

Konservatoryum Conservatorium

Başvuru | Submitted 07.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 21.03.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 05.04.2025
Kabul | Accepted 10.04.2025
Online Yayın | Published Online 25.04.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

 Açık Erişim | Open Access

“İrticalî İcranın Tatbik Edildiği Caz Toplantısı”: Jam Session’a Tarihsel ve Teorik Yaklaşımlar

“The Jazz Gathering Where Improvised Performance is Practiced”: Historical and
Theoretical Approaches to the Jam Session

Selim Tan ¹  

¹ Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye

Öz

Bu çalışma, bir performans modeli olarak jam session’ı tarihsel ve teorik boyutlarıyla incelemektedir. Çalışmada jam session, bir ev sahibi grubun konuk müzisyenlerin katılımına izin vererek informal uzlaşımlarla şekillenen, caz kökenli doğaçlama odaklı bir grup müzik pratiği olarak tanımlanır. Ayrıca jam session’larda müzisyenler arası statü farklılıklarının önemli olduğu ve müzisyenlerin “öğrenme”, “itibar”, “tanıtım” gibi ödüllere ulaşabilmek niyetiyle bir tür çekişme içinde yer alabildiği vurgulanır. Bu doğrultuda caza odaklanan tarihsel bölümde jam session’ların cutting session’lara uzanan geçmişi; Kansas City, Missouri, New York gibi gelişim merkezleri ve konser-kayıt ortamlarına taşınma girişimleri üzerinde durulur. Teorik bölümde ise jam session’ın *bağlamsal parametreler*, *habitus*, *katılımcı-sunumsal performans*, *ritüel* gibi birçok yaklaşım üzerinden nasıl yorumlanabileceği ele alınır. Bu çalışmanın ilk amacı, caz tarihi anlatılarında yeteri denli vurgulanmayan jam session’ın hususi önemini göstermektir. İkinci amacı ise müzikolojinin daha çok tamamlanmış eserlere yönelme eğiliminden dolayı gözden kaçırıldığı doğaçlama pratiklerinde etnografik metodolojinin imkânlarına değinmektir. Son olarak Türkçe literatürde son derece sınırlı bir yere sahip jam session konusuna katkı sunulması hedeflenmektedir. Çalışmanın, jam session’ın dışında doğaçlama içeren veya içermeyen müzik türlerinde müzisyenler arası etkileşimi çözümlemede etkili yaklaşımlar sunabileceği de değerlendirilmektedir.

Abstract

This paper examines the jam session as a performance model through historical and theoretical perspectives. The paper defines a jam session as a group music practice rooted in jazz and centered on improvisation, shaped by informal conventions, in which the house band allows guest musicians to participate. It also emphasizes that status differences among musicians are essential in jam sessions and that musicians may engage in a form of competition to attain rewards such as “learning,” “reputation,” and “promotion.” Accordingly, the historical section, which focuses on jazz, addresses the origins of jam sessions extending to cutting sessions, key development centers such as Kansas City, Missouri, and New York, and attempts to adapt jam sessions to concert and recording contexts. The theoretical section explores jam sessions through various lenses, including *contextual parameters*, *habitus*, *participatory-presentational performance*, and *ritual*. The first objective of this paper is to highlight the unique significance of jam sessions, often understated in jazz history narratives. Its second objective is to demonstrate the potential of ethnographic methodology in analyzing improvisation practices, frequently neglected by musicology due to its tendency to prioritize completed musical works. Finally, this paper aims to contribute to studying jam sessions, which have a limited place in Turkish literature. It also offers practical approaches to understanding musician interactions in other music genres, whether or not they involve improvisation, beyond the context of jam sessions.

Anahtar Kelimeler Jam session • doğaçlama • caz



“ Atıf | Citation: Tan, S. (2025). “The Jazz gathering where improvised performance is practiced”: Historical and theoretical approaches to the Jam session. *Konservatoryum-Conservatorium*, 12(1), 94-109. <https://doi.org/10.26650/CONS2025-1635460>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.  

 2025. Tan, S.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Selim Tan selim.tan@mgu.edu.tr



Keywords

Jam session • improvisation • jazz

Extended Summary

A jam session is a performance model based on group improvisation rooted in jazz. However, despite their significant role in jazz, jam sessions occupy a relatively limited space within jazz studies. Throughout jazz’s historical journey—from Storyville to concert halls, from party music to an art form, and from informality to university curricula—jam sessions have consistently remained at the core of innovation and creativity (Herzig & Baker, 2014). The first objective of this paper is to examine jam sessions from historical and theoretical perspectives and highlight their significance within jazz. In this context, the paper relies on literature from jazz studies, sociology, and (ethno)musicology. The second objective is to emphasize the importance of ethnography, the foundational methodology of ethnomusicology, in studying jam sessions. This focus arises from the dominance of the Adlerian/positivist/formalist approach in musicology (Kerman, 1985), which primarily centered on completed musical works, neglecting improvisational music. However, as Rice (2014) points out, ethnomusicology approaches music as a process aiming to understand human interactions and behaviors through ethnographic methodology. The final objective is to contribute to the limited Turkish-language literature on jam sessions. Additionally, this paper suggests that beyond jam sessions, the findings can provide valuable insights for analyzing musician interactions across various musical genres, whether or not they involve improvisation.

The section “‘Roots and Development’: Historical Dimension” first discusses the cutting session, a performance model that differs from the jam session by placing competition at its core. Dating back to the early 1900s in New Orleans, cutting sessions occurred at inter-group and individual levels, characterized by marching bands and solo pianists. The elements of competition and rewards (“learning,” “financial gain,” and “self-promotion”) found in cutting sessions have also endured within jam sessions. While jam sessions in the 1920s were often seen as after-hours gatherings for jazz musicians in major United States cities, those that had a lasting impact on jazz history emerged during the bebop era of the 1940s, particularly in Kansas City, Missouri, and New York. In this highly competitive period, leading musicians implemented measures and strategies to prevent inexperienced performers from disrupting the overall quality of performances. Although jam sessions originated in jazz clubs, efforts were made to adapt them into concert and recording contexts. However, the commercialization of jam sessions raised concerns about *authenticity*, as some argued that adapting them for concerts and recordings compromised their original essence. Despite their decline in significance after 1950, a survey conducted by Herzig and Baker (2014) among jazz musicians in the United States indicates that jam sessions have retained their importance, even if not exclusively within jazz clubs (e.g., in rehearsal spaces and private homes).

