



TÜRKİYE’DE POPÜLER MÜZİK ARANJÖRLÜĞÜNÜN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

CURRENT SITUATION OF POPULAR MUSIC ARRANGING IN TURKEY

İsmail SINIR¹

Songül KARAHASANOĞLU²

Öz

Günümüzde popüler müzik endüstrisi içerisinde yürütülen profesyonel müzik üretimi, bir kişinin tek başına tamamlayabileceğinden daha fazla detay içeren bir süreci işaret etmektedir. Bu sebeple günümüzde popüler müzik endüstrisindeki müzik üretimi geniş bir uzmanlık ağı içerisinde gerçekleştirilmektedir. Bunların en önemli olanlarından birisi de aranjörlük alanıdır. Aranjörlük işi, bir müzik prodüksiyonunun içeriğinin, tarzının ve yapım tamamlana kadar geçen süreçteki tüm parametrelerinin belirlenmesi, kontrolü ve tamamlanması işlemlerinin tümünü içermektedir. Bu sebeple aranjörün müzik piyasasındaki rolü çok önemlidir. Aranjörlük işinin ülkemizde özellikle 1950-1980 yılları arasındaki periyoddaki işleyişine bakıldığında, bu işin içeriğinin ve gerektirdiği niteliklerin çok yönlü olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu dönemdeki aranjörlük işi herkesin kolayca yapabileceği bir iş değildir. Ancak özellikle 1983 yılında MIDI’nin keşfi ve ardından, teknolojik gelişmelerin ülkemize ithalinin kolaylaşması ile beraber ülkemizdeki aranjörlük işi önemli bir dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Buna bağlı olarak da özellikle 1990’lardan itibaren sadece bilgisayarın olanaklarıyla yürütülen bir aranjörlük pratiği gelişmeye başlamıştır. Bu çalışmada, gelişen bu yeni aranjörlük pratiği “*midijörlük*” olarak tanımlanmıştır. Ülkemizin önde gelen aranjörleri ile görüşmeler yapılarak da bu alanda yaşanan dönüşümler anlaşılmasına çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aranjör, Aranjörlüğün Dönüşümü, Türk Popüler Müziği

Abstract

Nowadays, professional music production processes that being conducted in popular music industry, refer to a period which includes various details that one cannot overcome alone. Therefore music production at recent years is being conducted with a wide proficiency network. The most important stakeholder of this network is arranger. The term arranging includes, fixing, conducting and controlling of context, style and all processes of a music production that finish with the completing the production. Because of that the arranger’s role is so important. That can be said, arranging practises in Turkey between 1950 and 1980 period require various qualifications from musicians; being qualified as a composer. Thereby being an arranger is very difficult credit that everybody couldn’t gain it easily. However, especially with develop of MIDI in 1983 and then smoothing of importing technological advances into the Turkey, the arranging area in Turkey got into an important transformation. Therefore, an arranging practise rose in Turkey that carried mostly via computer and its options. In this paper, this new type of arranger defined as “*Midi-ger*”. Also many interviews have been made with pionner arrangers of Turkey to understand transformation of arranging practices in Turkey.

Keywords: Arranger, Transformation of Arranging, Turkish Popular Music

¹ Öğr. Gör., Muğla Sıtkı Koçman Univ., Eğt. Fak., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ismailsinir@hotmail.com

² Prof., İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, songul.kh@gmail.com

1. GİRİŞ

Bir müzik prodüksiyonu son halini alıp da satışa sunulana kadar, ön hazırlık, aranjman, stüdyo kaydı, miksaj, mastering, basım-dağıtım, reklam vb. birçok aşamadan geçer. Müzik prodüksiyonunun gelişim sürecinde sayılan ve sayılmayan tüm aşamalarda, çeşitli uzmanlık alanlarından birçok kişi bir araya gelip çalışır ve bu sayede prodüksiyon tamamlanır. Başka bir deyişle, halkın beğenisine sunulmaya hazır bir müzik prodüksiyonu, birçok farklı alandan uzman insanın kolektif bir çalışmasının sonucunda ortaya çıkar ki bir müzik prodüksiyonu için bunun aksi düşünülemez. Zira bu iş tek başına kolayca başarılabilir bir iş değildir ve prodüktör Tom Waits'in de vurguladığı gibi, "hiç kimse bir albümü tek başına yapmaz" (Zak, 2001, s. 163). Bahsi geçen bu kolektif müzik üretiminin içerisinde yer alan uzmanlık alanlarından her biri prodüksiyonun başarısı açısından çok önemlidir ve hepsinin de başarılı bir şekilde tamamlanmaları gerekir. Ancak bu uzmanlık alanlarından belki de en önemlisi aranjörlük alanıdır. Zira aranjör, kendisine verilen bir ezgiyi geliştirerek onu piyasaya sunulacak şekilde tamamlayan kişidir. Dolayısıyla aranjörün prodüksiyondaki rolü hayati önemdedir. Zira bu konudaki genel kaniya göre bir aranjör, aranje ettiği şarkıyı "vezir de rezil de eden" kişidir. Aranjörün bir müzik prodüksiyonundaki görev ve sorumluluklarının neler olduğunun açıklanmasına girişilmeden önce özellikle aranjörlüğün ne olduğu hakkında birkaç kelam etmek gerekmektedir.

Öncelikle, ülkemizin özellikle '70'li yıllardaki popüler müzik sektöründe önemli bir yere sahip olan eski aranjörlerden Norayr Demirci'nin aranjörlüğün ne olduğu ile ilgili düşüncelerini özetleyen cümlesi ile başlanabilir ki ona göre aranjör, "bir bestenin her şeyidir" (N. Demirci, kişisel yazışma, 27.02. 2013). Ancak burada, "beste" ile kastedilenin ne olduğuna da kısaca değinmek gereklidir çünkü aranjörlük işi, çoğunlukla müzik endüstrisi içerisinde yaygın olarak kullanılan "bestecilik" anlayışı ile beraber ihtiyaç duyulan ve büyük bir önem kazanan, endüstriyel bir alandır. Başka bir deyişle aranjörlük işi, ancak müzik endüstrisi ile beraber ele alınabilecek bir olgudur. Zira günümüzde, özellikle de popüler müzik türleri içerisindeki "bestecilik" kavramı, Avrupa Sanat Müziği geleneğindeki bestecilik anlayışından çok daha dar bir çerçeveyi işaret etmektedir. Çünkü Mozart, Beethoven vb. besteciler, yaratılarının hem bestecisi hem aranjörü hem de orkestrasyoncusuydular; kısaca "müzik onlarda bir bütün olarak doğmaktaydı" (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Ancak günümüz müzik endüstrisinde kullanıldığı manada bir bestecinin yaratacağı bestenin böylesi bir boyut kazanabilmesi, yani endüstriyel bir özellik taşıyabilmesi için bir aranjör tarafından ele alınması gerekir ya da diğer bir deyişle, "tamamlanması" gerekir. Zira günümüzdeki bestecilik anlayışında beste ham haldedir ve birinin onu piyasaya sunulacak şekilde işlemesi gerekir ki bu kişi de aranjördür.

