

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**CAZ MÜZİĞİNDE MÜZİSYEN KİMLİĞİNİN İNŞASINDA  
ROL MODELLERİN ETKİLERİ**

**KEMAL CANSUN KÜÇÜKTÜRK  
21740048**

**TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. AYRİN ERSÖZ**

**2024**

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAZ MÜZİĞİNDE MÜZİSYEN KİMLİĞİNİN İNŞASINDA  
ROL MODELLERİN ETKİLERİ

KEMAL CANSUN KÜÇÜKTÜRK  
21740048  
ORCID NO: 0009-0002-4276-6795

TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. AYRİN ERSÖZ

TEMMUZ 2024

Kemal Cansun KÜÇÜKTÜRK tarafından hazırlanan “Caz Müziğinde Müzisyen Kimliğinin İnşasında Rol Modellerin Etkileri” başlıklı çalışma, **30/07/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

**Danışman**

**İmza**

Prof. Dr. Ayrin Ersöz

.....

**Jüri Üyeleri**

**İmza**

Prof. Dr. Turan Sağır

.....

Dr.Öğr.Üyesi İsmet Aydın

.....

## ÖZET

### CAZ MÜZİĞİNDE MÜZİSYEN KİMLİĞİNİN İNŞASINDA ROL MODELLERİN ETKİLERİ

Caz müziğinin tam olarak nasıl tanımlandığı, neyi ifade ettiği ile ilgili tartışmalar bu müziğin doğuşundan günümüze kadar devam etmiştir. Hatta birçok caz müzisyeni, caz (jazz) isminin kökenini bilmemekle beraber bu ismin sonradan endüstri tarafından belirlendiğini ifade ederler. Caz müziğinin bu kendiliğinden gelişimini anlamlandırmak için 1960'lerden itibaren birçok normatif yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır. Bununla beraber günümüzde dahi üniversiteler kendi müfredatlarını oluşturmakta zorlanmakta ve caz müziğinin akademikleşmesinin önündeki paradoksal engelleri tam olarak aşamamaktadır. Bu noktada caz müziğini öğrenmenin en iyi yolu olarak bir başkasını dinlemek, taklit etmek ve rol model seçimleri halen cazın en güçlü öğrenme biçimini oluşturmaktadır. Bu çalışma, caz müziği öğrenen bireylerin örnek aldıkları ustalar ile kurdukları ilişkinin yapısını anlama çabası ile caz müziğinin geçmişten günümüze dönüşümünü inceleme gayretindedir. Caz müziğinin kökenleri 19. yüzyıla kadar uzansa da bu araştırma üç ayrı döneme odaklanmaktadır. Bunlardan birincisi, fonografin icadı ile caz müzik endüstrisinin gelişmeye başladığı 20.yy'ın ilk çeyreği, ikincisi 1960'larda Jamey Aebersold, David Baker ve Jerry Cocker tarafından başlatılan caz kampları ve cazın akademikleşme süreci, üçüncüsü ise internet vasıtasıyla bilginin küreselleşmesi ve yeni popüler kültürün inşasına karşılık gelen 2000'li yılların başından günümüze kadar olan dönemlerdir.

Caz müzisyeni adayının rol modelleriyle olan ilişkisini anlamak, kariyeri boyunca inşa ettiği kimliği anlamada birincil öneme sahiptir; bu nedenledir ki bu çalışmada caz müzisyeni adayı hem dinleyici hem de icracı olarak ele alınmaktadır. Kullanılan metodoloji, kültür endüstrisi, caz pedagojisi ve müzikal kimlikler alanında yapılan çalışmaların analizini içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Caz, Doğaçlama, Rol Model, Müzikal Kimlikler

## **ABSTRACT**

### **THE EFFECTS OF ROLE MODELS ON THE CONSTRUCTION OF MUSICIAN IDENTITY IN JAZZ MUSIC**

Discussions on how jazz music is exactly defined and what it represents have continued from the birth of this music to the present day. In fact, many jazz musicians do not know the origin of the name jazz, but they state that this name was later determined by the industry. In order to make sense of this spontaneous development of jazz music, many normative approaches have been developed since the 1960s. However, even today, universities have difficulty creating their own curricula and cannot fully overcome the paradoxical obstacles to the academicization of jazz music. At this point, the best way to learn jazz music is to listen to someone else, imitate them and choose role models, which still constitute the most powerful way of learning jazz. This study attempts to understand the structure of the relationship that individuals who learn jazz music establish with the masters they take as role models and to examine the transformation of jazz music from the past to the present. Although the origins of jazz music date back to the 19th century, this research focuses on three different periods. The first of these is the first quarter of the 20th century when the jazz music industry began to develop with the invention of the phonograph, the second is the jazz camps initiated by Jamey Aebersold, David Baker and Jerry Coker in the 1960s and the academicization of jazz, and the third is the period from the beginning of the 2000s to the present day, corresponding to the globalization of information and the construction of a new popular culture through the internet.

Understanding the relationship of the aspiring jazz musician with his role models is of primary importance in understanding the identity he builds throughout his career; for this reason, the aspiring jazz musician is considered both as a listener and a performer in this study. The methodology used includes the analysis of studies conducted in the fields of culture industry, jazz pedagogy and musical identities.

**Keywords:** Jazz, Role Models, Improvisation, Musical Identities

## ÖN SÖZ

Bu çalışma, caz müziğinin özneliği ile akademik normları arasında gelişen tartışmaları rol modeller bağlamında ele almaktadır. Caz tarihinde tartışmaya sebebiyet veren birçok kavramın aksine caz müziğinin “idolleri” ya da “rol modelleri” her dönemin kabul görmüş ve kanıksanmış en önemli kavramları arasında yer almaktadır. Akademi, caz idolleri etrafında şekillenir ancak bilginin anonimleşmesini sağlar. Öznellik ise rol modelleri sahiplenir ve sadece müziklerini değil ifadelerini ve imajlarını da ödünç alır. Her koşulda rol model kavramı, caz müziğinin devamlılığını sağlayan en önemli noktalardan birisidir ve doğasının anlaşılması ya da anlamlandırılması hem akademi için hem de caz müzisyenleri için büyük önem arz etmektedir.

Bu çalışmanın her aşamasında caz müziğine ve müzikal kimliklere yönelik bakışımı biçimlendirmemde bana yardımcı olan değerli tez danışmanım Prof.Dr. Ayrin Ersöz’e, tez konusunu belirleme sürecinde yardımlarını esirgemeyen Prof.Dr. Turan Sağır’e, jüri Dr. Öğr.Üyesi İsmet Aydın’a ve Y.T.Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Toplulukları programında Öğretim Görevlisi olarak devam ettiğim geçtiğimiz 6 yıl içerisinde bana ilham kaynağı olan tüm öğrencilerime teşekkür ederim.

Kemal Cansun Küçüktürk  
Temmuz, 2024; İstanbul

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	ii
ÖN SÖZ .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Tarihsel Arka Plan .....	3
1.2. Caz Müziğinin Sözlü Kültür İçerisindeki Gelişimi.....	4
1.3. Fonografin İcadı ve Sesin Kaydedilmesi .....	5
1.4. Problem Durumu .....	7
1.4.1. Alt Problemler .....	8
1.5. Çalışmanın Amacı.....	8
1.6. Araştırmanın Önemi.....	8
1.7. Sayıtlar .....	8
1.8. Sınırlılıklar .....	8
1.9. İlgili Literatür .....	9
2. YÖNTEM.....	10
2.1. Araştırma Modeli .....	10
2.2. Evren Örneklem Grubu .....	10
2.3. Veri Toplama Araçları .....	10
3. CAZ MÜZİĞİNDE ROL MODEL KAVRAMININ OLUŞUMU VE ÖNEMİ ...	11
4. BULGULAR.....	17
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular .....	17
4.1.1. İcracı Özne .....	19
4.1.2. İcra Nedir?.....	20
4.1.3. Doğaçlama Nedir?.....	21
4.1.3.1. Zaman.....	24
4.1.3.2. Dikeylik (Armoni).....	24
4.1.3.3. Yataylık (Melodi).....	24
4.1.3.4. Kompozisyon (Form) .....	25
4.1.3.5. Enstrüman (Tını) .....	25

4.1.4. Taklit Nedir? .....	25
4.1.5. Özgünlük nedir? .....	27
4.1.5.1. Form (Biçim).....	29
4.1.5.2. Tını (Enstrümantasyon).....	29
4.1.5.3. Armoni (Uyum).....	30
4.1.5.4. Melodi (Ritmik ve Modal Yapılar) .....	30
4.1.6. Dinleyen Özne.....	31
4.1.7. Beğeni Nedir? .....	32
4.1.8. Müzikal Evren Nedir? .....	33
4.1.9. Müzikal Dil Nedir? .....	34
4.1.10. Müzikal Dil Bağlamında Rol Model Nedir? .....	35
4.1.11. Rol Modeller ile Kurduğumuz Özdeşleşme Koşulları Nelerdir? .....	36
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular .....	36
4.2.1. Tarihsel Arka Plan .....	37
4.2.2. Caz Müziğinin ABC' si.....	39
4.2.3. Günümüzde Caz Eğitimi ve Üniversiteler .....	43
4.2.4. Caz kayıtları .....	43
4.2.5. Yazılı kaynaklar .....	43
4.2.6. Canlı iletişim (Özel dersler, Üniversiteler, konserler) .....	43
4.2.7. Sosyal Medya ve Rol Modeller.....	44
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	48
4.3.1. Tarihsel Arka Plan .....	50
4.3.2. Tarihsel Bağlamda Caz Müziği ve Rol Modeller ile Karşılaşma Biçimleri .....	53
4.3.3. Yeniden Üretim Teknolojileri ve Kültür Endüstrisinin Müzisyen Kimliği İnşası Üzerindeki Etkileri.....	55
5. SONUÇ .....	60
KAYNAKÇA.....	64



## 1. GİRİŞ

Caz müziğinin tam olarak nasıl tanımlandığı, neyi ifade ettiği ile ilgili tartışmalar bu müziğin doğuşundan günümüze kadar devam etmiştir. Hatta birçok caz müzisyeni, caz (jazz) isminin kökenini bilmemekle beraber bu ismin sonradan endüstri tarafından belirlendiğini ifade ederler. Caz müziğindeki bu kendiliğindenlik ve spontan gelişimi anlamlandırmak için 1960’lardan itibaren birçok normatif<sup>1</sup> yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır. Bununla beraber günümüzde dahi üniversiteler kendi müfredatlarını oluşturmakta zorlanmakta ve caz müziğinin akademikleşmesinin önündeki paradoksal engelleri tam olarak aşamamaktadır. Bu noktada caz müziğini öğrenmenin en iyi yolu olarak bir başkasını dinlemek, taklit etmek ve rol model seçimleri halen cazın en güçlü öğrenme biçimini oluşturmaktadır. Bu çalışma, caz rol modellerinin, sürekli gelişen caz müziği alanında müzisyen kimliklerini şekillendirmeye, yaratıcılığı nasıl canlandırmaya ve yeniliği teşvik etmeye nasıl devam edeceğine dair öngörüler sunuyor.

1950’ lere kadar Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, 1950’lerde John Coltrane, Miles Davis, Joe Pass, Bill Evans, sonrasında ise Wynton Marsalis, Wayne Shorter, Pat Metheny, John Scofield gibi tanınmış caz müzisyenleri, caz türünde yenilikçiliğin, virtüözlüğün ve sanatsal dehanın ölçütünü belirleyen ikonik figürler olarak karşımıza çıkıyor. Onların caz müziği üzerindeki etkileri ve belirleyici rolleri, teknik ustalığın ötesine uzanıyor ve nesiller boyunca müzisyenler için ilham ve öykünme kaynağı olarak hareket ediyor. Caz müziği üzerine yapılan birçok çalışma, bu rol modellerin, müzisyenlerin sanatsal tercihlerini, stilistik seçimlerini ve geniş ve canlı caz ortamındaki profesyonel isteklerini şekillendirmedeki derin etkisini kanıtıyor.

Caz müziğinin günümüzde hala bir başkasını dinleyerek öğrenilmesi durumu, birçok problemi de beraberinde getirmektedir. Bu problemlerden ilki dinlenen bu caz

---

<sup>1</sup> Caz müziğinde “normatif” yaklaşımlar, birçok müzisyenin icralarının analizi sonucu ortaya çıkartılan ve kabul edilen melodik ve armonik müzikal yapıların teorik ilişkilerinden oluşur. Tez boyunca kullanılacak olan bu terim ile vurgulanmak istenen temel nokta, caz müziğinin öznelikten arındırılmış teorik yapısıdır.

müziyenlerinin bize ulaşmasını sağlayan “kültür endüstrisi” ve “yeniden üretim” teknolojilerinin caz müziyeni adayları üzerindeki belirleyici rolüdür. Frankfurt Okulu’nun önemli temsilcilerinden Theodor W. Adorno ve Walter Benjamin, yaptıkları çalışmalar ile bize kültür endüstrisi, yeniden üretim teknolojileri ve caz müziyenlerinin bu bağlamdaki kimlik inşaları üzerine derin ve eleştirel çalışmalar sunmuşlardır. Yine aynı kapsamda Amerikalı yazar Stuart Nicholson (2014), “Is Jazz Death” isimli kitabında, Adorno ve Benjamin’ in 1930’larda başlattığı endüstri eleştirisine günümüz perspektifinden yeni ve güncel bakış açıları geliştirmiştir. Nicholson’a göre kültür endüstrisi, caz müziyenlerinin kahramanlaştırılmasında ve pazar oluşumunda birincil derecede bir öneme sahiptir. Jordan’ın "Kayıtlı Caz ve La Voix Negre" (2004) incelemesi, mekanik yeniden üretim çağında ırkın sesine dair eleştirel bir inceleme ortaya koyar. Bu çalışma, kayıtlı caz ve ırksal etkilerin ses manzarasını şekillendirmek ve müzisyen kimliğini etkilemek için nasıl iç içe geçtiğini araştırmaktadır. Kenney’nin "Amerikan Yaşamında Kayıtlı Müzik" (1999) adlı eserindeki görüşleri, fonografin 1890’dan 1945’e kadar popüler hafızadaki rolünün anlaşılmasını geliştiriyor ve kayıtlı müziğin caz kültürüyle nasıl iç içe geçerek müzisyen kimliklerine kalıcı anılar ve kültürel miraslar bıraktığına ışık tutuyor.

Caz müziğinde rol modellerin etkilerini anlamak için incelenmesi gereken bir başka konu da caz müziğinin 1960’lardan itibaren başlayan akademikleşme sürecidir. Bu konu ile ilgili birçok çalışma ortaya koyan Almanya’lı akademisyen Dr. Monica Herzig, cazın akademikleşme sürecinde 1960’larda başlayan ve öncülüğü Jamey Aebersold, David Baker ve Jerry Cocker gibi önemli caz müziyenlerinin yaptığı caz kamplarının önemini vurgulamaktadır. Bu müziyenlerle yaptığı çalışmalar ve röportajlar ile akademide caz müziğinin nasıl yer alması gerektiği sorusuna cevaplar aramaktadır. Herzig’in "Caz Eğitiminin ABC'si"<sup>2</sup> ndeki (2019) çalışması, cazın pedagojik alanını araştırmakta ve caz eğitiminin müzisyen kimliklerini geliştirmedeki temel önemini anlatmaya çalışmaktadır.

Son olarak caz müziğinin bir başkasını dinleyerek öğrenilmesi, kültür endüstrisi ve cazın akademikleşmesi konularına paralel olarak rol modellerin caz müziyeni adayları üzerindeki psikolojik etkilerinin anlaşılması büyük önem arz etmektedir. Rol modellerin analizi, takliti ve caz müziğinin en önemli yapı taşı olan doğaçlama kavramında rol modeller ile bireysel kimlik arasında bir geçişkenlik oluşturmanın

---

<sup>2</sup> ABC, caz müziğinin akademikleşmesinde önemli rol oynayan Jamey Aebersold, David Baker ve Jerry Cocker’ in soy isimlerinin ilk harflerinden türetilmiş metaforik bir tanımlama olarak kullanılıyor.

zorluğu, bize psikoloji kavramının caz müziğindeki önemini vurgulamaktadır. Bu alanda çalışmalar üreten Rowley, Reid ve Bennett, bizi 'portföy müzisyeni' kavramı ile tanıştıyor. Yaptıkları çalışmalar ile müzisyenlerin kimliklerini oluşturan karmaşık dinamikleri ve çok yönlü etkileri ortaya çıkarıyor. Bu konsept, caz dünyasında bireysel sanatçıların öz kimliğini şekillendirmek için bir araya gelen çok çeşitli deneyimlerin, mentorlukların ve ilhamların altını çiziyor.

Caz müziğinde rol modeller ile kurulan ilişkileri kültür, endüstrisi, pedagoji ve psikoloji başlıkları altında incelemeye çalışan bu literatür taraması, caz rol modellerinin müzisyen kimliğinin inşası üzerindeki derin etkisini ortaya çıkarmayı hedefliyor. Bir dizi bakış açısı ve eskimeyen bilimsel çalışmalar arasında köprü kuran bu inceleme, caz dünyasının önde gelen isimlerinin, caz müziğinin gelişen dünyasında müzisyenlerin sanatsal gelişimini, kendini keşfetmesini ve profesyonel gidişatını belirleyen idoller olarak nasıl etki ettiğine ışık tutuyor.

### **1.1. Tarihsel Arka Plan**

Müzisyen ve yazar İlhan Mimaroglu (1970), “Musiki Tarihi” kitabında, “Sanat dünyası cazı, 16.yy’ın sonlarına doğru başlayıp 1865’te sona eren tutsak tecimine<sup>3</sup> borçludur. Batı Afrikalı zenciler Avrupalı tecimenlerce Yeni Dünya toprağına taşınmasalardı ve orada kölelik boyunduruğı altında yaşamasalardı bugün caz denen musiki belki de var olamayacaktı” (s. 194) der. 1800’lü yılların ortalarında Güney Amerika Eyaletlerinde tarım ekonomisinin ihtiyaçları doğrultusunda devam eden köleliğe karşın sanayileşen Kuzey Eyaletlerinde kölelik büyük oranda yasaklanmış ve siyah Afro-Amerikalılar beyazlar ile yakın haklara sahip olmuşlardı. Bunun sonucu olarak Güney Amerika yönetimleri köleliğin kaldırılmasına ilişkin duydukları kaygıdan dolayı bağımsızlıklarını istemeleri sonucu Amerikan iç savaşı patlak verdi. Amerikalı müzikolog ve caz tarihçisi Paul Berliner’e göre iç savaş sırasında askere alınan Afro-Amerikan’ların silahlanmasından duyulan çekince ile tamamı savaşta lojistik ve bando gruplarında görevlendirilmişti. Ona göre, bu durum siyahilerin caz müziğinde en çok kullanılan enstrümanlardan olan ritim sazları (drum, snare) ve pirinç üflemleri (brass) çalgılarla kurdukları derin ilişkinin temelini oluşturmuştur. Askeri bando geleneğı iç savaştan sonra da devam eder. John Coltrane, Wayne Shorter gibi birçok ünlü caz müzisyeni askeri bando ve mızık kökenlidir. Bu gelenek ileriki

---

<sup>3</sup> Tecim: Ticaret (<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/tecim>)

zamanlardaki sivil yaşamda kalabalık üflemeli gruplarının (Brass Section) yer aldığı büyük orkestralar (Big Bands) olarak devam edecektir. Bir diğer müzikal buluşma da Avrupa kökenli beyaz Amerikalıların Klasik Avrupa müzik geleneğine olan bağlılıklarından dolayı evlerinde bulundurdıkları piyano enstrümanı ile gerçekleşir. Beyaz hâkim Amerikalıların evlerinde bulunan piyanolar, siyah Afro-Amerikalı hizmetçiler ve köleler tarafından değerlendirilir ve piyano, caz müziğinin en önemli enstrümanlarından birisi haline gelir. 1890 New Orleans Louisiana doğumlu Jelly Roll Morton, 1909 Ohio doğumlu Art Tatum, 1919 Alabama doğumlu Nat King Cole (Nathaniel Adams Cole) caz müziğinin erken dönem önemli piyanistlerindedir. Bu noktada blues<sup>4</sup>, iş şarkıları<sup>5</sup> (Work Songs) ve ayinler<sup>6</sup> (Spirituals) ile var olan Afro-Amerikan halkının caz müziğine olan yolculukları çok uzun sürmez ve 1800'lerin sonlarından itibaren Rag-Time ve Boogie-Woogie stilleri, 1920'lerde hayat bulan New Orleans Hot Jazz'ına dönüşerek günümüz caz müziğinin temellerini atmış olur. Ancak erken dönem caz müziğinin öğrenme koşulları büyük oranda usta-çırak ilişkisi içerisinde olur. Enstrüman eğitiminin temeli klasik batı müziği kökenlidir. Eğitim Walter J. Ong'un "ikincil sözlü kültürü" ne dahildir. Daha çok lokal bağlamda ele alınan erken dönem caz müziğinin aktarım koşulları da oral gelenek yoluylaadır.

## 1.2. Caz Müziğinin Sözlü Kültür İçerisindeki Gelişimi

Caz, sözlü bir gelenek olan Afro- Amerikan geleneğinden doğmuştur (Solli v.d., 2021, s. 83) Eğitim, felsefe ve teoloji alanında çalışmalar yapan akademisyen ve yazar Walter J. Ong (1982), "Sözlü ve Yazılı Kültür" (Orality and Literacy) isimli kitabında, sözlü ve yazılı kültürlerin oluşumuna dair önemli çıkarımlar yapmaktadır. Ong, iki farklı sözlü kültürden bahsetmektedir. Ona göre yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, "birincil sözlü kültür" olarak nitelendirir. Bununla beraber telefon, radyo, televizyon gibi elektronik araçların "sözlü" nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için "ikincil sözlü kültürü" oluşturur (s.23). Ong'un bu tanımları göz önüne alındığında, tarihsel bağlamda caz müziğinin "ikincil sözlü kültür" içerisinde geliştiği düşünülse dahi Afro- Amerikan geleneğinin 19.yy'da

---

<sup>4</sup> Blues: Amerika'nın Mississippi eyaletinde doğan Afro-Amerikan folk müziği

<sup>5</sup> Work Songs: Amerika'da tarla ve demir yollarında çalıştırılan siyahi kölelerin çalışma esnasında söyledikleri şarkılar

<sup>6</sup> Amerika'da yaşayan siyahilerin dini müzikleri

yer aldığı sosyo-ekonomik faktörler dolayısı ile cazın doğuşu “birincil sözlü kültür” niteliğine daha çok uymaktadır. Daha doğru bir ifade ile caz müziği Kuzey Amerika kıtasında dönemin sosyal ve ekonomik şartları dolayısıyla sözlü bir geleneğin içinde doğmuş ancak gelişen teknoloji ve bu teknolojik gelişmelerin caz müziğini doğrudan etkilemesinden dolayı bu stil artık ikincil sözlü kültürün bir nesnesi haline dönüşmüştür.

Sözlü kültürde öğrenme süreçleri, anlatılar ya da müzik gibi unsurların kayıt altına alınmamış olmalarından dolayı çeşitlilik göstermektedir. Kayıt altına alınmayan caz geleneği için ilk başlarda terennüm ve tekrar kaçınılmazdır. Bu bağlamda müzik ve ritim, anlatıyı hafızada tutmayı ve hatırlamayı kolaylaştırmayı sağlar. Ong’a göre, sözlü kültürde meslek öğreten el kitaplarına benzer şeyler yoktur. Meslek edinmenin yolu çıraklıktır, çıraklık da gözlem, uygulama ve asgari sözel açıklamaya dayanır (s. 59). Bundan dolayı sözlü kültür sosyal bir yapıdır ve bir bilginin aktarılması için en az iki kişi gerekir. Ong, sözlü kültürün “mesafeli olmak yerine duygudaş ve katılımcı” olduğunu söyler ve ekler: “Sözlü kültürde öğrenmek veya bilmek, bilinen ile bilen arasında yakın, duygudaş ve ortaklaşa bir özdeşleşmeye ulaşmak demektir.” (s.62). Bu bağlamda tekrar ve taklit, başlangıçta sözlü kültürün bir parçası olan caz müziğinin temel öğrenim gereksinimini oluşturmaktadır. Bununla beraber özellikle caz müziğinin erken dönemdeki (müziğin kaydedilmeden önce ve ilk kaydedilme dönemleri) öğrenme biçiminde de “duygudaş ve katılımcı” özelliklerin yer aldığı görülmekte ve bu da birçok sanat ve zanaat alanında da görülen usta-çırak ilişkisine denk düşmektedir. Akademisyen, caz müzisyeni ve yazar Harold Galper, caz müziğinin sezgisel Afrika müziği ile akademik Batı müziğinin kesişimi olduğunu söyler. Galper’e göre Afrika toplumunda müzik, usta-çırak ilişkisi vasıtasıyla sözlü olarak öğrenilir. Öğrencinin müzikle entelektüel müdahale olmadan tanışması doğrudan taklit deneyimi veya ustayı kopyalama yoluyla gerçekleşir.

