

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

Yüksek Lisans Tezi

**ELEKTRONİK MÜZİKTE CANLI
PERFORMANS OTANTİSİTESİ: EREN DUTLU
ÖRNEĞİ**

HAZIRLAYAN
Hatice DÜLGE

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İZMİR/ 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Elektronik Müzikte Canlı Performans Otantisitesi: DJ Eren Dutlu Örnek Olayı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../20..

Hatice DÜLGE

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Hatice Dülge'nin "Elektronik Müzikte Canlı Performans Otantisitesi: DJ Eren Dutlu Örnek Olayı" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Performansı sergileyen kişinin ve izler kitlenin aynı mekan ve zaman içerisinde bulunması performans terimini ortaya çıkarır. Performans ve davranış arasındaki en önemli fark, izler kitlenin sanatçı ile birlikte aynı zaman ve mekanda bütünleşmesidir. Performansın sergilendiği anda sadece sergileyen kişinin bulunması durumunda performans kavramı yok olur ve yerine davranış kavramı ortaya çıkar. Canlı performans da tıpkı performans gibi izler kitleye ihtiyaç duyar ve canlı çalışıyor olabilmek önemlidir. Her ne kadar canlı çalma durumu ön planda olsa da daha önceden kaydedilmiş sample kullanılarak canlı performans gerçekleştirilebilir. Elektronik müzik canlı performans sırasında sample kullanmaya iyi bir örnektir. Müziğe anlık müdahale edebiliyor olmak en az canlı çalabilmek kadar önemlidir. Geleneksel tanımlamada otantisite, geçmişle bağlantılı olup hakiki olanı ve değişmemiş olanı içerisinde barındıran bir terimdir. Bugünün içerisinde geçmişe ait özellikleri ararken karşımıza bugüne göre yorumlanmış bir tanımlama çıkar. Bu yüzden otantisite geçmiş ile bağlantılı olduğu kadar gelecek ile de bağlantılıdır. Müzik içerisinde var olan otantisite ise hem tınısal hem de tını dışı öğelerle oluşturulabilir. Bu çalışmaya örnek olay olan elektronik müzik sanatçısı DJ Eren Dutlu'nun sergilemiş olduğu live performing (canlı performans) üzerine durulmuştur. Dutlu, live performing'in yanı sıra DJ setup performansı da yapmaktadır. Dinler kitleyle aynı zaman ve mekanda sergilemiş olduğu DJ setup performansı live performing olarak ele almaz. Sergilenen bir davranışın performans olarak ele alınması için dinler kitle ve sanatçının aynı mekan ve zamanla var olması gerekir. DJ setup performansı sırasında bu durum tam olarak bu şekilde gerçekleşirken Dutlu, live performing'i DJ'lik yapmaktan ayırır ve live performing iyi müzik yapmak ile bağdaştırır. Tezin içerisinde yer alan temel soruyu ise ortaya çıkan bu ayırım oluşturmaktadır.

Dutlu, live performing gerçekleştirmenin ayrıcalıklı olmasından bahsederek müzik içerisinde yer alan otantisite unsurlarını ortaya çıkarmış olur. Buradan yola çıkarak performans, canlı performans, performans biçimleri ve otantisite kavramları teker teker ele alınarak örnek olay ile örtüştürülerek anlaşılmaya çalışılacaktır.

ABSTRACT

The presence of the audience and the performer in the same time and space brings the term performance. The key difference between performance and behaviour is the adunation of the audience and the performer in the same place. If only the exhibitor is present at the moment of performance, the notion of performance disappears and the notion of action emerges instead. Live performance in exactly the same way as performance needs an audience and it's important to be able to live. Although live playing status at the forefront, it can be performed by playing pre-recorded samples either. Electronic music is a good example of using samples on live performance. Being able to intervene in the music instantly is as important as being able to play live. In institutional definition, authenticity is a term that is related to the past and includes the genuine and the unchanged. While looking for the attributions of the past in now, we come across a definition interpreted according to today. Therefore authenticity is interconnected with the future as well as with the past. The authenticity that exists in music can consist of both timbre and non-timbre elements.

In this study, the live performance of electronic music artist DJ Eren Dutlu is focused on as a case. Besides the live performance, Dutlu also performs DJ set. He does not treat his DJ set performance as a live performance, which he performed at the same time and space with the audience.

In order for an exhibited action to be considered as a performance, the mass and the artist must exist in the same space and time. While this is exactly what happens during the DJ set performance, Dutlu separates the live performance from DJing and associates the live performance with good music. The main question of the thesis emerged from this distinction. By talking about the peculiar of performing live, Dutlu reveals the elements of authenticity in music.

Based on this, the notions of performance, live performance, authenticity and the type of performances will be dealt with one by one, it will be tried to be understood by overlapping with the case study.

ÖNSÖZ

Dünyada oldukça yaygın olan elektronik müzik teknolojinin gelişmesi ile birlikte kendi içerisinde sürekli değişmektedir. Türkiye’de yeni var olmaya çalışan bir alan olarak karşımıza çıkar. Kişisel olarak ben de dinlemeyi tercih ettiğim için lisans ve yüksek lisans süresince elektronik müzik türlerini ve bu sektörde yer alan sanatçıları çalıştım. Daha önceden de izlemiş olduğum DJ Eren Dutlu’nun elektronik canlı performansından sonra, teknoloji sayesinde elektronik müziğin kendi içerisinde sürekli yenilenen bir yapıya sahip olması dikkatimi çekti. Buradan yola çıkarak bu çalışmayı Eren Dutlu ile yürütmeye karar verdim. Müzisyenin live performing kavramına atfettiği değerler üzerine yoğunlaştım. Tez çalışma süresi boyunca görüşme ve literatür tarama yöntemlerini kullandım. Görüşme esnasında konuşulanların kayda alındığını ve bunların bir tez çalışması olarak kullanılacağını iznini aldım. Ele almış olduğum konu alan çalışması yaparak desteklenecek bir çalışma olsa da pandemiden dolayı alan çalışması yapamadım. Pandemide alınan tedbirlerden dolayı müzisyen live performing gerçekleştiremedi. Bu yüzden Eren Dutlu ile yüz yüze ve online iletişime geçerek verileri topladım.

Bu tezin yazım aşamasında ve bugünkü halini alabilmesinde fikirleriyle bana yardımcı olan, bu çalışma boyunca desteğini benden esirgemeyen ve her süreçte beni destekleyen danışmanım Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu’na teşekkürlerimi sunarım. Öğrenim sürecim boyunca tecrübelerinden yararlandığım değerli hocalarım Prof. Dr. Ayhan Erol’a ve Prof. Dr. Mehmet Fırat Kutluk’a vermiş oldukları engin bilgilerden dolayı ayrıca teşekkür ederim. Tez süresi boyunca iletişim içerisinde bulunduğum ve tezime katkı sağlayan hiçbir bilgiyi benden esirgemeyen Eren Dutlu’ya teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER.....	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

PERFORMANS VE PERFORMANS OTANTİSİTESİ

1.1. Otantisite.....	9
1.2. Performans.....	14
1.2.1. Performans Teorileri.....	17
1.2.2. Canlı Performans.....	17
1.2.3. Thomas Turino'nun Performans ve Müzik Yapma Sınıflaması.....	18

2. BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİK VE CANLI PERFORMANS

2.1. Elektronik Müzik Tarihçesi.....	23
2.1.1. Elektronik Dans Müziği (EDM).....	27
2.1.2. Intelligent Dance Music (IDM).....	29
2.2. Club Kültürü ve Elektronik Müzik (Türleri).....	32
2.3. Elektronik Müzikte Live Performing (Canlı Performans).....	34

3. BÖLÜM

DJ EREN DUTLU ÖRNEK OLAYI

3.1. DJ Eren Dutlu Örnek Olayı.....	38
SONUÇ.....	53
KAYNAKÇA.....	56
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER

Şekil-1: Aphex Twin adlı sanatçının Windowlicker adlı albümünde yer alan Equation eseri. <https://www.youtube.com/watch?v=M9xMuPWAZW8>..... 30

GİRİŞ

Bu tezin amacı elektronik müzik içerisinde performans çeşitlerinden birisi olan live performing/canlı performans kavramını anlamak ve buradan yola çıkarak örnek olayı oluşturan DJ Eren Dutlu'nun sergiliyor olduğu ve elektronik müzik performansı içerisinde karşılığı olan live performing/canlı performans pratiği, bu örnek olaydan hareketle incelemektir. Tez çalışması sürecinin önemli bir bölümünün küresel Covid-19 Salgınının kısıtlamalarına denk gelmesi sebebiyle, Eren Dutlu ile yapılan görüşmeler dijital medyalar yoluyla, alan çalışmasının gerektirdiği görüşme tekniklerine uygun biçimde eş zamanlı olarak ve kayıt altına alınarak yapılmış, görüşmelerin ardından da görüşme çeviri yazımları gerçekleştirilmiştir.

DJ Eren Dutlu müzisyen kimliği ile ilişkili olarak yapmış olduğu elektronik müziği herhangi bir türün içerisine dahil etmez. Eren Dutlu, müzisyen kimliğini belirli bir tanımlama kategorisi içerisinde ifade etmesi istendiğinde, geçmişte birçok akımdan beslendiğini bu yüzden tek bir akıma ait olmadığını belirtir ve ‘tür kavramından uzakta bir müzik yapıyor’ olduğundan söz eder (Kişisel Görüşme, 16.01.2020). Her ne kadar gerçekleştirmekte olduğu performansı bu çalışmanın ana problemini oluşturacak şekilde tanımlasa da müziksel düzeyde kendisine sorulan sorulara kesin cevaplar vermemesi ve yapmakta olduğu müziği kesin bir müziksel kimliklenme kategorisiyle dile getirmekten çekinmesi teorik düzeyde ilişkilerin kurulabileceği başka bir noktayı oluşturur. Dutlu'nun türlerin kesin kimliklendiriciliğinden kaçınması ve net müziksel kimlik söylemlerinden uzak durması post-modern kimlik biçimlerinin ikili kategorizasyonlardan uzak duran yapısına işaret eder.

““Ben” (I), “benlik” (ego), “kendilik” (self), “personality” (kişilik), “kimlik” (identity) adlandırmaları ile karşımıza çıkan bu olgu temelde, kişiyi başkalarından ayıran duygu, tutum, düşünce ve davranışların bütünlüğünü ifade etmektedir” (Kaplan, 2008: 34). Birey, kendisine sorduğu ben kimim? gibi sorulara verdiği cevaplar üzerinden kendisini bir yere ait hissetmesi ve oradan yola çıkarak kendini tanımlaması doğrultusunda kimliğini oluşturur.

““Ben kimim’ sorusunun dayanağı olan ‘ben’in tanınması ve tanımlaması (yani benliğin tanımlanması) kişinin varlığıyla ilgili tüm anlamları (değerleri) içine alan öznel bir duygu olarak, kişisel kimliktir” (Kaplan, 2008: 35).

Post-modern kimliklerde kişi kendini herhangi bir yere ait hissetmek zorunda değildir. Kimliği oluşturan öğeler parçacıklı bir yapıya sahiptir, farklılık ve değişkenlik gösterebilir. Kellner (2011) modernite öncesi dönemde kimliğin değişmez ve durağan bir yapıya sahipken, modernitede ise yenilenebilen ve çok katlı bir yapıya büründüğünü belirtir. Yazara göre toplum içerisinde var olan normlar ve görevler kişilerin içerisinde bulunduğu kimlikten sıyrılıp farklı bir kimliğe geçiş yapmasına pek olanak sağlamaz. Post-modern dönemde ise kimlik muğlaklık üzerine inşa edilir ve artık sabit bir yapıya sahip değildir (Kellner 2001:191-211).

DJ Eren Dutlu da ise müzisyen kimliğinin oluşumu muğlaklık ve değişkenlik üzerine kuruludur. Müzisyen kimliğini oluştururken birçok akımın özelliklerinden faydalandığı için kendini tek bir akıma dahil etmekten kaçınır. Ward (2010) modern yaşam içerisinde bireye birçok kimlik biçiminin sunulduğundan ve hızla çoğalan rollere uyum sağlanması beklendiğinden söz eder. Modern toplum içerisinde uyumu beklenen roller aslında bireyleri ‘özgün’ kategorilerden ziyade ‘benzer’ biçimler içine yerleştirir. Postmodern kimlik söylemlerinin temel derdi de bu ‘benzer’ ve ‘standart’ kimlik söylemleridir. Muğlaklık ve farklılık, postmodern kimliklerin özünü oluşturur (182).

Post-modernizm kavramı tanımlanırken ortaya birden çok belirsizlik çıkar. Post-modernizm tanımlama aşamasında hemen hemen tek bir yöne ağırlık vererek açıklama getirilmeye çalışılır. Post-modernizm her ne kadar modernitenin reddi olarak ele alınsa da modernitenin saflaştırılmış hali olarak da değerlendirilir (Fukuyama, 1993’den aktaran Yıldız, 2015:1).

Post-modernizm, sosyal bilimler, felsefe, mimari, edebiyat ve her türlü sanat dalında kendini gösterir. Birden fazla alanda kendisini var edebildiği için yüklenen anlamlar da farklılaşmaya başlar. Post-modernizmi ilk tanımlama aşamalarında belirsizlikler ortaya çıktığı için anlaşılması güç bir akım haline gelmiştir (Tanyeli, 1997’den aktaran Yüce, 2017: 36). Modernizm tanımlamalarına bakıldığında karmaşıklık ortaya çıkar ve tek bir yerden tanımlama yapmak mümkün değildir. Modernizmde var olan bu durumun aynısı post-modernizm tanımları içerisinde geçerli bir hal alır. Post-modernizm birden fazla bileşenden oluşur ve içerisinde mimarlık, resim, müzik ve sanatın her dalını barındırır.

Post-modernizm sosyal bilimlere Profesör Jean-Francois Lyotard sayesinde

girer. Lyotard “Post-modern Durum” adlı metninde “aşırı ölçüde basitleştirecek olursak, ‘postmodern’i, ‘meta-anlatılara inançsızlık’ olarak tanımlıyorum” sözleriyle betimler (Özbudun vd. 2014: 403). Lyotard’ın post-modern durumu raporunda, post-modern çağa girildiğini ve buna bağlı olarak bilginin konumunun değiştiğinden söz eder. Smith ve Riley ise (2016) Lyotard’ın bu yaklaşımını şu şekilde açıklar;

“Lyotard, şimdi yeni bir çağa, postmodern bir çağa girdiğimizi ileri sürer Bilim, teknoloji, karmaşık idari sistemler ve bilgisayarlar, ‘bilginin, son on yirmi üretimin temel gücü olduğu’ (1984:5) bir aşamaya girilmiştir. Bu değişim, niteliksel olduğu kadar niceliksel boyutlara da sahiptir. Bir zamanlar toplumsal yaşamı canlandıran ütopyik, hayali, hümanistik söylemler otoritelerini yitirdiler. Lyotard bunu büyük çöküş olarak adlandırır” (Smith ve Riley, 2016: 306).

Güriz (2011) ise “rölativizmi (göreceliği) temel dayanak noktası kabul eden bu hareketin (postmodernizm) ısrarlı olduğu nokta, aydınlanma düşüncesinin, rasyonalizmin, pozitivizmin ve bunların ürünü olarak nitelendirilen modernizmin reddedilmesidir” der (8).

Bell (1976) post-modernizmin başlangıcını bir dizi etkenle bağdaştırır, bunlar içerisinde rasyonel “bilimsel” açıklamalara olan inancın kaybolması önemli etkenlerden birisidir (Aktaran Bennet, 2013:58). Post-modernizmi açıklayan tek bir teorisyen yoktur. Her ne kadar farklı açılardan yaklaşılmış olsa da ortak anlayış biçimi modernizmin reddidir. Bennet (2013:59) ise fikir ayrılıklarından bahsederken, ayrışan fikirlerin hepsinin “post-modernizmin en azından İkinci Dünya Savaşı’nın sonundan bir küresel düzeyde gerçekleşen önemli toplumsal dönüşümlerle ilgili olduğu konusunda hemfikir” olduklarını belirtir. Yazara göre bu dönüşümlerin kökeninde ise aydınlanma projesini tanımlayan düşüncelere ve ilkelere duyulan inancın azalması ve buna bağlı olarak modernizmin sorgulanması söz konusudur.

Çeşitli yaklaşımlar postmodernizmi, bilim ve teknoloji sayesinde evrensel düzeyde toplumsal ilerleme yaşanabilme ihtimaline bir tepki olarak değerlendirir. Özbudun vd. (2014) post-modernizmin, modernizmin meta anlatılarını, ‘iktidar – kurucu’

oldukları gerekçesiyle eleştirdiklerini belirtirler. Bu eleştiriye göre rasyonalite ile bağlantılı biçimde bilim de gerçekliğin bir temsiline dönüşür. Böylelikle post-modern yaklaşım için gerçekliğin bir temsili olan bilimin ve aynı zamanda kesinlik arayışlarının da reddidir. Kesinlikten uzaklaşma belirsizlik, parçalanma, eklektisizm ve görecelik gibi düşünceleri daha değerli kılarak post-modern düşüncenin merkezine yerleştirir (Özbudun vd. 2014: 405).

Güriz'e (2011:119) göre post-modern yaklaşımın temel görüşlerinden biri göreliliktir. Görelilik, bütün değerlerin zamana, topluma, kişiye ve yaşama biçimine göre değiştiğini savunur. Buradan hareket eden Güriz, post-modernizm kavramının farklılıklar üzerine kurulu ve parçacıklı bir yapıya sahip olduğuna vurgu yapar. Riley ve Smith de (2016: 333) benzer biçimde post-modernlerin genel olarak parçalılığa, farklılığa, farklılığı anlamaya, yerel olana hassasiyet göstermeye ve duyarlı olmaya çabaladıklarını belirtir.

Genel olarak eleştirel bir yaklaşımla karşımıza çıkan post-modernizm, tek bir dünya görüşüne sahip kalarak var olmaya, ikili kesinlikteki kimlik biçimlerine, tek tipleşmeye, 'ötekilerin' marjinalleştirilmesine karşı çıkarken farklılıklar üzerine kurulu ve parçalı kimlik biçimlerine değer verir. Post-modern kimliklerin oluşumu da tam olarak bu şekilde gerçekleşir.

Güven'e (2015) göre kimlik, bireyin kendisini diğer bireylerden ayırmak için kendi dünyasıyla, diğer insanlarla ve sosyal çevresiyle girdiği bir etkileşim sonucu elde edilir. Bu açıdan bakıldığında kimlik ve kimliklenme sosyal ve zihinsel bir süreçtir. Güven'e göre yaşanan her tarihin kendi içerisinde ayrı bir özelliği vardır. Bu belirleyici özellikleri kişiler kimlik oluşturma aşamasında kullanırlar. Yazar, modernite öncesi geleneksel toplumlarda kimliğin, değişmez ve bütünlükçü bir yapıya sahip olduğunu belirler. Modernizme geçiş süreciyle birlikte ortaya çıkan postmodernizm tartışmalarında bütünlüğün yerini parçacıklı, sabitliğin yerini ise değişkenlik alır (Güven 2015: 267).

