

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**CAZ PERFORMANSLARINDA AKIŞ TEORİSİ İLE
FARKLI BİR GRUP DİNAMİĞİ VE PERFORMANS
TERCİHLERİ GELİŞTİRMEK İÇİN
KULLANILABİLECEK ANALİTİK ARAÇLAR**

Yüksek Lisans Tezi

ALİ CAN ARDA

İSTANBUL, 2021

T.C
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

CAZ PERFORMANSLARINDA AKIŞ TEORİSİ İLE
FARKLI BİR GRUP DİNAMİĞİ VE PERFORMANS
TERCİHLERİ GELİŞTİRMEK İÇİN
KULLANILABİLECEK ANALİTİK ARAÇLAR

Yüksek Lisans Tezi

ALİ CAN ARDA

Tez Danışmanı: PROF. DR. H. ALPER MARAL

İSTANBUL, 2021



BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

17/06/2021

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	Ses Teknolojileri Caz Yüksek Lisans Programı
Öğrencinin Adı Soyadı:	Ali Can ARDA
Tezin Adı:	Caz Performansında Akış Teorisi ile Farklı Bir Grup Dinamiği ve Performans Tercihleri Geliştirmek için Kullanılabilecek Analitik Araçlar
Tez Savunma Tarihi:	17.06.2021

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Doç. Dr. Burak KÜNTAY
Enstitü Müdürü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı:	Prof. Dr. H. Alper MARAL	
2. Üye :	Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak TAMER	
3. Üye :	Dr. Öğr. Üyesi Gökhan DENEÇ	

TEŐEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanması s¼recinde benden desteğini esirgemeyen Prof. Dr. H. Alper Maral'a, program koordinat¼r¼m¼z Yeőim Pekiner'e, ses teknolojileri alanındaki araőtırmalarımınla ilgili verdiği geri d¼n¼tler için Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak Tamer'e, j¼ride yer alıp yapıcı katkılarıyla bana rehber olan Dr. Öğr. Üyesi G¼khan Dene'e derslerine katılmaktan b¼y¼k keyif aldığım ve ufkumu aan, ilham verici çalışmalarından sıklıkla faydalandığım, fikirlerimin oluşmasında b¼y¼k katkısı olan değerli öğretmenlerim Baki Duyarlar, Őevket Akıncı, Dr. Öğr. Üyesi Barkın Engin, ve Baőak Yavuz'a, bilgisayar destekli m¼zik kapsamındaki değerli bilgileriyle benden desteğini esirgemeyen Arő. Gör. Doğuhan Eren Karacan ve Dilek Yılmaz'a ayrıca yoğun çalıőmalarım sırasında s¼rekli yanımda olan ve sabırla bana destek olan annem Nermin Arda'ya teőekkür ederim.

İstanbul, 2021

Ali Can ARDA

ÖZET

CAZ PERFORMANSINDA AKIŞ TEORİSİ İLE FARKLI BİR GRUP DİNAMİĞİ VE PERFORMANS TERCİHLERİ GELİŞTİRMEK İÇİN KULLANILABİLECEK ANALİTİK ARAÇLAR

Ali Can Arda

Ses Teknolojileri Caz Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper Maral

Haziran 2021, 151 Sayfa

Akış teorisi, bireyin yaşam pratiklerindeki motivasyonlarını inceleyen; aktif olarak yer aldığı herhangi bir alanda kişisel ve sosyal gelişimlerine bağlı olarak edindiği potansiyel bilgi, yetkinlik ve tecrübelerinin geliştirilmesi için gerekli yöntemleri araştıran; buna bağlı olarak kişinin bireysel yaratıcılığının artırılmasını sağlayacak koşulları belirlemeye çalışan önermeler bütünüdür. Müzik disiplini açısından değerlendirildiğinde ise bu teori, bireyin yani icracının performans esnasında konstrasyonu, özbilinç ya da ego kaybı, yeterlilik ve/veya kontrol hissi, vb. unsurlarını ele almış; grup akış dinamiklerindeki yöntemlere de odaklanarak icracının grup-içi performans pratiklerindeki motivasyonlarının sağlanması için birtakım önermeler geliştirmiştir. Grup akış dinamiklerine yeni hamlelerin getirilmesini gözetken bu önermeler arasında üç unsur göze çarpmaktadır: Bunlardan ilki, icra pratiklerine yönelik hedeflerin belirlenmesi; ikincisi, icracının yetkinliği ile grup-içi kolektiflik ve iletişim deneyimindeki dengenin sağlanabilmesi için gerekli koşulların oluşturulması; üçüncüsü ise performansa bağlı olarak icracıya sağlanan geribildirimlerin değerlendirilmesidir.

Bu çalışma, akış teorisinin müzik alanında performansa yönelik grup akış dinamiklerini incelemeyi amaçlamış; bu teoriyi caz müziği icra pratikleri üzerinden değerlendirmeye odaklanmıştır. Çalışma, bireysel akış modelini grup düzeyine taşıyan Keith Sawyer'ın "grup akışı modeli"ni araştırmış; bu bağlamda caz müziği icracılarının grup içerisindeki dinamiklerini etkileyen tam konsantrasyon, takım arkadaşlarını tanıma (aşinalık), ilerleme odaklı olma, başarısızlık hissi vb. psikolojik unsurları irdelemiştir. Bu noktadan hareketle, icracıların performans esnasındaki grup-içi etkileşim anlayışına bağlı olarak aralarında gelişen/dönüşen aktif dinleme kavramını, eşlikçilik-solistlik dengesini, korporatif yaklaşımların oluşturulması ve kolektif bakış açılarının sağlanması için gerekli olan iletişim koşullarını detaylandırmış; böylelikle icracının yetkinlik ve yaratıcılığının geliştirilmesine yönelik koşulların sağlanabilmesi için göz önünde bulundurulması gereken etmenleri araştırmayı hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Akış Teorisi, Grup Akış Dinamikleri, Etkileşim, Kolektiflik, Grup Yaratıcılığı.

ABSTRACT

A DIFFERENT GROUP DYNAMIC WITH FLOW THEORY IN JAZZ PERFORMANCE AND ANALYTIC TOOLS WHICH CAN BE UTILISED TO DEVELOP PERFORMANCE PREFERENCES

Ali Can Arda

Sound Technologies Jazz Master Programme

Consultant of Thesis: Prof. Dr. H. Alper Maral

June 2021, 151 Pages

Flow theory is a set of propositions that examines the motivations of an individual in their daily practices, researches the methods necessary to develop potential knowledge, competence and experience gained depending on their personal and social development in any field where they are actively involved, and accordingly tries to determine the conditions that will enable the increase of the individual's personal creativity. When evaluated in terms of music discipline, this theory deals with the individual's—the performer's—concentration, loss of self-consciousness or ego, feeling of competence and/or control during performance as well as focusing on the methods in group flow dynamics and developing some propositions that provide motivation during in-group performance practices. Three features stand out among these practices that aim to provide new moves to the group flow dynamics: The first one is the determination of the goals for performance practices; second one is the creation of the necessary conditions for a balance between the competence of the performer and the in-group collectivity and communication experience; and the third one is the evaluation of the feedback provided to the performer based on the performance.

This study aims to examine the group flow dynamics available for performance in the music field of flow theory and focuses on evaluating this theory through jazz performance practices. The study researches the “group flow model” of Keith Sawyer, who applied the individual flow model to groups, and in this context, explores psychological elements such as full concentration, familiarity with teammates, being progress-focused, feeling of failure etc., all of which affect the in-group dynamics of jazz performers. Based on this point of view, the study details the concept of active listening which develops/transforms between performers depending on the understanding of in-group interaction during performance, the balancing of being an accompanist-soloist and the conditions of communication necessary for the creation of corporate approaches and collective perspectives; and thus, the study aims to investigate the factors that should be taken into account in order to provide the conditions for the development of the competence and creativity of the performer.

Keywords: Flow Theory, Group Flow Dynamics, Interaction, Collectivity, Group Creativity.

İÇİNDEKİLER

TABLolar	viii
ŞEKİLLER	ix
KISALTMALAR	xi
1. GİRİŞ	1
2. LİTERATÜR TARAMASI	3
3. VERİ VE YÖNTEM	4
3.1 AKIŞ KURAMI	4
3.1.1 Akışın Koşulları	9
3.1.1.1 Zorluk-beceri dengesi (Meydan okuma- yetkinlik dengesi)	10
3.1.1.2 Net hedefler	11
3.1.1.3 Geri bildirim	12
3.1.2 Akışın Özellikleri	13
3.1.2.1 Odaklanmış konsantrasyon	14
3.1.2.2 Eylem ve farkındalığın birleşmesi	15
3.1.2.3 Öz bilinç kaybı	16
3.1.2.4 Yeterlilik ve mutlak kontrol hissi	18
3.1.2.5 Zamansal dönüşüm	20
3.1.2.6 Ototelik deneyim	21
3.1.3 Akış Modelleri	23
3.1.3.1 Kavramsal modeller	23
3.1.3.2 Akış kanalı modelleri	24
3.1.3.3 Nedensel modeller	30
3.2 AKIŞ VE MÜZİK İLİŞKİSİ	31
3.2.1 Farklı Müzik Türlerinde Akış ve Müzik Anksiyetesi	31
3.2.1.1 Müzik performansı üzerine	36
3.2.1.2 Müzik dinleme üzerine	39
3.2.1.3 İcracı-izleyici arasındaki ilişki üzerine	42
3.2.1.4 Bilgisayar destekli müzikte akış	44
3.2.1.5 Müzik performans anksiyetesi üzerine	55
3.2.1.5.1 Müzik performans anksiyetesinin nedenleri	58
3.2.1.5.2 Müzik performans kaygısının tedavisinde kullanılan yöntem ve stratejiler	62

3.2.2 Müzik Tarihinde Doğaçlama Özelliği Gösteren Türler	68
3.3 GRUP AKIŞI VE CAZ PERFORMANSINDA OPTİMAL DENEYİM.....	74
3.3.1 Caz İcracısının Bireysel Akışı	78
3.3.2 Grup Yaratıcılığı	81
3.3.2.1 Grup akışının koşulları	84
3.3.2.2 Grup akışının özellikleri	89
3.3.3 Doğaçlama Performans Süreçleri.....	90
3.3.4 Akış Dizgeleri Kullanan Grupların Prova ve Performans Dinamikleri.....	98
3.3.5 Küçük Ölçekli Caz Gruplarının Performans Deneyimleri	105
4. TARTIŞMA VE SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA	134
EKLER.....	Error! Bookmark not defined.

TABLÖLAR

Tablo 3.1: Akışın bulguları ve özellikleri arasında bir karşılaştırma.....	38
Tablo 3.2: <i>reVISIT</i> kullanıcıları anket sonuçları	51
Tablo 3.3: <i>Sequencer/ Daw</i> anket sonuçları.....	52
Tablo 3.4: Performans öncesi etkiler	61
Tablo 3.5: Performans sırasındaki etkiler	61
Tablo 3.6: Performans sonrası etkiler	62
Tablo 3.7: Keil'in kompozisyon ve doğaçlama karşılaştırması.....	95



ŞEKİLLER

Şekil 3.1: Kavramsal akış modelinin basitleştirilmiş sürümü.....	24
Şekil 3.2: Üç kanallı deneyim modeli.....	25
Şekil 3.3: Dört kanallı akış modeli.....	26
Şekil 3.4: Akış diyagramı (Mihaly Csikszentmihalyi)	27
Şekil 3.5: Sekiz kanallı akış modeli (Deneyim dalgalanma modeli).....	29
Şekil 3.6: Revisit arayüzü	47
Şekil 3.7: <i>Fl Studio</i> arayüzü	53
Şekil 3.8: <i>Ableton Live</i> arayüzü	54
Şekil 3.9: Csikszentmihalyi'nin yaratıcılık modeli.....	82
Şekil 3.10: Van den Hout'un grup akışı öncülleri ve bileşenleri.....	88
Şekil 3.11: Nattiez'in Bir Müzik Eserinin Üç Boyutu	96
Şekil 3.12: Nattiez'in modelinin caz doğaçlamasına uyarlanması	97
Şekil 3.13: Nattiez'in modeli doğaçlamacının bakış açısını tanımlamak için değiştirildi.....	97
Şekil 3.14: Yüksek akış gösteren grup dizilimi (Grup 5)	101
Şekil 3.15: Yüksek akış gösteren grup dizilimi (Grup 14)	102
Şekil 3.16: Düşük akış gösteren grup dizimleri (Grup 6).....	103
Şekil 3.17: Düşük akış gösteren grup dizilimi (Grup 12)	104
Şekil 3.18: Charlie Parker'ın " <i>Now's the Time</i> " eserinin partitürü (1-8 ölçü).....	108
Şekil 3.19: " <i>Now's the Time</i> " partitürünün devamı (9-16 ölçü)	109
Şekil 3.20: " <i>Now's the Time</i> " partitürünün devamı (17-24 ölçüleri).....	110
Şekil 3.21: " <i>Now's the time</i> " devamı (25-32 ölçü)	111
Şekil 3.22: Temel davul paternleri.....	112
Şekil 3.23: " <i>Now's the time</i> " bas ve davul partiyonları (9-12 ölçü arası)	114
Şekil 3.24: " <i>Now's the time</i> " piyano ve bas partiyonları (9-12 ölçüleri)	114
Şekil 3.25: " <i>Now's the time</i> " piyano ve davul partiyonları (9-12 ölçüleri).....	114
Şekil 3.26: Ritim bölümü içindeki ilişkilerin şeması.....	115
Şekil 3.27: Alt grup akışı (<i>Subgroup flow</i>)	117
Şekil 3.28: Kabulü taklit etme (<i>Mimicking acceptance</i>).....	118
Şekil 3.29: Saklı taklit cevapları (<i>Embedded mimicking responses</i>).....	119
Şekil 3.30: Sunulan teklifi reddetme (<i>rejection</i>).....	120

Şekil 3.31: Değişiklik (<i>modification</i>).....	121
Şekil 3.32: Detaylandırma (<i>Elaboration</i>).....	121
Şekil 3.33: <i>Transformation</i> parçasına ait 12 ton orjinal serisi.....	124
Şekil 3.34: 12 tonlu diziyle yedili bir melodik aralık yapısını paylaşan <i>Klangfarbenmelodie</i> (ton-renk-melodi).....	124
Şekil 3.35: <i>Transformation</i> eserine hâkim akor kurulumları ve enstrümanlara dağılımı.....	125
Şekil 3.36: Cecil Taylor'a ait air parçasının 28 adet motif tasarımı	128
Şekil 3.37: Cecil Taylor ve Buell Neidlinger'in The complete candid recordings projesi	130
Şekil 3.38: Bir müzik performansı sırasında insan bilgi işlemlerini ve eylemini açıklamak için bilgilendirici geri bildirim modeli.....	131



KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
akt.	: aktaran
bkz.	: bakınız
cd	: Compact Disc
DAW	: Digital Audio Workstation
LP	: Long play (uzun çalar)
MIDI	: Musical Instrument Digital Interface
MPA	: Müzik performans anksiyetesi
vb.	: ve benzer

1. GİRİŞ

Müzikle uğraşan insanların enstrümanlarında yetkinliğe ulaşabilmeleri için erken yaşta müziğe başlamaları önerilir. Müzisyenler kendilerini teknik ve müzikal anlamda ne kadar iyi yetiştirebilseler de en çok çekindikleri ve kaygı duydukları durumlardan biri de performans süreçleridir. Eğer bu kaygı ve stres aşılamazsa müzisyen kendisini toplumsal hayatının kötü etkilendiği bir sürecin içerisinde bulabilir. Araştırmalarda literatüre sahne korkusu (*stage fright*) olarak geçen bu sendromdan en çok etkilenen kesimlerden birinin de müzisyenler olduğu bilinmektedir. Yine performans süreçlerinin zorluk seviyesi göz önüne alındığında bu sahne korkusu sendromunu yaşayan müzisyenlerin önemli bir kısmı caz icracılarıdır.

Caz müziğinde performans ortaya koymak, çalınacak eserin doğru ritim ve melodisini icra ederken bireysel veya grup deneyimi olarak yalnızca fiziksel ve mental gereklilikleri yerine getirmek değildir. Müziği icra eden kişinin grubuyla ve dinleyicisi ile arasındaki müzik bağı kurabilmesi aynı zamanda psikolojik bir süreç olarak göze çarpmaktadır. Bu da müzik performansının karmaşık bir süreç olduğunu ve üzerinde durulmaya değer bir kavram olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmanın amacı bir caz performansında grup dinamiğinin sağlanmasında ve grup akışı deneyiminin optimal düzeye çıkarılmasında ne gibi araçların rol oynadığını saptamaktır. Bu araştırma, caz müzisyeninin grup performanslarındaki deneyime icrasıyla nasıl katkı sağladığına, yaratıcı algısı, doğaçlama kararları ve performans ortamının oluşumuna ışık tutmayı amaçlamıştır. Doğaçlama ve grup yaratıcılığına ilişkin birçok caz icracısının doğaçlama pratiklerini kavrama yöntemleri, bu karmaşık eşzamanlı süreçlerde yaratıcılığı farklı ancak birbiriyle ilişkili süreçlerle nasıl bir kişiliğe büründürdükleri bu çalışmada özellikle vurgulanmıştır. Bu bilgiler ışığında birey ve grupların yaratıcı süreçleri ile Csikszentmihalyi'nin akış teorisinde tanımlanan ototelik (optimal) deneyimi arasında açık bir bağlantı olduğu söylenebilir.

Sadece caz müziği değil klasik, etnik, hiphop pop müzik vb. birçok müzik dalında hem dinleyici hem de icracı bu psikolojik deneyime ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışmada

akışın müzik ile ilişkisine, icracı ve izleyici (dinleyici) açısından genel bağlamda değinilmiş olup akışa büyük oranda doğaçlama süreçler üzerinden yaklaşmıştır.

Bu bağlamda akış, ilk olarak genel çerçevede ele alınırken bunun yanında akışın koşulları özellikleri ve modelleri de tanımlanmıştır. İkinci bölümde akış, önce müzik türlerinde icracı ve izleyici açısından ele alınmış sonra da bilgisayar destekli müzikte nicel bir çalışmanın analizi ve kullanıcıyla *sequencer/daw* ve *tracker* etkileşimi konuları incelenmiştir. Müzik performansında akış hedeflenirken aynı zamanda müzik performans kaygısının nedenleri de incelenmiş ve kaygıyı önlemede kullanılacak stratejiler belirlenmiştir. Son bölümde ise Csikszentmihalyi'nin akış teorisi grup akışı bağlamında ele alınmıştır. Caz doğaçlama süreçlerinde, özellikle grup akışı ve grup yaratıcılığının özellikleri ve koşullarına uygun olarak icracıların prova ve performans deneyimlerinde etkileşimsel eşzamanlılığın öğelerinden yararlanılmıştır.

Bu araştırma ileriye dönük bir süreçte caz öğrencilerinin ve hatta birçok profesyonel caz icracısının performans sırasında yaşadıkları aşırı stres ve heyecanın nedenleri ve çözümleri üzerine optimal deneyimi ortaya çıkarabilmede bilinmesi ve yapılması gerekenleri ortaya çıkarmayı ve alandaki araştırmaların yolunu açmayı da amaçlamaktadır.

2. LİTERATÜR TARAMASI

Bu çalışma Csikszentmihalyi'nin akış teorisi alanında yapmış olduğu 1975-2018 yılları arasındaki çalışmalarının sonucunda yazmış olduğu kitaplar baz alınarak hazırlanmıştır. Ayrıca Elina Hytönen-ng' nin *Experiencing Flow and Jazz Performance* kitabı ile Keith Sawyer'ın grup müziğinin akışı üzerine yapmış olduğu *Group Genius* ve *Group Creativity- Music, Theatre, Collaboration* kitapları, Robert Hodson'ın *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz* adlı çalışması, yararlanılan diğer önemli kaynaklardır.

Araştırma, konu bakımından akış teorisini temelinde aldığından çalışmanın ilk bölümünü oluşturan akış konusu oluşturulurken Csikszentmihalyi'nin *Beyond Boredom and Anxiety* (1975), *Flow and Foundations of Positive Psychology* (2014a), *Akış-Mutluluk Bilimi* (2018) adlı kitapları araştırmanın temel kaynakları olarak belirlenmiştir. Ayrıca akış deneyiminin caz müziğinde ve müzisyeninde karşılık bulması ve icracının bir grup figürü olarak performansını planlaması üzerine çalışmalar için seçilmiş önemli kaynaklardan birisi Elina Hytönen-Ng'nin *Experiencing Flow and Jazz Performance* kitabıdır. Çalışmanın bu bölümünde bireysel ve grup caz müzik performansının psikolojik temellerine inileceğinden konuyla doğrudan ya da dolaylı ilgilenen tez, kitap ve makalelerden de yararlanılmıştır.

İlk bölümün sonlarında bilgisayar destekli müzik ile ilgili yaratıcı akış deneyiminin sağlandığı, içsel motivasyon ve virtüözlük gibi yeterliliklerin gözlemlendiği bir doktora tezi olan Chris Nash'e ait "*Supporting Virtuosity and Flow in Computer Music*" çalışmasından yararlanılmıştır.

Araştırmanın son bölümünde bireysel akıştan grup akışına geçiş de ayrıca önemsendiğinden aynı zamanda Csikszentmihalyi'nin de öğrencisi olan Keith Sawyer'ın grup akışı üzerine yazmış olduğu *Group Creativity- Music, Theatre, Collaboration* adlı kitabı, Robert Hodson'ın *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz* kitabı ve Mazzola ve Cherlin'in *Jazz and the Creative Flow of Collaborative Gestures* kitabı yararlanılan diğer önemli kaynaklardır.

3. VERİ VE YÖNTEM

Bu çalışmada akış teorisinin genel bir literatür taraması yapılarak genelden özele (tümünden gelim yöntemiyle) ilerleyen bir yöntemle müzik ilişkisi bağlamında ele alınıp, son bölümde caz icracılarının hem bireysel hem de grup performanslarındaki etkileşimli doğaçlama süreçlerini yönlendirme yöntemlerini araştırmayı amaçlamıştır. Araştırmada betimsel yöntem benimsenerek, eş zamanlı olarak gerçekleşen caz grup performanslarının doğaçlama ve trade transkripsiyonları incelenerek etkileşimli bir grup akış bağlamında analizi yapmaya çalışılmıştır.

3.1 AKIŞ KURAMI

Csikszentmihalyi'nin¹ (1975) ortaya koyduğu akış teorisi, insanların yaşadıkları her anın optimal düzeye ulaşmasında karşılaştığı engellere ve onların çözüm arayışlarına ilişkin bir yol olarak ortaya konmuştur. Yapılan işin türünün bir önemi olmaksızın yapılan ana odaklanmış ve anlık haz veren durumları konu almıştır. Yapılan çalışmada müzik, resim, spor, ekonomi, tıp, satranç, endüstri gibi alanlarda meslek sahibi olan dünyanın birçok yerinden farklı kültür, farklı karakterde ve cinsiyet farkı gözetmeksizin insanların tarif ettikleri mutluluk kavramı üzerine yoğunlaşmış ve aslında genelde mutluluk kavramının aşağı yukarı benzer şekilde tanımlandığı sonucuna ulaşılmıştır² (Csikszentmihalyi 2014 a, s. 21).

Akış teorisi aslında yüzyıllardan beri bilinen, kökenleri Budizm ve Taoizm gibi dinlere dayanan ve onların öğretilerine konu olan bir felsefeyi içermektedir (Csikszentmihalyi 2018, s. 44). Csikszentmihalyi bu kavrama, 1975 yılında görüşme yaptığı birçok insan "akış" deneyimlerini su akıntısının onları da beraberinde taşıyor olduğu metaforunu kullanarak anlattığı için bu adı vermiştir (Csikszentmihalyi 1975, s. 10).

¹ Macar asıllı Amerikalı Mihaly Csikszentmihalyi'nin yerel ismi Mihály Csikszentmihályi olarak geçmektedir. Bu çalışma boyunca yazarın ismi aksansız bir şekilde kullanılmıştır.

² Csikszentmihalyi akış teorisiyle ilgili yaptığı araştırmalarda katılımcılarına gün boyu farklı ve tesadüfi zamanlarda hislerini kaydedebildikleri durumları Duygusal Örnekleme Metodu (*Emotional Sampling Method*) kullanarak katılımcılar arasında birtakım ortak veriler elde etmiştir.

Akış, bilimsel bir çalışma olarak motivasyon üzerine yapılmış çalışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Kefor 2015, s. 19). Motivasyonla ilgili yapılan geniş akademik araştırmalar akış deneyimine zengin ve sağlam bir temel oluşturmuştur. Psikoloji biliminde akış teorisi daha geniş bir alan olan “pozitif psikoloji” ye dayanmaktadır. Pozitif psikoloji, bireylerin ve grupların kişisel ve sosyal gelişimlerine katkı sağlayan ve bireylerin potansiyeline ulaşmasını, doyurucu ve anlamlı bir hayat sürmesini sağlayan deneyimleri inceleyen bir yaklaşımdır (Teztel 2016, s. 3).

Pozitif psikoloji kapsamında akış teorisine dek süren araştırmalarda;

- a) Ryff ve Singer tarafından oluşturulan “psikolojik iyi oluş”,
- b) Abraham Maslow’un kendini gerçekleştirme³ (*self actualization*),
- c) Carl Roger’ın tam olarak fonksiyonda bulunan kişi (*fully functioning person*),
- d) Carl G. Jung’ın bireyselleşme formülasyonu (*formulation of individuation*),
- e) Gordon Allport’un olgunluk kavramı (*conception of maturity*),
- f) E. Erikson’un psikososyal durum modeli, (*psychosocial stage model*),
- g) Buhler’in temel yaşam eğilimleri (*basic life tendencies*),
- h) Jahoda’nın pozitif ruh sağlığı kriterleri (*positive criteria of mental health*),
- i) Neugarten’in kişilik gelişimi teorisi (*personality change*),

gibi çalışmalar yapılmıştır (Ryff ve Singer 1996, ss. 14-15). Bu çalışmalarda ortak olarak bireylerin ileriye dönük psikolojik iyi oluşları ve mutlulukları farklı formlara bağlanırken diğerlerine göre daha yeni olan bu çalışmada akışın gerçekleşmesi için belli başlı koşullar ve özellikler tanımlansa da farklı olarak “o anın kalitesi”ne odaklanmaktadır.

Pozitif psikolojinin amacı, bireylerin sadece hayatlarındaki en kötü şeyleri düzeltmek için değil, aynı zamanda hayatlarında olumlu nitelikler oluşturmak için de psikolojideki birçok değişikliğe dikkat etmesini sağlamaktır (Seligman ve Csikszentmihalyi 2000, s. 5). Öznel düzeyde pozitif psikoloji, bireyin en değerli öznel deneyimlerini alanı içerisine alır: Geçmiş zaman için iyi oluş, memnuniyet ve tatmin duyguları, gelecek zaman için umut ve iyimserlik, şimdiki zaman için ise akış ve mutluluk kavramları öne sürülmüştür (a.g.y).

³ Kendini gerçekleştirme, Abraham Maslow’un "Maslow teorisi" olarak da bilinen ihtiyaçlar hiyerarşisi piramidinin en tepesini oluşturur.

Csikszentmihalyi'nin akış teorisiyle ilgili araştırmalarıyla, Abraham Maslow'un doruk deneyimler (*peak experiences*) olarak adlandırdığı bireyin mutluluk, ilham ve yaratıcılık gibi kişisel gelişim süreçleri üzerine yapmış olduğu araştırmalar arasında ortak noktalar olsa da Rhoda Bernard (2009, s. 8) doruk deneyim ile akış deneyimi arasında önemli farklılıklar olduğunu belirtmiştir. Maslow doruk deneyimleri tanımlarken bireyin kendini gerçekleştirme ve bireysel aşkınlık tanımını geçici ve daha kısa zamanlı durumlar için kullanırken Csikszentmihalyi'nin akış sürecini bireyin sosyal ve evrimleşme etkilerini gözetererek sürecin daha geniş tabanlı etkileri olduğunu belirtmiştir (akt. Turan 2019, s. 183).

Csikszentmihalyi (2018, s. 17) M.Ö. 4'te Aristo'nun toplum içerisinde yaşayan erkek ve kadınların her şeyden çok mutluluk aradıkları sonucuna vardığını göstermiş fakat onu tanımlamada ve ona ulaşma noktasında yeteri kadar ilerleme kaydedilmediğini de belirtmiştir. Csikszentmihalyi insanların en çok keyif aldığı anlarda nasıl ve neden böyle hissettiklerini araştırmış ve mutluluğun özel bir hazırlık ve uygulama gerektirdiğini öne sürmüştür. Mutluluğa “bilincimizin içeriği üzerinde kontrole ulaşmak”la başlayan karmaşık bir süreç yoluyla ulaşmamızı önermiştir (Warren 2006, s. 102). Ne varki akış teorisi oluşturulurken akışa ulaşmanın bir yöntemi sunulmamış yalnızca deneyimin koşul ve özellikleri belirtilmiştir.

Csikszentmihalyi akış ve mutluluk arasındaki ilişkinin tamamen açık olmadığını, deneyim sırasında bireyler kişisel durumlarını yansıtmaya lüksüne sahip olmak için bu deneyimle aşırı meşgul olduklarından mutlu olmayacaklarını belirtmiştir. Bu şekilde sağlanan bir mutluluk, akışı kesintiye uğratan bir rahatsızlık olabilir. Ancak deneyim sona erdiğinde insanların hislerinin genel olarak olumlu olduğunu bildirmiştir (Csikszentmihalyi 1999, s. 825).

Basit bir tanımla akış, hayatımızdaki iş veya aktivite ile o anda işin kendisinden başka hiçbir endişe, tatsızlık ve problem düşünemeyecek kadar meşgul olma halidir (Csikszentmihalyi 1975, s. 36). İnsanlar farkında olsun veya olmasın akış deneyimini birçok kez tecrübe etmiştir. Akış anında kişi, bilişsel ve fiziksel olarak odaklandığı işe öylesine bağlıdır ki zaman kavramını unutur ve ödül beklentisi olmamasına rağmen süreç sonunda kendi ödülünü yine kendisi verir.

İnsanlar, günlük olarak yaptıkları birçok faaliyette (yemek yapmak, kıyafet ütülemek, araba kullanmak, masa başı çalışmak vb.) akış deneyimi yaşayabilir. Ancak spor ve oyun gibi net hedefleri olan ve geri bildirim sağlayan faaliyetler akışı daha olası hale getirebilir. Bir satranç oyunu kişiye göre ilgi çekici, içsel motivasyon sağlayan, zamanı unuttuğu bir deneyim olabilirken başka bir kişiye göre sıkıcı, endişe verici bir deneyim olabilir. Deneyimin kalitesini belirleyen etkenler öznel zorluk ve öznel becerilerdir (Nakamura ve Csikszentmihalyi 2002, s. 241). Eğer kişinin deneyim türü ile ilgili geçmiş ilişkileri ve yeterliliği güçlüyse akış daha kolay gerçekleşebilir. Jackson ve Csikszentmihalyi (1999) akışın öğrenilebilecek bir şey olmadığını, deneyimde beklediğimiz akış sağlanamasa bile akışın önkoşulları iyileştirildiğinde akış ihtimalinin artabileceğini belirtmişlerdir (akt. Wrigley ve Emmerson 2013, s. 301).

Csikszentmihalyi akış kuramında özellikle o özel anın herhangi bir dışsal olaya bağlı olmayıp onları yorumlama yeteneğine bağlı olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Keşfettiğim” şey mutluluğun başa gelen bir şey olmadığıdır. İyi talihin veya rasgele şansın sonucu değildir. Paranın satın alabileceği veya gücün emir verebileceği bir şey de değildir. Dış olaylara değil onları nasıl yorumladığımıza bağlıdır. Mutluluk aslında her bir kişi tarafından hazırlanması, yetiştirilmesi ve özel olarak savunulması gereken bir koşuldur. Kendi iç deneyimlerini kontrol etmeyi öğrenen insanlar hayatlarının kalitesini belirleyebilirler ve bu da her birimizin mutlu olmaya en çok yaklaşılabileceği durumdur (Csikszentmihalyi 2018, s. 18).

Caz müziği ile uğraşan müzisyenlerin önemli bir kısmı geçirmiş oldukları müzik eğitim süreçlerinde yeteneklerini geliştirirken özgün ve yaratıcı bir müzisyen olabilme idealini taşımışlardır. Ancak müzisyenler profesyonel olsalar bile her müzik performansında istenilen performans seviyesini gösteremeyebilirler. Bunun birçok sebebi olabilir. Bunlardan biri Csikszentmihalyi'nin de belirttiği gibi müzisyenin kendi iç deneyimlerini yeterince kontrol edememesidir (Csikszentmihalyi 2018, s. 67). Bir diğer anlamda müzisyenin bilinç kontrolü sağlamasının performansı üzerinde pozitif etkisi olduğu savunulmaktadır. Bilinç kontrolünü sağlamak, kişinin öğrenebileceği bir bilgi değildir. Müzisyenin sahip olduğu beceri ve teorik bilgilerin aynı bir atletin yaptığı gibi sürekli prova edilmesi diğer anlamda bu beceri ve bilgileri antrenman yaparak güçlendirmesi gerekmektedir. Bilincin önemi hakkında Epiktatos uzun zaman önce “İnsanlar bir şeylerden değil onları nasıl gördüklerinden korkarlar” demiştir (Csikszentmihalyi 2018, s. 43).

M.S. 161-180 yılları arasında Roma İmparatoru olan ve en iyi Stoacı filozoflardan biri olarak kabul edilen Marcus Aurelius ise “Dış şeyler size acı veriyorsa sizi rahatsız eden onlar değil, sizin onlara dair kendi hükümlerinizdir” (a.g.y) sözünü söyleyerek aslında olayların olumsuz sonuçlarının dışı bağılı olmadığını tamamıyla bilincin o anki duruma etkisi olduğunu desteklemiştir.

Bilinci yönlendirmek ya da onu kontrol etmek öğrenilecek bir bilgi değilse bilinci tanımlamak ve nasıl çalıştığını öğrenmek için biraz daha ayrıntı verilmesi gerekir. Bilincin nasıl çalıştığına dair -herhangi bir bilim dalının doğrudan konu alanı olmadığından- kanıtlanabilir tek bir tanım yapılamamıştır. Csikszentmihalyi bilinçte olanları anlamak veya bilebilmek için bununla ilgili bilgi teorisinin prensiplerine yoğunlaşmıştır. Bu prensipler dikkat ve belleğin dinamikleri ilgili bilgileri içermektedir (Csikszentmihalyi 2018, s. 53).

Bilinç yalnızca genetik (biyolojik) talimatlara göre çalışan bir mekanizma olmadığı gibi, bu talimatlara tamamen zıt bir şekilde de hareket edebilir. Bilinç, bu genetik talimatları yok sayarak gerektiğinde kendi bağımsız davranış şeklini de geliştirebilir (a.g.y. s. 50). Öyleyse buradan hareketle bilinç; içinde ya da dışarısında bulunan tüm bilgilerin, bulunduğu organizma tarafından işlenip harekete geçirilmesiyle çalışmasını sürdürür. Organizma bu bilgileri oluştururken duyular, hisler, algılar, niyetler gibi birtakım olaylardan yararlanır ve bu olaylara karşı vereceği tepkiler davranışın yönünü belirler.

Bilinç aynı olaylara karşı vermiş olduğu tepkiler sayesinde bilgiyi oluşturabildiğinden Csikszentmihalyi bilinci “kasıtlı olarak düzenlenmiş bilgi” olarak tanımlamıştır (a.g.y. s. 53). İnsanların geçirmiş olduğu tüm anılarında aslında bilincinde oluşturduğu düzenlenmiş bilgiler rol oynamıştır. Bilinç dışında gerçekleşen olaylar, insanlar onları fark edene kadar henüz var olmadığından ve bilinç sübjektif olarak bu olayı algılamadığından buna tepki vermeyecektir. Bu durumda bilinç alanına dahil etmek istediği bilgiyi nasıl seçecektir sorusu önem kazanmaktadır. Bilincin içine dahil olan sayısız bilginin ayırt edilebilmesi ve farklı olanın seçilmesi “dikkat” mekanizması sayesinde olabilir. Dikkat çekme süreci bilgiyi değerlendirme faaliyeti olarak bilinç ile akış arasında köprü görevi görür (Csikszentmihalyi 1975, s. 30). Dikkat, bireyin tüm zihinsel faaliyetlerinden (hatırlama, hissetme, karar verme vb.) sorumlu bir filtre görevi

görür ve bilincimizde neyin görünüp görünmeyeceğini belirler (Warren 2006, s. 103). Akış deneyimi sürecinde ne olduğunu anlamak için Mihaly ve Isabella Selega Csikszentmihalyi'nin tanımladığı “bilinç ve benlik modeli”ni çağırmanız gerekir (Csikszentmihalyi ve Csikszentmihalyi 1988;’den akt. Nakamura ve Csikszentmihalyi 2002, s. 242). Bu modele göre insanlar çok fazla bilgiyle karşı karşıyadır. Bilinç bu yığından bilgiyi seçmek, işlemek ve saklamak için organizmada gelişen bir sistemdir. Bilgi işlendikten sonra bilinçte yer alan tüm süreçleri kapsayan sistem, bu bilgiyle ilgili düşünme, isteme, hissetme (bilinç, motivasyon ve duygu) gibi eylemlerde farkındalığa girer. Ardından bilinçteki bellek sistemi bilgiyi depolar ve saklar. Öznel akış deneyimini bilincin bir izlencesi olarak da düşünebiliriz (a.g.y.).

Yaptığımız aktivitelerden almış olduğumuz haz, aktivitenin zorluk derecesi ve kişinin o aktivite için gerekli olan hazırbulunuşluk, yetenek ve göstereceği çabaya bağlıdır. Eğer pozitif bir deneyim elde etmek isteniyorsa içerisinde bulunulan aktivitelerin zorluk derecesi ve kişinin becerileri düzenli olarak arttırılmalıdır. Akış sürecine dahil olan kişiler aktivitenin sonucuna bağlı herhangi bir dışsal ödüle dayalı bir beklenti içerisine girmezler. Yaşamış oldukları an, sonrasında hep hatırlamak isteyeceği bir anıya dönüşür. Csikszentmihalyi’ye göre bireyin bilinci üzerinde olumsuz etkisi olan temel sebeplerden biri de psişik düzensizliktir; yani mevcut niyetlerle çelişen veya yürütme sırasında dikkati dağıtan bilgilerdir. Bunu aynı zamanda “psişik entropi” olarak da adlandırmıştır (Csikszentmihalyi 2018, s. 66). Csikszentmihalyi “optimal deneyim” tanımını yaparken “psişik entropi” tanımının tam tersi olduğunu öne sürmüştür. Ona göre bilgi kişisel hedeflerle uyumlu hale geldiğinde psişik enerji rahat ve zahmetsiz bir şekilde akar. Bu pozitivizm benliği güçlendirdiği gibi aynı zamanda faaliyetlere odaklanmak için daha fazla enerji serbest bırakır. İşte Csikszentmihalyi’nin bu sürecin uygun hale getirilmesini akış olarak adlandırmıştır (Warren 2006, s. 104). İleriki bölümlerde akışın sağlanmasındaki koşullar ve akışın özellikleri incelenecektir.

3.1.1 Akışın Koşulları

Csikszentmihalyi (1975, s. 35) bir etkinliğe katılmanın temel nedeninin haz duygusunu alabilmek olduğunu düşünen satranç oyuncularını, kaya tırmanıcıları, müzisyenler, dansçılar vb. birçok meslekte bireyle röportaj yoluyla eğlencenin doğasını ve

deneyimin en üst düzeyde algılandığı anların koşullarını araştırmıştır. Araştırmalar içsel motivasyonun gözlemlendiği ve rekabete dayalı oyunlara yoğunlaşmış, ek olarak para ve prestij gibi dışsal ödüllerin katılımı teşvik ettiği deneyimleri de (ameliyat gibi) incelemiştir (Nakamura ve Csikszentmihalyi 2002, s. 240). Bu araştırma sonucunda akış deneyiminin ortaya çıkması için meydan okuma yetkinlik dengesi (zorluk-beceri dengesi), net (belirlenmiş) hedefler ve geri bildirim sağlanması gerektiğini belirtmiştir (Csikszentmihályi 2018, s. 83; Nakamura ve Csikszentmihalyi 2002, s. 240). Akış için gerekli olan bu koşullar başlıklar halinde detaylandırılacaktır.

3.1.1.1 Zorluk-beceri dengesi (Meydan okuma- yetkinlik dengesi)

Deneyimin gerçekleşmesi için gereken zorluk seviyesi ile bireyin bu deneyim için ihtiyacı olan beceri seviyesinin uyumlu olması akışı gerçekleştiren önemli koşullardan biridir. Bir önceki bölümde Şekil 3.3'deki diyagram üzerinde gösterildiği üzere optimal deneyimler genellikle zorluk seviyesi ve kişisel yetenekler dengeli hale geldiğinde akışa ulaşabilir. Deneyimi gerçekleştirecek olan kişinin yetenekleri görevin zorluklarının yanında düşük kalırsa kişi hayal kırıklığına uğrayıp deneyimle ilgili endişe/kaygı duyabilir. Csikszentmihalyi bir deneyimin zorluk seviyesi eğer kişinin becerilerinin yanında düşük kalırsa bireyde gevşeme olacağını ve deneyimden sıkılma belirtileri göstereceğini; eğer her iki öğe de deneyim için yetersiz ise ilgisizlik/umursamazlık belirtilerinin gözleneceğini öne sürmüştür (Csikszentmihalyi 1997, s. 30).

Konuyla ilgili yapılan literatür taramasında yapılan araştırmalar bu koşul ile ilgili olarak en önemli sorunlardan birinin bireyin, deneyimin kendi yeteneği için çok zor olduğunu düşünmesi ve bunu yapamayacağı hissini oluşturmasıdır. Bireyin yapılacak işin zorluğundan ziyade görevin yerine getirilmesine ilişkin olumlu bir mücadele anlayışı geliştirmesi ve kendini yetenekleri ölçüsünde zorlarken haz aldığı mücadeleyi bir anlayış geliştirmesi gerekmektedir (Özkara ve Özmen 2016, s. 80).

Canlı müzikte akışın ölçülmesiyle ilgili öğrencilerle yapılan bir deneyde öğrencilerin çoğu performansta akışa ulaşmada zorluklarla karşılaştıklarını belirtmişlerdir. Bu öğrenciler yeteneklerinin performans zorluğunun üstesinden gelebilecek düzeyde

olmadığına inandıklarını ve yine öğrencilerin büyük kısmı performans sınavlarından hoşlanmadıklarını bildirmişlerdir (Wrigley ve Emmerson 2013, s. 302).

Her insan farklı alanlarda farklı yetenek düzeyine sahiptir. Zorluk ve beceri dengesinin sağlanması için asıl istenen bireyin faaliyete ilişkin yeteneklerinden çok, işin zorluk seviyesine oranla kendi becerisini nasıl algıladığıdır (Teztel 2016, s. 6).

Csikszentmihalyi akış deneyimleme yeteneğinin kısmen doğuştan gelen bireysel farklılıklardan kaynaklanabiliyor olabileceğini ancak birçok meditasyon tekniği ve ruhsal disiplin tekniğinin bilinç üzerinde kontrol sağlamaya yardımcı olabileceğini öne sürmüştür. Farklı yoga teknikleri ile dikkat yoğunlaştırma, hafızayı kontrol edebilme ve farkındalığı belirli hedeflerle sınırlama becerilerinin geliştirilebileceğini ve bu sayede zorluklar ve beceriler arasındaki dengenin daha kolay sağlanabileceğini belirtmiştir (Csikszentmihalyi ve Csikszentmihalyi 1988, s. 31).

3.1.1.2 Net hedefler

Akışın meydana gelmesinde bireyin deneyime odaklanmasını sağlayan önemli ikinci koşul net hedefler belirlemektir (Csikszentmihalyi 2018, s. 90). Basketbol, tenis, poker, satranç vb. rekabete dayalı oyunlarda hedefler belirgin olduğundan akışa girmek oldukça kolaydır. Hedeflerin belirgin olması oyuncunun odak noktasını daraltmasını ve tam konsantrasyonla o göreve emilmesini sağlar. Çünkü bu tarz aktivitelerin hedefleri ve kuralları belli olduğundan oyuncular işi yaparken bu küçük evrenin içinde tek bir odak noktası belirler (Csikszentmihalyi 1997, s. 30). Değeri olmayan bir hedef haz vermeyeceğinden belirlenen hedefler kişinin ilgi ve motivasyonunu teşvik etmelidir. Örneğin evinin salonunda oturmuş bir adamın hayatta kalmayı amaç olarak belirlemesi bu amacı gerçekleştirdiğinde onu mutlu etmez; ancak bir kaya tırmanıcısının belirlediği hedefi tamamlayacağına dair beklenti ve bilgisi bu tehlikeli yükselişi heyecanlı ve anlamlı kılar (Csikszentmihalyi 2018, ss. 90-91).

Akış sağlanabilen tüm aktivitelerin belirlenen hedefleri satranç, tenis gibi oyunlar kadar açık olmayabilir. Örneğin bir müzisyen, beste yapma sürecinde nasıl besteleyeceğine dair teknik bilgilere sahiptir ancak belirleyeceği hedef oldukça karmaşıktır. Bu durum

ressamlar, heykeltıraşlar vb. yaratıcılık gerektiren tüm deneyimler için de geçerlidir. Csikszentmihalyi'ye göre resim gibi yaratıcı deneyimler için sanatçı kuvvetli bir kişisel his oluşturmalıdır. Ressamlar geçmiş deneyimlerinden hareketle kendisiyle ilgili iyi ve kötüye dair kriterleri içselleştirmiştir. Bu kriterler resim olgunlaşmaya başladıkça belirlenen (ya da o an oluşan) hedefin yol haritasını oluşturmaktadır (a.g.y. ss. 91-92).

3.1.1.3 Geri bildirim

Akışın meydana gelmesi için gerekli bir diğer koşul bireyin bir deneyim üzerinde belirlenen hedeflere ulaşabilmek için uyguladığı aşama ve davranışlar sırasında anında geri bildirim almasıdır. Bir önceki koşul olan net hedeflerde de belirtildiği gibi bireyin yapmayı seçtiği aktivitede daha önceki deneyimlerine göre olumlu ve olumsuz kriterler belirlemesi gerekmektedir. Bu kriterler sayesinde kişi hedefi yolunda atmış olduğu tüm olumlu adımları kontrol edebilir ve akışa bir adım daha yaklaşabilir. Akış yüksek bir zorluk seviyesinde olduğu için bireyin almış olduğu dönüt olumlu olabileceği gibi olumsuz da olabilir. Olumsuz bir geri bildirim akışın meydana gelmesine tamamen engel değildir. İnsanlar içinde bulunduğu deneyimlerde olumsuz geri bildirim alsalar da ilgi ve davranışlarını değiştirme eğilimi gösterebilirler (Csikszentmihalyi ve diğ. 2005, s. 602).

Csikszentmihalyi akışın genel olarak kişinin erişmeye çabaladığı açık hedefler olduğunda ve işi ne kadar iyi yaptığına dair net bir geri bildirim aldığı anda meydana geldiğini öne sürmüştür. Ayrıca birçok oyun, spor, sanatsal performans ve dini törenlerin iyi belirlenmiş hedefleri ve kuralları olduğundan, katılımcıların eylemlerinin amaca uygun olup olmadığını anında bilebildiğini belirtmiştir (Csikszentmihalyi 1993, 179).

Yaratıcılık gerektiren performans durumlarında bazen belirlenen hedefler ve faaliyeti yönlendiren kurallar iş anında yaratılır ve tartışılır. Birbiriyle uyumlu, profesyonel bir caz grubunun akışa ulaşabilmesinin önemli sebeplerinden biri deneyimin kendi kurallarının açık olması ve etkinliğe katılan ekibin (her bireyinin) başarılı bir hamleyi neyin oluşturduğunu ve kimin iyi gittiğine dair net bir fikri olmasıdır (Csikszentmihalyi 2018, s. 92). Tıbbi alanda ise ameliyathane doktorları için özellikle ödüllendiricidir. Çünkü

doktorlar ameliyat sürecinin her adımında ne yapılması gerektiğini iyi bildiğinden her aşamada kendilerine bir görsel geri bildirim sağlarlar (Csikszentmihalyi 1993, s. 179).

Teorik olarak akış, zaman ve yer ayırt etmeden hemen her işte yaşanabilir ancak pratikte akışın tasarlanmış (özellikle rekabete dayalı) oyunlar, atletik yarışmalar, dini ritüeller ve resim ve müzik gibi etkinliklerde bulunmasının daha kolay ve zahmetsiz olduğu öne sürülmüştür (Csikszentmihalyi 1975, s. 39). Bu boş zaman etkinlikleri zamanla geliştirilerek insanların ilgi ve dikkatini günlük yaşamdaki kaotik ve stresli olaylardan daha farklı bir ortamda, hedeflenen eylemlerde bulunmalarına ve net geri bildirim almalarına olanak tanımaktadır (Csikszentmihalyi 2014a, s. 183). Geribildirim deneyiminde akışın sürekliliğinin sağlanmasında ve grup akış deneyimlerinde grup yaratıcılığı ve grup içi etkileşimin sağlanmasında da önemli bir rol oynamaktadır.

Akışın sağlanabilmesinde detaylandırılan koşullar birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Akış deneyimlerini görüşmeler yoluyla anlatan bazı insanlar süreci, belirledikleri birtakım hedeflerin üstesinden gelerek, ilerleme üzerine aldıkları geri bildirimleri sürekli olarak işleyerek ve bu geri bildirimlere göre eylemin zorluk seviyesini ayarlayarak; dengeli, yönetilebilir zorluklarla meşgul oldukları öznel deneyimler olarak tanımlamışlardır (Nakamura ve Csikszentmihalyi 2002, s. 240). Bu üç koşul yerine getirildiğinde akış yine de tam olarak sağlanamayabilir (Csikszentmihalyi ve diğ. 2005, s. 602). Yapılan görüşmelerde akış deneyimi yaşayan insanların ortak ifade ettikleri bazı özellikler olduğunu keşfedilmiştir. İleriki bölümlerde akışın oluşmasını sağlayan koşullar caz grupları üzerinde de detaylı açıklanacaktır.

3.1.2 Akışın Özellikleri

Csikszentmihalyi yaptığı görüşmelerde akış deneyimi yaşayan insanların ortak ifade ettikleri birtakım özellikler olduğunu keşfetmiştir. Bunlar; bireyin yaptığı işe yoğunlaşması ve odaklanabilmesi, eylem ve farkındalığın birleşmesi, yansıtıcı öz bilinç kaybı veya ego kaybı (ego aşılması), kişinin eylemlerini ve davranışlarını kontrol edebileceği duygusu (yeterlilik ve kontrol hissi), zamansal dönüşüm (zamanın normalden daha çabuk geçtiği hissi) ve deneyimin ototelik olmasıdır (Csikszentmihalyi 1975, ss. 38-48).

3.1.2.1 Odaklanmış konsantrasyon

Bireyin akışa odaklanması ve yoğun bir konsantrasyon sağlaması, akış sırasında tamamen belirlenen göreve emilmiş olup hedefe ulaşma yolunda zihnini dışsal düşüncelere, dikkat dağınıklığına tamamen kapatması ve o anın peşinden gitme durumu olarak tanımlanmaktadır (Fritz ve Avsec 2007, ss. 7-8). İnsanların eylemlerine odaklanabilmeleri ve yoğunlaşabilmeleri potansiyel, istenmeyen uyaranların bilinçten uzak tutulmalarıyla mümkün olabilir. Maslow (1971, ss. 63-65) bu süreci geçmiş ve gelecekte vazgeçen bir “bilincin daralması” olarak adlandırmıştır.

Konsantrasyonun en yoğun olduğu sporlardan biri olan kaya tırmanışı sporuyla uğraşan kişilerin hayatı bir odaklanmaya sahip olmaları gerekmektedir. Tutkuyla bu sporu yapan bir fizik profesörü bu deneyim ile ilgili ruh halini şu şekilde tarif etmiştir. “Sanki bellek girişim kesilmiş gibiydi. Tüm hatırlayabildiğim son otuz saniyeydi ve tek düşünebildiğim önümdeki beş dakikaydı.” (Csikszentmihalyi 2018, s. 95). Bu benzer duyguyu bir dansçı da şöyle ifade etmiştir. “Başka bir yere ait olmadığımı dair bir his yaşarım... Kendime hiç olmadığım kadar güvenirim. Belki de sorunlarımı unutmak için bir çaba. Dans bir terapi gibidir. Bir şeyler canımı sıkıyorsa stüdyoya girerken onu dışarıda bırakırım” (a.g.y. s. 96). Buradaki ör

Yarışma, kazanç, tehlike vb. içeren bir akış faaliyetine sahte, uygunsuz motivasyon araçlarının eklenmesi, onu dışsal uyaranlara karşı savunmasız hale getirebilir. Örneğin ödülü para kazanmak olan bir şans oyunu deneyimi yaşamak isteyen bir bireyin hedefi her ne kadar belirgin ve konsantrasyonu güçlü olsa da paradoksal olarak kişi, para kaybetme korkusuyla oyundan daha kolay bir şekilde uzaklaşıp kopabilir. Aynı şekilde bir kazanmaktan endişe duyan bir dövüşçü dikkati dağılmayan rakibine mağlup olma ihtimali yüksektir. İdeal bir akış bireyin deneyimin sonucu hakkında bir değerlendirmesi olmaksızın işe saf bir katılım sağlamasıyla mümkün olmaktadır (Csikszentmihalyi 2014a, ss. 140-141).

Akış deneyiminde iyi oluşturulmuş bir hedef, anlık geri bildirimler ve yoğunlaştırılmış bir konsantrasyonla beraber bilinç bir düzen akışına girmekte ve akışın zevk veren koşulu da bu şekilde oluşmaktadır (Csikszentmihalyi 2018, ss. 96-97).

3.1.2.2 Eylem ve farkındalığın birleşmesi

Csikszentmihalyi farkındalık kavramını bilinçte gerçekleşen tüm zihinsel süreçlerde belirlenen ve seçilen bilgi parçasını tanımlamak için kullanmıştır. Bu karmaşık süreç; uyarıyı tanıma, önceki bilgilere göre kategorize etme ve hatırlayarak veya unutarak ortadan kaldırma gibi adımlardan oluşmaktadır. Hilgard (1980, ss. 107-117) bunların en önemlilerini biliş, duygu ve arzu ya da irade olarak sınıflamıştır. Csikszentmihalyi; bilişi burada bilgi bitlerinin tanımlandığı ve ilişkilendirildiği çeşitli adımlar olarak, duyguları temelde “beğenmek” ve “beğenmemek” ekseninde işledikleri bilgilere yönelik farkındalığın tutumu olarak, iradeyi ise dikkati diğer hedefler yerine belirli bir dizi uyarana odaklama süreci olarak tanımlamaktadır (Csikszentmihalyi ve Csikszentmihalyi 1988, s. 19).

Akış sürecinde harekete geçmek ve farkındalığı artırmak için görevlere odaklanma yeteneği gerekmektedir. Bireyin amacı zirveye ulaşmak değil akışta kalmak olmalıdır. Akışın zahmetsiz bir şekilde akması için bilince dışsal uyarıların girmesi engellenmelidir çünkü akış eylemi ileriye doğru hareket eder ve geriye bakmak onu durdurmaktadır (Warren 2006, s. 104).