### **1.3. Fonografin İcadı ve Sesin Kaydedilmesi**

Birçok caz eleştirmeni ve müzisyenin belirttiği gibi caz müziğinin doğuşu ile fonografin icadı ve yaygınlaşmaya başlaması hemen hemen aynı dönemlere denk düşmektedir. Thomas Edison’un icadı olan fonograf<sup>7</sup> (phonograph), önem olarak

---

<sup>7</sup> “Ses yazma” anlamına gelen “fonograf” terimi (İngilizler “gramophone” kelimesini kullanırlar), ses kaydeden ve çoğaltan gereçler için kullanılır. (Mimaroglu, 1970, s.302)

fotoğraf makinesi ve film üretimi ile eşit düzeydedir. Hem fonograf hem de fotoğraf makinası, Alman filozof Walter Benjamin'in 1935 tarihli "Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (Mekanik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri) isimli metnini yazmasına sebebiyet vermiştir. Fonografin icadından önce müziğin iki çeşit aktarım yolu vardı: oral aktarım ve yazısal (nota) aktarımı. Ancak bu aktarım koşullarından sadece nota yazımı kayıt niteliği taşıyordu ve matbaanın icadı ile nota yazıları dünyada farklı coğrafyalarda var olabiliyorlardı. Bununla beraber nota yazımı aslen eserin kendisini temsil etmekte yetersizdi çünkü nota aslen eserin kendisi değil, bir nevi nasıl icra edileceğine dair bir reçete niteliği taşıyordu. Dolayısıyla sesin kaydedilmesi hem teknik hem de kavramsal olarak birçok düşünür ve eleştirmenin odağı haline geldi. Fonograf sayesinde bir müzisyenin sesini duymanın tek şartını oluşturan zaman ve mekân eşleşmesi gerekliliği ortadan kalkmış, kaydedilen sesin yeniden üretim koşulları sayesinde o kişi başka mekân ve zamanlarda da dinlenebilir hale gelmiştir. Bunun bir sonucu olarak da caz müzisyenleri sadece buluşmalar ya da konserlerde değil, kayıtların ulaşabildiği tüm coğrafyalarda dünyanın beğenisine sunulmuştur. Bu durum, sesin kaydedilmesinden önceki dönemlere oranla caz müziğinde rol model imgesini kökten bir değişime uğratmıştır. İngiliz asıllı caz eleştirmeni, tarihçi ve akademisyen Stuart Nicholson (2005), "Is Jazz Dead (Or Has It Move to a New Address)" isimli kitabında fonograf ile caz müziğinin gelişimini şu şekilde açıklıyor:

Önemli bir şekilde, fonograf endüstrisinin yükselişi cazın ortaya çıkışıyla aynı zamana denk geldi ve 1917'de ilk caz kaydı yapıldığında, başka türlü erişilemeyecek bir ortamın işitsel olarak aktarılan mirası aniden küresel takdire ve en önemlisi taklit edilmeye açıldı. Kayıtlar dünya çapında ulusal sınırları ve siyasi ve sosyal tabakaları hiçbir engelle karşılaşmadan geçti. (s.169)

Nicholson'ın da belirttiği üzere, fonografin icadı ile "müziğin yeniden üretimi" kavramı farklı bir anlam kazanmış oldu. İlhan Mimaroglu (1958) "Caz Sanatı" isimli kitabında Batı Afrikalı siyahilerin yeni kıtaya ayak basmadan önce müziği vakit geçirmek ya da eğlenmek (entertainment) için değil, bir amaç doğrultusunda (ninniler, gençlere hayatı öğretme temalı şarkılar, savaşçılara cesaret veren şarkılar vb.) kullandıklarından bahseder. Mimaroglu'na göre caz müziğinin yayılmasında en büyük dönüm noktalarından birisi müziğin kaydedilmesi ve ardından uzun çalarların (longplay) icadıdır. Mimaroglu (1958), "1948 yılında uzunçalar 33 devirli plakların

piyasaya çıkması genel olarak müzik zevkini büyük nispetler dahilinde arttırdığı gibi cazın da yayılmasında son derece önemli rol oynamıştır.” der. (s. 57). Müziğin kaydedilmeye başladığı ilk dönemler için caz müziğinin tam olarak sözlü kültürden yazılı kültüre geçtiğini söylemek mümkün değil çünkü kaydedilmiş performansların sonradan dinlenerek tekrarlanması ve taklidi, aslen yazılı kültürden çok sözlü kültürdeki usta-çırak ilişkisine daha yakın görünmektedir. Buna karşın, İngiltere’de Roehampton Üniversitesi’nden eğitim bilimci David j. Hargreaves’ e (2002) göre, günümüzde insanların müziği deneyimleme biçimleri ve bunun gerçekleştiği bağlamlar (tüketiciler, hayranlar, dinleyiciler, besteciler, aranjörler, icracılar veya eleştirmenler olarak) geçmişte olduğundan çok daha çeşitli hale gelmiştir. (s. 1). Bu bağlamda asıl dönüşüm, kaydedilen caz performanslarının notaya dökülmesi ve analizi sonucu gerçekleşmiştir. Kayıt teknolojileri müziğin birincil yeniden üretimini oluşturuyorsa, bu kayıtların notaya dökümleri de aynı ürünlerin ikinci yeniden üretimini oluşturmaktadır. Bu sayede bir diğer üçüncü kişi ses kaydı olmadan o müziğin yazısal izdüşümüne ulaşma imkanına ulaşmıştır. Norveçli caz müzisyeni John Pål Inderberg, Norveç Bilim ve Teknoloji Üniversitesi’nden (NTNU) felsefeci Mattias Solli ve caz bölümünden Erling Haksdal (2021) “Learning Jazz Language by Aural Imitation: A Usage-Based Communicative Jazz Theory” (Caz Dilini İşitsel Taklitle Öğrenmek: Kullanıma Dayalı İletişimsel Caz Kuramı) isimli makalelerinde, “birisinin bir fikir ya da argüman yazdığında, yazardan bağımsız olarak okuyucular arasında dolaşabildiğini” söylerler. Okur, bilenle zaman ve mekânı paylaşmak zorunda değildir, onun fikirlerine coğrafi ve zamansal mesafeler boyunca erişebilir. Müzik notaları da aynı bağımsızlığı örnekler. Müzisyenlerin yeni şarkıları önce duymadan çalmasına olanak tanırırlar.

#### **1.4. Problem Durumu**

Caz müziğinde müzisyen kimliğinin inşa süreçlerinde rol modellerin etkileri nelerdir? Caz müziğinde çeşitli tarihsel süreçler aracılığı ile ikonik olarak tanımlanan, idol olarak bilinen sanatçıların caz müzisyeni kimliğinin inşasındaki etkilerini analiz etmek için rol model olarak tanımlanmaları mümkün mü?

### **1.4.1. Alt Problemler**

- 1- Müzisyen kimliğini inşa eden temel süreçler ve ona ilişkin sorular nelerdir?
- 2- Rol model kavramını caz müzisyeni kimliğinin pedagojik çerçevede inşa süreçlerinde nasıl analiz edilir?
- 3-Caz müziğinde rol modellerin ortaya çıkışını etkileyen ve cazın evrensel yayılımına imkân sağlayan kültür endüstrisi koşulları nelerdir?

### **1.5. Çalışmanın Amacı**

Bu çalışma, doğaçlamanın merkezde olduğu caz müziği ile ilgilenen müzisyenlerin caz idolleri ve rol modeller ile kurdukları kimliksel bağları açıklamayı amaçlamaktadır.

### **1.6. Araştırmanın Önemi**

Bu araştırmanın üç temel önemi vardır. Birinci önem, rol model kavramının caz müziğinde yeni bir bakış açısı ile tanımlanmaya çalışılmasıdır. İkinci önem, caz müziğinde konservatif yaklaşımlar (kurumsallık) ve bireysel yaklaşımlar (öznellik) arasındaki bağların ve çatışmaların anlaşılması ve rol modellerin bu bağlamdaki önemini izah edilmesidir. Üçüncü önem ise, literatürde rol model ya da idol merkezli tartışmaların kurgulanması ve genel bir başlık altında toparlanma gayesidir.

### **1.7. Sayıtlar**

Rol modellerin caz müzisyen kimliğinin inşasında önemli bir rol oynadığı varsayımı yapılmaktadır.

### **1.8. Sınırlılıklar**

**Literatür Sınırlamaları:** Çalışma, mevcut literatürle sınırlıdır. Henüz yayınlanmamış eserleri ve konu ile ilgili olarak yapılmış olması muhtemelen yeni çalışmalarını içermemektedir.

**Subjektif Değerlendirme:** Çalışmada caz müziği üzerine yazılmış kaynaklarda ikincil kaynak olarak yer alan biyografik görüşlere yer verilmesini içerir. Bunlar kişisel anlatıları belirli bir bakış açısı ile aktarmaktadır. Bu yayınların öznel bakış açısı ile sınırlıdır.



## 1.9. İlgili Literatür

Türkiye’de caz müziği üzerine yazılmış önemli akademik çalışmalar aşağıda sıralanmıştır:

Selim Tan (2023), “Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara’da Caz Atmosferi” isimli doktora tezinde, cazın 1950’lerin ABD’inde ve sonrasında küresel düzeyde eriştiği elit meşruiyetin Türkiye’ye nasıl sirayet ettiğini ve bir başkent olarak Ankara’nın nasıl bir rol oynadığını irdeler.

Ozan Ceylan (2021), “Pedagojik Açından caz Vibrafon Eğitimi ve Yüksek Lisan Müfredat Önerisi” isimli yüksek lisans tezinde, caz müziğinin en önemli unsuru olan "doğaçlama" kavramını detaylı bir şekilde incelemiş ve Vibrafon'a göre çalışma örnekleri sunmuştur.

Başak Yavuz (2022), “Yirminci Yüzyıl Müzik Teorisinin John Coltrane’in Yorumculuğuna ve Besteciliğine Etkisi” isimli doktora tezinde, doğaçlama merkezli caz müziği ile 20. yy çağdaş müzik teorisinin ilişkisini ünlü caz saksafoncusu John Coltrane bağlamında ele almıştır.

Arzum Yanıkoğlu (2007), “Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretilme Koşullarının Güncel Görünümü” isimli yüksek lisans tezinde, Caz müziğinin artık popüler bir müzik değil, sanat müziği olarak değerlendirilebilecek bir konuma geldiğini öne sürer ve 1980’ler sonrasında Caz müziğinde saptanan tüketim sıkıntılarının bu müziğin üretiminde de yaşandığı sonucuna ulaşır.

Sevda Sıla kartal (2013), “Sinemada Caz” isimli yüksek lisans tezinde, sinemanın tarihsel gelişimi içinde sessiz sinema döneminde kendini var etmesi olanaksız olan caz müziğinin, sesli sinema döneminde ilk sesli film Al Johnson’un çektiği Caz Şarkıcısı (Jazz Singer, 1927) adlı filminden başlayarak filmlerde ortaya çıkışını örnekler ile analiz etmiştir.

## **2. YÖNTEM**

Bu çalışma, tarihsel ve kuramsal bir derleme niteliğindedir. Caz müziğinde müzisyen kimliğinin inşasında rol modellerin etkisini incelemek amacıyla, mevcut literatür, araştırma makaleleri, biyografik veriler içeren kaynaklar, monografiler ve söyleşiler analiz edilecektir. Ayrıca, caz müziğinin doğaçlama ve eğitim süreçlerine dair teorik çalışmalar da incelenecektir. Caz müziğinde ikon niteliğinde müzisyenlerin görüşleri ikincil veri kaynakları aracılığı ile kullanılacaktır.

### **2.1. Araştırma Modeli**

Araştırmada nitel araştırma modeli kullanılmıştır.

### **2.2. Evren Örneklem Grubu**

Araştırmanın evrenini, caz müziği, caz endüstrisi ve caz idolleri üzerine son 50 yılda yazılmış akademik çalışmalar ve tartışmalar oluşturmaktadır. Çalışmalarda caz müziği tarihinde önemli yer tutan ve müzisyen kimliğinin inşasında rol model olarak kabul edilen müzisyenlerden örnekler verilmektedir. Örneklem ise bu evrenden seçilen, caz müziği üzerinde büyük etkisi olan ve literatürde sıkça adı geçen müzisyenler olacaktır. Örneklem, Miles Davis, John Coltrane, Charlie Parker gibi ikonlardan oluşabilir.

### **2.3. Veri Toplama Araçları**

Veriler kaynak taraması yöntemiyle toplanmıştır.

### 3. CAZ MÜZİĞİNDE ROL MODEL KAVRAMININ OLUŞUMU VE ÖNEMİ

İster usta çırak ilişkisi olsun ister kayıt teknolojilerinin bize sunduğu imkanlar olsun caz müziğini öğrenen kişi, öğrendiği kişinin hem çırağı ya da öğrencisi hem taklitçisi hem de benzetmek ya da olmak istediği kişidir. Galper'e (1998) göre, geçmişte caz müzisyenleri, kendilerinden önce gelen kahramanları örnek alarak bir model oluşturdular. Bird (Charlie Parker) Prez (Lester Young) ve Coleman Hawkins' ten, Dizzy (Gillespie) Roy Eldridge' den, Nat (King) Cole Earl Hines' tan vb. etkilendi. Bird, Dizzy ve arkadaşları, kahramanlarının hem dinleyicileri hem de çıraklarıydı. Onların kahramanları da aynı süreçten geçerek kendi idollerinden ders almışlar ve nesilden nesile bilgi akışında kesintisiz bir zincir oluşturmuşlardı. Tarihsel bağlamda hayranlık ya da ilgi duyulan müzisyen idol, kahraman gibi tanımlar ile kullanılmış ancak caz müziğinin akademikleşmesi ile gelişen yeni pedagojik yaklaşımlarda bu kavramlara rol model ve mentör gibi tanımlar da eklenmiştir.

Caz müziğinde rol model kavramının diğer müzik tarzlarına göre daha fazla önem kazanmasının nedenlerinden birisi, caz müziğinin özünde doğaçlama ve yorumlama unsurlarının bulunmasıdır. Bu müzik tarzı için doğaçlama ve yorumlama kavramları, büyük ölçüde "müzikal kimlik" kavramı ile örtüşmektedir. Hargreaves, Miell ve Macdonald'a (2002) göre, "müzisyenin, bestecinin, icracının, doğaçlamacının veya öğretmenin kültürel olarak tanımlanmış özellikleri, profesyonel müzisyenlerin kimliklerinin merkezinde yer alır." (s. 4) Diğer bir önemli neden ise caz müziğinin taklit yoluyla öğrenilmesi ve geçmişten gelen caz müzisyenlerinin nesiller arasındaki aktarımı dolayısıyla günümüze kadar gelen cazın stilleşme konusudur. Özellikle cazın akademikleşmesi ile caz müziğinin stilleri daha da belirgin hale gelmiş ve yeni nesil müzisyenler arasındaki benzerlikler de giderek daha çok artmaya başlamıştır. Inderberg, Haksdal ve Solli'ye (2021) göre, "gençler müziği sevdikleri için müzik kahramanlarını taklit etmeye başladılar. Onlar, kahramanlarının ifade güçlerini istiyorlardı: sesleri, melodik ve armonik duyuları, teknik becerileri ya da benimsedikleri diğer şeyleri." (s. 86). Bununla birlikte taklit yönteminin özgünlüğe evrilmesine dair "kayıtların taklidi, müzik kolektiflerinde müzikal akıcılık ve sanatsal özerklik için nasıl hazırlık yapabilir?" sorusunu sorarlar. Bu ifadede kayıtların taklit

edilmesinin önemine vurgu yaparken müzikal özgünlüğün ve kimlik inşasının gerekliliği de belirtilmiştir. Taklit, öğrenmenin dinlemeden sonra gelen ikinci halkasıdır. Caz müziğinin öğrenme sürecinin handikaplarından birisi, kişinin taklit aşamasında çok fazla vakit harcamak zorunda kalması ve müzikal dilin özgürleşme sürecinin kariyerin geç zamanlarında ortaya çıkmasıdır. Özgün bir dil için taklitin ötesinde müziğin kompozisyon, stiller arası geçişkenlik, anlatsallık gibi özelliklerinin de öğrenime dahil edilmesi gerekir ki bu nitelikler ile ilgili zorluk, birçok kişinin taklit aşamasında kalmasına yol açmaktadır. Caz müziğinin ileri dönem stillerinden birisi olan “özgür doğaçlama” alanında çalışmalar yapan İngiliz gitarist Derek Bailey (2001), “Doğaçlama” (Improvisation; Its Nature and Practice in Music) kitabında, müziğin taklit ögesiyle ilgili şunları söyler:

Türetmeci ve taklitçi çalışın tüm türsel doğaçlamalarda yaygın olmasının cazdaki sonucu, müziğin gitgide bir avuç müzisyenin çalış stili ile özdeşleştirilmesiydi. Garip olan şu ki, kabul edilebilir modellerin sayısı da sanki günden güne azalıyor. Kalan kısmın, yani icracıların çoğunun çalış stili ise her zaman o çalgıdaki “büyük” isimlerden birine göre tanımlanıyor. (... gibi çalışıyor demek yeni bir müzisyen hakkında bilinecek her şeyi anlatmaya yeter.) (s. 83)

Bu durum caz müziği için bir anlamda kaçınılmazdır çünkü taklit ögesi caz müziğin stilleşmesinin temellerini oluşturur. Her dönemin avand-garde sanatçıları, kendi döneminden sonrakileri etkilemiş idol ve rol modellerdir. Bailey’e (1993) göre, “çalınan (icra edilen) müziğin neredeyse tamamen türetilmiş olması cazda genel olarak kabul edilen bir durumdur” (s. 83) Diğer yandan doğaçlamamın ve müzikal ifade ve kimliklerin ön planda olduğu bu müzik tarzında stilleşme ve taklit, beraberinde birçok müzisyenin doğaçlama kavramının niteliklerini sorgulamasına sebep olmuştur. Amerikalı caz saksofoncusu ve kompozitör Steve Lacy (Steven Norman Lackritz), Bailey’e verdiği röportajda “caz öyle bir hale gelmişti ki artık doğaçlama değildi. O sırada çalınan pek çok müzik de doğaçlama değildi. Sanki herkes ne olacağını biliyordu ve bekledikleri de oldu. Gecedен geceye belki cümlelerin ve ezgilerin sırası biraz değişiyordu ama benim için bu yeterli değildi.” (s. 86) ifadelerine yer verir. Yapılan tüm eleştiri ve çıkarımların merkezinde caz müziğinin anlık ve kendiliğinden<sup>8</sup> gelişen doğaçlamasının kurgusal anlamda sürpriz öğelerinin gittikçe azaldığı vurgusu

---

<sup>8</sup> Kendiliğinden: Spontane

yapılır. Bu durum birtakım müzisyenler arasında yadırgansa da dinleyici için oldukça konforlu bir durumdur. Adorno'nun da kültür endüstrisi üzerine yazdığı metinlerde vurguladığı gibi “bütün sanat yapıtlarında stil, vaat demektir.” (s. 60). Zaten görece karmaşık yapılar dizgesi içinde dinleyicinin müziği algılama ve anlamlandırma güçlüğü, benzer doğaçlamaların tekrarlanması sonucunda biraz olsun hafifletmekte ve tüketimi kolaylaştırmaktadır. Yeni ya da yenilikçi<sup>9</sup> müziklere tüketicinin fazla rağbet göstermemesinin en önemli göstergeleri, konserlere olan ilgi ve plak firmalarının satış rakamlarıdır. Bu durum üretilen ve pazarlanan ürünlerin tüketicinin ilgi alanlarına göre şekillenmesine sebep olur. Deleuze, yeni müziğin ya da yenilikçi sanatın tüketici tarafından mesafeye karşılanmasını, tüketicinin zihinlerinin zamansal bilgi tanımlaması ile ilgili olduğunu düşünür. Yeni ürünün zihinde bir kategoriye yerleştirilememesinin, ürünün algılanamamasına ve tüketilememesine sebep olduğunu ifade eder. Deleuze' e (2005) göre, “yeni müzik için söylenebilecek tek şey, hafıza yetisine “geçmiş”, “şimdi” ve “gelecek”e dayanan kronolojik zaman anlayışını devre dışı bıraktığı için- düşmandır hatta ondan nefret eder.” (s. 296). Bu durum aslen paradoksaldır çünkü yeni müziğin tüketilememesi durumuna karşın Hegelci bakış açısı, taklit ilkesinin nesnel güzelliği ortadan kaldırdığını söyler. Hegel'e (2020) göre “Taklit ilkesi tamamen biçimsel olduğu için, bu ilke sanatın amacı kılındığı zaman, nesnel güzelliğin kendisi ortadan kalkar.” Caz müziği bağlamında düşünüldüğünde sözlü kültürden bu yana taklit ilkesi, bir kültürün devamlılığının ön koşullarından birisidir. Öğrenme süreci temelinde taklit ilkesini barındırır ve bu yolla stilleşmenin önü açılmış olur. Ancak Hegel'e (2020) göre, “bu ilke amaç kılınırsa, o zaman yalnızca taklidin doğruluğu söz konusudur. Bu durumda güzel olanın nesnesine ve içeriğine tamamen kayıtsız kalınır.” (s. 18). Bu durumda caz müziğinin kültürel kodları ile sanatsal niteliğini ayırmakta fayda vardır. Kültürel anlamda cazın kabul gördüğü folk niteliği, zaman içinde tüm dünyaya yayılması ile sanatsal nitelikler edinmesine sebep olmuştur ve endüstrinin içerisinde halen kültürel nitelikte olan ürünler ile sanatsal içerik iddiasında olan ürünler de yer almaktadır.

Amerika'da Indiana Üniversitesin'de çalışmalar yapan Alman asıllı müzisyen, akademisyen ve pedagoğ Monika Herzig, caz pedagojisi ile ilgilenmiş, Jamey Aebersold, David Baker ve Jerry Coker gibi caz müzisyenleri ve öğretmenlerinin

---

<sup>9</sup> Yenilikçi: Avand-garde (avangard)

çalışmalarını araştırmıştır ve caz pedagojisinde rol model ve mentörlük sistemlerinin olumlu sonuçlarına yönelik ampirik çalışmalarda bulunmuştur. Herzig'e (2020) göre:

Deneyimli müzisyenler, mentorluk yoluyla bilgilerini hem sahnede hem de sahne dışında modelleme yaklaşımıyla paylaştılar. Mentörlük aracılığıyla etkili öğrenmenin kanıtı Dean Keith Simonton (1984) tarafından yapılan bir çalışmada belgelenmiştir; başarılı bir sanatçı kariyeri ile çok sayıda ve farklı mentör modelleri arasında pozitif korelasyonlar vardır. (s. 69)

Burada bahsedilen pozitif korelasyon, rol model ya da mentörlük sisteminin müzisyen öğrencinin müzikal dil inşasındaki olumlu etkilerini anlatmaktadır. Amerikalı saksafoncu ve besteci John Coltrane sözleri Herzig'i doğrular niteliktedir: "Dinlemeye devam et. Kendinizi hiçbir zaman diğer müzisyenleri dinleyemeyecek kadar önemsemeyin."<sup>10</sup>.

Diğer yandan bu durumu olumsuzlayan görüşler de var. Stuart Nicholson "is Jazz Death" kitabında Londra Brunel Üniversitesi'nden Amerikalı saksafoncu ve eğitmeni Frank Griffith' in sözlerine yer verir. "Sanırım pek çok Amerikan programının sorunlarından biri şu: Ustalara çok fazla çalışmak, kendinize ise yeterince zaman ayırmamak." (s. 106) Bu bakış açısı da günümüzde caz müzisyenlerini üzerinde devam eden özgünlük tartışmalarına işaret etmekte. Caz piyanisti, akademisyen ve Kenny Werner (2014) dünya çapında müzisyenlerce ilgi görmüş ve beğeni kazanmış "Effortless Mastery" (Zahmetsiz Ustalık) kitabında rol modeller için "hayalet" analogisini kullanır:

Genç müzisyenler arasında hayalet korkusu oldukça yaygındır. Örneğin bir piyanistseniz, çalmadan önce Art tatum'u düşünmek istemezsiniz! Bu kendinizi ayağınızdan vurmaya benzer. Funky ve ritmik çalmak istiyorsanız Herbie Hancock'u düşünmek bunu yapmanızı engelleyebilir. Çalarken "Keith Jarrett" ismini tekrarlayın, bunun ne kadar eğlenceli olduğunu göreceksiniz. İşe gitmeden önce, Miles Davis beşlisinin altmışlarda yaptığı bir albümü dinlemek bir felakete yol açabilir... Çoğumuz bütün bu müzisyenlerin yaptıklarını tekrar yapmaya razı oluruz, ama çoğumuz onlarla aynı ustalık düzeyinde olmadığımızdan, bu işi asla inandırıcı bir şekilde yapamayız. (s. 68)

---

<sup>10</sup> Kaynak bilinmiyor.

Werner burada "rol model" terimini doğrudan kullanmıyor olsa da söz konusu ifade caz müziğinde sembolleşmiş kişiliklerin genç müzisyenler üzerindeki etkisine dikkat çekmektedir. Aynı zamanda, rol modellerle kurduğumuz ilişkiyi, sosyal ve pedagojik bağlamlarda "kaygı", "güven" ve "kabul" gibi kavramlarla ele almaktadır. Ayrıca, akademiye uygulamalı derslerinde öğrencilerinin birçoğunun kayıtsız olduklarında daha iyi çaldıklarını ifade ettiklerini (s. 48) söyler. Bu çıkarımı 21.yy'ın içinden okumak gerekir. Sözlü kültürde yer alan usta çırak ilişkisi günümüzde akademik normlara, idol kavramı da medya kültürünün rol model imgelerine dönüşmüştür. Dolayısıyla günümüz caz müziği öğrencileri müzikal derinlik ile yüksek kabiliyet gerektiren caz doğaçlamaları arasında kendi müzikal dillerini oluşturma konusunda zorluklar yaşamaktadırlar. Ustaların çaldıkları performanslar akademi vasıtasıyla mutlak doğrulara dönüşür ve öğrenciler kendi müzikal cümlelerini sürekli ustaların cümleleri ile karşılaştırarak kendilerine değer atfetmektedir. Werner' in bahsettiği "kayıtsızlık" kavramı aslen öğrencilerin performans esnasında bu tür düşünce ve baskılardan dolayı yaşadıkları anksiyeteye başa çıkma yollarından birisinin bu düşüncelere kayıtsız kalmalarına işaret eder. Performans anında kurulan iletişim, öğrencinin zihninde yer alan rol model imgesi yerine birlikte çalışıyor olduğu diğer müzisyen ya da öğrenciler ile olduğu sürece yaşanan anksiyete azalacak ve performansa olumlu etkileri olacaktır. Bununla birlikte Nicholson' ın "cazda orjinal caz ustalarının kayıtları var, dolayısıyla repertuar rekreasyonları her zaman onlarla rekabet halinde olacak." (s. 109) çıkarımı Werner' in hayalet (idol) korkusu ya da performans anksiyetesi kavramlarını açıklamaya yardımcı olur.

