

KONSER GELENEĞİNDE YENİ BOYUT: DİJİTAL KONSERLERDE MEKÂN VE SEYİRCİ

*The New Dimension in Concert Traditions: Spaces And Audiences
in Digital Concerts*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.48

Özge CESUR¹

Özet

Profesyonel anlamda konser geleneğinin ortaya çıkışı 18. yüzyıla dayanmaktadır. Yüzyıllar içerisinde bu gelenek, gerçekleşen toplumsal dönüşümlerle birlikte çeşitli karakteristik değişimler yaşar. Konser süreleri, performans ölçütleri, izlerkitle profili ve konser mekânları, yaşanan değişimlerin gözlemlenebileceği önemli odak noktalarıdır. Aynı zamanda gelenek içerisinde ortaya çıkan Gençlik Konserleri, Yılbaşı Konserleri, Yardım Konserleri gibi farklı amaçlara hizmet eden türlerden de söz etmek mümkündür. Dijital konserler ise canlı müzik yayınının temel niteliklerini bünyesinde barındıran ve günümüzde sıkça karşılaştığımız yeni bir türdür. Bu konser türüyle birlikte yüzyıllardır süregelen gelenek köklü bir değişime uğramış, alışılmış ya da şimdiye kadar pek rastlanmayan mekânlar gündeme gelmiş, bir konserin vazgeçilmez ögesi olan seyirci ise konserleri bilgisayar, tablet ya da telefon gibi araçlar yoluyla izlemeye başlamıştır. Koronavirüs pandemisi ise bu konser türüne farklı bir boyut kazandırmıştır. İsteğe bağlı olarak gerçekleştirilen dijital konserler, pandeminin gündelik hayata etkisiyle birlikte neredeyse zorunlu bir hâl almış ve belki de en yoğun gündemini bu süreç içerisinde yaşamıştır. Bu çalışmada ise dijital konserler, değişimin gözlemlenebileceği önemli noktalar olması nedeniyle mekân ve seyirci bağlamında ele alınmıştır. Bu nedenle öncelikli olarak konser kavramı, geleneğin tarihsel geçmişi ve teknolojik yeniliklerin konserlere etkisi üzerinde kısaca durulmuştur. Daha sonra ise dijital konser olgusu tanımlanmaya çalışılmış ve pandemi sürecinin bu konser türü üzerindeki etkilerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dijital Konser, Mekân, Seyirci.

Abstract

The emergence of the professional concert tradition dates back to the 18th century. Over the centuries, this tradition has been through various characteristic changes in accordance with the social transformations that took place. Concert durations, performance criteria, audience profile and concert spaces are important focal points that changes can be observed. At

¹ Arş. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, ozgecesur@mgu.edu.tr

* Bu makale 2020 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde tamamlanan “Konser Geleneğinde Yeni Boyut: Dijital Konserlerde Mekan ve Seyirci” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

the same time, it is possible to mention different genres which has emerged in the tradition serving different purposes such as Youth Concerts, New Year's Concerts and Charity Concerts. Digital concerts, on the other hand, are a new genre which is frequently encountered nowadays that subsumes the basic qualities of live music broadcasting. With this genre of concert, the tradition that has been going on for centuries has undergone a radical change, unusual or until today uncommon places have come to the fore, and the audience, the indispensable element of a concert, started to attend the concerts through media such as computers, tablets or phones. The coronavirus pandemic has brought a different dimension to this concert type. With the impact of the pandemic on daily life, digital concerts, which are held on demand, have become almost compulsory and might have experienced their busiest agenda in this process. In this study, digital concerts are examined in the contexts of space and audience because of their importance as points from which change can be observed. For this reason, firstly, the concept of concert, the historical background of the tradition and the effect of technological innovations on concerts are briefly described. Then, an attempt at defining the digital concert phenomenon was made and the effects of the pandemic process on this genre of concert were discussed.

Keywords: Digital Concert, Space, Audience.

GİRİŞ

Pek çok kaynakta konser, bir müzisyen, şarkıcı, orkestra, koro ya da müzik grubu tarafından seyirci karşısında gerçekleştirilen canlı müzik performansı olarak tanımlanmaktadır. Cambridge Dictionary’de yer alan tanıma göre ise konser, “bir ya da daha fazla müzisyen ya da şarkıcı tarafından gerçekleştirilen bir müzik performansıdır” (2020). Bu iki tanım arasındaki farklı noktayı seyirci vurgusu oluşturur. İlk tanım, geleneksel biçimiyle bir konserin nasıl gerçekleştiğini tasvir etmektedir. İkinci tanım ise teknolojik yeniliklerle birlikte, gerçekleştirilen etkinliği izlemek ya da etkinliğe katılmak için mekânda bulunma zorunluluğunun ortadan kalktığı performans biçimlerini de kapsamı nedeniyle dikkat çekicidir. Bir tür olarak dijital konser, ikinci tanım içerisinde kendine yer bulmaktadır.

Konser bağlamında, seyirci olgusunun yanı sıra üzerinde durulabilecek bir diğer önemli nokta da mekândır. Günümüzde konserlerle özdeşleşmiş ve gerçekleştirilen etkinliğin bağlamına ilişkin olması nedeniyle de birbirinden farklı boyutta ve nitelikte pek çok farklı mekândan söz etmek mümkündür. Bu mekânlara örnek olarak konser salonları, stadyumlar, arenalar gibi oldukça büyük ölçekli yerlerin yanı sıra daha küçük ölçekte de parklar ve kafeler gibi

halka açık kamusal alanlar, gece kulüpleri, stüdyolar ve hatta evler gösterilebilir.

Bir kavram olarak konserin, gündelik dildeki kullanımı düşünüldüğünde ise gerçekleştirilen her müzik performansının konser olarak nitelendirilmediği dikkat çekmektedir. Çeşitli değişkenlerle bağlantılı olarak farklı isimlendirmeler mevcuttur. Performans, canlı performans, dinleti, gösteri (show) ve hatta iş -çoğunlukla performansı gerçekleştiren kişiler tarafından tercih edilir- gibi, gündelik dilde iç içe geçmiş olan kullanımlar karşımıza çıkmaktadır. Sıklıkla birbirleri yerine kullanılan bu kavramların içeriklerini sınırlandırmak ise pek mümkün değildir. Ancak aynı zamanda konserin, pek çok farklı müzik performansını nitelemekte iş gördüğü ve diğer kavramları da kapsayacak şekilde şemsiye terim olarak kullanıldığı da bir gerçek. Bu nedenle konser kavramının tam olarak nasıl bir müzik performansına işaret ettiğini, hangi koşullara ve değişkenlere bağlı olduğunu, kişiler tarafından nasıl algılandığını belirlemek oldukça güçtür. Fakat kavramın bu belirsizliğine karşın, ilgili literatür içerisinde konser olarak nitelendirilen müzik etkinliklerinin tarihsel gelişiminden ve geleneksel olarak adlandırabileceğimiz konser türlerinden söz etmek de mümkün.

