

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Doktora Tezi

**MÜZİK PROFESYONELLERİNİN DİNLEME STRATEJİLERİ: DİNLEME
BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA MÜZİK ÜRETİMİ**

Hazırlayan
Alper MAT

Danışman
Prof. Dr. Fırat KUTLUK

İZMİR / 2023

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Müzik Profesyonellerinin Dinleme Stratejileri: Dinleme Biçimleri Bağlamında Müzik Üretimi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

... / ... / 2023

Alper MAT

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora öğrencisi Alper MAT'ın **“Müzik Profesyonellerinin Dinleme Stratejileri: Dinleme Biçimleri Bağlamında Müzik Üretimi”** konulu tezi incelenmiş ve aday/// tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Literatürde sayısız çalışma alanının konusu olabilen dinleme olgusu, oldukça karmaşık algısal ve bilişsel süreçler içermektedir. Dolayısıyla dinlemenin çeşitli detayları, her çalışma alanı tarafından farklı yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılmaktadır. Dinlemenin ontolojik tarafıyla, yani neyin, neden ve nasıl dinlenildiği ile ilgilenen dinleme biçimleri (modes of listening) kavramı, bireylerin algısal tutumlarını aydınlatmayı amaçlar. Kavram üzerine birçok kuramsal modelleme ve bir dizi deneysel çalışma bulunur. Ancak müzik özelinde deneyimlenen dinleme eylemlerini detaylı ve kapsamlı olarak ele alan çalışmalar oldukça azdır. Literatürdeki modellemeler müzik bağlamında ele alındığında karşılaşılan sorunlardan yola çıkarak, algısal süreçleri aydınlatmak için çok boyutlu, esnek ve geliştirilebilir bir yaklaşım gerektiği söylenebilir.

Şüphesiz ki müzik, algıya sunulan bir dinleme nesnesi olarak değerlendirildiğinde, bireye sayısız algısal deneyim sunabilir. Müzik profesyonelleri, meslekleri gereği dinleme becerilerini geliştirerek bu deneyim çeşitliliğinin birçok boyutunu tecrübe edebilmektedir. Dolayısıyla müzik üretimi aşamalarında karşımıza çıkan dinleme eylemlerini gözlemlemek, farklı bağlamları kapsayan, işler bir dinleme biçimleri modellemesi oluşturmak için oldukça faydalı olacaktır. Bu çalışmanın amacı, müzik profesyonellerinin edimlerindeki algısal süreçler hakkında, alan çalışması ile elde edilen veriler üzerinden, dinleme stratejileri olarak adlandıracağımız yeni bir modellemenin oluşturulması ve sınanmasıdır.

İlk bölümde literatürdeki dinleme biçimleri modellemeleri ve dinleme algısı üzerine çeşitli yaklaşımlar incelenecektir. İkinci bölümde, müzik profesyonellerinin mesleki rolleri ve müzik üretimi süreçleri açıklanarak, dinleme bağlamında değerlendirmeler yapılacaktır. Üçüncü bölümde, müzik profesyonellerinin müzik üretimi aşamalarında deneyimledikleri algısal süreçlerden yola çıkarak, yeni bir dinleme biçimleri modellemesi olan dinleme stratejileri modeli sunulacaktır. İki çalışmadan oluşan dördüncü bölümde ise dinleme stratejileri modelinin uygulanması ve sınanması bulunur. İlk çalışmada, bir müzik albümü prodüksiyonunun çeşitli süreçlerinde katılımcı gözlem ile elde edilen veriler, yeni model ile analiz edilecektir. İkinci çalışmada ise müzik

profesyonelleri ile dinleme edimleri üzerine yapılan görüşmeler yeni model ile analiz edilip, görüşmelerden ortaya çıkan çeşitli yaklaşımlar ve bulgular irdelenecektir. Yapılan çalışmalar sonucu görülmektedir ki, dinleme stratejileri modeli, müzik dinlemede karşılaşılan sayısız algısal süreci tanımlamakta, sınıflandırmakta ve açıklamakta oldukça başarılıdır.



ABSTRACT

The phenomenon of listening, which can be the subject of numerous studies in the literature, includes quite complex perceptual and cognitive processes. Therefore, every field of study tries to explain the various details of listening with different approaches. The concept of modes of listening, which deals with the ontological side of listening, that is, what, why and how to listen, aims to illuminate the perceptual attitudes of individuals. There is a lot of theoretical modeling and a number of experimental studies on the concept. However, there are very few studies in the context of music, that deal with the act of listening in detail and comprehensively. Based on the problems encountered when the models in the literature are handled in the context of music, it can be said that a multidimensional, flexible and an improvable approach is needed to illuminate the perceptual processes.

Undoubtedly, music can offer countless perceptual experiences to the individual when it is considered as a listening object presented to the perception. Music professionals can experience many dimensions of this diversity of experience, by improving their listening skills as a requirement of their profession. Therefore, observing the acts of listening that we encounter during the stages of music production will be very useful to develop a working model on modes of listening that can cover different contexts. The aim of this study is to create and test a new model, which we will call listening strategies, on the perceptual processes observed in the acts of music professionals, based on the data obtained from the field study.

In the first part of the study, several modes of listening theories and various approaches to listening perception will be examined in the literature. In the second part, the roles of music professionals and the processes of music production will be explained and evaluations will be made in the context of listening. In the third part, a new approach to the concept of modes of listening, called listening strategies model, will be presented based on the perceptual processes experienced by music professionals during the music production stages. The fourth section, which consists of two studies, includes the application and testing of the listening strategies model. In the first study, the data

obtained by participant observation in various processes of a music album production will be analyzed with the new model. In the second study, interviews with music professionals on the act of listening will be analyzed with the new model, and various approaches and findings that emerged from the interviews will be discussed. As a result of the studies, it can be observed that the listening strategies model is successful in describing, classifying and explaining the many perceptual processes encountered in music listening.



ÖNSÖZ

Lisans ve yüksek lisans eğitimlerimden, çalışma alanı ve yöntem olarak farklı olan Müzik Bilimleri bölümünde doktora yapmanın, benim düşünce tarzımı, olgulara olan yaklaşımımı ve kişiliğimi oldukça geliştirdiğini düşünüyorum. Bu çalışma da, karmaşık eğitim geçmişim sonucunda şekillenen disiplinlerarası yaklaşımın bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır.

Dokuz Eylül Üniversitesi'nin kapısından girdiğim andan itibaren bana destek olan, beni yönlendiren, eğitim ve Müzik Bilimleri bölümüne alışma süreçlerimin sorunsuz geçmesini sağlayan, ilgi duyduğum konu alanında çalışma yapmamı teşvik eden tez danışmanım Prof. Dr. Fırat KUTLUK'a teşekkürlerimi sunarım.

Uzun süren doktora sürecimde, sayısız tez izleme komitesinde çalışma hakkındaki fikirlerini ve desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Feridun ÖZİŞ ve Prof. Dr. Aykut ÇEREZCİOĞLU hocalarıma teşekkür ediyorum. Görüşmelere katılmayı kabul eden ve çalışmaya çok değerli katkılar sunan sevgili hocalarıma ve dostlarıma minnet duymaktayım. Ayrıca albüm prodüksiyonu süreçlerinde geçirdiğimiz keyifli ve müziksel olarak tatmin edici vakitlerden ve bu süreçlerin doktora tezimde kullanılması fikrine olan desteğinden dolayı Didem DAĞKIRAN'a teşekkürü borç bilirim.

Şu ana kadarki bütün kazanımlarıma temel oluşturan, ömrüm boyunca beni seven ve bana her zaman, her koşulda destek olan annem Prof. Dr. Afife MAT, rahmetli babam Prof. Dr. Mehmet Cem MAT'a ve sevgili ağabeyim Okan MAT'a minnetlerimi sunarım. Hayatıma aşkla giren, zor zamanlarımda hep yanımda olan ve yakında benim bir baba olmamı sağlayacak olan sevgili eşim Cansu Elagöz MAT'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

İÇİNDEKİLER

MÜZİK PROFESYONELLERİNİN DİNLEME STRATEJİLERİ: DİNLEME BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA MÜZİK ÜRETİMİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

DİNLEME BİÇİMLERİ

1.1. Dinleme Biçimleri Modellemeleri	7
1.1.1. Prince’ın Müzik Dinleme Modeli	8
1.1.2. Adorno’nun Dinleyici Tipleri	10
1.1.3. Kennett ve Kültürel-Akustik Model	11
1.1.4. Schaeffer’ın Dinleme Modeli	12
1.1.5. Gaver: Gündelik ve Müziksel Dinleme	16
1.1.6. Chion ve Üç Dinleme Biçimi	17

1.1.7. Stockfelt ve Uygun Dinleme	19
1.1.8. Tuuri'nin Dinleme Biçimleri Modeli	22
1.1.9. Supper ve Bijsterveld'in Dinleme Biçimleri Modeli.....	26
1.2. Diğer Kuramsal Yaklaşımlar	29
1.2.1. Fenomenoloji	29
1.2.2. Akustemoloji.....	29
1.2.3. İşitsel Alan Analizi	31
1.2.4. Diğer Dinleme Biçimleri Tanımlamaları.....	32
1.3. Deneysel Çalışmalar	38
1.3.1. Dikkat Odağı Çalışmaları	38
1.3.2. Dinleme Biçimleri Çalışmaları	43

2. BÖLÜM

MÜZİK PROFESYONELLERİ VE MÜZİK ÜRETİMİ

2.1. Müzik Profesyonelleri	51
2.1.1. Müzisyen.....	52
2.1.2. Ses Mühendisi.....	54
2.1.3. Prodüktör	56
2.2. Müzik Prodüksiyonu	57
2.2.1. Besteleme ve Düzenleme.....	58

2.2.2. Kayıt, Edit, Miks ve Mastering	60
2.3. İşitsel Becerilerin Eğitimi	63
2.4. İletişim	66
3. BÖLÜM	
DİNLEME STRATEJİLERİ: YENİ BİR MODEL	
3.1. Yeni Bir Model.....	73
3.2. Örnekler	80
4. BÖLÜM	
ALAN ÇALIŞMASI: MODELİN UYGULANMASI	
4.1. BİRİNCİ ÇALIŞMA: Didem Dağkıran Albüm Prodüksiyonu	87
4.1.1. Balıklama.....	88
4.1.2. Belki Değil.....	92
4.1.3. Masal.....	95
4.1.4. Kuş.....	98
4.1.5. Kaptan.....	100
4.1.6. Belki.....	102
4.1.7. Daireler	105
4.1.8. Ses Sadece	106
4.1.9. Deli Gömleği	109

4.1.10. Albümün Miks ve Mastering Aşamaları.....	112
4.2. İKİNCİ ÇALIŞMA: Müzik Profesyonelleriyle Görüşmeler	115
4.2.1. Görüşme Soruları.....	117
4.2.2. Genel Bulgular.....	141
4.2.2.1. Mesleki Deformasyon.....	141
4.2.2.2. Kulağın Yorulması ve İşitsel Algının Değişimi	143
4.2.2.3. Dinleme ve Görsel Algı.....	144
4.2.2.4. Dinleme Biçimleri Arasındaki Geçişkenlik.....	146
4.2.2.5. Kültürel Sermaye ve Dinleme Algısı.....	147
4.2.2.6. Bağlamın Önemi.....	148
4.2.3. Dinleme Stratejileri Modeli Bağlamında Analiz	150
4.2.3.1. Üretici Dinleme	151
4.2.3.2. Edimsel Dinleme	152
4.2.3.3. Düzeltici Dinleme.....	155
4.2.3.4. Estetik Dinleme	157
4.2.3.5. Eğitsel Dinleme	159
4.2.3.6. Kültürel Dinleme	161
SONUÇ.....	165
KAYNAKÇA	169
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Prince'in Müzik Dinleme Modeli.....	9
Şekil 2- Stockfelt'in Dinleme Biçimleri Şeması.....	20
Şekil 3- Tuuri ve Eerola'nın Güncellenmiş Dinleme Biçimleri Şeması.....	24
Şekil 4- Supper ve Bijsterveld'in Dinleme Biçimleri Modeli	27
Şekil 5- Anlamlı Dinleme Modeli.....	41
Şekil 6- “Belki Değil” parçasındaki kopuz kanalının Pro Tools'daki görünümü.....	93
Şekil 7- “Masal” parçasının mandolin sololarının editleri.....	97
Şekil 8- “Ses Sadece” parçasının proje dosyasının ekran görüntüsü.	109

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1- Dinleme İşlevleri	14
Tablo 2- Huron'un Etkinleştirici Sistemleri	23
Tablo 3- Huron'un Dinleme Biçimleri Listesi	37
Tablo 4- Dinleme Stratejileri: Yeni Bir Model	75
Tablo 5- Algısal Dikkat Türleri	75
Tablo 6- Dinleme Stratejileri: Dikey Eksen - Niyet / Dinleme Biçimleri	77
Tablo 7- Dinleme Stratejileri: Yatay Eksen - Amaç / Bağlam	78

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkıp, günümüze kadar gelişen ses kayıt teknolojileri sayesinde müzik, hayatımızın her alanında deneyimlenebilmektedir. Müziğin taşınabilir hale gelmesiyle insanlar, bireysel ve sosyal yaşamlarındaki çeşitli aktivitelere ve durumlara eşlik edecek şekilde kendi kişisel müzik kullanım repertuvarlarına sahip olmuştur. Tabii ki bir şeye eşlik etmek dışında sadece müziğin dinlenildiği durumlar da oldukça genişlemiştir.

Çeşitli disiplinler tarafından gerçekleştirilen gündelik hayat ve müzik çalışmaları, müzik dinlemeyi kimlik, tercih, anlam, duygu ve işlev gibi sosyokültürel bağlamlarda ele alır. Müziksel ve işitsel algı üzerine olan literatür ise, nöroloji, psikoloji, felsefe, sosyoloji, müzikoloji gibi çeşitli alanlarda, o alanların araştırma yöntemleri ile yapılan oldukça kapsamlı çalışmaları içerir. Pek çok zor soruyu cevaplamayı başaran bu geniş literatür, dinleme eyleminin ontolojik ve edimsel olan boyutunu, yani bir sesi neden ve nasıl dinlediğimizi açıklamakta güçlük çeker. Dinleme algısı zor gözlemlenebilir bir olgu olmasına rağmen, bu konu üzerine anlayış sağlayan bir dizi kuramsal ve deneysel çalışma bulunmaktadır.

Draper, algının çeşitliliği ve bireyselliği ile ilgili bir metafor anlatır. Bir grup kör keşiş bir file dokunarak onun özellikleri ile ilgili bilgi toplamaya çalışırlar. Her bir keşiş, filin farklı bir bölgesine dokunur ve sadece bir yere dokunabilmektedirler (kulağı, dişleri, kuyruğu vs.). Keşişler daha sonra dokunarak edindikleri bilgileri birbirleriyle paylaşırlar ve çıkarımlarının tamamen uyuşmazlık içinde olduğunu görürler. Draper, ses mühendisliği alanındaki kritik dinleme derslerinde öğrencilerine bu hikayeyi anlatır. Öğrencilerin sevdikleri müzikleri tartışmaları istenir ve ortaya çıkan şey, yorumcu sayısı kadar farklı yorum bulunduğu olmuştur (2013: 2). Müzik veya herhangi bir sesi dinleme eylemi de bu metafor ile daha iyi kavranabilir. Her bir birey, birbirinden oldukça farklı dinlemeler yapabilmektedir. Peki bu farklılık neden ortaya çıkmaktadır? Farklı dinlemeleri hangi değişkenler etkilemektedir ve bu dinlemeler kavramsallaştırılıp, sınıflandırılabilir mi?

Dinleme modları (modes of listening) kavramı, basitçe tanımlarsak, bireylerin duydukları sese neyi dinlediklerini ve bu dinleme eyleminde nasıl bir dikkat seviyesine sahip olduklarını açıklamaya çalışır. Tabii ki çok boyutlu olan dinleme eylemi, bu kavramın da çok boyutlu olmasını gerektirir. İngilizce “mode” kelimesi sözlükte, “bir şeyin meydana geldiği veya deneyimlendiği, ifade edildiği veya yapıldığı bir yol veya tutum” olarak tanımlanmıştır. Bizim *dinleme biçimleri* olarak kullanacağımız bu kavram, dinleme ile anlam, algı, duygu ve niyet gibi karmaşık değişkenlerin ilişkiselliklerini incelemekte faydalı olmaktadır. Çok boyutluluğu sebebiyle dinleme biçimleri oldukça disiplinlerarası bir kavramdır. Dinleme konusunu bu bağlamda ele alan literatüre bakarsak psikoloji, etnomüzikoloji, müzikoloji, antropoloji, iletişim çalışmaları, kültürel çalışmalar, sosyoloji, nöroloji, felsefe, müzik teknolojisi ve eğitim bilimleri olmak üzere çok sayıda disiplin ile karşılaşmaktayız. Ayrıca bu çalışmalarda anahtar kelimelere baktığımızda ise dinleme biçimlerinin yanı sıra dinleme tipleri, dikkat odağı, müzik ve dikkat, farkındalık ve müzik, müzik becerisi/yeteneği, seçici dikkat, müzik dinlemenin fenomenolojisi, işitsel beceriler, dikkat seviyesi, işitsel farkındalık, algısal bölümlendirme (segmentasyon) ve sonifikasyon gibi ifadeler ortaya çıkmaktadır. Bu denli çeşitlilik içeren literatür, belki de olgunun çözümlenmesinin zorluğunun bir yansımasıdır.

İnsanlar hayatlarında birçok sese maruz kalırlar. Müziksel olan ve müziksel tanımının dışında olan, çevremizdeki tüm sesler, sayısız farklı şekilde algılanabilmektedir. Örneğin çevremizde duyduğumuz gıcırdayarak sertçe kapanan büyük ahşap bir kapı sesi, farklı bir bağlamda müziksel olarak da işlev görebilmektedir. Bu aynı ses, bir korku filminde bizi ürpertebilirken, başka bir bağlamda huzur bile verebilir. Ayrıca bu sesin fiziksel özelliklerini (gürlük, frekans spektrumu, gıcırdamada varsa işitilen melodik hat, yankılanma süresi) dikkate alarak dinlediğimizde farklı kavrayışlar elde edebiliriz. Bu örnekler daha uzatılabilir ancak buradan anlayacağımız, sesler farklı bağlamlarda farklı dinleme deneyimleri sunmaktadır.

Neredeyse her bireysel ve sosyal durumda kullanılan müzik, bireylerin gündelik hayatında önemli bir araç haline gelmiştir. DeNora’ya göre bireyler müziği gündelik hayatında duygusal düzenleme, anlam üretme, kimlik belirtme ve sosyal durumları düzenleme gibi farklı amaçlar için kullanırlar. Yazar, müziğin bireyler için bir benlik

teknolojisi (technology of self) olarak değerlendirilebileceğini dile getirir (2000). Gündelik hayatta kullanılan müzik, duruma özgül dinlemeleri de beraberinde getirir. Fil ve keşişler metaforunda olduğu gibi, müziğin dinlenildiği durum ve dinleyici sayısı kadar çok farklı dinleme biçimi de bulunmaktadır. Hatta aynı dinleyici, aynı durum yenilendiğinde bile başka bir şekilde dinleyebilmektedir.

Çeşitli meslekler, dinleme becerilerini belirli amaçlar için geliştirirler ve kullanırlar. Dinleme biçimleri modelini tartışacağımız Supper ve Bijsterveld (2015), mühendisler, doktorlar, bilim insanları ve araba tamircileri gibi meslek gruplarının dinleme becerilerini neden ve nasıl kullandıklarını incelemiştir. Bunun yanı sıra, dinleme becerilerinin bilgi üretimine katkıları yazarların ilgisini çekmiştir. Doktorlar üzerine olan etnomüzikolojik bir çalışma da Rice (2010) tarafından yapılmıştır. Rice, tıp öğrencilerinin stetoskop kullanımında gerekli olan algısal becerilerini, bu işitsel edimin zorluklarını ve eğitici doktorların öğretme stratejilerini araştırmıştır. Dolayısıyla, insanlar meslekleri gereği birbirinden çok farklı dinleme biçimlerini öğrenip ve geliştirip, mesleki hayatlarında kullanmaktadırlar. Peki mesleği müzik ile ilgili olan insanların dinleme biçimlerinde ve işitme becerilerinde ne gibi farklılıklar vardır?

Mesleği müzik ile ilgili olan insanlar, yani müzik profesyonelleri, eğitim ve meslek hayatlarında dinlemenin çeşitli boyutları hakkında bilgi ve deneyim sahibi olurlar. Besteci, aranjör, orkestra şefi, müzisyen, prodüktör, ses mühendisi, çalgı yapımcısı, çalgı akordcusu, müzikolog ve plak şirketi çalışanları gibi meslekler, muazzam genişlikteki müzik alanının belirli kısımlarıyla ilgilenirler. Temel müzik eğitiminde öğrenilen ve mesleklerin ortak olarak kullandığı dinleme becerilerinin yanı sıra, her meslek kendine has beceriler de gerektirir. Genel olarak müzisyen, besteci ve orkestra şefleri yetiştirmek üzere uzmanlaşmış konservatuvarlar, perdeleri ayırt etme, melodik, ritmik ve armonik dikte, nüans ve diğer müziksel ifade biçimlerini tanıma, müzik teorisi ile öğrenilen kavramları işitme ve başka işitsel beceriler üzerine eğitim vermektedir. Çalgı yapımcıları çalgıların malzeme ve üretim tekniğinin, tını ile ilişkilerini öğrenme ve duyma üzerine eğitim görürken, çalgı akordcuları diğer müziksel mesleklerden çok daha keskin bir şekilde perdeleri duymayı öğrenmektedirler. Konservatuvardaki temel müzik eğitiminin benzerini alan müzikologlar da dinledikleri müziklerin sosyolojik, tarihsel ve kültürel

anlatılar ile bağlantılarını ortaya çıkarmakta uzmanlaşmışlardır. Ses mühendisleri de müziksel işitme becerilerinin yanı sıra, alanda kritik dinleme olarak adlandırılan, sesin teknik öğelerini ve sinyal işlemcilerinin ses üzerinde yaptığı değişimleri duymaya odaklı bir eğitim almaktadır. Söz konusu eğitim programlarının giriş sınavlarında da, teorik konuların yanı sıra, ilgili alana dair işitsel beceriler de genellikle sınanmaktadır.

Mesleki alanda uzmanlaşmış dinleme becerilerinin yanı sıra her müzik profesyoneli, dinlemenin yapıldığı sosyal ve kültürel bağlamla ilişkili olarak, bu bağlamın farkında olarak veya olmayarak, sesleri algılamaktadır. Bir müziğin icra edileceği mekan, dinleyici kitlesi, müzik türüne özgü nitelikler, müziğin hangi durumlarda dinlenileceği gibi birçok kültürel bağlam, müziğin hem üretimini hem de deneyimlenmesini etkilemektedir. Dinleme biçimleri kavramı algıyı etkileyen bağlamları ve durumları da içinde barındırdığı için, dinleme eyleminin farklı boyutlarını anlamlandırmada bizim için işler bir kavram olacaktır. Bu kavram, müziğin gündelik hayatta deneyimlenmesini açıklayabildiği gibi, müzik profesyonellerinin müzik üretimi pratiklerinin dayandığı algısal temelin de araştırılmasında faydalı olacaktır. Dinleme eyleminin kavramsallaştırılıp aktarılması sadece akademik çalışmalarda değil, genç müzik profesyonellerinin eğitimlerinde de, öğrencilerin dinleme repertuvarlarını genişletmelerine ve dinleme becerilerini geliştirmelerine yardımcı olacaktır.

Ünlü teorik fizikçi Stephen Hawking, fizik alanında her şeyi açıklayan bir teorinin varlığını tartışırken M-teorisinden söz eder. Hawking'e göre, tek bir teori fizikteki her detayı açıklayamamaktadır ancak farklı teorilerin birleşiminden oluşan M-teorisi, farklı boyutları ve bağlamları açıklama amacını gerçekleştirebilecek en uygun araçtır. Bu teori alışılmışın dışında olarak, dünya haritasına benzetilmektedir. Dünyanın tüm özellikleri bir haritada gösterilememektedir. Bunun için farklı ölçeklerde belirli bölgeleri göstermekte olan birçok farklı harita kullanarak, bütünü anlamaya çalışmaktayız. M-teorisi de fizikte çeşitli durumları anlamlandırabilmek için bir araya getirilen, bir çeşitli yaklaşımlar dizisi olarak görülebilir (Hawking ve Mlodinow, 2010: 7-9). Dinleme biçimleri kavramı da, insan algısının farklı boyutlarını inceleyen ve açıklamaya çalışan diğer disiplinlerin çalışmaları ile birlikte, oldukça karmaşık olan

olguyu açıklamakta ve anlamlandırmakta işe yarar bir ölçek veya mercek olarak iş görebilir.



1. BÖLÜM
DİNLEME BİÇİMLERİ

1. BÖLÜM

DİNLEME BİÇİMLERİ

1.1. Dinleme Biçimleri Modellemeleri

Dinleme eylemini ele alan çalışmalarda, dinleme modları, dinleme biçimleri ve dinleyici tipleri gibi konu başlıkları mevcuttur. Akademide önceden sosyokültürel bağlamda dinleyici tipleri üzerine odaklanılmışken, günümüzde bireysel deneyimler ve algı üzerine odaklanan çalışmalara rastlamaktayız. Yukarıda da söz edildiği gibi birçok disiplin bu kavramı incelemeye çalışmıştır. Mevcut çalışmaların kimisi belirli bir modelin geliştirilmesine, kimisi de literatürdeki çeşitli modellere yönelik yapılmıştır. Ayrıca çalışmaların çoğu kuramsal temelli olup, az sayıda deneysel çalışma bulunmaktadır. Kuramsal çalışmalar çoğunlukla araştırmacının bireysel gözlemlerine dayanmaktadır. Tabii ki konunun deneysel olarak sınanmasındaki zorluk da bu durumda önemli bir etken olmaktadır. Literatür incelendiğinde, bu çalışmaların çoğunu ele alan ve bunlar üzerine geliştirilen bütüncül bir çalışma gereksinimi öne çıkmaktadır.

İnsan işitme sisteminin biyolojik ve psikoakustik boyutları, ilgili disiplinler tarafından derinlikli olarak incelenmiştir ve araştırılmaya devam edilmektedir. Ancak, hali hazırda karmaşık olan işitme olgusuna eylem/davranış ve algı boyutu girdiği zaman durum oldukça değişmektedir. Birçok sosyal, kültürel ve psikolojik değişken ortaya çıkmakta ve bu değişkenlerin bireylerdeki çeşitli birleşimleri sonucunda farklı dinlemeler meydana gelebilmektedir. Bu sayısız algısal deneyimi sınıflandırmakta kullanabileceğimiz bir kavram olarak dinleme biçimleri iş görür gözükmektedir. Ayrıca dinleme biçimlerinin kavramsallaştırılmasından elde edilen bilgi ile bireylerin algısal süreçlere olan yaklaşımları genişleyebilir.

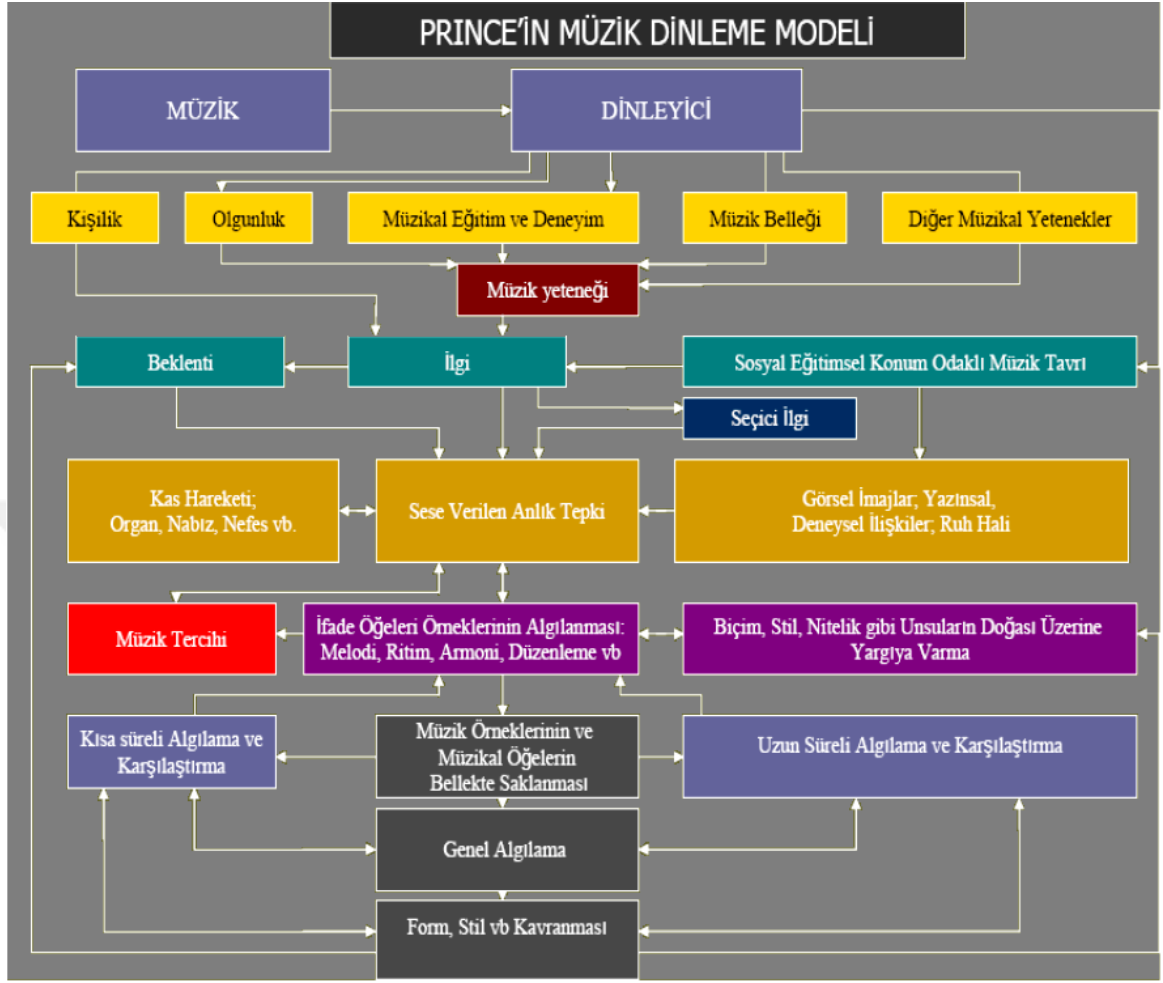
Bu bölümde literatürde hakim olan dinleme biçimleri modellemeleri detaylıca anlatılmaya çalışılacaktır. Ek olarak, bu modellemelerle ilişkilendirilebilecek dinleme üzerine olan diğer çalışmalara da yer verilecektir. Son olarak dinleme eylemini deneysel olarak inceleyen çalışmalar yer alacaktır.

1.1.1. Prince'in Müzik Dinleme Modeli

Prince, 1972'de yaptığı çalışmasında müzik dinleme araştırmaları için bir paradigma önermiştir. Yazar o dönemde müzik dinleme üzerine olan çalışmaların çoğunlukla psikologlar tarafından yapıldığını ve bu çalışmaların müziksel anlamda eksiklikler taşıdığını dile getirmiştir. Prince, bir ön çalışma olan bu paradigmanın, dinleme araştırmalarına sistematik bir yaklaşım sağlayarak yön ve fikir vermesini amaçlamaktadır. Bu paradigma, müzik dinleme olgusu ile ilgili değişkenleri ve bu değişkenlerin birbiri ile ilişkilerini şematik bir şekilde ortaya koyar. Ayrıca bu şema, değişkenlerden birine odaklı çalışmalar yapılırken büyük resmin, yani olgunun genelinin gözden kaçmamasını sağlamaktadır. Nihai amaç değişkenlerin ve süreçlerin araştırmalar sonucu güncellenerek geliştirilmesidir (1972: 445-446).

Bir dinleyici, birçok dinleme deneyimine ve yanıt örüntüsüne sahiptir. Farklı dinleme durumlarında çeşitli yanıt örüntüleri ortaya çıkabilir ve aynı müzik tekrar dinlenildiğinde bile paradigmadaki değişkenler farklı etkileşimlere girebilir. Prince, dinlemeyi sürekli değişken, dinamik bir süreç olarak ele almaktadır. Dinleme olgusunu karmaşıklaştıran ve veri elde etmeyi zorlaştıran, paradigmadaki bir değişkenin durumunun diğer değişkenlere bağlı olması ve onu etkilemesidir. Prince'in bu paradigmayı oluştururkenki amacı, çeşitli dinleme yanıt örüntülerinin değişkenlerini belirlemektir (1972: 446-449).

Şema üç genel kategoride yoğunlaşır. En üst kısımda dinleyici ile ilgili değişkenler, orta kısımda yanıt örüntülerine dair değişkenler ve en alt tarafta ise öğrenme süreçleri ilgili kısım bulunmaktadır. Değişkenleri birbirine bağlayan oklar, hangi yönlerde etkileşimler gerçekleşebileceğini ifade eder. Şemanın asıl amacı, dinleme deneyimlerini açıklamaktan öte, dinleme deneyimini etkileyen değişkenleri kuramsal bir şekilde listelemektir. Prince, dinleme deneyimini ele alırken ilgi (dikkat odağı), hafıza, kişisel özellikler, müziksel yetenekler ve beceriler, müzik eğitimi, kişisel tercihler, çevresel etkenler gibi ayrı bilimsel çalışma konuları olan pek çok değişkeni değerlendirmiştir. Ayrıca yazar, bilimsel çalışma yapacaklar için bu paradigmadan nasıl faydalanılabileceğine dair tavsiyeler vermektedir (1972: 448-455).



Şekil 1- Prince'in Müzik Dinleme Modeli (Aktaran Erdal, 2009: 13)

Bu paradigmada, ilgi veya genel dikkat durumu (general state of attention) şemanın tam ortasında bulunmaktadır. Prince ilginin tüm dinleme çalışmalarında değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder çünkü dinleme yapılırken neye dikkat edildiği yanıt örüntülerini büyük ölçüde etkileyecektir. Bir diğer önemli değişken ise seçici ilgidir (selective attention). Seçici ilgi, bireylerin dinleme yaparken müzikte neyi dinlemeyi tercih ettiklerini ifade eder. Prince, ilgiyi veya dikkat odağını geliştiren şeyin müziksel beklentiler olduğunu ve bu müziksel beklentilerin bireyde oluşabilmesi için, bireyin söz konusu müzik tarzı ile ilgili deneyimi ve bilgi birikimi olması gerektiğini belirtir (1972: 447-451). Dolayısıyla bütün bu değişkenlerin, dinleme biçimleri kavramıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Dinleme biçimleri kavramının farklı yanı, dinleme eylemini

etkileyen faktörlere odaklanmak yerine, ontolojik olana ve deneyimin kendisine odaklanmasıdır.

1.1.2. Adorno'nun Dinleyici Tipleri

Adorno'ya göre müzik eserleri kendi içerisinde anlamlıdır ve nesnel olarak yapısaldır. Eserler analiz edilmeyi beklemekle beraber farklı hassasiyet düzeylerinde algılanabilir ve deneyimlenebilir. Dinleyicinin görevi ise müzik eserini bestecisinin asıl niyetine olabildiğince uygun olarak algılamaya çalışmaktır (Aktaran Willshire, 2017: 24). Bu bağlamda Adorno, “müziksel davranış tipleri” (types of musical conduct) sınıflandırmasında bireylerin dinleme dikkatlerine ve tavırlarına göre dinleyici tiplerini belirler. Bu sınıflandırmada sekiz dinleyici tipi bulunur;

1. Uzman (the expert): yapısal dinleme yapar ve tamamen bilinçli bir dinleyicidir. Müziğin formal/yapısal özelliklerinin farkına vararak dinler.

2. İyi dinleyici (the good listener): müziksel detayların ötesini duyabilir, müziği makul sebeplerle değerlendirir ancak uzman dinleyici gibi müziğin yapısal formuna hakim değildir.

3. Kültür tüketicisi (the culture consumer): doyumsuz, albüm toplayan, bilgili dinleyici. Müziğe kültürel bir mal olarak saygı duyar. Bilgisi müzik eserlerini isimlendirmede ve tanıma ile ilgilidir. Müzik beğenisi toplumsal bir stratejiye dönüşmüştür.

4. Duygusal dinleyici (the emotional listener): müziğin nasıl işlediğine (kompozisyon bileşenleri, form) dair farkındalığı düşüktür. Kültür tüketicisi ile bağı bulunur ve müzikten kolaylıkla duygusal olarak etkilenebilir. Adorno'ya göre bu dinleyici tipi Anglo-Sakson toplumlardaki medeniyetin baskısı sonucu karşımıza çıkan duygusal alanda içe dönük olan bireylerde belirgindir. Bu bireyler duygusal ihtiyaçlarını/eksikliklerini müzikten karşılarlar.

5. Kindar dinleyici (the resentment listener): Bu dinleyici duygusal dinleyicinin zıttıdır. Kendilerinin müzikle ilişkili olan herhangi bir duygusal deneyim yaşamalarına izin vermezler.

6. Caz dinleyicisi (the jazz listener): Müziğin ifade olarak kavranışından hoşlanmamayı kindar dinleyici ile paylaşır.

7. Eğlence dinleyicisi (the entertainment listener): Adorno'ya göre sayıca en çok rastlanan dinleyici tipi olmakla beraber, pasif ve bir sanat eserinin talep ettiği çabaya karşıdır. Kültür endüstrisinin hedef kitlesini oluşturur.

8. Müziksel olarak kayıtsız, müziksel olmayan ve müzik karşıtı dinleyici (the musically indifferent, the unmusical, and the anti-musical): Adorno'ya göre bu dinleyici tipi erken çocukluk deneyimleri sebebiyle müzikten kaçınır ve müziği sevmez. (DeNora, 2003: 85-86)

Adorno'nun tipolojisi, müziğin sosyal ve psiko-kültürel işlevine ve müziğin dikkat odağını harekete geçirme kabiliyetine karşı olan kaygısını yansıtır. Ona göre kültür tüketicisi, duygusal dinleyici ve eğlence dinleyicisi yaygınlaşıp normalleştikçe, müziğin bilişsel kavrayışa ve dolayısıyla farkındalığa fayda sağlama kapasitesi de azalmıştır (DeNora, 2003: 87-88). Adorno, bu tipolojisinde müzik dinleyicilerine ve dinleme eylemine kültürel seçici bir şekilde yaklaşır. Ayrıca müziğin birçok farklı bağlamda ve durumda farklı şekillerde algılanıp, deneyimlendiğini göz ardı etmektedir. Ancak bu çalışma, bireylerin dinleme algısına işaret eden yönüyle, konuya dikkat çeken ilk çalışmalardandır.

1.1.3. Kennett ve Kültürel-Akustik Model

Kennett (2003) popüler müzikte metin analizi üzerine olan makalesinde, müziğin her yerde var olabilen (ubiquitous) bir özelliğe kavuşması sonucunda, analizlerin müzik dinleme bağlamlarını da dikkate alması gerektiğini vurgulamaktadır. Yazara göre metinler, farklı bireyler tarafından farklı bağlamlarda deneyimlendiği için sonsuz sayıda farklı anlama sahip olabilirler. “Fonksiyonel” müziği -odaklı şekilde dinlenen müzik dışında, bir işlev amacıyla üretilen veya dinlenen herhangi bir müzik (örn. arka plan müziği)- inceleme nesnesi olarak seçen Kennett, analiz için “kültürel-akustik model”den söz etmektedir. Çözümlemeciler genelde, popüler müzikte anlam üzerine olan çalışmalarda, metni odak noktası haline getirip oldukça detaylı analizler yapmışlardır. Bu

da incelenen müziğin kullanıcı tarafından dikkatli ve odaklı bir şekilde dinlenildiği varsayımını içermektedir. Kennett'ın kültürel-akustik model ile amacı, bireylerin fonksiyonel müzikten kişisel kullanımlarla, dinlemelerle ve anlam çıkarma süreçleriyle ürettikleri “kişisel” metinleri incelemektir.

Kennett kültürel-akustik modelde, kişisel metni oluşturan özgüllükleri üç genel kategoride incelemektedir; *kişisel* (personal) dinlemeler, *durumsal* (situational) dinlemeler ve *kasıtlı* (intentional) dinlemeler. Kişisel dinlemelerde, zamana ve demografiye özgü durumlar göz önüne alınmaktadır: dinlemenin eserin çıkış tarihinden ne kadar sonra yapıldığı, gün içinde ne zaman dinlenildiği, dinleyenin yaşı, işitme kapasitesi ve dinleyenin ait olduğu kültürel gruplar. Durumsal dinlemelerde, dinleme yoğunluğuna ve durumuna (locus) özgü nitelikler incelenmektedir: dinleyenin müziğe ne kadar dikkatini verdiği, mekansal gürültü durumu, müziğin çaldığı ses sistemi ve ona bağlı tınsal özellikler. Kasıtlı dinlemelerde ise, prodüktörün ve kullanıcının olaya özgü dinlemeleri değerlendirilmektedir: müziğin üretiminde yer alanların müziği hangi amaçla nasıl kullanılmak için yaptıkları, müziği yayımlayanların (radyo, dükkanlar, kafeler) belirli bir müziği tercih etmedeki sebepleri, kullanıcıların hangi amaçlar ve işlevler için müziği kullandığı ve kullanıcının bu tercihindeki etkili mekanizmalar/sebepler (2003: 208-209). Kültürel-akustik model, kültürel bağlamın dinlemeye ve algılanan metne olan etkisine dikkat çekmesi açısından önemlidir. Detaylı olmasa da dinleme biçimlerinin değerlendirilmesini ve deneyimi şekillendiren bütün unsurların dikkate alınmasını içeren bir modelleme olması sebebiyle söz etmeye değerdir.

1.1.4. Schaeffer'ın Dinleme Modeli

Musique concrète (somut müzik) türünün kurucusu ve akusmatik terimini ortaya atan Pierre Schaeffer, besteci olmasının yanı sıra elektroakustik müzik dünyasında önemli bir kuramcıdır. Basitçe tanımlamak gerekirse somut müzik, geleneksel armoni, melodi, ritim gibi müziksel kavramlarla kısıtlı kalmayan, yeryüzünden ses kayıtları (herhangi bir ses) ve bu ses kayıtlarının çeşitli yöntemlerle ve işlemcilerle işlenmesi ile bestelenen müziklere denir. Somut müziğin bir amacı, bu işitsel malzemelerden (ses

parçaları/fragmanları) oluşan kompozisyonlardan deneyimler ve değerler elde etmek üzere kulağın eğitilmesidir (Kane, 2014: 17; Schaeffer, 2004).

Schaeffer, Edmund Husserl'in kurucusu olduğu, felsefenin fenomenoloji (görüngübilim) akımından oldukça etkilenmiştir. Fenomenoloji, özne ve nesne arasındaki ilişkiye geleneksel felsefi yaklaşımları reddederek, deneyimin içeriğine, deneyimin kaynağına atıfta bulunmadan yaklaşmayı irdeler. Akusmatik (akousmatikoi) kelimesi, Antik Yunan'da Pisagor'u bir perde arkasında, onu görmeden öğretilerini sessizlik içinde dinleyen müritlerine verilen addır. Benzer şekilde Schaeffer de akusmatik terimi ile, kaynağı görülmeden duyulan sesleri ifade eder, yani görsel bağlamdan mesafelenerek sesin kendisine odaklanıldığı deneyimi temel alır (2004). Akusmatik deneyim, bireyin görme duyusunun dahil edilmemesinin yanı sıra sese dair dokunulabilir veya ölçülebilir (bilimsel araçlar) verilerin de göz ardı edilmesini içerir. Akusmatik deneyimde asıl amaç, tam olarak işitsel algının farkındalığa çıkarak, saf bir dinleme deneyimi elde etmektir (Kane, 2014: 22-24). Schaeffer'e göre kayıtlı müzikler, yani hoparlör karşısında yapılan dinlemeler akusmatik durumlardır, yani sesin kaynağına yönelik görsel veriler dinleyiciye ulaşmamaktadır. Kayıtlı müziğin bir avantajı, tekrar tekrar dinleme yapılabilmesi ve bu sayede daha zengin dinleme deneyimleri elde edilebilmesidir.

Pierre Schaeffer, 1966 yılında yayımladığı *Traité des objets musicaux: Essai interdisciplinaire* (Müziksel Nesnelerin İncelenmesi: Disiplinlerarası Deney) adlı eserinde dinlemenin epistemolojik ve ontolojik unsurlarına değinmektedir. Schaeffer Fransızcadaki dinleme üzerine olan kelimelerden yola çıkarak dört dinleme biçimi tanımlar:

1. *Dinleme* (to listen (İngilizce çeviri) - écouter (Fransızca)): Ses üreten birini veya bir şeye ilgi duyarak dinlemek; sesi göstergeler ve çağrışımlar üzerine dinlemek, sesin kaynağını dinlemek.
2. *İşitme* (to perceive aurally - ouïr): Dinlemeye göre daha aktif olan işitme, bireyin sürekli olarak etrafında dolanan sesleri algılamasını belirtir. Bilişsel olarak algılamaya işaret eder.

3. *Duyma* (to hear - entendre): bireyin tikel ilgisine göre algılanan sesin belirli özelliklerine dikkat vererek dinlemeyi ifade eder. İlgi duyulan şeyin dinlenilmesi ise bireyin niyetine işaret eder.

4. *Anlama* (to understand - comprendre): duymaya niyet edilen sesi anlama, kavrama, çıkarım yapma. Anlama, dinleme ve duyma ile ilişki içerisinde. Duymayı seçtiğimiz/niyet ettiğimiz için, dinlediğimiz şeyi anlayabiliriz. Ayrıca, hali hazırda anladığımız/kavradığımız şey, dinlememizi (ilgi) yönlendirir ve duymamızı (niyet) etkiler (Schaeffer, 2017: 73-79).

Tablo 1- Dinleme İşlevleri (Schaeffer, 2017: 83)

4. ANLAMA - Birey için: İşaretler - Bireyin karşısında: Değerler (anlam - dil) <i>Ses içeriğinin ortaya çıkması ve ses-dışı kavramlara göndermeler yapılması</i>	1. DİNLEME - Birey için: Göstergeler - Bireyin karşısında: Dışarıdaki olaylar (aracı - gereç) <i>Ses üretimi</i>	1 ve 4: Nesnel
3. DUYMA - Birey için: Nitelikli algılamalar - Bireyin karşısında: Nitelikli ses nesnesi <i>Sesin belirli özgül boyutlarının seçilmesi</i>	2. İŞİTME - Birey için: Ham algılamalar, nesne hakkında muğlak fikirler - Bireyin karşısında: Ham ses nesnesi <i>Sesin algılanması</i>	2 ve 3: Öznel
3 ve 4: Soyut	1 ve 2: Somut	

Schaeffer, bu tanımları daha da genişleterek farklı eksenlerde tartışır (Tablo 1). Şemada birey ve bireyin karşısında açıklamaları, bireyin algılamasını ve algılanan ses nesnesini ifade eder. Grafikteki birinci kesim, Gaver'ın gündelik dinleme kavramı (Bknz. Bölüm 1.1.5) ile örtüşür ve Schaeffer de sesin kaynağını ve onu oluşturan olayın dinlenilmesinin en yaygın dinleme biçimi olduğunu belirtir (2017:82). Grafiğin en altındaki yatay eksen dinleme sonucu oluşan soyut ve somut algılamaları; en sağındaki dikey eksen ise nesnel ve öznel algılamaları belirtir. Yazara göre dinleme biçimleri, bir

tarafıta kavrayışı belirli bir limit dahilinde olan bireyi (öznel eksen) ve nesnel gerçekliğı içerir. Diğer tarafıta ise soyut değeri yargılarını ve verili somut gerçekliğı içerir. Farklı dinleyiciler bu dört bölgeye farklı derecelerde önem verir. Yazar bu şemayı verdikten sonra birkaç uyarıda bulunur. Bölgelerin numaralandırması algısal deneyimin bu şekilde hiyerarşik bir yapıda belirli bir sıra ile gerçekteşeceği anlamına gelmemektedir, aksine algısal çözümlleme dört bölge dahil olduğunda bile anlık olmaktadır (Schaeffer, 2017: 80-86).

Ayrıca yazar, bu dinleme biçimlerini kullanan iki karakteristik dinleme eğilimi ikiliğı tanımlar:

- *Doğal* (natural) ve *Kültürel* (cultural) Dinleme: Doğal dinleme temel ve ilkel olarak sesin, bir olay veya durum hakkında bilgi edinmek için dinlenilmesidir. Kültürel dinleme ise kültürel olarak oluşan kodlar sonucu sese yüklenilen mesaj, anlam ve değeri algılamak üzere yapılan dinlemedir.
- *Sıradan/Olağan* (ordinary) ve *Uzmanlaşmış* (specialized) Dinleme: Yazara göre sıradan dinleme yapan birey bütün algı düzeylerine açık iken, uzmanlaşmış dinleme yapan birey, eğitimi ve becerileri sonucu, dinlenilebilecek birçok şey içerisinden birkaçını seçerek dinlediğı için diğer olasılıklara ulaşamayabilir. Yazar, belirli bir dinleme biçiminin bir uzman birey tarafından uzmanlaşmış dinleme yapılacak şekilde kullanılmasının, başka bir uzman tarafından yapılan dinleme ile değışkenlik gösterebileceğini belirtir. Uzman dinleyici, ses objesine iyi tanımlanmış bir ses anlamlandırma sistemi üzerinden yaklaşarak sadece duymaya niyet ettiğı ve dikkatinin odaklandığı niteliğı duymak üzere dinleme yapar. Uzmanlaşmış dinlemede sıradan dinlemedeki göstergeler, yerini uzmanlık alanlarının tanım ve değeriğine göre yerleşen göstergelere bırakmaktadır. Başka bir deyişle farklı uzmanlık alanları farklı kavramsallaştırmalara ve amaçlara sahip oldukları için dinleme niyetleri bunlara göre şekillenir.

Bu dinleme eğilimleri ile dinleme yapan bireyler, yukarıdaki tabloda tanımlanan dört dinleme biçimini kullanabilmektedir. Yani tablodaki farklı bölgelere, farklı dinleme niyetleriyle yaklaşılabilir (Schaeffer, 2017: 86-93).

Schaeffer, müziksel nesneler (musical object) dediği kavram üzerinden dinlenen ses nesnesine işaret etmektedir. Bireyler farklı dinleme niyetlerine/amaçlarına sahip oldukları için aynı seste farklı müziksel nesneleri dinleyebilirler. Yazar müzisyenler, müzik öğretmenleri ve öğrencileri, orkestra şefi, piyano akordcusu ve ses mühendisi gibi meslekleri icra edenlerin müziksel niyetlerle dinleme yaptıklarını ve aynı ses nesnelerini çok farklı şekillerde dinlediklerini dile getirmektedir (2017: 110-113).

Schaeffer'in çalışması, dinleme olgusunu en kapsamlı şekilde ele alan çalışmalardan biridir. Dinleme olgusuna eşlik eden durumlar, bağlamlar, dikkat derecesi, dinlenen nesneler, dinleyicinin özellikleri ve dinleme niyetleri gibi önemli değişkenlerin hepsinden söz etmektedir. Schaeffer'in ortaya attığı ve kendisinden sonra gelen bütün diğer dinleme biçimleri kavramsallaştırmalarını etkileyecek olan bir tanım da *indirgenmiş* dinleme (reduced listening) olmuştur. İndirgeme, akusmatik deneyime ulaşmak için gereklidir. Chion'un temel üç dinleme biçiminden biri olarak tanımladığı indirgenmiş dinleme, ilgili bölümde (Bölüm 1.1.6) daha detaylı ele alınacaktır.

1.1.5. Gaver: Gündelik ve Müziksel Dinleme

Gaver (1988), doktora tezinde insanların dünyayı nasıl dinlediğini anlamak üzerine ve bu anlayışın bilgisayarlardaki işitsel arayüzlerin (auditory interface) tasarımına katkısı üzerine çalışmıştır. Yazar, insanların gündelik hayatta nasıl dinleme yaptıklarını iki dinleme biçimi tanımlayarak açıklar. Bunlar *gündelik* (everyday) ve *müziksel* (musical) dinlemedir. Gündelik dinleme seslerin kaynağını dinleyerek olayları algılama üzerine yapılan dinlemedir ve yazara göre gündelik hayatta en yaygın olan dinleme biçimidir. Müziksel dinleme ise sesin nitelikleri (perde, süre, gürlük gibi) tarafından oluşan yapıların algılanması üzerinedir. Yazar örnek olarak gıcırdayan menteşeleri olan büyük bir kapının yavaşça kapanması sonucu çıkan sesi ele alır. Müziksel dinleme yapan birey, gıcırdayanın perdesini, süresini yani sesin -yazarın tanımına göre- müziksel niteliklerini dikkate alır. Gündelik dinleme yapan birey ise kapının boyutu, ağırlığı ve

malzemesi, kapının kapanma şiddeti, kapının bulunduğu odanın boyutu gibi durumsal veya olaysal özellikleri algılamak üzere dinler. Başka bir deyişle, gündelik dinleme sesin kaynağını algılama ile, müziksel dinleme ise sesin kendisinin ortaya çıkardığı duyu ile ilgilidir (1988: 1-11).

1.1.6. Chion ve Üç Dinleme Biçimi

Chion “*Audio-Vision: Sound on Screen*” (Görsel-İşitsel: Ekrandaki Ses) adlı kitabında, sinema çalışmalarında göz ardı edilmiş olan ses meselesini ve görüntü ile sesin beraber algılanmasını ele almıştır. Yazar, bireylerin duydukları şey hakkında konuşmaları istendiği zaman alınan cevaplardaki değişkenliğin farklı dinleme biçimlerinin varlığından kaynaklandığını belirtir ve en az üç tane dinleme biçimi olduğunu söyler. Bunlar *nedensel* dinleme (causal listening), *anlamsal* dinleme (semantic listening) ve *indirgenmiş* dinlemedir (reduced listening) (1994: 25).

En yaygın dinleme biçimi olan nedensel dinleme, sesi, ona sebep olan şeye yönelik, yani kaynağı hakkında bilgi edinmek için yapılan dinlemedir. Eğer kaynak görünür ise, ses onun hakkında ek bilgi edinilebilmesini sağlar. Örneğin kapalı bir konteynıra vurulduğunda içinin ne oranda dolu olduğu veya malzemesi, çıkan sestten anlaşılabilir. Chion, nedensel dinlemenin en yaygın dinleme biçimi olmasının yanı sıra kolaylıkla yanıltıcı olabileceğinden ve sesin kaynağı hakkında sadece dinleyerek yapılan analizin kesin ve tutarlı veriler veremeyebileceğinden bahseder. Nedensel dinlemenin birçok türü olduğundan söz eden yazar, bunları kategorize etmeden birkaç örnek verir. Bazen kesin olarak kaynağı algılayabiliyorken (örneğin tanıdığımız bir insanın sesi), bazen sadece kaynağın cinsini (insan, hayvan, cisim vs.) algılayıp, onun ile ilgili daha fazla detay kavrayamamaktayız (1994: 26-28). Bu örneklerle dayanarak aslında kişinin öznel deneyimlerine ve bilgisine bağlı olarak, nedensel dinlemenin sonuçlarının farklılık gösterdiğini söylemek yanlış olmaz.

Dilbilimsel çalışmaların ilgi odağı olan anlamsal dinleme, dillere ve kodlara işaret eder. Bir mesaj ve anlam iletişiminde kullanılan diller, fonemlerden oluşur. Yazara göre fonemler sadece sesin akustik özelliklerine göre değil, çeşitli karşıtlıklar ve farklılıklar dizgesinin bir parçası olarak işitilmektedir. Başka bir deyişle, dillerde telaffuz

farklılıkları (eğer uygun değişikliklerse) büyük oranda göz ardı edilebilmektedir. Ayrıca nedensel ve anlamsal dinleme aynı anda gerçekleşebilir (Chion, 1994: 28). Chion, anlamsal dinleme üzerinde pek durmamaktadır.

Pierre Schaeffer'in ortaya attığı indirgenmiş dinleme, Chion'a göre, kulağımızı geliştireceği ve dinleme algımızı güçlendireceği için önemli bir noktadadır. İndirgenmiş dinleme, sesin kaynağını, anlamını ve oluşturduğu çağrışımları dikkate almadan, yalnızca sesin kendisini dinleme eylemidir. Chion bu dinleme tipinin bireyler için heyecan verici ve ilginç bir deneyim olabileceğinden söz ederken, kimi zaman da bu dinleme tipini deneyimlemeyi deneyenlerin çeşitli kaçış yollarına başvurdıklarını da dile getirir. İndirgenmiş dinlemede, bir sesin özelliklerini kapsamlı şekilde tanımlayabilmek için birden çok dinleme yapmak gerekmektedir, bu da sesin kayıtlı olmasını gerektirir. Chion, bir çalgı icrasında, bir çalımın diğeri ile tamamen aynı olmayacağı ve her icra özgün olacağı için indirgenmiş dinlemenin sabit bir ortam üzerinden yapılması gerektiğini dile getirir. Schaeffer'in ses nesnesi (sound object) dediği olgu da bu duruma işaret eder. Bilinçli dinlemenin kapısını açan indirgenmiş dinleme eylemini herkes ister istemez belli oranda yapmaktadır. Örneğin bir sesin perdesini duymaya çalışmak veya iki ses arasındaki aralığı duymaya çalışmak bir nevi indirgenmiş dinleme yapmayı gerektirir. Ancak işi zorlaştıran, sesin perde dışında birçok algısal özelliğe sahip olmasıdır (1994: 29-31).

Akusmatik durum, yani sesin kaynağının görülemediği durum, sesin görsel verilerden etkilenilmeden algılanmasını sağladığı için indirgenmiş dinlemeyi destekler gözükmektedir. Schaeffer'e göre akusmatik durum bireyin bilinçli olarak sesin tınısına, dokusuna ve özelliklerine odaklanabilmesini güçlendirmektedir. Chion ise bunun tam tersinin de mümkün olduğunu dile getirir. Birey sesin kaynağını göremediği ve bilemediği durumda, kaynağı algılayabilmek için genellikle fazladan bir çaba sarf etmektedir. Deneyimli dinleyici nedensel ve indirgenmiş dinlemeyi birlikte kullanabilir ve sesin kaynağı tanındıktan hemen sonra sesin diğer özelliklerine odaklanabilir. Dinleme biçimlerini görsel-işitsel medya bağlamında ele alan Chion, sinemada görüş alanı açısından sınırlı olan görsel algıya kıyasla, işitme alanı (field of audition) olarak belirsiz ve geniş olan işitsel algının önemini irdelemektedir (Chion, 1994: 31-34).

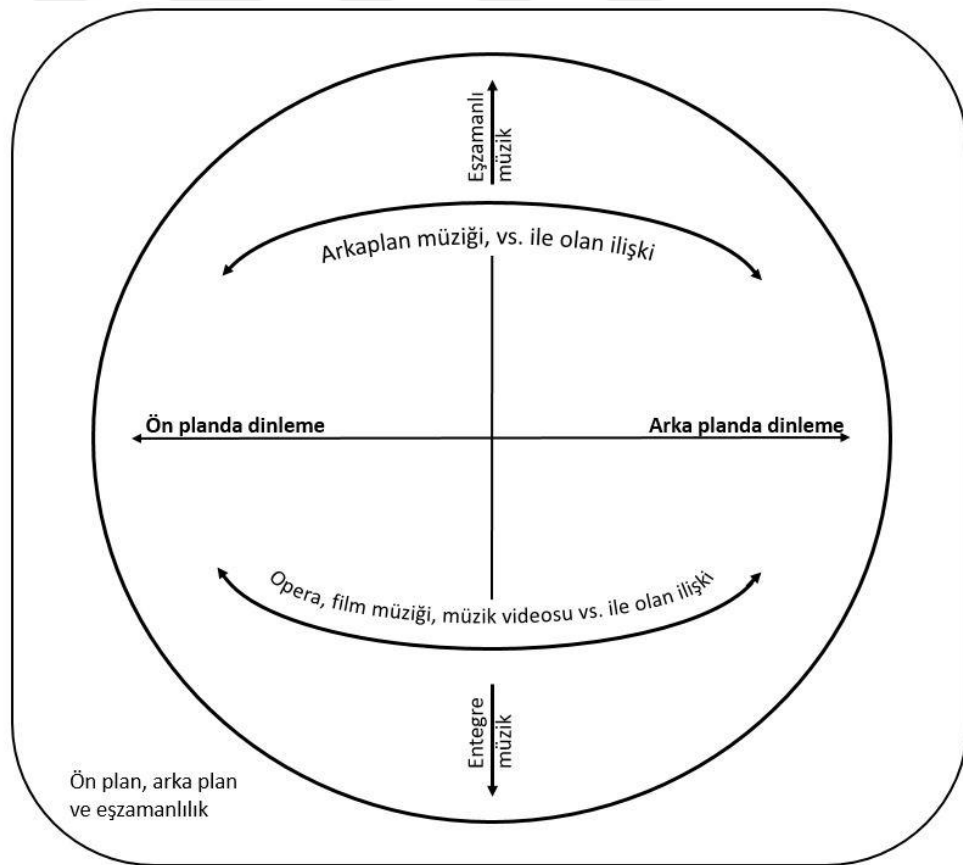
1.1.7. Stockfelt ve Uygun Dinleme

Stockfelt (1997), dinleme biçimleri kavramına müzik türleri üzerinden yaklaşır ve dinleme bağlamını da ele alır. Müziğin dinlenildiği durumun müzik deneyimini şekillendirdiğini irdeler. *Dinleme durumları* (listening situations) olarak adlandırdığı bu olgu müzik türlerinin oluşumuna, farklı biçimlere evrilmesine ve dinleyici tarafından üretilen anlamlara etki edebilmektedir. Örneğin elektronik dans müziği prodüktörleri parçalarını üretirken, o parçaların çoğunlukla deneyimleneceği durumu dikkate almaktadırlar; yani dinleyicilerin yüksek sesli müzik eşliğinde gece kulüplerinde veya festivallerde dans etme durumunu. Stockfelt de makalesinde Mozart'ın 40. Senfonisi'nin bestelenmesinden bu yana birçok farklı durum sonucunda, formunun ve orkestrasyonunun değiştiğinden söz etmektedir (1997: 131).

