

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ CAZ ANA BİLİM DALI

“CİDDİ BOŞ ZAMAN” KAVRAMI VE TÜRKİYE’DE CAZ MÜZİK
ÜRETİM, YENİDEN ÜRETİM VE TÜKETİM PRATİKLERİNDEKİ
İZDÜŞÜMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜLCE ALTUNEL

İSTANBUL 2023

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ CAZ ANA BİLİM DALI

“CİDDİ BOŞ ZAMAN” KAVRAMI VE TÜRKİYE’DE CAZ MÜZİK
ÜRETİM, YENİDEN ÜRETİM VE TÜKETİM PRATİKLERİNDEKİ
İZDÜŞÜMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜLCE ALTUNEL

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. HAKKI ALPER MARAL

İSTANBUL 2023



BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

04/09/2023

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

| | |
|-------------------------------|---|
| Program Adı: | Ses Teknolojileri (Türkçe, Tezli, Caz) |
| Öğrencinin Adı Soyadı: | Gülce ALTUNEL |
| Tezin Adı: | “CİDDİ BOŞ ZAMAN” KAVRAMI VE TÜRKİYE’DE CAZ MÜZİK ÜRETİM, YENİDEN ÜRETİM VE TÜKETİM PRATİKLERİNDEKİ İZDÜŞÜMLERİ |
| Tez Savunma Tarihi: | 04/09/2023 |

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

Dr. Öğr. Üyesi Fatma Elif ÇETİN
Enstitü Müdürü

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

| | Ünvanı, Adı Soyadı | Kurumu | İmza |
|-----------------------------|-----------------------------|---|-------------|
| Tez Danışmanı: | Prof. Dr. Alper MARAL | Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi | |
| 2. Üye (Kurum İçi): | Doç. Dr. Cemal Barkın ENGİN | Bahçeşehir Üniversitesi | |
| 3. Üye (Kurum Dışı): | Dr. Öğr. Üyesi Gökhan DENEÇ | İstanbul Teknik Üniversitesi | |

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.

Ad, Soyad: Gülce Altunel

İmza :

ÖZET

“CİDDİ BOŞ ZAMAN” KAVRAMI VE TÜRKİYE’DE CAZ MÜZİK ÜRETİM, YENİDEN ÜRETİM VE TÜKETİM PRATİKLERİNDEKİ İZDÜŞÜMLERİ

Gülce Altunel

Ses Teknolojileri (Türkçe, Tezli, Caz) Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL

Ağustos 2023, 73 sayfa

Ciddi boş zaman kavramı ile caz müziği birlikte ele alınmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, boş zaman kavramının; amatör, yarı profesyonel ve profesyonel müzisyenler ve dinleyiciler olmak üzere tüm müzik katılımcıları için performans, müziğe katılım ve müziğin -özellikle de caz müziğinin- üretim-tüketim ilişkileri üstünde büyük bir role sahip olduğunu savunmaktadır. Cazın birleştirici özelliği *musicking* kavramıyla birlikte düşünülmüş ve bu kavram içinde icracı ve dinleyici dahil tüm müzik katılımcıları birlikte anlaşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu araştırmada Türkiye'deki caz müzik, ekonomik ve mekânsal nedenlerle, ciddi bir boş zaman etkinliği olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Ciddi Boş Zaman, *Musicking*, Caz, Profesyonel ve Amatör Müzisyenler, Müzik Katılımcısı.

ABSTRACT

THE CONCEPT OF “SERIOUS LEISURE” AND JAZZ MUSIC IN TURKEY PROJECTIONS TO PRODUCTION, REPRODUCTION, AND CONSUMPTION PRACTICES

Master’s Program in Sound Technologies (Turkish, with Thesis, Jazz)

Supervisor: Prof. Hakkı Alper MARAL

2023, August, 73 pages

In this research, the concepts of serious leisure and jazz music are approached together. This study defends that leisure has a massive role for all music participants -amateur, semi-professional, and professional musicians and listeners- in terms of performance, music participation, production, and music consumption -especially jazz. The uniting characteristic of jazz is thought with the notion of musicking, and within this concept, all the music participants -including performers and listeners- were tried to be understood together. Furthermore, jazz music in Turkey has been approached as a serious leisure activity due to economic and spatial reasons.

Keywords: Serious Leisure, *Musicking*, Jazz, Professional and Amateur Musicians, Music Participant.



Canım aileme.

TEŞEKKÜR

2020 yılında yazmaya başladığım ancak salgın ve deprem gibi birçok tarihi olayla da ilişkili olarak -gerek isteyerek gerek de istemeden- verdiğim aralar sonrasında, tamamlama cesaretini ancak gösterebildiğim tezimi sonunda yazabilmiş olmaktan mutluluk duyuyorum.

Yıllardır ilgimi çeken boş zaman konusunu, çok değerli Alper Maral hocamın liderliğinde, caz müzikle bir arada düşünmeyi çok sevdiğimi ve bu konuda çalışabildiğim için çok şanslı hissettiğimi belirtmek isterim. Umarım bu konuyla ilgili çalışacak olan araştırmacıların da ilgilenebileceği konulara değinebilmişimdir.

Hayatımın her alanında olduğu gibi bu zorlu süreçte de bana destek olan sevgili annem Jale Ak Altunel'e, canım babam Turgut Altunel'e, kardeşim Gökçe Altunel'e ve kedimiz Cazgır'a minnettarım.

Tüm dostlarıma hayatımda var oldukları ve araştırma sürecinde tüm dostluklarını hissettirdikleri için; özellikle de müzik ve caz hakkında fikirlerimizi paylaşabildiğimiz canım Dilek Yılmaz'a tüm yardımları ve önerileri için ve sevgili Gülce Özen Gürkan'a önerileri için çok teşekkür ederim.

Bahçeşehir Üniversitesi Caz Yüksek Lisans bölümünün var olmasını sağlayan sevgili Yeşim Pekiner'e ve yüksek lisans dersleri süresince birçok şey öğrendiğim başta trompet hocam değerli Şenova Ülker olmak üzere, canım hocalarım Alper Maral'a Şevket Akıncı'ya, Baki Duyarlar'a ve Başak Yavuz'a ve tez savunmamdaki değerli önerilerinden dolayı Cemal Barkın Engin'e ve Gökhan Deneç'e teşekkürlerimi;

Bilgi birikimine ve düşünce akışına hayran olduğum çok sevgili Alper Maral hocama ise tez danışmanım olmayı kabul ettiği, konumu sevdiği, her an yanımda olduğu ve desteğini, sonsuz bilgisini ve sevgisini asla esirgemediği için sonsuz minnetlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|------|
| ETİK BEYAN | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| İTHAF | vi |
| TEŞEKKÜR | vii |
| İÇİNDEKİLER | viii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | viii |
| SEMBOLLER/KISALTMALAR LİSTESİ | x |
| Bölüm 1: GİRİŞ | 1 |
| Bölüm 2: ALAN YAZIN TARAMASI | 2 |
| Bölüm 3: YÖNTEM | 3 |
| Bölüm 4: BULGULAR | |
| 4.1 BOŞ ZAMAN (<i>LEISURE</i>) KAVRAMI | 4 |
| 4.1.1 Boş Zaman Kavramının Tanımları | 4 |
| 4.1.2 Boş Zaman Kavramının Tarihsel Gelişimi | 5 |
| 4.1.3 Ciddi Boş Zaman (<i>Serios Leisure</i>) | 8 |
| 4.1.4 <i>Dilettantism</i> ve Amatörlük | 11 |
| 4.2 BOŞ ZAMAN VE MÜZİK | 12 |
| 4.2.1 Oyun ve Müzik | 15 |
| 4.2.2 Müzik Katılımı ve Boş Zaman | 17 |
| 4.2.3 <i>Musicking</i> Kavramı | 24 |
| 4.3 MÜZİĞİN ÜRETİM VE TÜKETİM PRATİKLERİ | 25 |
| 4.3.1 Müziğin Üretimi, Yeniden Üretimi ve Tüketimi | 28 |
| 4.3.2 Tasarım Pratikleri | 28 |
| 4.3.3 Kayıt Pratikleri | 29 |
| 4.3.4 Paylaşım Pratikleri | 30 |
| 4.3.5 Dinleme Pratikleri | 31 |
| 4.3.6 Performans Pratikleri | 36 |
| 4.4 CAZ MÜZİK VE BOŞ ZAMAN | 37 |
| 4.4.1 Caz Müzik ve Amatör - Profesyonel Ayrımı | 39 |
| 4.4.2 Doğaçlama Geleneği ve <i>Jam Session</i> | 42 |
| 4.5 TÜRKİYE'DE CAZ VE BOŞ ZAMAN | 44 |

| | |
|--|----|
| 4.5.1 Caz Eğitimi | 47 |
| 4.5.2 Caz Müziğın Sunuluş ve Tüketiliş Biçimleri | 51 |
| 4.5.2.1 Caz Festivalleri..... | 55 |
| 4.5.2.2 “Caz Her Yerde” | 58 |
| 4.5.3 Ciddi Boş Zaman <i>Serios Leisure</i> Ekseninde Caz Müziğı | 65 |
| 4.5.4 Türkiye’de Caz Katılımı ve Caz Dinleyicisi | 68 |
| Bölüm 5: TARTIŞMA VE SONUÇLAR..... | 71 |
| KAYNAKÇA | 74 |



ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİLLER

| | |
|---|---------|
| Şekil 1 Boş Zaman Kavramının Tarihsel Gelişimi | 5 |
| Şekil 2 Serious Leisure Perspective (SLP) Ciddi Boş Zaman Şeması..... | 9 |
| Şekil 3 Toplumlardaki Müzik Katılımının Bir Tipolojisi | 18 |
| Şekil 4 Karantina Döneminde Sanat, Eğlence ve Rekreasyon İstihdamı Konusunda Yapılmış Bir Araştırma | 22 |
| Şekil 5 1981-2018 Yılları Arasında Konser Bileti Başına Ortalama Fiyat ve Genel Enflasyon Oranı | 27 |
| Şekil 6 <i>Feel Good Jazz</i> Adlı Çalma Listesi. | 34 |
| Şekil 7 <i>Heartbreak Jazz</i> Adlı Çalma Listesi..... | 34 |
| Şekil 8 <i>Confidence Boost</i> Adlı Çalma Listesi | 35 |
| Şekil 9 Müzik Dinleme ve Mutluluk Seviyesi İlişkisiyle İlgili Grafik | 36 |
| Şekil 10 Türkiye’deki Devam Eden Caz Festivalleri..... | 44 |
| Şekil 11 Türkiye’deki Sonlanan Caz Festivalleri..... | 45 |
| Şekil 12 2022 Yılına Ait Bir Caz Kulüp Paylaşımı | 52 |
| Şekil 13 2021 Yılına Ait Bir Caz Kulüp Paylaşımı | 53 |
| Şekil 14 Cazın İçinden Caz Geçen Ocakbaşı Afişi..... | 54 |
| Şekil 15 Peymane Performans Afişi | 54 |
| Şekil 16 2010 Yılına Ait Uluslararası Caz Festivali Görseli | 56 |
| Şekil 17 İKSV Genç Caz+ Afişi | 57 |
| Şekil 18 İKSV Genç Caz Görseli | 57 |
| Şekil 19 İKSV Caz Vapuru İçeriği | 59 |
| Şekil 20 İKSV Caz Vapuru Afişi | 60 |
| Şekil 21 İKSV Caz Yazı Afişi | 61 |
| Şekil 22 Ormanda Caz ve Piknik Afişi | 61 |
| Şekil 23 İKSV 30. İstanbul Caz Festivali Parklarda Caz Afişi..... | 62 |
| Şekil 24 Avlu’da Caz Afişi | 63 |
| Şekil 25 İBB Yolculuk Arası Bi’ Caz Molası Afişi..... | 64 |
| Şekil 26 İBB Adalarda Caz Afişi | 64orman |

KISALTMALAR

| | |
|-----|-------------------------------|
| CD | Compact Disk |
| DAW | Digital Audio Workstation |
| DIY | Do It Yourself |
| MP3 | MPEG-2 Audio Layer III |
| SLP | Serious Leisure Perspective |
| WPA | Works Projects Administration |



BÖLÜM 1

GİRİŞ

Boş zaman kavramı binlerce yıldır üzerine düşünülen ve yazılan bir konu olagelmiştir. 21. yüzyıla denk gelen bu çalışmada ise boş zaman -özellikle “ciddi boş zaman”- kavramı, caz müzikle birlikte okunmaya çalışılmıştır. Boş zaman, genellikle ciddi boş zaman kavramı üzerinden ele alınmış olup; caz müzik, profesyonel ve amatör müzisyenlerin iş ve boş zaman algısı, müzik endüstrisi, müzik ekonomisi konularıyla birlikte çalışılmıştır. Araştırmanın amacı boş zaman kavramının amatör, yarı profesyonel, profesyonel caz müzisyenleri, dinleyiciler ve işletmeciler gibi farklı gruplarca nasıl alımlandığını araştırmak; cazın üretimi, yeniden üretimi ve tüketimi kapsamında boş zamanın önemini vurgulamak ve bu bağlamda, cazın daha geniş kitlelere ulaşabilmesi konusunda benimsenecek hamlelere ışık tutabilmeye çalışmaktır. Bu nedenle bu araştırmada betimsel metot benimsenmiştir.

İş ve boş zaman ayrımını müzikle birlikte düşünmek mümkün müdür? Müzik türü iş ve boş zaman konusunda belirleyici olabilir mi? Boş zamana sahip olmak neden ve nasıl önemlidir? Farklı seviyedeki müzik katılımcılarının müzik katılımına boş zaman nasıl etki etmektedir? Caz müziğinin üretimi ve tüketimi ekseninde boş zaman nasıl bir yerdedir? gibi sorularla başlanılan araştırmada bu ve benzeri konular ciddi boş zaman ekseninde anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bu çerçevede, müzik katılımı *musicking* kavramıyla birlikte düşünülmüş ve caz müziğinin birleştirici kimliğiyle birlikte ele alınmıştır. Amatör ve profesyonel müzisyen ayrımı yine caz müzikte öne çıkan usta-çırak ilişkisiyle birlikte düşünölmeye çalışılmış ve boş zamanla ilişkisi incelenmiştir.

Müzik katılım pratiklerinin günümüzdeki durumu yine boş zamanla birlikte ele alınmış ve müzik katılımcıları için avantajları ve dezavantajları araştırılmıştır. Bu bağlamda, müzik endüstrisi ve caz konusuna değinilmiş; amatör ve profesyonel müzisyen konularıyla birlikte düşünölmeye çalışılmıştır.

Son olarak, caz müzik ve farklı seviyelerdeki müzik katılımcıları, daha çok metropollerdeki örnekler üzerinden caz ve boş zaman ilişkisi içinde incelenmiş ve açıklanmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM 2

ALAN YAZIN TARAMASI

Boş zaman konusu üstüne binlerce yıldır düşünülen bir konu olmasına karşın, konuyla ilgili Türkçe kaynakların oldukça kısıtlı olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle araştırmada genellikle yabancı kaynaklara başvurulmuştur.

Bu bağlamda ilk bölümde, boş zamanın tarihi, zaman içindeki değişik tanımları, boş zamanla ilişkili olan rekreasyon ve oyun kavramlarının araştırılması gerekli görülmüştür. Bu konuda özellikle öne çıkan eserler: Tom Winniffrith ve Cyril Barrett tarafından yazılan *The Philosophy of Leisure* adlı kitap, Susana Juniu'nun *Downshifting: Regaining the Essence of Leisure* ve *The Transformation of Leisure* yayımları ve Robert Stebbins'in *Serious Leisure: A Perspective for Our Time* ve Johan Huizinga'nın *Oyun Teorisi* kitabı olmuştur.

Müzik katılım pratiklerinin günümüzdeki durumu anlaşılmasına çalışılırken özellikle *History of Music Production*, *The Production and Consumption of Music in the Digital Age* ve *Rockeconomics* adlı eserlere başvurulmuştur.

Müzik ve ciddi boş zaman ilişkisi Robert Stebbins'in *Amateurs, Professionals and Serious Leisure* ve *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure* ve *Streaming's Effects on Music Culture: Old Anxieties and New Simplifications* adlı eserlerden faydalanılarak ele alınmıştır.

Caz ve boş zaman ilişkisi incelenmeye çalışılırken müzik endüstrisi, müzik katılımcıları ve ciddi boş zaman kavramı bir arada okunmaya çalışıldığı için yine yukarıda adı geçen eserlerden yararlanılmıştır.

Son olarak da caz müzik ve boş zaman ilişkisinin Türkiye'deki ve özellikle İstanbul'daki pratikleri Caz Derneği ve Jaz Dergisi adlı internet siteleri başta olmak üzere, çeşitli gazete, dergi ve sosyal medya mecraları vasıtasıyla anlaşılmasına çalışılmış ve internet siteleri ve sosyal medya paylaşımlarına başvurulmuştur.

BÖLÜM 3

YÖNTEM

Bu araştırmada nitel/kalitatif yaklaşım benimsenmiş olup, betimsel ve ilişkisel yöntemler kullanılmıştır.

Boş zaman kavramının, müziğin -özellikle cazın- üretim, yeniden üretim ve tüketim pratikleriyle ve müzik katılımcılarıyla olan ilişkisi anlaşılmaya çalışılmıştır.

İlgili verilerin toplanabilmesi için akademik yayınlara, makalelere, haberlere, daha önce yapılmış olan röportajlara ve sosyal medyaya yer verilmiş ve genel olarak metin analizinden faydalanılmıştır.

Gözlem ve tarama yöntemiyle ise Türkiye'deki ciddi boş zaman konusuyla birlikte caz müzik birlikte düşünölmüş ve farklı seviyedeki müzik katılımcılarına yansımaları karşılaştırılmal olarak gözlemlenmiştir.

BÖLÜM 4

BULGULAR

4.1. Boş Zaman (*Leisure*) Kavramı

Boş zaman kavramı üretim, yeniden üretim ve tüketim pratikleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu bölümde boş zaman (*leisure*) kavramı farklı teorisyenlerce incelenecek ve çeşitli tanımları sunulacaktır.

4.1.1 Boş zaman kavramının tanımları. Türkçeye “boş zaman” olarak çevrilen *leisure* sözcüğü etimolojik olarak Yunanca *scholé* (okul); Latince *otium* (zorunlu işlerden oluşmayan zaman dilimi); *leisir*, Latince *licere*, (özgür olmak) anlamlarını içinde barındırmaktadır.

Boş zaman kavramı; zorunlu olmayan, insanların yapmak istediği, doyurucu ve/veya tatmin edici etkinlikleri kapsayan bir zaman dilimi olarak özetlenebilir (Stebbins 2015 s. 16)

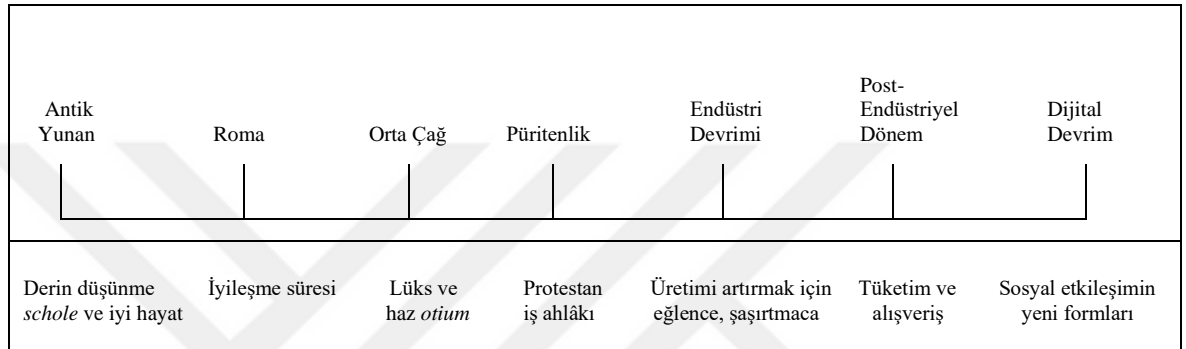
Boş zaman olgusu, serbest zaman ve rekreasyon kavramlarıyla benzerlik gösterse de bu kavramların ayırıcı özellikleri bulunmaktadır. Serbest zaman (*free time*) kişinin ücretli veya ücretsiz çalışmadan özgür kalan zamanını oluştursa da uyuma ve beslenme gibi zorunlu faaliyetler de serbest zamana girmektedir. Bu çalışmada araştırılacak olan boş zaman (*leisure*) ise serbest zamanın içinde yer alan daha öznel bir zaman dilimidir. Rekreasyon ise insanların boş zamanlarında, kendilerini yenilemek amacıyla, birlikte gerçekleştirmekten mutluluk duydukları sosyal etkinlikler olarak tanımlanmaktadır. Spor, müzik, oyun, gezi, okuma, dans gibi birçok etkinlik rekreasyonun içinde yer alsa da rekreasyonda asıl önemli olan, etkinliğin kendisinden ziyade etkinliğin yapılış amacıdır (Hurd, A.R., Denise, M.A. 2011 s.9-10). Boş zaman kavramında birey öne çıkarken, rekreasyonda birliktelik ve paylaşım öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, dünyada ve ülkemizde rekreasyon kavramı genel olarak fiziksel aktivitelerle birlikte anılmaktadır.

Boş zaman kavramı sözcük anlamıyla düşünüldüğünde ise yaşadığımız hayatın belirli bir bölümünde zamanımızın dolu olduğunu işaret etmektedir. Bu nedenle boş zaman, zorunlu, belirli bir zamandan arta kalan, özgürleşmiş zaman olarak düşünülebilir.

Zorunlu olarak gerçekleştirilmesi gereken herhangi bir aktivite boş zamana ait değildir ve herhangi bir aksiyonun boş zaman faaliyeti olarak düşünülebilmesi için kişinin özgür iradesi gereklidir (Barrett 1989 s. 11).

Boş zamanın toplumsal anlamları ise tarihsel süreç içinde çeşitli değişimlere uğramıştır.

4.1.2. Boş zaman kavramının tarihsel gelişimi.



Şekil 1. Boş zaman kavramının tarihsel gelişimi

Antik düşünürlere göre *leisure*, arkadaşlar arasında konuşarak, tartışarak ve derinlemesine düşünerek var olan dinlendirici öğrenme (*restful learning*) anlamına gelmiş; kutsal ve insan varoluşunun en yüksek faaliyetlerinden biri olarak görülmüştür (Perrin 2013 s. 13). Tabii burada, anılan tüm bu olumlu çağrışımların toplumun ancak yüzde onunu oluşturan “efendilerin”, hattâ bunun da ancak yarısını oluşturan erkeklerin tasarrufunda olduğu unutulmamalıdır. Kaldı ki bu durumu da mümkün kılanın kölelik sistemi olduğu—ve kölelerin böylesi bir denklemde anılan boş zamanı artıran değerler üretmekle mükellef olduğu—aşıkârdır. Antik Yunan’da boş zaman kavramı “iyi yaşam” ile ilişkilendirilmiş ve tüm güzel şeylerin algılanmasını sağlayan bir fırsat olarak görülmüştür. İş kavramından tamamen bağımsız tutulmuştur. Bu durum yalnızca toplumdaki tabakalaşmayla gerçekleşebileceğinden, boş zaman hakkı, yukarıda da belirtildiği gibi, yalnızca elit ve zengin kesime tanınmıştır. Bu nedenle, Antik Yunan’da kölelerin, kadınların ve fakirlerin boş zamanı olmamıştır (Junio 2009 s. 465).

Antik Yunan’ın aksine, Roma’da boş zaman bir statü ya da belirli bir yaşamın göstergesi olarak değil; üretim faaliyetlerinin dışında kalan zaman olarak görülmüştür.

Bu süre zarfında sağlanan sporlar ve oyunlar aracılığıyla kitlesel boş zaman kavramı ortaya çıkmış ve egemen sınıf tarafından bir eğlence aracı olarak kullanılmıştır. Boş zaman kavramının işin tamamlayıcısı olarak görülmesi, modern zamanlara da taşınan bir kavram olmuştur (Juniu 2009 s. 466).

Orta çağ döneminde boş zaman yalnızca dinlenme ve rekreasyon olarak değil, üst sınıfın kendini toplum (ya da mensup olduğu tabaka) içinde sergilediği bir alan olarak görülmüştür. Geç orta çağ döneminde ise hazla ve lüksle ilişkilendirilmeye başlanmış ve böylece boş zamana sahip olmak lüks ve asaletin simgesi hâline gelmiştir (Juniu 2009 s. 466).

Protestan ahlâkına göre boş zaman günah dolu bir tembellik, aylaklık; ya da çalışmanın arasına giren uyku, yemek gibi zorunlu ihtiyaçlardan oluşan ve daha fazla çalışabilmeyi sağlayan bir mola olarak düşünülmüştür (Barrett 1989 s. 11).

Endüstri devrimiyle birlikte üretimi artırmak için aktif iş sürelerinde artış olmuştur. Giderek iş gücü ve dolayısıyla insan sömürüsüne dönüşen bu süreç işçi hareketlerine neden olmuş ve zorlu mücadelelerin sonucunda iş saatlerinde azalma ve daha çok ücret gibi haklar elde edilmiştir. Hemen ardından böylesi bir refah artışının verimi de etkilediği gözlemlenmiş ve daha sonra bizatihi “rekreasyon” olarak anılacak edim ve süreçler bizzat işverenlerce motive edilmeye başlamıştır. Bu dönemde boş zaman eğlenceyle birlikte anılmış ve iyileştirici, hastalığı önleyici¹ etkileri olduğuna inanılmıştır (Juniu, 2009 s. 466).

Kapitalizm ve moderniteyle birlikte boş zamanın “gerçek deneyim”, rahatlama, kaçış ve özgürlük kavramlarıyla bağdaştırılması ivme kazanmıştır. Kapitalizm, birey deneyimini kolektif deneyimin üstünde tutmaktadır. Kapitalizmin himayesindeki boş zamanda ise deneyim metalaşmış ve homojenleşmiştir (Rojek 1995, s. 2-3).

Marksist yazında kabaca ticaret burjuvazisinden sanayi burjuvazisine dönüşüm olarak ele alınan kaymanın sonucu, 16. yüzyıldan başlayarak yeni bir insan tipinin, kendisini başka her şeyden özgür ve bağımsız gören, karşısındaki her şeye de kendi hizmetine sunulmuş bir nesne olarak bakan “girişimci” kapitalist tipin belirmesidir (Yıldırım, 2016 s. 313)

¹ Özellikle İngiltere ve Almanya’da işçilerin bira içmeye motive edilmesi hem dönemin olumsuz sağlık koşulları nedeniyle içme suyuna tercih edilmesi hem de alkolün verdiği rahatlama ile çalışma motivasyonunun katkısından dolayı benimsenmiştir. Bugün dahi “fakir içkisi” gibi tanımlamaların ya da (bu ülkelerde) işçi sınıfıyla ilişkilendirilmesinin tarihi kökenleri arasında bu veri öne çıkmaktadır.

Bu bağlamda kapitalizmle birlikte ivme kazanan, başarıya ulaşma *achievement*² algısıyla özellikle boş zamanlara yönelik bir “yapabilirsiniz” mesajı teşvik edildiği vurgulanabilir.

