

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE ARANJÖRLÜĞÜN DÖNÜŞÜMÜ

DOKTORA TEZİ

İSMAİL SINIR

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

EKİM 2014

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE ARANJÖRLÜĞÜN DÖNÜŞÜMÜ

DOKTORA TEZİ

İSMAİL SINIR
(414092004)

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

EKİM 2014

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414092004 numaralı Doktora Öğrencisi **İsmail SINIR**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "**TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE ARANJÖRLÜĞÜN DÖNÜŞÜMÜ**" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof.Dr. Ali ERGUR**
Galatasaray Üniversitesi

Doç. Dr. Can KARADOĞAN
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yard. Doç. Dr. Eray ALTINBÜKEN
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yard. Doç. Dr. Ercan KILKIL
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Teslim Tarihi : **16 Eylül 2014**
Savunma Tarihi : **14 Ekim 2014**

Eşim Fatma ve oğlum Mustafa Bejan'a,

ÖNSÖZ

Gerek Diyarbakır AGSL Müzik Bölümündeki lise, gerek İTÜ TMDK Kompozisyon Bölümündeki lisans ve gerekse Haliç Üniversitesi SBE Türk Müziği Anabilim Dalındaki yüksek lisans eğitimim boyunca, çoğu arkadaşım gibi, müzik benim için sadece notalardan ve icradan ibaretti; sayfalar, defterler dolusu armoni egzersizleri, kompozisyon çalışmaları, piyano notaları vs. Hatta bu durum, 2006 yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda akademik kariyerimin başladığı ilk zamanlarda da devam etmekteydi; ta ki değerli hocam Prof. Dr. Ahmet Taşğın'la 2007'de tanışana kadar. Beni Adorno ile ilk tanıştıran Sayın Taşğın'dır; dolayısıyla bana müziğin sadece notalardan ve icradan ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal bir boyutunun olduğunu ilk anlatandır. Ancak Sayın Taşğın'ın anlattıkları o günlerde bana o kadar uzaktı ki, zihnimde daha önce hiç yer almamış konulardı bunlar. Dolayısıyla söylediklerinin ve okumaya zorladıklarının çoğunu anlamadım. Ama vazgeçemedim okumaktan ve anlamaya çalışmaktan. Dolayısıyla, beni müzikoloji alanında doktora yapmaya iten Prof. Dr. Ahmet Taşğın'ın beni okumaya ve anlamaya zorladıklarıdır. Ona minnettarım.

Müzikoloji alanı ile ilgilenmeye başladıktan sonra eğitim almayı hedeflediğim ilk yer, doğal olarak, İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü oldu. Ancak bu çok uzak bir ihtimal gibi görünüyordu. Bu noktada beni cesaretlendiren ve yönlendiren kişi ise değerli hocam Prof. Nihal Ötken oldu. Bana inandığı ve özgüvenimi korumamı sağladığı için ona minnettarım. İTÜ TMDK'da müzikoloji doktorasına başlamamı sağlayan kişi ise değerli hocam Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu olmuştur. Bana bu şans tanıdığı için kendisine minnettarım. Ancak bir yandan Dicle Üniversitesi'nde derslere girip diğer yandan haftada iki gün İstanbul'da doktora derslerine devam edebilmek kolay değildi ve bunun için cesur bir idareciye ihtiyacım vardı. Bu noktada ise değerli hocam Doç. Dr. Ali Osman Alakuş en büyük destekçim oldu.

2009 güzünde başlayan doktora ders sürecinde benim için çok değerli olan değerli hocalarım Prof. Songül Karahasanoğlu ve Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dışışaık ile tanışma ve çalışma fırsatı buldum. Sayın Doğrusöz Dışışaık ile çalıştığım Osmanlı Müzik Tarihi dersleri özellikle Türk Müziği Nazariyatı konusundaki ufkumu olabildiğince genişlettiği gibi Türk müzik tarihi ile ilgili altyapıma da çok büyük katkı sağladı. Ancak asıl ilgimi çeken dersler, Prof. Karahasanoğlu ile çalıştıklarımız; özellikle de Etnomüzikoloji dersi idi. Dolayısıyla Prof. Karahasanoğlu'ndan tez danışmanlığımı kabul etmesini rica ettim. Yaklaşık üç ay kadar bir süre sonra da değerli hocam tez danışmanlığımı kabul etti ve o günden bu yana ne desteğini eksik etti, ne de ensemden nefesini. Prof. Karahasanoğlu'nun tezin kurgulanmasında, olgunlaşmasında ve genel olarak yönetiminde gösterdiği hassasiyet ve eksiltmediği yakın ilgi bu tezi tamamlayabilmemin temel sebebidir. Öyle ki, biraz tembellik ettiğim anda bundan haberi varmış gibi telefonla arayan veya e-mail yazan danışmanım, beni resmen "uzaktan kumanda" etmiş ve çalışmaya zorlamıştır. Onun sonsuz desteği ve ilgisi olmasa bu tezi yazamazdım. Ona minnettarım.

Tez danışmanımı belirledikten sonra, ilk işim tez konusunun ne olacağına eğilmek oldu. Kompozisyon alanı ile ilgili bir konuda çalışmak isterken, kendimi, doktoradan

sonra üzerinde çalışmayı planladığım bir konunun üzerinde yoğunlaşmış buldum: Ülkemizde aranjörlüğün gelişimi ve dönüşümü konusu. Bu konu ile ilgilenmemin sebebi yaklaşık olarak 1999 yılından bu yana popüler müzik alanında aranjör olarak çalışıyor olmamdı. Dolayısıyla bu alanın ülkemizdeki güncel işleyişine ve pratiğine hem içerden hem de dışarıdan bakabilen biriydim. Yani bu konuda tez yazmak benim için büyük bir keyif olacaktı. Çünkü ülkemizdeki aranjörlük işinin içinde bulunduğu durum ve günümüzde aranjörlerin sorunsalları hakkında bir şeyler söylemek benim için çok önemli bir işti ve bu konuya daha önce hiç kimse eğilmemişti.

Danışmanıma bu konudan bahsettiğimde bunun çok iyi bir çalışma olabileceği ile ilgili beni cesaretlendirdi. Ancak bu o kadar da kolay bir iş değildi ve kimi zaman hayal kırıklığına uğradığım oldu. Çünkü kimi aranjörler görüşmeye hiç yanaşmadı, kimi ise bu konunun, verdiği özel derslerin konusu olduğunu ve bu sebeple bana zaman ayıramayacağını ifade etti. Ancak yine de ülkemizin önde gelen aranjör ve müzisyenlerinin çoğu ile görüşmeler yapmayı başardım sanırım ve doğrusu, bir buçuk yıla yakın bir sürede gerçekleştirdiğim görüşmeler çok keyifli ve aynı zamanda da yorucu oldu. Çünkü Muğla-Bodrum-İstanbul-Ankara-İzmir hattında kırkdört kişi ile görüşmeler yaptım. Ancak buna değdi; bana kapılarını sonuna kadar açan (ve kimi zaten yakın arkadaşım olan) birçok aranjör ve müzisyen ile tanıştım. Gözlemlediğime göre, hepsi de sanki bir gün birinin çıkıp, bu alanın sıkıntılarını yazmasını bekler gibiydiler. Bunu heyecanlarından anlamak mümkündü. Bu noktada bana zaman ayıran tüm aranjör ve müzisyenlere müteşekkir olduğumu belirtmem gerek.

Doktora eğitimim sürecinde bana birçok kişi destek oldu. Ancak bu konuda hiç kimse eşim ve oğlum kadar pay sahibi değil sanırım. Çünkü bu tezi onlara ayırmam gereken vakitlerden çalarak yazdım. Onların hakkını ödeyemem. Bana desteğini hiç esirgemeyen bir kişi daha vardı ki o da, bana bir tür “gayri resmi eş danışman”lık yapan saygıdeğer dostum Öğr. Gör. Halil Apaydın’dır. Kendisine müteşekkirim; çünkü bana çok şey öğretti. Ayrıca tez izleme jürimde yer alan saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Ali Ergur ve Yrd. Doç. Dr. Eray Altınbüken’in de bu çalışmaya katkıları oldukça önemlidir. Zira değerli eleştirileri ve okuma önerileri ile tezin sıkıştığı noktalarda oldukça yardımcı oldular.

Doktora sürecime önemli katkıları olan başka dostlarım da vardır ki değerli büyüğüm Doç. Dr. Adnan Çevik bu noktada başta gelir. Aynı şekilde anneme, babama ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen arkadaşlarım Yard. Doç. Dr. Ercan Kılıkıl ve Yard. Doç. Dr. Ömer Can Satır’a şükranlarımı sunarım.

Eylül 2014

İsmail SINIR

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR.....	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xvii
SUMMARY.....	xxi
1. GİRİŞ	1
1.1 Aranjman ve Aranjör Kavramları Üzerine	1
1.2 Tezin Amacı ve Kapsamı.....	2
1.3 Metodoloji.....	9
2. ARANJÖRLÜK VE TEKNOLOJİ İLİŞKİSİNE DAİR TEORİK BİR YAKLAŞIM	19
2.1 Müzik, Yaratıcılık ve Aranjörlük	19
2.1.1 Bir yaratıcılık alanı olarak aranjörlük	21
2.2 Aranjörülüğün İçeriğinde ve Niteliğinde Yaşanan Dönüşümde Teknolojinin Yeri	31
2.3 Müziği Görmek ve Duymak	39
3. ARANJÖRLÜĞÜN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	51
3.1 Tarihsel Arkaplan	51
3.2 Yurtdışındaki Popüler Müzik Endüstrilerinin Üretim ve Yaratım Aşamalarındaki Çalışma Paydaşları	64
3.2.1 Prodüktör.....	64
3.2.2 Popüler müzik besteciliği	71
3.2.3 Popüler müzik aranjörlüğü	72
3.2.4 Popüler müzik orkestrasyonculuğu.....	72
3.2.5 Kompozitörlüğün alt alanlara ayrışması	73
3.3 Türkiye’de Aranjörülüğün Tarihsel Gelişimi	74
3.3.1 Tarihsel arkaplan.....	74
3.3.2 Ülkemizde “orkestralar” dönemi	78
3.3.3 Aranjörlük ekolleri.....	81
3.3.4 Ülkemizde pop müziğin başlangıcı ve aranjörlükte ilk pratikler: Taklit çalışmaları	87
3.3.5 Yarışma ve festivaller	98
4. ARANJÖRLÜĞÜN ÜLKEMİZDEKİ ANLAM DÜNYASI: ARANJÖR MİDİJÖRE KARŞI.....	103
4.1 Aranjörülüğün Ülkemizdeki Tanımı ve İçeriği.....	109
4.1.1 Aranjörülüğün tanımı.....	113
4.1.2 Aranjörülüğün içeriği.....	117
4.2 Aranjörün Sahip Olması Gereken Donanımlar	118
4.2.1 Nota-teori bilgisi.....	118

4.2.2 Armoni konusu	119
4.2.3 Orkestrasyon	125
4.2.4 Enstrüman bilgisi.....	127
4.2.5 Aranörün müziği yönlendirmesi.....	128
4.2.6 Ritmik yapının kuruluğu	129
4.2.7 Aranörün bilmesi gereken müzikal kültürler	131
4.2.8 Aranörlüğün özgünlüğü-biricikliği.....	136
4.3 Aranörlerin Niteliklerindeki Dönüşüm: “Midijör” veya “Bilgisayar Aranörleri”	139
4.3.1 Armoni konusu	145
4.3.2 Nota bilgisinin önemini yitirmesi.....	149
4.3.3 Orkestrasyon yazımının gereğini yitirmesi.....	153
4.3.4 Ritmik yapının kuruluşuna verilen önem.....	157
4.3.5 Çalışma yöntemleri üzerine	162
4.4 Aranörlerin Midijör-Bilgisayar Aranörlerine Yönelik Eleştirileri	166
4.4.1 Eğitimsizliğe yapılan eleştiriler.....	167
4.4.2 “Pişme” sürecine yönelik eleştiriler	169
4.4.3 Temel müzik teorisi ve armoni bilgisine yönelik eleştiriler	172
4.4.4 Ritmik yapıya yönelik eleştiriler	175
4.4.5 Yoğun bilgisayar kullanımından kaynaklanan tınsal aynılık.....	178
4.5 Midjörlerin Aranörlere Göre Kendilerini Konumlandırışları.....	179
4.6 Günümüzdeki Durum.....	179
5. TÜRKİYE MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE ÜRETİM AĞI VE MÜZİK YÖNETMENİ-ARANJÖR İLİŞKİSİ.....	201
5.1 Müzik Yönetmenliği	210
5.1.1 Tarihsel arkaplan	211
5.1.2 Müzik yönetmenlerine göre alanın içeriği: Müzik yönetmeni ne yapar?	224
5.1.3 Müzik yönetmenine göre aranörün sorumlulukları ve rolü	228
5.1.4 Çalışma tekniği.....	230
5.1.5 Günümüzdeki durum	232
6. SONUÇLAR	235
KAYNAKLAR.....	241
EKLER	251
Ek A 1: Görüşme Formu	253
ÖZGEÇMİŞ.....	255

KISALTMALAR

AGSL	: Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
cd	: Compact disc
Doç. Dr.	: Doçent Doktor
ESDA	: European Sound Directors Association
etc.	: Etcetera
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
MIDI	: Musical Instrument Digital Interface
MİAM	: Müzik İleri Araştırmalar Merkezi
Öğr. Gör.	: Öğretim Görevlisi
Prof.	: Profesör
Prof. Dr.	: Profesör Doktor
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
TMDK	: Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
t.y.	: Tarih yok
vb.	: Ve benzeri
vs.	: Vesaire
Yard. Doç. Dr.	: Yardımcı Doçent Doktor

ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 5.1: Besteci ve söz yazarlarını seçen aktörler	204
Çizelge 5.2: Sektörel ağ 1	205
Çizelge 5.3: Sektörel ağ 2	206
Çizelge 5.4: Müzik yönetmeni ve aranjör arasındaki görev dağılımı	232

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: MIDI bağlantı şeması.....	45
Şekil 2.2: Bir sesin bilgisayar monitöründeki görsel ifadesi	47
Şekil 2.3: Seslerin bilgisayar ortamında görsel olarak bir araya getirilişi.....	48
Şekil 3.1: Bak bir varmış bir yokmuş adlı şarkının ritmik yapı özeti.	94
Şekil 3.2: C'est écrit dans le ciel adlı şarkının ritmik yapı özeti	95
Şekil 3.3: Bak bir varmış bir yokmuş adlı şarkının armonik yapı özeti.....	95
Şekil 3.4: C'est écrit dans le ciel adlı şarkının armonik yapı özeti	96
Şekil 3.5: Bak bir varmış bir yokmuş adlı şarkının vokal partiyonu	97
Şekil 3.6: C'est écrit dans le ciel adlı şarkının vokal partiyonu	97
Şekil 3.7: Gençliğe veda adlı şarkının armonik ve ritmik kurgu özeti.....	101
Şekil 4.1: Sen ağlama adlı şarkıda flüt, arp ve yaylılarla elde edilmiş tınısal etki örneği	108
Şekil 4.2: Bir veda havası adlı şarkıdan yaylı kontrşan örneği.....	121
Şekil 4.3: Kaybolan yıllar adlı şarkıdan yaylı kontrşan örneği.....	122
Şekil 4.3 (devam): Kaybolan yıllar adlı şarkıdan yaylı kontrşan örneği	123
Şekil 4.4: Do üzerinde "Kürdi" dizisi.....	134
Şekil 4.5: Sol üzerinde "Armonik Minör" dizisi.....	134
Şekil 4.6: Kaybolan yıllar adlı şarkının ritmik karakterinin özeti.....	134
Şekil 4.7: Sen ağlama adlı şarkının ritmik karakterinin özeti.....	135
Şekil 4.8: Sen ağlama adlı şarkıdan yaylı partiyonu örneği.....	135
Şekil 4.9: Bir veda havası adlı şarkıdan yaylı ve korno kontrşan örneği	137
Şekil 4.10: Sen ağlama adlı şarkıdan trompet kontrşan örneği.....	138
Şekil 4.11: Hadi hadi meleşim adlı şarkıdan bir kesit.....	143
Şekil 4.11 (devam): Hadi hadi meleşim adlı şarkıdan bir kesit	144
Şekil 4.12: Nurcanım adlı şarkının ilk girişinin ritmik ve melodik yapı özeti.	147
Şekil 4.13: Katula katula adlı şarkının girişindeki melodik, armonik ve ritmik yapı özeti.....	148
Şekil 4.14: Müzik yazılımları içerisinde midi ve audio kanallarının görünümü	152
Şekil 4.15: Notasyonu elde edilmek istenen midi kanallarının seçilmesi	152
Şekil 4.16: Seçilen midi kanallarından elde edilen partiyon kesiti örneği.....	153
Şekil 4.17: Doktor adlı şarkının giriş müziğinin armonik ve ritmik yapı özeti.	158
Şekil 4.18: Salla adlı şarkının nakarat kısmının ritmik yapı özeti	158
Şekil 4.19: Çakkıdı adlı şarkısının nakarat kısmının ritmik ve melodik yapı özeti .	159
Şekil 4.20: Kayıp adlı şarkının sözel bölümün ilk girişindeki ritmik ve armonik yapının özeti	161
Şekil 4.21: Helal ettim adlı şarkının nakaratının armonik ve ritmik yapı özeti.....	162
Şekil 4.22: Loopların midi yoluyla kullanımının bilgisayar monitöründeki görünümü	173
Şekil 4.23: Tanrım adlı şarkının sözel kısmının ilk girişindeki armonik ve ritmik yapı özeti.....	176
Şekil 4.24: Salla adlı şarkının ritmik yapı özeti.....	177

Şekil 4.25: Tanrım adlı şarkının ritmik yapı özeti	177
Şekil 4.26: Acılarımız bir adlı şarkının ritmik yapı özeti	178
Şekil 4.27: Nurcanım adlı şarkının ritmik yapı özeti	178
Şekil 4.28: Çakkıdı adlı şarkının ritmik yapı özeti	178
Şekil 4.29: Helal ettim adlı şarkının ritmik yapı özeti	178
Şekil 4.30: Unut adlı şarkıdan bir kesit	194
Şekil 4.30 (devam-1): Unut adlı şarkıdan bir kesit	195
Şekil 4.30 (devam-2): Unut adlı şarkıdan bir kesit	196
Şekil 4.31: Unut unutanı adlı şarkıdan bir kesit	197
Şekil 4.31 (devam): Unut unutanı adlı şarkıdan bir kesit	198

TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDE ARANJÖRLÜĞÜN DÖNÜŞÜMÜ

ÖZET

Bir müzik prodüksiyonu halkın beğenisine sunulana kadar gerek yaratım gerekse üretim boyutunda birçok aşamadan geçer ve aşamaların tümünde çok sayıda çalışma paydaşı bir arada çalışarak, kolektif bir ürün ortaya koyarlar. Bu çalışma paydaşları kısaca yapımcı, yorumcu, prodüktör, müzik yönetmeni, aranjör, besteci, söz yazarı, icracılar, tonmayster, miksajcı, mastering uzmanı, baskı çalışanları vs. şeklinde sıralanabilir. Ancak sayılan bu çalışma paydaşlarından konumuz açısından önemli olanı ise aranjördür; çünkü bir müzik prodüksiyonun sonuçta ulaşılmış olduğu hale gelmesinde en önemli pay sahiplerinden biri aranjördür. Zira aranjör, bir şarkıyı büyük oranda yaratan, bir şarkının melodi, ritmik, armoni, form, orkestrasyon, çalgılama vb. parametrelerini tasarlayan ve onu satışı sunulacak hale getiren kişidir.

Aranjörlük işinin dünyadaki tarihsel gelişimine bakıldığında ise bunun geçmişinin çok eskilere dayandığı görülmektedir. Batı müzik kültüründe yaklaşık olarak 500 yıldan daha fazla bir zaman diliminden bu yana önemli bir literatür kaynağı olarak hizmet eden aranjörlük pratiği, günümüzdeki her türlü çalgının literatürünün gelişiminde ve günümüzdeki halini almasında önemli bir rol oynamıştır. İlk aranjörlük çalışmalarının ortaçağ vokal müziğinin enstrümanlara uyarlanması ile başladığı bilinmektedir. Örneğin 14. yüzyılın başlarından 16. yüzyılın sonlarına kadarki zaman diliminde vokal müziğinden genelde klavyeli çalgılar veya lut için yapılan aranjmanların varlığı bilinmektedir.

Ancak aranjörlük pratiğinin günümüzdeki popüler müzik endüstrisindeki anlamını bulması için 19. Yüzyılın başlarındaki zaman diliminin beklenmesi gerekir. 19. Yüzyılın başlarında ilk olarak Alois Senefelder ve Franz Gleisner'in taş baskı yöntemini nota basımında kullanması ve sonrasında buhar gücüyle işleyen hızlı baskı presinin geliştirilmesiyle beraber ortaya çıkan, notaların sınırsız sayıda ve hızlıca basılabilmesi imkânı, beraberinde, endüstriyel anlamda bir aranjörlük alanının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bununla beraber Avrupa'daki eğlence sektörünün gelişmesi ile beraber, giderek artan bir müzik tüketimi meydana gelmiş, bu duruma ayak uydurmaya çalışan Strauss gibi besteciler orkestralarında görev alan müzisyenleri yaratım ve üretim süreçlerine dâhil etmek durumunda kalmışlardır. Bu gelişmelerin ardından "dahi besteci" yani kompozitör, zaman içerisinde birkaç alt alana bölünmüş; kompozitörlük sanatı popüler müzik endüstrisinde bestecilik, söz yazarlığı, orkestrasyonculuk ve aranjörlük gibi alt alanlara ayrılmak durumunda kalmış ve popüler müzik üretimi geniş bir uzmanlık ağı içerisinde üretilir olmuştur.

Aranjörlük işinin ülkemizdeki geçmişine bakıldığında, bunun, pratik olarak 1826 yılına kadar geri götürülebileceği anlaşılmaktadır. Ancak günümüzdeki endüstriyel anlamıyla aranjörlüğün, ülkemizde yaklaşık olarak 1950-1960'lı yıllar arasındaki periyotta geliştiği ve bu ivmelenmede dönemin müzik orkestralarının önemli oranda pay sahibi olduğu görülmektedir ki bu dönem, İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine denk düşmekte ve tüm dünyada önemli dönüşüm dalgaları gözlenmektedir. Ülkemizde

gelişen bu aranjman pratiklerinin çoğunlukla yabancı müziklerin aynen taklidi yoluyla geliştiğini eklemek gerekmektedir ki bu dönemdeki aranjörlük anlayışının, çoğunlukla yabancı şarkıların aranjmanlarının aynen notaya alınarak, (enstrümanist bulma sıkıntıları dışında) orkestrasyonun aranjmanın orijinaline olabildiğince sadık kalınarak yazılması anlayışı üzerine kurulu olduğu bilinmektedir. Hatta dönemin ruhu içerisinde, bu şekilde bir çalışmanın maharet sayıldığı görülmektedir.

Bu zaman diliminde özellikle Arif Mardin, İsmet Sıral, Şerif Yüzbaşıoğlu ve Emin Fındıkoğlu gibi müzisyenlerin ülkemizde aranjörlük mesleğinin ilk adımlarını attıkları ve kendilerinden sonraki nesilleri yetiştirme gayreti içerisinde oldukları görülmektedir. Bu isimler ve onların ardından gelen aranjör kuşağı içerisindeki önemli isimler günümüzde ülkemiz popüler müzik endüstrisinde önemlerini korumaya devam etmektedirler. Ülkemizin ikinci aranjör kuşağı içerisinde sayılabilecek aranjörler Atilla Özdemiroğlu, Onno Tunç, Osman İşmen, Garo Mafyan, Turhan Yükseler, Günnur Perin ve Cengiz Özdemir şeklinde sıralanabilir. Ancak bu aranjörler arasında özellikle Onno Tunç, ülkemizin gelmiş geçmiş en başarılı aranjörü olarak anılmaktadır. Bu, hem eski nesil müzisyen ve aranjörlerin hem de günümüz müzisyen ve aranjörlerinin üzerinde uzlaştıkları bir husustur.

1980’li yılların ortalarına kadar yani MIDI’nin bulunuşu ve ardından ülkemize ithalinin gerçekleşmesine kadar ki süreçte, ülkemizdeki aranjörlük çalışmalarının temelde bir kompozitör algısı ile tanımlandığı, aranjman yapılırken olabildiğince yazılı bir çalışma yürütüldüğü ve orkestrasyon olarak da olabildiğince akustik temelli çalışmalar üretildiği görülmektedir. Her ne kadar bunda dönemin teknolojik ve ekonomik koşullarının etkisi büyük olsa da aranjörlüğe yüklenen anlamların ve aranjörden beklenenlerin de etkisi yadsınmaz. Özellikle ‘80’li yılların ortalarına kadarki dönemde aranjörden beklenen yeterliklerin, bir kompozitörün sahip olması gereken neredeyse tüm özellikleri kapsadığı söylenebilir ki bunlar notasyon, armoni, kontrpuan, ritim, orkestrasyon, enstrümantasyon, form vb. şeklinde sıralanabilir. Ancak 1983 yılında MIDI’nin keşfi ve gelişen diğer teknolojik yenilikler, zaman içerisinde ülkemizdeki aranjörlük anlayışını dönüştürmüş, dolayısıyla da aranjörlük işinin içeriğini ve gerektirdiği nitelikleri zorunlu bir değişim içine sokmuştur. Ülkemize teknolojik yeniliklerin yurtdışından ithalinin kolaylaşması ile beraber, özellikle de ‘90’lı yılların başlarından itibaren, ülkemiz müzik endüstrisinde yeni bir aranjörlük pratiğinin gelişmeye başladığı, gelişen bu yeni aranjörlüğün ‘50’ li ve ‘80’ yıllar arasındaki aranjörlük pratiklerinden oldukça farklı bir şekilde dönüştüğü, bu alanın nota yazmaktan daha farklı donanımlar gerektiren ve daha çok sanal ortamda tamamlanan bir işe dönüştüğü görülmektedir.

Aranjörlük işinde yaşanan bu dönüşümle beraber, ülkemizde ‘90’lardan bu yana yetişen aranjör neslinin bir yandan bilgisayara bağımlı olarak işleyen bir aranjörlük pratiği geliştirdikleri diğer yandan eski aranjörlerin sahip oldukları müzikal donanımların çoğuna sahip olmadıkları, bilgisayar olmadan aranjman yapamadıkları, nota, armoni, kontrpuan, orkestrasyon, enstrümantasyon, form gibi noktalarda bilgi sahibi olmadıkları ve çalışmalarında neredeyse hiç nota kullanmadıkları bile görülmektedir. Dolayısıyla bu iki pratiğin birbirinden farklı kavramlarla tanımlanması gerekir; çünkü içerikleri ve gerektirdikleri nitelikler bakımından birbirlerinden oldukça farklıdır. Bu sebeple, ülkemizde gelişen bu yeni aranjörlük pratiği, bu çalışmada, “*midijör*” olarak tanımlanmıştır. “*Midijör*” kavramı, MIDI kelimesinin tamamı ile “Aranjör” kelimesinin son heceleri bir araya getirilerek elde edilmiş ve bu çalışmada, sadece bilgisayar kullanarak, bilgisayara bağımlı bir şekilde aranjman yapabilen kişileri tanımlamak üzere kullanılmıştır. “*Midijörler*” sadece

bilgisayar monitöründe gördükleri MIDI ve ses dalgası parçacıklarını resim olarak algılayıp, onları kesip yapıştırarak aranjmanlarını tamamlamaktadırlar ve bilgisayar kullanmak dışında kalan müzikal donanımlara çoğunlukla sahip değildirlir.

Türkiye’de gelişen bu yeni aranjörlük anlayışını kaçınılmaz kılan teknolojik yenilikler tüm dünyada etkisini göstermiştir ve benzer bir çalışma pratiği için özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde “*dijital müzisyen*” şeklinde bir tanımlama da yapılmaktadır. Bu türlü müzisyenler yaptıkları işi gelişigüzel bir şekilde edinilen bilgilerle yürütmektedirler ki bu durum ülkemizdeki ile benzerdir. Ancak teknolojinin aranjörlük alanı için kaçınılmaz kıldığı bu dönüşüm dalgası bir yandan aranjörlüğün içeriğini dönüştürürken diğer yandan müzik endüstrisinde önemli bir pazar rekabetinin gelişmesine de zemin hazırlamıştır. Günümüzde farklı aranjör nesilleri arasında önemli bir pazar rekabeti vardır. Bu rekabete eski nesil aranjörlerle yeni nesil aranjörlerin sahip oldukları müzikal donanımlar arasındaki uçurumlar da dâhil olunca eskiler ile yeniler birer rakibe dönüşmektedir. Dolayısıyla da birbirlerine yönelik eleştirileri önemli detaylar taşımaktadır.

Bu çalışmanın tamamlanabilmesi için öncelikle ciddi bir literatür taraması yapılmıştır. Ancak bu tek başına yeterli olamayacağından, özellikle ülkemizin eski ve yeni nesil aranjörleriyle görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler neticesinde ülkemizde aranjörlüğün anlam dünyası, içeriği, gerektirdiği nitelikler ve eski aranjörlerin yeni nesile yönelik eleştirileri anlaşılmaya çalışılmıştır. Bununla beraber bu çalışma da “*midijörlük*” olarak tanımlanan bu yeni aranjörlük pratiğinin içeriği ve *midijörlerin* aranjörlere göre kendilerini nasıl konumlandıklarını üzerinde durulmuştur.

Teknolojik gelişmelerle beraber pazarda gelişen rekabetin sadece aranjörler ve *midijörler* arasındakile sınırlı kaldığını söylemek zordur. Zira bir tür erk kavgası piyasanın bütün aktörleri arasında hala sürmektedir. Ancak süren bu çekişmenin belki de en önemli ayaklarından birisi müzik yönetmenleri ve aranjörler arasında olanıdır. Aranjörler bir müzik yönetmeni ile çalıştıkları durumlarda, müzik yönetmenlerinden bir alt kademedeki konumlanmaktadır. Bazen de bu ikili birbirinin yerini alabilen paydaşlara dönüşmektedirler. Yani günümüzde bir aranjör müzik yönetmenliği, bir müzik yönetmeni de aranjörlük yapabilmektedir. Dolayısıyla bu durum pazarda önemli bir rekabet yaratmaktadır. Bu sebeple bu çalışmada bu ikili çalışma sisteminin tarihsel gelişimi ve içeriği de anlaşılmaya çalışılmıştır.

TRANSFORMATION OF ARRANGING IN THE TURKISH POPULAR MUSIC

SUMMARY

Until its release for the enjoyment of the public, a music production passes through many phases at both production and creation processes. In all the phases, many stakeholders work collectively to produce a collective work. These stakeholders could be shortly listed as music company, artist, music producer, music director, arranger, songwriter, lyricist, instrument performers, sound engineer, mixing engineer, mastering engineer, printing workers etc. For this thesis, however, the arranger is the most important figure of these stakeholders. Because the arranger is the critical person who shapes a musical work into its final form. Moreover she /he creates a song largely on his/her own, that is, the arranger is the person who designs the parameters for melody, rhythm, harmony, form, orchestration, instrumentation, etc. and make it ready for introducing to the market and finally is the one who makes a song ready for sale.

Looking at the historical development of arrangement practices, it can be traced back approximately more than 500 years ago. The arrangement practice has been an important literary source for western musical culture for more than 500 years serving an important role in the development of all the kinds of contemporary instruments' literature and their current state. It is known that the first arranging practices started by the adaptation of the Middle Age vocal music repertory to the instruments of the day. For example, there are pieces, which arranged vocal music into generally clavier and lute between 14th and 16th centuries.

However, for arrangement practices to take its contemporary form and meaning in today's popular music industry we have to look at the beginnings of the 19th century. The possibility of printing notes infinitely and quickly made available by the development of steam powered printing techniques and the use of lithography firstly by Alois Senefelder and Franz Gleisner in printing note publications in the beginning of the 19th century prepared the ground for the appearance of an arrangement field in an industrial sense. In addition, the growth of entertainment sector in Europe resulted in an increase in music consumption, forcing composers like Strauss to include musicians serving for their orchestras in the processes of production and creation to keep up with the growth of music industry. After these developments, the field belonging to the so-called "genius composer" devolved into several sub-fields such as songwriter, lyricist, orchestrator and arranger fields and subsequently, popular music production began taking place in a wider network of multiple professionalized fields.

Looking at the history of arrangement practice in Turkey, it can be traced back to the year of 1826. However, it can be argued that the arrangement practice in an industrial sense emerged and flourished in the period between 1950 and 1960. Musical

orchestrates of the time had an important share in this development in the aforementioned period in which significant waves of change emerged as well throughout the world. However, it is necessary to add that the arrangement practices developing in Turkey during this period took place largely as direct copies of foreign songs and their original arrangements, that is, the practice of arrangement during this period took the form of the dictation of the foreign songs' arrangement parts in total in complete loyalty to the original orchestration of the song (except the cases of a lack of a particular instrument performer). This type of practice was even considered as a laudable skill in the spirit of the times.

In this period, it is observed that musicians such as Arif Mardin, İsmet Sıral, Şerif Yüzbaşıoğlu and Emin Fındıkoğlu were pioneers for the arrangement vocation in Turkey and tried to educate the next generation as well. The figures and the next arranger generation after them are still important for the popular music industry of contemporary Turkey. The next generations after the pioneers are Atilla Özdemiroğlu, Onno Tunç, Osman İşmen, Garo Mafyan, Turhan Yükseler, Günnur Perin and Cengiz Özdemir. Among these figures, Onno Tunc is usually regarded as the most successful of all arrangers in Turkey. This claim is usually agreed upon by both old and new school of arrangers and musicians.

Up until the mid-1980s, that is, until to the invention and importing of the MIDI to Turkey, arrangement works were usually performed in the spirit of a composer with as much dictation as possible and with orchestration, which based on acoustic instruments. While technological and economic conditions of the period can be said to have determined this state of arrangement practice to a large extent, the effect of the meaning of the arrangement practice and the conception of the arranger should not be ignored as well. Since for the period especially until to the mid-1980s the qualifications arrangers are expected (supposed) to have included almost all the qualifications expected of a composer, namely; notation, harmony, counterpoint, rhythm, orchestration, instrumentation, form etc.

All these qualities (competences) imply a thorough knowledge of composition. Yet, the notion and image of arrangement practice have been transformed after the introduction of MIDI and other relevant technological novelties in 1983 and thus pushing the content of arrangement practice and required competencies associated with it into a unavoidable change. After the beginning of 90s, with the ease in importing technological innovations, it can be said that a new type of arrangement practice, which is quite different from the practices of 50s and 80s, has emerged. This new type required not composer like skills but different competencies of the digital area, subsequently turning the practice into a work in the virtual realm.

With this radical transformation in the arrangement practices in Turkey, it is observed that the arranger generations emerging since the 1990s have developed a practice dependent on the use of computers and do not have most of the competencies of the earlier generations such as notation, harmony, counterpoint, orchestration, instrumentation, and form and cannot arrange without the use of a computer and/or related technologies and even almost never use notation at all.

Therefore, I argue that these two practices can be defined by different concepts since their content and qualities are significantly different. For this reason, I use the concept of "MIDI-ger" for the newly emerging practice of arrangement by combining the term MIDI with the last syllable of the term arranger and use the term in this study to refer to the arrangers who can arrange only by the use of computer in

total dependence on the digital technologies. MIDI-gers can arrange by seeing pieces of MIDI and audio waves on the computer monitors as pictures and by cutting and pasting these pictures without having any other musical competencies. Because of that it can be said that, this type of arrangers make music also with the second dimension: Visual Dimension.

Technological innovations, which made this type of arrangement practice unavoidable in Turkey, have affected the entire world. For example, in USA, the arrangers involved in this type of practice are named as “digital musician”. These musicians do their work on the basis of knowledge gained haphazardly, which is similar to the situation in Turkey. While this wave of transformation in the arrangement practice, made inevitable by technological changes, while have transformed the content of the practice, it has also created the ground for an important competition in the music industry and therefore, there is a dramatic competition between the arrangers of different generations in Turkey in the market. Therefore, their view of each other and related critiques directed at the other camp have important details for this study.

This study relies on a thorough review of literature but being aware of the deficiencies of relying simply on the extant literature it undertook interviews with the arrangers from old and new generation in Turkey. Through these interviews, I tried to understand the sense of arrangement practice in Turkey, its content, the qualities required of being an arranger, and the criticisms directed by the old school of arrangers to the new generation. Furthermore, this study tries to understand the content of the new type of arrangement practice, which is defined as “midi-gering” and the positions the midi-gers took vis-à-vis the older generation of arranger.

It is difficult to argue that the technologically driven competition in the music market in Turkey is limited to the one between arrangers and midi-gers. It is possible to argue that there is an ongoing power competition among all the actors in the market. That is to say, there is a competition for power among financial producers, artists, composers, lyricists, producers, music directors, arrangers and performers as well as a competition for the market. One of the most important of this ongoing competition is between the musical director and the arranger because when working with a musical director arrangers are ranked one level below than that of the director. Sometimes this twins (opposing parties) turn into stakeholders with interchangeable roles and positions. That is to say, today an arranger can be a music director as well as the vice-versa. This situation creates an important competition in the market. For this reason, this dual type of work with interchangeable roles is analyzed as well in terms of its historical development and meaning.

1. GİRİŞ

1.1 Aranjan ve Aranjör Kavramları Üzerine

Bu çalışma, temelde, aranjör ve aranjörün yaptığı iş olan aranjman kavramının Türkiye'deki geçmiş ve şimdiki içeriğinin nasıl olduğu üzerine inşa edilmiştir. Başka bir deyişle, bir yandan bizatihi bu alanda çalışan kişilerin yaptıkları işi nasıl tanımladıkları, diğer yandan teknolojik gelişmelerle beraber, aranjörlüğün içeriğinin ve gerektirdiği niteliklerin nasıl bir dönüşüm içerisine girdiği anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Ancak öncelikle çalışmanın temel kavramları olan aranjör ve aranjman kelimelerinin etimolojik kökenlerine bakmak gerekli görünmektedir. Zira bu kavramlar, orijinalinde Türkçe değildirler ve dilimize Fransızcadan geçmişlerdir. "Aranjan" kelimesi, Fransızca'da "tertip etmek" anlamına gelen "arranger" fiilinden +mentum son ekiyle türetilmiştir. "Arranger" kelimesi ise, Fransızca "sınıf, düzen, rütbe, sıra, saf" anlamlarını taşıyan "rang" sözcüğünden, +ad önekiyle türetilmiştir. "Rang" sözcüğü ise İngilizce'deki "ring" ve "rank" sözcükleri ile aynı anlamı taşır. İngilizce'de "Ring" sözcüğü "halka, yüzük, çember", "rank" sözcüğü ise "sıraya dizmek, tertip etmek" gibi anlamlar taşımaktadır. "Ring" sözcüğü, "hring" sözcüğünden evrilmiştir. "Hring" kelimesi ise Germence'de "hreng" sözcüğünden gelmektedir ve "halka olmuş insan topluluğu, dizi, sıra, rütbe" anlamlarını taşımaktadır. Germence'deki biçimiyle "hreng" sözcüğü, Hint-Avrupa dilinde "kıvırmak, halka yapmak" anlamlarına gelen "s(ker)" fiilinden türeyen ve halka anlamına gelen "kre(n)-gh" sözcüğünden evrilmiştir (Url-1).

Etimolojik çalışmalara bakıldığında ise aranjman ya da aranjör kelimelerinin, yine kökendeki anlamlarına yakın anlamlar taşıdıkları görülmektedir. Örneğin Tietze'ye göre (2002), "aranjan" kelimesinin Fransızca orijinali "arrangement" kelimesidir. Ona göre, aranjman kelimesi "tertiplenme, düzenlenme" anlamlarını taşımaktadır ve aranjman kelimesinin müzikal karşılığı, "yeniden tertiplenmiş ve modernleştirilmiş müzik parçası"dır (s. 191). Sevan Nişanyan'a (2003) göre de "aranjan" kelimesi,

Fransızca “arrangement” kelimesinden dilimize geçmiştir ve “aranjör” kelimesi, Türkçe, “uyarlamak, düzenlemek, tertip etmek” anlamlarına gelmektedir (s. 25). Tüm bunların yanında, Ahmet Say’a göre matematikteki anlamı ile “aranjman” sözcüğü, harfin (eşyanın) “p’şer” “p’şer” aranjmanı, verilen “m” harf arkasından “p” harf olarak, her grup kendini meydana getiren harflerden gerek türü, gerekse sırası bakımından birbirinden ayrılmak üzere kurulabilen grupların cümlesidir. Bu tanımdan yola çıkarak Say’ın, müzikteki anlamı ile aranjmanı, “belirli bir ses ya da sesler, çalgılar veya çalgı toplulukları için yazılmış bir eserin, başka sesler, çalgılar ya da çalgı toplulukları tarafından söylenip çalınabilmesi için, o eserde yapılan değişiklik” (Say, 1985) olarak açıkladığı, dolayısıyla aranjörü de bu işlemi gerçekleştiren kişi olarak ele aldığı görülmektedir.

“Aranjman” kavramının ülkemizde ‘50’li ve 60’lı yıllarda “yabancı şarkılara Türkçe söz yazılması” anlamında kullanıldığı, sözleri Türkçe olarak değiştirilmiş yabancı şarkıların “aranjman” olarak adlandırıldığı görülmektedir (Dilmener, 2006; Meriç, 2006; Dorsay, 2003). Bununla beraber, aynı dönemlerde ülkemizde “aranjör” kelimesinden anlaşılan, “yabancı şarkılara Türkçe söz yazan kişi” değildir. “Aranjman” kelimesinden farklı olarak “aranjör” sözcüğü, müziği belirli bir düzene uyduran ve buna göre nota yazan kişi anlamını taşımaktadır.

1.2 Tezin Amacı ve Kapsamı

Bir müzik prodüksiyonu (ki bu, bir albüm, single, maxi single vb. olabilir) son halini alıp satışa sunulana kadar, ön hazırlık, aranjman, stüdyo kaydı, miksaj, mastering, basım-dağıtım, reklam vs. birçok aşamadan geçer. Müzik prodüksiyonunun gelişim sürecinde burada sayılan ve sayılmayan tüm aşamalarda, çeşitli uzmanlık alanlarından birçok kişi bir araya gelip çalışır ve bu sayede prodüksiyon tamamlanır. Başka bir deyişle, halkın beğenisine sunulmaya hazır bir müzik prodüksiyonu birçok alandan uzman insanın kolektif bir çalışmasının sonucunda ortaya çıkar. Zira bu iş tek başına kolayca başarılabilir bir iş değildir ve Tom Waits’in de vurguladığı gibi “hiç kimse bir albümü tek başına yapmaz” (Zak, 2001, s. 163). Bu kolektif müzik üretiminin içerisinde yer alan uzmanlık alanlarından her biri prodüksiyonun başarısı açısından çok önemlidir ve hepsinin de başarılı bir şekilde tamamlanmaları gerekir. Ancak bu uzmanlık alanlarından belki de en önemlisi aranjörlük alanıdır; çünkü aranjör, kendisine verilen bir ezgiyi geliştirerek onu piyasaya sunulacak şekilde

tamamlayan kişidir. Dolayısıyla aranjörün prodüksiyondaki rolü hayati önemdedir. Hatta genel kaniya göre bir aranjör, aranjmanını yaptığı şarkıyı “vezir de rezil de eden” kişidir (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013, C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02. 2013).

Aranjörün bir müzik prodüksiyonundaki görev ve sorumluluklarının neler olduğunun açıklanmasına girişilmeden önce özellikle aranjörlüğün ne olduğu hakkında birkaç edilebilir. Ülkemizin özellikle ‘70’li yıllardaki popüler müzik sektöründe önemli bir yere sahip olan eski aranjörlerden Norayr Demirci’nin aranjörlüğün ne olduğu ile ilgili düşüncelerini özetleyen sözleri ile başlanabilir. Ona göre aranjör, “bir bestenin her şeyidir” (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02. 2013). Ancak burada, “beste” ile neyin kastedildiğine de kısaca değinmek gereklidir çünkü aranjörlük işi, çoğunlukla müzik endüstrisi içerisinde yaygın olarak kullanılan “bestecilik” anlayışı ile beraber ihtiyaç duyulan ve büyük bir önem kazanan, endüstriyel bir alandır. Günümüzde, özellikle de popüler müzik türleri içerisindeki “bestecilik” kavramı, Avrupa Sanat Müziği geleneğindeki bestecilik anlayışından çok daha dar bir çerçeveyi işaret etmektedir. Çünkü Mozart, Beethoven vb. besteciler, eserlerinin hem bestecisi hem aranjörü hem de orkestrasyonusuydular; kısaca “müzik onlarda bir bütün olarak doğmaktaydı” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Dolayısıyla, günümüzde anlaşıldığı anlamda bir bestecinin yaratacağı bestenin böylesi bir boyut kazanabilmesi, yani endüstriyel bir özellik taşıyabilmesi için bir aranjör tarafından ele alınması gerekir. Ya da diğer bir deyişle, “tamamlanması” gerekir. Zira günümüzdeki bestecilik anlayışında beste ham haldedir ve birinin onu piyasaya sunulacak şekilde işlemesi gerekir ki bu kişi de aranjördür.

Günümüzde kullanıldığı manada “bestecilik” kavramının içeriğine kısaca bakılacak olursa, karşımıza çok daha basit ve yüzeysel bir bestecilik anlayışının çıktığı görülmektedir. Bu türden bir bestecilik anlayışının geçmişini 19. Yüzyılın başlarına kadar geri götürmek mümkündür. 19. Yüzyıl boyunca yükselen müzik kültüründe, içerisinde seküler müziklerin aranjmanlarının bulunduğu ve üzerinde eserin melodisinin, şarkının sözlerinin ve opsiyonel armonik eşliğinin bulunduğu nota kâğıtlarına olan talep artmış (Oxford Music Online, t.y.) ve bu türlü çalışmalar aranjman olarak ele alınmaya başlamıştır. Bu konuda aynı görüşte olan Adorno da “*Yeni Müziğin Felsefesi*” adlı kitabında, 19.yy’ın ortalarından itibaren popüler müzik ile ticaretin beraber anılmaya başladığına dikkat çekerek, ciddi müziğin sektördeki

güçlü konumunu popüler müziğe bırakacağına değinmektedir (Scott, 2008, s. 6'da atıfta bulunulduğu gibi). Yaklaşık olarak iki yüzyıldan bu yana yürütülen, endüstriyel manadaki besteciliğin, yani popüler müzik besteciliğinin içeriğine bakıldığında ise bunun, çoğunlukla bir eserin melodik kompozisyonu ve (eğer gerekliyse) sözlerinin yazımından ibaret olduğu görülür. Bu çalışma disiplinde, eserin bestecisi şarkının genel hatlarını belirledikten sonra geriye kalan işi farklı alanlardan uzmanlara bırakmaktadır; yani genelde bir aranjöre.

Aslında, böylesi bir bestecilik anlayışını tanımlamak için günümüz kaynaklarında “şarkı yazarı” (song writer) (Middleton, 2003, s. 202; Wicke ve diğ., 2003, s. 187) şeklinde bir tanımlama da kullanılmaktadır. Richard Middleton'a (2003) göre bu tür besteciler, yani şarkı yazarları, “tek başına ya da diğer çalışma paydaşlarıyla kolektif bir çalışma sonucunda bir şarkı yaratan, şarkının temel özelliklerini not ederek, kayıt altına alan kişi” (s. 202) olarak düşünülmelidir. Burada şunu da eklemek gerekmektedir ki bu türden bir besteciliği tanımlamak üzere ülkemizde “şarkı yazarı” şeklinde bir tanımlama hiçbir şekilde kullanılmamaktadır. Bunun yerine “bestecilik” kavramı kullanılmaktadır. Dolayısıyla, ülkemizdeki popüler müzik besteciliği ile Avrupa sanat müziği içerisindeki bestecilik alanlarının içerik düzeyinde olduğu gibi, tanımsal düzeyde de birbirlerinden ayrılmaları gerekmektedir. Bu sebeple, Avrupa Sanat Müziği'nde kullanıldığı manada bir bestecilik anlayışı bu çalışmada ‘kompozitörlük’ olarak adlandırılacaktır.

Bu noktada, yukarıda değinilen manada bir bestecinin yarattığı küçük müzik özetlerini pazara sunulacak hale getirmekle görevli olan aranjörün, bir prodüksiyondaki rolüne ve önemine dair bir şeyler de söylemek gereklidir. Zira bu alan, yani aranjörlük, bir müzik prodüksiyonunun tüm süreçlerinde öne çıkan en önemli unsurlardan biri olarak resmedilmekte ve bu alana gerek dünya gerekse ülkemiz popüler müzik piyasasında çok önemli bir konum atfedilmektedir. Ülkemizin önde gelen aranjörlerinin, aranjörlüğün müzik endüstrisi ile olan ilişkisi bağlamındaki düşünceleri de benzer yöndedir. Örneğin Atilla Özdemiroğlu'na göre, aranjörlüğe olan ihtiyaç, müzik endüstrisinin gelişimi ve bu endüstride ortaya çıkan rollerin içeriğinden kaynaklanmaktadır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Aranjörün bir müzik prodüksiyonunda ne gibi işler yaptığına bakıldığında, bu konuda birçok araştırmacının aranjörlüğün çeşitli yönlerine dikkat çektikleri

görülmektedir. Örneğin, aranjörlük işi bazen herhangi bir enstrüman veya bir enstrüman grubuna (örneğin, yaylı veya brass türü enstrümanlara) nota yazılması ve nota yazılacak enstrümanların seçimi olarak ele alınırken, bazen de bir şarkının dinleyici üzerinde bırakması istenen etkinin düzenlenmesi işi olarak ele alınmaktadır.

Aranjörlüğün müzik dünyası içerisindeki geçmişine bakıldığında ise bu alanın günümüzden çok daha eski bir kültürün uygulaması olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle, günümüzde nota yazmaktan daha fazlasını işaret eden aranjman pratiğinin tarihsel kökeni yaklaşık olarak beş yüzyıldan daha fazla bir geçmişe sahiptir. İlk aranjman çalışmaları pragmatik ve pedagojik amaçlı olarak ortaya çıkmıştır. Ancak müzik endüstrisinin bir alanı olarak aranjörlükten bahsedebilmek için 19. Yüzyılın başlarının beklenmesi gerekir. 19. Yüzyılın başlarında yaşanan teknik gelişmeler bir yandan müzik endüstrinin oluşumuna diğer yandan da endüstriyel bir alan olarak aranjörlüğün gelişimine olanak tanımıştır.

Aranjörlük pratiğinin Türkiye’deki tarihsel gelişim çizgisine bakıldığında, bu konuda yeterli literatür kaynağına sahip olduğumuz söylenemez. Ancak ülkemizin eski nesil aranjörlerinin görüşleri dikkate alınacak olursa, aranjörlüğün ülkemizdeki geçmişi ile ilgili üç ayrı görüşün varlığından söz etmek mümkündür. Bunlardan ilkinde göre, ülkemizde aranjörlük işi 1826 yılında; ikincisine göre, Cumhuriyetin kuruluş yıllarında; üçüncüsüne göre ise ‘50 ve ‘60’lı yıllar arasındaki periyotta gelişmiştir.

Ancak ülkemizde günümüzdeki aranjörlük çalışmalarına incelendiğinde, bu alanda yoğun bir teknoloji kullanımının söz konusu olduğu görülür. Yoğun teknoloji dolayısıyla da aranjörlük işinin güncel içeriğinde çok önemli dönüşümler yaşandığı görülmektedir. Dolayısıyla, geçmiş ile günümüz aranjörlük pratikleri içerik ve gerektirdikleri nitelikler bağlamında karşılaştırıldığında, arada çok önemli farkların olduğu söylenebilir. Örneğin teknolojik yeniliklerin aranjörlüğün temel mecrasını değiştirmeden önce aranjörlük işi “kağıt-kalem-orkestra” şeklinde bir çalışma sistemi ile tamamlanmaktayken, teknolojik olanakların gelişimi ve ülkemize ithalinin kolaylaşması ile beraber aranjörlük işi, kağıt kalem kullanılarak gerçekleştirilen bir iş olmaktan çıkıp, çoğunlukla bilgisayar olanaklarıyla tamamlanan bir alana dönüşmüş, buna bağlı olarak da aranjörlüğün gerektirdiği müzikal yeterlikler değişmeye başlamıştır. Dolayısıyla günümüz aranjörlüğünde yoğun bir şekilde bilgisayar kullanımını ile gerçekleştirilen, eskisinden farklı, yeni bir aranjörlük pratiği gelişmiştir.

Gelişen bu yeni aranjörlük pratiğini eskisinden ayrı bir şekilde tanımlamak üzere, bu çalışmada “*midijör*” veya “bilgisayar aranjörü” gibi tanımlamalar kullanılmıştır; çünkü bilgisayar ortamındaki çalışma sistemi temelde MIDI tabanlıdır ve günümüz aranjörleri çoğunlukla MIDI’nin sunduğu olanaklarla müzik üretmektedirler. MIDI’nin temel çalışma prensibi ise, birbirine kabloyla bağlanan iki klavyeden biri çalındığında, aynı anda diğer klavyeden ses elde edilebilmesi esasına dayanmaktadır. Bilgisayar ortamındaki kullanışı itibariyle de MIDI, herhangi bir enstrüman dolayımı olmadan sadece bilgisayar ortamındaki sesler kullanılarak müzik üretilmesine olanak tanımaktadır. Dolayısıyla MIDI, geleneksel müzik üretimi yöntemlerini oldukça önemli bir dönüşüm içerisine sokmuştur. Öyle ki, MIDI’nin kamuoyu ile paylaşıldığı tarihi olan 1983 yılı, müzik endüstrisinde bir devrimin miladı olarak görülmektedir. Aslında MIDI’nin, Becker’in tanıdığı türden bir “sanatsal devrim”in özelliklerini taşıdığı da söylenebilir. Becker’e (2010) göre “sanatsal devrimler üretilen eserlerin niteliğinde ve onları üretmekte kullanılan yöntem ve uygulamalarda büyük değişiklikler yaparlar” (s. 354). Buna benzer olarak MIDI’nin keşfi de müzik endüstrisindeki uygulamalarda ve üretilen ürünlerin niteliğinde hatırı sayılır değişikliklere neden olmuştur.

Doğrusu, aranjörlük için gerekli olan temel müzikal yeterliklere çoğunlukla sahip olmayan günümüz aranjörlerinin kendilerini bu alanda nasıl yetiştirdikleri, yani aranjörlük için gerekli donanımı nasıl edindikleri önemli bir konudur. Ancak bu türden durumların benzerlerinin başka coğrafyalarda da geliştiği anlaşılmaktadır. Bu konuya eğilen Lucy Green’in, popüler müzik müzisyenlerinin kendilerini geliştirme yöntemleri üzerine yazdığı “*How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*” (2002) adlı kitabındaki vurguladığı yöntemler, ülkemizde *midijörlerin* müzikal altyapılarını edinme yöntemleriyle de örtüşmektedir. Green’e göre bu müzisyenler ya da aranjörler “popüler müzik müzisyeni olmak için gerekli olan vasıf ve bilgileri gelişigüzel, kendilerine özgü ve bütünsel yollarla” (Bell, 2013, s. 13’te atıfta bulunduğu gibi) edinmektedirler. Bu yöntemi kullanırken “*midijörlerin*” en önemli yardımcıları ise bilgisayar teknolojisidir. Doğrusu günümüzdeki teknolojik imkanlar, aranjör veya müzisyen olabilmenin olanaklarını herkese sunmaktadır.

“*Midijörlüğü*” görsel bir çalışma türü olarak ele alan Atilla Özdemiroğlu’na göre günümüz aranjörleri kullandıkları malzeme aynı olduğundan dolayı birbirlerine benzer müzikler üretmektedirler (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Dolayısıyla da aranjörlüğün yaratıcı bir eylem olup olmadığı tartışmaya açık bir konuya dönüşmektedir; çünkü günümüzde bu iş büyük oranda bilgisayarlar sayesinde gerçekleştirilmekte, dolayısıyla da bu iş giderek daha da “mekanik” bir edime dönüşmektedir. Bu açıdan bakıldığında, böylesi bir aranjörlük anlayışını, bir tür “teknisyenlik” olarak da ele almak mümkündür.

Tüm bu bahislerden hareketle, bu çalışmanın iki temel problemi ve bunların altında gelişen çeşitli alt problemlerinin olduğu söylenebilir. Temel problemlerden ilki, aranjörlüğün ne, aranjörün de kim olduğudur. Bu soruya paralel olarak da aranjörün bir müzik prodüksiyonundaki rol ve sorumluluklarının neler olduğu önemli bir problem olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bununla beraber bir aranjörün prodüksiyondaki işlevlerini yerine getirebilmesi için ne gibi müzikal yeterliklere sahip olması gerektiği de ayrıca irdelenmesi gereken bir konudur. Zira günümüzde anlaşıldığı manada bir aranjörlük ile eskiden, özellikle de 20. Yüzyılın ortaları ile özellikle ‘80’li yılların sonlarına kadarki süreçte hakim olan aranjörlük anlayışı arasında içerik ve nitelik açısından önemli farklılıklar vardır. Dolayısıyla çalışmanın ikinci temel problemi, aranjörlüğün teknoloji dolayısıyla içine girdiği dönüşümdür. Başka bir deyişle, özellikle 20. Yüzyılın ortalarından itibaren gelişen teknolojik yeniliklerin aranjörlük işini ne şekilde etkilediği sorusudur. Bu soruya bağlı olarak yine birkaç alt problem belirlemektedir. İlk, ‘80’li yıllardan önceki aranjörlük pratiğinin ne şekilde yürütüldüğü, buna karşılık günümüzde teknolojik olanakların yardımıyla nasıl yürütüldüğü önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna bağlı olarak da günümüz aranjörlerinin ne gibi müzikal yeterliklerle bu işi yaptıkları sorusu önem kazanmaktadır.

Bu çalışma ile amaçlanan ise ilkin “aranjör” kavramından ne anlaşılması gerektiği ortaya konarak, aranjörün müzik prodüksiyonundaki rol ve görevlerinin neler olduğunun anlaşılmasıdır. Aranjörlere yüklenen rol ve görevlere bağlı olarak da, aranjörün prodüksiyon içindeki öneminin tartışılması ve diğer üretim paydaşları ile ilişkisinin anlaşılması hedeflenmektedir. Yukarıda da değinildiği gibi geçmiş ve şimdiki aranjörlük pratikleri arasında hem içerik hem de nitelik bakımından önemli farklılıklar vardır, dolayısıyla bu iki aranjörlük pratiğinin ve aralarında ne gibi farklılıkların olduğunun anlaşılması çalışmanın en önemli amaçları arasındadır. Bununla beraber teknolojik gelişmelerin aranjörlük işi üzerinde ne gibi etkilerinin olduğunun anlaşılması da yine çalışmanın temel amaçlarından biridir.

Çalışmanın ikinci bölümünde aranjörlük ve teknoloji ilişkisine değinilecek, teknolojik gelişmelerin ülkemizdeki aranjörlük pratiği üzerindeki etkisine odaklanılacaktır. Bu yapılırken, ilkin, teknoloji temelli bir aranjörlük anlayışının özgün bir yaratım olup olmadığı tartışılacak; ikinci olarak ülkemiz aranjörlüğünde yaşandığı görülen dönüşümde teknolojinin etkisi ve teknolojik gelişmelerin kronolojik gelişimleri üzerine odaklanılacak; üçüncü olarak da bilgisayar temelli bir aranjörlük pratiği olan “*midijörlük*” pratiğinde, artık sesleri duymanın yanında “görerek” de çalışıldığı ve bu türlü bir çalışmanın bir tür “kolaj” çalışmasına doğru evirildiği üzerinde durulacaktır.

Üçüncü bölümde bir yandan aranjörlük işinin dünyadaki ve ülkemizdeki tarihsel gelişim süreci üzerine odaklanılırken diğer yandan da yurtdışındaki müzik endüstrilerinin yaratım ve üretim aşamalarında görev alan çalışma paydaşlarının kimler olduğuna ve bunların görev sınırlarının neler olduğuna değinilecektir.

Dördüncü bölümde öncelikle aranjörlüğün ülkemizin eski nesil aranjörleri tarafından nasıl algılandığı, nasıl tanımlandığı ve bir aranjörün ne gibi müzikal yeterliklere sahip olması gerektiği üzerinde durulacak; ardından teknolojik gelişmelerin ülkemize ithali ile beraber ülkemiz aranjörlüğünün içeriğinde ve niteliğinde yaşanan dönüşümün sonucunda gelişen bu yeni aranjörlük anlayışının, yani *midijörlüğün* içeriğine odaklanılacaktır. Son olarak da aranjörlerin *midijörlere* yönelik eleştirilerine ve *midijörlerin* buna karşılık kendilerini nasıl konumladıklarına bakılacaktır.

Beşinci bölümde ise öncelikle Türkiye müzik endüstrisinin üretim paydaşlarına ve bu paydaşlar arasındaki ilişkiye değinilecektir. Daha önce de vurgulandığı gibi, bir müzik prodüksiyonunu kimse tek başına tamamlamaz. Yani bu iş için birçok çalışma paydaşının bir araya gelip çalışması gerekir ki, aranjör, arz ettiği önem bakımından bunların en başta gelenlerindedir. Ancak aranjör de tek başına bir prodüksiyonu için yeterli değildir. Zira hem dünyada hem de ülkemizdeki popüler müzik endüstrisinde bir çok çalışma paydaşı vardır: Besteciler, söz yazarları, aranjörler ve müzik prodüktörleri gibi. Ancak bu sayılan alanlara ek olarak ülkemizde “müzik yönetmenliği” adında bir alan daha eklenmektedir ki bu alan Türkiye’de uzunca bir dönem, önemli bir çalışma alanı olma özelliğini korumuştur. Bu çalışmada, sayılan bu çalışma paydaşlarının görevlerinin neler olduğuna değinilip müzik yönetmenliği alanının içeriği anlaşılmasına çalışılacaktır. Özetle, bu çalışmada bir yandan müzik

yönetmenliği alanının nasıl ortaya çıktığı ve kimlerin eliyle geliştirildiğine dair tespitlerde bulunulmaya çalışılırken, diğer yandan da bu çalışma disiplininin içeriğine bakılacak; yani aranjörün gözüyle müzik yönetmenliğinin, müzik yönetmeninin gözüyle de aranjörlüğün içeriği, prodüksiyondaki konumu ve önemi tartışılarak, bu ikili çalışma sisteminin içeriği anlaşılmasına çalışılacaktır.

1.3 Metodoloji

Bu tez, kullanılan araştırma metodolojisi bakımından nitel bir araştırmadır ve veri toplama aracı olarak da öncelikle “diğer yöntemlere göre farklı nitelikte ve derinlikte veri sağlayacak bir araştırma tekniği olarak ele alınabilecek görüşme tekniği” (Türnüklü, 2000) kullanılmıştır. Bu yöntemle amaçlanan, görüşülen aranjörlerin aranjörlük işini nasıl algıladıklarına ve günümüzdeki durum hakkında düşündüklerine dair derinlemesine bilgiler toplamaktır. Bu tür durumlarda araştırmacı, görüşülen kişilerin “dünyayı nasıl yorumladıklarına ilişkin bir görüş geliştirerek” (Uzuner, 1999, s. 180) araştırmasını yönlendirir. Ayrıca görüşme tekniği Stewart ve Cash tarafından da “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci olarak” tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 147’de atıfta bulunduğu gibi).

Görüşme tekniği bu tez için oldukça önemli bir veri toplama aracıdır ve bu çalışmada, başka yollarla elde edilmesi neredeyse imkânsız olan subjektif ve görece mahrem bilgilerin edinilmesi ve araştırmada veri olarak kullanılabilmesi açısından oldukça faydalı olmuştur. Patton’un da vurguladığı gibi görüşme tekniği, “görüşme yapılan kişinin iç dünyasına girmeye ve olayları onun perspektifinden anlamaya ve kavramaya çalışmak” (Türnüklü, 2000’de atıfta bulunduğu gibi) açısından önemli bir yöntemdir.

Ancak burada belirtmek gerekirse, görüşme yapılmak istenen aranjörlerin tümüyle yüz yüze görüşme yapmak mümkün olamamıştır. Zira kimi aranjörler yurtdışında yaşamakta, kimi de görüşme yapacak vakti ayıramayacak kadar yoğun çalışmaktadır. Bu sebeple ABD’de yaşayan Norayr Demirci ile internet üzerinden yazışma gerçekleştirilerek; yoğun bir çalışma trafiği olan Atilla Özdemiroğlu ve İskender Paydaş ile de telefon görüşmesi yapılarak konu ile ilgili görüşleri alınmış, bu isimler dışındaki tüm görüşmeler yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

Görüşme tekniği dışında, yine nitel araştırmalarda kullanılabilen literatür ve belge taraması gibi veri toplama teknikleri de kullanılmış, özellikle konu ile ilgili gazete ve dergi arşivleri incelenmiştir. Bu bağlamda incelenen en önemli dergi *Hey* dergisidir. Özellikle ‘70’li yıllarda ülkemizde çok popüler olan bu dergi, çalışma açısından da oldukça önemlidir. Dolayısıyla *Hey* dergisinin 1971 ve 1980 yılları arasında yayınlanan tüm sayıları taranmıştır. Bunun dışında, yine ülkemizin öncü gazetelerinden *Hürriyet* gazetesinin 1970 ve 2014 yılları arasındaki; *Sabah* gazetesinin ise 1997 ve 2014 yılları arasındaki yayın arşivleri taranarak veri toplanmaya çalışılmıştır.

Araştırma sırasında ülkemizin önde gelen aranjör, müzik yönetmeni, yorumcu, icracı ve bestecilerinden oluşan toplam kırk dört kişi ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Yazılı, sesli ve yüz yüze olarak yapılan aranjör, müzisyen vb. görüşmelerinin tümü yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu yolla da bir yandan görüşülen kişilerin, genel bir soru şablonu üzerinden düşünceleri alınırken diğer yandan çeşitli noktalarda; örneğin görüşülen kişinin kişisel deneyimleri ve aranjörlük işi içerisinde gözlemlediği sorunları derinlemesine bir şekilde aktarabilmesi, “verdiği cevapları açması ve ayrıntılandırması” (Türnüklü, 2000) mümkün kılınmıştır. Ayrıca, yüz yüze ve telefon görüşmesi yoluna gerçekleştirilen görüşmelerin tümü, ses kaydedici bir cihaz vasıtasıyla kayda alınmış ve daha sonra deşifre edilerek veriler derlenmiştir.

Bu noktada şu eklenmelidir ki, ülkemizin önde gelen aranjör, yönetmen, yorumcu, icracı ve bestecileri ile gerçekleştirilen yüz yüze görüşmeler, bu çalışmaya bir ‘sözlü tarih’ çalışması özelliğini de kendiliğinden kazandırmıştır. Sözlü tarih çalışması, doğası itibariyle “tarihsel önemi olan olayları görme şansını yakalamış insanların anılarını gelecek nesiller için korumak amacıyla yapılan sistematik bir görüşme tekniğidir” (Akçalı ve Aslan, 2012). Bu bağlamda, görüşülen eski nesil aranjör ve yorumcuların, yaşları dikkate alındığında günümüzde çoğu müzisyen veya aranjörün yaşamadığı ve hatta duymadığı bilgiler aktardıklarını söylemek mümkündür ve görüşme yapılan aranjör, müzisyen vs. kişilerden özellikle Emin Fındıkoğlu, Nino Varon, Atilla Özdemiroğlu, İlham Gencer, Norayr Demirci, Şanar Yurdatapan ve Vedat Yıldırım bora gibi isimlerin aktardıkları, tarihsel bir belleğin kayıt alınması anlamına da gelmektedir.

Çalışma kapsamında görüşmeci olarak seçilen kişilerin ne gibi kıstaslarla seçildiği hakkında bir açıklama yapmak gerekirse, görüşülen aranjörlerin ve müzisyenlerin tümünü, bu çalışma için “önemli” yapan, birbirinden farklı nedenler olduğu söylenmelidir. Ancak, görüşmeciler seçilirken dikkat edilen en önemli nokta, mümkün olduğunca her kuşağın en önemli temsilcileri ile görüşülmesidir.

Öncelikle tüm eski kuşak müzisyenlerin bu çalışma için doğal olarak önemli oldukları söylenerek başlanabilir. Zira eski kuşak müzisyenlerin yaşları itibariyle sahip oldukları bilgi ve deneyim, aranjörlüğün ülkemizdeki tarihsel geçmişi ve gelişimi ile ilgili çok önemli hususlar içermektedir. Özellikle eski çalışma prosedürleri, yaptıkları işi ne şekilde tanımladıkları, yaptıkları işin içeriği ve günümüz ile geçmiş aranjörlük pratiklerini karşılaştırabilmeleri bakımından, eski kuşak aranjörlerin aktardıkları bilgiler ve günümüzdeki durum ile ilgili düşünceleri çalışmamız için oldukça önemlidir.

İlkin, eski bir müzisyen ve aranjör olan, 1940 doğumlu Emin Fındıkoğlu ile başlanabilir. Fındıkoğlu'nun çalışmaları incelendiğinde, kendisinin özellikle '60'lı yılların başında piyasada önemli bir caz müzisyeni olduğu görülür. Fındıkoğlu '50'li yılların sonlarına doğru ülkemizin en önemli müzisyen, aranjör ve prodüktörlerinden biri olan Arif Mardin'den aranjörlük dersleri almaya başlamış, '60'lı yılların başlarında da bu bilgilerini İsmet Sıral ardından da Durul Gence 10'lusu gibi dönemin en önemli orkestralarında uygulamaya başlamıştır. Dolayısıyla Fındıkoğlu, ülkemizde '60'lı yıllardaki aranjörlük pratiğinin içerisinde bizzat bulunmuş önemli bir aranjördür. Bunların dışında, Fındıkoğlu'nu önemli yapan bir diğer husus daha vardır. Fındıkoğlu, Türkiye'de aranjörlüğün tepe noktası olarak kabul edilen Onno Tunç'u aranjörlük konusunda yetiştiren kişidir.

Fındıkoğlu'ndan sonraki eski kuşak aranjörlerden biri Norayr Demirci'dir. Demirci özellikle '60'lı ve '70'li yıllarda ülkemizin en popüler aranjörüdür. Ayrıca Demirci, dönemin birçok önemli yorumcusu ile çalışmış, çok sayıda aranjman ve beste yapmıştır. Demirci'yi bu çalışma için önemli yapan bir diğer husus ise kendisinin orkestrasında yer alan müzisyenlere bir nevi öğretmenlik yapmış olmasıdır; çünkü Norayr Demirci gerek çalışma disiplini gerekse aranjörlük prosedürleri bakımından çok önemli bir örnek teşkil ederek, kendinden sonraki kuşak aranjörlere rehber olmuştur. Bu yönü ile ele alındığında Demirci'nin, Mustafa Özkent gibi hem Batı müziğini hem de Türk Müziğini bilen aranjörlerin yetişmesinde önemli bir deneyimi

simgelediği anlaşılmaktadır. Ancak Demirci ABD’de yaşadığından dolayı kendisi ile internet yoluyla yazışma yapılabilmektedir. Demirci’ye paralel olarak Mustafa Özkent ile de görüşme yapılması kaçınılmaz olmuştur. Hem Norayr Demirci ile yaptığı çalışmalardan aktardığı bilgiler hem de Yıldırım Gürses ile olan çalışmaları Mustafa Özkent’i bu çalışma için önemli bir yere taşımaktadır.

Bu isimlerin dışında, yine ‘60’lı ve ‘70’li yılların en önemli aranjör ve müzisyenlerinden biri olan Atilla Özdemiroğlu’ ile görüşme yapılmıştır. Özdemiroğlu’nu, ‘60’lı yıllarda kurulan en önemli orkestralardan biri olan İstanbul Gelişim Orkestrasında aranjör olarak çalışmıştır. Gerek İstanbul Gelişim Orkestrası, gerek Durul Gence 5’lisi ve gerekse Sezen Aksu ile olan çalışmaları Atilla Özdemiroğlu bu çalışma için önemli bir konuma taşımaktadır. Atilla Özdemiroğlu’nu bu çalışma için önemli kılan bir diğer neden ise Türkiye’de özellikle ‘70’li yılların başları ve sonlarında çok önemli bir yapım firması olan ve günümüze kadar popüler olmaya devam eden, örneğin Sezen Aksu ve Nilüfer gibi isimlerin müzik piyasasına ilk adımlarını attıkları ŞAT Yapım’ın ortaklarından oluşudur. Bu firmada Özdemiroğlu ile beraber Şanar Yurdatapan da vardır ve bu firmadan çıkan yapımların aranjmanlarını çoğunlukla Özdemiroğlu ve Yurdatapan yapmışlardır. Dolayısıyla hem piyasadaki geçmişleri hem de deneyimleri bakımından Atilla Özdemiroğlu ve Şanar Yurdatapan ile görüşülmüştür.

Bu isimlerin dışında, eski kuşak aranjörler arasında sayılabilecek Baha Boduroğlu, Osman İşmen, Garo Mafyan gibi isimlerle de görüşülmüştür. Baha Boduroğlu, piyasada İşmen ve Mafyan’dan daha eskidir. Boduroğlu hem ‘70’li yıllarda orkestralardaki çalışma deneyimi olması, hem de kendi kurduğu BİP Yapım’ın prodüksiyonlarının aranjmanlarının çoğunu kendi yapması dolayısıyla bu çalışma için önemlidir. Boduroğlu’nu önemli yapan bir diğer nokta ise ŞAT Yapım’da uzun bir süre çalışarak, aranjörlük konusunda Şanar Yurdatapan ve Atilla Özdemiroğlu’ndan ders almış olmasıdır. Osman İşmen ve Garo Mafyan ise konumuz itibarıyla çok önemli aranjörlerdir; çünkü her ikisi de ‘70’li yıllardan bu yana birçok müzik türünde aktif olarak aranjörlük yapmakta ve günümüzde de etkinliklerini sürdürmektedirler. Dolayısıyla hem eski aranjörlük çalışmalarında bulunmuş hem de günümüzdeki teknolojik yenilikleri kullanabilen aranjörler olarak Osman İşmen ve Garo Mafyan’ın aktardıkları, çalışmanın kapsamı bakımından hayati noktalar.

Eski aranjör kuşağının ardından, orta kuşak olarak adlandırabileceğimiz aranjörlerden ise Cengiz Özdemir, İskender Paydaş, Mustafa Beyazkuş, Cihan Sezer, Ceyhun Çelik, Mete Artun, Yıldırım Gürgen, Mete Artun, Ahmet Özgül, Ercüment Ekin ve Ömer Avcı gibi aranjörlerle görüşülmüştür. Bu aranjörler seçilirken özen gösterilen en önemli husus, mümkün olduğunca farklı müzik türlerinde çalışmaları olan isimlerle görüşülmesidir. Bunun sebebi ise farklı türlerde çalışan aranjörlerin kendilerini nasıl tanımladıkları, nasıl çalıştıkları ve günümüzdeki aranjörlük pratikleri hakkındaki görüşleri alınarak, çalışmanın mümkün olduğunca geniş bir aranjör profilinde yürütülmesidir. Örneğin İskender Paydaş çoğunlukla pop müzik aranjmanlarıyla; Mete Artun, Cengiz Özdemir, Ömer Avcı, Ahmet Özgül gibi isimler halk müziği türündeki aranjmanlarıyla; Yıldırım Gürgen, Ercüment Ekin ve Mustafa Beyazkuş gibi isimler ise genelde arabesk-fantezi gibi müzik türlerinde sivrilmiş aranjörlerdir. Bir diğer kriter ise yine bu isimlerin, alanlarında önemli çıkışları yakalamış, kendine has bir aranjörlük tarzına sahip müzisyenler oluşlarıdır. Bu isimleri önemli kılan bir diğer nokta ise eski aranjörlük pratiklerinden yeni aranjörlük pratiklerine geçişin önemli ölçüde gerçekleştiği '80'li yılların sonları ve '90'lı yılların başlarında bu işe başlamış olmalarıdır. Dolayısıyla, '90'lı yıllardaki müzik kültürüne geçiş döneminde, yani aranjörlük pratiğinde bilgisayar ve diğer imkânların kullanım oranının giderek artmaya başladığı bir dönemde aranjörlüğe başlamış olmaları, onları bu çalışma için önemli kılmaktadır.

Görüşülen yeni kuşak aranjörler arasında ise Suat Aydoğan, Abdurrahman Tarıkçı, Murat Akçay, Özgür Buldum, Önder Meral, Seçil Akın Yelken, Emre Yücelen, Fatih Yıldırım, Serkan Boz, Uğur Alakuş ve Serdar Seçme gibi isimler yer almaktadır. Görüşülen bu isimler seçilirken, öncelikle yaptıkları müzikler ve bu müzikleri nasıl bir mecrada tamamladıkları üzerinden bir ön araştırma yapılmıştır. Burada iki ayrımdan bahsetmek gerekmektedir. Birincisi bilgisayar olmadan aranjörlük yapabilecek olanlar, ikincisi ise yapamayacak olanlardır. Örneğin Tarıkçı veya Akçay gibi isimler aranjman yapmak için herhangi bir aygıt dolayımına ihtiyaç duymazken, Boz, Yücelen veya Meral gibi isimler müzik üretirken bilgisayara ihtiyaç duymaktadırlar. Kısacası bu aranjörler hem ülkemiz müzik piyasasında önemli sayıda prodüksiyona imza atmakta hem de aranjörlük pratiği açısından birbirilerinden oldukça farklı aranjörlük portreleri çizmektedirler. Bu sebeple bu isimlerle görüşülmesi, genç kuşak aranjörlerin nasıl çalıştıkları, aranjörlüğü nasıl

algıladıkları ve teknolojik gelişmelerle olan ilişkilerinin anlaşılması ve dolayısıyla teknolojinin aranjörlük üzerindeki etkilerinin anlaşılması bakımından oldukça önemlidir.

Görüşmeciler seçilirken dikkat edilen bir diğer husus ise, görüşmelerin sadece aranjörlerle değil, aynı zamanda ülkemiz müzik piyasasının diğer çalışma paydaşları ile yapılmasıdır. Bunun sebebi, aranjörler dışındaki diğer paydaşların aranjörlük ve ülkemizdeki güncel aranjörlük pratikleri hakkındaki görüşlerinin alınmak istenmesidir. Bu yolla da hem piyasadaki diğer paydaşların bilgileri alınmış hem de aranjörlüğün ülkemizde nasıl algılandığı objektif bir şekilde anlaşılmaya çalışılmıştır.

Örneğin, müzik yönetmenlerinin aranjörlüğü nasıl ele aldıklarının, müzik yönetmeni-aranjör çalışmalarının içeriğinin ve aranjörün bu çalışmalardaki rol ve sorumluluklarının neler olduğunun anlaşılması için ülkemizin önde gelen müzik yönetmenlerinden Arif Sağ, Vedat Yıldırım, Zafer Dalgıç ve Kenan İlgen ile görüşmeler yapılmıştır. Bu isimlerin ortak noktası, hepsinin birer bağlama icracısı olmalarıdır. Ancak bu durum onları sadece halk müziği türünde çalışan yönetmenler yapmaya yetmez. Zira gerek Arif Sağ gerek Vedat Yıldırım ve gerekse Kenan İlgen gibi yönetmenler, hem halk müziği hem arabesk hem de türkü-arabesk gibi müzik türlerinde çalışmaları olan isimlerdir.

Yönetmenler dışında görüşme yapılan bir diğer alan ise prodüktörlük alanıdır. Prodüktörlük alanı bu tez için oldukça önemlidir; çünkü prodüktörler de genelde bir aranjörle çalışmaktadırlar ve bu alan, özellikle '60'lı ve '80'li yıllar arasında ülkemiz müzik endüstrisinde sık sık kullanılan bir alandır. Ancak bu konuda görüşmeci bulmak kolay değildir; özellikle de eski kuşaktan. Bu sebeple, bu alanda sadece Nino Varon ile görüşülebilmıştır. Prodüktörler dışında yine müzik piyasasında aktif olarak çalışmış veya halihazırda çalışmaya devam eden, enstrüman icracıları ile de görüşülmüştür.

İracılar dışında görüşme yapılan bir diğer çalışma paydaşı ise yorumculardır. Burada da yine farklı türlerde çalışmaları olan ve tarihsel olarak önemli bilgiler alınabilecek isimler seçilmiştir. Bu konuda ilkin İlham Gencer'e değinilebilir. 1925 doğumlu olan Gencer ülkemizde (her ne kadar '50'li yıllarda da piyasanın önemli müzisyenlerinden olsa da) özellikle '60'lı ve '70'li yıllarda en önemli isimlerdendir. Özellikle de 1961 yılında seslendirdiği "Bak bir varmış bir yokmuş" şarkıyla

popülerlik yakalamıştır. Yorumculuğunun dışındaki en önemli özelliği, ülkemizdeki en eski aranjörleri ile bir şekilde ya çalışmış ya da aynı piyasa da çalışmış olması, yani piyasadaki en eski isimleri tanıyor olmasıdır. Örneğin '40'lı ve '50'li yıllarda ülkemizde aranjörlük yapan isimlerden Çarlı Rahçi ve Fritz Kerten gibi müzisyenlerle ilgili kendisinden bilgi alınmıştır. Görüşülen diğer yorumcular ise Özdemir Erdoğan ve Peyda Yurtsever'dir. Ayrıca, bu isimler seçilirken farklı kuşakların temsiline yine özen gösterilmiştir.

Yorumcular dışında ülkemiz müzik sektöründe profesyonel icracı olarak çalışan önemli isimlerle de görüşülmüştür. Bunlar Durul Gence, Hilmi Birol, Güray Hafıtaş, Murat Süngü, Ersen Balhan ve Emre Sınanmış'tır. Bu isimlerden özellikle Durul Gence ve Hilmi Birol'ün aktardıkları, Türkiye'de aranjörlüğün tarihinin anlaşılması bakımından çok önemlidir. Bu isimler seçilirken de yine farklı enstrümanlar çalan profesyonel müzisyenlerle görüşülmüş, stüdyo çalışmalarındaki gözlemleri üzerinden günümüz aranjörlük çalışmaları ve birbirinden farklı kuşak aranjörlerin nitelikleri ve çalışma prosedürleri hakkındaki düşünceleri anlaşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca stüdyolardaki işleyiş hakkında bilgi edinilebilmesi için de profesyonel bir tonmayster olan Engin Ersoy ile görüşülmüştür.

Yapılan görüşmeler ve arşiv taramasına ek olarak, çalışma boyunca ortaya konan çeşitli görüşlerin, müzikal analizlerle de desteklenmesi açısından, gerek geçmiş gerekse günümüz popüler müzik örneklerinden bazıları müzikal analize tabi tutulmuştur. Bu yapılırken, kimi zaman transkripsiyon yoluna başvurulmuş kimi zaman da betimsel bir şekilde analiz yoluna gidilmiştir. Betimsel analize başvurulmasının nedeni, özellikle de günümüz popüler müzik ürünlerinin içeriğinin ve detaylarının nota yolu ile aktarımının zor olduğu birçok durumla karşılaşılmasıdır. Müzikal analizi sırasında toplam on sekiz şarkının transkripsiyonu yapılmıştır. Betimsel analizi yapılan şarkı sayısı ise dördütdür.

Yapılan transkripsiyonlar bazen şarkıların belirli bir kesitindeki tüm orkestranın çaldıklarının notaya alınması şeklinde, bazen de daha spesifik bir noktaya eğilen; örneğin, bir şarkıdaki ritmik yapıyı özetleyen transkripsiyonlar şeklinde yapılmıştır. Tüm orkestra partitürünün transkripsiyonun yapıldığı analiz örnekleriyle, aranjmanda hangi enstrümanların kullanıldığı, bilgisayarın olanaklarının aranjmanda ne ağırlıkta kullanıldığı ve özellikle yaylı kontrşan örneklerinin tam olarak gösterilebilmesi hedeflenmiştir. Bu bağlamda Sezen Aksu'nun yorumladığı "Unut" ve "Kaybolan

yıllar”; Aysu Başar’ın yorumladığı “Unut unutanı” ve Özcan Deniz’in yorumladığı “Hadi hadi meleğim” isimli şarkıların tüm orkestra transkripsiyonları yapılmıştır. Sezen Aksu’nun yorumladığı “Unut” ve Aysu Başar’ın yorumladığı “Unut unutanı” adlı şarkıların analiz için seçilmesinin diğer bir nedeni de, her iki şarkının aranjmanını yapan Garo Mafyan’ın ‘90’lı yıllardan önce yaptığı bir aranjman ile 2000’li yılların başlarında yaptığı bir aranjman arasındaki farkların ortaya konulabilmesidir.

Bunun dışında, bazı şarkılar analiz edilirken, aranjmanda nasıl bir ritmik yapı kullanıldığı, günümüzde çoğu popüler müzik türünde sıkça kullanılan ritmik yapıların ortak yönlerinin ortaya konulması; aranjmanlarda yoğun olarak bilgisayar kullanıldığının örneklenmesi; *midijörlerin*, çalışmalarında sıkça kullandığı bir yöntem olan, ritmik loopların birbiri ardına dizilimiyle yapılan ve bu çalışmada “loop müziği” olarak adlandırılan aranjmanlara örnek verilmesi ve *midijörlerin* sahip oldukları sınırlı akor bilgisinin, yaptıkları aranjmanlar üzerinden örneklenmesi amaçlanmıştır. Sayılan bu nedenlerden ötürü Atiye’nin yorumladığı “Salla”; Kenan Doğulu’nun yorumladığı “Çakkıdı” ve “Doktor”; Davut Güloğlu’nun yorumladığı “Katula katula” ve “Nurcanım”; Tarkan’ın yorumladığı “Kayıp”; Merve Özbey’in yorumladığı “Helal ettim”; Serdar Ortaç’ın yorumladığı “Acılarımız bir” ve “Tanrım” adlı şarkılar analiz için seçilmiştir.

Bunların dışında, sözleri değiştirilip, aranjmanı da taklit edilmiş bir yabancı eserin orijinal ve taklit aranjmanlarının karşılaştırması için, Bob Azzam’ın yorumuyla ünlü “C’est écrit dans le ciel” ve daha sonra bu şarkının Fecri Ebcioğlu’nun yazdığı Türkçe sözlerle İlham Gencer tarafından yorumlanan “Bak bir varmış bir yokmuş” adlı versiyonunun transkripsiyonları yapılmıştır. Müziği ve aranjmanı yurtdışından ithal edilen bir şarkının yanında hem bestesi, hem güftesi, hem de aranjmanının tamamı yerli müzisyenler eliyle tamamlanmış olan ve Yıldırım Gürses tarafından yorumlanan “Gençliğe veda” adlı şarkının transkripsiyonu yapılmıştır. Bütün bunların dışında, bir aranjmanda kullanılan yaylı kontraşan örneklerinin gösterilmesi ve aranjmanlarda canlı icralar yoluyla ulaşılan tınısal etkilerin örneklenmesi için üç şarkının daha transkripsiyonu yapılmıştır. Bu şarkılar ise, Sezen Aksu’nun yorumladığı “Sen ağlama” ve “Kaybolan yıllar” ile Ahmet Kaya’nın yorumladığı “Bir veda havası” adlı şarkılardır.

Betimsel analizi yapılan dört şarkı ise aranjmanlarındaki yoğun bilgisayar kullanımının ifade edilebilmesi için seçilmiştir. Şunu eklemek gerekmektedir ki betimsel analizi yapılan şarkılardan üç tanesi, aynı zamanda transkripsiyonları da yapılan, Merve Özbey'in yorumladığı "Helal ettim"; "Özcan Deniz'in yorumladığı "Hadi hadi meleşim" ve Aysu Başar'ın yorumladığı "Unut unutanı" adlı şarkılardır. Bunların dışında Demet Akalın'ın yorumladığı "İlahi adalet" isimli şarkının da betimsel analizi yapılmıştır.

2. ARANJÖRLÜK VE TEKNOLOJİ İLİŞKİSİNE DAİR TEORİK BİR YAKLAŞIM

Aranjörlük işi, teknolojik yeniliklerin gelişmesinden önceki dönemde sadece kâğıt kalem kullanılarak gerçekleştirilen bir eylemdir ve her ne kadar farklı yaklaşımlar olsa da genel kanı itibarıyla “kişisel bir yaratı” olarak ele alındığı söylenebilir. Ancak teknolojik gelişmelerin müzik üretim sürecine müdahil olması, bir yandan endüstriyel manada bir müzik üretimi konusunda görece demokratik bir ortam oluşmasını sağlamış diğer yandan da yeterli müzikal altyapıya sahip olmayan kişilerin aranjörlük işi ile ilgilenmeye başlamasını mümkün kılmıştır. Sonuç olarak aranjörlük işinin içeriği ve gerektirdiği nitelikler belirli bir dönüşüm içerisine girmiştir.

Teknolojik gelişmelerin müzik endüstrisi içerisinde önemli bir kullanım alanı kazanmasıyla beraber aranjörlüğün ne olduğu ve bir “yaratım” işi olup olmadığı tartışmaya açık bir konu haline gelmiştir. Yani bir yandan aranjörlük işinin içeriğinin ne şekilde doldurulması gerektiği muğlaklaşmış diğer yandan sadece teknolojik imkanlar kullanılarak elde edilmiş müzikal bir ürünün ne kadar “sanatsal” bir ürün olduğu ve aranjörün (en azından günümüzde algılandığı şekliyle) yaptığının ne kadar “sanatsal bir çalışma” ya da bir “yaratım” olduğu tartışmalı bir gelmiştir. Bu bağlamda Marx ve Engels’in 1848’de kaleme aldıkları “*Komünist Manifesto*”daki “*Appandange to Machines*” kavramı günümüz aranjörlüğünün içerisinde bulunduğu durumu teorik açıdan tartışmak için oldukça elverişli bir kavramdır. Uzun süre makinelerle çalışan bir insanın giderek makinaların bir parçası haline geldiğine ve işçinin yaptığı işe karşı heyecanını yitirmesi ihtimaline dikkat çeken bu kavram, insanların etrafındaki makinaların varlığından ziyade insanların, kullandıkları makinalara bağımlılık insanlara dönüştüklerini vurgulamaktadır.

2.1 Müzik, Yaratıcılık ve Aranjörlük

Tüm inanışlarda tanrısal bir güç olarak görülen “yaratım işi”, sanatsal yaratımın da başlangıcıdır ve dolayısıyla sanat alandaki yaratıcılık, tanrısal bir güce atfedilir. Bu

yaratıcı güce bağlı olarak, sanatın tüm dallarındaki ürünler küçük bir fikrin yaratılması ile başlar ve bu fikrin geliştirilmesi yoluyla bir sanat eserine dönüşür. Sanat eserinin başlangıcı ve temel malzemesi olarak kabul edilen bu ana fikirler, sanat felsefesi ile ilgili çalışmalarda genelde ‘*poetik öge*’ (Altar, 2009) olarak adlandırılırlar ve bunlar tüm sanat dallarında olduğu gibi müzik sanatında da en önemli öğelerdir. Çünkü yaratımın üzerine inşa edildiği temel, bu ana fikirlerdir. Bir müzikal fikir üzerine inşa edilen eseri işaret etmek üzere kullanılan terimler ise genelde ‘beste’ veya ‘kompozisyon’ şeklinde karşımıza çıkmaktadırlar.

Avrupa klasik müzik geleneğinde bir sanat eserini yaratan kişi için genelde ‘besteci’ veya ‘kompozitör’ sıfatı kullanılmaktadır ve bu kültürde bestecinin statüsü çok yüksek bir mertebede görülmektedir. Besteciye atfedilen bu önem besteciliğin ilahi bir iş olarak algılanması ve bestecinin bir dahi olarak mitleştirilmesinden ileri gelmektedir (Cook, 1999). Aslında bu mit durduk yere ortaya çıkmamıştır. Avrupa müzik tarihinde, önemlerini günümüzde hala koruyan; çok önemli çalışmalar yaratmış kompozitörler vardır ve onlar bu mitin oluşmasında önemli katkı sahibidirlar. Ayrıca, günümüzden geçmişe bakıldığında, bu anlamda bir besteciliğin içerisine aldığı beceriler bütününün çok az kişinin üstesinden gelebileceği bir evsafa olduğu daeklenmelidir.

Klasik müzik geleneğinde bir besteci, müzikal yaratıyı ilk oluşum evresinden, icra edilecek hale gelene kadarki tüm ayrıntılarıyla tasarlayıp bunu kâğıda aktaran kişidir. Yani eserin melodi, armoni, ritim, form, tür, nüans ve ifade gibi akla gelebilecek tüm öğelerini tasarlayan; sonra da eserin hangi enstrümanlar tarafından, nasıl bir şekilde icra edilmesi gerektiğini belirleyerek bir orkestra partitürüne aktaran; hatta bazen eserin icrasını sahnede bizzat yöneterek, ortaya çıkacak nihai tının nasıl olacağına da karar veren yegâne karar merciidir. Günümüz terminolojisi ile söylersek; Batı sanat müziği geleneğinde bir besteci, bir eserin bestecisi, aranjörü, prodüktörü, orkestrasyoncusu gibi akla gelebilecek her şeyidir. Başka bir deyişle; besteci, sanatsal fikirleri yaratan; onları belirli bir form içerisinde ele alıp, armoni, ritim, nüans ve benzeri müzikal öğelerini tasarlayıp geliştirerek, eseri, sonuçta olması istenen bir tınısal yapıya dönüştüren; aynı zamanda bu düşüncelerin tamamını orkestradaki enstrümanların çalacakları bir şekilde yazıya aktararak bir orkestra partitürü oluşturan kişidir.

Klasik müzik geleneğinde bir besteci tüm bu sayılan işleri aynı anda yapabilecek bir kapasitede olabilir ancak bazen de bütün bu işlerin belirli bir sırayla yapıldığı da düşünülebilir. Ancak her nasıl olursa olsun, bir müzik eserinin yaratım sürecinde öncelikle bir müzikal fikrin ortaya çıkması, daha sonra bu fikrin, melodi, armoni, ritim, tür, form, nüans vb. müzikal öğeler bakımından geliştirilip bir vücuda büründürülmesi ve nihayetinde de yaratımın tamamının bir orkestra partitürüne dönüştürülmesi aşamalarının gerçekleşmiş olması gerekir. Bu noktada, yaratım sürecinin sayılan aşamalarından hangilerinin, ne kadar sanatsal bir içerik taşıdığı ya da ne kadar zanaatkârlık fiili olduğu tartışılabilir. Bestecinin tüm eseri tasarlayarak, bir yandan sanatsal bir yaratımda bulunurken diğer yandan yaratımın müzisyenler tarafından anlaşılıp icra edilebileceği şekilde yazabilmek için gerekli olan tüm teknik bilgiyi de kullanarak “yaratıcılık ve teknik bilginin iç içe geçtiği bir zanaat edimi gösterdiği” (Altınbüken ve Beşiroğlu, 2013) söylenebilir.

Bir eserin yaratımı için gerekli olan ilk fikirden başlayarak nasıl çalınacağını da yazmak için geçen süreç içerisinde, bir bestecinin ihtiyaç duyacağı teknik yeterlikler çeşitlilik göstermektedir. Ancak bu noktada şu eklenmelidir ki; günümüz popüler müzik dünyası içerisindeki üretim ağı ve Batı sanat müziği geleneği ile günümüze kadar aktarılan bestecilik işinin içerisinde yer alan üretim ağı arasında bazı farklılıklar söz konusudur. Bu bağlamda, klasik müzikteki “dahi besteci” ile popüler müzikteki “bestecilik” aynı şeyi işaret etmemektedir. Bununla beraber klasik müzik geleneğinden gelen besteci kimliğinin sahip olması gereken sanatsal ve teknik becerilerin tümünün, günümüz popüler müziğinde üç ya da dört ayrı alt alana dağılmış olduğu ve yaratım sürecinin, önemli bir iş bölümü neticesinde tamamlandığı söylenebilir: Kompozisyonun ana fikirlerini-temalarını yaratan kişi olarak besteci; bu ana temaları geliştirerek, istenen biçime sokan kişi olarak aranjör; yapılan aranjmanı, seçilmiş herhangi bir orkestral kombinasyonun genişliğine adapte eden kişi olarak da orkestrasyoncu (Suskin, 2009, s. 3). Ayrıca günümüz müzik endüstrisinde bu alanlara, prodüksiyonun genel konseptinin ve tınısının ne şekilde olması gerektiğine karar veren bir alan olarak prodüktörlük alanı da eklenmektedir.

2.1.1 Bir yaratıcılık alanı olarak aranjörlük

Günümüze doğru, giderek gelişmeye başlayan teknolojik olanaklar, aranjörlüğün içeriğine de önemli katkıda bulunmuşlardır. Aranjörlüğün, sadece enstrümanların

çalacakları notaların partitür halinde yazımı ve stüdyoda icrasına dayalı bir yöntemle işlediği dönemlerden sonra; yani gelişkin synthesizerların üretilmesinden ve bilgisayar teknolojisinin müzik endüstrisini sarmasından sonra aranjörlüğün hem içeriğinde hem de uygulamalarında önemli değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Özellikle seksenli yılların başlarından itibaren gelişen teknolojik imkânlarla paralel olarak içerisinde kendi ses bankalarından sesler kullanılarak sekiz ayrı track halinde düzenleme yapılabilmesine olanak tanıyan synthesizerlar ortaya çıkmıştır. Bu gelişkin synthesizer olanaklarının ve midi devriminin ardından, özellikle, “1988 yılında piyasaya sürülen Korg M1 marka synthesizer aynı anda sekiz ayrı sesi kullanılabilir” (Manning, 2004, s. 301) hale getirerek aranjörler için (genel olarak da müzisyenler için), önceki dönemlerde mevcut olmayan, bir tür aranjman laboratuvarı olanağı sunmuştur. Başka bir deyişle, ülkemiz eski aranjör neslinin “müzikal laboratuvar” (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013) diye tanımladıkları orkestraların yerini bu gelişmiş synthesizerlar almıştır.

