“SANAT DÜNYALARI”NI YENİDEN DÜŞÜNMEK- TÜRKİYE’DEKİ “BEATMAKER”LARA DAİR BECKER’CI BİR ANALİZ

Mert UYGUR

20 11 27 106

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sosyoloji Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ozan EREN

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ağustos, 2022

“SANAT DÜNYALARI”NI YENİDEN DÜŞÜNMEK- TÜRKİYE’DEKİ “BEATMAKER”LARA DAİR BECKER’CI BİR ANALİZ

Mert UYGUR
20 11 27 106
ORCID: 0000-0002-0352-9554

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sosyoloji Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ozan EREN

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ağustos, 2022



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli *"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"* ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli *"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"* ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca maddi-manevi desteklerini her zaman arkamda hissettiğim aileme teşekkür ederim. Lisans dönemimde beni müzik sosyolojisine yönlendiren, lisans sonrasında da ufkumu genişleten ve yol göstericim olan tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ozan Eren'e teşekkürlerimi borç bilirim. Tez savunma jürimde yer almayı kabul eden Doç. Dr. Derya Fırat Şannan ve Dr. Öğr. Üyesi İrem Soysal Al'a şükranlarımı sunarım.

Akademik hayatım boyunca çok değerli ve verimli ilişkiler kurduğum Maltepe Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalı öğretim üyelerine saygılarımı ve teşekkürlerimi iletiyorum. Bu çalışmanın öznesi olan, gönüllü bir şekilde bu araştırmada yer almayı kabul eden, değerli bilgilerini bana sunan tüm katılımcılara teşekkür ederim.

Mert UYGUR

Ağustos, 2022

ÖZ

"SANAT DÜNYALARI"NI YENİDEN DÜŞÜNMEK- TÜRKİYE'DEKİ "BEATMAKER"LARA DAİR BECKER'CI BİR ANALİZ

Mert Uygur
Yüksek Tezi
Sosyoloji Anabilim Dalı
Sosyoloji Tezli Yüksek Lisans
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ozan Eren
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022

Ses kayıt teknolojilerinin gelişimi beraberinde müzik üretimi biçimlerinde yeni iş kolları doğurmuştur. Bunlardan birisi de özellikle Rap/Hip-Hop müziklerini üreten "beatmaker"lardır. Bu tez çalışmasında Türkiye müzik sektöründe profesyonel olarak yer edinen 10 beatmaker'la görüşülmüştür. Araştırmada beatmaker'ların içkin dinamikleri ve müzik üretim süreçlerinin nasıl olduğu tayin edilmesi, beatmaker'ların Howard Becker'ın Sanat Dünyaları analizinde nerede konumlandığını anlamak amaçlanmıştır. Alanın spesifik özelliklere ve derin anlamlandırma ihtiyacı olduğundan ötürü bu çalışma nitel bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Yapılan 10 derinlemesine görüşme neticesinde beatmaker'ların dijital tabanlı müzik yaptığı, MIDI ses ve sample kullanımının yoğun olduğu ve tekil müzik üretimi yaptığı bulgusuna erişilmiştir. Beatmaker'ların, Becker'ın Sanat Dünyaları analizinde yer alan, sanatsal üretimin geniş çaplı iş bölümüne dayalı olması konusunda farklı konumlanmaktadır. Yapılan analiz sonucu Becker'cı bakış açısıyla beatmaker'ların sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerinde iş bölümünün geleneksel müzik üretimine göre sınırlı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Beatmaker, Howard Becker, Müzik Üretimi, Sanat Dünyaları

ABSTRACT

"SANAT DÜNYALARI"NI YENİDEN DÜŞÜNMEK- TÜRKİYE'DEKİ "BEATMAKER"LARA DAİR BECKER'CI BİR ANALİZ

Mert Uygur

Master

Department of Sociology

Master's Degree In Sosciology Programme

Thesis Advisor: Asst. Prof. Dr. Ozan Eren

Maltepe University Graduate School, 2022

Along with the development of sound recording technologies, new business lines have emerged in the form of music production. One of those lines is the "beatmaker" which produces Rap&Hip-hop music especially. In this thesis study, 10 professional beatmakers in the Turkish music industry were interviewed. The aim of the study was to understand the immanent dynamics of the beatmakers, observe the processes of the music production, determine where the beatmakers are placed in the analysis of the Art Worlds of Howard Becker by discussing. As this field of study needs specific features and deeper explanation, it was designed as a qualitative study. As a result of 10 in-depth interviews, it was found that the beatmakers make digital based music, use MIDI sound, sample intensively and produce singular music. The beatmakers dont reflect the entire large scale business part of the artistic production which is included in the analysis of the Art Worlds of Becker. According to the result of the analysis and Beckerian perspective, it has been concluded that the business part of the artistic production in the core activities of the beatmakers is limited compared to the traditional music production.

Keywords: Beatmaker, Howard Becker, Music Production, Art Worlds

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI i
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI ii
TEŞEKKÜR iii
ÖZ iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
TABLOLAR LİSTESİ viii
ŞEKİLLER LİSTESİ ix
KISALTMALAR x
BÖLÜM 1.GİRİŞ 1
1.1. Problem 1
1.2. Ses Kayıt Teknolojilerin Kısa Tarihi 4
1.3. Amaç 7
1.4. Önem 7
1.5. Varsayımlar 8
1.6. Sınırlılıklar 8
1.7. Tanımlar 9
1.7.1. DAW (Dijital ses işleme istasyonu) 9
1.7.2. Beat 9
1.7.3. Tag 10
1.7.4. Sampler, sampling ve sample 10
1.7.5. Miks ve mastering 13
1.8. Müzik Sosyolojisinin Dünyada ve Türkiye'de Gelişimi 14
1.8.1. Dünyada müzik sosyolojisinin gelişimi 14
1.8.2. Türkiye'de müzik sosyolojisinin gelişimi 17
BÖLÜM 2. YÖNTEM 20
2.1. Araştırma Modeli 20
2.2. Evren ve Örneklem 20
2.3. Veriler ve Toplanması 20
2.4. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması 21
BÖLÜM 3. TEORİK ÇERÇEVE 22
3.1. Howard Becker'ın Sosyolojik Yaklaşımı 22
3.2. Howard Becker'ın *Sanat Dünyaları* Yaklaşımı 23
3.3. Pierre Bourdieu'nun Alan Nosyonu 27
BÖLÜM 4. BULGULAR VE YORUMLAR 30
4.1. Bulgular 30
4.1.1 Katılımcıların demografik özellikleri 30
4.1.2. Katılımcıların müziğe yönelimine, müzik eğitim durumuna ve çaldığı enstrümanlara dair bulgular 33
4.1.3. "Beatmaker" sıfatının müzik sektörü içerisinde anlamı 37
4.1.4. İyi bir beatmaker olmanın gereklilikleri 38

4.1.5. Katılımcıların müzik sektöründe farklı sıfatlarla konumlanmaları 41
4.1.6. Katılımcıların müziğin dağıtımındaki konumları 42
4.1.7. Katılımcıların ana akım müzik karşısındaki konumları 45
4.1.8. Katılımcıların ürettikleri müzik içerisinde aykırı yanları 47
4.1.9. Katılımcıların müzik endüstrisinde kendisini sınırlandıran/kısıtlandıran unsurlara dair görüşleri 49
4.1.10. Katılımcıların talep üzerine beat üretme süreci ve sanatçılarla olan ilişkisi 54
4.1.11. Katılımcıların müzik üretimlerinde kullandıkları stüdyo tarzına dair bulgular 58
4.1.12. Katılımcıların kullandıkları dijital ses işleme istasyonlarına (DAW) dair bulgular 59
4.1.13. Katılımcıların "sample" kullanımına ve aynı "beat"lerin farklı sanatçılar tarafından kullanılmasına dair görüşleri 60
4.1.14. Beatmaker'ların sanatsal üretiminde canlı akustik enstrüman çalım düzeyi 66
4.1.15. Katılımcıların miks ve mastering konusunda yaklaşımları 70
4.1.16. Beatmaker'ların "tag" kullanımı ve sağladığı katkılar 73
4.2. Yorumlar 78
BÖLÜM 5. SONUÇ 83
5.1 Özet 83
5.2 Yargı 85
5.3 Öneriler 89
KAYNAKLAR 91
EKLER 94
ÖZGEÇMİŞ 103

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Katılımcıların Kullandıkları DAW'lara Dair Bilgiler 59-60

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Fairlight CMI (1979) 11

Şekil 2. Akai MPC60 (1988) 12

Şekil 3. Ampeg BA 500 Bas Gitar Amplifikatörü 13

Şekil 4. Amplitube 4 Ampeg BA 500 Bas Gitar Amplifikatörü Simülasyonu 13

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

DAW : Digital Audio Workstation (Dijital Ses İşleme İstasyonu)

MIDI : Musical Instrument Digital Interface (Müzik Enstrümanı Dijital Arayüzü)

VST : Virtual Studio Technology (Sanal Stüdyo Teknolojisi)

BÖLÜM 1.GİRİŞ

1.1. Problem

Her sanat dalı doğrudan veya dolaylı olarak kolektif üretimin olduğu bir doğaya sahiptir. Sanatsal üretimin merkezinde direkt olarak sanatsal faaliyetin yer almasının yanı sıra ilgili faaliyetlerin yapılabilmesi için birtakım gereksinimlere ihtiyaç duyulmaktadır ve ilgili yan gereksinimler sanatın kolektif yapısını pekiştirmektedir. Bu gereksinimler sanatsal faaliyetin gerçekleşmesini mümkün kılmaktadır. Resim yapmak için boyanın, fırçanın ve tuvalin var olması; müzik üretimi için müzik aletlerinin icat edilmiş olması gibi örnekler sanatsal faaliyetin gerçekleşmesi için gerekliliklere işaret etmektedir. Bundan ötürü şair veya ressamın tekil sanatsal üretim gerçekleştirmesinin yanı sıra yan ihtiyaçlara gereksinim duyması, ilgili sanat dallarının kolektif çalışmalar içerisinde değerlendirmeyi mümkün kılar. İlgili yaklaşım, bu çalışmanın kuramsal temelini oluşturan Howard Becker'ın *Sanat Dünyaları* (1982) yaklaşımıdır. Becker, sanat dünyaları içerisinde sanatsal faaliyetlerin kolektif yapısından söz etmektedir. Ona göre sanatın kolektif yapısından ötürü herhangi bir sanat eseri tekil şahsa indirgenemez (Sanat Dünyaları, 2013). Becker'ın sanat dünyaları yaklaşımı "Teorik Çerçeve" bölümünde detaylı olarak ele alınacaktır.

Sanatsal üretim biçimleri, içerisinde bulunan dönemin şartlarına ve sunduğu imkanlara göre zamanla değişim/gelişim göstermektedir. Bilgi çağının teknolojik devinimleriyle kimi sanat dallarında teknolojik aletlerin kullanımı yer almaktadır. Geleneksel sanatsal üretim biçimlerinin yanı sıra dijital resim çizimi veya bilgisayar tabanlı müzik üretimi görece yeni sayılabilecek sanatsal üretim biçimlerinden bazıları sayılabilir. Teknolojik gelişimlerin getirdiği yeni üretim biçimleri sonucu sanatsal faaliyetlerde yeni iş kollarının ortaya çıktığı söylenebilir.

Geleneksel müzik üretimine bakıldığında çoğul sanatsal faaliyetlerin olduğu görülmektedir. Müzik üretimi için alanında uzmanlaşmış aranjörlere, enstrümanistlere ve ses kayıt teknisyenlerine gereksinim duyulmaktadır. Bilgisayar teknolojisinin getirdiği imkanlar neticesinde bugün, herhangi bir enstrüman olmaksızın, bilgisayar yazılımlarıyla enstrüman seslerini çalmak, düzenlemek ve müzik üretmek mümkün hale gelmiştir. Var

olan teknolojik imkanlar sonucu müzik üretiminde çekirdek faaliyetlerin tek bir kişi etrafında toplanması mümkündür. Görece yeni sayılabilecek bu üretim biçiminin ortaya çıkardığı yeni iş kollarından biri olan, özellikle Rap/Hip-Hop müziklerinin üretimini gerçekleştiren "beatmaker"lardır. Beatmaker sıfatını Rap/Hip-Hop müziklerine "beat" adı verilmesinden ötürü, beat'leri üreten kişi olarak tanımlamak yerinde olacaktır.

Beatmaker'ların müzik üretimine genel olarak bakıldığında bilgisayar tabanlı müzik üretimi gerçekleştirdikleri ve sınırlı sayıda canlı enstrüman çalımı olduğu görülmektedir. Beatmaker'lar ürettikleri müziği tüm enstrüman ve ses dinamiklerinden sorumludur. Müziğin ritmik ve melodik ögelerini üretip kaydetmektedirler. Bilgisayar ortamında önceden kaydedilmiş sample'lar[1] ve ses oluşturmaya olanak sağlayan synthesizer'lar[2]; beatmaker'lar tarafından müzik üretiminde fazlaca kullanılmaktadır.

Beatmaker'ların bilgisayar tabanlı ses kayıt teknolojilerinde uzmanlaşmasıyla birlikte, müzik dünyasında önemli yer edinmeye başladığı söylenebilir. Kreft'e göre: "Gösteren, gösterilen ve gönderenin belirgin modellere sahip olması modernizmin bir sonucudur." (Kreft, 2007, s. 11, akt. Koç, 2020, s. 250). İlgili modelden yola çıkarak Koç; özellikle Trap[3] müzik bağlamında gösterilen kişinin sanatçı, gösterilen kişinin göstereni ise müziğidir. İlgili müziğin üretimini ise beatmaker'lar yapmaktadır. Bu noktada Trap müzikte müzikal üretimi gerçekleştiren kişi olan beatmaker, ilgili modelde gönderen olarak kavramsallaşmaktadır (Koç, 2020, s. 250). Zamanla alanda uzmanlaşan beatmaker'ların, sanat üretiminde kendilerini görünür kılma yöntemi olarak *"Tag[4]"*adı

---

[1] Sample, kullanıma hazır olan, önceden kaydedilmiş seslerdir. Bu çalışma aşamasında yapılan görüşmelerde önemli bir yer edindiği düşünüldüğünden ötürü "Tanımlar" bölümünde ayrıca ele alınmıştır.

[2] Synthesizer, mevcut bir ses sinyalini doğada bulunan seslere çevirmeyi sağlayan, buna ek olarak kullanıcısına ses sinyalini farklı parametrelerle işleyerek özgün ses oluşturmaya olanak sağlayan müzik aletidir.

[3] Trap müzik, 1990'lı yıllarda ABD'nin güney eyaletlerinde ortaya çıkan, Rap/Hip-Hop müzik türünün uzantısıdır.

[4] Tag'ler; beatmaker'ların mahlasını dolaylı veya direkt olarak imgeleyen ses imzalarıdır. Beatmaker'ların, üretmiş oldukları eserlerin genellikle ilk sekiz ölçüsüne kendi tag'lerini yerleştirdiği görülmektedir.

verilen isim imzaları, özellikle şarkıların ilk sekiz ölçüsünde duyulmaktadır. Bu yöntemle beatmaker'lar sanat dünyalarında daha görünür olmaya başlamışlardır ve kendi eserleri ile sektöre dahil olmaya çalışmışlardır (Koç, 2020, s. 250).

Beatmaker kavramının Türkiye'deki seyrine bakıldığında, literatürde henüz yeterince yer edinememiştir. İlgili kavramsallaştırma öncesinde müzik yapımcıların beatmaker'dan ziyade; aranjör, DJ, MC gibi sıfatlar kullandığı görülmektedir. Beatmaker'la yakından ilişkili olan Rap/Hip-Hop müziğine yönelik akademik çalışmalar daha ziyade şarkıcıların ve şarkı sözlerinin üzerine yoğunlaşmıştır. Türkiye'de beatmaker'ların ön plana çıkmasının ve kendilerini bir marka olarak sunmasının, Rap/Hip-Hop müziğin alt türü olan Trap müziğin ülkede yaygınlaşması sayesinde olduğu söylenebilir. 2017 yılında piyasaya çıkan Ezhel'in[5] *Müpthezel* albümü, Türkiye'de yayımlandığı seneden 2019 yılına kadar en çok dinlenen albümler arasındadır (Hayat Haberleri/Kültür Sanat, 2019). Albümle yakalanan başarıyla birlikte, şarkılarda imzaları olan Bugy[6] ve DJ Artz[7] mahlaslı beatmaker'ların da müzik dünyasında tanınır hale geldikleri iddia edilebilir. Koç'a göre Bugy, Furkan Karakılıç ve DJ Artz Türkiye'de önde gelen beatmaker'lardan sayılmaktadır (2020, s. 250).

Dünya literatüründe beat üretme süreçleri ve üretimde kullanılan kimi tekniklere yönelik araştırmalar yer almaktadır. Bridgewater'ın (2020) beatmaking sürecini Hip-Hop müzik bağlamında ele aldığı doktora çalışması bunlardan birisidir. 1997-2018 yılları arasında beat üretiminde kullanılan "su altı" sesini araştırma konusu edinen Lindmark'ın (2021) çalışması dikkat çekici ve spesifik bir araştırmadır. Enstrümantal Hip-Hop kompozisyonlarının üretiminde teknik ve pratik kısımları konu edinen D'Errico'nun (2011) yüksek lisans tez çalışması beatmaking sürecine ışık tutan bir diğer çalışmadır.

Geleneksel müzik üretiminin çoğulcu üretim biçiminden ayrılan, birçok farklı müzik üretim dinamiklerini teknolojik imkanlar neticesinde tekil olarak gerçekleştirebilme

[5] Ömer Sercan İpekçioğlu.

[6] Anıl Buğra Güler.

[7] Efe Çelik.

imkanına sahip olan beatmaker'ları; bu araştırma kapsamında Becker'cı bakış açısıyla sanat dünyaları içerisinde nerede konumlandığını tartışmaya çalışılacaktır. Türkiye literatürüne bakıldığında Rap/Hip-Hop müzik türüne yönelik akademik çalışmalar sanatçılar ve ilgili sanatçıların şarkı sözleri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Beatmaker'lar, özellikle 2015 sonrası Türkiye'de sanat dünyaları çerçevesinde önemli yer edinmesine karşın; akademik çalışmalara henüz konu olmamıştır. Bu çalışmada beatmaker'ların *"sanat dünyaları"* içerisinde konumunu anlamaya, içkin dinamiklerini keşfetmeye ve beatmaker'ların müzik üretiminde geleneksel yöntemlerden farklılaşan yönlerini ele almaya çalışılacaktır. Aynı zamanda bu araştırma sonucunda akademik yazında eksik kalan beatmaker'lar üzerine literatür oluşturmak amaçlanmaktadır. Tüm anlatının ışığında bu araştırmayı sadece müzik sosyolojisi alanına indirgemek yanlıştır. Bu tez çalışması müzik, sosyoloji, müzikoloji gibi farklı disiplinlerden faydalanmaktadır. Araştırma boyunca disiplinler arası yapıdan dolayı müzik ve müzik endüstrisine dair terminolojik ifadeler yoğunluktadır. Terminolojinin anlam kazanması için gerekli görülen ana ifadeler "Tanımlar" bölümünde açıklanmaya çalışılmış, kimi terminolojik terimler de "Dipnot"lar da tanımlanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma konusunu seçmemde, konuya ilgim olduğu kadar, içeriden gözlemci konumumun etkisi vardır. Profesyonel olarak Türkiye müzik endüstrisinde sahne performansı, ses kayıt ve miksaj çalışmalarında yedi yıldır aktif olarak yer almam; bu araştırmanın kimi noktalarında içeriden gözlemci yorumumu katmaya olanak sağlamıştır. Ayrıca müzik alanında pratik ve teorik bilgi birikimim elde edilen verilerin anlamlandırılmasında fayda sağlamaktadır.

1.2. Ses Kayıt Teknolojilerin Kısa Tarihi

Müziğin üretimi ve dağıtımı tarihsel süreç içerisinde sürekli gelişen ve değişen yapıdadır. Müzik aletlerinin çeşitlenmesi ve gelişmesi, teknolojik gelişmelerin müzik dünyalarıyla etkileşimi, aynı zamanda günümüzde müziğe dair sanatsal bilgiye ulaşmanın kolaylığı gibi unsurlar müziğin dinamizmini etkilemektedir. Buna bağlı olarak müzik dünyasındaki kişilerin iş bölümünün de sabit kalmadığı; bir bakıma gelişim ve değişim gösterdiği söylenebilir. Gelenekselleşmiş uygulamalar çerçevesinde müzik üretimine bakıldığında; eserde yer edinen her bir enstrümanın, alanında uzman icracılar tarafından icra edildiği görülmektedir. Bu bağlamda müzik eserinin üretiminde kolektif iş bölümünün olduğu ve

birçok icracının yer aldığı söylenebilir. Buna karşılık modern ses kayıt teknolojilerin gelişimiyle birlikte yeni uzmanlık alanlarının ortaya çıktığı ve müzik dünyasında iş bölümünün değiştiği, başka bir deyişle yeniden tanımlandığı iddia edilebilir. Bu noktada ses kayıt teknolojilerinin gelişimine bakmak gerekmektedir.

Ses kayıt teknolojilerinin tarihine bakıldığında ilk en yetkin cihazın Thomas Edison'un icat ettiği fonograf adlı cihaz olduğunu görülmektedir. Fakat cihazın üretim amacı müzik kaydına yönelik olmadığı için tam anlamıyla bir müzik kayıt cihazı değildir (Bozkır, 2017, s. 91). 1888 yılında Oberlin Smith manyetik bant üzerine kayıtlar yapmaya çalışmış ve manyetik bant kayıtları zamanla gelişerek ses kayıt teknolojilerinde önemli bir yer edinmiştir. Daha sonra 1931 yılında Pfleumer ve AEG tarafından üretilen bir manyetik bant kayıt cihazı, kayıt teknolojileri formatlarında standart hale gelmiştir (Önen, 2016, s. 163). Zamanla gelişimini sürdüren ses kayıt teknolojilerinde dijital ses kayıt cihazları da yer edinmeye başlamıştır.

İster analog ister dijital ses kaydetme cihazı olsun, kaydedilen ses fiziki bir ortama işlenme gereksinimi duymaktadır. Sesin yazıldığı fiziki ortamlara örnek vermek gerekirse; bant, disk, CD ve DVD ilgili fiziki ortamlardan bazılarıdır. Modern anlamda ses kayıt teknolojilerinin önemli sıçrama noktası Hard Disk[8] kayıt sistemlerinin icadı ile başlamıştır. Önen'e göre: "Hard Disk kayıt sistemleri bantlı analog ve dijital kayıt sistemlerine göre birçok avantaja sahiptir." (2016, s. 181). Banda kaydedilen seslere göre Hard Disk kayıtlarında sesi işleme, kaydedilen sesleri kesip birleştirme, sesi ileri veya geri sarma gibi miksaj çalışmaları daha kolaydır. Kaydedilmek istenen sesin Hard Disk'e yazılmasında DAW[9] kullanılmaktadır. DAW'lar ses kaydetmenin yanı sıra ses oluşturma, sesleri miksajlama, seslerin düzenlemesi gibi farklı işlevlere sahiptir.

---

[8] Bilgisayar ortamında veri depolamaya yarayan aygıt. Türkçe'ye *Sabit Disk* olarak çevrilmiştir.

[9] Digital Audio Workstation (Dijital Ses İşleme İstasyonu): Dijital ortamda ses oluşturma, sesi işleme, sesi efektlendirme, sesleri kesme veya birleştirme, miksaj gibi işlemleri bilgisayar ortamında yapmaya yarayan Windows, Linux veya Mac tabanlı bilgisayar programı.

Modern ses kayıt teknolojilerinin günümüzde temel altyapısını oluşturan dijital ses işleme istasyonlarının (DAW) ilk örneklerinin 1970'lere uzandığı söylenebilir. 1989'da Steinberg's Cubase ve 1991'de Pro Tools adlı dijital ses işleme istasyonları, günümüz bilgisayar tabanlı ses kayıt teknolojilerinin önemli gelişim noktalarından bazılarıdır. DAW'lar, bilgisayar teknolojisiyle paralel bir gelişme içerisindedir. Bilgisayar teknolojisindeki atılımlarla birlikte *sampling*[10] (örnekleme) sistemlerinin gelişimi zamanla birçok enstrümanın tek bir kişi tarafından çalınabilir olmasını olanaklı kılmıştır (Bozkır, 2017, s. 94). Bilgisayar ortamına aktarılan akustik enstrümanların sesleri *MIDI Controller*[11] adı verilen cihaz vasıtasıyla veya dijital ses işleme istasyonlarının arayüzünde bulunan *barların*[12] doldurulması ile çalınabilir hale gelmiştir. Sampling kavramının getirdiği imkanlar dahilinde, müzik üretiminde aranjör adı verilen beste düzenleyicilerin görevleri yeniden tanımlandığı söylenebilir (Sınır, Türk Popüler Müziğinde Aranjörlüğün Dönüşümü, 2014, s. 32). Aranjörlerin geleneksel içkin dinamiklerine bakıldığında; nota bilgisi, orkestrasyon düzenleme becerisi, ham besteyi müzik endüstrisi gereklerine uygun hale getirme becerisi gibi özellikler görülmektedir. Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte aranjörlerin derin müzikal yetilere ihtiyaç duymadan, bilgisayar programlarında uzmanlaşarak müzik düzenlemeleri yapabilir hale geldikleri söylenebilir (Sınır & Karahasanoğlu, Türkiye'de Popüler Müzik Aranjörlüğünün Günümüzdeki Durumu, 2015, s. 116). 1990'lı yıllardan itibaren ses kayıtlarının yaygın olarak bilgisayar ortamında gerçekleştirilmiştir (Sınır, Türk Popüler Müziğinde Aranjörlüğün Dönüşümü, 2014, s. 36). Aranjör Mustafa Özkent, sadece bilgisayarın sağladığı olanaklarla aranjörlük yapan yeni nesli *midijörlük*[13] olarak

[10] Akustik enstrümanların seslerinin bilgisayar ortamına kaydedilerek, canlı çalım yapılmaksızın sonraki müzik üretimleri için kullanıma hazır hale getirilmesi.

[11] Dijital ortamda bulunan sesleri eş zamanlı çalmaya yarayan tuşlu kontrol cihazı.

[12] Müziğin temposuyla uyumlu halde 1/1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32, 1/64, 1/128 ölçülerinde nota yazmaya yarayan kutucuklar.

[13] İlgili kavramsallaştırma MIDI ve aranjör sözcüklerinin birleşimi olduğu söylenebilir. MIDI kavramı *müzik enstrümanları dijital arabirimi* olarak Türkçe' ye çevrilmiştir ve DAW'lar içerisinde ses

tanımlamaktadır (Özkent: Kişisel görüşme 2013, akt. Sınır & Karahasanoğlu, 2015, s. 122).

Modern ses kayıt teknolojilerinin gelişimiyle birlikte özellikle Rap/Hip-Hop müzik türünün içerisinde *beatmaker*[14] sıfatıyla yeni bir müzik üreticisi kavramı doğmuştur. İlgili sıfat "beat üreticisi" anlamına gelmektedir. Beat kelimesi ise müzik endüstrisi içerisinde özellikle Rap/Hip-Hop müzik türünde bir şarkının müziğinin tamamı anlamına gelmektedir. Beat'in müzik endüstrisindeki konumuna dair tanımlamalar bu araştırmada "Tanımlar" bölümünde yer almaktadır.

1.3. Amaç

Bu araştırmada Becker'cı bir yaklaşımla Türkiye'deki beatmaker'ların "sanat dünyaları"ndaki konumunu keşfetmek, içkin yapısını öğrenmek ve üretim biçimlerin geleneksel müzik üretiminden hangi yönlerden ayrıldığını keşfetmek amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda cevaplandırılmaya çalışılacak olan sorular şunlardır:

- Beatmaker'ların özellikleri ve müzik alanında dinamikleri nelerdir?
- Beatmaker müziğin üretimi ve dağıtımında hangi konumdadır?
- Beatmaker'ın sanatsal üretimlerinde iş akışı nasıl gerçekleşir?
- Beatmaker'ın Türkiye'de tarihsel süreçte gelişimi nasıl olmuştur?
- Beatmaker ile sanatçı/şarkıcı etkileşimi nasıldır?
- Beatmaker'ın sanat dünyalarındaki konumu nedir?

1.4. Önem

Ses kayıt teknolojilerinin bilgisayar ortamında gelişmesi sonucu sanatsal üretim, dijital ortamda müzik icracılarına ihtiyaç duyulmaksızın gerçekleştirilebilir hale gelmiştir. Bu

---

oluşturmaya, aynı zamanda MIDI Controller vasıtasıyla sesleri çalmaya olanak sağlar. Özkent'in metaforunda aranjörün, dijital aranjöre evirildiği söylenebilir.

[14] Beatmaker kelimesi İngilizce olan *beat* ve *make* sözcüklerinden türetilmiştir. Beat; özellikle Rap/Hip-Hop müzik türünün müzikal altyapısını tanımlamak için kullanılmaktadır. "Beat" sözcüğü ile yapıcı/yaratan anlamına gelen "maker" sözcüğünün birleşimiyle, beat yapan kişi olarak beatmaker imlenmektedir.

araştırmanın öznesi olan beatmaker'lar da sanatsal üretimini bilgisayar ortamında gerçekleştiren müzik üreticileridir. Geleneksel müzik üretiminin birçok icracıya ihtiyaç duyması söz konusuyken; beatmaker'ların böyle bir ihtiyaca gereksinim duymaması, beraberinde beatmaker özelinde sanatsal üretimin kolektif doğasını tekrardan tartışma gereği getirmektedir. Ayrıca beatmaker'ların müzik dünyası içerisinde son zamanlarda önemli bir marka haline gelmesi, ilgili kavramı "sanat dünyaları" içerisinde keşfetme ve anlamlandırma gereksinimi uyandırmaktadır.

Türkiye'de Rap/Hip-Hop alanına dair yapılan akademik çalışmalar genel olarak ilgili türün kültürel ögelerini anlamlandırmaya ve şarkı sözlerini kültürel bağlamda tartışmaya yöneliktir. Bu çalışmayla birlikte Türkçe Rap/Hip-Hop kültüründe henüz akademik alanda aydınlatılmamış olan beatmaker'lar ve onların müzik üretim biçimleri literatüre kazandırılmaya çalışılacaktır.

1.5. Varsayımlar

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi Howard Becker'ın *Sanat Dünyaları* (2013) yaklaşımından oluşmaktadır. Becker'a göre: ''Her sanat dalı, şu hâlde, geniş çaplı bir iş bölümüne dayanır.'' (2013, s. 47). Daha önce belirtildiği gibi modern ses kayıt teknolojilerinin gelişimiyle birlikte müzik alanında yeni uzmanlıkların ortaya çıktığı söylenebilir. Geleneksel müzikal üretiminin birçok icracıya ihtiyaç duyması, günümüzde teknolojik gelişmelerin sunduğu olanaklar doğrultusunda, kimi müzik türlerinde birçok icracı gerekirciliğini ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bu noktada beatmaker'ların müzikal üretimlerde tek başlarına üretim sağlayabildikleri gözlemlenmektedir. Beatmaker'ların sanatsal üretimin kolektif yapısından ayrılıp bireysel üretim gerçekleştirdiği bu çalışmanın temel varsayımıdır.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırmada özellikle Türkiye müzik piyasasında sanatsal üretim yapan beatmaker'larla çalışılacağı için bütüncül olarak beatmaker kavramının evrensel doğasını yansıtmamaktadır. İlgili konunun henüz başat konumda olması, ileriye yönelik araştırmalar için fikir vermek açısından kısıtlı bir örneklemle tasarlanmıştır. Sınırlı ve spesifik bir örneklem üzerinden ilerleyen bu çalışmada 10 beatmaker ile derinlemesine

görüşme yapılmıştır. Bu çalışmada elde edilen veriler ve verilerin sonuçları; dünyadaki ve hatta Türkiye'deki beatmaker'ların tamamının içkin yapısını yansıttığı fikrine indirgenmemelidir. Bu nedenle herhangi bir genellemeden kaçınmak gerekmektedir.

1.7. Tanımlar

Bu araştırmada müzik alanına dair birçok terim bulunmaktadır. İlgili terimler akış içerisinde "dipnot" kısımlarında yer almaktadır. Bu kısımda anlam bütünlüğünü sağlamak ve okuyucuya fikir kazandırmak amacıyla en önemli olabilecek terimlerin tanımları yapılmaya çalışılacaktır.

1.7.1. DAW (Dijital ses işleme istasyonu)

Dijital ses işleme istasyonları (DAW) ses kayıt işlemlerinin bilgisayar ortamında yapılmasına olanak sağlayan programlardır. Programlar içerisine sesler kaydedilebilir ve miksajlanabilir. Aynı zamanda DAW'ların arayüzünde bulunan kimi eklentiler vasıtasıyla bilgisayar ortamındaki sesler herhangi bir canlı enstrüman çalımı olmaksızın birleştirilip melodi oluşturulabilir. Bilgisayar ortamında önceden kaydedilmiş ve kullanıma hazır olan bu sesler ise MIDI ses olarak adlandırılmaktadır. Etnik enstrümanlar dahil, neredeyse bütün enstrüman sesleri MIDI formatına getirilmiştir. Günümüzde teknolojik imkanların verdiği güçle şu anda herhangi bir akustik enstrümana ihtiyaç duymadan bilgisayar ortamında şarkı üretmek mümkündür.

1.7.2. Beat

Beat sözcüğü müzik terminolojisi içerisinde bir şarkının altyapısına, temposuna ve ritim düzenine işaret etmektedir. Kelimenin kullanım alanına bakıldığında ise daha çok Rap/Hip-Hop müzik türü ile ilişkilendirildiği söylenebilir. Bütüncül yaklaşımla; Hip-Hop şarkılarında duyulan müziğe "beat" adı verilmektedir.

Beat'lerin oluşumu farklı dinamiklerin bir araya gelmesiyle sağlanır. Bunlar ritmik ögeler, ana melodi, eşlik melodi ve bas sesler olarak ayrılabilir. Rap/Hip-Hop müzik üretiminin içkin doğasında bulunan sample ve MIDI seslerin kullanımıyla ilgili dinamikler beat'i oluşturmaktadır.

Rap/Hip-Hop alttürlerine göre beat'lerin özellikleri değişiklik göstermektedir. Örneğin "Old School Hip-Hop" olarak nitelendirilen Boom Bap tip beat'lerde yoğunlukla ritmik ögelerin ön planda olduğu duyulmaktadır. Bunun yanı sıra Trap tarzı beat'lerde ise davul ve bas seslerin yoğunluğu kendini göstermektedir.

1.7.3. Tag

Diğer önemli olabilecek tanım ise beatmaker'ların kullandıkları "tag"lerdir. İngilizce anlamı "etiket" olan tag, beatmaker'ların mahlasını imlemektedir. Hepsi olmasa da kimi beatmaker'ların kendine has bir tag'i bulunmaktadır. Bu tag'ler; beatmaker'ların ürettiği parçalarda -genellikle ilk sekiz ölçüde- yer almaktadır. Bir bakıma beatmaker'ların kendi imzalarını, üretmiş olduğu eserlere yerleştirdiği söylenebilir.

1.7.4. Sampler, sampling ve sample

Dijital tabanlı müzik üretiminde sample kullanımının oldukça yoğun olduğu söylenebilir. Beatmaker'ların müzik üretiminde yoğun olarak kullandığı bu ses biçimini tanımlamak; araştırmada bundan sonraki süreçlerin anlamlandırılmasında fayda sağlayacaktır. Kavramın Türkçe karşılığına bakıldığında "örneklem" kavramına denk geldiği görülmektedir. Sample'ın yanı sıra bir sample'ı üretmeye yarayan aletlere "sampler (örnekleyici)", sample üretim sürecine ise "sampling (örnekleme)" adı verilmektedir. Türkçe karşılığının yerine bu tezde müzik endüstrisi içerisinde yaygın kullanım olan "sample" sözcüğü ile devam edilecektir.