Post-endüstriyel dönemde ise boş zaman tüketimle birlikte düşünölmeye başlanmış ve çalışma zamanına bağlı bir zaman dilimi hâline gelmiştir. Bununla birlikte, boş zaman sözcük anlamıyla da içi boş ve anlamsız bir zaman dilimine dönüşmüş ve esas amaç çalışmamak olmuştur (Juniu 2009 s. 467).

Modern toplumlar giderek daha fazla tüketim etrafında örgütlenmekte, bu nedenle tüketim toplumu olarak anılmaktadır. *The Penguin Dictionary of Sociology* kitabında da detaylandırıldığı üzere, tüketim toplumlarının boş zamanla doğrudan ilişkisi bulunmaktadır:

- 1- Yükselen refah bağlamında özellikle batıda yer alan “gelişmiş” ölkelerin vatandaşları diğer ölkelere görece tüketim malları, tatil ve boş zaman için harcayacak daha fazla paraya sahiptir.
- 2- 20. yüzyılın başından beri çalışma saatleri düşmekte, böylelikle boş zaman uğraşları için daha fazla zaman oluşmaktadır.
- 3- İnsanlar kimliklerini, işlerinden olduğu kadar tüketici olarak gerçekleştirdikleri faaliyetler ve boş zamanları üzerinden de oluşturmaktadırlar.
- 4- Gündelik hayatın estetikleştirilmesi nedeniyle bir imgenin sunumuna ve bir yaşam tarzının inşasına daha fazla ilgi duyulur olmuştur ve bu durum çeşitli türden metaların da satın alınmasını gerektirmektedir. Ancak bu metaların tüketimi ihtiyaç etrafında değil, hayaller etrafında konumlandırılmaktadır.
- 5- Tüketim pratikleri, bir yaşam tarzının geliştirilmesi, belirli şeylerin satın alınması ve toplumsal konumun belirteçleri olarak kullanılmaktadır. İnsanların, belirli sosyal gruplardaki üyeliklerini göstermek ve kendilerini diğerlerinden ayırmak için kullandığı şeyler “konumsal mallar” *positional goods* olarak adlandırılmaktadır.
- 6- 19. ve 20. yüzyılın başlarında sosyal bölünmelerin ana nedenleri sosyal sınıf, ırk veya cinsiyet olarak görülürken; yirminci yüzyılın sonlarında bunların yerini tüketim biçimleri almıştır.
- 7- Tüketim toplumlarında tüketiciler; üreticilere ya da hizmet sunan doktor,

2 Başarı/edinim. Daha detaylı bilgi için bkz: <https://sociologydictionary.org/achievement/>

öğretmen veya avukat gibi profesyonel meslek gruplarına göre bile daha çok güç ve otorite kazanmaktadır. Bazı açılardan, tüketicinin ekonomik durumu, politik hakların ve gerekliliklerin ötesinde konumlandırılmakta, hattâ vatandaşlık kavramının bile önüne geçmektedir.

- 8- Artan sayıda mal ve hizmet, aynı zamanda deneyimleri ve gündelik hayatı metalaştırmakta ve satışa sunmaktadır. Böylelikle alışveriş bir boş zaman aktivitesi hâline gelmektedir (Abercrombie vd, 1986, ss.83,84).

Günümüzde boş zaman çalışmaları (*leisure studies*) kapsamında boş zaman kavramının birçok ayrımı ve tanımı bulunmaktadır.

4.1.3 Ciddi boş zaman (*serious leisure*). Robert Stebbins'e göre boş zaman sadece dinlenme ya da hazcı bir edim değildir: Boş zaman etkinlikleri hem kişi hem de genel olarak toplum için yapıcı ve ödüllendirici olabilir (Stebbins 1992 s.2).

Boş zaman ana hatlarıyla; ciddi boş zaman (*serious leisure*), kayıtsız boş zaman (*casual leisure*) ve proje bazlı boş zaman (*project-based leisure*) olarak üçe ayrılmaktadır. Ciddi boş zaman hobilerin veya profesyonel uğraşların geliştirildiği, sistematik ilerleyen, kişinin kendini geliştirmeyi amaçladığı zamanı kapsarken; kayıtsız boş zaman emek harcamadan ya da çok az emek harcanarak geçirilen zamanı; proje bazlı boş zaman ise genelde tek seferlik veya nadiren yapılan, zorunluluk içermeyen faaliyetlerin gerçekleştirildiği zamanı temsil etmektedir. Örnek vermek gerekirse bir enstrümana çalışmak ciddi boş zamana dâhil edilirken, müziği arka planda dinlemek kayıtsız boş zamanın içindedir. Ancak, kişinin ilgi alanı ve kendini gerçekleştirdiği³ alan “dinleyicilik” ise, yine buradaki müzik dinleme aktivitesi ciddi boş zamanın içinde düşünülmelidir. Stebbins'e göre amatörler, hobiciler ve gönüllüler ciddi boş zaman içinde yer almaktadır (Stebbins 2015 s.36).

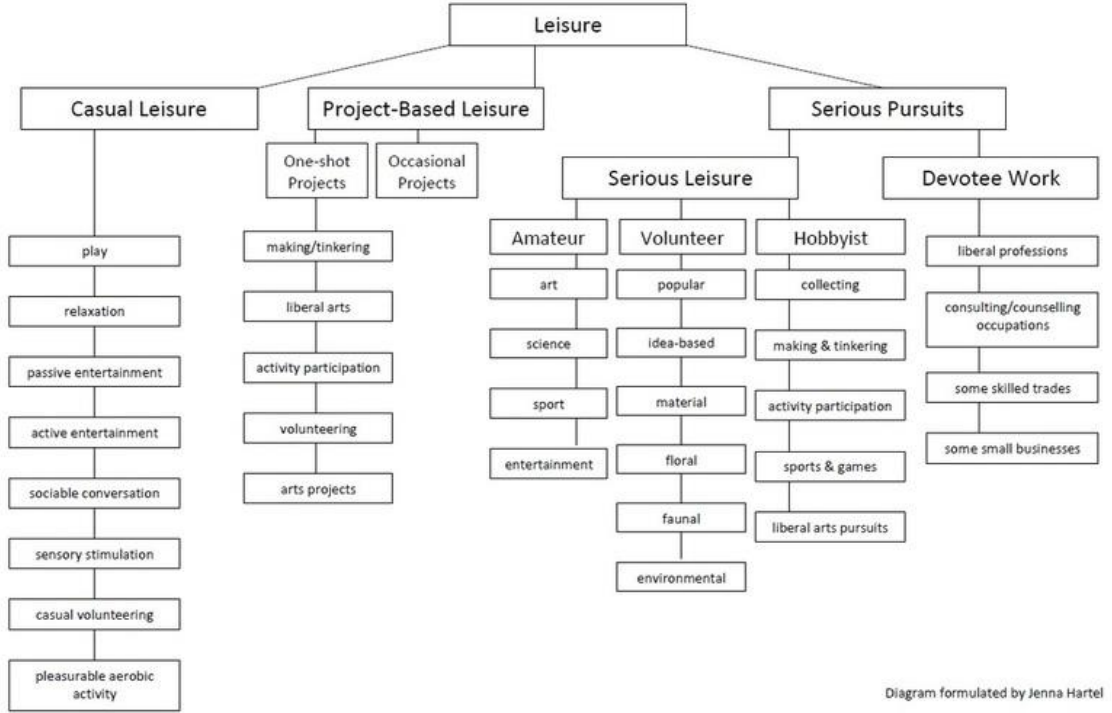
Aşağıdaki şeklide görüldüğü üzere, boş zaman çalışmaları *leisure studies* kaynaklarında birbirinden farklı, ayrıştırılmış ve teorileştirilmiş birçok tanıma rastlamak mümkündür.

³ Marxist anlamda *self-realization*.

Karl Marx boş zamanı kişinin bütün gelişiminin yer aldığı zaman dilimi olarak tanımlamıştır.

The Serious Leisure Perspective

(version February 2013)



Şekil 2. Serious leisure perspective (SLP) ciddi boş zaman şeması

Bu çalışmada ciddi boş zaman tanımına odaklanılacağı için öncelikle kavramın ayırt edici özelliklerine değinmek yerinde olacaktır. Stebbins'e göre ciddi boş zamanın (*serious leisure*) kayıtsız ve proje-bazlı boş zamandan ayrılan altı özelliği bulunmaktadır (Stebbins 2015 s. 11).

- Sebat
- Kariyer
- Kişisel çaba
- Kalıcı fayda
- Özgün ortam
- Özdeşleşme

Sebat etmek, direnmek ve devam etmek ciddi boş zaman için oldukça önemlidir. “Boş zaman katılımcıları katıldıkları aktiviteden genellikle mutlu hatıralar ve hoş anılar elde etseler de sahne heyecanı ve korkusu, utanç duygusu, dondurucu soğuk hava koşulları, kaygı ve endişe, yorgunluk ve sakatlanma ve bunun gibi gerilimlere maruz

kalabilmektedirler” (Akyıldız, 2013 s. 49). Olası olumsuzluklara rağmen devam etmek ise ciddi boş zaman kavramına özgüdür.

Ciddi boş zamanın diğer bir özelliği, dâhil olunan faaliyette ilerleyerek başarıya ulaşmak ve yoğun çaba sonucunda bir kariyer elde etmektir (Stebbins 2015 s. 13).

Stebbins’e göre ciddi boş zamanın üçüncü önemli özelliği, parçası olunan faaliyetle ilgili düzenli bir kişisel çaba harcamaktır (Stebbins 2015 s. 13). Örneğin, bir enstrümanı daha iyi çalabilmek için düzenli olarak çalışmak ve bunun gibi amaca yönelik olan tüm aktiviteler bu kişisel çabanın içinde gösterilebilir.

Stebbins, kayıtsız boş zaman kavramında yalnızca zevk ve haz gözetilirken, amatörler üzerinde yapılan araştırmalara göre ciddi boş zamanın birçok kalıcı faydası olduğunu vurgulamıştır: kendini gerçekleştirme, kendini zenginleştirme, kendini ifade etme, yeniden üretim veya kendini yenileme, başarıma hissi, öz saygıyı geliştirme, sosyal etkileşim ve aidiyet ve son olarak, aktivitenin kalıcı somut ürünleri (resim vb.). Bu faydalar arasında, kendini gerçekleştirme -kişinin yeteneklerini ve karakterini, potansiyelini tam olarak gerçekleştirmesi veya gerçekleştirmiş olması- birçok katılımcı için hepsinden daha güçlü olanıdır (Stebbins 2015 s. 14).

Ciddi boş zamanın beşinci özelliği özgün *ethos* olarak tanımlanmıştır. *Ethos*, bir topluluk tarafından paylaşılan tutumları, değerleri ve etiği simgelemektedir. Stebbins’e göre, her faaliyetin etrafında geniş bir alt kültür ortaya çıkar; özel inançlardan, normlardan, olaylardan, geleneklerden, etik ilkelerden ve gerektiğinde performans standartlarından oluşur. Bu farklı unsurları bir arada tutan yapı, katılımcıların boş zaman ilgilerini sürdürebildikleri paralel bir sosyal dünyadır (Stebbins 2015 s. 14).

Yukarıda belirtilen diğer beş maddeyle ilişkili altıncı özellik ise özdeşleşmedir. Ciddi boş zaman katılımcıları seçtikleri uğraşla güçlü bir bağ kurma, özdeşleşme eğilimindedirler. Bu nedenle, ciddi boş zaman uğraşlarının kişiler üstünde kimlik belirleyici özelliği bulunmaktadır. Buna karşılık, gündelik, kayıtsız boş zaman kendine özgü bir kimlik bulamayacak kadar kısa süreli ve sıradandır (Stebbins 2015 s. 14).

4.1.4. Dilettantizm ve amatörlük. *Dilettantizm* kavramı, İtalyanca kökenli *dilettante* sözcüğünden gelmekte, sanat aşığı olarak tanımlanmaktadır. Amatör ise Latince kökenli, *amare* sevmek ve *amator* âşik sözcüklerinden oluşan, yaptığı her neyse aşkla yapan anlamına gelmektedir. Bu bağlamda dilettantizm ve amatör kavramları benzerlik göstermektedir.⁴

Stebbins'e göre, profesyonelleşme bir meslekten diğerine yayılırken, geçmişte bu alanların bazılarında oyun⁵ olarak kabul edilen şey, kaçınılmaz olarak yeni bir forma—modern amatörlüğe—evrilmektedir. Modern amatörlük, katılımcıların bir kısmının artık ondan önemli bir geçim sağlayabildikleri ve sonuç olarak uğraştıkları o şeyi bir merak, uğraştan ziyade bir iş, meslek olarak gördükleri sürece gelişmektedir. Bilim, eğlence, spor ve güzel sanatlar, geçmişte oyun olarak tanımlanan başlıca alanlar oldukları için modern amatörlüğün paralel olarak gelişmekte olduğu başlıca meslek alanları da bunlardır (Stebbins 1992 s.8).

Amatörler meslekî standartların farkına vardıklarında ve yaptıkları işi profesyonellerle kıyasladıklarında kendilerini vasat görme eğilimindedirler. Böylece kariyerlerinde kritik bir seçimle karşı karşıya kalırlar: uğraştıkları şeyi kısıtlayarak karşılaştırılma ihtimallerini en aza indirmek, ya da standartları karşılamaya çalışmak için daha çok özdeşleşmek. Oldukça yaygın olan ilk tercihte, yarı zamanlı katılımcı oyuncu (*player*), hevesli (*dabbler*) veya sanat meraklısı (*dilettante*) olarak kalır. Bu durumda boş zamanda gerçekleştirilen bu etkinlikler zorunlu olmaktan çıkar ve yalnızca keyfi olarak ilerler. Yine yaygın olan ve giderek yaygınlaşan ikinci tercihte, uğraş artık hayatın bir parçası hâline gelir, ciddiyetle ve bağlılıkla karakterize edilir ve düzenli provalar ve bunun gibi sistemli bir çalışma içerir. Jacques Godbout'ya göre (1986) bu durum boş zamanın profesyonelleşmesidir (akt. Stebbins, 1992 s.9).

⁴ Amatör ve dilettante kavramlarının müzikle ve cazla olan ilişkisine 4.4.1 numaralı bölümde tekrar değinilecektir.

⁵ Oyun kavramına 4.2.1 numaralı bölümde tekrar değinilecektir.

4.1. Boş Zaman ve Müzik

Müzik ile boş zamanın ilişkilendirilmesi; dahası, özellikle seçkin zümrelerin eğitimlerinde müziğin gene aynı keyfilikte yer bulması entelektüel tarihin en erken dönemlerine dek uzanan bir literatüre sahiptir.

Aristoteles, *Politika* adlı eserinde boş zaman ve müzik ilişkisini aşağıda Ünsal Oskay tarafından aktarıldığı biçimde kurmuştur:

Aristo, Homeros'un Odysseus'a söylediği sözleri yinelediği *Politika* adlı yapıtında, << faydalı ya da zorunlu olduğu için değil, yüksek ve özgür kişilere yaraştığı için >> müzik eğitiminin özgür insanların eğitiminde yer verilmesini istemiştir. Ona göre, müzik eğitimi, kendisinden dolaysız bir yarar beklemek yerine, çoğu kez, daha ileri konuları öğrenmek bakımından araç olacağı için gereklidir. Müzik eğitimi Aristo'ya göre, kısacası, özgür insanların zamanlarını ussal etkinlikler ile geçirerek değerlendirebilmeleri ve kendilerini yüceltebilmeleri için gereken tüm eğitimin bir bölümüdür. Gündelik yaşamın pratik hiçbir gereksinmesini karşılamaya yönelik olmayan müzik, bu özelliği sayesinde ki, Aristo'ya göre, özgür insanların ekonomik etkinliklere hiç karışmadan (yer almaksızın) özgürce yaşamaları açısından seçkin bir serbest zaman (leisure) etkinliği biçimi niteliği kazanmaktadır. (Oskay, 1982 s.16-17)

Aristoteles'in boş zaman ve müzik ekseninde kurduğu düşünce yapısının 20. yüzyılda da etkisini koruduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Zira özellikle müzik eğitimi, salt müzik için değil, müziğin boş zamanı değerlendirme konusundaki olumlu etkisi de düşünülerek kurgulanmış, birçok metinde de bu bağlantı vurgulanmıştır.

İlerlemeci Eğitim (*Progressive Education*) hareketinin 1918–1935 yıllarındaki yükselişi, entelektüel öğrenmenin, sosyal ve eğlence etkinliklerini içerecek şekilde genişlediğini farketmiştir. Nitekim, eğitim karşısında statüsü her zaman biraz belirsiz olan müziğe; "boş zamanın değerli kullanımı" bağlamında eğitici bir değer atfedilmiştir. 1920'lerden 1950'lere kadar Amerika ve Kanada'da müzik eğitimi literatüründe yer alan ifadelerden bazıları bu durumu açıklar niteliktedir:

- Okullarda müzik, öğrencileri boş zamanlarını akıllıca kullanması için eğiterek yetişkinliklerinde boş zamanlarında daha çok keyif almaları için hazırlayabilir.
- Eğitimin insanı bir bütün olarak ele alarak kişiliğini zenginleştirmeyi amaçlaması gerektiği anlaşıldığında ve boş zamanın akıllıca kullanılması başlıca amaçlarından biri olarak kabul edildiğinde, sanat ve özellikle de müzik, cömert bir takdiri hak ediyor gibi görünmektedir.

- Okul müziğinin başlıca amaçlarından biri, çocuğun boş zamanını uygun şekilde kullanma kapasitesini geliştirmek olmalıdır.
- Okullarda müzik eğlence, zevk ve boş zamanların değerli bir kullanımı olabilir.
- Müzik eğitimi, çocukların dinlenmesine ve eğlenmesine katkıda bulunmayı amaçlar.

Açıkça görülmektedir ki 20. yüzyılın ilk yarısında müzik öğrenimi ve öğretimi, “iyi yaşam” ve “yaşama sanatı”nın merkezi olarak görülen, boş zaman ve rekreasyon kavramlarıyla bağlantılı olarak düşünülmüştür. Boş zaman, bu erken dönem müzik eğitimcileri tarafından mutlaka en saf Aristocu anlamıyla kavramsallaştırılmamış olsa da eğitimi hem mesleğe hem de uğraşa yönelik gelişimsel bir süreç olarak gören *Progressive Era* idealleriyle tutarlı olarak, okullardaki müzik öğrenimi, boş zaman kullanımı potansiyeli bağlamında oldukça rasyonelleştirilmiştir. Başka bir deyişle, okul yılları sonrasında müziği rekreasyon amaçlı kullanmak, yine okullarda öğrenilmiştir.

Bununla birlikte, 1950'lerin sonlarına gelindiğinde, müzik öğretiminin rasyonalizasyonu veya gerekçelendirilmesiyle ilgili akademik söylemlerde artık boş zaman ve/veya rekreasyona çok fazla atıfta bulunulmamaktadır. Max Kaplan'ın (1955) *Rekreasyonda Müzik: Sosyal Temeller ve Uygulamalar (Music in Recreation: Social Foundations and Practices)* ve Charles Leonhard'ın (1952) *Müzik Yoluyla Rekreasyon (Recreation Through Music)* adlı eserleri; çoğu müzik eğitimi akademisyenine göre, boş zaman ve/veya rekreasyon ile müzik arasında kurulmuş olan akademik ilginin sonunu işaret ediyor gibi görünmektedir.

JSTOR'un müzik eğitimi dergileri araştırması da 1960'lardan itibaren boş zaman ve rekreasyon sözcüklerinin kullanımında belirgin bir düşüş olduğunu ve 2000 yılından itibaren neredeyse hiç görünmediğini ortaya koymaktadır.

Boş zaman ve rekreasyon kavramları *Müzik Öğretimi ve Öğrenimi Üzerine Araştırmaların El Kitabı (Handbook of Research on Music Teaching and Learning)* (1992), *Müzik Öğretimi ve Öğrenimi Üzerine Araştırmaların Yeni El Kitabı (The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning)* (2002) ve iki ciltlik *Müzik Eğitiminin Oxford El Kitabı (Oxford Handbook of Music Education)* (2012) kitaplarında da yer almamaktadır. Bennett Reimer'in *Müzik Eğitiminin Felsefesi A*

Philosophy of Music Education (1970, 1989, 2003) veya David Elliott'ın Müzik Önemlidir: Müzik Eğitiminin Yeni Felsefesi *Music Matters: A New Philosophy of Music Education* (1995) indekslerinde de yer almazlar. 1950'lerin başına kadar bir zamanlar müzik ve eğitim hakkında düşünmenin bu kadar temel bir parçası olan şey, mesleğin gündeminden neredeyse tamamen kaybolmuştur. Müzik eğitiminin 1950'lerde akademik bir boyut kazanmasıyla birlikte müzik boş zamanla birlikte anılmamaya başlanmıştır (Mantie, 2015 s. 168).

Müziği rekreasyonla ve boş zamanla birlikte düşünen ve müziği ve müziğin toplumdaki yerini işlevselci⁶ bir bakış açısıyla değerlendiren Max Kaplan'ın boş zaman ve müzik konusundaki düşünceleri ve çalışmaları oldukça önemlidir.

Kaplan'a göre Amerika Oyun Alanı Derneği'nin (*Playground Association of America*) 1906'da kurulması (1911 yılında değişen adıyla Amerika Oyun Alanı ve Rekreasyon Derneği) (*Playground and Recreation Association of America*), Ulusal Rekreasyon Derneği (*National Recreation Association*) (1930) ve Ulusal Rekreasyon ve Park Derneği (1965)) rekreasyon ve eğlence için örgütsel çerçevenin başlangıcını temsil etmenin yanı sıra ulusal düzeyde böyle bir yapıya duyulan ihtiyacı yansıtıyor olmuştur. 1930'lara damgasını vuran Büyük Buhran, federal bayındırlık programlarını harekete geçiren yeni bir sürece yol açmış ve ülkedeki hemen her eyalet bir eğlence programı geliştirmiştir. 1935 yılında Federal Müzik Projesi (*The Federal Music Project*) kurulmuş ve 1939'da *Works Projects Administration* (WPA) tarafından WPA Müzik Programı olarak kabul edilmiştir. Kaplan'ın gözlemlerine göre bu proje, Amerikan yaşamında ilk kez müziği rekreasyon felsefesinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiş ve müzik artık bir topluluk mülkü haline gelmiştir. Böylece rekreasyonel müzik için üç kategori ortaya çıkmıştır: Performans müzisyenleri, müzik eğitimcileri ve amatör grupların müzik liderleri. Ancak İkinci Dünya Savaşı nedeniyle WPA'nın ilerlemesi etkilenmiş ve Müzik Programı aşamalı olarak kaldırılmıştır. Savaş sonrası yıllarda rekreasyon kavramının değeri ve yönü yeniden değerlendirilmiş

⁶ İşlevselcilik (Functionalism) toplumu, bir toplumdaki bireylerin ihtiyaçlarını karşılamak için işleyen birbirine bağlı yapılara ve işlevlere veya sosyal kalıplara sahip karmaşık ancak düzenli ve istikrarlı bir sistem olarak gören bir teoridir. Daha detaylı bilgi için bkz: <https://sociologydictionary.org/functionalism/>

ve 1950'lerin ortalarında rekreasyon hareketinin artık ülkenin her yerinde kamusal bir sorumluluk olarak kabul edildiği sonucuna varılmıştır (McCarthy, 2017 s: 15).

Boş zaman kavramı, böylece genel bir kültür olgusu olarak gelişmiştir ve artık rekreasyonel etkinliklerden yararlanabilecekler, kaynakları ve sosyal sermayesi olan belirli ayrıcalıklı sosyal grupların üyeleriyle sınırlı olmaktan çıkmıştır. Kaplan'a göre herkes için boş zaman fikri ivme ve popülerlik kazandıkça, bir "amatörlük demokrasisi" kök salmış ve oyunculuk, resim ya da müzik yapan kişilerin sayısı çarpıcı biçimde artmıştır (McCarthy, 2017 s: 16).

Amerika Birleşik Devletleri'nin ileri gelen müzik eğitim kuruluşlarından *Music Educators National Conference (MENC)*⁷ tarafından müzikal aktivitelerin toplumdaki faaliyet seviyesini araştırmaya yönelik 1954 yılında kurulan *Commission on Music in the Community*'de aktif bir şekilde görev alan Kaplan'a göre, komisyonun asıl görevi MENC'e ve tüm müzikal dünyaya, müziğin ve sanatın değişen toplumdaki dönüştürücü gücünü hatırlatmaktır. İşlevselci bir bakış açısıyla Kaplan, kurumların ve kuruluşların birbirini tıpkı bir yaylı çalgılar dördlüsü⁸ gibi etkilediğini belirtmiş ve bu bağlamda, müzik kültürü geliştirmek için; müzik eğitim kuruluşlarının, üretimin, dağıtımın ve tüketimin önemini vurgulamıştır (McCarthy, 2017 s: 16).

4.2.1 Oyun ve müzik. Müzik aleti çalmak; birçok dilde "oyun" *play* olarak adlandırılmaktadır. Arapçada, Germanik dillerde, bazı Slav dillerinde ve Fransızca'da da var olan bu semantik uyumu salt bir ödünç alma ilişkisiyle sınırlandırmak Huizinga'ya göre pek mümkün değildir.

[...] oyun gündelik hayatın mantığının dışında, gereklilik ve yararlılık alanının dışında yer almaktadır. Müzikal ifade ve biçimler için de aynı durum söz konusudur. Oyun, akıl, ödev ve hakikat ölçülerinin dışında bir geçerliliğe sahiptir. Müzik için de aynı durum söz konusudur. Müziğin biçimlerinin ve işlevinin geçerliliği, görünür veya gün gibi ortada olan biçim ve kavramların ötesinde yer alan ölçüler tarafından belirlenir. Bu ölçüleri yalnızca özgün adlar belirtebilir; bu adlar -ritim ve armoni gibi- müziğe olduğu kadar oyuna da uygulanabilir. Ritim ve armoni, hem müziğin hem de oyunun tamamen özdeş anlam taşıyan faktörleridir (Huizinga, 1995, s.202).