Günümüzde kullanıldığı manada "bestecilik" kavramının içeriğine kısaca bakılacak olursa, burada karşımıza çok daha basit ve yüzeysel bir bestecilik anlayışı çıktığı görülmektedir ki bu türden bir bestecilik anlayışının geçmişini 19. Yüzyılın başlarına kadar geri götürmek mümkündür. Zira 19. yüzyıl boyunca yükselen müzik kültüründe, içerisinde seküler müziklerin aranjmanlarının bulunduğu ve üzerinde eserin melodisinin, şarkının sözlerinin ve opsiyonel armonik eşliğinin bulunduğu nota kâğıtlarına olan talep artmış (Oxford Music Online, t.y.) ve bu türlü çalışmalar aranjman olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu konuda aynı görüşte olan Adorno da "Yeni Müziğin Felsefesi" adlı kitabında, 19.yy'ın ortalarından itibaren popüler müzik ile ticaretin beraber anılmaya başladığına dikkat çekmektedir (Scott, 2008, s. 6). Yaklaşık olarak iki yüzyıldan bu yana yürütülen, endüstriyel manadaki besteciliğin yani popüler müzik besteciliğinin içeriğine bakıldığında ise bunun, çoğunlukla bir eserin melodik kompozisyonu ve (eğer gerekliyse) sözlerinin yazımından

ibaret olduğu görülür. Bu çalışma disiplininde, eserin bestecisi şarkının genel hatlarını belirledikten sonra geriye kalan işi diğer farklı alanlardan uzmanlara bırakmaktadır; yani genelde bir aranjöre.

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

Gerek tüm dünyada, gerekse ülkemizde hâkim olan bestecilik paradigmasını oluşturan bu türden müzikal üretimlerin, temel olarak, özellikle 20. yüzyıl Amerika’sındaki Tin Pan Alley ve diğer ülkelerdeki benzeri oluşumların etkisiyle, müziğin re-produksiyonu neticesinde gelişmeye başladığı görülmekte ve şarkı yazarlarının eserin iskeletini ve ana hatlarını belirledikleri; sadece 12, 16 veya 32 ölçülük müzik özeti yaptıkları (Middleton, 2003, s. 202) ve geriye kalan tüm işleri aranjöre bıraktıkları bir bestecilik anlayışının gelişmeye başladığı görülmektedir.

Gelişen bu yeni bestecilik anlayışında bir bestecinin yarattığı küçük müzik özetlerini pazara sunulacak hale getirmekle görevli kişi olan aranjörün, bir prodüksiyondaki rolüne ve önemine dair bir şeyler de söylemek gereklidir. Zira bu alan yani aranjörlük işi, bir müzik prodüksiyonu ve bunun kayıt sürecinde öne çıkan ilk unsur (Hepworth-Sawyer ve Golding, 2010, s. 180) olarak resmedilmekte ve bu alana gerek dünya gerekse ülkemiz popüler müzik piyasasında çok önemli bir konum atfedilmektedir. Ülkemizin önde gelen aranjörlerinin, aranjörlüğün müzik endüstrisi ile olan ilişkisi bağlamındaki düşünceleri de benzer yöndedir: Örneğin Atilla Özdemiroğlu’na göre, plak sanayinin gelişmesiyle beraber, ezgi üreten kişilerin yaptıkları müzik özetlerini pazara sunulacak hale getirecek kişinin aranjör olduğuna dikkat çekmektedir (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Aynı şekilde Osman İşmen’e göre de aranjörlük sanayi ile başlayan bir kavramdır ve sahnede çalınmak üzere yapılan bir aranjmandan ziyade plak sanayisi için hazırlanan bir aranjman daha önemlidir. Çünkü aranjör için asıl önemli olan müzik pazarına sunduğu bir üründür, sahne için yapılan ise kişisel bir çalışma olarak ele alınmak durumundadır (O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Yine benzer bir bakış açısı ortaya koyan Yıldırım Gürgen’e göre de aranjörlük işi, müzik endüstrisine bir üretim yaparken devreye giren (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013) bir alandır.

1.1. Metodoloji

Bu çalışma, kullanılan araştırma metodolojisi bakımından nitel bir araştırmadır ve veri toplama aracı olarak da öncelikle “diğer yöntemler göre farklı nitelikte ve derinlikte veri sağlayacak bir araştırma tekniği olarak ele alınabilecek görüşme tekniği” (Türnüklü, 2000) kullanılmıştır ki bu yöntemle amaçlanan, görüşülen aranjörlerin aranjörlük işini nasıl algıladıklarına ve günümüzdeki durum hakkında düşündüklerine dair derinlemesine bilgiler toplamaktır. Zira Uzuner’e (1999) göre de bu tür durumlarda araştırmacı, görüşülen kişilerin

“dünyayı nasıl yorumladıklarına ilişkin bir görüş geliştirerek (s. 180) araştırmasını yönlendirir. Ayrıca görüşme tekniği Stewart ve Cash tarafından da “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci olarak” tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 147’de atıfta bulunduğu gibi).

Görüşme tekniği bu tez için oldukça önemli bir veri toplama aracıdır. Zira görüşme yapılan aranjörlerin, ülkemizdeki aranjörlük işini ne şekilde değerlendirdikleri ve günümüzdeki aranjörlük pratikleri ile ilgili düşüncelerinin derinlemesine alınabilmesi ancak bu yolla mümkün olmuştur. Patton’un da vurguladığı gibi görüşme tekniği, “görüşme yapılan kişinin iç dünyasına girmeye ve olayları onun perspektifinden anlamaya ve kavramaya çalışmak” (Türnüklü, 2000’de atıfta bulunduğu gibi) açısından önemli bir yöntemdir ki bu yöntem bu çalışmada başka yollarla elde edilmesi neredeyse imkânsız olan gizli saklı bilgilerin edinilmesi ve araştırmada veri olarak kullanılabilmesi açısından oldukça faydalı olmuştur.

Araştırma sırasında ülkemizin önde gelen aranjör, müzik yönetmeni, yorumcu, icracı ve bestecilerinden oluşan toplam kırk dört kişi ile kimi zaman oldukça uzun süren, detaylı görüşmeler yapılmıştır. Yazılı, sesli ve yüz yüze olarak yapılan aranjör, müzisyen vb. görüşmelerinin tümü yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu yolla da bir yandan görüşülen kişilerin, genel bir soru şablonu üzerinden düşünceleri alınırken diğer yandan çeşitli noktalarda; örneğin görüşülen kişinin kişisel deneyimleri ve aranjörlük işi içerisinde gözlemlediği sorunları derinlemesine bir şekilde aktarabilmesi, “verdiği cevapları açması ve ayrıntılandırması” (Türnüklü, 2000) mümkün kılınmıştır.

2. ARANJMAN VE ARANJÖRLÜK KAVRAMLARI ÜZERİNE

2.1. Etimolojik Köken

Çalışmanın temel kavramları olan aranjör ve aranjman kelimelerinin etimolojik kökenlerine bakıldığında, bu kavramların, orijinalinde Türkçe olmadıkları ve dilimize Fransızcadan geçmiş oldukları görülmektedir. “Aranjman” kelimesinin kökenine bakıldığında, Fransızca’da “tertipleme” anlamına gelen “arranger” fiilinden +mentum sonekiyle türetilmiştir. “Arranger” kelimesi ise, Fransızca “sınıf, düzen, rütbe, sıra, saf” anlamlarını taşıyan “rang” sözcüğünden, +ad önekiyle türetilmiştir. “Rang” sözcüğü ise İngilizce’deki “ring” ve “rank” sözcükleri ile aynı anlamı taşır. İngilizce’de “Ring” sözcüğü “halka, yüzük, çember”, “rank” sözcüğü ise “sıraya dizmek, tertipleme” gibi anlamlar taşımaktadır. “Ring” sözcüğü, “hring” sözcüğünden evrilmiştir. “Hring” kelimesi ise Germence’de “hrenc” sözcüğünden gelmektedir ve “halka olmuş insan topluluğu, dizi, sıra, rütbe” anlamlarını taşımaktadır. Germence’deki biçimiyle “hrenc” sözcüğü, Hint-Avrupa dilinde “kıvrırmak, halka yapmak” anlamlarına gelen “s(ker)” fiilinden türeyen ve halka anlamına gelen “kre(n)-gh” sözcüğünden evrilmiştir (Url-1).