Farklı dinleme durumlarında deneyimlenen müzik, bireylerin müziği farklı dikkat düzeylerinde dinlemelerine sebep olur. Stockfelt *dinleme biçimleri* (modes of listening) terimiyle, bireylerin duydukları müziksel sesler arasından neleri dinlediğine ve nelere odaklandığına işaret eder. Aynı müzik eseri birçok farklı durum ve aktivite eşliğinde dinlenilebilirken, her durumda farklı bir müziksel deneyim sunabilmektedir (1997: 132).

Stockfelt, her dinleyicinin birden çok dinleme biçimine sahip olduğunu ve bu dinleme biçimi repertuvarlarının kişiden kişiye farklılık gösterdiğini dile getirir. Aynı zamanda her birey, kendi dinleme biçimi repertuvarları hakkında farklı derecelerde farkındalığa sahiptir. Ayrıca dinleyiciler, hangi dinleme biçimi ile dinleyeceklerine kendileri karar verebilirler; ancak bu tercihte tamamen özgür değildirler. Bireyler, dinleme durumlarının müziğin deneyimlenme biçimini bir nevi koşullamasıyla, belli dinleme biçimlerini tercih etmek zorunda kalabilirler. Her dinleme biçimi de her tür esere veya duruma uygulanamayabilir (1997: 133-134). Sözgelimi, izleyiciler konser salonunda bir klasik Batı müziği eserini dans ederek dinlemek yerine müziğe ve müzisyenlere dikkatlerini vererek dinlemeyi tercih ederler. Benzer şekilde bir kıyafet mağazasında çalan müziği dikkatli bir şekilde dinlemek muhtemelen tercih edilmez.

Farklı müzik türlerinin sosyal ve kültürel olarak aşağı yukarı belirlenmiş dinleme durumları ve çevreleri/ortamları (konser salonu, radyo gibi) bulunabilmektedir. Bu dinleme durumları ve çevreleri mutlak olmamakla ve değişken olmakla beraber, bir müzik türündeki müzik ile dinleyici arasındaki ilişkinin belirlenmesinde etkili olmaktadır. Stockfelt bunlara *tür-düzyüsel dinleme durumları* (genre-normative listening situations) demektedir. Benzer şekilde türe ait durumların ortaya çıkardığı, birden çok *tür-düzyüsel dinleme biçimleri* (genre-normative modes of listening) de mevcuttur. Stockfelt, tür-düzyüsel dinleme durumlarında, tür-düzyüsel dinleme biçimleri ile yapılan her dinleme eylemini *uygun dinleme* (adequate listening) olarak tanımlamıştır. Uygun dinleme daha iyi veya daha entelektüel bir dinleme eylemine işaret etmez. Bireyin belirli bir durumda duyduğu müziği, türe ve duruma uygun şekilde dinlemesi ile ilgilidir (1997: 136-137).



Şekil 2- Stockfelt'in Dinleme Biçimleri Şeması (Stockfelt, 1997: 140)

Şekil 2’de Stockfelt’in dinleme biçimleri şeması verilmiştir. Yazara göre uygun dinleme, gündelik yaşamdaki müzik dinleme deneyimlerini incelerken dikkate alınmalıdır. Günümüzde müzik çoğunlukla başka bir aktiviteye eşlik niteliğinde kullanılmaktadır. Böyle kullanımlarda müziği ön plana alıp, refleksif ve dikkatli bir şekilde dinlemek, müziğin çaldığı süre zarfında sürekli olarak mümkün değildir. Bireyler böyle bir dinleme yerine, sürekli farklı dikkat düzeyleri ve dinleme biçimleri arasında değişimler vasıtasıyla müziği ön plana ve arka plana alarak dinleme yapmaktadırlar. Stockfelt ön plan ve arka plan dinlemeyi, dinleyicilerin müziğe karşı tutumları, dikkat seviyeleri ve müziksel deneyimleri ile ilgili olarak görmektedir. Yazar aynı zamanda müzik eserlerini entegre (integrated) müzik ve eşzamanlı (simultaneous) müzik olarak ayırmaktadır. Entegre müzik, opera ve film gibi başka bir bağlamla beraber kullanılmak üzere tasarlanan müzikken, eşzamanlı müzik tek başına dinlenilmek üzere tasarlanan müziğe işaret eder. Ön/arka plan dinleme ve entegre/eşzamanlı müzik arasındaki ayrım keskin olmamakla beraber, dinleme biçimleri ve müzik türleri bu iki uç arasında farklı yerlerde bulunabilmektedir. Yazar ayrıca tamamen ön planda (grafiğin en sol tarafı) yapılan dinlemeyi özel bir durum olarak değerlendirir (1997: 139-141). Bu da çalışmanın bağlamı ele alındığında anlaşılabilir (müzisyen olmayan dinleyici boyutu) ancak müzik profesyonelleri bağlamında pek geçerli olmayabilir.

Willshire (2017) ise, Toronto Senfoni Orkestrası örnek olayı üzerinden (alan çalışması, anket ve görüşmeler aracılığı ile) modern orkestra deneyimini Stockfelt’in uygun dinleme kavramı bağlamında incelemiştir. Yazar, uygun dinleme biçimlerinin ve dinleyici deneyiminin modern klasik Batı müziği konser salonu bağlamında değerlendirilmesinin, bu mekanların sanat direktörlerinin veya yönetimlerinin, dinleyiciye daha uygun programlar ve stratejiler oluşturmaya imkan verebileceğini önerir. Müzik profesyonelleri bağlamında bu çalışmadan çıkan bir sonuç ise görüşme yapılan orkestra müzisyenlerinin, orkestra müziğini dinlerken kendi çalgılarının teknik detaylarına dikkat etmeden dinlemeyi zor bulması olmuştur. Müzisyen dinleyici, bu dinleme sürecinin farkında olsa bile, kendi dinleme biçimine dair, diğer dinleme biçimlerine geçişi zorlaştıran bir “yapışkanlık” olduğu gözükmemektedir. Buna rağmen Willshire, Stockfelt’in dinleyicilerin çeşitli dinleme biçimlerine sahip oldukları ve bunlar

arasında geçişler yapabildikleri savını çalışmasıyla onaylamaktadır. Farklı müzisyenler dinleme biçimlerini seçmede, kontrol etme becerilerinde ve bu biçimlere olan farkındalıklarında değişkenlik gösterir. Yazara göre bu üç duruma bağlıdır; belirli bir dinleme biçiminin kuvvetine ve sabitliliğine, diğer daha uygun dinleme biçimlerinin elde edilme derecesine, çevrenin veya müzik türünün dinleme biçimi tercihi üzerine olan etki kuvvetine. Dolayısıyla kimi müzisyenler belirli bir müzik türü bağlamında ileri derecede geliştirdikleri kendi teknik ve analitik dinleme biçiminden, yeni dinleme biçimlerine bilinçli olarak uyum sağlamakta zorluk çeker. Kimi müzisyen de teknik dinleme biçiminde o kadar çok deneyimlidir ki, onu kapatmakta zorluk çekerler. Ayrıca, belirli durumlar, belirli dinleme biçimleri ile o kadar yakın ilişki içerisindedir ki dinleyiciler o durumda istedikleri dinleme biçimine geçmekte zorluk çekebilirler.

1.1.8. Tuuri'nin Dinleme Biçimleri Modeli

Tuuri vd. (Tuuri, vd, 2007), dinlemenin çeşitli etkinleştirici sistemler (activating systems) ve dinleme stratejileri içeren, çok odaklı bir süreç olması hipotezine (multimodal listening) dayanan çalışmalarında yeni bir dinleme biçimleri modeli sunarlar. Yazarlar, Schaeffer (2017) ve Chion'un (1994) dinleme biçimi modellemelerini, David Huron'un etkinleştirici sistemler (activating systems) kuramı ile birleştirir. Etkinleştirici sistemler, işitsel olarak uyarılmış duyguları (auditory evoked emotions) altı bileşen içerisinde sınıflandıran, biyo-kültürel perspektifte bir kuramdır. Tuuri vd., bu kuramın sadece duygular üzerinde değil, anlam üretimi üzerinde de etkili olarak kullanılabileceğini savunur. Dinleme biçimlerini, seslerden üretilen anlamlar bağlamında ele alarak, bilişsel olarak hiyerarşik bir dinleme biçimleri şeması oluşturmuşlardır.

Tuuri ve Eerola (2012), 2007'deki çalışmada geliştirdikleri dinleme biçimleri modelini güncelleyip daha kapsamlı hale getirmiştir. Bu yeni çalışmada kuramsal çerçeve olarak algıya ekolojik yaklaşım benimsenerek, bedenleşmiş biliş (embodied cognition) çatısı seçilmiştir. Bu yaklaşım, algının alt seviye algısal atomlarının çözülmesiyle (özümlenmesi) elde edildiği geleneksel bilgi işleme (IP, Information Processing) modelinden farklı olarak, algıya deneyimsel olarak odaklanır. Bedenleşmiş biliş görece, bireyler ilk olarak sesin yapısal özelliklerini

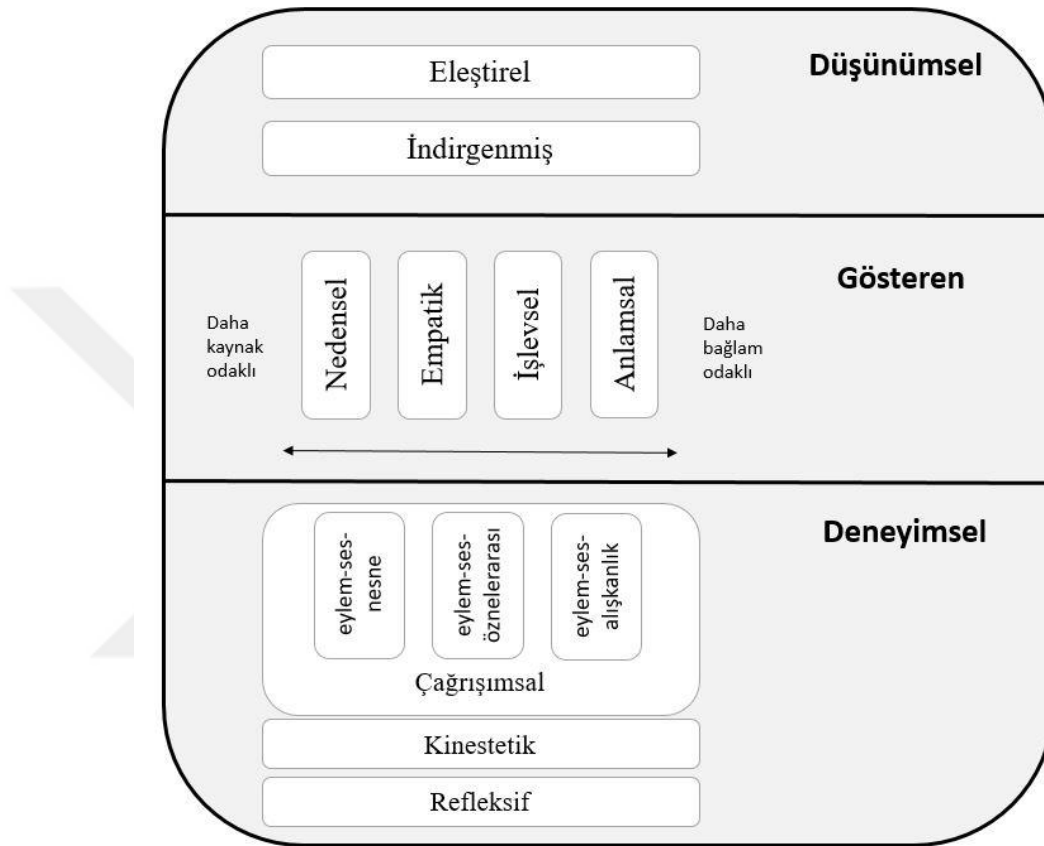
algılamaktansa, çevrenin eylem ile ilişkili değerlerine hassastır. Bedenleşmiş biliş perspektifi, dinleyiciyi eyleme yönelik niyetli, dünyayı anlayan bir varlık olarak ele alır. Eylem-ses eşleşmesi (action-sound coupling) hakkındaki ekolojik bilgi bize, ses kaynakları, eylemlerdeki mimiksel işaretler ve şartlanmış/öğrenilmiş çağrışımlar gibi çeşitli eylem ile ilişkili anlamlara algısal bir temel sunar. Diğer bir deyişle bilişimiz, çevremizdeki dünya ve bedenleşmiş deneyimlerin etkileşimi (fenomenolojik/görüngüsel vurgu) ile bütünsel olarak bağlantılıdır (2012: 138-139).

Tablo 2- Huron'un Etkinleştirici Sistemleri (Tuuri, vd, 2007: 15)

Refleksif (reflexive) sistem	Hızlı fizyolojik tepkiler
Düzanlamsal/gösteren (denotative) sistem	Dinleyicinin ses kaynaklarını tanımlamasını sağlayan süreçler
Yananlamsal (connotative) sistem	Dinleyicinin çeşitli fiziksel özellikleri ve pasif olarak öğrenilmiş çağrışımları çıkarmasını sağlayan süreçler
Çağrışımsal (associative) sistem	Öğrenilmiş keyfi çağrışımlar
Empatik (empathetic) sistem	Dinleyicinin, birinin ruh halini işaret eden ipuçlarını algılamasına izin verir
Eleştirel (critical) sistem	Algının doğrulanması ve kişinin tepkilerinin uygunluğu ile ilgili yansıtıcı kendini izleme durumu

Tuuri ve Eerola, dinleme biçimlerinin, akustik bir olgu olarak ses ve algılayanın niyetliliği ile ilintili olduğunu ileri sürer. Tutarlı bir dinleme biçimleri modelinin potansiyeli, farklı, hatta çelişkili düzeylerdeki yorumların, duyguların ve diğer anlamlı deneyimlerin heterojenliğini aynı fiziksel ses temelinde açıklayabilmesinde yatar. Başka bir deyişle, dinleme biçimleri modellemesi her bir özgül dinleme eylemini dikkate almalıdır. Dinlemenin üç boyutu bulunur. Bunlar dikkat (attention), eğilimler (dispositions) ve niyetlilik (intentionality). Dikkat, algısal odak ile ilgili olup, eğilimler de dinleme tavrı (listening styles) ile ilgilidir. Dinleme biçimleri yani eğilimler, bireylere göre farklılık göstermektedir; davranışsal ve sosyokültürel faktörlerden etkilenir. Tuuri ve Eerola, dinleme biçimlerini niyetlilik ile bağdaştırır ve modellemesini bunun üzerine

yapar ancak dikkat ve eğilimler boyutlarının önemini de vurgular. Niyetliliğin önemi, algının kendiliğinden olan bir şey değil, bizim yaptığımız bir şey olması yaklaşımına dayanır (2012: 138-145).



Şekil 3- Tuuri ve Eerola'nın Güncellenmiş Dinleme Biçimleri Şeması (2012: 147)

Şekil 3'te verilen Tuuri ve Eerola'nın güncellenmiş dinleme biçimleri modeli, üç bilişsel seviyeden (aşağıdan yukarıya doğru seviyesi yükselen) oluşur. Bu seviyeler, içerisinde farklı dinleme biçimleri barındırır. Deneyimsel (experiential) olarak adlandırılan en alt bilişsel düzeydeki alanda *refleksif* (reflexive), *kinestetik* (kinaesthetic) ve *çağrışımsal* (connotative) dinleme bulunur. Refleksif dinleme, ses sonucu ortaya çıkan otomatik ve hızlı fizyolojik tepkileri belirtir (örneğin ani bir ses karşısında irkilmek). Kinestetik dinleme, sesin bedende ortaya çıkardığı fiziksel etkilere ve nasıl bir hareketi ima ettiği ile ilgilidir. Yazarlar, çağrışımsal dinleme biçimini eylem-ses eşleşmeleri üzerinden ele alırlar. Eylem-ses eşleşmeleri, hem beden hem de çevre ile ilişkili anlamlı

zihinsel imgeleri canlandırabilen deneyimler olarak tanımlanır. Çağrışımsal dinleme de kendi içerisinde üç alana ayrılır. Eylem-ses-nesne (action-sound-object) eşleşmeleri çevredeki nesnelerle karşılaşma ve bunlara müdahale etme eylemleriyle ilgili işitsel deneyimleri ifade eder. Eylem-ses-öznelerarası (action-sound-intersubjectivity) eşleşmeler, kişilerarası karşılaşmaların işitsel deneyimlerine işaret eder. Eylem-ses-alışkanlık (action-sound-habit) ise eylemlerde yer alan kültürel ekolojinin çeşitli alışılmış yönlerine atıfta bulunur. Yazarlar çağrışımsal seviyede anlam oluşturma, analogik ve metaforik süreçlerle detaylandırıldığını, çeşitli çağrışımsal ilişkilendirmelerle kuvvetli bir şekilde organize edildiğini varsaymaktadır (Tuuri ve Eerola, 2012: 146-149).

Bir üst bilişsel seviyede, gösteren (denotative) alanı bulunur ve buradaki dört dinleme biçimi *nedensel* (causal), *empatik* (empathetic), *işlevsel* (functional) ve *anlamsal/semantik* (semantic) dinlemelerdir. Nedensel dinleme, sesin kaynağını ortaya çıkarmaya yönelik yapılan dinlemedir. Empatik dinleme ise sesin bir insanın ruhsal hali veya niyetleri ile ilgili belirttiği durumları algılamayı ifade eder. İşlevsel dinleme sesin amacını ve bulunduğu bağlamdaki işlevini dinlemeye işaret eder. Semantik dinleme ise sesin temsil ettiği sembolik veya geleneksel anlamları algılamak üzerinedir (Tuuri ve Eerola, 2012: 148; Tuuri, vd, 2007: 16).

En üst bilişsel seviyede düşünümsel (reflective) alan bulunur. *İndirgenmiş* (reduced) dinleme ve *eleştirel* (critical) dinlemeyi içerir. İndirgenmiş dinleme, Schaeffer (2017) ve Chion'un (1994) tanımladığı gibi sesin nesnel özelliklerinin dinlenilmesini ifade eder. Eleştirel dinleme ise belirli bir bağlamda sesin uygunluğu veya otantisitesi ile ilgilidir. Eleştirel dinleme ayrıca bireylerin tepkilerinin uygunluğunu da değerlendirir (Tuuri ve Eerola, 2012: 148-149; Tuuri, vd, 2007: 16).

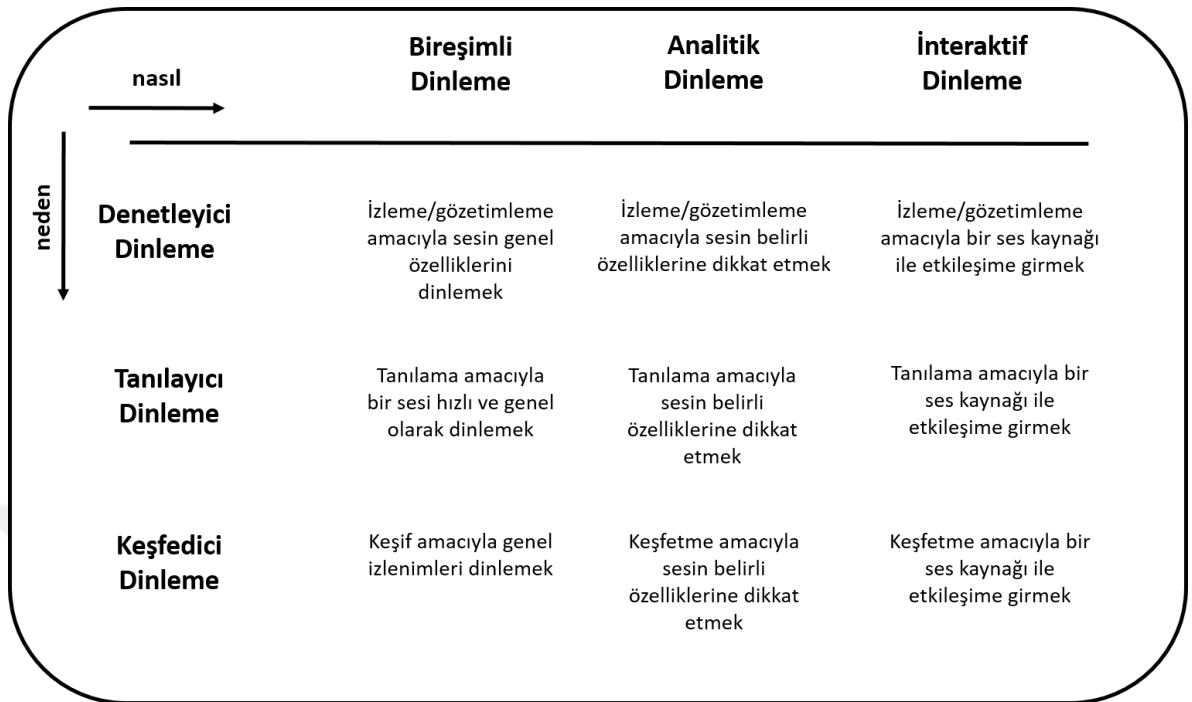
Yazarlar, sınıflandırdıkları dinleme biçimlerinin ne gibi anlamlar üretmeye yarayabileceğini göstermek için iki ses olayı örneği vererek bir şema oluşturmuşlardır (Tuuri ve Eerola, 2012: 148). Onlara göre, bu dinleme biçimleri modellemesi önceki dinleme biçimleri kuramlarını birleştirip, eksik kalan noktaları tamamlamakta ve dinlemeyi deneyimsel ve eylem-odaklı bir işlem olarak ele almaktadır. Yazarlar ayrıca dinlemeyi dikkat, eğilimler ve niyetlilik boyutlarına olarak ayırarak modellerini niyetlilik

üzerine odaklanmışlardır (Tuuri ve Eerola, 2012: 149-150). Yazarların bir diğer amacı ise dinlemeyi homojen bir eylem olarak değil, değişken ve heterojen bir eylem olarak ele almaktır ve bu bağlamda Stockfelt (1997) ile bağdaşmaktadırlar.

1.1.9. Supper ve Bijsterveld'in Dinleme Biçimleri Modeli

Supper ve Bijsterveld (2015), Batılı bilim insanlarının, mühendislerin ve hekimlerin bilgi üretim pratiklerinde, dinlemenin rolünü ele alırlar. Çalışmanın ilgi alanı, sesin nesne olarak ön planda tutulduğu akustik veya odyoloji gibi disiplinler değil, sesin bilgi edinme sürecinde giriş niteliğine sahip olduğu diğer disiplinlerdir. Çalışmada bu disiplinlerdeki dinleme pratikleri incelenerek iki boyutlu bir dinleme biçimleri modeli (tipolojisi) sunulur. İlk boyut dinlemenin amaçları (purpose, why) üzerine olup “neden” sorusuna, ikinci boyut ise dinlemenin biçimleri (way, how) üzerine olup “nasıl” sorusuna cevap verir. İki boyutta üçer farklı dinleme biçimi tanımlanarak toplamda dokuz muhtemel kombinasyon elde edilir.

Dinlemenin amaçlarına işaret eden üç dinleme biçimi *denetleyici/gözetimci* (monitory), *tanısal/tanılayıcı* (diagnostic) ve *keşfedici* (exploratory) dinlemedir. Denetleyici dinleme bir durumdaki olası sorunları ve yanlışları kontrol etme amacı ile, genellikle ses ile ilişkisi olmayan başka aktivite veya görevlere eşlik eden dinleme biçimidir. Örnek olarak hekim ve hemşirelerin hastaların yaşamsal durumlarını gözlemlemek için kullandıkları cihazları dinlemeleri verilebilir. Bu da dinlemenin arka planda yapıldığını ancak dinlenen seste (göstergede) beklenmedik bir değişiklik olursa onu algılamak üzere yapıldığını gösterir. Tanısal dinleme de sesin belirttiği durumda neyin yanlış veya sorunlu olduğunu anlamak için yapılan dinlemedir. Örneğin hekimler stetoskop kullanarak sağlıklı ve sağlıklı olmayan vücut arasındaki farkı dinleyerek tanımlayabilmektedirler. Ayrıca bu dinleme biçimi sonifikasyon (sonification) çalışmalarında sesteki hataların ayırt edilmesinde bir kalite kontrol aracı olarak kullanılmaktadır. Keşfedici dinleme ise yeni olguları keşfetmek için yapılan dinlemedir. Örneğin kuşbilimciler doğadaki yeni kuş türlerini keşfetmek için bilinen kuş sesleri arasından bilinmeyenleri ayırt etmek için dinleme yaparlar (Supper ve Bijsterveld, 2015: 130-132).



Şekil 4- Supper ve Bijsterveld'in Dinleme Biçimleri Modeli (2015: 135)

Dinlemenin nasıl yapıldığına işaret eden üç dinleme biçimi de *bireşimli* (synthetic), *analitik/çözümleyici* (analytic) ve *interaktif* (interactive) dinlemedir. Bu dinleme biçimleri bir öncekilerden bağımsız değildir, aynı anda gerçekleşebilir. Sonifikasyon çalışmalarından gelen bireşimli ve analitik dinleme sırasıyla, kompleks sesi bütün/genel olarak dinlemeyi ve kompleks sesin belirli özelliklerine/parçalarına odaklanarak dinlemeyi ifade eder. Söz gelimi bireşimli dinleme bir müzik eserinin genel etkisini dinlemeye işaret ederken, analitik dinleme bir müzik eseri içindeki bir çalgının yaptıklarına odaklanmayı belirtmektedir. Örneğin kuşbilimciler bireşimli dinleme yaparak doğadaki genel sesleri duyar ve daha sonra analitik dinlemeyi kullanarak bir kuş sesine odaklanıp onun detaylarını inceler. Bu iki dinleme biçimine ek olarak interaktif dinleme, dinlemeyi yapan bireyin dinlenen sese müdahale etmesini irdelemektedir. Yani bireşimli ve analitik dinlemede olduğu gibi sesin kendi olağan dinamiklerinde, gözlemleyenden bağımsız olarak seyir etmesinden, interaktif dinlemede gözlemleyen kişi sese etkide bulunarak amaca ulaşmada kolaylık sağlayabilmektedir. Örneğin araba tamircileri sorun tespiti yapmak amacı ile vites değiştirerek motor sesini dinler ve böylece *tanısal interaktif* dinleme yapmış olurlar. Benzer şekilde arabanın kullanıcısı olan bireyler

de vites değişimlerinde alışılmışın dışında gelen sesleri *denetleyici interaktif* dinleme yaparak tanılar ve yanlış bir şeyler olduğunu gözlemleyebilirler. Bu son örnekten de anlaşılabildeği gibi, iki boyutlu olan bu model dinlemenin amacını ve nasıl yapıldığını göz önüne alarak, karmaşık olan dinleme pratiklerine daha detaylı bir yaklaşım sunabilmektedir (Supper ve Bijsterveld, 2015: 132-135).

Supper ve Bijsterveld'e göre mühendis, hekim ve bilim insanların dinleme pratikleri dinamiktir ve amaç doğrultusunda farklı dinleme biçimleri arasında geçişler yapılabilmektedir. Kimi meslekler belli biçimlerde daha uzmanlaşabilmektedir. Yazarlara göre bireylerin sonik (sonic) becerilerindeki virtüözlük, onların farklı biçimler arasındaki geçiş kabiliyetleri ile ilişkilidir. Çoğu dinleme biçimleri kavramsallaştırmalarında da dinleme biçimleri arası geçiş yapılabildiği ve bunun yaygın olduğu belirtilir. Supper ve Bijsterveld bunlara ek olarak bu geçiş yapabilme kabiliyetinin bilgi üretiminde gerekli olduğunu savunur. Bu sebeple belirtilen alanlardaki bilgi üretimi pratiklerinde bir ses, farklı dinleme biçimleri ile dinlenilebilmektedir. Farklı biçimler sürekli ileri-geri bir değişim halinde olup dinleyicinin sürekli yakınılaşıp-uzaklaşması (zoom in-zoom out) ile deneyimlenmektedir. Sonik beceriler sadece bilişsel dinleme pratiğini değil, ayrıca mühendis, hekim ve bilim insanların sesi dinleme ve kaydetme ekipmanları hakkındaki gerekli teknik bilgilerini de içerir (örneğin; hekimlerin stetoskopu doğru yere yerleştirerek dinlemeyi öğrenmeleri veya kuşbilmcilerin doğada doğru yöntemlerle ses kayıtları almaları ve onları çeşitli araçlarla analiz etmeleri). Ses ile ilgili araçlar farklı dinleme biçimlerini aktive edebilir ve farklı biçimler arası geçişleri tetikleyebilir. Ayrıca yeni teknolojiler (kayıt teknolojileri, spektogramlar vs.) farklı dinlemeler yapılabilmesine olanak sağlayarak belirtilen alanlardaki dinleme pratiklerinin epistemolojik durumunu geliştirir. Dolayısıyla sesin dinlenilmesi, yorumlanması ve analiz edilmesiyle üretilen bilgiler sonik beceriler ile doğrudan bir ilişki içerisinde (2015: 135-140).

Yazarlar üçüncü bir boyutun, neyin dinlendiği ("what" sorusunun cevabı) boyutunun önemini ve tipolojilerine neden katmadıklarını tartışırlar. Modelde bu boyut da kullanılsaydı, kategori sayısının sonsuz olabileceğini ifade ederler. Ancak dinlenen

nesnenin sonik beceriler ile yakından ilişkili olduğu da belirtilir (Supper ve Bijsterveld, 2015: 138).

1.2. Diğer Kuramsal Yaklaşımlar

1.2.1. Fenomenoloji

Akustik, biyoloji ve psikoloji gibi farklı disiplinlerden yararlanan odyoloji bilimi için algının fenomenolojisi alanı oldukça önemlidir. İşitmenin fenomenolojisinin niteliklerini ve boyutlarını tartışan Jauhiainen (2005), bu alanın literatürde çok az yere sahip olduğundan bahseder. İşitmenin fenomenolojisi, neden ve nasıl dinlediğimizi değil, işitme deneyimimizin yani algımızın yanı sıra, ne duyduğumuzu açıklamaya çalışır. Bu bağlamda hissetmenin, birincil duyuşal niteliklerden meydana gelen duyuşal bir oluşum olduğu, algının ise niyetlilik unsuru içerdiği düşünülmektedir. Kesintisiz bir işlem olan işitmede niyetlilik, bilinç derecelerine göre değişiklik göstermektedir. Niyetli farkındalık, çeşitli farkındalık seviyeleri ve dikkat yönelimleri içeren bir süreç olarak sayılmaktadır. Fenomenolojik işitsel alan, işitsel algılar, yansımalar, anılar, hayal gücü, geçmiş işitsel deneyimler ve beklentileri içeren çok boyutlu bir alan olarak kabul edilebilir. Jauhiainen, fenomenolojik birimlerin nitel ve nicel olarak ölçülebileceği fenomenolojik yöntemlerin geliştirilmesi gerektiğini dile getirir. Algının felsefe bağlamında ele alındığı bu gibi yaklaşımlar, dinleme biçimleri kavramı ile örtüşen noktalar içermektedir. Algıyı etkileyen ve şekillendiren niyetlilik, farkındalık, dikkat ve deneyim, yukarıdaki dinleme biçimleri kavramsallaştırmalarında çeşitli oranlarda yer almaktadır. Algının fenomenolojisi, dinleme biçimleri kuramlarının açıklamakta güçlendiği bazı detaylara farklı bir mercek bakma şansı verebilir. Macedo'nun (2013) aşağıda söz edilecek olan (Bölüm 1.2.4) çalışması da fenomenolojiyi teorik çerçeve olarak kullanır.

1.2.2. Akustemoloji

Steven Feld'in 1992'de ortaya attığı "akustemoloji" terimi, akustik ve epistemoloji kavramlarını birleştirerek "ses"i bir bilme biçimi olarak kuramlaştırmayı amaçlar (2015: 12). Feld'in çalıştığı Papua Yeni Gine'deki Kaluli halkı için sesler, anlamlandırma, bilme ve gerçekliği deneyimlemek için merkezi konumdadır. Feld, bu

kavram ile işitme, dinleme ve seslendirme pratiklerini bütünleşik bir kültür olarak ele alır. Kavram, etnomüzikoloji ve antropoloji gibi alanlarda kabul görmeyen dışında, ses çalışmaları (sound studies) alanı için de önemli bir anahtar kelime haline gelmiştir (Rice, 2018: 1-2).

Akustemoloji, neyin bilinebileceğini ve nasıl bilindiğini, seslendirme ve dinleme yoluyla araştırır. İlişkisel ontoloji (relational ontology) ile bağlantılı olan kavram, ses veya seslendirmeyi birbiriyle ilişkili konular arasında, durumsal olarak ele alır. Yani ilişkisellik üzerinden bilme, sadece bilginin basitçe elde edilmesini değil, devam eden birikimli ve etkileşimli katılım ve düşünüm süreçleri sonucunda bireyin bildiğini savunur (Feld, 2015: 12). Görme duyusu, çoğu kültürde sosyal hayat ve çevre ile etkileşim bağlamlarında baskın algısal boyut sayılmaktadır. Ayrıca Batı düşünce dünyasında görme odaklı bir epistemolojinin ön planda tutulduğu gözlemlenir. Akustemoloji dünya ile etkileşimde alternatif yollar göstermeyi amaçlar (Rice, 2018: 3).

Feld akustemoloji ile, sesin antropolojisindeki hakim paradigmalardaki bir takım kısıtlamaları ele alarak, yaklaşımları geliştirmeyi ve genişletmeyi amaçlar. Yerel ve yeni ortaya çıkan küresel coğrafyaların ses dünyalarını değerlendirmede başka entelektüel araçlar gerektiğini vurgular. Akustemoloji, dinlemenin ve ses üretmenin düşünümsel boyutuna özel bir ilgi gösterir. Bu yaklaşımın dinleme ve ses üretme içerisinde izini sürdüğü bilme türü ise deneyimsel, bağlamsal, yanılabilir ve değişken olmaktadır (2015: 13-14).

Akustemoloji, yaşamın ilişki-içerisinde-olunan-ötekiler (canlı veya cansız) ile paylaşıldığı varsayımına dayanır. Yazara göre bu ilişkisellik de akustik dikkat biçimleri, yani dinleme biçimleri, hakkındaki farkındalığı ortaya çıkarmaktadır. Yağmur ormanlarında yaşayan Bosavi toplumunu inceleyen Feld, bireylerin küçük yaşlardan itibaren orman içerisindeki sesleri, özellikle kuşları, dinleyerek hem konumlarını ve yollarını bulduklarını hem de insan dışı tüm varlıklarla ilgili tutarlı bilgiler topladıklarını gözlemlemiştir (2015: 15-18).

1.2.3. İşitsel Alan Analizi

Albert Bregman, işitme algısı literatüründe ve özellikle psikoloji alanında çığır açan “İşitsel Alan Analizi” (Auditory Scene Analysis) kavramı ile öne çıkar. Psikolojide görme algısının oldukça detaylı bir şekilde araştırıldığını ve kavramsallaştırıldığını dile getiren yazar, bu ilginin işitme üzerine gösterilmeyişini sorgular. Algının görevi, duyuşal girdiyi alıp ondan gerçekliğin işe yarar bir temsilini elde etmektir. Yani algı, karmaşık duyuşal girdiden manalı bilgiler elde etmeyi sağlar. Konuya bilişim teknolojileri bağlamından yaklaşan yazar, karmaşık görsellerin insan beyni tarafından nasıl ayırt edilebildiğinden ve bunun yazılımsal olarak bilgisayarlara yaptırılmaya çalışıldığında ortaya çıkan problemlerden söz eder. Yazar, işitsel algıda da benzer problemler ortaya çıktığını ve bunların göz ardı edildiğini belirtir (1994: 1-5).

Bregman, makine görüşü (machine vision) bağlamında alan analizi (scene analysis) olarak adlandırılan olgudan ve Gestalt psikologlarının görsel algı ile ilgili kuramlarından yola çıkarak, “işitsel alan analizi” kavramını ortaya atar. Tıpkı görsel algının birçok nesneyi birbirinden ayırt ederek tanıyabilmesi gibi, işitsel algı da bunu yapabilir. Demek ki çevremizdeki ses olaylarını birbirinden ayrı olarak tanımamızı sağlayan zihinsel mekanizmalar bulunmaktadır. Yazar bu olguyu açıklayabilmek için, tek bir ses olayını açıklayan algısal birim olarak “işitsel akış” (auditory stream) terimini tanımlar. Burada basitçe “ses” demek yerine “akış” denmesinin sebebi, her işitsel olayın birden çok ses barındırmasıdır. Ayrıca ses kelimesi fiziksel dünyaya işaret ederken, akış kelimesi algısal yani zihinsel bağlamı vurgular (1994: 5-10).

Zihinde otomatik olarak çalışan işitsel alan analizinde, ilkel ayırma (primitive segregation) ve şemaya-dayalı ayırma (schema-based segregation) olmak üzere iki tane grupta bulunur. İlkel ayırma, öğrenilmemiş koşullanmaların ve sinyalin akustik özelliklerinin etkilerini göz önünde bulundururken, şemaya-dayalı ayırma ise öğrenilmiş bilgi ve geçmiş deneyimleri dikkate alır (Bregman, 1994: 38). İşitsel alan analizi, kulağa gelen sesi frekans spektrumu ve zaman zarfı açısından ayırıştırır. Bu sayede karmaşık ses içerisindeki farklı akışları ayırt etmemizi sağlar. Çalışmalarda karşımıza çıkan bir diğer grupta ise eşzamanlı ve ardışık süreçler bulunmaktadır. Eşzamanlı süreçler aynı anda

işitilen akışları içerirken ardışık süreçler peşpeşe gelen ses akışlarını dikkate alır. Bu iki süreç aynı anda gerçekleşebilmektedir (Trainor, 2015: 3).

Literatürde üzerine oldukça fazla sayıda çalışma bulunan bu alan, işitsel algının bilişsel ve psikolojik süreçlerini ve mekanizmalarını niceliksel olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Deneysel çalışmalarda genel olarak sesin belirli özellikleri üzerine olan mekanizmaları incelemeyi sağlayacak laboratuvar deneyleri yapılmaktadır. Bunlara ek olarak bilgisayar yazılımları üzerine olan çalışmalar da bulunmaktadır. Bu alan incelemeye değer ve ilginçtir ancak dinleme biçimleri bağlamının cevapladığı sorular ve bu soruların cevaplanma şekilleri, yaklaşım ve yöntem olarak işitsel alan analizinden ayrılmaktadır. Giriş bölümünde söz ettiğimiz, Hawking'in mercek benzetmesi ile yaklaşırsak işitsel alan analizi, işitme algısına daha yakın ve belirli mekanizmalara daha ayrıntılı bakma olanağı sağlayabilir.

1.2.4. Diğer Dinleme Biçimleri Tanımlamaları

Yukarıdaki bölümlerde bu çalışma için öncelikli olarak kullanılacak dinleme biçimleri modellemelerinden bahsedilmiştir. Bu kısımda ise anlatılan modeller ile benzer yaklaşımlar içeren diğer metinler tartışılacaktır.

İletişim çalışmaları penceresinden sese ve dinlemeye yaklaşan Truax (2001), “*Acoustic Communication*” (Akustik İletişim) isimli çalışmasında ses, dinleyici ve çevrenin birbiriyle bağlantılı davranışlarını tekil olarak değil, bir ilişkisellik sistemi olarak anlamayı amaçlar. Çalışma, ağırlıklı olarak çevresel faktörlerin dinleyici ile etkileşimini ön plana alarak, ekolojik bir yaklaşımı benimsemiştir.

Yazar işitme ile dinlemeyi birbirinden ayırmaktadır. İnsanların işitme duyusu, çevrelerinde olan olayları, ses kaynağının fiziksel ve uzamsal niteliklerini, akustik alanın niteliklerini ve daha birçok karmaşık olguyu algılayabilmek üzerine gelişmiştir. Dolayısıyla işitme, çevre içerisinde oluşan fiziksel titreşime olan fizyolojik duyarlılık ve bu süreçleri sağlayan psikoakustik mekanizmalar bütünüdür diyebiliriz. Dinleme ise çevre hakkında ve çevre ile etkileşim sonucunda gelen işitsel verileri anlamayı ve yorumlamayı sağlayan, insanın hayatta kalma becerilerine katkıda bulunan algısal

süreçtir. İşıtmeyi pasif olarak değerlendirilebileceğimiz gibi, dinlemeyi de aktif olarak düşünebiliriz. Ayrıca dinleme bilinçli olarak kontrol edilebilmektedir (Truax, 2001: 1-18).

Truax, üç farklı dinleme dikkati seviyesine ve işlevine işaret eden üç dinleme biçimi tanımlar. Bunlardan en yüksek seviyede dikkat isteyen, *arayarak-dinleme* (listening-in-search), işitilen sesin detaylarına yoğunlaşarak, bilinçli bir şekilde çevreden bilgi edinme amaçlı yapılan dinlemedir. Orta seviyede dikkat isteyen *hazırda-bulunarak-dinleme* (listening-in-readiness), sesin ortaya çıkardığı öğrenilmiş ve deneyimlenmiş çağrışımlar doğrultusunda sesi tanıyabilmek için yapılan dinlemedir (örneğin bir anne, bebeğinin sesine uyanır ancak yoldan geçen gürültülü bir kamyonun sesine uyanmayabilir). Son dinleme biçimi *arka planda dinleme* (background listening) ise, dikkatin sese verilmediği, genellikle tahmin edilebilir ve beklenen seslerin bulunduğu ortamlarda, bilinçli bir şekilde dinlemenin gerekli olmadığı durumlarda yapılan pasif dinlemedir (2001: 21-25). Çoğu dinleme biçimi modelinde olduğu gibi, burada da dikkat seviyeleri arasında ve dolayısıyla dinleme biçimleri arasında geçişler yapılabildiği savunulur. Bunlara ek olarak yazar, modern toplumdaki çevresel gürültü sebebiyle, arayarak-dinleme ve hazırda-bulunarak-dinleme becerilerinin kullanımının giderek azalmasından kaygılıdır (Bijsterveld, 2019: 64).

Truax'ın çalışması, ekolojik ve bir nebze evrimsel bağlamda değerlendirildiğinde, gündelik hayatta karşımıza çıkabilecek en temel dinleme durumlarını açıklayabilmektedir. Açıkçası oldukça çeşitli ve karmaşık olan dinleme eyleminin çok ufak bir boyutunu kapsayan bu bağlam, genel bir model oluşturmak için yeterli olamamaktadır. Ancak olguya yaklaşım olarak diğer modellere ve yeni modellemelere yol gösterebilecek bir çalışma olduğu aşikardır.

Popüler müzik icra eden müzisyenlerin, çalgı becerilerini ve bilgilerini informal eğitim ile nasıl geliştirdiklerini inceleyen müzik eğitimi araştırmacısı Lucy Green, çalışmasında dinleme biçimlerine de yer verir. Formal ve informal eğitim yöntemlerini kıyaslayarak, kitabının yazıldığı dönemlerde yeni yeni akademiye dahil olan popüler müzik alanını müzisyenlerle görüşmeler yaparak mercek altına alır. Yazar, çalgı çalmayı

(şarkı söylemek de dahil), beste yapmayı (doğaçlama da dahil) ve dinlemeyi, müzik ile doğrudan etkileşim halinde olunan ve kültürlenme sürecinde önemli olan üç temel aktivite olarak ifade eder. Popüler müzik yapan müzisyenlerin öğrenme pratiklerini dikkate alarak üç dinleme biçimi belirtir. *Amaçlı* dinleme (purposive listening), dikkatin müzikte olduğu, müziksel öğeleri analiz ederek ve öğrenerek, sonradan bu bilgileri kullanma hedefi taşıyan dinlemedir (örneğin bir popüler müzik parçasını çalabilmek için ilgili çalgıyı dinlemek). *Dikkatli* dinleme (attentive listening) ise amaçlı dinleme ile aynı detay/dikkat seviyesine sahip olup, öğrenme gibi bir amaç içermeyen dinlemedir. Üçüncü dinleme biçimi *dikkatsiz* dinleme (distracted listening) ise, genelde keyif ve eğlence için yapılan ve müziğe olan ilginin değişken olduğu dinlemedir. Green bu dinlemeye ek olarak, yukarıdaki modellemelere benzer bir şekilde, *işitme* olarak adlandırdığı, dikkatin zar zor müzikte olduğu, pasif durumdan da söz eder. Ayrıca dinleme biçimlerinin hepsinin birden kullanılabileceğini ve bunlar arasında geçişler yapılabileceğini ifade eder (2002: 22-24). Kültürlenme ve eğitim sürecinde dinlemenin öneminden söz eden bu çalışma bir dinleme biçimleri modellemesi olmamakla birlikte, olgunun ilgili bağlama yönelik şekillendirilebildiğini bize gösterir. Ancak bu çalışmada, eğitim bağlamında, söz edilen dinleme biçimlerinden daha karmaşık dinleme pratikleri bulunabileceği göz ardı edilmektedir.

Macedo (2013), fenomenolojinin yaratıcı müzik teknolojileri eğitimine felsefik bir temel ve pratiğe dayalı içgörü sunabileceğini savunur. Yazar, müzik teknolojileri dersleri ve eğitim programları tasarlayan eğitimcilere tavsiyeler verir. Müziğin çoklu seviyelerde anlam ve algı ile ilişkilendirilebileceğini ifade eder. Ayrıca dinleme deneyiminin müziğin merkezinde olması sebebiyle, farklı dinleme becerilerinin geliştirilmesi gerektiğini belirtir. Yazar fenomenoloji, elektroakustik müzik, ses mühendisliği literatürü ve kendi deneyimlerine dayanarak altı dinleme biçimi önerir: *açık* dinleme (open listening), *sözdizimsel* dinleme (syntactical listening), *anlamsal* dinleme (semantic listening), *ontolojik* dinleme (ontological listening), *indirgenmiş* dinleme (reduced listening) ve *teknik kulak eğitimi* (technical ear training).

Açık dinleme, dinleyicinin işitsel deneyimin herhangi bir unsuruna odaklanabileceği, yani tüm algısal olasılıklara açık bir şekilde yaptığı dinlemedir. Yazar,

açık dinlemelerin müzik hakkında az bilgisi olan yeni öğrencilere eğitim verirken özellikle faydalı olabileceğini belirtir. Sözdizimsel dinleme, armonik yapı, melodi, ritim, kontrpuan ve form gibi müziğin yapısal unsurlarına odaklanarak yapılan dinlemedir. Semantik dinleme, parça ismi ve sözlerdeki göndermeler gibi herhangi bir unsurun anlamına odaklanarak yapılır. Ontolojik dinleme ise eserin içinde barınan, bestecinin dünya görüşü, tarihsel ve kültürel bağlamı ile bağdaşan unsurları ortaya çıkarmaya yarar. İndirgenmiş dinleme, Schaeffer (2017) ve Chion'un (1994) tanımladıkları şekliyle yer alır, yani sesin kaynağı ve anlamından bağımsız olarak sadece sesin kendisinin dinlenilmesidir. Yazarın, teknik kulak eğitimi ile ifade ettiği dinleme biçimi ise ses mühendislerinin mesleklerini icra ederken kullandıkları becerileri barındırır. Bu beceriler kabaca frekans spektrumunu, dinamikleri ve çeşitli sinyal işlemcilerin etkilerini duymanın yanı sıra bu araçlarla sesi dinleyerek şekillendirmeyi kapsar (Macedo, 2013: 215-216). Macedo'nun çalışması kendi başına bir dinleme biçimi modellemesi olmasa da, müzik teknolojileri eğitimi bağlamında dinleme becerilerinin önemini ortaya koyan ve eğitim programlarında faydalı olabilecek tavsiyeler barındırır.

Susan Douglas (2004), "*Listening In: Radio And The American Imagination*" isimli kitabında, radyonun tarihini ve radyo dinlemenin Amerikan kültürüne nasıl etki ettiğini araştırmıştır. İnsanların hayatına radyo sayesinde giren yeni işitsel deneyimler sayesinde farklı dinleme biçimleri ortaya çıkmıştır. Yazar radyo dinlemenin kültürel boyutuna odaklansa da dinleme biçimleri hakkında ilginç fikirler sunar.

Douglas'a göre, radyo sayesinde insanlar çaba harcamadan farklı dinleme biçimlerini öğrenip kendi dinleme biçimleri repertuvarlarını oluşturabilmişlerdir. Bu repertuvarda dinleyicileri bilişsel olarak aktive eden üç ana dinleme biçimi bulunur. Bunlardan birincisi olan *bilgilendirici* dinleme (informational listening), bilgi edinmek için yapılır (örneğin radyoda haber dinleme). *Boyutsal* dinleme (dimensional listening), zihnin aktif olduğu dinlemedir. Radyo bağlamında zihinde dinlenen olayı canlandırma ile örneklendirilebilir. Müziği farklı katmanlara odaklanarak dinlemek de boyutsal dinlemeye dahildir. Üçüncüsü ise belirli bilişsel ve duygusal mekanizmaları ön plana çıkaran *çağrışımsal* dinlemedir (associative listening). Hafızanın çağrışımsal ağ modellerinden esinlenen yazar, bu dinleme biçimi ile dinlemenin yaşanmış olaylara ve

durumlara çağrışım yapmasına işaret eder. Bu üç dinleme biçimi farklı derecelerde, karışık bir şekilde kullanılır. Bunlara ek olarak yazar, radyo bağlamında gerçekleşen *keşifçi*, *konsantre*, *hikaye*, *haber* ve *ses kalitesi* dinleme gibi dinleme biçimlerinden söz eder. Dinleme biçimleri bireylerin kişisel özelliklerine, eğitimlerine ve demografik özelliklerine göre değişmektedir. Radyo ise, belirli dönemlerde belirli dinleme biçimlerini teşvik edici bir rol oynamıştır (2004: 32-35). Douglas'ın dinleme biçimleri sınıflandırıldığında, neyin, nasıl ve neden dinlenildiğine işaret etmektedirler. Supper ve Bijsterveld'in modeli de bu yaklaşımdan esinlenmiştir (Bijsterveld, 2019: 65).

Son olarak Huron, müzik özelinde bir dinleme biçimi listesi yapmıştır (Aktaran Di Stasio, 2021: 157). Bu listede, müzikte nelerin, neden ve nasıl dinlenildiği ifade edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca dinlemeyi yapan kişilere de işaret edilmiştir. Oldukça karmaşık olan ve anlaşılması güç olan bazı dinleme biçimleri barındıran bu model literatürde pek yer bulmamaktadır. Müzik ve duygu çalışmaları yürütülürken dinleme biçimlerinin de dikkate alınması gerektiğini savunan Di Stasio, Huron'un modelini kullanır. Bu modelde karşımıza çıkan en büyük sorun, diğer kimi modelde yaşanan sorunlara benzer olarak, dinleme biçimi tanımında özne (dinlemeyi yapan), algı (dinlemenin algısal boyutu), amaç (neden dinlenildiği) ve nesne (neyin dinlenildiği) boyutlarının birbirine karışması olmaktadır. Bu tarz karışıklıklar modellerin dizgeselliğine zarar verip, anlaşılabilirliği zorlaştırmaktadır.

Tablo 3- Huron'un Dinleme Biçimleri Listesi (Aktaran Di Stasio, 2021: 157)

Bağlantılı Dinleme (Allusive)	Anları veya özellikleri diğer müziklerdeki benzer anlarla veya özelliklerle ilişkilendirir
Yönlendirilmiş Dinleme (Directed)	Seçici dikkati karmaşık bir müziksel yapı içerisindeki bir öğeye yönlendirir
Mesafeli Dinleme (Distance)	Müziği bölümlere ayırma veya tekrarlama yoluyla ezberlemekle karakterize edilir
Dikkatsiz Dinleme (Distracted)	Müziğe bilinçli bir şekilde dikkat etmez ve muhtemelen müziğin farkında bile değildir
Zevkli Dinleme (Ecstatic)	En çok beğenilen müzikten keyif alma, ürperme ve heyecan duyma
Duygusal Dinleme (Emotional)	Şimdiki zamanlardan veya geçmişten üzüntü, neşe ve aşk gibi duygular uyandırır
Kusur Dinleme (Fault)	Hataları ve sorunları zihinsel olarak listeler, örneğin; odyofiller ekipmanlarla ilgili, orkestra şefi ise orkestra ile ilgili yapar
Özellik Dinleme (Feature)	Dinleme odağı, motif, ritim ve enstrümantasyon gibi özellikleri tanımlama üzerinedir
Odaklı Dinleme (Focused)	Dinleyicinin kariyeri ses mühendisi gibi ses manipülasyonu odaklıdır
Kimlik Dinleme (Identity)	Hangi çalgı çalınmış? Besteci kim? gibi soruları soran dinleme
Yenilik Dinleme (Innovation)	Önemli müzikal yenilik veya özellikleri belirlemek için dikkatli dinleme
Kinestetik Dinleme (Kinesthetic)	Hareket etme, dokunma, dans etme veya müzik eşliğinde hareket etme dürtüsü
Şarkı Sözü Dinleme (Lyric)	Şarkı sözlerini yakalamaya, eşlik etmeye ve sözlerin anlamını hissetmeye yönelik dinleme
Hafıza Yoklayarak Dinleme (Memory Scan)	Müziği hafızada bilmek ve müzikte zihinsel olarak ileri-geri sarma yapabilmek
Metafizik Dinleme (Metaphysical)	Müziğe dikkat vermeyerek ancak onunla ilişkili soruları düşünerek yapılan dinleme
Performans Dinleme (Performance)	Şefler, müzisyenler ve vokallerin yaptığı dinleme
Program Dinleme (Programmatic)	Müziği dinlerken belirli durumları veya sahneleri hayal eder: denizdeki dalgalar, dağ manzaraları
Anımsatıcı Dinleme (Reminiscent)	Geçmiş olaylardan deneyimlenen duyguların hatırlanması
Ezberleyici Dinleme (Retentive)	Ne duyulduğunu hatırlamak için dinler, örn. kulak eğitimi
İşaret Dinleme (Signal)	"Hazırda-bulunarak-dinleme" (Truax, 2001) - bir işaret/ses bekleyen bir dinleyicinin durumu
Eşlik Ederek Dinleme (Sing-along)	Dinleyicinin esere aşına olduğunu varsayarak, müziğe eşlik ederek dinleme
Teğetsel Dinleme (Tangential)	Müziğe dayanan, ancak büyük ölçüde ona teğet olan düşüncelerle meşgul olarak dinleme

1.3. Deneysel Çalışmalar

Önceki bölümden anlaşılabileceği gibi, dinleme biçimleri üzerine yapılan çalışmalar ağırlıklı olarak kuramsal çalışmalar olmuştur. Algı üzerine olan deneysel çalışmalar genellikle psikolojik, bilişsel ve nörolojik çerçevelerde gerçekleştirilmiştir. Ancak bu çalışmalar, dinleme biçimleri kuramları hakkında bize detaylı ve bütünsel bilgi vermekte kısıtlı kalmaktadır.

Dinleme biçimleri kavramına yakın bir alan olan algısal dikkat odağı konusunda bir dizi deneysel çalışma bulunur ve bu çalışmalar bize deneysel yaklaşımlar hakkında fikir verebilir. Ayrıca doğrudan dinleme biçimleri üzerine olan psikoloji alanında bir çalışma da bulunmaktadır.

1.3.1. Dikkat Odağı Çalışmaları

Müzik bölümünde okuyan ve okumayan lisans öğrencilerinin müzik dinleme örüntülerini inceleme amaçlı yapılan çalışmada Madsen ve Geringer (1990), müziğin ritim, dinamik (nüans), tını ve melodi öğelerinden hangilerine odaklanılarak dinlenildiğini bulmaya çalışmışlardır. 60 müzisyen ve 60 müzisyen olmayan katılımcıya, seçilen öğelerin her birini baskın şekilde temsil eden toplam 10 tane orkestra müziği dinletilmiştir.

Yazarlar, müzik dinleme üzerine yapılan deneysel çalışmaların değişkenleri kontrol etme çabası sonucunda, müziğin doğallıktan uzak bir şekilde deneyimlendiği düzeneklerin kurulduğuna dikkat çekmektedir. Geleneksel kâğıt-kalem ile yapılan öz raporlama, çoktan seçmeli sorular ve değerlendirme ölçekleri gibi yöntemleri kullanan çalışmalar, müzik dinleme eyleminin zamana bağlı değişkenliğini hesaba katmamakta ve katılımcıların belirttikleri cevaplar her zaman mutlak olmamaktadır. Madsen ve Geringer’a göre dinleme davranışının zaman içerisindeki değişkenliğinin ölçülmesi daha geçerli sonuçlar ortaya çıkaracaktır (1990: 45-47).

Yazarlar, Florida Eyalet Üniversitesi tarafından geliştirilen “Sürekli Cevap Dijital Arayüzü” (Continuous Response Digital Interface, CRDI) yönteminin müziksel

davranış cevabı ölçümlerinde geçerli bir yöntem olduğunu belirtir. CRDI yöntemi bilgisayara bağlı bir potansiyometre (fiziksel müdahale sonucu değişken direnç sağlayan bir elektronik devre elemanı) ile çalışmaktadır. Bu yöntem için geliştirilmiş olan bilgisayar programı sayesinde potansiyometrenin hangi pozisyonunda ne kadar süre durduğu kaydedilip yüzde olarak veri elde edilebilmektedir. Bu çalışmada şerit potansiyometre kullanılmıştır yani potansiyometre tek bir düzlem üzerinde hareket edebilmektedir ve cihaz üzerine müziksel öğeler yatay bir şekilde, sıralı olarak yazılmıştır. Katılımcılar deney sırasında potansiyometreyi istedikleri konuma getirerek dinleme anında değişen dikkat odakları hakkında veri sağlayabilmektedir. Belirlenen ritim, dinamik (nüans), tını ve melodi müziksel öğelerinin yanı sıra “her şey / hepsi” kategorisi de bulunmaktadır. Burada dikkat odağı ve dinleme biçimleri açısından önemli bir nokta, eğer iki öğeye aynı anda odaklanılıyorsa, katılımcıların potansiyometreyi bunlar arasında gidip gelerek hareket ettirmeleri ve eğer odaklanılan üç veya dört öğe ise o zaman her şey seçeneğini seçmeleri istenmesidir (Madsen ve Geringer, 1990: 49-50). Yazarlar burada dinleme dikkatinin sadece tek bir öğe üzerinde değil, aynı anda birden çok öğe üzerinde olabileceğini ortaya koymuşlardır.

Çalışma, dinleyicilerin müziğin ritim, dinamik, tını ve melodi öğelerine tutarlı bir şekilde odaklanarak dinleme yapıp yapmadıklarını ve müzisyen olan ve olmayan dinleyicilerin dinleme örüntüleri arasındaki farkları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Sonuçlarda çarpıcı olan, müzisyenlerin dinlenen eserlerde, yazarların önceden belirlediği öne çıkan öğeler açısından müzisyen olmayanlara göre daha tutarlı ve doğru performans sergilemeleri olmuştur. Ayrıca müzisyenler sırasıyla en çok melodi ve ritime, müzisyen olmayanlar ise sırasıyla en çok dinamiklere ve melodiye dikkatlerini odaklamışlardır. Ritim öğesine olan dikkat seviyesi müzisyenlerde büyük farkla öndeyken, dinamik öğesi de müzisyen olmayanlarda büyük farkla önde çıkmıştır. Yazarlar CRDI yönteminin sözlü olmayan serbest davranış ölçümlerinde yararlı bir araç olabileceğini dile getirirler (Madsen ve Geringer, 1990: 51-56).

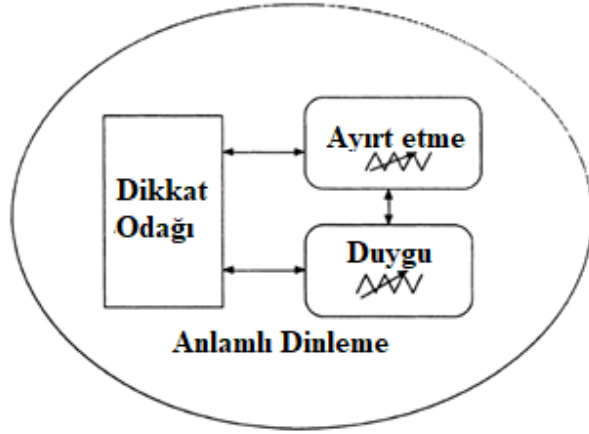
Yazarlar bu çalışmayı takiben aynı dinleme testi uyaranlarını ve öğelerini içeren başka bir çalışma daha yapmışlardır. CRDI içermeyen bu çalışmada, 60 müzik okuyan ve 60 müzik okumayan üniversite lisans öğrencilerinden, dinletilen örnekler sonrasında

verilen beş ögenin her bir eser için öne çıkma oranlarını yüzdelik dilimde yazılı olarak belirtmeleri istenmiştir. Ardından Likert tipi ölçeklendirme ile katılımcıların her bir eseri beğenilerine göre puanlandırmaları istenmiştir. Sonuçlarda müzik okuyanların önceden belirlenen eser ve baskın öge eşleşmelerini bilmede daha başarılı ve tutarlı olduğu çıkmıştır ve bu da yazarların CRDI çalışmasındaki sonuçları ile örtüşmektedir. Genel olarak müzik okuyanlar tınıya, müzik okumayanlar ise dinamiklere ve melodiye dikkat çekicilik açısından daha yüksek yüzdelik oran belirtmişlerdir. İki katılımcı grup da melodinin daha çarpıcı olduğu örneklerle daha yüksek beğeni göstermiştir. Yazarlar bu çalışmanın kısıtlı olduğu önemli bir noktanın, belirlenen ögeler dışında da dikkat odağını çeken unsurların varlığını göz ardı etmesi olduğunu belirtirler (Geringer ve Madsen, 1995).