⁷ 2007 yılı itibarıyla değişen adıyla *The National Association for Music Education (NAfME)* bkz. <https://nafme.org/about/history/menc-centennial/>

⁸ Klasik müziğin bu ikonik çalgı topluluğu türdeşlik içinde korporatif bireysellikler barındırması açısından bu metafor tercih edilmiş olmalıdır.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Huizinga'ya göre müzik de oyun gibi, gündelik hayatın mantığıyla paralel ilerlememektedir ve gereklilik ve yararlılık alanının dışında yer almaktadır. Aristoteles ise, müzik bilgisinin faydası gibi, müzik doğasını tanımlamanın da kolay olmadığını belirtmiş ve müzik ve oyun kavramlarını kaygı giderici olmaları ve haz verme özellikleriyle birlikte ele almıştır. Ek olarak, müziğin *paideia* kavramı içinde, boş zamanın gerektiği gibi geçirilerek insanları erdeme yönelttiği konusunu vurgulamıştır. *Paideia* kavramı jimnastik, gramer, retorik, müzik, matematik, coğrafya, doğa tarihi ve felsefe gibi konuları içeren klasik Yunan ve Helenistik (Greko-Romen) kültürlerindeki eğitim ve öğretim sistemine işaret eder. *Play* (oyun/oyunmak) ve *Encyclopedia* (ansiklopedi) sözcükleri de *paideia* teriminden türemiştir. Aristoteles'e göre, onun döneminde müzik çoğunlukla zevk için icra edilmiş olsa da daha önceki dönemlerde müzik *paideia* kategorisinde yer almış ve insan eğitiminin bir parçası olarak ele alınmıştır; zira bu öğretiyeye göre boş zamanların iyi geçirilmesi gerekmektedir. Antik Yunan kültüründe boş zaman her şeyin başında gelmektedir; ancak bu zamanı geçirebilmek için öğrenmek ve yetişmek gerekmektedir⁹. Bu bağlamda, müzik tıpkı okuma ve edebiyat gibi, zorunlu olmayan ama yararlı olan ve yalnızca zaman geçirmeye yarayan bir şey olarak *paideia* -eğitim, yetiştirme, uygarlık- kategorisine dahil edilmiştir. Böylece müzik; oyun ile kâr amacı güdülmeyen estetik zevk arasında bulunan bir yerde konumlanmaktadır. Ancak boş zamanın, eğitimin -ve dolayısıyla müzik eğitiminin- yalnızca ayrıcalıklı üst sınıfa ait, doğuştan gelen bir hak olduğunu tekrar vurgulamak yerinde olacaktır¹⁰. Huizinga'ya göre ise her müzik faaliyetinin özü oyundur: “Müzik ister eğlendirmeye ve neşe vermeye yarasın, ister yüce bir güzelliği dile getirsin, isterse kutsal bir ayın karakterine sahip olsun, her zaman bir oyun olarak kalmaktadır (Huizinga, 1995 s. 207). Nitekim, müziğin oyunun içinde ya da oyunla birlikte düşünülmesinin günümüzdeki müzisyen algısını da etkilediği belirtilebilir. Zira herhangi bir müzisyene mesleği sorulunca ve müzisyen olduğu cevabı alınınca, insanların “ne kadar eğlenceli” gibi tepkiler verdiği gözlemlenmektedir. Ancak geçimini müzikten sağlayan profesyonel müzisyenler açısından, -her iş gibi- müziğin de her zaman eğlenceli olması beklenemeyeceği ve bu konudaki algıda genel bir yanlış olduğu konusunun altı çizilmelidir.

⁹ Bu yine ayrıcalıklı özgür sınıfa ait bir gerekliliktir.

¹⁰ Günümüzde de bu eğitimin herkesçe ulaşılabilir olmadığı belirtilebilir.

4.2.2. Müzik katılımı ve boş zaman. Geçimini müzikten sağlayan profesyonel bir müzisyen için enstrümana çalışma ve performans iş olarak mı görülmektedir? Geçimini müzikten sağlamayan ve enstrümanına çalışan yarı profesyonel veya amatör bir müzisyen için bu konu yalnızca ciddi boş zaman uğraşı içinde mi değerlendirilebilir?

Gates'e göre, müzik katılımcıları profesyoneller, çıraklar, amatörler, hobiciler, rekreasyoncular ve hevesliler olmak üzere altıya ayrılmaktadır. Müzik, profesyoneller ve mesleğe yeni başlamış olan acemiler tarafından iş; amatörler ve hobiciler tarafından ciddi boş zaman uğraşı; rekreasyoncular ve hevesliler tarafından ise oyun/oynaşı olarak alımlanmaktadır (Gates 1991 s.1).

Gates'e göre -yeni başlayanlardan profesyonellere- tüm müzik katılımcıları, katılım konusunda kişisel sonuçları göz önünde bulundurarak karar verirler. Bu kişisel sonuçlar; estetik, psikolojik, bilgisel, politik, sosyal veya ekonomik olabilmektedir. Diğer bir deyişle, yeni ya da eski, her müzik katılımcısının kendine özgü bir bağlamı bulunmaktadır (Gates 1991 s.3).

Aşağıdaki şekilde de görülebileceği gibi müzik katılımcıları kendi içinde fayda ve maliyet ilişkisine göre gruplandırılmıştır. Profesyoneller ve acemiler faydayı genellikle maddî anlamda düşünürken; amatörler ve hobiciler daha çok manevi kazanca odaklanmaktadır. Rekreasyoncular ve hevesliler ise müziğe müzik aktivitesi heyecanlı ve merak uyandırıcı olduğu sürece katılım göstermektedir (Gates 1991 s.15).

| Toplumlardaki Müzik Katılımının Bir Tipolojisi | | |
|--|-----------------|--|
| Müziğin görülme şekli: Desteklenme şekli: | | |
| Profesyoneller | İş | Müzik profesyonelleri, amatörler ve halktan oluşan bir sosyal sistem tarafından desteklenir. |
| Çıraklar (<i>apprentices</i>) | | |
| Amatörler | Ciddi Boş Zaman | Kendine özgüdür; |
| Hobiciler | | |
| Rekreasyoncular | Oyun | sosyomüzikal bir sistem tarafından desteklenmeyebilir. |
| Hevesliler (<i>dabblers</i>) | | |
| *Müzik katılımcılarının yanı sıra, toplumda müzik-referanslı iki büyük grup daha bulunmaktadır: (a) Dinleyici kitlesi, (b) Müzikal anlamda ilgisi veya katılımı bulunmayanlar. | | |

Şekil 3. Toplumlardaki müzik katılımının bir tipolojisi

Yukarıdaki tabloda müzik katılımcıları yalnızca performans açısından ele alınmaktadır. Bu noktada, dinleyici kitlesinin müzikle ilgilenmeyen grupla birlikte anılması eleştirilebilir; zira müzik üreticileri/katılımcıları ile dinleyici kitlesi düzenli bir ilişki ve alışveriş içindedirler. Nitekim, Christopher Small'un *musicking*¹¹ kavramında, dinleyiciler de müzik katılımcısı kategorisinde yer almaktadır. Bunun yanında, müzik katılımcılarının veya müzisyenlerin de birer dinleyici olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır. Ancak Gates'e göre, icracılar ve dinleyiciler, müziğin üretildiği ve tüketildiği birbiriyle ilişkili gruplar olsa da bu grupların süreç, maliyet ve fayda bağlamındaki farklı motivasyonları nedeniyle ayrı şekilde değerlendirilmesi gerekmektedir.

Müzik eğitimi araştırmacıları ve metodolojistleri müzik katılımını incelerken iki ana soruyu cevaplamaya çalışmaktadır: (a) İnsanların müzik etkinliklerine olan tutumlarını

¹¹ *Musicking* kavramı 4.2.3. bölümünde açıklanacaktır.

hangi unsurlar şekillendirmektedir? (b) Bu tutumlar insanların müzik gruplarına katılma veya müzik gruplarından ayrılma davranışlarını nasıl etkilemektedir? Boş zaman teorisyenleri ve antropologlar ise daha çok üçüncü soruya yoğunlaşmaktadır: (c) İnsanların müzik gibi bir etkinliğe başlama ve katılmaya devam etme davranışlarını etkileyen unsurlar nelerdir? (Gates 1991 s.3) Bu sorulardan da yola çıkarak müzik katılımcılarının müziğe dâhil olma ve müziği bırakma edimini detaylı bir şekilde incelemek yerinde olacaktır.

Gates tarafından 1989 yılında gerçekleştirilen müzik katılımı araştırmasında yer alan unsurlar, aynı zamanda müziği bırakma nedenlerini de açıklar niteliktedir.

1. Öğrencinin özellikleri ve davranışları

- a. Cinsiyet, ırk
- b. Öğrencinin gelişimi ve yeteneği
- c. Duygusal faktörler
- d. Enstrümanın türü
- e. Zaman planlama

2. Ebeveyn/aile/ev özellikleri

- a. Ebeveyn desteği, müzikal arka plan
- b. Ekonomik faktörler
- c. Şehir, banliyö veya kırsal konum
- d. Taşınma, yer değiştirme
- e. Veli-öğretmen ilişkileri

3. Eğitim ortamı

- a. Okuldaki başlangıç seviyesi
- b. Okulda bulunan farklı seviyeler arasındaki denge
- c. Öğretmen özellikleri
- d. Okul sistemi

Yukarıda belirtilen faktörler farklı kategorilerde ele alınmış olsa da birbirleriyle etkileşim içinde olduklarını da vurgulamak yerinde olacaktır. Müzik katılımcısının yetenekli olması ancak ailesi tarafından destek göremediği için farklı bir alana

yönelmesi; ya da eğitim ortamı nedeniyle öğrencinin ilgisini veya motivasyonunu kaybetmesi ve müziği ya da okulu bırakması günümüzde de sıkça görülmektedir.¹²

Anthony (1974) ise devam eden ve okulu bırakan müzik katılımcılarıyla gerçekleştirdiği mülakatlar sonucunda öğrencilerin devam etmesini etkileyen sekiz madde olduğunu ileri sürmüştür. (akt. Gates 2021 s.18)

1. Performanstan keyif alma
2. Provalarda çalınan repertuarı sevme
3. Müziği öncelik olarak görme
4. Provalara katılma
5. Kendi müzikal becerisine inanma
6. Motivasyon
7. Müzik öğretmenin kendisine ve müziğine saygı duyduğuna inanma
8. Katıldığı müzik programına saygı duyma

Anthony'nin öğrencilerin devam etmeleri için gerekli olduğunu öne sürdüğü maddeler daha çok içinde bulunulan müzik ortamıyla ilişkilidir. Miles Davis'in Juilliard Müzik Okulu'nu bırakma nedenleriyle de örtüşüğünü belirtmek yanlış olmayacaktır.

[...] Juilliard'da sözünü ettikleri şeyler fena halde canımı sıkmaya başlamıştı. Bana göre değildi Juilliard. Dediğim gibi, Juilliard aslında Dizzy ve Bird'e yakın olmak için bahaneydi, ama oradan neler öğrenebileceğimi de bilmek istiyordum. Okulun senfoni orkestrasında çalışıyordum. Doksan mezürde bir iki nota çalışıyorduk, hepsi buydu. Daha fazlasına ihtiyacım vardı, daha fazlasını istiyordum. Üstelik hiçbir senfoni orkestrasının ne kadar iyi olursam olayım, ne kadar çok müzik bilirimsem bileyim, benim gibi kara bir orospu çocuğuna iş veremeyeceğini biliyordum. (Davis, M. 2014 s.58)

Yukarıdaki alıntıdan, Miles Davis'in okulun senfoni orkestrasında çalmayı yeterli bulmadığı ve siyah bir müzisyenin –ne kadar iyi çalsa da- herhangi bir senfoni orkestrasında iş bulmasının (en azından o dönemde) mümkün olmadığı anlaşılmaktadır. Aşağıda ise, Miles Davis'in müzik okulundaki hocasına, ırkçı olduğu düşüncesiyle, saygı duymadığı anlaşılmaktadır.

Hatırlıyorum, bir keresinde tarih dersindeydik ve hoca, beyaz bir kadın, siyahların blues çalmalarının nedeninin yoksul olmaları ve pamuk toplamaları olduğunu anlatıyordu. Bu yüzden hüznüydüler ve blues bu hüznünden doğmuştu. Hemen elimi kaldırdım ve ayağa kalkıp, “Ben St. Louis’liyim, babam zengin bir dişi ve ben blues çalışıyorum. Babam hayatında pamuk toplamadı, ben bu sabah kalktığımda hüznü değilim ama blues çaldım. Sandığımız kadar basit değil” dedim. Kancık sarardı, tek kelime etmedi. Bu palavraları ne dediğini bilmeyen orospu çocuğunun tekinin yazdığı bir kitaptan anlatıyordu. Böyle bir yerdi Juilliard. Bir süre sonra usandım. Oysa benim müziğime bakışında Fletcher Henderson ve Duke Ellington gibi insanların Amerika’da müzik düzenleyen dâhiler oldukları düşüncesi

¹² Bu konuya Türkiye’de caz eğitimi kapsamında 4.5.1. bölümünde tekrar değinilecektir.

vardı. Bu kadın bu insanların adlarını bile duymamıştı ve benim bunu ona öğretecek zamanım yoktu. Bu kadın mı bana bir şeyler öğretecekti? Kadının ya da diğerlerinin öğrettiklerini dinleyeceğime, saatime bakıp o gece ne yapacağımı, Bird ve Diz'in Harlem'e kaç gibi inceceklerini düşünürdüm. (Davis, M. 2014 s.59)

Miles Davis'in otobiyografisinden, ailesinin orta-üst sınıftan olması nedeniyle ekonomik anlamda birçok siyah müzisyene göre daha avantajlı bir durumda olduğu anlaşılmaktadır; dolayısıyla okulu bırakma nedeni maddî değil, beklentisi doğrultusunda bir şey öğrenememiş olması ve hocalarıyla fikir ayrılıkları yaşamış olması olarak açıklanabilir.

Bu bağlamda, müzik katılımcısı belirli bir seviyeye ulaşsa bile müzik katılımına –ister okul ister grup veya orkestra olsun- devam etmesinin beklentilerle ve beklentilerin örtüşmesiyle doğrudan ilişkili olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

Diğer yandan, herhangi bir öğrenimin okul üzerinden gerçekleşmesi gerekliliği de bulunmamaktadır. Miles Davis'in deneyimlediği öğrenmenin çoğunlukla özel dersler, diğer insanlarla birlikte çalma (*jam session*) ve dinleme üzerinden geliştiği belirtilebilir.

Miles Davis'in üniversitede yaşadığı sorunlara benzer bir şekilde; Baki Duyarlar 2012'de gerçekleştirdiği röportajında, Mimar Sinan Üniversitesi'nde Kompozisyon okurken hocasıyla gerçekleşen diyalogu aşağıdaki şekilde aktarmıştır:

“Duydum caz çalıyormuşsun” dedi. “Evet, doğru” dedim. Zamanında Gayrettepe'de bir kelime oyunuyla Cazino adı verilmiş bir kulüpte çalışıyorum. Birtakım Amerikalılar da çalışıyor bizimle bazen, İstanbul'daki meslektaşlarımla çalışıyorum... “Okul kadar müzik öğreniyorum ben orada” dedim ve benden nefret ettiler. İşte bitirmeden ayrıldığım bölümlerden bir tanesidir ki aslında hâlinden memnundum. Adnan Saygun ve İlhan Usmanbaş'ın talebesiydim, müzik yazıyordum, bale müzikleriyle uğraşıyorum, orkestra şefliğine öykünüyorum falan filan. O dönemden sonra caz piyanosunu daha ciddi ve akademik bir şekilde öğrenmek için Avrupa'ya gittim” (Akyol, 2016 s.30).

Miles Davis ve Baki Duyarlar röportajlarının belli bir kesitinden de anlaşılacağı gibi, müzik -özellikle de caz- okul dışında da paylaşılarak öğrenilebilmektedir. Nitekim, Türkiye'nin önde gelen caz müzisyenlerinin çoğunun caz müziği ciddi boş zaman kapsamında öğrendiklerini vurgulamak yerinde olacaktır.¹³

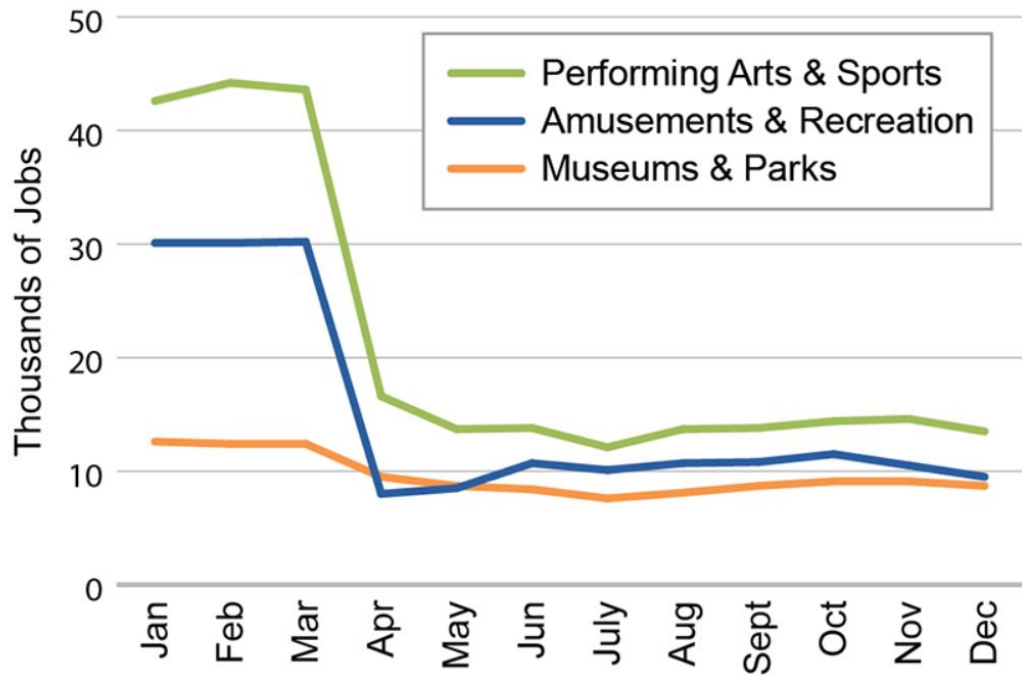
Müzik eğitimdeki devam etme ve bırakma pratiklerinin yanı sıra; çeşitli seviyeden -amatör, yarı profesyoneli, profesyonel- müzik katılımcılarının da başlama, devam etme ve bırakma konusunda farklı edimleri bulunmaktadır. Bununla birlikte, amatör, yarı profesyonel ve profesyonel müzisyen kümelerinin sınırlarının oldukça geçirgen

¹³ Türkiye'de Caz ve Boş Zaman bölümünde değinilecektir.

olduğu; amatör veya yarı profesyonel bir müzisyenin zaman içinde profesyonel olabildiği gibi profesyonel bir müzisyenin de tercihi ya da yaşı doğrultusunda geçimini başka bir alan/meslek üzerinden sağlaması gibi durumlarda artık profesyonel sayılmayacağı gibi konuları da göz önünde bulundurmak gereklidir.

Müzik endüstrisi, müzisyen kazançları ve müzikten para kazanma beklentisinin gittikçe azalması gibi konuların müzisyenlerin müziği bırakma fikrini tetikleyen unsurlardan başlıcaları olduğu gözlemlenmektedir. Bu konuya en büyük örnek pandemi olarak gösterilebilir:

Arts, Entertainment and Recreation Employment, 2020



Şekil 4. Karantina döneminde sanat, eğlence ve rekreasyon istihdamı konusunda yapılmış bir araştırma¹⁴

Yukarıdaki şekilde de okunabileceği üzere, kapanma dönemi performans sanatlarını ve eğlence sektörünü derinden etkilemiştir. Nitekim, tüm dünyanın karantinada olduğu salgın döneminde, müzisyenlerin kapanmadan en çok etkilenen gruplardan biri olması ve çoğunlukla işsiz kalmasının bir grup müzisyenin zorunlu olarak sektör değiştirmesine etki ettiği belirtilebilir. Diğer yandan kapanma sırasında -devlet desteği ya da farklı bir gelir sayesinde- ekonomik bir kayıp yaşamayan ve boş zamana sahip

¹⁴ <https://www.osc.state.ny.us/press/releases/2021/02/covid-19-causes-big-financial-hit-nyc-arts-entertainment-and-recreation-industry>

olabilen müzisyenlerin bu kapanma sürecini gerek enstrümanlarını daha çok geliştirme, gerek kayıt yapma fırsatı bularak, “krizi fırsata çevirme” edimiyle müzisyenliklerini daha ileri bir seviyeye taşıdığı gözlemlenmiştir. Benzer bir şekilde, kapanma sürecinde kazanılan boş zaman sayesinde, öncesinde müzik katılımcısı olmayan birçok kişinin bir enstrümana başladığına tanık olunmuştur.

İnsanların müziğe başlama ya da müzik katılımcısı olma yolunda adım atmasının başlıca nedenlerinden biri aile olarak belirtilebilir. Bu bağlamda Bourdieu tarafından literatüre katılan kültürel sermaye (*cultural capital*) kavramına değinmek yerinde olacaktır. Kültürel sermaye, eğitime erişim, aile geçmişi, meslek ve zenginliğe erişimdeki farklılıklar nedeniyle bireyler ve gruplar arasında gelişen, onlara avantaj sağlayan ve bireyin bir grup veya toplum içindeki statüsünün bir göstergesi olarak hizmet eden ayrımlar olarak tanımlanmaktadır.¹⁵ Zira yapılan bir araştırmaya göre 1950'lerde ve 1960'larda cazın estetik yeniliğiyle ilgilenen siyah caz müzisyenlerinin çoğu, bir önceki kuşağın aksine, çoğunlukla eğitilmiş ve orta-üst sınıf ebeveynlere mensuptur ve genellikle müzik okuluna gitmiştir. (Litweiler, 1984 akt. Stevenson, 2016 s. 211). Yine benzer bir şekilde, müziğe, ya da caz müziğe başlama pratiklerinin evde müzisyen ya da dinleyici olması, ailelerin yönlendirmesi gibi vb. nedenlerle şekillendiği aşağıdaki Neşet Ruacan'ın ve Can Kozlu'nun röportaj kesitleri üzerinden de okunabilir:

Müziğe nasıl başladığımı hatırlamıyorum, çünkü çok ufaktım. Ablam evde mandolin çalardı. Demek ki doğduğum zamandan beri hep bir müzik sesi vardı evin içinde. Onun için nasıl müziğin içine girdiğimi söylemek biraz zor. Evin içinde radyo çok dinlenirdi, malum. Bir de ben Moda'da büyüdüm ve Moda'da müzik her zaman vardı. Klasik müzik sanatçıları, jazz'cılar vardı. Kısacası çevresel faktör benim için çok belirleyici oldu. Çocukluğum müzik içinde geçti (Ruacan, 2017).¹⁶

Evde dinlenen müziğin yanı sıra, yaşanan yerin ve ortamın da oldukça belirleyici olduğu vurgulanabilir. Bu açıdan, müzik dinleme ya da müzik katılımcısı olma pratiklerinin hem kültürel hem ekonomik nedenleri bulunduğu belirtilebilir.

Annem amatör klasik piyanistti. 60'lı yıllardan bahsediyorum, Ankara'da yaşıyorduk o zamanlar. Yurtdışından plak getiriyordu ve hakikatten o zamanlar kolay bulunur bir şey değildi. Kamuran Gündemir, İdil Biret, Vahdet Nuri Esmen, Mithat Fenmen gibi zamanın çok önemli piyanistleri ve piyano hocaları evimize gelip giderdi. O bir heves oluyor 3-5

¹⁵ <https://sociologydictionary.org/cultural-capital/>

¹⁶ <https://www.jazzdergisi.com/dunku-kendini-bugun-calmayacaksin/>

yaşlarındayken. Birtakım adamlar geliyor eve ciddi bir şekilde müzik dinliyorlar (Kozlu, 2011).¹⁷

Müziğe başlamanın yanı sıra devam etmek, sürdürmek ve daha iyi olmak için çalışmak gibi konular hakkında da birçok çalışma bulunmaktadır. Mantie, müzik katılımcılarının bağlılığını ve kararlılığını ciddi boş zaman kavramı bağlamında anlamak için Uluslararası Kolej Akapella Şampiyonası (ICCA) katılımcıları örneğinde mülakatlardan oluşan nitel bir araştırma gerçekleştirmiştir. Bu araştırma kapsamında yaptığı görüşmelerde; katılımcıların genellikle daha yüksek bir performans düzeyine ulaşmak için çok uzun saatler çalışmak için gönüllü olmadığı, gruplarının mevcut seviyelerinden memnun olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bir katılımcının sözleri bu durumu oldukça açık özetler niteliktedir: “Rezil olmak istemiyorum ama sadece biraz daha iyi olmak için tonlarca saat harcamak da istemiyorum” (Mantie, 2015 s.176).

4.2.2. Musicking kavramı. *Musicking* terimi, Christopher Small tarafından 1998 yılında literatüre kazandırılmıştır. Small’a göre *musicking*, müzikal bir performansa; performans, dinleme, prova, pratik, beste veya dans yoluyla herhangi bir kapasitede katılmaktır. Bunlara ek olarak, rodi, biletçi ve bunun gibi konser alanı çalışanlarının da müzik performansının içinde düşünülerek ilgili kavramın genişletilebileceğini çünkü bu alanda çalışan herkesin müzik performansı doğasına katkıda bulunduğunu savunmuştur (Small, 1998 s. 9).

Alper Maral’ın da aşağıda alıntılanan makalesinde belirttiği üzere, günümüzde müzik katılım pratikleri hem üretici hem tüketici ekseninde ayrıştırılmış durumdadır:

[...] belki de müzik tarihindeki en önemli kırılmaların ilki, müziğin notalanması yoluyla başka bir ara-yüze kavuşması; dolayısıyla “madde”sinden bağımsız olarak temsil edilmesi; bir tutam kâğıtla icra bağlamından ve mekânından bağımsızlaşması; geniş uzamlar içinde, mekânlar-arası dolaşıma girmesidir. Bu durum müzik pratiğine -en azından belli başlı birkaç kültür için- bugün dahi sürdürülen temel bir davranış motifi katmış, müziği büyük ölçüde biçimlendirmiştir: “Kompozisyon” kavramı oturtulmuş, tasarımla icra; besteciyle icracı birbirlerinden ayrıştırılmış; dinleme pratikleri de aynı ekseninde dönüşüme uğramıştır (Maral, 2020 s. 80)

Small’a göre müzik; bir “şey”i değil, insanların gerçekleştirdiği bir “eylem”i ifade etmektedir. Bu anlayışta, bestenin kendisi, müziği var eden besteci, besteyi müziğe dönüştüren müzisyen, konsere giden ya da evde kendi müzik setinde müziği dinleyen

¹⁷ <https://www.jazzdergisi.com/sinirlari-olan-hur-muzik/>

dinleyici, müzikle birlikte dans eden veya günlük işlerini yaparken şarkı söyleyen, hatta melodiyi mırıldanan kişi de aynı bütünsel ilişki kümesinin içinde yer almakta ve müziği yaşatmaktadır (Small, 1998 s. 9). Bu kapsayıcı yaklaşımla birlikte Small; besteci, müzisyen ve dinleyici ayrımını ve hiyerarşisini aşmaya çalışmıştır. Aynı zamanda, bu tanım profesyonel ve amatör ayrımını da ortadan kaldırmaktadır. Bu bağlamda, *musicking* terimini boş zaman kavramıyla birlikte düşünmek yerinde olacaktır. Zira bu kavram, müzik seçilerek değerlendirilen bir zamanı da işaret etmektedir.