Modernite öncesi dönemde kimlik sınırlarının belli bir çerçeve içerisinde inşa edildiğini belirten Lash vd. (1992) moderniteden sonra bu sınırların ortadan kalktığını belirtir ve bu inşa süreciyle ilgili şu saptamalarda bulunur;

“Modern öncesi toplumlarda, kimlik sosyaldır, ama şüphe veya

çatışmayla kuşatılmaz. Kişisel kimlik durağandır, çünkü uzun süredir var olan mitler ve önceden tanımlanmış rol sistemleri tarafından tanımlanır ve sürdürülür. Yaşlı bir akrabalık sisteminin parçası olursunuz. Düşünceniz ve davranışınız, sınırlı bir dünya görünüşüne hapsolür ve hayatınızın yönü, az çok sizin için belirlenir. Bu nedenle, dünyadaki yerinizi sorgulamaya gerek yoktur. Kimlik, bir sorun değildir” (Aktaran Ward, 2010: 180).

Post-modernizm ile birlikte muğlaklaşan ve geçişken bir hale bürünen kimlik kavramı ait olma durumunu ortadan kaldırır. Değişimlere açık olan ve parçalı olan haliyle karşımıza çıkar. Post-modern kimlik oluşumunda bireyin kim olduğu belli olmayan bir süreçtir. Doğan insanlar belli bir kimlik içerisinde doğmaz, yaşadığı hayat etkileşime girdiği olaylar doğrultusunda farklı şekillerde kimliğini oluşturur. Bu yüzden sabit bir kimliğin yerini değişken, birbiriyle etkileşimde olan kimlikler ortaya çıkar (Woodward 2004’den aktaran Varol, 2014: 305).

Çağlar (2008) ise teknolojinin gelişmesiyle birlikte küresel bir ağ oluşumunun ortaya çıktığından ve tek tipleşmenin ortadan kalktığından söz eder. Yazara göre insanlar artık internet üzerinde var olan platformlar sayesinde dünyanın her yerinden bilgi edinebilir hale gelir. Teknoloji sayesinde kimlik inşası daha akışkan bir hal alır. Çağlar, bu sebeple post-modern toplumun hızlı geliştiğini ve değiştiğini saptar. Bu değişimlerin ana nedeni ise insanların dünya genelinde birbirlerinden haberdar olmaları ve teknoloji ile birlikte gelen imkanlardan yola çıkarak birçok bilgiye ulaşabilmeleridir (Çağlar 2008: 382).

Karaduman (2010) moderniteden, post-moderniteye geçilirken ulus ve sınıf gibi kişileri bir arada tutan kavramlardan uzaklaşılır. Uzaklaşılın bu kavramların yerine ırk, etnisite ve cinsiyet geçer. Sabit ve tek tip olarak görülen kimlik postmodern dönemde parçacıklı, farklı ve daha özgün bir yapı halinde ele alınır. Bireyler edinmiş olduğu kimliği terk ederek yeni bir kimlik oluşturabilir (2897).

Anlatımlardan anlaşılan şudur ki, modernizmde kimliklenme süreci daha sabit ve standart bir özelliğe sahip bir görünümüdür. Bireyler kendilerini ait hissettikleri aile soylarından referans alarak kimliklerini inşa ederler. Postmodernizm ile birlikte kimlik

kavramı bireyselleşme ile özelleştirilir ve toplum içerisinde bireyin kendisi esas olarak ele alınır. Toplumsal roller artmaya başlayınca sabit bir yapıya sahip olan kimlik kavramı giderek yerini hareketliliğe bırakır. Kimlik, sabit bir tanımlama kategorisi olmanın yerini bağlamsal düzeyde değişen durumsal kimlik biçimlerine bırakır.

Karaduman (2010) küreselleşmeyle birlikte, kimliklerin sınırları aşan akışkanlığa sahip bir karaktere büründüğünü, zamansız ve mekansız bir uzamın parçası olarak dönüşüm geçirdiğini vurgular. Yazara göre “kolektif kimlikler erozyona uğrar, bunun yerine alt- kimlik, üst-kimlik ya da çok-kültürlülük gibi farklı kavramlarla, farklılıkların bir aradalığı öne çıkar” (Karaduman 2010: 2897).

Post-modern dönem ile birlikte bireyler kimliklerini terk edebilecek ve yeniden inşa edebilecek şekilde oluşturur. Kimlik düzeyinde görünürlük kazanan bu parçalı ve farklılık üzerine kurulu biçimler, müzisyenlik kimliklerini de etkiler. Küreselleşme süreciyle paralel biçimde düşünülebilecek olan post-modern dönem, giderek artan tek tipleşme ve benzeşme hali içerisindeki bir dünyada yer alan bireylerin, kendilerini özgünleştirme ve özgülleştirme çabalarını da beraberinde getirir. Verili kimliklerin yerini, bireylerin kendilerini içerisinde bulundukları duruma göre şekillendirdikleri ve bu durumlar içerisindeki bağlamların gereği biçiminde farklılıklarını vurgulayacak şekildeki kimlik inşaları alır. Bireylerin sabit kimlik kategorilerinden uzaklaşmaları gibi müzisyenler de artık basitçe belirli bir müzik türü ile bağlantılı ve bu türün sınırlandırıcı kimlik biçimi içerisinde kendilerini tanımlamayı kenara bırakırlar. Kimi zaman ekledikleri bir çalgı, bir efekt, bir ezgi biçimi ya da bir performans biçimiyle kendilerini parçalı ve farklılık merkezli bir tanımlamayla özgülleştirme çabasına girerler. Bu çalışmanın örnek olayını oluşturan Eren Dutlu da benzer biçimde kendisini IDM müzik içerisinde de live electronic performing” bağlamında tanımlayarak, elektronik müziğin verili, standartlaştırıcı ve sabit kimliklendirme biçiminden uzaklaşmaya çabalar. Tüm söylem ve davranışlarını bu minvalde geliştirerek, performans dayalı bir farklılık kategorisini birbirinden farklı performans biçimlerinin parçalarını bir araya getirerek geliştirir.

Tezin birinci bölümünde performans kavramının ne şekilde biçimlendiği ve günümüzde performans kavramın nerelerde kullanıldığı incelenecektir. Thomas Turino’nun (2008) inşa ettiği *katılımcı performans (participant performance)*,

sunumlayıcı (presentational), *high fidelity (akustik olana yüksek sadakat)* ve *stüdyo ses sanatı (studioaudio art)* performans biçimlerinden yola çıkarak Dutlu'nun performansına ilişkin analiz gerçekleştirilecektir.

Tezin ikinci bölümünde elektronik müziğin tarihsel evriminden bahsedilerek bugüne kadar gelen aşamaları incelenecektir. Elektronik müzik bünyesinde yer alan EDM (Elektronik Dans Müziği) ve ardından akıllı dans müziği olarak ele alınan IDM (Akıllı Dans Müziği) kavramlarının ne anlama geldiği ve birbirlerinden ayrıldıkları noktalar tartışılacaktır.

Tezin Üçüncü bölümünde ise yukarıda belirtilen kavramların her biriyle bağlantılı olarak Eren Dutlu'nun profili ve müziği üzerine durulacaktır. Çalışmanın örnek olayı olan Eren Dutlu'nun müziğe nasıl başladığı ve ardından elektronik müzik içerisinde nasıl yer aldığına yer verilmiştir. Elektronik müzik içerisinde doğaçlama yaptığını söyleyen Dutlu'nun söylemlerinden yola çıkarak müzik içerisindeki doğaçlamalar video aracılığı ile incelenmiştir. Bu çalışmada salgından dolayı alan çalışması yapılamamıştır. Eren Dutlu'nun görüşme sırasındaki söylemlerinden faydalanarak örnek olay kısmındaki tespitler elde edilmiştir.

1.BÖLÜM
PERFORMANS VE PERFORMANS OTANTİSİTESİ

1.1. Otantisite

Otantisite, daha önce birbirinden bağımsız kullanım alanları oluşturmuş olan, hakiki, öz, dürüst, samimi vb. terimlerin şemsiyesi olarak iş gören bir kavramdır. Geçmişle bağlantılı olarak özgünlük iddiası taşır. Erol (2009) otantisitenin genel olarak geçmişle ilişkili ve geçmişteki bir şeyin ‘aslına uygunluğuna’ ilişkin bir iddia olduğunu belirtir. Kültürde derin kökleri bulunduğu varsayımından türeyen bu iddianın temsil biçimi ise söylemin içine gömülüdür (Erol 2009: 204).

Kendine özgün olan kültürel öğelerin zaman içerisinde değişime uğrayarak bozulması ve özgünlüğünü yitirmesine neden olacağı endişesi ile değişime direnen ve kendi inşaları uyarınca ‘asıl olanı’ korumak isteyen bireylerin bir refleksi olan otantisiteyi Erol (2009: 205) “geleneksel tanımlamasıyla geçmişe yönelik arzu ya da yargı yüklü bir bakışın ürünü” olarak değerlendirir. Yazıcı (2008:15) ise otantisiteyi, geçmişin değer bütünlüğünün bugün içinde yeniden inşasına vurgu yapan, süreç içerisinde değişen ve devinim gösteren bir kavram olduğunu belirtir.

Müzik içerisinde otantisite ise o müzik pratiğinde değerli olanın ne ya da neler olduğu üzerine kurulu söylemler bütünü olarak görünürlük kazanır. Bir müziksel performans ya da müziksel pratiği hem diğerlerinden ayıran hem de onun içerisinde nelerin doğru ve uygun olduğunu belirten saptamalar olarak otantisite aslında müzikte neyin iyi olduğu ile ilgili bir hal alır. Buna göre otantisite/özgünlük;

“... tüm dünya toplumları için otantik olduğu/olması gerektiği söylenen, yani kültürel ideal olarak ana ölçütü ‘iyi’ olan ürünün ya da pratiklere atfedilen niteliktir. Bu yüzden her türlü otantisite söylemi ‘nevi şahsına münhasır’ yani ‘kendine özgü’ (sui generis) ve kendi-göndergesel, yani kendine atıfta bulunan (self-referential) bir gerçek/hakikat iddiası taşıyan modern bir davranıştır” (Erol, 2009: 206).

Anttonen’e (2017:144-145) göre özgünlük, sadece popüler müzik dünyasında değil, günlük yaşamımızda da bizi çevreleyen bir unsurdur. Özgünlük teriminin ‘orijinal’ olana gönderme yaptığını belirten yazara göre özgünlük aynı zamanda ‘kim’ olduğumuza

dair batı ideolojisindeki merkezi yaklaşımdır. Bu terimle tamamlanmış bir hayat ve mutluluk arayışındayken otantik yaşama gönderme yapılır şeklinde açıklar. Yazar burada özgünlüğün her alanda geçerli olduğunu belirterek, özgünlüğün, otantik olan ile bağlantısını, gerçekçi olmak, kendine karşı dürüst olmak ya da kişinin kendini bulması tabirlerinin de eşliğiyle, tamamlanmış bir hayat ve mutluluk arayışındayken otantik yaşama gönderme yapıldığını belirtir. Özgünlük arayışı temelde bireylerin kendilerine haslığı ve biricikliği vurgulama ihtiyaçlarını karşılar. Giderek benzeşen bireysel dünyaların birbirlerinden ayrılabilmesi ve modern dünyanın bireylerinin kendi pratiklerine anlam verme çabası, özgünlük söylemlerinde temel dayanakları oluşturur. Özgünlük ve samimiyet ideali kültürel tartışmaların içerisinde beslenir. Popüler müzik bağlamı içerisinde özgünlük ve samimiyet gibi gösterenlerin aranacağı yerler ise doğal olarak sanatçıların/müzisyenlerin beyanları olmalıdır. Kendi özgünlüklerini belirlemede çeşitli stratejilere başvuran sanatçılar/müzisyenler bazen özgünlük gösterenlerini, izler kitlenin aklına dahi gelmeyecek ‘basitlikteki’ unsurlar çevresine dahi kurabilirler. Ancak bu unsurlar, sanatçılar/müzisyenler için genellikle bilinçli bir biçimde anlam yükledikleri unsurlar olur. “Karakter yaratmak modernist özgünlüğün bir özelliğidir ve burada başarının, ünün ve sesini duyurmanın anahtarıdır”. Kimi zaman bir çalgının kullanımı ya da belirli bir teknolojik unsurun müzik içerisinde yer alması veya almaması dahi özgünlük söyleminin bir taşıyıcısına dönüşebilir.

Müzik içerisinde yer alan otantisite, müzisyenin kendisini diğer müzisyenlerden ayıran özellikleri belirtmesi doğrultusunda da oluşur. Çerezcioğlu (2016) bunu “belirli bir ‘biz’ kolektivitelerini oluşturan bireylerin, kendileriyle özdeşleştirdikleri müzik pratiklerinin “en iyi, en güzel, en doğru biçimi” olarak gördükleri ve kabul ettikleri ‘hali’ o pratiğin otantisite işaretleyicilerini içerisinde barındırdığını” vurgulayarak anlatır (2016: 1420).

Yazıcı (2008) ise müzikte otantisitenin, bireyin ya da bireylerin kültürel ve müziksel olarak kendilerini ötekilerden ayıran ve bu ayrımı söylemsel olarak zaman içerisinde inşa eden bir ideale gönderme yapan bir söylem olduğunu belirtir. Yazıcı’nın belirtmiş olduğu bu ayrım aynı zamanda kişilerin kendilerini diğerlerinden daha iyi oldukları unsurları belirleyerek müziksel kimliklerinin ortaya çıkmasında da görülür (2008: 16).

Erol ise otantisiteyi belirleyen unsurların değişkenlik gösterebileceğini şu şekilde açıklar;

“Kişinin ahlaki deneyimlerinin bir parçası olarak ortaya çıkan iyi müziğin ne olduğuna ilişkin ya da o müziğin neden iyi olduğuna ilişkin söylemler besteciler, müzisyenler ve dinleyiciler açısından birbirinden farklıdır. Bu nedenle sanat, halk ve popüler müzikler içinde farklı otantisite anlayışları geliştirilmesi söz konusudur” (Erol, 2015: 208).

Müzikte neyin iyi ve uygun olduğuna ilişkin bir söylem biçimi olan otantisite bileşenleri, bireyin kendisini tanımlarken kullandığı değerler bütünüdür. Bu karşımıza sadece müziksel unsurlar ile çıkmaz. Çerezcioğlu’na (2016:1421) göre “otantisite işaretleyicileri, müzik özelinde konuşurken bile sadece müziksel unsurlarla ilgili olmayabilir. Elbette ki müziksel unsurlar (oturtum, sound, üslup, çalgı teknikleri, vokal biçem, şarkı sözü vb.) belirli bir müzik türü ya da pratiğine ilişkin geliştirilen ve o müziğin ‘aslını oluşturan’ bileşenler” halini alır.

Otantisite sadece müziksel unsurlar ile ya da daha açık bir ifadeyle tınısal düzeyde işlemez. Müzisyenler giyim-kuşam kodlarından konuşma biçimlerine, kimi zaman da düşünce biçimlerine vurgu yaparak otantisiteyi öne çıkarırlar. Yazıcı’ya (2008:16) göre müzikte otantisitenin sadece tınıya bağlı olarak oluştuğu düşünülmemelidir. Müzikte ortaya çıkabilecek kültürel, siyasal veya ahlaki değerler bir otantisite eyleminin oluşmasına olanak sağlayabilir. Yazıcı’nın argümanları, otantisitenin değişkenliğe uğradığını ve müzik dışı öğelerden de oluştuğunu aktarır.

Moore’a (2002) göre ise otantisite “müziğin bir özelliği değildir, bir performansta atıfta ‘bulunulan’ bir ‘şeydir” (Çerezcioğlu 2016: 1420) ve bu özelliği ile performansın kendisi ile de ilişkilendirildiği durumlar olur. Böylelikle otantisite gösterimlerinin hem tını hem de tını dışı davranışlarla ortaya çıktığı hatta bir müzik türünün ya da müzisyenin, performans biçiminin dahi bir otantisite göstereni olabileceği anlaşılır. Erol (2009) aslında performans, müzisyenlerin kendilerini sunma ve temsil etme biçimleri olarak içerisinde konumlandıkları türlerinde uygun davranış biçimlerinin

yansıtıldığı alanları oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında otantisite izler kitle veya bunun içerisinde bir grubun ya da kişinin algıladığı şey üzerinde kendi oluşturduğu bir inşaya dönüşür. Erol, otantisite kavramının popüler müzik türlerinde değişkenlik gösterdiğini belirler. Yazara göre bir müzisyenin veya dinleyicinin kendi içerisinde belirlediği ve biricikleştirdiği her unsur bir otantisite gösterimi olarak ele alınır. Hem izler kitlenin müziksel üretim sürecinin sonucu olan kaydedilmiş ürünü satın aldığı anda ya da bir performans izlediğinde ‘sanatçı’ özelinde bir değerlendirme yapacağından ötürü hem de “müziğin değer yüklü bileşenlerini inşa etmedeki sorumluluğundan ötürü” üretici otantisitesini sanatçı ve müzisyen otantisitesi özelinde ele alır. Müzisyenin üretici otantisitesine bakıldığında Erol yapılan müzik türü/üslubunun dışında özel enstrüman tercihi, giyim ve bedensel devinim gibi müziksel ve müzik dışı otantisite gösterimlerinin var olduğunu belirtir. Müzisyenler sanat-ticaret ya da sanat-eğlence arasında kurulan karşıtlıktan yola çıkarak da kendilerine otantisite işaretleyicileri belirlediklerini açıklar (Erol 2009: 211-212-213).

Yazıcı (2008) “popüler müzik türlerinde otantisiteyi kavrayabilmenin onu otantik yapan veya diğerlerinden ayırtıran izler kitle ve müzisyen kategorilerinin anlaşılmasına bağlı” olduğunu söyler. Yazıcı’nın saptamaları üretici otantisitesi ve tüketici otantisitesi kavramlarıyla bağlantılıdır (2008:16).

Indie rock grupları dönemin ana akım medyasından ve ticari oluşumdan kendilerini uzak tutarlar ve otantisite gösterimi ortaya koyarlar. Her ne kadar tınısal anlamda diğer akımlardan kendilerini ayıran özellikler olsa da bu ayrım daha çok tını dışı kalan etkenlerde de net bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Çerezcioğlu, 2014:102). Indie rock grupları, müzikteki esas amacın para kazanmak olmasına karşıdır. Kendilerine müzik endüstrisinin karşısında duran bir profil çizerek otantisite söylemlerini oluşturmuş olurlar.

