

## Kayıt, Audio ve Dağıtım Teknolojisinin Caz Üzerine Etkileri

### The Effects of Recording, Audio and Distribution Technology on Jazz

İbrahim Şevket AKINCI \*

Araştırma Makalesi / Research Article

#### Öz

Bu makale, kayıt ve dinleme teknolojisinin caz müziğinin gelişimi üzerindeki derin etkisini araştırıyor. Fonograf kayıtlarının ilk günlerinden dijital yayın platformları çağına kadar, teknolojik gelişmeler cazın bir sanat formu olarak yayılmasında ve korunmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Kayıt teknolojisi, müzisyenlerin performanslarını artan bir sadakat ve erişilebilirlikle kaydetmelerini sağlayarak caz sanatçılarının daha geniş kitlelere ulaşmasına ve yenilikçi müzikal ifadelerini gelecek nesiller için belgelemelerine olanak tanımıştır. Dahası, kulaklıkların, hi-fi sistemlerinin ve taşınabilir müzik çalarların ortaya çıkışı, dinleyicilerin caz kayıtlarını deneyimleme ve bunlarla etkileşime geçme biçimlerini dönüştürmüştür, dinleme alışkanlıklarını şekillendirmiş ve müzisyenlerin yaratıcı süreçlerini etkilemiştir. Tarihsel dönüm noktalarının ve örnek olayların kapsamlı bir incelemesi yoluyla, bu makale kayıt ve dinleme teknolojisinin caz müziğinin evrimine nasıl katkıda bulunduğu, sanatsal deneyselliği, iş birliğini ve kültürler arası alışverişi nasıl teşvik ettiğine ışık tutuyor. Nihayetinde bu keşif, caz müziğinin sürekli gelişen ortamında teknoloji ve yaratıcılık arasındaki karmaşık ilişkinin altını çiziyor.

**Anahtar Kelimeler:** *Kayıt, Ses, Teknoloji, Performans, Üretim*

#### Abstract

This article explores the profound influence of recording and listening technology on the development of jazz music. From the early days of phonograph recordings to the digital era of streaming platforms, technological advancements have played a pivotal role in the dissemination and preservation of jazz as an art form. By enabling musicians to capture their performances with increasing fidelity and accessibility, recording technology has allowed jazz artists to reach broader audiences and document their innovative musical expressions for posterity. Moreover, the advent of headphones, hi-fi systems, and portable music players has transformed the way audiences experience and engage with jazz recordings, shaping listening habits and influencing the creative process of musicians. Through a comprehensive examination of historical milestones and case studies, this article sheds light on how recording and listening technology have contributed to the evolution of jazz music, fostering artistic experimentation, collaboration, and cross-cultural exchange. Ultimately, this exploration underscores the intricate relationship between technology and creativity in the ever-evolving landscape of jazz music.

**Keywords:** *Recording, Audio, Technology, Performance, Production*

\* Bahçeşehir Üniversitesi Müzik Yüksek Lisans Programı Öğrencisi (Tezli)  
sevketakinci@hotmail.com  
ORCID: 0009-0002-9810-8417

## Giriş

Geleneği yenilikçilik olan caz, tarihi boyunca yeni akımların oluşmasına izin veren her tür gibi, teknolojideki<sup>1</sup> gelişmelerden de etkilenmiştir ve etkilenmeye devam etmektedir. Bazen de teknolojide yeni buluşların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda caz ve teknolojinin karşılıklı etkileşimde olması kaçınılmaz.

Katz'a göre, caz, nota aracılığıyla öğrenilen klasik müzikten farklı olarak, kayıtlardan dinlenerek öğrenilir. Bu yüzden, dinleyerek öğrenmenin elzem olduğu bir *kulak müziğidir* (Katz, 2010: 78). Mikrofonlama, amplifikasyon, kayıt teknolojisi, yeniden üretim teknolojileri, cazın, içinde var olabileceği çerçeveleri çizmiştir. Kayıt teknolojisinin cazda devrim yarattığını öne sürebiliriz. Öyle ki, teknolojik gelişmeler müzisyenlerin yeni kitlelere ulaşmasını sağladı; sanat formunun ticari uygulanabilirliğini arttırdı ve en önemlisi cazın tanımlayıcı özelliklerinden biri olan doğaçlamanın gelişmesine olanak tanıdı. Bu çalışma, teknolojinin evriminin hangi açılardan cazı etkilediğini açıklamaktadır.

Teknolojik gelişmelerin caz tarihi üzerindeki sosyolojik izdüşümlerini ve etkilerini incelemek elzemdir. Bu bağlamda, Jean Baudrillard, Will Straw ve Roman Ingarden gibi kuramcıların incelikli bakış açılarını göz önünde bulundurmak önemlidir. Baudrillard'ın hipergerçeklik ve simülasyon kavramı, teknolojik gelişmelerin gerçeklik algımızı değiştirme potansiyeline sahip olduğunu ve orijinal ile simüle edilen arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını öne sürer. Straw'un dijital teknolojilerin müzik üretimi üzerindeki etkisini araştırması, teknolojik araçların çağdaş çağda sanatsal ifadeyi şekillendirme yollarını vurgulamaktadır. Buna ek olarak, Ingarden'in estetik deneyim teorisi, teknolojideki gelişmelerin caz müziğinin alımlanmasını ve yorumlanmasını nasıl etkilediğini anlamının önemini altını çiziyor. “Kayıt, Audio ve Dağıtım Teknolojisinin Caz Üzerine Etkileri” makalesi, bu teorik çerçeveleri analize entegre ederek, teknolojik gelişmelerin caz müziğinin manzarasını nasıl dönüştürdüğüne dair kapsamlı bir inceleme sunar ve böylece yenilik, kültür ve sanatsal gelenek arasındaki karmaşık etkileşimi aydınlatır.

---

<sup>1</sup> Fransızca technique “yöntem, usul, özellikle imalat yöntemi” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski Yunanca τέχνη τέχνη “1. marangozluk veya yapı ustalığı, 2. genel anlamda ustalık, sanat” sözcüğünden +ik° ekiyle türetilmiştir. www.nisanyansozluk.com, Erişim tarihi: 29.05.2024.