Madsen (1997), başka bir CRDI çalışmasında, Puccini'nin *La Bohème* eserinin kaydını uyaran olarak kullanarak yine aynı müziksel ögelerin (melodi, ritim, tını, dinamik ve her şey), katılımcıların estetik cevapları üzerindeki etkisini ölçmeyi amaçlamıştır. Bu sefer, 100 kişilik ileri seviye müzik eğitimi görmüş katılımcı arasından 50 kişiye beş öge üzerinden deney yapılmış ve diğer 50 kişi 10'ar kişilik gruplara bölünerek sadece bir öge üzerindeki dikkat odağı seviyelerini belirtmeleri istenmiştir. Deney sonrasında katılımcıların dinlenen esere verdikleri estetik cevabın anlaşılması için anket çalışması da yapılmıştır. Tüm ögeleri dinleyen katılımcılara, dinlerken öne çıkan ve önemli gelen öğelere göre CRDI potansiyometresini hareket ettirmeleri üzerine talimat verilmiştir. Bütün ögeleri dinleyen ilk grupta dikkat seviyesi oranları yüksekte düşüğe dinamik, her şey, melodi, ritim ve tını olmuştur. Öğelerin estetik cevap üzerindeki etkisini de hesaplayan yazar, sırasıyla melodinin ve dinamiklerin estetik cevapla yakından ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Madsen, CRDI yönteminin katılımcıları yönlendirerek dikkatlerini belli bir görev üzerinde tuttuğunu ve kimi katılımcıların armoni gibi farklı öğelerin de çalışmaya eklenmesi gerektiğini ifade ettiklerini belirtir.

Madsen ve Geringer (2000), önceden yaptıkları deneysel çalışmalara dayanarak, anlamlı dinleme için bir dikkat odağı modeli öne sürmüşlerdir. Modelde müzik dinleme eyleminde duygusal durum, işitsel ayırım ve dikkat odağı unsurlarının beraber çalıştığı savunulmaktadır. Yazarlara göre çalışmalarda önce dikkat odağının diğer gündelik

olaylardan, müziğe çekilmesi gerekmektedir. Yazarlar dikkat odağı sağlandıktan sonra ayırım becerilerinin geliştirilebilmesi ve araştırılabilmesi için deneysel çalışmalar yapılması üzerine tavsiyeler ve örnekler verirler. Bu örnekler genelde basitten zora doğru giden ikilikler (tiz/pes, gür/sessiz, hızlı/yavaş, yaylı/üflemeli vb.) üzerinden verilmiştir. Modelin ana fikri, dikkat halindeyken dinlenen müziğin içindeki öğeler arası ayırımın yapılmakta oluşu ve bunlarla beraber duyguların ortaya çıktığıdır. Bunların birleşimi de anlamlı müzik dinlemeyi oluşturmaktadır. Dinleme olgusu araştırılırken, deneysel zorluklar arasında en kritik olanın katılımcının dikkat odağını müzikte ve verilen görevde tutması olduğunu tartışan yazarlar, aslında bu model ile dikkat odağının duygu durumu ve işitsel ayırım becerileri üzerindeki etkisini irdelemek istemişlerdir.



Şekil 5- Anlamlı Dinleme Modeli (Madsen ve Geringer, 2000: 105)

Madsen ve Geringer (2008) öne sürdükleri modeli sınamak için yaptıkları başka bir çalışma da, yine Puccini'nin *La Bohème* eserinden seçilmiş aryaların dinletilmesini ve katılımcıların eser boyunca değişen estetik cevaplarını (deneyimlerini) kağıt kalem ile (yüksek-düşük noktalar içeren) çizgisel grafik şeklinde belirtmelerini içermektedir. CRDI yerine bu yöntemi tercih etmeleri, daha önceden yapılan yöntem kıyaslama çalışmaları ve uygulanabilirliğin kolaylığı olmuştur. Müzik lisans eğitimi gören 50 öğrenciyle yapılan deneyde, ilk dinlemede grafik çizilmesi, hemen ardından yapılan ikinci dinlemede de yüksek ve düşük noktalar hakkında yorumlar yazılması istenmiştir. Bu uygulamadan

iki gün sonra da katılımcılardan aynı uyararı dinlerken daha önceden yaptıkları yorumlar üzerine düşünömsel yansımalarını belirtmeleri istenmiştir. Yazarların önceki çalışmaları ile tutarlı sonuçlar çıkmıştır ancak düşünömsel yansımaların pek bir katkı sağlamadığı belirtilmiştir. Anlamalı dinleme modelinde belirtilen öğelerin hepsinin geçerli olduğunu tartışan yazarlar, modele ek olarak dairenin en dışına kültürel bağlam unsurunu eklemişlerdir.

Madsen ve Geringer'ın çalışmaları müzik eğitimi ve müzik terapisi alanları bağlamındadır. Bu sebeple asıl amaçları dikkat odağının müzik dinleme üzerine etkilerini anlamak ve bu olgunun eğitim ile geliştirilebilirliğini sorgulamaktır. Kullandıkları müziksel öğelerde müzik eğitimi yaklaşımı açıkça görölmektedir. Müzik dinleme eylemini sadece melodi, ritim, tını ve dinamik öğelerine olan dikkat seviyeleriyle ölçmek, çok karmaşık olan dinleme olgusu hakkında birçok unsuru göz ardı etmektedir. Bu çalışmalar, teorik çerçeve sorunları barındırmasına rağmen, deneyler sırasında davranışı gerçek zamanlı ve sözel olmayan bir şekilde gözlemlemeyi sağlayan CRDI yöntemini literatüre kazandırmıştır.

Literatürde başka birçok CRDI çalışması bulunmaktadır. Bunlardan yakın zamanda yapılan bir tanesi de Diaz'ın (2013) müzik dinleme sırasındaki farkındalık, dikkat ve akış üzerine olan deneysel çalışmasıdır. Akış kavramı pozitif psikolojide, bir etkinlik gerçekleştiren bireyin enerjik bir şekilde yüksek mutluluk ve tatmin hissederek, ilgi odağının etkinlikte olduğu bir zihinsel durumdur. Yazar müzik dinleme eyleminin bireylerde akış durumuna vesile olduğundan ve bu konuda müzik özelinde yapılan çalışma eksikliğinden söz eder. Diaz'ın amacı müzik dinleme eyleminde dikkat odağı ve akış durumu arasındaki ilişkiyi incelemektir. Akış durumu incelemesi ve gözlemlemesi oldukça zordur çünkü deneyim sırasında, deneyime müdahale etmeden bireyin zihinsel durumu hakkında veri elde edebilmek gerekmektedir. Bu sebeplerden ötürü, yazar tarafından CRDI yöntemi tercih edilmiştir (2013: 42-46).

Diaz, oldukça karmaşık olan dikkat odağı olgusunun, farkındalık kavramı ile bir nebze de olsa açıklanabileceğini savunur. Farkındalık, anlık deneyimin, hislerin ve düşüncelerin belirli bir dikkat seviyesine getirilme sürecidir. Farkındalığı tetiklemek için

genelde nefes egzersizi gibi bedensel bir eyleme odaklanma yöntemi kullanılmaktadır. Yazar, farkındalık egzersizi sayesinde, bireylerin dikkat odaklarında gelişim sağlanabileceğini savunur (2013: 44-45).

Yazar, Madsen ve Geringer'ın izinden giderek Puccini'nin *La Bohème* eserini uyaran olarak kullanmıştır. Bir müzik sınıfına veya topluluğuna kayıtlı 132 üniversite öğrencisinden oluşan katılımcılar, dört gruba bölünmüştür. İlk grup farkındalık egzersizi sonrası estetik cevap üzerinden, ikinci grup farkındalık egzersizi sonrası akış durumu üzerinden, üçüncü grup sadece estetik cevap üzerinden ve son grup da sadece akış durumu üzerinden test edilmiştir. Tüm aşamalar arasında anketlerle katılımcıların dikkat düzeyleri sorulmuştur. Katılımcılar CRDI üzerinde dinleti boyunca estetik cevaplarının veya akış durumlarının seviyelerini (düşük-yüksek) belirtmişlerdir. Anket ve CRDI verilerinde tüm katılımcıların estetik cevap veya akış deneyimi yaşamış olmalarına rağmen, farkındalık egzersizinin bunlar üzerinde gözle görülür bir etkisi bulunmamıştır. Ancak katılımcılar anket cevaplarında farkındalık egzersizinin faydalı olduğunu belirtmişlerdir. Yazar tanımlanması zor olan kavramların deneysel araştırmalardaki zorluklarından söz eder. Özellikle akış kavramı zorluk çıkarmıştır. Deney öncesinde katılımcılara bu kavramın tanımı sağlanmıştır ancak yazar katılımcıların akış ile konsantrasyon gibi benzer kavramları karıştırmış olabileceğinden söz eder. Ayrıca yazar, CRDI yönteminin doğasından ötürü, katılımcıların dikkat seviyelerinin yükselmiş olabileceğini belirtir (Diaz, 2013: 47-55).

1.3.2. Dinleme Biçimleri Çalışmaları

Doğrudan dinleme biçimleri üzerine olan en kapsamlı çalışma Dibben (2001) tarafından yapılmıştır. Dibben, Gaver'ın (1988) gündelik dinleme ve müziksel dinleme olarak tanımladığı dinleme biçimlerini deneysel olarak sınamayı amaçlamıştır. Gündelik dinleme, sesin kaynağı ile ilgili özelliklerinin dinlenilerek kavranması ve müziksel dinleme de sesin tını, perde ve gürlük gibi akustik özelliklerinin kavranmasıdır. Dibben, bu tanımlamada müziksel dinlemenin sadece sesin akustik özelliklerini içermesiyle, seslerin belirttiği veya çağrışım yaptığı diğer özelliklerin göz ardı edildiğini, yani

Gaver'ın dolaylı olarak sesin sadece kendisinin dinlenildiği bir otonomi ideolojisini kabul ettiğine dikkat çeker (2001: 161-162).

Yazar, Gaver'ın müziksel ve gündelik kavramlarındaki ayrımı müzikolojideki otonomi ve referans arasındaki ayrıma benzetmektedir. Otonomi, genelde Batı sanat müziğinde, müziğin nasıl anlaşılabilirliğini açıklayan şeyin, içsel müziksel yapılar olduğunu kabul eder. Romantik dönem estetik anlayışından ortaya çıkan bu kavram, müzik eserinin sadece kendi içindeki yapıları değil, o eserin anlaşılmasını sağlayan, dönemin diğer eserlerindeki yapıların birleşimini de içerir. Müziksel yapıdaki kadans örneğini veren Dibben, kadans akorları sadece tek bir eserde karşımıza çıkmış olsaydı, onu bu şekilde kategorize etmemiş olacağımızı dile getirir. Referans ise otonomi kavramının aksine, müziğin müzik dışındaki şeylere (sosyal ve kültürel) çağrışım ve işaret etme kapasitesidir. Buradan yola çıkarak Dibben, Gaver'ın müziksel dinleme tanımında müziğin akustik özelliklerinin dinlenilmesi dışındaki dinlemelerin gelişigüzel olarak görüldüğünü ve bu durumun müziğin kültürel ve tarihsel boyutunu göz ardı ettiğini ifade eder. Çalışmanın asıl merak ettiği olgular; dinleyicilerin duydukları şeyleri neden ve ne zaman duydukları, dinleyicilerin ne zaman sesin akustik özelliklerine değil de kaynağına dikkat ettikleri ve iki dinleyicinin iki farklı kaynak duymasının sebepleridir. Böylece asıl amaç, iki dinleme tipinin araştırılması değil, genel olarak anlamın algılanması konusunun irdelenmesi olmaktadır (Dibben, 2001: 162-164).

Dibben, müziksel ve gündelik dinleme üzerine yapılan deneysel çalışmaların, dinleyicilerin sesleri akustik özelliklerine göre değil, seslerin kaynakları ve kültürel çağrışımları açısından duyduklarına işaret ettiğini belirtmektedir. Bulgular bu dinlemelerin otomatik ve bilinçaltı olduğunu ve kültürlenme süreciyle şekillendiğini ortaya koymaktadır. Buna karşılık, Batı sanat müziğinin algılanma ideolojisi de dinleyicilerin müziksel seslerin akustik özelliklerine dikkat ettiğini savunmaktadır. Yazar bunları değerlendirerek ve Gaver'ın tanımlarına dayanarak, iki sav üretir. Birincisi, müzik dinlemenin, müziğin akustik özelliklerinin dinlenilmesinin yanı sıra müziğin işaret ettiği şeylerin de dinlenilmesini içerdiğidir. İkincisi de, kaynak belirlemenin kapsamının sadece seslerin fiziksel kaynaklarının belirlenmesi olarak değil, kültürel kategorilerin,

kompozisyonel işlevlerin ve diğer anlamların belirlenmesini de içerecek şekilde genişletilmesi gerektiğidir (2001: 164-166).

Dibben bu iki ses algılama şeklinin, psikolojideki benzerliğe dayalı sınıflandırma kuramına yakın olmasından yola çıkarak deneysel çalışmalarını yürütmüştür. Yüzeysel ve derin benzerliklerden (örneğin balina ve yarasanın görsel farklılıklarına rağmen memeli sınıfına dahil olması) söz eden yazar, bu benzerlikleri algılayanın bağlama ve özgeçmişe dayalı olduğunu dile getirir. Yazarın önceki bir çalışmasında, dinleyicilerin müzikte yüzeysel ve derin benzerliklere duyarlı oldukları ortaya çıkmıştır. Dibben bunlara dayanarak, çalışmasında dinleyicilerin sesleri akustik benzerliğe göre mi yoksa başka benzerliklere göre mi sınıfladıklarını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada dinleyicilere iki karşıt eşleştirme içeren üç farklı ses sunulmuş ve bunların hangi çiftinin benzer olduğunu seçmeleri istenmiştir. Eşleşmeler akustik benzerliği (kaplan ve motorsiklet sesleri) veya ortak sınıflandırmayı (kaplan ve kedi sesleri) içermektedir. Ortak sınıflandırma uyaranları da fiziksel kaynak, müziksel tarz ve müziksel yapısal işlev olmak üzere kategorize edilmiştir. Yarıları uzman dinleyici, yarıları da acemi dinleyici olmak üzere toplam 30 katılımcıya, 48 uyaran içeren dinleme testi bilgisayar arayüzü ile uygulanmıştır. Deney sonrası katılımcılara seçimlerini neye göre yaptıkları sorulmuştur ve cevapları akustik benzerlik veya ortak sınıflandırma başlıklarına (doğal olarak katılımcılar bu terimleri kullanmamıştır) uygun bulunduğu takdirde sonuçlara dahil edilmiştir (2001: 166-171).

Sonuçlarda şaşırtıcı olan, kuramlarda belirtilen, normal dinleme durumlarında dinleyicilerin seslerin kaynağına dikkat etmesi tanımının aksine, katılımcıların büyük çoğunluğunun akustik benzerliğe göre seçimlerini yaptığı olmuştur. Yazara göre bunun birkaç sebebi olabilir. Birincisi Gaver'ın tanımında bulunan, dinleyicilerin kaynağı tanımada yetersiz kaldığı zamanlarda akustik benzerlikleri dinlemesi durumudur ancak bu ihtimal katılımcıların cevapları değerlendirildiğinde pek mümkün gözükmemektedir. İkincisi, deneydeki dinleme durumunun dinleyicileri akustik özelliklere odaklanmaya sürüklemiş olma ihtimalidir. Sonuncu ise dinleyicilerin teşvik edici etkenlerin eksikliğinde benzerlik seçimleri yapmış olmasıdır. Dibben dinleme deneyinin ardından yapılan görüşmelerden yola çıkarak, dinleyicilerin kimisinin her iki eşleşmeyi farkettiğini

ancak deneyin yöntemi gereği seçim yapmaları gerektiği için sonuçların bu şekilde çıktığı kanaatine varır. Bu bilgiler doğrultusunda Dibben, sesler üzerinde yapılan sınıflandırmaların çeşitliliğini ölçebilmek ve bu sorunları gidermek üzere ikinci bir çalışma yapar (2001: 171-174).

İkinci çalışmada, farklı bir katılımcı grubuna aynı örnekler dinletilmiş ancak bu sefer katılımcılardan benzer çiftler arasında seçim yapmaları yerine duyduklarını yazılı olarak kısaca açıklamaları istenmiştir. Katılımcıların sesleri çeşitli şekillerde betimledikleri ortaya çıkmıştır. Bunların ana başlıkları şöyle listelenmiştir; akustik benzerlik, fiziksel kaynak, müziksel tarz, müziksel işlev, seslerin ifade ettiği duygusal durumlar, müziklerin ilişkilendirildiği sosyal bağlamlar, sesin üretildiği fiziksel alanlar, sesin algısal olarak hissedilen fiziksel yakınlığı ve icra yeteneği. Dinleyiciler sesler için birden çok tanımlama yapmıştır ancak bütün bu tanımlamalar analiz edildiğinde, en çok fiziksel kaynağın algılanması ifade edilmiştir. Belirli seslerle ilgili deneyime sahip katılımcılar (örneğin flüt icracısı veya ses mühendisi), kendi uzmanlık alanlarıyla ilgili diğer katılımcılara göre daha tutarlı tanımlamalar yapmışlardır. Örneğin müzik eğitimi olmayan katılımcılar müziksel işlev kategorisindeki sesleri (kadanslar) tanıyamamıştır. Dibben’a göre, sonuçlarda çıkan sınıflandırmaların sıklığı, deneyde verilen uyaranlarla doğrudan ilişkili olduğu için, sonuçlar her durumda ve bağlamda geçerli olarak algılanmamalıdır (2001: 174-181).

Bu çalışmaların ortaya koyduğu şeylerden biri, müzik dinleme eyleminin Gaver’ın iki dinleme biçimini de içerdiğidir. Dibben, Gaver’ın ortaya attığı kavramlara, “müziksel” yerine “akustik özellikler” ve “gündelik” yerine “kaynak belirleme” demeyi tercih etmektedir. Yazar, kaynak belirlemenin kapsamını kültürel ve müziksel unsurları da içerecek şekilde genişletmeyi savunur. Burada ortaya çıkan bir soru, dinleyicilerin neden bir dinleme biçimini diğerine tercih ettikleridir. Bu çalışmanın sonuçları üç cevap önermektedir. Birincisi; dinleyici sesin anlamını belirlemede yanılabilmektedir (örneğin, pikap gürültü sesinin yağmur sesiyle karıştırılması). İkincisi; dinleyici bazı kültürel olarak önemli şeyleri veya olayları bilmeyebilmektedir (örneğin, bir Japon çalgısının tanınamaması). Üçüncüsü ise; sesin belirli özellikleri, bireylere ve bağlamlara göre farklı önemlere sahip olmaktadır. Dibben son cevaba odaklanmaktadır ve seslerin sağladığı

anlamaların her birey için farklı olabileceğinden ancak kültürel olarak belirli ortak yönlerin de varlığından söz eder. Bu anlayış, diğer kültürel alanlarda bir metnin anlamlarının dinleyicinin öznel konumunun ve onun “okuma yeterliliğinin” bir ürünü olduğunun kabul edilmesiyle eşdeğerdir. Dolayısıyla müziksel nesne aracılığıyla ortaya çıkan anlam, nesnenin özünde sabit bir şekilde bulunmamakta, dinleyici ve nesne arasındaki ilişki ile şekillenmektedir (2001: 181-186).

Dibben’in deneysel çalışmaları, doğrudan bir dinleme biçimi modeli üzerine olan nadir çalışmalardandır. Uyaran olarak kullanılan ses eşleşmeleri ve araştırma yöntemi, aynı bağlamdaki olası çalışmalar için iyi bir yol gösterici olabilir. Ancak bulgular her ne kadar iyi yorumlanmış olsa da, değerlendirilen dinleme biçimleri modeli, kapsam açısından eksiklikler barındırır. Buradaki en büyük zorluklar, elbette ki dinleme biçimleri modellerinin çok değişken içermesi ve deneysel düzeneklerde bu değişkenlerin kontrol edilmesinin pek mümkün olmamasıdır. Dolayısıyla, belirli uyaranlar ile yapılan dinleme testi yönteminin, bizim çalışmamız için uygun bir seçenek olmadığı düşünülmektedir.

2. BÖLÜM

MÜZİK PROFESYONELLERİ VE MÜZİK ÜRETİMİ

2. BÖLÜM

MÜZİK PROFESYONELLERİ VE MÜZİK ÜRETİMİ

Sürekli gelişen kayıt teknolojileri müziğin deneyimlenmesini, dinleyici-müzisyen etkileşimini ve müzik üretim biçimlerini değiştirmeye devam etmektedir. Örneğin dijital müzik dinleme platformlarının yaygınlaşmasıyla, popüler kültür ve popüler müzik tüketim alışkanlıkları çok sık aralıklarla değişip, farklı müzik akımlarının ön plana çıkmasına olanak sağlamaktadır (Efe ve Sonsel, 2019). Bununla birlikte bluetooth teknolojisinin gelişmesiyle kablosuz kulaklıklar ve hoparlörler oldukça yaygın şekilde kullanılır olmuştur. Son yıllarda geliştirilen Dolby Atmos teknolojisi ise müzik dinleme deneyimini üç boyutlu alana taşıyarak yeni bir üretim ve tüketim sürecini ortaya çıkarmaktadır (Cabanillas, 2020). Gündelik hayat ve müzik alanına doğrudan etki eden bu gelişmeler, doğal olarak müzik üretimini de etkilemektedir.

“Kayıt teknolojisi, icracı ile dinleyici arasındaki ilişkiyi nasıl etkiler?” ve “kayıt (prodüksiyon) işlemleri bir müziği nasıl daha iyi veya kötü hale getirebilir?” gibi sorular soran Zagorski-Thomas, müziksel aktivitenin, teknoloji, insanlar ve onların çevrelerini içeren sosyokültürel bir süreç olarak ele alınması gerektiğini belirtir (2014: 14-22). Biraz geç kalınmış da olsa, son dönemlerde literatürde kayıt stüdyosu ve müzik prodüksiyonu üzerine yapılan çalışmalarda artış görülmektedir.

Müzik prodüksiyonlarını disiplinlerarası yeni bir çalışma alanı olarak ortaya koyan Frith ve Zagorski-Thomas’a göre, stüdyodaki teknik kararlar estetik, estetik kararlar teknik ve bütün bu kararlar müzikseldir. Ayrıca kayıt prodüksiyonu hem müziksel bir aktivite hem de müziksel bir olaydır ve kaydedilmiş müzik kendi başına yeni bir müziksel eserdir. Bütün bu sebeplerden ve barındırdığı karmaşık sosyokültürel etkileşimlerden dolayı müzik prodüksiyonu araştırmaya değerlidir (2012: 3-8). Gerçekten de farklı deneyim, bilgi, karakter ve uzmanlık sahibi kişilerin birlikte çalışmasıyla ortaya çıkan bu müziksel aktivitede, güç ilişkileri, teknoloji, estetik beklentiler, ekonomik boyutlar ve daha birçok çeşitli kavram bağlamında incelenebilecek detay bulunmaktadır.

Bu çalışmanın kavramsal bağlamı işitsel algı olduğu için müzik üretiminde gözlemleyebileceğimiz dinleme biçimleri olgusu üzerine odaklanılacaktır.

Müzik üretimi, çeşitli mesleklerin ortaklaşa çalışmasını gerektiren bir süreçtir. Söz konusu müzik eserinin türüne ve gereksinimlerine göre bu işbirliğinin boyutu değişir. Kimi prodüksiyonlarda birden çok kayıt stüdyosunda birçok farklı müzisyen ile çalışılabilir. Hatta aynı parçada birkaç tane prodüktör bile bulunabilir (örneğin Amerikan pop prodüksiyonları). Zagorski-Thomas kayıt prodüksiyonlarının, yaratıcı müzik eserindeki sanatçı tanımını, prodüksiyon sürecindeki yaratıcı yönetim ve değerlendirme süreçlerinde bulunan ekibi de dahil edecek şekilde genişlettiğini ifade eder. Bu da çoğu sanatsal pratik türünün, tek başına yapılan bir zanaat aktivitesinden, teknolojik olarak karmaşık olan üretim işlemine dönüşmesini yansıtır (2014: 22-23). Tabii ki müziğin tek bir kişi tarafından üretildiği elektronik müzik prodüksiyonları gibi müzik eserleri göz ardı edilmemelidir.

Frith ve Zagorski-Thomas'a göre kaydedilmiş müziği dinlemek, yeni bir müzik dinleme biçimi ortaya çıkararak müziğin deneyimlenmesini değiştirmiştir. Bu dinleme biçimleri dinleyiciler ve müzik profesyonelleri için farklı boyutlar içerir. Örneğin pop prodüktörleri yaptıkları kayıtların dinlenileceği sosyal ve akustik durumları da değerlendirerek karar verirler (2012: 7). Müzisyenler de canlı performanstan farklı olarak, kayıt işlemi sonrasında performansı yeniden dinleyip, kaydı değerlendirme üzerine prodüksiyondaki diğer çalışanlarla işbirlikçi bir çalışmaya dahil olup, kaydın nasıl geliştirilebileceğini dikkate alırlar (Zagorski-Thomas, 2014: 22). Bu örneklerden anlaşılabilir gibi, müzik üretimi süreçlerinde gündelik hayatta görülür olmayan dinleme biçimleri ve dinleme durumları ile karşılaşılabilir.

Beyindeki motor nöronların operasyonunun keşfiyle birlikte, trompet çalan bir müzisyenin, dinlediği trompet müziğine ve piyano müziğine verdiği nörolojik cevabın farklı olduğu ortaya çıkmıştır. Bunun sebebi çalgıyı çalarken de dinlerken de aynı nöronların çalışmasıdır. Yani bilgi ve kültürel sermaye, algıyı etkilemektedir. Zagorski-Thomas, bu olgunun prodüksiyon ve algı arasında felsefik bir bağlantı oluşturduğunu düşünür. Dolayısıyla, algı hakkındaki bilgi müzik prodüktörünün daha verimli

alışmasına ve müzik prodüksiyonu hakkındaki bilgi de, dinleyicinin daha zengin bir dinleme deneyimi yaşıyabilmesine olanak sağlayabilir (2014: 28). Dolayısıyla dinleme olgusunun algısal boyutlarının araştırılmasının, müzik üretimi süreçlerinin hem incelenmesine hem de müziksel aktivitenin yapılmasına fayda sağlayacağı aşıkardır.

Müzik retimi, stüdyoda yapılan müzik prodüksiyonu ile kısıtlı değildir. Ancak müzik stüdyosu farklı sosyokültürel ve algısal olguların gözlemlenebileceği bir alan olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışmada dinleme biçimleri olgusu müzik üretimi ekseninde ele alınırken film müziği, post prodüksiyon, yayıncılık, canlı müzik performansı gibi müzik sektörünün diğer alanlarının yanı sıra bireysel müzik çalışmaları (etüd, besteleme vs.) ve müzik eğitiminden de yer yer bahsedilecektir.

Literatürde dinleyici üzerine yapılan çalışmalar çoğunluktadır, yani tüketim vurgusu karşıımıza çıkar. Müzik retimi süreçlerinde incelenebilir olan farklı dinleme durumları ve biçimleri, işıtme algısı hakkında kayda değer bilgiler ortaya çıkarabilir. Müzik üretimini anlayabilmek için, bu süreçte bulunan temel meslekleri ve bu mesleklerin rollerini incelemek faydalı olacaktır.

2.1. Müzik Profesyonelleri

Müzik sektöründen geçimini sağlayan insanlara müzik profesyonelleri denilmektedir. Bu sektörde plak şirketi, konser mekanı, sahne kurulumu, müzik eğitim kurumları, kayıt stüdyosu, video prodüksiyonu için ses, müzik basım ve yayımcılık çalışanları ve sektörün daha birçok farklı pozisyonunda çalışanlar bulunmaktadır. Sektörün farklı alanlarında çalışanların müzik ile ilişkisi ve özellikle müziğe ne kadar yakın olarak çalıştıkları değişmektedir. Örneğin sahne kurulum elemanları aynı sektörde olsa da, onların müzik ile ilişkilerinin sahneye çıkan müzisyenlerle kıyaslandığında farklılık göstermesi muhtemeldir.

Müzik prodüksiyonunda, yani işin mutfağında olan ve üretimle doğrudan temas halinde bulunan üç ana meslek bulunur. Bunlar müzisyenler, ses mühendisleri ve prodktrlerdir. Bu mesleklerde uzmanlaşma mümkün olduğu kadar, gerçek hayatta bu mesleki roller genellikle birbiriyle i içe geçmektedir. Örneğin bir ses mühendisi aynı

zamanda müzisyen, bir müzisyen de aynı zamanda prodüktör rolünü üstlenebilir. Bu tabii ki tamamen bireylere bağlıdır; bireyler kendilerini farklı alanlarda bilgi sahibi olacak şekilde yetiştirebilirler. Dolayısıyla müziksel aktiviteler ve işitsel beceriler, mesleklere has olarak kabul edilmeyebilir. Ancak doğal olarak, söz konusu olan kimi becerilerin, kimi mesleklerde daha gelişmiş olması beklenir. Bu sebeplerden ötürü bu meslekler, dinleme biçimleri bağlamında değerlendirilecektir.

Müzik üretimine dahil olan müzisyen, ses mühendisi ve prodüktör ekibindeki her birey, eser hakkında bir işitsel imgeye sahiptir. Doğal olarak bu tınısal beklentiler birbirinden farklılıklar gösterir. Müzisyen ve ses mühendislerinin beklentisi genellikle müzik piyasasında belirli bir tarzda yayımlanmış ve başarılı olan eserlerin örnek alınmasıyla oluşur. Prodüktörlerin ise beklentileri ve vizyonları benzer şekilde müzik piyasasında ticari başarı sağlayabilme unsurunu göz önüne alabilir (Bates, 2016: 7). Bu estetik ve tınısal beklentiler, müzik üretim süreçlerinin her birinde farklı derecelerde kendisini gösterip, teknik ve müziksel seçimlerde etkili olabilmektedir.

Müzisyenler, ses mühendisleri ve prodüktörler, yukarıdaki dinleme biçimleri modellemelerinde karşımıza çıkan algısal becerilerde yetkin kabul edilir. Mesleklerini icraları sırasında birçok farklı dinleme durumu ile karşılaşır. Yaptıkları dinleme aktivitesine, dinleme biçimleri kavramı ile yaklaşmasalar da, dinleme biçimleri repertuarlarının oldukça gelişmiş olduğu aşıkardır.

2.1.1. Müzisyen

Bir müzik çalgısına yeni başlayan her çocuk veya birey hakkında “yeteneği” veya “kulağı” var mı sorusu elbet karşımıza çıkar. Burada söz konusu olan müzik yeteneğinin, kendi başına bir araştırma konusu olduğunu bir kenara bırakırsak, basitçe tanımlandığında müzik yeteneği, çalgı çalarken yapılan bedensel hareketlerle işitsel becerilerin bir birleşimi olarak düşünülebilir. Her müzisyen formal ya da informal olarak işitsel becerilerini yani “kulak”larını geliştirir. Müzisyenlik ile ilgili hepimizin sosyal hayatında karşılaşabileceği bu basit gözlem temel olarak dinleme biçimlerine işaret eder.

Formal müzik eēitimi alan ērenciler genelde dinleme üzerine de çalışırlar. Müzik Eēitimi Anabilim Dalı ērencileri ile çalışan zdemir ve Can (2019), ērencilerin müzik dinleme pratiklerini incelemişlerdir. ērenciler eēitimi gördükleri müzik türlerini tercih etmemekle birlikte, müzik dinlemeye zaman ayırdıkları ve genelde aktif dinleme yaptıkları ortaya çıkmıştır. Buradaki aktif dinlemenin detayları nelerdir?

Reitan, müzik profesyonellerinin dinleme pratikleri üzerine yaptıēı çalışmada sekiz orkestra müzisyeni ile görüşme yapmıştır. Müzik yüksek ēretiminde işitsel analiz ve yapısal dinleme üzerine eēitim verilmekle birlikte, profesyonel müzisyenlerin yaptıēı dinleme genelde aktif, dikkatin mziēe ve onun ēelerine verildiēi işitsel ve bilişsel becerilere işaret eder. Yazar, dinleyici tipleri ve dinleme biçimleri üzerine olan yaklaşımları analitik ve duygusal olacak şekilde sınıflandırır. Görüşme yapılan kişilere, daha önceden bilmedikleri bir orkestra eseri dinletilmiş ve baskın dinleme biçiminin aēırlıklı olarak analitik dinleme olduēu ortaya çıkmıştır. Katılımcılar özellikle kendi algılarının performanslarını eleştirel dinleme yaparak dinlediklerini belirtmişlerdir. Yazar eleştirel dinlemeyi icracının becerileri ve icranın kalitesinin deēerlendirilmesi baēlamında ele alır. Bu çalışmanın amacı, eēitimi verilen işitsel beceriler ile müzik profesyonellerinin müzik performansında kullandıēı dinleme biçimlerinin birbiriyle ilişkilendirilmesidir (2013). Doēal olarak her birey kendi geliştikleri ve bilgi sahibi oldukları alan hakkında daha detaylı bir algısal derinliēe sahiptir. rneēin bir Türk mziēi sanatçısının o tarzda bir müzik dinlemesiyle, ömrü boyunca klasik Batı mziēi ile uērařan bir müzisyenin yaptıēı dinlemenin aynı olması beklenemez. Tabii ki bu demek deēildir ki, müzisyenler sadece kendi geliştikleri alanda dikkatli dinleme yapmaktadırlar.

Her müzisyen, kendi kültürel sermayeleri doērultusunda çeşitli işitsel becerilere sahiptir. Müzik ile i içe oldukça ve deneyimlendike, dinleme algıları da o denli gelişmektedir. Dinleme biçimleri baēlamında ele alacak olursak, literatürde genelde aktif dinleme olarak karşımıza çıkan, sesi dikkatli ve odaklı bir şekilde dinleme eylemi, 1. bölümdeki modellerdeki indirgenmiş dinleme, eleştirel dinleme, analitik dinleme gibi dinleme biçimleri ile ilişkilendirilebilir. Müzisyenler melodi, armoni, tını, ritim, form, dinamikler, nüanslar gibi müziksel unsurları detaylıca ayırt edebilecek işitsel becerilere sahiptirler. Bunlara ek olarak bireysel deneyime baēlı olarak sesin fiziksel ve teknolojik

özelliklerini, yani frekans spektrumu ve ses efektleri gibi sinyal işlemcileri ayırt edip dinleyebilmektedirler. Daha da önemlisi müzisyenler, bütün bu özellikleri sosyal ve kültürel bağlamlarla ilişkilendirerek işlerini yaparlar. Bu sebeplerle, aktif dinleme dediğimizde, müzisyenlerin dinleme eyleminin karmaşık yapısını ve bağlamını göz ardı etmiş bulunmaktayız. Onun yerine çeşitli dinleme biçimleri ile algısal süreçleri daha detaylı açıklayabiliriz.

2.1.2. Ses Mühendisi

Müzik prodüksiyonlarının teknik tarafında yer alan ses mühendisleri, kayıt teknolojileri alanında uzmanlaşmış profesyonellerdir. Bu meslek için ses teknisyeni, kayıt mühendisi, tonmeister gibi terimler de kullanılır. Birçok sektörde çalışabilen ses mühendisleri, her uzmanda olduğu gibi bulundukları sektöre göre farklı mesleki becerilere sahip olmaktadır. Müzisyenler aralarında kabaca çalgı ve müzik tarzına göre ayrılabilirken, ses mühendisleri de benzer şekilde canlı ses (sahne, tonmeister), yayıncılık (post prodüksiyon) ve müzik prodüksiyonu (kayıt stüdyosu) gibi bulundukları sektöre göre ayrılabilir. Müzik prodüksiyonunda çalışan ses mühendisleri de müzisyenler gibi belli tarzlarda uzmanlaşabilir ve belli mesleki aşamalarda (kayıt, miks, mastering) daha deneyimli olabilirler. Dolayısıyla, müzik sektöründe çalışan diğer profesyoneller gibi, uzmanlarda bireysel farklılıklar oldukça çeşitlidir. Her birey, kendine has özelliklere sahip olabilir.

Ses mühendisleri, kayıt yöntemlerine, sesin teknik özelliklerine ve çeşitli sinyal işlemcilerin işleyişine hakim olup, seslere istenilen şekilde müdahale etmek üzerine uzmanlaşırlar. Dijital teknolojinin gelişmesi sonucunda ses kaydı almayı sağlayan analog kayıt sistemleri, sinyal işlemciler ve mikserler yerini bilgisayar ve DAW (digital audio workstation) yazılımlarına bırakmıştır. Bu sebeple günümüzde müzik prodüksiyonlarında çalışan ses mühendisleri, işlerini genellikle bilgisayar ortamında yapmaktadır.

Ses mühendislerinin asıl görevi, müzik üretiminde aranje/düzenleme yapan kişilerin (müzisyen veya prodüktör) vizyonlarını gerçekleştirmelerine yardımcı olmaktır. Ses mühendisleri müzik prodüksiyonunun çoğu aşamasında düzenlemeci ile birlikte çalışır. Teknik konuların yanı sıra, orkestrasyonun estetik açıdan değerlendirilmesi ve

müzisyenlerin performanslarının değerlendirilmesi gibi müziksel seçimlerde de söz sahibi olabilirler (Bates, 2016: 7). Bu süreçlerdeki bütün kararlar dinleyerek değerlendirme sonucunda alınır.

Ses mühendisleri dinleme becerileri bakımından müzisyen ve prodüktörlerden ayrılırlar. Sese müdahale etmek üzerine olan edimlerde, ses işleme cihazlarının yaptığı en ufak değişimleri bile duyabilecek işitsel hassasiyete sahip olmaları beklenir. Formal eğitim programlarında temel olarak ses hakkındaki teknik bilgilerin öğrenilmesi hedeflenirken, bir yandan da bu teknik unsurların işitsel ve müziksel sonuçlarının deneyimlenerek öğrenilmesi amaçlanmaktadır. İnfomal eğitim veya deneyimle kazanılan beceriler genellikle işitsel ve edimsel olmaktadır. Bu sebeple müzik stüdyolarında usta-çırak ilişkisi oldukça yaygındır. Nasıl bir müzisyen çalgısını çalarak deneyim kazanıyorsa, ses mühendisleri de işi, yani kayıt, edit, miks ve mastering yaparak deneyim kazanmaktadır.

Eleştirel dinleme (critical listening), ses mühendisliği özelinde en çok kullanılan dinleme kavramıdır. Eğitim programlarında kesinlikle yer verilen eleştirel dinleme hakkında farklı bağlamlarda farklı tanımlamalar bulunur. Eleştirel dinlemenin formal ve informal eğitimini inceleyen Elmosnino, bu kavramın doğru olarak tanımlanması gerektiğini ifade eder (2019: 7-8). Yukarıdaki dinleme biçimleri modellemelerinin kimisinde yer alan eleştirel dinleme, farklı algısal dikkat seviyeleri arasında geçiş yapabilme, eşzamanlı sesleri ayırt edebilme, teknik ve fiziksel özellikleri algılayabilme, ses kalitesini değerlendirebilme ve sesi şekillendirme ile ilgili düşünsel süreçlere sahip olma gibi algısal özelliklere işaret eder (Elmosnino, 2022: 328-329). Anlaşılabileceği üzere eleştirel dinlemenin tanımı, algısal süreçlerin oldukça geniş bir kısmını kapsamaktadır. Dolayısıyla dinleme biçimleri modellemelerine bakıldığında, eleştirel dinlemenin birkaç dinleme biçimi ile kesiştiği fark edilebilir. Bu çalışmanın amacı bu ayrımları ortaya koyarak, müzik profesyonellerinin edimlerindeki algısal süreçlerin daha detaylı bir şekilde gözlemlenebilmesini sağlamaktır.

2.1.3. Prodüktör

Müziyenlik ve ses mühendisliği ile kıyaslandığında prodüktörlüğün, mesleki tanım ve gereksinim bağlamında daha muğlak olduğu söylenebilir. Müzisyen, besteci, düzenlemeci, ses mühendisi, menajer ve hatta başka mesleklerden gelen bireyler bile prodüktör olabilir (Zager, 2006; Burgess, 2013: 37-47). Peki nasıl prodüktör olunur ve prodüktör ne yapar?

Prodüktörün asıl görevi kayıt prodüksiyonunun yöneticisi, yani başındaki kişi olmaktır. Bütün müzik üretim süreçlerinin istenilen şekilde yürümesini sağlar. Dolayısıyla, mesleki gereksinim olarak tek bir alanda uzmanlaşmış olması beklenmez. Onun yerine, müzik üretimi ve dağıtımının aşamalarının hepsi hakkında belirli düzeyde bilgi sahibi olması yeterlidir. Her prodüksiyon kendine has dinamikler içerdiği için prodüktör rolü, üretimde yer alan çeşitli bireyler tarafından üstlenilebilir. Ancak her müzik prodüksiyonu bir prodüktör gerektirmez, bazen bir müzik grubunun üyelerine, bazen ses mühendisine, bazen de bütün aşamaları tek bir kişi yaptığına ona, bu ünvan yakıştırılabilir. Bu sebeplerden ötürü bu çalışmada prodüktör kavramı, bu rolü üstlenen kişiye yönelik kullanılacaktır.

Kayıt prodüktörünün rolü, sanatçının yaratıcı ilhamı, kayıt teknolojisi ve plak şirketinin ticari beklentileri arasındaki bağlantıyı ve dengeyi kurmaktır. Prodüktörün işinin bir kısmı da, sanatçının yaratıcı yaklaşımını ve görüşünü benimseyip, ona en iyi performansı verdirecek uygun ortamı ve durumu ayarlamaktır. Kayıt prodüksiyonun çeşitli süreçlerinde, alınması gereken sayısız karar bulunur. Prodüktörün işlevi, buradaki seçimleri üretimin sonucunu öngörerek yapmaktır çünkü her bir detay son ürün olarak çıkan müzik eserini etkileyecektir. Prodüktörlük görevini üstlenen biri, yapılan müzik prodüksiyonuna göre değişken rolleri üstlenebilir; düzenlemeci, yorumcu, ses mühendisi, yaratıcı yönetmen, psikolog, lojistik ve proje yöneticisi, danışman ve aracı (Frith ve Zagorski-Thomas, 2012: 189-190).

Müzik eğitimi olsun veya olmasın, prodüktör müziksel kavramları üretim sürecinde çalışanlara ifade edebilir. Aynı durum teknik konular için de geçerlidir. Bir prodüktör bir sinyal işlemciyi kullanmanın detaylarını bilmeseydi bile, onun ile neler

yapılabileceğini bildiği zaman ses mühendisine isteklerini bildirebilir. Doğal olarak bu karar ve yönlendirmeleri verebilmek için dinleme becerilerinin gelişmiş olması gerekir. Farklı karar aşamalarında farklı dinleme biçimleri gerekmektedir. Prodüktörün üstlendiği role göre, gerekli olan dinleme biçimlerini yetkin bir şekilde kullanabildiği söylenebilir.

Prodüktörün en önemli görevlerinden biri de kaydedilen müziğin “sound”una karar vermektir. Prodüktörler, müzik piyasasında yayımlanan müzik eserlerini dikkatlice dinleyip, analiz edip, prodüksiyon yöntemlerini seçmelidirler (Zager, 2006: 11). Piyasadaki çeşitli müziklerden örnek alınarak yapılan yönlendirmelerin yanı sıra, prodüktörün yaratıcı vizyonu ile yeni soundlar yaratılabilir. Örneğin Phil Spector “ses duvarı” (wall of sound) kayıt tekniği (partilerin birçok farklı çalgıyla aynı anda çalınarak kaydedilmesi ve sonucunda tek çalgı kaydından çok daha hacimli bir ses elde edilmesi) ile yarattığı sound ile anılmaktadır (Zager, 2006: 8). Bu örnekte stüdyo kayıt teknikleri bilgisi ile algısal süreçler birleştirilerek yeni bir işitsel deneyim elde edilmiştir. Burada ilk bakışta görünmeyen ancak oldukça önemli olan şey, hem bu fikrin ortaya çıkışında hem de dinleyiciye ulaşmasındaki algısal süreçler, yani dinleme biçimlerinin işleyişidir.

2.2. Müzik Prodüksiyonu

Müzik eserine, sanatçıya ve müzik tarzına göre değişiklikler gösterse de, müzik prodüksiyonunun belirli aşamaları bulunur. Bunlar besteleme-üretim öncesi hazırlık (preproduction), üretim aşaması (production) ve dağıtımdır.

Kaydedilmiş müzik, ses mühendisi, besteci/aranjör/prodüktör ve müzisyen arasında uzun dönemli ve yoğun işbirliği sonucu ortaya çıkar (Bates, 2010: 86). Besteleme veya düzenleme aşamasında sanatçı, besteci veya aranjör parçanın tamamını veya ana hatlarını ortaya çıkarır. Bu süreç günümüzde üretim öncesi hazırlık aşamasıyla iç içe de ilerleyebilmektedir. Üretim öncesi hazırlık süreci, parçanın kayıt edilmesinden önceki bütün işlemleri içerir. Besteleme bittikten sonra müzisyen veya müzisyenler ile kayıt öncesi çalışmalar ve provalar yapılır. Provalardan sonra genellikle parçanın bir demosu elde edilir ve bu demo, yani temsili kayıt ile plak şirketine veya ilgili diğer bireylere projenin tanıtımı yapılabilir. Eğer bu geleneksel bir albüm kayıt projesiyse, hangi parçanın ne zaman kaydedileceği, hangi çalgıları kimlerin çalacağı, projede hangi

ses mühendisleri ve asistanların çalışacağı, parçaların hangi stüdyo veya stüdyolarda kaydedileceği gibi detaylı bir planlama çalışması gerekir (Hepworth-Sawyer ve Golding, 2011: 141-145). Proje planı hazır olduğunda üretim aşamasına geçilir ve stüdyoda kayıt, edit, miks ve mastering süreçleri gerçekleştirilir. Müzik eserleri yayımlanmaya hazır olduğunda plak şirketi ile veya bağımsız bir şekilde dijital veya fiziksel dağıtım süreci başlatılır. Müzik eserinin reklamı, görselleri ve müzik videosu ile ilgili planlamalar da üretim öncesi hazırlık sürecinde yapılır.

İşitsel beceriler ve dolayısıyla dinleme biçimleri her aşamada karşımıza çıksa da, bunların açıkça gözlemlenebilir olduğu aşamalar müzik eserinin bir ürüne dönüştüğü besteleme, düzenleme, kayıt, edit, miks ve masteringdir. Bu bölümde teknik detaylara çok girmeden, müzik profesyonellerinin iş akışının dinleme bağlamında anlaşılması için gerekli olan bilgiler verilmeye çalışılacaktır.

2.2.1. Besteleme ve Düzenleme

Müzik tarzı ne olursa olsun, besteleme ve düzenleme aşamaları oldukça yoğun ve bazen sancılı geçen yaratıcılık süreçleri barındırır. Günümüzde her ne kadar teknik süreçler yani bilgisayarda yapılan işlemler ile oldukça yaratıcı sonuçlar elde edilse de, müzik eserinin özü, onun ilk ortaya çıktığı müziksel fikirlerden oluşur. Popüler müzik prodüksiyonlarındaki çarpıcı unsur genellikle şarkı sözü ve melodidir. İyi bir şarkı iyi bir prodüksiyonun ilk şartıdır (Burgess, 2013: 92). Zager, akustik canlı performans yayınlanan televizyon programı, MTV Unplugged'ı örnek göstererek, iyi bir şarkının sadece gitar veya piyano ile eşlik edilerek de bütün olarak tınlaması gerektiğini vurgular (2006: 44).

Bir müzik eserinin yaratılış sürecinde öncelikle şarkı sözü (eğer varsa), melodi, ritim ve armoni unsurları belirlenir. Bu süreçte hangi unsurların iyi olup hangi unsurların kötü olduğuna sayısız dinleme, düşünme ve tartışma sonucunda karar verilir. Popüler müzik tarihine adını yazmış şarkıcı-söz yazarları, parçalarında istedikleri etkiyi yaratabilmek için parçaların belirli kısımlarını birçok kez yeniden yazmışlardır (Burgess, 2013: 93). Müziksel unsurların yaratıcılık ve yeniden gözden geçirme aşamaları karmaşık

algısal ve düşünsel süreçler barındırır. Şu ana kadar üzerinde pek durulmamış olsa da dinleme biçimleri kavramı burada da işler olacaktır.

Düzenleme aşamasında orkestrasyon ve form olmak üzere iki kısım bulunur. Orkestrasyonda gerçek veya sanal çalgıların seçimleri ve ne çalacakları belirlenir. Bu çalgıların birbirleriyle armonik, melodik ve ritmik olarak nasıl ilişkide olacağı üzerine odaklanılır (Burgess, 2013: 95). Düzenlemenin bir diğer işlevi de müzik tarzının seçimi ve müzik eserinin o tarz içerisindeki yerinin belirlenmesidir (Zager, 2006: 53). Bütün bu aşamaların, bir sonraki aşamaları yani kayıt, miks ve mastering işlemlerini düşünerek yapılması daha sağlıklı sonuçlar ortaya çıkarır. Örneğin bir çalgı, mikste belirli bir ses efekti düşünülerek eklenebilir ve demoda bu efektin detaylı ayarları yapılmamış bir hali kullanılabilir. Ayrıca Bates, aranjörün/düzenlemecinin belirli estetik beklentiler doğrultusunda çalınacak kısımları belirlediğini ifade eder. Örneğin aynı kısmın aynı çalgıyla birçok kez çalınması ve birlikte tınlantılması ile normalde mümkün olmayan tınısal sonuçlar elde edilebilir. Bunu belirlemek düzenlemeyi yapan kişinin görevidir (Bates, 2010: 94-95).

Parça için doğru formun seçilmesi, parçanın dinleyici kitleleri tarafından sevilmesine ve uzun yıllar boyu tekrar tekrar dinlenebilmesine katkı sağlar. Düzenlemeci ve/veya prodüktör form seçiminde sanatçıya yardımcı olabilir (Burgess, 2013: 97). Buna ek olarak doğru formun seçimi verilmek istenilen mesajı güçlendirir. Bestenin demo halindeki müziksel sorunların tespit edilebilmesi, deneyim ve kültürel sermaye gerektirir. Oldukça fazla sayıda müziksel unsur içeren müzik eseri, doğal olarak sayısız dinleme nesnesi barındırır. Müzisyen, besteci, düzenlemeci ve prodüktör, üretimin bu aşamalarında etkileşimde bulunarak çoğunlukla müziksel dinleme nesnelere odaklanıp, değerlendirerek dinleme yaparlar.

Üretim aşamasında dinleme aşamasının önemli bir gereksinimi de objektif olabilmektir. Müziksel öğelerin seçiminde her ne kadar kişisel tercihler devreye girse de, besteleme ve düzenlemeye dahil olan kişilerin üretilen müziği objektif olarak dinlemesi, müzik eserinin dinleyicide nasıl bir etki yaratacağının öngörülebilmesi için bir zorunluluktur. Buradaki zorluk, aynı müziği veya müziğin bir kısmını defalarca

sıkılmadan ve yorulmadan dinleyip, değerlendirmelerde bulunabilmektir. Normal dinleyicilere işkence gibi gelebilecek bu dinleme eylemi, müzik profesyonellerinin gündelik işinin bir parçasıdır (Hepworth-Sawyer ve Golding, 2011: 152-153).

Her üretim sürecinde olduğu gibi, her bir aşama, bir sonraki aşamanın kalitesini belirler. İyi bir beste, iyi bir düzenlemeye sebep olurken ikisinin birden iyi olması, kayıt, miks ve mastering aşamalarının olabildiğince verimli geçmesini sağlar. Prodüksiyonun her aşamasını tek bir kişi de üstlenebilir ancak farklı aşamalarda uzmanlaşmış müzik profesyonelleriyle çalışmak, bu sebeplerden ötürü oldukça önemlidir. Dahası, farklı uzman dinleyicilerin sunabileceği yaratıcı fikirler sayesinde müzik eseri daha sofistike hale gelebilir.

2.2.2. Kayıt, Edit, Miks ve Mastering

Besteleme ve düzenlemeden sonra prodüksiyon süreci olarak da anılan, müziğin kayıt, edit, miks ve mastering aşamaları gelir. Daha çok müzik kayıt stüdyolarında gerçekleşen bu işlemler, ses kayıt teknolojilerinin gelişmesi ve çok daha ulaşılabilir olmasıyla günümüzde ev stüdyolarında da yapılabilir hale gelmiştir.

Akustik çalgıların ses kaydı, çeşitli mikrofonlama teknikleri kullanılarak akustik ortamdaki sesin en iyi temsilini yakalama amacıyla yapılır. Kaydın uygun bir akustiğe sahip ortamlarda yapılması tercih edilir, dolayısıyla müzik kayıt stüdyoları öncelikli olarak bu amaç için tasarlanmıştır. Stüdyolarda genellikle ses kaydının alındığı kayıt odası ve kayıt sisteminin kontrol edildiği, dinlemenin yapıldığı kontrol odası olmak üzere iki akustik olarak izole oda bulunur. Müzik üretimine katkıda bulunan müzisyen, besteci, düzenlemeci, prodüktör ve ses mühendisi bu ortamdaki kayıt aşamasında hep birlikte çalışırlar. Tüm ekibin bir arada çalıştığı kayıt sürecinin, diğer aşamalara kıyasla daha karmaşık sosyokültürel etkileşimler barındırdığı söylenebilir. Benzer şekilde farklı dinleme biçimlerinde uzmanlaşmış profesyonellerin etkileşimi sayesinde oldukça çok sayıda dinleme eylemi karşımıza çıkar.

Kayıt altında performans vermek müzisyenler için psikolojik zorluklar ortaya çıkarır. Hepworth-Sawyer ve Golding stüdyoda performansın bir mikroskop altında

incelenmek gibi, affetmeyen ve eleştirel olarak acı verici olduğunu aktarır (2011: 189). Kayıt deneyimi sahibi müzisyenler için bu pek sorun olmasa da, kayıt konusunda deneyimsiz müzisyenler performanslarının her bir detayının açıkça duyulmasından rahatsız olabilirler. Bu aşamada genellikle ses mühendisinin ve prodüktörün, sürecin kolay geçmesini sağlamak için müzisyenlere psikolojik destekte bulunmaları faydalı olur. Müzisyenler kayıt odasında çalarken, kaydedilen sesi kulaklık ile dinlerler ve bu steril duyumu iyileştirmek için ses mühendisleri çeşitli stratejiler uygulayabilir (kulaklık seçimi, kulaklık miksi veya sese reverb efekti eklenmesi vb.) (Hepworth-Sawyer ve Golding, 2011: 190).

Stüdyo müzisyenleri, çeşitli müzik tarzlarını katmanlı, çok kanallı, polifonik olarak düzenlenmiş müzik bağlamında çalmak üzerine uzmanlaşmışlardır. Genellikle metronom dinleyerek çalan stüdyo müzisyenleri, aynı kısmı (prodüksiyonda üst üste tınlatılacak şekilde) ikili-üçlü hatta dördü “take”ler (İngilizce “take”: alma; kaydedilen bir performansı ifade eder) halinde kaydetmeye alışkındırlar. Ayrıca çeşitli çalım tarzlarının yanı sıra entonasyon ve nüanslara da oldukça hakimdirler (Bates, 2010: 86-87).

Çok kanallı kayıt (multitrack) ve üzerine kaydetme (overdub) yöntemleri ile müzisyenler birlikte veya tek tek performans verebilirler. Bu sayede çalımda bir hata yapıldığında bütün kaydı yeniden almaya gerek kalmaz, sadece hatalı yer tekrar çalınarak kaydedilebilir. Dolayısıyla “mükemmel” performans, farklı performansların birleşimi ile elde edilebilir (Burgess, 2013: 98-99). Kayıt aşamasında tekrarlanan performanslar (“take”ler) arasından istenilen özelliklere sahip olan seçilir ve onun üzerinden düzeltmeler gerçekleştirilir. Bu aşamada performansın her unsuru, detaylıca değerlendirilir. Dolayısıyla seçim yapılırken çeşitli dinleme biçimleri aktif olarak kullanılır.

Dijital kayıt sistemleri (DAW - Digital Audio Workstation) sayesinde sesin editlenmesi yani ses sinyalinin düzeltilmesi ve çeşitli işlemlerden geçirilmesi oldukça kolaylaşmıştır. Ses dosyasının kesilmesi, kopyalanması, ses seviyesinin detaylıca ayarlanabilmesi, zamanlamanın/ritmin değiştirilebilmesi, entonasyon problemlerinin

düzeltilmesi, gürültünün temizlenebilmesi ve pek çok teknik ve yaratıcı işlem mümkündür. Bu işlemler kimi zaman sadece hataları düzeltme amacıyla, kimi zaman da belirli bir sound yaratmak için yaratıcı amaçlarla kullanılabilir. Ancak edit işlemleri, neyin gerçek ve neyin yapay olduğu sorusunu ortaya çıkarır. Kimi müzik tarzları doğal ve işlenmemiş performansa önem verirken (klasik müzik, country gibi), kimi müzik tarzları da yoğun edit işlemlerinden geçerek istenilen sounda ulaşır (elektronik müzik, t-rap gibi) (Burgess, 2013: 99-100).

DAW programları sesleri görselleştirmeleriyle yeni iş akışları da ortaya çıkarmıştır. Kayıtlı sesin dalga formunu ve ses seviyelerini belirten görsel şekiller, dinleme eylemi ile beraber çalışarak edit işlemini kolaylaştırır. Ses seviyeleri görsel verilere bakarak kabaca ayarlanabilirken, zaman ve ölçü çizgileri sayesinde performansların zamanlamalarını editlemek ve yanlış çalımları düzeltmek mümkündür. Hatta çoğu durumda hiç dinlemeden bile, sadece görsellere bakarak bu işlemler yapılmaktadır (Bates, 2016: 155).

Müzik prodüksiyonlarındaki miks aşaması kabaca, çok kanallı malzemeyi bir bütün olarak tınlayacak şekilde tek bir stereo (veya surround) dosyaya indirgeme işlemidir. Dahası bu bütünün, müziğin vermek istediği duyguyu, mesajı, yaratıcı fikirleri, performansı ve müzisyenliği dengeli bir şekilde temsil etmesi amaçlanır (Izhaki, 2018: 8). Miks işleminin sonucunda tüm kayıt kanallarının yerli yerinde, birbirini maskeleyen, dengeli bir bütün olarak duyulması beklenir (Önen, 2008: 306). Mükemmel olan bir parça, zayıf bir prodüksiyon ile gölgelenebilir. Örneğin altyapıdaki unsurların ana vokal melodisini maskeleymesi gibi (miks aşamasındaki) hatalı seçimler parçanın etkisini büyük derecede azaltabilir (Burgess, 2013: 93). İyi bir miks, müzik eserinin vermek istediği duygusal mesajı güçlendirir, dinleyiciye eseri daha çekici hale getirir ve ticari başarının artmasına katkıda bulunur (Izhaki, 2018: 10).

Müzik eserinin müzik piyasasında yayımlanıp, dinleyiciye ulaşacak son ürüne dönüştüğü aşama masteringdir. Masteringde tamamlanmış stereo miks üzerinde ufak ancak uzmanlık isteyen işlemler yapılır. Frekans dengesi, ses seviyesi ve dinamiklerin kontrolünü içeren bu işlemler müziğin, piyasada benzer tarzda olan diğer parçaların

yanında yerini almasını sağlayacak son kalite kontrol aşaması denilebilecek dokunuşlardır (Aydöner, 2019). Mastering'in bir amacı da müzik eserinin çeşitli ses sistemlerinde tutarlı ve dengeli şekilde tınlamasıdır.

Önen, miks aşamasında kanalların tek tek ve bütün içerisinde, farklı unsurlar göz önünde bulundurularak dinlenildiğini ifade eder (Önen, 2008: 306-308). Dolayısıyla miks ve mastering aşamalarında yapılan işlemler, malzemenin defalarca kez dinlenilmesi ile incelikte ayarlanır ve bu dinlemeler farklı teknik veya müziksel amaçlar doğrultusunda yapılır. Besteci, düzenlemeci, müzisyen ve prodüktörün tınısal istekleri ses mühendisi tarafından gerçekleştirilmeye çalışılırken, ses mühendisi kendi estetik vizyonunu da müzik eserine katar. Bütün bu işlemler bittiğinde, müzik eseri dağıtımına hazır hale gelir.

2.3. İşitsel Becerilerin Eğitimi

Genelde “kulak eğitimi” olarak adlandırılan, işitsel becerilerin gelişimini amaçlayan formal veya informal eğitim programları, algısal süreçlerin hayat boyu sürecek olan öğrenimine sağlam bir temel oluşturmayı amaçlar. Müzik profesyonellerinin, kendi mesleklerinin gereksinimleri doğrultusunda farklı işitsel becerilere daha çok önem vermesi doğaldır. Bir orkestra şefi ile keman virtüözünün veya bir kayıt mühendisi ile mastering mühendisinin, çeşitli dinleme biçimlerinde tamamen aynı seviyede uzman olduğu düşünülemez. Dolayısıyla farklı eğitim ekolleri, işitsel becerilere mesleki gereksinimler doğrultusunda yaklaşılarak farklı eğitim müfredatları uygular.