Rol model kavramını kültür endüstrisi bağlamında değerlendiren düşünür ve yazarlar da var. Ünsal Oskay (2001) "Müzik ve Yabancılaşma" kitabında bu konuyla ilgili şunları söyler:

Yalnızlaştırılmış modern toplum insanı bu kadere boyun eğme pragmatizmini pekiştirmeyi, "pazar" da en çok bu satacağı için, kendi tecimsel başarısına pusula yapmayı kabul etmiştir. (s.81)

Oskay, kültür endüstrisi kavramını "pazar" (müzik pazarı) olarak kullanmakta. Şimdiye kadar rol model kavramı "mentörlük" ya da "usta çırak" ilişkileri içerisinde değerlendirilmiş olsa da günümüzde bu kavram ticari başarı ile bir paralellik taşımakta. Nicholson' a göre bazı caz müzisyenleri, müziklerini caz şarkıcısının popülaritesini

dikkate alacak şekilde konumlandırdı; bu, plak şirketlerinin enstrümantal caz plakları satın alan halkla ilişkisini korumak için stratejik bir tepkisiydi. (s.89) Enstrümantal caz müziğinin geniş kitlelerce dinlenmesinin zorluğu ile plak firmaları vokal caz kayıtlarına ağırlık vermiş ve buradan daha fazla ticari başarı elde etmiştir. Bununla beraber Nicholson' un bahsettiği gibi özellikle enstrümantalist birçok caz müzisyeni de müzik tarzlarını vokalin merkez olduğu bir biçimde tasarlamaya başladılar. Bu durum özellikle son 50 yılda, caz müzisyeni ile plak firmaları arasında gelişen bir çıkar ilişkisine sebebiyet vermiştir. Müzikal özerkliğin yerini ticari kaygıya bıraktığı örnekler oldukça fazladır.

Bu noktada tarihsel perspektif içerisinde caz müziğinin sunum ve sahnelenmesindeki dönüşüm önem kazanmaktadır. İlhan Mimaroglu'nun vurguladığı şekilde, kayıt teknolojilerinden önceki caz müziğinin erken dönemlerinde müzik bir gösteri ya da sunum niteliğinden çok bir amaç doğrultusunda kullanılmaktaydı. Kayıt teknolojileri ile stüdyolar birer performans mekânı haline geldiler ve beraberinde gelen müzikhol, caz kulüpleri ve konserler ile caz müziği ritüel özelliğinin dışında eğlence sektörü ve endüstrinin bir parçası haline geldi. Dolayısıyla caz sunumları da ekonomik bir boyut kazanmaya başladı ve arz talep döngüsü içerisinde caz müziği tüketiciyi dönüştürürken aynı zamanda tüketici beğenisi de caz müziğini dönüştürmeye başladı. Bu bağlamda usta çırak ilişkisinin endüstriyel rol modellere dönüşümü aynı zamanda caz müzisyen adaylarının da rol model tercihlerini direkt olarak etkilemeye ve yönlendirmeye başladı.



## **4. BULGULAR**

Bu bölümde çalışmanın problem sorusu ve alt problem soruları ile ilgili olarak yürütülen kuramsal analizi içeren bulgular yer almaktadır. Ana problem sorusu üç alt problem bağlamında incelenmektedir. Caz müziğinde müzisyen kimliğinin inşası süreçleri müzisyen kimliğinin ‘ne’liğini ortaya koymak için gerekli soruları, rol model kavramının işlevine olanak veren pedagojik ve kültür endüstrisi bağlamlarındaki kurgulanması bakımından incelenmektedir. Her bir alt problem kuramsal olarak derinlemesine incelenerek analiz edilmektedir.

### **4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular**

“Müzisyen kimliğini inşa eden temel süreçler ve ona ilişkin sorular nelerdir?” sorusuna ilişkin kuramsal analiz ve veriler aşağıda belirtilmiştir.

Müzisyen kimliği, bireylerin müzisyen olarak eğitilmeleri süreçlerinde inşa edilen toplumsal bağlamda onlara icra pratikleri ve becerileri ve/veya yaratıcılıkları aracılığı ile edindikleri konumlarına işaret eder. Bu hem toplumsal bir konumu hem de öznenin bireysel benlik algısını içerir. Bu kimlik kişinin, kişisel ve sanatsal ifade, teknik yeterlilik, tür uzmanlığı ve kişinin müzikal dilini şekillendiren kültürel ve sosyal etkiler dahil olmak üzere çok sayıda unsuru kapsar. Müzisyenler için kimlik, enstrümanlarıyla, performans tarzlarıyla ve yaratıcı süreçleriyle olan ilişkileriyle derinden iç içe geçmiştir. Aynı zamanda diğer müzisyenlerle, izleyicilerle ve daha geniş müzik topluluğuyla olan etkileşimlerini de içerir. Bir müzisyenin kimliğinin oluşumu, aldığı eğitimden, mentörlüğünden, bağlı olduğu müzik geleneklerinden, bireysel deneyimlerinden ve kişisel anlatılarından etkilenir. Ayrıca müzisyen kimliği, sanatsal yön, kişisel gelişim ve mesleki gelişimdeki değişiklikleri yansıtacak şekilde zaman içinde gelişebilir. Caz müziğinde müzisyen kimliği diğer alanlara göre daha karmaşık bir yapıya sahip olabilir. Doğaçlama unsurunun merkezde olduğu caz, öğrenme sürecinde bir diğerinin analizi ve taklidini zorunlu kılar ve bu müziğin öğrenme süreci, dinlenen ve dinleyen arasında sadece müzikal değil aynı zamanda kimliğe dair bir alışverişi de içerisinde barındırır. Müzisyen kimliğini anlamak, bu karmaşık ve dinamik faktörlerin incelenmesini ve bunların müzisyenin benzersiz

sanatsal kişiliğine ve müzik dünyasına ait olma duygusuna nasıl katkıda bulunduğunun farkına varmayı içerir.

Müziyen kimliği inşası süreçleri ile ilişkili olarak yapılan akademik çalışmalara bakıldığında bunların çokça müzik eğitimi alanında olduğu görülmektedir. Bu çalışmalar çocuk ve gençlerin müziyen olarak yetiştirme süreçlerinde kimlik inşaları, benlik algıları, müziyen kimliği algısının başarı ile olan ilişkisi ve müziyen kimliğinin inşasının müziyen olarak gelişme süreçlerindeki önemine değinmektedir. Müziyen kimliğinin çok yönlü yapısını incelerken, çeşitli kuramcıların akademik katkılarından birkaç temel kavram ortaya çıkıyor. Rowley, Reid ve Bennett (2021), "portföy müziyenleri" kavramını inceliyor ve birden fazla müzikal kimliğe sahip olmanın, müziyenlerin sektördeki farklı rollerde ve kariyer yollarında varlıklarına nasıl imkân tanıdığını vurguluyor. Hargreaves vd. (2002), müziyen kimlikleri üzerine yaptıkları çalışmalarda ve yayınlarda, müziğin sosyal olarak bireyin kimlik inşasındaki önemine vurgu yapıyorlar ve psikolojide "sosyal inşacı" kuramı müzik ve kimlik bağlamında ele alıyorlar. Amerikalı müzik yapımcısı ve ses mühendisi Rick Rubin (2024), rol model kavramını "hayranlık" penceresinden değerlendiriyor. Rubin'e göre "bu müstesna yetenekler (rol modeller), insanüstü, mitolojik bir figür gibi görünebilirler" (s. 196). Herzig (2021), caz eğitiminde mentörlük sisteminin öneminden bahsediyor ve mentörlüğün kimlik inşası üzerindeki etkilerini ve önemini vurguluyor. Nicholson (2014), müziyen kimliğinin inşasını kültür endüstrisi bağlamında eleştirel bir bakış açısı ile ele alır ve endüstrinin müziyen kimliği üzerinde oluşabilecek olumsuz etkileri ortaya çıkarır. Bennett (2008) iyi tanımlanmış bir müzikal kimliğin bir müziyenin profesyonel gelişimini ve kariyer yolculuğunu geliştirebileceğini öne sürmektedir. MacDonald ve Saarikallio (2022) müzikal kimlikleri somutlaşmış, konumlanmış ve dinamik olarak inceleyerek müziyenlerin kendilerini algılama ve ifade etme biçimlerinin akışkan ve bağlama bağlı doğasının altını çiziyor. Barthes (2022), "Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik" kitabında, dinleme eylemine odaklanır ve dinleyen ile icracı arasındaki bağları derinlemesine inceler. Ek olarak, 2024 çalışmalarında, sağlıklı müzikal kimliklerin ve yeni ustalık biçimlerinin geliştirilmesini savunuyorlar ve bütünsel refahı ve yaratıcı ifadeyi ön planda tutan bir müzik eğitimi manifestosu öneriyorlar (MacDonald ve Saarikallio, 2024). Malm ve Lundin (2024), COVID-19 salgını gibi dış faktörlerin müziyen kimliğinin öğrenilmesi üzerindeki etkisini analiz ederek, bu tür kesintilerin müzikal kimliğin bütünleşmesini nasıl hem zorlayabileceğini hem de zenginleştirebileceğini

ortaya koyuyor. Bennett (2013), yaratıcı süreçlerin öğrencilerin öğrenimi ve kimlik gelişiminde merkezi olduğunu savunarak, müzisyen kimliğinin oluşumunda yaratıcılığın rolünü araştırıyor. Ek olarak, Randles (2010) "iyi bir müzisyenin" nelerden oluştuğuna ilişkin öğrenci inançlarının bir analizini sunarak müzikal mükemmelliğin öznel ve gelişen doğasına ışık tutmaktadır. Genel olarak bu çalışmalar, müzisyenlerin kimliğini şekillendirmede kişisel, sosyal ve profesyonel faktörler arasındaki dinamik etkileşimi açıklıyor.

#### **4.1.1. İcracı Özne**

Müzisyenlerle ilgili olarak "icracı özne" kavramı, performans sırasında bireyin kişisel kimliği ile kamusal kişiliği arasındaki etkileşimi vurgular. MacDonald ve Saarikallio'nun (2022) tartıştığı gibi, müzikal kimlikler sabit değil, bedenleşmiş, konumlanmış ve dinamiktir; bu bakımdan müzisyenlerin kendilerini performans sırasında karmaşık ve gelişim gösteren ortaya koyuşlarını yansıtır. Bu bakış açısı, Bennett'in (2013) yaratıcılığın bir müzisyenin kimliğinin oluşumunda nasıl kritik bir rol oynadığına ilişkin yaklaşımıyla uyum arz eder; icra halindeki müzisyen özne sürekli olarak sanatsal ifade ile izleyici beklentileri arasında müzakere yapmaktadır ona göre. Bunun yanında, Rowley, Reid ve Bennett (2021), müzisyenlerin birden fazla kimliğe sahip olduklarında onlara farklı bağlamlarda uyum göstermelerini ve müzisyen olarak gelişmelerinde yararlı olduğunu belirtirken bunun onların performans öznelliklerini geliştirmelerine olan olumlu katkısına işaret etmektedirler. Randles (2010), öğrencilerin "iyi bir müzisyen" olmanın ne olduğuna dair fikirlerinin performansa ilişkin meseleleri oluşturmada büyük öneme sahip olduğunu, çünkü bu fikirlerin onların müzik yeteneklerini nasıl algıladıklarını ve nasıl yansıttıklarını önemli ölçüde belirlediğini ifade etmektedir. Bu çalışmalar toplu olarak, performans sergileyen öznenin, içsel yaratıcı süreçler ve dışsal sosyal etkiler tarafından şekillendirilen ve bir müzisyenin performans kimliğinin çok yönlü ve dinamik yapısını yansıttığı hususunda ortak bir yaklaşım sergilemektedir.

Philip Auslander, "In Concert: Performing Musical Persona" (2021) kitabında, müzisyenlerin performans sırasında izleyicilerine sunduğu ustalıklı hazırlanmış kimlik olarak tanımladığı müzikal persona (kişilik) kavramını inceliyor. Auslander, müzikal kişiliğin yalnızca müzisyenin sahne dışındaki benliğinin bir uzantısı olmadığını, aynı zamanda izleyicinin deneyimini geliştirmek için titizlikle geliştirilen farklı ve performansa dayalı bir yapı olduğunu savunuyor. Görsel, sözel ve müzikal

öğelerin belirli mesajları ve duyguları ileten tutarlı bir kimlik oluşturmak için nasıl bir araya geldiğini göstererek bu kişiliği müzikal performansa bağlıyor. Auslander, müzikal kişiliğin, müzisyenlerin izleyicilerinin beklentileri ve performans bağlamının talepleri arasında yön bulmasına olanak tanıyan stratejik ve dinamik bir araç olduğunu vurguluyor. Auslander, çeşitli sanatçıların örnek olay incelemelerini inceleyerek, müzikal kişiliklerin son derece teatral ve ayrıntılı olanlardan daha incelikli ve özgün olanlara kadar nasıl geniş çapta çeşitlilik gösterebileceğini ve her birinin müzisyenin kişisel kimliği ile kamusal rolü arasındaki boşluğu doldurmaya hizmet ettiğini gösteriyor.

İcracı özneyi ayrıntıları ile incelemek için aşağıdaki sorular bir çerçeve oluşturmak için önerilmiştir.

#### **4.1.2. İcra Nedir?**

İcra genel anlamı ile tüm performans eylemlerini kapsayabilecek bir tanımdır. Yerel bir folk müzisyeninin sergilediği performans, bir opera sanatçısının söylediği bir arya ya da caz müzisyeninin doğaçlama solosu bu tanıma girebilir. İngiltere'de tüm bu tanımlar “*perform*” olarak kullanılırken Türkçede “icra” ve “yorum” iki farklı eyleme işaret eder. Örneğin mesleki anlamda icra, daha çok yazılı bir eseri seslendirme, hayata geçirme olarak kullanılır. Yorumculuk ise yazılı olan ya da olmayan eserin icrasında kişinin eser üzerindeki katkısıdır. Hiçbir canlı performans birbirinin aynısı olamaz. Ancak buradaki yorum farkı, zamansal olarak farklılığın ötesinde, müzisyenin birikiminin eser üzerindeki kullanımını ifade eder. Bir caz müzisyeni, büyük orkestra<sup>11</sup> gibi bir topluluk için yazılmış ve bir şef tarafından yönetilen bir eser “icra” etmiyorsa, onu daha çok “yorumcu” kategorisine dahil edebilir. Çünkü caz doğası gereği notasal yazım alanı dışında kalan, eserlerin kişi tarafından yorumlandığı ve kendiliğindenliğin yani doğaçlama eyleminin ön planda olduğu bir stildir. Eğer caz doğaçlamasında kişinin yorumu çok belirgin ise doğaçlamanın “beste” niteliklerinden de söz edilebilir. Bundan dolayı caz müzisyenlerinin uzun doğaçlamalar sonucu beste yapma yetileri de ilerler ve birçok caz müzisyeni aynı zamanda bestecidir de. Dolayısıyla bir caz müzisyeni temelde bu üç yapıyı (icra, yorum, beste) içinde barındırır.

---

<sup>11</sup> Büyük Orkestra (*ing: Big Band*): Büyük orkestra, genellikle 12 ila 25 müzisyenin yer aldığı ve saksofon, trompet, trombon ve ritim bölümünden oluşan bir caz topluluğudur. (Snowmass, J. A., & Vick, A. (2022, October 12). *History of Big Band Jazz*. JAS - Jazz Aspen Snowmass. <https://jazzaspensnowmass.org/history-of-big-band-jazz/>)

### 4.1.3. Doğaçlama Nedir?

Doğaçlama kelimesi köken olarak doğ- fiilinden türetilen Arapça “irtical, irticalen” kelimeleri ile eő anlamlıdır. İngilizce “improvisation” da Latince de n görmek anlamına gelen “providire-provis” kelime kökünden türetilmiőtir. Ayrıca Fransızca “vauville” de yine hazırlıksız söylenen parça anlamına gelen “voudavire” sözcüğünden türemiőtir<sup>12</sup>. Tüm dillerdeki genel kullanım, eylemin hazırlıksız ve kendiliğinden (spontane) olmasına vurgu yapar. Klasik batı mziğ geleneğinde de yazılı kaynaklara göre bestecilerin doğaçlama ve yazılı eserleri arasında önemli bir iliőtiri olduğu bilinir ancak bu dönemler kayıt altına alınmadığı için gemiőt doğalamalara dair bir kayıt elimizde bulunmamaktadır. Ancak doğası gereği caz mziğ hemen tüm performans ve kayıtlarında doğaçlama kavramını iőtmemiz mümkündür.

Kelime anlamı dıőtında sanat dalları içerisinde o sanatı icra eden kiőtilerce de ifade edilmiőt farklı doğaçlama tanımları vardır. Müzik disiplini içerisinde doğaçlama tanımları kiőtinin yaklaőtımı, teknik düzeyi ve kavramsal bakıőt açısına göre deėiőtlik gösterebilir. Akademisyen, müzisyen ve besteci Şevket Akıncı’ya (2021) göre, “Amerikan toplumunda ekonomik hakları ellerinden alınan siyah Afro-Amerikan müzisyenler, kompozisyonlarını geliştirmek için doğaçlama tekniğini kullandılar.” (s. 36). Müzisyen ve yazar Daniel Martin Feige (2016) “Caz Felsefesi” (*Philosophie des Jazz*) isimli kitabında, “doğaçlama, mziğn somut zaman-mekânsal bir müzikal olay olarak anlaőtılan performansın içinde var edilmesidir” (s. 31) der. Feige’nin tanımında kendiliğindenlik vurgusu yoktur. Ayrıca ona göre doğaçlama mziğ temsil eden “caz” ile yazılı mziğ temsil eden “klasik batı mziğ” arasında organik bir bağ vardır. Bu bağ tarihseldir. İlhan Mimaroglu (1970), caz mziğninin tarihselliği ile ilgili Şu ifadeleri kullanır:

Caz, türlü musikilerin bir araya gelip karıőtmasıyla ortaya ıkmıőt bir musikidir: Afrika halk musikisi, Amerika’daki zenci kölelerin iőt Şarkıları, tarla çağrıları ve “blues”ları, İngiliz din musikisi, Fransız hafif musikisi ve özellikle “quadrille<sup>13</sup>”leri, gene Fransızların bando musikisi. (s. 194)

<sup>12</sup> *irtical* - *Niőtanyan Sözlük*. (n.d.). Niőtanyan Sözlük. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/irtical>

<sup>13</sup> 18. yy’da Fransızlara ait bir dans biçimi.

Hem Feige hem de Mimaraoğlu'na göre klasik batı müziği ile caz müziğini iki farklı kutup olarak görmek mümkün değildir. Bilinen kaynaklara göre<sup>14</sup> klasik batı müziğinde doğaçlama (her ne kadar bugün o doğaçlamaları duyamıyor olsak da) önemli bir yer teşkil ederken caz müziğinin icra ve nota yazımı boyutunu da atlamamak gerekir.

Derek Bailey (2011), doğaçlamanın pratik ve kişisel bir bakış açısı olmadan anlamlı tarzda ele alınamayacağını söylüyor. Ona göre, doğaçlama “özü gereği kuramsal değildir. Bundan da öte doğaçlamayı tanımlamaya yönelik her türlü girişim yanıltıcı olmaya mahkumdur, çünkü doğaçlamanın ruhunda öyle bir şey vardır ki belgeleme düşüncesiyle çelişir ve belgeleme amaçlarına ters düşer.” (s. 9) Bu durumun doğaçlamanın önceden belirlenmişlik prensibine ters düştüğünü anlatır. Amerika’da Ohio Eyalet Üniversitesi Felsefe Bölümünden akademisyen ve filozof Prof. Lee B. Brown (2018), “Jazz and The Philosophy of Art” kitabında yer alan “Phonography, Repetition and Spontaneity” (*Fonografi, Tekrar ve Kendiliğindenlik*) isimli makalesinde fonografin<sup>15</sup>, kendiliğinden gelişen caz doğaçlama kültürünün düşmanı olduğunu söyler. Ona göre tekrarlanan dinlemeye maruz kalan caz doğaçlama kayıtları spontane olmak yerine tamamen öngörülebilir hale gelir ve sonuçta sıkıcı olur. Buna karşın Philip Auslander (2021) bu çıkarıma tam olarak katılmamaktadır. Öncelikle Auslander’a göre caz doğaçlaması artık sadece canlı performanslardan dinlenmemektedir, dolayısıyla kayıttan dinlenen caz doğaçlaması farklı bağlamda değerlendirilmelidir. Brown’un düşüncesine yönelik bir diğer eleştirisi de onun yazılı eser (nota) ile doğaçlama performans arasında çok keskin bir ayrım yaptığı noktasındadır. Auslander’e göre yazılı notanın icrası temelde doğaçlama ve kendiliğindenlik özellikleri taşıırken, doğaçlama performansların da önceden belirlenmişlik özellikleri taşımaktadır.

Doğaçlama ile ilgili başka bir tanım Hollandalı “Instant Composer Pool” topluluğunun üç kurucu müzisyeni olan, Misha Mengelberg, Han Bennink ve Willem Breuker tarafından yapılır. Onlar bu eylem için “doğaçlama” yerine “anlık beste” demeyi tercih ederler. (Evan Parker, “De Motu”, 1992) Anlık beste ya da (hızlandırılmış beste)

<sup>14</sup> Örn: *The Musical Offering* (German: *Musikalisches Opfer* or *Das Musikalische Opfer*), [BWV 1079](#)

<sup>15</sup> Fonograf (ya da gramofon), tarihte ilk defa sesi kaydeden ve çalan cihaz olarak bilirse de caz literatüründe genel anlamı ile müziğin kaydedilmesi ya da kayıttan dinlenilmesine işaret eder. Bu bağlamda fonograf kelimesi günümüz kayıt teknolojileri ve caz endüstrisinin tamamını kapsamaktadır. Fonografi (Phonography) ise bu eylemler bütünüdür.

kavramının kullanımı iki unsura işaret edebilir. Birincisi, bir doğaçlama performansının ya da performans kaydının performans anından sonra kullanılabilir ve bu durumda doğaçlamanın beste özellikleri taşıyacağına dair bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre doğaçlama da genel geçer müzikal kompozisyon kurallarını da içerisinde barındırır. Diğer bir bakış açısı da doğaçlama müziğin imkansızlığına dair olan yaklaşımdır. Doğaçlama bir insan tarafından yapılır ve o kişinin doğaçlama yeteneklerini bestecilik yetenekleri ile sınırlı olduğu, dolayısıyla doğaçlama ile beste arasında büyük bir ayrım olmadığına inanılabilir.

Doğaçlamada kurgusal ve kuramsal bir yapı yoktur ama bir o kadar da geçmiş müzikal birikimlerin bir toplamıdır. Yapısal olarak ele aldığımızda, bir stil (tür) içinde doğaçlama yapılıyorsa o performans, o türün kuralları tarafından sınırlanır ve anlık olarak değiştirilemeyen birçok müzikal öğeyi içinde barındırır. David J. Hargreaves (1986), “The Developmental Psychology of Music” (*Müzik Psikolojisinin Gelişimi*) isimli kitabında şu izahı yapar:

Müzikal yaratım durumunda, belirli müzikal deyimlerin yapıları tarafından önceden tanımlanmış belirli iskeleler veya çerçeveler vardır. Örneğin, 12 barlık bir blues sekansına veya 32 barlık bir AABA 'standart' sekansına dayanan bir caz solosu, tüm caz icracıları tarafından bilinen iyi tanımlanmış parametrelere sahiptir ve bunlar, müzisyenlerin 'Asgari prova veya hazırlıkla yabancılarla birlikte oturur. Bununla birlikte, daha resmi kompozisyonlar söz konusu olduğunda (ortak akor dizilerine dayanmayan çok sayıda caz müziği dahil), yapının kendisi besteci tarafından yaratılabilir ve şekillendirilebilir: taslak veya iskelet önceden oluşturulmaz. (s. 126)

Örneğin flamenko tarzında yapılan bir doğaçlamada, önceden belirlenmişlik olmasa dahi müziğin dans ile uyumu gerekliliğinden dolayı ritmik yapılar o stilin içinden seçilir. Notaların dizisel serimi de yine flamenko türü için uygun olmak durumundadır. Aynı durum caz stili için de geçerlidir. Hatta bir caz doğaçlamasını dinlediğimizde onun sadece caz değil, caz stiline hangi dönemine denk düştüğünü dahi bilebiliriz. Dolayısıyla bu ve benzeri stiller içerisindeki doğaçlama performansların spontane olduğunu düşünsek de önceden belirlenmiş öğeler oldukça fazladır.

Doğaçlama kavramına ait bir diğer olgu da dinleyicinin bir performansın doğaçlama olup olmadığını anlaması durumudur. Eğer doğaçlama önceden belirlenmiş -yani tanımlı- öğeleri içinde barındırmıyorsa dinleyicinin bu performansın doğaçlama olduğunu düşünmesi gerekebilir. Philip Auslander (2021), “Jazz Improvisation as a Social Arrangement” (*Toplumsal Bir Düzenleme Olarak Caz Doğaçlaması*) isimli makalesinde, bir doğaçlamanın gerçekten doğaçlama olup olmadığını anlamının mümkün olmadığını savunur. Hatta ona göre caz müzisyeni, doğaçlama yapmıyor olsa bile yapıyormuş gibi görünen kişidir (s. 154). Bu durum Auslander’e göre aynı zamanda toplumsal bir roldür. Bu noktada müzikal doğaçlamanın hangi müzikal öğeleri barındırdığını, hangi öğeler üzerinde anlık güdüsel değişimlerin yapılabildiğini analiz etmek gerekir. Bu bağlamda doğaçlama kavramının yapısını aşağıdaki gibi analiz edebiliriz.