Small, müzik becerisinin de tıpkı dildeki anlama ve konuşma gibi insanlarda doğuştan var olan bir yeti olduğunu vurgulamaktadır. Ancak, müzik becerisi de yalnızca imkân ve fırsat dâhilinde geliştirilebilmektedir. Bu bağlamda, “yapa yapa öğrenilir”, “pratik yapmak/çalışmak mükemmelleştirir” (*practice makes perfect*) gibi önermeler düşünülebilir. Nitekim, profesyonel müzisyenler çok yetenekli olduklarına dair övgü aldıklarında, ekseriyetle “zaman” ve “çalışma” kavramlarına dair mütevazı bir vurgu yaptıkları gözlemlenebilir. Small’a göre, endüstriyel toplumlarda artık var olmayan şey, dinlemenin yanı sıra performansın da sürekli olarak öğretildiği ve müziğin her üye için önemli bir sosyal aktivite olarak teşvik edildiği daha geniş sosyal bağlamdır. Toplumdaki birçok insana enstrüman çalması oyun (*play*) bağlamında öğretilmekte, ancak çok azı performans için teşvik edilmektedir. (Small, 1998 s. 207)

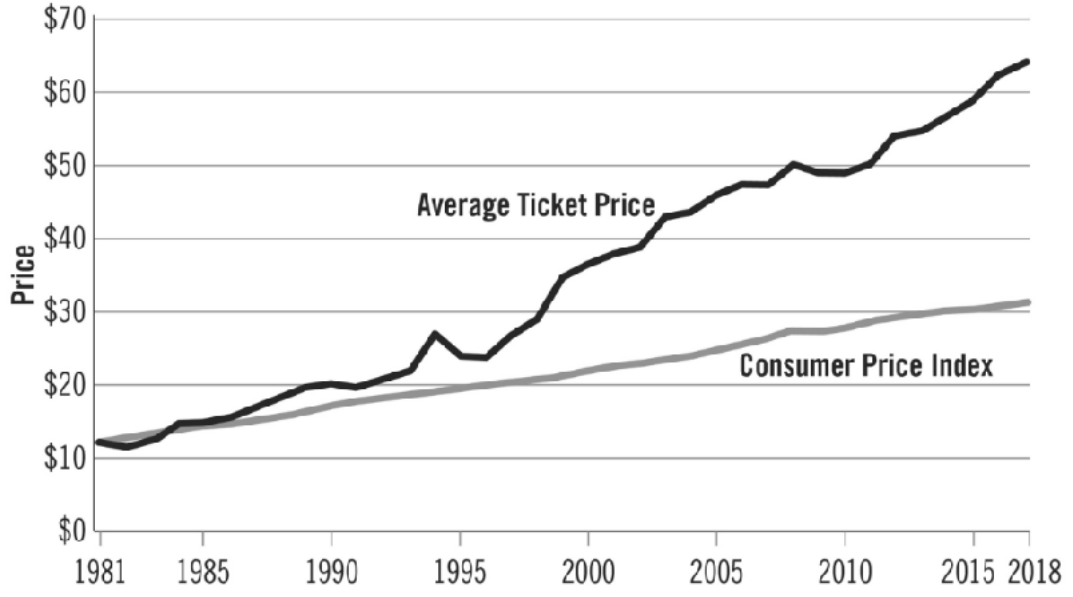
4.3. Müziğin Üretim ve Tüketim Pratikleri

“Sanatı toplumsal hayatın yaşamsal işlevi olma temelinden yavaş yavaş koparan ve onu bireyin giderek daha serbest ve daha özerk bir faaliyeti haline getiren kültür evrimi yüzyıllardan beri sürmektedir” (Huizinga, 2006 s. 251).

Huizinga’ya göre, 18. yüzyıla kadar sanat, üst sınıfa ait soyluluk işareti olarak görülmüştür. Estetik zevk yine bugün olduğu gibi hissedilmiş olsa da genellikle dinsel bir coşkuya hizmet etmiş ya da soylu tabakanın hoşça vakit geçirmesini sağlayan bir merak unsuru olarak yorumlanmıştır. Bununla birlikte, sanatçı zanaatkâr olarak ve toplumun alt kesiminden biri olarak kabul görülmüştür. “Sanatı halka indirme modası” 19. yüzyılın sonuna doğru başlamıştır ve böylece sanat kamusal bir alan hâline gelirken sanat sevgisi kibarlığın göstergesi olmuştur. Romantizmle beraber iyiden iyiye yüceltilen sanat giderek bir kült, kimine göreyse bir “din” hâlini almış; sanatçı

ise geçmişte olduğunun aksine toplumsal devinimlerden azade olması meşru görülen, üstün bir varlık olarak alımlanmaya başlamıştır.

Modernizm sanatçıyı tekrar ekonomi-politik ekseninde konumlandırmaya; gereğinde politize etmeye gereğindeyse tecimsellik cenderesinde işlevselleştirmeye meyletmiştir. Özellikle ürünlerinin, üretimlerinin “metalaşması” sanatçıyı korporatif bir dizgeye, dahası, endüstriye yerleştirmiştir. Sırasıyla amplifikasyon, radyo, plak, kaset, müzik videosu; ardından dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla müzik, iş modeli anlamında köklü değişikliklere konu olmuş, bu değişimler müzik endüstrisinde önemli sonuçlar doğurmuştur: CD, MP3 ve *streaming* teknolojileri müzisyenlerin gün geçtikçe daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bunun yanında, küreselleşmenin artmasıyla ve paylaşım pratiklerinin çoğalmasıyla birlikte müziğe -ve özellikle popüler müzisyenlerinin ürünlerine- olan erişim devasa bir biçimde artmıştır. Günümüz teknolojisinde müzisyenler, dinlenilebilmek ve daha çok kişiye ulaşabilmek için albümlerinin satılmasına bağımlı olmaktan çıkmış, *streaming* sayesinde dünyanın herhangi bir yerinde ve herhangi bir zamanında dinlenilebilir hâle gelmişlerdir. Ancak bu özgülleşmenin yanında kayıtlı müziğin çoğaltılması ve dağıtılması ucuzlamış ve izinsiz kopyalamaların ve satışların önüne geçmek oldukça zorlaşmıştır. Böylelikle, en başarılı müzisyenlerin dahi telif gelirleri düşmüş ve riskli bir hayatta kalma stratejisi olarak canlı performans ücretlerini yükseltmelerine neden olmuştur. Kruger’e göre 1990’ların sonundan beri konser ücretlerinin neredeyse sağlık hizmetlerindeki enflasyon kadar artmış olmasının asıl nedeni müziğin izinsiz kopyalanması ve satışı kaynaklıdır (Krueger, 2020 s. 34). Bu bağlamda, Amerika Birleşik Devletleri’nde 1981-2018 yılları arasında konser bileti başına ortalama fiyat ve genel enflasyon oranı araştırma sonuçlarını paylaşmak yerinde olacaktır (Kruger, 2019 s. 82):



Şekil 5. 1981-2018 yılları arasında konser bileti başına ortalama fiyat ve genel enflasyon oranı

Krueger'e göre, müzik emekçilerinin çoğu tanınmayan icracılardır ve hayatlarını sürdürmek için gerekli olan parayı ancak kıt kanaat kazanmaktadırlar. Oldukça sınırlı sayıda icracı ise süperstar olmaktadır. Bu eşitsizlik ortamında bir de her geçen gün daha çok dinleyici/tüketici endüstrice lanse edilen çok az sayıdaki süperstarlara yönelmekte ve müzik sektöründeki orta sınıf git gide azalmaktadır. Alt sınıf ise yeni teknolojinin olanaklarıyla daha önce hayâl dahi edemeyeceği bir görünürlük olanağına kavuşmuş, ancak bunun reel hayata yansıyan bir ekonomik karşılığını bulamamıştır. Krueger'in araştırmalarına göre, geçen otuz yıl içinde, ilk %1'deki icracıların konser gelirleri iki mislinden fazla artmış; 1982'de %26'yken 2019'da %60'a çıkmıştır. Böylelikle, en üstte yer alan %5'lik kesimin tüm konser gelirlerinin %85'ini kazandığı sonucuna ulaşmıştır. Araştırmacı, kayıtlı müzik için de aynı örüntünün geçerli olduğunu vurgulamıştır (Kruger, 2019 s. 83).

Bu araştırmadan da anlaşılacağı üzere, dinleyiciler/müzik tüketicileri -ki müzisyenler de bu bağlamda dinleyici grubunda düşünülmelidir- popüler olanı daha fazla dinleme eğilimi göstermektedirler. Diğer bir deyişle, türden bağımsız olarak, popüler olan müzik, git gide daha fazla dinlenmektedir. Dünya çapında şu ana kadar en çok satılmış ve dinlenmiş olan caz albümünün yaklaşık yetmiş yıldır Miles Davis - *Kind of Blue* olması bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

4.3.1. Müziğin üretimi, yeniden üretimi ve tüketimi. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935) adlı yazısında bir sanat eserinin mekanik yeniden üretimiyle birlikte eserin zaman-mekân kavramından kopuşunu; bu nedenle biricikliğini ve bulunduğu yerdeki benzersiz *aurasını* yitirdiğini savunmuştur. Böylece, sanat eserlerinin zamanla yeniden üretilebilir şekilde tasarlandığını vurgulamıştır. Öte yandan, mekanik yeniden üretimin sanat eserini ritüele olan bağımlılığın kurtararak özgürleştirebileceğini belirtmiştir.

Metinde kullanılan *art* sözcüğü müziği kapsamasa da üretilen eserin zaman-mekân kavramından kopması ve yeniden üretilebilir şekilde tasarlanması konularını müziğin şimdiki zamanıyla birlikte düşünmek oldukça yerindedir.

Caz, müziğin kayıt teknolojisiyle birlikte tekrar dinlenebilir hâle gelmesinden önce, genellikle yalnızca icra edildiği anda, doğaçlama ile karakterize edilen bir performansta var olmuştur. Dolayısıyla caz performansı, tamamlandıktan sonra bir daha asla aynı şekilde tekrar edilemez bir formdur. Bu nedenle, caz, reproduksiyonla birlikte kendine özgü *aurasına* diğer sanat formlarının çoğundan daha çok yabancılaşmıştır. Caz kayıtları geniş bir dinleyici kitlesine ulaştıktan sonra mekanik yeniden üretimler, müzisyenler ve eleştirmenler için cazın çalışılması ve yorumlanabilmesi açısından en önemli araçlardan biri hâline gelmiştir. Bu nedenle caz; yeniden üretime oldukça dirençli olan doğaçlama bir sanat formu olarak düşünüldüğünde, sesin mekanik reproduksiyonunun derinden etkilediği diyalektik bir gelişmenin ürünü olarak tanımlanabilir (Coulthard, 2007 s. 1).

Müziğin üretim, yeniden üretim ve tüketim ilişkileri kapsamında tasarım, kayıt, paylaşım, dinleme ve performans kavramları da incelenmelidir.

4.3.2. Tasarım pratikleri. Günümüzdeki müzik teknolojileriyle birlikte tasarım pratiklerinin de gün geçtikçe geliştiği, farklılaştığı ve amatör müzisyenleri ve hatta hobicileri dahi müzik tasarlamaya davet eder bir duruma evrildiği belirtilebilir. Kayıt almanın çeşitli uygulamalar sayesinde telefon üzerinden bile gerçekleştirilebilmesi ve herhangi bir müzik dağıtım firmasına yüklenerek *Spotify* gibi platformlarda paylaşılabilmesiyle birlikte, tanınmamış yarı profesyonel ve profesyonel müzisyenler arasındaki rekabetin oldukça arttığını ve parçanın çalımından çok parça tasarımının

düşünsel tarafının öne çıktığını ya da çıkarılmaya çalışıldığını belirtmek yanlış olmayacaktır.

Parça girişleri *streaming*'in de etkisiyle birlikte gün geçtikçe daha kısa bir hale gelmekte ve formda değişiklikler gerçekleşmektedir. Buna bağlı olarak, şarkı girişlerinin kısaldığı ve biçim değiştirdiği fikri üzerine birçok araştırma mevcuttur. Plak yapımcısı Mark Ralph'e göre, vokal başlamadan önce melodinin olduğu şarkı girişleri, kararsız ve sürekli parça değiştiren dinleyiciler dolayısıyla, nesli tükenmekte olan bir tür hâline gelmektedir. Leveille Gauvin'in 2018 yılında yaptığı araştırmaya göre ise 1986 ile 2015 arasında parçaların giriş uzunluklarının %78 oranında azaldığı belirtilmiştir. Buna ek olarak, albüm formu da gittikçe azalmakta, müzisyenler piyasada tutunabilmek adına tek parçalık *single* yayınlamaktadır. Her şey o kadar hızlıdır ki, bu değiştirme kapasitesi sayesinde müzik dinleyicileri diğer bir deyişle tüketiciler, zamanları "çalınıyor"muş gibi hissetmezler (Leveille Gauvin, Leight ve Haigney çalışmaları. Akt. Hesmondhalgh, 2022 s. 15).

Bu bağlamda, tıpkı gazetelerde yer alan hap (*tabloid*) içerikler gibi, müziğin de gün geçtikçe sıkıştırılmış bir tasarıma dönüştüğü vurgulanabilir.

4.3.3. Kayıt pratikleri. Günümüzde rastgele erişimli kayıt (*random access recording*) normal karşılanmakta ve dijital ses işleme istasyonları hızla çoğalmaktadır. Birçok üst düzey sistemden ilk üçü *Pro Tools*, *Nuendo* ve *Logic Pro* olarak sayılabilir. Dijital ses işleme istasyonu (*digital audio workstation*) (DAW) doksanlardan önceki herhangi bir teknolojinin maliyetinin çok küçük bir kısmı karşılığında çok daha fazla kapasiteye sahiptir. Böylelikle dijital ses iş istasyonu, müzik prodüksiyon sanatında devrim yaratmıştır. Prodüktöre, şarkı sözü yazarına ve sanatçıya, müziği manipüle etme ve optimize etme gücünü her zamankinden çok daha fazla sunmaktadır (Burgess, 2014 s. 134).

Yeni nesil *iphone* ve *ipad*lerde yerleşik olarak yüklü olan *Garageband* uygulaması bile DAW olarak tanımlanmaktadır. Bu sayede birçok farklı seviyedeki müzik katılımcısı ister ses ve/veya enstrüman kaydı yaparak, ister hiç kayıt yapmadan yalnızca belirli *loop*ları seçerek "kendi" müziğini oluşturabilmekte ve kayıt yapabilmektedir. Yine boş zamanla ve teknolojinin gücüyle doğru orantılı olarak birçok parça/beste oluşturulabilmekte ve eş zamanlı olarak kayıt alınabilmektedir.

Kayıt konusundaki olanakların gelişmesi ve neredeyse her bütçeye uygun enstrümanlar üretilmesiyle birlikte, gündelik hayatın neredeyse her alanında var olan DIY, kendin yap (do it yourself) kavramının müzik kayıtları üzerinde de dramatik bir etkisi olduğu gözlemlenmektedir.

Becker'a göre, bir sanat eserinin yapım aşamasında, bu eserin ortaya çıkarılmasında rolü olan herkesin yerine getirmesi gereken bazı görevler bulunmaktadır (Becker, 2013 s. 46).

[...] Uç bir örnek olarak, bir kişinin her şeyi yaptığı bir durum hayal edin: Bu kişinin her şeyi yaptığını, her şeyi icat ettiğini, bütün fikirleri ürettiğini, eseri icra ettiğini veya uyguladığını, onu deneyimlediğini ve takdir ettiğini, bütün bunları başka hiç kimsenin desteği ve yardımı olmadan yaptığını. Böyle bir şeyi güçlükle hayal edebiliriz; çünkü bildiğimiz bütün sanatlar, bildiğimiz bütün insan faaliyetleri gibi başkalarının işbirliğini gerektirir (Becker, 2013 s.41)

Ancak günümüz teknolojiyle birlikte bu görevlerin sınırlarının gittikçe bulanıklaştığı ve bir sanat eserinin ya da bir "ürün"ün ortaya çıkarılmasında geçmişe kıyasla daha az kişiye ihtiyaç duyulduğu belirtilebilir.

4.3.4. Paylaşım pratikleri. Müzisyenlerin kayıt sonrasında dinleyicilere ulaşabilmeleri için kayıtlarını çeşitli mecralarda paylaşmaları gerekmektedir. Jones ilgili süreci aşağıdaki şekilde açıklamıştır:

1- Müzisyenler dinleyici arayan icracılardır. Dinleyiciler yetenek, duyarlılık ve yaratıcılığın tanınmasını ve takdir edilmesini sağlamanın yanında aynı zamanda müzisyenin hayatını idame ettirebilmesi için parasal gelir de sunmaktadır.

2- Müzisyenler kendilerini tüketilmek, ilgilenilmek ve beğenilmek için organize ederken, kendi bütünlükleri içinde bir metin olarak sunmaktadırlar. Tüketicilerin bir müzisyende/grupta bulduğu değer, onun metinsel bütünlüğünden kaynaklanmakta ve bu nedenle yapılan müzik, grup üyelerinin kendilerini sunma ve eylemlerinin açıklanma veya bağlamsallaştırılma biçimlerini içermektedir.

3. Müzisyenlerin dinleyiciye ulaşabilmesi için piyasaya girmesi gerekmektedir. Bu bağlamda müzisyenler müzik piyasasına dahil olma aşamasında, profesyonel şirketlerle anlaşmaya çalışmaktadır.

4. Müzisyenlerin ve şirketlerin müzik piyasasına yönelik çıkarları olsa da bu çıkarlar aynı değildir: Müzisyenler farklı konularda beğeni almak isterken şirketler her şeyden bağımsız olarak büyüme ve kâr etme eğilimi göstermektedirler. Böylelikle bu iki grup

her ne kadar sürekli birlikte hareket etmek zorunda olsa da aralarında sürekli bir çıkar çatışması bulunması kaçınılmazdır.

5. Müzik şirketleri müzisyenleri müzik piyasasına hazırlarken değer katmaktadır. Bu katma değer, metinleri sembolik ürüne dönüştüren şeydir. Ancak değer katma süreci genellikle gergin olmaktadır; çünkü müzisyenler, yöneticiler ve müzik şirketi temsilcileri, sembolik ürünün bitmiş hali üzerinden birbirleriyle çatışabilmektedirler (Jones, 2012 s.177).

Tanınmış ve büyük müzik dağıtım şirketleri genellikle bestenin/kaydın haklarını belirli bir süreyle, bazen de süresiz olarak talep etmekte, bu çerçevede müzisyene haklarından feragat etmesi için muvafakatname imzalatmaktadır. Bu ve bu gibi birçok müzisyen için korkutucu görünen nedenlerden dolayı, çoğu müzik paylaşımı geleneksel anlamda gerçekleşmemekte, müzisyenler paylaşım konusunu da bireysel olarak gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda, kişinin istediği kaydı yükleyerek *Spotify* vb. platformlar üzerinden paylaşım sağlamasını mümkün kılan alternatif müzik dağıtım şirketleri bulunmaktadır. Bu müzik dağıtım şirketleri ise paylaşım yapan müzisyenlerden aylık ya da yıllık olmak üzere belirli bir abonelik ücreti almaktadır. *Spotify* gibi platformlar üzerinden milyonlarca dinlenmediği sürece gelir elde edemeyen bir müzisyenin her iki senaryoda da zararda olacağı belirtilebilir. Bu bağlamda müzisyenler paylaşımlarını yalnızca *Instagram* ve *Youtube* gibi sosyal mecralar üzerinden gerçekleştirmeyi de seçebilmektedir.

Cayari, *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure* adlı kitapta yayınlanan *Music Making on Youtube* adlı makalesinde *Youtube*'u, dinleyicilerin şarkıcı, izleyicilerin oyuncu, tüketicilerin ise yeni orijinal eserler yaratan ve mevcut eserleri tamamlayan üreticiler olmasına olanak tanıyan bir teknoloji ve sanat aracı olarak tanımlamıştır (Cayari, 2017 s. 24). Bu bağlamda, üretici ve tüketici arasındaki ilişkinin sabit olmadığı ve her iki alışkanlığın da müziğin yeniden üretimine katkı sağladığı belirtilebilir.

4.3.5. Dinleme pratikleri. Krueger'in de vurguladığı gibi müzik endüstrisinin her on yılda bir yeni bir teknolojiyle altüst olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. 78'likler 1950'lerde ve 1960'larda yerini uzunçalar (*longplay*) albümlere ve 45'liklere bırakmış; 1970'lerde kaset, 1980'lerde Walkman ve arkasından CD teknolojisi

gelmiştir. 1990’larda MP3 teknolojisiyle birlikte dijital indirmeler; 2000’lerde ise *iPod* ortaya çıkmıştır. *Streaming* olarak adlandırılan müzik akış hizmetlerinin mevcut durumu ise ekonominin teknolojiye derinden bağlı olduğunu ve teknolojinin kültürümüzü ve mevcut dinleme pratiklerini şekillendirdiğini kanıtlar niteliktedir (Krueger, 2020 s.192)¹⁸

Günümüzde *streaming* sağlayan şirketler arasında çok katmanlı bir rekabet bulunmaktadır. Büyük platformların üyelerine sunduğu parça katalogları benzer olmakla birlikte, her biri özel çalma listeleri ve çeşitli etkileşim dinamikleri gibi farklı tasarımlar sunmaktadır. Radyo yayınlarının aksine, akış hizmetleri dinleyicilerin müzik tercihleri bilgi toplamakta ve bu bilgiyi kişiselleştirilmiş dinleme tavsiyeleri için kullanmaktadır. Ek olarak, akış hizmeti sağlayıcıları, sundukları müziklerin dinleyicilerin tercihleriyle ilişkili bir hâle gelebilmesi için metadata kullanmaktadır. Bu nedenlerle, bilgi *streaming* firmaları için oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Üyeler hakkında toplanılan bilgi arttıkça kişiselleştirilmiş hizmet verme kapasitesi de gelişmektedir (Krueger, 2020 s.197)

Dinleme pratikleri kişiden kişiye değişkenlik gösteren bir kümeyi oluşturmaktadır. Zira, müziği dinleyen kişiler farklı kimlikleri dolayısıyla müziği o güne kadar kazandıkları bilgiye ve deneyime göre dinlemekte ve değerlendirmektedirler (Kaplan 2019 s.27) Bu nedenle *streaming* firmalarının sunduğu kişiselleştirilmiş hizmetin oldukça önemli olduğu belirtilebilir.

Ne var ki, *streaming*, barındırdığı özellikler nedeniyle, müzik prodüksiyonunu ve müziğin tınısını değiştirme kapasitesine sahiptir. Genellikle telefon ya da bilgisayar üzerinden kontrol edilen dinleme pratiği tek bir dokunuşla diğer parçaya geçiş imkânı sunmaktadır. Ancak bir parçanın dinlenmiş kabul görebilmesi için en az otuz saniye çalınması gerekliliği bulunmaktadır. Bu nedenle bir parçanın girişi, *streaming* ile birlikte çok daha önemli bir hâle gelmiştir. Böylelikle şarkıların akılda kalan bölümleri de erkenden duyulmaya başlamıştır.

Müzik akışı platformları (*Music Streaming Platforms*), müziğin insanlara geldiği ve insanların müziği keşfettiği bir ortam sunmaktadır. Radyo ve televizyon, dünyanın dört bir yanındaki insanların günlük yaşamlarında eski ve yeni müziğin ana kaynakları

¹⁸ Bu konularda hatırı sayılır bir literatür bulunmaktadır. Bu nedenle tekrara düşmemek adına sadece işaret etmekle yetinilecektir:

olarak çalışmaya devam ederken, plak dükkanları bazıları için müzikle tanışmak ve satın almak için hala çoğu zaman değerli bir araç sunarken; MSP'ler müzik tüketimi içindeki yeni devasa rolüyle, müzik endüstrilerinin ve günlük kayıtlı müzik deneyiminin merkezinde yer almakta ve gün geçtikçe daha fazla faaliyet göstermektedir. Kayıtlı müziğin müzik servis platformlarına odaklanan üretimi, dolaşımı ve tüketimine yönelik bu yeni sistem, birçok online mecrada, sosyal medyada, bloglarda, iş dünyasında ve birçok akademik araştırmada tartışılmış ve araştırılmıştır. (Hesmondhalgh, 2022 s.4)

Bahsi geçen tartışmalardan yola çıkarak Hesmondhalgh bu argümanları ve eleştirileri aşağıdaki şekilde maddelendirmiştir:

- *Streaming* anlamlı ve estetik müzik deneyiminden ziyade “fonksiyonel” olana teşvik etmektedir.
- *Streaming* mülayim ve iddiasız müziği teşvik etmektedir.
- *Streaming* müzik deneyimini pasif ve dikkati dağınık bir hale getirmektedir. Buna ek olarak, müzik arka plana sıkışık hâle gelmektedir.
- *Streaming*, parçaları ve şarkıları kısaltarak müzik deneyimini daha parçalı bir hâle getirmektedir.
- *Streaming* müzik keşfini ve maceraperestliği engellemekte ve/veya sınırlamaktadır (Hesmondhalgh, 2022 s.5).

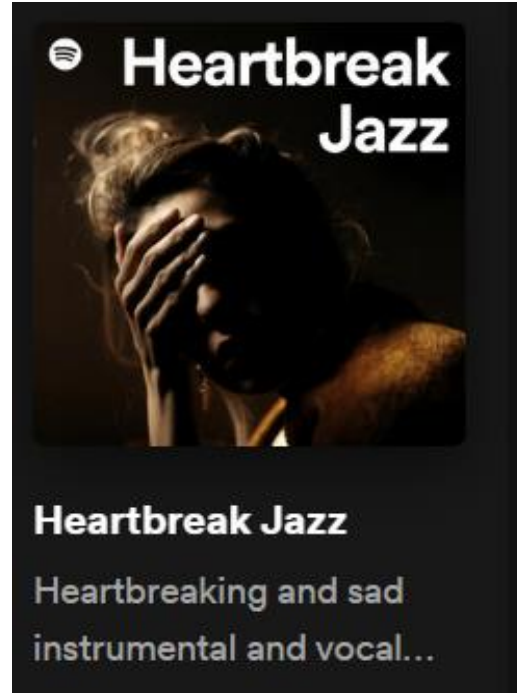
MSP'lerin önde gelen eleştirilenlerinden biri olan ABD'li gazeteci Liz Pelly'ye (2017) göre *Spotify*, yalnızca bir "seçim yanılması" sunmaktadır. Mevcut müziğin sınırsız görünmesine rağmen Pelly, *Spotify* gibi MSP'lerin -özellikle işlev tabanlı çalma listelerine odaklanması nedeniyle- müziğin “arka planda” duyulması amaçlanan bir duygu düzenleme kapsülüne dönüştürdüğünü belirtmiştir. Paul Allen Anderson, çağdaş MSP'leri can sıkıntısını önlemeye yarayan bir işitsel uyaran, bir "neo-Muzak" biçimi olarak görmektedir (akt. Hesmondhalgh, 2022 s. 5).