Etimolojik çalışmalara bakıldığında ise aranjman ya da aranjör kelimelerinin, yine köklerdeki anlamlara yakın anlamlar taşıdıkları görülmektedir. Örneğin Tietze’ye göre (2002), “aranjman” kelimesinin Fransızca orijinali “arrangement” kelimesidir. Ona göre, aranjman kelimesi “tertiplenme, düzenlenme” anlamlarını taşımaktadır ve aranjman kelimesinin müzikal karşılığı, “yeniden tertiplenmiş ve modernleştirilmiş müzik parçası”dır (s. 191). Sevan Nişanyan’a (2003) göre de “aranjman” kelimesi, Fransızca “arrangement” kelimesinden dilimize geçmiştir ve “aranjör” kelimesi, Türkçe, “uyarlamak, düzenlemek, tertipleme” anlamlarına gelmektedir (s. 25).

Kökenine bakıldığında, “Aranjman” kelimesinin temelde matematik kaynaklı bir terim olduğu görülür. Ahmet Say’a (1985) göre matematikteki anlamı ile aranjman kelimesi, harfin (eşyanın) “p’şer” “p’şer” aranjmanı, verilen “m” harf arkasından “p” harf olarak, her grup kendini meydana getiren harflerden gerek türü, gerekse sırası bakımından birbirinden ayrılmak üzere kurulabilen grupların cümlesidir. Bu tanımdan yola çıkarak Say, müzikteki anlamı ile aranjmanı, “belirli bir ses ya da sesler, çalgılar veya çalgı toplulukları için yazılmış bir eserin, başka sesler, çalgılar ya da çalgı toplulukları tarafından söylenip çalınabilmesi için, o eserde yapılan değişiklik” olarak açıklamakta; dolayısıyla aranjörü de bu işlemi gerçekleştiren kişi olarak ele almaktadır.

2.2. Aranjör Ne Yapar?

Aranjörün bir müzik prodüksiyonunda ne gibi işler yaptığına bakıldığında, bu konuda birçok araştırmacının aranjörlüğün çeşitli yönlerine dikkat çektikleri görülmektedir. Örneğin aranjörlük işi, bazen herhangi bir enstrüman veya enstrüman grubunun (örneğin; yaylı veya brass türü enstrümanların) partiyonlarının notaya alınması veya aranje edilecek enstrümanların seçimi olarak ele alınırken, bazen de bir şarkıda ele alınmak istenen hislerin ya da yaratılmak istenen etkinin yapısal olarak düzenlenişi olarak (Hepworth-Sawyer ve Golding, 2010, s. 180) tanımlanabilmektedir. Mark Tucker’a göre aranjörlük sanatını teknik özellik ve estetik kriterler bakımından ayırt edici bir ortak görüş gelişmiş olmasa da (Wriggle, 2011, s. 14) aranjörlük, önceden bestelenmiş bir eserin, belirli bir dinleyici kitlesi hedef gözetilerek, istenen türe veya stile uygun olarak belirli bir çalgı veya ses grubu için, aranjörün kişisel katkısının da eklenmesiyle hazırlanmış yorumudur (Wriggle, 2011, s. 15). Tim Wise’a (2003) göre ise aranjör, “bir müzikal yapıyı başka bir müzikal yapıya dönüştürmekle görevli kişidir” (s. 182).

Yoon Sun Song (2003) aranjörün yaptığı işi, “müzikal bir eseri herhangi bir şekilde transfer etmek veya orijinalinden farklı bir çalgı grubuna transfer etmek” (s. 5) olarak ele alırken, Malcolm Boyd da (t.y.) aranjörün yaptığı işi bir tür müzikal fikir transferi olarak ele almaktadır. Sayılan tüm bu düşüncelere yakın bir şekilde Michael Zager (2006) aranjörü, “bir şarkıdaki tempoyu, armonik yapıyı ve şarkının sahip olması gereken etkiyi-hissi prodüktör ve artist ile bağlantı içerisinde tasarlayan ve eserin ruhunu düzenleyen” (s. 53) kişi olarak değerlendirmektedir.

Bu noktada ülkemiz aranjörlerinin bu konu hakkındaki görüşlerine kısaca değinilebilir. Örneğin Atilla Özdemiroğlu’na göre tek sesli bir müzik eserinin çok sesli hale getirilmesi, belirli bir form içerisinde ele alınması ve bir orkestranın çalacağı şekilde düzenlenmesi gerektiği zaman bir aranjöre ihtiyaç doğmaktadır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Emin Fındıkoğlu’na göre aranjörlük, bir veya birden fazla enstrümanın bir araya geldiği bir orkestranın çalacağı seslerin dağıtımını yapmaktır (E. Fındıkoğlu, kişisel görüşme, 30.05.2013). Cihan Sezer’e göre aranjör “bir orkestrayı sadece kalem ve kağıt kullanarak ayağa kaldıracak kişidir” (C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2014). İskender Paydaş’a göre aranjör, “ona verilen ezgiyi ve kompozisyonu tamamlayan kişidir ve dolayısıyla vazgeçilmez biridir (İ. Paydaş, kişisel görüşme, 28.11.2013).

Aranjörlüğü çeşitli meslek ve sanat dallarıyla ilişkilendirerek, aralarında analogi kuran aranjörler de vardır. Örneğin Şanar Yurdatapan’a göre aranjörlük bir sergide resimlerin nasıl yerleştirileceğine karar veren bir küratörün çalıştığı gibi çalışarak, istediği etkiyi müzikal malzemeler yoluyla yaratmaktır (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013). Osman İşmen ve Yıldırım Gürgen’e göre aranjörlük “bir tür mimaridir; ses mimarisidir”dir (O. İşmen, kişisel görüşme, 06.01.2013; Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013). Garo Mafyan’a göre ise

aranjörlük, bir tür heykeltraşıktır. Ona göre “heykeltraşın taşa şekil verdiği gibi, aranjör de müzikal malzemeye şekil verir” (G. Mafyan, kişisel görüşme, 24.05.2013).

Ülkemiz aranjörlerinin önde gelen isimlerinin aranjörülüğün ne olduğu ile ilgili tanımlamalarının dışında yine ülkemizde aranjörlük dışında; bestecilik, yorumculuk veya icracılık gibi alanlarda çalışmaları olan bazı isimlerin aranjörülüğün ne olduğu ile ilgili düşüncelerine de kısaca değinilebilir. Örneğin Özdemir Erdoğan’a göre aranjörlük düzenlemekle eş anlamlıdır ve bu iş “müzikal seslerin düzenlenmesi” (Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013) işidir. İlham Gencer’e göre aranjörlük, “bir şarkıyı, bir müzisyen grubuna veya bir orkestraya uyarlama, taksim etme ve notalarını yazma” (İ. Gencer, kişisel görüşme, 17.01.2013) işidir. Mazlum Çimen ise bu konuda aranjörülüğün ne olduğu üzerinden değil de, ne olmadığı üzerinden bir tanımlama yaratmak eğilimindedir ve ona göre aranjörlük, “bir melodiyi alıp, bu bir tarafa, şu bir tarafa diyerek düzenlemek değildir (...) Aranjörlük yapmak için kuram, kültür nazariyatı, estetik, armoni bilmek ve kullanmak gerekir (...) Seslerin şifrelerini bilmek, şifreleri yanyana getirmek demek de armoni bilmek değildir” (Çimen, 2012, s. 47). Mustafa Budan’a göre ise aranjörlük, “bestecinin getirdiği müzik eserinin çeşitli enstrümanlar kullanılarak armoni, ritim ve melodi bakımından düzenlenmesidir” (Baldan, 2011, s. 138-139). Özetlenecek olursa aranjörlük işi, bir müzik eserinin yapısının, tınısının, tarzının ve diğer bütün müzikal parametrelerinin belirlenmesi ve bunların prodüksiyonun ön hazırlık aşamasından basım aşamasına kadar olan tüm süreçte gelişimlerinin kontrolü ve yönetimi işidir.