Müziğin her alanında, dinleyerek öğrenmek doğal olarak karşımıza çıkar. Kabaca genellersek, müzisyenler, çalgıları ile ilgili detayları dinlemeye; aranjör/düzenlemeci/prodüktör, müziğin yapısı ve dokusu ile ilgili detaylara odaklanmaya; ses mühendisleri, sesin tınısal ve teknik özelliklerini dinlemeye alışkındırlar. Bu meslekleri icra edenlerin işleri hakkında bilgi edinmelerinin temel yollarından biri, daha önce yapılmış olan müzikleri dinleyerek incelemektir. Eğitim kitaplarında ve müfredatlarında genellikle nelere dikkat edilerek dinlenilmesi gerektiği hakkında tavsiyeler karşımıza çıkar.

Reitan'a göre, müziğe dair bilginin tanımlanmasında üç unsur karşımıza çıkar. Bunlar kuramsal bilgi, edimsel bilgi ve tutumdur. Kuramsal bilgi, müzik türü ve stili, repertuvar ve müzik teorisi ile ilgilidir. Edimsel bilgi çalgı çalmayı ve müziksel öğelerin müziği dinlerken ve okurken işitsel olarak ayırt edilebilmesini içerir. Uzmanlık isteyen tutum ise, müziğin ve müzik performansının eleştiri ve değerlendirilmesini ifade eder (2013: 58). Tüm bu unsurlarda dinleme eylemi önemli rol oynar ve eğitim programları doğrudan veya dolaylı olarak öğrencilere gerekli işitsel becerileri kazandırmayı amaçlar.

Genel kitleyi hedef alan müzik takdiri eğitimlerinde bir müzik eserinin bilinçli ve aktif olarak dinlenilmesi gerektiği savunulur. Müziksel yapılar ve genel olarak müzik kültürü hakkında bilgi sahibi olmanın dinleme eylemi üzerindeki etkisi ve önemi de vurgulanır. Melodiler ve temalar, müziksel dokular, ritim ve varyasyonları, dinamikler/nüanslar, tınısal özellikler ve müziksel form gibi başlıklar üzerinden aktif dinleme geliştirilebilir (Hoffer, 2013). Aslında buradaki amaç, müzik profesyonelleri seviyesinde olmasa da, onların otomatik olarak sahip olduğu düşünülen işitsel becerilerin geliştirilmesidir.

Norveç Müzik Akademisi'nde işitsel eğitim derslerinin müfredatında öğrencilerin müziği aktif dinleme kabiliyetinin güçlendirilmesi, müziğin detaylarını ve yapılarını algılayabilme, ezberleyebilme ve yeniden üretebilme becerilerinin geliştirilmesi amaçlanmaktadır (Reitan, 2013: 55). Müzik eğitimindeki solfej derslerindeki amaç, içsel işitmenin, profesyonel davranışın, sese hassasiyetin ve müzik içerisinde düşünebilme ve iletişim kurabilme kabiliyetinin gelişmesidir. Ömür boyu sürecek olan bu işitsel gelişim müzisyenlerin tutkulu ve keyifli bir şekilde müziğe dahil olmalarını sağlayacaktır (Cleland ve Dobrea-Grindahl, 2010: 83-84). Burada karşımıza çıkan ve müzik profesyonelleri için oldukça önemli olan içsel işitme (inner hearing), kendi başına ayrı bir çalışma konusu olabilecek bir algısal olgu olarak değerlendirilebilir.

Özdemir ve Can (2019) ülkemizde, Yüksek Öğretim Kurumu Müzik Öğretmenliği Lisans Programı müfredatlarında dinleme becerilerine ve algısal gelişime yeterince önem verilmediğini ifade ederler. Yazarlar, müzik eğitim programlarında aktif dinlemenin ve nitelikli dinleyici olmaya dair becerilerin daha çok yer bulması gerektiğini

savunur. Aslında burada başka bir problem de, eğitim programlarının işitsel becerilere ve algısal farkındalıklara yeteri kadar ağırlık vermemesidir. Bu çalışmanın bir amacı da, dinleme üzerine olan düşünsel süreçlere katkıda bulunarak eğitim sürecinde faydalı olabilecek bir model ortaya çıkarmaktır.

Genellikle müzikle ilgili eğitim programları ile ses mühendisliği bölümleri kulak eğitimi konusunda ayrılırlar. Bu bağlamda, eleştirel dinleme (critical listening, bakınız Bölüm 2.1.2) olarak adlandırılan işitsel beceri, neredeyse bütün ses mühendisliği veya müzik teknolojisi eğitim müfredatlarında karşımıza çıkar. Teknik kulak eğitimi de denilen bu konuyu standardize etmek için çalışmalar bulunmaktadır. Müfredatlarda genel olarak bulunması önerilen konular içerisinde frekans bantlarının ezberi (tanınması), mikrofonların polar paternleri ve yerleşimleri, çalgılar, dinamik zarf, armonik ses efektleri, yankılanma ve gürültü bulunmaktadır (Elmosnino, 2022: 330). Amaçlanan şey, bu teknik konuların teorik bilgilerine sahip olan ve bu bilgilerin işitsel karşılıklarını tanıyıp gerekli durumlarda gerekli sinyal işlemcilerle müdahale edebilen uzmanlar yetiştirmektir. Ses mühendisliği bağlamında eleştirel dinleme becerilerinin geliştirilmesini amaçlayan yazılı kaynakların (Corey, 2010; Moylan, 2007) yanı sıra “TrainYourEars” (<https://www.trainyourears.com/>) ve “SoundGym” (<https://www.soundgym.co/>) gibi birçok yazılım ve çevrimiçi informal eğitim aracı bulunmaktadır.

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

sunar. Bu dersler sayesinde öğrencilerin dinleme becerileri gelişmekte ve öğrenciler duyduklarını daha iyi ifade edebilir hale gelmektedir.

Görüldüğü üzere, müzik ile ilgili her alanın öncül aracı olan dinleme, farklı şekillerde ele alınmaktadır. Ancak ne yazık ki eğitim programlarında dinlemeyi bütüncül olarak ele alan bir yaklaşım karşımıza çıkmamaktadır. Bunun sebebinin kavramsallaştırmalarda hemfikir olunamaması olduğu düşünülebilir.

2.4. İletişim

Herhangi bir anlamlı bilgi alışverişi, iletilen mesajın niyetini yansıtacak kadar kapsamlı ve iletişimde bulunan kişiler tarafından anlaşılabilir kadar yaygın olan bir iletişim kodu içermelidir (Letowski ve Miśkiewicz, 2013: 85). Müzik prodüktörlüğünü konu alan Zager, prodüktörlerin müzik teorisi eğitimi almamalarına rağmen bir dizi soyut betimlemeler ile müzisyenleri ve ses mühendislerini yönlendirebildiklerini ifade eder. Yazar, “az yoğun, yumuşak, huzurlu” ve hatta “sarı ve güneşli” gibi soyut kelimeler ile yaratıcı müziksel düşünceleri besleyen estetik beklentinin anlatılabileceğini belirtir (2006: 5-6). Algısal olguların iletişimi, yani sözel veya metinsel ifadesi çeşitli zorluklar barındırır. Ses mühendisliği ve müzik prodüksiyonları özelinde yapılan bir dizi çalışma algının iletişimi konusuna odaklanır.

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

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

Algı üzerine konuşma, müzik profesyonellerinin pratiklerinde oldukça belirgindir. Türk halk müziği albümlerinin prodüksiyonlarını inceleyen Bates (2010), kayıt stüdyolarında kullanılan jargon ve aynı zamanda tınısal beklenti olan “parlak” ve “büyük ses” kelimelerine odaklanmıştır. Yazar, bu yeni estetiğin teknik olarak nasıl elde edildiğini, kültürel olarak nasıl oluştuğunu ve nasıl yayıldığını inceler. Dolayısıyla ses mühendislerinin, diğer müzik profesyonellerinin tınısal beklentilerini anlamak ve gerçekleştirebilmek için farklı sözel ifadeleri de anlayabiliyor olmaları gerekir. Bates’in çalışmasındaki “parlak” kelimesinin hangi tınısal beklentiye ifade ettiğini ve teknik olarak neye karşılık geldiğini anlamak buna güzel bir örnek oluşturur. Yazar ayrıca aynı müziksel bağlamda “denge” kelimesinin miks işlemindeki teknik detaylarını inceleyerek, sosyal ve estetik karşılıklarına değinir ve tam olarak neye işaret ettiğini anlamaya çalışır (Bates, 2016: 164-170).

Müzik üzerine daha genel bir yaklaşım benimseyen Reymore (2020), tınının bilişsel dilbilimi üzerine yaptığı çalışmada tınıyı tarif eden kelimeleri ve tanımlama stratejilerini ele alır. Müzisyenler üzerinde yaptığı kapsamlı deneysel çalışmalarla tınının tanımlayıcı boyutlarını modelleyen yazar, tını özellik profilleri oluşturarak müzik analizinde kullanılabilecek araçlar geliştirmeyi amaçlar. Tınının ifadesel boyutunu gösteren model, “gür, yumuşak, perküsif, temiz, odunsu, açık, metalik” gibi birçok sıfat içerir ve bunları 20 ana boyutta toplar. Bunun gibi çalışmalar sonucunda tınların ifadesi ve tanımlanması, dinleme biçimlerinin algısal boyutunun farkındalık seviyesine daha kolay bir şekilde çıkarılmasına ve söylemsel bilincin gelişmesine olanak sağlayabilir.

3. BÖLÜM

DİNLEME STRATEJİLERİ: YENİ BİR MODEL

3. BÖLÜM

DİNLEME STRATEJİLERİ: YENİ BİR MODEL

Dinleme eylemi çok yönlü bir olgudur. İşitsel eğitimlerde genellikle tek bir boyuta odaklanılırken aslında gerçek dünyada dinleyiciler hiçbir zaman müziğin tek bir unsuruna odaklanmamaktadırlar. Dinleyiciler, bilgilerine, ruh hallerine ve bağlama göre dikkatlerini müziğin çeşitli yönleri arasında eşzamanlı olarak değiştirerek kendi dinleme deneyimlerini yaratırlar. Ritim, melodi, armoni gibi müziksel özelliklerin yanı sıra, tını, doku ve uzamsal boyutlar da oldukça önemlidir. Dolayısıyla ses üretiminin parçaya etkisi hakkında bilgi sahibi olmak, her müzisyenin ihtiyacı olan bir şeydir (Neal, 2021: 102-103). Benzer şekilde, ses mühendisleri de, müziksel öğeler hakkında daha derin bilgiye sahip oldukça, daha yaratıcı ve işlevsel kararlar verebilmektedirler.

Tüm müzik profesyonelleri, dinleme yaparken müziksel özellikler, teknolojik özellikler ve sosyokültürel özelliklerin hepsini iç içe değerlendirmektedirler. Profesyonellerin mesleki deneyimlerine ve uzmanlıklarına göre farklı dinleme biçimlerinde daha yetkin olması beklense de, aslında her müzik profesyoneli her dinleme biçimini belirli düzeylerde kullanabilmektedir. İkinci bölümde anlatılan müzik profesyonellerinin rollerinden ve müzik üretimi süreçlerinden ortaya çıkan, dinleme biçimlerinin, yapılan iş ile ilgili algısal ve düşünsel süreçlerde kullanılan bir araç olarak değerlendirilebileceğidir. Mesleki edimlerde dinleme biçimlerinin kullanılmasını örneklerle irdelemek faydalı olacaktır.

Bates (2010), 2000’lerin başında Türkiye’de, düzenlenmiş geleneksel müziğin tınısını belirleyen prodüksiyon estetiğini araştırmıştır. “Parlak” ve “büyük ses” olmak üzere iki estetik karaktere odaklanır. “Parlak”, Anadolu halk müziği çalgılarının algılanan parlaklığını, yani yüksek frekansların arttırılmasını ifade eder. “Büyük ses” de heterojen müziksel kısımların yoğunluğunu, yani birçok kez, teker teker üst üste kaydedilmiş geleneksel çalgıların aynı anda tınlatılmasını betimler. Yazara göre, yazarın “practical mimesis” yani edimsel taklit etme olarak isimlendirdiği olgu, bu estetiğin ve müzik

üretiminin şekillenmesini sağlar. Önceden başarılı olmuş kayıtların prodüksiyon ve tınısal estetik bağlamında taklit edilmesi sonucunda parlak ve büyük ses, düzenlenmiş halk müziği üretiminde etkili olmuştur (Bates, 2010: 89-90).

Bates ayrıca stüdyo müzisyeninin sahne müzisyeninden farkının, karmaşık doğaçlama süslemeler içeren bir kısmın, çok benzer bir şekilde dublesini çalabilmesi, yani üst üste tınlayacak şekilde iki kere kayıt alabilmesi olduğunu örnek olayında açıklar. Bu kayıtlarda, belirli duble kayıtları take seçimi sırasında reddedilmektedir. Bates, reddedilen takelerin çoğu zaman teknik olarak daha doğru olduğunu (zamanlama olarak ilk kayda daha yakın) ancak tınısal olarak daha az etkili olduğunu farketmiştir (Bates, 2010: 91-93). Bu örnek, dinleme biçimleri açısından önemlidir çünkü iyi olan birkaç performans arasından algısal bağlamda belirli bir amaç ve niyet ile dinleme yapılarak seçimlere karar verilmektedir. Prodüktör/aranjör ve ses mühendisi kontrol odasının camının ardında, bu take seçimlerinin teknik özellikleri hakkında bilinçli bir bilgiye sahip olmadan bile, bir duble kaydın büyük ses etkisini daha iyi gerçekleştirip gerçekleştirmeyeceğini sadece dinleyerek algılayabilirler (Bates, 2010: 94).

Yazarın üzerinde durduğu bir tınısal beklenti olan parlak ise düzenlenmiş geleneksel halk müziği prodüksiyonlarında, çalgıların mid ve üst mid frekanslarının (1kHz - 5kHz arası) ekolayzır ile aşırı sayılabilecek seviyelerde yükseltilmesiyle elde edilir. Bu beklenti, Bates'in yaptığı miks ve masterlarda düzeltmeler (revizyonlar) yapmasına sebep olmuştur (Bates, 2010: 98-100). Müziksel bağlama dikkat çeken Katz'a (2002: 41) göre bir müzik tarzı için aşırı olabilecek bir frekans vurgusu, başka bir müzik tarzı için ideal olabilir. Bu örnekte prodüktör, ses mühendisinin ortaya çıkardığı ürünü dinleyip, kendi tınısal beklentisi bağlamında hangi unsurun değişiklik gerektirdiğini bildirmiştir. Burada da yine farklı işitsel nesneler, farklı amaçlar doğrultusunda niyetli olarak dinlenilerek, algısal ve bilişsel süreçler vasıtasıyla bir karara varılmıştır.

Dinleme, müzik dışında da mesleki edimlerde rol oynamaktadır. Rice bir hastanede yaptığı alan çalışmasında, doktorların stetoskop ile dinleme (oskültasyon) tekniğini, bu tekniğin eğitimini ve işitsel bilginin iletişimini araştırır. Stetoskop ile dinleme yapma, işitsel dikkatin odaklanmasını ve dinleme süreçleri hakkında farkındalığa

varılmasını gerektirir. Yazar, öğrencilerin sözlü anlatıma direnen bu işitsel beceriyi nasıl deneyimlediklerini merak eder. Aynı zamanda Cohen'in bedensel bilginin mikromekanizmaları dediği bağlamda algısal bilginin inşasını açıklamaya çalışır. Yazara göre etnografik çalışma ile oskültasyon olgusunu araştırmak, insanların işitsel bilgi dizgesinin örgütsel ve eylemsel mekanizmalarını ortaya çıkarmaya yardımcı olmaktadır (Rice 2010: 41-44). Bu çalışma, ses ile bilmeye odaklandığı için akustemoloji kavramını uygulamaya koyan güzel bir örnek olarak değerlendirilebilir (Rice 2018: 5).

Chion'un dinleme biçimleri modellemesini benimseyen Rice, doktorlar ve doktor adaylarının stetoskop ile kalp dinlemesi esnasında normal dışı seslerin fizyolojik kaynaklarını ararken nedensel dinleme yaptıklarını belirtir. Buna ek olarak doktorların duydukları karmaşık sesler içerisinde belirli detaylara odaklandıklarında indirgenmiş dinleme yaptıklarını savunur. Bütün bunlara ek olarak analitik (analytic) ve bireşimli (synthetic) dinleme biçimlerinden (bakınız Bölüm 1.2.8) söz eden Rice, doktorların bu dinleme biçimleri arasında geçişler yapabildiklerini ifade eder (2010: 46-51). Bu olguya başka dinleme biçimleri modellemeleri de uygulanabilir olsa da, odaklanma durumunda bireylerin davranışları kayda değerdir.

Doğa bilimleri ve sosyal bilimlerin müzik ve duygu çalışmalarında kullandıkları yöntem ve tekniklerdeki sorunlardan yola çıkan Di Stasio (2021), farklı metodlardan faydalanan disiplinlerarası bir araştırma yöntemi sunmayı amaçlar. Müzik ve duygu üzerine yapılacak bir çalışmada dört temel unsur önemli olmaktadır. Bunlar; deney ekipmanları ve kişilerinin seçiminde uygulanacak olan net kriterler, deneklerin dinleme bağlamının önemi, deneklerin dinleme biçiminin önemi ve müziğe verilen duygusal tepkilerin zamana bağlı olmasının yanı sıra müziğin farklı insanlarda, farklı zamanlarda, farklı anlamlar üretebileceğinin kabul edilmesidir. Yazar Türkçe'de kısaltma olarak 5N1K olarak geçen yaklaşıma benzer olarak, çalışmaların “ne, neden, ne zaman, nerede, nasıl ve kim” sorularına cevap verecek şekilde düzenlenmesi gerektiğini savunur. Bu şekilde dinleme bağlamı da kapsamlı bir şekilde ele alınmış olacaktır.

Dinleyici profili, “kim” sorusuna cevap vererek dinleyicinin milliyeti, ikamet ettiği yer, sosyoekonomik durumu, etnisitesi, yaşı ve ırkı gibi faktörleri göz önünde

bulundurur. “Nerede” sorusu canlı, kaydedilmiş, kulaklık, hoparlör ve dosya formatı gibi dinlemenin yapıldığı mecra ile ilgili unsurları ortaya çıkarmayı amaçlar. “Ne zaman” sorusu ise dinlemenin gün içerisinde hangi saatte ve vakitte (iş, boş vakit vs.) yapıldığı ile ilgilidir. “Ne” sorusu ise müzikte hangi öğelerin dinlenildiği ile ilgilidir. “Neden” sorusu da dinlemenin işlevini, yani dinlemenin hangi amaçla yapıldığını ortaya koymaya çalışır. “Nasıl” sorusu ise doğrudan dinleme biçimleri ile ilgilidir. Yazara göre bütün bu sorular, bağlamı değerlendirmek için gereklidir (Di Stasio, 2021: 156). Yazar yukarıda söz edilen (Bölüm 1.2.10), Huron’un dinleme biçimleri listesini temel olarak almıştır. Her ne kadar benimsenen dinleme biçimleri modeli yaygın olmasa da bu makale, müzik üzerine yapılan çalışmaların dinleme içeren deneysel kısımlarında, dinleme biçimlerinin de dikkate alınmasının gerekliliğini vurgulayan nadir araştırmalardan biridir.

Birinci bölümde aktarılan dinleme biçimleri tanımlamaları ve modellemeleri ele alındığında, modellerin aynı algısal süreçleri, farklı bağlamlarda ve farklı yaklaşımlarla açıklamaya çalıştığı açıkça görülebilir. Bu sebeple modellerde doğal olarak özgün fikirler ve konu edilen bağlama yönelik özgül tanımlamalar ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma çeşitli kuramsal yaklaşımları bir araya getirip, daha bütüncül bir kavramsallaştırma sunmayı amaçlamaktadır. Kimi modelin eksik kalan kısımları başka bir modelin katkısıyla tamamlanabilir, böylece oldukça karmaşık olan dinlemenin algısal boyutu hakkındaki bilgimiz detaylandırılabilir. Giriş bölümünde söz ettiğimiz, Hawking ve Mlodinow’un (2010) M-teorisi gibi işitsel algı üzerine bütüncül bir kuram olacaksa, bu çalışma, dinleme boyutunun incelenebileceği merceklerden biri olabilecek bir yaklaşım sunacaktır.

Yukarıdaki örneklerden de yola çıkarak, müziksel edimlerde veya dinleme içeren herhangi bir edimde dinleme biçimlerinin belirli amaçlar doğrultusunda kullanılmasını **dinleme stratejileri** olarak adlandıracamız. Strateji kelimesi sözlükte, “önceden belirlenen bir amaca ulaşmak için tutulan yol” veya “bir ulusun veya uluslar topluluğunun, barış ve savaşta benimsenen politikalara destek vermek amacıyla politik, ekonomik, psikolojik ve askerî güçleri bir arada kullanma bilimi ve sanatı” olarak tanımlanmıştır. Amaç, izlenilen yol ve bu yolda kullanılan araçların kullanımını içermesi

açısından dinleme olgusunu edimsel bağlamda ele alırken bu kelime oldukça tutarlı görünmektedir.

Yabancı dil olarak İngilizce eğitiminde kullanılan dinleme ve öğrenme stratejilerini inceleyen Yükselci'nin (2003: 8-9) kullandığı tanıma göre dinleme stratejileri, özellikle dinleyici eksik veri veya kısmi anlayışı telafi etmesi gerektiğini bildiğinde, gelen konuşmayla başa çıkmak için yapılan bilinçli planlardır. Yazar, Oxford'un (1990: 14-15) öğrenme stratejileri modelini benimser. Bu modelde doğrudan stratejiler olarak hafıza, bilişsel, telafi stratejileri ve dolaylı stratejiler olarak bilişötesi, duygusal ve sosyal stratejiler bulunur. Dilbilim bağlamında işler olan bu öğrenme stratejilerinin detaylarına girilmeyecektir ancak bunun gibi modellemeler çeşitli boyutları bir araya getirmeleriyle kayda değer görülmektedir.

Ses mühendisliği eğitimi alanında oldukça tanınmış olan Katz, işitmenin gelişiminin aslında zihnin gelişimi olduğunu ifade eder ve Edison'un ilk fonograf kayıtlarını dinleyenlerin, oradaki sesin yeniden üretiminin gerçek hayatla aynı olduğunu düşündüklerini ancak gelişen kayıt teknolojileriyle bir öncekilerin kusurlarının fark edilebilir olduğunu belirtir. Dinlemeye olan yaklaşımımız karmaşılaştıkça, seslerdeki ufak değişikliklere olan farkındalığımız da artar (Katz, 2002: 41). Dinleme ile ilgili modellemeler kuşkusuz ki bu farkındalığın artmasına katkıda bulunarak işitsel deneyimleri zenginleştirecektir. Dinleme stratejileri kavramı, ses ile ilgili veya nesne olarak sesi kullanan edimlerde, bireylerin algısal süreçlerindeki niyeti, bağlamı, niteliği ve amacı dikkate almasıyla, gerçek hayatta karşılaştığımız olgulara daha kapsamlı ve bütüncül bir yaklaşım sunabilir.

3.1. Yeni Bir Model

Bu bölümde müzik üretimindeki dinleme pratiklerinin tüm algısal süreçlerini içermeyi amaçlayan, "dinleme stratejileri" olarak adlandıracağımız, yeni bir model sunulacaktır. Bu modelin gelişiminde birinci bölümdeki dinleme biçimleri modellemelerinden faydalanılarak, müzik profesyonellerinin ikinci bölümde anlatılan edimlerindeki işitsel becerilerin kullanımları dikkate alınmıştır. Dinleme stratejileri

modelini oluşturulurken, Tuuri'nin (Bölüm 1.2.7) ve Supper ve Bijsterveld'in (Bölüm 1.2.8) dinleme biçimleri modellemeleri temel olarak alınmıştır.

Tuuri'nin (Tuuri, vd, 2007; Tuuri ve Eerola, 2012) modelinin güçlü yanı, çeşitli algısal süreçlerin çoğunu bütüncül olarak içermesidir. Dikkat, eğilimler ve niyetlilik boyutlarının öneminin vurgulanması bu çalışmayı öne çıkaran özelliklerden biridir. Dinleme biçimleri tanımlamalarında olası her işitsel deneyimin yanı sıra literatürdeki diğer yaklaşımların da içerilmeye çalışılması ve bu yapılırken yeni kavramsal yaklaşımlar (çağrışımsal, bedensel, anlamsal gibi) ortaya atılması sayesinde, bu modelin diğer modellerin eksik olduğu kısımları tamamladığı düşünülmektedir. Çalışmanın bilişsel hiyerarşi sınıflandırılması yaklaşımı içgüdüsel olarak doğru görünse de, bilişsel ve nörolojik mekanizmalar bağlamında temeli zayıf olduğu için dinleme stratejilerine dahil edilmemiştir. Dinleme stratejileri modelinin sol (dikey) eksenini Tuuri'nin modelinin belirli kısımlarından oluşturulmuştur. Kullanılan dinleme biçimleri, müzik profesyonellerinin müzik üretimi pratikleri bağlamında ele alınarak seçilmiştir.

Supper ve Bijsterveld (2015; Bijsterveld, 2019), dinleme eylemine tek düzlemde ve doğrusal olarak yaklaşan diğer modellere kıyasla, literatüre büyük bir katkı sağlayarak olguyu iki düzlemde ele almıştır. Yazarlar, neden ve nasıl sorularına cevap veren dinleme biçimlerini birleştirerek ses ile doğrudan ilişkili olmayan meslekler çerçevesinde bir şema oluşturmuşlardır. Dinleme eylemini iki düzlemde modellemek, olgunun karmaşık yapısını daha esnek bir şekilde inceleme yolunda atılmış önemli bir adım olmuştur. Bu modelin bir eksikliği, bağlamının kısıtlı kalması sebebiyle müziksel dinleme eylemlerine uygulanamaz oluşudur. Neden sorusuna cevap verecek şekilde yapılan dinlemelerin bulunduğu dikey eksenindeki dinleme biçimleri müziksel bağlamda işlevsel olamamaktadır. Ancak nasıl sorusunun cevaplandığı ve daha çok dikkat odağı ile ilişkili olan yatay eksene interaktif dinlemenin dahil edilmesi oldukça faydalı görülmektedir. Dinleme stratejilerinin şematik yapısı Supper ve Bijsterveld'in modelinden esinlenilerek iki düzlemde ele alınmıştır. Buradaki püf nokta, dikkat odağı ile ilişkili olan boyutun ana şemaya dahil edilmeyerek, aşağıda açıklanacağı şekilde daha esnek bir yaklaşım sağlamak amacıyla üçüncü bir boyut olarak değerlendirilmesidir.

Tablo 4- Dinleme Stratejileri: Yeni Bir Model

Amaç / Bağlam						
Niyet / Dinleme Biçimleri	Üretici	Edimsel	Düzeltici	Estetik	Eğitsel	Kültürel
	Bedensel					
	Çağrışımsal					
	Nedensel					
	Duygusal					
	İşlevsel					
	Anlamsal					
	İndirgenmiş					

Tablo 5- Algısal Dikkat Türleri

Algısal Dikkat Türleri (Dinlemenin Nasıl Yapıldığı)	
Genel	Sesin bütününe/genelinin, içerdiği tekil bileşenlere odaklanmadan yapılan dinleme
Analitik	Sesin bir bileşenine veya özelliğine odaklanarak, dikkatlice yapılan dinleme
İnteraktif	Sese müdahale ederek, bütününde veya bileşenlerinde değişikliklere sebep olarak yapılan dinleme

Birinci bölümde söz edilen diğer modellemelerin katkısı da göz ardı edilmemelidir. İncelenen her bir modelin literatüre kendine has yenilikler kattığı ve dinleme biçimlerinin önceden öne sürülen kimi özelliklerini pekiştirdiği görülmektedir. Öncelikle dinleme biçimlerinin heterojen bir yapıda olduğu, yani algısal süreçlerin adım adım aşamalar halinde değil, oldukça karmaşık ve değişken bir şekilde gerçekleştiği kabul edilmektedir. Ayrıca farkındalık sahibi olunsun veya olunmasın, dinleme biçimleri arasında hızlı geçişler anlık olarak yapılabilir. Dolayısıyla bir ses nesnesi çok kısa bir sürede bile oldukça farklı şekillerde algılanabilmektedir. Bunlara ek olarak her bireyin kendine has dinleme biçimleri repertuvarları olduğu fikri benimsenmektedir. Kişiler, bireysel farklılıklar sebebiyle farklı dinleme biçimlerinde daha yetkin olabilirler. Bireylerin kültürel sermayeleri (eğitim, deneyim, tercihler vs.), dinleme stratejilerinin kullanımı ve gelişimi ile doğrudan ilişkilidir.

Dinleme stratejileri modeli Tablo 4'te yer almaktadır. Dikey eksen Tuuri ve Eerola'nın (2012) niyetlilik ile bağdaştırdığı dinleme biçimleri temel alınarak oluşturulmuştur. Yazarların kullandığı bütün dinleme biçimlerini içermektense, dinleme stratejileri modelinde farklı boyutların birbirleriyle eşleşebilme özelliği sayesinde, daha az kavramla daha fazla algısal süreç açıklayabilecek şekilde dinleme biçimleri seçimi yapılmıştır. Bunlar; *Bedensel*, *Çağrışımsal*, *Nedensel*, *Duygusal*, *İşlevsel*, *Anlamsal* ve *İndirgenmiş* dinlemedir. Yatay eksen ise dinlemenin amacı ve bağlamı ön plandadır. Supper ve Bijsterveld'in (2015) aksine bu eksen, dinleme dikkatini ifade etmek yerine, dinlemeyi müzik profesyonellerinin dinleme pratiklerindeki bağlamlar ile ilişkili olarak değerlendirmeye yarar. Bunlar; *Üretici*, *Edimsel*, *Düzeltilici*, *Estetik*, *Eğitsel* ve *Kültürel* dinlemedir.

Dikey ekseninde yer alan dinleme biçimleri (Tablo 6), ufak farklılıklar dışında Tuuri ve Eerola'nın (2012) bölüm 1.2.7'de anlatılan tanımlamalarının neredeyse aynısıdır. *Bedensel* dinleme, yazarların modelindeki refleksif ve kinestetik dinlemeleri kapsamaktadır. Yazarların üç alana böldüğü çağrışımsal dinleme, anlaşılabilirlik ve uygulama kolaylığı açısından sadece *çağrışımsal* dinleme olarak kullanılmıştır. *Nedensel* dinleme, yazarların ve Chion'un (1994) ifade ettiği şekliyle yer almaktadır. *Duygusal* dinleme, yazarların modelindeki empatik dinlemeden ve Huron'un bölüm 1.2.10'da söz

edilen dinleme biçimleri listesinden (Aktaran Di Stasio, 2021: 157) esinlenilerek, dinlemenin ortaya çıkardığı duygusal uyarımları genel olarak değerlendirmeyi amaçlar. *İşlevsel* ve *anlamsal* dinlemeler, Tuuri ve Eerola'nın modelinde söz edildiği haliyle alınmıştır. İşlevsel dinleme, müziksel yapı içerisindeki öğelerin birbirleriyle olan ilişkiselliğini de dikkate alacak şekilde genişletilmiştir. Schaeffer'in (2017) ortaya attığı ve diğer modellemelerin çoğunda yer bulan *indirgenmiş* (reduced) dinleme, zihinsel çağrışımlara kapılmadan sesin nesnel özelliklerinin dinlenilmesi olarak ifade edilebilir. Dinleme stratejileri modelinde eleştirel dinlemeye (critical listening) yer verilmemesinin sebebi, bölüm 2.1.2'de ifade edildiği gibi, indirgenmiş dinleme ile diğer boyutlar birleştirildiğinde, eleştirel dinlemenin içerdiği geniş algısal süreç yelpazesinin rahatlıkla kapsanabilmesi olmuştur.

Tablo 6- Dinleme Stratejileri: Dikey Eksen - Niyet / Dinleme Biçimleri

Dikey Eksen - Niyet / Dinleme Biçimleri	
Bedensel	Sesin bedendeki hissiyatına ve hareket uyandırma kabiliyetine yönelik dinleme
Çağrışımsal	Sesin zihinde serbest olarak çağrıştırdığı şeylere yönelik dinleme
Nedensel	Sese neden olan kaynağa yönelik dinleme
Duygusal	Sesin ifade ettiği ve uyandırdığı duygulara yönelik dinleme
İşlevsel	Sesin bulunduğu bağlamdaki veya yapı/form içerisindeki, işlevine ve diğer öğelerle olan ilişkisel özelliklerine yönelik dinleme
Anlamsal	Sesin ifade ettiği anlama (sembolik/kültürel ve bireysel) yönelik dinleme
İndirgenmiş	Sesin hiçbir çağrışımına kapılmadan, sadece kendisine (nesnel özelliklerine) odaklanılarak yapılan dinleme

Tablo 7- Dinleme Stratejileri: Yatay Eksen - Amaç / Bağlam

Yatay Eksen - Amaç / Bağlam	
Üretici	Müzik üretimi bağlamında yapılan, yaratıcılık esas alınarak yapılan dinleme
Edimsel	Müziğin icrası esnasında veya icrayı değerlendirirken yapılan dinleme
Düzeltilici	Müziğin unsurlarının, hata bulma veya düzeltme amacıyla dinlenilmesi
Estetik	Kültürel sermaye bağlamında, bireysel beğeni odaklı yapılan dinleme
Eğitsel	Müziğin, müziksel veya teknik unsurları hakkında bir şeyler öğrenilmesi amacı ile yapılan dinleme
Kültürel	Müziğin türüne, kültürel kodlarına ve bağlamına yönelik yapılan dinleme

Dinlemenin amacı ve bağlamı ile ilişkilendirilen dinleme biçimleri, ikinci bir boyut olarak yatay ekseninde bulunmaktadır. Dinleme stratejilerine özgü olan bu boyut, müzik profesyonelleri özelinde, edimsel bağlamları göz önünde bulunduracak şekilde tasarlanmıştır. Buradaki dinleme biçimleri değiştirilerek modelin genel bağlamı da değiştirilebilir (örneğin müzisyen olmayan bireyler için farklı bir çerçeve oluşturulabilir). Bu eksenin açıklamaları Tablo 7’de verilmiştir. *Üretici* dinleme, müziğin besteleme ve düzenleme aşamalarının yanı sıra, diğer prodüksiyon aşamalarında da bulunan yaratıcı üretim süreçleri bağlamında yapılan dinlemedir. *Edimsel* dinleme ise, herhangi bir müzik icrasının (canlı, kayıtlı, kayıt esnasında, prova vs.) eşzamanlı veya sonradan, icraya yönelik değerlendirme amacıyla dinlenilmesidir. *Düzeltilici* dinleme, müzik üretiminin her aşamasında karşılaşılan, müziksel veya teknik unsurların hatalı kısımlarının farkedilebilmesi ve düzeltilebilmesi amacıyla yapılan dinlemedir. *Estetik* dinleme, kişilerin kültürel sermayesi etkisindeki bireysel beğenileri bağlamında, estetik değerlendirme amacıyla yapılan dinlemedir. *Eğitsel* dinleme, müziksel veya teknik herhangi bir unsurun, öğrenme veya öğretme amacıyla dinlenilmesidir. Bağlamsal olarak

diğerlerine göre oldukça geniş sayılabilecek *kültürel* dinleme ise, müzik eserinin dahil olduğu kültürel alan çerçevesinde değerlendirilmesine yönelik yapılan dinlemedir.

Yatay ve dikey eksenlere ek olarak, üçüncü bir boyutla birlikte dinlemenin algısal boyutu etraflıca modellenenilecektir. Algısal dikkat türleri olarak adlandıracağımız, Supper ve Bijsterveld'in (2015) modelinde dinlemenin nasıl yapıldığı ile ilişkilendirilen boyutta ise *genel*, *analitik* ve *interaktif* dinleme bulunur. Tablo 5'te yer alan bu boyut, dinleme stratejileri modelinin bir parçasıdır. Dolayısıyla dinleme eylemi toplamda üç boyut ile değerlendirilebilecektir. Bu yaklaşıma benzer şekilde, Truax'ın (2001) birinci bölümde (1.2.10) söz edilen modeli farklı dikkat seviyeleri içermektedir. Bu modeli yorumlayan Supper ve Bijsterveld, dinleme eylemindeki dikkat olgusunun seviyeler veya derecelerle ilgili değil, farklı türlerde ve biçimlerde gerçekleşen algısal dikkat ile ilgili olduğunu savunur (2015: 135). Ayrıca bunun gibi hiyerarşik bir sınıflandırmanın, nörolojik ve bilişsel çalışmalarla desteklenmesi daha doğru olacaktır. Bu sebeplerden ötürü algısal dikkat boyutunu "algısal dikkat türleri" olarak isimlendirmek uygun görülmüştür.

İlk algısal dikkat türü olan *genel* dinleme, işitilen karmaşık sesin, içerdiği bileşenlere odaklanmadan, genelinin/bütününün dinlenilmesidir. Supper ve Bijsterveld'in (2015: 132) bireşimli (synthetic) dinleme olarak ve Letowski ve Miśkiewicz'in (2013: 85) bütünsel (holistic) dinleme olarak ele aldıkları bu kavram, anlaşılabilirlik ve ifade kolaylığı sebebiyle bu şekilde adlandırılmıştır. *Analitik* dinleme ise, genel dinlemenin tam tersi olarak, karmaşık ses bütünü içerisinde belirli bir bileşene veya özelliğe odaklanılmasını ifade eder. Reitan (2013), Willshire (2017) ve daha birçok akademik veya akademik olmayan metinde karşımıza çıkan analitik dinleme, genellikle odaklanılan sesin incelenilmesini ve değerlendirilmesini ifade eder. Ancak bu kavram sadece bu şekilde kullanılırsa, niyet ve bağlam boyutları birbirine karışmaktadır. Dolayısıyla dinleme stratejileri modeli, eleştirel dinleme kavramına olan yaklaşımımızdaki gibi, analitik dinlemeyi de aynı sebeplerden ötürü farklı şekilde ele alır. Supper ve Bijsterveld'in (2015) ortaya attığı ve oldukça yenilikçi olan *interaktif* dinleme, özellikle müzik üretiminin edimsel bağlamında önemli bir konumdur. Sese müdahale ederek, sesin bütününde veya bileşenlerinde değişikliklere sebep olarak yapılan interaktif

dinleme, müzik profesyonellerinin edimlerinde birçok farklı durumda karşımıza çıkmaktadır.

Modelin kullanımında amaçlanan, üç boyut arasında çeşitli eşleştirmeler yapılmasıdır. Örneğin, *edimsel işlevsel analitik* dinleme gibi bir eşleşme, bağlam, niyet ve dikkat türü olarak çeşitli durumlarda karşımıza çıkabilecek olan belirli bir dinleme eylemine işaret etmektedir. İleride söz edileceği gibi, eşzamanlı olarak gerçekleşebilecek dinleme eylemlerini açıklayabilmek için eşleşmeler, *edimsel/estetik işlevsel analitik* şeklinde yapılabilmektedir. Böyle bir esnekliğe ihtiyaç duyulmasının sebebi, gerçek hayattaki dinleme pratiklerinde çoğu zaman birden çok algısal sürecin aynı anda meydana gelebilmesidir. Modelin uygulanma şekli, ilerleyen bölümlerde daha iyi anlaşılacaktır.

3.2. Örnekler

Sunulan bu model, işlerlik açısından oldukça karmaşık görünebilir. Ancak dinleme olgusunun kendisinin karmaşıklığına paralel olarak değerlendirilmesi gerekir. Doğrusal ve tek düzlemde olan modellemelerin işlerliğinin farklı bağlamlarda ve özellikle dinlemenin oldukça ön planda olduğu müziksel bağlamda sorunlar barındırdığı göz önüne alınmalıdır. Dolayısıyla dinleme stratejileri modeli, esnekliği ve kapsayıcılığı ile öne çıkmaktadır.

Modelde ortaya çıkan her bir dinleme kombinasyonunu listelemek oldukça zor olsa da, müzik üretiminde karşılaşılabilecek senaryolardan birkaç örnek vermek modelin işleyişinin anlaşılabilmesi için faydalı olacaktır.

- Besteleme esnasında yazılan bir kısmın (örneğin çello/orkestra, bas gitar/rock grubu), eserin diğer öğeleriyle işlevsel etkileşiminin dikkatlice dinlenilmesi: *Üretici işlevsel analitik* dinleme
- Kayıt esnasında bir performansın, (örneğin gitar solosu) parçaya olan duygusal uyumunun değerlendirilmesi: *Edimsel duygusal analitik* dinleme
- Kayıt sonrasında, hatalı bir kısmı düzeltme amaçlı edit işleminin yapılması: *Düzeltilici indirgenmiş analitik* dinleme

- Miks aşamasında bir kanala uygulanan düzeltme/temizleme amaçlı bir ekolayzır işleminin, sinyal işlemcinin ayarlarının sık sık değiştirilerek değerlendirilmesi: *Düzeltilici indirgenmiş interaktif dinleme*
- Elektronik dans müziğinde, yazılan bir ritmik yapının (kick-bas), insanda hareket uyandırma özelliğinin değerlendirilmesi: *Üretici bedensel analitik dinleme*
- Müzikte efekt olarak kullanılan bir sesin (örneğin doğa sesleri, silah sesi vb.) sembolik veya anlamsal yönünü estetik açıdan incelemek: *Estetik anlamsal analitik dinleme*
- Mastering mühendisinin, mastering yapmadan önce gelen miksin genelini, olası teknik hataları farkedebilmek için dinlemesi: *Düzeltilici indirgenmiş genel dinleme*

Bu örneklerden anlaşılabileceği gibi, farklı niyetlilik durumları, dinleme bağlamları ve dikkat türleri kapsamakta ve ifade edilebilmektedir. Gerçek hayattan senaryolar üzerine değerlendirildiğinde, dinlemenin algısal boyutunun detaylıca sunulabilmesi için çok bileşenli bir modellemenin faydalı olduğu görülmektedir. Bu çalışmada müzik profesyonellerinin müzik üretiminde kullandıkları dinleme stratejileri özelinde tasarlanan model, değiştirilip geliştirilerek farklı dinleme bağlamlarında uygulanabilir hale de getirilebilir.

Ufuk Önen'in aranjör, prodüktör ve ses mühendisleri ile, müzik üretiminin miks aşaması üzerine yaptığı röportajları içeren iki kitabı "Miks Üzerine (1 ve 2): Müzik Prodüksiyonlarında Miks Teknikleri ve Çeşitli Yaklaşımlar" (Önen, 2017; 2019), miks işinin öğrenilmesine katkıda bulunmayı amaçlar. Bu kitaplar doğrudan dinleme üzerine odaklanmasa da doğal olarak sorularda ve cevaplarda sıklıkla dinleme ile ilgili konulardan bahsedilir. Dolayısıyla bu röportajlar, bizim için etnografik veri olarak değerlendirilebilir. Bu kısımda, genellikle miksin teknik detayları ile ilgili verilen cevaplarda işaret edilen olası dinlemeler örneklerle açıklanacaktır. Eğer olası birden çok dinleme amacı, niyeti ve dikkat türü varsa bunlar aralarına "/" işareti konularak gösterilecektir.

Miks yaparken öncelikli olarak hangi çalgılardan başladığı sorulan Alp Turaç, cevabının bir kısmında şöyle der:

“...Her yeni enstrüman grubunu bitirdikten sonra ilerlemeden önce tekrar bir öncekilere bakıyorum. Mesela gitarlardan sonra davul-bas-gitar nasıl tınıyor, gitarların eklenmesi davul-bas ilişkisini nasıl etkiliyor diye bakıyorum...” (Önen, 2017: 34)

Burada çalgılar arası denge değerlendirilirken *estetik/düzeltilici indirgenmiş analitik/genel* dinlemeler yapıldığı öne sürülebilir. İfade edilen değerlendirme ilk etapta basit gibi görünse de, algısal olarak karmaşık olduğu için birden çok dinleme biçimi aktif olabilir. Yine aynı cevabın içerisinde yer alan bir ifade farklı bir dinleme durumuna işaret eder:

“...Sözlere göre reverb bile değişebilir eğer sözleri doğru algılasan. Ya da bir kelime altını çizmek için delay koyarsın, etkisi değişebilir...” (Önen, 2017: 34)

Bu durumda ise *estetik anlamsal analitik* dinleme yapıldığı görülmektedir. Alp Turaç, ekolayzır ile sorun giderirken veya iyileştirme yaparken nasıl bir yol izlediği sorusuna şöyle cevap verir:

“...Sorun gidermem gerekirse önce söz konusu enstrümanda rahatsız olduğum aralığı dar bir Q ile boost ederek bulup sonra biraz daha geniş bir Q ile azaltıyorum...” (Önen, 2017: 38)

Bu cevap ekolayzırda yaygın kullanılan bir tekniği ifade ettiği için konuya aşina olmayanlar için anlaşılması zor olabilir. Basitçe ifade etmek gerekirse, ekolayzır kullanılırken genellikle parametrelerde değişiklikler yaparak yani sese müdahale ederek dinlemeler yapılır ve bu sayede sorunlu frekans bölgeleri veya yapılan işlem çok daha rahat duyulabilir hale gelir. Dolayısıyla burada *düzeltilici indirgenmiş interaktif* dinleme yapıldığı görülmektedir. Aynı dinleme stratejisinin farklı bir durumdaki örneği de Haluk Çevik’in monitör seviyesi hakkındaki görüşlerinde yer alır:

“...Yakın dinlemede mümkün olduğu kadar kısık sesle çalışırım. Özellikle final mikslerde detaylar geliyor mu diye kontrol etmek için. Kısık sesle o detayları duyuyorsam yüksek sesle hayli hayli duyarım. Yüksek sesle dinlemeyi sadece ortaya çıkabilecek rezonans çakışması, bas uğuldaması tarzı problemleri çözebilmek için yaparım...” (Önen, 2017: 126)

Miks aşamasında uzamsal boyutları yaratmakta kullanılan reverb ve delay efektlerine yaklaşımı sorulan Barış Büyük şöyle cevap verir:

“...Mikse başlamadan önce kabaca bir denge yapıp, eseri dikkatlice birkaç defa dinlerim. Bu sırada yavaş yavaş kafamda daha önceden sanatçıdan gelen kaba miks ile oluşturduğum veya oluşturacağım sahne ve dolayısıyla bu sahneyi ortaya çıkarmada ciddi katkısı olan reverb ve delay de canlanmaya başlar. Eğer çok samimi havada, enstrümanlar ve solist yanınızdaymış gibi bir sahne kuracaksam kuru (reverb efekt seviyesi düşük); geniş ve büyük bir sahne kuracaksam uzun zamanlı reverblerle miksi tasarlarım...” (Önen, 2017: 54)

Kaba miks dengelerini dinlerken birçok farklı dinleme stratejisi senaryosu ile karşılaşılabilir. Ancak yaratıcı bir şekilde efekt seçimi ve seviyesi ayarlama amacına yönelik dinleme yaparken, bu cevapta karşımıza çıkan *üretici işlevsel/indirgenmiş genel* dinlemeler olacaktır.

Mikse başlamadan önce izlediği stratejiler sorulan Çağan Tunalı ise şöyle der:

“...(Şarkının) onların (prodüktör veya müzisyenlerin) verdiği rough halini dinlerken öncelik verdiğimiz enstrümanlar ve benzer konular hakkında sürekli not alıyorum. Bazı dönemlerde aynı anda iki üç albüm yapıyorum ama bu notlar çok yardımcı oluyor... “Vokal sounduna çok dikkat et.”, “Akustik gitar soundu şöyle olsun”, atıyorum “Johnny Cash gibi olsun”, bilmem ne. Öyle notlar alıyorum kendime. Mikse başlamadan önce de, önce onların gönderdiği ya da istediği şeyleri dinliyorum. Genelde miks öncesinde onların kafasında olanlara yakın müzikleri, grupları, albümleri dinlemiş oluyorum...” (Önen, 2017: 64)

Kaba miks üzerinden üretici/yaratıcı ve estetik unsurlar değerlendirilirken yapılan çeşitli dinlemeler göz önüne çıkmaktadır. Buradaki farklılık, dolaylı olarak da olsa kültürel bağlamın algısal süreci yönlendirmesidir. Yukarıda söz edilen, Bates’in (2010: 89-90) edimsel taklit etme (practical mimesis) kavramı bu bağlamı anlamakta yardımcı olabilir. Dolayısıyla *kültürel genel/analitik* dinleme temelinde bir algısal süreç söz konusudur ve modelin dikey eksenindeki farklı niyetliliklerle yapılan dinlemelerin aktif olabileceği düşünülebilir.

Belirli çalgılarda dikkat ettiği frekans aralıkları sorulan Erkan Tatoğlu şöyle cevap verir:

“...Kaydedilen müziğin yapısı ve doğal içeriği önemli. Bir hi-hat’i baskın olarak kullanacağınız parçalar olabilir... Ya da akustik gitarın sub frekanslar üreten gövdesini. Ama temel olarak alışlagelmiş bir rock, pop, jazz parçada her enstrümanın üstlendiği belli bir görev var...” (Önen, 2017: 103)

Burada da bir önceki örnekte söz edilenler geçerli sayılabilir. Ek olarak işlevselliğin önemi vurgulanmaktadır. Dolayısıyla bu durumda *estetik/kültürel işlevsel genel/analitik* dinlemeler yapıldığı düşünülebilir. Erkan Tatoğlu’nun reverb ile ilgili bir cevabı ise başka bir niyetlilik durumuna örnek olabilir:

“...Yapay/gerçeklik dışı durumlarda ayrı, doğal durumlar için ayrı parametreler kullanıyorum. Bir oda orkestrasının reverb’ü ile, bir rock grubunun melankolik ifade için kullandığı trampet reverb’ü farklı mesela... Özetle hissiyat neyi gerektiriyorsa ona göre...” (Önen, 2017: 106)

Efektin seçiminde ve ayarlanmasında duygusal durum ön planda olduğu için *estetik duygusal analitik* dinlemeye işaret edilmektedir.

Ekolayzır kullanımı ile görüşleri sorulan Mine Erkaya, kayıt aşamasının frekans dengesini şekillendirmedeki önemini dile getirir:

“...Mesela bir elektrik gitar kaydı yaparken parçanın gitar kaydı yapılacak bölümünde bas-mid-tiz ya da parlak-kapalı gitar sesi ihtiyacına göre gitar seçimi, manyetik seçimi, amplifikatör seçimi yaparak işe başlarım. Sonra hangi sürücüye hangi mikrofona ve mikrofona arasındaki faz dengesi ile ton kararlarımı alırım...” (Önen, 2019: 174)

Burada estetik kararlar alınmaktadır ancak edimsel süreç (kayıt yapma) daha ön plandadır. Dolayısıyla *edimsel işlevsel analitik* dinleme yapıldığı düşünülebilir. Tabii ki böyle bir dinleme durumunda farklı dikkat türleri arasında hızlı değişimler yapıldığı da unutulmamalıdır. Bu örneklerden görülmektedir ki, elimizde dinlemenin algısal boyutu ile ilgili az veri de olsa, çeşitli dinleme pratikleri, dinleme stratejileri modeli ile analiz edilerek detaylı bir şekilde açıklanabilmektedir.

4. BÖLÜM

ALAN ÇALIŞMASI: MODELİN UYGULANMASI

4. BÖLÜM

ALAN ÇALIŞMASI: MODELİN UYGULANMASI

Müzik dinleme, soyut bir zihinsel aktivite olduğu için, insanların nasıl dinlediğini araştırmak yöntemsel zorluklar içerir. Bunlar, çalışmalarda gelişigüzel seçilmiş müziksel örnekler, insanların duyduklarını ifade etme kapasitelerindeki farklılıklar, dinlemenin bilinçdışı öğelerine ulaşamaması, bireylerin olağan dinleme alışkanlıklarının yapay durumlarda çalışılması ve insanların duymaları gerektiğini hayal ettikleri şeyler hakkındaki varsayımları olarak ifade edilebilir (Reitan, 2013: 54). Bölüm 1.3'te görüldüğü gibi deneysel çalışmalar, dinleme olgusunun belirli kısımlarını aydınlatabilmektedir ancak dinleme stratejilerinin araştırılmasında bütüncül bir yaklaşım sunmakta yetersiz kalacaktır.

Birinci bölümde anlatılan ve dinleme stratejileri modelinin temelini oluşturan dinleme biçimleri modellemeleri, genellikle kuramsal çalışmalardan oluşmaktadır. Kuramsal çalışmalarda yazarların dinleme olgusu hakkındaki gözlemleri ve deneyimleri ön planda tutulmuştur. Bunlar arasında sadece Willshire (2017), Stockfelt'in modelini uygularken ve Supper ve Bijsterveld de (2015) kendi modellerini oluştururken gözlem ve görüşme içeren alan çalışması yapmıştır. Dinleme ile ilişkili olmasa da müzik prodüksiyonu bağlamında kapsamlı bir etnografi gerçekleştiren Bates (2016), İstanbul'da üretilen kayıtların tınısını hangi unsurların oluşturduğunu merak etmiştir. Dışarıdan bir gözlemci olarak bulunmayı planladığı araştırmada verimli bir çalışma sürdüremediğini ifade eden yazar, ses mühendisliği geçmişi sayesinde, kayıt prodüksiyonlarında bizzat çalışarak veri elde etmiştir. Birçok albüm kaydında çalışan yazar, farklı üretim aşamalarındaki gözlemler, sosyal etkileşimler ve formal/informal görüşmeler sayesinde olguyu detaylıca inceleyebilmiştir. Bunların yanı sıra elinde bulunan kayıt projelerinin dosyalarını, üretim aşamalarının dijital olarak belgelendiği ve etraflıca incelenebildiği önemli bir kaynak olarak kullanmıştır (Bates, 2016: 17-21).

Dinleme stratejileri modelini uygularken ilk olarak, Bates'in (2016) çalışmasından da esinlenerek katılımcı gözlem yöntemi ile, tez yazım aşaması süresince

ses mühendisi ve kimi zaman da müzisyen/prodüksiyon olarak görev aldığım, yayımlanmış bir albümün üretim süreçleri incelenecek ve model ile ilişkilendirilecektir. İkinci çalışmada ise, çeşitli müzik profesyonelleri ile dinleme pratikleri üzerine görüşmeler yapılacak ve elde edilen veriler, dinleme stratejileri ile analiz edilecektir.

4.1. BİRİNCİ ÇALIŞMA: Didem Dağkiran Albüm Prodüksiyonu

Didem Dağkiran'ın “Kabuk”, “Sal” ve “Çatlak” isimli üçer parçadan oluşan üç tane maxisingle'ı 2022 yılında peşpeşe yayımlanmıştır. Prodüksiyon aşamasına Didem'in benden kayıt konusunda yardımcı olmamı istemesi ile 2017 yılında başladık. Bu beş yıllık süreç boyunca, İzmir'in Karşıyaka ilçesindeki ev stüdyomda prodüksiyonun her aşaması için pek çok kez buluşup parçalar üzerinde çalıştık. Üretimin bu kadar uzun sürmesinde, karşılıklı iş yoğunluğu durumlarından ötürü dönem dönem ara vermemiz ve yayımlamak için acelemiz olmaması rol oynadı.

Çalışmaya başladığımızda, parçaların söz ve müziği, akustik gitar ve vokal şeklinde Didem Dağkiran tarafından bestelenmişti. Dolayısıyla prodüksiyon bağlamında bu parçalar şekillendirmeye ve geliştirmeye oldukça açıktı. Prodüksiyonda genellikle akustik çalgıların çok kanallı ses kayıtları kullanılmıştır ancak sample (hazır ses kaydı) ve sanal dijital enstrümanlar (VSTi) da bulunmaktadır. Parçaların üretiminin her aşamasında ev stüdyomda olabildiğince çok buluşarak, dinleme ve tartışma seansları gerçekleştirildi. Seanslarda farklı amaçlarla, farklı bağlamlarda ve farklı dikkat seviyelerinde dinlemeler yaparak, çok sayıda dinleme stratejisi deneyimlendi. Bu bölümde parçaların düzenleme, kayıt, edit, miks ve mastering aşamalarında karşımıza çıkan çeşitli durumların içerdiği algısal süreçler analiz edilecektir. Parçalar hakkında genel bilgiler verildikten sonra, dinleme stratejileri bağlamında anlamlı olan müziksel olaylar anlatılacaktır. Parçalardan verilen örneklerin yanına, parçaların yayımlanmış versiyonlarında ilgili seslerin bulunduğu dakikalar ve saniyeler parantez içerisinde yazılacaktır. Üretim sürecinin bilgisayarda yapılan aşamaları (kayıt, edit, miks ve mastering), Pro Tools programı kullanılarak yapılmıştır. Parçalar çeşitli dijital müzik platformlarından dinlenilebilir (Youtube, Spotify vb.).

Didem Dağkiran ile 26 Şubat 2023 tarihinde albümün bütün parçaları üzerine görüşme yapılmıştır. Bu görüşmede parçaların bitmiş proje dosyaları (Pro Tools) açılıp, tek tek kanalların prodüksiyon aşamaları üzerine tartışılmıştır.

4.1.1. Balıklama

“Kabuk” isimli üçlünün ilk parçası olan “Balıklama”, aynı zamanda üzerinde çalışmaya başladığımız ilk parça olmuştur. Didem’in diğer parçalarıyla kıyaslandığında daha yumuşak ve kolay dinlenilebilir bir sounda sahip olduğu söylenebilir. Didem parçanın hikayesini şöyle ifade eder:

“Bu parça aslında bir hikaye anlatıyor. Bir arkadaşım bana kahve falı baktı ve bu kahve falında bana anlattığı şeylerin şarkısını yaptım aslında. Dolayısıyla biraz böyle mistik gibi, mitolojik gibi, biraz böyle fal hikayesi anlatıyor gibi... Ama anlattığı hikayeyi ben çok metaforik bulduğum için hoşuma gitti söylediği şeyler, o yüzden yaptım şarkıyı. Aslında hem arkadaşımın kahve fincanı üzerinden anlattığı hikaye var, hem de hikayenin barındırdığı metaforların benim için olan anlamları var.”

Parçanın temposu (154 bpm), formu ve çalgı seçimleri yani düzenlemesi, hikayeyi en iyi şekilde yansıtmaya amacıyla, uzun çalışmalar sonucunda şekillendi. Parçanın altyapısı çok karmaşık olmasa da, birçok ufak detay barındırmaktadır. Kayıta çalgı olarak akustik gitar, elektrik bas, vokal, geri vokaller, çello, bendir (sample ve kayıt), cura, kopuz ve çeşitli efekt amaçlı ses kayıtları bulunmaktadır.

Parça akustik gitar ve bas gitar ile başlar ve bu iki çalgı bütün parça boyunca devam etmektedir. Akustik gitarın kaydı bizi zorlayan ilk aşama oldu. Didem’in elektro akustik gitarı cılız tınlayan, dar/ufak gövdeli ve akustik ses şiddeti düşük bir gitardı. Bu tarz bir gitar sahnede kullanışlı olurken, gitarın stüdyo ortamında kondenser mikrofonlar ile kayıt edilmesi pek verimli sonuçlar ortaya çıkarmaz. İmkanlardan dolayı ilk başta bu gitarı kaydettik. Kaydı alırken üç tane kondenser mikrofon kullandım ve bunları, parçanın temelini oluşturan gitarın tınısını daha dolgun hale getirmek amacıyla yerleştirmeye çalıştım. Farklı mikrofonların yerleştirilmesi sırasında, Didem gitarı çalarken mikrofonu elime alıp, kulaklıktan kaydedilen sesi duyarak, mikrofonu gitarın çeşitli bölgelerine bakacak şekilde gezdirme yöntemini kullandım. Bu durumda *estetik indirgenmiş analitik*

dinleme yaparak istediğim tınıya ulaşmaya çalıştım. Genel olarak, mikrofon ile yapılan ses kayıtlarının hepsinde bu dinleme stratejisinin aktif olduğu söylenebilir. Bu prodüksiyonun her mikrofonlama işleminde, bu yöntem ve dinleme stratejisi kullanılmıştır.

Akustik gitar kaydının üzerine, parçanın geri kalanını yavaş yavaş oluşturmak için çalışmalarımız devam etti. Ancak kayıttan bir süre sonra tekrar dinlediğimizde gitarın tınısından memnun kalmadık. Gitar cılız tınladığı için ve altyapıda başka ritmik veya armonik bir çalgı olmadığı için parçanın genel soundu zarar görmekteydi. Başka bir müzisyen arkadaş ve onun kayıtlarda güzel tınladığını bildiğim gitarı ile kaydı yenileme kararı aldık ve bu kararı alırken yaptığımız dinleme *estetik işlevsel (ve/veya indirgenmiş) genel/analitik* olarak ifade edilebilir. Burada modelin niyet boyutundaki *işlevsel* ve *indirgenmiş* dinlemelerin, Stockfelt'in (1997) ifade ettiği gibi birbiri arasında hızlı geçişler yapılarak kullanıldığı söylenebilir. Yeni alınan kayıt üzerinde, benzer amaçlarla miks aşamasında oldukça yoğun işlemler uyguladım ancak Didem parçanın yayımlanmış halindeki akustik gitar tınısının tam istediği gibi olmadığını, gitarın boğukluğundan rahatsız olduğunu ve diğer parçalardaki gitarlardan farklı tınladığını yaptığımız görüşmede dile getirmiştir.