#### **4.1.3.1. Zaman**

Müzik zamansal bir sanat dalıdır. Zaman kavramının içinde hücrel ritmik yapılar, hızlılık ve yavaşlık gibi unsurlar yer alır. Ayrıca seslerin an içindeki varlığı ya da yokluğu (müzik içindeki sessizlik anları, es) yine zaman içinde var olan etmenlerdir. Dolayısıyla bir doğaçlama içerisinde kullanılacak ritmik yapıların önceki stillere dahil olması ya da olmaması durumu doğaçlamanın niteliğini değiştirecektir.

#### **4.1.3.2. Dikeylik (Armoni)**

Dikeyliği kabaca ses dizlerinin bir müzikal zaman kesitindeki ilişkileri ifade eder. Dikeylik armoni ve çok seslilik demektir. Örneğin tek sesli (monofonik) bir eserin herhangi bir zamandaki dikey ilişkisi tek bir notaya tekabül eder. İki sesli bir eser için bu ilişki aralık (interval) olarak tanımlanırken üç ses için triad olarak ifade edilir. Dolayısıyla ile çok sesli bir doğaçlama da eğer tarihsel bağlamda tanımlı armoni yaklaşımlar kullanıldığı takdirde performans geçmişte bir güne işaret edecektir.

#### **4.1.3.3. Yataylık (Melodi)**

Müzikal yatay ilişki zaman içerisindeki notaların diziselliğini tanımlar. Dizilerin kullanım biçimi melodileri oluşturur. Ayrıca aynı şekilde sıralanmış notaların aralarındaki mesafeler yani ritmik yapıları, melodinin hızlı ya da yavaş çalımı farklı ifadelerle olanak verir. Doğaçlama çalan bir kişinin melodik kurgusu, ortaya çıkan müziğin stiline işaret eder. Müzikal hafızanın kullanılıp kullanılmayacağı performans yapan kişiye bağlıdır.



#### 4.1.3.4. Kompozisyon (Form)

Kompozisyon kuralları zaman tabanlı Sanat dallarını birçoğunda aynı şekilde işler. Kompozisyonu oluşturan öğeler, yavaşlık-hızlılık, monofoni-polifoni, form ve yatay kompozisyon dağılımlarıdır.

#### 4.1.3.5. Enstrüman (Tını)

Her enstrümanın kendisine ait bir tınısı (timber) ve duyuşal dokusu (texture) vardır. Bu doku ve tınların da hafızalarda farklı anlamları olabilir. Örneğın bir klasik müzik dinleyicisini keman tınısını duyduğunda aklına Vivaldi'nin eserleri gelebilirken, Romanya'da yaşayan birisi için keman yerel müzikleri çağrıştıırabilir. Diğer yandan icracılar açısından enstrümanların fiziki ve teknik yapısı farklı olduğundan her enstrüman, doğaçlama alanında farklı engeller ya da farklı olanaklar sunacaktır. Dolayısıyla yukarıda bahsedilen dört maddeden farklı olarak bir enstrüman, her zaman için doğaçlamada önemli bir belirleyicidir.

Yukarıdaki beş madde, bir doğaçlamanın yapısını ana hatlarıyla tanımlamaktadır. Dolayısıyla bir doğaçlama performansta müziğın stilsel ve türsel anlamdaki varlığı tamamen performans yapan kişiye bağılıdır.

#### 4.1.4. Taklit Nedir?

İsveçli akademisyen ve müzisyen John Pål Inderberg ve Mattias Solli (2021), “Learning Jazz Language by Aural Imitation: A Usage-Based Communicative Jazz Theory” (*İşitsel Taklit Yoluyla Caz Dilini Öğrenmek: Kullanıma Dayalı İletişimsel Caz Teorisi*) isimli makalelerinde, işitsel taklit yoluyla öğrenmenin dinamiklerini araştırmışlardır. Makalede işitsel taklit yoluyla öğrenmenin, yeni bir dil öğrenme ile aynı yapıda olduğunu savunurlar ve “diğeri aracılığı ile duyma” kavramını ortaya atarlar. Onlara göre “Afrika kültüründe müzik yapma biçimleri ile konuşma biçimleri iç içe geçmiş bir durumdadır” ve “Kayıtların taklidi, müzik kolektiflerinde müzikal akıcılık ve sanatsal özerklik için nasıl hazırlık yapabilir?” (s. 2) sorusunu sorarlar.

Amerikalı caz piyanisti Hal Galper, “Oral Tradition<sup>16</sup>” isimli makalesinde, işitsel taklit yolunun avantajlarından ve dezavantajlarından bahseder. Galper makalesinde, “Afrika yaklaşımının dezavantajı öğrencinin yalnızca ustadan kopyalananı öğrenmesi nedeniyle tek boyutlu olma eğiliminde olmasıdır. Batılı yaklaşımın avantajı, analizin

<sup>16</sup> 9c93ab72-b0cb-4706-96bf-9f5be09e507a.(n.d.).<https://www.halgalper.com/articles/theoraltradition/>

kopyalanan bir müzik fikrine uygulanabilmesi, fikrin yalnızca kopyalananın ötesinde daha geniş boyutlara genişletilebilmesidir.” der. Galper işitsel taklidi “sözlü gelenek” bağlamında ele almaktadır. Sözlü geleneğin işitsel boyutu, usta-çırak ilişkisi temellidir ve taklit edilen kişi sayısı, kayıtlı müziklere oranla çok daha sınırlı bir boyuttadır.

Taklit, erken yaşta başlayan bilişsel bir edimdir. Bebeklik çağından son ana kadar devam eder. Taklit aynı zamanda öğrenmenin asıl koşullarındandır. Örneğin yabancı dil öğrenmek, aslen öğretmenin anlık takliti ile gerçekleşir. Pozitif bilimlerde ise bilgi olduğu gibi taklit edilir. Müzikte taklit de benzer bir biçimde bir başkasını dinlemek ve onun yaptığını tekrarlamak ile başlar. Her öğrenme süreci içinde taklit barındırır. Ancak kahramanımız ya da rol modelimiz olarak gördüğümüz kişi bizim için taklitten ötesidir. Nasıl erken yaşlarda ebeveynlerin yaptıklarını yapmamız taklidin ötesinde bir kimliğe dönüşüyorsa, rol modellerimizin yaptıklarını yapmamız da aynı şekilde bizim müzikal kimliklerimizin oluşumunda büyük öneme sahiptirler. Bir kişiye duyulan hayranlık ile o kişiyi rol model olarak benimsememiz de temelde farklılıklar içerir. Hayranlık, o kişiye karşı bir saygı ve takdir sebebidir. Rol modeller ile kurulan ilişkide ise denetim mekanizması daha düşüktür. Hayranı olduğumuz kişilerin iyi taraflarını örnek alırken, kahramanımız olduğunu düşündüğümüz kişilerin sadece iyi taraflarını değil, birçok anlamda olumsuz taraflarını ve hatalarını da benimseyebiliriz. Örneğin erken yaşlarda kahramanımız olan ancak kötü alışkanlıklara sahip bir abimizi takip ederken hayranlığın ötesine geçen bir benimseme tavrı, bizim de kötü alışkanlıklara başlamamıza neden olabilir. Bu bağlamda bir rol model ile kurduğumuz ilişkiye içkin olan taklit, rol modelimizin ortaya koyduğu müziğin taklidinin ötesinde bir anlam içerir. Artık bir hedefimiz vardır ve o da rol modelimiz gibi olmak, onun kurduğu cümlelemeleri çalmak, onun varlığı altında bir varlığa dönüşmek. Bu noktada rol modelin bize yansımaları ve bizdeki etkileri, aslının önüne geçer ve bu durum da bizim o kişinin gittiği yollardan gitmek yerine onun en iyi ihtimalle bir kopyası olmamıza sebebiyet verir. Bu noktada da özgünlük kavramının önemini incelemesi ve anlaşılması gerekmektedir.

Ted Gioia (1987), Memphis’teki ilk caz müzisyenlerinin New Orleans müzisyenleri tarafından yapılan kayıtları dinledikten sonra nasıl doğaçlama yapmaya başladıklarını anlatıyor. Ayrıca caz kayıtlarının artan etkisi ve Leon "Bix" Beiderbecke gibi müzisyenlerin bu kayıtları inceleyerek kendi tarzlarını nasıl geliştirdiklerini de

tartışıyor. Beiderbecke, ünlü tarzını geliştirmek için kayıtlı cazı her bir notasını titizlikle çalışarak taklit ediyordu “Beiderbecke ancak kayıtlı cazın bu zahmetli taklidi sayesinde kendi ünlü tarzını geliştirebildi.” (s. 597).

Bir başkasını dinlemek ve analiz etmek ya da başka bir deyişle taklit etmek, caz müziğinin sözlü kültürden günümüze uzanan vazgeçilmez bir öğrenme biçimi olmakla beraber, Derek Bailey’ in de bahsettiği gibi birbirine benzeyen müzisyenlerin ortaya çıkması dolayısı ile önemli bir tartışma konusunu da beraberinde getirmiştir. Akademisyen Monika Herzig (2020), taklitin mentörlük sisteminin önemli bir parçası olduğunu savunur. Kenny Werner’e (2014) göre taklit, ustalara karşı geliştirdiğimiz bir korkunun temellerini atar. Lee W. Brown ve Adorno gibi yazar ve düşünürler, mekanik yeniden üretim teknolojilerinin kayıtların taklit edilmesine yola açtıklarını ve caz müziğinde özgünlüğün temelden sarsıldığına inanırlar. Tüm bu fikirlerin kendi bağlamlarında doğruluk payı olmakla birlikte caz müziğinin normatif yaklaşımlara olan güçlü mesafesini göz önüne alırsak, işitsel yol ile taklidi caz müziğinden ayrı düşünmek oldukça güç gibi gözüküyor.

#### 4.1.5. Özgünlük nedir?

TDK’ya (Türk Dil Kurumu) göre “özgün” kelimesi anlamı aşağıdaki gibidir:

- *Sıfat* Yalnız kendine özgü bir nitelik taşıyan; orijinal, ibdai:  
"Eskinin doğa ile uyuşan, özgün yapılarını yıkıp yerine yabancı, öykünme, yaratıcılıktan yoksun yapılar dikerek çirkinleştirdik." - Necati Cumalı
- *Sıfat* Bir buluş sonucu olan, nitelikleri bakımından benzerlerinden ayrı ve üstün olan:  
*Özgün biçim.*
- *Sıfat* Çeviri olmayan, asıl olan (metin); orijinal.

Türkçede özgün kelimesi birçok anlam için kullanılabilir. İngilizce aynı kelimeye baktığımızda çok daha fazla ifade yer almaktadır:

- *Original*: Orijinal
- *Unique*: Tek olan, eşsiz
- *Individual*: Bireysel, bireye özgü, tekil
- *Authentic*: Gerçek

Bu tanımlara göre özgün kelimesi genel bir ifade ile benzer kategorideki diğer örneklerinden farklı olan şey, kişi vb. anlamına gelmektedir. Bu bağlamda bir

müziyenin özgünlüğünden bahsedildiğinde aslen onun yapmış olduğu müziğe işaret edilmektedir. Bu noktadaki özgünlük derecesi ise kendinden önceki müzisyenlere en az benzemesi, daha önceki ekollere göre en çok “farklı” öğeyi müziğinde barındırması ile ölçülür. Caz müziğinde efsaneleşmiş müzisyenlere bakıldığında, hepsinin kendi dönemi içinde özgün olduğu, öncüllerinden farklılıklar gösterdiğini görürüz. Bununla beraber her rol model, takipçileri ve hayranları tarafından zaman içerisinde taklit edilir ve bu sayede özgünlüğünü zamansal bir bağlamda kaybederler. Örneğin Amerikalı saksafoncu Charlie Parker, kendi döneminde özgün ve farklı kabul edilirken, 21.yy’da Charlie Parker gibi çalmak herhangi bir özgünlük barındırmayacaktır.

Bir müziğin özgün olup olmadığı aslen müzikal hafıza kavramı ile açıklanmaktadır. Bu noktada bireylerin müzikal birikimleri de bir müziği özgün olarak görebilir ya da görmeyebilir. Örneğin bugün yaşayan bir caz müzisyeni için Charlie Parker gibi çalmak özgün değilken, bugün hayatta olan ama daha önce caz müziği ile ilgili bir örnek dinlemeyen birisi için ise Charlie Parker gibi çalan birisini dinlemek o kişi için oldukça yeni bir deneyim olacak ve ortaya çıkan müziği özgün olarak değerlendirecektir.

Paul J. Berliner (1994), “Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation” (*Caz’ı Düşünmek: Sonsuz Doğaçlama Sanatı*) isimli kitabında, özgünlük tanımına caz müzisyenlerinin kendi sözleri ile cevap arar. Berliner’in ifadeleri şu şekildedir:

Benny Bailey, Dizzy Gillespie'nin kırklı yıllardaki sololarının öngörülemeyen ifadeleri, karmaşık kromatikliği ve taze armonik konseptleriyle birlikte yenilikçi niteliklerini düşündüğünde hala takdirle gülüyor. Paul Wertico, Jo Jones gibi daha yaşlı usta davulcuları, çalınmalarındaki "anlayışlı küçük ayrıntılardan" ötürü övüyor; Don Pate de benzer şekilde yeniliğe değer veriyor. "Solonun en etkileyici yanı, birisinin bir şey yapması ve bunun insanı 'Çaldığı şey ne?' diye düşünmeye sevk etmesidir. (s. 253)

Berliner’in verdiği örneklerde özgünlük ya da orijinallik tanımları, dinlenen müziğin önceden kestirilememesinde gizlidir. Sürpriz öğelerin çokça yer aldığı bir doğaçlama performansta özgünlük hem öngörülemez hem de bir o kadar etkileyicidir. Bu çıkarıma göre özgün ya da orijinal olmak için tamamen farklı olmak yeterli değildir. Önemli olan, daha önceden kullanılan müzikal dillerin korunması ancak bu dil içerisinde yeni fikirler ortaya konması gerekmektedir.

Müzikal özgünlüğün bir ayağı da “yaratıcılık” kavramıdır. Akademisyen ve yazar David J. Hargreaves (1986), “The Developmental Psychology of Music” (*Müziğin Gelişim Psikolojisi*) isimli kitabında müzikal kimlikler bağlamında yaratıcılık ve özgünlük kavramlarını incelemiştir. Ona göre bu iki kavram birbirlerinden ayrıdır. Ona göre “özgünlük, basitçe yenilik ya da istatistiksel sıklık açısından tanımlanabilir: Örneğin bir soruya verilen 'orijinal' yanıt, başka hiç kimsenin düşünmediği yanıttır. Ancak bir yanıtın yaratıcı olabilmesi için orijinal olduğu kadar bir şekilde yararlı da olması gerekir.” (s. 144). Kısa bir izah ile yaratıcılık “fayda sağlama” ile açıklanırken, özgünlük daha çok istatistiksel bir durumdur.

Bir müzikal eserin ya da performansın özgünlük derecesine karar verebilmemiz için müziği tanımlayan yapı taşlarının analiz edilmesi gerekir:

#### **4.1.5.1. Form (Biçim)**

Form temelde bir eserin başlangıç noktası ile bitiş noktası arasında kalan tüm yapının tanımıdır. Klasik batı müziğinde form ve stil kavramları birbirleri ile ilişkilendirilir. Örneğin Rondo (Döngüsel A-B-A-C-A-D-...) aslen formu tanımlarken aynı zamanda eserin stilini de belirler. Aynı şekilde 4 ya da 5 bölümlü süit-ler de yine hem form hem de stil bilgisini verir. Bu yaklaşıma göre aslen stil kavramı, form tarafından tanımlanır. Buna karşın günümüz popüler müziği ya da caz müziğinde form ile stil arasında bir ilişki yoktur. Örneğin caz müziğinin en çok kullanılan formlarından birisi olan 32 ölçülük A-A-B-A formu stil olarak balad (yavaş tempo), swing (orta tempo) ya da bebop (hızlı tempo) olarak çalınabilir ya da bestelenebilir. Bu noktada form, özgün olma kaygısı ile değişikliğe uğratılabilirken, form ve stil kavramlarının caz müziğinde ayrı kavramlar olmaları sebebiyle sadece formal bir değişiklik, özgünlük derecesini tanımlamakta yetersiz kalabilir.

#### **4.1.5.2. Tını (Enstrümantasyon)**

Tını kavramı İngilizcede “timber” ya da “texture” tanımlarına karşılık gelir. Örneğin aynı melodinin iki farklı enstrüman ile çalınışı dinleyene farklı duyular yaşatacaktır. Bununla beraber aynı enstrümanın iki farklı stildeki müzisyen tarafından çalınması da ortaya farklı iki duyum çıkaracaktır. Dolayısı ile caz müziğinde tınısal özgünlük için iki temel yol karşımıza çıkar. Birincisi, caz müziğinde daha önce kullanılmayan enstrümanların bu müziğe dahil edilmesi, ikincisi ise daha önce caz müziğinde kullanılmış olan enstrümanların öncekilere nazaran farklı kullanımı. Tınısal özgünlüğe örnek olarak Albert Ayler’ in saksafon çalış biçimi, John Coltrane’in geç

dönemlerinde dönemine göre ilerici bir saksafon çalımı, Derek Bailey'in gitarı kullanış biçimi ya da saksafoncu Ornette Coleman'ın bu çözümü saksafonu bırakıp sahnede keman çalması ve tınısal farklılığı caz müziğinde daha önce çok görmediğimiz bir enstrüman kullanmasını gösterebiliriz.

#### **4.1.5.3. Armoni (Uyum)**

Cazda armoni kavramı, 20. yy'da en fazla ve en hızlı değişime uğramış kavramdır. Ana akım cazda "fonksiyonel armoni" (*functional harmony*) 60'lardan itibaren yerini Amerikalı Saksafoncu ve besteci Wayne Shorter ile "fonksiyonel olmayan armoni"ye (*non-functional harmony*) bırakmıştır. Bu iki armonik yaklaşım arasındaki temel fark, ilkinin bir ton merkezinin (key) olması, diğerinin ise herhangi bir tonal merkez barındırmamasıdır.

#### **4.1.5.4. Melodi (Ritmik ve Modal Yapılar)**

Melodi, herhangi bir müzikal türde ilk olarak algılanan ve en hızlı tüketilen bir olgudur. Birçok müzik stiline asıl olan melodidir ve hem form hem armoni hem de tını melodi etrafında şekillenir. Intro (giriş) ve Outro (çıkış) kavramları form içerisinde melodinin tamamlayıcı unsurlarıdır. Caz müziğinde de birçok stilde olduğu gibi melodi büyük bir önceliğe ve öneme sahiptir. Bundan dolayı bir eserin ya da performansın özgünlüğündeki belirleyicilikte melodinin payı oldukça büyüktür. Dolayısıyla bir eserin özgün olması ile ilgili girişimler büyük oranda melodik yapıdaki değişiklikler ya da bozulmalar ile başlar. Kültür endüstrisi bağlamında melodiyi tanımladığımızda da aynı şekilde büyük kitlelerce kolay tüketilebilen melodik yapıların daha kolay pazarlandığını, diğer anlamda yer alan melodik yapıların ise kültür endüstrisi için elverişli ürünler olmadığını görebiliriz. Bu yüzden endüstri, toplumun müzikal hafızası üzerinde geliştirdiği bir satış planlaması uygular ki bu durum endüstri içinde yer edinmek isteyen müzisyenlerin söylemlerini ve kurgularını bu doğrultuda sınırlandırmalarını gerektirir.

W.T. Adorno "özgünlük" kavramını "yeni" ile özdeşleştirir. Ona göre yeni olan özgündür. Sanat Felsefesi, Estetik ve Müzik Felsefi alanlarında çalışmalar yapan akademisyen R. Görkem Aytimur, "Theodor Adorno ve Walter Benjamin'de Sanat Eserinin Doğası" isimli kitabında Adorno'nun "yeni" kavramını şu cümleler ile izah eder:

Adorno'nun "yeni"si yinelemeye karşı duran ve teknik yenilik ve çözümlere gebe olan yapıdadır. Burada özellikle söylenmesi gereken şey, Adorno'nun yeni bir sanat düşüncesinin, eski sanat anlayışlarını reddetmeye değil, geleneğin otoriter ve dayatmacı tavrını kırmaya dayanıyor olmasıdır. (s. 35)

Adorno temelde sanat eserlerinin tekrarını, eskiye ve geleneğe olan bağlılığını değil, endüstrinin eskiyle olan pragmatik bağına sorgular. Bu noktada Adorno'nun çıkarımına göre özgün ve yeni olan endüstrinin çıkarlarına uymayacağı için kendisine yer bulamaz.

Diğer bir yandan R.Görkem Aytimur, "yeni"nin yani "özgün" olanın içinde yer aldığı paradoksu Adorno'nun şu sözleri ile vurgular:

Her yeni, eski olacaktır fakat insanın yeniye olan ihtiyacı hiçbir zaman bitmeyecektir ve bitmemesi de gerekmektedir. Yeni, yeniye duyulan özlemdir; yeninin kendisi değildir. (s.35)

Bu bağlamda özgün olanın ya da olma çabasında olanın önünde temel iki engel vardır. Birincisi, endüstrinin yeni olan ile barışık bir yapıda olmaması, ikincisi ise, özgün ve yeni olanın bu niteliklerini hızlıca kaybetmeye mahkûm olma durumudur. Bu durumu caz tarihi içerisinde yer alan devrimsel nitelikteki girişimlerin günümüzde daha çok konservatif bir yapıya bürünmüş olmalarında gözlemleyebilir. Charlie Parker, John Coltrane, Charlie Christian gibi efsaneleşmiş ve döneminin "yeni"leri ve müzikal devrimcileri bu durumun en iyi örneklerindedir.

#### **4.1.6. Dinleyen Özne**

Fransız düşünür ve göstergebilimci Roland Barthes (2022), müziği ikiye ayırır: "dinlenen" müzik ve "icra edilen" müzik (s. 235). Ona göre bu iki edinim birbirlerinden tamamen farklıdır. Bu noktada bir caz müzisyeni bu kategorilerden hangisine denk düşmektedir. Eğer şimdiye kadar caz müziğini sözlü kültürün güçlü bir parçası olarak kabul ettiysek, caz müzisyeni de Barthes'ın tanımına göre her iki kategoriye de girmektedir. Önce müziği dinler, taklit eder ve nihayetinde müzik icra etmeye başlar. Barthes, dinleyen özne ile icracı özne arasındaki ilişkiyi şu sorusuyla anlamaya çalışır: "müzikal düş kendini özne olarak icracının senaryosuna yerleştirmekten ibaret değil midir?" (s. 237). Müzisyenin görünür olan yönü müziği icra ettiği yön iken, dinleyicilik rolü görünmeyen yüzüdür. Görünen ve görünmeyen niteliklerin arasındaki bağlantılarda müzikal kimlikler yatar ki bu da müzik psikolojisi

ve öznellik konuları ile tanımlanabilir. Ayrıca Barthes, dinleme ve duyma (işitme) kavramlarını da birbirlerinden ayırır. Ona göre duyma fizyolojik bir fenomendir; dinleme ise psikolojik bir edimdir (s. 221). Üç çeşit dinlemeden bahseder. İlki, “belirtilere yönelen” dinlemedir ve tamamen hayvansal içgüdülere işaret eder. İkincisi, “şifre çözen” dinlemedir, kulakla yakalanmaya çalışılan şeyler göstergelerdir, bu da “dil”e işaret eder ve ona göre insan burada başlar. Üçüncü dinleme biçimi de “söyleneni ya da yayılanı değil, söyleyeni ve yayarı hedefler. Bu dinleme biçimi Barthes’a göre bilinçdışına işaret eder, “dinliyorum” aynı zamanda “beni dinle” anlamına gelir ve özneler arası bir düzleme dahildir. Bu üç dinleme biçimini birbirlerine içkin kabul etmek gerekir. Her dinleme içinde duymayı barındırırken, dinlemenin müzikal bağlamı “belirtilere yönelen”, “şifre çözen” ve “söyleyeni hedefleyen” niteliklerin hepsini içinde barındırabilmektedir.

Theodor Adorno (1988), “Introduction to the Sociology of Music” (*Müzik Sosyolojisine Giriş*) isimli çalışmasında “yapısal dinleme” (structural listening) kavramını ortaya atar. Yapısal dinleme kavramı özünde dinleyicileri pasif tüketimin ötesine geçmeye ve müzikle düşünceli ve analitik bir şekilde etkileşime geçmeye zorluyor.