Synthesizerların sunmuş olduğu bu laboratuvar imkânı, eski dönemlerden farklı olarak genelde tüm müzisyenlerin özelde de aranjörlerin beyinlerinde kurguladıkları müzik fikirlerini icracılara ihtiyaç duymadan, duyabilme imkânı yaratması bakımından bilgisayar ortamındaki müzik yazılımlarının bir öncülü sayılabilir. İlk başta sekiz kanal imkânı sunan synthesizerların kanal sayılarının on altıya çıkarılmasıyla da daha fazla sesi aynı anda duyma olanağı yaratılmıştır. Yani üretilen bu teknoloji, birden fazla kanal kaydına imkân tanımaktaydı. Daha sonra ise gelişen bilgisayar yazılımları sayesinde çok kanallı (multi-track) kayıt imkânları artarak; bu konudaki sınır giderek kullanılan bilgisayar teknik yeterlilikleri ile sınırlı hale gelmiş; yani sınırsız kanal kayıt imkânı elde edilmiştir.

Gelişen bu teknolojik gelişmelerle beraber, müzik üretimi işinin giderek artan bir oranda bilgisayar ortamında tamamlanmaya başladığı görülmektedir. Ancak bu durumun, aranjörlerin müzik üretirken bilgisayara bağımlı bir hale gelmelerine neden olduğu da söylenebilir. Becker’in (2013) fotoğrafçılar için verdiği örnekte olduğu gibi (s. 15-16), aranjörlerin de giderek daha fazla oranda bilgisayarla çalışmaya başladıkları söylenebilir ve dolayısıyla onların da çalıştıkları malzemeye bağımlı hale gelmeleri kaçınılmazdır. Eğer bu durum göz önünde bulundurulacak olursa, aranjörlerin; özellikle de yeni nesil aranjörlerin, bilgisayara bağımlı hale gelmelerine bağlı olarak, yaratacakları müziklerin de yine bilgisayarın imkânlarıyla sınırlı

kalabileceği öngörülebilir. Çünkü bilgisayarla müzik (yapmayı öğrenen ve) üreten aranjörler, yazılım programcılarının onlara sundukları ile sınırlıdır ve hatta bu bakımdan bir tür “denek” oldukları bile söylenebilir. Çünkü yazılım şirketleri ticari kazançlarını maksimize etmeyi hedefler ve bunun için yazılımlarını geliştirmeleri gerekir. Aslında buradaki ilişki bir *üretenle* bir *tüketen* arasındaki ilişkidir ve bu bağlamda Manuel Castells’in düşüncelerine değinilebilir. Manuel Castells’in (2005), üretenleri elitler olarak, geriye kalan insanları da tüketenler olarak ele alıp; elit kesimlerin yaparak öğrendiğini, böylece teknolojinin uygulamalarını değiştirdiğini, geriye kalan çoğu insanın ise kullanarak öğrendiğini, dolayısıyla da teknolojinin paketlendiği sınırlar içerisinde kaldıklarını vurgular (s. 6). Dolayısıyla, teknoloji elitlerinin ürettikleri yazılımlarla ilgili olarak genelde müzisyenlerden, özelde de aranjörlerden gelecek eleştirilere ihtiyaçları vardır. Çünkü ürünü asıl kullanan kişiler, gerçekte bu yazılımları müzik üretiminde kullanan müzisyenler ve aranjörlerdir. Başka bir deyişle yazılım şirketleri yazılımları ile ilgili güncellemeleri yaparken kullanıcılarının istekleri ve eleştirilerini dikkate almak durumundadırlar.

Burada akla gelen, müzik yazılımlarının kendisine sunduğu imkânlarla bir şeyler deneyerek müzik üretmeye çalışan aranjörlerin orijinal bir yaratımda bulunup bulunmadığıdır. Yani burada asıl soru şudur: Aranjörler (besteci ve aranjörün ayrı kişiler olması durumunda) kendilerine aranjman yapmak üzere verilen tek sesli melodi hattını düzenlerken bir yaratımda bulunmuş olurlar mı yoksa bu sadece teknik bir zanaatkârlık meselesi midir? Bir aranjör, bir çömlek ustasının, sadece önceden verili olan doğrulara uygun bir şekilde ve işe yarar bir su testisi yapmaya çalıştığı gibi çalışarak, bir zanaatkârlık mı sergilemektedir? Yoksa çalıştığı işe bundan daha fazlasını katarak, ürettiğine sanatsal bir katkıda bulunmakta mıdır?

Yukarıdaki sorulara teknolojik bir çerçeve ile bakılacak olursa, tamamen bilgisayar olanakları ile yapılmış bir aranjörlük, içerisinde yaratım veya kişisel katkı barındırır mı? Yoksa bu konu artık, ‘insanlar tarafından kullanılan bilgisayarlar’ bağlamında değil de ‘bilgisayarların etrafında olan ve sadece bilgisayarların kendilerine sunduğu olanakları kullanan insanlar’ bağlamında mı ele alınmalıdır? Bu noktada konuya, Karl Marx ve Frederick Engels’in beraber kaleme aldıkları ve 1848 yılında yayınladıkları ‘*Komünist Manifesto*’da ele alınan “*Appandange to Machines*” (Marx ve Engels, 2008; Tucker, 1978) kavramı üzerinden bakılabilir.

Günümüz toplumlarındaki sosyal yaşama ve bu yaşamın kurgulanışına bakılacak olursa Marx ve Engels'in (2008) değindikleri insanların "makinelere eklenti" olması durumu, modern toplumlarda sıkça karşılaşılabilen bir durumdur. Bu durumu, modern toplumda çalışan insanların yaygın bir şekilde makine kullanmaları ve herkesin sıkıca uyduğu bir iş bölümü prensibi ile ilişkilendiren Marx ve Engels, bu şekilde çalışan insanların giderek tüm bireysel yaratıcılıklarını kaybettiklerini ve dolayısıyla yaptıkları işin de tüm çekiciliğini kaybettiğine vurgu yapmakta; tüm bu çalışma sistematığı sonucunda da Marx ve Engels, insanların giderek makinelere bir eklenti halini almaya başladıklarının altını çizmektedirler (sf. 15–16). Yoğun bir şekilde bilgisayar kullanımı dolayısıyla, yaptıkları işin kendileri için çekiciliğini kaybetme ihtimali varken, aranjörlerin, ürettikleri müziklerde kendi sanatsal katkılarının var olup olmadığı üzerine tartışılabilir bir konudur. Ya da bu türlü yapılan bir iş, başlı başına bir yaratım olup olmadığı tartışmalıdır.

Marx ve Engels'in tanımından yola çıkılarak aranjörlüğün içeriğinde olduğu kabul edilen yaratıcılık vasfına başka bir açıdan; Walter Benjamin'in bakış açısından bakıldığında da bakılabilir; çünkü aranjör ve teknoloji ilişkisine Benjamin'in penceresinden bakıldığında da bu ilişkide var olmaya devam ettiği düşünülen yaratıcılık da tartışmalı bir durumdadır.

Marx ve Engels'in tanımından yola çıkılarak, aranjörlük işi, kapitalist bir iş olarak ele alınırsa¹, aranjörlük ve teknoloji ilişkisinde var olduğu iddia edilen "yaratıcılığa", yine benzeri bir eleştiri geliştirilebileceği görülmektedir ki, John Holloway de Marksist bir bakışla yola çıkarak, "kapitalizmin insanlar ve şeyler arasındaki ilişkiyi tersine çevirip, özneyi nesleştiren, nesneyi de özneleştirdiği için, şeylerin (para, sermaye, makineler vs.) toplumun öznelere haline gelirken, insanların da nesne haline" (Holloway, 2011, s. 50) geldiğine vurgu yapmakta, bu konuda Marx'ın "her türlü kapitalist üretimin, yalnızca emek-süreci olmayıp, aynı zamanda bir artı-değer yaratma süreci olduğunu ve bu süreçte, işçinin emek araçlarını kullanmadığını, aksine emek araçlarının işçiyi kullandığını düşündüğünün altını çizmektedir (Holloway, 2011, s. 50'de atıfta bulunulduğu gibi). Yani burada nesne öznenin yerini alırken, müziği üreten kişinin de nesneye dönüştüğünden bahsedilebilir. Dolayısıyla

¹ Bu alanın günümüzdeki anlamına yakın olarak nota yayıncılığının gelişmesine paralel bir şekilde geliştiği hatırlanacak olursa, bu durumda aranjörlüğün müzik endüstrisinin bir alanı olarak gelişimi, aranjörlüğün kapitalist sistemin alanlarından biri olduğu sonucuna bizi götürmektedir.

insanlar ve araçlar (Heidegger'in anlayışı ile bir iş yapması için geliştirilen makineler) arasındaki bu yer değişiminin söz konusu olduğu bir müzik üretimi sürecinde, aranjörlüğe atfedilen “yaratıcılık” vasfı büyük ölçüde tartışma konusu olmaktadır.

Marx ve Engels'in bahsettikleri, insanların “*makinelere eklenti*” haline gelmesi durumu günümüz popüler müzik endüstrisinde de gözlemlenebilir bir durumdur. Benzer bir şekilde, günümüz popüler müzik üretimi sürecinde de yoğun bir şekilde bilgisayar kullanımı söz konusudur. Bu çalışmada “*midijör*” olarak tanımlanan yeni aranjör neslinin teknolojik gelişmelerin içerisine “doğdukları” ve neredeyse büyük bir çoğunluğunun, aranjörlük işini bilgisayar üzerinde öğrendikleri; müzik tasarımlarının ve üretimlerinin neredeyse tamamını bilgisayar üzerinde tamamladıkları bilinmektedir². Bunun yanı sıra üzerinde çalışılan prodüksiyon elektronik müzik türünde ise projenin üretiminin baştan sona tüm evreleri sadece bilgisayar üzerinden tamamlanabilmektedir. Bunlara değinilirken amaçlanan, müzik üretimi sürecinde bilgisayar kullanımının kötülenmesi ya da küçümsemesi değildir. Zira Emin Fındıkoğlu'nun deyimiyle “iyi derecede bilgisayar kullanılarak da iyi bir albüm yapılabilir” (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013). Ancak dikkat çekilmek istenen nokta, müzik üretimini sadece bilgisayarlar üzerinde yapabilecek bir aranjör neslinin bilgisayara olan bağımlılığının, müzik üretimlerinin ufkunun da yine bilgisayarların olanaklarıyla sınırlı hale gelebilecek olması ve böylesi bir müzik üretiminin, uzun yıllar içerisinde yaratacağı müzikal kültürün de sıkıntılı ve tekdüze olacağıdır; son on yıllarda ülkemiz popüler müzik kültüründe olduğu gibi.

Becker'in (2013), fotoğrafçıların kullanmak üzere satın aldıkları malzemelere giderek bağımlı hale geldiklerini (s. 16) gözlemlediği gibi müzisyenlerin ve daha özelde aranjörlerin de bağımlı oldukları bir teknik ağlar bütünü söz konusudur. MIDI devrimi ve sampler teknolojilerinden önceki dönemlerde aranjörlük yapan kişiler ile bunlardan sonraki dönemlerdeki aranjörlerin kendilerine özel durumları ve

² Bir aranjörün yeni nesil olması, burada, sadece kronolojik bir doğum meselesi olarak ele alınmamalıdır. Çünkü “yeni nesil aranjör” olmak sadece bir aranjörün genç yaşta olması ile ilgili değil, aynı zamanda günümüz teknolojik imkanları kullanmak dışında bir yeteneği olup olmadığıyla da ilgilidir. Yani burada Norayr Demirci'nin tabiri ile “*Kompiüter Aranjörü*” (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013) kavramı, bu işi kâğıt kalemle halledemeden, sadece bilgisayar olanaklarını kullanarak bir şeyler yapabilen her aranjöre gönderme yapmak için kullanılmaktadır. Bu anlamda yaş itibarıyla eski veya orta nesil aranjörlerin sınırlarına girebilen “aranjörler” de bu açıdan yeni nesil aranjör olarak ele alınabilirler.

bağımlılıkları vardır. Örneğin, eski nesil diye niteleyebileceğimiz aranjörlerin tıpkı fotoğrafçılar gibi yarattıkları düzenlemeleri yazacak bir kâğıda kaleme ve silgiye, stüdyoya ve oradaki teknik ekipmanlara ve belki de hepsinden önemlisi düşündükleri müzik fikirlerinin hepsini beyinlerinde duyacak ve stüdyoda hangi enstrümanın ne çalması gerektiğini bilecek ve bunu şef partitürü şeklinde önceden yazabilecek bir deneyimler bütününe ihtiyaçları vardı. Yeni nesil aranjörlerin ise eski nesil aranjörlerden farklı olarak öncelikle bir bilgisayara ve bunun içerisine yüklenmiş olan müzik yazılımlarına, sanal enstrümanlara (*virtual instrument*), ses örneklerinin bulunduğu ses bankalarına (*sampling dataları*) ve (*reverb, delay, compresor* gibi) çeşitli efekt yazılımlarına ihtiyaçları vardır.

Eski ve yeni nesil aranjörlerin ihtiyaçları olan temel malzemeler çeşitli şekillerde bir tür bağımlılık yaparken, bu durum yeni nesil için daha önemli bir sıkıntıya dönüşebilecek niteliktedir. Zira yeni nesil aranjörlerin belki de çok azı bilgisayar ve müzik yazılımları olmadan müzik yaratabilecek düzeyde deneyim ve bilgi sahibidirler. Bununla beraber günümüzdeki teknolojik yenilikleri müzisyenlere veya sıradan insanlara öylesine imkânlar sunmaktadır ki doğrusu buna, yani çok iyi bir müzikal yeterliğe çok da gerek yok gibidir. Zira Mark Cole'un belirttiği gibi günümüzde "eğer bir bilgisayarınız varsa siz bir müzisyensinizdir" (Banner, 2012, s. 1) ve Messinger'in vurguladığı gibi de bu işi yapabilmek için "derinlemesine bir müzik teorisi bilgisine ve enstrüman yeterliğine de ihtiyacınız yoktur" (Banner, 2012, s. 8).

Bu türden gelişmeler, Becker'in de (2013) gözlemlediği gibi fotoğrafçılık alanında da meydana gelmiştir. Zira belirli bir malzemeyi kullanmaya alışan kişinin bu malzemedeki ne şekilde yararlanabileceğini önceden kestirebilir bir deneyime sahip olması durumu ülkemizin eski nesil aranjörleri için de geçerliydi. Çünkü onlar da çalışmalarında gerek kitaplar gerek aldıkları eğitim gerekse kişisel deneyimlerinden elde ettikleri neticesinde bir üretim gerçekleştirilmekteydiler. Bu bağlamda kullandıkları malzemeler de kendi zamanlarının koşulları içerisinde ulaşabilecekleri kadardı.

Ancak çalışma koşullarının ve teknolojik imkânların değişmesi ve gelişmesiyle beraber edinilen bu deneyimlerin büyük bir çoğunluğu artık kullanılamaz duruma gelebilir. Tıpkı Becker'in (2013) "dijital fotoğraf makinesinin ortaya çıkması ile türlü zorluklarla elde edilen bilgilerin hızla çağdışı olmaya başladığını" (s. 16) vurguladığı

gibi önceden aranjörlerin aranjman yapmada kullandıkları yöntemler giderek güncelliğini ve gerekliliğini ya da hayatiyetlerini kaybetmektedirler ki nota bilgisi, armoni bilgisi, orkestrasyon ve şef partitürü yazımı gibi işler bunlardan bazılarıdır.

Buna mukabil ülkemiz popüler müzik aranjörlüğünün gelişim çizgisi incelendiğinde karşımıza çıkan en önemli noktanın, ülkemizdeki ilk çalışmaların neredeyse tamamen taklit üzerine kurulu olduğudur ki bu şekilde başlamış ilk aranjörlük çalışmalarının birer yaratım olup olmadığı da bu konu bağlamında tartışılabilir. Başka bir deyişle, şimdiye kadar ele alındığı şekliyle, makinalar bağımlı olarak yapılan bir aranjörlük çalışmasının özgün bir yaratım olup olmadığı üzerine yapılan tartışmalara ek olarak, ülkemizde, özellikle '50'li ve '60'lı yıllardaki periyoddaki popüler müzik aranjörlüğünün orijinal bir aranjörlük çalışması olup olmadığı üzerinden yürütülen tartışmalar da vardır ki (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) bu tartışmalar aranjörlüğün ne olup olmadığı üzerinden yürütülmektedir (Demirci, 1972). Burada vurgulanmak istenen, kısaca, aranjörlüğün içeriğinde var olduğu kabul edilen yaratıcılığın ve bu yaratıcı eylemin sadece özgün çalışmalar içerisinde aranacak bir eylem olarak ele alınması gerektiğidir.

Doğrusu ülkemizdeki aranjörlük işinin tarihsel gelişiminin temeline bakıldığında, özellikle de '50'li ve '60'lı yıllar arasındaki periyotta geliştiği kabul edilen aranjörlük pratiğinin taklit çalışmalar üzerinden geliştirilerek günümüze kadar nakledildiği yönünde ortak bir kanı olduğu görülmektedir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013, Akkaya ve Çelik, 2006, sf. 164, 330, 331). Aslında Antik Yunan'a bakılacak olursa (günümüzde gerek genel anlamda sanat için gerekse özel olarak da aranjörlük işi için yapılan tartışmalara benzer olarak), o dönemlerde bile üretilen bir eserin bir sanat eseri mi yoksa bir zanaat ürünü mü olduğu tartışmasının var olduğu görülür (Batur, 2012, s. 13). Buna bağlı olarak, sanat eserinin nasıl olması gerektiğine dair tanımlamalara girilirken, ilkin, sanatın ne olup ne olmadığı ile ilgili tanımlamalara değinildiği, birçok pencereden bakılarak sanatın birbirinden farklı tanımlarının yapıldığı da görülür. Bu bağlamda bir eserin, bir sanat eseri olarak kabul edilmesi için belli başlı kriterlere başvurulduğu; bir edimi sanat yapanın ne olduğu anlaşılmaya çalışılırken, bir eseri de sanat eseri yapanın ne olduğunun tespit edilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Sanat teorisi ile ilgili yayınlarda, sanatın ve dolayısıyla da sanat eserinin ne olduğuna dair çeşitli kıstaslar belirleme eğilimi olduğu görülmektedir. Bu çalışmalarda, geliştirilen belli başlı kriterlere bakılacak olursa, sanat eserinin öncelikle ‘insan yapısı’ olması gerektiğine dair bir tanımlama ile karşılaşılır. Başka bir deyişle sanat eseri insan elinin ürettiği eserlerdir. Diğer önemli bir kritere göre, sanat eseri tek olmalıdır. Yani bir başka eserin kopyası ya da tıpkıbasımı olmamalıdır. Ayrıca, sanatçı eserini özgürce oluşturmalıdır; yani sanat eseri çeşitli şekillerde baskı altına alınmadan üretilmiş olmalıdır. Diğer bir kritere göre ise, sanatın bir mesaj vermesi gerekmektedir (Batur, 2012, s. 13–14). Bu durumda, eğer yukarıda sayılan kıstaslar temel referanslar olarak alınacak olursa, ancak bunları karşılayabilecek şekilde üretilmiş bir eserden sanat eseri olarak bahsetmek mümkün olduğu gibi, aranjörlük işine atfedilen ‘sanatsal bir çalışma’ olma özelliği de yine aynı kriterlerin süzgecinden geçmiş olmalıdır.

Doğrusu var olan tüm sanatsal faaliyetlerin gelişim çizgilerine bakıldığında, hepsinin taklit ile başladığı söylenebilir. Zira Antik Yunan dönemindeki çeşitli filozoflara göre de bu böyledir. Örneğin Platon’a göre resim doğanın taklididir ve Aynı şekilde Aristo’ya göre de resim, doğadaki nesnelerin taklididir. Hatta Aristo’ya göre, “sadece müzik ve şiir sanat olarak ele alınmalıdır çünkü resim, el emeği gerektirdiği için sadece bir zanaat olarak ele alınmalıdır” (Batur, 2012, s. 11). Aslında Aristo’nun bu düşünceleri, sanatın soylu bir iş olduğu ve dolayısıyla kirli atölyelerde; bir soyluya yakışmayacak şekilde bir el emeği gerektiren bir işi olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak günümüzde, sanatın ne olduğu ya da neyin sanat eseri olduğu ile ilgili tartışmalar, dolayısıyla da aranjörlüğün bir sanatsal çalışma olup olmadığı ile ilgili tartışmaların daha çok yukarıda sayılan kriterler ekseninde yürütüldüğü söylenebilir.

Ülkemiz müzik endüstrisi penceresinden bakıldığında, ülkemiz popüler müzik kültürü tarihinde de taklit ögesinin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Yani hem popüler müzik kültürümüzün hem de onun bir alanı olarak aranjörlük işinin gelişiminin temelinde taklitsel çalışmaların önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu bağlamda, hem aranjörler hem de müzisyenler tarafından genel olarak sanatsal bir çalışma olarak ele alınan aranjörlük sanatının (diğer tüm sanatsal faaliyetler gibi) ülkemizdeki gelişiminin, özellikle Amerika ve Avrupa’daki bir takım öncüllerin taklidi ile başladığı ve geliştiği söylenebilir.

Ülkemiz gençliği ve müzik ilgilileri tarafından sıkıca takip edilen özellikle Amerika ve Avrupa'daki genel olarak kültürel ve özel olarak da müzikal ürünlerin, özellikle '50'li ve '60'lı yıllarda ülkemiz gençliği üzerinde, önemli ölçüde taklit isteği yarattığı görülmektedir (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Bu taklit isteği, genel olarak yaşam tarzı, giyim-kuşam, ahlak vb. noktalarda önemli etkilerde bulunmakla beraber, kültürün bir alt alanı olarak ele alabileceğimiz müzik alanında da müzikal beğeniler, müzik kültürü, beste, yorum, enstrümantasyon gibi noktalarda etkisini gösterirken, bunların yanında konumuz açısından en önemli olan etkisini aranjörlük alanında göstermektedir. Zira bu taklit etme isteği, ülkemiz popüler müzik kültüründe aranjörlüğün gelişimi açısından en önemli fırsatı kendiliğinden yaratmıştır. Dolayısıyla ülkemiz aranjörlüğünün tarihsel serüveninde taklit etmek, önemli bir yer tutmaktadır (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Ülkemizde endüstriyel manada ilk aranjörlük çalışmalarının, yabancı müziklerin plağa kaydedilmiş hallerinin aynısının deşifresi ile başladığı bilinmektedir; yani taklit ile (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05. 2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Aranjörlüğün ülkemizdeki bu geçmişi, dolayısıyla, Antik Yunan'da yapılan sanat tartışmalarına benzer olarak, ülkemizdeki ilk aranjörlük çalışmalarının birer sanatsal çalışma olup olmadığı ile ilgili tartışmaları da kaçınılmaz kılmaktadırlar. Çünkü daha önce de söylendiği gibi, ilk aranjörlük çalışmaları yabancı bir şarkının aynen kopyalanmasından ibarettir. Dolayısıyla, yabancı bir şarkının partiyonlarının dikte yoluyla aynen notaya alınmasının ve yerel bir orkestraya aynen icra ettirilmesinin bir aranjörlük çalışması olup olmadığı günümüzde aranjörler arasında tartışılan bir konudur ve aranjörler arasında bu açıdan tam anlamıyla bir uzlaşma varılabilmiş değildir.

Örneğin Atilla Özdemiroğlu'na göre "aranjörlük, öncelikle bestecilik gibi yaratıcı bir eylemdir" (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Yani bir aranjör yaptığı aranjmanlarda yeni bir şeyler yaratmalıdır. İçinde bir yaratım olmayan bir aranjman;

örneğin yabancı bir şarkının partiyonlarının aynen yazılması yani bir aranjmanı alıp kopya etmek aranjörlük değil sadece kopyacılıktır. Özdemiroğlu'na göre:

[Daha önceden yapılmış] Bir aranjmanın notalarını yazmak, aynen kopyalayıp çaldırmak bir aranjörlük hizmeti değildir. Aranjörlük işi için yeni bir şeyler yaratmak gerekir. İçinde bir yaratım yoksa bir şarkıyı aynen yazıp tekrar etmek bir aranjörlük değil sadece bir kopyacılıktır (...) Bunu ben de yaptım zamanında, ancak o zaman insanlar aranjör olarak yazdılar adımı (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Atilla Özdemiroğlu'nun bu yaklaşımı ile Norayr Demirci'nin yaklaşımı birebir örtüşmektedir. Norayr Demirci'ye (1972) göre de “bir şarkının notalarının, aynen ya da ihtiyaca göre şarkının tonunun değiştirilerek yeniden yazılması” işlemi bir aranjörlük edimi değil ancak bir kopyacılık olarak değerlendirilebilir. Ancak Demirci bu noktada önemli bir detaya dikkat çekmektedir ki, ona göre kopyacılık yapabilmek için de öncelikle iyi bir aranjör olmak şarttır (Demirci, 1972).

Ancak bu düşüncelerin yanında bazı eski aranjörlerin farklı düşünceleri olduğuna da değinmek gerekmektedir. Örneğin Mustafa Özkent'e göre yabancı şarkıların Türkçe adaptasyonlarının sıkça yapıldığı dönemlerde, şarkıların yerli müzisyenlerce icra edilebilmesi için partiyonlarının yazılması gerekmekteydi. Dolayısıyla bu dönemlerdeki hâkim çalışma sistemi, “orijinal şarkının partiyonlarının aynen notaya alınması üzerine kuruluydu ve Özkent'e göre yabancı bir şarkının yerli bir orkestranın seslendirmesi için müzisyenlere şarkının orijinal halinin notalarının aynen yazılması işlemi de aranjörlük olarak ele almak mümkündür (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Ülkemizde aranjörlüğün gelişiminde taklit unsurunun kaçınılmaz olarak yaşanılması gereken bir aşama olarak gören Özkent'e göre, bu aşamanın yaşanılmasını kılan dönemin ekonomik koşullarıdır. Ona göre, eskiden müzisyenlerin yabancı şarkıların orijinal partiyonlarına ulaşmak mümkün olmadığı için, şarkıları dinleyip aynen notaya almaktan başka çareleri yoktur. Ancak bu çalışmaların beraberinde müzisyenler, kişisel gelişimlerini de sağlamış oldukları söylenebilir. Zira Mustafa Özkent de bu taklitsel çalışmaların müzikal gelişim bakımından kendilerine çok önemli katkıları olduğuna değinmekte ve yaptıkları bu çalışmaların hiç beklemediği bir yerde kendisine çok fayda sağladığına vurgu yapmaktadır:

Daha sonra da yani 1975 yılında armoni ve piyano eğitimi almak üzere Brüksel'e gittim. Brüksel'de akademide Armoni-Piyano okudum. Türkiye'de partiyon yazma işi ile o kadar uğraşmışım ki bu sayede Brüksel'de solfej ve dikte derslerine 3 sınıftan başladım (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Ancak ardı ardına geliştirilen teknolojik yeniliklerle beraber, ülkemiz aranjörlük pratiği ile ilgili olarak yukarıda bahsedilen imkânsızlıkların ortadan kalktığı söylenebilir. Özellikle de internet devrimi ile beraber bilgiye ulaşmanın önünde hiçbir engel kalmadığı gibi, bilgisayar, MIDI ve sampling teknolojilerinin geliştirilmesi ile beraber aranjörlüğün içeriği ve gerektirdiği nitelikler dönüşmeye başlamıştır. Bu teknolojik gelişmelerin ülkemiz müzik endüstrisine gözle görülür şekilde nüfuz etmeye başlaması ise '80'li yıllarda ithalat rejiminde yapılan değişikliklerden sonrasına denk gelmektedir. Bu tarihten sonra ülkemize hızlıca nakledilmeye başlayan teknolojik yeniliklerin müzik endüstrimizdeki asıl etkisini göstermeye başlaması ise ancak '90'lı yıllardan itibaren mümkün olmuş; özellikle de bu tarihlerden itibaren popüler müzik endüstrimizde bilgisayar teknolojisinin kullanımı ciddi şekilde artmış (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013), böylece günümüzün müzik kültürünün altyapısı hazırlanmaya başlamıştır.

2.2 Aranjörlüğün İçeriğinde ve Niteliğinde Yaşanan Dönüşümde Teknolojinin Yeri

Her ne kadar ilk ses kayıt imkânlarının bulunuşu ve dünya çapında müziğin kaydedilmesi ile başlayan endüstriyel çalışmaların yayılımı 19. yüzyılın sonlarında başlamış bir serüven ise de günümüz müzik endüstrisinin üretim aşamasını derinden etkileyen gelişmelerin özellikle 2. Dünya Savaşından sonra gerçekleştikleri ve bu teknolojik gelişmelerin birçok buluştan oluştuğunu söylemek mümkündür. Çünkü 20. yüzyıl boyunca ardı ardına gerçekleşen birçok teknolojik yeniliğin günümüz müzik endüstrisinin altyapısını oluşturduğu görülmektedir. Örneğin günümüzdeki çoklu kanal kayıt sistemlerinin geçmişinin 1930 yılına kadar uzadığı; 1930 yılında gitarist Les Paul'un çoklu kanal kaydını mümkün kılan sistemi geliştirdiği bilinmektedir ki (Zager, 2006, s. xix), bu gelişme ülkemizde yaklaşık olarak 1960'lı yıllarda kullanılmaya başlanan iki kanallı kayıtların (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013) altyapısını oluşturmaktadır.

Çoklu kanal kaydının ardından, 1931'de ilk manyetik teyp icâd edilmiş; 1949 yılında 7 inçlik, diğer adıyla 45'lik plak RCA tarafından geliştirilmiş 1958 yılında ilk stereo kayıt sistemi kullanıma sunulmuş; 1960 yılında ilk kompakt disk James T. Russell

tarafından bulunmuş, ilk olarak 1982 yılında Philips ve Sony firmaları eliyle piyasaya sürülmüş; 1983 yılı Ocak ayında ise MIDI tabanlı çalışma olanağı halkın kullanımına sunulmuştur (Zager, 2006, s. xx-xxi). Yukarıda sayılanların yanında bir diğer önemli buluş daha vardır ki, o da sampling teknolojisidir. Çalışma mantığına bakıldığında, sampling teknolojisinin seslerin dijital olarak kayıt altına alınması prensibine dayandığı görülmektedir. Evens'a (2005) göre sampling sesler “düzenli aralıklardaki hava titreşimlerinin belirli bir kısmının örneklenmesi ve bunların sayısal verilere dönüştürülmesi yoluyla elde edilmektedirler; tıpkı bir film kamerası gibi” (s. 12).

Seslerin teknoloji dolayımıyla yeniden kullanımına dayanan sampling teknolojisi orijinalinde telefon için geliştirilen uygulamalardan doğmuştur. Bu tekniğin ardındaki teknolojik altyapı aslında 20. Yüzyılın'ın başlarında geliştirilmiştir. Fakat ses dalgalarının PCM³ teknolojisi kullanılarak dijital ses örneklerine çevrilmesi, 1950'lerde transistörün⁴ bulunuşuna kadar pratik olarak mümkün olmamıştır (Russ, 2004, s. 26).

Sampling teknolojisinin ticari amaçla kullanımına bakılacak olursa, bunun ilk olarak “Fairlight Computer Musical Instrument” (CMI) adlı synthesizer ile 1979 yılında başladığı görülmektedir. Fairlight'ın ardından gelen *Ensoniq Mirages* adlı synthesizer bu teknolojinin kullanıcılara doğurduğu maliyeti düşürmüş ve ardından E-mu firmasının yine 1979 yılında piyasaya sürdüğü *Emulator* adlı synthesizer ile de bu teknoloji, 1980'ler boyunca ev kullanıcıları tarafından satın alınabilir hale gelmiştir. 21. yüzyılda ise, önceden sadece fiziki bir donanım olarak üretilen samplerların yerini bilgisayar tabanlı sampling yazılımları almıştır (Russ, 2004, s. 26).

Sampler teknolojisinin müzik endüstrisine katkılarının yanında, bilgisayarların müzik için kullanımı da özellikle aranjörlük işinin gelişimi bakımından çok önemli bir yere sahiptir. Zira bilgisayar teknolojisi, günümüzde müzik endüstrisinin tüm

³ Sesleri dijital ortama aktararak veya örnekleyerek, onları dijital bir forma taşıyan PCM-“Pulse Code Modulation” (Darbe kod kitlenimi) teknolojisi, 1950 ve 1960'larda Bell Telefon Laboratuvarlarında geliştirilmiştir (Russ, 2004, s. 15).

⁴ Basalla'ya (2013) göre, “yeni elektronik çağı yansıtan bir alet olarak kabul edilen transistör ilk bakışta, teknolojik değişime ilişkin devrimci görüş yanlıları için ideal bir örnektir. Transistör, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ünlü Bell Araştırma Laboratuvarları'nda John Bardeen, Walter H. Brattain ve William Shockly adlı fizikçiler tarafından icat edilmiştir” (s. 71).

aşamalarının en önemli aracı olduğu gibi, aranjörlük işinin günümüzdeki halini almasında da çok önemli bir etkidir. Bilgisayarın müzik için ilk olarak kullanımı ise 1950’li yıllarda gerçekleşmiştir. 1956 yılında kompozitör Iannis Xenakis’in IBM 7090 ile müzik kompozisyonu amaçlı bilgisayar kullanımını denemeye başladığı bilinmektedir (Manning, 2004, s. 203).

Ancak bilgisayarın günümüz müzik endüstrisindeki kullanım alanına ulaşmasını sağlayan en önemli gelişmenin 1983 yılında gerçekleştirilmiş olduğunu söylemek mümkündür. 1983 yılında, synthesizer’ları kontrol etmek için bir endüstri standart iletişim protokolü olarak geliştirilen ve müzik endüstrinin çalışma çerçevesini temelden değiştirdiği görülen MIDI teknolojisi (Manning, 2004, s. 263), iki ayrı synthesizerın bir kablo vasıtasıyla bağlanarak, iki synthesizerın birinde tuşlara basılırken diğer synthesizerın eşzamanlı olarak aynı notaların çalışması esasına dayanmaktadır (Zager, 2006, s. xxi). Bugün, tüm klavyelerin ve synthesizerların birbirlerine veya bilgisayarlara bağlı olarak çalışmasını sağlayan bu sistem, hem dijital hem de analog cihazları kontrol edebilen bir endüstri standardı haline gelmiş bir iletişim protokolüdür.

MIDI’nin müzik endüstrisine katkıları çok yönlü olmakla beraber, özellikle prodüksiyon maliyetlerini düşürmesi ve müziği; özellikle de popüler müzik türlerinin üretimini sınırlı sayıda insanın elinde bulundurduğu önceki dönemlerden farklı olarak, herkesin ulaşım yapabileceği bir konuma getirmesi bakımından hayati bir gelişmedir. Zira MIDI’nin müziğin üretim maliyetlerini düşürdüğü konusunda F.R. Moor da aynı düşüncededir ve ona göre de bir müzik prodüksiyonunda geleneksel enstrümanların bir yapımdaki kullanımını oldukça yüklü maliyetler doğururken MIDI devrimi ve gerçekleşen teknolojik yeniliklerle beraber dijital enstrümanların kullanımını prodüksiyon maliyetlerini oldukça azalmıştır (Loy, 1985’te atıfta bulunduğu gibi).

Yukarıdaki bahsi geçen teknolojik gelişmeler başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere tüm dünya için çok önemli gelişmelerdir ve zaman içerisinde müzik endüstrinin yönünü belirlemede çok önemli faktörler olmuşlardır. Bunların ülkemizdeki etkisi de bu teknolojik gelişmelerin ülkemize ithalini izleyen yıllarda kendini göstermiştir. Bu bağlamda en önemli etkinin ‘80’li yılların başlarında görüldüğü söylenebilir. Çünkü bu yıllarda ülkemizde ithalat rejiminde yapılan değişikliklerle beraber, bu teknolojilerin ülkemize ithalinin kolaylaştığı ve yoğun bir

ithalat sürecinin başladığı görülmektedir (Akdağ, 2008, s. 17; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013). Dolayısıyla bu tarihlerden itibaren ülkemizdeki müzik üretimi pratiklerinde önemli bir değişim yaşanmaya başlamıştır.

‘80’lerden sonra ithalatın önünün açılması ile beraber gelişen bilgisayar ve kayıt teknolojilerinin ülkemize girmesi kolaylaşmış, bu alanda Amerika ve Avrupa’daki gelişmeler daha hızlı takip edilebilir hale gelmiştir. Teknolojik gelişmeler ve bunların ülkemize girişinin kolaylaşması müzik endüstrimizde önemli değişimlere yol açmıştır. Endüstrinin her alanında olduğu gibi aranjörlük alanında yaşanan gelişmelerin en önemli sebebi de bilgisayar, midi, sampling ve benzeri teknolojik yeniliklerin geliştirilmiş olmasıdır. Çünkü bu gelişmeler aranjmanın doğal gelişim sürecinden tutun da prodüksiyonun sonucuna etki edecek dönüşümleri de beraberinde getirmişlerdir.

Buraya kadar, teknolojik gelişmelerin aranjörlüğün dönüşümünde çok önemli bir etken olduğuna değinildi. Buradan itibaren de, bu teknolojik gelişmelerin ortaya çıkarılmasındaki temel etkenlere değinilebilir. Doğrusu, teknolojik gelişmelerin gerçekleşmesinde birçok etkenin rolü vardır. Bu etkenleri, psikolojik-düşünsel, sosyo-ekonomik ve kültürel, askeri ve toplumsal nedenlere bağlayan Basalla (2013), teknolojik gelişmeleri, pazar talebi, endüstri için gerekli olan işgünün yetersizliği, ekonomik nedenler, askeri gereksinimler vb. birçok etkenle açıklamaktadır. Marx’ın *Capital*’deki, “yalnızca işçi sınıfının ayaklanmalarına karşı, silah gücüyle sermaye sağlama amacıyla 1830 yılından beri yapılan icatların tarihinin yazılması gerçekten mümkün olacaktır” sözüne atıfla, Basalla, Marx’ın “teknolojik buluşların, boyun eğmeyen veya ayaklanan işçilere engel olmak amacıyla kasıtlı olarak icat edildiklerine inandığına” (Basalla, 2013, s. 175’de atıfta bulunulduğu gibi) dikkat çekmektedir⁵.

⁵ Marx ile benzer şekilde, Tine Bruland, On Dokuzuncu Yüzyıl İngiliz tekstil endüstrisinin üç önemli icadı ile emekle ilgili sorunlar arasında bir ilişki kurmuştu. Bu bağlamda, Bruland’ın ele aldığı ilk icat, kendi kendine çalışan otomatik çıkırtı (Basalla, 2013, s. 175’de atıfta bulunulduğu gibi). Basalla’nın da değindiği gibi, “otomatik olmayan ilk çıkırtılar, ‘abacı’ olarak adlandırılan ve yüksek ücret karşılığında çalışan hünerli, usta işçilerin çalışmasını gerektiriyordu. Abacılar (...) çıkırtıların çalıştırılması açısından hayati bir önem taşıyorlardı. Abacıların üretim sürecinde sahip oldukları denetim gücünden rahatsız olan pamuk imalatçılarının kendi kendine çalışabilen bir çıkırtığın icat edilmesi konusunda mucitlerden yardım talep etmelerinin” (Basalla, 2013, s. 176) ardından otomatik çıkırtı icat edilmiş; abacıların işlerindeki bağımsızlığı ve denetim güçleri azalmıştır. Otomatik çıkırtı ile yaşanan değişimlere benzer değişimleri tekstil alanında iki ayrı şekilde örneklendiğini belirten

Basalla'nın, teknolojik yeniliklerin ortaya çıkışlarının nedenlerinden biri olarak dikkat çektiği “teknolojik buluşların işçilere engel olmak amacıyla kasıtlı olarak icat edilmeleri” durumunun yanında başka etkenlere de değindiği görülmektedir. Basalla (2013), “ödüllendirilme olasılığını” bu etkenlerden bir diğeri olarak ele almaktadır (s. 181). Bu noktada da, *talep kuramını* onaylayan Schmookler'in görüşlerinden faydalanarak, onun, “yaratıcı etkinliğin arkasında yer alan yönlendirici gücün, teknik problemlerin çözülmesine atfedilen değer olduğu varsayımının” (Basalla, 2013, s. 181'de atıfta bulunduğu gibi) altını çizmektedir. Basalla'ya göre mucitler, parasal bir ödül söz konusu olduğunda teknik problemlere yönelik çözümler aramak için harekete geçmektedirler. Yani ödüllendirilme olasılığı yüksek olduğunda daha fazla sayıda çözüm veya icat üretilir⁶ (Basalla, 2013, s. 181).

Basalla'ya göre teknolojik yeniliklerin ortaya çıkışlarının nedenlerinden diğeri ise emek kıtlığı ve askeri nedenlerdir. John R. Hicks tarafından ortaya atılan, “emek kıtlığının insan gücü ve emeğinden tasarruf sağlayan buluşların icat edilmesine yönelik bir çabaya neden olduğu” şeklinde önermeye (Basalla, 2013, s. 183'te atıfta bulunduğu gibi), paralel olarak, Habakkuk da toprağın bolluğu ama buna karşılık emeğin kıtlığının, Amerikalıları endüstri için olduğu kadar tarım sektörü için de emekten tasarruf edebilecek buluşlar üretmeye yönlendirdiğini ve bu bağlamda en önemli icadın “McCormick Biçerdöveri” (Basalla, 2013, s. 184'te atıfta bulunduğu gibi) olduğunu belirtmektedir. Basalla (2013), ayrıca “modern çağda askeri zorunluluklar, sivil dünyada kendilerine er ya da geç bir yer edinen önemli teknolojik buluşların ayıklanmasını etkilemekte olduğunu ve bu yüzden modern endüstrinin askeri ve sivil yönleri birbirleriyle ilintili” (s. 247) olduğunu altını çizmektedir⁷.

Basalla'ya (2013) göre, bu örneklerden biri silindri baskı makinesinin, diğeri ise yün tarama makinelerinin icadıdır (s. 176–177).

⁶ Schmookler, talep kuramına göre, bir endüstri, yeni üretim çizgileri saptayarak veya eski üretim araçlarının yerine yenilerini getirerek sermaye mallarına önemli bir yatırım yaptığında, mucitler çabalarından ötürü ödüllendirilecekleri vaadiyle bu endüstri için yeni buluşlar icat etmeye yönlendirileceklerini, yani belirli bir pazarın çekim gücünün, mucitleri yeni makineler ve aletler icat etmeye teşvik edeceğini düşünmektedir (Basalla, 2013, s. 181'de atıfta bulunduğu gibi).

⁷ Basalla'ya (2013) göre, “ordunun gelişkin teknoloji ile olan bağlantısının en eski kanıtı, fantastik savaş makinelerinin resmedildiği Rönesans makine kitaplarında görülebilir. Çok fazla miktarda standartlaşmış giysiye, yiyeceğe ve cephaneye yönelik daha sonraki askeri talep ise bir anlamda, seri üretimle beslenen kitlesel pazarların yaratılmasına az çok temel teşkil etmiştir” (s. 248).

Yukarıda, gelişim çizgilerine kısaca değinilen teknolojik gelişmelerin ülkemizde etkisini hissettirmesine bakıldığında ise bunların etkilerinin yaklaşık olarak '90'lı yılların başlarından itibaren hissedilmeye başlandığı söylenebilir. Çünkü '90'lı yıllara kadarki süreçte ülkemizdeki aranjörlerin çoğunun, aranjmanlarını eski usullerle veya dönemin synthesizerları üzerinden tamamladığı bilinmektedir. Ayrıca bilgisayar, '90'lı yılların Türkiye'sinde kolay ulaşılabilir bir durumda da değildir. Dolayısıyla, aranjman yapma sürecinin giderek nota kâğıdından çıkıp bilgisayardaki müzik yazılımlarının içerisinde tamamlanır hale gelmesi 90'lı yılların Türkiye'si için yeni olmasa da pratikte çok da iyi veya kolay uygulanabilen bir yöntem haline gelmemiştir henüz. Bu tespiti Osman İşmen ve Yıldray Gürgen düşüncelerinden varmak da mümkündür. Zira 1983 yılı civarında gerçekleşmiş olan MIDI devriminin ülkemizde bilgisayarlar vasıtasıyla sektördeki güçlü konumunu henüz elde etmediği anlaşılmaktadır. İşmen'in 1983 yılından sonra Türkiye'de sadece üç kişinin; "Melih Kibar, Onno Tunç ve kendisinin bu teknolojiyi takip edebildiği" (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) şeklindeki ifadesine karşılık Yıldray Gürgen'in "ben bilgisayarla müzik yaparken herkes benim ne yaptığımı anlamaya çalışıyordu" (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013) (yaklaşık olarak 1991 yılı olduğunu belirterek) şeklindeki ifadesi, bu süreç içerisinde müzik endüstrisi içerisindeki aranjörlerin çoğunun henüz bilgisayarın olanaklarını (en azından) tam olarak kullanmaktan uzak olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Yıldray Gürgen'i, (Avustralya'da aldığı eğitimin ve kişisel çabalarının etkisiyle) MIDI devrimini ülkemizde etkin bir şekilde kullanabilmiş ilk aranjörlerden biri olarak ele almak mümkündür.

Özellikle '90'lı yılların başlarından itibaren müzik yapımlarının büyük oranda bilgisayar ortamında bitirilmesi eğilimi artmış, dolayısıyla da günümüzdeki manzaranın altyapısı hazırlanmaya başlanmıştır. Günümüz aranjör neslinden Caner Tepecik'e göre, ülkemizin popüler müzik üretimi yöntemlerinde yaşanan bu dönüşümde en önemli pay sahibi aranjörlerin başında gelen isim Yıldray Gürgen'dir (E. Balhan, kişisel görüşme, 08.02.2014). Özetle bilgisayarla müzik yapma pratiği Yıldray Gürgen'den önce de önemli aranjörlerimiz tarafından uygulanan bir çalışma biçimidir ancak albümlerin büyük çoğunluğu daha öncede bahsedilen 'aranjörlerlik mezziyetleri' sarmalında tamamlandığından, müzik yapımları büyük çoğunlukla unplugged; yani akustik müzik temelli idi. Ancak Gürgen'in yaptığı çalışmalarla bu orantının tersine dönmeye başladığı ve giderek, eskilerin *midijörlerlik*, 'bilgisayar

aranjörlüğü' veya "destekli aranjörlük" dedikleri aranjörlük anlayışının gelişmeye başladığı görülmektedir.

Teknolojik gelişmelerin müzikteki etkileri bazı eski aranjörler tarafından "silah icat oldu mertlik bozuldu" şeklinde yorumlanırken, bazıları ise tersine bunu iyimser karşılamakta ve olumlamaktadırlar. Örneğin Yurdatapan'ın bu noktadaki görüşleri iyimser tarafta durmaktadır. Ona göre, teknoloji ile beraber "mertlik bozulmadı, sadece şekil değiştirdi; iyi nişancılık çıktı" (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013). Yine Özdemir Erdoğan'ın da bu konudaki görüşü Yurdatapan'la paraleldir. Ancak bunun tersini düşünenlerin çoğunlukta olduğunun gözden kaçırılmaması gerekmektedir.

Bu noktada, bu duruma farklı bir şekilde bakan aranjörlerin düşüncelerine bakılabilir. Örneğin Mustafa Özkent, aranjörlükte yeni nesil denince irkildiğini ve bunlarda bir aranjörün olmazsa olmaz temel donanımların olmadığına dikkati çekmektedir. Daha önce de değinildiği gibi, bir aranjörün olmazsa olmaz temel donanımları olan solfej, armoni, kontrpuan ve çalgılama gibi beceriler yeni nesil aranjörlerde bulunmayan özelliklerdir ve bunlar olmadan birilerinin aranjör olarak isimlendirilmelerini Mustafa Özkent teknolojik gelişmelere bağlamaktadır. Şanar Yurdatapan'ın aksine Özkent'e göre "bilgisayar çıkınca mertlik bozulmuştur" ve dolayısıyla da aranjörlük işi bitmiş; "artık herkes aranjör olmuştur" (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013) ve hatta Cengiz Özdemir'e göre "ülkemizde aranjörlük işi ölmüştür" (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013).

Teknolojik gelişmeler eski aranjörlerce her ne kadar müzik piyasasının gidişatına yaptıkları olumsuz etkiler üzerinden ele alınsalar da bu gelişmelerin bir o kadar da kolaylık sağladığı Şanar Yurdatapan'ın ifadelerinden anlaşılmaktadır. Çünkü günümüzde teknolojinin sunduğu imkanlarla beraber, yapılan bir aranjanın veya yazılan bir orkestrasyonun stüdyodan önce, daha aranjanın aşamasındayken duyulması mümkündür. Dolayısıyla teknolojinin sağladığı avantajlar vardır ve özellikle bu avantajlar gerek aranjörler gerekse *midijörlerce* iyi kullanılmaktadırlar. Zira bir aranjanın işleyişini "bilgisayardan önce" ve "bilgisayardan sonra" (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013) diye iki ayrı kategoride ele alan Şanar Yurdatapan, genel olarak teknolojinin, özel olarak da bilgisayarın aranjörlüğün içeriğine ve prosedürlerinin işleyişine yaptığı etkileri olumlayarak, teknolojinin müzik piyasasına yönelik olumlu etkilerinin altını çizmektedir:

Eski çalışma sistemindeki prosedür ‘beyin-kâğıt-stüdyo-kulak’ idi ancak şimdiki durumda ise beyin ile kulak aynı anda çalışmaktadır. Yani herhangi müzikal fikir düşünüldüğü anda onu bilgisayar üzerinden duyabilmek mümkün olmaktadır. Yani işin mantığı yüzde seksen derece tersine dönmüştür (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Bu konuda Garo Mafyan’ın düşüncelerine bakılacak olursa, bilgisayar teknolojilerinin gelişmesinden önceki dönemlerde aranjmanların stüdyodan veya sahneden önce sıfır hata ile hazırlanması gerektiği anlaşılmaktadır. Çünkü bu dönemlerde yapılan aranjmanın duyulacağı ilk yer stüdyo veya sahnedir. Mafyan’a göre teknolojinin avantajları ile beraber önceden eksikleri görüp düzeltmek artık mümkün. Günümüzdeki sistemin aksine, “eski çalışma sisteminde ise tasarlanan bir müziği duyulacağı ilk yer sahne veya stüdyo idi” (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013).

Yukarıdaki, aranjörlerin dikkat çektikleri görüşlere paralel olarak bazı müzisyenlerin aynı görüşleri paylaştığı söylenebilir. Örneğin çello icracısı Murat Süngü de bilgisayarın aranjörlük alanında olduğu gibi profesyonel müzisyenlik ve stüdyo pratiklerinde de etkili olduğu kanısındadır ve çoğu aranjör gibi o da bilgisayar teknolojisinin müzisyenliğe ve onun gerektirdiği niteliklere hizmet etmediği aksine bunlara olumsuz yönde etki ettiği; stüdyo müzisyenliği yapmak için yeterli beceriye sahip olmayan kimi müzisyenlerin, teknolojik olanaklar dolayısıyla kayıt müzisyenliği yapabildikleri görüşündedir:

Bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ile profesyonel müzisyenlik de bitti. Artık bir bilgisayarı olan herkes, ‘kes-yapıştır’ ve üst üste kayıt yapma olanakları sayesinde kayıt müzisyeni olabiliyor. Yani, aslında stüdyoda çalışacak yetenekte olmadan, sadece bilgisayarın sunduğu olanaklarla kayıtlar yapan müzisyenler çıktı ortaya (M. Süngü, kişisel görüşme, 16.03.2014).

Şimdiye kadar değinildiği şekliyle, tüm aranjör ve müzisyenlerin değindiği ve günümüz aranjör ve müzisyen neslinin çoğunun yeterli donanımlara sahip olmadan müzik üretimi sürecine katılıp, pazarın bir üyesi olabilmeleri ile ilgili değindikleri noktalar çoğunlukla bilgisayar teknolojisini ve onun müzik endüstrisine yaptığı direkt etkilerle ilgilidir. Zira Atilla Özdemiroğlu da bu konuya “günümüz aranjör neslinin yani *midijörlerin*, ürettikleri müziklerin “sadece bilgisayar monitöründe gördükleri resimleri bir araya getirmek yoluyla” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) elde ettikleri üzerinden bir eleştiri geliştirmektedir. Özdemiroğlu’nun değindiği “bilgisayar monitöründe görülen resimler” konusu, hem *midijörlerin* hem de aranjörlerin çalışma pratikleri arasına duysal boyutun yanında görsel bir boyut olanağının da girdiğini göstermektedir.

2.3 Müziği Görmek ve Duymak

Müzik üretimi için, özellikle de popüler müzik üretimi için kullanılabilenlerden bu yana, müziğin üretilmesinde asırlardır kullanılan nota, müzik enstrümanları, icracılar vb. geleneksel üretim yöntemlerini alışıya etmiş; üretim sürecini tamamen dönüştürmüş araçlar olarak bilgisayarlar, günümüzde, hayatımızın vazgeçilmez bir parçası oldukları gibi müzik endüstrisinin de vazgeçilmez aygıtlarıdır ve bu aygıtlar müzikal dünyamıza katkıları bakımından, müzik yapma pratiklerimizi derinden etkileyecek şekilde tasarlanmışlardır.

Bilgisayar teknolojisinin müziğe olan katkıları çeşitli şekillerde ele alınabilecek olsa da müziğin üretimi aşamasındaki en önemli katkılarından birinin herhangi bir ses örneğini (sampling) içinde kopyalayıp ya da “hapsedip” onu tekrar tekrar kullanabilme imkânı tanınmasıdır. Elektronik aletlerin (samplers), kopyaladıkları seslerin müzik yazılımları aracılığıyla bilgisayar ortamında kullanılabilmesi ve bu sesler üzerinde değişiklik yapılabilmesi günümüz aranjörleri için oldukça önemli bir gelişmedir.

Ses kopyalama (sampling) teknolojisindeki gelişmelerden elde edilen ses verileri gerçekte bir enstrümandan ya da herhangi bir şeyden çıkan seslerin dijital ortamda “hapsedilmesinden” ibarettir. Ancak bu işlemle beraber, kaydedilen ses artık ait olduğu eski bağlamdan farklı bir bağlamda ele alınabilecek bir dataya dönüşmektedir. Çünkü artık dijital ortamda var olan bir şeydir. Dolayısıyla bu seslere başka bir isimlendirme yapma gereği de kendiliğinden gelişmektedir çünkü günümüzde ‘dijital ses dalgası’ olarak anılan bu sesler, gerçek bir ses kaynağından elde edilerek, ilk kaydedildiği haliyle; hiç değişmeden kullanılabilirken aynı zamanda sanal olarak da manipüle edilebilmekte ve bu yolla da bunlardan başka sesler elde edilebilmektedirler.

Kronolojik olarak bakıldığında ise bahsi geçen bu dijital ses dalgalarının üretilebilmesinin, ancak, birbiri ardına gelen çok sayıda teknolojik buluş ve yeniliğin gerçekleştirilmesiyle mümkün olduğu görülür (Zager, 2006, s. xvii-xxiii). Bununla beraber, bu gelişmelerin sağlanabilmesi için yürütülen çalışmaların yoğunluğu sayesinde, tasarlanan birbirinden farklı ve çok sayıda alet, dijital ses dalgalarının günümüz müzik kültüründe sosyal ve kültürel etki açısından çok büyük yer tutmasını

sağlarken (Mitra, 2010, s. 107); müziğin yaratımı, üretimi (ve dolayısıyla tüketimi) ile ilgili alışkanlıklarımızı da temelden etkilediği göz ardı edilemez.

Teknolojik gelişmelerin müzik endüstrisine katkıları olan bu dijital ses dalgalarının, müziğin hem yaratım, hem üretim hem de icra aşamalarında kullanılabilir olmaları dolayısıyla, müziğin yaratım sürecinin yanında özellikle üretim sürecinde çok önemli bir dönüşüme aracılık ettikleri söylenebilir. Çünkü elektronik ortamda üretilen ve kopyalanıp çoğaltılabilen dijital ses dalgaları, geleneksel müzik enstrümanlarının ve yöntemlerinin müziğin yaratım, üretim ve yeniden üretim süreçlerindeki egemenliğini zayıflatmış; çevremizde duyduğumuz ve müzikal olarak kabul ettiğimiz seslerin, içinde duyuldukları müziklerin üretim yöntemlerinin seyrini ve araçlarını değiştirmiştir.

Müzik alanında yaşanan bu dönüşüm süreci müziği üretenlerin fikir dünyalarında da karşılığını bulmuş ve çeşitli tartışmalar süregelmıştır. Özellikle yirminci yüzyılda fikir ve sanat dünyasında ortaya çıkan çeşitli akımların ve bu akımların içerisinde yer alan müzisyenlerin “müzikal olana” dair görüşleri önceki dönemlerdeki algıları tartışmaya açacak bir nitelik kazanmıştır. Bu dönemdeki müzisyenlerin müzik uygulamalarındaki arayışlar ve kendi geliştirdikleri alternatif yöntemler, bir yandan mevcut toplumsal düzeni sorgulayacak nitelikler taşırken, diğer yandan aynı müzisyenler müziğin üretim sürecindeki geleneksel yöntemleri sorgulamaktan da geri kalmamışlardır.

Manning’e (2004) göre “geleneksel olmayan ses üretimi üzerine yapılan ilk teknikler Fütürist hareketin üyelerinin içerisinde bulunduğu iletişim sanatının bir kolu olarak ortaya çıkarken” (s. 5) müzik sanatının 20. yüzyıldaki öncülerinden olan John Cage’in de benzeri arayışlar içerisinde olduğu görülmektedir. Mevcut toplumsal düzene⁸ ve bu düzenin müzikal düzlemdeki izdüşümlerine karşı bir duruş sergileyen Cage, eserlerinde geleneksel müzik ve ses üretim yöntemlerini değiştirmeye çalışmıştır. Cage’in yarım asırdan daha fazla bir zaman öncesinde gösterdiği bu çabalar aslında, günümüzde özellikle popüler müzik endüstrisindeki çalışma paydaşları arasında; “müzikal” veya “sanatsal” olanın üzerinde yaşanan tartışmaların ayak sesleri olarak görülebilir.

⁸ Bu noktada, Cage’in idealinde olan toplum tahayyülünün, mevcut toplumsal düzene karşı olduğu; “zorlayıcı kurumlar ve yasalar olmaksızın, bireylerin gönüllü işbirliğine dayalı bir topluma” (Turhanlı, 2003, s. 8), bir başka deyişle “devletsiz hayat hakkı”na (Turhanlı,2003, s. 9) denk düştüğü söylenebilir.

Geçtiğimiz yüzyılda müzik üretiminin felsefesi çerçevesini önemli ölçüde genişleterek büyük bir referans noktası oluşturan sanatçı John Cage, “müzikte gürültünün kullanımı, gürültü yapılması, elektrikli enstrümanlarla üretilmiş müziklere ulaşana kadar ve duyulabilen tüm seslerin müzikal amaçlı kullanımı mümkün olana kadar yükselecektir (...) geçmişte disonans ile konsonans arasında oluşan anlaşmazlık yakın bir gelecekte gürültü (noise) ile müzikal ses arasında olacaktır” (Manning, 2004, s. 15) derken, onun daha önce de değindiğimiz teknolojik gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkan ve günümüz müzik endüstrisini büyük oranda sarmış olan dijital seslerin üretilebilir hale geleceği günleri kastettiği varsayılabilir ve bu varsayımın içerisinde de yine bir protesto olduğundan bahsedilebilir. Çünkü Cage’in “elektrikli enstrümanlarla üretilmiş müziklere ulaşmak” olarak belirlediği hedefe ulaşması, onun için, geleneksel müzik üretim yöntemlerinin egemenliğini kırmak ve bunun yerine daha özgür ve yenilikçi yöntemleri yaratmak gibi bir başlangıç noktasını işaret etmektedir. Bu hedefe ulaşılabilmesi için yapılması gereken ise ona göre, “müzikte gürültünün kullanılması”dır ki bu da, protesto içerikli bir alkış sesi gibi yorumlanabilir. Ancak burada ironik olan, Cage’in ulaşmak istediği hedeften elde edilenlerin yine Cage’in hedeflediği amaca ne kadar hizmet edebildiğinin günümüzde oldukça tartışmalı bir durumda olmasıdır; yani elektrikli enstrümanlarla üretilmiş müziklere ulaşmak ile bu enstrümanlarla üretilen müziklerin Cage’in tahayyül ettiği toplumsal dönüşümün gerçekleşmesine ne ölçüde hizmet ettiğinin tartışmalı oluşu ve hedeflenen gelişmelerin, hedefin tam da aksine mi hizmet ettiğinin düşünülebileceği günlerde yaşıyor oluşumuzdur. Bu türlü düşüncelere zemin oluşturan ise Cage’in değindiği “elektrikli enstrümanlarla üretilmiş müziklere ulaşma” ülküsünün sadece onun gibi sanat dünyasının önemli isimleri için önemli olmadığı, aynı zamanda teknoloji ve bilim dünyasının ve de ticari mekanizmanın ulaşmak istediği bir hedef olduğunun iddia edilebilecek olmasıdır çünkü bu gelişmelere paralel bir şekilde diğerleri de en az müzik ve müzik sanatçıları kadar “gelişmişlerdir”.

Yaşanan teknolojik gelişmelerin yanında bilgisayarların müzikal ihtiyaçlara cevap verebilecek bir içeriğe kavuşturulması ile geçen yüzyılın ortalarından itibaren bilgisayar kullanımının klasik müzik üretimi sürecinde de aktif bir rol almaya başladığı görülmektedir. Örneğin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında en önemli post-

avangard bestecilerinden Iannis Xenakis'in (1922–2001) 1956 yılında kompozisyon amaçlı bilgisayar kullanımına başladığı bilinmektedir (Manning, 2004, s. 203). IBM 7090 bilgisayarı kompozisyon amaçlı kullanmaya başlamasıyla beraber Xenakis, Batı Müzik tarihi boyunca süregelen geleneksel bestecilik yöntemlerine alternatif; teknolojinin bilgisayar dolayısıyla bir araç olarak kullanıldığı müzik üretimi yöntemlerini denemeye başlamıştır.

Teknoloji ürünü olan dijital ses dalgaları hayatımıza girdiğinden bu yana müzik üretimini önemli ölçüde etkilemiş ve belki de Cage'in hedeflediği "özgürlük" adına kısmen de olsa katkı sağlamış olduğundan bahsedilebilir. Çünkü bu sesler müziğin yaratım aşamasından itibaren başlayıp üretim ve sunum aşamalarının tümünü daha bağımsız bir şekilde tamamlama imkânı tanımaktadır. Başka bir deyişle geleneksel müzik üretim metotları artık müzik üretiminin tek yolu değildirler. Çünkü teknolojik donanımlar ve özellikle de bilgisayar ve bilgisayar donanımları gerek günümüzün ve gerekse yakın geçmişin müzisyenlerinin müzik üretimi süreçlerinde oldukça geniş imkânlar tanımıştır.

Bilgisayar içerisinde bulunan müzik yazılımları sayesinde bir kere bilgisayar düzlemine aktarılmasıyla elde edilen dijital ses dalgaları; tekrar tekrar kullanılabilen ve her yeni kullanımda ister eskisi gibi yahut da bu seslerin çeşitli şekillerde manipüle edilmiş türevleri şeklinde kopyalanıp kullanılabilen ya da bunlardan yeni ses kombinasyonları oluşturulabilmektedir. Böylece yukarıda sayılan ve daha sayılabilecek birçok geniş olanakları müzik üreticisine tanıyan bilgisayarları artık, tek başına bir müzik aleti olarak ele almak mümkün olabilmektedir. Zira Prodüktör/DJ Mark Cole'un bu konuyla ilgili olarak tespit ettiği gibi (Banner, 2012, s. 1), günümüzde bilgisayarı olan birisinin müzisyen olabilmenin gerektirdiği koşulların büyük bir kısmını yerine getirdiğini düşünmek mümkündür.

Bilgisayarların müzik hayatımıza girmesiyle eskiden görece daha masraflı ve yorucu bir iş olan müzik üretimi süreci giderek daha ucuza mal edilebilir ve daha az enerji harcanarak üretilebilir hale gelmiştir. Bununla beraber, bir yandan geleneksel yöntemlerle müzik yapan müzisyenler çalışmalarında bilgisayarları bir araç olarak kullanmaktan geri kalmazken diğer yandan bilgisayar teknolojisinin bir getirisi olarak, müzik yapmayı bilgisayar başında öğrenen ve çoğunluğu sadece bilgisayar başında müzik yapabilen bir müzisyen türü gelişmiştir: "*Bilgisayar Müzisyeni*".

Bu müzisyen türü için günümüzde bir başka tanımlama daha yapılmaktadır ki bu müzisyen türüne “Dijital Müzisyen” (Hugill, 2004) dendiğine daha önce değinilmişti. Buradaki tanımlamayla “*dijital müzisyen*” terimi, yukarıda kısaca değinildiği gibi bilgisayarın sağladığı imkânları kullanarak müzik üretebilme becerileri olan bir müzisyen türünü işaret etmektedir. Aslında Mark Cole, “günümüzde eğer bir bilgisayarınız varsa siz bir müzisyensinizdir” (Banner, 2012, s. 1) şeklindeki tespitine kendi deneyimlerinden de yola çıkarak ulaşmaktadır ve kendisini, “*dijital müzisyen*” olarak tanımladığı müzisyen türü içerisinde görmektedir.

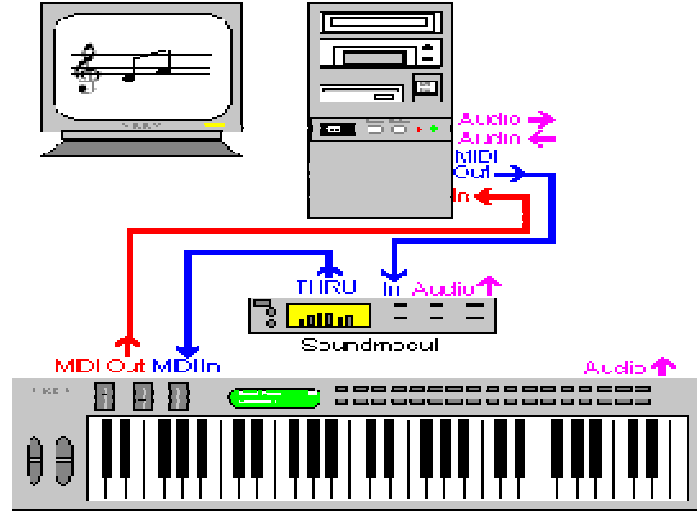
Kendi perspektifinde Cole, müziği sadece çalınan bir şey; müzisyeni de sadece bir müzik aleti çalan bir kişi olarak ele almaz. Cole’a göre “müzisyenler aynı zamanda yazan ve iyi kulakları olan kişilerdir” (Banner, 2012, sf. 1). Bu sebeple sadece duyarak ve bilgisayarın olanaklarını kullanarak da müzisyen olunabileceği yönünde bir bakış açısına sahiptir. Dolayısıyla Andrew Hugill’in “*dijital müzisyen*” tanımlaması Cole’un da işaret ettiğine yakın bir tanımladır ve Andrew Hugill’e (2004) göre dijital müzisyenler; “yeni teknolojik gelişmelerin sunduğu imkânları kucaklayan, özellikle bilgisayarın potansiyelini tınıyı geliştirmek, manipüle etmek, saklamak için kullanan ve müzik yaratmayı ve keşfetmeyi olanaklı kılan diğer sayısız aleti ve makineyi kullanan bilgisayar müzisyenleridirler” (s. 4). Eğer böyle bir müzisyen türünün dünyanın her yerinde önemli sayıda bulunduğunu varsayacak olursak (ki bilgisayar ve daha başka birçok teknolojik donanımın kullanımının dünyadaki oranı düşünülecek olursa bu varsayımdan öte bir durumdur), bu müzisyenlerin kendi kişisel müzik yapımlarını ortaya koyarak müzikal olanın ne olduğunu tartışmalı bir mecraya taşıdıkları gibi müziğin üretimindeki rollerin içeriğinin de dönüşmesine sebep oldukları söylenebilir.

Teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak müzik üretimindeki rollerde dünya ölçeğinde yaşandığını gözlemleyebileceğimiz bu türden dönüşümlerin ülkemize de yansımalarının kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Özellikle popüler müzik üretimi sürecinde yer alan ve ülkemiz müzik endüstrisinin en önemli çalışma alanlarından biri olan aranjörlüğün bu gelişmelerden önemli ölçüde etkilendiği; dijital müzisyen veya bilgisayar müzisyeni türlerinin ülkemizdeki örneklerinin özellikle aranjörlük işinin içeriğinde ve niteliğinde bir dönüşüm yaşanmasına önemli katkıları olduğu söylenebilir. Çünkü gerek müzik eğitimleri gerekse müzikal hazır bulunuşluk

düzeyleri bakımından görece eksikleri olan bu müzisyen örnekleri, müzik endüstrisinde yer kazanma şansı elde ederek, müzik üretim yöntemleriyle ülkemizde aranjörlüğün ne olduğu konusunu da spekülatif bir bağlama taşımaktadırlar. Dolayısıyla günümüzde ülkemizdeki aranjör tanımlamalarında dile getirilen nitelikler arasındaki farklılıkların ve aranjör sayısındaki önemli artışın temelinde yatan nedenin; teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkan dijital müzisyenler olduğu söylenebilir.

Teknolojinin günümüz müzik endüstrisinde ulaştığı noktada, içerisinde müzikal seslerin olduğu ve bu seslerden farklı ve yeni sesler elde etmeye imkân tanıyan müzik aletleri olan synthesizerlar, müzisyenlerin sıkça kullandıkları araçlardır. Müzik endüstrisinin üretim sürecinde bilgisayarlarla senkronize bir şekilde kullanılan bu müzik aletlerini bilgisayarlar, MIDI protokolü sayesinde kontrol etmektedirler. Günümüz müzik endüstrisinde oldukça önemli bir yere sahip olan MIDI protokolü geliştirildiği zamandan bu yana giderek yükselen bir grafikte bütün endüstriyi baştan sona saran standart bir çalışma sistemi haline dönüşmüş durumdadır. Manning'e (2004) göre "bir endüstri iletişim protokolü standardı olarak geliştirilen MIDI, ticari sektörün çalışma çerçevesini temelden değiştirmiştir" (s. 263).

Daha önce de değinildiği gibi, iki synthesizerın bir kabloyla birbirlerine bağlanmak suretiyle kontrol edilmeleri esasına dayanan MIDI protokolü, halkın kullanımına 1983 yılında sunulmuştur. Bu yöntemde "birbirine kabloyla bağlanmış iki klavyeden biri çalarken diğerinden eş zamanlı olarak aynı notaların seslerinin çıkarılmasını sağlamıştır" (Zager, 2006, s. xxii) ve bu yolla da MIDI, her türlü dijital ve analog ses kaynağını kullanabilen bir sistem olarak günümüz müzik üretiminin en önemli teknik altyapısı haline gelmiştir. Özellikle de bilgisayarlardaki müzik yazılımları için temel çalışma referansı teşkil eden MIDI protokolü ister dijital ister analog olsun; bir sampler cihazı yoluyla kopyalanmış seslerin tümünü kullanabilme imkânı tanımaktadır. Bu yönüyle MIDI tüm müzisyenlere çok önemli kolaylıklar sağlamış olmakla beraber özellikle de dijital müzisyenlerin müzik yapmalarını oldukça kolaylaştırmıştır. Şekil 2.1'de MIDI protokolünün bilgisayarla senkronize bir şekilde çalışma prensibi gösterilmektedir:



Şekil 2.1: MIDI bağlantı şeması (Url 2).

MIDI standardının yaratılmasının ardından çok geçmeden, ülkemiz müzisyenleri özellikle de aranjörleri arasında da kullanılmaya başlanmıştır. Yıllarca müzik üretimi sürecini zor şartlar altında tamamlayan ülkemiz müzisyen ve aranjörlerinin bu yeni çalışma sistemiyle karşılaştıklarındaki tepkileri ve midi standardını anlamaya çalışırken yaşadıkları üzerine Şanar Yurdatapan'ın söyledikleri önemlidir:

Sanırım 1983 yılıydı. Almanya'da bir müzik dükkânına gittiğimde garip bir şey gördüm. 'Commodore 64' olduğunu sonradan öğrendiğim bilgisayar orada duruyordu. Bir klavyenin başına küçük bir çocuk başına oturmuş, "pata küte" bir şeyler yapıyor, oradan davul sesi geliyor. Bu ne? Bu nasıl bir şey? Tabii o vakit sesler, henüz sampling hale getirilmiş ve bazı aletlerin içerisine yerleştirilmiş durumdalar. Onun [bilgisayar dükkânındaki çocuğun] kullandığı da sequencer programıymış. Ben oranın sürekli ses emri verdiğini zannedip ses çıkarmasını bekliyorum; onun [çocuğun yaptığı] sese gönderilecek dijital emir olduğunu sonradan öğrendim; yani MIDI çıkmış anlayacağın (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Daha önce de değinildiği gibi ister dijital ister analog her türlü sesi kullanabilme olanağı tanıyan MIDI protokolünün kullandığı sesler olan '*sampling*' sesleri başka bir isimlendirmeyele "*sanal sesler*" olarak adlandırmak da mümkündür. Çünkü sampler makinaları yoluyla dijital ortama aktarılan bu sesler fiziksel olarak hissedilemeyen; sadece makinaların belleklerinde depolanan ve buradaki sanal ortam içerisinde kullanılabilen seslerdir. Yani bilgisayarlar veya sampler makinaları olmadan, fiziksel dünyada bu seslerin var olması da mümkün değildir. Bilgisayar ortamında "hapsedilen" bu sesler, fiziksel dünyada gözle göremediğimiz ses dalgalarından meydana geldiğinden, bilgisayar ortamındaki görünüşleriyle de birer

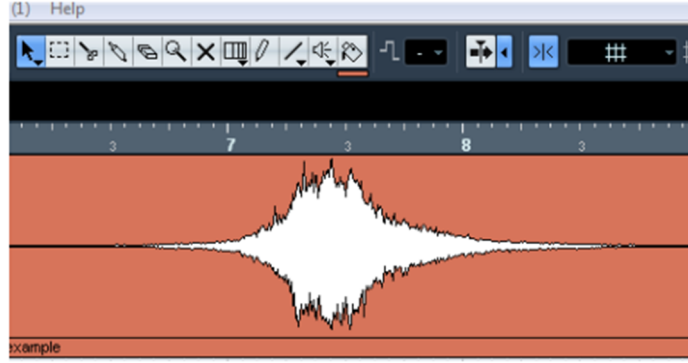
dalga olarak temsil edilmektedirler⁹ ve bu olanak, yani seslerin sanal ortamda görülebilmesi olanağı, günümüz müzik endüstrisi çalışma pratiği içerisinde oldukça önemli bir kolaylık sağlamaktadır.

Günümüzde geleneksel klavyelerin ve syntesizerların çalışma prensiplerinde olan birçok buton, ses kaydırıcıları ve düğmelerin benzerlerine bilgisayarların içerisindeki müzik yazılımlarında sıkça rastlanmaktadır. Genelde sanal enstrümanların içerisine yerleştirilmiş ve midi marifetiyle kullanılabilen (Katz, 2010, s. 147) dijital sesler, kullanıcıya çok çeşitli opsiyonlar tanıyarak, kullanılan ses üzerinde tam bir egemenlik kurmanın yolunu açmaktadır. Kullanıcı bu sesleri bilgisayar ortamındaki sanal enstrümanların opsiyonlarını kullanarak, mevcut sesleri istediği gibi manipüle edip, istediği şekilde dönüştürerek kullanabilir. Ancak burada eklenmesi gereken, dijital sesler üzerinde değişiklik yaparken kullanıcının yaptığı değişiklikleri tıpkı bir resim gibi görerek yapması geçmişteki çalışma disiplinlerine nazaran önemli bir ayrıntıdır. Daha önce de değinildiği gibi bilgisayar ortamında sanal olarak var olan dijital sesleri kullanırken, kullanıcı, çalıştığı dijital ortam dolayısıyla seslerin dalga boylarını ya da midi parçacıkları halinde resimlerini görebilmektedir. Dolayısıyla bu şekilde bir çalışma yönteminde işin içerisine işitsel boyutun yanı sıra başka bir boyut daha dâhil olmaktadır: “Görsel Boyut”.

Bahsettiğimiz bu görsel boyuta fotoğrafçılık penceresinden bakmak ve iki alan arasında benzerlikler bulmak mümkündür. Çünkü teknik olarak ele alındığında bir fotoğraf ile dijital ortamdaki sampler ses arasında mantıksal olarak bir fark yoktur. Fotoğraf makinaları belirli zaman diliminde var olan nesnelere görüntüsünü kopyalayıp kayıt altına alırken, sampler makinaları da bir belirli bir zaman diliminde duyulan sesleri kopyalayıp kayıt altına almaktadırlar. Dolayısıyla birisinde görünenin kopyalanması; diğesinde ise duyulanın kopyalanması söz konusudur ya da “hapsedilmesi”. Bu bağlamda ele alındığında, bir fotoğrafa istenilen her zaman bakarak, daha önceden deneyimlenen bir anı görmek mümkün olduğu gibi, dijital seslerin de aynı şekilde, istenilen her zaman kaydedildiği andaki gibi duyulup

⁹ Ancak bu ses dalgaları her zaman birer ses dalgası olarak görünmeyebilir. Zira midi standardı içerisinde kullanıldığında, kullanıcı bu sesleri çoğu zaman bir sanal enstrümanın içerisine yerleştirilmiş sesler olarak kullanır ve görmek istemediği sürece o sesi bir ses dalgası olarak algılamaz; bunu görmesi için sanal enstrümanın içeriğindeki ilgili kısımlarına bakması gerekir.

kullanılabileceği düşünölmelidir. Dijital ses ve fotoğraf arasındaki bu benzerliğe dayanarak; bilgisayar ortamındaki dijital seslerin, fiziksel olarak bir enstrümandan (veya herhangi bir ses kaynağından) elde edilen seslerin sanal ortamdaki “resmi” oldukları söylenebilir ve bu seslerin bilgisayar ortamında kullanılması sırasında oluşan görsel destek de “müziğin görsel olarak algılanması” olarak nitelendirilebilir. Şekil 2.2’de bir sesin dijital ortamdaki görünüşü örneklennmektedir:

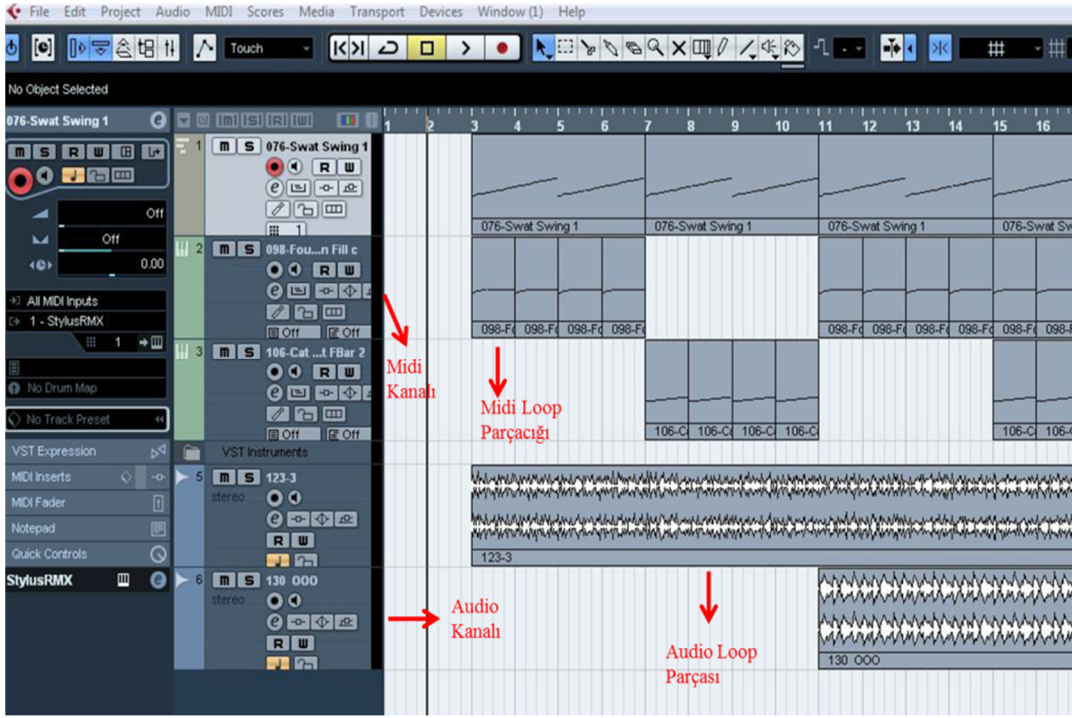


Şekil 2.2: Bir sesin bilgisayar monitöründeki görsel ifadesi.

Fotoğrafçılığı felsefi bir perspektiften ele alan Vilém Flusser’e (2000) göre “deneyimlemekte olduğumuz dünya bir teknik görüntüler düzenidir (...) ve bu görüntüler düzeni, insanoğlu ile dünya arasındaki dolayımı” (s. 9) sağlamaktadır. Bu bakımdan, bir görüntü ya da imaj olarak düşünebileceğimiz fotoğraf dolayımı, düşünceler ile anın iç içe olduğu bir dolayım olarak ele alınırsa (yukarıda da değinildiği gibi) dijital ya da elektronik ses örnekleri de müziğin sanal veya dijital ortamdaki dolayımı olarak görülebilir ve günümüzdeki müzik üretimi kültürü de büyük oranda bu görüntüler düzeninin oluşturduğu şekilde bir müzikal üretim sistemi üzerine inşa edilmiş durumdadır. Doğrusu, günümüzde ölkemiz müzik endüstrisinin, bu tür görüntülerin sürekli kullanıldığı bir alan olduğu ve yapılan üretimin temelde, önceden çekilmiş “müzikal fotoğrafların”, belki üzerlerinde biraz oynanmış kopyalarının tekrarlarından ibaret olduğu söylenebilir.

Dijital ses dalgalarının bilgisayar ortamında sanal olarak ya da çeşitli sanal enstrümanların bilgisayardaki müzik yazılımları içerisinde görüntülenebilmesi de onların daha kolay kullanılır, manipüle edilebilir, arttırılıp veya eksiltiilerek farklı şekillere büründürölmesini sağlaması bakımından dijital müzisyenlere, bir bakıma yaptıkları müzikleri görerek yapma imkânı tanımaktadır. Zira bilgisayarlar içerisine kopyalanmış doğadaki her türlü sesin sanal mecradaki bir metaforu olarak,

gördüğümüz ses dalgaları, bilgisayar yazılımları içerisinde görüntülenebilmektedirler. Dolayısıyla bilgisayarlardaki müzik yazılımları içerisinde görsel olarak algılanabilen dijital ses parçacıkları ki bunlara ister dijital ses dalgası ister ses örneği olarak adlandırılınsın, en basit düzeydeki bir bilgisayar kullanıcısının bu müzik parçacıklarını kendi zevkine ve hissiyatına göre bir araya getirerek bir müzik ortaya çıkarması mümkündür. Bu müzik parçacıklarının bilgisayar monitöründeki görünüşleri Şekil 2.3'te örneklenmektedir:



Şekil 2.3: Seslerin bilgisayar ortamında görsel olarak bir araya getirilişi.

Bu konuda Atilla Özdemiroğlu'nun görüşlerine bakılacak olursa, onun da müzik yazılımları içerisindeki seslerin sanal olarak görünüşlerini resim metaforu ile açıklama eğiliminde olduğu görülmektedir:

Müzik bilmeden sadece bilgisayarın olanaklarıyla, gördükleri resimleri bir araya getirerek bilgisayar programlarının olanakları sayesinde parçanın baştan sona aynı gittiği, üzerindeki melodinin bir melodi olduğu kuşku ve her biri bir diğerinin benzeri olan bir müzik yapılıyor (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Dijital seslerin sanal ortamda varoluşları ve ülkemizdeki aranjör yığınlarının bunu kullanışı ile ilgili olarak Özdemiroğlu'nun kullandığı "resim" metaforu Mark Katz'ın bakışıyla da benzerlik göstermektedir. Zira Katz'da bu dijital sesleri bir tür "resim" olarak ele almaktadır. Mark Katz'a (2010) göre ses örnekleri (sampling) veya dijital ses dalgaları (digital audio) "herhangi bir sesin, bilgisayar veya herhangi bir makinenin içine aktarılarak sonra tekrar kullanılabilir hale getirilmesidir. Dolayısıyla

buna bir sesin dijitalize edilmiş resmi denilebilir” (s. 147). Buradaki resim metaforu, dijital müzisyenler için önemli bir referans olmaktadır çünkü müzisyenler artık sadece duyararak değil aynı zamanda görerek ve gördüklerini duyararak müzik yapma şansını yakalamışlardır. Tekrar edilecek olursa, ülkemizin eski nesil aranjörlerinin hemen hepsinin vurguladığı gibi eskiden bir aranjörün yapacağı müziği öncelikle kulağında ve beyninde duymak zorundaydı (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) yani aranjman yapma prosedürü beyin-kağıt-stüdyo-kulak şeklinde ilerlemekteydi. Ancak teknoloji sayesinde bu süreç beyin ile kulağın eşzamanlı olarak çalışmaya başladığı (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013) ve tasarlanan müziğin bilgisayar monitöründe aynı anda görülerek ve duyularak yapıldığı bir evreye geçilmiş durumdadır. Bu bağlamda, işitsel bir sanat dalı olarak sınıflandırılan müzik sanatının, özellikle de popüler müzik üretimi sürecinde görsel bir boyut kazandığından söz edilebilir ve dolayısıyla günümüzdeki bilgisayar temelli çalışmalarda müziğin, müzik yazılımlarındaki görünüşleriyle hazırlanması için “müziği görmek” deyiimi kullanılabilir.

Günümüzde ülkemiz müzik endüstrisindeki dijital müzisyenler, bilgisayar müzisyenleri ya da *midijör* olarak tanımlanmaya çalışılan aranjör çeşidinin, yukarıda bahsedilen anlamda müzikal görme imkanı kazandıkları, bununla beraber bu görme imkânının müziğin üretim aşamasındaki prosedürlerine de etki ettiği söylenebilir. Çünkü çoklu kanal kayıt imkânlarının henüz bulunmadığı veya ülkemize ulaşmadığı dönemlerdeki teknik imkânlar çerçevesinde yürütülen çalışmalar ve bu çalışmaların işleyişi giderek değişmiştir. Örneğin günümüz aranjörlük çalışmalarında ve stüdyo kayıtlarında, nota yazma işi hayatiyetini yitirmiş durumdadır.

Ancak bilgisayar teknolojisinin ve çoklu kanal kayıt teknolojisinin gelişmesiyle müzik endüstrimizin aranjörlük pratikleri içerisine dâhil olan, belki de en önemli gelişme, “kes-yapıştır” imkânının doğmasıdır ki bu imkân günümüzde *midijörlerin* özellikle bilgisayar monitöründe resim olarak gördükleri ses parçacıkları veya ritmik loopları¹⁰ kopyalayarak çalışmalarının büyük bir çoğunluğunu tamamlamaktadırlar. Gelişen bu imkânlar her ne kadar aranjörlerin çalışmalarındaki zorlukları tek tek ortadan kaldırırsa da aslında bu zorlukların yerine yenilerinin ortaya çıkacağı durumu

¹⁰ “Loop” kelimesi burada bir döngü olarak kullanılmaktadır; kısa bir melodik, armonik veya ritmik motifin çeşitli enstrümanlarla seslendirilmiş küçük ölçekli bir müzik fikrinin sürekli aynı şekilde tekrar edilmesiyle elde edilen bir döngü.

da kendiliğinden yaratmaktadır. Zira aranjörler, ulaşmak istedikleri müzikal tını için birbirinden çok farklı alanlardan bilgi birikimine sahip olmak durumunda kalmaktadırlar. Örneğin iyi derecede bilgisayar kullanma becerisi günümüzde bir aranjörün vazgeçilmez donanımı haline gelmiştir. Dolayısıyla müziğin tasarlandığı ve üretildiği mecra değişmiş, buna paralel olarak da müziğin dili özellikle de müziği ifade etmede kullanılan beden dili değişmek durumunda kalmıştır.

Bilgisayarla beraber değişen müzik üretim ortamla beraber ortaya çıkan müziği görme olanağı, *midijörlerin* çalışma prosedürlerini yürütürken kullandıkları jargonu da etkilediğini söylemek gerekmektedir. Zira bilgisayar monitöründeki görüntülerin aranjörler ve *midijörler* tarafından kullanılışı bağlamında gelişen aranjörlük jargonu içerisindeki “kes-yapıştır” ifadesi bilgisayar teknolojisi içerisinde sık kullanılan bir ifadedir ve günümüz aranjörlük jargonunda yaptığı en önemli etki beden diliyle bu kopyalamanın işaret edilmesi şeklindedir. Bu işaret genelde iki elle yapılan “makas kesme” hareketi ile gösterilmektedir. Başka bir deyişle, Atilla Özdemiroğlu’nun vurguladığı, “bilgisayar monitöründe görülen resimlerin üst üste getirilmesi” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) işleminin; yani “kes-yapıştır” müziğinin beden dilindeki karşılığıdır.

3. ARANJÖRLÜĞÜN TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1 Tarihsel Arkaplan

Her ne kadar müzik endüstrisinin bir alanı olarak aranjörlüğün 19. yüzyılın başlarında gelişmeye başladığı düşünülse de tarihsel gelişim süreci açısından bakıldığında aranjman pratiğinin, bugünkü popüler müzik kültüründen çok daha eski ve köklü bir müzik geleneğinin bir uygulaması olduğu söylenebilir. Zira aranjman pratiği Batı müzik kültüründe beş yüzyıldan daha fazla bir zamandan beri değerli bir literatür kaynağı konumundadır. Aranjman pratiği, kaynaklık ettiği literatürün genişlemesinde ve günümüzdeki halini almasında önemli bir rol oynamıştır. Örneğin 14. yüzyılın başlarından 16. yüzyılın sonlarına kadarki süre içerisinde, Ortaçağ vokal müziği örneklerinin genelde klavyeli çalgılar veya lut için aranjmanlarının yapıldığı bilinmektedir (Apel, 1974, s. 56).

Aranjörlük çalışmalarının temelde pragmatik ve pedagojik amaçlar doğrultusunda ortaya çıktığına değinen Peter Carl Schoettler'e (2004) göre ilk aranjman çalışmaları, "bir eserin orijinal halinin sağlayacağından daha geniş bir dinleyici kitlesine hitap etmesi için başvuru pragmatik bir yöntem olmanın yanında, bazen de pedagojik amaçlı olarak ortaya çıkmış" (s. 3); hem repertuarı görece daha az olan enstrümanların repertuarlarını genişletmek hem de özellikle armoni, kontrpuan veya orkestrasyon gibi konularda analiz çalışmalarının gerçekleştirilebilmesi için gerekli olan materyali sağlamak üzere başvuru önemli bir çalışma yöntemidir.

Kilise etkisinin müzik üzerinde yoğun olduğu "Ortaçağda müzik, vokal birçok seslilik üzerine kurulu" (Im Hof, 2004, s. 326) olduğundan, bu dönemin müzik repertuarı genelde ses için yazılmış eserlerden oluşmaktadır. Ancak Barok çağdan başlayarak giderek önemini yitirmeye başlayan vokal müziği (Apel, 1974, s. 56), yerini giderek çalgı müziğine bırakmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren enstrümantal müziğin önem kazanmaya başlamasıyla beraber, önceki müzik repertuarının enstrüman müziğine adaptasyonu dönemin müzik literatürü açısından önemli bir kaynak oluşturmuştur. Bu nedenle, bu dönemde yapılan aranjman

çalışmalarının çoğu vokal müziğinden enstrüman müziğine adapte edilen eserlerden oluşmaktadır. Örneğin, 16.yy.'dan kalma eserlerin başlarında “apt for viols” (Whittall, t.y.) gibi ifadeler rastlamak mümkündür. Ancak sonraki dönemlerde; özellikle Barok çağdan başlayarak, vokal müziği dışında kalan; enstrümanlar için yazılmış müzik eserlerinin diğer enstrümanlara adaptasyonu da dönemin bestecilerinin başvurdukları bir yöntem olagelmıştır. Bu bağlamda bu adaptasyonun en önemli temsilcilerinden olan ve Vivaldi'nin 16 tane keman konçertosunu hapsikorda, 3 tanesini de org için düzenleyen eden Johann Sebastian Bach, müzik tarihindeki en büyük aranjörlere biri (Whittall, t.y.) olarak kabul edilmektedir.

16.yy'dan itibaren çalgı müziğinin gelişmesine paralel olarak, çeşitli çalgılar için yazılmış eserlerin çoğaltılması için yoğun bir ilginin varlığından söz edilebilir. Bu dönem boyunca bir yandan müzik yayıncılığı alanı gelişmeye başlarken, diğer yandan çalgı müziğinin gelişimi müzik yayıncılığının gelişimine hız kazandırmış gibi görünmektedir. Dolayısıyla bu iki alanın diyalektik bir ilişki içerisinde gelişimleri, 19. yüzyıldan günümüze değin gelişen popüler müzik kültürünün ve nota yayıncılığının yaşadığı evreyi kaçınılmaz kılmıştır. Zira bu dönemde müzik yayıncılığı endüstrisinin kat ettiği gelişim sonucunda, müzik yayıncılığı işi müzik üretiminin, müzik üretimi de müzik yayıncılığının gelişmesini sağlamış ve nihayetinde devasa bir müzik endüstrisi ve literatürü meydana getirilmiştir. Dönemin Avusturyalı şarkı bestecisi Johann Sioly'nin (1843–1911) tek başına on binin üzerinde şarkı bestelemiş (Wicke ve diğ, 2003, s. 186) olması bu endüstrinin ulaştığı üretim hacmine dair önemli bir örnektir.

Günümüze kadar olan zaman diliminde ortaya çıkmış tüm popüler müzik türlerinin gelişmesini ve yaygınlaşmasını mümkün kılan en önemli gelişme ise 19. yüzyılda hızlı ve sınırsız sayıda nota baskı sisteminin geliştirilmiş olmasıdır. 19. yüzyılın başlarında Alois Senefelder ve Franz Gleisner'in taş baskı yöntemini nota basımında kullanması, sonrasında buhar gücüyle işleyen hızlı baskı presinin geliştirilmesiyle beraber, notaların sınırsız sayıda ve hızla basılabilmemesinin mümkün hale gelmesi (Wicke, 2006, s. 18), yazılan müziklerin geniş bir coğrafyaya, hızlı bir şekilde yayılımına olanak sağlamıştır. Örneğin, 1852 yılında Leipzig'deki bir müzik yayınevinin Carl Rühle tarafından yayınlanan “*Yirmi Kuruluşluk Müzik Kitaplığı*” adlı dizinin 28. sayısında, o zaman daha on sekiz yaşında olan Thekla Badarzewska-Baranowska isimli piyanist bir kızın “Bir Bakirenin Duası” adını verdiği iki el

piyano için bestelenmiş salon parçasının kazandığı büyük başarı bu gelişmelerin bir sonucudur. Zira bu eserin orijinal baskısının tek yaprak versiyonu olan notalar defalarca basılmış ve 1859 yılında *Revue et Gazette Musicale*'de ilave olarak verilmiş (Wicke, 2006, s. 29) ve böylece dünya çapında üne kavuşmuştur.

Yayıncıların kısa zamanda nota basımından kazanç elde etmenin yollarını keşfetmesi, basılan nota sayısının çığ gibi büyümesini de beraberinde getirmiştir. Çığ gibi büyüyen bu nota arşivinin kullanılması hedeflenen en önemli alanlardan birisi de kentsoylu sınıfın kendi aralarında düzenledikleri müzikli akşam toplantıları olmuştur. Kendilerinden önceki egemen sınıf olan soylu sınıfın eğlence anlayışına özenerek daha küçük çaplı eğlencelerini düzenlerken kentsoyluları, aristokratların sahip oldukları maddi olanaklara sahip değillerdi. Dolayısıyla eğlence anlayışları çoğunlukla evin kızının, genelde piyano için yazılmış küçük ve kolay eserleri seslendirmesiyle sınırlıydı. Ancak küçük ve kolay bir şekilde yazılmış piyano eserlerinin literatürdeki hacminin büyük olmaması sebebiyle, daha önceden yazılmış piyano eserlerinin kolay versiyonlarının hazırlanması yoluna gidilmiş; bununla da yetinilmemiş, orkestra, opera veya daha başka çalgı grupları için yazılmış eserlerin de piyano için kolay versiyonları hazırlanarak bu literatür giderek genişletilmiş; ihtiyaca cevap vermeye çalışılmıştır. Böylece günümüzdeki anlamına daha yakın olarak, “potansiyel alıcı çevrelerinin beklentileri doğrultusunda, mevcut müziklerin zorluk derecelerini ve nasıl bir müzik topluluğu tarafından seslendirilmesi gerektiğini profesyonel bir şekilde düzenleyen ve adına aranjörlük denilen” (Wicke, 2006, s. 18) yeni bir iş alanı doğmuştur.