Parçanın elektrik bas gitarlarını ben çalmak istedim, Didem de kabul etti. Bu parçada bas gitarın görevi, akustik gitar ile birlikte çalışarak, diğer çalgıların rahatça girip çıkabileceği bir temel oluşturmak ve armoniyi daha güçlü vurgulamaktır. Armonik olarak parçanın çoğunluğu üç akordan oluşan dizilimin tekrarından oluşmaktadır. Dolayısıyla aynı akorları aynı şekilde tekrarlayan akustik gitarın üzerine yine tekrar eden bir bas gitar yürüyüşü müziksel olarak tekdüze olacaktı. Ayrıca Didem, parçanın hikayesini vurgulamak için bas gitarın oldukça dolgun ve yoğun (alt frekansları yüksek seviyede olacak şekilde), yani “gemi ve deniz” metaforunu yansıtacak şekilde tınlamasını istemişti. Bunu hem tonlama ile hem de ritmik olarak seyrek ve süre olarak uzun notalar yazarak başarabileceğimizi düşündük. Bas gitarı yazarken parçanın gitar ve pilot vokal kayıtlarının üzerine çalarak, çok sayıda deneme yaptım. Bu denemeleri notaya dökerek, tekdüze olan kısımları armonik olarak anlamlı olacak şekillerde değiştirmeye çalıştım. Bas gitar kısmının üretimi sürecinde, yazdığım bas gitarı parçanın formu ve armonisi

bağlamında değerlendirirken *üretici işlevsel analitik* dinleme, istenilen metaforu yansıtmak üzere denemeler yaparken *üretici çağrışımsal genel* dinleme ve son olarak kaydettiğim performansı değerlendirirken *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme yaparak çeşitli dinleme stratejilerini kullandığımı söyleyebilir. Ayrıca yazılan bas gitar partisinin, parçanın geneli ile uyumu bağlamındaki kusurları bulmak üzere Didem ile birlikte dinlerken *düzeltilici işlevsel genel* dinleme yaptığımızı söyleyebilir. Burada *genel* dinleme yaparken, bir notanın parçadan ayırık tınladığı dikkatimizi çektiğinde, dikkat türü olarak *analitik* dinlemeye geçiş yapıp, hatanın detayları aranmıştır.

Parçada bulunan çellonun üretim süreci de karşımıza belirli zorluklar çıkardı. Didem, konservatuvar mezunu çellist arkadaşından belirli kısımlara eşlik çalmasının yanı sıra parçanın ortasında ve sonunda doğaçlama solo çalmasını istedi (sololar 01:28-02:05 ve 03:09-03:50 süreleri arasındadır). Çellist, bu müzik türüne aşina olsa da doğaçlama solo atma konusunda, özellikle bunu kayıt esnasında yapma konusunda yeterince deneyime sahip değildi. Oldukça doğal karşılanabilecek bu durumu çözmek için Didem, parçanın gitar, vokal ve bas gitardan oluşan pilot kaydını kullanarak çellist ile özel olarak çalıştı. Didem, çello solosu hakkındaki fikirlerini şöyle ifade eder: “Ben aslında doğaçlama çıksın istiyordum. Aklımdan geçen melodiyi çaldık aslında çellistle. Ben mırıldandım o notaya döktü. O kadar gelişine oldu ki, kendi kendine aktı.” Kayıt aşamasına geldiğimizde çello partisnin bazı bölümleri belliydi ancak kayıt esnasında son halinin şekillenmesi gerekiyordu. Ben, Didem ve çellist kayıt stüdyomda buluştuk ve parça parça kayıtlar almaya başladık. Kimi yerlerde Didem notaları mırıldanarak nasıl bir melodi istediğini ifade ediyordu, kimi yerlerde de ben piyano ile çalarak veya armonik olarak uygun olabilecek notaları düşünerek yardımcı olmaya çalıştım. Çello sololarının olumlu ve huzurlu duygusal durumları yansıtmaları amaçlanıyordu. Birkaç saat sonunda birçok take kaydettik ve bunları editleyerek hepimizin beğendiği bir çello kaydı elde ettik. Çello partisini hep beraber üretirken *üretici indirgenmiş/işlevsel analitik* dinleme, partinin duygusal durumunu değerlendirirken *üretici duygusal genel* dinleme, kayıttaki performansı değerlendirirken *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme, düzeltme amacıyla editleri yaparken *düzeltilici indirgenmiş analitik* dinleme yaptığımız düşünülebilir.

Didem, parçanın hikayesindeki metaforu daha iyi anlatabilmek için çeşitli müziksel veya müziksel olmayan sesler kullanmak istemişti. Bunlardan ilk eklediğimiz deniz kabuğunun üflenmesi ile ortaya çıkan ses oldu (00:37-00:45 ve 03:37-03:47). İngilizce’de “conch” veya “seashell horn” olarak isimlendirilen bu çalgı elimizde yoktu ancak telifsiz olarak kullanılabilecek çeşitli kaydedilmiş ses dosyaları (sample) internette mevcuttu. Didem bu sesin anlamını ve amacını şöyle ifade eder: “Mesela geminin yola çıkmasını ifade eden uzun bir ses kullanmıştık... Bir yolculuğa çıkmadan önce son bir düdük çalınır ya. O ses seçimleri, daha masalsı şeyleri canlandırabilelim diye var.” Parçaya armonik olarak uygun olan sesi bulup, Didem’in zihninde canlandığı yere yerleştirdik. Sonra da sesin süresini ve akustik zarfını (acoustic envelope, bkz. Önen, 2008: 32) editledik. Benzer bir yaklaşımla “bir koza örmüş çevresinde” sözlerinin üzerine anlatımı güçlendirmek için başka bir ses dosyası yerleştirdik (01:19-01:27). Böceklerin doğada kaydedilmiş seslerini içeren, düzensiz çıttırtı olarak betimleyebileceğimiz bir ses dosyasını parçanın altına kısık sesle yerleştirdik. Buna ek olarak kopuz ile çalınan arpejleri de, “koza” metaforunu daha iyi anlatabilmek için aynı yerde kullandık. “Renkler doğmuş” sözlerinden hemen sonra da bunu betimleyebilmek için 6 telli elektrik bas gitarımda, harmonik tekniği ile çaldığım kısa partiyi ekledik (02:23-02:31). Parçada belirli yerlerde giren bendir de (00:44-01:08, 01:28-02:03 ve 03:08-03:45) müziksel görevinin yanı sıra hikayeyi desteklemeyi amaçlar: “Bendir aynı şekilde yolculuk hissini vermesi için var. Gemilerde kürek çekilirken davul çalınır ya...” Müzik üretimi aşamalarında gerçekleşen bu uygulamalar, bir parçanın anlamsal bütünlüğünün nasıl sağlanmaya çalışıldığını ortaya koyar. Uygulamalar yapılırken kullanılan strateji öncelikle anlama ve çağrışıma odaklanıldığından, *üretici anlamsal/çağrışımsal analitik* dinleme olmaktadır (“koza” ve “renkler” kısımlarında anlamsal ifade ön plandayken, bendir kullanımında çağrışımsal boyut ön plandadır). Kullanılan seslerin parçanın bütünü ile olan müziksel ve tınsal uyumunu değerlendirirken de *estetik işlevsel analitik* dinleme yapıldığı düşünülebilir. Ayrıca zihinde canlandırılan çeşitli sesler için doğru kaynağı düşünmek ve bulmak için *üretici nedensel genel* dinleme yapıldığı söylenebilir.

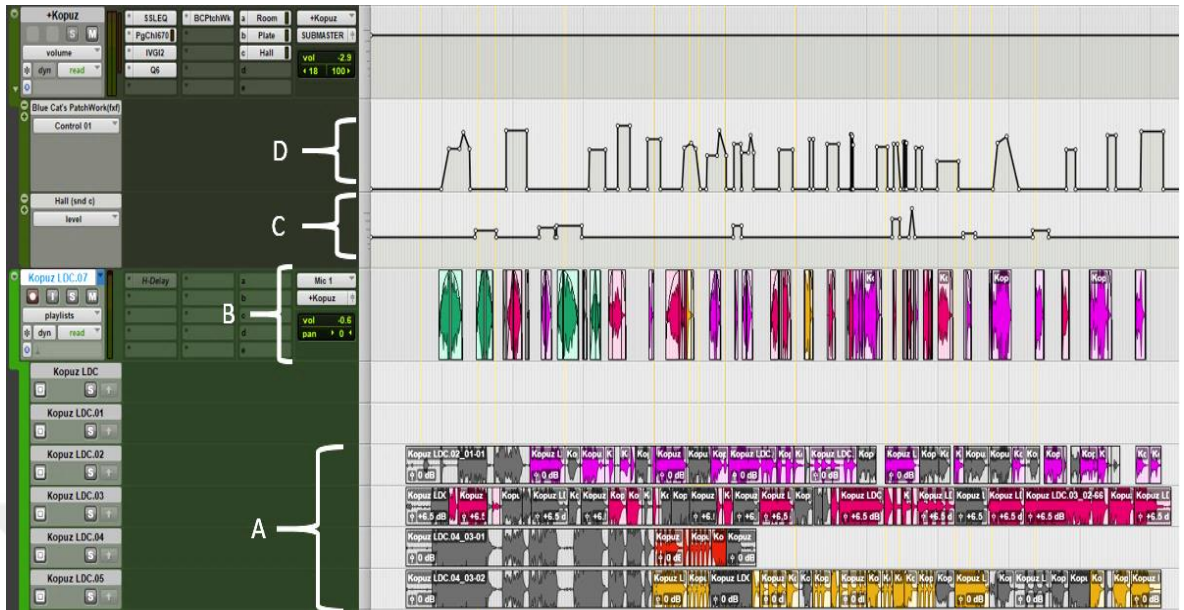
4.1.2. Belki Değil

“Kabuk” üçlüsünün ikinci parçası olan “Belki Değil” en az ses kanalı kullandığımız parça oldu. “Balıklama” gibi yumuşak bir sounda sahip olan parçada akustik gitar, udu davulu, kopuz, vokal ve geri vokal çalgıları bulunmaktadır. Akustik gitar, vokal ve udu davulu parçanın başından sonuna kadar devam ederken, kopuz ve geri vokaller yer yer girip çıkmaktadır. 94 bpm olan parça aslında sadece akustik gitar ve vokalden oluşuyordu, dolayısıyla eklenen çalgılar bu genel tınıyı bozmayacak şekilde seçildi. Didem parçanın anlamını ve hikayesini şöyle dile getirir:

“İşte hepimiz insanız onu anlatıyor... “Belki değil” benim için depresyon sonrası insanlara karışmadan önce yazdığım bir şarkı. Ağır bir depresyon geçirmiştım, ondan sonra tekrar insanlara temas ederken hissettiğim şeylerin dökümü gibi.”

Kayıt aşamasına parçanın temelini oluşturduğu için akustik gitardan başladık. Didem gitarı rahatlıkla çaldı ve birkaç take sonunda kanalın en son kullanacağımız halini elde ettik. Bunun üzerine ana vokalleri kaydettik. Vokal kaydını farklı aralıklarla birkaç kere tekrar yaptık çünkü sonradan yaptığımız dinlemelerde, Didem’in sesinin yorgun tınladığını ve tam olarak istediğimiz enerjiyi veremediğini fark ettik. Kayıt esnasında yaptığımız dinlemenin *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme olduğu, yani performansın daha teknik detaylarına (entonasyon, zamanlama hataları gibi) dikkat ettiğimiz söylenebilir. Akustik gitar ve vokal kayıtları bittikten sonra uzun bir süre diğer parçalar üzerinde çalıştık.

Uzun bir süre zarfına yayılan prodüksiyonda, Didem’in farklı çalgılar çalan müzisyen arkadaşları albümde çalmayı kabul ettikçe albüme yeni çalgılar ve kayıtlar eklenmeye başladı. Böylelikle parçaya çok yaygın olmayan perküsyon çalgısı olan udu davulu eklendi. Didem bu tercihinin sebebini şöyle ifade etmiştir: “Udu drum’ın sesini çok seviyorum ben, bu şarkının yumuşaklığına da yakışır gibi hissettiğim için. Ritim var ama mütevazı bir ritim, toprak (çalgının malzemesi) olması da güzel.” Buradaki ritim çalgısı seçiminde, başka parçalarda bulunan kahon veya davul çalgıları yerine udu kullanılmasının sebebi, *estetik işlevsel genel* dinleme sonucu oluşan tınısal beklentiler olmaktadır.



Şekil 6- “Belki Değil” parçasındaki kopuz kanalının Pro Tools’daki görünümü (A: Alınan kayıtlar ve beğenilmeyen kısımların susturulması, B: Editlenmiş kaydın son hali, C: Reverb efektinin otomasyonu, D: Delay efektinin otomasyonu).

Parçadaki renk saızı diyebileceğimiz kopuz, parçanın başından sonuna kadar, belirli aralıklarla girip çıkan kısa melodik kısımlar çalar. Didem kopuz hakkındaki fikirlerini şöyle belirtir: “Yine masalsı bir hava yaratıyor girip çıkan kopuz melodileri. Aslında ben buna çocuk şarkısı diyordum ilk kaydetmeden önce. Kopuzlar da bana masalsı geliyor, çocuksu geliyor gibi bana.” Bu kanalda düzenleme sürecinin başındaki fikirlerimiz ile son hali arasında büyük farklar ortaya çıkmıştır. Kayıt aşamasında kopuzu çalan müzisyenden parçayı süsleme ve melodik açıdan zenginleştirme amacıyla birkaç take doğaçlama çalmasını istedik. Bir süre sonra bu kayıtlar arasından seçim yaparken, çalgının parçadaki belirli yerleri vurgulamak amacıyla aralıklı çalması gerektiğine karar verdik.

Şekil 6’da kopuz kanalının proje dosyasındaki görüntüsü verilmiştir. Kayıtları değerlendirirken ilk yaptığımız, Şekil 6’da A ile işaretlenen yerde görüldüğü üzere, doğaçlama çalınan performansın içerisinden beğendiğimiz kısımları seçmek oldu. Burada beğenmediklerimizi susturarak (mute, görselde gri gözüken yerler), beğendiğimiz kayıtların daha net ayırt edilebilmesini sağladık. Asıl zor olan, bunları parçanın içerisinde

doğru konumlandırmaktı. Normal bir take seçimi sürecinde alınan kayıtlar projenin zaman çizelgesindeki yerlerinde olur ve aralarından seçim yapıp, hali hazırda durdukları pozisyona yerleştirilirler. Ancak bu durumda, alınan kayıtları parçanın armonik olarak uyumlu olan herhangi bir yerine yerleştirebiliyorduk. Dolayısıyla sayısız dinleme sonucu, kopuz melodilerini editleyerek (kısaltarak, fade in/out koyarak, parçalara ayırarak, farklı parçaları birleştirerek), adeta bir yapboz yapar gibi parçanın üzerine yerleştirdik (Şekil 6, B). Tüm kayıtlar ve editler bittikten sonra miks aşamasına geçtiğimizde ise, kopuzun istenilen masalsı yapıyı vermesi amacıyla çeşitli efekt işlemcileri yerleştirip, bunların seviyelerine otomasyon yaptık (otomasyon, belirli değerlerin zaman içerisinde istenilen şekilde otomatik değiştirilmesi olarak açıklanabilir). Şekil 6'nın C kısmında reverberation (yankılanma) efektinin seviyesi (send seviyesi), D kısmında ise delay efektinin seviyesi görülmektedir. Bu otomasyon işlemlerinde amaçlanan, kopuzun parça içerisinde daha dinamik tınlaması ve zamana dayalı sinyal işlemciler sayesinde çalgının uzamsal boyutunda değişiklik yaparak, parçanın sözlerindeki çeşitli ifadeleri güçlendirmek olmuştur. Kopuz kanalında, doğaçlama çalınan performansların değerlendirilmesi aşamasında *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme, kaydın editlenen parçalarını müziğin üzerine yerleştirirken *üretici/estetik işlevsel analitik/interaktif* dinleme ve miks aşamasında efekt seviyelerini ayarlarken *üretici/estetik indirgenmiş analitik/interaktif* dinleme yapıldığı düşünülebilir. Son iki durumda *analitik* ve *interaktif* dikkat türleri arasında geçişler olmasının sebebi, seste değişiklik yapılırken dinleme yapılması ve bu değişikliğin hemen değerlendirilmesidir (bu işlem genellikle birkaç sefer tekrar edilerek yapılır).

Parçadaki geri vokaller, kendini tekrar etmeyen, tamamen serbest bir yapıdadır. Didem buradaki amacını şöyle ifade eder: “Geri vokallerde biraz insanın hani iç sesi olur da, onunla konuşur gibi, öyle bir eşlik var orada.” Didem’in doğaçlama yaptığı geri vokallerin son hali, birkaç take sonra ortaya çıktı. Sadece iki kanaldan oluşan geri vokallerde genellikle belirli kelimeler ve anlatımlar vurgulanmaya çalışıldı. Örneğin “bazen, deli gibi bağıryorum, korkuyordumdur belki senin gibi, belki değil” sözlerinde (02:43-02:52) giren iki geri vokal partisi, ifade edilmek istenen duyguyu ve anlamı oldukça etkili bir şekilde pekiştirmektedir. Burada Didem’in doğaçlama performans

verirken *edimsel duygusal/anlamsal genel* dinleme yaptığı düşünülebilir. Didem’le birlikte beğendiğimiz kayıtları seçerken ve onlar üzerinde edit, efekt otomasyonu gibi işlemler yaparken de *estetik anlamsal/duygusal analitik* dinleme yaptığımız söylenebilir.

4.1.3. Masal

“Kabuk” üçlüsünün son parçası olan “Masal”, prodüksiyon aşamalarında en çok değişime uğrayan parçalardandır. 118 bpm tempoda ve 12/8’lik ölçüde olan parça, eğlenceli ve adını yansıtır şekilde masallara göndermeler içeren bir yapıdadır. Çalgı olarak kahon, tef, kontrbas, akustik gitar, mandolin, vokal ve geri vokal bulunmaktadır. Sözler şakacı bir yapıda görünmekle birlikte anlam olarak çarpıcı noktalara değinmektedir. Didem parçanın anlamını şöyle ifade eder:

“Masal, biraz benim hikayem gibi. Öyle evde takılırken eğlencesine söyleyip çaldığım bir şey bu. Arayış içinde olan bir insan var, öyle mi böyle mi söyle mi. Ululara soruyor, ulu da git kendin bul falan diyor. Bir takım yolculuklara çıkıyor, güzel bir kayboluyor...”

Parçanın kayıt aşamasına her zamanki gibi önce akustik gitar ile başladık. Didem, kendi akustik gitarını (Balıklama’da ince gövdeli olarak belirttiğim) çaldı ve üzerine pilot vokali kaydettik. Sonra davul çalan müzisyen ile İzmir, Alsancak’taki Mavi Çatı Records stüdyosunda bu parça ve albümün birkaç diğer parçası için birkaç take davul kaydı aldık. Son olarak Didem’in elektrik bas gitar çalan müzisyen arkadaşını ev stüdyomda kaydettik ve projenin temeli böylece ortaya çıkmış oldu. Diğer parçalar üzerinde çalışmaya geçtik ve “Masal” üzerindeki çalışmalarımızı bir süre bekleme aldık. Bu süreçte davul kaydının zamanlama hatalarını düzeltmek amacıyla, tek tek davul vuruşlarını keserek ileri-geri oynatarak editledim. Editleri yaparken *düzeltilici indirgenmiş analitik* dinleme yaptığım söylenebilir.

Parça ile ilgilenmeye geri döndüğümüzde “Balıklama”da olduğu gibi, *estetik işlevsel genel/analitik* dinleme yaparak akustik gitarın parça içerisindeki soundundan rahatsız olduk ve ritim gitar kayıtlarında güzel tınlayan bir çalgıya sahip olan müzisyen arkadaşımız (Balıklama’da çalan) ile kayıtları yeniledik.

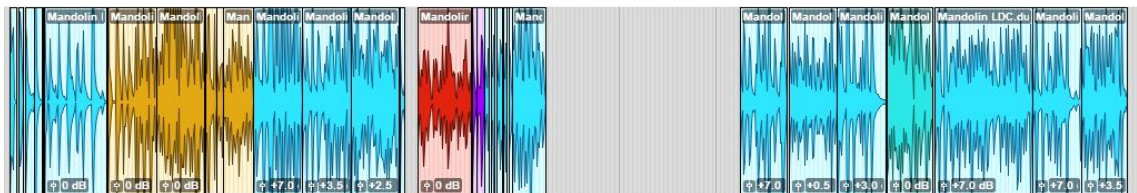
Benzer şekilde, *estetik işlevsel genel* dinleme sonucunda davulun parçanın soundu için çok güçlü ve keskin olduğuna karar verdik. Didem bu durumu şöyle özetler: “Buna davul kaydetmiştik, onu kapattık sonra çok aşırı durduğu için. Şarkı çok naif, davul biraz fazla geliyordu, kahon ile değiştirdik.” Kahonun, davuldaki aynı ritmik yapıyı uyarlamasını istedik ve perküsyon çalan müzisyeni kaydettik. Davulda olduğu gibi, bulunan ritmik çalım hatalarını editledim. Temel ritmik yapı (akustik gitar ve kahon) oluştuktan sonra bu yapıda bir şeylerin eksik olduğu kararına vardık. *Düzeltilici indirgenmiş analitik* dinleme sonucunda kahonun bas davul (kick) vuruşlarının yeterince güçlü tınlamadığına kanaat getirdik. Bunu telafi edebilmek için önceden oluşturmuş olduğum bir bas davul sesini (sample) projeye ekledik. Sesi kopyalayarak, tek tek kahonun bas davul vuruşlarına denk gelen yerlere yerleştirdim. Didem bu sesin kahonun sadece bas davul vuruşlarında değil, aralardaki bazı vuruşlarda da tınlaması fikrini ortaya attı ve yeniden yaratıcı bir edit çalışması yaptık. Bas davul seslerini yerleştirirken *üretici/düzeltilici işlevsel analitik* dinleme yaptığımız düşünülebilir.

Kahonla ilgili işlemler bittikten sonra, Didem parçada zil sesleri istediğini belirtti. Bu isteğinin sebebini şu şekilde ifade eder: “Yine bir yolculuk havası var. Çıkçık sesleri (tefin zilleri) koymuştuk, yolculuk havasını versin, atın üstünde gidiyormuş havası olsun diye.” Ben de evimde bulunan eski bir tefi ona verdim ve aklındakini çalmasını istedim. Didem tefin zillerini elleriyle oynatarak parçaya eşlik etti ve bunu beğenip kaydetme kararı aldık. Kabaca doğaçlama birkaç take aldıktan sonra beğendiğimiz vuruşları ve ritmik cümleleri seçtik. Parçanın genelini birçok kez dinleyerek, seçtiğimiz sesleri gereken yerlere edit yaparak yerleştirdik. Yolculuğu tasvir etmek için tefin zillerinin kullanılmasına karar verirken *üretici çağrışımsal genel* dinleme, zillerin edit ve yerleştirme sürecinde ise *üretici işlevsel/indirgenmiş analitik* dinleme yaptığımız söylenebilir.

Parça şekil değiştirdikçe, önceden kaydettiğimiz elektrik bas gitar partisi hoşumuza gitmemeye başladı. Bas gitarı çalan müzisyenin kontrbas da çaldığını biliyorduk, dolayısıyla bu parçaya kontrbas ekleme fikri belirdi. Didem’le birlikte kontbastan beklentimiz, parçadaki yolculuk temasını yansıtan, hacimli ve ritmik olarak basit olmasının yanı sıra kalabalık olan altyapının temelini oluşturabilecek niteliklere

sahip bir partinin ortaya çıkmasıydı. Müzisyene bu isteklerimizi belirttik ve ayarlamaları yapıp kontrbas kaydını ev stüdyomda aldık. Ev stüdyomda ilk kez akustik kontrbas kaydettiğim için mikrofonomaları, “Balıklama” parçasında olduğu gibi, *estetik indirgenmiş analitik* dinleme ile detaylıca yaptım. Parçanın kontrbasa ihtiyacı olduğu kararını verirken yaptığımız dinleme ise *üretici işlevsel genel* olarak düşünülebilir.

Parçaya en son eklenen çalgı da mandolin oldu. Mandolin çalan müzisyenden önce eşlik çalmasını istedik. Eşliklerde akorlar iki farklı şekilde çalındı. Birinde akor birlik (bir ölçü) nota süresince uzatıldı, diğesinde ise akorlar ritim gitar ile uyumlu olacak şekilde sekizlik vuruşlar içeriyordu. Kayıt aşamasında parçanın hangi kısmına hangi yapıyı koyacağımızı bilemediğimiz için yerleştirme işini edit aşamasına bıraktık. Parçanın ortasında ve sonunda çalgısal solo için bölümler bulunuyordu, dolayısıyla deneme amaçlı bir doğaçlama mandolin solosu da kaydettik. Kayıt esnasında bu fikri beğendik ve birkaç take daha aldık. Mandolinin edit aşamasına geçtiğimizde elimizde birçok kanal ve take bulunuyordu. İlk olarak *üretici işlevsel genel/analitik* dinleme ile eşlik kısımlarını parçanın yapısal ihtiyaçlarına göre yerleştirdik. Asıl uzun süren aşama ise solonun editi oldu (Şekil 7). Tamamen doğaçlama olan sololar arasından, baştan sona kullanabileceğimiz bir performans bulamamıştık. Dolayısıyla tek tek *edimsel/estetik indirgenmiş analitik* dinleme ile beğendiğimiz melodik cümleleri seçtik. Tekrar eden armonik yapı sayesinde seçtiğimiz melodileri zaman çizelgesinde farklı yerlere yerleştirebildik; 16 ölçülük solo kaydında son ölçüde çalınan melodi, aynı armonik yapıda olan farklı bir zamana alındığında uyum sağlıyordu. Parçanın ortasında (01:36-02:08) ve sonunda (02:37-03:10) bulunan soloların yaratıcı edit ile oluşturulmasında *üretici işlevsel analitik* dinleme kullanıldığı düşünülebilir.



Şekil 7- “Masal” parçasının mandolin sololarının editleri (01:36-02:08 ve 02:37-03:10).

Farklı renkler farklı takeleri, bölümler arası çizgiler de edit noktalarını gösterir.

Mandolinin başka bir kullanımı da sözleri anlamsal olarak desteklemek için olmuştur. “Yaprağı dolu böcü” sözleriyle birlikte giren, “çok sayıda böcek” ifadesini temsilen kullanılan tremolo mandolinler kayıt esnasında oluşturuldu. Sözlerin ilk duyulduğu yerde (01:13) bir tremolo, bir de iki notayı tekrar eden bir melodi bulunur. Aynı sözler ikinci kez söylendiğinde ise (02:14) bu kanallara üç tane daha tremolo mandolin (her biri aynı akoru farklı pozisyonlardan çalar) eklenir. Vokaldeki nükteli ifadeyi güçlendirme amacıyla eklenen bu seslerin üretiminde *üretici anlamsal genel* dinleme yapıldığı söylenebilir.

Didem’in icra ettiği “bir varmış, bir yokmuş” ve “az gitmiş, uz gitmiş” sözlerini tekrar eden geri vokallerde, masalsı hissi yansıtmayı amacıyla 1940’larda ortaya çıkan akapella berber dükkanı müziğindeki (barbershop music) ve 1950’li yıllarda popülerleşen “The Chordettes” isimli pop/caz kadın vokal dördlüsündeki gibi tınılardan esinlenildi. Üç ve altı kanal arasında değişkenlik gösteren geri vokallerde (00:08-00:24, 01:36-02:04 ve 02:37-03:09), aynı sözler armoni ile uyumlu olacak şekilde farklı seslerden icra edildi. Esinlenen tınısal örnekler doğrudan masalsı ifadeleri içermese de, o müzik türlerinin bize yaptığı çağrışımlar bu yönde olmuştur. Dolayısıyla *kültürel çağrışımsal analitik* dinleme yaptığımız düşünülebilir. Burada dikkat türünün *analitik* olması, istenilen etkinin sebeplerini anlamak ve bunu yaratmak için vokal partilerinin dikkatlice dinlenildiğine işaret etmektedir.

4.1.4. Kuş

“Sal” isimli üçlemenin ilk parçası olan “Kuş”, üzerine çalışmaya başladığımız ilk parçalardandır. İlk bölümü (başlangıç-03:03) 60 bpm olan parçaya, prodüksiyon maceramızın son zamanlarında 140 bpm olan ikinci bir bölüm (03:03-son) eklendi. İlk bölümde elektrik gitar, elektrik bas gitar, vokal, geri vokal ve birkaç efekt kanalı bulunur. İkinci bölümde ise bunlara ek olarak akustik gitar, kahon, bendir, bas davul, alkış ve synthesizer kanalları katılır. Didem, parçanın oluşumunu şöyle özetler:

“Bu şarkıyı Gökay’la (Didem’in gitarist arkadaşı) yaptık. O bir tane riff (tekrarlanan kısa gitar ifadeleri) getirdi, o günlerde aynı evde yaşıyorduk. Riff çok güzeldi, benim de o günlerde yazdığım karaladığım bir dördlük vardı. Üzerine nasıl olur diye denedik ve çok güzel oldu. Parça bir kısımdı. İkinci kısım

bu parçayı dinlerken bir yere gitmesi gerekiyor diye düşünüyordum. Bir yere geliyor ve eksik kalıyor. Çok hüzünlü şarkı, daha umutlu ve canlı bir yere geçmesi için önceden kemanlar koymuştuk ama o beni hiçbir zaman çok mutlu etmemişti. Şimdi orada bir kuş uçuşu duygusu, aslında bir anka kuşunun tekrar doğuşu, eski haliyle olmuyordu. Yeni kısım kendi başına o canlılıkla geldi ve parçanın sonuna eklemeyi düşündüm.”

Parçanın ilk bölümündeki gitarları, Gökay ile elektrik gitarı ufak bir amfiye bağlayarak mikrofon ile kaydettik. Bu kaydın üzerine pilot vokal aldık ve parça uzun bir süre bu haliyle kaldı. Ana vokaller Didem’i bir hayli zorlamıştı çünkü parçayı oluşturan gitar riff’inin tonalitesi vokal ile uyumlu değildi. Elimizdeki gitar kaydı da sabit olduğu için ana vokal kayıtlarını birkaç farklı seansta tamamladık. Yaptığımız görüşmede Didem, vokal partisnin çok tiz geldiğini ve elinden geleni yapmaya çalıştığını ifade etmiştir. Vokal kaydını değerlendirirken *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme yaptığımız düşünülebilir. Bu sebeplerden ötürü Didem, miks sırasında vokalleri biraz geride tutmamı (seviye ve uzamsal olarak) istemişti. Bunu sağlamak için *düzeltilici işlevsel/indirgenmiş analitik/interaktif* dinlemeler ile ses seviyesini gitar ile benzer tutarak, üst-mid ve tiz frekansları biraz azalttım (sesin uzaklaşması ilüzyonunu yaratan bir teknik) ve reverb efektinin seviyesini arttırdım. Dikkat türü olarak *interaktif* dinleme, parametrelerin değerlerini değiştirerek istenilen sonuca ulaşırken yapılan deneme-yanılmalar esnasındaki dinlemeleri belirtir.

Parçanın elektrik bas gitarlarını Didem’in müzisyen arkadaşı çalmıştı. Daha sonra parça şekillendikçe çalınan bas gitar partisini değiştirmek istedik. Bas gitarların parçanın ilk bölümündeki hüzünlü duygusal yapıyı ifade edebilmek için oldukça basit ve değişken olması gerektiğine karar verdik. Didem bas gitarları benim çalmamı istedi ve ben de parçanın iki bölümüne de birkaç deneme kaydı alarak fikirlerimi projeye ekledim. Daha sonra beraber dinleme yaparak bu fikirler içerisinden beğendiklerimizi seçtik ve bunun üzerine belirlediğimiz partiye daha iyi çalışarak yeni bir kayıt aldım. Bas gitarda denediğim fikirlerin arasından beğeniye göre ve diğer çalgılar ile olan ilişkiye göre seçimler yapılırken *estetik indirgenmiş/işlevsel genel* dinlemenin etkin olduğu, belirlenen partinin yeniden kaydında, *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme ile performansın niteliğini değerlendirdiğimiz düşünülebilir.

Parçanın sakin ve durağan olan birinci bölümünden sonra gelen ikinci bölüm, çok daha enerjik ve ritmik olarak zengindir. Didem'in deyişiyle "umutlu ve canlı" olan bu bölümde, ritim gitarların üzerine kahon ve bendir kaydettik. Didem süreci şöyle özetler: "Son kısımda davulları koyduk, kalp atışı gibi olsun istedik. Kanat çırpmasına benzesin diye alkış sesleri koymuştuk." Eklenen kahon ve bendir, istediğimiz kalp atışı etkisini vermekte tınısal olarak yetersiz kalınca, "Masal"da kullandığım bas davul sesini ana vuruşların üzerine gelecek şekilde yerleştirdim. Bunlara ek olarak "kanat çırpması" sesini ifade eden alkış seslerini (04:25-son) kaydettik. Bu ifadelerin nasıl yapılacağına karar verirken *üretici çağrışımsal genel* dinleme ve eklenen ritmik yapıların tınısal özelliklerini değerlendirirken *estetik çağrışımsal analitik* dinleme yaptığımız söylenebilir.

Parçanın formunda, karar vermekte en çok vakit harcadığımız yer iki bölüm arasındaki geçiş olmuştur. Geçişten hemen önce gelen sözler "kalbin uçurumlarından, uçan bir kuş ol" der. Dolayısıyla burada "uçurum" metaforunu canlandırmayı hedefledik. Bu sebeple sözlerle birlikte yavaşça giriş yapan, tiz ve uzayan bir synthesizer ekledim. Birinci bölüm sonundaki sesler uzayıp, yavaşça sönümlendikten sonra bir boşluk bırakıp ikinci bölüme etkileyici bir giriş yapmayı amaçladık. Bu boşluğun süresini ayarlarken defalarca dinleme yaptık, hatta süreden emin olduktan sonra da birkaç kere revizyon yaptık. *Üretici anlamsal analitik* dinleme sayesinde sözlerde ifade edilen anlamı, müziksel yapıda yansıtmayı başardığımız söylenebilir.

4.1.5. Kaptan

"Sal" üçlüsünün ikinci parçası olan "Kaptan", beş yıl süren prodüksiyon sürecinin sonlarına doğru ortaya çıktı. Didem parçanın akustik gitar ve vokalden oluşan halini ev stüdyomda bana dinletti ve albüme ekleme kararı aldık. Önceki parçalarda çalan müzisyenleri ve çalgıları değerlendirerek, hangi çalgıları bu parçaya dahil edeceğimize adım adım karar verdik. 151 bpm olan parçada akustik gitar, udu davulu, yaylı tambur, çello, alkış, vokal, geri vokal, deniz kabuğu sesi (seashell conch) ve piyano (dijital, VSTi) kanalları bulunur. Didem parçanın hikayesini ve anlamını şöyle ifade eder:

“Bu da conch ile başlıyor. Yine aynı, geminin yola çıkması, bir yolculuk etkisi olsun. Bu parça aslında bir sürü güçlük yaşarken, ayağa kalkmanın yolunu bulmanın, tek yolun kendi kendine bunu yapmak olduğu bir noktada yazmıştım bu parçayı. Kaptan metaforu sensin aslında, dalgalar ve rüzgarlar da işte başına gelebilecek bir takım olaylar yani. Bunlar olurken de yine de dümeni bırakmamak aslında... Parça sonunda fırtına duruluyor tabi, bir hikayenin sonuna geliyoruz gibi. Aslında illaki bu fırtınanın sona ereceği fikrini beslemek gibi. Yavaş yavaş duruyor ve gerçek bir sakinlik noktasına geliyor. Şarkıyı dinleyen için şarkıyı oraya getirmek istedim. Dinleyen kişi de şarkıyla birlikte durulabilirse ne kadar güzel olur diye düşündüm.”

İlk olarak parçanın akustik gitarını kaydettik. Bu gitar partisinin özelliği parçanın sonunda oldukça uzun bir diminuendo bölümü olmasıdır. Oldukça yüksek enerjili başlayan ritmik akustik gitar, 02:48’den itibaren yavaş yavaş sönümlenmektedir. Didem bu kısmı doğaçlama olarak iki kere çaldı ve sonuncusunu editlemeden, olduğu gibi kullandık. Aşağıda da söz edilecek olan “fırtınanın dinmesi” metaforunun, performansta oldukça etkili bir şekilde hissedildiğini *edimsel duygusal analitik* dinleme ile farkettilik. Diminuendo kısmı tam istediğimiz gibi olduğu için, diğer eklenecek çalgılar da bu bölümü takip ederek oldukça rahat çalınabilecekti. Akustik gitarın ardından pilot vokali kaydettik ve bunların üzerine udu davulunun kaydını tamamladık.

Parçanın oldukça sade olan temeli oluştuktan sonra, parçanın anlamsal ifadesini asıl belli edecek olan renk çalgılarına geçiş yaptık. Didem’in yukarıda belirttiği gibi parça, “Balıklama”da gemi metaforu için kullandığımız deniz kabuğu sesi ile başlar. Bunun yanında yaylı tambur ve çello, parçanın girişinde başlayıp diğer çalgılarla birlikte parça sonunda sönümlenmektedir. Didem bu çalgılarla ilgili şöyle der: “Burada hem çello hem yaylı tambur var, aslında fırtına ve rüzgar, bir türlü durulmayan ve sabitlenmeyen arka sesler olsun istemişim. Yağmur’a (çellist) çalarken fırtına gibi olsun diyordum o da anlamaya çalışıyordu. Biraz oldu gibi o.” Çello ve yaylı tamburu çalan iki müzisyenden de parça üzerine doğaçlama olarak baştan sona birkaç kere çalmalarını istedik. Daha sonra “fırtına ve rüzgar” metaforunu yansıtabilmek için bu kanalları Didem’le birlikte yoğun bir şekilde editledik. Uzun süren edit seansının ardından iki çalgıyı bazen birlikte tınlayacak, bazen de biri diğerinden daha ön plana geçecek şekilde düzenledik. Doğal olarak bu işlemleri yaparken, parçanın formunu ve diğer çalgıları da dikkate aldık. İstenilen metaforun müzisyenlere ifade edilişinde (onların parça üzerine denemeler

yaptığı sırada müziksel ve betimsel kelimelerle tınıyı anlatırken) ve performansları sembolik bağlamda değerlendirirken *üretici anlamsal genel* dinleme yaptığımız düşünülebilir. Parçanın bütününü ve formunu dikkate alarak editleri yaparken de *estetik işlevsel indirgenmiş* dinleme yaptığımız söylenebilir.

Geri vokallerde “huu” ve “mmm” şeklindeki süsleme amaçlı melodiler, ana vokali armonize eden eşlik kısımları ve kimi kelimeleri vurgulayan kısa bölümler içermektedir. Ayrıca “neyyana ne” sözlerini söyleyen çoklu geri vokaller iki geçişte (solo-söz geçişi 01:30-01:32 ve söz-nakarat geçişi 01:55-01:58) yer almaktadır. Didem geri vokaller hakkındaki görüşlerini şöyle belirtir: “Buradaki geri vokallerde biraz böyle bir siren etkisi vermek istedim, tiz vokaller sirenleri çağrıştırmıştı bana (01:32-01:44 ve 01:58-02:23)... Geri vokallerdeki “neyyana ne” aslında peyote şarkılarında var. Aslında “ne yana” anlamına da geliyor. O mistiklik girsin işin içine istediğim için var.” “Siren” ifadesinin üretim aşamalarında *üretici çağrışımsal analitik* dinleme ve “ne yana” ifadesinde de *üretici anlamsal analitik* dinleme yaptığımız düşünülebilir.

Son olarak tınısal çeşitlilik ve süsleme amacıyla parçaya bir dijital piyano (MIDI klavye ile çalıp, Pro Tools’un içindeki piyano VSTi’yi kullanarak) kanalı ekledim. Bunu da diğer kanallardaki benzer süreçlerden geçirdikten sonra parçanın en sonundaki diminuendo kısmının editlerine başladık. Elimizdeki doğaçlama olarak çalınan çalgıları *üretici duygusal analitik* ve *estetik işlevsel analitik* dinlemeler ile hem duygusal ifadeyi verebilecek hem de birbirleriyle uyumlu ancak serbest tınlayacak şekilde editledik.

4.1.6. Belki

“Sal” üçlünün son parçası olan “Belki”, müzik türü olarak diğer parçalardan ayrışır. Bossa nova tarzını andıran ritmik yapısı aslında çalan müzisyenlerin kendi yorumlarını katması ile ortaya çıkmıştır. 88 bpm olan parçada akustik gitar, davul, elektrik perdesiz bas gitar, mandolin, vokal ve geri vokal çalgıları bulunur. Çalgılar tek tek kaydolmuş olsa da, bu parçanın tüm grup beraber çalmış gibi tınlamasını istedik. Parçanın ortaya çıkışını Didem şöyle dile getirir:

“Seneler önce bir sevgilimden ayrılmıştım, Ankara’daydım o zaman. Biraz kendi kendimi teselli etmek için yaptığım bir şarkı. Ne yapalım artık biraz kaybolabiliriz, kendi yolumuza bakalım, biraz alışmak, biraz değişmek... Albümde bir tane böyle neşeli bir parçanın olması benim hoşuma gidiyor. Biraz daha dans edilebilir bir şarkı olması iyi oldu.”

Albümdeki diğer parçalarla kıyaslandığında “Belki”, oldukça sıradan bir prodüksiyon süreci geçirdi. Çalgılara karar verildi, müzisyenler çağırıldı ve kayıtlar tamamlandı. Ancak bu kararlar alınmadan önce, Didem parçayı yıllarca akustik gitar ve vokal ile çalıp söylediği için, parçada nasıl bir sound yakalayacağımıza karar vermek oldukça zor oldu. Prodüksiyon sürecinin ilk zamanlarında aldığımız davul kaydı parçayı şekillendirdi. Didem’in çaldığı akustik gitar pilot kaydının üzerine davul çalan müzisyen (kayıt: Mavi Çatı Records), bossa nova ritimlerinin parçaya yakışacağını düşündü ve öyle çaldı. Didem ilk başlarda çok beğenmese de, zamanla bu sounda alıştı. Bu beğenideki değişim sürecinde *estetik anlamsal/işlevsel/indirgenmiş analitik* dinlemelerin çeşitli durumlarda etkili olduğu düşünülebilir çünkü soundun estetik özelliklerini değerlendirirken farklı niyetlerle dinlemeler yapıp, en sonunda bir kanıya varılmıştır. Parçanın müzik türü ve soundu şekillenince, üretimin sonraki aşamalarında sık sık *kültürel işlevsel analitik* dinleme yapılarak, soundun çok dışına çıkılmamaya çalışıldı. Ayrıca Didem’in “dans edilebilir” olarak nitelendirdiği bu müzik tarzı, *estetik bedensel genel* dinlemenin de ritmik yapıların belirlenmesinde yardımcı olduğuna işaret etmektedir.

Akustik gitarda, “Balıklama”da yaşadığımız tınısal problemlerle karşılaşp, aynı süreçlerle kaydı yeniledik. Elektrik perdesiz bas gitarı da “Masal”da kontrbas çalan müzisyen, davul kaydının üzerine çaldı ve müziğin soundu daha da şekillendi. Parçanın ortasında kısa bir solo bölümü (01:28-01:50) bırakmıştık. Didem’in bulunmadığı kayıt seansının aralarında bas gitarist solo denemeleri yaptı ve bunları beğendim. Daha sonra Didem’e dinletmek için birkaç take kaydettik. Didem’le solo çalgıya önceden karar verememiştik, ancak bunları dinlediği zaman onun da hoşuna gitti. Müzisyenin solo sonrasında gelen sözlerin üzerine de doğaçlama çalmaya devam ettiği takeler bulunuyordu. Didem buradaki melodileri de editleyerek kullanmak istedi (01:50-02:09). Böylece Didem’le performansı (eşlik ve solo) değerlendirirken *edimsel indirgenmiş*

analitik dinleme yapıp, daha sonra da sözlerin üzerine çalınan kısımları vokallerin önüne geçmeyecek şekilde editlerken *üretici işlevsel analitik* dinleme yaptığımız düşünülebilir. Çalgılarda son olarak mandolinin üretimine geçildi. Didem bu süreci şöyle anlatır:

“Burada mandolinin son halini oldukça beğeniyorum, çok dengeli oldu. Arkada vokale eşlik ediyor, vokale cevap veriyor gibi sürekli. Mandolin çok serbest takıldı, biz sonra oturduk baştan editledik, kafamız yandı kaç gün sürdü bunun editi. Uzun çalınan takelerin içinden, 4 ölçülük, 2 ölçülük falan seçe seçe baştan oluşturduk. Parçanın sonunda iki tane mandolin solosunu üst üste koymuştuk. Tek başına boş duruyordu, ikisi üst üste gelince biraz daha iyi oldu.”

“Masal”daki mandolinin edit sürecine oldukça benzeyen bu uygulamada karşımıza çıkan farklılık, editlerde iki adet mandolin solosu elde edip, bunları birlikte çalacak şekilde düzenlememiz olmuştur. İlk etapta tek bir mandolin solosu editledik ve onu parçanın sonuna ekledik (02:52-son). Mandolin solosu tek başına zayıf tınlayınca, Didem’in aklına iki solonun üst üste tınlaması fikri geldi. İlgili bölümü dinledikten sonra, ben ilk önce bu uygulamanın müziksel (akustik müzik türlerinde aynı çalgı üzerinde çok karşılaşılan bir uygulama olmaması) ve teknik (iki solonun birbiri ile uyumlu olacak şekilde editte elde edilmesi ihtimalinin düşük olması) zorluklarından dolayı çekimser davrandım. Birlikte zaman ayırıp, diğer soloda kullanmadığımız melodi parçacıklarını yavaş yavaş editledik. Editi tamamlayıp kanalları panoramik stereo alanda (birini sağa, diğerini sola panlayarak) yerleştirince sonuç ikimizi de mutlu etti. Didem’in *estetik işlevsel genel* dinleme sonucu parçanın son kısmındaki solonun zayıf kaldığına karar verdiği, *kültürel işlevsel* ve *düzeltilici indirgenmiş genel* dinlemeler ile benim iki solonun birlikte tınlatılması fikrine karşı önyargılı olduğum ve son olarak *estetik indirgenmiş analitik* dinleme sonucu edit işlemini yapıp sonucunu beğendiğimiz düşünülebilir.

Vokal prodüksiyonunda da diğer parçalarda yaşamadığımız bir revizyon süreci yaşadık. Miks aşaması bittikten sonra Didem, vokallerin parçanın altyapısına uymadığını ve bir çeşit efekt olması gerektiğini düşündüğünü belirtti. Bunun üzerine biraz düşündükten sonra hafif bir megafon veya telefon efekti diyebileceğimiz, distortion, saturation ve filtreler ekleyerek denemeler yaptım. Sonra da Didem’le birlikte bunların ince ayarlamalarını yaptık. Didem’in vokal tınısından rahatsız olmasında *estetik işlevsel genel* dinlemenin, benim efektleri deneme yanılma yöntemi ile eklememde *üretici*

indirgenmiş analitik dinlemenin ve bu efektleri değerlendirip, son dokunuşları yaparken *estetik indirgenmiş analitik* dinlemenin etkin olduğu düşünülebilir.

4.1.7. Daireler

“Çatlak” üçlüsünün ilk parçası olan “Daireler”, sound olarak albümün geneline kıyasla daha serttir. 126 bpm olan parça geleneksel bir rock grubu biçimindedir. Dolayısıyla çalgı olarak davul, elektrik bas gitar, akustik gitar, elektrik gitar, vokal ve geri vokal bulunur. Didem parçanın anlamını ve soundunu şöyle ifade eder:

“Hayatımda daireler mi çiziyorum hissinin gelişi ve bir süre tekrarladıktan sonra evet tekrarlıyor gerçekten, demeye evrilen bir şey. Parçanın girişi o daireselliği anlatmak için var, bir türlü bir yere gitmiyordu, dönüyordu falan... Bunda böyle grunge vari rock bir sound seçmek istememin sebebi de, biraz isyan barındırıyor şarkı, çıkamıyor muyuz bu dairelerden gibi...”

Parça, sözlerin anafikri ile örtüşecek şekilde grunge müzik türünden esinlenerek gelişmiştir. Dolayısıyla bu müzik türünün tınısal gereksinimleri, parçanın üretim süreçlerinin başından sonuna hep değerlendirdiğimiz unsurlardan olmuştur. Yani grunge türüne dair tınısal beklentilerin, *kültürel* dinlemenin çeşitli varyasyonlarıyla gerçekleştirildiği söylenebilir. İlk etapta diğer parçalarda olduğu gibi akustik gitar ve pilot vokal kayıtlarından hemen sonra öncekilerle aynı stüdyo kayıt seansında davul kayıtlarını yaptık.

Didem elektrik bas gitarda hacimli ve çok karmaşık olmayan bir parti istiyordu. Benim bas gitarımın hacimli tınısı bu istekle örtüştüğü için ben çalmak istedim. Bas gitar partisinin yazımı aşamasında parçada sadece davul ve akustik gitar olduğu için, nakaratın daha enerjik ve tınısal olarak dolu duyulması için bas gitarda akor çalmayı tercih ettim. Didem’le birlikte, yaptığım deneme takeler arasından seçimler yapıp, kaydın son halini elde ettik. Bas gitar partisinin yazımı sırasında *üretici işlevsel analitik* dinleme sayesinde parçanın tınısal olarak zayıf kalan yerlerini tamamlamak üzere kararlar verdiğim düşünülebilir.

“Daireler” uzun bir süre bitmiş şekilde bekledi. Parça tamamlanmıştı ancak sound olarak grunge tarzına yaklaşamadığımızı düşünüyorduk. Albümün son aşamalarına

gelmemize yakın, Didem elektik gitar çalan müzisyen bir arkadaşından kayıt üzerine denemeler yapmasını istedi. Başka bir şehirde yaşayan gitariste altyapı kanallarını yolladım. O da üzerine ritmik ve arpejli eşlikler, melodik cümleler ve solo kısımları kaydedip kanalları bana yolladı. Didem’le bu kanalları ayrıştırıp editleme sürecine geçtik ve parçanın aranjmanında çeşitlilik yakalamak için farklı biçemlerde olan çalımları parçanın farklı yerlerine koyduk. Elektrik gitar kanalları sayesinde parça istediğimiz sounda ulaşmıştı. Solo kısmında gitarist çok beğendiğimiz bir doğaçlama solo çalmıştı ancak Didem biraz daha yaratıcı ve farklı bir şeyler düşünüyordu. Benden gitar solosunun dalga formunu olduğu gibi ters çevirmemi (reverse) istedi. Bunun biraz zorlama olacağını ve pek işe yaramayabileceğini düşündüğümü belirttim. Ancak birkaç edit sonrası oldukça yaratıcı ve beklenmedik olan sonuç bizi mutlu etti. Bu editli soloyu gitariste ve diğer müzisyenlere dinlettiğimizde pek olumlu yorumlar alamamıştık ama her şeye rağmen bu şekilde kalmasını istediğimize karar verdik. Didem bu süreci şöyle anlatır: “Sonra (gitarist) bir solo çaldı, ben de onu ters çevirmek istedim. Kendisi de sevmedi ama oradaki daireselliğin akışkanlığını o solonun içinde duymak istedim. Reverse etkisi, notalar arasındaki o geçişin ters dönmesi, çok güzel verdi o akışkanlığı.” Sonuç olarak *estetik indirgenmiş genel* dinleme ile başlayan elektrik gitarın parçaya eklendiği sürecin ardından, *edimsel işlevsel analitik* dinleme ile gitar eşliklerinin edit işleminin yapıldığı, solonun *üretici anlamsal genel* dinleme ile ters çevrilmesine karar verildiği ve *üretici indirgenmiş analitik* dinleme ile editlenerek son haline geldiği düşünülebilir.

4.1.8. Ses Sadece

“Çatlak” üçlüsünün ikinci parçası olan “Ses Sadece”, albümdeki en karanlık sounda ve en çok kanal sayısına sahip parçadır. 146 bpm tempodaki parçada davul, elektrik bas gitar, akustik gitar, yaylı tambur, çello, vokal, geri vokal, piyano (MIDI, VSTi) ve efekt sesleri bulunur. Çalgı sayısı az da olsa, aynı çalgıların üst üste farklı partiler çalmasıyla oldukça yoğun bir tını elde ettik. Didem parçanın ortaya çıkışını şöyle ifade eder:

“Bunun hikayesi enteresan, yine bir gün depresyondayım. O zaman sesler duyuyordum, kafamın içindeki seslerle dışarıdaki sesleri ayrıştırıramaz bir hale gelmişim. Kim neyi söylüyor, gerçekten mi söylüyor falan, oralar gitmişti. Artık

hiç kimse ile görüşmediğim zamanlardı. İçinde bulunduğum durumu da analiz edip çıkmaya çalıştığım zamanlar. Biraz o durumu anlatırken, kendi kendime sesleri ciddiye almamam, biraz o durumla ilgili ne yapabilirim ile ilgili.”

Parçanın hikayesindeki hüznü ve karanlık durum Didem’in yazdığı akustik gitar akorlarında, sözlerde ve vokal melodilerinde kendisini belli ediyordu. Dolayısıyla ilk etapta parçada nasıl bir yol izleyeceğimizi bilemesek de, *üretici anlamsal genel* dinleme sayesinde söz ve müzikteki ifadeyi vurgulayacak şekilde ilerlemeye çalıştık. Bu parçada diğerlerinden farklı olarak, akustik gitarı Didem’e baştan sona iki kere çaldırıp kaydettim. Bu iki gitar kanalını stereo alanda sağa ve sola panlayarak geniş bir tını elde etmeyi amaçladım. Parça baştan sona bir crescendo içerdiği için akustik gitarların performansının dinamiklerine olabildiğince az müdahale ettim ve sonradan eklenen çalgılar da bu dinamik yapıyı korudu. Akustik gitarın kayıt yöntemi ve dinamiklerinin korunması kararlarında *üretici işlevsel analitik* dinlemeyi kullandığımız düşünülebilir.

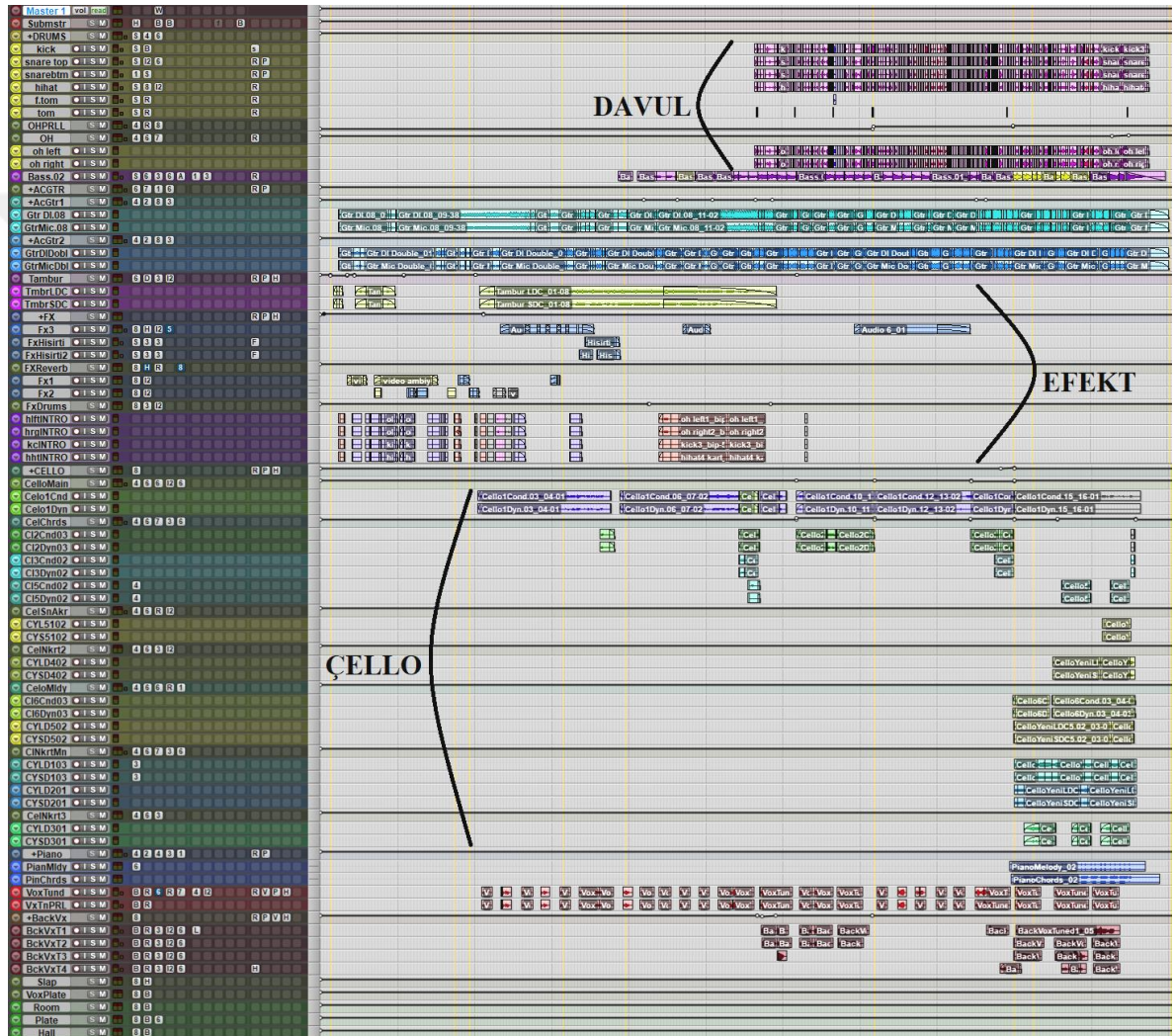
Diğer parçalarla aynı davul kayıt seansında (Mavi Çatı Records) bu parça için de davul kaydettik. Nasıl bir davul partisi istediğimiz ikimizin de zihninde canlanmamıştı. Dolayısıyla bunu tamamen davulcuya bıraktık ve birkaç tane doğaçlama take kaydettik. Eşlik çalımının yanı sıra müzisyenden, efekt amaçlı kullanmak üzere, özellikle zillere baget yerine mallet ile vurarak iki take çalmasını istedik. Ham kayıtları aldık ve hepsini dinleyerek elimizdeki takelerden hangisini, parçanın neresine koyacağımızı tartışıp, editledik. Elde ettiğimiz davul partisini ikimiz de çok beğendik ve parçada davulun aktif olarak çalmaya başladığı andan itibaren (02:24) diğer çalgıları davulun etrafında şekillendirdik. Davul performansını değerlendirirken *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme ve davul takelerini parçanın formu içerisinde yerleştirirken *üretici işlevsel genel* dinleme yaptığımız düşünülebilir.

“Ses Sadece” parçasının en önemli çalgılarından biri çello olmuştur. Parçada 11 farklı çello partisi (her biri ikişer mikrofona kaydedildiği için toplamda 22 kanal) yer almaktadır. Parçanın başlarında tek parti olarak başlayan çello, son nakaratta yani crescendo’nun en yüksek kısmında bütün partiler birlikte çalacak şekilde gelişir. Kağıt üzerinde yazılı bir çalışma yapmadığımız, yani geleneksel orkestrasyon teknikleri

uygulamadığımız için, bütün partiler kayıt seansı sırasında çellistin, Didem'in ve benim işbirliğimiz ile yazıldı. Ne çalınacağına karar verirken Didem zihninde duyduğu/canlandığı notaları mırıldanarak çellisti yönlendiriyordu: “Burada bir de çellonun seslerinde ilginç bir şey olmuştu. Gitarın buildup’ında (crescendo’nun yüksek olduğu yer), gitarın armonikleri zaten bir çello sesi gibi duyuluyordu. Madem duyuluyor, onu çelloda çalalım demiştik. İyice bir gerginliği arttırmıştı çello kısımları.” Çellist ve ben de parçanın armonik yapısına uygun olabilecek notalar üzerinden düşünerek fikirlerimizi sunuyorduk. Ayrıca o zaman daha kayıtlı olmayan bas gitar partisinin, çello ile çakışmaması için gereken yerlerde yönlendirmeler yaptım (örneğin bas gitar akorun kök sesini çalacaksa, çellonun başka bir akor sesini veya aynı notayı bir oktav yukarıdan çalması, orkestrasyonun daha dengeli olmasını sağlayacaktı). Şekil 8’de yer alan proje dosyasının görüntüsünde, çello kanalları ve form içerisindeki yerleri görülebilir. Parçanın son nakaratının enerjik olarak yüksek ve etkileyici olması için, öncelikle çello ile akor seslerini çalan eşlikleri çoğaltıp kaydettik. Daha sonra çellistten iki notayı tekrar eden (ostinato) bir melodi çalmasını istedim. Bu fikri hepimiz sevince, tınıdaki gerginliği arttırma amacıyla farklı notalardan benzer melodileri üst üste çalıp kaydettik. Çello partisini oluştururken parçanın formu ve armonisi bağlamında değerlendirmeler yaparken *üretici işlevsel analitik* dinleme yaptığımız, çalınan denemelerin ve takelerin uygunluğunu kontrol ederken *edimsel indirgenmiş/işlevsel analitik* dinleme yaptığımız ve özellikle parçanın son nakaratında gerginliği arttırmak için eklediğimiz partilerin üretiminde *üretici duygusal analitik* dinleme yaptığımız düşünülebilir.