Akışta olan bir kişi eylemlerinin ve kendi bilincinin farkındadır. Bir tenis oyuncusu, topa ve rakibe ayrı ayrı odaklanmayıp, onları bütün olarak algılayıp dikkat gösterir. Bir satranç oyuncusu rakibini incelemekle ilgilenmeyip oyunun stratejisine odaklanır. Csikszentmihalyi bireyin faaliyeti sırasında dikkatini dışarıdan algılayacağı herhangi bir uyarana böldüğünde akışın kesintiye uğrayacağını öne sürmüştür (Csikszentmihalyi 1975, s. 38). Turnuva ya da yarışma organizasyonları kapsamında düzenlenen oyunların özellikle zayıflatıcı etkisi olduğunu bildirmiştir. İnsanlar zaten fazlasıyla bitkin düştikleri aktiviteden çıktığında vücudun talepleri farkındalığı hızlandıracaktır. Düzenli bir akışı deneyimleyecek kadar iyi oynamak için sürekli bir enerji ve zaman gerekecektir (Csikszentmihalyi 1975, s. 68).

Birçok akış deneyimi zahmetsiz görünse de fiziksel ve zihinsel ciddi bir çaba gerektirmektedir. Bir kişi eylemleriyle birleştirilmiş bir farkındalığı sadece kısa dönemler için sürdürebilir ve bu farkındalık dışarıdan bir bakış açısı edinildiğinde ara

dönemler tarafından kırılır. Bu nedenle anlık kesintiler olmaksızın uzunca bir süre akışı sürdürmek zor olabilir. Csikszentmihalyi kişinin dışarıdan algıladığı uyaranları kabul etmesiyle akışın bozulduğunu, oyunlar arasında ara geçişlerle serpiştirilen kısa süreli eylemlerle birleştirilmiş bir farkındalık sürdürülebileceğini öne sürmüştür (Csikszentmihalyi 2014a, s. 138).

Günlük birçok deneyimde birey zihni ve yaptığı görev arasında kopukluk yaşamaktadır. Öğrenciler sınıf düzeninde uzunca bir süre öğretmenlerini dikkatlice dinliyormuş gibi görünebilir. Golfçü bir kişi oynadığı sırada yaptığı vuruşun arkadaşlarına nasıl görüldüğüyle meşgul olabilir. Ya da bir müzisyen konser vereceği esnada seyircilerin hakkındaki düşüncelerini merak etmekten kendini alamayabilir. Akışta bireyin yapılan göreve odaklanması zorluk ve beceriler arasındaki denge için gereklidir. Bununla birlikte hedeflerin net olması ve geri bildirimlerin sürekli varlığıyla da akışın sürdürülmesi öngörülmektedir (Csikszentmihalyi 1997, ss. 111-112).

Akış halindeki bir bireyin zihninde “İyi gidiyor muyum?”, “Burada ne yapıyorum?”, “Bunu yapmalı mıyım?” gibi sorular belirmeyecektir (Csikszentmihalyi 2018, s. 90). Görüldüğü gibi akış sırasında kişi bunun kendi bilincinde olduğunu, biraz fazla detaylı olduğunu hem de deneyimi ve onun anlamı hakkında yorum yaptığını bile kabul etmeyip; detaylandırma ve yorumlama faaliyetin sonunda gerçekleşebilir (a.g.y).

Bir satranç oyuncusu bu oyun deneyiminin etkileyciliğini “...konsantrasyon nefes almak gibidir -hiç düşünmüyorsunuz. Tavan çökebilir ve sizi ıskalayabilir ve farkına varmazsınız.” sözleriyle açıklamıştır (Csikszentmihalyi 2018, s. 89). Eylem ve farkındalık unsuru genellikle odaklanma özelliğiyle bağlantılı ele alınmış ve konsantrasyonun farkındalığın koşulu olduğu bilgisi göze çarpmaktadır.

3.1.2.3 Öz bilinç kaybı

Akış deneyiminin bir başka özelliği de farklı isimlerde öz-bilinç kaybı, ego kaybı, kendini unutturma, bireyselliğin aşkınlığı ve dünya ile kaynaşma olarak isimlendirilmiştir⁴ (Csikszentmihalyi 1975, s. 42). Öz bilinç kaybı bireyin ego sınırlarını

⁴ Bknz. Maslow, A. 1971. The farther reaches of human nature. New York: Viking. S. 65- 70

zorlayarak aşması, süreç esnasında büyüme ve gelişme duygusu göstermesi ve tamamen egodan ayrılarak daha büyük bir varlığın parçası haline gelme duygularını yaşaması anlamına gelir (Csikszentmihalyi 1993, s. 178). Akış yaşayan insanlar zorluk ve beceri arasındaki denge, göreve odaklanmayı gerektirdiğinden öz bilinç kaybı yaşadığını belirtmişlerdir (a.g.y. s. 185). Akıştaki kişi dışarıdan nasıl görüldüğüyle ilgilenmez, başkalarının onu beğenip beğenmediği konusunda endişelenecek zamanı yoktur. Csikszentmihalyi insanların bu öz bilinç kaybı yaşadığı zamanlarda kendileriyle ilgili kaygıların dikkat merkezlerinden uzaklaştığını öne sürmüştür (a.g.y.).

Dietrich ve Stroll tarafından tanımlanan “mükemmellikten başka bir şeyi kabul edememe eğilimi” (mükemmeliyetçilik) insan hayatına büyük bir yük oluşturmakta yaptıkları tüm eylemlerde ağırlığını hissettirmektedir. Bu bireylerin karşılanamayan yetkinlik ihtiyaçları, kendi eylem ve davranışlarına yönelik sürekli olarak öz eleştiri yapmalarına neden olabilmektedir.

Csikszentmihályi (1975, s. 105) ses seviyesi yüksek bir rock konseri esnasında bireyin dikkat dağıtıcı unsurları ortadan kaldırıp dikkati daha iyi odaklayabileceğini öne sürmüştür. Ayrıca yüksek sesin benlik kaybını ve müzikte birleşmeyi (kaynaşma) arttırdığını belirtmiştir.

Müzikle uğraşan sahne müzisyenlerinin çok sık karşılaştıkları sorunlardan biri de öz farkındalık düzeyinin oldukça yüksek olmasıdır. Öne sürülen bu düşüncelere göre İnsanlar dışarıdan nasıl göründükleri ve duyuldukları ile ilgili kaygıları dizginleyip bunları dikkatlerinden tamamen temizlemediği sürece öz farkındalık kaybı yaşayamayacak ve akışa dahil olamayacaktır. Daha iyi performans göstermek yerine başkalarından daha iyi performans göstermeyi istemek, dikkatin, olması gerekenden farklı noktalara dağılmasına neden olduğundan öz bilinci kaybetmek ve egoyu susturmak mümkün olmayacaktır (Csikszentmihalyi ve diğ. 2017, s. 33).

Kenny Werner (2016) “Zahmetsiz Ustalık” adlı kitabında enstrüman çalma deneyimlerinde öz bilinci kaybetmenin öneminden bahsederken optimum deneyimlere pozitif bir motivasyonla ulaşabileceğini öne sürmüştür. Bu konuyla ilgili Mildred Chase müzik ile zihin ilişkisini şu şekilde bahsetmiştir:

Benliğinizin bilincinde iken, aynı anda tümüyle müziğin parçası olmak olanaksızdır. Benlik bilinci, müzisyenle enstrümanı arasında bir engeldir. Kendi varlığını unuttuğumda, eylemle birlik durumuna erişiyorum ve zamanın akışına meydan okurcasına onun içine dalıyorum (Werner 2016, s. 161).

Öz bilinç kaybı tabir olarak olumsuz bir özellik gibi algılansa da aslında akışı kolaylaştıran olumlu bir unsurdur. Eğer birey kendinin daha az farkında olursa yaptığı göreve odaklanabilmek için daha çok psişik enerjiyi açığa bırakabilir. Bilincini kaybetmiş bir kaya tırmanıcısı dikkatini tamamen kayalara ve hava koşullarına verebilir. Akışa kendini kaptırmış bir besteci tüm dikkatini kafasından geçen notaları takip etmeye odakladığı için daha akıcı bir müzik yazıyor olabilir (Csikszentmihalyi 1993, ss. 185-186).

3.1.2.4 Yeterlilik ve mutlak kontrol hissi

Bireyin becerisi ile yaptığı işin zorluğu arasında bir denge varsa kontrol duygusunu deneyimleyebileceği öne sürülmüştür (Csikszentmihalyi 1993, ss. 181-182). Örnek olarak bir satranç oyunu kurallar dahilinde oyuncu tarafından kontrol altına alınabilir. Üstelik bunu yaparken rakibin karşı hamlesinden de korkmasına gerek yoktur (Csikszentmihalyi 2014a, s. 143). Oyuncu, satranç müsabakasını kaybetse veya bu hobiyi devam ettiremese bile endişe etmesine gerek olmayacaktır. Burada önemli olan akış sürecinde mükemmelliği elde edebilmektir. Ama eğer birey bir iş organizasyonunu kötü yönetirse patronu tarafından kovulabilir ve sonuçları onun için oldukça kötü olabilir. Csikszentmihalyi (2018, s. 97) bu nedenle akış deneyimini, bireyin akışta kontrolü kaybetmesinden endişelenmemek olarak da tanımlamıştır.

Birey için tehlikenin fazlasıyla gerçekçi olduğu akış durumlarında bile kontrol duygusu ve bunun sonucunda endişe yokluğu hissedilebilir. Kaya tırmanışı, yarış arabası pilotluğu, mağara dalgıçlığı, rafting vb. sporlarla ilgilenen bireyler gündelik hayatın güvenli rahatlığının olmadığı bu tarz aktivitelere isteyerek eğlence yerleştirmektedirler (a.g.y. ss. 97-98). Bu faaliyetler, katılımcıya hata riskini en aza indirecek araçları sağlamak üzere yapılandırılmıştır. Kaya tırmanıcıları yaptıkları bu tehlikeli aktivitenin, caddede karşıdan karşıya geçme deneyimine göre kendilerine daha güvenli geldiğini bildirmişlerdir. Bunun sebebi olarak bu sporcuların kaya üzerine her olasılığı

öngörebilecek uzmanlığa sahip olmaları gösterilebilir (Csikszentmihalyi ve diğ. 2009, s. 601; Csikszentmihalyi 1975, s. 46).

Csikszentmihalyi (1993, s. 182) akış yaşayan bireyin tam olarak kontrolde olmadığını, eğer öyle olsaydı zorluklar ve beceriler arasındaki zayıf dengenin beceri lehine döneceğini ve deneyime yoğunlaşmanın azalacağını belirtmiştir.

Hindu Brahmanlar ve geleneksel Japon ailelerin evleri genelde gereksiz eşyalardan arındırılmış olup, büyük mobilya ve dekorasyonlara sahip değildir. Amaç, dikkat dağınıklığı nedeniyle bilinç akışına engel olmayacak tarafsız bir ortam sağlamaktır. Bir taraftan Viktorya dönem evleri ise koyu renkli, ağır ve pahalı mobilyalarla çevrilmiştir. Csikszentmihalyi (1997, s. 355) bu ortamların hiçbirinin kesin olarak birbirinden daha iyi olmadığını, önemli olanın hangi çözümün kişinin dikkatini en iyi şekilde kullanmasına katkı sağlayacağı olduğunu ve kişinin doğru olana deneyerek erişebileceğini belirtmiştir.

Csikszentmihalyi çoğu insanın en tutarlı kontrol duygusuna araba kullanırken ulaştığını iddia etmektedir (a.g.y. s. 44). Ona göre insanlar araba kullanırken sorunlarına bütün olarak odaklanabilirler ve bu durum, duygusal çatışmaları çözmelerine daha fazla yardımcı olabilir.

Akışın bu boyutu ile ilgili Csikszentmihalyi bir dansçının deneyimlerini şöyle açıklamıştır. “Güçlü bir rahatlama ve sakinlik geliyor. Başarısız olmaktan endişe etmiyorum. Ne kadar da güçlü ve sıcak bir his! Genişlemek ve dünyayı kucaklamak istiyorum. Güzel ve zarif olanı etkilemek için büyük bir güç hissediyorum” (Csikszentmihalyi 2018, s. 97). Bir satranç oyuncusu ise “Genel bir esenlik hissine ve dünyayı tam olarak kontrol edebildiğim hissine sahibim” sözüyle yaşadığı kontrol duygusu tecrübesini paylaşmıştır (a.g.y).

Victor Frankl⁵ (1963) kontrol duygusunun hayatta kalabilmek için önemli bir gereklilik olduğunu belirtmiştir. Mahkumların çoğunun günlük yaşamlarında kendi varlıkları

⁵ Frankl, V. E. (1963). İnsanın anlam arayışı (Man's search for meaning) kitabı, Nazi ölüm kamplarındaki yaşamın tasviri ve hayatta kalmak için oluşturduğu psikolojik dersleri içermektedir.

üzerine bir kontrolleri olmadığını ama kontrol duygusu olanların ve bunu koruyabilenlerin cezaevi gibi zorlu koşullarda hayatta kalma olasılıklarının diğerlerine oranla daha yüksek olduğunu öne sürmüştür (akt. Lopez ve Synder 2002, s. 202).

Dr. Sue Jackson'un 1999 yılında yayımlanan *Flow in Sports* kitabında, kontrolün belli bir çaba karşılığında sağlanabileceğini, eğer becerilere güvenilirse görevin yapılabilir olduğunu ve bu bilginin kişiye güç, güven ve sakinlik duygusu verebileceğini belirtmiştir. Ayrıca çok fazla kontrole sahip olmanın kabalığa ve küstahlığa neden olabileceğini, eğer bu özellik aşırı görünürse bireyin akıştan uzaklaşacağını belirtmiştir. Eğer birey tekrar akışa odaklanmak istiyorsa hedeflerini ve beklentilerini o anda daha gerçekçi sonuçlara göre ayarlamalıdır (akt. Csikszentmihalyi ve diğ. 2017, ss. 32-33).

3.1.2.5 Zamansal dönüşüm

Zamanda dönüşüm; eylem ve farkındalığın birleşmesiyle yakın bir ilişki içinde olan, bireyin psikolojik olarak zamanın uyumunda yaşadığı bir bozulma olarak tanımlanmıştır. Bir aktivite üzerinde saatler harcanmasına rağmen kişiye birkaç dakika geçmiş gibi gelmesi zamansal bir dönüşüm yaşadığına işarettir (Csikszentmihalyi 2018, s. 106, Csikszentmihalyi 1997, s. 113, Csikszentmihalyi 1975, s. 87).

İnsanlar akış deneyimini yaşarken faaliyetlerin ritmine yakalandığından zaman algıları değişikliğe uğrar. Bazı insanlar zamanın yavaş geçtiğini düşünürken, diğerleri zamanın çabuk geçtiğini hissetmektedir (Jones, Hollenhorst ve Perna 2003, s. 18'den akt. Ayazlar 2015, s. 31).

Csikszentmihalyi (1993, s. 186) insanların günlük planlama yaptıklarında deneyimleri zamansal farkındalığa soktukları için akışı engellediklerini belirtmiştir. Örneğin okullardaki eğitim seansları arasında çalan zil de akışı bozuntuya uğratan bir engel sayılmaktadır. Öğrenciler bir sanat projesi veya bilimsel bir deneyle tam konsantrasyonla ilgileniyorken, ders süresinin bittiğini bildiren zil sesi ile akış bozulmaya uğramaktadır.

Zamansal dönüşümün gerekli olmadığı hatta sakıncalı olduğu bazı deneyimler de bulunmaktadır. Basketbol kurallarına göre oyuncunun 10 saniye içerisinde kendi sahasından rakip sahaya geçiş yapması gerekmektedir. Dolayısıyla bu alanda oyuncu zaman farkındalığını bırakmaması gerekir. Bir futbolcunun da zamanın sürekli farkında olması ve saati yönetmeyi öğrenmesi oldukça önemlidir. Csikszentmihalyi (2014a, s. 231) bu tür durumları, can sıkıntısını ifade eden negatif süreçler olarak değil, kişinin iyi performans gösterebilmesi için üstesinden gelebileceği bir zorluk olarak tanımlamıştır.

3.1.2.6 Ototelik deneyim

Akışın gerçekleşmesi için sahip olması gereken son özellik de deneyimin ototelik⁶ olmasıdır (Csikszentmihalyi, 1975, s. 48). Ototelik kelimesi Yunancada öz anlamına gelen oto (*Auto*) ve hedef anlamına gelen telik kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir (Csikszentmihalyi 2018, s.107). Aynı zamanda bu kelime “kendi kendini yönetme” veya “kendini ödüllendirme” anlamına gelmekte olup, ototelik kişiliğe sahip bir bireyin akış için gerekli olan tüm özellikleri (odaklanmış konsantrasyon, eylem ve farkındalığın birleşmesi, öz bilinç kaybı, yeterlilik ve mutlak kontrol hissi ve zamansal dönüşüm) bünyesinde barındırması gerektirdiği belirtilmiştir (Csikszentmihalyi ve diğ. 2017, s. 48; Csikszentmihalyi 1993, s. 186).

Ototelik faaliyet ve ototelik kişilik aslında soyut kavramlardır ve bağımsız ontolojik bir statüye sahip değildir. Bir etkinlik, ancak insanlar ondan içsel haz duyduklarında ototelik olabilir. Ototelik deneyim somut geri bildirimle bağlı zihinsel bir durum olup, dışsal ödüller olmadan sürekli davranış ürettiğinden içsel bir ödül görevi görmektedir. Csikszentmihalyi (1975, s. 23) akışın en kolay sağlanabildiği aktiviteleri ototelik faaliyetler olarak tanımlamış, bu aktivitenin genellikle ototelik deneyimler sağladığını ve ototelik kişinin bu deneyimlere yatkın olduğunu belirtmiştir. Ancak yine de evrensel olarak düşünüldüğünde, herhangi bir zamanda genel olarak keyif alınan bir aktivitede, o aktiviteye en duyarlı kişinin bile ototelik olarak deneyim sağlayabileceğinin bir garantisi yoktur.

⁶ Bu kavrama aynı zamanda otonom diğer ismiyle özerk de denilmektedir. Otonom, Yunanca auto (öz, kendi kendine) ve nomos (*kural, yasa*) kelimelerinin birleşiminden oluşur.

Sanat, müzik ve spor gibi faaliyetler genellikle akışa yatkın deneyimler olduğundan ve deneyimi hissetmek dışında sağladığı herhangi bir şey olmadığından ototelik deneyimlere örnek olarak gösterilebilir (Csikszentmihalyi 1997, s. 113).

Csikszentmihalyi'ye göre akış için tüm koşullar sağlandığında, bu deneyimi oluşturan her şey kişiye haz vermeye başlayacaktır. İnsanlar beceri gerektiren işler hakkında bir tecrübeleri olmadığında onları yapmaktan kaçınabilirler. Ancak kişi işleri gereği yapmak zorunda olduğunda bu beceriyi öğrenebilir. Birey bu beceriyi arttırdıkça ve deneyim, kişiye neler yapabileceğinin özgürlüğünü sağladığında kendi iyiliği için deneyimi gerçekleştirmekten haz almaya başlar (a.g.y.) Bu ototelik faaliyetler biçimsel olarak birbirinden farklılıklar gösterse de aralarındaki temel benzerlik, hepsinin katılımcılara bir keşif hissi, problem zme isteği ve bir meydan okuma hissi vermesidir (Csikszentmihalyi 1975, s. 30).

Ototelik faaliyetleri diğerlerinden ayıran en önemli farklardan biri de şudur ki; mesleklerini para kazanmak ya da kariyer yapmak amacıyla icra eden birçok kişi dışsal ödüllere ulaşmaya çalıştığından bu iş süreçlerinde genellikle sonuç odaklı davranmaktadır. Halbuki ototelik faaliyetlerde süreç içsel motivasyon yoluyla işlemektedir ve alınan ödül kişisel hazdır (Teztel 2016, s. 7).

Bir deneyimin ototelik hale gelmesi onun dışsal ödüllerden arındırılmasıyla mümkün olmaktadır (Csikszentmihalyi 1975, s. 48). Bir kişinin ğrencilerinin iyi vatandaş olmasını sağlamak için öğretmenlik yapıyor olması ototelik bir deneyim değildir fakat kişi öğrencileriyle olan etkileşiminden hoşlandığı için öğretmenlik yapıyorsa bu deneyim ototelik olabilir (Csikszentmihalyi 2018, s. 107). Aynı şekilde birey para kazanmak için borsayla ilgileniyorsa bu süreç ototelik bir deneyim içermez ancak bireyin oyunun kurallarını dikkatli bir şekilde gözeterek trendin yönünü tahmin etmeye çalışması bu deneyimden haz aldığını gösterir (a.g.y).

Öğretmen rneğinde belirtilen deneyim, anlık olarak alınan zevki konu aldığından öğretmenliğin sonuç odaklı çıktılarından memnun olmayacağı sonucu çıkmamalıdır. Burada asıl anlatılmak istenen mesleğin öneminden ziyade kişinin anlık olarak aktiviteden zevk alması ve onu kendi iyiliği için yapıyor olmasıdır.

Ototelik deneyimlere ek olarak ototelik kişilik kavramına da ileriki bölümlerde değinilecek olup bir ototelik faaliyet olarak caz müziği ve ototelik kişi olarak caz müzisyeni ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

3.1.3 Akış Modelleri

Akış deneyimi yıllardan beri birçok araştırmacı tarafından müzik, spor, iş aktiviteleri, hobiler ve bilgisayar kullanımı gibi faaliyetler açısından ölçülmeye çalışılmıştır (Novak ve Hoffman 1997a, s. 2). Bu çabalar sonucunda üç akış modelinden bahsedilmektedir. Bunlar kavramsal modeller, akış kanalı modelleri ve nedensel modellerdir (a.g.y. ss. 7-8).

Akışın bu şekilde modellere ayrılmasının arkasında, akış hakkında araştırmacıların farklı koşulları ayırt edici olarak tanımlarının olduğu yorumu yapılabilir. Daha çok bilgisayar ağı ile ilgili olduğundan kavramsal modellere kısaca değinilmiştir.

3.1.3.1 Kavramsal modeller

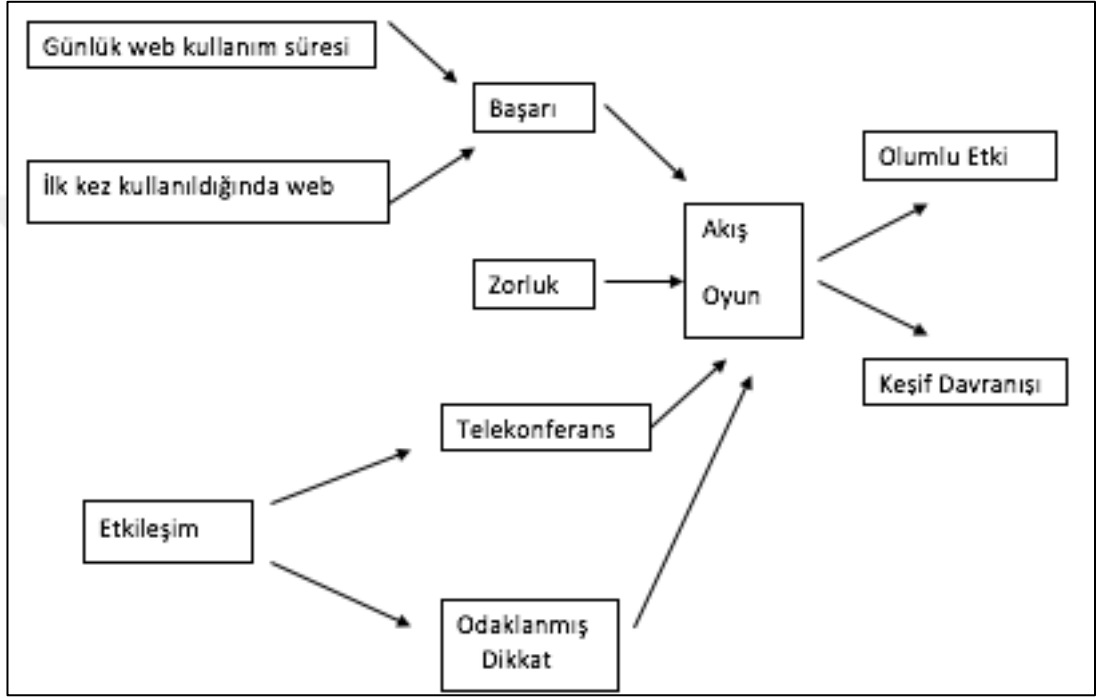
Bu model Hoffman ve Novak tarafından ortaya konmuş olup, bilgisayarlı etkileşimin kolaylaştırıldığı, kesintisiz haberleşme sağlayan ve kendi kendini pekiştiren bir sistem sağlamak hedeflenmiştir (Novak ve Hoffman 1997b, s. 1). Bu modelin en önemli özellikleri akışın zorluk ve beceri dengesi ile odaklanmış konsantrasyon özellikleri tarafından belirlenmesi ve etkileşimin telekonferans (telebulunma) ile güçlendirilmesidir.

Bu modeli oluşturulurken;

- a) Akışın temel deneyimi,
- b) Sanat, spor, oyun gibi akış ile yakın ilişkideki deneyimleri,
- c) Zorluk beceri dengesi, etkileşim, odaklanmış konsantrasyon, uyarılma ve telebulunma gibi akış öncüllerini,
- d) Olumlu etki, keşif davranışı ve kontrol dahil olmak üzere muhtemel bir akışın sonuçlarını korumuştur (a.g.y.).

Bu modelin (1997) çalışma prensibinde (şekil 3.1) oyunun yapısı paralel bir akış ölçüsü olarak gösterilmiş olup kontrol hissi akışın bir öncülü olmaktan çok sonucu olarak belirtilmiştir. Ayrıca bireyin internet ortamında ilk kez bildirdiği iki ek değişken ve katılımcının webde bildirdiği günlük süre becerilerinin belirleyicileri olarak tanıtılmaktadır (a.g.y. s. 3).

Şekil 3.1: Kavramsal akış modelinin basitleştirilmiş sürümü



Kaynak: Novak ve Hoffman 1997a, *Measuring the Flow Experience Among Web Users*, s. 9.

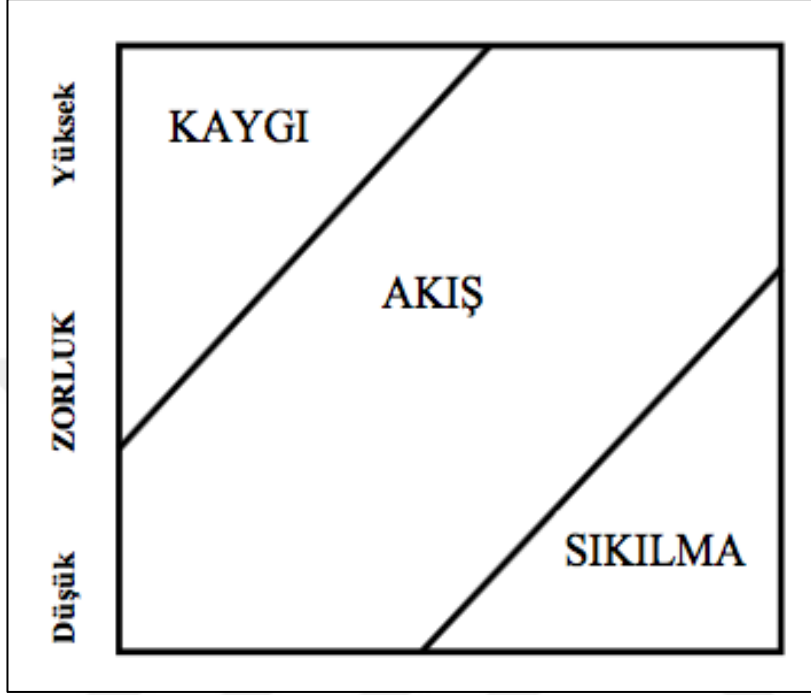
3.1.3.2 Akış kanalı modelleri

Akış kanalı modelleri akışın zorluk-beceri dengesi koşulunu gözetmiş olup, yüksek zorluk ve yüksek becerinin akışı sağlayacağını, zorluk ve beceri düşük olduğundaysa ilgisizlik oluşacağını göstermektedir (Özkara ve Özmen 2016, ss. 73-74; Ayazlar 2015, s. 22; Novak ve Hoffman 1997a, s. 9).

Bu akış modellerinin ilki Csikszentmihalyi (1975) tarafından ortaya konmuş olan “üç kanallı akış modeli”dir (Ayazlar 2015, s. 22; Novak ve Hoffman 1997a, s. 9; Novak ve Hoffman 1997b, s. 2). Bu modelin özelliği; akışın hem yüksek hem de düşük becerilerde sağlanabileceğini, düşük beceri ve yüksek zorlukla karşılaşıldığında kaygı,

yüksek beceri ve düşük zorlukla karşılaştığında olarak tanımlamasıdır (Özkara ve Özmen 2016, s. 22; Novak ve Hoffman 1997a, s. 2).

Şekil 3.2: Üç kanallı deneyim modeli



Kaynak: Novak Hoffman ve Yung 1997b, Modeling the Structure of the Flow Experience Among Web Users, s. 2. akt. Ayazlar 2015, Akış Deneyiminin Yamaç Paraşütü Deneyim Doyumu ve Yaşam Doyumuna Etkileri, s. 22.

Yüksek beceriler-yüksek zorlukların akışın sağlanmasına düşük beceri-düşük zorlukların ise ilgisizliğe yol açtığını gösteren yeniden düzenlenmiş modelin adı “dört kanallı akış modeli” dir. Massimini ve Carli (1986) akış deneyimini iyileştirme çabalarıyla bu sistemi (şekil 3.3) önermiştir (Ayazlar 2015, s. 22). Ayrıca birçok araştırmacı (örneğin, Ellis ve diğ. 1994; Le Fevre 1988; Nakamura 1988; ve Wells 1988) bu araştırma modelinde açık farklılık kalıpları bulmuş ve üç kanallı akış modeli yerine bu modeli desteklemiştir (Novak ve Hoffman 1997a, s. 9).

Bu iki model arasında göze çarpan önemli fark, üç kanallı akış modelinin beceriler (yetkinlik düzeyi) düşük ya da yüksek olduğunda akış durumunda olabileceğini savunmasıdır. Oysaki dört kanallı akış modeli, akışın yalnızca yüksek zorluk ve yüksek beceri arasındaki denge sağlandığında ortaya çıkacağını savunmaktadır (Özkara ve Özmen 2016, s. 74).

Şekil 3.3: Dört kanallı akış modeli

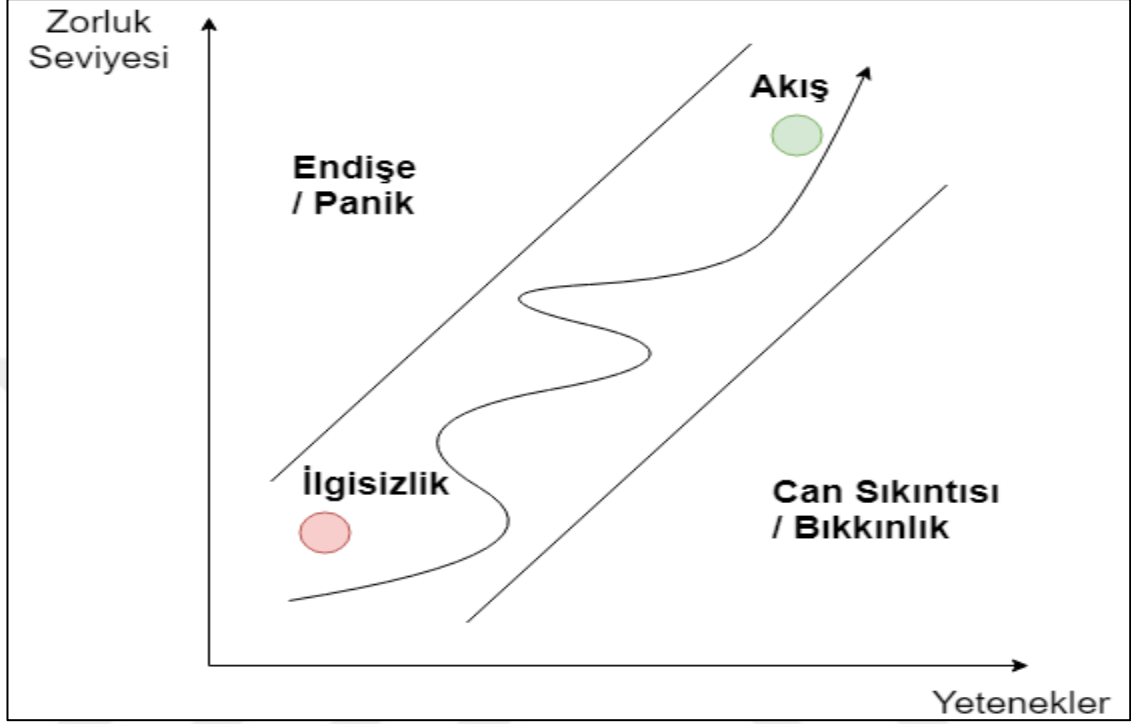


Kaynak: Novak Hoffman ve Yung 1997b, Modeling the Structure of the Flow Experience Among Web Users, s. 2. akt. Ayazlar 2015, Akış Deneyiminin Yamaç Paraşütü Deneyim Doyumu ve Yaşam Doyumuna Etkileri, s. 22.

Csikszentmihalyi'nin geliştirmiş olduğu diyagramda zorluk seviyesi ve yeteneklerin ortasından geçen iki doğru çizgi, akış sürecini temsil etmiştir. Kişi yapmış olduğu aktivitede bu ivme yönünde ilerledikçe akış süreci içine dahil olacaktır. Aynı diyagramda akışın sağlanmasında ortaya çıkabilecek olumsuz etmenler ilgisizlik, endişe/panik ve can sıkıntısı/bıkkınlık olarak gösterilmiştir. İlgisizlik, zorluk derecesi oldukça düşük, beceri gerektirmeyen aktivitelerdir. İlgisizlik durumu yapılan aktiviteye konsantre olmayı zorlaştırır. İnsanların günlük yapmış olduğu televizyon izleme, dış fırçalama, duş alma gibi faaliyetler buna örnek gösterilebilir. Akışı etkileyen önemli bir faktör de zorluk seviyesi düşük olan, kişinin zaten sahip olduğu yetenekleri geliştirmeyen, can sıkıntısı/ bıkkınlık durumudur. Aşması gereken bir zorluk olmadan her gün rutin işler yapan insanlar bu durum içerisinde bulunurlar. Endişe/panik durumu ise bıkkınlık durumunun tam tersi olup aktivitenin zorluk seviyesi çok yüksek olmadığında ortaya çıkar. Müzik performans süreçlerinde de akışı etkileyen endişe/panik durumları önemli bir faktördür. Hatta uzun vadede kişinin kaygı bozuklukları gibi psikolojik sorunlar yaşaması da muhtemeldir. Buna karşın Teng ve Huang' a (2012) göre -kaygı düzeyi yüksekliğinin performans etkisinin her ne kadar

negatif olduğu bilinse de- bazı durumlarda amaca ulaşmak için kaygı güdüleyici bir araç olabilir (akt. Ayazlar 2015, s. 23-24).

Şekil 3.4: Akış diyagramı (Mihaly Csikszentmihalyi)



Kaynak: Dahaiyisen⁷

Farklı düzeylerdeki zorluk ve becerilerin kombinasyonları ise şu muhtemel sonuçları doğuracaktır.

- i) Yüksek zorluk derecesi ve yüksek beceri — AKIŞ
- ii) Düşük zorluk derecesi ve yüksek beceri — CAN SIKINTISI
- iii) Düşük zorluk derecesi ve düşük beceri — İLGİSİZLİK
- iv) Yüksek zorluk derecesi ve düşük beceri — KAYGI-ENDİŞE (Csikszentmihalyi 2018, ss. 117-118; akt. Wright ve diğ. 2014, s. 189).

Akış üzerine yapılan bu araştırmaların ışığında çalışmanın asıl konusu olan caz müziği üzerine akış süreçlerini diyagrama uyarlayacak olursak; bir caz müzisyeni, çalacağı şarkının partiyonu beceri düzeyine uygunsa ilk seferlerde akış içerisinde olduğunu hissedebilir. Diyagrama göre bireyin partiyon üzerinde müzikal yeterliliği ölçüsünde

⁷ Dahaiyisen, <https://www.dahaiyisen.com/flow-mihaly-csikszentmihalyi-akis-mutluluk-bilimi> [Erişim Tarihi: 21.10.2020]

yapacağı doğaçlama denemesi zorluk düzeyi artmadığı sürece gelişme göstermeyecek ve deneyimi gerçekleştiren bireyde can sıkıntısı durumu yaşanacaktır. Akışın sağlanması için bireyin şarkının her dönüşünde yapacağı doğaçlama deneyiminin düzeyini yetenekleri ölçüsünde arttırması gerekir. Belki de cazla uğraşan profesyonel ya da amatör müzisyenlerin birçoğu tam da bu noktada zorluk derecesi yüksek durumlarda ya öncesinde yeteri kadar pratik edemediğinden (deneyim eksikliği) ya da beceri düzeyi düşük olduğundan performanslarda istediği akışı yaşayamıyor olabilir. Bireyin bilincini yönlendirmesi zor ve karmaşık bir durum olduğundan bu tarz faaliyetlerde yüksek düzeyde zorluk derecesi yakalayan her müzisyenin beceri düzeyi yüksek olsa da akışa mutlak bir şekilde dahil olabilir yorumunu yapmamız doğru olmayacaktır. İlerleyen bölümlerde caz müzisyeninin akış süreçleri daha detaylı bir şekilde incelenecektir.

puanları arasındaki sekiz farklı oran ile ifade etmiştir (akt. Özkara ve Özmen 2016, s. 75). Diğer akış modellerinde olduğu gibi bu modelde de akışın benimsediği en önemli koşul, bireyin becerileriyle deneyimin zorluklarının dengede olmasıdır. Massimini ve Carli'nin zorluk ve beceri puanlarına göre rapor ettikleri durumlar şu şekilde sınıflanmıştır (Massimini ve Carli 1988'den akt. Ayazlar 2015, s. 24).

- i. Yüksek zorluklar ve ortalama beceriler (Uyarılma)
- ii. Yüksek zorluklar ve yüksek beceriler (Akış)
- iii. Ortalama zorluklar ve yüksek beceriler (Kontrol)
- iv. Düşük zorluklar ve yüksek beceriler (Can sıkıntısı)
- v. Düşük zorluklar ve ortalama beceriler (Gevşeme)
- vi. Düşük zorluklar ve düşük beceriler (İlgisizlik)
- vii. Ortalama zorluklar ve düşük beceriler (Endişe)
- viii. Yüksek zorluklar ve düşük beceriler (Kaygı)

3.1.3.3 Nedensel modeller

Akışın meydana gelmesi için savunulan kavramsal ve akış kanalı modellerinde ortak ve önemli görülen özellik, akışta deneyimin zorluğuyla bireyin o eyleme karşı beceri dengesi koşulu olduğu görülmektedir. Ancak Guo'ya göre bu koşul tek başına yeterli değildir, aynı zamanda birey deneyimi gerçekleştirebilmek için belirleyeceği bir amaca sahip olmalı ve süreç içerisinde eyleme dair neyi doğru veya yanlış yaptığına dair geri bildirim almalıdır (Guo 2004'den akt. Özkara ve Özmen 2016, s. 76).

Nedensel akış modellerinde diğer modellerde olduğu gibi akışı yalnızca zorluk beceri dengesi yoluyla oluşan tek bir zihinsel durum olarak kabul etmenin, akış deneyiminin büyük resmini gözden kaçıracağı savunulmuştur (Ghani ve Deshpande 1994; Trevino ve Webster 1992; akt. Özkara ve Özmen 2016 s. 76).

Literatüre bakıldığında yapılan üç nedensel model dikkat çekmektedir. Ghani, Supnick ve Rooney (1991) tarafından hazırlanan nedensel modelde, eğlence ve konsantrasyon için ayrı ayrı dört öge işlevsel hale getirilmiş olan kontrol ve zorlukların akış olasılığını tahmin ettiğini belirtmiştir. Bu modele göre kontrol ve akış keşif amaçlı kullanımı, bu da kullanım kapsamını öngörmüştür (akt. Novak ve Hoffman 1997a, s. 8). Bir sonraki

çalışmada Ghani ve Deshpande (1994, ss, 381-391) becerilerin yanında zorlukları da işlemektedir. Oluşan yeni modelde beceriler aynı zamanda akışın sonucu olan kontrole yol açmaktadır ve algılanan zorlukta olduğu gibi akışı da doğrudan etkilemektedir (akt. a.g.y.). Nedensel model üzerine yapılan son çalışma Trevino ve Webster (1992, s. 539-573) tarafından oluşturulmuş olup araştırmada; kontrol, dikkat odağı, merak ve içsel ilgiyi ölçen dört maddeden oluşan farklı bir prosedürel akış tanımı yapılmıştır (akt. a.g.y.).

Literatür incelendiğinde, araştırılmaya başlandığından bu yana akışın (1975) açıklanmasında birçok tanımın kullanıldığı ve gelişmelere uğradığı görülmektedir. Günümüzde yapılan çalışmaların büyük kısmı nedensel modeller ile ilgili olduğu görülse de akış deneyimi kanalı modellerinin de kullanımı hala devam etmektedir.

3.2 AKIŞ VE MÜZİK İLİŞKİSİ

3.2.1 Farklı Müzik Türlerinde Akış ve Müzik Anksiyetesi

Csikszentmihalyi'nin akış kavramı (1975) ortaya çıktığından beri müzik performansı ve akış arasındaki ilişki O'Neill'in (1999, s. 129-134) ergenlik çağındaki müzisyenlerin performans becerilerinin gelişimini ve bunun akış ile ilişkisini konu edindiği deneyim örnekleme yöntemine kadar nispeten az ilgi görmüştür (Marin ve Bhattacharya 2013, s. 2). Özellikle 2010 yılına gelene kadar akışın müzik bağlamında incelendiği, genel çerçeveyi gözetken, kayda değer bir çalışma yapılmamıştır. Nicel yöntemlerin kullanıldığı akış ve müzik arasındaki ilişki üzerine yapılan çalışmalarda ortaya çıkan dikkat çekici çalışmalar müzik performansı (örneğin Lusca 2015; Marin Bhattacharya 2013; Wrigley ve Emmerson 2013) ve müzik pratiği (örneğin Butkovic, Ullen ve Georgi 2015; O'Neill 1999) alanları üzerine yapılmıştır. Nitel çalışmalarda ise müzik eğitimi, (örneğin, Chen-Hafteck ve Schraer-Joiner 2011; Cunha ve Carvalho 2011; Bakker 2005; Addressi ve Pachet 2005; Custodero 1988) grup (kolektif) akışı, (örneğin, Bishop 2018; Hytönen-Ng 2013; Sawyer 2003) yaratıcılık (örneğin Lage-Gomez ve Cremades-Andreu 2019; Hill, Hill ve Wash 2018; Morrow 2013) ve akışın fizyolojik yönleri (örneğin De Manzano, Theorrell, Harmat ve Ullen 2010) alanları göze çarpmaktadır.

Müzyisyenlerin kişilikleri üzerine yapılan araştırmalar özellikle çeşitli enstrüman gruplarındaki müzyisyenlere, farklı müzik tarzları arasındaki farklılıklara (örneğin Vuust ve diğ. 2010; Hernandez ve diğ. 2009; Langendörfer 2008; Cribb ve Gregory 1999; Kemp 1996; Buttsworth ve Smith 1995) kişilik ve sahne performans kaygısı arasındaki ilişkiye (örneğin, Kenny ve diğ. 2004; Marchant-Haycox ve Wilson 1992; Cooper ve Wills 1989) dikkat çekmiştir (Marin ve Bhattacharya 2013, s. 3).

Akış deneyimi müziğin yanı sıra dans performans sanatları (Hefferon ve Ollis 2006), oyunculuk (Martin ve Cutler 2002) ve müzik kompozisyonu (MacDonald, Bryne ve Carlton 2006; Bryne, MacDonald ve Carlton 2003) alanlarında da incelenmiştir (Wrigley ve Emmerson 2011, s. 294).

Müzik psikolojisi alanına genel çerçeveden bakıldığında araştırmaların farklı birçok bölüme (müzik eğitimi, müzik dinleme, müzik performans anksiyetesi vb.) ayrıldığı görülmektedir. Bunlar başlı başına ayrı çalışma alanları olduğundan çalışma amacından sapmaması için bu başlıklara çalışma içerisinde değinilecektir.

Pozitif psikoloji sınırları içinde (Seligman ve Csikszentmihalyi, 2000) Csikszentmihalyi müziğin akış ile sıkı sıkıya bağlı olduğunu belirtmiş; ayrıca müziğin akış deneyiminin en temel özelliklerinden biri olan bireyin içsel motivasyonunu sürdürebilmesini sağladığını (Csikszentmihalyi 2000, 1997, 1975); ayrıca (1997) müzikte akış deneyimine ulaşmanın birçok etkinliğe göre daha kolay olduğunu öne sürmüştür (akt. Chirico ve diğ. 2015, s. 2). Müzik, kontrol yeterliliğinin sağlanması, kolaylıkla zamanda sıkışma yaşanan bir aktivite olması ve odaklanmış konsantrasyon gerektiren bir deneyim olması sebebiyle aynı zamanda ototelik bir deneyimdir.

De Manzano ve arkadaşları. İsveç'te 21 piyanisti incelediği çalışmasında *zygomaticus* majör yüz kaslarının⁸ akışı, minimum kan basıncı ve kalp hızı değişkenliği arasında pozitif ilişkiler tespit etmiştir. Piyano çalma aktivitesi güçlü bir uyarılma ve yüksek bir

⁸ Zygomaticus majör kasları elmacık kemiğinden ağız bölgesine çapraz olarak uzanan, mimik hareketlerinin yapılmasını sağlayan bir grup çizgili iskelet kasıdır. <https://www.kenhub.com/en/library/anatomy/zygomaticus-major-muscle> [Erişim Tarihi: 02.05.2021]

konsantrasyon gerektirmektedir. Yapılan bu çalışmada akış anında kalp ritim hızının düştüğü tespit edilmiştir (De Manzano 2010, ss. 301-310).

Hamilelik döneminde kadınlar henüz fetüs dönemlerinde olan çocuklarına psikolojik gelişimleri için genelde klasik müzik dinletmektedirler. Yapılan bilimsel araştırmalarda insanlar fetüs dönemlerinde bile müziği duyma ve ona tepki verme yeteneğine sahiptir (O'Neill 2005; akt. Chirico ve diğ. 2015, s. 2; Trevarthen 2002; Lecanuet ve Schaal 1996). Gembris (2008) insanların müzikle ilişkisinde özellikle üçüncü yaş düzeyine vurgu yapmıştır. Kendi deyimiyse müzik, insanın "biraz daha gerçek olmasını" sağlayarak; yaşam kalitesinin, mutluluğun, sağlığın ve toplum estetiğinin gelişmesine ışık tutmaktadır. Frith (2002) bir bireyin herhangi bir anında ona konstantre olamasa da müziksiz kalmadığını belirtmiştir. Ayrıca sağlık alanı çalışanları vb. zor mesleklerle uğraşan birçok insan stres azaltmak ve sınırlarını yatıştırmak için müzik dinlemeye ya da enstrüman çalmaya ihtiyaç duymaktadır. Ayrıca müzik, yaşamda refahı yükseltmede önemli bir yere sahiptir (Hays ve Minichiello 2005; Thorgaard ve diğ, 2004; akt. Chirico ve diğ. 2015, s. 2).

Bakker (2005) yapmış olduğu araştırmada akışın bir kişiden diğerine aktarılabildiğini ve gruplar halinde de akışın deneyimlenebileceğini iddia etmiştir. Araştırma için iki hipotez öne sürmüştür. İlk olarak iş kaynaklarının (sosyal destek, koçluk vb.) müzik öğretmenlerinin zorluk beceri dengesini olumlu yönde etkileyebileceğini öne sürmüştür. İkinci olaraksa akışın duygusal bulaşma yoluyla müzik öğretmenlerinden öğrencilerine geçebileceğini belirtmiştir. Çalışmanın bulguları bu iki hipotez için önemli bir ampirik destek oluşturmuştur (akt. Tan ve Sin 2019, s. 22). Bakker akışı artırmanın ve performans kaygısını düşürmenin bir yolu olarak öğretmenlerin bu durumları kendi müzikal performanslarında hem de öğretimlerinde modellemesini önermiştir (Fullagar ve diğ. 2013, s. 253; akt. Bakker 2005, ss. 26-44).

Eğitim alanında yapılan diğer önemli çalışma da çocukların çeşitli müzik aktivitelerine katılırken akış yaşadıklarını öne süren Custodero (2002-2005) farklı öğrenme ortamlarındaki çocukların müzik akış deneyimlerini incelediği çalışmasıdır. Araştırmada özellikle müzik eğitimcilerinin çocukların müzik ile olan ilişkilerinde akışı çerçeve olarak belirlemeden önce müzik etkinliklerini çekici ve ödüllendirici bir aktivite

olarak ele almalarını önermiştir (akt. Tan ve Sin 2019, ss. 22-23). Fritz ve Avsec müzik öğrencilerinin öznel iyi oluşun verdiği duygusal yönleri ile akışın yönelimi arasında pozitif yönde ilişki bulunduğunu bildirmişlerdir (Fritz ve Avsec 2007'den akt. Marin ve Bhattacharya 2013, s. 3).

Csikszentmihalyi müziğe yeteneği olan çocukların ancak kapsamlı bir psişik enerji yatırımı sayesinde profesyonel bir müzisyene dönüşebileceğini öne sürmektedir. Mozart bugün hala bir müzik dâhisi olarak anılmasına rağmen eğer babası Leopold Mozart henüz erken çocukluk döneminde onu çalışmaya zorlamasaydı bu seviyeye geleceği şüphelidir (Csikszentmihalyi 1988, s. 28). Bu durumda kişi konsantre olmayı öğrenerek psişik enerjisi üzerinde söz sahibi olmayı başarabilir.

Müzik eğitimi alanına özgü akış araştırmalarından hareketle eğitimcinin, öğrenci velisinin ve öğrencinin sosyal çevresinin onun akışı üzerinde önemli etkilere sahiptir yorumu yapılabilir. Ancak psişik enerjinin çocuk yaştaki yatırımı konusunda öğrencinin etkinliğe olan ilgi ve alaka düzeyinin dikkate alınması önemlidir. Aksi takdirde (Mozart örneğinden farklı olarak) müziğe ilgi duymamasına rağmen yetenekli olan bir çocuk, velisinin zoruyla etkinliğe yönlendiriliyorsa bu yapılan psişik yatırımın doğruluğu tartışmaya açıktır.

Yaratıcılığın yanında karmaşık davranışları da gerektiren ve bu nedenle yüksek düzeyde zihinsel enerji gerektiren herhangi bir beceri büyük oranda bireyin o aktiviteye karşı olan içsel motivasyonuna bağlıdır. Birey enstrüman çalmayı veya şarkı söylemeyi sevmediği sürece iyi bir müzisyen olma olasılığı düşüktür. Dışsal ödüller bireyin yeteneklerini geliştirebilmesinde tek başına yeterli değildir (Csikszentmihalyi ve Csikszentmihalyi 1988, s. 406).

Müzik eleştirisi, müzik terapisi ve etnomüzikoloji gibi alanlarda araştırmacılar tarafından farklı birçok aşkınlık ve müzik kavramı ortaya koyulmuştur. Müzik eleştirmeni Bill Friskics-Warren, popüler müzikte bulunabilecek üç tür aşkınlığı tartışmaya açmıştır. Bunlar daha yüksek bir ruhsal kimlik arayan mistik aşkınlık, genellikle öfke ile dolu dünyaya bir yanıt olarak olumsuzlamanın aşkınlığı ve son olarak kurbanların baskı ve ıstıraplarıyla dayanışmayı ifade eden kehanet aşkınlığıdır (akt.

Bernard 2009, s. 9). Müzik yoluyla aşkınlık trans durumlarıyla ilişkilendirilmiş olup müzik terapistleri tarafından müzik ve değişen bilinç durumları açısından kapsamlı bir şekilde tartışılmıştır (Aldridge 2006; Fachner 2006; Levitin 2008). Ayrıca şamanizmde şamanı manevi bir bilinç düzeyine taşımak için davul ve çingirakların kullanımı hakkında yapılmış çalışmalar da etnomüzikologlar tarafından ayrıntılı bir şekilde tartışılmıştır (Byron 1995; Eliade 1964; Harner 1990; akt. a.g.y.).

Etnomüzikolog John Blacking müziğin aşkın yönlerini iki kavramsal çerçevede tartışmaya açmıştır. Bunlardan ilki müzik üretimi sürecinde yaşanan zamansal dönüşüm ve kişinin müziğin sanal zamanı aracılığıyla gündelik zaman ve mekânı nasıl aştığıdır. İkincisi müziğin bireylerin toplumdaki diğer kişilerle paylaşılan öznel arası bir benlik duygusu olan “diğer benliğin” farkına vararak aralarında güçlü bağlar kurmalarını sağlama biçimidir (akt. a.g.y.).

Bu çalışmada, her ne kadar caz doğaçlama grupları üzerindeki optimum performans süreçlerine odaklanılsa da, akışın karşıtı olarak bilinen performans kaygısına da yer verilmesi gerekli görülmüştür. Sebebi, akış teorisini destekleyici en temel unsurlardan biri olan ve grupların performans süreçlerindeki optimum deneyimleri esnasında icracılarda bulunması beklenen tam konsantrasyon, özbilinç kaybı, eylem ve farkındalığın birleşmesi, yeterlilik hissi, ototelik deneyim vb. akış özelliklerinin—herhangi bir sebeple—eksik olması ve/veya hiç olmaması durumunda performans kaygısının ortaya çıkması dolayısıyladır. Akışa elverişli koşulların oluşmasını engelleyen icracıdaki bu kaygı durumunun, gerek bireysel yaratıcılığı olumsuz yönde etkilemesi, gerekse grup-içi kolektiflik anlayışını geliştirme konusunda demotivasyon yaratması dolayısıyla bireysel akış teorisine, buna bağlı olarak da grup akış dinamiklerine engel oluşturduğu düşünülmüştür. Bu noktadan hareketle, müzik performans anksiyetesinin nedenleri araştırılmış; performans öncesi ve/veya sonrası oluşan kaygı etkileri üzerinde durulmuştur; ek olarak kaygının azaltılması için gerekli olan stratejilerden bahsedilmiş, bu yöntemler birtakım çözüm önerileriyle de desteklenmiştir.⁹

⁹ Müzik performans anksiyetesinin nedenleri için bkz. bölüm s.59

3.2.1.1 Müzik performansı üzerine

Müzik performansları ile ilgili birçok araştırma yapılmasına rağmen canlı müzik performansının optimal düzeye ulaşabilmesine, başka bir ifadeyle akışın sağlanmasına ilişkin halâ kesin sonuçlara ulaşılabilmiş değildir (Wrigley ve Emmerson 2011, s. 292). Bir müzik ortamında akışın sağlanması sırasında bireyin zihni; kendi görünümü, finansal endişeler ya da izleyicilerin kendisi hakkındaki düşünceleri gibi olumsuz hiçbir düşünceye yer ayıramayacak kadar performansla meşgul olması gerekir ve bireyin dikkati tamamen çalınacak müziğe konsantre olmalıdır. Csikszentmihalyi ve Rich (1988, ss. 43-66) akış sırasında müzisyenin enstrümanı ile bütünleşmesi ve vücudunun bir uzantısı gibi hissetmesi gerektiğini belirtmiştir (akt. Rich 2012, s. 1163). Ayrıca akışın boyutları bölümünde belirtildiği gibi akış sırasındaki müzisyenin başarısızlık endişesi hissetmeden zamanda bozulma yaşadığını ve performans sonrasında geriye dönüp baktığında deneyimi optimum düzeyde keyifli ve ilgi çekici olarak tanımladıklarını belirtmiştir. Yaşanılan bu olumlu deneyimden sonra bireyin dışsal ödüllerden (para, övgü, not vb.) dolayı değil, eğlenceli olduğu için deneyimi tekrarlayacağını iddia etmiştir (a.g.y.).