Tarihsel Süreç İçerisinde Gelenekte Konser

Konser olarak nitelendirilen ilk müzik performansları, 17. yüzyıl sonlarında İngiltere’de karşımıza çıkmaktadır. Bu konserlere örnek olarak, İngiliz besteci ve kemancı olan John Banister tarafından 1672 yılında Londra’da düzenlenmeye başlayan etkinlikler gösterilebilir. Bir başka önemli örnek ise iyi bir konser düzenleyicisi olarak anılan İngiliz kömür tüccarı Thomas Britton’un düzenlemiş olduğu etkinliklerdir. “Halk konserlerinin kurucularından biri olan Britton, çatı katındaki odasını, dinleyicilerin bir peni karşılığında Handel gibi büyük müzisyenleri dinleyebilecekleri bir müzik odası haline getirmiştir” (Finkelstein, 1986: 62). Britton’un düzenleyicisi olduğu bu konserler, günümüzde gerçekleştirilen *Sofar Sounds* (Sofar Sounds, dünya çapında 400’den fazla şehirde, oturma odası ya da perakende satış mağazaları gibi gündelik mekânlarda, müzisyenler, şairler, komedyenler ve hatta dansçılar tarafından gerçekleştirilen canlı performansları izlerkitlesiyle farklı konseptlerde buluşturan bir organizasyondur) etkinliklerini anımsatır niteliktedir. Bu durum ise bize, günümüzde geleneksel konser mekânları olarak nitelendirebileceğimiz konser salonları, stadyumlar, halka açık kamusal alanlar dışında düzenlenen

müzik etkinliklerinin oldukça uzun zaman öncesine dayandığını göstermektedir.

Ancak profesyonel anlamda konser geleneğinin ortaya çıkışı 18. yüzyıla dayandırılmaktadır. Bu yüzyılla birlikte, gerçekleştirilen konser sayısında önemli bir artış gözlemlenmiştir. Yukarıda ilk konser örnekleri olarak gösterilen etkinlikler, “18. yüzyıl başladığında artık Londra’da yaşamın düzenli bir parçasıydı ve 1750’li yıllara gelindiğinde de toplumsal moda haline geldi” (Shiner, 2018: 144). “İngiltere’nin yanı sıra Frankfurt’ta 1712, Hamburg’da 1721, Fransa’da 1725 ve Leipzig’de de 1743 yıllarından itibaren düzenli olarak gerçekleştirilen konserlerle karşılaşmaya başlanmıştır. Leipzig’deki Gewandthaus ise 1781 yılında bir orkestraya tahsis edilmesi sonucu, bu alanda Avrupa’nın ilk konser salonu olarak literatürde yer almaktadır” (Shiner, 2018: 144). Konserlerin yanı sıra bu yüzyıl, daha sonraki yüzyıllara aktarılacak olan eser yapılarının, müzik dinleme biçimlerinin ve sanat kategorisi içerisinde yer alan genel müzik anlayışının oluşumu açısından da önemli bir dönemi kapsar.

“Konserlerin ticari denetiminin Fransa’da düzenlendiği 19. yüzyıl” (Attali, 2017, 97) ise toplumsal, ekonomik, politik pek çok açıdan büyük dönüşümlerin yaşandığı tarihsel bir evreye, Sanayi Devrimi’nin gerçekleştiği sürece denk gelmektedir. Sanayi Devrimi ile birlikte hedef kitlenin değişime uğraması, konser geleneği için önemli bir dönüm noktasıdır. Ortaya çıktığı süreçte oldukça uzun olan konser süreleri, bu yüzyılda hedef kitlenin değişimine bağlı olarak kısalmıştır. Çalışan orta sınıf kültürünün hâkim olduğu bu dönemde, müzik etkinliğine yön veren kesim ise burjuvadır ve konser programları da bu sınıfın isteklerine göre şekillenmektedir. Bu dönem bestelenen eserlere bakıldığında, burjuva evlerinde düzenlenen dinletiler nedeniyle, özellikle piyano parçaları ve şarkılarda artış yaşandığı görülmektedir. Müzik repertuarına yön verenler ise yayıncılar ve salon sahipleridir.

Kutluk’un ifadeleriyle, bu dönemde “orta sınıfın kendi kimliğini tanımlama uğraşı, yalnızca ekonomik ya da kültürel açıdan bir sınıf yaratmakla kalmamaktadır. Bu, aynı zamanda tüm Avrupa kültürünü etkileyecek bir oluşumdur” (1997: 187). Orta sınıfın bu uğraşı sonucunda dinleti yaşamı canlanmış, Paris, Viyana, Leipzig, Londra gibi yerlerde dinletiler dernekler tarafından organize edilmeye başlamıştır. Müzik eğitimi veren okullarda artış gözlemlenmiş, amatörler için koro dernekleri, orkestralar, bandolar gibi

oluşumlar da dönemin müzik yaşamının önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu dönemde ciddi müzik yerine müziğin eğlence işlevi ön plana çıkmaktadır. Strauss'un valsleri, Offenbach'ın operetleri bu dönem müzik yaşamında önemli bir konumda yer alır. (Kutluk, 1997: 188).