The section “‘Sociomusical Construction’: Theoretical Dimension” explores how jam sessions, as a process, are socially and musically constructed through various conceptual frameworks. An early study on jam sessions by Cameron (1954) suggests that jam sessions function as structured oral traditions rather than entirely unarranged and spontaneous. Gooley (2011) describes the coordination of individual and collective expression, the relaxation of dogmatic constraints, the need to listen to others, and the impulse to respond within jam sessions as resembling the ideal communicative economy of a democratic society. Adopting a symbolic interactionist perspective, Dempsey (2008) examines how musicians’ performances and backgrounds shape *contextual parameters* (e.g., age/education, status, stylistic preferences) that influence jam sessions. Tan (2021), using Bourdieu’s concepts of *capital*, *habitus*, and *field*, investigates power dynamics among musicians in jam sessions. Pedro (2014), based on Turino (2008), describes jam sessions as a blend of *participatory* and *presentational* performances, framing them within a music scene as a space for sharing musical experiences and enabling social interaction. Similarly, Pinheiro (2013) and Lebert (2019) analyze jam sessions as *rituals*, focusing on structured activities involving gestures, words, and objects.

In conclusion, this paper synthesizes the historical and theoretical discussions to provide a comprehensive, literature-based definition of the jam session. The jam session is a group, improvisation-centered performance model rooted in jazz, in which a house band allows guest musicians to participate in a musical practice within a specific time and space. This practice unfolds through informal musical and non-musical conventions, which guest musicians are expected to follow. Thus, musicians engage in the form of competition to attain rewards such as “learning,”



“reputation,” and “self-promotion.” Following this definition, the paper highlights the central role of ethnographic methodology—such as observation, participant observation, and interviews—in grasping the structure and dynamics of jam sessions.

“İrticalî İcranın Tatbik Edildiği Caz Toplantısı”: Jam Session’a Tarihsel ve Teorik Yaklaşımlar

28 Nisan 1956 tarihli *Akis* dergisinin “musiki” bölümü, ABD’nin Caz Elçileri programı kapsamında Dizzy Gillespie ve orkestrasının, o günlere damgasını vuran Türkiye ziyaretini konu edinir. Dergi; Esenboğa Havalimanı’nda ABD’li müzisyenlerin halk, gazeteciler ve Türk caz müzisyenlerince (başta Maffy Falay, Sühely Denizci ve Erol Pekcan) nasıl karşılandığını, orkestra üyelerinin açıklamalarını ve müziksel faaliyetlerini etraflıca ele alır. Dergide, söz konusu ziyaret doğrultusunda bu çalışmanın konusunu teşkil eden jam session’dan şöyle bahsedilir:

“‘Büyük Sinema’daki konserden bir gün önce orkestranın başlıca solistleri, Türk-Amerikan Derneği’nde verilen garden partide bir ‘jam session’ (irticalî icranın tatbik edildiği caz toplantısı) yaptılar. Bu, caz sanatının gereklerini yerine getirme bakımından, ‘resmî’ konserlerine nisbetle, daha da başarılı bir gösteriydi” (“Caz”, 1956, s. 29).”

Burada çalışmanın başlığına ilham veren “irticalî icranın tatbik edildiği caz toplantısı” ifadesi, jam session’ın ne olduğunun kısa ve özlü bir anlatımıdır. Kubbealtı Lügatı’nda (t.y.) “hazırlanmaksızın, içe doğduğu gibi” şeklinde tarif edilen “irticalî” kelimesi, bir performans modeli olarak jam session’ın doğasını ortaya koyar. Türk Dil Kurumu’na (t.y.) göre irticalînin eşanlamlısı olarak “doğaçlama”, “birdenbire, düşünmeden, içine doğduğu gibi; doğaçtan, doğmaca, irticalen, irticalî, emprovize” gibi anlamlara gelir.

Peki, (etno)müzikolojik literatürde doğaçlama nedir? Bu soruya verilebilecek kapsamlı bir yanıt, bu çalışmanın sınırlarının çok ötesindedir. Yine de Nettl’in (1974) değindiği üzere doğaçlamanın, zıttı olan notasyon ve besteye göre anlam kazandığını ve Batı merkezci bir yaklaşım içerdiği belirtilmelidir. Kavramın menşeyine rağmen Batı dışı ülkelerde (örneğin İran, Hindistan) *de facto* olarak doğaçlamanın yaygınlığından da sıklıkla bahsedilir. Meselenin terminolojik boyutu bir kenara bırakıldığında doğaçlama, Feige’ye (2014/2016, s. 31) göre “Müziğin, somut zaman-mekânsal müzikal olay olarak anlaşılan performansın içinde var edilmesi” iken Bailey’e (1980/2011, s. 91) göre “anlık olanın kutlanması”dır.¹ Bu tanımlar, jam session’ın işleyişini kavramaya hizmet etse de “jam” ve “session” kelimelerini yakından incelemek, konuya dair başka ipuçları verir.

İngilizcede bir fil olarak “sıkışma”, “sıkışıklık” anlamları taşıyan “jam”; Herzig ve Baker’a (2014, s. 184) göre caz geleneğinde olabildiğince fazla müzisyenin bir odada yer almasına tekabül eder. Carr, Fairweather ve Priestley (1987, s. 253) ise bu tabirin, cazda “her soloya maksimum sayıda fikir sığdırma” anlamına gelebileceğine değinir. İngilizcede “toplantı” ve “oturum” gibi anlamlar içeren “session” ise söz konusu müzisyen ve fikir sıkışıklığının, bir toplantı/oturum mahiyeti arz ederek olası “ardışıklık” ve “düzenliliği”ne işaret eder.

