



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 44 Volume: 9 Issue: 44

Haziran 2016 June 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

OTANTİSİTE GÖSTERENİ OLARAK CANLI PERFORMANS LIVE PERFORMANCE AS A MARKER OF AUTHENTICITY

Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU*

Öz

Belirli bir 'biz' kolektivitesini oluşturan bireylerin, kendileriyle özdeşleştirdikleri müzik pratiklerinin "en iyi, en güzel, en doğru biçimi" olarak gördükleri ve kabul ettikleri 'hali' o pratiğin otantisite işaretleyicilerini içinde barındırır. Otantisite bu anlamda, belirli bir müziği değerli kılan unsurların toplamıdır. Moore'a (2002) göre otantisite müziğin bir özelliği değildir, bir performansla atıfta 'bulduğumuz' bir 'şeydir'. Moore bu sebeple bir performansın otantik olup olmadığının, atıfta bulunan kişiler olarak 'bizim' kim olduğumuzla ilişkili olduğunu belirtir. Otantisite inşasında, canlı performansın merkeze alınması ilgi çekicidir. Canlı performans yapabilmek, 'gerçekten çalabiliyor olma'nın gösterimi olarak, bir başka deyişle bunun bir kanıtı olarak iş görür. Canlı performansla vurgu 'müziyenin becerisine' kayar. Bu anlamda canlı performans müzik türüne ilişkin bir otantiklik işaretleyicisi olmanın yanında müziyenin beceri sahibi bir 'sanatçı' olarak farklılığına da vurgu yapar.

Müziyenlik zaten belirli bir çalgı, ses (vokal) ya da müzik üslubu üzerindeki beceriye dayalı bir duruma işaret ediyorsa, bu becerinin canlı gösterimine/kanıtlanmasına gerek var mıdır? Ya da bu gösterim/kanıtlama ihtiyacı hangi tarihsel uğraktan itibaren bir gerekliliğe dönüşür? Bu çalışmanın amacı müzik kaydı ve müzik teknolojisi üzerinden, rock müzik başta olmak üzere popüler müzik türlerinin birçoğunda önemli bir otantisite işaretleyicisine dönüşmüş olan 'canlı performans' atfedilen değerlerin bileşenlerini anlamaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Canlı Performans, Kayıtlı Müzik, Otantisite, Alt Yapı Kullanımı, Müzik Teknolojisi.

Abstract

The condition of the musical practices which were regarded and accepted as "the best, the most beautiful, the most accurate" by the members who form a specific 'we' collectivity and identify themselves with these musical practices contain the authenticity markers for the musical practice. Authenticity, in this manner, is the sum of the elements that make a specific music valuable. According to Moore (2002), the authenticity is not a feature of music but a 'thing' which were fer to in a performance. Therefore, Moore explains that the authenticity of the performance is associated with 'who we are', as 'we' are the people who refer. In the construction of authenticity, making the live performance the focal point is regarded interesting. Live performance serves as a representation, in otherwords as a prof for 'actually being able to play'. The emphasis shifts to 'the ability of musicians' in live performances. In this regard, live performance, in addition to being a marker of authenticity, emphasizes the distinctness of the musician as an 'artist' with skills.

If musicianship already points out a condition based on skills for a specific instrument, voice (vocal), or a musical style, is a live demonstration/prof necessary for this skill? Or, since which historical moment does this need for demonstration/prof becomes a necessity? The aim of this study is trying to understand the components of the values referred to 'live performance' which became an important authenticity marker in most of the popular musical genres especially rock music through music recording and music technology.

Keywords: Live Performance, Recorded Music, Authenticity, Backing Track, Music Technology.

GİRİŞ

Her müzik pratiği, kendisi dışındaki pratiklerle arasına koyduğu sınırlar ve farklılık kategorileri yoluyla kendi müziksel kimliğini ve biricikliğini vurgular. Tabi ki bu vurguyu yapan, müzik pratiğinin kendisi değil bu pratiği oluşturan, kurgulayan, tınlarını dizayn eden ve müziksel/müzik dışı davranışlara, kendi kavramlarıyla anlam veren bireylerdir. Müzik pratikleri içinde yer alan bireyler, kendi müziklerini diğerlerinden ayıran unsurları belirlerken, otantisite gösterenlerine başvururlar. Stokes (1997) otantisiteyi, "geniş anlamda ikna edici güce sahip söylemsel bir değişmece olarak" anlar. Yazar, otantisitenin 'bir müzikte' neyin önemli olduğunu, bu müzik türüyle ilişkili bireylerin oluşturduğu kolektivite menziline "içeridekiler ve dışarıdakilere söylenme biçimine işaret ettiğini" söyler. Bu anlamda otantisite, içerdiği unsurlarla müzik pratiği içindeki bireylerin "bizi diğerlerinden farklı kılan müzik bu" söylemini oluşturur (Stokes, 1997: 7). Moore da (2002) bununla ilişkili olarak otantisite kavramını, kültürel ve bu yüzden de tarihselleşmiş bir konum içine konumlandırır. Otantisite "ondan hareket edilerek yaratılan ve

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzik Bilimleri Bölümü.

onun için mücadele edilen bir yorumlama" meselesi olarak müziğin bir özelliği değil, bir performansta atıfta 'bulunulan'şeye" dönüşür (Moore, 2002: 210).

Belirli bir 'biz' kolektivitelerini oluşturan bireylerin, kendileriyle özdeşleştirdikleri müzik pratiklerinin en iyi, en güzel, en doğru biçimi olarak gördükleri ve kabul ettikleri 'hali' o pratiğin otantisite işaretleyicilerini içinde barındırır. Otantisite işaretleyicileri, müzik özelinde konuşurken bile sadece müziksel unsurlarla ilgili olmayabilir. Elbette ki müziksel unsurlar (oturtum, sound, üslup, çalgı teknikleri, vokal biçim, şarkı sözü vb.) belirli bir müzik türü ya da pratiğine ilişkin geliştirilen ve o müziğin 'aslınu oluşturan' bileşenler olarak önceliklidir. Ancak müziğe ilişkin aslı olma/hakikilik belirleyicileri müzik dışı unsurlardan hareketle de yapılabilir. Örneğin Taylor'a göre (1997) kimi rap dinleyicileri için gerçek gansta rap müzisyenleri kesinlikle orta sınıftan ve beyaz olmayan bireyler olmalıyken (Aktaran Erol,2009: 219) rock müziğin belirgin otantisite işaretleyicileri arasında "muhaliflik" ve "ticari olmama" gibi özellikler yer alır. Indie rock buna uygun bir örnektir. Indie rock grupları kendi otantisitelerini, bu müzik pratiğinin şekillenmeye başladığı post-punk döneminden (1970'lerin sonu ve 1980'lerin başı) itibaren büyük şirketlerin isteklerine boyun eğmeyen, kendilerini endüstrinin ana akım (mainstream) yönelimlerinin dışında tutan ve istedikleri müziği herhangi bir ticari kaygı gütmeksizin, sanatsal motivasyonlarla üreten gruplar olma iddiaları çerçevesinde inşa ederler. Bu çerçevede indie rock müzisyenleri, rock müziğin kadim otantisite işaretleyicisi olan 'müzik yapmak ve para kazanmak' arasındaki romantik ayrım, 'uygun' yere konumlanmış olurlar (Çerezcioğlu, 2014: 103).