Daha önce de değinildiği gibi, çalgı müziği repertuarının geliştirilmesi amacıyla ortaçağ vokal eserlerinin çalgılara adapte edilmesi ve daha sonra, özellikle Barok çağda aranjörlüğün tarihteki en büyük ismi olarak kabul edilen Bach'ın adaptasyon çalışmaları aranjörlüğün ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Ancak, bu dönemdeki aranjman pratiği endüstriyel olmaktan çok pedagojik ve çalgı literatürünü geliştirme amaçlıydı; zira bu dönemde bir “müzik endüstrisinden” bahsetmek mümkün değildir. Ancak, özellikle 19. yüzyılın başlarında sınırsız ve hızlı baskı sistemlerinin gelişmesiyle beraber ortaya çıkan aranjörlük türünün yüzü daha çok endüstriyel bir alana dönüktür. Dolayısıyla bu dönemde gelişmeye başlayan aranjörlük işi, eğlence amaçlı ve ucuza mal edilebilecek, ticari bir müzik üretimi ile

ilgilidir. Bu bakımdan Bach veya önkçilerin aranjman pratiklerinden, amaç, nicelik ve yayılım hızı açısından çok farklıdır.

Avrupa müzik endüstrisinde aranjörlüğün eğlence sektörünün önemli bir alanına dönüştüğü örneklerden bazıları Viyana'daki eğlence sektöründe görülmektedir. 19. Yüzyıldan itibaren hızına yetişilemeyen müzik tüketimi, bestecilerin sektörün müzik ihtiyacına tek başlarına cevap vermeyecekleri ölçüde büyüme göstermesi, bestecilerle beraber çalışan orkestra üyelerinin müzik üretimi sürecine dâhil olmaları sonucunu beraberinde getirmiştir. Viyana'nın müzik sektöründe önemli söz sahibi olan baba ve oğul Strauss'lar veya Komzak gibi aileler (Wicke ve diğ., 2003, s. 186) buna örnek olarak gösterilebilirler. Özellikle baba Strauss'un 1826 yılında topluluğunu 14 müzikçiden 28 müzikçiye çıkarması ve bununla beraber sık sık sahnede şeflik yapması, bestecinin, çalınacak eserlerin notalarını yazmaya vakit ayıramamasına neden olmuş ve buna bağlı olarak Strauss, eserlerinin büyük bir bölümünün hazırlanması işini topluluğunda flütist olarak çalışan Phillip Fahrbach'a ve diğçer orkestra üyelerine bırakmıştır (Wicke, 2006, s. 67–68).

Strauss'un, eserlerinin orkestra partiyonlarını yazma işini başka bir müzikçiye bırakması bir başka düzeyde ele alınacak olursa; bu, sadece Fahrbach ve diğçer orkestra üyelerinin besteciye asistanlık yapması olarak değil, aynı zamanda bestecilik ve aranjörlük alanlarının birbirinden bağımsız olmalarına ilişkin ilk örneklerden biri olarak da düşünülebilir. Strauss ve orkestrası arasında yürütölen bu çalışma disiplninde, böylece, Batı müzik kültüründe bir mit olan ve ilahi bir konumda görölen “dâhi besteci” mitinin iki ayrı uzmanlık alanına bölündüğü görölmektedir: Melodi, söz veya bazen de armonik yapı ile ilgili düşöncelerini bir kağıda dökerek ya da bunlardan sadece melodik hattı bir şekilde kayıt altına alarak görevini tamamlayan kişi olarak “besteci” ve bu melodik yapıyı bir orkestraya uyarlayan; eserin nasıl başlayıp nasıl biteceğine, hangi enstrümanların neyi ne şekilde icra edeceklerine, armonik ve ritmik yapının nasıl olacağına ve nihayetinde ortaya çıkan tınının nasıl olacağına karar veren kişi olarak da “aranjör”. Burada değinilen anlamlarıyla “aranjör” ve “besteci” kavramlarının aynı zamanda, dâhi bestecinin, yani kompozitörün parçalanması ile ortaya çıkan bir tür alt uzmanlık alanları olduğı da düşünülebilir.

Strauss ve ekibi ile beraber yürüttükleri çalışma sistemi, günümüzden biraz farklı olarak, yine dâhi bestecinin egemenliğı altında gelişen bir sistemdi ve ortaya çıkan

ürünün sahibi olarak, eser partiyonlarının üzerine yine Strauss'un adı yazılmaktaydı¹¹. Bu durum, bu çalışma sisteminin temel problemiydi. Zira üretilen eserlerdeki müzik fikirlerinin tamamının kim ya da kimler tarafından yazıldığına bakılmaksızın, eserler sadece orkestra şefinin adına basılmaktaydı. Bu bağlamda, Peter Wicke'nin (2006) flütist Fahrbach'tan aktardığı aşağıdaki ifadeler, Strauss ve müzisyenleri arasındayürütülen çalışma disiplinine ve bunun problemlili yönüne dair önemli bilgiler vermektedir:

[Baba] Strauss eserlerinin büyük bir bölümünün hazırlanması işini, topluluğunda flütist olarak çalışan Philipp Fahrbach'a bırakıyordu, ya da aranjmanlarını ve orkestralama düzenlemelerini ona yaptırıyordu. Daha sonraları Fahrbach'ın bu konudaki yorumu şöyleydi: "İşleri benim becerime bırakmakta ve kendisi bu şekilde çok rahat etmekteydi. Strauss düzeltmeleri yapmakta esere son şeklini vermekte ve baş sayfalarını kendi eliyle doldurup, yetkili kişi olarak imzasını atmaktaydı" (Wicke, 2006, s. 68).

Strauss'lardan sonraki dönemlerde bu ikili çalışma sistemi müzik endüstrisinin çokça başvurulan bir çalışma yöntemine dönüştüğü görülmektedir. 20.yy'ın ilk yarısında Amerika'da Tin Pan Alley ve diğer ülkelerdeki benzeri oluşumların özellikle yaprak nota satışı ile beraber popüler müzik besteciliğine çok parlak bir dönem yaşatmıştır. Dolayısıyla bu türden bir bestecilik anlayışının yükselişinin, beraberinde, aranjörlüğün yükselişini de getirdiği söylenebilir. Çünkü bu dönemdeki bestecilik anlayışında, bestecilerin yaptıkları genel olarak bir müzik eserinin ana hatlarının yaratımıyla sınırlıdır; günümüzde olduğu gibi. Daha önce de değinildiği gibi böyle bir çalışma sistemi, eski ilahi konumundan uzaklaşan bestecilik anlayışının; yani popüler müzik besteciliğinin önem kazanmasıyla beraber ortaya çıkan bu yeni bestecilik anlayışının bestecilik alanını, müzik eserinin sadece ana hatlarını belirleyen ve eserin 12, 16 veya 32 ölçülük melodik iskeletlerini yaparak, örneğin armonik yapı gibi, yapılmasını istediği bazı şeyleri kâğıt üzerine not eden ve geriye kalan tüm işi aranjörün yaratımına bırakan (Wicke ve diğ, 2003, s. 187) bir konuma indirildiği görülmektedir.

¹¹ Ancak şunu da eklemek gerekir ki telif yasalarının henüz uygulanmadığı bir dönemde yaşayan Strauss ve ekibinin yürüttüğü bu çalışma disiplini, günün koşullarında normal karşılanabilecek bir durum olmakla beraber, baba Strauss'un ölümünü izleyen yıllardaki hukuki gelişmelerden dolayı baba Strauss'un mirasçılarında Eduard Strauss'un bu çalışmaları yok etmeye çalıştığı da bilinmektedir. Eduard Strauss kolektif çalışmaların ürünü olan ve aynı zamanda Strauss'un adıyla basılmış yaklaşık 100.000 el yazması notayı sobada yakarak (Wicke, 2006,s. 69) hem hukuki sorumluluktan kaçmaya hem de ailesinin imajını korumaya çalışmıştır.

Müzik endüstrisinde özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda yaşanan bu gelişmeler sonucunda aranjörlüğün endüstrinin çok önemli bir alanına dönüştüğü görülmektedir. Hatta bu alan o kadar gelişmiştir ki 20.yy.'da özellikle Amerikan müzik endüstrisinde çalışan binlerce aranjör, müzik yayıncıları, film stüdyoları, televizyon, radyo istasyonları, plak şirketleri ve tiyatroların himayesinde kendilerine iş alanı bulmuşlardır (Boyd, t.y.). Wriggle'ye (2011) göre, Amerikan müzik tarihinde 1930 ve 1940'lı yılları içine alan dönem olan "Swing Çağı" boyunca New York şehrinde müzik aranjmanı işi, hızla gelişen bir endüstri haline gelerek, müzik endüstrisinin tüm köşeleriyle bütünleşmiş ve bu dönemde orkestra notaları ile ilgilenen ajansların tümü, kendi işlerini yaptırmak üzere bir aranjör ile anlaşarak (s.17) kendi şirketleri için çalışmalarını sağlamışlardır.

Günümüze doğru, gelişen teknolojik imkanlar ile beraber aranjörlük işi içerdiği anlam bakımından çeşitli şekillerde evrilmiş ve önceki yüzyıllardaki anlamıyla; belirli bir enstrüman veya enstrüman grubuna nota yazmaktan daha fazlasını içermeye; daha kreatif bir iş olmaya başlamıştır. Zira gün geçtikçe gelişen teknolojik imkânlar, müzik yaratımının ve üretiminin önündeki zorlukları yok edip, bir yandan müzisyenlerin daha kolay müzik üretebilmelerine olanak sağlamış; öte yandan da herkesin bu teknolojiye ulaşabilmesinin bir sonucu olarak da aranjörlüğün içeriğini etkileyerek, bu alanda daha önceleri hiç görülmemiş bir pazar rekabeti ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla tarihsel gelişim sürecinde aranjörlük işi, içinde bulunulan çağa göre anlam bakımından çeşitli dönüşümler yaşayarak, anlamının sabitlenmesinin güç olduğu; eklektik bir fenomene dönüşmüştür. Bu sebeptendir ki, aranjörlüğü tanımlamaya çalışırken aranjörler, müzisyenler ve araştırmacılar birbirinden farklı tanımlamalara başvurmaktadırlar.

Örneğin Mark Tucker'a göre aranjörlük sanatını teknik özellik ve estetik kriterler bakımından ayırt edici bir ortak görüş gelişmiş olmasa da (Wriggle, 2011, s. 14) aranjörlük, önceden bestelenmiş bir eserin, belirli bir dinleyici kitlesi hedef gözetilerek, istenen türe veya stile uygun olarak belirli bir çalgı veya ses grubu için, aranjörün kişisel katkısının da eklenmesiyle hazırlanmış yorumudur (Wriggle, 2011, s. 15). Solo piyano ve ses için yazılmış bir eserin bir dans orkestrası veya senfonik bir orkestra için yeniden yorumlanması buna örnek olarak ele alınabilir. Wriggle'ye (2011) göre bir aranjörün işi, bir şarkıdaki akorların ve ritmik yapının belirlenmesinden daha fazlasını içermektedir; çünkü iyi bir aranjörün müzikal

metinleri tempo, doku, tesitür, ses ve metin düzenlemesi gibi birkaç noktada yorumlayabilecek (s. 11) ve bunu çalışmalarında uygulayabilecek müzikal yeterliklere sahip olması gerekir.

Tim Wise'a göre aranjör, bir müzikal yapıyı başka bir müzikal yapıya dönüştürmekle görevli kişidir (Wise, 2003, s. 182). Bu dönüşümden kastedilen, aslında bir tür transferdir: müzikal fikir transferi; enstrümanlar veya enstrüman grupları arasında. Zira Harvard müzik sözlüğünde de aranjman işi, bir metnin bir dilden başka dile çevirisi ile karşılaştırılarak açıklanmaktadır (Apel, 1974, s. 56). Benzer bir şekilde Yoon Sun Song ve Malcolm Boyd da aranjörün yaptığı işi, müzikal bir eseri herhangi bir şekilde transfer etmek veya orijinalinden farklı bir çalgı grubuna transfer etmek olarak görmektedirler (Song, 2003, s. 5; Boyd, t.y.).

Aranjmana atfedilen bu içerik çerçevesinde aranjör, bir müzik eserini orijinalinden farklı bir enstrüman veya enstrüman grubunun icra edebileceği şekilde yeniden biçimlendirir; başka bir deyişle diğer bir enstrüman boyutuna taşır. Birçok orkestra eserinin, piyano veya daha farklı çalgı gruplarının çalabilecekleri şekilde düzenlenebileceği gibi, tersine; piyano için bestelenmiş bir eserin bir orkestranın çalacağı şekilde yeniden düzenlenmesi mümkündür. Bu bağlamda orkestra için partitür yazımı veya bir eserin piyano için transkripsiyonunun yapılması gibi işler aranjörün yapacağı işler arasına girerken; Tim Wise'ın da değindiği gibi, bazı durumlarda aranjörün işi, sadece şarkı yazarının (bestecinin) yazdığı melodiye bir piyano eşliği yazmak gibi tek bir işle de sınırlı olabilir (Wise, 2003, s. 182).

Daha önce de değinildiği gibi, bir orkestra için partitür yazmak denince akla Klasik Batı Müziği kültüründeki kompozitörlük işi gelmektedir ve bu bağlamda, kompozitörlük alanının 19.yüzyılda gelişen müzik endüstrisi ile beraber ikiye bölünme eğiliminde olduğuna dair daha önce değinilen varsayımımız hatırlanacak olursa, eskiden kompozitörün işi olarak algılanan partitür yazımının (daha önce Johann Strauss üzerinden örneklendiği gibi) artık aranjörün sorumluluğunda olduğu görülmektedir. Bu durumda aranjör, eskiden kompozitörün tasarladığı ve yazdığı, armoni, doku, eserin girişi ve bitişi gibi hususların tasarlanması gibi işleri de (Wise, 2003, s. 182) üstlenmek durumundadır.

Aranjmanı, bir şarkı veya enstrümantal bir eser için müzikal bir çerçeve seçme süreci olarak tanımlayan Michael Zager'e (2006) göre aranjör bir şarkıdaki tempoyu,

armonik yapıyı ve şarkının sahip olması gereken etkiyi-hissi prodüktör ve artist ile bağlantı içerisinde tasarlar ve eserin ruhunu düzenler (s. 53). Ancak aranjörün bu ruhu doğru düzenlemesi gerekir. Zira verili olan eser için uygun olmayan bir aranjmanın uygulanması, yanlış bir ruhun ortaya çıkmasına (Zager, 2006, s. 54); dolayısıyla da projenin başarısızlığına sebep olabilir. Çünkü aranjörün bir prodüksiyondaki tüm parçalara uygulayacağı aranjman anlayışı ya da ruhu, tüm projenin konsepti ile uyum içerisinde olmak zorundadır ve bu uyum, projenin yaratımında çok önemli katkılarda bulunacak bir unsurdur.

İlgili literatür tarandığında aranjörlüğün ne olduğuna dair tanımlamaların aranjörlüğü, genel hatlarıyla “bir müzikal yapıyı başka bir müzikal yapıya dönüştürmek” olarak ele aldıkları görülse de bu dönüşüm yapılırken ortaya çıkan ürüne zaman zaman “transkripsiyon” adının verildiği de görülmektedir. Bu iki terim arasındaki ayrımlara ilgili literatürdeki yayınlarda özellikle değinilmeye çalışılmaktadır (Wriggle, 2011; Wise, 2003; Zager, 2006; Song, 2003; Apel, 1974; Grove, 2009; Oxford Music Online, t.y.).

Doğrusu, ilgili yayınlar incelendiğinde aranjman ve transkripsiyon terimlerinin, zaman zaman birbirinin yerine kullanılabildikleri, bazen de bazı detaylar dolayısıyla birbirlerinden ayırdıkları görülmektedir. Örneğin Oxford Müzik Elkitabında aranjman ile transkripsiyon arasında detaylı bir ayrıma gidilmektedir ve buna göre, transkripsiyon, bir eseri kopyalarken partiyonlardaki düzeni veya notasyonu değiştirmek olarak ele alınırken (örneğin; bazı çalgı partilerinin orkestra partitürüne dönüştürülmesi gibi), aranjman ise çalgı grubunu değiştirmek olarak düşünülmektedir (örneğin; bir piyano kuartetin büyük orkestra için uyarlanması, tıpkı Shoenberg’in Brahms’ın Op 25 no’lu eserine yaptığı aranjman gibi) (Whittall, t.y.). Yine Oxford’un Müzik Sözlüğünde “aranjman” kelimesinin Amerika’da, “bir müzik materyalini daha serbest bir şekilde ele alınması” (Oxford Music Online, t.y.) olarak algılandığına değinilmektedir. Bu görüşlerden biraz farklı olarak; Malcolm Boyd (t.y.) aranjman terimini, “transkripsiyon ve yorumu içeren şemsiye bir terim” olarak ele almaktadır. Bunun beraber Boyd (t.y.) “aranjman” ve “transkripsiyon” terimlerinin birbirlerinin yerine kullanılabileceğini de eklemektedir.

Buraya kadar anlaşıldığı üzere aranjör, bir müzik eserini seslendirecek çalgı ya da çalgı grubunu değiştirilmesi ya da belirlenmesi sürecinde kaynak eseri başka enstrümanlar için yeniden düzenleyen kişi olarak düşünülmektedir. Ancak burada

değiniilmesi gereken önemli bir husus da aranjörün bu işlemleri gerçekleştirebilmek için ne gibi teknik ve müzikal birikime ihtiyaç duyacağıdır. Dolayısıyla bu noktadaki soru şudur: “Aranjör kime denir?” Ya da bir aranjörün, bir müzik eserinin aranjmanını yapabilmesi için ne gibi müzikal donanımlara ihtiyacı vardır? Bu sorular, açıkça, aranjörün niteliğiyle ve dolayısıyla adaptasyon yapılacak enstrüman veya enstrümanların özellikleri ve sayısal olarak büyüklükleriyle doğrudan ilişkilidir. Çünkü aranjmanın gerçekleştirilmesi için aranjörün, aranjman yapacağı enstrüman(lar)ın sayısına ve türüne göre, çok iyi derecede teknik müzik bilgisine sahip olması gerekir (Wise, 2003, s. 182). Örneğin herhangi bir müzik eserini piyano aranjmanını yapmak için harcanacak zaman ve sahip olunması gereken teknik ve müzikal bilgi ile büyük bir orkestra için aranjmanın da ihtiyaç duyulacak teknik ve müzikal bilgi ve harcanacak zaman aynı olamaz. Ancak her nasıl olursa olsun bu türden bir işlemleri yapabilmek için; yani bir aranjör olabilmek için iyi bir müzikal bilgi birikimine sahip olmak gerektiği kesindir. Aksi bir durumda buraya kadar bahsedilen anlamda bir aranjörlükten söz edilmesi mümkün değildir.

Bu bağlamda Michael Zager’in görüşlerine bakılacak olursa; ona göre bir aranjörün orkestrasyon alanında kendini geliştirmiş olması gerekmektedir. Bunu yapabilmek için de kişinin, tüm müzik türlerini dinlemesi, bunların partitürlerini çalışmış olması; yani hem klasik hem de en iyi ticari müzik partitürlerini incelemesi ve bunların aranjmanlarının nasıl yapıldığını öğrenmesi (Zager, 2006, s. 53) gerekir. Bunlar bir aranjörün teknik gelişimi açısından son derece önemlidir. Orkestrasyon konusunda yetkin olmak aslında birçok noktayı işaret etmektedir. Bunlardan birisi, daha önce de değinildiği gibi şarkının ve prodüksiyonun ruhuna uygun bir aranjman yapılmasıdır. Uygun bir aranjman yapmanın birincil önemdeki şartlarından biri de, aranjmanı yapılacak şarkı için öncelikle doğru enstrümanları seçilebilmesidir (Zager, 2006, s. 54).

Şarkı için doğru enstrümanların seçiminin yanında, bu enstrümanların teknik özelliklerini tanımak ve bu özelliklerden nasıl faydalanılabileceğini kavrayabilmek de çok önemlidir. Yani aranjörün aynı zamanda iyi derecede enstrüman bilgisine sahip olması gerekir. Çünkü aranjman yazılırken kullanılacak olan pasajlar veya figürleri çalacak enstrümanların teknik sınırlarının içerisinde kalınması; enstrümanların tınısal özelliklerinin, ses tesitürlerinin, notasyon özelliklerinin iyi bilinmesi ve partisyonların, icracıların nasıl daha rahat çalabilecekleri göz önünde

bulundurularak yazılması (Wise, 2003, s. 182), yazılan aranjmanın icrasının başarılı bir şekilde icra edilebilmesi açısından oldukça önemlidir.

Bu konuda Zager'in düşünceleri de benzerdir. Ona göre de "müzik enstrümanlarının ses sahalarını tanımak aranjörlük çalışmasının temelidir" (Zager, 2006, s. 55). Kaldı ki, eğer aranjman yapılacak enstrüman(lar) senfonik veya caz orkestrası büyüklüğünde ise böylesi bir orkestranın içeriğine ve teknik imkanlarına hakim olmak, bir aranjör açısından çok önemli ve aynı zamanda da zordur. Bu konuda Kay Kyser de benzer şekilde düşünmektedir. Ona göre aranjörlük alanı çok önemli ve nitelikli bir alandır; yeterli çalışma ve müzisyen olmanın ötesinde bir teknik bilgi gerektirmektedir (Wriggle, 2011, s. 25). Örneğin bir aranjörün, bir dans (big band) orkestrası veya senfonik orkestra için aranjman yaparken, müzisyenlerin çalacakları partiyonları rahat çalabilmelerini göz önünde bulundurarak yazmak zorunda (Wise, 2003 s. 182) olması gibi.

Orkestrasyon bilgisi dışında, bir aranjörün iyi bir eğitime ihtiyaç duyacağı diğer önemli konu ise armonidir. Genel olarak müzik teorisi adı altında ele alabileceğimiz armoni konusu; yüzyıllar boyu gelişen ve günümüzde hala geçerliğini koruyan tonal armoninin yanında; özellikle 19. Yüzyılın sonlarına doğru gelişmeye başlayan ve genel olarak "caz armonisi" olarak adlandırılan modern armoni disiplini içerisine almaktadır. Bu bağlamda bir aranjör, bu türden teorik bilgileri de kendi deneyimlerinde biriktirmiş olmalı; caz teorisi ve armonisi çalışmış olmalıdır. Aynı şekilde, Zager'e (2006) göre de herhangi bir stilde başarılı bir aranjör olabilmek için yukarıda sayılan türde bir eğitime sahip olmak aranjöre sağlam bir müzikal altyapı kazandırır ve bu altyapı olmadan başarılı bir aranjör olmak zordur (s. 56).

Bu buraya kadar bahsedilen bilgi göz önüne alındığında bir aranjörün herhangi bir eserini bir orkestraya uyarlayabilmesi için gerekli donanımlar olan iyi bir armoni, orkestrasyon ve enstrüman bilgisi, aslında batı müzik kültüründeki "besteci-kompozitör" fenomeninin özellikleri olarak tekrar karşımıza çıkmaktadırlar. Buradan hareketle de bir aranjörün yetenekli bir kompozitör gibi iyi yetişmiş bir "orkestrasyoncu" ve şef olması (Wriggle, 2011, s. 30) gerektiği öngörülebilir.

Aranjörün sahip olması gereken müzikal donanımlarla ilgili değinilen tüm noktaların ve bahsi edilebilecek tüm noktaların hepsi aranjörlük için olmazsa olmaz hususlardır. Ancak yine de şu eklenmelidir: aranjörlüğün müzikal açıdan gerektirdiği teknik

donanımların bir kişide toplanmış olması, o kişinin aranjörlük yapabilmesi için teoride yeterli olabilir ancak pratikte bir kişinin aranjör olarak çalışabilmesi için aynı zamanda kendine has bir dile sahip olması; kendine özgü bir müzikal kimliğinin olması da gerekir. Bu nokta en az teknik yeterlilikler kadar önemlidir. Zira geçmişin büyük bestecilerini hatırlayacak olursak, onları yaşadıkları zaman dilimindeki diğer bestecilerden daha önemli kılan ve günümüze kadar isimlerini taşıyabilmelerinin sırrını geleceğe bıraktıkları eserlerinde olduğu kesindir. Bu büyük bestecilerin isimlerini geleceğe taşıyan özelliklerinin başında geldiğini düşünebileceğimiz kişisel müzik dillerindeki biriciklik, aranjörün de sahip olması gereken özelliklerden biridir. Bunun üzerine günümüz müzik kültürünün zamanda ve mekânda yaygınlığı ve yayılım hızı da hesaba katılacak olursa; profesyonel becerinin, artistik gösterişin ve özellikle de caz gibi bireyselliğin bir kült haline geldiği günümüzde aranjörler, kendi kişisel müzikal dillerini yaratmak zorundadırlar (Wriggle, 2011, s. 11). Aksi takdirde özgün ve başarılı bir aranjörlükten söz etmek zor olacaktır.

Aranjörlerin, çalışmalarında kendilerine has bir üslup yakalamaya çalışmaları, hem özgün çalışmalar yaratabilmeleri için hem de çoğunlukla müzik endüstrisinde çalışan paydaşlar olarak aranjörlerin kendi hayatlarını sürdürebilmeleri bakımından önemlidir. Zira 19. yüzyıl boyunca yükselen müzik kültüründe olduğu gibi 20. yüzyılda da müzik endüstrisinin önemli bir iş alanı olarak gittikçe önem kazanan bir alan olarak aranjörlük, günümüzde de kendini yenilemek, geliştirmek ve fark yaratmak zorunda olan bir alandır. Malcolm Boyd'a (t.y) göre "19. yüzyılda yükselen müzik kültüründe aranjman çalışmaları, nota kâğıtlarının üzerine eserin melodik hattının, şarkının sözlerinin ve opsiyonel armonik eşliklerinin notlar halinde" yazılmasından ibaret olan bu çalışmalar, bir yandan dönemin müzikal dönemin müzikal ihtiyacını ve teknik imkânlarını gösterirken diğer yandan da dönemin aranjörlük anlayışını da ortaya çıkarmaktadır. Ancak günümüze doğru, gelişen teknolojik imkânlarla beraber (daha önce de belirtildiği gibi) sadece nota yazmak ve armonik yapı belirlemekten daha fazlasını içeren bir kavrama dönüşmüş durumdadır.

Aranjörlük işini, aynı zamanda bir arz-talep ilişkisi içerisinde değerlendirmek de mümkündür. Çünkü geçmiş dönemlerdeki çalışmalarda olduğu gibi günümüzdeki tüm aranjörlük çalışmalarının temelinde de müzikal bir talebin yerine getirilmesi söz konusudur. Dolayısıyla burada bir talep ve karşılık olarak da bir arz söz konusudur.

Dolayısıyla, bu tür bir ilişki içerisinde müzikal ürünü talep eden kişinin istekleri dikkate alınmak durumundadır. Öyleyse, bir aranjörün aranjman yaparken dikkat etmesi gereken en önemli noktalardan biri de aranjmanı talep eden kişinin isteklerine göre veya istenen tarzda bir aranjman yapmaya özen göstermektir (Boyd, t.y.); tabii ki istenen bu aranjman içerisinde kendi müzikal kimliğini de katmak kaydıyla.

Bir eserin aranjmanı yapılırken yapılan uygulamalardan birisi de eserin orijinalinin armonik yapısı üzerinde değişiklikler yapılmasıdır. Gil Evans'ın 1958 yılında yaptığı "St. Louis Blues" aranjmanında olduğu gibi, aranjörler aranjman yaparken yeniden bir armonizasyona girişip; orijinal esere alternatif oluşturabilecek yeni bir armonik yapı inşa edebilirken, aynı zamanda düzenlediği eserin formu, ölçüsü, ritmik değerleri gibi noktalarda değişiklikler yapma yoluna da gidebilirler; tıpkı Walter Murphy'nin 1976 yılında Beethoven'ın 5. Senfonisi için yaptığı aranjmanda olduğu gibi (Boyd, t.y.).

Ancak aranjörlük işinin sadece armonik yapıyla ya da ritmik yapının kurulması gibi işlevlerle sınırlanması mümkün değildir. John D. Wriggle'in deyimiyle söylenecek olursa; "iyi bir aranjörlük, müzikal metinleri birkaç noktada yorumlayabilmektir" (Wriggle, 2011, s. 11). Buradaki "yorum" vurgusu da yine esere aranjörün yapacağı kişisel katkıya göndermede bulunmaktadır. Zira aranjörlerden beklenen çok fazla şey vardır ve bu beklentiler dâhilinde aranjör düzenlediği esere çeşitli noktalarda kişisel katkıların olması da beklenir. Bu tür katkıları aranjörler sık sık çalışmalarına yansıtırsalar da bu, dinleyici tarafından bilinmez; çoğu zaman ya icracıların doğaçlamaları veya bestecinin katkısı olarak hatırlanır. Buna, Louis Armstrong'un "Struttin With Some Barbecue" adlı şarkısına 1938 yılında Chappie Willet'in yaptığı aranjmanda, açılıştaki trompet solosunun tamamen Willet tarafından yazılmış olması (Wriggle, 2011, s. 27) örnek olarak gösterilebilir.

Aranjörlükle ilgili buraya kadar aktarılan bilgiler, bir bakıma, bu alanın müzik endüstrisindeki önemine, içeriğine ve gerektirdiği niteliklere açıklık getirmeye çalışmaktadır. Bununla beraber, bütünden anlaşıldığı üzere, aranjörlük işi bir aranjörün daha önceden bestelenmiş bir müzik eserini başka bir enstrüman veya enstrüman grubu için yeniden ele alması anlaşılmakta ve bunun müzik endüstrisi için önemine değinilmektedir. Hatta geleneksel bestecilik anlayışının bir devamı olarak algılanıp biraz da kutsandığı görülmektedir. Ancak, gerek günümüz gerekse geçmiş yüzyıllardaki müzik dünyası içerisinde bu işin önemine veya gerekliliğine veya

şartlarına dair, özellikle besteciler arasında farklı görüşler olduğunu da eklemek gerekmektedir. Bu görüşlere bakılacak olursa, aranjörlük işi kimi zaman eleştirilecek bir alan, kimi zaman da savunulacak bir alan olabilmektedir.

Schoettler'e (2004) göre, Ortaçağ vokal müziğine ait vokal partilerinin yerine enstrümanların yerleştirilmesiyle oluşturulan ilk aranjman örnekleri incelendiğinde, bu aranjman çalışmalarının orijinal eserden pek farklılık göstermediği anlaşılmaktadır (s. 8). Hatta ses için yazılan müziklerin, olduğu gibi diğer sazlara aktarımı şeklindeydi. Ancak ilerleyen yüzyıllarda yapılan aranjmanların, orijinal esere çeşitli yollarla katkıda bulunacak şekilde yapılmaya başlanması; başka bir deyişle yaratıcı bir özellik taşıması, beraberinde, aranjmanın kendi başına orijinal bir sanat çalışması olup olmadığı ile ilgili tartışmalara zemin hazırlamıştır. Bu husus üzerine dikkat çeken Schoettler'e (2004) göre, Ortaçağ vokal eserlerinin klavye ve lut için hazırlanmış aranjmanları sadece vokal eserlerin taklidinden ibaret değil, aynı zamanda aranjörün bir yaratıcı konumuna yükseldiği çalışmalardır. Dolayısıyla gerçek birer enstrümantal yaratı olarak ele alınmaları gerekmektedir (s. 8).

Bu tartışmaya benzer şekilde, aranjörün ve ürettiği aranjmanın taşıması gereken nitelikler ile ilgili olarak, bazı bestecilerin aranjmanla ilgili fikirleri arasında farklılıklar olduğu da görülmektedir. Örneğin, aranjmanı savunan bestecilerden Ferruccio Busoni (1886-1924), bir eserin varyasyonları orijinal eseri değiştirdiğinde saygınlığından bir şey kaybetmezken, aranjmanın orijinal eseri değiştirdiği için saygın olarak algılanmamasını sorgulamaktadır. Buna karşılık Paul Hindemith, (1895-1963) aranjman pratiği içerisinde J.S.Bach'ı saygın bir yerde tutmakta ve diğer bestecileri kendi yaptıkları aranjmanları savunmak için Bach'ın adını kullanmakla eleştirmektedir. Hindemith'e göre "bir aranjman ancak aranjörün çabası orijinal besteciden daha fazla olduğu zaman sanatsal olarak dayanak oluşturabilir" (Schoettler, 2004, s. 7'de atıfta bulunulduğu gibi). Burada, Hindemith'in konuyu bir "müzikal katkı" problemi olarak ele aldığı görülmektedir.

Bu tartışmaların dışında, Arnold Whittall (Whittall, t.y.) bir aranjmanın, eserin orijinal halinden çok az farklılık göstermesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Doğrusu bu vurgu, orijinal eserin tanınması açısından önemlidir. Çünkü orijinal esere hiç benzemeyecek kadar farklı bir aranjman, hedeflenen kesimin ilgisini çekmesi açısından riskli olabilir. Bu risk de aranjmanın başarılı olamaması ile sonuçlanabilir. Bu sebeple aranjman mutlaka orijinal eseri hatırlatmalı, onu "taşımalıdır".

3.2 Yurtdışındaki Popüler Müzik Endüstrilerinin Üretim ve Yaratım Aşamalarındaki Çalışma Paydaşları

Ülkemizde müzik endüstrisi alanında aranjörlük alanının yanında daha birçok çalışma alanı olduğu gibi, yurtdışında, özellikle ABD ve Avrupa’da da çeşitli çalışma alanları mevcuttur. Bu çalışma paydaşları prodüktör, aranjör, şarkı yazarı, orkestrasyoncu şeklinde özetlenebilir. Müzik endüstrisindeki bu alt uzmanlık alanlarına rağmen, ABD ve Avrupa’daki en önemli çalışma paydaşı olarak karşımıza çıkan ise prodüktördür. Aslında prodüktörlük alanı yurtdışında çok önemli bir alan olarak görüldüğü gibi ülkemizde de özellikle ‘60’lı ve ‘80’li yıllar arasındaki periyotta müzik piyasasında çok önemli bir yer tutmuştur. Bu alanda Türkiye’de Arif Mardin gibi ABD’de de başarılı olmuş bir prodüktör yetişmiştir. Bu noktada öncelikle yurtdışındaki prodüktörlüğün içeriğine ve daha sonra da diğer çalışma paydaşlarının içeriğine bakmak yararlı olacaktır.

3.2.1 Prodüktör

Popüler müzik endüstrisinde temel hedef ürünün nasıl daha çok satacağı olduğundan, gerek üretim aşamasında gerekse pazarlama aşamasındaki stratejiler bu hedef doğrultusunda belirlenirler; çünkü bu ticari bir işdir. 19. yüzyıldan bu yana ticari mekanizmanın içerisinde gelişen popüler müzik üretiminin gerçekleştirilebilmesi için, çeşitli alanlarda profesyonelleşmiş kişiler projenin başarısı için bir araya gelip özenli bir çalışma yürütürler. Dolayısıyla bu çalışma sürecinde önemli bir iş bölümü kendiliğinden ortaya çıkar ve bu rollerin her biri çok önemlidir. Zira bu, tek başına kolay kolay başarılacak bir iş değildir ve Tom Waits’in de vurguladığı gibi “hiç kimse bir albümü tek başına yapmaz” (Zak, 2001, s. 163).

İlgili literatür tarandığında, yurtdışındaki müzik endüstrilerinin gerek kayıt aşaması gerekse prodüksiyonun diğer tüm aşamalarındaki en önemli çalışma paydaşının “prodüktör” olduğu ve prodüktörün, prodüksiyonun kaderini çizen kişi olarak tasvir edildiği görülür. Popüler müzik alanında müzik prodüktörü olarak çalışmış en önemli isimlerden biri olan ve Beatles grubunun efsane prodüktörü olarak bilinen (ve hatta grubun 5. üyesi olarak da anılan) George Martin’in deyimiyile, “Bir kayıt prodüktörü, ortaya çıkan tınının şekillendirilmesinden sorumlu kişidir” (Pras ve Guastavino, 2011, s. 74’ te atıfta bulunulduğu gibi). Ülkemiz müzik endüstrisinde uzun yıllardan bu yana çalışan en önemli aranjörlerden Atilla Özdemiroğlu’na göre ise müzik

prodüktörü, “Bir konsepti olan, farklı müzik gruplarını, stüdyoları, besteci, müzisyen ve aranjörleri bir araya getirebilecek ve bu ekibi ile beraber kafasındaki konsepti uygulayabilecek kişidir” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Michael Zager’e (2006) göre “bir prodüktör, prodüksiyonun yaratım kalitesini belirleyecek olan tüm tımsal malzemeden; yani sounddan sorumludur (s. 5). Anna Britten’e (2009) göre ise prodüktör, “bir şarkıyı büyük oranda yaratan, onu saygın ve büyük bir ticari şarkıya veya kulaklara yumuşak gelen bir hazineye dönüştüren kişidir” (s. 121). Genel tanımlamaların ötesinde Britten’in tanımlaması, prodüktörü eserin yaratımına ortak bir konuma yükseltmektedir ve bu bakış açısı önemli prodüktörlerden biri olan Phill Spector’un bakış açısı ile benzeşmektedir. Çünkü Spector’a göre de şarkı yazarlarının yaptıkları şarkılar kendisi prodüktörlük yapmadan önce tam olarak bitmiş sayılmazlar. Bu sebeple Spector’un, çalıştığı projelerde şarkı yazarlarıyla eşit oranda hak sahibi olmak için ısrar ettiği (Zak, 2001, s. 179) bilinmektedir.

Prodüktörlük alanının ne olduğu ile ilgili olarak, ülkemizin bir başka aranjörü olan Emin Fındıkoğlu’nun düşüncelerine dikkat çekmek faydalı olacaktır. Zira onun düşünceleri de yurtdışındaki, özellikle de Amerika Birleşik Devletlerindeki prodüktörlük algısıyla aynı görünmektedir:

Bir şarkıcı veya bestelerini yapıp söyleyen bir şarkıcı gelir. Prodüktör, onun nasıl şarkılar söyleyeceğine karar verir. Daha sonra bu şarkıları hangi bestecilerden isteneceğine ve bu bestelerin hangi aranjörle hangi müzisyenlerle, hangi stüdyoda ve hangi ses mühendisi ile çalışılacağına karar verir. Ancak bazen, prodüktör aynı zamanda aranjörlükte yapabilir (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013).

Schemel ve Kralisovsky’ye göre bu tanımlamalar doğrultusunda bakıldığında söylenebilecek ilk söz, prodüktörün bir prodüksiyon için hayati önemde olduğu ve prodüksiyon sürecinde yüklendiği rollerin çok yönlü olduğudur (Coussino, 1987, s. 1’de atıfta bulunduğu gibi). Çünkü önemli müzik prodüktörlerinin ve araştırmacıların prodüktörlüğün sorumluluklarını tanımlarken üzerine vurgu yaptıkları noktaların çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Buna benzer şekilde Avrupa Ses Yönetmenleri Birliğinin (ESDA-European Sound Directors Association) resmi internet sitesinde bulunan müzik prodüktörlüğü ile ilgili yazıda da, müzik prodüktörlerinin sorumluluk alanlarının, projenin başından sonuna kadar olan sürecin içerisinde yer alan; kaydedilecek şarkıların belirlenmesi, çalışılacak stüdyonun ve müzisyenlerin belirlenmesi, notaların yazımı, aranjman, miks, mastering ve master

cd'nin hazırlanmasına kadar uzayan bir listenin yönetimini kapsadığına vurgu yapılmaktadır (ESDA, t.y.).

Müzik prodüktörleri genelde yapım şirketlerinin (albüm, single vs) müzik projelerini yönetmek üzere sözleşmelerle projelere dâhil oldukları gibi (Britten, 2009, s. 121) bazı prodüktörler bir şirkette maaşlı olarak da çalışmayı tercih edebilirler. Ancak Atilla Özdemiroğlu'nun düşüncesine göre “ünlü prodüktörler genelde bağımsız çalışmayı tercih etmektedirler” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Avrupa Ses Yönetmenleri Birliğinin resmi internet sitesinde bulunan, müzik prodüktörü ile ilgili yazıda, müzik yapım firmalarının neden bir prodüktörle çalışmaya ihtiyaç duyduğu ile ilgili yapılan açıklamada, müzik prodüksiyonu çalışmalarında ses sanatçılarının büyük bir kısmının ve yapım şirketlerinin müzik prodüksiyonlarını yönetecek ve sonuçlandıracak deneyime ve teknik bilgiye sahip olmadıkları için prodüksiyon firmalarının genelde albüm projelerinin tüm süreçlerini yönetecek ve denetleyecek ve genelde bağımsız çalışan bir müzik prodüktörü ile anlaşarak süreci onun kontrolüne bıraktıklarına değinilmektedir (ESDA, t.y.). Bu çalışma pratiğine Zager'in yaklaşımı da benzer şekildedir ve Zager'e (2006) göre de “eğer artist, aynı zamanda bir aranjör değilse, yapım firması aynı zamanda aranjörlük altyapısı da olan bir prodüktörün hizmetini kiralar (s. 6).

Bu türlü çalışmalarda çoğu zaman, prodüktörün yaratıcı kişiliğini çalışmaya yansıtması beklenirken aynı zamanda, prodüksiyonun finansal programını ve zamansal planlamasını da yapması ve bunları uygulaması beklenir. Dolayısıyla prodüktör, kendine verilen projeyi yapım firmasının ona sunduğu mali bütçe ve zaman dahilinde tamamlamak durumundadır (Zak, 2001, s. 172). Bu da prodüktörün organizasyon kabiliyetinin işin içine girmesi anlamına gelir.

Prodüktörlükle ilgili tanımlamalar incelendiğinde, onun, şarkıların ve prodüksiyonun genel konseptinin yaratımındaki yaratıcı rolüne ilaveten, başarılı olması gereken başka noktaların olduğu görülmektedir. Bunlardan biri de şarkıcı ile teknik ekip arasındaki ilişkileri düzenlemesi ve tüm çalışma paydaşları arasında oluşması gereken kolektif ruhu ortaya çıkarmasıdır. Bu özellikler prodüktörün projede yakalamayı hedeflediği tınsal malzemeyi yakalayabilmesi açısından çok önemlidir. Zira Levitin'e göre de prodüktör, bir menajer gibi her şeyi bir araya getiren (Pras ve Guastavino, 2011, s. 76'da atıfta bulunulduğu gibi) ve tüm bunları büyük bir enstrüman gibi kullanarak kendine has bir ses çıkaran kişi olarak görülmektedir.

Prodüktörün kolektif ruhu oluşturma görevleriyle yakından ilişki içerisinde olan önemli bir özelliğe daha sahip olması gerekmektedir ki o da, istediği ruhu yakalayabilmek ve prodüksiyonun tüm süreçlerini geliştirip olgunlaştırabilmek ve bir araya getirdiği kişilere onlardan istediklerini aktarabilmek için prodüktörün, yol gösterici bir niteliğe de sahip olması gerektiğidir. Zira Paul Fox'a göre bir prodüktör bir çok farklı konu ile ilgilenmeli ve bunlar hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Dolayısıyla bir prodüktör, artist olmaya giden yolun tüm evrelerine vakıf olmalı; biraz psikolog, biraz öğretmen, biraz müzisyen biraz da aranjör olmalı. Tüm bunlara ek olarak biraz da ses mühendisi ve “ses heykeltıraşı” olmalıdır (Zak, 2001, s. 173). Ayrıca Fox'un çizdiği çerçeveye ek olarak, yazdığı rehber niteliğinde kitabında Michael Zager'in (2006), “bir prodüktörün temelde bir müzik eleştirmeni olması” (s. 3), ayrıca Joseph Reisman'ın da (Reisman, 1977) prodüktörün iyi bir müzik kulağına sahip olması gerektiğine vurgu yaptıklarını da eklemek gerekmektedir.

Prodüktörlük ile ilgili olarak öne sürülen, “bir müzik eleştirmeni” olma hususu da önemli bir noktadır. Çünkü bir projede prodüktör aynı zamanda aranjör kişi de değilse; yani aranjör olarak ikinci bir kişi görev yapıyorsa, prodüktörün aranjmanı eleştirebilecek düzeyde bir kabiliyeti olmalıdır. Çünkü kaydedilen şarkının aranjmanını kritik edebilmek prodüktörün başlıca görevlerinden (Zager, 2006, s. 6) biri olarak görülmektedir. Daha önce de değinildiği gibi aranjmanın doğru ve iyi yapılmış olması; enstrümantasyon, ritmik etki, armonik yapı ve altyapıdaki vokal kurgularının yaratıcı bir şekilde, doğru kurgulanmış olması şarkının veya şarkıların başarısı için çok önemlidir.

Daha önce de değinildiği gibi bir müzik prodüksiyonunun başarılı olabilmesi için birbirinden farklı alanlarda uzmanlaşmış kişiler arasında, önemli derecede bir işbölümü söz konusudur ve Albin Zak'in de (2001) belirttiği gibi, “bir müzik prodüksiyonu genel olarak şarkı yazarı, aranjör, icracı, ses mühendisi ve prodüktör olarak sıralayabileceğimiz büyük bir ekibin özenli bir çalışmasının ürünü olarak ortaya çıkar” (s. 164). Ürünün ortaya çıkarılabilmesi için gerekli olan çalışmanın tamamını işaret eden, “Prodüksiyon süreci” içerisinde gelişen bu iş bölümü, işlevini profesyonelce işlenen bir aşamalar zinciri boyunca yerine getirir ve nihai hedefe ulaşılır. Hedeflenen ise, prodüksiyonun pazara sürülmesi ve beklenen ticari başarıyı elde etmesidir. Başarıya giden yolda ortaya çıkan önemli üretim aşamaları; “Ön Hazırlık Aşaması”, “Kayıt Aşaması”, “Miks ve Mastering Aşamaları” şeklinde

özetlenebilir ve bütün bu aşamaların prodüktörün kontrolünde geliştiği söylenebilir. Ancak bu aşamalardan en önemlisinin “kayıt aşaması” olduğu eklenebilir. Çünkü bu aşama prodüksiyonun gerçek üretim safhasıdır ve “en çok baskı hissedilen, zaman harcanan ve aynı zamanda da tatmin olunan süreçtir” (Coussino, 1987, s. 12). Ancak prodüksiyon sürecinin diğer aşamalarının da iyi yönetilmesi prodüksiyonun başarısında çok önemli etkidir ve kesinlikle iyi tamamlanmaları gerekir.

Prodüksiyon sürecindeki aşamalar kısaca açıklanabilirler. Üretimin ilk aşaması olan “Ön Hazırlık” (Pre-Production) aşamasında prodüktörler, çalışacakları ses mühendisini, diğer tüm teknik ekibini, kayıt stüdyosunu ve kayıt ekipmanlarını seçerler (Reisman, 1977). Müziğin ortaya çıkarılmadan önceki; tasarımın yapılması aşaması olan ön hazırlık aşamasında prodüktör, projenin ne şekilde tamamlanacağına karar verir. Örneğin, hangi şarkıcının hangi şarkıları okuyacağına, eğer ihtiyaç varsa aranjörün kim olacağına, şarkı kayıtlarında hangi müzisyenlerin icralarına ihtiyaç duyulacağına ve hangi stüdyoda, hangi ses mühendisi ile çalışılacağına ve belki de en önemlisi; albümün genel karakterinin nasıl olacağına karar verilmesi ön hazırlık aşamasında tamamlanacak işlerdir. Bu aşamanın içeriğine bakıldığında, buna, bir bakıma “çalışmanın teorik olarak yapılandırılması” da denebilir.

Ön hazırlık aşamasındaki işlemler tamamlandıktan sonraki aşama olan kayıt aşamasında önceki aşamada tasarlanan ve hedeflenen her şey hayata geçirilir; “gerçeğe dönüştürülür”. Tasarımın hayata geçirilmesi de öncelikle müzisyenlerin, kendilerinden istenenleri enstrümanlarıyla icra etmeleri ve bunların günün koşullarındaki teknik imkânlar vasıtasıyla kayda altına alınmalarıyla tamamlanır. Burada yapılan iş, yukarıda da belirtildiği gibi tasarımın gerçeğe dönüştürülmesidir. Bu noktada akla Virgil Moorefield’in (2010) kayıt metaforu ile ilgili değinmesi gelmektedir. Çünkü Moorefield’e göre müziğin kaydedilmesi başlangıçta teknik bir iş iken sanatsal bir konuya dönüşmüştür. Bununla beraber, ön hazırlık aşamasında tasarlanan her şeyin kayıt yapmak yoluyla hayata geçmesiyle kayıt metaforu “gerçeğin illüzyonundan” (taklitsel bir alandan) “illüzyonun gerçeğine” (her şeyin mümkün olduğu sanal bir dünyaya) doğru değişmiştir ve burada prodüktörün rolü sadece kayıt yapmak değil aynı zamanda yaratıcı bir kişiliğe bürünmek olarak da görülmelidir; yani çağdaş prodüktör aynı zamanda bir “auteur” (Moorefield, 2010, s. xiii) yani bir yazar olarak da ele alınmak durumundadır. Moorefield’in kayıt aşamasında prodüktöre biçtiği merkezi konumun yanında bu süreci daha çok kolektif

bir aşama olarak ele alan düşünceler de vardır ve bunlara göre kayıt yapma süreci, üyelerinin farklı şekillerde etkileşim içerisinde oldukları ve “*kompozisyon takımı*” olarak adlandırılan bir ekibin ortaklaşa yürüttüğü, yaratıcı bir süreç (Zak, 2001, s. 163) olarak ele alınabilir.

Projenin tüm kayıtları tamamlandıktan sonraki ilk aşama, enstrümanların (track) birbirlerine olan ses dengelerinin yani balanslarının ayarlandığı ve albümün finalinde duyulmak istenen tınının hazırlandığı “Miksaj” aşamasıdır. Miksaj aşaması aynı zamanda projenin tamamlanması için gereken aşamalardan sondan bir önceki aşamadır (Zager, 2016, s. 115). Bu aşama, önceki aşamalardan elde edilen dataların en iyi şekilde dengelenip duyurularak, projenin başarısını arttırmak üzere yürütüldüğü aşamalardır ve buradaki en önemli görevler prodüktörle beraber ses mühendisine düşmektedirler. Burada “prodüktörün ve ses mühendisinin üzerine düşen başlıca görev, bir bakıma, artistin ve projenin kreatif vizyonuna katkıda bulunmaktır” (Zager, 2016, s. 115). Miks süreci içerisindeki aşamalar; kaydedilen seslerin yüksekliklerinin ayarlandığı “balans”; enstrümanların sanal ortamdaki frekanslarının ayarlandığı “eşitleme”; her enstrümanın stereo kayıt ortamında istenilen taraftan duyurulmasının sağlandığı “panlama” ve son olarak da; prodüksiyonun tamamında yaratılmak istenen havanın sağlandığı ve istenen tüm efektlerin (reverb, echo, chorus, limiter vs) şarkıya dâhil edildiği “sinyal işleme” aşamalarıdır (Zager, 2016, s. 117). Bunların tamamı miks aşamasının içerisinde yer alırlar ve tekrar edilecek olursa en son duyulacak tınısal imajın yaratıldığı aşama miksaj aşamasıdır.

Miksaj aşamasından sonraki ve prodüksiyon sürecindeki son aşama “mastering” aşamasıdır (Zager, 2016, s. 127). Mastering aşaması uygulanmadan bir proje tam olarak bitmiş sayılmaz. Yapım şirketi ve prodüktörün üzerinde uzlaştıkları bir miks aşamasından sonra geçilen mastering aşaması, temelde mastering konusunda uzman bir mühendis ile tamamlanır. Mastering aşaması tamamlandıktan sonra hazırlanan master cd çoğaltılmak üzere üretici firmaya gönderilir ve pazara sunulacak şekilde paketlenir. Tüm aşamalarda olduğu gibi bu aşamanın da tamamlanması tamamen prodüktörün yönetimi ve gözetimi altındadır. Başka bir deyişle prodüktör, bir müzik prodüksiyonunun genel sanat yönetmenliğini üstlenen kişi olarak öne çıkmaktadır.

Prodüktörlük işinin ülkemizdeki gelişimine bakıldığında 60’ ve 70’li yıllarda özellikle Arif Mardin, Nino Varon, Yeşil Giresunlu ve Osman Bayşu gibi isimlerin

öncülüğünde geliştiği görülen (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) endüstriyel bir alan olduğu söylenebilir. Bu önemli isimlerin çok önemli çalışmaları olmuş ve günümüz Türkiye'sinde prodüktörlük işi bu isimlerle, özellikle de Arif Mardin ile anılır olmuştur. Zira ülkemizin eski aranjörlerinden Emin Fındıkoğlu'nun, hocası Arif Mardin hakkındaki görüşleri de, onun, ülkemizdeki gelmiş geçmiş en önemli prodüktör olduğu yönündedir. Yine aynı şekilde ülkemizin en önemli prodüktörlerinden birisi olan Nino Varon'a göre de Arif Mardin ülkemizin en önemli prodüktörüdür (N. Varon, kişisel görüşme, 22.07.2014). Bu konuda Fındıkoğlu'nun görüşleri şöyledir:

Arif Mardin bir prodüktördü ve en iyisiydi. Bir sanatçı gelir. Bir şarkıcı veya bestelerini yapıp söyleyen bir şarkıcı gelir. Prodüktör onun nasıl şarkılar söyleyeceğine karar verir. Daha sonra bu şarkıları hangi bestecilerden isteneceğine ve bu bestelerin hangi aranjörle hangi müzisyenlerle, hangi stüdyoda ve hangi ses mühendisi ile çalışılacağına karar verir. Ancak bazen prodüktör aynı zamanda aranjörlük de yapabiliirdi (E. Fındıkoğlu, 30.05.2013).

Ancak günümüze doğru özellikle de 80'li yıllardan sonra prodüktörlük alanında giderek daha az faaliyet gösterilir olmuş, neredeyse kullanılmaz bir alana dönüşmüş olmakla beraber ülkemizde halen bir prodüktörle çalışan Rock ve Heavy Metal müzik gruplarının olduğunu da belirtmek gerekir. Örneğin, Tarkan Gözübüyük'ün Pentagram, Ogün Sanlısoy, Özlem Tekin gibi grup ve isimlerle beraber yaptığı çalışmalar prodüktörlük çalışmalarının devam ettiğini göstermektedir. Fakat ülkemizin diğer popüler müzik türlerinin büyük bir bölümünde; örneğin Pop müzik, Halk müziği, Arabesk, Türk Sanat müziği gibi ve daha sayılabilecek birçok türde prodüktörlük alanı çoğunlukla kullanılmamaktadır¹². Nitekim Osman İşmen'in ülkemiz popüler müziğinin mevcut üretim koşulları içerisinde prodüktörün yeri için kullandığı “günümüzde prodüktör yok; bu işi büyük oranda biz aranjörler üstlenmiş durumdayız” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) ve Atilla Özdemiroğlu'nun “Prodüktörlük işinin bizde pek karşılığı yok” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) şeklindeki ifadeleri, popüler müzik endüstrimizin büyük bir bölümünün manzarasını özetlemektedir.

Ülkemizin önemli aranjörlerinin prodüktörlük ile ilgili olarak yaptıkları tespitler ışığında, ülkemizde prodüktörlüğün kullanım alanının oldukça sınırlı olduğu

¹² Güncel müzik piyasamızda önemli bir yere sahip olan ve özellikle pop müzik türünde çalışmalara imza atan aranjör İskender Paydaş, her ne kadar yaptığı işi aranjörlükten daha fazlası ile açıklamaya çalışarak, bunu prodüktörlük olarak niteleme eğiliminde olsa da yaptığı çalışmalarda adı aranjör veya düzenlemeci olarak geçmekte; prodüktörlük sıfatı kullanılmamaktadır.

söylenbilir. Ancak buna karşılık, hem aranjörlüğün hem de prodüktörlüğün ülkemize ithal edildiği batı kültürlerindeki durumun bizdekinden farklı olduğu; yurtdışındaki müzik endüstrilerinde, prodüktörlerin konumlarını hâlâ korudukları, ilgili literatüre dayanılarak söylenbilir. Günümüzde dünya popüler müziğinin lokomotifini olduğunu varsayabileceğimiz Amerika Birleşik Devletlerinde, Avrupa’da ve Cheng Li Yin’in (Yin, 2013) değindiği gibi; Tayvan gibi Uzakdoğu ülkelerindeki durumun da böyle olduğu; popüler müzik piyasasının en önemli aktörlerinin müzik prodüktörleri olduğu söylenbilir. Dolayısıyla bahsi geçen coğrafyalardaki müzik prodüktörlerinin, endüstrideki konumlarını korumakta ve piyasalarının en önemli çalışma paydaşları olmaya devam ettikleri görülmektedir.

3.2.2 Popüler müzik besteciliği

Popüler müzikte bestecilik alanı, çoğunlukla bir eserin melodik kompozisyonu ve (eğer gerekliyse) sözlerinin yazımından ibarettir. Bu çalışma disiplininde, eserin bestecisi şarkının genel hatlarını belirledikten sonra geriye kalan işi (eğer aynı zamanda bir aranjör veya prodüktör değilse) diğer farklı alanlardan uzmanlara bırakır; yani genelde bir aranjör veya prodüktöre. Aslında, bu türlü bir bestecilik anlayışı tanımlamak için günümüz kaynaklarında “şarkı yazarı” (Middleton, 2003, s. 202; Wicke ve diğ., 2003, s. 187) şeklinde bir tanımlama da kullanılmaktadır ve Richard Middleton’a (2003) göre bu tür besteciler, “tek başına ya da diğer çalışma paydaşlarıyla kolektif bir çalışma sonucunda bir şarkı yaratan, şarkının temel özelliklerini not ederek, kayıt altına alan kişidir” (s. 202)¹³. Bu türden müzikal üretimlerin temel olarak, özellikle 20. yüzyıl Amerika’sındaki Tin Pan Alley ve diğer ülkelerdeki benzeri oluşumların geliştirdikleri, müziğin re-prodüksiyonu neticesinde gelişmeye başladığı görülmekte ve içeriğine bakıldığında da şarkı yazarlarının, eserin sadece iskeletini ve ana hatlarını belirledikleri; sadece 12, 16 veya 32 ölçülük müzik özeti yaptıkları ve geriye kalan tüm işleri aranjöre bıraktıkları anlaşılmaktadır (Wicke ve diğ., 2003, s. 187). Bununla beraber, bu türden bestecilik anlayışı ülkemiz popüler müziğinde de hâkim bestecilik paradigmasını oluşturduğu söylenbilir.

¹³ “Kayıt altına alma” işi dünya çapındaki şarkı yazarlarının nota yazabilmesi olarak algılanıp, şarkı yazarlarının kabiliyetlerinden biri tanımlıyor olsa da bu, bizim ülkemizde şarkı yazarlarının genelde sahip olmadıkları bir beceridir. Çünkü ülkemiz şarkı yazarlarının çoğu, nota bilmediklerinden dolayı şarkılarını notaya aktarmak yoluyla değil de herhangi bir kayıt aleti aracılığıyla seslerini kayıt altına alarak bu işlemi gerçekleştirmektedirler.

3.2.3 Popüler müzik aranjörlüğü

Popüler müzikte “aranjörlük” kavramının içerisine çok çeşitli görevler girmektedir. Her ne kadar aranjör “bir müzik yapıyı başka bir müzikal yapıya dönüştürmekle görevli kişi” (Wise, 2003, s. 182) olarak ya da klasik söylemdekine yakın olarak, bir şarkının eşlik partiyonlarını yazan kişi (Hepworth-Sawyer ve Golding, 2010, s. 180) tanımlansa da aranjörün henüz bir yapıya ulaşmamış bir müzik fikrini de belirli bir müzik yapısına kavuşturması da beklenir. Çünkü aranjörlük işi artık, ilk ortaya çıktığındaki anlamından daha fazlasını içermekte ve bunun yanında eserin tamamlanması ve duysal tasarımının yapılması gibi işlevleri de yüklenebilmektedir. Yani dolayısıyla şarkı yazarlarının yazdıkları küçük ölçekli (12, 16 veya 32 ölçülük) müzik fikirlerini geliştirmek ve onları bir çalgı grubuna uyarlayarak, seslendirilebilir hale getirmek aranjörün görevleri içerisinde yer almaktadır.

Aranjörün, müzikal bir tasarım yaparken, aynı zamanda eserle ilgili tüm detayları sabitlemesi, müzisyenlerce anlaşılabilir şekilde yazıya aktarması da gerekir. Bu da çoğunlukla nota kâğıdını işaret etmektedir. Yani bir aranjörün yaptığı bir aranjmanı seslendirilebilir bir hale getirmesi için, bütün tasarladıklarını bir orkestra partitürü halinde yazması gerekmektedir¹⁴. Popüler müzik alanında bir eserin orkestra partitürünü yazmak; diğer bir deyişle “orkestrasyon” işi, genelde aranjörlük olarak anılsa da (Horn, 2003, s. 210; Zager, 2006, s. 53) bunun daha önce de değinildiği gibi bazen ayrı bir uzmanlık alanı olarak ele alındığı da görülmektedir (Suskin, 2009, s. 3) ki, buna genelde “popüler müzik orkestrasyonculuğu” adı verilmektedir.

3.2.4 Popüler müzik orkestrasyonculuğu

Her ne kadar aranjörlükten bağımsız bir uzmanlık alanı olarak algılanabilse de, (Suskin, 2009) orkestrasyon işinin yaratım sürecinin bir parçası olduğu ve dolayısıyla orkestrasyon sanatı ile bir yaratım işi olan bestecilik alanı arasında kesin bir ayrıma gidilemeyeceğine dair görüşler de vardır. Örneğin Walter Piston’a (1955) göre orkestranın, sonuçta ortaya çıkardığı ses, bestecinin zihninde filizlenen müzikal fikirlerin manifestosu niteliğinde olmakla beraber “orkestrasyon işi, orkestrasyoncunun (geçici olarak da olsa) kendisini bestecinin yerine koymasına,

¹⁴ Orkestra partitürü yazma işi başlı başına bir uzmanlık olarak da ele alınabilir ve bu konuyla ilgili olarak günümüzde ülkemiz aranjörlüğünde bu yetkinliğe ne derece sahip olduğu da ayrıca tartışılacaktır.

onunla konuşmasına ve onun fikirlerini düşünmesine imkân tanır” (s. vii). Böyle bir empatiyi kurabilmesi için ise orkestrasyoncunun da (tıpkı klasik anlamda bir besteci ve aranjör gibi) tüm enstrümanların teknik sınırları ve karakteristik özellikleri ile ilgili geniş bir bilgiye sahip olması aynı zamanda bu bilgileri pratikte de kullanabilmesi gerekir.

Orkestrasyon işinin içeriğine değinilecek olursa, bir orkestrasyoncunun herhangi bir müzik eserini bir orkestrasının seslendirmesi için o eserin notalarını yazması işi olarak; yani bir orkestra partitürü yazımı olarak anlaşıldığı görülmektedir. Başka bir deyişle; bir müzik eserinin içerisindeki fikirlerin, belirli bir çalgı grubunun çalabileceği şekilde yani bir orkestra partitürü halinde yazılması işlemine, günümüz popüler müzik terminolojisinde “orkestrasyon” adı verilmektedir.

Ancak orkestrasyon işinin bir yandan yaratım sürecinden bağımsız olarak ele alınamayacağı; yani yaratım sürecinin bir parçası olarak ele alınması gerektiği düşünülürken, diğer yandan da, orkestrasyonun kendi başına bir yaratım mı olduğu, yoksa iyi seviyede bir zanaatkârlık mı olduğu tartışmalı olduğu için bu konuda kesin bir uzlaşım varılmış olduğu söylenemez; aranjörlük işinde olduğu gibi. Örneğin “*Carousel (1956)*” ve “*Fiddler on the Roof (1971)*” gibi filmlerin müzik orkestrasyonunu yapan Don Walker, orkestrasyonu, “orijinal bir katkı olsa da olmasa da, müzikal fikirlerin müzikal enstrümanların ve/veya seslerin renkleriyle giydirilmesi (Suskin, 2009, s. 3) olarak ele aldığı eklenmelidir.

3.2.5 Kompozitörlüğün alt alanlara ayrışması

Bu alt alanların toplamına bakıldığında “dahi besteci”nin tek başına yaptığı işi, günümüz popüler müziğinde üç ayrı kişinin tamamladığı görülmektedir. Hatta özellikle ABD ve Avrupa ülkelerinde çoğu zaman bu üçlüye bir de “prodüktör”lük alanının eklendiği; ülkemizde ise prodüktörlüğe benzeyen ve “müzik yönetmeni” olarak adlandırılan bir alanın geliştiği görülmektedir. Popüler müzik üretiminin bu denli alt uzmanlık alanlarına bölünmüş olması doğal olarak önemli oranda bir işbölümünü gerekli kılmakta ve bu alanlarda çalışan paydaşların arasında sıkı bir işbirliği olmasını gerektirmektedir. Çünkü “sanat ürünlerinin oldukları şey haline gelmeleri için çok sayıda kişinin yaptığı faaliyetlerin koordine edildiği bir ağ gerekmektedir” (Becker, 2013, s. 15) ve yukarıda saydığımız bu çalışma alanları popüler müzik üretimi için gerekli olan ağın çok önemli bir kısmını

oluşturmaktadırlar. Bu bakımdan, müziğin yaratımından üretimine ve hatta sunulmasına kadar olan süreçte birçok insan görev almakta ve müzik eseri genelde bu şekilde; kolektif bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkarılmaktadır.

3.3 Türkiye'de Aranjörülüğün Tarihsel Gelişimi

Aranjörülük işinin ilk çıkışı ile ilgili olarak aktarılanların ardından bu alanın ülkemizdeki tarihsel arkaplanına da bakmak gereklidir. Doğrusu bu alanın ülkemizde ne zaman ve ne şekilde ortaya çıktığına dair birbirinden farklı tespitler olmasına rağmen, bu konuda kesin bir bilgi bulmak zordur. Bu konuda, gerek yapılan görüşmeler gerekse literatür taramasından elde edilen çeşitli bilgiler vardır ve bu bilgiler derli toplu bir şekilde ele alındığında aranjörülüğün ülkemizdeki tarihsel arka planına dair tespitler yapmak olası görünmektedir. Buradan itibaren bu arka planın nasıl geliştiğine dair yaklaşımlara değinilecektir.

3.3.1 Tarihsel arkaplan

Tarihsel olarak bakıldığında, aranjörülüğün gelişimine yönelik üç ayrı görüşün varlığından bahsedilebilir. Bu görüşlerin her biri aranjörülüğün ülkemizdeki tarihsel başlangıcı olarak farklı tarihsel dönemleri referans göstermektedirler. Bunlardan kronolojik olarak en eski olan yaklaşıma göre ülkemizde aranjörülük işi (yapılan çalışma pratiği açısından) 1826 yılına kadar götürülebilir bir alandır.

II. Mahmut döneminde yaşanan “Vaka-i Hayriyye”¹⁵ ile başlayan Batılılaşma hareketleri müzik alanında mehterhanenin kapatılıp yerine Batılı düzende bir bandonun kurulması ile vücut bulmuştur. Bu bağlamda, önceden mehteran tarafından teksesli olarak seslendirilen mehter marşlarının yeni kurulan bandoya göre uyarlanması ve yine bando için yeni çoksesli askeri müzik örneklerinin yaratılması çabaları, pratikte bir aranjörülük edimi olarak ele alınabilir (Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013). Bu açıdan bakıldığında, yerli müzik eserlerinin batının çokseslilik teknikleri ile yeniden düzenlenmesi, bandoya uyarlanması veya bando için çoksesli yeni marşlar bestelenmesi gibi çabalar, o dönemde Avrupa’da da hız

¹⁵ “Vaka-i Hayriyye”, Osmanlı’da Sultan II. Mahmut döneminde (1808-1839) Yeniçeri Ocağının kapatılıp, yerine “Asakir-i Mansure-i Muhammediye”nin kurulmasıdır (Yardımcı, 2008, s. 92). Bu gelişmeye paralel olarak da, Mehterhane kapatılıp yerine Batılı düzende bir bando kurulmuştur. Bu gelişmeyle birlikte Osmanlı’daki askeri müzik anlayışına teksesli bir mehter müziği yerine çoksesli bir bando müziği hakim olmaya başlamıştır.

kazanan “aranjman-aranjörlik” pratiklerinin ülkemize ithali olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla, ülkemizin yerli müzik malzemesini kullanarak bando için çoksesli eserler ve düzenlemeler yapan ilk müzisyen ve şeflerden Donizetti Paşa, Mehmet Ali Bey, Necip Bey ve daha birçok müzisyen (Sınır, 2013, s. 96–97) ülkemizde aranjörlik işinin ilk temsilcileri olarak görülebilirler.

İkinci bir yaklaşıma göre ülkemizde aranjörlik pratiği tarihsel olarak cumhuriyetin ilk kuruluş yıllarına kadar götürülebilir (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013). Cumhuriyet dönemindeki resmi müzik politikalarına bakılacak olursa, bunların milli bir Türk Müziği yaratmak üzere Türk Halk Müziğinden istifade etmek (Şenel, 1999; Stokes, 1998, s. 61) üzerine kurulu olduğu görülür. Dolayısıyla, yaratılmak istenen bu yeni müzikal kültürün odağında halk türküleri ve bu türkülerin “çağdaş” bir düşünceyle; Batının çokseslilik teknikleriyle yeniden ele alınarak geliştirilmesi ideali yer almaktadır. Bu bağlamda ele alındığında milli müzik idealini gerçekleştirmek için çalışan Cumhuriyet dönemi bestecileri ülkemizde aranjörlik işinin ilk örnekleri olarak görülebilirler. Dolayısıyla, birçok örnek sayılabilecek olmakla beraber, çağdaşlarına göre daha ön planda görülen, genelde “Türk Beşleri” adıyla adlandırılan besteciler ile diğer tüm Cumhuriyet dönemi bestecileri, ülkemizde aranjörliğin ilk örnekleri olarak ele alınabilirler.

Aranjörliğin ülkemizdeki tarihsel gelişimine dair öne sürülen ve kronolojik açıdan günümüze en yakın olan üçüncü düşünceye göre ise ülkemizde günümüzde anlaşıldığı manada bir aranjörlikten söz edebilmek için 50’li ve 60’lı yılları içerisine alan zaman dilimini beklemek gerekmektedir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Ayrıca bu görüşü paylaşanlardan birisi olarak Atilla Özdemiroğlu’na göre ise ülkemizde aranjörlikten bahsedebilmemiz için pop müziğin ortaya çıkışını beklemek gerekmektedir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) ki, bu da yaklaşık olarak aynı tarih aralığına denk düşmektedir.

Bu dönem, ülkemizde Amerikancı-dışa açılımcı politikaların izlenmeye başladığı yıllardır. Demokrat Parti iktidarının politikalarının ardından yurdu saran ve Batılılaşma (özellikle de Amerikanlaşma) eğilimi taşıyan toplumsal dönüşüm süreci içerisinde, yerli müzik eserlerinin (ilk başlarda sadece türkülerin daha sonra da kişisel yapımların) Batı enstrümanlarıyla çoksesli olarak yorumlanması-

düzenlenmesi çabalarının aranjörlük işini zaman içerisinde ülkemiz müzik endüstrisi için vazgeçilmez bir konuma taşıdığı söylenebilir. Bu çerçeveden ele alındığında ise aranjörlüğün günümüzdeki halini almasında özellikle caz müziği kökenli müzisyenlerin bu konuda önemli bir yere sahip oldukları görülür. Bu isimlere ileride değinilecek olmakla beraber bu müzisyenlerin isimleri; Cüneyt Sermet, Arif Mardin, Fritz Kerten, Çarli Rahçi, Arto Haçaturyan, Dikran Haçaturyan, İsmet Sıral, Doruk Onatkut, Emin Fındıkoğlu, Şerif Yüzbaşıoğlu, Norayr Demirci ve Selmi Andak şeklinde kısaca zikredilebilir.

Ülkemizin eski aranjör neslinin çoğu tarafından, ülkemizde aranjörlüğün gelişmeye başladığı bir dönem olarak işaret edilen '50'li ve '60'lı yıllar, aslında dünya ölçeğinde de önemli dönüşümlerin yaşandığı bir periyod olarak ele alındığı görülmektedir. Günümüz dünyasının, bugününe ulaşana kadar geçmişten bu yana yaşamakta olduğu köklü toplumsal dönüşümleri üç ayrı başlık altında ele alan Alvin Toffler'a göre, "bugünkü dünyada gözlerimizin önünde gelişen yepyeni bir uygarlık doğmaktadır" (Toffler, 2008, s. 14). Ona göre insanlık tarihindeki ilk önemli değişim dalgalanması onbin yıl önce tarımın başlamasıyla gerçekleşmiştir. Bu dalgalanmayı "Birinci Dalga" olarak tanımlayan Toffler, "İkinci Dalga"yı Endüstri Devriminin gerçekleşmesiyle başlayan bir değişim sürecini ve "Üçüncü Dalga"yı da günümüzdeki evreyi tanımlamak üzere kullanmaktadır (Toffler, 2008, s. 14). İçerisinde bulunduğumuz değişim dalgasını, yani üçüncü dalgayı, tamamlanması yaklaşık olarak onbin yıl süren tarım toplumuna ve tamamlanması yaklaşık olarak üç yüzyıl alan endüstri toplumuna nazaran daha hızlı gelişen bir değişim dalgası olarak ele alan Toffler'a göre üçüncü dalganın tamamlanmasının diğerlerinden çok daha erken, birkaç on yıl içerisinde gerçekleşmesi yüksek bir olasılıktır (Toffler, 2008, s. 16).

Üçüncü dalganın temel özelliklerini tanımlamaya çalışan Toffler'a göre bu dalganın diğer değişim dalgalarından farklı olarak daha teknolojik olması ve endüstri karşıtı olması onun temel özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Yeni bir yaşam tarzını beraberinde getiren Üçüncü Dalga aynı zamanda yeni üretim süreçlerini ve yeni davranış kalıplarını da belirlemektedir. Ortaya çıkan yeni uygarlığın diğer önemli özelliklerini "standartlaşmadan, senkronizasyondan, merkezi yönetim şekillerinden veya gücün ve paranın tek elde toplanmasından" uzaklaşmak şeklinde tanımlayan Toffler'a göre "Üçüncü Dalga uygarlığı, üreticiyle tüketici arasındaki tarihi engelleri

yıkacak ve yarının ekonomilerinde ‘*üreten tüketici*’lerin yaygınlaşmasını sağlayacaktır” (Toffler, 2008, s. 16) ki, günümüz müzik endüstrisinde bunun tezahürlerini görmek mümkündür.

Günümüzdeki müzik üretim ve yayılım yöntemlerinin genel seyrine bakılacak olursa Toffler’in da dikkat çektiği gibi ‘*üreten tüketiciler*’in müzik endüstrisindeki yansımalarına örnek vermek mümkündür. Örneğin, eskiden müzik üretiminin vazgeçilmezi olan çok büyük ve pahalı stüdyoların yerini daha mikro düzeydeki stüdyoların veya ev stüdyolarının aldığı; müzik üretiminde nihai erki elinde bulunduran büyük yapım firmalarının karşısına irili ufaklı birçok müzik firmasının ortaya çıkarak alternatif müzik üretimini mümkün kıldığı¹⁶; belki de en önemlisi, internet devrimi ile beraber alternatif müzik üretimlerinin ve yayılımının mümkün ve aynı zamanda kolay ve hızlı olduğu bir dönemi yaşamaktayız. Yaşanan bu dönüşümler dolayısıyla günümüz dünyasında hiçbir şey eskisi gibi kalamayacağı gibi müzik üretimindeki aktörler, bunların rolleri ve onlara yüklenen anlamların da aynı kalamayacağı düşünülmelidir. Bununla beraber, müzik alanındaki bir aktör olarak aranjör ve aranjörlük işi de tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de bütün bu dönüşümlerden nasibini almış bir alandır; hem içeriği hem de gerektirdiği nitelikler bakımından. Örneğin bir müzik tüketicisi olan ve aynı zamanda müzikle herhangi bir şekilde ilgilenen bir kişi teknolojinin ona sunduğu imkânlar sayesinde kendi tükettiği müziği üreten konumuna geçebilmektedir. Bugünlerde bu tür durumlarla karşılaşmak mümkün olabilmekte; örneğin bilgisayarla müzik yapmak bir yana, ortalama bir “müzik ilgilisi” artık sadece bir cep telefonu ile bile “müzik” yaratabilmektedir.

Birinci, İkinci ve Üçüncü Değişim Dalgaları arasında kesin çizgiler çizmek eğiliminde olmayan Toffler, bir sonraki adımda önceki dalganın tamamıyla ortadan kalktığını söylemenin de mümkün olmadığına vurgu yapar. Ona göre endüstriyel atılımlar başladığında Birinci Dalganın tamamen yok olduğu söylenemez ve bu durum İkinci ve Üçüncü Dalgalar arasındaki ilişki için de geçerlidir. Çünkü endüstri çağı gücünü henüz tam olarak yitirmiş değildir (Toffler, 2008, s. 21). Ancak yine de kabaca bir tarihsel ayırım yapılacak olursa, “Birinci Dalga’nın M.Ö. 8000 civarında başladığı ve M.S. 1650-1750 yılları arasında bir döneme kadar dünyayı etkisi altına

¹⁶ Akgül ve Çoğulu 45’lik plak teknolojisi gibi teknolojik gelişmelerin, müzik üretimini ve tüketimini demokratikleştirdiği ve piyasanın kapsama alanını genişletirken yerel firmaları güçlendirdiğini, dolayısıyla da yerel müziklerin piyasada önemli bir yer edinmesinin kolaylaştığı görüşündedirler (Akgül ve Çoğulu, 2006, s. 82).

aldığı; bu noktadan itibaren İkinci Dalga'nın etkisini hissettirmeye başladığı ve yaklaşık olarak İkinci Dünya Savaşı'na kadar endüstri uygarlığının dünyayı sardığı; bu tarihten sonraki değişim çizgisi olan Üçüncü Dalga'nın ise özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde 1955 yılında, beyaz yakalıların ve hizmet işçilerinin sayısının mavi yakalıları geçmesiyle başladığını düşünen Toffler'a göre, bu dönemde gelişen en önemli buluşlardan biri bilgisayardır (Toffler, 2008, s. 22). Toffler gibi Manuel Castells de ilk programlanabilir bilgisayarların ve 20. yüzyıldaki enformasyon teknolojisi devriminin özündeki mikro-elektronik kaynağı olan transistör gibi büyük teknolojik atılımların, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ortaya çıktığı düşüncesindedir (Castells, 2005, s. 51). Aslında sadece müzik penceresinden bakıldığında bile, Castells'in dikkat çektiği gibi programlanabilir bilgisayarların ve diğer teknolojik gelişmelerin günümüz müzik endüstrisindeki kullanım alanları açısından hayati bir öneme sahip oldukları; müzik üretiminin en önemli çalışma mecrasını sağladıkları görülür.

Bu noktada, Toffler'ın dikkat çektiği türden bir dönüşüm dalgasına toplumsal düzlemin dışında, müzik tarihi içerisinden de örnekler bulunabilir. Örneğin, özellikle Rönesans döneminden sonra tonal müziğin müzik dünyasını sarması ile beraber modal müziğin yerini giderek tonal müziğe bıraktığı; tonal müziğin de özellikle 20.yy'da dünya sanat müziği üzerindeki ağırlığını kaybettiği ve atonal müziğin etkisini hissettirdiği görülmektedir (Webern, 1998, s. 51). Ancak tonal müziğin gelişmesi modal müziği hızlıca ve tamamen ortadan kaldıramayacağı gibi atonal müziğin dünyayı sarması da tonal müziğin yok olduğu veya ortadan kalktığı anlamına gelmez. Bunlar, tıpkı Toffler'ın dikkat çektiği gibi, toplumsal dalgalanmalar arasındaki ilişki gibi, hâlihazırda kullanılabilen müzikal paradigmlar olarak ele alınabilirler.

3.3.2 Ülkemizde “orkestralar” dönemi

Yukarıda değinilen toplumsal hareketlenmelerin ülkemizdeki müzikal izdüşümleri olarak ele alabileceğimiz çeşitli gelişmeler vardır ve bu gelişmelerden özellikle ikisinin ülkemizde arançörlük işinin gelişiminde çok önemli katkıları olduğu söylenebilir. Bunlardan birincisi “orkestralar”ın kurulması, ikincisi ise yabancı şarkıların Türkçeye adaptasyonunu ve ardı ardına çeşitli müzik yarışmaları ve festivaller düzenlenmesi olarak sayılabilir. Adaptasyon çalışmalarının müzik

yarışmaları ve festivallerle bir başlık altında ele alınması, bunların birbiri ardına gelişen diyakronik gelişmeler olmasındandır.

Her ne kadar bu yarışmalardan bilinen en eskilerinden biri Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi İngilizce Kulübü'nün düzenlediği “Ankara Amatör Orkestralar Yarışması” 9 Nisan 1961 tarihinde gerçekleştirilmiş (Meriç, 2006, s. 275) olsa da ülkemizde çeşitli kuruluşlarca düzenlenen ve desteklenen müzik yarışmaları, festivallerin ve yurtdişında düzenlenen festivallere katılımın, ancak adaptasyon çalışmalarının elde ettiği başarının ardından üzerinde önemle durulan bir konu haline geldiği görölmekte ve bu çabalar sayesinde, gelişmekte olan ülkemiz popüler müziğine yeni bir yön verilmeye çalışılmaktadır (Meriç, 2006, s. 39). Zira bu yarışma ve festivallerden belki de konumuz açımızdan en önemli olarak görebileceklerimiz, 1964 yılında onuncusu düzenlenen “Balkan Melodileri Festivali” ve *Hürriyet* gazetesi tarafından 1965 yılında düzenlenen “Altın Mikrofon Müzik Yarışması”dır. Adaptasyon çalışmalarının ise bu tarihlerden daha önce başlamış olduğu, özellikle İlham Gencer'in 1961 yılında yayınlanan ilk adaptasyon şarkısı “Bak bir varmış bir yokmuş”un bu türün en önemli çıkışını yakaladığı görölmektedir. Özellikle Altın Mikrofon Müzik yarışmasının, 60'lı yılların Türkiye'sinde çok önemli gelişmeler öncü olduğu o dönemin müzisyenlerinden Cahit Berkay tarafından da vurgulanmaktadır:

Tabii 60'ların ortalarına doğru Türkçe sözlü çalışmalar da yavaş yavaş yaygınlaşmaya başlamıştı. Türkçe söylemek yeni yeni moda oluyordu. Neşeli türküler repertuarlara alınmış, ilk beste denemeleri başlamıştı (...) Bu alanda yaşanan asıl gelişmeler ise *Hürriyet* gazetesi tarafından düzenlenen ilk Altın Mikrofon şarkı Yarışması sonrasında oldu (Akkaya ve elik, 2006, s. 164–165).

Toffler'in da değindiği gibi, içerisinde yaşadığımız teknoloji çağının başlangıcı olarak ele alabileceğimiz 1950'li ve 1960'lı yıllar arasındaki periyodu ülkemiz müzik endüstrisi açısından ele alacak olursak, bu dönemde ülkemiz müzik sektöründe yaşanan en önemli ivmelenmelerden birinin, birbiri ardına kurulmaya başlayan “Orkestralar” olduğu tekrarlanmalıdır¹⁷. 1950'lerde kurulmaya başlayan caz orkestralarının yaygınlaşması (Akkaya ve elik, 2006, s. 7) ile başladığını düşünebileceğimiz orkestralar deneyimi süreci, ülkemiz müzik sektöründe çok ciddi müzikal gelişmeler sağlamıştır. Buna bağlı olarak, şanar Yurdatapan'ın deyimiyile

¹⁷ Akgül ve oğulu'ya göre bu dönemde özellikle İstanbul'da gece hayatının önemli bir parçası olan gece kulüplerinde ağırlıkla dans müziği çalan bu tür orkestraların bünyelerindeki müzisyenler, özellikle günümüz müzik piyasasında önemli yerlere sahip olan müzisyenlerdir (Akgül ve oğulu, 2006, s. 84).

eski aranjörler için bir tür “müzik laboratuvarı”¹⁸ olan (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013) orkestraların kurulması, ülkemiz aranjörlüğünde çok önemli bir dönüm noktası olarak ele alınmalıdır.

Akgül ve Çoğulu’ya göre “ülkemizde kurulan bu orkestralar günümüzdeki aranjör potansiyelinin yetişmesi açısından önemli bir deneyimi simgelemektedirler” (Akgül ve Çoğulu, 2006, s. 84). Yine aynı şekilde Baha Boduroğlu’na göre de günümüzde anladığımız manadaki aranjörlük işi, bu orkestralara düzenleme yapan müzisyenler-aranjörler eliyle gelişmiş bir alandır (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013) ki, bu durum dönemin önemli müzisyen ve bestecilerinden Bora Ayanoglu tarafından da vurgulanmaktadır:

O dönemlerde sekiz-on kişilik caz orkestralarında çok iyi müzisyenler çalardı, notayla çalışırlardı. Şarkıyı bir saat önce pikaptan dinlerler ve hemen çalmaya başlarlardı (...) O orkestralarda çalışmak, konservatuvar eğitimine bedeldi. Çünkü o orkestralarda çalan müzisyenler, “hoca” kimliğinde olan insanlardı. İnsanlara şarkı söylemesini öğretirlerdi, enstrüman çalmayı, düzenleme yapmayı, orkestrasyonu”(Akkaya ve Çelik, 2006, s. 156).

Ülkemizde aranjörlük işinin gelişiminde önemli katkısı olduğu düşünülen ve çoğunlukla ‘50’li ve ‘70’li yıllar arasındaki periyotta kurulmuş oldukları görülen bu orkestraların en önemli olanlarını şöyle sıralayabiliriz: Bebop Sextet; Durul Gence 5, 9, 10; İsmet Sıral Orkestrası; Necdet Koyutürk Orkestrası; Ümit Aksu Orkestrası; Süheyl Denizci Orkestrası; Müfit Kiper Orkestrası; Deniz Harp Okulu Orkestrası; Apaşlar; Somer Soyata ve Arkadaşları; Şerif Yüzbaşıoğlu Orkestrası; Vasfi Uçaroğlu Orkestrası; Doruk Onatkut Dörtlüsü; Ertan Anapa Orkestrası; Kanat Gür Orkestrası; Üstün Poyrazoğlu Orkestrası; Cahit Oben Dörtlüsü; İstanbul Gelişim Orkestrası; Dün Bugün Yarın Orkestrası; Batman TPAO Orkestrası vs (Dilmener, 2006).

1950’li ve 1960’lı yılları içerisine alan bu tarihsel periyotta özellikle İstanbul’da Ermeni, Rum, Yahudi ve Müslüman gibi farklı din ve etnisitelerden, önemli müzisyenlerin olduğu ve bunların aranjörlük işine önemli katkıları olduğu anlaşılmaktadır¹⁹. Çünkü bu müzisyenlerin bir yandan yurtdışında popüler olan

¹⁸ Günümüzde Yurdatapan’ın bahsettiği bu “müzik laboratuvarı” kavramı, orkestralardan bağımsızlaşmış, bilgisayarların içerisine yerleşmiş durumdadır. Başka bir deyişe gerçek bir orkestranın yerini adına “*Virtual Instruments*” denen sanal enstrümanlar almıştır.

¹⁹ Kendi adlarıyla müstakil bir müzik orkestra kurup kurmadıklarına dair bir bilgiye ulaşılamayan ancak zamanın önemli aranjörleri olarak adları geçen iki müzisyen-aranjör vardır. Bunlardan biri Çarlı Rahçi ikincisi ise Fritz Kerten’dir (İ. Gencer, kişisel görüşme, 17.01.2013; E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013). Ulaşılabilen bilgiye göre bu aranjörlerden, daha sonra Paris’e yerleşerek André Kerr adını almış olan piyanist Fritz Kerten, Tülay German’ın Fransa’daki ilk plak çalışmalarının gerçekleştirilmesi için yardımcı olmuştur (German, 2001, s. 133–134).

şarkıları, yurtdışından gelen aranjmanlara göre seslendirirken diğer yandan da yeni düzenlemeler yaptıkları bilinmektedir (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013). Bu orkestralardan, bilinen en eskisinin ‘40’lı yılların sonlarına doğru, Cüneyt Sermet (kontrbas), Turhan (gitar) ve İlham Gencer (piyano) tarafından kurulan bir caz triosu olduğu bilinmektedir. Bu trio, kısa bir zaman sonra Müfit Kiper (trompet), İsmet Sıral (tenor sax) ve Şadan’ın (davul) eklenmesiyle altılıya dönüşmüş ve kendilerine “Bebop Sextet” adını vermişlerdir (Dilmener, 2006, s. 27–28).

‘40’lı yılların sonlarında kurulan caz triosunun dönüştüğü “Bebop Sextet”in 1951 yılında daha da geniş bir orkestraya dönüştüğü görülmekte; orkestranın yine Cüneyt Sermet öncülüğünde tam 14 kişilik, rüya bir kadroya ulaştığı görülmektedir. Bu orkestraya dâhil olan diğer önemli isimlere burada kısaca değinilebilir: Arif Mardin (piyano), Faruk Akel (alto sax), Dikran Haçaturyan (trompet), Arto Haçaturyan (trombon) (Dilmener, 2006, s. 28). Kadrosunun genişliğine ve müzikal seviyesine bakılacak olursa, bu orkestra belki de önceki trio ve sextetten ve kendisinden sonra kurulan orkestralardan daha önemli bir yerde konumlandırılabilir. Zira bu 14 kişilik orkestra müzisyen potansiyeli açısından çok zenginleşmiştir ve günümüz aranjör neslinin yetişmesinde çok önemli bir altyapı sağlamıştır. Çünkü bu orkestrada yer alan müzisyenlerden özellikle Arif Mardin ülkemiz müzik produktörlük ve aranjörlük alanlarında çok önemli bir yere sahiptir.

3.3.3 Aranjörlük ekolleri

Ülkemizin eski nesil ve önemli aranjörlerinin başlarında gelen 1940 doğumlu aranjör ve müzisyen Emin Fındıkoğlu’nun aktardığına göre, 1951 yıllarında İstanbul’da Cüneyt Sermet öncülüğünde kurulan ve içerisinde dönemin en önemli müzisyenlerinin yer aldığı bu 14 kişilik orkestra, çoğunlukla Amerika Birleşik Devletlerinde popüler olan şarkıların ithal edilen aranjmanları icra etmiştir. Ancak bu orkestra, bir yandan Amerika’dan ithal edilen ve adına “Stock Arrangement”²⁰ denilen bu hazır aranjmanları icra ederken diğer yandan Arif Mardin’in bu orkestra için yaptığı aranjmanları da seslendirmiştir (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme,

²⁰ Bu dönemde tıpkı ABD’deki Tin Pan Alley yayınlarında olduğu gibi, İstanbul’daki müzik endüstrisinin de icra edeceği eserlerin, üzerinde notalarının ve armonik kurgularının bulunduğu yaprak nota kâğıtlarının satıldığı bilinmektedir. Baha Boduroğlu İskender Kutmani, Cümbüş ve Zöhrab Büyük gibi nota yayıncılarının bunlara örnek olarak göstermektedir (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013).

30.05.2013). Bu bakımdan tekrar etmek gerekmektedir ki, Arif Mardin hem ülkemizdeki aranjörlük alanının gelişmesinde yaptığı aranjmanlarla bizzat etkin rol oynamış hem de Emin Fındıkoğlu gibi önemli bir aranjörün yetişmesinde önyak olmuş;²¹ bunun dolaylı bir sonucu olarak da Emin Fındıkoğlu'nun aranjörlük alanına kazandırdığı ve ülkemiz aranjörlüğünde hala tartışmasız en iyi yere sahip olan, hatta çoğu müzisyene göre ülkemizde aranjörlük işinin tepe noktası olan Onno Tunç yetişmiştir (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013; Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; Ö. Buldum, 01.12.2013; E. Bayrak, 2010).

Doğrusu, Arif Mardin'in bizzat kendi yetiştirdiği başka aranjörlerin olup olmadığına dair elimizde bir bilgi olmamakla beraber, yetişmelerine dolaylı olarak katkıda bulunduğu aranjörlerin olduğu söylenebilir. Çünkü Arif Mardin'in öğrencisi olan Emin Fındıkoğlu'nun Onno Tunç yetiştirdiği gibi, Tunç dışında müzisyenliklerine ve aranjörlüklerine katkıda bulunduğu başka önemli isimlerin de olduğu ve onların da günümüz Türkiye'sinin müzikal kültürünün gelişiminde katkı sahibi oldukları bilinmektedir ki, Özdemir Erdoğan ve Günnur Perin gibi isimler bunlara örnek olarak gösterilebilirler (Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013). Dolayısıyla Arif Mardin'in ülkemiz popüler müzik sektörüne yaptığı direkt ve dolaylı katkılar çok önemlidir. Zira Arif Mardin'in hem ülkemizde yaşadığı sıralarda yetiştirdiği müzisyenler hem de Amerika Birleşik Devletlerindeki çalışmaları sonucunda yetiştirdiği müzisyenler, Arif Mardin'i ülkemizi yurtdışında en iyi şekilde temsil etmiş bir sanatçı konumuna taşıdığı gibi, ülkemiz aranjörlüğünde ve prodüktörlüğünde de tartışmasız bir yere koymaktadır.

Arif Mardin'in ardından, ülkemiz aranjörlüğüne hem kişisel katkısı hem de yetiştirdiği aranjörler dolayısıyla yaptıkları katkı bakımından öne çıkan başka önemli isimlere de burada değinilebilir. Özellikle eski nesil aranjörlerle yapılan görüşmeler ve yapılan literatür taraması sonucunda edinilen bilgiler ışığında, Şerif Yüzbaşıoğlu ve Norayr Demirci'nin ülkemiz popüler müzik aranjörlüğü konusundaki katkılarının önemli olduğu anlaşılmaktadır (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013; Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013).

²¹ Emin Fındıkoğlu da tıpkı hocası Arif Mardin gibi ABD'de Berkeley müzik okulunda aranjörlük eğitimi almıştır (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013).

1932 doğumlu Şerif Yüzbaşıoğlu ‘60’ ve ‘70’li yıllarda Türkiye’nin en önemli müzik adamlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır ve *Hürriyet* gazetesinin 18 Şubat 1981 tarihli haberine göre, 1956 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarından mezun olan Yüzbaşıoğlu, yine aynı okulda armoni öğretmenliği görevinde bulunmuştur. Özellikle kendi adıyla kurduğu orkestrasında hem piyanist hem de şef olarak görev alan Yüzbaşıoğlu, dönemin en popüler işlerine imza atmış bir müzisyendir²². *Hürriyet* gazetesinin 18 Şubat 1981 tarihli sayısındaki haberinden anlaşıldığı üzere Şerif Yüzbaşıoğlu’nun diğer bir önemli özelliği, hem 1960 yılında kendi adıyla kurduğu orkestra ile aralıksız 10 yıl çalışmalarını sürdürmüş olması ve ülkemiz pop müzik tarihinde önemli bir yeri olan ve 1970 yılında kurulmuş olan İstanbul Gelişim Orkestrası’nın kuruculuğunu üstlenmesidir (Güven, 1999). İstanbul Gelişim Orkestrası uzunca bir dönemin en önemli müzisyenlerini bir araya getirerek ülkemiz aranjörlüğünde çok önemli bir rol oynamıştır. Çünkü bu orkestrada birçok önemli müzisyen bir arada çalışmıştır ve günümüze kadarki süreçte bir çok önemli aranjör bu orkestranın bünyesinde bulunmuştur. İstanbul Gelişim Orkestrası’nda yer alan müzisyenlerden Şerif Yüzbaşıoğlu, Atilla Özdemiroğlu, Selçuk Başar, Garo Mafyan, Onno Tunç, Asım Ekren, Erdal Kızılcay vb. isimlere bakılacak olursa Garo Mafyan’ın bu konudaki, “bu orkestradaki her müzisyen kendi başına birer yıldızdı” (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013) şeklindeki ifadesinin yerinde bir tespit olduğu ve bu orkestranın ülkemizin popüler müzik aranjörlüğü alanında önemli bir yere sahip olduğu görülür.

Hürriyet gazetesinin 18 Şubat 1981 tarihli haberinden anlaşıldığı üzere Şerif Yüzbaşıoğlu’nun müzisyenliği dışında, hem yaptığı düzenlemelerle hem de yetiştirdiği solistlerle müzik endüstrimizde önemli bir konumu hak ettiği görülmektedir ki bundan dolayı dönemin önemli müzisyen ve şarkıcılarının birçoğunun kendisini, “hoca” olarak tanımlamaktadırlar. Yüzbaşıoğlu ile aynı dönemlerde müzik piyasasında bulunan ve dönemin önemli isimlerinden Durul Gence’nin bu konudaki düşünceleri de aynı yöndedir:

Dönemin en önemli aranjörlerinden biri olarak Şerif Yüzbaşıoğlu’nu saymak mümkündür. Kendisi hem bir aranjör hem de bir müzisyen olarak kendisini çok iyi yetiştirmişti. müziği çok iyi bilirdi. Çok iyi bir insandı. Teknik olarak çok iyi yetişmişti ve örneğin Ayla Dikmen gibi birçok öğrenci ve solist yetiştirdi (D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013).