¹Bir serbest doğaçlama (*free improvisation*) gitaristi olarak Bailey’in yaklaşımı, doğaçlamanın anlık yaratımını vurgulaması bakımından, Lewis’in (1996) *Avrolojik (Eurological)* olarak ifade ettiği anlayışa yakınsar. Lewis’e (1996) göre *Avrolojik* doğaçlama, İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD ve Avrupa’da John Cage ve çevresinde şekillenen, Afro-Amerikan kültürüne (başta bebop olmak üzere) mesafeli bir konumlanışı ima eder. Bu eğilim, Cage’in doğaçlama teriminden kaçınarak belirsizlik (*indeterminacy*) ve rastlamsal (*aleatory*) gibi kavramları kullanmasında açıkça görülür. Benzer şekilde 1960 sonrasında gelişen ve Bailey’in de içinde yer aldığı serbest doğaçlama hareketi, tarihsel referanslardan ve üslupsal kimliklerden uzak durarak “anlık olan” müziği amaçlar. Hâlbuki doğaçlama ve cazın merkezî olduğu *Afrolojik (Afrological)* geleneğe -örneğin jam session performanslarında- “anlık olan”; tarihsel bağlam, repertuar ve müzisyenlerin bireysel üslupları üzerinden yapılandırılır. Doğaçlamaya dair *Avrolojik* ve *Afrolojik* ayrımını etraflıca kavrayabilmek için Lewis’in (1996) “*Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives*” adlı makalesine bakılmalıdır.



Yakından ilişkili olarak *Akis*’in jam session tanımındaki “caz toplantısı” ifadesi de müzisyenlerin irticalî/doğaçlama faaliyetlerinin “yalnız” değil; “grup” düzeyinde olduğunun altını çizer. Bu bağlamda jam session terimi -kulağa tuhaf gelse de- kelimesi kelimesine, “sıkışık toplantı/oturum” olarak karşılık bulur. Böylece en geniş manasıyla kökeninde cazın ve *blues estetiğinin*² (*blues aesthetic*) olduğu bir “grup doğaçlama” faaliyeti olarak jam session; Dempsey’e (2008, s. 58-59) göre bluegrass, blues, rock, Kelt müziği icracıları yanında break dansçılar, basketbolcular ve beyaz yakalı ofis çalışanları (beyin fırtınası için) tarafından da “grup yaratıcılığı” temelinde kullanılmaktadır.

Caz tarihi açısından taşıdığı kritik değere rağmen jam session’ların caz çalışmaları (*jazz studies*) içinde sınırlı bir yer tutması şaşırtıcıdır. Örneğin Schuller (1968/1977), caz tarihini irdelediği kitaplarında jam session’ı caz müzisyenlerinin mesai sonrası (*after-hours*) bir araya geldikleri informel ve “oyalayıcı” bir etkinlik olarak sınırlar. Ayrıca Schuller (1968/1977, s. 376), jam session’ların 1960 sonrasındaki ticarileşmenin de etkisiyle mevcudiyetinin sönümlenmeye başladığını belirtir. Lebert’in (2019, s. 6) dile getirdiği gibi Schuller ve diğer birçok caz akademisyeni, caz tarihi boyunca müzisyenlerin sosyalleşebildiği başat pratik olan jam session’ı (bilhassa bebop sonrası) göz ardı eder. Bunda bebop dönemi ve öncesindeki jam session’ların cazın “en saf”, “yozlaşmamış”, “aracısız”, “ticari olmayan” dışavurumu olduğu anlayışının yaygınlık arz etmesi etkili (DeVeaux, 1997, s. 204). Hâlbuki Herzig ve Baker’a (2014, s. 184) göre jam session’lar; cazın Storyville’den konser salonlarına, parti müziğinden sanat formuna ve informellikten üniversite müfredatlarına kadar süren tarihsel hikâyesi boyunca inovasyon ve yaratıcılık açısından başarılı bir “inkübatör” olduğunu kanıtlamıştır. Böylece Pinheiro (2011), caz akademisyenlerinin jam session’lardan ziyade çoğunlukla çeşitli üsluplar ve ünlü müzisyenlerin biyografileri üzerinde durduğunu vurgular. Bu durum Pinheiro’ya (2011, s. 1) göre jam session’da -grup boyutunun yol açtığı- “etkileşim”, “müziksel anlam” ve “müzisyenlerin sosyalleşmeleri” gibi birçok hayati olgunun gözden kaçırılmasını beraberinde getirir.

Bu çalışmada öncelikle amaçlanan jam session’ın tarihi ile sosyomüziksel inşa sürecini ele alarak caz açısından taşıdığı değeri ortaya koymaktır. Bu doğrultuda caz çalışmaları, sosyoloji ve (etno)müzikoloji gibi alanların çeşitlilik gösteren çalışmaları (Cameron, 1954; Kisliuk 1988; Nelson, 1995, 2011; Dempsey, 2008; Walker, 2010; Gooley, 2011; Pinheiro 2011, 2013; Pedro, 2014; Herzig ve Baker, 2014; Lebert, 2019; Tan, 2021) üzerinde durulmaktadır. İkinci amaç ise irticalî bir pratik olarak jam session’a dair bilimsel bilgi üretiminde etnografik metodolojinin taşıdığı hususi önemi göstermektir. Zira tarihsel müzikolojinin jam session ve genel manasıyla doğaçlamaya uzak durduğu ve ilgili konuları yeterince incelemediği bir gerçektir. Bu eğilimde müzikolojide uzun süre egemen olan Adlerci/pozitivist/formalist anlayışın (Kerman, 1985), müzikte daha çok sonlanmış/tamamlanmış eserler üzerine eğilerek salt içeriğe odaklanması ve müziğin içsel dünyasını doğrudan etkileyebilen sosyokültürel ve ekonomik süreçleri gözden kaçırmaması önemli bir rol oynar. Ayrıca tarihsel müzikologların görsel sanatlar ve edebiyatın etkisinde kalarak bitmiş çalışmalara yöneldiğini söyleyen Nettl (1998, s. 1), hâliyle “nihai ürün”ü hazırlayan değişkenler üzerinde pek durulmadığını aktarır. Bu yüzden Batı sanat müziği merkezli ve pozitivist/formalist müzikolojik anlayışın akademik düzeyde doğaçlamayı nasıl inceleyeceğine yönelik yerleşik bir metodolojisi ve terminolojisi mevcut değildir. Ancak tarihsel müzikolojinin diakronik tabiatının aksine etnomüzikolojik metodolojinin senkronik ve “etnografik şimdici” (*ethnographic present*) tabiatı³, toplumsal ilişkiler bağlamında gelişen bir “ritüel” veya “sohbet”