3. ARANJÖRLÜĞÜN KISA BİR TARİHÇESİ

Aranjörülüğün müzik dünyası içerisindeki geçmişi günümüzdeki anlamı arasında önemli ölçüde farklılıklar mevcuttur. Bu sebeple aranjörlük işinin tarihsel gelişim sürecine değinmek de gereklidir. Zira günümüzde sadece nota yazmaktan çok daha farklı, kreatif bir alan olarak algılanan aranjörlük işinin bu noktaya nasıl geldiği ve günümüzdeki pratiklerine dair birkaç söz söylenmesi, konunun kapsamının anlaşılması bakımından faydalı olacaktır.

Aranjörlük işinin dünya ölçeğindeki tarihsel orijinine bakıldığında, müzikteki aranjman pratiğinin bugünkü ya da son iki yüzyıldır gelişmekte olan popüler müzik kültüründen çok daha eskilere; yaklaşık olarak 500 yıldan daha fazla bir geçmişe dayandığı söylenebilir. Batı müzik kültüründe 500 yıldan daha fazla bir zamandan beri değerli bir literatür kaynağı olarak istifade edilen aranjman pratiği Peter Carl Schoettler’e (2004) göre temelde, pragmatik ve pedagojik amaçlar doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Ona göre ilk aranjman çalışmaları, bir eserin orijinal halinin sağlayacağından daha geniş bir dinleyici kitlesine hitap etmesi için başvurulan pragmatik bir yöntem olduğu gibi pedagojik amaçlı olarak da kullanışlı bir yöntemdir (s. 3).

Arnold Whittall’e (Whittall, t.y.) göre repertuarı görece daha az olan enstrümanların repertuarlarının genişletilmesi ve özellikle armoni, kontrpuan veya orkestrasyon gibi konularda analiz çalışmalarının gerçekleştirilebilmesi için gerekli malzemenin sağlanması amacıyla kullanılan etkili bir yöntem olarak kullanılan aranjman pratiğinin en büyük öncülerinden biri, Vivaldi’nin 16 tane keman konçertosunu hapsikorda, 3 tanesini de org’a aranje eden Johann Sebastian Bach’tır.

Ancak günümüzde anladığımız manada bir aranjörlük pratiğinden bahsedilmesi için yani müzik endüstrisinin bir alanı olarak aranjörlükten bahsedebilmemiz için 19. Yüzyılın başlarının beklenmesi gerekir. Zira 19. yüzyılın başlarında Alois Senefelder ve Franz Gleisner’in taş baskı yöntemini nota basımında kullanması ve sonrasında buhar gücüyle işleyen hızlı baskı presinin geliştirilmesiyle beraber, notaların sınırsız sayıda ve hızla

basılabilmesinin mümkün hale gelmesi (Wicke, 2006, s. 18) bir yandan endüstriyel bir müzik alanının oluşmasına imkân tanıdığı gibi diğer yandan da müzik endüstrisinin bir alanı olarak aranjörlüğün gelişmesine olanak tanımış ve “potansiyel alıcı çevrelerinin beklentileri doğrultusunda, mevcut müziklerin zorluk derecelerini ve nasıl bir müzik topluluğu tarafından seslendirilmesi gerektiğini profesyonel bir şekilde düzenleyen ve adına ‘aranjörlik’ denilen yeni bir iş alanı doğmuştur” (Wicke, 2006, s. 18).

Avrupa müzik endüstrisinde aranjörlüğün özellikle 19. Yüzyılının başlarından itibaren eğlence sektörünün de önemli bir alanına dönüştüğü görülmektedir. Zira bunun en önemli örneklerinden bazılarının Viyana’daki eğlence sektöründe ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Dolayısıyla 19. Yüzyıldan itibaren artık çok hızlanan müzik tüketimine kompozitörlerin tek başlarına yetişmesinin olanağı kalmamıştır. Bu sebeple kompozitörlerle beraber çalışan orkestra üyelerinin de müzik üretimi sürecine dâhil olmaları kaçınılmaz bir hale gelmiştir. Bu duruma en iyi örnekleri yine Viyana’nın müzik sektörü üzerinden vermek mümkündür: Baba ve oğul Strauss’lar veya Komzak ailesi gibi (Wicke ve diğ., 2003: 185).

Kompozitörlerin kendileriyle beraber çalışan müzisyenleri de müzik üretim sürecine dahil etmesiyle beraber gelişen ayrımlar, aslında günümüze kadar gelen müzik endüstrisinin içerisindeki uzmanlık alanlarının ortaya çıkışı açısından ilk örnekler olarak ele alınabilirler. Zira bu çalışmalarda besteci fenomeni, eserin genel hatlarını ve melodik yapısını belirleyen ve gerisini diğer müzisyenlere bırakan bir role indirgenmiş görünmektedir. Dolayısıyla da orkestradaki müzisyenlerin, kendilerine verili olan melodik bir buluşu bütün orkestranın çalacağı bir esere yani kompozisyona dönüştürerek, bir anlamda aranjman ve orkestrasyon gibi işlevleri tamamladıkları söylenebilir. Bu bağlamda günümüzde müzik endüstrisinde var olan besteci (şarkı yazarı), aranjör, orkestrasyoncu, prodüktör (ya da ülkemizde var olan müzik yönetmenliği) gibi alanların arasındaki çizgilerin giderek oluşmaya başladığı söylenebilir.

Aranjörlik pratiğinin ülkemizdeki tarihsel gelişim çizgisine bakıldığında ise bu konuda yeterli literatür kaynağına sahip olduğumuz söylenemez ancak ülkemizin eski nesil aranjörlerinin görüşleri dikkate alınacak olursa, bu konuda, yani aranjörlüğün ülkemizdeki geçmişi ile ilgili üç ayrı görüşün varlığından söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki ülkemizdeki aranjörlik tarihinin “1826 yılındaki Tanzimat Fermanına kadar” (Ö. Erdoğan, kişisel görüşme, 20.03.2013) götürülebileceği yönündedir. İkinci düşünceye göre ülkemizdeki aranjörlik pratiği “cumhuriyetin kuruluş yıllarına kadar götürülebilir” (C. Özdemir, kişisel görüşme, 26.02.2013) bir alandır. Üçüncü tarihsel saptamaya göre de bu alan, ülkemizde özellikle “1950-1960 yılları arasındaki periyotta gelişmiş” bir alandır (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013; O. İşmen, kişisel görüşme, 16.01.2013). Çoğulu ve Akgül’e göre, bu dönemdeki aranjörlik pratiklerinin gelişiminde en önemli bir pay sahibi olgulardan biri de dönemin orkestralarıdır (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 84). Özellikle Arif Mardin, İsmet Sıral ve Şerif Yüzbaşıoğlu gibi dönemin önemli müzisyenleri öncülüğünde geliştiği düşünülen ülkemiz aranjörlüğü, aranjörlüğün yurtdışında pratik edildiği şekliyle ülkemizde de icra edilmeye başlanmış ve bu müzisyenlerin öncülüğünde günümüze kadar gelen aranjör nesli yetişmeye başlamıştır.

4. ÜLKEMİZDE ARANJÖRLÜK ALANINDA YAŞANAN DÖNÜŞÜM

Aslında ülkemizin eski aranjör neslinin çoğu tarafından, ülkemizde aranjörlüğün gelişmeye başladığı bir dönem olarak işaret edilen ‘50’li ve ‘60’lı yıllar, sadece ülkemizde değil dünyada da önemli dönüşümlerin yaşandığı bir periyoddur. Zira Toffler’a (2008) göre de bu periyot dünya ölçeğinde önemli dönüşümlerin meydana geldiği bir zaman dilimidir.