Nachmanovitch müzik esnasında bireyin yoğun eğilimini hem kendisinin hem de dünyasının yok olduğu geniş kapsamlı bir konsantrasyon ile açıklamıştır. Yazara göre akışa giren bireyin odaklanmış konsantrasyonu ve katılımının yoğunluğu kendini korur ve artırır kişinin fiziksel ihtiyaçları azalır, bakışı daralır ve zaman algısı durur. Birey kendini uyanık ve canlı hisseder; aynı zamanda yapmış olduğu müzik artık zahmetsiz hale gelir (Nachmanovitch 1990'dan akt. Knight 2004, s. 2).

Marin ve Bhattacharya (2013) 76 piyano performans öğrencisiyle yaptığı çalışmada akış ve duygu arasındaki ilişkiyi incelemiş ve günlük yapılan alıştırmanın ve duygusal zekanın akış için önemli yordayıcılar olduğunu belirtmiştir. Çalışmanın sonuçlarına göre ankete katılan 76 piyanistten 69'unun dokuz boyutlu akış kavramı tarafından tanımlanan akışı deneyimlediği görülmektedir. Marin ve Bhattacharya müzik icrasında akışın sağlanmasındaki en önemli özelliğin "akışın yoğun olarak yaşandığı performans ortamlarında sahne heyecanının oldukça düşük oranda tecrübe ediliyor olması" olduğunu belirtmiştir (Marin ve Bhattacharya 2013'den akt. Teztel, 2016, s. 9).

Performansı en iyi seviyeye getirmek diğer anlamda akışa ulaştırmak için temel koşul ve özellikleri bilmek tek başına yeterli olmayabilir. Ayrıca iç kontrolünü güçlü seviyelerde tutan bireylerin zorluklarla karşılaştıklarında yapmış oldukları aktiviteden daha fazla haz alabileceklerini ve böylece akışa girme olasılıklarının daha yüksek olduğunu belirtmiştir (Marin ve Bhattacharya 2013, s. 2).

İç kontrol sağlamayı öğrenmek ve sürece dahil edebilmek bir müzisyenin yıllarını alabiliyor olsa da bu disiplin öğrenildiğinde müzik deneyimlerinde büyük kolaylık sağlayabilir. Bunun için sıklıkla *jam session*'lara katılarak performans pratiği sağlamak yararlı olabilir.

Keith Jarrett 2000 yılında verdiği Viyana konserinden sonraki röportajında optimal deneyime ulaştığı müzik performansına ilişkin deneyimini anlatırken ateş yakmak metaforundan yararlanmıştı. Onu uzun zaman önce körüklediğini geçmişte de birçok kıvılcımın yükseldiğini ancak bu kayıttaki müziğin nihayet alevin kendisi olduğunu belirtmiştir (Jarrett 2000'den akt. Knight 2004, ss. 12-13).

Bir müzik ortamında akışın sağlanması sırasında bireyin zihni, kendi görünümü, finansal endişeler ya da izleyicilerin kendisi hakkındaki düşünceleri gibi olumsuz hiçbir düşünceye yer ayıramayacak kadar performansla meşgul olup bireyin dikkati tamamen çalınacak müziğe emilir. Rich (1988, ss. 43-66) akış sırasında müzisyenin enstrümanı ile bütünleşmesi ve vücudunun bir uzantısı gibi hissetmesi gerektiğini belirtmiştir (Rich 2012, s. 1163). Ayrıca akışın boyutları bölümünde belirtildiği gibi akış sırasındaki müzisyenin başarısızlık endişesi hissetmeden zamanda bozulma yaşadığını ve performans sonrasında geriye dönüp baktığında deneyimi optimum düzeyde keyifli ve ilgi çekici olarak tanımladıklarını belirtmiştir. Ayrıca yaşanan bu olumlu deneyimden sonra bireyin deneyimi dışsal ödüllerden (para, övgü, not vb.) dolayı değil, eğlenceli olduğu için tekrarlayacağını iddia etmiştir (a.g.y.).

Jonathan J. Wright, Sharon Wright, Gaynor Sadlo ve Graham Stew'in (2014) birbirinden farklı seviyedeki altı gitarist ile akış deneyimlerini araştırdığı ampirik çalışmada optimal deneyimler arasındaki farklılıklara dikkat çekilmiş işin özellikle zorluk ve becerileri arasındaki denge koşulu olmak üzere benzer özelliklere sahip

katılımcının yaşamış olduğu deneyim telik akış olarak ifade edilmiştir. Telik/negativist akış deneyimi katılımcıların yeni bir müzik yaratmak istediklerinde ortaya çıkar. Telik/ustalık akış deneyimi katılımcının stüdyo ortamındaki donanımlardan yararlanarak yeni bir ses üretme çabası ve becerisi olarak tanımlanmış ve otik/sempatik akış durumunda ise diğerlerinden farklı olarak katılımcı için müzikten çok tanrı ile kendisi arasındaki ilişki önemlidir. Tüm katılımcıların akışı deneyimledikleri fakat farklı fenomenlerle ifade ettikleri gözlenmiştir (Wright ve diğ. 2014, s. 197'den akt. Göktepe 2014, ss. 37-38).

3.2.1.2 Müzik dinleme üzerine

Bireyin dikkatini arzu edilen ruh haline odaklayabilmesinde bilinen en etkili ve popüler yöntemlerden biri de müziktir. Yalnızca birincil etkinlik olarak değil herhangi bir etkinliğin yanında da yapılabilen müzik dinleme romantizmi kolaylaştırdığından tüm dans, düğün, cenaze, dini ve vatansever etkinliklerde kendini göstermektedir (Csiksentsmihalyi 2018, s. 165).

Orta ve Batı Afrika'nın Atlas Okyanusu'na yakın alanlarında yaşayan pigmeler başlarına gelen felaket zamanlarında bu kötü şansa sebep olan şeyin onların hayatını kolaylaştıran ormanların uykuya dalması olduğuna inanmıştır. Kabile liderleri yaşanan bu kötü durumlarda yeraltına gömdükleri kutsal boruları çıkarıp ormanları uyandırmak için günlerce ve gecelerce çalıp yaşadıkları iyi ve mutlu anları çağırılmışlardır. Csiksentsmihalyi şimdi de müzik setinde, kulaklık ile, arabada ya da iş alanlarında müzik dinlemenin benzer ihtiyaçları sağladığını öne sürmüştür. Özellikle ergenlik dönemindeki bireyler duygusal yapılarını zedeleyen birçok durumdan kaçınmak ve bilinçlerini tekrar düzenli hale getirmelerini sağlamak için sesin dinginleştirici etkisinden yararlanmaktadır (a.g.y.).

Diaz'ın (2011, s. 42) bireyin müzik dinleme sırasındaki farkındalık düzeyi üzerine yapmış olduğu bir anket çalışmasında verilen yanıtlar katılımcıların müzik dinlerken öznel bir dikkat artışı yaşadığını, ancak bilinç görevinin spesifik olarak değişmediğini ortaya koymuştur. Bununla birlikte katılımcıların çoğu, bu görevin dikkati dağılmadan

müziğe odaklanma becerilerini geliştirerek dinleme deneyimlerini değiştirdiğini bildirmiştir.

Diaz'ın bu ampirik araştırması (2011) farkındalığın müzik dinleme üzerindeki etkilerini keşfetmeye yönelik ilk çalışmalardan biridir. Müzik dinleme haz alma amacıyla çokça tercih edilen etkinliklerden biri olduğundan bu deneyimi geliştiren yolları keşfetmek bireyler için oldukça fayda sağlayabilir. Ayrıca psikomotor ve yaratıcılık gerektiren etkinliklerle ilgili olarak başka birçok fayda da sağlayabilir (Diaz 2011, s. 55). Müzik dinlemeden önce farkındalık pratiği yapmak, dikkat becerilerini geliştirmenin bir yolu olarak kullanılabilir; böylece akışın genel tepki özelliklerini ve diğer yüksek duygusal deneyimlerini etkileyebilir (a.g.y. s. 46).

Csikszentmihalyi (1975, s. 105) yaptığı deneysel çalışmada müziğin dikkati yoğunlaştırarak uyaran alanını sınırladığını öne sürmektedir. Özellikle bir *rock* performansı sırasında yüksek ses seviyesi nedeniyle birey dikkat dağıtıcı unsurlardan arınıp dikkatini tamamen ritme odaklayabilir. Birçok denek bu odaklanmayla beraber benlik kaybı yaşayarak müziğin kolektif özelliğini hissederek müzikle birleştiklerini bildirmiştir (a.g.y.). Bu açıklamadan hareketle müziğin kolektiflik bağlamda birleştirici bir etkisi olduğu yorumu da yapılabilir.

Yapılan araştırmalarda ikincil bir faaliyet olarak müzik dinlemek, spor aktivitelerinde deneyime ulaştırılabileceği gibi bazı riskleri de barındırdığı belirtilmiştir. Aerobik, jimnastik vb. gibi faaliyetlerde orta yoğunluktaki egzersiz çalışmaları sırasında müzik dinleyen bireylerde algılanan eforun daha düşük olduğu tespit edilmiştir. Daha açık biçimde müzik pasif bir dikkat dağıtıcı olarak bireyin aktivitedeki acı ve yorgunluk hissini öteleyerek elde bulunan dikkati tamamen aktiviteye odaklayarak onunla bütünleşmesini sağlamaktır (Csikszentmihalyi ve diğ. 2017, s. 108). Özellikle bisiklet ve koşu aktivitelerinde bireyin güvenlik gerekçesiyle işitsel duyusunu tamamen kapatmaması önerilmektedir. Park ve caddelerde işitsel duyunun kaybı bazen bireyin bazen de çevresindeki diğer bireylerin hayatını kurtarabilir. Güvenlik birçok açıdan sağlanmış olsa bile şarkı sözleri ve ritme odaklanıldığında müzik dinlemek bireyin zihnini fazlasıyla meşgul ettiğinden yaratıcı düşüncüyü bastırabilir (a.g.y.).

Csikszentmihalyi işitsel düzenli bir bilgi olarak kabul ettiği müzik dinleme etkinliğini bireyin yaşadığı psişik entropi durumlarında bilinçte düzeni tekrar sağlayabilmek için önermiş bu etkinliğin ciddi bir şekilde yapıldığında can sıkıntısı ve endişeyi giderebileceğini hatta akış yaşayabileceklerini öne sürmüştür (Csikszentmihalyi 2018, ss. 165-166).

Csikszentmihalyi duymak ile dinlemek kavramlarının aynı olmadığını “Hayatı daha iyi yapan *duymak* değil *dinlemektir*. Muzak’ı¹⁰ duyarız ama nadiren dinleriz ve çok az insan bunun sonucunda akış yaşar” sözleriyle vurgulayarak her deneyimde olduğu gibi müzikten zevk almak için de ona dikkat edilmesi gerektiğini belirtmiştir (a.g.y. s. 166). Ayrıca canlı müziğin kaydedilmiş müzikten her zaman daha zevk verici bir aktivite olmayacağını savunmuş, eğer yeterince psişik enerji sağlanırsa her sesin haz sağlayabileceğini iddia etmiştir (Csikszentmihalyi 2018, s. 167). Bu ifadeyi caz icraları açısından ele alacak olursak haz boyutları karşılaştırılamayacak kadar fark yaratabilir. Çünkü caz icra kayıtları dinleyiciye belli bir haz sağlayabilse de özellikle analitik dinleme becerisine sahip bireyler için canlı performanslar bambaşka bir haz boyutu sağlayabilir.

Müzik dinleme eğer bir aktivite olarak düşünülürse akışın başarı olasılığı artabilir. Bu aktivitelerde akışı sağlayan bireyler bunu sağlam stratejiler geliştirerek de sağlayabilir. Csikszentmihalyi akış yaşayan insanların günlük programlarında müzik dinleme saatlerine yer verme, aktivite sırasında ışıkları kısma, en sevilen koltuğa uzanma, seçici bir müzik listesi oluşturma ve sonraki aktivitenin planlarını yapma gibi stratejilere sahip olabildiğini belirtmiştir (a.g.y).

Bireyin harcadığı psişik enerjiye göre müzik dinleme etkinliğinin zorluk seviyesi üç aşamada incelenmiştir. Birinci aşamada müzik dinlemek duyusal düzeyde başlar. Birey sinir sistemine genetik olarak bağlı olan ve olumlu fiziksel tepkiler gösteren ses özelliklerine cevap verir. Csikszentmihalyi insanların davul ve bas sesin özellikle yoğun olduğu rock müzik gibi tarzlara hassas olduğunu ve bu durumu bireyin rahimdeyken ilk

¹⁰ Muzak, havaalanları, oteller ve mağazalar gibi halka açık yerlerde insanları rehabilite etmek amaçlı sessizce ve sürekli olarak çalınan müzik türü olarak tanımlanabilir.

kez duyduğu annenin atan kalbinin sesini anımsıyor olabileceği ile ilişkilendirmiştir (a.g.y).

Müzik dinlemenin ikinci zorluk seviyesi olan analogik dinleme modunda birey ses kalıplarını kullanarak hisleri ve görüntüleri canlandırma becerisi geliştirmektedir (Csikszentmihalyi 2018, s. 168). Duygusal kişiliğe sahip kişiler sıklıkla analogik dinleme modunu kullanırlar. İnsanlar hiçbir sorunları olmadığında bile müziğin yıkıcı etkisini bilerek ve isteyerek yaşayıp depresyon modunu yaşayabilmektedir.

Müzik dinlemenin üçüncü beceri aşaması ise analitik dinleme modudur. Bu seviyedeki dinleme becerisi eserin altında yatan düzeni tanımayı ve uyumu sağlayan yolun anlaşılmasını içermektedir. Bu dinleme modunu sağlayan bireyler performansın ve akustiğin kritik bir değerlendirmesini yapabilir, aynı eseri yorumlayan iki farklı orkestranın performanslarını karşılaştırabilir. Csikszentmihalyi bireyin analitik dinleme becerilerini geliştirdiğinde müzikten zevk alma fırsatlarının artacağını öne sürmektedir (a.g.y).

3.2.1.3 İcracı-izleyici arasındaki ilişki üzerine

Müzisyenlerin canlı bir performans sergilerken izleyicilerle olan ilişkisi akışı deneyimlemelerinde de performans anksiyetesi yaşayabilmelerinde de önemli etkiye sahiptir. Brand, Sloboda, Saul ve Hathaway Londra'daki bir caz kulübündeki performanslarından birinde yer alan yedi müzisyen ve performansı izleyen on seyirci ile yaptıkları görüşmelerde önemli sonuçlara ulaşmıştır. Bu araştırmaya göre icracı-izleyici arasındaki etkileşimin kalitesini mekân büyüklüğü önemli derecede etkilemektedir. Diğer bir önemli bulgu da müzisyenlerin, izleyicilerin performansı daha iyi veya daha kötü yönde etkileme konusundaki önemli gücün farkında olmalarıdır (Brand ve diğer. 2012, s. 634).

İcracı-izleyici iletişimi hakkında icracıların ifade edici vücut hareketlerinin etkileri (örneğin Davidson 2007, 2005) ve izleyicilerin konser etkinliğine katılma nedenleri ve katılımıla ilgili tepkilerini ölçen (Dobson 2010; Pitts 2005) geniş çaplı araştırmalar yapmıştır. Dikkat çekici bir veri ise 20. yüzyılın son on yılında ve 21. yüzyılın şu

günlerine dek uzanan zamandır Kuzey Amerika’da ve Avrupa’da özellikle klasik müzik izleyici katılımının düştüğünün gözlemlenmesidir (National Endowment for the Arts 2009’dan akt. Brand ve diğ. 2012, s. 635). Bu düşüşten caz müziği de etkilenmiş olup akışla müziği canlı ya da kayıttan dinlemek arasında doğrudan bir korelasyon olmadığı yorumu yapılabilir.

Araştırmalar canlı müzik performansında icranın izleyiciden ne beklediği ile ilgili sorununa nazaran izleyicinin performanstan ne kazanacağı sorununa odaklanmıştır. Ford ve Sloboda’ya göre 19. yüzyıldan beri klasik müzik icracılarının dikkati izleyicinin yorumuna odaklanmak veya performansını izleyiciye uygun hale getirmek yerine genellikle notalara ve bestecinin isteklerini sadakat ile yerine getirmeye odaklanmıştır (Ford ve Sloboda 2012’den akt. a.g.y.).

Son yıllarda klasik müzik konserlerinde —diğer müzik türlerine kıyasla daha katı bir disipline sahip olsa da— izleyicinin dikkatini diri tutmak ve eğlenmesini sağlamak gibi belki ticari amaçlarla icra edilen bestelerin aranjmanlarında değişiklikler yapılarak sunulduğu görülmektedir. İlk zamanlardan beri gelişimsel olarak diğerlerinden çok daha farklı bir performans düzenlemesi ve geleneğine sahip olan caz müziği, özüne doğaçlamayı alır, icracıyı ise o anda özel olarak sürücü koltuğuna yerleştirir (a.g.y. s. 636).

20. yüzyılın en önemli caz besteci ve aranjörlerinden olan Duke Ellington, Jelly Roll Morton, Fletcher Henderson, Gil Evans ve Carla Bley vb. stil, uyum ve yapı yeniliklerini yeni dönem bestecilere başarıyla aktararak cazdaki bu yeni dönemin mimarları arasında sayılabilir. Bu dönemde halk müziği, bando müziği, klasik formdaki eserleri ve *Great American Songbook*’un standartlarının uyarlanması ve düzenlemesiyle bu miras gelişerek devam etmiştir. Caz bestecisi ve aranjörlerinin ellerinden çıkan eserler kadar icracıların onları belirli bir zamanda ve mekânda, seyirci ve atmosferi de içerisine katarak birleştirmesi de önemlidir. Bu sebeple profesyonel caz müzisyenlerinin başarılı bir performansa katkıda bulunan —icracı ve izleyici arasındaki değişken dinamikler de dahil— çeşitli tüm faktörleri yansıtan bir anlayışa sahip olması beklenmektedir (a.g.y.).

Canlı müzik performanslarında seyircinin müzisyenler üzerindeki etkisi olumlu olabileceği gibi olumsuzda olabilmektedir. Müzik performansları sırasında sıklıkla karşılaşılan problemlerden biri de seyirci konumundaki bireylerin istek eserle müzik performansını kesintiye uğratmalarıdır. Brand ve diğ. (2012, s. 646) seyircinin müzik grubuna repertuarı dışında bir şey çalmasını direktifte bulunmasının yaratıcılığı engellediği ve icracı ile ilişkiyi zedelediği görüşündedir. İcracı, performans esnasında akışa ulaşma hedefi taşımıyorsa gerek maddi karşılık gerekse müşteri memnuniyeti gibi sebeplerle repertuarını sekteye uğratabilir. Fakat bu durumda performans, hem icracı hem de izleyici açısından daha az tatmin edici olabilir.

3.2.1.4 Bilgisayar destekli müzikte akış

Caz müziği icra eden müzisyenlerin doğaçlama pratiklerine yardımcı olabilecek önemli kaynaklardan birisi de bilgisayar destekli müzik yazılımları/programlarıdır.¹¹ Bu yazılımların, icracıların —herhangi bir sebeple— grup içi akış dinamikleri sürecini deneyimleyemediği durumlarda performans pratiklerini sürdürebilmeleri açısından değerli olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin her ne kadar caz müziği genellikle akustik enstrümanlarla grup-içi etkileşim anlayışına dayalı olarak icra edilen bir müzik türü olsa da, bu çalışmanın gerçekleştirildiği pandemi sürecinde bu tarz korporatif dinamiklere kavuşamayan, ev ortamında performans pratiklerini gerçekleştirmek zorunda kalan icracıların böylesi programların desteğiyle doğaçlama yapabilme, bu edimlerini kaydedebilme ve yaptıkları kaydı aktif dinleyebilme pratiğini deneyimleyebilmeleri söz konusudur.

Bu açıdan bakıldığında bilgisayar destekli programların, icracıya istediği zaman pratik yapabilecek ortamı oluşturma, diğer MIDI destekli enstrümanlarla bir kolektiflik içinde icra imkânı sağlama noktasında da değerli olduğunu vurgulamak yanlış olmayacaktır. Nitekim *sequencer*'ın sağladığı MIDI desteği ve programın yazılımına göre kurgulanmış eşlikçileri sayesinde deneyimlenen doğaçlama ve kayıt edimlerinin, icracıları hem kolektif bir bakış açısına teşvik etmesi hem de duyma/dinleme dikotomisi konusunda icracıya farkındalık yaratması açısından katkı sağlayıcı bir nitelikte olduğu

¹¹ *Sequencer/daw* olarak sıklıkla tercih edilen programlar arasında *Protools*, *Cubase*, *Ableton Live*, *Logic Fl Studio*, *Reason* vb. örnek gösterilebilir.

söylenbilir. Böylelikle bu tarz yazılımların, icracıların performans becerilerini geliştirmelerine olanak sağlamasının yanısıra, performans esnasındaki kaygı durumunun azaltılmasında da etkin rol oynadığını düşünmek mümkündür.

Dolayısıyla bilgisayar destekli bu programların, —özellikle icracıların bireysel performansları üzerinden değerlendirildiğinde —ototelik deneyime sahip olan kişilerde yer alan ve akış için gerekli olan odaklanma, yeterlilik, mutlak kontrol vb. özelliklerin geliştirilebilmesi açısından değerli oldukları düşünülebilir. Diğer yandan böylesi bir deneyimin icracıya hedef belirleme, geribildirim sağlama ve zorluk beceri dengesini yükseltme açısından da motivasyon sağladığı da söylenbilir. Bu bağlamlarda mevcut yazılımların her ne kadar grup akış dinamiğine direkt olarak etki ettikleri görülme de grup-içi iletişimin baş unsurlarından birisi olan bireysel akış teorisine hizmet ettiklerini söylemek mümkündür.

Sequencer'lara ek olarak, günümüzde kullanımı hızla yaygınlaşan *Ireal pro*, *JJazzLab*, *Band-in-a Box*, *Linuxband*, *Impro-Visor* vb. müzik uygulamaları ise, —tercihe göre mobil ya da bilgisayar destekli kullanım olanağı sağlayarak— icracıların herhangi bir enstrümana ya da ekipmana ihtiyaç duymadan farklı zamanlarda ve ortamlarda da doğaçlama icra pratiğini gerçekleştirmelerine olanak tanır; böylelikle bu uygulamaların da, icracıya zaman ve mekân konusunda esneklik kazandırması açısından destekleyici nitelikte olduklarını ve bu bağlamda bireysel akış teorisi üzerinden grup-içi akış dinamiklerine hizmet ettiklerini vurgulamak yanlış olmayacaktır.

Bilgisayar destekli müzikte kullanıcıların *sequencer*, *tracker* ve *daw* arayüz kullanımındaki akış durumlarını ve kayıt teknolojileri üzerindeyken donanım kullanım alışkanlıklarını inceleyen Chris Nash, 2011 yılında doktora tezi için 254 kullanıcıya uyguladığı *tracker*, *daw/sequencer* kullanıcılarının akış durumlarını ölçtüğü bir anket uygulamıştır.¹² Bu araştırmanın sonuçları Csikszentmihalyi'nin kabul edilen akış boyutları çerçevesinde tutarlı bilgiler sunduğu görülmektedir.

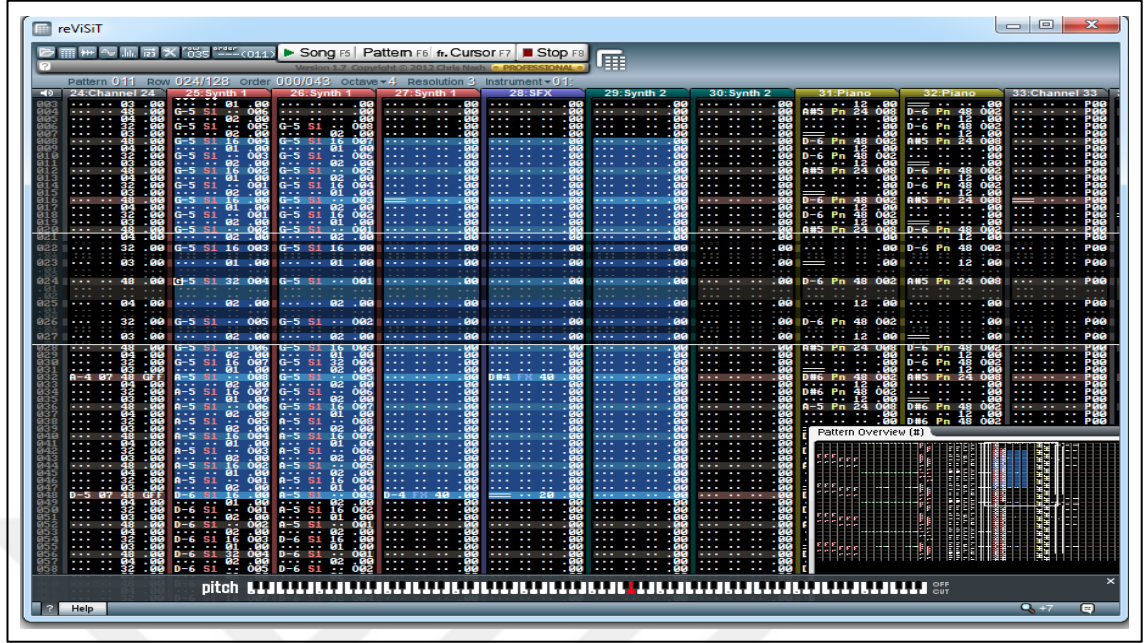
¹² Bilgisayar müziğine çerçeve olarak bakıldığında geniş bir alanı tanımladığından (canlı dj performansı, elektronik müzik kompozisyon, müzik prodüksiyonu vb.) çalışmanın bu kısmındaki araştırma, kayıt ve yaratıcılık süreçleriyle sınırlandırılmıştır.

Nash'in araştırması (2011) *reVISIT soundtracker* yazılımı ile kullanıcıların odaklanma ve konsantrasyon, beceri geliştirme, eylem ve farkındalık birleştirme ve zaman sıkışması ile ilgili birçok akış özelliğinin gözlemlendiği bir kullanıcı deneyimini incelemektedir.¹³ *Revisit*'in arayüzü ve notasyonu ağırlıklı olarak *Impulse Tracker 2*'den (*IT2*) yararlanır ve kullanıcı girişi sadece klavye aracılığıyla yapılır, ayrıca; hem veri hem de *UI* (kullanıcı arayüzü) nesnelere neredeyse tamamına yakını metin olarak temsil etmektedir. Program, Mod (*Amiga*), *XM (FT2)*, *IT (IT2)* ve *S3M (ST3)* dahil olmak üzere daha eski *tracker* formatında kaydedilebilir. Sıkıştırılmış bir *zip* dosyasında *wav* formatında müziğin *xml* açıklamasını biraraya getirmektedir. Bu veriler ana uygulama tarafından kaydedilen belgelere otomatik olarak gömülüdür ancak diğer programlar ve kullanıcılarla müzik ve sample değişimini basitleştirmek için farklı bir dosyaya da aktarılabilir (Nash 2011, s. 117).

Geliştirilen *revisit* yazılımı terim bilim ve klavye kısayolları kullanımlarına uygun bir şekilde ilk *tracker*'ların (özellikle *IT2* ve *ST3*) kullanıcıların akış deneyimlerini geliştirici bir yol çizmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda kullanıcıların daha önce öğrenilen bilgi ve becerilerinden yararlanmalarına da olanak tanımaktadır. Bu projede yazılım ücreti düşük tutularak yeni kullanıcıların halihazırda kullanmış oldukları mevcut yazılımdan ayrılmadan *tracker* deneyimi yaşaması sağlanmaktadır. Ayrıca bu projeye yeni kullanıcıların ilgisini çekmek ve kullanıcı deneyimini geliştirmek hedeflenmiştir. *Revisit* görsel açıdan da birçok yardım ve eğitim sayfaları sunarak, uygulamayı öğrenmeye ve denemeye teşvik edici bir biçimde kullanıcılara önemli bir destek sistemi sunmaktadır (a.g.y. s. 119).

¹³ *Revisit* ilk olarak 2004 yılında Nash tarafından orijinal ismi "*VSTrack*" olarak geliştirilmiş olup *tracker* kullanıcı deneyimini yeniden canlandırmak ve onu *sequencer*'lar ile bütünleştirmek için geliştirilmiş akademik bir yazılımdır (Nash 2011, s.117). *Revisit* herhangi bir *vst* uyumlu bir bilgisayara yüklenebilen bir *Vst* enstrüman plugin'i olarak, bir *tracker* arayüzü sunarak *tracker* ve *sequencer*'ı bünyesinde birleştirmektedir. *VSTI plugin*'inin aksine *input*, gerçek zamanlı *MIDI* kanallarından değil çevrimdışı bir bilgisayar kavyesi etkileşimiyle sağlanmaktadır.

Şekil 3.6: Revisit arayüzü



Kaynak: Revisit¹⁴

Revisit Professional'in sunduğu bazı özellikler aşağıdaki gibi belirtilmiştir (Nash 2011, s. 122).

- Surround ses desteği- üç boyutlu bir ses özelliği özelliği sağlar.
- Gelişmiş çıkış yönlendirmesi: Farklı notaların, sample'ların enstrümanların veya kanalların bilgisayara (efektler ve son işleme için) ayrı ses çıkışlarına gönderilmesini sağlar.
- MIDI ile tetiklenen modeller: Kullanıcıların MIDI aracılığıyla oynatma sırasını kontrol etmelerine, bir MIDI cihazından veya kayıtlı bir parçadan notaları kullanarak kalıpları tetiklemelerine, bilgisayarın görsel düzenleyicileri aracılığıyla eş zamanlı olarak düzenleme olanağı sağlar.
- Yüksek çözünürlüklü zamanlama ve yüksek tanımlı düzenleme

Bu noktada *tracker*, *sequencer* ve *daw*'ların da belirgin bir ayrımının yapılması gerekmektedir. *Tracker* yazılımları, kökü eskiye dayanan spesifik kullanım odaklı yazılımlardır. Bu yazılımlarda müzik, dikey bir zaman çizelgesi üzerinde farklı bir kronolojik sırayla birkaç kanalda konumlandırılmış müzik notaları olarak temsil edilmektedir. *Tracker*'lar genellikle hücreli elektronik tablolar gibi görünürken

¹⁴ Revisit İnfó 2019, <https://revisit.info/>, [Erişim Tarihi: 12.05.2021]

sequencer'ların arayüzü arkasında bir müzik notasını temsil eden bir çubuk kanal bulunan bir grup kanala benzemektedir. *Tracker*'lar *sequencer*'lar ile aynı çalışma prensibine sahiptir ancak kullanım şekli ve arayüzleri ana akım *sequencer*'lardan tamamen farklı bir şekilde gelişmiştir.¹⁵ Bunun önemli bir sebebi de o yıllarda hacking-cracking ile uğraşan genç bir neslin kurduğu demoscene'in bu yazılımları sahiplenmiş olmasıdır. Daha sonraki dönemlerde tracker'lar modül dosyalarını kullanmanın ötesine geçerek hem ses sentezine hem de *sequencer*'a başka seçenekler de ekleyerek, farklı bir kullanıcı arayüzüne sahip *sequencer*'lar haline ulaşmıştır. *Sequencer*'larda görülen sağa doğru akan ve ses dalgalarından ya da piyano klavyesinde görselleştirilmiş *MIDI* mesajlarından oluşan mouse ve klavye ile yürütülen arayüzden farklı olarak tracker'larda, tamamen klavye ile yönetilen ses mesajlarının neredeyse çıplak *MIDI* mesaj kodu olarak girildiği ve tip olarak kaynak koduna ya da excel sayfasını andıran bir arayüz geliştirilmiştir. Bu arayüzler önceleri soundtracker iken daha sonra tracker ismini almıştır. *Tracker* ile hazırlanan bir projede tüm kanalların içeriği bir ekranda görüntülenebilirken (Ancak kanallar belirli bir sayıyı aşarsa kaydırmak gerekebilir.) *sequencer*'lar ise bir seferde yalnızca bir kanal görüntüleyerek bir seferde yalnızca bir kanal görüntüleyerek bir ses üzerinde düzenleme yapmaya olanak sağlamaktadır.¹⁶ Ayrıca *sequencer*'larda nota girişi isteğe bağlı olarak notasyon sisteminde yazılabildiği gibi bir piyano roller kullanılarak yazma sisteminde ise grafiksel bir biçim almaktadır.

Özetle *tracker* ve *sequencer* arasındaki fark arayüz-kullanım şekliyle ilgili olup *sequencer*'ların (dolayısıyla *daw*'ların) hem müzik yaratmaya hem ses editlemeye elverişli olmasına karşılık *tracker*'ların kompozisyon odaklı bir program olması en belirgin farklılıklardan biri olarak göze çarpmaktadır. Günümüzde Aphex Twin ve Venetian Snares vb. sanatçılar hala *tracker* kullanmayı sürdürmektedir.¹⁷

Daw kavramı ise bu iki yazılımın yanında dijital ses işleme özellikleri ile geliştirilmiş *sequencer*lar olarak da kabul edilebilir. Bunun yanında hala *daw* ve *sequencer*

¹⁵ Örneğin *tracker*'larda notalar C, D, E gibi nota şifreleriyle temsil edilmektedir.

¹⁶ Yaygın olarak kullanılan bazı *tracker*'lar arasında *Renoise*, *Fasttracker*, *OpenMPT* vb. yazılımlar bulunmaktadır.

¹⁷ Aphex Twin "Vordhosbn" isimli parçasının yapımında kullandığı Player pro *tracker*'ını videosunda yayınlamıştır. <https://www.youtube.com/watch?v=pAZo7x83it4> [Erişim Tarihi: 01.06.2021]. Venetian Snares "Vache" isimli videosunda *renoise* ile yapmış olduğu kaydı yayınlamıştır. <https://www.youtube.com/watch?v=zGK-EzEa45U> Erişim [Tarihi: 01.06.2021].

kelimeleri birbirinin yerine kullanılabilir. *Sequencer*'lar nota ve performans bilgilerini çeşitli biçimlerde işleyerek müzik kaydedebilen, düzenleyebilen veya çalabilen bir cihaz veya uygulama yazılımlarıdır. Teknoloji ilerledikçe *sequencer*'lar çok kanallı ses kaydetme becerisi gibi birçok özellik kazanmıştır. *Sequencer*'lardaki gelişen teknolojinin zamanla *daw*'ları ortaya çıkardığı da söylenebilir. Şöyle ki analog *sequencer*'lar zaman içinde dijital hale gelerek sadece *MIDI* ve *CV* mesajlarını değil kaydedilmiş dijital sesleri de düzenlemeye başlamıştır. Bu bağlamda kullanıcılar kayıt stüdyolarında kaydettikleri parçaları bu yazılımlar üzerinden düzenlemeye başladıklarında *sequencer*'lar *daw*'lara dönüştürülmüştür. *Daw* sistemleri, ses dosyalarını kaydetmek, düzenlemek ve üretmek için kullanılan elektronik bir cihaz veya uygulama yazılımıdır. Modern *daw*'lar kullanıcıların birden fazla kaydı ve parçayı birleştirmesine, değiştirmesine ve kaydın miks ve mastering aşamalarına kadar birden çok fonksiyonu yerine getirmesine olanak sağlayan merkezi bir arayüze sahiptir.¹⁸ *Daw* yazılımları yalnızca geniş donanımlı kayıt stüdyolarında kullanılmakla kalmayıp evde oluşturulan daha uygun fiyatlı masaüstü stüdyosu ortamlarına kanalize olabilmesiyle de kullanıcılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir.

Yaratıcılık içsel motivasyona bağlı olarak gelişir fakat dışsal motivasyon yaratıcılığın gelişmesinin önüne geçen bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır (Csikszentmihalyi 2006, 1990; Nickerson 1999; Plucker ve Renzulli 1999; Runco ve Sakamoto 1999; Hennessey 1989; Crutchfield 1962; akt. Nash 2011 s. 75). Amatör bir müzik teknolojisi kullanıcısına karşılık profesyonel kullanıcıların önemli bir farkı deneyimlerini geliştirdikçe öz yeterliliklerini geliştirmeleridir. Araştırmalar, bu deneyimlerin müzisyenleri uzmanlığa ulaştırdığı ve müzisyenlerin algılanan zorluğa karşı yaratıcı güçlerini geliştirdikçe deneyimi daha keyifli hale getirerek içsel motivasyonlarını kuvvetlendirdiğini göstermiştir (Edmonds 2004; Hallam 2002; Sloboda 1985; akt. Nash 2011 s. 76).

El yazısı ile nota yazma bir dönem müziği paylaşmanın tek yoluyken kayıt teknolojilerinin gelişmesiyle canlı performansların kaydedilmesi sağlanmıştır. Aslında bu durumun kısmi olarak resmi notasyon ve okuryazarlık ihtiyacını ortadan kaldırdığı

¹⁸ Bazı önemli *daw* yazılımlarına *Steinberg Cubase*, *Pro tools*, *Apple Logic*, vb. örnek verilebilir.

söylenbilir (Nash ve Blackwell 2014 s. 3). Bilişim teknolojisi müzik üretim sürecini *tracker* ve dijital ses istasyonu (*daw*) biçiminde masaüstüne getirdiğinde stüdyo müzisyenlerinin çalışma prensiplerini destekleyerek akustik ve dijital müzik canlı performansların kaydedilmesine olanak sağlamıştır (a.g.y.).

Bilgisayar müziği deneyimlerinde tüm masaüstü bilgisayar donanımları, kullanılan müzik yazılımları (*tracker, sequencer* vb.) kullanıcı alışkanlıkları ve kullanıcı deneyim düzeyi akışın sağlanmasında olumlu veya olumsuz tepkiler oluşturabilir. Müzikte yaratıcı ortamın sanallaştırılmasını veya üretilmiş müzik performansını kayda almayı sağlayan masaüstü stüdyosu, elektronik kayıt sürecini simüle etmeyi kolaylaştırmaktadır (Duignan 2007; Biddle 2005; akt. Nash 2011 s. 79).

Bilgisayarın dış donanımları (ekran, klavye ve fare) her ne kadar kullanıcıyı o andan uzaklaştıran bir eğilime sahip olduğu gerekçesiyle eleştirilse de (örneğin Knörrig 2006; Armstrong 2006) bireyi aktif olarak göreve yönlendirdiğinden akışa katkı sağlayabilir. Bu donanımların kullanıcıda yarattığı izolasyon eğer motivasyon yönünden bakılırsa dışsal etkenleri uzaklaştırmaya hizmet edip ekranı tamamen kullanıcı dikkatine sunabilir (a.g.y. s. 80).

Leman'a göre bireyin bilgisayar karşısındaki yaratıcı aktiviteye dalma eylemi, kendi dikkatini arayüz yerine müziğe odaklayacağı bir yazılımla desteklenebilir. Bir kullanıcı arayüzü kişinin tarzına ve yaklaşımına özel bir şekilde düzenlenirse odaklanma ve kontrol hissi daha kolay gerçekleşebilir ve dikkat dağıtıcı dış unsurlar en aza indirgenebilir (Leman 2008'den akt. Nash 2011, s. 80). Leman (2008) ayrıca bireyin optimum akış deneyimini sağlamak için motor becerileri birbirine bağlayarak oluşturduğu etkileşimden yararlanarak müzik teknolojilerine, zirve olarak gördüğü sese odaklanma eylemi olarak bakmakta olup becerilerin etkileşimli durumun sonundaki geribildirim üzerinde elle tutulur bir izlenimi olmadığını düşünmektedir (akt. a.g.y. ss. 82-83).

Nash (2011) bilgisayar müziği kullanıcılarının kullanmış oldukları *sequencer* ve *tracker* programlarında akış deneyimlerini ölçtüğü anket araştırmasında akış ve notasyon çerçevesinin bilişsel boyutlarına değinmiştir. Araştırmada kullandığı ikinci anket

çalışmasında kullanıcıların aşına oldukları belirli bir *sequencer* ile olan deneyimlerini *reVISIT* deneyimleriyle karşılaştırmalı olarak ölçmüştür. Sorular hem *reVISIT* hem de tercih edilen program için üç bölümde sunulmuştur. İlk olarak bireylerin etkileşim tarzlarına ve tercihlerine dikkat eden sorularla başlanan çalışma sonraki ankette tekrarlanan sorular bu sefer bireyin sadece aşına olduğu programla ilgili deneyimine odaklanmıştır. *Sequencer* anketi ise toplanan etkileşim verilerinin ışığında *sequencer* kullanımının ayrıntılarını araştırmak için sorularla desteklenmiştir (a.g.y. s. 207).

Tablo 3.2: reVISIT kullanıcıları anket sonuçları

REVISIT USERS (245)	Sample Mean (%)														Correlation Coefficient										
	avoid mouse	both hands on keyboard	most time on keyboard	prefer keyboard	use keyboard a lot	use keyboard shortcuts	use mouse wheel	keyboard & mouse together	use midi	most time on mouse	use mouse a lot	prefer mouse	use program lots	like powerful and advanced	enjoy program	like simple and easy	suffer discomfort	find program a chore	can touch type	can type quickly	Tracker Experience	IT2 Experience	Computer Experience	Program Experience	
Listener	12	.09	.09	.09	.18	.19	.10	.12	.07	-.03	.08	-.01	-.01	.14	.10	-.04	-.04	.06	.12	.14	.18	.05	.29	.04	
Pianist	37	.04	.04	.08	.04	.09	-.05	-.02	-.06	.11	-.04	.02	-.02	-.05	.08	.04	.05	.07	-.01	.04	.05	-.01	.05	.10	-.16
Acoustic Instrument	59	.06	.04	.02	-.01	.02	.05	-.01	.14	.03	-.02	.02	-.02	.04	.07	.06	.02	.09	.07	.06	.12	-.02	-.02	.05	-.11
Several Instruments	39	.17	.02	.04	.11	.06	.09	.05	.08	.06	.01	-.01	-.12	.11	.10	.13	.06	.11	.01	.17	.09	-.03	-.01	.03	.05
Music Literate	43	.09	.12	.07	.12	.17	.10	.09	.03	.11	.05	.03	-.09	.09	.18	.10	.08	.05	.10	.09	.14	.04	.03	.08	.00
Music Lessons	37	.07	.09	.06	.09	.11	.12	.01	.05	.02	.13	.08	-.06	.02	.11	.07	-.04	-.03	.05	.07	.10	.13	.03	.17	-.05
Live Performer	33	.08	-.01	.02	.01	-.01	.08	-.09	.00	.10	-.03	.05	.00	.14	.12	.07	.05	-.02	-.05	.08	.09	.00	-.02	.04	.12
Professional Performer	6	.02	.02	-.01	-.10	-.03	-.05	-.11	-.08	.17	.05	.00	-.06	.09	.00	-.05	.08	-.04	-.07	.02	-.07	-.11	.34	-.05	.03
Composer	81	.15	.06	.13	.12	.01	.07	-.05	.18	-.14	-.11	-.10	-.06	.12	.11	.04	-.03	.02	.03	.15	.09	.31	.17	.19	.14
Professional Composer	10	.05	.16	.04	-.01	-.04	-.06	-.08	-.15	.07	.09	.01	.02	.09	.01	-.01	.15	-.06	-.05	.05	.03	.01	-.01	.08	.13
avoid mouse	18	.42	.42	.40	.20	.15	-.18	-.14	-.07	.17	.30	-.27	.19	.15	.19	-.02	-.02	-.02	.21	.18	.33	.21	.19	.19	
both hands on keyboard	12	.42	.47	.24	.27	.15	-.10	.22	.18	-.12	.13	-.19	.16	.03	.06	.06	.01	-.02	.25	.33	.29	.16	.15	.11	
most time on keyboard	14	.42	.47	.39	.32	.29	.02	-.06	-.10	-.11	.19	-.17	.22	.12	.14	.05	-.07	-.04	.37	.39	.31	.29	.24	.17	
prefer keyboard	35	.40	.24	.39	.15	.11	.07	-.03	-.03	.13	.23	-.26	.07	.09	.17	.02	-.02	-.06	.16	.25	.29	.27	.19	.11	
use keyboard a lot	42	.20	.27	.32	.15	.20	.16	.12	.01	-.11	.15	-.27	.12	.16	.09	.00	-.05	-.07	.27	.38	.27	.21	.20	.15	
use keyboard shortcuts	54	.15	.15	.29	.11	.20	.23	.17	.04	.02	.06	-.18	.17	.18	.15	-.07	.06	.01	.28	.31	.13	.22	.15	.12	
use mouse wheel	36	-.18	-.10	.02	.07	.16	.23	.23	.11	.06	.07	-.18	-.05	.06	.06	.08	.07	-.01	.00	.23	.03	.06	.10	-.02	
keys & mouse together	38	-.14	-.22	-.06	-.03	.12	.17	.23	.09	.09	.25	-.05	-.02	.10	-.02	.02	.07	-.05	.14	.22	.14	.11	.06	.01	
use midi	37	-.07	-.18	-.10	-.03	-.01	.04	.11	.09	.12	-.04	.12	.01	.04	.16	.05	-.08	-.01	.01	-.02	-.22	.25	-.11	.03	
most time on mouse	15	-.17	-.12	-.11	-.13	-.11	.02	.06	.09	.12	.00	.25	.13	.00	-.04	.07	.07	.00	.01	-.05	-.10	.14	-.03	.05	
use mouse a lot	43	-.30	-.13	-.19	-.23	.15	.06	.07	.25	.04	.00	-.20	.02	.04	.04	.08	.00	-.02	.01	.13	-.08	-.06	.02	.03	
prefer mouse	25	-.27	-.13	-.17	-.26	-.27	-.18	-.05	.12	.25	.20	-.11	-.06	.01	.03	.01	.03	-.05	.16	.20	.18	-.12	-.11	.00	
use program lots	6	.19	.16	.22	.07	.12	.17	-.05	-.02	.01	.13	.02	-.11	.10	.13	.07	-.04	-.07	.24	.06	-.17	.16	.08	.38	
like powerful & advanced	35	.15	.03	.12	.09	.16	.18	.06	.10	.04	.00	.04	-.06	.10	.28	.04	-.07	-.03	.22	.22	-.16	.17	.17	.20	
enjoy program	53	.19	.06	.14	.17	.09	.15	.06	-.02	.16	-.04	.04	.01	.13	.28	.02	-.13	-.20	.17	.12	-.14	.13	.08	.21	
like simple and easy	28	-.02	.06	.05	.02	.00	-.07	.08	.02	.05	.07	.08	.03	.07	.04	.02	-.11	-.18	.00	.12	-.04	.04	.02	.15	
suffer discomfort	3	-.02	.01	-.07	-.02	-.05	.06	.07	.07	-.08	.07	.00	.01	-.04	-.07	-.13	-.11	.22	-.09	.03	.06	.16	.00	-.07	
find program a chore	8	-.02	-.02	-.04	-.06	-.07	.01	-.01	-.05	.01	.00	-.02	.03	-.07	-.03	-.20	-.18	.22	-.03	.06	-.03	-.10	.02	-.04	
can touch type	21	.21	.25	.37	.16	.27	.28	.00	.14	.01	.01	-.05	.24	.22	.17	.00	-.09	.03	.45	.22	.19	.19	.19	.19	
can type quickly	36	.18	.33	.39	.25	.38	.31	.23	.22	-.02	-.05	.13	.16	.06	.22	.12	.12	.03	-.06	.45	.25	.24	.26	.09	

Kaynak: Nash 2011, *Supporting Virtuosity and Flow in Computer Music*, s. 210.

Yapılan çalışmanın sonuçlarına göre *reVISIT* ve kullanıcının tercih ettiği *sequencer* veya *daw*'daki (dijital ses istasyonu) etkileşim stilleri tabloda gösterildiği gibi belirtilmiştir. Araştırma kapsamında 254 anket tamamlanmış olup 9'u tüm sorulara benzer yanıtlar verdiği için geçersiz sayılmıştır. Geçerli sayılan 245 cevaptan 191'i (yüzde 78) *sequencer* tarzı *daw*'ları 14'ü (yüzde 6) diğer *tracker*'leri (örn. *OpenMPT*, *Renoise* vb.) ve kalan diğer 40'ı da (yüzde 16) nota düzenleyicileri (*finale*, *sibelius* vb.), ses araçları (örn. *Audacity*) veya modüler grafik destekli araçları (örn. *EnergyXT*, *Buzz* vb.) kullandığı görülmektedir (a.g.y. s. 209).

Çalışmanın verdiği ilginç verilerden bir diğeri ise *tracker* ara yüzünün klavye kullanım kolaylığı sağlamasına rağmen eşit sayıdaki *reVISIT* uygulayıcısının giriş (*input*) cihazı olarak klavye ile yüzde 42, fare ile yüzde 43 gibi bir oranda zaman harcamasıdır. Kullanıcıların deneyim kazandıkça fare cihazından uzaklaşarak klavyeyi daha çok tercih ettiği görülmüştür. Ayrıca katılımcıların yüzde 53'ü *reVISIT* kullanmaktan keyif alırken, diğer tercih edilen yazılımları kullananların memnuniyet oranı yüzde 73 olarak belirlenmiştir. Toplam kullanıcı sayısına göre sayıları daha kısıtlı olan Sonar kullanıcılarının tamamının (12 kullanıcı) klavyenin yüzde 42, farenin yüzde 67 ve MIDI'nin yüzde 50 kullanım oranına ulaştığı yazılımdan keyif aldığı görülmektedir. Tabloda yer alan *Ableton Live* (yüzde 83) ve *Reaper* (yüzde 63) yazılımları da kullanıcıların keyif aldığı programlar olarak göze çarpmaktadır. *Sequencer* kullanıcılarının sadece yüzde 12'si herhangi bir özel donanım kullanmadıklarını belirtmişlerdir (a.g.y. s. 209).

Tablo 3.3: Sequencer/ Daw anket sonuçları

SONAR REAPER Cubase/Nuendo FL Studio Ableton Live	Sequencer Hosts All Tracker Hosts All hosts	avoid mouse	both hands on keyboard	most time on keyboard	prefer keyboard	use keyboard a lot	use keyboard shortcuts	use mouse wheel	keyboard & mouse together	use midi	most time on mouse	use mouse a lot	prefer mouse	use program lots	like powerful and advanced	enjoy program	like simple and easy	suffer discomfort	find program a chore	use midi controller	use control surface	use acoustic instrument	use microphone	Computer Experience	Program Experience
58 83 78 79 92	81 86 81	.03	-.04	.05	.12	.13	.22	.11	.14	.01	.14	.03	.01	.10	.33	.10	.13	.02	-.06	.16	.14	.05	.07	.27	.10
42 32 37 34 46	37 57 38	.02	.06	-.10	-.08	.07	.01	-.02	-.06	-.04	-.03	.01	.03	.05	.04	-.03	.00	-.03	-.07	.18	.02	.12	.02	.09	.08
75 73 57 69 62	63 36 59	.01	.00	-.04	.04	.02	.11	.05	.15	.08	.19	.10	.00	.12	.14	.19	.10	.04	.05	.10	.06	.33	.29	.07	.13
42 51 33 55 44	42 14 39	.04	-.03	-.08	.09	.07	.04	.05	.07	.12	.14	.10	-.06	.08	.09	.11	.13	.01	.09	.12	.13	.34	.33	.01	.11
58 41 48 38 44	45 29 43	.04	-.01	-.02	.06	.05	.02	.11	.09	-.04	.07	.16	-.02	.13	.07	.07	.17	.00	-.01	.18	.06	.04	.04	.06	.12
42 39 39 45 44	40 36 37	.02	-.02	-.04	.05	-.01	.07	.03	.10	.04	.12	.07	-.02	.04	.17	.09	.04	.02	-.07	.15	.06	.09	.03	.17	.11
25 54 30 24 44	35 21 33	.05	-.04	-.02	-.05	.09	.16	.10	.14	.20	.03	.00	.02	.15	.23	.13	.08	-.01	-.06	.14	.20	.27	.25	.01	.28
0 15 4 3 5	6 14 6	-.01	.11	.04	-.02	.09	-.10	.01	-.08	.05	-.05	-.05	.03	.05	.05	.03	.09	.06	-.05	.00	-.05	.14	.07	-.05	.03
75 76 80 86 90	81 79 82	.06	.01	.01	.06	-.01	.04	-.10	.11	.06	.06	-.08	.06	.16	.19	.11	.10	.02	.04	.17	.06	.09	.14	.17	.27
0 12 15 7 10	10 14 10	-.05	.05	-.02	-.01	.05	.01	.12	-.04	.02	-.03	-.04	.02	.16	.04	.00	.09	-.06	.00	.03	.01	.15	.00	.08	.14
0 10 4 7 13	7 0 8	-.05	.21	.16	.30	-.05	.09	-.09	.02	.04	-.06	-.17	-.23	.07	.05	.08	.14	-.05	.01	-.03	.12	.03	.08	.10	.15
0 5 2 3 3	3 7 5	.21	.51	.17	.20	.01	-.09	-.18	-.09	-.12	-.13	-.14	.05	.02	-.03	.05	.19	.14	-.15	.10	.09	.01	.09	.01	.09
0 5 11 0 10	7 14 9	-.16	.51	.19	.22	.09	.03	.01	.08	-.04	-.09	-.13	.17	.14	.04	.06	.03	-.07	-.05	-.04	-.06	-.05	.05	.15	.06
8 22 28 14 26	22 36 26	.30	.17	.19	.11	.06	-.04	.05	-.01	-.10	.13	-.28	.02	.02	-.06	.07	-.04	-.03	.01	.01	-.05	.02	.13	.05	.13
42 22 37 31 21	30 36 33	-.05	.20	.22	.11	.09	.17	.13	-.05	-.12	.13	-.14	.19	.12	.11	.15	.04	-.01	-.06	.06	.08	.08	.08	.07	.09
50 54 50 48 64	53 43 56	.09	.01	.09	.06	.09	.30	.29	.06	.13	.11	-.08	.30	.35	.24	.22	.04	-.02	.11	.16	.22	.08	.06	.13	.05
42 39 33 26 38	35 29 35	-.09	-.09	.03	-.04	.17	.30	.18	.13	.21	.23	.00	.25	.24	.27	.18	.03	.02	.13	.09	.10	.00	.06	.20	
17 46 35 31 38	38 21 38	.02	.18	.01	.05	.13	.29	.18	.13	.19	.20	-.04	.19	.25	.25	.14	.02	.01	.12	.06	.19	.12	.13	.11	
33 71 50 41 54	57 50 53	.04	-.09	.06	-.01	-.05	.06	.13	.13	.05	.02	.03	.14	.21	.11	.12	-.04	-.01	.21	.12	.13	.08	.08	.09	
17 29 35 34 13	25 21 23	-.09	-.12	-.04	-.10	-.12	.13	.21	.19	.05	-.17	.21	.25	.22	.12	.05	.08	.08	.11	.14	.17	.13	.13	.16	
67 56 57 55 59	57 64 53	-.17	-.13	-.09	-.13	.13	.11	.23	.20	.02	-.17	-.12	.09	.14	.20	.10	.06	.06	.04	.06	.09	.04	.06	.09	
42 32 39 41 44	38 36 38	.23	.14	-.13	-.20	-.14	-.08	.00	-.04	.03	.21	-.12	.02	.07	-.02	.02	-.03	.01	.04	-.10	-.06	-.06	-.02	-.01	
42 39 41 52 56	47 29 48	.07	.05	.17	.02	.19	.30	.25	.19	.14	.25	.09	.02	.44	.48	.39	-.07	-.03	.15	.14	.21	.14	.16	.26	
67 54 57 55 74	62 50 62	.05	.02	.14	.02	.12	.35	.24	.25	.21	.22	.14	.07	.44	.50	.32	-.02	-.01	.21	.19	.17	.20	.22	.22	
88 73 70 62 79	74 57 73	.06	-.03	-.04	-.06	.11	.24	.27	.25	.11	.12	.20	-.02	.48	.50	.41	-.06	.15	.17	.14	.25	.26	.09	.23	
25 37 28 45 69	46 43 47	.14	.05	.06	.07	.15	.22	.18	.14	.12	.05	.10	.02	.39	.32	.41	-.06	-.11	.20	.14	.19	.13	.16	.32	
0 5 4 3 0	3 7 3	-.05	.19	.03	-.04	.04	-.04	.03	.02	-.04	.08	-.06	-.03	-.07	-.02	-.06	-.06	.48	-.02	-.04	.04	.08	.00	-.12	
0 5 7 3 0	5 0 4	.01	.14	-.07	-.03	-.01	-.02	.02	.01	-.01	.08	-.06	.01	-.03	-.01	-.15	-.11	.48	.07	.08	.04	.03	.03	-.08	
50 63 57 52 87	65 64 64	-.03	.15	-.05	.01	-.06	.11	.13	.12	.21	.11	.04	.04	.15	.21	.17	.20	-.02	.07	.29	.13	.08	.16	.23	
17 20 17 21 54	26 0 23	.12	.10	-.04	.01	.06	.16	.09	.06	.12	.14	.06	-.10	.14	.19	.14	.14	-.04	.08	.29	.24	.20	.07	.19	
33 41 35 28 33	33 29 31	.03	.09	-.06	-.05	.08	.22	.10	.19	.13	.17	.09	-.06	.21	.17	.25	.19	.04	.04	.13	.24	.52	.01	.17	
25 32 28 17 33	27 14 24	.08	.01	-.05	.02	.08	.08	.00	.12	.08	.13	.04	-.06	.14	.20	.26	.13	.08	.03	.08	.20	.52	.01	.10	
SONAR (12)	Trackers (14)	avoid mouse	both hands on keyboard	most time on keyboard	prefer keyboard	use keyboard a lot	use keyboard shortcuts	use mouse wheel	keyboard & mouse together	use midi	most time on mouse	use mouse a lot	prefer mouse	use program lots	like powerful and advanced	enjoy program	like simple and easy	suffer discomfort	find program a chore	use midi controller	use control surface	use acoustic instrument	use microphone	Computer Experience	Program Experience

Kaynak: Nash 2011, *Supporting Virtuosity and Flow in Computer Music*, s. 210.