Erol (2009) popüler müzik içerisinde var olan bu karşıtlığı “ticari ya da eğlence in-otantikliğine karşıt olarak kurgulanan ve üretici aktör ile çakışan en önemli otantik işaretleyicilerden biri ‘yaratıcı eser’ ise diğeri ‘canlı icradır’”. Performansın içerisinde yer alan canlı performans biçimi popüler müzikte önemli bir otantisite unsuru olarak belirlenir. Erol’a göre bir müzisyenin canlı performans şeklinde sahne alması gerçekten çalabiliyor olmanın önemini vurgular ve bahsedilen hakikilik burada devreye girer. Club kültürünün yükselişinden sonra canlı icranın önemli bir otantik işaretleyici olarak

karşımıza çıkar ve DJ'lerin kayıt teknolojisi kullanmaya başlamasından sonra canlı performans biçimi kendi içerisinde değişmeye başlar (Erol 2009: 220- 221).

Çerezcioğlu (2016) canlı performans sergileyen müzisyenlerin otantik işaretleyicisi olan müzisyenlik becerisini şu şekilde aktarır;

“Otantisite inşasında canlı performansın merkeze alınması ilgi çekicidir. Canlı performans yapabilme, ‘gerçekten çalabiliyor olma’nın gösterimi olarak, bir başka deyişle bunun bir kanıtı olarak iş görür. Canlı performansta vurgu ‘müzisyenin becerisine’ kayar. Bu anlamda canlı performans müzik türüne ilişkin bir otantiklik işaretleyicisi olmanın yanında müzisyenin beceri sahibi bir ‘sanatçı’ olarak farklılığına da vurgu yapar”. (Çerezcioğlu, 2016:1421).

Müzisyenlerin bir kısmı canlı çalıyor olabilmenin simgesel değerini ayrı bir değer atfıyla biçimlendirir. Canlı çalıyor olabilmenin müzisyen kimliği inşasında yeri oldukça büyüktür fakat canlı çalmamak kötü müzisyenlik göstergesi midir? Her ne kadar bazı müzisyenler canlı çalmayı iyi bir müzisyenlik becerisi olarak görse de bu tip estetik tartışmaları ortadan kaldırmak için performans tanımlamasına bakmak gerekir. Bir pratiğin performans olabilmesi için izler kitlenin olması gerekmektedir.

DJ'ler aynı zamanda stüdyo ortamında çeşitli ekipmanlar sayesinde birçok kanal kaydederler ve bu kayıtlar ile sahne alırlar. Hatta çoğu DJ kendisinin olmayan parçaları dinleterek DJ setup performansı sergiler ve canlı çalıyor olabilmenin önemi burada değişikliğe uğrar. Erol (2009) DJ'lerin aynı zamanda kaydedilmiş ürünlerle performans yaptıkları için kimi müzik türleri için inotantik olarak işaretlenen bazı uygulamaları kullandıklarını hatta DJ'lik pratiğinin dahi bazı müzik pratikleri için inotantik olarak işaretlendiğini belirtir (Erol 2009: 221).

Çok kanallı kayıt teknolojisiyle birlikte elektronik müzik içerisinde yer alan canlı performans anlayışı değişmeye başlar ve DJ'ler performansları sırasında farklı yazılımlar ve enstrümanlar kullanarak canlı performans sergilemiş olurlar.

Canlı icraya verilen değer temelde çok kanallı kayıt teknolojisinin müzisyenleri kayıt sürecinde tek seferde çalma zorunluluğundan kurtarması ve hataların dijital

yöntemlerle düzeltilebilir olması ile de ilişkilidir. Kayıt teknolojisindeki değişiklikler artık iyi ve hatasız çalabilmeyi bir zorunluluktan çıkartır ve teknolojik müdahalelerle düzeltme ve kimi zaman bir müzisyenin seslendiremeyeceği partiyonların müzik içerisinde varlığını da sağlayabilir bir hal alır. Canlı performanslarda kullanılmaya başlanan altyapı kullanımları ve benzeri playback teknolojileri ile gruplar hatta şarkıcılar, bireysel kapasitelerinin ötesindeki ses destekleyicileri ile daha geniş soundları, canlı icralarında seslendirebilir duruma gelirler. Canlı performansa ve müzisyenlik becerisinin canlı gösterimine verilen değer bu sürecin bir sonucudur.

1.2. Performans

Carlson’a (2013:33) göre performans terimi, 1960’lı ve 1970’li yıllarda sosyal bilimlerde, özellikle antropoloji ve sosyoloji bölümlerinde geliştirilen terminolojiden ve teorik stratejilerden beslenmiştir. Hemen hemen her alanın içerisinde var olan performans kavramı tiyatro alanında yapılan çalışmalar sayesinde kendine bir yer belirlemiş ve kurumlaşmıştır. Yazar tiyatro çalışmalarıyla kendini desteklediğini ve aynı zamanda sosyal bilimlerle performans teorilerinin kesiştiği yedi farklı alanı şu şekilde açıklar;

“Tiyatro çalışmalarının geleneksel sınırlarının ötesinde antropoloji ve sosyoloji ile bağlantılar kuranların arasında özellikle önemli olanlar tiyatro kökenli Richard Schechner’in, antropolog Victor Turner ve Dwight Conquergood’un ve sosyolog Erving Goffman’ınkilerdir. Tiyatro çalışmaları ile uğraşanlar, The Drama Review dergisinin 1973 güz basımı olan “Tiyatro ve Sosyal Bilimler” özel sayısında birbirine yaklaşan bu alanlarla ilgili temel ifadelerle karşılaştılar. Bu sayısının konuk editörü Richard Schechner giriş yazısında “performans teorisi ile sosyal bilimlerin kesiştiği yedi bölge” sayar. Bunlar!

- 1. Gündelik yaşamdaki her türden bir araya gelmeleri, toplanmaları da içerecek şekilde performanslar.*
- 2. Sporun, ritüelin, oyunun ve kamusal politik davranışların yapısı.*

3. *Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında); göstergebilim*

4. *Özellikle oyun ve törenleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvan davranışı dizgeleri arasında bağlantılar.*

5. *İnsan insana etkileşimi, dışa vurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları.*

6. *Hem egzotik hem tanıdık kültürlerle ait etnografya ve prehistorya.*

7. *Birleşmiş performans teorilerinin inşası, ki bunlar aslında davranış teorileridir (Carlson, 2013: 33-34).*

Carlson (2013) Antropolog olan Dell Hymes'in (1964) performans teriminin alanını daraltmak için "davranış ve vuku" olarak iki etkinlik alanı belirtir. Carlson'ın aktarımına göre "ilki basit bir şekilde vuku bulan herhangi bir şey ve her şey"e atıfta bulunurken, ikincisi ise "sosyal normların, kültürel kuralların ve yorumlanabilirliğin müşterek ilkelerinin koruması altındaki davranışlara" atıfta bulunan alanlar şeklinde karşımıza çıkar. Carlson'a göre performans kavramını tanımlama çabalarında ortaya çıkan anlaşmazlıklar, davranışın alt kümesi olan tutumun Hymes tarafından performansın alt kümesi olarak tanımlanması ile ortaya çıkan karışıklık, davranış ile performans kavramlarının birbirinden ayrılmasını zorlaştırır (Carlson 2013: 35).

Performans terimini tanımlama aşamasındaki sorun, diğer davranış biçimleri ile karıştırılmasıdır. Davranış ile performans arasında net bir ayrım yapabilmek için izler kitlenin varlığı önemli bir yer teşkil etmektedir. Carlson'a (2013) göre performans teorisini eleştirel bir kavram olarak ele alan kişi antropolog William H. Jansen'dir. Jansen 1950 yılında folklor araştırmalarının temel sorunu olan sınıflandırma meselelerini çözüme kavuşturmak için performans kavramını katılımcılarında içerisinde bulunduğu bir olay örgüsü olarak belirtilmiş ve sınıflandırma modelini bu çerçevede oluşturarak önermiştir. Carlson (2013) kişilerin sergilediği performans ve davranış arasında temel farklar bulunduğunu ve sahnede sergilenen davranış biçimiyle günlük hayatta sergilenen davranış biçiminin birbirinden farklı olduğunu savunur. Her iki davranış biçiminin arasında benzerlikler olsa da sahnede sergilenen pratiği davranıştan ayıran nokta

seyircidir. Yazara göre bir pratiğin performans olabilmesi için seyircinin o pratiği izlemesi ve değerlendirmesi gerekmektedir şeklinde belirtir (Carlson 2013: 24- 26- 36).

Tiyatro alanında yer alan çalışmaların performans olarak adlandırılabilmesi için nasıl bir seyirciye ihtiyaç varsa, müzik alanında gerçekleştirilen performans çalışmaları için de izler kitleye ihtiyaç vardır. Shuker (1998) benzer biçimde performansın seyirci önünde gerçekleşme zorunluluğuna dikkat çekerek canlı performans teriminin izleyici ve sahnelenen gösteri biçimiyle ayrı tutulamayacağını vurgular (Aktaran Çerezcioğlu, 2016: 1422).

Fischer (2014) performansın bir sanat olmadığını gerçekte yaşanan olayın kendisi olduğunu belirtir ve bunun üzerine şunları söyler;

“Bir performans, bir sanattan ziyade bir olay olarak görülebilir çünkü aktörlerin ve izleyicilerin etkileşimi (autopoietic feedback döngüsü) aracılığıyla oluşturulur. Bu özgönderimsel süreç performans sürecidir. Süreç sona erdiğinde, performans da sona erer ve geri getirilemez bir şekilde kaybolur. Diğer bir deyişle, bu feedback döngüsüne sahip olan süreç ve performans, bir sonuç veya bir sanat eseri değil gerçekleşen olayların kendisidir” (Aktaran Özınan, 2017: 13-14).

Performansı değerlendirme aşamasında, performansı sergileyen kişiler kadar izler kitle de önemli bir yere sahiptir. Goffman (2018: 82) ise gerçekleştirilen performansın sadece oyuncunun dahilinde olmadığını, seyircinin ve sanatçının arasında ortaya çıkan etkileşimin bir bütünü olduğunu söyler ve performansı bir bütün olarak düşünmemizi ve performans anında gerçekleşen tüm unsurlara bakmamız gerektiğini savunur.

İzler kitle ve sanatçı arasında ortaya çıkan etkileşim tamamen kendiliğinden gelişen bir süreçtir ve performans sırasında etkileşimin nasıl bir yöne doğru evrileceği belli değildir (Özınan, 2017:18). Sanatın her alanında gerçekleştirilen pratiklerin performans alanına dönüşebilmesi için izler kitleye ihtiyaç vardır. İzler kitle olmadan gerçekleştirilen pratik sanat performansı anlamını yitirir ve kişinin kendi çalışma

pratiğine dönüşür. Sanatçıya, izler kitleye, mekana ve zamana yani o sırada gerçekleşen olaylar bütününe bakarak performansı değerlendirebiliriz.

1.2.1. Performans Teorileri

1.2.2. Canlı Performans

Müzik endüstrisinin ilerlemesiyle birlikte kayıt imkanının giderek kolaylaşmasının ardından canlı olan ve kayıtlı olan şeklinde iki ayrı söylem ortaya çıkar. Canlı performansın ‘gerçekten çalabiliyor ve söyleyebiliyor olma yeterliliğinin bir göstergesi’ olduğu düşüncesi etrafında toplanan kimi müzisyenler canlı performansa kültürel bir değer atfederler (Çerezcioğlu, 2016:1421). Canlı performans sırasında çalgı kullanımı, sahne şovu ve vokal söylemi gb. unsurlar ön planda tutularak odaklanılan durum genellikle müzisyenlik becerisi halini alır.

Çok kanallı kayıt ile birlikte müzisyenler önceden kaydetmiş olduğu tınıları sahnede kullanabilir hale gelmiştir. Grupların parçayı eş zamanlı kaydetmesi ve birden fazla enstrümanın aynı anda kayda alınması zorunluluğu da ortadan kalkmıştır. Theberge (1999) buna bağlı olarak çok kanallı kayıt teknolojisinin hemen hemen her stüdyoda kullanıldığını belirtir ve çalgıları ayrı ayrı kaydedebilme olanağı sunduğunu söyler. Yazara göre daha önceden bir parçanın ortaya çıkma aşamasında önemli rol oynayan bestelemek, icra etmek ve kaydetmek gibi unsurlar teknolojik gelişmelerle birlikte yok olur ve kendi başına stüdyo bir besteleme aracına dönüşür (Aktaran Çerezcioğlu, 2016: 1423).

Kayıt teknolojisinin ilerlemesiyle birlikte kaydedilmiş olanın karşısında durarak aktif bir rol oynamaya başlayan canlı performans zaman içerisinde farklılaşmaya başlar. Müzisyenler her ne kadar sahnede canlı performans sergiliyor olsa da önceden kaydedilmiş altyapı gibi unsurları aktif bir biçimde kullanmaya başlar. Buna örnek olarak elektronik müzik yapan bir kısım DJ’lerin elektronik canlı performans olarak atfettikleri performans biçimleri gösterilebilir. Böylelikle performans sırasında canlı çalma ve önceden kaydedilmiş tınılar iç içe geçerek elektronik müzik içerisinde yer alan canlı performans biçimini ortaya çıkarır. Teknoloji sayesinde elektronik müzik içerisinde yer alan canlı performans gibi alanlar ortaya çıkar ve zaman içerisinde bu oluşumlar kendini yenilemeye devam eder. Kabakçı ve Odabaşı (2004) teknolojinin, bir emek süreci olarak

izahına dair Kabakçı ve şöyle der;

“Teknoloji, ürün, süreç (üretim), bilgi, amaç ve anlam (tinsellik) boyutlarını içermektedir. Teknoloji, ürün boyutu ile yalnızca bir makine, makine üreten makine ya da teknik olarak düşünülebilir. Ama, bir ürün olan teknoloji aynı zamanda insan düşüncesi, emeği ve çabasını gerektiren bir süreçtir. Ürün ve süreç boyutları olan teknoloji, insanın doğaya bir katkısı olması ve bir insan etkinliği olması ile de bilgi boyutuna sahiptir” (Kabakçı ve Odabaşı, 2004:20).

Teknoloji müziğe katkıda bulunan bir alan olarak ele alınsa da bazı besteciler bunun aksini savunarak teknolojinin müziği kötü etkilediğini savunur. Çerezcioğlu (2016: 1425) buradan yola çıkarak 19. yüzyıl sonuna doğru John Philip Sousa’nın kaydedilmiş müzikleri canlı müziğe bir tehdit unsuru olarak ele aldığını ve kayıt cihazlarına tepki gösterdiğini aktararak teknoloji karşıtlığını örneklemiştir.

Teknoloji insan hayatını olumlu bir şekilde etkiler ve hayatın daha iyiye gidebilmesi için olanak sağlar bu yüzden teknolojinin dışında kalmayı tercih eden bireyler hayatın da dışında kalmış olurlar (Kabakçı ve Odabaşı, 2004: 20). Teknolojinin müziğe katkılarını Middleton ise (2001) tını oluşturmaya yardımcı olan teknolojiler sayesinde müzisyenler kendilerine yeni performans alanları bulması olarak ele alır. Teknoloji sayesinde müzik türleri de değişir ve farklı icra biçimleri ortaya çıkar (Aktaran Çerezcioğlu, 2016: 1425).

1.2.3. Thomas Turino’nun Performans ve Müzik Yapma Sınıflaması

Kayıt teknolojisi sayesinde canlı performans biçiminde eserler kopyalanabilir ve birden fazla enstrüman farklı zamanlarda kayıt yapılabilir hale gelmiştir. Çerezcioğlu (2016) kayıt teknolojisi canlı icranın bir kopyası ve yansıması halindeyken çok kanallı kayıt teknolojisinden sonra kaydedilen eserler kendine dönüşür ve canlı performans için “hedef sound” haline gelir. Bu durum müzik yapma pratiğinde de değişimlere yol açar (1424).

Thomas Turino (2008) kayıt teknolojisi içerisinde yer alan değişimlerle birlikte

müzik yapma biçimlerinin de değiştiğini söyler ve dört farklı yaklaşım dan bahseder. Charles Sanders Pierce'in semiyolojinin iniş çıkışlarını tartışan kısa tanıtımdan sonra Turino dört farklı müzik yapım alanının ayrımlarını yapar ve bu yaklaşımları *katılımcı (participant performance)*, *sunumlayıcı (presentational Performance)*, *high fidelity (akustik olana yüksek sadakat)* ve *stüdyo ses sanatı (studio audio art)* şeklinde belirtir. Müzik yapma pratiğinde ortaya çıkan farklılıklar coğrafi alanların, tarzların ya da stil sınıflandırmalarının ve hatta dönemlerin geleneksel hatları boyunca gerçekleşmez, Turino müzik yapma pratiği içerisinde yer alan farklılıklara odaklandır (Chami, 2013: 101). Turino'ya (2008) göre müzik, kendi içinde yorum çerçevesi, değerleri, sorumlulukları, pratikleri, ses çeşitleri ve müziği tanımlayan farklı kavramlar tarafından alanlara ayrılır (Aktaran Chami 2013: 102).

Sunumlayıcı ve katılımcı müzik yapma pratiklerinin performans temelli üzerine kuruludur, *katılımcı* performans için katılımcılar arasındaki sosyal etkileşimin en önemli noktadır. Temel odak üretilen müzik çıktısı yerine, müzik yapma aktivitesidir -eylemin kendisi- sonraki mesele sadece performansçıların / katılımcıların duygularına ve içerisinde bulundukları aktiviteyi deneyimleme biçimlerine etki edebilirlik ölçüsüdür (Chami, 2013:102). Çerezcioğlu, Turino'nun ele aldığı *katılımcı performans*ı kısaca izleyici-sanatçı ayrımının olmadığı sadece icracılar ve potansiyel icracıların farklı rollerde yer aldıkları özel bir yaratım pratiğidir şeklinde açıklar (2016: 1424).

Turino'nun belirlediği müzik yapım alanlarının ikincisi olan *sunumlayıcı* performans Chami (2013: 102) müziğin üretimi olarak ele alır. Performansın büyüklüğünün sadece üretilen müziğin kalitesi vasıtasıyla ölçülmesiyle birlikte, içerisinde sanatçı ve dinleyicileri ayıran net bir çizgi vardır şeklinde açıklar. *Katılımcı* performansta sanatçı ve izler kitle iç içe geçmiş durumdayken *sunumlayıcı* performansta sadece sanatçının kendisi ve ortaya çıkardığı eser önemlidir. Çerezcioğlu (2016) Turino'dan yola çıkarak *sunumlayıcı* performansın *katılımcı* performansla, karşıt biçimde olduğunu söyleyerek. Sadece bir grup sanatçının başka bir grup için müziği hazırlayarak sağlamasından bahseder. *Katılımcı* performans oluşturana izler kitle ve dans pratiği *sunumlayıcı* performansın içerisinde yer almaz şeklinde belirtir (Çerezcioğlu 2016: 1421).