Sample en yalın açıklaması ile bir şarkı içerisinde daha önceden kaydedilmiş sesin -bütün bir şarkı, davul, gitar vb. olmak üzere herhangi bir ses- başka bir şarkı içerisinde tekrar kullanılmasıdır. Bu durumu örnekle anlatmak yerinde olacaktır. Müzik üretimi yapan kişinin daha önce dinlemiş olduğu bir şarkıdaki piyanoyu beğenmesi ve bu bölümü keserek kendi müziğini üretirken şarkı içerisinde kullanması sample kullanımına bir örnektir.

Sample kullanımının yukarıdaki örnekten ibaret olmadığını söylemek gerekir. Çünkü sample kullanımının bir iş zinciri sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sample'ın var olabilmesi için ilkin kaydedilmiş bir sese ihtiyaç vardır. DAW'lar öncesi sesler bant

üzerine kaydedilmekteydi. Bu bantların seçilen kısımları kesilerek başka bir bant kaydına eklemek de bir sample kullanımıdır. DAW'lar ile birlikte seslerin kesilmesi ve başka bir yere eklenmesi kolay hale gelmiştir ve sample kullanımının bu yolla arttığı söylenebilir.

Kesilen ses ise her zaman direkt kullanmaya müsait olmayabilir veya kullanacak olan kişi ilgili sesi kimi müzik düzenlemeleriyle maniple ederek farklı bir boyuta taşımak isteyebilir. Bu noktada sampling (örnekleme) kavramı ortaya çıkmaktadır. Sampling işlemi kaydedilmiş bir sese kabaca frekans, efekt, tonal veya tempo olarak müdahale etmek olarak tanımlanabilir. Örneğin bir trompet solosu sample'ının anahtar notasını, uzunluk ve kısalığını, efektlerini değiştirmek mümkündür. Hatta günümüzdeki teknolojik imkanlar sayesinde elde bulunan bir sesi sampling sonucunda ilk halinden çok uzak bir noktaya taşımak kolay hale gelmiştir.

Teknolojik imkanların gelişmesiyle sampling işleminin en çok DAW'ların içerisinde yapıldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra sampling işlemi yapan fiziki müzik aletleri de mevcuttur. Sampler adı verilen bu aletlerin kökeni 70'li yıllara dayanmaktadır. İlk polifonik dijital sampler olan Avusturalya üretimi Fairlight CMI 1979 yılında piyasaya çıkmıştır (Russ, 2008, s. 28-29).



Şekil 1. Fairlight CMI (1979)

Fairlight CMI serisinin 80'lerde müzik sektörü içerisinde yaygınlaşmasının ardından bir başka önemli sampler Akai MPC60 1988'de piyasaya çıkmıştır. MPC60 ile birlikte sampling ve beat üretmenin farklı bir boyuta taşındığı söylenebilir. Detaylı sampling yapma imkânı sağlayan MPC60 aynı zamanda canlı performans aracı olarak da

kullanılabilen bir yapıdadır. Üzerinde yer alan 16 adet çok amaçlı tuşlar sayesinde daha önce kaydedilmiş sesleri canlı olarak çalabilmek, bir bakıma bütünüyle bir beat oluşturmak mümkündür.



Şekil 2. Akai MPC60 (1988)

DAW'ların ve içerisinde bulunan eklenti araçlarının gelişimi ile sampling işleminin bilgisayar ortamında daha kolay ve maliyetsiz yapılabildiği söylenebilir. Herhangi bir sampler'ın içerisinde bulunan imkanlardan daha fazlasını sunan DAW'lar bir bakıma müzik üreticilerin sampling işleminde ilk tercihi olduğu iddia edilebilir. Bu nokta sözü geçen eklentileri de açıklamak yerinde olacaktır. Dijital tabanlı müzik üretiminde ilgili eklentilere "Plug-in (eklenti) veya VST (Virtual Studio Technology/Sanal Stüdyo Teknolojisi)" adları verilmektedir. İlgili eklentiler, kullanılan DAW ile uyumlu çalışmakta; yazılım içerisinde sınırsız kullanıma açıktır. Eklentilerin teknolojik gelişimlerinin hızla geliştiği söylenebilir. Günümüz müzik üretimi ve miks/mastering aşamalarında kullanılan fiziki aletlerin sanallaştırılarak bilgisayar ortamında bir simülasyonunun oluşturulduğu görülmektedir. Örnekle açıklamak gerekirse Ampeg BA 500 adlı bas gitar amplifikatörünün Fotoğraf 3'te fiziki hali, Fotoğraf 4'te ise Amplitube 4 adlı VST içerisinde sanal simülasyon hali görülmektedir.



Şekil 3. Ampeg BA 500 Bas Gitar Amplifikatörü



Şekil 4. Amplitube 4 Ampeg BA 500 Bas Gitar Amplifikatörü Simülasyonu

Tüm bu anlatının sonunda sample kullanımının şartlarına bakmak gerekmektedir. Zira herhangi bir şarkının veya sesin kesilerek başka bir şarkıda kullanılması sonucunda ortaya telif hakkı çıkacaktır. Bu noktada sample'ın kullanılması için o sample'ın telif hakkına sahip olmak veya sample'ın telif hakkı taşımıyor olması gerekir. Bu durumların haricinde ses bankaları adı verilen sample bankaları mevcuttur. Ses bankalarında binlerce adet sample'lar bulunmaktadır ve herhangi bir telif sorunu yaşanmaksızın kullanılabilir.

1.7.5. Miks ve mastering

Bu bölümde özellikle "Bulgular" kısmında yer edinen, müzik üretiminde destek faaliyet kategorisinde yer alan miks ve mastering işlemleri tanımlanmaya çalışılacaktır. En yalın

açıklamayla miks ve mastering aşamaları kaydedilen sesleri sonradan düzenleme aşamalarıdır. Sırasıyla ilgili kavramları açıklamak yerinde olacaktır.

Miks işlemi fiili anlamda sesi miksajlamak anlamına gelmektedir. Kaydedilen tüm seslerin ayrı ayrı olarak frekans düzenlemeleri, ses duyum seviyesi, ses tınısının uzunluğunun-kısalığının düzenlenmesi ve sesin efektlendirilmesi miksaj aşamasında yapılır. Kabaca kaydedilen tüm seslerin uyumlu ve panoramik olarak düzenlenmesini ifade eder.

Mastering işlemi ise miksajı yapılan şarkının tümüne yapılan işlemdir. Tek bir ses dosyası haline gelen bütün sesler; frekans, dinamik aralık ve ses seviyesi düzenleme gibi işlemler görür. Mastering işlemi bir müzik eserini kulaklık, telefon hoparlörü, büyük sahne hoparlörleri, televizyon vb. tüm dinleme cihazlarında aynı dengede dinleme imkânı sunar. Mastering ses mühendisliği kapsamında yer almaktadır.

1.8. Müzik Sosyolojisinin Dünyada ve Türkiye'de Gelişimi

Müzik, sanatsal estetik dışavurumların bir aracı olduğu kadar; işlevsel özellikleriyle de hem toplumun hem de bireyin düşünce sistemlerinin dışavurumudur. Çok eski tarihlere dayanan müzik sanatı, bu yönüyle toplum içerisindeki makro ve mikro unsurları içerisinde barındırır. Siyaset, din, dil, ırk, göç vb. toplumsal konuların müzik üretiminde tema olarak ele alındığı görülürken; diğer bir taraftan ferdi duygu ve düşüncelerin de müziğe konu olması mikro ve makro sosyoloji çerçevesinde müziğin incelenmesini mümkün kılar. Ayrıca üretilen müziğin, içerisinde bulunduğu düşünce ikliminin bir aynası olduğu da söylenebilir. İlgili noktadan hareketle müziğin toplumsal yapısı, onu doğal olarak sosyolojinin konusu yapar. Tez çalışmasının bu bölümünde müzik ve sosyolojinin kesişimi olan müzik sosyolojisi alt alanının dünyada ve Türkiye'de gelişimi ele alınıp kısa bir müzik sosyolojisi perspektifi tanımlanmaya çalışılacaktır.

1.8.1. Dünyada müzik sosyolojisinin gelişimi

Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin toplumsal düzeni etkilemesi sonucu toplum ve sistemlerin anlamlandırılması önemli hale gelmiştir. 18. yüzyılda yaşanan gelişmeler ışığında toplum biliminin bu yıllarda ortaya çıkması hiç kuşkusuz dönemin sosyal yapısını anlamlandırma ihtiyacıyla ilişkilidir. Müziğin de bir sanat dalı olmasının yanı

sıra yapısı ve işlevi gereği toplumsal ögeleri bünyesinde barındırması, onu, sosyolojinin konusu haline getirmiştir. Max Weber ve Theodor W. Adorno'nun müziği direkt sosyolojinin konusu haline getirmesi onları müzik sosyolojisinde önemli bir konuma taşır (Ayas, 2015, s. 30).

Weber, sosyolojik analizlerini bürokrasi aygıtının işlerliği ve rasyonelleşme teorisi üzerinden kurgulayıp hümanist bir hatta yer almış, sosyolojik yöntemin doğa bilimlerinden farklı olması gerektiğini savunmuştur (Eren, Türkiye'de Protest Müzik Alt Alanı - Kardeş Türküler Örneği (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2017, s. 21). O, batılı ve modern toplumlarda kapitalizmin yükselişini, rasyonelleşmenin gelişmesiyle açıklamaktadır. Weber, 1920'de yayımlanan ve müzik sosyolojisinde önemli yer edinen *The Rational and Social Foundations of Music* (Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri) başlıklı eserinde müziğin işlevi ve etki alanını rasyonelleşme kavramı üzerinden analiz etmiştir. Yaptığı analizde notasyonun, 12 ton eşit tamperamanlı ses düzeninin ve müzik aletlerinin standartlaşmasını, kapitalizmin paralelinde gelişen rasyonelleşme kavramıyla açıklamıştır (Weber, 1958 [1920], Akt. Eren, 2017, s. 21). "Weber'e göre yazılmış notaların ve müzik aletlerinin standartlaşması, örgütlenmiş bir toplum ürünüdür ve rasyonelleşmenin bir sonucudur" (Esgin, 2012, s. 161, Akt. Eren, 2017, s. 21). Weber'in sosyolojik analizlerinde müziğin toplumsal bir bağlama yerleştirilerek analiz edilmesi, Weber'i, müzik sosyolojisinde önemli sosyologlardan biri yapmaktadır.

Görece genç sayılan müzik sosyolojisinin tarihine bakıldığında bir diğer önemli temel taşı Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor Adorno'dur. Max Horkheimer'la kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1944) adlı eserinde analiz edilen *kültür endüstrisi* kavramının müzik sosyolojisi ile ilişkisine bakmak bu noktada yerinde olacaktır. Adorno, kültür endüstrisi kavramıyla müziğin standartlaşmış, kendini tekrar eden ve aşina olunan melodi kalıplarıyla dinler kitlenin zevk ve beğenilerinin nasıl maniple edildiğini ortaya koymaya çalışır. O, kültür endüstrisi ürünü müziklerin kitleleri nasıl yabancılaştırdığını ve şeyleştirdiğini açıklamaya çalışır (Güven & Ergur, 2014, s. 3). Kültür endüstrisi ürünü olan müzikleri bayağı olarak gören Adorno, *ciddi müzik* ile *hafif (popüler) müzik* ayrımı yapmaktadır. Onun analizinde kültür endüstrisi ürünü olan müzikler hafif müzik kategorisinde yer almaktadır. Adorno'nun müzik sosyolojisine sunduğu katkılarda sanatsal kaygıların sosyolojik analizlerle iç içe geçtiği görülebilir. Geleneksel müzik

biçimlerinden kopan ve sisteme uyumluluk göstermeyen müziklere ayrı bir önem atfeden Adorno, bunun yanı sıra sekiz dinleyici tipolojisi geliştirmiştir[15]. O, dinleyicilerin kişisel müzikal bilgisi ve müziği algılayış biçimine göre sıralama yaparak katmanlı bir tipolojik yapı ortaya koymuştur. Adorno'nun sunmuş olduğu bu yaklaşım fazla determinist ve elitist olduğu konusunda kimi düşünürler tarafından eleştirilmiştir (Güven & Ergur, 2014, s. 4).

Müzik sosyolojisinin kavramsal temellerinin giderek gelişmesinin ardından bu alt alana dair yapılan çalışmalar da gelişmeye başlamıştır. 1950-1960 dönemlerinde Silbermann (1955) ve Supičič (1960) müziğin toplumsal çevre ve kültürden bağımsız olamayacağını vurgulayan eserler ortaya koymuşlardır (Güven & Ergur, 2014, s. 4). İlerleyen dönemlerde Besseler (1959), Ratcliffe (1961), Attali (1977), Becker (1983) gibi isimler müziğin performans, üretim, tüketim, dağıtım ve müziğin toplum içerisinde konumlanmasına dair kavramsal çalışmalar yürütmüşlerdir (Güven & Ergur, 2014, s. 4). Pierre Bourdieu 1979'te yayımladığı ve1984'de İngilizceye çevrilen *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* adlı eseriyle; bireyin sahip olduğu sermaye birikiminin sanat ve müzik alanı içerisinde tercihler ve beğeni yönünden incelemiştir. Bourdieu, bireyin içerisinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve kültürel sermaye birikimlerinin beğeni ve tercihleri etkilediği, bu yönüyle de sınıflandırmanın ortaya çıktığını belirtmektedir. Gündelik hayat içerisinde müziğin bilişsel ve fiziksel etkileri üzerine yoğunlaşan Tia DeNora, müziğin zihin ve beden üzerindeki etkilerini araştırmıştır. DeNora'ya göre, müzik aynı zamanda hareket için ipuçları sunar, yeni doğan bebekleri sakinleştirir ve canlandırıcı aerobik seanslarını kolaylaştırır. Diğer bir deyişle, bireylerin müziği aktif olarak kullanmaları sayesinde müzik, benliğin teknolojisi haline gelir." (Dowd, 2007, akt. Ozan Eren, 2017, s. 31). Paul DiMaggio ise müziğin kültürel faktörleri üzerine çalışmalarıyla müzik sosyolojine katkı sunan önemli figürlerden birisidir. Özellikle Boston'da yüksek kültürün oluşumu üzerine yaptığı çalışma DiMaggio'nun bilinçli tercihi doğrultusunda gerçekleşmiştir (Eren, Türkiye'de Protest Müzik Alt Alanı - Kardeş Türküler Örneği (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2017, s. 30). 19. yüzyıl öncesi Amerika

[15] Ayrıca bkz. (Ayas, 2012, s. 122)

Birleşik Devletleri'nde klasik müzik fazla takdir görmezken 19. Yüzyılda Boston'da öncü müzik türü haline gelmesi DiMaggio'nun dikkatini çekmiş, bu konu üzerine araştırmada bulunmuştur. Yüksek ekonomik sermayeye sahip üst sınıfın girişimleriyle klasik müzik türü 19. yüzyıl Boston'ında hâkim konuma gelmiş, üst müzik kültürü yaratılmıştır. İlgili dönemden önceki dinleme alışkanlıkları eğlence müziği üzerine iken klasik müziğin üst konuma gelmesi sanat ve ticaret ilişkiyi de etkilemiştir (Eren, Türkiye'de Protest Müzik Alt Alanı - Kardeş Türküler Örneği (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2017, s. 31).

1970'li yıllardan günümüze ise müzik sosyolojisinin diğer disiplinler ile olan etkileşiminin arttığı gözlemlenmektedir. Medya ve kültürel çalışmalar ile yakın bir kesişim gösteren müzik sosyolojisinde 2. Dünya Savaşı'nda müziğin propaganda aracı olarak kullanılması ve 90'lı yıllardan itibaren teknolojinin gelişimiyle birlikte sosyal medyada müziğin kullanımı ve işlevi bilimsel çalışmalara konu olmuştur. Müzik üzerine sosyolojik çalışmalar birçok farklı disiplinlerden etkilenilerek kurulmuştur. Bundan ötürü dünyada müzik sosyolojisi çalışmaları etnomüzikoloji ve müzikoloji gibi farklı disiplinlerden etkilenerek disiplinler arası bir yapıdadır.

1.8.2. Türkiye'de müzik sosyolojisinin gelişimi

Toplum bilimi literatüründe görece genç sayılabilecek müzik sosyolojisinin Türkiye'de gelişimine bakıldığında Avrupa ve Amerika'da yapılan çalışmalara göre geride kaldığı söylenebilir. Türkiye akademik alanında müzik çalışmaları daha çok kültürel çalışmalar ile kalmış olup, Eren bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Bütüncül analizlerin geliştirilememesi ve yeterli sosyolojik zeminin tesis edilememesi nedeniyle Türkiye'de müzik üzerine yapılan çalışmalar uzun bir süre kültürel incelemeler/çalışmalar altında kalmıştır." (2017, s. 46).

Müzik sosyolojisinin Türkiye'deki seyrine bakıldığında 90'lardan günümüze sosyoloji ve müziğin kesişimi daha net görülmektedir. Fakat bu dönemlere gelmeden erken dönem Türkiye sosyolojisinin iki ismi Ziya Gökalp ve Nurettin Topçu'nun müzik-sosyoloji ilişkisine yönelik fikirleri Türkiye'de müzik sosyolojisinin ilk nüveleri olarak ele alınabilir. Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* ([1923] 2019) ve *Hars ve Medeniyet* (2013) adlı eserlerinde hars *(kültür)* ile medeniyet kavramlarının sınırlarına dikkat çekmektedir. Hars kavramının ulusun karakteristik özelliklerini yansıttığını belirten Gökalp, medeniyet

kavramının ulustan öte; uluslararası özelliklere sahip olduğu söyler. “Gökalp, medeniyete doğru gelişmek için batılılaşmanın ve modernleşmenin kaçınılmaz bir süreç olduğunu belirtir. Bu bağlamda, Batı müziğinin teknik olanakları ve armonisi öne çıkartılır.” (Eren, Türkiye'de Protest Müzik Alt Alanı - Kardeş Türküler Örneği (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2017, s. 47). Topçu ise müziğin toplumsal boyutunu göz önüne alarak, Türk müziğinin toplumun beğenilerini yansıtması gerekti görüşündedir. “Topçu’ya göre, ‘yarının dehası, Doğulu ve Batılı unsurları alarak müziği yeni bir birlik içinde kaynaştıracaktır.” (Esgin, 2012, s.178, Akt. Eren, 2017, s. 47)

Türkiye’de müzik sosyolojisi çalışmalarına geçmeden önce Edip Günay ve Güneş Ayas’ın müzik sosyolojisi adını taşıyan kitaplara gözatmak yerinde olacaktır. Edip Günay’ın 2006 yılında yayımladığı *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış* adlı kitabı Türkiye’de yayımlanmış ilk müzik sosyolojisi kitabıdır. Eserin içeriğine bakmak gerekirse; müzik sosyolojisinin kavramsal temelleri, diğer bilim alanlarıyla müzik sosyolojisinin ilişkisi, sosyolojik terimlerin açıklanması ve müzik-toplum ilişkisi analizleri yer almaktadır. Bu bağlamda müzik sosyolojisinin genel kavramsal temeli Günay tarafından ele alınmıştır. Diğer bir eser olan Güneş Ayas’ın *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar* 2015’te yayımlanmıştır. İlgili eserde Ayas; müzik sosyolojisinin konusunu, daha önce yapılmış müzik sosyolojisine dair araştırma ve teorileri, Türkiye’de müzik sosyolojisinin seyrini ve Osmanlı-Türk müziğinin konularını ele almıştır. İlgili iki kitap 2022 yılı itibariyle Türkiye’de müzik sosyolojisini direkt konu edinen tek kitaplardır.

1960’lardan sonra Türkiye müzik piyasasına hâkim olan aranjman, arabesk ve pop müzik türleri; gelecekte yapılacak olan popüler müzik tartışmalarında sosyolojik analizlerin temelini oluşturduğu söylenebilir. Her ne kadar müziğin sosyolojik bir konu olarak ele alınmadığı çalışmalar da olsa Türk Pop Müzik Tarihi (Bkz. Dilmener, 2003; Meriç, 2006) üzerine çalışmalar ve dünya çapındaki popüler müziğin Türkiye’de anlamlandırılması üzerine çalışmalar (Bkz. Dorsay, 2003), 1960 sonrası Türkiye halkının dinleme alışkanlıklarının akademik araştırmalara yansıması olarak düşünülebilir (Güven & Ergur, 2014, s. 8). Öte yandan Pan Yayıncılık ve Bağlam Yayınları’nın Müzik Bilimleri Dizisi, Türkiye’deki müzik sosyolojisi çalışmalarının yayımlanmasında etkin rol oynadığını

belirtmek gerekir (Eren, Türkiye'de Protest Müzik Alt Alanı - Kardeş Türküler Örneği (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2017, s. 50).

Müzik sosyolojisi konusunda yakın dönem çalışmalara bakmak gerekirse; Zeynep Güven ve Ali Ergur'un ortaklaşa çalışması olan *Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Gelişimi ve Yeri* (2014), müzik sosyolojisinin dünyada ve Türkiye'de seyrini anlama konusunda yetkin kaynaklardan biridir. Antropoloji anabilim dalında Evren Bayramlı tarafından hazırlanan *İstanbul'da Kamusal Alandaki Müzisyenlerin Toplumsal Yeri* (2014) adlı doktora tezi her ne kadar antropoloji çerçevesinde yer alsa da müzik sosyolojisiyle olan yakın ilişkisi göz ardı edilemez. Tuğba Aydın Öztürk'ün doktora tezi olan *Müzik İcracılarının Kültür Endüstrisi ve Dinleyici Beklentileri Arasında Yeni Medya Bağlamında Uyum Stratejileri* (2015) adlı çalışması; müzik icracıları ile medya ilişkisini irdeleyerek müzik sosyolojisine katkı sunan çalışmalardan biridir. Ozan Eren'in *Türkiye'de Protest Müzik Alt Alanı-Kardeş Türküler Örneği* (2017) adlı doktora tezi çalışması ise müzik sosyolojisi literatüründe protest müzik alt alanına dair yapılan çalışmadır. Özge Çiğdem Denizci Görgülü'nün yüksek lisans tezi olan *İnternet ve Müzik Bağlamında Türkiye'de Değişen Müzisyen Kimliği* (2018) adlı çalışması müzik sosyolojisine katkı sunan bir diğer çalışmadır. Türkiye'de yapılan müzik sosyolojisine katkıda bulunan çalışmaların bunlarla sınırlı olmadığını belirtmek gerekir. Türkiye'de müzik sosyolojisi alanında sosyoloji ve diğer bilim dallarına sunulmuş tezler için Eren'in doktora çalışmasını incelemekte fayda vardır (2017).

Türkiye akademik yazınında müzik sosyolojisine katkı sağlayan çalışmaların yoğunlukta olarak direkt müziği sosyolojinin konusu olarak ele almayan çalışmalar olduğu görülmektedir. Daha ziyade kültürel çalışmalar ve medya ile ilişkili analizlere konu olan müziğin, önümüzdeki sosyolojik çalışmalarda daha fazla yer edinmesi gerekliliğini bu noktada belirtmek gerekir.

BÖLÜM 2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması hakkında bilgiler verilmiştir.

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma beatmaker sıfatının içkin özelliklerini Becker'cı bir bakış açısıyla anlamlandırmak üzere tasarlanmış araştırma özelliği taşımaktadır. Beatmaker'ların müzik üretim süreçlerini, kullandığı teknikleri, Türkiye müzik piyasası içerisinde nerede konumlandığını ve geniş kolektif yapıdaki müzik üretiminden hangi yönlerde ayrıldığını tayin etmek üzere bu araştırma nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Türkiye müzik piyasası içerisinde profesyonel anlamda ve aktif olarak "beat" üreten beatmaker'lardan oluşmaktadır. İlgili durumda "profesyonellik" kıstası ise dijital müzik platformlarında şarkıları yayımlanmış olan beatmaker'ları kapsamaktadır. Araştırmaya katılacak olan görüşmecilerde belirli yeterlilikler arandığından -profesyonel olarak müzik üretimi yapan, en az 1 şarkısını dijital platformlarda yayımlamış olan- amaca yönelik örneklemle belirli profildeki kişilere ulaşılmıştır. Araştırmaya katılmayı kabul eden 10 kişi ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. 6 katılımcı İstanbul'da, 2 katılımcı Ankara'da, 1'er katılımcı Denizli ve Salzburg'ta ikamet etmektedir. Katılımcılar içerisinde en genç kişi 24, en yaşlı kişi 40 yaşındadır. Katılımcıların yaş ortalamasıysa 29,5'tur.

2.3. Veriler ve Toplanması

Araştırma kapsamında Maltepe Üniversitesi etik kurul onayı ile 27 Eylül 2021-7 Şubat 2022 tarihleri arasında 10 beatmaker ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir ve tüm katılımcılar görüşmelerin kayıt altına alınmasına onay vermiştir. Beatmaker'ların mesleki içkin dinamiklerini, müzik üretim süreçlerini, müzik piyasasında konumlarını, vokaller ile olan ilişkilerini detaylı anlamak amacıyla derinlemesine görüşme tekniğiyle veriler elde edilmiştir. Yapılan görüşmelerde belirli konulara değinmek ve konunun bilinmeyen yönlerini keşfetmek için yarı yapılandırılmış görüşme çerçevesi kullanılmıştır (Bkz. Ekler

Bölümü-Görüşme Çerçevesi). Katılımcıların farklı şehirlerde olması, iş takvimlerinin yoğunluğundan ve COVID-19 tedbirlerinden ötürü gerçekleştirilen görüşmeler çevrimiçi ortamda yapılmıştır. Yapılmış olan görüşmelerin tamamı Zoom ve Discord uygulamalarında gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler boyunca ek kısa görüşme 51 dakika, en uzun görüşme 2 saat 1 dakikadır. 10 beatmaker'la yapılan görüşmelerin ortalaması ise 1 saat 23 dakikadır.

2.4. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

Yapılan görüşmelerin tamamının araştırmacı tarafından deşifre edilmiştir. Tematik bir analiz için elde edilen veriler belirli temalara ayrılıp bulgular kısmına eklenmiş, ardından analiz edilmiştir. Görüşme sonrasında elde edilen veriler Howard Becker'ın *Sanat Dünyaları* kuramı bakış açısıyla yorumlanmıştır. Görüşmeler sırasında katılımcılardan elde edilen mesleki teknik bilgilerin de bu araştırmaya yeni bir boyut kattığı söylenebilir. Özellikle Sampling kavramı ve dijital müzik üretimindeki teknik süreçlere dair elde edilen veriler "bulgular" kısmının yanı sıra ayrı başlıklar halinde de bu tez çalışmasında ele alınmıştır.

BÖLÜM 3. TEORİK ÇERÇEVE

3.1. Howard Becker'ın Sosyolojik Yaklaşımı

Beatmaker'ları araştırmanın öznesi olarak konumlandıran bu çalışmanın teorik çerçevesi Howard Becker'ın sanat sosyolojisi üzerine yaklaşımlarına dayanmaktadır. Bu noktada Becker'ın sanat sosyolojisine dair yaklaşımlarını ele almak gerekmektedir. Becker sembolik etkileşimci yaklaşımıyla öne çıkan bir sosyal bilimcidir. Bu yüzden sembolik etkileşimciliğin sosyolojik bağlamda genel yaklaşımını ele almak Becker'ın sanat sosyolojisine bakış açısını anlama konusunda ilk yol olabilir.

Sembolik etkileşimcilerin yapı-fail üzerine fikirleri, düşüncelerinin odak noktası olarak tanımlanabilir. Düalizmleri reddetme fikrinde olan sembolik etkileşimciler; yapı fikrine itiraz etmektedir. Çünkü onlara göre yapı kavramı, sosyolojik bağlamda insanları "insani özelliklerinden soyma" eğilimindedir (Layder, 2014, s. 78). İnsani özelliklerden soyma fikrinin temelinde yapının; insanı edilgen olarak konumlandırdığı ve insanın yapının yansıması olarak ele alındığı görüşü yer almaktadır. Bu noktadan hareketle Layder'ın "hümanist yazarlar" olarak ele aldığı sembolik etkileşimci yazarların temel konularından biri sosyal analizde toplumsal etkinliğin rolüdür (2014, s. 78).

George Herbert Mead sembolik etkileşimciliğin öncüsü olsa da *sembolik etkileşimcilik'* adı Mead'in öğrencisi Blumer tarafından tanımlanmıştır. Mead'in en önemli çalışması, onun ölümünden üç yıl sonra öğrencilerinin notlarından derlenen *Zihin, Benlik ve Toplum*'dur (1934). Onun perspektifine bakıldığında insani eylem, çevredeki uyaranlara göre öğrenilmiş tepkiler olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle Mead kendi perspektifini *sosyal davranışçılık* olarak tanımlamaktadır. O, sosyal davranışçılık yaklaşımında insanların dış uyaranlara karşı otomatik/mekanik tepkiler verdiği fikrine karşı çıkmaktadır. İnsanların zihin ve benlik duygusuna sahip olduğunu belirten Mead; bu yetilerden dolayı bireyin toplumsal çevredeki uyaranlara zihin ve benlik süzgecinden geçirerek tepki verdiğini belirtir. Bu yönüyle, zihin ve benlik kavramları, herhangi bir insani eylemi yapmadan önce o eylemin hangi yönde gelişebileceği ve muhtemel sonuçlarını analiz eden kavramlar olarak düşünülebilir. Mead bu öznel süreçleri, daha ziyade, bireyler ile ait oldukları toplum arasındaki bağlantıyı anlamanın anahtarı olarak görür." (Layder, 2014, s. 80).

Temel çalışmalarından biri olan *Hariciler* (Outsiders, 1963) adlı kitabında Becker sapkınlık kavramını ele almaktadır. Becker kural dayatma süreçleriyle birlikte kural dayatanlar ve kuralları çiğneyenler oluştuğunu belirtmektedir. Kitabının ilerleyen bölümlerinde kural dayatanlar ve kural çiğneyenleri ayrıştırarak; kuralları ihlal edenlerin kimler olduğunu, davranışların temel nedenlerini ve sapkın olarak adlandırılan bu grubun yaşam şekillerini irdelemiştir. Ona göre sapkınlık kavramı toplum tarafından yaratılmış bir kavramdır (Becker H. , 2015).

Becker'a göre toplum "birlikte bir şeyler yapan" insanlardan oluşmaktadır (Layder, 2014, s. 78). Becker'ın bu yaklaşımının temeli Chicago Okulu'nun onun üzerinde bıraktığı esintiyle ilintilidir. Chicago ekolünde toplum, bireyler arasındaki iş birliğine dayalı dinamik süreç olarak ele alınmaktadır. Becker'ın toplum üzerine söz konusu yaklaşımının benzeri, aşağıda ele alınacağı gibi, sanat dünyalarında kolektif üretim süreçlerinde de bulunmaktadır.

3.2. Howard Becker'ın *Sanat Dünyaları* Yaklaşımı

Becker, sanat dünyaları üzerine yaklaşımını, kuramı ile aynı adı taşıyan *Sanat Dünyaları* (2013) adlı kitabında ele almaktadır. Onun *"sanat dünyaları"* kuramının merkezinde, sanatsal üretimin iş bölümüne dayalı faaliyetlerle oluştuğu görülmektedir. Becker'a göre: "Her sanat dalı, şu hâlde, geniş çaplı bir iş bölümüne dayanır." (Becker H. S., 2013, s. 47). Bu noktadan hareketle Becker'ın, sanat eserlerinin üretimini tek bir kişiye indirgemediği görülmektedir. Aynı zamanda sanat dünyaları içerisinde iş birliğinin yoğunluğu sanat dalına göre değişiklik göstermektedir. Becker'a göre şiir yazımında hemen hemen hiç iş birliği yoktur. Şair eserini tek başına üretir, ihtiyacı olan basım ve dağıtım elemanlarıdır. Buna karşılık orkestra müziği, bale ve tiyatro gibi toplulukla icra edilen sanat dallarında belirli bir iş bölümü mevcuttur (2013, s. 98).

Her sanat dalında Becker'a göre *çekirdek* ve *destek* faaliyetler bulunmaktadır. İki faaliyet türü de o ya da bu şekilde yapılması gereken faaliyetlerden oluşur. İlgili iki faaliyet kolunda sanatçı, sanatsal üretimin çekirdek personeli konumundadır. Sanatçının üretimini gerçekleştirebilmesi için ilgili alana dair malzeme ve gereçlere ihtiyaç duymaktadır (Becker H. S., 2013, s. 37). Sanat alanına dair malzeme ve gereçlerin üretimi ve dağıtımı konusunda yer alan kimseler, Becker'ın sanatsal üretim yaklaşımında destek personel

olarak ele alınmaktadır. Destek personeller, daha ziyade, sanatsal üretimde sanatçının yapmadığı işleri yapan kişilerdir (Becker H. S., 2013, s. 60). Sanatsal üretimde ihtiyaç duyulan teknik aletlerin yanı sıra, üretim aşamasında sanatçıya yardımda bulunan kişiler -sahneyi süpüren, sanatçının kahvesini temin eden vb.- Becker'ın analizinde destek personel konumundadır. Bu sayede, Becker'ın sanatsal faaliyetlerin üretimi aşamasında, bütüncül iş bölümünün yer aldığı görülmektedir.

Becker'a göre: "… faaliyetlerin çoğu önceden hazırlanılmadan yerine getirilemez.'' (Becker H. S., 2013, s. 39). Becker'ın yaklaşımında sanatsal faaliyetlerde yer alan kişilerin, yaptıkları işlere dair daha önceden eğitimli ve donanımlı olması gerekmektedir. Bilgi birikimiyle birlikte *alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar* sanatsal faaliyette bulunan kişilerin birlikte çalışmasını mümkün kılmaktadır. Alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar *gelenekselleşmiş uygulamalar* ve *uzlaşmalara* dayanmaktadır. Sanat dünyaları içerisinde yer edinmiş kişiler, ilgili oldukları alana dair belirli bir bilgi ve ekipman birikimine sahiptir. Sanatın içkin dinamiklerine hakimiyet ve benzer tekniklerin sanat dünyaları içerisinde kullanımının; beraberinde sanat dünyalarındaki kişilerin 'aynı dili' konuşmasını sağladığı söylenebilir. Bu sayede sanatsal faaliyette bulunan kişilerin karar alması ve faaliyete geçmesi kolaylaşmaktadır (Becker H. S., 2013, s. 64-65). Alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların, beraberinde standartlaşmayı da getirdiğini belirten Becker, söz konusu yöntem ve uygulamaların nadiren değişmez ve katı olduğunu belirtmektedir (Becker H. S., 2013, s. 67). Fakat burada önemli olan bir başka durum mevcuttur. Alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların içerisinde sanatçıların, eserlerini üretme aşamasında kullandığı ekipmanlar da dahildir. Öyle ki Becker'ın örneğine göre on iki sesten oluşan klasik Batı müziğinin aksine kırk iki sesten oluşan yeni bir müziği icra etmek oldukça zordur. Çünkü kırk iki sesin var olduğu müzik sistemine uygun enstrümanlar henüz icat edilmemiştir. Böylesine bir müzik düzenlemesi yapan Harry Patch'ın (1949), ilk önce yeni enstrümanları icat etmesi, bu enstrümanların icracılar tarafından öğrenilmesi ve kırk iki ses sistemine uygun notasyonun oluşturulması gerekmiştir (Becker H. S., 2013, s. 68-69). Sanatçıların kimi zaman alışılagelmiş sanat faaliyetlerinden çıkıp, yeni eserler sundukları görülmektedir. Bu durumda alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların dışına çıkmak, bir bakıma, sanatta yenilik ile ilişkilendirilebilir.

Sanat faaliyetlerinde yaygın kullanılan yöntem ve uygulamaların sanatçıyı sınırlandırmasının yanında, sanatçı ve destek personel arasındaki estetik ve teknik anlaşmazlıklar da sanatçıyı sınırlandırabilir (Becker H. S., 2013, s. 61). Becker'ın söz konusu durumla ilgili örneğinden yola çıkılırsa; heykeltıraşın yaptığı eserin taşbaskısını üstlenmek isteyen bir zanaatkârın, sanatçının eserini basabilecek teknik bilgi ve ekipmana sahip olmaması ve aslî eserin taşbaskısını gerçekleştirememesi örnek gösterilebilir. Bu noktada sanat eserini üreten kişi, eserin dağıtımını veya baskısını da düşünerek esere şekil verebileceği ve bu durumun sanatçıyı sınırlandırabileceği düşünülebilir. Becker'a göre var olan prodüksiyon imkanları sanatçıyı sınırlandırır ve öte yandan sanatçı, sık sık içinde bulunduğu prodüksiyon imkanlarının ötesinde ürünler ortaya koymaya çalışır (Becker H. S., 2013, s. 62).