Popüler müzik türlerinin otantisite söylemlerinde 'ticari' olan ve 'sanatsal olan' ya da 'hakiki olan' çevresindeki ayrım, sıklıkla vurgulanan bir unsur oluşturur. Bu noktada Erol (2009)'ticari' ya da eğlence' inotantikliğine karşıt olarak kurgulanan ve 'üretici aktör' ile çakışan iki otantisite unsuru belirler. Bunlardan ilki "yaratıcı eser" diğeri ise "canlı icradır" (live performance). Yazara göre özellikle club kültürünün yükselmesiyle canlı icra, önemli bir otantisite unsuru halini alır. Erol, canlı icranın"müzisyenle özdeşleşme başta olmak üzere diğeri otantisite işaretleyicilerinin birebir deneyimlendiği bir ritüel" olduğunu vurgular. Bununla birlikte kaydedilmiş ürünle performans yaptığı için 'inotantik' olarak işaretlenen seslendirici ya da DJ, bu durumu tersine çevirebilir (Erol, 2009: 220- 221). Club örneğinde olduğu gibi bazı popüler müzik türlerinde ve özellikle bu çalışmanın da diğeri nazarın merkeze almaya çabalayacağı rock müzikte, kayıtlı materyal ve canlı performansa atfedilen değerlerin, otantisite inşasındaki belirleyiciliği dikkat çeker.

Otantisite inşasında canlı performansın merkeze alınması ilgi çekicidir. Canlı performans yapabilmek, 'gerçekten çalabiliyor olma'nın gösterimi olarak, bir başka deyişle bunun bir kanıtı olarak iş görür. Canlı performansta vurgu 'müzisyenin becerisine' kayar. Bu anlamda canlı performans müzik türüne ilişkin bir otantiklik işaretleyicisi olmanın yanında müzisyenin beceri sahibi bir 'sanatçı' olarak farklılığına da vurgu yapar. Ancak bu da berberinde bazı soruları getirir: müzisyenlik zaten belirli bir çalgı, ses (vokal) ya da müzik icrasıyla ilintili beceriye dayalı bir duruma işaret ediyorsa, bu becerinin canlı gösterimine ya da kanıtlanmasına gerek var mıdır? Ya da bu gösterim/kanıtlama ihtiyacı hangi tarihsel uğraktan itibaren bir gerekliliğe dönüşür?

Çalışma içerisinde görüleceği gibi müziğin ve performansın kayıt altına alınmasıyla ilgili teknolojilerin görünürlük kazanması, ardından da çok kanallı kayıt (multitrack recording) ve 'sample' teknolojilerinin kullanıma geçmesi, müzisyenlerin neredeyse çalgı çalmalarına bile gerek kalmadan müzik yapabilir hale gelmelerine olanak tanır. Canlı performansın bir otantisite unsuru haline gelmesi de bu olanakların var olmasıyla ilişkilidir. Auslander'ın vurguladığı gibi 'canlı' değeri, ancak aracı teknolojilerin (mediatization) varlığının ikincil bir sonucudur (2006: 86). Özellikle canlı performans sırasında 'alt yapı kullanımı' adı verilen uygulamayla görünürlük kazanan 'eş zamanlı teknoloji kullanımı', pek çok grubun sahnede yer almayan çalgı ve sesleri de canlı performansta duyurabilmelerini sağlar. Bu anlamda, önceden hazırlanmış ve kaydedilmiş çeşitli çalgı partlarının canlı performans gerçekleştirilmekte olan gruba eşlik edebilmesiyle başlayan yeni bir otantisite tartışmasından söz etmek mümkündür. Bazı grupların canlı olarak, o anda çalmıyor olduğu sesleri alt yapıdan kullanması, izler kitlenin bir bölümü için sahnede duyulanın ne kadarının canlı olduğuna ilişkin bir şüphe yaratırken şarkının asıl hali olarak kaydını kabul eden ve kayıttaki soundu duymak isteyen bir başka izleyici grubu için de alt yapı kullanımı, aslına sadık kalma nosyonuyla, otantisite gösterenine dönüşür.

Bu çalışmanın amacı bu tip estetik tartışmalara dahil olup, "gerçek müzisyenlik" düşüncesini, canlı performansa değer atfedip teknolojiyi düşman kampa yerleştiren eleştirel bir tutum takınarak eleştirmek değildir. Amaç müzik kaydı ve müzik teknolojisi üzerinden, rock müzik başta olmak üzere popüler müzik türlerinin birçoğunda önemli bir otantisite işaretleyicisine dönüşmüş olan canlı performansa atfedilen değerlerin içerimini anlamaya çalışmaktır. Teknolojik değişimlerin belirli bir kültürel pratikte (popüler müzik pratikleri) yarattığı değişimleri anlama çabasıyla, otantisite söylemleri olarak canlı performans ve müzik teknolojisi/kayıt kavramlarının tartışılması amaçlanır.

1. MÜZİĞE DEĞER ATFETMEK: CANLI PERFORMANS VE KAYITLI MÜZİK

Canlı performans kavramının anlaşılabilmesi için öncelikle, 'performans' adı verilen eylemin içeriğini çözümlenmek gerekir. Shumway (1999), performans fiilinin "icrası yapılan eylemi değerlendirecek öznelere gereksinim" içerdiğini belirtir ve müzik performansının, "pratik yapmak (egzersiz, etüt) ve prova yapmaktan" ayrıldığını vurgular. Yazara göre performans, bir izler kitlenin varlığını gerektirir (Shumway, 1999: 189). Müzik pratiğinin bir kitle önünde gerçekleştirilmesi durumu, performansın öncelikli bileşeni halini alır. Shuker de (1998) benzer biçimde performansın seyirci önünde gerçekleşme zorunluluğuna vurgu yapar. Bununla ilişkili olarak "canlı performans" teriminin izleyicinin icrayla olan fiziksel yakınlığına ve gerçek icrasıyla bitişik olmasına gönderme yaptığını söyler. Bu kullanıma göre canlı müzik (sokak çalgıcılarının performans alanları, kulüpler,barlar, konserler ve festivaller gibi) çeşitli 'yerlerde' deneyimlenebilir. Buna rağmen çoğu canlı performans, gerçekleştiği fiziksel ya da geçici yerin oldukça uzağında deneyimlenir. Bu deneyimlemenin sağlayıcıları isemüzik videoları, filmler, konser kayıtları gibi performansı yeniden üreten medyalardır (Shuker, 1998: 218). Burada devreye giren medya biçimleri ya da araçlar (CD, plak, video, DVD vb.) Turino'nun deyişiyle (2008: 25) performansın birer 'temsili' olarak iş görür. Ancak canlı performans dahil olmanın 'esprisi', Shuker'in belirttiği gibi performans anı ve mekanı içinde olmakla ilişkilidir. Yoksa her bir dinleyici bugün, kişisel müzik çalarların¹ (personal stereo) yaygın kullanımıyla önceden gerçekleştirilmiş performansların deneyimlenmesini, gündelik yaşam akışının bir parçası haline getirmiş durumdadır. Burada kastedilen, gündelik yaşam içerisinde değişik yollarla müzik dinlemedir. Ancak gündelik yaşam deneyiminde sıklıkla karşılaşılan başka bir vurguyu 'canlı müzik' oluşturur. Canlı müzik, kişisel müzik çalarlar aracılığıyla,bireye tüm gün eşlik edebilen bir müzikten (kayıtlı müzik) daha farklı bir müzik deneyimine gönderme yapar.'Canlı dinlemek', 'orada olmak' gibi söylemlerle desteklenen canlı performans, dinleyici için olduğu kadar müzisyenler için de değerlidir. Canlı performans gerçekleştirme ya da her hangi bir canlı performans izleyici olarak dahil olma (konser gibi) belirli değerlerin atfedildiği bir durum halini alır.