İnsanlık tarihini üç evreye ayıran Alvin Toffler'a (2008) göre insanlık tarihindeki ilk önemli değişim dalgalanması onbin yıl önce tarımın başlamasıyla gerçekleşmiştir. Bu dalgalanmayı "Birinci Dalga" olarak tanımlayan Toffler, "İkinci Dalga"yı endüstri devriminin gerçekleşmesiyle başlayan bir değişim süreci ve "Üçüncü Dalga"yı da günümüzdeki evreyi tanımlamak üzere kullanmaktadır (s. 14).

Toffler ile benzer olarak, Manuel Castells de (2005) ilk programlanabilir bilgisayarların ve (...) büyük teknolojik atılımların özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ortaya çıktığı düşüncesindedir (s. 51). Aslında sadece müzik penceresinden bakıldığında bile, Toffler ve Castells'in dikkat çektiği tarihsel dönemde geliştirilen "teknolojik yenilikler, müziğin geçirdiği evrimde büyük pay sahibi" (Akdağ: 2008, s. 31) olduğu gibi bunlardan özellikle de programlanabilir bilgisayarlar genel olarak hayatımızı yeniden şekillendirmiş ve bu çalışmanın konusu itibariyle de müzik endüstrisinin bir alanı olarak günümüze kadar gelen aranjörlük işinin gelişim seyrini de çok önemli derecede etkilemiştir. Çünkü bilgisayarlar ve geliştirilen diğer teknolojik yeniliklerin tümünün günümüz müzik endüstrisindeki kullanım alanları açısından hayati bir öneme sahip oldukları ve günümüz müzik üretiminin en önemli çalışma mecrasını oluşturdukları görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, genel itibariyle teknolojik gelişmelerin aranjörlük işi üzerindeki etkilerine eğilmeye çalışılacaktır.

Teknolojik olarak geliştirilen yeniliklerin aranjörlük alanındaki etkilerine değinilecek olursa, bunların yukarıda da zikredildiği gibi öncelikle müziğin üretildiği mecrayı "*kâğıt-kalem-orkestra*" olmaktan çıkarıp, bunu tamamen bilgisayar ortamına; yani sanal ortama taşıdığı görülmektedir. Bu konuda Şanar Yurdatapan'ın düşünceleri çok önemlidir. Zira bilgisayardan önce-bilgisayardan sonra şeklinde bir ayrıma giden Yurdatapan, bilgisayarın aranjörlüğün tüm çalışma prensiplerini alacağı ettiği kanısındadır. Yurdatapan'a göre "eski çalışma sistemindeki prosedür '*beyin-kâğıt-stüdyo-kulak*' iken, günümüzde beyin ile kulak aynı anda çalışmakta ve bir şey düşünüldüğü anda onu duyabilmek mümkün olmaktadır. Yani işin mantığı yüzde seksen tersine dönmüş durumdadır" (Ş. Yurdatapan, kişisel görüşme, 19.03.2013). Çünkü müziği duymak için artık canlı orkestralara ihtiyaç kalmamış; bilgisayarın sunduğu olanaklar ve belki de en önemlisi MIDI ve sampling gibi opsiyonlar sayesinde bilgisayar üzerinde bir müzik aynı anda hem düşünülerek hem duyularak hem de görülerek üretilmeye başlanmıştır.

Bu önemli değişime paralel olarak aranjörlük işinde ortaya çıkan diğer değişimlere bakılacak olursa bunlardan ilkinin aranjörlük işinin niteliğinde bir dönüşüm yaşanmasıdır. Zira günümüzdeki aranjörlük nitelikleri ile '60'lı veya '70'li yıllardaki aranjörlük nitelikleri birbirlerinden farklılık göstermektedirler. Cihan Sezer'in ifadesiyle söylenecek olursa, eskiden "bir orkestrayı sadece kalem kâğıt kullanarak ayağa kaldırmak" (C. Sezer, kişisel görüşme, 07.02.2013) bir aranjörlük meziyeti olarak kabul edilirken günümüzde bu iş, iyi bir bilgisayar kullanıcısı olmakla yakın bir ilişki içerisindedir (Y. Gürgen, kişisel görüşme, 01.04.2013) ki bu aranjörlük pratiği ve özellikle de ülkemizin eski nesil aranjörleri tarafından "*Bilgisayar Aranjörlüğü*" olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımaya benzer şekilde Andrew Hugill de (2008) günümüz müzisyen ve aranjörlerinin çalışma pratiklerini tanımlarken "*Dijital Müzisyen*" şeklinde bir kavram kullanmaktadır. Ancak bu çalışmada kullanıldığı şekliyle, yeni nesil aranjörlüğü tanımlamak üzere çok iyi bir saptamada bulunan, ülkemizin eski nesil aranjörlerinden Mustafa Özkent'tir. Özkent'e göre aranjörlüğü sadece bilgisayar üzerinde ve onun sunduğu olanaklarla beraber yapabilen günümüz aranjör neslini aranjörden ziyade "*midijör*" olarak tanımlamak daha uygundur (M. Özkent, kişisel görüşme, 29.05.2013).

Bu çalışmada *midijörlük* kavramı ile kastedilen, büyük oranda bilgisayar desteği ile gerçekleştirilen bir aranjörlük pratiğidir. Başka bir deyişle aranjörlüğün gerektirdiği temel müzikal donanımlara sahip olmadan sadece bilgisayarın olanaklarını kullanarak yürütülen bir aranjörlük edimidir. Aslında *midijörler* gibi aranjörler de günümüzde bilgisayar kullanılmaktadırlar ancak iki çalışma pratiği arasındaki en önemli fark bilgisayar teknolojisinin kullanım şekli ve oranıdır. Yani teknolojinin “bir araç mı yoksa amaç mı” olarak kullanıldığı üzerinden yapılacak tespitler bizi, günümüz müzik piyasasında aranjörlüğün dönüştüğü farklı bir pratik olarak ve *midijör* kavramının kullanmaya itmektedir. Çünkü aranjörlük ve *midijörlük* arasındaki temel çalışma prensiplerine bakıldığında çok önemli farklılıklar vardır. Örneğin aranjörlüğün vazgeçilmez meziyetlerinden olan nota bilgisi, armoni bilgisi, orkestrasyon bilgisi ve şef partiyonu hazırlanması gibi işlemlerin günümüzde hayatiyetlerini kaybettikleri ve *midijörlük* pratiği içerisinde neredeyse üzerinde hiç durulmayan konular olageldiği görülmektedir. Ancak buna mukabil *midijörlüğün* vazgeçilmez meziyetinin teknoloji ve bilgisayarla yakın bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. *Midijörlerin* teknoloji konusundaki hakimiyetleri, aranjörlerin temel müzik teorisi, armoni, orkestrasyon gibi ciddi bir müzikal birikim ve dolayısıyla uzun bir zaman diliminde kazanılmış bir bilgi birikiminin yerini aldığı ve aranjörlüğün meziyetlerinin bu çalışma pratiğinde önemli detaylar olmaktan çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda aranjörlüğün yazılı bir müzik kültürüne, *midijörlüğün* ise işitsel ve görsel bir müzik kültürüne dayalı olduğu söylenebilir.

Aranjörlük ve *midijörlüğün* temel çalışma prensipleri arasındaki bu farklılıkların modern ve postmodern müzikal kültürler bağlamında ele alınması da mümkündür. Zira bu iki dünya algısı, bünyelerinde birbirlerine zıt yönde nüveler barındırmaktadırlar. Bu bağlamda, yazılı bir kültürü önceleyen ve başka türlü bir çalışma yöntemini dışlayan bir çalışma biçimi olarak aranjörlük pratiği modernist bir çalışma biçimi olarak görülebilir. Zira Bauman (2003) modernliği, “düzen üzerine düşülmesi” olarak ele almaktadır (s. 14) ve bir müzik aranjmanının yazılı bir şekilde belirlenmesi eğilimini bir düzen arayışına izafe etmek mümkündür³.