Becker'ın sanat dünyaları analizinde ister çekirdek faaliyetlerde bulunan sanatçı ister destek faaliyetinde bulunan kişiler olsun; kişinin faaliyetteki statüsü değişebilir. Becker'a göre zanaat faaliyetleri sanat olarak değerlendirilebilirken; bu durumun tam tersi de mevcut olabilir (Becker H. S., 2013, s. 51-52). Becker'ın ilgili analizi bu çalışmanın teorik çerçevesinde önemli noktalardan birini oluşturmaktadır. Örneklendirmek gerekirse; ses miksajcısının zamanla işinde uzmanlaşıp takdir edilmesiyle birlikte, albüm kapaklarında isminin yer edinmesi ve yaptığı işe sanatsal değer atfedilmesi; o kişiyi sanatçı olarak tanımlamayı beraberinde getirmiştir (Becker H. S., 2013, s. 53).

Becker'ın yaklaşımında sanat dünyaları örgütlü yapıdadır. Sanatçıların üretimlerini, onların sanat dünyalarına katılımlarına göre inceleyen Becker; sanatçıların örgütlü sanat dünyaları karşısında nasıl konumlandığına dair birbiriyle ilişkiselliği olan dört türden söz eder. Bunlar; *entegre profesyoneller, uyumsuzlar, halk sanatçıları ve naif sanatçılardır* (2013, s. 276-321).

Becker'ın kavramsallaştırmasında entegre profesyoneller, içerisinde bulundukları sanat dünyasının alışılagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamalarına hakimdirler. Entegre profesyonellerin gerçekleştirdiği işlerde herkesin ne yapacağı bellidir. Sanatsal üretim gereçlerinden sanatsal faaliyete, bunun dağıtımından izleyici deneyimlenmesine kadar bütünüyle tasarlanmış bir yapı vardır. Bunun sonucunda ortaya çıkan ürün de izleyiciler açısından güçlük çekmeden tecrübelenecektir. Gerekli teknik becerilere, sosyal yeteneklere ve üretim araçlarına sahip olan entegre profesyoneller sahip oldukları ilgili

donanımdan dolayı kendisiyle iş birliği yapan kişilerle kolayca sanatsal üretimini gerçekleştirir (Becker H. S., 2013, s. 279). "Şu hâlde entegre bir profesyonel olmak, rahat ve uyumlu bir yaşamı garanti etmez." (Becker H. S., 2013, s. 280). Zira Becker sanatsal üretim içerisinde çekirdek ve destek personellerin menfaatlerinin de olduğunu belirtir. Ayrıca yoğun çalışma süreleri ve sipariş üzerine sanatsal üretim -film müzikleri vb.- sanatçıyı zorlayan unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

Becker'a göre her örgütlü sanat dünyası, o sanat dünyasına *uyumsuz* kişiler de yetiştirir. Uyumsuzlar; yaşadıkları zamanın, bulundukları yerin, ilgili sanat dalının bir parçası olurken; diğer bir taraftan bunu kabul edilemez bulan sanatçılardır. Bu sanatçılar ilgili sanat alanında üretilen eserleri kabul etmeyi reddeden kişilerden oluşur (Becker H. S., 2013, s. 283). Örgütlü sanat dünyalarında faaliyet gören diğer sanatçılar -yenilikçi tavırlarından dolayı- uyumsuzlarla iş birliği yapmayı reddeder. Uyumsuzlar ise bu durumda kendi üretiminden vazgeçmeyerek diğer sanat dünyası çalışanları olmaksızın üretimine devam etmektedir (Becker H. S., 2013, s. 283). Entegre profesyoneller dahil oldukları sanat dünyaları ile birebir ilişki içerisindeyken uyumsuzlar Becker'a göre daha gevşek bir ilişki içerisindedir. Uyumsuzlar sanatsal üretimlerini sürdürürken sanat dünyaları içerisinde yapılan diğer faaliyetlerden de haberdar olur fakat o faaliyet akışını kendi üretimlerinde gerçekleştirmemektedir.

Becker'ın *halk sanatçıları* kavramsallaştırması yaygın geleneklerden veya kırsal bölgeden bağımsız bir kavramsallaştırmadır. Becker'a göre asgari standardı sağlayan, mevcut amaç için yeterli olan ve en azından belirli yaş ve cinsiyette olan çoğu kişilerin gerçekleştirebildiği sanatlar halk sanatı olarak ele alınabilir (Becker H. S., 2013, s. 297). Bu noktada Becker "İyi Ki Doğdun" şarkısını örneklendirmektedir. Belirli bir amaç çerçevesinde, profesyonel sanat dünyaları dışında yapılmış, sıradan hayatın akışı içerisinde yer alan bu şarkı diğer topluluklar tarafından sanat eseri olarak tanımlansa bile; onu gerçekleştiren toplum içerisinde sanatsal değer kazanmamaktadır.

Örgütlü sanat dünyaları ile hiçbir şekilde bağlantı kurmayan, kendilerinin ürettiği eserlerin benzerlerini örgütlü sanat dünyaları içerisinde üreten sanatçıları tanımayan kişiler Becker'ın kavramsallaştırmasında *naif sanatçılar* olarak adlandırılmaktadır (Becker H. S., 2013, s. 309). Becker'a göre normalde bu tip eserleri üreten kimseler, örgütlü sanat dünyasındaki isimler kadar ilgili oldukları sanatta eğitim almamışlardır.

Naif sanatçılar, örgütlü sanat dünyalarından, terminolojiden, sanatçı çevreden uzak oldukları için genellikle çalışmalarını tek başlarına gerçekleştirir.

Becker'ın analizlerini yürüttüğü zamanla bugünün arasında birtakım farklar olduğu söylenebilir. Teknolojik atılımlarla birlikte 1970-1980 dönemlerindeki sanat dünyalarındaki yapı, üretim ve tüketim günümüzde daha çeşitlidir. Teknolojinin ilerlemesi beraberinde sanatsal üretimde farklılaşma ve yeni iş kolları üretmiştir. Bu bağlamda Becker'ın söyledikleri günümüzde hala geçerli olsa da yeni iş kolları ve uzmanlaşmanın gelişimi, yakın dönemde sanat dünyalarında değişimi beraberinde getirdiği söylenebilir.

Türkiye akademik yazınında Howard Becker'ı konu edinen birçok çalışma bulunmaktadır. Howard Becker'ın sanat dünyaları yaklaşımını konu edinen, kuramsal temel alan kimi çalışmalara göz atmakta fayda olabilir. Erbay'ın (2018) Becker ve Bourdieu'nun sanat sosyolojisi yaklaşımlarının karşılaştırmalı analizi ilgili çalışmalardan birisidir. Işıltan'ın (2019) Mozart'ın biyografisini sanat dünyaları yaklaşımıyla irdelemesi Mozarat'a Becker bakış açısıyla yaklaşan bir diğer çalışmadır. Hip-Hop müziği ve kültürünü tarihsel süreçte ele alan, günümüz Türkiye'sinde Hip-Hop müziğin konumu tartışan ve Türkiye'de faaliyet gösteren MOB Entertainment adlı plak şirketinde yer alan Rap/Hip-Hop müzisyenlerinin sanat dünyalarındaki konumlarını tartışan Bayrakçıl'ın (2019) yüksek lisans tezi önemli sanat dünyaları çalışmalarından birisidir. Eren ve Ergene (2021) Bülent Ortaçgil'in *Benimle Onar Mısın* albümünü, protest müzik ve müzisyenin konumunu göz önüne alarak, sanat dünyalarındaki konumunu tartıştığı çalışma yakın dönemdeki yetkin çalışmalardan birisidir. Aynı zamanda ilgili çalışmada Ortaçgil'in sanat dünyalarındaki konumunda iş bölümü tartışılmıştır.

3.3. Pierre Bourdieu'nun Alan Nosyonu

Bu çalışmanın sosyolojik analizlerinde Becker'ın Sanat Dünyaları yaklaşımının yanı sıra Bourdieu ve Adorno perspektifinden de yararlanılmıştır. Bu bölümde Bourdieu'nun *oyun analojisi, alan, habitus* ve *sermaye* kavramları üzerine özet açıklamalar yer almaktadır. Genel Bourdieu sosyolojisinden ziyade, bahsi geçen bölümlere/kavramlara odaklanılmıştır. Sonraki bölümlerde verilerin sosyolojik anlamlandırılmasında bu bölümden faydalanılmıştır. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı ve müzik sosyolojisi

yaklaşımı 1. bölümde "Dünyada Müzik Sosyolojisinin Gelişimi" başlığında yer aldığı için bu bölümde ayrıca aktarılmamıştır.

Bourdieu sınıflar arasındaki ilişkileri ve çatışmaları açıklamak için *alan* kavramını geliştirmiştir. Alan kavramı çeşitli sermaye türlerine sahip olan, bireylerin toplumsal konumlara sahip olmak için yer almaya çalıştığı mücadele alanları olarak kavramsallaşmaktadır. Bu noktada Bourdieu kavramların kolay anlaşılması için *oyun analojisini* ortaya atar. Oyunun oynandığı yeri alan olarak nitelendiren Bourdieu, bireylerin oyuna katılmalarındaki faktörleri kavramsallaştırmaktadır. Bireyin oyuna katılırken (alana girerken) sorgusuz kabul ettiği kurallar *doxa*'dır. Doxa, o alanın genel kabul edilen kurallarına işaret etmektedir. Oyuncunun oyuna katılmasını ise *illisio*'lar belirler. İlgili kavram oyuncunun o alana girdiğinde elde edeceği çıkarlara işaret etmektedir ve oyuna katılma isteği çıkarlarla ilişkilidir.

Habitus kavramı alan kavramının tamamlayıcısı yapıdadır. Habitus kavramı hem bireyi şekillendirir hem de birey tarafından şekillenmektedir. Habitus; toplumsal yapılar ve eylemler arasında bağlantı kuran, öğrenilmiş davranış ve beğeni kalıplarına işaret etmektedir. Alanın yapısı tarafından şekillenen habitus, diğer bir taraftan bireyin eylemleri sonucu alanı şekillendirmektedir.

Her oyuncu, herhangi bir alana girebilmek için o alana dair belirli bir sermaye birikimlerine sahip olması gerekir. Sermaye birikimiyle birey alana girebilir, alanda konumunu koruyabilir ve yükseltebilir. Bourdieu ilgili sermaye türlerini *ekonomik, sosyal, kültürel* ve *simgesel* (sembolik) sermaye olmak üzere dört başlıkta incelemektedir. Ekonomik sermaye, bireyin elinde bulunduğu salt ekonomik kaynaklara işaret etmektedir. Ekonomik sermaye her ne kadar salt ekonomik kaynaklara işaret etse de ekonomik olmayandan bağımsız ve ilişkisiz değildir (Kaplan & Yardımcıoğlu, 2020, s. 33). Sosyal sermaye ise eyleyicilerin kişiler ve gruplarla olan ilişki ağına işaret etmektedir. Karşılıklı tanışıklar sonucu meydana gelen sosyal sermaye bireyin sahip olduğu iletişim kaynaklarının genişliğiyle ilgilidir. Kültürel sermaye bireyin doğumundan itibaren aile ve eğitim kurumu başta olmak üzere sosyal uzamda elde ettiği tüm pratikleri ifade etmektedir. Simgesel sermaye ise diğer sermaye türleri ile ilişkili olan bir sermaye türüdür. İçerisinde her sermaye türlerinin izleri bulunmaktadır ve sahip olunan simgesel değerlere işaret etmektedir. Simgesel sermayeyle belirli bir alanda söz sahibi olmak için

geçerli olan simgesel sermayelerdir. Örneğin üniversite diploması kültürel sermaye ile ilişkili olduğu gibi, yapısı dolayısıyla simgesel sermaye özelliği de taşımaktadır. Sermaye türleri diğer bir taraftan birbirine dönüştürülebilir yapıdadır. Örneğin ekonomik sermayesi yükselen bireyin geniş iş ağına sahip olmasıyla sosyal sermayesini arttırması sermaye dönüşümüne örnektir. Her bir farklı alan, belirli sermayelerin bireyde var olmasını şart koşmaktadır. Bireyler herhangi bir alanda yer almak için o alana dair sermaye birikimine sahip olması gerekir.

BÖLÜM 4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, yapılan görüşmeler kapsamında uygun başlıklar halinde araştırmanın amaçlarını yansıtan bulgulara; sonra elde edilen bulguların kümeler ve bütün halinde anlamlandırılmaya çalışıldığı yorumlara yer verilmiştir.

4.1. Bulgular

4.1.1 Katılımcıların demografik özellikleri

Bulguların bu kısmında katılımcıların demografik özelliklerine ve toplumsal konumlarına dair bilgiler yer almaktadır. Bu bölümde aktarılan bilgiler, aşağıda yer alan diğer bulguların sosyolojik olarak anlamlandırılmasında katkıda bulunacaktır. Tüm katılımcılar erkektir ve bundan ötürü bu kısımda demografik özellikler aktarılırken cinsiyet kategorisine yer verilmemesi uygun görülmüştür.

Katılımcı 1; 26 yaşında, İstanbul'da yalnız ikamet etmekte ve bekardır. Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü'nü (%80 burslu) tamamlamıştır. Katılımcı baba soyundan 4 nesildir müzisyen olan bir aileden gelmektedir ve sosyoekonomik açıdan orta sınıf bir ailenin çocuğudur. Katılımcı Kamufle[16] ve Emir Can İğrek[17] gibi ünlü şarkıcı isimler ve birçok farklı sanatçılarla çalışmıştır.

Bekar olan katılımcı 2, 24 yaşındadır ve son 4 yıldır Ankara'da beraber müzik üretimi yaptığı solist arkadaşlarıyla ikamet etmektedir. 20 yaşına kadar İstanbul'da ikamet eden katılımcı lise mezunudur. Lisede turizm ve otelcilik üzerine okumuştur ve üniversitede de ilgili bölüme yerleşmesine karşın hazırlık sınıfından sonra lisans eğitiminden ayrılıp İstanbul'da stüdyo açmıştır. Babası inşaat sektöründe, annesi ise kozmetik sektöründe satış çalışanı olarak yer almaktadır. Katılımcının görsel sanatlarla ilgilenen, kendisinde iki yaş küçük olan kız kardeşi bulunmaktadır. Sosyoekonomik düzeyini orta sınıf olarak

[16] Basri Fırat Bayraktar (Türk rap müzisyeni)

[17] Türk şarkıcı ve şarkı yazarı

nitelendirmektedir. Katılımcı Berkcan Güven[18], Efe Uygaç[19] ve Aga B[20] gibi ünlü isimlerle çalışmıştır.

Katılımcı 3 bekardır ve 25 yaşındadır. Denizli'de annesiyle ikamet etmesine karşın yoğun canlı performans konser takvimi nedeniyle Türkiye ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerine sürekli seyahat etmektedir, ikamet yerini düzensiz olarak ifade etmektedir. Katılımcı Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Radyo Sinema ve Televizyon önlisans programı mezunudur. Katılımcının ebeveynleri ayrıdır; annesi ev hanımı babası ise emekli araba tamircisidir ve kendisinden büyük iki erkek kardeşi vardır. Sosyoekonomik düzeyi orta sınıftır. Katılımcı çoğunlukla kendi ismiyle şarkılarını yayımlamakta, azınlık olarak da farklı solistlerle çalışmaktadır.

Katılımcı 4 bekardır ve 26 yaşındadır. Görüşme yapıldığı tarihte son 3 aydır İstanbul'da ikamet ettiğini belirten katılımcı, bunun öncesinde İzmir'de doğup büyüdüğünü belirtmiştir. Liseyi terk etmiştir ve sonrasında herhangi bir eğitim almamıştır. Annesi ev hanımı, babası ise otelcilik ile uğraşmaktadır. Ayrıca anne ve babasının müzisyen kimliği bulunmaktadır. Katılımcının annesi Avusturya Mozartium Piyano Bölümü'nden mezun, babası Barış Manço ile birlikte davul çalmış bir müzisyendir. Katılımcının iki kardeşi vardır ve kardeşleri müzikle ilgilenmemektedir. Sosyoekonomik düzeyi orta sınıftır. Gazapizm[21] başta olmak üzere birçok çeşitli solistle çalışmıştır.

Evli ve 1 çocuk babası olan katılımcı 5 Ankara'da ikamet etmektedir. Gazi Üniversitesi Maliye bölümünden mezundur. Bunun yanı sıra University Of Berklee'de davul ve elektronik müzik prodüksiyonu üzerine ABD'de 3 sene boyunca çevrimiçi ve örgün sertifika programlarına katılmıştır. Küçük yaşlarda ebeveynleri ayrılmıştır; annesi

[18] Ünlü YouTuber ve şarkıcı

[19] Ünlü YouTuber ve şarkıcı

[20] Hayri Burak Yelman (Türk rap müzisyeni ve şarkı yazarı)

[21] Anıl Acar (Türk rap müzisyeni ve şarkı yazarı)

öğretmen, babası ise emekli subaydır. Sosyoekonomik düzeyi orta sınıftır. Katılımcı "beatmakersacademy.com"un[22] kurucusudur. Beatmaker camiasında beat üretmenin yanı sıra eğitimci rolüyle de tanınmıştır.

31 yaşında ve bekar olan katılımcı 6 İstanbul doğumludur fakat Ankara'da büyümüştür. Müzik işleri dolayısıyla İstanbul'a taşınmıştır. Bilkent Üniversitesi Bilgisayar Mühendisliği ve ardından aynı üniversitede İşletme Yüksek Lisans programını tamamlamıştır. Katılımcının annesi ev hanımı, babası fizik mühendisi ve büyük erkek kardeşi bilgisayar mühendisidir. Sosyoekonomik düzeyi orta-üst sınıftır. Katılımcı ünlü şarkıcılarla düet şarkılar yayımlamakta; Contra[23], Elanur gibi birçok ünlü isimlerle iş birliği yapmaktadır.

Katılımcı 7 doğma büyüme İstanbulludur, 25 yaşındadır ve bekardır. Teknik lise mezunu olan katılımcı, lisede grafik fotoğrafçılık bölümünü okumuştur. Katılımcının annesi ev hanımıdır, babası fabrika işçisidir. Ailede tek çocuk olduğunu belirten katılımcı ekonomik durumu kötü olan bir aileden geldiğini ifade etmiştir. Düet yaptığı şarkılarının yanı sıra Zen-G[24] ve Bedo[25] gibi birçok farklı şarkıcı ile çalışmıştır.

Katılımcı 8, 38 yaşında olup evli ve 2 çocuk babasıdır. Doğma büyüme İstanbullu olan katılımcı düz lise mezunudur. Küçük yaşlarda ebeveynleri ayrılan katılımcı tek çocuktur, annesiyle büyümüştür ve babasıyla iletişimi yok denecek kadar azdır. Annesi ev hanımı olan katılımcı sosyoekonomik açıdan alt sınıf bir ailede yetişmiştir. Katılımcı kendi şarkılarını üretmenin yanı sıra birçok farklı solistle çalışmıştır.

---

[22] BeatMakers Academy kursiyerlerine elektronik müzik üretimi, aranje, ses tasarımı, miks ve mastering eğitimlerinin yanı sıra beatmaker'lık konusunda eğitim veren bir kuruluştur.

[23] Çağdaş Terzi (Türk rap müzisyeni ve şarkı yazarı)

[24] Burak Kaçar (Türk rap müzisyeni ve şarkı yazarı)

[25] Bedirhan Durmaz (Türk rap müzisyeni ve şarkı yazarı)

Katılımcı 9; 25 yaşındadır ve bekardır. Adana'da doğup büyüyen katılımcı lise eğitiminin sonuna kadar Adana'da ikamet etmiştir. Sosyal bilimler lisesinde okumuş ve ardından Marmara Üniversitesi Özel Eğitim Öğretmenliği bölümünü kazanmıştır, halihazırda son sınıf öğrencisidir. Annesi ev hanımıdır ve babası kebapçı restoranı işletmektedir. 3 ablası bulunan katılımcı en küçük kardeştir ve sosyoekonomik açıdan orta-üst sınıf bir ailede yetişmiştir. Katılımcı Şanışer[26] ve Aleyna Tilki[27] gibi birçok farklı solistle çalışmanın yanı sıra kendi albümü için hazırlık içerisindedir.

Katılımcı 10 Sarlzburg'ta ikamet etmektedir ve doğma büyüme Sarlzburgludur. Evli ve 1 çocuk babasıdır. Viyana Üniversitesi'nde Ahlak Bilgisi Öğretmenliği (İslam din öğretmenliği) lisans programı mezunudur ve mesleğini kısa süreli yapıp; müziğe yönelmek amacıyla bırakmıştır. Babasının birçok serbest meslek işi yaptığını ve annesinin farklı gündelik işlerde çalıştığını belirten katılımcı; babasının aynı zamanda Sarlzburg'ta müzisyenlik yaptığını da belirtmiştir. 5 kardeşten en büyük 2. çocuktur. Sosyoekonomik açıdan alt-orta sınıf bir ailede yetişmiştir. Katılımcı "beatabi.com"[28] adında beat'lerini satışa sunduğu siteye sahiptir. Katılımcı kendi kariyeri için müzik üretmesinin yanı sıra Yener Çevik[29] gibi farklı sanatçılarla da çalışmıştır.

4.1.2. Katılımcıların müziğe yönelimine, müzik eğitim durumuna ve çaldığı enstrümanlara dair bulgular

Yapılan 10 görüşme sonucunda katılımcılardan 8'i müzikle iç içe olan aileye veya yakın çevreye sahip olduğu, 2 katılımcının ise kendi istekleri doğrultusunda müziğe yöneldiği bulgusuna varılmıştır. Katılımcı 1, 2, 4, 9 ve 10 ailesinde müzisyen olan katılımcılarken; ailesinde müzisyen olmayıp, teşviklerle müziğe yönelen katılımcılar 3, 5 ve 6 kodlu katılımcılardır.

[26] Sarp Palaur (Türk rap müzisyeni ve şarkı yazarı)

[27] Türk pop şarkıcısı

[28] Üretilmiş beat'leri farklı telif hakları düzeylerinde satışa sunan internet sitesi

[29] Türk rap müzisyeni ve şarkı yazarı

Katılımcı 1, baba tarafından 4 nesildir müzikle profesyonel düzeyde ilgili olan bir aileden gelmektedir. Yapılan görüşmede müziğin içinde doğduğunu belirten katılımcı; tuşlu çalgılarda ileri düzeydedir. Bunun yanı sıra Bilgi Üniversitesi Müzik bölümü mezunudur ve 8 senedir profesyonel müzisyenlik yapmaktadır. Müzisyen aileden gelmesine yönelik şu sözleri ilgi çekici olabilir:

> Benim aslında eee… Bizim, baya dedemin babasının besteleri falan var yani baya notaya yazdığı. Saz semaileri falan. O da saz çalıyormuş, dedemin babası. Sonra dedem de piyano kursuna gitmişler Adana'da köy enstitülerinde kardeşiyle beraber. Kardeşi de keman kursuna gitmiş, dedem piyano eğitimi almış… Sonra tabi ki de enstitüler kapatıldı biliyorsunuz. Ama bu vesileyle de onun oğlu da klavyeye falan işte şey oluyor, kulağı alışıyor falan. Onun oğlu da ben olarak (gülerek)… (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 1'in nesillerdir müzisyen olan aileden gelmesi, ona, müzik konusunda kültürel sermaye edinmesinde kolaylık sağladığı söylenebilir. Babasının da kendisi gibi tuşlu çalgılar çalması, beraberinde müzik bilgisi edinmenin yanı sıra enstrümana ve müzik ekipmanına ulaşmakta kolaylık sağlamaktadır.

Katılımcı 2'nin aile ve yakın çevresinde müzisyenler olduğunu belirtmiştir. 13 yıldır müzikle ilgilenen katılımcı herhangi bir müzik eğitimi almamıştır. Katılımcı 2 2017 yılından beri profesyonel anlamda müzik sektörü içerisinde yer almaktadır. Yapılan görüşme sırasında "hangi enstrümanları ne düzeyde çalıyorsunuz" sorusuna verdiği ilgi çekebilecek cevaplar şu şekildedir:

> Çalıyorum diye iddia edebileceğim kadar yetenekli değilim o konuda. Hani daha önce çocukluğumda gitarla deneyimim oldu. Sonra o bas gitara dönüştü vesaire… Ama şu an daha böyle bir şey icra etmekten daha çok; bilgisayarla ilgilendiğim için ufak tefek fikirlerim var enstrümanlara karşı. (…) Asıl yatkınlığım o değil (enstrümanla müzik icra etme konusunda). Daha çok hani böyle bilgisayar üzerinden her şeyi halledebilmeye o kadar alıştım ki ekipman yetersizliğinden, şu an olsa dahi kullanmadığım oluyor. Yani ilk tercihim o değil. (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Bu noktada enstrüman icrasından ziyade bilgisayar teknolojisiyle müzik icra etmeyi Becker'cı perspektiften yorumlamak gerekir. Sanatsal üretimde destek faaliyetlerin sağladığı imkanlar müzik üretiminde canlı akustik enstrüman çalım gerekirciliğini ortadan kaldırdığı iddia edilebilir. İçeriden gözlemci konumumla; bütün enstrümanların bilgisayar teknolojisinde yer almasının yanı sıra kimi enstrümanların müzik üretiminde

canlı çalım yapılmasına özen gösterilmektedir. Özen gösterilmesinin nedeni kimi enstrüman seslerinin bilgisayar teknolojisi içerisinde "insan eli" hassasiyetini sağlayamamasıdır. Keman, çello gibi yaylı aletlerin yanı sıra trompet, saksafon gibi üflemeli enstrümanlar buna örnektir.

Katılımcı 3 müziğe yönelimini abilerinin gitar çalmasıyla oluştuğunu belirtmiştir. 9 yıldır müzik üretimi gerçekleştiren katılımcı, bunun son 6 yılında profesyonel olarak sektörde yer almaktadır. Herhangi bir müzik eğitimi almamış olmasına rağmen temel seviyede bateri, gitar ve klavye çalabildiğini belirtmiştir.

> İkisi de gençken ikisi de (abileri hakkında) illaki müzikle araları iyiydi. Ama böyle hiçbiri profesyonel bir seviyeye atlamadı. İkisinin de sesi iyiydi, ikisi de işte halk müziği okur, türkü okur… Bağlama çalar ikisi de. Ama profesyonel bir seviye yok. O yaşlarda benim için teşvik yoktu… Ben işte onların yanında böyle gezine gezine takılıyordum. Temel düzeyde şu an bateri, gitar ve klavye çalabiliyorum. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 4'ün annesi Mozartium Piyano Bölümü (Avusturya) mezunu iken babası profesyonel bateristtir. 8 yaşında gitar çalarak müziğe başlayan katılımcı 16 yıldır profesyonel müzisyendir. İleri düzeyde telli ve tuşlu çalgılarda hakimiyeti bulunduğunu belirten katılımcının; rap müzik üreticisi konumda olmasına rağmen ilgili türe dair görüşleri dikkat çekicidir:

> Ben rap müziğe çok önyargılıydım, hala da çok önyargılıyım. Ben müzik olarak kabul etmiyorum hani Rap'i. Sonrasında o üzerine kendi okudu falan (Gazapizm'e yaptığı müzikler hakkında). Sonra bu şekilde gelişti, devam etti. O da ünlü olunca daha fazla bu işe yönelmeye başladım mecburen. (Gülerek) Ama gönlümde hala bir rock starlık yatıyor. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 5, 16 yaşından beri aktif olarak bateri çalmanın yanı sıra 22 senedir aktif olarak müzik sektörü içerisinde konumlanmaktadır. University of Berklee'de (ABD) davul ve elektronik müzik prodüksiyonuna dair online sertifika programını tamamladığını belirtmiştir. Yapılan görüşme neticesinde bas gitar ve tuşlu çalgıları giriş seviyesinde

çaldığını; perküsyon, davul ve finger drumming[30] konusunda ileri düzeyde olduğunu belirtmiştir.

> Çok küçük yaştan beri vurmalı çalgılara çok şeydim, çok düşkündüm… 16 yaşından beri davul çalıyorum. Eğer profesyonelliği sahne almak olarak, para kazanmak olarak baz alırsak 99 senesinden bugüne profesyonelim. Bu da 21 22 sene arası bir şey yapıyor yani… (Çaldığı başka enstrümanlar hakkında) Hiçbirine çalmak denmez. Elbette ki bir piyano -şey olarak söylüyorum, klavye MIDI controller olarak söylüyorum-, bas gitar -anlamak için-, bir ukulelem vardır elimde, santurum vardır mesela, perküsyon ailesi diyebiliriz. Ama davulla perküsyon benim. Şey onlardan bahsedeceksek (launchpad hakkında) finger drumming konusunda da iddialıyımdır. (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 6, 16 senedir müzikle ilgilendiğini, bunun son 4 senesinin profesyonel anlamda olduğunu belirtmiştir. Müzikle iç içe olan bir ortamda büyüdüğünü belirten katılımcı lise zamanlarında beatmaking konusunda çalışmaya başlamış, üniversitede ise 1 sene piyano eğitimi almıştır.

Katılımcı 7 müziğe kendi iç duygularını takip ederek yöneldiğini belirtmiştir. Gitar ve bateri kursları alan katılımcı 15 senedir müzikle ilgilenirken; bunun son 6 yılında profesyonel olarak müzik sektöründe yer almaktadır.

Katılımcı 8 annesinin endişelerinden dolayı müziği yönelimini ailesinden gizli şekilde gerçekleştirdiğini belirtmiştir. 20 yıldır profesyonel olarak müzik sektörü içerisinde yer alan katılımcı; ileri düzeyde gitar ve bateri çalmaktadır. Aynı zamanda katılımcı 8, tüm katılımcılar arasında ciddi anlamda müziğe yönelme aşamasına beat yaparak başlayan tek katılımcıdır. Katılımcı 8'in kimi ifadeleri şu şekildedir:

> 4-6 yaşlarında orgla oynamaya başladım. Ama şimdi Türk aile yapısında şöyle şeyler var ya: 'Aman ona mı benziycen şuna mı benziycen' vesaire… Benim amcam böyle günlük yaşayan -davul çalarak günlük yaşayan- ertesi gün aç kalan tayfadan. Öyle olduğu için hani annem tarafından pek desteklenmedim. Hatta müzik yapmam yasaktı diyebilirim Mert yani. Stüdyoya, Kartal'da otururken özellikle kaçarak evden hani… 'Basketbol oynamaya gidiyorum' diyerek stüdyoya müzik yapmaya gidiyordum falan filan. (…) Sonra… Önce… Enstrüman çalmadan önce beatmaking… FL Studio şu an biliyorsun herkes

[30] Finger drumming kavramı parmaklarla bateri çalmayı nitelemektedir. İlgili kavram kayıtlı bateri seslerini çeşitli kontrolcüler yardımıyla (MIDI klavye, launchpad vb.) tuşlara basılarak çalınmasıdır.

> kullanıyor falan. Bilgisayarcı bir dayım var, bilgisayara falan da çok meraklıyım yetenekli olduğumu düşünürüm bilgisayar işlerinde. Öyle dayım CD'ler getirdi, programlar getirdi. Bi'gün içinde bir tane şey buldum -CD değil, diskette mi ne götürmüştü lan… FL Studio 1, ilk versiyon, (eliyle küçük işareti yaparak) küçük bir penceresi var böyle. Lan dedim bu ne ola ki falan filen. Bir girdim oradan -davul tabi hep böyle kenarda yatıyor ama o sırada, içimde bir heyecan olarak yatıyor. İşte beatmaking işine başladım öyle… (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 9 yakın akrabalarının müzisyen olmasından etkilenerek müziğe yöneldiğini belirtmiştir. 10 yıldır müzikle ilgilenen katılımcı 2018'den itibaren profesyonel olarak müzik sektörü içerisinde konumlanmaktadır. Orta düzeyde gitar ve klavye hakimiyeti olduğunu belirten katılımcı, müzik üzerine herhangi bir eğitim almamıştır.

Müzikle profesyonel anlamda ilgilenen ailede doğan katılımcı 10, 2010 yılından beri profesyonel olarak müzik sektörü içerisinde yer almaktadır. Orta düzey bateri ve klavye hakimiyeti olduğunu belirten katılımcı; herhangi bir müzik eğitimi almamıştır.

4.1.3. "Beatmaker" sıfatının müzik sektörü içerisinde anlamı

Katılımcılara müzik sektörü içerisinde beatmaker sıfatının anlamı/tanımı sorulmuştur. Alınan cevaplar beatmaker'ların sektör içerisinde ne iş yaptığına yönelik tanımlamalarda yoğunlaşmıştır. İlgili sıfatın katılımcı 6 ve katılımcı 10 tarafından açıklaması şu şekildedir:

> Beatmaker, bir şarkının aslında vokal harici geride kalan tüm müziğinden sorumlu kişi. Yani orada beat dediğimiz şey müziğin bütün elementleri. İşte… Baterilerinden perküsyonlarına, çalınan bir şey varsa ya da elektronik olarak yapılan klavyeden bir şey varsa… Yani vokal harici bütün duyumdan sorumlu kişi. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 6 beatmaker'ın müziğin ritmik ve melodik gibi vokal harici tüm müzikal dinamiklerden sorumlu kişi olarak tanımlamıştır. Beatmaker'ın birçok farklı enstrüman ve seslerden sorumlu olması beraberinde -beatmaker özelinde- sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerinde kolektif üretimin daraldığına atıf yapmaktadır.

> Şimdi bu da yeni bir kelime aslında beatmaker. Eskiden prodüktördü bu. Ama Türkiye'de de mesela prodüktör çok farklı bir şekilde kullanılıyor. Prodüktör mesela bir işi üstlenip onu devam ettirmesiyle ilgilenen adama da prodüktör deniliyor Türkiye'de. Ama genel olarak bizim Hip-Hop camiasında… Producer dendiği zaman o işin müziğini de beat'ini de falan yapan adama deniyor. Ama beatmaker olayı daha yeni yeni başlıyor, o da nedir; hani herkes artık beat yapabilme imkanına sahip olduğu için -herkes yani beat yapıyor- ama adam onun

> dışında çok bilgiye sahip olmadığı için işte beat'i yapıyor, veriyor; ondan sonra producer onu ayarlıyor. İşte mix'ini falan filan… O yüzden beatmaker aslında sadece altyapıyı yapan kişiye deniyor; beatmaker. Bir melodi çalıyor -atıyorum kısa bir melodi- üzerine davul yerleştiriyor, bir bas; beat, beat yaptım. Ona beatmaker deniliyor. (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

Katılımcı 1'in beatmaker'ları farklı bir müzisyen olarak ele aldığı, müzik sektöründe farklı sıfatlara sahip olabileceği ve üretimini bilgisayar teknolojisi ile ilişkilendirdiği açıklaması şu şekildedir:

> Bence beatmaker kendince tabi ki de bir müzisyendir. Ama farklı bir çeşitte müzisyendir. O… Daha böyle bilgisayarın başındaki yahut Loop'ların başındaki bir müzisyenidir. Kendi Groove'larının başındaki bir müzisyendir ve beatmaker aynı zamanda bir producer'da olabilir, DJ'de olabilir, bir klavyeci de olabilir ve gitarist de olabilir. Beatmaker her… Ya her müzisyen de bir beatmaker olabilir. Sonuçta beat yapan kişi. (Katılımcı 1, 26, İstanbul)

Katılımcı 1'in beatmaker'ların müzik sektöründe farklı sıfatlara sahip olabileceği görüşü bir önceki alıntıyla yakın ilişkilidir. Katılımcı 10'un "herkesin beat yapabilme imkanına sahip olduğu" savı bilgisayar teknolojisine ulaşmanın kolaylığı ile ilişkilidir. Teknolojik imkanlara kolay ulaşmak beraberinde görece kolay şekilde beat üretebilme imkânı sağlamaktadır. Bundan ötürü müzik sektörü içerisinde farklı sıfatlara sahip birçok beatmaker bulunabilir.