²² *Hey* dergisinin, dönemin ünlü şarkıcılarından Ayla Dikmen’le yaptıkları stüdyo çalışmaları yine ‘70’li yılların en popüler müzik magazin dergisi olan *Hey* dergisinin 1 Aralık 1971 tarihli sayısında yayınlanarak, stüdyo çalışmalarında Şerif Yüzbaşıoğlu’nun çalışma disiplini ile bilgiler verilmiştir.

Şerif Yüzbaşıoğlu'nun ülkemiz aranjörlüğündeki önemine vurgu yapan aranjörlerden Osman İşmen de Durul Gence ile aynı görüşü paylaşmaktadır. İşmen'e göre Yüzbaşıoğlu, ülkemizin en önemli ve öncü aranjörlerindendir; hatta bu alanın ilklerin biridir:

Bence Türkiye'de aranjörlük işi 1960'larda başlamıştır ve İlk aranjörlerden biri rahmetli Şerif Yüzbaşıoğlu'dur. Çok önemli bir müzik adamıdır. O, çeşitli müziklere, şarkılara, jingle'lara aranjörlük yapardı. Onun dışında, o dönemde Norayr Demirci vardı. Bu isimler bizden bir önceki kuşaktır. Daha sonra Esin Engin, Onno Tunç ve Hurşit Yenigün vardı (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Şerif Yüzbaşıoğlu'nun “hocalık” vasfına vurgu yapan diğer önemli müzisyenlerden bazıları da Cahit Berkay (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 171) ve Fuat Güner'dir (2013). Bu bağlamda, Berkay'ın katkıları her ne kadar Garo Mafyan'ın ifadeleri ile çelişiyor olsa da, Berkay'ın düşüncelerine tarihsel bir görüş olarak ele almakta fayda vardır. Kendisini İstanbul Belediye Konservatuvarı hocalarından Raşit Abed'in öğrencisi olarak tanımlayan Garo Mafyan'ın aksine (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013) Cahit Berkay, onu, Emin Fındıkoğlu ekolünden gelen bir aranjör olarak tanımlamaktadır:

O dönem ('60'lı ve '70'li yıllar) usta-çırak ilişkisi olağanüstüydü. Zaten okullar yetmiyordu; ama ustalar tek başlarına birer okuldu. Örneğin, bugün Selçuk Başar, Atilla Özdemiroğlu, rahmetli Onno Tunç, Garo Mafyan, Uğur Dikmen; hepsi Şerif Yüzbaşıoğlu'nun ekolünden gelen insanlardır (...) Yani usta çırak sistemi o dönem işleyen bir sistemdi (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 171).

'60'lı ve '70'li yılların diğer önemli ve belki de en aktif olan aranjörü olarak karşımıza çıkan aranjör ismi Norayr Demirci'dir. Mustafa Özkent'in deyişiyle “Norayr Demirci, '70'li yılların en önemli aranjörüdür” (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013). Dikkat çekilen periyod içerisinde Norayr Demirci o kadar yoğun çalışan bir aranjördür ki, dönemin en popüler müzik magazin dergisi olan *Hey* dergisinin kendisi ile yaptığı röportaj, derginin 1 Aralık 1971 tarihli sayısında yayınlanmış, başlıkta da “Türkiye'nin En Popüler Aranjörü” şeklinde bir ifade kullanılarak²³, Demirci'nin sektördeki yerinin ve öneminin altı çizilmiştir.

Norayr Demirci de tıpkı dönemin diğer aranjörleri gibi, yaklaşık olarak 1961 yılı içerisinde ilk aranjmanlarını orkestralara yaparak aranjörlüğe başlamıştır. “Orkestra 6” adıyla kurduğu orkestrasıyla bazı yurtdışı deneyimleri yaşayan Demirci, Fransa'da aranjörlük eğitimi almak için bir süre bulunmuş ve ardından tekrar yurda

²³ Ayrıca, Norayr Demirci *Hey* dergisinde uzunca bir zaman müzik teorisi ve aranjörlük bilgisi üzerine yazılar yazmış; bu işle ilgilenen müzisyenleri aydınlatmaya çalışmıştır.

dönerek 1967 yılında ilk plak aranjmanlarını yapmaya başlamış (Demirci, 1971), 1970’li yılların sonunda da ABD’ye yerleşmiştir (Dilmener, t.y.).

Ülkemiz aranjörlük tarihi açısından Norayr Demirci’nin konumu kuşkusuz çok önemlidir. Çünkü özellikle kişisel birikimini ve kazandığı yurtdışı deneyimlerini iyi bir şekilde harmanlayıp aranjörlük çalışmalarını dünya standartlarında uygulamış, ülkemiz popüler müziğinde uzunca bir dönemin en aktif aranjörü olmuş, yaptığı her şarkı ve aranjman başarılı olmuş ve bununla beraber özellikle müzik stüdyolarındaki plak kayıtları sırasında orkestrasındaki müzisyenlere çok iyi bir referans oluşturmuştur. Zira Demirci’nin orkestrasında gitarist olarak görev yapan, aynı zamanda Belçika’da armoni-piyano eğitimi almış olan Mustafa Özkent’e göre Norayr Demirci, aranjörlük işini “dünyada nasıl yapıyorsa” ülkemizde de aynı şekilde uygulayarak kendinden sonraki nesil aranjörlerin yetişmesinde önemli bir rol model oluşturmuş öncü bir aranjördür (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013). Yine benzer şekilde Osman İşmen de Norayr Demirci’yi ‘60 ve ‘70’li yılların en önemli aranjörlerinden biri olarak sayıp, onu kendisinden önceki kuşak olarak tanımlamaktadır (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Norayr Demirci hepimizin piriydi. Türkiye’de aranjörlük işini Avrupalı anlamda yapan, ülkemize getiren ilk kişiydi. Ondan önce de aranjörlük diye yoğun bir iş alanı da yoktu zaten (...) Norayr Demirci 70’li yıllarda Türkiye müzik piyasasındaki en önemli aranjördü ve Unkapanı’ndaki plak firmalarının işlerini genelde o yapardı (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Özellikle 70’li yıllarda çalışmaları çok popüler olan Norayr Demirci’nin, gerek besteleri²⁴ gerekse aranjmanları ile neredeyse hiç ıskaladan başarıyı yakalaması Unkapanı’ndaki plak firmaların dikkatini çekmiş ve plak firmaları Demirci’nin kendi firmalarına bağlı olarak çalışmasını istemişlerdir. Bu tekliflerin ardından ‘70’li yılların ortalarında İstanbul Plak bu isteğine ulaşmış ve Norayr Demirci, sadece İstanbul Plak firmasına bağlı olarak çalışan bir müzik direktörü olmayı kabul etmiştir (Dilmener, t.y.). Hatta bu transfer, ülkemiz müzik sektörü açısından o kadar önemli bir gelişmedir ki, İstanbul Plak’ın sahibi Şahin Söğütoğlu *Hey* dergisine bir tam sayfa ilan vererek, “Türkiye’de yapılan aranjmanların hemen hepsine imza atan Norayr Demirci bundan böyle yalnız İstanbul Plak’ta çalışmaktadır” (Söğütoğlu, 1972)

²⁴ Norayr Demirci’nin söz ve müzikleri ile katkıda bulunduğu şarkılar çok önemli sayıda ve popüleritededir. Bunların hemen hepsi hem ilk yayınlandıkları dönemin hem de günümüz piyasa koşulları içerisinde çok önemli yere sahip şarkılardır.

şeklinde bir ifade ile Norayr Demirci'yi kendi firmasına transfer ettiğini kamuoyuna ilan etmiştir; tıpkı bir futbolcu transferi gibi.

Norayr Demirci'nin İstanbul Plak'a geçmesi, aslında hem ülkemiz müzik endüstrisi hem de aranjörlüğü açısından çok önemli bir dönüm noktası sayılabilir. Çünkü Norayr Demirci'den sonraki aranjör neslinin ortaya çıkışı bu önemli karar ile sıkı bir ilişki içerisindedir. Zira İstanbul Plak ile anlaşılan Demirci, artık kendi firması dışında kimse ile çalışamaz olmuştur ve bu durum piyasada yeni aranjörlere ihtiyaç doğurmuştur ki bu da, dolaylı olarak piyasadaki aranjör sayısının artışı anlamına gelmektedir. Norayr Demirci'nin yokluğundan doğan boşluk ve piyasadaki plakları yapacak aranjörlere olan ihtiyacın artması, önceden Norayr Demirci'nin orkestrasında müzisyen olarak çalışan müzisyenlere aranjörlük tekliflerinin götürülmesine neden olmuş ve dolayısıyla yeni bir nesil aranjörlüğe başlamıştır. Özellikle de Norayr Demirci'nin '70'lerin sonunda ABD'ye yerleşmesinin ardından dönemin önemli müzisyenlerinden Mustafa Özkent, Esin Engin, Cengiz Coşkuner, Metin Alkanlı ve Zafer Dilek gibi müzisyenler aranjörlüğe başlamış; dolayısıyla sonraki kuşak aranjörler ortaya piyasada yer edinmeye başlamışlardır (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013). Bu konuda Mustafa Özkent'in aşağıdaki görüşleri bu durumu teyit etmektedir:

Norayr Demirci'nin İstanbul Plakla sadece bu firmayla çalışmak üzere sözleşme imzaladığı dönemden sonra herkesle çalışamayınca biz ve diğer müzisyenlere aranjörlük teklifleri gelmeye başladı (...) Ardından Norayr Demirci Amerika'ya gidince sonraki kuşak tamamen aranjörlüğe başlamış oldu: Esin Engin, Cengiz Coşkuner, Zafer Dilek, Metin Alkanlı ve ben (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Yine aynı dönemlerde Emin Fındıkoğlu, Şerif Yüzbaşıoğlu ve Norayr Demirci gibi isimlerin yanında daha çok türkü düzenlemeleri ile adından söz ettiren önemli bir aranjör daha vardır ki o da Doruk Onatkut'tur. Doruk Onatkut özellikle Tülay German'la yakaladığı başarılı çizgiyi Balkan Melodileri Festivali ile sürdürmüş, German'ın sonraki plak çalışmalarında da önemli katkılarda bulunmuştur (Meriç, 2006, s. 242; Dilmener, 2006, s. 59). Özellikle "Burçak Tarlası" ve "Kara Tren" adlı türkü aranjmanlarının yakaladığı başarı Doruk Onatkut türkülerin nasıl çoksesli hale getirilebileceği hususunda ülkemiz aranjörlüğüne katkıda bulunmuştur. Bu başarısı Doruk Onatkut'u özellikle Anadolu Pop türündeki aranjmanlar için öncü bir aranjör konumuna getirmiştir. Ayrıca özellikle '70'li yılların önemli aranjörlerinden Şanar

Yurdatapan'ın aranjörlüğe attığı ilk adımlarda pay sahibi olarak²⁵, yeni aranjörlerin yetişmesinde katkıda bulunmuştur.

3.3.4 Ülkemizde pop müziğin başlangıcı ve aranjörlükte ilk pratikler: Taklit çalışmaları

Her ne kadar sanatsal çalışmaların benzersizliği ve biricikliği üzerine yukarıdaki gibi kıstaslar geliştirilmeye çalışılsa da daha önce de vurgulandığı gibi var olan tüm sanatsal faaliyetlerin gelişim çizgilerine bakıldığında hepsinin kaçınılmaz bir şekilde taklit ile başladığı ve bu durumun ülkemiz aranjörlüğünde de söz konusu olduğu görülmektedir. Bununla beraber aranjörlüğün sanatsal bir çalışma olup olmadığı da yine tartışmalı konumunu korumaktadır. Zira günümüzde ülkemiz aranjörleri tarafından da bu konuyla ilgili tartışmalar yürütülmektedir. Yani aranjörlüğün bir sanatsal çalışma olup olmadığı ile ilgili tartışmalar hala zemin bulmakta ve bunlar, büyük oranda, sanat eseri ile ilgili olarak ikinci bölümde sayılan kriterler ekseninde yürütülmektedirler (D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013; N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013).

Doğrusu ülkemiz popüler müzik kültüründe taklit öğesinin önemli bir yeri olduğu yadsınamaz ve durumun ülkemizde aranjörlüğün gelişimindeki payı da görmezden gelinemez. Zira daha önce de değinildiği gibi, ülkemizdeki ilk aranjörlük çalışmalarında yabancı popüler müzik örneklerinin aranjmanlarının taklidi önemli bir yer tutmaktadır. Ülkemizde özellikle '50'li ve '60'lı yıllardaki gençliğin özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa ülkelerindeki müzikal kültürleri sıkıca takip ettiği ve bu yolla da kendilerini geliştirmek çabası içerisinde oldukları görülmektedir (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013, Akkaya, 2006, s. 164) ki, bu taklit isteğinin, yine dönemin önemli müzisyenlerinden Cahit Berkay tarafından teyit edildiği görülmektedir:

60'lı yılların başlarında Türkiye'de orkestraların çaldığı şarkıların büyük çoğunluğu Fransız, İtalyan ve Latin kökenli şarkılardı. Zaten radyoda da genellikle Fransız ve İtalyanca müzikler çalardı. Bu müziklere müthiş bir ilgi vardı. Herkes dinleyip, duyduğunu çıkarmaya ve ezberlemeye çalışırdı. O dönem hayatımıza bir yandan yabancı 45'likler, bir yandan da yabancı filmler girdi ve bizi çok fazla etkiledi (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 164).

²⁵ Şanar Yurdatapan'ın aktardığına göre Doruk Onatkut'la olan arkadaşlıkları dolayısıyla, Yurdatapan aranjörlükle ilgili temel bilgileri kendisi ile çalışarak edinmiştir. (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Görülen bu taklit çalışmalarının hakim bir çalışma prensibine dönüşmesi çeşitli nedenlerle ilişkilendirilebilir. Ancak özellikle eski nesil aranjörlerin bu konudaki tespitlerinin, bu çalışma prensibinin yapım firmalarının bu konudaki ısrarları ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Zira bu konuda Norayr Demirci, Mustafa Özkent ve Şanar Yurdatapan gibi isimlerin uzlaşısı içerisinde oldukları anlaşılmaktadır. Örneğin Norayr Demirci'ye (1972) göre bu durum, “plak şirketleri [yurtdışında] tutulan parçaların aynını istedikleri” için var olan bir çalışma biçimidir. Buna benzer olarak, Mustafa Özkent bu çalışma biçiminin varlığını yılleriindeki imkânların darlığına ve yapım firmalarının müzikal tercihlerine bağlamaktadır.

Biz eskiden dinlediğimiz yabancı şarkıların düzenlemelerini elimizde başka bir imkânımız olmadığı için, şarkıları dinler aynen partitüre dikte ederek çalardık. Bu tür çalışmalar bizi çok geliştirdi. Ben de bu tür işler yaptım. Bunun böyle olmasını isteyen biz değil yapımçılardı. Adapte edilen şarkının müzik düzenlemesinin orijinaliyle aynı olması yapımçılar için çok önemliydi (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Bu konuda, Şanar Yurdatapan'ın katkıları da aynı durumu teyit etmektedir. Ona göre de yabancı müzikleri aynen taklit edebilmek zamanın en önemli müzisyen mahareti olarak sayılmaktaydı:

O dönemde bizim en büyük çabamız yaptığımız müziğin kulağa yerli bir müzik gelmemesiydi. Çünkü biz o dönemde duyduğumuz her yabancı şarkıyı taklit etmeye çalışırdık. Tek çabamız iyi taklit edebilmektir. Hedefimiz şuydu: Öyle bir müzik yapalım ki, insanlar duyduğunda inanmasınlar yerli olduğuna ve “bu yerli olamaz” desinler istiyorduk (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Bununla beraber Mustafa Özkent, bu taklitsel çalışmaların müzikal gelişim bakımından kendilerine çok önemli katkıları olduğuna değinmekte ve yaptıkları bu çalışmaların hiç beklemediği bir yerde kendisine çok fayda sağladığına da vurgu yapmaktadır:

60 yılında liseyi bitirince profesyonel çalışmalara başladım. Ankara Radyosunda Cemil Başer Tango orkestrasında gitar çalmaya başladım. Daha sonra stüdyo çalışmalarına başlayana kadar yani 1970 yılında Norayr'ın grubuna girene kadar sadece gitar çaldım. Ancak bundan sonra aranjörlüğe merak sardım. Berkeley'den aranjman, orkestrasyon, armoni konusunda kitaplar getirterek kendimi yetiştirdim. Daha sonra da yani 1975 yılında Brüksel'e gittim. Brüksel'de akademide Armoni-Piyano okudum. Burada solfej ve dikte derslerine 3 sınıftan başladım (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Bu noktada Mustafa Özkent'in görüşlerine katkı sağlayan dönemin diğer bir başka önemli ismi olarak Erol Büyükburç'un ifadelerine de değinilebilir. Çünkü Büyükburç da aranjman yapılırken yürütülen çalışma disiplinin, dönemin popüler müzik manzarası içerisinde dönemin müzisyenleri için çok geliştirici bir yanı olduğuna vurgu yapmaktadır:

(...) Sonra sonra Türkiye'de de böyle notalar içeren kitapçıkların satıldığı bir dönem başladı. O zamanlar bir parça yapmak istediğinizde akorları siz çıkaracaksınız, armoniye siz

yazacaksınız, sözleri de siz bulacaksınız, bütün bunlar insana çok vakit kaybettiriyordu. Ama kabul etmek gerekir ki bütün bunlar bir o kadar da geliştirici oluyordu (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 187).

Buraya kadar, yapım firmalarının tercihleri ve mevcut imkânlar dolayısıyla yabancı popüler şarkıların orijinal aranjmanlarının aynen taklidi yoluyla ülkemiz aranjörlüğünün önemli bir ivme yakaladığına değinildi. Ancak bu dönemde yabancı şarkıların taklidi sadece aranjmanların kopya edilmesi ile sınırlı değildir. Bu konunun aynı zamanda sözlerin Türkçeleştirilmesi boyutu da vardır. Bu sebeple bu noktadan itibaren de taklit çalışmalarının diğer boyutunu teşkil eden adaptasyon çalışmalarına yani yabancı şarkılara Türkçe söz yazımı çalışmalarına bakmakta yarar vardır²⁶;

Dönemin müzikal manzarasına bakıldığında, aranjörlüğün gelişimi yabancı şarkılara Türkçe söz yazımı ile yakın ilişki içerisinde olduğu görülmektedir; çünkü bu dönemde ülkemizdeki genel müzikal eğilimler, yabancı müziklerin Türkçe sözlerle söylenirken müzikal olarak da aynı renkleri taşıması, yani aslına uygun bir şekilde, hatta aynen icra edilmesi yönündedir. Bu açıdan bakıldığında, 1950’li ve 1960’lı yıllar arasındaki periyotta ülkemizde aranjörlüğün gelişimi ile yakın ilişki içerisinde olan bu adaptasyon çalışmalarının öncülerinin dönemin müzikal manzarasının önemli bir etkeni konumunda olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, dönemin en önemli adaptasyon çalışmalarına değinmekte yarar vardır.

1950’li ve 1960’lı yıllar arasındaki periyotta ülkemizde gelişmeye başladığı kabul edilen pop müziğin, temelde yabancı şarkıların Türkçe sözlerle seslendirilmesine dayalı bir müzik türü olarak geliştiği düşünülmekte ve bu gelişimin öncüleri olarak da Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal gibi isimlerinöne çıktıkları görülmektedir (Akkaya ve Çelik, 2006; Dilmener, 2006; Meriç, 2006; Dorsay, 2003). Her ne kadar Erol Büyükburç tarafından 1950’li yılların sonlarında benzeri çalışmalar yapılmış olsa da, bu türün en önemli örneği ve bazılarına göre de ilki olarak kabul edilen şarkı, İlham Gencer’in 1961 yılında seslendirdiği “Bak bir varmış bir yokmuş” adlı şarkıdır²⁷.

²⁶ Ülkemizde aranjörlük alanında olduğu gibi, tiyatro alanında da taklit çalışmaları önemli bir sahiptir. Metin And’a (1970) göre, Batı tiyatrosunun ülkemize girişinde ilk temsiller yabancı dilde verilmekteydi (s. 99). Bununla beraber Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* adlı eserin ilk Türkçe tiyatro eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir (And, 1970, s. 85). Ancak Şinasi’nin bu eserin içerik açısından Batı etkisinde; özellikle de Fransız edebiyatı etkisinde olduğu kabul edilmektedir (Aydın, 2001, s. 118).

²⁷ Bu şarkı, 1961 yılının yaz aylarında Bob Azzam’ın seslendirmesiyle ünlenen (Dilmener, 2006, s. 41), orijinalinde Fransızca bir şarkı olan “C’est écrit dans le ciel” adlı şarkının sözlerinin Türkçe

“Bak bir varmış bir yokmuş” adlı şarkının 1961 yılının Aralık ayında Türkçe olarak seslendirilerek yayınlanması ve buna mukabil başarılı bir sonuç elde etmesi, göre bir yandan “çoğu zaman yanlış bir şekilde aranjman” (Demirci, 1972) olarak da adlandırılan “adaptasyon” (İ. Gencer, kişisel görüşme, 17.01.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) çalışmalarının yani, “yabancı şarkılara Türkçe söz yazıp söyleme metodunun” 1960’lı yıllardan bu yana sıkça başvurulmuş bir pop müzik üretim metodu olmasını sağlamış diğer yandan da (yukarıda değinildiği gibi) bu şarkıyı ülkemiz popüler müziği için önemli bir dönüm noktası haline getirmiştir. Bununla beraber, Türk popunun ilk plağı (Dilmener, 2006, s. 42) olarak kabul edilen “Bak bir varmış bir yokmuş” aynı zamanda, şarkıların Türkçe olarak da seslendirilmesinin önündeki ön yargıları ortadan kaldırmıştır.

Doğrusu, ‘50’li ve 60’lı yılların başları, ülkemizde hala Rock’n Roll müziği hâkim olduğu yıllardır ve bu dönemlerde kurulan önemli orkestralardan biri 1955 yılında başını Durul Gence’nin çektiği Deniz Harp Okulu öğrencilerinin kurduğu orkestra, diğeri ise hemen hemen aynı tarihlerde Erkin Koray ve arkadaşlarının kurduğu Rock’n Roll grubudur (Dilmener, 2006, s. 31–32). Rock’n Roll müziğinin piyasaya hâkim olmasının yanında bu yıllar, müziği Türkçe olarak yapmanın hâlâ çok az kimsenin aklından geçtiği (Dilmener, 2006, s. 37) dönemlerdir. Her ne kadar Erol Büyükburç 1954 yılında “Fascinatinon”²⁸ ve “Star Bright”²⁹ adlı yabancı şarkılara Türkçe söz yazarak bunları seslendirmiş (Dilmener, 2006, s. 41) olsa da, İlham Gencer’in “Bak bir varmış bir yokmuş” adlı şarkıyı kaydetmesinden önce bu konuda ne ciddi bir adım atıldığı ne de önemli bir başarı yakalanabildiği anlaşılmaktadır. Hatta Erol Büyükburç ve Ayten Alpman gibi dönemin önemli şarkıcılarının şarkılarını genelde yabancı dilde söylemeye çalıştıkları (Dilmener, 2006, s. 41); kendi yaptığı besteleri bile yabancı dilde sözlerle yazdıkları görülmektedir. Erol

olarak yeniden yazılmış halidir. Türkçe sözleri Fecri Ebcioğlu tarafından yazılan bu şarkı ülkemiz pop müziğinin miladı olarak görülecek kadar önemli bir başarı kazanmıştır.

²⁸ İlk olarak 1932 yılında yayınlanan ve popüler bir vals olan bu şarkının sözleri Maurice de Féaudy, müziği ise Fermo Dante Marchetti tarafından yazılmıştır. Erol Büyükburç ise bu şarkıyı Nat King Cole’den dinleyerek söz yazmıştır (Büyükburç, 2008).

²⁹ Söz ve müziği L. Pockriss - P. J. Vance tarafından yazılan popüler şarkı Johnny Mattis’in seslendirdiği plak, Columbia firması tarafından 1960 yılında yayınlanmıştır.

Büyükburç'un "Little Lucy" adlı şarkısının, bu duruma önemli bir örnek olarak gösterilmesi mümkündür³⁰.

Pratik olarak ele alındığında daha önceki tarihsel saptamalardan farklı olarak 60'lı yıllardan itibaren hız kazanan bu adaptasyon çalışmaları temelde yabancı orijinli şarkıların öncelikle sözlerinin Türkçe olarak değiştirilmesi prensibine dayalıdır. Ancak bu pratik, ikinci bir çalışmayı da beraberinde getirmekteydi. Çünkü bu tür çalışmalarda sözler yeniden icra edilirken müzik ya yeniden icra edilmeliydi ya da Türkçeye adapte edilen yabancı şarkının orijinal müziğinin sözleri olmadan kaydedilen altyapısı olduğu gibi kullanılmalıydı. İkinci yol müziğin altyapısının olduğu gibi yurtdışından ithalini gerektirirken, birinci yol müziğin altyapısının yurtiçinde yeniden icrasını gerektirmekteydi. Birinci yolun uygulanması durumunda gerekli olan teknik verinin hazırlanması için müzisyenlerin orijinal şarkının kaydında duydukları tüm detayları ile deşifre edip notaya geçirmeleri gerekmektedir³¹. Bu çalışmada, tüm orkestra elemanları kendileri ile ilgili partiyonları dinleyerek deşifre edebildiği gibi, sadece bir kişinin tüm orkestranın çalacağı partiyonları yazdığı da olmaktadır (ki, bu durumda, partiyonların tamamını tek başına yazan kişiye aranjör denilmektedir). İkinci çalışma yönteminde ise böyle bir işe gerek kalmaz, sadece stüdyoda şarkıcı tarafından şarkının yeniden yorumlanması gerekirdi. Yani önceden çalınmış olan altyapının üzerine şarkının yorumcu tarafından Türkçe sözlerle yeniden icrası yeterliydi.

Baha Boduroğlu'nun aktardığına göre piyasada her iki çalışma sisteminin; yani bir kişinin tüm partiyonu yazdığı ya da herkesin kendi partiyonunu yazdığı ve çalışma pratiklerinin her ikisi de eş zamanlı olarak kullanılmıştır. Buldukları dönemin müzisyen profiline nazaran amatör sayılabilecek müzisyenlerin enstrüman partiyonlarını, kendi aralarında, kolektif bir şekilde tamamladıkları dönemlerde, özellikle TRT'de orkestra şefliği yapan müzisyenlerden Kemal Güreşoğlu, Necip Divitçioğlu, Turgut Dalar, Fuat Türkoğlu gibi isimlerin, tüm orkestranın çalacağı partiyonları tek başlarına hazırladıkları (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013) anlaşılmaktadır:

³⁰ Erol Büyükburç'un bu plağı 1958 yılında Odeon firması tarafından basılmıştır (Dilmener, 2006, s. 32).

³¹ Norayr Demirci ve Atilla Özdemiroğlu, yabancı şarkıların partiyonlarının deşifre edilip, aynen notaya alınması işlemini "kopyacılık" olarak tanımlamaktadırlar (Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Norayr Demirci, 1972)

O dönemde herkes parçayı dinler, akorları yazar, kendi partiyonlarını çıkarır (örneğin ben basgitar çaldım), ona göre parçaları çalışır ve daha sonra bir potada şarkıyı bitirirdik. Daha sonra, orkestralara düzenleme yapan büyüklerimizin başka türlü çalıştıklarını görmeye başladık. Bizden eski müzisyenlerimizin çalışma sisteminde ise, şarkının akorlarının, piyano partisinin notalarının, şarkıların sololarının, nefeslilerin sololarının vs. bir kişi tarafından yazıldığını gördük. Yani tam anlamıyla bir düzenleme yapıyordu. Biz de buna bakarak bu işin ne şekilde yapılacağına dair fikirler edinmeye başladık (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Aslında bu çalışma yöntemini “taklit” olarak tanımlamak mümkündür çünkü o dönemdeki tüm kayıtların temelinde, “yabancı şarkıcılar nasıl söylüyorsa, müzisyenler nasıl çalışıyorsa, bizim şarkıcı ve müzisyenlerimizin de onları aynen taklit etmesi” kaygısının yattığı; çoğunlukla çocukluk ve gençlik dönemlerinde yabancı müzik örneklerini tanıyan ve ilk iş olarak onları olduğu gibi icra etmeyi kendine hedef seçen eski kuşak aranjörlerin hemen hepsinin ‘60’lı ve ‘70’li yıllar arasındaki müzikal deneyimlerinin tamamen taklit üzerine kurulu olduğu görülmektedir (Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013). Bu çalışmalar bir yandan ülkenin genç nesil müzisyenlerinin kendilerini yetiştirme yöntemi olarak düşünülebilse de aynı zamanda müzik firmalarının tercihlerinden birini de oluşturmaktadır. Çünkü bu dönemde yabancı şarkılar Türkçeye adapte edilirken müziğin aslına en uygun bir şekilde icra edilmesi (Meriç, 2006, s. 33) özellikle dönemin plak firmaları ve onların müzik prodüktörleri için çok önemliydi ve plak satışlarının bununla ilişkili olduğuna dair bir ön kabul vardı. Bu bağlamda, Norayr Demirci, Atilla Özdemiroğlu, Şanar Yurdatapan ve Baha Boduroğlu gibi, dönemin aranjörlerinin konuyla ilgili düşüncelerine yer verilebilir:

Yabancı bir şarkıyı Türk şarkıcılarının tonlarına göre ayarlanması aranjörlük değildir yalnızca “kopistlik”tir... Bunun yanı sıra “kopist” olmak için iyi bir aranjör olmak şarttır... Plak şirketleri, tutulan parçaların aynısını isterler. Bu şirketin prodüktörünün ticari görüşüdür. Türkçe sözlüsünün, kopyasının tutup tutmayacağına müdahale etmeye hakkımız yoktur. İşte bu yüzden ki, hakiki kopistliği de sürdürmek zorundayız (Demirci, 1972).

Yabancı bir şarkının yerli bir orkestra tarafından seslendirilmesi için, müzisyenlere şarkının orijinal halinin notalarının aynen yazılması gerekirdi. Bu noktada yapılan iş de bir aranjörlük olarak ele alabiliriz. Ben de bu tür işler yaptım. 1955–1956 yıllarında yabancı müziklerin çalınması için onların kopyalarını yapardım; notalarını yazar orkestralara çaldırırdım. Bu tür çalışmalarda adaptasyon şarkının orijinaliyle aynı olması yapımcılar için çok önemliydi (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

O dönemde bizim en büyük çabamız yaptığımız müziğin kulağa yerli bir müzik gelmemesiydi. Çünkü biz o dönemde duyduğumuz her yabancı şarkıyı taklit etmeye çalışırdık. Tek çabamız iyi taklit edebilmektir. Hedefimiz şuydu: Öyle bir müzik yapalım ki, insanlar duyduğunda inanmasınlar yerli olduğuna ve “bu yerli olamaz” desinler istiyorduk (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013).

O dönemde herkes parçayı dinler, akorları yazar, kendi partiyonlarını çıkarır (örneğin ben basgitar çaldım), ona göre parçaları çalışır ve daha sonra bir potada şarkıyı bitirirdik. Yani biz taklit ederdik. Var olan bir parçanın icrasını aynen çalmaya çalışırdık. Daha sonra, orkestracı abilerimizde işin başka türlü olduğunu görmeye başladık (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Aslında popüler müzik üretiminde yukarıda bahsedilen her iki yöntemin de ülkemizde sıklıkla kullanıldığı söylenebilir. Bununla beraber müziğin yeniden icrası ile yapılan kayıtların yanında, müziğin ithal olarak kullanılmasını, yani şarkının orijinal altyapısının kullanılmasını ortaya çıkaran nedenler birden fazla olarak sayılabilecek olsa da ilgili literatürde bunun temel nedeni olarak ülkemiz müzisyenlerinin yoğun iş temposu gösterilmektedir. Ülkemizde başvurulan ve genelde “Playback” olarak adlandırılan (Dilmener, 2006, s. 108) bu müzik üretimi yöntemi her ne kadar çeşitli çevrelerce “müziği ithal, sözleri yerli” şeklinde bir tanımlamayla küçümsense de özellikle 60’lı yılların sonlarında pop müzik üretiminin önemli yöntemlerinden biri haline gelmiş olduğu söylenebilir³² (Dilmener, 2006, s. 109).

Yabancı şarkılara Türkçe söz yazılırken müziğin icrası için kullanılan ikinci yöntem olarak karşılaştığımız yabancı şarkıların müziğinin yurtiçinde yeniden icrası durumu 60’lı yıllar boyunca sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Örneğin İlham Gencer’in 1961 yılında kaydettiği “Bak bir varmış bir yokmuş” adlı şarkı, Türkçe sözleri Fecri Ebcioğlu tarafından yazılıp, İlham Gencer tarafından seslendirilirken, şarkının alt yapısı veya yukarıdaki tanımlamayla “playback” kayıtları da tamamen yerli müzisyenlerce İstanbul Yeşilköy’deki Gramofon stüdyolarında icra edilerek kaydedilmiştir (İ. Gencer, kişisel görüşme, 17.01.2013).

Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, “Bak bir varmış bir yokmuş” adlı şarkı plak olarak yayınlanmasının ülkemiz pop müziği için çok önemli bir çalışma olmasının yanında, bu şarkının üretim yönteminin de yine ülkemiz pop müzik üretimi için önemli bir aşama olarak ele alınması gerektiğidir. Zira bu çalışma, Türkiye’de pop müziğin miladı kabul edilmektedir. Bununla beraber bu eserin Türkçe versiyonunun, eserin orijinaline sadık kalınarak yapılmış, daha mütevazı bir yeniden-yorumu olduğu söylenebilir. Bu sebeple bu şarkının aranjmanını bir “taklit” ürünü olarak ele almak mümkündür.

³² Ali Atasagun’un 1968 yılının Şubat ayında çıkardığı “Sakın Basma” adlı plağı bu çalışma yöntemine örnek olarak gösterilebilir (Dilmener, 2006, s. 109).

İki aranjman arasındaki paralelliğe ritmik yapı, armonik yapı ve çalgılamadaki benzerlikler örnek verilebilir. Zira “Bak bir varmış bir yokmuş” adlı eserin, orijinalinde olduğu gibi, bütünüyle ses-piyano ikilisi üzerine inşa edilmiş olduğu ve ritmik yapının da orijinali ile hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Örneğin ritmik unsur olarak kullanılan zil (cymbal) ve her dörtlüğün ikinci sekizliğine vurulan alkış sesleri ile ortaya çıkarılan ritmik yapının, eserin orijinali ile büyük ölçüde paralellik gösterdiğinin altı çizilebilir. İki aranjman arasında ritmik yapıdaki benzerliği aşağıdaki transkripsiyonlardan gözlemek mümkündür. Şekil 3.1’de İlham Gencer’in yorumladığı “Bak bir varmış bir yokmuş” adlı şarkının ritmik yapısı özetlenmiştir:

The image shows a musical score for the song "Bak bir varmış bir yokmuş". It consists of two systems. The first system has two staves: the top staff is for the piano (Ses) and the bottom staff is for the cymbal (Zil) and clapping (Alkış). The piano part is in 4/4 time and features a melody with a triplet of eighth notes. The cymbal part has a steady eighth-note pattern. The lyrics "Bak bir varmış bir yokmuş" are written below the piano staff. The second system also has two staves: the top staff is for the piano (S.) and the bottom staff is for the cymbal (Z.) and clapping (A.). The piano part continues the melody with a triplet of eighth notes. The cymbal part continues the eighth-note pattern. The lyrics "es ki gün ler de gü zel bir kız ya şar mış bo ğaz i çin de" are written below the piano staff.

Şekil 3.1: Bak bir varmış bir yokmuş adlı şarkının ritmik yapı özeti.

Şekil 3.2’de ise “Bak bir varmış bir yokmuş”un orijinali olan ve Bob Azzam tarafından yorumlanan “C'est écrit dans le ciel” adlı şarkının ritmik yapı özeti görülmektedir:

Ses
(Piyano.....) Lai lai lai lai lai la lai lai lai lai lai

Zil
Alkış

4
S.
lai lai lai lai lai la lai lai lai lai lai

4
Z.
A.

Şekil 3.2: C'est écrit dans le ciel adlı şarkının ritmik yapı özeti.

İki aranjman arasında, ritmik yapıdaki benzerliğin yanında, her ne kadar bazı noktalarda farklılıklar olsa da, her iki aranjmanın armonik yapılarının da birbirine yakın olduğu söylenebilir. Şekil 3.3'te İlham Gencer yorumunun armonik yapısının özeti görülmektedir:

Ses
(Piyano.....) Bak bir varmış bir yokmuş es ki gün ler de

Cm: i.....

4
S.
tat lı bir kız ya şar mış bo ğaz i çin de iş te bir sa bah er ken ma sal böy le baş la mış de li

8
S.
..... V..... i..... V.....

11
S.
kan lı genç kı za is ke le de rast la mış ba kış mış lar göz gö ze gö ren

..... i.....

kim se ol ma mış fa kat de niz le dal ga oy na ma ya baş la mış

V7/iv.....iv.....i.....V.....i.....

Şekil 3.3: Bak bir varmış bir yokmuş adlı şarkının armonik yapı özeti.

Şekil 3.4'te ise Bob Azzam yorumunun armonik özeti verilerek, iki aranjman arasında, armonik yapıdaki benzerlikler ve farklılıklar gösterilmektedir:

The image shows a musical score for the song 'C'est écrit dans le ciel'. It consists of four staves of music. The first staff is a vocal line (S) starting with a piano introduction. The second staff is a piano accompaniment (P) with lyrics 'lai lai lai lai lai la lai lai lai lai lai' and chord symbols 'Dm: i.....V.....VI.....V.....'. The third staff is a vocal line (S) with lyrics 'lai lai lai lai lai la lai lai lai lai lai Que je dois te ren cont rer c'est ec rit dans le ciel et que' and chord symbols 'i.....V.....VI.....V.....i.....V.....'. The fourth staff is a vocal line (S) with lyrics 'je dois__ t'a do rer c'est ec rit dans le ciel que je viv rai que pour toi c'est ec rit dans le ciel et que tu peux croire en moi c'est ec rit dans le ciel' and chord symbols 'V7/iv.....iv.....i6.....V4.....7.....i..... (Piyano.....)'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments.

Şekil 3.4: C'est écrit dans le ciel adlı şarkının armonik yapı özeti.

Bu iki aranjman arasında armonik yapı bakımından bir detaya daha dikkat çekilebilir. Bob Azzam'ın yorumunda söz ve nakaratın her tekrarında yukarıya doğru bir modülasyon gerçekleşmekte ve bu modülasyon, vokal partiyonlarıyla da desteklenmektedir. Ancak İlham Gencer'in yorumunda böyle bir şey söz konusu değildir; şarkı başladığı tonda bitirildiği görülmektedir.

Ancak bu noktada şu eklenmelidir ki, her ne kadar yabancı şarkılara Türkçe sözler yazılıp müzik aslına uygun bir şekilde icra edilse de müzik aynı zamanda yerlileştirilmiş de oluyordu çünkü yerli müzisyenler tarafından Türkiye'de icra ediliyordu. Yani melodik, armonik veya ritmik unsurlar aynı şekilde çalınsa da gerek ülkemizdeki teknik imkânlar, gerekse ülkemiz müzisyen profilindeki farklılıklar nedeniyle, yurtiçinde yerli müzisyenlerce gerçekleştirilen yeniden icra, orijinal şarkıdan farklı bir tınının çıkmasına neden olabiliyordu. Bu durumu, İlham Gencer'in yorumundaki vokal partiyonları ile Bob Azzam yorumundaki vokal partiyonları arasındaki farklılıklardan gözlemlemek mümkündür. Bu bağlamda, Şekil 3.5 ve Şekil 3.6'da özetlenen, İlham Gencer ve Bob Azzam yorumlarının vokal partiyonları incelenebilir:

Ses

Ma sal böy le baş la mış de li kan lı genç kı za is ke

Vokal

U vap

4

S.

le de rast la mış ba kış mış lar göz gö ze gö ren kim se ol ma mış fa kat

V.

U vap U vap

Şekil 3.5: Bak bir varmış bir yokmuş adlı şarkının vokal partisiyonu.

Ses

(Piyano.....) Lai lai lai lai lai la lai lai lai lai lai lai lai lai

Vokal

5

S.

lai lai lai lai lai Que je dois te ren cont rer Et que

V.

C'est ec rit dans le ciel

8

S.

je dois t'a do rer Que je viv rai que pour toi

V.

C'est ec rit dans le ciel C'est ec

11

S.

Et que tu peux croire en moi C'est ec rit dans le ciel

V.

rit dans le ciel C'est ec rit dans le ciel

(Piyano.....)

Şekil 3.6: C'est écrit dans le ciel adlı şarkının vokal partisiyonu.

Yukarıda özetlenen vokal partiyonlarından bir sonuca daha gidilebilir ki, İlham Gencer ile Bob Azzam'ın aranjmanların, şarkının formal açıdan ele alışlarında farklılıklar vardır. Başka bir deyişle, orijinal kayıttaki, “C'est écrit dans le ciel” cümlesi bir soru-cevap diyalogu içerisinde solist ve vokaller arasında, vokal partiyonu tarafından seslendirilen bir mısra görevi görmüş durumdadır. Ancak İlham Gencer'in kaydında, bu sözler bir soru-cevap anlayışı içerisinde vokallerin seslendirdiği bir pasaj olarak değil de, sadece solistin seslendirdiği bir kısım haline getirilmiş; dolayısıyla da orijinal kayıttaki soru-cevap formu ortadan kalmıştır. Başka bir deyişle, yerli kayıttaki vokal grubu etkinliği büyük oranda kaybetmiş; yerli yorum, orijinalin sadeleştirilmiş ve daha mütevazı bir yeniden-icrası şeklinde gerçekleştirilmiştir.

3.3.5 Yarışma ve festivaller

Ülkemiz popüler müzik piyasasının gelişimine, adaptasyon çalışmalarının yarattığı pozitif etkinin yanında başka faktörlerin etkisinden de bahsetmek mümkündür ki bunlardan en önemlileri, gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında düzenlenen müzik yarışmaları ve festivallere yönelik giderek büyüyen ilgi ve katılımlardır. '60'lı yılların özellikle ülkemiz popüler müziği açısından en önemli festivallerinden biri olan ve Türkiye'nin ilk olarak onuncusuna katıldığı “Balkan Melodileri Festivali” (Dilmener, 2006, s. 60) popüler müzik kültürümüz içerisinde, günümüze kadar uzayan müzikal bir etkiye sahiptir. Çünkü bu yarışmaya ülkemiz adına katılan ve ödül alan Tülay German, bir yandan ülkemiz için bir gurur kaynağı oluştururken diğer yandan da dönemin Türkiye'sinde ağırlığı iyice hissedilen ve adına “Hafif Batı Müziği” ya da “Aranjman” denilen adaptasyon çalışmalarının karşısında, halk kültürüne yaslanan, yerli müzik unsurlarını batılı bir teknikle dile getirmeyi tercih eden ve sonraları adına “Anadolu Pop” denen bir türün öncülüğünü de üstlenmiş görünmektedir.

Tülay German Balkan Melodileri Festivaline katılırken elbette yalnız değildir ve onunla beraber ve dönemin en popüler isimlerinden olan Erol Büyükburç ve Tanju Okan da festivalde sahne almış (Dilmener, 2006, s. 59), her iki sanatçı da ülkemizin halk kültüründen örnekler sunmuşlardır. Ancak bu festivalde asıl dikkati çeken “Burçak Tarlası ile önemli bir ilgi gören Tülay German olmuştur. Bu noktada, bu şarkının düzenlemesini yapan Doruk Onatkut'a (Meriç, 2006, s. 242; Dilmener,

2006, s. 59) dikkat çekmek gerekmektedir. Çünkü bu dönemlerde pek örneği olmayan bir düzenleme ile yani bir türkünün, Batılı bir orkestraya çoksesli olarak icra ettirmek ve bu alanda beynelmilel bir başarı kazanmak (Meriç, 2006, s. 242) pek kolay olmasa gerek. Bu bakımdan Doruk Onatkut'u Anadolu Pop türündeki aranjmanlar için, Tülay German'ı da bu türü devam ettirecek özellikle Cem Karaca, Moğollar vb. müzisyen ve toplulukların ortaya çıkışına öncülük edecek önemli bir referans olarak ele almak mümkündür.

'60'lı yıllarda ülkemizde gelişmeye başlayan pop müzik rüzgarını yönlendirebilmek için yurtiçinde de çeşitli müzik yarışmaları düzenlenmiştir. Bunların başında da *Hürriyet* gazetesi tarafından ilk olarak 1965 yılında düzenlenen "Altın Mikrofon" adlı müzik yarışması gelmektedir. Bu yarışma ülkemiz popüler müziğinde önemli bir gelişme olmakla beraber, aynı zamanda ülkemizdeki aranjörlük çalışmalarının gelişiminde önemli dönüm noktalarından biri olarak da ele alınmalıdır. Çünkü bu yarışmanın temel amacı, yerli müzisyenleri ve müzik gruplarını kendi topraklarının melodilerini Batının çokseslilik teknikleri ve Batılı sazlarla düzenlemeye teşvik etmektir. O dönem ile ilgili kaynaklar araştırıldığında *Hürriyet* gazetesinin, bu yarışmayı düzenlemekteki amacını, ülkemizdeki Batı taklitçiliğinin aşılması "bizden olana yaslanan" bir popüler müzik kültürünün oluşturulması, "Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanarak yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk Musikisine yeni bir yön verilmesi" (Dilmener, 2006, s. 67) olarak açıkladığı görülmektedir. Bu yarışmanın amacının dönemin müzisyenlerince nasıl algılandığına bakıldığında, dönemi yaşamış müzisyenlerden Taner Öngür'ün de yine aynı amacı işaret ettiği görülmektedir:

Altın Mikrofon, *Hürriyet* gazetesinin hazırladığı bir yarışmaydı ve bugünkü pop starlar gibi kriterless, müzikal kaygı gütmeyen, sadece para kazanmak için yapılmıyordu. Amacı da şuydu: Türkiye'de oluşan müzikal hareketliliğe bir yön verip bir kapı açmak. Yarışmanın en önemli şartı, Türkçe bir şarkıyı alıp Batı enstrümanlarıyla düzenlemek ve yorumlamaktı. Bu yarışmalarda bestelere yer verilmiyordu daha çok enstrüman düzenlemelerinin araştırıldığı bir dönemdi bu. Bu yarışmaların Türkiye'deki müzik dünyasının altyapısını oluşturduğu söylenebilir (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 330-331).

Hürriyet gazetesi "Altın Mikrofon" yarışmasını ilerleyen yıllarda da devam ettirmiştir. İlkini 1965 yılında gerçekleştirdiği yarışmayı *Hürriyet* gazetesi, 1968 yılına kadar her yıl, ardından 1972 ve 1979 yıllarında birer kere olmak üzere toplam altı defa düzenlemiştir (Meriç, 2006, s. 264). İlk Altın Mikrofon yarışmasına aday olarak başvuran herkes yarışmanın temel idealini gerçekleştirebilmek için seslendirecekleri eserleri öncelikle yerli müzik eserlerinden; genelde bilinen halk

türkülerinden seçmişlerdir. Bu noktada ‘60’lı yılların başlarında yabancı şarkıların Türkçeye adaptasyonu ile başlayan ve zaman zaman “Hafif Batı Müziği” (Dilmener, 2006; Meriç, 2006; Dorsay, 2003; Gencer, 2013) olarak da adlandırılan popüler şarkıların yerine iyi bir alternatifin; yerli popüler müzik üretiminin, dolayısıyla da yerli müzik eserlerinin düzenlenmesinin de önünün açıldığı düşünülebilir. Çünkü bu yarışmaya katılmak için başvuran tam yetmiş sekiz müzisyen ve müzik grubunun seçtikleri halk türkülerine ve yerli müzik eserlerine orijinal düzenleme yapmak durumunda oldukları görülmektedir. Bu da yerli müzik eserlerinin düzenlenmesini teşvik etmesi açısından önemli bir gelişmedir.

Altın Mikrofon yarışmasının ilkinde dikkat çeken en önemli aranjman örneği belki de Yıldırım Gürses’in “Gençliğe veda” isimli bestesinin aranjmanıdır. İlk Altın Mikrofon yarışmasında kendi bestelediği “Gençliğe veda” adlı şarkısı ile finale kalan 10 müzisyenden biri olan Yıldırım Gürses halk oylaması sonucunda yarışmanın birincisi seçilmiştir (Dilmener, 2006, s. 69). Her ne kadar Mustafa Özkent Yıldırım Gürses’in ödül alan “Gençliğe veda” adlı şarkısının düzenlemesini tam olarak bir aranjörlük örneği olarak ele almasa da, bu çalışmayı “aranjörlüğe öncü bir çalışma” olarak nitelemeyi de gerekli görmektedir (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013). Ancak “Gençliğe veda” adlı şarkının aranjman düzeyi bakımından önemi her ne olursa olsun, yabancı şarkıların aynen taklidi ya da Norayr Demirci’nin tabiriyle “kopyalanması” ile yapılan aranjörlükten, ülkemizde aranjörlüğün gelişimi bakımından daha önemli bir yeri olsa gerek.

“Gençliğe veda” beste olarak ele alındığında, eserin geneline hâkim olan bir Türk müziği lezzetinden bahsetmek mümkün olmaktadır. Gerek eserin girişindeki saz bölümünden sonraki serbest okunan kısım gerekse eserin içerisinde gerçekleştirilen metronom değişiklikleri Türk Müziği lezzetini duyurmaktadır. Ancak besteleme dışında kalan öğelere yani aranjmandaki öğelere bakıldığında ise burada da yine çoğunlukla Türk Müziği enstrümanlarının kullanıldığı, bunların dışında piyanonun sadece eşlik enstrümanı olarak kullanıldığı görülmektedir. Ancak burada kullanılan piyanonun çok önde olmadığı; sadece bir yandan giriş ezgisini ünison olarak çalarken diğer yandan da eserin ritmik vurgusunu güçlendirdiğini, bunun dışında öne çıkan bir role sahip olmadığını eklemek gerekmektedir. “Gençliğe veda”nın giriş müziği ve altında planlanan ritmik ve armonik altyapı Şekil 3.7’de özetlenmektedir:

Şekil 3.7: Gençliğe veda adlı şarkının armonik ve ritmik kurgu özeti.

“Altın Mikrofon” popüler müzik yarışmasının dışında ülkemizde düzenlenen başka yarışmalar ve festivaller de vardır ve bu yarışmalar ve festivaller dönemin ülkemiz popüler müzik kültürünün oluşturulmasında önemli pay sahibidirler. Bunlardan en önemli olanları kronolojik olarak şöyle sıralanabilir: 9 Nisan 1961’de Siyasal Bilgiler Fakültesi İngilizce Kulübü tarafından düzenlenen “Ankara Amatör Orkestralar Yarışması” dönemin önemi isimlerinden olan Emin Fındıkoğlu, Atilla Özdemiroğlu ve Yurdaer Doğulu gibi önemli müzisyenlerin yarıştığı bir yarışma olmuş; 1963 yılında İstanbul’da düzenlenen “Boğaziçi Müzik Festivali” de yine aynı dönemin en önemli yarışmalarından biri olmuş; 1968 yılı Mayıs ayında içerisinde Osman İşmen’in de bulunduğu Grup Senkop ve İstanbul Erkek Lisesinin kazandığı, Diskotek dergisi tarafından düzenlenen “Amatör Topluluklar Yarışması” gerçekleştirilmiş; Altın Mikrofon’un topladığı ilginin ardından *Milliyet* gazetesinin 1967 yılında düzenlediği “Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması” ve 21 Haziran 1968 yılında düzenlenen “Topkapı Festivali” popüler şarkıcı ve topluluklarının desteklenip müzik endüstrimize kazandırıldığı yarışma ve festivaller olarak tarihe geçmişler (Meriç, 2006, s. 274–275). Dolayısıyla bu çalışmalar ülkemizde aranjörlük

pratiklerinin gelişiminde katkı sahibi olmuşlardır; çünkü yerli müzik gruplarının çeşitli yarışma ve festivaller yoluyla gerçekleştirdikleri çalışmalar, yerli müzik üretiminin öncüllerini oluşturmuşlardır.

Yukarıda sayılan yarışma ve festivaller dışında Durul Gence'nin dikkat çektiği bir festival vardır ki o da İtalya'da düzenlenen "San Remo" festivalidir. Zira Gence'ye göre bu festivalle beraber müzik yaşamımıza İtalyan müzikleri de dâhil olmuş ve popüler müziğimiz üzerinde etkili olmuştur (D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013):

Genelde Amerika radyolarında yayınlananları bizim radyolarda dinlerdik ve dolayısıyla Amerikalının dinlediği dinlerdik. O dönemde Amerika özentili bir yaşam ve Amerika bağımlılığı vardı. Türkiye'deki DJ'ler ne seçip yayınlarsa onları dinlerdik mecburen. Örneğin Fecri Ebcioğlu, Sezen Cumhuri Önal gibi. Daha sonra ise San Remo festivaliyle İtalyan müzikleri de girdi yaşamımıza (D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013).

Bu tür adaptasyon çalışmalarının ülkede başarı sağlaması ve bu tür çalışmalara olan talebin giderek artması dolayısıyla, yabancı müziklerin yeniden üretimi canlanmış, buna paralel olarak gerekli olan müzikal ön hazırlığın yapılabilmesi için gerekli olan teknik altyapı ve yetişmiş insan gücü noktasındaki eksiklikler giderek azaltılmaya çalışılmıştır. Örneğin Akgül ve Çoğulu'ya göre bu dönemde kayıt stüdyolarının sayısı artmaya başlamış, plak şirketlerinin sayıları giderek artmıştır (Akgül ve Çoğulu, 2006, s. 81). Buna paralel olarak da müziği icra eden yani müziğin gerçek üretim aşamasında görev alan insanların; örneğin aranjör, tonmayster, profesyonel müzisyenlerin sayısı giderek artan bir grafik yakalamıştır. Başka bir deyişle ülkemiz müzik pazarının oluşup gelişmesiyle beraber pazardaki uzmanlık alanları da netleşmeye ve çeşitlenmeye başlamıştır.

4. ARANJÖRLÜĞÜN ÜLKEMİZDEKİ ANLAM DÜNYASI: ARANJÖR MİDİJÖRE KARŞI

Bu bölümde, “Aranjör” ve “Aranjörlük” kavramlarının ülkemizde, eski ve yeni nesil aranjörlerce nasıl algılandığı ve onların bu alana atfettikleri önem, biçtikleri görev, rol ve gerekli gördükleri müzikal yeterliklerin neler olduğu açıklanmaya çalışılarak, aslında birbirinden farklı nesil aranjörlerin aranjörlük pratikleri arasında ne denli farklar olduğuna odaklanılacak; eski neslin sahip olduğu müzikal donanımlarla, yeni neslin sahip oldukları arasındaki farklılıklar ortaya konmaya çalışılacaktır. Kısacası, aranjörlüğün ne olup ne olmadığı, ya da ne olmasının beklendiği aranjörlerin gözünden tartışılacaktır. Bu tartışmanın yapılması önemli görünmektedir çünkü yapılan incelemeler sonucunda aranjörlük işinin günümüzde spekülasyona açık bir konu olduğu (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013); giderek nota yazma işinden daha karmaşık hale geldiği ve daha “kreatif” beceriler gerektiren bir alana dönüştüğü, çağın imkanlarıyla beraber kendini giderek dönüştürdüğü, dolayısıyla da daha karmaşık ilişkiler ağı içerisinde yürütüldüğü anlaşılmaktadır.

İlkin günümüzde konuyla ilgili herkesin anladığı manadaki “aranjörlük” ile özellikle eski nesil aranjörlerin anladığı manadaki “aranjörlük” işi arasında önemli farklılıklar olduğunu belirtmek gerekmektedir. Çünkü bu alanın, günümüzden farklı olarak, eskiden çok daha fazla bir müzikal birikim gerektiren bir alan olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan birbirinden farklı bu “aranjör” portrelerinin birbirinden farklı şekillerde ele alınmaları ve değerlendirilmeleri gerekmektedir. Bu bakımdan, çalışmanın ana gövdesini oluşturan, anlam ve içerik açısından birbirinden farklı aranjörlük pratiklerini işaret edebilmek için, tam olarak birbirinin karşıtı olmasa da yine de birbirinden çok farklı anlamlar yüklenebilen iki farklı tanımlama gerekli görünmektedir ve bu sebeple burada, farklı niteliklerde olan bu iki ayrı aranjörlük pratiğini tanımlamak üzere “Aranjör” ve “*Midijör*” kavramları kullanılacaktır.

Burada kavramsal olarak “Aranjör” kelimesi şimdiye kadar açıklandığı şekliyle ele alınacak bir kavram olarak; “*Midijör*” kelimesi de aranjör kelimesi ile günümüz bilgisayar teknolojisinin sunduğu belki de en önemli imkanlardan biri olan MIDI’nin birleşmesinden ortaya çıkan bir kısaltma olarak elde edilmiştir. Yani burada ele alındığı şekliyle “*Midijör*” kavramı, ülkemiz aranjörlüğünde meydana geldiği düşünülen dönüşüm ortaya konulmaya çalışılırken, bu dönüşümün iki ucundan bir diğerini kavramsal olarak nitelermeye yarayacak bir kavram olarak değerlendirilmektedir.

Aslında “dönüşüm” kavramını, her ne kadar doğrusal bir olgudan ziyade dairesel ve döngüsü asla bitmeyecek; tamamlanmayacak bir olgu olarak ele gerekse de bu kavram, burada, ülkemizde tarihsel olarak varsayabileceğimiz ve “aranjörlüğe öncü” olarak tanımlayabileceğimiz öncül çalışmalardan farklı olarak, özellikle ‘50’li ve ‘60’lı yıllarda gelişmeye başlayan endüstriyel manada bir aranjörlük pratiğinin, günümüze kadarki süreçte içerik ve nitelik bakımından yaşadığı değişimlere dikkat çekmek için kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu dönüşüm süreci, burada doğrusal olarak ele alınmakta ve bu yolla günümüz ile geçmiş arasındaki zamansal çizgide ülkemizde aranjörlük işinde anlam ve içerik bakımından yaşanan değişimler irdelenmeye çalışılmaktadır. Ayrıca, “*midijör*” kelimesinin ülkemizin eski nesil aranjörlerinden Mustafa Özkent’ten ödünç alındığını da burada eklemek gerekmektedir. Doğrusu, Mustafa Özkent’in “*midijör*” kavramını kullanırken bu kavrama atfettiği genel özellikler eski nesil aranjörlerin tümünün değındığı noktalar olsa da, eleştirilen aranjör nesli olarak “yeni nesil” veya “bilgisayar” aranjörlerinin temel özelliklerini tek kelimeyle özetleyecek tanım olan “*midijör*”ü Mustafa Özkent kullanmıştır (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Aranjör nesilleri arasındaki farkların kavramsal olarak bir çerçeveye oturtulup tanımlanması, iki ayrı aranjörlük edimi arasındaki farklılıkların ortaya konulması bakımından “*midijör*” kavramını kullanmak gerekli görülmektedir ve bu bakımdan, aranjör nesilleri arasındaki farkları tanımlamak üzere kurgulanabilecek tüm detayları tanımlamak için “*midijör*” kavramı çok elverişli görünmektedir. Çünkü bu iki kavramın içeriğini oluşturan aranjör nesillerinin müzikal donanımları ve aranjörlük pratikleri arasındaki farklılıklar, ülkemiz müzik endüstrisinin günümüzde içerisinde bulunduğu manzarayı özetlediği gibi, günümüzdeki popüler müzik kültürümüze de ayna tutacak evsafdırlar. Zira bu iki müzik üreticisi fenomeni arasındaki teknik

farklılıkları tanımlama yoluyla, hem bu iki üretici tipi arasındaki teknik ve pratik farklar ortaya konabilir hem de günümüzde ülkemizdeki müzik üretiminin nasıl bir müzisyen profili tarafından gerçekleştirildiği tespit edilebilir ve bu yolla da, böyle bir müzisyen profili tarafından gerçekleştirilen müzik üretiminin, günümüzdeki müzikal kültürümüz üzerinde ne şekilde bir etkisi olduğu üzerine çıkarımlarda bulunabilir.

Aslında Descartes'çı manada bir tür kesinlik arayışı olarak değerlendirebileceğimiz “bir şeyi tanımlama çabası” tanımlanmaya çalışılan şeyi hesap edilebilir ve şekil verilebilir bir hale getirme çabasıdır ve bu şekilde bir çabayla da bilmediğimiz bir şeyi bildiğimiz ve hükmedebildiğimiz bir nesneye dönüştürebilir, belirli sınırlar içerisine hapsedebiliriz; yani farklılık ve belirsizlikten arındırılmış rasyonel bir aranjörlük tanımı için bu iyi bir yöntemdir. Dolayısıyla, sınırları ve yapabilecekleri belli olan bir şey, artık ondan çekinilen veya korkulan bir şey olmaktan çıkarak, bizim zihin dünyamızda, hükmedebildiğimiz bir “şeye” dönüşerek bize hizmet eder. Dolayısıyla bu davranış tipi, yani bir şeyi kesin olarak tanımlama çabası, aynı zamanda modernist bir davranış biçimi olarak da ele alınabilir.

Bununla beraber, Descartes'çı anlamda bir kesinlik arayışına benzer bir çabanın ülkemiz eski nesil aranjörleri tarafından sürdürüldüğü de söylenebilir. Çünkü yapılan görüşmeler sonucunda, eski nesil aranjörlerin içeriği ve niteliği kesin sınırlarla belirlenmiş bir aranjörlük tanımı üzerinde ısrar ettikleri görülmektedir. Bu da onların bir yandan aranjörlüğün sınırlarına ve içeriğine hem teorik hem de pratik olarak hükmetme eğiliminde olduklarını, diğer yandan da aranjörlük işinin ülkemiz müzik endüstrisi içerisindeki konumunu kontrol edilebilir; anlamı sabitlenebilir bir fenomene dönüştürmeye yönelik bir arayış içerisinde olduklarını düşündürmektedir. Yani gözlemlenen bu çabaların, aslında müzik piyasası içerisindeki çalışma paydaşlarının kendilerine ve diğer paydaşlara ait görev ve yetki sınırlarını kesin olarak çizmeye duydukları ihtiyaçtan kaynaklandığı söylenebilir. Hatta aranjörlerin, aranjörlük işinin sınırlarını belirlemek sureti ile kolay kolay herkesin içerisine giremeyeceği bir halka oluşturma çabasında oldukları bile söylenebilir.

Bununla beraber, Sennet'in (2011) zanaatkârlığın temel kaygısı olarak ele aldığı, “bir şeyi, size bir şey kazandırmasa da doğru yapmak” (s. 121) kaygısının, aranjörlerce de taşındığı söylenebilir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi bu kaygının, beraberinde, seçkin bir tavra dönüşmesi de olası bir durum gibi görünmektedir. Sennet'in de (2011) vurguladığı gibi, bir şeyi doğru yapma endişesi, benliğin takıntılı unsurlarını

harekete geçirip, beraberinde, bencilce bir sahipleniciliğe yol açması (s.121) ihtimali ülkemiz aranjörlerinin de içerisinde buldukları bir ruh hali için olası bir durum olarak düşünülebilir.

Aslında bir tür iktidar savaşımı olarak tanımlayabileceğimiz bu türden belirlemeci eğilimler çerçevesinde yürütülen tartışmaların, temelde teknolojik gelişmelerin aranjörlüğe olan etkileri üzerinden kurgulanmakta olduğu söylenebilir. Ancak bu konuda istisnai bakışların var olduğunu da burada belirtmek gerekmektedir; örneğin Şanar Yurdatapan ve Özdemir Erdoğan³³. Diğer eski nesil aranjörlerin teknolojiyi ve onun kullanılış şekillerine yönelik olan bakışlarından farklı olarak, onlara göre, teknoloji dolayısıyla herkesin ulaşabildiği müzikal imkânlarla paralel olarak, aranjörlüğe girişen yeni müzisyenler problem teşkil etmemektedir. Çünkü aranjör olarak diğerlerinin arasından sıyrılmak için hala iyi işler yapmak gerekmektedir. Bu bağlamda, Şanar Yurdatapan ve Özdemir Erdoğan'a göre bilgisayar çıkınca mertlik bozulmamış, sadece şekil değiştirmiştir (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013). Hatta Yurdatapan'a göre "mertliğin" yerini alan "iyi nişancılık"tan söz etmek bile mümkündür (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013). Yani, bilgisayar çağı ile ortaya çıkan yeni nesil bir aranjörlükten kaçınılamayacağına vurgu yapan bu isimler, bilgisayar aranjörlüğünün eskilerin anladığı manada bir "aranjörlükten" devraldığı tüm kalıtsal kodları metaforik olarak kendi içerisinde bir şekilde taşıdığı ya da bunların mutlaka yeni bir karşılığının olduğunu düşünmektedirler. Bu aranjörlük kodlarına, yukarıda anılan "mertliğin bozulması" gibi birçok betimsel örnek verilebilir ancak bunlardan en çok karşılaşılanı; ister eski olsun isterse yeni nesil tüm aranjörlerin üzerinde önemle durdukları "sound" fenomenidir.

Doğrusu, Türkçe karşılığını "ses" ya da "tını" olarak düşünebileceğimiz "Sound" kavramı, aranjörlerin ele aldıkları şekliyle "ses"ten daha fazlasını içermektedir ya da bu manada "ses" in ne olduğu bile tartışmaya açık bir konudur. Ancak yine de fiziksel bağlamda ele alındığında, "sound" kavramını Roy Shuker'in tanımladığı şekilde ele almak mümkündür. Zira Shuker'e (2005) göre fiziksel ve bilimsel terimlerle söylenecek olursa, "sound" havadaki titreşimler yoluyla kulakta meydana gelen

³³ Her ne kadar müzik piyasası koşullarında bir aranjörden ziyade bir solist olarak değerlendirilebilecek olsa da en azından kendi albümlerindeki şarkıların birçoğunun aranjörlüğünü yaptığı ve Onno Tunç ve Günnur Perin gibi önemli aranjörlerle çalışmalar yaptığı için Özdemir Erdoğan'ın düşüncelerini de dikkate almak gerekmektedir.

etkidir. Organize olmayan seslerin oluşturduğu “gürültü” kavramı ile karşılaştırıldığına, “müzikal sound”, sürekli ve düzenli titreşimler yoluyla yaratılan sesler (s. 250) olarak düşünülebilir.

Ancak “sound” kavramının içeriğinin ülkemizde farklı nesil aranjörler tarafından farklı şekillerde doldurulduğunu da belirtmek gerekmektedir. Bu kavramın çok farklı pencerelerden ele alınmasının temelinde yatan ayrımın, bir aranjmanda bilgisayar teknolojisinin kullanım şekli ve oranı olduğu söylenebilir. Çünkü Emin Fındıkoğlu’nun tının elde edilmesi süreci için bir ayrım yaparken iki ayrı yol çizdiği görülmektedir. Bunlardan biri insan ögesinin yaratımı olarak tını, diğeri de bilgisayar dolayımı ile elde edilen tınıdır. Fındıkoğlu’na göre bir aranjörün sürekli peşinden koştuğu şey “tını”dır (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013) ve farklı nesillerin buna ulaşma şekilleri arasında önemli farklar vardır. Bu farklar da Toffler penceresinden gözlemleyebileceğimiz bir dönüşüm dalgasının müzik endüstrimizdeki tezahürleri olarak ele alınabilirler. Emin Fındıkoğlu’nun bu konudaki görüşleri şöyledir:

Aslında aranjörlük işi müzikal malzemeyi en iyi şekilde kullanma işidir. Ancak günümüz aranjörlerince bu iş daha dar bir çerçevede ele alınmaktadır. Yani şimdiki aranjörler sadece tını yakalamaya çalışmaktadırlar. Aslında eskiden de tını önemliydi ancak tınıyı belirleyecek olan kişiler daha önemliydi. Yani geçmişin aksine artık kişiler yerine teknoloji önemli ölçüde belirleyici olmaktadır (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013).

Fındıkoğlu’nun vurguladığı tınıya ulaşma yollarının farklı nesiller arasındaki farklı yorumlanışlarının temelinde yatan etken bilgisayar teknolojisinin kullanımıdır. Zira insan ve teknoloji eksenli aranjörlük pratikleri arasındaki farklar günümüzde önemli derecede kristalize olmuş durumdadır. Örneğin sadece gerçek müzisyenlerin icralarını tahayyül ederek aranjman yapan Onno Tunç’un çalışmaları ile günümüzde elektronik müzik türünde önemli çalışmalar yapan Erdem Kınay’ın çalışmaları arasında bu tür farklılıklar rahatlıkla gözlemlenebilir. Bu bağlamda Onno Tunç’un Sezen Aksu için düzenlediği ettiği “Sen ağlama” (1984) adlı şarkının meyan kısmından önceki son kısımda flüt, arp ve yaylılarla elde ettiği tını, eski bir aranjörün tınıya ulaşma yollarını göz önüne sermektedir. Bununla beraber Onno Tunç’un bu eserde kurguladığı ve Şekil 4.1’de özetlenen armonik yapının, giderek karmaşıklaşan ve “günü yakalayan” bir kurgu olduğundan ve günümüzde bile güncelliğini koruduğundan söz edilebilir:

The image shows a musical score for the song "Sen ağlama". It consists of four staves. The top staff is the vocal line (Ses) with the lyrics "Sak la dim sev gi ni ke der..... le". The second staff is for the Flute (Flüt) and Arpeggiator (Arp). The third staff is for the Strings (Yaylı). The bottom section of the score is divided into three parts: S. (Soprano), F. (Flute), and A. (Arpeggiator), and Y. (Strings). The S. part is mostly rests. The F. part features trills (tr) and slurs. The A. part also features trills and slurs. The Y. part features a trill and a long, wavy line representing a string effect.

Şekil 4.1: Sen ağlama adlı şarkıda flüt, arp ve yaylılarla elde edilmiş tınısal etki örneği.

Onno Tunç'un ulaştığı tınısal etkiye karşılık güncel bir popüler müzik çalışması olan Erdem Kınay'ın düzenlediği "İlahi Adalet" adlı çalışmanın tamamen bilgisayar temelli bir çalışma sonucunda elde edilmiş bir çalışma olduğu görülmektedir. Aranjörlüğün yanında aynı zamanda DJ'lik de yapan Erdem Kınay'ın bu çalışmada, ritmik kurguyu; kick, snare, hi hat ve ritmik loop gibi ritmik öğeler ile inşa etmiş geriye kalan tüm armonik ve melodik organizasyonu synthesizerlar ile tamamlamıştır. Dolayısıyla Erdem Kınay'ın bu çalışmada, bilgisayar teknolojisinin kullanımına olan hâkimiyeti ile günümüz elektronik müzik ve dans müziğinin öncülerinden biri haline gelmektedir (S. Akın Yelken, kişisel görüşme, 10.12. 2013). Bununla beraber Kınay'ın çalışmalarının günümüzde *midijörlerinin* ulaşmak istediği bilgisayar temelli çalışmalar için önemli bir referans olduğunu da eklemek gerekmektedir.

Tekrar edilecek olursa, tüm aranjörlerin peşinden koştuğu en önemli ideal olan "tınıyı yakalamanın" nesiller arasında yorumlanması bağlamında ortaya çıkan farklılıklar temelde tınıya ulaşma şekli iken, bunun en önemli belirleyicisi teknoloji ya da bilgisayar faktörünün kullanım oranıdır. Doğrusu tam da bu farklılıklardan doğan tanımlama ihtiyacından dolayı ülkemizdeki aranjörlük işi iki ayrı kategoride ele alınmaya çalışılmıştır. Çünkü özellikle eski nesil aranjörler tarafından üzerinde önemle durulan; bir aranjörde bulunması gereken temel müzikal donanımların kimlerde ne derecede bulunduğu tartışması bu ayrımı kaçınılmaz hale getirmektedir.

Bununla beraber, eski nesil aranjörlerin yapmaya çalıştığı kesin bir aranjörlük tanımı, kimlerin aranjör olduğunu vurguladığı gibi aynı zamanda kimlerin aranjör olarak sınıflandırılmayacağını da oldukça açık bir şekilde vurgulamaktadır. Başka bir deyişle “tını”ya ya da “sound”a ulaşma şekline göre bir aranjörün konumlandırılacağı merteye değişiklik göstermektedir. Bu durumda eski aranjörlerin tanımladığı çerçevenin dışında kalanların, aranjörlük işine olan konumlarını tespit etmeye yarayacak yeni bir kavrama ihtiyaç doğmaktadır ve “*midijör*” kavramı, kullanım gerekçesini tam da bu ihtiyaçtan almaktadır.

4.1 Aranjörlüğün Ülkemizdeki Tanımı ve İçeriği

Ülkemiz müzik endüstrisinde “Aranjör” kavramına atfedilen içerik ve niteliklere genel olarak bakıldığında ise (daha önce de genel olarak değinildiği gibi) bilgisayar teknolojisinin sunduğu imkanlar olmadan, “sadece kalem ve kağıt kullanılarak bir orkestrayı ayağa kaldırabilmenin” (C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2014) aranjörlüğün temel meziyeti olarak sayıldığı ve eski nesil aranjörler arasında bu konuda kesin bir konsensüs olduğu görülmektedir. Tabii ki “bir orkestrayı sadece kâğıt kalem kullanarak ayağa kaldırmak”tan kasıt bir orkestrasyon yazabilme yeteneğini ve bunu mümkün kılacak bir bilgi birikimini gerektirmektedir. Aslında “bir orkestra için partiyon yazmak” içerisinde birçok alt bileşeni barındırmaktadır ve bunları kısaca, orkestralama bilgisi, enstrümantasyon, armoni bilgisi, kontrpuan bilgisi, ritim bilgisi, form bilgisi; özetle kompozisyon bilgisi olarak tanımlamak mümkündür.

Aslında günümüzdeki bilgisayar teknolojisinin ulaştığı nokta itibariyle, bilgisayarın tüm aranjörler tarafından kullanıldığı düşünülecek olursa (ki yapılan araştırmalardan, neredeyse bütün eski nesil aranjörlerin aranjmanlarının hazırlık aşamasında bilgisayar kullandıkları ve bunu günümüz müzik endüstrisinin bir zorunluluğu olarak algıladıkları anlaşılışken), aranjörleri bilgisayar kullanıp kullanmadıklarına göre sınıflamak mümkün olamaz. Bu sebeple, burada aranjör ve *midijör* arasında yapılmaya çalışılan ayırım, temelde, aranjörlerin bilgisayar kullanıp kullanmadıklarından hareketle değil, aranjörlerin bilgisayar teknolojisini ne şekilde, ne oranda kullandıkları ve bilgisayar olmadan da bu işi yapıp yapamayacakları üzerinden kurgulanmaktadır; yani kişisel müzikal donanımları, aranjman pratikleri ve ürettikleri müzikler üzerinden. Bu noktadan itibaren “aranjör” ve “*midijör*”

kavramlarına atfedilen içerik ve niteliklerin neler olduğuna değinilerek, bu iki tür aranjörlüğün müzikal yeterliklerinin ya da niteliklerinin neler olduğu irdelenebilir.

İlkin “Aranjör” ve “*Midijör*” derken ne gibi bir müzik üreticisi tipini kastettiğimize değinmek faydalı olacaktır. Burada “Aranjörlük” derken kastedilen, bilgisayar teknolojisinin henüz müzik endüstrisini egemenliği altına almadığı, aranjörlüğün ancak sağlam bir müzikal altyapı ile yapılabilecek bir iş olduğu, müzik bilimini bilmeyen birisinin aranjörlük yapmasının mümkün olamadığı bir dünyada gerçekleştirilen bir aranjörlüktür. *Midijörlük* ile kastedilen ise, ciddi bir müzikal altyapı sahibi olunmadan; sadece bilgisayarın olanakları kullanılarak yapılan; Lucy Green’in altını çizdiği türden ve “genelde bilgisayar ekranında görülen resimlerin bir araya getirilmesi” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) yoluyla gerçekleştirilen; armoni, enstrümantasyon ve hatta nota bilgisi hakkında yeterli bir bilgi sahibi olunmadan, sadece bilgisayarın içerisindeki hazır ritmik loopların (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013) ve/veya sentetik ses looplarının bir araya getirilmesiyle yapılan bir “aranjörlük” çalışmasıdır.

Bu noktada iki kavramın içerisindeki temel özelliklerden bazılarına, ikili karşıtlıklar üzerinden değinilebilir. Burada amaçlanan ise iki ayrı müzikal kültürün müzik üretimlerine yansıyan müzikal yapılarının anlaşılmaya çalışılmasıdır. Buna göre, bir aranjörün gerçekten iyi düzeyde bir müzik teorisi bilgisi vardır ancak bir *midijörün* derinlikli bir müzik bilgisi ya hiç yoktur ya da birkaç noktada çok yüzeysel ve işini görece kadar, sınırlı bir bilgiye sahiptir. Bir aranjörün ciddi bir tonal ve modern armoni bilgisi varken bir *midijörün* en fazla küçük ölçekli bir akor bilgisi vardır ve bu akor bilgisi de çoğunlukla “başlangıç düzeyindedir” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Bir aranjör en az bir enstrümanı profesyonel olarak çalacak donanımdayken; bir *midijör*, profesyonel bir müzisyenlik bir yana çoğu zaman bir enstrüman bile çalamayabilir. Bir aranjörün ana enstrümanı piyano, gitar, basgitar vb. bir çalgı iken, bir *midijörün* temel enstrümanı bilgisayardır. Bu bağlamda *midijörü* “*dijital müzisyen*” (Hugill, 2008) olarak ele almak mümkündür.

Bir aranjör yapacağı müziği öncelikle kafasında tasarlarlarken, bir *midijörün* temel başlangıç noktası bilgisayarın ona sunduğu olanaklar ve deneme yoluyla elde ettiği deneyimlerdir. Bir aranjör bilgisayar olmadan da bir aranjman yapabilecek düzeydeyken, bir *midijör* bilgisayar olmadan çok eksiktir ve bu yüzden bir bilgisayar

olmadan aranjman yapamaz. Bir aranjör yapacağı müziği beyinde duyarken, bir *midijör* yapacağı müziği sadece bilgisayar monitöründe görebilir ve ancak bu dolayısıyla duyabilir. Bir aranjör yazmak istediği müziği öncelikle kağıt kalem kullanarak³⁴ kayıt altına alırken, bir *midijör* ise böyle bir şeye gerek duymadan yaratım ve kayıt altına alma sürecini direkt olarak ve tamamen bilgisayardaki müzik yazılımları üzerinden başlatır, ayrıca yazılı bir belgeye ihtiyaç duymaz.

Aranjman çalışmasının ardından gelinen stüdyo aşamasında bir aranjör (her ne kadar kayıt esnasında sürpriz gelişmeler olabilese de), kayda alınacak enstrümanistlere onlardan ne çalmalarını beklediğini notasyon yoluyla tam olarak anlatmak çabasıyla, bir *midijör* bunun aksine, enstrümanistten beklediğini genelde ya bilgisayar başında aranjman yaptığı sırada oluşturduğu “melodik, ritmik veya armonik maketleri” dinleterek ya da beden diliyle (söyleme, çalma, ritim vurma gibi) çeşitli şekillerde ifade etmeye çalışarak, sonucu icracının yeteneğine ve onun yorumuna; yani tesadüfi gelişmelere bırakmaktadır. Bu bakımdan, aranjörlüğün temelini yazılı bir müzik kültürüne; *midijörlüğün* temelini ise işitsel ve görsel bir müzik kültürüne yaslandığı söylenebilir. Yani Emin Fındıkoğlu’ndan hareketle tekrar edilecek olursa, sonuca ulaşmanın yolları arasındaki farklar, burada iki aranjör çeşidinin temel özelliklerinin belirleyeni durumundadır ki bu iki aranjör tipini tanımlarken Norayr Demirci de “gerçek aranjör” ve “bilgisayar aranjörü” şeklinde bir ayrıma gitme ihtiyacı duymaktadır (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013). Bir başka deyişle, aranjörlerin bir aranjörde aradıkları bu kıstaslar elde edilmesi kolay olmayan ve uzun zaman alacak donanımlardır.

Aranjörlük ve *midijörlüğün* temel çalışma prensipleri arasındaki farklılıklar modern ve postmodern müzikal kültürler bağlamında da ele alınabilir. Zira, bu iki dünya deneyimleme ve ifade tarzı, bünyelerinde birbirlerine zıt nüveler barındırmaktadırlar. Bu bağlamda, aranjörler tarafından ele alındığı şekliyle, yazılı bir kültürü varsayan ve başka türlü bir çalışma yöntemini kabul etmeyen bir çalışma biçimi olarak aranjörlük pratiği modernist bir çalışma biçimi olarak görülebilir. Modernlik, “düzen üzerine düşünülmesi” (Bauman, 2003, s. 14) olarak ele alınırsa, bir müzik

³⁴ Osman İşmen’e göre, her ne kadar eski nesil aranjörlerin çalışma disiplininde kâğıdın ve kalemin yerini günümüzde bilgisayar monitörü ve faresi almış olsa da, eski aranjörler öncelikle düşünür ve daha sonra yazarlar. Ona göre, nereye, neyle yazdığının önemi yoktur ama bir aranjörün öncelikle yazması gerekir çünkü karşıda bir şef partitürü görmeden aranjörlük yapılamaz (İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

aranjmanın yazılı bir şekilde üretilmesi eğilimini bir düzen arayışı olarak düşünmek mümkündür³⁵. Buna karşılık işitsel ve görsel bir müzikal kültürü önceleyen ve yazılı bir belgeye ihtiyaç duymayan; aksine bunu gereksiz gören bir çalışma biçimi olarak “*midijörlük*” pratiği de postmodernist bir çalışma biçimi olarak ele alınabilir. Zira “*midijörlük*” pratiği yazılı bir düzen arayışının tersine işitsel ve görsel bir pratiktir ve daha çok gelişigüzel bir “*kolaj*” çalışması olarak gerçekleştirilmektedir³⁶. Başka bir deyişle “*midijörlük*” pratiğinde, aranjörlük pratiğindeki “önceden belirlenmişlik”, yani bir tasarımın belirli bir düzen içerisinde gerçekleştirilmesi yerine “belirsizlik” daha çok yer bulan bir olgudur³⁷.

Aslında, bu çalışmada *midijör* kavramıyla açıklanmaya çalışılan aranjör tipinin genel özelliklerine bakıldığında, bu özelliklerin Claude Levi-Strauss’un “*bricolage*”³⁸ kavramıyla benzeştiği söylenebilir. Zira Levi-Strauss’a (1996) göre *bricolage* bir işin, o alanda uzman olmayan bir kişi tarafından gerçekleştirilmesi durumudur. Türkçe’ye “*yaptakçılık*” olarak çevrilebilen *Bricolage* kavramının genel özelliklerini ise Levi-Strauss şu şekilde sıralamaktadır:

Yaptakçı, birbirinden farklı pek çok işi gerçekleştirebilir; ama mühendisten farklı olarak, bunların her birini tasarımına göre düşünülüp sağlanmış hammadde ve aletlerin elde edilmesine bağlamaz: araç evreni kapalıdır, oyununun kuralı da yapacağını “elde bulunanlarla”, yani her an sınırlı sayıda, üstelik ayrışık araç gereçlerle yapmaya çalışmaktır. Çünkü elindeki bütünün bileşimi ne o dakikanın taraşıyla bağıntılıdır, ne de herhangi bir özel tasarıyla; stoku yenilemek ya da zenginleştirmek ya da onu daha önceki yapma ve bozmaların kalıntılarıyla sürdürmek yolunda çıkmış fırsatların rastlantısal sonucudur (Levi-Strauss, 1996, s. 43).

Buraya kadar genel özellikleri tanımlanmaya çalışılan yeni aranjör tipinin, yani *midijörün* çalışma sisteminin, Levi-Strauss’un “*rastlantısal sonuç*” olarak

³⁵ Anthony Giddens’a (1994) göre modernlik “on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder” (s. 9). Madan Sarup’a (2010) göre ise modernlik “Batıda on sekizinci yüzyıl civarında ortaya çıkan, o zamanlardan bu yana da toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan bir şemsiye terim olarak ele alınabilir” (s. 184).

³⁶ Benzer bir şekilde Douglas Kellner, postmodern kültürü güzel sanatlar ve sahne sanatlarında çoğu zaman modernizme ve yüksek modernizm çalışmalarının boğucu seçkinci standartlaştırmalarına karşı bir tepki olarak görmektedir (Kellner, 2001, s. 199). Bununla beraber, seçkinciliğe son verilmesinin postmodernliğin başlıca istençlerinden biri (Ramaut-Chevassus, 2011, s. 19) olduğunu da eklemek gerekmektedir.

³⁷ Bu iki çalışma pratiğindeki karşıtlık durumuna benzer bir yaklaşımı Hassan’ın modernizm ve postmodernizm arasındaki farkları ortaya koyarken kullandığı şemada da bulmak mümkündür (Harvey, 2012, s. 59’de atıfta bulunulduğu gibi).

³⁸ *Bricolage*, işin uzmanı olmayan bir kişinin evinde onarım, düzeltme vb. gibi belirli işleri yapması, *bricoleur* aynı işi belirten eylem, *bricoleur* ise bu eylemi gerçekleştiren kişidir (Levi-Strauss, 1996, s. 42).

değerlendirdiği *yaptakçının* çalışma sistemi ile benzer olduğu söylenebilir; çünkü *midijörün* yürüttüğü ve bir tür kolaj çalışması olarak ele aldığımız çalışma biçimi, tıpkı bir *yaptakçı* gibi, elinde bulunan “ayrışık” gereçlerle malzeme evreninin rastlantısal bir şekilde kullanımına dayanmaktadır. *Midijörün* ürettiği de, genelde, teknoloji evreninin ona sunduğu olanaklardan oluşan malzeme yığının kullanımından elde edilmiş rastlantısal sonuçlardır; çünkü *midijör* de bir *yaptakçı* gibi, “anlatacağı şeyi, karışık öğelerden oluşan ve geniş olmakla birlikte, sınırlı kalan bir repertuar yardımıyla anlatmaktadır. Amaçladığı iş ne olursa olsun, bunu kullanmak zorundadır; çünkü elinin altında başka hiçbir şey yoktur” (Levi-Strauss, 1996, s. 42). Dolayısıyla da ürettikleri, çoğunlukla, teknolojinin ona sunduğu olanakların tekrarlarından ibarettir.

Aranjör ve *midijör* arasında, hem içerik hem de çalışma pratiği bakımından şimdiye kadar değinilen farklılıklara bakıldığında, *midijörün* yukarıda Levi-Strauss’un *yaptakçının* özelliklerini genel olarak taşıdığı görülmektedir. Bununla beraber, tıpkı *midijör* gibi aranjörün de başka bir kavramla ele alınması mümkün görünmektedir; çünkü aranjörlük işi, birçok aranjörün üzerinde uzlaştığı gibi bir tür mühendislik³⁹ olarak ele alınabilir. Bu durumda, gerek çalışma pratiği, gerekse bu pratiğinin taşıdığı nüveler dolayısıyla aranjörün, *zanaatkâr* olarak ele alınması mümkündür. Zanaatkârlığı, yeni kapitalizm kültürüne karşı koyabilecek bir değer olarak değerlendiren Sennett (2011), “bir şeyi, o şeyin kendisi için yapma arzusu”nun (s. 120) zanaatkârlığın temel kaygısı olduğunu belirtmektedir. Bu nokta temel referans alınırsa eğer, zanaatkâr refleksiyle çalışan aranjörlerin işlerini yaparken çok daha müzikal altyapılarının gerektirdiği ölçüde düzenli ve özenli bir çalışma sistemini takip ediyor olmaları daha anlaşılır olmaktadır.

4.1.1 Aranjörlüğün tanımı

Ülkemiz aranjörlerinin aranjörlüğün ne olduğuna dair düşüncelerinin üzerinde durulduğunda birbirinden farklı bakış açıları ile karşılaşmaktadır. Bunun sebebi ağırlıklı olarak nesiller arasındaki dünyayı yorumlama farklarından kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü İkinci Dünya Savaşının ardından ülkemizde yetişen aranjör nesli ile daha sonra, özellikle 90’lı yıllardan itibaren ortaya çıkmaya başlayan aranjör nesli

³⁹ Levi-Strauss’un yukarıdaki alıntısından da anlaşıldığı üzere mühendis *yaptakçıdan* farklı olarak elindeki malzemeyi tasarlayarak kullanmaktadır; tıpkı bu çalışmada irdelenen aranjörlük gibi.

arasında önemli bir müzikal anlayış farkı mevcuttur. Bu farkların temelinde aranjörlerin sonuca ulaşırken yol ve yöntemler belirleyici olsa da aslında örtük olarak bu yol ve yöntemleri de belirleyen ve belki de doğuran etkenler vardır ki bunlar, içerisinde bulunan çağın koşulları ile de ilgilidir. Çünkü Toffler'ın işaret ettiği türden bir toplumsal dönüşümün müzikte de etkilerinin olduğunu Emin Fındıkoğlu da dile getirmektedir. Zira Emin Fındıkoğlu'na göre, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük ölçekli orkestraların yerini daha küçük çaplı müzik grupları almış (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013), günümüze doğru gelindikçe de gittikçe küçülen bir dünyada müziğin üretim mecrası da giderek daha küçük aygıtların içerisine sıkışmaya başlamıştır. Bu noktada aranjör nesilleri arasındaki anlayış farklılıkları ve özellikle eski nesil aranjörlerin bu alanı nasıl algıladıkları ve nasıl tanımladıkları üzerinde durulabilir.

Ülkemizin yaşayan ve ulaşabilen en eski aranjörlerinden olan Emin Fındıkoğlu aranjörlük işini her nasıl olursa olsun bir orkestraya yazı yazmak olarak algılamaktadır. Bunun yanında, aranjman yapılacak orkestranın hacminin değişiklik gösterebilecek bir durum olduğunu da ekleyen Fındıkoğlu'na göre aranjörlük, bir veya birden fazla enstrümanın bir araya geldiği bir orkestranın çalacağı seslerin dağıtımını yapmaktır (E. Fındıkoğlu, 30.05.2013):

[Bir aranjör] bir veya birden fazla enstrümanın bir araya geldiği bir orkestraya çalınacak olan parçanın seslerinin dağıtımını yapar. Örneğin orijinalinde piyano için yazılmış bir eseri 60–70 kişilik orkestraya uyarlar. Ancak, iyi bir aranjörün illa 60–70 kişilik gruplara düzenleme yapması da gerekmez. Bir aranjör daha küçük müzik gruplarına da düzenleme yapabilir ve güzel tınılar yakalayabilir (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013).

Aranjörlüğü daha çok bir melodinin müzikal ve formal bir organizasyonu olarak değerlendiren Demirci'ye göre “aranjör, bir bestenin her şeyidir” (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013), aranjman ise bir işi organize etmek gibi, bir melodiyi organize etme işidir:

Aranjman kelimesi yurdumuzda yanlış tanınmaktadır. Aranjman melodiyi organize etmekten başka bir şey değildir. Yani herhangi bir işi organize etmek gibi melodiyi organize şekline sokmaktır. Oysa burada, bir İngilizce veya Fransızca parça, Türkçe sözlerle söylendiğinde “şimdi bir aranjman şarkı dinliyorsunuz” deniliyor. Peki, bu şarkının orijinali aranjman değil miydi (Demirci, 1972)?

Yine ülkemizin eski kuşak aranjörlerinden Atilla Özdemiroğlu'nun konuyla ilgili ilk düşünceleri aranjörlüğün bir yaratıcılık işi olduğu ve aranjörlüğe olan ihtiyacın nereden kaynaklandığının tespiti ile ilgilidir. Ona göre teksesli bir müzik eserinin (ki buna ülkemizde çoğunlukla “beste” denilmektedir) çoksesli hale getirilmesi, belirli bir form içerisinde ele alınması ve bir orkestranın çalacağı şekilde düzenlenmesi

gerektiği zaman, kaçınılmaz olarak bir aranjöre ihtiyaç doğmaktadır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013):

Aranjörlük bence bestecilik gibi yaratıcı bir eylemdir. Örneğin Beethoven veya Mozart'ın aranjörü kimdi? Onların bir aranjörü yoktu. Onlarda müzik bir bütündü ve bütün olarak bir defada ortaya çıkardı. Ancak daha sonra popüler kültürün ve plak sanayisinin gelişmesiyle beraber ezgi üreten kişiler ortaya çıktı ve biz bunlara besteci dedik. Bunların çoğu nota bilmez, akademik anlamda bir müzik altyapıları yoktur. Armoni bilmezler, nota bilmezler ve bir orkestrasyon yazacak düzeyde değildirler. Ancak güzel sözler ve ezgiler yazan besteciler çıktı. Kendi kültür köklerinden gelen ezgiler yazarlar. Dolayısıyla onların bu üretimlerini müzik kalıbına sokacak müzisyenlere ihtiyaç duyuldu. Bu bestecilere müzisyenler yardım ettiler. Biz bu müzisyenlere “aranjör” dedik (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Atilla Özdemiroğlu'nun buradaki “yaratıcılık” yaklaşımı, temelinde, Beethoven veya Mozart gibi Klasik Batı Müziği bestecilerinin eserlerinde ortaya koydukları yaratıcılıkla ilişkilidir. Başka bir deyişle, Özdemiroğlu, Klasik Müzik besteciliğinin çok eski bir kültür dünyasında kaldığını, günümüzdeki bestecilik anlayışının müzik endüstrisinin gelişmesiyle beraber, giderek daha sığ bir müzik bilgisinin yettiği ya da hiçbir şekilde bir müzikal altyapıya sahip olunmadan yapılabilen bir “meslek” olduğunu vurgulamaktadır. Aranjörlüğe duyulan ihtiyacın da besteciliğin günümüzdeki anlam ve içeriğinden kaynaklandığına dikkat çekmektedir. Özdemiroğlu'nun düşüncelerine paralel bir şekilde, İskender Paydaş da aranjörün yaratıcı tarafını ve hatta aranjmanını yaptığı şarkıya ortak olacak kadar önemli bir katkıda bulunması gerektiğini vurgulamaktadır. Buna benzer şekilde düşünen Paydaş'a göre de bir aranjör, “verilen ezgiyi ve kompozisyonu tamamlayan kişidir. Dolayısıyla vazgeçilmez biridir (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11. 2013). Paydaş'ın bu görüşü, daha önce üçüncü bölümde değinilen Phill Spector'un prodüktörlükle ilgili düşünceleriyle paralellik göstermektedir.

Bu noktada Atilla Özdemiroğlu'nun değindiği “müziğin bir bütün olarak”⁴⁰ ele alınması konusu üzerinde durulmalıdır. Çünkü Atilla Özdemiroğlu'nun üzerinde durduğu “müziğin bütünlüğü” kavramının bir bakıma müziğin üretiminin tek bir kişi tarafından tamamlanması anlamında kullanıldığı görülmektedir. Ancak burada dikkat

⁴⁰ Burada ifade edilmeye çalışılan, geleneksel bestecilik çalışmalarının günümüzde hiçbir şekilde yürütülmediği değildir. Tersine, geleneksel bestecilik çalışmaları günümüzde hala varlığını ve önemini korumaktadırlar. Ancak bu türden bir besteciliğin, yani “müziğin bir bütün olarak” tamamlandığı bir çalışma olarak bestecilik alanı, günümüz müzik endüstrisi içerisinde hiç yer bulamaz değilse de en azından büyük oranda endüstri dışı ve akademik bir çalışma alanı olarak mevcudiyetini sürdürmektedir ki bu türden bir besteciliğin en önemli yaşam alanları da üniversitelerdir. Günümüzde kompozitörlük çalışmaları özellikle konservatuvarların kompozisyon bölümlerinde sürdürülmektedirler. Aslında bu durumu Yirminci Yüzyılın ortalarında Milton Babbitt de öngörmüş, popüler müziğin her yeri sarmasıyla beraber, avangard müzik çalışmalarının ancak akademilerde sürdürülebileceğine dikkat çekmiştir (Kerman, 1985, s. 101'de atıfta bulunulduğu gibi).

çekilmesi gereken, Beethoven ve Mozart'ın yaşadığı yıllardaki müzik dünyası ile günümüz arasında hem içerik hem de yaratım süreci bakımından önemli farklılıklar olduğudur. Nihayetinde Mozart ve Beethoven'in yaşadığı dönemde bugünkü anlamda bir müzik endüstrisinden bahsetmek olanaksızdır ve o dönemlerde müziğin üretildiği toplumsal ilişkiler ağı ve iktidar ilişkileri de günümüzden oldukça farklıdır. Bu sebeple günümüz müzik endüstrisinin genel işleyişine bakıldığında, böylesine bir müzikal bütünlükten söz etmek mümkün değildir ve bir müzik üretiminin birden fazla çalışma paydaşı ile gerçekleştirilmesi gerekmektedir; en azından profesyonel anlamda bu böyledir.