Bu noktaya kadar kısaca aktarılanlardan hareketle 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümlerin, bugün geleneksel olarak adlandırabileceğimiz konser formunun oluşumu sürecinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. 20. yüzyıldan günümüze kadar olan süreç söz konusu olduğunda ise kayıt ve iletişim teknolojilerinde ortaya çıkan yenilikler, hem konser ve konser mekânları hem de seyirci bağlamlarında üzerinde durulması gereken önemli noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Teknolojik Yenilikler ve Konser

Teknolojik yenilikler sonucu hedef kitle, önce dinleyici sonra da seyirci olarak, müzik etkinliğinin gerçekleştiği mekânda bulunmadan müziğe canlı olarak ulaşabilecek konuma gelmiştir. Bu noktada ilk teknolojik icat olarak “Thaddeus Cahill tarafından bir elektronik müzik sentezleyici kurmak ve uzaktaki yerlere canlı müzik yayını yapmak amacıyla tasarlanmış ve patenti ise 1897 yılında alınmış olan *Telharmonium*” karşımıza çıkmaktadır (Holmes, 2008:8). *Telharmonium* ile ilk konserler New York'ta 1906 yılında, Broadway'in önde gelen otel ve restoranlarının erişimine imkân tanıyacak şekilde gerçekleştirilmiş, kimi zengin müşteriler de bu konserleri evlerinden dinleme imkânına ulaşabilmişlerdir (Holmes, 2008: 10). Bu konserler, ilk dönemde oldukça başarılı şekilde gerçekleştirilmiş olsa da zaman içerisinde telefon hatlarındaki seslerin karışması, ses kalitesi gibi yaşanan teknik problemler sonucu *Telharmonium*, ilk konser yayınlarının yapıldığı tarihten sonra kısa sayılabilecek bir süre sonra kullanımdan kalkmıştır. *Telharmonium*'dan sonra ise Çelikcan'ın tanımıyla “ev içi eğlence makineleri” olarak nitelendirilebilecek radyo ve televizyon teknolojileri karşımıza çıkmaktadır (1996: 57).

Williams'ın ifadeleriyle “yayıncılığın ilk tanımları, radyo ile yapılmıştır” (Williams, 2003: 20). Radyoda ilk konser yayını 1920'de Amerika Chelmsford'da gerçekleştirilmiş, daha sonra Amerika'da ilk özel istasyonlar kurulmaya başlamış ve bununla birlikte düzenli radyo yayıncılığına da geçiş yapılmıştır. Attali, radyo yayıncılığıyla birlikte

Amerikalıların, “en iyi icracıların çaldığı her tür müziğe, evlerinden çıkmadan ve ücretsiz olarak ulaşmanın mümkün olduğunu keşfettiklerini” ifade etmektedir. Bu durumu ise “bilet satın almaksızın erişilen evrensel gösterinin ütopyası” olarak tanımlar (2017: 121).

Televizyon ise düzenli yayıncılığa geçildiği günden bu yana dikkatleri üzerine çekmiş, pek çok tartışmaya konu olmuş ve akademik çalışmalarda kendine yer edinmiştir. Bu durum iki temel etkene bağlanabilir: “Televizyonun son derece erişilebilir bir araç olması” (Lull, 1988. Akt. Bennett, 2013: 126) ve “yereldeki olaylara, gelişmelere dair temel bilgi kaynağı niteliği taşıması” (Hall, 1971. Akt. Bennett, 2013: 126). Televizyonda müzik yayıncılığı söz konusu olduğunda ise özellikle ilk dönem program akışında, müzik programlarının, canlı müzik ve konser yayınlarının ciddi bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Video teknolojisinin icadıyla birlikte ise televizyon, daha da ilgi çekici bir konuma gelmiştir.

Video Teknolojisi, Müzik Videosu ve MTV

Çeşitli manyetik bant ortamlarına, görüntü ve ses ile eş zamanlı olarak kayıt yapmayı sağlayan video teknolojisi, 1950’li yıllarda televizyon yayıncılığının ihtiyaçları sonucunda icat edilmiştir (Altunay, 2013: 15). Diğer kayıt teknolojilerine göre daha basit ve maliyetinin de çok daha düşük olması nedeniyle bu teknoloji, kendine oldukça yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Müzik etkinlikleri söz konusu olduğunda ise video teknolojisi, öncelikli olarak konser videolarının ortaya çıkmasına daha sonra ise teknolojinin gelişimiyle birlikte klip/video klip adı verilen müzik videolarının yaratılmasına zemin oluşturmuştur. 1970’li yıllara gelindiğinde müzik videolarının, özellikle İngiltere’de yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Çelikcan, müzik videolarını “popüler müziğin geleneksel tanıtım aracı olan konserlere alternatif bir araç” olarak tanımlamıştır (1996: 70). Banks ise “müzik videosunun, filmlerin, film müziklerinin, kaydedilmiş müziklerin, canlı konserlerin, moda kıyafetlerin gösterildiği, kültürel ürünler için bir reklam işlevine sahip olduğunu” söyler. Yazara göre “MTV (Music Television) ve başka yerlerde her zaman bulunan müzik videoları gösterimi, bu ürün dizisine yönelik kültürel talebi şekillendirmeye yardımcı olurlar” (Banks, 1997: 58. Akt. Jones, 2005: 86). Bu çalışma için ise MTV,

dijital konserlerin öncülü sayılabilecek yapımları bünyesinde barındırması nedeniyle önemli bir konumdadır.

Jones, ilk olarak ABD’de tanıtılan MTV’nin “Live Aid, Unplugged Acoustic Performances, The Real World gibi programlar aracılığıyla popüler müzik, görsel stil ve kültür üzerinde oldukça hızlı bir şekilde etkili olduğunu” vurgularken onu, “popüler kültürün temel unsurlarını keşfetmek ve tanıtmak için ilk adım” olarak tanımlamıştır (2005: 83). Kanalda canlı konser yayınlarının ise ilk kez 1985 yılında Etiyopya’daki açlık için yardım fonu toplamak amacıyla Bob Geldof ve Midge Ure tarafından organize edilen, Londra ve Philadelphia’da aynı anda gerçekleştirilen Live Aid performanslarının 16 saat boyunca yayınlanmasıyla başladığı söylenebilir. 1989 yılına gelindiğinde ise karşımıza, akustik müzik performanslarının canlı olarak yayınlandığı MTV Unplugged adlı televizyon serisi çıkmaktadır. Seri, 1989’dan 1999 yılına kadar düzenli olarak ve 2000-2009 yılları arasında daha seyrek yayınlanmış, 2009 yılından sonra ise kimi özel bölümleri yeniden gösterilmeye devam etmiştir. Düzenli yayınların yapıldığı 1990’lı yıllarda MTV Unplugged sahnesinde yer alan müzisyenlerin birçoğu, konserlerini albüm olarak yayınlamışlardır. Eric Clapton, Mariah Carey, Rod Stewart, Tony Bennett, Nirvana bu isimlerden bazılarıdır.