Bilgisayar teknolojisi ile beatmaker'lık sıfatını ilişkilendiren bir başka katılımcı 5'in ifadeleri şu şekildedir:

> Yani… (Gülerek) Keşke baştan çalışıp gelseydim biraz… Yani bence iç dünyamdan olaya çıkarsak işte… o ritmi, o beat'i -beat kavramı birazcık farklı tabi İngilizce'de- onu yapan kimse. Bunu yaparken de aslında beatmaker'lar ufak looplar halinde başlarlar yani… Atıyorum 32 barlık beat'i bütün enstrümanlarıyla -ondan sonra- groove'uyla ve hangi tarzda uğraşıyorsa o tarzın özelliklerini ve enstrüman yapısını kullanarak bilgisayarda müzik icra eden kimse diyebiliriz. (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Güzel beat üretmeyi kişinin zevkleriyle ilişkilendiren katılımcı 9'un şu ifadeleri dikkat çekici olabilir: *"Hiçbir şey bilmeyen bir beatmaker; çok iyi bilen bir müzisyenden daha iyi bir beat yapabiliyor. Niye? Çünkü zevkleri gelişmiş. O alanda çok gelişmiş."* (Katılımcı 9,25, İstanbul)

4.1.4. İyi bir beatmaker olmanın gereklilikleri

Görüşme akışının bu bölümünde iyi bir beatmaker olmak için hangi özelliklere sahip olmak gerektiği tartışılmıştır. Elde edilen veriler neticesinde tek bir müzik türüne bağlı kalmayıp; geniş müzik yelpazesine sahip olmayı 10 katılımcıdan 6'sı vurgulamıştır. Kimi katılımcıların ifadeleri şu şekildedir:

> Bir kere çok farklı ve çok çeşitli bir yelpazeye sahip olmak müzik tarzları içinde. Ya mesela klasik müzik dinlemiyorum veya işte bilmiyorum diyen bir beatmaker hiç olmasın daha iyi. Veya işte abi ben reggea sevmiyorum, işte ben ne denir… işte… herhangi bir şeyi sevmiyorum veya onu dinlemedim… Genel olarak en çok sahip olması gereken şey müzikal bilgi, kültürel müziklere hâkim olması. Sanatçı gelip şey isteyebilir: 'Ben uzak doğuda işte tarlada şarkı söyleyen bu şey işte, Asyalı insanların geleneksel işte bu… Şey dedikleri, geleneksel, oranın işçileri tarlada çalışan işçileri, diyor ki işte onların orada mırıldandıkları şeylerden bir şeyler istiyorum.' Şimdi sen Asya kültürüne hâkim değilsin. Biri işte dedi ki sana Hindistan'da Nyammar adına böyle bir sample bulmak istiyorum, bilmem ne. Beatmaker diyor ki: 'Ben Hintçe müzik sevmiyorum.' Şimdi bu büyük bir saçmalık yani. Hani genel olarak en çok birikimi olduğu şey bence müzik bilgisi şey olarak hem kültürel anlamda hem de tarzlara, sanatçılara ve koleksiyonculuğa hâkim olması. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 3'ün yukarıdaki ifadesi Bourdieu'nun alan kavramıyla yakın ilişkilidir. Katılımcının ifadesinde beatmaker'lık alanında konumlanmak isteyen eyleyicinin farklı müzik tarzları konusunda sermaye sahibi olması gerektiği vurgulanmıştır. İlgili sermaye bir beatmaker'ın kültürel sermayesine işaret etmektedir ve alanda konumlanabilmenin gerekliliğini belirtmektedir. Katılımcı 6'nın benzer yönde ifadesi şu şekildedir:

> Bence dinlemek çok gerekli, takip etmek çok gerekli, sınırlamamak çok gerekli kendini. Yani bi tarza ya da bi stile inanılmaz adamak bence biraz öldürüyor bu işin yaratıcılığını. Kulağınızda birçok şeyin durması lazım, siz fark etmeden onların dışarı çıkması lazım beat yaparken. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcılardan ikisi, iyi bir beatmaker olmanın gerekliliklerinden bahsederken müziğin tarihsel arka planına ve Hip-Hop kültürünün tarihine odaklanmanın öneminden bahsetmiştir.

> Çok şey gerekiyor. İyi bir müzisyen olmanın tanımıyla aynı. Hatta daha fazlası. Çünkü bir; tarihselliği bilmek zorunda, müzik tarihi bilmek zorunda, en azından işte modern Amerikan müzik tarihi demiştim… 1900'lerden günümüze müzik tarihi bilmek zorunda. Kendi kültürünün yolunu bilmek zorunda. Hip-Hop kültürü bilmek zorunda; nerede başladı, nasıl gitti… Enstrüman bilgisi gerekiyor. Minimum bir klavye bilmesi gerekiyor. Çünkü şey… Düşünsene sen bir Groove oluşturuyorsun, beat oluşturuyorsun ve bunun içerisinde davulunu da sen çalıyorsun, işte üflemelisini de sen çalıyorsun ondan sonra gitarını da sen

> çalıyorsun, piyanoyu da sen çalıyorsun, pad'ini de sen çalıyorsun. (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 10'un benzer yönde ifadesi şu şekilde gerçekleşmiştir:

> En önemlisi; Hip-Hop'u bilmesi lazım. Yani Hip-Hop'u bilmesi derken sa… yani Hip-Hop kültürün ismi zaten, bizim yaşadığımız kültürün ismi. Bunun içerisinde DJ'ing, Rap, Break Dance, Graffiti var yani -bu dört element. Hip-Hop'u tanıması lazım; kimler ne yapmış bilmesi lazım, hangi prodüktörler Hip-Hop'a yön veren işler yapmış, hala konuşulan albümler, klasikler… Bu ilk şey zaten, bir numara; böyle bir bilgi olması lazım. Ondan sonra iyi bir beatmaker olabilmek için iyi bir dinleyici olmak lazım. Hani kulak önemli. Hangi sound'u hangi prodüktör mesela nasıl kullanmış?.. Ve tabi ki de kendi tarzını ortaya koyması lazım. (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

İyi bir beatmaker olmanın gerekliliklerinde teknik bilginin yanı sıra iletişim becerisinin de altını çizen katılımcı olmuştur. Katılımcı 9'un bu konuya dair ifadesi şu şekildedir:

> Sadece o potansiyele ulaşabilmek için ben bi beatmaker'ın bence production bilmesine -ciddi production bilmesine- ciddi iletişim becerilerine sahip olmasını -çünkü yaptığımız iş sadece müzikten ibaret değil.
>
> Moderatör: "Ne anlamda?"
>
> İnsanlarla ilişkileri, sanatçılarla ilişkileri… Çünkü bu sadece al gülüm ver gülüm, sadece kapını çalıp insanlar senden 1 kilo bulgur alıp gitmiyor yani. Senle bi' duygulara etki eden bir ürün çıkartıyorsunuz ortaya. Bu ürün insanları ağlatabiliyor, güldürebiliyor, değiştirebiliyor. Duygu durumlarını etkiliyor. Sen bunu haybeye 2 günde beat yaptım değil de bunun daha kıymetli bir şey olduğunu ve iletişim kurmamız gerektiğini sanatçıyla artistle onun beynindeki benim beynimdeki fikirleri tam anlatabilmem… Yani ortak noktada buluşabilmek için iletişim becerisi gerekiyor. Yoksa diğer türlü store'a ürün koyup alınmasını beklemek gibi kalıyor yani. Ki ben en çok şey yaptığım yani ekmeğini yediğim şey bu diyim yani. İnsanlarla iletişim kurduktan sonra benim yaptığım işlerin boyutu daha da değişiyor o insanlarla… (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 9'un ilgili ifadesinin sonucunda beatmaker'ların sanatsal kolektif üretimden tamamen ayrılmadığı ortaya çıkmaktadır. İletişim becerisinin ve beatmaker-şarkıcı etkileşiminin önemini aynı zamanda kolektif üretim sürecine işaret etmektedir. Bu bağlamda sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerinde beatmaker'ların kolektif üretim sürecine dahil olduğu söylenebilir. Fakat bu noktada bütüncül kolektif yapının var olduğu savı yanlış bir değerlendirme olacaktır. Önceki kısımlarda aktarıldığı üzere beatmaker'ların sanatsal üretim gerçekleştirirken tüm müzikal dinamiklerden sorumlu olması beraberinde sanatsal üretimin kolektif doğasında daralmaya işaret etmektedir.

Katılımcılardan biri, enstrüman çalabilmenin beatmaker için gerekli olmadığı görüşündedir. Aynı zamanda beatmaker'ın mobil yapısından bahsettiği tanımlamaları şu şekildedir:

> Şöyle… Öncelikle herkes şey savunur… Eee… (Yukarı bakarak) Genel olarak savunurlar mı? Bilmiyorum savunadabilirler şu diyeceğime… Bir enstrüman bilmenin gerekli olacağını genelde insanlar düşünür. (Keskin bir ifadeyle) Kesinlikle gerekli değil abi! Ki ben birçok enstrümanı çalan adam olarak söylüyorum bunu. (Tebessümle) Gerek yokmuş diyorum yani aslında. Çünkü oradaki dünya başka bir dünya. Orada… Sonuçta… Günümüz için konuşuyorum çünkü bilgisayar üzerinde… Bana herkes diyor ki mesela ben yolda beat yapıyorum. Otobüste kucağıma MacBook'u açıp takıyorum kulaklıklarımı -burası zaten bir stüdyo, güzel bir stüdyo… Bir beatmaker'ın bir bilgisayarı olsun, DAW'ları iyi tanısın -şeyleri, programları iyi tanısın-, synthesizer'ları kurcalaya kurcalaya iyi tanısın – ya tabi ki de alabiliyorsa eğitimini alsın, muhteşem olur-, sesleri tanısın, ritmi bilsin, müziği sevsin. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

4.1.5. Katılımcıların müzik sektöründe farklı sıfatlarla konumlanmaları

Yapılan görüşmeler kapsamında katılımcılardan 8'i kendisini beatmaker'ın ötesinde bir prodüktör olarak adlandırmaktadır. İlgili sıfatın sahipleri, beatmaker'lığı prodüktörlüğün alt dalı olarak gördüğünü belirtmiştir. Kimi dikkat çekici olabilecek açıklamalar şu şekildedir:

> %90 bir oranla prodüktör diyebilirim. O da şu e… Daha çok prodüksiyon yaptığım için ve eee… Hem üretim anlamında hem de diğer sanatçılarla çalıştığım zamanda da en çok prodüksiyon görevini üstlendiğim için daha çok yapım işiyle ilgileniyorum. Yani işte şu sanatçıyla bu sanatçı arasında böyle bir proje yaparım, onları da birleştiririm; ortaya böyle bir şey çıkar gibi düşünceleri daha çok seviyorum. Onun dışında ya zaten prodüktörün içinde bulunduğu durumların bazıları aranjörlük; işte şarkıyı aranje etmek, toparlamak vesaire… Onun dışında beatmaker olayım tamamen şeyde; müziğe hip-hop'la başladığım için şu anki dönemde hani beat yapmayı seviyorum ama hani spesifik insanlar geldiğinde. Şu an fabrikasyon beat yapıp işte 'abi piyasa bu, bunu yapmamız lazım' asla öyle bir derdim yok hani. Çünkü bazen para kazanmak için kafadaki o, mental bir sıkıntıya giriyor. Çünkü para kazanmak için müzik yapmaya başlıyorsun. Benim kendi yaptığım müzik zaten bana para kazandırıyor. Ama onun üzerine işte beat'te yapayım, 50 tane beat olsun, ben bunların hepsini satacağım… Bu şekilde gitmiyor bende. Ama beatmaker'lığım var tabi. Hani biri aramıştır beni işte böyle bi adam var ama senin halledebileceğin bir beat var ortada falan der. O zaman sipariş üzerine çalışabiliyorum. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Prodüktör sıfatı müzik üretim sürecinde beatmaker sıfatından daha kapsayıcı, daha fazla iş kolu barındıran bir sıfattır. Katılımcıların müzik kariyerlerinde bulunduğu konum göz

önüne alındığında sadece beatmaker olarak onları tanımlamak yanlış olacaktır. O ya da bu şekilde tüm katılımcılar beatmaker'lığın ötesinde yapımcılık da yapmaktadır.

Katılımcı 6'da kendini ilkin prodüktör olarak tanımlamıştır. İfadesi şu şekildedir: *"Ya ben prodüktör derim. Beatmaker, prodüktör, DJ'de diyorum çünkü ben çok fazla sahne de yaptım DJ olarak. Hani yani çok Türkçe ortamda müzik yapımcısı diyebilirim. Yani onlar… Beatmaker, prodüktör, DJ derim."* (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 4 bu noktada beatmaker olsa dahi bu sıfattan haz etmediğini şu ifadelerle belirtmiştir:

> Yani beatmaker çok altı boş bir konu. Genellikle piyasadaki beatmaker'ların %98'i müzik hakkında hiçbir şey bilmiyor. Sadece böyle şey… Bir resim şeklinde davul yazıyorlar. Üzerine başka bir şarkıdan başkasının yazdığı bir melodiyi koyup bunu işte piyasaya sunuyorlar. O yüzden beatmaker şeyini çok sevmiyorum yani. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 10'un daha önce ifade ettiği: "…herkes yani beat yapabiliyor…"[31] savı ile katılımcı 4'ün açıklamaları arasında ilişkisellik bulunabilir. Beat üretebilmenin görece kolay olması; alanda uzmanlaşmamış ve yeterli kültürel sermaye birikimi sağlamamış beatmaker'ların olmasına neden olmuş olabilir. Ayrıca katılımcının "*Üzerine başka bir şarkıdan başkasının yazdığı bir melodiyi koyup bunu işte piyasaya sunuyorlar."* savı Adorno'nun kültür endüstrisi kavramıyla ilişkilendirilebilir. Aşina olunan, tüketime yönelik belli standartları sağlayan tanıdık melodilerin tekrar kullanımı beraberinde standartlaşmayı da getirmektedir.

4.1.6. Katılımcıların müziğin dağıtımındaki konumları

Yapılan görüşmeler neticesinde 5 katılımcı (katılımcı 1, 2, 4, 8 ve 10) ürettikleri müziklerin dağıtımında fiili olarak yer almadıklarını belirtmiştir. Kimi ifadeler şu şekildedir: *"Hayır orada işte ben başka bir şirket var bununla uğraşan. Dağıtımıyla uğraşan başka bir şey var. Ben sadece beat kısmında yer aldım, o kadar. Beat ve prodüksiyon kısmında yer aldım."* (Katılımcı 1, 26, İstanbul)

[31] Bkz. Bölüm 4.1.3.

Paralel düşüncede olan katılımcı 2'nin ifadesi şu şekildedir: *"(Kafasını iki yana sallayarak) Dağıtımla bir ilgim yok ya benim."* (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcılardan 5'i sanatsal üretimin destek faaliyetlerinden birisi olan sanat eserinin dağıtımı konusunda yer almamaktadır. Üretilen sanat eserinin dağıtımı ticari ilişkiler, lojistik imkanlar, iş ağı gibi farklı alanlara dair hakimiyet gerektirmektedir. Kimi katılımcılar ilgili destek faaliyette bulunmazken 4 katılımcının plak şirketi bulunmaktadır. Yapılan görüşmeler çerçevesinde katılımcı 3, 5, 6 ve 9 kendi plak şirketine sahiptir. İfadeler şu şekildedir:

> Plak şirketi açmak istememin en büyük sebeplerinden bir tanesi şu anki müzik endüstrisi inanılmaz kurtlar sofrası olmuş durumda. Yani ben yetenekli bir sanatçıysam benden ne kadar faydalanılabilir, benden ne kadar para kazanılabilir… İşte benim üzerimden neler yapılabilir gibi böyle olaya döndü şu anki müzik endüstrisi. Ben arkadaşımla şöyle bir şey düşündüm, çünkü -Batu'yla yani, arkadaşımla beraber oluşturdum- birincisi; bizim üstümüzden biz kazanamadan -insanların para kazanamaması zaten büyük bir problemdi bu- biz plak şirketini açarken şöyle bir vizyon ve yol izledik: Lokalde, yani yerli olarak ciddi anlamda yetenekli olan müzisyenler -yaşı ve cinsiyeti hiçbir şekilde fark etmiyor- sadece belli alakası janralar dışında, sallıyorum işte trash metal, inanılmaz janralar dışında bütün her şeye açık bir şirket. Ve izlediği yol şu: Yetenekliysen ve cidden imkânın olamayabilir veya bunu kullanamıyorsundur veya o tarz bir şeydir… Şimdi bize kimse önayak olmadığı için biz birilerine önayak olalım veya onlardan %70 komisyon alıp onların üstünden para kazanmak yerine; biz %10 alıp gerisini onlara verdiğimiz bir platform kurduk aslında. Biz onlar üzerinden para kazanmıyoruz. Dağıtımı gerçekleştirip onlara kazandırıyoruz. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 3'ün yukarıdaki ifadesini Bourdieu'cu bir perspektiften analiz etmek yerinde olacaktır. Zira Bourdieu'ya göre alan, mücadelenin var olduğu bir alandır. Katılımcı 3 müziğin dağıtımı aşamasında alanda hâkim konumdaki kişiler ve kurumları yerinden etme stratejisi benimseyerek, alan içerisinde kendi konumunu elde etmeye ve alana girmek isteyenlere yardım etmeye çalışmaktadır.

Plak şirketi bulunan katılımcı 5, sadece öğrencilerinin ürettiği eserlerin dağıtımını yapmaktadır. İfadesi şu şekildedir: *"BMA Music altında 5-6 sanatçımız var. Onlar da hepsi öğrencim. Öğrencilerim dışında hiç kimseyle bir şey çıkartmadık yani. Buna dağıtım diyorsak hani yani, evet dağıtım aşamasında da varım yani."* (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 9 müziğin dağıtımında geniş iş kollarında yer almaktadır. İfadesi şu şekilde gerçekleşmiştir:

> Bütün dijital programlarda dağıtım yapabiliyoruz. Sanatçıların -şu anda resmi sanatçılarımız; Şanışer, Sokrat, Ados- ama yeni artistler katacağız. Şirket tarafında dağıtım tarafında, promosyon tarafında şarkıyı ürettin, Spotify'a yüklerken editörlere ve marketing formlarına dağıtılması, şeylerin… Muvafakatnamelerin hazırlanması, radyoculara mail atılması veya Apple Music, Spotify'a banner için hani iş birliği yapabilmek için mail falan filan… Bunlarla ilgili kontağa sahibim. Şirket tarafında çalıştığım için; çalıştığım sanatçıların dağıtımını ben yapıyorum. Onlara yaptığım şarkıyı yüklemeye kadar ben yapıyorum, sen düşün. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 9'un ifadesine bakıldığında sanatsal üretimin destek faaliyetlerinden birisi olan eserin dağıtımında oldukça geniş yelpazede görev almaktadır. İlgili destek faaliyette bulunması diğer bir taraftan kültürel ve sosyal sermayesini geliştirmektedir. İş konusunda bilgilenmesinin yanı sıra farklı kişiler ile iş ağı oluşturması katılımcının sosyal sermayesinin genişlediğine işaret etmektedir.

Katılımcı 7 diğer katılımcılardan ayrılarak harici bir müzik dağıtım şirketiyle çalışan tek katılımcıdır. Sony Music ile çalışan katılımcının plak şirketiyle anlaşmanın olumlu yönlerini şu şekilde ifade etmiştir:

> Yani şöyle ne tür artılar var… Dediğim gibi hani elinde imkânı olmayan ve hani -herkese yapmıyorlar tabi de ben işte bir şeyleri yaptığım için daha önceden bir şeyleri kendim kanıtladığım için bana hani o imkânı tanıdılar. Ama bilmiyorum no-name isimler için aynı şey veya işte no-name'den ziyade hani yeni ilk defa böyle bir şeyler üreticek isimleri...
>
> **Not:** Bu bölümde teknik aksaklıktan ötürü görüşme kesilmiştir. Problem çözüme ulaştıktan sonra katılımcı şu şekilde devam etmiştir:
>
> Şöyle yani…Dediğim gibi elinde imkânı olmayan yani daha doğrusu imkândan ziyade daha çok imkân isteyen veya işte ne biliyim klip çekmek maliyetli…Dediğim gibi enstrümanist maliyetli, dediğim gibi vs… Bunları karşılamak da çok büyük bir olumlu tarafı var çünkü dediğim gibi projenize güvenirlerse size gereken yatırımı yapmayı kabul edebiliyorlar ve bu işin ark... yani özellikle yatırım yaptıkları için en son onu diyodum işte biz biraz daha müzisyen gibi düşünüyoruz ama onlar biraz daha ticari boyutunda. Para alışverişi dönüşü boyutunda da baktıkları için yatırım yaptıkları işe özellikle sahip çıkıyorlar çünkü para harcanmış, ne biliyim bir ton masraf yapılmış vs vs… onların geri dönüşü olması açısında PR desteğini de eksik etmiyorlar hiçbir zaman. Ellerinden geldiğince işte ne biliyim dijital platformlarda öne çıkarmaya çalışıyorlar işte. Diğer birtakım geleneksel medyada yer vermeye çalışıyorlar bir

> şekilde katkıları oluyor bu konularda ama ve lakin en büyük şeylerden biri ise bu konuda hani işte özellikle bütçe kullanan içerden avans alan sanatçılar için söylüyorum; en büyük dezavantajlardan biri de atıyorum sen bir şarkı sonuçta akıbetini bilmiyoruz yaparken şarkının. Tamam bazen çok şey diyebiliyoruz hani bu çok iyi dediğimiz şarkı çok kötü gidebiliyor ya bu olmadı dediğimiz şarkı çok iyi gidebiliyor falan akıbetini bilmediğimiz için bazen böyle hani şey diyoruz tamam okey biz bu paraya bu işi verelim…Bundan sonra iş bakıyorsun 100 milyon oluyor falan veya 50 milyon oluyor bütün kitlelere yayılıyor ve bu sefer sen sade o aldığın parayla kalmış oluyorsun. Gelirinin birçoğu belki de %70'i eğer iyi bir para aldıysan %70-%80 gibi bir bandı direkt yapım şirketine gidiyor. (Katılımcı 7, 26, İstanbul)

4.1.7. Katılımcıların ana akım müzik karşısındaki konumları

Görüşmelerin bu noktasında katılımcılara ürettikleri müziklerin ana akım müziğe eklenip eklenmediği sorulmuştur. Özellikle 2017'den sonra Türkiye müzik sektöründe Rap/Hip-Hop müzik türü yükselmiştir ve ana akım müzik haline gelmiştir. 10 katılımcıdan 2'si ürettiği müzikleri ana akımın dışında tutmaktadır. İfadeler şu şekilde gerçekleşmiştir: *"Tabi, baya!"* (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 5 ürettiği müziği "yeraltı" olarak tanımlamıştır. İfadesi şu şekildedir: *"Biraz mesafeliyim yani. Benim işlerim birazcık daha underground işler yani."* (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Ürettiği müziklerin ana akıma eklenen müzikler olduğunu ifade eden bazı katılımcıların ifadeleri şu şekildedir:

> Heyecanı Yok'tan (Gazapizm'in şarkısı) sonra ana akım oldu. Sonra popçular da hatta bu yöne doğru kaymaya başladılar ama onlar bi'tık başarısız oldular bu konuda. Daha sonra bu rap müzik herhangi bir ses kartı alan evinde anında şarkı üretip yükleyebildiği için birazcık ee… çorba kazanına fazla su eklenmiş oldu. Ama onlar da yavaş yavaş eleniyorlar. Bu rap müzik ana akıma geldiği için de pop müzik, rock müzik biraz geriye çekildi. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 4 Rap/Hip-Hop müziğin ana akım haline geldiğini ve pop sanatçılarının ana akımda yer edinmek için ilgili türe yönelmeye çalıştığını ifade etmektedir. Bu bağlamda pop sanatçılarının alanda yerlerini korumak için müzik tarzı anlamında değişim göstermeye çalıştığı söylenebilir. Aynı zamanda katılımcı 6 ürettiği müzik tarzının ana akım değilken zamanla ana akım haline gelip popüler kültürün parçası olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

> Global anlamda tırnak içerisinde mainstream'den çok uzak olduğumu düşünmüyorum. Ee… Eskiden daha çok uzak olduğumu düşünüyordum. Çünkü Türkiye çok hâkim değildi bizim sevdiğimiz şeyler. O zaman tamamen popüler kültürün dışında hissediyordum kendimizi ve kendi işlerimi de. Ama şu an yani popüler kültürün çevresinde diyebilirim. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 6'yla benzer ifadeler kullanan katılımcı 9'un açıklaması şu şekildedir:

> İşte bu dedim ya… ülkedeki müzik denizi küçük olduğu için yaptığın herhangi bir tarz direkt ana akım olabiliyor. Çünkü daha önce örneği görülmemiş veya iyi yapılmamış. Sen bir şeyi iyi yaptığında o popüler olabiliyor… Benim yaptığım müzik ilk zamanlarda popüler değilken -işte Ezhel'in albümü çıkması 2018'de 2017'de Müptezhel albümüyle özellikle- ülkede bu soundların -orijinal kreatif soundların- herkesin tarafından benimsenmesi benim yaptığım işe etkisi oldu ve ana akım oldu yani. Benim şu anda yaptığım müzik ana akım ama son bir buçuk iki yıldır ürettiğim müzikler -tabi ana akım olsun diye yapmıyorum ama bunları; ben sevdiğim şeyi yapıyorum. Ben sevdiğim groove'u, yurtdışından aldığım kaliteli sound'u -şunları bunları- Türkçe müzikte yaparak ana akım oldu. Şu anda yaptığım şey ise şu; tamamen underground hislerle profesyonel bir şey yapmak. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 8'in ana akım müziğe dahil olmasındaki yaklaşımı dikkat çekici olabilir. İfadesi şu şekildedir:

> Katılımcı 8: Aslında mainstream yapmak gerekiyor. Ben biraz geniş cevaplayayım. Aslında mainstream yapmak gerekiyor şu anki şartlara göre ama ben öyle kovalamamak gerektiğini düşünüyorum. Yani… Hayko Cepkin'in Tanışma Bitti diye bir albümü var biliyor musun?
>
> **Moderatör:** Albüm adı bilmem ama şarkılarını bilebilirim. Ben albüm adlarını kafamda tutamıyorum, şarkılarını bilirim.
>
> Katılımcı 8: Çok güzeldir şarkıları… Böyle evde masasının altında vokalleri kaydetmiştir. Sakin şarkılardı… Sonra Tanışma Bitti diye çok sert bir albüm yaptı. Evet, albümün adından da anlaşılacağı üzere tanışma bitmişti. Adam bir önceki şarkıları tanışma şarkıları olarak yaptı. Yani neydi, burada ne demek istedi? Biraz sizden, biraz benden. Orta yolu buldu. Sevdirdi kendini, insanlar hemen ona böyle (avuç içini kameraya göstererek olumsuz bir jest yaptı) yapmadılar. Sonra kendi içinden tam olarak (kalbini göstererek) şurasındaki müzik neyse onu yansıttı ve onu da sevdiler. Benim şu anda… Ben birazcık bunu örnek alıyorum diyebilirim. Biraz onlardan -dinleyicilerden-, biraz benden. Biraz öyle gidecek -inşallah istediğim başarıyı yakalarsam- tamamen ben olan böyle canavar gibi bir şeyler yapmayı düşünüyorum. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 8 bu ifadeleriyle müzik alanında konumlanmak için kültür endüstrisine yönelik çalışmanın faydalı olacağı görüşündedir. Yeterli dinler kitleye ulaşmanın sonucunda sanatçının gerçek sanatını icra edebilmesinin daha olanaklı olduğu görüşündedir.

4.1.8. Katılımcıların ürettikleri müzik içerisinde aykırı yanları

Bu bölümde katılımcılara "Müzikal olarak aykırı bir yanınız var mı?" sorusu sorulmuştur. Alınan cevaplar neticesinde bütün katılımcılar aykırı bir yanı olduğunu belirtmiştir. Bu noktada elde edilen bulgular şu şekildedir;

> Ben organik şeyleri seviyorum ya. Hani… Yani çok… Ben caz armonisi ve organik enstrümanları kopamıyorum yani. Çünkü live'ın, çalmayı da seviyorum bir yandan live'cı olduğum için, onu bir şekilde böyle aranjmanlara sığdırmayı; en azından böyle 'C Part'ına da olsa onları sokmayı… Böyle hashtag'im yapmak istiyorum yani anladın mı? Benim de olayım bu aslında. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Caz armonisi özellikle Rap/Hip-Hop türünde nadir kullanılan armonik yapıdır. Katılımcı 1 bu yönüyle Rap/Hip-Hop müziğinde aykırı konumlanmaktadır. Ayrıca caz armonisine hakimiyet Türkiye müzik alanında özel emek isteyen bir armonik yapıdır. Katılımcı 1'in nesillerdir müzisyen bir aileden gelmesi, müzikle iç içe doğması ve lisans eğitimini müzik üzerine tamamlaması caz armonisi konusunda kendisini geliştirme olanağı sağladığı söylenebilir.

Katılımcı 2'nin ifadesi şu şekildedir:

> (Gülerek ve başını sallayarak) Kesinlikle evet. Ya böyle… Ana akım olarak tanımlamasaydım bu sebepten tanımlayamazdım. Ama işte böyle… Geçmişte yaptığım ana akım işler olduğu için hayır da diyemem. Ama benim genel olarak duruşum ana akımın zıttında kendi ideallerim doğrultusunda bir duruş. Bu da işte aykırıklardan geçiyor. Bunu nasıl tanımlayabilirim, inan ki bilmiyorum. Bir şeyler dinleterek yapabilirim. (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 3'ün ifadesi şu şekilde gerçekleşmiştir:

> Bağımsız olmak bile aykırı ki bu sektörde. Ve yaptığım müzikler çok aykırı yani inanılmaz farklı değil ama tarzın içerisindeki bütün seçkiler arasında kendini böyle biraz da olsa ampul gibi parlatabilecek bir durumda. Ama çok böyle inanılmaz aykırı olduğumu da düşünmüyorum. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 4 ana akım müzik tarzının içerisinde olsa da aranje olarak ana akım müziğin tüm dinamiklerini yansıtmayarak, farklı biçimlerle üretim gerçekleştirdiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

> Yani genel olarak mainstream müziği yapmamaya çalışıyorum. Mesela şey 'Pisliğin Üstüne Basmışlar'da (Gazapizm) bunu görebilirsin. Şey… Hani normal

> şartlarda rapçilerin hepsi ya drill diye bir tarzı ya da T-rap diye bir tarzı yapıyorlar. Benim yaptıklarım genel olarak daha onların dışında. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 5 protest yanıyla kendisini müzik sektöründe aykırı konumlandırmaktadır. İfadesi şu şekildedir: *"Var… Protest bir kısmım var. Yani birçok açıdan… Bir şeylerden bahsetmeyi, bir duruştan bahsetmeyi, kara ütopyacıyım ben edebiyat kısmında. Kara ütopyayı müziklerimin içerisine koymayı ve insanları en azından söylem bakımından burada bir duruş sergilemeyi seviyorum yani."* (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 6 ana akım müzik içerisinde yer almasına karşın ana akımdaki yerleşmiş uygulama ve uzlaşmalardan uzaklaşıp, çokça kullanılan armonik yapıdan uzaklaştığını şu sözlerle ifade etmiştir: *"Müzik teorisi olarak olmuyor ama beat tarzı bazında olabiliyor. Yani çok fazla yapılan çeşitli hareketleri bilerek yapmadığım oluyor. Ama müzik teorisine, armoni yapılarına veya çeşitli çok kullanılan kalıplara çok karşı gelmiyorum açıkçası. Hatta onlardan yararlanıyorum da."* (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 7'nin ifadesi şu şekildedir:

> Muhakkak var yani. Her şeyden önce zaten çalıştığım yani en çok çalıştığım rap sektöründe kendimi farklı bir yere koydurmaya çalışıyorum. Çünkü dediğim gibi hani başından beri konuştuğumuz muhabbet işte beatmaking beatmaker falan filan… O tarz şeyler çıktığından beri insanlar çok standart ve hani hep aynı benzer şeyler üretmeye başladılar. Ben olabildiğince o algıyı kırmaya çalışıyorum işte." (Katılımcı 7, 26, İstanbul)

Katılımcı 7'nin açıklamaları kültür endüstrisi kavramıyla yakından ilişkilidir. Sanatsal üretimde standartlaşmayı vurgulayan katılımcı, bu yaklaşımdan uzaklaşarak kendisini müzik alanında aykırı konumlandırmaktadır.

Katılımcı 8 aykırı yönlerini şu sözlerle ifade etmiştir:

> Hem armonik olarak hem sözler olarak da var. Belki sözler olarak çok uzaklaşır mı? Yoo… Uzaklaşır, yine de uzaklaşır. Ama armonik olarak uzak, müzikal olarak baya uzak bambaşka bir tarz yani… Benim kafamda aslında yapıp sevdirmek istediğim kendimi göstermek istediğim bambaşka bir tarzım var böyle. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 9 müzikal üretimde aykırı yönünü aşina olunmayan formlar kullanmasıyla tanımlamıştır. İfadesi şu şekildedir:

> Şöyle… Ee… Şimdi belirli formlar var, belirli bilgiler var. İnsanların işte mesela Popçular benim şarkılarımı dinlediğinde neyi beğenecek neyi beğenmeyecek bilebiliyorum. Şimdi onların şarkılarında trafik, normal şarkılarda trafik daha işte verse-bridge-nakarat şeklinde gittiği için onların beğendikleri bir form var zaten. Dileyecekleri şeyi bilebiliyorlar. Diyor ki: 'Şu an bir nakarat gelecek' diyebiliyor. Ama ben yaptığım şarkıda orada nakaratı getirmeyip; bir verse daha ekleyebiliyorum. Çünkü ben kreatif insanlarla, orijinal insanlarla -Rapçiler'den bahsediyorum. Rapçilerle çalıştığım için bu özgürlüğe sahibim. Rapçi orada bir verse daha anlatabilir. Ama popçu diyor ki: 'Orada nakarat girmesi lazımdı.' Hayır abi sokmadım ben biraz daha dinle diye. Trafikte özellikle çok farklılık oluyor. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 10 dindar olmasını Hip-Hop camiasında aykırı olarak tanımlamaktadır. İfadesi şu şekildedir:

> Var. Aykırı… Ya işte… Ben mesela dinine bağlı bir insanım. Bu bile aykırı bir konum olabiliyor. Yani şu da var… Mesela Hip-Hop camiasında Türkiye'de beni çok iyi bilip, yaptığım işi de çok iyi bulup ama benden uzak duran birçok insan var. Bundan dolayı işte… Bu da dinci falan mesela diyorlar, yobaz falan. Ama adamın mesela bende olan Hip-Hop bilgisinin yüzde ellisi bile yok. Ama bana şey diyor; bu da Hip-Hop'çu mu? Dinle Hip-Hop'un ne alakası var, böyle salak salak cümleler kuranlar da gördüm ben. (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

4.1.9. Katılımcıların müzik endüstrisinde kendisini sınırlandıran/kısıtlandıran unsurlara dair görüşleri

Yapılan görüşmelerin bu aşamasında katılımcılara müzik endüstrisi içerisinde kendilerini sınırlandıran unsurların olup olmadığı farklı açılardan sorulmuştur. Bu noktada katılımcıların müzik dünyalarıyla ilişkisi, dinleyici talepleri ve siyasi dinamiklerle ilişkisi ana konular olarak ele alınmıştır.