#### **4.1.7. Beğeni Nedir?**

Beğeni kavramı, sanatın tüm dalları için geçerli olabileceken sadece müzik alanına indirgemek de yeterli olmayacaktır çünkü müzikal beğenin ortaya çıkması oldukça karmaşık ve nesnel olmayan bir süreçtir. O yüzden beğeni sadece caz müziği alanına indirgemek tartışmanın tezin kapsamının içerisinde kalmasına olanak sağlayacaktır. Beğeni kavramı caz müziğinin stillerine yönelik bir edinim olarak kullanılabilir. Diğer yandan da stilden bağımsız olarak tamamen beğenilen caz müzisyeninin öznel müzikal dili, teknik yeterliliği ya da sadece fotoğrafik karizması da beğenide önemli rol oynayabilir. “Dinleyen özne” nin beğenileri muhtemelen bu üç unsuru da barındıracaktır. Buradaki dinleyen özne bizim için sadece bir tüketici ya da dinleyici konumunda değil, aynı zamanda icracı özne konumundadır. Eğer Roland Barthes’ın “dinlenen” ve “icra edilen” müziklerine karşılık olarak bir “dinleyen” ve bir de “icracı” özne yerleştirecek olursak, bir özne sadece dinleyen, sadece icracı ya da hem dinleyen hem de icracı özne konumunda olabilmektedir. (*İcracı olup da dinlemeyen bir öznenin varlığını tartışmak zor olabilir çünkü bir icracının dinlemeyen özne olması hayal edilemeyebilir ancak klasik batı müziğinin yazılı (nota) külliyatını düşünecek olursak*



*ve büyük bir klasik müzik orkestrasında müzik bütünüünün sadece nota icra eden bir parçası olan özneyi düşünecek olursak burada dinlemeyen icracı öznenen bir anlamda bahsedebiliriz.)* Caz müziği bağlamında konumuz olan özne hem dinleyici hem de icracı konumundadır çünkü taklit ettiği ya da yolunu takip ettiği müzisyenlerin önce dinleyicisi sonra da icracısı konumundadır. Bu duruma göre icracı-dinleyici öznenin, diğer sadece dinleyen öznelere birçok anlamda daha bilgili ve donanımlı olduğu düşünülebilir. Bunu böyle düşünmemizin asıl sebebi, dinlenen müzik ile ilgili bilgi sahibi olmanın ya da benzer ya da aynı enstrümanı çalıyor olmanın beğeni kriterlerinde büyük öneme sahip olmasıdır. Özellikle bir enstrümanı öğrenme sürecinde yaşanan zorlukların birisi tarafından aşılmış olduğunu görmek bizim o kişiye hayranlık duymamızı sağlayabilir. Benzer şekilde bizim müzikal dünyamızın dışına çıkan ya da hayal edemediğimiz müzikal cümlelere rahatlıkla kuran bir müzisyene hayranlık duymak da oldukça mümkündür. Bu noktada dinleyici-icracı öznenin beğenisini kurgularken sadece müzikal dil üzerinden bir yaklaşım yeterli olmayacaktır. Dinleyici-icracı müzisyenin idol, rol model ya da kahramanlarına duydukları ilgi normal dinleyici ilgisinden çok daha karmaşık ve çok parametrelidir. Bu karmaşık parametrelere sahip olan öğrenme süreci normal olduğu kadar kişinin üzerine düşünmesi gerektiği bir olgudur çünkü beğeniler kişinin müzikal kimlik oluşturma süreçlerinde birincil derecede önem arz etmektedir.

#### **4.1.8. Müzikal Evren Nedir?**

Müzikal evren kavramını açıklamak için müzik ile girilen farklı etkileşim biçimlerini tanımlamak gerekir. Müzikal evren bağlamında müzik ile karşılaşma yollarını temel üç başlık altında toplayabiliriz. Bunlardan ilki “**doğal karşılaşma**” yoludur. Erken çocukluk döneminde aile veya yakın çevre dolayısıyla karşılaşmaya işaret eder. Ancak günümüz medya çağını düşündüğümüzde bir aile içerisindeki müzikal birikim tamamen coğrafi ve yerel temelli olmak zorunda değildir. Her ne kadar kırsal kesimlerde ailelerin folklorik müziğe yatkınlığı yüksek olsa da, taşra ya da şehir hayatında artık aile bireylerinin (anne, baba, birinci derece akraba vb.) medya merkezli müzikal tercihleri olabilmektedir. Dolayısı ile aileden gelen müzikal birikim tamamen folklorik olmayabilir, ama bu karşılaşma modelinde çocuk, herhangi bir müzikal hafıza birikimi olmadığı için, aile hangi müzikal tarza eğilimli olursa olsun bu karşılaşmada benzer bilişsel tavırlar sergilemesi beklenir. Örnek olarak; anne, kendi ailesinden öğrendiği bir yerel folklorik bir ninniye çocuğuna okuyabilir. Ya da

üniversite mezunu bir anne benzer biçimde medya kanallarından edindiği bir rock parçasının sözlerini çocuğa söyleyebilir. Bu noktada müzikal dil anneden çocuğa geçeceği için çocuk için birincil unsur anne tarafından söylenen parçanın nereye ait olduğu değil, tamamen bu parçanın “annenin sesi”nden işitilmesidir ve erken çocukluk döneminde duyulan bu sesler hayatın diğer dönemlerine sirayet edecektir.

Bir diğer karşılaşma yolu “**medya yoluyla karşılaşma**”dır. Medya yoluyla karşılaşmanın içeriğini tüm basılı yayınlar (plak, cd, stream vb.) oluşturur. Erken çocukluk döneminde evde dinlenen radyo ya da televizyondan, geç çocukluk ve ergenlik döneminde aile veya çevresel faktörlerle edinilen müzikal zevklerin tamamını içermektedir. Bu nokta da medya kanalları iki başlık altında toplanabilir. “Ücretli” yayınlar ve “ücretsiz” yayınlar. Ücretsiz yayınlar radyo ve televizyon gibi medya kanallarını içerirken ücretli yayınlar basılı yayınları tarif eder. Örnek olarak bir plak ya da cd almanın mali gereklilikleri vardır. Aynı şekilde aylık dijital stream kanallarına üyelik de ücretlidir. Dolayısıyla burada kişinin sosyo-ekonomik durumu, müzikal zevkleri belirleyen birincil faktörlerin başında gelir.

Son karşılaşma biçimi de “**akademik karşılaşma**”dır. Müzik dersleri, kurslar, enstrüman dersleri ve sanat bölümleri, bu müzikal karşılaşma biçimini tarif eder. Kişinin aileden ve yakın çevreden edindiği müzikal zevklerin dışında akademi, eğitimcinin rol aldığı yeni bir müzik evreni başlatmış olur. Bu durumun önemi, bir öğrencinin sanat bölümüne girerken barındırdığı müzikal birikim ile mezun olduğunda edindiği birikimin karşılaştırılması durumunda ön plana çıkacaktır. Pierre Bourdieu’ nun sözünü ettiği “öğrenilmiş müzik” bu durumu tanımlar.

Bu üç temel maddenin birleşimi aslen kişinin müzikal evrenini oluşturmaktadır.

#### **4.1.9. Müzikal Dil Nedir?**

Müzikal dil, “müzikal evren” bölümünde incelenen üç karşılaşma biçimine (doğal karşılaşma, medya yoluyla karşılaşma ve akademik karşılaşma) ek olarak, bu karşılaşmaların kişide oluşturduğu bilgi, duygu ve izlenimlerin bilişsel yolla müzikal ifadelerini içerir. Ayrıca kişilerin motor kabiliyetlerinin gösterdiği farklılıklar, müzikal yetenekler, alınan eğitimin konservatif olma derecesi de müzikal dile etki eden faktörlerdir. Bir diğer belirleyici rol, kültür endüstrisinin tüketici tabanlı rolü (beğeni kültürünün inşası) dışında profesyonel müzisyenlik sürecindeki asıl belirleyiciliğidir çünkü endüstrinin (müzik sektörü ya da pazar) bireyden beklentileri de kişinin müzikal dilinde bir kırılmaya ve değişime yol açabilmektedir. Bunun sebebi, kültür ürünlerinin

artık sanatsal nitelikleri dışında meta olarak kabul görmesi, basılması ve bu ürünlerden beklenen ticari başarı beklentisidir. Müzikal telif ve maddi hak kazanımları üretim değil tüketim sistemlidir. Yani bir ürünün meta olarak satış getirisi, belirli kitlesel estetik değerlerin süzgecinden geçirilir. En basit anlamda bir ürünün satışlarından, o ürünün insanlara ulaşana kadar geçen sürecin oluşturduğu maddi açığın telafi edilmesi beklenir ve bu da müzisyenin müzikal dilinde direkt-sansür ya da oto-sansüre sebep olmaktadır. Bu noktada dinleyicinin beğenisi, beraberinde ticari başarıyı getirir ve müzikal dil bu bağlamda henüz üretim süreci başlamadan bilerek ya da bilmeyerek şekillenmiş olur. Dolayısıyla bir kişinin müzikal dilini sadece kültürel ya da pedagojik bağlamlarda düşünmek mümkün değildir.

Bu durum içinde bulunduğumuz yüzyıl içerisinde önemli bir değişime uğramıştır. Son on yıla kadar müzikal ürünlerin tüketiciyle buluşması, yapım firmaları ve dağıtıcıların basılı yayınları müzik marketlere dağıtması ile ilintiliydi ancak son yıllarda internet tabanlı çıkan dijital yapım şirketleri ile üreten kişi, arada herhangi bir yapımcı ya da dağıtıcı olmadan ürünlerini dijital ortamda da olsa dinleyicisiyle buluşturma şansına sahip oldu. Bu durum telif sistemlerinde katı denetim dışında herhangi bir yenilik getirmese de ürünün kültürel tüketim normlarına uyup uymadığı ile ilgili bir dayatmayı sanatçıya sunmamaktadır.

#### **4.1.10. Müzikal Dil Bağlamında Rol Model Nedir?**

Rol modeller ile müzikal dil aralarında karşılıklı bir geçirgenlik barındırırlar. Bir rol model kişinin müzikal dilinde belirleyici bir role sahip olabilirken, aynı şekilde müzikal dil ve beğeni kültürü de rol model seçiminde belirleyici bir öneme sahip olabilir. Çoğunlukla kişiler, sevdikleri müzikal stillerden rol modeller seçerler. Örneğin rock müzik dinleyen ve icra eden bir gitaristin takip ettiği kişi Led Zeppelin grubunun gitaristi Jimmy Page iken, caz dinleyen ve icra eden bir gitaristin örnek aldığı kişi caz gitaristi Pat Metheny olabilmektedir. Aynı zamanda rol modeller, kişinin müzikal evreninde en büyük paya sahip kişilerdir. Rol modeller sadece beğenilen değil aynı zamanda arzulanan kişilerdir. Müzikal stil, çalış stili vb. özellikleri kişi tarafından arzulandır ve sahiplenilmek istenir. Biraz daha iddialı bir tanım ile “O” kişi olmak istenir. Bu arzu ile ilgili Derek Bailey, Doğaçlama kitabında şu anektoda yer verir:

Lester Young hakkında pek doğru değilmiş gibi gözükse ama herhalde doğru olan bir hikâye anlatılır. Kendisi de tenor çalan ve stili Lester’in çalılığını andıran

hayranlarından biri, idolünü dinlemek için kendisini ziyaret eder. Cazda çok ender bulunan, şaşırtıcı güzellikte bir müzisyen olan Young çok özel bir performans sergiler. Hayranı öfkeyle bağırır: *Sen sen değilsin, ben senim!*

Gerçekliği ile ilgili kesin bir kanıtın olmaması bir yana, bu anekdot aslen bir kişinin, hayranı ile girdiği karmaşık ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Bu ilişki biçiminin güçlülük derecesi, kişinin müzikal kariyerindeki tutumlarını büyük ölçüde belirleyebilir. O kişinin çaldığı enstrüman markasının aynısını kullanma, onun besteleme ve melodik yapılarını kullanma, hatta müzik dışında giyim tarzını benimseme gibi.

#### **4.1.11. Rol Modeller ile Kurduğumuz Özdeşleşme Koşulları Nelerdir?**

Rol Modellerimiz ile kurduğumuz ilişkinin temellerinde birçok özdeşleşme biçimi yatmaktadır. Bu özdeşleşme biçimleri bizim kimliğimizin uzantıları olduğu kadar çevrenin takdiri ve endüstrinin rol model inşası ile ilgili de olabilir. İdolümüz olan bir müzisyeni dinlediğimizde aklımızdan şu düşüncelerin geçmesi olasıdır:

1. Çok güzel çalıyor.
2. Tonu çok iyi.
3. Sahne duruşu çok karizmatik.
4. Enerjisi çok yüksek.
5. Benim çalmak istediğim gibi çalıyor.
6. Müzikal ifadesi çok güçlü.

Bu düşünceleri çoğaltmak mümkün. Ancak genel anlamı ile baktığımızda bir müzisyene “iyi” sıfatını yakıştırmamızın sebeplerinin birçoğunun aslında ortaya koyduğu müzik ile ilgili olmadığını rahatlıkla görebiliriz. Sanatın her alanında eğer tüketici o sanat disiplinin içinden geliyorsa bir performansı objektif olarak değerlendirmesi güçleşir. Çoğu zaman yüksek teknik yeterlilik ya da sahne duruşu, ortaya konulan performansın kendisi ya da ortaya çıkardığı söylemin önüne geçer. Ayrıca o kişinin tanınırlığı, sosyal gücü ve maddi başarısı da düşüncelerin biçimlenmesinde önem teşkil eder. Bu noktada teknik yeterliliğin önemli olduğu caz müziğinde de bir rol model ile kurulan ilişki sorgulanmalıdır.

#### **4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular**

Bu bölümde pedagojik bağlamda rol model kavramının oluşturulması süreçleri tarihsel arka planı da içerecek şekilde kuramsal olarak incelenmektedir.

#### 4.2.1. Tarihsel Arka Plan

Mimaroğlu'na (1970) göre, "ilk konservatuarlar İtalya'da kurulmuştu. Bunların en eskisi 1537'de Napoli'de kurulan Santa Maria di Loreto konservatuarıydı." (s. 264). Buna karşın günümüzde caz eğitiminin tarihi ve gelişimine ilişkin mevcut anlatılar, resmileştirilmiş caz eğitiminin 1950'den sonra başlayan bir varlık olduğunu ima etmektedir (Karns, 2016). Diğer yandan, ilk caz ve erken dönem müzik eğitimi evde başladı. Bu durum evde dinlenen plaklar ya da ailelerin kendi içlerinde yaptıkları etkinliklerden ibaretti. William McDaniel'e göre (1993), caz eğitiminin ilk dönemleri sözlü geleneğe dahildi ve akademikleşmeden önce usta çırak ilişkisi birincil eğitim mecrasıydı (s. 119). Kayıtlar ve canlı performanslar, kilise müziği, aile müziği yapımı, özel eğitim, yerel performanslar ve doğaçlama seanslarından oluşuyordu. Caz öğrencilerinin çoğu bu etkinliklerin hepsine olmasa da bazalarına katıldı (Berliner 1994, 24). Kanada'lı aranjör ve trompetçi Keith Karn' a göre, "özel eğitimler, cazın ilk dönemlerinde pek çok genç caz müzisyenine mentorluk ve rol modellik yaptı." Karn bu durumu aşağıdaki durumlarla örneklendiriyor:

Örneğin, Clifford Brown'ın Robert Lowrey ile yaptığı çalışma Brown'un doğaçlamanın temel araçlarını geliştirmesine yardımcı oldu. Benzer şekilde Lloyd Reese, Los Angeles bölgesinde bir caz müzisyeni neslinin oluşmasına yardımcı oldu. Joseph Schillinger gibi diğer öğretmenler üst düzey müzisyenlerin profesyonel kariyerlerinde yeni zirvelere ulaşmalarına yardımcı oldu. (s. 1)

Diğer yandan caz tarihçisi Paul Berliner (1994), plak mağazalarını, müzik mağazalarını, gece kulüplerini ve hatta müzisyenlerin evlerini caz eğitimi mekanları olarak tanımlıyor (s, 37). Dr. Monica Herzig' e göre "cazın erken tarihinde, öğrenme, saatlerce dinleme, yazıya dökme ve doğaçlama seanslarına katılma yoluyla işitsel temelde gerçekleşti" (2019). Jam session'lar bir öğrenme biçimiydi. New York'ta yer alan "Minton's Playhouse", Clifford Brown, Dizzy Gillespie, Charlie Parker gibi birçok caz ünlü caz müzisyeninin katıldığı jam session'lara ev sahipliği eden mekanlardan birisiydi. (Karn. J)

Bu dönemde yayınlanan eğitim materyalleri de çok azdı. Ben Harney'nin 1897 tarihli metni RagTime Instructor, Robert Goffin'in 1932 tarihli tarihi Aux Frontieres Du Jazz ve Norbert Bleihoff'un 1935 tarihli Modern Düzenleme ve Orkestrasyon metni gibi

birkaç materyal, bu dönemde genç müzisyenlerin kullanabileceği materyal eksikliğini vurguluyor. (Karn. J) Bununla beraber David Baker' e (1981) göre, Downbeat ve Metronome gibi gazetecilik yayınları bu boşluğun doldurulmasına yardımcı oldu. Düzenli olarak çeşitli müzisyenlerle röportajlar yapıyorlar, Sharon Pease ve Will Hudson gibi yazarların eğitim odaklı köşe yazılarına yer veriyorlar ve ara sıra transkripsiyonlar yayınlıyorlar, ancak bu, öğretim için herhangi bir tür resmi yöntem sunmaktan uzaktır (Baker 1981, iii-iv).

Diğer yandan yirminci yüzyılın ilk yarısında müzik eğitimi, farklı metodolojiler ve eğitim ortamlarının bir karışımı olarak az da olsa akademide de yer alıyordu. Ancak bu seviyedeki eğitim çoğunlukla klasik batı müziği odaklıydı ve caz müziğinden ziyade enstrümantal yeterliliğini geliştiren müfredatlar mevcuttu. Bu dönemde caz odaklı eğitim daha çok lise düzeyinde görünüyordu. Chicago'daki DuSalle Lisesi, Los Angeles'teki Thomas Jefferson Lisesi, Pittsburgh'daki Westinghouse Lisesi, Detroit'teki Cass Teknik Lisesi, Indianapolis'teki Crispus Attucks Lisesi ve Wilmington Delaware'deki Howard Lisesi, bu tür kalitenin örnekleri olarak hizmet ediyor. Bu okulların birçoğu geleceğin caz müzisyenlerine ev sahipliği yapmıştı. Chicago'daki DuSalle Lisesi'nden Walter Dyett, Gene Ammons, Johnny Griffin, Eddie Harris, Richard Davis ve Nat "King" Cole gibi öğrenciler yetişti. Crispus Attucks Lisesi'nden Russell Brown, Montgomery Brothers, James Spaulding, David Baker ve Freddie Hubbard ve J.J. Johnson ile benzer sonuçlar elde etti. Caz eğitiminin kolej ve üniversitelere sirayet etmesi ise 1940'ların sonlarına doğru oldu. Bu tarihlerde kurumsallaşmış caz eğitimi sunmada üç kolej kritik öneme sahipti. Kuzey Teksas Eyalet Koleji, Schillinger House (şimdi Berklee Müzik Koleji) ve Westlake Koleji. Zamanın diğer kolejlerinden farklı olarak bu okullar, diğer kurumlarda mevcut olan seçmeli temelli eğitim yerine, özellikle caz müzisyenlerine yönelik eğitim sunuyordu. (Karn J.) Kuzey Teksas Eyaleti'ndeki (şimdi UNT) caz derecesi 1947'de kuruldu ve Amerika Birleşik Devletleri'nde caz çalışmaları alanında kurulan ilk lisans derecesiydi. İlginç bir şekilde, "caz" kelimesinin taşıdığı nahoş çağrışımlar nedeniyle bu dereceye başlangıçta "dans grubu bölümü" adı verildi (Hall 2015). Lawrence Berk, 1945'te Schillinger Müzik Evi'ni kurdu. Schillinger Evi, 1954'te Berklee Müzik Okulu olacak ve 1996'da lisans dereceleri vermeye başlayacaktı.

Los Angeles'taki Westlake College of Music, savaş sonrası 1940'larda üniversite caz eğitimi sahnesinde önemli bir yere sahipti. 1945'te kurulan okul, resmi bir caz diploması olmasa da caz müfredatıyla müzik alanında iki ve dört yıllık dereceler sunuyordu. Westlake, cazın en büyük yeteneklerinden bazılarının mezun olduğu okuldu; bunlardan birkaçı Dexter Gordon, Don Cherry, Bill Holman ve Gary Peacock'tu. Bu kurumlara ek olarak, Great Lakes Donanma İstasyonunda bir müzik eğitim tesisi vardı. Deneyimli eğitimci Len Bowden (Tuskegee Enstitüsü, Alabama Eyaleti vb.) tarafından yürütülen bu program, geniş çapta ilk kapsamlı caz eğitimi olarak kabul ediliyor. Dünya Savaşı sırasında beş binin üzerinde müzisyen bu programdan yararlandı. Trompetçi Clark Terry, bu donanmadan çıkan önemli caz müzisyenlerinden birisidir.

Bununla beraber Herzig' e (2019) göre, "Down Beat Magazine'deki 2018 Öğrenci Müzik Rehberi'ne göre (Student Music Guide 2018) , üniversitelerde caz çalışmaları alanında derece sunan 224 ABD programı ve 31 uluslararası okulla katlanarak büyüdü."

#### **4.2.2. Caz Müziğinin ABC' si**

Günümüz akademik çalışmalarının asıl temelini oluşturan çalışmalar, 1960'ların sonlarında Amerika'da Jamey Aebersold, David Baker ve Jerry Coker' in öncülüğünü yaptıkları caz kampları olmuştur. Bu kampların kılan konu, günümüzde de hala akademinin odağında olan Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis gibi müzisyenler sayesinde 1960'lara kadar büyük bir müzikal birikimin yaşanmış olmasıdır. Bu kamplarda cazın kaydedilmiş materyallerinin notaya dökülmeleri ve analizleri sonucunda sayısız metod, transkripsiyon ve birçok normatif yaklaşım geliştirilmiştir. David Baker yaptığı çalışmalardan yola çıkarak geliştirdiği teorik yaklaşımlarla, caz müziğinin temel stilleri olan Blues ve Bebop alanlarında yazılı doğaçlama çalışmalarını geliştirmiştir. Bu çalışmalar caz müziğinin temelini oluşturan monofonik ya da polifonik doğaçlamaların performans esnasındaki zorlukları göz önüne alınarak önceden tasarlanmış ve notaya dökülmüş kurguları içermektedir ve caz çalışmaları yapan öğrencilerin doğaçlamaların mantığını anlamaları için şüphesiz önem arz etmektedir. David Baker, o ana kadar yazılı olmayan doğaçlama geleneğine karşın ilk defa önceden tasarlanmış, yazılı doğaçlama yöntemini geliştirmiştir. Bu her ne kadar cazın doğasının dışında gibi gözükse de her öğrencinin ya da müzisyen adayının,

duymakta ve algılamakta güçlük çektiği hızlı ve karmaşık doğaçlama sololarının daha kolay anlaşılmasına yardımcı olmuştur. Bununla beraber Jamey Aebersold, geliştirdiği “Play Along” külliyatı ile hem önceden performe edilmiş kayıtların transkripsiyonlarını sunar, hem de caz doğaçlamalarının parçanın armonisi ile ilişkilerini tanımlar. Ayrıca külliyata eklediği canlı altyapı (backing track) kayıtları ile kitaplarını çalışan öğrencilere kayıt üzerine çalma imkanını sağlar. Aebersold’ un bu çalışması aslen devrimseldir çünkü daha önceleri caz müziği ya canlı olarak birlikte icra edilir ya da halihazırdaki kayıtlar dinlenilir ve bu kayıtlarla birlikte çalışılırdı. Canlı altyapı kayıtları ise solistin yer almadığı eşlik kayıtlardır ve bu iki müzik üretme biçimini birleştirir. Bu kaydedilmiş eşlikler ile çalışan kişi kayıttaki topluluğun (ensemble) bir parçası konumuna getirilmiştir. Her ne kadar bu çalışma sistemi başlarda heyecan uyandırır da zaman içinde bu sistem ile çalışan müzisyen adaylarını aslında caz müziğinde olmayan bir etkileşimsiz performans alanına sürüklemiş ve caz müziğinde solist ve eşlikçiler ayrımını keskin bir şekilde genişletmiştir. Bununla beraber doğaçlamalar için sunulan tonal armonik yaklaşımlar, cazın temel prensipleri konusunda öğretici olsa da performans yapan kişinin özgürlüğünü ve hayal gücünü büyük ölçüde sekteye uğratma riskini de taşımaktadır. Aebersold ve Baker gibi Jarry Coker da özellikle yazılı materyaller ile çalışmış ve 1960’lardan 2000’lerin başına kadar çok sayıda metod ve çalışma hazırlamıştır. Cocker’ ın hazırladığı çalışmaların merkezinde yine “doğaçlama” kavramı vardır. “Improvising Jazz” (1964), “Elements of the jazz language for the developing improviser” (1991), “Clear Solutions for Jazz Improvisers” (2002), hazırladığı metodik kitaplardan bazılarıdır.

Bu üçlünün hazırlamış olduğu onlarca materyal, halen üniversite düzeyinde akademik çalışmaların önemli bir yerinde durmaya devam etmektedir. Ancak bu çalışmalarla birlikte caz müziği geleneği sözlü kültürden yazılı kültüre net bir geçiş yapmıştır ve bu durumu eleştiren birçok düşünce de vardır. Inderberg ve Solli’ ye göre, “önemli miktarda pedagojik materyal caza, sanki müzik okuyarak öğrenilebilirmiş gibi yaklaşıyor. Caz, her biri "temel" teorik formülüyle belirli türlere ayrıştırıldı.” Walter J.Ong, cazın bu yöntem ile öğrenilmesi durumunu “öğrenilmiş caz” olarak tanımlıyor. Monica Herzig’ e (2019) göre, “cazın ABC’sine göre öğrenim materyallerinin geliştirilmesi ile sonuçlanan caz dilini kodlamaya yönelik ilk girişimlerden bu yana, eleştirmenler caz öğretiminin etkinliğini ve ihtiyacını sorguladılar.” Stuart Nicholson’a (2005: 103) göre, “caz eğitimi ve akademiler, caz sektörünün gelişmediği



bir şekilde geliyor (s. 103). Nicholson'un bahsettiği durumda yüksek öğrenci sayısının getirdiği ticari kazancın karşılığı olarak bu öğrenci sayısını dengeleyecek ücretli eğitimcilerin yetiştirilmesi gerekiyor. Buna karşın eğitimcilerin ücretlerini karşılamak amacıyla daha çok öğrencinin okullara kabul edilmek zorunda kalmasının bu döngünün sağlıklı bir hal almasına sebebiyet veriyor. Ancak Herzig bu noktada Amerika ve Avrupa kıtalarında caz eğitimini birbirinden ayırıyor. Ona göre Amerika'da caz eğitiminin paralı olması üniversite ve kolejler ile öğrenciler arasında ticari bir ilişkiyi mecbur kılarken, Avrupa'da eğitimin devlet destekli olmasından dolayı ticari ilişkinin ikinci planda kaldığına dikkat çekiyor.