MTV Unplugged performansları, standart konser salonlarından çok daha küçük mekânlarda gerçekleştirilmektedir. Konser mekânlarında sınırlı sayıda seyirci bulunmakta ve etkinlik televizyon aracılığıyla canlı olarak yayınlanmaktadır. Yayınlar sırasında performans sergileyen kişi ya da grubun seyirciyle olan etkileşimi ekrana yansımakta ve kimi etkinliklerde canlı telefon bağlantılarıyla da karşılaşılmaktadır. Bütün bu özellikleriyle ele alındığında MTV Unplugged performanslarının, dijital konser türünün öncüsü olduğunu söylemek de mümkün görünmektedir. İki etkinlik türü arasındaki en temel fark ise Unplugged performanslarının kitle iletişim aracı olan televizyon, dijital konserlerin internet tabanlı çeşitli platformlar aracılığıyla hedef kitlesine ulaşıyor oluşudur. Söz konusu bu farklılık hem mekânsal özelliklerde hem de seyircinin konsere erişim biçiminde değişiklikler olarak kendini göstermektedir. Bu bağlamda öncelikli olarak dijital konserin tanımının yapılması daha sonra ise bu konser türünün mekân ve seyirci faktörleri göz önünde bulundurularak incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Dijital Konser

Temel olarak canlı müzik yayınının bir türü olan dijital konser, bir stüdyoda, sahnede, ev ortamında ya da benzer mekânlarda gerçekleştirilen müzik performansının, internet aracılığıyla sosyal medya platformları ve çeşitli internet siteleri üzerinden izlerkitleye sunulması şeklinde tanımlanabilir. Bu konser türü, online konser, canlı konser, sanal (virtual) konser gibi isimlerle de karşımıza çıkmaktadır. Dijital konserlerin büyük bir çoğunluğuna erişim ücretsizdir. Bu durum ise konser yayınlarının yapıldığı platformlarla bağlantılı olarak ele alınabilir. Günümüzde dijital konserlerle en sık karşılaşılan platformlar, gündelik hayatta da oldukça sık kullanılan Youtube, Instagram, Facebook ve Twitter'dır. Bu platformlar arasında yalnızca Youtube, kullanıcıya ücretsiz ve ücretli üyelik seçenekleri sunmakta, üye olmadan erişime de imkân tanımaktadır. Ancak ücretli üyelik yoluyla dijital konserlere erişimin sağlandığı platformlardan da söz etmek mümkündür.

2000'li yılların başından itibaren gündelik hayatta internet kullanımının da artmasıyla birlikte sıklıkla karşımıza çıkmakta olan dijital konserlerde, pek çok farklı konsepte ve müzik türüne rastlamak mümkündür. Farklı konseptlere örnek olarak ev konserleri, kişisel hesaplar üzerinden yapılan yayınlar, sponsorlu etkinlikler, seri konserler, yardım ve farkındalık kampanyaları kapsamında düzenlenen etkinlikler gösterilebilir. Tür bağlamında ise popüler müziklerden klasik batı müziğine kadar pek çok farklı türde konser karşımıza çıkmaktadır. Dikkat çekici bir örnek olarak, klasik batı müziği geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından 2008 yılında kurulan ve dünya çapında ilk sanal konser salonu olarak nitelendirilen *Dijital Konser Salonu (Digital Concert Hall/DCH)* gösterilebilir. Orkestra tarafından geleneksel şekilde gerçekleştirilen konserler, Dijital Konser Salonu (www.digitalconcerthall.com) adlı internet sitesi ve uygulama (application) aracılığıyla izlerkitlenin erişimine sunulmuştur. Ücretli üyelik yoluyla etkinliklere erişimin sağlandığı Dijital Konser Salonu, ses ve görüntü kalitesiyle de adından sıkça söz ettirmektedir.

Klasik batı müziği geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan Berlin Filarmoni Orkestrası'nın dijital bir platform aracılığıyla karşımıza çıkması, ilk bakışta şaşkınlık yaratabilecek bir durumdur. Ancak Stöber, Dijital Konser Salonu'nu ele aldığı çalışmasında, "Berlin Filarmoni Orkestrası'nın, kurulduğu ilk yıllardan bu yana medyayı kullanma geleneğine sahip olduğunu, 1913'ten beri

kayıtlarda yer aldığını ve diğer klasik batı müziği orkestralarının aksine bu orkestrada yer alan müzisyenlerin ve şeflerin teknolojik yenilikleri kullanmakla ilgili büyük bir çekincelerinin olmadığını belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak ise orkestranın Herbert von Karajan'ın daimî şefliği döneminde gerçekleşen iki olayı gösterir: 1961 yılında dünyadaki ilk orkestra stereo kaydının yapılması ve 1980'de Richard Strauss'un Alp Senfonisi'nin orkestra tarafından ilk klasik CD olarak üretilmesi (2011: 6-7). Dijital Konser Salonu ile amaçlanan ise, orkestranın pazarlama ve iletişim direktörü Tobias Möller'in ifadesiyle, bu platformda yaşanan deneyimi Berlin'deki gerçek bir konserin deneyimine güçlü şekilde dayandırmaktır" (Akt. Stöber, 2011: 8).

Klasik batı müziği türünde gerçekleştirilen dijital konserlere bir başka örnek ise *Live from Orchestra Hall* platformudur. Bu platform Detroit Senfoni Orkestrası tarafından 2011 yılında kurulmuştur. Dijital Konser Salonu'nun aksine bu platform üzerinden canlı olarak yayınlanan konserlere ve arşivde yer alan kayıtlara internet sitesi aracılığıyla erişim ücretsizdir. İnternet sitesinin yanı sıra iOS ve Android işletim sistemlerine sahip cihazlar için *DSO to Go* adında ücretsiz bir mobil uygulama kullanılarak da konserlere erişim sağlanabilmekte, orkestra ile ilgili bilgilere ulaşılabilen, konserler için bilet satın alınabilmektedir.

Popüler müzik türlerine ait dijital konser örneklerine geldiğimizde ise karşımıza belirli kişi ya da grup isimlerinden ziyade belirli internet siteleri çıkmaktadır. Epik Music Videos adlı internet sitesinde yer alan bir yazıda, dijital konser izlenebilecek on adet internet sitesinden bahsedilmektedir: Concert Videos, Concert Window, Rock-Videos, Concert Vault, Bands Videos, Juke Zoo, Daytrotter, NPR Music, Baeble Music ve Mosh Cam (2013, 19 Şubat). Bu sitelerden kimileri canlı konserlere ücretsiz erişim imkânı sağlarken kimileri ise ücretli üyelik talep etmektedir. 2013 yılında yayınlanan bu yazıda yer alan sitelerinden günümüzde erişime açık olanlar, Concert Vault, Bands Videos, Daytrotter, NPR Music, Baeble Music ve Mosh Cam'dir.