Günlük hayatta sıklıkla karşılaşılabildiğimiz gibi bir kişinin hayranı olduğu bir grup ya da şarkıcıyı 'canlı' izlemiş olduğuna ilişkin geliştirdiği söylem, kendisinin içinde bulunduğu bir ayrıcalığa da işaret eder. İzleyicinin, performansı gerçekleştiren müzisyen figürüyle aynı anda aynı yerde olması yani performansın önceden kaydedilmiş biçimini ileten herhangi bir aracının devrede olmadığı mekânsal ve zamansal biraradalığa yapılan vurgu öne çıkar. Bu çerçevede canlı performans müziksel deneyimi tatmin eden biçim gözüyle bakılır. Shuker (1998: 218) bu bakışın 1960'larda rock ideolojisinin merkezinde yer alarak inşa edildiğini, bugün ise bazı türlerin geniş ölçüde stüdyo yaratımına dönüştüğünü belirtir. Stüdyo yaratımı (yani kayıt ve teknolojinin ürünü) olan müzik tam da bu noktada canlı performans atfedilen değerlerin anlaşılmasında karşıt olan ve bu değerleri gerekli kılan noktayı oluşturur. Çünkü kayıtlı olanın varlığı, canlılığın fark edilebilirliğini tetikler.

Bu saptama Auslander'ın 'canlı'ya atfedilen değer üzerine yaptığı incelikli düşünmeyle rahatlıkla anlamlı hale gelir. Yazar, canlı değerinin, aracı teknolojilerin (mediatization) varlığının ikincil bir sonucu olduğunu söyler. Yani kabaca "eğer kayıt olmasaydı, canlı bu kadar değerli olmazdı" der. Hatta Auslander daha da ileri giderek (kayıt yapabilen) teknolojilerin öncesinde 'canlı' olarak tabir edilen her hangi bir performans biçiminin olmadığını belirtir.Canlı kategorisinin'kendisine ters bir ihtimalin varlığıyla' ilişkili olduğunu savunur (Auslander, 2006: 86). Yani bir şeyin kendi değer dünyasını oluşturabilmesinde, kendisine karşıtlık yaratacak ve kendisinde var olan özelliklerin artık bulunmadığı bir başka biçimine gönderme yapan, bir başka formuna ihtiyaç vardır. Yazara göre örneğin, Antik Yunan tiyatrosunda canlı performans denebilecek bir biçim yoktur. Çünkü gerçekleşen performansı 'kaydetme' imkanı yoktur. Kayıt ve kayıtlı ilişkili olan temsili biçim söz konusu olmadığı için de canlılığın ayırıcı özeliğinden söz etmek mümkün değildir (Auslander, 2006: 86). Tabi yazar, aracılanmanın bugün artık açık ve kesin olarak canlı deneyimle birleştiğini de saptar.Yani kayıt ve canlı, sadece müziğin ya da başka herhangi bir pratiğin (sanat biçimlerinden futbola kadar) gerçekleştirilme biçimine değil aynı zamanda bununla ilişkilene biçimine ait kültürel bir vurguya dönüşür. Bu çerçevede canlı ve kaydedilmiş olanın 'müziksel değeri' kültürel olarak belirlenir.

Giriş bölümünde ifade edildiği gibi (müziğin tanımlanması dahil olmak üzere) müziğe ilişkin anlamlandırma kategorileri kültürel ölçekte farklılıklar göstermektedir. Ancak bu saptamayı yapan (ya da okumakta olan) bizler de, bu cümleye zihnimizde anlam verirken kaçınılmaz biçimde içinde bulunduğumuz kültürel kategorizasyonlardan hareket ederiz. "Kayıtlı müzik" dediğimizde de durum aynıdır. Eğer içinde bulunduğumuz kültürel kolektivite için kayıtlı müzik adı verilen bir form varsa "kayıtlı müzik" kavramı bir anlam taşır. Bu, kayıtlı müziğin dünya ölçeğinde bir kavram olmamasıyla ilgilidir. Müzik kelimesini

¹ Terim plakçalar, kaset çalar, müzik seti gibi 'iç mekanlarda' müzik dinlemeyi sağlayan ekipmanların yanı sıra walkman, discman, MP3 çalar ve cep telefonu gibi taşınabilir aygıtları da içeren biçimde kullanılmıştır.

kullanmayan kültürlerin varlığını bildiğimiz gibi müziğin herhangi bir kaydedilmiş formunun olmadığı kültürlerden de rahatlıkla söz edebiliriz. Bunun da ötesinde kayıtlı müzik formlarını kullanan kültürlerin, kayıtlı müziğe birbirinden farklı anlamlar yüklediklerini de ifade edebiliriz. Turino (2008) bununla ilişkili olarak müzik kelimesinin İngilizcedeki anlamlandırılmasından hareketle, bu anlamlandırmayı paylaşan geniş ölçekli kültürel kolektivitelerin, müzik yapmayı bir 'sanat biçimi' olarak algıladığını söyler. Yazar müzik türleri, müziğin algılanması ve kayıtlı müzik kavramının anlamlandırılmasına ilişkin bileşenlerin kültürel farklılıklarına vurgu yapar. Buna göre Peru'da müziğin kaydedilmiş formatlarının tümü (yani plak, kaset gibi müzik kayıtlarının) "canlı müziğin fotoğrafı" değeri taşır. Bu formatlar kayıt anında deneyimlenmiş olan müziğin ya da festival zamanı gibi yaşanmış özel zamanların bir temsili (representation) biçiminde algılanır. Canlı performans sonrası bir araya gelip bu performansın kayıtlarını dinleyenler, (festivaldeki ya da) performanstaki özel anları (zaman kesitleri) hatırlarlar. Bu çerçevede bölge (Peru) insanı için müzik kaydı, müzik yapma yoluyla gerçekleşen sosyal etkileşimin temsildir ve kayıtlı müzik, müziğin aslı olarak düşünülmez (Turino, 2008: 23- 24).

Odağını Batı toplumlarına döndüren yazar, kayıt ile müziğin kültürel bağlamının değiştiğini söyler. Kapitalist toplumlarda, 'gerçek müzisyenlik' ya da 'başarılı müzisyenlik', kayıtlı girilen ilişkiye göre yani 'temsil'le girilen ilişkiye göre şekillenir (Turino, 2008: 25). Turino bu saptamasında haklıdır. Müzikle ilgilendiğini belirten bireyler, gündelik yaşam diyaloglarında "amatör olarak müzik yapıyoruz" ifadesini kullandıkları zaman öncelikle kaydedilmiş bir ürünlerini olmadığını vurgulamış olurlar. Mesleği müzisyenlik olmayıp da müzikle ilgilendiğini söyleyen bir kişi, sohbet sırasında kayıtlı bir parçasını (CD, kaset, bilgisayardaki ses dosyası gibi bir format üzerinden) dinletirse de sohbetin akışı hemen değişir. Bu tip durumlarda bu birey, ortamdaki diğer kişiler tarafından "profesyonelliğe zaten adım atmış" biri gibi işaretlenir, 'ciddi ciddi' bu işle uğraştığı ifade edilir. Temsille girdiği ilişki bu noktada iş görerek bireyin müzik etkinliğiyle ilgili ciddiye alınmasını sağlar. Gündelik yaşamdaki amatör-profesyonel algısındaki tek belirleyici tabii ki kayıt yapmış olmak değildir. "Bir yerde çalışıyor musunuz" sorusu, doğrudan performans değerine gönderme yaparak canlı performansı bir diğer belirleyiciye dönüştürür. Yani bir kişinin müzik yapmak ya da müzikle uğraşmaktaki ciddiyeti, hem kayıt süreciyle olan ilişkisiyle hem de performans sergiliyor olup olmadığıyla bağlantılı biçimde ölçülür. Bu anlamda "kaydınız var mı" ya da "bir yerde çalışıyor musunuz" gibi sorular, müzik pratiğinin sosyal anlamlandırılmasında öncelik taşıyan iki vecheye gönderme yapar: müziğin temsili olan 'kayıt' ve izleyicilerin önünde bunu sergilemek anlamında 'performans'. Kayıt ve performans sadece bu anlamda iş görmez. Notaya dayalı, yazılı müziksel metin kullanmayan müzikler olarak popüler müzik türlerinin üretimine ilişkin süreçler de canlı ve kayıt dikotomisiyle ilişkili olarak şekillenir. Popüler müzikte 'şarkının aslı', 'orijinal hali' ya da 'bestelenmiş hali' olarak müziksel metin, kaydedilmiş biçime doğru kayar.