Chodos ise, *Spotify*'ın dinleyicileri müzik katılımından ziyade; müziği, istenen bir duyguyu uyandırmak ya da ikincil bir amaca ulaşmak için kullanma yönünde teşvik ettiğini savunmaktadır (akt. Hesmondhalgh, s.7). Aşağıdaki görsellerde de görülebileceği gibi birçok “mod” için *Spotify* ve benzeri müzik servis platformları tarafından oluşturulan birçok dinleme listesi bulunmaktadır. İlgili platformların,

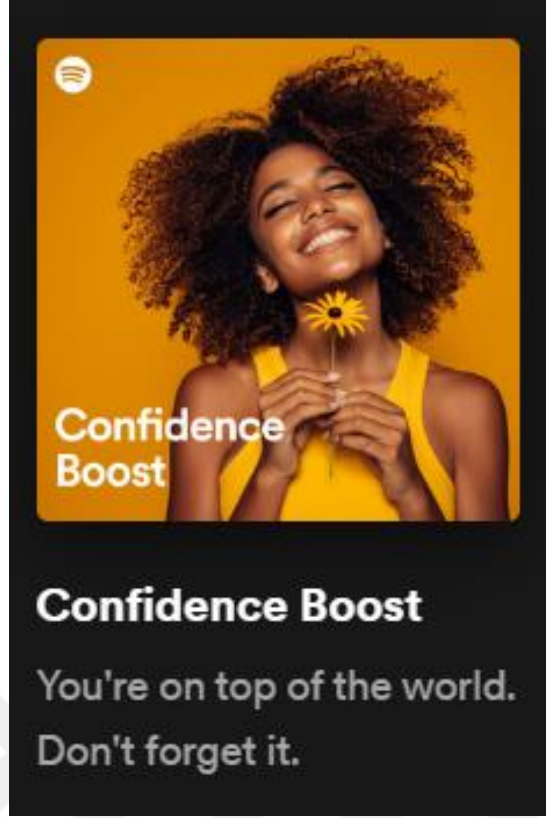
kişilerin içinde bulunduğu duygu durumundan da bağımsız, arzu edilen duyguya/moda ulaştırma vaadi barındırdığı söylenebilir.



Şekil 6. "Feel Good Jazz" adlı çalma listesi.



Şekil 7. "Heartbreak Jazz" adlı çalma listesi.



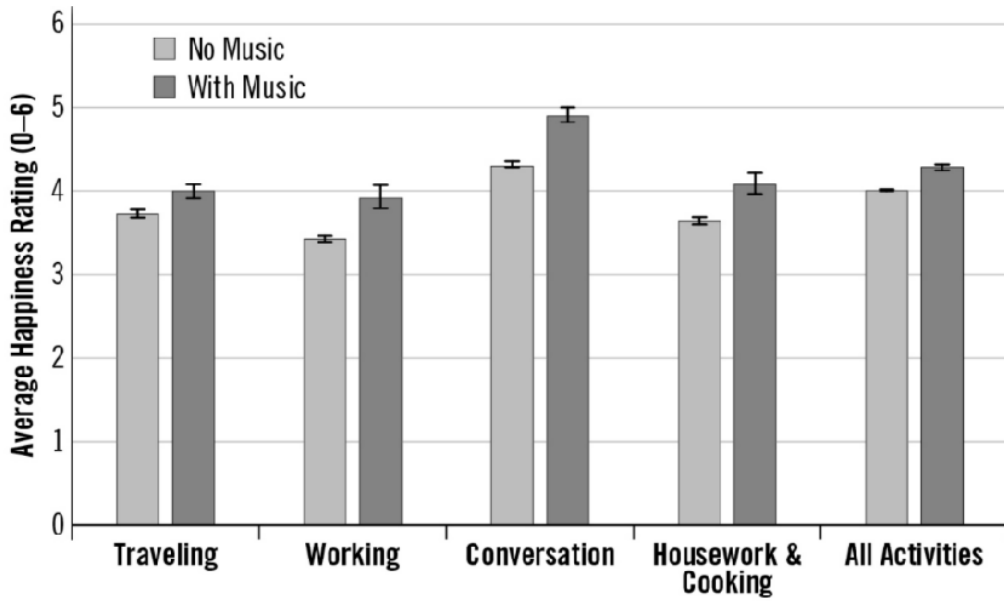
Şekil 8. Confidence Boost adlı çalma listesi.

Bu noktada dinleyicilerin/tüketicilerin/katılımcıların müzik katılımındaki amaçları sorgulanabilir. İşlevsel ve/veya faydacı bir yaklaşım benimseyen müzik katılımcılarının da olabileceği düşünüldüğünde yukarıda işaret edilen dinleme listelerinin çeşitli talepler doğrultusunda oluşturulduğu ihtimali de göz ardı edilmemelidir.

Diğer yandan, müziğin fonksiyonel bir olgu olarak düşünülmesi ve tasarlanması konusunun *streaming* ile birlikte oluşmadığı, aksine binlerce yıldır süregelen bir pratik olduğu Platon'un *Devlet* adlı eseri üzerinden de okunabilmektedir:

“Makamlardan anlamam, ama öyle bir makam alalım ki, savaşta, ya da zor karşısında kalan, yaralanan, yenilen, ölümle karşı karşıya gelen ve her türlü mutsuzluk içinde kaderine kafa tutabilen bir adamın yiğitçe davranışına uysun. Bize bir başka makam daha lazım ki, barış içindeki yaşayışımıza, giriştiğimiz işleri başarmak için, zor kullanmadan, serbestçe yaptıklarımıza uysun. Banşta ne yapar bu insan? Bir dostuna öğüt verir, Tanrıya yalvarır, birine yol gösterir, kızar, sitem eder; ya da kendisine bir başkası yalvarır, öğüt verir, yol gösterir; o da denileni yapar, sonunda giriştiği işi başarır. Başardığı zaman da gurura kapılmaz, ölçülü, akıllı ve uslu davranır. Olan biteni hoşgörür. İşte biri sert, öteki yumuşak bu iki makam, iyi günde olsun, kötü günde olsun, akli başında ve yiğit insanların sesine uyacak olan bu iki makam bize yeter (Platon 2008 s.90-91).

Müzik, çoğu müzik katılımcıları tarafından ikincil bir unsur olarak düşünülmemekte ve bu yönde tüketilmektedir. Bu bağlamda, müzikle birlikte yapılan ve müzik olmadan yapılan seyahat, iş, konuşma ve ev işleri gibi gündelik, rutin aktivitelerde mutluluk kavramı araştırılmış ve aşağıdaki verilere ulaşılmıştır (Krueger, 2019 s. 164). Araştırmaya katılan müzik katılımcıları, müzik dinleme nedenlerinin çoğunlukla “canlanmak, rahatlamak, ruh hâlini değiştirmek, yalnızlıktan kurtulmak ve zaman geçirmek” olduğunu işaret etmiştir. Bu verilere göre müziğin yer aldığı tüm aktivitelerde kişilerin mutluluk seviyelerinde belirgin bir artış gözlemlenmektedir:



Şekil 9. Müzik dinleme ve mutluluk seviyesi ilişkisiyle ilgili grafik.

Yukarıdaki araştırmadan da yola çıkarak, çoğu müzik katılımcısının müziği salt müzik için değil, ikincil amaçlarla dinleyebildiği ve dolayısıyla bu gibi araştırmalara konu olduğu sonucuna varılabilir.

4.3.6. Performans pratikleri. “Müzik; su veya elektrik gibi bir hizmet haline gelecek... Turnede uzun zaman geçirmeye hazırlansanız iyi olur çünkü elinizde özgün kalan tek durum o olacak.” (David Bowie)

Bowie'nin de öngördüğü gibi günümüz profesyonel müzisyenlerinin geçim kaynağının çoğunu performans oluşturmaktadır. Böylece, konser performanslarında iyi müzisyenliğin yanında tüketici odaklı “deneyim” kavramı da öne çıkmaktadır. Gerek afişlerle gerek sosyal medya üzerinden paylaşılan kısa tanıtım videolarıyla müzisyenler ne kadar profesyonel, özgün vb. olduğunu göstermek zorunda kalmakta;

ya da tersine, performanslarını son derece “samimî,” kendiliğinden gerçekleşen “eğlenceli” bir çerçeveye oturtmaya çalışmakta, hatta bu konuyu sürekli olarak yeniden üretmeye mahkûm bırakılmaktadır. Böylece bir algı oluşturulmakta ve dinleyiciye müzik katılımı gerçekleştirmesi durumunda karşılaşacağı performansın detayları hakkında çeşitli ön bilgiler verilmektedir.

Özellikle birçok konser/performans seçeneğinin bulunduğu büyük şehirlerde; dinleyicilerin zaman ve para ayırarak katıldığı müzik etkinliklerinde genellikle sosyal medya vasıtasıyla vadedilmiş olan “deneyim”i göz önünde bulundurarak seçim yapması doğal bir hâle gelmektedir. Dinleyicinin bu bağlamda tıpkı bir toplayıcı edimiyle en iyi deneyimi yaşayabileceği performansı seçmesi kaçınılmazdır. Ancak, iyi deneyim her zaman iyi performansla doğru orantılı olmayabilmektedir. Bu bağlamda kişinin beklentileri ve müzik katılım pratikleri belirleyici olmaktadır. Örneğin, müzik katılımı gerçekleştirecek olan kişi profesyonel müzisyense, müziğin niteliği önem kazanabilmektedir. Yine de kesinlikten bahsetmek ve anlamlı bir bağlantı aramak doğru olmayacaktır çünkü profesyonel müzisyen öğrencisini ya da amatör bir müzisyen arkadaşını desteklemek için de müzik katılımı gösterebilmektedir.

4.4. Caz Müzik ve Boş Zaman

Bu bölümde caz müzik ve boş zaman ilişkisi farklı seviyedeki müzik katılımcıları ile birlikte düşünülerek anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda öncelikle yenice bir tür olan caz tarihine ve cazın müzisyen ve dinleyici olmak üzere farklı müzik katılımcılarınca nasıl alımlandığına değinmek yerinde olacaktır.

David Savran’a göre 1920’lerin ABD’inde caz, yeni bir müzik türünden ya da janrasından çok daha fazlasıydı. Caz üretenler, tüketenler ve kültür hakemleri için caz her şeydi. Bir dünya görüşü (*weltanschauung*), kişisel bir kimlik, metafizik, epistemoloji, etik, eros, sosyalleşme tarzı, kısaca bütünsel bir varoluş biçimiydi. Cazdan önce, ABD’de farklı sınıfların ve ırkların kültürel yeterliliklerini ve yatkınlıklarını bu kadar harekete geçiren ve açığa çıkaran bir sanatsal hareket olmamıştı. Birkaç yıl içinde caz, benzeri görülmemiş şekilde sosyal ve ekonomik değişim yaşayan bir ülkede modernist başkaldırının sembolü haline gelmişti (Savran,

2006) Öyle ki, F. Scott Fitzgerald, 1920-1930 arası dönemi “Caz Çağı”¹⁹ olarak adlandırdı ve “mucizeler” ve “aşırılıklar” çağı olarak tanımladı.

1920’lerin bu şekilde tanımlanmasının en önemli nedeni Amerikalıların Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra üretimde ve refahta bir artış yaşaması olmuştur. Otomobil endüstrisinde de kullanılan seri üretim teknikleri, Amerikalıların alım gücünü önemli ölçüde artırmış ve her zamankinden daha fazla boş zamana sahip olunmuştur. Tüketim çılgınlığı; üretilen mallar, reklamlar ve popüler kültürle birlikte ülke ekonomisinin itici gücü haline gelmiş, ekonomideki değişimler ise halkın değer kriterlerine yansımıştır (Ciment, 2013 s. 433).

“[...] en sık çaldığım müzik olan caz, hiçbir zaman ülkemizin insanları tarafından bir sanat dalı olarak kabul edilmedi... Amerikan halkının büyük bir kısmının cazı hâlâ sıradan bir müzik olarak değerlendirdiğine inanıyorum... Onlara göre caz, çocuklar ve uyuşturucu bağımlıları için bir müzik türüdür. Kafayı bulmak için, kaçmak için bir müzik. Ancak asla “ciddi” müzik değil. Konser salonu malzemesi ya da dinlenecek bir müzik değil. Sadece dinleme zevki için keyif alınacak müzik değil.” (Lopes, 2004 s. 2)

Dizzy Gillespie’nin bir röportajından alıntılanan yukarıdaki açıklamada bahsedilen konunun cazın farklı evreleriyle de ilişkili olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Zira Fitzgerald’ın caz çağı olarak adlandırdığı 1920’ler *hot jazz/dixieland* ya da genişçe tabirle *early jazz* olarak anılırken, 1930’lar *swing* dönemi olarak tanımlanmaktadır. Cazın bu türleri genel olarak dans müziği olarak alınılanmaktadır (Lopes, 2004 s. 2). Daha sonra *bebop* türünün doğuşuyla birlikte caz dans müziği olmaktan çıkıp küçük kulüplerde sofistike zevkleri olan dinleyiciye sunulan bir sanat formuna dönüşmüştür (Wells, 2019 s. 37).

Hobsbawm, Count Basie dönemindeki profesyonel müzisyenler için müzik yapmanın tam anlamıyla bir iş olmadığını; daha ziyade “mükemmelliğe giden bir yol” olarak alınılandığını belirtmiştir. Müzisyenlerin hedefi para kazanmaktan ziyade “özgürleşmek” olmuştur (Hobsbawm, 2016 s. 294). Bu konudaki özgürlük vurgusu, salt müzik üzerinden değil, sahip olunan renge rağmen özgür olabilmek olarak da okunmalıdır; zira ilgili dönemde bile ırksal çatışmalar ve ayrımcılıklar hüküm sürmeye devam etmektedir.

Bebop, *hard bop* ve *cool jazz* ile birlikte müzisyenlerin dinleyiciye karşı tutumunun değiştiği gözlemlenmektedir. Müzik eşliğinde eğlenme ve dans etme zaman içinde siyahî müzisyenler için aşağılayıcı ve değersizleştirilen bir eylem olarak alınılandığı ve

¹⁹ F. Scott Fitzgerald’ın “Caz Çağı” olarak adlandırdığı 1920-1930 yıllarına verilen isim.

cazı sanat formuna taşıdıkları belirtilebilir. Bu yeni var olan sanat formunda ise - genellikle beyaz olan- dinleyicinin aşağı/hor görülmeye başlandığı; gündelik hayatın her alanında ayrımcılığa uğrayan siyah müzisyenlerin, benzer bir ayrımcılığı dinleyicilerine göstermeye başladığı okunabilir.

Art Blakey, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Wayne Shorter, Miles Davis, Freddie Hubbard, Thelonious Monk, John Coltrane vb. müzisyenler dönemin önde gelen ve caz tarihine gerek çalınlarıyla gerek de söylemleriyle etki eden üreticileriydi. Wayne Shorter'ın Sıfır Yer Çekimi (*Zero Gravity*) adlı belgeselinde paylaştığı, Art Blakey'in *Birdland Jazz Club* konserinde çalarken, dinleyiciler çok konuştuğu için grubu durdurup dinleyiciye seslenişi otorite olduğunu işaret eder niteliktedir: “*Affedersiniz beyler, burada bir şey yapmaya çalışıyoruz. Uğraştığımız şeyi dinlemek istemeyen varsa defolup gidebilir. Aynı haltı Carneige Hall'da yiyemezsiniz.*”

Caz müzik tarihindeki farklı alımlamalar nedeniyle de cazın şu anki hâlinde net bir düşünce olmadığı belirtilebilir. Birçok kulüpte sessizlik yasası ve dans etmeme konusu hâkimken, caz müziğin eşlik olarak sunulduğu mekânlarda ve festivallerde bu durumun geçerli olmadığı görülmektedir. Nitekim, sessizliğin hüküm sürdüğü birçok caz kulübünde çalınan parçaların erken dönem caz standartlarından ibaret olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla geçmişteki birtakım pratiklerin kopyala-yapıştır edimiyle günümüze aktarıldığı belirtilebilir.

4.4.1. Caz müzik ve amatör - profesyonel ayrımı. Bir müzisyenin özgeçmişini okumadığımız takdirde, profesyonel; okullu ya da alaylı, programı yoğun ya da seyrek—dolayısıyla sahnede aktif ya da karşılaşılması istisnaî olduğu gibi kriterler nasıl anlaşılmalıdır? Dinleyici müziği hangi kriterlerle değerlendirmektedir? Caz müziği gibi doğaçlamayla öne çıkan bir müzikte, “caz dinleyicisi” olmayan, herhangi bir dinleyici bu müziği nasıl alımlamaktadır?

Max Kaplan, profesyonel ve amatör müzisyenleri sosyal rollerinin dört unsuru/bileşeni açısından ayırmıştır:

- 1- Sosyal çevre
- 2- İşlevler
- 3- Statü
- 4- Kişi anlayışı

Kaplan'a göre profesyonel müzisyenler, teknik bilgileri doğrultusunda yetkin olmakla birlikte gelenekleri sürdürmek için çalışmaktadır. Bu bağlamda, önemli bir statüye sahiptir ve belirli kişisel nitelikleri bünyesinde barındırması beklenmektedir. Öte yandan, amatör müzisyen bir otorite olarak kabul edilmemekte ve sanatla ilişkisi farklı kurulmaktadır: "Amatörün sanata ne yaptığı" yerine "sanatın amatöre ne yaptığı" konusuna daha çok vurgu yapılmaktadır. Kaplan'a göre amatörün müzisyen olarak kesin bir statüsü yoktur ve böylelikle profesyonelle atfedilen kişisel nitelikleri de üstlenmesine gerek yoktur (Kaplan, 1954,24-27).

Genel, kayıtsız dinleyici açısından müzisyenler arasındaki ayrımın çoğunlukla var olmadığı ve öne çıkan konunun müzisyenin lanse ediliş biçimi olduğu belirtilebilir. Ancak müzisyen kimlikli ya da ciddi dinleyiciler kimi zaman parça seçimlerine, repertuarlara odaklanmakta; hattâ özellikle caz performanslarında sololarda farklı yaklaşımlar beklemekte, aynı soloları tekrarlayan ya da "korunaklı alanlarda" seyreden müzisyenlerin performanslarına düzenli katılım göstermemektedirler.

Müzisyenler açısından bir müzisyenin profesyonel ya da amatör oluşu ise çoğunlukla Baki Duyarlar'ın da aşağıda alıntılanan röportajında -daha çok "okulluluk"la pekişen bir meslekî beceriye vurgusuyla- belirttiği üzere, prova ihtiyacı üzerinden anlaşılmaktadır:

Efsanevi bir sürü caz davulcusu ünlü pop müzisyenleriyle çalışmıştır. Madonna ile bile... Dünya'da olduğu gibi Türkiye'de de bunu takip edenler var. Çünkü caz müzisyeniyle piyasadan yetişmiş pop müzisyeni arasında en azından nota okuma sürati sebebiyle fark oluyor. Biriyle üç prova yapmak gerekirken diğeriyle üç saatte bütün repertuarı çıkarmanız mümkün oluyor. Muhtemelen acımasız kapitalist sistemin "zaman paradır" bakışıyla da gelişen bir şey bu. Son derece kabiliyetli, eğer okul okumuş olsalar profesyonel müzisyen olabilecek arkadaşlarım var, onlar da amatörce devam etmişlerdir. Bu bir seçim. Yani evet, bu iş zor. Öğrenmesi zor, harcadığın para ve mesainin karşılığını maddi olarak alamazsın, herkesin üç saatte kazandığı ücreti sen üç günde kazanırsın. Ama bu bir seçim, müziği seçmek önemli (aktaran: Akyol, 2016 s.35).

Baki Duyarlar'ın vurguladığı *sight-reading*²⁰ becerisi profesyonel müzisyenliğin göstergelerinden biri olarak düşünülmektedir. Birçok kontratlı işlerin -*cruise* müzisyenliği gibi- seçmelerinde müzisyenlerin *sight-reading* becerisi ölçülmektedir. Diğer yandan birçok online platformda²¹ algoritmalarca hazırlanan egzersizler sayesinde *sight-reading* becerisi de zaman içinde geliştirilebilen bir özelliktir. Bu tarz

²⁰ Sight-reading: Herhangi bir ön hazırlık olmaksızın notayı okuyup çalabilme becerisi.

²¹ Sight Reading Factory: <https://www.sightreadingfactory.com/>

online platformlar ekseriyetle müzik öğretmenleri, müzik öğrencileri ve amatör müzisyenler için hazırlanmıştır. Bu bağlamda, bu gibi yetkinlikler için dahi zaman ve para ayırarak uğraş verilebilmektedir. Ancak Baki Duyarlar'ın da belirttiği üzere müzisyenlerin müzik için ayırdığı para ve mesainin karşılığını maddi olarak alamadıkları gerek röportajlarından gerek hayat koşullarından okunabilmektedir.

Ekonomistlere göre, piyasaların iki kritik niteliği bulunmaktadır. İlki, en üst düzey performans gösteren icracılar, meslek erbapları veya firmalar geniş bir izleyici kitlesine veya müşteri tabanına ulaşabilmektedir. İkincisi ise süperstarın piyasaya sunduğu tını, ürün veya hizmet benzersiz ve kendini ayırtıran niteliklere sahiptir; müşteri açısından ikamesi yoktur ve piyasanın ikincilerini ve üçüncülerini bir araya getirmek, en iyininkine eşdeğer bir tını, ürün veya hizmet oluşturmamaktadır. İnternet, dijitalleşme ve sosyal medya giderek daha fazla pazarı süperstar piyasası haline getirmekte ve bu dönüşüm orta sınıfın giderek kaybolmasına neden olmaktadır (Krueger 2020, s.23). Yukarıda, starlık müessesesi hakkında aktarılan verilerin caza izdüşümleri ise, özetle, şu şekildedir: Profesyonel müzisyenler profesyonel olmaya devam ederken amatör ve yarı profesyonel müzisyenler müzik piyasasında benzer bir şansı ya çok zor elde edebilmekte ya da hiçbir zaman elde edememektirler.

Krueger'in vurguladığı süperstar ekonomisi kavramı caz müzikle birlikte düşünüldüğünde iki konuda da anlam kazanmaktadır. Tanınmış olan popüler caz müzisyenlerinin konserleri geniş bir dinleyici kitlesine ulaşırken; çok tanınmamış olan ya da yarı profesyonel müzisyenlerin benzer çapta bir dinleyici kitlesi olmadığı gözlemlenmektedir. Diğer yandan -özellikle caz müziği ekseninde- hem popüler hem profesyonel olan caz müzisyenleri gerek çalma kapasitesi gerek doğaçlama kapasitesi dolayısıyla ikame edilememektedir. Bu bağlamda, doğaçlama faktörüyle birlikte ikame edilememe oranının da arttığının altını çizmek yerinde olacaktır. Böylelikle, Krueger'in süperstar piyasası olarak adlandırdığı yukarıda detaylandırılmış olan durum, günümüzde yarı-profesyonel müzisyenlerin -hatta profesyonel müzisyenlerin bile- performanslarını sergileyebilecekleri konser alanı, festival vs. bulmalarını çok daha zor bir hale getirmektedir.

Tıpkı her müzik türünde olduğu gibi bir caz müzisyeninin de profesyonel olması olumsuz eleştirilerin önüne geçememektedir. Bu eleştiriler enstrüman hâkimiyeti, armoni bilgisi, besteleri, tavrı, tarzı, giyimi vb. birçok kriter üzerinden

gerçekleştirilebilmektedir. Örneğin, Duke Ellington gibi caz tarihindeki ikonik figürlerden biri bile çeşitli caz eleştirmenlerince otuz yaşına kadar aktif bir müzisyenliği olmadığı için yeteneksiz olarak anılmıştır. “*Ellington’ın belirgin eksiklerine sahip bir kişi 20. yüzyıl müziğine ancak caz aracılığı ile anlamlı bir katkıda bulunabilirdi*” (Hobsbawn, 2009 s. 304).

4.4.2. Doğaçlama geleneği ve jam session. Caz müzik, genel hatlarıyla doğaçlama yapılan bir müzik formu olması nedeniyle zaman kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Çünkü doğaçlama sırasında çalınan sololar yalnızca o an duyulabilmektedir. Doğaçlama nedeniyle de aynı müzisyenler olsa bile aynı caz standardını asla bir önceki ve bir sonraki gibi çalamamaktadır.

Diğer yandan müzisyenlerin performansları yoruma açık bir hâle gelmektedir; çünkü doğaçlama algısı kişiden kişiye değişmektedir. Bu durum caz müziği ve caz müzisyenleri hem eleştiriye açık hâle getirmekte hem de eleştirinin değerini sorgulatan bir alan var etmektedir. Bu bağlamda, usta caz müzisyenlerinin doğaçlama, hata ve caz müzikle ilgili öne çıkan sözlerine değinmek yerinde olacaktır:

“*Hata yapmıyorsan yeterince denemiyorsundur.*” (Coleman Hawkins)

“*Eğer yanlış bir nota çalarsan, onu çaldığın bir sonraki notayla doğru bir hâle getir.*” (Joe Pass)

“*İlki hata, ikincisi cazdır.*” (Miles Davis)

“*Hatadan korkma, çünkü hata yoktur.*” (Miles Davis)

Hatayla ilgili söylenmiş olan yukarıdaki sözlerin genç ve/veya amatör müzisyenleri cesaretlendirdiğini belirtmek yanlış olmayacaktır. Bu tarz açıklamaların caz müzikle yeteri kadar ilgilenmeyen müzisyenlerce yanlış anlaşılmaya açık olması dolayısıyla caz çalmak kolaymışçasına bir algının oluşması ve enstrüman hâkimiyeti olmaksızın ve/veya “ciddi” caz dinleyicisi olmaksızın caz çalmaya çalışan gruplar da gözlemlenmektedir.

“*Cazın tüm ruhu dışlayıcı değil, kapsayıcı olmasından ibarettir.*” (Herbie Hancock)

Dünya Caz Günü’nün de mimarı olan Herbie Hancock’un cazı kapsayıcı bir alan olarak işaret etmesinin, müzisyenlerin caza yönelmesini destekleyen bir tutum olduğu

belirtilebilir.

Feige'nin de belirttiği gibi, caz çalmaya yeni başlayan müzisyenlerin çoğu dünyaca ünlü usta caz müzisyenlerinin sololarını (*transcription*) çalışmakta, cümle (*lick*) ezberlemekte ve doğaçlamalar sırasında ekseriyetle benzer şeyler kullanmaktadır. Ancak, “Caz doğaçlamasının zamansallığı sadece retroaktif bir zamansallık değildir, esasen interaktif olarak bölünmüş bir zamansallıktır” (Feige, D.M., 2014 s. 98).

Bu bağlamda interaktifliğin öne çıktığı *jam session* geleneğine değinmek yerinde olacaktır. *Jam session* gibi birlik beraberliğin öne çıktığı ve profesyonel müzisyenlerin çırakları, yarı profesyonelleri ve amatörleri desteklediği ortamlar da caz müziğin karakteristik özelliklerindedir.

Miles Davis'in biyografisinden 4.2.2 bölümünde de alıntılandığı üzere, *jam session* gerçekleşen ortamlar neredeyse bir okul görevi görmekteydi.

Jam session, dinleyici eve gittikten sonra caz müzisyenlerinin kendilerini eğlendirmek için çaldıkları türden, serbest, rekabetçi, talepkar bir model haline gelmişti. *Swing Çağı* sona ermiş, caz ilerlemiş ve ülkenin her yerinde, küçük kulüplerde ve bilinmeyen plak şirketlerinde, yeni ve risk dolu müzik nihayet duyulmaya başlanmıştı (Wells, 2019 s. 37).