Üçüncü ve dördüncü alan olan *high fidelity* ve *stüdyo ses sanatının*

performanstan ziyade kaydedilmiş müzikle daha çok ilgisi vardır. *High fidelity* performans, doğala en yakın ses veren *high fidelity* kayıtlarından oluşur. Canlı performansın özünü yakalamak ve dinleyicilere gerçek performansa tanık olmuşlar gibi hissettirmek için tasarlanmıştır. Turino'nun belirlediği son performans biçimi olan *stüdyo ses sanatı* ise *high fidelity* gibi canlı performansa yakın olma eylemi içerisinde değildir. *Stüdyo ses sanatı*nda özgünlüğü yeniden üretme tarzı yer almaz.

*Stüdyo ses sanatı*nda, sanat yaratımı ana odak noktadır fakat burada canlı performansın katı temsili yerine yaratıcı sürece güçlü bir vurgu yapılmıştır (Chami, 2013: 102). Bu noktadan yaklaşıldığında *stüdyo ses sanatı* eserlerin bilgisayar üzerinde farklı programlar aracılığıyla üretilmesine ve üretim aşamasındaki süreçlere işaret etmektedir.

Çerezcioğlu da (2016) *high fidelity* performans biçiminde önemli olan noktanın canlı performansa en yakın olan sesleri elde etmek ve dinler kitleye bu hissi vermek olduğunu belirtir. *High fidelity* performans biçiminin canlı performansın indeksi ya da ikonu olmaya yönelik gerçekleşen kayıt yapım biçimine gönderme yapar. Çerezcioğlu ayrıca *high fidelity*'nin performans amacının zaten canlı performanstaki tını idealini yakalayabilmek olduğunu belirtir. *Stüdyo ses sanatı* kategorisi ise seslerin stüdyo ya da “bilgisayarda yaratım ve işleme (editing) sürecidir ve canlı performansı temsil etmek maksadı taşımaz” (Çerezcioğlu 2016: 1424).

Turino'ya (2008) göre kaydedilmiş müzik olarak ele alınan *stüdyo ses sanatı*nın canlı performansta yer alan otantisite gösterimlerden ayrılma biçimi şu şekildedir;

“Turino stüdyo ses sanatı (studioaudio art) kavramıyla karşıladığı pratiği, “bir stüdyo formu olan ve canlı performansta gerçek zamanlı icraya yönelik herhangi bir beklenti ya da iddiaya sahip olmayan, kaydedilmiş bir müzik” anlamında kullanır. Yazara göre stüdyo ses sanatı, canlı performansın içinde bulunan otantisite ideolojisinden sıyrılmış olduğunu, diğer müzik yapma kategorilerinden farklı dinamikler, amaçlar ve imkanlar içerdiğini belirtir” (Aktaran Çerezcioğlu, 2016: 1424).

Turino'nun belirlemiş olduğu bu dört performans alanı müzik yapım

aşamalarının ne şekilde gerçekleştiğini ve bu esnada hangi performans biçiminin kullanıldığına ilişkin bir analiz biçimidir. Chami (2013) Turino'nun belirlemiş olduğu dört alanı referans alarak müziği dikkate aldığımızda gerçek hayatta somutlaşmış örneklerle karşılaşacağımızı söyler. *Katılımcı* performans, *sunumlayıcı* performans, *high fidelity* performans ve *stüdyo ses sanatı* performans biçimlerinden yola çıkarak müzik incelemelerinin yapılması gerektiğini belirtir (Chami 2013: 102).

2.BÖLÜM
ELEKTRONİK MÜZİK VE CANLI PERFORMANS

2.1. Elektronik Müzik Tarihçesi

Amerikalı ve Avrupalı mühendislerin 19. yüzyılın ikinci yarısında elektronik müziğe yön verecek olan çeşitli aygıtlar geliştirmeleri sayesinde 20.yüzyıl müzisyenlerinin müzik yaratım aşamalarını destekleyen gerekli teknolojik altyapı oluşmaya başlar. Erdal’a (2016) göre müzik üretimini de etkileyecek teknolojik gelişmeler şu şekildedir;

“19. yüzyılın ikinci yarısında başlamış ve 20. yüzyılda müzik teknolojisinde büyük ilerlemeler ve değişimler görülmüştür. Teknolojinin gelişimi, müzik yapımındaki aşamaların daha pratik hale getirmesinin yanı sıra, çoğu zaman kolay bir şekilde de üretilen ürünün tüketici kitlelere ulaşmasında da çok büyük etkileri olmuştur” (Erdal, 2016: 71).

Thomas Edison 1877 ses kayıt teknolojisinin en önemli girişimlerinden biri olarak kabul edilen fonografi icat eder. Malm’a (1992) göre ses kaydı yapabilen, tekrar üretebilen ve yeniden çalınabilen fonograf sayesinde insanlar ilk kez özel bir zaman ve ortamda sesi koruyabilme, taşıyabilme ve yeniden üretebilme imkanı bulur (Aktaran Erdal, 2016:73). Sterne (2003) ise sesin bir ortama kaydedilmesi veya farklı bir ortama iletilmesini sağlayan çalışmaların 19. yüzyıl sonlarına doğru gerçekleştiğini söyler. Yazar ayrıca ses ile ilgili yapılan bazı çalışmalar sayesinde ses uygulamaları, sesin içeriği ve doğası ile ilgili olan bilgilere erişebildiğimizi belirtir (Aktaran Erdal, 2016: 73).

Kutluk’a (1997: 259) göre 1920 yılında ortaya çıkan çalgılar sayesinde Varese elektronik müziğe katkıda bulunacak olan çalışmalar gerçekleştirir. Geleneksel çalgıların da birlikte ele alındığı bu çalışmalarda fonograf kayıtları üzerinde devirle oynama gibi yöntemlerle değişik efektler elde edilir. Elektronik müziğin başlangıcı olarak görülen evrelerde müzisyenler ve besteciler farklı çalgılar üzerinde çalışarak yeni sesler kaydetme başlar. İlerleyen zamanlarda kaydedilen bu seslerden yola çıkarak yeni eserler bestelenir. 20. yüzyılda elektronik müziğin yapı taşlarını oluşturan enstrümanlar üzerine yoğunlaşan kişilerin sayısı giderek artar. Somut müzik kavramı ikinci dünya savaşından sonra kendini daha net bir biçimde göstermeye başlar. Demren (2009) ayrıca 1948 dolaylarında Paris’te, Pierre Schaeffer’in çevresinde toplanan François Bayle *Nordwestdeutscher Rundfunk* ve

Guy Reibel gibi isimler ve Almanya’da Herbert Eimert, Stockhausen ve Ligeti gibi müzisyenlerin, önemli ve öncü elektronik müzik çalışmalarını gerçekleştirdiklerini belirtir (2009: 23).

Eylik (2017) Almanya’da belirginleşmeye başlayan somut müzik aynı zamanda Amerikalı besteciler tarafından da ele alındığını anlatır. Bu anlamda somut müzik kavramı, kayıt altına alınmış akustik seslerin değiştirilmesiyle birlikte ortaya çıkar. Eylik’e göre kaydedilen bu sesler genellikle farklı makinelerden çıkan ve doğadan alınan ses örneklerinden oluşur ve sesler teyplere kaydedildikten sonra farklı teknikler kullanılarak değiştirilerek, başkalaştırılmış ses yapıtları oluşturmakta kullanılır (2017: 22).

Somut müziğin yaratıcısı olan Pierre Schaeffer Paris’te ayak seslerini, araba seslerini, tren seslerini ve müzik aletlerinden çıkan sesleri birlikte kaydederek somut müzik olarak adlandırılan türü oluşturur (Demren, 2009:24). Schaeffer, tını elde edebildiği, alarmlar, trenler ve kornalar gibi daha birçok nesneden ses örnekleri alarak deneysel çalışmalarına başlar. Schaeffer 1948 yılında *Etudes* isimli bir eser ortaya çıkarır. Besteci Pier Henry, Schaeffer’ın *Etudes* bestesine odaklanır ve birlikte çalışmaya başlarlar. Holmes (2008) Henry’nin stüdyoya katılmasından sonra stüdyodan çıkan eserlerin müzikalitesinin değiştiğini söylerken Schaeffer’ın ise farklı nesnelerden kaydettiği sesleri bir müzik eserine çevirmek için yapacağı deneysel çalışmalara odaklandığını belirtir (Aktaran Eylik, 2017: 23).

Burns (2017) somut müzikten farklı olarak 1951 yılında gerçekleşen elektronische müziğin gelişimini ve elektronik müzik araştırması için kurulan stüdyoyu şu şekilde açıklar;

“1951 yılında Herbert Eimert ve Robert Beyer, somut müzikteki kompozisyondan farklı olarak, elektrikli ses üreteçlerinden elde ettikleri seslerle bir kompozisyon yaratırlar. Daha sonrasında ise Werner Meyer-Eppler’in katılımıyla Alman radyo yayın kanalı olan NWDR (Nordwestdeutscher Rundfunk)’da “Elektronik Müziğin Ses dünyası” adlı bir akşam programı yayınladılar. Radyo programı, Eimert, Beyer ve Meyer-Eppler arasında bir tartışmaya yer verdi. O

yıllarda radyonun direktörü olan Fritz Henkel bu programdan çok etkilendi ve Eimert, Beyer ve Meyer-Eppler ile birlikte elektronik müzik araştırması için Köln’de bir stüdyo kurmaya karar verdi” (Burns, 2017’den aktaran Eylik, 2017: 24).

Elektronik müziğin gelişimindeki en önemli başka bir etken ise radyo ve televizyonların stüdyo kurmaları olur. 1948 yılında ilk elektronik müzik stüdyosunun Paris’te kurulmasının ardından New York, San Francisco, Eindhoven ve Den Haag’da kurulur (Demren, 2009: 21).

Köln’de kurulan stüdyo ortamında ortaya çıkan çalışmalar elektronik müziğin şekillenmesinde büyük rol oynar. 1950 yılında aynı zamanda teyp müziği terimi kendini göstermeye başlar. İlhan Mimaroglu’na göre (1991: 20) teyp müziği terimi Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıkar. Emmerson vd. bu terimin Amerika’da Columbia-Princeton Üniversitesi’nde ortaya çıkan müziği temsil ettiğini, aynı zamanda seslerin manyetik teyp üzerine işlenmiş hali anlamında kullanıldığını belirtirler (Emmerson vd, 2017’den aktaran Eylik, 2017: 27). Amerika’da yer alan Columbia Üniversitesi sayesinde elektronik müzik ilk kez bir üniversitede müzik araştırmaları içerisinde dahil olur. Luening ve Ussachevsky, çalışmalarında elektronik seslerden yararlanamazlar. Stüdyo içerisinde osilatör veya sinyal üretecek olan teknik ekipman olmadığı için önceden kaydedilmiş olan çalgı seslerini kullanırlar. Metro gürültüsü, doğa sesleri ve öksürük gibi müzikal olmayan seslerin üzerinde düzenleme yaparak eserlerini ortaya çıkarırlar (Holmes, 2016’dan aktaran Eren, 2019: 46).

Elektronik müzik, elektronische musik, somut müzik, teyp müziği gibi farklı adlandırmalarla ortaya çıkmasına rağmen her biri aslında tek bir yerde toplanır. Mimaroglu’na (1991) göre bunların üç ayrı dilde ifade edilmesinin nedenleri ise elektronische musik teriminin Almanya’da, somut müzik teriminin Fransa’da, teyp müziği teriminin ise Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıkmış olmasıdır. Mimaroglu, ortaya çıkan üç terimin her ne kadar aynı müziği ele alsın da farklı müzik türlerini temsil ettiği yanılgısına düşüldüğünü belirtir. Yazar bu yanılgının örneği olarak Vladimir Ussachevsky elektronik müzik alanında yapmış olduğu çalışmalarına ilk önce teyp müzik adını vermiş olmasını daha sonra ise Kolombiya Üniversitesi’nde başlattığı

dersin adını elektronik müzik olarak değiştirmesini gösterir. Almanya’da ortaya çıkan elektronische musik terimi, Alman radyo ve televizyon kurumu radyosunda stüdyo ortamında ortaya çıkarılan beste okulunu temsil etmektedir. Elektronische musik türünde yoğun olarak elektronik seslerin kullanılması ön plandadır. Bu yüzden somut müzik ve teyp müziğinden bu noktada ayrılır. Somut müzik türünde ise elektronik seslerin kullanımı mevcut olsa da daha çok doğal olan seslerin kullanımı ön plandadır. (Mimaroglu, 1991’den aktaran Erdal, 2016: 73- 74).

Üretilen müzik çalışmaları elektronik müzik olarak adlandırılmadan önce tek bir kavram da toplamak için elektro-akustik başlığı önerilir, fakat yaygın bir şekilde elektronik müzik kavramı kullanılır. Kutluk, İkinci Dünya Savaşından sonra müziğin anlamının giderek değişmeye ve çeşitlenmeye başlamasını şu şekilde açıklar;

“Günümüzde farklı kaynaklarda elektro-akustik olarak adlandırılan bu türlerin, musique concrete, electronic music, tape music, electrophonic music, computer music, live/electronic music ve text sound olarak sıralanabilir. Musique concrete, yani Türkçe adlandırmayla somut müzik, fonograf ve ülkemizde teyp olarak bilinen tape recorder’larla ses şeridi üzerine saptanan (kaydedilen) “doğal sesler” (ses ya da gürültü, rüzgar, motor, kapı gıcirtısı, kuş sesleri,makina..) üzerinde aygıt hızı ve dönüş yönüyle oynayarak sesleri süzgeçten geçirerek ve yine çeşitli yöntemlerle sesleri üst üste bindirerek, yani nitelikleri değiştirilen bu sesleri ardarda dizerek yapıtı ortaya koyar” (Kutluk, 1997: 259-260).

Küreselleşmenin etkisiyle birlikte hızlı bir şekilde gelişmeye başlayan teknoloji bilgisayarların giderek daha da yaygınlaşmasını sağlar. Günlük hayatta da rahatlıkla kullanılabilir hale gelen bilgisayar teknolojisi elektronik müzik için önemli gelişmelerin en başında gelmektedir. Bilgisayar üzerinden çeşitli programlar kullanarak müzik üretebilme imkanı ortaya çıkar. Emmerson vd. (2001) bilgisayarların müzik üretimi için önemli bir kompozisyon aracı haline geldiğini söylerler ve bunun sonucunda bilgisayar müziği kavramının ortaya çıktığını belirtirler. Bilgisayar müziği sentezlemelerinin ilk

girişimleri New Jersey, Murray Hill'de bulunan Bell Telephone Laboratories'de yer almıştır (Emmerson vd, 2001'den aktaran Erdal, 2016: 76).

Özer (2015) ise uzun yıllar boyu her türlü sanat ve müziğin teknolojinin sağladığı bilgisayar sayesinde değişime uğradığını belirtir. Özer'e göre sanatçılar, sanatsal etkileşimden uzak kalmayarak yeni öğeler öğrenmeye devam eder ve müziklerine yeni ifade aracı bularak eserlerini üretirler. Bilgisayar bu sayede dijital sanatı ve bilgisayar müziği adlı yeni bir alan oluşturur (Özer 2015: 48).

Holmes ise (2008) besteci Iannis Xenakis'in 1950 yılında olasılık teorisine ve ilişkili matematiksel süreçlere dayalı bir müzik tasarladığını söyler. Tasarladığı bu sistemi el ile hesaplayarak sürdüren Xenakis, bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle birlikte 1961 yılında el ile hesaplamak yerine bilgisayar üzerinden hesaplamaya başlar. Bu sayede birçok matematiksel bestenin ortaya çıktığını belirtir. Teknolojik gelişmeler ile birlikte çoğu müzisyen icat edilen enstrümanları kendi ürettikleri müziklere entegre edebilecek şekilde değiştirmeye başlar. Değiştirilen çalgılara örnek olarak Moog markalı synthesizer'ı gösteren yazar, synthesizer'ın rock müzisyenlerinin ve caz müzisyenlerinin ilgisini çektiğini söyleyerek tınısal dünyalara yeni boyutlar kattığını ifade eder (Holmes, 2008'den aktaran Eylik, 2017: 32).

Stüdyoların kurulması sayesinde birçok farklı tını elde edilmesiyle stüdyo başlı başına bir enstrüman görevi görmeye başlar. 1970'lerin başında Almanya'da çıkan Kraftwerk grubu elektronik müziğin yaygınlaşmasını ve elektronik müzik üzerine deneysel çalışmaların yapılmasını sağlar (Buckley, 2017'den aktaran Eylik, 2017: 32-33). Kraftwerk grubu, elektronik müziğin yaygınlaşmasını sağlayan gruptur. 1970 yılının sonuna doğru grup daha çok popülerleşir ve İngiltere'den Japonya'ya kadar çok geniş bir dinleyici kitlesine sahip olur. Kraftwerk sayesinde Synth Pop adlı bir akım ortaya çıkarak yayılmaya başlar. Grubun ortaya yaratmış olduğu eserler 1980 ve 1990'lı yılların müzik akımlarını önemli ölçüde etkiler.

Elektronik müziğin gelişmesinde önemli bir rol oynayan bir başka grup ise 1967 yılında kurulan Tangerine Dream grubudur. Tangerine Dream Krautrock denilen akımının yaygınlaşmasını sağlar ve elektronik dans müziğinin başlangıcını oluşturan öğeleri ortaya çıkarır.

2.1.1. Elektronik Dans Müziği (EDM)

Eren (2019) elektronik çalgılar veya bilgisayar aracılığıyla üretilen müziğe EDM olarak tanımlar. EDM elektronik dans müziğinin kısaltmasıdır ve House, Techno, Trip Hop, Psy Trance, Hardcore, Jungle, Ambient gibi birbirinden farklı birçok müzik türünü içerisinde barındıran bir şemsiye terim görevi görür. Bir popüler müzik türü olarak elektronik dans müziği, bilgisayar ve elektronik araçlarla üretilen ve insanların ‘durmadan’ dans edebilmelerini sağlayan müzik türleri için şemsiye terim olarak kullanılır (Eren 2019: 53-54).

Attias vd.’ne (2013) göre ise EDM 1970’lerden bugüne DJ’lerin farklı teknikler geliştirmeleri, kitlesel müzik zevkleri ve prodüksiyon teknikleri gibi etkenler sebebiyle oldukça değişir. Bu değişim sayesinde farklı türler ortaya çıkar fakat farklı EDM türleri arasında globalleşmenin ve bilgisayarlaşmanın getirisi olarak kabul edilen benzeşim gözlemlenir (Attias vd, 2013’den aktaran Eylik, 2017: 33- 34). EDM kavramı birçok farklı alt türü içerisinde barındırır. EDM Avrupa’dan çok Amerika’da benimsenmiş ve ilk örneklerini Amerika’da ortaya çıkarmıştır. “Disko, bir EDM formu olmasa da belirli teknik ve yöntemlerin billurlaştığı bir müzik türü olarak bütün EDM formu üzerinde etkileri olmasına rağmen özellikle Chicago House Disko’nun elektronik versiyonu olarak görülür. Chicago House ve Detroit Techno’da Amerika’da ortaya çıkmış ilk EDM türleridir” (Coşkun, 2019: 5).