2. MÜZİKSEL METNİN BELİRLEYİCİLERİ OLARAK CANLI PERFORMANS VE KAYITLI MÜZİK

Birbirinden ayrı iki kategori gibi görülen 'kayıt' ve 'canlı performans', stüdyo kayıtlarının başlangıç yıllarında yani 19. yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı arası dönemde birbirlerinden farklı performans biçimlerine işaret etmezler. Bu yıllarda müzisyenler stüdyo kaydı sırasında, izler kitle önünde canlı performans sergiler gibi eş zamanlı olarak çalarlar. Kayıt böylelikle "bestenin ve performansın bir ikizi olarak, bir türevi ya da kopyası olarak" görülür (Shumway, 1999: 191). Sözü geçen tarihsel dönemde bir popüler müzik şarkısının kaydedilmiş hali zaten canlı performansta da icra edilebilir olan halidir. Yani grup, var olan oturtumuyla ve müzisyenlik becerileriyle, canlı olarak ne yapabiliyorsa bunu kaydeder ve tersine bir biçimde ne kaydettiyse bunu canlı olarak eksiksiz biçimde çalabilir. Çok kanallı kayıt (multitrack recording) teknolojisinin kullanılmaya başlanması ise kayda atfedilen, bestenin ve performansın kopyası/temsili olması anlamını aşındırır, hatta zamanla tamamen dönüştürür.

Theberge (1999) stüdyo üretiminin neredeyse standardı haline gelen çok kanallı kayıt (multitrack recording) teknolojisinin, "üst üste kayıt" imkanı ile her bir çalgıyı birbirlerinden ayrı olarak kaydeden bir sürece olanak tanıdığını belirtir. Kaydın ardından yapılan "mixdown"² işlemi de müziğin farklı hatlarını birleştirilebilmeye, elektronik olarak geliştirilmeye ve dengelemeye (balanced) imkan verir. Sonuç olarak "grup performansı süreci ve müzisyenler arasında gelişen sosyal/müzikal alış veriş rasyonelize edilmiş olur, parçalarına ayrılır ve müziksel metnin kontrolü, hem mekânsal olarak hem de geçici olarak, ses kayıt mühendisleri (soundengineer) ve yapımcılara (producer) devredilir. Popüler müzik şarkıları artık basitçe besteleme, icra etme ve kaydetme sırasıyla akan yaratım sürecini geride bırakır. Stüdyo bir besteleme aracına dönüşür" (Theberge, 1999: 216). Stüdyonun besteleme aracı olarak düşünülmesi, şarkının bestelenmesi ve bitmiş metnin kayda alınması amacıyla stüdyoya girme biçimini de değiştirir. Grubun, bitmiş metni

²Mixdown: (mix indirgeme) bir mixer ya da console kullanarak, ön kaydı alınmış farklı izlerin (tracks) iki kanallı bir kayıt ortamına indirilmesi (Durmaz 2009: 221).

kaydetmek amacıyla canlı performans sergiler gibi birlikte ve eş zamanlı gerçekleştirdikleri canlı performansını gerektiren kayıt pratiği, ortadan kalkar. Böylelikle kayıt edilebilirlik için gerekli olan,şarkıyı eş zamanlı ve canlı icra edebiliyor olma zorunluluğu da geride bırakılır (Shumway, 1999: 192). Bunun sonucunda gruplar ve müzisyenler, var olan oturtmaları ve müzisyenlik becerileriyle canlı olarak ne yapabiliyorsa bunu kaydetmek zorunluluğundan uzaklaşırlar. Artık ne kaydettilerse, canlı performansta bunu ya da buna en yakın biçimini çalma amaçlanmaya başlanır. H. SthitBennet'a (1983) göre çok kanallı kayıt süreci müzisyenlere, başka türlü tasarlanması ya da icra edilmesi olanaklı olmayan "imkansız müziği" yaratma imkanı verir(Aktaran Theberge, 1999: 216).Bu aynı zamanda, müzik metni yani bestenin kendisi' olarak şarkının 'aslı'na ilişkin yaklaşımı da değiştirir.

Shumway, rock müzikte kaydın, klasik müzikteki yazılı partiyonun gördüğü işleve sahip olduğunu belirtir. Yazara göre rock dinleyicileri kaydı/albumü, canlı icrayı yargılayacak standart olarak alırlar. Ayrıca yazar rock'nroll müzisyenlerinin sahnede, kaydın en azından inandırıcı bir kopyasını yeniden üretebilme beklentisi içinde olduklarını belirtir (Shumway, 1999: 192). Yani başlangıçta canlı icranın bir yansıması görevi gören ve canlı icranın kopya edilmesi şeklinde gelişen kayıt, çok kanallı kayıt teknolojisi ile artık eserin/şarkının aslına dönüşür ve canlı performans için bir "hedef sound" halini alır.Bu, müzik yapma pratiğinde de değişimlere yol açar. Turino'nun belirlediği gibi kayıt ile müziğin kültürel bağlamı değişirken müzik yapmanın bağlamları da değişir. Turino, özellikle kayıt, aracılanma ve teknoloji bağlamında müzik yapma pratiklerindeki değişimi ele aldığı çalışmasında, müzik yapma pratiğini kendi içinde dört kategoriye ayırır: "katılımcı performans" (participatory performance), "sunumlayıcı performans" (presentational performance), "high fidelity" (akustik olana yüksek sadakat) ve "stüdyo ses sanatı" (studioaudio art). Yazar katılımcı performansı kısaca izleyici-sanatçı ayrımının olmadığı sadece icracılar ve potansiyel icracıların farklı rollerde yer aldıkları özel bir yaratım pratiği olarak tanımlar. Turino'ya göre sunumlayıcı performans ise buna karşıt biçimde, bir grup insanın (yani sanatçının) bir başka grup için (izler kitle) müziği hazırlayıp sağladığı durumlara gönderme yapar. Burada izler kitle,tını içerisinde ya da dans pratiğinde kesinlikle yer almaz. Turino, high fidelity'nin canlı performansın *indexi* ya da *ikonu* olmaya yönelik gerçekleşen kayıt yapım biçimine gönderme yaptığını belirtir. High fidelity'nin amacı zaten canlı performanstaki tını kalitesini/gerçekliğini yakalayabilmektir. Turino son olarak stüdyo ses sanatı (studio audio art) kategorisinin, seslerin stüdyo ya da bilgisayarda yaratım ve işleme (editing) süreci olduğunu ve canlı performansı temsil etmek maksadı taşımadığını belirtir (Turino, 2008: 26- 27). Turino stüdyo ses sanatı (studioaudio art) kavramıyla karşıladığı pratiği, "bir stüdyo formu olan ve canlı performansta gerçek zamanlı icraya yönelik herhangi bir beklenti ya da iddiaya sahip olmayan, kaydedilmiş bir müzik" anlamında kullanır. Yazara göre stüdyo ses sanatı, canlı performansın içinde bulunan otantisite ideolojisinden sıyrılmış olduğunu, diğer müzik yapma kategorilerinden farklı dinamikler, amaçlar ve imkanlar içerdiğini belirtir (Turino, 2008: 78).