Katılımcı 1 kendisini müzik dünyasında sınırlandıran unsurları ekonomik açılardan değerlendirmiştir, açıklaması şu şekildedir:

> Çok oluyor. Yani şey anlamında… Nasıl söylenir? Garantisi yok yani işin. Garantisi yok. Tamamen gün, güne geçirmeye dayalı bir kazanma durumu var. Ama tabi ki de bunu sen, tamamen bireye bağlı bir durum. Bir birey onu nasıl kontrollü bir şekilde devam ettirirse o kadar memuriyet haline getirir ve onu şey yapar. Ama bu herkesin yapabileceği veya herkesin düzgün bir şekilde kontrol edebileceği bir durum değil. O yüzden sıkıntılı bir meslek. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 1'in müzik üretiminde dinleyici taleplerinin kendisinde oluşturduğu etkiye dair sözleri şu şekildedir:

> Tabi şey oluyor ee… Her dönemin ayrı bir modası oluyor. Bu moda aynı bizim giydiğimiz kıyafetler gibi aranjmanlara da işliyor yani. Bunu kimse 'hayır böyle olmuyor' falan diyemez. Tamamen öyle oluyor ama bu da işte gene bireye bağlı. O birey işte kendin, kendinden illa bir şeyler koyabilir oraya. Ve bunu iddia edebilir, (gülerek) koymuyorsa bile iddia eden oluyordur. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 1 kendisi üzerinde herhangi bir siyasi baskı hissetmediğini aktarmıştır. Bu noktada şu açıklamaları dikkat çekici olabilir:

> Artık seçim müziklerini de beatmaker'lar yapıyor. Yaz bak, adamların seçim müziklerini beatmaker'lar yapmaya başladı. Çünkü rap müzikler eklendi seçim müziklerine. Baya böyle rapli seçim müzikleri oluşmaya başladı. Baya içlerine girmişler yani. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 2 kendisini müzik dünyasında sınırlandıran unsurlar konusunda kararsız bir yaklaşım sergilemiştir. Bu noktada müzikal olarak yaklaşmış olup ifadeleri şu şekildedir:

> Mutlaka oldu. Nasıl oldu yani? Klasik davul yürüyüşlerini kullanmak bile sınır bir noktada. İnsanların kulağına doğru gelmesi için şarkının dört sayıyor olması bile bir sınır nereden baksak. Ama bunları sınır olarak görmek de gariplik. Bunun içerisinde yaratabileceğimiz bir sürü dünya, bir sürü alan var çünkü. Hem sınırlandırılmış hem de sınırlandırılmamış hissediyorum açıkçası. (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 2 dinleyici talepleri vb. konularda kaygı olmadan üretimin mümkün olmayacağını şu sözlerle ifade etmektedir:

> Hiçbir kaygı olmadan mümkün değil bence. Bir noktada kaygılarımızın getirdiği şeylerle bir şey üretmeye çalıştığımız için hiçbir kaygı olmadan bence mümkün değil. Bir noktada yaptığımız bir şarkıda da Aga B'nin kullandığı bir cümle var, o çok tatlı açıklıyor bence: 'Tek ilhamımız kaygı.' gibi bir lafı vardı. Bu yeterince açıklayıcı oluyordur bence. (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 2 kendi üzerinde herhangi bir siyasi baskı hissetmediğini ifade ederken; söz yazarlarının siyasi durumlardan etkilendiğini belirtmiştir. *"Ben şahsım olarak yaşamıyorum. Yani hani şunu kullanacaktım ama bu siyasi olarak anlam taşır diye kullanmadığım hiçbir şey olmadı. Ama daha söz yazımıyla ilgili, çalıştığım sanatçılar bundan sınırlandırıldığını hissediyordur yaşadığımız ülkede. (Biraz duraksadı ve gülerek) Dünyada."* (Katılımcı 2,24, Ankara)

Katılımcı 3 müzik dünyasında kendisini sınırlandıran tek unsurun kendisi olduğu belirtmiştir: *"Tek bir sınırlandıran unsur var o da kendim."* (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Dinleyici taleplerini dikkate almadan müzik üretimine devam eden katılımcı 3'ün ifadeleri şu şekildedir:

> Ama insanlar şey konusunda çok takılıyor: "Ben bunu yaparsam dinlenir, bunu yaparsam dinlenmez, bunu severler, bunu sevmezler…" Hani genel topluma ve dünyaya göre düşünüp hareket eden çok fazla insan var, çok fazla sanatçı var. Hatta sonrasından özgün yaptığı müziği bırakıp; artık ben bunu yapacağım çok moda diyen insanları daha çok görüyorum ama bende öyle bir şey yok ama. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 3'ün ifadelerinde dinler kitleye göre müzik üretimi gerçekleştiren müzik üreticilerinin sayıca fazla olduğu anlaşılmaktadır. Katılımcı 3 kendi üzerinde herhangi bir siyasi baskının olmadığını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra müzik yayın yasağı konusunu eleştirmiştir.

> Siyasi açıdan sadece eğlence sektörü için garip bir durum. Çünkü hani biliyorsun 12'den sonra müzik yasağı vesaire bilmem ne… Ama bunlar aslında çok daha kolay çözülebilecek sorunlar. Hani bu benim görüşüm tabi de. Yani 12'den sonra bence çok rahat müzik çalınabilir ama o zaman şunu çözün mesela ilk önce; yerleşim yerinin tam ortasında eğer bir kulüp olacaksa veya bir etkinlik alanı olacaksa yalıtın yani. Çünkü yurtdışında hep böyle yani. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 4 sanatsal üretimin kolektif yapısında kimi zaman diğer sanatçılar tarafından kısıtlandığını şu sözlerle ifade etmiştir:

> Vizyon olarak evet. Çünkü birçok sanatçının müzikal vizyonu yok. O açıdan biraz sınırlandırılmış oluyorsun. Örnek veriyorum geçen gün İzmir'de yaptığım bir proje var 6 şarkılık. Kıza daha böyle bi'şey SynthPop ve Funk üzerine bir albüm yapıyorum. Şarkıları işte bitirdim, kızın yanına gittim işte, projeye son bi bakıcaz… İşte örnek veriyorum nakaratı bir kere daha kopyalamak gerekir falan filan onları kararlaştırıcaz. Bana tek tek bütün kanalları ağzıyla tarif etti falan… Şarkıcı kimi ses kanalları kapatarak sadece vokal-bas-kick bırakmış, ruhu ve türü öldürmüş. (Katılımcı 4,26, İstanbul)

Katılımcı 4 müzik üretiminde dinleyici taleplerini göz ardı ederken; sanatçıların taleplerinin kendisini etkilediğini ifade etmektedir: *"Tamamen kendi içimden geldiği gibi yapıyorum. Ama bazen de işte mecbur sanatçının isteğine bağlı kalmak zorundasın. Öyle işlerim de var yani, hatta listedeki birçok iş ona örnek."* (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Bu noktada sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerinde kimi zaman sanatçıların birbirini sınırlandırdığı, entegre profesyonel bağlamında çalışamadığı da ortaya çıkmaktadır. Öte yandan katılımcı 4 kendisi üzerinde herhangi bir siyasi baskı hissetmezken; rap müzik

söz yazarlarının siyasetten etkilendiğini ifade etmiştir: *"Ya ben hissetmiyorum ama sanatçı arkadaşların bazıları hissedebiliyor. Özellikle rap müzikte. İstedikleri sözü yazamıyorlar herhangi bi… Kendilerine oto-sansür uyguluyorlar. Ama bu beni bağlayan bir şey değil."* (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 5 maddiyatın ve saygının müzik dünyasında müzisyeni sınırlandırdığı görüşündedir. Diğer bir taraftan dinleyici talepleri ve siyasi açıdan herhangi bir sınırlandırılmayı hissetmemektedir. Dikkat çekici olabilecek ifadeleri şu şekildedir:

> Hep oldu, hep oluyor. Yani bunun bir sürü yönt… şeyi var yani; geldiğimiz son noktada maddi kısmı yani. Çünkü müzisyen artık bir şey alırken iki kere düşünüyor… Bir bu, ekonomik koşullar. İki; benim tabi ki müziğe başladığım zamanlarda müzisyenler daha böyle 'ağustos böceği' moduyla bakılırdı yani. Şimdi birazcık daha saygı aldık ama toplumun sana verdiği saygı bir yere kadar. O da bir kısıtlama yani, bir toplum baskısı senin üzerinde… (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 6 kendisini müzik dünyasında sınırlandıran unsurları dinleyici talepleri üzerinden yorumlamıştır. Bunun yanı sıra siyasi açıdan herhangi bir sınırlandırılma hissetmeyen katılımcı; söz yazarlarının bu durumdan etkilendiğini eklemiştir. İfadeleri şu şekildedir:

> Yani… Sonuçta… Nasıl diyim… Bir noktadan sonra insan yapacağı şeyin bulacağı karşılığını düşünerek de yapmaya başlıyor özellikle profesyonel hayata geçtikten sonra. Başta daha umarsız takılabiliyor ama profesyonel hayata geçtikten sonra biraz daha bu sevilir mi, sevilmez mi düşüncesini kafanızdan yani tamamen atamıyorsunuz. Belki belli projeler için atarsınız yani: 'Bu şarkıda umursamıyorum, bu şarkı istediğim gibi olacak' dersiniz ama şu denemez yani: '10 tane iş yapıyorum, 10'unda da umurumda değil' diyemezsiniz. O yüzden bazen yani şöyle bir şey yapmak lazım dediğim oluyor, bana kalsa böyle yapmazdım ama bu daha iyi olur dediğim oluyor yani, bu da bir sınırlandırmadır en nihayetinde." (Katılımcı 6, 31, İstanbul)
>
> Güzel soru. Ya ben beatmaker olduğum için bunun en dertli tarafında değilim. Ama birlikte çalıştığım sanatçıların, söz yazarlarının özellikle tarafında en azından bir oto sansür olduğunu tabi ki de görebiliyorum." (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 7 tıpkı katılımcı 4 gibi müzik dünyasında birlikte çalıştığı sanatçıların kimi noktalarda kendisini sınırlandırdığını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra dinleyici talepleri ve siyasi unsurlar kendisini sınırlandırmadığı görüşündedir. İfadesi şu şekildedir: *"Tabi ki ya bunların en büyüğü sanatçılar oluyor genelde… Bence en büyük sınır genelde sanatçılar oluyor*

çünkü yani hepsi değil tabi ki bazıları böyle davranıyor işte tamamen onun istediğini yapmak zorunda oluyorsun." (Katılımcı 7,26, İstanbul)

Katılımcı 8 maddi sıkıntılar ve müzisyenlerin performans mekanlarında değer görmemesinden bahsetmiştir. İfadesi şu şekildedir:

> Oluyor tabi ki de. Şöyle… Bu işin neresinde olduğunuza bağlı. Eğer evde müzik üreten insansınızdır veya stüdyoda… Birincisi ekonomik sebeplerden dolayı alamadığınız ekipmanlar, en başta herkesin sıkıntısı bu. Bunu en baştaki maddeye kırmızı olarak yazabilirim. Daha sonra canlı müzik sektörü için konuşayım. Mekanların, mekancıların müzisyenlere verdikleri eksilerde olan değer. Yani hiçbirimiz -sen dahil- eminim buna, hiçbirimiz, bizi el üstünde tutsunlar da pamuklara sarsınlar istemiyorum ama bize en azından sanatçı muamelesi yapabileceklerini düşünüyorum ki kolay kolay hiçbir yerde görmüyoruz bunu. En dert ettiğim şeyler bunlar. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 8 dinleyici taleplerinin kendi üretimini etkilemediği görüşündedir. Siyasi konudaysa deneyimlediği bir durumdan ötürü artık siyasi açıdan sınırlandırıldığını ifade etmiştir. Başına gelen olayı açık bir dille ifade etmekten kaçınan katılımcının ifadeleri şu şekildedir:

> Evet diyelim. Şöyle başıma gelen bir olaydan örnek vereyim. Bir şey alanında -Küçükçiftlik- bir konser iptal olmuştu. İptal dediler işte, çok saçma sapan bir sebep sunulmuştu. Karşıda bir şey varmış da… Çok alakasız bir sebepten sunulmuştu. O günden sonra demiştim ki: 'Evet biz müzik olarak siyasi olarak kısıtlanıyoruz.' (Detay anlatmaktan kaçınarak) Çok girmeden, kelepçelenmeden, öyle yani… (Katılımcı 8,38, İstanbul)

Katılımcı 9 şu anda sistem içerisinde kendisini sınırlandıran hiçbir etkenin olmadığını ifade etmiştir. Geçmişte kendisini sınırlandıran tek bir etken olduğunu şu sözlerle belirtmiştir: *"Yani şu an değil de öncesinde çok oldu. Yani 300 liraya beat yaptırıyor eleman; 300 liraya beat yaparken birçok şeye karışıyor. Ben burada Sezen Aksu'ya beat yapıyorum, Sezen Aksu bana karışmıyor."* (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 10 müzik dünyası içerisinde kendisini sınırlandıran unsurların olmadığı görüşündedir. Aynı zamanda müzik üretiminde dinleyici taleplerini göz ardı ederek üretimini gerçekleştirdiğini ifade ederken Türkiye'de insanların müzik açısından sınırlandırılmadığını şu sözlerle ifade etmiştir:

> Ben Türkiye'de insanların müzik açısından kısıtlandığına valla inanmıyorum. Yani şöyle… Görüyorum çünkü… Çıkan klipleri de görüyorum, abi işte

> rapçilerde kalalım, son birkaç tane rapçilerin yaptığı işlerde çırıl çıplak mesela kadını böyle gösterebiliyorsun. Ama çırıl çıplak! Böyle iç çamaşırı da yok diyorum sana, bu şekil… (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

4.1.10. Katılımcıların talep üzerine beat üretme süreci ve sanatçılarla olan ilişkisi

Görüşme çerçevesinin bu bölümünde katılımcıların talep üzerine mi beat ürettiği veya önceden hazırlanmış beat'lerin talep edilene mi verildiği bilgisine ulaşılmaya çalışılmıştır. Talebe yönelik beat üretiminde beatmaker'ların sanatçılarla olan ilişkisi de ortaya çıkmıştır. Elde edilen veriler neticesinde 9 katılımcı talebe yönelik beat üretirken aynı zamanda 5'i talep olmaksızın beat üreterek stok havuzu oluşturmaktadır. Katılımcılardan sadece bir tanesi (katılımcı 5) sadece kendisi için beat üretimi yapmaktadır. Bu bağlamda elde edilen bulgular aşağıda yer almaktadır.

Katılımcı 1 beat üretiminde hem talebe bağlı olmadan hem de talep üzerine üretim ürettiğini ifade etmiştir. Elde edilen bulgu şu şekildedir:

> 10 tane 15 tane… Böyle… Ben o aya böyle beat biriktiriyorum. Baya yapıyorum çünkü. Beat dediğim şeyi artık böyle biraz çerez gibi yapabiliyorum istediğim zaman ve onlar böyle birikiyor. Diyorum ki; albüm mü yapsam tutsam mı? Zaten bizim çocuklar gelecek birde onlara dinletirim falan… Sonra onlar geliyor diyorlar ki: 'Aa bu beat güzel ben buna bir şeyler yazarım.' falan filan böyle. Onun haricinde bana bestesiyle, sözleriyle gelen oluyor. O sözlerin üzerine sıfırdan bambaşka bir şey yazdığımız oluyor (müzik anlamında). Bambaşka beat'ler yaptığımız oluyor yani sıfırdan. Veyahut şöyle de işler olabiliyor… Type beat'ler var ya internette, free beat. Adam evinde onun üzerine yazmış oluyor baya bir şey. Şarkısını onda bitirmiş oluyor ve geliyor ben bu beat'e göre yaptım. Bu beat'e göre yeni bir beat yapalım diyor. Bende o beat'i dinliyorum, aynı tonda ama başka bi groove'da beat yapıyorum. Adam yazdığı şarkıyı üstüne tekrar okuyor falan… Böyle de bir stok dünya var yani böyle de paralel evren var. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Aynı zamanda katılımcı 1 talep üzerine beat üretirken, üretim aşamalarını şu şekilde aktarmıştır:

> O tamamen işte üreten… Şey…Söz sahibine bağlı. Ona soruyorum, diyorum ki: '(Gülerek ve kendini göstererek) Bana mı bırakmak istiyorsun?' Hani tam şey ya 'masaya gelen gelsin. Ne yapmak istiyorsun yani? Sende bana, benimle beraber şey yapmak istiyor musun? Paylaşmak istiyor musun?' Bunu bu arada herkes yapmıyormuş. Bunu aslında şey… Genelde tek başına çalışmakmış yani bunun

> adabı. Ama ben özellikle ve özellikle soruyorum çünkü onun da içine sinsin istiyorum. Bazen öyle oluyor, içine sinmiyor adam söylemiyor falan öyle çıkıyor şarkı, sonra faturayı sana kesiyor falan. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 1 kolektif sanatsal üretimi içerisinde bulunduğu beatmaker camiasında herkesin yapmadığını ifade etmektedir. Öte yandan kolektif sanatsal üretimin var olduğu da ortaya çıkmaktadır ve bu durum Becker'cı yaklaşımda sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerdeki kolektif doğasına işaret etmektedir.

Katılımcı 2 beat üretimini talep üzerine yaptığını ifade etmiştir. Herhangi bir stok üretim yapmamaktadır.

> Şöyle ki; ben kendi isteğim doğrultusunda yaptığım, hiçbir şey düşünmeden yaptığım çok fazla proje var elimde duran. Ama bir noktada o şey sistemini oturtamadım, birinin talebi olduğu zaman ona bir stok havuzu açma gibi bir sistem oturtamadım henüz kendi istediğim gibi. Çünki bunda şeyin de çok etkisi var; bugün yaptığımı yarın içine sinmemesi gibi bir durum da var. Bu yüzden çok stok olarak çalışmıyorum. Daha böyle işte spesifik bir şey arıyorsak o sanatçıyla kurduğum diyalog üzerine çalışmalara başlıyorum desem daha doğru olur. (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Aynı zamanda katılımcı 2 beat isteyen sanatçıların, onun tarzını bildikleri için beat üretiminde serbest bırakıldığını şu sözlerle ifade etmiştir: *"Çalıştığım insanlar genelde bana güvendiği için benle çalışıyor zaten. Hani böyle… 'Şu var, şunu yapmamız lazım' diye bana çok insan gelmiyor. Benim bakış açımla olmasını istediği için geliyor genelde."* (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 3 beat stokladığını ve aynı zamanda talep üzerine beat ürettiğini de ifade etmiştir. Talep üzerine beat üretiminin iki farklı yolla gerçekleştiğini belirten katılımcının ifadeleri şu şekildedir:

> Şöyle bir durum aslında… İki farklı yolla geliyorlar. Ya işte ben senin yaptığın beat'ler tarzında işte bir şey istiyorum diyor ve diyor ki işte elinde varsa hazır bir şeyler bana işte 2-3 tane gönderir misin var. Diğer seçenekte ise direkt sana tarifle geliyor. İçinde şu olsun, biraz bu olsun, şu olsun bu olsun… Zaten üstüne şu tarz sözler yazacağım falan derken benim aklımda her şey oluşuyor. Onun üzerinden devam ediyorum. Bu iki seçenekle geliyor hepsi. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 4 beat üretimini tamamen talep üzerine yaptığını şu ifadelerle açıklamıştır:

> Tamamen sıfırdan yapıyorum. Ama bazen mesela teslim alınmayan şarkılar oluyor, üzerine kendim müzik yaptığım. Oradan vokali kaldırıp daha önce o

> şarkıyı hiç dinlememiş başka arkadaşlarıma hediye ediyorum. Al üzerine söz yaz, senin olsun… ('Tamamen talep üzerine mi yapıyorsunuz bu işi?' sorusu üzerine) Evet evet. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 6 hem beat stokladığını hem de talep üzerine üretim yaptığını ifade etmiştir: *"İkisi de oluyor. Yani hangisi daha çok oluyor… Yüzde 50 yüzde 50 ya…"* (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 6'nın talep üzerine beat üretimi yaparken iş akışı aşağıdaki gibidir:

> (…) Bana bir beat hazırlar mısın gibi değil de birlikte bir şeyler yapalım gibi bir şey başlıyor -yeni biriyse eğer, hani sanki yeni sıfırdan bir iş yapıyor. E diyoruz o zaman bi' buluşalım bi' stüdyo session'u gibi girelim ne var ne yok bakalım. Hani o kişi sana neler yaptığını, bundan önce neler denediğini gösteriyor; ben bende neler olduğunu gösteriyorum… Hatta bazen birlikte stüdyoya gireceksek hani o kişinin tarzında bir şeyleri ya ön hazırlamış oluyorum ya da elimdeki şeylerden bu kişiyle birlikte yapılabilir diye minik bir klasör oluşturmuş oluyorum. O bana dinletiyor, ben ona dinletiyorum… (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 6'nın ilgili ifadesiyle sanatsal üretimin kolektif doğası vurgulanmaktadır. Aynı zamanda katılımcı 6'nın stokladığı beat'lerden birini talep eden sanatçının; ilgili beat'i nasıl tercih ettiğini katılımcı şu sözlerle ifade etmiştir:

> (…) Kendisine ilham vermesi bence. O soyut bir kavram. Yani kendi sesini ee…. O beat'in üzerinde hayal edebilmesi. Çünki ben mesela eskiden sadece beat iyi mi kötü mü diye bakardım. Şu an vokallerde ve şarkı yazarlarında ben şeyi görebiliyorum: 'Beat güzel ama buna ben ne yapabilirim'i bulamazsa o beat onun için bir seçim haline gelmiyor. Yani o kişinin tınısı yani belki sizin o kişide ön çalışma yapıyorsanız eğer o kişinin kabaca ses tonunun nerelerde ya da hangi notanın hangi akorlar üzerinde ses verdiğini ve hangi akorlar üzerinde şarkı yaptığını bilmeniz size bir artı sağlar. Çünkü adam orada sesini duyabiliyor. Hemen üzerinde bi mırıldandığında onun bölgelerinde olmuş oluyor. Yani kendi sesini hayal edebilmesi, ona ilham vermesi… (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 7 talep üzerine beat ürettiğini ve üretim aşamasında sanatçının sanatını analiz ederek üretim yaptığını şu sözlerle ifade etmiştir:

> Her şeyden önce benim için önemli olan şey hani biraz da o insanı tanımak ve o insanı terzi gibi düşünüyorum kendimi. O insana uygun bir kumaş bulup, o insana uygun bir elbise dikmek. Yani öyle olduğu zaman, öbür türlü olduğu zaman; yani 'ben bir şey yaptım al sen bunu oku' dediğin zaman sanki biraz şey gibi oluyor…Terzi onu yaptı ama adam onun içinde küçük mü kalıcak büyük mü kalıcak paçaları dar gelicek mi falan hani öyle yaklaşıyorum birazcık. Tam ona böyle hani üzerine oturabilecek bir şey olması için de benim onu tanımam ve duygusal bir bağ kurmam gerekiyor ister istemez. Kendi içimde hani ben böyle

> bakıyorum. Belki de birçok insan böyle bakmıyor olabilir ama hani benim için önemli bir nokta bu. Karşımdaki insanı tanımak ve onunla birlikte zaman geçirmek… Çünkü o zaman hani ona daha verimli olabildiğimi fark ediyorum. E tabi bu da herkeste tutmuyor. Tabi kimisiyle çok iyi anlaşabiliyorken kimisiyle anlaşamıyorsun hatta projeyi yarıda iptal edebiliyorsun falan. Bu kimsenin suçu değil. Ne onun ne benim suçum. Ama önemli olan dediğim gibi bunun farkına varmakta önemli bir şey. (Katılımcı 7, 26, İstanbul)

Katılımcı 8 stok yaptığı beat'leri kendisi şarkıları için yaparken; sanatçılara talep üzerine beat yaptığını şu sözlerle ifade etmektedir:

> Şöyle… Eee… Her müzisyen için kendi yaptığım müzikler, beat'ler şeydir; çocuğu gibidir. Sen de bilirsin. Böyle duygusal bağı olur. Ben işte öyle şarkıları veremiyorum kimseye. Satamıyorum. Stoktakiler var ya; onlar (elini göğsüne koyarak) benim için. Kendime onlar. Yani biriyle çalışacaksam… Ee… Onun birazcık bir şeyleri olması lazım. Yani bi, bana bi free beat'le gelsin, ondan bahsetmiyorum. Sözü olsun, belki bir melodisini mırıldanmış olsun ya da dandik bir aranjeyle yani -abi bak bunu yaptım sen bi bak- bu da benim için kâfi. Yani ben birine yapacaksam sıfırdan yapma taraftarıyım. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 9 stok beat'leri olduğunu fakat talep üzerine kişiye göre beat yapmayı yeğlediğini ifade etmiştir. Bu bölümde katılımcı kendi projesi üzerinden konuyu ele almayı tercih etmiştir. İfadeleri şu şekildedir:

> Ama şimdi yakın zamanda işte mesela Aleyna Tilki'yle 11 tane şarkı yaptık iki ay içerisinde. Bunlar benim stok ürünlerimden ortaya çıktı. Yani… Yakın zamanda işte No Mass adıyla yapacağım projelerde zaten producer'lık yapacağım. Müzik producer'lık değil… Ben altyapıyı yapıp, bir stok yapıp, dört tane şarkı yapıp işte Emre Aydın'ın kapısını çalıp: 'Emre Abi sizinle beraber yapabileceğimizi düşündüğüm şarkılar var, eğer yapmak istersen buradayım. Bütün imkanlara sahibim.' dediğimde ben artık producer oluyorum. Onun için uğraşıcam artık bu süreçte. Ama bu zamana kadar genelde insanlar bana ulaştı yani. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 10'un Beatabi.com adında internet sitesi mevcut olup; bu siteden beat satışı yapmaktadır. Kendisine gelen beat taleplerini ise şu şekilde açıklamıştır: *"Bana böyle Nasihat kafasında bir beat lazım… Onu dediği zaman birisi mesela -tamam Nasihat kafası mı? Tamam! O işte stokta. Nasihat kafası işte, ben yaptım, kafamda ne varsa o, al."* (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

Aynı zamanda katılımcı 10 "Type Beat" konusuna değinmiştir. İfadeleri şu şekildedir:

> Type beat diye bir şey var artık. Yeni çıktı, belki duymuşsundur. Type beat… Hashtag'lere baktığın zaman işte, yazıyorsun hastag type beat; 20 milyar (kollarını

açarak) paylaşım var. Bu nedir? Çok başarılı olan bir rapçi alınıyor; mesela Eminem diyim. Eminemin bir tarzı var değil mi? Adam tarzını oturtmuş, herkes yani biliyor falan. Onun gibi olmak isteyen veya onun seviyesine yaklaşabileceğini düşünen rapçiler var ve bu rapçiler diyor ki; bana Eminem tarzında beat lazım. Çünkü ben aynı onun gibi okuyorum –(gülerek) böyle saçma düşünceye sahip olan birçok insan var, sadece Eminem için değil, farklı farklı. Ve orada Eminem type beat mesela… YouTube'a bilmem nereye, Instagram'a girdiğin zaman Type Beat yazınca mesela Drake type beat… falan böyle milyonlarca hastag ve milyonlarca altyapı bulunuyor. Bu ne? İşte ona özeniyor, onun gibi yapmak istiyor; bu tarz beat istiyorum ben diye mesela bana da yazılıyor. (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

4.1.11. Katılımcıların müzik üretimlerinde kullandıkları stüdyo tarzına dair bulgular

Görüşme akışının bu bölümünde katılımcıların nasıl bir stüdyoya sahip olduğu bulgusuna erişilmeye çalışılmıştır. Elde edilen bulgular ışığında katılımcıların çoğu "home studio" adıyla tabir edilen, ev stüdyosuna sahiptir. Katılımcılardan yalnızca üçü (katılımcı 4,7 ve 9) profesyonel anlamda müzik stüdyosunda müzik üretimini gerçekleştirmektedir. Ev stüdyosuna sahip olan katılımcı 1'in beatmaker özelinde stüdyo konusunda şu ifadeleri dikkat çekici olabilir:

> Ama şu an bu yeterli yani. (Elindeki ekipmanları uzun süredir kullandığını kast ederek) 3 senedir bunlarlayım falan. İyi gidiyor yani. Çok bir şeye gerek yok beatmaker için. Beatmaker'ın sadece laptop'u olsa yeter ya. Aynen, beatmaker'ın sadece laptop'u olması lazım beat yapması için. Bana soran kardeşlerime de öyle diyorum, genç kardeşlerime. 'Abi ben beat yapıyorum ne yapmam lazım?' sadece laptop'un olsun. Hani FL'i indir, başla yani. Programı tanı. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Dizüstü bilgisayara sahip olmanın beatmaker için ekipman konusunda yeterli olarak görülmesinin nedeni destek faaliyetlerin sağladığı imkanlarla ilişkilidir. Gelişen teknoojik imkanların müzik üretimini görece kolaylaştırdığı ve mobilite sağladığı söylenebilir.

Aynı zamanda katılımcı 2 ve 3, katılımcı 1 ile paralel bir fikre sahiptir. Katılımcıların ifadeleri şu şekildedir: *"Home stüdyo için yeterli bir ekipmanım yok ama yani kendim zaten benim böyle şu an… Hatta konuşuyor olduğumuz laptopumun olması yeterli oluyor. Bir kulaklık bile olmadığı zaman ben çalışıp işlerimi halledebilecek duruma getirdim kendimi yani."* (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 3'ün ifadesi şu şekildedir: *"Şu an için bi' stüdyom yok. Bütün stüdyom (laptop'unu göstererek) bu bilgisayar. Ses kartım var ve referans kulaklığım var, o kadar."* (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Geçmiş yıllarda stüdyo sahibi olan ve şu an ev stüdyosu ekipmanlarıyla mobil olarak müzik üretimini gerçekleştirebilen katılımcı 8'in ifadesi şu şekildedir:

> Şu an stüdyom yok. Home studio'm var. Daha doğrusu home studio'm dediğim şey de benim çantamı gördün mü sen? Canlı işlerde karşılaşmışsındır. Dağcı sırt çantası gibi. Onun içerisinde bilgisayarım, MIDI klavyem, ses kartım, launch pad, kulaklığım, hard disk'im, ıvırım-zıvırım her şeyim sığıyor. Benim çantam benim stüdyom. Ya ben artık bir yere konuçlanıp -evet güzel olur ama- sağda solda da yapmaya başladım bu işi, mobil. Baya mobil stüdyo olarak geziyorum böyle. Diyorum ya, otobüste bile kucağıma bilgisayarımı açıp yapabiliyorum. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Ev stüdyosuna sahip olan katılımcı 6'nın farklı mekanlara giderek üretim gerçekleştirdiğini ifade ettiği sözler şu şekildedir:

> Farklı yerlerden aslında stüdyo anlamında destek almıyoruz. Ama ambiyans anlamında destek aldığımız oluyor. Yani kel alaka yerlere gidip beraber şarkı yapacağımız insanla; orayı yani bir ev tutup, sesin sorun olmayacağı bir ev tutup… Orayı bir stüdyoya çevirip, ekipmanlarımızı getirip… Beraber ambiyans anlamında iş yaptığımız oluyor. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

4.1.12. Katılımcıların kullandıkları dijital ses işleme istasyonlarına (DAW) dair bulgular

Görüşme akışının bu bölümünde katılımcıların hangi dijital ses işleme istasyonunu kullandığına ve ne düzeyde hâkim oldukları bulgusuna erişilmeye çalışılmıştır. Katılımcılar çeşitli ses kayıt programları kullansa da bütün katılımcıların programlara hakimiyet düzeyi ileri seviyedir. Bu bölümde alınan cevaplar kısa ve salt bilgi olmasından dolayı verileri tablo halinde sunmak uygun görülmüştür. Aşağıdaki tabloda katılımcıların kullandıkları DAW'lar ve hakimiyet düzeyleri yer almaktadır.

Tablo 1. Katılımcıların Kullandıkları DAW'lara Dair Bilgiler

	Kullanılan DAW	**Hakimiyet Düzeyi**
Katılımcı 1	Logic Pro	İleri Seviye

Katılımcı 2	Fl Studio	İleri Seviye
Katılımcı 3	Ableton	İleri Seviye
Katılımcı 4	Studio One	İleri Seviye
Katılımcı 5	Ableton/Logic Pro	İleri Seviye
Katılımcı 6	FL Studio	İleri Seviye
Katılımcı 7	Logic Pro	İleri Seviye
Katılımcı 8	Ableton/FL Studio	İleri Seviye
Katılımcı 9	Ableton	İleri Seviye
Katılımcı 10	Cubase	İleri Seviye

4.1.13. Katılımcıların "sample" kullanımına ve aynı "beat"lerin farklı sanatçılar tarafından kullanılmasına dair görüşleri

Görüşme akışının bu bölümünde katılımcıların sample kullanıp kullanmadığına, kullanıyorsa hangi yollarla kullandıklarına dair bulgular elde edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda üretilen beat'lerin, farklı sanatçılar tarafından satın alınıp birden fazla kez şarkılarda kullanılmasına yönelik katılımcıların fikirleri sorulmuştur. Katılımcıların tamamı sample kullanmaktadır. Aynı zamanda aynı beat'lerin farklı solistler tarafından kullanılması konusunda kimi katılımcılar bu durumu onaylarken, kimi katılımcılar da onaylamamaktadır. Beat'lerin farklı sanatçılar tarafından birden fazla kez kullanımı konusu "Yorumlar" bölümünde ayrıca ele alınmıştır. Elde edilen bulgular aşağıda yer almaktadır.

Katılımcı 1 sample kullanmakta olup; sample'ı kullanmadan önce re-sampling yaptığını ifade etmiştir. Re-sampling'in önemini şu sözlerle ifade etmektedir: *"Ben beatmaker diyeceksem birine, tamam gerçekten o sample'ı bende duyacak olayım ama sen onu*

birazcık bize sample'lamış ol yani. Çünkü sample'lamak… böyle bambaşka bir yere geldi artık yani." (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 1, re-sampling yapmadan sample kullanımını "beatmaker"lığın dışında bırakarak ele almıştır. Katılımcının bakış açısında hazır olanı direkt kullanmak yerine başkalaştırarak yeni bir ürün ortaya koyma düşüncesi vardır. İfadesi şu şekildedir: *"Hepimiz DAW'a sürükleriz yani şuradan (sample'ı). Yani bu insanı beatmaker yapıyorsa; yapmasın bence gerçekten."* (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Aynı beat'lerin farklı solistler tarafından kullanılarak şarkı yapılması hakkında katılımcı 1'in düşünceleri şu şekildedir: *"Bu stok marketing'lerle alakalı bir problem. Doğru yapılmıyor bence bu iş. Doğru kodlarla yapılmıyor yani. Orada 'evet bir sıkıntı yok' dememle olmaması lazım bu işin belki."* (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 2 sample kullanmakta ve re-sampling yapmaktadır. Katılımcının sample kullanımına dair görüşü şu şekildedir: *"Bizim iş o konuda çok garip. Hani böyle sample kullanmak ayıplanabiliyor, loop kullanmak ayıplanabiliyor ama bence öyle bir durum yok yani. Günün sonunda duyduğumuz şey okeyse ve (gülerek) yasal olarak bir sıkıntısı yoksa bence her şey okeydir."* (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 2'nin aynı beat'leri farklı sanatçılar tarafından kullanılmasına dair görüşü şu şekildedir:

> *Normal bence ya. Hani şey… Normal mi? Alıştım. Alıştım daha doğru. Benim çok yaptı… Ben hiç yaptığım bir şey değil. Aynı altyapıyı iki kişi… Benim yaptığım şeyi hiç iki kişi kullanmadı ama işte dünyada da bunun örneklerini gördüğüm için daha alışkınım diyebilirim.* (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 3 sample kullanmaktadır ve re-sampling yapmaktadır. Katılımcının ifadesi şu şekildedir.