Dayal vd. (2012) göre elektronik dans müziğinin Avrupa’dan çok Amerika’da yaygınlaşmasının ana nedenlerinden birisi Amerika’da müzik endüstrisinin rock ve pop gibi türleri piyasada belirginleştirerek bunlara şekil veriyor olmasıdır. EDM içerisinde yer alan alt türlere de diğer müzik türleri gibi şekil verilmiştir. Ticari müzik radyolarında elektronik dans müziği dinletisi yaygınlaşmış ve hem reklamlarda hem de bilgisayar oyunlarında kullanılmaya başlanır (Dayal vd, 2012’den aktaran Eylik, 2017: 35).

Wilson’a (2006) göre ise 1977 yılında Saturday Night Fever isimli filmin ortaya çıkmasıyla birlikte disko ana akım haline gelir. Filmin içerisinde kullanılan müzikler 1970’li yılların en popüler müzikleri olur ve disko müzik türü giderek yaygınlaşmaya başlar (Wilson, 2006’dan aktaran Coşkun, 2019: 8).

Hamm (2014) EDM’in çıkış noktasının, 1970’lerde ortaya çıkan disko müziği olduğunu söyler. Disko müziğinin popüler kültür içerisine dahil olması ve çok sayıda

dinleyici kitlesine ulaşması Amerika’da uygulanan uyuşturucu kullanımına karşılık verilen cezaların hafifliği gibi çeşitli nüfus bilimsel değişimlerden kaynaklandığını belirtir (Hamm, 2014’den aktaran Eylik, 2017: 35). Diskonun ardından Chicago’da yer alan dans kulüplerinde Chicago House adlı müzik türü ortaya çıkar ve 1980’lerde ana akımda yer almaya başlar. Diskodan türeyen bir alt tür olarak yerini alır ve zaman içerisinde ismi house olarak değişir.

2.1.2. Intelligent Dance Music (IDM)

IDM, akıllı dans müziği olarak tanımlanır. EDM’den farklı olarak sadece dans etmek için değil zihnin de devreye girmesiyle birlikte oluşur. Stefcu (2014) “IDM (Akıllı Dans Müziği), Intelligent Music olarak adlandırılan olgunun tartışılması için bir platform sadece bedeni değil aynı zamanda da zihni de hareket ettiren müzik” şeklinde tanımlar (Stefcu, 2014’den aktaran Eylik, 2017: 45).

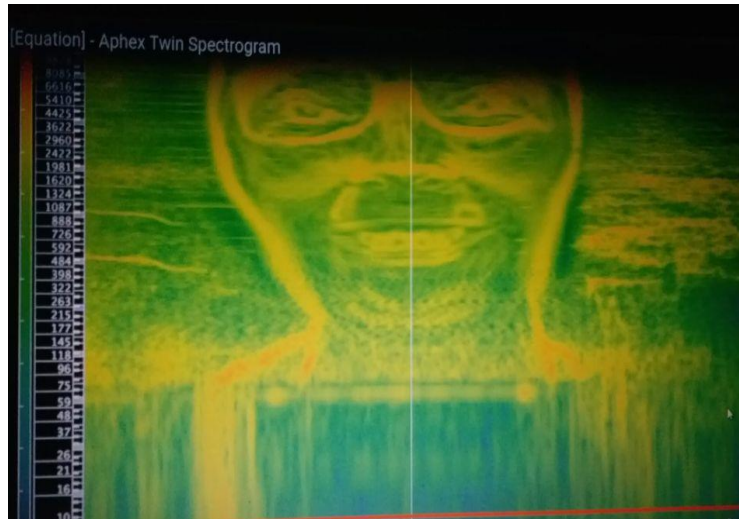
Alwakeel (2009: 2) “Intelligent (akıllı) kelimesinin 1992-1994 yılları arasında Sheffield’s Warp Records’da icad edildiğini saptar. Sekiz LP’yi tanımlayan, ilk diskin üzerine dinleme albümleri serisi ve zihin için elektronik müzik şeklinde yazılır”. Kimler tarafından intelligent olarak kullanıldığı belirtilmese de ilk olarak kelimenin kullanımı bu şekilde gerçekleşir. Müziğin zeka ile bağlantısını yapay olmanın zıttı olarak gerçek olmak ya da tam tersi bir biçimde göstermektense, yetenek ve özgünlük olarak da ele alınabilir (Alwakeel 2009:2).

Eren, kendini EDM den ayırarak IDM içerisine dahil eden DJ’leri şu şekilde aktarır;

“Kendilerini geçtiğimiz yüzyılın müzikal avangartlarının devamı olarak konumlandıran ve günümüz elektronik müziğinin örneği sayan Intelligent Dance Music (IDM) DJ’leri (Apex Twin, Scanner, Plastikman ve Daniel Pemberton) tarihsel temellerini Kraftwerk hatta daha da geriye giderek elektronik müziğin babası olarak sayılan Karlheinz Stockhausen’in deneysel çalışmalarına kadar götürmektedirler” (Eren, 2019: 54).

Stefcu'ya göre IDM müzik EDM gibi dans odaklı değil daha durağan, melodik ve sanatsal bir yapıya sahiptir. IDM'in önemli temsilcilerinden birisi olan Aphex Twin birden fazla elektronik müzik türünü içerisine dahil eden Braindance terimini ortaya çıkarır (Stefcu, 2014'den aktaran Eylik, 2017: 45). Parry (2019) IDM'in etimolojik olarak tanımlamasının zor olduğunu söyleyerek, 1993 yılında alt usent mail listesinde yeni bir tanımlama önerir. Yazar, IDM'in aslında sadece bedeni değil aynı zamanda zihni de harekete geçirdiğine ilişkin tartışmalar yapılması gereken bir form olduğunu vurgular. IDM için net bir tanımlama yapılamayacağını belirten Parry, Aphex Twin gibi sanatçıların bu kategoriye uygun olduğunu belirtir (Pary, 2019'dan aktaran Alwakeel, 2009:2).

IDM hala daha gelişme aşamasındadır ve popüler olarak kabul edilen elektronik müziğin dans müziği olduğu algısının daha ötesine gitmeyi teklif eder. Techno ve house ya da gelişmekte olan diğer elektronik müzik türleri ritmik bir karmaşıklık ortaya çıkararak basitleşir (Papavassiliou, 2010: 107-108). İrlandalı grup Aphex Twin, ürettikleri müziklerin video kliplerinin içerisine gizli resimler koyarak farklı grafikler ortaya sunar. "Equation" adlı çalışmasının video klibinde, kendi resimlerine ve farklı figürlerden oluşan resimlere yer vermiştir. Bu resimler IDM sanatçıları ve dinleyicileri tarafından sanatsal 'video klipler' olarak ele alınır.



Şekil -1: Aphex Twin adlı sanatçının Windowlicker adlı albümünde yer alan Equation eseri.

Aphex Twin, spektrograf programı ile görseli sese çevirerek “Equation” eserini ortaya çıkartır. Bu program sayesinde sanatçılar bir görüntüyü ses dosyasına dönüştürebilmektedir.

İngiltere’de 1987 yılında kurulan Autechre grubu da IDM müzik türünün iyi bir örneğidir. Autechre grubu çıkarmış oldukları albüm kapaklarında kullandıkları minimalist resimler ve eserlerinin içerisinde yer alan keskin ve metalik soundlarıyla IDM’in önde gelen isimleri arasında yer alır. Grubun tınılarında kullandığı müziksel yapılar ve albüm kapaklarının düzenlemeleri tıpkı Aphex Twin’in değerlendirilen video klipleri gibi sanatsal müzik olarak ele alınır.

Papavassiliou (2010) IDM’in otuz yıllık teknik bir deney olduğu için bir bağlamda temel bir müzik türü olduğunu söyler. Yazara göre IDM hareketinin en belirgin özelliği akademi içerisinde bulunmayan sanatçılar tarafından başlatılmış olmasıdır. Papavassiliou’a göre Aphex Twin ve Autechre gibi benzer sanatçılar uygun fiyatlı synthesizer ve kişisel bilgisayarlarla deneyler yaparak kendilerine sunulan ekipmanlarla sınırlı kalmak yerine kendilerini geliştirmeye karar verirler (Papavassiliou 2010: 107).

Stefcu (2014) tınısal olarak IDM’in başlarda her ne kadar EDM’in alt türlerine benzediğini belirtse de somut müziğin daha çok belirgin olduğunu şu şekilde aktarır;

“IDM’in ilk zamanlarındaki timsal dünyasından bahsederken tıpkı House, Techno ve benzeri türlerde olduğu gibi Roland’ın davul makinelerinden, Moog’un ses sentezleyicilerinden bahsederiz. Fakat IDM üretilirken kullanılan teknikler içerisinde House, Acid House, Techno, Trance gibi türlerden farklı olarak Pierre Schaeffer’in Somut Müziğinde kullandığı ses başkalaştırma işlemleri daha geniş bir yer kaplar” (Ataran, Eylik, 2017: 45).

Teknoloji ile birlikte bilgisayarların daha yaygın bir biçimde kullanılmasının ardından IDM tınısal olarak değişmeye başlar. 1970 yılının sonuna doğru ise elektronik müzik aletleri daha fazla kullanılmaya başlanır. İcat edilen cihazların birbirleri ile kullanımları giderek zorlaşınca 1980 yılında MIDI’nin icat edilmesi sayesinde donanımsal kolaylık sağlanmış olur. MIDI’nin elektronik müziğe katmış olduğu pratiklik,

DJ'lerin daha çok IDM türünde müzik yapmasını sağlar. 1990 yılının sonuna doğru birçok IDM müzisyeni bilgisayar üzerinden eserlerini inşa etmeye başlar.

Stefcu'ya göre (2014) bilgisayar üzerinde yapılan IDM çalışmaları genellikle Cubase, Reaktör, Locig Pro, Max/MSP, Ableton Live veya Max gibi yazılımlar üzerinden gerçekleşir. Kullanılan bu programlar artık enstrümanlar yerin geçmeye başlar ve müzisyenlerin dijital ortamda eserler üretmesine olanak sağlar. Stefcu, bu yazılımların arasında farklı olan Ableton Live veya Max gibi yazılım programlarını belirler. Ableton Live veya Max gibi yazılımlar live IDM performance sırasında kullanılır. MIDI denetleyicileri olan bilgisayarlar aracılığı ile icra edilir (Stefcu, 2014'den aktaran Eylik, 2017:45).

2.2. Club Kültürü ve Elektronik Müzik (Türleri)

Kutluk'a (2003) göre club kültürünün doğuşu çoğu zaman bir altkültür olarak belirlenmiş veya disko müziğinin dönüşümü olarak kabul edilir. Club kültürü;

“Kimilerine göre bu bir altkültür, ilk gerçek altkültür. Kimilerine göre ise 1980'lerin disko müziğinin yeni versiyonudur. Clubberlara göre ise- ki çoğu rock, metal, hard rock dinlemekten geliyor- geleceğin müziğidir. Her altkültürde olduğu gibi club kültüründe de bazı simgesel unsurlar yer almaktadır. Bunlar giyilen kıyafetler, takılan aksesuarlar ve tüketilen alkol çeşitleri gibi farklı unsurlardan oluşabilir” (Kutluk 2003: 88- 90).

1980'den sonra club kültürünün yaygınlaşmasıyla birlikte kişiler gündelik hayatın stresinden kaçmak ve rahatlamak için clublara giderek dans edip eğlenmeye başlarlar. Thornton'a (1995) göre club kültürü zevk kültürüdür. Mevcut olan genç kitlenin hakim olan sosyal normlardan kaçmak için bulduğu bir yöntemdir (Thornton, 1995'den aktaran Özdemir, 2014: 32). Melbon (1998) ise club deneyiminin, teknoloji sayesinde üretilmiş müziklerin mekana dönüştürülmesine bağlı olarak geliştiğini vurgular. Yazara göre bireyler, müzikler sayesinde rahatlar ve kendilerini özgür hissederler (Aktaran Özdemir, 2014: 38).

Kutluk (2003) Club Kültüründe DJ ve Clubber Jargonu adlı çalışmasında, çeşitli club müzik dinleyicileri ile yaptığı görüşmelerden hareketle club kültürünün bir altk lt rel oluşum olduğunu saptar. Yazara göre club kültürü, egemen kültürün kabul ettiği normların tam tersinin geçerli olduğu bir biçimdir ve bu özelliği ile club kültürü;

“Fazla sınırları olmayan geniş bir altkültür. Bu altkültür, rahat apolitik, daha da güzel bir dünya düzeni isteyen, paylaşımcı, aslında egemen kültür ne yapıyorsa onun tam tersini isteyen insanlarla dolu. Clubberlar bana biraz 68 kuşağını anımsatıyor; daha özgürlükçü, daha rahat, daha çok eğlenen, daha iyi/güzel insanlar. şu an etrafıma baktığımda club scene (camia vs.) dışında ya da kendi arkadaş çevrem dışında güzel insana pek rahatlayamıyorum. Genelde insanlar hayat hakkında pek bilgi sahibi olmamış, hırslı, ego problemleri yaşayan, sürekli çalışan, para kazanmaya çalışan, toleranssız ve hayatı olduğu gibi kabul etmeye çalışan insanlar” (Kutluk, 2003: 88).

Club müziği içerisinde üretilen müzikler synthesizer, bilgisayar ve MIDI gibi ekipmanlar aracılığıyla yapılır. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle birlikte çeşitli yazılımların ortaya çıkması elektronik müziğe katkı sağlamıştır ve çoğu sanatçı bu yazılımlar sayesinde bilgisayarını enstrüman gibi kullanmaya başlar.

Bilgisayarda Cuebase, Reason, Logic, Cakewalk gibi müzik programların kullanarak ya da synthesizer  alarak elektronik müzik yaratan ve kendi albümünü çıkaran DJ lere producer denir. Geleneksel yöntemlerle müzik yaratmayan producer partilerde canlı performans da gerçekleştirir (Karşıcı 2008: 122- 123). Karşıcı ayrıca clublarda ana temaları dans ve müziğin oluşturduğunu saptar. Clublerde yapılan partiler tıpkı techno müziği eşliğinde yapılan partiler gibi sabaha kadar ve devam eder. Verilen partilerde müziğin ses seviyesi oldukça yüksek olur ve mekan içerisinde dekor, ışık gibi unsurlarda dikkat çekici şekilde dizayn edilir. Clublerde bu unsurlara dikkat edilmesinin sebebi ise o anki ortamı canlı ve dinamik tutmaktır. Karşıcı’ya göre DJ’in partiyi dinamik tutması ve izler kitleyi eğlendirebilmesi o partinin iyi olduğu anlamına gelir. Club içerisinde verilen partilerde birden fazla DJ yer alabilir. DJ’lerin yaptığı elektronik müzik türü

birbirinden farklı olsa da kendi aralarında geçiş yaparlarken parçaları ortamın nabzına göre seçmeyi tercih ederler. Club sahipleri organizatörler aracılığı ile mekanda yer alacak olan DJ'ler ile anlaşma yaparak o gece için bir konsept belirlerler ve DJ'ler performanslarını belirlenen unsurlara göre değiştirebilirler. Karşıcı'ya göre organizatörler aracılığı ile belirlenen konsept unsurlarının DJ'ler ile bağlantısı vardır. Bir DJ performans biçimini etkinliğin gerçekleşecek olan yerine göre belirlemelidir. Kapalı bir clubta çalışıyor ise bpm daha yüksek açık, açık bir yerde küçük gruplara çalarken ise bpm daha düşük house türünde çalmalıdır (Karşıcı, 2008: 122-123-124).

DJ'ler clublerde oldukça önemli bir yer kaplar. Performansı sırasında dinler kitleyi gözetlemek ve anlık müdahaleler yapmak durumundadır. Bir DJ'in performansını sergilediği mekana gelen dinleyici kitlesini tanıması gerekir. Cluba gelen kişiler elektronik müziğin farklı alt türlerinden hoşlanıyor olabilir bu yüzden ortak bir tını yakalayıp dinler kitlenin modunu düşürmemelidir (Demren, 2009: 20).

2.3. Elektronik Müzikte Live Performing (Canlı Performans)

Bertolani vd. (2018) 'canlı elektronik müzik' biçimini tanımlamanın problemli olduğunu belirtirler. Yazarlara göre kategori halen tam anlamıyla tanımlanabilmiş değildir. Ancak ana hatları ve bir performans biçimi olarak içeriği betimlenebilir düzeydedir. Bertolani vd. teknolojik düzeydeki performansa dair yeniliklerin ve gelişmelerin elektronik müzikteki performans biçimlerini yeniden şekillendirdiğini vurgularlar. Bu yazarlara göre elektronik müzik elektronik elementlerin etkilediği ya da sanatı icra edenler tarafından interaktif bir şekilde etkilenen bir gösteriye dönüştürülür. Bu tanım canlı elektronik müziğin bileşimsel teknikle değil de performans stratejisiyle daha iyi anlaşılabilceği düşüncesine yoğunlaşır. Diğer yandan canlı elektronik müziğin 20.yy ortalarından beri batı sanat müziği terminolojisinin bir parçasıdır. Buna göre Bruno Maderna'nın *Musica su due dimensioni*'sinden flüt, büyük zil ve bant için genellikle ilk canlı elektronik müzik çalışması olarak belirlenirken bu eser diğer yandan canlı/elektronik müziğin doğasında var olan canlı/insan ve elektronik/makine, ikiliğe örnek oluşturmaktadır (Bertolani vd. 2008: 1).