## 1- Kayıt ve Performans

Caz, kaydedilmeden ve radyodan yayınlanmadan çok önce ya dans salonlarında, cazın ilk biçimi olan *ragtime* parçaları otomatik piyanolara kaydedilmiştir. Örneğin ilk *ragtime* bestecileri sayılan Scott Joplin'in (1868-1917) 1899'da yazdığı *Maple Leaf Rag*, ve W. C Handy'nin (1873-1958) 1903 yılında yazdığı *Yellow Dog Rag* ve *Joe Turner* isimli kompozisyonlar bu otomatik piyanolara kaydedilmiştir (Rolf, 2007: 15). İlk caz orkestralarındaki aranjmanların, bu otomatik piyanolarda çalınan *ragtime* parçalarının çok-sesleştirilmiş hali olduğu düşünülebilir. Yirminci yüzyılın başlarında çoğu caz müzisyeni çalmayı bu otomatik piyanoları tekrar tekrar dinleyerek öğrenmişlerdir. 1930'larda ortaya çıkan ve bebop devriminin öncülerinden biri sayılan piyanist Art Tatum (1909-1956) olağanüstü virtüözlüğünü, çocuk yaşta, dört el için yazılmış otomatik piyanoyu iki elle çalışmayı öğrenmesine borçludur. Otomatik piyanonun<sup>2</sup> icadından sonra üretilen ilk kayıt cihazı sayılan silindirler de cazın icrasını etkilemiştir.

1920'lerde ilk mikrofonların icadından önce, tüm kayıtlar mekanik kayıt cihazlarıyla yapılırdı. Silindir kayıt cihazları 1877 yılında Thomas Edison tarafından icat edilmiştir. Yapılan kayıtları saklayan bu balmumu silindirler toplu üretime uygun değillerdi. Kayıt yapmak için, bir balmumu silindiri üzerine bir oluk açmak için bir iğne kullanılıyordu ve bu oluk daha sonra aynı iğne tarafından oynatılabiliyordu. Müzisyenler şarkı söylüyor ya da sesi dar bir alana yönlendiren bir kayıt kornasına genellikle mika veya camdan bir malzemeyle yapılmış bir membranla ses titreşimlerini bir kaleme aktarıyor ve bu kalem bu balmumu diski oyuyordu (Byrne, 2013: 82). İlk kayıt teknolojilerinde elektrik yoktu. Bu ürünleri seri olarak üretmek için, silindirleri, şarkıcıya, gruba ya da müzisyene mümkün olduğunca yakın bir yere yan yana dizmek gerekiyordu- başka bir deyişle, sadece kayıt cihazlarınız ve silindirlerinizin sayısı kadar kayıt üretebilirdiniz. Bir sonraki partiyi yapmak için daha fazla boş silindir yükliyordunuz ve bu durumda grubun aynı melodiyi aynı şekilde tekrar çalması gerekiyordu. Dixieland orkestralarının çoğalmaya başladığı yıllarda Fonograf adında bir kayıt cihazı icat edildi ve sadece çalgılamayı değil, bu orkestraların karşılıklı etkileşim biçimlerini

---

<sup>2</sup> Otomatik piyanonun diğer bir ismi piyanolardır.

değiştirecekti.

1900'lü yılların ortalarında bu fonograflarla dönemin müzik kayıtları yapılmaya başlandı. Stüdyoda kayıt süreci, canlı performanslarda dinleyicisiyle etkileşime geçmeye alışmış her müzisyen için bugün bile yabancılaştırıcı bir süreçtir. İlk kayıt stüdyolarında oda genellikle küçük, penceresiz, aşırı sıcak olurdu ve sesi kaydeden büyük bir megafon veya huni şeklinde ve kayıt sinyalini veren bir kırmızı ışık veya duvara bağlı bir zil dışında hiçbir şey yoktu. Ne süslü salonlar ne sanatçıyı karşılayan sıcak alkışlar vardı. Kayıtlar genellikle testlerle başlardı. Bu testler, müzisyenlerin sesini kaydeden huni etrafındaki konumunu belirlemek için yapılırdı. “Örneğin bir şarkıcı *pianissimo* söylerken kafasını adeta huninin içine sokmak zorunda kalırdı, sonra daha *fortissimo* söylerken uzaklaşırdı. Müziğin değişen dinamiklerine göre stüdyonun içinde çalgıcıları megafona yakınlaştırıp uzaklaştıran asistanlar bulunurdu” (Katz, 2010: 38).

Fonograflar ısı ve nemden zarar gördüğü için sınırlı sayıda üretildi. Fonografların tüm sesleri alma konusunda sınırlı olduğundan, ilk caz orkestralarındaki çalgılama frekans ve dinamik açısından ayırt edilebilen enstrümanlardan oluşuyordu: trombon, klarnet ve trompetin atası sayılan kornet, banjo, suzafon ve piyano. İlk akustik kayıtlarda davul cihaza zarar verdiği için kullanılmazdı. Bu yüzden davulcu *woodblock*, *shaker* ya da *washboard* çalmakla yetinirdi. Suzafon ve trombon'un yanı sıra pes sesleri çıkartan çalgı bas violdü. Kontrbas'ın atası olan bas viol çalgıcıları ise kendilerini duyurabilmek için telleri kuvvetli bir biçimde çekerek çalarlardı veya arşeyi güçlü bir şekilde tellerin üzerinden kaydırırlardı. Ancak amplifikasyon icat edildiğinde kontrbasçılar telleri parmakla çalmaya başladılar. Caz henüz seri üretime geçmemişti. 1916 yılında dönemin trompet virtüözü Freddie Keppard'a (1890-1933) albüm yapma fikri götürüldüğünde, 'stilimi kopya edecekler' korkusuyla bu fırsatı geri tepmişti.

1910'larda ilk caz müzisyenlerin çoğu siyahtı, ama ilk kayıt Şubat 1917'de tamamen beyazlardan oluşan *Original Dixieland Jazz Band* tarafından gerçekleştirildi. Erken dönem caz genellikle bir dans müziğiydi ve insanlar dans ettikçe icracılar performanslarını uzatırlardı. 10 inçlik 78 hızda dönen taş plaklarda en fazla 3 dakika 15 saniye kayıt yapılabilirdi ve sahnede uzun çalmaya alışan müzisyenlerin tüm müzikal ifadelerini bu dar zamana sıkıştırmak moral bozucu bir durumdu (Katz, 2010: 31). 78 inçlik plakların sınırlı çalma süresi müzisyenleri sadece performanslarını kırpmaya zorlamadı, doğaçlamalarını da engelledi. Sahnede

doğaçlayan birçok müzisyen stüdyoda kayıt altındayken doğaçlamak yerine önceden çalışılmış soloları çaldıkları yeni tespit edildi. Jeffrey Magee, 1920'lerde Fletcher Henderson'ın (1897-1952) big band'i üzerine yaptığı araştırmada, trompetçi Louis Armstrong (1901-1971) ile yapılan 12 alternatif take keşfetmiş. Her versiyonda Louis Armstrong'un neredeyse aynı soloyu çaldığı ortaya çıktığını fark etmiştir (Magee, 1992: 52).