Türkiye özelinde ise Tadım, Vodafone FreeZone, Rocco ve Red Bull gibi sponsorlar aracılığıyla gerçekleştirilen konser serileri karşımıza çıkmaktadır. Biletix'in de kendi bünyesinde Seyretix adı ile oluşturduğu platformdan canlı konser yayınları gerçekleştirdiği bilinmektedir. Ancak günümüzde bu etkinlikler, devamlılık göstermemektedir. Konserlerin yayınlandığı platformlar arasında öne

çıkanların ise Facebook, İzlesene ve Youtube olduğu söylenebilir. Düzenlenen etkinlikler arasında özellikle Can Bonomo'nun Rocco işbirliğiyle gerçekleştirdiği ev konseri konseptli yayınları oldukça ses getirmiştir. Bu çalışmada ise dijital konserler, mekân ve seyirci olguları merkeze alınarak incelenmeye çalışılmıştır.

Dijital Konserlerde Mekân

Özpinar'ın ifade ettiği şekliyle, “varlığın herhangi bir formda var olduğu yer” (2016: 7) olarak yapılan tanım, mekân kavramının yaygın kullanım tarzına bir örnek oluşturmaktadır. Toplumsal açıdan ele alındığında ise mekân, “sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği alan-ortam” (Metin, 2006: 19) olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda mekânı, “maddi planlamanın, mali planlamanın ve mekân-zaman planlamasının bulunduğu yer” (Hess, 2016: 15) şeklinde de tanımlamak mümkündür.

Mekân teorileri söz konusu olduğunda akla ilk gelen isimlerden biri olan Lefebvre'ye göre “mekânın üzerinde ve içinde, olayların bıraktığı belirsiz izlerden başka bir şey yoktur; edim halindeki toplum kaydedilir, toplumsal faaliyetlerin sonucu ve ürünü görülür” (2016: 133). Bu bağlamda Lefebvre, mekân kavramını toplumsal olarak ele almakta ve onun hem ürünün kendisi hem de üretici olduğunu öne sürmektedir. Yazara göre, bir mekânın oluşumu sürecinde en önemli faktör ise üretim tarzlarıdır ve bir ideolojik yaklaşımın stratejileri bağlamında ortaya koyulan üretim tarzı, mekânı biçimlendirmektedir (2016). Bu bağlamda ele alındığında Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesi, bilgi akışının hızlanması, internet teknolojisinin gelişimiyle birlikte dijitalleşme gibi olguların, mekân kavramının tanımlanış biçimleri açısından önemli odak noktaları olduğu söylenebilir.

Sanayileşme öncesi dönemde “doğa, toplumsal mekâna hâkimken” (Lefebvre, 2016: 142) sanayileşme sonrasında özellikle kentsel yaşam biçiminin ön plana çıkması ile birlikte, doğadan önemli ölçüde bir uzaklaşma yaşandığı gözlenmektedir. Günümüzde ise gündelik hayatın önemli bir bölümünü ciddi ölçüde etkileyen dijitalleşme, mekân algımızda köklü değişikliklere neden olmaktadır. Castells'in ifadeleriyle artık “mekânsal yerler, akışlara ve kanallara dönüşmekte” ve bu durum sonucunda ise “mekân ile toplum arasında yeni bir tarihsel ilişki oluşmaktadır” (Castells, 1983. Akt. Morley ve Robins, 2011: 53). Bu ilişki çerçevesinde, Bauman'ın (2017) ele aldığı

şekliyle uzak-yakın algımızda da değişimler gözlemlenmektedir. Söz konusu bu değişimler, soyut mekân, sibermekân, görsel-işitsel mekân, yayın mekânları, zaman-mekân sıkışması gibi yeni kavramların ortaya atılmasına neden olmaktadır. Dijital konserler ele alındığında ise her bir etkinlik özelinde üç farklı mekânsal boyut karşımıza çıkmaktadır: müzik pratiğinin fiziki olarak gerçekleştirildiği ortamlar, farklı niteliklere ve kullanım alanlarına sahip dijital platformlar ve seyirci ya da katılımcının içerisinde bulunduğu fazlasıyla değişkenlik gösteren mekânlar.

Müzik etkinliğinin fiziksel olarak gerçekleştirildiği, müzisyenin içinde bulunarak performansını sergilediği, bizim ise dijital konserlerin mekânsal özellikleri söz konusu olduğunda ilk boyut olarak ele aldığımız mekânlara örnek olarak, etkinliklerin düzenlendiği sahne, stüdyo, ev ve benzeri ortamlar gösterilebilir. Dijital konser performanslarının gerçekleştirildiği mekânların, geleneksel formuyla düzenlenen konserlere oranla, genellikle çok daha küçük ölçekli olduklarını söylemek mümkündür. Özellikle stüdyo ve ev tipi mekânlara oldukça sık rastlanmaktadır. Berlin Filarmoni Orkestrası'nın Dijital Konser Salonu konseptiyle yayınladığı etkinlikler ve yine ona benzer şekilde çeşitli klasik batı müziği orkestralarının yayınladığı söz konusu olduğunda ise, bu etkinliklerin geleneksel tipte konser salonlarında gerçekleştiriliyor oluşu nedeniyle, bahsedilen dijital konser mekânları arasında istisnai bir durum oluşturdukları gözlenmektedir.

İkinci mekânsal boyut olarak ifade edilen dijital ortamlar, çeşitli internet siteleri ve sosyal medya platformlarını içermektedir. Herhangi bir dijital konser performansı söz konusu olduğunda bu platformlar, etkinliğin ayrılmaz bir parçası olarak işlev görmektedirler. Bu nedenle platformların kullanıcılarına sunduğu canlı yayına imkân tanıma, sohbet pencereleri, hashtag (etiket) kullanımı, yorum yapma, beğenme gibi yeni medya teknolojilerine atfedilen interaktiflik çatısı altında değerlendirilebilecek yapısal nitelikler de etkinliğin gerçekleştiriliş biçimi açısından oldukça önemlidir. Bu yapısal nitelikler, etkinlik sırasında hem seyircilerin kendi arasında hem de seyirci ve performansı gerçekleştirenler arasında var olan iletişimi biçimlendirmektedir.