Turino'nun sözünü ettiği stüdyo ses sanatı, kaynağını 20.yy. Batı sanat Müziği'nin "elektronik müzik" üsluplarından alan müzik yapma biçimlerine gönderme yapar. 1900'lerin başından itibaren Batı Sanat Müziği'nin deneyler evresi olarak da adlandırılan süreci içerisinde ağırlık kazanmaya başlayan elektronik müzik biçimleri, kaydedilmiş ya da elektronik ekipmanlarla yeniden üretilmiş seslerin işlenmesi üzerine kurulu bir müzik yaratımını beraberinde getirir. Müziğin elektronik kaynaklarla üretilmesi ya da değişime uğratılması anlamında kullanılan elektronik müzik (Kutluk, 1997: 259) kayıt teknolojisinin ve bilgisayarın müzik üretiminde kullanımının geniş ölçekli kullanım kazanmasıyla popüler müzik türlerinde de kullanılmaya başlanır. Elektronik müzik unsurlarının kullanımı 1970'lerde Almanya merkezli olarak gelişim gösteren, Amon Duul II, Ash Ra Temple, Cluster, Kraftwerk gibi grupların dahil olduğu, krautrock ve Brian Eno, Robert Fripp gibi müzisyenlerin şekillendirdiği ambient müziklerin etkisiyle, popüler müzik türlerine de yansır. 1990'ların sonunda özellikle bilgisayar teknolojilerinde özellikle 1990'lı yıllar sonunda yaşanan değişimler, kayıt teknolojisinin mekanı olan stüdyoya olan bağımlılığı da ortadan kaldırıp, evde müzik üretimi ve müzik kaydının kapısını açar. Bu noktadan itibaren sadece elektronik müzik unsurları değil kayıt imkanları da geniş ölçekte kullanılabilir hale gelir. Böylelikle müzik üretimi ve performansının da anlam içeriği değişmeye başlar. Artık sadece elektronik dans müziği (EDM yada club) gibi türler değil rock ve metal gibi doğrudan canlı performans değeri üzerinden kendi otantisite söylemini inşa eden türler de önemli ölçüde stüdyo yaratımı haline gelir. Bu durum, adı geçen türlerin canlı performanslarını da etkiler. Müzisyenler, artık müziksel metnin belirleyicisi olan kayıta duyulan soundları ve müziksel unsurları canlıda elde etme çabasına girerler. Yani bir grup kimi zaman kendi bestesi ve kendi kaydı olan bir parçayı, canlı performansta asıl hali olarak kabul edilen kayıtlı halindeki gibi çalabilmek için çalışmaya başlar.

Bir tek kişi tarafından birbirinden ayrı performansları üst üste kaydetme düşüncesi, mekanik yeniden üretim teknolojisinin temelini oluşturur. Mekanik yeniden üretim (Benjamin 1936) kavramı ortaya atılışından itibaren "canlı" deneyim ile karşıtlık yaratacak biçimde düşünülür. Theberge en çok karşılaşılan

eleştirilerden birinin teknoloji tarafından desteklenen pratiklerin, canlı icraya karşı konumlandırıldığı yolunda olduğunu belirtir. Bu eleştirinin kökeni, 19. yüzyıl sonunda kayıt cihazlarına tepki gösteren John Philip Sousa'ya aittir. Sousa'yı referans alan teknoloji karşıtı görüş teknolojiyi, "müzik üretiminin ve yorumlamasının temel biçimi olan canlı müziğin konumunu ve deneyimini tahrip eden, kuşatıcı bir güç" olarak resmeder. "High fidelity" teknolojilerin endüstri tarafından ideal tınının yeniden üretimini destekleyici bir aygıt olarak sunulması, teknoloji karşıtı görüş tarafından bu teknolojilerin canlı ve kayıtlı arasındaki farklılıkları yok edeceği (Aktaran Theberge, 1997: 210) düşüncesini doğurur. Bu argümanların da gösterdiği gibi teknolojinin müzik üretimi ve müzik performansı ile olan ilişkisi üzerine olumsuz görüşler, müzik deneyimi/ icrasının temel biçimi olarak canlı müzik pratiğini kabul eden otantisite inşasıyla ilişkilidir.

Shuker'e göre müziğin yaratımı ile teknolojideki buluşlar tarihsel olarak her zaman ilişkilidir. Bu ilişki üzerine tartışmalar bilinçli olarak, teknolojik biçimlerin kültürel ve sosyal değişimlerin üretiminde temel faktör olduğu düşüncesini içeren "teknolojik determinizm"e ağırlık vermekten kaçınır. Teknolojinin popüler müzikle ilişkili vurgusu ise canlı ve kayıtlı arasındaki ayırt ediciliktedir (Shuker, 1998: 296). Middleton (2001: 52) ise sound üretimindeki yeni teknolojilerin demokratikleştirme sağladığını, müzisyenler için performans imkanlarını genişlettiğini ve müzik dinlemek için yeni sosyal alanlar yarattığını belirtir. Teknoloji aynı zamanda müzik türlerinin ve icra biçimlerinin değişiminde de başat rol oynar. Müzisyenlerin performanslarını ve müziksel materyalleri kullanma becerilerini etkiler. Örneğin elektro gitar amplifikatörlerinin ortaya çıkışı, popüler müzik müzisyenliğini dönüştürür: "amplifikatörler gitaristlere, akıcı ve uzun sesleri de kullanabildikleri sololar çalma imkanı verir. Ayrıca ampifikatör teknolojisi, country ve jumpblues'un popüler olduğu 1950'lerin ikinci yarısında gitaristleri daha sert vuruşlu ve riff kullanımına imkan veren icra biçimleri geliştirmeleri için cesaretlendirir" (Miller'dan aktaran Middleton, 2001: 53). Böylelikle yeni türlerin ve üslupların yaratılmasını sağlamış olur.