Caz, spontanlığa önem verilen, doğaçlamanın bol olduğu bir sanat formu iken, ve Buddy Bolden (1877-1931), Freddie Keppard (1890-1933), Kid Ory (1886-1973), King Oliver (1881-1938) gibi öncü caz icracıların çoğu siyah iken, hiç tanınmayan beyazlardan oluşan *Original Dixieland Jazz Band*'in (1917) kaydı cazı belgeleyen tarihsel bir kayıt olarak görülmemeli: bu kayıt, siyahların icra ettiği cazın aksine, üflemelilerle çıkartılan horoz sesleri at kişnemeleri taklitleri gibi güldürü unsurlarıyla doludur. ODJB'in kaydettiği *Livery Stable Blues* ve *Dixie Jass Band One-Step* adlı mevzubahis parçalar dönemin cazının türsel tınısını yansıtmaktan çok uzaktı. Mikrofon ve manyetik bantın üretilmesiyle 'gerçek' cazın kaydedildiği düşünülmektedir.

1920'lerde çalgıların ve sesin daha temiz kaydını alabilen mikrofon ve manyetik bantın icadıyla kayıt teknolojisinde ilk büyük devrim gerçekleşti. Bu yeni teknolojiyle birlikte, enstrümanların seslerini tek tek açmak mümkün hale geldi ve böylece kendilerine özgü sesleri ayırt etmek kolaylaştı. Bu durum sololara daha fazla önem verilmesine ve sanatçıların sırayla bireysel yeteneklerini sergilemesine yol açar. Sonuç olarak, *Dixieland*<sup>3</sup> grupları topluluklarına daha fazla solist ve virtüöz sanatçı dahil etmeye başlar. Mikrofonun icadı sayesinde ilk büyük caz virtüözü sayılan trompetçi Louis Armstrong, cazı bir kolektif doğaçlama sanatından bir solocu sanatına dönüştürmüştür. *Dixieland*'de ortaya çıkan müzik kolektif bir çabanın ürünü iken, Louis Armstrong ile solocu-eşlikçi hiyerarşisi doğar. Louis Armstrong gibi New Orleans'li olan trompetçi Red Allen (1908-1967) "Louis albüm kaydedene kadar çok tanınmıyordu. Louis'yi de ve bizleri etkileyen diğer müzisyenleri ancak kayıtları sayesinde tanıdık" der (Simons, 1924: 89-90).

1930'lardan 1940'ların sonlarına kadar çok sayıda big band çıktı. Bakır ve tahta nefeslilerin

---

<sup>3</sup> Dixieland: 1910'larda ortaya çıkan kolektif doğaçlama, polifonik dokular ve canlı ritimlerle karakterize edilen erken New Orleans caz tarzı.

çoğunlukta olduğu kalabalık orkestralarında çoğu zaman bir şarkıcı olurdu. Bu şarkıcıların duyulması için yeni amplifikasyon yöntemleri gerekti. Mikrofonun icadı en çok bu alanda işe yaradı. Bu bağlamda 1930'lu yıllarda mikrofonun olanaklarını kullanarak insan sesini o güne dek hiç bilinmeyen tarzda ortaya koyan ve mikrofonu bedenine uzantısı olan bir enstrüman gibi kullanmayı keşfeden Billie Holiday (1915-1959) idi. Joachim Berendt "Caz Kitabı" adlı kitabında Billie Holiday için şunları söyler: "Billie Holiday'in yeni ve 'devrimci' olarak nitelenen stili sesin 'mikrofonize' edilmesine- mikrofonsuz düşünülmecek bir şarkı söyleme tarzı dayanıyordu" (Berendt, 2003: 61). 1930'lu yıllarda ortaya çıkan bir diğer yenilik elektrik gitarın icadıydı. Gövdesine takılan manyetiklerle teller etkileşime giriyor ve ortaya çıkan titreşim bir amplifikatör aracılığıyla yükseltiliyordu. Onu ilk kullanan ve popülerize eden kişi gitarı bir eşlik enstrümanından bir solocu enstrümanına dönüştüren gitarist Charlie Christian'dır (1916-1942). Büyük orkestraları kaydetmek için yeni mikrofonlama sistemleri gerekiyordu.

Big Band'in<sup>4</sup> önüne konan ribbon mikrofonlar<sup>5</sup> sayesinde orkestrayı oluşturan enstrümanlar daha rahat seçilebiliyordu. Hem radyoda hem plaklarda big band'i oluşturan çalgıların daha rahat duyulması, polifoninin güçlendirildiği daha karmaşık düzenlemeler yapılabilmesini mümkün kıldı. Kayıtlar tek seferde yapıldığından, aranjmanların ve soloların tek seferde çalınabilmesi için bazı beceriler gerekti. Swing<sup>6</sup> döneminde bir big band müzisyenin nota okuma hızı, melodik ve ritmik icrada keskinliği ve doğaçlamalarda soyut dışavurumda dikkati ve hassasiyeti gelişti. LP'nin<sup>7</sup> icadı hem cazın icra biçimini değiştirdi hem de çalgıların doğal seslerini daha detaylı bir şekilde kaydedilmesi ve daha yüksek kalitede bir sesle duyulmasını sağladı.

LP'lerin Columbia Records tarafından 1948'de icadı hem müzik endüstrisinde hem caz müziği üzerinde önemli bir etki yarattı. LP'nin icadından önce çoğu müzik kaydı, her yüzünde yalnızca birkaç dakikalık kayıt süresine izin veren taş plakların üzerine yapılıyordu. Sonuç

<sup>4</sup> Big Band: Dinamik düzenlemeleri ve önde gelen solistleriyle bilinen, tipik olarak üflemeli çalgılar, sazlar ve ritim bölümlerinden oluşan 1930'lu ve 1940'lı yılların caz topluluğu.

<sup>5</sup> Ribbon: şerit mikrofonlar sesi sadece önden ve arkadan alabilen ilk mikrofonu, bugün hala radyo programlarında kullanılır.

<sup>6</sup> Swing: 1930'lu ve 1940'lı yılların güçlü bir ritmik sürüş, kapsamlı düzenlemeler ve büyük bir topluluk ortamında doğaçlama sololar içeren popüler caz türü.