Buna karşılık işitsel ve görsel bir müzikal kültürü önceleyen ve yazılı bir belgeye ihtiyaç duymayan; aksine bunu gereksiz gören bir çalışma biçimi olarak da *midijörlük* pratiği de postmodernist bir çalışma biçimi olarak ele alınabilir. Zira çalışma pratiği yazılı bir çalışma disiplinin tersine işitsel ve görsel bir pratiktir ve de belirli bir düzen içerisinde yürümekten ziyade daha çok gelişigüzel bir kolaaj çalışması olarak gerçekleştirilmektedir⁴. Başka bir deyişle bu *midijörlük* pratiğinde, aranjörlük pratiğindeki “belirlenmişlik” yerine “belirsizlik” daha çok yer bulan bir olgudur⁵. Bu bağlamda aranjörlük ve *midijörlük* pratiklerinin çalışma prensipleri ve yöntemleri arasında görülen bu ikili karşıtlıkların temelinde yatan nedenlerin başında dünyada yaşanan teknolojik gelişmelerin olduğunu söylemek mümkündür.

³ Anthony Giddens’a (1994) göre modernlik “on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder” (s. 9). Madan Sarup’a (2010) göre ise “Batıda on sekizinci yüzyıl civarında ortaya çıkan, o zamanlardan bu yana da toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan bir şemsiye terim olarak ele alınabilir” (s. 184).

⁴ Benzer bir şekilde Douglas Kellner, postmodern kültürü güzel sanatlar ve sahne sanatlarında çoğu zaman modernizme ve yüksek modernizm çalışmalarının boğucu seçkin standartlaşmalarına karşı bir tepki olarak görmektedir (Kellner, 2001, s. 199).

⁵ Bu iki çalışma pratiğindeki karşıtlık durumuna benzer bir yaklaşımı Hassan’ın modernizm ve postmodernizm arasındaki farkları ortaya koyarken kullandığı şemada da bulmak mümkündür (Harvey, 2012, s. 59’de atıfta bulunulduğu gibi).

Özellikle “1980’li yıllarla birlikte ithalat rejimindeki değişiklikler sonucu müzik kayıt teknolojisindeki gelişmelerin anında Türkiye’ye ulaşmaya” (Akdağ, 2008, s. 17) başlamasıyla beraber aranjörlerin müzik üretme pratiklerinde kolaylık meydana geldiği anlaşılmaktadır. Ancak öte yandan müzikal bir altyapısı olmayan; aranjörlüğün gerektirdiği meziyetlere sahip olmayan insanların yani *midijörlerin* piyasada yer edinebilmelerinin de önü açılmıştır. Bu durum, bir yandan müzik üretimine herkesin katılımını mümkün kılarak görece “demokratik” bir ortam sağlamış olsa da, diğer yandan aranjörlük işinin niteliklerini ve içeriğini de kendiliğinden bir dönüşüm içerisine sokmuştur. Bunun doğal bir sonucu olarak da günümüzün, çoğu nota bile bilmeyen, biraz bilgisayar kullanabilen ve biraz da müzik piyasasındaki genel eğilimleri takip eden, güncel durumu gözetererek “müzik” üreten ve bu çalışmada “*midijör*” olarak tanımlanan bilgisayar aranjörleri, ülkemiz popüler müzik üretiminde önemli bir alan bulmuşlardır. Buna koşut olarak da özellikle ‘90’lı yıllardan günümüze kadar olan süreçteki ülkemiz popüler müzik kültürü, birbirini tekrar eden, aynı tarzda, çoğunlukla bilgisayar ortamında tamamlanmış müziklerle doldurulmuştur ki bu müzikler bazen profesyonel müzik stüdyolarında ve bazen de günümüz teknolojisinin sunduğu imkânlar sayesinde “home stüdyo” (Bates, 2008, s. 170) olarak da adlandırılabilen yarı profesyonel ortamlarda da tamamlanabilmektedirler.

Ülkemizde *midijörlerin* kendilerini bu konuda geliştirme yöntemlerine bakıldığında bunların birden fazla olabildiği görülmektedir. Ancak şu söylenebilir ki bu yeni nesil aranjör tipinin kendilerini çoğunlukla bilgisayar, bilgisayarın onun tanıdığı olanaklar ve gelişigüzel bir şekilde edinilmiş bilgilerle geliştirmektedirler. Bu durum Lucy Green’in (2002) popüler müzik müzisyenlerinin, beceri ve donanımlarını geliştirirken kullandıkları yollar olarak saydığı yöntemlerle de örtüşmektedir. Zira Lucy Green’e göre bu müzisyenler, “popüler müzik müzisyeni olmak için gerekli olan vasıf ve bilgileri gelişigüzel, kendilerine özgü ve bütünsel yollarla içselleştirmektedirler” (Bell, 2013, s. 13’te atıfta bulunduğu gibi). Ülkemizde *midijörlerin* bu yöntemi kullanırken en önemli yardımcıları bilgisayar teknolojisi ki bu konuda prodüktör Mark Cole da benzer şekilde düşünmektedir. Mark Cole’a göre günümüzde “eğer bir bilgisayarınız varsa siz bir müzisyensinizdir” (Banner, 2012, s. 1).

Bilgisayarın müzik üretiminde kullanımı ile beraber gelişen bu yeni aranjörlük pratiği aynı zamanda aranjörlük işinin hem içeriğini hem de niteliğini dönüştürmüş; eskiden aranjörlük yapmak için gerekli olan birçok müzikal yeterlik ve meziyetler günümüzde hayatîyetlerini kaybetmişlerdir. Değişen aranjör nitelikleri dolayısıyla da ülkemizin günümüz popüler müzik kültürü şekillenmiştir.

Gelişen bu yeni aranjörlük çeşidini bir tür görsel bir çalışma olarak ele alan Atilla Özdemiroğlu’na göre, günümüz aranjörleri “müzik bilmeden sadece bilgisayarın olanaklarıyla, bilgisayar monitöründe gördükleri resimleri bir araya getirerek, programın içindeki olanaklar sayesinde, parçanın baştan sona aynı gittiği, üzerindeki melodinin, bir melodi olduğu kuşku olan, her biri bir diğerinin benzeri bir müzik” yapmaktadırlar (A. Özdemiroğlu, kişisel görüşme, 20.11.2013). Günümüz teknolojisinin müzik üretiminde bu denli etkili olması ise beraberinde, aranjörlerin hemen hepsi tarafından aranjörlüğe yüklenen “yaratıcılık” misyonunu tartışmaya açılmasını gerekli kılmaktadır. Çünkü bir yandan aranjörlüğün yaratıcı bir eylem olduğu vurgulanırken diğer yandan, bu işin (büyük oranda) sadece bilgisayarın olanakları kullanılarak gerçekleştirildiği ortadadır. Dolayısıyla bilgisayar ve onun olanaklarına bağımlı olarak gelişen bir aranjörlük anlayışı söz konusudur. Bu bağlamda, günümüzdeki aranjörlük anlayışının bilgisayara ve onun olanaklarına olan

bağımlılığı, aranjörlük işini yaratıcı bir eylem olmaktan uzaklaştırıp, bir tür “teknisyenlik” konumuna indirgediği söylenebilir.