Çalgı ve ekipmanlardaki değişim genel olarak müziğin teknolojiyle olan ilişkisinde merkezi konumdadır. Çalgılardaki değişimler eski amaçların yerini yeni gereçlerin alması şeklinde gerçekleşir (Keammer 1993: 114). Teknolojik müdahalelerle elde edilen yeni tınlar ya da bu müdahalelerle çalgıların tınlarında gerçekleştirilen değişiklikler, popüler müzik türleri içerisinde biçimlerin ve alt türlerin oluşmasında belirleyici olur. Extreme metal içerisinde bir üsluba işaret eden İsveç death metali, teknolojik müdahaleler ve çalgı tınlarında gerçekleştirilen değişiklikler bağlamında yaratılmış alt tür ve üsluplara iyi bir örnek teşkil eder. İsveç death metal, 1990'ların başlarında Gothenburg'daki grupların death metal içinde farklı bir üslup yaratma istekleri ile ortaya çıkar. 1990'ların ortalarında In Flames, Dark Tranquility ve At The Gates gibi Gothenburg grupları, küresel şöhrete kavuşur. "Gothenburg sound" olarak bilinen yerel sound, extreme metal scene içinde ünlü olur ve dünya çapında pek çok grubu etkiler (Harris, 2007: 106). Bu gruplar, Thomas Skogsberg'in Sunlight Stüdyosunun "buzzsaw" gitar tonunu kullanırlar ve bu ton, önemli bir yerel sound işaretleyicisi haline alır. "Buzzsaw" gitar tınısı, elde edildiği ilk dönemde; aşağı akortlanmış elektro gitarın, kayıt sürecinde bas frekansları daha fazla almak için arkadan mikrofonlanmış Peavey anfi ile Boss MT-2 Metal Zone ya da Boss HM 2 Heavy Metal distortionlarla elde edilir. Tremolo ve daha hızlı rifflerin kullanımı ile belirginleşen bu tonlar, Gothenburg Soundu olarak bilinen yerel soundun işaretleyicisi olur (Çerezioğlu, 2011: 56). Bu örnekte görüldüğü gibi teknoloji, popüler müzikte yeni üslupların oluşmasında önemli bir işleve sahiptir.

Buraya kadarki anlatım her ne kadar, teknolojiye olumsuz yaklaşımları aklama çabası gösteriyor gibi gözükse de, bu çalışmanın amacının "canlı/kayıtlı" karşıtlığında bir tarafta yer almak olmadığını bir kez daha vurgulamak gerekir. Girişte de belirtildiği gibi çalışma, otantisite söylemi içerisinde canlı müzik ve kayıtlı müzik hatta teknoloji kullanımı ve canlı icra kavramlarının, birbirine zıt biçimde atfedilmiş değerlerini anlama çabası taşır. Tam da bu noktada müziğin üretimi ve tüketiminde kayıt teknolojisinin müziği, ticari bir metaya dönüştürmede oynadığı role ilişkin rahatsızlıklardan söz etmek, çalışmanın amaçları açısından uygun olacaktır.

3. MÜZİĞİN 'MEKANİK YENİDEN ÜRETİMİ', TEKNOLOJİ KULLANIMI VE OTANTİSİTE: ALT YAPI ÜZERİNE ÇALMA

Sözü geçen rahatsızlıkların içeriği sadece müzikle sınırlı değildir. Sanat yapıtlarının 20.yy.'da yeniden üretimlerinin yapılabilmesiyle birlikte gelişen "hakikilik" tartışmaları Walter Benjamin'in 1936 tarihli "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) başlıklı makalesiyle gündeme gelir. Benjamin'e göre özgün yapıtın "şimdi" ve "buradalığı", o yapıtın hakikiliği (gerçekliği) kavramını oluşturur. Yazar, sanat yapıtının teknik yolla yeniden üretimini, yapıtın şimdi ve buradalık niteliğini yok edeceğini savunur (Benjamin, 1993: 48). Sevim (2010) Benjamin'in fikirlerinden hareketle, sanat yapıtlarının üretim ve dağıtımına ilişkin teknolojik süreçlerin değişimine ve yaşamın "şeyleşmesine" koşturarak sanat yapıtının özünün ve doğasının da değiştiğini savunur. Yazar, on

dokuzuncu yüzyılda Charles Baudelaire gibi birçok sanat adamının, teknik ilerlemeyle ortaya çıkan değişimin sanatı olumsuz yönde etkileyeceği yolundaki düşüncelerini aktarır. Sevim, bu noktada Benjamin'in, "özgün sanat ürününü çevreleyen kendine özgü bir aydınlık ya da parıltı" anlamı taşıyan "aura" kavramını ortaya attığını belirtir (Aktaran Sevim, 2010: 510). Bu kavrama göre mekanik yolla yeniden üretilen yapıt, kendisini çevreleyen aydınlık ve parıltı aurasını kaybedeceğinden, hakikilik problemi taşıyacaktır.

Benjamin'in yaklaşımlarından fazlaca etkilenen ve yazara sıklıkla referansta bulunan 'post-modern gösterim teorileri'ne ilişkin Connor'ın (2001) saptamalarına sırtımızı yaslamak yerinde olacaktır. Connorenformasyon, iletişim ve yeniden üretim şebekeleri çevresinde yeni biçimler içinde örgütlenmiş geç kapitalizmin, 'şey' olarak metanın ölümlüğü ile süreç olarak icranın (performans) canlılığı arasındaki basit karşıtlığı etkili şekilde çözdüğünü belirtir. Bu durumda sorun, icranın her zaman yeniden üretimde nesnelüğün ölü kalıntısı içine düşme riskiyle karşı karşıya olmasından çok, icra ile yeniden üretimin karmaşık yollarla iç içe geçmesindedir (Connor,2001: 228).Burada önemli bir örneğin rock müzik olduğunu hatırlatan Connor, rock gruplarının, 1980 sonrasında canlı performans yoluyla kendilerini sergileme zorunluluğu duymaya başladıklarını belirtir. Bu açıdan rock endüstrisi, canlı performanslar yoluyla "asılına daha sadık yeniden üretimleri elde etmeye ve orijinale daha fazla yaklaşılmaya hevesli" bir tutum sergiler (Connor, 2001: 229).

Rock müzikte hem izler kitle hem de müzisyenlerin canlı performansla verdikleri otantisite değeri, kayıt teknolojileri ve yeniden üretime ilişkin pratiklerle problemlili bir hal alır. Daha önce de belirtildiği gibi her hangi bir yazılı metin kullanmayan ve kayıt edilmiş halin 'asıl metin' özelliği taşıdığı rock müzikte bu daha da netleşir. Connor'a göre bu problem "canlı olanın her zaman kendisinin alıntılanmış hali" olacaktır. Paradoksal olarak orijinal ve otantik deneyim arzusu, rock müzikte, böyle bir şeyin asla yan yana olamayacağını kabulüyle yan yana durur. Yazar bu durumu şöyle açıklar:

"Stüdyo teknolojisinin giderek daha ince ve karmaşık bir hale gelmesi ve bunun sonucunda tek bir şarkının remiks, on iki inçlik uzatılmış kayıt gibi farklı versiyonlarının çoğalması ayrıca son zamanlarda başka şarkılardan alınan kısa parçaların yeniden düzenlenmesinin, yani seçme kültürünün bunlara eklenmesi, bir şarkının orijinal versiyonu diye bir şeyin olabileceği duygusunun yitirilmesine sebep olur. Bu günlerde bir şarkının adı, teorik olarak sonsuz bir dizi düzenleme ve icrayı ya da icranın farklı versiyonlarını akla getirir. Çünkü tek bir icra sayısız yoldan karıştırılıp yeniden düzenlenebilir. Bu ise stüdyo kayıtlarının kendilerinin desteklediği canlı olanla yeniden üretilmiş olanla arasındaki karşıtlığın tehlikeye düşmesi anlamında gelir" (Connor, 2001: 234).