²Jackson’ın (1998) bir metafor olarak kullandığı blues estetiği, bir tür olarak blues’un ötesinde Afro-Amerikan geleneğiyle özdeşleşmiş belli müzik anlayışlarını (örneğin çağrı ve yanıt [*call and response*], blues formu, blue notalar vb.) ifade eder. Jackson (1998, s. 118-133), blues estetiğinin başta müzisyenler ve hatta izlerlikle tarafından performansın niteliğiyle ilgili normatif ve değer biçici ölçütler oluşturduğunu söyler. Müzisyenlerin blues estetiğini sözlü ve performatif iletişim yanında kayıtları dinleyerek içselleştirdiğine değinen Pinheiro (2013, s. 132-133), estetiğin kendi içine kapalı olmadığını; Batı sanat müziği, rock, elektronik müzik gibi birçok türle bir arada olabileceğini vurgular.

³Her ne kadar burada ayrıntılı bir etnomüzikoloji eleştirisine girişmeye niyetim olmasa da etnografik şimdici eğilimin altında Stone’a (2008) göre antropolojinin “ilkel ötekiler”in (bilhassa Batılı olmayan) sözlü kültürlerine yönelerek “tarih karşıtı” (*anti-historical*) bir tutumu benimsemesi yatar. Böylece antropoloji merkezli olarak gelişen etnomüzikoloji de uzunca süre tarihi göz

gibi işlerlik kazanan (Turino, 2008, s. 87) jam session’ları kavramada değerli olanaklar sunar. Zira Rice’ın (2014, s. 6) da değindiği gibi etnomüzikoloji; müziği bir süreç olarak değerlendirerek etnografik yöntemlerle bir “müziksel olay” (*musical event*) esnasındaki insan ilişkilerini, davranışların ardında yatan güdüleri ve yüklenen anlamları irdeler. Pinheiro (2013) için caz özelinde Berliner (1994), Monson (1996) ve Jackson (1998) gibi etnomüzikologların; yaratıcı süreci, etkileşimi, müziksel anlamı ve müzisyenlerin sosyalleşmesini konu edinen çalışmaları kayda değerdir. Bu kapsamda burada jam session’lara ilişkin etnografik çalışmalar (Kisliuk 1988; Nelson, 1995, 2011; Dempsey, 2008; Pinheiro 2013; Pedro, 2014; Lebert, 2019; Tan, 2021)⁴ ayrıntılı şekilde ele alınmaktadır. Bu çalışmanın üçüncü ve nihai amacı ise Türkçe literatürde caz tarihi kitaplarının satır aralarında geçen ve hakkında çok az bilgi bulunan jam session konusunu, tarihsel ve teorik boyutlarıyla irdelerek katkı sunmaktır. Bu manada çalışmanın teorik boyutunda aktardıklarımın, jam session’dan öte irticalî nitelik taşıyan (hatta taşımayan) müzik türlerinde müzisyenler arası etkileşimin kavranmasında etkili araçlar sunabileceği öngörülmektedir.

“Kökler ve Gelişim”: Tarihsel Boyut

Bir grup doğaçlama faaliyeti olarak jam session’ı -benzer mahiyet arz etmesine rağmen-rekabet ögesini bütünüyle merkeze almasıyla ayrışan *cutting session* veya *cutting contest* olarak anılan performans modelinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Cutting session, 1900’lerin New Orleans’ında iki bando takımının (*marching band*) arabalar üstünde (*band waggons*) ve “karşı karşıya” gerçekleştirdikleri icralarla rekabet (*contest/battle*) ettikleri bir performans modelidir (Berendt, 1953/2010, s. 28). Nelson’a (2011) göre bireysel rekabetten ziyade gruplararası rekabetin yaşandığı cutting session’larda müzisyenlerin temel motivasyonu, izlerkitlenin onay ve övgüsünü kazanarak daha iyi iş imkânlarına ulaşabilmektir. New Orleans döneminin ünlü tromboncusu Kid Ory, kendi grubu ile Freddie Keppard’ın arasında yaşanan çekişmeyi şöyle anlatır:

“Freddie Keppard’ın grubu bizi iyi benzetmişti çünkü [Keppard] bizimkinden daha güçlü bir trompetçiydi. Daha sonrasında biz hepsini yenmeye başladık. Halk benim tarafımdaydı. Diğer grubun işi bittiğinde, arabaları birbirine bağladılar. Kalabalık bizden kaçmalarını engellemek için onları bağladı” (Shapiro ve Hentoff, 1955/1966, s. 24)."

Diğer taraftan her daim gruplararasılık teşkil etmeyen cutting session’lar, bireysel düzeyde de gerçekleştirilir ve ilk örneklerini solo piyanistlerce yapılanlar oluşturur. James P. Johnson, Luckey Roberts, Willie “The Lion” Smith ve Art Tatum gibi New Yorklu stride piyanistler, mesai sonralarında cutting session’lar düzenlemiştir (Nelson, 2011, s. 38). Burada -bando takımlarından farklı olarak- piyano esaslı cutting session’ların solo karakterinden dolayı grup müzisyenleri arasındaki etkileşimden yoksun oldukları belirtilmelidir (Nelson, 2011, s. 41). Bando takımlarında olduğu gibi araba üzerinde bir “gruplararası müziksel rekabet” söz konusu değildir. Ancak bireysel cutting session’larda da müzisyenlerin birbirlerinden çeşitli fikirleri temellük ettikleri ve öğrendikleri açıktır.