Didem parçanın genel duygusal ifadesini şöyle dile getirir: “Çok hüznün var, çok panik anksiyete var ama bir yandan da çok üzgün bir tını var. Son nakaratta gelen çaresizlik hissini veren piyano bunu yansıtıyor.” Çellonun son nakarattaki partisinde olduğu gibi piyanoda da *üretici duygusal genel* dinlemenin etkin olduğu söylenebilir. Aslında aynı dinleme stratejisi, parçanın efekt kanallarında da oldukça yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Efekt sesleri, çoğunlukla parçanın ilk nakaratına kadar olan kısımda (başlangıç-02:24) bulunmaktadır. Didem bu süreci şöyle ifade eder: “Girişte uğultu gibi olsun, çınlama olsun, kahkaha sesi gibi sesler eklemiştik. Gök gürültüsü gibi bir ses de koymuştuk. Ürkütücü sesler ve zemin var.” Bu sesleri parçanın tüm kayıtları bittikten

sonra, editleyerek elde ettik. Elimizde efekt amaçlı çalınan davul kayıtları ve önceden belirlediğimiz birkaç ses örneği bulunuyordu. Daha sonra bunları editleyerek ve çeşitli sinyal işlemcilerinden geçirerek Didem’in zihninde duyduğu hale getirdik. Birçok kez deneme yanılma yaptığımız bu aşamada, yukarıda söz edilen *duygusal* dinlemenin yanı sıra, *üretici çağrışımsal genel* dinlemenin de aynı derecede önemli olduğu düşünülebilir.



Şekil 8- “Ses Sadece” parçasının proje dosyasının ekran görüntüsü. Davul, efekt kanalları ve çello kanalları işaretlenmiştir.

4.1.9. Deli Gömleği

“Çatlak” üçlüsünün son parçası olan “Deli Gömleği”, üçlemedeki diğer parçalardan sound olarak ayrılmaktadır. Eğlenceli bir tınısı olan bu parça aslında

anlamsal olarak isyan içermektedir. İlk başlarda reggae tarzını andıran bir tınıda olabileceğini düşündüğümüz parça, farklı müzisyenlerin katılımıyla kendine has bir sounda ulaşmış oldu. 86 bpm olan parçada davul, elektrik perdesiz bas gitar, akustik gitar, elektrik gitar, mandolin, trompet, vokal ve geri vokal bulunur. Didem parçanın ortaya çıkışını şöyle anlatır:

“İşten çıkmıştım, çok sinirliydim... Çok sinir bozucu, iş odaklı bir yerde çalışıyordum, yani insanlıktan çok uzak hissediyordum kendimi. İnsanlar arasındaki ilişkiler çok yapay geliyordu, yani herkes birbirine çok kibar, nazik davranıyordu ama gerçek bir yaşam belirtisine ulaşmak çok zordu. Birinde eve çok öfkeli geldim ve bu duygular sonucunda çıktı bu şarkı... Parça her şey yolundaymış gibi tınıyor çünkü iş yerinde de öyle gözüküyor ama altta bir sürü sorun var aslında. Bu sorunlara işaret eden kişi olunca da sen çok düşünen oluyorsun, adın deliye çıkıyor.”

Bütün parçalarda olduğu gibi bunda da, akustik gitar ve pilot vokal kayıtlarını yaparak projeye başladık. Önceki parçalarla aynı davul kayıt seansında (Mavi Çatı Records) davulları kaydettik. Parçanın ortasında solo için bir bölüm ayırmıştık (01:19-01:53) ancak ilk başta burada hangi çalgının nasıl bir solo çalacağına karar vermemiştik. Dolayısıyla burada davulcudan bir double time (çift zamanlı, sebare), bir de söz ve nakaratlarda çaldığını devam ettirmesi şeklinde iki farklı versiyon çalmasını istedik. Oldukça hareketli olan bas partiyonunu, “Belki”de elektrik perdesiz bas gitar çalan müzisyen ile çalışarak elde ettik. Müzisyen caz müzikte oldukça yetkin olduğu için ve solo kısmında double time çalınan davul partisi bana caz bas yürüyüşlerini andırdığı için, burada walking bass (yürüyen bas, bas gitarda caz yürüyüşleri) tarzında eşlik çalmasını talep ettim. *Üretici işlevsel ve kültürel çağrışımsal genel* dinlemelerin aktif olduğu bu seçimi Didem de beğendi ve solo kısmının nasıl bir yapıda olacağı belli olmuş oldu. Bunun üzerine, elektrik gitar da çalabilen bas gitaristten caz tarzında birkaç take solo çalmasını istedik.

Mandolin eşlikleri, vokal ve geri vokaller, önceki parçalardakine benzer süreçlerden geçerek tamamlandı. Parça bitmiş haldeyken Didem trompet çalan biriyle tanıştı ve parçaya trompet ekleme fikri belirdi. Çalgısında ve caz müzikte oldukça yetkin olan trompetçi şehir dışındaydı ancak kendisini kaydetme imkanı vardı. Müzisyen, bizden çalınacak kısımları yazılı göndermemizi istedi, biz de proje dosyası üzerinde sanal dijital

trompet kanalları açarak (VSTi), MIDI notalarını yazdık. İkimiz de trompet hakkında pek fikir sahibi olmadığımız için pek çok deneme ve yanılma yaparak, üç tane melodi ve bir tane akor eşliği içeren partileri hazırladık. Notaları hazırlarken armonik/melodik yapılarla uyumlarını ve partilerin niteliğini değerlendirirken *üretici/estetik işlevsel analitik* dinlemeler yaptığımız söylenebilir. Hazırladığımız notaların yanı sıra müzisyenden bir de doğaçlama solo çalmasını istedik. Bunun sebebi, parçada sadece solo bölümünde yer alan elektrik gitar yerine, baştan sona çalan trompetin solo çalmasının daha iyi sonuç verebileceğini düşünmemizdi. Trompetçi istediğimiz kayıtları alıp bize bütün melodi ve eşlik partilerinin yanı sıra, üç take de solo kaydı (toplamda 10 kanal) yolladı. Didem’le farklı partileri form içerisinde istediğimiz kısımlara editleyerek yerleştirdik. Solo hakkında değerlendirme yaparken Didem’in aklına “Belki”deki çift mandolin solosu geldi: “Burada da iki soloyu üst üste koyma cesaretini gösterdik. Bu da deli işi aslında. Dinlerken çok hoşuma gidiyor hala, ikisini aynı anda dinlemek. Birini dinlerken onu bırakıp diğerini dinleyebiliyorsun.” “Belki”de olduğu gibi bu fikre direnç göstermek yerine deneyip görmek istedim. Şans eseri iki solo birbiriyle uyumlu tınladı ve böylece elektrik gitar ve trompet sololarını stereo alanda sola ve sağa yerleştirerek kullanma kararı aldık. Trompet kayıtlarındaki performansları (özellikle solodaki) değerlendirirken *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme ve iki solonun birbirleriyle uyumunu değerlendirirken *estetik işlevsel analitik* dinleme yaptığımız söylenebilir.

Geri vokallerde “delilik” temasına göndermeler içeren, altyapı içerisinde seviye olarak kısık kalan birkaç kısım bulunmaktadır. Bunlardan ilki Didem’in trompet kayıtlarından da önce, ağzıyla yaptığı trompet taklididir (00:48-00:56). Eşlik geri vokal partileri bittikten sonra kaydettiğimiz doğaçlama kayıtlardan birinde sonradan hatırlayıp kullandığımız bu kısım, parçaya gerçek trompet eklenmesiyle ayrı bir anlam kazandı. Bu bölümden hemen sonra da kısa bir gülme sesi bulunur (00:59). Parçada yer yer sözlerin serbestçe fısıltıyla söylenmiş halleri, ilgili sözleri vurgulamayı amaçlar. Bunlar “estetik çok mühim liposakşın” (01:02-01:05) ve “manzara çok güzel, her şey çok şık, elması çıkaran belki de bir çocuk” (01:52-01:58) sözlerinde yer alır. Bütün bu sesler parçanın gerisinde, sadece dikkatlice dinlenildiğinde duyulacak şekilde yerleştirildi. *Üretici*

anlamsal genel dinleme sonucu yaptığımız düşünülebiyecek bu uygulamalar “deli” kavramını müziksel olarak ifade etmek için kullanılmıştır.

4.1.10. Albümün Miks ve Mastering Aşamaları

Bu bölümde teknik detaylara çok fazla girmeden, albümün miks ve mastering aşamalarında dinleme stratejilerinin nasıl kullanıldığı analiz edilmeye çalışılacaktır. Genel yaklaşımlarda kullanılan algısal süreçlere odaklanılarak, gerektiğinde parçalardan örnekler verilecektir. Estetik boyut barındıran her edimde olduğu gibi, ses mühendisliğinde de bağlam her şeyi belirler ve tek bir doğru yöntem yoktur. Dolayısıyla buradaki amaç, kendi yaklaşımım ile yaptığım işlemlerin doğruluğu veya yanlışlığı dikkate alınmadan, algısal süreçlerin bu edimlerde nasıl işlediğine odaklanmaktır.

Bütün parçaların düzenleme/aranjman, kayıt ve edit süreçleri bittikten sonra, miks işlemlerine başladık. Kimisinde miks esnasında kayıtlara geri dönülerek değişiklikler yapılsa da, parçaların çoğunluğunda miksleri bitirip Didem’e dinletene kadar kendi başıma çalıştım. Mikslere başladığımda öncelikle, alanda kaba miks (rough mix) olarak da isimlendirilen aşamasını, yani kanalların ses seviyelerinin birbirleriyle olan dengelerini ve stereo alandaki panorama ayarlarını yaptım. Buradaki amaç, çalgıların önceliklerine göre yerleştirilip, birbirleriyle uyumlu olmalarını sağlamak ve öğrenilmiş tınısal beklentiler (estetik) doğrultusunda ilgili değerleri ayarlamaktır. Dolayısıyla *estetik işlevsel/indirgenmiş analitik/genel* dinlemelerin etkin olduğu düşünülebilir.

Bir sonraki aşama, kanallara tek tek sinyal işlemciler uygulanıp, daha sonra kanalları birbirleriyle kıyaslanarak bu işlemlerin ince ayarlarının yapılması olmuştur. Genellikle kanallarda ilk olarak düzeltici ekolayzır (corrective EQ) olarak adlandırılan, kanalların ekolayzır ile frekans spektrumundaki sorunlu olan bölgeleri temizleme işlemini gerçekleştirdim. Bu işlemler sırasında ilgili ses dinlenilip, sorunlu yer tahmin edilip, sonra da ekolayzır üzerinde ilgili frekans bulunarak ayarlamalar yapılmaktadır. Dolayısıyla parametreler tek seferde değil, birçok deneme yanılma ile belirlenebilmektedir. Bu aşamalarda *düzeltilici işlevsel/indirgenmiş analitik/interaktif* dinlemeleri kullandığım söylenebilir. Burada birkaç dinleme biçimi alışıkan olarak etkin olmaktadır çünkü *işlevsel* dinleme, frekans spektrumunu ayarlarken parçanın bütünü

ve ilişkili kanalları dikkate alarak değerlendirmeler yapıldığında ön plana çıkarken, *indirgenmiş* dinleme sadece o kanalın frekans dengesini dinlerken daha anlamlı olmaktadır. Ayrıca *analitik* dinleme bu işlemlerin temel dikkat türünü ifade ederken, *interaktif* dinleme, bu işlemler yapılırken çeşitli parametrelerin sürekli değiştirilerek ve kontrol edilerek dinlenilmesini ifade eder.

Düzeltilici ekolayzırdan sonra, eğer gerekliyse, kompresör yani genel olarak dinamik alan işlemcileri devreye girmektedir. Teknik sebeplerden dolayı dinamik alanı daraltma, performanstaki dinamikleri dengeleme/düzeltilme, tonlamaya etki ederek sese renk verme veya yaratıcı bir efekt elde etme amaçlarıyla kullanılabilen sayısız çeşidi olan bu sinyal işlemcilerin kullanılması algısal olarak yüksek konsantrasyon gerektirir. İlk etapta *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme sayesinde işlem yapılan kanaldaki performansın, dinamik beklentilerimizi karşılayıp karşılamadığını değerlendirdim. Yani gerektiğinde ardışık vuruşların birbirleriyle olan tutarlılığı dikkate alınırken (örneğin “Deli Gömleği”ndeki davul ve bas kanalları), gerektiğinde de hiç işlem yapmamak üzere dinamik gereksinimler değerlendirilmiştir (örneğin “Kaptan”ın sonundaki diminuendo). İlgili kanalın vuruşlarının tutarlı olması gerektiğinde, bunlar kompresör ile düzeltici bir işleme tabii tutulmuştur, dolayısıyla *düzeltilici indirgenmiş analitik/interaktif* dinleme kullanılmıştır. Eğer kanaldaki dinamiklerin düzeltilmeye ihtiyacı yoksa ama kanal tınsal renklendirmeden faydalanılabilecekse, *estetik indirgenmiş analitik/interaktif* dinleme ile kompresör türünün seçimi ve parametrelerin ayarları buna uygun olarak yapılmıştır. Kompresör kimi zaman da çalgıların birbirleriyle daha uyumlu tınlayabilmesi için gereklidir. Örneğin “Kuş” parçasının ikinci bölümünde (03:03) giren bas gitar ve bas davul/bendir kanalları birbirleriyle aynı frekans alanlarında oldukları için birlikte duyulmaları oldukça zor oluyordu. Dolayısıyla sidechain kompresör olarak anılan teknik sayesinde, davul vuruşları vurduğunda bas gitarın sesinin hızlıca kısılmasını sağladım. Bu da davul vuruşlarının, yoğun bir şekilde akor çalan bas gitar partisinin gölgesinde kalmasını önledi. Bu işlemlerde de *düzeltilici işlevsel analitik* dinlemenin kullanıldığı düşünülebilir.

Daha çok düzeltme sayılabilecek bu aşamalardan sonra renklendirme ve yaratıcılık içeren işlemlere geçiş yaptım. Zamana dayalı sinyal işlemciler, yani delay ve

reverb gibi efektlere karar verirken, ilk etapta *estetik işlevsel analitik* dinleme sayesinde bütün çalgıların tek bir mekanda (hacimde) tınlaması için değerlendirmeler yaptım. Efektlerin yaratıcı kullanımında ise kimi zaman anlamsal boyuta odaklı, kimi zaman da sadece beğeni odaklı seçimler yapıldı. Örneğin “Balıklama” parçasında ana vokal “bir ses varmış” dediği anda “aaa” şeklinde bir melodi söyleyen geri vokalde (01:02-01:07), gemi ve deniz metaforuna uyumlu olacak şekilde, geniş ve hacimli bir mekan izlenimi yaratmak için oldukça uzun ve yüksek seviyede bir reverb efekti kullanılmıştır. Bunu yaparken *üretici çağrışımsal analitik* dinlemenin etkin olduğu düşünülebilir. “Kuş” parçasında vokal “Kalbin uçurumlarından uçan bir kuş ol” sözlerini söylerken (02:33-02:51) reverb seviyesi artar. Dolayısıyla uçurum etkisini güçlendirmek için yapılan bu uygulamada *üretici anlamsal analitik* dinleme yapıldığı söylenebilir. Başka bir örnek de “Ses Sadece” parçasının giriş bölümündeki efekt amaçlı ses kanallarının reverb seviyelerinden verilebilir. Burada bu kanalların öndeki çalgılarla rekabetini azaltmak için ve aslında çoğunlukla kişisel beğenimiz sebebiyle, uzun ve geniş tınlayan reverb efektleri kullanılmıştır. Böylelikle *estetik işlevsel analitik* dinlemenin etkin olduğu düşünülebilir. Efekt seviyelerinin ayarlanmasında belirli çalgıların kaydedilmiş örneklerinin ve gerçek hayatta deneyimlendiği durumların da etkili olduğu söylenebilir. Mesela çello çalgısı genellikle konser salonlarında deneyimlendiği için, müzik prodüksiyonlarında genellikle uzun reverbler, hatırı sayılır seviyelerde kullanılmaktadır. Bu sebeple, küçük hacimli ev stüdyomda kaydettiğimiz bütün çello kanallarını, diğer çalgılara kıyasla daha yüksek seviyede reverb efektine maruz bıraktık. Bu durumda da *kültürel/estetik indirgenmiş analitik* dinlemelerin kullanıldığı söylenebilir.

Miks işlemleri bittikten sonra Didem’e son hallerini yolladım ve revizyonlara başladık. Birkaç hafta süren revizyonlarda Didem’in yukarıdakilere benzer dinleme stratejileri kullanarak yaptığı yönlendirmelerle, onun zihnindeki tınılara ulaşmayı amaçladık. Örneğin “Kuş” parçasının ilk bölümündeki vokallere daha çok reverb efekti isteyen Didem’in, *estetik işlevsel analitik* dinleme sayesinde, vokali gitar partisinin daha da gerisinde duymak istediğine ve tiz gelen vokallerin biraz daha yumuşamasını istediğine karar verdiği söylenebilir. Bu süreçlerde, Didem’den bana yollamasını istediğim başka sanatçıların yayımlanmış eserlerini, istediğimiz tınılara ulaşmak için

referans olarak kullandık. Örneğin müzik tarzı olarak Didem'in parçalarına benzemeyen ancak, Didem'in istediği alt frekans yoğunluğunda bir bas gitar prodüksiyonuna sahip olan bir parça üzerinden "Balıklama", "Ses Sadece" ve "Daireler" parçalarının bas gitar kanallarına müdahalelerde bulunduk.

Referans parçalar özellikle mastering aşamasında işimize yaradı. Akustik çalgı kayıtlarının ağırlıklı olduğu, ikimizin de sevdiği ve piyasada kabul görmüş çeşitli sanatçıların eserlerinden bir liste oluşturduk. Mastering işlemini yaparken, hem Didem'in parçalarının albüm içerisinde birbirleriyle tutarlı tınlaması, hem de piyasadaki benzer parçalarla uyumlu ses seviyesi ve genel frekans dengesine sahip olması amaçlarıyla referans parçaları ara sıra dinleyerek ilerledim. Bu değerlendirmeler ve kıyaslamalar sırasında *kültürel indirgenmiş analitik* ve *estetik işlevsel analitik* dinlemelerin etkin olduğu düşünülebilir. Ayrıca dikkat türü olarak *genel* dinlemeye de oldukça sık başvurulmuştur çünkü mastering aşamasında kimi zaman çok kısa süreli, sadece parçanın bütünü dinlemek, değerlendirme ve işlem yaparken oldukça faydalı olabilmektedir.

4.2. İKİNCİ ÇALIŞMA: Müzik Profesyonelleriyle Görüşmeler

Dinleme stratejileri modelinin uygulanabilirliğini ve doğruluğunu farklı yönlerden sınamayı amaçlayan ikinci çalışmada, müzik profesyonelleriyle görüşmeler yapılmıştır. Birinci çalışmada yapılan katılımcı gözlem ile elde edilen verilerin değinemediği noktalara, görüşmeler ile ulaşılmak istenmiştir. 4. Bölüm'ün girişinde de belirtildiği gibi, dinlemenin algısal süreçleriyle ilgili çalışmalar çeşitli zorluklar içermektedir. Bu çalışmada da genellikle dinleme eyleminin zihinsel ve algısal boyutlarına işaret eden sorularda iletişim problemleri ortaya çıkmıştır. Bu problemleri çözmek için sorulardan sonra açıklamalar yapılarak ve örnekler verilerek, kişilerin soruyu ve söz konusu olguyu doğru anladıklarından emin olunmuştur. Bu iletişim sorunu oldukça doğal karşılanabilir çünkü dinleme biçimlerinin, müzik profesyonellerinin aslında sıklıkla uyguladıkları, ancak gündelik hayatta kavramsal bir düzeyde üzerinde durmadıkları bir konu olduğu aşikardır.

İlk başta soruları ve yöntemi sınamak için Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri ve Müzik Teknolojileri bölümlerinde çalışan altı

akademisyen ile pilot çalışma yürütülmüştür. Elde edilen veriler üzerine, aynı sorularla devam edilerek sekiz müzik profesyoneliyle daha görüşme yapılmıştır. Seçilen müzik profesyonellerinin çoğu en az yüksek lisans mezunudur ve müzik sektöründe aktif olarak akademisyen, müzisyen, ses mühendisi, besteci olarak ya da bunlardan birkaçı üzerinde mesleki çalışmalarını yürütmektedirler. Dolayısıyla kavramsal ve düşünümsel konuların ifadesi bağlamında deneyim sahibi olmaları, elde edilen verilerin çeşitliliğini ve niteliğini arttırmıştır. İki kişiyle yüz yüze görüşülüp, geri kalanı Zoom görüntülü görüşme uygulaması üzerinden çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir.

Görüşmelerde 13 soru sorulmuştur. Görüşme kişilerine soruların anlaşılabilirliği için yapılan yorumlara ek olarak yeri geldikçe, bireylerin kendi uzmanlaştığı alanlar özelindeki algısal süreçlere veya pratiklere yönelik sorular da sorulmuştur. Görüşme soruları özgül durumlar üzerine değil, genel cevaplar elde edecek şekilde düzenlenmiştir. Dolayısıyla çeşitli uzmanlıklara sahip olan bireyler, kendi alanlarına yönelik deneyimlerini ve dinleme pratiklerini rahatlıkla ifade edebilmişlerdir. Ayrıca bu şekilde, oldukça uzun ve çeşitli cevaplar alınmıştır. Soruların genel olması bazı durumlarda cevapların, asıl sorulan noktadan uzaklaşmasına sebep olsa da, çoğu durumda o gelinen konudan da dinleme stratejilerine yönelik farklı veriler elde edilebilmiştir. Sorulardan bazıları ses mühendislerinin mesleki alanına yönelik olduğu için, bu konudaki deneyimi az olduğu düşünülen görüşme kişilerine bu sorular yöneltilmemiştir.

Bu bölümde elde edilen verilere üç ayrı yaklaşım uygulanacaktır. İlk olarak soruların sorulma amaçları ve bu sorulara verilen cevaplardaki genel yaklaşımlar incelenecektir. Daha sonra dinleme stratejileri modeli ve algısal süreçlerle doğrudan ilişkili olmayan, ancak kayda değer görülen olgular irdelenecektir. Son olarak da elde edilen cevaplar dinleme stratejileri modeli bağlamında analiz edilecektir.

Görüşme kişileri:

- Alp Varol - Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı
- Alperen Alkan - Müzisyen, Besteci
- Ayberk Garagon - Müzisyen
- Aykut Çerezcioğlu, Prof. Dr. - Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
- Bora Kumpasoğlu – Müzisyen, Ses mühendisi
- Cihan Işıksan, Prof. Dr. - Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı
- Asaf Çetin Eren, Dr. - Müzisyen
- Efe Yazıcı - Müzisyen
- Enis Gümüş, Dr. Öğr. Üyesi - İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü
- Feridun Öziş, Prof. Dr. - Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı
- Selçuk Dağtekin, Ar. Gör. - İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü
- Serhat Durmaz, Dr. Öğr. Üyesi - Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı
- Suat Vergili, Doç. Dr. - Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı
- Uğur Akagündüz - Ses mühendisi, Müzisyen

4.2.1. Görüşme Soruları

Bu bölümde, görüşme soruları hakkında detaylar açıklanıp, verilen cevaplar üzerinden genel çıkarımlar yapılacaktır. Burada yapılan çıkarımlarda dinleme stratejileri modeline işaret eden kısımlar bulunsa da, sadece genel olarak müzik profesyonellerinin dinleme edimleri ile ilgili olan bulgular üzerinde durulacaktır. Dolayısıyla burada yer bulmayan cevaplar, dinleme stratejileri modeli bağlamında analiz bölümünde ele alınacaktır.

1. *Neden müzik dinlersiniz?*

Bu soru bireylerin müziği hayatlarında hangi amaçlara ve işlevlere yönelik dinlediklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Genellikle “sevdiğim için, keyif için, dinlenmek için, kafamı boşaltmak için, duygu durumunu değiştirmek veya belirli bir duygu durumuna eşlik etmek için” gibi gündelik hayatta müziğin kullanımlarına örnek olabilecek nitelikte cevaplar verilmiştir.

“Müziği sevdiğim için dinlerim, sevdiğim şeyleri dinlerim ve anlık olarak canımın istediği şeyler, anlık moda göre büyük bir değişkenlik olur, ona göre dinlerim. Örneğin hava kapalıdır, bulutlu falan filan, eğer canım çekerse o zaman dinleyeceğim şey ona göre şekillenir... Ama illa da düşük bir şey olmayabilir, yani onun da belirleyicileri başka. Hava öyle bulutlu yağmurlu melankolikken, Daft Punk dinleme durumu da olabilir. Çünkü o birçok şeyin bir araya gelmesiyle oluşan bir durum.” (Aykut Çerezcioglu, Görüşme, 20.04.2023)

Kültürel çalışmalardaki “gündelik hayat ve müzik” çalışma alanı bağlamında değerlendirilebilecek cevapların yanı sıra, görüşme kişilerinin çoğunluğu, müziği daha çok mesleki amaçlarla dinlediklerini ve diğer dinleme durumlarının hayatlarındaki yerinin oldukça azaldığını ifade etmiştir.

“Çoğunlukla mesleki olarak dinliyorum aslında. Tamamen profesyonel uğraşlarım gereği kendimi geliştirmek amaçlı müzik dinliyorum. Buna müzisyenlik olarak da bakabiliriz. Hem müzisyenlik anlamında kendimi geliştirmek, performans için odaklanmış dinleme veya müzik teknolojisi uygulamaları açısından da ses mühendisliği pratiğimi iyileştirmek açısından da daha kritik dinleme gibi bir taraftan yaklaşarak müzik dinliyorum. Keyfi müzik dinlemek yani arka plan müziği şeklinde keyfi müzik dinlediğimiz oluyor evde. Ama benim bireysel zamanım içinde artık pek yer almıyor böyle bir şey.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Dolayısıyla mesleki gelişim odaklı, yani öğrenme amaçlı dinleme eylemleri müzik profesyonellerinin hayatında oldukça ağır basmaktadır. Ayrıca müzik profesyonelleri dinleme ağırlıklı işler yaptıkları için, müzik dinlemek istemedikleri durumlar da ortaya çıkabilmektedir: “Tabii bunun karşılığı, müzik dinler misiniz olması lazım aslında. Şunun için aklıma geldi, çünkü bazen bir insanda müzik bile dinlememe modu oluyor” (Serhat Durmaz, Görüşme, 14.04.2023).

2. *Algısal bağlamda bir müzik dinleme biçiminiz ya da modeliniz var mı?*

Bireylerin, dinlemenin algısal bağlamına yönelik belirli yaklaşımlarının veya kavramsallaştırmalarının olup olmadığını ortaya çıkarmayı amaçlayan bu soru, görüşme kişileri tarafından en zor anlaşılan soru olmuştur. Soru sorulduktan sonra detaylı açıklama yapılarak anlaşılabilirlik biraz da olsa giderilmiştir. Cevapların bir kısmı dinleme ekipmanı ve durumu tercihlerine işaret ederken, bir kısmı da hangi bağlamda ne için dinleme yapıldığına yönelik yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Ekipman tercihlerine yönelik olan cevaplarda detayların rahatlıkla duyulabileceği kulaklık veya referans hoparlörler ile sessiz bir ortamda dikkatli bir biçimde dinleme durumu öne çıkar. Amaca yönelik dinlemede ise mesleki olarak yapılan işin bağlamı devreye girer.

“Çok farklı zamanlarda çok farklı amaçlar için müzik dinliyoruz. Kritik dinleme veya deşifre bağlamında müzik dinliyorsam o zaman işin matematiğini algılamaya çalışıyorum. Eğer sinema veya televizyona bir müzik yapıyorsam orada duygu durumunun doğruluğunu anlamaya çalışıyorum, hissel bakıyorum...” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Dolayısıyla farklı dinleme biçimleri, farklı niyetler doğrultusunda tercih edilmektedir ve bu bilinçli bir şekilde yapılmaktadır. Doğrudan dinleme biçimlerine yönelik bir yaklaşım da cevaplar arasında öne çıkmaktadır:

“Ben dinlemeyi ikiye ayırıyorum, aktif dinleme ve pasif dinleme olarak. Pasif dinleme dediğimiz şey, aslında sosyal hayatta, sürekli arka planda bir müzik dinleme süreci var, aslında burada dinlemiyoruz, o ortama eşlik ediyor. Dolayısıyla burada müziğin içeriğiyle ilgilenmeden, sadece ortamın hissiyatına uygun müzikleri tercih etmeye çalışıyoruz. Bu ortam kimi zaman bir yolculuk olabilir, kimi zaman bir kafe olabilir, kimi zaman bir parti olur vesaire... Aktif dinleme ise, daha çok beğeni ya da kişisel istek anlamında da gerçekleşebilir. Örneğin çok beğendiğin bir müziği analiz ederken, oradaki olan detayları anlamak için diğer işlerden soyutlanıp, sadece müzik dinlemek için vakit ayırıp, kimi zaman notayı önüne alıp, kimi zamansa notasız, o müziği bir veya birden fazla dinleme eylemi bence. Burada dikkat ettiğim şey genelde başka dikkat dağıtıcı unsurlardan uzak kalmak. Yani ikisi arasındaki en keskin fark bu.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Stockfelt’in (1997) ön planda ve arka planda müzik dinleme olarak ifade ettiği olguya işaret eden bu yaklaşım, dikkat türündeki ve dinleme esnasındaki davranışlardaki değişime odaklanmaktadır. Dolayısıyla bazı müzik profesyonelleri, literatürdeki dinleme biçimleri modellemeleri üzerinden düşünüp konuşmalar da, mesleki pratiklerinde bu modellemelere paralel sayılabilecek kişisel yaklaşımlar benimsemektedirler.

3. *Müzik dinlerken dinleme durumunuzda “gündelik dinleme” ve “mesleki dinleme” olarak kesin ayrımlarınız var mı?*

Bireylerin gündelik ve mesleki dinleme arasındaki ayrıma dair yaklaşımlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan soruya verilen cevaplar birbiriyle oldukça tutarlı olmuştur. Bütün görüşme kişileri bu iki dinleme arasında bir ayrıma sahip olduklarını belirtmiştir. Gündelik dinleme daha çok arka planda dinlenen müziğe işaret ederken, mesleki dinleme bireylerin profesyonelleştikleri alana dair olgulara odaklanarak yaptıkları dinlemeyi ifade eder.

“Benim için en büyük fark şu, mesleki olarak dinlerken, tabii ki enstrümanımı daha iyi duyduğum için, davul odaklı dinliyorum. Ama gündelik açıdan dinlerken bütün her şeyi duymaya çalışıyorum, o an için o bölümdeki enstrüman daha önemliyse ona odaklanıyorum. Ya da genel müziğin modunu, armonisini veya hissiyatını, üzerine çok düşünmeden, o anda olmaya çalışarak dinlemeye çalışıyorum.” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

Gündelik dinleme, gündelik aktivitelere eşlik eden müziklerin, dikkat seviyesi düşük ve bütünsel bir şekilde dinlenilmesi olarak değerlendirilebilir. Mesleki dinleme ise analitik ve dikkatin oldukça konsantre olduğu bir dinleme pratiği olarak düşünülmektedir. Mesleki dinleme pratikleri “enstrümanda parça çıkarmak”, “teknik özelliklere yönelik dinlemek”, “müzikolojik özelliklere yönelik dinlemek” ve “yeni müziklerdeki müziksel unsurları keşfetmek” gibi örneklendirilebilir.

“Hemen hemen her gün, parça çıkarma ya da bir şey çalma, üstüne çalma hali var, o mesela kesin mesleki dinleme. Ya da kendi adıma, ders için ya da anlatacağım bir şey için, spesifik dinleme yani analitik dinleme gibi var. Zevk için, keyif için anlık dinlemeler... Bazen fon oluştursun diye açmalar, yani herkesin yaptığı gibi, mutfakta salata yaparken falan... Ama bazen o salatayı ya da işi yaparken de, birden mesleki bir şey olabiliyor, onları kafama not alıyorum, sonra onları açıp tekrar spesifik dinleyip çalışıyorum.” (Aykut Çerezcioglu, Görüşme, 20.04.2023)

Gündelik dinleme eylemi algısal süreçler bağlamında daha sıradan gözükürken, mesleki dinlemenin dinleme stratejileri modelindeki dinleme biçimleri eşleşmelerini barındırdığı görülmektedir. Ancak gündelik dinleme esnasında, müziğin ilgi çeken unsurlarıyla karşılaşıldığında, mesleki bir yaklaşımın benimsendiği durumlar da mevcuttur. Dolayısıyla gündelik ve mesleki dinlemeler arasında ayrımlar mevcut olsa da,

bu ayrımın çok keskin olmadığı ve aralarındaki çizginin belirsiz olduğu zamanların bulunduğu düşünülebilir.

4. Müzik türlerine göre dinleme biçiminiz veya durumunuz değişir mi? Örnekleyiniz.

Bu soru, müzik türlerinin müzik profesyonellerinin dinleme pratiklerinde bir etkiye sahip olup olmadığını ortaya çıkarmayı amaçlar. Görüşme kişilerinin neredeyse hepsi mesleki dinleme pratiklerinde müzik türü ayrımı yapmadıklarını dile getirmişlerdir.

“Müzik profesyonelleri ve üretmek isteyen insanlar için her tarzı dinlemek çok gerekli. Yaşamızın gereği de pop diyip aşağılamaktansa, iyi ve kötü müzik olarak değerlendirmek daha doğru sanki.” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023)

Her ne kadar görüşme kişileri mesleklerine bu görüş doğrultusunda yaklaşıyorlar da bu, türlere göre beğenilerinin değişmediği anlamına gelmez. Örneğin kişisel müziksel gelişim bağlamında dinlenen müzik türleri beğeni doğrultusunda seçilmektedir:

“Müzisyen olarak ilgilendiğim türlerde daha seçici bir dinleme yapmaya çalışıyorum. Orada analize yönelik bir dinleme yapıyorum diyebilirim çoğunlukla. Hem müziği armonik olarak analiz etmeye yönelik, hem performans olarak analiz etmeye yönelik bir dinleme oluyor. Çok da dikkatli bir dinleme diyebilirim buna. Müziğin tüm parametrelerini dinlerim. Aynı şey ses mühendisliğine yönelik uygulamalar için de geçerli. Örneğin hip hop dinliyorsam ve hip hop miksinin, masteringin nasıl yapıldığını analiz etmeye çalışıyorsam derinlikli ve her türlü detayı algılamaya çalıştığım bir dinleme şekline geçerim... Yani müzisyenlik düşünüyorsam kendi beğendiğim türler olan rock, jazz, fusion daha böyle müzisyenliğimde kendime ilgi çekici bulduğum türlere yönelirim. Ama müzik teknolojisine yönelik profesyonel bir dinleme yapıyorsam orada tür kalmıyor.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Dolayısıyla çeşitli dinleme stratejileri, yapılacak iş ve o işin gereksinimlerine göre şekillenmektedir. Bireysel durumlarda tercihlerin söz konusu olduğu aşıkardır. Ancak yapılan müzisyenlik, bestecilik veya ses mühendisliği işi gündelik hayatta beğenilmeyen bir müzik türü ile ilişkiyse bile, burada beğeni kriterleri göz ardı edilip, yapılan işte başarılı olmak için o tür ile ilgili eğitsel dinleme yapılmaktadır.

“Gerçekten düşününce bizde müzik spektrumu çok geniş, kendimi çok limitlemiyorum ama sevdiğim genre’lar var, özellikle rock, trip-hop ya da elektronik müzikleri sevdiğim için bu yönde tercihlerim oluyor. Ancak işler

geldikçe fazla geniş kapsamda müzikler yapmaya başladıktan sonra gerçekten genre bazında bakamaz olduğumu da düşünüyorum.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

“... Ben de temelde rock müzik dinleyerek başladığım için ergenlikten itibaren, benim için daha duygusal ya da nostaljik olan müzik onlar. Onları dinlerken mesleki dinleme modundan çıkıyorum daha genel bir dinlemeye geçiyorum. Ama mesela caz müziği, davul çalmaya başladıktan sonra dinlediğim, öğrendiğim bir müzik türü olduğu için genelde caz dinlerken daha mesleki bir dinleme biçimi kullanıyorum.” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

Yapılan işlerin çeşitliliği, bağlamı ve bireylerin gelişen kültürel sermayeleri, müzik profesyonellerinin belirli müzik türlerine olan mesleki ilgilerini arttırabilmekte ve türlere olan yaklaşımlarını zamanla şekillendirerek önyargılarını hafifletmektedir. Ancak müzik türüne göre beğeni ve tercih durumu gündelik dinleme pratiklerinde mevcut görünmektedir. Bunlara ek olarak, müzik türü ve ekipman tercihi ilişkisi de dikkate değer görülmektedir.

“Mesela hakikaten funk, disco, pop gibi şeyleri daha yüksek sesle dinleme gibi bir eylemim var birazcık daha beni sarsın diye. Hoparlörle dinlemeyi de seviyorum. Ama klasik ve caz müziği daha çok kulaklıkla dinlemeyi seviyorum. Kulaklıkla dinlediğin zaman başka ses kaynaklarından da uzaklaşıyorsun. Klasik müzikte dinamik aralık çok büyük olduğu için, hoparlörle dinliyorsan ve ideal bir ortamın yoksa, pianissimo olan bir yerde dışarıdaki korna sesine rağmen duyacak bir şekilde açıyorsan, sonra fortissimo olduğu zaman gerçekten rahatsız edici bir duruma geliyor. Ama kulakiçi kulaklıkla her şey daha rahat duyuluyor. Ama pop müzikte öyle bir durum yok zaten kompresörü dayadıkları için.” (Asaf Çetin Eren, Görüşme, 17.05.2023)

Burada Stockfelt'in (1997) *tür-düzgüsel dinleme biçimleri* olarak tanımladığı olguya işaret edilmektedir. Dolayısıyla müzik türlerine ve türlerin müziksel veya teknik unsurlarına yönelik bilgi düzeyi arttıkça, o müzik türünden alınan keyfi arttırmak için ve o türe uygun bir dinleme yapmak için çeşitli dinleme ekipmanları tercihleri de ortaya çıkmaktadır.

5. *Müzik dinleme ediminde eski yıllarınıza göre yeni deneyimler yaşadınız mı ve yeni alışkanlıklar edindiniz mi?*

Bu soru, görüşme kişilerinin farklı yaş dönemlerindeki dinleme deneyimi değişimlerinin yanı sıra, profesyonel hayat öncesindeki ve sonrasındaki algısal

değişimlerini ortaya çıkarmayı amaçlar. Olgunun önemli boyutlarını aydınlatan, oldukça çeşitli noktalara değinen cevaplar elde edilmiştir.

Farklı yaş dönemlerinde farklı deneyimler kazanıldığı ve yaşın ilerlemesiyle birlikte müzik türleri tercihinin ve beğenisinin çeşitlendiği görülmüştür:

“Mesela lise yıllarında daha çok hard rock ağırlıklı şeyler dinlerken, bu 20’lerle birlikte daha rock soundlarına kaydı. Onlarla birlikte daha vokal caz gibi türler 30’lara doğru girmeye başladı. Bunu her zaman çeşitliyorum, şu anda çok ciddi bir elektronik müzik dinleyicisiyim. Yani üretim alanlarından, konserlerine kadar, DJ performanslarına kadar bir sürü adam ve kadın var. Bunun çeşitlenmesi gerektiğine inanıyorum, şu bana çok doğru gelmiyor; “18 yaşında da bunu dinliyordum, 40 yaşına geldik hala bunu dinliyorum”... Biz tabii ki biraz fazla dinliyoruz, bunu belki biraz çeşitleme ihtiyacı duyuyoruz, ama nonstop oturup her akşam müzik dinleyen ya da haftada dört beş akşam müzik dinleyen birinin 40 yaşına kadar hala aynı grupları ya da aynı soundları dinliyor olması hayatın ona çok hoş davranmadığına dair bir şeyler söylüyor. Müzikal türlerle birlikte sana gelen şeylerden bayağı uzak kalmışsın anlamına geliyor, onları reddediyorsun anlamına geliyor, o ortamları reddediyorsun, insanları reddediyorsun, o kültürel konuları reddediyorsun vesaire.” (Feridun Öziş, Görüşme, 12.04.2023)

Burada sadece müzik profesyonellerinin değil, genel müzik dinleyicisinin de farklı müziklere açık olmasının önemi vurgulanmaktadır. Tabii ki müzik türleri konusunda daha açık görüşlü olmayı sağlayan bir diğer önemli unsur da müzik sektöründe çalışmanın getirdiği tecrübedir.

“Evet her zaman, aslında müziğin en çekici tarafı bu. Hiçbir zaman bitmiyor öğrenilecek yeni şeyler. Bazen çok kompleks şeyleri algılamak üzere kendini yoruyorsun ama bazen de basit olandaki güzelliği kaçırmaya başladığını düşünüyorsun ve ona eğiliyorsun. Böyle gelgitli bir konu. Mesleki olarak ilerledikçe analize dayalı çok şey kazandım, müziğin elementleri, ritmi, melodisi, armonisi, formu gibi konularda çok şey öğrendim. Bundan öncesinde bunlar biraz eksikti. Onun ötesinde müziğe bir ilgi alanı olarak bakmayı da bence geliştirdim. Önceden daha kısıtlı genre’larda müzik dinliyordum, o çerçeveden çıktım. Algılanacak şeylerin kalitesini ne genre belirliyor ne de o anki çevremiz belirliyor, kendini öğrenmeye ve algılamaya açtığın zaman, her an her yerde çok ilginç şeyler duymaya, öğrenmeye başlıyorsun. Profesyonel hayat ve eğitimle geldi bu diye düşünüyorum.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Eğitim ve deneyimle birlikte dinleme edimi gelişmektedir. Bireyler bu sayede yeni dinleme stratejileri öğrenmekte ve bunları uygulayarak işitsel algılarının daha ince

detayları yakalayabilmesini sağlamaktadır. Kimi durumlarda ise kişisel zevk için müzik dinleme, yani gündelik dinleme durumu, profesyonellik sonrası azalma göstermiştir:

“Yani müzik, profesyonel olarak hayatımın merkezine girdiği andan itibaren keyfi müzik dinleme pratiklerim giderek zaman içerisinde sönümlendi ve daha çok içeriğe yönelik müzik dinleme ve içeriği algılamaya yönelik, dolayısıyla kendimi de geliştirmeye yönelik dinleme pratiği başladı.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Bunlara ek olarak dinleme becerileri geliştikçe, mesleki amaçlarla yapılan dinleme süreleri kısalarak, analitik yaklaşımların kolaylaştığı dikkat çekmektedir:

“Şunu hatırlıyorum, o zaman hadi gitarları, hadi bası, hadi davulu dinleyeyim diyerek her bir katmanı ayrı ayrı duymak için çok daha fazla çaba sarfediyordum. Artık daha kolay duyduğum için herhalde, artık o kadar çaba sarfetmeme gerek kalmıyor. Yani çok daha az tekrarda, parçanın yapıtaşlarına ve unsurlarına hakim olabiliyorum sanırım.” (Asaf Çetin Eren, Görüşme, 17.05.2023)

Deneyim azken çok fazla dinleme yaparak algılanabilen detaylar, zamanla daha kolay anlaşılır hale gelmektedir. Son olarak, deneyimle birlikte dinleme ekipmanı kullanımına gösterilen özende de azalma görüldüğü durumlar mevcuttur:

“Eskisine göre çok daha tembelim, eskiden daha iyi ses sistemlerinde, daha doğru şekilde bir dinleme yapmaya çalışırken, artık daha tembelim. Biraz daha kolay kaçan bir şekilde idare ediyorum, eskisi kadar kulaklığa çok dikkat etmiyorum ya da her teknolojik gelişmeyi takip etmiyorum. Özel ses sistemlerini ya da kendi sevdiğim ses sistemlerimi kurup kaldırmak bile o kadar zor geliyor ki sabit olmadığı için, basit bir bilgisayar hoparlörleriyle dinleyebiliyorum, arabada dinleyebiliyorum...” (Bora Kumpasoğlu, Görüşme, 12.05.2023)

Bu durum, her ne kadar olumsuz gibi görünse de, dinleme becerilerinin gelişmesiyle, bu gelişime harcanan mesainin azaldığı gerçeğine ve gerektiği zaman detaylı dinleme yapılabilmesine dayanarak açıklanabilir. Tabii ki müzisyen, besteci ve ses mühendisi edimlerinin oldukça farklı mesleki gereksinimleri olabildiği için, bireylerin ekipman tercihi davranışının birçok çeşitli etkeni bulunduğunu göz ardı etmemek gerekir.

6. “Critical Listening” ne sıklıkla yaptığınız bir dinleme biçimi?

Eleştirel dinleme olarak da adlandırabileceğimiz ve farklı bağlamlarda farklı anlamlara sahip olan bu dinleme biçiminin müzik profesyonellerinin hayatlarında ne

sıklıkla yapıldığı sorulmuştur. “Critical listening”, dinleme stratejileri modelinde bir konumu bulunmayan ancak önceki bölümlerde söz edildiği üzere, bu modelin daha kapsamlı bir şekilde açıklamaya çalıştığı dinleme eylemini belirtir. Cevaplarda bu konuya çeşitli yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. İlk olarak “critical listening”in profesyonelliğe geçişten sonra vazgeçilmez bir edim olduğu sıklıkla ifade edilmiştir:

“Daha hassas bir kulak için ve daha doğru karar vermek için, müzik işinin içerisindeyse bir şekilde, kritik dinleme çok önemli. Bence profesyoneller için çok normalleşmesi gereken bir şey. Ben günlük hayatta müzik dinlerken de, çok kontrolsüz bir şekilde de olsa ilk baştan, sürekli yaptığımı fark ettim. Bu bir taraftan iyi oldu, bir taraftan da şu açıdan rahatlattı, her yerde hata olabiliyormuş deyip işin dengesini bulmamı sağladı. İşin hem teknik hem dinamiklerine hakim olmak için bunun gündelik olması lazım. Bence her profesyonelin kendi branşı özelinde kazanması gereken, müzik dinleme ve üretiminde, standart bir aktivite haline gelmesi gereken bir özellik.” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023)

Her ne kadar bu görüşe bütün görüşme kişileri katılsa da, bunu hayatlarında uygulama konusunda farklılıklar olduğu ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak, sürekli yapılan bir dinleme biçimi olarak ifade edilir: “Aksi bir dinleme biçimine sahip değilim bile diye düşünüyorum. Belki de sahip olduğum tek dinleme biçimi artık bu yani. Çünkü ister istemez öyle çalışıyor kafam” (Bora Kumpasoğlu, Görüşme, 12.05.2023). Ancak kimi zaman da bunun tercihe ve duruma dayalı bir dinleme edimi olduğu dikkat çekmektedir: “Eskiden bunu daha sık yapıyordum, şu an bunu sadece ihtiyaç olduğunda yapıyorum” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023). Ayrıca “critical listening”, mesleki dinleme olarak değerlendirildiği için, gündelik ve mesleki dinleme arasındaki geçişkenlik de bu bağlamda dikkat çekmektedir:

“Ah işte onlar bende o kadar iç içe ki, anlattığım gibi başından beri. Yani böyle dönüp de yüzüne bakmayacağımız bir popçunun şarkısından bile ben armonik düzeyde bir şey öğreniveriyorum. Ya da bildiğim bir şeyin sağlamasını yaptığım oluyor. Ya da aslında çok böyle critical dinlenilmesi gerektiğini kafamızda kurduğumuz, ne bileyim böyle Miles Davis’tir, büyükler babalar, onları dinlerken bazen duygulara dalıp gidebiliyorum.” (Aykut Çerezcioğlu, Görüşme, 20.04.2023)

Karşıma çıkan önemli bir bulgu da eleştirel dinlemenin yeni müziksel veya teknik unsurların varlığında kullanıldığı olmuştur:

“Özellikle geçmişte keyif aldığın veya çok iyi bildiğin şarkıları dinlemek bence kritik dinleme olmuyor. Yeni bir şey yoksa müzikte, genelde eğlence amaçlı dinliyor oluyoruz sanırım.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Dolayısıyla kimi durumlarda oldukça iyi bilinen ve alışılmış müzikler dinlenildiğinde “critical listening” aktif olmamaktadır. Genel olarak bu dinleme eylemi bütün müzik profesyonellerinin sahip olduğu ve yoğun bir şekilde kullandığı bir dinleme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

7. *Kaydedilmiş ve canlı müzik dinlemede dikkat ettiğiniz unsurlar bağlamında bir ayırım söz konusu mu?*

Kaydedilmiş ve canlı müzik olarak ayırabileceğimiz iki ayrı mecrada, dinleme stratejileri bağlamındaki farklı yaklaşımları ortaya çıkarmayı amaçlayan soruya oldukça çeşitli cevaplar verilmiştir. Cevaplarda kişisel ve mesleki tecrübelerin deneyimleri şekillendirdiği görülmektedir. Kaydedilmiş müziğe olan yaklaşımlar genellikle birbiriyle benzer olsa da canlı müziğe olan tutumlarda farklılıklar göze çarpmaktadır.

Kaydedilmiş müzikte dikkat edilen unsurlar, tını ve prodüksiyon niteliği üzerine odaklanmaktadır: “Yani kayıta zaten önemli olan, ben ne dinliyorsam, içindeki her şeyin dengeli olmuş olmasını arıyorum, her şeyi net duymak istiyorum” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023). İyi bir prodüksiyon beklentisinin yanı sıra, kaydedilmiş müziğin bütüncül bir eser olarak değerlendirilmesi de önemli bir kriter olarak karşımıza çıkar:

“Kaydedilmiş müzik çok daha hata kabul etmeyen bir alan, onun için tabii ki orada daha perfect şeyler bekliyorum, çünkü grubun gerçekten kendini anlattığı yer orası aslında. Bir anlamda grubun soundu denilen şeyin nasıl olduğuyula ilişkili...” (Feridun Öziş, Görüşme, 12.04.2023)

Hataların düzeltilebiliyor olması ve prodüksiyonların uzun sürelerle yayılabilen bir ekip çalışması olması sebebiyle kaydedilmiş müzikten beklentiler daha yüksektir. Bunlara ek olarak müzisyenlik becerileri ve performans değerlendirmesi de kaydedilmiş müzikte farklı şekilde ele alınabilmektedir:

“Bir kere bugünün teknolojisinde produced müzikte her türlü hile, her şey yapılabilir o yüzden, özellikle bilmiyorsam müzisyenin hünerini becerisini,

müziyenlerin h nerlerinden çok etkilenmem. Ama sonuç olarak ortaya çıkan şeyden etkilenebilirim.” (Asaf  etin Eren, Görüşme, 17.05.2023)

Kaydedilmi  müzikte birçok kişisel tercih ve beğeni mekanizması bulunduğu söylenbilir. Canlı müzikte de benzer şekilde oldukça çeşitli kişisel yaklaşımlar mevcuttur. Bunlardan ilki canlı müziği sevmeme ve tercih etmeme durumudur.

“Canlı müzik nefret, sebebi de  u, bu bana özel bir şey, benim gibi insanlar da vardır mutlaka... Hatta anılarımız falan da var, mesela eğlence yerinde bir ak am yemekli bir yerde, benim için büyük bir eziyettir müzik varsa. Sebebi de, fiziksel olarak rahatsız oluyorum çünkü benim kontrol mde değil o. Evde dinledi im zaman, kendi sistemimde dinledi im zaman, benim kontrol mde olan bir şey olduğu için tamam ama orada oldu umda, özellikle frekans ve gürlük kontrolü açısından ciddi sorunlar olduğundan ben fiziksel olarak acı hissediyorum kula ımda ve kaçıyorum.” (Serhat Durmaz, Görüşme, 14.04.2023)

 alınan müziğin kontrol edilememesi ve dinlenen kimi mekanlardaki ses kalitesinin k t l  nden dolayı canlı müziğin tercih edilmemesi durumu özellikle yoğun bir şekilde sahne alan müzisyenlerde yaygın görülmektedir:

“Evet var, çok net bir ayırım var, canlı müziği dinlememek ve dinlememeyi tercih etmek, yani canlı müzik mekanına gitmemek, izleyici olarak, dinleyici olarak gitmemek... Ama bu tamamen mesleki deformasyon, çok aktif  alıyor olmanın getirdiği bir şey. İkincisi,  alınan yerlerdeki sestem memnun olamamak, o da yine deformasyon aslında.” (Aykut  erezcio lu, Görüşme, 20.04.2023)

Bu durum sahnede sürekli çalmanın getirdiği olumsuz bir etki olarak görülebilir. Ayrıca canlı m zi e yaklaşımda mesleki uzmanlıkların değerlendirme kriterlerini  ekillendirdi i durumlar da bulunmaktadır:

“Canlı müzik dendiğinde ben etrafla daha çok u ra ıyorum nedense. Yani müziğin kendisinden çok sistemin nasıl kurulduğu, kimin nereye oturduğu, nasıl konu landı ı, monitoring sistemi ve front of house dediğimiz seyirci sistemi olsun...” (Cihan I ıkhan, Görüşme, 06.04.2023)

Canlı ses mühendisliğinin (tonmeister) alanına giren unsurların yanı sıra, akustik unsurların değerlendirilmesi de bu çerçevede ele alınabilir.

“Canlı müzikte tabii sanatçıya da çok ba lı olmayan bir konu olarak mekandaki akustik ve sese de çok dikkat ediyorum. Bu da mesleki bir şey tabii, akustik i leri de yaptığım için mekan akusti i çok önemli oluyor, ister istemez ona da çok dikkat ediyorum. O da önemli bir dinleme kriteri oluyor benim için.

Sadece sanatçının ya da oradaki tonmeisterin kontrol edebildiği bir konu da değil. Ama tonmeisterin yaptığı işi de muhakkak eleştiririm yani, kötüyse ya da iyiye. Onunla da ilgili bir dinleme pratiğim var canlı müzikte.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Dolayısıyla mesleki uzmanlıklar doğrultusunda, canlı müzikte dikkat edilen unsurlar değişkenlik göstermektedir. Bir diğer değerlendirme kriteri de performanstaki etkileşim ve iletişim olmuştur:

“Tabii ki, çünkü albümde pür dinleme modundayken bir yandan jestler ve mimikler de devreye giriyor. Aynı jestleri mimikleri neredeyse bir sürü müzikte gördüğümüz için ve ben de benzerlerini sahnede kullandığım için, onları takip ediyorum. Burada performans esnasında birbirlerine nasıl tepki veriyorlar, bu bakışmalar çalımını nasıl etkiliyor onlara dikkat ediyorum. Bir de albümde hataya yer yok eğer özellikle yapılmadıysa. Canlı müzikte de eğer hata olursa nasıl bir durum ortaya çıkıyor ona da bakıyorum. Canlı müziği her zaman daha çok tercih ediyorum. Ayrıca eğer canlı müziğin albüm kaydı varsa ve onu dinlediysen, sahnedeki performans ile albümü kıyaslıyorum, nasıl değişiklikler yapıyorlar, iletişim nasıl oluyor diye.” (Selçuk Dağtekin, Görüşme, 20.05.2023)

Sahnedeki müzisyenlerin birbirleriyle ve dinleyicilerle etkileşimi ve iletişimi, sahne alan müzik profesyonellerinin öğrendiği, algılayabildiği ve değer verdiği bir unsur olarak karşımıza çıkar.

“Canlı müzik dinlerken aslında kayıta olduğundan farklı olmasını, daha büyük hissedilmesini bekliyorum. Bir örnek vereyim. Sene 2004’tü, sevdiğim bir grup vardı Japon post rock grubu Mono. Albümlerini dinlemiştim, güzel dedim ve geçtim. Sonra İstanbul’da açık hava festivalinde konser verdiler. Orada şunu farkettim, orada o kadar güzel sundular ki, ideal bir ses duyumuyla ve ayarlarıyla, grup birden bire on kat değerlendirildi benim gözümde ve inanılmaz güzel bir performanstı. Aklımdan çıkmadı ve seneler içerisinde tekrar tekrar dinledim onları. Demek ki onlar da canlı olan müziği kayda sığdırmaya çalışıyorlardı ve o çoğu zaman sığmıyor.” (Enis Gümüş, Görüşme, 19.05.2023)

Canlı müzik performansının kaydedilmiş albüm kaydı ile karşılaştırması da müzik profesyonelleri tarafından doğal olarak sık sık yapılan bir uygulamadır. Sonuç olarak canlı müzik üzerine çeşitli bireysel yaklaşımların mevcut olduğu söylenebilir. Bu yaklaşımlar da kültürel sermaye ile doğrudan ilişkili görünmektedir.

- 8.** *Müziği genelde hangi ekipmanlarla dinlersiniz? (kulaklık, cd çalar, pikap, telefon, bilgisayar...) Dinleme ekipmanı tercihlerinizin sebepleri nelerdir?*

Müzik profesyonellerinin dinleme ekipmanları kullanımlarını ve bu kullanımların hangi bağlamlarda değişiklik gösterdiğini ele alan bu soruya verilen yanıtlarda, herkesin çoğunlukla benzer şekilde uyguladığı birkaç farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Öncelikle sistem tercihinin etkileyen müzik dışı başlıca faktör ekonomik şartlar olmaktadır:

“Normalde dinleme tercihlerinde, bizim seviyemizde müzikle uğraşan insanlar için çok üst seviyede olması lazım yani, bizim kulaklarımız duyuyor çünkü, oradaki ton farklılıkları ya da bir enstrümanın tonundaki farklılıklar ya da grubun sounduyla ilgili bir şey söyleyecekken dediğim gibi, eldeki ekipmanlarla bunu söylemek ne kadar doğru ki...” (Feridun Öziş, Görüşme, 12.04.2023)

“...Gönül ister ki daha iyi ekipmanlar olsun, daha iyi yalıtım olsun, o zaman kulaklık değil, o daha hacimli ses veren ekipmanlarla dinlemek isterim. Mesela bir arkadaşla gittim, çok pahalı bir ses sistemi kurmuş, öyle bir ses veriyor ki... Kayıt Pink Floyd’dan bir şey, kaç senesinde yapılmış albüm, ama bir dinliyorsun hayret ediyorsun. Gerçekten dibinde canlı çalıyorlarmış gibi, en ince ayrıntısına kadar... Yani orada penayı vuruşundaki hareket zihninde canlanıyor gibi oluyor. Dolayısıyla gönül ister ki sistemler öyle olsun ama biz mevcut şartlar doğrultusunda böyle yapıyoruz. Bu tercih olmuş olmuyor. Benim tercihim yalıtımlı bir yerde, aynı zamanda akustığı iyi tasarlanmış bir yerde hacimli bir şekilde dinlemek, tercihim bu olurdu.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Dolayısıyla herkes için eldeki ekipmanlar ve ekonomik imkanlar doğrultusunda yapılan bir tercihten söz edebiliriz. Daha üst düzey ekipmanlar ve iyi akustik düzenleme, daha detaylı ve nitelikli bir tını üreteceği için, hem dinleyenin algısal becerilerini geliştirmeye yardımcı olabilecektir, hem de dinlenen müzik üzerinde daha doğru yorumlar yapılabilmesini sağlayacaktır. Ekipman tercihlerinin diğer boyutları daha çok dinleme edimi ile ilişkilidir. Bunlardan biri dinleme süresinin etkisidir:

“Uzun soluklu dinlediğim zaman hoparlör kullanıyorum, tabii hi-fi. Ama daha kısa yani 15-20 dakikayı geçmeyecek şekilde ve daha detaylı dinlemeye başladığımda kulaklık var, onu takıyorum. Onunla tabii uzun dinlenilmiyor ama onunla da hi-fi’da duyamadıklarımı duyuyorum daha detay olarak. Yani zamana bağlı buradaki şey; kısa dinleyeceksem kulaklık, ama uzun soluklu, bir saat, bir buçuk saat gibi bir sürede hoparlöre geçiyorum.” (Cihan Işıksan, Görüşme, 06.04.2023)

Kulaklık her ne kadar profesyonel referans kulaklık da olsa, uzun süre takmak fiziksel ve işitsel yorgunluk yaratabilmektedir. Dolayısıyla kulaklıklar, kulağı ara sıra

dinlendirerek yapılan kısa süreli kullanımlarda daha çok tercih edilmektedir. Bir diğer etken de ekipmanın ulaşılabilirliği ve kullanım kolaylığıdır.

“Dinleme ekipmanı tercihlerimin eskiden kayda yönelik belirleyici sebepleri vardı benim hayatımda. Ama artık öyle şeyler kalmadı. Pratik olması, hızlı ulaşılabilir olması benim için daha belirleyici. Çünkü tabii olaya müzik teknolojisi tarafından bakıyorum, yayımlanacak mecra ve halkın da %99’unun dinlediği mecra genellikle telefon ve kulaklıkla dinlenen streaming platformları olduğu için Spotify, Apple Music vesaire, dolayısıyla orada nasıl duyulduğu şu an benim için daha önemli bir şey.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Günümüzde birçok dinleme ekipmanı çeşidi ortaya çıkmış ve bunların kullanımları oldukça pratikleşmiştir. Dolayısıyla bu pratiklik ve kolay ulaşılabilirlik belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu tarz tüketici tipi ses sistemlerinin müzik profesyonelleri özelinde bir kullanımı daha vardır. O da yapılan işin genel dinleyiciye nasıl ulaşacağını kontrol etmektir:

“Herhangi bir iş için özellikle bir şey yaparken, karşılaştırmak için, farklı kanallardan dinleme yaparım. Arabadan da, dandik kulaklıktan da, stüdyo referans monitörlerinden de dinlerim... Arkadaşın 11+2 ses sisteminden de dinlerim. Bunları bulduğum her yerde de mesleki bir yaklaşımdan ötürü bildiğim şeyleri açıp duymak isterim.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Farklı ses sistemlerini karşılaştırma sonucunda, yapılan işin, yayımlanmış diğer örneklerle kıyasla dengeli gelip gelmediği sorgulanmaktadır. Son olarak, stüdyo tipi referans monitör ve kulaklıkların mesleki dinleme pratiklerinde daha iş görür sayılmasının yanı sıra, bireylerin bu sistemlere alışık olmaları bir hayli önemlidir:

“Daha kritik dinleme ön planda olan bir süreç olduğu için miks süreci, belirli frekansları duyabilmem için, farklı renklendirmelerin etkisinde olmaması gerekiyor dinleme sisteminin. O zaman monitörden dinliyorum ama mesela Spotify’da müzik dinlerken monitörleri çok kullanmıyorum. Yine kulaklıklarımı kullanıyorum o zaman dinlerken. Kulağımın da alışık olması gibi bir mesele var tabii. Kulaklıklarına çok alıştı kulağım. Monitörlerime de alışkın ama o kritik dinlemeyi en iyi kulaklıklarım ile yapabiliyorum.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Her bir ses sistemi frekans spektrumu bağlamında kendine has tonal karaktere sahip olduğu ve her dinleme odasının farklı akustik özellikleri olduğu için, kulak aşinalığı daha doğru kararlar alınması için gereklidir.