Müzik deneyiminin (enstrüman çalan, nota okuma ve yazma bilen vb.) piyano çalma becerileri haricinde *tracker* kullanıcılarına kıyasla *sequencer* kullanıcılarında daha yoğun olduğu gözlenmiştir (yüzde 57'ye yüzde 37). Amatör kullanıcılara nazaran deneyimli kullanıcıların mikrofon, MIDI ve diğer kontrol sağlayan donanım ara yüzlerinin daha fazla kullanıldığı *Ableton Live*, *Fl Studio* ve *Reaper* gibi programları tercih etmesi dikkat çekici bir sonuç olarak göze çarpmaktadır (a.g.y. s. 211).

Akış deneyimi bileşenleriyle ilişkilendirildiğinde *tracker* notasyonu, işlevsel olarak kullanıcının dikkat ve konsantrasyonunu arttırmaya yardımcı olmaktadır ve aynı zamanda eylem ve farkındalığın birleşmesini de kolaylaştırmaktadır. Araştırmada *tracker* notasyonlarında kontrol duygusu ve içsel ödül gibi özellikler daha yüksek değer alırken öz bilinç kaybının ise *reVISIT* notasyonuna göre daha düşük değer aldığı gözlenmiştir (a.g.y. ss. 215-216).

Şekil 3.7: Fl Studio arayüzü



Kaynak: Bircokseyhakkinda¹⁹

¹⁹ Bircokseyhakkinda, <http://bircokseyhakkinda.blogspot.com/2012/03/fl-studio-ders-1-audio-ayarlar-channels.html> [Erişim Tarihi: 21.10.2020]

Araştırmada elde edilen verilere dayanarak Nash (2011) kullanıcıların *Fl Studio* ve *Ableton Live* programlarını kullanarak daha kolay bilişsel boyut profilleri sergilediklerini ve bu programların kullanıcılar arasında akışa daha elverişli olduğunu belirtmiştir (a.g.y. s. 216). Kullanıcılar arasında oldukça popüler olan *Reaper* ise geribildirim ve odaklanma açısından en düşük puan ortalamasına sahiptir. Ancak program ticari olmayan kullanımda ücretsiz ya da daha düşük maliyetle kullanılabilirdiğinden maliyet açısından büyük kolaylık sağlaması, onu özellikle başlangıç seviyesindeki kullanıcılar için ilk tercihlerden biri haline getirmektedir (a.g.y. s. 216-217). *Steinberg, Cubase* ve *Nuendo* programı akış bileşenleri göz önüne alındığında *sequencer* ortalamasının altında performans göstermiş olup diğer açıklanan *tracker* 'lara kıyasla özellik bakımından daha zayıf olduğu belirtilmiştir.

Şekil 3.8: Ableton Live arayüzü



Kaynak: Download Ableton Live 10 Mac Torrent.Peatix²⁰

Diğer yandan *Pro tools*'un son zamanlarda en iyi ses editleme iş akışına sahip yazılımlardan biri olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır. Ses kaydetme, edit, miks ve mastering alanlarında uzman bir destek sunan *Pro tools*, film ve müzik prodüksiyonlarının da vazgeçilmez *daw*'larının başında gelmektedir. Programın en ayırt

²⁰ Download Ableton Live 10 Mac Torrent.Peatix <https://download-ableton-live-10-mac-torrent.peatix.com/> [Erişim Tarihi: 21.10.2021]

edici özelliklerinden biri olan *Clip Gain*, kullanıcının *gain plugin*'lerini yüklemesine ve her yere manuel olarak otomasyon verileri eklemeye gerek kalmadan ses kaydırıcısını kullanarak ses düzeylerini anında ayarlamasına olanak tanımaktadır. *Beat Detective*, ses parçalarındaki kanalları yakalayıp birden fazla enstrümanda zamanlama sorunlarını düzeltmesine imkân sağlamaktadır. Yeni bir ses kanalı editleme özelliği nicelleştirilmiş ses ve MIDI kliplerini kopyalarken, keserken ve yapıştırırken ilgili ızgara konumlarını korumaktadır.²¹

Akışa göre bilgisayar müziği kullanıcıları tecrübe kazandıkça aktivitenin gücünü sürdürebilmek için daha büyük zorluklar aramaya yönelecektir ve ancak bu uğurda kişinin ustalaşması sağlanabilir (Nash ve Blackwell 2014 s. 9).

Akış müzik ilişkisini konu alan çalışmalar son yıllarda hız kazanırken gelişen müzik teknolojileri de müzik psikolojisi boyutunda incelenmeli ve akış konusu doğrultusunda daha fazla araştırmaya konu olması gerektiği söylenebilir.

3.2.1.5 Müzik performans anksiyetesi üzerine

Literatüre sahne korkusu (*stage fright*) olarak giren bu olumsuz deneyimle başa çıkabilmek için yazılan birçok makale ve kitap olmasına rağmen, (örneğin; Bruges 2019; Kenny 2011; Klickstein 2009; Werner 1996; Salmon ve Meyer 1994) günümüz konservatuvar ve müzik eğitimi veren fakülte öğrencilerinin hala en önemli psikik entropilerinden birini oluşturmaya devam etmektedir.

Müzik performans anksiyetesi (mpa) cinsiyet, yaş, kültür, seviye ve müzik tarzı ayırt etmeksizin virtüöz kabul edilen profesyonellerin bile sıkıntı yaşadığı bir psikolojik rahatsızlık olarak kabul edilmektedir. Bu kaygıyı yaşayanlar genelde performansı korku ve dehşetle karakterize edip onu katlanması gereken çok büyük bir meydan okuma olarak tanımlamaktadırlar (Kenny 2011, s. 1).

Mpa tanımı birçok kez sahne korkusuyla karıştırılmakta ya da onun yerine kullanılabilir. Sahne korkusu yaşayan kişiler kendi performansıyla ilgili başarısız

²¹ bkz. Lendino 2019, <https://www.pcmag.com/reviews/avid-pro-tools> [Erişim Tarihi: 14.06.2021]

olacağına dair önyargı geliştirmek gibi psikolojik, kalp ritim düzensizliği, dudak kuruması, ellerin terlemesi gibi fiziksel ya da aynı anda hem yüksek motivasyon hem de kaçınma tepkileri göstermesi gibi davranışsal semptomlar gösterebilir (G. Alptekin 2012, s. 139).

Van Kemanade ve Van Haesch (1995, ss. 555-562) Hollanda'daki profesyonel orkestraların üyelerindeki sahne korkusunu araştırdıkları çalışmalarında 155 katılımcının yüzde 59'unun sahne korkusundan etkilendiğini, yüzde 10'unun ise önemli performans öncesi haftalarca kaygı yaşadığını ortaya çıkardı. Marchant-Haycox ve Wilson'un (1992, ss. 1061-1068) farklı sanatçı tiplerini karşılaştırmalı olarak incelediği çalışmasında anksiyeteden en çok etkilenenlerin yüzde 47 oranla müzisyenler olduğu, onları yüzde 38 ile şarkıcılar, yüzde 35 ile dansçılar ve yüzde 33 ile aktörlerin izlediği görülmüştür (akt. Wilson ve Roland 2002, s. 48).

Jachimecki²² (1937) Chopin'in de bu rahatsızlıktan payını aldığını, bu yaşadığı kaygını Sevgilisi Georges Sand, Chopin'in beste yaparken yaşadığı güvensizlik ve kaygıları, müzikal fikirleri arasından seçim yapamadığında ağlama ve şikâyet tepkileri gösterdiğini belirttiği açıklamaları bu kaygıların sebebini daha açık hale getirmektedir (akt. a.g.y. ss. 1-2). Performans kaygısı taşıyan sanatçılar arasında Maria Callas, Enrico Caruso, Pablo Paderewski, Arthur Rubenstein ve Sergei Rachmaninoff vb. önemli müzisyenler de bulunmaktadır (Ostwald 1994; Schonberg 1963; Valentine 2002; akt. Kenny 2011, s. 1).

Halka açık alanlarda müzik yapma fikri, bazı müzisyenlerde endişe yaratmakta bu da güçlü bir gerilime karşı koymaya ve bunlardan kaçınmaya yol açmaktadır. Sosyal fobide de bireyin verdiği bu tepki açığa çıkmaktadır. İnsanlar, başkaları tarafından incelemeye ya da değerlendirmeye tabi tutulduğunda aşağılanmış ve utanmış hissedebilir. Sahne kaygısı olan müzisyenler genellikle toplum içinde sosyal fobi de göstermektedirler (Çimen 2001, s. 126).

²² Zdzisław Jachimecki, Z. (1937). *Chopin, Fryderyk Franciszek*: Polski słownik biograficzny. Kraków, Polska Akademia Umiejętności, (Vol. III).

Akışı neyin engellediği sorusuna cevap aramak için yapılan çalışmalarda can sıkıntısı, özerklik, kaygı gibi olumsuz durumlara odaklanılmış ve bu tür durumlar “anti akış” (bknz. Sorrentino ve diğ. 2001, ss. 187-206) olarak tanımlanmıştır. Ayrıca bir görev esnasında hissedilen kaygının akış deneyimini bastırabileceği öne sürülmüştür (Fullagar, Knight ve Sovern 2012, s. 251).

Fishbein ve arkadaşları'nın (1988, ss. 1-8)) 48 orkestra müzisyeni ile yaptığı psikolojik ve fiziksel zorlukları analiz eden çalışmasında müzik performans kaygısının en sık bahsedilen sorun olduğu gözlenmiştir (akt. Knight 2004, s. 16). LeBlank ve arkadaşlarının (1997, ss. 480-496) yaptıkları ampirik çalışmada ise kadın ve erkek toplam 27 kişiden oluşan lise müzik grubunda prova stüdyosunda tek başına, araştırmacı ile beraber ve tüm araştırmacılarla beraber olmak üzere üç performans kaygısı düzeyi araştırılmış olup; verilere göre, kalp ritim hızı üçüncü performansta ilk iki performansa göre önemli derece artış göstermiştir (akt. G. Alptekin 2012, s. 142).

Anksiyete ve mükemmeliyetçilik performans üzerinde ayrı ayrı hem olumlu hem de olumsuz etkileri olabilir. Mükemmeliyetçilik uç bir noktaya götürülürse icracı bir noktadan sonra güçten düşebilir. Barbra Streisand Central Park'taki bir konserde (1967) bir şarkının sözlerini unuttuktan sonra *Madison Square Garden* konserine (1994) kadar 27 yıl canlı bir performans yapmamıştır.²³ Streisand sahne heyecanına karşı sözleri bir daha unutmamak için teleprompere güvendiğini ifade etmiştir (Kenny 2011, s. 11).

Müzik icracıları belli bir teknik seviyeye ulaştıktan sonra bir tıkanma sürecine girip öğrenme ve gelişme motivasyonlarını kaybedebilirler. Gerek ulaşılabilir bir hedef belirlenmemesi gerekse zorluk-beceri dengesini sağlanmadığı eserlerin seçilmesi gibi nedenlerle birey başarısız olabilir. Müzik özünde sosyal bir etkinlik olduğu halde birçok birey bunu sosyal bir alana taşımayıp/taşıyamayıp bunun yerine çalışmalarının tamamını evde ya da stüdyoda solo egzersizleriyle geçirmeyi tercih etmektedir. Bu süreç kişinin müzikle kazanması gereken önemli bir pozitif disiplin olan özgüven duygusunu kazanmasını engelliyor olabilir. Bu duygunun kazanılamamış olmasında

²³ BBC News. (2006). Streisand makes stage comeback. *BBC News: International Version*, from <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5405166.stm> [Erişim Tarihi: 02.05.2021]

geçmiş olumsuz deneyimler, kişilik özellikleri ya da depresyon gibi önemli psikolojik rahatsızlıklar da rol oynuyor olabilir.

3.2.1.5.1 Müzik performans anksiyetesinin nedenleri

Bir caz piyanisti ve eğitimcisi olan Werner (2016, s. 113) kitabında bahsettiği ustalık kavramı için müzik performansının pozitif eğiliminden kişinin her stile ve her türden parçayı (bebop, latin, fusion vb.) iyi çalabileceği anlamını çıkartmamak gerektiğini, bunu yapabilen müzisyenlerin ancak stilin ustası olabileceğini belirtmiştir. Ayrıca ustalık tanımını “Ustalık her neye yeteneğiniz var ise onu çalabilmektir... her zaman... düşünmeden...” diye tanımlamıştır. Bu öneriyi biraz daha açtığımızda vermek istediği mesajda bireyin kendine, kendi yeteneklerine güvenme ve kendini olduğu gibi kabul etme erdemlerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Budistler bireyin yaratıcılığı ile kendisi arasında duran beş korku türünü anlamaktadır. Bunlar yaşam kaybı korkusu, geçim kaynağını kaybetme korkusu, itibar kaybetme korkusu, olağan dışı zihin durumlarından korkma ve bir toplantıdan önce konuşma korkusudur (Nachmanovitch 1990, s. 135). İtibar kaybetme korkusu özellikle sahneye çıkan müzisyenlerin sıklıkla karşılaştığı korkulardan biridir (a.g.y.). Ayrıca bazı araştırmacılar (örneğin, Campbell 2010; Balara 2000; Sarath 1996) bir grup müziği deneyiminde müzikal olarak diğerlerinden daha zayıf düzeyde olan katılımcının topluluğun akışını engelleyebileceğini öne sürmüştür (akt. Raleigh 2011, s. 13).

Nagel (2010, ss. 141-148) sanatçıların aslında sahneden değil performans sırasında meydana gelebilecek potansiyel sorunlar, olumsuzluklar ve bunların neden olacağı aşığılanma ve utanç duyguları olduğunu belirtmektedir (akt. Özgür 2017, s. 23). Clark’a göre (2001) sosyal fobinin bilişsel modeline göre insanlar bir durumu tehdit olarak gördüklerinde kaşlarını çatarlar ve tehdit ararlar; bu nedenle can sıkıntısı belirtileri göstermektedirler. Jüriye aşırı hassas olmak ve jürinin davranışından olumsuz çağrışımlar elde etmek, sosyal fobi olarak değerlendirilen performans kaygısının belirtilerinden biridir (akt. a.g.y. s. 31).

Müzisyenlerin kişiliği ile izleyici arasındaki etkileşim de performanstaki kaygı düzeyini etkileyen faktörlerdendir. Örneğin utangaç ve içe kapanık kişilik özelliği gösteren bireyler sosyal ve dışa dönük olanlara göre olumsuz bir performans gösterme ihtimali yüksek olabilir (Graydon ve Murphy 1995, ss. 265-267; akt. Wilson ve Roland 2002, s. 50).

Performans anında icracıyı tehdit eden bir durum doğru orantılı olarak kişinin performans kaygı seviyesini de arttırmaktadır (Wilson 2002; Roland 1994; Cox ve Kenardy 1993; Abel ve Larkin 1990; Hamann 1982; akt. Wilson ve Roland 2002, s. 49). Bu performans eğer solo bir gösteriyse birey *duo* ya da herhangi bir grup performansına göre daha büyük bir kaygı bozukluğu yaşayabilir. Aynı durum bir *duo* performansı da *trio* performansına göre daha az kaygı verici yapabilir. Gruptaki kişi sayısı arttıkça performansta kaygı bozukluğu da ters bir orantı oluşturarak düşmektedir. Ancak Wilson ve Roland belli bir sayıdan sonra kaygı seviyesinde bir değişiklik olmadığını belirtmiştir (a.g.y). Sahnedeki performansçı sayısı arttıkça bireyin kaygısının azalması, kalabalık bir grubun hataları daha rahat gizleyebileceği düşünülebileceğinden ya da bireyin gruptan güç alarak özgüven duygusunu yüksek tutabilmesinden kaynaklanıyor olabilir.

Dr. Ake Lundberg'e göre sahne korkusunun semptomları geçmişteki çeşitli olumsuz deneyimlerden kaynaklanmaktadır. Birey geçmişinde konser esnasında ellerde titreme, ağızda kuruluk gibi semptomlar gösterdiyse ya da kötü bir performans gösterdiyse bu konseri unutmak için elinden geleni yapacak ve bir sonraki konserde yaşadığı eski semptomları yaşamayacağını umacaktır. Ancak bilincin karar mekanizmasını kontrol eden kısmı yine bu olumsuz emirleri verebilir. Bu nedenle her konser sürekli bir endişe duygusu yaratacak ve birey müziğe değil, yalnızca kendi olumsuz düşüncelerine odaklanmaktadır (İlhan 1999, s. 53; akt. Çimen 2001, s. 127).

Wilson (2002) stresin hangi ortamlardan kaynaklandığını üç ana kategoride inceleyen "Yerkes-Dodson yasası" ile açıklamıştır (Wilson ve Roland 2002, s. 50).

- i) Sürekli kaygı: Bireyin stres yaşamasına sebep olan genetik veya öğrenilmiş kişilik özelliği,
- ii) Durumsal stres: Halka açık sahne performansı, yarışma ve seçme gibi çevresel baskılar,

iii) Görev ile ilgili stres: İyi prova edilmiş, basit eserlerin performanslarından daha karmaşık, zor ya da hazırlıksız performanslara kadar yaşanan stres türü.

Konser sırasında yaşanan kaygının performans için zararlı mı yoksa yararlı mı olduğu müzisyenin etkileşimlerine bağlı olarak değişebilir. Yüksek kaygıya sahip bireyler için en iyi yönetildiği durumlarda optimum performanslarını gösterirken, düşük kaygılı bireyler için bir meydan okuma durumu oluşur ve daha istekli bir izleyici ile daha iyi performans gösterebilir (a.g.y. s. 51).

Anksiyete genel itibarıyla müzisyenin dikkatini, yapması gerekenden ziyade konserde meydana gelebilecek hatalar, başarısızlıklar ve hayal kırıklıklarına odaklanması sebebiyle ortaya çıkıyor olabilir. Bu hataları abartma, sosyal kabul ve güçlü bir mükemmeliyetçilik ihtiyacı gibi etkenler de konser kaygısını güçlendirebilir (Çimen 2001, s. 126).

Teznel ve Aşkın (2007, s. 6) sahne heyecanını ölçmeyi amaç edindikleri, aralarında klasik müzik öğrencileri klasik müzik icracıları, Türk sanat müziği icracıları ve caz müziği icracıları arasından seçilmiş 112 müzisyenle yaptıkları çalışmada klasik müzik ile uğraşan icracı ve öğrencilerin diğer müziklerle uğraşan müzisyenlere göre sahne heyecanını daha yüksek seviyede yaşadıklarını ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma ışığında Türk sanat müziği ve caz müzik türleri, klasik müziğe oranla yapısal olarak yaratıcılığa ve kendini ifade etmeye daha fazla olanak sağladığından, icracılarına daha rahat bir performans ortamı sağlamakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Klickstein (2009, s. 136) performans kaygısının etkilerini performans öncesi, performans sırası ve performans sonrası olmak üzere üç boyutta incelemeyi gerekli görmüştür. Performans öncesi etkiler, tarihi önceden belirlenmiş bir konser performansına kadar geçen gün ve haftalarda meydana gelen etkileri içermektedir. Klickstein endişeli müzisyenlerin korkularıyla yüzleşmemek için pratik yapmaktan kaçındıklarını öne sürmektedir. Bireyi çalışması konusunda erteleyici kararlar almaya zorlayan birçok yapılması gereken başka işler çıkabilir. Pratik yapma kararında çekingen davranan insanlar bu konuda seçenekleri olduğunda hiç zorlanmadan diğer işi seçebilirler. Çünkü yarattıkları girdap onları performans sorunlarını çözmek zorunda

kalmaktan korumaktadır. Bazen bu bahaneler bireyin tamamen pasifize olduğu aktiviteler de olabilir (televizyon izleme, internette gezinme, telefon ile oynama vb.). Bazı insanlar alkol veya uyuşturucuya da yönelebilir. Bunun yanında pek çok müzisyen de kendilerini bu davranışların tersine takıntılı bir şekilde pratik yapmaya adanmıştır. Hatta fiziksel sınırlarını zorlayıp yara oluşacak derecede kendilerine hasar verebilirler (a.g.y.).

Tablo 3.4: Performans öncesi etkiler

1. Uygulamadan kaçınma	7. Uykusuzluk
2. Takıntılı pratik	8. Odaklanmada zorluk
3. Meşgullük/ düzensizlik	9. Mide rahatsızlığı/iştahsızlık
4. Depresyon/ yorgunluk/tembellik	10. İlişkilerde sorun
5. Endişe/çarpık düşünme	11. Akademik gerileme
6. Baş ağrısı	12. Madde bağımlılığı

Kaynak: Klickstein 2009, The Musician's Way, s. 137.

Performans sırasındaki endişeler önce sahne arkasında. Sonra da sahnede ortaya çıkmaktadır ve savaş ya da kaç tepkisinin en çok yaşandığı aşamadır. Klickstein bu aşamada görülen endişeleri fiziksel/davranışsal etkiler ve zihinsel/duygusal etkiler olarak ayırmıştır (a.g.y. ss. 137-138).

Tablo 3.5: Performans sırasındaki etkiler

Performans Sırasındaki Etkiler	
Fiziksel/Davranışsal Etkiler	Zihinsel/Duygusal Etkiler
1. Titreme	1. Korku
2. Soğuk Eller	2. Karışıklık
3. Aşırı Kalp Atışı	3. Hafıza Kayıpları
4. Ağır Terleme	4. Çarpık Düşünme
5. Mide Bulantısı	5. Ajitasyon (Saldırganlık)
6. Kas Gerginliği	6. Aşırı Duyarlılık
7. Teknik Güvensizlik	7. Kendiyle Olumsuz Diyalog
8. Hızlı ve Kısıtlı Nefes Alma	8. Utanç
9. Ağız Kuruluğu	9. Öfke
10. İdrar Yapma Dürtüsü	10. Panik

Kaynak: Klickstein 2009, The Musician's Way, s. 138.

Performans sonrasında endişeli müzisyenler küçük kusurları yüzünden kendilerini deşifre edip yanlış duygulara kapılabilirler. Kafa karışıklığını sıkça yaşayan kaygılı bireyler pek çok kez performans düşüklüğünün nedenlerini yanlış yerde aramaktadır. Örneğin bir icracı eserin bir bölümünde dalgınlıktan ötürü bir unutma anı yaşamasını kendisine yeteneksiz ve umutsuz bir vaka yakıştırmayı yaparak kapatabilir. Hatta bazı durumlarda seyirciler tebrik etmek için sahne arkasına geldiklerinde utanç, öfke hatta düşmanlık hissedebilirler. Bunun sonucunda birey depresyona girebileceği gibi kimi zaman da alkole ve uyuşturucuya başvurabilir. Sonuç olarak bütün bu süreç bir dahaki gösteri zamanına kadar kendini tekrar eder ve bu hastalık bireyin yaşamını lekeleyen kronik bir tehlike olarak karşısına çıkmaktadır (a.g.y. ss. 138-139).

Tablo 3.6: Performans sonrası etkiler

Performans sonrası etkileri
1. Çarpık düşünme
2. Utanç
3. Öfke/ düşmanlık
4. Yanlış atıf
5. Uygulamadan kaçınma
6. Depresyon/ yorgunluk
7. Kalıcı uykusuzluk
8. İlişkilerde sorun
9. Akademik gerileme
10. Madde bağımlılığı

Kaynak: Klickstein 2009, *The Musician's Way*, s. 139.

3.2.1.5.2 Müzik performans kaygısının tedavisinde kullanılan yöntem ve stratejiler

Müzik performans anksiyetesi tedavisinde kullanılmak üzere çeşitli ilaçlar, psikanaliz, hipnoterapi, bilişsel ve davranışsal terapiler gibi birçok yöntem geliştirilmiştir. Davranışsal terapi olarak kullanılan en popüler yöntemlerden biri de sistematik duyarsızlaştırmadır (Wilson ve Roland 2002, s. 52). Bu yöntemde bireyin kas gevşetme eğitimi ile beraber kaygı yaşadığı durumla ilgili giderek daha hassas sahneler hayal etmesi sağlanır. Örneğin sahne kaygısı olan bir piyanist bu sürece bir aile ya da arkadaş etkinliğinde kolay bir parça çaldığını hayal ederek başlayabilir. Birey deneyiminin

başarılı olduğunu gördüğünde izleyicilerin yabancıları içerdiği bir senaryoya geçebilir ve süreç sonunda büyük bir konserde olduğunu hayal edebilir (a.g.y.).

Konser öncesi ya da sırasında pek çok müzisyen kaygıyı gidermek için sakinleştirici ve alkol kullanmayı kurtarıcı olarak görmektedir. Bununla birlikte, bu tür öğelerin yüksek derecede konsantrasyon ve dikkat gerektiren sahne performanslarında etkisiz olduğu hatta kötü sonuçlar verdiği bilinmektedir. Kalp ve damar hastaları üzerindeki stresi ve kalp krizi riskini önlemek için geliştirilen *betabloker* olarak bilinen *propranolol* ve *oxprenolol* gibi ilaçların etkililiği konusundaki düşünceler farklılık gösterebilmektedir. Dr. I. James sunduğu “*Sahne kaygısı üzerine betablokerlerin etkileri*” konulu bildirisinde bu ilacın kaygıyı azaltmada oldukça etkili olduğunu bildirmesine rağmen ilaçların uzun süreli yan etkilerinin bilinmediğini ve bağımlılık riski taşıdığını da eklemiştir (akt. Çimen 2001, s. 131).

Gümüş (2006, s. 41) bireyin bir sosyal kaygı olarak performans kaygısından arınması için olumsuz otomatik düşünce olarak tanımladığı temel inançlarını değiştirmesinin gerekli olduğunu öne sürmüştür. Daha derinde gizli olan bu temel inançlar en başta ulaşılması zor olduğundan öncelikle görünen ve kolay erişilebilen olumsuz düşünceler keşfedilip değiştirilebilir (akt. Özgür 2017, s. 32). Olumsuz otomatik inanç olarak tarif edilen durum aslında psikolojide daha önce yer bulmuş olan öğrenilmiş çaresizlik (1967) konusuyla da yakından ilgilidir. Birey için zamanla korkuya dönüşen olumsuz temel inançlar, çocukluk döneminde oluşur ve zaman içinde kalıcı ve otomatik hale gelmektedir. Birey kaygı durumunda yaşadığı olumsuz otomatik düşünce yapısını olumluya çevirebilmek için geçmiş başarılarını düşünebilir. Bireyin yaptığı bu pozitif iç diyalog sayesinde problem daha açık bir şekilde tanımlanabilir; fakat sonucun yine olumsuz olabileceği ihtimaline karşı mümkün olduğunca esnek davranılmalıdır (a.g.y. s. 32). Şahin (1994) kişinin kendiyi yaptığı bu pozitif diyalogların kaygıyı tamamen yok etmese bile esnetilmesinde önemli bir araç olduğunu düşünmektedir (Şahin 1994’ten akt. Özgür 2017, s. 32).

Bireyin kendiyi yaptığı olumsuz diyalog genellikle yaşadığı performans kaygısını arttırdığından performans esnasında kişinin alışılmış düşüncesini tekrar düzenlemek

gibi bazı bilişsel yapılandırma biçimleri kullanmak bir terapi olarak yardımcı olabilir (Lloyd, Elliott 1991; Steptoe ve Fidler 1987; akt. Wilson ve Roland 2002, ss. 52-53).

Hingley (1985) müzisyenlerin sahne korkusunun üstesinden gelmeleri konusunda temel müzisyenlik becerilerini edinme, uygun tekrarları yapma, eseri tam manasıyla ezberleme, konsantrasyonu sağlama tekniklerini öğrenme ve uygulama ayrıca performans sergileme süreçlerini pratik etme gibi stratejileri önermiştir. Buna ek olarak her müzisyenin nota, armoni, ritim ve stil gibi konuların tam olarak anlaması ve uygulayabiliyor olması gerektiğini ifade etmiştir (Hingley 1985'ten akt. G. Akkılıç 2020, s. 31).

Kaygıyla mücadelede etkili bir diğer çalışma da “maruz kalma tekniği”dir. İnsanlar kaygı durumlarıyla karşı karşıya kaldığında pek çok kez en iyi yolun kaçmak olduğunu düşünebilirler. Fakat bu teknik kaçmak yerine kaygıya neden olan o sosyal deneyime alışkanlık kazandırıp bu etki sayesinde kaygı seviyesini giderek düşürmeyi hedeflemektedir. Bu tekniğe göre hayal kurma, rol oynama en son aşama olarak da gerçek yaşam yoluyla birey kaygı duyulan durumu hayalinde canlandırıp role girerek kendisini tehdit eden durumla alıştırma yapabilir ve gerçek yaşama daha hazır hale gelebilir (Gümüş 2006, s. 108'den akt. Özgür 2017, s. 33). Son yıllarda popüler olan ve çalışmalara da konu olan bu yöntem çalışmacılar tarafından da kaygıyla mücadelede başarılı bulunmuştur (örneğin Bissonnette ve diğ. 2016, ss. 71-81; Craske ve diğ. 2014, ss. 10-23; Anderson ve diğ. 2013, ss. 751-760; McGinnis ve Milling 2005, ss. 357-373; akt. Özgür 2017, ss. 33-34).

Performans kaygısıyla mücadelede psikolojik önlemler kadar fiziksel önlemlerinde etkisi büyüktür. Bu kapsamda önerilen teknikler derinlemesine ve hızlı gevşeme teknikleridir. İnsan vücudunun stres ve kaygıyla mücadele edebilmesi için kasların rahatlaması ve kan akışının düzenli hale gelmesi gerekmektedir. Derinlemesine gevşeme teknikleri ise çeşitlilik göstermekte olup otojenik eğitim, aşamalı gevşeme, dalınç (meditasyon) ve biyoloji geribildirim olarak sınıflanmaktadır (Şahin 1994, ss. 101-102).

Otojenik eğitimde birey gözler kapalı oturur ya da yatar vaziyette konumlandıktan sonra kol ve bacaklarını rahat bir şekilde serbest bırakır. Kalp atışlarına ve solunuma odaklanarak onu düzene koyar ve ardından vücudu ısıtır. 10-15 dakika süresince odaklanma sağlayan bireyde gevşeme etkileri gözlenmeye başlayabilir (a.g.y. ss. 101-103).

Aşamalı gevşeme tekniği Jacobson (1938) tarafından geliştirilmiş olup bütün kas gruplarının seviyeli şekilde gerilip gevşetilmesine yönelik bir tekniktir. Birey bu tekniği sakin ve loş bir odada oturarak ya da sırtüstü uzanarak kaslarını aşamalı olarak gevşetmesi yoluyla 15 dakikalık bir çalışma sonucunda derin bir yenilenme, dinlenme ve yeniden doğma hissi yaşayabilir (Baltaş ve Baltaş 1987, ss. 172-173'ten akt. Özgür 2017, ss. 34-35). Bu teknik sayesinde kaygı durumları, kas spazmları, uykusuzluk vb. rahatsızlık verici durumlar da tedavi edilebilmektedir. Aşamalı gevşeme her kas kümesinde 5-7 saniye arası gerilme sağlayıp ardından 20-30 saniye arasında da gevşetme yoluyla uygulanabilir (Köroğlu 2009, ss. 784-785, akt. a.g.y. s. 35).

Bir diğer gevşeme tekniği olarak meditasyon, bireyin zihnindeki gereksiz birçok düşünceden arınarak odaklanmayı kolaylaştıran, zihninde seçeceği düşüncüyü ön plana çıkarmasına yardımcı olan ve sakinleşmeyi amaç edinen bir zihinsel tedavi yöntemi olarak tanımlanabilir. Bu teknik 15-20 dakika gözler kapalı ve oturur konumda, tüm kasları dinginleştirici bir müzik eşliğinde gevşetme şeklinde uygulanmaktadır. Birey süreç boyunca kendi nefesine ve zihninde seçtiği konuya odaklanmaktadır (Şahin 1994, s. 104; akt. a.g.y. s. 36).

Biyolojik geribildirim ise bir yöntemden ziyade bireyin vücut tepkilerinin elektronik bir cihaz ve belirli sinyaller yoluyla görülüp duyulmasını sağlayan yardımcı araç görevi görmektedir. Vücudun gösterdiği tüm fizyolojik değerler bu cihaz sayesinde gözlenebilir sinyallere dönüşmektedir (a.g.y.).

Derinlemesine gevşeme tekniği bazı acil durumlarda hızlı bir şekilde uygulanamayabilir. Bu gibi durumlarda daha pratik bir çözüm olan hızlı gevşeme tekniklerine başvurulabilir. Bu teknikte birey, aldığı havayı derin solunum yoluyla üst bölgeye toplayarak, nefesini ritmik ve düzenli bir hale getirir ve bu yol ile sinir

sistemini sakinleştirir. Gözler kapalı ve sessiz bir şekilde dikkatin solunuma odaklandığı bu teknikle bireyin omuz ve boyun kasları gevşer ve gerginlik kaybolur (Şahin 1994, ss. 105-106).

Literatüre bakıldığında nefes egzersizlerinin kaygı ve stres yönetiminde başarılı olduğunu kanıtlayan birçok çalışma olduğu görülmektedir. Deen nefes egzersizlerinin bilişsel ve fiziksel performans öncesinde bireyin kaygısını ciddi bir şekilde azalttığını belirtmiştir (Deen 1999'dan akt. Alptekin G. 2012, s. 144). Kim (2005, ss. 17-24) performans kaygısını serbest doğaçlama, ritmik nefes egzersizleri ve duyarsızlaştırma terapisi egzersizleri ile azalttığını öne sürmüştür (akt. a.g.y. s. 144). Eğilmez (2012, ss. 2088-2093) stres altındaki müzik bölümü öğrencileriyle yaptığı 4 saniyede nefes alıp 8 saniyede verme uygulamasında öğrencilerin gevşeme belirtileri gösterdiğini belirtmiştir (akt. Özgür 2017, s. 36).

Bilişsel-davranışçı terapi, gevşeme teknikleri ile bilişsel teknikleri birleştiren bir tedavi yöntemidir. Diğer mpa azaltıcı terapilerden biri olan hipnoterapi, hipnoz altına alınan bir bireyin kendiyile pozitif diyaloga girmesinin bir anahtarı olarak kullanılmaktadır (Wilson ve Roland 2002, ss. 54-55). Stanton (1994, ss. 124-127) müzik öğrencilerindeki performans kaygısını ölçtüğü anketinde öğrencileri aldıkları puanlara göre eşleştirmiş ve her iki kişiden birini hipnoterapi ve kontrol gruplarında incelemiştir. Bu yöntem gevşeme önerileri, yavaş nefes alma, göze hoş gelen manzara resimleri ile hayal kurma gücü ve tüm bunları bireyin zihinsel kontrole girmesini sağlayan sözlü önerilerden oluşmaktadır. Stanton (1994) araştırmasında bu 50 dakika süren yöntemi bir hafta arayla iki seans şeklinde uygulamış olup, tedavi sonrasında performans kaygısında önemli bir azalma bulmuş olsa da kaygının altı ay sonra daha da arttığını gözlemlemiştir (a.g.y). Bu çalışmadan yola çıkarak bu yöntemin uzun dönemli bir fayda sağlamadığı sonucuna dayanarak belki bir hazırlık olarak kullanılmasının faydalı olabileceği söylenebilir.

Mpa azaltıcı fiziksel tedavi yöntemlerinden biri olan Alexander tekniği her ne kadar başlangıçta özel olarak müzik kaygısını azaltıcı bir yöntem olarak ortaya çıkmasa da müzisyenler için son dönemlerde sıkça kullanılmaya başlanan, adını onu tasarlayan Avusturyalı aktör Fred Alexander'dan alan önemli bir egzersiz olarak göze

çarpılmaktadır (Wilson ve Roland 2002, ss. 54-55). Bu tekniğin amacı ve odak noktası, insanların yıllar içinde alışkanlık haline getirdiği yanlış kullanımdan kaynaklanan davranış ve hareketleri ortadan kaldırarak doğru vücut duruşu ve tutuş anlayışını geliştirmek olup, kaslar üzerinde gereksiz bir yük oluşturmaya fırsat vermemektir (Teztel ve Aşkın 2007, s. 8).

Kemancı Midori eğer birey erken yaşlarda sahne performansına adım atarsa gün geçtikçe yaşadığı kaygıyı normalleştirip üstesinden gelebilmesinin daha kolay olacağını belirtmiştir (Kabakçı 2016, ss. 92-93).

Kabakçı (2016) sahne kaygısını azaltacak önerileri şu şekilde sınıflamaktadır:

- a) Çalınacak eserlerin her açıdan iyi öğrenilmiş olması,
- b) Erken yaşlardan itibaren sahne tecrübesini arttırma,
- c) Gerçek bir sahneye çıkmadan önce arkadaş ve aile ortamında bir gösteri düzenleme,
- d) Müzik performanslarının ilk önce eğitmenlerin kontrolünde hazırlanan sahne sınıfları içinde yapılması,
- e) Bireyin performansını kaydedip, öz değerlendirmesini yapabilmesi,
- f) Bireyin performans esnasında gerekli bilişsel-davranışsal yöntemleri kullanarak ilk birkaç dakikayı başarıyla atlatabilmesi
- g) Bireyin performanslara katılmadan önce eğitmeni tarafından workshop ve *masterclass* 'lara katılımının sağlanması (a.g.y.).

Klickstein'in ise stres ve kaygıyla başa çıkabilme stratejilerini Wilson ve Roland'ın (2002) üç kategoriye ayırdığı kaygı çeşitlerine (kişisel nedenler, durumsal nedenler, görevsel nedenler) ithafen şu şekilde belirlemiştir (Klickstein 2009, ss. 147-149).

Kişisel stratejiler;

- a) Bireyin strese karşı olumlu tepkiler geliştirmesi
- b) Bireyin müziğin gücüne ve performans gösterme yeteneğine inanması
- c) Bireyin öz değerlendirmesini yapabilecek olgunluğa erişmesi
- d) Kusursuz bir performans için bireyin sağlıklı uygulama alışkanlıkları edinmesi.

Durumsal stratejiler;

- a) Farklı konser alanlarında pratik yaparak değişkenlik gösteren ortamlara uyum sağlama,
- b) İcracının dinleyiciyle kaynaşma yoluyla sunum becerilerini geliştirme,
- c) İcracının özgüvenini arttırmanın bir yolu olarak performans arttırıcı teknikler öğrenme,
- d) Dikkatli bir organizasyon sayesinde stres yükünü minimize etme

Görev odaklı stratejiler

- a) Seçilen repertuvarın düzeyi grup seviyesini aşmaması,
- b) Müziği derinlemesine öğrenerek kapsamlı uygulama becerileri edinerek baskıya dayanıklılık oluşturmaması,
- c) Konser öncesinde uygulama programı tasarlanması
- d) Pratik yoluyla performans alışkanlıklarının geliştirilerek aksilikleri en aza indirme.

3.2.2 Müzik Tarihinde Doğaçlama Özelliği Gösteren Türler

Akışı müzik içerisinde tarihsel olarak ele aldığımızda özellikle orta çağ dönemine damga vuran *plainchant* türünün incelenmesi gerekmektedir. *Plain-chant* kelime olarak düz, sade ilahi anlamına gelmekte olup (örneğin Ammer 2004; Apel 1944; Lawson ve Stowell 2012) eski zamanlardan beri Yahudi ve Hristiyan kiliselerinde kullanılan müzik türüdür (Stainer ve Barrett 2009, s. 356). Tanrıyla insanlar arasındaki bağı daha da güçlendirmek için ya da bir başka anlamıyla dini aşkınlığı yaşayabilmek için iştirak edilen bu ayinlerde ilahi mezmurlardaki²⁴ yazılı metinler bir ağırlık ve işitsel olarak bir estetik katılarak müzikal bir şekilde seslendirilirler (Lawson ve Stowell 2012, s. 249).

Plainsong olarak da anılan bu düz ilahiler 13. yüzyıldaki Gregoryen ilahisi olan *cantus planus*'tan türetilmekte olup, Batı ayinlerinde (Gregoryen, Ambrosyan, Galya ve Mozarabik ilahiler) ve Doğu Bizans'taki teksesli ve özgür bir ritim anlayışına sahip bir melodi tarzı olarak bilinmektedir (Apel 1944, s. 681). Yahudi sinagogunun müziğinden etkilendiği tahmin edilen ve Yunan modal sisteminden etkilenerek Hristiyanlığın ilk

²⁴ Mezmur: Zebur surelerinden her biri.

yüzyıllarında gelişme göstermiştir.²⁵ 17. Yüzyılda Katolik reformunun geliştirilmesinin bir sonucu olarak bestelenmiş *plainsonglar* bir topluluğun her dini üyesi tarafından kolaylıkla söylenebilecek kadar basit, *melizma* (trill) kullanılmayan bir türdür (Keefe 2009, s. 121). Ancak bazen belirli festivallerin ciddiyetini arttırmak için korolarda *plainchant* tenor kısma yerleştirilerek koronun yerleşik melodisi üzerinde doğaçlama yapabilmektedir (*chant-sur-le-livre*) (a.g.y. s. 122).

Plain-chant türündeki eserlerde ritim sistemi olmayıp süre değerleri söz hecelerinin değerleriyle ilişkilendirilir. Şarkı sözleri Latince olan bu eserlerde melodi, ölçüler halinde ayrılmadığı için sanki bir düz yazı okunuyormuş hissi vermektedir (Say 1997, s. 74). Günümüzde kullanılan porteye karşılık dört çizgiden oluşan bir dizek kullanılmış olup kendine has bir notasyona sahiptir (Kennedy ve Kennedy, 2007).

Bu eserlerin önemli bir özelliği de bir grup insanın ilahi metinleri belirlenmiş bir ezgi ile birlikte söylemesinin, aynı metni iyi bir hazırlık ile uyum içinde söylemekten daha kolay ve tatmin edici olmasıdır. Aynı zamanda kilise gibi kapalı bir ortamda (elektronik bir ses çoğaltıcı olmadan) bir ilahi mezmuru duygu olarak iyi bir şekilde yansıtmının yollarından biri de grup içinde şarkı söylemektir (Lawson ve Stowell 2012, s. 249).

Rönesans'ın kendisinden önceki döneme yaptığı müziksel devrimde tek sesli müziğin (*monofoni*) yerini çok sesli müzik (*polifoni*) alması gibi sürekli bas da (*bass continuo*) Barok dönemin Rönesans'ın polifonik üslubuna karşı bir devrim olarak öne sürdüğü bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Polifoni aslında ortadan kaldırılmamış sadece bir melodi partisinin hattı üzerinde ürettiği armoniye bağlı olarak bir sürekli basın ona eşlik ettiği *monodi* ortaya çıkmıştır (Ammer 2004, s. 29).

Bass continuo uygulaması 1700'lü yıllarda özellikle klavyeli çalgılarda ortaya çıkmış olup eserin her yorumuna doğaçlama yoluyla bir cevap verme kapasitesi geliştirerek müzik performanslarına yeni bir özellik sunmuştur (Nutti 2007, s. 1). Klavsen veya org gibi tuşlu çalgılar çoğu zaman bir bas melodi çalgısı tarafından desteklenmiştir. *Bass Continuo*'nun yazılan örneklerinde klavyenin sol elinde çalınan bas üzerindeki

²⁵ Kennedy, Michael and Kennedy, Joyce Bourne. *The Concise Oxford Dictionary of Music*,(5 ed.), Oxford University Press, 2007 ISBN 978-0-19-920383-3

armoniler çello, viyola da gamba veya bas viyolonsel ile desteklendiği görülmüştür (Ammer 2004, s. 91). Notaların üzerine ya da altına yazılan rakamlar çalınacak akorların kök ya da çevrimlerini belirtmektedir (a.g.y.). Rakamlarla beraber kullanılan değiştirici işaretler ise akorların minör ya da majör olmasını etkileyen üçüncü sesin karakterini göstermektedir (Çakaloz ve Özkişi 2019, s. 475).

Bass continuo kelime anlamı olarak sürekli bas icrası anlamına gelmekte olup temel ilkesi, bas üzerine yerleştirilecek temel aralığı belirleyerek oluşturulacak akorlar için iz sürmektir. İlk olarak ortaya çıktığı yıllarda (17.yy.) aralıklar bir oktavı aşsa da (on birli, on beşli vb.) tam olarak belirtilmişti. Sonrasında dokuzlu aralığın üzerindeki kullanımına devam edilmemiş ve aralık eğer 9'un üzerindeyse 7'den sonra oktav başına dönüp 8 üzerine sayma yoluyla devam edilerek (örneğin 13'lü aralığın 6'lı olması, 11'li aralığın 4'lü olması gibi) bulunmaya başlandı (a.g.y.).

Eşlikçi çalgının vokal melodisine verdiği hızlı ve güçlü cevap sürekli bas tarzının en önemli özelliklerinden biridir ve bu yaklaşımın notasyonu icracının akor dokusunu her farklı yoruma ve akorun hızına göre değiştirmesine olanak sağlamaktadır (Nutti 2007, s. 20). Bu yaklaşım sayesinde transpozisyon da kullanılarak şarkıların ve enstrümental eserlerin belirli bir şarkıcıya veya çalgıya uyum sağlayacak şekilde aktarılması kolaylaştırılmıştır (a.g.y. s. 21).

Polifonik kilise müziğindeki eşlikleri hem okumak hem de kopyalamak için tablatürden daha basit ve zaman kazandıracak bir yönteme ihtiyaç duyulmaktaydı. Sürekli basın ortaya çıkmasıyla birçok çalgı renk, efekt, ve ses tonu elde etme amacına hizmet etmeye ve doğaçlamaya başlamıştır (Nutti 2007, s. 22). Agazzari (1607, ss .10-12) bu yeni yaklaşımın ortaya çıkmasını üç nedene bağlamıştır: Birincisi şarkı söyleme ve beste çalışmalarında daha modern bir tarz arayışı, ikinci olarak diğer eşlik yaklaşımlarına göre büyük kolaylık sağlaması, göz ve zihnin birçok uyarana dikkat etmeye çalışması sebebiyle hatalara daha fazla maruz kalma (özellikle başka bir çalgıya eşlik ederken), zor ve yorucu tablatürlerden kurtulma isteği ve üçüncü olarak ise bir organistin kiliselerde çalınan tüm eserlerin notalarını yazması ve bunlara hakim olmasının aşırı bir çaba gerektirmesi (akt. Nutti 2007, ss. 22-23).

Yüzyıllardan beri hemen hemen tüm dönemlerde kullanılan en popüler müzik formlarından biri olan kanonlar da deneyimin akışa kolaylıkla ulaştığı formlardan biri olarak sayılabilir. Kanon, bir ses partisindeki melodinin bir veya daha fazla ses partilerinde farklı sabit zamanlarda tekrar edildiği bir müzik bestesi veya bestenin bir bölümü olarak tanımlanmaktadır (Ammer 2004, s. 61).

Kanonlar melodi taklidinin ne şekilde yapıldığına göre farklı türlere ayrılmaktadır. Özellikle öğrenciler ve amatör müzisyenlerce de tercih edilen *Canon perpetuus* sonsuz, daimi ya da sürekli kanon olarak tanımlanmakta olup sanatçıların tercih edeceği sıklıkta tekrarlanmak üzere bitişin bir durak (*fermata*), bir çift çubuk ya da koda ile bitirildiği müzik formudur (Crotch 1997, s. 73).

Kanonun en temel prensibi belirlenen temanın farklı enstrüman ya da vokal partisi tarafından sabit bir zaman aralığından sonra (iki, dört ölçü sonra vb.) kendisine karşı seslendirilmesidir. Kanonların bilinen kolay örnekleri olan *Three Blind Mice*, *Row, Row, Row* ve *Frere Jacques* (Hofstadter 2011, s. 60; Ammer 2004, s. 61) gibi rondlar incelendiğinde genelde ilk olarak kanonlardaki anlatılmak istenen fikir birinci sesle başlar. Sonrasında ikinci ses sabit bir süreden sonra aynı temayı taklit eder ve varsa sonraki üçüncü ve dördüncü sesler de aynı sabit süreler sonunda öndeki temaya eklenir. Bu esnada daha önce başlayan birinci ses partisi bitse de icracıların kararına göre defalarca başa dönebilir. Hofstadter (2011, s. 60) kanonun oluşması için bazı şartlar öne sürmüştür: Bir temanın uyumlu bir şekilde işlenebilmesi için notaların diğer enstrüman veya vokal partilerinin notalarıyla bir uyum yakalaması (üçlü, beşli vb.) gerekmektedir. Bu tür küçük ronda sahip parçalar şarkı söyleyebilmenin kolay yollarından biri olarak sayılabilir. Çalışılması gereken kısa ve kolay ezberlenebilir olduğundan amatör şarkı söyleyenlerin bile kolayca eşlik edebileceği bir form olarak bilinir.

Kanonlar ilk füğlerin önemli bir bileşenini oluşturmaktadır. Füg kontrpuan kurallarına uygun bir şekilde düzenlenen bir veya daha fazla kısa konu ve tema üzerine inşa edilmiş çok sesli bir kompozisyon olarak tanımlanmaktadır (Stainer ve Barrett 2009, s. 179). Füg yapı itibarıyla kanon formunu andırmakta olup bazen farklı hızlarda da icra edilen, genel olarak farklı ses ve anahtarlarda, baştan sona ya da geriye doğru çalınan bir

temaya dayanmaktadır. Duygusal ve sanatsal ifadeleri daha iyi yansıttığından kanonlara göre daha esnek olduğu söylenebilir (Hofstadter 2011, s. 62).

Finkelstein (1986, s. 59) fügü kısaca “sırayla aynı tema, yani konu ile başlayan ve her biri yapıt boyunca, tıpkı hala her şarkıcının bağımsız bir ses partisine sahip bulunduğu orta çağ boyunca, tıpkı hala her şarkıcının bağımsız bir ses partisine sahip bulunduğu orta çağ çokseseliliğiymişçesine, kendi kimliğini koruyan, birbiriyle örülmüş ayrı ayrı sesler için yazılmış müzik biçimi olarak” tanımlanmıştır.

Hofstadter (2011, s. 62) füğün oluşumunu şu şekilde açıklamaktadır:

...Fügü açığa vuran işaret başlama biçimidir: tek bir ses temayı söyler. Bu bittiğinde ya dört nota üstten ya da üç nota alttan ikinci ses girer. Bu sırada birinci ses “karşı-konu”yu söyleyerek devam eder: bu, konuyla ritmik, armonik ve melodik karşıtlık oluşturacak biçimde seçilmiş ikincil bir temadır. Seslerin her biri sırayla, diğer sesler bestecinin zihnine doğan fantastik şeyleri seslendirirken, genellikle karşı konuyu söyleyen başka seslerin eşliğinde temayı söyler. Bütün sesler “girdiğinde” hiçbir kural kalmaz...

Füğün özellikle Rönesans’ın vokal müziğinden arka arkaya gelen ve üst üste binen farklı seslerden yararlanan Flaman müzik ustalarının motetlerinden geldiği düşünülmektedir (Ammer, 2004, s. 153). 16. yüzyılda yine organ için ricercar’da ve organ canzonesinde kullanılmaya başlansa da asıl gelişmeler 17. yüzyılda Almanya’da yaşanmıştır. Füg sanatının ilk büyük ustası ve aynı zamanda çok iyi bir eğitimci olan Sweelinck’tir. Barok dönem boyunca (1600-1750) tüm klavye bestecileri özellikle Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Kasper Ferdinand Fischer (1665-1746) ve Johann Pachelbel (1665-1746) füg sanatının gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur. Bu formun en büyük yaratıcısı olarak anılan J. S. Bach ise tek bir temanın hemen hemen akla gelebilecek her kontrapuntal alternatiflerini gösterdiği “*The Art of Fugue*” deki klavye fügleri ve kırk sekiz prelüd-fügü ve “*The Well-Tempered Clavier*”deki fügleri bu sanatın en ünlü eserleri arasında gösterilmektedir (a.g.y. s. 153).