Jam session, caz müziğin karakteristik özelliklerinden biri olmasının yanı sıra, usta-çırak ilişkisi ve *musicking* kavramıyla birlikte düşünülebilir. *Jam session* pratiğinde genellikle bas, davul, gitar ya da piyanodan oluşan bir *house band* olmakta ve genellikle o akşam ve o an karar verilen caz standartları, *jam session*'a katılmak isteyen diğer -genellikle- enstrümantalist veya vokal olan amatör/yarı profesyonel ya da profesyonel müzisyenlerle birlikte icra edilmektedir. Tüm seviyeden müzisyenler davet edilmekte ve dolayısıyla kapsayıcı bir alan var etmektedir. Müzisyenlerin yanı sıra, dinleyicilerin varlığı ve müziğe olan tepkileri önem arz etmekte, müzik katılım pratiğini artırmaktadır. *Jam session* sahnelerinde hem usta-çırak ilişkisinin bir örneği yaşanmakta, hem müzik üzerinden bir iletişim var edilmekte, hem de *musicking* kavramı ekseninde geniş çaplı bir paylaşım sağlanmaktadır.

4.5. Türkiye’de Caz ve Boş Zaman

Türkiye’de caz ve boş zaman ilişkisini incelemeden önce caz müziğinin Türkiye’deki durumunu anlamaya çalışmak yerinde olacaktır. “Türkiye’de Caz” adlı 2013 yılında çekilen bir belgesel ve konuyla ilgili yazılmış tezler dışında ülkemizdeki caz tarihinin detaylı bir şekilde ulaşılabileceği kurumsal bir arşiv olmadığı, ilgili bilgilerin genellikle oral yollarla aktarıldığı okunabilir. Türkiye’de var olan caz arşivinin de tıpkı caz eğitimi gibi bireysel çabalarla inşa edildiğini belirtmek yanlış olmayacaktır. Ancak bireysel olan çabaların zaman içinde kolektif bir amaca dönüştüğü vurgulanabilir.

Günümüzde ise Türkiye’de cazla ilgili güncel bilgilerin derlendiği ve arşivlendiği platformlar “Caz Derneği” ve “Jazz Dergisi” olarak belirtilebilir.

1995 yılında faaliyete geçen Caz Derneği, “caz müziğini tanıtmak, sevdirmek, yaygınlaştırmak, yerli ve yabancı birçok caz sanatçısına sahne imkânı sunmak, yetişmekte olan genç müzisyenlere hem kendi etkinliklerinde hem de ulusal alanda destek sağlamak”²² amacıyla kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak kurulmuştur. Bu bağlamda, 1996 yılında başlayan ODTÜ Caz Günleri ve 2000 yılında başlayan Ankara Caz Festivali derneğin öne çıkan etkinlikleri olarak belirtilebilir.

Caz Derneği’nin internet sitesinde yer alan birtakım tablolar caz arşivinin oluşabilmesi adına önem taşımaktadır.

| Caz Festivali | İlk Yılı | Kaç Yıldır | Ne Zaman | Şehir |
|-------------------------------------|----------|------------|-------------------------|----------------|
| Afyonkarahisar Caz Festivali | 2000 | 23 | 01.05.2019 – 05.05.2019 | Afyonkarahisar |
| Akbank Caz Festivali | 1991 | 32 | 17.10.2018 – 28.10.2018 | İstanbul |
| Akra Caz Festivali | 2018 | 5 | 19.06.2019 – 29.06.2019 | Antalya |
| Alanya Uluslararası Caz Günleri | 2004 | 19 | 27.09.2018 – 30.09.2018 | Antalya |
| Bodrum Caz Festivali | 2017 | 6 | 01.09.2019 – 09.09.2019 | Muğla |
| Bozcaada Caz Festivali | 2017 | 6 | 19.07.2019 – 21.07.2019 | Çanakkale |
| İzmir Avrupa Caz Festivali | 1994 | 29 | 02.03.2019 – 19.03.2019 | İzmir |
| Mavi Bahçe Jazz Festivali | 2017 | 6 | 02.08.2019 – 04.08.2019 | İzmir |
| PSM Caz Festivali | 2017 | 6 | 25.04.2019 – 01.06.2019 | İstanbul |
| SunJazz Festival Çeşme | 2019 | 4 | 24.08.2019 – 25.08.2019 | İzmir |
| Uluslararası Ankara Caz Festivali | 1995 | 28 | 26.04.2019 – 12.05.2019 | Ankara |
| Uluslararası İstanbul Caz Festivali | 1994 | 29 | 29.06.2019 – 18.07.2019 | İstanbul |

Şekil 10. Türkiye’deki devam eden caz festivalleri

²² <https://www.cazdernegi.org/about-us>

Öte yandan, sitede yer alan “Nerede Caz?” sekmesinde yer alan caz çalınan mekânların bir kısmının günümüzde aktif olmadığı/kapandığı, dolayısıyla sitedeki bilgilerin de sistematik bir biçimde güncellenmediği işaret edilebilir. Bununla birlikte, sitede yer alan aşağıdaki tablo üzerinden cazla ilgili çoğu aksiyonun sürekliliği olmadığı okunabilmektedir.

| Caz Festivali | İlk Yılı | Kaç Yıl Sürdü? | Ne Zaman? | Şehir |
|-------------------------------------|----------|----------------|-------------------------|-----------|
| Aliğa Caz Günleri | 2014 | 2 | 04.08.2015 – 09.08.2015 | İzmir |
| Amatör Caz Müzisyenleri Festivali | 2002 | 11 | 12.03.2013 – 14.03.2013 | Eskişehir |
| Bilsak Caz Festivali | 1985 | 5 | xx.xx.1989 – xx.xx.1989 | İstanbul |
| Bodrum Hadigari Caz Günleri | 2000 | 7 | 09.12.2006 – 27.12.2006 | Muğla |
| Ege Caz Günleri | 2008 | 13 | 11.05.2010 – 13.05.2010 | İzmir |
| Uluslararası Caz Günleri | 2004 | 1 | | Zonguldak |
| Uluslararası İstanbul Caz Festivali | 1982 | 1 | xx.xx.1982 – xx.xx.1982 | İstanbul |

Şekil 11. Türkiye’deki sonlanan caz festivalleri

Derneğin Yönetim Kurulu üyelerinden Nesrin Algan, caz müzik ve sürdürülebilirlik kavramlarını “Sürdürülebilirlik ve Caz Üzerine” adlı yazısında aşağıdaki şekilde ele almış, derneğin bu bağlamdaki hedefini vurgulamıştır:

[...] Sürdürülebilir kalkınma kavramının tanımında yer alan ögeler ise, kuşak içi ve kuşaklararası dayanışma ve adalettir. Kuşak içi dayanışma ve adalet mekân, kuşaklar arası dayanışma ve adalet ise zaman boyutuna işaret etmektedir. Caz Derneği olarak biz de Sürdürülebilirliği bu şekliyle kavrayor, caz gibi naif, kırılğan bir kültürü çeşitliliği ve farklılığı ile koruyup sürdürebilmeyi önemsiyoruz. Bugün bizler, müzisyenler ve müzikseverler şimdide var olana sahip çıkıp gelecekte de var olabilmesi için çaba göstermekteyiz. Bu çabaya hep birlikte elimizden geldiği ölçüde destek vererek gelecekte de caz dinleyebilmeyi hedefliyoruz. (Algan, 2021)²³

Jazz Dergisi ise 1996-2016 yılları arasında üç aylık bir dergi olarak yayımlanırken, 2016 yılı itibarıyla faaliyetlerine internet sitesi üzerinden devam etmektedir. Bunun yanı sıra, *instagram* üzerinden aktif bir şekilde çeşitli şehirlerde sahne alan caz müzisyenlerine günlük olarak “hikâye” paylaşımlarında yer vererek caz müziğe ulaşılabilirliği artırdığı ve böylelikle gerek -amatör, yarı profesyonel ve profesyonel olmak üzere- tüm seviyedeki caz müzisyenlerini, gerek de mekânlarında caz müziğe

²³ <https://www.cazdernegi.org/blog/post/38>

yer veren işletmeleri desteklediği belirtilebilir. Buna ek olarak, yine tüm seviyedeki caz müzisyenlerinin doğum günlerini *instagram* üzerinden kutlayarak bir camia oluşturmaya çalıştığı gözlemlenmektedir.

Türkiye’de 1982 yılında kurulan “TRT İstanbul Radyosu Hafif Müzik ve Caz Orkestrası”nın, ayda bir kere gerçekleşen konserlerinin ücretsiz olması ve aynı zamanda TRT 3 Radyosunda da yayınlanması özellikleriyle caz müziği ülkemizde daha geniş kitlelere ulaştırmak için oldukça önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamak yerine olacaktır. Ancak sitesinde yer aldığı ifadeyle: “Kurulduğu yıllarda olduğu gibi günümüzde de türünün ilk ve tek örneği olma özelliğini taşıyan orkestra” olması devlet desteği olmamasından kaynaklanmaktadır. Zira, 1982’den bu yana birçok orkestranın kurulduğu, birkaç yıl faaliyetine devam ettiği ancak ekonomik sebeplerle faaliyetlerini durdurmak zorunda kaldığı konusuyla birlikte ele alındığında, ilgili orkestranın hâlâ “tek” orkestra olması eleştirilebilir. Faaliyetlerini ekonomik nedenlerle durdurmak zorunda birçok caz orkestrası kurulmuştur. *Big Soul Band* - Emin Fındıkoğlu (1968), Şenova Ülker *Big Band* - Şenova Ülker (1996) ve İstanbul Gençlik Caz Orkestrası - Baki Duyarlar (2014) gibi orkestralar bu orkestralardan yalnızca birkaçıdır.

Günümüzde devlet desteği olmayan orkestraların çoğu gönüllülük ilkesiyle ilerlemektedir. Nitekim, konser salonlarının yetersizliği vb. nedenlerle, gönüllü orkestraların konser sayılarının da yılda birkaç defadan fazla olmadığı gözlemlenebilir.

Caz müziğin, özellikle Türkiye’de, ulaşılması güç ve elitist bir imaj çizdiği belirtilebilir. Bu durum tüm müzik katılımcıları, mekânlar ve organizatörler tarafından benzer şekilde alımlanmakta ve yeniden üretilmektedir. Nitekim, caz dinleyicisi olmak ya da caz müzisyeni olmak belirli bir eğitim ve çaba -dolayısıyla boş zaman-gerektirmektedir. Caz katılımcısı başlangıç seviyesinde de olsa ileri seviyede de olsa sürekli bilgisini taze tutmakla ve kendini geliştirmekle yükümlüdür; zira doğaçlama sonsuz bir alandır. Boş zamana sahip olmak ise binlerce yıldır üst sınıfla ilişkilendirildiğinden, cazın elitist bir imaj çizmesi boş zaman üzerinden okunabilir. Bunun yanı sıra, *Babylon* Dergisi’nde yayımlanan aşağıdaki yazı üzerinden Türkiye’de caz çalınan mekânların çoğunun özellikle fiyat politikaları açısından elitist bir tutum sergilediği düşünülebilir:

Bir dönem cazseverlere hitap eden Taksim'deki Bodrum Cafe, Gayrettepe'deki Cazino gibi mekânların yanısıra Korukent Cazbar, Levent'teki Ece Bar ve Arnavutköy'deki Naima, süre anlamında olmasa da, etki olarak daha kalıcı sahneler oldular. Ancak bu mekânların orta gelir sınıfından ve üniversite öğrencilerinden maddî olanak anlamında uzak oluşu, dönemin tartışmalarındandı (Yurdesin, 2021)²⁴

Çoğu caz müzisyeninin röportajlarda değindiği yukarıda yer alan mekânların, elitist olmasının yanında, sürekliliğinin olmadığı, yalnızca belli dönemlerde aktif olduğu konusu da öne çıkmaktadır.

4.5.1. Caz eğitimi. Türkiye'de -öncesinde genellikle usta-çırak ilişkisiyle ilerleyen- caz eğitimi lisans anlamında ilk defa 1997 yılında Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü ile başlamıştır.

Bilgi Üniversitesi'nde Jazz Performans Bölümü'nü kurmuştuk. En çok emeği geçen Ali Perret'dir. Ben de emek verdim. Neden kurulduğunu söyleyeyim. Bana rektörden teklif geldi 1996 senesinde. Tek başıma yapabileceğim, altından kalkabileceğim bir şey değildi. Ali Perret de benim Boston'dan tanıdığım, çok iyi bir müzik adamı, arkadaşım. Aynı zamanda da profesyonel denizcidir. Gelmek istemiyor filan. İkna edeceğim ama ne diyeceğimi bilemiyorum. Sonunda, "İki adam birtakım şeyleri değiştiremiyoruz, birini yetiştirsek özgül ağırlığı olur. İleride bu ülkede bir şeyler değişebilir" dedim. Ali çok idealist adamdır. Bunu duyunca geldi. 1997'de başladık. Özel ders, yani her hocanın karşısına bir öğrenci koyuyorsunuz, ciddi masraflı bir şey. 2003 – 2004 yıllarına gelince idare biz bunun altından kalkamıyoruz deyince biz "O zaman bölümü kapatmayın. Kompozisyon ve müzik teknolojileri devam etsin, icra bölümünü kapatalım" cevabını verdik (Kozlu, 2011).²⁵

Caz eğitimi Bilgi Üniversitesi'nde, Can Kozlu'nun yukarıda belirttiği şekilde "idealist" bir tutumla başlamıştır. Ancak röportajda altı çizilen, maliyet dolayısıyla bölümün kapatılması konusundan da anlaşılabilen üzere; bu idealist durumu var edenin kurum değil, kişi ve hocaların olduğu belirtilebilir.

2009 yılında kurulmuş olan Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Caz Anasanat Dalı, caz adını taşıyan ilk lisans programı olmuştur. Ardından Bahçeşehir Üniversitesi Caz Yüksek Lisansı (2015); daha sonra İstanbul Devlet Konservatuvarı Caz Anasanat Dalı (2018) Lisans Programı, Sertifika Programı ve Doktora Programı kurulmuştur.

Ancak konservatuvarı caz müziğiyle birlikte düşünmenin, cazın değişimle yakından ilişkili doğası açısından biraz çelişkili olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Zira Baki Duyarlar'ın konservatuvar eğitimi konusundaki sözleri de bu durumu destekler niteliktedir:

²⁴ <https://bantmag.com/arsivden-istanbul-eglence-hayati-ve-caz/>

²⁵ <https://www.jazzdergisi.com/sinirlari-olan-hur-muzik/>

Konservatuvarın görevi korumaktır. Etimolojik olarak konservatuvar baktığımız zaman konserve etmekle ilgilidir. Eğer Klasik Batı konservatuarıysa, konserve bozacak şeyler istemeyecektir. Bizde böyle değil, daha çok eğitim amaçlıdır. Berlin’de, Avusturya’da ya da Avrupa’nın farklı yerlerinde gerçekten o müziğin koruma altına alınıp sonraki jenerasyonlara aktarıldığı bir birimdir konservatuvar (Akyol, 2016 s.26).

[...] Konservatuvar demekten hoşlanmıyorum açıkçası, çünkü bu sefer biz caz müziğini konserve edeceğiz. Rock çalan bir arkadaşımıza “Hop hocam! Sen rock çalma, caz çal” falan diyeceğiz, ben bunu sevimsiz buluyorum. O yüzden müzik okulu demek daha doğru geliyor. [...] Bu kargaşayı, bu işlere bizden otuz kırk yıl önce başlamış olan diğer ülkeler de yaşadılar. Şimdi bu kategorize etme, isim kargaşasını biz de yaşayacağız muhtemelen. Yani bir konservatuvar değil bence çünkü bir şeyi konserve etmeyi düşünmüyoruz. (Akyol, 2016 s.31).

Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nin de 1989 yılında öğrencilerine seçmeli ders verme amacıyla kurulmuş olan Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümünde yer alan *Performing Jazz, University Band* gibi dersler aracılığıyla Türkiye’deki caz eğitimi konusunda önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Nitekim, ODTÜ Caz Orkestrası ve ODTÜ Caz Topluluğu da ülke çapında faaliyetler göstermektedir.

Buna ek olarak, Bahçeşehir Üniversitesi kapsamında 2012 yılında kurulan Caz Sertifika Programı diğer adıyla BAU Caz Akademisinin ise Türkiye’nin önde gelen, usta müzisyenlerden oluşan eğitim kadrosuyla, Türkiye’deki caz eğitimine büyük katkısı olduğu işaret edilebilir. Derslerin Cumartesi günü gerçekleşmesi ise ciddi boş zaman konusunu destekler niteliktedir. Nitekim, akademiye katılan çoğu öğrencinin başka bir işi olduğu gözlemlenmektedir.

Bununla birlikte, Türkiye’deki caz eğitiminin yakın bir geçmişi olduğundan, çoğu caz müzisyeninin cazla ilişkisini *serious leisure*, ciddi boş zaman kavramıyla birlikte düşünmek yerinde olacaktır. Herhangi bir öğrenme davranışının da yine *serious leisure* kavramıyla birlikte düşünülebileceği vurgulanabilir. Zira Önder Focan’ın aşağıdaki röportajında da belirttiği üzere, “öğrenen öğreniyor, öğrenmeyen öğrenmiyor”.

Akademi İstanbul’da *ensemble* dersi verdim, o önem Bilgi Üniversitesi öncesi çok da popüler oldu. Akademinin en popüler derslerinden birisiydi. Çünkü insanlar çalışıyordu ve çaldırıyordum yani gruptaki müzisyenlere. Çaldırırken de caz teorisi, armonisi, emprovizasyon teknikleri öğretiyordum. Daha doğrusu anlatıyordum, öğrenmek tamamen öğrencinin işi. Öğrenen öğreniyor, öğrenmeyen öğrenmiyor. Sen sadece bilgiyi veya bilgi kaynaklarını sunuyorsun ortaya (Akyol, 2016 s.79).

Sibel Köse, benzer bir şekilde, eğitim hakkındaki görüşlerini aşağıdaki gibi açıklamıştır:

Eğitmen gibi görmüyorum da daha çok bir araya getirici, biraz rehber görüyorum kendimi. Tam tanımını kestiremiyorum. Çünkü aslında eğitim; karşıdaki istemezse çok da mümkün olan bir şey değil. Aslında her insan kendi eğitiminden sorumludur. Bir başkasına verebilecekleriniz onun alabilecekleri ve almak istedikleri ile sınırlı. Dolayısıyla “çok

dinlemeniz gerek” demek bile çok saçma. Çünkü evet çok dinlemelisin. Sevenin yapması gereken bir şey olduğunu düşünüyorum. Ancak o zaman daha fazlasına ulaşabilirsiniz (Köse, 2016)²⁶

Türkiye’deki caz eğitiminin çok uzak bir geçmişi olmadığı düşünüldüğünde, şu an var olan tüm profesyonel caz müzisyenlerinin bu müzikte kendi çabalarıyla ustalaştıkları belirtilebilir. “Okullu” olan usta müzisyenlerin dahi konservatuvarda klasik anlamda enstrüman, kompozisyon vb. okuyup daha sonra caza yöneldikleri gözlemlenmektedir. Diğer yandan, geleneksel anlamda bir müzik eğitimi olmamasına rağmen ciddi boş zaman uğraşı kapsamında caz müzikte profesyonelleşmiş birçok caz müzisyeni de bulunmaktadır.

Maffy Falay’ın bir röportajından alınmış olan genç cazcılara önerilerinden bazılarını içeren aşağıdaki kesit ise “bütün hayatı oraya vermek” konusunu, dolayısıyla boş zaman konusunu işaret etmektedir. Bu bağlamda boş zaman yalnızca bir zaman dilimi olarak değil, ekonomik anlamda da boş zamana sahip olmak açısından düşünülmelidir.

Yahu şimdi gayet kolay. Bilgisayara otursun, zaten oturuyorlar. Orada istediği caz parçaları, armonileri her şeyi öğretiyormuş, ben görmedim de. Cazın ne olduğunu yahut... Bütün Amerika’nın caz parçaları, Amerikan melodileri, hepsinin notaları orada. Benim zamanımda böyle bir şey yoktu. Ben arıyordum, arıyordum, bulamıyordum. Ne nota ne saz ne plak, hiçbir şey... İzmir’de arıyorum dükkânları caz, caz, caz yok. Bazen eski *Dixieland*ler falan çıkıyordu. Şimdi çok kolay öğrenmek. Ama ilk başta öğreneceğin enstrümanını bir kere bitirmen lazım, onun ne olduğunu... Ona hâkim olman lazım. Sonra cazı öğrenmek için armoniye yutman lazım, yutman! Öğrenmek de değil, yutacaksın. Çünkü Amerikan müziğinin hepsinde, bütün ölçülerde, hepsinde armoni var. O armonilerin içinde çalacaksın. Bir de cazın lisanını öğrenmen lazım. Babaları, Charlie Parker’ı dinleyip mesela... Bunlar gidiyor, Charlie Parker’dan öğrenmiş John Coltrane’i çalmaya çalışıyor. Charlie Parker dinleyip, “Nasıl çalıyor bu adam armonileri?” O kelime nasıl? Lisan nasıl? Armoniye öğrendikten sonra daha kolay öğrenebilirsin onu. Bence onları da bırak, caza âşık oldun mu? İdealist oldun mu? Bunlara diyorum, “Para biriktir, dosdoğru New York. New York’ta kal beş, on, otuz sene. O zaman öğrenirsin bu cazı.” Cazı çalmak için benim gibi idealist olman lazım. Parayı, şöhreti hiç görmeyeceksin. Bütün hayatını hep oraya vereceksin. Her şeyini müziğe, armoniye, caza, melodiye sonra enstrümanını daima pratik yapıp... Bu, başka ne? (Akyol, 2016 s.52).

Bu bağlamda, röportajda belirtildiği şekilde “idealist” olabilmenin güncel olmadığı, özellikle günümüz ekonomik koşullarında, hâli hazırda geçimini zor karşılayan caz müzisyenlerinin ya da öğrencilerin para biriktirerek başka bir ülkeye gitmesinin özellikle Türkiye ve benzeri gelişmekte olan ülkeler için neredeyse imkânsız olduğu belirtilebilir.

²⁶ <https://www.jazzdergisi.com/jazz-kisaca-sanat-hazinesi/>

Maffy Falay'ın Türkiye'deki cazcılar hakkındaki görüşü aşağıda yer almaktadır.

Caz çok zor bir müzik. Şimdi bir kere zaten ilk önce müziği çok iyi öğrenmen lazım, enstrümanını yutman lazım cazı çalabilmek için. Virtüöz olman lazım kendi enstrümanında. Neyse piyano, kontrbas, bas, davul ama şimdi caza gelince caz çok zor. Armoni diye bir şey var. Buradakilerin hiçbiri armoni bilmiyor. Öyle kafadan caz diye atıyorlar burada. Çok üzülüyorum. Dedim “Bir yer bulun, bunlara öğreteyim” falan, olmadı. Olsaydı meraklısı, meraklı da değiller sanki. Cazı öğrenmek için idealist olman, her şeyi bırakıp cazı öğrenmen lazım, başka türlü öğrenemezsin. Bunların hepsi para kazanıyor, para peşinde hepsi, caz diyorlar ama yanlış çalışıyorlar (Akyol, 2016 s.51).

Bunun üstüne Akyol, gençler arasında Amerika'da eğitim almış olan birçok müzisyen olduğunu belirtmiş ve Maffy Falay aşağıdaki gibi cevaplamıştır:

Yahu onlar da bir şey yapamıyor. Öğrenemez, gidip de mektepte neyi öğreneceksin? Benim gibi olacaklar, bütün hayatı, parayı, şöhreti her şeyi bırakıp “Ben bunu öğrenmek istiyorum” diyeceksin. Onlar gidiyor Berklee'ye, o zaten öyle bir mektep değil, sıfır. Onu bitirsen yine bir şey çalamazsın, New York'ta mektepler var, onlara giderse, orada öğrenirse... Miles Davis bile orada mektebe gitti. Orada armoni bilmem ne öğrendi, sonra parçalar falan yazdı (Akyol, 2016 s.51).

Bu röportajdan da anlaşılacağı üzere, cazın mutlaka “akademik” anlamda bir eğitim gerektirmediği konusunda birçok farklı görüş olduğu vurgulanabilir. Bunun yanı sıra, ülkemizde caz müziği yeni kuşaklara öğreten birçok usta caz müzisyeninin yurt dışında caz eğitimi aldığı konusunun altı çizilmelidir. Caz eğitimi için Berkeley'e giden ve daha sonra ülkemizde birçok müzisyene caz öğreten Emin Fındıkoğlu bu konuya başlıca örnek olarak gösterilebilir:

Gittiğim gün okulun müdürü odasına çağırdı beni. “Buraya gelenler hep burayı basamak olarak kullanıyor, burada kalıyor. Fakat bizim amacımız o değil, bunu peşinen söyleyeyim. Bizim amacımız, buraya gelenlerin öğrendiklerini kendi ülkelerine dönerek başkalarına öğretmeleri. Ama sen yine de işlerini yoluna koyarak kalabilirsin, karar senin” dedi. Ben bu müdürün ki okulun kurucusu ve sahibiydi. Sözlerini hiç unutmadım ve bitirince dönmeye karar verdim. Zaten dönmeye kararlıyım (Fındıkoğlu, 2016).²⁷

Diğer yandan, caz müzik, özellikle doğaçlama nedeniyle bir kere öğrenilip sürekli çalınabilen değil, müzisyenin hayatı boyunca sürekli kendini geliştirmekle yükümlü olduğu bir müziktir. Elif Çağlar'ın aşağıda yer alan röportaj kesiti tam olarak bu konuya işaret etmektedir:

[...] Cazın içine girdiğim andan itibaren, ne kadar hayat boyu öğrenme durumunu getirdiğini anladım. Böyle gidip biraz çalışıp, üç beş standart şey ezberlemek gibi değil. Bunu gördüm. Bunu görünce de kendimi çok eksik hissettim. Hala tamamlanmış hissetmiyorum. Eğitime kendimce devam ediyorum. Boş zamanlarımda hala ödevlerimi yaparım (Çağlar, 2016).²⁸

²⁷ <https://www.jazzdergisi.com/emin-findikoglunun-jazz-yolculugu/>

²⁸ <https://www.jazzdergisi.com/jazz-hayat-boyu-ogrenme-durumu/>

Günümüzde çalacak yer bulmanın gerek mekân azlığı gerek amatör ya da yarı profesyonel sayısı çokluğu gibi nedenlerle oldukça zor olması nedeniyle büyük bir sorun olduğu belirtilebilir. Şenova Ülker mekân azlığını aşağıdaki şekilde belirtmiştir:

Öğrencilerime bütün normal caz okullarında tavsiye edilen şeyi tavsiye ederim. Bol bol dinlesinler! Yazsınlar. Çok çok çok tekrar yapsınlar. Bunları yaptıktan sonra muhakkak bir grupta yer alıp, iyi, kötü çalsınlar. Çalacak yer bulsunlar. Tabii ki bu bir sorun. Ama bir şekilde iyi insanlar yetişirse buna da bir çözüm bulunur (Ülker, 2016).²⁹

Benzer bir şekilde Sibel Köse, çalınabilecek mekân azlığından bahsetmekte ve bu mekânların artırılması konusunda tüm müzik katılımcılarının sorumlu olduğunu vurgulamaktadır:

[...] Mutlaka eğitim çalışmalarının faydası vardır ama dört duvar arasında yaptığınız çalışmalardan öte, yaptıklarımı kaydetmek, onlardan ürün çıkartmak ya da konser vererek paylaşmak, kas gibi yaptıkça gelişen şeyler. Maalesef Türkiye bu konuda çok kısır. Dolayısıyla her müzik yapanın bu ortamları oluşturmakla ilgili kendine karşı bir sorumluluğu var. Her şeyi hazır beklemeye müsait bir yapımız var. O kadar alt yapımız yok, halbuki çok ilgi var, görüyorum. Demek ki müzisyenler, vokalistler ve sevenleri buluşturacak bir ortama, organizasyonlara ihtiyaç var (Köse, 2016).³⁰

Bu bağlamda *jam session* geleneğinin oldukça önemli bir rolü vardır ancak ne yazık ki ülkemizde *jam session* pratiğinin de oldukça az olduğu belirtilebilir. İstanbul özelinde, Bova Jazz Club ayda bir kere gençlere yönelik *jam session* düzenlemekte ve gençlerin müzikal becerilerini geliştirmek adına düzenli olarak usta müzisyenlerle çalıştaylar gerçekleştirmektedir. Yine İstanbul'da yer alan Noasis'te³¹ haftanın her günü *jam session* gerçekleştirilmesi ve giriş ücretinin -mevcut ekonomik koşullar için oldukça uygun sayılabilir bir ücret olan- 68 lira olması, adeta 68 ruhunu işaret etmektedir. Böylelikle paylaştıkça çoğalan bir müzik pratiği, herhangi bir kuşak belirtilmeksizin gözlemlenmekte; nitekim afişlerinde gençlere özel bir çağrı bulunmamaktadır.