Dönem itibarıyla cutting session’ların içerdiği mücadele ve ödüller (“öğrenme”, “maddi gelir” ve “tanıtım”), jam session’larda da varlığını sürdürür. Bu noktada cutting session’lar ile sonrasında jam

ardı ederek etnografik şimdiyle sınırlı kalır (Stone, 2008, s. 181). Ancak etnomüzikolojide geçmişin/tarihin değerini vurgulayan çalışmaların 1980’ler itibarıyla hız kazandığını unutmamak gerekir (bkz. Shelemay, 1980; Qureshi, 1995; McCollum ve Hebert, 2014; Erol, 2024). Bu manada (etno)müzikolojinin evrimci, pozitivist ve oryantalist yatkınlıklarını tartışan eleştirel çalışmalar (bkz. Kerman, 1985; Agawu, 1997; Stobart, 2008; Cook, 2008; Öztürk, 2023) da konuyu ayrıntılandırır. Bu çalışmada antropoloji/etnomüzikoloji geleneğiyle özdeşleşen ve sosyolojide (başta Chicago Okulu olmak üzere) önemli bir yer tutan etnografik metodolojinin, tarihsel köken olarak Batı’da ve çoğunlukla kozmopolit kentlerde gerçekleşen jam session’ların işleyişini anlamada sağlayacağı imkânlar üzerinde yoğunlaşmaktadır.

⁴Bahsettiğim çalışmalar arasında jam session’ları caz dışında Kisliuk (1988) bluegrass, Pedro (2014) ise blues özelinde inceler. Bu araştırmalarda ortaya konulan yaklaşımlar, tür ve üslupların ötesinde irticalî performansların informal ve etkileşimli doğasını kavramada işlevsel olduğundan, çalışma dâhilinde göz önünde bulundurulmaktadır.

session’lara da ruhunu veren “çekişme hâli”nin nedenleri üzerinde düşünülmesi gerekir. Örneğin Herzig ve Baker’a (2014) göre cutting session’lar, bireylerin agresif bir şekilde karşı karşıya geldiği spor müsabakalarını anımsatır. Bebop’ın öncü figürlerinden trompetçi Dizzy Gillespie, halka açık cutting session’larda galip olanın tek bir müzisyenin ötesinde “herkes” olduğunu ve kimsenin de mağlup sayılmaması gerektiğini boks örneği üzerinden açıklar. Konuyla ilgili olarak Gillespie, “Siyahlar, benim icramı tıpkı Paul Robeson’a veya Joe Louis’e duyduğum saygı gibi takdir ediyor. Joe birini nakavt ettiğinde ‘Hey...!’ diyerek kendim birini nakavt etmiş gibi hissederdim. Sırf alanındaki becerisi ve benim gibi siyah olması sebebiyle” der (Gillespie ve Fraser, 1979, s. 289). Ayrıca Gillespie, “Müzik bizim kimliğimizi yansıttı. Gerçekten yapmak istediğimiz her açıklamayı yaptı” (Erenberg, 1989, s. 240) diyerek New York’un rekabetçi jam session’larında gelişen bebop’ın ırksal eşitsizliklerle ilgili simgesel manasına da dikkat çeker. Gillespie’nin ifadeleri, cutting session ile jam session’ların arka planında yatan ırksal ideolojik işleyişi somut olarak gösterir. Zira Monson’ın (2007, s. 6) bahsettiği üzere siyahlar ile beyazları tecrit eden ırkçı Jim Crow yasaları⁵, cazın tarihsel serüveninde yapısal belirleyiciliğe sahiptir. Bu nedenle her iki performans modelini, müzisyenlerin sosyopsikolojik ruh hâllerini önemli ölçüde etkileyen dönemin ırksal politikalarından bağımsız şekilde anlamak mümkün değildir. Konuya dair Taylor (1978), siyah müzisyenlerin esas gayesinin beyaz topluma karşı zafer kazanmak olduğunu söyler. Ancak Taylor’a (1978) göre siyah müzisyenlerce beyaz topluma karşı mücadele “kolektifleşmiş bir grup projesi” olarak yaşanmadığından, siyahlar arasında da güçlü bir rekabet mevcuttur. Dolayısıyla çalışma boyunca değindiğim jam session’ların rekabet boyutunda ABD’nin Jim Crow yasalarıyla somutlaşan ırksal tarih, daima göz önünde bulundurulmalıdır.

1920’lerin ABD’sinin belli başlı kozmopolit bölgelerinde caz müzisyenlerinin mesai sonrasında düzenledikleri jam session’lar yaygınlık göstermiş olmakla birlikte caz tarihine damgasını vuran asıl jam session’lar; bebop dönemi olarak anılan 1940’larda Kansas City, Missouri ve New York’ta gerçekleşmiştir. Coğrafi açıdan Chicago ve New York gibi kent merkezlerinden uzakta yer alan Kansas City, caz müzisyenlerinin büyük kayıt ve dağıtım şirketlerinin ticari etkilerinden azade oldukları bir alandır (Russell, 1971, s. 3). Kansas City’de gerçekleşen jam session’lar; başlıca Old Kentucky Bar-B-Que, Sunset, Subway ve Reno gibi mekânlarda düzenlenir. Bunlardan ilki olan Old Kentucky Bar-B-Que’de daha ziyade kendilerini geliştirmeye çalışan liseli gençlerden oluşan topluluklar sahne alırken; Sunset, Subway ve Reno gibi mekânlarda ise deneyimli ve yetkin müzisyenlerin yer aldığı rekabet düzeyi yüksek jam session’lar yaşanır (Russell, 1971, s. 25). Cutting session’larda görülen müzisyenler arası rekabet, Kansas City’deki jam session’ların da başat hususiyetlerinden biridir. Örneğin Charlie Parker (namıdiğer *Bird*), birçok görüşmesinde 1934 ve 1935’te Hi-Hat Club’da katıldığı ilk jam session’daki başarısız deneyiminden etraflıca bahseder. Parker (1993), *Bird’s Eyes* (Last Unissued, Vol. 7) adlı derlemede yer alan John Maher ve Marshall Stearns’le görüşmesinde, o dönem “Honeysuckle Rose”un tamamını ve “(Up A) Lazy River” parçasının ilk sekiz ölçüsünü sadece re/D üzerinden icra edebildiğini ve başka tonların mevcudiyetinden haberdar olmadığını söyler. Bu yüzden orkestranın “Body and Soul” parçasını çift zamanlı/sebare olarak icra ederken kendisinin “Honeysuckle Rose”dan bildiği geçişleri uygulamaya çalıştığını ve sahnedekilerin kendisine gülmeye başladığını belirtir. *Hear Me Talkin’ To Ya* adlı kitaptaki görüşmesinde ise Parker, ilgili olayın ardından eve gidip ağladığını ve üç ay boyunca da saksofonuna dokunmadığını ekler (Shapiro ve Hentoff, 1955/1966, s. 355). Parker’ın bir diğer olumsuz deneyimi ise Gene Ramey, Count Basie, Jo Jones gibi isimlerin Reno Club’da gerçekleştirdikleri jam session’da meydana gelir. Ramey’in aktardığına göre Parker’ın icrası esnasında Jo Jones, tepkisini göstermek adına davul setinin zilini sahneye fırlatır ve sonrasında yaşanan sessizlikte Parker aşağılanmış