<sup>7</sup> LP: Long play, uzun çalar; LP'de "33", vinil plağın çalma için dakika başına devir (RPM) cinsinden dönüş hızını temsil eder. LP (Long Play), tipik olarak birden fazla parça veya kompozisyon içeren, uzun çalma süresine sahip bir vinil plak formatını ifade eder.

olarak caz müzisyenleri bu kısıtlamaya uyum sağlamak zorunda kalıyor, doğaçlamalarını genellikle üç dakikalık kısa parçalara sıkıştırıyorlardı. Her bir yüzü 25 dakikaya kadar müzik alabilen LP'ler sayesinde caz müzisyenleri daha uzun parçalar kaydedebiliyor ve bir iki chorus solo yerine daha uzun doğaçlamalar çalmaya başladılar. Örneğin Dizzy Gillespie (1917-1993) bestesi *Salt Peanuts*'ın 1945 yılında kaydedilmiş versiyonunda Charlie Parker'ın (1920-1955) solosu 23 saniye sürerken aynı parçanın 1953 versiyonu 1 dakika 20 saniyeye uzar. Üstelik iki versiyon da aynı tempodadır. Thelonious Monk (1917-1982) bestesi *Ruby, My Dear* 1948 versiyonunun süre uzunluğu 3 dakika 6 saniye iken aynı parçanın 1958 versiyonu 6 dakika 21 saniyedir. LP'nin caz üzerindeki en önemli etkilerinden biri, caz albümünün uyumlu bir çalışma birimi olarak yükselişiydi. Albüm formatı caz müzisyenlerine daha uzun şarkı yapıları, uzatılmış sololar ve orijinal besteler deneme özgürlüğü verdi. LP'nin icadı sayesinde caz müzisyenleri daha uzun ve daha sürükleyici albümler kaydedebildiler, yeni alt türler geliştirebildiler ve daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşabildiler. Duke Ellington'un(1899-1974) 36 dakikalık 'konsept albüm' kavramını yaygınlaştıran *Black, Brown and Beige*, Miles Davis'in (1926-1991) modal cazı<sup>8</sup> popülerleştiren *Kind of Blue* albümü ya da Ornette Coleman'ın (1930-2015) tek bir 37 dakikalık uzun kolektif doğaçlamadan oluşan *Free Jazz* gibi albümler kaydedilemezdi.

Bebop'tan<sup>9</sup> sonra cazın ikinci büyük devrimi Caz-Rock'tır<sup>10</sup>. Miles Davis 1969 tarihli *Bitches Brew* albümü bu türü popüleştiren albümdür. Elektronik enstrümanların eklenmesiyle ve bu enstrümanlara *delay, fuzz, ring modülatör, flanger, phaser, distortion* gibi elektronik efektlerin eklenmesiyle caz 'elektrikleştirilmiştir' Yeni bir çalgılama ve türlü icra şekilleriyle cazın türsel tınısı büyük ölçüde değişmiş: kontrbas yerine elektrik basın, akustik piyano yerine elektrik piyanonun ve daha sonra sentezleyicilerin tercih edilmesi, elektrik gitarın neredeyse her jazz rock grubunda yer alması ve elektrik gitarın bebop cümlelerinden çok rock cümleleri kurması, davulun swing ritmiyle değil de düz sekizliklere ve onaltılıklara bağlı rock ve funk öğelerini kullanması gibi etkenler sadece cazın geleneksel bileşenlerini değil genel tını ve dokusunu değiştirmişti.

---

<sup>8</sup> Modal caz: Akor ve/veya akor dizilerinden ziyade gamları kullanır.

<sup>9</sup> Bebop: 1940'ların virtüözük doğaçlama, hızlı tempo, karmaşık melodiler ve alışılmadık armonileri vurgulayan karmaşık ve armonik olarak sofistike caz tarzı.

<sup>10</sup> Caz-Rock: Caz doğaçlamasını rock ritimleri ve elektrikli enstrümanlarla harmanlar.

1970’lerde yeni elektronik cihazlar peş peşe çıkar. Berendt bu çalgıları iki ayrı gruba ayırır: sesi önce mekanik olarak üreten ve elektronik cihazlarla güçlendirilen elektrik piyano, clavinet gibi tuşlu çalgılar, amplifikatörle çalınan gitar ve hatta saksofon, trompet ve davul. İkinci grupta ise sound’un tamamen elektronik olarak elde edildiği org ve sayısız çeşidiyle sentezleyiciler vardır (Berendt, 2003: 59). Miles Davis, 1970’lerde birçok kaydında trompetine Jimi Hendrix (1942-1970) ile popülerleşmiş wah-wah efektini bağlar. Herbie Hancock (1940-) Mwandishi döneminde (1971-73) davula phaser efekti ekler. Chick Corea (1941-2021), Miles Davis’in *Live At Fillmore East* albümünde orguna fuzz, ring modülatör gibi efektler ekler. En uzun soluklu jazz rock grubu sayılan *Weather Report* (1971-1986) kurucu üyesi Joe Zawinul (1932-2007) piyasaya sürülen tüm synthleri kullanır: Mini Moog, Prophet, Oberheim, Juno gibi. 1980’lerde analog teknolojiye dijital teknolojiye geçilir, bu sadece müziğin üretim biçimini değil tüketim biçimini de etkileyecektir.

Dijital çağı başlatan üç önemli icat sayabiliriz: sequencer<sup>11</sup> , MIDI<sup>12</sup> ve sampler. Sequencer’lar önceden kaydedilmiş sesleri otomatik olarak çalınmasını sağlayan mikroişlemcilerdir. 1980’lerde sequencer teknolojisini ilk benimseyenlerden biri caz piyanisti Herbie Hancock’tur. 1983 yılında kaydettiği Future Shock albümündeki “Rockit” adlı hit single’ı sequencer’ın yaratıcı kullanımını sergilemenin yanı sıra hiphop’ta DJ’ler tarafından sıklıkla kullanılan scratch<sup>13</sup> tekniğini popülerleştirir. MIDI teknolojisi ya da Müzik Enstrümanı Dijital Arayüzü, 1980’lerin başında elektronik müzik enstrümanlarının birbirleriyle ve bilgisayarlarla iletişim kurmasını sağlayan bir araç olarak icat edildi. Elektronik enstrümanlar arasında hassas ve anlık iletişime olanak tanıyan MIDI, müzisyenlerin icralarını daha yüksek bir doğrulukla kaydetmelerini ve benzeri daha önce görülmemiş bir esneklikle manipüle etmelerini sağlayan bir araçtır.