4.5.2. Caz müziğin sunuluş ve tüketiliş biçimleri. Türkiye'de -metropollerde bile- caz icra edilebilen mekânların sayıca çok az olduğu gözlemlenmekte ve caz kulüplerde dahi caz müziğe uzak ögelere rastlanılabilmektedir.

Kadıköy Yeldeğirmeni'nde başlayan "serüven"ine Akasya AVM'deki yeni yerinde devam eden "The Badau"nun, "The Jazz and Fine Dine Experience" vurgusu ve

²⁹ <https://www.jazzdergisi.com/jazz-benim-kanatlarim/>

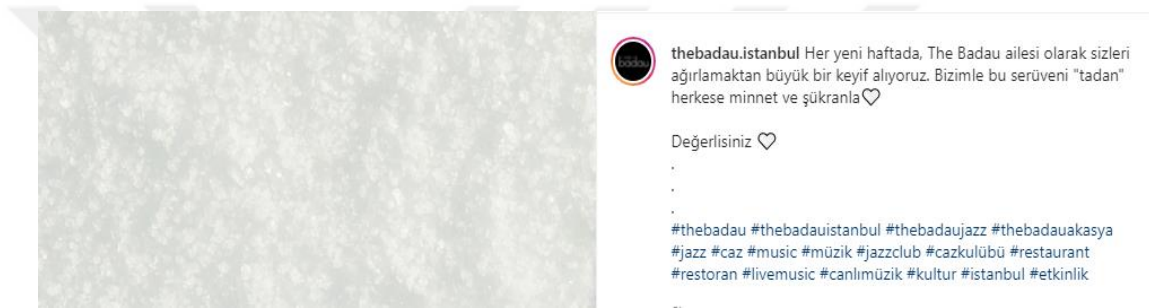
³⁰ <https://www.jazzdergisi.com/jazz-kisaca-sanat-hazinesi/>

³¹ Bu araştırma süreci içinde Noasis kapanmış ve mekân sahibi tarafından işletme dönüştürülmüştür. (Ağustos, 2023)

kendini Türkiye'nin ilk *gastro-jazz* kulübü olarak tanımlaması, mekânın yalnızca caz kulüp olarak düşünülmesine engel oluşturmaktadır. *The Badau*'nun kurucusu Eren Noyan, bir röportajında *The Badau*'yu aşağıdaki gibi tanımlamıştır:³²

The Badau'da yemeğin caz hali kapıdan girdiğiniz anda sizi karşılayan ailemle, ardından başına oturduğunuz masa ve çevresinin tasarımıyla başlıyor. Menüümüz sade ve net. Her bir ürünün içeriği doğaçlama tatların kurgusu. Masanızla ilgilenen herkes aşağı yukarı caz müzisyenidir. Yani her biri sahneye çıkıp caz icra edebilirler. Tabii konserler bu deneyimin ikinci yarısı. Caz müzisyenlerinin pişirdiği, servis ettiği ve üzerine caz dinlediğiniz bir deneyim alanı The Badau (Noyan, 2020).

Yukarıdaki açıklamada da vurgulandığı gibi, *The Badau*'ya göre “gastronomi deneyimi”nin, “caz deneyimi”ne göre daha öncelikli olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 12. 2022 yılına ait bir caz kulüp paylaşımı

Ne yazık ki, günümüz ekonomik koşullarında ve *The Badau* başta olmak üzere caz kulüplerinin fiyat stratejisi kapsamında; yukarıda *The Badau*'nun sosyal medya üzerinden işaret ettiği bu “serüven”i tatmak, avantajlı üst sınıfa mahsus bir ayrıcalıktır. Bu bağlamda, “değerlisiniz” vurgusunun sahibinin caz dinleyicileri mi yoksa menüyü tadabilen kimseler mi olduğu tartışılabilir. Yemek rezervasyonu yapıldığı ve mekânda sunulan tadım menüsü sipariş edildiği takdirde –diğer caz mekânlarına görece yüksek-giriş ücretinden muaf olunabildiği, sosyal medya üzerinden birçok kez paylaşılmıştır.

*“Mesela caz formunda omlet yapabilirsiniz; bunun için trompet şeklinde bir kalıba ihtiyacınız yoktur. Kısaca tasarımınızı ortaya koyarken büründüğünüz ruh halidir ve girdiğiniz armonik algı eşliğidir ürününüzü caz yapan. Biz, The Badau'da tam manasıyla bir gastro-jazz deneyimi çabası içindeyiz.”*³³

Yukarıda yine Eren Noyan'ın aynı röportajından bir kesit yer almaktadır. Bu noktada “caz” sözcüğü de üstüne düşünülmesi ve tartışılması gereken bir konum

³² The Badau: İstanbul'da bir gastro caz mekânı

<https://www.milliyet.com.tr/cumartesi/the-badau-istanbulda-bir-gastro-caz-mekani-6164573>

³³ <https://www.milliyet.com.tr/cumartesi/the-badau-istanbulda-bir-gastro-caz-mekani-6164573>

kazanmaktadır. “Yemeğin caz hali” bağlamındaki “caz” ne kadar anlamlıdır? Caz kavramı yalnızca doğaçlama vurgusu mu barındırmaktadır? Caz, müzikten bağımsız düşünülebilir mi? Yoksa bu yalnızca bir etiket olarak mı kullanılmaktadır? Nitekim Alper Maral’ın “Yaşasın Okulumuz! Teori ve Pratikte Caz Öğrenimi; Festivaller ve Reel Piyasa Koşulları”³⁴ adlı makalesinde de bu konu sorgulanmıştır:

“Bu müziğin hakkı gerçekten veriliyor mu, yoksa piyasa koşullarına “çarpişan araba” yetiştirilirken, artık küfre dönüşmüş anlamıyla bir “soylulaştırma” veçhesi olarak mı kullanılıyor, caz?” (Maral, 2021)



Şekil 13. 2021 yılına ait bir caz kulüp paylaşımı

Yukarıdaki afiştaki “Jazz & Dine Experience” sloganında yer alan, caz müziğin ve yemeğin bir “deneyim” olarak sunulması; caz müziğin, caz müzisyenlerinin ve hatta yemeğin metalaştırılması olarak okunabilir. Bu bağlamda; caz müzik, müzisyenler ve sunulan yemekler ayrı ayrı ürünleştirilmektedir.

³⁴ <https://cazkolik.com/icerik/yasasin-okulumuz-teori-ve-pratikte-caz-ogrenimi;-festivaller-ve-reel-piyasa-kosullari#>

“İçinden Jazz Geçen Ocakbaşı”

5 ŞUBAT
CUMARTESİ
20:30



MANUŞ-U
Alâ

ile Peymane Pera'da buluşalım.

RZV.

**PEY
MA
NE**
20.YIL

Şekil 14. “İçinden Jazz Geçen Ocakbaşı” afişi

Yine fantastik, hatta görece yapıbozucu sayılabilecek olan bir başka afişe yer vermek gerekli görülmüştür:



Bestem Yuvarlak

Ciğer Şiş + *Raki*

**PEY
MA
NE**
20.YIL

Rezervasyon

Şekil 15. Peymane performans afişi

Yukarıda yer verilen afişin açıklamasında ise, “Bugünün gizli formülünü açıklıyoruz! Bestem Yuvarlak performansıyla; Rakı + Ciğer Çöp Şiş = Perşembe Keyfi” cümlesi yer almaktadır. Yine hem performansın, hem de yiyeceklerin metalaştırıldığına tanık olunmaktadır.

Nitekim, bu gibi mekânların belli bir kitle oluşturmak ve olası müşterilerinin ilgisini çekmek için kullandığı yöntemlerin çeşitli ve akılda kalıcı olmaları şaşırtıcı değildir. Bununla birlikte, içerik her ne kadar komik ve absürt olsa da, diğer taraftan cazın yeniden üretimine -en azından başka türlü bu kültür ürünüyle yolu kesişmeyecek zümrelerin ilgisine mazhar olmasına- bir katkıda bulunduğu belirtilebilir.

4.5.2.1. Caz festivalleri. İstanbul başta olmak üzere, Ankara, İzmir, Bursa, Aydın, Bozcaada ve Kaş gibi birçok yerde gerçekleşmekte olan caz festivalleri, genellikle sponsorlar tarafından desteklenen, çoğu kamusal alanda reklamlarının görünür olduğu, genellikle halka cazı sevdirmeye amacı da güden organizasyonlardır.

Bu bağlamda sponsor destekleri kritik önem kazanmaktadır, zira cazın reel “alıcı kitlesi” oldukça küçük, pazarı daha önce de işaret edildiği gibi diğer popüler türlere oranla dardır. Sponsor desteği festivallere lojistik açıdan belirgin katkılar sağlamakta, ancak ne yazık ki müzik katılımcıları tarafından pek hissedilememektedir. Ali Perret sponsorluk konusundaki görüşleri de yaşanan sorunları özetler niteliktedir:

Sponsorluk çok önemli. Sponsorsuz kulüpler bile yürüyemiyor artık, öyle bir duruma geldik. Ne müzisyen parasını ne işletmeci kirasını çıkarabiliyor. Sponsorluk gerekli ama halka açık olmalı konserler. Madem sponsor var, belirli bir kesime bence bedava bile olmalı veya 5-10 lira olmalı. Hem sponsor buluyorsunuz hem de 50 liraya bilet satıyorsunuz, onu aklım almıyor benim. Zaten sponsorluk her şeyi kapsıyor, herkes memnun. Müzisyen parasını alıyor, organizatör parasını alıyor, firma reklamını yapmış oluyor... Halka dönük olursa bir sorun yok (Akyol, 2016 s.156).

Bununla birlikte, festivallere daha fazla izleyici/dinleyici çekebilmek adına, caz türünde müzik yapmayan müzisyenlerin de yalnızca popüler oldukları için ana grup (*headliner*) olarak sahne alması gibi sorunsallar mevcuttur.



Şekil 16. 2010 yılına ait uluslararası caz festivali görseli

Ek olarak, özellikle uluslararası caz festivallerinin şehir tanıtımı misyonu da üstlendiği afişlerden okunabilmektedir. Sibel Yardımcı'nın *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal* adlı kitabında incelediği üzere, bu durum gündelik hayatın estetikleştirilmesine örnek gösterebilir. Bu düzlemde, “kent in ekolojik, tarihsel ve mimarî malzemesi dönüştürülerek teşhir edilir ve satışa sunulur” (Yardımcı, 2021 s. 38). 2005 yılında İstanbul özelinde yapılmış olan incelemenin şu an Türkiye’deki diğer metropoller için de geçerli olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

“Vitrin, renkli, parlak, saydam, temiz ve güvenli olmalı; hem ilgi çekecek bir egzotik’liğe hem de sermayenin kendini güvende hissedebileceği konfora, altyapıya ve güvenlik sistemlerine sahip olmalıdır” (Yardımcı, 2021 s.45).

Bu bağlamda Yardımcı, kent in metaya dönüştürüldüğünü ve sanatsal etkinlik ve festivallerin de metayı pazarlamaya yarayan enstrümanlar olarak kullanıldığını

vurgulamaktadır. Bu ilişkiyi boş zaman kavramıyla birlikte düşünmek yerinde olacaktır; zira bu alanın özellikle de tüketimi ekseninde, boş zaman zorunlu bir gereçtir.

Caz Festivali kapsamında Genç Caz adında bir yarışmayla yeni kuşak müzisyenler de cesaretlendirilmeye çalışılmaktadır.:



Şekil 17: İKSV Genç Caz+ afişi



Şekil 18. "İKSV Genç Caz" görseli

Afişlerden de anlaşılacağı üzere gençler acele etmeye, bir an önce başvurmaya çağrılmaktadır. İlgili websitesinde gençleri yarışmaya çağıran metin şu şekilde devam etmektedir: “Unutmayın, şu an dünyanın en önemli caz müzisyenleri artık bu tarz büyük organizasyonlar sayesinde tanınıyor.”³⁵

Ne var ki, yeni kuşak müzisyenlerin yalnızca bir “yarışma” kapsamında değerlendirilmesinin ve müzisyenlerin yarışma kavramı dâhilinde, diğer gruplarla rekabet içinde olmasının caz müziğin kapsayıcı ruhuyla çeliştiği vurgulanabilir.

Aynı sorun Nardis Caz Vokal yarışmalarında da gözlemlenmektedir. Nardis Jazz Club’ın sitesinden alınan açıklama şu şekildedir: “Nardis Jazz Club tarafından düzenlenen “Genç Caz Vokal” yarışmasının amacı, Türkiye’de amatör veya profesyonel olarak müzikle uğraşan gençlerin, caz vokal alanında gelişme göstererek seslerini duyurmalarında yardımcı olmak, uluslararası sahnelerde yer almalarını sağlamak, teşvik etmektir.”³⁶ Ancak bu “teşvik” yalnızca bir yarışma ekseninde gerçekleştirilmekte ve dolayısıyla aynı amacı taşıyan gençlerin bu alandaki cesaretinin kırılma ihtimali olduğu da gözardı edilmemelidir.

Diğer yandan, bu gibi etkinliklerin yalnızca gençler için düzenlenmesi, yaş konusunda ayrımcı bir tutum sergilendiğini işaret etmektedir.

4.5.2.2. “Caz Her Yerde”. Caz konser/dinleti afişlerinde görmeye alışkın olunan bazı başlıklar bulunmaktadır. Caz müzik genellikle, brunch, kahvaltı, akşam yemeği gibi esas vurgulanmak istenen şeyin yanında bir eşlik görevi görmektedir.

Türkiye’de caz müzik birçok yerde bulunmaktadır: Parklarda, Vapurda, Ormanda, Adada... Bu nedenle bu bölüm, aynı zamanda eski bir haberin manşeti³⁷ olan “Caz

³⁵ Genç Caz: <https://cazkolik.com/icerik/istanbul-caz-festivali-genc-caz-muzisyenlerini-konser-vermeye-cagiriyor>

³⁶ <https://www.nardisjazz.com/17-nardis-genc-caz-vokal-yarismasi/>

³⁷ Caz Her Yerde: <https://www.haberhurriyeti.com/haber/3319792/caz-her-yerde>



Şekil 20. “İKSV Caz Festivali” kapsamındaki “Caz Vapuru” afişi

Yine yukarıdaki afişte caz festivalinde yer alan caz müziğin “eşlik”ten ibaret olduğu; öne çıkan olgunun ise boğazda vapur keyfi “deneyim”i olduğu vurgusu okunmaktadır. İKSV’nin Caz Festivali kapsamında farklı başlıklarla dinleyicinin ilgisini çekmeye çalıştığı söylenebilir. “Parklarda Caz” etkinliği; ücretsiz olması, festival ruhunu yansıtması ve ekonomik bağlamda herkese ulaşabilmesi açılarından cazın yeniden üretimine katkı sağlayan bir oluşum olarak görülebilir. Bu etkinlikte yer alan gruplar ise amatör-yarı profesyonel olarak etiketlenilecek, Genç Caz yarışmasında derece alan gruplardır. “Gece Gezmesi” ve “Caz Vapuru” gibi etkinliklerin ise birer -kayıtsız-boş zaman eğlencesi olarak sunulduğu ve bilet fiyatları göz önünde bulundurulduğunda ticaret odaklı olduğu belirtilebilir. Nitekim bu edimle, ciddi caz dinleyicilerinin ıskalanma ihtimali olduğu da düşünülebilir.



Şekil 21. İKSV “Caz Yazı Bambaşka” afişi



Şekil 22: “Ormanda Caz ve Pıknık” afişi



Şekil 23: İKSV 30. İstanbul Caz Festivali “Parklarda Caz” afişi

Birçok “caz” festivali içeriğinde olduğu gibi, “Parklarda Caz” afişinin yer aldığı 07.07.2023 tarihli haberde de bazı vurgular dikkat çekmektedir:

[...] 9 Temmuz Pazar günü 6 Mayıs Gençliğimiz Var Sahnesi’nde ücretsiz olarak düzenlenecek etkinlikte ilk olarak modern cazı etnik detaylarla süsleyen Eggman Quartet izleyiciyle buluşacak.

Cazseverler Unutulmaz Bir Gece Yaşayacak

Quartet’in ardından Esra Gürçay ve Peter Shalamov, grup funk, neo-soul, hiphop ve R&B türlerini de kapsayan geniş bir repertuvarla dinleyicilerinin karşısına çıkacak. Kurulduğu günden bu yana rock’tan caz’a, pop’tan funk’a çeşitli türlerde çalarak büyük beğeni kazanan Boğaziçi Üniversitesi Müzik Kulübü Orkestrası ile ilk albümleri Humans In A Pool’u 2020 yazında Viyana’daki küçük kendin yap stüdyolarında kaydeden psişik-funk grubu Takeshi’s Cashew de cazseverlere unutulmaz bir gece yaşatacak.³⁸

Grupların “cazdan popa” birçok türü kapsaması konusunun defalarca altının çizilmesi bir yana, “etnik” ve “egzotik” olmalarının vurgulanması; diğer yandan ise caz sözcüğünün Parklarda Caz Festivali açıklamasında yalnızca “rock’tan caz’a” kısmında kullanılması festivalin kimliğini sorgulatmaktadır. Bu durumun yanı sıra, asıl vurgunun “unutulmaz bir gece” yaşanacak olması okunmakta, böylece geçirilecek

³⁸ <https://belediyehaber.net/2023/07/07/30-istanbul-caz-festivali-basladi/>

olan zamana işaret edilmektedir. Bu bağlamda, caz festivalinin ciddi boş zaman kapsamındaki caz dinleyicisine mi yoksa kayıtsız boş zaman dinleyicisine mi hitâp ettiği tartışılabilir.

Herhangi bir müzik türünün “dinleyici”si olmak, ciddi boş zaman gerektiren bir uğraştır. Bununla birlikte, “caz dinleyici”sine seslenen caz festivallerinde kayıtsız boş zaman dinleyicisinin hedef alındığı gerek afişlerden gerek içeriklerden okunabilmektedir. Bu bağlamda, festival başlıklarının neden ısrarla caz terimiyle birlikte tasarlandığı sorgulanabilir.

Caz müziğin eşlikçi olarak görüldüğü ve konser afişinde dahi mekâna ve zamana vurgu yapılan etkinliklerin yalnızca caz festivallerinde değil, özel etkinliklerde de var olduğu gözlemlenmektedir:



Şekil 24. “Avlu’da” Caz afişi

Aşağıda afişleri yer alan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin caz müzikle ilgili etkinliklerinin -her ne kadar caz festivali kapsamında olmasa da- ücretsiz ve ulaşılabilir olması, “her yerde, herkes için sanat” mottosuyla, cazı belirli -ayrıcalıklı- bir kitleden ziyade, daha geniş kitlelere tanıtmaya ve yayma misyonu üstlendiği gözlemlenmektedir. İlgili konserlerin açık havada gerçekleşmesinin ise müzik katılımcıları arasındaki hiyerarşiyi en aza indirdiği söylenebilir:

[...] Kaba bir sınıflama yapıldığında, kapalı mekânda gerçekleştirilen müzik pratiklerinin çoğunlukla asimetric) icra edenlerin ve dinleyenlerin ayrıştığı), neredeyse her zaman belli bir sınırsallık taşıyan (toplumsal kategoriler; sosyo-ekonomik sınıflar, inanç sistemleri, etnisiteler, vb., aidiyet belirleyici/tanımlayıcı öğelerle hatları çizilen, çoğu zaman seçkin) doğaları olduğunu önermek abartılı olmayacaktır. Oysa açık alanlar daha geçirgen bir toplumsallık motifi yansıtırlar; bunun uzantısı olarak, açık alanlarda icra edilen müzikler de daha serbest paylaşım kodlarına sahiptirler; performans katılımın sınırları -zaman, mekân, gramer, retorik, vb.- çok daha gevşet ve bulanıktır. Bir icrayı yakından ya da uzaktan, başından ya da ortasından, uhrevî bir sessizlikte ya da patırtılı bir katılımıla, vs., izlemek bu paylaşımın açık uçlarından sadece birkaçıdır. Daha da önemlisi, müzik ya da performans çoğu zaman aslı hedef olan toplumsallaşmanın/sosyalizasyonun aracı olmaktan yüksünülecek bir şey olarak algılanmaz (Maral, 2020 s. 79).



Şekil 25. İBB “Yolculuk Arası Bi’ Caz Molası” Afifi



Şekil 26. İBB “Adalarda Caz” Afifi

4.5.3. Ciddi boş zaman (*serious leisure*) ekseninde caz müzik. Murat Beşer'in aşağıda alıntılanan röportajında belirttiği üzere, -özellikle Türkiye'de- birçok profesyonel caz müzisyeni yalnızca performans üzerinden geçimini sağlayamamaktadır:

Müzik sektörü *digital download* sonrasında çok küçüldü. Caz zaten pastanın iri dilimlerinden biri değildi. Şimdi pasta küçülünce cazın dilimi daha da küçüldü. Kendini pop yıldızı gibi pazarlayan cazcıların dilimden aldığı pay bir parça daha fazla, çünkü cazcılar uzun zamandan beri görünüşle pazarlanıyor. Tabii bu tablonun arka tarafında emektarlığı ve sanatı nedeniyle önünde eğildiğimiz bir sürü değer, enstrümanın zirvesinde bir sürü değerli müzisyen geçim sıkıntısı çekiyor. Bu değerler geçim sıkıntısı çekerken caz müziğinin dünyada geldiği nokta, dünyanın genel olarak geldiği noktadan çok kopuk olarak düşünülmemeli (Akyol, 2016).

Türkiye'de caz kulüplerinin veya caz çalınabilecek yerlerin azlığı nedeniyle caz çalmanın ve dinlemenin neredeyse "marjinal," oldukça kısıtlı olanaklarla karşılaşılan bir edim olduğu savunulabilir. Profesyonel müzisyenler -burada kast edilen özellikle caz müzisyenleridir- dolayısıyla sahne alabildikleri başka bağlamlar ve türlerde üretimlerini ve varoluşlarını sürdürürken kimi zaman caz öğelerini verili türlere entegre ya da adapte etmekte, kimi zaman da, özellikle "cazdan taviz vermek istenmeyen" durumlarda, ya da verili türlerin gramer ve disiplinlerinin melezeleştirme yolunda esnetilemeyeceği, bunun benimsenmeyeceği durumlarda, caz pratiğini neredeyse bir -kayıtsız- boş zaman aktivitesine dönüştürebilmektedirler. Sözü geçen profesyonel, yıllardır tanınan caz müzisyenlerinin yanı sıra bu grubun dışında kalan yarı-profesyonel müzisyenler/müzik katılımcıları, caz piyasası darlığından; gerek çalacak yer bulamama gerekse de yeterli ücret alamama, ilgi görememe, vb. nedenlerle farklı türlere yönelebilmektedir. Bu nedenle, yarı profesyonel caz müzisyenlerinin –hatta bazen profesyonel caz müzisyenlerinin bile- para kazanma ya da geçinebilme motivasyonuyla "istemeyerek" ya da şikâyet ederek, gönülsüzce pop ve benzeri farklı türlere yönelebildiği gözlemlenmektedir. Alper Maral "Caz-402: Yaşasın Okulumuz!" adlı makalesinde tam da bu konuya işaret etmiştir:

Kimine komik gelebilecek trajedimiz: *Sound-check* dediğimiz ses ayarlama provalarında, ister bir gece kulübü, pavyon ya da kumsal sahnesinde; solistimiz ister pop, fantezi ya da arabesk sanatçısı olsun, eşlik edecek orkestradaki klavyecinin iştahla *Spain*, başçının da *Donna Lee* çalması, işte tam da bundandır (bildiğim, 40 yıldır bu böyle!!!). Yani, o akşam çalınmasa da hep söylenen: [...] "Ben aslında..." (Maral, A. 2021)

Şenova Ülker'in aşağıda yer alan röportaj kesiti üzerinden yine aynı konu okunabilir:

Senfoniye girdiğim yıllarda Emin Fındıkoğlu ile tanıştım. Caz hocam olarak Emin Fındıkoğlu'nu tanırım ve söylerim. Bodrum'a gittik. Bodrum'da o zaman çok güzel caz çalınan kulüpler vardı. Orada çalmaya başladım Emin hocayla. Onno Tunç oradaydı. Para kazanmak lazım. Onun orkestrasına da girdim. Orada düşünün Ajda Pekkan kostüm

değiştirirken, biz caz çalardık. Öyle günlerdi yani. Bir yandan da pop çalardık ama böyle bir yanımız da vardı. (Ülker, 2016)³⁹

Ekonomik nedenlerle farklı türlere yönelen caz müzisyenleri dışında, yalnızca caz çalan ya da sadece caz çalma lüksüne sahip müzisyenlerin, geçimlerini genellikle farklı bir iş sayesinde sağladığı görülmektedir. Bu bağlamda, farklı türde müzik yapan ve caz çalan müzisyenlerle farklı bir işi olan ve caz çalan müzisyenlerin boş zaman anlamında benzerlik taşıdığı belirtilebilir. Her iki durumda da müzisyenler caz çalmayı bir ciddi boş zaman aktivitesi olarak gerçekleştirmektedir. Günün sonunda çalınan müzik karşılığında para kazanılsa da bu oldukça az bir meblağ olduğu için; cazın aslında keyif alınan ve bu nedenle çalınan/çalmak istenen bir tür hâline geldiği algısı oluşmaktadır. Üçüncü grubun ise ders veren müzisyenlerden oluştuğu belirtilebilir. Gerek özel derslerle gerek bir kurumda verilen derslerle bu grup hem küçük yaştaki müzik öğrencilerinin müzik okuluna seçilmesine ve profesyonelleşmesine katkı sağlamakta; hem de amatör müzisyenlerin müzik yolculuklarına destek olmaktadır. Dördüncü olarak, caz müzisyenleri kayıt, *mix*, *mastering* konularında yetkinse yine bu alanlardan da geçimlerini sağlayabilmektedir. Son olarak, yalnızca caz çalan ve başka bir iş yapmayan profesyonel müzisyenlerin “varlıklı ailelerden geldiği” gözlemlenebilir.