Aranjörlüğün ne olduğunu tanımlamaya çalışırken aranjörlerin kullandıkları bir diğer yöntem ise farklı meslekler ile aranjörlük arasında analogik bir ilişki kurarak tanımlama yöntemidir. Örneğin Osman İşmen, Garo Mafyan, Şanar Yurdatapan ve Yıldray Gürgen gibi isimler aranjörlüğü tanımlamaya çalışırken öncelikle benzetme yolunu seçmektedirler. Şanar Yurdatapan'a göre "aranjör, bir sergide resimlerin nasıl yerleştirileceğine karar veren bir küratörün çalıştığı gibi çalışarak, istediği etkiyi müzikal malzemeler yoluyla yaratmaya çabalar" (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013). Osman İşmen ve Yıldray Gürgen'e göre aranjörlük "bir tür mimaridir; ses mimarisidir" (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013). Garo Mafyan'a göre ise aranjörlük, bir tür heykeltıraşlıktır. Ona göre "heykeltıraşın taşa şekil verdiği gibi, aranjör de müzikal malzemeye şekil verir" (G. Mafyan, 24.05.2013). Bu bakımdan aranjör, müziğin ilk malzemesi olan melodiye şekil vermeye çalışan bir zanaatkâr olmakla beraber bu işi yaparken kendisinden katkıda bulunarak yani yaratıcı bir katkıda da bulunarak zanaatkârlıktan sanatkârlığa terfi etmektedir.

Aranjörlüğün doğal olarak gelişen bir olgu olduğuna vurgu yapan düşünceler de vardır ki bunlara göre, eğer ortada bir melodi varsa ve bu melodinin armonik bir yapıyla desteklenmesi ve bir enstrüman grubunun çalacağı şekilde düzenlenmesi gerekteyse, doğal olarak bir aranjöre ihtiyaç doğmaktadır (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013). Bunun yanında özellikle üç ismin; Atilla Özdemiroğlu, Osman İşmen ve Yıldray Gürgen'in, aranjörlüğü, müzik endüstrisi ile beraber anılması gereken bir kavram olarak ele aldıkları eklenmelidir. Atilla Özdemiroğlu'na göre, "plak sanayinin gelişmesiyle beraber, ezgi üreten kişiler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla üretilen bu ezgileri pazara sunulacak hale getirecek bir kişiye ihtiyaç

doğmuş ve bunun adına da aranjör denmiştir” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Aynı şekilde Osman İşmen’e göre de “aranjörlik sanayi ile başlayan bir kavramdır. Bu sebeple sahnede çalınmak üzere yapılan bir aranjmandan ziyade plak sanayisi için hazırlanan bir aranjman daha önemlidir. Çünkü aranjör için asıl önemli olan müzik pazarına sunduğu bir üründür, sahne için yapılan ise kişisel bir çalışma olarak ele alınmak durumundadır” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Bu bağlamda aranjörlik sıfatının edinilebilmesinin, müzik pazarına sunulan ürünlerin niceliği arasında Osman İşmen’in direkt bir ilişki kurduğu söylenebilir. Yine benzer bir bakışla bakan Yıldray Gürgen’e göre de aranjörlik işi, müzik endüstrisine bir üretim yaparken devreye giren (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013) bir alandır ve dolayısıyla endüstriyel bir alan olarak aranjörlüğü, doğal olarak, amacı kâr elde etmek olan bir çalışma alanı olarak ele almak gerekmektedir.

4.1.2 Aranjörülüğün içeriği

Aranjörülüğün ne olduğu ile ilgili ülkemizdeki düşüncelere bakıldığında, bu işin, müzik pazarına üretim yapan bir alan olarak tasvir edildiği görülmekte ve bu alandaki başarının da pazarda sağlanan başarı ile doğru orantılı olarak ele alındığı görülmektedir. Ancak müzik endüstrisinde başarılı bir aranjörlik çizgisi yakalayabilmek için de birçok farklı noktada donanımlara ihtiyaç vardır. Çünkü öncelikli hedefi müzik pazarına yönelik üretim yapmak olan aranjörün, prodüksiyonu maddi bir değere dönüştürecek donanıma ve vizyona sahip olması ve buna göre üretim yapması gereklidir. Zira popüler müzik üretiminin birincil hedefi kazanç elde edebilmektir. Birincil amacı kazanç elde etmek olan popüler müziğin, satış stratejileri bakımından işin üretim aşamasından itibaren iyi bir şekilde organize edilmesi gerekir. Ancak bu anlamda bir başarı elde etmek, sadece ticari bir yetenekle ya da iyi bir müzik bilgisiyle üstesinden gelinecek bir konu da değildir; bunun başarılabilmesi için birçok bileşenin bir araya gelmesi ve bunların kendi içlerinde çok iyi çalışmaları gerekmektedir ki bu bileşenlerin en önemli olanlarından biri aranjör ve onun müzikal altyapısıdır. Özetle bir aranjörün başarılı bir çalışma yaratabilmesi için birçok alanda yeterli donanıma sahip olması gerekir. Bu donanımların tamamını anlatmak için aranjörler tarafından kullanılan en belirgin ifade ise “müzik bilmek”tir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; Ş.

Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013; C. Çelik, kişisel görüşme, 23.11.2013; C. Sezer, 07.02.2014).

Yukarıda da değinildiği gibi “müziği bilmek” şeklinde kavramsallaştırılan müzikal donanımlar çok çeşitlidir. Bu donanımların neler olduğunun irdelenmesi ise beraberinde aranjörlüğün içeriğini incelenmesini gerektirmekte, dolayısıyla da ülkemiz aranjörlerinin aranjörlük işinin ne olduğu ve ne gibi işleri içerdiği hakkındaki düşüncelerine bakmayı zorunlu kılmaktadır.

Aslında genel olarak bakıldığında, her ne kadar farklı hareket noktalarından başlasalar da görüşülen tüm aranjörlerin benzeri noktalar üzerinden aranjörlüğü tanımlamaya çalıştıkları görülmekte ve aranjörler arasında her ne kadar içerik bakımından farklılıklar olsa da genel olarak bir uzlaşımın var olduğu gözlenmektedir. Bu bağlamda, aranjörlüğün içeriğinde var olması gereken donanımlarla ilgili olarak en azından teorik anlamda oluştuğu söylenebilecek bir konsensüsün temel argümanları, özetle şu şekilde sıralanabilir: Nota bilgisi, müzik teorisi, armoni-kontrpuan bilgisi, orkestrasyon bilgisi, enstrüman bilgisi, icracılık ve birden fazla müzik türünden haberdar olmak.

Aranjörlerin, aranjörlük için gerekli olduğunu düşündükleri veya genel olarak tüm müzisyenlerin aranjörlük işinin içeriğinden anladıkları temel noktalar bunlardır. Ancak bu başlıklara zaman zaman “ritmik yapının kurgulanması” şeklinde bir başlık eklendiği de görülmektedir ki bu konu özellikle günümüz aranjörleri yani *midijörler* tarafından çok önemsenmektedir.

4.2 Aranjörün Sahip Olması Gereken Donanımlar

4.2.1 Nota-teori bilgisi

Bir aranjörde olması gereken temel birikimlere bakıldığında karşımıza çıkan en önemli konu olan armoni konusunun arka planına bakıldığında “armoni” ile kavramsallaştırılan bilgi birikiminin, bünyesinde aynı zamanda iyi derecede müzik teorisi bilgisi ve tabii ki nota bilgisini barındırdığı görülür. Ancak görüşülen aranjörlerin bu detaylara çok değinme ihtiyacı duymadıkları da söylenebilir. Nihayetinde onlara göre bu bilgiler, bir aranjörün zaten biliyor olması gereken donanımlardır; yani, aksi düşünülemez. Ancak çoğu aranjörün bu konuyu çok da detaylandırmaya ihtiyaç duymamalarıyla beraber, yani nota veya müzik teorisi

bilmeyi özellikle saymadan, genel olarak “müziği” ya da “müzik bilimini” bilmeyi şart koşarken, genel eğilimden biraz farklı olarak Mustafa Özkent’in aranjörlük için solfej yapabilmeyi şart koştığına burada değinilebilir. Ona göre solfej yapabilmek, bir aranjör için olmazsa olmaz bir donanımdır (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013) ki, nihayetinde nota ve müzik teorisi bilgisi olmadan solfej becerisinden bahsetmek de olanaksızdır:

Aranjörükte yeni nesil denince irkiliyorum. Çünkü bir aranjörün olmazsa olmaz temel donanımları yeni nesil aranjörlerde yok. Bu temel donanımlar nelerdir? Birincisi solfej (olmazsa olmaz); ikincisi armoni; üçüncüsü kontrpuan; dördüncüsü çalgılamadır. Bunlar bir aranjörün mutlaka bilmesi gereken konulardır. Bazen dizi, film müziklerini dinleyince geriliyorum, katlanamıyorum. Öyle çamlar devriliyor, öyle yanlış işler yapıyorlar ki “yazıklar olsun” diyorum. (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013)

4.2.2 Armoni konusu

Bu noktada, bir aranjörün olmazsa olmazlarından biri olarak sayılan ve birçok bileşeni içerisinde barındıran armoni ve çokseslilik konusuna kısaca değinilebilir. Neredeyse tüm aranjörlere göre armoni, aranjörlük için çok önemli bir göstergedir ve bir aranjörün müzikal kimliği için ayırt edici bir referans teşkil etmektedir. Ancak, armoni ile işaret edilen bilgi birikiminin içerik ve niteliğinin, farklı nesiller arasında farklı şekillerde algılanabildiği yapılan görüşmelerden anlaşılmaktadır.

Tüm eski aranjörlere göre armoni, bir aranjmanın en önemli yapıtaşdır ve aranjör tarafından çok iyi bir şekilde bilinmesi ve uygulanması gereken bir husustur. Ancak eski aranjör nesli tarafından armoni ile kastedilenin içeriğine bakılacak olursa, bunun derinlikli bir müzikal bilgi birikimi; engin bir müzik teorisi, armoni ve kontrpuan bilgisi anlamına geldiği (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013; N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013), bir bakıma kompozitörün sahip olması beklenen özelliklerden biri olan klasik ve modern armoni birikimi anlamına geldiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, aranjörlük yapabilmek için gerekli olan armonik birikimin tüm aranjörlerden beklendiği anlaşılmaktadır. Beklenen bu birikim yerine (günümüz aranjörlerinin çoğunun sahip olduğu gibi) yüzeysel ve günü kurtaracak evsafa bir akor bilgisi ise aranjörlük yapmak için yeterli görülmemektedir. Dolayısıyla, “armoni” denince farklı nesillerin algıladıkları içeriğin arasındaki farklar ve bunların önemi, özellikle eski aranjörlerin üzerinde önemle durdukları bir noktadır. Örneğin, Osman İşmen’e göre “bir şarkının melodisini alıp altına da bir, iki akor yerleştirmek

aranjörlik değildir” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Tekrar edilecek olursa, Osman İşmen’in işaret ettiği bu ayrım, armoniden anlaşılanın sadece yüzeysel bir akor bilgisi değil, aksine geniş bir teorik birikime dayalı olması gerektiği düşüncesinden ileri gelmektedir.

Buna benzer olarak Şanar Yurdatapan’ın da aranjörlik için vazgeçilmez olarak saydığı koşullardan birisi yine armonidir ve Yurdatapan’a göre de aranjmanın ilk gereklerinden birisi, şarkının armonik yapısının iyi bir şekilde kurulmasıdır. Buna bağlı olarak aranjörün yaptığı işi tanımlarken Yurdatapan da, bir aranjörü, bir şarkının armonisini belirleyip onu çoksesli hale getiren kişi olarak tasvir etmektedir (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Osman İşmen’in düşünceleriyle paralel olarak düşünen bir diğer müzisyen ise Mazlum Çimen’dir. Mazlum Çimen de aranjörülüğün ülkemizde kolay edinilen bir sıfat olduğunu, ancak bunun içeriğinin bu kadar kolay elde edilebilecek bir şey olmadığı düşüncesindedir:

[Eğer] siz aranjör aranjör olacaksınız (...) klasik armoninin temelini bileceksiniz. Örneğin bir aranjör notayı ve akoru gitar çalacak kadar biliyor, sonra “buraya la’dan keman, şuraya fa’dan tambur koyalım” diyor. Bu düzenek bir trafik yaratıyor ve bu trafiğin adı da aranjörlik olarak kabul görüyor. Oysa bu bir düzenleme (...) Aranjörlik bir melodiyi alıp “bu bir tarafa, şu bir tarafa” diyerek düzenlemek değildir (...) Seslerin şifrelerini bilmek, şifreleri bir araya getirmek de armoni bilmek değildir (Çimen, 2012, s. 47-48).

Aslında, “armoni” kelimesi ile kavramsallaştırılan, iyi derecede tonal müzik teorisi bilgisi, tonal ve modern armoni bilgisi ve aynı zamanda kontrpuan bilgisi gibi birikimlerin, aranjmana pratikteki yansıması olarak kabul edebileceğimiz bir sonucu daha vardır ki, Osman İşmen bunu “kontrşan yazabilme” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) yetisi olarak nitelemektedir:

[Aranjör] kendisine tek sesli olarak gelen melodik yapının arkasına kontra melodiler yazan, şarkıyı armonize ederek çoksesli bir hale getirmek suretiyle onu, istenen müzikal form içerisinde genişletmeye çalışan kişidir. Çünkü bizim elimize gelen besteler tek bir ses çizgisi olarak gelmektedir. Doğal olarak da aranjman bu işlemin bütünüdür (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Osman İşmen’in değindiği “kontrşan yazma” konusuna bir örnek verilecek olursa, yine İşmen’in Ahmet Kaya için düzenlediği ettiği 1987 yılında yayınlanan “Bir veda havası” isimli şarkının yaylı partiyonlarını incelemek yerinde olacaktır. Zira burada, Osman İşmen’in ses çizgisine eşlik olarak yazdığı yaylı kontrşan partiyonu şarkının

kendisiyle iç içe geçmiş; aranjman ve şarkı birbirinden ayrı düşünülemez kadar kaynaşmıştır⁴¹. Şekil 4.2’de bu şarkıdan bir yaylı kontrşan kesiti örneklenmektedir:

The image displays two systems of musical notation for the song 'Bir veda havası'. The first system features a vocal line (Ses) and a string ensemble part (Grup Yaylı). The vocal line is in treble clef with a 7/8 time signature and contains the lyrics: 'Aşk sa bit ti gül se hiç der me dik bul ken di ni kuy tu lar da ha di bul'. The string part is in treble clef and provides a harmonic accompaniment. The second system, starting at measure 5, shows a vocal line (S.) and a guitar part (G.Y.). The vocal line continues with the same lyrics, and the guitar part provides a rhythmic accompaniment.

Şekil 4.2: Bir veda havası adlı şarkıdan yaylı kontrşan örneği.

Osman İşmen’in vurguladığı türden bir kontrşan yazımına, Sezen Aksu’nun Hurşit Yenigün ile yaptığı çalışmalarından örnek vermek mümkündür. Zira Hurşit Yenigün’ün Sezen Aksu için aranjmanını yaptığı “Kaybolan yıllar” isimli şarkıdaki yaylı partiyonları da benzer şekilde, önemli bir kontrşan örneğidir. Şekil 4.3’te Hurşit Yenigün’ün düzenlediği “Kaybolan yıllar” adlı şarkıda için yazdığı yaylılardan bir kesitin transkripsiyonu görülmektedir:

⁴¹ Bu şarkıyı yorumlayan diğer yorumcuların, orkestrasyon düzenleri ne olsun Osman İşmen’in yazdığı bu şarkı için yazdığı yaylı partiyonlarını bir şekilde tekrar etme ihtiyacı içerisinde oldukları görülmektedir. Buna olarak Kırac ve Servet Kocakaya’nın yorumları örnek gösterilebilir.

The image displays a musical score for the song "Kaybolan yıllar". The score is arranged in two systems. The first system includes the vocal line (Ses) with lyrics, and instrumental parts for Grup Yaylı 1, Grup Yaylı 2, Basso, Bas Gitar, Tumba, and Davul. The second system includes the vocal line (S.) with lyrics, and instrumental parts for V., G.Y., PD., S.B., T., and DV. The music is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: "Şim di ar tk ke li me ler ye ter siz an la mı yok yi tir mi şiz a nı lar la be ra ber fay da sı yok gel bun la rı bı ra ka lim ar".

Ses
Şim di ar tk ke li me ler ye ter siz an la mı yok yi tir mi

Grup Yaylı 1

Grup Yaylı 2

Basso

Bas Gitar

Tumba

Davul

S.
şiz a nı lar la be ra ber fay da sı yok gel bun la rı bı ra ka lim ar

V.

G.Y.

PD.

S.B.

T.

DV.

Şekil 4.3: Kaybolan yıllar adlı şarkıdan yaylı kontrşan örneği.

The image shows a musical score for the song 'Kaybolan yıllar'. It consists of seven staves: S. (Soprano), V. (Violin), G.Y. (Guitar), PD. (Piano), S.B. (Double Bass), T. (Trumpet), and DV. (Double Bass). The score is in 7/8 time and B-flat major. The vocal line (S.) includes the lyrics: 'tık bir ta ra fa ger çe ği gör me li yiz dos tum baş ka ça re si yok'. The instrumental parts include a violin line (V.), a guitar line (G.Y.), a piano line (PD.), a double bass line (S.B.), a trumpet line (T.), and a double bass line (DV.).

Şekil 4.3 (devam): Kaybolan yıllar adlı şarkıdan yaylı kontrşan örneği.

Bir aranjörlük meziyeti olarak kontrşan yazımı konusunda Atilla Özdemiroğlu'nun görüşleri de Osman İşmen'le benzerdir. Ona göre de bir ezgi tek başına ayakta durmaz; özellikle de çoksesli bir müzikte. "Bir aranjör kendisine önceden verili olan ana ezgiye eşlik eden ve adına kontrşan denen, ikinci, üçüncü melodiler üreterek" (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013), nihayetinde tüm armonik kurguyu tamamlamış olur.

Mustafa Özkent ise aranjörlüğü tanımlamaya çalışırken, bunu iki kelime ile açıklama eğilimindedir: "Armonik orkestrasyon" (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013). Yani diğerleri gibi Özkent de armonik kurgunun aranjörlüğün temel gereklerinden biri olduğuna vurgu yapmaktadır. Armoni konusunda Garo Mafyan'ın görüşlerine bakılacak olursa, ona göre de bir aranjör tek sesli bir melodinin çokseslendirilmesinde, yani armonik yapısının düzenlenmesinde anahtar kişi konumundadır (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013). Baha Boduroğlu'nun görüşü de yukarıdakilerle benzerdir ve ona göre de "bir aranjör, engin veya en azından yeterli bir armoni bilgisine sahip olmalı ve bunu yaptığı aranjmanlarda kullanılmalıdır" (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013). Armoni konusuna Emin Fındıkoğlu, Cihan Sezer ve daha birçok aranjörün atfettiği önem derecesi yine

yukarıdaki görüşlerle paralel durumdadır (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013; C. Çelik, kişisel görüşme, 23.11.2013; C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2014; Ö. Avcı, kişisel görüşme, 09.12.2014).

Buraya kadar anlaşıldığı üzere, armoni konusu eski nesil aranjörlerin bir aranjörün sahip olması gereken yeterliliklerin arasında en önemli hususlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Bununla beraber özellikle de '60'lı ve '80'li yıllar arasındaki periyotta aranjör olarak öne çıkan isimlerin armoni konusunda derinlikli bir birikimi günümüz aranjörlerinden de bekledikleri anlaşılmaktadır. Çünkü bu iş için derin bir armonik birikime ihtiyaç vardır ki eski nesil aranjörlerin bu konuda kendilerini çok iyi yetiştirmişlerdir. Bu tespiti günümüz aranjör neslinin düşüncelerinden de teyit etmek mümkündür. Örneğin (bir çok türde müzik yapımına katkıda bulunan) günümüz aranjörlerinden Caner Tepecik'in, armoni bilgisi konusunda en dikkate değer aranjör olarak Garo Mafyan'ı işaret etmesi (E. Balhan, kişisel görüşme, 08.02.2014) bu görüşü teyit eder niteliktedir.

Eski aranjörlerin armoni konusundaki birikimleri ve bunu pratikte uygulayabilme yeterliliklerinin dışında, bu konuda gençlere yön ve hatta ders verebilecek donanımda oldukları da bilinmektedir. Daha önce de değinildiği gibi Arif Mardin Emin Fındıkoğlu'nu, Emin Fındıkoğlu da Onno Tunç gibi bir aranjörü yetiştirmiştir. Şerif Yüzbaşıoğlu'nun 1956 yılında mezun olduğu İstanbul Belediye Konservatuvarında, mezuniyetinin ardından armoni öğretmenliği yaptığı (Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013), Norayr Demirci ve Atilla Özdemiroğlu gibi isimlerin de müzik teorisi ile ilgili, ders niteliğinde yazılar yazdıkları bilinmektedir. Örneğin Norayr Demirci 70'li yılların en önemli müzik magazin dergisi olan *Hey* dergisinde uzunca bir zaman boyunca armoni, enstrümantasyon ve aranjörlük gibi konularda ders niteliğinde yazılar yazmış, bu konularla ilgilenenlere dergi üzerinden bir nevi öğretmenlik yapmıştır (Demirci, 1974). Bu bağlamda Arif Mardin, Emin Fındıkoğlu, Yüzbaşıoğlu, Norayr Demirci, Atilla Özdemiroğlu, Garo Mafyan, Osman İşmen, Turhan Yükseler ve Cengiz Özdemir gibi aranjörlüğe '60 ve '80'li yıllar arasındaki dönemlerde başlamış olan aranjörlerin, armoni konusunda ders verebilecek düzeyde kendilerini geliştirmiş oldukları bilinmektedir.

4.2.3 Orkestrasyon

Bilgisayar teknolojilerinin henüz ortaya çıkmadığı ve müzik endüstrisinin tamamının, icracıların potansiyeline ve onlara, ne çalacaklarını yazılı olarak sunan aranjörlerin müzikal altyapılarının ve yeteneklerinin sınırlarıyla çevrili olduğu dönemlerde, çalınacak olan müziğin notalar yoluyla belirlenmiş olması çok önemli bir konudur. Doğal olarak, bilgisayarların müzik üretimi için henüz kullanılmadığı dönemlerde aranjörlük yapmış veya aranjörlüğe başlamış aranjörlerin, aranjörlüğe bakış açıları da günümüzden oldukça farklıdır. Bakış açıları arasındaki farkın en önemli belirleyenlerinden birisi de, bu aranjörlerin tahayyül ettikleri müziği ortaya çıkarırken kullandıkları enstrümanlar ve bu enstrümanlardan sesin elde edilmiş şeklidir. Bir başka deyişle günümüzden oldukça farklı olarak, eski aranjörlerin müzik üretebilme imkânları sadece akustik enstrümanların, profesyonel icracılar tarafından fiziksel olarak kullanılmasına bağlı idi. Çünkü teknolojik imkanlar bunlarla sınırlı idi. Dolayısıyla, özellikle '80'li yıllardan önce bu işe başlayan aranjörlerin sahip olması gereken müzikal donanımlar, günümüzdeki aranjör neslinden çok daha kapsamlı ve geniş olmalıydı. Onlar, bir kompozitörün sahip olması beklenen neredeyse tüm donanımlara sahip olmak durumundaydılar. Daha önce de değinildiği gibi, bu donanımlar çok yönlü olmakla beraber, bunların en önemli olanlarından birisi de orkestrasyon yazma becerisidir. Dolayısıyla orkestrasyon, üzerinde önemle durulması gereken bir diğer konu olarak öne çıkmaktadır.

Yapılan görüşmeler ve literatür taramaları sonucunda, özellikle eski aranjörlerin, orkestrasyon konusunu bir aranjmanın en önemli ayaklarından biri olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Bununla beraber tasarlanan müzik fikirlerini icra edecek enstrümanların çok iyi seçilmiş ve kurgulanmış olmaları, çalınacak partiyonların olabildiğince doğru ve hatasız yazılmış olmaları gerektiği konusunda da önemli bir vurgu yapıldığı görülmektedir. Her ne kadar günümüzde teknolojinin sağladığı olanaklar bu konuda önemli bir rahatlık sağlasa da, özellikle '60 ve '80'li yıllar arasındaki dönemde aranjörlüğe başlamış aranjörler, bu konuda hata paylarının neredeyse hiç olmadığını; yazdıkları aranjmanın icra aşamasından önce, mümkünse hatasız olarak yazılması gerektiği konusunda hemfikirdirler (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Çünkü özellikle 80'li yıllardan önceki dönemlerde,

aranjörler, yazdıkları aranjmanları ya stüdyoda kayıt öncesindeki provalarda ya da sahnedeki provalar esnasında fiziksel olarak duyabilmekteydiler. Bu aşamalardan önceki aranjman aşamasında ise aranjörler, müziği zihinlerinde duymak durumundaydılar.

Bu konuda Garo Mafyan'ın düşüncelerine bakılacak olursa, ona göre de bilgisayar teknolojilerinin gelişmesinden önceki dönemlerde, aranjmanların stüdyodan veya sahneden önce sıfır hata ile hazırlanması gerekmektedir. Çünkü yapılan aranjmanın duyulacağı ilk yer stüdyo veya sahneydi:

Teknoloji araç olarak kullanılırsa harika. Örneğin ülkemizde yaylılar için senfonik formatta parti yazacak aranjör sayısı çok az. Örneğin bir keman, çello, viyola veya kornoyu yazmak için bunları tanıman lazım anahtarlarını, nerden yazılacaklarını ve nasıl yazılacaklarını bilmen lazım. Bugün bunları yapacak aranjör çok az. Bu noktada teknoloji sana yardımcı oluyor. 70-80 kişilik bir orkestraya yazılacak bir partiyonu stüdyoda prova etmek hem zaman hem de maddi açısından çok külfetli olur. Buna karşılık bilgisayar sayesinde önceden bütün eksiklikleri önceden etüt etmek, duymak mümkün. Teknolojinin böyle bir avantajı var. Önceden eksikleri görüp düzeltmek mümkün artık. Neyin nasıl daha güzel olacağını önceden çalışmak mümkün. Eskiden biz her şeyi evde hazırlar, oradan sahne veya stüdyoya gider orada duyardık ilk olarak (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013).

Bu provalar esnasında, aranjör tarafından ilk defa tam olarak duyulan aranjmanın eksikleri ya da duyum açısından problemleri varsa, aranjörler prova ile icra arasındaki kısa bir sürede bu sıkıntıları gidermek durumundaydılar. Bu konuya diğer aranjörler gibi Emin Fındıkoğlu da özellikle vurgu yaparak; aranjörün sahneden veya aranjmanın kaydından önceki hazırlık aşamasını mümkün olduğunca eksiksiz olarak tamamlaması gerektiğini belirtip, bir aranjörün bunu yapabilmesi için de sürekli yazması gerektiğine dikkat çekmektedir (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013). Çünkü aranjmanın icra aşamasına çok eksikle gelmesi, maddi açıdan yapımcılar için, manevi açıdan da aranjörler için oldukça önemli sıkıntılar yaratacak bir husus olarak görülmektedir. Dolayısıyla eserin orkestrasyonunun titizlikle hazırlanmış olması gerekmektedir.

Özellikle '80'ler öncesi dönemlerdeki çalışma disiplininde kayıt veya sahne esnasında karşılaşılabilecek sıkıntıları minimize etmek için aranjörler tarafından üzerinde önemle durulan bir konu olduğu görülen "orkestrasyonun en iyi şekilde hazırlanması" aranjörün, hazırlık aşamasında tasarladığı müzikal fikirlerin hayat bulduğu ve ete kemiğe büründüğü bir aşamadır ve bunun iyi bir şekilde tamamlanması ortaya çıkacak olan müziğin yaratacağı etkiyi belirlemesi bakımından çok önemlidir. Yazılan orkestrasyonun doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan "şef partitürü", aranjmanı yönetecek olan şefin, yani aranjörün, sonucu yönetmek üzere

kullandığı bir doğrulama aracı olmaktadır. Dolayısıyla bir aranjör, şef partitürü ile daha başarılı bir yönetim sergileme olanağı yakalamaktadır. Bu sebeple aranjörün stüdyo aşamasından önce hazırlayacağı şef partitürü eski aranjörlerce, aranjörlüğün olmazsa olmaz bir çalışma hazırlığı olarak görülmekte ve üzerinde önemle durulan bir konu olarak öne çıkmaktadır.

Örneğin Osman İşmen, bir aranjörün stüdyo aşamasından önce, aranjmanın hazırlığının bir şef partitürü şeklinde, yazılı olarak tamamlanması gerektiğine önemle değinir. Osman İşmen'e göre, "aranjör besteciden sonra gelen ikinci kişidir ve bir aranjör, yapacağı aranjmanın (orkestranın büyüklüğü her ne olursa olsun) mutlaka bir orkestrasyonunu yazması gerekir, yani bir şef partitürü görmeden aranjörlük yapılamaz" (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Atilla Özdemiroğlu da direkt olmasa da dolaylı bir şekilde orkestrasyonun önemini vurgulamakta ve aranjörlüğü, "bir ezgiye hizmet eden enstrümanlara notalar yazmak" (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) olarak tanımlamaya çalışmaktadır. Yani, Özdemiroğlu'nun bakışıyla aranjörlük, bir besteye eşlik edecek veya onu ortaya çıkaracak melodiler üretmek ve bunu bir partitür şeklinde yazmak olarak yorumlanmaktadır. Hemen hatırlanacak olursa, orkestrasyon konusuna Mustafa Özkent de büyük bir önem atfetmektedir. Zira aranjmanın ne olduğunu açıklamak üzere Özkent'in kullandığı "Armonik Orkestrasyon" kavramı bunun bir göstergesidir. Başka bir deyişle Özkent'in, aranjörlüğü, bir orkestrasyon hazırlığı olarak ele aldığı görülmektedir.

Kısaca özetlenecek olursa aranjörler, orkestrasyonu bir eseri ortaya çıkaracak tüm enstrüman gruplarının çalacakları partiyonların hazırlanması, bu hazırlığın öncelikle bir şef partitürü olarak yazılması ve ardından enstrüman grupları için ayrı ayrı partiyon hazırlanması olarak algılamakta ve bu aşamanın bu şekilde tamamlanması gerektiğini önemle vurgulamaktadırlar.

4.2.4 Enstrüman bilgisi

Bir aranjörün aranjman yapabilmesi için gerekli olan ve şimdiye kadar değinilen başlıkların dışında önemli bir husus daha vardır ki o da enstrüman bilgisidir. Zira yazacağı müziği hayata geçirebilmek için bir aranjörün (en azından eski nesil aranjörlerin) müzik enstrümanlarına ihtiyacı vardır ve bir müzik aleti olmadan, teorik bir müzik birikimi sayesinde partiyonlara yazılmış bir müziğin canlandırılması için keman, piyano, davul vb. müzik enstrümanlarının kullanılması, son birkaç onyıl

öncesine kadar neredeyse tek yoldur. Ancak günümüz teknolojisi günümüz müzisyenlerine bu konuda geniş bir “özgürlük” alanı sunmaktadır. Atilla Özdemiroğlu ise eski çalışma prensibini aktarırken, onların (eski aranjörlerin) “eskiden müzik yapmak için insanlara ve enstrümanlara ihtiyaçları” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) olduğuna dikkat çekmektedir:

[Günümüzde aranjörler] müzik bilmeden, sadece bilgisayarın olanaklarıyla, gördükleri resimleri bir araya getirerek, programın içindeki olanaklar sayesinde, parçanın baştan sona aynı gittiği, üzerindeki melodinin, bir melodi olduğu kuşkulu, her biri bir diğerinin benzeri bir müzik yapmaktadırlar (...) Bunların [günümüz aranjörlerinin] yaptıkları işlerde davul ve ritim daha da zenginleştirilmiş, armoninin duyulmadığı, çoğu zaman dans müziklerine çekilmiş güncel işler ortaya çıkmaktadır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Hal böyle olunca, eski aranjörlerin aranjörlüğün vazgeçilmezi olarak gördükleri enstrüman bilgisi ve bir enstrümanı çalabiliyor olmak gibi meziyetler, günümüzde *midijör* olarak tanımladığımız kişilerde pek bulunmayan özelliklerdir. Aranjörlerin armonik ve orkestrasyon bilgisi gibi konulardan sonra üzerinde durdukları diğer önemli konu olan enstrüman bilgisi ve icracılığı gibi konular ve bunlara atfedilen ehemmiyetin, özellikle armonik örgünün daha iyi tasarlanabilmesi ve orkestrasyonun daha doğru yazılabilmesi gibi noktalarda aranjörlerin titiz davranmalarından kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü armoni ve orkestrasyonun olabildiğince hatasız, doğru ve etkili olması gerekmektedir. Dolayısıyla aranjörlere göre, bir müzisyen eğer aranjörlük yapacaksa, en az bir enstrümanı profesyonel düzeyde (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013) ya da armoniyi tasarlayabilecek kadar (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013) çalmalı bununla beraber aranjmanlarında kullanacağı tüm enstrümanları, teknik özellikler, çalım şekilleri, imkânları ve sınırlılıkları bakımından çok iyi tanıyor olmalıdır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013; Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013; C. Çelik, kişisel görüşme, 23.11.2013; C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2014; Ö. Avcı, kişisel görüşme, 09.12. 2013)

4.2.5 Aranjörün müziği yönlendirmesi

Aranjörler tarafından aranjörün önemli bir özelliğine daha vurgu yapılmalıdır ki o da aranjörlerin müzik kültürünü yönlendirebilecek yetenekte olmaları gerektiği

düşüncesidir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Zira Osman İşmen'in "aranjörler deneysel olarak bir şeyleri yaratırlar" (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) derken kastettiği tam da bu yönlendirici yetenektir. Aslında eski nesil aranjörlerin geneline bakıldığında, örneğin Norayr Demirci, Şerif Yüzbaşıoğlu, Doruk Onatkut, Atilla Özdemiroğlu, Şanar Yurdatapan, Osman İşmen, Garo Mafyan, Turhan Yükseler vb. isimlerin piyasanın geneline hâkim oldukları dönemler içerisinde böylesi bir misyona ve vizyona sahip oldukları söylenebilir ve özellikle '60'lı ve 80'li yıllar arasındaki zaman diliminde, bu misyonun aranjörler tarafından önemli ölçüde yerine getirildiğinden de bahsedilebilir. Hatta günümüze daha yakın dönemlerde aranjörlik çalışmalarıyla adını duyuran Cihan Sezer, Ömer Avcı ve Suat Aydoğan gibi isimlerin de aynı şeyi başardığı söylenebilir. Yani sonuca ulaşma yolları her ne olursa olsun, sonuçta, bu müzisyenlerin ürettiklerinin müzik piyasasındaki genel eğilimleri yönlendirdikleri söylenebilir.

Ancak günümüz müzik endüstrisi içerisinde müziksel yönelimleri kimlerin yönlendirdiğine dair farklı görüşler mevcuttur. Zira günümüzde tüm dünyada olduğu gibi, ülkemiz müzik endüstrisi içerisinde de özellikle eğlence sektöründe önemli bir yere sahip olan DJ'lerin müziğin kimler tarafından yönlendirildiği bağlamındaki düşünceleri farklı yöndedir ki, müzik piyasasının genel gidişatına bakıldığında bu düşüncelerin yersiz bir tespit olmadığı görülmektedir. Ülkemizin önde gelen DJ'lerine göre, eski müzik endüstrisi düzeninde en önemli yere sahip olduğu düşünülen ve müzik kültürüne ve akımlarına yön verdiği düşünülen aranjörlerin veya herhangi bir çalışma paydaşının yerini artık kendileri almıştır; yani DJ'ler. Zira bu düşüncenin sahibi, ülkemizin önde gelen DJ'lerinden Murat Uncuoğlu'dur ve ona göre "günümüzde müzik trendlerini DJ'ler yönlendirmektedirler" (Uncuoğlu, 2014).

4.2.6 Ritmik yapının kuruluşu

Aranjörlerin bir aranjmana başlarken yürüttükleri çalışma disiplinleri incelendiğinde, armoni ve orkestrasyon gibi konuların aranjörlerce daha öncelikli görüldüğü anlaşılmaktadır. Ancak yeni aranjör neslinin aksine eski aranjörlerin, "ritmik yapının kurulması" aşamasına aranjmanın tamamlanmasında görece daha az önem attıkları, bu aşamanın genel olarak üzerine vurgu yapmadıkları bir nokta olduğu anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle eski aranjörler için ritimden ziyade armoni, kontrpuan ve orkestrasyon gibi aşamalar daha önceliklidir.

Bu bakış farkı bir bakıma dönemin koşulları içerisinde değerlendirilmesi gereken bir durum gibi görünmektedir. Çünkü bilgisayardan önceki dönemdeki aranjörlük çalışmalarında ritmik yapının genel yapısını belirleyen ve yazan her ne kadar aranjör olsa da onu hayata geçirecek kişi bunu çalacak davulcu veya perküsyoncu müzisyenler olmuştur. Yani bu dönemde MIDI henüz bulunmamıştır. Bu sebeple, özellikle '80'lerden önceki dönemlerde müzik kayıtlarında davulcular önemli bir yer tutmuşlardır ki Durul Gence bunun en önemli örneklerinden biridir. Bu bağlamda dönemin önemli aranjörlerinin çalışacakları davulcuları çok özenle seçtikleri söylenebilir. Bu dönemdeki belli başlı davulcuların hemen hepsinin önemli aranjörlerin liste başı müzisyenleri oldukları görülür. Örneğin; Onno Tunç ile Cezmi Başgeğmez birlikteliği (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013) buna örnek olarak gösterilebilir. Ancak bu isimlerin dışında Asım Ekren, Muhittin Paydaş vb. önemli davulcuların da piyasada çok önemli bir yere sahip oldukları bilinmektedir.

Ancak her ne kadar "ritmik yapının belirlenmesi" konusu eski aranjörler arasında aranjmanın işin en çok önem verilen aşaması olmasa da bazen istisnai bakış açıları ile de karşılaşılabilmektedir. Örneğin Osman İşmen, bir aranjman yapılmaya başlanırken, yapılacak ilk işi olarak görmese de ritmik yapının kurgulanmasının önemine ve gerekliliğine değinmektedir (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013):

Müzikte iki tane önemli unsur vardır: Melodi ve Ritim. Bunları yakaladığın zaman doğru iş yaparsın. Burada ritimden kastım ritmik formdur; klik bir şekilde tekrar eden "kick" tınısı değil. Türkiye'de yapılan işlerin dünyada örneği kalmadı. Belki 10 yıl önce bitti, bizinkiler hala aynı "kick"ın peşindeler. Bir kikle iş bitirilmesi yok dünyada (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Aranjörlükle ilgili olarak şimdiye kadar değinilen noktaların geneline bakılacak olursa, tüm bunların, aslında müzikal bir kompozisyon çalışmasının çeşitli aşamaları olduğu söylenebilir. Ancak bu çalışmaların tamamının amacı, daha önce de değinildiği gibi, pazara bir üretim yapmak ve bundan kazanç elde etmek olduğundan, kurgulanmaları bakımından tipik bir kompozitörlük çalışmasından farklıdırlar ve bu bağlamda ele alınmak durumundadırlar. Bu bağlamda, Norayr Demirci'nin aranjman ve aranjörlüğü tanımlarken kullandığı ifadeler de bu işin bir kompozisyon alanı olduğuna gönderme yapmaktadır. Zira Demirci'ye göre aranjörlük daha çok bir melodinin müzikal ve formal bir organizasyonu işi; "aranjman" ise bir işi organize eder gibi bir melodiyi organize etme (Demirci, 1972) işi olarak ele alınmak durumundadır.

4.2.7 Aranjörün bilmesi gereken müzikal kültürler

Aranjörler her ne kadar yukarıda sayılan donanımları bir aranjörün vazgeçilmez özellikleri olarak sıralasalar da ülkemiz ölçeğinde başka bir birikimin gerekliliğine daha dikkat çekmektedirler: Farklı müzik tarzlarından haberdar olmak ve bunlardan birkaç tanesine hâkim olmak. Aslında yurtdışındaki popüler müzik çalışmalarına baktığımızda aranjörler veya müzik prodüktörlerinin, ülkemizden farklı olarak çoğunlukla belli tarzlarda müzikler yaptıkları ve belirli tarzlarda müziklere yoğunlaştıkları görülmektedir. Buna örnek olarak özellikle Hip Hop, Pop ve R&B tarzlarında çalışmalarıyla başarıyı yakalamış olan Scott Storch⁴² gösterilebilir.

Ancak bu durum, bir geçiş coğrafyasında yer alan, birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan ve iki ayrı kıtaya ait kültürlerle sahip olan ülkemizde sağlanması zor bir kararlılıktır. Zira ülkemizde aranjörlük yapan çoğu müzisyenin veya aranjörün bu anlamda bir iş seçme özgürlüğü neredeyse yoktur. Dolayısıyla aranjörler pek çok farklı türde çalışmalar yapmak durumunda kalabilirler. Örneğin, pop müzik aranjmanları üzerine çalışan bir aranjör, duruma göre halk müziği temelli veya Klasik Türk müziği temelli bir aranjmanında da yer alabilir ki Garo Mafyan, Osman İşmen veya Mustafa Özkent gibi isimler bu duruma en iyi örnekler olarak gösterilebilir. Örnek verilecek olursa, çoğunlukla pop müziği aranjmanlarıyla ilgilenen ve Batı Müziği eğitime sahip olan Garo Mafyan aynı zamanda Zeki Müren ile de çalışmış (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013); Klasik Batı Müziği eğitimi almış bir aranjör olan Mustafa Özkent Yıldırım Gürses, Muazzez Ersoy gibi Klasik Türk müziği yorumcularının aranjmanlarında görev almış (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013); yine Batı Müziği eğitime sahip olan Osman İşmen de Nükhet Duru, Sezen Aksu gibi isimlerin yanında İbrahim Tatlıses, Ahmet Kaya, Ferdi Özbeğen ve daha birçok isim için aranjörlük yapmıştır. Ülkemiz aranjörlerinin karşılaştıkları bu durumun önemine Osman İşmen'in yaptığı katkı önemlidir:

Biz çok farklı bir coğrafyada yaşıyoruz. Tam bir sınırda yaşıyoruz. Doğu-Batı sentezi gerçeğinin tam ortasındayız. Çok fazla medeniyetin gelip geçtiği topraklarda yaşıyoruz. Türkiye'de aranjörler birçok müzik türünü bilmek zorundadır. Türk aranjörlerin eşini dünyada bulamazsınız. Bizler Türk Müziğini biliriz, Halk Müziğini biliriz, Klasik Batı müziğini biliriz, Arap müziğini, Caz müziğini, makamları biliriz. Bilmek zorundayız (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

⁴² Scott Storch Amerikalı müzik prodüktörüdür. 2000'li yılların başlarında müzik endüstrisindeki popüler ko numunu yakalamıştır. Artistler Beyonce, 50 Cent, Christina Aguilera ve daha birçok artistin başarılı çalışmalarının altında Scott Storch imzası vardır.

Ülkemizde aranjörlük işinin, müzikle ilgili birçok noktada yeterli birikime sahip olmayı gerektirdiği düşünülürken, Mustafa Özkent de Osman İşmen gibi, farklı müzik tarzlarını ve özellikle yerli müzik unsurlarını tanımayı; başka bir deyişle Klasik Türk Müziği ve onun makamsal yapısını bilmeyi gerekli gördüğünü vurgulamaktadır. Bu konuda Özkent'in düşünceleri şöyledir:

Yıllar önce Siyaset Meydanına katıldık. Orada konuşulan konu pop müziğin patlayıp patlamadığı üzerineydi. Bence Türkiye'de pop müzik alaturkalaştığı zaman patladı. Bir anlamda yerleştiği zaman. Sezen Aksu'nun, Kayahan'ın yaptıkları bundan ibaret. O zamanlar yapılan bütün arabesk müzikler de bunun üzerine kuruluydu(...) Dolayısıyla eğer günümüz Türkiye'sinde pop müzik aranjörlüğü yapacaksanız, Türk müziği makamlarını bilmeniz gerekir. Özellikle de Kürdi ve Hicaz makamlarını. Çünkü ülkemizde pop müzik, hicaz ve kürdi üzerine kurulu bir müzik türüdür" (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Yukarıda sayılan kozmopolit coğrafi özelliklerin müzikal yansımalarından biri olarak Osman İşmen ve Mustafa Özkent'in değindiği "makamlar" konusu ayrıca ele alınması gereken bir konudur. Çünkü ülkemizin tarihsel hafızası, içerisinde, makam müziği ilgili yasakların bulunduğu bir hafızadır. Belki de bunun doğal bir sonucu olarak, radyolarda yayınlanması ve öğretilmesi kısa bir süre için de olsa (yaklaşık 20 ay) yasaklanmış olan bir ülkede (Tekelioğlu, 2006, s. 107; Özbek, 2010, s. 143, Akay, 2002, s. 50), makamsal müziğe ait unsurların aranjörler tarafından uzunca bir süre ihtimam gösterilen bir konu olmadığı söylenebilir. Her ne kadar aksi şekilde düşünen; Türk Müziği'ni, onun makamsal ve ezgisel yapısını önemseyen ve makam müziğine karşı duydukları bu ilgiyi günün piyasa koşulları ile ilişkilendirmeden kişisel düşünceleri ile açıklamaya çalışan aranjörler olsa da (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013), eski aranjörlerin çoğunun kendisini "Batıcı" birer müzisyen olarak tanımladıkları, "Batı Müziği" diye özetlenen Avrupa Sanat Müziği ve onun teorik müzik kültürünü birincil önemde bir müzik kültürü olarak görüp, bu aksiyomdan hareketle müzik yaptıkları eklenmelidir (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.03.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013). Buna bir örnek olarak Garo Mafyan'ın düşüncelerine yer verilebilir:

Müzik geçmişime 1954-1955 yıllarında Çemberlitaş'taki İstanbul Belediye Konservatuvarında klasik müzik eğitimi alarak başladım. Klasik müzik zaten her şeyin temelidir. Aranjörlük derken, ben konservatuvarda yüksek armoni ve piyano öğrencisiydim. Yüksekliği bitirdikten sonra rahmetli hocam Raşit Abed'le hem modern armoni, hem armoni kontrpuan füg hem de orkestra şefliği çalıştım (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013).

Ancak günümüze doğru gerek ülkemizin içerisine girdiği değişim dalgaları gerekse bu değişimlerin müzik endüstrisindeki etkileri dolayısıyla eski aranjörlerin makamsal müzik hakkında bilgi sahibi olmaya ihtiyaç duydukları anlaşılmaktadır. Özellikle Osman İşmen'in bu noktadaki ifadelerinden, ülkemiz popüler müzik kültürünün içerisine girdiği dönüşümden aranjörlük işinin de nasibini aldığı, müzik piyasasında '80'li yıllardan itibaren makamsal müziğe karşı bir ilginin artmaya başladığı anlaşılmaktadır (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013):

Ben seksenlerden sonra baktım ki Türkiye'nin gidişatı, bu yönde, Türk müziği yani makamları öğrenmek zorunda kaldım ve öğrendim. Zaten belli bir müzikal formasyonunuz ve altyapınız olunca diğer türleri öğrenmeniz daha kolaylaşır. Tabii ki bu dönemin koşulları ile de ilgili bir şey. Müzik de sonuçta toplumdan ayrı düşünülebilecek bir şey değildir (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

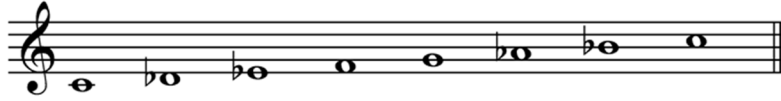
Bu açıdan bakıldığında Mustafa Özkent'in de durumu Osman İşmen ile benzerlik göstermektedir. Çünkü müzik kariyerine gitar çalarak başlayıp, daha sonradan aranjörlük yapmaya başlayan Özkent'in, hem Türkiye'deki hem de Brüksel'deki müzik eğitimi sırasında eğitimini aldığı Klasik Batı Müziği eğitiminin yanında 1977 yılından itibaren de Klasik Türk Müziği'ni ve onun makamsal yapısını öğrenmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Mustafa Özkent'in makamsal müzik ile ilgilenmesinin temelinde yatan sebep ise Yıldırım Gürses ile tanışması ve onun çalışmalarında aranjör olarak görev almasıdır. Bu durumu Özkent'in aşağıdaki ifadelerinden de anlamak mümkündür:

1977 yılında Yıldırım Gürses ile tanışana kadar Türk Müziği ile hiçbir ilgim yoktu. Onunla tanıştıktan sonra alaturka öğrenmeye başladım (...) Eğer Türkiye'de pop müzik aranjörlüğü yapacaksanız, Türk müziği makamlarını bilmeniz gereken belli başlı makamlar vardır. Özellikle de Kürdi ve Hicaz makamlarını bilmek zorundasınız (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Ülkemizde '80'li yıllardan itibaren gözlemlenen bu müzikal ilginin birçok çok çalışmaya rehberlik ettiği söylenebilir ancak bu çalışmalardan en önemli olanlarının Sezen Aksu-Onno Tunç birlikteliğinde gerçekleştirilen çalışmalar olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin, Aksu'nun Onno Tunç ile beraber çalıştığı ve 1984 yılında yayınlanan "Sen ağlama" adlı çalışması batılı müzik formları ile Türk Müziği makamlarının ustaca buluşturulduğu (Solmaz, 1996, s. 32) ilk çalışmalardan biridir. Çünkü Aksu'nun "Sen ağlama" adlı çalışması ile yine Sezen Aksu'nun 1977 yılında yayınladığı "Kaybolan yıllar" adlı çalışmasıyla karşılaştırıldığında, makamsal, ezgisel ve ritmik tercihler bakımından farklar gözlemlemek mümkündür. Bu türden farklılıklar ve daha birçok açıdan gözlenen değişimler sebebiyle "Sen ağlama" adlı

çalışmanın bir tür “gayri resmi arabesk” (Dilmener, 2006, s. 310) ya da “pop-arabesk flörtünün evliliğe dönüştüğü” (Meriç, 2006, s. 87) bir çalışma olarak nitelendiğini de eklemek gerekmektedir.

Öncelikle karşılaştığımız eserlerinde dizisel özelliklerine bakılacak olursa, Onno Tunç tarafından düzenlenen ve aynı zamanda müziği de Onno Tunç’a ait olan “Sen ağlama” isimli eserin Batı Müzik teorisinde “*Frigyan*” modu, Türk Müziğinde “*Kürdi*” olarak adlandırılan makam dizisi içerisinde; Hurşit Yenigün tarafından düzenlenen “Kaybolan yıllar” adlı eserin ise Batılı bir dizge olan Armonik Minör dizisi içerisinde bestelendiği görülmektedir. Şekil 4.4’te Kürdi dizisi, Şekil 4.5’te ise Armonik Minör dizisi porte üzerinde gösterilmiştir:



Şekil 4.4: Do üzerinde “Kürdi” dizisi.



Şekil 4.5: Sol üzerinde “Armonik Minör” dizisi.

Yine aynı iki şarkı arasındaki farklılıklar üzerinden devam edilecek olursa, iki eserde kullanılan ritmik karakterlerin neler olduğuna değinilebilir. Zira iki şarkının ritmik yapıları arasında da önemli farklılıklar gözlenmesi mümkündür. Bu bağlamda “Kaybolan yıllar”ın nakaratında her ne kadar ülkemiz müzik piyasası jargonunda “*Arap*” olarak nitelenen ritmik yapı kullanılmış olsa da eserin genelinde batılı bir ritmik kurgunun hâkim olduğu söylenebilir. “Kaybolan yıllar”ın geneline hâkim olan ve batı popüler müziğinde genelde “16 Beat” olarak adlandırılan ritmik yapı Şekil 4.6’da özetlenmektedir:



Şekil 4.6: Kaybolan yıllar adlı şarkının ritmik karakterinin özeti.

Buna karşılık “Sen ağlama”ın ritmik kurgusunun neredeyse tamamen Türk müziği etkisinde olduğunu; günün koşullarında çok popüler olan ve ülkemiz müzik piyasası jargonunda “*Vahde*” olarak isimlendirilen bir ritmik karakter üzerine kurulu olduğu,

4.2.8 Aranjörlüğün özgünlüğü-biricikliği

Görüşme yapılan aranjörlerden çoğunun, bir aranjörün bir kompozitörün sahip olması beklenen özelliklerin neredeyse tamamına sahip olmasını beklediğine daha önce de değinilmişti. Bununla beraber kompozitörün dengi bir seviyede görülen aranjörün aynı şekilde bir kompozitör gibi yaratıcı bir yanının olması ve kendisine ait, özgün bir aranjörlük karakterinin olmasının beklenildiğine dikkat çekilmişti. Bu noktaya bir çok aranjör çeşitli şekillerde gönderme yaparken özellikle Osman İşmen, Şanar Yurdatapan ve Atilla Özdemiroğlu'nun bu konunun üzerinde önemle durdukları görülmektedir. Virgil Moorefield'in prodüktörlüğün yaratıcılık yönünü vurgularken kullandığı "Producer as Composer" (Moorefield, 2010) tanımlamasına benzer olarak, ülkemiz aranjörlerinin de aranjörlüğün yaratıcı yönüne dikkat çekmeye çalışırken kullandıkları temel referansın bilinen kompozitör isimleri olduğu görülür. Yani bir anlamda aranjörlerin (Moorefield'den ödünç alınarak) "Arranger as Composer" şeklinde bir tarife dikkatleri yönelterek aranjörlüğün yaratıcı yönünü vurguladıkları görülmektedir. Bu vurguyu yaparken aranjörlerin kullandıkları ilk isimlerin çeşitli sanat dallarının önde gelen isimleri oldukları görülmektedir. Bu bağlamda Osman İşmen'in aşağıdaki düşüncelerine bakmak gerekir:

Klasik müzik bestecilerinin de ellerinde çeşitli enstrümanlar vardı ve onlarla kendi müzikal dillerini oluşturmaktaydılar. Örneğin, Schubert, Tchaikovsky, Mozart hepsini dinler dinlemez birbirinden ayırırsınız çünkü kendilerine has bir soundları vardı. Bu besteciler beste yaparken orkestrasyonu beraberinde düşünüyorlardı. Örneğin 300-400 yıllık aradan sonra bile hala Bach dinleyebiliriz (...) Buradan Türk müziğine gelip, Dede Efendi, İtri veya Merâî gibi besteciler hatırlanırsa, onların yaptıkları müziklerin kalitesi günümüzde yok (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Aranjörlüğün bir yaratım işi olduğuna vurgu yaparken Osman İşmen, aranjörlüğün diğer bir önemli yanını da vurgulamaktadır. Ona göre aranjörlük "bir damgadır, bir markadır" (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). İşmen'in buradaki "damga" ve "marka" vurgusu aslında aranjörlüğün kendi içinde barındırması gerektiği düşünülen "tekillik", "biriciklik" veya "özgünlük" ile ilgilidir. Bu bağlamda tüm eski aranjörlerin müzikal karakterlerini tayin etmeye çalışırken aynı özgünlük kaygısını güttükleri ve bir çok aranjör ve müzisyenin bu konuda aynı düşünceleri paylaştıkları görülmektedir:

Yanılma payın yok, çünkü aranjörlük bir markadır; bir damgadır. Bir Picasso ile bir Rembrandt'ın tablosunu karıştırabilir misin, mümkün müdür? İmkân yok. (...) [Eskilerden] 7, 8 tane aranjörün 30 sene önce yaptığı aranjmanları alıp dinlediğinde, ilk iki ölçüsünde hangi aranjörün yaptığını sıfır hatayla anlamak mümkündür (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Aranjörden benim beklediğim, öncelikle bir üslubu olmasıdır. Bir konseptinin bir müzikal kimliğinin olması gerekir. Yoksa bir aranjmanı alıp kopya etmek; bir aranjmanın notalarını yazıp aynen kopyalayıp çaldırmak bir aranjörlük hizmeti değildir. Aranjörlük işi yeni bir şey yaratmak gerekir. İçinde yaratım yoksa yeni bir şey yoksa bir şarkıyı alıp da aynısını tekrar etmek aranjörlük değildir; sadece kopyacılıktır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

İşmen'in vurguladığı “marka olma konusunu yine İşmen'in aranjmanları üzerinden incelemek mümkündür. Özellikle yaylı ve bakır üflemeli partiyonları yazmadaki özgünlüğü, İşmen'i diğer aranjörlerinden ayıran önemli bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Değinilen yaylı ve bakır üflemeli yazımını, İşmen'in Ahmet Kaya için düzenlediği ettiği “Bir veda havası” (1987) isimli şarkıdan bir kesitin örnek olarak verildiği Şekil 4.9'dan incelemek mümkündür:

The image displays a musical score for the song "Bir veda havası" (1987) by Ahmet Kaya, arranged by İşmen. The score is presented in three systems. The first system includes the vocal line (Ses), the string group (Grup Yaylı), and the trumpet (Korno (Do)). The lyrics are: "Kor ku lu ge ce le ri sa yar gi bi bir den bire bir yıl dız". The second system shows the vocal line (S.), the string group (G.Y.), and the trumpet (K.). The lyrics are: "ka yar gi bi". The score is written in 2/4 time and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

Şekil 4.9: Bir veda havası adlı şarkıdan yaylı ve korno kontrşan örneği.

Osman İşmen üzerinden değinilen özgün aranjmanlar yapma konusuna Onno Tunç'tan bir örnek verilip, Tunç'un enstrümanlarla yakaladığı tınısal etkiyi ifade etmek mümkün olabilir. Bu bağlamda Onno Tunç'un yine “Sen ağlama” isimli eserde kullandığı bakır üflemeli tınılardan küçük bir kesit Şekil 4.10'da özetlenmektedir:

Ses
Trompet (Do)

S.
T.

S.
T.

Şekil 4.10: Sen ağlama adlı şarkıdan trompet kontrşan örneği.

Aranjörlüğün gerektirdiği özgünlüğün içeriğinin ne şekilde doldurulduğuna bakıldığında, Osman İşmen'in yine tipik bir aranjörlük terimini; "sound" kelimesini kullandığı görülmektedir. Daha önce Emin Fındıkoğlu'ndan aktardığımız şekliyle söylersek, aranjörlerin sürekli peşinden koştukları şey olan "tını"nın elde edilmesi ve bu konuda aranjörlerin ulaşması beklenen özgünlük ve yenilikçilik, tüm aranjörlerin ulaşmak istedikleri temel düsturdur. Yani daha önce de saydığımız müzikal donanımların bir araya gelmesiyle ancak var olabileceği vurgulanan aranjörlük işinin belki de son ama en önemli kriterlerinden biridir; kendine has bir müzikal karaktere sahip olabilmek.

Ancak aranjör nesilleri arasında, aranjörün biricikliğini vurgulamak için kullanılan temel argümanlar en azından tanımsal düzede aynı olmakla beraber, içerik düzeyinde farklılıklar gösterebilmektedir. Bu bağlamda şu söylenebilir ki, çoğunlukla gerçek müzisyenlerden oluşan bir orkestranın "hayat vereceği" bir aranjmanla, bir *midijörün* hazırlayacağı ve bilgisayar ortamında hayat bulabilmiş bir müzik aranjmanı arasında müzikal üslubu yaratan öğeler bakımından önemli farklar vardır. Bir başka deyişle, bir aranjör için diğerlerinden sıyrılıp, kendine has bir üslup yaratma ideali ancak müzisyenler ve onların icraları dolayımı ile yakalanabilecek bir başarı iken, bir *midijör* için bu durum daha farklı bir çalışma mecrasında gerçekleştirilmeye çalışılan bir idealdir. Yani bir aranjör, kendisini diğerlerinden ayıracak noktayı bulmak için canlı enstrümanlara çaldırmak üzere bir eseri düzenleyip ve bu düzenlenmesiyle elde

ettiği müzikal sonucu bir “tını” olarak değerlendirirken, bir *midijör* için “tını”, büyük çoğunlukla bilgisayar imkanları kullanarak elde edilmiş ve tamamen bilgisayar ortamında elde edilmiş bir müzikal etki ya da “sound”dur. Yani aranjörlerin eski çalışma koşullarında diğerlerinden farklı bir şeyler yaratmak, bir enstrümani için yazılan partiyonlar ve bunun esere kattığı estetik boyut iken, bir *midijörün* fark yaratmaya çalışacağı temel nokta bilgisayar ve onun içerisindeki seslerin kullanılış şeklinden elde edilmiş tınısal bir etkidir.

Buna örnek verilecek olursa; tınıdan Osman İşmen ile Yıldırım Gürgen’in tınıdan anladıkları arasındaki farklara değinilebilir. Osman İşmen’e göre kendisinin sahip olduğu müzikal dili taşıyan malzeme yazdığı yaylılar ve nefesli partiyonları iken (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013), Gürgen’e göre tınıyı yakalamak aynı şeyi işaret etmemektedir. İşmen’e göre tını veya sound, daha çok bir orkestraya yazılmış orkestrasyon üzerinden elde edilen sonuç iken, Gürgen’e göre sound, nota yazma işinden ziyade, teknik olanaklar ve bilgisayar teknolojisi kullanılarak elde edilmiş tınısal bir etkidir (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013). Osman İşmen’in bu konudaki düşünceleri şöyledir:

Hepimizin bir yazı tarzı, bir müzikal karakterimiz vardı. Örneğin benim yaylılarım ve nefeslilerim çok önemliydi, ötekinin altyapısı vs. Herkesin bir karakteri, bir sound’u vardı. Hiçbir zaman, örneğin rahmetli Esin Engin’le benim sound’umu karıştırmak mümkün değildi. İmkânsızdır. Olması gereken de budur. Eğer seninki bana, benimki ona benzerse, o zaman benim yaptığımın bir değeri kalmaz, kendi sanatsal, müzikal bir şahsiyetim olmaz ve benim sıyrılmam mümkün olamaz (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

4.3 Aranjörlerin Niteliklerindeki Dönüşüm: “Midijör” veya “Bilgisayar Aranjörleri”

Avrupa’da ilk ortaya çıktığından bu yana önemli dönüşümler geçirerek, günün koşullarına göre farklı anlamları içerisine eklemleyen ve bu anlamda çok farklı şekillerde ele alınabilen popüler müzik aranjörlüğü ülkemizde de benzeri şekilde önemli dönüşümler geçirmiştir. Emin Fındıkoğlu’nun İkinci Dünya Savaşından sonra dünyadaki müzik ve eğlence kültürünün giderek daha küçük ölçekli bir orkestra anlayışına doğru evirildiğine dikkat çektiği gibi (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013), genel olarak eski nesil aranjörlerin 1983 yılını ülkemizdeki aranjörlük işinin çok önemli bir biçimde değişmeye başladığı bir dönüm noktası olarak ele aldıkları görülmektedir. Bu dönüm noktasının en önemli etkenlerinden birinin bilgisayarda MIDI yoluyla müzik yapılması imkânının doğması ve sampler

teknolojisinin müzik endüstrisinin hizmetine sunulması olduğuna dikkat çekilmekte (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2014); gelişen teknolojik yenilikler dolayısıyla, ülkemizdeki aranjörlük işinin niteliğinin de dönüşmek durumunda kaldığına vurgu yapılmaktadır.

MIDI devriminin gerçekleştiği yıl olan 1983'ten sonra bilgisayar ve MIDI gibi teknolojik gelişmelerin yavaş yavaş ülkemizde de yaygınlaşmaya başladığı, müzik endüstrimiz içerisinde giderek artan bir kullanım elde etmeye başladığı ve özellikle '90'lı yılların başlarından itibaren müzik yapımlarının büyük oranda bilgisayar ortamında bitirildiği, dolayısıyla da günümüzdeki müzikal kültür manzarasının altyapısının hazırlanmaya başlandığı görülmektedir. Osman İşmen ise gelişen teknolojik imkanları Türkiye'ye ithalinin başlamasının ardından, kendisini, Atilla Özdemiroğlu'nu ve Melih Kibar'ı '80'li yıllar Türkiye'sinde bilgisayarla müzik yapanların ilk öncüleri olarak saymaktadır. İşmen'in bu konudaki görüşleri şöyledir:

Eskiden aranjörlerin sadece kalem kâğıda ihtiyaçları vardı. Ama şimdi en basiti sekiz-on bin dolarlık bir sisteme ihtiyacı var. Zaten bu teknolojiyi takip edemeyenler yok olup gittiler. Türkiye'de bilgisayarla müzik yapan ilk üç adamdan biriyim: Rahmetli Melih Kibar, Atilla Özdemiroğlu ve ben. [Bilgisayar kullanmaya] ilk biz başladık seksenli yıllarda. Bizden iki, üç sene sonra insanlar bunu kullanmaya başladı (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Ancak, her ne kadar MIDI devriminin ve bilgisayar teknolojilerinin ülkemizdeki yansımalarının '90'lı yıllardan önce; '80'li yıllar içerisinde gerçekleştiği görülse de ve Osman İşmen kendisi ile beraber Atilla Özdemiroğlu ve Melih Kibar gibi isimleri bu konuda ülkemizin öncüleri olarak saysa da (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013), Yıldırım Gürgen, '90'lı yıllarda Türkiye'ye yerleşip müzik piyasasının içerisine girdiğinde, karşılaştığı hiç kimsenin bilgisayarı müzik için kullanmayı bilmediğini ya da en azından bu konuda doğru dürüst bir şey bilen olmadığını altını çizmektedir:

1989 yılı sıralarında elektronik bilgim çok iyiydi, Avustralya'da bile kimsenin bir şey bildiği yoktu. MIDI'yi bile yeni yeni tanıyorlardı...1990 yılı sıralarında ise İzmir'e yerleştim ve bir ses kayıt stüdyosu kurdum. Bu arada İstanbul'a da gidip geliyor, çeşitli albümlere aranjörlük yapıyordum. Bu sıralarda insanlar bilgisayarla müzik yapmama şaşırıyorlardı. Macintosh bilgisayarla MIDI kullanmam, bir yere kayıt yapmadan sadece MIDI ile müzik yapmam çok ilginç geliyordu insanlara. Türkiye'de bu iş hiç ilerlememişti henüz. Sonra kendimi Cem Karaca'nın "Nerede Kalmıştık" albümünün içinde buldum. Yaklaşık 22-23 yaşlarında kendimi böyle bir ekibin içinde bulmuştum. İlginç olan, bu arada kayıt tekniklerini vs. etrafımdaki herkesten daha iyi biliyor olmamdı (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Buna paralel olarak Mustafa Özkent'in ifadeleri Yıldray Gürgen'i doğrular niteliktedir. Çünkü her ne kadar seksenli yılların ortalarından itibaren Osman İşmen, Atilla Özdemiroğlu ve Melih Kibar gibi ülkemizin önde gelen aranjörleri bilgisayarla müzik yapma çalışmalarına başlamış olsalar da aynı dönemlerde aktif olarak çalışan aranjörlerin bilgisayarla müzik yapmaya direndikleri görülmektedir. Örneğin Mustafa Özkent, 1983 yılında gerçekleşen MIDI devrimine rağmen 1990 yılına kadar bilgisayarla müzik yapmaya direndiğini ifade etmekte, hatta Emin Fındıkoğlu aranjmanlarında hala bilgisayar kullanmadığını eklemektedir. Bu konuda Emin Fındıkoğlu ve Mustafa Özkent'in aşağıdaki ifadeleri önemlidir:

1990'da kullanmaya başladım. '90'a kadar kullanmadım direndim ancak bunun geri kalmak olduğunu düşündüm ve başladım kullanmaya. Teknoloji, stüdyo öncesi hazırlıkları yapmak, eksikleri görmek için kullanmak faydalı. Bu şekilde ben de kullanıyorum. Ancak teknoloji araç değil de amaç olunca o zaman iş değişiyor. Bitiyor her şey. Hazır looplara üst üste koymak aranjörlük değil. Buna aranjörlük değil "*midijörlük*" derim ben. Hasbelkader bir iş tuttu mu ondan iyisi yok artık. Ne nota, ne solfej ne de armoni bilirler bunlar (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

[Bilgisayarı] takip etmiyorum, kullanmıyorum da. Doğal bir orkestraya yazmayı tercih ederim. Ancak iyi bilgisayar kullanılarak da iyi bir albüm yapılabilir. Ama bence müzikte insani öge en önde gelmelidir. Zira ancak bu yolla gerçek bir müzik yaratılabilir. Bence müzikteki insani öge dikkatten kaçırılmamalıdır (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013).

Bu bağlamda, günümüzün önemli sayıda popüler müzik albümüne katkıda bulunan yeni aranjörlerden biri olan Caner Tepecik'in görüşlerinin de Yıldray Gürgen'le benzer olduğu; Tepecik'in, Yıldray Gürgen'i müzikte bilgisayar ve MIDI'nin kullanımının ülkemizdeki en önemli öncüsü olarak işaret ettiği; müzik üretiminde yaşanan bu değişimde, yani akustik ağırlıklı çalışmaların yerini bilgisayar ağırlıklı çalışmaların almasında Yıldray Gürgen'in önemli ölçüde pay sahibi olduğunu ve bu konuda ülkemizin hala en önemli aranjörlerinin başında geldiğini vurguladığı görülmektedir (E. Balhan, kişisel görüşme, 08.02.2014).

Özetle şu söylenebilir ki, bilgisayarla müzik yapma pratiği Yıldray Gürgen'den önce de önemli aranjörlerimiz tarafından uygulanan bir çalışma biçimiydi ancak müzik prodüksiyonlarının büyük çoğunluğu daha önce de bahsedilen "aranjörlük meziyetleri" sarmalında tamamlandığından, müzik yapımları büyük çoğunlukla akustik performansa dayalıydılar. Dolayısıyla, Gürgen'in yaptığı çalışmalardan sonra bu orantı tersine dönmeye başladığı⁴³ ve giderek, eskilerin "*midijörlük*", "bilgisayar

⁴³ Yıldray Gürgen'in aktardığına göre, bu tersine dönüşümün ilk örneklerinden biri, aranjörlüğünü kendisinin yaptığı Özcan Deniz'in 1993 tarihli "Meleğim" adlı albümüdür. Bu albüm yüzde yetmiş bilgisayar seslerinden faydalanılarak hazırlanmıştır (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

aranjörülüğü” veya “destekli aranjörülük” diye tanımladıkları aranjörülük anlayışının gelişmeye başladığı söylenebilir. Gelişen bu yeni aranjörülük anlayışının, yani akustikten ziyade dijital ortamda tamamlanan yapımların ülkemizdeki belki de en önemli temsilcisi olan Yıldırım Gürgen’dir. Bu bağlamda, Gürgen’in Özcan Deniz ile beraber çalıştığı “Hadi hadi meleşim” adlı çalışma önemli bir referans teşkil etmektedir.

Özcan Deniz’in, 1993 yılında piyasaya sunulan “Meleşim” adlı albümünün belki de en popüler şarkısı olarak öne çıkan “Hadi hadi meleşim” adlı şarkının aranjan detayları şöyle incelenebilir: Eserin sadece saz paylarında canlı çalınmış iki enstrüman sesi duyulmaktadır. Bunlardan biri melodiyi çalan “buzuki”, diğeri ise buzukinin çaldığı melodiye eşlik eden “yaylı grubu”dur. Bunun dışında kalan kısımlarda; uzunca yapılmış giriş ve bağlantı kısımları ile eserin sözlü kısımlarının tamamında bilgisayar sesleri kullanılmıştır. Bu sesler, synthesizerlar, çeşitli efektif sesler ve özellikle sözün ilk girdiği kısımlarda altta duyulan ve bir tür yaylı enstrüman efekti taşıyan “pad” sesleridir. Yukarıda sayılan melodik ve efektif sesler dışında, şarkının ritmik kurgusunun da yine tamamen üzerine kurulu olduğu; kick, snare, zil, çeşitli ritmik-sentetik looplar ve basgitar üzerine kurulu olduğu ve tüm bu enstrümanların da bilgisayardan kullanıldığı görülmektedir. Şekil 4.11’de “Hadi hadi meleşim” isimli şarkının transkripsiyonu görülmektedir:

Ses

Vokal

Grup Yaylı

Pad

Synth Bas

Perküsyon

Davul

Ha di ha di me le ğim gel de gö re yim o gü zel yü zü nü_

Ha di ha di me le ğim gel de gö re yim o gü zel yü zü nü_

S.

V.

G.Y.

PD.

S.B.

PR.

DV.

ben de se ve__ yim__ her kes__ se ni__

ben de gö re__ yim__ her kes__ se ni__

Şekil 4.11: Hadi hadi meleğim adlı şarkıdan bir kesit.

6
S. me lek sa nı yor ha di ha di me le ğim uç ta gö re yim

6
V. me lek sa nı yor ha di ha di me le ğim uç ta gö re yim

6
G.Y.

6
PD.

6
S.B.

6
PR.

6
DV.

Şekil 4.11 (devam): Hadi hadi meleşim adlı şarkıdan bir kesit.

Ülkemizde gelişmeye başlayan bu yeni aranjörlük anlayışı, her ne kadar aranjörlüğün tanımlanmasında bir fark yaratmasa da özellikle kişisel donanım ve çalışma pratiği gibi noktalarda önemli farklılıklar yarattığı görülmektedir. Yani farklı nesillerin aranjörlük algıları arasında ortaya çıkan farkların tanımdan ziyade uygulama ve teorik birikim açısından belirginleştiğini söylemek mümkündür. Çünkü aranjörlüğün ne olduğu ile ilgili tanımlamaların geneline bakıldığında aranjörlerin veya *midijörlerin* tümünün benzer ifadelerle başvurdukları görülmektedir. Örneğin, Osman İşmen aranjörlüğü “mimarî” ya da “mühendislik” gibi metaforlarla açıklama eğilimindeyken (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013), Yıldırım Gürgen’in de aranjörlüğü aynı şekilde, bir tür “ses mimarlığı” olarak açıklamaya çalıştığı (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013); Şanar Yurdatapan aranjörlüğü “neyin neyle iyi duyulacağına karar vermek, nihayetinde sesleri düzenlemek” (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013) olarak açıklarken, günümüz aranjörlerinden Suat Aydoğan’ın da benzeri ifadelerle başvurduğu aranjörlüğü “duyguların, seslerin güzel bir şekilde düzenlenmesi” olarak ele aldığı görülmektedir (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013). Ancak tanımsal düzeydeki bu paralelliğe karşın içeriğin nasıl işlediğine bakmak gerekmektedir.

Aranjörlerin, çalışmalarını çoğunlukla melodik hattın notaya alınması ardından armoni ve orkestrasyonun yazılması gibi bir sıralama ile yürüttükleri aranjörlük işinin günümüzde aynı şekilde işlemediği söylenebilir. Öncelikle *midijörlerin* önem verdikleri başlıklar her ne kadar melodik hattın belirlenmesi ile başlasa da bunun her zaman bir nota yazımı anlamına gelmediği söylenmelidir. *Midijörlerin* yapılacak bu melodik kompozisyonun inşası için kullandıkları tanımlama “eserin trafiğinin belirlenmesi”dir. Ardından gelen ikinci aşamanın neredeyse tüm *midijörler* için “ritmik yapının kurulması” olarak belirttiği görülmektedir. Özellikle Yıldırım Gürgen ve Suat Aydoğan gibi marka olmuş isimlerin çalışmalarının temel başlangıcı ritmik yapının kurulması ile ilgilidir ki, bunun bütün *midijörler* için geçerli olduğu söylenebilir (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013; S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2014; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2013; E. Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2013; F. Yıldırım, kişisel görüşme, 30.11.2013; S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014).

Aranjörlerce en başta sayılan çalışma olan armonik yapının ancak buradan sonra üzerine düşülen bir konu olduğunu belirtmek gerekmektedir. Her ne kadar görüşülen *midijörlerin* çoğu ritimden önce armonik kurgu ile ilgilenmelerini gerektirecek durumlarla da karşılaştığını belirtse de büyük oranda ritmik kurgunun başta geldiğinin altını çizmektedirler (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013; S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013; F. Yıldırım, kişisel görüşme, 30.11.2013; Ö. Buldum, kişisel görüşme, 01.12.2013; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2013; E. Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2013; S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014). Bu bağlamda, *midijörlerin* bir aranjmanın aşamalarına atfettikleri önem ve takip ettikleri sıralamadaki çalışmaları nasıl algıladıkları ve ne şekilde tamamladıkları üzerinde durmak faydalı olacaktır.

4.3.1 Armoni konusu

Günümüzdeki popüler müzik türlerine ve bunların müzikal altyapılarına bakıldığında, aranjörlere göre bir aranjmanın en önemli yapıtaşı olan ve bir aranjör tarafından çok iyi bilinmesi ve uygulanması gereken bir konu olan armoni konusunun günümüz aranjörleri veya *midijörler* tarafından bu denli önemsenen ve hâkim olunan bir konu olmadığı, aksine, armoniden anlaşılanın popüler müzik kültürünün gerektirdiği düzeyde, yüzeysel bir akor bilgisi olduğu anlaşılmaktadır (S.

Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013; E. Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2013; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2013; S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014). Bu sebeple, burada yeni nesil aranjörlerin armoni konusunu ne şekilde algıladıkları üzerinde durulacaktır.

Aranjörlerin, bir aranjörün en önemli donanımlarından biri olarak saydığı “armoni” bilgisinin uygulamalı olarak deneyimlenmesine de büyük bir ilgilerinden söz etmek mümkündür ve bunun için bir aranjörün armoni uygulamalarına destek olabilecek piyano veya gitar gibi bir popüler müzikte çoğunlukla eşlik görevi gören enstrümanlardan birini çalması en elzem konulardan biri olarak öne çıkmaktadır. Burada aranjörlerce asıl vurgulanmak istenen, aranjörün aynı zamanda bir müzisyen olması gerekliliğidir (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013). Bu noktada şu eklenmelidir ki, Suat Aydoğan örneğinde olduğu gibi *midijörler* çoğu zaman bir müzik enstrümanı çalması da, kimi zaman (Önder Meral örneğinde olduğu gibi) iyi derecede bir enstrüman becerisine sahip olan *midijörlerle* de karşılaşılabilir. Ancak burada onları aranjör sınıflamasından ziyade *midijör* sınıflaması içerisine çeken, müzik enstrümanı becerileri değil, bilgisayara olan bağımlılıklarıdır. Yani bilgisayar olmadan da aranjman yapıp yapamayacaklarıdır.

Bu bağlamda ele alındığında, bilgisayar kullanımının *midijörler* için önemli bir anahtar olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü özellikle ‘80’li yıllardan önceki dönemlerde aranjörlük yapmak demek çok ciddi bir müzikal birikim edinmek ve bunu yıllar içerisinde pratik etmek anlamına gelmektedir. Ancak günümüzde “aranjörlüğe” hevesli bir kişinin sadece bilgisayar kullanmayı öğrenmesi ve yüzeysel bir takım önbilgileri edinmesi suretiyle aranjörlüğe soyunması mümkündür.

Aslında bu düşüncelerin yanında aranjörlük için tek başına bilgisayar kullanımının yeterli olmadığına dair düşüncelerin de olduğunu eklemek gerekir. Suat Aydoğan’ın bu konudaki düşüncesine göre birçok genç aranjör olmaya çalışırken bunu sadece bilgisayar ile yapmaya çalışmaktadırlar. Ancak Aydoğan, bilgisayarın yanında kişisel hayal gücünün de olması gerektiği kanısındadır ona göre hayal gücü olmadan başarılı bir aranjörlükten bahsetmek zordur:

Aranjör bir sihir bulmalı, kendine ait bir şeyler yaratmalıdır. Yani birçok genç aranjörün çıkması da önemli değil. Çünkü bunların birçoğunun kendine ait bir tarzları yok. Şimdi genç

aranjörler bilgisayar öğrenerek aranjör olmaya çalışmaktalar ancak bu iş başka bir iş, üretme, hayal etme işidir. Biraz farklı bir insan olmak lazım. Eğer biri bu işe başlayacaksa kendine ait bir ruhunun olması gerekir. Çok çalışmak gerekir. Sadece bilgisayar kullanmakta yetmez kendinden bir şeyler katabilmek de lazım. İyi müzisyen olmak gerekir. Çok iyi bir müzisyen olmasan bile önemli olan onu hayal edebilmektir. Aranjörün hayal gücünün kuvvetli olması gerekir. (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013).

Burada Aydoğan'ın "farklı bir insan" olmanın altını çizirken kastettiği, bir aranjörün kendi şahsına münhasır bir aranjörlük karakterine sahip olması gerektiğidir. Ancak günümüz aranjörlüğündeki "özgünlük" ile eskideki "özgünlük" kavramı birebir örtüşen şeyler değildirler. Bu bağlamda aranjörlerin altını çizdikleri manada bir özgünlük ve müzikal kimlik yaratımının, yerini bilgisayar içerisindeki olanakların; yani Suat Aydoğan'ın deyişiyle "bilgisayarın içerisindeki milyonlarca ses seçeneği içerisinde en duygulu olanın" (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013) ya da olanların seçilmesi yoluyla yürütülen bir özgünlük arayışına bıraktığı söylenebilir ki, bu özgünlük arayışı Suat Aydoğan örneğinde özellikle ritmik yapının kurulmasıyla ilgilidir. Başka bir deyişle Aydoğan, özellikle ritmik kurgusuyla adını duyurmuş ve bu alanda marka olmuş bir isimdir.

Bu noktada Suat Aydoğan'ın aranjmanlarına değinmek, hem bilgisayar içerisindeki milyonlarca seçeneği nasıl değerlendirdiği hem de ritmik yapıyı ne şekilde kurguladığı bağlamında önemli görünmektedir. Bu sebeple Suat Aydoğan'ın, adının parlamaya başladığı ilk çalışmalardan biri olan ve Davut Güloğlu için 2001 yılında düzenlediği "Nurcanım" isimli şarkının ritmik özetine bakılabilir. Bu şarkıda, Davut Güloğlu'nun Karadeniz kökenli müzik yapmasından kaynaklı olarak kullanılan "Karadeniz Kemeçesi" icrası dışında kalan tüm detaylar tamamen bilgisayar kaynaklıdır. Yani bu eserde yoğun bir bilgisayar teknolojisi; ritmik bir şekilde aynı motifleri tekrar eden sentetik sesler, hazır ritmik looplar, elektronik davullar ve ziller kullanılmıştır. Şekil 4.12'de "Nurcanım" adlı şarkının (sentetik seslerin kendi içlerindeki döngülerinden kaynaklanan detaylar dışında) girişindeki ritmik ve armonik akış, yapısal özetlenmektedir:



Şekil 4.12: Nurcanım adlı şarkının ilk girişinin ritmik ve melodik yapı özeti.

Suat Aydoğan aynı zamanda, kendisinin ifadesiyle aranjörlük işine “alaylı” olarak başlayan birisidir ve temel bir müzik eğitime sahip olmadan başlamıştır. Bu alanda adını duyurduktan sonra da tam 7 yıl boyunca da nota ya da herhangi bir müzik teorisi bilgisi edinmeye de ihtiyaç duymadan çalışmalarını yürüten Aydoğan ancak yedi yıldan sonra nota öğrenmeye çalışmış, bundan önceki çalışmalarının tamamında ihtiyaç duyduğu yazılı müzik materyalinin hazırlanması için başka müzisyenlerden yardım almıştır (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013). Bu yönüyle ve müziğini sadece bilgisayar üzerinden üretiyor oluşu ile Suat Aydoğan’ı bir *midijör* olarak ele almak mümkündür.

Özetlenecek olursa, bilgisayar aranjörlerinin armoni olan ilişkileri sınırlı bir akor bilgisi çevrilidir. Yani günümüzde *midijörlerin* algıladıkları şekliyle armoni konusu derinlemesine bir tonal ve modern armoni bilgisi değil, çoğunlukla bir midi klavye dolayımı ile bilgisayar üzerinden ya da bir gitar üzerinden hangi akorların kullanılacağına seçilmesine yetecek seviyede bir akor bilgisidir. Bir başka deyişle, en azından günümüzde yazılı bir akor bilgisinin yerini, tamamen deneme yöntemiyle elde edilmiş, işitsel bir hafızaya dayalı ve çoğu zaman sınırlı bir akor bilgisi almıştır. Değinilen bu sınırlı akor bilgisine popüler müzik örnekleri üzerinden bakılacak olursa, yine Suat Aydoğan’ın Davut Güloğlu için düzenlediği ettiği bir şarkı olan “Katula katula” (2003) ve yukarıda incelenen Davut Güloğlu’nun Nurcanım adlı şarkının giriş müziğinin ikinci tekrarı örnek gösterilebilir. Gerek şarkının girişi ve gerekse geri kalan kısımları incelendiğinde, aranjmanın çok sınırlı bir armonik kurgu üzerinden tamamlandığı gözlenmektedir. Şekil 4.13’te “Katula katula” isimli şarkının giriş müziğinin armonik yapısı özetlenmektedir:

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Katula katula'. It consists of three staves: 'Giriş Ezgisi' (Introduction Melody), 'Pad', and 'Perküsyon' (Percussion). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The melody is written in a treble clef and features a series of eighth notes with a dotted quarter note, grouped in pairs. The Pad part is written in a treble clef and features a series of chords, each consisting of a triad (F#, C#, G#) with a dotted quarter note, grouped in pairs. The Percussion part is written in a bass clef and features a series of eighth notes, grouped in pairs, with a '3' below each pair indicating a triplet.

Şekil 4.13: Katula katula adlı şarkının girişindeki melodik, armonik ve ritmik yapı özeti.

4.3.2 Nota bilgisinin önemini yitirmesi

Daha önce de değinildiği gibi *midijör* olarak tanımlanmaya çalışılan günümüz aranjörlerinin temel müzik bilgileri çoğunlukla başlangıç düzeyindedir. Dolayısıyla müziğin en çok kullanılan ifade aracı olarak nota bilgisine de genelde hâkim değildirlir. Bu açıdan bakıldığında nota bilgisinin üzerine inşa edilebilecek, örneğin orkestrasyon, armoni ve şef partitürü hazırlayabilme gibi yeterliklerin edinilmesi de olanaksız hale gelmektedir. Bu konuda Mustafa Özkent de *midijörlerin* temel müzik bilgisi açısından zayıf olduklarına değinip, bir aranjörün öncelikle sahip olması gereken solfej bilgisinin günümüz aranjör neslinde yani *midijörlerde* bulunmadığına dikkat çekmektedir (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013). Kısaca, nota bilgisi olmayan bir kişinin temel müzik teorisi ve solfeji donanımını edinebilmesi olanaksızdır ve günümüzde bu şekilde “aranjörlük” yapan kişilerin olduğu bilinmektedir.

Bu durumda akla, *midijörlerin* müzik çalışmalarını nasıl yürüttükleri, yapmak istedikleri müziği başkalarına nasıl aktardıkları gibi sorular gelmektedir. Aslında bu sorunun ve cevap ya da cevapları türlü türlü verilebilecek olmakla beraber, burada bu soruya dört türlü cevap verilmeye çalışılacaktır. İlkin, bir *midijör* nota yazmaya yer bırakmayacak şekilde bilgisayar teknolojisi kullanabilir. Yani hiçbir canlı enstrüman kullanmadan, her şeyi bilgisayarın olanaklarıyla halletmeye çalışarak aranjmanını tamamlayabilir; ikinci olarak, notalarını bir başka müzisyene yazdırabilir; üçüncü olarak, hiç nota yazmadan tamamen işitsel iletişim üzerine kurulu bir şekilde çalışarak, yani stüdyoda müzisyenlere ne çalmaları gerektiğini elindeki müzik parçacıklarını ses dalgalarını, midi dosyalarını dinleterek ya da çalıp söyleme yoluyla ifade ederek karşısındakinden aynısını ya da “ona yakın” bir şeyler çalmasını ister ve bunu da çoğu zaman “duygunu katarak çal” (S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014) şeklinde ya da buna yakın bir ifade ile dile getirir; dördüncü olarak da bu işi bilgisayar programları aracılığıyla halletmeye çalışabilir. Doğrusunu söylemek gerekirse yukarıda sayılan çalışma biçimlerinin tamamı, günümüzde *midijörler* tarafından kullanılan çalışma “yöntem”leridirler. Bu noktada bu “yöntem”lerin işleyişlerine kısaca değinilebilir.

İlk yönetime bakılacak olursa, bu türlü çalışmaların günümüzde *midijörlerin* çok sık kullandıkları bir yol olduğu söylenebilir. Özellikle akustik enstrümanlara ihtiyacın çok az olduğu ve genelde “elektronik müzik” olarak adlandırılan çalışma türlerinde

sıkça kullanılan bu yöntemin, Atilla Özdemiroğlu'nun deyimiyle “DJ düzeyinde kişiler” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) tarafından yapılan müziklerde kullanıldığı söylenebilir. Osman İşmen de bu tür müzikleri yapan kişileri Atilla Özdemiroğlu'na yakın bir ifadeyle tanımlamaya çalışmaktadır ve ona göre bu tür kişiler çoğunlukla “Remix” olarak adlandırılan çalışmalarda kendilerini ortaya çıkaran “DJ kılıklı” insanlardır (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Bu bağlamda Erdem Kınay'ın Demet Akalın için düzenlediği “İlahi Adalet” (2014) adlı çalışma ortaya çıkan bu aranjörlük pratiğine bir örnek olarak gösterilebilir. Ülkemizde elektronik müziğin en önemli aranjörü olarak kabul edilen (S. Akın, kişisel görüşme, 10.12.2013) Erdem Kınay tarafından düzenlenen edilen “İlahi Adalet” adlı şarkı, tamamen bilgisayarla bitirilmiş bir aranjmana iyi bir örnek teşkil etmektedir. Zira bu şarkının düzenlenmesinde hiçbir akustik enstrüman kullanılmamıştır; yani kullanılan her ses bilgisayar ve synthesizer tabanlı bir çalışma sonucunda elde edilmiştir. Dolayısıyla eserin düzenlenmesinde kullanılan ritmik-sentetik ses ve ritmik loopların notalanması yine imkânsızdır. Ancak şu söylenebilir ki, düzenlemede kullanılan sesler daha önceki örneklerdeki ile aynıdır; yani, çeşitli efektif sesler, ritmik looplar ve sentetik sesler yoluyla şarkıya (günümüzde kullanıldığı manada) bir tınısal etki ya da “sound” kazandırmıştır.

“İlahi adalet”in ilk girişinde aranjör, arka planda kullandığı çeşitli efektif seslerin üzerine yaylıların, dizinin iki derece akorunu kullandıkları bir armonik yürüyüş eklemiştir. Yaylıların bu ilk girişinin tekrarında bir alkış efekti ve bir lead sesi eklenmektedir. Hemen ardından gelen sözel kısımda aynı efektif seslerin vurmali enstrümanların ve ritmik-sentetik seslerin oluşturduğu yapının bir yandan ritmik yapıyı diğer yandan armonik kurguyu tamamladıkları görülmektedir.

Midijörlerin yürüttükleri ikinci yönteme bakılacak olursa, bu yöntemle çalışan; yani notalarını bir başka müzisyene yazdıran aranjörlere Suat Aydoğan örnek olarak verilebilir. Çünkü Aydoğan'ın kendi ifadesine göre tam yedi yıl boyunca notalarını bir başka müzisyene yazdırmıştır (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013) ki Aydoğan'ın bahsettiği bu yedi yıllık süreç onun en büyük çıkışını yakaladığı dönemdir:

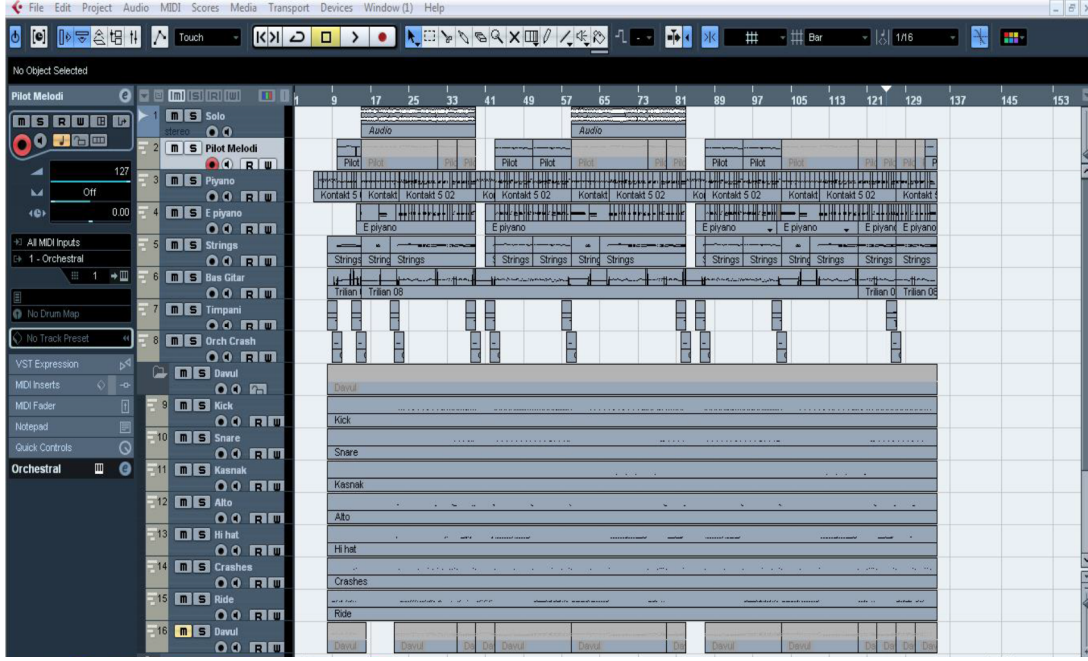
Aranjörlüğe ilk başladığım zamanlarda nota bilmiyordum. Piyasada adımlı duyurduktan sonraki yedi yıl boyunca da nota öğrenmeye gerek görmedim. Bu süre içerisinde, enstrümanistlere hazırlanması gereken notaları bu konuda iyi olduğunu düşündüğüm müzisyenlere yaptırırdım (...) Yaklaşık on yıl kadar bu böyle gitti. Ancak daha sonra kemancı Şükrü Büyükçınar'dan nota dersi aldım iki yıl kadar ve öğrendim. Ancak nota bilmenin ne

kadar önemli olduğunu öğrendikten sonra anladım. Nota öğrenmenin bana çok katkısı oldu (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013).

Yıldıray Gürgen'in de tıpkı Suat Aydoğan gibi film müzikleri için hazırlık yaparken orkestra için yazılacak partiyonları yani orkestrasyonu bir başka müzisyene yazdırdığı bilinmektedir. Ancak Gürgen ile Aydoğan arasında nota yazma işi bakımından bir fark olduğu söylenebilir. Çünkü Suat Aydoğan'ın nota bilgisi olmadığı için bir müzisyenden yardım almakta, Yıldıray Gürgen ise nota bildiği halde orkestrasyon işine zaman ayırmayıp, bunu bir başka müzisyene yaptırmayı tercih etmektedir. Doğrusu, orkestrasyonun yapılması için izlenebilecek olan bu yolun, ikinci bir maliyet ortaya çıkardığı için çoğu zaman başvurulmayan bir yol olduğu söylenebilir. Bununla beraber şunu da ifade etmek gerekmektedir ki, günümüzde büyük bir orkestrasyon yazımını gerektirmeyen çalışmalar yapan çoğu *midijör*, nota yazımı için hala başka müzisyenlerden yardım almaktadır.

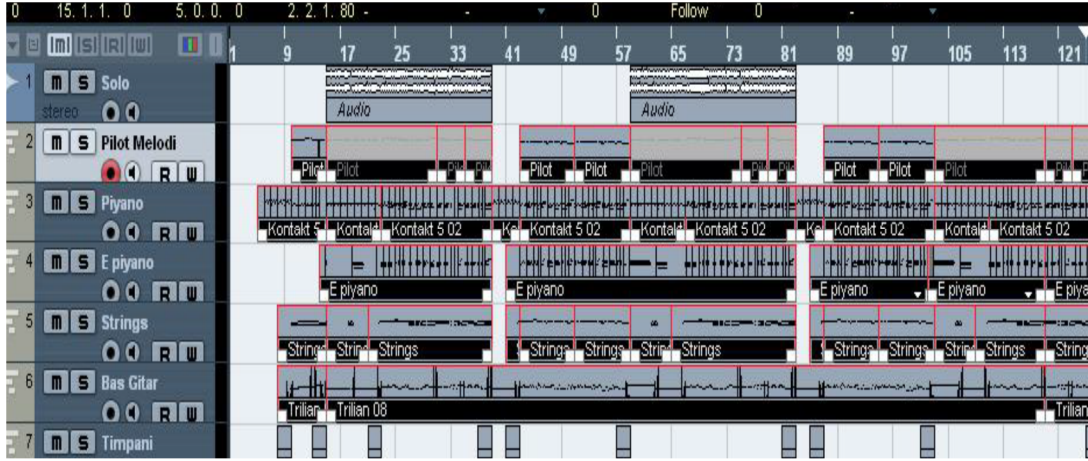
Daha önce yöntem olarak sayılan yol ise *midijörlerin* çoğunlukla hiç nota yazmadan, enstrümanistlere ne çalmaları gerektiğini bilgisayardan hazırladığı ses dalgası ya da midi örneklerini dinleterek çıkacak sonucu icracının kendi yorumuna bırakarak yürüttükleri çalışma sistemidir. Bu yöntemle çalışan kişiler müzisyenden almak istedikleri sonucu alabilmek için bilgisayardan örnek dinletmenin yanında bazen de beden dillerini kullanarak sonuca ulaşmaya çalışmaktadırlar. Bu tip durumlarda *midijörler*, genelde müzisyenlerle güncel piyasa jargonu üzerinden iletişim kurmaya çalışırlar ve “duygu katmak” ya da “melodi bu; ama sen hissettiğin gibi çal” (S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014) gibi piyasa dilini kullanarak sonuca ulaşmaya çalışırlar.