Bugün neredeyse her çalgı MIDI yardımıyla, klavye kullanmaya gerek kalmaksızın, bir synthesizer’a bağlanabilmektedir. Gitaristler gitar synth kullanmaya başlarlar. saksofoncular EWI, trompetçiler EVI, davulcular Simmons yardımıyla, kendi

---

<sup>11</sup> Sequencer: sekanslayıcı veya sıralayıcı

<sup>12</sup> MIDI: Müzik Enstrümanı Dijital Arayüzü

<sup>13</sup> Scratch pikapta plağı eliyle ileri geri götürerek ritmik yapılar yaratma tekniğidir.



enstrümanlarının teknik özellikleriyle synth sesleri çıkarırlar cazı elektronik müziğe yakınlaştırmaya çalışırlar. Sampler'lar aracılığıyla müzisyenler çalmayı bilmedikleri çalgıların sound'larını kullanarak müzik yaparlar. Örneğin klavye ile trompet çalabilir, ya da insan sesini klavyeye kaydedip onu çalabilir. Bilgisayar da bir enstrüman haline gelmiştir. Müzisyen, osilatör, mikser ve türlü kontrolörlerle yeni dokular yaratabilir.

Cazda 'prodüksiyon' ise popüler müziğe göre çok yeni bir albüm yapma biçimidir. Özellikle internet çağında, prodüksiyonlarda, bir caz albümünün kaydı için müzisyenlerin aynı yerde ve aynı zamanda müziği icra etmesi gerekmez. Bir davul kaydı başka bir şehirde hatta başka bir ülkede yapılıp, kaydın 'wav' dosyaları kolaylıkla, başka bir şehre e-mail aracılığıyla yollanabilir ve onun üzerine başka bir müzisyen örneğin bas kaydını gerçekleştirebilir.

## 2- Caz Müziği ve Dinleme Teknolojileri

Evinde otomatik piyanolara ya da gramofona sahip olamayan Amerikalılar, caz müziğini ilk defa şehirden şehire turnelere giden piyanist Jelly Roll Morton (1890-1941) ve Mississippi Nehri boyunca buharlı gemilerde trompet çalan Louis Armstrong tarafından duydular. İlk dinleme cihazı 1887 yılında Emile Berliner (1851-1929) tarafından icat edilen gramofon her evde yoktu. Gramofonda çalınan taş plaklar ancak sınırlı sayıda basılıyordu ve dolayısıyla nüfusun tamamına ulaşmıyordu. Ancak radyo'nun<sup>14</sup> icadıyla Amerika ve daha sonra dünya cazı tanıdı. Jacques Attali radyonun caz'a katkısını şöyle anlatır: "Yavaş yavaş radyo, plak endüstrisinin yardımcı haline gelir...Radyoda özellikle belli bir müzik memnuniyetle karşılanmaktadır: caz. 1925'te *Let it rain, Let it pour* kanallarda duyulan bir plağın ilk ticari başarısıdır. O zamandan itibaren radyo, plak ve caz birlikte gelişirler" (Attali, 2014: 122). 1930'larda, bir süre, her cumartesi akşamı program yapan Benny Goodman'ın (1909-1986) cazı yayma konusunda payı büyüktür. Özellikle 1929 ekonomik krizinden sonra caz dinlemek için caz albümleri satın almaya gerek kalmaz caz dinlemek bedava yapılan bir eyleme dönüşür.

İlk taşınabilir müzik çalar olan Sony Walkman'ın icadı<sup>15</sup> ile ses-mekân kalıpları yıkılır ve

<sup>14</sup> Radyo teknolojisi kablo ve tel olmadan iletişim kurmaya amaçlayan Guglielmo Marconi, Heinrich Rudolph Hertz ve James Clerk Maxwell'in buluşudur.

<sup>15</sup> Sony-Walkman: Sony Walkman, Sony'nin kurucu ortağı Masaru Ibuka ve Sony mühendisi Nobutoshi Kihara tarafından icat edildi. İlk Sony Walkman olan TPS-L2, 1 Temmuz 1979'da tanıtıldı.

müzik, dinleyici ile hareket edebilen bir sanat formuna dönüşür. Walkman ve onu takip eden, CD-Man, MP3 çalar I-Pod ve taşınabilir bluetooth hoparlörler, işitsel algı ve mekan arası geçirgenliği sağlasa da bir kişinin duyduğu ve gördüğü bir başkasının algıladığı şey olmayabilir. Caz, ilk defa walkman sayesinde onunla ilişkilendirilen mekanların, zamanın veya durumların dışına çıkabilmiştir.

Bir kasetçalar olan Walkman dünya çapında milyonlarca adet satılarak hızla popüler olmuştur. Sony Walkman'ın icadıyla başlayan taşınabilir teknoloji, daha sonra CD-Man, MP3 çalar, I-Pod ile dijitalleştirilir. 1990 ve 2000'lerde popüler olan CD çalarlar, ses kalitesi daha yüksek olan 80 dakikalık kompakt disk'leri çalıştırırlar, kasetlerde olduğu gibi kaseti ters çevirme veya geri sarma için duraklamalarla kesintiye uğramadan bir albümü baştan sona dinlemeyi olanaklı kılmıştır. 21. yüzyıla girerken, MP3 dosyaları müzik endüstrisinde etkisi yadsınamayacak bir dijital devrime neden olur, çünkü artık insanlar müzik dosyalarını bilgisayarlarında veya taşınabilir cihazlarında saklayabilir hale gelir. Sonunda bu, MP3 çaların icadına yol açar ve insanların tüm müzik kütüphanelerine istedikleri zaman, istedikleri yerden erişebilmelerini sağlar. Dağıtım ve tüketim modellerini tamamen değiştiren bu icatla birlikte müzik, dijital indirmelerle, iTunes ve Amazon Music gibi çevrimiçi perakendeciler aracılığıyla yaygın bir şekilde erişilebilir hale gelir ve bugün tek bir düğmeye dokunarak milyonlarca müziğe erişilebilir. Bir anda tüm Miles Davis kataloğunu 'indirebileceğiniz' bu uygulama ile müziğin tüketiminde bir değişim oldu: bir albüme sahip olmak, ya da bir sanatçının tüm kataloğuna sahip olmak, onu dinlemekten daha önemli hale geldi. Vakit kalmadığı için albüm ya da –daha doğrusu şarkı biriktirmekten, dinleme eylemi hep ötelendi. MP3 formatı 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında geliştirildiyse de ancak 2000'lerin başında iPod gibi taşınabilir dijital müzik çalarların ortaya çıkması ile popülerleşti. MySpace ve Soundcloud başlangıçta müzisyenlerin parçalarını birbirleriyle paylaşmaları için bir araç olarak tasarlanmıştı. 2000'lerin başına kadar popülerliğini sürdürdüyse, plak şirketlerine ulaşamayan sanatçıların müziklerini yüklemelerine, dinleyicilerle bağlantı kurmalarına ve hatta diğer sanatçılarla iş birliği yapmalarına olanak tanıdıysa da, başta Spotify, I-Tunes olmak üzere, Deezer, Fizy, AppleMusic gibi sanatçıyı aslında korumayan paylaşım platformlarının gölgesinde kaldı ve buna rağmen günümüze kadar de varlıklarını sürdürdüler.