Böylece bu beş grubun da yalnızca caz icra ederek geçinmediği ve cazın ciddi boş zaman aktivitesi ile sınırlı olduğu belirtilebilir.

- 1- Başka bir işi olan
- 2- Başka tür müzik çalan
- 3- Ders veren
- 4- Kayıt/*mix*/*mastering* yapan
- 5- Farklı bir geliri olan ve çalışmayan

Bu bağlamda bu gruplar arasında bir çıkar çatışması olmadığı, tam tersine birlikte bir caz katılımcısı popülasyonu oluşturduğu vurgulanabilir.

Taylor’a göre önemli olan caz müzisyenlerinin niteliği ya da niceliği değildir. İngiltere’deki tecrübeli ve yetenekli caz müzisyenlerinin sayısının oldukça fazla olduğunu ve fırsat verildiğinde üst düzey performans sergilediklerini belirtmiştir. Bu usta müzisyenlerin çoğu ders vermektedir, böylelikle amatör ve yarı profesyonel

³⁹ <https://www.jazzdergisi.com/jazz-benim-kanatlarim/>

müziyenlerin sayısı profesyonel müzisyenlerin sayısını aştığını vurgulamıştır. Bunun sonucunda ise arz talep dengesi sarsılmakta; caza yoğun bir talep olmamasına rağmen caz müzisyenlerinin sayısı her geçen gün artmaktadır. Çözüm olarak ise caz dinleyicisi nüfusunu artırmanın gerekliliğini vurgulamıştır. Öte yandan, öncesinde caz sevmediğini söyleyen birçok kişinin de -muhtemelen arkadaşı için gittiği- canlı müzik ortamında dinlediği müziği sevdiğini belirttiğinin altını çizmiştir (akt. Jenkins, 1999 s. 362).

Günümüzde sahnesi ya da ekipmanı bile olmayan birçok mekânda caza yer verildiği; böylelikle ürünlerin daha yüksek fiyatlara satılabilmesi için cazın bir pazarlama unsuru ya da soylulaştırma ögesi olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, işletmeciler tarafından caz performansı için ekseriyetle öğrenciler, amatör ya da yarı profesyonel müzisyenler hedef alınmakta, dolayısıyla profesyonel müzisyenlerin kabul etmeyeceği şartlara ve ücretlere rağmen mekânların farklı seviyedeki müzik kılımcıları yoluyla kâr elde ettiği gözlemlenmektedir. Müzisyenler açısından şartlar yetersiz olsa da bu tarz yerler deneyim kazanma, yarı profesyonelliğe/profesyonelliğe yaklaşma ya da formda kalma alanları olarak görülmekte ve bu gibi nedenlerle şartları profesyonel müzisyenlere göre çok önemsemedikleri anlaşılmaktadır. Ancak zaman içinde, özellikle -öğrenci olan müzisyenler- şartlar hakkında iyileştirme talep ettiğinde zaten öğrenci oldukları, harçlıklarını çıkardıkları, evde çalacaklarına mekânda çaldıkları, ayrıca mekânın onlar çaldığı için herhangi bir gelir etmediği vb. söylemlere maruz kaldıklarına şahit olunmuştur. Gün geçtikçe artan amatör müzisyen sayısı nedeniyle, mekânların bu konuda sayısız seçeneği olduğu görülmekte, bu nedenlerle sahnesi dahi olmayan işletmelerin bile “çeşitlilik” arayışında olduğu, sürekli farklı gruplara “sahne” verebildiği gözlemlenmektedir.

Bunun yanı sıra, müzisyenlerin de bazı mekânları gelişme yeri olarak gördüğü aşağıda yer alan Kerem Görsev’in röportajından anlaşılabilir:

Sonra 80’li yılların ortalarında Cazino diye bir caz kulübü açıldı Stardust Kulübü’nün üstünde. 87’de falan Selim Selçuk Naima’yı açtı, çok güzel bir yerdı orası. 1986 yılında Ortaköy Alageyik Restoran vardı, Reina var ya, orası Alageyik Restorandı. Dev bir *grand* piyanoları vardı. *Steinway*. Sahibi rahmetli Erdoğan Bey’e dedim ki “*Dinner* caz yaparım”, “Ooo” dedi, “tamam, çal bakalım.” İşe aldı bizi. İlk Kerem Görsev Caz Trio. İki sene çaldım orada. Yemek müziği cazı repertuarıyla ısınmaya başladım caz sahnesine. Kendi *trionu* kurarak disiplin, sorumluluk almayı öğrendim. Grubu yürütmeyi öğrendim (Akyol, 2016 s.90).

Ancak yukarıda da belirtildiği gibi günümüz mekân azlığı ve müzisyen çokluğunda gerek amatör ve yarı-profesyonel, gerek profesyonel müzisyenler için geçmişte olduğu şekilde bir “düzenli iş” bulunmadığı belirtilebilir.

Kaplan’a göre, profesyonel ve amatör, rakip değil, daha ziyade birbirine bağlı rollere sahip “yakın müttefiklerdir”. Hem profesyonellerin hem de amatörlerin, “yaratıcı dostluk” ilişkisine girebilmek için müziğe karşı tutumlarını diğerinin değerleri ve uygulamalarıyla uyumlu olacak şekilde ayarlamaları gerekmektedir (Kaplan, 1954 s.28).

4.5.3. Türkiye’de Caz Katılımı ve Caz Dinleyicisi. Caz katılımı caz dinleyici kitlesiyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, caz katılımının artması için dinleyici kitlesinin de genişlemesi gerekmektedir. Jenkins, caz katılımını artırabilmek için caz müzisyenlerinin Miles Davis sendromundan⁴⁰ kurtulması gerekliliğini ve seyirci dostu olmalarının önemini vurgulamaktadır. (Jenkins, 1999)

Ancak, Türkiye’de Miles Davis sendromunun geçerli olmadığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Zira müzisyenler performanslarını çoğunlukla dostane ve nüktedan bir tavırla gerçekleştirmektedir. Buna ek olarak, caz mekânlarının küçüklüğü de müzisyen ve dinleyici arasındaki diyaloga izin vermekte; mekâna ya da gruba ilk defa giden dinleyici bile müzisyenlerle rahatlıkla iletişim kurabilmektedir.

[...] Türkiye’de müzik dinleyen kulaklara cazın ne olduğunu sözel olarak anlatma şansımız olsa cazda önlenemez bir yükseliş olabilir. Bu akademik çevrelerde olabilecek bir şey. Yoldan birini çekip de “dur sana caz anlatayım” demek, zorlamak mümkün değil” (Akyol, 2016 s. 31).

Baki Duyarlar yukarıda bir kısmı yer alan röportajında yoldan birini çekip caz anlatmanın mümkün olmadığını belirtmiştir. Fakat özellikle belediyelerin ücretsiz olarak yaptığı birçok etkinlik insanları yolundan edip müzik dinlemeye yönlendirmektedir. Bu bağlamda, o an çalınan müziğin türü cazsa, insanların normalde dinleyicisi/katılımcısı olmamasına rağmen caz müziği de tercih ettiğine sıklıkla rastlanılmaktadır. Bu durumda belediyelere, festivallere ve caz kulüplerine oldukça büyük bir sorumluluk düşmektedir. Zira Elif Çağlar da benzer bir durumu işaret etmiştir:

⁴⁰ Miles Davis’in genellikle dinleyicilerle iletişim kurmaması ve hattâ dinleyiciye sırtını dönerek çalması dolayısıyla yapılan adlandırma.

Dinleyici, “biz jazz müziğinin bu kadar eğlenceli, keyifli bir şey olduğunu bilmiyorduk” diyor. Jazz’ı sevenlerin dışında birtakım önyargılarla uzak kalmış bir dinleyici var aslında Türkiye’de. Onların bu buzu nasıl çabuk erittiğini gördüğümde çok mutlu oluyorum. Demek ki aslında yapılacak çok şey var. Doğru adımlar atılırsa dinleyici ile jazz arasında öyle sanıldığı kadar büyük bir mesafe olmadığı anlaşılır. (Çağlar, 2016)⁴¹

Yirmi milyonu aşkın sayıda popülasyona sahip olan İstanbul’da dahi oldukça sınırlı sayıda caz kulübü olması ve var olan kulüplerin de elitist bir tutum sergilemesi gibi nedenlerle caz dinleyicilerinin katılım oranının az olduğu düşünülebilir. Şenova Ülker bu duruma aşağıdaki şekilde işaret etmektedir:

[...] Fakat bu ülkede, belki şartların getirdiği bir şey, sponsorlar, buna sahip çıkan, gönül veren insanlar çok fazla organize değil. Dolayısıyla bu yüzden de caz müziği ve çalınan yerler gelişmiyor. Dediğiniz gibi küçük bir şehirde 15 tane caz kulübü olabiliyor. Birçok yerlerde *jam session*’larda gittik bunu gördük. Onlara da katıldık. Ama burada bir tek Nardis Jazz Club var. Birkaç caz kulübü zamanında açıldı ki onlar da elit yerler. Elit olmaması lazım caz kulüplerinin. Herkesin gelebileceği yerler olması lazım. (Ülker, 2021)

Bu bağlamda caz kulüplerindeki bilet fiyatları dikkat çekmektedir. Diğer canlı müzik mekânlarına kıyasla, caz kulüplerinde oldukça yüksek giriş ücretleri talep edildiği belirtilebilir. Turist yoğunluğunun fazla olmadığı yerlerdeki mekânların doluluk oranının özellikle hafta içi günlerde düşük olması bu konuyla ilişkilendirilebilir. Ne var ki, belirtilen yüksek giriş ücretlerine rağmen ne işletmecilerin ne de müzisyenlerin aldığı ücretten memnun olduğu gözlemlenebilir.

Cüneyt Sermet, caz çalınan mekânları tasvip etmediğini şu sözlerle açıklamıştır:

Cazcıların çaldıkları yerleri hiçbir vakit tasvip etmedim. Caz çalarken on para almadığım gibi daima konser salonlarında bilmem nerede, içki içilen sarhoş meyhanelerde caz çalınmasını kabul etmedim hiçbir vakit. Çünkü bir yerde Duke Ellington çalıyor, öbür yerde “hellaaaa” diye bir adam, ben onu kabul edemem. Konser platformunda kalmasını istemişimdir daima. Dinlenecek müziktir caz. Yoksa bilmem ne yapılacak müzik değil, iyi caz çok derin müziktir (Akyol, 2016 s.168).

Sponsorların geçtiğimiz on yıla kadar genellikle içki firmaları olduğu düşünüldüğünde bu tarz düşüncelerin güncelliğini korumadığı belirtilebilir. Bununla birlikte, dinleme aktivitesi yalnızca sessizce ve oturarak mı gerçekleştirilebilir sorusu da yerinde olacaktır. Örneğin, *lindy hop* dansçıları birer caz dinleyicisidir ve orkestra *big band* ya da daha küçük ölçekli caz grubu çalarken dans etmektedir. Yukarıdaki açıklamaya göre bu cazın değerini düşüren bayağı bir şeydir, ancak *musicking* kavramıyla birlikte

⁴¹ <https://www.jazzdergisi.com/jazz-hayat-boyu-ogrenme-durumu/>

düşünüldüğünde; tam tersi paylaşıldıkça çoğalan bir müzik aktivitesine şahit olunmaktadır.

Caz biraz fazla elit oldu. Bu, yadırgadığım bir şey. Eskiden kulüplerde çalınan, laboratuvarlarının kulüp olduğu bir müzik stili fazla yüceleştirildi ve özünden koptu. Klasik müzik olma yolunda gidiyor. Caz prestijli bir şey, konser müziği oldu. Eskiden konser müziği değildi. Dolayısıyla yüceleştirilmenin sonucu olarak da birazcık, birazcık değil aslında epeyce dinleyici kitlesinden koptu. Türkiye'deki rakamları bilmiyorum ama Amerika'dakilere göre jazz dinleyicisi gittikçe azalıyor. Yani yaşlanıyor, öyle bir istatistik gördüm ortalama 37 yaş iken şimdi 50'lerin sonlarına gelmiş durumda. Bu konuda artık klasik müzik gibi oluyor. Bu, özgün şeyler olmuyor anlamına gelmiyor. Ama o eski 50'lerdeki 60'lardaki durumu yok. Klasik müzik 200 sene yaşadı. Herhalde bu müzik 80 – 90 sene yaşadı. Merak ediyorum, bakalım neler olacak... (Kozlu, 2011)⁴²

Can Kozlu'nun belirttiği, "laboratuvarının kulüp olduğu bir müzik" olan cazın dönüştüğü ya da dönüştürüldüğü yeni alanların cazı dinleyici kitlesinden kopardığı konusu ise tartışmaya açık olabilir. Zira, kulüplerin ve konser salonlarının ağırdayabildiği dinleyici sayısı oldukça farklıdır. Cemal Reşit Rey ya da CSO Ada gibi konser salonlarında yer alabilen caz konserlerinin ise caz dinleyicisiyle dolduğu işaret edilebilir.

Müzikoloji ve geleneksel müzikolojik alımlama çalışmalarında, konser izleyicileri sessiz ve bu nedenle pasif, besteciden şef ve icracılar aracılığıyla 'yukarıdan aşağıya' iletilen bir mesajın alıcıları olarak görülmektedir (Toelle ve Sloboda, 2021, s. 69). Ancak White, tüm dinleyicilerin bir şekilde katılımcı olduğunu ve katılım olmadan müzik performansının başka insanların mevcudiyetinde çalınması eyleminden öteye geçemeyeceğini vurgulamaktadır. Adlington ise organizasyoncuların genellikle dinleyicileri boş zamanlarını geçirmek için yönlendirilmesi gereken, itaatkâr ve pasif bir kitle olarak gördüğünün altını çizmektedir (akt. Toelle ve Sloboda, 2021, s. 69). Özellikle caz festivali afişlerinde yer alan, müzik tüketicisinin/katılımcısının yönlendirilmesi, -hattâ- boş zamanının dahi organizatörler tarafından tasarlanması konusu tam da bu konuyu işaret etmektedir.

⁴² <https://www.jazzdergisi.com/sinirlari-olan-hur-muzik/>

BÖLÜM 5

TARTIŞMA VE SONUÇLAR

Bu çalışmada Türkiye’de ciddi boş zaman kavramının caz müzikle ilişkisi incelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda amatör, yarı profesyonel ve profesyonel caz müzisyenlerinin katılımı cazın üretimi, yeniden üretimi ve tüketimi ekseninde ciddi boş zaman kavramıyla birlikte düşünülmüş ve öncelikle aşağıdaki sorunlar tespit edilmiştir:

- 1- Türkiye’de, metropollerde bile, caz çalınabilecek mekân sayısının az olması;
- 2- Genç kuşak profesyonel caz müzisyenlerinin caz festivallerinde yeteri kadar sahne bulamaması;
- 3- Profesyonel caz müzisyenlerinin geçimlerini yalnızca müzik icra ederek sağlayamaması;
- 4- Amatör ve yarı profesyonel müzisyen sayısının gün geçtikçe artması; ancak buna koşut varoluş alanlarının, performans olanaklarının çok sınırlı kalması;
- 5- Amatör, yarı profesyonel ve profesyonel müzisyen çatışması; empoze edilen ya da esnetilen, aşındırılan hiyerarşiler.

Araştırmada da değinildiği üzere, Anadolu illeri bir yana, İstanbul’da dahi caz çalınabilecek mekân sayısının oldukça sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle profesyonel caz müzisyenleri bile, caz kulüplerde ayda en fazla birkaç konser/*gig* çalabilmektedir. Yalnızca *rhythm section* olarak anılan eşlikçi üyelerden davul ve bas çalan, ya da *house band* vasfıyla, belli işletmelerde nispeten yerleşik konum kazanmış az sayıda müzisyenin bu konuda biraz daha şanslı olduğu gözlemlenmektedir.

Caz kulüplerdeki ücret azlığı dolayısıyla caz müzisyenlerinin görece daha yüksek ücret alabildikleri festivallerde sahne almaları gerekmektedir. Ancak ne yazık ki festivallerde de bir grup usta caz müzisyeni dışındaki müzisyenlere şans verilmesi yerine farklı türlerdeki daha popüler müzisyenler tercih edilmektedir. Bu durum da birçok yeni kuşak “okullu” caz müzisyeninin festivallerde sahne bulamamasıyla sonuçlanmaktadır.

Bu nedenlerle profesyonel caz müzisyenleri geçimlerini yalnızca müzik icra ederek sağlayamamakta, çoğunlukla ders verme, kayıt yapma ve bunun gibi ek işlerle uğraşmaktadır. Bu konuda birçok müzik okulunun reklamlarına rastlanılmakta, amatör müzisyenler ders alma konusunda cesaretlendirilmektedir. “Caz Akademisi” ve “Caz Kampı” bu konuyu işaret eden örneklerdir.

Özellikle ders vermenin ve ders almanın bir sonucu olarak amatör -ve zaman içinde yarı-profesyonel ve hattâ profesyonel- müzisyen sayısı her geçen gün artmaktadır. Yeteri kadar pratik yapıldığında/çalışıldığında herhangi bir şeyde mükemmel olabilme (*practice makes perfect*) konusu ekseninde, amatör ve yarı profesyonel müzisyenler de yeterli ciddi boş zaman karşılığında sürekli daha iyi olmayı amaçlamakta ve bu uğurda çeşitli mekânlarda sahne almaktadır.

Ne var ki, amatör ve yarı profesyonel müzisyenler, genellikle başka bir gelirleri olduğu için ya da sahne tecrübesi kazanmak adına profesyonel müzisyenlerin kabul etmediği/etmeyeceği ücretleri ve koşulları kabul etmekte; böylece profesyonel müzisyenler tarafından “piyasayı düşürmek”le suçlanmaktadır. Ek olarak, okullu olmak ve okullu olmamak konusunun da müzisyenler arasında sürtüşmelere yol açtığı; aşağı/hakir görmeden küçük çaplı husumetlere kadar olumsuz izdüşümleriyle mesleğin sosyal huzurunu etkilediği gözlemlenmektedir.

Ancak amatör ve yarı profesyonel müzisyenlerin gerek hocalarının konserlerine giderek destek olmaları gerek de cazın daha fazla yerde icra edilmesini sağlamaları konusunda önemli bir grubu oluşturduğunu belirtmek de yerinde olacaktır. Bu nedenle caz müziği; birleştirici gücü, *jam session* geleneği ve *musicking* kavramlarıyla birlikte düşünmek, müzik katılımcıları arasındaki gerginliği en aza indirme konusu için gerekli görülmektedir.

Bu araştırmanın ışığında, Türkiye’de icra edilen caz müziğin profesyonel caz müzisyenleri için dahi “ciddi boş zaman” uğraşından öteye geçemediği sonucuna varılmıştır. Nitekim, çoğu profesyonel caz müzisyeni bile geçimlerini yalnızca bu müziği icra ederek sağlamamakta, özellikle daha popüler türlerdeki üretimlere enstrümanlarındaki maharetleriyle katkı sağlayabildikleri ölçüde sahne görme, stüdyoda çalışma ve gelir elde etme şansı bulabilmektedirler. Dolayısıyla salt bir “caz müzisyeni” kimliği nadiren taşınabilmekte; bunun yerine versatillik, çok yönlü işbirlik ve uyumluluk sayesinde, tabiri caizse “komple müzisyenlik” vasfıyla çoğul

bir kimliğe bürünmektedir.

Caz festivallerine ve caz konserlerine dair birçok mecrada hatırı sayılır çoklukta paylaşımlar olmasına rağmen ne yazık ki caz kulübü ve caz festivali azlığı varlığını sürdürmektedir.

Bu bağlamda, Türkiye'deki caz müziğin ve -her seviyede- caz müzisyeninin varlığını sürdürebilmesi ve üretim, yeniden üretim ve tüketim ilişkisinde kalabilmesi için aşağıdaki öneriler değerlendirilebilir:

- 1- Caz kulüplerinin sayıca artırılması,
- 2- Caz festivallerinin sayıca artırılması ve amatör/yarı-profesyonel müzisyenler için de çeşitli festivaller düzenlenmesi,
- 3- Tüm seviyedeki caz müzisyenlerinin üye olabileceği bir meslek birliği ve hattâ sendika kurulması ve hem müzisyenler hem de mekânlar açısından hakkaniyetli iş ve ücret dağıtımlarının gözetilmesi; yakın zamanda, salgın ve doğal felâket dönemlerinde deneyimlendiği gibi tamamıyla kapanan piyasa koşullarında paydaşların avantaj ve dezavantajlarını optimize edebilecek bir örgüt ağının (*network*) kurulması.

Bu öneriler hayata geçirildiği takdirde hem caz katılımcılarının -dinleyici ve müzisyen olmak üzere- sayıca artacağı, hem de farklı seviyedeki müzik katılımcıları arasındaki gerginliğin azalabileceği; hattâ aralarında dayanışmaların doğabileceği öngörülmektedir. Bu sayede caz müzik de bir ciddi boş zaman aktivitesiyle sınırlı kalmaktan kurtulabilecektir.

KAYNAKÇA

- Abercrombie, N., Hill, S., Turner, B.S. (1994). *The Penguin Dictionary of Sociology*, (3rd ed.). England: Penguin Books.
- Adlington, R. (2013). *Composing Dissent: Avant-garde music in 1960s Amsterdam*. New York, NY: Oxford University Press.
- Akyıldız, M. (2013). *Boş Zamana "Ciddi" Bir Bakış: Boş Zaman Araştırmalarında Ciddi Boş Zaman Teorisi*, Pamukkale Journal of Sportme Sciences, Vol.4, No:2, Pg:46-59.
- Akyol, B. (2016). *Caz Çok Zor*, İstanbul: Kara Plak Yayınları.
- Bahadır, M. (2016). *Antikçağ'dan Günümüze Boş Zaman Üzerine Bir Değerlendirme*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, ss. 103-116.
- Benjamin, W. (1935). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*
- Burgess, R.J. (2014). *History of Music Production*, UK: Oxford University Press.
- Ciment, J. (2008). *Encyclopedia of the Jazz Age*, NY: M.E. Sharpi INC.
- Davis, M. (2014). *Miles Davis Otobiyografi*, (Avi, P. çev.) İstanbul: Encore Müzik (Orijinal çalışma 1989 yılında yayımlanmıştır)
- Feige, D.M. (2016). *Caz Felsefesi*, (Gündüz, I. çev.) İstanbul: Yordam Kitap. (Orijinal çalışma 2014 yılında yayımlanmıştır)
- Gates, J.T. (1991). *Music Participation: Theory, Research and Policy*,
- Hobsbawn, E. (2009). *Sıra Dışı İnsanlar: Direniş, İsyân ve Caz*, (Aça, N. çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal çalışma 1998 yılında yayımlanmıştır)
- Hracs, B.J., Seman M., Virani, T.E. (2016). *"The Production and Consumption of Music in the Digital Age"* Routledge.
- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, (Aça, N. çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1951 yılında

yayımlanmıştır)

Hurd, A.R., Anderson, D.M. (2011). *The Park and Recreation Professional's Handbook*, Human Kinetics.

Jenkins, W. (1999). *Where is the Jazz Audience?* The Antioch Review: 57.3, ss. 355-362 <https://www.jstor.org/stable/4613884>

Jones, M.L. (2012). *Music Industries: From Conception to Consumption*, Palgrave Macmillan UK

Juniu, S. (2000). *Downshifting: Regaining the Essence of Leisure*, Journal of Leisure Research. ss. 69-73

Juniu, S. (2009). *The Transformation of Leisure, Leisure/Loisure*. ss. 463-478

Kaplan, A. (2019). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Krueger, A.B. (2019). *Rockonomics: A Backstage Tour of What the Music Industry Can Teach Us about Economics and Life*, The Crown Publishing Group.

Krueger, A.B. (2020). *Müzikonomi: Müzik Endüstrisi Ekonomi ve Hayata Dair Ne Söylüyor?* (Özler, E. çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma 2019 yılında yayımlanmıştır)

Lopes, P. (2004). *The Rise of a Jazz Art World*, NY: University of Cambridge.

Mantie, R., Smith, G.D., (2017). *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure*, USA: Sheridan Books.

Maral, A. (2021). *Yaşasın Okulumuz! Teori ve Pratikte Caz Öğrenimi; Festivaller ve Reel Piyasa Koşulları*, <https://cazkolik.com/icerik/yasasin-okulumuz-teori-ve-pratikte-caz-ogrenimi;-festivaller-ve-reel-piyasa-kosullari>

Maral, A. (2020). Yöndem, S.P., Şakalar, G.Y. *Müzik ve Kimlik*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Mantie, R. (2015). *Liminal or Lifelong: Leisure, Recreation, and the Future of Music Education*, NY: Routledge.

Oskay, Ü. (1982). *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Savran, D. (2006). *The Search for America's Soul: Theatre in the Jazz Age*, ss.459-476 <https://www.jstor.org/stable/25069871>
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press; First Edition (June 15, 1998).
- Stebbins, R. (2007). *Serious Leisure: A Perspective for Our Time*, NY: Routledge.
- Stebbins, R. (1992). *Amateurs, Professionals and Serious Leisure*, McGill-Queen's University Press; 1st edition (April 6, 1992).
- Stevenson, N. (2016). *Jazz as Cultural Modernity: Consumerism, Nationalism and Cosmopolitan Freedom*, <https://doi.org/10.1177/1367877913515848>
- Yardımcı, S. (2021). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005 yılında yayımlanmıştır)
- Yıldırım, E. (2016). *Paylaşımlar: Üniversite, Bilgi, Üretim*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Wells, C.J. (2019). *You Can't Dance to It, Jazz Music and Its Choreographies of Listening*, ss.36-51
- White, G. (2013). *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Winniffrith, T., Barrett, C. (1989). *The Philosophy of Leisure*, NYC: Springer.
- <https://belediyehaber.net/2023/07/07/30-istanbul-caz-festivali-basladi/>
- <https://www.cazdernegi.com>
- <https://caz.iksv.org/tr/otuzuncu-istanbul-caz-festivali-2023/caz-vapuru>
- <https://cazkolik.com/foto-galeri/istanbul-caz-festival-afisleri-sergisi>
- <https://cazkolik.com/icerik/istanbul-caz-festivali-genc-caz-muzisyenlerini-konser-vermeye-cagiriyor>
- <https://darkbluenotes.com/adalarda-caz-basliyor/>
- <https://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/gen-caza-basvurular-basladi>
- <https://www.jazzdergisi.com>

<https://ww.ibb.istanbul>

<https://sociologydictionary.org>

<https://www.instagram.com/p/CY1ky8NoH7h/>

<https://www.instagram.com/p/CTW0jSarLnH/>

<https://www.instagram.com/p/CZPdI-vLG-2/>

https://www.instagram.com/p/Ckf_VYitRcx/

<https://www.instagram.com/p/Cv0I4FvLngc/>

<http://kultur.istanbul/arsiv/www.kultur.istanbul/tr/yolculuk-arasi-bi-caz-molasi-artik-her-cuma-da-kadikoyde-haber-1425.html>

<https://www.lifepark.com.tr/etn/ormanda-caz-ve-piknik/>

<https://www.oecd.org/coronavirus/policy-responses/culture-shock-covid-19-and-the-cultural-and-creative-sectors-08da9e0e/>

https://twitter.com/MasterCard_TR/status/1676908640458899456