> Ben sample'a işte ilk Hip-Hop beat'lerinde kullanıldığını öğrendikten sonra yani o olaya başka bir şarkının çok böyle… Ha bu arada ilk önce şunu söyleyeyim de olay daha net bir hale gelsin: Sample kesmek aslında çok ünlü bir şarkının ünlü bir yerini kesmek değil aslında sample. Sample yani gidip çok alakasız ve telif hakkı barındırmayan bir şeyin içinden bile alakasız bir ritmi çekip; onu işte beş ton yukarıya işte, bpm'ini de daha fazla hızlandırıp ve işte normalde (sesleri DAW içerisinde keserek yerlerini değiştirmek, maniple etmek anlamında) böyle böyle giden bir şeyi; burası burdan gidiyor burası burdan gidiyor… Hani inanılmaz

> kesilmiş ve artık değişmiş bir şey. Ortaya bambaşka bir şey çıkıyor. Bunda bir sıkıntı yok. Ama sample konusunda eğer gidip çok önemli bir şeyi kesersen bu çok böyle sample kesme genious'lığı olmuyor. Sen gidip zaten çok bilinen bir şeyi kesiyorsun. Ama çok inanılmaz böyle ortaya bir şey çıkarırsın, gider böyle işte ee… Telif hakkı barındırmayan ve kimsenin aklına gelmeyecek bir şey kullanırsan işte gerçek sampling o. Şey dediğin oluyordur bazen: 'Ya abi ben… Oğlum bu çok iyi ya! Nereden kesti acaba sample'ı?' Hani bu benim için en çok hoşuma giden şey. Nereden kestiğimi asla bulamaz. Çünkü çok değişmiş ve başka bir şekilde kullanılmış. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 3, re-sampling yapmadan sample kullanan kişileri şu sözlerle eleştirmiştir:

> Artık bazıları öyle bir noktaya geldi… Paket satın alıyor şarkıyı… Construction Kit satın alıyor abi. Ableton'a giriyor, bütün sample'ları alt alta koyuyor; şarkı bitti. Mixli ve master'lı abi… Şarkının paketini satın alıyor. Şimdi ben mi kötüyüm burada? Ben gidiyorum alakasız bir şey araştırmışım bilmem ne… Alakasız bir şeyi birleştirmişim… (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 3 aynı beat'lerin kullanımı ve birebir müzik esinlenmesi hakkında görüşleri şu şekildedir:

> O çok tesadüfen, çok istisnai bir durum ya. Yani inanılmaz aynı olduğu… Bakarsan yeni nesil mesela… Uzi'yi falan biliyorsundur, duymuşsundur. İnanılmaz çalıntı mesela; tarzı, beat'leri hepsi. Yani şu an hepsinin örneği bile var. Tam olarak kimden çaktığı örneği var yani. Şimdi bunu bilinçli yapıyor. Çünkü maddi kaygı ve ayakta kalma kaygısı tamamen. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 4 sample kullanmaktadır ve re-sampling önemini vurgulamaktadır. İfadesi şu şekildedir: *"Kullanmak zorundasın. Bu müziğin bi'şeyi, içerisinde artık oturmuş/doğallaşmış şey oldu ama birebir kullanmaya birazcık karşıyım. Mecbur kaldığım oluyor mu, oluyor ama genelde hiç anlaşılmayacak şekilde kullanmaktan yanayım ben."* (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Aynı zamanda katılımcı 4 yasal koşullar sağlandığı taktirde aynı beat'lerin ve sample'ların farklı kişiler tarafınca kullanılabileceği görüşündedir.

> Yasal bir şekildeyse ben şey değilim. Ama örnek veriyorum birisi benim şarkımdan benim melodimi kesip yepyeni bir şarkı ürettiyse ben sana sorarım: "Hayırdır yani kardeşim!" Öbür türlü ama bu Loop'lar bizim kullanmamız için üretiliyor. Ve bu bir bedel karşılığında satılıyor… Ha ben sana bas gitar çaldırmışım ha oradan bir işte flüt melodisini çaldırmışım. Aynı mantık aslında. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 5 sample kullanmaktadır ve kendisi re-sampling yapmaktadır. İfadesi şu şekildedir:

> Tabi ki. Hibrit bir çalışma şekli var. Kendi aldığım sample'lar da var. Oldukça kendi sample'larım ve -nedir onun adı- kullanılmış sample'lar. Hakikaten o beatmaking'in özünde olan şekilde iş yapmaya çalışıyorum. Splice'dır, LoopCloud'dur; buralara da elbette üyeliğim var ama çok oralardan kullanmamaya çalışıyorum sample'ları. (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcının re-sampling konusunda görüşü şu şekildedir: *"Re-sampling kısmını çok seviyorum. Ve tabi ki yani orada sample ve sound dizayn olarak, hatta orijinali ne ki, niye buradan buraya geldik diyebileceğimiz vaziyette kullanıyorum yani."* (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 5'in aynı sample'ların ve beat'lerin kullanımı konusunda fikri aşağıdaki gibidir:

> Ya trick'li bir soru. Çünkü bu işin özü Amen Break. Oradan gelicem yine. 1969 The Winstons ondan sonra… Amen Brother diye bir şarkısı var. Orada 2:16'da davulcuya bırakılan bir dört ölçü vardır. Şu anda 'Who Sampled'dan bakabiliriz buna; 5226 parça bu Amen Break'i kullanır. Ve baya duyarsın, çoğunda birebir yani almış hızı değişmiştir. Şimdi bu doğalsa o da doğal. (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 6 sample'ı olduğu gibi kullanmanın yanı sıra re-sampling yaparak da kullanmaktadır. İfadeleri şu şekilde gerçekleşmiştir:

> Yani şey olarak; legal sample olarak Splice'dan (sample kütüphanesi) indirip kullandığım sample'lar oluyor… (Direkt indirdiğiniz şekilde mi yoksa re-sampling yaparak mı kullanıyorsunuz sorusu üzerine) İkisi de. Yani şeyde sıkıntı görmüyorum; zaten legal olduğu için yani kullanmakta, direkt kullanmakta ya da istediğin formata getirip direkt kullanmakta da çok bir sıkıntı görmüyorum. Çünkü baktığında yani bu iş zaten böyle yapılıyor. Hani herkes yapıyorken bende istediğim gibi kullanıyorum. Legal olduktan sonra sorun yok. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 6'nın aynı beat'lerin farklı kişilerce kullanımına dair görüşleri şu şekildedir:

> Yani bu biraz… Beatmaker'lar bence mesleki anlamda birkaç stile ayrılıyor bence. Türkiye'de çok fazla yoğun değil aslında bu stiller. Ama ben daha çok beat'lerimi o anlamda exclusive veren, yani global anlamda baktığımızda sadece tek şarkılık çalışan ve bir daha o beat'i başkasına vermeyen stilde bir prodüktörüm. İdol aldığım kişiler de öyle. Ama tabi bunun internet camiasında belli bir paraya verene direkt verme ve onun anlaşmalarında 200 taneye kadar satılabilir ve bilmem ne… Türkiye'de çok yoğun çalışılan bir tarz değil bu. Daha çok internet odaklı çalışan beatmaker'larda global anlamda var benim gördüğüm. Yani bu bi stil. Hani Amerika'da, Almanya'da yaşıyor olsaydım bu yöntemi de seçebilir miydim? Belki. Ama burada benim çalışma tarzım daha çok birebirde

> onlara özel, bir terzi dikmesi gibi... Diğer taraftan beat'leri sitelerden alanlar, onun başkası tarafından alınacağını bildiği sürece sıkıntı yok. Kabul edilebilir. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 7'nin sample kullanımı ve aynı beat'lerin farklı kişilerce kullanımına dair görüşleri aşağıdaki gibidir:

> Yani bence hani dediğim gibi bir sample kullanmak bir günaha giriyorsak zaten hani herkes giriyor bu günaha. Bu günahsa eğer, ki bence hiçbir sorun yok, sample kullanmalı diye düşünüyorum herkes hani. Güzel bir şey varsa, sonuçta dediğim gibi müzik yapıyoruz, hani bi kapı sesinden de bir şey çıkarabilirsin, hoşuna giden bir sample bi melodiyi alırsın onu bambaşka bir şeye de çevirirsin veya olduğu gibi de kullanıp üzerine başka bir form kurarsın falan. Ben mesela atıyorum senin yaptığın başka bir şarkıda kendi sample'ımı duysam, eğer ki bunu kullandığım yol yasal bir yolsa yani herkese açık bir yolsa zaten bu herkese açık bir kapı. Yani oradan herkes istediğini alabilir anlamına geliyor. Ben de para veriyorum o da para veriyor. Hani bu herkese hak olarak görülebilir hiçbir sıkıntı yok. Ama şuna çok böyle şey değilim mesela; bir prodüktörün bir altyapısını birden fazla kişiye satabiliyo olmasına çok sıcak bakmıyorum. Çünkü bence bir şarkı olucaksa o özel olmalıdır ve bir tane olmalıdır. Zaten sanat eserini sanat eseri yapan şey tekliği ve biricikliği olduğu için. (Katılımcı 7, 26, İstanbul)

Katılımcı 8 sample kullanmaktadır ve bunu olağan karşılamaktadır. İfadeleri şu şekildedir: *"Kesinlikle! Ve sample kullanmak caizdir. Peşin peşin söyliyim ben sana. Sample kullanılır abi."* (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 8'in aynı sample'ların değiştirilmeden farklı şarkılarda kullanılması hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

> Çok güzel, harika, çok iyi olabilir. Mesela Sting'in Shape Of My Heart mesela, ünlü şarkısı. Tepki'nin şarkısı neydi? (Uzunca düşündü) Ee… Tepki'nin bir şarkısı var… (Shape Of My Hearth giriş melodisini mırıldandı ve) Buraya kadar ama, devamı yok. Sadece burasını alıp muhteşem bir şarkı yapmış. Şimdi şarkıya gönülden bağlıyız. Sting'in şarkısını çok severim. Ulan! Bu şarkıya yapılmaz diye dinledim ama bir baktım finalde çok güzel abi. Öyle güzel bi sample alıp elli kere kullanabilirsin, bence hiç sorun değil. Yeni bir şey hissettirebiliyorsan okey. Ama dandik ürünse at çöpe git. (…) (Re-sampling yapıyor musun sorusu üzerine) Kesinlikle, kesinlikle! (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 8 aynı beat'lerin farklı kişilerce kullanılmasına dair görüşleri şu şekildedir:

> Şöyle… Bunu bir yemek yapmak olarak düşünelim. Sample bir baharat; ama bahsettiğim beat yemeğin kendisi. Yani sen aynı yemeği alıp; 'bakın ben yeni bir yemek yaptım' dersen götüyle gülerler. Ama bende kimyon kullandım desen sana

> kimse gülmez. Benim bakış açım bu. Aynı free beat üzerine farklı sözler, bu biraz komik bence. Tamamen aynı çünkü. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 9 kullanacağı sesleri kendi sample'ladığını ve şarkılardan sample kesmediğini şu sözlerle ifade etmiştir:

> Aynen, aynen kullanıyorum ama bu sample dediğimiz şey şarkının veya o aldığın beat'in bir bölümü değil yani. Hani Michael Jackson şarkısından bir bölümü kesip; orayı alıp sample'lamıyorum. Kick sample'lıyorum, snare sample'lıyorum, bas sesi sample'lıyorum… Çünkü bunların hepsini kendin çalabilir hale geliyorsun. Ableton'un özelliklerinden biridir yani. Her programda da var yani. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 9'un aynı beat'lerin farklı sanatçılar tarafından kullanılması hakkında görüşleri şu şekildedir:

> Ben kabul edilebilir görüyorum. Çünkü her şeyin üzerine… Ya aynı şeyin üzerine herkesin yorumu farklı oluyor. Yani aynı beat'i iki farklı kişi satın almış, ben bu iki farklı şarkıyı da çalma listeme eklemişim ama farkında olmadan. İkisinin de beat'i aynı. Ve ikisini de beğenmişim. Benim için okey. Ben buna şey değilim yani. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 10 sample kullanmaktadır ve diğer katılımcılardan farklı olarak beat'lerini satışa sunduğu bir siteye sahiptir. Aynı beat'lerin farklı kişilerce kullanımına yönelik ifadeleri şu şekildedir:

> Şimdi Türkiye'de farklı bakıyorlar bu olaylara. Ama bu gerçekten sadece Türkiye'de. Türkiye dışında lisans olayı var. Bu nedir? İşte adam böyle müzikten para kazanmıyor ama rap yapıyor ve seviyor. YouTube kanalı bilmem ne… Underground bir rapçi ama çok da parası yok, beat'te yok. Giriyor işte BeatStars.com diye bir sayfa var. 300 binden fazla beatmaker'ın kayıt olduğu, ben de onların içindeyim. Giriyor yazıyor işte ben şöyle beat arıyorum diye… Çıkıyor önüne bi ton beat. Oradan dinliyor dinliyor… 'A bunu ben beğendim" diyor. Tıklıyor üzerine, sonra karşısına şey çıkıyor: 'Ne istiyorsun? Sen bu beat'i sadece şarkı için kullanıp YouTube kanalına mı yüklicen? O zaman senin için burada MP3 veya Wave lisansı var.' Atıyorum 20 dolar. Ve burada sen beat'i satın almıyorsun. Sadece beat'i kullanma iznini satın alıyorsun ve bunun bir şartı var. Sen şimdi bunu diyelim MP3 veya Wave olarak satın aldın ya… Şimdi burada neden MP3 veya Wave? (Gülerek) Eğer fakirin fakiriysen 10 dolara MP3'ü al ama MP3'te kalite yok… Ama sound en azından iyi olsun diyorsan bi 20 dolar daha kıycan; Wave olanını alcan. Ama sen diyorsun ki; ben ya bu şarkıya güveniyorum, bu benim şarkım olacak. O zaman bi exclusive alıyorsun. Bu ne demek? Bu sana ait abi, bunu satın aldıktan sonra başka hiç kimse bunu kullanamaz. Sen onu Spotify'a da yüklersin, iTunes'a da yüklersin, CD'de basarsın falan filan. Orada 1000 dolara kadar çıkabiliyor fiyatlar. Bunu Türkiye'de mesela anlamış değil

çoğunluk. Neden biliyorum bunu? Şimdi ben Türkiye'de daha çok isim yaptığım için, beraber çalıştığım arkadaşlardan dolayı, adam mesela gidiyor sayfaya (kendi sitesini belirterek) adam giriyor bakıyor; 'Aaa 20 dolar. Çok iyiymiş ya, ben bu beat'i alıyorum.' Alıyor, zannediyor ki beat'i satın alıyor. Kredi kartıyla ödüyor, ondan sonra beat hala sayfada duruyor ya, yazıyorlar bana… 'Ben bu beat'i satın aldım hala sayfadan kaldırmamışsın…' Ben de yazıyorum ona: 'Ya sen 20 dolara beat satın aldığını mı zannediyorsun? Sen şu an o beat'i kullanma iznini satın aldın ve YouTube'da yüklediğin zaman ben sana telif atmayacağım. Bunu satın aldın sen şu an.' Bilmiyorsun çünkü okumuyorsun, ondan sonra ağlıyorsun. Türkiye'ye henüz gelmedi. Bu tamamen gelecek yani ona inanıyorum, insanlar anlayacak bunu. (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

4.1.14. Beatmaker'ların sanatsal üretiminde canlı akustik enstrüman çalım düzeyi

Görüşme akışının bu bölümünde katılımcıların ürettikleri eserlerde canlı enstrüman çalımının hangi düzeyde olduğu verisi elde edilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde canlı enstrüman çalımı; MIDI seslerin ve sample'ların haricinde olan, enstrümanistler tarafından çalınan ve kaydedilen anlamına gelmektedir.

Katılımcı 1, ürettiği müzik tarzına göre canlı enstrüman çalım oranının değiştiğini belirtmektedir. Ürettiği beat'lerde yaklaşık olarak %40 canlı enstrüman çalımı olduğunu aşağıdaki açıklamasıyla ifade etmiştir:

(Canlı enstrüman çalımı konusunda) Var tabi ki de. Emir Can'la (Emir Can İğrek) yaptığımız parçalarda genellikle gitarlar kesinlikle olur yani. Elektronikte çaldığım… Ben çok severim elektronik falan. Çünkü elektro gitarı böyle istediğimiz prosesörde, böyle istediğimiz ayarlarda olduğu zaman -özellikle Fender Telecaster hayranıyım ben, delisiyim tonunu çok seviyorum- Emir'in şarkılarında da o dark böyle Duman böyle gitarlar falan filan öyle onları kullanıyorum, çaldırıyorum. Onun haricinde keman çaldırmayı seviyorum parçalara. Bas da çaldırıyorum ama nadir, genelde şey… Kendim elle de çalmayı seviyorum.

Moderatör: "Genel olarak yaptığın beat'lerde canlı enstrüman çalımı ne düzeyde?"

Tabi değişiyor şarkılara göre. Yani atıyorum bambaşka bir elektronik müzik yapmışımdır, ona sadece C section'una dört barlık caz trio formunda bir yer yazmışızdır, o bambaşka bir muhabbet mesele. Ama baktığın zaman bir aranjenin içerisinde akustik çaldırdığım kanal sayısını soruyorsan mesela yüz kanallık bir projede kırka yakın kanal akustik olduğunu söyleyebiliriz. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 2 belirli durumlarda canlı enstrüman çaldırma yoluna gittiğini belirtmektedir. Fakat bütçe sıkıntısı ve endüstriyel ses kullanmasından dolayı müzik üretiminde canlı enstrüman çalımının sınırlı olduğunu ifade etmektedir.

> Canlı enstrüman çalımı durum ve tercihe göre oluyor mutlaka. (Hangi düzeyde olduğunu belirterek) Az bi kısmı. Tam yüzde verememe ama gerçekten az. Böyle benim yönelimimden dolayı, endüstriyel sesler kullanmamın getirdiği gibi bir durum da var tabi ki. Ama kendim bizzat bir enstrümanı hakkıyla çalamamamın da etkisi var. Çünkü birinden bir şey istemeye dönüşüyor o noktada. Hani böyle hiçbirimizin elinde fazla bütçeler olmadığı için enstrümaniste de yeteri kadar bir şey aktaramayacağımı düşündüğüm zaman ben kimseden bir şey istememeyi tercih ediyorum. Böyle olunca da daha az canlı enstrüman kullanmış oluyorum. Hani daha ticari kaygılar ve işte kişisel düşüncelerden dolayı oluyor. Ama yapmadım da değil, bir sürü şarkıda var canlı kullandığımız. (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 3 üretmiş olduğu kimi beat'lerde canlı enstrüman çalımı olduğunu; kimisinde ise olmadığını ifade etmiştir. İfadesi şu şekildedir:

> Bazılarında var bazılarında yok… %20-%15 falandır yani. Çünkü tamamen bende de olay şey yani… Çok ya ufak detay halinde gidiyor. Parçaya göre aslında, bazen gitar parçanın bütün temelini oluşturabilir yani. Ama bazen şey de olabilir; çok küçük bir kısmı onun, hani gitar tadı verir onu dinlersin orada işte kalır gibi. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 4 MIDI seslerini canlı enstrüman çalımı ile bir tutmaktadır. Özellikle akustik enstrümanların MIDI seslerini tercih etmek yerine canlı çalımı yeğlediğini şu ifadelerle aktarmıştır:

> Yani bana kalırsa %100'ü canlı. Çünkü hepsini zaten çalıyoruz. Hani şey, sadece elektronik olduğu için bu çalmıyoruz anlamına gelmiyor. Yani onun dışında da şarkı istiyorsa içerisinde herhangi bir enstrümanı ekliyoruz. Normal bir şey yani. Enstrüman müziğin içerisine eklenmek için var… MIDI'de akustik enstrümanlar çok kötü olduğu için neredeyse hiç kimse kullanmıyor onları. Bas gitarda kullanılabiliyor birazcık yiyiyor ama örnek veriyorum bir kemanı istediği kadar yaz olmuyor, mecbur canlı çaldırmak zorundasın. İstediğin kadar MIDI'den yaz olmuyor yani. Onlarda dışa bağımlısın mecburen. Aslında bu sektördeki bütçeyle alakalı. Bana geliyor dışarıdan solist ve diyor ki: 'Şarkım bu, ben şunu istiyorum bunu istiyorum…' Ben diyorum bunların hepsinin bir bütçesi var. Mecbursun orada bas gitarı mecbur klavyeden çalacağız yani. Bu da ha MIDI'den çalmışım ha normal şeyden… Sonuçta ben çalmışım yani. Herkes ister tabi keman grubunu stüdyoya sokmak ama insanlar şu an gitar kaydına para vermek istemiyorlar, hiçbir şeye para vermek istemiyorlar. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 4 de tıpkı bir önceki katılımcılar gibi içerisinde bulunduğu sanatsal üretimde maddi yetersizliklerin sonucu MIDI ses kullanımının öne çıktığını vurgulamıştır.

Katılımcı 5'te katılımcı 4 ile paralel bir fikre sahiptir. Bu konuda fikirleri şu şekildedir:

> Mümkün olduğu kadar -çok komik ama- (heceli ve vurgulu biçimde) MIDI olsa bile ben kendim çalmaya çalışıyorum. Yazma çok bana göre değil. Ya çalınmış bir şeyi sample almak ya da minimumda kendim o bas riff'ini kendi hissiyatımla çalmak. Bu benim için çok önemli, müzik dediğimiz şey budur zaten. (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 6 kendi ürettiği müziklerde canlı enstrüman çalımının sınırlı düzeyde olduğunu belirtmiştir. İfadesi şu şekildedir:

> Her eserde yok ama bazı eserlerde var. Ne düzeyde?... Yani ağırlığını ve çoğunluğunu oluşturmuyor. Ama önemli elementler oluşturuyor olabilir. Yani mesela gitar üzerine kurulu şarkı baktığında 3-4 kanaldır, geri kalan 15 20 kanal yine bilgisayardan elektronik seslerdir ama parça gitar üzerine kuruludur. Yani kanal sayısı bazında önem teşkil etmiyor ama bazen önemi, en önemli hale gelen kayıtlar olabiliyor enstrüman canlı çalımı. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Aynı zamanda katılımcı 6'nın "Canlı enstrüman çalımı neden az?" sorusu üzerine verdiği yanıt dikkat çekici olabilir;

> Çoğu şeyin aslında elektronik olarak yapılabiliyor olmasıyla alakalı. Zaten daha çok ruhun verilemediği enstrümanları ya da bir şekilde onu gerçekçil gibi çıkaramadığınız enstrümanlarda aslında daha çok yardımını alıyoruz. Yani bir gitarı gerçekten… Zor yani aynısını yaşatmak. Sonuçta yapıları itibariyle bunu veremiyorlar. Ondan sonra bir gitarı bir kemanı atıyorum bir flütleri vs… Daha çok olmayan ve gerçekçi çıkaramadığımız şeyleri daha çok çaldırıyoruz. (Gülerek) Eğer onlar da belki yapılabiliyor olsaydı hiç kullanmayacaktık. İhtiyaçtan ötürüye bağlandı aslında. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Müzik üretiminde çoğu şeyin bilgisayar ortamında yapılabiliyor olması destek faaliyetin gelişmiş olmasıyla ilgilidir. Gelişen destek faaliyetlerin sonucu canlı akustik enstrüman çalım ihtiyacı zorunluluk durumunda değildir. Bunun yanı sıra bilgisayar ortamında insan eli hassasiyetinin sağlanamadığı enstrümanlarda canlı çalımın tercih edildiği ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar tüm enstrümanlar bilgisayar içerisinde çalınabilir olsa da kimi enstrümanların daha güzel tınlaması için canlı çalım yapılmaktadır.

Katılımcı 7 ürettiği şarkıların ihtiyacına göre canlı enstrüman çalımına yer vermektedir. İfadeleri şu şekildedir:

> Yani tabi ki her şarkıda. Hani kimi şarkıda hiç ihtiyaç olmuyor, tamamen elektronik yapınca daha iyi tınlıyor. Ama genelde ben seviyorum hani kullanmayı seviyorum ve çoğu parçamda da özellikle hani gitar ağırlıklı olmak üzere ve keman grupları da özellikle bence çok büyük boyut katıyor işin içine. Kullanıyorum işte. Mesela en son bahsettiğim gibi trombon kaydetmiştim yine kendi projeme. Kendi işlerimde özellikle zaten şey yapmaya çalışıyorum; yer vermeye çalışıyorum... (Katılımcı 7, 26, İstanbul)

Katılımcı 8, ürettiği müzik türüne göre canlı enstrüman çalımı düzeyinin değiştiğini şu sözleriyle belirtmiştir:

> Şöyle… Var tabi… Neden olmasın ki? Mesela yarın kaydını yapacağımız iş şöyle… İstanbul Strings'den arkadaşlar geldi çaldı, canavar gibi oldu. Ee… Pop işi bu mesela bunda var. Bu tarafta, benim tarafımda Trap sound'larda falan çok yok. Ama kendi yaptığım sample'lar var mesela. Şu sesi alıp (elini şıklattı), snare yapabiliyorsun tabi ki… Bazen yarısını kapsıyor, bazen %5'ini kapsıyor. O çok değişken, net bir şey söyleyemem sana. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 9 ürettiği müziklerde canlı enstrüman çalımının sınırlı olduğunu ve MIDI enstrüman çalmanın kimi noktalarda canlı çalımdan daha iyi olduğunu belirtmiştir. Elde edilen bulgular şu şekildedir:

> Yani 1 buçuk 2 yıldır yaptığım işlerin %10'unda 15'ini kapsıyor maksimum. Müziğin içindeki yeri yani. Genel toplam olarak düşündüm. 7 tane beat yaptıysam bunun içerisinde enstrümanlar ne kadar yer kapladı? 15 tane falan. Bunu şey olarak söylüyorum, sadece onla değil yani, içerisinde bulunduğu… Çok yok, çok yok. Ama son zamanlarda çok olmayan hali bu. Önceki zamanlarda hiç yoktu. Çünkü abi teknoloji çok gelişmiş. Ben buradan aslında hayvan gibi davul çalıyorum ya! Normalde bir davulcuyla benim öyle bir kayıt almam mümkün değil. Çünkü ben o davulcuya o reverb'ü[32] verdiğimde o ekolayzırı[33] verdiğimde çalamaz gürültüden. Elini korkak vurur şeye. Ben burada kendim asma davul - klavyeden, keyboard'dan- hayvan gibi çalabiliyorum. Kendim akustik gitar çalabilmem için benim 10 yıl akustik gitar bilmem gerekiyor veya çok ciddi akustik gitarist çağırcam buraya bir sürü kayıt alacağız. Ama bir sürü tuşe şeyi değiştiği için renk değişiyor falan. Ben burada MIDI'den çaldığım için akustik gitarı çok daha iyi tonlayıp çok daha gerçekçi duyuyorum şarkıda. Benim arkadaşımın çaldığı gitara MIDI dediler, benim MIDI çaldığıma gerçek dedikleri oldu yani. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

[32] Bir tür ses efekti. Sese farklı parametreler yardımıyla derinlik hissi katmaktadır.

[33] Mevcut sesin frekansları üzerinde işlem yapabilen cihaz/yazılım.

Destek faaliyetlerin sunduğu imkanlar neticesinde, DAW içerisinde insan elinin yapamayacağı enstrüman çalımını üretmek mümkündür. Bu durumu bateri ile örneklendirmek kolay anlaşılmasını sağlanabilir. Bateri (davul) el ve ayaklarla çalınan, dört uzvun aynı anda aktif olarak yer aldığı bir enstrümandır. MIDI bateri içerisinde aynı anda 4'ten fazla bateri aksamına vurmak (ses çıkarmak) mümkündür. Bu durum bir insanın yapamayacağı – iki el ve iki ayakla sınırlı olduğu için- durumdur. MIDI seslerin sunduğu imkanlarla canlı akustik çalımın ötesine geçmek mümkün hale gelmiştir.

Katılımcı 10 bu noktada diğer katılımcılardan ayrılmaktadır. Beat üretimini tamamen MIDI sesler ile yapan katılımcı, bütün MIDI ses çalımını Native Instruments Maschine MK3 adlı kontrolcüde çalıp dijital ortama aktarmaktadır. Katılımcının ifadesi şu şekildedir:

> Şimdi Maschine daha dijital olduğu için bu da (kullandığı kontrolcüyü göstererek), bu direkt bilgisayara bağlı ve MIDI Controller. Bunu, bu gösterdiğim aletin sound'a hiçbir etkisi yok. Tamamen bilgisayarda sound. Bu sadece controller olarak bakabilirsin. Aynı MIDI klavye gibi. Ama neden bu pad'ler var? Çünkü eski kafa dedim ya; o şeyin içindeyim ben abi. O şeyi yaşayacaksın. Nasıl bir orkestrada birinci keman kendini kaybediyor çalarken; o müziğe bir şey katıyor… Mesela sen bas gitar çalıyorsun, robot gibi çalabilir misin kıpırdamadan? Haliyle vücutta bir şey ekliyorsun değil mi? Beat'te de öyle abi. Bizim, benim jenerasyonum o şekil yapıyor beat'i. Yeni jenerasyon (bilgisayar faresini göstererek) şununla yapıyor beat'i. Tık! Böyle. Tıkla, FL… Ben yaşıyorum o beat'i, o pad'ler o yüzden var. (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

4.1.15. Katılımcıların miks ve mastering konusunda yaklaşımları

Bu bölümde katılımcıların üretmiş olduğu parçalarda destek faaliyet kategorisinde değerlendirilebilecek olan miks ve mastering işlemlerinin kendileri tarafından yapılıp yapılmadığı bulgusuna erişilmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler neticesinde 5 katılımcı (katılımcı 1, 2, 6, 9, 10) ürettiği müziklerin miksajını ve mastering'lerini bu işi yapan profesyonellere yaptırmaktadır. Katılımcı 3, 4 ve 7 ise müzik üretimini gerçekleştirirken diğer bir taraftan miksajını da kendisi yapmaktadır. Katılımcı 5, üretimine göre miksaj ve mastering adımlarını kendisi yaparken; katılımcılardan sadece 1'i (katılımcı 8) üretmiş olduğu müziklerin tamamında miks ve mastering'i kendisi yapmaktadır. Elde edilen bulgular neticesinde 9 katılımcı o ya da bu şekilde miks/mastering konusunda destek faaliyetteki uzmanlardan yardım almaktadır. Elde edilen bulgular aşağıda yer almaktadır.

Katılımcı 1 miks ve mastering işlemlerini bu işin profesyonellerine yaptırmaktadır. Kendisinin ifadesi şu şekildedir:

> Ben genelde ev arkadaşıma yaptırıyordum Emre Kaya'ya. Bizim orkestrada da davulcudur aynı zamanda. Davuldan iyi anlar. O yüzden ona güvenim tamdır. Ama işte şeye de yaptırdığım oluyor; Ankara'da Info'ya da yaptırdığım oldu. Onun dışında Arzu Alsan var, o da Sıla'nın miksajcısıydı uzun bir dönem. Kenan Doğulu'yla çalışmıştı… Emre Kıral'da iyi, bazı mastering'leri Emre Kıral'a atıyoruz falan. Genelde böyle… O işe göre seçiyorum yani. (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 2 ürettiği müziklerin miks ve mastering aşamalarını profesyonel kişilere bırakmaktadır. İfadesi şu şekildedir: *"Ya… Benim tercihim başka bir kulağında mutlaka dahil olması bu işe. Hani ben yapamıyorum da değil, benim de ilgili olduğum bir konu, ufaktan böyle kıyısından köşesinden becerebildiğim bir konu. Ama asıl tercihim başka insanların dahil olması."* (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 3 müzik üretim aşamasıyla miksaj aşamasını birlikte yürütmektedir. Sadece mastering aşaması için profesyonel kişilerle çalışmaktadır. İfadesi şu şekildedir:

> Tabi… (Miksaj aşamasını belirterek) Hepsini… Mastering'ler Hollanda'da bir tane arkadaşım var, o da baya referansı çok iyi bir adamdır; Nora Q. O yapıyor bütün master'larımı. Çünkü yani mastering inanılmaz farklı bir olay olduğu için benim yaptığım müzikte… Şimdi ben her şeyi yapmak istersem -ben çok multitask bir adam değilim o işte. Yani parçanın miksini ben yaparken yapıyorum zaten miksini. En son miksle uğraşmıyorum. Parça bittiğinde miksi de bitmiş oluyor. Mastering kısmında ben gönderiyorum artık. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 4 müzik üretimi sırasında diğer bir taraftan miksaj aşamasını kısmi olarak yapmaktadır. Üretim sonunda genel miks için profesyonellere çalışan katılımcı; mastering aşamasında Türkiye'de önemli isimlerin olduğunu, bu isimlerle çalışmayı tercih ettiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

> Yani genellikle ben miksli çalışıyorum. Sonrasında eee… Şarkıcının isteğine göre değişen durumlar oluyor. Genelde Okan Çam'a gönderiyorum miksi, (gülerek) yan odaya. Ama işte tarzdan tarza değişiklik gösteriyor. Şu sıra daha çok şeyle çalıyorum; Utku Ünsal, Emre Kıral. Onlara da altyapıyı miksli şekilde grup grup gönderiyorum, vokalleri ve canlı enstrümanları ham şekilde gönderiyorum. Bu sefer şey, sound'da çok değişim olmuyor, sadece toparlanmış oluyor… Ama miks Türkiye'de kanayan bir yara. İyi miks bütçe demek ve kimse para vermek istemiyor. Mastering'i de yaptırıyorum. Bazı işlerde kendim yapıyorum ama

> Türkiye'de bu işin duayenleri var. Onlara yaptırabilirsem onlara yaptırıyorum. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 5 kimi üretimlerinde miks mastering aşamalarını kendisi yaparken kimi üretimlerinde bu işin profesyonelleri ile çalıştığını şu sözlerle ifade etmiştir: *"Yüzde 70 miks-mastering bende, yüzde 30'da dışarı yaptırıyorum diyebilirim."* (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 6 miks ve mastering aşamalarını profesyonel kişilere yaptırmaktadır. Bu noktada miks ve mastering işlemleri öncesi "demo miks" yaparak, şarkıyı miksajlayacak olan kişiye gönderdiğini şu sözlerle ifade etmiştir: *"Yok biz demo miks yapıyoruz. Ama biz bu işi profesyonel miks-mastering yapan kişilere gönderiyoruz."* (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 7 müzik üretimi sırasında diğer bir taraftan miksajlama işlemlerini de yürütmektedir. İfadeleri şu şekildedir: *"Yani parçayı üretirken aslında üretirken mixliyorum bir yere kadar. Ekolayzır çok sık kullanıyorum hani drum-kit'lerde özellikle onun dışında zaten benim hani genelde miks giden parçalarımda çok bir şey kalmıyor."* (Katılımcı 7, 26, İstanbul)

Katılımcı 8 miks ve mastering aşamalarını kendisi gerçekleştirmektedir. İfadeleri şu şekildedir:

> Şöyle anlatayım onu… Normalde bence kesinlikle prodüktör kendi şarkılarını mikslememeli. Kendi yaptığı şarkıları. Çünkü sen parçayı yaparken bir sanatla yapıyorsun bu işi, duygusal bir durum var orada. Sen bunu yaptığın zaman sen o Synth'i kısamıyorsun abi anladın mı? Yani ee… 'Ulan çok güzel tınlıyor be!' deyip kısamıyorsun. Kısman lazım onu ama… Berbat bir sound böyle… E şimdi öyle olunca bence bunu kesinlikle bir miks mühendisinin yapması gerekiyor. Ben ne yapıyorum? (Gülerek) Kendim yapıyorum. Evet… Bu bir hata, kesinlikle yapmamak lazım. Bu beni çok yanıltıyor. Şarkıları relase etmemi çok yavaşlatıyor. Kolay kolay teslim edemiyorum şarkılarımı birine. İşin başında durmadan iş yürümüyor abi. O yüzden kendim yapmayı tercih ediyorum. Ama doğrusu benim yaptığım değil. Mastering'leri de kendim yapıyorum. Yani parça bana geldiği zaman bilgisayara giriyor, bilgisayardan çıkıyor gidiyor, bu kadar. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 9 ürettiği müziklerin miksajı ve mastering aşamalarında bu işin profesyonelleriyle çalıştığını şu sözlerle ifade etmektedir:

> Şöyle… Yonca öncesinde (Stüdyo Yonca) en çok çalıştığım insan Kadım Abi, Kadim Tekin'di miks mastering'lerde. Sonrasında yine buraya geldikten sonra da birçok işte çalıştık. Hatta Buray'a yaptığımız Sezen Aksu şarkısında bile Kadim Abiyle çalıştım yani stüdyo dışından bir insan olmasına rağmen Sezen Aksu bana bu imkânı sundu… Ama artık imkanları gördükten sonra, belli sound'larda belli tarzlara hâkim olan insanların çalışmalarına öncelik gösteriyorum. Mesela rock şarkı yapacağın zaman Murat Bulut'tan başka hiç kimsenin mikslememesi lazım bence. Profesyoneline bırakıyorum. Şu an hala çalışıyorum farklı insanlarla… Hepsi belli sound'lar üzerine profesyoneller veya belli kolaylıkları var benim için. Çalışırken sanatçılara da şunu sunuyorum hani; onlar kendi miksçimle çalışayım falan diyor ama ben bi bakalım, ama ben kendi miksçimle çalışmayı tercih ediyorum. Çünkü benim yaptığım kompozisyonu finale erdirecek olan insan o. Bu noktada bütçe de önemli olabilir yani. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 10 miksaj ve mastering aşamalarını yapabilmesine karşın ürettiği müziklerde ilgili işlemleri yapmayı sevmemektedir. Kendisi bu noktada profesyonellerle çalışmaktadır. İfadesi şu şekildedir:

> Yapabiliyorum da mesela bu son albümü ben kendim yapmıyorum. Çünkü o yine ayrı bir kafa abi. Yoruyor beni. Miks mastering olayı çok detay şeyi… Sanatsal bir şey fazla kalmadığı için ben en önemli hamleleri yapıyorum, işte mesela… Piyano, kirli bir piyano istiyorum böyle, pis, kırık bir mikrofonla kaydedilmiş gibi. Onu ekledikten sonra bırakıyorum. Ama beat'in hepsinin harmanlanmasını işte, vokallerin yerleştirilmesini falan onları da yapabiliyorum ama çok vakit alıyor. Ben istemiyorum, sevmiyorum o yüzden arkadaşa veriyorum miksini sen yap diye. (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

4.1.16. Beatmaker'ların "tag" kullanımı ve sağladığı katkılar

Yapılan görüşmelerin bu bölümünde katılımcıların tag kullanıp kullanmadığı, tag kullanımına yaklaşımı ve tag kullanımının kişiye sağladığı faydalara yönelik veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde katılımcılar kendi isimlerinin açıkça yer verilmesine onay vermiştir. Bu kapsamda elde edilen bulgular aşağıda yer almaktadır.