Dördüncü çalışma yöntemine bakılacak olursa bu yöntemin diğerlerine göre “daha az dürüst” bir yöntem olduğunu söylemek gerekir. Çünkü bu çalışma yönteminde *midijörler* aslında yapamayacakları bir işi “yapabilmiş” gibi göstermek eğilimindedirler. Bu sebeple bu konuyu biraz etraflıca irdelemek gerekir. Çünkü burada üstü kapalı bir şekilde bilgisayar teknolojisi kullanılmaktadır ancak sanki bilgisayarın hiç katkısı yokmuş gibi davranıldığı görülmektedir. Bu sebeple burada bu yöntemle bir tür “sanal aranjörlük” yakıştırması yapmak mümkün görünmektedir. Bu çalışma yöntemini birkaç resim ile göstermek mümkündür. Zira bu yolla bilgisayar yazılımlarının nota yazımını ne denli kolaylaştırdığını anlamak daha da kolay olacaktır. Şekil 4.14'te, bir müzik yazılımı içerisindeki midi ve audio kanallarının ne şekilde görüldüğü görülmektedir:



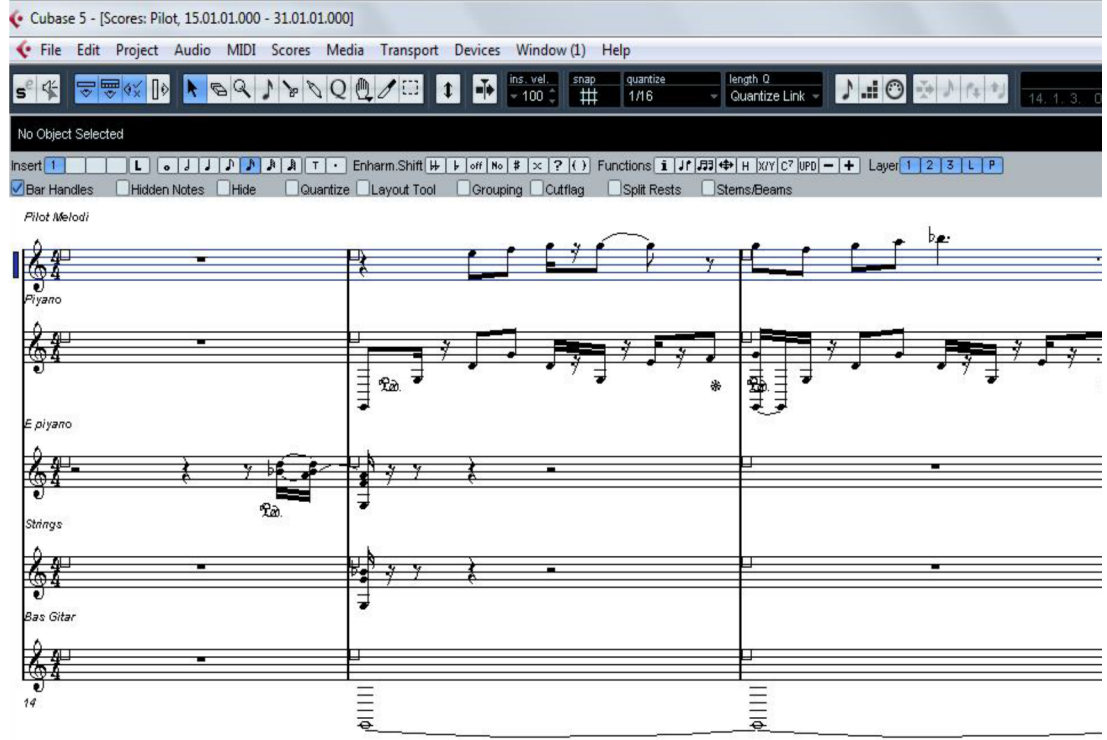
Şekil 4.14: Müzik yazılımları içerisinde midi ve audio kanallarının görünümü.

Yukarıda görülen midi kanallarından notasyonu elde edilmek istenen kanalların seçilmesi yoluyla notasyona ulaşılmadaki diğer aşama gerçekleştirilir. Bu işlem, Şekil 4.15’den incelenebilir:



Şekil 4.15: Notasyonu elde edilmek istenen midi kanallarının seçilmesi.

Şekil 4.16’da ise yukarıdaki işlemin ardından elde edilen partiyon kesitini görmek mümkündür:



Şekil 4.16: Seçilen midi kanallarından elde edilen partiyon kesiti örneği.

Tüm bu yöntemler günümüzde sıklıkla kullanılabilen yöntemler olmakla beraber, doğrusu müziğin kendi iç kodlarını anlatmada nota yazımının yetersiz kaldığı; nota ile ifade edilemeyecek kadar küçük ve önemli detayların icra edilmesinin gerekli olduğu durumlar da gelişebilmektedir ki, bu durumların üstesinden gelebilmek için müzik piyasası jargonu içerisinde yaygın kullanıma sahip çeşitli “kültürel kodlar” kullanılmaktadırlar ve bunlar, notasyonun tarif etmede aciz kaldığı detayları, müzisyenlerin bir çırpıda anlayabilmesini ve icra edebilmesini sağlayabilecek kadar da kesin ve belirleyicidirler. Ayrıca bahsedilen bu kodları Peter Van Der Merwe’nin (2002) matris yaklaşımı bağlamında ele almak da mümkündür. Zira Merwe’nin kullandığı manada matrisler “tıpkı bir dili oluşturan öğeler gibi, müziği yaratan ile algılayan arasında iletişim kurulmasını sağlamaktadırlar (Altınbüken ve Beşiroğlu, 2013) çünkü matrisler “bir tür müzikal iletişim birliğidirler” (Merwe, 2002, s. 96). Ülkemiz müzik piyasası jargonunda kullanılanbu türden kültürel kodlara birkaç verilecek olursa, “İzmir tavrı”, “Azeri işi”, “Kürt işi”, “Batı çalıyoruz” gibi çeşitli kodlar bunlardan bazıları olarak sıralanabilirler.

4.3.3 Orkestrasyon yazımının gereğini yitirmesi

Aranjörlerin bir aranjörlük donanımı olarak, armoniden sonra genelde “orkestrasyon” konusunu saydıkları görülmektedir. Aranjörlerin orkestrasyondan kasıtları ise daha

önce de değinildiği gibi, genelde bir eserin, sahnede çalınmak veya stüdyoda kaydedilmek üzere senfonik ya da salt yaylı, nefesli sazların ya da bir oda orkestrası ölçeğinde bir topluluğun seslendireceği şekilde düzenlemesidir (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Ancak günümüz teknolojisinin sağladığı imkânlarla ve ülkemiz piyasanın güncel koşullarına bakıldığında günümüz aranjörlerinin ya da *midijörlerinin* bu anlamda bir orkestrasyon hazırlamalarını ve bu denli bir müzikal donanıma sahip olmalarını gerektirecek bir durum yoktur. Zira günümüz popüler müzik kültürü, bilgisayar temelli çalışmaların başarılı olduğu bir durumdur.

Dolayısıyla günümüzde yapılan aranjmanlar, çoğunlukla bilgisayar ortamında hazırlanmakta ve kayıt aşamasında da çoğunlukla az sayıda enstrüman canlı olarak kaydedilmektedir ya da hiçbir canlı enstrüman kullanılmamaktadır. Hatta kayıt ortamı olarak profesyonel bir stüdyo ortamının gerekliliği bile neredeyse kalmamış, birçok çalışma müzisyenlerin evleri içerisinde oluşturulan ve genelde “*home stüdyo*” olarak tanımlanan ortamlarda tamamlanmaktadır. Bu bağlamda müziğin oluşturulduğu ortamlar bu denli değişirken, buna paralel olarak müziği üretenlerin nitelikleri de dönüşmüş durumdadır. Dolayısıyla eski aranjörlüğün gerektirdiği manada bir orkestrasyon yazımı günümüzde *midijörlerin* ilgilendikleri bir konu olmaktan çıkmıştır.

Ancak bazı durumlarda; büyük çaplı konser organizasyonları veya stüdyo kayıtlarında gerçek anlamda bir orkestrasyon yazımına ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bu tür durumlarla karşılaşıldığında, eğer orkestrasyonu yapacak kişi; Norayr Demirci’nin ifadesiyle “gerçek bir aranjör” (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013) değilse ve bu işi bir *midijör* yapmak durumundaysa, burada dördüncü yol olarak tanımlanan “sanal aranjörlük” sayesinde *midijör* orkestrasyonu yine bilgisayarın olanaklarını kullanarak elde edebilir.

Daha önce de değinildiği gibi, aranjörlüğün vazgeçilmez bir meziyeti olarak karşımıza çıkan orkestrasyonu tasarlama ve partiyon yazımı işi nihayetinde bir şef partitürü yazılmasını ve her enstrüman grubunun çalacağı partiyonların da ayrı ayrı hazırlanıp müzisyenlere verilmesi işini içermektedir. Eski neslin elzem bir aranjörlük donanımı olarak değerlendirdiği bu nokta, temel olarak bir kompozitörün-bestecinin sahip olduğu bir yeteneği işaret etmektedir. Dolayısıyla, bu kavrayış temelde aranjörlüğün dahi bestecilikle olan ilişkisine bir gönderme olarak ele alınabilir.

Ancak günümüzde bilgisayarın olanakları kullanılarak da bu işi yapmak mümkündür. Yani hiç yapamayacak olmakla beraber bilgisayar yardımı ile tamamen bilgisayarda hazırlanmış bir aranjmanın notalarının hazır bir şekilde elde edilerek, bir şef partitürü haline getirilmesi mümkündür. Yani bir tür “sanal aranjörlük” gerçekleştirmek mümkündür. Doğrusu günümüz teknolojisinin sunduğu bu tür imkânlardan herkesin faydalanabileceği gibi *midijörler* de faydalanmaktadırlar ve bu yöntem günümüzde oldukça kullanışlı bir yol olarak *midijörlere* hizmet etmektedir.

Bu noktada bahsedilen “sanal aranjörlüğün” içeriğine dair bilgi verilebilir. Günümüz aranjör nesli ya da diğer bir deyişle *midijörler* her ne kadar bütün bir partiyonu yaz-a-masalar da en azından aranjmanını yaptıkları şarkının ana melodisinin notalarını daha önce de değinildiği gibi bilgisayar programları vasıtasıyla elde edebilmektedirler. Ancak bir *midijörün* bilgisayar yazılımları dolayısıyla elde ettiği partiyonların tamamını bilgisayar yardımı olmadan bir orkestra partitürü olarak yazabilmesi veya zihninde duyabilmesi, sahip olduğu müzikal altyapı dolayısıyla oldukça zor bir iştir ve çoğu zaman buna muvaffak olamazlar.

Kısacası, özellikle bilgisayarın müzik programları içerisindeki ses çizgilerini notalara dönüştürme özelliği yani, MIDI'nin sunduğu skor görüntüleme olanağı⁴⁴ kullanılarak, bir veya birden fazla ses çizgisinin notasyonunun anında görüntülenmesi mümkündür. Ancak bu yukarıda bahsedilen türde bir partiyon yazımı değil, bilgisayar olanaklarıyla elde edilmiş skorlardır; bu türlü çalışmaların olması, bunu yapanların, bu anlamda bir yeterliklerinin olduğu anlamına gelmez. Aksine, aranjman sürecinde birincil derecede belirleyen olan bilgisayar faktörünün işin sunum veya kayıt aşamasında da bu tür aranjörleri desteklemeye devam ettiği şeklinde yorumlanmalıdır. Yani *midijörler*, partitür yazımını ancak “sanal bir aranjörlük” ile gerçekleştirmekte; aslında bir müzik skorunu kafasında canlandırabilecek durumda değil iken, aynı zamanda bunu yapabilmiş gibi görünebilmektedirler. Burada ilginç olan, günümüz müzik endüstrisi içerisinde bu şekilde çalışan aranjörlerin eski nesil aranjörlerin sahip oldukları ve kendilerinin sahip olmadıkları bu yeterliğe karşı bir sahip olma arzusu içerisinde olmalarıdır.

⁴⁴ MIDI'nin sunduğu bu olanak, temelde, bilgisayara bir kablo ile bağlanmış bir klavyeden basılacak notaların, aranjman yapma olanağı sağlayan yazılımlarda hem bir nokta, vuruş şeklinde hem de bu vuruşların nota ile görüntülenebilmesi prensibine dayanmaktadır. Yani bir müzik klavyesine dokunup aynı anda bu dokunuşun nota cinsinden karşılığını görmek ve bunu bir kâğıda yazdırmak mümkündür.

Yani, orkestra partitürü hazırlama işini bir övünç kaynağı olarak görüp, eski aranjörlere bu bakımdan öykünmeleri ve bunu, müzikal donanım bakımından kendilerinden görece eksik olan aranjörlerden ya da *midijörlerden* ayıran önemli bir özellik olarak öne sürmeleridir.

Yukarıdaki düşüncelerden hareketle şu söylenebilir ki, günümüzde bir orkestraya nota yazma işi her ne şekilde yapılırsa yapılsın günümüzdeki aranjörlük anlayışındaki orkestrasyon anlayışının Mustafa Özkent'in aranjmanın ne olduğunu açıklarken kullandığı “Armonik Orkestrasyon” kavramından oldukça farklı bir noktaya doğru kaymaktadır. Çünkü eski aranjörlerin orkestrasyondan anladıkları gibi, bir eseri icra edecek tüm enstrüman gruplarının çalacakları partiyonların öncelikle bir şef partitürü olarak ardından da enstrüman grupları için ayrı ayrı partiyon hazırlanmasına, günümüzdeki aranjörlük çalışmalarının çoğunda ihtiyaç duyulmamakta; kaydın kaderini, çoğunlukla stüdyo kaydında çalacak enstrümanistlerin yeteneklerine ve dolayısıyla tesadüfi gelişmelere bırakan bir “çalışma yöntemi” izlenmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi daha çok işitsel ve görsel bir müzik kültürüne dayalı olarak yürüyen günümüz aranjörlük çalışmalarının çoğunda orkestrasyondan anlaşılan sadece hangi melodik veya armonik yapıyı hangi enstrümanın icra edeceğine karar verilmesi; bazen bu enstrümanların çalacakları melodik veya armonik çizgileri yapısal olarak özetleyen müzik özetlerinin ve akor şifrelerinin yazılmasıdır. Bununla beraber stüdyo çalışmalarında çoğu zaman nota veya akor şifresi bile hazırlamayan bir çok aranjör olduğu da bilinmektedir ki Osman İşmen'e göre çoğu yeni nesil aranjör nota bile bilmemektedir (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Aslında Osman İşmen'in bu iddiası yersiz değildir ve nota okumayı yazmayı bilmeden aranjörlüğe başlayan ve daha sonradan nota öğrenen aranjörler de vardır. Bu konuda ülkemizin popüler müziğinin geçtiğimiz on yılına hâkim olan aranjörlerden Suat Aydoğan'ın kendi kariyeriyle ilgili ifadeleri de aynı yöndedir:

Aranjörlüğe ilk başladığım zamanlarda nota bilmiyordum. Piyasada adımlı duyurduktan sonraki yedi yıl boyunca da nota öğrenmeye gerek görmedim. Bu süre içerisinde, enstrümanistlere hazırlanması gereken notaları bu konuda iyi olduğunu düşündüğüm müzisyenlere yaptırırdım (...) Ancak daha sonra nota bilmenin bir şart olduğuna karar verdim ve öğrendim. Şu anda nota veya armoni konusunda kimseden yardım almıyorum (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013.)

Ancak her ne kadar eski aranjörler tarafından, aranjörlüğün en önemli gereklerinden biri olarak sayılan “bir şef partitürü hazırlanması” işi, günümüz aranjörleri tarafından

tam olarak yerine getiril(e)mese de, yine de, eski veya yeni tüm aranjörlerin bir stüdyo çalışması öncesinde mutlaka bir ön hazırlık yaptıkları söylenebilir. Bu hazırlık bazen, sadece kaydedilecek eserin ana melodisinin nota yoluyla anlatımı olabilirken bazen de hem melodinin hazırlığı hem de istenen armonik yapının yapısal olarak özetlenmeye çalışıldığı akor şifrelerinin eklenmesi ile de tamamlanabilmektedir. Özetlenecek olursa, günümüz aranjörlerinin çoğunun kendisi için, bütün çalınacak partiyonları görüp takip edebileceği ayrı bir şef partitürü hazırlamadıkları veya buna gerek duymadıkları ya da yapsalar bile bunu kendi becerileriyle değil, ancak bilgisayarın olanaklarıyla elde edebildikleri söylenebilir.

4.3.4 Ritmik yapının kuruluşuna verilen önem

Şimdiye kadar değinilen aranjörlük meziyetlerinin yanında, özellikle günümüz aranjörleri veya *midijörleri* tarafından en çok önemsenen konunun, aranjmanın ritmik yapısının kurulması aşaması olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü ülkemizin günümüzdeki müzik kültürü armoni veya başka herhangi bir estetikten kaygıdan ziyade ritmik kaygının çoğunlukla ön planda olduğu bir müzikal kültürdür. Bu durumu İskender Paydaş, Ozan Çolakoğlu, Ozan Doğulu, Erdem Kınay, Suat Aydoğan vb. aranjörlerin ürettikleri çalışmalardan da gözlemlemek mümkündür. Buna paralel olarak, görüşülen aranjörlerin bu konudaki düşüncelerinin de aynı yönde olduğu söylenebilir. Zira Yıldırım Gürgen ve İskender Paydaş gibi günümüz aranjörleri, aranjmanın bir yapıtaşı olarak ritim öğesini daha çok önemsedikleri anlaşılmaktadır ve onlara göre bir aranjmanın en önemli öğesi “ritim”dir (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013; İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013). Günümüz aranjör ve *midijörlerinin*, çalışma prensipleri de bu görüşü desteklemektedir (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013; Ö. Avcı, kişisel görüşme, 09.12.2014; A. Özgül, kişisel görüşme, 18.05.2013; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2013; F. Yıldırım, kişisel görüşme, 30.11.2013; E. Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2013; S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014). Çünkü aranjmana başlangıç noktaları ve temelde yaslandıkları ana referans noktası, ritmik yapının doğru ve iyi kurgulanmasıdır. Bu durumu ülkemizdeki popüler müzik örnekleri üzerinden örneklemek mümkündür. Burada Mustafa Ceceli'nin Kenan Doğulu için düzenlediği “Çakkıdı”, İskender Paydaş'ın kendi albümü için düzenlediği “Doktor” ve yine İskender Paydaş'ın Atiye için düzenlediği “Salla” isimli çalışmalar ritmik yapının kuruluşu bağlamında incelenebilir.

İskender Paydaş'ın kendine ait olan "Zamansız Şarkılar" (2011) adlı albümünde kendisinin düzenlediği ve Kenan Doğulu tarafından seslendirilen "Doktor" adlı şarkının aranjmanı, Paydaş'ın da vurguladığı gibi "ritmik yapının doğru ve iyi kurgulanması" (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013) prensibinin gözlenmesi için iyi bir örnektir. "Doktor" adlı şarkı incelendiğinde şarkının girişinde duyulan kısa bir hammond org girişinden sonra gelen ritmik gitar şarkının üzerine kurulduğu ritmik karakteri duyurmakta, ardından gelen tüm melodik ve ritmik öğelerin bu ritmik karakter üzerine kurgulandığı görülmektedir. Şekil 4.17'de gitar, akordeon ve vurmali sazların oluşturduğu ritmik karakter özetlenmektedir:

Şekil 4.17: Doktor adlı şarkının giriş müziğinin armonik ve ritmik yapı özeti.

İskender Paydaş'ın "Doktor" isimli şarkısı baştan sona kadar yukarıda örneklenen ritmik formla devam ederken bununla beraber bu ritmik karakterin gerçekten de Paydaş'ın bahsettiği gibi şarkıyı seslendiren Kenan Doğulu ile çok iyi bir ritmik beraberlik yakaladığı ve ritmin özellikle kick, snare ve darbuka gibi vurmali sazlar üzerine kurgulanıp bunların şarkının neredeyse en öndeki ana fikrini oluşturdukları görülmektedir.

Yine bir İskender Paydaş düzenlemesi olan, Atiye'nin "Salla" isimli şarkısındaki ritmik kurgu incelendiğinde aynı sonuçla karşılaşıldığı; ritmik yapının yine şarkının en önemli elemanı olduğu ve ses-ritim uyumunun yakalanmaya çalışıldığı görülmektedir. Şekil 4.18'de bu ritmik yapı örneklenebilir:

Şekil 4.18: Salla adlı şarkının nakarat kısmının ritmik yapı özeti.

İskender Paydaş'ta görülen bu ses-ritim uyumunu ve ritmik yapı önceliğini daha birçok aranjman üzerinden de gözlemlemek mümkündür. Bu duruma ikinci bir örnek

olarak Mustafa Ceceli'nin yine Kenan Doğulu için 2006 yılında düzenlediği “Çakkıdı” adlı şarkı gösterilebilir. Zira bu şarkının düzenlemesi de neredeyse tamamen ritmik bir ana fikir üzerine inşa edilmiş ve iyi bir ses-ritim uyumu yakalanmıştır. “Çakkıdı” isimli şarkı incelendiğinde sürekli tekrar eden küçük bir motifin altında sürekli aynı şekilde tekrar eden ve giderek daha fazla sayıda ritmik loop'un bir araya gelerek oluşturduğu ritmik bir karakter olduğu görülmektedir. Şekil 4.19'da bu şarkının üzerine inşa edildiği ritmik ve melodik motif örneklenmektedir:

The image shows a musical score for the chorus of the song "Çakkıdı". It consists of two systems of music. The first system has three staves: "Ses" (Vocal), "Lead motif" (Lead), and "Ritim" (Rhythm). The second system has four staves: "S." (Soprano), "L." (Lead), "R." (Rhythm), and "Ritim". The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "A man be ha di kalk kay na şa lım kız Çak kı dı çak kı dı oy na ya lım kız" for the first system and "A zı cık alt tan a zı cık üst ten Hop pi di hop pi di hop la ta lım kız" for the second system. The rhythmic accompaniment is a steady eighth-note pattern.

Şekil 4.19: Çakkıdı adlı şarkının nakarat kısmının ritmik ve melodik yapı özeti.

Tekrar edilecek olursa, İşmen'in ve tüm eski aranjörlerin ritmik yapının kurulmasına attikleri, (çoğunlukla) ikincil veya üçüncül önemin aksine yeni neslin hemen hepsinin ritmik yapının belirlenmesi aşamasına attikleri önemin birincil konumda olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle bu aşama, günümüz aranjör neslinin ilkin üzerinde çalışmaya başladığı aşamadır ve bu aşama aranjmanda en önemli kısım olarak ele alınmaktadır. (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013; A. Özgül, kişisel görüşme, 18.05.2013; Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013; Ö. Avcı, kişisel görüşme, 09.12.2013; S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013; E. Ekin, kişisel görüşme, 08.02.2014; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2013; F. Yıldırım, kişisel görüşme, 30.11.2013; E. Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2013, S. Seçme, kişisel görüşme, 13.06.2014):

Bana göre aranjman yapılırken şarkının temposunun iyi tespit edilmesi ve doğru bir ritim akışının belirlenmesi gerekir. Yani ne tür bir ritmin yakışacağını bilmek gerekir. Daha sonra şarkının temel melodisinin akışını kesmeyecek şekilde birbiriyle iç içe geçmiş, “riff”

dediğimiz müzik patternlerini ustaca yerleştirmektir. Yani bir tasarlamak; mimar mühendis olmak gibi. Daha önemlisi başlarken işin sonunu görebilmek gerekir. Bir de yapılan müziği mutlaka sözlerle uyumlu bir şekilde, çeşitli esprilerle bezenmesi ve sound olarak da belirli bir müzikal doku oluşturulabilmesi, insanların belirli bir duygu içerisine sokulabilmesi gerekir. Ben şarkıyı düzenlerken, önce şarkıyı anlamaya çalışırım. Şarkıyı kafada bitirmeye çalışırım. Bu noktada ilkin doğru tempo ve ritmi bulmakla başlarım işe. Bazen gitar veya klavye ile başlarım çalışmaya ancak çoğunlukla ritmik yapıyı kurgulamaya çalışırım. Öncelikle ritim ve solist benim için önemlidir. Çünkü şarkıda ritim ve solist iyi çok iyi bir beraberlik yakalamalıdır bence. Birlikte doğru yürümleri gerekir. bunların dışında kalanlar ritim ve soliste katkı sağlayacak unsurlardır (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013).

Daha önce armoni veya orkestrasyon ile ilgili olarak sayılan aranjör görüşlerinden farklı olarak orta veya yeni kuşak aranjörlerin armoni konusundaki yaklaşımları eski aranjörlerden biraz farklıdır ve armoni veya orkestrasyonu bir aranjmanın en önemli göstergesi olarak sıralamazlar. Hatta Yıldırım Gürgen'e göre aranjörün orkestrasyon yazımına zaman ayırması bir tür zaman kaybıdır ve orkestrasyon işini bir başka müzisyenin yapması daha iyidir (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Günümüzdeki duruma bakılacak olursa yapılan albümlerin veya üretilen tüm müziklerin birbiriyle çok benzer olduğu da söylenebilir. Bu konuya değinen aranjörler de yeni neslin, müziği ve aranjörlüğü çoğunlukla teknolojik ürünlerin dolayısıyla öğrendikleri ve dolayısıyla üretimlerinin de bilgisayarın olanaklarıyla sınırlı olduğunu ve dolayısıyla da ürettikleri müziklerin birbirine benzeyen şeyler olduklarına vurgu yapmaktadırlar. Bu konudaki en belirleyici kavram genelde "loop müziği" şeklinde belirmektedir. Tüm eski aranjörlerin yeni nesli yani *midijörleri* eleştirdikleri noktalardan biri olarak karşımıza çıkan temel kavram "loop müziği"dir:

30 sene önce 8 kanallı teyplerle kayıt yapardık. Oysa günümüzde sonsuz kanal imkânı var. Kayılarımızdaki sıcaklık, samimiyetin sebebi elimizdeki kalem idi. Kalemimiz hep elimizdeydi. Bilgisayar ile yazsam da bu sadece kalemimin şeklinin değiştiği anlamına gelir. Ama kalemim yine elimdedir. Günümüzde ise, bilgisayar başına geçip, bir ses bulup altına bir loop koymak şeklinde aranjörlük yapılmaktadır. Armoni falan hak getire! Bugün yapılan işlerden utanç duyuyorum. Hele "Remix" diye bir şey çıktı. Bu DJ kılıklı insanlardan. Yani, Remix demek her şeyi yanlış çalmak demek gibi anlaşılıyor (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

İşmen'in günümüz aranjör neslinin tipik özelliği olarak vurguladığı "loop müziği" yapma durumunu güncel örnekler üzerinden de incelemek mümkündür. Ancak burada şu eklenmelidir ki, loop müziği derken akla ilk olarak gelen hareketli şarkılar olsa da aslında küçük bir ritmik motifin tekrarı ile ortaya çıkan ritmik looplar hareketli şarkıların yanında ağır şarkılarda da sıklıkla kullanılabilirler. Başka bir deyişle, aranjmanı yapılacak şarkı ister hareketli isterse de ağır olsun, her şarkı için uygun olabilecek hazır ritmik looplar sanal müzik enstrümanları içerisinde binlerce sayıda mevcuttur. Günümüz aranjmanlarında kullanılan bu ritmik looplar

her ne kadar kick ve snare gibi çeşitli davul elemanlarıyla güçlendirilseler de şarkının ritmik karakterinin belirleyen kullanılan ritmik loop motifi olmakta ve basgitar, gitar gibi diğer altyapı elemanları da genelde bu ritmik motifi takip etmektedirler. Yapılan bu tür takip işlemi ise günümüz müzik piyasası jargonunda “yaslanmak” olarak ifade edilmektedir (S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014).

Ağır bir şarkıda ritmik loop kullanımına⁴⁵, aranjmanını Ozan Çolakoğlu’nun yaptığı ve Tarkan tarafından 2010 yılında seslendirilen “Kayıp” isimli şarkı örnek olarak gösterilebilir. Zira bu şarkı küçük bir ritmik loop motifi üzerine inşa edilmiştir. Şarkının tansiyonlu kısımlarında bu loop bir kick davulu ile desteklenmiştir. Ritmik elemanlar dışındaki diğer altyapı elemanlarından basgitar, gitar pad ve ritmik pad gibi sesler de yine bu ritmik loop motifin üzerine yaslanarak armonik ve ritmik kurguyu tamamlamışlardır. Şarkının ritmik karakterinin tek başına en açık şekilde duyulduğu nokta ise söz kısmının girdiği ilk kısımdır. Buradaki ses, bas ve ritim birlikteliği Şekil 4.20’den incelenebilir:

The image shows a musical score for the song "Kayıp". It consists of four staves: Ses (Vocal), Bas Gitar (Bass Guitar), Perküsyon (Percussion), and Davul (Drum). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The vocal line is in treble clef, and the instrumental parts are in bass clef. The lyrics are: "Ha zin bir si ya ha bo yan dı yağ mur lar i ki mi ze ağ lar bu naz lı yağ mur lar". The score shows the first four measures of the vocal line and the instrumental accompaniment.

Şekil 4.20: Kayıp adlı şarkının sözel bölümün ilk girişindeki ritmik ve armonik yapının özeti.

Loop müziğinin kullanıldığı hareketli çalışmalara ise günümüzde sayısız örnek bulmak mümkündür. Hareketli bir şarkı örneği olarak da Erdem Kınay’ın düzenlemesi olan ve Merve Özbey tarafından Kınay’ın 2013 tarihli “Proje 2” adlı albümünde seslendiren “Helal ettim” isimli şarkı incelenebilir. Bu şarkının girişinden itibaren hâkim olan synthesizer tabanlı ritmik sesler ve davul sesleridir. Kendi içlerinde hem bir tansiyon ortaya çıkaran bu sesler şarkının ritmik karakterini de hazırlamaktadırlar. Bu sentetik seslerin ardından eklenen kick ve loop karışımı ritmik

⁴⁵ Ritmik bir loop üzerine kurulmuş ağır şarkı aranjmanı örneklerine daha birçok örnek verilebilir: Örneğin, düzenlemesi Mert Ekren tarafından yapılan Serdar Ortaç’ın “Kadınım” (2014) isimli şarkısı bu bağlamda incelenebilir.

yürüyüş şarkının tansiyonunu doruğa ulaştırmaktadır. Bu şarkıda kullanılan loop ve ritmik-sentetik seslerin toplamında ortaya çıkan ritmik karakter ise Şekil 4.21'deki gibi özetlenebilir:

The image displays a musical score for the song 'Helal ettim'. It consists of three systems of music. The first system includes a vocal line (Ses) with lyrics 'Gi re me din ne den gö nül yo lu na böy le si sev da yı he ba et tin', a synth line (Synths Bas Pad vs.) with a rhythmic pattern, and a drum line (Davul) with a complex, syncopated rhythm. The second system includes a vocal line (S.) with lyrics 'Ben den ya na o lan kal sın ya nı na is te mem hak kı mı he lal et tim', a synth line (S. B. P.), and a drum line (D.). The third system continues the drum line (D.). The score is written in 4/4 time and D major.

Şekil 4.21: Helal ettim adlı şarkının nakaratının armonik ve ritmik yapı özeti.

4.3.5 Çalışma yöntemleri üzerine

Gelişen bu yeni aranjörlük biçiminin ya da daha önce adlandırıldığı şekliyle *midijörlüğün* temel özelliklerinden bazılarına değinilmişti. Bu noktada ülkemizde özellikle '90'lı yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başladığı anlaşılan bilgisayar aranjörlüğü marifeti ile yürütülen bir prodüksiyonun gelişme aşamalarına, yani bir *midijörün* nasıl çalıştığına kısaca değinilebilir.

Yeni nesil aranjörlerin nasıl çalıştıklarına ilişkin girişilen incelemede ilkin bir aranjmana başlarken ilk yaptıklarının neler olduğu, daha sonra aranjmanı ne şekilde geliştirdikleri; aranjmanın armonik yapısını ne şekilde kurguladıkları, orkestrasyonu ne şekilde hazırladıkları anlaşılmaya çalışılmıştır.

Aranjmana ilk olarak başladıkları noktalara bakılacak olursa, günümüz aranjörlerinin, aranjman yaparken ilkin şarkının melodik hattının bilgisayar ortamında belirlenmesi ile başladıkları söylenebilir. Bu çalışma disiplinde, çalışılan şarkının melodik hattının belirlenmesi sürecinin “eserin trafiğinin belirlenmesi” (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013; S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013; A.

Özgül, kişisel görüşme, 18.05.2013; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2014; F. Yıldırım, kişisel görüşme, 30.11.2013; S. Seçme, kişisel görüşme, 13.06.2014) olarak tanımlandığı görülmektedir. “Bir eserin trafiğinin hazırlanması” ile ilgili olarak İskender Paydaş ve Önder Meral’in düşünceleri şöyledir:

Şarkıyı düzenlemeye başlarken, önce şarkıyı anlamaya çalışırım. Şarkıyı kafada bitirmeye çalışırım. Bu noktada ilkin doğru tempo ve ritmi bulmakla başlarım işe. Bazen gitar veya klavye ile başlarım çalışmaya ancak çoğunlukla ritmik yapıyı kurgulamaya çalışırım. Öncelikle ritim ve solist benim için önemlidir (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013).

Bestenin içeriği benim için önemli. Bu yüzden eseri iyice anlamaya çalışırım. Ardından önce parçanın trafiğini belirlerim Daha sonra ise genelde ritim kompozisyonu ile devam ederim. Ancak bazen de ezgi beni etkiler ve aranjmana armoni ile başlarım. Ancak genelde ritim ile başlarım. Ritmin ardından armoniyi belirlerim. Sonra armoniyi gitar ile çalmaya başlarım. Ritmik kompozisyonu kafamda düşünür ardından bilgisayar ortamında ritmik kurguyu yaparım. Herhangi bir nota yazımına ihtiyaç duymam. (Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2014).

Bundan sonraki aşama ise *midijörlerin* çoğunlukla aranjmanın ritmik kurgusunu oluşturmaya başladıkları (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013; Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013; S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013; A. Özgül, kişisel görüşme, 18.05.2013; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2013; F. Yıldırım, kişisel görüşme, 30.11.2013; S. Seçme, kişisel görüşme, 13.06.2014); daha önce de değinildiği gibi, genelde bilgisayar içerisinde var olan binlerce hazır ritmik loop seçeneklerinin tamamen deneme yanılma yöntemiyle veya bu sayede edinilmiş deneyimlerden hareketle bir ritmik yapının inşa edilmeye başlandığı aşamadır. Bu noktada, bilgisayar ortamında kullanılan bu hazır ritmik kalıpların tüm bilgisayar kullanıcıları için hemen hemen aynı seçenekleri sunduğunu eklemek gerekmektedir. Başka bir deyişle, bilgisayar içerisindeki olanakların sınırlarının sadece kişinin maddi gücü ile bilgisayardan elde edilecek sonucun ise kişisel deneyimler ve hayal gücü ile çevrili olduğu söylenebilir.

Ancak teknik imkânların ve malzemenin aynı olduğu bir müzik yaratımı sürecinin sonucunda ortaya çıkacak ürünün de aynı olması, daha önce de söylendiği gibi muhtemel bir durumdur. Çünkü bu süreçte eksik olan şey insan faktörüdür; nitelikli ve yetişmiş insan faktörü. Yani Emin Fındıkoğlu’nun ifade ettiği “müzikteki insani öge” (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013) günümüz teknik olanaklarıyla yapılan çalışmalardaki en önemli eksikliklerdir.

Midijörlerin, ritmik yapıyı inşa ettikten sonraki çalışmada genelde işin armonik kurgusunun belirlenmesiyle ilgilendikleri söylenebilir. Bu konuda Ahmet Özgül’ün ifade ettiği sıralama da bu düşüncüyü teyit etmektedir:

Ben ilk olarak ritmik yapıyı oluştururum. Daha sonra armonileri oluştururum. Sonra da çalılara geçerim. Tabii ki bu arada ‘sound’ arayışı da var. Eskiden seçeneklerim kısıtlıydı ama artık çok geniş bir kütüphaneye sahip oluyorsunuz. Bu sebeple arayış söz konusu oluyor ve aradığınızı bulmak zaman alabiliyor. En başta bunu planlamak gerekiyor (A. Özgül, kişisel görüşme, 18.05.2013).

Burada dikkat edilmesi gereken iki önemli husus vardır ki, bunlar daha önce *midijörlerin* teknolojik imkânları ve bu imkanları kullanım şekilleri bağlamında ele alınmışlardı. Bunlardan ilki “sound” ikincisi ise “müzik kütüphanesi” kavramlarıdır. Ahmet Özgül’ün ifade ettiği “sound” kelimesi üzerinde durulacak olursa bunun, Osman İşmen’in ifade ettiği türden bir müzikal kimlik arayışı olduğunu söylemek mümkündür. Ancak aradaki fark, Osman İşmen’in işaret ettiği müzikal kimlik oluşturma çabasına ulaşmak için kullandığı araçlar veya tüm yeni nesil aranjörlerin kullandığı araçlar arasındaki farklardır. Ya da buna ulaşmaya çalışırken, bilgisayar teknolojisinin kullanım şekli ve oranıdır aradaki fark. Ahmet Özgül’ün dikkat çektiği ikinci kavram olarak “müzik kütüphanesi” kavramı da günümüz aranjörlerinin bilgisayarı ve bilgisayarın olanaklarını ne şekilde algıladıklarını ve kullandıklarını açığa çıkarmaktadır.

Özgül’ün bahsettiği müzik kütüphanesi kavramının içeriğine kısaca bakılacak olursa, bunun daha önce de değinilen, bilgisayar ortamında yüklü bulunan ve kısaca “*Plugins*” ya da “*Virtual Instruments*” olarak adlandırılan sanal enstrümanlar oldukları görülür. Bu sanal enstrümanlar genelde ‘60’lı yıllardan günümüze kadar geçen süreçte geliştirilen müzik enstrümanları, synthesizerların bilgisayar ortamındaki sanal versiyonları ve yeni geliştirilen bilgisayar tabanlı sanal müzik enstrümanlarıdır. Bunlara örnek olarak Moog, Yamaha DX7, Access Virüs gibi synthesizerlar ya da Spectrasonic firmasının piyasaya sunduğu, içerisinde binlerce hazır ritmik loopların olduğu Stylus veya Stylus RMX vb. sanal enstrüman isimleri örnek verilebilir. Tabii ki bu sanal enstrümanların çok yönlü olduğunu ve her türlü ihtiyaca cevap verecek şekilde dizayn edildiğini belirtmek gerekmektedir. Zira bu enstrümanların günümüzde sundukları olanaklar hemen hemen hiçbir gerçek müzik aletine ihtiyaç duyurmayacak kadar ileri düzeydedir çünkü günümüzde sampling yani ses örnekleme teknolojisinin ulaştığı nokta, gerçeğinden ayırt edilemeyecek kadar başarılı ses örneklerini elde etmeyi mümkün kılacak durumdadır ve bu teknolojik gelişmeler günümüz müzik endüstrisi içerisinde imkânlarının sonuna kadar kullanılmaktadırlar. Dolayısıyla bu enstrümanlar, günümüz aranjörlerinin “sound” arayışı diye tanımladıkları hedefe ulaşmada en çok kullandıkları sanal araçlardır.

Yukarıda sayılan türde sanal müzik enstrümanlardan uygun olanları kullanarak yaptığı aranjmanın armonik kurgusunu tamamlamaya çalışan *midijörün* bu aşamada yaptığı, genelde uzun seslerden oluşan ve adına “pad” denilen sesleri kullanarak akorları belirlemek ve ardından piyano veya elektronik piyano gibi sesleri kullanarak armonik iskeleti oluşturulmaktadır. Bu çalıma pratiği, günümüz Türkiye’sinin neredeyse tüm popüler müzik türlerinin üretimi sürecinde kullanılmaktadır. Bu noktada şu eklenebilir ki, bir *midijörün* burada sayılan enstrümanlara ek olarak farklı enstrümanlar ekleyerek armonik etkiyi genişletmeye çalıştığı durumlar da olabilir ya da bunların uygulanış sıraları kendi içerisinde değişebilir. Ancak her nasıl olursa olsun, nihayetinde armonik yapının oluşturulması sürecine üstten bakıldığında yapılan işlemler bunun ötesinde şeyler değildir.

Aranjmanın armonik yapısı kurgulandıktan sonra ise yapılacak iş ise (eğer “sound” arayışı nihayete ermişse) genelde stüdyo aşaması için gerekli hazırlığın yapılmasıdır. Bu da *midijörlerin* orkestrasyondan anladıkları şey olarak görülebilir; yani stüdyoda çalınacak enstrümanların neler olması gerektiği ve bunların aranjmanın neresine ne şekilde katkıda bulunacaklarına karar verilmesi.

Burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta vardır ki o da bir aranjörün aranjmana başlarken ilk olarak yapmaya başladığı şey olan “şarkının notalarını yazma” işinin bir *midijörün* en son yaptığı şey oluşudur ve hatta bazen bunun hiç yapılmadığı bile olur. Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi, bir aranjörlük çalışması yazılı bir müzik kültürüne dayalıyken bir *midijörlük* çalışması ise daha çoğunlukla işitsel ve görsel bir müzik kültürüne dayalıdır.

Yukarıda saydığımız sırayla, üreteceği müziğin ilk aşamalarını tamamlayan bir *midijör*, işin stüdyo aşamasında canlı performanslarını kaydedeceği enstrümanların neler olduğuna karar verdikten sonra, bu enstrümanların icra edecekleri müzikal pasajları bazen nota yoluyla ancak çoğunlukla daha önce bilgisayar ortamında hazırladığı müzik maketleriyle icracıya aktarmaya çalışır. Hatta (Suat Aydoğan örneğinde olduğu gibi) bazı durumlarda nota yazımının başka bir müzisyene yaptırıldığı da görülmektedir. Bu türlü bir ihtiyaca genellikle yaylı sazlar için nota yazılması gerektiği durumlarda yaylı partiyonları, altyapı sazlarına armonik iskeletin ifade edilmesi gereken durumlarda da akor şifrelerinin yazılması sureti ile cevap bulunmaya çalışılmaktadır. Osman İşmen ve Ahmet Özgül ve Emre Sınanmış gibi isimler, günümüz “aranjörlerinin” çoğunlukla bu şekilde çalıştıklarına, yani

notalarını bir başka müzisyene yazdırdıklarına değinmekte ve bu türlü çalışma yürüten aranjörlerin, kendilerini “aranjör” olarak tanımlamalarının doğru bulmadıklarını ifade etmektedirler:

Bugün ne “ünlü aranjörler”, ne para kazanan “aranjörler” var; keman notalarını başkasına yazdırıyorlar. Alaturka kemancılar yazıyorlar notalarını. Aranjörler de (...) imza atıyorlar altına “aranjör” olarak. Bu olacak şey değil. Nota yazan kişi aldığı paraya bakıyor. Ama diğerinin yaptığı; aranjörün yaptığı, olacak iş değil. Ben ne yaparsam, günahıyla sevabıyla bana ait olmalı, başkasına teslim edemem (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Çoğu armoni bilmeyen ve müzikten anlamayan “aranjörler” akor şifrelerini gitarcıya, keman notalarını kemancıya yazdırıp, diğer enstrümanistlerden de duyduklarını kendilerine göre yorumlamalarını istemektedirler. Bu müzisyenler de maddi kaygılardan dolayı bu istekleri reddetmemektedirler. Günümüzdeki müzik albümlerinin büyük çoğunluğu bu şekilde tamamlanmakta ve piyasa bu tür “aranjörlerle” dolmaktadır (E. Sınanmış, kişisel görüşme, 30.11.2013).

Eskiden sahnede çalarken önümüze şarkının partiyonları gelirdi. Bütün sazların ne çalacağı belliydi. Ancak şimdi ise stüdyo çalışmalarında nota bile yazılmıyor çoğu zaman. Bırak notayı, akor şifrelerinin yazılmadığı bile oluyor. Bu durumda ne oluyor? Gitar ile basgitarın çaldığı bile birbirini tutmuyor. Günümüzdeki durum bu (A. Özgül, kişisel görüşme, 18.05.2013).

4.4 Aranjörlerin *Midijör-Bilgisayar Aranjörlerine Yönelik Eleştirileri*

Aranjörlük işini temelde müzikal bir inşa süreci ya da müzikal bir mühendislik olarak ele alırken, aranjörler, bu müzikal yaratım sürecinin niteliksel çerçevesini daha önce de değinilen temel müzikal donanımlar üzerinden çizmektedirler. Aslında aranjörlerce dile getirilen aranjörlük kıstaslar daha çok teknik konulardır. Ancak bu teknik birikimin her nasıl olursa olsun bir eğitim süreci sonucunda elde edilmiş olması ve aranjörlük işinin gerektirdiği kişisel ilgi ve yeteneğe sahip olunmasının altının çizildiğini de eklemek gerekir. Ancak aranjörler, günümüz aranjör neslinin yani *midijörlerin* bu türden yeterliklere genelde sahip olmadıkları düşüncesindedirler ve bu sebeple yeni nesil aranjörlere çeşitli noktalardan eleştiride bulunmaktadır. Bu noktada aranjörlerin eleştirilerine bakmakta fayda vardır.

Aranjörlerin *midijörlere* ve onların çeşitli özelliklerine yönelik eleştirilerinin temelinde yatan refleksin sebebi, daha önce Sennet’in zanaatkârlığa attettiği temel özelliklerden kaynaklı olduğu düşünülebilir; çünkü Sennet’e (2011) göre iyi bir zanaatçı, “ister bilgisayar programcısı, ister müzisyen, ister marangoz olsun, yetersiz olanlara ya da sadece o kadar iyi olmayanlara karşı bile son derece hoşgörüsüz olabilir” (s. 121). Dolayısıyla aranjörlerin *midijörlere* yönelik eleştirilerinin temelinde yatanın, alanında yeterli olmayan kişilerle girilen rekabet olduğu söylenebilir. Burada ifade edilmeye çalışılan, aranjörlerin *midijörlere* yönelik

eleştirilerinin haklı veya tartışmasız birer gerçek olduğu değildir. Ancak, teknolojinin müzik endüstrisini her koldan sarıp sarmaladığı ve çehresini şekillendirdiği bir çağda, müzikal hazır bulunuşluk açısından *midijörlere* göre çok farklı bir noktada duran aranjörlerin, altyapılarındaki birikimlerinin yeni nesil aranjörlerde bulunmayışı, buna karşılık yeni aranjörlerle giriştikleri rekabette oldukça yara almış olmalarıdır. Bu rekabete Becker'in perspektifinden bakıldığında da aynı durumun söz konusu olduğu görülmektedir. Zira Becker de (2013) değindiği gibi “bazı yenilik ve buluşlar, katılımcıların farklı şeyler öğrenmelerini ve yapmalarını gerektirir, onlara zahmet verir ve menfaatlerini tehdit eder” (s. 354). Bu yönüyle ele alındığında, teknolojik gelişmelerin müzik endüstrisinde devrim niteliğinde değişimlere sebep olduğu tekrarlanabilir; çünkü yaşanan bu gelişmelere paralel olarak müzik endüstrinin bir alanı olarak aranjörlük “dünyasının önemli üyelerinin konum ve önemlerini” (Becker, 2013, s. 358) büyük oranda kaybettikleri görülmektedir ve bu sebeple de aranjörler *midijörlere* karşı, Sennet'in deyiimiyle, (bir zanaatkâr refleksiyle) zaman zaman “hoşgörüsüz” olabilmektedirler.

4.4.1 Eğitimsizliğe yapılan eleştiriler

Midijörlere çeşitli noktalarda eleştirilerde bulunan aranjörlerin, bu eleştirilerine başlarken kullandıkları başlangıç noktasını genelde “eğitimsizlik” oluşturmaktadır. Çünkü aranjörler, aranjörlüğün gerektirdiği teknik donanımların ve estetik duyarlıkların elde edilmesi sürecini (daha önce de değinildiği gibi) bir “eğitim süreci” olarak ele almaktadırlar ve aranjörler bu eğitim sürecinin sonucunda elde edilecek birikimler bütünü “müziğin bilimini bilmek” şeklinde kavramsallaştırmaktadırlar (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013). Bu konuda Garo Mafyan ve Atilla Özdemiroğlu'nun düşünceleri şöyledir:

İyi bir müzik eğitimi lazım aranjör olmak için. Artık günümüzde teknolojinin getirisi olarak herkes aranjörlük yapabiliyor yanlış da olsa. Böylece ne oluyor? Bir işi bir “aranjöre” veriyorlar. Yapamıyor, bir başkasına veriyorlar, o da yapamıyor yine bir başkasına. Yani işin içinden çıkamıyorlar (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013).

Günümüzde birçok aranjör benim eski çalışmalarımı güncel soundlarla yeniden düzenliyorlar ama bunlar genelde beğenilmiyor. Çünkü bizim yetiştiğimiz dönemde aranjörler gerçekten müzik bilen adamlardı ancak artık aranjör dediğimiz bilgisayar başında çoğu zaman müzik bilmeden, sadece bilgisayardaki programların yeteneklerini kullanarak birtakım soundlar yaratan “DJ” düzeyinde kişilere de artık aranjör deniliyor. Arada ciddi bir farklılık var. Bunların yaptıkları işlerde davul ve ritim daha da zenginleştirilmiş, armoninin duyulmadığı, çoğu zaman dans müziklerine çekilmiş güncel işler ortaya çıkmaktadır. Bana sorarsanız bu

kişilere ne kadar aranjör denilebilir; bilmiyorum. Bunları daha ziyade (yeni bir deyimle) “sound designer” olarak adlandırmak daha doğru bence (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Aslında “eğitim süreci” derken aranjörlerce kastedilen, her zaman formal bir müzik eğitimi ya da bir aranjörlük eğitimi değildir. Nihayetinde böylesine formal eğitime sahip olmak da aranjörlük için tek başına yeterli olamayacağı da yine aranjörler tarafından vurgulanmaktadır. Dolayısıyla belirli bir eğitim sürecinden geçtiğini ifade eden aranjörlerin bu eğitimden kastettikleri, çoğunlukla bir usta-çırak ilişkisi çerçevesinde alınmış özel dersler ve en önemlisi de kişisel merak, ilgi, çaba ve pek tabii ki doğal bir yeteneğin geliştirilmesi sonucunda edinilmiş teorik ve pratik bir birikimin toplamıdır. Bu noktada Baha Boduroğlu ve Yıldırım Gürgen’in ifadeleri bu yöndedir:

Ben tiyatro kökenliyim. İlk müzik bilgim tiyatrodaki ile sınırlıydı. Esasen konservatuvara giderken alaylı olarak müzikle ilgilendim; Gayri Müslim müzisyenlerden gitar dersi almaya başladım. Sonradan, müziğin korkulacak kadar önemli bir iş olduğunu öğrenince, işin teknik boyutunu öğrenmeye çabaladım. Hem teoride hem pratikte çok değerli-donanımlı insanlardan kompozisyon, nota, armoni gibi konuları çalıştım; müzisyenliğim ve aranjörlüğümü geliştirdim. Bu çalışma usta-çırak ilişkisinde çalışmalardı. Çalıştığım kişiler arasında Atilla Özdemiroğlu ve Şanar Yurdatapan gibi çok değerli isimler vardı. Bunlar Türk Pop müziğinde aranjör olarak imzalarını atmış kişilerdir (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013).

(...) Bunların yanı sıra ben çok meraklıydım, kendim bir şeyler öğrenmeye çalışırdım. Sırf merak yetmez ya da sırf teorik bilgi yetmez. Bu ikisinin insanda olması lazım. Bende de ikisi birden fazlasıyla vardı sanırım (...) Ben 11 yaşlarındayken abimin bir rock grubu vardı ve zaman zaman stüdyo kayıtları yaparlardı. Ben de onlarla gider, kablo toplardım. Bununla beraber seslendirme, kayıt sistemlerine merak sardım ve işin nasıl olduğunu öğrenmeye başladım. Onlarla gide gele kendimi aranjörlük işinin içerisinde buldum (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Doğrusu ülkemizde bir müzisyenin aranjör olabilmek için gereken eğitimi alması, sadece bir usta-çırak ilişkisi ile mümkün olabilmektedir. Zira bundan başka ihtimal de yoktur. Çünkü ülkemizde aranjörlük eğitimi verecek herhangi bir kurumsal yapı günümüzde bile kurulmuş değildir. Dolayısıyla bu alan, aranjörlük ile ilgilenen müzisyenlerin, bu konuyla ilgili müzik alanlarından ve çeşitli öğretmenler veya müzisyenlerden beslenerek kendilerini geliştirebilecekleri bir alandır. Bununla beraber eğitim içeriği açısından (en azından teorik açıdan) aranjörlüğe hazırlayıcı bir niteliği olan eğitim kurumlarının var olduğunu da eklemek gerekmektedir. Örneğin ülkemizdeki konservatuvarların içerisinde faaliyet gösteren “kompozisyon” alanının aranjörlük için gerekli olan teknik eğitimin büyük oranda edinilebileceği kurumsal bir yapılanma olduğu söylenebilir. Ancak ülkemizde ve özellikle de İstanbul’da kompozisyon alanından mezun müzisyenlerin aranjörlük yapmaya başlamaları ancak ‘70’li yılların sonlarına rastlamaktadır ki aynı şekilde Baha Boduroğlu’na göre de

“kompozisyon mezunu müzisyenlerin ülkemiz popüler müzik endüstrisinde aranjörlük yapmaya başlamaları sonradan gelişen bir durumdur” (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013) ve bu bakımdan en önemli eğitim kurumu İstanbul Belediye Konservatuarıdır:

Sebebini anlayamadım ama başlılardan çok iyi aranjörler çıkardı. Şanar Yurdatapan ya da Onno Tunç buna örnektir. Başçılar, piyanocular, klavyeciler çok iyi aranjmanlar yaparlardı. Örneğin Atilla Özdemiroğlu vibrafondan tutun da trombona kadar bütün renk sazları çok iyi çalardı. Komple bir müzisyendir, onun yaptığı tüm düzenlemelere saygım sonsuzdur. Bizim Hurşit de (Yeniğün) gitar üzerinden yapardı aranjmanlarını. Rahmetli Şerif Yüzbaşıoğlu da çok iyi piyanistti. O da çok iyi düzenlemeler yapardı. Sanılanın aksine aranjörler genelde piyano kökenlidirler. Kompozisyon mezunu aranjörler 1978-1980’lerden sonra piyasaya girdiler. İstanbul Belediye Konservatuarından mezun olan öğrenciler sonradan popçu oldular (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Aslında Boduroğlu’nun bu düşüncelerini eski aranjör nesilleri içerisinde teyit etmeye kalktığımızda bunun doğrulanabildiği görülür. Çünkü aranjörlük yapmadan önce bir konservatuarda armoni, piyano veya kompozisyon alanında eğitimi almış olan ülkemizin önemli aranjörlerinden Şerif Yüzbaşıoğlu, Mustafa Özkent, Garo Mafyan, Cengiz Özdemir, Ceyhun Çelik vb. isimlerin dışındaki aranjörlerin genelde formal bir müzik eğitimi almadıkları; çoğunlukla kendi imkânlarıyla (özel ders, usta-çırak ilişkisi, musiki cemiyetleri vs.) müzikal donanımlarını geliştirdikleri görülmektedir; Atilla Özdemiroğlu, Şanar Yurdatapan, Baha Boduroğlu vb. örneklerde olduğu gibi. Ancak tekrar etmek gerekirse herhangi bir şekilde müzik eğitimi almış olsalar da olmasalar da eski aranjörlerin hemen hepsinin çok önemli bir müzikal gelişim sürecinden geçtikleri ve usta çırak ilişkisi ile kendilerini geliştirip ancak bundan sonra aranjör olarak görev yapabilme şansı elde ettikleri görülmektedir. Aranjörlüğe hazırlayıcı bir özelliği olan bu sürecin piyasa jargonunda aranjörler tarafından isimlendirilişine bakıldığında ise, müzik piyasası jargonunda bunun, genelde “pişme süreci” olarak tanımlandığı görülmektedir.

4.4.2 “Pişme” sürecine yönelik eleştiriler

Hemen hemen bütün aranjörlerin önem atfettikleri ve genelde “pişme süreci” olarak adlandırılan kişisel gelişim sürecinin önemine ve gerekliliğine vurgu yapan aranjörlerden biri Cengiz Özdemir’dir. Zira Özdemir, İstanbul Belediye Konservatuarı Kompozisyon bölümü öğrencilerinden olmasına rağmen müzik piyasasına ilkin piyanist olarak girip belirli bir süreçten sonra aranjörlük yapmaya başlamıştır. Cengiz Özdemir’in “pişme” sürecine yönelik düşünceleri şöyledir:

1976 yılında stüdyo kayıtlarına başladım ama ilkin aranjör olarak değildi; müzisyen olarak başladım kayıtlara. Bir çok aranjör ve yönetmen beni piyanist olarak kayıtlara çağırırlardı. Özellikle Onno Tunç'un kayıtlarında çok görev aldım(...)Bu kayıtlar sırasında piyasadaki aranjörlüğü, stüdyodaki çalışma tekniklerini öğrendim. Bu arada kaydında piyano çaldığım albümleri mutlaka dinler; aranjörün beni nasıl kullandığını, benimle beraber neleri nasıl kullandığını anlamaya çalışırdım. Müzisyenliğim ile aranjörlüğüm arasında geçirdiğim bu pişme süreci beni çok geliştirdi. Hem aranjman tekniklerini hem de stüdyodaki işleyişi öğrendim (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013).

Cengiz Özdemir'e benzer olarak Baha Boduroğlu'na göre de aranjörlük yapmadan önce iyi bir eğitim sürecinden geçmek ve bununla beraber bu konuda usta olan aranjörlerin teorik ve pratik deneyimlerini öğrenmek gerekmektedir:

Hem teoride hem pratikte çok değerli ve donanımlı insanlardan kompozisyon, nota, armoni gibi konuları çalıştım; müzisyenliğimi ve aranjörlüğümü geliştirdim. Bu çalışma usta-çırak ilişkisinde çalışmalardı. Çalıştığım kişiler arasında Atilla Özdemiroğlu ve Şanar Yurdatapan gibi çok değerli isimler vardı. Bunlar Türk Pop müziğinde aranjör olarak imzalarını atmış kişilerdir (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Yine aynı şekilde Mustafa Özkent de aranjörlük yapmaya başlamadan önce Ankara Radyosunda daha sonra da Norayr Demirci'nin albüm kayıtlarında gitarist olarak görev almıştır. Bu kayıtlar esnasında Norayr Demirci'nin aranjman ve stüdyo prosedürleri hakkındaki yaptığı gözlemlerin onu aranjörlüğe hazırladığına vurgu yapan Özkent, Demirci'nin çalışma tekniğini "dünyada nasıl yapılıyorsa Norayr Demirci de aynen öyle yapıyordu" (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013) şeklinde bir ifade ile tanımlamaktadır.

Cengiz Özdemir, Baha Boduroğlu ve Mustafa Özkent'in aktardıklarından anlaşıldığı üzere, özellikle '80'li yıllardan önceki dönemlerde aranjörlük yapabilmek için öncelikle bu iş için gerekli olan müzik eğitimini almak gerekmektedir. Daha sonra, belli bir süre piyasada müzisyen olarak çalışmak, aranjörlerin nasıl aranjman yaptıklarını, nasıl çalıştıklarını, aranjmanda kullandıkları enstrümanları nasıl ele aldıklarını ve müzik kayıt stüdyolarındaki çalışma prosedürlerini öğrenmeleri gerekmektedir. Özetle, bu alanda önce "pişmek" gerekmektedir. Bu bakımdan daha birçok aranjör örnek verilebilir: Örneğin, Onno Tunç. Zira Onno Tunç, müzik piyasasındaki kariyerine ilkin bir bas gitarist olarak başlamış (D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013), daha sonraları özellikle Emin Fındıkoğlu'ndan aldığı aranjörlük derslerinden sonra aranjör olarak çalışmaya başlamıştır (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013).

Bu husus özetlenecek olursa, aranjörlerin, bir aranjörde aradıkları temel donanımların edinilmesi sürecini iki ayrı kategoride ele aldıkları görülmektedir. Buna göre: İlk olarak, her ne şekilde olursa olsun; yani ister formal bir müzik eğitimi

ister usta-çırak ilişkisi ile gerçekleştirilmiş olsun, aranjörlüğün gerektirdiği müzikal eğitim sürecinin gerçekleştirilmiş olması; ikinci olarak da aranjör adayının, edindiği bu bilgileri kullanmaya başlamadan önce yani bir aranjörlük yapmaya başlamadan önce müzik piyasası içerisinde müzisyen olarak çalışması, albüm kayıtlarında bulunması ve bu süreçte aranjörlük prosedürlerini öğrenmesi; yani teori de öğrenilmesi mümkün olmayan “pratik deneyimi” müzisyenlik yaptığı sırada edinmesi ve içselleştirmesi gerekmektedir. Ancak bu eğitim sürecinin günümüz aranjörlerinde ya da diğer adıyla *midijörler* de bulmanın zor olduğuna değinen Cengiz Özdemir’e göre, günümüzde bilgisayar teknolojisi sayesinde hiçbir müzik eğitimi olmadan da aranjörlük yapmak mümkündür ve bunun birçok örneği ile müzik piyasasında karşılaşmak mümkündür (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013):

Artık bu teknoloji öyle ilerledi ki günümüzde böylesi bir pişme sürecine hiç ihtiyaç yok. Esasında yarın öyle bir hale gelecek ki bir taraftan nota kâğıdını verip öbür taraftan aranjmanın bitmiş halini almak mümkün olacaktır. Yani iş artık hayal edilmeyecek kadar ilerlemiş durumda” (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013).

Cengiz Özdemir ile aynı düşünceleri paylaşan Mustafa Özkent ve Mustafa Beyazkuş da günümüz aranjörlerinin çoğunun eğitimsiz olduklarını düşünmekte, değil müzik, armoni ya da orkestrasyon bilmeyi, nota bile bilmediklerinin altını çizmektedirler (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; M. Beyazkuş, kişisel görüşme, 08.02.2014). Özkent ve Beyazkuş ile aynı görüşleri paylaşan Osman İşmen’e göre de yeni nesil aranjörler diğer adıyla *midijörler*, değil müzik bilimini, en basitinden nota bile bilmemektedirler (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Bunların yanında Atilla Özdemiroğlu da günümüzde *midijörlerin* müzikal altyapılarındaki eksiklikleri tarif etmeye çalışırken, onları, müzikal birikimleri, çalışma sistemleri ve ürettikleri müziklerin sonuçları itibarıyla ele alıp, yaptıkları işin “aranjörlük” olarak değerlendirilmemesi gerektiği aksine bir tür “ses tasarımcısı” olarak ele alınması gerektiği kanısındadır:

Bizim yetiştiğimiz dönemde aranjörler gerçekten müzik bilen adamlardı. Ancak günümüzde, bilgisayar başında çoğu zaman müzik bilmeden, sadece bilgisayardaki programların yeteneklerini kullanarak birtakım soundlar yaratan DJ düzeyinde kişilere de aranjör deniliyor (...) Bana sorarsanız bu kişilere ne kadar aranjör denilebilir bilmiyorum. Bunları daha ziyade “sound designer” olarak adlandırmak daha doğru olacaktır bence” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

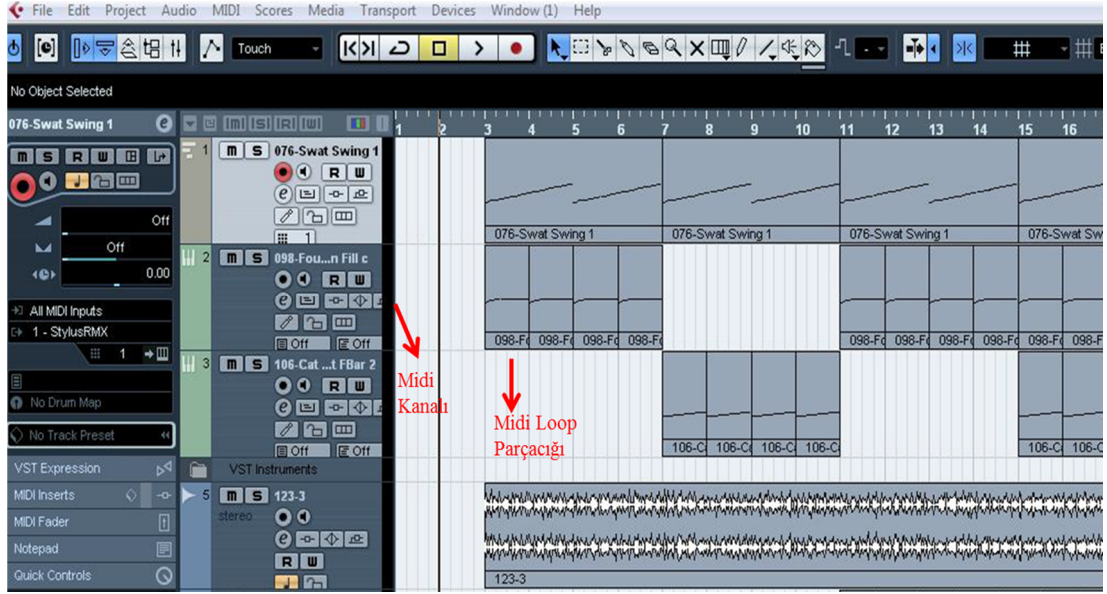
Aranjörlerin düşünceleri yanında, Osman İşmen’le tam 24 tane plak ve albüm çalışması yapmış olan yorumcu ve şarkı yazarı Ferdi Özbeğen’in düşünceleri de Atilla Özdemiroğlu ile aynı yöndedir. Ferdi Özbeğen’e göre şimdiki aranjörleri müzisyen olarak değil sadece teknisyen olarak ele almak gerekmektedir:

Bir müzik tarzını beğendiğin zaman muhakkak onun geçmişini irdelemek lazım Şimdi house diyorlar, elektronik diyorlar, bunların hepsi bilgisayar destekli yapılmış bir takım efektler. Bunları yapanlara da müzisyen ya da aranjör dememek lazım, teknisyen demek lazım aslında. Bu bakımdan çocuklarımızın ve gençlerimizin bir parça eskiye; daha emek verilerek yapılmış müziklerden başlayarak yine bugünkü müziğe Temel müzik teorisi ve armoni bilgisine yönelik eleştiriler

Aranjörler, bir aranjörün yetişme sürecinin en önemli aşamalarından biri olarak gördükleri “eğitim süreci” içerisinde edinilmiş olmasını bekledikleri temel müzikal donanımlara günümüz aranjör neslinin ne derece sahip olduğu konusunda önemli eksiklikler olduğuna dikkat çekerken, büyük ölçüde temel müzik bilgisi ve armoni bilgisi gibi yeterlikler bağlamındaki eksikliklerinin altını çizmektedirler. Dolayısıyla aranjörler, tüm müzikal birikimin temel anahtarı olarak gördükleri notayı bile bilmeden aranjörlük yapılabilmesinin, temelde, bilgisayar teknolojisi sayesinde mümkün olabildiği düşüncesinde hemfikirdirler. Aranjörler, yoğun bir şekilde dikkat çektikleri ve “aranjörlüğün bitmesine” (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013) sebep olduğunu düşündükleri bilgisayar teknolojisinin tüm yeni neslin aynı şekilde müzik üretmesine neden olduğu, bununla bağlantılı olarak da günümüz popüler müzik kültürünün birbirine benzeyen, “aynılaşmış” bir dizgede “geliştiği” kanısındadırlar. Bu sebeple aranjörler, günümüzdeki müzik üretimini, kısaca “loop müziği” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) şeklinde bir ifade ile tanımlama eğilimindedirler. Çünkü üretilen müzikler tamamen bilgisayar tabanlı bir çalışma sürecine dayanmakta ve bilgisayar ortamındaki ritmik ve sentetik loopların farklı kombinasyonlarla bir araya getirilmesi suretiyle elde edilmektedir. “Loop Müziği” konusunda Atilla Özdemiroğlu’nun şöyledir:

Eskiden müzik yapmak için enstrüman gruplarına, yani insanlara ihtiyacınız vardı. Ancak bilgisayarla beraber bir klavyenin ucunda saksafon veya davul olabiliyor. “Loop Müziği” dediğimiz hazır loopların kullanılmasıyla yapılan müzikler var. Looplar oluyor elinizin altında ve binlerce seçeneğiniz var. İstedığınız yerde istediğiniz ritmin ve sesin çalmasını sağlayacak binlerce seçeneğiniz var elinizde ve bir zevkli bir kişiyseiz eğlenceli bir şeyler ortaya çıkarabilirsiniz. Müzik hakkında bir şey bilmenize gerek yok. Ancak bu, yürüyecek bir şey değil, kalıcı olamıyorlar; müziği öldürüyor (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Atilla Özdemiroğlu’nun “loop müziği” ile kastettiği, bilgisayardaki müzik yazılımlarının imkan tanıdığı ve çoğunlukla midi marifetiyle kullanılan hazır ritmik ve/veya sentetik-ritmik loopların bir araya getirilmesiyle üretilen bir müzik türüdür. Bahsedilen bu loopların müzik yazılımları içerisindeki kullanım şekillerini ve bilgisayar monitöründeki görünümünü Şekil 4.22’den incelemek mümkündür:



Şekil 4.22: Loopların midi yoluyla kullanımının bilgisayar monitöründeki görünümü.

Aranjmanların ve dolayısıyla üretilen müzik kültürünün niteliği ve içeriği ile eleştiride bulunan Durul Gence'ye göre de günümüzdeki müziklerde müziği müzik yapan unsurlar yoktur:

Günümüz pop müziğinin ritmik kalıplarını dinlediğinizde hep aynı şeylerin tekrar edildiğini görürsünüz. Ayrıca müzikte dört önemli unsur vardır: Melodi, ritim, şiddet ve tını bunlardan hiçbiri günümüz popüler müzik formlarında yok. Sadece gürültü var. Her müzik türü tekerleme ölçeğinde yapılıyor. Genişliği ve ufukları bu kadar (D. Gence, kişisel görüşme, 18.05.2013).

Bu noktada aranjörler ve *midijörlerin* armoni ve çokseslilik gibi konuları nasıl algıladıkları ve bu hususları ne şekilde tamamladıklarına değinmekte fayda vardır. Öncelikle, bir aranjör çoksesliliği “yaratmak” derken armonik örgüyü kafasında kurgulayıp bunu bir şef partitürüne aktarmayı, bunu yaparken ise ya kağıt-kalem ya da bilgisayardaki nota yazım programlarını kullanmayı işaret ettiği söylenmelidir. Bu konuda özellikle Norayr Demirci'nin *Hey* dergisine verdiği röportaj, aranjman çalışmasına ilk olarak nereden ve nasıl başladığına dair önemli ipuçları vermektedir⁴⁶. Ayrıca diğer tüm eski aranjörlerin de Norayr Demirci ile aynı şekilde çalıştıkları bilinmektedir (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

⁴⁶ *Hey* dergisine verdiği röportaja göre Demirci'nin, ilkin aranjmanını yapacağı şarkıyla ilgili düşüncelerini bir teybe konuşarak kaydettiği, ardından da şarkının notalarını ve armosini yazdığı aktarılmaktadır (Demirci, 1971).

Aranjörlerin bu çalışma prensiplerine ve çokseslilik algılarına karşılık *midijörler* için “çokseslilik”, bilgisayarda müzik yapmak için tasarlanan profesyonel aranjman yazılımlarında bulunan ve “plug-in” olarak adlandırılan “sanal enstrümanların” içerisindeki seslerin; örneğin, “Strings Ensemble”, “Brass Section” veya “Piano” gibi enstrümanların, tamamen deneme yanılma yöntemi ile ve çoğunlukla herhangi bir armoni, orkestrasyon ve enstrümantasyon bilgisine sahip olunmadan kullanılmasıdır. Bu şekilde elde edilmiş bir “armonik” iskeletin, bir başka müzisyene tarifine ihtiyaç duyulduğunda ise yani, basgitar, gitar vb. armonik yapı ile ilgili bir enstrüman kaydedilecekse eğer, ilgili müzisyenlerin aranjmanın armonik örgüsünü anlayabilecekleri şekilde akorların şifrelerinin hazırlanmasıyla armonik yapının tamamlandığı varsayılır. Bununla beraber, yapılan araştırmalardan anlaşıldığı kadarıyla çalınacak akorların şifrelerinin bile çoğu zaman bir başkası tarafından yazılmaktadır. Dolayısıyla bu nokta da aranjörlerin yeni nesilde şiddetle eleştirdikleri bir husus olmaktadır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013). Bu konuya dikkat çeken aranjörlerden Cengiz Özdemir, günümüz aranjörlerinin yani *midijörlerin* altyapı sazlarının çalacağı akor şifrelerini bile yazamadıklarını; bu işi basgitar veya gitar gibi genelde altyapı sazi olarak görev yapan enstrümanları çalanlara yaptırdıklarını belirtmektedir.

Bir gün Stüdyo Marşandiz’de piyano kaydına çağırdılar. Gittiğimde aranjörün eski bir arkadaşımın oğlu olduğunu gördüm. Ardından çalacağım şarkının notalarını istedim. Ancak nota falan yok hiç. Önüme benden önce kayda çağırdıkları basgitaracı İsmail Soyberk’in kendi el yazısı ile bir ajandaya not ettiği akor şifrelerini getirdiler. Yani aranjörün hiçbir şeyden haberi yok, bilgisayar kullanmaktan başka da bir şey bildiği yok. Şimdi, bunlar da günümüzde “aranjör” olarak sayılıyorlar (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013)!

Armoni konusundaki eleştirilere devam edilecek olursa, aranjörlere göre bir aranjmanın en önemli yapıtaşı olan ve bir aranjör tarafından özellikle çok iyi bilinmesi ve uygulanması gereken bir konu olan armoni konusunun, *midijörler* tarafından bu denli önemsenen ve hâkim olunan bir konu olmadığı söylenebilir. Çünkü aranjörlerin armoni ile kastettikleri oldukça iyi bir müzikal bilgi birikimi; engin bir müzik teorisi, armoni ve kontrpuan bilgisi (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013; N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013; C. Çelik, kişisel görüşme, 23.11.2013); yani bir kompozitörün sahip olması gereken donanımlardır. Ancak bunlar çoğu zaman yeni nesilde yoktur. Aksine *midijörlerin* armoni ile ilgili bilgileri ülkemizin popüler

müzik kültürünün gerektirdiği düzeyde, yüzeysel bir akor bilgisinden ibarettir. Bunu *midijörlerin* armoni ile kastettiklerinden anlamak mümkündür (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2014; E. Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2013; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2014; U. Alakuş, kişisel görüşme, 07.02.2014; S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014). Dolayısıyla konu yeni nesil aranjörler olunca, Osman İşmen'in de dikkat çektiği gibi, “bir şarkının melodisini alıp altına da bir, iki akor yerleştirmenin” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) aranjör sıfatını alabilmek için yeterli görülemeyeceği düşüncesi tüm aranjörlerin üzerinde uzlaştığı bir noktadır.

Yukarıda sayılan eleştirilere paralel olarak gelişen bir eleştiri daha vardır ki o da stüdyo çalışmaları sırasında ortaya çıkmaktadır. Her ne türde müzik yapılırsa yapılsın, günümüzdeki teknolojik olanaklarla beraber nota yazımının önemini yitirmesi beraberinde bir şef partitürü hazırlığının da önemini yitirmesini getirmektedir. Her ne kadar bazen belirli bir hazırlık yapılıyor olsa da *midijörlerin* çoğu zaman yaptıkları aranjmanların stüdyo icrası için herhangi bir nota yazımı gerçekleştirmedikleri bilinmektedir. Ayrıca bu durum, sadece “altyapı” sazları olarak tabir edilen basgitar, gitar vb. çalan enstrümanistlerin karşılaştıkları bir durum değil, aynı zamanda “üst” ya da “renk sazlar” olarak da tanımlanan keman, bağlama, ud vb. çalan enstrümanistlerin karşılaştıkları bir durumdur (E. Sınanmış, kişisel görüşme, 30.11.2013; M. Süngü, kişisel görüşme, 16.03.2014).

4.4.3 Ritmik yapıya yönelik eleştiriler

Aranjörlik çalışmasının gerektirdiği diğer bir nokta olarak daha önce değindiğimiz “ritmik yapıyı kurgulama” işi açısından bakıldığında da konunun aynı şekilde, bir tartışma alanı olduğu görülmektedir. Zira aranjörler için ritmik yapıyı kurgulamak demek, şef partitürü içerisinde bulunan bir ritmik çizgiye ritim sazlarının ne ya da nasıl çalacaklarının yazılması anlamını taşımaktadır. Yani bir aranjör için “ritmik yapıyı kurgulamak” hangi ritmik elemanın; mesela davul ve/veya perküsyon gibi enstrümanların ne şekilde bir ritmik yapıyı vücuda getireceklerine ya bilgisayarın olanaklarıyla ya da tamamen deneyimlerine dayanarak karar verip onu skora aktarmak şeklinde bir anlam atfederken, bir *midijör* için “ritmik yapıyı kurgulamak” demek bilgisayarın kendisine sunduğu olanaklardan faydalanarak, mevcut olan looplardan hangilerini ne şekilde sıralayacağı ve özellikle nasıl bir “kick” kullanıp,

nasıl bir “ritmik pattern” elde edeceğini ifade etmektedir ki, “kick” ve “loop” odaklı bir aranjman anlayışı, ülkemizde özellikle pop müzik türünün önemli bir üretim paradigmasını oluşturmakla beraber, diğer tüm popüler müzik türlerinde de önemli oranda ilgi görmektedir. Dolayısıyla bu konuya onlarca örnek vermek mümkündür. Ancak burada sadece bir örnek üzerinden inceleme yapmak yeterli görünmektedir. Bu bağlamda ülkemiz popüler müziğinin en popüler yorumcu ve şarkı yazarlarından biri olan Serdar Ortaç’ın çalışmaları üzerinden örnek verilmeye çalışılacaktır. Zira Ortaç’ın müziği; özellikle hareketli şarkılarının önemli ölçüde “kick” ve “loop” müziği üzerine kurulu olduğu görülmektedir.

Serdar Ortaç’ın 2014 yılında yayınlanan “Tanrım” isimli şarkısının aranjmanı incelendiğinde, aranjmanı Tolga Kılıç tarafından yapılan bu şarkının, yukarıda değinildiği gibi dinamik bir ritmik motif üzerine kurgulandığı ve özellikle vurmali enstrümanlardan “kick”in çok öncelikli olduğu bir şekilde düzenlendiği söylenebilir. Şarkının aranjmanı içerisinde her ne kadar ritmik elemanların dışında, ritmik-sentetik sesler gibi diğer önemli altyapı enstrümanları ve yaylı grubu gibi önemli melodik enstrümanlar olsa da şarkıda en çok vurgulanan ve en çok öne çıkan enstrümanların vurmali sazlar özellikle de kick sesi olduğu görülmektedir. Şarkıda ilk sözlü kısımdaki ritmik enstrümanlar ilk sentetik bas ve diğer sentetik seslerin oluşturdukları armonik ve ritmik yapı Şekil 4.23’teki gibi özetlenebilir:

The image shows a musical score for the song 'Tanrım' in 4/4 time. It consists of three staves: 'Ses' (Vocal), 'Synth vs.' (Synthesizer), and 'Davul' (Drum). The vocal line is in the key of B-flat major and features the lyrics: 'Ka pım da sev dan gö züm de yaş lar u nu tu lur mu ya şa nan aşk lar'. The synthesizer part provides a rhythmic accompaniment with a repeating pattern of eighth notes. The drum part features a consistent kick drum pattern on the first and third beats of each measure.

Şekil 4.23: Tanrım adlı şarkının sözel kısmının ilk girişindeki armonik ve ritmik yapı özeti.

Ritmik yapının kurgulanışı bakımından aranjörler ve *midijörler* arasında farklılıklar olsa da *midijörlerin* ritmik kurgularının kendi içerisinde çok büyük oranda aynı olması diğer bir eleştiri konusudur. Zira eski nesil aranjörlere göre müziğin içeriğinde olması beklenen melodi, armoni ve ritim gibi temel konularda günümüz popüler müzik endüstrisi pek zayıftır ve bunun önemli sebeplerinden biri bilgisayar

ortamında hazırlanan aranjmanlardır. Osman İşmen'e göre günümüzde ülkemizde pop müzik üretimi tek bir ritmik kalıp üzerinden gerçekleştirilmektedir (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013):

Müzikte iki tane önemli unsur vardır: Melodi ve Ritim. Bunları yakaladığın zaman doğru iş yaparsın. Bugün Türkiye'de tek ritmik form ile "pop" müzik yapılıyor. Arapların 'Melfouf' dedikleri bir ritim vardır. Bu ritim pop müziğin yüzde doksan dokuzunda kullanılıyor (...) Bu nasıl pop müziği: içine ud, kanun, klarnet vs bütün alaturka enstrümanları doldurulmuş? Otantik enstrüman kullanımına karşı değilim. Sting de darbuka kullandı, Beatles da sitar kullandı; ama renk olarak kullandılar. Bir pop müzik albümünde baştan sona bu şekilde olması; alaturka enstrümanlar olmaz ki. Bu durumda, Müslüm Gürses ile Tarkan albümleri arasında bir fark kalmıyor. Çünkü aynı insanlar aynı şeyi yapıyorlar. Birinde biraz loplara farklı o kadar aradaki fark. Bu şuna benziyor: Manava gidiyorsunuz, kavun ile pırasanın tadının aynı çıkması gibi (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Osman İşmen'in bahsettiği türden ritmik aynılık, aslında şimdiye kadar farklı açılardan ele alınarak yapılan analizlerin sonucunda ortaya çıkan ülkemiz popüler müziğinde sıklıkla kullanılan ritmik kalıpların, hemen hemen aynı ritmik karakterin tekrarlarından ibaret olduğu görülmektedir. Zira loop ve kick temelli yapılan çalışmaların çoğunluğunda böylesi bir tekrara düşülmesi de beklenilir bir durum olmaktadır çünkü günümüz aranjörlerinin ya da *midijörlerinin* kullandıkları temel malzeme ve yaratıcılıklarını büyük oranda şekillendiren çerçeve, bilgisayarlardaki müzik yazılımları ve onların sundukları olanaklardır. Müzik üretimindeki geline bu nokta, dolayısıyla herkesi aynı şekilde müzik yapan bireylere dönüştürmektedir. Bu bağlamda Osman İşmen'in de dikkat çektiği, günümüz popüler müziğinin özellikle hareketli şarkılarının arasındaki bu ritmik aynılığa birçok şarkı ve onların ritmik kalıpları örnek olarak gösterilebilirler. Şekil 4.24; 4.25; 4.26; 4.27; 4.28 ve 4.29'da bahsi geçen bu aynılığa dikkat çeken ritmik özetler gösterilmektedir:



Şekil 4.24: Salla adlı şarkının ritmik yapı özeti.



Şekil 4.25: Tanrım adlı şarkının ritmik yapı özeti.



Şekil 4.26: Acılarımız bir adlı şarkının ritmik yapı özeti.



Şekil 4.27: Nurcanım adlı şarkının ritmik yapı özeti.



Şekil 4.28: Çakkıdı adlı şarkının ritmik yapı özeti.



Şekil 4.29: Helal ettim adlı şarkının ritmik yapı özeti.

4.4.4 Yoğun bilgisayar kullanımından kaynaklanan tınısal aynılık

Yukarıda da ifade edildiği gibi, aranjörler tarafından ülkemiz popüler müzik kültüründeki aranjman pratiği içerisindeki dönüşümlerin temel odağına konulan ve “aranjörülüğün ölmesine” (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013) yol açtığı düşünülen teknolojik gelişmeler, özellikle de bilgisayar teknolojisi, bir yandan herkesin aranjör olmasına ve dolayısıyla da günümüz Türkiye’inde bir tür “aranjör bataklığı” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) meydana gelmesine sebep olduğu gibi, diğer yandan da üretilen müziklerin nitelik ve içeriklerinin de sığlaşmasının müsebbibi olarak görülmektedir. İlginç olan ise bilgisayar teknolojisinin aynı zamanda büyük bir nimet olduğunu düşünen aranjörlere göre bilgisayarlar ve onların içerisinde kullanılan yazılımlar, öncelikle aranjörlerin ve müzisyenlerin işini kolaylaştıracakken bunun aksine müzikten bihaber insanların bu işe girişmelerini kolaylaştırmıştır (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) ve böylece “herkes aranjör olmuştur” (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013). Herkesin aranjör olmasının yanında, kendiliğinden gelişen bir problem olarak herkes aynı şekilde müzik yapmaya başlamıştır. Çünkü yeni nesil aranjörlerin yani *midijörlerin* (Flusser’in de değindiği gibi) kullandıkları malzeme aynıdır ve bu türlü müzik yapanların ellerindeki malzemeye bağımlı hale gelmeleri kaçınılmazdır (Flusser, 2000). Dolayısıyla üretilen müzikler de büyük oranda aynıdır ve bu durum ülkemizin

popüler müzik kültüründe sıkça gözlemlenebilecek bir durumdur. Özetle, şimdiye kadar değinilen hususlarda olduğu gibi müzik üretimindeki bu “aynılık” ve monotonluk da eski aranjörlerin önemle üzerinde durdukları bir konu olarak öne çıkmaktadır. Bu konuda Osman İşmen’in düşünceleri şöyledir:

[Teknolojik gelişmeler] müzisyenler için müthiş gelişmelerdir. Ancak bunun yanında teknoloji binlerce aranjör ortaya çıkardı. Ortalıkta bir aranjör çöplüğü-bataklığı var. Bizim jenerasyonda parçanın ilk iki ölçüsünde aranjörün kim olduğunu anlayabilirken, günümüzde parçanın tamamı bitse de aranjörün kim olduğunu anlayamazsınız. Çünkü bütün işler birbirine benziyor ve birbirinin taklidi niteliğindedir. Biz yazı tekniğimizi ve tarzımızı koruduğumuz için teknoloji bize hizmet edebiliyor. Ama günümüz aranjörleri bir şey bilmedikleri için sadece bilgisayardaki sesleri kullandıkları için hepsinin yaptığı işler birbirine benziyor (O. İşmen, kişisel görüşme,16.01.2013).

Osman İşmen ve Atilla Özdemiroğlu’nun üzerine önemle vurgu yaptıkları bu tınsal aynılık aslında hiç de yersiz değildir. Çünkü günümüzde aranjörlük yapan herkes, ürettiği müziği bilgisayar içerisindeki sanal enstrümanlar ve/veya synthesizer’lardan elde etmektedir. Ayrıca bu enstrümanlar şimdiye kadar incelenen; yeni nesil aranjörlerin çalışmaları olan şarkı örneklerinin tümünde kullanılmış ve yakalanmak istenen tınsal etki ya da popüler deyişle “sound” bu enstrümanlar yani teknolojik olanaklar dolayısıyla elde edilmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak yoğun olarak bilgisayar temelli müzik üreten herkes aynı malzemeyi kullandığından çıkan sonuçlar birbirinin aynı olmaktadır. Doğrusu günümüz aranjörlerinin ya da *midijörlerinin*, ürettikleri müzikler dinlenerek birbirinden ayırt edilmesi neredeyse olanaksızdır. Osman İşmen’in de dediği gibi ülkemiz popüler müzik aranjörlüğü “eskiden bir şarkının ilk iki ölçüsünden aranjmanı kimin yaptığını bilmenin mümkün olduğu” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) bir müzik kültüründen, şarkının tamamı dinlenirse bile aranjmanı kimin yaptığının anlaşılması mümkün olmayan; “her biri bir diğerinin kopyası aranjmanlar” (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) her gün kulağımıza çalınmaktadır.

4.5 Midijörlerin Aranjörlere Göre Kendilerini Konumlandırışları

Genel olarak aranjörler ve *midijörler* arasında aranjörlüğün ne olduğu ile ilgili geliştirilen tanımlamaların en azından teoride birbirine yakın noktalar olduğuna ve bazı durumlar da aynı örnekler üzerinden açıklanmaya çalışıldığına daha önce değinilmişti. Bununla beraber aranjörlerin ve *midijörlerin*, aranjörlüğün içeriğinden anladıklarının, içerik bakımından farklılıklar taşıdığına da değinilip, bu çalışmada “*midijör*” olarak tanımlanan yeni nesil aranjörlerin müzikal yeterlik ve gelişmelerine

dair aranjörlerin yönelttiği eleştirilerin neler olduğuna da değinilmişti. Bu bağlamda, armoni, ritim, orkestrasyon ve belki de en önemlisi “tını” ya da (aranjörlerin tabiriyle) “sound” arayışının nasıl gerçekleştirildiği, farklı nesiller arasında bu tür kavramların içeriğinin nasıl doldurulduğu üzerine durulmuştu. Ancak bu noktadan itibaren, aranjörlerce sayılan bu aranjörlük kriterlerinin güncelliğini koruyup korumadıklarının üzerinde durulması gerekmektedir. Çünkü günümüz aranjörleri bir yandan eski aranjörlerin sahip oldukları müzikal yeterliklere sahip değildirlere ancak öte yandan güncel müzik piyasası koşullarında aranjörlerin sahip oldukları birçok yeterliğin önemlerini kaybettiklerini düşünmektedirler. Bunun yanında da günümüzde aranjörlük yapabilmek için, eskisinden çok farklı yeterlikleri önemsemektedirler. Dolayısıyla eski ile yeni aranjörlük pratikleri arasında hem içerik hem de gerekli yeterlikler bağlamında önemli farklılıkların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu sebeple burada, günümüz aranjörlerinin eski nesil aranjörlere, onların sahip oldukları niteliklere ve aranjman çalışmalarının içeriğine karşılık, aranjörlüğün içeriğinde ve niteliğinde olması gereken özellikleri nasıl değerlendirdikleri üzerinde durulacaktır.

Yapılan görüşmelerden elde edilen verilerin ışığında şu söylenebilir ki, bir aranjörde bulunması gereken müzikal donanımlar yaklaşık olarak birbirine yakın kriterler olsalar da özellikle yeni kuşağın bu konudaki önem sıralamasının farklılaştığı ve bazı örneklerde bunlara yenilerinin eklendiği görülmektedir. Bu yeni kriterlerle her ne kadar tekil bir örnekte karşılaşılsa da, yeni nesil aranjörlerin ya da *midijörlerin* bu konudaki yaklaşımlarının günün koşullarına paralel bir şekilde kendini güncellediği söylenebilir ki *midijörlerin* tını ya da “sound” arayışından kastettikleri aslında müziğin karşındaki insanda yaratacağı etki ile yani sesin inşası ile ilişkilidir. Yani değişen bir müzik kültürü ve buna paralel olarak dönüşen bir aranjörlük anlayışından bahsetmek mümkündür. Aslında nesiller arasındaki bu bakış açısı farkının değişen dünya müzik kültürünün ve ülkemiz müzik piyasasının güncel koşullarından kaynaklandığı söylenebilir. Dolayısıyla günümüz aranjörlerinin yani (büyük oranda *midijörlerin*) değişen bir dünya ve onun müzik kültürüne ayak uydurmaya çalışırken yaptıkları işin de beraberinde dönüşeceği kendisine yeni anlam ve nitelik eklemeyeceği de akılda tutulmalıdır. Değişen bu aranjörlük kriterleri ve donanımlarının, en belirgin ifadelerini Yıldray Gürgen örneğinde gösterdikleri söylenebilir. Çünkü yukarıda değinildiği gibi Yıldray Gürgen’in aranjörlük

donanımları ve bunların önemiyet sıralamaları eski aranjörlerden farklıdır. Bu konuda Yıldray Gürgen'in görüşleri şöyledir:

Aranjörün sahip olması gereken donanımları bugünün şartlarına bakarak söyleyeceğim: İlk; Ses mühendisliğini bilmek zorundadır. Çünkü çıkacak sonucu ancak bu şekilde bilebilir. Bilmiyorsa kusurludur. Önce bunu bilecek. Bunun için gerekli olan ise, bilgisayar kullanımıdır ve de iyi bilgisayar kullanmak gerekir. İracı tarafının olması gerekir; yani bir sazı çalacak. Kayıt teknolojisini bilecek. Bunlar neticeye varmak için şart (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Yukarıdan anlaşıldığı kadarıyla Yıldray Gürgen'e göre bir aranjörün olmazsa olmaz kriteri öncelikle "ses mühendisliği"dir ve bu konuya hâkim olabilmek için ilkin, bilgisayar ve yazılım teknolojilerini iyi derecede kullanabiliyor olmaktır. Yani Yıldray Gürgen'in, eski aranjörlerin aranjör olabilme kriterlerini tersyüz ettiği ve daha önce hiç kimsenin değinmediği konulara değindiği görülmektedir. Dolayısıyla Gürgen'in saydığı aranjörlük donanımlarının sıralaması bize, günümüz Türkiye'sindeki aranjörlük anlayışının yazılı ve belirli bir müzik eğitimi sürecini gerektiren bir aranjörlük anlayışından, sanal bir müzisyenliğe ve bunun bir gereği olarak da "bilgisayar ve onun içerisindeki sanal enstrümanlar konusunda yetkin olmaya" doğru evirildiğini; hatta aranjörlük için gerekli bir meziyet olarak görülen müzisyenliğin de giderek sanal ortamda davul-ritim ve basgitar kullanabilme yetisine doğru evirildiğini söylemek mümkündür.

Aslında ülkemizde "ses mühendisliği" derken anlaşılan, çoğunlukla müzik kayıt stüdyolarında, ses kaydı ve ses miksajı yapan ve çoğunlukla "tonmayster" olarak adlandırılan kişilerdir. Aslında bu tür tonmaysterlerin çoğu, bu alanda bir eğitime sahip değildirler, aksine bu tür kişiler stüdyolarda çoğunlukla farklı bir iş⁴⁷ ile başlayıp, zaman içerisinde ses kaydı ile ilgilenip, daha sonradan kazandıkları stüdyo deneyimi sonucunda tonmaysterlik işini yapmaya başlamaktadırlar. Çünkü ülkemizde, aranjörlük işinde olduğu gibi bu alanda da herhangi bir eğitim olanağı uzun yıllar boyunca mümkün olmamıştır; ta ki 1999 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM)⁴⁸ kurulana kadar. Dolayısıyla, Gürgen'in altını çizdiği manada bir ses mühendisliği ile ülkemiz müzik endüstrisinde anlaşıldığı manada bir ses mühendisliği çoğu zaman aynı şeyi işaret

⁴⁷ Tonmayster Engin Ersoy'a göre ülkemizde müzik kayıt stüdyolarında çalışan tonmaysterler genelde çaycı olarak işe başlayıp daha sonra tonmayster olmaktadır (E. Ersoy, kişisel görüşme, 30.11.2013).

⁴⁸ 1999 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde kurulan "Müzik İleri Araştırma Merkezi" (MİAM) içerisinde birçok alanda faaliyet gösterilmektedir ve bunlardan biri de ses mühendisliği alanıdır.

etmediği söylenebilir; çünkü Gürge'nin aranjörlük ve ses mühendisliği arasında kurduğu ilişki, aranjörün, toplumun popüler eğilimlerinin nabzına göre aranjmanın seyrini kontrol edebilmesi, yaptığı aranjmanı müzik piyasasının güncel taleplerine uygun bir şekilde tamamlaması ve bu çalışmayı bir “resim” yaratımı olarak değil de bir “çerçeve” tasarımı şeklinde gerçekleştirmesi ile ilgilidir.

Başka bir bakış açısıyla bakıldığında, doğrusu, Yıldıray Gürge'nin “ses mühendisliği” derken kastettiğinin müzik prodüktörlüğü ile ilişkili olduğunu bile söylemek mümkündür. Zira Türkiye koşullarında bir aranjörün aynı zamanda bir müzik prodüktörünün özelliklerine de sahip olması gerektiğine dair bir düşünceye daha önce Osman İşmen üzerinden değinilmişti. Aynı şekilde Joseph Reisman (1977) ve Michael Zager'in (2006) çizdikleri prodüktör profili de benzeri özellikler taşımaktadır. Örneğin Reisman'a göre bir prodüktör aynı zamanda bir aranjör veya ses mühendisi de olabilir (Reisman, 1977) ve Michael Zager'in perspektifiyle de bir müzik prodüktörü, müzik prodüksiyonunun tüm tınısından ve yaratıcı vizyonundan sorumlu kişi (Zager, 2006, s. 5) olarak tasvir edilmektedir. Bu bakımdan Yıldıray Gürge'nin ifade ettiği “ses mühendisliği” kıstası aranjörlük işinin, ülkemizde, giderek müzik prodüktörlüğü ile eklenen bir hal aldığı ve nota yazmaktan çok farklı bir alana dönüştüğünü işaret etmektedir ki Gürge'nin bu bakış açısının Osman İşmen'in ülkemizdeki müzik prodüktörlüğü ile ilgili düşüncelerini tekrar eder nitelikte olduğu söylenebilir. Zira Osman İşmen de günümüz koşullarında, prodüktörlükle aranjörlüğün iç içe geçtiğine değinmektedir:

Yurtdışında bir prodüksiyonun en tepesindeki adam prodüktördür. Aranjör onun isteği doğrultusunda çalışır. Şarkıcı onun istediği gibi okur. Süreci baştan sona prodüktör yönetir. Ancak Türkiye'de böyle bir şey yok. Yani günümüzde müzik prodüktörlüğü pek çalışmayan bir alandır. Hatta yoktur; bu işi büyük oranda biz aranjörler üstlenmiş durumdayız” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013)

Yukarıda sayılan isimlerin yanında, eski aranjörleri ve onların çalışma yöntemlerini günümüz aranjörlüğünden çok üst bir konumda gören isimlerin olduğunu da eklemek gerekmektedir. Örneğin Özgür Buldum'a göre aranjörlüğü eğer “gerçek manada bir aranjörlük” olarak ele almak gerekirse günümüzde aranjör olarak nitelenen çoğu kişinin aranjör bu sınıflandırmanın dışında kalacağı kesindir. Çünkü günümüzde ülkemizdeki aranjörlük anlayışı çok sınırlı bir müzik bilgisi ve çoğunlukla bilgisayarın olanakları ile yürütölen bir çalışma biçimidir. “Eğer gerçek manada bir aranjörlükten bahsedilecekse bu isimlerin başında Onno Tunç, Atilla Özdemiroğlu,

Gar0 Mafyan gibi isimlerin olduğunu hatırlamak gerekir” (Ö. Buldum, kişisel görüşme, 01.12.2013). Özgür Buldum’un konu hakkındaki ifadeleri şöyledir:

Terimleri kullanırken dikkat etmek gerektiğini düşünüyorum. Yani “aranjör” demek bu işi iyi bilen kişi anlamına gelir. Bu terimi kullanırken, yani Türk pop müzik piyasasında aranjör sınıfına benim algımla Onno Tunç, Atilla Özdemiroğlu, Garo Mafyan gibi isimler girer. Hala daha Onno Tunç gibi bir aranjör var mıdır? Bence yoktur. Çünkü Onno Tunç bütün konuya hakimdi. Bu anlamda bir aranjör olduğumu iddia edemem, hala eksiklerim var ama bu yoldayım. Ama Onno Tunç gibi bir aranjör hala yok bence. Aranjörden anlayacağımız eğer Onno Tunç vb. isimler ise, piyasada şu an var olan birçok kişi aranjör olarak sayılamaz (Ö. Buldum, kişisel görüşme, 01.12.2013).