Bertolani vd. (2018) Nick Collins, Margaret Schedle ve Scott Wilson gibi yazarlara gönderme yaparak elektronik müziğin tarihi boyunca "bu tarz bir müziği canlı

ele alma” isteğine değinirler. Canlı düzenlemelerin erken örneklerinin, Stefan Wolpe’nin 1920’de Berlin Dada konserindeki sunumu olan sekiz kayıt cihazının eş zamanlı bir şekilde Beethoven Senfonisinin bölümlerini farklı hızlarda çalması ve John Cage’in Çin büyük zilleri ve iki turntable’ı öne çıkan test tonu kayıtlarından oluşan *Imaginary Landscape no: 1* piyano eseri gibi çeşitli türlerde elektronik teknolojiyi bünyesine almasıyla ilişkilendirilir. Canlı elektronik müziğin yaygın bir şekilde 1960'larda büyük ölçüde canlı sentezlere dayanan kompozisyonların oluşmasıyla birlikte geliştiğini söyleyen Bertolani vd., bestecilerin sahnede, performans sırasında, icracı ve yeni teknoloji arasındaki interaktiviteyi arttırıcı yollar aramaya başladıklarını vurgular. Mauricio Kagel’in Transition II eserinin, kaydın başındaki sound’ların performansın ilerleyen dakikalarında döngüye ve tekrarlara girdiği ilk çalışma olduğu düşünülür. Diğerleri, özellikle Karlheinz Stockhausen bilhassa Mixtur, Mikrophonie I ve II bestelerinde, performansın gidişatı sırasında üretilen sound’ları üretmenin ve manipüle etmenin yeni yolları ile deneyler yaparlar. 1960’lar boyunca yeniliğin ve deneysellik üzerine kurulu çalışmalar The San Francisco Tape Müzik Merkezi (daha sonra Oakland’a taşındığı için ismi Mills College Tape Müzik Merkezi olarak değiştirildi) gibi yeni oluşturulan merkezlerde gerçekleştiğini söyler (Bertolani vd. 2018: 2).

Kutluk’a (1997) göre ise Almanya’da Herbert Eimert, Stockhausen ve Ligeti gibi isimler, Elektronik müzik çalışmaları gerçekleştirir. Kutluk ekipman ve tekniklere dayalı kullanımları şöyle anlatır;

“Teybin kullanımı, somut müzikçilerinkinden farklı değildir ancak temelde farklı olan, ses kaynağı olarak osilatörlerinin kullanılmasıdır. Yani mikrofon yerine osilatörün kullanılır. Almanya’da yer alan bu çalışmaların benzeri Amerika’da da yer bulmaktadır. Amerika’da Cage, Baron ve Brown, bu tekniği bu defa rastlamsallık içinde kullanır. Geleneksel çalgı seslerinin de kaydedilip yine aynı yöntemlerle modifiye edilme çalışmaları ise Ussachevsky ve Luening’in elinde 1952 yılında başlar. 1950’lerin sonlarında Avrupa’da bu alanda etkinlik gösteren stüdyoların sayısında artış gözlenir” (Kutluk 1997: 261).

Bertolani vd. (2018) süratle gelişen teknolojiyle elektronik müzik denemelerinin zenginleşmeye devam ettiğini, çoğunlukla zihinsel olarak uyuşan bireylerden oluşan serbestçe kurulmuş gruplar tarafından elektronik müzik ve canlı performansın birleştirilmeye çalışıldığı icralar olarak ele alındığını belirtirler. Temsili bir örnek olarak diğerleri arasında piyanolar, kayıt cihazları, çellolar, perküsyon aletleri, doğulu nefesli çalgılar, elektro gitarlar ve synthesizer gibi geleneksel ve yeni üretilen enstrümanların çok unsurlu karışımını kullanarak yeni elektronik ortamın potansiyelini keşfeden İngiliz grubu Gentle Fire gösterir. Yazarlar ayrıca masaüstü bilgisayarın gelişimi ile performansa gömülü gerçek zamanlı ses sentezinin gelişiminde de hız kazandığını belirler. Bu süreç ayrıca üniversiteler ve radyolar bünyesinde yer alan büyük araştırma kurumlarının kurulduğu zamana da denk gelmiştir. 1977’de Paris’te Pierre Boule tarafından kurulan Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) merkezini Luigi Nono’nun ve Heinrich-Strobel-Stiftung (Freiburg) girişimleri izler. Prometeo, tragedia dell’ascolto (1984–85) gibi işler dönemin ve yerlerin geleneksel ilişkilerine karşı gelen performansların oluşumları olarak işaretlenir ve çalgıların ya da sesin, elektronik modifikasyonundan üretilen ilk sesi ayırt edemez düzeyde birleşebildiği, yeni yapıbozumsal performans ortamını oluşturur. Bertolani vd.’ne göre The International Computer Music Association’ın (ICMA) günümüzde elektronik malzemenin eşlik ettiği solo çalgılarla yapılan icraları, elektronik yollarla önceden üretilmiş malzeme ile birlikte yapılan birlikte ensemble (ensemble, ikiden ona kadar kişiden oluşan grup) icralarını laptop eşliğinde gerçekleşen doğaçlamaları, canlı kodlama icraların, müzikal ifadeler için yaratılan yeni ara yüzlerin dahil edildiği icraları, inter-medya performanslarını ve ağı bağlı performans ve kulüplerde icra edilen jazz, pop, DJ ya da elektronik müzikten etkilenmiş IDM performanslarının, canlı elektronik müzik olarak kabul edilirler. Tüm bunlar sebebiyle canlı elektronik müziğin doğrusal ilerlemesi yerine, bugünün geliştirilmiş teknolojik ortamında yankılanmaya devam eden geçmiş pratiklerin arkeolojik katmanlarına dayanan olasılıkların genişleyen ufkundan söz edilmesi mümkündür (Bertolani vd. 2018: 2- 3).

3. BÖLÜM
EREN DUTLU ÖRNEK OLAYI

3.1. DJ Eren Dutlu Örnek Olayı

Dutlu, Elektronik müzik içerisinde yer alan EDM kavramını ‘mainstream’ IDM ise daha ‘underground’ bir biçim olarak tanımlar. Dutlu’ya göre EDM müziğin ruhunu devre dışı bırakır ve sadece ticari olarak üretilen bir türdür, bu yüzden karşımıza ‘mainstream’ olarak çıkar. IDM ise daha çok müziğin ruhunu dışarı çıkararak rahatlamaya ve salınma hitap eden bir türdür. Müzik dışında değerlendirme yapmak gerekirse IDM bir ‘mood’ olarak değerlendirilmelidir der. EDM’den bir başka farkının ise ticaret olmayan, tamamen fizyolojiye ve psikolojiye hitap eden kısacası elektronik müziğin sanat tarafında yer almasıdır şeklinde tanımlar (Eren Dutlu Online Görüşme, 31.03.2020).

Dutlu, kendini elektronik müzik içerisinde yer alan IDM türüne ait hissettiği için daha çok IDM üzerine durulmaya çalışılacaktır. Dutlu’nun gerçekleştirmiş olduğu elektronik müzik içerisinde yer alan live performing kavramının ne şekilde ortaya çıktığı ve geliştiği üzerine durulmuştur. Elektronik müzik içerisinde yer alan live performing biçiminin en önemli özelliği olan Ableton Live yazılımının ne olduğu anlamaya çalışılmıştır. Dutlu, gerçekleştirmiş olduğu live performing biçiminin bir ekol olduğunu ve yurt dışında üniversitelerde ders olarak verildiğini söylemiştir (Eren Dutlu online görüşme, 10.04.2020). Amerika Birleşik Devletleri’nde yer alan Berklee müzik okulunun elektronik müzik ve canlı performans adlı ders programı incelenmiştir. Dutlu’nun live performing sırasında müzisyen kimliğini ön plana çıktığı söylemlerinden ve canlı çalışıyor olabilmenin önemli bir unsur olduğu söylemlerinden yola çıkarak canlı performans otantisite gösterimlerine yer verilmiş ve otantisite kavramının belirleyiciliği üzerinde durulmuştur.

Eren Dutlu yaptığı müziği live performing olarak tanımlar. Ürettiği eserleri herhangi bir tür içerisine dahil etmez. Dutlu, “Bir sürü akımdan beslendiğim için şimdiki müziğin şeklini de biraz o verdi yani bence. O yüzden şimdi ben atıyorum deep house diyemiyorum yani minimal techno diyemiyorum, melodik house techno diyemiyorum, etnik diyemiyorum. Hepsinin aslında ortaya bir karışımı gibi bir şey. Yani belirli bir kategoriye sokamıyorum diyerek tür kavramından birazcık uzakta müzik yaptığını belirtir” (Eren Dutlu ile Online Görüşme, 16. 01. 2020).

Dutlu’nun tür kavramından uzakta müzik yapması müzisyen kimliğinin oluşma

aşamasında oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir. Dutlu'nun türlerin kesin kimliklendiriciliğinden kaçınması, net müziksel kimlik söylemlerinden uzak durması, postmodern kimlik biçimlerinin ikili kategorizasyonlardan uzak duran yapısına işaret eder. Post-modern kimliklerde kişi kendini herhangi bir yere ait hissetmek zorunda olmadığı gibi parçacıklıdır ve kimliğini oluşturan birden fazla etkenden de bahsedebilir.

Modern öncesi dönemde kimlik, oturmuş ve değişmez bir yapı olarak karşımıza çıkar. Geleneksel mitler ve toplumsal roller kişilerin kimliklerini belirleyici birer unsurdur. Yenidoğan bir insan belli bir kabileye, dine ve sosyal normlara sahip olarak doğar, büyür ve ölür. Modern öncesi toplumlarda kimlik arayışı olmadığı için kimlik kavramı bir sorun değildir. Bu yüzden kişiler kimlik bunalımına girmezler.

Kellner (2001) modern dönem şartlarında insanlar birçok olanağa sahip olmaya başlar. Teknolojinin gelmesiyle birlikte olanaklar giderek artmaya devam eder ve kimliklenme süreci daha karmaşık bir hal içerisine bürünür, bu sayede kimlik artık daha hareketli ve değişken bir yapıdadır. Kellner (2001) her ne kadar modernitede kimliğin daha katmanlı ve devingen olduğunu vurgulasa da modernite öncesindeki gibi sabit ve sınırlı kalmaya devam ettiğini de aktarır. Yazara göre post-modern dönemde kimlik, arayarak bulunan ya da oluşturulması gereken bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaz. Daha çok kişiye belli bir süre eşlik eden ve herhangi bir etkenden değişebilen kavram olarak ele alınır. Postmodern dönemde kimliğin en belirgin özelliğinin muğlaklık olduğunu belirtir (Kellner 2001: 191-194). Kimlik artık daha değişken ve parçacıklı bir yapıya bürünerek modernitenin sabit yapısından uzaklaşmaya çalışır. Karaduman (2010) ise kimlik kavramının post-modern dönemde ulus, sınıf gibi kavramlardan sıyrıldığını ve bireysel kimliklerle organize edildiğini saptar. Postmodernde kimlik artık farklılıkların üzerine kurulur ve daha çeşitli ve özgün bir hale gelir (Karaduman 2010: 2897).

Giriş bölümünde de tartışıldığı gibi Dutlu, tür kavramından uzakta müzik yapmasının nedenini, müziğin içerisinde bulunan birden fazla müzik akımından yararlanmasına bağlar. Toplamlar iç içe geçmeye başlayınca ve giderek parçalanınca kimlik oluşturmaya yardımcı olan her türlü etkenler de iç içe girmeye başlar.

Eren Dutlu, Container Hall, 1888, Alaçatı Maima, Kraft Ayvalık, Studio House, Vesta, Hamam ve Kruz gibi kulüplerde sahne alır ve Full Moon, Cyro Festival, Coffe Festival ve İzmir Cocktail Fest gibi organizasyonlarda da sahne alır. Dutlu, yer aldığı

etkinliklerde live performing ya da DJ setup performansını gerçekleştirir. DJ setup performansı sırasında genellikle dinlemeyi sevdiği eserleri seyirciye aktarır ve esere çok fazla müdahale edemez. Live performing sırasında ise daha önceden kayıt altına aldığı tınılar ve o anda kayıt altına aldığı enstrümanlar ve vokal devreye girer. Dutlu'ya göre canlı elektronik performansı, DJ setup performanstan ayıran bir nokta ise eserlere tamamen müdahale edilebilmesidir. Dutlu'ya performans tanımı sorulduğunda, Dutlu şöyle cevaplar;

“ben bir şarkıyı çalarken o şarkının bütün etmenlerine istediğim zamanda istediğim şekilde müdahale etmek istiyorum. Bu müdahaleyi de yapabilmek bana birazcık özgür olmayı tanımlıyor aslında. O yüzden özgür hissediyorum canlı çalarken yani istediğim anda istediğim şeyi yapabiliyorum” (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 22.09.2020).

Bu noktadan analiz edildiğinde Dutlu'nun performans kavramına canlı performans olarak yaklaştığını görebiliriz. Dutlu her ne kadar DJ setup çalmayı sevse de live performing'in müzisyen kimliğini daha çok ortaya çıkardığını ve müzikal beyin yapısının daha çok etkilendiğini savunur. Dutlu,

“DJ'likte hazır olan bir şeyi çalıyorsun ama canlı performansta bütün elementlere ve bütün etmenlere hakimsin. O da benim için yani benim müzikal beyin yapımı daha çok etkiliyor açıkçası. Canlı Performans daha keyifli. Sahnede müzisyen kimliğimi ortaya koyabiliyorum. Dj'likte de var ama mevzu enstrüman çalımı ve sahne performansı olunca daha çok tercih ediyorum” (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 22.09.2020) diyerek açıklar.

Dutlu'nun gerçekleştirmiş olduğu canlı elektronik performansı sırasında daha önceden stüdyo ortamında veya bilgisayar üzerinden programlar aracılığı ile kaydedilmiş unsurlar da devreye girer. Kaydedilmiş olan bu tınılar her ne kadar önceden kayıt altına alınmış olsa da sahnede direkt ham halleriyle kullanmaz. Dutlu, kaydedilmiş olanın canlı

performans olarak ele alınmasına ilişkin şunları söyler;

“Şöyle daha önceden kaydettiğim bir kanal o yani atıyorum shaker kanalını daha önceden stüdyoda shaker ile kaydetmişsin ı ve onu sahnede efekt kullanarak sadece o shaker efektliyorsun ya da onun tonunu değiştirebiliyorsun, sesini açıp kapatabiliyorsun, looplayabiliyorsun. Yani herhangi kayıtlı olan bir elemente müdahale etme oluyor. Özgürce müdahale etme çünkü o kanallar senin elinin altında oluyor” (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 22.09.2020).

Kaydedilmiş olanın canlı performansa dönüşmesi, o sırada gerçekleştirilen müdahaleler sonucunda ortaya çıkar. Canlı performans sırasında tınıyı değiştirme, efekt verme, gitar çalma veya sırasıyla hangi tınların çalacağına karar verme durumu doğaçlamayı ortaya çıkarır. Dutlu, canlı performansı sırasında ortaya çıkan doğaçlama unsurlarını şu şekilde açıklar;

“Doğaçlama tamamen anlık geliyor. Herhangi bir planı yok. Çok fazla aşırıya kaçtığım gibi hiç yapmadığım performanslarım da oluyor. Doğaçlamanın yerleri ise yaptığım tracklerin içerdiği yapılara göre şekilleniyor. Mesela tracklerde 5 ana yapı var. Intro, top, drop (up ve down olmak üzere genel olarak iki çeşidi var) break down ve outro... “Break down ve drop up kısımlarının arasında bir de “build up” dediğimiz bir ara yapı var. Break down alt ve üst frekansların ve beatin büyük ölçüde elendiği, daha çok orta frekansların baskın olduğu bir bölüm... Yapısı itibarıyla bizim müzik türümüzde bu kısımlardaki doğaçlamalar daha anlaşılır, daha odaklayıcı ve daha hizmetkâr oluyor. Bu kısımda başlayan doğaçlamalar artan bir kontrastla devam ederek build up bölümüne bağlanıp ardından drop up kısmı, yani beat’in girişi ile sona eriyor. Zaman zaman çok sık olmasa da intro ve outro bölümlerinde de doğaçlamalara giriyorum. Bir track sonlanırken (outro) diğer bir track başlangıcının (intro) birbirine mikslendiği ve bu

yapılar iki şarkının birbirine bağlandığı noktalar olduğu için oradaki boşluklarda her geçiş için olmasa bile zaman zaman doğaçlamalar için uygun olabiliyor” (Eren Dutlu Online Görüşme, 31.03.2020).

Salgın şartlarından dolayı Dutlu’nun performansına ilişkin alan çalışması yapılamadığı için doğaçlama kısmına dair tespitler Dutlu’nun beyanlarından yola çıkarak yapılmıştır. Görüşme verilerinde bu beyanlar bulunmaktadır.

Kaplan’a göre (2017) doğaçlama sırasında ortaya çıkan ifade biçimleri her ne kadar kendiliğinden oluşan bir sürece işaret etse de doğaçlamanın gerçekleşme aşamasında hazırlık safhası vardır. Doğaçlama sırasında kişi her ne kadar kendiliğinden gelişen ve ilerleyen bir olay örgüsü içerisinde bulunsa da farkındalığın devreye girmesi sayesinde doğaçlama gerçekleşir (Karaduman 2017: 1). Yazar burada doğaçlama esnasında kişinin farkındalığının yüksek olduğunu ve hazırlığın yapıldığını belirtilmektedir.

Dutlu’nun live performing sırasında daha önceden kaydettiği unsurların ya da kullanılan enstrümanların ne zaman gireceğine o an içerisinde karar veriyor olması hazırlık aşamasının ve farkındalığının oluştuğuna işaret eder. Dutlu, doğaçlamayı sadece canlı elektronik performansı sırasında değil aynı zamanda bilgisayar aracılığı ile üretmiş olduğu eserlerinde de yer verir. Dutlu, müziğinde hangi kesitlerin doğaçlama olarak organize edildiğini ve doğaçlama biçimini şöyle açıklar;

“Ben oturuyorum PC başına bir şey üretmeye başlıyorum hani bu üretimin nerden çıkacağı da belli olmuyor. Bazen bir davul sesinden bazen bir piyano yürüyüşünden bazen gitar rifinden bazen vokal mırıldanmasından tamamen doğaçlama çıkıyor o yüzden tarz olarak nereye gideceği belli değil” (Eren Dutlu Dijital Ortamda Görüşme, 31.03.2020).

Kaplan’a (2017) göre müzisyenlerin yaptığı doğaçlamanın oluşumunda karşılıklı alışverişin, sahne hakimiyetinin ve seyirci etkileşimi gibi unsurların önemi oldukça büyüktür. Aynı zamanda doğaçlamanın üzerine çalışılabilir ve “belirli ölçüler

üzerinde ezgisel ve ritmik açılardan yapılan varyasyonların birleşimi” olarak da karşımıza çıkar. Kaplan, canlı performans sırasında önceden kaydedilmiş tınların ve sahnede kaydetmiş olan tınların bir bütün olduğunu söyleyerek planlanarak kaydedilmiş olanın doğaçlama sırasında kullanılabildiğini de belirtir (Kaplan 2017: 4).

Gürgen (2007: 15) doğaçlamayı anlık yaratı, kompozisyonu derin düşünce ve gözden geçirmeyi içeren müziksel parça olarak tanımlar. Dutlu ise yapmış olduğu anlık doğaçlamanın aslında planlı bir işleyiş olduğunu da şu şekilde açıklar;

“Tracklerde 5 ana yapı var. “Intro, top, drop (up ve down olmak üzere genel olarak iki çeşidi var) break down ve outro... “ Break down ve drop up kısımlarının arasında bir de “build up” dediğimiz bir ara yapı var. Break down alt ve üst frekansların ve beatin büyük ölçüde elendiği, daha çok orta frekansların baskın olduğu bir bölüm... Yapısı itibarıyla bizim müzik türümüzde bu kısımlardaki doğaçlamalar daha anlaşılır, daha odaklayıcı ve daha hizmetkâr oluyor. Bu kısımda başlayan doğaçlamalar artan bir kontrastla devam ederek build up bölümüne bağlanıp ardından drop up kısmı, yani beatin girişi ile sona eriyor” (Eren Dutlu Dijital Ortamda Görüşme, 31.03.2020).