Katılımcı 1 tag kullanmamaktadır. Kendi tag'ini müzik üretimindeki armoni yapısıyla sağladığını ve tag kullanımının bir marka değeri oluşturduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

> Yetkin'in vardı, Semih Yetkin diyordu mesela. Benim bir kere Cem dedi, olsun dedi falan. "Yiğit Maker" diyeceğim bir şarkıda falan… Bir şarkının başında böyle "Yiğit Maker" diye bağırmıştı, hoşuma gitmişti. Ama ben mesela tag'imi öyle değil de başka şekilde duyurmak istiyorum. Armonik anlamda yaptığım o şeylerde, o tag'imi yazmış gibi hissediyorum. 'Aha bunu Yiğit yapmış.' bunu duymayı daha çok seviyorum."

Moderatör: "Peki tag kullananları nasıl yorumluyorsun? Sence neden kullanıyorlar?"

Adını duyurmak istiyor adam orada. Çünkü yaptığı şey başkası, başkası üstlenebilir diye. Korkuyor adam. Çalmasınlar etmesinler falan filan anladın mı? Bu benim yani falan diyor. Üstlenmek istiyor. (Gülerek) Onu gösterme kaygısı da olabilir yani, öyle bir duygu da olabilir."

Moderatör: "Peki tag kullanımı beraberinde markalaşmayı getirmekte midir?"

"Tabi ki de. Tabi ki de ya adam kendi markasını böyle şey yapıyor… Kendi adını markalaştırmaya çalışıyor orada. Ama bu her şekilde markalaştırabilirsin ya bende bu şekilde yapmaya çalışıyorum. (Tebessümle) Benim yöntemim sempatik abi ya… (Katılımcı 1, 25, İstanbul)

Katılımcı 2 tag kullanmaktadır ve kullandığı tag "Neredesin Pango?" dur. Neden tag kullandığını şu sözlerle ifade etmiştir:

O biraz şeye dönüştü benim için. Çünkü hani o… Baya reklam aslında dümdüz düşündüğün zaman bir reklam yani. 'Bunu ben yaptım'ı insanların merak edip bakmasa bile kulağına sokacak bir şey. Keza bu işte algıyı da çok değiştiriyor işte. O tag'i duyduğum zaman 'iyidir' diyorum gibi yorumlar çok fazla var çünkü. Bu yüzden hepsinde kullanmaya çalışıyorum. (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 2 tag kullanımının marka değeri taşıdığı fikrindedir ve kendisine sağladığı fayları şu sözlerle aktarmıştır:

Çok…çok faydalı. Çünkü işte şöyle bir durum var. Ben o tag'i kullanmış olmam bir şey getiriyor gerçekten sonucunda. Ben aynı müziği yapıyorum kullansam da kullanmasam da aynı müziği yapıyorum. Ama işte onun getirdiği sonuçlar oldu bana çok fazla yani. Böyle beni hiç bilmeyen insanların bile böyle günlük hayatında kullandığı bir şeye dönüştü "nerdesin pango"… Benden hiç haberi yok kimsenin ama bir noktada işte arkadaşına hitap ederken, nerede olduğunu soracakken "nerdesin pango" dediğine şahit oluyorum. (Katılımcı 2, 24, Ankara)

Katılımcı 3 sahne adı olarak Omeria takma ismini kullanmakta olup; yaptığı beat'lerde eskiden "Get Silly" tag'ini kullandığını ifade etmiştir. Şu an ise benimsediği ve önem verdiği müzik üretimlerinde tag'ini kullanmaktadır. İfadesi şu şekildedir:

Beatmaker olarak yok. Çünkü hepsi ghost prodüksiyon olarak düşün. Ben ona işte beat'i müziği yaptıktan sonra hiç takılmıyorum oraya. Çünkü Omeria dersem Omeria'nın farklı bir olayı var. Yani benim tamamen sahne ismim, bütün her şey Omeria olarak gidiyor. Ama bir ara şey diyorum sadece; Get Silly diye bir tag'im vardı. Orada da şey diye giriyor; Get Get Silly ve beat giriyor. Ee… Oradaki olay da şey, zaten böyle çok her gün on tane beat yapmadığım için arada o girince benim de… seviyorum müziğin içinde mizahi şey, isim şarkının içinde olsun

> falan. Ee… hadi biraz saçmalayalım diyip efsane bir beat giriyor güzel oluyor falan…Eğer çok önemsiyorsak Get Silly kullanırım. Eğer cidden istediğim bir işse kendi ismimi kullanıyorum; Omeria yazıyorum. Ama benimseyemediysem işi Get Silly yazıyorum. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 3 beatmaker'ların neden tag kullandığını şu sözlerle ifade etmektedir:

> Genel şey zaten olay orada; bu beat'i bu adam yaptı, onun öncesinde de biri eğer müdahale etmek isterse -sallıyorum beat'i çekmiştir, çalmıştır işte adamın bilgisayarına girip almıştır bilmem ne… Beat'in içinden tag yaptığı kısmı kesersen beat kullanılamaz hale gelir. Tag bu yüzden vardır. Aynı zamanda da bu ses imzası dediğim olayda da aynı kapıya çıkıyor yani. Kendini korumaya almak. (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 3 tag kullanımının marka değeri taşıdığı fikrindedir ve açıklaması şu şekildedir: *"Var tabi ki. Şimdi yaptığın o ses imzası insanlar tarafından çok beğenilebilir yani. Ki bunu çoğusu söz zannediyor. Adam kendi prodüktör ismini zannediyor orada ama onlar şarkı sözü zannediyor."* (Katılımcı 3, 25, Denizli)

Katılımcı 4 tag kullanmamakta ve kullanmanın gereksiz olduğu fikrindedir. Katılımcı 4 tag kullanmak yerine yapılan işin bir imza niteliğinde olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

> Genelde zaten Trap müzikte kullanılıyor bu. Trap müzikte bütün şarkılar zaten birbirinin birebir aynısı. Sadece işte başlarına tag koyarak işte kimin yaptığını, herkes kendine oradan bi' ekmek çıkarmanın peşindeler. Yani bana herkes diyor: 'Niye kullanmıyorsun? Herkes kullanıyor. Sende kullan, sende kullan…' falan ama saçma buluyorum ne gereği var? Zaten yaptığın sound (müzik) iyiyse o senin zaten imzan yani. Onu gerçekten merak ettirip altındaki ismi baktırıyorsan önemi var. Ama gerçekten bunun ekmeğini çok iyi yiyiyorlar yani. Çok iyi bir reklam stratejisi. (Katılımcı 4, 26, İstanbul)

Katılımcı 5 tag kullanmamasına karşın tag kullanımını hoş bulmaktadır ve müzik üreticilerinin adının duyulmasını istemektedir. Elde edilen bulgu şu şekildedir:

> Güzel bakıyorum yani. Tabi ki hoşuma gidiyor. Sen beat yani… Beat'i yapıyorsun. Hayvan gibi beat yaptığın koydun ortaya. Amiyane tabirle konuştum özür dilerim ama yani… Sonra bir rapçi gelip üzerine okuyor ya da vokal geliyor üzerine okuyor ee direkt onun ismi var. Ya arkadaş bu beat'i birisi yaptı, ondan sonra altta iyi bir sound var. Onun ismini duymalıyız bence iyi bir şey. Ki son zamanlarda artık Prod. By deyip yana da yazıyorlar o da hoşuma gidiyor yani. Prodüktörleri bilelim bence. (Katılımcı 5, 40, Ankara)

Katılımcı 6 üretmiş olduğu şarkılarda "Tanerman" tag'ini kullanmaktadır. Tag kullanmanın beatmaker'ların kendini görünür kılmasına yaradığını düşünen katılımcının ifadesi şu şekildedir:

> Ya dünyada kullanılmaya başlandı. Dünyadan gelen bir akım, Türkiye'de biri icat etmedi en nihayetinde. Dinlediğimiz müziklerde beatmaker'ların tag'lerini duymaya başladık, biz de koymak istedik. Zaten baktık insanların bu konuya karşı tavrı da hoş, beatmaker'ların bu şekilde kendini göstermesi ve o sempatikliği yaratması da güzel bir şey. İnsanların bu tag'leri ezberlemesi, buradan şarkılarda bunları ezbere söylemesi de hoş. Onlar gibi aslında… (Gülerek) İdollerimiz gibi olmaya çalıştığımız için koymaya başladık. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 6'ya "Tag'in markalaşma ve reklam olarak faydasını gördünüz mü?" sorusu yöneltilmiştir. Bu noktada katılımcı, tag kullanımının çok faydalı bir unsur olduğunu düşünmektedir. İfadesi aşağıdaki gibidir.

> Yüzde yüz. Gördünüz mü az. Neredeyse, biliniyorsak, yani %90'nını falan buna borçluyuz. Yani tabi ki insanlar seni tanır. Ya sektör içi tanınırsın, sadece müzik yapanlar arasında tanınırsın ya da bu konulara ilgili insanlar tarafından tanınırsın. Ee… Çok ilgili dinleyiciler vardır: bunun şu'sunu, tasarımcısı kim, beatmaker'ı kim… Onlar tabi biliyor. Ama tag… Normal dinleyici yani, çok bu işlere takılmayan dinleyicilere bile tanınmasını sağlıyor. (Katılımcı 6, 31, İstanbul)

Katılımcı 7 tag kullanmamaktadır. Katılımcı, kendi isminin duyulmasını ürettiği müzikteki performansına bağlı olduğu fikrindedir. İfadesi şu şekildedir:

> Bence bir prodüktörün kendini ifade edebilmesi veya kendinin tanıtabilmesi için bir tag'e ihtiyacı yok. Sen bunu yaptığın farklı ve özel sound'la zaten başarabilirsin ki. Bir şey… Hani yaptığın şarkılara tag koyarsın, şey yaparsın ama bu zor olan tarafı bence daha şeyli; daha prestijli ve hani nasıl diyim… Kimseye şey demiyorum: 'Hani niye tag kullanıyorsun?' falan filan gibi bir şey demiyorum. Herkes istediğini yapmakta özgür. Birazcık sanki şey gibi… Bunun tam olarak psikolojideki karşılığını bilmiyorum ama kendini öne atma çabası nedir bilmiyorum… Sonuçta kendini piyasa için, tamam dinleyiciler eyvallah da piyasa da eğer kendini tanıtabilirse burAdan bir maddi kazançta hem şöhret hem de maddi kazanç elde etmiş olucak. Aslında bu bir şey gibi; dükkânın tabelası gibi bir şey. (Katılımcı 7, 26, İstanbul)

Katılımcı 8 iki farklı tag kullanmaktadır. "Genosixx" ve "DOUBLE X" tag'lerini kullanan katılımcı prodüktör olduğu projelere ve kendisi için ürettiği müziklere göre tag kullanımını değiştiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

> Producer tag'im olarak DOUBLE X'i seçebilirim öyle söyliyim. Ama şarkılardaki tag'imde G With The DOUBLE X. Böyle mahlasların birbirine göndermesi, oyun

> falan filan… Neden iki farklı var? Producer name olarak DOUBLE X diyebiliriz, rapçi mahlası da Genosixx. Ama şarkının içerisinde G With The DOUBLE X. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 8 tag kullanımının tanınırlığa yol açtığını şu örneklerle ifade etmektedir:

> Şöyle… Bu Güngören'li genç çocuklar var biliyorsun. Yeni türediler. Uzi… işte o tayfa Batuhan falan… Bunların başında 'Aktoooo' diye bir şey duyuyoruz biliyor musun? Akto bir rap prodüktörü yine. Beat yapıyor, beatmaker çocuk. Şimdi Akto'yu duymaya o kadar alıştı ki insanlar… Ya da Patron'un şarkılarını dinlerken 'Astral' diyen kadın sesini duymaya o kadar kulağımız alıştı ki. Patron'un şarkıları çok güzel. Başında Astral'i duyduğum zaman diyorum ki: 'Evet bu şarkı kesinlikle güzel.' İlk defa dinlediğim bir şarkı. Astral tag'ini duydum 'Tamam' diyorum, bu şarkı güzel. Cevabını aldın değil mi? Akto'yu duyduğum zaman diyorum ki: 'Yine bir Güngören müziği gelecek.' Aşağılamıyorum, asla aşağılamıyorum. Ne gelecek, neyi hissettirecek biliyorum. Prodüktör kendine çok güveniyorsa tag'i koyar bence. Olay budur yani. (Katılımcı 8, 38, İstanbul)

Katılımcı 9 eskiden tag kullanmaya karşıyken şu an tag kullanımının fayda sağlayacağı görüşündedir. İfadesi şu şekildedir:

> Ya ilk zamanlar karşıydım. Eskiden karşıydım. Diyordum ki: 'Abi o ne?' falan… Ben böyle düşünüyordum. Benim yaptığım sound'u zaten insanlar dinleyip anlasınlar. Başında M*** A*** dediğinden veya şu ya da bu dediğinden değil de; 'Ulan bu altyapıda kim var, bunun producer'ı kimmiş?' desinler diye karşıydım. Ama son zamanlarda karşı değilim. Kendime bir tag oluşturdum. Yeni ismimle devam edicem. Çünkü olay çok değişti. Olay artık reklam ve PR oldu. Senin name tag koyduğun bir şarkıya 50 milyon insan dinliyor, 50 milyon insan biliyor yani. Kesinlikle olması lazım. Bence kullanmalı bir beatmaker. (Katılımcı 9, 25, İstanbul)

Katılımcı 10 tag kullanımının ortaya çıkma sebebini beatmaker'ların ön plana çıkma isteğiyle ve izinsiz beat kullanımının önüne geçmekle açıklamaktadır. Kimi şarkılarda 'Nasihat Beat' tag'ini kullanan katılımcı tag kullanımına sıcak bakmaktadır. İfadesi şu şekildedir:

> Bu tag olayının zaten ortaya çıkmasının sebebi tamamen beatmaker dediğimiz elemanlar, o beat'i yapan kişilerin tamamen arka planda kalıp hiçbir sanki fonksiyonu yokmuş gibi kalmış olmasından yola çıkaraktan bu tag olayı çıktı. Neden? Adam yapıyor beat'i, veriyor star bir rapçiye, rapçi şarkıyı yapıyor… Yani adamın ismi sadece albüm kapağında ismi yazıyor eğer ünlü değilse. Birçok başka beatmaker'da adamlar arka planda kalıp büyüyemediği için o beat tag olayı biraz ön plana geldi. Orada da şu… Bu internetten beat satma olayı. Adam yüklüyor bakıyor işte birisi dinliyor beat'i, YouTube'dan indiriyor, şarkıyı

> yapıyor mesela ama beat kimden hiç belli değil. O yüzden bu da tetikledi biraz bu beat tag olayını… Ben pozitif bakıyorum bu olaya. Bizim kültürün içerisinde tekrardan beatmaker elemanlara saygı olarak bakıyorum. Bunu ben mesela birkaç şarkıda şey yaptım… Yener Çevik'le Etraf diye bir şarkı var beraber yaptığımız, o şarkının girişinde arkada 'Nasihat Beat' diye duyuluyor. Her şar… Kendi yaptığım şarkılarda kullanmıyorum çünkü şarkı benim. Ama bazı başka rapçilere verdiğim beat'lerde diyorum, bu kalsın. Bu şekil, ben pozitif bakıyorum yani. (Katılımcı 10, 35, Salzburg)

4.2. Yorumlar

Bu bölümde elde edilen bulguların yorumlamaları yer almaktadır. Yapılan görüşmeler neticesinde elde edilen veriler yorumlanarak; varsa literatürdeki çalışmalar ile karşılaştırılması yapılacaktır. Tümüyle araştırmaya dair yorumlamalardan oluşan bu bölümde ayrıca araştırma sorusuna ve problemine çözüm katkısı sunmak amaçlanmaktadır.

Elde edilen bulgularda 10 katılımcıdan 8'inin müzikle iç içe olan bir aileden geldiği görülmektedir. Bourdieu'cu[34] bir perspektiften bakılırsa *sosyal* ve *kültürel sermayenin* aile içerisinde aktarılması, katılımcıların müziğe yönelmesinde etkin rol oynadığı söylenebilir. Öte yandan 10 katılımcıdan sadece 2'si formel anlamda müzik eğitimine sahiptir. Geriye kalan 8 katılımcının "alaylı" olarak tabir edilen, kendi kendine ve çevresinden edindiği bilgilerle müzik alanında bilgi sahibi olduğu görülmektedir. Bu yönüyle Sınır, Apaydın ve Kılkıl'ın (2015) yaptığı araştırmada elde ettikleri aranjörlerin müzik eğitimi bulgusu ile bu araştırmanın bulgusu farklılık göstermektedir. Sınır, Apaydın ve Kılkıl'ın yaptığı araştırmada Türkiye'deki aranjörlerin çoğunluğunun formel anlamda müzik eğitimi olduğu bulgusuna varılmıştır. Bu araştırmanın öznesi konumunda olan 10 beatmaker katılımcıdan sadece 2'si formel anlamda müzik eğitimine sahiptir.

Müzik icra etmenin temel dinamiklerinden birisi enstrüman çalabilmektedir. Bu anlamda katılımcıların tümünün herhangi bir enstrümanda yeterliliğinin olduğu düşünülebilir. Yapılan görüşmeler neticesinde katılımcıların çoğunluğunun farklı düzeylerde enstrüman çalabildiği bulgusuna varılmış olsa da katılımcı 2 aktif olarak herhangi bir enstrüman

[34](Bkz. Pierre Bourdieu, Distinction: A social critique of the judgement of taste, 1984)

çalmamaktadır. Bunun nedeni gelişen bilgisayar teknolojisinin beatmaker'lara sunduğu imkanlarla açıklanabilir. Bu noktada Becker'ın sanatsal üretimdeki *destek faaliyetlerin* beatmaker'lara sağladığı yararlar/kolaylıklar ortaya çıkmaktadır. Gelişmiş teknolojik imkanların beatmaker'lara sunulması Becker'cı bakış açısıyla sanatsal üretimin destek faaliyetleridir. Sanatsal üretimin destek faaliyetlerinin gelişimi sonucu beatmaker'ların enstrüman çalabilme gereksiniminin kimi durumlarda ortadan kalktığı söylenebilir. DAW'lar içerisinde MIDI seslerin ve sample'ların enstrüman çalmaya gereksinim duymadan düzenlenebilmesi, müzik üreticilerin canlı çalım zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Bu sayede herhangi bir enstrümanda yeterlilik olmasa dahi müzik üretimi söz konusu olmaktadır. Fakat bu noktada katılımcıların her enstrümanı çalıyor olmasa dahi, o enstrümanların çalım tarzlarıyla ilgili fikir sahibi olması; kendi müzik üretimlerinde enstrüman çeşitliliğine katkı sunmaktadır. Aynı zamanda iyi bir beatmaker olmanın gereklilikleri konusunda katılımcılar geniş müzik yelpazesine sahip olmanın önemine dikkat çekmiştir. Şarkıcılarla çalışma yapan beatmaker'ların farklı enstrüman ve müzik tarzlarında bilgili olması, beraberinde iyi bir beatmaker olmayı getirdiği söylenebilir.

Katılımcıların müzik endüstrisi içerisinde kendilerine biçtiği sıfatlara bakıldığında prodüktör, aranjör ve beatmaker sıfatlarının neredeyse tüm katılımcılar tarafından benimsendiği görülmektedir. Yapılan görüşmeler sırasında tüm katılımcılar kendilerini ilkin prodüktör olarak tanımlamıştır. Yapımcı anlamına gelen ilgili sıfatın müzik endüstrisinde iş kollarını kapsayıcı yapıda kullanılması, katılımcıların kendilerini beatmaker'dan önce prodüktör olarak tanımlamasının nedeni sayılabilir. Katılımcıların birçok sıfatın sahibi olmasının nedeni ise yer aldığı farklı müzik üretimlerinde edindikleri rolleri ile ilişkilidir. Kimi projelerde tüm müzikal üretimi sağlarken prodüktör rolünde yer alan katılımcılar; kimi projelerde de üretilmiş olan bir eserin aranjesini yaparak sadece aranjör rolünü üstlenmektedir. Bu konuda dikkat çekici olabilecek bir başka konu ise katılımcılar tarafından beatmaker sıfatının prodüktör sıfatı altında konumlanmasıdır. Bunun nedeni basit anlamda beat üretmenin kolaylığı ile açıklanabilir. DAW, sample ve MIDI enstrümanların basit düzeyde kullanımı bilmek başlangıç seviyesinde beat yapabilme olanağı sağlamaktadır. Fakat prodüktörlük ve aranjörlük işleri deneyim ve alana dair teorik bilgi gerektirmektedir. Bu bakış açısıyla beatmaker'lığın, prodüktörlüğün alt dallarından biri olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

10 katılımcıdan 8'i müzik üretimini ana akım müziğe eklenen bir türde olduğunu ifade etmektedir. Son yıllarda Türkiye ve dünyada Rap/Hip-Hop müzik türü ve alt dallarının yükselişi beatmaker'ların da ana akıma eklenen müzik türü yapmasıyla yakın ilişkilidir. Katılımcıların çoğunluğu ana akım müziğe eklendiğini belirtse de bütün katılımcılar ürettikleri müziklerin aykırı yanları olduğunu ifade etmiştir. Armonik yapı, beat tarzı ve enstrüman seçimleri gibi farklı dinamiklerde aykırı yanları olduğunu belirten katılımcılar; farklı aykırı üretim biçimleriyle ana akım müzik içerisinde konumlanmaktadır.

Elde edilen bulgular neticesinde katılımcılardan yedisinin -beat talebi olmaksızın- beat stok havuzu oluşturduğu görülmüştür. Aynı zamanda talep üzerine de beat üreten katılımcıların stok oluşturma nedeni, üretkenliklerinin yanı sıra teknolojik imkanların gelişimiyle de açıklanabilir. Stüdyo ortamına ihtiyaç duymadan sadece bilgisayar ile müzik üretebilme olanağının beatmaker'lara beat stoku oluşturma imkânı sunmaktadır. Ses kayıt ve müzik düzenleme programlarının kolay ulaşılabilir olmasının etkisini katılımcıların sahip olduğu stüdyo ortamıyla da ilişkilendirilebilir. 10 katılımcıdan 7'sinin "home studio" adıyla tabir edilen ev stüdyosuna sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca katılımcı 1,3,8 ve 10; bir beatmaker'ın müzik üretiminde dizüstü bilgisayara sahip olmasının yeterli olduğunu belirtmiştir. Bu durumu pekiştiren örnek olarak sadece dizüstü bilgisayara sahip olan katılımcı 2'yi göstermek yerinde olacaktır. Beat satışı yapan internet sitelerinin de var olması üretim kolaylığı ve talep yoğunluğunun çok olmasıyla açıklanabilir.

Katılımcıların kullandıkları DAW'lara bakıldığında Logic Pro ve Ableton adlı programların yoğunluğu dikkat çekmektedir. Logic Pro, Mac işletim sisteminin faydalarıyla ses kayıt dünyasında oldukça popüler olan; Ableton ise beat üretim ve sampling işleminin kolaylığını sağlamasıyla katılımcılar tarafından çoğunlukla kullanılan yazılımlardır. Aynı zamanda beatmaker'ların içkin dinamiklerinin bir yansıması olarak bütün katılımcıların DAW'lar konusunda ileri seviye bilgiye sahip olduğu görülmektedir. Beat üretim sürecinin merkezi olan elektronik tabanlı müzik üretimi, katılımcıların ilgili DAW'lar üzerinde ileri seviyeye ulaşmaya itmektedir.

Elektronik sesleri kullanan katılımcıların tamamı sample kullanmaktadır. Bunun yanı sıra yedi katılımcı sample'ın olduğu gibi kullanılmasına karşı çıkmakta; bir beatmaker'ın mutlaka re-sampling yapması gerektiğini vurgulamaktadır. Bunun nedeni kullanılan

seslerin maniple ederek yeni bir ses ortaya çıkarmak, kendine has tınıları ortaya koymak olarak açıklanabilir. Sampling işlemi ve sample kullanımının tüm katılımcılarda yerleşmiş bir uygulama olması, Becker'cı bir yaklaşımla beatmaker'ların bir takım alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalarına işaret etmektedir. Beatmaker'ların sanatçılarla olan üretim süreçlerinin birbirine benzerliği ilgili yaklaşıma dahil edilebilir. Bulgular neticesinde, sarkıcılarla iş birliği durumunda beatmaker'ların şarkı sözlerini ve şarkıcı isteklerini dikkate alarak üretim yapması katılımcılar arasında benzer yöntem ve uygulamalar olduğuna işaret etmektedir. Bu sayede, sanat dünyaları içerisinde beatmaker'ların alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar vasıtasıyla müzik sektörü alanında uyumlu konumlandığı söylenebilir.

Müzik dünyasında, bugün, üretilen beat'ler çeşitli internet sitelerinde satışa sunulmaktadır ve farklı telif düzeylerinde beat'i satın almak mümkündür. Katılımcı 10'un sahip olduğu *"beatabi.com"* adlı siteyi bu noktada örnek göstermek gerekebilir. İlgili sitede herhangi bir beat'in kısmi haklarını satın alarak sadece şarkı yayımlama hakkına sahip olunabilir. Bu durumda farklı kişilerin aynı beat'i alması olası bir durumdur. Öte yandan tüm haklarının satın alınması durumunda o beat'i başka sanatçı satın alamamaktadır.

Aynı beat'lerin farklı sanatçılar tarafından kullanılması beraberinde sanat eserinin biricikliği tartışmasını ortaya çıkardığı söylenebilir. Katılımcılar arasında aynı beat'lerin farklı kişilerce kullanımı konusunda olumlayan ve olumlamayan katılımcılar dengeli sayıdadır. Bu durumu kabul etmeyen katılımcıların fikirleri bir beat'in kişiye özel olması gerektiği fikrinde yoğunlaşmaktadır. Diğer taraftan, aynı beat'in farklı kişilerce kullanımını onaylayan katılımcılar ise müzik sektöründe bu durumun dünya çapında normalize edilmesiyle ilişkilendirmiştir. Beat'lerin birden fazla kez kullanımı, ilgili durumu kültür endüstrisi kavramıyla tartışmayı mümkün kılar. Standart, aşina olanın tekrar üretiminin ötesinde; aynı ürünün tekrar kitle kültürüne servis edilmesi kültür endüstrisine hizmet eden üretim biçimine işaret etmektedir.

Beatmaker'ların kimi müzik üretiminde şarkıcılarla iş birliği içerisinde olması Becker'ın sözünü ettiği sanatın geniş çaplı iş bölümüne dayanmasıyla ilgilidir (2013, s. 47). O ya da bu şekilde müzik üretiminin *çekirdek faaliyetlerini* tekil olarak gerçekleştirebilen

beatmaker'ların kimi üretimlerde kolektif sanatsal üretime dahil olduğu bulgusu, onları Becker'cı yaklaşımla sanatın kolektif yapısından kopmadığına işaret etmektedir.

Elektronik tabanlı seslerin katılımcıların ürettiği müziklerde yoğun kullanılması, beraberinde canlı akustik enstrüman çalımının üretilen eserlerde sınırlı olmasına yol açmaktadır. Elde edilen bulgular neticesinde bütün katılımcılar ürettiği beat'lerde canlı akustik enstrüman çalımının sınırlı sayıda olduğunu, kimi eserlerde hiç olmadığını bilgisine ulaşılmıştır. İstisnai durumlar olarak bazı katılımcıların yer aldığı pop müzik üretiminde canlı akustik enstrüman çalımının beat'lere göre daha fazla olduğu görülmektedir. Bu noktada müzik tarzlarının içkin yapısının farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Müzik tarzının gerekliliklerine göre canlı çalınan enstrüman sayısı değişmektedir.

Katılımcılardan 6'sı beatmaker camiasında takma isim olarak nitelendirilen "tag" kullanmaktadır ve katılımcı 4 harici tüm katılımcılar tag kullanımını onaylamaktadır. Tag kullanmayan katılımcılar, kendileri tag'e sahip olmasa da kullanılmasını doğru ve beatmaker'a fayda sağlayacağı görüşündedir. Tag bir tür takma isim olsa da bunun yanı sıra ses imzası niteliği taşımaktadır. Şarkı içerisine yerleştirilen tag; o müziğin kim tarafından üretildiğini belirtirken diğer bir taraftan o beat'in izinsiz kullanımının önüne geçmektedir. Aynı zamanda tag kullanımı beatmaker'ların kendilerini müzik endüstrisinde görünür kılma stratejilerinden birisidir. Dinleyiciler tarafından şarkıcıların daha ön planda olması beklenen bir durumdur. Beatmaker'ların kendi isimlerini şarkı içerisinde kullanmasıyla dinleyiciler ve müzik endüstrisi tarafından görünür kılınmaya yol açtığı söylenebilir.

BÖLÜM 5. SONUÇ

Bu bölümde, araştırmanın kimliği, süreci ve elde edilen sonuçların özetlendiği bir *özet,* elde edilen bulguların yorumlandıktan sonra araştırma ile varılan nokta anlamında bir *yargı* ile araştırılan problemin çözümü için başka hangi çalışmaların yapılmasının gerekli görüldüğüne ve mevcut araştırmanın alandaki egemen kuram ve uygulamalara muhtemel katkısının neler olabileceğine ilişkin araştırmacının özgün değerlendirmelerini içeren bir *öneriler* altbölümleri yer almıştır.

5.1 Özet

Bu araştırma beatmaker sıfatının Becker'ın *Sanat Dünyaları* (2013) yaklaşımı çerçevesinde güncel müzik endüstrisi içerisinde nerede konumlandığını incelemek üzere kurgulanmıştır. Becker, sanat dünyaları içerisinde geniş çaplı kolektif iş bölümünün olduğunu, üretilen sanat eserleri için *çekirdek* ve *destek* faaliyetlerin mutlaka yapılmış olması gerektiğini savunur. Çekirdek faaliyetler bir sanat eseri üretiminde sanatçının tüm faaliyetleri iken destek faaliyetler o sanatçının ihtiyaç duyduğu yan ürün ve işlerin başka kişiler tarafından yapılıyor olmasına işaret eder. Sanat dünyaları kuramının bakış açısında çekirdek faaliyetler de kolektif iş bölümüne dayanmaktadır. Beatmaker'ların müzik endüstrisinde faaliyet gösterirken çekirdek faaliyetleri tamamen kendi başına gerçekleştirebilme olanağı bu araştırmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Bu yolda yan bilgiler olarak beatmaker'ların müzik üretim aşamaları, sıfatın içkin özellikleri, diğer sanatçılarla ilişkisi ve Türkiye müzik piyasasında nerede konumlandığı bilgilerine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu yönüyle Becker'ın sanat dünyaları perspektifinden faydalanılarak beatmaker'ların sanat dünyalarındaki konumunu tayin etmek amaçlanmaktadır.

İlgili sıfatın akademik çalışmalara henüz konu olmamasından ötürü bu araştırmanın diğer bir taraftan beatmaker'ları keşfedici yönde olduğu söylenebilir. Konunun spesifik özelliklere sahip olması ve dar örnekleme sahip olmasından ötürü bu çalışma nitel bir çalışma olarak kurgulanmıştır. Örneklemin belirli özelliklere sahip olması gerektiğinden ötürü amaca yönelik örneklem kullanılarak katılımcılar belirlenmiştir. Örneklem sayısının az olması ve uygun katılımcıların görece zor ulaşılabilir olması bu araştırmayı 10 katılımcıyla gerçekleştirmeyi beraberinde getirmiştir. Sıfatın içkin yapısını

tanımlamak, varsayılan ve aydınlanmamış özelliklerini tanımlamak amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme çerçevesi hazırlanmış, ilgili görüşme çerçevesince bütün görüşmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmeler COVID-19 tedbirleri, katılımcıların farklı şehirlerde bulunması ve konser takvimlerinden ötürü çevrimiçi ortamda gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilerin çözümlenmesi aşamasında ilişkili olan temalar birleştirilerek *bulgular* kısmına eklenmiştir.

Örneklemin spesifik ve sınırlı olması beraberinde bu araştırmaya birtakım sınırlılıklar getirmektedir. Yapılan araştırma sonucunda elde edilen bulguları Türkiye'deki tüm beatmaker'lara ve hatta dünyadaki tüm beatmaker'lara tümüyle genellemek hatalı bir yaklaşım olacaktır. Bundan ötürü ilgili konunun ilk adımı olabilecek bu araştırma, gelecekteki araştırmalara literatür ve yol haritası olması beklenmektedir.

Yapılan görüşmeler sonucu birtakım temel bulgular oluşmuştur. 10 katılımcıdan 8'i müzikle iç içe olan ve müziğe teşvikin yoğun olduğu aile yapısında yetişmiştir. Buna karşılık sadece 2 katılımcının formel anlamda müzik eğitimi olduğu görülmektedir. Katılımcıların çoğunluğunun sanat dünyaları içerisinde "alaylı" olarak tabir edilen, kendi kendine sanatsal anlamda geliştirmiş olan kişilerden oluştuğu söylenebilir.

Beatmaker'ların müzikal üretimlerinin temelinde teknolojik imkanların gelişmişliği önemli bir yer teşkil etmektedir. DAW'ların günümüzde oldukça gelişmiş olması, kullanılan seslerin geniş yelpazede hazır olarak bulunması; canlı akustik enstrümana ihtiyaç duymadan da müzik üretebilme olanağını beraberinde getirmiştir. Teknolojik olanaklarla yakın ilişki kuran beatmaker katılımcıların tamamı DAW kullanımında ileri seviye bilgiye sahip olduğu bulgusuna erişilmiştir. Bununla bağlantılı olarak katılımcıların özellikle Rap/Hip-Hop türünde müzik üretimi sağlarken canlı akustik enstrüman çalımının, şarkılarında sınırlı düzeyde olduğu bulgusuna elde edilmiştir.

Katılımcıların sanatsal üretiminde kullandıkları stüdyo tarzı da bu araştırma kapsamında elde edilen temel bulgulardan birisi olarak sayılabilir. Müzik üretiminde geniş çaplı stüdyo ekipmanlarına sahip olmak teknolojik imkânların daha sınırlı olduğu yıllarda önemliyken, bugün, bilgisayar teknolojisinin ilerlemesiyle stüdyo ortamına mutlak ihtiyaç kimi noktalarda ortadan kalkmaktadır. Bu durumun bir yansıması katılımcılardan 9'unun profesyonel bir stüdyoda üretim yapmamasıyla açıklanabilir. Ev stüdyosu olarak

tabir edilen, az sayıda ekipmana sahip olan katılımcılar, elindeki olanakların kendilerine yeterli olduğunu ifade etmektedir. Kimi görüşmecilerin bir beatmaker'ın ihtiyacı olan tek şeyin "dizüstü bilgisayar" olduğunu vurgulaması ilgili bağlamı kuvvetlendiren bulgulardır. Aynı zamanda katılımcıların tamamı müzik ürettikleri müzikte tek sorumlu kişilerdir. Kimi katılımcılar vokallerle birlikte onların istekleri doğrultusunda da çalışmaktadır. Fakat burada önemli olabilecek bulgu katılımcıların müzikal üretimlerde tek sorumlu kişi olmalarıdır.