Aracılanma ve canlılığın iç içe geçmişliği popüler müzik performanslarında özellikle iki örnek çerçevesinde açıkça gözlemlenebilir. Bunlardan ilki playback olarak adlandırılan, şarkıcı ya da müzik grubunun, önceden yapılmış kaydı, canlı icra ediyormuşçasına sergilediği performanstır. Ancak playback sırasında duyulmakta olan müzik, izlenmekte olan performansın çok öncesinde gerçekleştirilmiş olan performansların kayıdır. Popüler müzik türlerinin canlı performanslarında aracılanma ve canlılığın iç içe geçmişliğinin bir diğer örneği ise müzisyen jargonunda "alt yapı kullanma" ya da "altyapı üzerine çalma" gibi ifadelerle işaretlenen pratiktir. Playback pratiğinden farklılık içeren alt yapı kullanımında canlı performans unsurları ve Auslander'ın "aracılanma" olarak adlandırdığı kaydedilmiş biçimler,birleştirilmiş olur. Daha önce de kısaca değinildiği gibi alt yapı kullanımı, önceden kaydedilmiş pek çok partiyonun, canlı performans sergileyen gruba genellikle bir diz üstü bilgisayardan gelecek şekilde eşlik etmesine gönderme yapar. Böylelikle, örneğin bir elektrogitar, bir bas, bir davul ve bir solistten oluşan grup, canlı performans sırasında üç gitar partiyonu, dijital davul ve perküsyonlar, yaylı çalgı orkestrası hatta dört-beş kişilik bir geri vokal eşliğinin eklendiği bir sounda sahip olabilir. Bazı grupların, oturtumlarında var olan çalguların dahi alt yapıdan seslendirilmesi de sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Müzisyenlerin bir kısmı arasında alt yapı kullanımı,"artık alt yapısız olmaz zaten", "alt yapı şart", "olmazsa olmaz dönüştü" gibi söylemlerle meşrulaştırılmaya çabalanır. Bu müzisyenler için alt yapıyla çalabilme becerisi" bir değer kalemine dönüşür. Alt yapıyla çalabilme, önceden hazırlanmış olan kaydın üzerine, kayıtlı senkronlu biçimde çalabilmeyi bunun için de davulcu başta olmak üzere, canlı performans sırasında metronom takip edebilmeyi gerektirir. Bu açıdan bakıldığında, metronomla çalabilme bir beceriye, yapılabilmesi için uğraş gerektiren (prova ve egzersiz) bir edime dönüştürülür. Tabi alt yapı kullanımına önem veren gruplar ve müzisyenler için bu alt yapıların hazırlanma süreci de önemlidir. Turino'nun kavramlaştırmasında stüdyo ses sanatı performansıya benzerlik gösteren ve genellikle ev bilgisayarındaki kayıt ortamında gerçekleştirilen bu süreç, "alt yapı hazırlayabilmeyi" gerektirir. Bu da, kendi başına bir müzik edimi olarak 'yapabilirlik' gerektiren bir duruma dönüşür. Alt yapı kullanan gruplar ve müzisyenler kendilerini "alt yapı kullanabilen bizler" olarak işaretlerler. Bunun tam karşısında ise alt yapı kullanan gruplar/müzisyenleri

“kendi çalgılarını çalmaktan aciz insanlar” olarak “önceden kaydedilmiş seslerle çalışmış gibi yapan” kişiler olarak suçlayan, canlı performansta alt yapı ya da kayıtlı materyal kullanımına karşıt görüşlere de rastlanır. Bu suçlamalarda ise canlı performans vurgu yapan başka bir müzisyen ya da dinleyici topluluğu gündeme gelir. Bu topluluk da, canlılığın sahicilik değerini meşrulaştırmaya çabalar. Yani kendilerini içine yerleştirdikleri ‘biz’ kategorisini, “canlı çalanlar” ya da “canlı çalınanı dinleyenler” olarak inşa edip, müzik tercihlerinin özgüllüğünü bunun üzerinden geliştirirler. Hatta bunun da ötesine giderek çalışmanın başlarında Erol’dan alıntılanarak belirtildiği gibi - ister club müzik olsun ister metal müzik olsun kaydedilmiş ürünle performans yapan müzisyenlerin tamamının müzisyen olmamakla suçlandığı dahi görülebilir.

İlk görüş yani alt yapı kullanımı gibi teknolojilerin artık “olmazsa olmazla dönüştüğü”, “onlarsız yapılamayacağı” görüşü, doğrudan doğruya teknolojik determinizm yaklaşımıyla ilişkilidir. Williams’a göre (2003) teknolojik gelişmelerin çıktıkları olan, gündelik yaşam içinde kullanılabilir teknolojik cihazlar ve medyalar, öncelikle “dünyamızı değiştirmiş olduklarına” yapılan vurguyla kutlanır. Ardından da sözü geçen teknoloji ürünü, hayatın değişmezi, zorunluluğu, olmazsa olmazı olarak adlandırılır. Sözü geçen teknolojiyi kullanmayan bireyler bu argümanla ikna edilmeye uğraşılırken aynı argüman, teknolojiyi kullanan bireyler için de kullanım alanının genişliğini meşrulaştırmaya yarar. Teknolojik determinizm düşüncesi teknolojiye, toplumsal değişimin doğasının şekillendiricisi olarak vurgu yapar (Williams, 2003: 12). Teknolojiyi doğal, teknolojik değişmeyi de doğal süreç olarak kabul eden teknolojik determinizm, teknolojinin otonom ya da bağımsız bir mantığı, bir özü olduğunu kabul eder (Baytun ve Özerem, 2012: 47). Yani kavram, teknolojiye bağımsız bir hareket tarzı ve bütün toplumsal etkinlikleri belirleme gücü verir (Başaran, 2000: 34). Bu görüş müziksel pratiklerdeki söz edilen değişiklikleri anlama da iş görür. Çünkü teknolojik determinizm görüşü özellikle gündelik yaşam içerisinde, gündelik konuşma ve söylemlerde fark edilmeden kullanılır.

Alt yapı kullanımını adeta kınayan görüş ise müzisyenliğin artık ölüyor olduğunu, çalgı çalma gerekliliğinin bile ortadan kalkmaya başladığını ve performansın değerinin bile önceden kaydedilmiş ürünle zedeleniyor olduğunu savunur. Hugill’in (2008) belirttiği gibi yeni teknolojiler müziğin yaratım, duyum, üretim ve dağıtım usulleri ile birlikte bestelenme ve icra (performance) ediliş biçimlerini de dönüştürür. Müzisyeni çevreleyen dünya, kültürel bağlamda çok çeşitli biçimlerde değişince müzisyenliğe ilişkin tanımlama ve algılama biçimleri de değişir. Müzikal eğitim ve teknik becerinin yanı sıra yeni teknolojilere hakim, bunların kullanım imkanlarına sahip ve bunları kullanabilen yeni bir müzisyen biçimi yaratılır (Hugill, 2008: 1). Hugill, bu yeni müzisyen biçimiyle kendi adlandırdığı belirli bir müzisyen biçimine yani “dijital müzisyen” (digital musician) kavramına gönderme yapıyor olsa da yazarın saptaması daha geniş ölçekli bir perspektif sağlayabilecek düzeydedir. Teknolojinin imkanlarıyla donatılmış, ses ve müziğe ilişkin teknoloji merkezli bir düşünce biçimiyle hareket eden ve Torino’nun kategorize ettiği müzik yapma biçimlerini bir arada kullanabilen bir müzisyen biçiminden söz etmek mümkündür. Bu müzisyen biçimi aynı zamanda performans biçimlerinin birbirini beslediği yeni bir “canlı performans” pratiğini de yaratır. Yani izler kitlenin önünde vuku bulan ve izleyicinin katılımıyla da şekillenen katılımcı performans (canlı performans) ile performans öncesi yaratılmış dijital müziksel materyalin, stüdyo ses yaratımının birlikte kullanıldığı ‘alt yapı’ kullanımının iç içe geçtiği bir canlı performans oluşur. Bu performans biçimi bir kesim izleyici için de beklenen ve olması gerekene dönüşür.