Spotify ise biriktirme eylemini algoritmalara, dolayısıyla yapay zekaya bıraktığından, çoğu

dinleyici biriktirme eyleminden de vazgeçti. Müziği seçme eylemi yapay listelere devredildi. Bugün, irade, özgür seçim, merak, şüphe, araştırmacılık gibi 'özgür' insana özgü kavramların yok oluşuyla sıradan dinleyici tamamen edilgen hale geldi. Ve hatta, bu vesileyle dinleme eyleminin insansızlaştırıldığı konusundaki farkındalığını çoğunlukla kaybetti.

### 3- Tartışma

Yukarıdakilerin ışığında, özetlemek gerekirse, teknolojik gelişmeler, tarihi boyunca caz müziğinin ve performansının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kayıt teknolojisi, amplifikasyon ve elektronik enstrümanların evrimi, caz müziğinin üretimi ve yayılmasında devrim yaratmakla kalmamış, aynı zamanda türün fenomenolojisini ve fikirlerini de etkilemiştir. Jean Baudrillard ve Will Straw gibi akademisyenler teknolojik gelişmelerin caz gibi kültürel olgularla nasıl kesiştiğine dair değerli içgörüler sunmaktadır.

Baudrillard'a göre teknolojik gelişmeler, gerçeklik ve simülasyon arasındaki sınırın bulanıklaştığı bir durum olan hiper gerçekliği ortaya çıkarabilir. Caz bağlamında 20. yüzyılın başlarında kayıt teknolojisinin ortaya çıkışı, müzisyenlerin performanslarını sabit bir biçimde kaydetmelerine olanak tanıyarak canlı deneyimin simüle edilmiş bir gerçekliğini yarattı. Caz performanslarının aracılı temsillerine doğru yaşanan bu kayma, dinleyici ile müzik arasındaki fenomenolojik ilişkiyi değiştiren bir soyutlama katmanı getirmiştir.

Will Straw, medya teknolojilerinin kültürel pratikleri ve kimlikleri şekillendirmedeki rolünü inceleyerek bu kavramı genişletiyor. Caz bağlamında radyo yayınlarının, televizyon programlarının ve çevrimiçi yayın platformlarının çoğalması, caz müziğinin ve ilişkili kültürel anlamlarının küresel olarak yayılmasına katkıda bulunmuştur. Cazın bu medyatik temsilleri, izleyicilerin türü nasıl algıladıklarını etkilemiş ve potansiyel olarak müzikle olan fenomenolojik ilişkilerini şekillendirmiştir.

Dahası Baudrillard'ın simülakr ve simülasyon kavramı, teknolojik gelişmelerin caz üzerindeki etkisini anlamak için özellikle önemlidir. Caz performansları dijital platformlar ve sanal alanlar aracılığıyla giderek daha fazla kitleye ulaştıkça, canlı doğaçlama ve kolektif etkileşimin otantik deneyiminin yerini yüz yüze performansların dolaysızlığı ve

otantikliğinden yoksun simüle edilmiş versiyonlar olabilir. Bu olgu, caz bağlamında gerçekliğin doğasına ilişkin soruları gündeme getirmekte ve teknoloji, yaratıcı ve alıcı arasındaki deneyimlerin sonuçları üzerine eleştirel düşünmeye davet etmektedir.

Sonuç olarak, teknolojik gelişmelerin cazla bütünleşmesinin, cazın fenomenolojisi ve kültürel anlamları üzerinde karmaşık etkileri vardır. Baudrillard ve Straw gibi akademisyenlerin görüşlerinden yararlanarak, teknoloji ve kültürün kesişiminin çağdaş dijital çağda caz müziği deneyimlerimizi ve algılarımızı nasıl şekillendirdiğini daha iyi anlayabiliriz.

Jean Baudrillard ve Will Straw'un tezleri aynı zamanda sermayenin küreselleşmesi ile birlikte kültürel göstergeler arasında geçirgenliğin, inanç sistemlerindeki katmanlığın arttığı post modern bir çağa da işaret etmektedir. Bir tarafta, internet teknolojisinin gelişmesiyle karşıt temsiliyetlerin bir arada olduğu bir dönemden bahsederken, diğer tarafta, kendi teknolojik icatlarımızla insansızlaştırdığımız bir yapay iktidarın, kültürel üretim de dahil olmak üzere toplumun tüm yönlerine nüfuz ettiğini gözlemlerler. Bu çağda teknoloji, müzik endüstrisindeki güç dengesini değiştirerek nihai ürün üzerinde daha fazla kontrole olanak sağlamaktadır.

Teknoloji, müzisyenlerin farklı tarzları ve etkileri harmanlamasını mümkün kıldığından, müzik türleri arasındaki keskin sınırlar bulanıklaşmıştır. Ne var ki cazda da artan eklektizm<sup>16</sup> yeniliklerin ortaya çıkmasına izin veren yaratıcılığın artmasına sebep olsa da müziklerdeki yeniliklerin anlamı içselleştirilmeden büyük bir hızla tüketilmektedir.<sup>17</sup>

Diğer taraftan; Roman Ingarden'in fenomenolojik çerçevesi, nesnelerin ve deneyimlerin içsel yapısını ve özünü vurgular. Bu bakış açısını caz müziğine uyguladığımızda, teknolojik gelişmeler müzikal unsurların algılanışını ve inşasını değiştirerek türün gelişimini etkilemiştir. Örneğin, kayıt teknolojisindeki yenilikler caz müziği bestelemek, düzenlemek ve yaymak için yeni yöntemlere olanak tanımış, yeni sonik olasılıklara ve sanatsal ifadelere yol açmıştır. Dolayısıyla, cazı Ingarden'ci bir mercekten inceleyerek, teknolojik gelişmelerin cazın evrimini nasıl şekillendirdiğini ve yaratıcı sınırlarını nasıl genişlettiğini anlayabiliriz.