Katılımcılardan 6'sı *tag* kullanmaktadır. Bir tür ses imzası olan tag, katılımcıların üretmiş olduğu eserlere yerleştirilerek, o müziğin kim tarafından imlendiğini belirtmektedir. Yapılan görüşmeler neticesinde tag kullanımının hem müziğin kime ait olduğunu belirttiği hem de beatmaker'lara müzik sektörü içerisinde marka değeri kazandırdığı bulgusuna varılmıştır.

5.2 Yargı

Beatmaker sıfatını Becker'ın *sanat dünyaları* yaklaşımıyla analiz etmeye çalışan bu çalışmada, Becker'cı yaklaşımın yanı sıra ilgili sıfatın içkin dinamikleri öğrenilmeye çalışılmıştır. Beatmaker sıfatının; müzik prodüksiyonundan enstrüman seçimine, müziğin tarzından ilgili müziğin dağıtımına kadar tüm parametreleri yürüten aranjörlük sıfatının farklı bir yansıması olarak ele alınabileceği sonucuna varılmıştır. Bir aranjör ile benzer işleri yapmasına rağmen "beatmaker" sıfatının doğmasının nedeni belirsiz olsa da Rap/Hip-Hop müzik türündeki müziklere "beat" adı verilmesi, bu beat'leri üreten kişilere özel bir sıfat eyleme ihtiyacı doğurmuş olabilir. Bir beatmaker'ın aranjörden farkını tanımlama zorunluluğu doğmaktadır. Aranjör, müzik endüstrisinde farklı müzik tarzlarında müzikal düzenleme yapan kişilerdir. Beatmaker'la arasındaki ilk fark, bir aranjörün farklı müzik tarzlarını üretme becerisiyken; beatmaker'ın özellikle Rap/Hip-Hop müzik türünde üretim sağlamasıdır. Ayrıca aranjörler hazırlanmış bir müziği düzenleme görevini de üstlenebilmektedir. Buna karşın beatmaker'lar üretilmiş bir beat üzerinde çalışma yapmamaktadırlar. Müzik sektöründe içeriden gözlemci konumumla, bir aranjörün canlı akustik enstrüman çalımına beatmaker'lardan daha fazla önem verdiğini söylemem gerekir. Her ne kadar MIDI ses ve sample'ı aranjörler de kullansa da beatmaker'ların üretimlerine göre daha sınırlı düzeydedir.

Beatmaker'lığı profesyonel anlamda yapan kişilerin müzik endüstrisi içerisinde sadece bu sıfatla sınırlı kalmamaktadır. Bir beatmaker aynı zamanda aranjör, prodüktör veya enstrümanist olabilir. Bu konumda, yapılan işe göre kişilerin sıfatları değişmektedir. Müzik endüstrisi içerisinde çoğul sıfatlara sahip olmanın nedeni müzik üretim süreçlerinin adımlarında sanatsal üretim gerçekleştirenlerin giderek uzmanlaşmasıyla açıklanabilir. Müzisyen olarak müzik sektöründe konumlanan bir kişi zamanla müziğin mutfağında yer alarak aranjör yönünü geliştirebilir, Rap/Hip-Hop müzik türünde beat üreterek beatmaker sıfatını elde edebilir. Bu yönüyle müzik endüstrisi içerisinde elde edilen sıfatların ulaşılabilir ve esnek olduğu söylenebilir.

Ses kayıt teknolojilerinin her geçen gün gelişim gösterdiği söylenebilir. Alanda kullanılan enstrüman, ses işlemcileri, mikrofon, efekt aletleri gibi fiziki unsurların yanı sıra sanal olarak VST'lerin, DAW'ların ve sample programlarının da geliştiği görülmektedir. Becker'cı perspektiften bakmak gerekirse ilgili gelişimler *sanat dünyalarında* sanatsal üretim için *destek* faaliyetler olarak adlandırılır. Destek faaliyetlerin teknolojik gelişimiyle birlikte müzik üreticileri içerisinde yeni iş kollarının ortaya çıktığı görülmektedir. Bu araştırmanın öznesi konumunda olan beatmaker'lar da yeni iş kollarından birisidir. Sanatsal üretimin destek faaliyetlerindeki gelişim beatmaker'lara birtakım olanaklar sunmaktadır ve bu olanaklar beatmaker'ların çekirdek faaliyetlerinde geleneksel müzik üretiminden ayrışmasına sebep olmaktadır. Elde edilen bulgular neticesinde, müzik üretim aşamasında fiziki enstrümanlara ve alanında uzmanlaşmış enstrümanistlere ihtiyaç duymadan, o kişilerin icra edeceği müziği bilgisayar ortamında gerçekleştirebilen beatmaker'lar; sanatsal üretimin *çekirdek* faaliyetlerinde yeniden konumlanmaktadır. Becker'ın analizinde yer alan, sanatsal üretimde çekirdek ve destek faaliyetlerin geniş çaplı iş bölümü içermesini, teknoloji tabanlı müzik üretiminde tekrar yorumlamak gerekir.

Destek faaliyetlerin sunduğu imkanlar neticesinde beatmaker'ların sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerinde tekil iş faaliyetinde bulunabilme imkânı doğurmuştur. Her ne kadar beatmaker'ların tekil çalışma imkânı olsa da çekirdek ve destek faaliyetlerdeki iş bölümünün tamamen ortadan kalktığı söylenemez. Destek faaliyetlerin beatmaker'lar tarafından mecburi ihtiyacı, ilgili sıfatın o ya da bu şekilde sanat dünyalarında iş bölümüne ihtiyaç duymasını beraberinde getirmektedir. Gerekli teknolojik alet ve

yazılımlar, kullanılan MIDI kontrolcüleri, üretilen müziği miksajlayan kişiler, eserin basım ve dağıtımından sorumlu olanlar gibi birçok destek faaliyetler beatmaker'ların ihtiyaç duyduğu destek faaliyetlere işaret etmektedir. Elde edilen veriler sonucunda kimi katılımcıların destek faaliyetlerde yer aldığı görülmektedir. 4 katılımcı üretmiş olduğu eserlerin dağıtımında fiili olarak yer almaktadır. Aynı zamanda 5 katılımcı destek faaliyetler kategorisinde yer alan müziğin miks ve mastering aşamalarında faaliyet göstermektedir. Bu çerçevede ilgili katılımcıları sanatın sadece çekirdek faaliyetlerinde konumlandığını söylemek doğru olmayacaktır. Katılımcıların ilgili destek faaliyetlerde bulunmasının nedeni de bu noktada tartışılabilir. İçerisinde bulunulan çağda müzik eserinin fiziki dağıtımından ziyade dijital platformlara dağıtımı hâkim konumdadır. Plak, CD, DVD gibi fiziki ortamlara müzikleri aktarmaya göre dijital platformlara yüklemek daha kolaydır. Bundan ötürü katılımcıların ilgili destek faaliyetleri gerçekleştirebilme imkânı doğmaktadır. Müziğin miksajlanması ve mastering aşamaları ise DAW içerisinde gerçekleştirilen işlemlerdir. Katılımcıların zamanla program üzerinde uzmanlaşması miks ve mastering aşamalarını öğrenmeleriyle yakın ilişkili olabilir.

Sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerini tekil olarak gerçekleştirebilme imkânı, beatmaker'ların tamamen kolektif üretimden ayrıldığı anlamına gelmemektedir. Elde edilen bulgular neticesinde beatmaker'ların şarkıcılar ile yakın ilişki kurması, onların istekleri doğrultusunda da üretim sağlaması sanat dünyalarında iş bölümüne ve kolektif sanatsal üretime işaret etmektedir. Beatmaker ile şarkıcı ilişkisini bu noktada tayin etmek gerekir. Yapılan görüşmeler neticesinde iki farklı beatmaker-şarkıcı ilişkisi ortaya çıkmıştır. Talep olmaksızın önceden üretilmiş olan beat'ler kimi şarkıcılar tarafından talep edilmektedir. Bu durumda şarkıcının beğenisi o beat'i beatmaker'dan almanın temel nedenidir. İkinci beatmaker-şarkıcı etkileşiminde ise kolektif sanatsal üretim süreci ortaya çıkmaktadır. Beatmaker'lar şarkıcıların istekleri, şarkı sözlerinin kafiyesi ve istenilen müzikal yaklaşım gibi unsurları gözeterek şarkıcılarla birlikte üretim gerçekleştirmektedir. Bu yönüyle, araştırmanın temel varsayımını oluşturan "beatmaker'ların müzik üretim aşamalarında tek başlarına çalıştığı" varsayımı doğru bir varsayım olarak ele alınamaz. Geleneksel müzik üretimine göre beatmaker'ların daha sınırlı düzeyde kolektif sanatsal üretime katılması Becker'cı perspektiften sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerindeki iş bölümünün daraldığı sonucuna varmaktadır.

Beatmaker'ların müziğin tüm dinamiklerinden sorumlu olması, onları enstrümanlar ve müzik tarzları konusunda fikir sahibi olması ve geniş yelpazeye sahip olması gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Müziğin ritmik, melodik ve altyapı unsurlarının üreticisi olduklarından dolayı beatmaker'lar; ses ve enstrüman seçimi konusunda ve farklı müzik tarzları konusunda uzmanlaşma eğilimindedirler. Bourdieu'cu yaklaşımla beatmaker'ların müzik alanına dair sermaye birikimi sağladığı söylenebilir. Müzik alanındaki kültürel sermaye birikimleriyle beatmaker'ların alanda yerini koruduğu veya konumunu üste taşıma stratejisi gerçekleştirdiği söylenebilir.

Beatmaker'ların teknolojik tabanlı müzik üretim sürecinin henüz yaygınlaşmadığı dönemlerde, onları sanat dünyalarında *uyumsuzlar* olarak nitelendirmek doğru olacaktır. Öyle ki bilgisayar teknolojisiyle müzik üreten kişileri "midijör" olarak nitelendiren aranjör Mustafa Özkent, bu üretim biçimini midijör ifadesiyle bir bakıma yadırgamaktadır (Bkz. Sınır & Karahasanoğlu, 2015). Bilgisayar içerisindeki sesleri kullanarak müzik üretimi yapmak, geçen süreçte yaygınlaştığını ve normalleştiğini söylemek mümkündür. Bugüne gelindiğinde beatmaker'ların sanat dünyaları içerisinde *entegre profesyoneller* olduğunu belirtmek gerekir. *Örgütlü sanat dünyalarına* entegre haline gelen beatmaker'lar alanda uzmanlaşarak sektör içerisinde yer edinmiştir. Kimi müzikal üretim projelerinde şarkıcılarla yakın iş birliği kuran beatmaker'ların, onların taleplerini göz ardı etmeden üretim yapması, örgütlü sanat dünyalarında entegre profesyonel haline gelmesi konusunda örnek teşkil etmektedir. Beatmaker'ların örgütlü sanat dünyalarında entegre profesyonel haline gelmesi, beraberinde bir takım *alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların* varlığı ile yakın ilişki halindedir. Sanatın içkin dinamiklerine hakimiyeti ve benzer tekniklerin kullanımına işaret eden alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar, beatmaker'ların sanatsal üretim süreçleri ve alana dair bilgilerindeki standartlarda görülmektedir. DAW'lara hakimiyet, MIDI ses kullanımı, sampling işlemi gibi yeterlilikler ve uygulamalar beatmaker'ların sanat dünyalarında alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalarına işaret etmektedir.

Becker'a göre sanat dünyaları içerisindeki kişilerin faaliyetlerindeki statüsü değişmektedir. Sanatsal faaliyetler içerisinde yapılan kimi zanaat işlerin -ses miksajı gibi- iyi yapılması sonucu, o kişiye sanatçı yakıştırması yapılabilir. Diğer bir taraftan sanat dünyaları içerisinde de kişinin sanatsal faaliyetteki statüsü değişkenlik gösterebilir.

Müzikal üretimde aranjör, yapımcı ve müzisyen sıfatlarının sanatsal üretimin çekirdek konumunda olmalarına karşın şarkıcılar kadar görünür olmaması müzik sektöründe kalıplaşmış yapıda olduğu söylenebilir. Sanatsal üretimin çekirdek faaliyetlerinde yer alan beatmaker'ların ise sektör içerisinde kendilerini görünür kılma, bir bakıma üst statüye yerleşme stratejilerinden birisi *"tag"* kullanımı olarak tezahür etmektedir. Elde edilen bulgular neticesinde tag kullanımı hem üretilen müziğin bir bakıma telifini korurken hem de beatmaker'ların müzik sektörü ve dinleyiciler tarafından görünür kılmasını sağlamaktadır. Beatmaker'ın mahlası olarak ifade edilebilecek olan tag, şarkı içerisine yerleştirerek o beat'i kimin ürettiğini imlemektedir. Bu sayede müzik sektörü ve dinleyiciler açısından beatmaker tanınırlık elde edebilmektedir. Becker'cı analizle tag kullanımının, beatmaker'ların sanatsal faaliyetlerdeki statüsünü değiştirme yolundaki stratejileri olarak ele almak gerekir.

5.3 Öneriler

Bu tez çalışması müzik sosyolojisi alt alanına katkı sunmayı hedefleyen ve konuyla ilgili gelecek araştırmalar için literatüre eklenmesi beklenen bir araştırmadır. Becker'ın sanat dünyaları yaklaşımıyla günümüzde değişim gösteren müzik üretim biçimleri yeniden yorumlanmaya çalışılmıştır. Araştırma boyunca yapılan görüşmeler, elde edilen bulgular ve yorumlamalarla yeni problemler ve tartışılması gereken konular ortaya çıkmıştır. Araştırmanın bu bölümünde gelecek çalışmalara konu olabilecek veya yön verebilecek öneriler aktarılmaya çalışılacaktır.

Elde edilen bulgular neticesinde katılımcıların çoğunluğunun formel anlamda müzik eğitimi almadığı ortaya çıkması beraberinde yeni bir problemi doğurduğu söylenebilir. Sınır ve Karahasanoğlu'nun (2015) Türkiye'de popüler müzik aranjörleriyle yaptığı çalışmada aranjörlerin çoğunluğunun formel anlamda müzik eğitimine sahip olması, bu araştırmanın öznelerinin müzik eğitim düzeyi ile çelişmektedir. Gelişen teknolojik imkanların verdiği imkanlar ve bu teknolojik imkanların görece kolay erişilebilir olmasıyla, müzik üreticilerinin formel müzik bilgisine sahip olması gerekliliğinin ortadan kalkıp kalkmadığı sorgulanabilir. Gelecek araştırmalarda teknolojik imkanları daha az kullanan -bir bakıma MIDI ses yerine canlı enstrüman çalımına ve sample kullanmamaya özen gösteren- aranjörler ile teknolojik tabanlı müzik üretimi gerçekleştiren müzik

üreticilerinin eğitim düzeylerini karşılaştırmak gerekir. Bu bağlamda müzik eğitimi ihtiyacının teknolojik araçları kullanmayla ilişkisi tartışılabilir.

Katılımcılardan bazıları talep olmaksızın beat üretmekte, kendi stok havuzunu oluşturmaktadır. Araştırma boyunca yapılan görüşmelerde stok havuzunun bireysel stoklardan oluşmadığı, tüm dünyada açık şekilde internet üzerinden beat alışverişinin yapıldığı öğrenilmiştir. Sanatsal üretimin metalaşarak stok ürünler haline gelmesi bu noktada yeni bir tartışma konusu doğurabilir. Stok beat dünyasını müzik endüstrisi, sanat sosyolojisi ve sanatın metalaşması bağlamında tartışmak gelecek araştırmalara konu olduğu takdirde ilgili üretim ve alışveriş biçiminin içkin dinamikleri öğrenilebilir.

Bu araştırmaya benzer olabilecek gelecek araştırmalarda örneklemi geliştirmek ve genişletmek; ilgili sıfatın tanımlanmasında daha geniş bilgiler sunabilir. Örneklemi müzik endüstrisinde farklı popülerlik seviyelerinde olan katılımcılardan ve sayıca fazla katılımcılardan oluşacak şekilde düzenleyip sosyolojik araştırmalara katmak, beatmaker sıfatının içkin yapısı hakkında daha fazla fikir verebilir.

KAYNAKLAR

Adorno, T. W. (2012). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Attali, J. (1977). *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique.* Paris: PUF/Fayard.

Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar* (1. b.). İstanbul: Doğu Kitabevi.

Bayrakçıl, F. (2019). An Independent Label To Carry Local Rappers To National Rap Scene In Turkey: A Study On The Art Worlds In MOB Entertainment (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Bayramlı, E. (2014). İstanbul'da Kamusal Alandaki Müzisyenlerin Toplumsal Yeri (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul.

Becker, H. (2015). *Hariciler* (2 b.). İstanbul: Heretik Yayınları.

Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Besseler, H. (1959). *Das musikalische Hören der Neuzeit.* Berlin: Akademie.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste.* Cambridge: Harvard University.

Bozkır, B. (2017). Teknoloji-İnsan İlişkisi ve Teknolojinin Müzik Endüstrisini Yönlendirme Etkisi. *Yeni Düşünceler*, 89-95.

Bridgewater, M. P. (2020). Probing the Evolutions and Proliferations of Beatmaking Styles in Hip-Hop Music (Yayımlanmamış doktora tezi). Newcastle University.

D'Errico, M. A. (2011). Behind the Beat: Technical and Practical Aspects of Instrumental Hip-Hop Composition (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Tufts University.

Dilmener, N. (2003). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Dorsay, A. (2003). *Ne şurup şeker şarkılardı onlar.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dowd, T. J. (2007). The sociology of music. In C. Bryant & D. Peck (Eds.). *21st century sociology: A reference handbook, 2*, 249-260.

Erbay, B. (2018). Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu'nün Sanat Sosyolojisi Yaklaşımları: Karşılaştırmalı Bir Çalışma (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İzmir: T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eren, O. (2017). Türkiye'de Protest Müzik Alt Alanı - Kardeş Türküler Örneği (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul.

Eren, O., & Ergene, E. (2021). A Distinctive Album in Turkey: Bülent Ortaçgil's Benimle Oynar Mısın. *5*(1), s. 83-106.

Gökalp, Z. ([1923] 2019). *Türkçülüğün Esasları* (1. b.). (G. Tunç, Dü.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Gökalp, Z. (2013). *Hars ve Medeniyet* (1 b.). İstanbul, Fatih: Bilgeoğuz Yayınları.

Görgülü, Ö. Ç. (2018). İnternet ve Müzik Bağlamında Türkiye'de Değişen Müzisyen Kimliği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul.

Güven, U. Z., & Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi. *Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi*(29), 1-19.

Hayat Haberleri/Kültür Sanat. (2019). Aralık 3, 2019 tarihinde Sözcü: https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/spotify-dunyada-ve-turkiyede-2019un-enlerini-acikladi-rap-ruzgari-dinmiyor/?utm_source=dahafazla_haber&utm_medium=free&utm_campaign=dahafazlahaber adresinden alındı

Işıltan, A. (2019). Mozart'ın Biyografisinin Becker'ın "Sanat Dünyaları" Kuramıyla İrdelenmesi. *6*(2).

Kaplan, M., & Yardımcıoğlu, M. (2020). Alan, Habitus ve Sermaye Kavramlarıyla Pierre Bourdieu. *HABITUS Toplumbilim Dergisi*(1), 23-38.

Koç, A. K. (2020). Değişen Paradigma Ekseninde Türkiye Trap Müziği ve Ekonomi-Politik İle Olan İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 242-253.

Kreft, L. (2007). *Sanat/Siyaset kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika (2016).* (A. Artun, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Layder, D. (2014). *Sosyal Teoriye Giriş.* İstanbul: Küre Yayınları.

Lindmark, S. (2021). The Underwater Sound: Timbre And Beatmaking Process In Hip Hop Production, 1997-2018 (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). University of North Carolina.

Meriç, M. (2006). *Pop dedik: Türkçe sözlü hafif batı müziği.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Önen, U. (2016). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri.* İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Öztürk, T. A. (2015). Müzik İcracılarının Kültür Endüstrisi ve Dinleyici Beklentileri Arasında Yeni Medya Bağlamında Uyum Stratejileri (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul.

Ratcliffe, H. (1961). *Social and economic position of the performing musician.* The World of Music.

Russ, M. (2008). *Sound Synthesis And Sampling* (3. b.). United Kingdom: Focal Press Taylor & Francis Group.

Silbermann, A. (1955). An approach through sociology. *Chicago Review 9, 2*, 28-33.

Sınır, İ. (2014). Türk Popüler Müziğinde Aranjörlüğün Dönüşümü. *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

Sınır, İ., & Karahasanoğlu, S. (2015). Türkiye'de Popüler Müzik Aranjörlüğünün Günümüzdeki Durumu. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 115-129.

Supicic, I. (1960). Esthetique Musicale et Sociologie de la Musique. *Revue D'esthetşque*, 392-402.

Weber, M. (1958 [1920]). *The Rational and Social Foundations of Music*. (J. Riedell, G. Neuwirth, & D. Martindale, Dü) Illinois: Southern Illinois University Press.

EKLER

EK 1. Katılımcıların Demografik Özelliklerine Dair Tablo

	Cinsiyet	**Yaş**	**Medeni Durum**	**Eğitim** (En son bitirilen derece)	**Yaşanılan Şehir**
Katılımcı 1	Erkek	26	Bekar	Lisans	İstanbul
Katılımcı 2	Erkek	24	Bekar	Lise	Ankara
Katılımcı 3	Erkek	25	Bekar	Ön Lisans	Denizli
Katılımcı 4	Erkek	26	Bekar	Orta Okul (Lise Terk)	İstanbul
Katılımcı 5	Erkek	40	Evli	Lisans	Ankara
Katılımcı 6	Erkek	31	Bekar	Lisansüstü	İstanbul
Katılımcı 7	Erkek	25	Bekar	Lise	İstanbul
Katılımcı 8	Erkek	38	Evli	Lise	İstanbul
Katılımcı 9	Erkek	25	Bekar	Lisans	İstanbul
Katılımcı 10	Erkek	35	Evli	Lisans	Sarlzburg

EK 2. Görüşme Çerçevesi

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS

……..

Beatmaker İçin

Derinlemesine Görüşme Çerçevesi

Derinlemesine Görüşme Kodu:

Görüşülen Kişi:

Görüşmenin Kim Tarafından Yapıldığı:

Tanıtım:*Öncelikle kendilerini görüşmek üzere kabul ettikleri için teşekkür edilmesi ve görüşmecinin kendini tanıtması. Görüşme konularına dair bilgilerin paylaşılması ve görüşmenin yaklaşık süresinin belirtilmesi. KVKK hakkında bilgi verilmesi ve elde edilen verilerin sadece bu araştırma özelinde akademik amaçla kullanılacağına dair görüşülen kişinin bilgilendirilmesi.*

Görüşmenin Yapıldığı Yer: (Hangi mekan, hangi online ortam)……

Görüşmenin Tarihi:……. **Görüşmenin Saati ve Süresi:**……..

Görüşülen kişi, görüşmenin kaydedilmesine izin veriyor mu? 1. Evet 2. Hayır

Dikkat

- Bu işaret deşme sorularını ifade etmektedir. Asıl sorunun ardından elde edilmek istenilen bilgilere dairdir.

Tanışma/Kişisel Özellikler

Cinsiyet:

Yaş:

Yaşadığı Şehir:

- Hayatı boyunca hangi şehirlerde ve ne kadar süre yaşadı? Kendini nereli olarak ifade ediyor?

Medeni Durum:

Eğitimi:

- Eğitim hayatının kısa bir özeti istenmeli. Hangi şehirlerde hangi tür okullarda okudu?

Anne/Baba Mesleği:

- Görüşülen kişinin demografik özelliklerini öğrenmek için ebeveynlere dair detaylı demografik sorular sorulacaktır. Yaşları ve meslekleri öğrenilmesinin yanında, görüşülen kişinin ebeveynleriyle ikamet edip etmediği öğrenilecektir.

Kardeş Sayısı/Meslekleri:

- Kardeş sayısının yanında, görüşülen kişi kaçıncı kardeş olduğu öğrenilecektir. Kardeşlerin demografik özellikleri detaylandırılacaktır.

GÖRÜŞME AKIŞI

Müziğe yöneliminiz nasıl gerçekleşti?

- Ailenizde veya çevrenizde müzikle ilgilenenler var mı? Müziğe dair herhangi bir eğitim aldınız mı? İçinde bulunduğunuz ortam sizin müziğinize etki etti mi? Bunun yanı sıra yaptığınız müzik çevrenizle ilişkili mi? (Örneğin Rap/Hip-Hop ile ilgilenen bir çevreye mi sahiptiniz?)
- Kaç yıldır müzikle ilgileniyorsunuz?
- Kaç yıldır profesyonel anlamda müzik sektöründesiniz?
- Hangi enstrümanları çalıyorsunuz ve ne düzeyde?
- Müzikle ilgili herhangi bir kuruma üye misiniz? (MESAM, MUYOBİR vb.)

Size göre Beatmaker kimdir?

- Bu bölümde görüşülen kişinin Beatmaker tanımlamasının yanında, kavramın içkin özelliklerine dair açılım yapılacaktır.
- Beatmaker ne iş yapar?

Beatmaker kavramı Rap/Hip-Hop müzik ile ilişkilendirilmekte. Sizce beatmaker bu müzik türlerine özel midir?

- Kimi beatmaker'ların Pop sanatçıları ile iş birliği yaptığı görülmektedir. Görüşülen kişiye göre beatmaker hangi müzik türlerinde faaliyete katılmaktadır?
- Görüşülen kişinin, Rap/Hip-Hop dışında da çalışmalar yapan beatmaker'lara bakış açısı nasıl?

Beatmaker'lar hakkında yeterince çalışma bulunmamakta. Tarihsel gelişimi hakkında, içeriden gözlemci olduğunuz için neler söylersiniz? Beatmaker kavramı tarihsel süreçte nasıl gelişti?

- Beatmaker kavramı nasıl oluştu? Nerede?
- Türkiye'deki ilk beatmaker'lar kimdir?
- Sektörde örnek aldığınız beatmaker'lar oldu mu? Usta-çırak ilişkisi yaşadığınız beatmaker oldu mu?
- Birlikte çalıştığınız beatmaker'lar var mı?

İyi bir beatmaker olmak için sizce neler gerekli?

- Bu bölümde, alınan cevaplara göre deşme soruları sorulacaktır. Verilen cevapların nedenselliği öğrenilmeye çalışılacaktır.
- Beatmaker olmanın kuralları nelerdir? Kuralları varsa, kabul etmediğiniz kurallar var mıdır?

Beatmaker olmanın yanında, kendinizi tanımladığınız bir rol var mı?

- Görüşülen kişi kendini aynı zamanda prodüktör vb. olarak tanımlıyor mu? Yaptığı faaliyetlerle, kendisine biçtiği roller uyuşmakta mı?

Şuana kadar kaç farklı müzisyen/vokalle çalıştınız?

- Söz konusu kişiler hangi müzik türünde eserler üretiyor?
- Kaçı ünlü/kaçı ünlü değil?
- Featuring yaptınız mı?

Eserin üretiminde ve dağıtımında hangi konumdasınız?

- Kendisini sadece müziği üreten kişi olarak mı tanımlamakta? Bunun yanı sıra üretilen eserlerin dağıtımını kendileri mi yapıyor? Bağımsız olarak dağıtım yapıyorsa kendi durumunu nasıl tarif ediyor? Bu durumun olumlu/olumsuz yanları nelerdir?
- Dağıtım şirketleri ile çalışıyorsa, şirketler ile nasıl bir çalışma akışı yürütülmekte?

Kendinizi müziğin neresinde tanımlıyorsunuz?

- Alınan cevaplara göre deşme soruları şekillenecektir.

Yaptığınız müzik ana akıma eklenen bir tür mü?

- Ana akıma mesafeliyseniz; sizce ne kadar mesafelisiniz? Kendinizi hangi konumda görüyorsunuz?
- Aykırı bir yanınız var mı?
- Müzikal kalıplara meydan okuduğunuzu düşünüyor musunuz? Evet ise; nasıl ve hangi yöntemlerle?

Kendinizi sistemde kısıtlandırılmış/sınırlandırılmış hissediyor musunuz?

- Müzik dünyasında sizi sınırlandıran unsurlar var mı?
- Dinleyicilerle ilişkileriniz ve dinleyicilerin talepleri sizi sınırlandırıyor mu?
- Siyasi açıdan herhangi bir kısıtlandırılma var mı?

- Kısıtlandırmalar mevcutsa bunun üstesinden geliyor musunuz? Nasıl?

Talep üzerine mi beat üretiyorsunuz yoksa önceden beat hazırlayıp; talep edene mi veriyorsunuz?

- Talep üzerine üretim söz konusu ise; bu aşama nasıl gerçekleşiyor? Şarkıcı ne gibi taleplerde bulunuyor? Üretim aşaması nasıl gerçekleşiyor?
- Önceden üretilmiş beat söz konusu ise; hangi beat'in kullanılacağı nasıl seçiliyor?

Farklı türlerde beat yapıyor musunuz?

- Evet ise hangi türlerde? Neden o tür?
- Hayır ise neden sadece o tür?

Kendi sound'unuzu nasıl tanımlarsınız?

- Herhangi bir temayı veya müzikal kalıpları daha çok kullandığınız oluyor mu? Neden?
- Özellikle kullandığınız veya çok sevdiğiniz davul, synth sesleri veya efektler vb. var mı?

Kendi stüdyonuza sahip misiniz?

- Evet ise; stüdyonuz 'home stüdyo' derecesinde mi yoksa profesyonel anlamda donanımlı mı?
- Stüdyonuz evinizde mi? Evde değilse nerede?
- Ekipmanlarınız size yeterli mi? Farklı bir stüdyodan destek aldığınız oluyor mu?
- Vokal kayıtları da alıyor musunuz? Birlikte çalıştığınız kişilerin vokal kaydını siz mi alıyorsunuz?

Hangi DAW'ı kullanıyorsunuz?

- Neden o DAW'ı kullanmaktasınız?
- Çokça kullandığınız Plug-in'ler var mı? Varsa neden?
- DAW üzerinde hakimiyetiniz sizce hangi düzeyde?

Hazır sample kullanıyor musunuz?

- Evet ise bu konuya bakış açınız nasıl?
- Bazı beat'lerin/sample'ların hazır bulunduğu siteler mevcut. Vokal kişilerin ilgili ürünleri satın alıp şarkı yapması, diğer şarkıcılarından aynı ürünleri satın alması ve üretim yapması söz konusu. Bu yüzden aynı altyapılar şarkılarda duyulabiliyor. Bu konuya bakış açısı nasıl?

Ürettiğiniz eserlerde canlı enstrüman çalımı var mı?

- Evet ise ne düzeyde? Müziğin ne kadarını kapsıyor?
- Özellikle canlı çalım yapılan bir enstrüman var mı?
- Hayır ise neden? Elinde olan imkanlar ona yetiyor mu?

Müziğinizin üretimi aşamasında yalnız mı çalıyorsunuz?

- Evet ise; neden? Bu bir tercih mi?
- Vokallerle yapılan iş birliğinde, vokaller ile beat yapma söz konusu mu? Hayır veya evet ise neden?

Müziğin mix ve mastering aşamaları kimler tarafından gerçekleştiriliyor?

- Eğer siz yapıyorsanız her iki aşamayı da mı yapıyorsunuz? Ne düzeyde yapıyorsunuz? Başka kişilerin mix ve mastering'lerini yapıyor musunuz?
- Hayır ise kimlerle çalışıyorsunuz? Çalıştığınız kişiler sabit kişiler mi? Çalıştığınız kişilerle arkadaşlık durumunuz var mı? Yoksa sadece profesyonelce yaklaşımla mı çalışma yapıyorsunuz?

Beat'lerinizde tag kullanıyor musunuz?

- Evet ise; hepsinde kullanıyor musunuz? Bazılarında ise; neden bazılarında?
- Neden tag kullanıyorsunuz? Sizce tag neden kullanılmalı?
- Tag'lerin beatmaker'a sağladığı faydalar neler?
- Hayır ise; neden tag kullanmıyorsunuz? Kullananlar hakkında neler düşünüyorsunuz?

Bunlar dışında konuyla alakalı benimle paylaşmak istediğiniz şeyler var mı?

……
……
……
……

EK 3. Etik Kurul Onayı

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli *"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"* ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

EK 4. Bilgilendirilmiş Onam Formu

maltepe üniversitesi	BİLGİLENDİRİLMİŞ ONAM FORMU	Doküman No	FR-088
		İlk Yayın Tarihi	20.12.2017
		Revizyon Tarihi	
		Revizyon No	
		Sayfa	2/2

../../20..

LÜTFEN BU DÖKÜMANI DİKKATLİCE OKUMAK İÇİN ZAMAN AYIRINIZ

Sizi Mert UYGUR tarafından yürütülen "Sanat Dünyaları'nı Yeniden Düşünmek – Türkiye'deki Beatmaker'lara Dair Becker'cı Bir Analiz" başlıklı **araştırmaya** davet ediyoruz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz bize sorunuz.

Bu çalışmaya katılmak tamamen **gönüllülük** esasına dayanmaktadır. Çalışmaya **katılmama** veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan **çıkma** hakkına sahipsiniz. **Çalışmayı yanıtlamanız, araştırmaya katılım için onam verdiğiniz** biçiminde yorumlanacaktır. Sizinle yapılacak olan görüşme sırasında kimsenin baskısı ve telkini altında olmayınız. Bu formlardan elde edilecek bilgiler tamamen araştırma amacı ile kullanılacaktır.

1. **Araştırmayla İlgili Bilgiler:**
   a. Araştırmanın Amacı: Türkiye'deki beatmaker'ların içkin dinamiklerini keşfetmek, Howard Becker'ın ''Sanat Dünyaları'' kuramı içerisinde analizini sunmak.
   b. Araştırmanın İçeriği: Beatmaker kavramını keşfetmek, müziğin üretiminde konumunu tartışmak.
   c. Araştırmanın Nedeni: Tez çalışması
2. **Çalışmaya Katılım Onayı:**

Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce katılımcıya/gönüllüye verilmesi gereken bilgileri okudum ve katılmam istenen çalışmanın kapsamını ve amacını, gönüllü olarak üzerime düşen sorumlulukları tamamen anladım. **Çalışma hakkında yazılı ve sözlü açıklama aşağıda adı belirtilen araştırmacı tarafından yapıldı, soru sorma ve tartışma imkanı buldum ve tatmin edici yanıtlar aldım. Bana, çalışmanın muhtemel riskleri ve faydaları sözlü olarak da anlatıldı.** Bu çalışmayı istediğim zaman ve herhangi bir neden belirtmek zorunda kalmadan bırakabileceğimi ve bıraktığım takdirde herhangi bir olumsuzluk ile karşılaşmayacağımı anladım.

Bu koşullarda söz konusu araştırmaya kendi isteğimle, hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın katılmayı kabul ediyorum.

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)
İmzası:

(Varsa) Velayet veya Vesayet Altında Bulunanlar İçin;

Veli veya Vasisinin (kendi el yazısı ile)

İmzası:

Hazırlayan: Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı	**Onaylayan:** Kalite Yönetim Koordinatörlüğü

Not: *Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.*

ÖZGEÇMİŞ

Mert UYGUR

Sosyoloji Anabilim Dalı

Eğitim

Derece	Yıl	Üniversite, Enstitü, Anabilim Dalı
Y.Lis.	2022	Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı (%100 Burslu)
Ls.	2019	Maltepe Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sosyoloji Anabilim Dalı (%100 Burslu)
Lise	2014	Bartın Anadolu Lisesi