Üçüncü mekânsal boyut olarak ele aldığımız, seyircinin fiziksel olarak var olduğu mekânlar ise fazlasıyla değişkendir. Seyirci, düzenlenen herhangi bir dijital konsere, ev ya da çalışma ortamı gibi sabit bir mekânda bulunarak katılabiliyor olmasının yanı sıra hareket

halinde olduğu durumlarda da aynı etkinliğe erişim sağlayabilmektedir. Burada önemli olan tek nokta, kişinin internet erişimine ve akıllı telefon, tablet, taşınabilir bilgisayar gibi internet erişimini mümkün kılan herhangi bir cihaza sahip olmasıdır. Bu nedenle seyircinin konsere katıldığı sırada içerisinde bulunduğu mekânı tespit etmek mümkün değildir. Ancak konserin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmesi nedeniyle seyirci olgusunun, dijital konserler özelinde daha ayrıntılı şekilde ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

Dijital Konserlerde Seyirci

Ranciére’in deyişiyle “seyircisiz tiyatro olmaz, tek bir gizli seyirci dahi olsa, seyirci vardır” (2015: 10). Bu ifadeler, yalnızca konserler için değil her türden canlı etkinlik için seyircinin önemine dikkat çekmektedir. Dijital konserlerde ise seyirci, içinde bulunduğu mekânsal konum ve etkinliğe ulaşma biçimi göz önünde bulundurulduğunda, orada bir yerde mevcut olduğu ve etkinliğe katıldığı varsayılan kişi ya da kişiler grubu olarak tanımlanabilir. Bu kişilerin varlığını gösteren, etkinliğe katıldıklarının ispatı olan şey ise performansın yayınlandığı ortam aracılığıyla elde edilen sayısal veriler ve pek çok konser için performans sırasında açılan sohbet pencerelerinde yapılan yorumlardır.

Literatüre bakıldığında, seyirci kavramı üzerine yapılan tartışmaların, genel olarak performansı sergileyen ve izleyen kişiler arasında var olan yüz yüze iletişim, bu iletişimin yarattığı savunulan bir topluluk hissini varlığı gibi düşünceler doğrultusunda şekillenmiş olduğu görülmektedir. Auslander da bu düşünce biçimleriyle ilgili olarak, canlı etkinliklerde, “performansı gerçekleştiren kişilerle seyirciler arasında bir enerjinin var olduğu gibi söylemlerin, özellikle canlı performans sanatçıları ve onun yandaşları için oldukça önemli olduğunu” ifade etmektedir (2008: 2). Ancak dijital konserlerde seyirci söz konusu olduğunda, yüz yüze bir iletişimden ziyade sanal ortam aracılığıyla gerçekleşen bir etkileşim durumu ile karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda seyircinin etkinlik ile ilgili algısını şekillendirenin de söz konusu dijital ortamlarla bağlantılı kanallar olduğu söylenebilir.

Söz konusu bir sanat etkinliği olduğunda, etkinliğin teknolojik icatlar ve kitle iletişim araçlarıyla olan bağlantısı, uzun zamandan beri oldukça dikkat çeken bir çalışma alanı olagelmış ve pek çok

tartışmanın da temelini oluşturmuştur. Bu alanda sıkça atfı yapılan isimlerden biri olan Benjamin'e göre yeniden üretilmiş sanat yapıtında, “sanat yapıtının hakikiliği kavramını oluşturan şimdi ve burada'lığı, başka bir ifadeyle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı eksiktir ve hakiki yapıt, teknik olanaklarla yeniden üretilmiş olan taklidine üstün gelmektedir” (2002: 53-54). Yine yazarın deyişle “teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar” (Benjamin, 2002: 54). Dikkat çeken bir başka isim olan Auslander ise Benjamin'in makalesine referanslar vermekle birlikte onun görüşlerini daha ileriye taşımaktadır. Yazara göre, Benjamin'in taklit olarak ele aldığı yeniden üretilmiş olan eser, zaman içerisinde daha baskın gelerek hakiki olanı etkisi altına almış ve onun değişimine neden olmuştur (2008).

Auslander'ın çalışmasının temelini canlı performans ve “mediatized” olarak adlandırdığı aracılı ya da medya dolayımı olarak da ifade edilebilecek performans arasında var olduğunu öne sürdüğü muhalefet durumu oluşturmaktadır (2008). Bu çalışmanın araştırma konusunu oluşturan dijital konserler de, sanal bir ortam aracılığıyla seyircisine ulaşması nedeniyle, Auslander'ın mediatized performans olarak ele aldığı etkinlikler arasında değerlendirilebilir. Yazarın ifadeleriyle “medyanın egemenliğinden doğrudan etkilenen bir kültürel üretim kategorisi olan canlı performans” (2008: 2) ve “televizyonda ses ve video kayıtları olarak ya da diğer yeniden üretim teknolojilerine bağlı olarak dağıtılan mediatized performans” (2008: 4) ikilisi arasındaki ilişki, “rekabetçi, çelişkili ve agonistiktir” (2008: 184). “Bu ikiliyle ilgili ortak varsayım canlı performansın gerçek, mediatized performansın ise gerçeğin yeniden üretilmesiyle bağlantılı olarak, ikincil görüldüğü yönündedir” (Auslander, 2008: 3). Yazarın vurgulamakta olduğu, ayrıca Benjamin'in yaklaşımıyla da örtüşen bu ortak varsayım, söz konusu konser olduğunda seyirci yaklaşımı olarak düşünülebilir.

Dijital konser ve seyirci ilişkisi ele alındığında, etkinlik mekânı seçimleri, bu seçimler ile birlikte seyirciye verilmeye çalışılan samimiyet ve erişilebilirlik duyguları, gerçek olanın yayımlandığını hissettirme çabaları gibi yapılan yayınlarda sık karşılaşılan durumlar oldukça dikkat çekicidir. Bu açıdan bakıldığında da dijital konser ve geleneksel canlı performans arasında karmaşık bir ilişkinin var olduğu söylenebilir. Ancak çalışma kapsamında, konser performansının fiziksel olarak gerçekleştirildiği mekânda bulunan seyirciyle iletişime

geçilememesinden dolayı, izlerkitlenin bu etkinlikler ile ilgili görüşleri, performans yayınları sırasında açılan canlı sohbet pencerelerindeki konuşmalardan ve daha sonra ilgili platformlara yüklenen kayıtlara yapılan yorumlardan tespit edilmeye çalışılmıştır.

