

Elbette ki teknik yeterlilik ve onun müzikaliteye katkısı Serrà et al.’ın (Serrà, Corral, Boguñá, Haro, & Arcos, 2012) araştırmasındaki gibi nispeten somut bir biçimde gözlemlenebilir; fakat bu ilişki dinlediğimiz bir şeyi sevip sevmediğimizi söylemekten daha yerinde olmak zorunda değildir. Ayrıca, “nota okuyamayan ve enstrüman çalamayan bestekar” Brian Eno örneğinin de göstereceği üzere müzikal teknik ve yetenek kavramlarını mutlaklaştırmak da çok doğru bir yaklaşım değildir.

Günümüzde müziğin, özellikle de popüler müzik türlerinin “kapitalist sistem tarafından ürünselleştirildiğini ve standartlaşmış bir toplu kültür aracı haline getirildiğini” (Adorno,

2007) elbette yok sayamayız. Prodüksiyon teknolojilerinin bu amaç için çok pratik fırsatlar sunduğu da aşikar. Yalnız bu noktada, teknoloji ile teknolojinin kullanım amacı arasındaki bir ayrım yapmak gerekiyor. Teknolojinin, kültürel sömürü için bir araç olabileceğini, fakat karar mekanizmasının her zaman insanlar olduğunu gözden kaçırmamalıyız. Bu sebeple, teknolojik olsun ya da olmasın, herhangi bir aletin sistem tarafından olumsuz olarak kullanılmasında, aleti suçlama yoluna gitmek sorunu yanlış tanımlamak olur. Teknolojinin sağladığı imkanları tartışırken bu imkanları olumlu ve olumsuz açıdan kullanmanın teknolojinin kendisinden ziyade insanın veya sistemin tercihlerine bağlı olduğunu vurgulamalıyız. Bununla birlikte Prince, Erkan Oğur, Imogen Heap gibi müzik “endüstrisi” karşısında müziğinden ödün vermeyen sayısız karşı örneğin olduğunu hatırlamalıyız.

Bir nevi dışavurum olduğu için, sanatın sanatçının dünya görüşüyle taban taban zıt olmasını bekleyemeyiz. Buna rağmen sanata (Adorno’nun pop müziğe bakışı gibi) baskın olarak ideolojik bir çerçeveden bakmak ve onu buna göre değerlendirmek, bizlere ancak tek taraflı ve dar bir bakış açısı sunacaktır. Önceden de üzerinde durduğumuz gibi, müziğin bireyde uyandırdığı anlamların, müziğin beslendiği (ideolojik veya değil) herhangi bir kaynakla bağdaşması gerekmez. Bu açıdan müzik, temsil ettiği kavramlardan çok daha geniş bir alanı kapsar. Mutluluk hakkı üzerinden baktığımızda bile, sadece ideoloji üzerinden müziğe yapılacak bir küçümsemenin ne kadar eksik olacağı belli olur. Ayrıca bir müziğin güzelliğinin ideolojik altyapısıyla doğrudan ilgili olduğunu söylemek de zordur: sosyalizmden beslenen bir müzik kadar kapitalist piyasanın ürünü bir müzik de aynı birey tarafından kaynaklarından bağımsız bir biçimde güzel olarak algılanabilir.⁹ Bir ideolojinin karşısında yer almak, onun sanatını “ucubeleştirme” olmamalıdır.

⁹ Yine de bu noktada, Erkan Oğur’un yanında durup “müzik ve piyasa laflarını birbirine hiç yakıştırmamayı” (Oğur, 2006) tercih ediyorum.

Sonuç

Edgard Varèse'nin hayal ettiklerinin birçoğu artık elimizin altında. Bu müzikal icatların hayatlarımızı kolaylaştırmaları ve şekillendirmeleri ise son derece görkemli ve neredeyse insanüstü gözükme. Gerçekten; teknolojinin varlığı onu kullanan insanları denklemde var olduğu sürece anlamlı. Prodüksiyon teknolojileri, yaratıcılığı kesinlikle güçlendiren ya da kısıtlayan bir eklentiden ziyade, müzik yapmak için nacişane birer araçtır. Bir gitarın özenli ya da özensiz kullanılabilmesi gibi, bu teknolojilerin getirisi, onu kullananların yetenekleri ve amaçları kadar kısıtlıdır. Bu açıdan bakınca, teknoloji kullanımını geliştirilebilir bir müzikal beceri olarak düşünebiliriz.

Prodüksiyon teknolojileri imkanları genişletirken, onların nasıl kullanılacağına ise bizler karar veriyoruz. Bu etkileşimi idrak ettiğimizde ise teknolojinin, aynen bir müzik enstrümanı gibi, sadece müzik yapmak için bir araç olduğunu görebiliriz. Her ne kadar prodüksiyon teknolojileri müziğin yaratımı, kaydı, saklanması ve yayılması için büyük kolaylık sağlıyor olsa da, bunların müziğin güzelleşmesi ya da kötüleşmesi açısından mutlak bir etkisi olduğunu söyleyemeyiz.

Aynı şekilde yeni teknolojileri müzisyen-müzik-dinleyici etkileşimini öldürüyor diye suçlu ilan etmek de yanlış olur. Bir örnek olarak, insanların konser salonuna bağlı kalmadan müzik dinleyebilmesi bir fırsattır, (imkanları varsa) konsere gitmemesi ise bir tercihtir. Müzik teknolojilerini müzikal etkileşimin azalmasından sorumlu tutmak, müziğe anlamını veren bireyi görmezden gelmektir. Prodüksiyon teknolojileri de diğer her şey gibi "kötü emeller" için kullanılabilir. Öte yandan bu teknolojilerin sunduğu imkanlar sayesinde belki de başka türlü asla bilemeyeceğimiz, Art Tatum'um sihirli parmaklarını, Michael Jackson'ın eşsiz vokallerini ve Achilles Poulos'un Anadolu hasretini duyabiliyor ve hissedebiliyoruz.

Referanslar

- Adorno, T. W. (2007). *Philosophy of Modern Music*. (A. G. Mitchell, & W. V. Blomster, Trans.) New York: Continuum.
- Cage, J. (2004). The future of music: Credo. In C. Cox, & D. Warner, *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 25-28). New York: Continuum.
- Collins, N., & d'Esquivan, J. (2007). *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Eno, B. (2004). The studio as compositional tool. In C. Cox, & D. Warner, *Audio culture: Readings in modern music* (pp. 127-130). New York: Continuum.
- Gould, G. (1966). The Prospects of Recording. *High Fidelity*, 16 (4), 46-63.
- Keislar, D. (2009). A Historical Viwe of Compute Music Technology. In R. T. Dean, *The Oxford handbook of computer music* (pp. 11 -- 43). Oxford, MA, USA: Oxfor University Press.
- McPhail, T. L. (1981). *Electronic colonialism: The future of international broadcasting and communication*. Newbury Park: Sage.
- Oğur, E. (2006, 9 15). Erkan Oğur'la Röportaj. (Röportaj: Kalan Müzik)
- Schaeffer, P. (2004). Acousmatics. In C. Cox, & D. Warner, *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 76-81). New York: Continuum.
- Serrà, J., Corral, Á., Boguñá, M., Haro, M., & Arcos, J. L. (2012). Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music. *Scientific Reports*, 2.
- Twin, A. (1997, 9). Aphex Twin Interview. (Röportaj: J. Gross)
- Varèse, E., & Wen-chung, C. (1966). The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music*, 5 (1), 11-19.
- Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S. (2001). *The Origins of Music*. Hong Kong: The MIT Press.