Bu noktadan yaklaşıldığında genellikle jazz müziği içerisinde yer alan doğaçlamanın aslında elektronik canlı performans biçimi içerisinde de yer aldığını görürüz. Canlı performans sırasında esere yapılan müdahaleler Dutlu’nun anlık kararlarından ortaya çıkan bir durum olsa da öncesinden planlanmış bir tını biçimine de rastlarız. Bu çalışmada örnek olay olan DJ Eren Dutlu, Turino’nun belirlemiş olduğu *katılımcı performans*, *stüdyo ses sanatı performans* ve *high fidelity performans* biçimlerinin içerisinde yer alır. Dutlu’nun gerçekleştirmiş olduğu performans biçimlerinden birisi *katılımcı performanstır*.

Dutlu, sahne alırken dinler kitle ile etkileşim halindedir. Eserler arasındaki geçişi, tınlara müdahale etmesi ve doğaçlama yaptığı kısımlarda dinler kitlenin moduna göre karar vermesi *katılımcı performans* biçiminin göstergesidir. Dutlu eserlerini sahnelerken dinler kitlenin tansiyonuna göre bir hazırlık aşaması yaptığını söyler (Eren

Dutlu ile Kişisel Görüşme, 16.01.2020).

Bir performansın *katılımcı performans* olabilmesi için mutlaka izler kitleye ihtiyaç vardır. Müzisyen ve dinler kitle arasında oluşan etkileşimden ortaya çıkan performans biçimidir. Çerezcioğlu (2016) *katılımcı performans*ı kısaca izleyici-sanatçı ayrımının olmadığı sadece icracılar ve potansiyel icracıların farklı rollerde yer aldıkları özel bir yaratım pratiğidir (1424) şeklinde açıklar.

Chami'ye göre de (2013) *katılımcı performans* katılımcılar arasındaki sosyal etkileşim en önemli şeydir. Temel odak üretilen müzik çıktısı yerine, müzik yapma aktivitesidir- eylemin kendisi – sonraki mesele sadece performansçıların / katılımcıların duygularına ve içerisinde bulundukları aktiviteyi deneyimleme biçimlerine etki edebilirlik ölçüsüdür (102). Yazara göre *katılımcı performans* sırasında dinler kitle ve müzisyen ayrı tutulamaz.

Turino'nun belirlediği ve Dutlu'nun dahil olduğu bir diğer performans ise *high fidelity* performans biçimidir. *High fidelity* performans biçiminin en belirgin özelliği gerçeğe yakın olan sesleri kaydetmeye çalışmaktır. Çerezcioğlu, ise (2016) *high fidelity*'nin amacının zaten canlı performanstaki tını kalitesini/gerçekliğini yakalamak olduğunu söyler. Kayıt teknolojisi kullanılarak canlı performans sırasında elde edilen seslerin canlı performans sergilemeden kaydedilmesinden bahseder (Çerezcioğlu 2016: 1424).

Dutlu, canlı performans sırasında çalınan bas gitar, piyano, davul gibi farklı tınıları bilgisayar üzerinde çeşitli programlar sayesinde kaydeder. Farklı çalgıların canlı performans sound'larına yakın bir tını elde etme ideali oluşur. Stüdyo ortamında kayıt edilen eserlerin tıpkı canlı performans sırasında kaydedilmiş gibi olması için mekanın akustik özellikleri ve sound'ların ayarlanması gibi diğer unsurlarda da *high fidelity* performans biçiminde yer aldığını görürüz. Dutlu, görüşmede plugin virtual adlı sanal enstrümanlarda kullanılan ses manipülasyonu ayarlamalarından bahseder (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 15.02.2020). Bu programdan yola çıkarak eser üretim aşamasında ve canlı performans sırasında önceden kaydettiği sanal enstrüman seslerini kullanıldığını anlarız. Dutlu, Turino'nun belirlemiş olduğu *stüdyo ses sanatı* performans biçiminin içerisinde de yer alır.

Stüdyo ses sanatı kategorisinin, seslerin stüdyo ya da bilgisayarda yaratım ve

işleme (editing) süreci olduğunu ve canlı performansı temsil etmek maksadı taşımaz (Çerezcioğlu, 2016: 1424). Dutlu, önceden stüdyo ortamında veya bilgisayar üzerinde kaydetmiş olduğu eserleri farklı programlar aracılığıyla mix mastering ve editing işlemlerinden geçirerek eserin son haline gelmesini sağlar. Bu eserleri hazırlarken reverb, delay, ses yüksekliği ve ambiyans gibi unsurları düzenler ve farklı efektler kullanarak parçayı tamamlar.

Dutlu'nun gerçekleştirmiş olduğu elektronik live performing biçiminin en önemli özelliği Ableton Live programının kullanılmasıdır. "Dutlu, live performing biçiminin DJ setten bağımsız olduğunu ve farklı yazılım türlerinin kullanıldığını belirtir. Live performing'de yaygın olarak kullanılan yazılımın Ableton Live olduğunu söyler" (Eren Dutlu ile Online Görüşme, 05.05.2020). Dutlu, Ableton Live programını teknik olarak şu şekilde;

"Ableton Live bir DAW'dur. (Digital Audio Workstation) Suite (Full) versiyonunun dahili kütüphanesinde çeşitli VST'ler (Sanal Enstrüman), Audio Effectler ve geniş bir Sample Library bulunur. Bu yapıları kullanarak, bilgisayarınıza taktığınız bir sound interface (ses kartı) ile dışarıdan enstrüman veya vokal kaydederek, A'dan Z'ye bir parçanın öğelerini oluşturmanızı, bu parçayı kompoze etmenizi, çeşitli manipülasyon ve editing teknikleri kullanarak var olan bir parçaya remix yapmanızı, DJ mixtape hazırlamanızı ve bunların hepsini canlı bir şekilde performe etmenizi sağlayan müzik prodüksiyon zincirinin son halkası olan mix ve mastering yapmanıza da olanak tanıyan bir platformdur" (Eren Dutlu ile Online Görüşme, 6.12.2020).

Sellers (2001) Ableton Live, bilgisayar kullanarak canlı ve doğaçlama müzik yapmak isteyen sanatçılar için sunulan bir programdır. Canlı performans sırasında Ableton Live programı sayesinde kaydedilen tınılar gerçek zamanlı bir şekilde aktarılabilir (Sellers 2001: 1). Wikipedia (2020) Ableton live, MacOS ve Windows için dijital bir ses istasyonudur. Müzik üretmek için kullanılan programların bazıları sadece ses mühendisliği gibi kısıtlı alanlar sunar. Ableton live ise düzenleme, kaydetme ve mix

mastering gibi birçok alan yaratarak canlı performans biçimi için bir araca dönüşür (Wikipedia, Ableton Live, 2020). Ableton live dışında kalan programların çoğu sistemlerini tamamen ses mühendisliği ya da elektronik ortamda yeni tınılar üretmek için oluştururken Ableton Live canlı ve stüdyo olmak üzere iki farklı pencere sunar.

Dutlu, Ableton Live programının elektronik müziği olan avantajlarını “çalmanızı sağlayacak ‘Session View’” gibi devrim niteliğinde bir yapıya sahip. Bunun yanında ara yüzü kreativiteyi tamamen destekleyecek pratik bir anlayış ile dizayn edilmiş. Ayrıca Daw’larda kullanılan Sound Engine dediğimiz ses motoru modellemesi, rakibi olan diğer ürünlerden çok daha yüksek çözünürlüğe sahip” (Eren Dutlu ile Online Görüşme, 6.12.2020) şeklinde açıklar. Dutlu’ya göre live performing, DJ setup performance ve hybrid performance olmak üzere üç ayrı elektronik müzik performans biçimi vardır. Bu üç ayrı performans biçimi yazılım farklılıkları, enstrüman kullanımı, analog DJ setup’lar ve bilgisayarsız dawless live setuplar kullanımları doğrultusunda birbirinden ayrılır. Live performing biçiminde Ableton Live yazılımı kullanılır ve canlı bir şekilde enstrüman kullanımı, vokal söylemi gibi unsurlar devreye girer. DJ setup performance biçiminde ise live performing biçiminden tamamen farklı olan tracktor, serato ve rekordbox gibi yazılımlar kullanılır ve parçalara anlık müdahale çok fazla söz konusu olmaz. Son olarak hybrid performance ise DJ setup ve live performing kombini olarak ortaya çıkar. Ableton live yazılımının ve tracktor, serato ve rekordbox gibi yazılımlar ile birlikte kullanılmasından dolayı oluşan performans biçimidir.

Hybrid performance, sadece farklı yazılımların bir araya gelmesinden dolayı oluşmaz aynı zamanda analog DJ setup’ların ve bilgisayarsız dawless live setup’ların kullanılmasından da oluşur. Dutlu, son zamanlarda ortaya çıkan hybrid performance biçiminden yola çıkarak, elektronik müzik içerisinde yer alan kavramların iyice iç içe geçmesinden dolayı anlaşılabilir bir hale gelmesinden bahseder (Eren Dutlu ile Online Görüşme, 05.05.2020).

Canlı elektronik müziği tanımlamanın problemlerinden söz eder. Yazara göre kategori hala tam anlamıyla tanımlanabilmiş değildir ancak ana hatları ve bir performans biçimi olarak içeriği betimlenebilir düzeydedir (Bertolani vd., 2018: 3). Yenilenebilir bir yapıya sahip olan elektronik müzik gelişen teknoloji sayesinde yeni türler ortaya çıkarabilir. Teknolojinin elektronik müziğe olan katkılarını görmek için canlı elektronik

müzik performans biçimine bakabiliriz.

Dutlu'nun sergilemiş olduğu electronic live performing biçimi akademi içerisinde de yer almaktadır. Amerika'nın Boston eyaletinde Massachusetts şehrinde bağımsız müzik konservatuvarı olarak kabul edilen Berklee College Of Music okulunda müzik üretim ve teknoloji derslerine yer verilmektedir. Kursun içerisinde Ableton Live ile elektronik dans müziği yaratma, canlı elektronik performans ve DJ becerileri, müzisyenler için mikslleme, müzik endüstrisinin yasal yönleri, gösteri için dijital stratejiler ve markalaştırma ve teknolojinin yön verdiği işleri yönetmek gibi derslere yer verilmektedir.

¹Berklee müzik okulunun Ableton Live ile elektronik dans müziği yaratma ders içeriğinde, modern elektronik dans müziği üretimi dahilinde, ses dizaynı, düzenleme ve performansla ilgili canlı performans teknikleri içerisinde yer alan konular araştırılır. Okulun ilgili dersinin içeriği incelendiğinde öğrencilerin, Ableton Live suit'i nasıl kullanacaklarını öğrenerek kendi müziklerini nasıl yaratabileceklerini öğrendikleri görülür. Öğrenciler sadece elektronik müzik üretimi değil aynı zamanda elektronik müzik analizi öğrenerek remixleme ve sergileme gibi teknik becerileri de keşfederler. Canlı elektronik performans ve DJ becerileri dersinde ise Turntable'ın müzikal enstrüman olarak kullanılmaya başlanmasından itibaren ortaya çıkan canlı elektronik müzik performans biçimini ve DJ becerilerine yer verilir. Öğrenciler, hip-hop kültürü ve estetiğini, turntablizmi, kulüp DJ'liğini, radyoyu ve mash-up (iki farklı şarkıyı birleştirme) biçimini analiz ederek DJ'liğini keşfederler. Miskleme, beat eşleme, mash-up ve scratch'leme gibi teknikleri kavrayarak daha profesyonel müzikler üretme hedeflenir. Yıl sonunda öğrenciler öğrendikleri tekniklerden yola çıkarak kendi ürettikleri eserlerden değerlendirilirler. Elektronik müzik dersleri sadece Breklee Üniversitesi'nde yer almaz. İngiltere'de bulunan Central Lancashire Üniversitesi, Newcastle College Üniversitesi, Point Blank Music School ve Yeni Zelanda'da yer alan Southern Institute of Technology okulu gibi birçok üniversitede elektronik müzik üretimi üzerine dersler verilmektedir. Dutlu, farklı ülkelerde yer alan elektronik müzik ve DJ'lik gibi derslerden yola çıkarak kendi üretmiş olduğu müzikleri desteklemektedir. Akademik olarak bir

¹ Bkz .. <http://valencia.berklee.edu/wp-content/uploads/2014/02/Summer-Study-Abroad-Course-descriptions.pdf>.

eğitim almamış olan Dutlu, müziksel olarak her zaman kendini geliştirdiğini ve küresel anlamda ortaya çıkan gelişmelerden haberdar olduğunu belirtir.

Dutlu, modern elektronik müziğe ilgi duyan insanlara teknik ve teorik bilgiler aktarmak için Behave Music projesini başlatmıştır. Bu projenin içerisinde aynı zamanda farklı yaratıcı atölyelerde bulunmaktadır. Kişilerin kendilerini geliştirmesi için ve sanatçı profilleri oluşturabilmesi için elektronik müzik prodüksiyon programları ve DJ eğitimi öğretilmektedir. Elektronik müzik prodüksiyon programları dersinin içerisinde ilk olarak Ableton Live başlangıç seviyesi prodüksiyon eğitimi ve müzik teorisi Ableton Live temelleri ile aktarılır. İkinci seviye olan gelişmiş prodüksiyon derslerinde 1. modülün devamı olan Ableton Live ile kontrol üniteleri ve ileri düzey düzenleme teknikleri aktarılır. Üçüncü seviye olan ileri düzey prodüksiyon analog synthesizer ve stüdyo ekipmanları ile müzik üretiminin yanı sıra mixing ve mastering konuları işlenir. DJ'lik eğitiminde mixing yapmına, player kullanımına, harmonik geçiş ve enerji kontrolüne ve efektlere yer verilir. Covid-19'dan dolayı dersler Zoom üzerinden işlenir ve bu çalışmalara katılan kişilerin eğitim sonunda ortaya çıkardıkları eserler Spotify uygulamasında yayınlanır. Dutlu, Behave Music oluşumunun ana hedefini, “estetğin ve ilham kaynaklarının uyumlanması ile üretilen yenilikçi işlere kanalize olmak ve bu bakış açısı ile birlikte kendisini modern elektronik müzik ile özgürce ifade etmek ve yaratıcılığını ateşlemek isteyen sanatçı ruhların yuvası olmak” şeklinde tanımlar.²Dutlu, hem kendi pratiği içerisinde hem de Behave Music oluşumunda yurt dışında uygulanan elektronik müzik yapılanmalarından etkilendiğini aktarır. Her ne kadar başka ülkelerde yapılan çalışmaları takip edip uygulasa da hiçbir zaman kopyala yapıştır yapmaz, onun için özgün olmak her zaman daha ön plandadır (Eren Dutlu ile Online Görüşme, 6.12.2020).

Yurtdışında doğru olarak görülen tekniklerin uygulandığını aktaran Dutlu, icra etmiş olduğu müzik türünü bilinçli bir şekilde yaptığını ve kendisini diğer DJ'lerden ayıran noktaları şu şekilde açıklar;

“Müziğin aslında hala sonu yok biliyo olmam diyemeyeceğim

² Bkz .. <https://www.behavemusic.com/>

sadece öğreniyor olmam aslında çünkü hani gerçekten piyasa o kadar kötü durumdaki hani la minörün içerdiği sesleri bilmeyen insanlar var gerçekten. Günlük konuşmadan tut da sosyal medyadaki platformlarına kadar diye musician geçiyorlar. Ama gerçekten müzikten bir haberler o yüzden müziği hala öğreniyor olmam bunun üzerine hala araştırma yapıyor olmam beni diğerlerinden ayıran özellik. Bir de bu işi canlı yapıyor olmam” (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 16.01.2020).

Dutlu, sahnede canlı çalışıyor olmanın kendini diğer DJ’lerden ayırdığını söyler ve dinleyici kitlesinin de bu ayrımı yaptığını vurgular. Dinleyiciler x DJ dinlemektense Dutlu’yu dinlemeyi tercih ederler bunun sebebi ise canlı gitar çalması veya vokal yapmasından dolayı sahnede daha hoş durmasıdır. Müzik ve görselliğin bir bütün olduğunu ve bu yüzden dinler kitleye canlı performansın daha cazip gelmesinden bahseder (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 16.01.2020).

Dutlu, canlı performans yaparken müzisyenlik kimliğini ortaya koyabildiğini söyler ve DJ’likte de her ne kadar müzisyen kimliği olduğunu söylese de performans sergilemenin enstrüman kullanımı sayesinde gerçekleştiğini vurgular (Eren Dutlu Dijital Ortamda Görüşme, 31.03.2020).

Dutlu’nun canlı performanstan yola çıkarak müzisyen kimliğini tanımlaması canlı çalmaya duyulan bir otantisite gösterimidir. Canlı performans otantisitesini sahnede gitar ve vokal söylemi gibi unsurların devreye girmesiyle birlikte daha iyi müzik icra ettiği düşüncesiyle de destekler.

Müzik içerisinde yer alan otantisite Yazıcı’ya göre (2018: 16) “bireyin ya da bireylerin kültürel ve müzikal olarak kendilerini ötekilerden ayıran unsurları söylemsel olarak zaman içinde inşa etmesidir”. Müziğin içerisinde yer alan otantisite var olan pratikte değerli olan unsurların ne olduğu üzerine kurulu söylemler bütünü olarak bilinir. Otantisite gösterimleri sadece müziksel farklılıklar olarak karşımıza çıkmaz. Sanatçının sahne performansı sırasında özellikle kullanmayı seçtiği herhangi bir enstrüman da kendi içerisinde otantisite gösterimi taşır. Dutlu, live performing sırasında çalgı kullanımının önemini şu şekilde açıklar;

“Çalgı kullanımı benim için bir “Live Electronic Music Performer” artistini diğer artistlerden farklı kılan bir durum. En başta işe daha çok canlılık ve daha çok sıcaklık kattığını düşünüyorum. Ayrıca enstrüman kullanan bir live performer her zaman kendi ürettiği müzikte armonik bilincinin daha yukarıda olduğunu ve yakalayacağı özgünlük konusunda diğerlerinden bir adım daha önde olduğunu düşünüyorum” (Eren Dutlu Dijital Ortamda Görüşme, 31.03.2020).