Öncelikli olarak incelenen etkinliklerde, canlı yayın penceresinin erişime açılmasıyla birlikte seyircinin, tıpkı geleneksel konser biçimindeki fiziksel mekânlarda görüldüğü gibi, performansın başlamasını online olarak beklediği gözlemlenmiştir. Bu bekleyişi, seyircinin etkinliği kaçırmak istemeyişinin bir sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Aynı zamanda da bu bekleyiş, kişiye kendi gibi etkinliğin başlangıç saatini bekleyen diğerleriyle, canlı performans öncesinde rahat bir iletişim kurma ortamı da sağlamaktadır. Bekleyiş anında yapılan yorumlar ve kişiler arasında geçen konuşmalar, genellikle etkinlik için duydukları heyecanı betimleyen, “sabırsızlanıyorum, hadi artık, başlasın bir an önce” gibi ifadeleri içermektedir. Bunun yanı sıra konuşmalarda önemli olan başka bir nokta ise seyircinin, gerçekleştirilecek olan etkinlikte “gerçek” anlamıyla bir canlı performansın yayınlanıp yayınlanmayacağını sorguluyor oluşudur. Seyircinin yapmakta olduğu bu sorgulamadan yola çıkılarak, iki önemli çıkarım yapılabilir. Gerçekleştirilen etkinliğin kendisiyle ilgili olan birincisi, etkinliklerin canlı performans olarak duyurulduktan sonra belirtilen saatte daha önce kaydı yapılmış bir videonun izleyiciye sunulmasıyla birlikte izlerkitlede oluşan güvensizlik durumunun varlığıdır. Bu durumdan yola çıkarak yapabileceğimiz ikinci çıkarım ise seyirci için canlı yayınlanan performansın, kaydedilmiş performansa göre daha değerli olduğudur. Bu çıkarım, Auslander’ın mediatized performansın ikincil görüldüğü yönündeki varsayımını da destekler niteliktedir. Bu çıkarımların yanı sıra dijital konserlerde seyircinin tasvir edilen konumunun, performansı gerçekleştiren kişileri de etkilediği söylenebilir. Performansı gerçekleştirenlerin fiziki olarak izleyici tepkilerini görememelerinden dolayı, bu etkinliklerin onlar için standart bir kayıt niteliğine sahip olduğu tahmin edilmektedir. Sonuçta söz konusu olan durum izleyici karşısında düzenlenen bir konser değil, kameralar karşısında gerçekleştirilen bir performanstır.

Buraya kadar aktarılanlar göz önünde bulundurulduğunda dijital konser olgusunun, mekânsal olarak birbirinden farklı konumlarda bulunan pek çok kişi arasında oldukça karmaşık ilişkileri bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Bu konser türü, hem performansı gerçekleştirenler hem de seyirciler için, geleneksel formuyla düzenlenen bir konserden oldukça farklı deneyimleri içermektedir. Bu

nedenle mekân ve seyirci olguları, dijital konser türünün işleyişinin anlaşılabilmesi açısından önemli odak noktalarıdır. Ancak dijital konserler söz konusu olduğunda değinilmesi gereken bir diğer önemli konu da, hala yaşamakta olduğumuz koronavirüs pandemisi sürecidir.

Koronavirüs Pandemisi Sürecinde Dijital Konserler

Gündelik hayatı derinden etkileyen COVID-19 pandemisinin ortaya çıkması sonucu, kişilerin gündelik yaşam biçimleri bir anda ve oldukça köklü şekilde değişikliğe uğramıştır. İletişim biçimlerinin ve sosyal faaliyetlerin dijital ortamlara yönelmesine neden olmuş ve bu duruma bağlı olarak gerçekleştirilen dijital konser sayılarında önemli bir artış gözlemlenmiştir. Pek çok sosyal faaliyet alanı ve okulların kapatılması, çeşitli zamanlarda uygulanan sokağa çıkma yasakları gibi önlemlerin zorunlu olduğu bu süreci karşılıklı olarak katlanılır hale getirmek ve mümkün olduğunca birliktelik duygusu yaratmak, bu süreçte gerçekleştirilen dijital konserlerin temel amaçları olarak sıkça dile getirilmektedir. Aynı zamanda pandemi sürecinde fazlasıyla risk altında bir grup olan sağlık çalışanları için dayanışma ve yardım etkinliklerinin yanı sıra ihtiyaç sahipleri için bağış toplanan programların da kimi koşullar altında, düzenlenen dijital konserler kategorisine dâhil edilebilecek nitelikte olduğu söylenebilir.

Bu süreçte düzenlenen ve dünya çapında ses getiren etkinliklerden biri İtalyan tenor Andrea Bocelli tarafından, Milano’da bulunan Duomo Katedrali’nde (Duomo di Milano), Paskalya Pazarı’na denk gelen 12 Nisan 2020 tarihinde gerçekleştirilen *Music for Hope* isimli performanstır. Gerçekleştirilen bu konser, öncelikli olarak bir Paskalya Pazarı kutlamasıdır ancak aynı zamanda bu etkinlikle birlikte *ABF/Andrea Bocelli Vakfı (Andrea Bocelli Foundation)* tarafından yürütülen COVID-19 kampanyası da duyurulmuştur. Koronavirüs pandemisi sürecinde gerçekleştirilen dijital konserlere bir başka önemli örnek de 18 Nisan 2020’de, *WHO* ve *Global Citizen* işbirliğiyle Lady Gaga küratörlüğünde düzenlenmiş olan *One World: Together at Home* adlı etkinliktir. Dünyaca ünlü pek çok ismin evlerinden gerçekleştirdikleri canlı yayınlarla katıldıkları ve toplamda 8 saatlik aralıksız yayın süresine ulaşan bu etkinlik ile birlikte, koronavirüs pandemisi sürecinde sağlık çalışanlarının ihtiyaçlarına katkı sağlanmak üzere önemli miktarda bağış toplanmıştır. Örnek olarak gösterilen bu büyük çaplı etkinliklerin yanı sıra yine bu süreçte, kişisel hesaplar üzerinden gerçekleştirilen dijital

konser yayınlarının sayısında da oldukça önemli bir artış gözlemlenmiştir.