⁵ABD’de siyahlar ile beyazları birbirinden ayıran, ırksal tecrit (*racial segregation*) yasalarını ifade eder. Yasalara gayriresmî olarak adını veren Jim Crow deyimi ise beyaz minstrel Thomas D. Rice’in engelli bir köleyi abartılı danslarla oynadığı *Jumpin’ Jim Crow* karakterine dayanmaktadır (Fordham, 1993/1998, s. 13). 20. yüzyıl başında Yüksek Mahkeme’nin *Plessy v. Ferguson* davasında “eşit ama ayrı” (*separate but equal*) ilkesini benimsemesiyle yaygınlık kazanan tecrit yasaları (Fremont, 2000), 1960’ların ortasında sivil haklar hareketinin (1955-1968) etkisiyle sorgulanmaya başlar ve tedavülde kalker.



hissederek çalgısını toplayıp sahneyi terk eder (Reisner, 1962/1991, s. 186). Birçok biyografi yazarına göre jam session’larda yaşadığı olumsuz deneyimler, Parker’ın müziksel yetersizliklerini gidermesi ve bir caz efsanesi hâline gelmesinde “ateşleyici” rol oynamıştır. Lebert’in (2019, s. 1-2) aktardığı üzere Damien Chazelle’nin yönetmenliğini üstlendiği *Whiplash* (2014) filminde oldukça acımasız caz eğitmeni Terrence Fletcher, “dünyanın en iyi sololarını çalmasından önce” Jones’un, Parker’ın neredeyse “kellesini aldığını” ve uyuyana kadar ağlamasına yol açtığına değinir. Burada Fletcher, Parker’ın “Bird”e dönüşme süreci özelinde müzisyenlerin jam session’lardaki insafsız tepkilerinin öğretici bir işlev üstlenebildiğini vurgulamaktadır.

Nelson’a (2011) göre caz tarihine damgasını vuran jam session’ların gerçekleştiği ikinci merkez olan New York; Kansas City’den farklı olarak kayıt, dağıtım ve radyo gibi açılardan müzik endüstrisinin öncüsü konumundadır. Ayrıca New York’un ülke çapında bilinen balo ve dans salonları ile gece kulüplerine sahip olması, dönemin gözde müzik topluluklarının dikkatini çeker. Trompet icracısı Rex Stewart için New York, 1930’lar caz yaşamının odak noktasıdır (Nelson, 2011, s. 50). New York’un öne çıkan mekânları Minton’s Playhouse, Clark Monroe’s Uptown House, The Cotton Club; DeVaux’un (1997) da değindiği gibi bebop’ın erken dönem öncülerinin birbirlerini dinlemeleri ve yeni müziksel fikirler geliştirmelerine büyük katkılar sunar. Clark Monroe’s Uptown House’daki jam session’larda Charlie Parker’ın icralarını dinleyen davulcu Kenny Clarke ile piyanist Thelonious Monk’un, Parker’ı Minton’s Playhouse’a davet etmeleriyle bebop’ın doğuşunu hazırlayacak olan “öncü ekip” bir araya gelir (Nelson, 2011, s. 53). Bu nedenle Russell (1973, s. 130), Minton’ın cazcılar açısından dönemin en ünlü mesai sonrası gece kulübü ve bebop devrimini başlatan atılımların yapıldığı bir müzik laboratuvarı olduğunun altını çizer.

New York jam session’larında deneyimsiz müzisyenlerin havayı bozmalarını engellemek adına çeşitli tedbir ve stratejilere başvurulduğundan da ayrıca bahsetmek gerekir. Nelson (2011); Jo Jones’un Charlie Parker’a zil fırlatmasının sıra dışı bir durum olduğunu, deneyimli müzisyenlerin jam session’larda yetersiz gördükleri müzisyenleri çoğunlukla daha nazik yollarla uyardıklarını ve bir şekilde “henüz hazır olmadıklarını” söylediklerini belirtir. Bu dönemde belirli caz parçalarına, müzisyenlerin seviyelerinin ölçülmesi işlevi yüklendiğine tanık olunur. Örneğin Charlie Parker’ın jam session’larda sıklıkla icra edilmesini istediği “Cherokee” standardının yanı sıra kendi kompozisyonu olan “Koko”nun barındırdığı armonik temel ile alışılmadık akor döngüsü ve hızlı temposu, deneyimsiz müzisyenler için zorluk teşkil etmiştir (Nelson, 2011, s. 55). Ayrıca New York jam session’larında düşük seviyeli müzisyenleri uzak tutmak için uygulanan bir diğer yöntem de caz standartlarının beklenmedik tonlarda icra edilmesidir. Minton jam session’larına düzenli olarak katılan tenor saksofoncu Illinois Jacquet, bir parçada Thelonious Monk’un tonu sürekli değiştirerek düşük seviyeli müzisyenlerin ayak uyduramadan sahneden inmesine yol açtığını aktarır (Gillespie ve Fraser, 1979, s. 145). New York jam session’larında bir müzisyenin, hâkim caz uzlaşımalarını layıkıyla tatbik edebildiği ölçüde “söz söyleme” hakkına sahip olabildiği anlaşılmaktadır.