Birmingham City University'den Prof. Tony Whyton, *Birth of the School: Discursive Methodologies in Jazz Education*, in: *Music Education Research*, 2006 (Okulun Doğuşu: Caz Eğitiminde Söylemsel Metodolojiler) isimli kitabında caz eğitiminin günümüzdeki durumu ile ilgili eleştirel ifadeler kullanır. Ona göre, "caz kurumu hem sanattan hem de gerçeklikten kopuktur. Müziğin toplumsal doğasından dolayı sınıfa hapsolmek, cazın toplumsal ifadesinden ve özerk sanatından kopukluğa neden olabilir." Caz müziği, tarihi boyunca toplumsal bir müzik olmuştur. Özellikle siyahi caz müziğinin Amerika kıtasında yaşanan ayrımcılığa maruz kalması onu ontolojik olarak karşı bir müzik haline getirmiştir. Siyahi halkın sözel kültür içinde gerçekleştirdikleri müzikal ritüeller (dini şarkılar, iş şarkıları vb.) yerini akademiye sirayet etmiş normatif koşulların yer aldığı nesnel bir meta olma durumuna bırakmıştır. Whyton'ın sözünü ettiği bağlam, Ünsal Oskay'ın bahsettiği "müzik şeyleşmiş" tanımına uymaktadır.

Bir diğer eleştirisi ise "pedagojinin bireyciliği ve yaratıcılığı bastırması" durumudur. Whyton'a göre "kurumlarda normatif standart yaklaşımlar belirleme ve öğrenmeyi belgeleme ihtiyacı, bireysel keşif ve yaratıcılık fırsatlarını azaltır." Müziğin akademikleşmesi ile "bilginin iktidarı", W. J. Ong' un "bilen ile bilmeyenin ayrımı" kavramı ve P. Bourdieu' ya göre "pedagojik otorite" kavramları devreye girmektedir. Pozitif bilimler doğrultusunda doğru ve yanlış kavramları caz müziğinde keskin bir şekilde ayrılır. Eğitim sürecinden önce yaşayan caz müziğinin "kahramanları", bilgi iktidarlarına dönüştürülür ve öğrenci kendisini bu iktidarların baskısı altında doğruyu arayan kişiler olarak bulurlar. Caz müziğinin ontolojik olarak kimyasında yer alan keşif, yapı bozum, "karşı" olma, ekspresyonist (dışavurumcu) ve empresyonist (izlenimcilik ve müziğin tasvir özelliği) nitelikleri geri planda kalırken matematiksel

doğruluk, formüle edilmiş yaklaşım ve bu durumların pedagojik otorite tarafından not olarak değerlendirilmesi durumları ön plana çıkmaktadır. Müziğin doğruluğun karşılığı eğitim sistemi içerisinde yer alan not ortalamasıdır. Bu bağlamda rol modeller her ne kadar eğitimin bir parçası olsa da, bu kişilerin müzik ile kurdukları ilişkilerin analizi yerine icra ettikleri müziklerin analizi üzerinden bir sistem geliştirildiği için bu “efsaneler”, zaman içinde pedagojik otoritenin cevap anahtarı haline gelirler. Bu konuyla ilgili Derek Bailey, “doğaçlama” kitabında şu çıkarımı yapmaktadır:

Son yıllarda “siyahi klasik müzik” denilen yeni bir caz kavramına doğru bir hareket görülüyor. Pek çok açıdan anlaşılır bir hareket olarak görünüyor bu bana çünkü caz da giderek beyaz klasik müziğin yaklaşımını benimsiyor ve giderek bir dizi kural ve hüküm üzerinde güvensizlikle ısrar eden katı bir müzik haline geliyor. Gitgide kendi öncellerini saplantı haline getiriyor, tecrübesini ve geçmişini konservatuar ve müzeler halinde kurumlaştırmak istiyor. Dünyaya bir dizi akademisyen ve propagandacının onayladığı saygıdeğer, “resmi” bir yüz, beyaz klasik müziğin kurumsal ve düşünsel otoritesini dengeleyebilecek bir otorite sunmak istiyor. Bir zamanlar bütün bunların ne kadar boş şeyler olduğunu açıkça göstermiş bir müzik için bunlar çok garip hevesler aslında. (s. 88)

Bailey, pedagojinin cazın doğasına zıt bir şekilde geliştiğini söylüyor. Normatif yaklaşımlar ve standartlaşma, caz eğitimini zaman içinde giderek klasik batı müziği eğitimine yaklaştırmaktadır. Klasik müzikte “kurallar” kavramı caza sirayet eder. Kural kavramının dilde yer bulması ile müziğin öğrenilmesinde yapılması ve yapılmaması gereken tutumlar bütünü her geçen gün daha çok belirleyici olmaya başlar. Bunun sonucu olarak da her sene akademiden mezun olan binlerce caz müzisyeni adayı, aynı müfredata maruz kaldıklarından dolayı her geçen gün daha çok birbirlerine benzemektedirler ve caz müziği bir sanat dalı olarak günümüzde, geçmişte olduğundan çok daha az toplumsal ve çok daha az “işe yarar” bir durumdadır. Bailey’ e göre bu durum, paradoksal biçimde içinde bulunduğumuz eğitim sistemine fayda sağlamaktadır. Ona göre, “caz müziğinin mekaniğinin -stilinin katılığının ve ve formüllere olan yatkınlığının- eğitimcileri bayram ettirmiştir”. Bailey şunları söyler:

Örneğin Jack Teagarden veya Albert Ayler’ in müziğini alıp ondan bir “yöntem” çıkartmak hayal bile edilemez. Öte yandan Bebop’ın pedagoğ için bir zevk olacağı şüphesizdir. Onun kolaylıkla öğretilen bir doğaçlama üslubu olduğu anlaşıldı ve öğretildi de. Sonuçta belki ilk standartlaştırılmış doğaçlama öğretme metodu

doğdu. Nereye gitseniz stilin mekaniği vardı, ama o dönemin cazının karakteristiği olan kıpır kıpırlıktan, maceracılıktan ve değişim açısından eser yoktu. (s. 79)

#### **4.2.3. Günümüzde Caz Eğitimi ve Üniversiteler**

Günümüzde dünyanın dört bir yanında yer alan üniversite düzeyindeki caz eğitimleri ve müfredatlar, sözlü kültürden günümüze kadar gelen bir deneyimin toplamını oluşturmaktadırlar. Bugünkü eğitim sistemini oluşturan üç temel öğeyi rol modeller bağlamında aşağıdaki gibi açıklayabiliriz.

#### **4.2.4. Caz kayıtları**

Caz kayıtları (Plak, Kaset, CD, Streams vb.), bizim şu an hayatta olmayan caz müzisyenleri ile ilişkilennemizin tek yoludur. Bu ilişkilennme biçimi kayıтта çalan müzisyenlerin analizi, tekrarı ya da taklidi üzerinden gerçekleşebilir ve rol model evrenimizde en önemli paylardan birisine sahiptir. Ayrıca halen hayatta olan caz müzisyenlerin kayıtları da aynı şekilde müzikal evrenimizin parçasını oluştururlar.

#### **4.2.5. Yazılı kaynaklar**

Yazılı kaynaklar (Nota, Trancriptions, Metod vb.) günümüz eğitim sisteminin büyük bir bölümü oluşturmaktadır. En önemli katkısı, caz müziğinin evrensel nota dili ile izahı ve bilgi alışverişinin kolaylığıdır. Ayrıca birçok caz müzisyenin performanslarının analizi üzerinden geliştiren müzisyen bazlı normatif yaklaşımlar, caz müzisyen adaylarının rol model olarak gördükleri müzisyenlerin tarzlarına daha kolay ulaşma imkânı verir. Bununla beraber caz nota yazımının özellikle klasik batı müziği ekolüne nazaran çok fazla eksiklerinin olması, özellikle performansların notaya nüans, tempo, enstrumantasyon vb. gibi bilgilerden yoksun yazılması, caz müziğinin en önemli yapı taşlarından birisi olan “tavır” (stil) konusunun aktarımında ciddi eksiklikler oluşturmaktadır.

#### **4.2.6. Canlı iletişim (Özel dersler, Üniversiteler, konserler)**

Özel dersler ve üniversite müfredatları, günümüzde benzer kaynakların kullanılması dolayısıyla her ne kadar aynı normatif yaklaşımları benimsemiş olsalar da caz müziğinin sözlü geleneğinde yer alan usta-çırak ilişkisinin devamlılığını koruma potansiyeline sahip kurumlardır. Konserler ise (festivaller, caz kulüpleri, jam sessionlar vb.) yine sözlü kültür geleneği içerisinde yer almaktadırlar. Canlı performansların en büyük riskleri, sayılarının ve niteliklerinin sınırlı olmasından

kaynaklıdır. Canlı iletişimleri rol model bağlamında değerlendirmek gerekirse, usta-çırak ilişkisinde ustaya duyulan saygı, eğitiminin olası baskıcı tavrı ya da öğrenciye sürekli geçmiş ustaları işaret etmesi nedeniyle öğrencinin bir rol model seçerek kendini güvenli alanda muhafaza etmeye çalışma olasılığı artacaktır. Bunun sonucu olarak da dünyanın farklı bölgelerinden benzer şekillerde caz müzisyenleri yetişecektir.

#### **4.2.7. Sosyal Medya ve Rol Modeller**

Sosyal medya 150 yıla yakın bir caz tarihinin son 10-15 yılına yani yaklaşık olarak onda birine denk gelmektedir. Sosyal medyanın asıl gücü, insanların coğrafi konumsal farklılıklarını ortadan kaldırması ve her an her yerde insanların iletişimine olanak vermesidir. Bunun en büyük örneğini 2020’ de global düzeyde yaşadığımız Covid-19 salgını ile yaşadık. Kapanma dönemlerinde sosyal medya ve uzaktan erişim sayesinde eğitim sistemi çalışmaya devam etti ve görüntülü aramalar sayesinde çalışmalar büyük oranda yapılabildi. Ayrıca yine kapanma döneminde birçok önemli caz müzisyeni, internet ve sosyal medya yolu ile atölyeler ve canlı konferanslar sayesinde caz severler, diğer müzisyenler ve dünyanın dört bir yanından öğrenciler ile etkileşime geçtiler. Kanada’da yer alan Guelph Üniversitesi’nin hazırladığı süreli müzik yayını olan “Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation” dergisi, 2021 yılında 14. sayısını “Improvisation, Musical Communities, and the COVID-19 Pandemic” (Doğaçlama, Müzik Camiası ve COVID-19 Salgını) başlığıyla yayınladı. Bu sayıda yer alan “What the World Needs Now is Jazz” (Dünyanın Bugün İhtiyacı Olan Şey Cazdır) isimli makalesinde Dr. Monica Herzig, Covid-19 salgınında yaşanan kapanmayı caz müzisyenleri bağlamında araştırmıştır. Herzig, salgın döneminde gerçekleşen çevrimiçi etkinlikten bahseder. Bunlardan ilki, 23 kez Grammy ödülüne layık görülen, 65 kez Grammy’ye aday gösterilen caz piyanisti Chick Corea’ ya aittir. Chick Corea, kişisel telefonunu kullanarak, art arda 34 gün boyunca ev stüdyosundan Facebook'ta canlı yayın yapar. Herzig’in (2021) hazırladığı rapor şu şekildedir:

Her ücretsiz canlı yayının ortalama 6.000 görüntülenmesi vardı. Sonunda, yalnızca abonelere özel içeriğe erişim sunan, yıllık 300 ABD doları tutarında bir abonelik seçeneği olarak Chick Corea Akademisi’ni başlattı. Corea’nın stratejisi, ücretsiz modelden ödeme tabanlı modele geçişin bir örneğidir. Geçmişte izleyiciler, ancak sınırlı oturma kapasitesine sahip biletli konser etkinliklerinde gösterişli bir repertuar sunan, yıldız gruplarının yer aldığı büyük bir sahnede Chick Corea’ya

erişebiliyordu. Oysa bu etkinlikler, hayranlar için bu usta müzisyenin kişisel alanına davetli bir misafir olarak girme duygusu yarattı. Bu uygulama, Sarita M. Stewart'ın 2013 tezinde tüketim ve satın alma kararlarının ana itici gücü olan Sanatçı-Hayran-Bağlantı Modeli olarak tanımladığı modelin bir örneğidir.

Chick Corea örneğine benzer başka girişimler de olmuştur. İsrail kökenli caz piyanisti Tamir Hendelman çevrimiçi görüşme programı olan Zoom üzerinden ücretli cumartesi solo piyano konserleri hazırlar. Ödüllü piyanist Emmet Cohen'in Harlem'deki evinde her pazartesi yüz yüze gerçekleştirdiği “Live From Emmet's Place” etkinliğini, kapanma döneminde çevrimiçi olarak devam ettirir. Herzig (2021), ilk baştaki gömlek-kravat kıyafetleri ve telefonların garip konumlandırılmasının, yerini hızla rahat bir oturma odası manzarasına ve yüksek kaliteli kamera kurulumlarına bıraktığını belirtir. Pazartesi gecesi oturumları Facebook'ta ortalama 70.000'den fazla izlenme sayısına ulaşır. Vokalist Melissa Walker ve başçı Christian McBride liderliğindeki Montclair, New Jersey merkezli eğitim programı Jazz House Kids, Zoom ve Facebook aracılığıyla “Cuma Gecesi Dinleme Partisi” adı verilen sürekli canlı yayınlanan bir etkinlik sunmuştur. Son olarak Neo-Soul tarzında müzikler icra eden Amerikalı vokalist, şarkı yazarı ve aktivist Erykah Badu, Covid-19 dönemi boyunca çevrimiçi olarak gerçekleştirdiği performanslar ile ilgili New York Times'a verdiği bir röportajda, yılın sekiz ayını üç çocuğundan uzakta yollarda geçirmeme seçeneğini memnuniyetle karşıladığını belirtir.

Bu örnekler, sosyal medyanın caz müziği ve genel anlamda müzikal performanslar için yeni bir sahneleme biçimini sunduğunun göstergesidir. Önemli olan nokta ise bu sunumları yapan caz müzisyenlerinin sosyal medyanın avantajlı yanlarından bahsetmeleridir. Chick Corea gibi önemli bir isimle etkileşime girmenin kolaylığı, Erykah Badu'nun ailesinden ayrılmadan konserlerine devam etmeleri ya da belli başlı caz salonlarındaki resmi giyim stilinin çevrimiçi platformlarda yerini gündelik kıyafetlere hatta ev rahatlığına bırakmasının, bize sosyal medyanın sanatçı ve tüketici arasındaki maddi ve manevi mesafeleri ortadan kaldırdığını ya da önemli ölçüde azalttığını gösterir.

Her ne kadar pandemi döneminde yaşanan toplumsal depresyonun etkisi, bu gibi etkinlikler ile azaltılmış olsa da pandemi sonrasında devam eden çevrimiçi performansların tartışılması gereklidir. Öncelikli olarak çevrimiçi performanslar,

yeniden üretim teknolojilerinden (kaydedilmiş müzik) farklı olarak gerçek performansın kendisini sunsa da tüketim araçları bağlamında yeniden üretim koşullarına daha çok benzemektedir. Dinleyici ekran başında gerçek zamanlı bir etkinlik izler ama tüketim aracı internet sağlayıcının gerekliliği olan bilgisayarlardır ve konserin sesleri de yine bilgisayar aracılığı ile sağlanır. Ayrıca yeniden üretim teknolojilerinde veri saklama alanları (cd, plak vb.) müziğin kaydedildiği andaki veri depolama sınırına çok yakındır. Ancak benzer büyüklükte bir verinin neredeyse kayıpsız denebilecek kadar büyük bir çözünürlük ile çevrimiçi olarak anında tüm dünyaya paylaşımı günümüz şartlarında mümkün değildir. Bundan dolayı birçok çevrimiçi platform veriyi küçültmek zorunda kalır ve bu durum da ses malzemesinin düşük kalitede aktarılmasını sebebiyet verir. Bu durum temelde dinleyici ve icracının aynı zaman ve mekânı paylaşmasından oldukça farklıdır. Düşük ses çözünürlüğünün yanı sıra enstrümanların doğru mikrofonlanması ve sesin kalitesini arttıran amfileme vb. ekipmanların eksikliği, müziğin oldukça düşük bir bağlamda dinleyiciye iletilmesine sebebiyet verir. Avantaj ise her bir dinleyicinin sanatçı ile konserlerde elde edemeyecekleri bir yakınlık sağlamalarıdır ve mesafe olarak her bir dinleyicinin sanatçıya olan yakınlığının eşit derecede olmasıdır. Sanal ortamda da olsa bu yakınlık derecesi ve birliktelik, bir anlamda caz müziğinin erken dönem ritüel niteliklerine bir nebze geri dönülmesine olanak sağlar.

Sosyal medyanın caz müziği ile ilişkisini gösteren bir diğer bağlam, canlı etkileşimler dışında kalan, özellikle fotoğraf ve kısa video paylaşımı olanağı sunan Instagram ve TikTok gibi gündelik tüketime yönelik tasarlanan bazı platformların varlığıdır. Günümüzde azımsanmayacak kadar fazla caz müzisyeni, akademisyen ve caz öğrencisi bu platformları mesleki anlamda kullanmaktadırlar. Özellikle müzisyenlerin konser, turne vs. gibi duyuruları, sosyal medya aracılığı ile tüm dünyaya sunulmaktadır. Ayrıca tabip edilen müzisyenlerin daha önceden göremediğimiz özel hayatlarının paylaşımları, bu müzisyenler ile kurulan yakınlık derecesini arttırmaktadır.

Ancak bu platformlar ile ilgili temel sorun, kısa video paylaşımları üzerinden kurulan iletişimlerdir. Caz müzisyenlerinin ve akademik kurumların da kısa video yayınları yapan (59 sn., 15 sn., vb.) bu platformlarda yer almaları nedeniyle kişilerin rol modeller ile kurdukları ilişkiler de dönüşüme uğramıştır. En önemli iki dönüşümden ilki, caz kısa videolarının tüketim araçlarının cep telefonu ve laptop gibi küçük araçlara

dönüşmesi ve aslen bu cihazların teknik yetersizlikleri dolayısı ile müziğin tamamını yansıtamamalarıdır. İkincisi ise videoların kısıtlı sürelerinden kaynaklı, caz müziğinin tanımının gittikçe yüzeyselleşmesi ve kompozisyon gibi uzun soluklu çalışmaların göz ardı edilmesi ve kısa zaman dilimi içerisindeki teknik yeterliliklere atfedilen değer gittikçe artması ve bu durumun uzun soluklu performanslarda kişiye olumsuz etkileridir. Bu konuyla Şevket Akıncı (2021), “Öteki Caz” kitabında şu ifadeler yer veriyor:

Değişen teknoloji ile kültürün tabiatı da farklılaşmış durumda ve kültür eskiye göre çok daha dar, kısa bir zamana ve mekâna hapsedilmekte. İnsanların çoğu müziği, daha dar zamanlarda, kısa kesitlerle ve farklı araçları kullanarak dinliyor. (s. 415)

Bu bağlamda rol model olarak seçilen kişi veya kişilerin gittikleri ve çalıştıkları yolların anlaşılabilmesi ve onların teknik ve müzikal yeterliliklerinin kısa bir zaman dilimi üzerinden değerlendirilmesi yanlış bir değerlendirilme yanlılığıdır. Caz müzisyeni adaylarının çalışmalarını yanlış yönde dönüştürme riskini taşımaktadır.

Bu olumsuz dönüşüm aslen caz müziğinin kaydedilmiş performanslarının analizi ve akademikleşmesi ile başlamıştır. Akademi temelde, geçmiş dönemde yaşamış ve günümüzde rol modeller haline gelmiş ve efsaneleşmiş caz müzisyenlerini eğitimin temeli olarak işaret eder. Müfredatı ve söylemi de bu kişiler üzerinden geliştirir. Akademiklerin temel sorunu, dönemin müziklerini zamanın sosyo-ekonomik ve politik bağlamlarından kopartıp tamamen teorik ve zamansız bir bağlamda ele almasıdır. Bu durum, aynı zamanda müziğin kaydedilmesinin de temel sorunlarından birisidir. Ses kaydı, teorik olarak dönemin ruhuna yönelik büyük ipuçları taşımazlar. Biz bir kaydın tarihini, ancak kayıt kalitesi, cızırtılı plak imgesi vb. ipuçları ile anlayabiliriz. Bundan dolayı günümüz caz müziği eğitimi Be-Bop ve cool cazın önemli temsilcilerinden Charlie Parker, Joe Pass, Miles Davis gibi caz müzisyenlerini analiz edebilir ve müfredata yerleştirebilirken, serbest cazın temsilcilerinden Ornette Coleman, Derek Bailey, John Coltrane’ in Hard-Bop dönemlerini ya da kontrbas sanatçısı, besteci ve orkestra şefi Charles Mingus’ un müziğini aktarmakta yetersiz kalır. İlk kategorideki müzisyenler akademiye paralel olarak sosyal medya platformlarında da daha fazla ilgi görür. Bunun en önemli sebeplerinden birisi, bu müziklerin kısa zamanlı kesitlerinin dinleyiciye sunduğu müziğin yüksek kabiliyet (ability) ögesidir. Oysa Charles Mingus gibi müziğin edebi yönünden beslendiği uzun soluklu kompozisyonlar (*The Black Saint And The Sinner Lady, 1963, Impulse!* vb. epizodik albümler) kısa videolarda

herhangi bir bağlamla ilişkileneceklerdir. Bu durum da akademi ile başlayan ve sosyal medya kültüründe devam caz müziğinin dar bir bağlamda incelenmesine ve sunulmasına sebebiyet verecektir.

### 4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bu bölümde rol model kavramı kültür endüstrisi bağlamında inşa edilmesi süreçleri incelenmektedir.

Caz müziği ile kültür endüstrisinin kesişimini tartışırken bu çok yönlü ilişkiye ışık tutacak bilimsel çalışmalardan faydalanmak önemlidir. Aşağıdaki kaynaklar, kültür endüstrisi bağlamında cazın kültürel dinamikleri, görsel temsilleri ve küresel etkileri hakkında değerli bakış açıları sunmaktadır:

Benjamin Cawthra'nın (2011) " Mavi Notaların<sup>17</sup> Siyah Beyaz Hali: Fotoğraf ve Caz" adlı eseri, caz müziği, fotoğraf ve görsel kültür arasındaki karmaşık ilişkiyi araştırıyor. Cawthra'nın araştırması, caz müzisyenlerinin ve kültür endüstrisinin görüntüler aracılığıyla nasıl tasvir edildiğini ve metalaştırıldığını vurgulayarak, daha geniş kültürel bağlamlarda cazın görsel temsiline ilişkin incelikli bir anlayış sunuyor.

K. Heather Pinson'ın (2010) "Caz İmajı: Müziği Herman Leonard'ın Fotoğrafı Aracılığıyla Görmek" adlı çalışması, ünlü caz fotoğrafçısı Herman Leonard'ın çalışmalarına ve bunun caz müzisyenlerinin görsel temsili üzerindeki etkisine odaklanıyor. Pinson'ın analizi, caz müziğinin görsel anlatılarına benzersiz bakış açıları sağlayarak, caz sanatçıları ile kültür endüstrisi arasındaki etkileşimleri şekillendirmede fotoğrafın rolünün altını çiziyor.

Michael J. Budds'ın (2002) "Caz ve Almanlar: 'Sıcak'<sup>18</sup> Amerikan Deyimlerinin Etkisi Üzerine Denemeler", Amerikan caz müziği ile Alman toplumu arasındaki kültürel alışverişe derinlemesine bir bakış sunuyor. Budds, cazın Alman kültürel endüstrileri ve sanatsal ifadeler üzerindeki etkisini vurgulayarak, cazın daha geniş bir kültürel ortamdaki küresel etkisini aydınlatıyor ve müziğin toplumsal normları ve sanatsal uygulamaları şekillendirmedeki kültürlerarası gücünü sergiliyor.

Susan Curtis'in (2001) "Cazın Kültürel Tarihi", caz müziğinin kültürel dinamikleri üzerine tarihsel bir bakış açısı sunarak türün evriminin ve çeşitli kültürel endüstriler ve toplumsal normlarla etkileşimlerinin izini sürüyor. Curtis'in kapsamlı çalışması,

---

<sup>17</sup> Blue Notes

<sup>18</sup> Hot Jazz deyimi, 1920'lerin New Orleans Tarzı için kullanılır. "Sıcak" çevirisi anlamın tam karşılığı değildir. Ancak Türkçe çeviride Hot deyiminin kullanılması da doğru görülmemiştir.



cazın kültürel uygulamalardan nasıl etkilendiğine ve etkilediğine dair değerli bilgiler sunarak, cazın sanatsal ifade ve kültürel kimlik üzerindeki kalıcı etkisini vurguluyor. Editörlüğünü Siglind Bruhn'un (2008) üstlendiği "Edebi Metinlerin Sonik Dönüşümleri: Program Müziğinden Müzikal Ekphrasis'e" edebiyat, müzik ve kültürün kesişme noktalarını araştırıyor, edebi eserlerden ilham alma ve onlardan ilham alma konusunda cazın ve diğer müzik türlerinin dönüştürücü gücüne dair içgörüler sunuyor. Bruhn'un incelemesi, müzik ve edebiyat arasındaki simbiyotik ilişkiyi ortaya koyuyor ve farklı ortamlarda sanatsal ifadeyi şekillendiren kültürel rezonansları ve yaratıcı etkileri vurguluyor.