<sup>16</sup> Bu makalede eklektizm türler ve sanatsal yaklaşımlar, coğrafya ve tarihler arasında geçirgenliği ifade etmektedir.

<sup>17</sup> Bugün caz ve her türlü müzik en çok müzik paylaşmak için tasarlanmamış Instagram, Facebook, Twitter gibi sosyal medya sitelerinde takip ediliyor ve reklamı yapılıyor. Yani bilginin en büyük hızla 'aktığı' ve içeriğin ve anlamın en süratli biçimde tüketildiği platformlarda.

Ancak bir dinleyici bir müzik eseriyle ilişki içinde olduğunda, bu eser öznel hale gelir. Bu bağlamda, nesne müzik eseridir ve özne de bilinçli dinleyicidir. Ancak nesne ve özne arasındaki bu ilişki sayesinde maddi nesne bilinçli bir deneyimin içeriği haline gelir (Ingarden, 1986: 8). Spotify gibi siteler, her ne kadar her tür müziğe fırsat eşitliği tanıyor izlenimi verse de tasarlanan algoritmalar, bir albüm müziği olan cazı, popüler müzikle aynı eylemler sırasını takip etmeye zorlamaktadır. Caz albümleri yayınlanmadan önce bir albümü tanıtacak bir “single” yayınlamak zorundadır. Cazı hızla üretebilen bir müzisyen haline gelmek için ihtiyaç duyulan sürenin uzaması- eğitim, günlük pratik dışında yeni ve özgün bir müzik üretebilmek için sarfedilen yaratıcı çaba- ile cazın tüketildiği sürenin kısalması yeni teknolojinin yarattığı bir durumdur.

Will Straw tüketimin sadece metalaştırılmış ürünler satın almaktan ibaret olmadığına değinir. Aynı zamanda medya ve teknoloji ile etkileşim biçimimizi de kapsar. Örneğin, Instagram, Facebook ve Twitter gibi sosyal medya platformları, kullanıcıları sürekli bir içerik yaratma ve tüketme döngüsüne girmeye teşvik etmektedir. Genellikle kişiliğimizi yansıttığımız ya da başkalarına kendimizle ilgili bir şeyler anlatmamıza yardımcı olduğunu düşündüğümüz ürünleri satın alır.

Philip V. Bohlman *"Music and Culture Historiographies of Disjuncture"* başlıklı makalesinde müzik ve kültürdeki kopuklukların egemen kültürel anlatılara ve iktidar yapılarına meydan okumak için kullanılabileceğini savunur. Bohlman, “Kopuşlar” ile insan topluluklarının mevcut sınırları aşan yeni kültürel formlar yaratabileceğini, kopuşların bu bağlamda bir direniş ve eleştiri aracı olarak hizmet edebileceğini ifade eder. Bu kopuşların, yönlendirilebileceğini ve müzikal ve kültürel melezliğin, farklı gelenek ve perspektiflerin unsurlarını içeren yeni kültürel formların yaratılmasına olanak tanıyarak bir uzlaşma ve dönüşüm aracı olarak hizmet edebileceğini öne sürüyor (Bohlman, 2003: 49-51). Oysa etken dinleyicinin edilgen dinleyiciye dönüştüğü çağda böyle bir hizmetin, anlamından koparılmaya mahkûm olduğu öne sürülebilir. İmaj ve vitrin yaratımının bir sanata dönüştüğü dijital dünyada, persona<sup>18</sup> ile gerçek kimlik karıştığı gözlenmektedir. İşitselin görselsiz var olamayacağı gerçeği yeni bir gerçek

---

<sup>18</sup> Persona, bir bireyin belirli bir bağlamda veya durumda benimsediği sosyal olarak inşa edilmiş kimlik veya rolü ifade eder.

değildir. Ama günümüzde ‘görsel’ olanın niteliksel içeriğini tartışmak gerekir.

## **Sonuç**

Günümüz de değişim hızı o kadar büyük ki doğruyu yanlıştan ayırmaya fırsat bulamadan karar vermeye çalışıyoruz. Bu hızı kontrol eden “sistem” yani -ekonomik ve politik düzen- neyi nerede yaşayacağımıza da karar veriyor Özellikle kültür alanında yayılan ve yaydığımız kültürün tabiatı değişen teknoloji ile değişti. Biz doğruyu yanlıştan ayırmaya zahmet edemedik teknoloji ile birbirlerine uyumlu bir ekonomik ve politik otoritenin köleleriyiz. Eskisine göre çok daha dar ve kısa bir zamana ve mekâna hapsediyoruz kültürü. Çoğu insan artık müziği, müzik setlerinden değil de örneğin kulaklıklarla ya da aynı zamanda çalıştığı mekânda bir masaya kurulan bilgisayarın hoparlörlerinden, birkaç saniye dinleyip atladığı spotify sayfalarında, ya da bir dakikalık instagram paylaşımlarından dinliyor.

Konser mekanlarını saymazsak kültürü imaj ve reklama dönüştüren bir teknoloji ile yaymak durumunda kalıyoruz. I-phone'lar, I-Pod'lar, Macbook, vs. kullanan insan sayısı çoğalmaktadır ve artık neredeyse birbirinden kopuk bir biçimde iletişim kurmaktadır.

Steve Jobs, iPod ve iTunes platformunun tanıtımı yoluyla özellikle müzik alanında kültür tüketimini önemli ölçüde etkilemiştir. Dijital müzik indirmeyi yaygınlaştırarak ve kişiselleştirilmiş çalma listelerini vurgulayarak Jobs, dinleyicilerin ortak bir deneyimin parçası olmak yerine müzikle tek başlarına ilgilendikleri pasif bir tüketim kültürünü teşvik etmiştir. Kişiselleştirilmiş ve isteğe bağlı müzik tüketimine doğru yaşanan bu değişim, dinleyicilerin yerleşik tercihlerinin dışında kalan müziklerle etkileşime girme olasılığının azalması nedeniyle müzik dinleyicilerinin parçalanmasına yol açmıştır. Dahası, Jobs tarafından teşvik edilen akış hizmetlerinin sağladığı kolaylık, dinleyicilerin farklı kültürel geçmişlerden veya türlerden müzikleri keşfetmeye daha az eğilimli olması nedeniyle kültürel yabancılaşma sorununu daha da kötüleştirdi. Sonuç olarak, Jobs'un etkisi altında müzik tüketiminin homojenleşmesi, müzik yoluyla anlamlı kültürel alışveriş ve karşılıklı anlayış potansiyelini engellemiştir.