17. yüzyılda geliştirilen bu form J. S. Bach tarafından mükemmelleştirilen taklit kontrpuanı en son ve en olgun biçimine ulaştırılmıştır (Apel 1944, s. 335). Bach’ın notaların dizgilerinin iç içe geçmesi anlamına gelen kontrpuanı, armoni kurallarına göre başlanan tonaliteden uzaklaşarak ve yeniden aynı tona dönüştürerek düzenlemiştir

(Finkelstein 1986, ss. 59-60). Daha sonraki yüzyıllarda kullanımını azalarak bitme noktasına gelen füğ sanatı bugün varlığını hala konservatuvarların bestecilik eğitimlerinde sürdürüyor olsa da Bach'ın fügları evrensel anlamda aynı görkemi ve ünü sürdürmektedir.

Füglar eşlikli ya da değil; bir çalgı topluluğu için veya bir klavye enstrümanı için yazıldığı gibi hemen hemen her vokal ve enstrümantal kombinasyonda da kullanılabilir. Aynı bir eser olarak yazılabildiği gibi sonat, opera, senfoni, oratoryo gibi büyük eserlerin bölümü olarak da yazılmıştır. Barok dönemle özdeşleşmiş de Mozart, Beethoven ve Brahms gibi sonraki dönem bestecilerinin de kayda değer füğ örnekleri vardır. 20. yüzyılda Hindemith, Stravinsky, Shostakovich ve Webern de yine olağanüstü füğ örnekleri sunan besteciler arasında sayılabilir (Ammer 2004, s. 153).

18. yüzyıla gelindiğinde bestecilerin dönemsal olarak piyano ve piyano eşlikli eserlerde (sonat, sonatin, konçerto vb.) sıklıkla “*bas alberti*” tekniğine başvurduğu görülmektedir. Klasik dönem ve bazen de Romantik dönem müziğinde kullanılan bas alberti tekniği adını, onu ilk kullanan olmasa da İtalyan besteci ve yorumcu Domenico Alberti'den (1710-174?) alan piyano ve diğer klavye müziklerinde sol el ile çalınan ve kırık akorlardan oluşan klişeleşmiş bir eşlik figürüdür (Keefe 2009, ss. 725-726; Stainer ve Barrett 2009, s. 20; Ammer 2004, s. 6; Apel 1944, s. 26;) 17. Yüzyılın bazı klavye çalışmalarında da örneğin Pachelbel'in 1699 tarihli “*Hecachordum Apolinisi*”nde sol minör aryaasının dördüncü varyasyonunda da benzer kırık akor modeli görülmektedir (Apel 1944, s. 26).

Klasik dönemde Haydn, Mozart ve Beethoven gibi ünlü bestecilerin sonatin ve sonatlarında sık sık kullandığı bas alberti tekniği akorun notalarının çevrimleriyle birlikte sunulduğu kırık akor veya arpejli akor kalıbı halinde kendini göstermekte olup müziğin farklı bölümlerinde kendini tekrar edebilir. Bu teknik piyanoda sürekli dengede akan bir ezgiye uyumlu bir şekilde eşlik ederken aynı zamanda klasik müziğe ritmik bir itici güç kazandıran Barok dönemdeki basso continuo serisinin enerjik hareketinin yerini de almaktadır (Hurry ve diğ. 2001, s. 48).

3.3 GRUP AKIŞI VE CAZ PERFORMANSINDA OPTİMAL DENEYİM

Caz gruplarında akışı incelerken bireysel akıştan yola çıkarak sosyal akışa da vurgu yapmak yanlış olmayacaktır. İki deneyim de benzer süreçlerden geçer ancak sosyal akışın amacı sadece optimal performans değil aynı zamanda iki veya daha fazla birey arasındaki optimal etkileşimi de içermektedir (Bachen ve Raphael 2011, ss. 61-84; Csikszentmihalyi 1975,1997; akt. Neuser 2015, s. 12). Bir deneyim üzerindeki kişiler arası etkileşimi ifade eden sosyal akış büyük oranda sosyal koordinasyonla iç içe hareket etmektedir. Bu ifadedeki koordinasyon, katılımcıların sosyal olarak eylem, hedef ve düşüncelerinin birbiriyle uyumu (senkronizasyonu) olarak tanımlanabilir (a.g.y. s. 13).

Csikszentmihalyi'nin çalışmalarından esinlenerek grup akışını ilk olarak teori haline getiren ve onu bir kolektif zihin olarak tanımlayan ilk araştırmacı, aynı zamanda Csikszentmihalyi'nin de eski bir öğrencisi olan Keith Sawyer'dır (Gaggioli ve diğ. 2016, s. 2). Sawyer, yaklaşık 10 yıl süresince çeşitli festivallerde, konser mekânlarında performans sergileyen farklı caz gruplarını gözlemlediğini belirtmiş; bu gözlemlerinden oluşturduğu verileri araştırmalarına dahil ederek katılımcıların jestlerini, vücut dillerini ve birbiriyle olan diyaloglarını içeren “etkileşim analizi” adını verdiği bir teknik üzerinden caz doğaçlamasına odaklanmıştır (akt. a.g.y.). Araştırmalarında hem caz doğaçlama hem de doğaçlama tiyatrodaki geçerli üç özelliği tanımlamıştır. İlk olarak etkileşimsel senkronizasyon ve grup akışı kavramlarını kullanarak grup etkileşiminin özellikleri belirlemiş, ikinci olarak grup performansında yapı ve yenilik arasındaki tansiyonu tartışmaya açmış, son olarak grup performansında izleyicinin rolünü tanımlamıştır. Sawyer (2003a, ss. 30-31) bu özelliklerin hem müzikal hem de sözel doğaçlamalarda ortak olduğundan tüm grup etkileşimlerinde bulunabileceğini ifade etmiştir.

Etkileşimsel eşzamanlılık terimi ilk olarak 1971'de Condon ve Ogston tarafından kavramsallaştırılmıştır. Araştırmada konuşmacıların ve dinleyicilerin videolarını ayrıntılı bir şekilde analiz ederek “kuklaların ve dinleyicinin aynı dizi tarafından hareket ettirilen kuklalara benzediğini” ifade etmiştir (Condon ve Ogston 1971, s. 158'den akt. Sawyer 2003a, ss. 37-38). Condon ve Ogston vücudun hangi parçasının hareket

edeceğini tam olarak tahmin etmede insan bilincinin yetersiz olacağına inandıklarından bunun yerine senkronizasyonun sırrını keşfetmek için davranışların ritmi ve zamanlamasına odaklandığını öne sürmüştür (Condon ve Ogston 1971, s. 161). İki kişi arasındaki ritim koordinasyonu ilk olarak fizikçiler tarafından iki osilatörün karşılıklı faz kilitlenmesini tanımlamak için kenetlenme (*entrainment*) kavramı kullanılarak teori haline getirilmiştir (Pikovsky, Rosenblum ve Kurths 2001; Condon ve Ogston 1967'den akt. Sawyer 2003a, ss. 37-38).

Sawyer, bahsedilen etkileşim analizi tekniği üzerinden grup yaratıcılığının oluşturulması amacıyla küçük caz topluluklarının sözsüz iletişim yoluyla birbirlerini dinleme, anlama yollarını da araştırmak istemiş; bu bağlamda profesyonel müzisyenlerle bir dizi röportaj gerçekleştirmiştir. Görüşülen müzisyenlerin “sohbet” (diyalog) olarak nitelediği sözlü olmayan etkileşim (semyoloji)²⁶ sağlayan araçlar vurgulanmıştır (Sawyer 1992 ss. 253-263'den akt. MacDonald & Wilson 2005, s. 397). MacDonald ve arkadaşlarının (2002) profesyonel caz müzisyenlerinin müzikal kimlikleri üzerine yapmış oldukları çalışmada bireyin katıldığı bir müzikal aktivitede dinleme, söyleme ve çalma gibi deneyimlerini bu eylemlerle ilişkili kişisel bir müzik kimliği geliştirmeleriyle ilgili olduğunu öne sürmüştür (akt. MacDonald & Wilson 2005, s. 397). Bu önermeden hareketle, caz müzisyenlerinin performans deneyimlerini psikolojik çerçevede değerlendirmek ve özellikle de bu bağlamda bireysel akışı anlamak için müzikal kimliklerinin farkında olmak; bu kimliklerin bileşenlerine hâkim olmak, şüphesiz çıkarılacak sonuçlara katkı sağlayabilir.

Sawyer'la benzer anlayışa sahip olan Hard ve Di Blasi (2013, ss. 275-290) ise caz *jam session* 'larında grup akışını birleşik akış (*combined flow*) olarak adlandırıp konuyu nitel analiz yöntemiyle incelemiştir. Csikszentmihalyi (1992, s. 183) oluşturduğu herhangi bir nicel akış ölçüsünün “gerçekliğin sadece kısmi bir yansıması” olabileceğini ifade etmiştir. Hart ve Di Blasi daha önce yapılan nicel akış ölçülerinin konuyu aşırı basitleştirme ve verileri azaltma tuzaklarını da dikkate alarak birleşik akışı üç yönlü olarak ele almıştır. İlk olarak bireysel akışta belirlenmiş özelliklerin ilgili bir grup akış fenomeninde de tutarlı olup olmadığının cevabını aramaktadır. Amaçlarından bir diğeri

²⁶ Semiyotik veya semiyoloji (göstergebilim) simgelerin yorumlanması, oluşturulması veya anlaşılması da dahil olmak üzere tüm faktörlerin sistematik olarak incelenmesine dayanan bir bilimdir.

birleşik akış olgusuna özgü potansiyel nitelikleri ortaya çıkarmaktır. Son olarak Hart ve Di Blasi grup akışı konusunun daha fazla araştırılmasını teşvik etmesi için yaptıkları araştırmanın yazarlar için bir kılavuz niteliğinde sıçrama tahtası olmasını hedeflemiştir (a.g.y. s. 277). Di Blasi ve Hart (2013, s. 287) “*jam session*”lardaki grup akışını araştırmak için altı müzisyenle yaptıkları görüşmelerde grup akışının belirlenen özelliklerinin bireysel akış deneyimleriyle karşılaştırılabilir derecede yakın olduğu sonucuna ulaşmıştır. Araştırmada öne çıkan bir bulgu da bireysel akıştan farklı olarak grup akış deneyimi yaşayan insanların empati duygusunu hissetmeleridir. Sawyer’ın (2007) grup akışı bulgularıyla tutarlı olarak Hart ve Di Blasi de *jam session*’un kendiliğindenlik özelliğinden dolayı müzisyenlerin nadiren net hedeflere sahip olduklarını öne sürmüştür. Ayrıca katılımcıların geribildirim boyutuyla ilgili olarak sürecin sonuna değil de daha çok aralarındaki etkileşime odaklandıkları sonucuna ulaşmıştır.

Di Blasi ve Hart (2013, s. 280) grup içindeki müzisyenlerin beceri seviyeleri birbirine yakın olduğunda ortak bir zemin oluştuğunu bu zeminin grubu kolektif bir düzene girmesine yardım ettiği sonucuna ulaşmıştır. Çalışmaya katılan bir müzisyen performans deneyimi sırasında beceri seviyesi grubundakinden yüksek olduğunda onları sürüklüyormuş hissine kapıldığını ancak yeterince keyif alamadığını, seviyesi kendininkinden yüksek bir gruba girdiğinde ise bunun korkutucu olduğunu ve müziğe ayak uydurmanın zorluğunu düşünmekten keyif alamadığını belirtmiştir. Görüşmeye katılan başka bir müzisyen ise akışa girdiği anı “rayda ilerleyen bir tren” metaforuyla örnelemiştir. Nereye gittiği bilinmeyen ancak enerjik ve güvenli bir yolculuk olan bu deneyime katılımcılar diğerleriyle bağlantısız tüm duygu ve düşüncelerini boşaltıp tamamen o ana derinden bağlandıklarında (farkında olmadan kolektif bir bağ kurarak) ortaya çıktığını ifade etmişlerdir (a.g.y. s. 281). Bu açıklamada grup akışını ifade eden bireylerin performans anında diğer grup üyeleriyle olan bağı ve aynı zamanda bağlantısız olma hissi özellikle dikkat çekmektedir. Müzisyenler bir grup performansında paylaştıkları empati hissini yalnızca olumlu, yüksek etkili deneyimlerde değil geçirdikleri olumsuz deneyimlerde de yaşamaktadır. Deneyimdeki hataların suçunu paylaşmak öz bilinci ve özeleştiriyi de paylaştığından kişi üzerinde oluşan baskıyı bir nebze olsun azaltıyor olabilir (a.g.y. s. 284).

Özetle; hem Hart ve Di Blasi hem de Sawyer'a göre gruplarda yakalanan akış seviyesi bireylerin ayrı ayrı deneyimlediği akışların toplamından yüksektir (Hard ve Di Blasi 2015, ss. 275-290'den akt. Gaggioli 2016, s. 2). Diğer yandan Di Blasi ve Sawyer, grup performansı sırasında bireylerin birlikte müzik yaparken uyumlu ve estetik çerçevede tatmin edici tını yaratma amacıyla dinamik bir yapı içerisinde birbirlerini dinleyip, birbirlerine tepki verdiklerini belirtmişlerdir (Hytönen-Ng 2013; Seddon 2005'den akt. Neuser 2015, s. 20). Ancak her ne kadar grup üyelerinin bireysel olarak farklı yetenekleri ve/veya farklı bakış açıları olsa da her bireyin grup menfaatlerini hedef olarak belirlemesi gerektiğini savunmuşlardır.

MacDonald ve arkadaşlarının (2002) profesyonel caz müzisyenlerinin müzikal kimlikleri üzerine yapmış oldukları çalışmada bireyin katıldığı bir müzikal aktivitede dinleme, söyleme ve çalma gibi deneyimlerini bu eylemlerle ilişkili kişisel bir müzik kimliği geliştirmeleriyle ilgili olduğunu öne sürmüştür (akt. MacDonald ve Wilson 2005, s. 397). Bu önermeden hareketle, caz müzisyenlerinin performans deneyimlerinin psikolojik çerçevede değerlendirmek ve özellikle de bu bağlamda bireysel akışı anlamak için müzikal kimliklerinin farkında olmak; bu kimliklerin bileşenlerine hakim olmak, şüphesiz çıkarılacak sonuçlara katkı sağlayabilir.

Caz performansının genellikle gerçek zamanlı, doğaçlamaya dayalı bir aktivite olması beklendiğinden, icracılarının performans esnasındaki yaratıcı süreçlerinin tekrarlanması pek mümkün olmaz. Bu esnadaki edimlerinin rekonstrüksiyonları -özellikle de grup dinamiklerine koşut oldukları için ve deneyimlenen anlar yeterince hatırlanamayabileceğinden- ikna edici bir seviyede gerçekleştirilemeyebilir.

Berliner (1994, s. 417) grup performanslarında akış sağlanması için iki sosyal kural tanımlanmıştır. İlk olarak caz, demokratik bir müzik olduğu için tüm müzisyenler kendilerini ifade etme özgürlüğüne sahiptir. İkinci kuralda grubu oluşturan tüm müzisyenler birbirine bağımlı hareket etmelidir ve grubun iyiliği için bireysel özgürlüklerini sınırlamaları gerekebilir. Bunun gibi birçok caz geleneği yazılı olarak belirlenmemiştir ama müzisyenler arasında sözlü olarak nesilden nesile aktarılmaktadır.

EMK-

Caz performans pratiklerine özellikle kimlik ve kültür kavramları bağlamında yaklaşırken etnomüzikoloji disiplininin veri ve yöntemlerinden yararlanmak mantıklı olabilecektir. Caz araştırmacılığının daha ilk yıllarından itibaren -özellikle Graz Üniversitesindeki ilgili departmanın yayınlarında- böylesi yaklaşımların yer bulduğu gözlenebilir.²⁷ Böylesi bir yaklaşım ve metodolojinin akış kuramı çerçevesinde de benimsediği çalışmalar arasında Monson, Lewis, MacDonald ve Wilson'ın alıntılanan metinlerini de saymak mümkündür. Örneğin Monson (1996) müzisyenlerin doğaçlamayı tanımlama biçimlerine dayanarak cazın “sohbet” etmeye benzemesi gerektiğini öne sürmüştür. Bireylerin müzikal kimlikleri de bu gibi müzikal iletişim ortamlarında karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir (MacDonald ve Wilson, 2006, s. 59). Müzikal kimlikler bireyde birden fazla kendini gösterebilir ve bu özelliklerin birbiriyle etkileşim halinde olması gerekmektedir (MacDonald ve Miell 2002'den akt. a.g.y. s. 61).

Levis (2004), müzisyenlerin farklı kimlik özelliklerine ek olarak cinsiyet, sınıf, milliyet, ırk vb. ile ilgili de bireysel kimliklere sahip olduğunu öne sürmüştür (akt. a.g.y). MacDonald ve Wilson (2006) etkileşimli grup çalışmaları sonucunda caz performansının ortak bir ürün olarak ortaya konduğunu ve caz müzisyenlerinin müzikal kimliklerini bu etkileşimler ve sosyal süreçler yoluyla tartışılacağını ve gelişeceğini belirtmiştir (a.g.y. s. 62).

3.3.1 Caz İcracısının Bireysel Akışı

Caz müzisyenlerine göre akış, müzik yapmak için manevi bir neden olmakla birlikte aynı zamanda hayal kırıklığı yaşatan durumların üstesinden gelebilmek için bir yol olarak kabul görmüştür. Hytönen-Ng müzisyenlerle performans deneyimleri üzerine yaptığı görüşmelerde bireylerin müzikal kimliklerinin oluşumunda ve daha iyi bir müzisyen olmaları yolundaki cevaplarını akış tanımlarıyla benzerlik olduğu sonucuna ulaşmıştır (Hytönen-Ng 2013, s. 1).

Caz müzikte akışı tanımlarken araştırmacıların en çok kullandığı terimlerin başında “*Groove*” gelmektedir. Monson (1996, s. 52) bu terimi ritmik duyguyu oluşturmak için

²⁷ Bkz.: *Jazzforschung* dergileri (Graz, 1965 vd.)

zamanı kullanmanın farklı yollarını tanımlamak için kullanmış olsa da Hytönen-Ng bu kavramın çok daha özel olduğunu belirtmiştir. Feld ve Monson'un çalışmalarında *groove* büyük oranda üslup sorunları ve ritmik hislerle bağlantılıdır ancak Hytönen-Ng müzisyenlerin bu kavramı ritimden bağımsız, duygularla bağlantılı olarak anladığını belirtmiştir (a.g.y. s. 2).

Hytönen-Ng'nin çalışması (2013) Csikszentmihalyi'nin (1975) ortaya koyduğu akış kavramını caz müzik performanslarında bireysel akış ile grup akışının incelendiği en kapsamlı çalışmalardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu araştırma farklı enstrümanlar çalan, çeşitli ülkelerde yaşayan (Avustralya, Kanada, Finlandiya, ABD, ve Birleşik Krallık vb.) 18 profesyonel caz müzisyeni ile yapılan yirmi yarı yapılandırılmış görüşme yoluyla yapılmıştır. Katılımcıların yalnızca 2'si kadın olduğundan Hytönen-Ng araştırmasının genel sonuçlarının cinsiyet önyargısını yansıttığı izlenimi uyandırabilir.

Müzik psikolojisinde akış kavramı dışında müziğin duygular üzerindeki etkisini araştıran birçok çalışma da yapılmıştır (bknz. Gabrielsson 2001, ss. 431-449). Ayrıca müzik dinleyicilerinin tepkileri ve deneyimleriyle ilgili de yapılan çalışmalar mevcuttur.²⁸ Ancak Hytönen-Ng bu çalışmaların müzisyenlerin optimum deneyimlerini anlamaya yönelik yapılması gerekirken vurgunun çoğunlukla klasik müzik olması nedeniyle eleştirmiştir. Optimum akışın her tür müzikte yaşanabileceği belirtilse de popüler müzik ve cazın çoğunlukla ihmal edildiğini belirtmiştir (Gabrielsson 2001, s. 442; akt. Hytönen-Ng 2013, s. 15).

MacDonald ve Wilson (2006) araştırmasında caz müzisyenlerinin doğaçlama yaptıkları sıradaki akış durumunu “nirvana, değişmiş, artırılmış bir durum” (*an altered state*) ya da “an içinde” (*in the present, in the moment*) olarak tanımladıklarını belirtmiştir (Macdonald ve Wilson 2006, s. 64). Kenny ve Gellrich'in (2002) araştırmasında ise müzisyenlerin akışı “kendinden geçmiş” ve “yarı narkotik” gibi ifadelerle anlattıklarını belirtmiştir (Kenny ve Gellrich 2002, s. 119).

²⁸ Bknz. Robert Panzarella, “The Phenomenology of Aesthetic Peak Experience, *Journal of Humanistic Psychology*, Michael Lewis, Music and Peak Experiences An Empirical Study, *Mankind Quarterly*, 39/2/(1988).

Akış deneyimlerini (akışı sihirli anlar olarak ele almıştır.) caz doğaçlamasının bir unsuru olarak inceleyen Steven Jeddloh (2003, ss. 95-96, 101, 124-126)) çalışmasında dikkat çekici sonuçlara ulaşmıştır. Üç caz gösterisini videoya kaydedip sonrasında müzisyenlerden videoları incelemelerini istemiştir. Araştırmada Jeddloh müzisyenlerin videoyu istediği yerde durdurmasını ve performansta neye dikkat ettiklerini açıklamalarını istemiştir. Bu kaydedilen yorumlara göre Jeddloh sihirli anların oluşumunu etkileyen faktörlerin çevre, kültürel gelenekler, öz-öteki ilişkisi, beden-zihin ilişkisi, zamansallık, müziğin kendisi ve teknik yeterlilik olduğunu ortaya çıkarmıştır (akt. Hytönen-Ng 2013, ss. 16-17).

Caz müziğinde akış, görünürde deneyim üzerinde profesyonel kişilerin çok kolay ulaşabildiği bir kavram olarak lanse edilse de Ioannis Tsioulakis (2011, ss. iv, 21-22) çalışmasında deneyimin olumsuz yönlerine odaklanmış ve yaratıcı olmayan müziği “iş” olarak adlandıran Atinalı caz müzisyenleri arasındaki ikilemi araştırmıştır. İş maddi olarak insanların hayatta kalabilecekleri deneyimleri temsil ederken “oyun” müzisyenlerin deneyimleri yaratıcı, etkileyici ve aynı zamanda eğlenceli buldukları konserleri açıklamaktadır. Tsioulakis’in bu düşüncesi Hytönen-Ng tarafından da desteklenmiştir. Hytönen-Ng röportajları sırasında bazı müzisyenler profesyonel müzik yapma deneyiminin diğer para kazanılan işlerden bir farkı olmadığını ve her zaman eğlenceli olması gerekmediğini ifade etmiştir. Hatta keyifsiz geçirileceği öngörülen gecelerle baş edebilmede müziği iş olarak görmenin faydalı olduğunu da eklemiştir. Burada belirtilmek istenen bu müzisyenlerin amatör duygularını kaybettiği ve artık müzikten keyif almadıkları değil kendilerini toplum içinde konumlandırmak istemeleri ve işlerinin normal yanını vurgulamak istemeleridir (Hytönen-Ng 2013, s. 19).

Toplumun mu sanatı yoksa sanatın mı toplumu yönlendirdiği tartışmasına bir atıfta bulunan Hytönen-Ng caz müzisyenlerinin iyi müzik tanımlarından bu ikilemi de incelemiştir. Bir katılımcı başarılı bir müzik kariyerine sahip olmasını kendisine yardımcı olan ve iyi ilişkiler kurduğu sosyal çevresine bağlamıştır. Hatta ankete katılan müzisyenler de müzik sektörünün otorite ve güçten etkilendiğini hangi ürün iyi hangisi kötü, neyin dinlemeye değer olup kimin nerede çalabileceği gibi soruları da bu otoritenin yönlendirdiğini belirtmiştir. Müzisyenlerin sahip olduğu (ya da olması gerektiği) bağlantılar bu soruları belirlediği gibi konserleri kimin alacağı ya da kimin

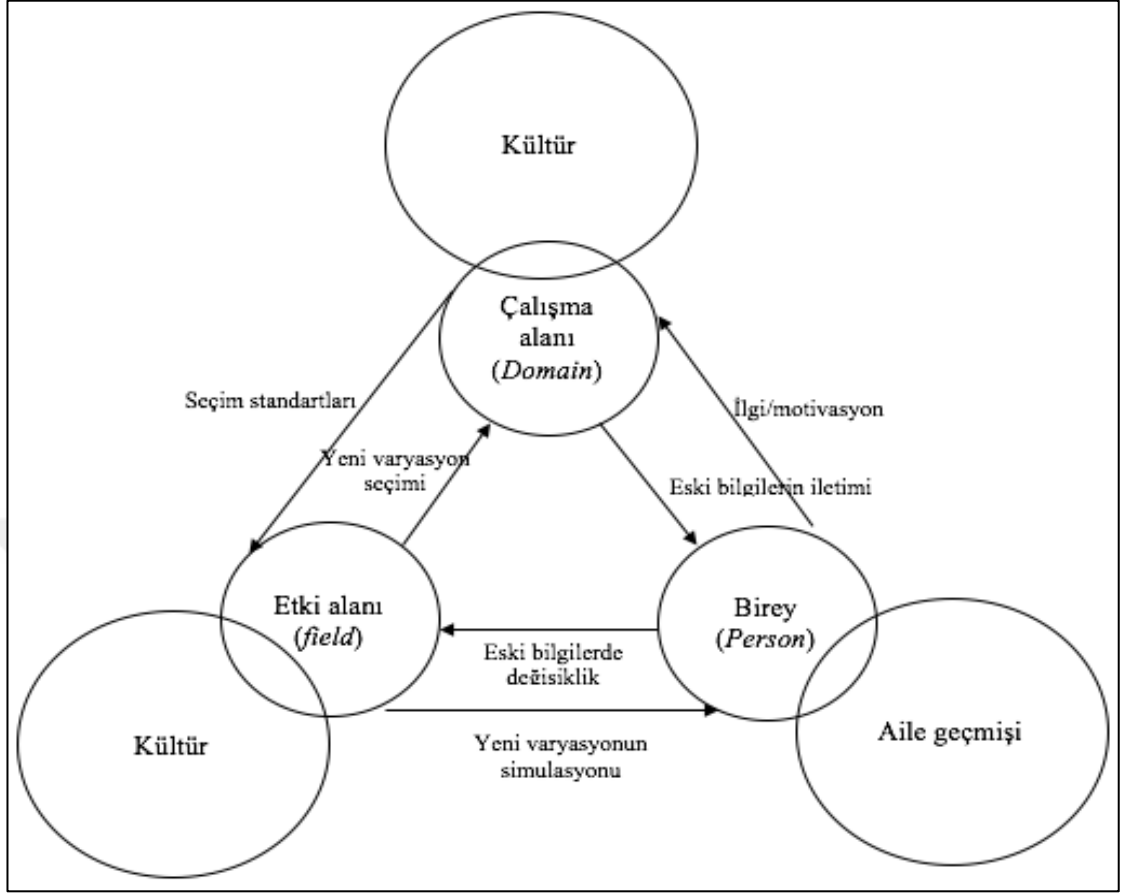
dışlanacağını da belirlediğinden maddi bir kaygıya da yol açmaktadır. Müzisyenlerin iyi müzik tanımı her ne kadar toplumdan farklıysa da kulüpler konser organizasyonlarını düzenlerken ödeme yapan müşteri olarak gördükleri toplumun iyi müzik tanımına güvenirlere (a.g.y. s. 20). Müzikte finansal kaygı aşılsa da bazı müzisyenler geçimi sağlama ile vizyonlarına sahip çıkma ikilemine düştüklerini belirtmiş ve performanslarda anlamsızlık duygusu yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Bu müzisyenler *rock* gruplarıyla dünyayı dolaşırken fazlasıyla para kazandıklarını ancak müzikte zorlanmadıkları için işlerinden nefret ettiklerini belirtmiştir (a.g.y s. 21). Bu müzisyenler konserler düşük ücrete sahip olsa da iyi bir müzik yapabilmeyi bu işin motivasyonu olarak görmektedir. Yapılan bu farklı yorumlar müzisyenlerin ilgilenilen müzik türüne göre ayrı sorunlar yaşadığını ve eksikliklerin türe göre farklılık gösterdiğini ortaya koymaktadır.

3.3.2 Grup Yaratıcılığı

Grup yaratıcılığı araştırmalarında yaratıcı grupları en çok destekleyen etkenlerin demokratik liderlik, organik ve kendi kendini örgütleyen grup yapısı ile farklı geçmiş ve alanlardan gelen grup üyeleri olduğu belirtilmiştir (King ve Anderson,1990, ss. 81-100; akt. Gloor, Oster ve Fishbach 2012, s. 38). Grup yaratıcılığı tanımı yapılırken genelde grup üyelerinin bireysel yaratıcılıklarının toplamı anlaşılrsa da bazı araştırmacılar (örneğin Guimera, Uzzi, Spiro ve Nunes Amaral 2005, ss. 697-702; Woodmann, Sawyer ve Griffin 1993, ss. 293-321;) özellikle grup kompozisyonu, grubun tutarlılığı ve büyüklüğü ile ilgili özellikleri ve grup süreçleri (örneğin problem çözme stratejileri ve sosyal bilgi süreçleri) gibi faktörlerin grup yaratıcılığını temelden etkilediğini belirtmiştir (akt. a.g.y.).

Müzik bağlamındaki araştırmalar akışın bireysel yönlerine ağırlık verse de birçok çalışma müziğin doğası gereği iş birliğine dayalı olduğunu öne sürmektedir. Bu çalışmalar çoğunlukla benzer anlamlar ifade eden birleşik akış (Hart ve Di Blasi 2015), grup akışı (Armstrong 2008; Sawyer 2017), kişilerarası akış (Snow 2010), etkileşimli akış (Raettig ve Weger 2018) ve takım akışı (Van den Hout, Davis ve Weggeman 2018; Mosek 2017; Van den Hout ve Walrave 2016) olarak adlandırılmıştır (akt. Tay ve diğ. 2019, s. 2).

Şekil 3.9: Csikszentmihalyi'nin yaratıcılık modeli



Kaynak: Csikszentmihalyi 2014b, *The System Model of Creativity*, s. 166.

Sanat ve bilim ile ilgili yaratıcı bir aktivitede birey daha önce yapılanlara aşına olmak zorundadır ancak böyle bir süreçte özgün ve yaratıcı bir sürece dahil olabilir (Csikszentmihalyi, 1988-1990'dan akt. Sawyer 2003a, s. 52). Yaratıcılığı bilişsel olarak tanımlamaktan ziyade sosyal ve kültürel anlamda ele alan Csikszentmihalyi, yaratıcılığın oluşumunu üç önemli gücün etkileşimine bağlamıştır. Bunlardan ilki, bireylerin geçmişten bu yana getirdikleri fikir, inanç ve değerlerinin sonraki nesillere aktarılmasını sağlayan kültür alanı (*domain*), ikincisi; bireylerin geçmiş eylem, bilgi ve değerlerinin saklandığı sosyal alan --başka bir ifade olarak etki alanı--(*field*), ve üçüncü olarak bu iki alan arasında etkileşime giren ve değişime uğrayan bireydir (Csikszentmihalyi 2014b, ss. 58-60). Kısaca belirtmek gerekirse bu süreçteki sosyal alan ve kültür alanlarının bağımsız değişken sıfatıyla bireyi etkilemekte ve değiştirmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu bileşenler caza uyarlandığında yaratıcı süreçler daha basit bir anlaşılabilirliğe indirgenebilir. Küçük ölçekli caz gruplarının çalışma alanı (*domain*) caz modları, armonik desenler ve stillerdir. Etki alanları ise (*field*) müzisyenler,

eleştirmenler ve caz meraklısı izleyici/dinleyicilerdir. Müzisyenler ünlü caz albümlerini dinlerken caz performansının çalışma alanına farkındalık sağlayabilirler. Burada bahsedilen caz gelenekleri pek çok kişi (*field*) tarafından değer verilen kurallar olsa da gelenekten ayrılmak da (ya da alan tanımının ötesine geçmek) pek çok kişi tarafından önemli görülmektedir (a.g.y. ss. 52-53).

Seddon ve Biasutti'nin altı kişilik bir öğrenci caz grubu ile profesyonel bir yaylı grubunun prova sürecini gözlemledikleri çalışmada grup üyeleri arasındaki üç farklı etkileşim düzeyine dikkat çekmiştir. Bu etkileşim düzeylerinin birincisi grubun bir üyesinin diğerine ne yapması gerektiğini ilettiği “talimat” (*instruction*), ikincisi grup ürününün tutarlı olmasını sağlamak için üyeler sıkı iletişim kurduğunda ortaya çıkan “iş birliği yapma” (*cooperation*), ve üçüncü olarak da grubu oluşturan bireyler yaratıcı risk aldıkları zamanlarda meydana gelen ve yeni bir ürünün ortaya çıkmasını sağlayan “iş birliği üretme” dir (*collaboration*) (Seddon 2005, s. 47; Seddon ve Biasutti 2009, s. 403).

Hill, Hill ve Walsh (2018) işbirlikçi bir müzik kompozisyonu oluşturma sürecinde grup akışını Seddon ve Biasuttinin etkileşim düzeylerine ek olarak çatışmanın da rol oynadığını öne sürmektedir. Kelime anlamı olarak olumsuz bir eylem gibi görünmesine rağmen literatürde grup yönetimi ve üretkenliği açısından çatışmanın rolünü açıklayan birçok kaynak vardır. Örneğin Jehn (1995, s. 257) 100'ün üzerinde çalışma grubu içerisinde grup içi çatışmanın yararlarını ve zararlarını incelemiş, ayrıca; çatışmanın türü ve derecesi ile grubun birbirine bağlılığını ve çatışmayla ilgili grup kurallarını incelemiştir. Jehn (a.g.y., s. 258) çatışmanın grup üyeleri arasında kişilerarası uyumsuzluklar görüldüğünde ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bu çatışmalar üyeler arasında gerginlik, düşmanlık ve kızgınlık gibi duygularla kendini gösterir. Grup üyelerinin görüş ve fikir ayrılıkları görev çatışmasını doğuran başlıca sebeplerdir. Eğer grup rutin görevlerle uğraşıyorsa yaşanan çatışma grup için zararlıdır ancak tersi geçerliyse takım için faydalı olabilir.

Beatles'ın birçok kaydında görev almış ses mühendisi Geoff Emerick'in kariyeri boyunca kullandığı yenilikçi kayıt tekniklerini anlattığı kitabında Beatles'ın “*White*” albümünün yapımı sırasında McCartney'nin albüme daha sonra neden tansiyon albümü

adını verdiğini anlatmıştır (Emerick ve Massey 2006, s. 224). Emerick grubun bir şarkı üzerinde tekrar tekrar çalıştığını gözlemlerken müzisyenlerin aynı şarkıyı 9 ya da 10 saat çaldıklarını duymanın sıkıcı ve iç karartıcı durumundan ve ayrıntıya girdikçe performansın daha da kötüye gittiğinden bahsetmiştir. Bu uzun süren provada ilginç bir şekilde Ringo'nun sürekli aynı ritmi çalmaktan sıkılıp onu değiştirerek grubu yeni bir yöne sürükleyen kişi olduğunu, bu durumunda bazen yeni bir müzikal değişikliğe yol açtığını belirtmiştir (a.g.y. ss. 248-249; akt. Hill ve diğ. 2018, s. 2). Başka bir örnek de Lennon'un "*Revolution*"un single versiyonu kaydı sırasında (Lennon ve McCartney 1968, parça 2) gitarın miks ayarlarıyla oynayıp bozarak kaydettikleri dönemde yaşanmıştır. Emerick (2006) sürecin en gerekli noktalarında ortaya çıkan çatışma durumlarının kaydedilen müzik ürünü üzerinde nasıl yapıcı bir etkiye sahip olduğuna dair bir iç görü sağlamaktadır.

Bishop (2018, s. 2) müzikal yaratıcılıkta iş birliğinin önemini araştırdığı teorik çalışmasında katılımcı müzik topluluklarından notalı müziği yorumlamalarını, yeni müzik materyallerini doğaçlamalarını, beklenmedik bir yer ve zamanda çalma koşullarına uyum sağlamalarını ve oluşabilecek teknik hataları düzeltmelerini istemiştir. Araştırma, performans sırasında yaratıcılığın bir müzik topluluğu üyeleri arasındaki karmaşık etkileşimi içerir ve bireysel katkıların toplamından daha olumlu sonuçlar vermektedir. Ayrıca iş birliğine dayalı yaratıcılık sürecinde grup üyelerinin bireysel çıktılarının yaratıcı kalitesini sürekli olarak değerlendirirken aynı zamanda kendileri de yaratıcı çıktılar ürettikleri için aynı anda aktör ve izleyici görevini yerine getirdiklerini belirtmiştir. İş birliği yapan her müzisyen diğer üyelerin çıktılarının ne ölçüde değerli olduğuna karar vermesi görevine katılımını o derece teşvik edebilir, görevden caydırabilir ya da yaratıcı riskler alma isteğini etkileyebilir (a.g.y., s. 3).

3.3.2.1 Grup akışının koşulları

Lise ve üniversite yıllarında caz piyanistliği yapan Keith Sawyer caz topluluklarını incelerken grup akışının koşullarını keşfetmeye başlamıştır. Araştırmalarını (1992, 2003a, 2007, 2012) Csikszentmihalyi'nin (1975) ortaya attığı bireysel akış modelini grup düzeyine genişletmiş ve modeli farklı bir boyuta taşımıştır. Csikszentmihalyi'nin belirlediği akışın koşullarıyla benzerlik gösterse de akışın gruplarda daha farklı

koşullarda da gözlemlendiği bulgularına ulaşılmıştır. Sawyer (2007) grupta akışın gerçekleşmesi için on koşulun gerçekleşmesi gerektiğini belirtmiştir. Bunlar grup hedefleri, aktif dinleme, tam konsantrasyon, kontrol altında olma, egoları harmanlama, aktiviteye eşit katılım, takım arkadaşlarını tanıma (aşinalık), iyi iletişim, ilerleme odaklı olma ve başarısızlık potansiyelidir (Sawyer 2007, s. 32).

Grup akışının ilk koşulu olan hedef belirleme rekabet içeren spor ve yarışmalarda her ne kadar net olsa da caz ve doğaçlama gruplarında deneyimin yapılandırılmamış ve kendiliğinden ortaya çıkma (doğan) özelliğinden ötürü net bir hedef belirleyebilmesi mümkün olmayabilir. Caz ve doğaçlama gruplarında ise genellikle benimsenen hedef iyi bir performans sergilemek ve izleyici kitlesinin keyif almasını sağlamaktır (a.g.y. s. 34).

Caz performansında bir grubun her üyesinin tamamen deneyimle meşgul olduğu sırada diğer müzisyenleri aktif bir biçimde dinlemenin grup akışını sağlayan önemli bir koşul olduğu öne sürülmüştür. Caz tromboncusu Curtis Fuller bir performansta yaşadığı deneyimi anlatırken bu anı esrimeye (*extasy*) benzetmiş ve gruptaki her bireyin performansa bir şey katarken bile diğerlerini dinlemeye dikkat kesildiğini belirtmiştir. Sawyer grup akışının, herkes tamamen işe daldığında ortaya çıkmasının daha olası olduğunu iddia etmektedir. Ona göre müzisyenler doğaçlama esnasında ne yorumlayacağını planlamamışken aktif dinleme yoluyla ifadelerini duyduklarına göre oluşturabilir (a.g.y. s. 36).

Grup akışında olması gereken bir diğer koşul ise dikkatin tamamen göreve odaklanmasıdır.²⁹Müzik gruplarında akışı yakalamak zor olsa da onu sürdürebilmek daha zordur. Müzik performanslarında müzisyenler dinlenmeksizin çaldıklarından akışı sürdürebilmeleri dikkatlerini performans boyunca sabit tutmakla mümkün olabilir. Sawyer'in müzisyenlerle yaptığı röportajlardan birinde bir müzisyen duyuların bölünmesi gerektiğini belirtmiştir. Bunu yapmaya en alışkın müzisyenler davulculardır. Davulcuların dikkatlerini sürekli sabit tutarak asıl rol ve görevi olan parçanın temposundan geri kalmaması ve tansiyonu dengelemesi beklenmektedir (a.g.y.). Bu akış

²⁹ Bazı makalelerde “tam konsantrasyon” ve “odaklanmış konsantrasyon” olarak da kullanılmıştır.

modelinde grup, otorite tarafından belirlenen bir son teslim tarihine yetiştirmeye değil, deneyimlerde yaşadıkları doğal gelişmeye odaklanmalıdır. Gruptaki her bireyin dikkati göreve çekilir ve akli kurcalayan diğer her şey zihinden uzaklaştırılırsa deneyimde akışın meydana gelme olasılığı artar. İyi bir konsantrasyonun oluştuğunda görevin sonunda yaşanan küçük hatalar görmezden gelinerek görev sonunda beklenen bir ödül varsa bile unutulur (a.g.y. s. 37).

Grup akışının diğer koşullarından biri de kontrol altında olmaktır. Sawyer (2007) şirket yöneticilerinin ekiplerindeki çalışanlarına akış odaklı bir ortam oluşturup onlara özerklik verdiklerinde bunun iş akışının sağlanmasına katkıda bulunacağını iddia etmiştir. İnsanlar özerklik, yeterlilik ve diğer üyelerle ilişki hissettiği ortamlarda grup akışına daha yatkındır. Sawyer kontrolün bireysel akışa göre grup akışında bir paradoks yarattığını öne sürmektedir. Grubun her üyesi kontrolü elinde tutarken aynı zamanda esnek kalıp, aktif dinlemeli ve her zaman ortaya çıkacak akışı ertelemeye gönüllü olmalıdır. Takımlar bu paradoksu iyi yönetebilirse deneyimlerde yaratıcılık daha sık hale gelebilir (a.g.y., s. 39)

Bireyler egolarını kontrol edip grup içerisinde harmanlayarak uyumlu bir şekilde tek bir zihinle düşünüyor olduklarında grup akışına yaklaşabilir. Nattiez'in bir müzik eserinin üç boyutu şemasına (bkz. Şekil 3.11) benzer bir şekilde Sawyer da müzisyenlerin aktif dinleme ile egolarının harmanlandığı deneyimlerin akışa katkıda bulunacağını savunmaktadır. Müzisyenlerde egoların harmanlanması bir yerde performans ortamında birinin fikri üzerine diğerlerinin katkıda bulunarak kendi fikirlerini bir potada eritmesi anlamına gelmektedir (a.g.y s. 39).

Araştırmalar grup akışının ekibin tüm üyelerinin performansla eşit olarak katıldıklarında meydana geldiğini göstermektedir. Ancak gruba bir kişi hükmettiğinde, kibir belirtileri gösterdiğinde ya da öğrenecek bir şeyi olmadığını düşündüğünde bu akışı engelleyecektir (a.g.y.).

Bir müzik grubunu oluşturan caz müzisyenleri grup akışını sağlayabilmek için bazı bilgi birikimlerine aşina olmak durumundadır. Her müzisyenin armoni, melodi ve 12 bar *blues* gibi teknik konulara hâkim olması ve gruptaki herkesin aynı ölçü uzunluğunda

doğaçlama yapması gibi caz geleneklerini ve kurallarını öğrenmesi gerekmektedir (a.g.y. s. 40). Doğaçlamada grup akışı özellikle tüm oyuncular bir dizi sözsüz iletişim konularında ustalaştığında ortaya çıkmaktadır.

Sawyer doğaçlama gruplarının akışa katkıda bulunabilmesi için bilmesi (aşına olması) gereken üç bilgiyi paylaşmıştır (a.g.y. s. 41).

- i) Bireyin grubun diğer üyelerinin yaptıklarına dikkat etmesi,
- ii) Performansın ne aşamaya geldiğini takip etmesi
- iii) Kendini performansın geldiği noktaya göre güncellemesi.

Grup içindeki müzisyenlerin arasındaki aşinalık seviyesi olması gerekenden fazla olduğu durumlar performanslarda düşümlere neden olabilir. Sawyer Chicago gruplarının üç aydan fazla bir süre birlikte olmadığını üyelerinin birbirine fazlasıyla aşına olmasına bağlamıştır. Birbiriyle uzun süredir çalışan caz grupları belli süre sonra aktif dinlemeye ihtiyaç duymayacaklarından bir sürprizle karşılaşmayacaktır. Dolayısıyla dikkati taze tutmaya gerek kalmayacağından akış gerçekleşmeyecektir. Müzisyenler akış eksikliği hissettikleri dönemlerde başka gruplarda meydan okuyacakları yeni zorlukların peşine düşmelidir (a.g.y. ss. 41-42). Grup akışı sağlanması ve sürdürülmesinde sürekli iletişim önem arz etmektedir. Bu iletişim sayesinde üyeler birbiriyle olan etkileşimlerini arttırabilir ve grup üyeleri yapılan toplantılar, öğle yemekleri ya da kahve molalarıyla grubun hedeflerine motive olabilirler.

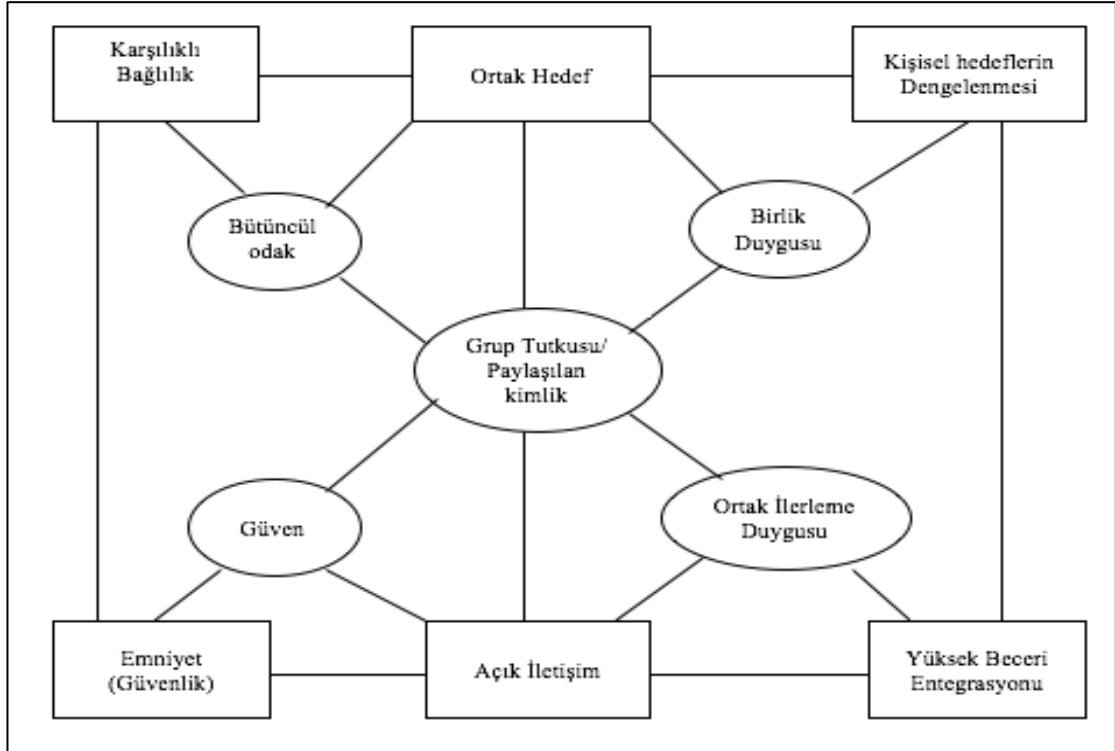
Akışın dokuzuncu koşulunu oluşturan “ilerlemeyi sürdürmek” daha çok akışın sürdürülmesinde etkilidir. Performansta ilk öne çıkan müzisyen doğaçlama performansı gösterirken çizeceği yol diğerlerine rehber olur ve bu rehber konuşmayı sürdürmek için sırası gelen müzisyeni ateşler ve Sawyer’ın kırılma anı olarak da adlandırdığı akışı başlatabilir (a.g.y. s. 43).

Grup akışını hedefleyen müzisyenlerin başarısızlık potansiyelini de düşünmesi gerekmektedir. Bu iç görüye sahip profesyonel müzisyenler sahne korkusu hissini yaşamak yerine bu duyguyu kontrol altına alıp onu kendilerini akışa ulaştıracak bir güç olarak kullanmayı öğrenmiştir (a.g.y. ss. 43-44).

Van den Hout (2016, ss. 98-102) bir grup akış şeması üzerinden (Sawyer'ın koşullarıyla uyumlu) akışın gerçekleşmesi için gerekli altı koşul olduğunu öne sürmüştür:

- i) Ekip bütün olarak ortak tanımlanmış bir hedef peşinde olduğunda grup akışı ortaya çıkar.
- ii) Grup adına ortak bir hedef tanımlamasına rağmen her grup üyesinin kişisel hedefleri vardır. Bu kişisel hedefler grup hedefleriyle uyumludur.
- iii) Grubun her üyesi karşılaştırılabilir yüksek beceri seviyelerine sahip olmalıdır, eğer değilse de tamamlayıcı olabilmesi adına her bireyin kendine özgü yetenekleri olmalıdır.
- iv) Tüm takım üyelerinin arasında gruba tam olarak nasıl katkıda bulunmaları gerektiğini bildikleri ya da tartışabildikleri açık bir iletişim vardır.
- v) Ekip üyelerini bireysel olarak optimum alana zorlamak için bir başarısızlık riski devam etmelidir.
- vi) Grup üyeleri arasında karşılıklı bir sözleşme (kural vs.) veya ortak bir hedefe ulaşmak için birbirleriyle karşılıklı ilişki kurma sorumluluğu vardır (akt. Walle 2015, s. 55).

Şekil 3.10: Van den Hout'un grup akışı öncülleri ve bileşenleri



Kaynak: Van den Hout 2016, Team Flow from Concept to Application, s. 105.

3.3.2.2 Grup akışının özellikleri

Grup yaratıcılığı iş, spor, dans ve müzik gibi birçok alanda iş birliği yapan grupların deneyimlerinde verimli bir çalışma edilmesi için önem arz etmektedir. Sawyer, (2003a, s. 5) grup yaratıcılığı için süreç, (*process*) öngörülemezlik, (*unpredictability*) öznelerarasılık, (*intersubjectivity*) karmaşık iletişim, (*complex communication*) ve ortaya çıkma ya da doğma (*emergence*) olmak üzere beş ayrı özellik önermiştir. Bu özellikler çalışma gereği caz doğaçlaması bağlamında ele alınacaktır.

Doğaçlama ve kompozisyon özelliklerinin karşılaştırıldığı taboloda da belirtildiği gibi yaratıcılık çalışmaları ürün yerine sürece odaklanmaktadır. Hatta Sawyer caz doğaçlaması sürecini bir ürün olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bu bağlamda caz grupları doğaçlama performanslarında performansın sürecini birincil hedef olarak görmektedir (a.g.y. ss. 5-6).

Pop rock, etnik vb. müzik türlerindeki sahne performanslarında grup üyeleri deneyimin kompozisyonel yapısından ötürü icranın gidişatını öngörebilirken doğaçlama içeren müzik türlerinde (özellikle *jam session* ortamlarında) grup üyeleri performans gidişatını öngöremeyebilir. Sawyer tahmin edilebilir performansları “icracıların eylemlerinin bir tür ya da durumun ortak kararı tarafından oldukça kısıtlanan performanslar” olarak tanımlamıştır (a.g.y. ss. 6-7). Caz müzisyenleri sahne deneyimlerinde performansla tutarlı potansiyel yaratıcı eylemleri arasından seçim yapabilir ancak müzisyenin bu eylemi diğer oyuncular tarafından öngörülemez. Bu sebeple müzisyenlerin seçim yapacağı eylem türü performansın kalitesini belirlemeye katkı sağlayabilir (a.g.y. s. 7). Diğer yandan grup yaratıcılığında doğaçlamaların öngörülemez olması grubun akışa ulaşabilmesinde bir risk doğurabilir. Grubun profesyonel müzisyenlerden oluşması performansın akışa ulaşmasında tek başına yeterli bir ölçüt değildir. Eğer böyle bir şey mümkün olsaydı en pahalı ve en iyi oyuncularından oluşan bir basketbol takımı her yıl düzenli olarak yenilgisiz şampiyon olabilirdi. Sonuç olarak en iyi takımlar gibi en iyi caz grupları da her performanstan ideal bir şekilde ayrılmayabilirler.

Yaratıcılık çalışmalarında performansın öngörülemez olması özellikle doğaçlama müzik ve tiyatro deneyimlerinde risk doğururken resim ve yazı gibi diğer sanat alanlarında

önemsiz bir ayrıntı sayılabilir. Bir ressam yanlış bir hamle yapsa bile tuvalde değişiklik yapabilir ya da tuvali değiştirebilir. Bir yazar tamamlamaya çalıştığı bir romana istediği zaman müdahale edip değişikliğe gidebilir. Bu gibi alanlarda süreç sanatçı için önemli olsa da asıl hedeflenen ürün olduğundan sahne sanatlarına göre performans kaygıları yoktur.

Yaratıcı iş birliği çalışmalarında grup üyelerinden birinin eylemi diğer üyeler tarafından cevaplanmadığında yapılan hamle deneyim için bir anlam ifade etmeyebilir. Öznelerarasılık özelliğine göre caz gruplarında çoğu durumda bir müzisyen, yaptığı eyleme diğerleri cevap verene kadar kendi hamlesinin anlamını bilemez. Bu nedenle öznelerarasılık sosyal ve kolektif bir özelliktir (a.g.y. ss. 8-9). Matusoy (1996, s. 34) öznelerarasılığın bir anlaşma durumu olarak değil de “ortak bir faaliyete bireysel katkıların koordinasyon süreci “olarak anlaşılması gerektiğini ifade etmektedir (akt. a.g.y. s. 9).

Grup yaratıcılığı bu tarz deneyimlerin süreç boyunca öngörülemeyen oluşu sebebiyle bireyler tarafından tahmin edilememesi, devamlılığını sürdürebilmesi için öznelerarası müzakere edilmesi gibi özellikler sebebiyle karmaşık iletişim özelliğine de sahiptir. Grup yaratıcılığının son özelliği ise literatüre “*emergence*” olarak giren performansın doğma (ortaya çıkma) özelliğidir (a.g.y. ss. 9-10).

3.3.3 Doğaçlama Performans Süreçleri

Literatüre bakıldığında caz ve doğaçlama kavramlarıyla ilgili psikolojik açıdan incelemelerinin son yıllarda giderek artış gösterdiği görülmektedir. Nachmanovitch (1990) doğaçlamayı ele aldığı “*free play*” kitabında konuyu müzik pratiklerinin yanında psikolojik olarak da ele almıştır. Kitapta aşk, konsantrasyon, güven, risk, cesaret, sınırların ve hataların gücünü kullanma vb. manevi değerlere değinilirken pratik bölümünde grup doğaçlama konusu da ayrıca ele alınmıştır (Nachmanovitch 1990, ss. 59-111). Kenny Werner’in ilk olarak 1996’da yayınlanan “Zahmetsiz Ustalık” (*Effortless Mastery*) kitabı caz müzisyenlerin doğaçlama üzerine yaşadıkları kaygılarının çözümüne ilişkin önerilerini meditasyon pratikleriyle desteklemektedir. Doğaçlama üzerine yapılan bir diğer önemli çalışma Edward W. Sarath’ın (2013)

“Doğaçlama, Yaratıcılık ve Bilinç” (*Improvisation, Creativity and Consciousness*) adlı kitabıdır. Sarath çalışmasında Werner’a (1996) benzer bir yaklaşımla doğaçlama pratiklerine tutarlı bir meditasyon pratiğini dahil etmenin hemen her stilde performans gösteren müzisyenlere fayda sağlayacağı görüşünü paylaşmaktadır (Sarath 2013, s. 4). Kitabın özellikle ilk bölümünde bütünsel(*integral*) teori, müzikal yaratıcılık ve ruhsal bilinç arasındaki karmaşık ilişkiyi tanımlayıp bunların cazla nasıl kesiştiğini göstermektedir (a.g.y. ss. .25-123).

Doğaçlamaya yeni bir bakış açısıyla yaklaşan Sarath (1996, s. 3) doğaçlamayı fikirlerin yeniden işlenmesinin mümkün olmadığı gerçek zamanlı bir müzikal deneyimde araçların kendiliğinden yaratılması ve icrası olarak tanımlamıştır. Akış teorisinde kullanılan optimum deneyim terimi genellikle müzisyenler tarafından aşkın deneyim araştırmacılar tarafından ise gelişmiş benlik duygusu olarak ifade edilmiştir (Raleigh 2011, s. 11). Piyanist Keith Jarrett akış durumlarını ortaya çıkaran doğaçlama girişimlerinden bizle veya bizsiz var olup, evrende sürüp gitmekte olan, armoniye teslim olma durumu olarak tanımlamıştır (Jarrett 1993’den akt. a.g.y.).

Doğaçlama pek çok müzik türünde bulunmasına rağmen caz türüyle fazlasıyla iç içe geçmiş bir kavram olarak anılmaktadır (Kernfeld 1997; akt. MacDonald ve Wilson 2005, s. 395). Doğaçlama özellikle performans sanatlarında (drama, şiir, dans, müzik vb.) kullanılan bireyin hiç hazırlık yapmadan ve içinden geldiği gibi kendini ifade edebildiği bir anlatım biçimi olarak tanımlanabilir.

Son zamanlarda caz doğaçlaması ve grup iletişiminin boyutlarıyla ilgili birkaç makalenin (örneğin Mell 2010; Berkovitz 2009, Seddon ve Biusutti 2009; Bauer 2005) bazı araştırmalarda grup doğaçlama ve akış arasındaki ilişkilere (örneğin Campbell 2010, Sawyer 2006, Seddon 2005 ve Balara 2000) odaklanmıştır. Raleigh (2011, ss. 3-4) akışın caz performans eğitimi ile ilişkisi üzerine yapılmış yeterli bilimsel araştırmanın olmadığını öne sürmüştür. Bunun sebebini cazın 1960’lardan bu yana akademik anlamda müzik eğitiminde yeni kabul görmeye başlamasına bağlamıştır. Caz doğaçlaması da artık bilimsel araştırma ve literatürde geç de olsa araştırılmaya başlanmıştır.

Kenny ve Gellrich (2002, s. 124) afaki olsa da doğaçlama sırasında sekiz maddeden oluşan bir zihinsel süreç modeli oluşturmuş, caz müzisyenlerinin tipik olarak bir süreçten diğerine geçebildiğini ancak iki veya daha fazlasını aynı anda birleştiremediklerini ifade etmiştir.

- i) Kısa vadeli beklenti: doğaçlama anında müziğin herhangi bir bölümünde 1 ila 3 saniye arasında olduğunu tahmin edilen zaman aralığı içinde beklenir. Ancak beklenen notalar, karar verildikten sonra en az 0,3 saniye süreyle çalınamaz.
- ii) Orta vadeli beklenti: müzikte bir cümle veya dönem uzunluğunda (ortalama 3-12 saniyelik bir zaman aralığında) oluşan müzikal ifadeler önceden tahmin edilebilir ve bu durumda geleceği yönlendiren tahminler de yapılabilir.
- iii) Uzun vadeli beklenti: doğaçlamanın kalanı için uzun vadeli planları ifade etmektedir.
- iv) Kısa vadeli hatırlama: doğaçlamacılar son birkaç saniyede oluşan müzikal durumları konsantrasyonlarının daha önceki benzer durumlara odaklandığı bir süreçte daha kolay hatırlayabilir.
- v) Orta vadeli hatırlama: son 4, 8, 16 ölçü içinde meydana gelen müzikal cümleler önceki müzikal cümlenin doğru bir şekilde hatırlanmasını sağlamak için geri çağırabilir.
- vi) Uzun vadeli hatırlama: müzisyenler başlangıcından şimdiki sürecine kadar yaptığı doğaçlamayı hatırlayabilir.
- vii) Akış durumu: müzisyenler sadece o anda yaratılan müziğe konsantre olabilir (Csikszentmihalyi'nin tam konsantrasyon boyutuyla uyumludur).
- viii) Geri bildirim süreçleri: gelecek zaman için kullanılacak doğaçlama fikirleri daha önce hatırlanabilenlerden seçilebilir.

Sawyer'a göre (2003, s. 53) caz müzisyenleri grup içerisinde yaratıcı bir performansa girmeden önce bir icracı olarak cazın geleneklerini ve kurallarını iyi bir şekilde öğrenmelidir. Bilinçli olmayan dinleyicilerin büyük bir kısmı bu gelenek ve kurallardan habersiz olduğu için müzisyenlerin cümlelerini tamamen içinden geldiği gibi yoktan yarattığını düşünebilirler. Ancak profesyonel müzisyenler doğaçlama süreçlerinde belirlenen bir armonik yürüyüş kalıbına göre kendi gelişimleri boyunca dinleyip taklit ettikleri ve depoladıkları "lick"leri kullanarak doğaçlama yapmayı öğrenmiştir. Bu süreç caz grup

performanslarında yaratıcı aktivitelere başlayabilmenin birincil koşulu olarak da sayılabilir.

Genç müzisyenler doğaçlama pratiklerini genellikle ünlü caz albümlerini dinleyerek ve ilgilendikleri enstrümanın performanslarını birebir taklit ederek yapmaktadır. Ancak enstrümanlarındaki teknik düzeyleri ne kadar iyi olsa da taklit ettikleri müzisyenler gibi (örneğin trompetçilerin Miles Davis ve Wynton Marsalis'i, saksofoncuların Coleman Hawkins veya John Coltrane'in tonunu taklit etmesi) ton çıkarmaya çalıştıkları için yaşça olgun, profesyonel müzisyenler tarafından eleştirilmiştir. Berliner (1994, s. 792n17) çalışmalarını taklit yöntemine yoğunlaştıran müzisyenlerin duyguları ve grupta müzikal iletişim kurmayı önemsemedikleri için zayıf doğaçlamacılar olduğunu öne sürmektedir.

Müzisyenler yeterli doğaçlama pratiklerini yaptıktan sonra belirli bir seviyeye ulaştığında iş birliği süreçlerini de pratik edebilmesi için birçok *jam session* etkinliğine katılması gerekmektedir. Bu deneyim müzisyenin bu disiplini geliştirmesi için doğaçlamayı evde kitaplardan öğrenmesinden çok daha fayda sağlayabilir.

Grup doğaçlama performanslarında hem caz hem de tiyatro alanlarında sözdizimsel öğelerin iyi bilinmesi performansın kalitesi için önem arz etmektedir. Bu sözdizimsel kuralları görebilmek ve hissedebilmek yüksek derecede görsel dikkat gerektirmektedir. Caz doğaçlamacılarının performans sırasında birbirlerinin eylemlerini, jest ve mimiklerini yakından takip etmeleri, sürecin bir sonraki adımında performansın evrileceği durumu tahmin etmelerine yardımcı olabilir. Örnek olarak bir saksofoncunun uzun bir doğaçlamaya girmeden önce normalde olduğundan daha derin bir nefes alması, bir piyanistin diğer üyelerin dikkatini çekmek için parçanın önemli bir bölümündeki akoru basmadan önce kollarını kaldırması gibi eylem ve hareketler grup üyelerinin dikkatini çekmeye yardımcı olabilir.

Müzik grubunda doğaçlama yapan bireyin en önemli sorunlarından biri de dikkatini grubun yaratıcı sürecinden soyutlamasıdır. Grupta doğaçlama yapan bireyin görevi her ne kadar önemliyse de müzik icrası birden fazla müzisyenden oluştuğu için grubun tüm elemanlarının görevi de aynı derecede önemlidir (Campbell 2010, s. 1). Bu görüş

kişinin bireysel olarak katıldığı bir deneyimde akışın boyutlarından biri olan ego kaybı ile ters düşse de takımı birey olarak düşünmek ve ego kaybını takım olarak yaşamak bu düşünceyi destekleyecektir. Sahnede doğaçlama yapan bireylerin birçoğu programdan hemen sonra doğaçlama performansı ile ilgili fazla bir ayrıntı hatırlamayabilir bu durumda konser programının bir video kaydı, bireyin performansını gözden geçirip değerlendirmesine katkı sağlayabilir (a.g.y. s. 4).

Bestelenmiş bir nota ile kopyalanmış doğaçlamanın karşılaştırılması ve analiz edilmesi konusunda birçok yazar farklı görüş bildirirken “doğaçlama bir ürün mü yoksa bir süreç mi sorusu alanın araştırmacıları tarafından sıklıkla sorgulanmıştır (Hodson 2007, s. 9). Doğaçlamayı bir ürün olarak analiz eden Steven Block ve Steve Larson bu yaklaşımı benimsemiştir. Steve Larson (1998) “*Shenkerian Analysis of Modern Jazz*” adlı makalesinde Schenkerian analizini³⁰ Thelonious Monk, Bill Evans ve Oscar Peterson’ın doğaçlamalarına uygulayarak büyük ölçekli doğrusal sürekliliği ortaya koymuştur (akt. Hodson 2007, ss. 9-10).

Diğer yazarlar ise doğaçlamayı süreç olarak düşündüklerini ve bestelenmiş bir müzikten farklı bir yaklaşım olduğunu ifade etmiştir. Sarath (1996, ss.1-38) makalesinde kompozisyon ve doğaçlama arasındaki en dikkat çekici farkın zamansallık olduğunu ifade ederek bestecinin temayı herhangi bir süre içinde üretip bir eser içerisinde kodlayabileceğini hatta sonrasında üzerinde değişiklikler de yapabileceğini, ancak doğaçlamacının gerçek zamanlı bir performans gösterdiğinden doğaçlamanın yeniden işlenmesinin mümkün olmadığını savunmuştur. Bu farklılık sebebiyle bestelenmiş müziğin incelenmesinde kullanılan analiz modellerinin doğaçlama analizi için kullanılmasının faydalı olmadığını öne sürmektedir (Hodson 2007, s. 12).

Kompozisyon ve doğaçlama (ürün/süreç) ayrımını araştıran ilk çalışmalardan biri de Charles Keil’in 1966’da yayınlanan “*Motion and Feeling*” adlı makalesidir. Makale aynı zamanda Leonard Meyer’in (1956) “*Emotion and Meaning in Music*” kitabındaki bir fikre eleştiri olarak yazılmıştır. Keil, (1966, ss. 337-338) Meyer’in çalışmasındaki “somutlaşmış anlam” ifadesini klasik batı müziği ile sınırlı tuttuğunu ancak bunun

³⁰ Schenkerian analizi Heinrich Schenker’in (1868-1935) teorilerine dayanan, tonal müziği analiz etmenin bir yöntemidir.

dışındaki tarzlara genişletmede yetersiz olduğu için eleştirmiştir. Meyer'e göre (1959, s. 496) müzik, dilbilimsel olarak değerlendirilmesi gerekirken bu yöntemin analitik amaçlar için müziğin bir nota ya da kayıttaki bir ürün olarak sabitlenebileceğini varsaymaktadır. Keil buradaki eksikliğe dikkat çekerek müziğin genel olarak sözdizimi ve somut bir anlamı olduğunu ancak analistin ilk hedefinin, ilgilendiği müzik türünün sözdizimi ve dilbilgisi kurallarını aydınlatmak olması gerektiğini ileri sürmüştür. Ayrıca bazı müziklerde (cazı kastederek) dilbilimsel ilişkilerin müziğin anlaşılmasında bir koşul olabileceğini ancak bunun tek başına yeterli olmayacağını belirtmiştir (Keil 1966, s. 338).

Keil (1994 ss. 53-76) klasik batı müziği ile caz müziğinin bir karşılaştırmasını yaptığı tablosunda özellikle klasik müziğin bestelenebilir özelliğinden dolayı kendisini tekrar edilebilir performanslara borçlu olduğunu, ancak caz müziğinin özü doğaçlamaya dayandığından tam olarak tekrarlanamayacağını dolayısıyla tek bir performans olarak ortaya çıkmadığını iddia etmiştir. Klasik müzik dilbilimsel kurallarla bir ürün oluşturduğundan zihinsel bir tepki yaratırken cazın ortaya çıkışı sürece dayandığından yarattığı tepki daha fiziksel ve motordur (Keil 1966, ss. 338-339; akt. Hodson 2007, s. 14).

Tablo 3.7: Keil'in kompozisyon ve doğaçlama karşılaştırması

	Somutlaşmış Anlam	Doğan (Ortaya çıkan) Duygu
1. Yapı Modu	Bestelenir.	Doğaçlanır.
2. Sunum Modu	Performans tekrarlanabilir.	Tek performans
3. Anlama Modu	Sentatik (söz dizimsel)	Süreçsel
4. Cevap Modu	Zihinsel	Motor
5. Rehber İlkeler	Mimari (kalıcı)	Hayati güdü (eklenerek artan)
6. Teknik Vurgular	Armoni/melodi/süsleme	Groove/ölçü/ritim
7. Temel Birim	Ses terimi (ifade)	Jest (ifade)
8. İletişim Analogları	Dilbilimsel	Sözsüz iletişim
9. Memnuniyet	Ertelenmiş	Performans anında
10. İlgili Kriterler	Tutarlılık	Kendiliğindenlik

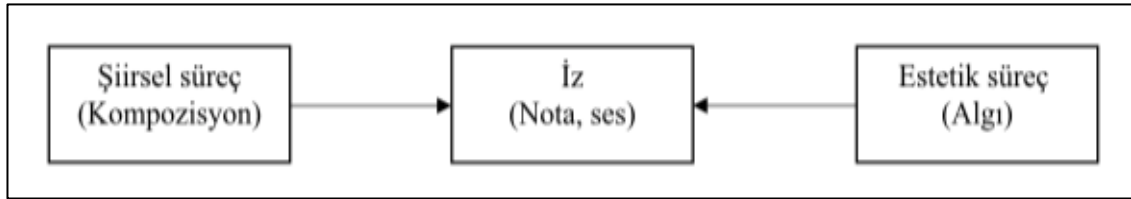
Kaynak: Keil 1966, Motion and Feeling Through Music, s. 338.

Tablo 3.7'deki 5. maddede bestelenmiş müzikteki mimari ve yapının önemi açıkça vurgulanırken 6. Maddede bu yapının altyapısını armoni, melodi ve süslemelerin oluşturduğu ifade edilmiştir. Bunun yanında cazda müzisyenler yapı olarak yarattığı

hayati güdüye birincil önem atfederler ve müzikte özellikle aranan *groove* dur. 9 ve 10. maddelerde iki müziğinde hedeflerine bakıldığında bestelenmiş müzikte kararlar önceden verildiğinden tatminin ertelenmesi ve sabırla beklenmesi gerektiği belirtilirken cazın ise rehberlik ilkesi olarak belirtilen hayati güdü performans boyunca devam ettiğinden tahmin süreç boyunca sürmektedir. Bunun sonucu olarak Keil bestelenmiş müziğin tutarlılık hissi verdiğini belirtmiştir (a.g.y. s. 344). Caz müziğinde ise müzisyenleri performansa olan tutarlılığına göre değil daha çok belirli bir jestin (mimik) kendiliğinden ortaya çıkışına vurgu yapmıştır. Hodson (2007, s. 14) bu karşılaştırmada Keil'in Meyer'e karşı yaptığı savunmayı abartı bulduğunu belirtmiş Keil'in alt söz dizimsel süreçlerin caz performansının da önemli bir parçası olduğunu, caz müzisyenlerinin de belirlenmiş bir hedefe yönelik armonik yürüyüşler, melodiler, motive edici gelişim ve tekrarlanan tema yapıları gibi söz dizimsel araçlardan faydalanarak ertelenmiş tatmin ve tutarlılık duygusu yaratabileceklerini öne sürmüştür.

Müziğin ürün/süreç tartışmasına yumuşaklık getiren Jean Jacques Nattiez (1990) çalışmasında müzikal bir oluşumun üç boyuttan oluştuğunu öne sürerek müziğin yalnızca “iz” (*trace*) olarak adlandırdığı notadan oluşmadığını ürün ve sürecin iş birliğiyle mümkün olduğunu iddia etmiştir.

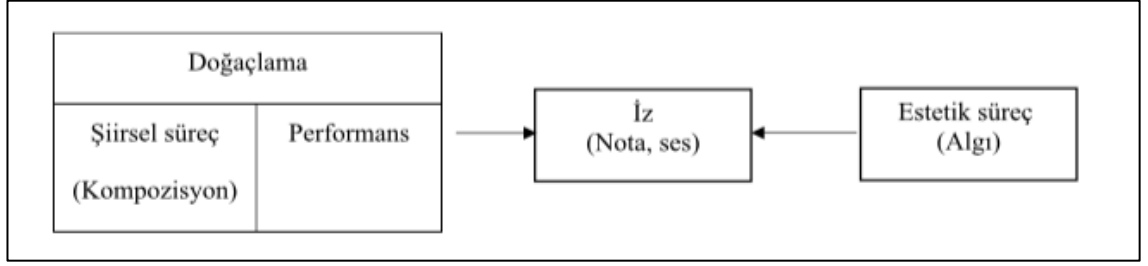
Şekil 3.11: Nattiez'in Bir Müzik Eserinin Üç Boyutu



Kaynak: Nattiez 1990, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, s. 17.

Bu diyagramda belirtilen şiirsel veya kompozisyonel süreçte icracı ya da icracılar tarafından gerçekleştirilen “iz” yani notayı üretirken ortaya çıkan performans estetik süreçler aracılığıyla performansı algılayan dinleyici (tepki) tarafından duyulur. Ortaya atılan bu fikir ile benzer olarak Nattiez şeması caz performansına uyarlanırken yine oluşum üç boyutta incelenmiştir.

Şekil 3.12: Nattiez'in modelinin caz doğaçlamasına uyarlanması

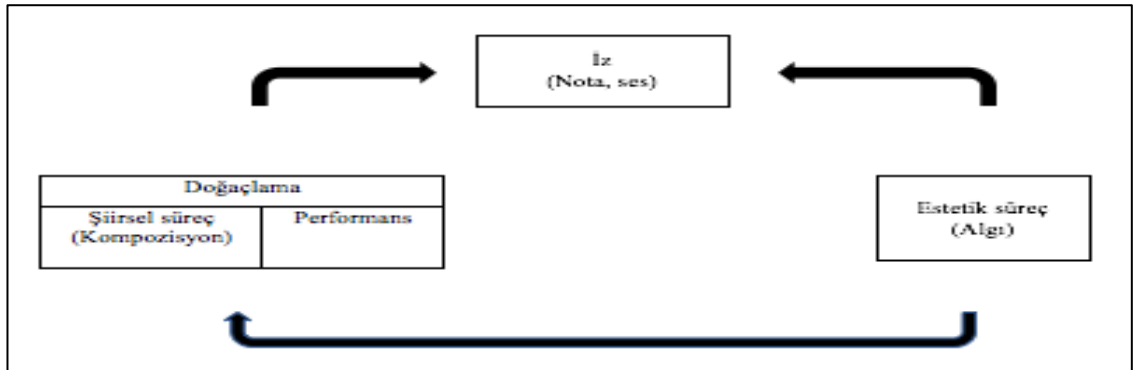


Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 15.

Bu diyagrama göre caz büyük oranda doğaçlama bir performans olduğu için şiirsel (kompozisyon) süreç ile performans aynı kişide aynı anda gerçekleşmektedir. Burada anlatılmak istenen iz, algılayıcı tarafından alınan ve estetik sürecini başlatan sestir (a.g.y. ss. 14-15).

Caz müzisyeninin bakış açısını daha net açıklamak için Hodson (2007) Nattiez'in diyagramında bir değişiklik yapılması gerektiğini belirtmiştir (Bknz. Şekil 3.12). Küçük ölçekli caz gruplarında tüm müzisyenler aynı anda doğaçlama yaptığından diyagrama eklenen ek ok, her müzisyenin ürettiği müziğin bestecisi olmakla birlikte aynı zamanda diğer müzisyenlerin dinleyicisi olduğunu ima etmektedir. Her müzisyen gruptaki diğer müzisyenlerin ürettiği "iz"leri dinlerken, o anda doğaçlama hislerini değiştirip değiştirmeyeceklerine karar verirler (a.g.y. s. 15). Hodson bu diyagramla (bknz. Şekil 9.2) caz doğaçlamasının grup içinde kapalı bir döngü oluşturduğunu ve her müzisyenin diğer müzisyenleri dinlemesinin doğaçlamasında vereceği kararı etkileyeceğini öne sürmektedir (a.g.y. s. 16).

Şekil 3.13: Nattiez'in modeli doğaçlamacının bakış açısını tanımlamak için değiştirildi



Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 16.

3.3.4 Akış Dizgeleri Kullanan Grupların Prova ve Performans Dinamikleri

Caz performans icracıları enstrümanlarında ayrı ayrı yetkin olsa da grup üyeleri arasındaki ego-santrik/benmerkezci ve hiyerarşik tutumlar, mekânın uygun olmaması, teknik aksaklıklar vb. nedenlerle, akışı bozan bir performans gerçekleşebilir. Bazı grup kombinasyonları grup akışına elverişliken bazıları da akışı güçleştirebilir. Sawyer grup dinamiklerinin oluşmasında bireylerin kişilik tarzları ve öznelerarası dinamikleri ile ilgisi olduğunu ifade etmiştir (Sawyer 2003a, ss. 47-48).

Müzisyenlerin birbiriyle uyum sağlayamamasının birden çok sebebi olabilir. Bunlardan biri, gruptaki üyelerin farklı ritmik yaklaşımlara sahip olmalarıyla ilgilidir. Örneğin icracılardan biri solo çaldığı sırada yaşadığı duygu durumu—kimi zaman neredeyse “transa geçme” dahi denebilecek hâl ile tempoyu hızlandırması söz konusu olabilir. Eğer sabit ritim kurgusu gerektiren bir icra ya da ses örgüsü değil de açık bir forma, özgür bir doğaçlamaya dönük bir süreç paylaşıyorsa, burada diğer icracıların solisti desteklemesi, takip etmesi beklenebilir. Böylesi bir durumda diğer müzisyenler bu ritmik hareketlilik/tempo değişimi çağrısına olumlu yanıt veremeyebilir ve müzisyenler ritmin önünde ya da gerisinde hareket ederek—değişime/dönüşüme direnerek grup dinamiklerine ve parça bütünlüğüne zarar verebilir. Sadece cazda değil, klasik, özellikle de romantik müzikte de tempo salınımları (*rubato*, *a ritmo...*, *accelerando*, ...) arandık bir öge olabilir; dahası müziğin statik alınmasına böylesi müdahalelerin olumlu etkisi açıktır. Ne var ki, özellikle eğitim süreçlerinin başından itibaren zaman kullanımını disipline etmek adına başvurulmuş metronomun, deyim yerindeyse “meslekî deformasyon” a varabilecek bir katılımda esas alınması ritim anlayışındaki duyarlılıkları gözardı etme sonucunu doğurabilir.

Diğer yandan grup içerisindeki üyelerin icra tavırlarıyla beraber caz müziği stilleri hakkındaki deneyimleri ve tercihlerinin de grup performans dinamiğini etkilemesi söz konusudur: Caz müziği stilleri açısından bakıldığında ve cazın birçok stili olduğu—swing, bebop, latin, fusion vb.—göz önünde bulundurulduğunda, icracıların her tarzı aynı seviyede yorumlaması mümkün olmayabilir ve bu konuda grup üyeleri içerisinde fikir ayrılıkları olması beklenebilir. Bunun yanında, farklı tarzları repertuarında birleştirmek isteyecek bir grupta icracıların farklı türleri öğrenmeye açık olması

özellikle önemlidir. Gruptaki müzisyenler belli bir tarzda çalmayı tercih ettiklerinde grubun diğer üyelerinin de genellikle ona uyum sağlamaları beklenmektedir. Grup liderlerinin grup akışını sağlayabilmek için doğru grup üyelerini seçmesi ve diğer üyelerin yetenekleri doğrultusunda grup ile nasıl çalacağı öngörüsüne de sahip olması aranır.

Provalar doğaçlama yapan caz müzisyenleri ve tiyatro oyuncularının etkileşimsel eşzamanlılığı sağlaması ve grup akışına erişebilmelerine şüphesiz katkı sağlamaktadır. Birlikte prova yapmak müzisyenlerin birbirine olan güven duygusunu geliştirmeye de yardımcı olmaktadır. Bu deneyimler, hangi müzisyenlerin önerisinin ne derece değerli olduğunu ya da fikirlerinin göz ardı edilebilir olup olmadığını anlayabilmek için üyelerin birbirilerine karşı geliştirdiğini müzakere duygusunu anlamının sağlıklı yollarından biridir. Dolayısıyla uzun süredir birlikte prova yapan grupların yeni oluşturulan gruplara göre daha etkili performanslar göstermeleri şaşırtıcı değildir³¹ Sawyer'ın röportajlarına katılan tiyatro doğaçlamacısı olan Pete Gardner da provanın faydasını anlatırken grubun birbirini tanımmasının ve güven duygusunun önemine dikkat çekmiştir. Ayrıca gruba yabancı biri dahil olduğunda ona uyum sağlamanın ve söylediği cümleleri kabul edip anlamlandırmanın zorluklarına işaret etmiştir (a.g.y.). Gruplar performans süreçlerine hazırlanırken disiplinli bir prova süreciyle içinde belli çatışmalar yaşayabilir ve gruptaki üyeler arasında değişikliklere gidebilir. Bu çatışmaların ego problemlerine dönüşmemesi ve sadece grup menfaati düşünülerek çözülmeye çalışılması da oldukça önemlidir.

Paul Rinzier (1988) caz müzisyenleri arasındaki müzikal etkileşimi analiz ettiği makalesinde beş tür ortak etkileşime ulaşmıştır.

- i) Grup üyeleri arasında müzikal diyalog olarak tanımlanan “çağrı” (*call*) ve “yanıt” (*response*),
- ii) Performansın arka planında konumlanan bir müzisyenin kısa süreliğine solistin doğaçlamasına cevap vermek için ön plana çıkması,

³¹ Piyanist Roland Hanna Monson ile yaptığı röportajda basçı Richard Davis ile 30 yıla yakın bir grup arkadaşlığının ardından bu beraberlik sayesinde Davis'in repliklerini çok iyi tanıyabildiğini belirtmiş, ayrıca; kendilerini grubun ritmik dengesini ve ses kombinasyonlarını gerçekleştirmeden önce tahmin etme üzerine geliştirdiklerini ifade etmiştir (Monson 1991, s.139).

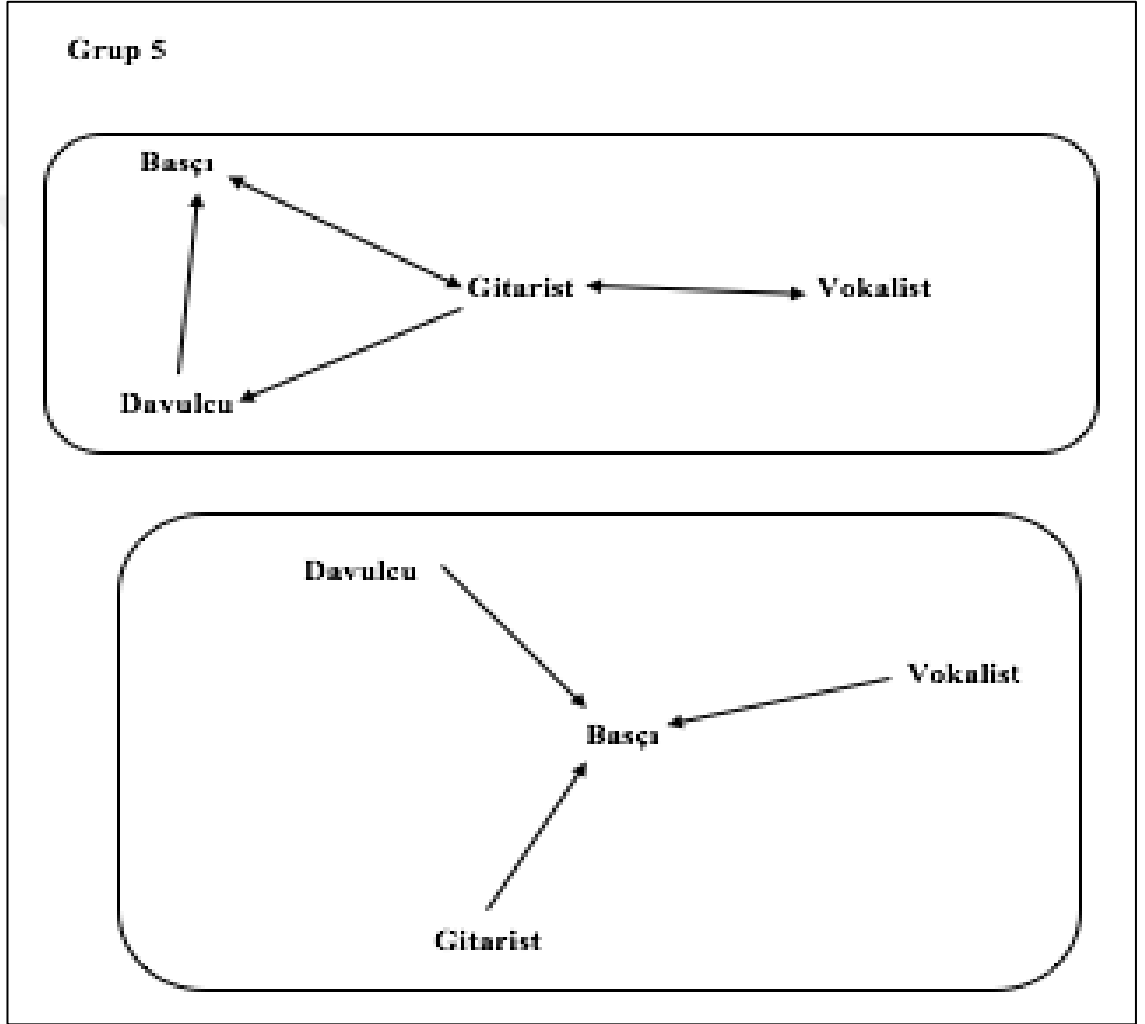
- iii) Orkestranın ön plan ve ritim bölümü arasında yapısal sınırları belirlemek için Rinzlerin bir eşgüdüm olarak tanımladığı “usule uygun birimlerin sonunu vurgulamak”,
- iv) Bir temanın tamamının tekrarlanması olarak ifade ettiği “ortak motif”,
- v) Rinzler’in “solistin zirvelerine yanıt vermek” olarak tanımladığı ifade solistin doğaçlamasının yoğunluk düzeyini destekleyen ritim bölümünün desteği olarak yorumlanmıştır (akt. Hodson 2007, s. 22).

Gaggioli ve arkadaşları ise müzikal bir grupta müzisyenlerin kişisel deneyimlerini iş birliği yoluyla birleştirerek gruplarda akışı araştırdığı çalışmasında “ağa bağlı akış modeli”ni (*networked flow*) geliştirmiş ve uygulamıştır (Gaggioli ve diğ. 2016, s. 3). Araştırmacılar bu çalışmayı Piyemonte ve Lombardiya bölgelerinde (İtalya) yaşayan müzisyen ve şarkıcılardan oluşan 75 yetişkin ile yapmıştır (64 erkek, 11 kadın). Her ne kadar araştırmanın hangi tür müzik odaklı olduğuna dair tatmin edici veriler sunulmamış ve caz pratikleriyle ille de geçerli bir ilgi örüntüsü kurulmamışsa da yeni bir önerme olarak faydalanılabilecek bu modelin (ağa bağlı akış modeli/*network flow*) kısa bir tanımını vermek yerinde olacaktır. Söz konusu çalışmada toplamda 15 grup oluşturan katılımcıların araştırmaya dahil edilmesinde uzmanlık (düşük tecrübeye sahip bireyler tercih edilmemiştir), aşinalık (birbiriyle en az altı aydır çalan müzisyenler tercihe edilmiştir), ve yaş ortalaması (katılımcıların 18 yaş üstü olması) gibi özelliklerin sağlanması şartı aranmıştır. Her bir grubun bir prova odasında çaldıkları süreçler videoya kaydedilerek performans sonrası akış, sosyal varlık, grup yapısı ve grup performansına ilişkin veriler katılımcıların bireysel olarak doldurdıkları anketlerle toplanmıştır. Son olarak iki uzman değerlendirici (bir şan ve bir piyano öğretmeni) hazırlanan video kasetleri izleyerek grupların performanslarını değerlendirmiştir.

Ağa bağlı akış modeline göre optimal bir grup deneyimine ulaşabilmek için bireylerin ve grubun eylemlerinin dengede olduğu ve sosyal varlık duygusunun oluşturulduğu bir “yakınsal gelişimin işbirlikçi bölgesi”nin oluşturulması gerekmektedir. Bu modelde sosyal varlık, kişinin etrafındaki diğer bireylerin niyetlerini sezgisel olarak tanıma yeteneğiyle diğer benlerle bir arada olma hissi olarak tanımlanabilir (Biocca ve Harms 2003, 2011; Riva 2008; Riva ve diğ. 2011; akt. a.g.y. s. 3). Bu süreç üç seviyede incelenmiştir:

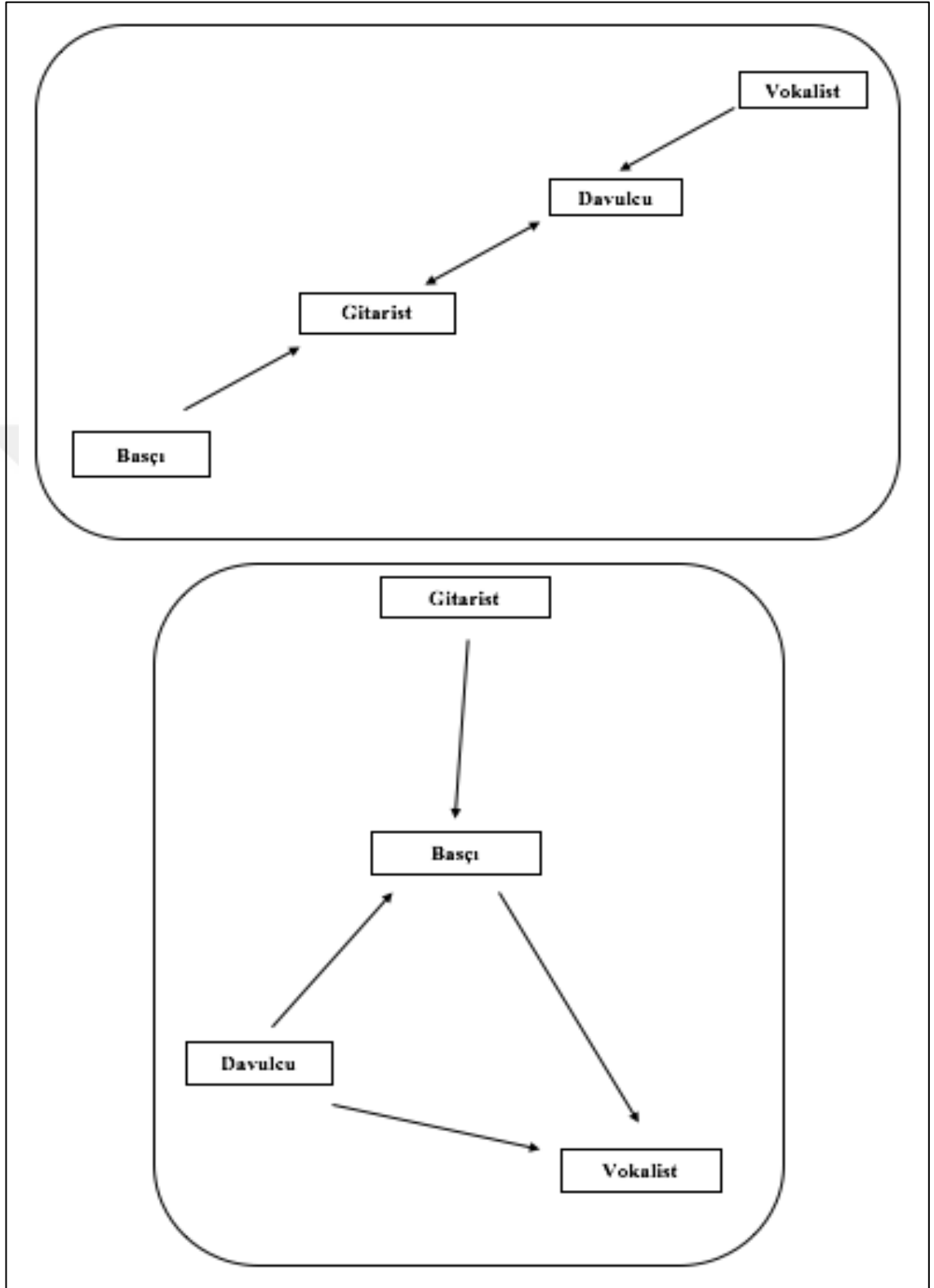
- i) Bireyin diğerlerinin motor niyetlerini tanmasına dayanan proto-sosyal varlık diğer anlamıyla taklitçi varlık (ötekiye karşı benlik)
- ii) Ötekinin benliğe yönelik niyetlerini tanmasını sağlayan etkileşimli sosyal varlık,
- iii) Paylaşılan ya da empatik sosyal varlık (Benliğin ötekinin niyetleriyle bağlantı kurması) (a.g.y.).

Şekil 3.14: Yüksek akış gösteren grup dizilimi (Grup 5)



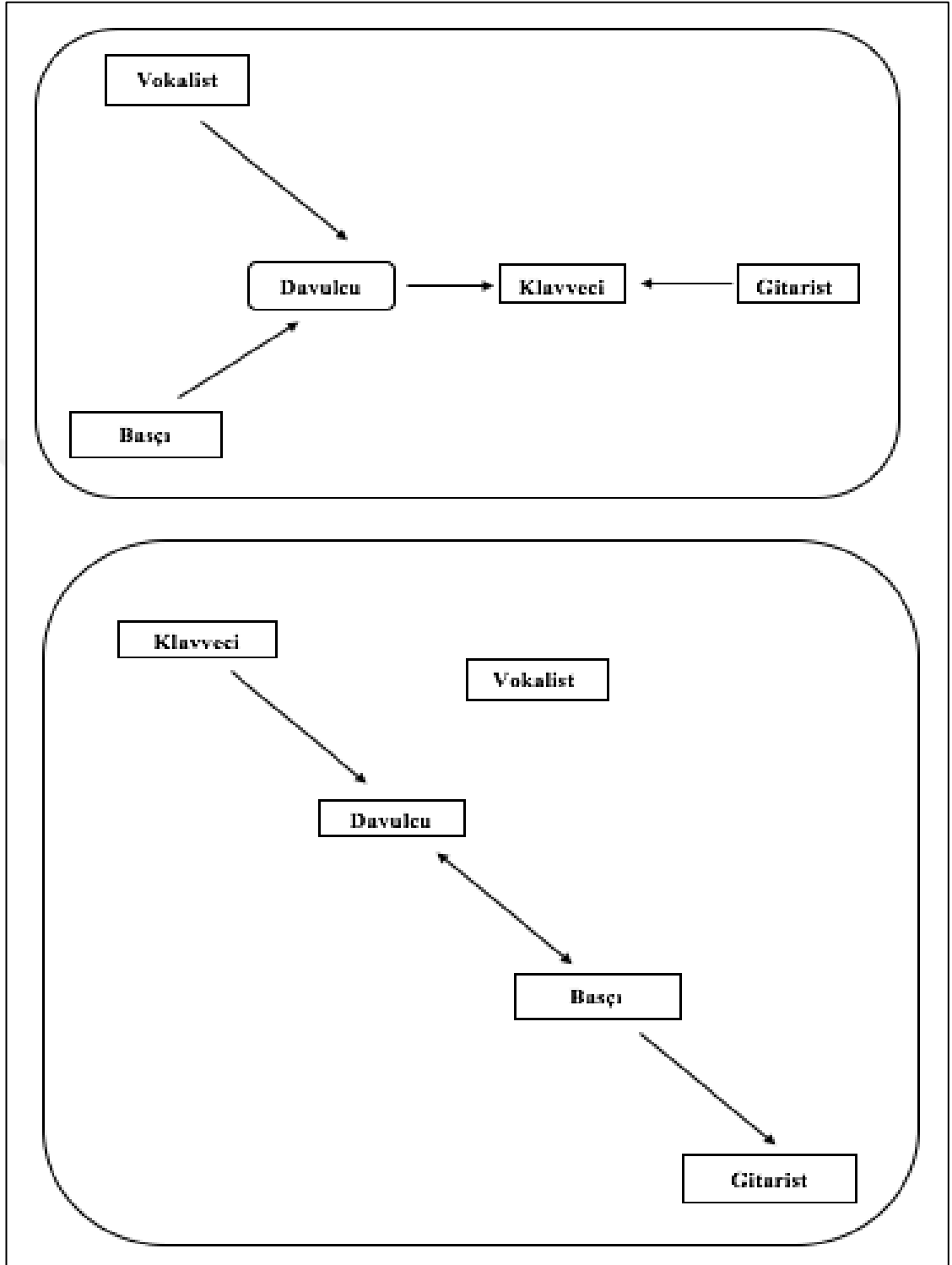
Kaynak: Gaggioli ve diğ. 2016, *Networked Flow in Musical Bands*, s. 10.

Şekil 3.15: Yüksek akış gösteren grup dizilimi (Grup 14)



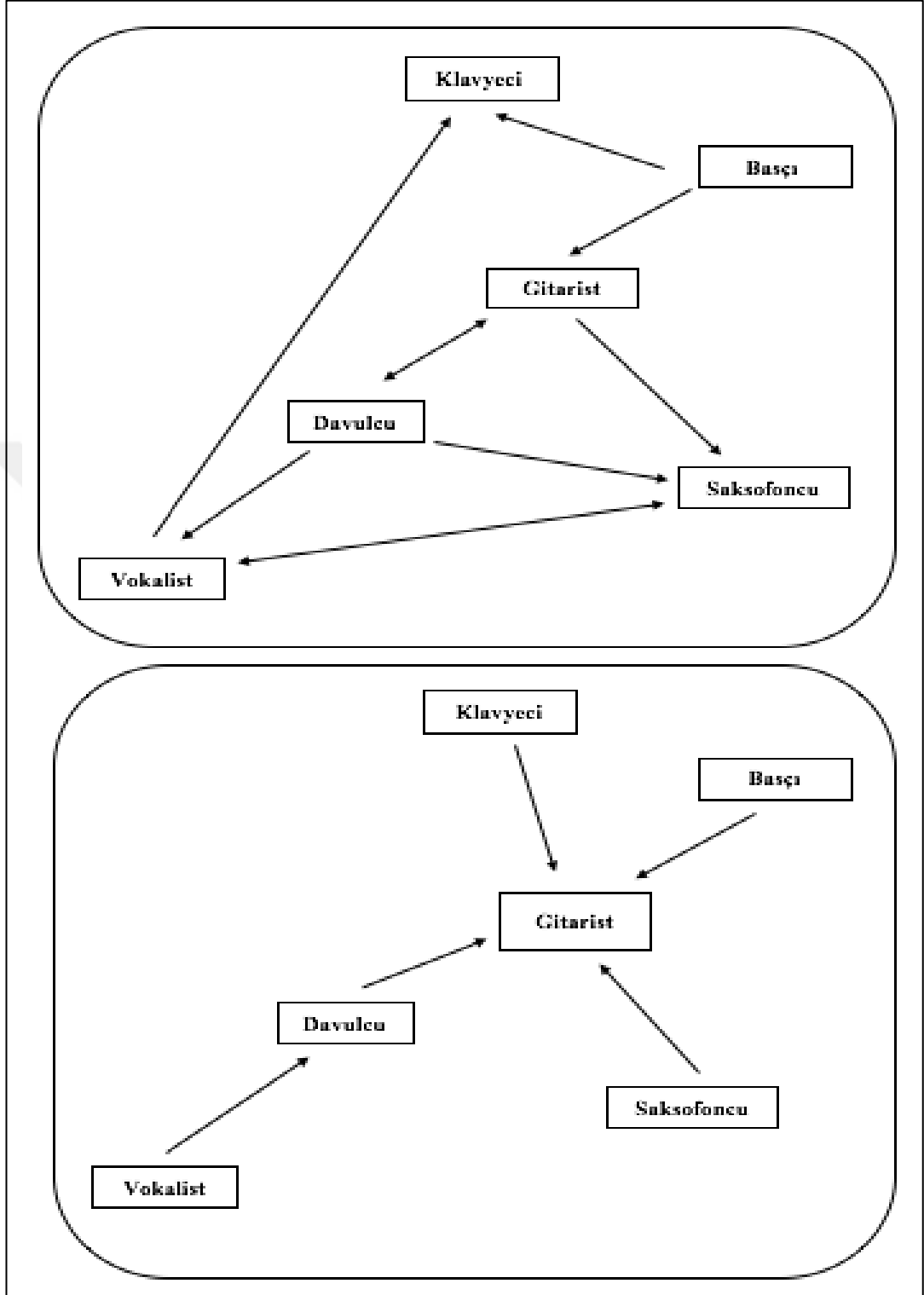
Kaynak: Gaggioli ve diğ. 2016, *Networked Flow in Musical Bands*, s. 10.

Şekil 3.16: Düşük akış gösteren grup dizilimleri (Grup 6)



Kaynak: Gaggioli ve diğ. 2016, *Networked Flow in Musical Bands*, s. 10.

Şekil 3.17: Düşük akış gösteren grup dizilimi (Grup 12)



Kaynak: Gaggioli ve diğ. 2016, *Networked Flow in Musical Bands*, s. 10.

Şekillerdeki grafiklerde (bkz. Şekil 3.10, 3.11, 3.12, 3.13) dört ayrı grubun üyeleri gösterilirken icracılar arasındaki oklar ise müzisyenler arasındaki etkileşimi ifade

etmektedir. Şekil 3.14 ve 3.15 en yüksek akış seviyelerine sahip grupların sosyogramlarını³² gösterirken (grup 5 ve grup 14) şekil 16 ve şekil 17 ise en düşük akış gösteren grupların sosyogramlarını göstermektedir (Grup 6, grup 12). Yüksek akış gösteren gruplar, grup üyelerinin bağımlılık etkileşimlerini çok net gösterirken, düşük akış belirtilenlerde ise daha çok baskınlık belirtileri görünmektedir (a.g.y. s. 10). Gaggioli ve arkadaşları araştırma verilerinden hareketle en yüksek (5 ve 14) akış gösteren gruplarda, net bir şekilde ortaya çıkan lider bir icracı olmadığından her üye birbiriyle daha çok etkileşime girdiği söylenebilir. 6 ve 12 numaralı gruplarda akışın düşük hissedilmesinin sebeplerinden biri de bazı üyelerin diğerlerinden daha fazla dikkat çekmesi ve üyeler arasında bu etkileşimin bu icracıda birleştiği söylenebilir. Örneğin 6 no'lu grupta görüldüğü üzere grubun dikkati ortada konumlanan klavyeci ve davulcuda toplanmıştır. Ayrıca grup 6'daki icracılar arasındaki vokalin grup üyeleriyle hiçbir etkileşime girmediği görülmektedir. 12 numaralı grup için sosyogramda gösterilen icracı konumları t ise bakışlar yine ortada konumlanan gitarist üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Gaggioli ve diğ. (2016, s. 11) canlı performans sergileyen müzik gruplarında akış ve sosyal varlık arasında pozitif bir ilişki olduğunu keşfetmiştir. Araştırmaya göre grup üyeleri duygusal olarak birbirine daha bağlı hissettiklerinde (duygusal bulaşma) daha yüksek içsel motivasyon (ototelik deneyim) belirtileri göstermiştir. Ayrıca karşılıklı anlayış algıladıklarında daha kontrollü ve net geribildirimler aldıklarını belirtmişlerdir (a.g.y.). Grupların beraber çalışma süresine de vurgu yapan bu çalışmada, grupların beraber çalışma süreleri uzadıkça üyelerin kendi çalışmalarında daha özeleştirel davrandıkları da öne sürülmektedir (a.g.y. s. 12).

3.3.5 Küçük Ölçekli Caz Gruplarının Performans Deneyimleri

Küçük ölçekli caz grupları, —oda müziği orkestralarında da olduğu gibi— *trio* (üçlü), *quartet* (dörtlü), *quintet/kentet* (beşli), ve *sextet* (altılı) gibi isimlerle anılmaktadır. Bu topluluklar genellikle ileri hat/ön cephe/soloistler (*front line*) ve ritim bölümü (*rhythm section*) olmak üzere iki alt grupta incelenmektedir. Küçük ölçekli orkestralarda *front*

³² Sosyogram bir kişinin sosyal ilişkilerinin grafiksel bir temsidir. Bu sosyogram örneği bir grup müziği aktivitesinde kişilerarası ilişkilerin yapısını göstermektedir.

line kısmında tek bir enstrüman ya da vokal olabileceği gibi trompet, saksofon, trombon vb. birkaç bakır nefesliden de oluşabilir. Ritim bölümü ise genel olarak piyano-bas-davul üçlüsünden oluşmaktadır; ancak kimi zaman bas ve davula piyano yerine sadece gitarın eşlik etmesi, bazı durumlarda da hem piyano hem de gitarın aynı anda eşliği söz konusudur. Soloist ve *rhythm section*'ı oluşturan alt grupların *band* (topluluk) içerisindeki görev ve sorumlulukları da doğal olarak farklılık göstermektedir. Topluluk içerisindeki görev paylaşımları, daha önce bahsedildiği gibi sıklıkla başvurulan iş birliği vurgusunu güçlendirmektedir.³³

Caz performanslarında, yazılı-çizili partiyonların çalınmasının yanısıra, caz müziğinin geleneksel icra pratiklerinde karşılaşılan, hattâ caz standartları olarak anılan, sadece tonu, akor bağlantıları (*chord progression*) ve trafiği önceden belirlenmiş şarkı formları da icra edilmektedir. Standart bir caz parçası, her biri 8 ölçüden oluşan dört bölüme ayrılmış 32 ölçülü *chorus*'tan oluşmaktadır. Parçaların standart trafiği ise genellikle aşağıdaki şekilde gerçekleştirilmektedir:

- i) Varsa yazılı bir *intro* bölümünün çalınması,
- ii) Parçanın *chorus*'unun icra edilmesi,
- iii) Grup üyeleri arasında daha önceden belirlenmiş düzene göre ya da performans sırasında üyeler arasında sözsüz iletişim yollarıyla anlık belirlenen dinamiklere göre doğaçlama bölümünün icra edilmesi.
- iv) *Chorus*'un tekrar çalınması ve kapanış bölümü.

Diğer yandan gerek caz standartlarının icrasında, gerekse farklı stillerde ya da formlarda tasarlanan parçaların icrası sırasında dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan birisi, doğaçlama esnasında grup üyelerinin birbirlerini aktif bir şekilde dinlemeleri ve sözlü/sözsüz iletişim yöntemlerine hassasiyetle yaklaşmaları gerektiğidir.³⁴

Hassasiyet gösterilmesi gereken bir diğer nokta ise, genel performans esnasında icracılardan her birinin grup içerisindeki rol ve görevlerinin farkında olmalarıdır. Nitekim Hodson, küçük ölçekli caz grubu üyelerinin performans sırasında iletişim

³³ Bkz. 3.3.2 Grup yaratıcılığı ss.77-79

³⁴ Doğaçlama esnasında grup üyelerinin iletişimleriyle ilgili bkz: Bölüm 3.3.2 Grup yaratıcılığı ve şekil 3.21-3.28.

kurma biçimleri ve bu durumun her bir enstrümantalist/vokalistin kendine has icra tavırlarını nasıl etkilediği konularıyla ilgilenmiştir. Bu amaçla her müzisyenin performans esnasındaki rolünü ve tavırlarını tanımlamak gerektiğini belirtmiş ve ancak bu sayede icracıların performansında tutarlılık sağlanabileceğini vurgulamıştır (Hodson 2007, s. 24). İcracıların ideal rol ve davranışlarını ise Charlie Parker'ın *Now's the Time* adlı parçasının 32 ölçülük bir kesitinin transkripsiyonu üzerinden örneklendirerek değerlendirmiştir. Caz normları açısından son derece yalınkat ve geleneksel denebilecek bu örnekte³⁵ Charlie Parker'a Miles Davis (trompet), Dizzy Gillespie (piyano), Curly Russell (bas) ve Max Roach (davul) eşlik etmiştir. Bu transkripsiyonda soloist grubu saksofon ve trompetten, ritim bölümü ise piyano, bas ve davuldan oluşmaktadır.

Aşağıdaki şekilde (Şekil 3.18) yer alan *Now's the Time*'in ilk sekiz ölçüsünün partitürü incelendiğinde, bu kısmın sadece *rhythm section*'a ait bir giriş (*intro*) bölümü olduğu görülmektedir:

³⁵ Günümüzde caz çalma pratikleri çok çeşitlenmiş ve bu yapıtta örnek gösterilen biçimler, biraz da pejoratif bir tonlamayla *mainstream* (ana-akım) ve geleneksel olarak neredeyse “arkaik” olarak değerlendirilen, “tarihi performans pratikleri” çerçevesinde ele alınır olmuştur. Ne var ki, caz eğitimi ve öğretiminde, özellikle başlangıç evresinde bu ve benzeri standartlara ve icra pratiklerinin taklit edilmesine pedagojik açıdan hâlâ önem verilmekte, böylesi temrinlerin “işin temeli,” “ABC’si” olduğu konusunda oydaşılmaktadır. Çalışmada bu nosyon gözetilmiş, söz konusu alıntının yerinde olacağı düşünülmüştür.

Şekil 3.18: Charlie Parker'ın "Now's the Time" eserinin partitürü (1-8 ölçü)

The musical score for Charlie Parker's "Now's the Time" (measures 1-8) is presented in five systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The instruments are Trumpet, Sax, Piano, Bass, and Drums. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a complex harmonic structure with many chords. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drums play a steady eighth-note pattern. The saxophone and trumpet parts are mostly rests in these measures.

Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 26.

İlk sekiz ölçülük giriş bölümünden sonra ise, 9. ölçüde saksofon ve trompet, *chorus*'un icrasına başlayıp, 12 ölçüden oluşan *blues* formundaki yazılı kompozisyonu 20. ölçüye kadar icra etmektedir. "Head"ın ardından Charlie Parker'ın 12 ölçülük bir saksofon solosu icra ettiği görülmektedir.

Şekil 3.19: “Now’s the Time” partitürünün devamı (9-16 ölçü)

The musical score is presented in two systems, each containing four measures. The first system (measures 9-12) is in the key of B-flat major (one flat) and has a tempo of 90. The second system (measures 13-16) is in the key of B-flat major (two flats) and has a tempo of 90. The score is written for piano and guitar. The piano part consists of a right hand with chords and a left hand with a walking bass line. The guitar part consists of a right hand with chords and a left hand with a walking bass line. The key signature changes from one flat to two flats between the two systems.

Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 26.

Şekil 3.20: “Now’s the Time” partitürünün devamı (17-24 ölçüleri)

17 18 19 20

G⁷ C F⁷ C

21 22 23 24

F⁷ B^{b7} F⁷

Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 27.

Şekil 3.21: “Now’s the time” devamı (25-32 ölçü)

The musical score for "Now's the time" continuation (measures 25-32) is presented in two systems. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The score is in 4/4 time and features a bass line, piano accompaniment, and a guitar line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass line consists of eighth notes. The piano accompaniment features chords and arpeggios. The guitar line includes triplets and a triplet of eighth notes. The score is divided into two systems, with measures 25-28 in the first system and measures 29-32 in the second system. Chord symbols are provided above the staff: B \flat 7, F7, D7, G7, C7, and F7.

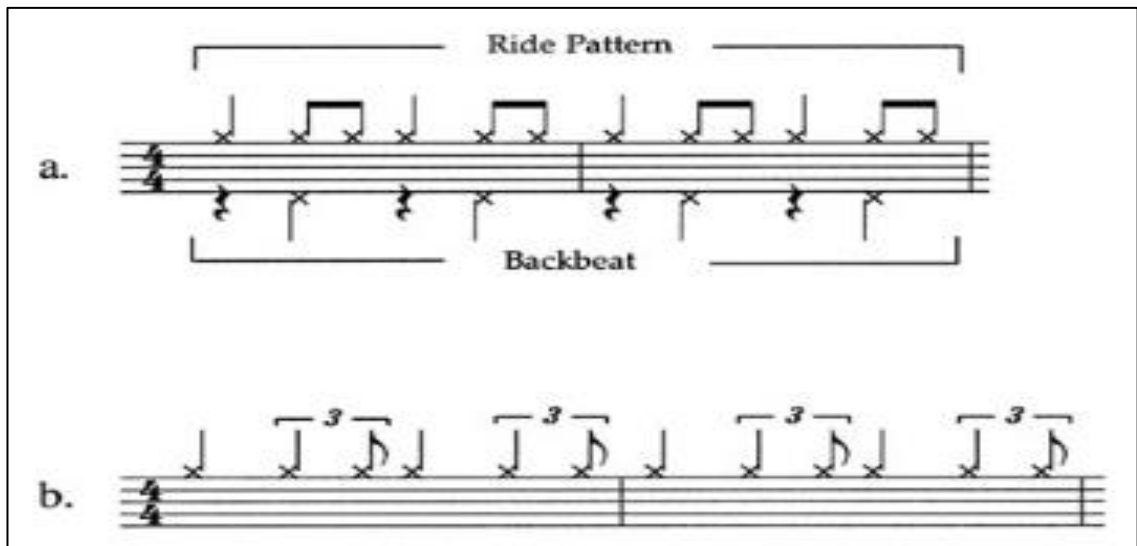
Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 28.

Örnek kompozisyonda kontrbas hem ritmik hem de armonik rol ve görevleri yerine getirmekte; tüm parçayı başından sonuna kadar dengede tutmaktadır. Kontrbas grupta nabız görevi görüp her ölçünün 1 ve 3. vuruşunda armonik yürüyüşe uygun olarak genellikle akorların 1, 3 veya 5. derecelerini kullanıp doğaçlama yaparak armonik yürüyüşe katkı sağlamaktadır (a.g.y, s. 29). Ayrıca sadece bu derecelerde kalmayıp

akora yakın notaları da kullandığı görülmektedir. Hodson'un analizinde belirttiği gibi başçı 24. Ölçüdeki F7 akoru esnasında Eb sesini tınlatırken Charlie Parker'ın bir ölçü önce bıraktığı sestten etkilenmiş olabilir (a.g.y ss. 29-30). Bu durum (Sawyer'ın müzikal diyaloglarına da uyumlu olarak) doğaçlama yapan müzisyenin kullandığı cümlelerin onu dinleyen diğer müzisyenlerin bir sonraki cevabını etkilemesi özelliğini doğrular niteliktedir.

Davulcunun grup içerisindeki rolü diğer ritim bölümü çalgılarına göre daha nettir. Örnek kompozisyonda davulcu sürekli tekrarlayan iki farklı patern (kalıp) kullanarak ritmi dengede tutmaktadır. Bunlardan biri olan “*ride pattern*”, aşağıdaki şekilde de gösterildiği gibi (bkz. şekil 18) bir dörtlük ardından gelen iki sekizlik ritminin tekrarıyla oluşmaktadır. Ancak bu tartım icra edilirken cazın geleneklerine uygun olarak iki sekizlik “*swing*” edilerek üçleme (*triole*) şeklinde duyulmaktadır. Bu ifadede geçen “*ride*” zili ifade etmektedir. Diğer kullanılan patern ise “*backbeat*” olarak adlandırılmaktadır. Davulcu pedala bastığında iki küçük zilden oluşan *hi-hat* de çalınarak net ve kuru bir ses çıkarır. Bu ses de *chick* olarak adlandırılmıştır. Davulcu her ölçünün 2 ve 4. vuruşlarında pedala basmasıyla *backdown* paterni çalabilir (a.g.y s. 30). Hodson'a göre *ride* paterni bir devamlılık, akış ve hareket hissiyatı yaratırken ölçülerin belirtilen vuruşlarına gelen ve bir destek gücü olarak hareket eden *backdown* akış içerisinde bir tansiyon yaratmaktadır (a.g.y. s. 31).

Şekil 3.22: Temel davul paternleri



Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 30.

Örnek parça üzerindeki davulcunun performansı incelendiğinde icracı tarafından girişte *backbeat* ve *ride pattern* düzeninin kurulduğu ve performans boyunca bu düzenin sürdürüldüğü görülmektedir. Diğer enstrümanlar armoni ve melodi rolünü yerine getirirken davulcu ritmin nabzını dengede tutarak bası desteklemesinin yanı sıra trampet, *tom tomlar*, bas davul veya *crash zili* ile düzensiz ritimler çalarak ön hattın çaldığı melodi ve doğaçlamaları desteklemektedir. Hodson davulcunun bunu üç yoldan biriyle yaptığını belirtmiştir: Ön hatta tepki vererek (*reacting*), ön hattı koordine ederek (*coordinating, locking up*) ya da ön hattın melodisini veya doğaçlamasını tahmin ederek veya kurarak (*anticipating or setting up*) (a.g.y s. 31).

Ritim bölümünde yer alan piyanist, kontrbasçıya benzer bir şekilde toplulukta hem ritmik hem de armonik denge sağlayan bir rol üstlenmektedir. Armoni ve ritmi *comping* olarak ifade edilen eşlik yapma yöntemiyle birleştirerek gruba katkıda bulunmaktadır. Ritim bölümünde olmasına rağmen gruplarda sıklıkla soloist çalgı görevi de görmektedir. Örnek parçadaki rolünü incelediğimizde sekiz ölçülü bir girişten sonra tüm *head* boyunca parçaya eşlik etmektedir. Akorların yerleşimleri genelde düzensizdir ve davulcunun ön hatla olan ilişkisine benzer şekilde ön hat grubuna tepkimeler göstermektedir (a.g.y. s. 33).

Ritim bölümü çalgılarının bireysel rollerinin yanında birlikte oluşturdukları rolleri de açıklamak grup üyeleri arasındaki etkileşimi daha iyi açıklamaya fayda sağlayabilir. Örnek kompozisyonun 9 ve 12. ölçüleri arasındaki bölümde³⁶ bas ve davulcu arasındaki performans ritim uyumunu oldukça açık bir şekilde yansıtmaktadır. Yürüyen bir bas çizgisi üzerine *ride pattern* kullanan davulcu *hi hat* yardımıyla *backdown* kalıbını kullanarak basın her ölçüdeki 1. vuruşunu dengeleyen bir uyum yakalamaktadır (a.g.y. ss. 34-35). *Swing* ve *groove* hissi standart bir caz grubunun en önemli hedeflerinden görülmektedir ve *back line*'ın davul ve bastan oluşan omurgası bu hedefi tutturabilme yolunda girift bir iletişim kurmalı, icracıları birbirlerini dikkatle dinleyerek topluluk için hayatî önem taşıyan bir denge kurabilmelidir.

³⁶ Bknz. Şekil 3.23: “*Now's the time*” bas ve davul partistyonları (9-12 ölçü arası).

Şekil 3.23: “Now’s the time” bas ve davul partisyonları (9-12 ölçü arası)

The image shows a musical score for Bass and Drums. The Bass part is in the bass clef, and the Drums part is in the treble clef. The score is divided into four measures, labeled 9, 10, 11, and 12. Above the measures, the chords are indicated as F⁷, B^{b7}, F⁷, and F⁷. The Bass part consists of a steady eighth-note pattern. The Drums part consists of a steady eighth-note pattern with a snare drum on the second and fourth beats of each measure.

Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 34.

Şekil 3.24: “Now’s the time” piyano ve bas partisyonları (9-12 ölçüleri)

The image shows a musical score for Piano and Bass. The Piano part is in the treble clef, and the Bass part is in the bass clef. The score is divided into four measures, labeled 9, 10, 11, and 12. Above the measures, the chords are indicated as F⁷, B^{b7}, F⁷, and F⁷. The Piano part consists of a steady eighth-note pattern. The Bass part consists of a steady eighth-note pattern. Arrows point from the Piano part to the Bass part, indicating a rhythmic relationship between the two parts.

Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 34.

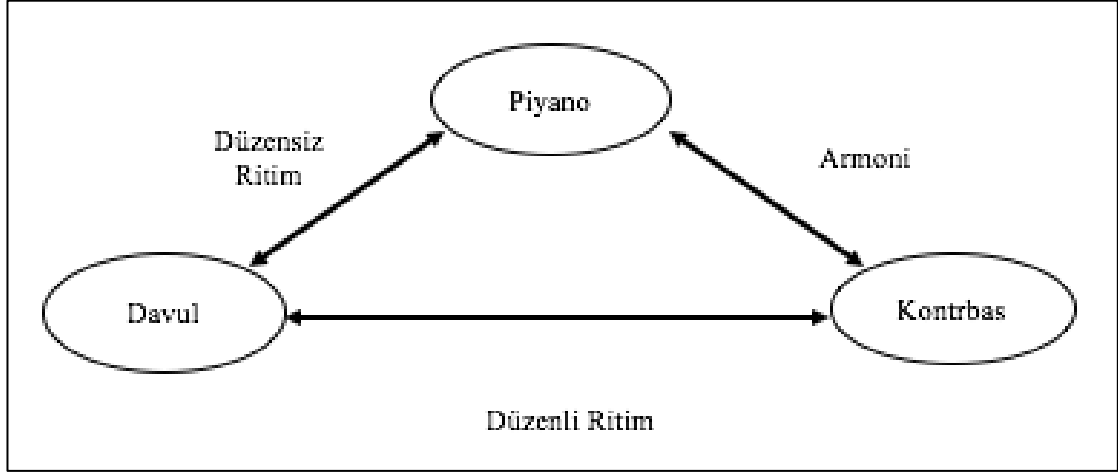
Örnek partisyonda piyano ve davul 9 ve 12. ölçüler arasında Hodson’ın deyiimiyle kilitlenerek ön hat melodisine aynı şekilde tepki vermektedir. Piyano ve davulun şekil 3.24’te görüldüğü gibi düzenli eşlikleri tutarlılık gösterse de gerek ön cepheye yanıt olarak gerekse onu desteklemek amacıyla zaman zaman düzensizlik gösterebilir (a.g.y. s. 36).

Şekil 3.25: “Now’s the time” piyano ve davul partisyonları (9-12 ölçüleri)

The image shows a musical score for Piano and Drums. The Piano part is in the treble clef, and the Drums part is in the treble clef. The score is divided into four measures, labeled 9, 10, 11, and 12. Above the measures, the chords are indicated as F⁷, B^{b7}, F⁷, and F⁷. The Piano part consists of a steady eighth-note pattern. The Drums part consists of a steady eighth-note pattern with a snare drum on the second and fourth beats of each measure. Arrows point from the Piano part to the Drums part, indicating a rhythmic relationship between the two parts.

Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 36.

Şekil 3.26: Ritim bölümü içindeki ilişkilerin şeması



Kaynak: Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, s. 33.

Hodson yukarıdaki şemada ritim bölümü enstrümanları arasındaki armonik ve ritmik etkileşimi göstermiştir. Örnekte topluluk üyeleri arasındaki etkileşim esas alındığından parçanın armonik, formal, vb. analizinden çok, süreçteki paylaşım, görev dağılımı ve elemanlar arası reaksiyon gibi öğelere dikkat etmek yerinde olacaktır.

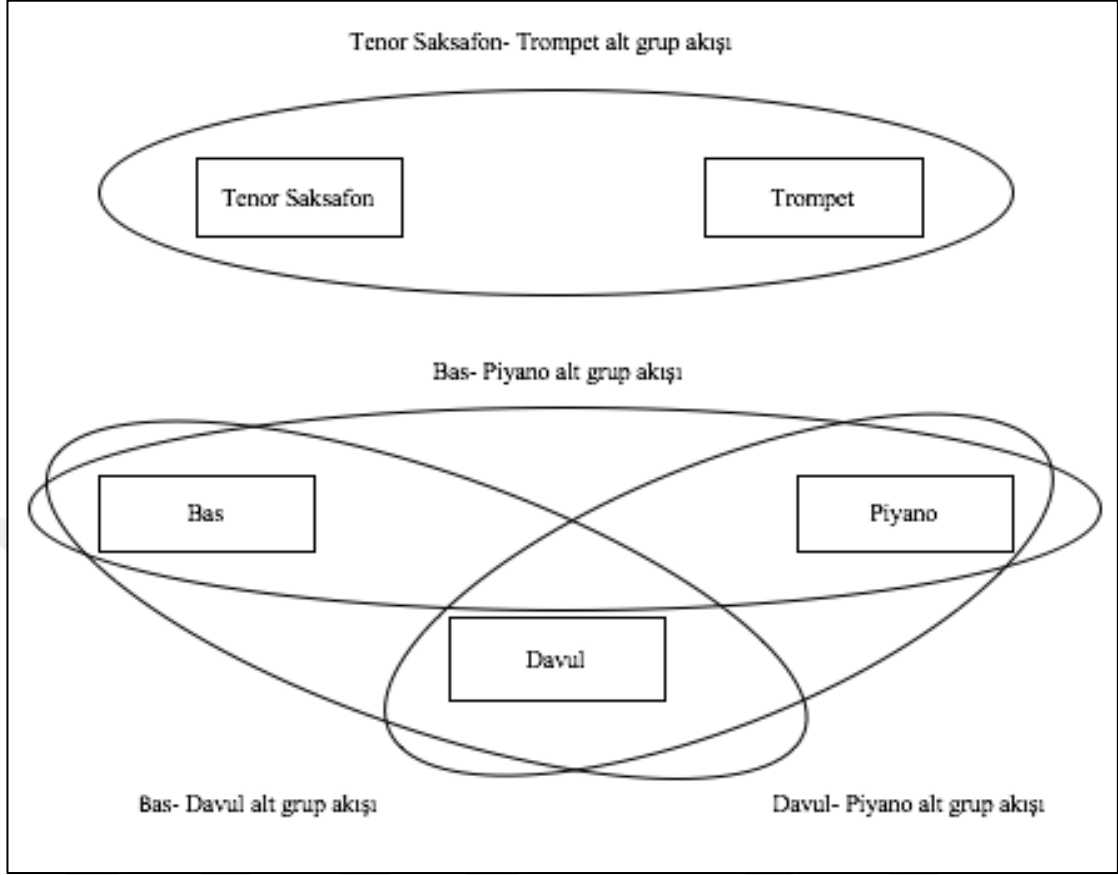
Caz gruplarındaki müzikal diyalogu en etkili kılan bir diğer caz geleneği de “trade” etkinliğidir. İcracılar *head*’i baştan sona çaldıktan sonra solo bölümünün sonunda ek olarak genellikle dört ya da sekiz ölçülü *trade* olarak anılan, bir tür karşılıklı, sıralı kısa çalımlara; kimi zaman da diyaloglara girmektedirler. Örneğin 32 ölçülük bir *chorus* formunda yapılan sekizli *trade* etkinliğinde her enstrümandan sekiz ölçü gibi sınırlı bir zamanda mini solo üretmeleri beklenmektedir. *Trade* doğaçlamaları *chorus* doğaçlamalarına göre daha kısıtlı cümle kurma imkânı sunmaktadır. Burada her icracıdan diğerinden bağımsız yepyeni bir fikir üretmeleri değil ilk açılış *trade*’i itibariyle (akor yürüyüşüne uygun olarak) kendisinden önceki cümleye cevap vermesi beklenmektedir (Berliner 1994, ss. 369-370). Bunun yanında caz toplulukları içerisinde uygun bir teklif- cevap (*offer-response*) ortamının bulunmadığı birçok performans sergilenebilmektedir. Carter (2014, s. 2) bu durumu bir anket sürecine benzetmektedir. Anket sürecinde kişi sorulan sorulara potansiyel cevaplardan biriyle cevap vermektedir. Sonraki sorular öncekilerle bağlantısız olsa da cevap veren birey aynı süreci tekrar ederek cevap vermeye devam etmektedir. Soruyu soran ve cevabı veren bireyler arasında rol değişikliği söz konusu değildir. Caz topluluklarında bu gibi bir olumsuzluk

yaşanması durumunda spontanlık (kendiliğindenlik) korunamayabilir ve sonuç olarak grup akışı engellenebilir. Grup üyeleri bu durumu fark ettikleri anlarda eş zamanlı bir duyarlılık sergileyerek aktif dinlemeye yönelebilirler. Bu, aynı zamanda ideal performans zeminine ne kadar yaklaşıldığını ya da bu zeminden ne derece uzaklaşıldığını farkedebilme yeteneği de gerektirmektedir.

Grup akışı tanımlanırken tüm grup üyelerinin ayrı ayrı hedeflerine ulaşma çabaları değil özellikle grup üyelerinin tamamının kolektif bir hedef belirleyip ona ulaşabilmek için ortak bir çaba göstermesine atıf yapılmıştır. Buna ek olarak Carter (2014) çalışmasında caz grupları içerisinde daha küçük, alt-grup akışlarının da (*subgroup flow*) oluşabileceğine dikkat çekmektedir. Akışın gruplarda çok katmanlı bir fenomen olduğunu ve genellikle grup akışına gömülü olduğunu belirtmiş, grup akışı gibi alt grup akışının da çeşitli olasılıklar sonucunda ortaya çıkabileceğini ifade etmiştir (a.g.y.). Buna örnek olarak Miles Davis'in 1960' quintet grubunun doğruluğu şüpheli olan bir anekdot verilebilir. Hikâye, bir set molası sırasında davulcu Tony Williams ve piyanist Herbie Hancock'un konserin ilk setinde belirsiz bir sebeple tartışmaya girdikleri üzerine ortaya çıkmıştır. İkinci sette Williams, hem Miles hem de saksofoncu Wayne Shorter'un solosu sırasında son derece yaratıcı ve etkileşimli fikirleri çalarken solo sırası kendine geldiğinde Hancock'un yaratıcılığını sergilemesi için verdiği büyük çabaya rağmen ona nispet bir şekilde ride zilinde sadece dörtlük notalar çalmıştır. Bununla birlikte Hancock ve başçı Ron Carter üst seviye bir duyarlılık ve aktif dinleme ile estetik bir müzikal etkileşim kurmuştur. Hikâyeye göre performans sonrasında Hancock ve Williams yaşadıkları tartışma için özür dileyip sarılmışlardır (akt. a.g.y. s. 3). Bu hikâyenin her ne kadar doğruluğu ispatlanamasa da ikili arasındaki etkileşim alt grup akışları arasında da akışın sağlanabileceğini göstermektedir. Williams'ın kasıtlı olarak Hancock ile etkileşime girmekten kaçınması grup akış olasılığını engellese de Hancock ve Ron Carter kendi içlerinde bir alt grup akış durumu yaratmayı başarmıştır.

Ön hat ve ritim bölümü icracıları kendi içlerinde farklı kombinasyonlar halinde spontane bir şekilde alt gruplar oluşturabilir.

Şekil 3.27: Alt grup akışı (Subgroup flow)



Kaynak: Carter 2014, *Musical Offerings: Trading as Conversation in Jazz*, s. 19.

Carter (2014) caz gruplarında iki veya daha fazla ön hat icracısı arasındaki müzikal diyalogların yapısını incelediği çalışmasında Sawyer'in doğaçlama tiyatro oyuncularını üzerinde çalıştığı etkileşim araçlarını (*offer, response, acceptance, rejection, elaboration, modification*) kullanarak, bir *masterclass* performansı üzerinde analiz etmiştir.

Trade'ler *strict trade* (kurallı, katı *trade*) ve *loose trade* (gevşek *trade*) olmak üzere iki türde incelenmektedir (a.g.y. s. 4). *Strict trade*'de *chorus* bölümü boyunca her bir katılımcıya sıralı bir şekilde belirli bir ölçü uzunluğunda çalması için alan sağlanmaktadır. Genelde *trade*'e başlayan icracı yerini; cümlesinin bittiği ölçüden sonra sırası gelen icracıya bırakmaktadır. Bu *trade* biçiminin katı olmasının sebebi zamansal olarak kısıtlanmış olması ve dönüş uzunluğunun açık bir şekilde tanımlanmış olmasıdır. *Loose trade* ise genellikle katılımcı sayısının fazla olduğu gruplarda, tanımlanmış bir

dönüş sayısının olmadığı ya da zamansal olarak kısıtlanmayan performanslarda kullanılmaktadır.

Caz *trade*'leri grup içerisindeki icracılardan birinin açılışıyla başlamaktadır. Bu açılışı yapacak icracı aynı zamanda diyalogu başlatacağından kullanabileceği malzeme aralığı oldukça geniştir. Bununla birlikte icracı ilk teklifi sunarken bir önceki icracının solosunun sonunda çalınan bir fikri taklit edebilir ya da detaylandırabilir. İcracının yaptığı ilk tekliften sonra sırası gelen her icracı bir önceki teklife yanıt vermeli ve her teklifin çerçeve ile tutarlılığı korunmalıdır (a.g.y. ss. 27-29).

Caz gruplarındaki alt grupların şüphesiz uzun süreli prova ve performansların sonucu oluşan güven duygusunun birbirine bağladığı müzisyenlerde ortaya çıkması olasıdır. Davulcular ve basçılar arasındaki eşzamanlılık genellikle topluluğun tamamı göz önüne alındığında hayati önem taşımaktadır. Davulcu ve basçılar aralarındaki ritmik eşzamanlılığı dengeleyebilmek her müzisyen tarafından kolaylıkla sağlanamadığından bir davulcu muhtemelen bu etkileşimi en zahmetsiz şekilde kurabileceği basçılarla çalışmayı tercih edebilir.

Caz *trade*'lerinde diyalogla ilgili tutarlılığı sürdürebilmek için icracılar önerilen teklifleri (*offer*) eşzamanlı olarak yanıtlayarak (*response*) katkıda bulunabilir. Sawyer'in çıkarımlarına dayanarak, önerilen teklif dört farklı yanıt ile sonuçlanabilir. İcracı bir önceki teklifi kabul edebilir (*acceptance*), reddedebilir (*rejecting*), değişikliğe gidebilir (*modification*) ya da verilen teklifi detaylandırabilir (*elaborating*). Tekliffe karşı verilen her cevap önceki teklifin durumunu belirlemektedir. Eğer teklif performans icracıları tarafından kabul edilmezse çerçeveye girmez (Sawyer 2003b, ss. 71-72'den akt. Carter 2014, ss. 32-33). Bu teklif ve yanıt türleri *trade* örneklerinde ayrı ayrı incelenecektir.

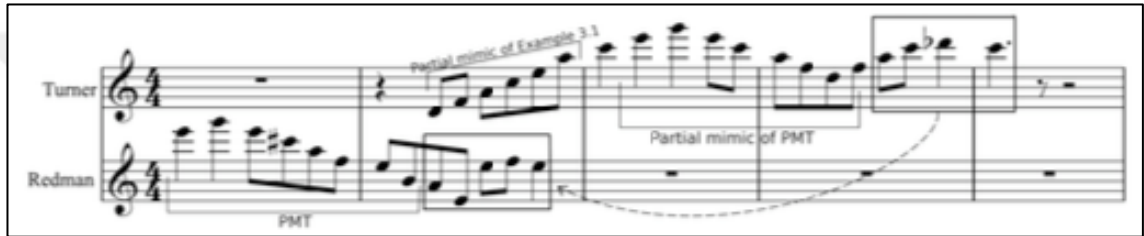
Şekil 3.28: Kabulü taklit etme (*Mimicking acceptance*)



Kaynak: Carter 2014, *Musical Offerings: Trading as Conversation in Jazz*, s. 33.

Sawyer, “kabal”ü önceki teklifte sunulan temayı diyalogun herhangi bir bölümünde değişiklik yapmadan ya da detaylandırmadan tamamen kabul eden bir yanıt olarak tanımlamaktadır (Sawyer 2003b, s. 71). Şekil 3.28’deki partiyon Joshua Redman’ın “Leap of Faith” adlı eserinden bir alıntıdır. Bu bölümde Redman ve Turner’ın serbest bir *trade* türü kullandığı görölmektedir. Redman’ın yaptığı teklifin Turner tarafından kabul edildiği ve son ölçüye girerken aynı şekilde tekrarlandığı görölmektedir. Turner ilk dört notasını kullanırken oktav aynı olmasa da nota ve ritim bakımından yine Redman’ın ilk dört notasını kullanarak kısmi bir tekrar yapmıştır.

Şekil 3.29: Saklı taklit cevapları (*Embedded mimicking responses*)



Kaynak: Carter 2014, *Musical Offerings: Trading as Conversation in Jazz*, s. 34.

Şekil 3.29’da daha uzun bir diyalog örneği sergileyen icracılardan Redman’ın yeni bir teklif sunduğu görölmektedir. Ardından Turney cevap olarak şekil 3. 25’de ki cevabının kısmî bir taklidini yaparak; üçüncü ölçüde ise Redman’ın yeni teklifine yine kısmî bir taklit ile cevap vermiştir. Cevaplarda taklit kullanma yöntemi diyalogları sürdürebilmede icracıya önemli bir destek sağlasa da performansta olması gerektiğinden fazla kullanımı diyalogun yaratıcılığını kısıtlayabilir. Bunun sebebi teklife taklit ile verilen her cevabın daha kısa bir yeni teklif oluşturmasıdır. Ayrıca bu tarzda ilerleyen bir *trade* performansta taklit edilen müzisyen sürekli olarak yaratıcı fikirler üretme sorumluluğu üstleneceğinden icranın bir monoloğa dönüşme ihtimali oluşmaktadır.

Şekil 3.30: Sunulan teklifi reddetme (*rejection*)

The image shows a musical score for a jazz piece titled "rejection". It features two trumpeters, Payton and Marsalis, in a 4/4 time signature. The score is divided into three systems. The first system shows Payton's melody and Marsalis's accompaniment. The second system shows Payton's melody and Marsalis's accompaniment. The third system shows Payton's melody and Marsalis's accompaniment. The chords used are Bbmaj7, Bbmaj7, Abm7, Db7, F#m7, B7, Bbmaj7, Cm7, C#o7, Dm7, G7, Cm7, F7, and Bbmaj7.

Kaynak: Carter 2014, *Musical Offerings: Trading as Conversation in Jazz*, s. 36.

Caz doğaçlamasında ve trade sırasında tekliflerin reddedilmesi diyalogların farklı bir yöne yönlendirilmesini ve yeni tekliflerin oluşturulmasını desteklemektedir. Şekil 3.30'da ikisi de trompetçi olan Payton ve Marsalis arasındaki dörtlü bir *strict trade* ile oluşan sekiz ölçü gösterilmiştir. Payton'un ilk dört ölçüde önerdiği teklif beşinci ölçü itibarıyla Marsalis tarafından reddedilmektedir. Buradaki reddetme kavramı önceki tekliflerin çerçeveye girmesini engellemesine karşın reddedilen teklifin performans boyunca bir daha kullanılmamak üzere ortadan kaldırılması anlamına gelmemektedir. Bir icracı tarafından sunulan teklif sıradaki icracı tarafından reddedilse de ilerleyen süreçte bir başkası tarafından tekrar kabul edilebilir ve bu diyalojik tutarlılık açısından önemli olduğundan akışa katkı sağlayabilir.

Yaratıcı bir *trade* etkinliğinde sadece taklit ve reddetme cümle yapılarının kullanılması diyalogun tutarlılığının sürdürülmesinde sınırlı kalabilir. İcracılar grup yaratıcılığının seviyesini sürdürebilmek için önerilen teklifi başta reddedip daha sonra bu teklifleri gerekirse biraz daha sofistike bir biçimde ele alabilir, detaylandırabilir (*elaboration*) ya da değiştirebilir (*modification*).

Şekil 3.31: Değişiklik (*modification*)

Kaynak: Carter 2014, *Musical Offerings: Trading as Conversation in Jazz*, s. 40.

Şekil 3.31’de Redman ve Turner’in motiflerine bakıldığında ilk iki ölçüde Turner’in “x” ile işaretlenen teklifini, Redman’ın üçüncü ölçüde gizlenmiş bir taklit yoluyla kabul ettiği görülmektedir. Ancak Redman motifin geri kalan kısmını tamamen değiştirerek ritmik olarak daha kararlı bir yeni teklif oluşturmuştur.

Şekil 3.32: Detaylandırma³⁷ (*Elaboration*)

Kaynak: Carter 2014, *Musical Offerings: Trading as Conversation in Jazz*, s. 36.

³⁷ Her ne kadar daha çok “detaylandırma” ile karşılanabilen bir anlam taşısa da “*elaboration*” kelimesi içerdiği çalışma, çaba (Lat. *laborare*) ve özen vurgularıyla müzikte “süsleme” olarak kabaca geçirilen türlü bezemelerin bir üst başlığı olarak değerlendirilmelidir. (Alper Maral ile görüşme, 11 Mayıs, 2021)

En son teklifi kabul ederek sonrasında temanın detaylandırıldığı cümle yapıları da *trade* seanslarında icracılar tarafından oldukça sık kullanılmaktadır. Diyalog esnasında kullanılan her teklif sonraki bölümlerde detaylandırılabilir (Sawyer 2003b, s. 72'den akt. Carter 2014, s. 40). Şekil 3.32'de da görüldüğü gibi Garrett'in ilk ölçüde çerçeveye aldığı teklifi sonraki ölçülerde Henderson'un taklit olarak kabul ettiği bir motif olarak kendini göstermektedir. Bu motifi solosu sırasında birçok kez ölçülerin farklı vuruşlarında başlatarak ritmik bir çeşitlilik yakalamayı amaçlamış olduğu söylenebilir.

Grup performanslarındaki doğaçlama durumlarında, müzisyenlerin kendi aralarında paylaştığı çağrı-yanıt sistemi grup etkileşiminin sağlanmasında kritik bir rol oynamaktadır. Gruptaki her birey kendi performansına devam ettiği sırada diğer müzisyenlerin eylemlerini izleyerek aktif bir dinlemeyle onların ne yaptıklarını hızlı bir şekilde duyabilir ve görebilir. Bu süreçte her müzisyen, kendi performansı içinde grup akışının da koşullarından birisi olarak anılan “geribildirim”i olumlu yönde elde etme fırsatı bulabilir. Grup yaratıcılığının koşullarında belirtilen unsurlar, aynı zamanda “etkileşimsel eşzamanlılık (senkronizasyon)” teriminin de bir yansımasıdır. Grup akışı ve grup içi iletişimin daha iyi anlaşılabilmesi için *Third Stream (Üçüncü Akım)* ve “Serbest Caz (*Free Jazz*)” icracılarının birbirleriyle olan etkileşimlerini de vurgulamak yerinde olacaktır.

1950'li yıllarda alışlagelmiş geleneksel kalıplardan sıyrılmanın yolları aranmaya başlanmış; bu arayıştan hareketle ortaya çıkan *Third Stream* akımı, klasik ve caz müziğinin birleştirildiği yazılı kompozisyonların icrasıyla birlikte orkestrasyon ve çalgı kombinasyonlarında farklı bakış açıları getirmiştir. Böylelikle yeni dokular, akorlar ve parti hareketlerine yönelimlerin yanısıra, tür geçirgenlikleri, ritmik kalıplarda asimetri, katmanlılık vb. yaklaşımlarla grup dinamiklerine ve icra pratiklerine başka türlü yön veren yeni hamlelerin önü açılmıştır.

George Russell ve John Lewis tarafından temelleri atılan ve Gunther Schuller tarafından meşrulaştırılan *Third Stream*, cazın anlatısıyla klasik müzik biçimlerinin birleştirilmesini hedeflemesinden dolayı, caz müziğinde kullanılan enstrümanlara, klasik orkestradan devşirilen enstrümanlar (flüt, obua, fagot, tuba, yaylılar vb.) da katılarak küçük/büyük ölçekli genişletilmiş çalgı toplulukları oluşmaya başlamıştır.

Duke Ellington, Gary Burton, Grant Green, Gil Evans, Stan Kenton vb. icracıların büyük rol oynadığı bu akıma, bir Miles Davis projesi olan *Birth of The Cool* albümü de örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan George Russell ve Gunther Schuller haricinde John Lewis önderliğinde oluşturulan *Modern Jazz Quartet*³⁸ grubu, Charles Mingus, David Baker, Dave Brubeck, Avrupa Cazı'nın önemli temsilcilerinden Giorgio Gaslini vb. müzisyenler de bu türün önde gelen isimleri arasında sayılabilir.

Akımın özellikleri arasında, Avrupa Sanat Müziği geleneğinde ve dönemin “Çağdaş Müzik” pratiklerinde görülen yazılı-çizili şablonlara cazın doğaçlama pratiklerinin de eklenmesi, böylelikle farklı müzik türlerinin iç içe geçirilmesi bulunmaktadır. Bu sayede kaotik ve karmaşık dokularla, öngörülemeyen ezgisel hatlarla, poliritm, politonalite, katmanlılık ve sonorite unsurlarının yeniden değerlendirilmesi söz konusu olmuştur.

Akımın öncülerinden George Russell ve Gunther Schuller liderliğinde kaydedilen *Transformation*³⁹ eseri *Third Stream* akımına örnek gösterilebilecek niteliktedir. Schuller'in 1956 yılında yayımlanan bu eserde Avrupa Çağdaş Müziği'nde kullanılan on iki ton müziği, *Klangfarbenmelodie (ton-renk-melodi)* ve caz müziği gibi farklı türlerin iç içe geçirilmesi söz konusudur. Bu eser, serializme özgü olan 12 ton orijinal dizisinin ve varyasyonlarının oluşturduğu melodi ile başlayıp, devamında caz doğaçlama pratiklerinin kullanıldığı kısımlara dönüşmektedir. Parçanın ağırlık merkezi önceleri seriyel müzik olarak görünse de, sonrasında bas ve davulun *swing* tartımlarıyla eşlikleri parçanın caz müziğiyle desteklendiğinin bir göstergesidir (Schuller 1989, s. 131).

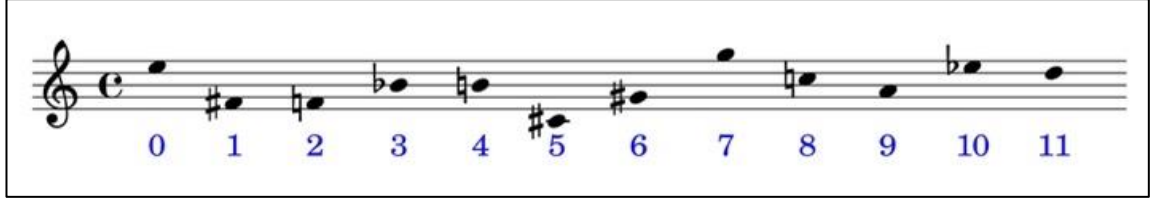
Schuller, parçanın üç bölüme ayrıldığını ifade ederek, her bölümün farklı müzik türlerine ait referanslarla beslendiğini özellikle vurgulamaktadır. Parçanın ilk bölümü, 1'inci ölçüden 30'uncu ölçüye kadar arp, piyano ve vibrafon tarafından aşağıdaki

³⁸ 1952 yılında kurulan bu topluluk *Third Stream* akımının öncü gruplarından birisidir. Özellikle Atlantic Records'dan 1961 yılında çıkan *Jazz Abstractions* albümleri bu akımın güçlü bir örneğidir.

³⁹ *Transformation* eserinin kaydında alto saksofonda John LaPorta, basta Joe Benjamin, fagotta Manuel Zegler, davulda Teddy Sommer, Robert Di Domenico, Fransız kornosunda Jim Buffington, gitarda Barry Galbraith, arpta Margaret Ross, piyanoda Bill Evans, tenor saksofonda Hal McKusick, trombonda Jimmy Knepper, trompetlerde Art Farmer ve Louis Mucci ve vibrafonda Teddy Charles yer almıştır.

şekilde gösterilen on iki tonluk serinin düşük dinamik nüanslarla icrasından oluşmaktadır: (Cornia 2019, s. 4).

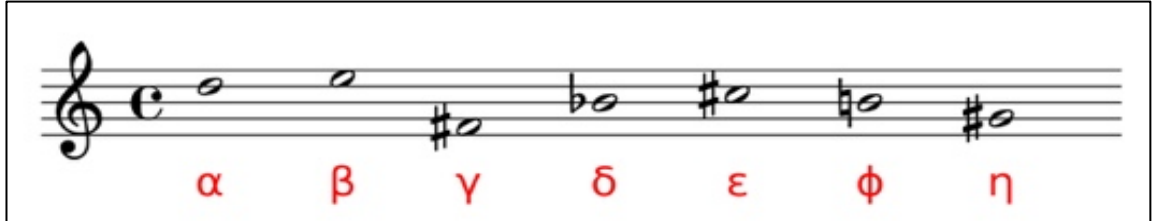
Şekil 3.33: Transformation parçasına ait 12 ton orjinal serisi



Kaynak: Cornia 2019, *An Analysis of Scott Joplin's Treemonisha Overture and Gunther Schuller's Transformation*, s. 4.

Majör ve minör 7'li vb. geniş aralıkların kullanımı ile karakterize edilen bu seri, 11. ölçüde aynı enstrüman grubu tarafından tekrar seslendirilir. 15. ölçüde Şekil 3.33'te gösterilen 11, 0, 1, 2 numaralı seslerin birleşimiyle D E F# F olarak ilk akor yapısı oluşturulur. B bölümünden itibaren ise tüm seriden elde edilen ses materyalleri üzerinden caz müziğinde de görülen tansiyonlu akor kurulumlarını gerçekleştirilir ve bu akorlar arpej şeklinde duyurulur.

Şekil 3.34: 12 tonlu diziyile yedili bir melodik aralık yapısını paylaşan Klangfarbenmelodie (ton-renk-melodi)

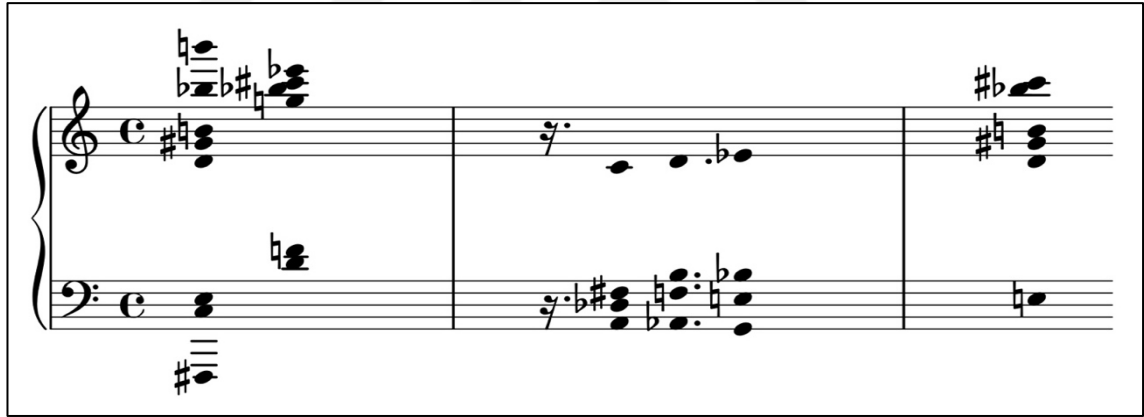


Kaynak: Cornia 2019, *An Analysis of Scott Joplin's Treemonisha Overture and Gunther Schuller's Transformation*, s. 4.

Parçanın ikinci bölümünde ise tenor saksofon, korno, trombon, fagot, klarnet, flüt ve kontrbas tarafından 16 ölçü uzunluğunda kesintisiz bir şekilde icra edilen *Klangfarbenmelodie* adı verilen bölüm yer almaktadır. Dizinin melodisi 22. ölçüde bir tür *stretto* özelliği göstererek ve temayı farklı enstrümanlara dağıtarak duyurulmasıyla tekrar ortaya çıkar. Dikkat edildiğinde melodinin notaları 32' ölçü üzerinde aynı anda görünene kadar örtüştüğü görülmektedir. Şekil 3.30'daki α 'dan η 'ye doğru bir ardışıklık süreci piyano ve vibrafonun F7 üzerinden yaptığı doğaçlamayla çatışan, değiştirilmiş bir E7 akoru üretmektedir.

Üçüncü bölümde yani son bölümde ise, parça Bb tonunda standart bir 12 bar *blues* formuna dönüşür. Vibrafonda Teddy Charles'ın doğaçlamasına kontrbas yazılı bir bas hattıyla, davul ise *swing*'li bir ritmik tartımla eşlik eder; bu esnada piyanonun da senkoplar halinde uyumsuz akorlarla eşliğe katıldığı görülür. Diğer yandan Bill Evans tarafından icra edilen piyano solosu ve ona yüksek perdeden eşlik eden vibrafon yer almaktadır. Sonrasında, üflemeliler, *big band* kompozisyonlarını andıran Bb tonunda bir *blues* doğaçlaması üzerinde *D, B, E* eksiltilmiş akorları (*diminished chords*) majör 7'li ile değiştirerek *ostinato* ile, yani motifsel tekrarlarla yeniden ortaya çıkarlar. 93. ölçü itibariyle flüt ve klarnet, paralel majör 7'li çalan bölüme katılarak diminished akor yürüyüşüne farklı bir üst yapı (*upper structure*) önerir (a.g.y. s. 4). Esere genel olarak hâkim olan ses örgüleri ve enstrümanlara dağılım şekilleri ise aşağıdaki şekilde belirtilmiştir:

Şekil 3.35: *Transformation* eserine hâkim akor kurulumları ve enstrümanlara dağılımı



Kaynak: Cornia 2019, *An Analysis of Scott Joplin's Treemonisha Overture and Gunther Schuller's Transformation*, s.5.

Şekil 3.35'teki ilk ölçü, *Transformation* eserinin hem başlangıçta hem de sonda duyulan dikey/dokusal bir nevî *upper structure* organizasyonunu göstermektedir. Buradaki dikey organizasyon bir kromatik dizideki 12 adet sestem La sesi hariç 11 tanesinin üst üste konumlandırılmasıyla gerçekleşmiştir. Akorun notaları üflemeliler/bas grubu ve piyano/vibrafon/arp ile duyurulmuştur. İkinci ölçü kompozisyonun farklı enstrümanlara dağıtılan bölümlerinde konumlanan ve 12 ton serisinden oluşan akor kurulumlarını, son ölçü ise *Klangfar-benmelodie* dizisini dikey olarak göstermektedir. Böylelikle caz

doğaçlama pratikleri, Avrupa Çağdaş Müziği geleneğiyle tasarlanan akor kurulumları ve kaotik ses öbekleriyle birleşerek yeni dokusal katmanların yaratılması sağlanmıştır.

Third Stream akımının bir diğer önemli temsilcisi İtalyan caz piyanisti/besteci Giorgio Gaslini ise, farklı müzik gramerlerindeki arayışından yola çıkarak oluşturduğu ve müziği “bütün” olarak algılama girişimiyle geliştirdiği “Musica Totale” anlayışıyla, gerek grup içerisindeki icracıların birbirleriyle olan etkileşimlerini ele almış, gerekse egosantrizm/ben merkezci yaklaşımlarına karşıt önermeleriyle grup akış dinamiklerindeki iletişim algısını destekler nitelikte üretimler gerçekleştirmiştir. Avrupa Sanat Müziği geleneğine hatırı sayılır derecede hâkim olan Gaslini, kompozisyonlarını farklı müzik türleri arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmeksizin tasarlamış; bu bağlamda yazılı çizili bölümlerin olduğu eserlerine, *ragtime*, *blues* vb. eski dönem caz müziğini ve *free jazz*'a özgü doğaçlamaları da katarak, grup-içi kolektiflik ve iletişim kavramlarına ve eşlikçilik-solistik arasındaki dengenin amacına uygun işlevselleştirilmesine katkı sağlamıştır. Bu üretimlerinden hareketle, icracıların pasif birer uygulayıcı değil, bizzat kompozisyonun gerçekleştirilmesine destek veren, varoluşunu belirleyen, biçimlendiren ortaklar olduklarını savunması, grup akış dinamiklerindeki kolektiflik ve yaratıcılık algısını destekleyici önermelerden biri olması dolayısıyla değerlidir. Böylesi yaklaşımlarına örnek eserleri arasında *Pierrot Solaire*, *Du Du Duchamp*, *Lampi Lupus in Fabula* bulunmaktadır.⁴⁰

Third Stream girişiminde hissedilen özgürlük arayışının, 1960'lerden sonra hayat bulabilmesi için yapılan girişimlerden birisi ise “Serbest Caz”dır.

“Serbest Caz”, tonal kısıtlamanın ortadan kalktığı, atonalite ve politonalitelerin görüldüğü, basit kontrpuansal dizgelerin karmaşık ağlarla örüldüğü, 4/4'lük geleneksel ölçü kalıbından çıkılıp, farklı birleşik ritimlerin kullanılmaya başlandığı, özgürlükçü bir yaklaşıma doğru eğilim gösteren yeni bir yönelimdir. Diğer yandan bu yaklaşım, geleneksel topluluk-içi hiyerarşilerden sıyrılarak, icra pratiklerinde daha önce karşılaşılmayan inisiyatiflerin görülmesine de olanak sağlamış; bu bağlamda “özgürlük”

⁴⁰ Giorgio Gaslini ve Musica Totale anlayışı ile ilgili bkz. Dilek Yılmaz *Musica Totale Kavramı ve Türler Arası Geçirgenliğin Giorgio Gaslini Yapıtındaki İzdüşümleri* (Bahçeşehir Üniversitesi FBE, Yüksek Lisans Tezi, 2020, İstanbul)

kavramının önceden dayatılmış hiyerarşilerinden kurtulması çabasını desteklemiştir. Sadece eşlik göreviyle kısıtlanmış *rhythm section* grubunun artık kendine özgü bir hat oluşturması, solistlik-eşlikçilik ayrımının bulanıklaşmaya başlaması vb. yönelimler, bu türün icra pratiklerindeki tavırlara örnek gösterilebilir. Böylelikle, “Serbest Caz”ın grup dinamiğinde, her bir icracının, korporatif bir bakış açısı ve etkileşime dayalı bir iletişim biçimi (*interplay*) gözeterek inisiyatif aldığı bir ortam söz konusudur. Alınan böylesi inisiyatifler neticesinde, dinamik ezgi yürüyüşlerinin, çok katmanlı ses örgülerinin/dokuların, tansiyonlu akorların, ortaya çıktığı görülmüştür. Öte yandan bu janra has bir uygulama olan ve serbest akor fonksiyonu olarak da bilinen *time no changes*⁴¹ yöntemi de Serbest Caz’ın grup dinamiğindeki iletişim ve özgürlük algısını destekler niteliktedir (Yılmaz 2020, s. 84).

“Serbest Caz”ın ilk olarak 1961’de Ornette Coleman’ın “*Free Jazz*” isimli albümüyle ortaya çıktığı bilinmektedir.⁴² Bu janrın neredeyse tüm yaklaşımlarını barındıran bu albüm, iki quartet grubunun kendilerine has icra pratiklerinin iç içe geçirgenleşmesiyle gerçekleşmiştir. Parçada göze çarpan en önemli noktalardan birisi, grup içerisindeki her müzisyenin —herhangi bir hiyerarşi gözetmeksizin— icra sırasındaki her hamlesinde diğerlerinin tepkilerini de dikkate alarak, kendine özgü enstrüman tekniğini özgürce kullanması ve bu bağlamda hatırı sayılır bir kolektiflik yaratmasıdır. Diğer yandan Coleman’ın ezgiyi iki davul ve iki kontrabasa, bas yürüyüşünü ise soprano saksofona vererek grup-içi hiyerarşik düzeni ters-yüz etmesi, “Serbest Caz”ın en ikonik göstergelerinden sayılabilecek niteliktedir. Bu bağlamda albümün, *rhythm section* grubunun artık kendine özgü bir hat oluşturması yaklaşımına ve her bir üyenin korporatif bir bütünlük içinde dokuyu şekillendirmesine örnek gösterilebilecek değere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Burada, müzisyenlerin yazılı-çizili bir şablon olmaksızın ve herhangi bir neden ya da sonuç aramaksızın, sadece kendi duyum ve birikimlerini yansıttıkları; icra fikirlerini aktif dinleme yoluyla güçlendirdikleri ve bu

⁴¹ *Time no changes* uygulaması üzerine doğaçlama şekli, davulcu ve genellikle başçının icra edilen eserin doğal ritmini ve bas çizgisini koruması, soloistlerin ve eşlikçilerin ise tonun merkezinden uzaklaşma özgürlüklerinin olması yoluyla olur; böylelikle zaman korunurken akor değişimlerine sıkça rastlanır. (Shipman 2001, s.85’den aktaran Hasağebi 2018, s. 59)

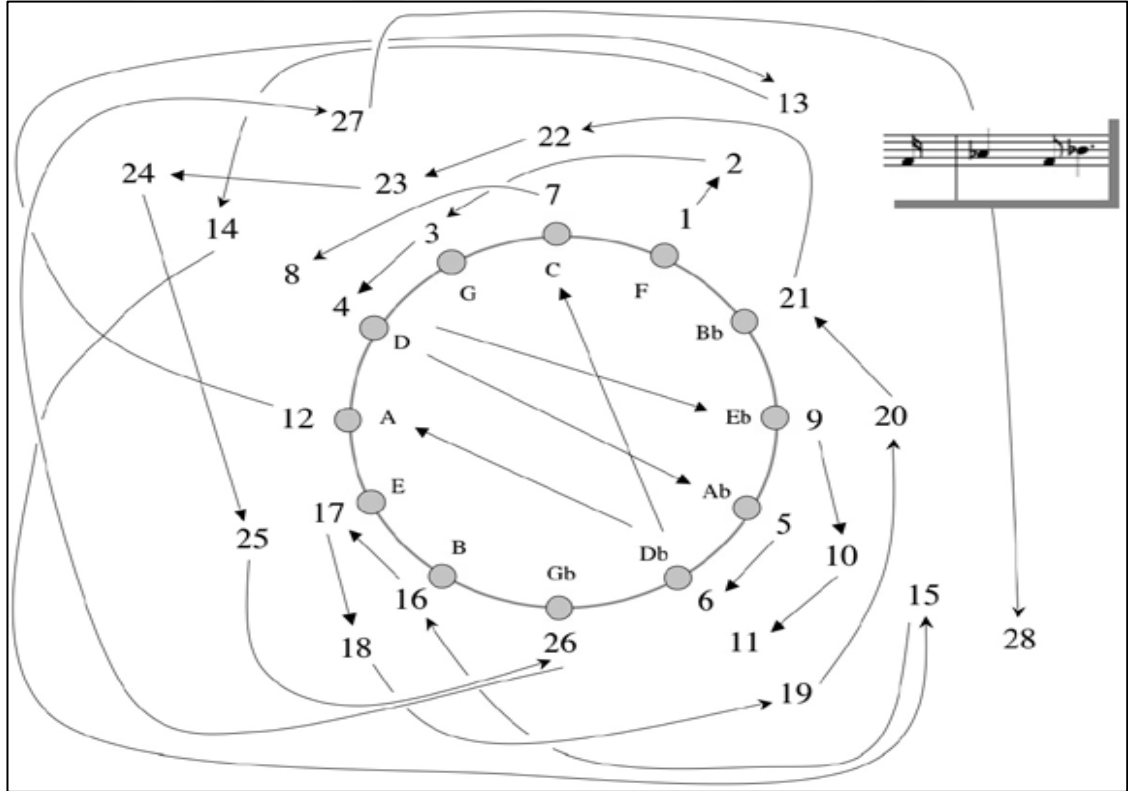
⁴² Coleman’ın Free Jazz albümü iki ayrı *quartet* ile kaydedilmiştir. Sol kanalda alto saksofonda Ornette Coleman, cep trompette Don Cherry, basta Scott LaFaro, davulda Billy Higgins; sağ kanalda ise bas klarnette Eric Dolphy, trompette Freddie Hubbard, basta Charlie Haden, davulda Ed Blackwell yer almaktadır.

sayede kolektif bir bakış açısı yaratabildiklerini bir ortam söz konusudur (a.g.y 2020, s. 85).

“Serbest Caz”ın en ikonik temsilcilerinden piyanist Cecil Taylor ise, eserlerinde yoğun perküsyon yaklaşımının etkisiyle piyanoyu bir vürmalî enstrüman gibi kullanmıştır. Tuşe stili Ellington, Brubeck, Monk vb. piyanistleri andıran Taylor, caz doğaçlamasını sabit armonik yapılardan kurtaran ilk icracılardan biri olmuştur. Doğaçlama pratiklerinde basit temaları karmaşık poliritimlerle ve yoğun, katmanlı ses örgüleriyle sentezleyerek kendine has icra pratiğine ve sonorite anlayışına sahiptir.

Taylor’un 1960 yılında kaydedilen *Air* albümü, enstrümanına olan hâkimiyetinin yanısıra ve performans pratiklerinin ve kompozisyonel tasarımlarının bir göstergesi niteliğindedir. Örnek olarak albümdeki aynı adlı *Air [Take 2]* parçasının kompozisyon organizasyonu ve 28 adet iç içe geçmiş motif tasarımları ise aşağıdaki şekilde gösterilmiştir:

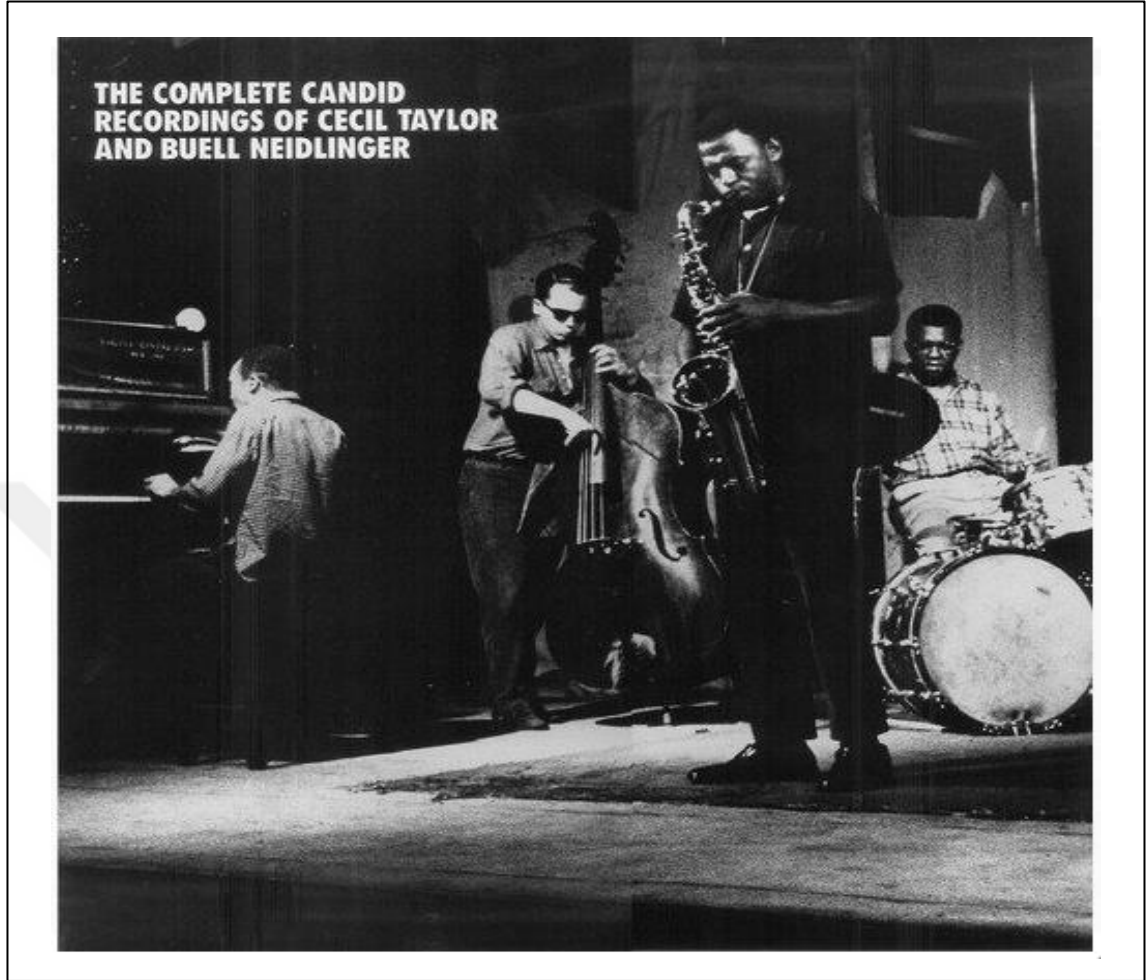
Şekil 3.36: Cecil Taylor’a ait air parçasının 28 adet motif tasarımı



Kaynak: Mazzola ve. Cherlin 2009, *Flow, Gesture and Spaces in Free Jazz*, s. 13.

Şekil 3.36'ya ilişkin Cecil Taylor'un performansı, dört ölçü odaklı bir ritim çerçevesinin bir çözümlüğünü sergilemektedir. 20 saniyelik, ritmik olarak tutarlı bir davul girişinden sonra Taylor'ın bir dakikalık solosu düzenli ilerleyen ölçüyü bozarak asimetrik tartım örnekleriyle değişim gösteren ve yükselen dinamiklerin bir örneğini sunmaktadır (a.g.y. s. 13). Ardından Neidlinger ve Charles'ın 4/4'lük yürüyüşü eşliğinde Shepp'in Bizet'in Escamillo'sunun *Carmen* ariasını alıntılıdığı duyulmaktadır. Grup, parçanın açılışından sonra geleneksel bir kompozisyon tarzına dönüş yaparken Taylor Charles'ın düzenli ritimlerini bozguna uğratacağı haberini 3. dakika itibariyle hissettirmektedir ve performansın 3:16 dakikasında Shepp'in solosunu dikkat çekici bir şekilde kendine özgü hızlı bir melodik dizi tekniği kullanarak kestiği görülmektedir. Bu dakika itibariyle soloyu devralan Taylor, performansın bu kısmını ara sıra uyumsuz akorlar kullanarak ve tipik hızlı el hareketlerini kullanarak (saniyede 10 vuruş gibi) oluşturduğu dizilerle performansı farklı bir evreye taşımıştır. Charles parça içerisinde ne kadar geleneksel caz ritimleri sergilerse Taylor'ın ritmi bozguna uğratma isteği de bir o kadar yoğundur. Parçanın 6. dakikasında Taylor ve Charles arasındaki kısa diyaloglar dört ölçülü sıkı *trade*'ler şeklinde kendini göstermektedir. Bu *trade* kısmında hemen hemen bu bölümün başında yer alan tüm cevap biçimleri gösterilmiştir ve en bariz ayırt edilen bölüm Charles'ın yarattığı düzenli bir tartımın Taylor tarafından birebir taklit edilmesidir. [6:54-7:00 arası]. Bu kısa diyaloglar sonunda parçanın gerilimi düşürülür ve parçanın son bölümünde [8:00 itibariyle] Taylor son bir solo yaparak grup performansı sonlandırmaktadır.

Şekil 3.37: Cecil Taylor ve Buell Neidlinger'in The complete candid recordings projesi

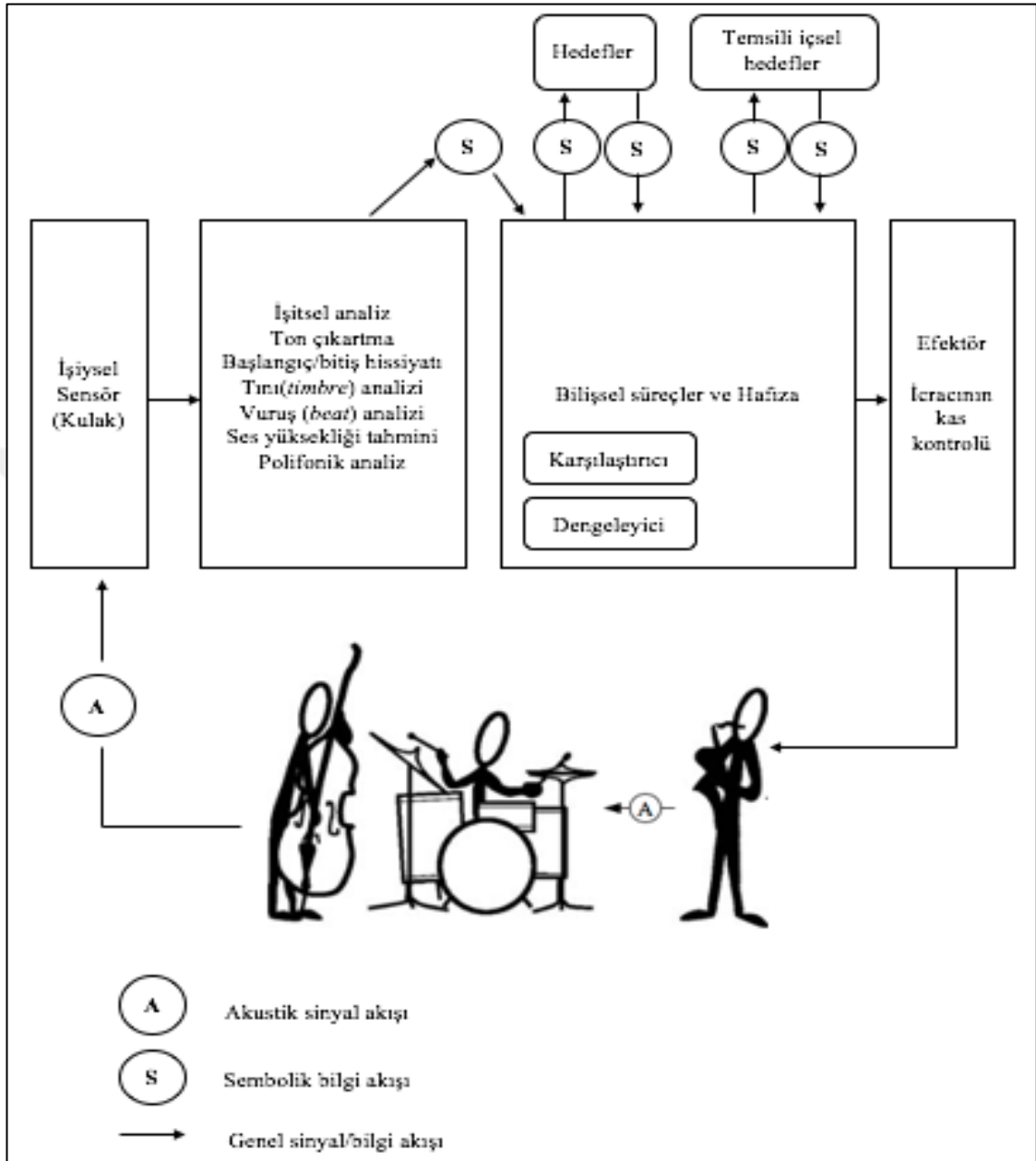


Kaynak: Allossles⁴³

“Serbest Caz” ile ilgili son olarak değinilmesi gereken nokta ise, bu janra hizmet eden icracıların grup içerisindeki geribildirim sürecidir. Performans sırasındaki icracıların bilişsel süreçleriyle ilgili geribildirim modelinin akış diyagramı Braash tarafından Wiener’in düzenleyici-bilgilendirici geri bildirim modelinden hareketle Arbib ve Craik’in siberetik modellerinin unsurlarını kullanarak aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur:

⁴³ Allossles <http://allossless.net/95387-cecil-taylor-and-buell-neidlinger-complete-candid-recordings-of-cecil-taylor-and-buell-neidlinger-4-cd-1960-1989.html> [Erişim Tarihi: 02.05.2021]

Şekil 3.38: Bir müzik performansı sırasında insan bilgi işlemini ve eylemini açıklamak için bilgilendirici geri bildirim modeli



Kaynak: Braash 2011, *A Cybernetic Model Approach for Free Jazz İmprovisation*, s. 986.

Şekil 3.38'teki modele göre, icracılar performans esnasında diğer üyeleri aktif bir şekilde dinlediği sırada bilinç işitsel analiz, ton çıkartma, başlangıç/bitiş hissiyatı, tını analizi, vuruş analizi, ses yüksekliği tahmini ve polifonik analiz gibi bilgileri işleme sürecine girmektedir. Bilincin karşılaştırıcı ve dengeleyici rolü sayesinde hedefler ve temsili hedefler belirlenir. Bu sürecin sonunda ise bilinç, bu reaksiyonlara kas tepkimeleri göstererek döngüyü tamamlar.

4. TARTIŞMA VE SONUÇ

Bireylerin yaşam pratikleri sürecinde edindikleri bilgi ve deneyimleri araştırmaya ve bunun için gerekli motivasyon koşullarını sağlayan unsurları tespit etmeye odaklanılan akış teorisi, eski çağlardan beridir farklı yaklaşımlar ve yöntemlerle anılagelmiş; 1975 yılında ise Mihaly Csikszentmihalyi tarafından pozitif psikolojiye dayalı bilimsel araştırmalarla desteklenerek meşrulaştırılmıştır.

Csikszentmihalyi'nin akış teorisine göre, bireylerin katıldığı aktivetelerde edindiği deneyimlerinden alacağı keyif, onların yetenek düzeylerine ve zorluk/kolaylık algılarına da bağlıdır. Diğer yandan kişilerin deneyimlerinin optimal düzeyde değerlendirilebilmesi için gerekli olan hedef belirleme, zorluk-yetenek eşleşmesi ve geribildirim yöntemlerinin her ne kadar bireysel akış için belirlenmiş koşullar olsa da grup akışının sağlanmasında da etkili olduğu araştırmalarla desteklenmiştir.

Csikszentmihalyi'nin çalışmalarından esinlenerek akış teorisini grup akış dinamiklerine uyarlayan ve bu teoriyi hem tiyatro hem de caz müziğinin doğaçlama pratikleri üzerinden değerlendiren Keith Sawyer, grup akışını kolektif bir zihin olarak tanımlamış ve "etkileşim analizi" adını verdiği teknik üzerinden farklı caz gruplarındaki icracıların performans esnasındaki jestlerini, vücut dillerini ve birbiriyle olan diyaloglarını gözlemleyerek birbirleriyle olan iletişim anlayışlarını incelemiştir. Bu çalışmada Sawyer'in caz müziği odaklı analizleri incelenmiş, icracılar arasında etkileşimsel senkronizasyon, grup-içi kolektiflik, eşlikçilik-solistlik arasındaki hiyerarşik düzen vb. unsurlar üzerinden grup yaratıcılığının artırılmasına yönelik koşullar belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışma sürecinde yapılan araştırmalar neticesinde, bu koşulları en çok destekleyen etkenler arasında, icracıların bilgi ve deneyimlerine bağlı olarak geliştirdikleri kendilerine has enstrüman teknikleri konusunda yetkinlikleri, gruptaki diğer müzisyenlerin reaksiyonlarını da gözeterek organik bir kolektiflik anlayışına açık olmaları, aktif dinleme yoluyla çağrı-yanıt dikotomisindeki hassasiyete önem vermeleri vb. etmenlerin olduğu gözlemlenmiştir.

Grup içerisinde yaratıcılık ediminin güçlendirilebilmesi için gerekli olan diğer etkenler ise Sawyerin önerdiği süreç, (*process*) öngörülemezlik, (*unpredictability*) öznelarasılık, (*intersubjectivity*) karmaşık iletişim, (*complex communication*), kendiliğindenlik (*emergence*) vb. özelliklerdir. Çalışmada bu özellikler detaylandırılmış ve grup akış dinamikleri çerçevesinde işlevselleştirilmesinin gerekli olduğu düşünülmüştür. Bu özellikler arasında yer alan öznelarasılığın performanstaki çağrı-yanıt ilişkisini; kendiliğindenliğin ve öngörülemezliğin ise caz doğaçlama sürecinin kendisini destekler nitelikte olduğu görülmüştür. Grup akışının kendiliğindenliği ve öngörülemez oluşu aynı performans süreci içerisinde gerçekleştiğinden dolayı yaşanan bu sürecin önemli olduğunu; bu bağlamda caz doğaçlama gruplarındaki asıl hedefin süreç olması, sonuç odaklı değil süreç odaklı performanslara yönelik yaklaşıma odaklanılması gerektiğini vurgulamak yanlış olmayacaktır.

Öte yandan, bu çalışma neticesinde, Csikszentmihalyi'nin akış teorisinde bireysel akış için belirlenmiş koşullardan biri olan geribildirim yönteminin caz doğaçlama pratiklerindeki performans sürecinde de etkili olduğu düşünülmüştür. Gerek icracıların performans esnasında iletişim aracı olarak kullandığı işaret dilleri, jestler, mimiklerle, gerekse performans sonrası paylaşımlarla gerçekleştirilen olumlu/olumsuz geribildirimlerin grup-içi kolektiflik ve iletişim algısını pekiştirme bağlamında katkı sağladığı söylenebilir.

Bu çalışmanın bir diğer odağı, hattâ kısmen de sonucu, akış teorisi ve grup akış dinamikleri ile ilgili araştırma sırasında —Türkiye de dahil— birçok ülkede bilinmeyen veya çok az kişi tarafından bilinen; eğitim-öğretim formasyonuna henüz girmemiş hatırı sayılır birçok kaynağın akademik literatüre ve caz literatürüne katılımını sağlamaya çalışmak bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Agazzari, A., 1607. *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* Siena: Facsimile reprint (Bologna, 1985).
- Aldridge, D., 2006. Music therapy and spirituality: A transcendental understanding of suffering, in *Music and altered states: Consciousness, transcendence, therapy and addiction*, pp. 155-171, Aldridge D. & Fashner (Eds.). Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Ammer, C., 2004. *The fact on file dictionary of music*. 4th ed. New York NY: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
- Apel, W., 1944. *Harward dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: Harward University Press.
- Bachen, C. M. & Raphael, C., 2011. Social flow and learning in digital games: A conceptual model and research agenda, in *Serious games and edutainment applications*, pp. 61-84, Ma, M., Oikonomou, A. & Jain, L. C., (Eds.). London: Springer-Verlag.
- Baltaş, A. & Baltaş, Z., 1987. *Stres ve başa çıkma yolları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Berliner, P. F., 1994. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brugués, A. O., 2019. *Music performance anxiety: A comprehensive update of the literatiüre*. UK, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing
- Byron, R. (Ed.). 1995. *Music, culture, and experience: Selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Candy, L. & Edmonds, E., 2004. "Creative Expertise and Collaborative Technology Design", in Proceedings of APCHI 2004. Berlin: Springer-Verlag. pp. 60-69.
- Clark, D. M., 2001. Heimberg, R.G., Liebowitz, M.R., Hope, D.A. & Schneir, F.R. (Ed.), *A Cognitive Model of Social Phobia; Social Phobia: Diagnosis, Assessment, and Treatment*. New York: The Guilford Press.
- Condon, W.S. & Ogston, W.D., 1971. Speech and body motion synchrony of the speaker- hearer, in *Perception of language*, pp. 150-173, Morton, D. L., & Jenkins, J. J., (Eds.). Columbus, OH: Charles E. Merrill.

- Crotch, W., 1997. *Elements of musical composition; Comprehending the rules of through bass and the theory of tuning*. 2nd edition. London: Boethius Press.
- Crutchfield, R., 1962. "Conformity and creative thinking", in *Contemporary Approaches to Creative Thinking* (ed. Gruber, H., Terrell, G., and Wertheimer, M.). NY: Atherton Press. pp. 120-140.
- Csikszentmihalyi, M., 2018. *Akış- Mutluluk bilimi*. B. Satılmış (Çev.), 3. Baskı. Ankara: Buzdağı Yayınları (orijinal basım tarihi 1990).
- Csikszentmihalyi, M., Latter, P., & Duranso, C.W., 2017. *Running flow*. USA: Human Kinetics.
- Csikszentmihalyi, M., 2014a. *Flow and the foundations of positive psychology*. New York London: Springer Science.
- Csikszentmihalyi, M., 2014b. *The systems model of creativity*. USA Claremont: Springer Science.
- Csikszentmihalyi, M., Abuhamdeh, S. & Nakamura, J., 2005. Flow, in *Handbook of competence and motivation*, pp. 598–608, Elliot A. J & Dweck C. S., (Eds.). Guilford Publications.
- Csikszentmihalyi, M. & Rich, G., 1998. Musical improvisation: A systems approach, in *Creativity in performance*, pp. 43-66, Sawyer R. K, (Eds.). Greenwich, CT: Ablex.
- Csikszentmihalyi, M., 1997. *Finding flow*. New York: Basic Books.
- Csikszentmihalyi, M., 1996. *Creativity*. New York: Harper Perennial.
- Csikszentmihalyi M., 1993. *The evolving self*. New York: HarperCollins publishers.
- Csikszentmihalyi, M., 1992. *Flow: The psychology of happiness*. London: Rider.
- Csikszentmihalyi, M., 1990. *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper and Row.
- Csikszentmihalyi, M. & Nakamura, J., 1990. *The Concept of flow. Handbook of Positive Psychology, Part III Emotion-focused Approaches*. Oxford University Press, Oxford, UK.
- Csikszentmihalyi, M. & Csikszentmihalyi, I.S., 1988. *Optimal experience*. 4.Edition. New York: Cambridge University Press.
- Csikszentmihalyi, M., 1975. *Beyond boredom and anxiety*. London: Jossey- Bass Press.
- Davidson, J. W., 2005. Bodily communication in musical performance, in *Musical communication*, pp. 215–238, Miell, D., Hargreaves, D. J & MacDonald R. (Eds.). New York, NY: Oxford University Press.

- Eliade, M., 1964. *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*. New York: Random House.
- Emerick, G. & Massey, H., 2006. *Here, there and everywhere: My life recording the music of The Beatles*. London, UK: Penguin.
- Fachner, J., 2006. Music and altered states of consciousness: An overview, in *Music and altered states: Consciousness, transcendence, therapy and addictions* pp. 15-37, Aldridge, D. & Fachner, J., (Eds.). Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Ford, B. & Sloboda, J. A., 2012. Learning from artistic and pedagogical differences between musicians' and actors' traditions through collaborative processes, in *Collaborative learning in higher music education: Why, what, and how?*, Gaunt, H. & Westerlund H., (Eds.). Aldershot, UK: Ashgate.
- Gabrielsson, A., 2001. Emotion in Strong Experiences with Music, in *Music and emotion: Theory and research*, pp. 431-449, Juslin P. N. & Sloboda J. A., (eds.). Oxford: Oxford University Press.
- Gaggioli, A., Riva, G., Milani, L. & Mazzoni, E., 2013. *Networked flow: Towards an understanding of creative networks*. Dordrecht, the Netherlands: Springer.
- Ghani, J. A., Supnick, R. & Rooney, P., 1991, The experience of flow in computer-mediated and in face-to-face groups, in *Proceedings of the Twelfth International Conference on Information Systems*, pp. 16-18, DeGross, J.I., Benbasat, I., DeSanctis, G., & Beath, C. M., (Eds.). New York: ICIS 1991 Proceedings.
- Gümüş, A. E., 2006. *Sosyal kaygıyla başa çıkma*. Ankara: Nobel Yayın.
- Harms, C. & Biocca, F., 2004. Internal consistency and reliability of the networked minds social presence measure, in *Seventh annual international workshop: Presence 2004*, Alcaniz, M. & Rey, B., (Eds.). Valencia, Spain: Universidad Politecnica de Valencia. Retrieved from <http://cogprints.org/7026/1/>
- Harner, M., 1990. *The way of the shaman*. San Francisco: Harper Collins.
- Hodson, R., 2007. *Interaction, improvisation and interplay in jazz*. New York: Routledge.
- Hofstadter, D. R., 2011. *Gödel, Escher, Bach: bir ebedi gökçe belik, Lewis Carroll'ın izinde zihinlere ve makinelere dair metaforik bir fığ*. E. Akça, & H. Koyukan (Çev.), İstanbul: Pinhan Yayınevi (orijinal basım tarihi 1979).
- Hurry, P., Philips, M. & Richards, M., 2001. *Heinemann advanced music*. London: Heinemann.
- Hytönen-Ng, E., 2013. *Experiencing "flow" in jazz performance*. Surrey: Ashgate.
- İlhan, M., 1999. "Konser kaygısı üzerine", ve müzik, Ankara.

- Jachimecki, Z., 1937. *Chopin, Fryderyk Franciszek*: Polski słownik biograficzny. Kraków, Polska Akademia Umiejętności, (Vol. III).
- Jackson, S. A. & Csikszentmihalyi, M., 1999. *Flow in sports*. Champaign: Human Kinetics.
- Keefe, S. P., 2009. *The Cambridge history of eighteenth-century music*. New York: Cambridge University Press.
- Kennedy, M. & Kennedy, J. B., 2007. *The concise Oxford dictionary of music*. 5th ed. Oxford: Oxford University Press.
- Kemp, A. E., 1996. *The musical temperament: Psychology and personality of musicians*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kenny, B. J. & Gellrich, M., 2002. Improvisation. Parncutt, R. & McPherson, G. E. (Derleyenler), *Science And Psychology Of Music Performance* pp. 117-134. New York, Oxford University Press.
- Kenny, D., 2011. *The psychology Of music performance anxiety*. New York: Oxford University Press.
- Kernfeld, B., 1997. *What to Listen for in Jazz*. New York: Yale University Press.
- Keil, C., 1994. "Motion and Feeling through Music." In *Music Grooves*, 53–76. Chicago: University of Chicago Press.
- Klickstein, G., 2009. *The musician's way*. New York: Oxford University Press.
- Köroğlu, E., 2009. *Bilişsel davranışçı psikoterapiler, temel kavramlar, temel yaklaşımlar*. Ankara: HYB Basım Yayın.
- Lawson, C. & Stowell, R., 2012. *The Cambridge history of musical performance*. New York: Cambridge University Press.
- Leman, M., 2008. *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Levitin, D. J., 2008. *The world in six songs: How the musical brain created human nature*. New York: Dutton.
- Lewis, G.E., 2004. 'Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives', in D. Fischlin, and A. Heble, *The Other Side of Nowhere: Jazz Improvisation and Communities in Dialogue*, pp. 131–163. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Lloyd-Elliot, M., 1991. Witches, demons and devils: The enemies of auditions and how performing artists make friends with these saboteurs, in *Psychology and performing arts*, pp. 211–218, Wilson G. D., (Eds.). Amsterdam: Swets & Zeitlinger.

- MacDonald, R.A.R. & Miell, D.E., 2002. 'Music for Individuals With Special Needs: A Catalyst for Developments in Identity, Communication and Musical Ability', in R.A.R.
- MacDonald, R.A.R., Miell, D.E. & Hargreaves, D.J., 2002. *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Maslow, A. H., 1971. *The farther reaches of human nature*. New York: Penguin Group.
- Massimini, A. & Carli, M., 1988. Systematic assessment of flow in daily experience, in *Optimal experience: Psychological studies of flow in consciousness* pp. 266-287, Csikszentmihalyi M. & Csikszentmihalyi I. S., (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Massimini, A., Csikszentmihalyi, M. & Delle Fave, A., 1988. Flow and biocultural evolution, in *Optimal experience: Psychological studies of flow in consciousness*, pp. 60-81, Csikszentmihalyi, M. & Csikszentmihalyi, I. S., (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Maslow, A., 1971. *The farther reaches of human nature*. New York: The Viking Press.
- Mazzola, G. & Cherlin, P. B., 2009. *Flow, gesture and spaces in free jazz: Towards a theory of collaboration*. Minneapolis USA: Springer.
- Meyer, L., 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monson, I., 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morrow, G., 2013. Creative conflict and the psychology of musical creativity: A case study of a nashville recording session, in *Psychology of Creativity: Advances in theory, research and application* pp. 181-194, Antonietti, A., Colombo, B. & Memmert, D., (Eds.). Nova Science Publishers.
- Nachmanovitch, S., 1990. *Free play: Improvisation in life and art*. New York: Tarcher/Putnam.
- Nakamura, J. & Csikszentmihalyi, M., 2005. *The Concept of Flow. Handbook of Positive Psychology* 1, pp. 89-108. USA: Oxford University Press.
- Nash, C. & Blackwell, A., 2014. Flow of creative interaction with digital music notations, in *The Oxford handbook of interactive audio*, pp. 387-404, Collins, K., Kapralos, B. & Tessler H. (Eds.). Oxford University Press.
- Nattiez, J.-J., 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. C. Abbate. (Çev.) Princeton, NJ: Princeton University Press (original basım tarihi 1987)
- Nickerson, R., 1999. "Enhancing Creativity", in *Handbook of Creativity* (see Sternberg, 1999). pp. 392-430.

- Nuti, G., 2016. *The performance of italian basso continuo: Style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries*. London and New York: Routledge.
- O'Neill, S. A., 2005. Youth music engagement in diverse contexts, in *Organized activities as contexts of development: Extracurricular activities, after-school and community programs*, Mahoney, pp. 255-273, J. L., Larson, R. & Eccles J. S., (Eds.). New York, NY: Lawrence Erlbaum Associates
- Pitts, S., 2005. *Valuing musical participation*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Plucker, J.A. & Renzulli, J.S., 1999. "Psychometric Approaches to the Study of Human Creativity", in *Handbook of Creativity* (see Sternberg, 1999). pp. 35-61.
- Pressing, J., 1988. Improvisation: Methods and models, in *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*, pp. 129–179, Sloboda J. A. (Eds.). Oxford: Oxford University Press.
- Riva, G., 2008. *Psicologia dei nuovi media*. Bologna, Italy: Il Mulino.
- Rogers, R. C., 1961. *On becoming a person. A therapist's view of psychotherapy*. Boston: Mariner Books.
- Runco, M. & Sakamoto, S. 1999. "Experimental studies of Creativity", in *Handbook of Creativity* (see Sternberg, 1999). pp. 62-92.
- Salmon, P. & Meyer, R. G., 1992. *Notes from the green room*. San Francisco: Jossey-Bass Inc.
- Sarath, E. W., 2013. *Improvisation, creativity and consciousness: Jazz as integral template for music, education, and society*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Sawyer, R. K., 2007. *Group genius: The creative power of collaboration*. New York: Basic Books.
- Sawyer, R. K., 2003a. *Group creativity: Music, theater, collaboration*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Sawyer, R. K., 2003b. *Improvised Dialog: Emergence and Creativity in Conversation*. Westport CT: Ablex Books.
- Schonberg, H. C., 1963. *The great pianists*. New York, NY: Simon and Schuster.
- Sloboda, J. 1985/1999. *The musical mind* (1st/2nd Edition). Oxford, UK: Oxford Science Publications.

- Sorrentino, R.M., Walker, A.M., Hodson, G. & Roney, J.R. 2001. A theory of uncertainty orientation: The interplay of motivation, cognition, and affect, in *Trends and prospects in motivation research*, pp. 187–206. Efkiides, A., Kuhl, J. & Sorrentino R. M. (Eds.). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- Stainer, J. & Barrett, W. (Ed.). 2009. *A dictionary of musical terms*. London: Cambridge University Press.
- Snyder, C. R. & Lopez, S. J., 2002. *Handbook of positive psychology*. New York: Oxford University Press.
- Schuller, G., 1989. *Musings: The musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press
- Şahin, N. H., 1994. *Stresle başa çıkma, olumlu bir yaklaşım*. Ankara: Türk Psikologlar Derneği Yayınları.
- Trevarthen, C., 2002. Origins of musical identity: evidence from infancy for musical social awareness, in *Musical identities*, pp. 21-38, MacDonald, R. A. R., Hargreaves, D. J. & Miell, D. (Eds.). Oxford: Oxford University Press.
- Valentine, E., 2002. The fear of performance, in *Musical performance: A guide to understanding*, pp. 168–182, Rink J. (Eds.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Van den Hout, J. J., Davis, O. C. & Walrave, B., 2016. The application of team flow theory, in *Flow experience: Empirical research and applications*, pp. 233–247, Harmat, L., Ørsted Andersen, F., Ullén, F., Wright, J. & Sadlo, G., (Eds.). Cham, Switzerland: Springer.
- Van den Hout, J.J.J, 2016. *Team Flow from Concept to Application*. Eindhoven: Uitgeverij BOXPress, Vianen.
- Werner, K., 2016. *Zahmetsiz ustalık*. S. Öğünç (Çev.) Ankara: Pan Yayıncılık. (orjinal basım tarihi 1996).
- Wilson, G. D., 2002. *Psychology for performing artists*. 2nd ed. London: Whurr.
- Wilson, G. D. & Roland, D., 2002. Performance anxiety. Parncutt, R. & McPherson, G. E. (Eds.). *Science and psychology of music performance* ss. 47-61. New York, Oxford University Press.

Sürekli Yayınlar

- Abel, J. L. & Larkin, K. T., 1990. Anticipation of performance among musicians: Physiological arousal, confidence and state anxiety. *Psychology of Music*. **18** (2), pp. 171–182.
- Addressi, A. R. & Pachet, F., 2005. Experiments with musical machine: Musical style replication in 3 to 5 year old children. *Cambridge University Press*. **22** (1), pp. 21-46.
- Armstrong, A. C., 2008. The fragility of group flow: The experiences of two small groups in a middle school mathematics classroom. *The Journal of Mathematical Behavior*. **27** (2), pp. 101–115.
- Anderson, P. L., Price, M., Edwards, S. M., Obasaju, M. A., Schmertz, S. K., Zimand, E. & Calamaras, M. R., 2013. Virtual reality exposure therapy for social anxiety disorder: A randomized controlled trial. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*. **81** (5), pp. 751-760.
- Bakker, A. B., 2005. Flow among music teachers and their students: The crossover of peak experiences. *Journal of Vocational Behavior*. **66** (1), pp. 26-44.
- Bernard, R., 2009. Music making, transcendence, flow, and music education. *International Journal of Education & the Arts*. **10** (14), pp. 1-21.
- Biocca, F. & Harms, C., 2003. *Guide to the Networked Minds Social Presence Inventory v. 1.2: Measures of co-presence, social presence, subjective symmetry, and intersubjective symmetry*. East Lansing: Michigan State University.
- Biocca, F. & Harms, C., 2011. Networked Minds Social Presence Inventory (scales only, version 1.2). East Lansing: MIND Labs, Michigan State University. Retrieved from <http://cogprints.org/6742/>
- Bishop, L., 2018. Collaborative musical creativity: How ensembles coordinate spontaneity. *Frontiers in Psychology*, **9** (1295), pp. 1-17.
- Bissonnette, J., Dube, F., Provencher, M. D. & Sala, M. T. M., 2016. Evolution of music performance anxiety and quality of performance during virtual reality exposure training. *Virtual Reality*. **20**, pp. 71-81.
- Braash, J., 2011. A cybernetic model approach for free jazz improvisations. *Kybemetes*, **40** (7/8), pp. 984-994.
- Brand, G., Sloboda, J., Saul, B. & Hathaway, M., 2012. The reciprocal relationship between jazz musicians and audiences in live performances: A pilot qualitative study. *Psychology of Music*. **40** (5), pp. 634-651
- Bryne, C., MacDonald, R. & Carlton, L., 2003. Assessing creativity in musical compositions: Flow as an assessment tool. *British Journal of Music Education*. **20** (3), pp. 277–290.

- Butkovic, A., Ullén, F. & Mosing, M. A., 2015. Personality related traits as predictors of music practice: underlying environmental and genetic influences. *Personality Individual Differences*. **74**, pp. 133–138.
- Buttsworth, L. M. & Smith, G. A., 1995. Personality of Australian performing musicians by gender and by instrument. *Personality Individual Difference*. **18** (5), pp. 595–603.
- Chen-Hafteck, L & Schraer-Joiner, L., 2011. The engagement in musical activities of young children with varied hearing abilities. *Music Education Research*. **13** (1), pp. 93-106.
- Chirico, A., Serino, S., Cipresso, P., Gaggioli, A. & Riva, G., 2015. When music “flows” state and trait in musical performance, composition and listening: A systematic review. *Frontiers in Psychology*. **6**, (906), pp. 1-14.
- Condon, W. S. & Ogston, W. D. 1967. A segmentation of behavior. *Journal of Psychiatric Research*. **5** (3), pp. 221-235.
- Cooper, C. L. & Wills, G. I. D., 1989. Popular musicians under pressure. *Psychology of Music*. **17** (1), pp. 22–36
- Cornia, N., 2019. An analysis of Scott Joplin’s Treemonisha Overture and Gunther Schuller’s Transformation. *Conservatorium Ghent*. pp. 1-5.
- Cox, W. J. & Kenardy, J., 1993. Performance anxiety, social phobia and setting effects in instrumental music students. *Journal of Anxiety Disorders*. **7** (1), pp. 49–60.
- Craske, M. G., Treanor, M., Conway, C. C., Zbozinek, T. & Vervliet, B., 2014. Maximizing exposure therapy: An inhibitory learning approach. *Behaviour Research and Therapy*. **58**, 10-23.
- Cribb, C. & Gregory, A. H., 1999. Stereotypes and personalities of musicians. *The Journal of Psychology*. **133** (1), pp. 104–114
- Csikszentmihalyi, M., 1999. If we are so rich, why aren’t we happy? *Journal of American Psychological Association*. **54** (10), pp. 821-827.
- Custodero, L. A., 2005. Observable indicators of flow experience: A developmental perspective on musical engagement in young children from infancy to school age. *Music Education Research*. **7** (2), pp. 185–209.
- Custodero, L. A., 2002. Seeking challenge, finding skill: Flow experience and music education. *Arts Education Policy Review*. **10** (3), pp. 3–9.
- Custodero, L. A., 1988. Observing flow in young children’s music learning. *General Music Today*. **12** (1), pp. 21-27.
- Çakaloz, P. & Özkişi Z. G., 2019. 20. yüzyılda müzikte belirlenmemişlik uygulamaları ve yeni notasyon biçimleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. **56** (8), ss. 473-486.

- Çimen, G., 2001. Konser kaygısı. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. **21** (2), ss. 125-133.
- Davidson, J. W., 2007. Qualitative insights into the use of expressive body movement in piano performance. *Psychology of Music*. **35** (3), pp.381–401.
- De Manzano, Ö., Theorell, T., Harmat, L. & Ullén, F., (2010). The psychophysiology of flow during piano playing. *Emotion*. **10** (3), pp. 301–311.
- Diaz, F. M., 2011. Mindfulness, attention, and flow during music listening: An empirical investigation. *Psychology of Music*. **41** (1), pp. 42-58.
- Dobson, M., 2010. New audiences for classical music: The experiences of non-attenders at live orchestral concerts. *Journal of New Music Research*. **39** (2), pp. 111–124.
- Duignan, M. & Biddle, R. 2005. “A taxonomy of sequencer user-interfaces”, in Proceedings of ICMC 2005. *International Computer Music Association*. pp.725-728
- Eğilmez, H. O., 2012. Music students’ views related to the piano examination anxieties and suggestions for coping with students’ performance anxiety. *Procedia- Social and Behavioral Sciences*. **46**, pp. 2088-2093.
- Fishbein, M., Middlestadt, S., Ottati, V., Straus, S. & Ellis, A., 1988. Medical problems among ICSOM musicians: Overview of a national survey. *Medical Problems of Performing Artists*. **3** (1), pp. 1-8.
- Frith, S., 2002. Music and everyday life. *Critical Quartely*. **44** (1), pp. 35–48.
- Fritz, B. S. & Avsec, A., 2007. The experience of flow and subjective well-being of music students. *Horizons of Psychology*. **16** (2), pp. 5–17.
- Fullagar, C. J., Knight P.A. & Sovern, H. S., 2013. Challenge/skill balance, flow and performance anxiety. *Applied Psychology: An International Review*. **62** (2), pp. 236-259.
- Gaggioli, A., Chirico, A., Mazzoni, E., Milani, L. & Riva, G., 2016. Networked flow in musical bands. *Psychology of Music*. **45** (2), pp. 283-297.
- Ghani, J. A. & Deshpande, S. D., 1994. Task characteristics and the experience of optimal flow in human-computer interaction. *Journal of Psychology*. **128** (4), pp. 381- 391.
- Gidergi Alptekin, A., 2012. Müzik performans anksiyetesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. **14** (1), pp. 137-148.
- Gloor, P. A., Oster, D. & Fishbach, K., 2013. Jazz flow—analyzing “group flow” among jazz musicians through “honest signals”. *KI- Künstliche Intelligenz Springer*. **27** (1), pp. 37-43.

- Gök Akkılıç, A., 2020. Müzisyenlerde sahne korkusunun nedenleri ve baş etme stratejileri. *Journal of Awareness*. **5** (1), pp. 27-34.
- Guimera R., Uzzi B., Spiro J. & Nunes Amaral L, 2005. Team assembly mechanisms determine collaboration network structure and team performance. *Science*. **308** (5722), pp. 697–702.
- Graydon, J. & Murphy, T., 1995. The effect of personality on social facilitation whilst performing a sports related task. *Personality and Individual Differences*. **19**, pp. 265–267.
- Hallam, S. 2002. “Musical motivation: towards a model synthesising the research”, in *Music Education Research*. **4** (2), pp. 225-244. London: Routledge.
- Hamann, D. L., 1982. An assessment of anxiety in instrumental and vocal performers. *Journal of Research in Music Education*, **30** (2), pp. 77–90.
- Hart, E. & Di Blasi, Z. 2013. Combined flow in musical jam sessions: A pilot qualitative study. *Psychology of Music*. **43** (2), pp. 275–290.
- Hays, T. & Minichiello, V., 2005. The contribution of music to quality of life in older people: An Australian qualitative study. *Ageing Society*. **25** (2), pp. 261–278.
- Hefferon, K. M. & Ollis, S., 2006. “Just Clicks”: An interpretive phenomenological analysis of professional dancers’ experience of flow. *Research in Dance Education*. **7** (2), pp. 141–159.
- Hennessey, B., 1989. “The effect of extrinsic constraints on children’s creativity while using a computer”, in *Creativity Research Journal*. **2** pp. 151-168.
- Hernandez, D., Russo, S. A. & Schneider, B., 2009. The psychological profile of a rock band: using intellectual and personality measures with musicians. *Medical Problems of Performing Artists*. **24** (2), pp. 71-80.
- Hill, M., Hill, B. & Walsh, R., 2018. Conflict in collaborative musical composition: A case study. *Psychology of Music*. **46** (2), pp. 192-207.
- Hilgard, E. R., 1980. The trilogy of mind: Cognition, affection and conation. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*. **16** (2), pp. 107-117.
- Jehn, K.A., 1995. A multimethod examination of the benefits and detriments of intragroup conflict. *Administrative Science Quarterly*, **40** (2), pp. 256–282.
- Jones, C. D., Hollenhorst, S. J. & Perna, F., 2003. An empirical comparison of the four channel flow model and adventure experience paradigm. *Leisure Sciences*, **25** (1), pp. 17-31.
- Kabakçı, C., 2016. Sahne performansı kaygısında farkındalık ve mücadele. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*. **3**, pp. 86-96.

- Keil, C. M. H., 1966. Motion and feeling through music. *Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics*. **24** (3), pp. 337-349.
- Kenny, D. T., Davis, P. & Oates, J., 2004. Music performance anxiety and occupational stress among opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *J. Anx. Disord.* **18** (6), pp. 757-777.
- Kim, Y., 2005. Combined treatment of improvisation and desensitization to alleviate mpa in female college pianists. *Medical Problems of Performing Artists*. **20** (1), pp. 17-24.
- Langendörfer, F., 2008. Personality differences among orchestra instrumental groups: Just a stereotype ? *Personality Individual Difference*. **44** (3), pp. 610-620
- Larson, S., 1998. Schenkerian analysis of modern jazz: Question about method. *Oxford University Press*. **20** (2), pp. 209-241.
- Leblanc, A., Jin, Y. C., Obert, M. & Siivola, C., 1997. Effect of audience on mpa. *Journal of Research in Music Education*. **45**, pp. 480-496.
- Lecanuet, J. P. & Schaal, B., 1996. Fetal sensory competencies. *European Journal of Obstetrics, Gynecology, and Reproductive Biology*. **68** (1-2), pp. 1-23.
- MacDonald, R. A. R. & Wilson, G. B., 2005. Musical identities of professional jazz musicians. *Psychology of Music*. **33** (4), 395-417.
- MacDonald, R., Byrne, C. & Carlton, L., 2006. Creativity and flow in musical composition: An empirical investigation. *Psychology of Music*. **34** (3), pp. 292-306.
- MacDonald, R. A. R. & Wilson, G. B., 2006. Constructions of jazz: How jazz musicians present their collaborative musical practice. *Musicae Scientiae*. **10** (1), pp. 59-83.
- Marchant-Haycox, S. E. & Wilson, G. D., 1992. Personality and stress in performing artists. *Personality and Individual Differences*. **13** (10), pp. 1061-1068.
- Marin, M. M. & Bhattacharya, J., 2013. Getting into the musical zone: Trait emotional intelligence and amount of practice predict flow in pianists. *Frontiers in Psychology*. **4** (853), pp. 1-14.
- Martin, J. J. & Cutler, K., 2002. An exploratory study of flow and motivation in theatre actors. *Journal of Applied Sport Psychology*. **14** (4), pp. 344-352.
- Matusov, E., 1996. Intersubjectivity without agreement. *Mind, Culture, and Activity*, **3**(1), p. 25-45.
- Mcginnis, A. M. & Milling, L. S., 2005. Psychological treatment of musical performance anxiety: Current status and future directions. *Psychotherapy: Theory, Research, Practice, Training*. **42**, pp. 357-373.

- Nagel, J. J., 2010. Treatment of music performance anxiety via psychological approaches: A review of selected CBT and psychodynamic literature. *Medical Problems of Performing Artists*. **25** (4), pp. 141-148.
- Nesbit, S., 2006. Using creativity to experience flow on my journey with breast cancer. *Occupational Therapy in Mental Health*. **22** (2), pp. 61-79.
- Novak, T. P. & Hoffman, D.L., 1997a. Measuring the flow experience among web users. *Interval Research Corporation*. pp. 1-35.
- Novak, T. P., Hoffman, D. L. & Yung, Y-F., 1997b. Modeling the structure of the flow experience among web users. *Marketing Science and the Internet Mini-Conference MIT*. pp. 1-14.
- O'Neill, S., 1999. Flow theory and the development of musical performance skills. *Bulletin of the Council for Research in Music*. **141**, pp. 129-134.
- Ostwald, P. F., 1994. Historical perspectives on the treatment of performing and creative artists. *Medical Problems of Performing Artists*. **9** (4), pp. 113–118.
- Özgür, C., 2017. Sahne performansında dikkat kaybı stres ve kaygıya yönelik psikolojik yöntemler. *Konservatoryum*. **4** (1), pp. 21-41.
- Pearce, J., Ainley, M. & Howard, S., 2004. The Ebb and Flow of Online Learning. *Computers in Human Behavior*, ss. 1-25.
- Rae, G. & McCambridge, K., 2004. Correlates of performance anxiety in practical music exams. *Psychology of Music*. **32** (4), pp. 432–439.
- Raettig, T. & Weger, U., 2018. Learning as a shared peak experience: Interactive flow in higher education. *International Journal of Applied Positive Psychology*. **2** (1) pp. 39–60.
- Rich, G. J., 2012. A cinematic lens on talent development in piano prodigies: Considerations for positive psychology. *Scientific Research*. **3** (12a) pp. 1161-1165.
- Rinzler, P., 1988. Preliminary thoughts on analyzing interaction among Jazz Performers. *Annual Review of Jazz Studies*. **4**, pp. 153–160.
- Riva, G., Waterworth, J. A., Waterworth, E. L. & Mantovani, F., 2011. From intention to action: The role of presence. *New Ideas in Psychology*. **29** (1), pp. 24–37.
- Roland, D., 1994. How professional performers manage performance anxiety. *Research Studies in Music Education*. **2** (1), pp. 25–35.
- Ryff C., D. & Singer, B., 1996. Psychological well-being: Meaning, measurement, and implications for psychotherapy research. *Journal of Psychotherapy and Psychosomatics*. **65** (1), pp. 14-23.

- Sarath, E. W., 1996. A new look at improvisation. *Journal of Music Theory*. **40** (1), pp. 1-38.
- Sawyer, R. K., 2006. Group creativity: Musical performance and collaboration. *Psychology of Music*. **34** (2), pp. 148-165.
- Seddon, F. A., 2005. Modes of communication during jazz improvisation. *British Journal of Music Education*. **22** (1), pp. 47-61.
- Seddon, F. & Biasutti, M., 2009. A comparison of modes of communication between members of a string quartet a jazz sextet. *Psychology of Music*. **37** (4), pp. 395-415.
- Seligman, M. E. P. & Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive psychology: An introduction. *American Psychologist*. **55** (1), pp. 5-14.
- Stanton, H. E., 1994. Reduction of performance anxiety in music students. *Australian Psychologist*. **29**, pp. 124–127.
- Steptoe, A. & Fidler, H., 1987. Stage fright in orchestral musicians: A study of cognitive and behavioral strategies in performance anxiety. *British Journal of Psychology*. **78** (2), pp. 241–249.
- Tan, L. & Sin, H. X., 2019. Flow research in music contexts: a systematic literature review. *Musicae Scientiae*. pp. 1-30
- Tay, K., Tan, L. & Goh, W., 2019. A prisma review of collective flow experiences in music contexts. *Psychology of Music*. **49** (3), pp. 1-17.
- Teng, C. I. & Huang, H. C., 2012 More than flow: reVISITing the theory of four channels of flow. *International Journal of Computer Games Technology*. pp. 1-9.
- Teztel, G., 2016. Psikolojide akış kuramı ve müzik icrası bağlamında değerlendirilmesi. *Konservatoryum*. **3** (2), pp. 1-17.
- Teztel, G. & Aşkın, C., 2007. Sahne heyecanının Türk müzisyenler arasındaki yaygınlığı ve çözüm yöntemleri. *İTÜ Dergisi/b*. **4** (2), pp. 3-10.
- Thorgaard, B., Henriksen, B. B., Pedersbæk, G. & Thomsen, I., 2004. Specially selected music in the cardiac laboratory—an important tool for improvement of the wellbeing of patients. *Eur. J. Cardiovasc. Nurs*. **3** (1), pp. 21–26
- Trevino L. K. & Webster J., 1992. Flow in computer-mediated communication. *Communication Research*. **19** (5), pp. 539–573.
- Tsioulakis, I., 2011. ‘Jazz in Athens: Frustrated cosmopolitans in a music subculture’. *Ethnomusicology Forum*. **20** (2), pp. 175–199.
- Van den Hout, J. J., Davis, O. C. & Weggeman, M. C., 2018. The conceptualization of team flow. *The Journal of Psychology*. **152** (6), pp. 388–423.

- Van Kemanade, J. F., Van Son, M. J. & Van Heesch, N. C. (1995). Performance anxiety among professional musicians in symphonic orchestras: A self-report study. *Psychological Reports*. **77** (2), pp. 555–562.
- Vuust, P., Gebauer, L., Hansen, N. C., Jorgensen, S. R., Moller, A. & Linnet, J., 2010. Personality influences career choice: Sensation seeking in professional musicians. *Music Education Research*. **12** (2), pp. 219–230.
- Warren, S., 2007. An exploration of the relevance of the concept of “flow” in art therapy. *International Journal of Art Therapy: Formerly Inscape*. **11** (2), pp. 102-110.
- Woodmann R.W., Sawyer J.E. & Griffin R.W., 1993. Toward a theory of organizational creativity. *Academy of Management*. **18** (2), pp. 293–321
- Wright, J., J., Wright, S., Sadlo G. & DPhil, S. G., 2014. A reversal theory exploration of flow process and the flow channel. *Journal of Occupational Science*. **21** (2), pp. 188-201.
- Wrigley J. W. & Emmerson, S., 2013. The experience of the flow state in live music performance. *Psychology of Music*. **41** (3) pp. 292-305.

Diğer Yayınlar

- Armstrong, N., (2006). An enactive approach to digital musical instrument design. *Thesis for the Phd degree*. Princeton: Princeton University.
- Ayazlar Arslan, R., (2015). Akış deneyiminin yamaç paraşütü deneyim doyumunu ve yaşam doyumuna etkileri. *Doktora tezi*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balara, L. M., (2000). The personal and social dimensions of Creativity in collective jazz improvisation. *Thesis for the Phd degree*. California: California Institute of Integral Studies.
- Bauer, R., (2005). A certain state of surrender: Toward a Jarrettian landscape of spontaneity. *Thesis for the Phd degree*. Princeton: Princeton University, 2005.
- BBC, News, 2006. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5405166.stm>. [Erişim Tarihi: 10 Nisan 2021].
- Blake, J., (2016). Improvising optimal experience: Flow theory in the Keith Jarrett trio. *Thesis for the M.A. degree*. Chapel Hill: The University of North Carolina.
- Campbell, F. A., (2010). An investigation into the group process of jazz improvisation: A qualitative approach. *Thesis for the M.A. degree*. North Overlook: The William Paterson University of New Jersey.
- Carter, M., (2014). Musical offerings trading as conversation in jazz. *Thesis for the M.A. degree*. New York: CUNY Academic Works.
- Coltrane, J., & Dolphy, E., 1962. John Coltrane and Eric Dolphy Answer The Jazz Critics. *Down Beat Magazine*.
- Deen, D. R., (1999). Awareness of breathing; Keys to the moderation of mpa. *Thesis for the Phd degree*. Lexington: University of Kentucky.
- Duignan, M. (2007). Computer mediated music production: A study of abstraction and activity. *Thesis for the Phd degree*. NZ: Victoria University of Wellington.
- Gembris, H., 2008. Musical activities in the third age: an empirical study with amateur musicians. *The Second European Conference on Developmental Psychology of Music*. 8 January 2008 London, England: Roehampton University. Pp. 103-108.
- Göktepe Kaya, A., (2014). Dışavurumcu sanat terapinin üniversite öğrencilerinde akış durumu ve psikolojik iyi oluş üzerindeki etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: T.C. Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Guo, Y., (2004). Flow in internet shopping: A validity study and an examination of a model specifying antecedents and consequences of flow. *Thesis for the Phd degree*. Texas: Texas A&M University.

- Hasançebi, Y., (2019). Miles Davis'in elektrikli enstrümanlara odaklandığı projelerinin caz-rock türü üzerindeki etkileri ve 1968 yılı itibarıyla Davis'in topluluklarında yer alan müzisyenlerin, sonrasında, liderlik ettikleri oluşumlara taşıdıkları, türe yön veren, kurucu öğeler. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.
- Hingley, V.D., (1985). Performance anxiety in music: A review of the literature. *Thesis for the Phd degree*. Washington: University of Washington.
- Jarrett, K., 2000. *The Vienna Concert*. (CD recording liner notes) Germany Munich: ECM Records.
- Jarrett, K., 1993. *Bridge of Light*. (CD liner notes) New York: ECM 1450 Records.
- Jeddeloh, Steven C., (2003). Chasing transcendence: Experiencing "magic moments" in jazz improvisation. *Thesis for the Phd degree*. California: Fielding Graduate Institute.
- Kefor, T., (2015). Arts students in flow: An interpretative phenomenological analysis. *Thesis for the Phd degree*. Boston, Massachusetts: Northeastern University College of Professional Studies.
- Knight, P., (2004). Towards the limit-experience in music performance: A critical survey of popular literature and methods designed to facilitate optimal music performance. Melbourne: The University of Melbourne Victorian College of the Arts.
- Knörig, A., (2006). Free the body and the mind will follow: An investigation into the role of the human body in creativity, and its application to HCI. *Diplom-Medieninformatiker (FH) Thesis*. Berlin: University of Applied Sciences, Wedel.
- Lennon, J., & McCartney, P., 1968. Revolution [recorded by The Beatles]. On *Hey Jude* [Single]. London, UK: EMI Records.
- Mell, M., (2011) Body, mind, spirit: In pursuit of an integral philosophy of music teaching and learning. *Thesis for the Phd degree*. Philadelphia: Temple University.
- Monson, I., (1991) Musical interaction in modern jazz: An ethnomusicological perspective. *Unpublished Phd degree*. New York University.
- Mosek, E. (2017). Team flow: The missing piece in performance. *Thesis for the Phd degree*. Melbourne: Victoria University.
- Nash, C., (2011). Supporting virtuosity and flow in computer music. *Thesis for the Phd degree*. Cambridge: University of Cambridge Computer Laboratory.
- Nash, C. & Blackwell, A., 2011. Tracking Virtuosity and Flow in Computer Music, in *Proceedings of ICMC 2011*. 31 July- 5 August 2011. UK, Huddersfield: International Computer Music Association. pp. 575-582.

- National Endowment for the Arts. 2009. *2008 Survey of public participation in the arts research report*. November. Washington, DC: NEA
- Neuser, B. L., (2015). The Experience of Social Flow in Vocal Jazz Improvisation. *Thesis for the Phd degree*. Michigan: Western Michigan University. https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/628.
- Öztürk M., 2018. Flow-Mihaly Csikszentmihalyi (Akış-mutluluk bilimi) <https://www.dahaiyisen.com/flow-mihaly-csikszentmihalyi-akis-mutluluk-bilimi> Erişim Tarihi: 21.10.2020.
- Raleigh, S., (2011). Flow theory: Applications for jazz education and jazz improvisation and performance.
- Snow, K. Y., (2010). *Work relationships that flow: Examining the interpersonal flow experience, knowledge sharing, and organizational commitment (Thesis for the Phd degree*. Claremont CA: The Claremont Graduate University.
- Tsioulakis, I., (2011). Working or playing? Power, aesthetics and cosmopolitanism among professional musicians in Athens' *Thesis for the Phd degree.*, pp. iv, 21–22.
- Valechek, <http://alllossless.net/95387-cecil-taylor-and-buell-neidlinger-complete-candid-recordings-of-cecil-taylor-and-buell-neidlinger-4-cd-1960-1989.html> [Erişim Tarihi: 02.05.2021]
- Williamson, P., (2014). Developing technical control, ensemble interaction, and flow within jazz performance. *Thesis for the Phd degree*. Melbourne: Monash University Faculty of Arts.
- Yılmaz, D., (2020). Musica Totale kavramı ve türler arası geçirgenliğin Giorgio Gaslini yapıtındaki izdüşümleri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.