Çıkış noktası caz kulüpleri olmakla birlikte jam session’lar -bir yaklaşım düzeyinde- konser ve kayıt ortamlarına da taşınmaya çalışılır. ABD’de ayrılıkçı Jim Crow yasalarına karşıtlığıyla tanınan beyaz menajer Norman Granz, ilkin ABD’yi ve sonrasında bütün dünyayı turlayan *Jazz at the Philharmonic* adlı jam session konserler dizisini gerçekleştirir (Gooley, 2011, s. 46). Bu konserler, zıt üsluba ve kişiliğe sahip caz müzisyenlerini herhangi bir prova yapmadan bir araya getirerek izlerkitlenin jam session’lara tanıklık etmesini hedefler (Herzig ve Baker, 2014, s. 186). Ünlü caz tromboncusu J. J. Johnson, *Smithsonian Oral History Projects* (1994) kapsamında gerçekleştirdiği röportajda Granz’ın kendisine “J. J., tek anlamlı müzik, jam session’lar ve blues’dur. Diğer tüm müzikler tamamen saçmalaktır” dediğini aktararak Granz’ın sıkı bir siyah müziği hayranı olduğunu ortaya koyar.

1940’lar ve 1950’ler boyunca genç izlerkitlenin büyük ilgi gösterdiği jam session’lar, Granz’ın çeşitli kayıt şirketlerinde provasız ve spontane bir şekilde stüdyo ortamında kaydedilerek yayımlanmıştır (Herzig

ve Baker, 2014, s. 186). Granz, *DownBeat* (1979) dergisinde yayımlanan bir makalede, yaptığı kayıtların maliyetlerini nadiren karşılarsa da jam session konserlerinin en kârlı girişimleri olduğundan bahseder. Bunda şüphesiz jam session’ların, “an” dâhilinde yaratılması ve deneyimlenmesine dair *otantisite*⁶ (*authenticity*) kavrayışının izlerkitle tarafından karşılık bulmasının etkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte jam session’ları stüdyo ortamında kaydetme girişimleri çeşitli dönemlerde de mevcudiyetini sürdürür. Örneğin Schudel’in (2006) haberine göre caz yapımcısı Bob Weinstock (Prestige kayıt şirketi), müzisyenleri prova yapmadan stüdyoya göndererek onlardan orijinal şarkılar yazmalarını ve jam session yaklaşımıyla kayıt yapmalarını ister. Bu denemeler sonucunda Sonny Rollins’in “St. Thomas” ve “Pent-up House”, John Lewis’in “Django” ve Lee Konitz’in “Subconscious-Lee” gibi birçok ünlü caz parçasının kaydı mümkün olur. Ayrıca Miles Davis’in *Relaxin’ with the Miles Davis Quintet*, *Steamin’ with the Miles Davis Quintet*, *Workin’ with the Miles Davis Quintet* ve *Cookin’ with the Miles Davis Quintet* gibi kayıtları da aralıksız iki gün devam eden jam session’lar neticesinde tamamlanır. Weinstock’un talebi üzerine ünlü yapımcı Rudi van Gelder’la yaptığı kayıtlar, Davis’in Columbia’ya transfer olmadan Prestige kayıt şirketiyle gerçekleştirdiği en iyi çalışmaları olarak anılır (Herzig ve Baker, 2014, s. 187). Ancak hatırlatmak gerekir ki söz konusu kayıtlar, mesai sonrası düzenlenen ve konuk müzisyenlerin iştirak edebildiği geleneksel jam session yaklaşımından farklı olarak, Davis’in sıklıkla sahne aldığı müzisyenlerle ve aşına bir repertuvarla gerçekleşmiştir. Böylesi girişimlerde jam session, güçlü düzeyde yapılandırılmış olsa da “anlık olanın kutlandığı” bir grup doğaçlaması olarak öne çıkmaktadır.

Caz kulüplerinde mesai sonrası gerçekleştirilen jam session’ların, konser ve kayıt gibi ticari amaçlarla kullanımının meselenin özünü zayıflattığı yönünde eleştirilere yol açtığını da gözden kaçırmamak gerekir (Walker, 2010, s. 184). Yukarıda aktardığım gibi jam session’ların irticalî işleyişi üzerinden sıkça atfedilen “safılık” ve “ticari olmama” gibi otantikleştirici söylemlerin aksine kaydetme, anı donduran niteliğiyle müziği icracılardan bağımsız bir “ses nesnesi”ne (*sound object*) indirger. Bu “ses nesnesi”nin ticari dolaşımı, ilgili endişeleri de beraberinde getirir. Dolayısıyla kayıt ile jam session’ın ne denli yan yana gelebileceği hususu, caz dünyası üyelerinin otantisite anlayışlarına bağlı olduğundan, konuyla ilgili farklı yaklaşımların geliştiği görülür.

Jam session, 1930 ve 1940’larda altın çağını yaşayıp 1950 sonrası eski önemini yitirmeye başlamasına karşın (Gooley, 2011, s. 44) caz açısından doğaçlama mahiyeti üzerinden değerini hâlen korumaktadır. Herzig ve Baker’ın (2014) her seviyede çeşitli çalgı/vokal icracıları arasından yaklaşık 370 caz müzisyeniyle gerçekleştirdikleri anket çalışması, günümüz ABD’sinde jam session’ın sahip olduğu güncelliğe somut olarak işaret eder. Çalışmada; müzisyenlerin %40’ı her ay bir caz kulübünde, yüzde %35’i her hafta prova alanında ve yaklaşık %32’lik bir kesimi de her hafta özel evlerde jam session’lara katıldıklarını beyan eder (Herzig ve Baker, 2014, s. 189). Tarihsel olarak jam session’ların kulüplerde doğduğu ve anlam kazandığı açık olmasına rağmen müzisyenlerin kulüplere haftalık katılım oranının (%18 civarı) düşük olması, jam session’ların değerini yitirmesinden ziyade performans bağlamının değiştiğini gösterir. Müzisyenlerin ankete verdikleri yanıtlar, jam session’ların her hafta prova alanlarında veya özel evlerde düzenlendiği yönündedir. Bu durum jam session’ların kamusal alanlardan ziyade özel alanlara kaydığını ortaya koyar.⁷ Herzig ve Baker’ın (2014) çalışmasında müzisyenler, jam session’lara en çok “doğaçlama çalışmak” için katıldıklarını belirtir. Bu durum hâliyle özel alanları eğitsel alanlara dönüştürebilmektedir. Yine aynı çalışmaya göre müzisyenler; “doğaçlama” yanıtından sonra sırasıyla “repertuvar çalışmak”, “akranlardan/ustalardan öğrenmek”, “kendini ifade etmek”, “özgüven geliştirmek” gibi yanıtlar da verir (Herzig ve Baker, 2014, s. 190). Öte yandan yakın