Pop müzikte özellikle yayılan şey müzik kadar imajdır. Hatta imaj çoğu kez müziğin önüne

geçer. Dergiler ve televizyon yerine imaj instagram hesapları ve facebook profillerinde pekiştirilir. Spotify, I-Tunes gibi paylaşım sitelerinde eksik olan bilgiler burada telafi edilir. Dinleyici-tabii eğer araştırmak isterse ki bu eğilim hiç olmadığı kadar aza indirgenmiş durumda- üç ya da dört ayrı yere bakmak zorunda ve sanatçı ve eseri hakkında bir fikir edinmek istiyorsa puzzle'ın parçalarını kendi düzene sokmak zorundadır.<sup>19</sup>

Baudrillard, “kompozisyon kapitalizmi” adlı bir kavramdan bahseder. Burada Baudrillard metaların üretilip satıldığı geleneksel üretim tarzından birden fazla mal ve hizmetin bir araya getirilip bir bileşim olarak pazarlandığı yeni bir üretim tarzına evrildiğini öne sürmektedir. Başka bir deyişle, işletmeler artık tek tek ürünler satmıyor, bunun yerine tüm yaşam tarzlarını veya deneyimlerini yaratıp satıyor. Örneğin Apple gibi bir şirket iPhone'ları, iPad'leri ve MacBook'ları birlikte pazarlayarak belirli bir demografiye hitap eden bir yaşam tarzı markası yaratıyor. Kapitalizmin bu yeni biçimi, ürünler ve deneyimler için arzu yaratan imge ve işaretlerin yaratılmasına da dayanıyor. Baudrillard, kapitalizmdeki bu değişimin, bireylerin kendi deneyimlerini yaratmak yerine şirketler tarafından yaratılan ve paketlenen yaşam tarzlarını aramaya teşvik edildiği tüketim odaklı bir toplum yarattığını savunmaktadır. Baudrillard'a göre bunun sonucu şudur “Bir sistem her şeyi emerek, yuttuğunda ve her şey birbirine eklenip ortada birbirine eklenecek hiçbir şey kalmadığı zaman bir kalıntıya dönüşmekte ve öyle kalmaktadır” (Baudrillard, 2003: 192).

Spotify ve benzeri müzik veri akışı hizmetlerinin hâkim olduğu günümüz kültür endüstrisinin bizi alıştırdığı tüketim biçimi ile müziği içselleştirerek ve hazmederek dinleme biçimi arasındaki uçurumu yok edecek çözüm, bugünkü şartlara rağmen seçtiğimiz albümleri baştan sona pasif, aktif, analitik ve kritik dinleme refleksini diriltmektir. H.H Stuckenschmidt'in dediği gibi “makine ne tanrıdır ne de şeytan” (Katz, 2010: 10). Uygarlığı kültürden ayıramayız ve kültürün ileri doğru evrimsel bir gelişim gösterebildiği bir dünya yaratmak ancak insan iradesiyle mümkündür. Makinenin iradesi yoktur, makineyi yaratan insanın iradesi vardır. Uygarlık eğer insanın bilim ve teknolojiyle barışık yaşaması demekse, denenmiş tüm üretim ve tüketim alanlarında farkındalığımızı artırmalıyız. Makine seçemez, şüphe edemez. İstedğini yapmak, istediğini düşünmek, fakat yapılan ve düşünülen her şeyin sorumluluğunu

---

<sup>19</sup> Çoğu dinleyici, araştırmak için ufak bir çaba göstermek bir yana, 15 saniyelik instagram hikayelerini bile bir iki saniyede atlar halde. Bu sınırlı ve fazlasıyla kısa enformasyonla bile çoğu kişi sanatçı hakkında bir fikir sahibi addedip kendisini, beğenip beğenmediğine dair yorumlar yapıyor.

almak ve yapılan seçimler sonucu geliştirilen değerler dizisini mercek altına alıp sorgulamak insana özgüdür. Şüphe ve sorgulama olmayan yerde özgürlük yoktur. Teknoloji karşısında edilgen bir durumdan kurtulmak insanın özgürlüğü seçmesine bağlıdır. Caz tarihi boyunca kölelikten kalan özgürlük özleminin aynasıdır. İlk filizlenmeye başladığı andan bu yana her zaman özgürlüğü artıran bir müzik türü olmuştur. Değişime ve ilerlemeye izin veren özü ile caz kendine geleni alan ve dönüştüren özgürlükçü bir müzik türüdür. Bu bağlamda da, teknolojik gelişmeler karşısında hem alıcı ve aynı zamanda özgürlüğe yer verecek şekilde dönüştürücü bir müzik olarak var olmaya devam etmelidir.



## Kaynakça

- Akıncı, Ş. (2021). *Öteki Caz*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Attali, J. (2014). *Gürültüden Müziğe*, çev.: Gülüş Gülcügil Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakr ve Simülasyon*, çev.: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Berendt, J. E. (2003). *Caz Kitabı*, çev.: Neşe Ozan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bohlman, P. V. (2003). Music and Culture Historiographies of Disjuncture, *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, pp. 49-51, ed.: Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton, New York & London: Routledge Publishing.
- Burns, K. (2001). *Jazz, Television Documentary Miniseries (Film)*. Florentine Films, Washington.
- Byrne, D. (2013). *How Music Works*, Edinburgh: Canongate Books.
- Harker, B. (1997). "Telling A Story": Louis Armstrong and Coherence in Early Jazz, *Current Musicology*, Vol. 63, pp. 46-83, Newyork: Columbia Universtiy Press.
- Ingarden, R. (1986). *The Work of Music: and the problem of its identitiy*, Berkeley: University of California Press.
- Katz, M. (2010). *Capturing Sound: How Technology Changed Music*, Berkeley: University of California Press.
- Marshall, J. W. (2014). Jazz and the Art of Recording, *Current Research in Jazz*, Vol. 6, pp. 69-85, Washington: University of the District of Columbia.
- Rolf, J. (2007). *The Definitive Illustrated Encyclopedia-Jazz and Blues*, London: StarFire Books.
- Simons, E. N. (1924). Gramomania. *The Gramophone*, Vol 2, pp. 89-90, London: MA Education & Music.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Straw, W. (1991). *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music*. *Cultural Studies*, Vol. 5(3), pp. 368-388, London: Taylor & Francis Publishing.
- Tamer, Y. B. (2023). *Mikrofonlar, Yayınlanmamış Ders Notları*.

Troupe, M. D. (2014). *Miles Davis-Otobiyografi*, çev.: Avi Pardo, İstanbul: Encore Yayınları.