Buraya kadar sayılan birçok teknolojik gelişmenin ülkemizde aranjörlük işinin gelişim seyrini ve güncel durumunu önemli derecede etkilediği; aranjörlük yapabilmek için gerekli olan teorik, pratik ve estetik altyapının günümüz aranjörlerinin çoğunda bulunmadığı ve dolayısıyla aranjörlük işinin içeriğinin dönüştüğü görülmektedir. Öyle ki aranjörlük yapmak için gerekli olan ve en temel yeterlik olarak görülen nota bilgisinin bile yeni nesil aranjörlerin çoğunluğunun vakıf olmadığı bir husus olduğu anlaşılmaktadır.

Nota bilgisinin yanında aranjörlüğün vazgeçilmez meziyetlerinden olan armoni-kontrpuan bilgisi, orkestrasyon bilgisi, enstrüman icracılığı vb. yeterliklerin de yeni nesilde neredeyse hiç bulunmayan donanımlar olduğu görülmektedir. Ancak bunun yanında altyapılarındaki eksikliklere rağmen ülkemizin günümüz popüler müzik kültürü böylesi bir müzisyen türünün “aranjör” sıfatını alabildikleri bir müzikal panoramaya sahip durumdadır.

Yeni nesil aranjörlerin müzikal eksikliklerine rağmen “aranjörlük” yapabilmelerinin sebeplerine bakıldığında, daha önce de vurgulandığı gibi, teknolojik gelişmelerin bu türden bir değişimin en önemli etkeni durumunda oldukları görülür. Zira gelişen bilgisayar teknolojisi, müzik yazılımları, MIDI ve sampling gibi teknolojik ilerlemeler günümüzde her türden insanın bir müzisyen olabilmesinin önünü açtığı gibi, bunları aynı zamanda “aranjör” olabilmelerini de mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla, yetişen bu aranjörlük nesli, sadece bilgisayarın olanakları ile müzik üretebilecek kadar bir donanıma sahiptirler. Bilgisayar teknolojisinin yardımı ile müzik üretebilen bu kişiler bunu, çoğunlukla MIDI’nin tanıdığı opsiyonları kullanarak yapmakta ve bilgisayar ekranında görülen seslerin “dijital resim”lerini bir araya getirerek, bir tür “tasarım” veya “kolaj” çalışması yapmaktadırlar. Zira bir araya getirdikleri şeyler çoğunlukla kendi ürettikleri değil, bilgisayarda önceden programlanmış ve büyük oranda değiştirilmeden kullanılacak şeylerdir. Bu sebeple bu “aranjör” çeşidini, aranjörden ziyade “midijör” olarak adlandırmak mümkündür. Çünkü *midijörler* yukarıda sayılan aranjörlük meziyetlerine çoğunlukla sahip değildirler ve bilgisayar olmadan aranjman yapamazlar. Başka bir deyişle bu aranjör türü, kendi yetenek ve donanımlarını değil de bilgisayarın yeteneklerini ve donanımlarını kullanarak müzik üretir. Bu bağlamda bilgisayar kullanarak müzik yapan bir nesilden ziyade bilgisayarların etrafında kümelenmiş, sadece bilgisayarın onlara tanıdığı kadar hayal edebilen ve müzik yapabilen bir “aranjör” neslinden bahsetmek mümkündür.

5. SONUÇ

Türkiye’de aranjörlük işinin teknolojinin etkisi ile içerisine girdiği dönüşüme odaklanılan bu çalışmada, öncelikle aranjörlüğün ne olduğuna, aranjörlük işinin dünya ölçeğindeki tarihsel serüvenine, ülkemizdeki tarihsel altyapısına ve ülkemizdeki güncel aranjörlük pratiklerinin içeriğine değinilmiş, bunun sonucunda genel olarak dünyada aranjörlük pratiğinin uzun bir zamandan bu yana kullanılagelen bir alan olduğu; bunun geçmişinin yaklaşık olarak bundan beş yüzyıl öncesine kadar uzayabildiği; tarihte bilinen ilk aranjman örneklerinin Ortaçağ’dan kalma vokal müziğin çeşitli enstrümanlara uyarlanmasıyla ortaya çıktığı ve çalgı literatürünü geliştirmeyi amaçlayan bir aranjörlüğün tarihteki en önemli temsilcisinin ise J. S. Bach olduğu anlaşılmıştır.

Ancak Bach’ın yaptığı manada bir aranjörlük pratiği günümüzdekinden oldukça farklı bir amaç üstlenmektedir. Günümüzdeki anlamda, yani endüstriyel manada bir aranjörlükten bahsedebilmek için ise yaklaşık olarak on dokuzuncu yüzyılın başlarını beklemek gerekmiş; ilk olarak Alois Senefelder ve Franz Gleisner’in taş baskı yöntemini nota basımında

kullanması ve sonrasında buhar gücüyle işleyen hızlı baskı presinin geliştirilmesiyle beraber nota kâğıtlarının sınırsız sayıda ve hızlıca basılabilmesi mümkün hale gelmiştir. Bu gelişmeler, dolayısıyla, daha eskiden beri var olan aranjörlük pratiğine endüstriyel bir boyut kazandırarak, bunun kazanç elde edilebilecek bir iş alanına doğru evrilmesini sağlamıştır.

Özellikle 19. ve 20. Yüzyıllarda gelişen aranjörlük pratiğinin içeriğine bakıldığında ise bunun bir tür kompozitörlük çalışması olduğu görülmektedir. 19. yüzyıl boyunca popüler müzik endüstrisinin gelişimi ve kompozitörlük alanının birkaç uzmanlık alanına parçalanması ile beraber bestecilik alanı, 8, 16 veya 32 ölçülük melodik özetlerin yapıldığı, geriye kalan tüm işlerin başka paydaşlara bırakıldığı bir alana dönüşmüştür. Buna paralel olarak da bestecinin hazırladığı melodi özetlerini geliştirerek istenilen biçimde genişleten ve eserlerin armoni, form ve ritmik açıdan nasıl bir şekilde seslendirileceğini belirleyen kişi olarak “aranjörlük” alanı önem kazanmıştır.

Toffler’in (2008) bir milat olarak ele aldığı 1950 ve 1960’lı yıllar arasındaki zaman dilimi tüm dünya için önemli olduğu gibi, ülkemiz müzik endüstrisinin gelişim seyri ve ülkemizde aranjörlüğün gelişimi açısından da önemli bir periyodu işaret etmektedir. Zira bu dönemde ülkemizde ardi ardına kurulan orkestralar popüler müzik üretimi ve icrasının önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Ayrıca bu orkestralarda yer alan müzisyenler hem dönemin hem de sonraki dönemlerin aranjör profilini şekillendirdiği gibi ülkemizde aranjörlük pratiğinin işleyişini de belirlemiştir. Bu dönemde öne çıkan isimlere bakılacak olursa da bunların başında Arif Mardin geldiği görülmektedir. Zira Mardin hem aktif müzisyenliği hem aranjörlüğü hem de produktörlüğü ile ülkemizin önde gelen müzisyenlerinden biridir.

Ancak Arif Mardin dışında, ülkemiz aranjörlüğünün gelişiminde ve aranjörlük pratiklerinin oluşmasında başka önemli isimler de vardır ve bunlar Cüneyt Sermet, Fritz Kerten, Çarli Rahçi, Arto Haçaturyan, Dikran Haçaturyan, İsmet Sıral, Doruk Onatkut, Emin Fındıkoğlu, Şerif Yüzbaşıoğlu Norayr Demirci, Selmi Andak, Atilla Özdemiroğlu, Şanar Yurdatapan, Mustafa Özkent, Günnur Perin, Onno Tunç, Osman İşmen, Garo Mafyan, Turhan Yükseler, Cengiz Özdemir vb. şeklinde sıralanabilirler.