Gerçekleştirilen etkinliklerde yoğun olarak tercih edilen platform, hâlihazırda kişilerin gündelik hayatı içerisinde kendine önemli bir yer edinmiş olan Instagram olmuştur. Instagram'ın bu kadar sık tercih edilmesinin, kullanımının basit, canlı yayın gerçekleştirmenin oldukça zahmetsiz ve isteyen her kullanıcının rahatlıkla bir yayın açabilmesiyle bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Daha planlı olarak gerçekleştirilen etkinliklerde ise Youtube platformunun tercih edildiği görülmektedir. Bunların yanı sıra aynı anda çok sayıda platformdan yayın yapılan konserler de azımsanamayacak sayıda gerçekleştirilmiştir. Bu yayınlarda, yine Instagram ve Youtube eşzamanlı etkinlikler oldukça ön plandayken bunlara ek olarak Facebook ve Twitter'ın da sıkça tercih edildiği gözlemlenmiştir. Mekân söz konusu olduğunda ise pandemi koşullarına da bağlı olarak, en sık karşılaşılan ortamların evler olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ

Sonuç olarak konser geleneği ile ilgili aktarılan tarihsel bilgilerden, verilmiş olan örneklerden ve söz konusu pandemi sürecinde yaşananlardan yola çıkılarak konserlerin, kişilerin gündelik hayatında değişikliklere yol açan faktörlerden etkilenecek değişime uğradığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda ele alındığında dijital konserler, internet teknolojisi ve dijitalleşmenin gündelik hayata etkisiyle 21. yüzyılda ortaya çıkmış, sahip olduğu mekânsal özellikler ve seyircinin etkinliğe erişim biçimiyle geleneksel konser performanslarından farklılaşan yeni bir tür olarak değerlendirilebilir. Gerçekleştirilme şekli göz önünde bulundurulduğunda dijital konserlerin, geleneksel konser formunun da içerisinde yer aldığı canlı performans türleri arasında dezavantajlı bir konuma sahip olduğu düşünülebilecek olsa da performansı gerçekleştirenler ve seyirciler için kimi avantajlar da sunmaktadır. Öncelikli olarak değişen gündelik hayat pratikleri içerisinde, seyircinin bulunduğu herhangi bir konumdan performansa erişim sağlayabilmesi, performansı gerçekleştirenin de evinden ya da stüdyosundan dışarı çıkma gereksinimi duymadan bir konser düzenleyebiliyor oluşu, dijital konserler için oldukça önemli bir tercih sebebidir. Başka bir önemli avantaj, bu etkinliklerin her iki taraf için de oldukça düşük maliyetli oluşudur. Bunların yanı sıra özellikle performansı gerçekleştiren

kişiler için, dijital konserlerin müzik endüstrisi içerisindeki konumu da oldukça önemlidir. Performansı gerçekleştiren ve düzenleyenler için dijital konserler, hem çeşitli sponsorluklar aracılığıyla hem de internet ortamına özellikle de Youtube kanallarına konser sonrası yüklenen konser kaydı videolarının izlenmesi sonucu, gelir elde etmektedirler. Bu nedenle dijital konserler, mekân ve seyirci bağlamlarıyla birlikte, müzik endüstrisi içerisinde de rahatlıkla değerlendirilebilecek niteliklere sahiptir. Hala içerisinde bulunduğumuz koronavirüs pandemisiyle birlikte ise kişilerin sosyalleşme pratikleri değişmiş, buna bağlı olarak dijital konserlerin sayısında da artış gözlemlenmiştir. Bu durum, ne zaman biteceği belli olmayan pandemi sürecinin ve benzer şekilde daha sonra ortaya çıkabilecek olan başka faktörlerin, konser geleneği ve dijital konserler üzerinde ne gibi etkiler yaratacağı konusunda soru işaretlerinin oluşmasına da neden olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altunay, A. (2013). Sanatın Ortamında Video (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Attali, J. (2017). Gürültüden Müziğe (Çev: G. G. Türkmen). (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Auslander, P. (2008). Liveness: Performance in a Mediatized Culture (2. Baskı). New York: Routledge.
- Bauman, Z. (2017). Küreselleşme (Çev: A. Yılmaz). (7. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). Pasajlar (Çev: A. Cemal). (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bennett, A. (2013). Kültür ve Gündelik Hayat (Çev: N. Tokdoğan, B. Şenel ve U. Y. Kara). (1. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cambridge Dictionary (2020). Concert. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/in-gilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/concert> (Erişim Tarihi: 08.08.2020).
- Çelikcan, P. (1996). Müziği Seyretmek: Popüler Müzik-Medya ilişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu (1. Baskı). Ankara: Yansima Yayınları.

- Finkelstein, S. (1986). Müzik Neyi Anlatır (Çev: M. H. Spatar). (1. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Hess, R. (2016). Fransızca Dördüncü Baskıya Önsöz: Henri Lefebvre ve Mekân Düşüncesi. Mekânın Üretimi (Çev: I. Ergüden) (4. Baskı) içinde (ss. 9-19). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Holmes, T. (2008). Electronic and Experimental Music-Technology, Music and Culture (3. Baskı). New York: Routledge.
- Jones, S. (2005). MTV: The Medium was the Message. Critical Studies in Media Communication, 22 (1), 83-88.
- Kutluk, F. (1997). Müziğin Tarihsel Evrimi (1. Baskı). İstanbul: Çiviyazıları.
- Lefebvre, H. (2016). Mekânın Üretimi (Çev: I. Ergüden). (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Metin, B. (2006). Mekân-Müzik İlişkisi ve İzmir'deki Türkü Barlar. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Morley, D. ve Robins, K. (2011). Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar (Çev: E. Zeybekoğlu). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özpinar, C. (2016). Sunuş. Mekânın Üretimi (Çev: I. Ergüden) (4. Baskı) içinde (ss. 7-8). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ranciére, J. (2015). Özgürleşen Seyirci (Çev: E. B. Şaman). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Shiner, L. (2018). Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi (Çev: İ. Türkmen). (5. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shubhit, S. (2013). 10 Websites to Watch Concerts Online. <https://www.epikmusicvideos.com/blog/44-watch-live-concerts-online-free.html> (Erişim Tarihi: 07.04.2021).
- Stöber, B. (2011). New Media and Music Products "Any Place and Any Time": The Digital Concert Hall in a Media Geographical Perspective. Frederiksberg: Copenhagen Business School.
- Williams, R. (2003). Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim (Çev: A. U. Türkbağ). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.