Genel olarak değerlendirmek gerekirse referans monitör ve kulaklıklar eleştirel dinleme uygulamalarında daha çok tercih edilmektedir. Pratiklik, ekipman tercihinde başlıca kriterlerden biri olmaktadır. Ayrıca iyi ses sistemlerinin ekonomik olarak zor ulaşılabilir olması durumu da tercihleri etkilemektedir. Tüm bunlara ek olarak müzik profesyonelleri çeşitli dinleme ekipmanları hakkında bilgi sahibidirler ve bunları farklı bağlamlarda farklı amaçlar doğrultusunda kullanabilmektedirler.

9. Eğitim amaçlı (öğrenme/öğretme) aktivitelerde dinlemeyi nasıl kullanırsınız?

Hem öğrenirken hem de öğretirken, dinleme algısının nasıl kullanıldığını ve dinleme becerilerinin nasıl geliştirildiğini ortaya çıkarmayı amaçlayan bu soruya verilen cevapların hepsi birbiriyle oldukça tutarlı olmuştur. Görüşme kişilerinin hepsi kendi alanlarında dersler verdikleri için, en çok üzerinde durulan konu öğrencilere dinleme üzerine verilen eğitim olmuştur. Dinleme becerilerinin aktarılmasındaki en önemli yöntem, öğrenciye çeşitli işitsel olguları deneyimletmek ve bunlar üzerine uygulama yaptırmaktır. Ses mühendisliği bağlamında miks eğitimi üzerinden gelen bu cevap, bu durumu oldukça açık bir şekilde ifade etmektedir:

“İlk başta ben fazla uygulama yapmıyorum, bunları hep söyleyerek öğrencilerin yapmasını sağlıyorum... Yani diyorum ki bak burada 3kHz’de şöyle bir durum var ya da 300Hz’de şöyle bir kutu durumu var, bunu bir duy, biraz da şu notch filter’la indirge, bak düzelecek diyorum. Öğrenci diyor ki “ben bunu yaptığım halde olmadı”, “o zaman gel bir bakalım nedir durum” diyorum. Belki öğrencinin dediği doğru olabiliyor, 300 Hz olmuyor o da, 325 Hz’de bir notch filter’la bir ayar yaptığım zaman ben, “bak işte bundan bahsediyordum, ben de kaçırmışım” diyorum. O benim için de iyi oluyor. İlk önce aslında öğrencinin yapmasını sağlamak için uğraşıyorum, daha sonra öğrencide eğer hala problemler devam ediyorsa, dinleyerek, o tarzın belki de en iyi ve en kötü örneklerini dinleyerek, hep en iyiyi dinleyerek gelişemezsin çünkü... Çok rezalet bir şey dinletiyorum, bunu olabildiğince nasıl düzeltebiliriz diye bakıyoruz. O da oturuyor kendi yapmaya başlıyor. İşte “imajı, efekti bak şu anda şurada duyuyorsun, ama bunu efektlendirmeye yukarı alabilirsin, hatta arkana atabilirsin” gibi o anda da uygulamaya başlıyoruz. Ben miks dersinde özellikle arabesk de veriyorum, halk müziği de veriyorum, çok klasik bir orkestra miksi de veriyorum ya da benim çalıştığım post prodüksiyon işlerinden de veriyorum.” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Dolayısıyla örnekler deneyimleterek ve uygulama yaptırarak değerlendirme yapabilme yeteneğinin geliştirilmesi ve işitsel algının gelişmesi sağlanmaktadır. Dinleme

edimi, üniversite düzeyi bestecilik derslerinde de öğrencilere ilk başta anlatılan bir konu olarak karşımıza çıkar:

“Eğitim amaçlı durumlarda gerçekten ilk başlığımız her zaman dinlemeyi öğrenmek. Birinci sınıfta gelen öğrenciye zaten önce o konudan bahsediliyor ve dinleme modlarından en az bir hafta bahsediliyor. Farkında olmaları bekleniyor ve diğer derslerde detaya girilirse de bu destekleniyor. İkinci sınıfta benimle çalışmaya başlıyorlar ve benim ilk bahsettiğim şeylerden biri doğal olarak şunlar oluyor. Bir, farklı türlerde nasıl kritik dinleme yapabiliriz. Özellikle selective listening çok önemli bir şeye dönüşüyor, enstrümanları ya da çeşitli parametreleri vesaire takip edebilmek. Aslında dinleme ilk kullandığımız şey oluyor eğitimde. Kendi durumumda da aslında öğrettiğim şeyi aynen uyguluyor oluyorum.” (Enis Gümüş, Görüşme, 19.05.2023)

Bu yaklaşım, öğrencilerin dinleme üzerine farkındalıklarını geliştirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca burada çarpıcı olan başka bir nokta da, eğiticinin kendi öğrenme süreçlerinde de aynı yöntemleri kullanıyor ve uyguluyor oluşudur. Buna başka bir örnek de davul dersleri özelinde gelmiştir:

“Bu tarz dinlemede asıl teknik dinleme, kritik dinleme devreye giriyor. Müziğin diğer elementlerini ve parçalarını anlamaya böyle başlıyoruz. Bu çok daha fazla öğretici oluyor. Kendimde ise tabii ki bir şey öğreniyorsam aşağı yukarı aynı şeyleri yapıyorum.” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023)

Öğretirken de, öğrenirken de aynı yöntemlerin kullanılması diğer görüşme kişileri için de geçerli olmuştur. Dolayısıyla kendi dinleme edimini belirli yöntemlerle geliştiren müzik profesyoneli, öğrencilerine de, başarısı sınanmış olan aynı yöntem ile bilgi aktarımı yapmaktadır. Ayrıca “teknik dinleme” ya da “kritik dinleme”, müzik profesyonellerinin detaylı dinleme edimini ifade ederken yaygın olarak kullandığı terimler olmuştur. Bunlara ek olarak öğrencinin hem kendi çalgı becerisini geliştirmesi için, hem de çalgının çeşitli müziklerdeki kullanımlarını öğrenmesi için, kaydedilmiş müziklerin sık sık dinlenilmesi de işe yarar görülmektedir. Davul dersleri bağlamında bu yöntemin uygulanması şöyle ifade edilmiştir:

“Benim öğrencilerim çok çeşitli yaşlarda ve farklı background’lardan gelen insanlar oldukları için, temelde müzik dinleme alışkanlığı olmayan ya da genre ayırmayı bile bilmeyen öğrenciler çok fazla geliyor. Onlara ilk yaptığım şey başta genre’ları öğretmek ve genre’ların klasiklerini dinletmek. Onun için Spotify listesi yapıyorum, mesela rock klasikleri diye, rock subgenre’larının en

önemli temsilcilerini seçiyorum ve öğrencilere bu tarzın genel özelliklerini anlatıyorum; temel enstrümanlar ne, davulun kullanım biçimi, bas gitar - davul ilişkisi gibi. Sonra da dinlediği müzikte davulu ayırt edebilmeyi kendileri süreç içerisinde öğreniyor. Özellikle derslerde bilmedikleri bir parça açıyorum ve onu dinletip davulun ne yaptığını soruyorum, böyle dinleme testleri yapıyorum öğrencilerime.” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

Dolayısıyla eğitimlerde sadece dinleme becerilerinin gelişmesi değil, kültürel sermayenin de gelişmesi amaçlanmaktadır. Sonuç olarak dinleme becerilerinin gelişimi için belirli yöntemler uygulanmakta ve bunlar belli ki işe yaramaktadır. Ancak hiçbir görüşme kişisinden, dinleme olgusunun kavramsallaştırılarak anlatılması üzerine bir cevap gelmemiştir. Bu çalışmanın amacı, dinleme stratejileri modeli vasıtasıyla algısal süreçlere dair kavramsal yaklaşımların geliştirilmesi ve bunların rafine edilerek müziksel edimlerin aktarımında kullanılabilir bir hale gelmesini sağlamaktır.

10. Müzik dinlerken, müziğin müziksel veya teknik unsurları zihninizde serbest çağrışımlar (anılar, kültürel çağrışımlar, olaylar vs.) oluşturur mu?

Bu soru müziğin ve müzikle ilişkili bütün unsurların, çağrışımsal özellikleri üzerine çeşitli örnekler elde etmeyi amaçlamaktadır. Doğal olarak tüm görüşme kişileri müziğin çok sayıda çağrışım yapabildiğini ve bu çağrışımların sürekli olduğunu en başta belirtmişlerdir. Aslında bu sorunun cevaplarında dinleme stratejileri modelinin çağrışımsal boyutu hakkında veriler elde edilmek istenmiştir ve bunlardan ilgili bölümde söz edilecektir. Görüşme kişileri, yaşadıkları çağrışımların sayısız olduğundan, ancak görüşme esnasında akıllarına çok örnek gelmediğinden söz etmişlerdir. İlk olarak en yaygın karşımıza çıkan çağrışımlar, anılar ile ilişkilidir:

“...Dolayısıyla o yıllara (90’lar, üniversite öğrencilik yılları) dönük müzik dinlediğimde oturup düşünüyorum tekrar. Dolayısıyla anılar, kültürler, olaylar çağrışıyor, çağrışmıyor değil. Bu çok net. Sırf bunu çağrıştırmak için alıp da şu müziği dinleyeyim demedim. Ama müziği duyduğumda otomatik olarak o yıllara dönüyorum.” (Cihan Işıksan, Görüşme, 06.04.2023)

Anıların müzikle bağdaşabilme özelliği sebebiyle, gündelik hayatta her insan tarafından çağrışımlarla oldukça sık karşılaşıldığı söylenebilir. Bireyler, hayatlarının belirli dönemlerinde veya belirli olaylarda dinledikleri müzikleri daha sonra

dinlediklerinde de o hatıraları anımsamaktadır. Ancak anımsama sadece kişinin bizzat yaşadığı bir şey olmayabilir. Müziğin hayali bir mekana götürmesi durumu da mevcuttur:

“...Bazen şöyle, bir yere götürür beni, hiç daha önceden görmediğim, oraya götürür, orada beni mutlu eder... Oldu yeter tamam fonksiyonunu yaptı işte. Ben orada onunla biraz dolaşırım, bir şeyleri düşünürüm gider.” (Serhat Durmaz, Görüşme, 14.04.2023)

Bunlara ek olarak müzik belirli müziksel unsurları ve belirli müziksel dönemleri de çağrıştırabilmektedir:

“...Kritik dinleme esnasında örneğin slapback delay’lerin kullanımı hakkında “a işte bu ne kadar 80’ler duyuluyor, a işte bu ne kadar şey duyuluyor” gibi örnekleri ve tanımlamaları derslerimde kullanırım. “Bakın bu bu bu, teknik bileşenler, şu dönemin soundlarıyla, bu dönemin soundlarıyla beraber anılırlar.” Ve “şu şu şu grupların albümlerinde bunları duyabilirsiniz” deyip o örnekleri de dinletirim. Dolayısıyla o çağrışımları hem ders ortamında hem kendi dinlememde de kullanıyorum.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Dolayısıyla bir müziğin bütününe veya parçalarının tınsal özellikleri, yani soundu, benzerlerinin kullanıldığı dönemleri andırabilmektedir. Ayrıca kültürel çağrışımlar olarak adlandırabileceğimiz bu olgu, eğitim süreçlerinde de faydalı olabilmektedir. Sound dışında, birbirine benzeyen melodiler de müzikler arası çağrışım yapabilmektedir: “Özellikle benzeşen melodiler duyduğum zaman dikkatim dağılır, onunla ilgili çağrışımlar gelebilir” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023).

Eleştirel dinleme sonucunda dikkati çeken unsurlar da çağrışımlara konu olabilmektedir:

“Biz aslında müziğin kritik dinlemesini falan yapıyoruz ya, en çok keyif aldığım şeyler ne diye düşününce, genelde yeni veya nadir duyduğumuz şeyleri duyduğumuzda hoşumuza gidiyor; Modülasyon, ilginç bir senkop ritim, davul atakları ya da çeşitli kadanslar olabilir... Müzikte aslında bu tarz öğelerden etkilendiğimi farkettiğim için, onlarla ilgili anı çağrışımları daha fazla oluyor. Mesela aklıma bir konser geldi, orada duyduğum bir davul atağı ya da o ortamdaki başka şeylerden çok etkilendiğimi hatırlıyorum ve kaç yıl geçmiş hala unutmadım.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Burada müzikten alınan keyfin de arttığı göze çarpmaktadır. İleride çağrışım yapabilecek anılara giden yollar bazen dinleme pratiklerinden geçmektedir. Sonuç olarak müziğin sayısız bağlamda, sayısız çağrışım yapabilme özelliği olduğu aşıkardır:

“Bende hem akademisyenlikten, hem müzisyenlikten, hem de hepimiz gibi sürekli müziğe maruz kalmaktan dolayı, tüm bağlamlarda şu an aklıma gelemeyecek kadar çok şey bir parça sırasında akla gelebiliyor. Yani anı, duygu, teknik, bir belgeselden bir şey, bir giyim kuşam şekli, bir makyaj şekli, yani çok anlık bir şey...” (Aykut Çerezcioğlu, Görüşme, 20.04.2023)

11. Müzik prodüksiyonlarındaki kayıt pratiklerini (mikrofonlama, kayıt teknikleri vs.) değerlendirirken hangi unsurlara dikkat edersiniz?

Son üç soru ses mühendisliği alanı ile ilgili olsa da, kayıt alma deneyimi olan müzisyen veya bestecilere de bu sorular yöneltilmiştir. Soru, müzik profesyonellerinin ses kayıt yöntemlerini değerlendirirken veya kayıt alırken nelere dikkat ederek dinleme yaptıklarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Ses mühendisleri genellikle teknik açıdan yaklaşırken, müzisyenler ve besteciler doğal olarak daha genel yaklaşımlar benimsemektedir. Ses mühendisleri tarafından ilk olarak değerlendirilen unsurlar, çalgının tınısının doğru bir şekilde alınabilmesi ve bunun parçanın sounduna olan uyumdur.

“Kayıt pratiklerini değerlendirirken dinlediğim kayıttaki çalgısal bileşenlerin, hangi çalgılar kaydedilmişse, onların nasıl genel duyuma yansıtıldığı benim için öncelikli oluyor. Dolayısıyla doğru mikrofonlama tekniğinin albümden çıkartılması çok kolay değil belki. Hani nasıl mikrofonlama tekniği yaptığını anlayamayabiliriz adamın albümde. Stereo ya da mono gibi sadece daha genel değerlendirmelerle bunu yapabiliriz, doğrudan stüdyoda uygulama sırasında olmadığımız için. Ama çalgının tonunun albüme iyi yansıyor yansımadığını duyabiliyoruz ya, onu öncelikli olarak mikrofonlama değerlendirmesine kriter olarak alırım mesela. Adam saksafonunun tonunu doğru bir şekilde almış mı, iyi bir saksafon tonu mu duyuyorum ben buna bakarım. Kayıt tekniklerinde her zaman yenilikçi, böyle ilgi çekici, yaratıcı uygulamalar benim dikkatimi çeker ve nasıl bir şey yapıldığını anlamaya çalışırım.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Estetik değerlendirmelerin yanı sıra, öğrenme amaçlı dinlemeler de göze çarpmaktadır. Yeni ve değişik kayıt pratiklerinin uygulanmış olması ses mühendislerinin

ayrıca ilgisini çekmektedir. Ayrıca parçanın soundu bağlamında, kaydın amaca göre yapılmış olması da önemlidir:

“Orada ilk dikkat ettiğim şey yaklaşım meselesi, neyi hayal etmişler, neyi düşünmüşler ya da düşünmüşler mi. Onların ipuçlarını yakalamak isterim. Çünkü o müzikle ilgili konuda bir takım düşüncelere vakıf olan insanların yaratacağı şeyler enteresan olabiliyor. Yoksa sadece klasikleşmiş, standartlaşmış uygulamalar içerisinde olan şeyler daha çok pop müzikte duyduğumuz şeyler oluyor. Kötü diye demiyorum ama sadece ilginç gelmeyebiliyor bana. Kayıt teknikleri de duyum anlamında yeni bir şeyler vad edebiliyor, ona dikkat ediyorum. Onun dışında tabii ki atmosfere, mikrofonların yakınlıkları, uzaklıkları, ya da ambiyans mikrofonlarının kullanımıyla ilgili konuları değerlendiriyorum kendi kendime.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

“...Hep amaç ne, neye hizmet ediyor, bu mikrofonlama, kayıt tekniği, kablo mesafesi, kullanılan kablonun konnektörü, onun ön dinlemeleri... O ön dinlemeler çok önemli bizde, o ön dinlemeleri ona göre hazırlıyorum, aslında kayıt anında bunu yapıyorum. Mikste toplar diye bir şey var bizde, yani mikste toplamıyor. Kayıt anında sen eğer onu düşünerek yaparsan, mikste hiçbir şey yapmamaya başlıyorsun.” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Dolayısıyla teknik ile estetik bağlamların birlikte düşünülmesi söz konusudur. Prodüksiyonun ilk aşamalarından olan kayıt, eğer doğru bir şekilde planlanıp uygulanırsa, sonraki aşamaların kolay geçmesini sağlar ve en sondaki ürünün niteliğini belirler. Müzisyenler ise kayıt aşamasının farklı noktalarına dikkat çeker:

“Tabii ki prodüksiyonun çeşidine göre, müzik tarzına göre değişiyor ama davuldan gitmek gerekirse, ben her zaman performansın asıl olduğuna inanırım. Her zaman müzisyenin performansının kayıt sisteminden, mikrofondan vesaire çok daha önemli olduğunu düşünüyorum.” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023)

Ses mühendislerinin cevaplarında bu konuya değinilmese de, aslında iyi bir çalgı ve iyi bir performans, iyi bir kaydın ön koşulu olarak kabul edilmektedir. Buna ek olarak müzisyenler, besteciler ve ses mühendislerinin iletişimi, kayıt aşamasında oldukça önemlidir:

“Kayıt tecrübem var ama davuldan şöyle bir sound istiyorum gibi şeyleri çok söyleyemiyorum. Sesçilerle iletişim kurarken şunu yapıyorum. Mesela parçada hihat’ın ekstra duyulması gerekiyorsa, ona ekstra mikrofon istiyorum ya da ride’ı çok kullanacaksam ona da mikrofon koymalarını söylüyorum. Veya “trampetin altı önemli bu parçada, bu parçada fırça baget kullanacağım” gibi

bilgilendirmeler yapıyorum. Genelde parçanın stiline göre davulun nasıl tınlayacağını önden bilgilendiriyorum ki sesçi de ne yapması gerekiyorsa onu yapabilsin.” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

“Çok klasik müzik dinlemeyen insanlara klasik müzik kayıtları çok reverb’lü, çok ambiyanslı, çok uzak geliyor. Bana da eskiden aslında öyle geliyordu, sonradan dinleye dinleye onları özellikle sever oldum. Klasik piyano tınısında ben açıkçası bolcana early ve late reflection seviyorum, öbür türlü yavan geliyor. Orada böyle bir mikrofon konumlaması istiyorum.” (Asaf Çetin Eren, Görüşme, 17.05.2023)

Dolayısıyla müziğin bağlamının ve beklentilerin bildirilmesi, ses mühendislerinin de teknik konularda doğru kararlar vermesini sağlamakta oldukça etkilidir. Sonuç olarak kayıt pratiklerinin teknik unsurları ses mühendislerinin alanı olsa da, diğer müzik profesyonellerinin de bu konu üzerine faydalı yaklaşımları bulunmaktadır. Kayıt pratiklerinde estetik değerlendirmenin ve bağlamın dikkate alınması durumları, çeşitli dinleme stratejilerine işaret ettiği için ayrıca önemli görülmektedir.

12. Bir kaydedilmiş müziğin prodüksiyon niteliğini veya soundunu değerlendirirken nelere dikkat edersiniz?

Bu soru, müzik profesyonellerinin kaydedilmiş müziklerin genel prodüksiyon niteliğini değerlendirirken hangi unsurlara odaklanarak dinleme yaptıklarını ortaya çıkarmayı amaçlar. Soru çok genel olduğu için alınan cevaplar da bu doğrultuda olmuştur ancak kayda değer yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. İlk olarak sound bağlamında, çalgıların gerçek veya doğal tınlarına dair beklentiler oldukça yaygındır.

“...Prodüksiyon niteliğinde de soundunda da, bir, önce gerçek tınıyı arıyorum. Sonra gerçekliğin üstüne çıkmış o tının benim bile aklıma gelmemiş belki de kimsenin aklına gelmemiş hünelerine arıyorum. Mesela bunu en çok nerede yakalıyoruz biz. Film müziklerinde. Tabii oradaki alan daha geniş, daha esnek. Örneğin bir piyanonun telinin bir direktten diğer direğe çekilip öyle piyanoya bağlayıp, öbür taraftan tele vurdukça tınıyı değiştiren tipler var. Çeşitli filmlerde özellikle Mexican ya da Teksas tarzı ya da kovboy filmleri diyebileceğim filmlerde. Mesela o tını benim hoşuma gider. Piyano değildir bizim dinlediğimiz, ne çembalo ne piyano bambaşka bir tını...” (Cihan Işıksan, Görüşme, 06.04.2023)

Günümüz müzik teknolojileri sayesinde gerçek tınının ötesinde, oldukça yaratıcı uygulamalar yapmak da mümkündür. Dolayısıyla üretim aşamalarındaki yenilikçi yaklaşımlar, müzik profesyonellerinin ilgisini özel olarak çeker. Tabii ki burada müzik eserinde yapılmak istenen ve eserin bağlamı, değerlendirilmesi gereken unsurlardandır.

“Prodüksiyonun yaklaşımı yani gerçekçi mi yoksa temiz veya farklı mı, ne yapılmaya çalışılmış ve ne kadar başarılı olunmuş. Genel soundu, tınısı ile ilgili yaklaşımlarım olabilir. Ama genelde benim daha çok takıldığım şey miks içerisindeki birliktelik duygusunun sağlanıp sağlanamadığı oluyor. En zor konulardan biri o. Ya da sağlanmadığı ama yine de güzel olduğu durumlar da olabilir. Birliktelik, dijital ve akustik enstrümanların birlikte kullanıldığı prodüksiyonlarda zor olan bir konu. Birini stüdyoda kaydediyorsun diğerini dijital üretiyorsun, orada reverb vasıtasıyla odayı, mekanı kulağınla benzeştirebilmek ya da birbiri içerisine geçirebilmek zor bir konu. İnsanlar bunu başardığı zaman bence iyi tınıyor. Genel değerlendirmede bir prodüksiyonun çok pahalı, çok iyi yapılması değil, belli bir yaklaşım çerçevesinde başarılı olması beni daha çok mutlu ediyor müzikte.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Burada dikkat çeken, prodüksiyonun iyi veya kötü olması durumunun değil, prodüksiyona olan yaklaşımın ve vizyonun değerli görülmesidir. Ayrıca miks aşamasında yaratılan mekanın bütünlüklü tınlaması yani çalgıların birlikte aynı yerde çalışıyormuş gibi tınlaması da değerlendirme kriterlerinden biridir. Soundun veya niteliğin değerlendirilmesi aslında sadece ses mühendisliği uygulamalarının değil, bütün üretim sürecinin ele alınmasını gerektirir:

“Sadece kaydedilmiş materyale bakıyorsam onu ben aslında müzikten kopuk olarak hiçbir zaman düşünmem. Yani bir parçanın nasıl aranje edildiği, bir parçanın bestelenme süreci de bence onun bileşenidir. Kötü bir aranje, çok iyi bir miks yapıldığı zaman bence iyi şarkı olmuyor. İyi bir şarkı olabilmesi için iyi bir beste, iyi bir kayıt ve iyi bir sound olması gerekiyor. Bunların hepsi birleştiği zaman zaten ben o şeye ilgi duyup onu analiz etme ihtiyacı duyuyorum. Öbür türlü çok iyi miks çok iyi bir stüdyo, çok iyi bir miks-mastering mühendisi olabilir ama müzik ilgimi çekmediyse orada birbirinden bağımsız düşünemiyorum onları.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Bu çalışmanın ikinci bölümünde de ifade edildiği gibi, müzik üretimi süreci birçok aşamadan oluşur ancak tek bir ürün ortaya çıkar. Dolayısıyla değerlendirmeler bunu göz önüne alarak yapılmaktadır. Kimi durumlarda da, bireysel beğenilerden

kaynaklanan öğrenilmiş estetik beklentiler ve ilgili müzik türünün gerektirdiği unsurlar ön planda olabilmektedir:

“Temelde miks üzerinde, biraz kulağımın alıştığı şeylerden dolayı beklediğim şeyler oluyor. Genelde davul özelinde şöyle algı olduğu için, özellikle pop prodüksiyonlarında, davulu çok aşağıya gömme durumu oluyor ya, onu çok sevmiyorum. Ben aslında rock miksini seviyorum, enstrümanların ayırt edilebilir bir şekilde duyulması ve seviyelerin de aşağı yukarı yakın ve dengeli olmalarını istiyorum. O genre’ya ait karakteristik neyse onu bekliyorum, rock ise kick’in daha punchy gelmesi, caz ise daha yumuşak gelmesi, zillerin daha önde olması ya da trampetin 2 ve 4 vuruşlarına vurguların yapılması gibi...” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

Sonuç olarak her ne kadar cevaplarda farklı noktalara değinilmiş olsa da, müzik profesyonelleri, prodüksiyon nitelikleri hakkında değerlendirmeler yaparken bağlamın belirleyici olduğu konusunda mutabıktır.

“Müziği biraz yemeğe benzetiyorum, bir boyoz yediysem, onun nasıl olması gerekiyorsa, ondan öyle bir beklenti oluyor. Ama bir kelle paça çorbası içiyorsam onun kıvamını, sarımsağını değerlendirmek lazım gibi.” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023)

13. Ses üzerinde değişiklikler yaptığınız (ekolayzır, efekt cihazı veya amfi parametrelerinin ayarlanması gibi) süreçlerdeki dinleme eyleminizi nasıl tanımlarsınız?

Aslında dinleme stratejileri modelinde, algısal dikkat türü olan interaktif dinleme hakkında veri elde etmeyi amaçlayan soru, görüşme kişileri tarafından net olarak anlaşılamamıştır. Dolayısıyla soru sorulduktan sonra ilgili algısal süreçlere yönelik ek açıklamalar yapılmıştır. Elde edilen veriler tam olarak interaktif dinlemeye işaret etmese de, dinleme stratejileri modelinin çeşitli kısımlarıyla ilgili oldukça fazla veri ortaya çıkmıştır.

Ses mühendisliği özelinde, bağlamın önemi yine ön plana çıkmaktadır: “Bu çok değişken, yani kayıt yaptığım anda farklı bir dinleme ve teknik, ekolayzır, kompresör uygulamalarında farklı dinlemelerim var... Kayıt dışında, miks anında farklı, mastering’de farklı” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023). Ayrıca teknik parametrelerin ayarlanması sırasındaki yaklaşımlar da cevaplar arasında yaygındır:

“Şuna dikkat ediyorum, canlıda ya da kayıta farketmiyor. Canlıda başkası çalıyorsa iki seçenek geliyor, onun istediği sound ve yaptığı müzik türünün kaldıracağı sound arasında bir denge kurmaya çalışıyorum. Eğer çalan ve kaydeden bensem, yine benzer şeyler geçerli. Ama birincisi, tarzım, yani çalmak istediğim türün dinamikleri ne gerektiriyor. İkincisi mutlaka ve mutlaka genel sounda bakıyorum. Çünkü kafamda üçe bölüyorum, bas, mid ve tiz frekanslar olarak, bunları nerede hangi enstrümanda daha verimli olarak nasıl tınlatabilirim ona dikkat ediyorum. Ama tabii ki tonu da öldürmeden ya da enstrümanı kendi bağlamından çok fazla çıkarmadan. Çok farklı bir şey deneyeceksem, farklı bir ekolayzır ayarı veya çok deneysel çalışacaksam, o zaman o problem olmuyor. Aklıma gelen her şeyi yapabiliyorum ama mutlaka yaptığım şeyi genel sound içinde bir değerlendiriyorum. Hatta mutlaka başkalarından fikirler de alıyorum nasıl olmuş diye.” (Bora Kumpasoğlu, Görüşme, 12.05.2023)

Burada zihindeki tınsal beklenti ile üzerinde çalışılan ses nesnesi arasında karşılaştırmalar yapılmakta ve ayarlamalar yapılan kanallar, bütünün içerisinde kontrol edilmektedir. Bütün ile parçaların birbiri ile uyumunun kontrolü müzik üretiminin tüm aşamalarında karşımıza çıkar.

“Burada çok fazla deneme yanılma söz konusu. Mesela şu çok azdır, “buna birazcık chorus verelim, şunun basını şuraya getirelim, şöyle yapayım hop oldu” gibi... Bilmiyorum yapabilen var mı ama benim onu yapmışlığım varsa da hatırlamıyorum, tesadüfidir yani, asla bilinçli yapmadım. Dolayısıyla deneme yanılma süreci de şöyle. Tonu tek başına dinlemek güzeldir hoştur ama beraberinde neler var konusu önemli. Diyelim ki bunu spesifik bir parça için yaptıysan, o zaman o altyapının üzerinde denemek lazım ve bu birkaç aşamalı. Sonra onları kaydedip, dışarıdan bir dinlemek daha sağlıklı sonuç verebiliyor. Dolayısıyla insanın kendi kendine farklı bir insanmış gibi feedback verdiği, deneme yanılma yoluyla ilerlediği bir süreç yaşıyorum genelde.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Müziksel veya teknik kararların verilmesinde çok sayıda dinleme yapılmakta ve unsurlar birbirleriyle sürekli kıyaslanmaktadır. Genel yaklaşımların dışında, interaktif dinlemeye doğrudan işaret eden bir cevap da bulunmaktadır:

“İlk yaptığımız şey son derece düşük volume’da dinlemek, normalde bizim için 85 db standarttır. 85-90 bu nisbeten yüksek bir desibel sayılır. Ama öyle değil. Son derece düşük yani 40-45 db gibi bir ortamda önce volume dengesine ve balansa dikkat ederiz. Burada istediğimiz homojenliği yakaladık mı, bu kez az önce söylemiş olduğum yüksek seviyelere ulaşır. Orada da çalgıları birbirinden ayırmaya çalışırız. Çok nettir mesela, piyano, gitar, bateri çalmıştır. Fakat bu tınıları ayırtırmak o yüksek seviyelerde iyi bir ekolayzer ayarı gerektirir, iyi bir reverb gerektirir, iyi bir efekt gerektirir. Tüm bunları o seviyelerde dinler ve

olabildiğince ayırtırmaya çalışırız. Dolayısıyla bu eylem ikiye ayrılıyor. Düşük volume ile yüksek volume sayılabilir.” (Cihan Işıkan, Görüşme, 06.04.2023)

Burada, Fletcher-Munson eğrileri doğrultusunda (Önen, 2008: 40-41), işitsel algının, farklı ses seviyelerinde frekanslara olan hassasiyetinin değişmesi özelliğine dayanan bir uygulama görülmektedir. Dolayısıyla iki farklı ses seviyesi kullanılarak interaktif dinleme yapılmaktadır ve bu sayede yapılan iş üzerinde farklı karar mekanizmalarına sahip olunabilmektedir.

4.2.2. Genel Bulgular

Görüşme sorularından elde edilen verilerden, dinleme stratejileriyle dolaylı yoldan bağlantılı olan önemli bulgular bu bölümde tartışılacaktır. Görüşme soruları geniş bağlamları kapsayacak şekilde sorulduğu için, soruların sorulma amaçlarının ve aranan bazı cevapların dışında da önemli verilere ulaşılabilmektedir. Buradaki olguların, dinleme pratikleri hakkındaki bazı detayları aydınlayabileceği düşünülebilir.

4.2.2.1. Mesleki Deformasyon

Mesleki deformasyon, yapılan işin, gündelik hayatı ve deneyimleri olumlu veya olumsuz şekilde etkilemesini ifade etmektedir. Görüşme kişileri dinleme üzerine konuşurken, bu olgudan yer yer söz etmişlerdir. Gündelik hayatta müzik dinlerken ister istemez mesleki dinleme yapıldığı durumlar oldukça yaygındır:

“Mesleki deformasyon gibi oluyor bazen. Özellikle mesela yeni bir şarkı duyduysam onu ister istemez analiz etmeye başlıyorum, sosyal bir ortamdaysam bile... Beğenmediğim bir şey varsa bunu hemen tanımlama veya bu durumu analiz etmeye geçip, kritik dinleme yapıyorum. Aslında o an hiç anlamı olmayan bir durum, onunla ilgili bir iş değil veya kimse bununla ilgili bir şey de sormamış ama kendi kendime istemli veya istemsiz böyle şeyler yapabiliyorum.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

“Onun dışında mesleki dinlerken evet davul odaklı dinliyorum çoğu zaman. Bunu her zaman ayırıyorum, ister istemez bazen mesleki dinlemeye kafam kayabiliyor otomatik olarak. Ve mesleki dinlemenin müzikten aldığım keyfi de azalttığını düşünüyorum. Özellikle bundan kurtulmak için son zamanlarda davulsuz müzikler, piyano, gitar-vokal gibi daha akustik müzikler dinlemeye çalışıyorum.” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

Müzik profesyonellerinin algısal dikkatlerinin, meslek dışındaki durumlarda da kendi uzmanlık alanlarına dair işitsel öğelere kayabildiği görülmüştür. Kimi zaman da ilk soruda söz edildiği gibi, mesleki deformasyon sonucunda keyif için müzik dinleyememe durumları ortaya çıkabilmektedir. Ancak bunun olumsuz bir durum olmasının önüne geçilebileceğini öneren görüşler de mevcuttur.

“Bu aktif dinlemeyle pasif dinlemenin de ayrımı bir müzisyen için kesinlikle yapılmalı. Çünkü pasif dinleme sırasında aktif dinleme yapan bir kişide, müzik dinleme keyfinin azaldığı durumlar söz konusu olabiliyor, ben de bunu yaşadım. Ben de buna mesleki deformasyon gözüyle bakıyorum ve aslında çok fazla müzisyenin şunu dediğine tanık oluyorum: “artık müzik dinleyemiyorum.” Onun sebebi bu ayrımın net yapılmamış olması olduğunu düşünüyorum.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Burada, dinleme olgusuna kavramsal bir şekilde yaklaşmanın, olumsuz senaryoların önüne geçebilmek için gerekli olduğu ifade edilmiştir. Ayrıca dinlemeye olan yaklaşım, profesyonel olarak geçirilen zaman arttıkça da olumlu olarak değişebilmektedir.

“Müzik eğitime başlamadan önceki müzik dinleme tecrübem biraz daha farklıydı tabii ki. Ben müzik eğitime aslında erken başladım sayılabilir nispeten. Dolayısıyla ona başladıktan sonra dinleme şeklim ve dinlediğimi yansıtmaya şeklim değişti. Fakat özellikle lisans seviyesinde bir eğitim almaya başladıktan sonra, bir süre için müzikten gerçek anlamda bütünleşememe ve ondan zevk alamama, analitik bakmadan dinleyememe moduna doğal olarak geçtim. Ve dediğim gibi kompozisyon alanında okuduğum için, bizim diğer dallara göre biraz daha fazla her şeyi bölmemiz gerekiyor gibi bir durum oluyor. Bunun mentalitesiyle bir süre müzik dinleme zevkim ortadan kayboldu, hatta çaldığım enstrümanları çalmamaya başladım vesaire. Bu temeli aldığımı hissettikten sonra, yani yüksek lisansa başladıktan sonra bunu farkettim, yavaş yavaş düzelmeye başladı. Bu hem biraz kendiliğinden oldu, ben de farkettiğim zaman kendim de biraz daha üstüne gittim. Normalde daha zevkle, kişiliğimin belki karakterimin, kimliğimin bir parçası olarak gördüğüm müziklere daha çok zaman ayırmaya çalıştım. Profesyonellik aslında arttıkça bir süre sonra bunu yapabilme kabiliyeti de gelişiyor. Dolayısıyla özellikle son on senedir çok çok daha rahat bir şekilde müziği müzik gibi dinleyebilir bir hale geldim günlük olarak.” (Enis Gümüş, Görüşme, 19.05.2023)

Meslekte uzmanlaştıkça, dinlemeye olan farkındalık da arttığı için, bireylerin algısal süreçlerini yönetebildikleri sonucuna varılabilir. Ancak bu durum kişiliğe veya çeşitli bireysel unsurlara bağlı olduğu için herkes için geçerli sayılamaz. Yine de mesleki

deformasyonun müzik profesyonellerinin hayatında açıkça gözlemlenebilir olduğu durumlar da mevcuttur. Genellikle, yapılan iş gereği sürekli müzik dinlenildiği için, arka planda müzik dinleme eylemi, yapılması pek mümkün olmayan bir aktivite olarak karşımıza çıkar:

“Piyasa müzisyenleri çok az müzik dinliyor yani. Çünkü başka mesleklerle uğraşan insanlar işlerini yaparken müzik dinleyebiliyorlar. Benim işim ya ders vermek, ya piyano çalmak, çalışmak, e haliyle bir yandan müzik dinleyemiyorum. Onun dışında da ben okuma yaparken müzik dinleyebilen bir insan değilim. Geriye tabii ki az bir zaman kalıyor ve müzik dinleyişlerim stratejik bir duruma dönüştü. Özellikle çalıştırdığım ve çaldığım eserleri dinlemeye daha çok dönüştü... Doğu’da deprem olduğunda, “vay be adamların dediği gerçekmiş ama ne olacak İstanbul’da” diye ben bir kafayı kırdım. Bir hafta on gün ders vermek dışında sadece jeoloji, jeofizik ve inşaat mühendisliği falan çalıştım. Doktorayı aldık ya artık araştırmayı biliyoruz kafası. O sırada haritalarla çok uğraştım ve Spotify’nın bana önerdiği şeyleri açtım. Orada da bir sürü funk parça vardı, bayağı upbeat. “Aa ne kadar keyifliymiş ya müzik dışında bir şeyle uğraşmak, bir yandan insan çok güzel müzik dinliyor” falan demiştim. Ne zamandır unuttuğum bir müzik dinleme tecrübesini yaşatmıştı bana. Analiz etme şansım çok yoktu çünkü başka bir şeyle uğraşıyordum ama bir yandan da bana o eskiden olan “work song” gibi veya kürekçiler çekerken çalan şarkı gibi şeylerdeki ritmik yapısı baskın müzikleri hatırlattı. Bu da hakkikaten çalışma motivasyonunu artırıyor. Bende de pop-funk, funk, disco tarzı şeyler öyle bir tecrübe yaşatmıştı.” (Asaf Çetin Eren, Görüşme, 17.05.2023)

Dolayısıyla gündelik hayatta arka planda müzik dinlemek keyif veren bir aktivite olsa da, kimi müzik profesyoneli bunu yapacak vakti ve enerjiyi bulamamaktadır. Tabii ki bu, dinlenen müzikten keyif alınmıyor demek kesinlikle değildir. Sonuçta müzikle kurulan derin bağ sonucunda ve gelişmiş işitsel algı sayesinde, müziğin üretimi ve tüketiminde kuşkusuz ki haz mekanizmalarının çalıştığı söylenebilir.

4.2.2.2. Kulağın Yorulması ve İşitsel Algının Değişimi

“Bazen 10 gün müzik dinlemediğim oluyor. Öğrenciler de inanmıyor, diyorum ki mesela 10 gün sahile gideyim, müzik dinlemem ben. Biliyorum ki sonra zaten bombardımana uğrayacağım.” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Müzik üretiminde çok yoğun çalışıldığı zamanlarda, bütün algılarımızda olduğu gibi, yorgunluk belirtileri ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla nasıl bilgisayar ekranına veya televizyona uzun süre aralıksız bakılması tavsiye edilmiyorsa, benzer bir durum dinleme

eylemlerinde de geçerlidir. Müzik profesyonelleri bazen bilinçli olarak hiçbir şey dinlemeyerek kulaklarını ve zihinlerini dinlendirmeyi tercih ederler.

“Kulak gitgide yorulan bir organ sonuçta. Üretim yaparken, miks masteringde, kritik dinleme yaptığımız her anda o altın dakikalar var ve onlar gidince mola vermek gerekiyor her seferinde. Ben en çok şundan fayda gördüm, yaptığım bir şeyden sonra mümkünse üzerine uyumam ve ertesi gün değerlendirmem gerekiyor. Mesela yüzde 70’ini tamamladığım bir şey oluyor, onun üzerine yüzde 30 daha koyabilmem için bir gün dinlenmem gerekiyor. Kulağımızın duyumu yoruldukça farklılaşıyor, dolayısıyla onu kırmak pek kolay olmuyor, istediğin soundu elde etmek için zaman gerekiyor yani. Kritik dinleme ile ilgili yaklaşımım, pür dikkat, bayağı konsantre. Başka yerden gelecek seslere hiç tahammülüm olmuyor açıkçası. Bölünmekten nefret ettiğim bir an. Gerçekten beynimde de inanılmaz derecede şeker yakan bir eylem bence. Yoruluyorum dinlemekten gerçekten ama çok keyif alıyorum, masanın başından kalkmadığım da oluyor.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Kulağın yorulması ve haliyle odaklı bir şekilde dinleme sonucu algının yorulması durumlarında, iş sırasında molalar vermek yaygın olarak kullanılan bir strateji olarak karşımıza çıkar. Ayrıca işitsel algı oldukça hızlı bir şekilde adapte olabilmek yetisine sahiptir:

“İnsan kulağı çok kaypak, algısı çok öyle. Perspektifi kaybediyor, maalesef objektif değil. Maruz kaldığımız kadar duymamaya başlıyoruz, gereksiz şeyleri de duymaya başlıyoruz. Önemsiz olan şeyler çok önemli hale gelebiliyor ve önemli olan şeyler dikkatten kaçabiliyor. O yüzden bir prodüksiyon sürecine başlamadan önce mümkün olduğu kadar referans parçaları depolamak, süreç içerisinde de gerekiyorsa başka referanslar almak ve bir sürü “save as” yapıp öncekilerle falan kıyaslamak lazım.” (Asaf Çetin Eren, Görüşme, 17.05.2023)

Müzik üretimi sırasında dinlenen referans parçalar, üzerinde çalışılan sesin tınısal özelliklerine adapte olan algıya farklı bir perspektif katabilmek için sıklıkla kullanılır. Dolayısıyla müzik profesyonellerinin işitsel algının özellikleri hakkında yüksek farkındalık sahibi oldukları söylenebilir.

4.2.2.3. Dinleme ve Görsel Algı

Rice, doktorların stetoskop dinleme pratikleri üzerine yaptığı çalışmasında, doktor adaylarının indirgenmiş dinleme yaparken odaklanmak için gözlerini kapattıklarını veya odaksız bir şekilde boşluğa baktıklarını belirtir (Rice 2010: 49).

Özellikle günümüzde, gelişen dijital teknolojiler sayesinde, görsel veriler müzik profesyonellerinin iş akışlarında önemli bir yer oynamaktadır. Onlar da doktorlara benzer şekilde, dikkatlerini seslere verirken, görme duyusunu geçici olarak geri plana alarak işitmelerine odaklanabilmektedirler. Önen (2017: 44), miks üzerine yaptığı röportajlardan birinde bu konuya değinir. Görüşme yapılan Alp Turaç “Alengirli arayüzlere bakarak plug-in seçmeye başladık. Gain reduction metrelerine bakarak, kompresörün basıp basmadığını anlamaya çalışıyoruz... Ben mümkün olduğu kadar, EQ ve kompresörlere bakmadan çalışmaya çabalıyorum” olarak durumu özetler. Bilinçli veya bilinçdışı olarak görsel algıyı devre dışı bırakıp işitme duyusuna odaklanmak, müzik profesyonellerinin dinleme pratikleri içerisinde kuşkusuz yer almaktadır.

“...O dinleme şeklinde (analize yönelik dikkatli dinleme) algısal uyarılarımı da minimize ederim çoğunlukla. Yani gözümü falan da kapatırım. Tamamen dinlediğim materyele odaklanarak dinleme yaparım.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

“Şu anda görsel öğeler çok fazla, ben iki inçlik bantlara kaydedilen müzik döneminden geldiğim için, orada spectrum analyzer olarak ya da referans alabileceğim çok fazla bir şey yoktu. Ben masaya ya da hoparlörlere doğru baktığım zaman müziği dinleyebiliyordum. Şu anda insanlar müziği görerek miks yapacağını zannediyor yani en büyük problem bu. Onun için, ekranı kapatarak dinleme öneriyorum ben mesela. En başta kapa ekranı, o şekilde miksini bir dinle, birçok şey duyacaksın.” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Daha çok ses mühendisliği alanında karşımıza çıkan görsel algının, işitsel algıyı yönlendirmesi durumu, hatalı kararlar vermeye sebep olabilmektedir. Ancak bu durum karar mekanizmalarının lehine de kullanılabilir:

“Ama şu da bir gerçek, gözle de bir şeylere bakıyoruz, kompresörde vesaire gözle de muayene ediyoruz. Bir prodüksiyonda inanılmaz sayıda plugin kullanılıyor, dolayısıyla zamanla da yarıştığın zamanlarda kulağın yanında gözle de kontrol yapıyorum. İşin hızına ve yapacağım işin kalitesine göre de değişiyor.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Bu yanılgının farkında olarak kullanılan görsel belirteçler, yapılan işin hızını arttırmak için de kullanılabilir. Sonuç olarak müzik profesyonelleri dinleme ediminde deneyim sahibi oldukça, işitsel algının çeşitli mekanizmalarına da hakim olmaktadır.

4.2.2.4. Dinleme Biçimleri Arasındaki Geçişkenlik

Stockfelt'in (1997) ve Willshire'in (2017) çalışmalarında, bireylerin dinleme biçimleri arasında bilinçli geçişler yapabildikleri ifade edilir. Bölüm 1.1.7'de de söz edildiği gibi, bu geçişler bazen belirli bir dinleme biçiminin baskın olması sebebiyle zor olabilmektedir. Ayrıca bireyler dinleme biçimleri arasında geçiş yapabilme becerisine farklı derecelerde sahiptir. Bu çalışmadan elde edilen veriler, Stockfelt ve Willshire'ın yaklaşımlarını doğrular niteliktedir. Örneğin eleştirel dinlemeyi açıp kapama eylemi bir anahtar vasıtasıyla yapılıyor gibi düşünülebilir:

“Otomatik olarak var, otomatik switcher (anahtar) var benim içimde yani herkeste olduğu gibi. Tık diye bir konu geldiği zaman, mesela müzikolojik bir simgeyse o ya da müzikolojik bir tarafı varsa veya müzik teknolojisi tarafında bir özelliği varsa, hemen ona kulağım kayar ve onu derinlemesine dinlerim.” (Serhat Durmaz, Görüşme, 14.04.2023)

Dolayısıyla bireyin ilgisini çeken bir ses nesnesi, anında dikkatli bir dinlemeye geçilerek, bireyin kültürel sermayesi bağlamında incelenebilmektedir. Bu durumun tam tersinin de mümkün olabildiği görülmektedir:

“Mesleki olarak ilgilenmem gerekmeyen, aslında çalıştığım şeylerin dışında kalan müzikleri de dinlediğimde, ki çok azı bunun dışında kalıyor, bir süre sonra onları daha mesleki dinleme gibi, daha detaylı ve critical dinleme moduna dönüşebiliyor. Bu zaten yaratıcılık kısmına doğru gidiyor, çünkü besteci olduğum için oradan doğal olarak bir şey çıkarmaya çalışıyorum. Bazen de tam tersi oluyor, öncelikle critical taraftan girdiğim, detaylı ve parametrelere bağlı dinlemeleri yaptıktan sonra, oradan çekilip diğerine doğru yaklaştığım da oluyor. Dolayısıyla bu iki mod arasında o an ne yapmaya ihtiyaç duyduğuma bağlı olarak, birinden birine doğru geçiş mümkün oluyor.” (Enis Gümüş, Görüşme, 19.05.2023)

Her ne kadar gündelik dinleme esnasında dikkat çeken bir şey mesleki dinlemeyle incelenebilmekteyse, mesleki dinlemeyle başlayan bir dinleme eylemi de gündelik dinlemeye de dönüşebilmektedir. Kimi bireyler, mesleki dinlemeyi çok fazla yaptıklarını fark ettikçe, bu durumun üzerine bilinçli olarak gitmişlerdir:

“Enstrüman özelinde pratiğim geliştiği için otomatik olarak davulu önde duymaya veya onu dinlemeye başlamıştım. Ondan sonra bilinçli olarak o moddan çıkmaya eğittim kendimi, çünkü bir yerden sonra sadece bir enstrümanı

dinleyerek müziğin bütününden keyif alınamayacağını düşünmeye başladım. Bilinçli olarak o modu ayırmayı öğrendim kafamda.” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

Burada, mesleki deformasyonun olumsuz tarafında yer alabilecek olan bir durumun, bilinçli olarak değiştirilebileceği ortaya çıkmaktadır. Geçiş kabiliyeti geliştirilebilir olsa da, belirli dinleme biçimlerinin kullanılmasını bulunan ortam da etkilemektedir.

“Mesela müzik tarzının değişmesi yaptığımız dans eylemini değiştiriyor. Dolayısıyla otomatikman oradaki müzik, ortamın içeriğiyle birebir bağlantılı. Bir restorana gittiğimizde arka planda çalan müzik eğer ki, Yunan meyhanesi müzikleri ise farklı bir ortam oluyor, orada içtiğimiz içkiye kadar değişiyor. Arkada bir solo caz piyanisti varsa yediğimiz, içtiğimiz ortam değişiyor. Mekanlar da ona göre seçiyor bunu. Dolayısıyla gündelik dinlemede bu şekilde bir bağlantı var ve ben de bunlara büyük oranda uyuyorum.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Gündelik dinlemenin ağır bastığı durumlar, aslında Stockfelt’in (1997) öne sürdüğü *tür-düzyüsel uygun dinleme* ile ilişkilendirilebilir. Bazı durumlarda müziğin deneyimlendiği durum, algısal olarak nasıl bir yaklaşım içinde olunabileceği konusunda belirleyici olabilmektedir.

4.2.2.5. Kültürel Sermaye ve Dinleme Algısı

Kültürel sermayenin gelişimiyle yani müziksel ve teknik unsurlara dair deneyim ve bilgi düzeyi arttıkça, müziğin bunlar ile ilgili özelliklerinin algılanabilmesi kolaylaşmaktadır. Başka bir deyişle, dinleme edimi kültürel sermaye ile doğrudan ilişkili görünmektedir.

“Stüdyoculuk yaptıkça, kayıt yaptıkça, okula girdiğim zaman, farklı farklı türleri öğrendiğim ya da dinlemeye başladığım zaman şöyle bir değişim oluyor. Mesela teknik açıdan bir değişim oldu, artık bir kaydın iyi olup olmadığını, nasıl mikslendiğini, kendi beğenime göre ayırıyorum. Hoşuma giden işleri miksaj anlamında, kayıt anlamında, mastering anlamında, ya da bir müzik türü anlamında, aklına ne geliyorsa yani, daha farkında olarak dinliyorum. Önceden bunları bilmiyordum ve daha düz dinliyordum. Şimdi bir sürü şeye dikkat ederek dinliyorum, bunu yapmaktan dolayı da mutluyum. Daha keyifli geliyor bana. Dikkati bir sürü şeye veriyorum, bir enstrümana verebiliyorum, parçanın bütününe verebiliyorum, türe göre verebiliyorum, kaydına göre, miksine göre

yani birden fazla referans noktam var bu konuyla alakalı.” (Bora Kumpasoğlu, Görüşme, 12.05.2023)

Ses mühendisliği alanına giriş yaptıktan sonra, dinleme edimi ve değerlendirme kriterleri değişmiştir. Gelişen dinleme algısı sayesinde dinlenen müziklerde fark edilen kimi unsurlar da beğeniye etkiler olmuştur:

“Tek bir ses bile beni mutlu edebiliyor, yani bir rap müziğinin içinde öyle bir efekt kullanıyor ki, allah allah diyorum bu çocuk bunu akıl etmiş koymuş buraya, aferin ona diyorum ve bana da bir şey verebiliyor. Hatta kendi yaptığım mikslerde de kullanıyorum onu, hatta biraz da ondan da dinliyorsun... Yeni bir şey var mı, kendi müziğime, miksim katabilir miyim diye dinliyorum.” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Dolayısıyla belki daha önceden dikkat bile edilmeyecek öğelerden, mesleki yaklaşım sayesinde keyif alınabildiği görülmüştür. Tabii ki bu durumun olumsuz yanlarının da olabileceği ortadadır. Kültürel sermayenin müzik üretimi süreçlerini etkilediği durumlar da söz konusudur:

“İşte flütçüyle otur bak mikse, flüt miksi olur, davulcuyla oturma davul miksi olur, başçıyla hiç oturma, direkt bas miksi olur yani... O adam çünkü kendini duymak istiyor ve kendini algılamak istiyor o anda. Ya da genelde mikste verdiğim bir örnek, ayıp olmasın diye miks vardır bizde. 200 kanal var önünde, adamlar çalmış, ayıp olmasın diye onu kısamazsın bunu kısamazsın, ya bu adam burada emek harcamış... Sakın öyle düşünmeyin yani, bazı şeyler geride olmak için yapılmıştır, stüdyo miksinin en büyük dertlerinden biri de budur zaten. Tek tek çalgılar girdiği zaman, herkes solo çalışıyor gibi düşünüyor, aslında o bir orkestra içinde olsa ne zaman geri çekileceğini bilir, o hiçbir zaman olmuyor...” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Burada her müzik profesyonelinin, kendi kültürel sermayesi doğrultusunda değerlendirme yaptığı görülmektedir. Müzik üretimi esnasında kararlar alınırken bu durum göz önünde bulundurulmaktadır. Her birey farklı bir şekilde dinlediği için, müzik eseri bu kolektif yaklaşımın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

4.2.2.6. Bağlamın Önemi

Görüşme sorularının tartışıldığı bölümde yer yer karşımıza çıkan dinleme bağlamı konusu, algısal tutumun belirlenmesindeki en önemli faktörlerdendir. Görüşülen müzik profesyonelleri de, çeşitli durumlarda bağlamın belirleyiciliğine değinmişlerdir.

“Genelde bir müziği dinlerken ilk başta amacı nedir onu anlamaya çalışıyorum. Amaç bizim işte çok önemli, bir rap de miksleyebiliyorsun ya da bir quartet de miksleyebiliyorsun. İlk önce bir amacı algılamam gerekiyor, popüler anlamda dinlenilmesi gereken ya da mikslenmesi gereken bir şey mi, yoksa biraz daha insanların böyle günlük, hani asansör müziği tabir edilen şeyler var ya, o tarzda bir müzik mi...” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Bir şeyin yapılma amacı, yani bağlamı, hem yapılan işe olan yaklaşımı, hem de o işi yaparkenki dinleme eylemlerini şekillendirir. Bireyler bağlamın önemi hakkında oldukça bilinçli görünmektedir:

“Diyelim ki bir parça dinleniyor, orada her bir çalgıya algı daha da artıyor, yani oturup çalacağım zaman da çalgıları tek tek dinliyorum, kime göre neye göre ne yapacağımı anlamak için. Ama o tip bir analitik dinleme sırasında, orada belirleyici olan neden dinlediğim oluyor. Bir; derste mi anlatacağım, iki; bir şey mi arıyorum, bir problem mi var kafamda... Orada o dinleme şeklinin algısını değiştiren şey mutlaka bağlam oluyor yani, başta kurduğum bağlam ne. Ona özel bir çalışma mı yapıyorum, mesela belirli bir partisyona özel bir çalışma mı yapıyorum, derste genel anlatacağım bir şey mi, bir yerde konuşacağım bir şey mi... Ona göre değişiyor.” (Aykut Çerezcioglu, Görüşme, 20.04.2023)

Sözgelimi çalgıların tek tek analitik olarak dinlenilmesi kimi modellerde bir dinleme biçimi olarak karşımıza çıkabilir. Ancak burada bağlam devreye girdiğinde, aynı dikkat seviyesi ve aynı ses nesnesi, bambaşka algısal çıkarımlara sebep olabilmektedir. Ayrıca bireylerin yeni bağlamlarda dinleme yapması gerektikçe, algısal boyut bir nevi gelişerek, yeni dinleme biçimlerinin de kapısını açabilmektedir:

“Mesela geçtiğimiz dönemde kompozisyonel bir ders veriyordum. O dersi verirken doğal olarak klasik müzikteki yapısal bütüne daha konsantre olduğum için, klasik müziği biraz daha farklı dinlemeye başlıyorum o dönemde. Hani ona yönelik düşünmeye başlıyorum çünkü kafa bir taraftan bunu nasıl anlatayım, bunu nasıl yapayım, bunu nasıl çözeyim diyor. Ama mesela bu dönem bir ders yaptım, o derste bu sefer rock ve metal müzik anlatıyorum, ona da analitik yaklaşıyoruz. O zaman ne oluyor, normalde hiç öyle düşünmediğim, algılamadığım müziği, bir süre için en azından daha analitik görmeye başlıyorum.” (Enis Gümüş, Görüşme, 19.05.2023)

Dinleme stratejileri modelinin çok boyutlu bir şekilde tasarlanmasının ana sebebi bağlamın da dikkate alınması olmuştur. Dolayısıyla, görüşme verilerinden yola çıkarak bu yaklaşımın mantıklı olduğu sonucuna varılabilir.

4.2.3. Dinleme Stratejileri Modeli Bağlamında Analiz

Bu bölümde görüşmeler, dinleme stratejileri modelinin aktif olan ögesi veya öğeleri üzerinden analiz edilecektir. Dolayısıyla görüşmelerden ortaya çıkan dinleme durumlarında, birinci çalışmada olduğu gibi üç boyut da aynı anda detaylı bir şekilde belirgin olamayabilmektedir. Kimi sorular modelin belirli bir kısmına işaret etse de, genel ve geniş kapsamda sorulan sorular sayesinde dinleme üzerine oldukça çeşitli cevaplar elde edilmiştir. Bazı durumlarda dinleme biçimleri cevaplar içerisinde gizliyen, bazen de belirli durumlar doğrudan bir dinleme biçimine işaret edebilmiştir. Cevaplardan modelin bütün olası kombinasyonlarına ulaşamadıysa da, amaç/bağlam eksenindeki (yatay eksen) tüm başlıklar hakkında veri elde edilmiştir. Dolayısıyla bu bölüm yatay eksenindeki başlıklar üzerinden kurgulanacaktır.

Miks sürecine olan genel bir yaklaşım üzerinden, bulunan gizli cevaplar hakkında bir örnek vermek faydalı olacaktır. Burada dinleme eylemlerinin, tam olarak net olmasa da, işaret edebileceği dinleme biçimleri parantez içerisinde belirtilmiştir.

“Dolayısıyla her bir öğeyi kendi içerisinde düşünüyorum, her track’i tek başına bir dinliyorum (*analitik*). Sonra bağlantılı gruplar halinde dinleyerek değerlendiriyorum. Mesela 10-20 tane kanalın olduğu bir kayıt yaptım. Bunun içerisinde davul var, bas var, gitarlar, elektronikler var. Sonra şunu yapıyorum. Önce davulu kullanılır bir hale getiriyorum, kaydı kendi içerisinde tutarlı olacak şekilde ayarlıyorum (*düzeltilici, estetik, edimsel, indirgenmiş, analitik, interaktif*). Sonra bası ekleyip onu dengeliyorum ve sonra onları komple kapatıp gitarlara giriyorum. Gitarların kendi içerisindeki tona bakıp sonra farklı tracklerin birbirleriyle olan dengesine ve paylaşımlarına bakıyorum (*estetik, işlevsel, indirgenmiş, genel, analitik*). Sonra bütün olabilecek kombinasyonları birbirleriyle eşleyerek yavaş yavaş o grupları büyüterek gidiyorum. Bunu yaptıktan sonra da bütüncül dinleme yapıp (*genel*), bütüncül dinleme içerisindeki sorunları tespit edip (*düzeltilici, analitik*), detaylara birer kere daha dönüyorum. Hepsi bittikten sonra da tekrar bir genel, estetik değerlendirme yapıyorum (*estetik, genel*). Bu müziğe tümünden bir yenilik getirebilir miyim, normalde yaptığım şeylerin farklı versiyonlarını yaparsam bir değişiklik yaratır mıyım (*üretici*) ve bu benim hoşuma gider mi sorguluyorum (*estetik*).” (Enis Gümüş, Görüşme, 19.05.2023)

Görülebileceği üzere, sayısız dinleme eylemi barındıran ve çok az detay verilerek yapılan bir anlatımda bile birçok dinleme biçimine işaret edilebilmektedir. Aşağıdaki başlıklarda, daha belirgin olan durumlar üzerinde odaklanılacaktır.

4.2.3.1. Üretici Dinleme

Müziğin üretim süreçlerinde ve o süreçlere yönelik, yaratıcı eylemler esas alınarak yapılan dinlemeye işaret eden birkaç cevap gelmiştir.