Bu bilimsel çalışmalarda sunulan bakış açılarını bütünleştirerek, caz müziği ile kültür endüstrisi arasındaki karmaşık etkileşimi daha derinden anlıyor, sanatsal ifadenin, görsel temsilin, küresel etkilerin ve tarihsel bağlamların dinamik manzarayı şekillendirmek için birleştiği yolları aydınlatıyoruz. Cazın daha geniş kültürel çerçeveler içinde ele alınması.

Caz müziği ile kültür endüstrisinin kesişimini tartışırken sanat, kültür ve toplum anlayışımızı etkileyen ünlü teorisyenlerin ve akademisyenlerin görüşlerinden faydalanmak önemlidir. Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ted Gioia ve Lee Brown'un bakış açıları caz müziği, kültürel üretim ve kültür endüstrisinin dinamiklerini çevreleyen söyleme değerli katkılar sunuyor.

Frankfurt Okulu'na bağlı eleştirel teorisyenler Theodor Adorno ve Walter Benjamin sanat, kültür ve kapitalizm arasındaki ilişkilere dair temel görüşler sağladılar. Adorno'nun kültür endüstrisine yönelik eleştirileri ve sanatın metalaştırılmasına yönelik incelemeleri, sanatsal üretimi şekillendiren ticari güçlere ilişkin anlayışımızı şekillendirmede etkili olmuştur. Benjamin'in "aura" kavramı ve sanatın mekanik yeniden üretimi üzerine düşünceleri, caz müziğinin kültürel pazarda nasıl yayıldığını ve tüketildiğini incelemek için bir mercek sunuyor.

Tanınmış bir caz tarihçisi ve eleştirmeni olan Ted Gioia, caz müziğinin sanatsal ve kültürel önemini irdeliyor. Caz tarihi, bir sanat formu olarak evrimi ve daha geniş kültürel hareketlerle olan etkileşimleri üzerine yaptığı çalışmalar, değişen kültürel ortamlar içerisinde cazın dinamik doğasına ilişkin değerli bilgiler sunmaktadır. Gioia'nın çalışmaları kültür endüstrisinde bir ifade, direniş ve yenilik biçimi olarak cazın kalıcı etkisinin altını çiziyor.

Afro-Amerikan müzik tarihini ve bunun kültürel üretimle kesişimlerini keşfetmesiyle tanınan bir akademisyen olan Lee Brown, Amerikan kültürel dinamiklerinin daha

geniş bağlamında cazın rolüne dair eleştirel bir bakış açısı sunuyor. Brown'un cazın sosyo-politik boyutlarına, ırk ve kimlikle olan bağlantılarına ve ticari alanlardaki müzakerelerine dair içgörüsü, caz müziğinin kültür endüstrisinin karmaşıklıklarında nasıl yol aldığına dair anlayışımızı zenginleştiriyor. Ayrıca Adorno'nun “kültür endüstrisi” ve “estetik” teorilerine günümüz dünyasından yeni bir bakış geliştirerek onun fikirlerinin bugünkü geçerliliklerini tartışıyor.

Adorno, Benjamin, Gioia ve Brown'un katkılarının yanı sıra daha önce bahsedilen bilimsel çalışmaların sentezlenmesiyle caz müziği ile kültür endüstrisi arasındaki çok yönlü ilişkiye dair kapsamlı bir anlayışa ulaşıyoruz. Eleştirel bakış açıları, ticarileşmiş bir kültürel ortamda cazın metalaşması, temsili ve sanatsal ifadesinde var olan gerilimleri, zorlukları ve olasılıkları aydınlatıyor ve bu dinamik müzik türünün tarihsel, sosyal ve estetik boyutlarına dair takdirimizi zenginleştiriyor.

#### **4.3.1. Tarihsel Arka Plan**

19. yy'da Amerika kıtasında yaşayan Afro-Amerikan alt sınıfın yaşamsal ritüelleri arasında yerini bulmuş olan caz müziğinin temelleri, yasa dışı kabul edilen iş şarkıları<sup>19</sup> (work song) ve ayinler<sup>20</sup> (spirituals) gibi kapalı etkinliklerde vücut bulurken, günümüzde hem kültür endüstrisinin hem de pedagojik otorite (P. Bourdieu) kavramının vazgeçilmez müzik nesnesi konumuna gelmiş durumda. Inderberg, Haksdal ve Solli'ye (2021) göre, sözlü kültür dahilinde gerçekleşen “gündelik yaşam, vaazlar ve ritüeller, çok sesli iletişimin çok yapıli sembolik düzenlerinin gerçek zamanlı olarak üretilmesini içeriyordu”. (s. 82) Gerçek zamanlılık caz müziğinin erken dönemlerinin tek koşuludur çünkü ne notasal anlamda ne de teknolojik anlamda kayıt altına alınamayan ritüellerin varoluşu gerçek zamanlılığa tabidir. Bununla beraber caz müziğinin erken dönemlerinde fonografin icadı, caz müziğinin gelişiminde ve ilerleyen dönemlerinde büyük bir dönüşüme sebebiyet verir. Stuart Nicholson (2005), kültür endüstrisi ve cazın doğuşu ile ilgili şu çıkarımı yapmaktadır:

Önemli bir şekilde, fonograf endüstrisinin yükselişi cazın ortaya çıkışıyla aynı zamana denk geldi ve 1917'de ilk caz kaydı yapıldığında, başka türlü erişilemeyecek bir ortamın işitsel olarak aktarılan mirası aniden küresel takdire ve

---

<sup>19</sup> İş şarkıları (work songs): Amerika'da tarla, demiryolu gibi sahalarda çalıştırılan Afro-Amerikalı siyahilerin çalışma esnalarında birlikte icra ettikleri sadece insan seslerinden oluşan şarkılar.

<sup>20</sup> Ayinler (spirituals): Amerika'da sadece Afro-Amerikan siyahilerin yer aldığı kiliselerde söylenen dini temalı şarkılar.

en önemlisi taklit edilmeye açıldı. Kayıtlar dünya çapında ulusal sınırları ve siyasi ve sosyal engelleri hiçbir engelle karşılaşmadan geçti. (s. 169)

Benzer ifade ile Catherine Parsonage (2005), “Britanya’ da Caz Müziğinin Gelişimi” (The Evolution of Jazz In Britain, 1880-1935) isimli kitabında caz'ı 'öncelikle 'kültür endüstrisi' aracılığıyla yayılan ilk müzik türü" olarak tanımlar. Parsonage, “Başka bir deyişle, tarihi görece yenidir ve kayıtlı müziğin yükselişiyle paraleldir, bu nedenle, kayıt yapan müzisyenler ağının kapsamlı kayıtlarını veren iyi diskografi kayıtlarına sahibiz.” (s. 61) der. Caz müziğini klasik batı müziği ile karşılaştırdığımızda görebileceğimiz en büyük fark, klasik batı müziğinin fonograftan önce var olması ve bundan dolayı dönem icraları ile ilgili herhangi bir bilgiye erişim sağlayamamamızdır. O döneme ait elimizdeki veriler sadece yazılı notalardan ve edebiyattan bize ulaşır. En önemlisi ise ironik bir biçimde, fonografin icadından önceki müzikleri, fonografin icadından sonra yaşayan icracıların notasal yeniden üretim araçlarıyla yaptıkları kayıtlardan duyarız. Klasik batı müziğinin tersine, Nicholson’un bahsettiği şekliyle caz müziğinin doğuşunun fonografin icadı ile tarihsel denkliği dolayısıyla, caz müziğinin neredeyse tüm dönem icralarını notasal aktarım ile değil fonograf sayesinde işitsel aktarım yoluyla duyma şansına sahibiz. Cazın sözlü bir gelenekten doğduğunu ve yazılı literatürle çok geç tanıştığını düşünürsek muhtemelen fonograf olmasaydı caz müziğinin ilk dönemlerine dair 2. nesil aktarımlar dışında çok fazla bilgi sahibi olamayacaktık. Pensilvanya Eyalet Üniversitesin’den, caz ve medya alanında çalışmalar yürüten akademisyen Prof. Matthew Jordan, “Kaydedilmiş Caz ve Siyahların Sesi” (2004) (Recorded Jazz and La Voix Negre: The Sound Of Race In The Age Of Mechanical Reproduction) isimli makalesinde fonografin önemi ile ilgili şu ifadelerle yer verir:

Kayıt teknolojisinin yardımı ve 1920'lerde kayıt endüstrisindeki patlama olmadan cazın, yerel bir Amerikan sözlü kültürü olarak dünyanın geri kalanına nasıl yayılabileceğini hayal etmek zor. Fonograf olmasaydı Fransa'da 'Caz Çağı' yaşanmayabilirdi. (s. 89)

Caz müziğinin gelişiminde önemli etkiye sahip bir diğer etken ise kaydedilmiş ürünlerin dinlenerek analizinin yapılması ve bu durumun belirli normların gelişmesine olanak vermesidir. Ünsal Oskay’a (2001) göre, müziksel üretimin ve müziksel tüketimin kapitalist süreç tarafından özümsemesi sonucunda müzik şeyleşmiş ve

rasyonelleşmiştir (s. 39). Bunun sonucu olarak da folk yaşamındaki kendiliğindenlik (spontaneity) 18. yy'dan beri süren modern kapitalizmin gelişmesi içinde bütünüyle tüketilmiştir (s. 80). Bu çerçevede sözlü kültürde bir diğerini dinleyerek taklit etme yolu ile var olan öğrenme biçimleri, kayıt altına alınmış müziklerin analiz edilerek ve kitaplara aktararak oluşturulmuş normatif yaklaşımlara doğru bir evrim geçirmiştir. Oskay (2001), “burjuvazinin gerçekleştirdiği sanayi kapitalizmine geçişle birlikte, ussallaştırma müziğin notasına da uygulanmış; müziğin yeniden üretimini standartlaştıracak bir “kodlama” sonucunda müzik eserleri kullanımlarından bağımsızlaştırılmış, müzik eserleri, toplumla etkileşimleri bakımından bir meta özelliği kazanabilecek duruma gelmiştir” (s. 48) der. Oskay bize, metalaşmış ürünlerden sağlanan fayda bağlamında, niteliksel değerlerinin sorgulandığı bir bakış açısı sunar. Ancak Adorno bu metalaşan ürünlerin sağladığı ticari faydanın ötesinde bu durumun bireyin inşasında önemli bir rol oynadığını ifade eder. Adorno'ya (2020) göre, “bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir.” (s. 55) Endüstrinin süzgecinden geçen dünya içerisinde bireyin toplumla ilişkisi de dönüşüme uğramış, toplumsal beğeni ve kabul kültürü, bireyselliğin baş mimarı haline gelmiştir. Adorno bu durumu şöyle açıklar:

Bireyselliğin kültür endüstrisinde bir yanlısıma haline gelmesi, yalnızca üretim tarzının standartlaştırılmış olmasında kaynaklanmaz. Bireyselliğe, ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız özdeşleştiğine ilişkin bir kuşku kalmazsa göz yumulur. Cazdaki normlaştırılmış doğaçlamadan, film yıldızına kadar, her yerde sözde bir bireysellik hakimdir. (s. 91)

Eğer kültür endüstrisi bireyin inşasında belirli normatif kuralların tahakkümünü kullanıyorsa, bu durum bireyin tüm üretiminde ve pazar ile ilişkisinde görünür olmak durumdadır. Dolayısıyla bu yapılaşmayı sadece yeniden üretim organlarında değil, aynı zamanda canlı performanslarda da görmemiz gerekir. Bu bağlamda müziğin sahnelenmesi de ciddi anlamda dönüşüme maruz kalmış demektir. İlhan Mimaroglu (1958), “Benny Goodman Orkestrasının 1938 yılında Amerika’da Carnegie Hall’da verdiği konser bir dönüm noktasıdır. Bu sayede cazcının, sanatından fedakârlık etmeden ve taviz vermeden hayatını kazanabilmesi bugün imkân dahiline girmiştir.” der. Daha önceleri dini ayinlerin, kapalı etkinliklerin ya da işlevsel yönden müzikallerin bir ögesi konumunda olan caz müziği, ilk defa Carneige Hall gibi büyük

bir sahnede bu öğelerden arınmış bir biçimde sadece müzikal bir performans olarak insanların beğenisine sunulmuş olur. Kısaca özetlemek gerekirse; caz performanslarının kaydedilmesi ve global beğeniye sunulması, ilk etapta bir kayıt pazarı oluşturmuş ve bu beğenin devamında düzenlenen konserler ve canlı performanslarla müzisyenler yeni bir ticari ilişkinin içerisine girmişlerdir ve bu noktadan itibaren caz müzisyenine duyulan ilgi ve beğeni, ticari başarıyla paralellik göstermeye başlamıştır. Dolayısıyla caz müzisyeninin gelişim süreci de bu evrim ile doğru orantılı olarak değişmiş ve karmaşıklaşmıştır.

#### **4.3.2. Tarihsel Bağlamda Caz Müziği ve Rol Modeller ile Karşılaşma Biçimleri**

19.yy'ın ikinci yarısından itibaren tarihsel bir akış içerisinde bakacak olursak caz müziğinin dört farklı döneminden bahsedebiliriz. Birinci dönem, henüz “caz”<sup>21</sup>(jazz) kelimesi üretilmeden önce ritüellerde karşımıza çıkan ve sahnelenmeyen dışarı kapalı yer altı etkinlikleri. İkincisi, kısmen bu dönemin devamı olarak görülebilecek ancak müziğin kaydedilmesi ile bu ritüel ve performansların basım ve dağıtımını. Üçüncüsü, kaydedilen performansların anlaşılma ve kopyalanması amacıyla dinlenerek analiz edilmesi ve yazıya dökülmesi sonucu ortaya çıkan normatif yaklaşım. Son olarak da dördüncü dönem olan, günümüzde kültür endüstrisi, festivaller ve üniversitelerde konu edilen cazın şu anki varoluş biçimi. Rol model bağlamında ele alındığında üçüncü ve dördüncü maddeler daha fazla önem taşımaktadır. Günümüzde caz müziği, müzik dışında aynı zamanda sosyal bir anlam da ifade etmektedir. Dolayısıyla caz müziğini öğrenen birey sadece müzikal değil sosyal bir statü de kazanır ve bu durum “rol model> müzisyen> dinleyici> kabul” denklemini ortaya çıkartır. Hargreaves'e (2002) göre benlik saygısını (öz saygı) ve gelişimini etkileyen en önemli faktörlerden biri, diğer insanların bireyin değer duygusu üzerindeki etkisinin önemidir (s. 7). Dolayısıyla günümüzde rol model merkezli çalışmalar hem toplumsal saygı hem de ticari başarı bağlamında kabul ve saygınlık görmenin en kısa yollarından birini oluştururlar. Stuart Nicholson'a (2005) göre, “müzikal gelişim mücadelesine yönelik bu sabırsızlık, 1980'lerde ve 1990'larda, genel olarak çağdaş tüketiciliğin ve özel olarak reklamcılığın teşvik ettiği, özellikle gençler arasında yaygın bir eğilim olduğunu belirtir” (s. 110). Tüketim araçlarındaki hızlı dönüşüm, Nicholson'ın

---

<sup>21</sup> Caz kelimesinin ortaya çıkışı ve hangi anlamda kullanıldığı ile ilgili farklı görüşler olmakla birlikte tam olarak ortaklaşılacak kesin bir bilgi yoktur.

bahsettiği çağdaş tüketiciliği ortaya çıkartmıştır. Bu tüketim biçiminin en önemli özelliklerinden birisi, tüketim aracına ulaşmanın gittikçe daha kolay hale gelmesidir. Sanayi devrimi ile başlayan yeniden üretimin fabrikalaşması ve seri üretimin hızlanması, ürünlerin global dağıtımı ve dolayısıyla tüketimin artması, 21.yy'ın başlarında hayatımıza giren internet ve dijitalleşme ile çok daha farklı bir boyut kazanmıştır. Dağıtımın ve tüketimin kolaylığı çağdaş tüketiciliği geliştirmiştir. Lee B. Brown (2018), müzikle olan ilişkimizin müzik platformlarının özellikle dijital depolamaya geçmesi ile müzik yapmaktan çok pasif tüketim meselesi haline geldiğini söylüyor (s.160). Bu ve benzeri durumlar, caz müziğinin ve öğreniminin sözlü kültür içerisindeki varoluşu ile yeniden üretim dönemindeki varoluşu arasındaki büyük ve karmaşık farklılıklara işaret etmektedir.

Yukarıda belirtilen tarihsel bağlama ek olarak caz müziği ile karşılaşma ve kişinin cazı öğrenme biçimleri de rol model seçimlerinde önem kazanmaktadır. Tarihsel bağlamdan bağımsız olarak her dönem kendi içerisinde titizlikle incelenmesi gereken farklı karşılaşmaları barındırmaktadır. Eğitim bilimci ve sosyolog Pierre Bourdieu (2021), müzik ile karşılaşma durumlarını iki farklı tüketim biçimi üzerinden izah etmektedir:

Müziğin iki farklı tüketim biçimine bağlı iki çeşit müzik kültürü edinim şekli vardır: bir yandan, müziğe doğuştan aşinalık; diğer yandan da plak amatörünün<sup>22</sup> pasif ve eğitim kaynaklı beğenisi. Bunlar müzikle kurulan ve her biri diğerine göre düşünülen iki ilişkidir. (s. 189).

Bourdieu'nun tanımı oldukça keskindir; eğer caz müziği bağlamında değerlendirecek olursak bu ayrım, Ong'un "sözlü kültür" kavramı ile Adorno'nun "kültür endüstrisi" kavramının net bir ayrımı olarak okunabilir. Müziğe "doğuştan aşinalık", kişinin doğuştan gelen bazı müzikal yeteneklerinden ziyade doğup büyüdüğü ortama yani kendi tanımı ile 'habitus'una işaret eder. Doğuştan aşinalık aynı zamanda içinde bulunmayı, yani yazı kullanılmadan doğrudan ses ile ilişkiyi anlatır. Bu bağlamda doğuştan aşinalık hangi zaman ve mekânda olursa olsun Ong'un sözlü kültür tanımına yakındır. Bu tanıma günümüzde en çok uyan örnekler, aile içinde devam eden ve

---

<sup>22</sup> P. Bourdieou, -dönemin tek tüketim aracı plak olduğu için- müziği kaydedilmiş müziklerden dinleyerek öğrenme çabasında olan kişileri "plak amatörü" olarak tanımlamıştır. Bu tanımın günümüzdeki karşılığı "müziği kayıtlardan dinleyerek öğrenme" olarak kullanılabilir ve "kayıtlar" tüm tüketim araçlarını kapsamaktadır.

nesiller arası korunan ve muhafaza edilen folk (yerel) müzisyenliğidir. Diğer yandan “plak amatörü” kavramını da olumsuz bir anlamda algılamak mümkündür ancak buradaki “amatör” aslen işe yeni başlayan, öğrenme sürecinde olan “öğrenci” olarak tanımlanabilir. Yine aynı tanımda yer alan “pasif” kavramı da plaktan dinlenen müziğin temelde etkileşimsiz bir edinim olması ile ilgilidir. Doğuştan aşinalıkta, içinde bulunulan sosyal (müzikal) kültürel ortam dolayısıyla katılımcılık iki yönlüdür. Bununla beraber plak amatörünün pasif ve eğitim amacı güden beğenisinde ise katılımcılık tek taraflıdır çünkü kayıt altına alınmış müzikler size bilgi aktarabilirken dinleyicinin kayıtlara herhangi bir şey aktarması mümkün değildir ve plak amatörlüğünde bir diyalogdan söz edilemez. Günümüzde kırsal folk yaşamının giderek azalması, aile kavramının zayıflaması ve bireyselliğin güçlenmesi, şehirleşme ve globalleşme ile Bourdieu’nun “doğuştan aşinalık” kavramı da yerini zaman içinde plak amatörlüğüne ya da sonradan öğrenmeye bırakmıştır. Dolayısıyla müziği sonradan öğrenme, yine yukarıda bahsedilen üçüncü ve dördüncü maddelere işaret etmektedir.

#### **4.3.3. Yeniden Üretim Teknolojileri ve Kültür Endüstrisinin Müzisyen Kimliği İnşası Üzerindeki Etkileri**

Günümüz dünyasında bir müzisyenin ya da daha temelde müzik kavramının tanımını yapabilmek için sanat yapıtının yeniden üretimi ve kültür endüstri kavramlarını anlamak gerekir. Ong (2013), yazının icadı ve konuşma arasındaki ilişkiyi şu şekilde kurar: “Yazıyla başlayan kesinlik ve kusursuz çözümlene gereksinimi içselleştirildikten sonra, konuşmayı da etkileyebilir, nitekim etkilemiştir de.” (s. 127). Bu yaklaşıma göre notanın yazımının da müzikal düşünceyi doğrudan etkilediği düşünülebilir. Matbaa kadar önemli bir diğer buluş da şüphesiz sesin kaydedilmesi olacaktır. 19. yy’ın sonlarına doğru ses, maddesel bir ortama (hard copy) aktarılmış ve sanayileşme ile bu maddesel ortamların çoğaltılması ve dağıtımı mümkün hale gelmiştir. Inderberg ve Solli’ye göre:

Kayıt endüstrisinin, bilen ile bilineni ayırmak için başka bir güçlü teknolojiyi temsil ettiğini belirtmekte fayda var, tek fark, ortamın yazılı metinden farklı olarak görselden ziyade sesli olması. Dinleyicinin çalanla birlikte bulunması gerekmez, ancak akustik (yani yazılı olmayan) müziğe doğrudan erişimi vardır. Afro-Amerikan topluluğu bu yeni teknolojinin sunduğu olanakları benimsedi.

Gelişmekte olan caz topluluğunun plaklardan öğrenme konusunda uzmanlaşmasıyla, kültürün genel sözlü yönelimine tam olarak uyuyordu. (s. 83)

Alman düşünür ve eleştirmen Walter Benjamin, kültür endüstrisinin ve ses kayıt teknolojilerinin merkezinde yer alan “sanat eserlerinin yeniden üretiminin”<sup>23</sup> hayatımızda “asıl” ve “taklit” kavramları ile farklı uzam ve zamanlarda yer aldığını söyler. Müzik disiplini içerisinde bu konu, ilk kayıt cihazı olan fonografin ortaya çıkışından itibaren tartışma konusu olmuştur. Müzikolog Richard L. Kennedy’nin (2007) belirttiği gibi, "yenilikçi, zamansız caz doğaçlaması, ilkel ses kayıt teknolojisinde yeniden üretildiğinde her zaman yanlış bağlamda ses çıkarır." (s. 86). Her ne kadar kayıt teknolojilerinin ilk dönemlerinde kaydedilen sesler tarihsel bağlamda belge niteliği taşısa da o dönemin teknolojik koşullarından dolayı kaydedilen seslerin aslının temsiliyeti konusundaki eksikliği, kayıtların müzikal bağlamı bakımından birçok problemi barındırmaktadır. Bu durumun farklı sebepleri vardır. Birincisi, kaydedilen performansların ilk amacı kayıt altına alınmak değildir. Herhangi başka bir sebepten (ayin, toplantı vs.) gerçekleşen performanslar bir başkası tarafından kayıt altına alınır ve kaydedilen müziğin aslen araç olarak kullanıldığı asıl etkinlik göz ardı edilmiş olur. İkinci problem de performansın mekânsallığıdır. Performansın kapalı ya da açık bir mekânda gerçekleşmesi, performansın asıl karakterini belirleyen önemli bir unsurken özellikle erken dönem müzikal kayıtlarda bu mekânsallık teknik yetersizliklerden dolayı dinleyiciye geçememektedir.

Bu bağlamda Benjamin’e göre bir yapıtın ya da performansın kendisi ile kopyası yani yeniden üretimi farklı auralar yani farklı mevcudiyetlerdir. Nota yazımının ya da yazının icadının etkisini bir kenara bırakırsak mekanik olarak yeniden üretim teknolojilerinden önce müzikal performansların araçsallığı söz konusu iken, günümüzde yapıtların kendileri artık bağımsız birer meta olarak hayat bulurlar. Mimaroglu’na (1970) göre, “halk musikisi, sanat musikisi oluşumunu koşullayan bireysel bilinçten uzak olarak, genellikle sözle ya da dansla birleşerek, söze ve dansa seslerle bir yardımcı ortam sağlama dürtüsüyle, bilinçsiz olarak kendiliğinden, doğaçtan var olur.” (s. 296). Mimaroglu bu sözleri ile halk müziğini müziğin araçsallığı bağlamında değerlendirmektedir.

---

<sup>23</sup> Yeniden Üretim (reproduction): Bir bestenin besteci ya da başkası tarafından, bestelenme anından sonra -farklı bir tarih içinde- çalınması, teganni edilmesi ya da plağının çalınması, radyodan bant olarak yayımlanması. (Oskay, 2001, s. 44).



Akademisyen Matthew Jordan, Benjamin' in mekanik olarak yeniden üretim kavramını müzik alanında tartışmaya açmış ve caz müziğinin yeniden üretimi ile farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur. Jordan'a (2004) göre,

Mekanik olarak yeniden üretilmiş tabloların, fotoğrafların veya filmlerin aksine caz kaydı, kendi zaman içinde ritim duygusunu oluşturan bireysel yorumun farklı bir anını yakaladığı için, tarihsel zamanın bir anından benzersiz bir doğaçlama performansını belgeliyor. Bu nedenle caz plaklarının üreme teknolojisi tarafından yok edilmeyen, korunan kendine ait bir varlığı veya aurası vardır. Dolayısıyla, Benjamin'in görsel sanatlarda iddia ettiği gibi, kültür endüstrisinin bilgi sistemlerinin aura kaybını telafi etmek için yükselmesinden ziyade, kayıtlı caz alanında bunun tam tersi bir şeyin gerçekleştiği söylenebilir. (s. 90)

Ona göre caz müziğinin yeniden üretimi diğer müzik formlarından farklı olarak işlevsel niteliktedir. Caz müziğinin temelini oluşturan doğaçlama kavramı, icracının o andaki kendiliğinden ve karmaşık bağlantılar içeren fikirlerinden oluşur, teknik olarak tekrar edilemez ve hatırla(n)ması mümkün değildir. Dolayısıyla bir caz müzisyeninin doğaçlama performansına şahit olmak için tam olarak o performans anında orada olmak gerekir. Buna karşın caz müziğinin yeniden üretilirliği sayesinde herhangi bir doğaçlama performansı saklanabilir ve farklı bir tarihte başkası tarafından tüketilebilir.