SONUÇ

Giriş bölümünde belirtildiği gibi Moore otantisiteyi “ondan hareket edilerek yaratılan ve onun için mücadele edilen bir yorumlama” meselesi olarak kabul ediyordu. Yazar, otantisitenin müzikte yer alan bir özellik olmadığını bir performansta atıfta bulunulan bir şey’ olduğunu söylüyordu. Bu sebeple de yazar, bir performansın otantik olup olmadığını, atıfta bulunan kişiler olarak ‘bizim’ kim olduğumuzla ilişkili olduğunu belirtmişti.

Kültürel ürünlere kendileriyle ilişkili anlamlar veren insanlar, bu ürünlere verdikleri anlamlardan hareketle kendilerine anlam vermiş olurlar. Konu müziksel bir pratik dahi olsa, analiz edilen birim daima insandır. İnsanlar kendileriyle ilişkili bu anlamları, kullandıkları şeyler kadar kullanmadıkları şeylerle de oluştururlar. Pratiklerinin tamamını da meşrulaştırma, haklılaştırma ihtiyacıyla hareket ederek bu pratiklere ilişkin söylem kategorilerini oluştururlar. Çalışmanın konusu olan “canlı müzik ve kayıtlı müzik” meselesine bu odaktan bakılabilir. Canlı performans ve canlı deneyime yapılan vurgu nasıl ki bir otantisite söylemiyse, tam tersi durum da yani ‘yoğun’ teknoloji kullanımına yapılan vurgular da benzer biçimde otantisite söylemidir. Bu söylemlerin belirleyicileri ise kendi pratikleri içindeki insan gruplarıdır. Bir tarafta kendi müziksel sahiciliklerini canlı performans üzerinden meşrulaştıran ve müzik içerisindeki ‘her şeyi canlı çalışıyor/canlı çalabiliyor’ oldukları için kendilerini değerli ve sahicilik kabul eden bir grup insan yer alırken diğer tarafta da canlıyı destekleyecek teknolojik ekipmanları kullanmanın ve daha da önemlisi

kullanabilmenin değer kodlarını oluşturup, bunu yapıyor ya da yapabiliyor oldukları için kendilerini 'değerli' ve sahici kılan bir insan grubu yer alır. Teknoloji de (teknolojik determinist yaklaşımın aksine) pratikleri yönlendiren bir belirlemci olmaktan çıkıp, pratiklerin anlamlandırılmasında, varlığıyla olduğu kadar yokluğuyla da iş gören bir unsura dönüşür.

Daha önce de belirtildiği gibi bir metin olarak popüler müzik şarkısının tınsal belirleyicileri artık müzisyenlerin ötesinde kayıt ve teknolojiyle ilgili figürler olmaya başlar. Genel olarak notasyon kullanmayan bir müzik pratiği olarak popüler müzik şarkılarının "yazılı" başka bir deyişle orijinal hali, kaydedildiği hale dönüşmüş durumda olduğundan, şarkının aslına ilişkin referansı da kayıt oluşturur. Bu perspektiften bakıldığında başta cover pratikleri de dahil olmak üzere kimi rock performanslarında kullanılmaya başlanan teknolojik müdahaleleri anlamak daha kolaylaşır. Cover pratiği ise müzisyenler tarafından yapılan, "başka bir sanatçı ya da gruba ait olan bir şarkının, asıl kaydına sadık kalarak ya da daha farklı bir yorumla yeniden icra edilmesi" anlamına gelir (Shuker, 1998: 75). Ancak cover pratiğinin otantisitesinde öncelik, orijinali gibi çalabilmektedir. Küresel düzeyde "ün sahibi, iyi, büyük, hit" kabul edilen gruplarla eş değer icra becerisi gösterme, grup prestiji açısından önem taşıırken, "orijinal kaydı esas alan" rock müzik pratiğinde "eserin aslını seslendirmek" gibi bir işlevi de sürdürür. Burada "asıl" olarak kabul edilen müziksel metin ise şarkının "albümdeki halidir" (yani kayıtlı hali). Bu işlev sadece cover yapan gruplar için geçerli değildir. Kendi eserlerini sahnede seslendiren gruplar için de durum aynıdır. Canlının belirleyicisi, kayıtlı hal olur. Başlangıçta canlı icranın bir yansıması görevi gören ve canlı icranın kopya edilmesi şeklinde gelişen kayıt, çok kanallı kayıt teknolojisi ile artık eserin/şarkının "aslı" muamelesi gören ve canlı performans için bir "sound hedefi" ve "performans hedefi" halini alan metne dönüşür.

KAYNAKÇA

- AUSLANDER, Philip (2006). "Liveness: Performance And Anxiety Of Simulation", *The Popular Music Studies Reader*, (Ed: Andy Bennett, Barry Shank, Jason Toynbee), USA: Routledge.
- BAŞARAN, Funda (2000). *İletişim Ve Emperyalizm*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- BAYTUN, İnci Duygu; ÖZEREM, Ayşen (2012). "Teknolojik Determinizm Kısacasında Eğitim", *International Journal Of New Trends İn Sports&Science Education*, Volume 1, Issue. 4, s. 45- 53.
- BENJAMİN, Walter (1993). *Pasajlar*, (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CONNOR, Steven (2001). *Postmodernist Kültür*, (Çev: Doğan Şahiner), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ÇEREZCİOĞLU, Aykut (2014). "İndie Müzikte Tanım ve Sınıflandırma Problemi", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, S. 78, s. 91- 106.
- SHUMWAY, David (1999). "Performance", *Key Terms in Popular Music and Culture*, (Ed. Bruce Horner, Thomas Swiss), UK: Blackwell Publishers.
- DURMAZ, Serhat (2009). *Müzik Teknolojisi ve Audio Terimler Sözlüğü*, İstanbul: Cinius Yayınları.
- EROL, Ayhan (2002). *Popüler Müziği Anlamak*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- HARRIS, KeithKhan (2007). *Exteme Metal: Music and Culture on Edge*, New York: Berg Publishers.
- HUGILL, Andrew (2008). *The Digital Musician*. UK: Routledge.
- KAEMMER, John E. (1993). *Music in Human Life; Anthropological Perspectives on Music*, Austin: University of Texas Press.
- KUTLUK, Frat. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, İstanbul: Çiviyazıları.
- MIDDLETON, Richard (2001). *Understanding Popular Music*, USA: Open University Press.
- MOORE, Allan. (2002). "Authenticity as Authentication." *Popular Music*, S. 21(2), s. 209-223.
- SEVİM, Bilge Aydın (2010). "Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: 'Aura', 'Öykü Anlatıcısı' Ve 'Flaneur'", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume: 3/11, s. 509- 516.
- SHUKER, Roy (1998). *Key Concepts in Popular Music*, USA: Routledge.
- STOKES, Martin (1997). *Ethnicity, Identity and Music*, New York: Berg Publishers.
- THEBERGE, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine*, England: Wesleyan University Press.
- THEBERGE, Paul (1999). "Technology", *Key Terms in Popular Music And Culture*, (Ed. Bruce Horner, Thomas Swiss), UK: Blackwell Publishers.
- TURINO, Thomas (2008). *Music as Social Life*, USA: The University of Chicago Press.
- WILLIAMS, Raymond (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*, (çev: Ahmet Ulvi Türkbağ), Ankara: Dost Kitabevi.