1983 yılında halkın kullanımına sunulan MIDI protokolü ile beraber özellikle ülkemizdeki aranjörlük işinin, önceki pratiklerden farklı anlamları içeriğine eklediği görülmektedir. Zira bilgisayar, MIDI ve sampling ve gelişen müzik yazılımları gibi bileşenlerin bir araya gelmesi ile beraber ülkemizdeki aranjörlük çalışmalarının içeriğinin, prosedürlerinin ve gerektirdiği müzikal yeterliklerin bir değişim içerisine girdiği görülmektedir ki bu dönemden itibaren ülkemizde gelişmeye başlayan yeni bir aranjörlük anlayışı söz konudur. Gelişen bu yeni aranjörlük pratiğinin temel çalışma laboratuvarı kâğıt-kalem olmaktan uzaklaşarak, daha çok bilgisayar ve onun içerisindeki müzik yazılımları olagelmıştır. Dolayısıyla da bu işin içeriği canlı bir orkestraya nota yazmaktan ziyade bilgisayar ortamındaki sampling seslerin, hazır ritmik ve sentetik ses ve ses kombinasyonlarının, bilgisayar monitöründe görülerek, kesilip kopyalanarak yapılan bir kolaj çalışmasına doğru evrilmiştir. Bu sebeple de ülkemizde özellikle 1990 yılından itibaren gelişmeye başlayan aranjörlük pratiğini aranjörlükten ziyade bir “*midijörlük*” çalışması olarak ele almak mümkün görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdağ, Ç. T.** (2008). Müziğin Dönüştürülüşü ve Türkiye’de Pop Müziğin Doğasının İncelenmesi (yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Akkaya, A. ve Çelik, F.** (2006). 60’lardan 70’lere Kırkbeşlik Şarkılar. İstanbul: bsğt Yayınları.
- Baldan, O.** (2011). Remiks, Cover ve Aranşman Kavramlarının Tespiti ve Ontolojik İncelemesi (doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Banner, N. J.** (2012). Pop Music Production (yüksek lisans tezi). University of Southern California.
- Bates, E.** (2008). Social Interactions, Musical Arrangement and the Production of Digital Audio in İstanbul Recording Studios (doktora tezi). University of California Berkeley.
- Bauman, Z.** (2003). Modernlik ve Müphemlik. (İsmail Türkmen. Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bell, A. P.** (2013). Oblivious Trailblazers: Case Studies of The Role of Recording Technology in The Music-Making Processes of Amateur Home Studio Users (doktora tezi). New York University.
- Bodurođlu, B.** (2013). Kişisel Görüşme. 19 Mart, İstanbul.
- Boyd, M.** (t.y.). Arrangement. Grove Music Online, Oxford Music Online, Erişim Adresi, <http://0www.oxfordmusiconline.com> Erişim Tarihi, 17.12.2013.
- Castells, M.** (2013). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür. Birinci Cilt: Ağ Toplumunun Yükselişi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çimen, M.** (2012). “Aranşör Kompozitördür”. Mesam Vizyon Dergisi, Sayı 16, s. 46-49.
- Demirci, N.** (2013). Kişisel Yazışma. 27 Şubat.
- Erdoğan, Ö.** (2013). Kişisel Görüşme. 20 Mart, İstanbul.
- Fındıkoğlu, E.** (2013). Kişisel Görüşme. 30 Mayıs, İstanbul.
- Gencer, İ.** (2013). Kişisel Görüşme. 17 Ocak, İstanbul.
- Giddens, A.** (1994). Modernliğin Sonuçları, (Ersin Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Green, L.** (2002). How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. Cornwall: Ashgate.
- Gürgen, Y.** (2013). Kişisel Görüşme. 1 Nisan, İstanbul.
- Harvey, D.** (2012). Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökenleri. (Sungur Savran, Çev.) İstanbul: Metis.
- Hepworth-Sawyer, R. ve Golding, C.** (2010). What is Music Production? A Producers Guide: The Role, The People. The Process. Focal Press.
- Hugill, A.** (2008). The Digital Musician. New York, London: Routledge-Taylor & Francis Group.
- İşmen, O.** (2013). Kişisel Görüşme. 16 Ocak, İstanbul.

- Kellner, D.** (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. (Gülcan Seçkin, Çev.) Doğu Batı Dergisi, Sayı 15, "Popüler Kültür" s. 195–226.
- Mafyan, G.** (2013). Kişisel Görüşme. 24 Mayıs, Bodrum.
- Middleton, R.** (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. Shepherd ve diğ. (Dü.) içinde, "Songwriter". (s. 202–206). London, New York: Continium.
- Nişanyan, S.** (2003). Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü. İstanbul: Adam Yayınları.
- Oxford Music Online**, (t.y.). Arranger. Grove Dictionary of Music, Erişim Adresi, <http://0-www.oxfordmusiconline.com> (Erişim Tarihi: 17.12.2013).
- Özdemir, C.** (2013). Kişisel Görüşme. 26 Şubat, Bodrum.
- Özdemiroğlu, A.** (2013) Kişisel Görüşme. 20 Kasım, İstanbul.
- Özkent, M.** (2013). Kişisel Görüşme. 29 Mayıs, İstanbul.
- Paydaş, İ.** (2013). Kişisel Görüşme. 28 Kasım, İstanbul.
- Sarup, M.** (2010). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş. (Abdülbaki Güçlü, Çev.) İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Say, A.** (1985). Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schoettler, P. C.** (2004). The Interpretive Arrangement: Gesualdo for Brass Quintet (doktora tezi). New York University.
- Scott, D.B.** (2008). Sounds of Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna. Oxford University Press.
- Sezer, C.** (2014). Kişisel Görüşme. 7 Şubat, İstanbul.
- Song, Y. S.** (2003). Liszt, Thalberg, Heller, and the Practice of Nineteenth-Century Song Arrangement (doktora tezi). University of Cincinnati.
- Tietze, A.** (2002). Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı. 1. Cilt. İstanbul, Wien: Simurg Yayıncılık.
- Toffler, A.** (2008). Üçüncü Dalga, Bir Fütürist Ekonomi Analizi Klasığı. İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Türnüklü, A.** (2000). Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği: Görüşme. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi, 6(4), s. 543–559.
- Url-1. (t.y.)**. "Aranjman". Erişim adresi, www.etimolojiturkce.com. Erişim tarihi, 16.10.2014
- Uzuner, Y.** (1999). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. Ali Atıf Bir (Dü.) içinde, "Niteliksel Araştırma Yaklaşımı" s. 173–193. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Whittall, A.** (t.y.). Arrangement. The New Oxford Companion to Music, Oxford Music Online, Erişim Adresi, <http://www.oxfordmusiconline.com> Erişim Tarihi, 13.10.2013.

- Wicke, P. ve diğ.** (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. Shepherd ve diğ, (Dü.) içinde, “Composer”. (s. 185–187). London, New York: Continium.
- Wicke, P.** (2006). Mozart’tan Madonna’ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi. (Serpil Dalaman, Çev.) Cogito, İstanbul: YKY.
- Wise, T.** (2003). Continium Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production. Shepherd ve diğ, (Dü.) içinde, “Arranger”. (s. 182–183). London, New York: Continium.
- Wriggle, J.** (2011). Chappie Willet and Popular Music Arranging In Swing Era New York (doktora tezi). The City University of New York.
- Wriggle, J.** (2012). Arranger. Grove Music Online, Oxford Music Online, Erişim Adresi, www.oxfordmusiconline.com Erişim Tarihi, 03.08.2013.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H.** (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.
- Yurdatapan, Ş.** (2013). Kişisel Görüşme. 19 Mart, İstanbul.
- Zager, M.** (2006). Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers and Students, The Scarecrow Press Inc.
- Zak, A.** (2001). Poetics of Rock Composition: Mutlitrack Recording as Compositional Practice. University of California Press.