Benjamin, mekanik yeniden üretim teknolojilerini “temsiliyet” bağlamında tartışmıştır. Çağdaşı olan Adorno ise kapitalist süreç ile yeniden üretim organlarının yani yapımcı şirketlerin kültür endüstrisi içerisinde sanatçıların üretimlerine nasıl doğrudan etki ettiğini anlatır. Bu akış ile günümüzde müzik öğrencileri ya da müzisyen adaylarının hayatlarında yer alan ve müzik üretimlerine hatta kişiliklerine yön veren rol model tercihlerinin sürecin en başında hangi filtreden geçtiklerini ve yeni müzisyenlerin de aynı çıkmaza istemeden de olsa nasıl girdiklerini daha iyi anlamış oluruz. Adorno'ya göre kültür endüstrisi genel piyasa kurallarının dışında hareket eden özneleri ötekileştirir ve bunu maddi yollarla da güçlendirir.

Başarılı kişilerin düzenine uymaya çalışarak kişiliğin feda edilmesi; herkesin yaptığını yapanın edimleri, bunların hepsi, tüketim mallarının üretiminin çok geniş bir hat içinde standartlaşma ile herkese aynı şeyin sunulması gibi temel bir olgunun sonucudur. Ama bu aynılığı gizlemenin ticari bir zorunluluk olması, beğenin

manipüle edilmesine ve bireyde resmi bir kültür yanılmasına yol açar ki bu yanılma mecburen bireyin tasfiyesiyle doğru oranda büyümektedir. (s. 154).

Bu bağlamda bir caz müzisyeninin ticari başarısı, yaptığı müziğin içeriği ile özdeşleşir ve aynı ticari başarıyı sağlamak için arkasından gelen diğer caz müzisyenleri istemeden de olsa önceden kabul görmüş bu ve benzeri içeriklere yönelir ve rol modeller ile kurulan ilişki bu doğrultuda gelişir.

Adorno, caz müziği ve kültür endüstrisine yönelik eleştirilerinin büyük bir kısmını 20. yy'ın ikinci çeyreğinde ortaya atar. Buna karşılık, Lee Brown (2018), "Jazz And The Philosophy of Art" (Caz ve Sanat Felsefesi) isimli kitabında, Adorno'nun ortaya attığı kültür eleştirisine günümüz koşullarından cevap verir ve eklemeler yapar. Brown'a göre, "kapitalist sistem, sanat da dahil olmak üzere insan üretkenliğine yönelik her türlü çabayı pazarlanabilir bir meta olarak görmeye çalışıyor" (s. 153). Bu sözleri ile Adorno'nun kültür eleştirisini destekleyen Brown, ek olarak caz müziğinin de günümüzde bu endüstrinin bir parçası olduğu görüşünde. Ona göre caz, toplumsal uyumluluğun başka bir aracıdır ve modern caz ilerici gibi görünse de en önemli yönüyle 1930'ların Swing'inden pek de farklı değildir (s. 149). Brown, kültür endüstrisi ile fikirlerini iki noktada belirginleştiriyor. Bunlardan ilki, formal olarak standartlaştırılamayan ürünlerin metaya dönüştürülemeyeceği fikri. Bu yüzden metaya dönüştürülebilecek ürünler standartlaşma yolunda büyük adımlar atar, diğerleri de endüstri dışına itilir. İkincisi de endüstrisinin üreticiye (sanatçıya) sahte bir bireysellik hissi verdiği. Adorno, özgün sanatsal üretim anlamında bireyselliğin, standartlaşmaya direneceği fikrindedir. Ancak ona göre kültür endüstrisi, sanatçının sahte bir bireysellik hissiyatını benimsemesine sebep olur. Bu da ürünün kendinden çok sunum biçimi ya da sanatçı imajıyla ortaya çıkar.

Adorno'nun caz müziği ile ilgili yorumları da eleştireldir. Ona göre iki tür müzik vardır: ciddi müzik ve eğlence müziği. Ciddi müziğin sadece "yapısal dinleme"<sup>24</sup> ile anlaşılacağı fikrindedir, buna karşın cazı eğlence müziği olarak görür. Brown'a göre, Adorno'nun caz ile ilgili düşünceleri, şüpheli bir tarihsel ve kültürel gelişim modeline dayanmaktadır ve bunun sebebi de Adorno'nun "yüksek" Avrupa müziği geleneğinden gelmesidir. Ona göre Adorno, eseri sadece "beste" ve "düzenleme"

---

<sup>24</sup> Yapısal Dinleme: Eserin yapısal formu, melodik ve armonik yapısının anlaşılması ve yorumlanmasını gerektiren dinleme biçimi.

merkezinde değerlendirir. Aynı zamanda bu yaklaşıım Adorno'nun halk müziklerini gözden kaçırmamasına da sebep olur. Adorno'nun gözden kaçırdığı şey, Afrika "poliritm"lerinin caz müziğinin temel yapısını oluşturmasıdır. Bu durumu Thelonious Monk' un zengin ritmik yapılara sahip performansları ve besteleri ile örneklendirir. Ayrıca Brown'a göre, Charles Mingus, Sun Ra ya da Ornette Coleman gibi caz müzisyenlerini dinleyememiş olması, Adorno'nun caz örnekleme ile ilgili soru işaretlerini ortaya çıkartır.



## 5. SONUÇ

Caz müziğinde rol modellerin müzisyen kimliği inşası üzerindeki etkilerini araştırmanın en önemli sebeplerinden birisi, caz müziğin günümüzde hala geçmişteki caz müzisyenlerinin dinlenerek öğrenilmesi durumudur. Caz müziğinin vazgeçilmeyen doğaçlama ögesi, onu diğer müziklere göre çok daha fazla öznel kılmaktadır. Bundan dolayı bir başkasının dinlenmesi demek, o kişinin müzikal fikirlerini analiz etmek ve kullanmak anlamına gelmektedir. Caz müzisyenlerinin icraları ve doğaçlama performansları sırasında uyguladıkları müzikal fikirler her ne kadar teorik ve pratik çerçevede açıklanabilir olsa da içinde o kişinin öznel niteliklerini barındırmaktadır ve bu nitelikler o kişiyi analiz eden müzisyen adayları tarafından kullanılmakta ve sahiplenilmektedir. Bir diğer sebep, caz müziğinin köken itibari ile yerel olmasına rağmen tüm dünyada kabul görmüş olmasıdır. Amerika Birleşik Devletleri'nin belirli bölgelerinde folk müziği olarak ortaya çıkan caz, kayıt teknolojileri sayesinde tüm dünyaya yayılmış ve günümüzde kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir. Bu da tüm dünya genelinde -küçük bir grup dışındaki- insanların bu müziği kayıtlar vasıtasıyla dinlediği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu müzik stili içerisinde rol model olarak seçilen müzisyenlerin tamamına yakınının aslen müzik pazarının birer parçası olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Bundan dolayı caz müziğini kayıttan dinleyerek öğrenen kişiler, temelde müzik endüstrisinin ortaya koyduğu bir estetiğin içerisinde kendi dillerini kurmaya çalışırlar. Bu durum kişinin rol modeller vasıtasıyla özgün müzikal kimliğini oluşturma aşamasında müzik endüstrisinin büyük bir payı olduğunu bize gösterir. Bu konuyu araştırma gereği duymanın son sebebi ise caz müziğinin günümüz akademik koşullarında yaşadığı belli başlı sıkıntılardır. Caz müziğinde son elli yıl içerisinde geliştirilmeye çalışılan normatif yaklaşımlar, akademinin temelini oluşturmakla beraber halen üzerine tartışılan önemli konulardan birisidir. Bir kısım eleştirmen, caz müzisyeni ya da akademisyen normatif yaklaşımların cazın temeline aykırı olduğu görüşünderken bir kısım ise caz müziğini öğrenme yolunda normatif yaklaşımların önemine vurgu yapmaktadırlar. Bu sebepler göz önünde bulundurulduğunda caz müziğin temel yapısı olan doğaçlama ve öznellik konuları, cazın temel öğrenme biçimini oluşturan rol modeller bağlamında analiz edilmeye çalışılmıştır.

Araştırma üç farklı bağlamda yapılmıştır. Müzikal kimlikler, pedagoji ve kültür endüstrisi. Bu başlıklar altında yürütülen tartışmaların her biri kendi içerisinde problemler barındırmaktadır. Müzikal kimlikler üzerinde yapılan çalışmalar genel itibari ile müzik psikolojisi ve müzik sosyoloji konularına paraleldir. Merkezinde doğaçlama ve öznellik kavramları olan caz müziğinin, bu tartışmaların merkezinde yer almadığı görülmüştür. Oysa caz müziği ile ilgili yapılan tartışmaların temelinde cazın öznellikten ayrılıp ayrılamayacağı konusu yer almaktadır. Bu tartışmada yer alan düşünür ve eleştirmenler, caz müziğinin temel olarak müzisyen kimliğinden kopartılamayacağı ve akademik olarak teorileştirilemeyeceği fikrine vurgu yaparlar. Dolayısıyla müzikal kimliklerin caz, doğaçlama ve öznellik bağlamlarında tartışmaya açılması durumu, caz müziğinin şimdiki ve gelecekteki varlığı açısından değerli olacaktır. Pedagoji alanında çoğunluk görüşü ikiye bölünmüş durumdadır. Görüşlerden birisi, caz eğitiminde sözlü gelenekten günümüze kadar uzanan usta-çırak ilişkisine vurgu yaparken bir diğer görüş, normatif yaklaşımların önemine vurgu yapmaktadır. Bu noktada normatif yaklaşımlar kurumsal bir kimliğe vurgu yaparken usta-çırak ilişkisi öznel kimliklere vurgu yapar ancak bu noktada gözden kaçırılan şey, usta-çırak ilişkisinin de normatif yaklaşımlar üzerine kurulu olabileceğidir. Usta-çırak ilişkisi her ne kadar uzun soluklu bir gelenek olsa da günümüz koşullarındaki bu ilişki biçiminin müziğin kaydedilmeden önceki ilişki biçimi ile aynı olamayacağını göz önünde bulundurulmak durumundayız. Kültür endüstrisi eleştirilerinde karşılaşılan en büyük sorunsal, caz müziğinin yayılma koşullarının eleştirisi yapılırken, bu konuda yeni önerilerin büyük oranda mevcut olmamasıdır. Tartışmalar çoğunlukla endüstrinin olumsuzluğu üzerinedir ancak diğer yandan dünyanın caz ile tanışması ve bu tartışmaların yapılmasını sağlayan ana unsur da kültür endüstrisinin kendisidir. Dolayısıyla endüstrinin şu ana kadarki işleyiş biçimini anlamaya çalışmak kadar mevcut endüstri şartlarının içerisinde özgün müzikal söylem ve özerk müzikal kimliklerin nasıl üretilebileceği konusunu tartışmaya açmak da bir o kadar önem arz etmektedir.

Yapılan literatür çalışmaları sonucunda rol modeller ile ilgili yapılan çalışmaların büyük kısmının, kültür endüstrisi alanında olduğu görülmüştür. Bu alandaki çalışmalar daha çok profesyonel olarak caz müziği icra etmeyen (müzisyen olmayan) ya da caz ile amatör olarak ilgilenen caz eleştirmenlerince ortaya konmuştur. Bu alanda yapılan eleştirilerin merkezinde sözlü geleneğe ait olan caz müziğinin, ses kayıt teknolojileri ile zaman-mekânsal bağlamdan uzaklaşması yer almaktadır. Kültür endüstrisi

eleştirmenlerine göre zaman-mekânsal bağlamdan uzaklaşan caz müziğinde önem vurgusu zaman içerisinde müzik nesnesinden müzisyen nesnesine doğru bir kayma göstermiştir. Onlara göre bunun sebebi, müzisyen imajlarının endüstri tarafından caz müziği dinleyen kitlelere pazarlanma stratejileridir. Bu bağlamda caz müziği, müzikal niteliklerini her geçen gün daha da fazla kaybetmiş ve bu müziği icra etmek isteyen kişilerin müzikal ifadelerden çok bu müziğin sosyal imajı için tercih etmelerine sebep olmuştur. Bu imaja caz müziği icra etmek için gereken virtüözite şartları da dahildir. Pedagoji alanında yapılan çalışmalarda “rol model” kavramı çoğunlukla “mentörlük” olarak kullanılmıştır. Müzisyen kimliğinin gelişiminde kullanılan mentörlük, tanıma göre caz müziğini öğrenme sürecindeki kişilerin yaşadığı zorlukların üstesinden gelebilmelerine yardımcı olan bir yapı olarak görülmektedir. Bu noktada mentörlüğün rol modellerden farklı olarak zaman ve birliği göze çarpıyor. Başka bir deyişle rol modeller farklı zaman ve mekanlardan seçilebilirken, mentörler öğretmen ya da akıl hocaları gibi daha çok yüz yüze ilişkileri kapsıyor. Bu noktada mentörlüğün üniversitelerde verilen caz eğitiminin önemli bir parçası olması gerektiği fikri ortaya çıkıyor. Son olarak “müzikal kimlikler” ile ilgili yapılan çalışmalarda, kimliklerin psikolojik bağamlarından çok sosyolojik bağamları ön plana çıkartılıyor. Çoğu çalışmada, insan varlığının sosyal niteliklerinin altı çizilmekle beraber sadece cazın değil, genel anlamda müziğin sosyal gücüne vurgu yapılıyor. Bu noktada direkt rol modeller ele alınmasa da müzisyen, dinleyici ve güven ilişkisi, sosyal konum, müzikal otorite ve ticari başarı gibi kavramların altı çiziliyor.

Caz müziğinde rol modellerin müzisyen kimliği inşasındaki etkileri üzerine yapılan bu çalışma her ne kadar üç farklı bağlam üzerine kurgulanmış olsa da bu bağamlar dışında girilmesi gereken başka önemli ilişkiler de mevcuttur. Bunlardan bir tanesi rol modeller ile kurulan ilişkinin psikolojik boyutudur. Tezde bu konuya değinilmemesinin başlıca sebebi, konuyla ilgili caz müzisyenleri ve (veya) müzisyen adayları ile yapılması gereken ampirik çalışmaların güçlüğüdür. Psikoloji alanında yapılacak ampirik çalışmalardan anlamlı sonuçlar almak için örneklemin mümkün olduğunca büyük tutulması gerekmektedir. Ayrıca yapılacak deneysel çalışmaların sayısı gibi çeşitliliğinin de geniş olması şarttır. Örneğin Türkiye ve Orta Doğu coğrafyasında caz müziği ile karşılaşma ve profesyonel caz müzisyeni olma koşulları, Avrupa’daki koşullardan çok daha farklı olabilmektedir. Aynı şekilde Uzak Doğu ülkeleri ile Amerika kıta ülkeleri arasında hem kültürel hem de sosyo-ekonomik olarak büyük farklar yer almaktadır. Bundan dolayı rol modellerin kimlik inşası üzerindeki

etkilerin psikolojik boyutu, geniş kapsamlı ampirik bir çalışmayı gerektirdiği için bu konuya bu çalışma içerisinde değinilmemiştir. Konuyla ilgili yapılabilecek sonraki çalışmalarda rol modellerin müzisyen kimliği inşası üzerindeki etkileri ile ilgili ampirik çalışmalar, anket ve (veya) röportajlar, müzisyen-rol model ilişkisinin dinamiklerini anlamak adına etkili olacaktır. Bu tez çalışmasına özel olarak böyle bir araştırma yapılmamakla beraber tez içerisinde yer alan tartışmalar, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Toplulukları Programı'nda halen öğrenimini devam ettirmekte olan caz branşındaki öğrenciler ile paylaşılmış ve konuya dair fikirleri ve önerileri dikkate alınmıştır.

Tez süresince incelenen ve konu edilen tartışmalar dikkate alındığında ortaya çıkan temel sonuç şudur: caz, üç farklı bağlam ile ele alınmaktadır. Bunlar, 1800'lerin ikinci yarısında sözlü geleneğin bir parçası olan caz, kültür endüstrisi ile metalaşan ama öznelliğin (virtüöz müzisyenlerin) merkezde olduğu caz ve akademik olarak geliştirilmiş normlar vasıtasıyla öznellikten arındırılmış ve üniversitelerde konu edilen teorik caz. Bu üç bağlamdan ilki tarihsel ve coğrafi nitelikler taşıdığı ve günümüzde geçerliliği çok aza indiği için tartışmalar çoğunlukla diğer iki kavram (öznellik ve akademik normlar) arasında gelişmektedir. Tartışmalar, öznelliğin akademik normlarla ifade edilip edilemeyeceği ve akademik normlardan yeni bir öznellik üretilip üretilmeyeceği üzerinde gelişir. Çatışma iki yönlüdür: akademik normların oluşumunda kişinin öznelliğinin büyük oranda dışarıda tutulması, diğer taraftan akademik normlar reddedildiğinde öznellik gelişiminin sekteye uğraması. Rol modeller ise her iki koşulda da işlevselliğini korumaktadır. Teorik olarak "hayranı olunan, takip edilen kişi ya da idol" olarak ele alınsa da pratikte hem akademinin hem de caz müzisyenlerinin gelişimlerini sağlayan en önemli unsurlardan birisi olmaya devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Adorno T. W. (2020). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi* (Çev: N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen), İletişim Yayınları, (Orijinal çalışma 1944'te yayımlandı).
- Adorno T.W. & Horkheimer M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev: N. Ülner, E. Ö. Karadoğan), Kabalcı Yayınevi, (Orijinal çalışma 1944'te yayımlandı).
- Akıncı Ş. (2021). *Öteki Caz*. İstanbul: Pan Yayınları
- Auslander P. (2021). *In Concert: Performing Musical Persona*. Michigan. University of Michigan Press
- Aytimur, R. G. (2022). *Theodor Adorno ve Walter Benjamin'de Sanat Eserinin Doğası*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Bailey D. (1998). *Doğaçlama*. (Çev: A. Bucak), Pan Yayınları (Orijinal çalışma 1980'de yayımlandı).
- Barthes R. (2014), *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, (Çev: A. Cengiz, Ö. Albayrak), Yapı Kredi Yayınları, (Orijinal çalışma 1982'de yayımlandı).
- Barthes R. (2018), *Sorular*, (Derleyen: Persida Asllani, Çev: M. Erşen), Kırmızı Kedi Yayınları, (Orijinal çalışma 2009'de yayımlandı).
- Benjamin W. (2023). *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri* (Çev: O. Duman), Can Yayınları, (Orijinal çalışma 1936'da yayımlandı).
- Bennett, A. (2013). *Music, style, and aging: Growing old disgracefully?* Temple University Press.
- Bennett, Dawn. (2013). *Becoming and being a musician: The role of creativity in students' learning and identity formation*. 10.13140/2.1.2916.3204.
- Bennett, Dawn. 2008. *Identity as a catalyst for success, in Hannan, Michael (ed), 17th International Seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician, 15-18 Jul 2008, pp. 1-4*. Spilamberto, Italy: International Society for Music Education.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz : the infinite art of improvisation* . Chicago: The University of Chicago Press.
- Bourideu P. & Passeron J.C. (2021). *Yeniden Üretim: Eğitim Sistemine İlişkin Bir Teorinin İlkeleri*, (Çev: A. Sümer, L. Ünsaldı, Ö. Akkaya), Heretik Yayınları (Orijinal çalışma 1970'te yayımlandı).
- Brown L. B., Goldblatt D., Gracyk T. (2018). *Jazz And The Philosophy Of Art*. New York, Routledge
- Bruhn, S. (Ed.). (2008). *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis: Nine Essays* (No. 6). Pendragon Press
- Budds, M. J. (2002). *Jazz & the Germans: Essays on the Influence of "hot" American Idioms on the 20th-century German Music* (Vol. 17). Pendragon Press.
- Cawthra, B. (2011). *Blue notes in black and white: Photography and jazz*. University of Chicago Press
- Ceylan O. (2021). *Pedagojik açıdan caz vibrafon eğitimi ve yüksek Lisans müfredat önerisi* (Yayın No: 695544) [Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Kaynağı Merkezi
- Curtis, S. (2001). *A consuming faith: The social gospel and modern American culture*. University of Missouri Press.
- Feige D. M. (2016). *Caz Felsefesi*. (Çev: N. Aça), Dost Yayınevi, (Orijinal çalışma 2014'te yayımlandı).



- Galper, H. (1998). *The Challenge From The Past*. 9c93ab72-b0cb-4706-96bf-9f5be09e507a.(n.d.). <https://www.halgalper.com/articles/theoraltradition/>
- Gioia, T. (1987). Jazz: The Aesthetics of Imperfection. *The Hudson Review*, 39(4), 585–600. <https://doi.org/10.2307/3851219>
- Hargreaves, D. J., Miell, D., & MacDonald, R. (2002). *What are musical identities, and why are they important*. ResearchGate. [https://www.researchgate.net/publication/252461217\\_What\\_are\\_musical\\_identities\\_and\\_why\\_are\\_they\\_important/](https://www.researchgate.net/publication/252461217_What_are_musical_identities_and_why_are_they_important/)
- Hargreaves, D.J. (1987). *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press
- Heble, A., & Wallace, R. (2013). *People Get Ready: The Future of Jazz is Now*. London: Duke University Press.
- Herzig, M. (2019). *The ABCs of Jazz Education. Rethinking Jazz Pedagogy* . <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.3868>
- Herzig, M. (2020). *Anyone Can Improvise: The ABCs of Arts Entrepreneurship- A Case Study*. *Artivate*, 64-75.
- Herzig, M. (2021). *What the World Needs Now is Jazz*. *Critical Studies in Improvisation*, 2-17.
- Hodier A. (2002). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (Çev: İ. Usmanbaş), Pan Yayınları, (Orijinal çalışma 1951’de yayımlandı).
- Jordan, M. F. (2004). *Recorded Jazz and La Voix Negre: The Sound Of Race In The Age Of Mechanical Reproduction*. *Nottingham French Studies*, 89-99.
- Kartal S. S. (2013). *Sinemada caz* (Yayın No: 365799) [Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Kaynağı Merkezi
- Kenney, W. H. (1999). *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*. New York: Oxford University Press.
- MacDonald, R. A., Hargreaves, D. J., & Miell, D. (2002). *Musical Identities*. New York: Oxford University Press.
- MacDonald, R., & Saarikallio, S. (2024). *Healthy musical identities and new virtuosities: a humble manifesto for music education research*. *Nordic Research in Music Education*, 5, 43-66.
- MacDonald, Raymond & Saarikallio, Suvi. (2022). *Musical identities in action: Embodied, situated, and dynamic*. *Musicae Scientiae*. 26. 729-745. 10.1177/10298649221108305.
- Malm, T., & Lundin, A. N. (2024). *Robbed or Released by the Pandemic? The Dynamics of Integrating and Situating Musician Identity Learning*. *Vocations and Learning*, 1-19.
- Mimaroğlu, İ. (2013). *Caz Sanatı*. İstanbul: Pan Yayınları .
- Mimaroğlu İ. (1970). *Musiki Tarihi*. Varlık Yayınları
- Nicholson, S. (2005). *Is jazz dead? : (or has it moved to a new address)*. New York: Taylor & Francis Group.
- Oakley G. (2004). *Blues Tarihi: Şeytan’ın Müziği*. (Çev. A. Özügül), Ayrıntı Yayınları (Orijinal çalışma 1997’de yayımlandı).
- Ong W.J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (Çev. S. P. Banon), Metis Yayınevi, (Orijinal çalışma 1982’de yayımlandı).
- Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huzinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*. İstanbul: Der Yayınları.
- Parker E. (2019). *Doğaçlama (De Motu)*, (Çev. B. Denizci), İstanbul: Sub Press Yayınları, (Orijinal çalışma 19p2’de yayımlandı).

- Pinson, K. H. (2010). *The jazz image: Seeing music through Herman Leonard's photography*. Univ. Press of Mississippi.
- Randles, C. (2010). "What Is a Good Musician?" *An Analysis of Student Beliefs*. *Arts Education Policy Review*, 112(1), 1–8. <https://doi.org/10.1080/10632913.2010.490774>
- Randles, C. (2010). *The relationship of compositional experiences of high school instrumentalists to music self-concept*. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (184), 9-20.
- Rowley, Jennifer & Reid, Anna & Bennett, Dawn. (2021). *Holding multiple musical identities: The portfolio musician*. 10.4324/9780429295362-31.
- Rubin R. (2024). *Yaratıcı Eylem: Bir Var Olma Biçimi*. (Çev. E. Gözğü), Domingo Yayınevi (Orijinal çalışma 2023'te yayımlandı).
- Solli, M., Aksdal, E., & Inderberg, P. (2021). Learning Jazz Language by Aural Imitation: A Usage-Based Communicative Jazz Theory. *Teh Journal Of Aesthetic Aducaation*, 82-122
- Tan S. (2023). *Müziksel meşruiyet ve değer: Ankara'da caz* (Yayın No: 800295) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Kaynağı Merkezi
- Westerlund, H. (2021). *Expanding Professionalism in Music and Higher Music Education: A Changing Game*. Birleşik Krallık: Taylor & Francis.
- Yanıkoglu A. (2007). *Caz müziğinin bugünkü sorunları: Caz müziğinin üretilme koşullarının güncel görünümü* (Yayın No: 191891) [Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Kaynağı Merkezi
- Yavuz B. (2022). *Yirminci yüzyıl müzik teorisinin John Coltrane'in yorumculuğuna ve besteciliğine etkisi* (Yayın No: 744549) [Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Kaynağı Merkez