Ancak her ne kadar Özgür Buldum’un düşüncelerine karşıt olmasa da Suat Aydoğan’ın eski aranjör nesli ile kendi nesilleri arasında, hedefleri bakımından bir ayırım yapmak eğiliminde olduğu söylenebilir. Bu bakımdan kendi nesillerinin müzik yapmaktaki amaçlarının çoğunlukla ticari bir hedef gözettiğini ancak “eski üstatlar” diye taltif ettiği aranjörlerin, çalışmalarında “sanatsal” kaygıyı elden bırakmadıklarını ancak günümüz müzik endüstrisinin koşullarının daha farklı olduğunu vurgulamaktadır (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013). Bu bakımdan günümüz müzik endüstrisinin koşullarının ve beğenilerinin eskiye göre çok farklı olduğu ve dolayısıyla kendilerinin eski aranjörlerle kendilerinin yaptığı müzikler ve bunların sonuçta yaratacağı etkinin farklı olacağına değinmekte; böylece, eski aranjörlerin güncel müzik modasını takip etmelerinin zor olduğu gibi kendilerinin de eskilerin yaptıkları türden aranjman yapmalarının zor olduğuna dikkat çekmektedir (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013):

Tabi çok eski üstatlar vardı. Ancak günümüzdeki müzik anlayışıyla eskisi arasında çok önemli farklar var. Bugün bizim yaptığımız şeyleri onlar [eskiler] yapamıyorlar, onların yaptığını da biz yapamıyoruz. Bizimki daha çok ticari, onlarınki ise daha çok sanatsal çalışmalardır. Biz, yaptığımız müziği herkesin dinlemesini istiyoruz. Bizim böyle bir kaygımız var (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013).

Burada Aydoğan’ın eski aranjörlerle kendi yaptıkları müzik ve bu müzikler arasında hedef ve içerik bağlamında yaptığı ayırım önemlidir. Bununla beraber, Aydoğan’ın altını çizdiği, farklı aranjör kuşaklarının müzik anlayışları arasındaki ayırımı Benjamin penceresinden ele almak da mümkün görünmektedir; çünkü Benjamin’in (2013) fotoğraf üzerinden yürüttüğu tartışmada, fotoğraf alanında “modaya teslimiyet” olarak tanımladığı “yaratıcı ilke”nin (s. 34) Suat Aydoğan örneğinde “ticari” kaygı ya da yapılan “müziği herkesin dinlemesi” olarak belirlediği söylenebilir. Burada bahsedilen “ticari” kaygıyı, “sanat” yapıtının yaygınlık alanının genişletilmesi bağlamında da ele almak mümkündür. Ramaut-Chevassus’a (2011)

göre, sanat yapıtının yaygınlaşma isteğinin temelinde yatan amaçları iki ayrı şekilde ele almak mümkündür:

Bunlardan biri haklı bir istek sayılır, öbürü ise kaygı verici bir duruma dönüşebilir. Haklı istek oldukça geniş bir dinleyici kitlesi bulmaktır, öbürü ise aceleye gelmiş, kolay dinlenen ama çabuk unutilan, tutulan ve para getiren, ancak plaklar ve yayınlar yoluyla başarısını sürdüren, başka sanatlara ve sahneye başvurarak daha geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmaya çalışan bir müziğin oluşturulmasıdır (Ramaut-Chevassus, 2011, s. 102).

Ayrıca Ramaut-Chevassus'a (2011) göre Lyotard, yukarıda değinilen ikinci türden bir postmodernlik anlayışını "sadece paranın gerçekliği" olarak değerlendirmektedir (s. 102). Bu bağlamda Aydoğan'ın yaptığı müziği "herkesin dinlemesini" istemesiyle, sanat eserinin yaygınlaşmak üzere bir yol çizdiği postmodern müzik anlayışının aynı şeyi işaret ettiği görülmektedir. Benjamin üzerinden tekrar edilecek olursa, bu, müziğin "satılabilirliğine ağırlık veren"⁴⁹ (Benjamin, 2013, s. 34) bir anlayıştır. Dolayısıyla burada asıl amaç üretilenin içeriği değil de satılabilirliği ile ilgilidir. Müzik eserinin, içeriği değil de satılabilirliği ise önemli olan, o zaman üreticinin kim olduğu ve nasıl bir nitelikte olduğunun da pek önemi kalmamaktadır.

Doğrusu, günümüz müzik endüstrisinde, müziği üreten(ler)in kim olduğu, çoğunlukla müzik yapımlarının tanıtım kartlarında veya dijital ortamdaki bilgilere bakıldığında anlaşılabilir; çünkü duyduğumuz müzikleri "tasarlayan" kişilerin kullandıkları malzemelerin büyük çoğunluğu, genelde aynı kaynaktan "alınmışlardır". Bu bakımdan kullanılan bu malzemenin "katıldığı ortama yabancı" (Ramaut-Chevassus, 2011, s. 42) olduğu düşünülebilir⁵⁰. Ancak günümüz aranjörleri ya da *midijörler*, ellerinde hazır olan bu müzikal malzemeleri kendi deneyim ve düşüncelerine göre bir araya getirerek, bunlardan yeni bir malzeme yaratabilmektedirler. Başka bir deyişle, bu türden bir aranjörlük çalışmasında

⁴⁹ Benjamin'in bakışında, fotoğraf alanında moda teslimiyet olarak görülen yaratıcı ilkenin temelinde, bir şeyin üretilmesinin gerektirdiği insani bağların hiçbirini kavranmadan, sadece fotoğrafların satılabilirliğine ağırlık veren bir anlayış (Benjamin, 2013, s. 34) yatmaktadır ki, bu durum hem müzik alanında hem de aranjörlük alanında da söz konusudur.

⁵⁰ Bu yönüyle, günümüz popüler müzik endüstrisinde kullanılan ve günümüz aranjörlerinin elinde herhangi bir çaba sarf etmeden hazır olarak bulunan bu "müzikal malzemeler" in Heidegger'in "salt nesnesi"ne benzer görünmektedir. Heidegger'in, sanat eserini, kendi başına oluşmuş ve hiçbir şeye zorlanmayan salt nesneye benzettiği gibi (Heidegger, 2014, s. 23) dijital ortamda hazır bulunan sesler de bir tür müzikal "salt nesne" olarak ele alınabilir. Burada teknolojik aygıtların içerisinde bulunan sesler salt nesneye benzetilirken bu sesler, doğada kendi başlarına hazır bir şekilde bulunan sesler olarak ele alınmaktadır. Doğadaki seslerin çeşitli şekillerde dijital veriye dönüştürülmesi ise beraberinde, bu seslerin "salt nesne"liklerini kaybetmelerine neden olmuş gibi görülebilir. Ancak dijital ortamdaki seslerin, günümüz müzik endüstrisinde bir araca dönüşmeden kullanılmamaktadır. Başka bir deyişle, ait olduklarından farklı bir bağlamda ele alınarak araca dönüşmektedirler. Yani, Heidegger'in bakışıyla içerisinde "insan emeğinin" (Heidegger, 2011, s. 22) olduğu bir araca dönüşmektedirler.

birbirinden farklı öğeler bir araya getirilerek, farklı şeyler “birbiri içinde eritilerek” sonuca gidilir. Tekrar edilecek olursa, birbirinden farklı malzemelerin, dijital ortamda bir araya getirilmesi yoluyla yürütülen günümüzdeki aranjörlük pratiğinin bir çeşit kolaj çalışması özelliği gösterdiği söylenebilir; çünkü sinemada “kurgucunun eline verilmiş olan malzemelerden oluşturulduğu ve çeşitli konulara bağlı görüntüler silsilesi birleştirildiğinde ortaya tamamlanmış bir film çıktığı” (Benjamin, 2013, s. 65) gibi, yeni nesil aranjörlerin çalışmaları da büyük ölçüde teknolojinin sunduğu malzemelerin bir araya getirilerek meydana getirilerek oluşturulan bir tasarı özelliği taşımaktadırlar⁵¹.

Yukarıda değinilen, gelişen yeni aranjörlük pratiğinin içeriğini, yine benzer bir şekilde ele almamızı sağlayan bir diğer isim ise Walter Benjamin’dir. Benjamin (2013), “*Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*” başlıklı yazısında, sanat eserlerinin teknik yollarla çoğaltılan kopyalarının önemli eksiklerinin olduğunu altını çizmektedir. Benjamin’e göre:

Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öğe eksiktir: o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı. Sanat eserinin bu biricik varlığını belirleyen şey, onun var olduğu zaman dilimi boyunca tabi kaldığı tarihtir (Benjamin, 2013, s. 48).

Burada, “sanat eserinin biricikliğini belirleyen olarak tabi kaldığı tarih” ile Benjamin’in, sanat eserinin meydana getirildiği bağlam’a dikkat çektiği söylenebilir. Bununla beraber Benjamin’in bu sanat eserinin çoğaltımı ile ilgili tespitinin, sanat eserinin çoğaltılarak farklı zaman ve mekânlarda da “deneyimlenmesi”ni de içerdiği söylenebilir ki buna bir tür yolculuk denilebilir. Bu şekilde bir yolculuğa ilişkin, yani sanat eserlerinin tabi olduklarının dışında bir bağlama taşınması konusunda Bourdieu da farklı bir açıdan katkıda bulunmaktadır: “30 Ekim 1989’da Fribourg Üniversitesi’nde Frankreich Zentrum’un açılışı için yaptığı ‘Düşüncelerin Uluslararası Dolaşımının Toplumsal Koşulları’ başlıklı konuşmada, düşüncelerin, ürünü oldukları üretim alanını beraberinde götürmedikleri için bağlamları olmadan dolaşıma girdiklerinin altını çizmektedir” (Çeğin ve diğ, 2014, s. 5). Ancak burada

⁵¹Aranjörün deneyimleriyle şekillendirilip, eklektik bir müzikal yapıya dönüştürülmesiyle, dijital seslerin eski bağlamlarından farklı bir bağlama taşındıkları söylenebilir. Farklı bağlamlardan elde edilen dijital seslerin bir müzik eserinde kullanılması ve bu seslerin birbiri içinde eritilerek kullanılması ile seslerin, eski bağlamları ile ilişkileri koparıp, kullanıldıkları yeni bağlama bir uyum sağladıkları dolayısıyla buraya “yabancılaşma” göstermedikleri ve yeninin bir parçasına dönüştükleri söylenebilir. Dolayısıyla bu türlü bir eklektik çalışma pratiğinin, bir tür kolaj çalışması olduğu düşünülebilir. Ramaut-Chevassus’un da (2011) belirttiği gibi, kolaj çalışmasında “esas müzikle, alıntılanan müzik arasında herhangi bir uyumsuzluk söz konusu olamaz” (s. 46).

ele alındığı şekliyle, dijital sesler her ne kadar farklı bağlamlardan gelseler de ve her ne kadar farklı bir tarihsel aralıklarda örneklenerek dijitalize edilmiş olsalar da günümüz aranjörünün deneyimleriyle eklemlenip kullanıldıklarından, yeni taşındıkları bağlama “yapıştırma” durmazlar; tıpkı bir kolaj çalışmasında olduğu gibi taşındıkları eserle uyum içerisinde dururlar.

Eski nesil aranjörlerin ilk başta “müziği bilmek” başlığı altında kimi zaman örtük, kimi zaman da açıkça ifade ettikleri nota, armoni, orkestrasyon vs. bilgisi Yıldray Gürgen için çok sonraki noktalarda geldiği görülmektedir. Burada sorulması gereken soru bu dönüşümün nasıl gerçekleştiğidir. Gürgen’e göre bu sorunun cevabı, müziği tüketen insanların müzikle ilgili algıladıkları ve önemsedikleri noktaların değişmesinde yatmaktadır. Yani, mesele insanların müziği nasıl dinledikleri ile ilgilidir. Gürgen’e göre insanlar, müziğin içeriğinden çok ortaya çıkan sonuçla ve insan üzerinde yaratacağı etki ile ilgilenmektedirler. Dolayısıyla önemli olan, müziğin nasıl yapıldığı değil, sonuçta ortaya ne çıktığı ve bu sonucun insanlar yani tüketiciler üzerinde bırakacağı etkidir; yani “sound” (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013):

Aslında ilk başta sayılması beklenen şartlardan biri olan ‘nota’ kavramı günümüz şartlarında en sonda gelen bir koşul bence. Çünkü insanlar müziğin içeriğine değil sonuca ve sonucun insanların üzerindeki etkiye yani sound’a bakarlar. Diğer bir deyişle; resme değil çerçeveye bakıyorlar. Yani sonuca nasıl varıldığına değil sonuca bakılır” (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Bu düşüncelerden hareketle şu söylenebilir ki, eski aranjörlerin aranjörlük kıstaslarının yerini, günümüz teknolojik gelişmeler, günümüz müzik dinleyicisi profiline beğenileri ve bilgisayarın aranjörlere sunduğu olanakların aranjörlerce iyi kullanılabilmesi gibi tarifi ve çerçevesinin belirlenmesi zor ya da görünmez beceriler almaktadır. Bu sebeptir ki Yıldray Gürgen, bir aranjörün bilgisayarı iyi derecede kullanabilmesinin altını çizmektedir:

Aranjör kişi müzisyendir. Dolayısıyla bilgisayar aranjör için bir ekipmandır ve aranjörün bilgisayarı iyi derecede kullanabilmesi gereklidir. Bugün aranjörün bilgisayar0 kullanması bir artıdır kullanmaması ise bir eksiktir. Neden? Önceden tabloyu görmek, gösterebilmek ve ön hazırlığı yapabilmek için gereklidir. Bu zamanda da bu gerekiyor. Eskiden farklıymış” (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Aslında günümüz müzik endüstrisi içerişindeki üretim koşullarında Yıldray Gürgen gibi başkalarının da aranjörlük için gerekli olan önbilgi sıralaması genelde farklılıklar göstermektedirler. Hatta *midijörlerin* bu anlamda, aranjörler arasında var olduğu görülen fikir birliğine ulaşmadıkları bile söylenebilir. Örneğin, kimi *midijör* bir aranjörün yüzde yüz iyi bir armonik bilgiye sahip olmasını gerekli görürken (E.

Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2014) bir diğeri armoniyi, nasıl tarzda bir çalışma yapıldığına bağlı olarak ele almak gerektiğini belirtip, bazen armonik bir bilgiye ihtiyaç bile duyulmayacağıının altını çizmektedir (Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2014). Bu açıdan bakıldığında, aranjörlük için hayati bir konu olarak görülen armoni konusunun, günümüz aranjörleri tarafından oldukça farklı şekillerde ele alındığı görülmektedir.

Bu noktada, aranjörlerce çoğu zaman “müziği bilmek” başlığı altında sınıflandırılan nota bilgisinin günümüz müzik endüstrisindeki yerine ve *midijörlerin* bu konuya attıkları öneme değinmek gerekmektedir çünkü aranjörlerin sahip olması gereken müzikal donanımların başında geldiği düşünülen “nota okuryazarlığı”nın en azından içerisinde bulunduğumuz çağın piyasa koşullarında önemini koruduğu söylenemez. Yani, nota bilmek artık bir aranjörün olmazsa olmaz niteliklerinden biri değildir ya da en azından *midijörler* için bu böyle görünmektedir. Yukarıda değinildiği gibi bir *midijörün* olmazsa olmaz niteliği, bilgisayarı iyi derecede kullanabiliyor olmasıdır. Çünkü artık iyi derecede bilgisayarı kullanarak günümüz müzik piyasasında dikkat çekebilmek mümkün olmaktadır. Dolayısıyla ilkin iyi nota bilmenin değil, iyi bilgisayar kullanmanın önemli olduğu söylenebilir. Nota bilgisinin önem derecesinde yaşanan bu düşüşü aslında kültürel bir dönüşümün ifadesi olarak ele almak mümkündür. Çünkü nota yazılı bir kültüre yaslanan bir olgudur ve günümüz müzik kültüründe yazının yerini önemli ölçüde bilgisayar, taşınabilir bellekler ya da internet gibi teknolojik ürünler almıştır. Artık insanoğlunun bir şeyi yazılı olarak kayıt altına almaktan ziyade, teknolojik dolayimler kullanarak kayıt altına aldığı ve işin müzikal boyutunda da yazılı olandan ziyade işitsel ve görsel olana doğru bir kaymanın geliştiği görülmektedir. Buradan hareketle ve Hassan’ın şematik yaklaşımına benzer bir karşılaştırma (Harvey, 2012, s. 59’da atıfta bulunulduğu gibi) ile aranjörlerin, aranjörlük işinin sınırlarını ve gerekliliklerini kesin bir şekilde çizmeye çalışmalarını modernist, bilgisayar aranjörlerinin ya da *midijörlerin* sayılan bu sınırların dışında kalmasını ve aranjör olmanın başlıca gerekliliği olan nota, armoni, orkestrasyon gibi büyük görülen işleri çok sonraki işler olarak görüp, bunların yerine ilkin “tını” ya da “sound” fenomenini hedeflemelerini ise postmodern bir çalışma pratiği olarak ele almak mümkün görünmektedir⁵².

⁵² Bu yaklaşım Lyotard’ın bakış açısı ile de pekiştirilebilir. Zira Lyotard’a (2013) göre de “postmodern sayılan tutum üst-anlatılara karşı inançsızlıktır” (s. 8). Bu noktada aranjörlerin

Düşüncelerin yazı yoluyla aktarımının yanında müziğin yazı yoluyla ifade edilmesi müzik ürünlerinin nesilden nesile aktarımı için hayati bir gerekliliktir. Zira günümüzde teknolojinin ulaştığı aşamada bu denli gerekli görünmese de bu olanakların, yani bilgiyi yazı dışında bir şekilde kayıt altına almanın mümkün olmadığı zamanlarda, notaya başvurulması dışında daha iyi bir yol görünmemektedir. Ancak günümüzdeki durum böyle değildir. Bu konuda özellikle Yıldray Gürgen'in düşünceleri, günümüz müzik endüstrisi içerisinde aktif bir şekilde çalışan bir aranjörün gözünden aranjörlüğün nasıl algılandığı ve nasıl yorumlandığı ile ilgili önemli bilgiler içermektedir:

Aranjörlük yapmak için aslında ilk başta sayılması beklenen şartlardan biri olan 'nota' kavramı, günümüz şartlarında en sonda gelen bir koşul bence. Çünkü insanlar müziğin içeriğine değil sonuca ve sonucun insanların üzerindeki etkiye yani sound'a bakarlar. Diğer bir deyişle; resime değil çerçeveye bakıyorlar. Yani sonuca nasıl varıldığına değil sonuca bakılır. Nota bilmeden de birçok şey yaratılabilir. Bugünün aranjörü desteklidir; teknoloji desteklidir. Nota bilmesi ise bence en son gerekliliktir (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Ancak bu noktada Walter Benjamin'in görüşlerine bakmak, bir anlamda, yeni nesil aranjörlerin aranjörlüğün gerektirdiği niteliklerde yarattıkları esnemeyi tersinden okumaya olanak tanımaktadır. Benjamin (2013) "geleceğin cahilleri yazmayı bilmeyenler değil, fotoğrafı bilmeyenler olacaktır" şeklindeki sava karşılık "kendi çektiği resimleri okuyup yorumlayamayan bir fotoğrafçı da cahiller cahili sayılmaz mı?" (s. 38) şeklinde bir soruyla karşılık vermekte ve sorduğu bu soru ile, bir bakıma ülkemiz aranjörlerinin düşüncelerini teyit etmektedir.

Nota okuryazarlığına paralel olarak değinebileceğimiz, orkestrasyon yazımı ya da şef partitürü hazırlama işinin de günümüzde eski önemini korumadığı söylenebilir. Yıldray Gürgen örneğine bakılacak olursa böylesi bir çalışmaya sadece film müziği hazırlıklarında gerek duyulduğu; bu tür prodüksiyonlarda aranjörün müzikal fikirlerini büyük bir orkestraya uyarlayan ya da bir orkestra için geliştiren bir müzisyenden yardım aldığı anlaşılmaktadır:

Ben film müzikleri yaptığımda yanıma bir orkestrasyoncu alıyorum. Yani, düşündüğüm enstrüman partilerinin notalarının yazımına zaman ayırmak istemiyorum ve nota yazmaktan çok beste, tını ve etki ile uğraşıyorum. Çünkü bu çok vakit alan bir iş. Dolayısıyla bu işi ayrı bir adama veriyorum (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

aranjörlüğe yükledikleri anlamlar birer üst anlatı olarak ele alınabilirler çünkü Sarup'un da değindiği (2010) gibi "post modernler derinlik üzerinde değil, tersine yüzey üzerinde duran bir modeli benimsemektedirler" (s. 187)

Ancak orkestrasyon konusunun öneminin, daha çok içerisinde akustik enstrümanların bulunduğu çalışmalarda daha fazla öne çıktığını eklemek gerekmektedir. Yani yapılan aranjmanın sadece bilgisayar ortamında tamamen bilgisayarın sunduğu imkânlarla bitirilmeye çalışılmadığı yapımlar için geçerlidir. Doğrusu günümüzde sadece bilgisayar ortamında bir albüm çalışmasının tamamlanması eğilimi giderek yükselen bir grafiğe sahiptir. Dolayısıyla aranjman yaparken herhangi bir orkestrasyon yazmak ya da şef partitürü oluşturmak gibi bir ön koşulun geçerliliğini büyük oranda yitirdiğini söylemek mümkündür.

Aranjörlerin *midijörlere* yönelik eleştirilerine karşın Yıldırım Gürgen'in de eski nesil aranjörlere yönelik önemli eleştirisi, müziksel yaratıcılık ile ilgilidir ve buna burada değinmek gerekmektedir. Çünkü Yıldırım Gürgen'in bu bağlamdaki düşünceleri, *midijörlerin* aranjörlere yönelttiği belki de en önemli eleştiridir. Zira Yıldırım Gürgen'e göre, özellikle '60'lı ve '70'li yıllarda popüler müzik endüstrisinde üretilen ürünlerin sonuçları hemen hemen aynıdır. Yani kreatif bir yenilik yoktur. Dönemin önemli aranjörlerinin tercih edilme sebepleri, onların müzikal yaratıcılıkları ile değil prodüksiyonun zamanında ve problemsiz tamamlayıp tamamlamadıkları ile ilgilidir. Başka bir deyişle eskiden bir müzik yapımcısı için önemli olan, bir aranjörün bir prodüksiyonu kısa zamanda tamamlayıp tamamlamayacağıdır:

'60' ve '70'li yıllardaki işlere baktığımda bence sonuçlar birbirine çok yakın şeyler. Çok da farklı tınılar yoktu bence. Eskiden ihtimalleri ortaya koyup; "ha bu adam bu işi iyi yapar" düşüncesi vardı bence. Yani müzisyen faktöründen öte işin teslim edileceği adamın, işi zamanında, sorunsuz ve sağlıklı bir şekilde yapıp yapamayacağına bakılırdı. Bu dönemin herhangi bir aranjörünü ele alırsak: İş yapar mı? Yapar. Zamanında teslim eder mi? Eder. Problem çıkarmaz. Ama buradan kreatif bir şey çıkar mı? Bilmiyorum (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Midijörlerin bir aranjmana başlarken izledikleri yolların neler olduğu ve aranjmanın aşamalarındaki gerekli yeterliklerin içeriğinin ne şekilde doldurulduğuna daha önce değinilmişti. Ancak bu noktada dikkat çekilmesi gereken bir husus vardır ki o da *midijörlerin* bütün aranjman aşamalarını ve stüdyodaki kayıt aşamasını tamamen bilgisayar üzerinden tasarlamaktadırlar. Bu bağlamda, bilgisayar olmadan bir aranjman yapmak *midijörlerin* en azından büyük çoğunluğu için sadece zor değil, aynı zamanda hayal bile edilemez bir durumdur. Zira bunun kimi yeni nesil aranjörün ifadeleri ile doğrulanması da mümkündür.

Eskiden müzik yapmak için bir sürü insanı bir araya getirmeniz gerekirdi. Şimdi buna gerek yok. Bilgisayarınız her şeyi çok hızlandırdı ve kimseye ihtiyacımız kalmadı. Bir şey kaydetmek gerektiğinde bunu çok hızlı yapabiliyorum, özellikle kopyalama çok önemli bir

olanak. Birçok eksikimizi teknoloji kapattı. Bilgisayar olmasa... Yani bilmiyorum, bunları yapabilmek için her halde çok çalışmam gerekirdi (E. Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2013).

Evet, bilgisayar yeteneklerimizi geliştirdi. Bilgisayar işlerimizi çok kolaylaştırdı. Düşündüğümüz şeyleri anında teyit etmemize olanak sağlıyor. Bazen bilgisayarda kurguladığımız şey stüdyoda müzisyenlerin katkılarıyla ufak tefek değişikliklere uğradığı; yani evdeki hesabın çarşıya uymadığı oluyor. Bu gibi durumlarda aranjör olarak ilk planladığım armonik, ritmik veya melodik kurguya müdahale etmem gerektiği oluyor. Ancak bilgisayar olmadığını düşünürsek; yani bilgisayar olmasa, kendi adıma söyleyeyim; tembel biri olduğum için muhtemelen aranjör olamazdım (Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2013).

Bilgisayar çok şey değiştirdi. Müziği değiştirdi, daha detaylı çalışabiliyorsun. Öncesinden daha çok kurgulayabiliyorsun, hayal gücünü geliştirdi. Bilgisayarla daha çok temiz çalışma şansın var. Görerek çalışıyorsunuz. Örneğin ritim kanalını açıyorum, eğer hata varsa geri dönüp düzeltme şansımız var. Dolayısıyla kulaktan kaçanı göz yakalıyor. Bilgisayar olmadan bütün bunları yapamazdım, aranjörlük de yapamazdım sanırım (S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014)

Gürgen'in bir aranjörün bilgisayar kullanması ile ilgili ifadesi hatırlanacak olursa ve bu çalışmada *midijör* olarak tanımlanmaya çalışılan günümüz aranjör neslinin bilgisayar teknolojisinin içerisine "doğdukları" ve bu işi ilk olarak bu şekilde yapmayı öğrendikleri göz önünde bulundurulacak olursa, *midijörlerin* kendilerini eski aranjörlerin çalıştıkları gibi çalışmak zorunda görmediklerini söylemek mümkündür. Zira bilgisayar teknolojisi birçok şeyi kolaylaştırmış ve prodüksiyonun yaratımı sürecinin oldukça hızlı gelişmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda birçok insanın bir araya gelerek yaratabilecekleri müziği, artık bir bilgisayarla evde hazırlamak mümkün hale gelmiştir (E. Yücelen, kişisel görüşme, 10.12.2013; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.11.2013; S. Boz, kişisel görüşme, 23.01.2014). Dolayısıyla müziğin yaratıcı materyaline ulaşmak daha kolay olmuş ve görece daha eşit koşullar gelişmiştir.

4.6 Günümüzdeki Durum

Buraya kadar aktarıldığı üzere, armoniyi aranjörlüğün vazgeçilmez bir yapıtaşı olarak algıladığını vurguladığımız 60 ve 70'li yılların en önemli aranjörlerinden olan Norayr Demirci'nin, bu konudaki fikirlerinin en azından popüler müzik endüstrisine yapılacak herhangi bir üretim bağlamında değiştirdiği söylenebilir. Baha Boduroğlu'nun aktardığından anlaşıldığı üzere yaklaşık olarak '70'li yılların ortalarından sonraki yıllarda Norayr Demirci'nin, armonik gösterişe önem vermenin bir aranjmanı ve dolayısıyla bir popüler müzik plağını satış başarısına ulaştıracağı konusunda tereddüde düştüğü anlaşılmaktadır.

Bu işe ilk başladığım dönemlerde Norayr Demirci ile bir konuşmamız oldu. Bu konuşmada, kendisi bana "ben armoni konusunda çok titiz davranıyorum; artmış eksilmiş akorlarla dolduruyorum şarkıları ama bunların hiçbiri tutmaz. Bunlar kendimizi tatmin etmek. Basit

şarkılar tutar bu piyasada. Bak, iki akorlu şarkılar nasıl da tutuyor” dedi (B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013).

Daha önce de değinildiği gibi bir *midijörün*, bilgisayarın olanakları olmadan yapacağı müziği beyinde canlandırması neredeyse imkânsızdır. Çünkü bunu yapmak için gerekli olan müzikal bilgiye ve yeteneğe çoğunlukla sahip değildir. Ancak burada sorulması gereken bir soru ortaya çıkmaktadır ki o da, yeni nesil bir aranjörün artık bu şekilde bir çalışma disiplinine ihtiyacı olup olmadığıdır. Bu açıdan bakıldığında, *midijör* olarak tasvir etmeye çalıştığımız aranjörlerin konuya bakış açılarını irdelemek gerekli görünmektedir.

Bu açıdan bakıldığında Türkiye’deki güncel “aranjörlik” kavramı, bir yandan prodüksiyonun yapılandırılması diğer yandan da (günün koşulları göz önünde bulundurularak) bilgisayarlar marifetiyle ulaşılmaya çalışılan “sound” ve “yenilikçi bir yaratı” arayışı süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir deyişle, Avrupa sanat müziği örneklerinin daha küçük ve farklı çalgı gruplarının kentsoyluların evlerinde veya eğlence salonlarında seslendirilmek üzere farklı ve kolaylaştırılmış versiyonlarının yazılması işi olarak başlayan endüstriyel bir aranjörlik pratiği, günümüze doğru, gelişen teknolojik imkanların sayesinde salt bir nota yazımı iş olmaktan çıkıp, giderek daha kreatif, yeni bir şeyler aramaya ve pazara daha önce yapılmamış olanı sunmaya odaklanmış “tınısal bir yaratım” sürecine dönüşmüştür. Bu konuyla ilgili olarak Osman İşmen’in ifadeleri şöyledir:

Bir besteyi geliştirip, çağa uydurmak, ilerilere taşımak veya o güne hapsetmek aranjörün elindedir. İki notayı üst üste koyup altına da doğru akor yazmak iyi aranjman yapmak demek değil, yaptığımız işi hiç dinlemeyecek adamlara dinlemeyecek insanlara da ulaşacak şekilde dizayn etmeniz gerekir. Buna örnek olarak Ahmet Kaya ile yaptığım çalışmaları gösterebiliriz (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Ülkemiz popüler müziğinin kendi içerisindeki dalları arasında da aranjörliğe yüklenen anlamlar hem zaman hem de bağlam açısından farklılıklar göstermektedir. Örneğin 60 ve 70’li yılların aranjörülüğüyle günümüz aranjörülüğünün arasında hem nitelik hem de içerik açısından ciddi farklar vardır. Daha önce de değinildiği gibi, eski aranjörlik anlayışı, tamamen “kalem” ile yazılan ve aynı anda beyin ile duyulmaya çalışılan ve fiziksel olarak ancak stüdyoda deneyimlenen bir pratik iken; günümüzün aranjörülüğü, her şeyin stüdyoya girmeden önce duyulduğu, stüdyodan önce bütün eksiklerin giderilebildiği, yanılma payının en aza indirildiği ve bilgisayar teknolojisinin yardımı sayesinde giderek kolaylaşan bir tür “destekli aranjörlik”tür.

Geçmişteki aranjörlüğün bu anlamda teknolojik bir desteği olmadığı için desteklerini kendilerinin yaratmaları gerekmekte ve bunun için bir tür “laboratuvar” niteliği taşıyan sahne için aranjman yazma pratiği, stüdyo kaydı öncesi süreçte hayati bir tecrübe özelliği kazanmaktaydı. Bu sebeple eski nesil aranjörlerin sahne için aranjman yazmaya önem gösterdikleri; bunu bir tür “aranjörlik egzersizi” olarak algıladıkları görülmektedir (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013; N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013) . Dolayısıyla ‘50’li ve ‘70’li yıllar arasında kurulmuş birçok orkestranın ve bu orkestraların ürettikleri çalışmaların müzik endüstrimizde aranjörlüğün önemli bir alan olarak sivrilmesine, doğal olarak katkıda bulduklarını burada tekrar etmekte fayda vardır. Bu konuyla ilgili olarak Bora Ayanoğlu’nun ifadeleri de ‘60’lı ve ‘70’li yılların müzik manzarasında ülkemiz aranjörlüğünün ulaştığı seviye ile ilgili ipuçları vermektedir:

O dönem herkes çok iyi arkadaştı. Selmi Andak, Garo Mafyan, Onno Tunç, Esin Engin... Herkesin bir gurubu vardı. Antalya Müzik Festivali vardı her sene. Bir pikniğe gider gibi giderdik. O kadar kalabalık da değildik zaten, 25-30 müzisyendik bu işi yapan. Bunun yarısı da aranjördü zaten (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 158).

Bir aranjörün iyi aranjman yapabilmesi ya da iyi-özgün bir aranjman yapabilmesi için öncelikle iyi bir dinleyici olması gerektiğine değinen aranjörlere göre, geniş bir müzikal yelpazeye sahip olmak aranjörlüğün önemli donanımlarından biridir. Sahip olunması gereken, müzikal deneyim ve zenginliktir. Bu konu, hemen hemen görüşülen tüm aranjörlerin ortak paydalarından biridir. Eski kuşağın özellikle dinlediği Caz ve Rock türü müziklerin yanında (daha çok halk müziği işleri ile ilgilenmiş kişilerin dinlediği) Türk Halk müziği repertuarının ve diğer ülkelerdeki müzik türlerinden beslenilerek ancak yeni ve özgün çalışmaların üretilebileceği konusundaki görüşleri “aranjörlüğün gerektirdiği müzikal donanımlar” açısından önemlidir. Osman İşmen’in deneyimlerinden örnek verilecek olursa; kendisinin dinlediği Rock, Caz ve Uzakdoğu müziklerinin ve aynı şekilde Yıldırım Gürgen örneğinde olduğu gibi; Avustralya’da öğrenim gördüğü ses fiziği bölümünde kendisine dinletilen Uzak Doğu, Hindistan vs. kökenli müziklerin aranjörlerin kariyerlerinde hem tını hem de tarz olarak çok belirleyici olduğu düşünülebilir.

Ancak günümüzde aranjörlerin ve *midijörlerin* ürettikleri müzikler, ortaya çıkardıkları nihai sonuç bakımından irdelenecek olursa, her iki aranjör tipinin ürettiklerinin giderek birbirlerine yaklaştığı, yoğun teknoloji kullanımı nedeniyle

aranjörlerin de tımsal bir aynılık içerisine düştükleri söylenebilir. Bu sav aranjörlerin teknoloji olan ilişkileri üzerinden de desteklenebilir. Örneğin, Norayr Demirci'ye göre teknoloji teknolojinin kullanımı günümüz aranjörlüğünde oldukça önemlidir ve takip edilmesi gerekmektedir:

(...) Ama ne yazık ki teknoloji sonrası dünyamızda kimin gerçek aranjör ve müzisyen olduğu bir birine karıştı. Günümüzde aranjör olarak sayılan isimlerin birçoğu gerçek aranjör değildir kompüter aranjörleridir onlar. Ama tabii ki, teknolojiyi ben de takip ediyorum, kullanıyorum ve de seviyorum. Ama bir gün canlı ve büyük bir orkestraya aranjman yazmak icap ederse işte o zaman gerçek kahramanlar ortaya çıkar (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013).

Aslında günümüzdeki piyasa koşulları içerisinde düşünüldüğünde, gerek ekonomik gerekse müzikal eğilimler açısından yapımların büyük çoğunluğunun giderek bilgisayar üzerinden tamamlanmaya başladığı görülmektedir. Bilgisayar ağırlıklı çalışmanın da doğal getirisi olarak bir yandan prodüksiyonların üretim maliyetleri oldukça düşmekte diğer yandan genel piyasa koşullarında istenen eğlence odaklı kick-snare-hi hat müziği üretilmiş olmaktadır. İşin ilginç olan yanı ise bu koşullara eski aranjör neslinin de ayak uydurmaya çalışmasıdır ki bu durumu Garo Mafyan örneği üzerinden incelemek mümkündür. Bu bağlamda Mafyan'ın 1988 yılında Sezen Aksu için düzenlediği "Unut" adlı şarkı aranjmanı ile yine Mafyan'ın 2002 yılında Aysu Başar için düzenlediği "Unut unutani" adlı şarkıların aranjmanları incelenebilir. Şekil 4.30'da verilen transkripsiyonlar incelendiğinde Mafyan'ın, her ne kadar teknolojik imkanları kullanmış olsa da, "Unut" adlı şarkının aranjmanın kurgusunu akustik enstrümanların canlı icralarına dayalı olarak tamamlamış olduğu görülmektedir. Piyano, elektro gitar ve akustik gitar gibi enstrümanlarla armonik yapıyı tamamlayarak, ritmik yapıyı da ağırbaşlı bir şekilde çalınmış bir davulla tamamladığı görülmektedir:

Ses

Se ni sev di ği mi u nut_ Se viş me le ri miz ya lan u nut

E.Gitar

A. Gitar

Piyano

Pad

Bass

Davul

The first system of the musical score is for the song 'Unut'. It consists of seven staves. The vocal line (Ses) is in 4/4 time, starting with a rest followed by a melodic phrase. The electric guitar (E.Gitar) plays a rhythmic accompaniment with chords. The acoustic guitar (A. Gitar) and piano (Piyano) play sustained chords. The pad (Pad) has a long, sustained note. The bass (Bass) plays a simple bass line. The drums (Davul) play a steady rhythm.

4

S.

be ni de her_ ya lan_ gi bi u nut O ³ sev gi

4

E.G

4

A.G.

4

P.

4

PD.

4

B.


4

D.V.

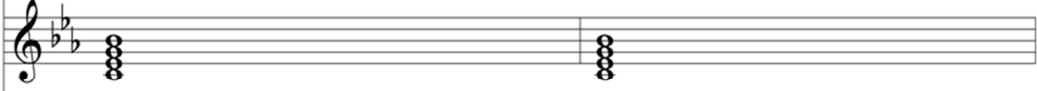
The second system of the musical score continues the song 'Unut'. It also consists of seven staves. The vocal line (S.) starts with a rest followed by a melodic phrase. The electric guitar (E.G) plays a rhythmic accompaniment with chords. The acoustic guitar (A.G.) and piano (P.) play sustained chords. The pad (PD.) has a long, sustained note. The bass (B.) plays a simple bass line. The drums (D.V.) play a steady rhythm.

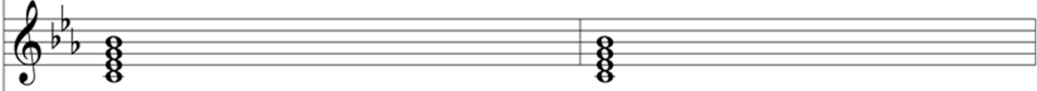
Şekil 4.30: Unut adlı şarkıdan bir kesit.


6

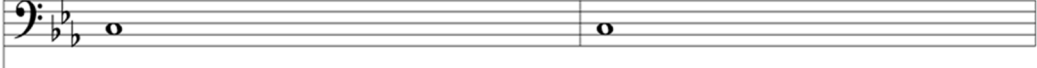
S. 
 ler ki_ yok tu lar on lar ü mit ler ri miz di Ne ³ ü mit


E.G. 

A.G. 

P. 

PD. 

B. 

D.V. 

8

S. 
 ler yaş lan dı gel za man git za man Ay rıl dı ğı mı zı_ u nut yal nız lık

E.G. 

A.G. 

P. 

PD. 

B. 

D.V. 

Şekil 4.30 (devam-1): Unut adlı şarkıdan bir kesit.

S. lar za ten³ ya lan u nut be ni de her ya lan gi bi u nut

E.G.

A.G.

P.

PD.

B.

D.V.

Şekil 4.30 (devam-2): Unut adlı şarkıdan bir kesit.

Yukarıdaki şarkıdan yaklaşık on dört yıl kadar sonra, yine Garo Mafyan'ın Aysu Başar'la çalıştığı "Bilmece" isimli albüm çalışmasında, özellikle de bu albümdeki "Esir Ederim" ve "Unut unutanı" isimli şarkıları incelendiğinde ise Mafyan'ın aranjmanlarında teknolojinin kullanım oranının eskiye nazaran önemli ölçüde arttığı, aranjmanların büyük oranda bilgisayarda tamamlandığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Aysu Başar'ın yorumladığı "Unut unutanı" adlı şarkının aranjmanı incelenebilir. Zira bu şarkı dinlendiğinde, sonuç olarak duyulan aranjmanın tipik bir *midijör* çalışması olduğu söylenebilir: Klik bir şekilde yürüyen kick, ritmik looplar, ritmik-sentetik sesler vs. Şekil 4.31'de "Unut unutanı" adlı şarkının bir kesitinin transkripsiyonu görülmektedir:

Ses

Sen eğ len— me ne bak çok kı sa ha yat

E. Bağlama

Synth 1

Synth 2

Pad

Bas

Darbuka

Davul

The first system of the musical score is for the song 'Unut unutanı'. It features a vocal line (Ses) with lyrics 'Sen eğ len— me ne bak çok kı sa ha yat'. The score includes parts for E. Bağlama, Synth 1, Synth 2, Pad, Bas, Darbuka, and Davul. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics. The instrumental parts provide accompaniment for the vocal line.

S.

sev da lar ya lan sev gi ler ya lan u nut u nu ta nı yan lış

E.B.

S.1

S.2

P.

B.

D.

DV.

The second system of the musical score continues the song 'Unut unutanı'. It features a vocal line (S.) with lyrics 'sev da lar ya lan sev gi ler ya lan u nut u nu ta nı yan lış'. The score includes parts for E.B., S.1, S.2, P., B., D., and DV. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics. The instrumental parts provide accompaniment for the vocal line.

Şekil 4.31: Unut unutanı adlı şarkıdan bir kesit.

7
S. — ya pa— nı koy nun da ya tıp ta düş man o— la nı af fet

7
E.B.

7
S.1

7
S.2

7
P.

7
B.

7
D.

7
DV.

Şekil 4.31 (devam): Unut unutanı adlı şarkıdan bir kesit.

Bu noktada şunu da eklemek gerekmektedir ki, eski aranjörlerin güncel aranjman pratikleri üzerinden yapılan incelemelerle amaçlanan, onları bir *midijör* olarak sınıflandırarak, günümüzdeki duruma meşruiyet kazandırmak değildir. Aksine eski aranjör neslinin, gerek müzikal donanımlarıyla gerekse uzun yıllar içerisinde edindikleri deneyimler sonucunda müzik piyasası içerisinde eriştikleri konumlarını sonuna kadar hak ettiklerini unutmamak gerekir. Ancak günümüzdeki müzik endüstrisinin içerisinde bulunduğu ekonomik ve teknolojik koşullar ve de bu koşullardan kaynaklanan rekabet, ister eski olsun ister yeni aranjörlükle ilgili herkesi mevcut koşullara göre hareket etmek ve gelişmelere ayak uydurmak zorunda bırakmaktadır. Bu sebeple eski nesil aranjörlerin güncel üretimleri de bir şekilde zamanın ruhunu yakalamak üzere planlanmakta ve her ne kadar Yıldray Gürgen '60'lı ve '70'li yıllardaki üretimlerin yaratıcı bir yanı olmadığını ve sonuçların birbirine yakın olduğuna değinerek günümüzdeki sonuçların daha yaratıcı olduğunu ima etse de, günümüz müzik piyasasında tüm aranjör ve *midijörlerin* giderek birbirine yakın sonuçlar üretmeye başladıkları söylenebilir ki, bu durumu şimdiye kadar yapılan analizlerden teyit etmek mümkündür.

Kısacası, her ne kadar *midijörler* müzikal altyapıları itibariyle, aranjörlük işini yapmak için yeterli donanımlara sahip olmasalar da günümüzdeki müzik endüstrisinin koşulları ve teknolojik yenilikler bunu mümkün kılmaktadırlar. Bununla beraber, aranjörler de her ne kadar müzikal altyapı bakımından oldukça donanımlı ve birçok örnekte olduğu gibi neredeyse bir kompozitör çapında yeterliklere sahip olsalar da, sahip oldukları bu donanımlar onların günümüzdeki müzikal eğilimleri eski usüllerle yönlendirebilmelerine ya da piyasadaki konumlarını korumalarına kâfi gelmemektedir. Zira çoğu eski aranjör artık piyasadan silinmiştir. Ancak güncel gelişmeleri takip edebilen, çağa ayak uydurmayı başarıp, gerekli teknolojik yenilikleri kendi tecrübeleri ve donanımları arasına eklemleyebilenler ayakta kalmayı başarabilmiş ve günümüzde hala çalışmaya devam edebilmişlerdir ki, Atilla Özdemiroğlu, Osman İşmen, Garo Mafyan, Cengiz Özdemir vb. aranjörler bu isimlere örnek olarak gösterilebilirler.

Ancak her ne kadar çalışmalarında bilgisayarların olanaklarını kullandıkları bilinse de, müzikal altyapıları itibariyle bir kompozitör ayarında görülebilecek eski aranjörlerin, çalışmalarını tamamen güncel teknolojik gelişmelere dayalı bir şekilde tamamlamaları beklenemez. Zira onların yıllar içerisinde yaptıkları çalışmalardan elde ettikleri bir çalışma disiplinleri vardır ve hiçbir zaman tam olarak yeni nesil bir aranjör gibi ne düşünebilir ne çalışabilir ne de onlarla tamamen aynı şeyleri üretebilirler. Yani, Atilla Özdemiroğlu ya da Osman İşmen gibi aranjörler hiçbir zaman Erdem Kınay, İskender Paydaş ya da Ozan Çolakoğlu'nun yaptığı gibi aranjmanlar yap-a-mazlar ki, bunu da istemezler. Aynı şekilde günümüzdeki *midijörler* de her ne kadar müzikal altyapılarını zaman içerisinde geliştirecek olsalar da hiçbir zaman Onno Tunç, Atilla Özdemiroğlu, Osman İşmen ya da Cengiz Özdemir gibi aranjörlerin ürettiği türden müzikler üretmezler ki, zamanın ruhu içerisinde buna gerek de yoktur.

Bu noktada geleceğe dair bir öngöründe bulunulacak olursa, aranjörlerin teknoloji açısından eksikliklerini, *midijörlerin* de müzikal yeterlikler açısından eksikliklerini bir potada buluşturacak aranjör nesillerinin yetişmesi gelecek on yıllar içerisinde gerçekleşebilecek gibidir. Ancak bu nesillerin yetişmesi öncelikle nitelikli bir müzik eğitimi, beraberinde elde edilecek müzik piyasası deneyimi ve gerekli teknolojik yeterliklerin edinilmesi ile mümkün olabilecektir. Aslında bu türden, yani gelecekte var olacağı öngörülen, her açıdan donanımlı aranjör nesillerinin ilk örneklerinin

sayıca çok az olmakla beraber günümüzde yetişmeye başladığını da söylemek mümkündür ki, Oğuzhan Balcı, Orçun Çanaklı ve Serdar Seçme gibi isimler bunlara örnek olarak gösterilebilirler.

5. TÜRKİYE MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE ÜRETİM AĞI VE MÜZİK YÖNETMENİ-ARANJÖR İLİŞKİSİ

Şimdiye kadar irdelendiği kadarıyla, aranjörlük işinin gerek dünya gerekse ülkemiz müzik endüstrisinde çok önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki kimi zaman “bir bestenin her şeyi” (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02.2013) kimi zaman da “bir şarkıyı rezil ya da vezir eden kişi” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013) olarak tasvir edildiği ve hatta kimilerince bir şarkının “tamamlayıcısı” (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013; Ö. Avcı, kişisel görüşme, 09.12.2013) olarak algılandığı görülmektedir. Şunu eklemek gerekmektedir ki, aranjörlüğün bu “ulu” konumunu ona atfedenler çoğunlukla yine aranjörlerin kendisidir. Yani bu düşünceler çoğunlukla, müzik endüstrimizin üretim ağı içerisindeki çalışma paydaşlarından sadece biri olan aranjörlerin kendileri aittir ve bu ağın içerisindeki diğer çalışma paydaşlarının bu konudaki fikirleri bundan biraz farklılık göstermektedirler. Başka bir deyişle, aranjörlüğün bir müzik prodüksiyonundaki rolü ve önemi ile ilgili olarak yapılan heyecanlı ve “ulu” yorumları sektörün geriye kalan kısmından, aynı şekilde işitmek kolay bir değildir. Zira diğer paydaşların çoğunun bu alana atfettikleri önem, aranjörlerin atfettikleri ile aynı derecede değildir.

Bu noktada endüstrinin içerisinde yer alan çalışma paydaşlarına kısaca değinmek faydalı olabilir. Zira daha önce de vurgulandığı gibi bir müzik prodüksiyonu bir kişinin tek başına tamamlayabileceği bir iş değildir. Bunun için iyice organize olmuş bir ilişkiler ve üretim ağı gerekmektedir. Bu bağlamda sektördeki en önemli yapıtaşı olarak karşımıza yapım firmalarının çıktığını söylemek mümkündür. Zira her ne kadar internet dolayısıyla tamamen ellerinde olmasa da ve giderek zorlaşsa da pazarın kontrolü büyük oranda yapım şirketlerinin elindedir. Bu durumu, Ertürk’ün (2010) gerçekleştirdiği, İstanbul’daki müzik endüstrisinin yapısı ve sorunları ile ilgili araştırmadan da teyit etmek mümkündür:

Müzik sektörünün geleneksel değer üretim zincirinde yorumcu sanatçıların bir albüm yapma sürecinde ilk değdikleri kurumsal yapı plak/album yapım şirketleridir. Bu yapıda, plak şirketleri yatırım yapacağı yetenekleri bulan, aranjörü belirleyen, kayıt stüdyosunu ayarlayan ve albümün üretiminin gerçekleşmesi için gerekli olan tüm süreçleri kontrol eden bir başvuru noktasıdır (Ertürk, 2010, s. 9).

Sektörel ağ içerisinde yapım firmalarından sonra gelen en önemli unsurun ise yorumcular olduğunu söylemek mümkündür. Zira ülkemiz müzik endüstrisi büyük oranda bir yorumcunun önde olduğu çalışmalara göre şekillenmekte⁵³ ve pazardaki satış stratejileri genel olarak, diğer rollere göre en önde konumlandırılan yorumcuya göre düzenlenmektedir. Yorumcuların ardından sayılabilecek diğer üretim paydaşları ise, müzik prodüktörleri ve müzik yönetmenleridir. Ancak daha önce de değinildiği gibi prodüktörlük alanı, ülkemizdeki güncel konumu itibariyle sektörde çeşitli yapım türleri dışında faal olarak kullanılan veya adı zikredilen bir alan değildir. Ancak ülkemiz müzik sektöründe özellikle halk müziği, sanat müziği, arabesk ve Kenan İlgen'in deyimiyle "Türkü-Arabesk" (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013) türü yapımlarda kullanılan 'müzik yönetmenliği' alanı, tıpkı prodüktörlük gibi bir işleve sahiptir. Bu noktada müzik yönetmenliği alanının içeriğine bakılabilir.

Müzik yönetmeni, yapım şirketi, yorumcu, aranjör ve diğer paydaşlarla sıkı bir işbirliği içerisinde çalışır. Müzik yönetmeni, yapım şirketi ve yorumcu dışında kalan çalışma paydaşlarının kimler olacağına genelde kendisi karar verir. Aynı zamanda yapım şirketinin prodüksiyonun tamamlanması için ayırdığı finansal gücün yönetimini de üstlenir. Bu durum Arif Sağ, Zafer Dalgıç ve Kenan İlgen gibi müzik yönetmenleriyle yapılan görüşmelerde kendileri tarafından da açıkça ifade edilmiştir (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06.2013; K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013; Z. Dalgıç, kişisel görüşme, 12.06.2014). Bu bağlamda, sektörel konum itibariyle müzik yönetmeninin yapım şirketi ve yorumcu dışında kalan, aranjör dahil sektörel ağdaki tüm paydaşların üstünde bir yerde konumlandığı görülmektedir. Ancak burada bir husus daha vurgulanmalıdır ki, bu da müzik yönetmenliği alanının (tıpkı ülkemizdeki prodüktörlük alanı gibi) giderek kullanım dışı kalmaya başladığıdır. Ancak buna rağmen bu alanın günümüzde hala kullanıldığı ve piyasada hala önemli bir konuma sahip olduğu söylenebilir.

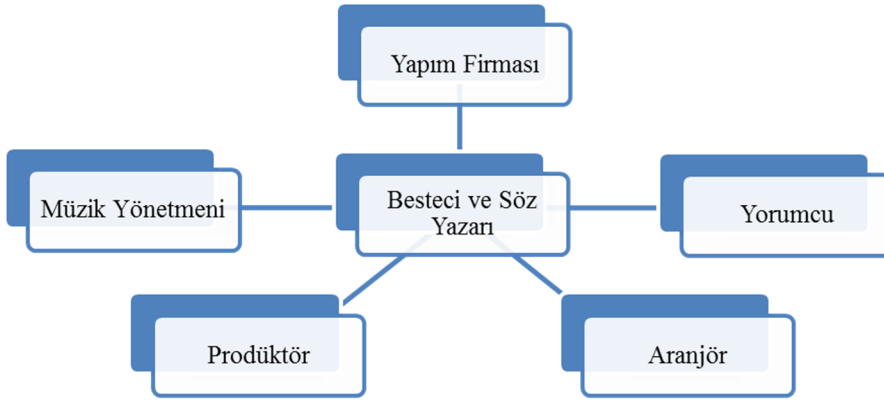
⁵³ Müyap'ın 1986 ve 2014 yılları arasında ülkemizde çıkan albümlerin listesi ve yorumcuları incelendiğinde, albümlerin çoğunun bir yorumcu albümü olduğu, çok azının ise enstrümantal veya grup albümü olduğu görülmektedir.

Müzik yönetmenlerinin ardından, ülkemiz müzik piyasasının en önemli yapıtaşlarından biri olarak aranjörler sayılabilir. Ancak daha önce bu alanın içeriğine derinlemesine bakıldığı için burada bu konuyu tekrar etmeye gerek yoktur. Dolayısıyla bu noktada bir sonraki paydaşa bakılabilir. Üretim zincirinde aranjörlerden sonra sayılabilecek en önemli çalışma paydaşı besteciler ve söz yazarlarıdır. Ancak buradaki besteci kavramıyla kastedilenin, çalışmanın başlarında açıklanan “popüler müzik besteciliği” olduğunun altı çizilmelidir.

Piyasadaki genel işleyişe bakıldığında bir prodüksiyonda kullanılacak şarkıların seçimini kesin olarak bir kişinin seçtiğini söylemek zordur. Yani besteci ve söz yazarlarını bulan onlardan şarkı isteyen kişi birden fazla olabilir. Bu, prodüksiyonun başındaki müzik yönetmeni veya duruma göre aranjör olabileceği gibi, daha önce de değinildiği gibi işin yönetimini genel olarak yöneten yapım firması da olabilir. Hatta çoğu durumda bu kişi, yorumcunun kendisi ya da yorumcunun bu konudaki tecrübelerine güvendiği bir müzisyen veya başka biri de olabilir⁵⁴. Hatta ve hatta bir prodüksiyonda sayılan bu kişilerin bir kısmı olabileceği gibi hepsi birden de beste seçimi sürecinde aktif rol alabilir. Prodüksiyonda kullanılacak nihai şarkıların hangileri olacağına ise yine yorumcu ve yapım firması ikilisi verebilir ya da bu kararlara prodüktör, yönetmen veya aranjör de müdahil olabilir. Bu durumda bestecilerin ve söz yazarlarının bir prodüksiyona yukarıda sayılan yollardan herhangi biriyle katılabildiği için, üretim ağı içerisindeki herkesle yakın bir ilişki içerisinde olmak durumunda olduğu söylenebilir. Besteci ve söz yazarlarını seçen aktörlerin dağılımı Çizelge 5.1’deki gibi ifade edilebilir:

⁵⁴Yorumculara, prodüksiyonun genel olarak danışmanlığının yürütülmesinde ve repertuar seçimi gibi konularda destek sağlayan kişilere günümüz piyasa koşullarında “Süpervizör” adı verildiği de görülmektedir.

Çizelge 5.1: Besteci ve söz yazarlarını seçen aktörler.



Bu noktada besteciler ve söz yazarlarının kendi içlerindeki çalışma sistemlerine dair de birkaç söz söylenebilir. Zira bu iki işi her zaman aynı kişi yapmamaktadır. Dolayısıyla bunların kendi içlerinde bir çalışma disiplini vardır. Popüler bir müzik eserinde besteci ve söz yazarının aynı kişi olması durumunda, şarkı yazarını aynen yukarıda değinilen üretim ağı içerisinde düşünmek mümkündür. Ancak şarkının bestecisi ve söz yazarının ayrı kişiler olması durumunda genelde bir besteci bir söz yazarının şiirlerini besteleme yoluna gider. Bazı durumlarda ise yaratım, yani şarkının yaratılması sürecinde bu ikili bir arada çalışıp, düşüncelerini anında paylaşarak da şarkıyı tamamlayabilirler. Üçüncü çalışma şekli ise bir söz yazarının önceden bestelenmiş bir ezgiye söz yazması durumudur. Ancak bu yolun diğerlerinden daha zor ve sağlıksız bir sistem olduğu, dolayısıyla diğerlerinden daha fazla kullanıldığını söylemek zordur.

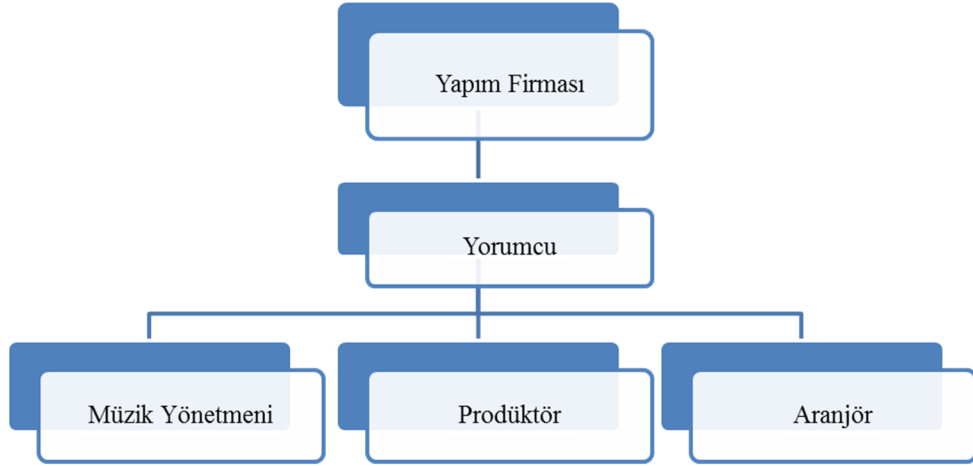
Besteci ve söz yazarlarından sonra sektörün diğer önemli halkası olan paydaşlar, prodüksiyonun adeta “can suyu” olan profesyonel icracılardır. Elektronik müzik türleri dışında, icracılar ve onların şarkılara kattıkları ruh olmadan hiçbir şarkının ya da prodüksiyonun gerçekten var olması neredeyse imkânsızdır. Çünkü üretilmesi tasarlanan nihai müzikal tınının gerçekleşmesinde, ortaya çıkarılmasında icracıların önemi çok yüksektir. İracıların prodüksiyon sürecine dahil edilmelerinde, sektörel ağ içerisinde bağlı oldukları mercii, müzik yönetmeni, prodüktör veya aranjördür. Ancak bazı durumlarda icracı seçimine yorumcuların da müdahil oldukları eklenmelidir. Bu türden istisnaların ise müzik yönetmeni veya eski aranjörlerin yürüttükleri projelerden ziyade, çoğunlukla yeni nesil aranjörlerin yürüttükleri projelerde gerçekleştiği söylenebilir. Bu konuda, Osman İşmen’in görüşleri şöyledir:

Eskiden artistler aranjörlerle büyürlerdi, şimdi ise aranjörler artistlerle büyüyor. Şimdiki aranjörler kendilerinin hiçbir şey olmadıklarını bildikleri için günü kurtarmaya çalışıyorlar. “Ne götürürsek kârdır” diye bakıyorlar (...) Günümüzde bütün yeni aranjörler artistin karşısında kul köle. Şarkıcılar istedikleri gibi kumanda edebiliyorlar onları. Örneğin çok ünlü bir arabeskeçi benimle üç albüm yaptı. Onu zirveye taşıdım, arabeske potansiyelinden sosyetik platforma taşıdım. Ama benden rahatsız oldu. Çünkü bana kumanda edemiyordu (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Prodüksiyon halkasının üretim ağındaki zincirlerin diğerleri ise menajerler, müzik stüdyosu, ses mühendisi, ses miksajcısı ve mastering uzmanı gibi kişilerdir. Her ne kadar Ertürk’ün de belirttiği gibi, stüdyo seçiminde yapım firmaları belirleyici olabilseler de geriye kalan çalışma paydaşlarını çoğunlukla aranjör, prodüktör veya müzik yönetmeni gibi, işin hem tasarım hem de finansal yükümlülüğünü üstlenen kişiler seçer. Sayılan son çalışma paydaşlarından mastering uzmanının da elinden çıkan ürün artık piyasaya sunulmak üzere çoğaltıma hazır durumdadır.

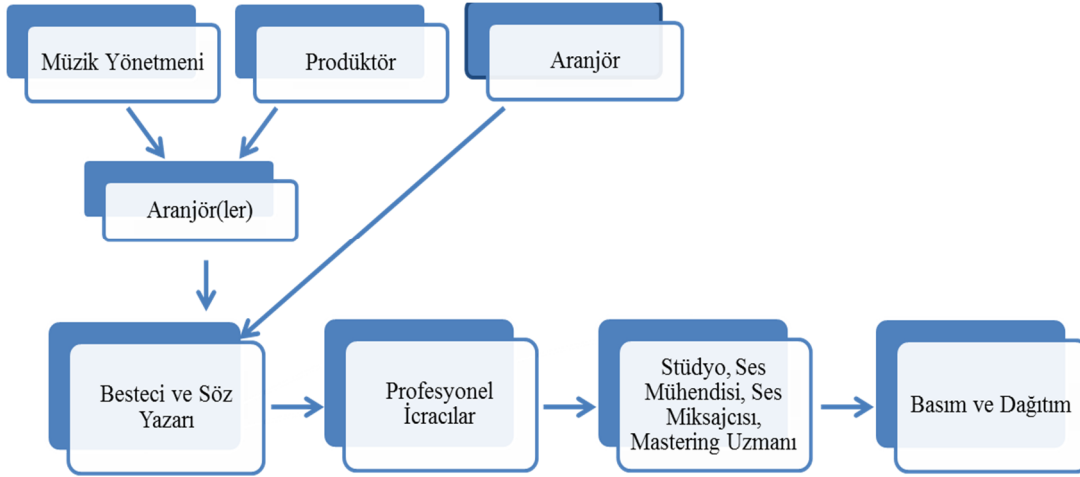
Bu noktada ülkemizdeki bu üretim ağının nasıl geliştiğine ve prodüksiyon sürecine dahil olma sıralarına dair iki şema çizmek mümkündür. Aşağıdaki birinci şema ile, prodüksiyonun asıl yürütücülerinin yani prodüksiyon firmalarının altında gelişen ilk ağ Çizelge 5.2 ve 5.3 ile açıklanmaya çalışılmıştır:

Çizelge 5.2: Sektörel ağ 1.



İkinci şema ile de prodüksiyonunun yönetimini üstlenen müzik yönetmeni, prodüktör veya aranjörün, piyasanın üretim sarmalında kimlerle beraber çalışarak prodüksiyonu tamamladığı sırasıyla gösterilmeye çalışılmıştır:

Çizelge 5.3: Sektörel ağ 2.



Aslında her ne kadar bu çalışmanın konusu olmasa da, müzik pazarındaki aktörleri arasında, telif gelirlerinin paylaşımı konusunda sıkıntılar olduğuna kısaca değinmek gerekli görünmektedir. Çünkü telif pastasındaki gelir çok az insan arasında paylaşılmaktadır. Türkiye’de yorumcuların ya da artistlerin MÜYORBİR (Müzik Yorumcuları Birliği) ve yapım şirketlerinin de MÜYAP (Müzik Yapımcıları Birliği) gibi meslek birlikleri etrafında toplandıkları gibi, ülkemiz besteci ve söz yazarları da MSG (Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği) ve MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği) gibi meslek birliklerinin çatısı altında toplanmış durumdadırlar⁵⁵. Buna mukabil sektörün geriye kalan aktörlerinin; aranjörlerin, müzik yönetmenlerinin, prodüktörlerin, profesyonel icracıların, stüdyo çalışanlarının ve burada sayılmayan tüm aktörlerin telif haklarını koruyan müstakil kurumsal yapılanmalar mevcut değildir. Bu sebeple piyasadaki genel işleyiş içerisinde yapımcılar, yorumcular, besteciler ve söz yazarları dışında (eğer gerekli yasal izni alamamışsa aranjör dahil) hiç kimse herhangi bir telif ücreti alamamaktadır. Dolayısıyla da pazarda bu anlamda bir iç çekişmenin olduğu özellikle aranjörler ve müzisyenler tarafından dile getirilmektedir.

⁵⁵MESAM ve MSG gibi birliklerin yasal mevzuatları içerisinde her ne kadar aranjörlerin telif hakları da koruma altında olsa da mevcut yasalar dolayısıyla bu kurumların işleyişinde öncelikle besteci ve söz yazarlarının hakları koruma altındadır ve aranjörlerin üretilen eserlerde resmen pay sahibi görünüp, telif ücreti alabilmeleri ancak besteciler ve söz yazarlarının kişisel rızaları ile mümkün olabilmektedir. Mevcut yapıda bu tür sıkıntılarının düzeltilmesine de imkan görünmemektedir. Zira bu konuda, aynı zamanda MSG’nin başkanı olan aranjör-besteci Garo Mafyan da iyimser değildir ve gerek dünya gerekse ülkemiz ölçeğinde geçerli olan yasal dayanaklarla bu durumun düzeltilmesine imkan tanımamaktadır (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013). Dolayısıyla mevcut yapı içerisindeki kurumların, aranjörlerin haklarını diğerleriyle eşit şekilde koruma altına alan yapılar olarak ele alınmaları olanaksızdır.

Ancak burada Şu eklenmelidir ki telif pastasının mevcut hak sahiplerinin bu pastadan kimseye pay vermek gibi bir kaygılarının olduğu söylenemez. Hatta piyasadaki genel kanıya göre her ne kadar aranjörler, müzik yönetmenleri, icracılar vb. prodüksiyona katkıları bağlamında önemsenir de kimsenin onları kendi maddi kazancına ortak etmek gibi bir niyeti yoktur. Aksine, aranjör, yönetmen, müzisyen vb. paydaşların bir çalışma sırasında, öncesinde belirlenen bir maliyet karşılığında üreticiliğini ve yeteneğini kiraya vermiş olduğu ve bir tür “işçi” olarak kabul edilmesi gerektiği yönünde yaygın bir kanı vardır. Bu kanı, özellikle sadece belirli bir melodik yapı ve sözel yapı kurgulayan ve gerisini aranjörlerin yeteneklerine bırakan “besteciler”, söz yazarları, yorumcular ve yapım şirketleri arasında genel bir ön kabul niteliği taşımaktadır. Bu açıdan bakıldığında aranjör vb. üretim paydaşların herhangi bir telif payı talep etmesi anlamsızdır.

Ancak bu duruma aranjörler penceresinden bakıldığında durum böyle değildir ve aranjörler, kendilerine gelen, melodi olup olmadığı belirsiz, ham bir malzemeye şekil vererek onlara ruh kattıkları kanısındadırlar. Dolayısıyla kendilerini düzenledikleri eserin bir anlamda bestecilerinden biri gibi görmektedirler. Bu durumu çeşitli aranjörlerin görüşlerinden de anlamak mümkündür. Örneğin Ömer Avcı bu konuya çok çarpıcı bir ifade ile değinmektedir. Ona göre “aranjörlerle bir ezgi gelir, aranjörler de onu bir müziğe dönüştürürler” (Ö. Avcı, kişisel görüşme, 09.12.2013). Yani bir aranjörün eli değmemiş bir şarkı için tam anlamıyla “müzik” denemeyeceğini öne sürmektedir. Avcı’ya yakın bir şekilde Ahmet Özgül de aranjörün şarkıya katkısının çok önemli bir nokta olduğunu vurgulamaktadır. Özgül’e göre “bir besteci bir besteyi bir kere besteler. Ama aranjör onu tekrar tekrar besteler, süsler, satışa sunar; yeni bir yorum gibi, ortada olmayan bir şeyi yaratmak gibi” (A. Özgül, kişisel görüşme, 18.05.2013).

Bu noktada Suat Aydoğan’ın görüşlerine de değinilebilir. Zira ona göre de günümüzdeki anlamda bestecilik işi çoğunlukla lâlettayin bir birikim ve yöntemlerle pratik edilen bir alandır. Bu alanın müzikal eksikliklerini ise aranjörler, deneyim ve yetenekleri ile kapatmaktadırlar. Suat Aydoğan’a göre aranjörler, “bestecinin evde tencereye, tavaya vurarak yaptığı şarkıyı geliştirerek ona hayat verirler. Aranjörlük duygu işidir yani bir şarkıya hayat vermektir” (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013). Aranjörlerin, aranjmanını yaptıkları şarkıların “ham” oluşuna yaptıkları bu vurgu, onları bir anlamda yaratım sürecine ortak olmalarıyla sonuçlanmaktadır.

Zira İskender Paydaş'a göre de aranjör "bir şarkıyı tamamlayan kişidir" (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013). Aranjörlük ve bestecilik ilişkisine bu açıdan bakıldığında, aranjörlüğe atfedilen bu yaratıcı yan, tıpkı Phill Spector'un prodüktörlük ve besteci ilişkisindeki görüşünü hatırlatmaktadır. Zira Çünkü Spector'a göre de şarkı yazarlarının yaptıkları şarkılar, kendisi prodüktörlük yapmadan önce tam olarak bitmiş sayılmazlar (Zak, 2001, s. 179). Bu bağlamda Garo Mafyan'ın düşüncelerinin de yukarıdakilere yakın olduğu söylenebilir. Zira Mafyan'a göre ülkemizde "enstrümandan anlamayan, müzik bilmeyenlerin besteci olması çok kolaydır" (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013):

Dünyada besteci denilen kişi mutlaka bir enstrüman çalar, çalmazsa besteci olarak kabul etmezler. Şarkıcılar mutlaka bir enstrüman çalar. Konservatuvarlarda bu tür branşların yardımcı çalgısı piyanodur. Eğer besteci iyi müzik bilip, buna göre bir beste yaparsa aranjör onu çok daha iyi bir hale getirebilir. Ancak bizdeki kriterler ise çok farklı: iyi olmayan bir besteyi aranjör çok iyi hale getirmeye çalışır. Ancak buna rağmen besteci ön plana çıkmakta. Tabii ki burada aranjörün emeği göz ardı edilebilmektedir (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013).

Aranjörlerin besteciler ile olan ilişkisinin yanında bir de yorumcularla belirli bir çekişmelerinin olduğu söylenebilir. Zira Osman İşmen'in de değindiği gibi yeni nesil aranjörler eskilerden farklı olarak, yorumcu veya yapımcılar tarafından kolayca yönlendirilebilmektedirler. Buna mukabil, eski aranjörlerin durumunda böyle bir şey söz konusu bile olamaz. Bu açıdan bakıldığında prodüksiyonun yönetimi sürecinde yorumcu ile aranjör arasında bir tür "bilek güreşi" söz konusudur. Bu noktada Osman İşmen'in ifadelerine yer verilebilir:

Biz eski nesil aranjörler [prodüksiyon] süreci(ni) kontrol edebiliriz. Asla şarkıcının istediğini yapmam. Bana göre bir solistin bir prodüksiyondaki rolü yüzde on-onbeş'ten fazla değildir. Bir saksafoncu, udi ya da flütçü gibi bir rolü vardır şarkıcının. Teorik olarak bence bundan fazlası değil. Ben asla şarkıcıların kaprislerine esir olmam. Doğru bir şey söylerse tamam. Ama bana kültürlü bir müzisyen, şarkıcı sayın. Yok ki. Ancak bir Özdemir Erdoğan bir de Fatih Erkoç'u sayabilirim. Bir şarkıcı bana "Do"nun yerini gösteremezse nasıl dinleyeyim onun söylediklerini (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Bu noktada Garo Mafyan ve Mustafa Özkent'in görüşleri aynı yöndedir. Örneğin Özkent'e göre prodüksiyondaki çalışmalar sırasında, herhangi bir kişinin tercihlerini aranjöre dayatması kabul edilemez bir durumdur. Özkent'in bu konu ile ilgili ifadeleri şöyledir:

Kesinlikle kimse karışamaz. Herkesi kendi sınırları içerisinde dinlerim. Onun dışında sorumluluk tamamen bendedir. Solist bana teslim olur. Sadece repertuvar aşamasında solistin arzuları ve benim önerilerim olur. Ancak onun dışında benim kontrolümdedir. Yaptığım işlerin mikslarına kadar ben yönetirim. Yapımcının, ben okuma yaptırırken ne işi var stüdyoda? (M Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Bu düşüncelere paralel olarak, Türk popüler müzik endüstrisinin gelişiminde aranjörlerin önemli bir payı olduğuna dair yaygın bir kanı vardır ki, buna göre “her başarılı şarkının altında mutlaka başarılı bir aranjör adı yazar” (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013). Aranjör bu bağlamda belirleyici bir etkidir. Bu konuda Özdemir Erdoğan’ın aşağıdaki görüşleri de Yurdatapan’la benzerdir. Ona göre de bir şarkının başarısında aranjörün katkısı hayati önemdedir ve bu bakımdan Onno Tunç tartışmasız bir yere sahiptir:

Aranjörün bir şarkıda çok büyük katkısı vardır. Buna somut bir örnekle vereyim. Mesela, Sezen Aksu’nun Coşkun Plak’a yaptığı “Sen ağlama” adlı albümü Türk Pop Müziğinin gelmiş geçmiş en iyi, en ses getiren albümüdür bence. Bu albümü kim yaptı? Onno Tunç. İşte bu albümde aranjörün ne demek olduğu ortaya çıkıyor. İşte aranjörün önemi ve katkısı budur. Bir daha böyle bir albüm yapılmadı. Sezen Aksu yine Sezen Aksu, çok güzel besteler yapıyor ama bir daha öyle bir albüm çıkmadı (Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013).

Aranjörler ile besteciler arasındaki bu “konum” ya da “önem” çekişmesine benzer bir konum tartışmasının aranjörler ile müzik yönetmenleri arasında da var olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü piyasanın geçmişteki yaklaşık olarak otuz yıllık zaman dilimindeki tüm halk müziği, arabesk ve sanat müziği türü yapımlarda bir aranjörün ve bir müzik yönetmeninin beraber çalıştıkları görülür⁵⁶. Bununla beraber tüm aranjörler ve *midijörler*, müzik yönetmenlerinin ülkemiz müzik piyasasındaki varlığını ve gerekliliğini çoğu zaman tartışma konusu olarak ele alarak, bu alanın ülkemiz müzik sektörü için önemsiz bir alan olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu konuda en önemli eleştirileri özellikle eski nesil aranjörler dile getirirken, yeni nesil aranjörler, bu alana günümüzde ihtiyaç kalmadığını, çünkü varlık sebebi olan sektörel problemlerin geçerliklerini korumadıklarına dikkat çekmekte, dolayısıyla da bu alanı tarihsel bir olgu olarak ele almaktadırlar.

Ancak günümüz müzik piyasasındaki rollere bakıldığında, sektördeki özellikle halk müziği, arabesk ve sanat müziği türü yapımlarda bu alanın varlığını ve varlık gerekçelerini korumaya devam ettiği ve bu tür yapımlarında büyük çoğunlukla bir müzik yönetmeni ile aranjörün beraber çalıştıkları görülmektedir. Ancak şunu da eklemek gerekmektedir ki aranjörlerin müzik yönetmenliği alanının varlığını tartışmaya açtıkları gibi, müzik yönetmenlerinin de aranjörlük işinin içeriğini aranjörlerden daha yüzeysel bir şekilde ele aldıkları ve aranjörlerin konumlarını bir enstrümanist boyutuna indirgedikleri görülmektedir. Dolayısıyla sektörün bu iki

⁵⁶ Günümüze doğru gelindiğinde aranjör ile müzik yönetmeninin aynı kişi olduğu çalışmalarla, giderek artan bir grafikte karşılaşmak mümkün olsa da bu iki kişinin ayrı kişiler olduğu çalışmaların büyük çoğunlukta oldukları söylenebilir.

önemli alanı arasında bir güç savaşımının olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada aranjörler tarafından varlığı ve gerekliliği tartışma konusu edilen müzik yönetmenliği alanının ülkemizdeki tarihsel gelişimine bakmak, bu alanın ortaya çıkışına neden olan piyasa koşullarına değinmek, müzik yönetmeni ile aranjörün birbirlerini nasıl algıladıkları üzerine eğilmek ve son olarak da bu ikili çalışma sisteminin içeriğine bakmak gerekli görünmektedir.

5.1 Müzik Yönetmenliği

Burada yapılacak tartışmanın altında yatan sebeplerden biri Türkiye’de aranjörlük işinin dönüştüğü yeni form olarak ortaya atılan *midijörlüğün*, bu ikili çalışma yönteminde sıklıkla kullanılmasıdır. Diğerleri ise aranjörlerin, aranjörlerin kendi alanlarına atfettikleri önemin, bu ikili çalışma sisteminde önemli ölçüde törpülenmiş olmasıdır. Daha önce de vurgulandığı gibi, herhangi bir nota ya da orkestrasyon yazma gereksinimi bulunmayan bir aranjörlük anlayışının ya da *midijörlüğün* özellikle geleneksel müzik türlerinde geçmiş iki üç on yılda yerleşik bir çalışma biçimine dönüştüğü görülmektedir. Bununla beraber, aranjörler ile piyasanın diğer paydaşları arasında var olduğu anlaşılan güç savaşımının, aranjörler ile müzik yönetmenleri arasında diğerlerinden daha yoğun bir şekilde açığa çıktığı da görülmektedir. Zira bir müzik yapımında aranjörler her ne kadar telif ya da erk problemi yaşasalar da besteci, yorumcu vb. paydaşlarla çalışmak zorundadırlar. Ancak bu zorunluluk müzik yönetmenleri konusunda (en azından günümüzde) geçerli değildir. Yani günümüzde bir müzik yapımını bir aranjör veya müzik yönetmeni tek başına yürütelebilmektedir. Başka bir deyişle bu iki alan birbirinin yerine geçebilen, bir diğerini diskalifiye edebilen bir alanlardır. Dolayısıyla bu ikili arasındaki tartışma diğer paydaşlarla olan tartışmalardan daha yüksek sesle dile getirilmektedir. Bu sebeple, bu çalışma sisteminin içeriğine, tarihsel orijinine, gelişimine ve günümüzde algılanışına bakmak gerekmektedir. Yani, günümüzde müzik yönetmeninin aranjörü, aranjörün de müzik yönetmenini algılayışı bağlamında ortaya çıkan verilerin değerlendirilmesi günümüzde ülkemizdeki aranjörlük algısının ve içeriğinin nasıl bir hal aldığıın anlaşılması için bakımından önemlidir. Burada, daha önce batı müziğindeki “dahi besteci”nin birkaç alt alana parçalanmasıyla ortaya çıktığı düşünülen aranjörlük işinin, ülkemizdeki “müzik yönetmeni-aranjör” çalışmalarıyla beraber bir kez daha iki ayrı alt alana bölündüğü söylenebilir.

5.1.1 Tarihsel arkaplan

Ülkemizde müzik yönetmenliği alanının her ne kadar '80'li yıllardan itibaren gelişmeye başladığı düşünülse de (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013) aslında bu alanın tarihsel orijininin tam olarak anlaşılması için sanılanın aksine '60'lı ve '70'li yıllara kadar geri gitmek gerekmektedir. Çünkü bu dönemde müzik piyasasının hâkim türlerinin dışında, sonraları adına "Arabesk" denilmeye başlanan yeni bir müzik türü ile ilgilenen dönemin en önemli üç bağlama icracısının, bu alanın gelişiminde önemli bir altyapı oluşturdukları söylenebilir: Orhan Gencebay, Vedat Yıldırım bora ve Arif Sağ. Ancak şunu da eklemek gerekmektedir ki, Orhan Gencebay, Vedat Yıldırım bora, Arif Sağ, Özer Şenay ve dönemin önde gelen daha birçok müzisyenin bir araya gelip müzikal kimliklerini oluşturmalarına ön ayak olan kişi Abdullah Nail Bayşu'dur (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 21-22; V. Yıldırım bora, kişisel görüşme, 23.07.2014).

Adı anılan bu müzisyenlerin, kimsenin ilgi göstermediği ve ilgilenenlerin de görece egemen kültür tarafından hor görüldüğü bir dönemin Türkiye'sinde, Türk Müziği ve özellikle Arabesk Müzik türünde çalışmalarla ilgilendikleri, bu müziklerin gerek besteleme, gerek düzenleme ve gerekse stüdyo kayıtlarının yapılması aşamalarında çok önemli rol oynadıkları söylenebilir. Ancak dönemin önemli aranjörlerinin gözüyle bakıldığında bu alanın neden ortaya çıktığı ya da gerekli olup olmadığı konusunda farklı fikirlerin ortaya atıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, aranjörler tarafından çoğunlukla varlığı ve gerekliliği tartışma konusu edilen müzik yönetmenliği alanının, aranjörlerce sadece "solist-sazende" ilişkisinden (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013) doğan bir alan olarak değerlendirildiği söylenmelidir. Ancak bu çalışmada bunun sadece bu kadar küçük nedenlere indirgenmesinin mümkün olmadığı bu alanın ortaya çıkış nedenlerinden birinin, bizatihi aranjörlerin müzikal tercihlerinin ve dönemin siyasi koşullarının olduğu üzerinde durularak, bu çalışma sisteminin nasıl yürüdüğü irdelenip ve bu çalışma pratiğinde aranjörlüğe yüklenen anlam ve içeriğin ne olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır.

Tarihsel olarak ele alındığında, ülkemizde özellikle '50'li ve '60'lı yıllardan itibaren geliştiği düşünülen popüler müzik endüstrisine yönelik bir müzik aranjörlüğünün (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme,

20.11.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013), gelişiminin temel deneyimlerini ve çalışma pratiğini, Batılı; özellikle de Amerikan kökenli müzik kültürü örneklerine ve çalışma yöntemlerine öykünerek oluşturduğu görülmektedir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; Ş. Yurdatapan, 19.03.2013; B. Boduroğlu, kişisel görüşme, 19.03.2013). Dolayısıyla '50'li ve '60'lı yıllardan '80'li yılların başlarına kadar geçen süreçte bu alanda öne çıkmış hemen hemen tüm aranjörlerin ilgilendikleri müzik türlerinin genelde Batı kaynaklı olduğu ve bununla beraber aldıkları eğitiminde ağırlıklı olarak Batı menşeli bir müzik eğitime dayandığı görülmektedir. Buna, Emin Fındıkoğlu, Norayr Demirci, Atilla Özdemiroğlu, Şanar Yurdatapan, Garo Mafyan, Osman İşmen, Turhan Yükseler, Onno Tunç, Mustafa Özkent, gibi aranjörler örnek gösterilebilirler.

Ancak yukarıda adları sayılan ve sayılmayan; aldıkları eğitim itibarıyla, kendilerini birer "Batıcı"; yani Batı müziğiyle ilgilenen müzisyenler olarak tanımladıkları anlaşılan (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013; E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013) birçok aranjörün, ülkemizin büyük çoğunluğunun tanıdığı, sevdiği ve ülkemizin "kültür köklerinden" (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013) gelen müzik türlerine, yani geleneksel müzik türlerine ve onların teorilerine uzun yıllar boyunca mesafeli durdukları ve hatta hiç ilgilenmedikleri bile söylenebilir. Zira bu konuda en önemli eleştiriyi, yine dönemin en önemli isimlerinden biri olan Atilla Özdemiroğlu dile getirmektedir. Özdemiroğlu'na göre, bir kültürün müziğini icra etmek veya düzenlemek için bu kültürün kökenlerini ve teorik altyapısını iyi bilmek gerekir ki doğru ve iyi işler yapılabilir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013):

Doğru kültür köklerinden hareket ederseniz iyi iş çıkarırsınız. Bütün kültürleri tanımak hiçbirini dışlamamak gerekir. Günümüzde batı müziği ile ilgilenen müzisyenler kendi kültür köklerinden gelen müzikleri tanımazlar; ya da yerel müziklerle ilgilenen Batı müziğini bilmezler (...) Yanlış olan bir şey daha var ki özellikle sadece batı müziği ile ilgilenmiş, tonal müziğin dışına çıkamamış; makamsal, modal müzik hakkında hiçbir şey bilmeyen kişiler (...) başka bir kültürün elbiselerini bizim kültüre giydirmeye çalıştılar. Ancak makam müziğini çok seslendirmek için çok derin bilgilere sahip olmak gerekir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Atilla Özdemiroğlu'nun yukarıda değindiği “başka bir kültürün elbiselerini bizim kültüre giydirmeye çalıştılar” ifadesi, aslında sadece ülkemiz aranjrlerini değil aynı zamanda Cumhuriyet dönemi bestecilerini de işaret ettiği söylenebilir. Ancak sadece ülkemizdeki aranjörlük işi bağlamında düşünülecek olsa bile, yine de, ‘50’li ve ‘80’li yıllar arasındaki aranjör potansiyelinin genel eğilimi dikkate alındığında, zdemiroğlu'nun yukarıdaki eleştirilerinin yerinde olduğu söylenilebilir. Zira Vedat Yıldırimbora'nın bu konudaki ifadeleri de dönemin müzisyen profilinin büyük çoğunluğunun geleneksel mziklerimizden bihaber oldukları yönündedir:

İstanbul Gelişim Orkestrasındaki [müzisyenler] kendi dallarında çok iyidiler. İyi Batıcıydılar; ama Türk Müziğini bilmiyorlardı. [Onların] eksikleri oydu. Onların Türk Müziği bilmemeleri bizde öyle bir yara yaptı ki... Türk müzisyeni Batı'yı bilmiyor; Batı müzisyeni Türk Müziğini bilmiyor. Bu gecikmeler ondan kaynaklanıyor (Akkaya ve Akgül, 2006, s. 375).

Bu noktada şuna değinmek gereklidir ki, yukarıda değinildiği gibi, kendi geleneksel müzikleri ile ilgilenmedikleri kendi ifadelerinden de anlaşılan ve aynı zamanda Atilla zdemiroğlu'nun çağdaşları olan aranjörlerin Türk Müziği ve onun teorik altyapısı ile ilgilenmeleri, bu anlamda istisna sayılabilecek Mustafa Özkent-Yıldırim Gürses birlikteliği dışında, ‘80’li yıllardan öncesine kadar pek gitmez. Zira Mustafa Özkent-Yıldırim Gürses buluşması da ‘70’li yılların sonlarında; 1977 yılından öteye gitmez (M. zkent, kişisel görüşme, 29.05. 2013). Bu duruma başka bir örnek olarak da Osman İşmen gösterilebilir. Zira İşmen'in kendi ifadesine göre, “alaturkayla” ilgilenmeye 1980’li yıllarda başlamıştır:

Ben 80’lerde alaturkayı öğrendim. Zaten öncesinde de Türk Müziği ile ilgiliydik ama bu tarihe kadar bu konuyla ciddi bir biçimde ilgilenmemiştim. Bu tarihten sonra oturup ciddi ciddi öğrenmek zorunda kaldım. ğrenemeyenlerin hepsi yok olup gitti. ğrenmesem ben de yok olurdum başkaları ne çıkarlardı (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Ziya Gökalp gibi, cumhuriyetin resmi ideologlarının, yaratılmasına çalıştıkları yeni kültürel dokunun müzik ayağında da hayata geçirilebilmesi için Türk Müziği'nin 1934 yılından itibaren yaklaşık olarak iki yıl boyunca resmen yasaklanarak (Güngör, 1993, s. 66; Kaplan, 2008, s. 44; Tekelioğlu, 2006, s. 94) kültürel hayattan uzaklaştırmaya çalışıldığı görülmektedir. Oluşturulmaya çalışılan bu yeni kültürel dokunun nasıl bir yönde gelişmesi gerektiği konusundaki fikirlere bakıldığında ise hem dönemin aydınlarının hem de devlet mekanizmasını yöneten erk sahiplerinin yönünün Batıya dönük olduğu görülmektedir.

Dolayısıyla hem cumhuriyet döneminde hem de takip eden on yıllarda ülkemizde yetişen müzisyenlerin, resmi devlet ideolojisinin tayin ettiği şekilde bir tedrisattan geçtiği söylenebilir ki, yukarıda değindiğimiz şekliyle, kendi müzikal kültürüne uzak kalmış müzisyen nesillerinin yetişmesi bu politikalarla sıkı bir ilişki içerisinde. Özellikle de '50'li ve '80'li yıllar arasında yetişen ülkemiz aranjörlerinin, müzikal açıdan kendilerini birer "Batıcı" olarak tanımlamalarını ve çoğunlukla bu türde müziklerle ilgilenmelerini bu politikaların bir sonucu olarak görmek yanlış olmaz. Zira bazı aranjörlerin bir kısmının günümüzde bile geleneksel müziklerimizle ilgili olmasının olmadığı söylenebilir: Örneğin, Emin Fındıkoğlu, Şanar Yurdatapan, Garo Mafyan, Baha Boduroğlu vs.

Ancak bir yandan ülkemizdeki aranjörlük işi önemli ivme kazanırken, diğer yandan gözden kaçırılan veya görmezden gelinen geleneksel müzik türlerinin bir şekilde "hayata tutunma" çabalarının sürdüğü de muhakkaktır. Dolayısıyla çoğu zaman geleneksel bir anlayışla üretilip tüketime sunulan geleneksel müziklerimizin zaman içerisinde hâkim kültüre direnecek araçları veya sentezleri kendiliğinden geliştirdikleri söylenebilir. Bu bağlamda Nazife Güngör'e göre, Saadettin Kaynak öncülüğünde gelişen "serbest icra"ya bağlı olarak gelişen (Güngör, 1993, s. 22); Martin Stokes'a göre, "Osmanlı-Türk sanat müziğinin bozulmuş bir hali olan Arap popüler müziğinin Türk versiyonu olan" (Stokes, 1998, s. 143); Meral Özbek'e göre, "kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyan nüfusun, yani kentteki köyün uyumsuzluğunun" (Özbek, 2010, s. 107) bir ifadesi olan "Arabesk Müzik" türünü bu sentezlerin başında saymak mümkündür.

Konunun kapsamı özetlenecek olursa, üzerinde durulmaya çalışılan, Türkiye'de özellikle son 30-40 yılda gelişen; günümüze doğru azalmaya yok olmaya yüz tutsa da müzik piyasasındaki varlığını hala devam ettiren "müzik yönetmenliği" alanı ve bu alanın ülkemiz aranjörlüğü ile olan ilişkisidir. Bununla beraber, bu alanın basit nedenlere indirgenerek açıklanmasının gerçeği tam olarak aydınlatamayacağı düşüncesidir. Bu açıdan bakıldığında müzik yönetmenliği alanı, her ne kadar bazı aranjörlerce, "aranjörlerden rol çalma" (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013) olarak değerlendirilse de, yine '60'lı ve '80'li yıllar arasındaki dönemde geleneksel müziklerimizle hiç ilgilenmeyen aranjörlerin ve bilinçli olarak yürütülen devlet politikalarının bu alanın gelişiminde

asıl pay sahibi olduklarını görmezden gelinemez. Çünkü ‘60’lı yıllardan itibaren Geleneksel Türk Müziği türlerinden, özellikle halk müziği örneklerinin (özellikle müzik yarışmaları çerçevesinde) önemli bir ilgi elde etmeye başladığı görülmektedir. Ancak bu ilginin ayaklarının dışarıda oluşu ve Türk Sanat Müziği türü ile hiç ilgilenilmemesi ve bunun yanında o dönemde gelişmeye başlayan “arabesk müzik” türünün de görmezden gelinmesi veya yok sayılması bu ilginin eksik kaldığı noktalardandır. Öyle ki, Yıldırım Gürses’in “Gençliğe veda” adlı şarkısı ile 1965’te düzenlenen 1. Altın Mikrofon Müzik Yarışmasında birinciliği alırken, şarkısının düzenlemesini kendisinin yaptığını (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013) hatırlanması bile ülkemiz popüler müziğinin bu tür alanlarının aranjörler tarafından ne denli ilgisiz bırakıldığının bir göstergesidir.

Bu düşüncelerle beraber şunu da eklemek gerekmektedir ki, her ne kadar uzunca bir dönem geleneksel Türk Müziği türlerinde aranjörlük çalışmalarına rastlanmamakla beraber, müzik yönetmenliği ile ilgili ilk örnekleri TRT’nin özellikle de halk müziği türü çalışmalarında gözlemlenebileceğine dair düşünceler de vardır. Bu konudaki düşüncelerine bakılacak olursa, Atilla Özdemiroğlu’na göre müzik yönetmenlerinin ortaya çıkışının ilk örneklerini TRT’nin Türk Halk Müziği çalışmalarında gözlemlemek mümkündür ki bu konuya Özdemiroğlu’nun dikkatini çeken kişi de yıllarca TRT kurumundaki çalışmalar içerisinde yer almış Şerif Yüzbaşıoğlu’dur (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Ancak şunu eklemek gereklidir ki TRT’nin halk müziği çalışmalarındaki düzenleme arayışları yine aynı isimlerin eleştirilerinin hedefindeki çalışmalardır. Özellikle Şerif Yüzbaşıoğlu, halk müziği örnekleri için yapılan düzenleme çalışmalarının bilinçsiz olarak yapılan yanlış ve kötü çalışmalar olduğu kanısındadır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Bu işin [müzik yönetmenliğinin] ilk örnekleri özellikle TRT’deki Halk müziği çalışmalarında görüldü. Rahmetli Şerif Yüzbaşıoğlu bir gün bana, (yurttan sesler korosunu kastederek) “bunlar en kötü aranjörlerdir” dedi. TRT’deki bu çalışmalarda çok sayıda sazın bir araya getirilmesi ve korolarda da çok sayıda sesin aynı anda aynı şeyi okumasını çokseslilik ile karıştırdılar. Bu yapılan aslında, çokseslilik değil de çok sazlılıktır bence. Tek sesli müziği çok sesli düzleme taşımaya çalışırken bu tür insanlar ortaya çıktı. Burada anahtar kelime yaratımdır. Bir yaratım yoksa sadece nota yazıp sazlara dağıtmaksa, burada bir katkıda bulunulduğundan bahsedilemez ve aranjörlük olarak ele alınamaz (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Yukarıda değinildiği gibi, bu alanın ilk örneklerinin her ne kadar TRT’nin halk müziği çalışmalarında geliştirildiği düşünülse de müzik yönetmenliği alanına asıl ivmeyi sağlayanın, arabesk müzik türü ve onun ülkemizdeki en önemli temsilcisi hatta kimi zaman “babası” (Özbek, 2010, s. 119; Güngör, 1993, s. 21) olarak anılan

Orhan Gencebay'ın çalışmaları olduğunu söylemek de mümkün görünmektedir. Çünkü günümüzdeki ve daha önceki on yıllardaki müzik yönetmenliği pratiklerine bakıldığında özellikle Orhan Gencebay'ın '70'li yıllarda kendi çalışmalarında uyguladığı pratiklerin devamı niteliğinde çalışmalar olduğu ve Gencebay'ın, özellikle kendisinden sonraki kuşak birçok müzisyeni derinden etkileyen bir fenomene dönüştüğü söylenebilir. Bu bağlamda sadece Gencebay'ın yazmakta maharet sahibi olduğu çalışmalarından anlaşılan “keman grubu partiyonu” yazma işinden bile örnek verilebilir. Zira '70'lerde günümüze kadar gelen en önemli müzik yönetmeni meziyeti olarak öne çıkan husus yaylı grubu için partiyon yazma işidir ve bu husus günümüzde bile önemini korumaktadır. Sadece bu bağlamda ele alındığında bile Gencebay'ın müzik yönetmenliği alanında ne denli önemli bir rol model olduğu daha anlaşılır olmaktadır.