Dutlu, live performing sırasında çalgı kullanan müzisyenlerin armoni bilgisinin olduğunu ve daha özgün işler çıkarabileceğini söyleyerek otantisitede yer alan neyin iyi olduğuna ilişkin söylemleri de doğrular. Otantisite aynı zamanda bir müziksel pratiği veya performansı ötekilerden ayıran saptamalar yapılarak müziksel açıdan neyin iyi olduğuyla alakalı bir söyleme dönüşebilir. Dutlu, live performing sergileyen müzisyenlerde özgünlüğün daha çok belirgin olduğunu söyleyerek Anttonen’in (2017) özgünlük arayışı içerisindeki bireylerin kendilerine has ve biricikleştirdiği ihtiyaçlarını karşılaması söylemini de destekler. Yazar küreselleşmeyle birlikte giderek birbirine benzeyen bireylerin, kendilerini diğerlerinden ayırmak için gösterdikleri çaba ve söylemlerden yola çıkarak özgünlüğü tanımlar (Anttonen 2017: 144).

Dutlu, performans tanımlaması yaparken aynı zamanda live performing tanımı yaparak iki kavramı birbirinden ayırmamıştır. Dutlu’ya göre performans sırasında önemli olan noktanı icra edilen esere o sırada canlı bir şekilde müdahale edebilmektir. DJ’lik ortaya çıkan performansta eserlere müdahalenin çok fazla söz konusu olmadığı hali hazırda var olan bir eserin çalındığını ama live performingde bütün elementlere ve etmenlere hakim olunabileceğini söyleyerek canlı çalışıyor olabilmenin önemini bir kez daha vurgular (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme 29.03.2020).

Dutlu’ya göre daha öncesinden stüdyo ortamında bilgisayar aracılığı ile kaydedilmiş tınılar live performing içerisine dahil olduğunda değişime uğrar. Önceden kayıtlı olan tınılar performans sırasında direkt olduğu gibi kullanılmaz, mutlaka bir efektleme veya düzenleme yapılarak eserin içerisine dahil edilir. Bu bakış açısından yaklaştığımızda daha önceden kayıtlı olan bir unsurun, performans sırasında müdahaleler sonucunda canlıya dönüştüğünü anlarız. Dutlu, daha önceden kaydedilmiş tınılar

hakkında şunları söyler;

“şimdi şöyle daha önceden kaydettiğim bir kanal o yani atıyorum işte shaker kanalını daha önceden stüdyoda shaker ile kaydetmişsin u ve onu sahnede efekt kullanarak sadece o shaker efektliyorsun ya da onun tonunu değiştirebiliyorsun, sesini açıp kapatabiliyorsun, looplayabiliyorsun. Yani herhangi kayıtlı olan bir elemente müdahale etme oluyor. Özgürce müdahale etme çünkü o kanallar senin elinin altında oluyor. Yani bir başkasından aldığın bir mp3 cd player’da çalarken böyle bir şey yapamıyorsun söz konusu bilemiyor. Yani komple şarkıyı efektleyebilirsin sadece. Ama benim olayımda bütün elementler elimde senin istediğin gibi efektliyebiliyorsun” (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 29.02.2020).

Dutlu, live performing sırasında sahnede çalışıyormuş gibi yapan DJ’lerin var olduğunu ve bunların müzikalite anlamında iyi işler çıkarmadığından bahseder. live performing sırasında en önemli etkenlerin sahnede vokal, gitar, klavye, davul ve perküsyon gibi enstrümanların canlı bir şekilde icra edilmesi olarak belirler ve o anda icra edilmesinin gerekli olduğunu vurgular. Canlı performansı daha iyi bir müzisyenlik gösterimi olarak ele alır. Canlı çalışıyor olabilmenin önemi Dutlu’nun gerçekleştirmiş olduğu elektronik live performing biçimi için oldukça önemlidir ve Dutlu, buna örnek olarak şunları söyler;

“Şarkı DJ sette nasıl kaydedildiyse o. Hani tamam loopları alıp işte pointleri belirleyip yine sen o aranje yapılandırabiliyorsun belki ama canlıda dediğim gibi bütün elementler önünde hepsi açık ve özgürce istediğin şekilde istediğin yerde ve istediğin gibi yani tansiyona göre müdahale edebiliyorsun diyerek en önemli olanın esere istediğin gibi müdahale edilmek olduğunu” (Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme 29.03.2020).

Dutlu'nun söylemlerinden ve internet üzerinde olan canlı performans kayıtlarından yola çıkarak canlı performans otantisitesi olduğunu söyleyebilirim. Sanatçı kendini performansının analizini yaparak içerisinden özgün olan ve biricikleştirdiği unsurları belirlemiştir. Sahnede canlı çalışıyor olabilmek sadece müziksel anlamda değil aynı zamanda görsel olarak da bir tatminlik sağlamaktadır. Erol (2009) kaydedilmiş ürün ve canlı performans arasında yer alan ayrımın DJ performansları sırasında değişkenliğe uğradığını belirtir (221). DJ'ler aynı zamanda kaydedilmiş olan ürünlerle sahne aldıkları için inotantik bir işaretleyicinin oluşmasından bahseder. Dutlu için her ne kadar kaydedilmiş olan ürünler ile performans sergilense de önemli olan nokta esere müdahale edebilme ve canlı bir şekilde enstrüman çalışıyor olabilmektir.

Dutlu, DJ setup performans biçimini performans olarak görse de iyi müzik yapma kavramının ve müzisyen becerisinin burada yer aldığını söyleyerek canlı olan ilişkin otantisite söylemlerini ortaya çıkarır.

SONUÇ

Sergilenen bir sanat türünün ya da davranışın performans olabilmesi için nasıl izler kitle, zaman ve mekan önemliyse canlı performans için de bu durum geçerlidir. Elektronik müzik içerisinde yer alan live performing kavramı son zamanlarda elektronik müzik ile uğraşan müzisyenlerin tercih ettiği bir performans olarak karşımıza çıkar. Çalışmanın örnek olayı olan DJ Eren Dutlu hem DJ setup performans hem de live performing gerçekleştirerek sahne alır fakat DJ setup performans türünü live performing olarak değerlendirmez. Eren Dutlu için sahnede canlı enstrüman kullanımı gb. unsurlar yetenek göstergesidir ve müzisyen kimliğini daha iyi ifade edebilmenin en iyi yoludur. Buradan yola çıkarak performans, performans biçimleri, otantisite ve elektronik canlı performans kavramları incelenerek örnek olay ile anlaşılmalı çalışılmıştır.

1960 ve 1970 yıllarında sosyal bilimlerin desteği ile tamamlanmaya çalışılan performans kavramı içerisinde birçok alanı bulundurulur. Performansı tanımlama aşamalarında ortaya çıkan sorun gündelik yaşamda gerçekleştirilen davranış biçimlerinin de performans olarak görülmesinden kaynaklanır. Her iki terim birbirine benzese de izler kitle burada ayırıcı bir özellik olarak belirlenir. İzler kitle olmadan bir performans gerçekleştirilirse bu artık kişinin kendi pratiğine dönüşür ve davranış olarak karşımıza çıkar. Performans olarak ele alabilmek için performans sergileyen kişiye, izler kitleye ve bunlar kadar önemli olan aynı zaman ve mekan içerisinde bulunmaya ihtiyaç vardır.

Kayıt teknolojisinin ilerlemesi ile birlikte ortaya çıkan çok kanallı kayıt yapabilme imkanı canlı çalma durumunu belirginleştirir, iyi müzisyenlik ve kötü müzisyenlik canlı performans biçimi ile tespit edilmeye çalışılır. Canlı performansta önemli olan canlı çalıyor olabilmektir. Tıpkı performans gibi canlı performans için de sanatçı ve izler kitle aynı zaman mekan içerisinde bulunmak zorundadır.

Dutlu live performing için en sık Ableton Live programını kullanılır. Live performing sırasında her ne kadar daha önceden kaydedilmiş olan müziksel unsurlar var olsa da sahnede enstrüman kullanmanın veya vokal yapmanın canlı çalıyor olmanın ayrıcalığından bahsederek müzisyen otantisitesini ortaya çıkarır. Erol'un da belirttiği gibi otantisite 'tüm dünya toplumları için otantik olduğu/olması gerektiği söylenen, yani kültürel ideal olarak ana ölçütü 'iyi' olan ürünün ya da pratiklere atfedilen niteliktir'.

Dutlu'nun yapmış olduğu DJ setup performansı sırasında live performing gibi

dinler kitle ve müzisyen aynı mekan zaman içerisinde yer alır. DJ her ne kadar daha önceden kayıtlı olan eserler üzerine performans gerçekleştirse de o sırada esere rahatlıkla müdahale edebilmektedir. Fakat herhangi bir enstrüman kullanımı olmadığı için live performing olarak değerlendirmeyiz. Dutlu, live performing yapıyor olmasını iyi müzisyenlik örneği kabul eder ve müzisyen otantisitesini belirginleştirir.

Elektronik müzik içerisinde yer alan live performing kavramının en önemli özelliği genellikle Ableton Live adlı programın kullanılmasıdır der. Canlı olarak kaydedilenin dışında daha önceden kayıtlı olan sample'lar her ne kadar canlı olarak çalınmasa da performans sırasında anlık müdahale devreye girdiği için live performing olarak değerlendirir. Eser geçişlerini ayarlama, efekt verme, ses yüksekliği ayarlama, ton değiştirme, enstrüman kullanımı ve vokal yapmanın devreye girmesiyle kayıtlı olanın canlı olarak değişmesinden bahseder. DJ setup performans biçiminde de vokal ve enstrüman dışında tüm etkenler mevcut şekilde işlemeye devam eder.

Canlı elektronik müzik, teknoloji sayesinde sürekli değişime uğradığı için net bir tanımlama yapmak oldukça zordur. İçerisinde bulunduğu dönemin ve şartların etrafında değerlendirilmesi gerekir.

Herhangi bir müziksel pratiğin live performing olabilmesi için sanatçının ve izleyicilerin aynı mekan ve zamanda bulunması gerekir. Elektronik müzik içerisinde birden fazla performans biçimi türemektedir. DJ setup ve live performing türlerinde sanatçı ve izler kitle aynı zaman ve mekan içerisinde var olur. live performing'de sahnede enstrüman kullanımı, vokallik ve o sırada canlı olarak kayıt altına alınan tınılar mevcuttur. Birbirlerinden ayrıldıkları nokta ise DJ setup'da canlı bir şekilde enstrüman kullanımı veya vokal gibi unsurlar devrede değildir. Daha önceden kaydedilmiş olan eserler arasında geçiş yapılır ve müzisyenin isteğine göre ses yüksekliğine müdahale edilerek çeşitli efektler uygulanır. DJ setup performansını live performing ayıran bir diğer etken ise Ableton Live gibi programların kullanılmamasıdır. Ableton Live, canlı bir şekilde enstrüman çalışımı ve kaydı üzerine kullanılabilir. Fakat bir performansın canlı olarak adlandırılması için sadece sahnede vokal veya enstrümana ihtiyaç yoktur. Müzisyenin ve dinleyicinin performans sırasında aynı yerde var olması live performing'i ortaya çıkarır. Her iki tür için de live performing demek mümkündür. Bu yüzden DJ setup performans biçimi de live performing kategorisinin içerisine girmektedir.

Elektronik müzikte live performing biçimi sanatçının tutumuna göre değişkenlik gösterir. Sanatçı gerçekleştirdiği live performing’i daha da belirginleştirmek için teknolojik ekipmanları ve yazılımları kullanarak live performing biçimini kendi içerisinde çeşitlendirmenin yollarını arar. Müzisyenlere göre sahnede canlı enstrüman kullanımı iyi müzisyenlik gösterimidir. DJ setup gerçekleştiren müzisyenlerden kendini ayırt etmek ve de yeteneğe vurgu yapmak için de bunun gibi söylemsel farklılaştırmalara başvurabilirler. Böylelikle müzisyen kendisini ait hissettiği performans biçimini belirleyerek gerçekleştirdiği performansı tanımlar.

Kayıt teknolojisiyle iyi ve kötü müzisyenliği ayırmak için ortaya çıkan canlı performans biçimi, elektronik müzik bünyesinde de var olmaktadır. DJ’ler de kendi içerisinde canlı çalışıyor olabilmeyi iyi müzisyenliğin birer temsili olarak görmeye devam eder.

KAYNAKÇA

-Kitaplar

BENNET, Andy (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*, çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Y. Kara, Ankara: Phoenix Yayınevi.

BERTOLANI, V.- SALLIS, F. ve diğerleri (2018), *Live Electronic Music: Composition, Performance, Study*: Routledge.

CARLSON, Marvin. (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş*, çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

EROL, Ayhan. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

GOFFMAN, Erving. (2018). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayıncılık.

GÜRİZ, Adnan. (2011). *Feminizm Postmodernizm ve Hukuk*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

KAPLAN, Ayten. (2008). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

KUTLUK, Fırat. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*: İstanbul: Çiviyazıları.

MİMAROĞLU, İlhan. (1970). *Musiki Tarihi*: İstanbul: Varlık Yayınevi.

ÖZBUDUN, S.,- ŞAFAK, B. ve diğerleri (2014). *Antropoloji: Kuramlar Kuramcılar*, Ankara: Dipnot Yayınları.

SMİTH, Philip ve RİLEY, Alexander (2016) *Kültürel Kurama Giriş*, çev. Selime Güzelsarı - İbrahim Gündoğdu, Ankara: Dipnot Yayınları.

WARD, Glenn. (2014). *Postmodernizmi Anlamak*, çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.

-Makaleler

ALWAKEEL, Ramzy. (2009). "IDM as a "Minor" Literature: The Treatment of Cultural and Musical Norms by 'Intelligent Dance Music' ", *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, cilt 1, sayı 1, ss.1-21.

ANTTONE, Salli. (2018). "The Quest For Authenticity İn Popular Music Cultures", *Elore*, sayı 25, ss.144-146.

CHAMİ, Hicham. (2013). "Music As Social Life: The Politics of Participation by Thomas Turino (review)", *Journal of American Folklore*, cilt 126, sayı. 499, ss.101-103.

ÇAĞLAR, Nedret. (2008). "Postmodern Anlayışta Siyaset ve Kimlik", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 13, Sayı:3, ss.369-386.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut, B. (2016). "Otantisite Gösterimi Olarak Canlı Performans", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 9, Sayı 44, ss.1420-1428.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut, B. (2014). "İndie Müzikte Tanım ve Sınıflandırma Problemi", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt:20, Sayı:78, ss.91-160.

ERDAL, Kadri Y. (2016). "Elektronik Müziğin Gelişimi ve Türk Bestecilerin Elektronik Müziğe Katkıları", *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 8, Sayı 17, ss.70-89.

EROY, Ozan. (2019). "Chick Corea'nın Doğaçlama Üslubu Üzerine Bir Analiz ", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, ss. 18-25.

GÜVEN, Süleyman. (2015). “Postmodern Kimliklerin Kurulumu”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt 9, Sayı 1, ss. 266-286.

KABAKÇI, I.,- Odabaşı, FERHAN, H. (2004). “Teknolojiyi Kullanmak ve Teknogerçekçi Olabilmek”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 4, sayı 1, ss.19-28.

KARADUMAN, Sibel. (2010). “Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü”, *Journal of Yaşar University*, Cilt 5, Sayı 17, ss. 2886-2899.

KARŞICI, Gülay. (2008). “Club Kültürü ve İzmir Club Scene”., *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 24, ss.121-128.

KELLNER, Douglas. (2001). “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, çev: Gülcan Seçkin, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 4, Sayı 15, ss: 187–219.

ÖZER, Mehmet, C. (2015). “Bilgisayar Müziği Dillerinin tarihçesi”, *EÜ Devlet Türk Müziği Konservatuarı Dergisi*, Sayı:6, ss.47-59.

Özge, Özdemir. (2014). “Karnavalesk Club Kültürü”, [*Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*](#), Cilt 4 , Sayı 1, ss.30-46.

ÖZİNAN, Ece. (2017). “Erika Fischer-Lichte’nin Performans Anlayışı İle Marina Abramovic’in Rhythm Serisine Bakmak”, *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, ss.11-26.

PAPAVASSİLİOU, Anthony. (2010). “Les Nouveaux Enjeux de la Granulation Sonore: l’esthétique Populaire de l’Intelligent Dance Music (IDM)”. *Canadian Journal of Music*, Cilt 2, Sayı 2, ss.100-116.

VAROL, Sibel. F. (2014). “Medyada Yer Eden Temsilcilerin Kimlik Edinme Sürecindeki

Rolü”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Cilt 26, ss. 301-313.

-Basılmamış Kaynaklar

COŞKUN, Mahir (2019). *Ritüel ve Liminalite Bağlamında İzmir’de Elektronik Dans Müziği*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselen, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

DEMREN, Şeyda. B (2009). *İstanbul’da Elektronik Müzik ve Club Kültüründe DJ’lerin Rolü*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Feza Tansuğ, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Dalı, İstanbul.

EREN, Nazan (2019). *Bir Kültürel ‘Alan’ Olarak Elektronik Dans Müziği Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

EYLİK, Tuncel (2017). *Popüler Elektronik Müzikte Ritüel Kavramı ve Bir Sentez Önerisi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Mehmet Can Özer, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İzmir.

GÜRGEN, Elif, T (2007). *Orff-Schulwerk ve Kodaly Yönteminin Vokal Doğaçlama, Müziksel İşitme ve Şarkı Söyleme Becerileri Üzerindeki Etkileri*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Sermin Bilen, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Programı, İzmir.

YAZICI, Alper (2008) *Müziksel Üretim Bağlamında Rock Otantisitesi: Mor ve Ötesi Örnek Olayı*. Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

YÜCE, Onur. A (2017). *Postmodernizm ve Postbop Koşutluğu Üzerine* Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ayten Kaplan, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Ankara.

-İnternet Kaynakları

Sellars, Paul. (Şubat, 2002). Ableton Live: Performance Loop Sequencing Software [Mac / PC]. 18 Ağustos 2020 tarihinde, <https://www.soundonsound.com/reviews/ableton-live>

Valencia Campus, (Şubat, 2014). Music Production and Technology Course Descriptions. Berklee College of Music. 29 Mart 2020 tarihinde, <http://valencia.berklee.edu/wp-content/uploads/2014/02/Summer-Study-Abroad-Course-descriptions.pdf>

Wikipedia, (2020, Ocak). Ableton Live, 8 Mart 2020 tarihinde, https://en.wikipedia.org/wiki/Ableton_Live

-Görüşmeler

Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 16.01.2020.

Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 15.02.2020.

Eren Dutlu ile Online Görüşme, 05.05.2020.

Eren Dutlu ile Kişisel Görüşme, 22.09.2020.

Eren Dutlu Dijital Online Görüşme, 31.03.2020.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Hatice Dülge

Eğitim Durumu

Lisans: 2017- Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Müzik Bilimleri Bölümü

Lise: 2012- Selçuklu Konya Çimento Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi