

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK BİLİMLERİ BÖLÜMÜ

Yüksek Lisans Tezi

**YEREL KİMLİĞİN MÜZİKSEL TEMSİLİ “ TÜRK CAZ MUSİKİSİ” ÖRNEĞİ**

Hazırlayan  
Zeynep DEMİR

Danışman  
Prof. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İZMİR / 2023

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “YEREL KİMLİĞİN MÜZİKSEL TEMSİLİ “ TÜRK CAZ MUSİKİSİ” ÖRNEĞİ” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih  /  /

Zeynep DEMİR

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../ ...../ ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Zeynep DEMİR'in **“YEREL KİMLİĞİN MÜZİKSEL TEMSİLİ “ TÜRK CAZ MUSİKİSİ” ÖRNEĞİ”** konulu tezi incelenmiş ve aday ...../ ..... / ..... tarihinde, saat .....’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN****ÜYE****ÜYE**

## ÖZET

Caz müzik türü ortaya çıktığı yıllardan itibaren yaklaşık olarak her on yılda bir değişime uğramış ve farklı müziksel unsurlarla üsluplara/stillere ayrılmıştır. Bu durum, caz müziğini inceleyen yazarlara göre, türün doğaçlamaya dayalı ve sınırları olmayan açık uçlu özü nedeniyle gerçekleşir. Türkiye’de caz tarihi, ülkeye giriş yaptığı mütareke yıllarından bu yana birçok farklı müzisyen tarafından icra edilmiş ve yerel motiflerin bu türde kullanılıp kullanılmaması üzerine tartışmaların yer aldığı süreci oluşturmuştur. Caz müziğinin Türkiye’de ortaya çıkarak üretim ve dağıtım alanının genişlemesi sürecinde ilk örneklerin Ermeniler ve Yahudiler gibi farklı etnik kimliklere mensup müzisyenler tarafından icra edildiği belirtilmektedir. Türk kimliğine sahip müzisyenlerin de bu farklı etnik kimlikli müzisyenleri dinleyerek, izleyerek ve gözlemleyerek türe dair icralarını oluşturduğu anlatılmaktadır. Türkiye’de caz müzik türünün müziksel yapısı ve enstrümanlarına sadık kalınıp Türk müziğinin enstrümanları, nazariyatı, usulleri, koma sesleri ve makamları gibi müziksel öğelerinin eklendiği icralar bulunmaktadır. Bu icralar, caz müzik türü üzerine yerel olan Türk müziği öğelerinin kullanılması ile küresel caz scene içerisinde yerel scene'e dair unsurlar olarak belirginleşir.

Çalışmada, ana akım bir tür olan caz müziğinin Türkiye’deki icralarında önemli bir üsluplaşmayı ifade eden “Türk Caz Musikisi” ifadesini kullanan müzisyenin yerel kimliğiyle kendini küresel olan müzik türü içinde nasıl temsil ettiği incelenmiştir. Burada temel problemi, “Türk Caz Musikisi ifadesinin kullanımında ortaya çıkan müziksel ve performans dayalı unsurların ana akım ve yerel kimlik gösterimini olarak ortaya çıktığı yerlerin neler olduğu ve bu unsurların Türk Caz Musikisi söylemi ile üretim yapan müzisyenin, Anıl Şalliel’in, yerel kimlik gösteriminde nasıl işlediği” soruları oluşturur. Çalışmada, Türkiye’deki caz müziğinin tarihsel süreci, yerel unsurların eklenmesi ile oluşan üsluplar ve bunun bir örneğini oluşturan Anıl Şalliel’in kayıtları ve performanslarında görünürlük kazanan Türk Caz Musikisi ifadesi, scene, yerel scene ve yerel kimlik kavramlarıyla incelenir.

**Anahtar Kelimeler:** Scene, Yerel Scene, Yerel Kimlik

## ABSTRACT

Jazz music genre has changed approximately every ten years since its emergence and has been divided into styles/styles with different musical elements. According to the authors of jazz music, this happens because of the improvisational and open-ended nature of the genre. The history of jazz in Turkey has been performed by many different musicians since the armistice years when it entered the country and it has created a process in which there are discussions on whether or not local motifs should be used in this genre. It is stated that the first examples were performed by musicians belonging to different ethnicities, such as Armenians and Jews, in the process of expanding the field of production and distribution of jazz music in Turkey. It is explained that musicians with Turkish identity also create their performances on the genre by listening, watching and observing these musicians with different ethnic identities. In Turkey, there are performances in which musical elements of Turkish music such as instruments, theory, procedures, coma sounds and modes are added, while remaining faithful to the musical structure and instruments of the jazz music genre. These performances become evident as elements of the local scene within the global jazz scene, with the use of local Turkish music elements on the jazz music genre.

In the study, how the musician, who uses the expression “Turkish Jazz Music”, which expresses an important stylisticization in the performances of jazz music, which is a mainstream genre in Turkey, with his local identity, represents himself in the global music genre. The main problem here is what are the places where the musical and performance-based elements that emerge in the use of the expression "Turkish Jazz Music" emerge as a mainstream and local identity show, and how these elements are used in the representation of the local identity of the musician, Anıl Şalliel, who produces with the Turkish Jazz Music discourse. constitutes the questions. In the study, the historical process of jazz music in Turkey, the styles formed by the addition of local elements, and the Turkish Jazz Music expression, which becomes visible in the recordings and performances of Anıl Şalliel, which is an example of this, are examined with the concepts of scene, local scene and local identity.

**Keywords:** Scene, Local Scene, Local Identity

## ÖNSÖZ

Hayatım benim için yoğun ve karmaşık olduğu zamanlarda hep müziğe sarılmışımdır. Müziğin insan hayatında hatta sosyal hayatının düzenlemesinde de önemli bir rolü olduğunu düşünürüm. Öyle ki benim müziğe olan ilgim, sevdiğim şarkıların müziksel özellikleri ve sözleri dışında sevdiğim müzik türlerinin tarihine ve sanatçıların kültürlerine olan merakımı oluşturdu. Küçük yaşlarda keman eğitimiyle başladığım müzik yaşantım, lise ve lisans eğitimi tercihlerimi de etkiledi ve hayatım müzik etrafında gelişti. Lisans ve yüksek lisans süresince yaptıkları ve yapmaya devam ettikleri çalışmalarıyla akademik çalışmalara olan merakımı arttıran sorularımı yanıtlayıp bana yol gösteren sevgili Prof. Dr. Fırat Kutluk, Prof. Dr. Ayhan Erol, Doç. Dr. Levent Ergun hocalarıma teşekkürü borç biririm. Ayrıca Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin, Doç. Dr. Ali Cenk Gedik ve Doç. Dr. Elif Tekin Gürgeç hocalarıma teşekkür ederim. Yüksek lisans ders aşamasında Prof. Dr. Ayhan Erol hocamdan aldığım “Müziğin Kültürel Çalışmaları” ve Prof. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu hocamdan aldığım “Küreselleşme ve Müzik” adlı derslerden hareketle çalışmamın nasıl şekilleneceği belli olmuş oldu. Hem albüm kayıtlarına hem de sahne performanslarına ilgi duyduğum ve yakinen takip ettiğim Anıl Şalliel’in, albümünde kullanmış olduğu “Türk Caz Musiki” ifadesi ve çalışmaya başlamadan önceki sohbetlerimizde kullandığı ifadenin bir “alt tür” olabileceğine dair söylemleri, benim için akademik bir araştırma merakına dönüştü. Sevgili danışmanım Prof. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu hocamla paylaştığım bu merak sonrasında hocamın yönlendirmelerinden hareketle sanatçıyla yaptığım görüşmelerden edinilen bilgiler çerçevesinde çalışmanın kavramları scene, yerel scene ve yerel kimlik kavramları olarak belirlendi. Çalışmanın örnek olayı olarak “Türk Caz Musikisi” bestecisi, görüşme sorularını açıklıkla ve sıkılmadan yanıtlamış olan Anıl Şalliel’e teşekkürlerimi sunarım.

Çalışma fikrimi sunduğum andan itibaren konuya farklı açılardan bakmamı sağlayan yol gösteren bilgi, birikim ve kaynakları her an özveriyle paylaşan ve geçirdiğimiz pandemi sürecinde dahi her türlü teknik ve yöntemi kullanarak bana imkân sağlayan örnek aldığım pek değerli danışman hocam Prof. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu’na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımın her anında, her zaman ve her koşulda olduğu gibi bu süreçte de yanımda olan sevgili anne ve babama teşekkürü bir borç bilirim. Sevgi ve desteklerini benden esirgemeyen Ayşin-Orkun Özben çiftine, çalışma boyunca yanımda olup beni yalnız bırakmayan değerli Ozan Gelen'e ve çalışmamın tamamlanmasında gerek fikirleriyle gerekse motivasyon konuşmalarıyla bana zaman ayıran değerli Arş. Gör. Burçe Ulubilgin Çuhadar'a teşekkürlerimi sunarım. İyi ki varsınız.



## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

### 1. BÖLÜM

#### SCENE KAVRAMI VE KÜRESEL CAZ SCENE

1.1. Scene.....	6
1.2. Yerel Scene.....	8
1.3. Küresel Caz Scene: Tanım ve Tarihçe.....	9

### 2. BÖLÜM

#### YEREL KİMLİĞİN MÜZİKSEL TEMSİLİ “TÜRK CAZ MUSİKİ” ÖRNEĞİ

2.1. Yerel Kimliğin Müziksel Temsili.....	20
2.2. Türkiye Caz Scene: Tarihçe .....	22
2.3. Yerel Kimliğin Müziksel Temsili Olarak “Türk Caz Musikisi” Örneği.....	32



<b>2.3.1. 166 Days Albüm Analizi.....</b>	<b>41</b>
<b>2.3.2. Türk Caz Musikisi 2 Analizi.....</b>	<b>46</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>48</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>51</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	



## GİRİŞ

İnsanoğlunun var olduğu tarihten bu yana bir şeye dair aidiyet hissine sahip olmaları, bir gruba ait olma ve o grupta yer almasından süregelen, grubun işleyişindeki görevi dolayısıyla kimliği, kendini nasıl tanımladığı ve istemsiz grupta yer alan bireylerin o gruba yüklediği “anlam”lar sayesinde şekillenir (Hall, 2017:7).

Kimlik, yüzeysel olarak basitçe kişilerin çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların “kimsiniz, kimlerdensiniz?” sorusuna verdikleri cevaptır.(Güvenç’ten aktaran Erol, 2017:212). Bu soruyla karşılaşan bireyler kendilerine “ben kimim?” sorusunu sorduklarında ya bir hayatı sorunsallaştırıp cevap ararlar ya da “ben kimim?” sorusunun dayanağı olan “ben”in tanınması ve tanımlanması için aidiyet duygusu çalıştırırlar. Bu duruma kişi, soru karşısında varlığıyla ilgili tüm anlamları kapsayan öznel bir duygu olarak kişisel kimliğini inşa eder diyebiliriz. “Ben kimim?” sorusuna verilen yanıt, bir kimliği, bir yapıyı insanın var oluş kategorileri içinde anlamlı bir eylem nesnesi olarak sunan bir tanımdır (Wiegert, Teitge’den aktaran Yıldız, 2007:9). Bu soruya yanıt olarak verilen her cevap, kişinin kim olduğunu araştırmaya yönelik, kimlik sorunsalına yol açan, kişisel bilgiler toplamına dahil olabilir. Kimlik tanımlaması, insanın kendisini ne olarak, neye dayanarak veya kendini diğerlerinden farklı kılan özelliklerin neler olduğunu cevaplamaya çalışan sorulardan oluşur. Bu anlamda özetle kişinin “mensubiyet”(attachment) ve “ait olma”(belonging) konusundaki araştırma çerçeveleri, kimlik tutumunu (cohesion) sağlayan dayanaklardır (Yıldız,2007:9).

Yıldız, kimlik ile ilgili sorulara verilen yanıtların sosyal psikolojik olduğundan bahseder. Bu durumda kişilerin veya toplumların tek bir kimliği olduğunu söylemek yanlış olur. Farklı bağlamlarda ve farklı kimliklerle tanındığımızı ya da tanıtıldığımızı, kendimizi tanıttığımızı görebiliriz. Burada bireysel kimlikten bahsetmek gerekirse, kişiyi ötekilerden ayıran yani, isim benzerliği, fotoğraf, doğum tarihi, yeri, iş, okul bilgileri gibi veriler sayesinde özneliğini koruyan, karışıklığa neden olmayan şahsi veriler bütünüdür. Bu çerçevede, kimlik iki temel bileşenden oluşur diyebiliriz. Birincisi tanımlama ve tanıma, ikincisi aidiyettir. Kendini tanımlama, toplumda kendini bir sıfatla tanıtmaya isteği, hem insana özgüdür hem de insani bir ihtiyaçtır (2007:10). Tajfel ve Turner gibi sosyal kimlik kuramcıları insan benliğini sosyal kimlik ve bireysel

kimlik olmak üzere iki alt kategoriye ayırmışlardır. Buna göre İngiliz, Müslüman, öğretmen ya da müzisyen olmak kişinin sosyal kimliğini ifade edip, bir gruba dâhil olmaya işaret eder. Mehmet'in kızı, neşeli, Bach sever, Caz dinler vb gibi daha öznel bilgiler ise bireysel ilişkileri ve atıfları temsil eder. Sosyal kimlik kuramcıları arasında tartışılan toplumsal kimlik ve bireysel kimlik tanımlamalarıyla ilgili tam bir görüş birliği yoktur. Brewer ve Turner gibi kuramcılar bu kimliklerin, birbirinden çok farklı içeriklere sahip olduğunu savunmaz. Bir kimliğin, toplumsal veya bireysel olma durumunu, bireyin içinde bulunduğu ortamda özgül fakat göreceli olarak değişebileceğini savunur. Hogg ve Abrams gibi sosyal psikologlar ise bu iki kimlik türünü daha keskin bir ayımla anlatılması gerektiğini söyler (Şimşek, 2002:36). Bireysel düzeyde kimlik, bireyin kim olduğunu tanımlarken kendini “diğer”lerinden ayırmasının yanı sıra “kim ve kimlerden olmadığının” da söylemini içerir. Sosyal kimlik ise bireyin kendini sosyal bir gruba ait görmesiyle ilgili bilgi ve bilincine dayanan kısmıdır. Kendini bir sosyal grubun üyesi olarak isimlendiren birey, varlığına ve “ötekiler” karşısındaki farklılıklarına işaret eder (Ata, 2021:31).

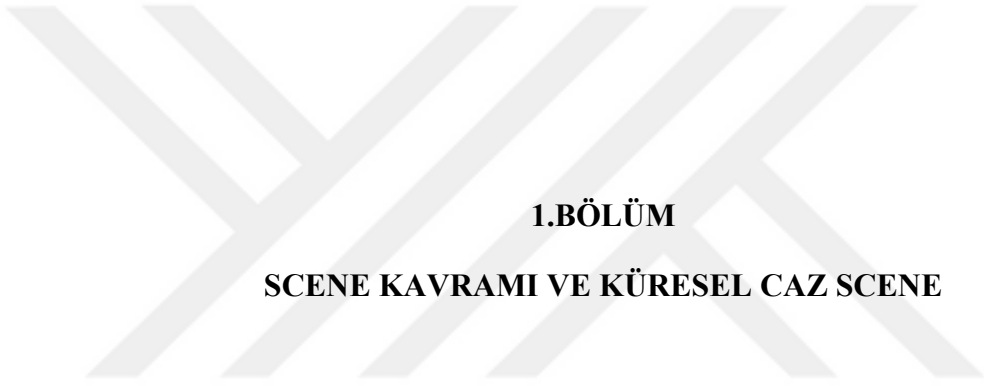
Bireysel kimlik, bir mensubiyet ve aidiyet unsurları içermesi bakımından kolektif kimliğe işaret etmektedir (Özdil, 2017:391). Toplumsal kimlik olarak da isimlendirebileceğimiz kolektif kimlik aynı grup içerisindeki bireylerin ortak aidiyetleriyle ve paylaşılan benzer pozisyonlara sahip olmasıyla benzerlik üzerinden inşa edildiği ve bunun bilincinde olunan kimliktir (Yapıcı’dan aktaran Özdil, 2017:392). Dolayısıyla ortak bir aidiyet hissi oluşumu bu haliyle kültürel kimliğe de gönderme yapar. Kültürel kimliklerin söylemsel inşasında siyasal, ekonomik, kurumsal, mekansal ve benzeri öğeler ile ilişkisiyle etkileşim halindedir (Dalbay, 2018:172). Çünkü “kolektif kimlikte geçmişe dönük bir yan vardır, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, yani genel anlamda kolektif bellekten hareketle inşa edilir. İnsan toplulukları kendilerini ortak geçmişte tanır, bu geçmişi belleğine işler, ritüel törenlerle anar ve yorumlar” (Dalbay,2018:170). Dolayısıyla ortak tarih mitleştirilir, aktörler kahramanlaştırılır. Bu süreçte entelektüeller ve sanatçılar iletişim araçları vasıtasıyla aktif rol oynar. Kolektif kimlik üyeler tarafından sübjektif bir biçimde algılanır, yaşanır ve ötekiyle farklılıklar vurgulanarak inşa edilir.

Moscovici ve Doice'ye (1992) göre insanlar benzerlikleri arttıkça farklılaşmaya çalışır (Bilgin'den aktaran Çerezcioğlu,2013:12). Kim olduğuna dair tanımlamalar yapan birey kendini ait hissettiği topluluğun içinde bu sefer yine kişisel kimliğiyle bilinmek ve yeni anlamlar yaratmak için, yani yeniden kimliklenme süreci başlatabilir. Bu süreçte birey, dahil olduğu kolektiviteleri sağlayan unsurları sürdürürken, bir yandan da kolektivite içinde farklılığını vurgulayacak unsurlar aramaya başlar. Bu unsurlar kimi zaman icad edilebilir. Kimliğin sürekli yeniden inşasında, içinde yer alınan kolektiviteler ya da niceliğin önemi yoktur. Buradan, insanların kimliklerini hem sürekli ait hissettikleri (dinsel vb.) hem de “icad edilen” yeni kültürel pratiklerden hareketle sürekli yeniledikleri veya bu durumu değiştirebildikleri sonucuna varabiliriz. Bu çerçevede aslında kişilerin ya da toplumsal grupların tek bir kimliği bulunmaz. Farklı bağlamlarda farklı ve çeşitli kimliklerle tanınabilir veya birey kendini tanıtabilir. Bu çeşitli kimliklerle ilgili olarak Güvenç; “Kimlik, hem tümüyle toplumsal hem de eşsiz biçimde kişiseldir; değişen derecelerde kişinin kendisi tarafından oluşturulan veya başkaları tarafından yüklenen anlamlar dolayısıyla oluşur.”, der (Yıldız, 2007:10). Bir kişi hayatını, kendisinin sahiplendiği fakat başkalarının ona atfetmediği ya da başkaları tarafından kendisine atfedilmiş fakat kişinin benimsemediği kimliklerin sonsuz ikilemleri içinde geçirir demek yanlış olmayacaktır (Yıldız, 2007:10). Bu bağlamda kimlik kavramı, bireysel olmasının dışında toplum içerisinde şekillenerek ve anlam kazanarak kültürel boyutuyla, makro ölçekte bir toplumsal kavram olmaya başlamıştır. Bu yönüyle kimlik bireysel anlamlar ürettiği kadar sosyal bağlamı içerisinde de bir temsil rolüne sahiptir.

Caz müzikle ilgilenen bir müzisyen olmak, o alandaki öbür müzisyenler ile yani caz müzisyenliği çevresinde toplanan kimseler için ortak bir aidiyet hissi oluşturur demek yanlış olmayacaktır. Zira müzisyenin çaldığı enstrüman dahil caz müzisyenliği çerçevesinde gelişmiş, o alanda var olma durumuyla şekillenen seçimlerden oluşuyor olabilir. Saksafon veya kontrbas çalmak bu duruma örnek verilebilir. Sadece enstrüman çalmak değil, caz müzisyenliğine yönelik, kendini ifade ederken ya da o müzisyen grubuna dahil olurken kendi kimliğini inşa sürecinde yaşadığı enstrüman çalma becerisi, bu kazanılan beceri içerisine caz müzisyeni olmak için çalınması gereken eserler, tarzlar ve enstrümanlar dahil bir süreç olarak göz önüne çıkar. Aynı zamanda kendini bir müzik

türü ile ilişkilendirip tanımlama çabasında olan bir müzisyeni bu çerçevede ele almak kimliklenme süreciyle ilgili örnek teşkil edecek durumdadır (Çerezcioğlu, 2013:12).





## **1.BÖLÜM**

### **SCENE KAVRAMI VE KÜRESEL CAZ SCENE**

## 1.BÖLÜM

### SCENE KAVRAMI VE KÜRESEL CAZ SCENE

#### 1.1. Scene

Scene terimi Cohen (1999)'e göre ilk defa 1950'lerde caz müziği ile ilgili bir kavram olarak caz scene şeklinde kullanılmıştır. Burada ki anlamı kültürel bağlamda ortak bir beğeni ve etkinlik içinde bulunan bir grup insandır (Aktaran Satır, 2016:242). Scene terimi, popüler müzik çalışmalarında anahtar bir kavram olarak kullanılır ve altkültür kavramıyla yakından ilişkilidir. Ancak "altkültür" terimi 70'lerden 90'lara kadar popüler müzik çalışmalarında önemli bir çözümleme birimi olarak iş görse de 90'lar itibariyle yerini 'scene'e bırakmıştır. "Altkültür" kavramının enine boyuna tartışılıp çalışmalar içerisinde anlatılmak istenen parametleri tam karşılamaması nedeniyle yerini scene terimine bıraktığını söylemek mümkündür. Etnografik incelemelerde kullanılan topluluk (community) kavramı, kökleri coğrafi olarak belirlenen müzikler ile ilişkili insan gruplarına işaret eder. Alt kültür (subculture) kavramı da, sınırları genellikle keskin çizilen insan gruplarına işaret eder. Genel hatlarıyla bakıldığında topluluk kavramı, etnomüzikoloji ya da antropoloji temelli araştırmacıların, geleneksel sanat müzikleri ya da folk müzikler ile ilgili çalışmalarında inceledikleri müziklerle ilişkisi 'zahmetsiz' kurulan insan gruplarını tanımlamakta kullanılmıştır (Erol, 2015:233). Yani, popüler müzik incelemelerinde pek tercih edilmemiştir. Dolayısıyla, popüler müzik incelemelerinin, etnografik bağlamlı araştırmalarında scene terimi, altkültür teriminin yerini almıştır (Çerezcioglu, 2011:142). Alt kültür, en basit haliyle "toplum içinde cemaat" olarak tanımlanır. Bir başka deyişle kendi toplumsal normlarıyla yaşayan, farklı bir (kendine özgü) ahlâkı, iletişim biçimi, barınma, eğlenme tarzı ve sanatsal faaliyeti olan topluma işaret eder. Kısaca "kültür" adına farklı bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk, bir toplumsal ilişkiler sistemidir (Erol, 2015:233). Scene terimi ise, temelde tiyatro kökenlidir ve "hareketin icra edildiği alan"a işaret eder. Şehir ve gece hayatıyla ilişkili güçlü anlamlara sahiptir. Ayrıca "paylaşılan, içine katılmayı ya da katılmamayı tercih ettiğimiz bir şey" anlamını taşımaktadır. Bu durumda scene, kamusal bir alan olabilir ya

da daha genel anlamda bir hayat biçimi de olabilir. Popüler müzik çalışmalarının son yıllarında, scene kavramı, gençlik kültürünü ve bu kültürün popüler müzik aktivitelerinin gerçekleştiği ‘mekân’ı ifade etmek için kullanıldığını söylemek gerekir. Dolayısıyla scene’nin bu anlamda kullanımı, altkültür kavramını reddetme amacı taşır (Çerezcioğlu, 2011:145).

Scene kavramı, bir siyasal sınır, bir bölge ya da kent ölçeğinde bir mekân ile eşlendiğinde yerel bir müzik etkinliği kimliği kazanır. Burada amaç tek bir müzik türünü ifade etmekten çok, o yerle ilişkili yerel olanaklar, kaynaklar, müzisyenler, izlerkitle (audience), tınılar (soundlar) ve ideolojilerin paylaşıldığı, benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapmaktır (Erol, 2015:235). Ayrıca scene terimi bir bölge ya da genellikle bir kent ile birlikte bir müzik türünü belirterek kullanıldığında, o müzik türü ile ilgili yerel olanaklarla gerçekleştirilen endüstriyel ve endüstriyel olmayan müzik pratikleri anlaşılır. Örneğin, Liverpool Rock Scene denildiğinde Rock müziğin Liverpool yereli sınırları içindeki endüstriyel ya da endüstriyel olmayan ortak tını, sound, üslup, çalgı kullanımı, performans dayalı davranışlar gibi ortaklıklar anlaşılmalıdır. Burada belirli bir müzik türü ile mekân/kent ilişkisi kendiliğinden oluşur. En belirgin özelliği ise o kent ile özdeşleştirilen/kimliklendirilen soundu oluşturmasıdır. (Erol, 2015:235). Bir müzik türü ve bir bölgesel yerin (ülke, şehir ya da ilçe gibi) scene kavramı ile birlikte kullanımında o müzik türünün kuramsal boyutta ‘yer’, ‘mekan’ ve ‘yerel’in ortaklığına işaret edilmiş olur. Yalnızca müzik türü ve scene ifadesi kullanıldığında ise yer ve mekandan bağımsız olarak o müzik türüne dair tüm ortaklıklar anlaşılır. Burada ki ‘yer’i (place) Giddens’in “yer, coğrafi olarak konumlandırılmış fiziksel eylemin alanı” (Erol, 2015:235) olarak anlamak gerekir. ‘Mekân’ı (space) ise özellikle zaman-mekan ilişkisinin parçalanmış olduğu modern yaşamda, sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği alan/ortam olarak anlamak gerekir (Erol, 2015:235). Bir başka deyişle scene, popüler müzik çalışmalarında anahtar bir kavram olarak, müziğin içinde üretildiği alana işaret eder. Bununla birlikte müzik etkinliğinin değişen, dinamik ve küresel olarak birbirine bağlı doğasına vurgu yapmasından dolayı tercih edildiği söylenebilir. Straw (2006:6)’a göre “scene, etkinliğin yerel kümelerini çerçevelemek ve dünyanın her tarafına yayılmış pratikleri bir arada görebilmek için kullanılır.” (Aktaran Çerezcioğlu, 2011:146).



Scene terimi, popüler müzik incelemelerinde eşlendiği sözcüğe göre anlam kazanır. Terimin ilk kullanımı olan müzik türü ve scene birleşimi, caz scene, rock scene, metal scene gibi, o müzik türü içindeki küresel ölçekteki ortaklıklara gönderme yapar. Bir başka deyişle belirli bir bölge ya da kent düşünülmeden, ancak onları da kapsayacak şekilde içine alan bir bütünleşme anlaşılır.

## 1.2. Yerel Scene

Scene terimi, belirli bir yerelliği ve bu yerelden oluşan müzik pratiğini ifade etmek için kullanıldığında ‘yerel scene’lere ve ‘yerel sound’lara gönderme yapar. Coğrafi sınırları belli ve farklı ölçeklerde bulunabilen yerelliklerin ona özgü müziksel kodlarını ve müzik çevresinde şekillenen davranışlarını isimlendirmek için kullanılan ‘yerel scene’ terimi, Seattle Rock Scene, İstanbul Metal Scene, Türkiye Metal Scene ya da Türkiye Caz Scene gibi, belirli coğrafi bütünlüğün adıyla birlikte müzik türü kullanımını içerir. Böylece müzik performansının bölgesel ortaklıklarının yanı sıra bölgesel olarak farklılaşan üsluplarına da işaret eder. Yerel scene bu bağlamda yerelde gerçekleşen, yerelin sosyal hayatında yaşanan pratiklerden beslenir demek yanlış olmayacaktır. Yani yerel dil, giyim, yerel tarih, kültür ve coğrafi konum gibi kimi özelliklerin toplamından oluşur. Yerel olanın, yani kendine özgü olanın “farklılık” unsurları, müzikte temsil bulur. Dolayısıyla hem yerel scene’i oluşturan şehir, ülke kendini ana akım içinde farklılaştırmış olur, hem de yerel scene’in mensubu olan müzisyenler, dinleyiciler, yapımcılar gibi aktörler kendi farklılıklarını inşa etmiş olur. Yerel müzik sceneleri üzerine yapılan çalışmalar, bu sceneleri kendi yerelliklerinin ayırt edici unsurlarını inşa etmek için müziği, küresel akışlar ve ağlar yoluyla nasıl şekillendirdiklerine odaklanır (Çerezcioglu, 2011:147).

Shank (1993)’e göre sceneler, içinde güçlü duygular barındıran kinetik bir oluşumdur. Scene, yeni kimliklerin ortaya koyduğu performansları değerlendirmek için oldukça önemli bir bağlamdır. Cohen (1999)’e göre kimlik ve aidiyet duygularıyla beraber kültürel miras, yerel kimlik, coğrafya aynı zamanda tarihsel köken gibi bağlamlarla iç içedir (Aktaran Satır, 2016:243). Bu durumda tek tip bir scene yerine farklı mekan ve coğrafyalara ait farklı yerel scene kategorilerinden söz edilebilir.

Dolayısıyla bu scenelerin hepsi kendi içerisinde, kendine özgü bir karakterle, kendine özgü bir kimlikle görünürlük kazanır. Bu durum, keskin sınırları olmayan, bağlamsal değişmelere açık olan yapısını etkilemez. Çerezcioğlu'na göre, belirli bir yerdeki bir müziksel üretim biçimi, o yerin, bu müziksel pratiği etkileyecek tüm kendine özgü unsurları göz önüne alındığında, bu pratiğin neden “orada”, “o” şekilde cereyan ettiğini anlamış oluruz. Bu kendine özgülük, o yerin yerel unsurlarının bir sonucu olarak, müziğe ilişkin pratiklerin şekillenmesinde rol oynar. Karşılaştırmalı popüler müzik çalışmalarında yerellik, kültürel coğrafya kavramıyla ilgilidir. Buradaki temel vurgu yerelliği tanımlamada müziğin rolü ve etkiliğindedir (Çerezcioğlu, 2011:148).

Popüler müzik çalışmalarında, günümüz sosyal medya haberciliği ya da akademik çalışmalarda dahil olmak üzere incelenen müzik pratiği için genellikle ilgili müzik grubunun veya bestecinin nereli olduğu, nereden geldiği gibi sorular sorulur. Bu durumu hem yerel kimlik hem yerel sound hem de yerel scene kavramlarıyla anlamak mümkündür. Burada önemli olan bu yerel unsurların, müziğin üretim ve tüketimini şekillendirip şekillendirmediği ve yerelliğin müziğin anlamını etkileyip etkilemediğidir (Shuker'den akt. Çerezcioğlu, 2011:148). Yerel scene, yerel dil, kültür ve coğrafi konumla ilgili olduğu gibi yerel kimlikle de doğrudan ilgilidir.

### 1.3.Küresel Caz Scene: Tanım ve Tarihçe

Caz müzik, 19.yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Caz müzikle ilgili yapılan araştırmalarda dikkat çeken sorulardan biri bu müziğe neden caz müzik dendiği ve bu tabirin nereden geldiğidir. Cazın etimolojik kökeniyle ilgili pek çok farklı bilgi bulunmaktadır. Örneğin Marshall Stearns'ın “*The Story of Jazz*” isimli kitabında, caz tanımı ile ilgili birkaç teori vardır. Bu teorilerden biri Caz'ı, Afrika'dan Amerika'ya götürülen yerlilerin, “hızlandırmak”, “heyecanlandırmak” anlamında kullandığıdır (Lambaoğlu, 2006:24). Henry George Farmer'a göre ise Arabistan'dan Sudan aracılığıyla Afrika'ya geçtiğini aslında “cazip”, “cezbe” gibi Arapça kelimelerden türediği ayrıca bu teoriyi takip eden bir diğer düşünce ise caz'ın Arapça hazdan geldiği yönündedir. Yazar Irving Scherke'e göre de Fransızca “jaizer” kelimesinden geldiği ve “konuşmak”, “gevezelik etmek”, anlamında kullanılan, buradan müziğe aktarılan bir

terim olduğu yönündedir (Akıncı, 2021:37). Bir başka bilgi ise caz'ın, kökeninde vodvil ve sirk şovlarında “komediye hızlandırmak ve artırmak” manasına gelen “jaz her up” şeklinde bir deyimdir (Tan, 2023:79).

Caz Müziği ile ilgili yapılan araştırmaların sonuçlarına bakıldığında dünyanın her yerinde hem icra eden müzisyenlerin hem de dinleyici kitlesinin çokluğu nedeniyle evrensel bir nitelik taşıdığı göz önündedir. “Caz” sözcüğü ilk kullanılışından bu yana fonetik olarak büyük farklılıklar göstermemiştir. Dilimizdeki hali köken olarak İngilizce'deki “Jazz” kelimesinden gelir ve fonetik olarak kelimenin Fransızca'sının Türkçe'deki telaffuzu kabul edilmiştir (Keseroğlu, 2005:13). “Caz” kelimesinin ilk kullanımıyla ilgili Berendt, Caz Kitabı'nda bu bilgiyi verir;

*“Bir orkestra şefi olan Tom Brown, “Jazz” sözcüğünü ilk kez kendisinin,1915'te Chicago'da çalarken dinleyici önünde kullandığını iddia eder. Oysa sözcük daha 1913'te bir San Francisco gazetesinde müzikal bağlamda kullanılmıştı. Daha eskiden “jass” (daha öncesinde ise jasm ve gism olarak) sporda ve oyunda hız ve enerjiyi ifade eden argo bir sözcüktü; ayrıca yine argoda cinsel bağlamda tohum yerine kullanılırdı.” (2019:27).*

Bu tanımlamaların yanı sıra caz müzik için tanımlama yapmanın mümkün olmadığını savunan görüşlerde mevcuttur. Yazar ve besteci Günther Schüller, “doğası gereği, gerçek caz bir formüle dayandırılmaz veya değişmeyen bir mükemmellik anlayışıyla temellendirilemez” der (Aktaran Keseroğlu, 2005:4). Caz müzik, tarihi boyunca neredeyse her on yılda bir değişime uğramıştır. Bebop, Cool, Modal, Free, Caz Rock, Fusion gibi her seferinde yeni ve bir öncekinden farklı akımlar ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, yazar-çizer ve eleştirmenler cazın ne olduğuna dair tanımlar yapmaya çalışsa da caz müziğin sınırlandırılmayan, formüle olmayan hali, caz müziğin bir bakıma tanımı haline gelmiştir. Berendt, cazın üç temel müziksel bileşeni olarak gördüğü swing, doğaçlama ve sound/cümlemeyi “uygun” şekilde icra etmesine rağmen caz olarak kabul edilemeyecek sanatçılardan bahseder. Berendt'e göre; “Caz kaliteyle var olur. Kalite ile hissedilir, akılla algılanmaz” (Tan, 2023:81) der. Saksofoncu Wayne Shorter, “Benim için caz kategori dışıdır!” söyleminde bulunurken, Louis Armstrong da cazı tanımlamasını isteyen muhabire, “Bu soruyu sorduğuna göre, hiçbir zaman öğrenemeyeceksin demektir!” yanıtını vermiştir (Aktaran Keseroğlu, 2005:4).

Amerika’da ortaya çıkan caz müziğinin, değişim sürecinde Avrupa’nın armonilerinden ve enstrümanlarından, Afrika’nın ritmik ve melodik öğelerinden beslendiğini söylemek gerekir. Müziğin temel öğeleri olarak sıralayabileceğimiz, ritim, melodi ve armoniye, caz müziğinde yine temel bir öğe olarak “doğaçlama” katılmıştır. Doğaçlama elbet sadece caz müziğe ait bir öğe değildir, fakat Barok günlerinden 20. Yüzyıla kadar caz müziğinde ki doğaçlama yapma pratiği, Batı müziğinde bu kadar önemli olmamıştır (Akıncı, 2021:37).

Caz’ın doğduğu dönemde ses kayıt teknolojilerinin yetersizliği ve ses teknolojilerinin günümüz koşulları kadar gelişmemiş olması nedeniyle caz müziğin ne zaman ortaya çıktığı tam olarak saptanamamaktadır. Caz müziğin hangi tarihte ortaya çıktığı, literatür içerisindeki verilerin, yazar kişiler tarafından farklı anlatımlarla ve hikayelerin farklı varyasyonları ile aktarılması nedeniyle belirsizliğini korusa da müzik tarihçileri ve etnomüzikologlar tarafından caz’ın ilk olarak New Orleans şehrinde ortaya çıktığı düşünülmektedir (Akıncı, 2021:389).

Caz müziğin ilk endüstriyel kayıtları müzik şirketlerinin, ses kayıt stüdyolarının daha fazla bulunduğu ve ses kayıt teknolojilerine ulaşılabilirliğin daha fazla olduğu New York şehrinde yapılmıştır. Caz müziğin ilk plak kaydı 26 şubat 1917 tarihinde Victor Talking Machine Company tarafından Original Dixieland “Jass Band” grubunun “Dixieland Jass Band One-Step” ve “Livery Stable Blues” adlı şarkıların kayıtları alınarak gerçekleştirilmiştir. Kaydedilen iki şarkı 78 rpm’lik plakların iki ayrı yüzüne tek tek kaydedilmiş ve satışa sunulmuştur. Amerika Birleşik Devletleri’nin Birinci Dünya Savaşı’na dahil olmasından birkaç gün sonra müzik mağazalarında yerini alan Original Dixieland “Jass Band” grubunun plağı satış rekorları kırmıştır. Caz müziğin bu ilk plak kaydının başarısı caz müziğinin müzik endüstrisi bağlamında ilerlemesine ve dünyaya yayılmasına olanak sağlamıştır (Myers, 1956:2). Bu gelişmeyle birlikte “caz çağı” adıyla anılan bir dönem başlamış oldu (Mimaroğlu, 2012:141).

Müzik endüstrisi için Victor Talking Machine Company tarafından kaydedilen Original Dixieland “Jass Band” grubunun iki şarkısının bulunduğu plak resmi olarak mağazalarda halka satışa sunulan ilk caz müzik albümü olarak düşünülmektedir. Fakat ilk plak kaydı caz müziğin dönemlerinin başlangıcı için referans alınmamakta ve konu üzerine çalışan araştırmacılara göre caz müzik dönemleri ilk plak kaydından daha eski

zamanlarda başlamaktadır. Genel olarak hem tanımsal, hem de tarihsel süreçte sınırlandırılmayan ve sabitleştirilemeyen tanımlama çabalarını, tarihsel olarak gelişimini ve müzikal farklılıklarını daha iyi anlayabilmek için Berendt'in caz dönemleri ayrımını aktaracağım. 1890'lardan başlayıp her on yılda bir yeni çıkan üsluplar sırasıyla, 1890'lar Ragtime, 1900'ler New Orleans, 1910'lar Dixieland, 1920'ler Chicago, 1930'lar Swing, 1940'lar Bebop, 1950'ler Cool-Hard pop, 1960'lar Serbest caz, 1970'ler Fusion ve Caz Rock, 1980'den sonra şeklindedir.

John Edward Hasse'ye göre, Amerika'nın ilk müzik türlerinden biri olarak görülmekte olan Ragtime, 1890'lı yıllarda ortaya çıkmıştır ve diğer Amerikan müzik tarzlarına pek benzememektedir (Hasse, 1985:1). Ragtime ilk zamanlar müzik içerisindeki çeşitli tarzları, müzisyenleri, bestecileri, tarz içerisindeki zaman dilimlerini, performans bağlamlarını tek bir başlıkta kapsayan bir kavram olarak kullanılmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında ise kavram popüler müzik için her şeyi kapsayan bir kavram olarak kullanılır. Çağdaş kullanımda ise Ragtime kavramı müzik stilini, ragtime ile ilgili repertuarı, ragtime dans stilini ve dönemi ifade eden bir kavram haline gelir (Wright, 2016:9). *Ragged time* , “parçalara ayrılmış zaman” anlamına gelmektedir. 1800'lü yılların sonlarında Missouri'de doğduğu biliniyor. Bu alt türün önde gelen ismi Scott Joplin'dir. 1868 yılında Texas'ta doğan Joplin, ragtime bestecisi ve piyanisttir. Türün belirgin özelliği piyanoyla icra edilmesidir. Ayrıca 2/2 veya 4/4'lük zamanlarda yazılan ve walking bassla süslenen bir çeşit dans müziğidir (Yanıkoğlu, 2007:9). Piyano açısından Ragtime'daki birçok şey 19. Yüzyılın piyano müziğinden etkilenmiştir. O dönemlerden Chopin ve Listz gibi bestecilerden, marş ve polka gibi formlardan esinlenmeler vardır. Birçok ragtime parçası sonat formunda yazılmıştır. Besteye dayanır ve doğaçlamadan yoksundur (Berendt, 2019:20-21). Ragtime'ın diğer bir özelliği de pek çok caz stilinden farklı olarak siyah ve beyaz müzisyenlerin çalış tarzları arasında ayrım olmamasıdır.(Cooke'dan Aktaran Yanıkoğlu, 2007:10).

1900'lerin başlarında İspanyol ile Fransız hâkimiyetinde olan New Orleans ve Louisiana eyaletleri ABD tarafından satın alındığında kentte kültür farklılıkları oluşmaya başladı. Öyle ki sadece Fransızlar ve İspanyollar değil. İngilizler, İtalyanlar hatta Almanlar ve Slavlar yanı sıra Afrika'dan getirilen kölelerin torunları da yaşıyordu. Durum böyle iken bitlikte yaşayan bu nüfusun ulusal ve kültürel farklılıkları, kendi

tınlarını icra etmeleri dolayısıyla yapılan danslar ve ritimsel ögeler birleşti. İngiliz şarkıları, İspanyol dansları, Fransız halk ve bale müziği, farklı mezheplerin ilahi ve koralleri, siyahi ‘Shouts’ları, (şarkı tarzındaki haykırışlar anlamına geliyor), Afrika ritim ve dansları bir arada gerçekleşti Yanıkoğlu, 2007:10). Bütün bunlar müzikal canlılığın oluşmasına sebep oldu ve birbirlerinden etkilenmeleri sonucunda “New Orleans Stili” ortaya çıktı. (Berendt, 2019:24-25). New Orleans stilinin müzikal özellikleri ise 1 ve 3. vuruşlarının güçlü olmasıdır. Stil çoğunlukla bir kornet veya trompet, bir trombon ve bir klarnetten üflenen üç melodik çizgiyle karakterize edilir. Bu üç melodi çalgısına eşlik eden ritim çalgıları ise kontrbas ve tuba, davul, banço veya gitar bazen de piyanodur (Berendt, 2019:25). Piyano Ragtime’e göre daha az kullanılmaktadır. Çalgı gruplarının melodilerinde doğaçlama görülür. New Orleans’ın eski grupları yüzyıl başındaki marş ve sirk orkestralarına benzer. Hem enstrümantal açıdan hem de toplumsal işlevleri nedeniyle bu orkestralarla doğrudan bağları vardır. Ayrıca New Orleans Stili “hot” stilleri arasındadır. Bu icra tarzını ifade etmek için kullanılır. Sound, cümleme, vibrato ve attacca özgünleşir. Müzisyen enstrümanını çalmaktan çok, onunla konuşur gibi duygularını yansıtır (Berendt, 2019:26). Varyasyonlar tema veya temalar üzerine yapılır. 8 veya 16 ölçüden oluşur ve genellikle majör gamlar seçilir. Melodi çizgilerinin birbirine karışmaması adına dikey basit çokseslilik çerçevesinde kalmıştır (Yanıkoğlu, 2007:12). 1910’lu yıllara gelindiğinde “Dixieland” isimli alt tür oluşur. Bu türü New Orleans’tan ayıran en belirgin farklılık beyaz müzisyenler tarafından icra ediliyor olmasıdır. Dixieland, sözcüğünün nereden geldiğine dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte, söylentiye göre Louisiana’nın on dolarlık banknotlarından çıkar. Banknotta İngilizce ten rakamının yanında Fransızca dix(on) yazılıdır. Bu durum Kuzeyli Yankee’lerin o kadar hoşuna gider ki ülkeyi bu isimle adlandırırılar. Ardından gelen süreçte Dixieland Jazz denmeye başlar. Ragtime, Nex Orleans ve Dixieland cazı ile caz müziğinin tarihi başlar (Berendts, 2019:27). Devamındaki süreçte 1920’li yıllarda New Orleans müziğinin Chicago eyaletinde parlaması nedeniyle Chicago isimli alt tür oluşur. Birinci dünya savaşı sırasında liman kenti olan New Orleans’ın deniz kuvvetleri komutanı, askerlerin oradaki eğlence hayatından olumsuz etkilendiğini düşünerek Storyville’in kapanması sağlamıştır. Ardından geçimini buradan sağlayan pek çok müzisyen işsiz kalınca kenti terk edip,

Chicago ve Michigan Gölü kıyısındaki Windy City'ye yerleşmeye başlar. New Orleans'lı müzisyenlerin o bölgeye yapmış olduğu göç nedeniyle 1920'li yılların Chicago'su, New Orleans stilinin altın devri olmasına neden olur. New Orleans cazının meşhur plakları, doğduğu kentte değil, Chicago'da savaş sonrası giderek popüler olan gramofon için kaydedildi (Berendt, 2019:28-29). Müzikal anlamda New Orleans stilinden farklı yönleri vardır. 1920'li yıllar Blues'un parlak dönemidir ve Klasik Blues dönemi olarak kabul edilir. New Orleans'lı müzisyenler ve Blues şarkıcılarının Chicago'da buluşması dolayısıyla yeni bir eğlence hayatı oluşur. Farklı kültürlerin bir arada olması ve artan ırk ayrımcılığı nedeniyle New Orleans stilinden farklı yeni bir stil ortaya çıkar (Berendt, 2019:29). Zaten genel hatlarıyla bakıldığında caz tarihinin başlangıcından buraya kadar olan tarihsel çizgide her on yıl da, yeni bir stil ortaya çıkar. Bu stilde New Orleans'ın melodi çizgileri görülmez ve aynı anda icra edilen farklı melodiler birbiriyle çakışmadan çalınır. Solo önemlidir ve bireysellik ön plana çıkmıştır. Kayıtlarda solo performansların çokluğu dikkat çeker. Ayrıca saksafon önem kazanmaya başlar.

“Swing” ise 1930'lu yılların caz stilinin adıdır. Cazın eski stilleri two beat jazz (iki vuruşlu caz) adı altında sınıflandırılır. Beat sözcüğü, vuruş, ritmik ağırlık noktası anlamına gelir ve two beats ölçüsü, iki ritmik ağırlık noktasından oluşur. 1930'larda Chicago'dan New York'a uzanan ikinci büyük göç sonucunda Harlem'de ve Kansas City'de ortaya çıkmıştır. (Berendt, 2019:30). Swing two beat jazz yerine four beat jazz yani dört vuruşlu caz olarak isimlendirilir. Çünkü ölçüdeki dört vuruşta eşit olarak vurgulanır. 1930'lu yıllarda büyük orkestralar gelişirken, öte yandan solo yapmanın da önemli hale gelmesi kendi içinde bir çelişkidir. Zira caz her zaman aynı anda hem bir kolektifin hem de bir bireyin müziği olmuştur (Berendt, 2019:31). Orkestranın büyümesi nedeniyle bir yandan da big band dönemi başlamış, parça düzenlemelerinin çeşitliliği kaçınılmaz olarak artmıştır (Yarkın, 2022:9). Tuba yerine kontrbas, banjo yerine gitar kullanılmaya başlanmıştır (Akıncı, 2021:46). Sallanma ve salınım anlamlarına gelen Swing, dinleyicilere ve dans gecelerine katılan insanlar için gerçekleştirilmiştir. Artan radyo yayınları sayesinde dönemin popüler türü olmuştur. Davul setinde zamanı tutmakla özdeşleşen Hi-hat kullanımı artmıştır. Bu dönemin ve caz tarihinin önemli isimlerinden örnek, müzisyen ve orkestra lideri Duke Ellington'dır.

1930'lu yılların sonlarında Swing büyük bir endüstri haline dönüşmüştür. Hatta bütün zamanların en büyük müzik endüstrisi olarak isimlendirilmiştir. Bir stil ya da icra tarzı ticarileştiğinde, gelişme tersi yönünde olur ve bu durum caz müziğinde sık karşılaşılan bir durumdur (Berendt, 2019:32). Bu popülarizme karşı çıkan bir grup müzisyen bir araya gelerek yeni bir şey söylemek istediler. Yine bir on yılın başlangıcında 1940'larda Kansas City'de bir stil gelişti. Bu stil için müzisyenlerin bir araya gelip bilinçli bir şekilde üretmiş olduğu bir stil demek doğru olmaz. Farklı yerlerde yaşayan müzisyenlerin icra ettiği melodiler ve enstrümanlarından doğmuştur. Doğan yeni stile "Be-bop" adı verildi (Berendt, 2019:32). İçinde müzikal anlamda çok teknik bulunduğu için Swing kadar popüler olmadı. Ayrıca stilin ismini Dizzy Gillespie'nin açıklamasına göre o dönem çok kullanılan bemol beşli aralık vokalizasyonunu yansıtır. Bu aralık sayesinde Be-bop ve re-bop sözcükleri bu türde şarkı söylenmek istendiğinde, kendiliğinden dudaklardan dökülür deniliyor (Berendt, 2019:33). Dolayısıyla bemol beşli, türün en belirgin özelliği olarak karşımıza çıkar. Türün icracılarında Duke Ellington, Willie "The Lion" Smith gibi müzisyenler tarafından sadece geçişlerde kullanılırken bemol beşli, tüm stili kapsar hale gelir. Caz formunun kendi içinde, kurallarını bozmadan yeni üretilene adepte olma hali nedeniyle gelişmeye devam etmesi şaşırılacak bir durum değildir. Klasik bir Be-bop grubun oluşması için davul, bas, piyano ve iki nefesli, alto saksafon ve trompet gereklidir (Yanıkoglu, 2007:17). 1940'lı yılların sonlarına doğru, aranjörlüğünü Gil Evans'ın üstlendiği, Miles Davis'in "The Birth of the Cool" albümü ile başladığı kabul edilen bu dönemde, aranjörlük kavramının ve düzenlemelerin önemi artmıştır. Nedeni ise caz müziğinde doğaçlama unsuru etkisinin be-bop stilinde ki gibi baskın olmaması ve notasyon öneminin artmasıdır (Yarkın, 2022:10). 40'ların sonlarına doğru Berendt, bebop'un asabi huzursuzluğunun ve taşkınlığının yerini giderek olgunluk, huzur ve uyuma bıraktığından söz eder (2019:35). 1950'ler Berendt'in sıralamasına göre "Cool-Hard Pop" dönemi olarak isimlendirilir. Bu tavır ilk kez trompetçi Miles Davis tarafından icra edilmiştir. Önceleri, 1945'li yıllarda Dizzy Gillespie'nin tarzında olduğu gibi asabi çalan Davis daha sonra uyumlu ve cool üflemeğe başlamıştır. Bu çalımın aynısı John Lewis'in piyano doğaçlamalarında görülmüştür (Berendt, 2019:35).



Aranjörlik kavramıyla birlikte notasyon kullanımını artışı, düzenlemelerin önemini belirginleştirmiştir. Dolayısıyla gruplardaki enstrüman sayısı ve türü Be-bop'a göre çeşitlenmiştir. Klasik enstrümanlar; flüt, obua, tuba, bariton saksafon vs. gibi klasik müzik enstrümanlarıyla genişlemeye başlamıştır. Düzenlemeler ve polifoni önem kazanmıştır. Ayrıca parçalarda ki ritim partileri etkisizleştirilerek, davulda fırça baget kullanımı başlamış, basit ritimler üzerine kolay okunabilir sözler yazılarak vokal partileri oluşturulmuştur (Yanıkoglu, 2007:18). Dinamik ve güçlü icralar ile be-bop etkisini devam ettiren Hard- pop stilinde ise, be-bop stilinde ki alışılmış akor dizilimleri değişmiş, homofonik ve polifonik icra artmıştır. Yanı sıra Afro-Amerikan kökenli blues ve soul etkisi önem kazanmıştır. O dönem 50'lerin sonlarına doğru etkisi artan modal caz müziğinde tonal müzik yerini modal müziğe bırakmıştır. 1960'lı yıllar "Serbest Caz" dönemi olarak ele alınır. Caz müzikte kullanılan enstrümanların müzikal anlamda sınırları test edilmiş, armonik yaklaşım yerini kromatik yaklaşıma bırakmıştır. Bu durumda da tonal müzik yerini atonal müziğe bırakmış olur. Ayrıca burada standardize edilmiş tempo, stil ve dinamik icralar terk edilmiş zamanın özgürlük hareketinin müziğe yansması olarak düşünülebilecek daha öznel daha kişisel bir tür olarak özgür caz ortaya çıkmıştır (Yarkın, 2022:11). 1960'lı yıllarda önceki caz stillerinde olmayan bir durum gerçekleşmiş olur. Öyle ki kendini bir anda Hindistan'dan Afrika'ya, Japonya'dan Arabistan'a açan caz, dünya müziğini içine almaya başlamıştır. Birçok caz müzisyeni caz müziğe bu dönem aşırı önem vermeye başlar. Hatta bazıları dinsel anlamda bir şeyler bulup üretmeye başlamıştır. Müzikal sound daha önce olmadığı kadar yoğun bazen gürültü denilebilecek kadar genişler ve bu dönem caz müzik için serbest tonaliteden atonaliteye kadar uzanan düzleme erişir (Akıncı, 2021).

1970'li yıllarla birlikte, caz müziğin gelişim süreciyle ilgili olarak her on yılda bir yeni bir alt tür oluştuğunu belirtmiştik. 1960'lı yıllar birçok caz müziğinin geliştiği ve kabul gördüğü bir dönem olmuştur. Ayrıca plak şirketleri ve müzik mekanları caz müziğini desteklemeye devam etmiştir. O dönem rock müziğin popüler olması caz müziğin şekillenmesinde rol oynamıştır demek yanlış olmayacaktır. 1970'ler itibariyle fusion ve caz rock, klasik caz doğaçlamaları ve rock ritimlerinin elektronik tınılarla birleşmesine olanak sağlamıştır (Berendt, 2019:51). Bu dönemi Berendt kitabında yedi ayrı eğilimle anlatmıştır. Bunlardan ilki, fusion ve caz rock az önce bahsettiğim rock

ritimlerinin ve elektronik tınının birleşmesidir. İkincisi caz müzikte Avrupa romantik oda müziğine eğilimdir. Bu eğilim cazın bir tür estetize edilmiş hali olarak ifade edilir. Üçüncüsü 1973-1974'lü yıllarda serbest cazın geri dönüşü, dördüncüsü Swing'in, beşincisi Be-Bop'un geri dönüşüdür. Altıncısı Avrupalı müzisyenlerin kendi köklerine dönerek Avrupa Caz'ını buluşu ve yedincisi ise tüm müzik tarzlarını birleştirerek yeni bir müzisyen tipinin doğmasıdır. 1980'lerden sonra caz müziğini temsil eden tek bir türden bahsetmek mümkün değildir. Bu dönemde caz müziğinin belirgin özelliği, stiller arası geçişlerin var olduğu ancak caz müziğin sınırlarının bozulmadan oluşan yeni akımlara ayak uydurarak varlığını sürdürmüş olmasıdır. Caz müzik küresel akışta, dünyanın farklı yerlerinde farklı isimlerle varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

“Küresel” olarak kabul edilen herhangi bir unsur, örneğin bir popüler müzik türü olan caz müzik, dünya genelinde, caz müzikle ilişkili bireylerin aktivitelerinin birbiriyle bağlantılılığı çerçevesinde şekillenir. Bu haliyle caz scene olarak ele alınabilir. Dünya üzerinde bu türü, yani caz müziğini paylaşan ve birbirlerinden coğrafi olarak uzakta yer alan bireylerin aktivitelerinin, küresel bağlantılılığıyla varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Çerezcioglu;

*“Kendilerini bir popüler müzik kolektivitesi içinde konumlandıran bireyler, içinde yer aldıkları “Popüler Müzik Scene’inin” kendilerinden uzaktaki üyelerin eylemlerinden de sürekli olarak etkilenirler. Böyle bakıldığında bir popüler müzik scene’i içinde yer alan bireylerin, birbirlerinden coğrafi olarak uzakta meydana gelen aktivitelerin, karşılıklı bağlantılılığı ile varlıklarını sürdürdüklerini söylemek yanlış olmaz. Örneğin bir popüler müzik türü içinde yer alan alt türler ve üsluplar, birbirlerinden coğrafi olarak uzakta yer alan yerel scenelerin üyelerinin yaratıcılıklarıyla şekillenir.” (2011:140) der.*

1970’li yılların sonundan günümüze kadar yerel scene üyelerinin yaratıcılıklarıyla birçok alt türe evrilmiştir. Bunlara, smooth caz, funk caz, punk caz, latin caz, Afro-cuban caz, etnik caz, Türk caz gibi türler örnek gösterilebilir

Scene kavramı bir önceki başlıkta anlatıldığı gibi, müzik yazarları ve araştırmacılar tarafından paylaşılan müzik etkinliği, pratiği, türü veya belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan insan grubunu işaret edecek şekilde ele alınır. Yanı sıra insan gruplarına, belli müzik türlerine ya da alt üsluplarının üretimi- tüketimi

ile ilişkili olayları anlamaya çalışmakta kullanılır. Zira scene teriminin ilk kullanımı da 1950’li yıllarda “Caz ve Caz Scene” şeklinde “kültürel bağlamda ortak bir beğeni ve etkinlik içinde bulunan bir grup insan”ı ifade etmek için kullanılmıştır. Bir müzik türünde alt tür ve üslupların, yerelindeki bireylerin katkılarıyla oluşması, dolayısıyla o müzik türünün, tüm yerel scenelerin katkılarıyla küresel ölçekte var olmasını sağlayan bir unsur olduğunu söylemek gerekir.

Caz Müzik ortaya çıktığı yıllardan itibaren geçirdiği gelişim ve değişim sürecinde, özünü kaybetmeden günümüze kadar gelmiştir. Bu durumu aslında diğer dünya müzikleri ile girdiği ilişkilere borçludur. Caz müziğin ana akım müzik türü olarak bile alt tür ve üsluba dayalı çeşitlenmesinde, caz müziği icra eden müzisyenlerin yerel kimlikleri ve kültürel farklılıkları nedeniyle olduğunu söylemek mümkün. Aslında caz müziğin ana akım olma nedeninin, bu yerel kimlik ve kültürel farklılıklardan beslenerek çeşitlenip büyüdüğünü, geliştiğini belirtmek gerekir. Dolayısıyla yıllar içerisinde ki gelişimini popüler müziklerin yeni akımlarından farklılıklar alarak ve aldığı müziksel farklılıkları kendi bünyesinde sentezleyerek kullanması nedeniyle varlığını sürdürdüğünü ve küresel ölçekte bir caz scene oluşturduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu durumun nedenlerinden biri cazın doğaçlama yapmak isteyen müzisyenlere farklı müzikal ifade seviyelerine ulaşabilme imkânı vermesidir. Bu durum ise doğaçlama yapmayı temel unsur haline getirmiş müzisyenler için itici bir güç oluşturmuştur. Varlığını sürdürmesinin bir diğer nedeni ise icra ve yaratım sürecinde klasik Batı müziği gibi mutlak kurallara ve formlara dayanmadığından, geleneksel olandan farklı ve daha özgür müzik yapma ihtimalinin olduğunu söylemek yanlış olmaz (Akıncı, 2021:37).

Caz müziğin yüz elli yılı bulmayan geçmişi göz önüne alındığında günümüz dünya müzik literatüründe önemli bir yere sahip olduğunu, Afrika ve Avrupa kıtalarının gelişimini kapsayan köklü geleneklerini, kültürlerini, danslarını ve müziklerini içerisinde barındırdığını söylemek yanlış olmaz (Yarkın, 2022:5). Ayrıca caz müziğin ortaya çıktığı yıllardan günümüzdeki sürecine kadar olan gelişimi, yaşadığı sayısız değişimin içinde barındırdığı açık uçluluk durumu, değişime ve ilerlemeye izin veren özü olduğunu söyleyebiliriz (Akıncı, 2021:38).

**2. BÖLÜM**  
**YEREL KİMLİĞİN MÜZİKSEL TEMSİLİ**  
**“TÜRK CAZ MUSİKİ” ÖRNEĞİ**

## 2. BÖLÜM

### YEREL KİMLİĞİN MÜZİKSEL TEMSİLİ

#### “TÜRK CAZ MUSİKİ” ÖRNEĞİ

##### 2.1. Yerel Kimliğin Müziksel Temsili

Çalışmanın birinci bölümünde scene kavramı ve bu kavramın yerel unsurlarla birlikte ele alındığında yerel scene'lere ve yerel sound'lara gönderme yaptığından bahsedilmektedir. Yerelde gerçekleşen, yerelin sosyal hayatında yaşanan pratiklerle şekillenen müzik türlerinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Scene kavramı, popüler müzik incelemelerinde anahtar bir kavram olmakla birlikte müziksel ve müzik dışı davranışlara işaret etmektedir. Belirli bir müzik türünün özelliklerini sıralamak için, o müzik türünün geliştiği yerelde ki, dil, giyim-kuşam kodları, yerel tarih, kültür ve yerel kimlik gibi unsurları da göz önüne almak gereklidir.

İnsanlığın var olduğu tarihten bu yana, bir gruba ait olma isteği ve o gruba ait olması nedeniyle grubun işleyişinde ki görevi yani kimliği, kendini nasıl tanımladığı ayrıca grupta yer alan bireylerin o gruba yüklediği “anlam”lar sayesinde şekillenir. Bu süreçte oluşan/ oluşturulan anlamlar, kültür ve kimlik kavramlarıyla ele alınabilir. Kültür kavramı, popüler çalışmalarda sıkça başvurulan bir terim olmakla birlikte, kavram ile ilgili pek çok tanımlama bulunmaktadır. Kültür kavramıyla ilgili tanımlamalardan bazıları; insanların sembolik temsil pratikleri yoluyla anlam inşa etmeye çalıştıkları bir yaşam düzeni olarak görülebilmektedir. Kültür, insanların hem bireysel hem de kolektif biçimde, birbirleriyle iletişim kurarak yaşamlarını nasıl anlamlı hale getirdikleriyle yakından ilişkilidir. Yanı sıra kültür, insanın beşeri faaliyetleri sonucu ortaya çıkan maddi ve manevi ürünlerin tümünü içine almaktadır (Tomlinson, 2004:33). Çalışmada, Stuart Hall’un Temsil isimli kitabında, “kültür, ‘paylaşılan anlamlarla’ ilgilidir.” (2017:7) söyleminden hareketle insanların sosyal ilişkilerini, ürettikleri temsiller ve anlamlar üzerinden ele almaya çalışılacaktır. “Paylaşılan anlamlar”a yapılan vurgu, bazen kültürün fazla bütünlükçü ve bilişsel anlaşılmasına

neden olabilir. Ancak bütün kültürlerde, rastgele bir konuya dair her zaman çeşitli anlamlar ve o anlamları yorumlama veya temsil etmenin birden fazla yolu vardır. Ayrıca Hall kitabında kültürün, kavramlar ve fikirlerle olduğu kadar duygular, bağlılıklar ve hislerle de ilgili olduğunu belirtiyor. Zira ait olunan kültüre göre birbirinden farklı göstergeler ya da dilbilimiyle ele alınabilecek seslerin bile, anlamlarının farklılıkları üzerine araştırmalar mevcuttur.

Kültür, insanların toplumsal yaşam içinde tarih boyunca ürettikleri bütün maddi ve manevi değerler bütünüdür. Tarih boyunca üretilen anlamlar kurdukları iletişimlerle kurulur ve dolayısıyla bu iletişimde dilin oldukça önemli bir yeri vardır. Çünkü “temsili bir sistem” olarak çalışır. Dil sayesinde kelimelerimizle, fikirlerimizi, ne hissettiğimizi ifade edebiliriz veya diğer insanlarla iletişim kurmak için işaret ve semboller kullanırız. Buna örnek kullandığımız sesler, yazılı kelimeler, üretilmiş görseller (fotoğraflar), müzik notaları veya bir cisim bir nesne bile olabilir. Yani dil yoluyla “temsil”, “anlam”ın üretildiği süreçte çok önemlidir. Kültürel anlamlar sadece “kişinin kafasının içinde” değildir diyen Hall, bu anlamlarla sosyal pratiklerin düzenlendiğini, davranışlarımızın etkilendiğini ve bu nedenle de gerçek ve pratik etkileri olduğunu dile getirir (2017:9). Bu anlamların herkes üzerinde kesin, net, tam ve kalıcı anlamlar olarak kalıp kalmayacağı netlik göstermez. Söz konusu kültüre dahil olan bireyin zihninde şekillenen şey bir eşya bile olsa, onu kullanma şeklimiz, onun hakkında söylediklerimiz, düşündüklerimiz ve hissettiklerimiz yoluyla ona bir “anlam” veririz. Nesnelere, insanları ve pratikleri kısmen onlara dair oluşturduğumuz yorum hatlarıyla anlamlandırırız. Kültürün, o kültüre mensup kişiler tarafından bir anlam bütünlüğü sağlanıp zihinlerinde farklı kodlar dahi olsa geniş hatlarıyla aynı şeylerden bahsedildiğini anlamalarını sağladığını söylemek mümkündür. Bir “anlam” bütünlüğü sağlanması nedeniyle “temsil” farklı toplumbilim disiplinlerinde birer çalışma nesnesi olarak iş görür. Kültürel çalışmalarda pek çok makaleye ve kitaba konu olan temsil kavramı üzerine, Hall kitabında üç yaklaşımdan bahsetmektedir. Bunlar “yansıtıcı”, “kasıtlı” ve “inşacı” yaklaşımdır. “Yansıtıcı Yaklaşım”a göre, bir anlamın en basit ve doğrudan ifade edilmesini sağlayan şey dildir. Dil anlamı yansıtır. Bu haliyle dil, olup biten her şeyi en gerçek haliyle yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Bir diğeri olan “Kasıtlı Yaklaşım”da ise dili kullananın amaçladığı anlamın dışında bir anlam

üretilmesi söz konusu değildir. Kısacası kasıtlı olarak ne isteniyorsa anlam o şekilde üretilmektedir. Son olarak “İnşacı Yaklaşım” dilin işaretlerden meydana geldiğini ve anlamı yaratmak için bu işaretleri belirli bir düzende kullanarak anlamı inşa etmek gerektiğini savunur (Kandemir, 2022:113). İşaretlerle inşa edilen anlamın temsille meydana geldiğini belirten Hall, temsil çalışmalarını genellikle inşacı yaklaşım üzerine temellendirmiştir (Hall, 2017:23).

İnşacı yaklaşımı kimlik inşası süreciyle ele aldığımızda aslında 19. Yüzyılın sonlarında görünür hale gelen modernizmle beraber, modernizmin rasyonalitesine, ilkelerine itiraz olarak doğan postmodernist yaklaşımlar örnek olarak gösterilebilir. Özellikle 70’ler ile hem kültürel çalışmaların hem de postkolonyal çalışmaların artmasıyla modernitenin tek tip kimlikleri, ikili karşıt kimlikleri; kadın-erkek, geleneksel- modern gibi karşıtlıkların bir kenara bırakıldığı ve etnisite, azınlıklar ve queer teori gibi konulara odaklanan çalışmaların ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bir “anlam” üreterek, o anlamı “temsil etme” düzleminde düşünüldüğünde azınlık, etnisite, queer veya yerel kültürel kodların üzerine olan çalışmaların ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Popüler müzik çalışmaları için düşünüldüğünde ise ana akım caz müzik içerisinde bir “farklılık unsuru olarak”, yerel kimliğin kullanılıp, “Türk Caz Musiki” ismiyle bir anlam üretilip, bu anlamın küreselde yerel olanı temsil etmesi üzerine düşünülmüş bir çalışma yahut proje inşacı perspektifle anlaşılabilir hal alır.

## 2.2. Türkiye Caz Scene: Tarihçe

Caz müziğinin Türkiye’deki varlığının 1918-1922 yılları arasında Mondros Ateşkes anlaşmasının imzalanması ile başlayan ve Mudanya Ateşkes Anlaşması ile bittiği kabul edilen mütareke yıllarına dayandığı düşünülmektedir. Mütareke dönemi, Osmanlı Devleti’nden Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş evresini teşkil eder. O dönem, siyasal olduğu kadar toplumsal dönüşümlerin de yoğun olduğu bir süreç olarak karşımıza çıkar. Caz müziğin, Mütareke yıllarında İstanbul’u işgal eden İtilaf Devletleri’ne ait personelin kültürel ihtiyaçlarını ve şehrin kozmopolit yapısını potansiyel olarak gören özel girişimlerin kültürel taleplerini karşılamak amacıyla geldiğini söylemek mümkündür (Tan, 2022:311).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türkiye’de müzik anlayışı değişmeye başlamıştır. Caz müziği de bu süreçten etkilenerek ilk ürünlerini çok geç vermiştir. Bu müzik ilk kez Türkiye’de mütareke döneminde, İstanbul Maksim gazinosunda duyulur. Seven Palm Beach isimli, tamamı Afro- Amerikan ve her biri virtüöz olan yedi siyahî müzisyenden oluşur (Adil’den Aktaran Tan, 2023:107). Dönem dolayısıyla, farklı etnik kimliklerden oluşan Osmanlı devletinin kozmopolit yapısı, Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş döneminde de kozmopolit yapısını sürdürdüğü için, sanat dallarında yaşanan gelişmelerde önemli bir unsur olmuştur (Yarkın, 2022:15). 1920’li yıllarda ve takip eden ilk dönemlerde, caz müziğinin yetenekli gayrimüslim müzisyenlerden oluşan gruplar ile icra edildiği bilgisi karşımıza çıkar. Akyol’un, Cüneyt Sermet’le yaptığı görüşmede Sermet şu bilgiyi verir;

*“Haçaturyan ile beraber her yerde olduğu gibi Yahudiler vardı. Viktor Kohenka vardı, Haris Akıncı vardı, Süheyl... Ondan sonra bunlar Yahudi kulübünde çalıyordu Tünel’de.1930’ların sonu falan. Şimdi tabii şunu söyleyebiliriz, Türkiye’deki birçok sanat hareketlerinde öncü Ermeni’ler olmuştur. Tiyatroda olduğu gibi, müzikte de bunların payı var muhakkak ki. Ama birinci derecede diyebilir miyiz? Bilemiyorum. Yahudileri de koymak lazım oraya.”* (2021:170).

Gayrimüslim müzisyenlerin çok sesli müziğe aşinalığı sebebi ile Ermeni ve Yahudi müzisyenlerin Türkiye’de caz müziğe öncülük ettikleri görülür (İlbi, 2019:24). Sermet’in bahsettiği isimlerin geçtiği dönemde Türkiye Cumhuriyeti batılılaşma sürecinden geçtiği için sadece caz müzik değil, Türkiye’de yaşayan müzisyenler için farklı türlerden müziklerin icralarına da rastlamak mümkündür. Necip Celal Andel, bestelediği Mazi ve Ayrılık gibi tango eserleriyle, Türkiye’de tango müziğinin temelini ve çok sesli müziğin de ilk adımlarını atmıştır (Akyol, 2021:163) . Yine o dönem trombonist Gido Kornfilt, kemancı ve orkestra şefi Gregor Kelekyan, kemancı ve alto saksofonist Leon Avidgor, davulcu Viktor Kohenka, trombonist Arto Haçaturyan gibi Ermeni ve Yahudi müzisyenlerin caz müziğe etkileri olmuştur. Yanı sıra müzisyen ve söz yazarı Erdem Buri, davulcu Şadan Çaylıgil, klarnetist Mehmet Akter gibi isimler de cumhuriyetin ilk yıllarında, caza yönelik çok sesli müzik atılımında rol oynamıştır (Mimaroglu, 2013).



Cumhuriyetin ilk yıllarının ardından Caz müzik Türkiye’de 1940’lı yıllar ile birlikte daha geniş kitlelere yayılmaya başlamış ve popülaritesi artmıştır. 1940’lı yıllarda cazın gelişimine katkı sağlayan en önemli etkenin radyo olduğu düşünülmektedir. İstanbul ve çevresine yayım yapan İstanbul Radyosu, Caz müzik türünün yayım yapılan yörelere ulaşmasını ve tanınmasını sağlamaktadır. Necip Aşkın yönetiminde Radyo Salon Orkestrası ve Nihat Esengün yönetiminde Radyo Senfoni Orkestrası’nın İstanbul Radyosu bünyesinde düzenli programlar yaparak Caz müzik türünde eserler çaldıkları bilinmektedir. Yapılan düzenli programlar ile Caz müziğin İstanbul ve çevresinde geniş kitlelere yayıldığı ve bu kitleler tarafından benimsenmeye başladığı düşünülmektedir. İstanbul Radyosu’nda 1940’lı yıllarda düzenli yapılan programlarda 1920’li yılların sonuna doğru akşamüstü başlayan gece yarısı biten programların son yirmi dakikasının “caz band”a ayrıldığı bilgisi verilmiştir. Bu durum İstanbul Radyosu’nun Caz müziğin tanınmasında büyük bir etken olduğunu göstermektedir. 1944 yılında Halil Bedi Yönetken’in Ankara Radyosu’nda yaptığı izahlı programlar Caz müziğin tanınmasında büyük etki eden bir başka program olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetken’in yaptığı program Ankara ve çevresine yayım yapan Ankara Radyosu sayesinde Anadolu’nun da Caz müzik ile tanıştığını göstermektedir. Caz müziğin İstanbul dışında Anadolu’da tanınmasında büyük rol oynayan bir başka radyonun ise Amerika radyo istasyonu “The Voice Of Amerika” olduğu görülmektedir. “The Voice Of Amerika” istasyonunda 1940’lı yıllarda yayımlanan caz programlarının, Türkiye’de ilgi gördüğü ve birçok dinleyici topladığı düşünülmektedir. Tüm bu veriler radyonun Caz müziğin Türkiye’deki gelişimine ve ülkede yayılmasına büyük katkısı olduğunu göstermektedir (Meriç, 2006:190).

1940’lı yıllarda, Türkiye’deki ilk caz toplulukları olarak nitelendirilen oluşumlar, Erdem Buri ve İlhan Mimaroglu’nun Moda’da kurduğu, Cüneyt Sermet’inde Sarıyer’de kurduğu gruplar olarak bilinmektedir. Buri ve Sermet, müzisyen kimliklerinin yanında radyocu kimlikleriyle de öne çıkan isimlerden olmuşlardır. Gerçekleştirdikleri radyo programlarında caz tarihinden kesitler sunarak caz müziğinin Türkiye’de yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır (Yarkın, 2022:17).

Dönem içerisinde Moda ve Sarıyer’de kurulan küçük caz toplulukları haricinde başka Caz toplulukları olduğu da bilinmektedir. Türkiye’nin ilk büyük Caz topluluğu,

Mühendisyan Orkestrası'dır. Grup üyeleri; Arif Mardin (piyano), İsmet Sıral (tenor saksofon), Arto Hacıuryan (trombon), Cüneyt Sermet'in (kontrbas) içinde bulunduğu orkestra olarak bilinmektedir. Moda ve Sarıyer'de kurulan küçük caz toplulukları ile aynı dönem içerisinde kurulduğu düşünülmektedir. Moda ve Sarıyer'de kurulan grupların aksine bu orkestra Türkiye'nin ilk büyük Caz topluluğu olarak anılmaktadır (Akyol, 2013). Taksim Halk Evi bünyesinde 1947 yılında İlham Gencer (piyano), Cüneyt Serment (kontrbas) ve Turhan Eteke'nin (gitar) kurduğu caz triosu da dönem içerisinde kurulan caz müzik oluşumlarına örnek gösterilebilir.

1948 yılında Türkiye'de kısıtlı imkânlarla Caz müzik icra etmeye çalışan Nihat Esengün (saksafon) ve Tarık Bulut (piyano), Amerika WPIX Radyo İstasyonu'nda bazı türkülerini Batı müzik formları ile yorumlayarak icra etmişlerdir. Yapılan Batı formları ile türkülerini Türkiye'de de gerçekleştirmiş fakat pek ilgi görmemiştir. İlgi görmeyen bu fikir ilerleyen yıllarda büyük tartışmalara yol açacaktır (Meriç, 2006:190). Sonrasında İsmet Sıral'ın uğraştığı bu yerli motifleri kullanarak ürettiği parçalar ilgi görmeye başlar. Dolayısıyla süreç caz müzikte yerli motifler kullanılsın mı? Kullanılmasın mı? Şeklinde iki soruyla şekillenir. Bir kısım cazcılar, caz müziğin evrensel bir müzik olduğunu, kendi halinde çalınması gerektiğini savunurken diğer bir kısım, caz müziğin yerli motiflerle birleşebileceğini hatta halk müziğinden düzenlemeler yapılmasını ve bu tarzda özgün beste çalışmalarının yapılması gerektiğini savunur. Tam o dönemde İsveç'te eğitim gören ve orada çalışmalarını sürdüren Okay Temiz, caz şarkılarında yerli motiflerin ısrarla kullanılmasını savunan müzisyenlerdendir (Meriç, 2006:193). Temiz, bu düşünceyle hem özgün besteler hem de türkülerini düzenlemeleri yapar. Bu yüzden söz konusu yerli motiflerle caz müziğin birleştiği noktada kendisini söz konusu türün dünyada ki öncülerinden biri olarak kabul edebiliriz. Pek çok albümü yayınlanan sanatçının müzikal merkezi, cazla Türk folk ve Türk musikisini birleştirmek olmuştur. Bestelerinde ve düzenlemelerinde caz müziğin dışına çıksa da cazın özü, ruhu anlamına gelen doğaçlama duygusunu bu müziklerde kullandığı görülür (Kahyaoglu, 2010:120). Burada yine caz müzikle Türk folk ve Türk musikisinin birleştiği ürünlerin olması göz önünde tutmamız gereken bir durumdur. Ayrıca sanatçının çalışmaları bir dönem TRT televizyonu tarafından manzara resimlerinin altında vakit doldurmak için kullanılır. Dolayısıyla izler kitlenin

kulaklarına yerleşir. Temiz'in o yıllarda kimi plakları 'TRT Ara Müziği' başlığıyla yayımlanmıştır (Meriç, 2006:193).

1950-1951 yılları yaşanırken Türkiye'de Caz müziğini icra eden müzisyenler arasında fikir ayrılıklarının ortaya çıktığı görülmektedir. Türkiye'de yirmi-otuz yıllık geçmişi olan Caz müzik türünü icra eden gençlerin icra konusunda fikir ayrılığına düşmeleri Türkiye'de Caz müziğin popülerite kazandığını göstermektedir. Müzisyenler arasında yaşanan bu fikir ayrılıkları "modern" cazı savunanlar ve "1920'lerin cazını" savunanlar şeklinde iki ayrı müzisyen tarafı oluşturmuştur. Avrupa yakası tarafında Cüneyt Sermet ve Tahir Su "modern" cazı savunurken Anadolu yakası Moda tarafında Erdem Buri, Şadan Çaylıgil ve İlhan Mimaroglu "1920'lerin caz müziğini" savunmuştur. Bahsi geçen bu savunma durumu Caz müziğin 1920'lerdeki haline sadık kalınarak icra edilmesi ve değiştirilmemesi gerektiği düşüncesi ile Caz müziğin modernleşmesi ve modern şekilde icra edilmesi gerektiği şeklinde iki farklı görüşün savunulması durumudur (Değirmenci, 2018:193).

1950'li yıllardaki caz müzikte yerli motifler kullanılsın ya da kullanılmasın şeklindeki fikir ayrılıkları sürerken, yerel motiflerin kullanılmasından yana olan sanatçılardan İsmet Sıral, modern cazı savunan Cüneyt Sermet ile birlikte grup kurmuştur. İsmet Sıral, Cüneyt Sermet ile kurduğu grupta ve diğer performans yaptığı ekiplerde yerli motifleri Caz müziği içerisinde sıkça kullanmıştır. Sıral'ın 1950'li yıllarda Arif Mardin ile yaptığı bestelerde içerisinde yerli motifleri barındırmakta ve bu bestelerin Türkiye'de ilk özgün caz müziği ürünleri oldukları düşünülmektedir (Meriç,2006:1992). Arif Mardin ile Sıral'ın birlikte yaptığı besteler Sıral ve arkadaşları tarafından İsveç'te icra edilir ve büyük ilgi görür. Sıral'ın İsveç performanslarında orkestra vokalleri Ayten Alpman ve Hayati Kafe'dir. İsveç'te gerçekleştirilen performansların ardından Sıral ve Alpman Türkiye'ye döner fakat Kafe İsveç'te kalır. İsveç'te kalan Hayati Kafe sonradan İsveç'in en ünlü Caz vokallerinden biri olur. Sıral, Türkiye'ye döndüğünde kurduğu orkestra dönemin yetenekli müzisyenlerinin de dâhil olması ile büyür ve ülkenin hatırı sayılır mühim orkestralarından biri olarak gösterilir. Çalışmalarına ülke içerisinde devam etmekte olan Sıral, 1950'li yılların çok sonraları Özdemir Erdoğan ile birlikte çalışmalar yapar, ikilinin yaptığı çalışmalar dönem içerisinde caz müzik ile yerli motiflerin birleşmesi konusunda önemli bir rol oynar.

Literatür dâhilinde İsmet Sıral'ın Caz müziğini yerli motiflerle birleştiren ilk sanatçılar arasında olduğu düşünülebilir. Bu veriler kapsamında Türk müziği motiflerinin ilk kez 1950'li yıllarda Caz müzik içerisinde bazı sanatçıların icraları sırasında yer bulduğu görülmektedir.

1950'li yılların ilk yarısını kapatırken, 1955 yılında gerçekleşen 6-7 Eylül Olayları'ndan dolayı kalburüstü müzisyenler İstanbul'dan ayrılmış; özellikle gayrimüslim müzisyenlerin kendilerini geri çekmeleri, caz alanında büyük bir kayba sebebiyet vermiştir (Akyol, 2013). Yaşanan olayların Caz müziğinin gelişmesinde kısa bir sürede olsa durgunluk yarattığı düşünülmektedir. 1956 yılına gelindiğinde bir yıllık bir aranın ardından caz müzikte tekrardan canlılık başlamış ve gelişmeler hızlanmıştır. Bununla beraber, aynı dönemde Cüneyt Sermet'in büyük emek verdiği, Arif Mardin'in A.B.D.'nin Boston şehrinde bulunan Berklee College of Music'te okumaya hak kazanması ve kendinden sonraki jenerasyonların önünü açması, Türkiye'de caz müziği adına önemli bir gelişme olmuştur. Piyanist Nejat Cendeli ve İlham Gencer, kontrbasçı Selçuk Sun, davulcu Erol Pekcan, vokalistler Sevinç ve Sevim Tevs, trompetist Muvaffak Falay, armonika sanatçısı ve Türkiye'deki ilk caz kulübü 306'nın sahibi Hasan Kocamaz, tenor saksafonist İsmet Sıral ve orkestra şefi Süheyl Denizci'nin çalışmaları Türkiye'de caz müziğinin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

1950'lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye Cumhuriyeti'nde caz müziği de öylece elit bir kesimin tekelinde kalakalmıştır. Caz, köklerinden uzaklaşıp, belirli bir sosyal ve ekonomik statüye sahip kesimin ulaşabildiği "elit" bir müzik olmaktan ileri gidememiştir (Değirmenci, 2018:205). 1960'lı yıllara gelindiğinde caz müzisyeni Hasan Kocamaz, İstanbul Bebek'te "306" isimli caz kulübüyle, birçok sanatçının dinleyiciye ulaşmasına olanak sağlamıştır. "306" Türkiye'nin ilk caz kulübü olarak bilinmektedir. 1960'lı yıllarda caz müzikte yaşanan bir başka gelişme ise Duygu Sağıroğlu'nun ilk caz müzik dergisini çıkartmasıdır (Özen, 2018:45).

Caz müziğinin ülke içerisinde daha geniş kitlelere duyurulmasında etken olan radyo yayınlarına 1960 yılında İzmir radyosu da katılmıştır. İstanbul ve Ankara radyosunda geçmiş yıllardan beri yapılan caz programları, caz müziğinin Türkiye'de tanıtılmasına büyük etki sağlamıştır. İzmir radyosunda yapılan programda İzmir ve çevresinde caz müziğinin tanınmasına neden olmuştur.

1960'lı yıllarda yaşanan bir başka gelişme ise sınırlarımız dışında gerçekleşmesine rağmen ülkemizde ses getiren ve müzik kültürümüzün yurt dışına duyurulmasını sağlayan Erdoğan Çaplı'nın Time Plak etiketiyle yayınladığı "Exciting Rhythms Of Piano Pasha" albümüdür. Amerika'da 1961 yılında piyasaya çıkan bu albüm 1959 yılında yayınlanan "Piano Pasha" adlı albümünde Türk ezgilerini piyano ile sunmasının yabancı dinleyicilerde etki bırakması ve yer edinmesine karşılık ortaya çıkmıştır (Aydın, 2018:6).

Türkiye'de ilk caz plakları 1960'lı yılların ortalarında yayımlanmaya başlamıştır. O dönemin ilk büyük hit parçası olan Burçak Tarlası ve Mecnunum Leylamı Gördüm plakları, Tülay German'a aittir. Doruk Onatkut Orkestrası eşliğinde doldurulan bu plak, Türkiye'nin basılı ilk caz düzenlemeleri olarak nitelendirilmektedir. Canbazoglu kitabında, Burçak Tarlası bir devrimdir; hem Türkçe'dir hem bizim melodimizdir, hem de çokseslidir (2009:22) diyor. Bu parçanın bu kadar tutulması amatör grupların önünü açar ve bu gruplar, halk türkülerini kendi yorumlarıyla icra etmeye başlarlar. Dolayısıyla bu durum da yapılan müziğin cazdan uzaklaşarak, rock müziğe doğru evrilmesine neden olur. Oluşan yeni akıma German, "çok sesli Türk popüler müziği" adını verir. Ardından gelecek on yılda Batı müziği çalgıları ve formlarıyla halk müziğini birleştiren yorumlar doğar ve Anadolu Pop isimli yeni bir akım başlar (Canbazoglu, 2009:23). 1960'lı yıllarda Erol Pekcan "Altın Mikrofon" isimli yarışmayla "aranjman" müziğinin ortaya çıkması nedeniyle Türkiye'de Caz müziğinin katledildiğini dile getirmiştir.<sup>1</sup> Bu akım bir yana dursun Erol Pekcan, bu yıllarda Türkiye'de kurduğu "Erol Pekcan 5" isimli orkestrasıyla çalışmalarına devam eder. Tarık Özal, Saadettin Öktenay ve Fatih Erkoç'un solistliğinde üç tane 45'lik plak yapar (Meriç, 2006:1989). Bu plaklarda Tuna Ötenel'in düzenlemeleriyle Allı Turnam, Kabak, Evlerinin Önü Zeytin Ağacı, Nihavend Longa gibi yerli klasikler yorumlanır. Pekcan ısrarla yerliliği savunurken, Selçuk Sun, cazın evrenselliğini göz önünde tutarak yapılan işlerin böyle olmaması gerektiğini söyler. Bu durum bir tarafa yani yerli motif tartışmaları sürerken, dönemin mühim müzisyenlerinden Uğur Dikmen, Süheyl Denizci, İsmet Sıral, Cankut Özgül ve Onno Tunç, Özdemir Erdoğan ile birlikte yaptıkları kimi

---

<sup>1</sup> [https://core.ac.uk/download/pdf/159213811.pdf\(03.03.23\)](https://core.ac.uk/download/pdf/159213811.pdf(03.03.23))

düzenlemeler Türkiye dışında Amerika'da ses getirir. Müzik yaşamına yabancı şarkı söyleyerek başlayan Özdemir Erdoğan, ilerleyen zamanlarda caza ağırlık vermiştir. Yöreselden ulusala oradan evrensele ulaşmak gerektiğini savunan sanatçılardandır (Meriç, 2006:198).

1960'lı yılların ortalarında başlayan ve 1970'lerin ortalarına kadar sürecek Anadolu pop akımı ve Türk Sanat Musikisinin çok sesli hale getirilme çabasının tarihi bir dönemeç olduğunu söylemek gereklidir. O dönemde yapılan Altın Mikrofon yarışması özellikle Türkçe sözlü hafif müziğin gelişmesi için ülke çapında ilgi görmüştür ve dikkat çekmiştir. Yarışmanın genel amacı: Batı müziğinin teknik ve teorik özelliklerinden faydalanarak yine Batı müziği Enstrümanları kullanılarak, Türk musikisine yön verilecek, aranjmanın egemenliğine giren yerli piyasada bu tarz açılımlarla milli bir pop müzik yaratılacaktır (Canbazoğlu, 2009:23). Bu yarışma sayesinde insanlar, o zamana kadar geleneksel tarzda dinledikleri müzikleri farklı yorumlarla, yani Batılı normlarla düzenlenmiş halleriyle dinlediklerinde oldukça ilgiyle karşılarlar.

1970'lerin sonlarına doğru oluşan politik sıkıntılar toplumsal hayatta belirgin değişimlere neden olur. Ayrıca kırdan kente göç olması nedeniyle oluşan işsizliğin ve maddi zorlukların ağır bastığı bir dönem olmuştur (Küçükkaplan, 2015:71). Dolayısıyla bu dönem caz müzik için iyi sonuçlar doğurmamıştır. O döneme denk gelen Arabesk müziğin yayılmasıyla beraber caz müzik artık daha az anılır bir hal alır (Meriç,2006:198). Açılan caz barlar kapanmaya başlar. Meriç kitabında; o dönemle ilgili en önemli bilginin, üç tane ciddi albüm yayınlanması olduğunu söylüyor. Jazz Semai (1978), Ruacan (1979) ve Zikir (1979). Jazz Semai; Erol Pekcan (davul, perküsyon) , Tuna Ötenel (piyano, saksafon, perküsyon) ve Kudret Öztoprak (bas, perküsyon) tarafından yapılan "Türkiye'nin ilk özgün caz albümü" dür (2006:199). Bu albüm hazırlanırken aslında yurt dışı piyasasına uygun kapakla hazırlanmış fakat içerisinde yerli motifler kullanılmaktan kaçınılmamıştır. Ruacan, Ali Kocatepe'nin yapımcılığını üstlendiği albümdür. Zikir adlı albüm de Okay Temiz ve grubu Oriental Wind'in yurtdışında yaptığı, tasavvufun yorumlandığı bir albümdür. Genel olarak ele aldığımız da siyasi ve toplumsal alandaki olumsuzluklara rağmen 70'lerle birlikte yaşanan teknolojik gelişmeler, müzik teknolojileri alanında önemli yeniliklere neden

olur ve Türkiye’de 73 yılında mono kayıttan stereoya geçilmiş, kısa zamanda birçok stüdyo da bu yeniliğe ayak uydurmuştur (Küçükkaplan, 2015:72). Caz müzik için konuşacak olursak yapılan çalışmalar o dönemde bir süre gündeme gelmesine neden olur ancak 80 darbesiyle caz’ın adı bile anılmaz.

Türkiye’nin politik durumu nedeniyle her şey bir anda değişirken yinede Süheyl Denizci’nin kurduğu Türkiye’nin ilk Big Band’i sayılabilecek TRT Caz Orkestrası’nın radyo programları ilgiyle dinlenir (Meriç,2006:200). 80 sonrası Türkiye’li caz müzisyenleri yurtdışında isimlerini duyuracak çalışmalar yaparlar. O dönemde sıkça anılan isimlerden biri Okay Temiz’dir. Yaptığı albümler Türkiye’de de yayımlanır ve dikkat çeker. Ayrıca Aydın Esen’in önemli albümlerinden biri olan Anadolu, Türkiye’ye 94 yılında gelir. Yaptığı iki 45’lik plakla adından söz ettiren Senem Diyici, darbe sonrasında Fransa’ya gitmek zorunda kalmış ve orada kurduğu gruplarla, Oynak ve Sextet ile Anatolie(1986), Takalar(1989) gibi çalışmalar yapmıştır. Yaptığı müziği “Folk Caz” olarak tanımlayan Diyici, Türkiye’ye sadece konser vermek için gelir (Meriç, 2006:200). Ardından Mesut Ali ile Duo adında çalışmalar yapar. Ali farklı ülkelerden getirdiği müzisyenlerle birlikte 90 yılında “Ehtno-jazz” adında bir albüm yapar. Tayfun Erdem, Burhan Öçal gibi sanatçılarda yurtdışında çıkardıkları albümlerle ve verdikleri konserlerle tanınır hale gelirler. Türkiye’de bu mesele başlarda kısıtlı sayıda dinleyicinin ilgisini çekse de sonradan yayılır. İlerleyen yıllarda Türkiye’de caz müzik çalışmaları hızlanmaya başlar. Çünkü çok sayıda festival düzenlemeye başlanır. Bu festivallerde Miles Davis, Charlie Haden, Jan Garbarek, Keith Jarret, Chick Corea, Kassandra Wilson, Dave Brubeck gibi ünlü caz ustaları sahne alır ve bu müzik türüne olan ilgili yeniden arttırırlar (Meriç, 2006:201).

1982 yılında İstanbul Filarmoni Derneği tarafından düzenlenen uluslar arası caz Festivali bu sürecin ilk adımıdır. Ardından 85 yılında Bilim Sanat Kültür Kurumu (BİLSAK) tarafından düzenlenen düzenli devam eden festival yine mühim sanatçıları dinleyiciyle buluşturur ve İstanbul Festivali içerisinde büyük ilgi görünce, programdan ayrılır. 1994’ten bu yana bağımsız bir festival halini alır. Genel hatlarıyla 1980’lerin sonu 1990’ların başı itibariyle caz festivalleri ilk konserlerinde yoğun ilgiyle karşılaşınca, bu festivaller isim değiştirerek artmaya ve farklı şehirlerde konserler düzenlenerek ünlü caz müzisyenlerinin dinleyicilerle buluşmasına olanak sağlamıştır.

Ayrıca o yıllarda caza olan ilgi sadece konserlerle kalmaz. Bilkent Üniversitesi'nde caz bölümü kurulur. ODTÜ ve Hacettepe Üniversitesi'nde Durul Gence ve Yıldız İbrahimova caz dersleri vermeye başlarlar. Bunun üzerine İstanbul'da müzik dersaneleri açılmaya başlar. Ayrıca 1994 sonrası art arda pek çok albüm yayınlanır. Bazı firmalar bu albümlere sponsor olur. Bu albümler sayesinde pek çok caz müzisyeni kendini gösterme şansı bulur. İlk Deniz, Önder Focan, Tuna Ötenel, Emin Fındıkoğlu, Kerem Görsev, Erkan Oğur, Acid Trippin, Trio Mrio, Audio Fact gibi müzisyenler ve gruplar bu dönemde albümlerini yayınlar. Bu arada Barbaros Erköse'nin Cazname/Atlantik ve Osman İşmen Project'in JazzEastern albümleri gibi deneysel çalışmalar yayımlanır. Craih Harris ile Erköse, Brooklyn Funk Essential ile Laço Tayfa birlikte konserler verirler. Ayrıca New York'ta yaşayan İlhan Erşahin'de Türkiye'de yaptığı konserler ve albümlerle isminden söz ettirir (Meriç,2006:202). Ayrıca 90'larda Doublemoon isimli, sadece caz albümleri yapmak üzere bir şirket kurulmuştur. O dönemde yine bazı motifleri Anadolu'dan alan, blues alt yapıları üzerine oturtan müzikal yapıda ürünler çıkartılmıştır. Son yıllara doğru caz, Türkiye de ilgi gören bir müzik türü olmuştur. İstanbul'da ve Ankara'da Caz derneği kurulur. 96 yılının Ocak ayından itibaren Zuhul Focan yönetiminde üç aylık olarak yayımlanmaya başlayan "jazz, blues, emprovize müzik dergisi" Jazz, hala faaliyette olan bir dergidir(Meriç, 2006:203).

Türkiye'de mütareke yıllarında icra edilmeye başlanan caz müziği, 1990'lar ve 2000'ler sonrası ivme kazanmaya başlamıştır. Caz müziğin, Türkiye'de icra edilmeye başladığı günden bugüne caz müzikte yerel motiflerin kullanılma çabası olduğunu söylemek mümkündür. Deneysel müzik çalışmaları adıyla çıkarılan albümleri ve Türkü düzenlemelerini de göz önünde bulunduracak olursak, caz müziğin Türkiye'de gelişim süreci için ana akım caz müzikle, yerel müzik kimliğinin bir arada kullanılması çabalarının olduğunu ve icra eden müzisyenlerinde caz müzikte yerel motifler kullanılsın mı? Kullanılmasın mı? Şeklinde fikir ayrılığına düştüklerini görürüz. Fikir ayrılıkları oluşsa da yerel motiflerin caz müzik içerisinde kullanılmasını destekleyen müzisyenler tarafından Türkiye Caz Scene'i oluşturan, yerellik unsurları olarak, kullanılan yerel motifler caz müziğin Türkiye'deki icralarında göz önüne çıkmaktadır.



### 2.3. Yerel Kimliğin Müziksel Temsili olarak ‘Türk Caz Musiki’ Örneği:

Çalışmaya konu olan, yerel kimliğin müziksel temsili olarak “Türk Caz Musikisi” ifadesi Anıl Şalliel’in bir projesinden ortaya çıkmıştır. Türk Caz Musiki ifadesi caz gibi küresel ölçekte bir scene özelliği taşıyan müzik türünün, Türk müziği için kullanılan “Musiki” ve yerel kimlik göstergesi olarak kullanılan “Türk” ifadelerinin bir arada kullanılması durumu bu çalışmanın yapılmasındaki merakı oluşturur. Buradan hareketle çalışma içerisinde Anıl Şalliel’in albüm analizleri yapılarak, yerele yönelik ve küresel caz scene’ e yönelik unsurlar aranmıştır. Bununla birlikte Şalliel’in bu ifadeleri kullanmakta ki maksadı onun müzikal geçmişinde ve müzik kariyerindeki unsurlarda aranarak ele alınmaya çalışılmıştır. Buradaki “Musiki” ifadesinin Türk Sanat Müziği için kullanılan, geçmişe gönderme yapan eserleri ifade etmek için kullanıldığı, “Türk” ifadesinin kullanılmasında ise yerel kimliğine gönderme yaptığı anlaşılır. Çalışmanın bu bölümünde, Şalliel’in hem “Türk Caz Musikisi” isimli eserini, hem de buna benzer kategorilendirdiği ve dinleyiciler tarafından kategorilendirilen eserlerine bakılmıştır. Yanı sıra Şalliel’in kültürel sermayesi olarak ele alınabilecek hem caz müziğinden hem de Türk Sanat Musikisi’nden nasıl etkilendiği anlaşılmasına çalışılarak örnek olayı oluşturan “Türk Caz Musikisi” ifadesindeki yerel scene ve küresel caz scene unsurlarına odaklanılacaktır.

Anıl Şalliel, 1993 yılında Mersin’de doğmuş bir saksafon sanatçısıdır. Müzisyen bir ailede yetişmiş olan Şalliel’in kardeşi Batu Şalliel de kendisi gibi bir saksafon sanatçısıdır. Enstrümanla tanışması kendisi gibi saksafon sanatçısı olan babası Mümin Şalliel’in sayesinde olmuştur. Amcası müzisyen Rıfat Şalliel, “Neden Saçların Beyazlamış Arkadaş”, “İtirazım Var” ve “Kemancı” gibi ünlü şarkıların bestecisidir. Kendisinin oğlu Orhan Şalliel ise senfoni orkestrası şefi ve piyanisttir.

TRT-2 kanalında Türk Caz Standartları Enstitüsü programının altıncı bölüm konluğu olan Anıl Şalliel, programdaki konuşmasında, çocukluğundan bu yana caz müzikle iç içe olduğunu ve farklı müzik türlerini dinleyerek büyüdüğünü dile getirir.

*“Bizim evimizde ünlü saksofoncu Michael Brecker, Bob Mintzer, Bob Malach, gibi isimlerle ben büyüdüm, daha çok Fusion*

*cazla büyüdüm. O yaşlarda onu çok sevdiğimiz için babamda bize çok güzel müzik aşılması yaptı diyelim.”<sup>2</sup>*

Sahne almaya henüz 12-13 yaşlarında başlayan Şalliel, farklı müzik türleri icracılarıyla birlikte sahne alma fırsatı bulmuştur. Orhan Osman, Dave Weckl, Aycan Teztel, Şenova Ülker, Volkan Öktem, Aşkın Arsunan ve Önder Focan gibi isimler yer aldığı sahnelerde birlikte çalıştığı kişilerdir. Şalliel, “fusion cazla büyüdüm” derken, buna uygun olarak enstrüman seçimi ve yer aldığı projeler ile caz müzisyeni kimliğine olan aidiyet duygusunu pekiştirmiştir demek yanlış olmaz.

Şalliel’in müzik geçmişi, kendisi için oldukça geniş bir çalışma alanı sağlamakla birlikte farklı türlerde icra deneyimi kazanmasına neden olmuştur. Kendisine yönelttiğim “Farklı isimlerle çalışmak size neler kattı?” sorusuna şu yanıtı vermiştir.

*“Ben aynı zamanda stüdyo müzisyenliği kayıt müzisyenliği de yapıyorum. Türkiye’de ünlü birçok sanatçıya da sahnede eşlik ettim. Sanatçılardan bazıları, Sezen Aksu, Edis ondan sonra Volkan Konak, Kenan Doğulu, Buziki Orhan, Funda Arar gibi sıralayabilirim ve daha bir sürüsü. Kayıtlarda çaldıklarına gelirse onu da şöyle açıklayayım, Türk Halk müziğinden, Türk Sanat Müziğine, Türk pop müziği dâhil tabii ki caz fusion funk türlerinde birçok kayıt çaldım. Tek tek isim verirsem çok uzun sürer ama bugün Türkiye’de dinlediğin birçok albümde biz çaldık. Hatta Türk Hava Yollarına binince duyduğun kabin müziklerini de ben çaldım.” (Kişisel Görüşme, 06/01/2020).*

Birbirinden farklı türlerde icrada bulunması kendisinin kültürel sermayesi olarak ele alınabilecek bir durumdur. Hem caz müzisyenliği kimliğini, hem de Türkiye’de yaşaması dolayısıyla, Türkiye’de icra edilen müziklerden beslenerek oluşmuş olan yerel kimliğini ortaya koyarak yeni bir kimlik inşası sürecine girdiğini söylemek yerinde olacaktır.

Anıl Şalliel ile 2020 ve 2023 yıllarında yaptığım ayrı görüşmelerde, yaptığı müziği nasıl tanımladığı yönünde yönelttiğim soruya 2020 yılında şöyle yanıt vermiştir.

---

<sup>2</sup>[https://www.trtizle.com/programlar/turk-caz-standartlari-ensitusu/turk-caz-standartlari-ensitusu-6-bolum-777595\(28.01.23\)](https://www.trtizle.com/programlar/turk-caz-standartlari-ensitusu/turk-caz-standartlari-ensitusu-6-bolum-777595(28.01.23))

*“Artık Yeni Türk caz müziği diye geçiyor. Ama benim yaptığım müzikte bence hem alaturka var hem rap var hem jazz da var. Yani artık biraz harmanlayıp yeni bir jazz stili haline getirmek. Zaten birkaç röportajda söylemişim.”* (Kişisel Görüşme, 06/01/2020).

2023 yılında yaptığımız görüşmede ise yine aynı soruyu yönelttiğimde şu şekilde yanıtlamıştır;

*“Yaptığım müzik orijinal Türk Caz Müziği. Bence artık öyle, çünkü böyle bir harmanlama yapılmadı uzun süredir. Bayadır yapılmadı aslında. Okay Temiz yapıyordu ama bu şekilde hem Caz hem Türk Müziği doğru armonilerle beraber harmanlamak zor iş. Bir de bu işi de bilmek lazım. O yüzden bence Türk Caz Müziği'nin başlangıcı diyebiliriz. Ama bazı kişiler bunu onaylamıyor, böyle Türk Caz Müziği mi olur diyorlar. Onaylamayan kişiler de bazı müzisyen camiasından kişiler ama bence bu gerçek Türk Caz Müziği* (Kişisel Görüşme, 25/04/2023).

Farklı yıllarda yapılan görüşmelerde verdiği yanıtlar birbirini destekler nitelikte olup, aradan geçen üç senede yaptığı müziği keskin ve net bir şekilde tanımlamış ya da başka bir deyişle kendi müziği için kullanılan ifadeleri benimsemiştir. Üretmiş olduğu müzikle, küresel caz scene içerisinde bir farklılaşma unsuru olarak kimliğini müzikle temsil ettiği söylenebilir. Şalliel'in verdiği yanıtlara göre, yaptığı müziği “Orijinal Türk Caz Müziği” olarak tanımladığı görülmektedir.

Kendisine yönelttiğim “harmanlama ifadesini nasıl açıklarsınız?” sorusuna şu şekilde yanıt vermiştir.

*“Mesela Arap müziğiyle cazı direk entegre edebilirsin, harmanlayabilirsin alaturka müzikle de entegre edebilirsin benim yaptığım gibi, fakat bunları uygularken müziği iyi bilmek gerekir. Bu müzik türlerini, iki tarafı da iyi bilmek gerekir. Şimdi nazariyat var ya mesela Gamzedeyim Deva Bulmam, onu dümdüz çaldığında (parçayı mırıldanıyor). (Nazariyatlı dediği halinde nameli bir şekilde mırıldanıyor) Bu haliyle nazariyata giriyor, o yüzden cazla beraber birleştiğinde de (Onu da mırıldanıyor. Melodik ezgiyi düzenleyip tekrar sundu) caz rifflerini koyup harmanlayabilirsin. Ama işte bilmek lazım.”*(Kişisel Görüşme, 25/04/2023).

Şalliel, müzik türlerinin harmanlanması olayını, iki farklı müzik türünün birbirine entegre edilmesi olarak tanımlamaktadır. Müzikte harmanlama yapılırken

birbiriyle harmanlanacak iki türünde yapısal özelliklerinin iyi bilinmesi gerektiğini söylemektedir.

Yönelttiğim bir başka soruda ise “Harmanlama yaparken alaturka müzikle entegre edebiliriz” dediniz. Alaturka müzik derken neyi kastediyorsunuz? Sorusuna ise şu şekilde yanıt vermiştir.

*“Alaturka deyince ben Tatyos Efendi ve onun döneminde yapılan alaturkalardan bahsediyorum. 100 sene önceki parçalardan bahsediyorum. Bunların bir sürü saz semaileri var. Başka örnek Bülent Ersoy, Zeki Müren gibi sanatçıların yaptığı alaturkadan bahsediyorum. Alaturka deyince insanların aklına Roman’ların yaptığı bugünkü müzik gelebilir. Fakat bu müziğin gerçek alaturka müzikle hiçbir alakası yok. Genel olarak bahsettiğim sanatçıların Türk Sanat müziği yaptığını söylüyorlar. Bu doğru. Fakat ben alaturkayı açıklamak için onları örnek gösterdim. Ergün Şenlendirici, Selim sesler müziği güzel. Tam böyle güzel orijinal alaturka çalıyor klarneti. Şey alaturkadan bahsediyorum nazariyatlı olandan bahsediyorum. Mesela usullü okurlar ya. Korolarda herkes aynı sesleri doğru verir. Doğru alaturka çalımı cazla harmanladığında zaten armonik olarak çok güzel oluyor. Bir de şöyle mesela şimdi fa diyez koma var, re majör bastığında re fa diyez la, fa diyez koma olunca akor düzeni kurarken ona göre düzenlemek lazım. Re, la basabilirsin, re, la, mi basabilirsin, fa diyez koma olduğu için normal basarsan çakışır. Re, la, mi, si basabilirsin ki fa diyez sırtmasın diye en basitinden bahsediyorum. Bunu en yalın dilde anlaşılabilmesi için böyle basit anlattım. Bazı aranjmanlarda bahsettiğim armonize uygulaması yapılmadığından koma sesler natürel seslerle çakışıp patlıyor (örneğin fa koma, fa diyez). Kötü duyuluyor. Benim kendi işimde de mesela özellikle armonize ederken akorlarla çakışmaması lazım. Sana bahsettiğim olaya geliyor. Bu anlattıklarımı da doğru ve bilerek uyguladığında karşına yeni bir tarz çıkıyor. Aslında yeni bir tarz oluşturmuş oluyorsun.” (Kişisel Görüşme, 25/04/2023).*

Kelime anlamı olarak Alla turca, İtalyanca olup “Türk üslubuna göre/Türk üslubunda” anlamını taşımaktadır. Bu terim batı müzik kültüründe, Mehter Müziği ya da Yeniçeri Müziği’nden alınan bazı elementlerin, Avrupa Sanat Müziği’nde işlenmesi ve özümsemesiyle ortaya çıkan bir üslubu veya akımı temsil etmektedir (Kalyoncu, 2005:311). Literatüre İtalyanca’dan geçen bu terim günümüzde Türk Sanat Müziği için kullanılmaktadır. Şalliel de “alaturka müzikle de entegre edebilirsin benim yaptığım gibi” söylemiyle alaturka ve caz müziğini harmanlandığını belirtmektedir. Bu harmanı

yaparken müzik türlerinin yapılarını çok iyi bilmek gerektiğini, armonizesinin doğru ve türün kurallarına göre yapılması gerektiğini vurgulamaktadır. Üretmiş olduğu müziği yeni bir tarz, caz müzik içerisinde bir alt tür olarak isimlendirmektedir.

Kendisine yönelttiğim “Türk caz müziği ifadesi ilk kez 166 Days isimli albümünüzde geçti. Türk Caz musiki besteniz ve albüm nasıl ortaya çıktı?” sorusuna aşağıdaki yanıtı vermiştir.

*“Benden çok fazla kişi caz albümü bekliyordu. Quartet caz albümü, düz bir caz albümü bekliyordu. Ama dedim ben zaten türküm, neden klasik bir caz albümü yapayım. Nardis’te, festivallerde gidip caz çalıyorum. Dedim kendi müziğimle birleştireyim ve albüm bu şekilde oluşmaya başladı. Albümün tamamı 4-5 günde bitti. Bütün partileri öyle yazdım. Türk caz Musikisi’nde de bildiğin üzere bir A melodisi var. A melodisinden sonra ritim change ediyor. Tempo change ediyor. Orada bir tane alaturka enstrüman kullanmak istedim. Ne yapabilirim? Ezginin ve melodinin güzel olması lazım. Aklıma şöyle bir şey geldi (türk caz musikisindeki –türk müziği diye nitelendirdiği yeri mırıldanıyor). Bunu saksofonla çalsam normal olur. Ama bir tane enstrüman daha koysam bağlama veya ut güzel olur diye düşündüm. Normal albümlerde, çalıyor mesela pop albümlerinde bu enstrümanlar çalınıyor. Ama jazz albümünde yapılmadı. Yani bu tür etnik caz veya drone jazz albümlerinde yapılmadı. O yüzden ben bu albümde özellikle Mustafa İpekçioğlu’ndan rica ettim. Çaldık güzel oldu diye düşünüyorum. Yani Türk Caz Musikisi öyle doğdu aslında. Yani ben Türk Caz musikisi ismini koydum ve B melodisinden sonra tamam işte dedim. Burada şuan da caz musikisi oldu. Yani toparlamak istersem A’dan sonra buraya bir tane Türk Sanat müziği bir şey yazmam lazım, insanların seveceği tarzda bir şey yapmam lazım güzel bir ezgi olması lazım, çünkü bizim enstrümanımız soyutlanmış bir enstrüman yani Müslüman mahallesinde salyangoz satıyoruz sonuçta ama bunu nasıl becerebiliriz? nasıl birleştirebiliriz? Saksofon, bağlama ve utla beraber böyle bir melodi yazarak, 7 veya 8 mezur(ölçü) bir melodi yazıyorum. Sonra yeniden caza döndürüyorum. Zaten albümde de duyuyorsun orayı. B bölümü işte mi-re-do-re-si-re-do- sol-la-si-la-sol-la olan bölüm orası do minör nihavend aslında, do minör üstüne nihavend çaluyorsun orda. Uşak ta basabilirsin aslında. Sonra Atonalle normal tonal müziği birleştiriyorum. Bunların hepsi sıra sıra yazılmış melodiler. La-sol-si-la-sol-fa orası köprü ve ardından caz bölümüne geçiyor. Köprü yani orda başka bir bölüme geçiyor. Aslında parça A- B-C bence bu arada ama A-B de denilebilir. Tempo change oluyor(değişiyor) ve orada bağlama solo çalıyor sonrada c bölümüne giriyoruz.” (Kişisel Görüşme, 06/01/2020).*

Buradaki söyleminde, üretmiş olduğu müzikte, yerel enstrüman diyebileceğimiz Türk Müziği enstrümanları ut ve bağlama ile parçadaki Türk müziği tınısının yaratım sürecini aktarıyor. İnsanların kendisinden aslında klasik bir caz albümü beklediğini söylerken caz müzisyenliğine olan aidiyet duygusunun yanı sıra kendisine atfedilmiş olan caz müzisyenliği kimliğini doğruladığını fakat caz müzisyenliği içerisinde farklılaşma unsuru olarak yerel kimliğini kullandığını söyleyebiliriz. Tam olarak çalışmanın temel problemini oluşturan yerel kimliğin müziksel temsili olarak yaratmış olduğu müzikte, caz müzisyenliğinin bir farklılık unsuru olarak Türk kimliğinden hareketle, yeni kimlik inşasını başlattığını söyleyebiliriz. Caz müzisyeni kimliğiyle yerel kimliğini yani Türk olma faktörünü albümünde nasıl birleştirdiğini aktaran Şalliel, bu farklılık unsurlarını, albümde kullanılan Türk müziği enstrümanlarıyla ve Türk müziği armonisiyle verdiğini, ayrıca caz müziği enstrümanıya, Türk müziğinde olan komaları sesleri kullanarak Türk Müziği nazariyatı bilgisini aktardığını dile getirmektedir.