“Buradaki esas önemli olan şey, besteci gözünden bakıyorum bu arada... Oradaki müziği dinleyip, kendi eserini dinleyip -belli ki anlatmak istediği bir şey var o yüzden beste yapmış- bu hissiyatı ne kadar karşıladığını anlamaya çalışmak. Buradaki sıkıntı şu, insan hiçbir zaman önyargısız dinleyemiyor, daha önceden hali hazırda duyguları oluyor, bu anlık duygular da olabilir, sinirlidir, üzgündür vesaire... Veya o kayıt sürecinin verdiği yorgunlukla biraz daha puslu bir zihin olabiliyor. Dolayısıyla burada da genelde uyguladığım taktik, dinlemeyi biraz daha geniş bir sürece yaymak oluyor. Yani aynı gün dinlenildiğinde o günkü o puslu zihinden dolayı, oradaki duyguyu tam yansıtıp yansıtmadığını, anlatmak isteneni tam anlatıp anlatamadığını bilmek bence biraz zor.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Burada müziğin bestelenme aşamasında, ifade edilmek istenen duygunun yansıtılmasından söz edilmektedir. Ayrıca bu süreçte o duygusal ifadenin doğruluğunun veya tutarlılığının kontrolü de bulunmaktadır. Kararların verilebilmesi için kişinin kendi duygusal durumunun da etkileyici olabileceği ifade edilmektedir. Dolayısıyla *üretici duygusal genel* dinleme yapılarak yaratıcı süreç işlemekte ve gereken doğrulamalar yapılabilmektedir. Bireylerin kendi yaratıcı süreçleri boyunca yaptıkları dinlemelerin yanı sıra, başkalarının müzik eserlerinin yaratım sürecine yönelik dinlemeler de karşımıza çıkmaktadır:

“İyi bir miks uygulaması, iyi bir efekt uygulaması, reverb’lerle delaylerle yapılan ambiyans efektlerde yapılacak küçük numaralar, örneğin reverb’ün sonuna küçücük bir flanger koymuştur ve o orada küçücük bir nüanstır. Biz onu belki o an farketmeyiz ama sadece konsantre bir dinlemede duyabiliriz. Böyle şeyler benim çok ilgimi çeker ve bunlar üzerinden bazı müzik türlerini “a ben bunu çok beğendim” demişliğim vardır.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Burada üretim sürecinin miks aşamasındaki yaratıcı işlemlerin algılanması ve sonucunda beğeni oluşması söz konusudur. Dolayısıyla *üretici/estetik indirgenmiş analitik* dinleme yapılarak dinlenen eserdeki yaratıcı edimler algılanıp, bireyin kendi yaratıcı eylemlerinde kullanılmak üzere kültürel sermayesine katılabilmektedir. Üretimin kayıt aşamasındaki mikrofönlamalara karar verirken de üretici dinleme söz konusu olmaktadır:

“Yani prodüksiyon içinde de o mikrofonlamadan ya da kayıt tekniklerinden itibaren, oraya nasıl hizmet edecekse, yani iyi anlamda nasıl hizmet edecekse ona dikkat ediyorsun. Bazen bir işte yaptığın bir mikrofonlama, hemen bir örnek de vereyim, Sertab’ın (Erener) işinde, İzmir’de orkestra kaydı olarak en son kaydettiğim iş... Kemanları yakın mikrofonlamışım, işin prodüktörü geldi, dinledi kulaklıkla, beğenmedi, inanılmaz bir mikrofonlama yaptım halbuki. Dedi ki ya yakın tınlıyor, çok çığ tınlıyor. O zaman bütün mikrofonlamalar değişti yani, pickup mikrofonlar yerine, yaylılara konulan, bu sefer tamamen bütün mikrofonlar söküldü ve XY ya da ORTF’lere (stereo mikrofonlama teknikleri) falan kaymaya başladı. Çünkü iş onu istiyordu ve hakikaten dinleyince onun dediğinin gerçek olduğunu anladım. O zaman ne yaptım, bir sigorta ayarladım kendime, dedim ki pickup’ları bulunduracağım, ama XY’leri ORTF’leri ya da NOS’ları da, ya da işte diğer ambiyans mikrofonlamalarını da ekstra olarak ekleyeceğim bu kayda. O kayıt öyle çıktı mesela. Prodüktörün dediğini yapsaydım çok geniş ve davulun çok miksin içinde olduğu bir kayıt olacaktı, ama ben ikisini harmanladım ve ortada bir şeyde buluştum. Yani aslında direkt hemen hangi amaçla kullanılacak, background’da mı kullanılacak, solo mu kullanılacak, kayıttaki amacı ne ilk benim beynimde tınlayan şey o oluyor. Amacı ne bunun kayıt için.” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Prodüksiyona dahil olan bireyler tarafından fikir alışverişi yapılarak istenilen ve beklenen tını üzerinden belirli kararlar alınmaktadır. Mikrofonlama kararları alınırken son ürünün tınısı dikkate alınır. Ayrıca kaydedilen bütün çalgıların birbiri ile olan ilişkisi ve bu çalgıların yapısal amaçları değerlendirilmektedir. Dolayısıyla *üretici işlevsel analitik* dinleme yapıldığı düşünülebilir.

Görüşmelerde direkt olarak üretici sürece yönelik bir soru sorulmadığı için bu bağlamdaki yanıtlar kısıtlı kalmıştır. Dolayısıyla ilerideki çalışmalarda, yaratıcı eylemlere yönelik başka sorular eklenerek bu bağlam daha da aydınlatılabilir.

4.2.3.2. Edimsel Dinleme

Görüşmelerde, çalgıların canlı veya kayıtlı performansına ve bu performansın detaylarına yönelik yapılan edimsel dinlemeden oldukça sık bahsedilmiştir. Müzisyenler özellikle parça çıkartırken, yani dinleyerek çalacakları partiyi öğrenmeye çalışırken edimsel dinleme yapmaktadır:

“Eğer müzisyenlik açısından bir repertuvar çalışıyorsam, çaldığım enstrümana göre, enstrümana daha odaklı, şarkı trafiğine odaklı bir dinleme yapıyorum. Şarkının köşeleri nereler, nerelerde tansiyon var, nerelerde duruyor kalkıyor...

Zaman kısıtlamasından dolayı, her şeyi beş on defa dinlemeyi bırak, baştan sona bir kere bile dinleyemeyecek zamanım oluyor, onun için belli yerlerini dinliyorum. İntrosu, nakaratı ve verse'leri gibi belli takipleri yapmak için çok spesifik, enstrümanı ya da parça trafiğini dinlemek için dinliyorum.” (Bora Kumpasoğlu, Görüşme, 12.05.2023)

Çalgı ile çalınacak parçanın formu ve diğer yapısal özellikleri genel olarak dinlenilerek performansa hazırlık yapılmaktadır. Dolayısıyla *edimsel işlevsel genel* dinleme yapıldığı söylenebilir ancak burada öğrenme amaçlı bir tarafın da olduğu göz ardı edilmemelidir. Benzer bir şekilde, davul özelinde çalgının diğer çalgılarla olan ilişkisine yönelik bir örnek de karşımıza çıkar:

“Şöyle bir şey de var, davulcu perspektifinden konuşmak gerekirse, mesela Ringo Starr, Nick Mason ve Lars Ulrich, yani Beatles, Pink Floyd ve Metallica davulcuları, çok teknik olmayışları sebebiyle, teknik olarak düşük görülen davulculardır. Ama mesela ben Nick Mason gibi hiçbirimizin çalamayacağını düşünüyorum, çünkü o kadar sakın kalmak, o müziği o kadar yükseğe çıkartıyor bence. Bu benim estetik yorumum, kişiye göre değişir tabii ki. Müzik yapıyorsak estetik, teknikten bir adım önde olmalıdır diye düşünüyorum, o yüzden de davulcuların basla, vokalle, klavyeyle, gitarla ya da akorlarla armoniyle nasıl uyum içerisinde oldukları ile ve ne kadar çaldıklarıyla değil, ne kadar çalmadıklarıyla ilgileniyorum.” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023)

Performansın orkestrasyondaki yerine bakılarak yapılan dikkatli ve detaylı bir dinleme söz konusudur. Burada öne çıkan, performansın kendi içerisindeki teknik mükemmeliyete değil, bir bütünün parçası olarak görevine odaklanılmasıdır. Böylelikle *edimsel işlevsel analitik* dinleme yapıldığı söylenebilir. Klasik Batı müziğinde ise farklı unsurlar devreye girebilmektedir:

“Mesela bir klasik müzikte, diyelim ki bir piyanist çıktı ve seslendirme yapıyor, direkt olarak tekniğine bakıyorum. Yani direkt olarak o ne yapıyor ve doğru mu yapıyor, niye onu öyle yorumluyor, o dönem için öyle mi yorumlamak lazım, yorum nedir gibi o tip şeylere dalmaya çalışıyorum.” (Serhat Durmaz, Görüşme, 14.04.2023)

“Şu anda daha önce çok yapmadığım bir şey olarak eski müzikleri dinliyorum, orta çağ ve rönesans müziklerini. Zaten aşına olduğum bir şey ama bu sefer farklı dinlemek zorundayım çünkü biraz da çalmaya çalışıyorum. O yüzden ilk defa ona daha detaylı bakmak zorundayım. Üzerine yorum kavramı devreye giriyor, dolayısıyla karşılaştırmalı şekilde dinlemeye başlıyorum. Farklı kayıtları nota ile dinliyorum. Nota ile karşılaştırıp notanın nasıl yorumlandığını dinlemeye başlıyorum dolayısıyla burada farklı olarak notanın kendisi bana bir dinleme

ögesi olarak gelmeye başlıyor. Nasıl dinlediğimi etkileyen bir şey olarak bu denkleme dahil oluyor.” (Enis Gümüş, Görüşme, 19.05.2023)

Performanslarda yorumlamanın ön planda olduğu müziklerde, dinleyicilerin o alandaki kendi kültürel sermayeleri etkisinde değerlendirme yaptıkları görülmektedir. Dolayısıyla bu durumlarda, *edimsel indirgenmiş analitik* dinleme yapıldığı düşünülebilir. Ayrıca ikinci durumda müziğin notası, dinleme algısını yönlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. Canlı müziği dinlerken de doğal olarak performansa yönelik dinlemeler yapılmaktadır:

“Ama aslında orada performansın, albümden farklı tınlayan, o beş tane adamın beraber performansı nasıl ördüklerini, nasıl kurduklarını daha ilgi çekici buluyorum. O yüzden böyle çalan insanları dinlerken ben live performanslarda genelde öyle dans falan çok etmem. Çok konsantre bir şekilde sahnede olan biten şeyi izler ve soundun toplamını dinlerim.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Burada odaklanılan unsur net bir şekilde belli olmasa da, *edimsel indirgenmiş genel* dinlemeye işaret edilmektedir. Önemli olan başka bir önemli nokta ise canlı müzik dinlerken *bedensel* dinlemenin bilinçli olarak yapılmıyor olmasıdır.

Bir müzisyenin performansının, başka bir müzisyeninkini andırdığı durumlar da mevcuttur:

“Teknik açıdan da şöyle şeyler oluyor tabii ki, özellikle bir kıyaslama durumunda, belli bir parçada davulcunun çaldığı lick ya da atak, başka bir parçayı ya da davulcunun yaptığı bir şeyi çağırıştırabiliyor. Kendi çaldığım şeyleri dinlediğim zaman bazen farketmeden “aa ben bunu şuradan duymuş ve şu davulcudan almışım” diyip aydınlanma yaşadığım anlar oluyor. Kendimin diye düşündüğüm şeyin aslında başka müzisyenlerden birleştirme olduğu gerçeği... Bunu başka davulcularda da farkediyorum.” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

Müzik profesyonellerinin kendi edimlerine yönelik kültürel sermayeleri, dinledikleri müziksel öğeleri kendilerine mal etmeleriyle gelişmektedir. Bu kazanımlara yönelik hem kendi performanslarına, hem de diğer müzisyenlerin performanslarına olan çağrışımlar gerçekleşebilmektedir. Başka bir deyişle burada *edimsel çağrışımsal analitik* dinleme yapılarak performanstaki müziksel öğelerin, başka müziksel öğelere olan

çağrışımsal yapısına yönelik bir durum söz konusu olmuştur. Bu çağrışımlar bir melodinin, müzik dışı unsurlara işaret etmesi şeklinde de gerçekleşebilir:

“Ama müzik tarihine baktığımız zaman “extramusical references” diye bir tabir vardı. “Flight of the Bumblebee” mesela, müzik dışı bir şeye bir gönderme yapan bir eser. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında da çok baskınlaşan o program müziği, yani bir anlam ifade etmek için yazılan müziklerde, bu tip şeyler zaten müziğin yapısında var. Bana bir şey çağrıştırmak için oraya konulduğu için, ister istemez bana bir referans veriyor, beni oraya yolluyor.” (Asaf Çetin Eren, Görüşme, 17.05.2023)

Bu durum aslında müziğin üretim aşamasına da işaret edebilir. Ancak bireyin deneyimi söz konusu olduğunda, performansta sergilenen müziksel öğeler, açıkça müzik dışı çağrışımlar yapmaktadır. Dolayısıyla burada *edimsel çağrışımsal genel* dinleme yapıldığı düşünülebilir. Eğer bu durum üretim bağlamında değerlendiriliyor olsaydı, o zaman üretici dinlemenin de aktif olduğunu söylemek yanlış olmazdı.

4.2.3.3. Düzeltici Dinleme

Müziksel veya teknik unsurlardaki hataları algılama, düzeltme ve değerlendirme amacıyla yapılan düzeltici dinleme, birkaç cevapta karşımıza çıkmıştır. Müzik üretiminin kayıt ve edit aşamalarına yönelik dinlemelerde yaygın görülmektedir:

“Birincisi ilk dinlediğimde, alışkanlık olmuş artık biraz, mesela vokalde çatlama patlama varsa, arada fazla nefes alımı ağız şapırdaması gibi durumlar gözden kaçtı mı, atlama var mı... En büyük sıkıntılardan biri bence çoğu zaman, vokal metronomuyla diğer enstrümanların genel metronomu arasındaki farklılıklar oluyor, onun gibi şeylere bakarım.” (Bora Kumpasoğlu, Görüşme, 12.05.2023)

Burada ilk olarak edit süreciyle ilgili teknik kusurlar *düzeltilici indirgenmiş analitik* dinleme ile değerlendirilmektedir. Vokal ritminin tutarlılığının diğer çalgılarla uyumunun değerlendirilmesinde ise *düzeltilici işlevsel analitik* dinleme yapıldığı düşünülebilir. Sadece müzik üretiminde değil, ses sistemlerinin ayarlanmasında da düzeltici dinleme aktif olabilmektedir:

“Ben evimdeki hoparlör sistemimde EQ ayarları gerçekleştiriyorum, tabii ki evimin akustiği ile ilişkili şeyler de olabiliyor. Benim evimde bas sesler çok duyuluyor mesela, onların bir uğultu haline geldiği rock ya da elektronik müzik parçaları oluyor, onları kısabiliyorum. Tabii ki de bu tip ayarlamaları müzikal

türlere göre yapıyorum, halbuki her parçanın ayrı değerlendirilmesi lazım normal şartlarda. Hem mekanın akustiği ile ilgili problemleri hem de o türün öne çıkmasını istediğim frekansları EQ ayarları ile yapıyorum.” (Feridun Öziş, Görüşme, 12.04.2023)

Ekolayzır ile ses sistemine yapılan müdahale, hem müzik türüne hem de ortamın akustik özelliklerine göre yapılmaktadır. *Düzeltilici indirgenmiş analitik* dinleme sayesinde, daha iyi bir dinleme deneyimi için müdahaleler yapılmaktadır. Müzik prodüksiyonlarında ekolayzır yapılırken de düzeltici dinlemenin farklı bir versiyonu ile karşılaşmak mümkündür:

“EQ yaparken bir, en önce probleme yönelik hareketler yapılabilir. Problem dediğimiz, ben bunu nasıl daha iyi tınlatırım, ya da çalımla alakalı ya da frekans alanıyla, harmoniklerle alakalı, rezonansla alakalı problem var mı yok mu, hemen ilk dinlediğim odur çalgıda zaten. Hatta bir mikse başlarken bütün kanalları açarım ben monofonik olarak, çünkü aradan sıyrılan ya da birbiri içerisinde kaybolan frekansları algılamaya çalışırım ya da problem varsa onu çok iyi algılayabilirim orada. Orada bir problem yoksa zaten miks için çok bir problem oluşturmayacaktır. Ya da orada duyulan şeyler genelde mikste benim duyurmak için uğraşacağım partlar olmuyor hiçbir zaman. İkinci olarak, pink noise içinde dinleme yaparım, pink noise içinde dinleme şu, pink noise’u açıyorsun nominal -18 dbFS’lerde. Mesela trampeti onun içerisinde eksi sonsuzdan yükseltmeye başlıyorum, duymaya başladığım anda trampeti kapatıp diğer başka bir şeyi açmaya başlıyorum. Mesela gitar açıyorum, onu pink noise içerisinde duymaya çalışıyorum, duyduktan sonra pink noise’u kapatıp, trampetle gitar arasında nasıl bir ilişki var onu algılamaya çalışıyorum.” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

Hem ekolayzır ayarlarında hem de ses seviyesi ayarlarında, kanalların birbirleriyle olan ilişkilerine yönelik dengelemeler yapılmaktadır. Bu parametrelerin ayarlandığı sesler üzerinde, o esnada değişiklikler yapıldığı için *düzeltilici işlevsel interaktif* dinlemenin kullanıldığı söylenebilir. Son olarak, video post prodüksiyon işlerinde de düzeltme bağlamı karşımıza çıkar:

“Diyalog kayıtlarında da sorunlar oluyor, boom veya yaka gibi farklı mikrofon tiplerinin nasıl birbiriyle eşlendiği önemli oluyor. Bir de signal-to-noise ratio genelde düşük oluyor özellikle yakalarda oluşan sürtme sesleri sebebiyle. Bunları temizleyip kullandığın zaman, diyalogun olduğu ve olmadığı zamanlarda dip gürültüsü sorunu çok büyük bir problem. Dublaj yapılacağı zaman dublajın stüdyoda yapılmış halinin neden sırttığına dair bir şeyler var... Mesela film izlerken beni filmde en çok koparan konulardan biri olabiliyor, kötü kaydedilmiş dublaj. Orada özellikle mikrofona olan yakınlık sebebiyle

değişen tını sorunu ortaya çıkabiliyor. Genelde ilk kulağıma çarpan şey oradaki yansımaları hangi oranda mikrofonun aldığı oluyor, bununla ilgili olumsuz bir şey olduğunda rahatsız oluyorum veya bunu düzeltmem gerektiğini düşünüyorum.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Ses mühendisleri müzik sektörü dışında da mesleklerini icra ederken aynı dinleme biçimlerini kullanmaktadırlar. Burada kayıta ve editte düzeltilmesi gereken teknik kusurlara yönelik *düzeltilici indirgenmiş analitik* dinleme yapıldığı söylenebilir.

4.2.3.4. Estetik Dinleme

Daha çok beğeni kriterleri esas alınarak yapılan estetik dinleme, doğası gereği daha bireysel ve kişisel değerlendirmeler içermektedir. Ancak benzer kriterler üzerinden genel bir estetik değerlendirme herkes tarafından yapılmaktadır:

“Kaydedilmiş prodüksiyonun genel ton dengesi, enstrüman dengesi, balansı vesairesi gibi ya da seslerin netliği, oradaki kullanılan seslerin tonlamalarının o sounda nasıl katkıda bulunduğu gibi değerlendirmeler yapıyorum.” (Feridun Öziş, Görüşme, 12.04.2023)

“Şimdi şöyle, başka birinin parçasını dinlediğim zaman ilk dikkat ettiğim şey, ses dengesi, oradaki melodilerde ön plana çıkması gereken şeylerin kararında ön plana çıkmış olması, oradaki frekansların dengeli olması. Dolayısıyla dinlediğim zaman benim beklentim rahat bir dinleme yaratması oluyor. Bazen öyle şeyler denk geliyor, vokalin sesini saçma sapan açmışlar, alt tarafta çınlayan bir nota var vesaire gibi durumlar yaşanabiliyor.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Kaydedilmiş müziğin prodüksiyonunun genel niteliği, *estetik indirgenmiş genel* dinleme ile belirlenmektedir. Değerlendirme kriterleri kişiden kişiye ve müzikten müziğe değişebileceği için, bunların detayına inebilmek için ayrı bir çalışma yapılması gerekebilir. Bir cevapta, kriter olarak müziğin duygusal boyutu ortaya çıkmaktadır:

“En önemli olan mevzu burada, insanların genelde dinlerken yaptığı şeyler daha teknik dinleme oluyor. Bence orada teknik dinleme kenara konulup, sadece hissiyatların ve duyguların dolanımına, değişimine izin verildiği, yani oradaki duygusal ifade ile katıksız bir bağ kurulduğu aşama çok kritik. Eğer bu yapılmazsa, organik müzik üretimi de bence çok zor. Keza aynı şekilde üretilen bir eserin, gerçekten sanat eseri mi yoksa bir etüd mü, yoksa ne bileyim sadece contemporary art adı altında popüler bir şekilde üstü boyanmış, ama altı boş bir çalışma mı olduğunu anlayabilmek mümkün değil bence. Dolayısıyla işin bu diğer kısmı, teknik dinleme dışında, duygusal olarak, kişinin puslu zihinden uzaklaşıp daha önyargısız bir şekilde bağ kurduğu senaryodan bahsediyorum.

Eğer ki bunu sağlarsa, o duygusal anlamda da bir bağ hissetmeye çalışırsa, bir bütün halinde o eserden faydalanmış olur diye düşünüyorum.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Genelde müzik profesyonellerinin müziğin teknik kısmına odaklandığına dikkat çekilmektedir fakat müziğin duygusal ifadesinin gücü, beğeni ve o müzikle bağ kurmayı sağlamaktadır. Dolayısıyla *estetik duygusal genel* dinleme yapılarak bu boyut algılanabilmektedir. Ancak, müziğin teknik unsurları da beğeni odaklı dinlenilebilmektedir:

“...Ben bir defa frekans bandının teknik olarak daha kontrol edilmiş, geniş hatta mümkünse flat olanını tercih ediyorum. Neden, benim nerede dinlediğimi hiç kimse bilmiyor yani ben belki kendime göre bir ayar yapıcım, mesela orta seslerden rahatsız oluyorsam kapatıcım ben yani. Gibi bir takım kaydedilmiş müziklerde, özellikle kayıt aşamasında yapılan efektler ve tonlamalar, yani dinamik ve efekt prosesörler benim dikkatimi çeker ve uyarılırım o konuda. Gerekirse onu da kendi içimde eleştiririm mesela.” (Serhat Durmaz, Görüşme, 14.04.2023)

Burada müziğin genel tınısı ve teknik özelliklerinin sounda etkisi, beğeni kriterleriyle değerlendirilmektedir ve frekans spektrumu bağlamında bir tercih öne sürülmüştür. Böylelikle burada *estetik indirgenmiş genel* dinleme yapıldığı söylenebilir. Müzik profesyonelleri, meslekte deneyim kazandıkça, neyi neden sevdikleri hakkındaki fikirleri netleşmektedir.

“Bir profesyonel olarak genelde şöyle bir şey var, neyi niye sevdiğimi anlamaya çalışıp, o estetiğin teknik açıklamasını yapmaya çalışıyorum kendimce, kendi yolumu bulmak için. Bu yüzden de çok sevdiğim bir groove’sa, çok sevdiğim bir gitar solosuysa, bir klavye yürüyüşüyse, bir arpejse, bir bas groove’uysa uzun uzun tınlayan, onların nedenlerini anlamaya çalışıyorum.” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023)

Kuşkusuz ki, müziksel ve teknik unsurlar hakkındaki beğeniler bireylerin müzik üretimini etkilemektedir. *Estetik indirgenmiş analitik* dinleme ile bu beğenilerin temellerine yönelik dinleme yapılarak, daha kapsamlı bir kavrayışa sahip olunabilmektedir. Buna karşılık, neyin beğenilmediğinin bilinmesi ve buna yönelik dinleme yapılması da oldukça geçerlidir:

“(Elektronik müzik değerlendirmesi) Birincisi fazla loop, o beni çok yoruyor. Loopa dikkat ediyorum orada. Yoğun tekrar, yoğun aynı şeyin çalımı. Orada müzikten çok zamana dikkat edilmiş sanki. Yani 4-5 dakikalık bir parçada, oraya uysun da geçsin diye düşünülmüş bir şey. Önce ona dikkat ederim fazla loop var mı yok mu. İkincisi ise eğer loop yoksa, tekno olmasına rağmen çok değişik işler var. Bana tekno bile olsa akustik olarak bir çağrışım yapıyor mu o tınılar, genelde aradığım bu. Ama ne bir akustik çağrışımı var ne looptan hiç vazgeçilmemiş, onu hiç dinleyemiyorum zaten. Belli bir zamandan sonra 1 dakikayı bile geçmiyor. Yoruyor beni.” (Cihan Işıkhani, Görüşme, 06.04.2023)

Burada da *estetik işlevsel analitik* dinleme ile beğenilmeyen bir kriter olarak müziğin döngüsel tekrarı ele alınmaktadır. Ayrıca *estetik nedensel analitik* dinleme ile kaynak olarak elektronik çalgıların, akustik kaynakları andırması durumu değerlendirilmektedir. Burada dinlemenin ince detaylarına göre, *nedensel* veya *çağrışımsal* dinleme birlikte kullanılıyor olabilir.

4.2.3.5. Eğitsel Dinleme

Öğrenme ve öğretme amaçlarıyla yapılan eğitsel dinleme, görüşmelerde en çok karşılaşılan cevap olmuştur. Görüşme kişilerinin hepsinin, aynı zamanda eğitimci olmaları sebebiyle bu gayet beklendik bir durumdur. Modeldeki dikey eksen hakkında yeterli detaya ulaşamayan cevaplar oldukça yaygındır:

“Eskiden daha çok detay dinlerdim, referans kulaklığı takardım ve ondan dinlerdim. Ya da çok yüksek sesle ve öğrenmeye yönelik dinlerdim, mesela progresif rock’la ilgili çalışırken, onları çalışmak için, bir enstrüman üzerinde gerçekleştirmek için detaylı dinlerdim.” (Serhat Durmaz, Görüşme, 14.04.2023)

“Yeni yapılan bir sürü albüm var, geçmişe oranla o mikslerde de çok değişen şeyler var. Yani bizde bir sürü kült var, bu işi yapan babalar var yani, yurt dışındaki mikşçiler... Onların yaptığı şeyleri özellikle dinliyorum. Eskiden ne yapmış, şimdi ne yapıyor, ona benzeyen bir kişi eskiden ne yapmış, şimdi ne kadar gelişmiş...” (Alp Varol, Görüşme, 14.04.2023)

“Öğrenme/öğretme tekniklerinde de bir şeyi öğrenirken daha derinlemesine, gözlerini kapatarak, diğer uyarıları aradan çıkartmaya çalışarak, kendimi evde bir yere izole ederek çalışırım. Dinlemenin orada benim için zaten yeri birincildir. Öğrenme aktivitesi sırasında dinleme benim için en üst seviyede odak noktasındadır. Öğretme aktivitesinde de, eleştirel dinleme dersi veriyorum. Yine kulaklık kullanıyoruz ve burada çocukların farklı frekansları ayırıştırma, müziğin içerisinde bazı detay dinleme pratiklerini geliştirme becerisini geliştirmeye çalışıyoruz.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

Kuşkusuz ki *eğitsel* dinleme bağlamında değerlendirilebilecek bu cevaplarda, dikkat türü olarak *analitik* dinleme ön plandadır. Kişisel uzmanlıklar doğrultusunda yapılan dinlemelerdeki çeşitlilik dikkat çekicidir. Daha detay barındıran cevaplar da karşımıza çıkmıştır:

“İkinci olarak da eğer bir provaya, konsere hazırlanırken ya da kendim için çalışıyorsam şöyle yapıyorum. İlk başta parçayı bir kere baştan sona elimde kağıt kalemle dinliyorum. İlk dikkat ettiğim şey parçanın formunu çıkarmak. İntro, chorus, prechorus, verse gibi ana formu çıkartıyorum. Pop dilinden konuştum ama başka stillerde farklılaşabiliyor. İkinci dinlememde bu bölümlerin kaç ölçü olduğunu çıkartıp yazıyorum. Davulcu olduğum için en temel şey zamanı ve parçanın formunu iyi bilmek. Bu konularda genel bir fikrim olduktan sonra, davul ritimlerini çıkarmaya başlıyorum, basitçe transkripsiyon yapıyorum. Hangi bölümde hangi ritim kullanılmış onu yazıyorum. Davul içerisindeki orkestrasyon farklarını yazıyorum, verse’te hihat kullanmış, chorus’ta açık hihat kullanmış gibi. İlk başta tamamen davul odaklı dinliyorum, bunu yaptıktan sonra diğer enstrümanlarla davulun ilişkisine bakıyorum. Parça içerisinde belirli senkoplar var mı, davul için özel atak, solo gibi boş bölümler var mı, özellikle davulun bas gitarla olan ve rhythm section’la olan ilişkilerini inceliyorum. Bunları yaparken eğer vaktim varsa şunu yapıyorum, mesela dinledim, formu ve davulu anladım, ondan sonra parçayı baştan sona sadece bası, sadece gitarı vesaire tek tek dinliyorum.” (Ayberk Garagon, Görüşme, 17.05.2023)

Çalgı özelinde parça öğrenmeye çok ayrıntılı bir açıklama içeren bu örnekte, parçanın bütünlüklü olarak öğrenilmesi için çeşitli detayların dikkatlice dinlenilmesi yer almaktadır. Burada açıkça *eğitsel işlevsel analitik* dinlemeye işaret edilmektedir. Benzer şekilde bestecilik özelinde de aynı dinlemenin geçerli olduğu örnekler vardır:

“Bestecilik bağlamında ise şöyle bir şey var. Atıyorum orada armonik açıdan bir şey uygulanmış ve bakıyorum bende bu güzel bir hissiyat yaratmış. Diyorum ki bu armoniyi farklı bir yere aktarabilir miyim, geçiyorum piyanonun başına, alıyorum oradaki akorları ve fonksiyonları, başka bir şey denemeye çalışıyorum. Oradan belki bir şey çıkarsa devam ettiriyorum. Orada hoşuma giden kısım sadece odak yerim olmuş oluyor, bestenin kalanını kenara koyuyorum. Hoşuma giden şeyi dinliyorum, alıyorum, inceliyorum ve besteden koparıp tamamıyla kendime ait bir şeye dönüştürmeye çalışıyorum.” (Efe Yazıcı, Görüşme, 12.05.2023)

Burada *eğitsel işlevsel analitik* dinleme vasıtasıyla üretim bağlamına da fayda sağlayacak bilgiler edinilmeye çalışılmaktadır. Aynı dinleme öğretme aktivitelerinde de işler görünmektedir:

“Yürüttüğüm bir dersle ilgili bir şey yapıyorsam, o derste mesela diyelim armoni içeriğinden bahsedeceksem, armonik bir dinleme yapabiliyorum. Ya da dinlediğim müzik türüne bağlı olarak da bu değişiyor tabii ki. Mesela 18. yüzyıl müziği dinliyorsam, kontrpuan dinlediğim için, melodi, akış ve melodi estetiği odaklı dinleyebilirim.” (Enis Gümüş, Görüşme, 19.05.2023)

Burada ayrıca müzik türüne göre de dikkat edilecek unsurlar şekillenmektedir. Benzer şekilde, verilen dersin içeriği de elbette etkili olmaktadır:

“Bir örnekten gideyim, daha geçen hafta bir ders verdim, arada sinema öğrencilerine ders veriyorum, sinemada ses ve müzik ile ilgili. Müziği onlara nasıl aktarıyorum mesela, çeşitli sahnelerde çeşitli müzikler ekleyerek bir şeyler dinletiyorum, özellikle bilindik filmlere, kendi orijinal müziğinin ötesinde farklı farklı müzikler ekleyerek oradaki duygu durumunu sorgulatmak istiyorum. Bunu nasıl algılıyorlar, nasıl tepki veriyorlar gibi şeyleri onlara soruyorum. Buradaki genel amacım müziğin teknik taraflarının ötesinde sadece duygusal yaklaşımı ve ne algıladıkları üzerine konuşmak oluyor.” (Uğur Akagündüz, Görüşme, 11.05.2023)

Sinema bağlamında ise görüntü ile seslerin uyumu ayrı bir öneme sahiptir. Müziğin duygusal boyutunun daha önde olduğu düşünüldüğünde, bunun öğretilmeye çalışıldığı derslerde *eğitsel duygusal genel* dinleme yapıldığı rahatlıkla söylenebilir.

4.2.3.6. Kültürel Dinleme

Kültürel dinleme, müziğin barındırdığı veya işaret ettiği kültürel kodların yanı sıra, müzik türleri ile ilişkili (Stockfelt’in tür-düzyüsel olarak isimlendirdiği) çeşitli özelliklerine yönelik yapılan dinlemedir. Müzik üretiminde kültürel bağlamla en çok karşılaşılan durum referans parça kullanımı olmaktadır:

“Bana bir hip-hop miksi geldiyse iyi mikslenmiş hip-hop şarkısı bulmaya çalışıyorum. Referans bazı kişiler var ses mühendisliği ekibinin içerisinde, referans bazı şirketler var. Onların kayıtlarını dinliyorum, müzik türünü beğenmesem bile öyle analiz ettiğim şeyler de oluyor.” (Suat Vergili, Görüşme, 12.04.2023)

“Özet olarak o müziğin tarzı neyse, ondan önce gelen iyi örneklerine kıyaslayarak değerlendirmek lazım. Mesela bir pop parçasıysa, 80’ler ve 2010 pop parçaları arasındaki farkı ayırt etmeye çalışıp, zamanla onun evriminden, değişiminden ortaya çıkan o estetik yorumu katarım. Eğer bir klasik müzik dinleyeceksem, mesela bir yerdeki timpaninin o agresif vuruşunun ne anlama geldiğiyle ilgili beklentim başka oluyor. Burada bence kulağımıza hoş gelen

şeyin dışında, o müziğin ifade ettiği şeyi iyi bilmemiz lazım.” (Alperen Alkan, Görüşme, 13.05.2023)

Burada belirli bir müzik türünün müziksel ve teknik özelliklerine aşina olup, analiz etme amacıyla yapılan, referans parça dinleme uygulamaları görülmektedir. *Kültürel indirgenmiş analitik* dinlemenin ve kültürel dinlemenin modelin dikey eksenleriyle olan çeşitli eşleşmelerinin aktif olduğu düşünülebilir. Müzik türlerinin imza olan özelliklerinin dışında, müzisyen ve bestecilerin kendilerini kültürel alanda nasıl tanımladıkları da önemli görünmektedir:

“Burada da aslında akademik bilgidenden gelen bir alışkanlığım var, hangi tür, hangi üslup, yani grup ya da sanatçı kendisini nasıl tanımlıyor, neyle ya da nelerle ilişkilendiriyor, o benim için önemli. Çünkü benim için gerçekten de doğru bir kayıt yapma şekli, doğru bir miks yapma şekli, doğru bir mastering yapma şekli yok. Bu tamamen o kişinin kendini tanımladığı tür ya da türlerin gerekleriyle alakalı. Yani ben asla aman klavyeler neden bu kadar önde, neden vokal bu kadar geride, efendim bas niye az duyuluyor gibi şeyleri düşünmüyorum. Eğer tanımlama biçimine haizsem ve türün ne olduğuna... O şekilde bir yargılayıcı bir dinleme hali tırnak içinde yok. Şu var, evet bunun gereklilikleri olan bu... Orada birazcık hem akademik hem müzisyenlik deneyiminin getirdiği o şeyi kendimce anlamış olarak, bunun bir ortaklığı yok, doğru miks doğru kayıt falan gibi bir şey yok, doğru balans yok, tamamen o grup, o sanatçı neyi nasıl duyurmak istiyor bunu anlamaya çalışıp, ona uygun bir şey mi yapmış kısmındayım.” (Aykut Çerezcioğlu, Görüşme, 20.04.2023)

Estetik ve tınısal beklentilerin de kültürel bağlamda değerlendirilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla değerlendirmelerin, temelleri kültürel olan unsurlara yönelik yapıldığı durumlarda, *kültürel genel* dinlemenin çeşitli versiyonlarının aktif olduğu söylenebilir. Bu düzlemde, kültürel bağlamın belirleyiciliği elbette dikkate alınmalıdır:

“Dönemiyle ilişkilendirmem gerekiyor sound’a bakacaksak. Bugünkü bir rock parçasını tutup da Deep Purple ya da Black Sabbath’la alıp kıyaslamamak lazım. Bugün çok çok başka imkanlar var. Ayrıca o naftalin kokulu kayıtlar lezzetli de geliyor insanlara, onu bugün de yapmaya çalışanlar var tabii. O stil içerisinde de hangi dönemde kaydedilmiş olduğuna da bakıyorum. Her stilin farklı olmazsa olmaz gereksinimleri de var. Türkçe pop veya Doğu müziğinde vokalin daha yüksek olması geleneği boşuna değil. Çünkü çok daha nağmeli, detaylı, kelimelere farklı artikülasyonlar konularak çok iş yapılıyor burada. Onların ön plana çıkması önemli. Batı’daki prodüksiyonlar gibi orkestrasyonun içerisine

sokulduğu takdirde, o küçük şeyleri duymak çok zorlaşacaktır.” (Asaf Çetin Eren, Görüşme, 17.05.2023)

Burada çalgıların birbirleriyle olan dengelerinin hem müziksel hem de kültürel temelleri karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla *kültürel işlevsel analitik* dinleme yapıldığı ve dinlenen müziğin yapısal özelliklerinin, kültürel bağlam çerçevesinde değerlendirildiği söylenebilir. Aynı durum ve aynı dinleme, müzisyenlerin çalgılarının tonlarını ayarladıkları süreçlerde de geçerlidir:

“Oradaki belirleyici yine icra edilen tür, çünkü çok çeşitli türlerde gruplarla, insanlarla çalmam icap ediyor, orada öncelikli belirleyici tür. Mesela beraber çaldığım bir blues grubu var, onlar neredeyse kontrbas gibi bir ses istedikleri için, tiz ve mid frekansları da düşüren, tamamen bas frekansları öne alan, yani aslında daha boğuk, daha koyu ama hafif de anlaşılır olacak bir tonu orada yapmaya çalışıyorum. O ton benim normalde, tırnak içinde, tercih edeceğim bir ton değil, fazla kapalı, ama orada hiç problem değil, onu aldığım zaman mutluyum, çünkü o grubun ve o müziğin istediği o. Mesela bir rock grubuyla çalışıyorum bir yandan, onlarla çalarken biraz daha belirgin, ama o kadar kemik tonlar olmayan bir şey arıyorum ve onu bulmaya çalışıyorum. Mesela biraz daha kalabalık olan bir grup var çaldığım, oradaki diğer çalgılara göre, onların öndeliklerine ve gerideliklerine göre düşündüğüm -daha solist merkezli bir grup mesela o- orada ona göre düşündüğüm bir tonlama oluyor ve balansları da ona göre düşünüyorum.”

Şüphesiz ki çalgıda ne çalınacağı, nasıl çalınacağı ve tınısının nasıl olacağı gibi kararlar alınırken ve uygulanırken kültürel dinleme işler görünmektedir. Oldukça geniş olan kültürel bağlamın çağrışımsal boyutu da karşımıza çıkar:

“Ayrıca dinlemeyle ilgili mesleki deformasyon da oluyor. Mesela 1400’lü yılların bir bestecisinin parçasını çalışıyorduk, orada phrygian bir eserde 4’lünden 1’liye iniyordu, o bana apaçi müziğini çağırıyordu mesela. Maalesef böyle saçma şeyler de olabiliyor... Ya da bir müzik veya müzisyen ile ilgili bir bilgim varsa, mesela Mingus, anarşist bir müzisyen, onu her dinlediğimde anarşizm ve başkaldırı aklıma geliyor. Mesela Miles Davis dinlediğimde öyle olmuyor, çok hüzünlü bir adam geliyor aklıma, ama son dönemlerindeki parçaları dinlerken aklıma Ferrari’ye binen bir Miles Davis geliyor aklıma. Bu tarz bilgiler olduğu zaman, onlara çağrışım yapılabilir...” (Selçuk Dağtekin, Görüşme, 20.05.2023)

Müziksel öğelerin bambaşka kültürleri akla getirdiği durumlar olabileceği gibi, bir müzisyen veya müzik türü ile ilgili gündelik bilgiler, o müziği dinlerken

anımsanabilmektedir. Dolayısıyla burada *kültürel çağrışımsal genel* dinleme yapıldığı düşünülebilir.



SONUÇ

Oldukça karmaşık olan dinleme olgusu birçok disiplin tarafından, farklı bağlamlarda ele alınmıştır. Görüldüğü üzere, dinleme biçimleri kavramına da oldukça çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar çoğunlukla birbiri üzerine kurgulanan veya birbirinden etkilenen kavramsallaştırmalardan oluşur. Literatürdeki modellemeler, kendi bağlamı içerisindeki dinleme eylemlerini açıklamakta farklı düzeylerde başarı oranı gösterir. Modellemelerin olası bütün dinleme durumlarını kapsamasının beklenmesi gerçekçi olmaz. Ancak olması gereken, modelin belirlenen bağlamda olabildiğince esnek ve detaylı şekilde çalışması olacaktır. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, müzik üretimi aşamalarına dair geliştirilebilir ve esnek bir model sunmak olmuştur.

Dinleme çalışmalarının yapılmasını zorlaştıran en büyük etken, dinleme eyleminin doğrusal bir düzlemde değil, çok boyutlu bir şekilde, anlık olarak gerçekleşmesidir. Bir bireyin algısal süreçlerindeki tüm detayların, bu kadar kapsamlı olarak dışarıdan incelenmesi mümkün görünmemektedir. Literatürde, dinleme biçimleri üzerine olan çalışmaların genellikle kuramsal kalmasının ve az sayıda deneysel çalışma veya alan çalışması olmasının sebebinin bu olduğu düşünülebilir. Ayrıca modellerin bileşenlerinde, sorgulanması gereken çok fazla değişken olduğu için, dinleme testi gibi ampirik çalışmaların tasarlanması oldukça zor görünmektedir. Ancak bireylerin kendi algısal süreçleriyle ilgili belirli söylem ve farkındalık düzeylerine sahip oldukları ortadadır. Dolayısıyla gözlem ve görüşme yöntemleriyle, modellerin sınanmasını sağlayacak verilere ulaşmanın mümkün olduğu görülmektedir.

Müzik profesyonellerinin edimlerinde ve müzik üretiminde kullandıkları dinleme pratiklerini açıklamayı amaçlayan “Dinleme Stratejileri” modelinde, dinleme olgusunun çok boyutluluğunu kapsayabilmek için Supper ve Bijsterveld’in (2015) iki boyutlu yaklaşımından yola çıkılmıştır. Bunun yanı sıra Tuuri ve Eerola’nın (2012) modelinden de faydalanılarak, müzik üretimi bağlamındaki dinleme biçimleri belirlenmiştir. Bu temellerin dışında, birinci bölümde söz edilen bütün yaklaşımlar, dinleme stratejileri modelinin şekillenmesine yardımcı olmuştur. Bütün bunlar bir araya gelince, üç boyutlu bir model tasarlanması uygun görülmüştür. Çalışmada müzik

profesyonelleri, üretim aşamalarında dinleme algısını en yoğun şekilde kullandığı düşünülen müzisyen, ses mühendisi ve besteci/prodüksiyon mesleki rolleriyle sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla ikinci bölümde, söz konusu meslekler ve müzik üretimi süreçleri, dinleme eylemi ile ilişkili olarak ele alınmıştır.

Dinleme stratejileri modelinin sınanması ve uygulanması için iki çalışma yürütülmüştür. Birincisi katılımcı gözlem ile, Didem Dağkiran'ın albüm prodüksiyonunda karşılaşılan durumların dinleme stratejileri modeliyle analiz edilmesidir. Bu projede ses mühendisi ve kimi zaman müzisyen/prodüksiyon olarak görev aldığım için, üretimin bütün aşamalarında aktif olarak çalıştım. Ayrıca bu prodüksiyon sürecinin bir özelliği de, dinleme stratejileri modelinin oluşturulmasına katkı sağlayacak bir zamanda ve kapsamda gerçekleşmiş olmasıdır. Üretim aşamalarında karşılaşılan oldukça çeşitli durumlar ve sorunlar üzerinden yapılan analizlerin başarılı olduğu söylenebilir. Model, çok sayıda farklı dinleme eyleminin özgüllüklerini ifade etmekte faydalı görülmüştür. Birinci çalışmada modelin çoğu eşleşmesiyle karşılaşılmıştır ancak eğitsel dinlemeye dair örnekler ortaya çıkmamıştır.

İkinci çalışmada ise, 13 soru üzerinden görüşmeler yapılarak olabildiğince geniş çerçevede veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Müzik sektöründeki profesyonellerin, genellikle müziğin birkaç alanında aynı anda uzmanlaşıp çalışabildiği bilinmektedir. Dolayısıyla görüşme kişileri de bu doğrultuda seçilmiştir (müzisyen, ses mühendisi, besteci, akademisyen, öğretmen). 14 müzik profesyoneli ile yapılan görüşmelerden ortaya çıkan veriler, hem dinleme stratejileri modeline, hem de genel yaklaşımlara yönelik analiz edilmiştir. Sorular genel bir çerçevede sorulduğu için, birinci çalışmadaki gibi özgül dinleme eylemlerine dair cevap sayısı azdır. Modelin tüm eşleşmelerine temas edilemese de, çoğunluğuna işaret eden veriler bulunmaktadır.

Görüşmelerde iletişim konusunda bazı sorunlar ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Şüphesiz ki algısal süreçlerin sözel olarak ifade edilmesi bireyler için zor olabilmektedir. Burada hem soruların sorulma biçimi, hem de bireylerin bu konulara olan farkındalık düzeyleri etkili olmaktadır. Görüşme kişilerinin eğitim seviyelerinin yüksek ve çoğunun akademik geçmişinin olmasının bu zorluklarla baş etmekte yardımcı olduğu

görülmektedir. Ayrıca sorular sorulduktan sonra yapılan ek açıklamalar ile görüşme kişilerinin, dinleme eyleminin zihinsel boyutuna yönelik düşünsel bir duruma geçmeleri sağlanmaya çalışılmıştır.

İki çalışma sonucunda, dinleme stratejileri modelinin, müzik profesyonellerinin müzik üretimindeki dinleme pratikleri bağlamında işler olduğu söylenebilir. Bu model, kesin ve değişmez olarak tasarlanmamıştır. Yaklaşımın özünde, çok boyutluluk, esneklik ve geliştirilebilirlik bulunmaktadır. Dolayısıyla modelin eksenleri üzerinde olası değişikliklerin ve geliştirmelerin, gelecekteki ek çalışmalar sonucunda yapılması amaçlanmaktadır. Ayrıca buradaki yaklaşımın, dinleme biçimlerindeki ve eksenlerdeki değişiklerle, müzik üretimi dışındaki herhangi bir bağlama da uygulanabilir olabileceği düşünülmektedir.

Modelin kullanımında genellikle her eksenenden birer seçenek seçilerek, üçlü eşleşmeler üzerinden gidilmiştir (örneğin; kültürel işlevsel analitik). Birkaç dinlemenin eşzamanlı gerçekleştiği düşünülen durumlarda ise söz konusu dinleme biçimleri aralarına “/” konularak belirtilmiştir (örneğin; üretici/edimsel işlevsel analitik). Ancak kimi zaman, aynı eksen üzerindeki dinleme biçimlerinin eşleşebildiği, model özelinde muğlak durumlar ortaya çıkabilmektedir. Örneğin doğrudan (eşzamanlı değil) estetik-edimsel eşleşmesine işaret eden dinleme eylemleri ile karşılaşıldığı olmuştur. Burada yapılması gereken, ya modelin kullanımında aynı eksenlerde eşleşmelere izin vermektir ya da karşılaşılan bu tarz durumları da kapsayacak şekilde modele yeni dinleme biçimleri eklemektir. Modelin uygulanması konusunda kesin kurallar konulmamasının sebebi, bu şekilde esnek bir yapı sağlayabilmektir. Çünkü dinlemenin algısal boyutlarındaki bağlamlar ve niyetler, tek bir düzlem ile açıklanamayacak kadar karmaşık olabilmektedir.

Dinleme biçimleri üzerine yapılmış deneysel çalışmalar veya alan çalışmaları oldukça az sayıdadır. Bu çalışma, katılımcı gözlem ve görüşmeler ile, oldukça faydalı veriler elde edilebileceğini göstermiştir. Gelecekte modelin basitleştirilmesi, daha kolay anlaşılabilir olması ve daha geniş dinleme durumlarını kapsayabilmesi için güncellemeler gerekecektir. Şüphesiz ki dinleme biçimleri üzerine olan çalışmalar, algısal süreçlere dair farkındalığı arttıracaktır. Böylelikle söylemsel bilinç düzeyine gelen algısal süreçlerin

iletiřimi, ifade edilmesi, üzerine dūřūnlmesi ve tartiřılması daha kolay bir hale gelecektir. Dolayısıyla dinleme stratejileri yaklařımının, mesleki hayatın yanı sıra, mūzik profesyoneli adaylarının eēitiminde de faydalı olacaēı dūřūnlmektedir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

AYDÖNER, Erman (2019). *Müzik Yapımında Mastering*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

BATES, Eliot (2016). *Digital Tradition: Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*, Oxford University Press.

BIJSTERVELD, Karin (2019). *Sonic Skills: Listening for Knowledge in Science, Medicine and Engineering (1920s-Present)*, Springer Nature: Palgrave Macmillan.

BREGMAN, Albert S. (1994). *Auditory Scene Analysis : The Perceptual Organization of Sound*, The MIT Press.

BURGESS, Richard James (2013). *The Art of Music Production: The Theory and Practice*, New York: Oxford University Press.

CHION, Michel (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York: Columbia University Press.

CLELAND K. D. ve DOBREA-GRINDAHL M. (2010). *Developing Musicianship Through Aural Skills: A Holistic Approach to Sight-Singing and Ear Training*. New York: Routledge.

COREY, Jason (2010). *Audio Production and Critical Listening: Technical Ear Training*. Focal Press.

DENORA, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

DENORA, Tia (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press.

DOUGLAS, Susan J. (2004). *Listening In: Radio And The American Imagination*, University of Minnesota Press.

FRITH, S. ve ZAGORSKI-THOMAS, S. (2012). *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Ashgate Publications.

GREEN, Lucy (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*, Ashgate Publishing.

HAWKING, S. ve MLODINOW, L. (2010). *The Grand Design*. New York: Bantam Books.

HEPWORTH-SAWYER, R. ve GOLDING, C. (2011). *What is Music Production? A Producer's Guide: the Role, the People, the Process*, USA: Focal Press.

IZHAKI, Roey (2018). *Mixing Audio: Concepts, Practices, and Tools*, New York: Routledge.

KANE, Brian (2014). *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Amerika, Oxford University Press.

KATZ, Bob (2002). *Mastering Audio: The Art and the Science*, Focal Press.

MOYLAN, William (2007). *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording*. Focal Press.

OXFORD, Rebecca L. (1990). *Language Learning Strategies: What Every Teacher Should Know*, Massachusetts, Heinle & Heinle Publishers.

ÖNEN, Ufuk (2008). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, İstanbul: Çitlembik Yayınları.

ÖNEN, Ufuk (2017). *Miks Üzerine: Müzik Prodüksiyonlarında Miks Teknikleri ve Çeşitli Yaklaşımlar*, İstanbul: Çitlembik Yayınları.

ÖNEN, Ufuk (2019). *Miks Üzerine 2: Müzik Prodüksiyonlarında Miks Teknikleri ve Çeşitli Yaklaşımlar*, İstanbul: Çitlembik Yayınları.

SCHAEFFER, Pierre (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*, çev. Christine North ve John Dack, Kaliforniya: University of California Press.

TRUAX, Barry (2001). *Acoustic Communication*, Greenwood Publishing.

ZAGER, Michael (2006). *Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers, and Students*, USA: Scarecrow Press, Inc.

ZAGORSKI-THOMAS, Simon (2014). *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press.

Makaleler

BATES, Eliot (2010). "Mixing for Parlak and Bowing for a Büyük Ses: The Aesthetics of Arranged Traditional Music in Turkey", *Ethnomusicology*, Vol. 54, No. 1, ss. 81-105.

DI STASIO, Michael J. (2021). "Listening Context and Listening Mode: Towards a Unified Approach for Examining the Connection between Music, Emotion, and Mood", *Mukogawa Women's University*, ss. 129-169.

DIAZ, Frank M. (2013). "Mindfulness, Attention, and Flow During Music Listening: An Empirical Investigation", *Psychology of Music*, 41(1), ss. 42-58.

DIBBEN, Nicola (2001). "What Do We Hear, When We Hear Music?: Music Perception and Musical Material", *Musicae Scientiae*, Vol 5 (2), ss. 161-194.

DRAPER, Paul (2013). "On Critical Listening, Musicianship and the Art of Record Production", *Journal on the Art of Record Production*, 8(1), ss. 1-12.

EFE, M. ve SONSEL, Ö. (2019). "Türkiye'de Dinlenen Popüler Müziklerin İncelenmesi: Spotify Örneği", *Idil Journal of Art and Language*, 8(60), ss. 975-983.

ELMOSNINO, S. (2019). "Mental Representations in Critical Listening Education: A Preliminary Study", *Audio Engineering Society Convention 147*, Audio Engineering Society.

ELMOSNINO, Stephane (2022). "A Review of Literature in Critical Listening Education", *Journal of the Audio Engineering Society*, 70 (5), ss. 328-339.

FLOWERS, Patricia J. (2001). "Patterns of Attention in Music Listening", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 148, ss. 48-59.

GERINGER J. M. ve MADSEN C. K. (1995). "Focus of Attention to Elements: Listening Patterns of Musicians and Nonmusicians", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 127, The 15th International Society for Music Education: ISME Research Seminar, ss. 80-87.

JAUHIAINEN, Tapani (2005). "Phenomenology of Audition: Brief Introductory Observations", *Audiological Medicine*, No: 3 (4), ss. 238-242.

LETOWSKI, T. ve MIŚKIEWICZ, A. (2013). "Timbre Solfege: A Course in Perceptual Analysis of Sound", *Signal Processing in Sound Engineering*, ss. 83-96.

MACEDO, Frederico (2013). "Teaching Creative Music Technology in Higher Education: A Phenomenological Approach", *Journal of Music, Technology & Education*, Vol: 6, No: 2, ss. 207-219.

MADSEN C. K. ve GERINGER J. M. (1990). "Differential Patterns of Music Listening: Focus of Attention of Musicians versus Nonmusicians", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 105, ss. 45-57.

MADSEN C. K. ve GERINGER J. M. (2000). "A Focus of Attention Model for Meaningful Listening", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 147, The 18th International Society for Music Education ISME Research Seminar, ss. 103-108.

MADSEN C. K. ve GERINGER J. M. (2008). "Reflections on Puccini's La Bohème: Investigating a Model for Listening", *Journal of Research in Music Education*, Vol. 56, No. 1, ss. 33-42.

MADSEN, Clifford K. (1997). "Focus of Attention and Aesthetic Response", *Journal of Research in Music Education*, 45(1), ss. 80-89.

ÖZDEMİR, C. Ş., ve CAN, A. A. (2019). "Müzikte Dinleme, Dinleme Türleri Ve Müzik Öğretmenliği Öğrencilerinin Müzik Dinleme Yaklaşımları", *İlköğretim Online*, 18(1), ss. 367-388.

PORCELLO, Thomas (2004). "Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers", *Social Studies of Science*, Vol. 34, No. 5, ss. 733-758.

PRINCE, Warren F. (1972). "A Paradigm for Research on Music Listening", *Journal of Research in Music Education*, 20 (4), ss. 445-455.

RICE, Tom (2010). "Learning to Listen: Auscultation and the Transmission of Auditory Knowledge", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16, ss. 41-61.

SUPPER, A. ve BIJSTERVELD, K. (2015). "Sounds Convincing: Modes of Listening and Sonic Skills in Knowledge Making", *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 40, No. 2, ss. 124-144.

TRAINOR, Laurel J. (2015). "The Origins of Music in Auditory Scene Analysis and the Roles of Evolution and Culture in Musical Creation", *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 370 (2014089), ss. 1-14.

TUURI, K. ve EEROLA, T. (2012). "Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening", *Journal of New Music Research*, Vol. 41, No.2, ss. 137-152.

TUURI, K., MUSTONEN, M. & PIRHONEN, A. (2007). "Same Sound Different Meanings: A Novel Scheme for Modes of Listening", *In Proceedings of Audio*

Mostly, Ilmenau , Almanya: Fraunhofer Institute for Digital Media Technology IDMT, ss. 13-18.

Kitap İçi Bölüm

FELD, Steven (2015). “Acoustemology”, *Keywords in Sound* (ed. David Novak ve Matt Sakakeeny), Duke University Press, ss. 12-21.

KENNETT, Chris (2003). “Is Anybody Listening?”, *Analyzing Popular Music* (ed. Allan F. Moore), Cambridge University Press, ss. 196-217.

NEAL, Adam Scott (2021). “Learning About Critical Listening Through Popular Music”, *Audio Education: Theory, Culture, and Practice* (ed. D. Walzer ve M. Lopez), New York: Routledge, ss. 101-113.

REITAN, Inger E. (2013). “Listening to music—with professional ears. A study of orchestral musicians’ ways of listening”, *Aural Perspectives: On Musical Learning and Practice in Higher Music Education* (ed. Reitan, Bergby, Jakhelln, Shetelig, Oye), NMH publikasjoner (10), ss. 53-73.

RICE, T. (2018). “Acoustemology”, *The International Encyclopedia of Anthropology* (Ed. Hilary Callan). Londra: Wiley.

SCHAEFFER, Pierre (2004). “Acousmatics”, *Audio Culture: Readings in Modern Music* (ed. Christoph Cox ve Daniel Warner), New York: The Continuum International Publishing Group Ltd, ss. 76-81.

STOCKFELT, Ola (1997). “Adequate Modes of Listening”, *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture* (ed. David Schwarz, Anahid Kassabian ve Lawrence Siegel), University of Virginia Press, ss. 129-146.

Basılmamış Kaynaklar

CABANILLAS, Roberto (2020). *Mixing Music In Dolby Atmos*, Capstone Projects and Master's Theses, 956.

ERDAL, Barış (2009). *Müzik Türlerinin Tercih Edilmesinde Kişilik Özellikleri ve Beğeni İlişkisi*, Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

GAVER, William W. (1988). *Everyday Listening and Auditory Icons*, Doktora Tezi, Dan. Prof. Donald A. Norman, San Diego: University of California, Cognitive Science and Psychology.

REYMORE, Lindsey (2020). *Empirical Approaches to Timbre Semantics as a Foundation for Musical Analysis*, Doktora Tezi, Dan. Daniel Shanahan, Ohio State University, Columbus, Ohio.

WILLSHIRE, Catherine (2017). *Modes of Listening and Their Implications to Audience Experience of Orchestral Concerts, With a Case Study of the Toronto Symphony Orchestra*, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Dr. Steven Bailey, York University, Graduate Program in Communication and Culture, Toronto, Ontario.

YÜKSELÇİ, Sema (2003). *Teachers' Practices and Perceptions Regarding Listening Strategies, and Perceptions of Difficulties Likely to Arise in English Listening Comprehension Lessons*, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Fredricka L. Stoller, Bilkent Üniversitesi, Department of Teaching English as a Foreign Language, Türkiye.

Görüşmeler

Alp Varol, Dokuz Eylül Üniversitesi / İzmir, 14.04.2023

Alperen Alkan, Balıkesir, online görüşme, 13.05.2023

Ayberk Garagon, İstanbul, online görüşme, 17.05.2023

Aykut Çerezcioglu, İzmir, online görüşme, 20.04.2023

Bora Kumpasoğlu, İzmir, online görüşme, 12.05.2023

Cihan Işıkhani, İzmir, online görüşme, 06.04.2023

Asaf Çetin Eren, İstanbul, online görüşme, 17.05.2023

Didem Dağkiran, Karşıyaka / İzmir, 26.02.2023

Efe Yazıcı, İstanbul, online görüşme, 12.05.2023

Enis Gümüş, İstanbul, online görüşme, 19.05.2023

Feridun Öziş, İzmir, online görüşme, 12.04.2023

Selçuk Dağtekin, İstanbul, online görüşme, 20.05.2023

Serhat Durmaz, Dokuz Eylül Üniversitesi / İzmir, 14.04.2023

Suat Vergili, İzmir, online görüşme, 12.04.2023

Uğur Akagündüz, İstanbul, online görüşme, 11.05.2023

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Alper MAT

Yabancı Dil : İngilizce

Yüksek Lisans : 2015, İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzik İleri Araştırmalar Merkezi, Ses Mühendisliği ve Tasarımı (Tezsiz)

Lisans : 2011, Yeditepe Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Elektrik ve Elektronik Mühendisliği

Lise : 2006, Eyüboğlu Koleji, İstanbul

İş Tecrübesi : 2014-2016, Babajim İstanbul Stüdyoları, Mastering asistanı ve mühendisi

: 2014- , Freelance ses mühendisi

Yayınlar :

MAT, A. (2022). “Algısal Boyut Bağlamında Müzik Dinleme Biçimleri Ve Modellemeleri”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, VIII (16) , 219-233.

MAT, A. ve KUTLUK, F. (2022). “Eleştirel Dinlemede “Yeni””, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt VIII - Özel Sayı , 412-421.

Kongre, Sempozyum :

MAT, Alper (2023). “Müzik Profesyonellerinin Dinleme Stratejileri: Dinleme Biçimleri Bağlamında Müzik Üretimi”, *Karadeniz 13th International Conference on Social Sciences*, 21-24 Temmuz, St. Petersburg.