Müzik yönetmenliği alanının en önemli meziyetlerinden biri olan ve ülkemiz müzik piyasası jargonunda genelde “grup keman” ya da “grup yaylı” olarak adlandırılan bu çalışmanın pratikteki kullanımına bakıldığında ise bu grupların genelde 6–7 kişiden oluştuğu görülmektedir. Bu çalışma sistemi, yaylı grubunun çoğu zaman aynı partiyonu 6–7 kişi ile ünison olarak çalınması veya kaydedilmesi üzerine kuruludur ve bu sistem belki de ilk olarak Orhan Gencebay ve Vedat Yıldırımbara tarafından ülkemizde uygulanmaya başlamıştır. Aslında Gencebay ve Yıldırımbara'nın böylesi bir yaylı çalışmasına girişmelerin temelindeki neden onların çoğunlukla Mısır müzik endüstrisini takip ediyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Yıldırımbara'ya göre Gencebay ve kendisinin takip ettikleri Mısır müzik endüstrisindeki çalışma şeklinde 40 kişilik orkestranın yaklaşık otuzunun yaylı grubundan oluşması, onları, ülkemizde de benzeri deneyler yapmaya iten sebeplerdendir (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 369-370). Bu bağlamda, yine Yıldırımbara'nın ifadelerine bakılacak olursa Türkiye'deki müzik piyasasında yaylı grubunun kullanımı ile ilgili ilk ve en önemli denemeleri yapan ve bunu geliştiren kişi yine Orhan Gencebay'dır. Yani Yıldırımbara'ya göre, hem kendisi hem de Gencebay Mısır müziğini takip ediyor olmakla beraber, yaylıları bir araya getirerek geniş bir müzikal tınıya ulaşmanın sınırlarını zorlayan ilk kişi Orhan Gencebay'dır. Çünkü ilk olarak “Gencebay'ın yaptığı çalışmalarda altı-yedi tane keman vardı ki o dönem altı-yedi keman” (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 370) oldukça fazladır. Bu konuda Özdemir Erdoğan'ın görüşleri de aynı yöndedir ve ona göre müzik yönetmenliği alanındaki çalışmaların çoğu “Orhan Gencebay'ın

çalışmalarının taklidi” (Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013) niteliğindedir. Başka bir deyişle, Erdoğan’ın bu konudaki düşünceleri Yıldırımora’yı teyit eder niteliktedir.

Bu doğrultuda tekrar edilecek olursa, müzik piyasasında grup yaylı kullanımı ve beraberinde gelişen müzik yönetmenliği alanının ilk önemli örnekleri Gencebay’ın yaptığı çalışmalarda görülmektedir. Ancak bununla beraber şu da eklenmelidir ki, müzik yönetmenliği alanının en önemli öncüleri arasında sayılabilecek iki isim daha vardır ve bunlar, Gencebay’ın çağdaşı olan Arif Sağ ve Vedat Yıldırımora’dır. Bununla beraber, her ne kadar hayati bir detay olmasa da şunu eklemek gerekmektedir ki, adı geçen üç önemli müzisyenin ortak yanı hepsinin virtüözlük derecesinde bağlama icracısı olmalarıdır. Bu ortak noktadan hareketle şunu eklemek gerekmektedir ki, bu üç örnekte görüldüğü gibi bağlama çalgısı geleneksel halk müziğinin temel sazı oluşu hasebiyle olsa gerek, hem geçmişte hem de günümüzde müzik yönetmenlerinin çoğunlukla icra ettikleri ana enstrüman olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna örnek olarak, Vedat Yıldırımora, Arif Sağ, İsmail Derker, Ali Osman Erbaşı, Zafer Dalgıç, Kenan İlgen vb. isimler sayılabilirler. Ancak yukarıda sayılan isimlerle vurgulanmak istenen, bu alanın tamamıyla bağlama icracılarının kontrolünde olduğu değil, ancak, özellikle halk müziği temelli yapımlar ve bazen de Kenan İlgen’in deyimiyle “türkü-arabesk” (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013) türü çalışmalarda bağlama icracısı müzik yönetmenlerinin önemli bir ağırlığının olduğunun vurgulanmasıdır. Ancak buna karşılık özellikle Arabesk Müzik türü çalışmalardaki müzik yönetmenlerinin çoğunluğunun keman icracısı olduğu görülmektedir ve bunun en önemli örneği de Özer Şenay’dır (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013). Ancak Özer Şenay dışında da müzik yönetmeni olarak Muzaffer Özpınar ve Selçuk Tekay gibi isimlerin de zikredilmesi gerekir çünkü bu isimler özellikle sanat müziği ve arabesk müzik türlerindeki müzik yapımlarında müzik yönetmenliği yapmış önemli isimlerdir (H. Birol, kişisel görüşme, 23.07.2014).

Müzik yönetmenliği alanının gelişiminde diğer önemli isim olan Vedat Yıldırımora’nın müzik alanındaki çalışmalarına bakılacak olursa, özellikle kendisi öncülüğünde 1972 yılında kurulan “Grup Metronom”un⁵⁷ bir yandan ülkemizdeki

⁵⁷ Taner Öngür’e göre “Grup Metronom” arabesk müzisyen ekibinin bir araya geldiği ilk oluşumdur” (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 340).

arabesk müziğin gelişiminde önemli katkılarının olduğu⁵⁸, diğer yandan ülkemiz müzik sektörü içerisinde uzun yıllar önemli bir konuma sahip olan müzik yönetmenliği alanının gelişiminde önemli pay sahibi olduğu görülür. Çünkü buradan önemli arabesk müzisyenlerinin ve müzik yönetmenlerinin yetiştiği bilinmektedir. Bunlara Mustafa Sayan, Mehmet ve Timur Şenyaylar, Hacı ve Ömer Faruk Tekbilek gibi önemli isimler örnek olarak gösterilebilir (Yıldırım-bora, kişisel görüşme, 23.07.2014). Bu noktada ayrıca dikkat çekilmesi gereken bir husus ise, özellikle ülkemiz arabesk müzik piyasasında uzun yıllar boyunca boy gösteren kemancı gruplarından “Şenyaylar”ın kurucuları olarak düşünebileceğimiz Mehmet ve Timur Şenyaylar’ın yine bu oluşumun içerisinde yetişerek günümüze kadar gelen kemancı nesillere öncü olduklarıdır.

Vedat Yıldırım-bora’dan sonra da özellikle halk müziği temelli müzik yapımlarında önemli çalışmalara imza atmış olan Arif Sağ’ın müzik yönetmenliği alanına katkılarına değinmek gerekmektedir. Bu çalışmada bir müzik yönetmeni olarak ele alınmaya çalışılan Arif Sağ’ın aynı zamanda bir bağlama virtüözü olduğu bilinmektedir. Aslında Sağ’ın müzik yaşamına genel olarak bakıldığında ilkin arabesk-fantezi türdeki bağlama icracılığı ve besteciliği ile öne çıkan bir müzisyen olduğu, daha sonra 1970’li yıllardan itibaren bu türlerde müzik yönetmenliği yaptığı (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06.2013) ve seksenli yıllarda da bağlama eğitmenliğine doğru çalışmalarını yoğunlaştırdığı görülmektedir. Bu bağlamda yaptığı en önemli girişim yaklaşık olarak 1982 yılında kendi adıyla kurduğu müzik eğitimi merkezi olan ASM (Arif Sağ Müzik Merkezi)’dir.

5.1.1.1 Seksenlerde değişmeye başlayan müzik ilgisi

Şimdiye kadar değinildiği kadarıyla, özellikle ‘50’li ve ‘80’li yıllar arasındaki süreçte aranjörlerin geleneksel sanat ve halk müzikleri ve de onların teorik altyapıları ile yeterince ilgilenmedikleri anlaşılmaktadır. Ancak özellikle ‘80’li yıllardan itibaren bu konuda önemli bir değişimin olduğu, ‘50’lerden ‘80’li yıllara kadar Türkiye popüler müzik piyasasında dikkate değer bir ilgi çekemeyen geleneksel müzik

⁵⁸ Vedat Yıldırım-bora ve eşi Mine Koşan’ın, özellikle Grup Metronom ile beraber gittikleri Kahire turnesinden sonra giriştikleri müzik çalışmalarında 6-7 kişilik keman grubu ile donatılmış bir orkestra ile çalışmalarına devam etmişlerdir. Dolayısıyla, hem Grup Metronom hem de Orhan Gencebay’ın ideal yaylı grubuna ulaşmaya çalışırken baz aldıkları referansın özellikle Mısır müzik endüstrisindeki orkestra kurgusu olduğu söylenebilir. Ancak bununla beraber bu türlü bir orkestra sisteminin, temelde, senfonik bir orkestraya öykünmenin göstergesi olduğu da söylenebilir.

türlerinin ve teorilerinin, özellikle 80’li yıllardan itibaren dikkate alınan, aranjörlerce üzerinde mesai harcanan bir konu haline geldiğini söylemek mümkündür. Buna örnek olarak bu konudaki ifadelerine daha önce de yer verilen Osman İşmen gösterilebilir. Osman İşmen dışında, Mustafa Özkent’i de saymak mümkündür. Zira Özkent 1977 yılında Yıldırım Gürses ile tanıştıktan sonra Türk Müziği ile ilgilenmeye başlamış ve ardından bu ilgisini işin teorik boyutuna da taşımıştır. Kendi ifadesiyle Özkent, Yıldırım Gürses ile çalışmaya başlamadan önce ne Türk Müziği ilgilenmiştir ne de bu konuda bir bilgi sahibidir” (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Özellikle seksenli yıllardan bu yana Türkiye’de aranjörlerin müzikal ilgilerinde yaşanan bu değişimin temelinde yatan belki de birçok sebep sıralanabilir. Ancak her ne olursa olsun, yaşanan bu değişimin belki de en önemli sebeplerinden birinin, 1980 yılında yaşanan ve etkileri günümüzde bile devam eden 12 Eylül Askeri Darbesi olduğu söylenebilir. Bunun konumuzla ilişkisi örtük bir şekilde bile olsa yadsınamayacak kadar mühimdir. Çünkü yaşanan toplumsal travmanın etkileri ülkenin müzik kültürü içerisinde önemli derecede ses getirmiş; önceki dönemlerden farklı bir kültürel doku imar edilmeye başlanmış ve bunun sonucu olarak da ülkede yeni bir müzikal kültür ve müzik eliti gelişmeye, oluşmaya başlamıştır. Bu konuda aşağıdaki görüşlerine bakılırsa, darbe dönemini yaşamış bir müzisyen olarak Taner Öngür’ün de benzer şekilde düşündüğü anlaşılmaktadır:

12 Eylül’ün yarattığı kültür erozyonunun sadece politik bir anlamı yoktur. 70’lerin her türlü kültürel birikimini ezip yok ettiler. Sorun hala tam olarak çözülmüş değildir. O erozyon gerçekten çok büyüktü. ’80-’90 arasındaki on sene Türkiye’nin sadece siyasal, sosyal hayatında değil, kültür hayatında da bir kopukluk yarattı (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 341).

Ancak 1980’de yaşanan askeri darbenin ülkede özellikle de ‘80’lerde uygulanmaya başlanan neoliberal⁵⁹ politikalardan bağımsız olarak düşünülemez. Zira 1980 yılında yaşanan askeri darbe, bu dönemin, hem dünyadaki hem de ülkemizdeki ekonomik

⁵⁹ Duménil ve Lévy’e (2007) göre, 1970’li yıllarda dünya ekonomisinin yapısal bir krize girmesinin ardından “en başta İngiltere ve ABD’de olmak üzere önce merkez ülkelerde ortaya çıkıp ardından giderek çevre ülkelere ihraç edilen ve Neoliberalizm denilen yeni toplumsal düzen (s. 25) şekillenmeye başlamıştır. Saad-Filho ve Johnston’a (2007) göre, dış baskıların yanı sıra, iç kuvvetlerin dayattığı toplumsal, iktisadi ve siyasi dönüşümler aracılığıyla gerçekleştirilen neoliberalizm, kapital(izm)i korumak ve emeğin gücünü azaltmak amaçları doğrultusunda gelişen, kapitalizme özgü bir örgütlenmedir (s. 17). Geniş bir toplumsal, iktisadi ve siyasi olgular yelpazesinin üzerinde yükselen (...) özelleştirme ya da yabancı devletlerle yerel sivil toplum kuruluşları (STK’lar) arasındaki ilişkiler gibi noktalarda görece somut bir nitelik kazandığı (Saad-Filho ve Johnston, 2007, s. 14) düşünülen neoliberalizmin en temel özelliğinin, (finansal) piyasanın buyruklarını dayatmak amacıyla yurtiçindeki süreçte devlet gücünün sistemli kullanımı (Saad-Filho ve Johnston, 2007, s. 17) olduğu söylenebilir.

gelişmeleriyle ilişkili bir durumdur. Dünya ölçeğinde “1979’da Margaret Thatcher’ın ve ardından 1980’de Ronald Reagan’ın seçimleri kazanması, neoliberal iktisat politikasının resmen hâkimiyet kurduğu” (Palley, 2007, s. 51) bir dönemde, Oral’a göre (2011) neoliberalizmin Türkiye’deki öncüsü Turgut Özal olmuş, gelişmekte olan bu ekonomik paradigma, ülkemizde 24 Ocak 1980 kararlarıyla hayata geçmiş ve ardından 12 Eylül Askeri Rejimi uygulanmaya başlanmıştır (s. 25).

Ancak burada Öngür’ün altını çizdiği “70’lerin ezilen birikimi” daha önce değindiğimiz geleneksel müzik türleri üzerine geliştirilmiş bir birikim değil, neredeyse tamamen Batı kültürü üzerine inşa edilmiş bir müzikal kültürdür. Öte yandan Öngür’ün de vurguladığı, yaşanan bu “kültür erozyonu” ile kastedilen aslında kötü yönde bir gelişme olarak ele alınmak durumundaysa da bunun, (her ne kadar sonuçları itibariyle tartışmaya açık olsa da) en azından müzik piyasasındaki konumları itibariyle geleneksel müzik türlerinin lehlerine sayılabilecek bir ivmelenme yarattığı da söylenebilir. Çünkü bu dönemden itibaren, özellikle de darbeden sonra, müzik yaşamı boyunca sadece Batı müziği ile ilgilenmiş aranjörlerin Türk Müziği ve onun teorisi ile ilgilenmek ihtiyacı duydukları görülmektedir. Çünkü 12 Eylül darbesi ülkemizde bambaşka bir siyasal-kültürel konjonktürü beraberinde getirdiği (Kahyaoğlu, 2010, s. 232), özellikle de Özal iktidarıyla birlikte 1980’li yılların ikinci yarısında filizlenmeye başlayan ve bir devlet politikasına dönüşen Serbest Piyasa Ekonomisi, Türkiye müzik sektörüne yeni bir ivme kazandırdığı (Kahyaoğlu, 2010, s. 223–224) ve bu gelişmeler dolayısıyla, yerel unsurlardan beslenen bir popüler müzik çizgisinin hâkimiyet kazanmaya başladığı söylenebilir. Gelişen bu çizginin, başka bir deyişle özellikle makam müziği bileşenleriyle oluşturulan pop müzik tavrının en önemli temsilcileri olarak da Sezen Aksu’yu ve onun bu bağlamdaki en önemli çalışmalarını beraber gerçekleştirdiği Onno Tunç’u, ayrıca Ergüder Yoldaş ve Nur Yoldaş çiftini (Kahyaoğlu, 2010, s. 233) örnek göstermek mümkündür.

Askeri darbenin ardından aranjörlerde ve genel olarak müzik endüstrisinde Türk Müziği’ne karşı gelişmeye başlayan ilginin, müzik kültürümüz açısından yeni bir yönelimin başlangıcı olduğu söylenebilir. Bununla beraber Vedat Yıldırım’ın Grup Metronomda ulaşmayı arzuladığı Doğu-Batı sentezi müziğin, ancak seksenli

yıllardan itibaren geniş bir alıcı kitlesi bulmaya başladığı söylenebilir⁶⁰. Bu bağlamda Yıldırım-bora ve çağdaşlarının gösterdikleri çabaların, günümüzdeki Türkü, Arabesk, Fantezi vb. türlerde uygulanan aranjmanların temelinde yatan çalışma biçimini oluşturdukları gibi aynı zamanda müzik yönetmenliği ve aranjörlük alanlarının birbirinden ayrı iki alana bölündükleri, öncü çalışmalar olduklarını söylemek mümkündür. 1972 yılında kurulan Grup Metronomun müzikal felsefesini anlatırken Yıldırım-bora, altyapı itibariyle Batılı üst yapısı itibariyle de Doğulu bir müzik yapmaya çalıştıklarının altını çizmektedir:

Müziğimizin temeli; davul, bas, piyano şeklinde Batı'ya dayalıydı. İlkemiz bu olsun dedik. Çocukluğumuzdan bu müzik var kulaklarımızda (...) Gerçekten de o çalışma, o zamanki tüm müzisyenlere, ister Batıcı olsun ister Doğucu olsun, Türkücü olsun, Arabeskçi olsun herkese örnek bir çalışma oldu (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 369).

Bu dönemlerin popüler müzik endüstrisinde zirvede yer almış bir diğer isim olan Gül-den Karaböcek'in ifadelerine bakılacak olursa, müzik piyasası jargonunda ta bu dönemlerden itibaren "altyapı" "üstyapı" şeklinde bir bölünmenin geliştiği ve bunları icra eden müzisyenlerin birbirlerinden çok farklı müzikal formasyonlardan geldikleri ve belki de en önemlisi prodüksiyon üretiminin bu iki ayağını gerçekleştiren iki ayrı kişinin; yani altyapıyı düzenleyen bir aranjörün ve üstyapıyı belirleyen bir yönetmenin, özellikle geleneksel müzik türleri ve arabesk müzik türü çalışmalarda kristalize olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Gül-den Karaböcek'in 1979 yılında yaptığı "Dilek Taşı" adlı (aynı zamanda son) 45'lik çalışması önemli bir referans olarak ele alınabilir. Gül-den Karaböcek'in altyapı-üstyapı ayrımına yönelik ifadeleri şöyledir:

Esin Engin, Norayr Demirci, Garo Mafyan, Uğur Başar'la çalıştık. Gönül Şen, Hülya Kaya ve Ali Tekintüre birlikte çalıştığım söz yazarlarıydılar. "Dilek Taşı"nda sevgili Zafer Dilek ile çalışmıştık. Onno Tunç'tan ayrıldıktan sonra, alt yapılarda Zafer Dilek, üst yapılarda Sabahattin Akdağcık ile birlikte çalışmaya başladık. Sabahattin Akdağcık çok iyi cura çalardı. (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 236).

Buraya kadar ele alındığı şekliyle özetlenecek olursa, ülkemizdeki müzik yönetmenliği alanının, özellikle Gencebay, Yıldırım-bora ve Sağ'ın çalışmalarıyla özellikle 70'li yıllarda gelişmeye başlayan ve günün koşullarına göre şekillenen bir endüstri dalı olarak değerlendirilmesi mümkün görünmektedir. Bu dönemlerde,

⁶⁰ Grup Metronomun yaptığı müzik her ne kadar geleneksel kültürü ve Mısır müziğinin takibine dayalı gibi görünse de orkestradaki müzisyenlerin müzik geçmişine ve Vedat Yıldırım-bora'nın ifadelerine bakıldığında bu orkestranın temelinde batı eksenli bir iskelet yapının kurulmaya çalışıldığı; temelreferanslarının batıdaki müzik kurgusu olduğu anlaşılmaktadır (V. Yıldırım-bora, kişisel görüşme, 23.07.2014).

müzikal ve kültürel ilgileri daha çok Batıya dönük aranjörlerin birçoğunun geleneksel müziklerimizle ilgilenmeyişlerinden kaynaklanan boşluğun, alanın kendi dinamikleriyle doldurulup, geliştirilip günümüze kadar ulaştırıldığı anlaşılmaktadır. Ancak bu çalışmalarını yapan kişileri çoğunlukla eleştiren çoğu aranjörün, bu alanın başlangıcına veya ortaya çıkışına sebep olan nedenlerin neler olduğuna dair görüşleri farklıdır.

Ülkemizin en önemli aranjörlerinden biri olan Osman İşmen, bu alanın ‘80’li yıllardan itibaren kendilerinden, yani aranjörlerden rol çalınarak türetildiği görüşündedir. Bu konudaki düşüncelerini İşmen kadar kesin bir şekilde dile getirmeseler de neredeyse tüm aranjörlerin İşmen’e yakın bir noktada durduklarını söylemek mümkündür. Çünkü tüm aranjörler ve *midijörler* müzik yönetmenliği alanının varlığını ve gerekliliğini tartışmalı bulmakta, hatta varlığının gereksiz olduğunu, bunun sonucunda da günümüzde artık bitme noktasına geldiği kanısındadırlar (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2014; Ö. Avcı, kişisel görüşme, 09.12.2013; S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013; Ö. Meral, kişisel görüşme, 09.12.2013). Bu noktada aranjörlerin müzik yönetmenliği alanının ortaya çıkışı gerekçelerine dair düşüncelerine kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Müzik yönetmenliği alanı konusunda belki de en keskin eleştirinin, yukarıda da kısaca değinildiği gibi Osman İşmen’e ait olduğu söylenebilir. İşmen’e göre bu alan eskiden aranjörlerin alaturka işlerde kullandıkları alaturkacı icracıların, müzik piyasası içerisinde kendilerini “müzik yönetmeni” olarak tanımlamaya başlamalarıyla ortaya çıkmış bir alandır ve dünyada geçerliliği yoktur (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013):

Ben her ne kadar müziği bilsem de solisti alaturka şarkılara çalıştıramam. Alaturka işler yaptığımızda soliste şarkıları ve gırtlak nağmelerini çalıştıracak bir asistana ihtiyaç duyardık. Bu durumda alaturka bir enstrüman çalan; bir udi, bir kemani veya bir kanuniyi solistin yanına verip bu işe dahil ederdik. Daha sonra bunlar ‘yönetmen’ diye bir şey uydurup, aranjörlerden rol çalmaya çalıştılar. Oysaki müzikte yönetmen diye bir şey yoktur; müzikte her şey aranjördür (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013).

Atilla Özdemiroğlu’nun da bu konudaki fikirleri Osman İşmen’le benzerdir:

Bu alan maalesef pazarın yarattığı bir şey. Bunlar daha sonra kendilerini Mesam’a aranjör olarak kaydettirmeye kalkıştılar. Bu konu tüylerimi diken diken yapar. Bu insanların çoksesli müzik hakkında hiçbir bilgisi yok, teksesli müziği tanırlar. Bunu özellikle Halk Müziği grupları özellikle de TRT’deki halk müziği çalışmalarında bu işin ilk örnekleri gördü (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013).

Bu konuda Garo Mafyan'ın düşüncelerine bakılacak olursa, bir yandan durumu kabullenmiş bir görünüş çizerken, diğer yandan da İşmen ve Özdemiroğlu'nun görüşlerini de reddetmediği görülmektedir. Ancak Mafyan'ın altını çizmeye çalıştığı asıl nokta, müzik yönetmeninin işinde çok iyi, donanımlı yani Türk Müziği konusunda yetkin bir müzisyen olması gerektiğidir:

Yıllardan beri bizim de yaptığımız işler var böyle. Bu tür işlerde Türk müziği sazlarını müzik yönetmeni, batı sazlarını ise aranjör çaldırır. Yani aranjör orkestrasyonu ve altyapıyı hazırlar, müzik yönetmeni ise alaturka sazları çaldırır. Onlar Türk Müziğini çok iyi bilirler! (...) Bu çalışmalarda günümüzde müzik yönetmeni olarak andığımız kişiler, bizim stüdyoda hazırladığımız altyapının üzerine alaturka sazlarını çalarlardı, batı sazları çalarlardı ve daha sonra işi teslim ederdik. Ancak burada şunu eklemek gerekir ki çok iyi Türk müziği müzisyenleri de var ve onlara denilecek bir sözüm yok ama kötü olanlar da çok maalesef. Birçoğunun müzikle uzaktan yakından ilgisi yok(G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013).

Yukarıdaki aranjörlerin görüşlerinden biraz farklı olarak Mustafa Özkent'in konuya özeleştirir yaparak baktığı anlaşılmaktadır. Özkent'in, bu alanın, yani müzik yönetmenliği işinin dünyada karşılığı olmadığını belirterek, bu alanın kendi müzisyen neslinin hatalarından kaynaklı bir alan olarak ortaya çıktığını kabul eden tek aranjör oluşu dikkat çekilmesi gereken bir noktadır:

Böyle bir şey dünyada yok. Bu nereden çıktı? Biz aranjörler olarak alaturka işlere hep uzak durduk, hiç ilgilenmedik. Ama aynı zamanda biz alaturka işler de yapıyorduk. Ama ilgilenmiyorduk Türk Müziği ile. Dolayısıyla bunlarla ilgilenecek, notaları yazacak birine ihtiyaç vardı. Müzik yönetmenliği işi böyle çıktı. Bizim ilgilenmediğimiz bu noktaları bu adamlar doldurmaya çalıştılar. Bu adamlar başlarda birine “şu akorları yaz da basçı, gitarıcı çalsın” diyerek idare ettiler ama giderek bu da yetmedi; daha sonra bir aranjörle çalışmak zorunda kaldılar (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Ancak yukarıdaki aranjörlerin yanında, onlara göre daha genç olan aranjörlerin müzik yönetmenleri ile ilgili fikirlerini, onlarla yaptıkları çalışmalardan elde ettikleri deneyimler üzerinden dile getirdikleri görülmektedir. Eski aranjörlerin müzik yönetmenliği ile ilgili vurguladıkları “müzik bilgisi” düzeyinin daha sonraki kuşak olan Cengiz Özdemir ve Yıldray Gürgen gibi isimlerce de tekrar edildiği görülmektedir. Özdemir ve Gürgen gibi isimler, müzik yönetmenliği yapan kişilerin, bu işi (genelde sanatçı ya da solist olarak tanımlanan) yorumcularla olan yakın ilişkileri sayesinde yaptıklarına vurgu yapmakta, dolayısıyla müzik yönetmenliği işini “Sanatçı-Sazende” (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013; G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013; M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013; Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013) ilişkisinden ortaya çıkan bir çalışma şekli olarak tanımlamaktadırlar. Yıldray Gürgen'in bu konu üzerine düşünceleri şöyledir:

Aranjör Batı Müziği'ni biliyor, yönetmen Türk Müziği'ni biliyor. Aslında gereksiz bir şeydir bence. Ben de böyle işler yaptım. Eğer çalıştığın kişi Türk müziği konusunda sende daha bilgiliyse şapka çıkarırım. Ama değilse? Çok saçma işlerle uğraştık zamanında. Bu işin gereksizleri de çok. Bana göre bu, “Sanatçı-Müzik Yönetmeni” ilişkisidir. Sanatçılar çoğu zaman üçüncü dördüncü kişilerle muhatap olmak istemez bu durumda müzik yönetmenine yani yıllardır çalıştığı sazandesine bu işi devreder. Bu tür çalışmalarda aranjörü müzik yönetmeni tayin eder (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

Mustafa Özkent de Cengiz Özdemir ve Yıldırım Gürgen gibi, bu alanın çoğu zaman profesyonel olmayan çalışma şartlarından kaynaklandığına değinerek, bu işi “eş-dost ilişkisi” olarak ele almaktadır:

Bazı bağlamacılar aranjör oldu, yönetmen oldu. Çünkü folklorik işleri biliyorlardı. Bağlama çalmaktan başka hiçbir özelliği olmayan adamlar bu sayede müzik yönetmenliği ve hatta aranjörlük bile yapmaya başladılar. Bu alanın ortaya çıkış sebeplerinden birisi de bizim insanımızın yapısıdır. Biz millet olarak romantik, eş dost işlerini seviyoruz, profesyonelleşemiyoruz (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

5.1.2 Müzik yönetmenlerine göre alanın içeriği: Müzik yönetmeni ne yapar?

Buraya kadar, tarihsel gelişimi bağlamında ele almaya çalışılan müzik yönetmenliği alanının nasıl ortaya çıktığına, bu alanın öncülerinin kimler olduğuna, bu öncülerin kimlerin yetişmesinde katkı sahibi olduklarına, aranjörlerin bu alanın ortaya çıkış sebeplerine dair düşüncelerine ve bu alanın ‘80’li yıllar Türkiye’indeki müzikal ve siyasi manzarasıyla olan ilişkisine değinilmeye çalışıldı. Ancak bu noktadan itibaren üzerinde durulması gereken, müzik yönetmenliği alanında çalışmaları olan ülkemizin önemli müzisyenlerinin, bu alanın içeriği, rolü ve sorumluluklarına dair düşünceleri, aranjörlük işini nasıl algıladıkları, aranjörlere prodüksiyon içerisinde attıkları önemin ne olduğu ve bu ikili çalışma sisteminin içeriğidir. Çünkü yapılan araştırmalardan anlaşıldığı kadarıyla, müzik yönetmenleri aranjörlüğü, prodüksiyondaki önemi ve işlevi bakımından şimdiye kadar aranjörler tarafından çizilen bir “aranjör” portresinden oldukça farklı bir şekilde algılamaktadırlar. Dolayısıyla müzik yönetmenleri tarafından çizilen bu yeni aranjörlük algısının, hem aranjörlerin hem de (bu çalışmada ele alındığı şekliyle) *midijörlerin* ele aldıklarından farklı ve daha sınırlı bir aranjörlük tanımının ortaya çıkmasına neden olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, öncelikle müzik yönetmenlerinin bir yapımda kendilerine attıkları rolün ve önemin ne olduğuna kısaca bakmak gerekir.

Daha önce de değinildiği gibi Türkiye müzik piyasasında, özellikle halk müziği temelli yapımlarda müzik yönetmenliği yapan müzisyenlerin en belirgin ortak noktalarının neredeyse hepsinin birer bağlama icracısı olmalarıdır. Özellikle Orhan Gencebay, Arif Sağ ve Vedat Yıldırım ile temellerinin atıldığı düşünülen bu

alanday, günümüze kadar çok önemli baēlama icracılarının boy gösterdikleri görülmektedir. Bu alanda, günümüze daha yakın süreçte, baēlama kökenli müzik yönetmenlerine bakıldığında İsmail Derker, Ali Osman Erbaşı, Zafer Dalgıç, Kenan İlgen, Kadir Şeker vb. baēlama icracılarının müzik ynetmenliēi alanında ne çıkan isimler oldukları görülmektedir. Bununla beraber, adı geçen müzik yönetmenlerinin önemli sayıda müzik yapımı gerçekleştirdikleri de eklenmelidir.

Çalışma prensipleri bakımından ele alındığında ise müzik yönetmenlerinin oēunlukla bir aranjörle çalıştıkları görülmektedir. Daha önce de deēinildiēi gibi, müzik piyasasında “altyapı-üstyapı” diye tanımlanmaya çalışılan müzikal ayırım, gerekçesini “Batı Mziēi-Doēu Mziēi” Şeklindeki ayırımından almaktadır ve burada altyapıyı inşa eden olarak aranjör; üstyapıyı inşa eden olarak da müzik yönetmeni işaret edilmeye çalışılmaktadır; yani “aranjör Batı Mziēi’ni, yönetmen de Türk Mziēi’ni bilen” (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013) kişi olarak tasvir edilmektedir. Bu konuda Garo Mafyan’ın düşünceleri de benzerdir:

Yıllardan beri bizim de yaptığımız işler var böyle. Bu tür işlerde Türk mziēi sazlarını müzik yönetmeni, batı sazlarını ise aranjör çaldırır. Yani aranjör orkestrasyonu ve altyapıyı hazırlar, müzik yönetmeni ise alaturka sazları çaldırır. Onlar Türk Mziēini çok iyi bilirler! Ancak burada şunu eklemek gerekir ki çok iyi Türk mziēi müzisyenleri de var. Onlara denilecek bir sözüm yok ama kötü olanlar da çok maalesef. Biroēunun müzikle uzaktan yakından ilgisi yok(G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013).

Dolayısıyla bu çalışma sisteminde aranjör daha çok batı mziēi enstrümanlarının ve armonik yapının kurgulanması işini üstlenirken müzik yönetmeni daha çok “styapı” ya da “renkler sazlar” olarak tanımlanan, geleneksel müzik türlerinde kullanılan ve türün temel karakteristiēini belirleyen enstrümanların çalacakları partiyonları düzenler ve yazar. Aslında yukarıda müzik yönetmenin sorumlulukları olarak bahsedilen bu noktalar müzik yönetmeninin yapmakla yükümlü olduēu işlerden sadece birisidir. Bir müzik yapımında müzik yönetmeninin stlendiēi sorumluluklar aslında çok daha geniş bir yelpazededir.

Bir müzik yönetmeninin prodüksiyondaki sorumluluēunun, aslında, yapımın en başından beri bařladıēı söylenebilir. Müzik yönetmeninin çalışma alanının başlangıcı ile ilgili olarak birçok nokta belirlenebilecek olmakla beraber, müzikal olarak ilk başlangıç noktasının, (oēu zaman) şarkıcının tarzının belirlenmesi olarak ele alınması mümkündür. Yani, oēu durumda yönetmen alıřacaēı yorumcu için belirli bir müzikal kimlik seçmekle başlar işe. Bu müzikal kimliēin belirlenmesi sürecine ise çalışmanın tarzının belirlenmesi, repertuarının belirlenmesi, aranjrnn

belirlenmesi, çalınacak enstrümanların ve bunları çalacak icracıların belirlenmesi, çalışılacak kayıt stüdyosunun seçilmesi, ses kayıt teknisyeninin, miksi yapacak tonmaysterin, master kaydı yapacak ses mühendisinin kim olacağına karar vermek dâhil olmak üzere birçok konu girmektedir.

Çalışılacak müzisyenlerin ve diğer unsurların kimler olacağına karar vermenin ötesinde bu kişilerin üretecekleri müzikal ürünlerin nasıl olması, ne şekilde duyulması gerektiğine karar veren kişi de yine yönetmendir. Aynı zamanda yapılan tüm bu müzikal organizasyonun mali bütçesinin ayarlanması ve dağıtım işi de yine müzik yönetmeninin kontrolündedir. Dolayısıyla yapımın tasarlanması, geliştirilmesi ve sonuçlandırılmasını kapsayan tüm süreçlerin hem müzikal hem de maddi kontrolünün müzik yönetmeninde olduğu söylenebilir. Bu konuda Kenan İlgen'in ifadelerine bakılacak olursa müzik yönetmeninin rolü daha anlaşılır olacaktır:

Aranjör (...) ondan istediklerimi yapar, getirir teslim eder ve ben de ondan sonra yapacaklarımı eklerim parçaya. Ondan sonra üzerine müzik yönetmeni olarak ben parçanın kemanlarını bağlamalarını vb. enstrümanların ne çalacağını, nasıl çalacağını belirler yazar ve çaldırırım. Daha sonra soliste okutup miks ve mastering aşamalarından sonra işi teslim ederim. Bu çalışma disiplini genelde halk müziği ve sanat müziği temelli işlerde yapılan bir çalışma tarzıdır (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013).

Müzik yönetmenliği ile ilgili olarak buraya kadar değinilen rol ve sorumluluklara bakıldığında, onların yaptıkları işin aslında bir tür “müzik prodüktörlüğü” olduğu söylenebilir. Çünkü yapımın başından sonuna kadar gelişimini kontrol eden, tınsal etkinin nasıl olması gerektiğine, repertuarın ve çoğu zaman tarzın bile nasıl olması gerektiğine karar veren kişi konumundadır. Ancak burada altı çizilmesi gereken iki soru vardır: Birincisi müzik prodüktörlüğü diye bir alan varken, hemen hemen aynı role sahip olan bir alanın yeni bir şekilde; yani “müzik yönetmeni” olarak isimlendirilmesine neden ihtiyaç duyulmuştur ve ikinci olarak da ülkemizdeki müzik yönetmenlerinin yurtdışındaki müzik prodüktörleriyle müzik altyapıları ve eğitim düzeyleri aynı mıdır ya da ne derece benzerdir?

Elde edilen veriler ışığında şu söylenebilir ki; müzik yönetmenlerinin yukarıda sorulan ilk soru ile ilgili bir geliştirdikleri bir düşünce yoktur. Ancak ikinci soruya bakıldığında müzik yönetmenlerinin çoğunun herhangi bir formal müzik eğitimi almadıkları anlaşılmaktadır. Örneğin Arif Sağ, Zafer Dalgıç ve Kenan İlgen'in formal bir müzik eğitimleri olmamakla beraber (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06.2013; Z. Dalgıç, kişisel görüşme, 12.06.2014; K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013) kendilerini müzik piyasasının içerisinde yetiştirmiş müzisyenlerdirler. Ancak müzik

piyomasında çalışırken daha sonra bir konservatuvarda öğrenim gören müzik yönetmenleri de vardır ve Engin Demirtaş, Haydar Tanrıverdi gibi isimler bu duruma örnek gösterilebilir. Bununla beraber şunu eklemek gerekmektedir ki, bir müzik eğitimi almış müzik yönetmenlerinin eğitim aldıkları alanlar genelde Türk Halk Müziği veya Türk Sanat Müziği alanıdır. Bu sebeple, çoğu zaman müzik yönetmenleri Batı müziğini bilen, armoni konusunda deneyimli ve (günümüz koşullarında) bilgisayar ve de bilgisayar yazılımlarını iyi kullanabilen bir aranjöre ihtiyaç duymaktadırlar.

Burada müzik yönetmeninin rolü ile ilgili bir detaya daha dikkat çekmekte fayda vardır ki o da bir aranjörle çalışırken müzik yönetmeninin aranjmanın çerçevesini de belirleyen kişi olmasındır. Başka bir deyişle, bu ikili çalışma sisteminde müzik yönetmeni, aranjöre, şarkının neresinde nasıl bir etki istediğini belirterek aslında bir bakıma aranjörü yönlendirmekte ve/veya sınırlamaktadır. Hatta yönetmenin bu türlü yönlendirmeleri zaman zaman konservatif kaygılar da taşıyabilmektedirler ki, bu duruma Arif Sağ rnek olarak gösterilebilir. Çünkü kendisinin aşağıdaki ifadeleri bu yönlendirmenin varlığını somut bir şekilde ortaya koymaktadır:

Aranjörü yönetmen yönlendirmelidir. Batıda da bu böyledir. Ancak onların rahatlığı aynı müzik dilini konuşuyor olmalarıdır. Biz de durum farklı. Bizim müzik piyasasında aranjör ile yönetmenler genelde farklı alanlarda yetişmiş oluyorlar. Halk müziği yönetmeni, korumacıdır ister istemez. Halk Müziğini korumak için aranjörü yönlendirmek zorundayız (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06.2013).

Ancak aranjörlerin gözüyle bakıldığında ise durumun bu kadar açık olmadığı görülür. Çünkü çoğu aranjöre göre müzik yönetmenliği yapan müzisyenlerin Türk Müziği teorisi hakkında çok fazla bir bilgileri yoktur. Onlara göre müzik yönetmenliği alanı çoğunlukla bir “müzisyen-sanatçı” ilişkisidir (O. Işmen, kişisel görüşme, 16.01.2013; C. zdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013; Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013) ve Yıldıray Gürgen’e göre bu alanda teorik olarak yetersiz birçok kişi çalışmaktadır:

Aranjör Batı müziği biliyor, yönetmen Türk Müziği biliyor. Aslında gereksiz bir şeydir bence. Ben de böyle işler yaptım. Eğer alıştığım kişi [müzik yönetmeni] Türk müziği konusunda benden daha bilgiliyse şapka çıkarırım. Örneğin rahmetli zer şenay. şenay ile çalıştım ve kendisi bana ayrı bir ilgi ve yakınlık gösterdi. Çok şey öğrendim kendisinden Türk Müziğine dair. Ama ya diğerleri? Çok saçma işlerle uğraştık zamanında. Bu işin gereksizleri de çok. Bana göre bu, “Sanatçı-Müzik Yönetmeni” ilişkisidir. Sanatçılar çoğu zaman nc dördüncü kişilerle muhatap olmak istemez bu durumda müzik yönetmenine yani yıllardır çalıştığı sazendesine bu işi devreder. Bu tür çalışmalarda aranjörü müzik yönetmeni tayin eder (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013).

5.1.3 Müzik yönetmenine göre aranjörün sorumlulukları ve rolü

Aranjörler ve *midijörler* arasındaki bu paralelliğin aranjörlüğün sorumlulukları ve prodüksiyondaki rolü konusunda da yine belli oranda paralellik gösterdiği de söylenebilir. Ancak bu konudaki düşüncelerine bakıldığında, müzik yönetmenlerinin aranjör veya *midijörlerden* oldukça farklı bir bakış açısına sahip oldukları görülmektedir. Zira Arif Sağ ve Kenan İlgen'in aranjörlüğün rolü ve sorumlulukları bağlamındaki düşüncelerinin, müzik yönetmenlerinin aranjörlüğe yükledikleri anlamın, önemin ve dolayısıyla bu şekilde elde edilecek bir aranjörlük tanımının oldukça kısıtlı bir aranjörlüğü işaret ettiği söylenebilir. Aranjörün görevlerinin neler olduğu ilgili olarak Arif Sağ'ın düşüncelerine bakılacak olursa, ona göre, bir aranjörün işi armonik yapıyı kurgulamaktan öte bir şey değildir:

Aranjörün yaptığı iş öncelikle armonik kurgudan geçer. Aranjör (armoni bakımından) önemli bir role sahiptir. Hiç hesap etmediğiniz bir ses koyar bir yere ama esere bambaşka bir derinlik kazandırır. Armoni geniş bir iş nihayetinde ve armoni ile müziğimize önemli bir derinlik katılabilir. Ancak aranjörün bunun (armoni) dışında yapacağı pek iş yok bence (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06.2013).

Bu noktada, müzik yönetmeni tarafından aranjöre yüklenen bu sınırlı rolün başka ülkelerde de karşılaşılan bir durum olduğunu eklemek gerekmektedir. Örneğin Hindistan müzik endüstrisinde de Arif Sağ'ın çizdiği çerçeveye benzer bir şekilde tanımlama yapıldığı görülmektedir. Başka bir deyişle, Hindistan müzik endüstrisinde de müzik yönetmenlerinin aranjöre sadece armonik bir yapı kurgulanması gerektiği zaman ihtiyaç duyulduğuna dair bir ön kabul olduğu söylenebilir. Örneğin Sanjay Chakravarty'e göre "bir aranjöre armoniye gerek varsa ihtiyaç duyulur ve 1940'lı yılların Hindistan müzik endüstrisi içerisindeki bir müzik yapımında eğer armonik bir yapı yoksa aranjöre de gerek yoktur" (Booth, 2008, s. 170). Ülkemizde olduğu gibi, aranjörün müzik yönetmenine göre bu ikincil konumunun Hindistan müzik endüstrisinde de genel olarak kabullenildiği söylenebilir. Zira Kishore Desai'ye göre de "aranjör, önem bakımından müzik yönetmenine göre ikincil konumdadır: Aranjör kontra melodileri yapar, armoniyi düzenler. Ancak onun adı sahnede görünmez" (Booth, 2008, s. 167).

Hindistan'daki bu çalışma örneklerinde olduğu gibi ülkemiz müzik yönetmenleri de genel olarak sınırlı bir aranjörlük tanımı yapmaya çalışırken, aranjörlüğü Batı müziği konusunda ya da daha dar bir çerçeveye "armoni" konusunda gerekli bir çalışma paydaşı olarak ele almaktadırlar. Bu bağlamda, Arif Sağ ile yakın bir şekilde bir aranjörlük tanımı yapmaya çalışırken Kenan İlgen, aranjörü, bir şarkıda "çoksesliliği

yaratan kişi” ve “öncelikle Batıyı bilmesi gereken” (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013) bir paydaş olarak ele almaktadır. Burada İlgen’in “çokseslilik” ve “Batı” derken kastettiği, bir aranjörün özellikle de armoni konusunda iyi derecede bilgi sahibi olması gerektiğidir. Ancak burada armoni ile vurgulanmaya çalışılanın eski nesil aranjörlerin sahip oldukları düzeyde değil de daha çok *midijörlerin* sahip oldukları kadar bir teorik bilgi olduğunu belirtmek gereklidir. Yani “armoni” ya da “çokseslilik” ile kastedilen, herhangi bir orkestra partitürü yazacak ya da Cihan Sezer’in deyimiyle “sadece kâğıt kalem kullanarak bir orkestrayı ayağa kaldıracak” (C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2014) düzeyde bir teorik birikim değil, sadece bilgisayarın sunduğu olanaklarla; yani sanal enstrümanlarla; yaylı, piyano ve benzeri seslerin midi olarak kullanımı ile oluşturulan bir çokseslilik ya da armonik bilgidir.

Armoni konusunda Arif Sağ, aranjörün, aranjman yapacağı müzik tarzına göre armonik bir dil oluşturması gerektiği kanısındadır ve ona göre, örneğin halk müziği aranjmanı yapmak için öncelikle halk müziğinin genel karakterini ve yöresel özelliklerini tanımak gerekmektedir. Aksi taktirde, yapılacak aranjman “türküyü tanınmaz hale getiriyorsa bu kabul edilemez bir durumdur” (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06.2013). Bundan dolayı Sağ, yönetmenin aranjörü yönlendirmesi gerektiği kanısındadır:

Müzik yönetmenliğini yaptığım çalışmalarda çokseslendirme işini aranjörlerin tercihlerine bırakmadım. Çünkü benim tercihlerim vardı. Benim tercihlerimin temelinde ise ‘türkünün karakterinin bozulmaması gerektiği’ ilkesi yatar. Çünkü türküyü karakterize eden şey sadece sözler değildir. Sözlerin altında ritim, dizi ve dizinin yapısı var ya da bağlama veya diğer halk müziği enstrümanlarının karakteristik nüansları var (...) Aranjman yaparken bu nüansları yok edecek hiçbir armoni, nüans ya da ikinci ses kullanılmamak gerek (...) Çünkü bu karakteristik nüanslar bizim müziğimizi dünyadaki diğer müziklerden farklı kılan özelliklerdir bunlar (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06.2013).

Aranjörün bir şarkıdaki katkısının özellikle armonik kurgu üzerinden ele alan yönetmenlerin armoniye ek olarak ritmik kurgunun hazırlanması; yani (eğer gerekliyse) davul veya perküsyon gibi ritmik çalgıların tamamen bilgisayar üzerinden kullanılarak şarkının ritmik kurgusunun tamamlanması işini de aranjörün üstleneceği önemli bir görev olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Zira Kenan İlgen’e göre, bir aranjör, duruma göre şarkının ritmik altyapısını da oluşturmakla görevlidir. Tabii ki bunu yapabilmesi için nasıl davul yazılması gerektiğini bilmelidir (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013):

Aranjör armoni bilmeli, davul yazmayı bilmeli. Tabii bunlarla beraber ufkunun da geniş olması gerekir. Bir parçayı ele aldı mı onun ne istediğini neler yapması gerektiğini ve de nasıl bir davul çalması gerektiğini bilmesi gerekir. Bu ruhtan kaynaklanan bir şey. Bu noktada aranjör benim için altyapıları elde edeceğim bir enstrümanist görevi görür. (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013).

Ancak müzik yönetmenlerinin armoni ile kastettiklerinde olduğu gibi, davul veya ritmik kurgu ile kastedilen de herhangi bir ritmik notasyon yazmak değil, yine bilgisayar yazılımları sayesinde sanal olarak oluşturulan ritmik kalıplar veya midi olarak çalınmış davul ve/veya loopların birleşimiyle meydana gelen, ritmik patternlerin hazırlanması ve stüdyoya ses dosyası olarak aktarımıdır. Ancak ritmik kurgu konusunda Arif Sağ'ın biraz daha temkinli yaklaştığını da eklemek gerekmektedir. Ona göre bir türkü aranjmanında türkünün ritmik karakterinin bozulmaması gerekir. Aksi takdirde türkü türkü olmaktan çıkar ki, bu da çalışmanın başarısızlığı anlamına gelmektedir:

(Aranjman yaparken) özellikle ritmik karakterleri iyi korumanız gerekir halk müziğinde yoksa türkü türkü olmaktan çıkar. Kitlelere rağmen yapılırsa müzikteki değişiklikler, bu ona göre cevabını alır. Ama kitleleri ikna edebiliyorsa o başarılıdır. Bu aranjman için de aynıdır. Halk müziğine yön verebilmek için birikime ihtiyacınız olur. Ama yeterli birikiminiz yoksa müziği yozlaştırmış, bozmuş olursunuz. Bu aranjör açısından da aynıdır (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06. 2013).

Buraya kadar değinilen hususlar dikkate alındığında müzik yönetmenlerinin aranjöre yükledikleri rol ve sorumluluğun şimdiye kadarki değinilen aranjörlük tanımlamalarından farklı olduğu; daha sınırlı bir aranjörlük algısının geliştiği anlaşılmaktadır. Ayrıca bu çalışma sisteminde aranjöre yüklenen anlamların iki ayrı başlık altında toplanabileceği söylenebilir ki, bunlardan bir armoni, diğeri ise ritimdir. Bununla beraber, müzik yönetmeni-aranjör ikilisinin birlikte çalıştığı bu ikili çalışma sisteminde, aranjörlüğün yeri, sadece bilgisayar temelli bir çalışma pratiğidir ve bunun içerisinde yer alan, iki temel konu vardır: Armonik ve ritmik kurgu. Bu bağlamda ele alındığında herhangi bir notasyon ya da orkestrasyon çalışması üretmeyen bu türden bir aranjörlük pratiğinin tamamıyla bir *midijörlük* çalışması örneği teşkil ettiğini söylemek mümkün görünmekle beraber bu türlü çalışmalarda istisna durumların olduğunu da eklemek gerekmektedir. Zira Osman İşmen, Garo Mafyan, Cihan Sezer gibi zaman zaman bir müzik yönetmeniyle çalışmaları olan aranjörlerin burada istisna olarak kabul edilmesi gereklidir.

5.1.4 Çalışma tekniği

Müzik yönetmeni ve aranjörlerin beraber çalışırken izledikleri yol genelde müzik yönetmeni tarafından belirlenmiş bir çerçeve içerisinde kalmak kaydıyla, aranjörün

şarkıya yapacağı katkı, armoni ve gerekiyorsa davul ve perküsyon gibi bilgisayarda tamamlanması gereken müzikal unsurların bilgisayar dolayımıyla eklenmesinden ibarettir. Bu çalışmada izlenen yolu en iyi şekilde Kenan İlgen'in ifadelerinden anlamak mümkündür:

Önce parçayı kendi kafamda şekillendiririm. Parçanın ünisonunu yazarım, bir klik üzerine melodi pilotunu bağlamayla çalarım. Aranjöre bu pilot kaydı veririm ve ondan ne istediğimi; yani 'şurası şöyle, burası böyle olsun' şeklinde ifade ederim. Aranjör de verdiğim pilot kayda göre parçanın, üzerine akorlarını ve gerekiyorsa davullarını yazıp yani bilgisayarda hazırlayıp getirir teslim eder (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013).

Çalışma tekniğine bakılacak olursa özellikle Kenan İlgen'in yorumları önemlidir. Bu çalışma tekniğinde yapımda emeği geçen diğer müzisyenlerden farklı bir konumda görülmeyen aranjör, şarkıların armonik ve ritmik kurgusunu düzenlemekle görevlidir. Buna göre çalışacağı şarkılar kendisine teslim edilen aranjör, bilgisayar başında öncelikle armoni, daha sonra (kendisi veya yönetmen tarafından) gerekli görüldüyse piyano, elektro piyano, pad ve synthesizer gibi sesleri (canlı olarak çalınacak bas gitar, gitar ve diğer solo enstrümanları da hesaba katacak şekilde) kullanarak; şarkının alt yapısı olarak tabir edilen işin armonik tarafını tamamlar. Bununla beraber, eğer gerekli görülüyorsa yine bilgisayardaki sanal enstrümanları kullanarak şarkının davulunu da midi dolayımıyla çalarak ritmik altyapıyı da tamamlar. Çalışma sahası bu kadarla olan aranjörün bundan sonraki yapacağı iş, şarkıların akor şifrelerini yazmak ve bilgisayardaki midi dosyası olarak hazırladığı aranjanı stüdyoya ses dosyası olarak aktarmaktır. Bundan sonraki süreç tamamen müzik yönetmeninin inisiyatifindedir. Bu noktada müzik yönetmeninin aranjör ile temasa geçtikten sonraki süreçte, bu çalışma disiplininin ne şekilde geliştiğini ve prodüksiyondaki sorumlukların nasıl dağıldığını Çizelge 5.4 üzerinden incelemek faydalı olacaktır:

Çizelge 5.4: Müzik yönetmeni ve aranjör arasındaki görev dağılımı.

Müzik Yönetmeninin Görevleri	Aranjörün(lerin) Görevleri
Ön Hazırlık Aşaması	
Yorumcu ve yapımcı ile beraber repertuarın belirlenmesi	
Şarkıların demo kayıtlarının aranjör(ler)e teslimi	
Aranjöre nasıl bir aranjman istenildiğinin aktarılması	
Aranjman Aşaması	
Melodik organizasyon	Ritmik organizasyon (Davul programlama)
	Armonik kurgu
	Eşlik ve synth seslerin organizasyonu
Stüdyo Aşaması	
Çalgısal organizasyon (Orkestrasyon)	
Stüdyo kaydının yönetimi	
Miksaj aşamasının yönetimi	
Master CD'nin hazırlanması	

Tekrar edilecek olursa, bir müzik yönetmeninin altında çalışan bir aranjörün, bu çalışma sisteminde eski neslin aranjörler tarafından aranjörlüğe yüklenen sorumluluk ve rolden çok uzak bir konumda olduğu görülmektedir. Hatta görüşülen müzik yönetmenlerinin çoğunun bir aranjörü bir enstrümanistten farklı veya daha ötede görmediği anlaşılmaktadır (A. Sağ, kişisel görüşme, 05.06.2013; Z. Dalgıç, kişisel görüşme, 12.06.2014; K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013). Özellikle İlgen'in ifadeleri bu konuda önemli ipuçları vermektedir:

Bu noktada aranjör benim için altyapıları elde edeceğim bir enstrümanist görevi görür. Ondan istediklerimi yapar, getirir teslim eder ve ben de ondan sonra yapacaklarımı eklerim parçaya. Ondan sonra üzerine müzik yönetmeni olarak ben parçanın kemanlarını bağlamalarını vb. enstrümanların ne çalacağını belirler yazar ve çaldırırım. Daha sonra soliste okutup miks ve mastering aşamalarından sonra işi teslim ederim (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013).

5.1.5 Günümüzdeki durum

Günümüzde ülkemiz müzik endüstrisindeki çalışma yöntemlerinin geneline bakıldığında ise, gelişen teknolojik gelişmelerle beraber müzik prodüksiyonlarındaki “müzik yönetmeni-aranjör” şeklindeki işbölümünün giderek kaybolmaya başladığı söylenebilir. Çünkü özellikle bilgisayar yazılımları ve internet ağının günümüz müzisyenine sunduğu, bilgiye hızlıca erişim kolaylığı artık her müzik yönetmeninin aynı zamanda bir aranjör; bir aranjörün de aynı zamanda bir müzik yönetmeni vasfı

elde etmesini mümkün kılmıştır. Dolayısıyla da bu türlü çalışmaların iki ayrı müzisyen tarafından yürütülmesi gerekliliği de kendiliğinden ortadan kalkmaya başlamıştır ki günümüz nesli içerisindeki aranjör veya *midijörlerin* genelde bir müzik yönetmeni ile çalışmadıkları ve bu çalışma yönteminin artık sona erdiği yönünde aranjörler veya *midijörler* arasında var olan önemli bir uzlaşımın söz edilebilir. Suat Aydoğan ve Önder Meral'in bu konudaki görüşleri şöyledir:

Eskiden aranjörlerin bir müzik yönetmeni ile çalışmaları olurdu. Yönetmen önce yazar çizer sonra da aranjöre “şu akoru bas, şöyle davul çal” derdi ve bunu aranjöre yaptırırdı. Çünkü işi yönetmen alırdı ve böylece aranjör üçüncü dördüncü sırada bir iş olmaktadır (...) Sonra baktılar ki her şeyi yapan aranjör, ritmi hazırlayan, armoniyi belirleyen, bütün binayı inşa eden, şarkıyı kuran kişi aranjör. O zaman müzik yönetmenine ihtiyaç olmadığı anlaşıldı. İş tek elde toplandı artık (S. Aydoğan, kişisel görüşme, 24.11.2013).

Bence çok gerekli bir alan değildir. Aranjör olarak aslında ben birçok şeyi halletmiş oluyorum. Bence eskiden aranjörler Türk Müziğine çok uzaktı ve bu sebeple bu alandaki boşluğu doldurdu yönetmenler. Ancak günümüzde bu gereksiz bir iş bence. En azından popüler işleri yapacak kadar halk müziğine hâkim olduğumu düşünüyorum (Ö. Meral, kişisel görüşme, 19.12.2013).

Aranjörlerin veya *midijörlerin* müzik yönetmenliğinin güncel konumuna dair bu düşüncelerine karşın, müzik yönetmenlerinin de kendi alanlarındaki bağımsızlıklarını elde etme yönünde kendilerini geliştirdikleri söylenebilir. Ancak bunun yanında özellikle eski bu alanın eskilerinin; örneğin Arif Sağ, İsmail Derker, Kenan İlgen gibi müzik yönetmenlerinin hala bir aranjörler çalışmaya devam ettikleri ve bu çalışma disiplininin gerekliliğine dair bir ön kabullerinin olduğu; yani uzmanlık alanlarının bağımsızlığına önem verdikleri görülmektedir ki Kenan İlgen'in bu konudaki düşünceleri dikkate değer görünmektedir:

Bütün işlerimde tabii ki bir aranjörle çalışmaktayım. Ben iş paylaşımını seven biriyim. Bana göre herkes kendi işini, en iyi bildiği işi yapmalı. Her iş gerçekten hak eden kişiye teslim edilmeli (...) Bugün aranjmandan anlamayanlar iki tuşa basınca bu işi yapmaya kalkıyorlar. Bu çok kötü sonuçlar verir (...) En iyisi işi ehline teslim etmek (K. İlgen, kişisel görüşme, 02.04.2013).

Buraya kadar ele alındığı kadarıyla müzik yönetmenliği alanının ülkemizde yaşayan yerel müzik kültürlerinin ve Batılı müzik kültürlerinin bir arada ele alınması gereken çalışmalar dolayısıyla kendiliğinden ortaya çıkan bir alan olduğu anlaşılmaktadır. Ancak ilerleyen yıllarla beraber Türkiye müzik piyasasında değişen dinamiklerin etkisiyle bu iki ayrı müzikal alanın tekrar birleşme eğiliminde olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, yaklaşık kırk yıl kadar önce bir aranjörlük işinin iki ayrı müzik kültüründe yetişmiş iki ayrı insana bölündüğü sistemin, yerini, iki ayrı müzik kültürünü de bilen ve uygulayabilen müzisyenlerin yer aldığı bir sisteme devrettiği; hem yerli müzik kültürünü hem de Batının müzik teorilerini beraber ele alabilen ve

uygulayabilen müzisyenlerin yetişmeye başladığı ve dolayısıyla müzik yönetmenliği ve aranjörlük alanlarının tekrar bir kişide toplanmaya başladığı görülmektedir ki, böylesi bir müzisyen kimliğine Mantle Hood'un (1960) tanımlamasıyla "Bi-müzikal" demek uygun görünmektedir. Zira, Hood'un 1960 yılındaki "Challenge of Bi-musicality" başlıklı yazısında ele aldığı müzisyen tipine benzer olarak "Doğu müziklerini öğrenen Batılı müzisyenler" ve "Batı müziklerini öğrenen Doğulu müzisyenler" (Adkins, 1999) olarak ele alabileceğimiz aranjör veya müzik yönetmenlerinin sayılarının giderek artmakta olduğunu söylemek mümkündür.

Bu bağlamda ülkemiz müzik endüstrisi, gerek günümüzde gerekse daha önceden bir müzik yönetmenine ihtiyaç duymadan çalışan Osman İşmen, Yıldırım Gürgen, Suat Aydoğan, Ahmet Özgül, Ercüment Ekin, Önder Meral gibi aranjör veya *midijörler* ile bir aranjöre ihtiyaç duymadan kendi aranjmanlarını hazırlayabilen Zafer Dalgıç, Zafer Gündoğdu, Engin Demirtaş gibi müzik yönetmenlerinin aktif olarak çalıştığı bir müzikal panoramaya sahip durumdadır. Dolayısıyla müzik yönetmeni-aranjör ikilisinin varlığı, piyasadaki dayanağını giderek yitirmekte ve geleneksel türlerdeki müzik prodüksiyonlarının tek elden yönetilen bir aranjörlük anlayışı ile tamanlandığı söylenebilir.

6. SONUÇLAR

Türkiye’de aranjörlük işinin teknolojinin etkisi ile içerisine girdiği dönüşüme odaklanılan bu çalışmada, öncelikle aranjörlüğün ne olduğuna, aranjörlük işinin dünya ölçeğindeki tarihsel serüvenine, ülkemizdeki tarihsel altyapısına, gerek dünya çapındaki müzik endüstrilerinde, gerekse ülkemiz müzik endüstrisinde prodüksiyonun yaratım ve üretim aşamasındaki çalışma paydaşlarının kimler olduğuna ve bunların prodüksiyon içerisindeki rol ve sorumluluklarının neler olduğuna irdelendi ve ülkemizdeki güncel aranjörlük pratiklerinin nasıl gerçekleştirildiği üzerinde duruldu. Bunun sonucunda, genel olarak dünyada aranjörlük pratiğinin uzun bir zamandan bu yana kullanılagelen bir alan olduğu; geçmişinin ise yaklaşık olarak bundan beş yüzyıl öncesine kadar uzayabildiği ve tarihte bilinen ilk aranjman örneklerinin Ortaçağ’dan kalma vokal müziğin çeşitli enstrümanlara uyarlanmasıyla ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Bu dönemlerdeki aranjörlük çalışmalarının içeriğine bakıldığında, bu pratiğin bir yandan gelişen çalgı müziği için gerekli olan literatüre kaynaklık ederken diğer yandan eğitim amaçlı çalışmalara yardımcı olduğu anlaşılmıştır. Bu bağlamda bir aranjörlüğün, yani çalgı literatürünü geliştirmeyi amaçlayan bir aranjörlüğün tarihteki en önemli temsilcisinin J. S. Bach olduğu anlaşılmıştır.

Ancak Bach’ın yaptığı manada bir aranjörlük pratiği günümüzdekinden oldukça farklı bir amaç taşımaktadır. Günümüzdeki anlamda, yani endüstriyel manada bir aranjörlüğün ortaya çıkışı ise yaklaşık olarak on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren çalgı müziği repertuarının daha küçük ölçekli müzik grupları (özellikle piyano) tarafından müzikli ev toplantılarında seslendirilmesi için hazırlanmış aranjmanlara olan talebi yaratması ve nota yayıncılığı sektörünün gelişmesine paralel olarak, Wicke’nin de (2006) belirttiği gibi, adına aranjörlük denilen yeni bir iş alanı doğmuştur.

19. Yüzyıl boyunca Avrupa’da gelişen eğlence sektöründe müziğin kullanım biçimi, endüstriyel anlamda bir müzik üretimini geleneksel bestecinin tek başına yürüttüğü bir iş olmaktan çıkarıp, birden fazla kişinin tamamladığı bir fenomen olmaya doğru

evirmiştir. Bu dönemdeki çalışmalarla beraber popüler müzik endüstrisinde bestecilik yani kompozitörlük alanı, bestecilik, söz yazarlığı, orkestrasyonculuk, aranjörlük ve prodüktörlük gibi alt alanlara ayrılmaya başlamış, dolayısıyla popüler müzik üretimi geniş bir uzmanlık ağı içerisinde üretilir olmuştur. Bu anlamda bir müzik üretimi de kaçınılmaz olarak, aranjörlük işinin pazardaki bir iş koluna dönüşmesine neden olmuştur. Bu bağlamda Oskay'ın da (2001) dikkat çektiği gibi, artık müziğin ve dolayısıyla da aranjörlük pratiğinin dolaysız kullanımından söz edilemez.

Ancak İkinci Dünya Savaşından sonraki dönemde dünya ölçeğinde yaşanan dönüşümler, her alanda olduğu gibi aranjörlük alanında da değişimleri kaçınılmaz hale getirmiştir. Özellikle 1950 ve 1960 yılları arasındaki süreçte yaşanan gelişmeler, insanlığın gidişatını temelden etkileyecek olan gelişmelerden belki de en önemlisi, programlanabilir bilgisayarlar, aranjörlüğün gelişimini çok önemli ölçüde etkilemiş, özellikle MIDI'nin geliştirilmesi ile de müzik endüstrisinde Becker'in (2013) vurguladığı türden bir devrim gerçekleşmiştir. Öyle ki, MIDI'nin etkisiyle popüler müzik üretimi, özellikle de müziğin yaratım ve üretim süreçlerindeki prosedürler baştan aşağıya değişmiş; önceden bir şarkının nasıl bir orkestra tarafından, ne şekilde çalacağına karar verilip, bu orkestraya nota yazmak olarak yürütülen aranjörlüğü, herhangi bir canlı orkestraya bağlı olmayan, gerçek bir performans gerektirmeyen ve sadece bilgisayar ortamında yürütülen bir işe dönüştürmüştür. Başka bir deyişle, aranjörlüğün içeriği canlı bir orkestraya nota yazmaktan ziyade bilgisayar ortamındaki sampling seslerin, hazır ritmik ve sentetik seslerin ve ses kombinasyonlarının bilgisayar monitöründe görülerek kesilip kopyalandığı bir kolaj çalışmasına doğru evrilmiş; aranjörlüğün temel çalışma laboratuvarı olan kâğıt-kalemin yerini bilgisayar ve onun içerisindeki müzik yazılımları almış ve aranjörlüğün gerektirdiği müzikal yeterlikler olan armoni, orkestrasyon ve enstrümantasyon gibi belirli müzik eğitimini gerektiren şartlar, yerini iyi bir bilgisayar kullanıcısı olmaya bırakmıştır.

Gelişen bu yeni aranjörlük pratiği bu çalışmada *midijörlük* olarak tanımlanmıştır. *Midijörlük* kavramı ile yeterli bir müzik bilgisi olmadan, çoğunlukla bilgisayar monitöründe görülen midi ve ses parçacıklarının biraraya getirilmesi yoluyla yürütülen bir aranjörlük pratiği işaret edilmeye çalışılmıştır. Aslında günümüzde tüm aranjörler teknolojik yeniliklerin yarattığı değişimlere ve müzik endüstrisinin

koşullarına göre hareket etmek durumunda kalmaktadırlar. Ancak aranjörlük ile *midijörlüğü* birbirinden ayıran en temel noktalar, sahip olunan müzik bilgisi, teknolojik bileşenlerin nasıl ve ne kadar yoğun kullanıldığıdır ve teknolojinin aranjmanın nihai sonucuna olan katkısıdır.

Aranjörlük işinde teknolojinin yoğun olarak kullanımının ise dolaylı sonuçları olmuştur. Bunlardan biri, aranjörlerin aranjmana yaptıklarını iddia ettikleri kişisel katkının bir tartışma alanına dönüşmesi; diğeri aranjörlerin kullandıkları malzemenin aynı oluşundan kaynaklı olarak ortaya çıkan, sonuçların birbirlerinin tekrarları olması; bir diğeri ise (önceki sonuçla da bağlantılı olarak) aranjörlüğün sanatsal bir eylem olup olmadığına spekülasyon bir konuya dönüşmesidir. Bu bağlamda Marx ve Engels'in (2008) de değindikleri "makinelere eklenti olma" durumunun ülkemiz aranjörlüğünde gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Yani işin tüm süreçlerine hakim olunarak, müzikal açıdan geniş bir bilgi ile yürütülen yaratıcı bir aranjörlüğün yerini bilgisayar başında gerçekleştirilen mekanik bir aranjörlük pratiği almıştır.

Türkiye'de aranjörlük işinin içinde bulunduğu açmazlardan birisi de başlangıcını 1826 yılına kadar götürebileceğimiz ve Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının ardından daha da belirginleşen Türk Müziği-Batı Müziği kutuplaşmasıdır. Bu ikiliğe paralel olarak, ülkemizin eski nesil aranjörlerinin hemen hepsi Batı müziği tedrisatından geçen kimseler olmuşlardır ve aranjman pratiklerini geleneksel müziklerimiz üzerinde uygulamamış ve bu müzik türleri için özgün bir aranjman anlayışı geliştirmemişlerdir. Aranjörlerin geleneksel müziklerimize karşı bir ilgi geliştirmeleri ise ancak seksenli yıllardan itibaren mümkün olabilmiştir. Aranjörlerin bu konuda geç kalmalarının doğal bir sonucu olarak da ülkemizde geleneksel müzik türleri ve onların popüler müzik endüstrisine sunulacak hale getirilmesiyle ilgilenen ve adına "müzik yönetmenliği" denilen görece yeni bir iş alanı doğmuş, Orhan Gencebay, Arif Sağ, Vedat Yıldırım gibi isimler de bu alanın öncüleri olmuşlardır.

Gelişen müzik yönetmenliği alanının içeriğine bakıldığında, bunun, yukarıda değinilen Türk Müziği-Batı Müziği kutuplaşmasının yerli kutbunu oluşturduğu görülmektedir. Bu sebeple müzik yönetmenleri ile aranjörler, ülkemiz popüler müzik endüstrisine üretim yaparken sık sık bir araya gelmek durumunda kalmışlardır. Yani Türk Müziğini bilen müzik yönetmeni ile Batı Müziğini bilen aranjör bir araya gelerek müzik yönetmeni-aranjör çalışma sistematliğini geliştirmişlerdir.

Ancak bir yandan piyasada edinilen deneyimler diğer yandan Türk Müziği ve Batı Müziği eğitimini birbirine neredeyse yakın bir şekilde veren eğitim kurumlarının açılması ile beraber ülkemizdeki yeni aranjörler iki müzik türünü de öğrenmeye başlamışlardır. Bunun doğal bir sonucu olarak da müzik yönetmenlerinin aranjöre, aranjörün de müzik yönetmenine ihtiyacı kalmamış ve geleneksel müzik çalışmaları tek kişiyle tamamlanır olmuştur. Dolayısıyla bu ikili çalışma sistemi giderek yok olmaya başlamıştır.

Türkiye müzik endüstrisindeki çalışma paydaşları ve bunlar arasındaki ilişkiler göz önüne alındığında, prodüksiyon içerisinde aranjörlerin önemli sorumlulukları olmakla beraber, maddi olarak yeterince tatmin olmadıkları görülmektedir. Bir müzik çalışmasından doğan telif pastasından yapımcı, yorumcu, besteci ve söz yazarı gibi bileşenler doğal hak sahibi konumunda iken, aranjörlerin burada hak sahibi olabilmeleri ancak besteci ve söz yazarlarının rıza göstermeleriyle mümkün olabilmekte, icralarıyla yapımlara hayat veren icracıların ise hiçbir şekilde telif hakkı alamadıkları anlaşılmıştır.

Aranjörlerin, ürettikleri müziklerden doğan gerek mekanik gerekse temsili haklarını koruyup, burada oluşan telif pastasının kontrolünde söz sahibi olabilmeleri için öncelikle yapımcıların MÜYAP; yorumcuların MÜYORBİR ve besteci ve söz yazarlarının ve de kısmen aranjörlerin MESAM, MSG gibi kurumsal bir çatı altında birleştikleri gibi, aranjörler de müstakil bir “Aranjörler Meslek Birliği” etrafında birleşmeli ve bu yapılanmanın işlerlik kazanabilmesi için de gerekli yasal değişiklikleri zorlamaları gerekli görünmektedir. Çünkü bir eseri yeniden ürettiğini ya da olmayan bir şey yarattığını iddia eden aranjörlerin kişisel haklarının gerçekten korunabilmesi için bundan daha uygun bir yol görünmemektedir. Zira mevcut ortamda aranjörlerin bir araya gelememesinden kaynaklı olarak bu alandaki problemlere kimse gerçekten eğilmemektedir. Bu konuya en iyi şekilde yine aranjörler eğilebilirler.

Kurulması gerekli görülen aranjörler birliği ile beraber, bu alanda eğitim almak veya bu işi layıkıyla yapmak isteyen yeni nesil aranjörlerin önünün de açılması gereklidir ki günümüzde sıklıkla dile getirilen “eğitimsiz aranjörler” sorunu bu şekilde çözülebilir. Ancak burada şunu da eklemek gerekir ki, eski kuşak aranjörlerin teknoloji, yeni kuşak aranjörlerin müzikal altyapı bağlamındaki eksikliklerini tamamlamış olan, yani hem iyi bir müzik bilgisine hem de iyi bir teknolojik bilgiye

sahip olan aranjörler olduğunu söylemek mümkündür. Buradan hareketle de böylesi iyi yetişmiş aranjörlerin sayılarının yakın gelecekte giderek artacağı öngörülebilir ki, bu durum gelecek aranjör nesillerinin giderek daha donanımlı olacakları anlamına gelmektedir.

KAYNAKLAR

- Adkins, M.** (1999). Bi-Musicality in Japanese Folksong and Italian Art Song: A Study on Vocal Timbre. *Journals of Phenomenon of Singing*, Volume 2, s. 1-6.
- Akay, A.** (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akçalı, A.A. ve Aslan, E.** (2012). Tarih Öğretiminin İyileştirilmesi Yolunda Alternatif Bir Yöntem: Sözlü Tarih. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, (20/2), s. 669–688.
- Akçay, M.** (2014). *Kişisel Görüşme*. 30 Ocak, Ankara.
- Akdağ, Ç. T.** (2008). *Müziğin Dönüştürülüşü ve Türkiye’de Pop Müziğin Doğasının İncelenmesi (yüksek lisans tezi)*. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Akın Yelken, S.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 10 Aralık, İstanbul.
- Akkaya, A. ve Çelik, F.** (2006). *60’lardan 70’lere Kırkbeşlik Şarkılar*. İstanbul: bsgt Yayınları.
- Alakuş, U.** (2014). *Kişisel Görüşme*. 7 Şubat, İstanbul.
- Altar, C. M.** (2009). *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Altınbüken, E. ve Beşiroğlu, Ş. Ş.** (2013) Popüler Müziğe Yapısal Bakış. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi (Müzikolojide Güncel Yaklaşımlar Özel Sayısı)*, Sayı:8, s. 115–124. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- And, M.** (1970). *100 Soruda Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Apel, W.** (1974). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Artun, M.** (2014). *Kişisel Görüşme*. 30 Ocak, Ankara.
- Avcı, Ö.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 9 Aralık, İstanbul.
- Aydın, A.** (2001). Şinasi’nin “Şair Evlenmesi”nde Fransız Etkisi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 11, Sayı 1, s. 117-129.
- Aydoğan, S.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 24 Kasım, İstanbul.
- Bak bir varmış bir yokmuş.** (t.y.). *Vikipedi*. Erişim adresi, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Bak_Bir_Varm%C4%B1%C5%9F_Bir_Yokmu%C5%9F_\(%C5%9Fark%C4%B1\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bak_Bir_Varm%C4%B1%C5%9F_Bir_Yokmu%C5%9F_(%C5%9Fark%C4%B1)). Erişim tarihi, 07.01.2013.
- Baldan, O.** (2011). *Remiks, Cover ve Aranjman Kavramlarının Tespiti ve Ontolojik İncelemesi (doktora tezi)*. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Balhan, E.** (2014). *Kişisel Görüşme*. 8 Şubat, İstanbul.

- Banner, N. J.** (2012). Pop Music Production (yüksek lisans tezi).University of Southern California.
- Basalla, G.** (2013). Teknolojinin Evrimi. (Cem Soydemir, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bates, E.** (2008). Social Interactions, Musical Arrangement and the Production of Digital Audio in Istanbul Recording Studios (doktora tezi). University of California Berkeley.
- Batur, T.** (2012). Zanaattan Sanata Tarihsel Süreçte Resim. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Bauman, Z.** (2003). Modernlik ve Müphemlik. (İsmail Türkmen. Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayrak, E.** (2010). “Bayrak Yarışı”. (Röportaj, F. Gül Yanık). Erişim adresi, <http://www.kadrikarahan.net/erhanbayrak.htm>. Erişim tarihi, 19.03.2014.
- Becker, H.S.** (2013). Sanat Dünyaları. (Evren Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, A. P.** (2013). Oblivious Trailblazers: Case Studies of The Role of Recording Technology in The Music-Making Processes of Amateur Home Studio Users(doktora tezi). New York University.
- Benjamin, W.** (2013). Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri. (Osman Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Beyazkuş, M.** (2014). Kişisel Görüşme. 8 Şubat, İstanbul.
- Birol, H.** (2014). Kişisel Görüşme. 23 Temmuz, İstanbul.
- Boduroğlu, B.** (2013). Kişisel Görüşme. 19 Mart, İstanbul.
- Booth, G. D.** (2008). Behind the Curtain: Making Music in Mumbai’s Film Studios. New York: Oxford University Press.
- Boyd, M.** (t.y.). Arrangement. Grove Music Online, Oxford Music Online. Erişim adresi, <http://0www.oxfordmusiconline.com>. Erişim tarihi, 17.12.2013.
- Boz, S.** (2014). Kişisel Görüşme. 23 Ocak, İzmir.
- Britten, A.** (2009). Working in the Music Industry. How to Find an Exciting and Varried Career in the World of Music. Oxford: How to Books.
- Buldum, Ö.** (2013). Kişisel Görüşme. 1 Aralık, İstanbul.
- Büyükburç, E.** (2008). “Türk Popunun Süpermeni: Erol Büyükburç”. Erişim adresi, (<http://www.tersninja.com/turk-popu%E2%80%99nun-supermeni-the-erol-buyukburc/>). Erişim tarihi, 19.11.2013.
- Castells, M.** (2013). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. Birinci Cilt: Ağ Toplumunun Yükselişi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cook, N.** (1999). Müziğin ABC’si. (Turan Doğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı.

- Coussino, L. L.** (1987). *The Record Producer: A Study into the Aspects of Producing an Album* (yüksek lisans tezi). Michigan State University.
- Çeğin, G., Göker, E. ve Ökten, N.** (2014). “Özerk ve Müdahil Bir Sosyal Bilim İçin”. *Cogito*, Sayı 76 Bahar, s. 5-7. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelik, C.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 23 Kasım, İstanbul.
- Çimen, M.** (2012). “Aranjör Kompozitördür”. *Mesam Vizyon Dergisi*, Sayı 16, s. 46-49.
- Dalgıç, Z.** (2014) *Kişisel Görüşme*. 12 Haziran, İstanbul.
- Demirci, N.** (1971, 1 Aralık). “Türkiye’nin En Popüler Aranjörü Norayr Demirci”. *Hey Dergisi Arşivi*, s. 15. Erişim adresi, http://www.heydergileri.com/details.php?image_id=4369. Erişim tarihi, 17.02.2013.
- Demirci, N.** (1972, 16 Şubat). “Aranjör ve Kopistin Gerçek Anlamları”. *Hey Dergisi Arşivi*, s. 35. Erişim adresi, http://www.heydergileri.com/details.php?image_id=7381&mode=search. Erişim tarihi, 17.02.2013.
- Demirci, N.** (1974, 25 Aralık). “Aranjman Tekniği”, *Hey Dergisi Arşivi*, s. 18. Erişim adresi, http://www.heydergileri.com/details.php?image_id=9962&mode=search. Erişim tarihi, 13.10.2013.
- Demirci, N.** (2013). *Kişisel Yazışma*. 27 Şubat.
- Dilmener, N.** (t.y.). “Seviyorum de sarıl bana”, *Eski 45’likler*. Erişim adresi, <http://www.birzamanlar.net/yazarlar/naimdilmener/23/index.php3>. Erişim tarihi, 13.03.2013.
- Dorsay, A.** (2003). *Ne Şurup Şeker Şarkıladı Onlar...Kişisel Bir 20. Yüzyıl Pop Müzik Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duménil, G. ve Levy, D.** (2007). *Neoliberalizm, Muhalif Bir Seçki*. Saad-Filho, A. ve Johnston, J. (Dü.) içinde (Şeyda Başlı, Tuncel Öncel, Çev.) “Neoliberal (Karşı) Devrim” (s. 25-41). İstanbul: Yordam Kitap.
- Ekin, E.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 14 Ocak, İstanbul.
- Ekin, E.** (2014). *Kişisel Görüşme*. 8 Şubat, İstanbul.
- Erdoğan, Ö.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 20 Mart, İstanbul.
- Ersoy, E.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 30 Kasım, İstanbul.
- Ertürk, E.** (2010). *İstanbul Müzik Endüstrisi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı-Türkiye Bilimler Akademisi.
- ESDA** (t.y.), “The Role of Music Producers Today”. Erişim adresi, <http://www.eusound.org/submissions/annex/04.asp>. Erişim tarihi, 20.10.2013.
- Evens A.** (2005). *Sound Ideas: Music, Machines and Experiences*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Fascination (1932 Song)**. (t.y.). Wikipedia. Erişim adresi, (<http://en.wikipedia.org/wiki/Fascination1932song>). Erişim tarihi, 05.02.2014.

- Fındıkoğlu, E.** (2013). Kişisel Görüşme. 30 Mayıs, İstanbul.
- Flusser, V.** (2009). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. (İhsan Derman, Çev.) İstanbul: Hayalbaz.
- Gence, D.** (2013). Kişisel Görüşme. 18 Mayıs, Ankara.
- Gencer, İ.** (2013). Kişisel Görüşme. 17 Ocak, İstanbul.
- German, T.** (2001). Düşmemiş Bir Uçağın Karakutusu. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Giddens, A.** (1994). Modernliğin Sonuçları, (Ersin Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Green, L.** (2002). How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. Cornwall: Ashgate.
- Gronow, P.** (1995). The Record Industry in Finland, 1945–1960. Journal of Popular Music. Vol. 14, No. 1, Jan. 1995, s. 33–53.
- Grove, G.** (2009). A Dictionary of Music and Musicians (A.D 1450–1800) Volume 1. New York: Cambridge.
- Güner F.** (2013, 12 Şubat). “Mikrofon” (Röportaj, Ali Pekel). Erişim adresi, http://www.youtube.com/watch?v=vun57QufXYo&list=UU9gD_bP_MsPgoRoZmHlBaLZg&index=1. Erişim tarihi, 23.06.2014.
- Güngör, N.** (1993). Arabesk: Sosyo Kültürel Açından Arabesk Müzik. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gürgen, Y.** (2013). Kişisel Görüşme. 1 Nisan, İstanbul.
- Güven, Z.** (1999). “Halka Açılmayan Orkestra”. Hürriyet Gazetesi, Tatil & Pazar Eki, 17 Ocak, 1999. Erişim adresi, <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/1999/01/17/91118.asp>. Erişim tarihi, 16.12.2013
- Hafıftaş, G.** (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.
- Harvey, D.** (2012). Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökenleri. (Sungur Savran, Çev.) İstanbul: Metis.
- Heidegger, M.** (2014). Sanat Eserinin Kökeni. (Fatih Tepebaşı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hepworth-Sawyer, R. ve Golding, C.** (2010). What is Music Production? A Producers Guide: The Role, The People, The Process. Focal Press.
- Holloway, J.** (2011). Emek Tartışması, Kapitalist İşin Teorisi ve Gerçekliğine Dair Bir İnceleme. Ana C. Dinerstein, Michael Neary (Dü.) içinde, “Sınıf ve Sınıflandırma: Emeğe Karşı, Emeğin İçinde ve Ötesinde”. (s. 49-65), İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hood, M.** (1960) Challenge of Bi-musicality. Erişim adresi, <http://www.jstor.org>. Erişim tarihi, 03.05.2014.
- Horn, D.** (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. John Shepherd ve diğ, (Dü.) içinde, “Orcehstration”. (s. 210–212), London, New York: Continium.
- Hugill, A.** (2008). The Digital Musician. New York, London: Routledge-Taylor & Francis Group.

- Hürriyet Gazetesi**, (1981, 18 Şubat). “Şerif Yüzbaşıoğlu Kalp Krizinden Öldü”. Erişim adresi, <http://www.gecmisgazete.com/haber/serif-yuzbasioglu-kalp-krizinden-oldu>. Erişim tarihi, 15.12.2013
- Im Hof, U.** (2004). Avrupa’da Aydınlanma, (Şebnem Sunar, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- İlgen, K.** (2013). Kişisel Görüşme. 2 Nisan, İstanbul.
- İşmen, O.** (2013). Kişisel Görüşme. 16 Ocak, İstanbul.
- Kahyaoğlu, O.** (2010). Caz'dan Pop'a Müzikli Yolculuk. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kaplan, A.** (2008). Kültürel Müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Katz, M.** (2010). Capturing Sound: How Technology Changed Music. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kellner, D.** (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. (Gülcan Seçkin, Çev.) Doğu Batı Dergisi, Sayı 15, “Popüler Kültür”. s. 195–226.
- Kerman, J.** (1985).Contemplating Music, Challenges to Musicology. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Levi-Strauss, C.** (1996). Yaban Düşünce. (Tahsin Yücel, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Laing, D.** (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. Shepherd ve diğ, (Dü.) içinde, “Lyricist”. (s. 190–192). London, New York: Continium.
- Lin, C. Y.** (2013). The Evolution of Taipei’s Music Industry: Cluster and Network Dynamics in the Innovation Practices of the Music Industry. Urban Studies Journal (Yayınlanma tarihi 03.07.2013). Erişim adresi, <http://usj.sagepub.com/>. Erişim tarihi, 30.09.2013.
- Loy, G.** (1985). Musicians Make a Standard: The MIDI Phenomenon. Computer Music Journal, Vol. 9, No. 4, s. 8-25.
- Lyotard, F.** (2013). Postmodern Durum. (İsmet Birkan, Çev.) Ankara: Bilgesu.
- Mafyan, G.** (2013). Kişisel Görüşme. 24 Mayıs, Bodrum.
- Manning, P.** (2004). Electronic and Computer Music. New York: Oxford University Press.
- Marx, K. ve Engels, F.** (2008). Komünist Manifesto. Ankara: İlk Eriş Yayınları
- Meral, Ö.** (2013). Kişisel Görüşme. 9 Aralık, İstanbul.
- Meriç, M.** (2006). Pop Dedik-Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merwe, P. v. d.** (2002). Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music. Oxford: Clarendon Press.
- Middleton, R.** (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. J. Shepherd ve diğ, (Dü.) içinde, “Songwriter”. (s. 202–206). London, New York: Continium.

- Mitra, A.** (2010). *The Digital World, Digital Music, Computers That Make Music*. New York: Infobase Publishing.
- Moorefield, V.** (2010). *The Producer as Composer, Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge, London: MIT Press.
- Nişanyan, S.** (2003). *Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Oral, N.** (2011). *Turgut Özal ve Siyasal Liberalizm*. İstanbul: Der Yayınları (yüksek lisans tezi). Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya
- Oskay, Ü.** (2001). *Müzik ve Yabancılaşma-Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*. İstanbul: Der Yayınları.
- Oxford Music Online**, (t.y.). *Arrangement or Transcription*. Oxford Dictionary of Music. Erişim adresi, <http://0-www.oxfordmusiconline.com>. Erişim tarihi, 17.12.2013.
- Oxford Music Online**, (t.y.). *Arranger*. Grove Dictionary of Music. Erişim adresi, <http://0-www.oxfordmusiconline.com>. Erişim tarihi, 17.12.2013.
- Özbeğen, F.** (2009). “Ferdî Özbeğen, Yeni Aranjörler Müzisyen Değil Teknisyen Diyor”. Erişim adresi, <http://www.michaelshow.com/roportajlar/ferdi-ozbegen-yeni-aranjorler-muzisyen-degil-teknisyen-diyor>. Erişim tarihi, 12.05.2014.
- Özbek, M.** (2010). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Özdemir, C.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 26 Şubat, Bodrum.
- Özdemiroğlu, A.** (2013) *Kişisel Görüşme*. 20 Kasım, İstanbul.
- Özgül, A.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 18 Mayıs, Ankara.
- Özkent, M.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 29 Mayıs, İstanbul.
- Palley, T. I.** (2007). *Neoliberalizm, Muhafif Bir Seçki*. Saad-Filho, A. ve Johnston, J. (Dü.) içinde (Şeyda Başlı, Tuncel Öncel, Çev.) “Keynesçilikten Neoliberalizme: İktisat Biliminde Paradigma Kayması”. (s. 42-58) İstanbul: Yordam Kitap.
- Paydaş, İ.** (2013). *Kişisel Görüşme*. 28 Kasım, İstanbul.
- Piston, W.** (1955). *Orchestration*, New York, London: W.W. Norton & Company.
- Pras, A. ve Guastavino, C.** (2011). *The Role of Music Producers and Sound Engineers in the Current Recording Context, as Perceived by Young Professionals*. *Musicae Scientiae Journal*, 15 (1), s. 73-95.
- Ramaut-Chevassus, B.** (2011). *Müzikte Postmodernlik*. (İlhan Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Pan Yayınları.
- Reisman, J.** (1977). *Record Producer*. *Music Educators Journal*, Vol. 63, No. 7, *Careers in Music*, s. 65–67.
- Russ, M.** (2004). *Sound Synthesis and Sampling*. Music Technology Series, Series Consultant, Francis Rumsey, Focal Press.

- Saad-Filho, A. ve Johnston, J.** (2007). Neoliberalizm, Muhafif Bir Seçki. Saad-Filho, A. ve Johnston, J. (Dü.) içinde (Şeyda Başlı, Tuncel Öncel, Çev.) “Giriş”. (s. 13-24) İstanbul: Yordam Kitap.
- Sağ, A.** (2013). Kişisel Görüşme. 5 Haziran, Muğla.
- Sarup, M.** (2010). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş. (Abdülbaki Güçlü, Çev.) İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Saraç, T.** (1992). Fransızca-Türkçe Sözlük. İstanbul: Adam Yayınları.
- Say, A.** (1985). Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schoettler, P. C.** (2004). The Interpretive Arrangement: Gesualdo for Brass Quintet (doktora tezi). New York University.
- Scott, D.B.** (2008). Sounds of Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna. Oxford University Press.
- Seçme, S.** (2014). Kişisel Görüşme. 13 Haziran, İstanbul.
- Sezer, C.** (2014). Kişisel Görüşme. 7 Şubat, İstanbul.
- Shuker, R.** (2005). Popular Music: The Key Concepts. London, New York: Routledge.
- Sınanmış, E.** (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.
- Sınır, İ.** (2013). Okul Dünyası. M. Girgin (Dü.) içinde, “Mızı kay-ı Hûmayun”. s. 96–98. Ankara: Vize Yayıncılık.
- Solmaz, M.** (1996). Türkiye’de Pop Müzik: Dünü ve Bugünüyle Bir İnfilak Masalı. İstanbul: Pan.
- Song, Y. S.** (2003). Liszt, Thalberg, Heller, and the Practice of Nineteenth-Century Song Arrangement (doktora tezi). University of Cincinnati.
- Söğütoğlu, Ş,** (1972, 1 Mart), Hey Dergisi Arşivi. Erişim adresi, http://www.heydergileri.com/details.php?image_id=7285&mode=search. Erişim tarihi, 13.10.2013.
- Star, L. ve Waterman, C.** (2007). American Popular Music. New York: Oxford University Press.
- Stokes, M.** (1998). Türkiye’de Arabesk Olayı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Suskin,** (2009). Sound of Broadway Music: A Book of Orchestrators and Orchestrations. New York: Oxford University Press.
- Süngü, M.** (2014). Kişisel Görüşme. 16 Mart, İstanbul.
- Şenel, S.** (1999). Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği Araştırmaları. Folklor Edebiyat Dergisi, sayı 17, s. 99-128.
- Tarikçi, A.** (2014). Kişisel Görüşme. 1 Şubat, Ankara.
- Tekelioğlu, O.** (2006). Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki. İstanbul: Telos.
- Tietze, A.** (2002). Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı. 1. Cilt. İstanbul, Wien: Simurg Yayıncılık.

- Toffler, A.** (2008). Üçüncü Dalga, Bir Fütürist Ekonomi Analizi Klasığı. İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Tucker, R. C.** (1978). The Marx and Engels Reader. New York, London: Norton & Company.
- Turhanlı, H.** (2003). Anarşik Armoni (Politik Avangard'ın Dönüşü). İstanbul: Ne Kitaplar Yayınları.
- Türnüklü, A.** (2000). Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniğı: Görüşme. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi, 6(4), s. 543–559.
- Uncuoğlu, M.** (2014). “Müzik trendlerini artık DJ'ler yönlendiriyor”. (Röportaj, Burcu Aldinç), Sabah Gazetesi, Cumartesi Eki, 18 Ocak.
- Url-1.** (t.y.). “Aranjman”. Erişim adresi, www.etimolojiturkce.com. Erişim tarihi, 16.10.2014
- Url-2.** (t.y.). “Was ist MIDI?”. Erişim adresi, www.musica.at/midi/. Erişim tarihi, 05.07.2014.
- Uzuner, Y.** (1999). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. Ali Atıf Bir (Dü.) içinde, “Niteliksel Araştırma Yaklaşımı” s. 173–193. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Varon, N.** (2014). Kişisel Görüşme. 22 Temmuz, İstanbul.
- Webern, A.** (1998). Yeni Müziğe Doğru. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wicke, P. ve diğ.** (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. Shepherd ve diğ, (Dü.) içinde, “Composer”. (s. 185–187). London, New York: Continium.
- Wicke, P.** (2006). Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi. (Serpil Dalaman, Çev.) Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wise, T.** (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. Shepherd ve diğ, (Dü.) içinde, “Arranger”. (s. 182–183). London, New York: Continium.
- Whittall, A.** (t.y.). Arrangement. The New Oxford Companion to Music, Oxford Music Online. Erişim adresi, <http://www.oxfordmusiconline.com>. Erişim tarihi, 13.10.2013.
- Wriggle, J.** (2011). Chappie Willet and Popular Music Arranging In Swing Era New York(doktora tezi). The City University of New York.
- Wriggle, J.** (2012). Arranger. Grove Music Online, Oxford Music Online. Erişim adresi, www.oxfordmusiconline.com. Erişim tarihi, 03.08.2013.
- Yardımcı, R.** (2008). Türk Devrim Tarihi. Ankara: Maya Akademi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H.** (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.
- Yıldırım, F.** (2013). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.
- Yıldırım, V.** (2014). Kişisel Görüşme. 23 Temmuz, İstanbul.
- Yurdatapan, Ş.** (2013). Kişisel Görüşme. 19 Mart, İstanbul.

Yurtsever, P. (2014). Kişisel Görüşme. 13 Haziran, İstanbul.

Yücelen, E. (2013). Kişisel Görüşme. 10 Aralık, İstanbul.

Zager, M. (2006). Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers and Students, The Scarecrow Press Inc.

Zak, A. (2001). Poetics of Rock Composition: Multitrack Recording as Compositional Practice. University of California Press.

EKLER

Ek A 1: Görüşme Formu

Ek A 1: Görüşme Formu

Genel Sorular

1. Sizce “Aranjörlik” işi nasıl tanımlanabilir, bir müzik prodüksiyonunda aranjörün rolü nedir?
2. Aranjörliğin ülkemizde tarihsel gelişimine dair düşünceleriniz nelerdir?
3. Sizce bir kişinin aranjörlik yapabilmesi için ne gibi müzikal donanımlara ihtiyacı vardır?
4. Aranjman yapmaya başlarken nasıl bir çalışma izlersiniz?
5. Teknolojik gelişmeler sizce aranjörlik işini ne şekilde etkiledi?
6. Ülkemizde, özellikle Klasik Türk Müziği, Arabesk ve Halk müziği türünde prodüksiyonlarda karşılaştığımız “müzik yönetmeni” kavramını nasıl değerlendirirsiniz?

Müzik Yönetmenlerine Ayrıca Sorulan Sorular

1. Müzik yönetmenliği alanının ülkemizdeki geçmişine dair bilgilerinizi aktarır mısınız?
2. Müzik yönetmeni ile aranjör arasındaki çalışma disiplini nasıldır?
3. Sizce aranjör prodüksiyona ne şekilde katkıda bulunur?

Prodüktörlere Ayrıca Sorulan Sorular

1. Ülkemizde prodüktörlük alanının tarihsel gelişimi ve en önemli figürleri hakkında bildiklerinizi aktarır mısınız?
2. Prodüktör ve aranjörün prodüksiyondaki görevleri nelerdir?

Yorumcu ve Müzisyenlere Ayrıca Sorulan Sorular

1. Günümüzdeki aranjörleri ve aranjörlik pratiklerini nasıl değerlendirmenizdir?

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: İsmail SINIR

Doğum Yeri ve Tarihi: Diyarbakır, 1979

Adres: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilimdalı, Muğla

E-Posta: ismailsindir@hotmail.com

Lisans: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü (2004)

Yüksek Lisans: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı (2006)

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR

- **Sınır, İ. ve Karahasanoğlu, S.** (2015). “Türkiye’de Popüler Müzik Aranjörlüğünün Günümüzdeki Durumu”. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Kış 2015, Cilt 14, Sayı 52 (Yayına hazırlanıyor).