Buraya kadar Şalliel'in iki farklı kimliğini ve iki farklı kültürel sermayesini birleştirerek üretmiş olduğu müzikle, küresel caz scene içerisinde kendisini farklılaştırdığını, bu durumu ise müzik kariyeri boyunca nasıl inşa ettiğini ele almak için yer aldığı projeleri kronolojik sırayla aktarmak yerinde olacaktır.

Kendisinin müzik kariyerinde, kardeşi Batu Şalliel ile birlikte “Şalliel Bros” olarak anıldıklarını da belirtmek gerekir. Şalliel kardeşler, müzik kariyerleri boyunca pek çok ünlü sanatçının projesinde ve albüm kaydında hem Şalliel Bros projesiyle hem de birbirlerinden bağımsız bireysel olarak yer almışlardır. 2016 yılında, Şalliel Bros projesiyle Önder Focan'ın bestelerini funk yorumuyla seslendirdikleri A.K müzik yapım etiketli “Önder Focan ve Şalliel Bros-Funkbook” isimli 9 şarkıdan oluşan albümü yayınlamışlardır.<sup>3</sup> 2011 yılında Anıl Şalliel'in öncülüğünde kurulan “Şalliel Bros-What Da Funk Project” isimli grupla, Arpej yapım etiketli 2017 çıkışlı “WTF1” isimli bir cover albüm çıkarırlar. Albümle ilgili 2018 tarihli, Gaia dergisinde çıkan haber aşağıdaki şekildedir.

---

<sup>3</sup>[https://cazkolik.com/turk-caz-albumleri/onder-focan-salliel-bros-funkbook-2016-ak-muzik\(13.04.23\)](https://cazkolik.com/turk-caz-albumleri/onder-focan-salliel-bros-funkbook-2016-ak-muzik(13.04.23)).

*“Funk, Jazz ve Soul tarzındaki müzikleri harmanlayarak Türk müziğine yeni bir akım getiren ve 2010 yılından bu yana kendi enstrümanlarının önde gelen kreatif müzisyenlerinin isimlerinin bir araya geldiği “What Da Funk” grubu, Arpej Müzik etiketiyle yayınlanan ilk albümleri “WDF1” ile piyasaya hızlı bir giriş yaptı. “WDF1” albümünde; efsane şarkıları ve kendi bestelerini bir araya getirip; kendi tarzlarında müzikleriyle ünlü şarkıcılarla düetler gerçekleştirdi.”<sup>4</sup>*

“WTF1” isimli albümdeki parçaların sıralaması ve vokalleri şu şekildedir:

- 1- İstersen-Harun Kolçak
- 2- Sana İhtiyacım var-İrem Derici
- 3- Mecbursun-Gülçin Ergül
- 4- Yeter ki-Buray
- 5- Adem Olan Anlar-Simge
- 6- Aman Yavaş Aheste-Bedük
- 7- Dinleyiverin Gari-Ferman Akgül
- 8- Seyyah Oldum-Duygu Tarhan
- 9- Sadece Senin Olmak İstedim
- 10- Ne Yapardım-Gökçe
- 11- Serseri Aşık-Ebu Yenyol
- 12- Masal-İrfan Özata
- 13- Olmuyor-Duygu Tarhan
- 14- İyisin- Gülçin Ergül
- 15- Kimliksizim-Ebu Yenyol

Albüm Türkçe popüler müzik şarkılarından oluşmaktadır. Şarkılar genel olarak pop müzik vokalleri tarafından seslendirilmiştir. Şarkıların sözleri ve genel ezgi yapılarına sadık kalınarak WTF grubu tarafından caz, funk ve groove gibi müzik türleri temel alınarak yeniden düzenlenmiştir. Albümde kullanılan; klavye, davul, bas gitar, gitar, saksafon (tenor, soprano, alto),flüt, trompet, trombon, flugelhorn ve perküsyon

---

<sup>4</sup> Deniz Ali Tatar (13.02.2018) [https://gaiadergi.com/what-da-funk-ankarada-ikinci-evimizde-ilk-albumle-olmak-heyecan-verici/\(13.04.23\)](https://gaiadergi.com/what-da-funk-ankarada-ikinci-evimizde-ilk-albumle-olmak-heyecan-verici/(13.04.23))

enstrümanlarıdır. Her şarkının kendi ezgisine sadık kalınmış ve ezgiler ağırlıklı olarak saksafonla çalınmıştır. Alt yapıda süreğen ritim ve enstrümanlar arasında soru-cevap motifleri kullanılmaktadır. Şalliel, WTF grubuyla yaptığı bu albüm çalışmasının ardından 2018 yılında kardeşi Batu Şalliel ile “Şalliel Bros” isimli Lin Records etiketli 7 şarkılık ikinci bir albüm daha çıkarırlar. Albüm içerisindeki parça sıralaması şu şekildedir:

- 1- Famire
- 2- İlk Gün
- 3- Whisper
- 4- By Bro
- 5- Traditional
- 6- Geyikli
- 7- Yine Doğar İçime

Bu albümde “Traditional”, “Yine Doğar İçime” parçaları hariç, “Famire”, “İlk Gün”, “Whisper”, “By Bro” ve “Geyikli” parçalarının besteleri Anıl Şalliel’e aittir (Kişisel Görüşme, 2023). Bu albümde “Famire” isimli parça da saksafonla Türk müziği motiflerinin icra edildiği bir bölüm vardır. Sonrasında yer aldığı albümlerde yine caz, Türk müziği ve Funk gibi müzik türlerini bir arada kullandığını söyleyebiliriz. Aynı yıl yine Önder Focan ile Lin Records etiketiyle “Funkbook A La Turc-Önder Focan, Şalliel Bros” isimli albüm çıkarmışlardır. Albümdeki parça sıralaması şöyledir:

- 1- Çeçen Kızı
- 2- Haydar Haydar
- 3- Gamzedeyim Deva Bulmam
- 4- Çengelköylü
- 5- Ayrılık
- 6- Ah Bir Ataş Ver
- 7- Firfor

Albümlle ilgili olarak kendisiyle yapılan röportajda şu sözleri söylemiştir.



*“Bu albümde Türkçe eski parçaları jazz haliyle yorumladık. Türk müziğine yakın çaldım. Daha dinlenebilir hale getirdik. Jazz dışında her tarzda çalmaya özen gösteriyorum. Bir tarafım da alaturka çaldığı için; bunu da saksafonda yapan biri yok. Ve bunu en güzel şekilde icra etmeye çalışıyorum.”<sup>5</sup>*

Bu görüşmeden alıntıladığım bölümde özellikle, *“Bir tarafım da alaturka çaldığı için; bunu da saksafonda yapan biri yok. Ve bunu en güzel şekilde icra etmeye çalışıyorum.”* söylemi 2019 yılında Lin Recors etiketli “166 Days” isimli ilk solo albümündeki performansının ortaya çıkışını gerekçelendirir niteliktedir. 166 Days isimli bu albüm, araştırmanın örnek olayı olan “Türk Caz Musiki” ifadesinin kullanıldığı albümdür. Albümdeki parça sıralaması şöyledir:

- 1- İntro
- 2- Arap kadri
- 3- Dafi
- 4- 166 Days
- 5- Nefes
- 6- Türk Caz Musiki
- 7- O.S.L.O

İntro dâhil yedi parçadan oluşan bu albüm ağırlıklı olarak Türk müziği ve caz müziği türleri temel alınarak icra edilmiştir. Albümde “Nefes” isimli Redd grubuna ait olan parça hariç bütün şarkılar Anıl Şalliel’in kendi besteleridir. Bir sonraki alt başlıkta albüm analizi yer almaktadır. Bu albümden sonra çıkardığı albümler ve tekli parçaları da yine Türk müziği, caz ve funk gibi müzik türlerinin birlikte kullanıldığı projeler olmuştur. 2019 tarihinde çıkarmış olduğu 166 Days isimli albümde kullandığı ve *“hem alaturca... hem caz... yeni bir caz stili”* olarak tanımladığı Türk Caz Musiki ifadesine benzer projeleriyle aşağıda saydığım albümlerinde de devam etmiştir.

09.06.2021-166 Days-Mosso Noise Version (Single)

---

<sup>5</sup> İrem Gökbudak (03.01.2019) <https://www.jazzdergisi.com/anil-salliel-jazzda-ruhuna-ve-kulagina-guvenmelisin/> (13.04.23)

04.02.2022-Türk Caz Musiki 2 (2 şarkı, EP<sup>6</sup>)

29.07.2022-Makamsal Groove (Single)

Bu projelere ek olarak 2022 yılında yaptığı Old Town (16.12.2022) ve Celebration (21.01.2023) single (tekli) çalışmalarında ise Türk Caz Musiki olarak tanımladığı “yeni stilin” çalgısal armonik ve performansa dayalı unsurlarına rastlanmamıştır. Ancak 2023 yılında yayınladığı “Excited” isimli on bir şarkıdan oluşan albümde her ne kadar sanatçının kendisi tarafından “daha fusion” bir albüm olarak nitelendirilmişse de Türk Caz Musiki olarak tanımladığı performansa dayalı müziksel gösterenler sanatçının albümünde yeniden karşımıza çıkar. Bu çalışmayı sonuçlandırdığımız an itibariyle Excited isimli albümün, sanatçının son projesi olduğu ve yeniden Türk Caz Musiki ifadesiyle gerçekleştirilen kayıtlarla müzik üretimini devam ettirdiği söylenebilir.

### 2.3.1. 166 Days (2019) Albüm Analizi

Bu albüm 08.11.2019 çıkışlı ve intro dahil 7 şarkıdan oluşmaktadır. Albümün ismi olan 166 Days ise sanatçının ifadesiyle yılın yarısından fazlasını konserlerde geçiren bir müzisyenin 166 gününe ithafen konulmuştur. Albümde kullanılan ana enstrümanları; Tolga Erzurumlu (piyano ve tuşlu çalgıları), Cahit Kutrafalı (bas gitarı) ve Ekin Cengizkan(davulu) çalmaktadır. Ayrıca albüm içerisindeki parçalara Anıl Şalliel’e Hüsnü Şenlendirici (Klarnet), Deniz Taşar (Vokal), Önder Focan (Gitar), Cenk Erdoğan (Perdesiz Gitar), Mustafa İpekçioğlu (Elektro bağlama), Furkan Bilgi (Klasik kemençe), Batu Şallel (Soprano Saksafon), Hasan Gözetlik (Trompet) ve Memduh Akatay (perküsyon) konuk olarak eşlik eder. Albümdeki şarkıların müzik analizi ise aşağıda verilmiştir.

---

<sup>6</sup> EP (İngilizce açılımı: extended play, "uzun çalar"), ortalama bir albümden daha kısa, genellikle 4-5 şarkı içeren kayıtlardır veya underground albümler de EP sayılabilir.

- **Arap Kadri: Anıl Şalliel-Cenk Erdoğan (perdesiz gitar)-(6.07dk.)<sup>7</sup>**

**Enstrümanlar:** Bas gitar, davul, klavye ve saksofon kullanılıyor. Bu parçada Cenk Erdoğan perdesiz gitarla parçada eşlik eder.

**Parça:** 4/4'lük, 170 Bpm

0.23 saniyeye kadar parça b.g., d., k, ile ilerler.

0.23- devreye saksofon ve elektrik perdesiz gitar giriyor ve unison bir çalılımla devam eder.

1.05-1.26 arası köprü

1.27-1.36 arası bas aynı köprüyü tekrar eder.

1.36-3.00 arası saksofon doğaçlama (türk müziği olarak isimlendirilen bölüm)

3.00-4.01 arası elektro perdesiz gitar doğaçlama (t.m.e)

4.01-5.00 arası klavye solo alt yapı caz formunda devam eder.

5.00-5.40 arası yine e. p. g.

5.40-5.58 arası parçadaki bütün enstrümanlar aynı anda giriş ezgisini çalarak parçayı bitirirler.

- **Dafi: Anıl Şalliel-Furkan Bilgi (klasik kemençe)-(6.26dk)<sup>8</sup>**

**Enstrümanlar:** piyano, bas gitar, davul, saksofon kullanılır. Furkan Bilgin klasik kemençe ile eşlik eder.

**Parça:** 4/4'lük, Bpm farklılık gösterir.

---

<sup>7</sup> Arap kadri: <https://www.youtube.com/watch?v=ldfzKji75XE>

<sup>8</sup> Dafi: [https://www.youtube.com/watch?v=gu\\_rIDlb0AI](https://www.youtube.com/watch?v=gu_rIDlb0AI)

0.00-0.11 piyano girişiyle başlar.

0.11-0.50 ye kadar saksofon ve piyano unison aynı ezgisel motifi 2 ölçü çalar.

0.51-1.07 arası ezgi cümlesine klasik kemençe dahil olur ve alt yapı devam ederken 1.07'ye kadar kendini belli eder. (Türk müziği olarak isimlendirilen bölüm)

1.08-2.07 arası kemençe ve saksafon soru- cevap şeklinde ilerler.

2.08-2.16 arası giriş cümlesi tekrarlanır.

2.18-3.24 arası davul ve b.g. üzerine piyano doğaçlama çalar.

3.24- 4. 28 arası k.k. dâhil olur ve doğaçlama k.k çalar.

4.29-5.32 arası s., p.,d., p. doğaçlama çalar.

5.33-5.50 arası s. ana ezgiye dönüş yapar.

5.51-6.06 arası k.k. ezgiye dahil olur.

6.07-6.21 ana ezgi son kez tekrar edilip parça biter.

- **166 Days: Anıl şalliel-Hüsnü şenlendirici(S. Klarnet)-Deniz Taşar(Vokal)-Hasan Gözetlik(Alaturka Sürdün Trompet)-Batu şalliel(Soprano Saksofon)-(5.25dk.)<sup>9</sup>**

**Enstürmanlar:** piyano, bas gitar, davul, saksofon, sol klarnet, soprano saksofon, vokal ve trompet

**Parça:** 4/4'lük, 96 bpm

0.03-0.13 piyano alt yapı cümlesinin girişini çalar.

0.13-0.23 arası b.g., d., dahil olur.

---

<sup>9</sup> 166 Days: [https://www.youtube.com/watch?v=mOPHpHj\\_p-w](https://www.youtube.com/watch?v=mOPHpHj_p-w)

0.24-0.45 arası s. saksofon ve saksofon dahil olur.

0.46-1.05 s. s. üst ezgiyi çalar. (doğaçlama

1.06-1.25 trompet üst ezgiyi çalıyor. (türk müziği olarak isimlendirilen bölüm)  
(doğaçlama)

1.25-1. 46 arası diğer üflemeliler de ezgiye katılır. (giriş cümlesiyle aynı ezgi)

1.46-2.05 arası piyano üst ezgi görevini alır. (köprü gibi)

2.06-2. 27 arası saksofon üst ezgiyi çalar.

2.28-2.31 üflemeliler aynı ezgiyi çalar. (köprü gibi)

2.32-2.37 arası giriş ezgisine dönüş yapılır.

2.38-3.18 arası klarnet üst ezgiyi alır.(doğaçlama)

3.19-4.29 arası diğer üflemeliler ana motifi tekrarlayarak aynı ezgiyi çalar.

4.29-5.15 arası vokal deniz taşar İngilizce (sözleri kendine ait) rap vokal yapmaya başlar. Alt yapı ana ezgi formunda bütün enstrümanların var olduğu şekilde devam eder ve sonlanır.

- **Nefes: Anıl Şallıel-Önder Focan(Gitar)-(9.56dk.)<sup>10</sup>**

Albümde tek cover olan parça Nefes isimli parçadır. Türk Caz Musikisi şeklinde ifade edilen müziksel unsurlara rastlanmadığından bu çalışma için analiz ihtiyacı görülmemiştir.

**Enstrümanlar:** piyano, bas gitar, gitar, saksofon, davul

---

<sup>10</sup> Nefes: <https://www.youtube.com/watch?v=-PX1H1fkC9Y>

- **Türk Caz Musikisi: Anıl Şalhel-Mustafa İpekçioğlu(e. bağlama)-Memduh Akatay(perküsyon)-(5.16dk.)<sup>11</sup>**

**Enstrümanlar:** piyano, bas gitar, davul, saksofon kullanılıyor. Elektro bağlama, perküsyon eşlik eder.

**Parça:** serbest ölçü, davul, piyano ile parça başlar.

0.11 de saksofon dahil olur (giriş bölümü)

0.21-0.37 arası ana ezgi saksafonla çalınır.

0.38-0.50 arası aynı ezgi unison e. bağlama ile beraber çalınır. (A bölümü)

0.52-1.01 arası metronom düşer, e. bağlama köprü görevini gören 1 ölçülük bir geçiş çalar.

1.02-1.32 arası saksafon ve bağlama unison B bölümünü çalar. (tük müziği olarak isimlendirilen bölüm)

1.33-2.39 arası saksafon (doğaçlama)

2.40-2.55 arası piyano ve bas akor yürüyüşü yapar.

2.56-3.43 arası piyano üst ezgi görevini alır. (doğaçlama)

3.44-4.11 saksafon devreye girer ve ana ezgiye dönüş için köprü görevi gören bölümü çalınır.

4.12-4.44 arası saksafon tekrar ana ezgi A bölümünü çalar ve şarkı biter.

---

<sup>11</sup> Türk Caz Musikisi: [https://www.youtube.com/watch?v=rv\\_SqMxg\\_60](https://www.youtube.com/watch?v=rv_SqMxg_60)

- **O.S.L.O: Anıl Şalliel-(6.20dk.)<sup>12</sup>**

Bu parçada da Türk Caz Musikisi şeklinde ifade edilen müziksel unsurlara rastlanmadığından bu çalışma için analiz ihtiyacı görülmemiştir.

**Enstrümanlar:** piyano, bas gitar, davul ve saksafon kullanılır.

### 2.3.2.Türk Caz Musiki 2 (2022) EP Analizi<sup>13</sup>

TJM 2 isimli, TJM ve Arz Talep Menfaat isimli iki parçadan oluşan ve 12 farklı isimle çalışılmış bir projedir. Anıl Şalliel (T. Saksafon), Batu Şalliel (A. Saksafon), Aycan Tezel (trombon), Tolga Erzurumlu (Klavye), Cahit Kutrafalı( B. Gitar), Ekin Cengizkan (Davul), Deniz Taşar (Vokal), Hayen (Vokal), Burak Dursu (Trombon), Ergün Şenlendirici( Klarinet), Memduh Akatay (Perküsyon), Mustafa İpekçioğlu (Bağlama).

- **TJM:( A. Şalliel - A. Tezgel – D. Taşar – B. Şalliel – E. Şenlendirici)**

166 Days isimli albümdeki Türk Caz Musikisi parçasının uzun versiyonu olarak düzenlenmiş halidir.

**Enstrümanlar:** Klavye, T. Saksafon, trombon, vokal, A.saksafon, klarinet.

**Parça:** Davul ve klavye ile parça başlar.

0.11 de saksafon dâhil olur (giriş bölümü)

0.21-0.37 arası ana ezgi saksafonla çalınır.

0.38- 0.50 arası aynı ezgi unison e. bağlama ile beraber çalınıyor. (A bölümü)

---

<sup>12</sup> O.S.L.O : <https://www.youtube.com/watch?v=pTJ6GMGNUqk>

<sup>13</sup> Türk Caz Musikisi 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=K2C1lzsdys>

0.52-1.01 arası metronom düşer. Saksafon köprü görevini gören 1 ölçülük bir geçiş çalışıyor

1.02-1.32 arası bateri, klavye eşliğinde saksafon ve vokal unison eşliğe başlar. Köprü görevi gören ezgiye eşlik eden vokal 1.33 e kadar devam eder. (Köprü denebilir).

1.33-1.56 vokal (İngilizce sözler) girer.

1.56-2.16 ya kadar yine köprü görevi gören ezgiye eşlik eden vokal devam eder.

2.17-2.47 arası Türk Caz Musiki nakarat ezgi (Türk müziği olarak isimlendirilen bölüm)

2.49-3.25 klarnet doğaçlama ezgi- alt yapı giriş ezgiyi sürdürür.

3.26-3.37 saksafon doğaçlama ezgi klarnet doğaçlamaya yanıt olarak Türk müziği motifleri içerir.

3.38- 4.11 klarnet – saksafon birlikte atışmalı doğaçlama devam ederken köprü görevi gören ezgi tekrarlanır.

4.14- 5.17 saksafon doğaçlama

5.18-6.24 alt yapı devam eder(bateri bas, klavye, klavye solo).

6.25-7.26 trombon solo

7.27-7.55 A temasına dönüş için ara ezgi (köprü)

7.56-8.16 trombon doğaçlama geçiş ezgisi çalar, doğaçlama vokal söze hazırlık

8.17-8.59 vokal söz

9.00-9.20 köprü görevi gören ezgi tekrarlanır.



9.21-10.05 arası nakarat ezgi(Türk müziği olarak isimlendirilen bölüm) parça sonlanır.

- **Arz Talep Menfaat: (Anıl Şalliel-Hayen-Memduh Akatay-Ergün Şenlendirici)<sup>14</sup>**

Yine 166 Days isimli albümdeki Türk Caz Musiki parçasının farklı bir versiyonu ve Türkçe rap sözler ile düzenlenmiş halidir. Alt yapı ve ezgi gidişi olarak önceki şarkıdan çok farklı olmayıp temel farklılığı Türkçe rap sözleri bulunmasıdır. Ayrıntılı şarkı analizine bu anlamda gerek duyulmamıştır.

## SONUÇ

Araştırmaya konu olan “Türk Caz Musiki” ifadesi, Anıl Şalliel’in 166 Days isimli albümünde kullanılmıştır. Kendisi bu ifadeyi ilk defa albümünde kullandığını dile getirmiştir. Yapılan görüşmelerde, caz müzisyenliği kimliğini kabul ederken küresel caz scene’in unsurlarını müziğinde kullanmış ancak yerel kimliği doğrultusunda Türk müziğine dair unsurları da müziğine ekleyerek scene içerisinde farklılaşma yoluna gitmiştir. Böylelikle sanatçı hem küresel scene’nin dinleyici kitlesini hedef alırken hem de Türk müziğinden aldığı müziksel unsurlarla yereldeki dinleyicilere de talip olmuştur. Kendi değimiyle Türkiye’de caz müzik yapmayı “Müslüman mahallesinde salyangoz satmak” olarak ifade eden Şalliel, yerel dinleyiciye hitap edebilmek için ise Türk müziği ve cazı nasıl birleştirebileceğini düşünerek ürettiği müzikte caz müzik unsurlarına yerel çalgıları ve motifleri eklemeyi çözüm olarak görmüş ve bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

*“ Buraya Türk Sanat müziği bir şey yazmam lazım, insanların seveceği tarzda bir şey yapmam lazım... ama bunu nasıl becerebiliriz? nasıl birleştirebiliriz? Saksafon, bağlama ve ut ile beraber böyle bir melodi yazarak...”*

---

<sup>14</sup> Arz Talep Menfaat: <https://www.youtube.com/watch?v=Ii-u6NCFYK0>

İki farklı türü harmanlayarak yaptığı müziği ise “Türk Caz Musiki” ifadesiyle tanımlamış küresel caz scene içerisinde bir farklılaşma unsuru olarak Türkiye yereline ait çalgısal ve performansa dayalı müziksel öğeleri yerelin bir temsili biçiminde kullanmıştır. Türkiye’de yaşayan bir müzisyen olma durumuyla yerel kimliğinin kazandırdığı müzik donanımını müzik icralarında ortaya çıkarır. Buradan hareketle çocukluğundan bu yana ailesi, müzisyen çevresi ve aldığı eğitimlerle edindiği caz müziğine yönelik donanım neticesinde hem küresel hem yerel dinleyiciye hitap etmesinin yolu olan Türk Caz Musiki ifadesi ortaya çıkmıştır. Bu müziğin şekillenmesinde ve ilk görüşmelerde tam olarak tanımlayamadığı Türk caz musikisi söylemi aradan geçen 3 yılın ardından bir başka görüşmede artık bir yerel kimlik söylemine dönüşmüştür. 166 Days isimli albümde geçen “Türk Caz Musikisi” isimli parça dâhil albümde bulunan tüm eserler Şallıel’in söylemine göre Türk müziği ve Caz müziğinin harmanlanması ile oluşmuş, ayrıca sanatçı, albümde bulunan şarkısına verdiği “Türk Caz Musiki” ismini kendi yaptığı müzik türünün ismi olarak da kullanmıştır. Sanatçı “Orijinal Türk Caz Müziği” adlı bir ‘tür’ icra etmekte olduğunu söyleyerek bunun yalnızca albümde ki bir eserden ibaret olmadığını da ortaya koymuş olur. Bu söylemini ise önceki bölümde söz edilen farklı single ve albüm çalışmalarında da Türk müziği ve caz müziği unsurlarının bir arada kullanıldığı eserlerle göstermektedir. Şallıel, Türk müziğine ait tavır, usul ve stilleri, Türk müziğinde yer alan makamları icra ettiği müzik türü içerisinde sıkça kullanmaktadır. Bu durum, 166 Days ve TJM2 isimli albümlerin analizlerinde gözlemlenir. Şallıel, albümlerinde ki Türk müziği makamsal özellikleri yanı sıra, Türk müziğine ait olan enstrümanları kullanarak türün icra edildiğini dile getirir. Albümlerinde; klasik kemençe, Karadeniz kemençe, sol klarnet, bağlama ve perdesiz gitar gibi Türk müziğinde yer alan enstrümanları kullandığını ifade eder.. Bu enstrümanların kendi türlerine ait ve tavırlarına uygun olarak Caz müziği içerisinde Türk müziğine ait temalarda kullanıldığını söylemek mümkündür. Türk müziği formlarına sıkça yer veren sanatçının uzun hava, kırık hava gibi formları da caz müziği içerisine yerleştirerek kullandığı görülür. Türk müziğine ait müziksel özellikleri, makamsal olarak doğru biçimde olması gerektiğini belirten ve bu şekilde kullandığını söyleyen sanatçı, Türk müziği makamları içerisinde bulunan koma seslerini Caz müziği enstrümanı olan saksafon ile sıkça kullanmaktadır. Saksafon,

yapısı itibariyle perdeli bir enstrüman olup koma sesler için sık başvurulan bir enstrüman değildir. Batılı müzik türlerinde Şalliel'in icra ettiği, saksafonda koma sesleri kullanma durumu, Batılı müzik türlerinin yapısı nedeniyle genel olarak karşılaşılan bir durum değildir. Şalliel'in Türk müziğine ait enstrümanları, makamsal özellikleri ve temaları, saksafonla icra ettiği Türk müziği komaları da dahil olmak üzere bu değişkenliklerin tamamını caz müziği ile harmanlaması sonucu geçmişte de var olan müzik sentezini kendi adına meşrulaştırarak, kendi ifadesi olan "Türk Caz Musiki" ismiyle Küresel Caz Scene içinde bir alt tür olarak kabul edilebileceğini dile getirmiştir. Şalliel'in, ana akım müzik türü olan caz müzik içerisinde bir "farklılık unsuru olarak" yerel kimliğini kullanılıp, "Türk Caz Musiki" söylemiyle bir anlam üretmesi, bir başka deyişle müzisyenin dahil olduğu müzik türü içerisinde kendini farklılaştırması ve bunu da yerel kimlik unsurlarıyla birlikte yapması, küreselde yerel olanın temsilidir ve inşacı bir perspektifle anlaşılabilir. "Türk Caz Musikisi" türünü kendisinin başlatmadığını ve daha önce örneklerinin olduğunu belirten sanatçı, bu türün isminin olmadığını ve ilk olarak "Türk Caz Musikisi" ifadesini kendisinin kullandığı belirtmiştir. Kendisinin de belirttiği gibi, Türk müziğine ait figürler ve kısa müziksel cümlelerin, Türkiye'de icra edilen caz müziğinde kullanıldığı, Türkiye Caz Scene başlığında aktarılmıştır. 1900'lerin ortaları ve ikinci yarısından günümüze kadar olan sürede Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği eserlerinin caz düzenlemeleri bulunmaktadır. Fakat bahsedilen eserler Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği eserlerinin caz düzenlemeleri ile Türkiye'de caz müziğin yayılması, sevilmesi ve dinlenmesi için yapılmış çalışmalardır. Şalliel'in çıkarttığı solo albümlerinde bulunan parçalar, aranjman ya da düzenleme değil, Türk müziği ve Caz müziğini entegre ederek yarattığı özgün ve kendisine ait parçalardır.

Araştırma kapsamında incelenen literatür çerçevesince Türk müziğine ait gösterenlerin ilk olarak İsmet Sıral tarafından kullanıldığı düşünülmektedir. İsmet Sıral ile başlayan caz müzikte yerel motiflerin kullanılması durumu, Okay Temiz, Erol Pekçan, Cüneyt Sermet gibi Türkiye'de caz icra etmekte olan müzisyenler tarafından devam etmiştir. Bir grup müzisyen caz müziğin Avrupalı halinin icra edilmesi gerektiğini savunurken, bir grup müzisyen caz müziğin doğaçlamaya açık olduğunu ve yerel müziksel unsurlardan beslenerek yeniden üretilebileceğini savunmuştur.

Anıl Şalliel, üretmiş olduğu Türk Caz Müziği'nde, Türk müziğinin makamsal özelliklerine ve temalarına yer vererek, "Türk Caz Musiki"si ismini verdiği bir tür oluşturduğunu dile getirmiştir. Bu durum Küresel Caz Scene içerisinde, Türkiye'de gerçekleşen caz müzik pratiklerinin bir göstereni olarak, müzisyen tarafından yerel kimliğin kullanılması nedeniyle anlam yüklediği ve bir kimlik inşası sürecinden geçerek, müziksel bir temsil olduğunu gösterir. Bu bağlamda çalışmanın merak unsurunu oluşturan Türk Caz Musiki Örneği, yerel kimliğin müziksel temsilini göstermektedir.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar

AKINCI, Şevket (2021). *Öteki Caz*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

AKYOL, Batu (2021). *Caz Çok Zor*, İstanbul: Karaplak Yayınları.

BERENT, Joachim Ernst. (2019), *Caz Kitabı*, çev. Neşe Ozan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

CAMBAZOĞLU, Cumhuriyet (2009). *Kentin Türküsü Anadolu-Pop Rock*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2017). *Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

HALL, Stuart (2017), *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev. İdil Dündar, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

HASSE, John Edward (1985). *Ragtime: Its History, Composers, and Music*, Amerika Birleşik Devletleri New York: Schirmer Books

KAHYAOĞLU, Orhan (2010). *Caz'dan Pop'a*. İstanbul: Everest Yayınları.

KÜÇÜKKAPLAN, Uğur (2015). *Türkiye'nin Pop Müziği*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

MERİÇ, Murat (2006). *Pop Dedik*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

MİMAROĞLU, İlhan (2012). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

MİMAROĞLU, İlhan (2013). *Caz Sanatı*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

MYERS, Marc (1956). *Why Jazz Happened*, İngiltere Londra: University Of California Press, Ltd.

TOMLINSON, John (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

### **Kitap İçi Bölüm**

DEĞİRMENCİ, Koray (2018). “Müzik ve Politika Sempozyum Bildiri Kitabı”, *Türkiye Cumhuriyeti'nin 1950'li Yılları: Popüler Kültürde Amerikan Müziği İthalatı* (ed. Doç. Dr. Özlem Doğuş Varlı), Bursa, ss. 187-207.

### **Dergi ve Makaleler**

ATA, Yasemin (2021). “Etnik Kimlik İnşasında Müziğin Rolü: Kısa Bir İnceleme”, *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 5, Sayı 1, ss. 27-44.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2013). “Benzerlik ve Farklılığın Müzik Yoluyla Eşzamanlı İnşası: Anatolian Death Metal”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 9, ss. 11-12.

DALBAY, Ramazan Saim (2018). “Kimlik ve Toplumsal Kimlik Kavramı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 2018/2, Sayı 31, ss-161-176.

KANDEMİR, Seda (2022). “Kültürel Çalışmaların Baş Aktörü Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları”, *İstanbul Üniversitesi 4. Boyut Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, Sayı 21, ss. 111-118.

KALYONCU, Nesrin (2005). “Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 2, ss. 309-322.

SATIR, Ömer Can (2016). “Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene ve Yerel Sound”, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 9, Sayı 1, ss. 240-255.

ŞİMŞEK, Sefa (2002). “Günümüzün Kimlik Sorunu ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri”, *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Birimler Dergisi*, Yıl 3, Sayı 3, ss. 29-39.

ÖZDİL, Muhammet (2017). “Kolektif ve Bireysel Kimlikler Bağlamında Sosyal Bütünleşme”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 2017/3, Sayı 28, ss. 383-400.

TAN, Selim (2022). “Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul’unda Caz”, *Etnomuzikoloji Dergisi*, Yıl 5, Sayı 1, ss. 309-327.

YILDIZ, Süleyman (2007). “Kimlik ve Ulusal Kimlik Kavramlarının Toplumsal Niteliği”, *Millî Folklor*, Yıl 19, Sayı 74, ss. 9-16.

### **Basılmamış Kaynaklar**

AYDIN, İsmet (2018). *Türkiye'deki Caz Müziği Pratiklerinde Folklorik Öğeler: Geleneksel Anadolu Müzik Kültürlerinden Devşirilenlerden Konvensiyonel*

*Stratejiler Ekseninde İcat Edilenlere Yerellikler ve Temsiliyetler*, dan. Prof. Dr. Hakkı Alper Maral, Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ses Teknolojileri Yüksek Lisans Programı, İstanbul

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir

İLBİ, Deniz (2019). *Türkiye’de Enstrüman Çalan Kadın Caz Müzisyenlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Esra Karaol, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul

KESEROĞLU, Ercan (2005). *Caz Müziğinin Gelişim Süreci ve Etnik Müziklerle Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Emel Çelebilioğlu, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul

LAMBAOĞLU, Şenay (2006). *Küresel Müzik Endüstrisinin “Yerel Müzikleri” Caz Müziği ile İlişkilendirme Süreçleri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Öğr. Gör. Zehra Erkün, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul

ÖZEN, Fatma (2018). *İstanbul’da Caz Müziği Arzı ve Kültürel Sermaye İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Derya Fırat Şannan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, İstanbul

TAN, Selim (2023). *Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara Caz Atmosferi*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir



YANIKOĞLU, Arzum (2007). *Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretim Koşullarının Güncel Görünümü*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr. İ. Lütfü Erol, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimi Anabilim Dalı, Ankara

YARKIN, Mehmet Baturay (2022). *1970-1980 Yılları Arasında Yayımlanan ve Türk Müziği Ögeleri İçeren Caz Albümlerindeki Müzikal ve Yapısal Unsurlar Bağlamında Model Bir Beste Çalışması*, Sanatta Yeterlilik Tezi, dan. Prof. Dr. Hatice Gülden Teznel, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul

WRIGHT, Bryan S. (2016). *The Ragtime Piano Revival In America: Its Origins, Institutions, And Community, 1940-2015*, Doktora Tezi, dan. Prof. Deane Root, University Of Pittsburgh, Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences, Pittsburgh, Pensilvanya, Amerika Birleşik Devletleri

### **İnternet Kaynakları**

PAÇACI, Beran (2022, 30 Mart). “TRT2 Programı; Türk Caz Standartları Enstitüsü,” *Jazz Dergisi*, <https://www.jazzdergisi.com/trt2-programi-turk-caz-standartlari-enstitusu/>[28 Ocak 2023].

Türk Caz Standartları Programı. 6. Bölüm konuğu Anıl Şalliel <https://www.trtizle.com/programlar/turk-caz-standartlari-ensitusu/turk-caz-standartlari-enstitusu-6-bolum-7777595/>[28 Ocak 2023].

Cazkolik.com (2013, 08 Temmuz). “Yönetmen Batu Akyol "Türkiye`de Caz" belgeselinin ilk gösterimini festival kapsamında gerçekleştirecek.” <https://cazkolik.com/icerik/yonetmen-batu-akyol-turkiyede-caz-belgeselinin-ilk-gosterimini-festival-kapsaminda-gerceklestirecek> [28 Ocak 2023].

AKYOL, Batu (2013,30 Eylül). “Jazz in Turkey - Türkiye'de Caz (Documentary | Belgesel)”, <https://www.izlesene.com/video/jazz-in-turkey-turkiyede-caz-documentary-belgesel/10190022> [30 Ocak 2023].

### **Görüşmeler:**

Anıl Şallıel ile 06/01/2010 tarihli görüşme, İstanbul.

Anıl Şallıel ile 24/09/2020 tarihli çevrimiçi görüşme.

Anıl Şallıel ile 25/04/2023 tarihli çevrimiçi görüşme.

# ÖZGEÇMİŞ

## KİŞİSEL

**Ad, Soyadı:** Zeynep Demir

## EĞİTİM

**Lisans:** 2019- Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Enstitüsü

## SEMPOZYUMLAR

2019- 10. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, “Yoga’da Müziksel Bir “Alan” Olarak Kirtan Pratiği: Gorango Yoga Merkezi”. Kütahya Güzel Sanatlar Derneği.