⁶“Gerçek”, “hakiki”, “öz”, “samimi” gibi manalar taşıyan otantisite; müzikte “aslına uygunluk” tartışmalarının (Erol, 2015) yanı sıra neyin merkezî/değerli olduğuna yönelik sınır çizici söylemsel metaforlardan (Stokes, 1994/1998) oluşur.

⁷Benzer bir durum Tan’ın (2023) Ankara caz atmosferi üzerine gerçekleştirdiği etnografik çalışmada gözlemlenir. Ankara’nın çeşitli mekânlarında jam session’lar haftalık olarak düzenlenmesine rağmen birçok müzisyen provalarda grup doğaçlamaları gerçekleştirdiğinden bahseder.

zamanlarda farklı ülkelerde/bölgelerde yapılan çalışmalar da jam session’ların güncelliklerini koruduğunu vurgulamaktadır. Bu minvalde Pinheiro’nun (2013) Manhattan, Pedro’nun (2014) Madrid, Lebert’in (2019) Phoenix ve Tan’ın (2021) Ankara özelindeki çalışmaları birer örnek teşkil eder. Jam session’ların kavranması için tarihsel boyutun ötesinde müzisyenlerin sahnede nasıl iletişim kurdukları ve hangi beklenti-motivasyonlara sahip oldukları yanında izlerkitlenin taşıdığı önem ve performansa özgü “sosyomüziksel inşa” süreçleri de göz önünde bulundurulmalıdır.

“Sosyomüziksel İnşa”: Teorik Boyut

Jam session’la ilgili erken dönem akademik araştırmalardan en dikkat çeken, sosyolog William B. Cameron tarafından gerçekleştirilir. Bu çalışmada Cameron, jam session’ların caz müzisyenleri açısından mesleki bir faaliyetten ziyade “eğlence odaklı” olduğunu vurgular ve eğlence dışında “yeni müziksel fikirler edinme”, “itibar artırma” gibi beklentilerin de olduğunu ekler (1954, s. 177, 180). Cameron (1954, s. 177-178) için jam session, az sayıda seçkin müzisyenin ilgili toplumun müziksel standartlarını bir kenara koyarak kendi estetik standartları doğrultusunda salt müzik yapma amacıyla bir araya geldiği performansları ifade eder. Cameron (1954) nezdinde bir caz müzisyeni için jam session, “arınma” ve “kendi estetik değerlerinin yeniden onaylanması” anlamına gelir. Burada Pinheiro (2013, s. 130), Cameron’un Becker’in (1951) çalışmasından etkilenerek caz müzisyenlerinin toplumdan izole ve eğitimsiz olduğu yönündeki stereotip görüşleri aktardığını savunur. Diğer taraftan bir jam session’da sıklıkla sahne alan müzisyenlerin birbirlerine yakın davrandıklarını söyleyen Cameron (1954), “yabancı” görülen *konuk müzisyenlere*⁸ ise şüpheyle yaklaşıldığını belirtir. Cameron (1954, s. 178); jam session’a katılmak isteyen bir konuk müzisyenin üç dört parçalık deneme ve *inisiyasyon*⁹ sürecine tabi tutulduğunu, bu süreçte katılımcının hangi parçayı, hangi tondan tercih edeceğinin ise kişisel yeterliliğini gösteren bir “parola” işlevi gördüğünü aktarır. Nelson (1995), böylesi pratikleri sözsüz iletişim (*non-verbal communication*) bağlamında değerlendirir ve jam session’ların kolektif inşasında belli davranışların (müziksel veya müzik dışı) belli anlamları iletebilme gücü olduğuna dikkat çeker.

Cameron’un (1954, s. 179) ısrarla altını çizdiği üzere jam session’lar -kimi naif eleştirmenlerin inandıkları gibi- tamamen “kendiliğinden” ve “düzensiz” olmaktan ziyade yapılandırılmış sözlü kültürler olarak işler. Başka bir deyişle jam session’lar, yazılı kurallara dayalı olmayan informal uzlaşımlar üzerinden gerçekleşir. Kisliuk (1988, s. 152), bir jam session’ın işleyişinde etkin olan sosyomüziksel estetik değerleri ve zımnî kuralları, *jam session adabı* (*jam session etiquette*) olarak ifade eder. Kisliuk (1988) da Cameron (1954) gibi jam session’larda dâhil olduğu anda katılımcıyı etkisi altına alan müziksel ve müzik dışı informal uzlaşımların geçerliliğinden bahseder. Bir jam session’da müzisyenler arasında var olan adap, bir etnomüzikolog açısından *etnoteoriye*¹⁰ (*ethnotheory*) tekabül eder. Bir araştırmacının jam session’ı var eden topluluğun müziksel süreçler ile kültürel değerlere dair teorilerini keşfetme çabası olan etnoteori, aslında jam session adabını anlama gayretiyle örtüşür. Dolayısıyla bir jam session bağlamında ilgili müzisyen topluluğunun

⁸Konuk müzisyenlik, Simmel’in *yabancı* (*stranger*) kavramı üzerinden okunmaya oldukça elverişlidir. Simmel’e (1971/2015) göre diğer üyelerden farklı bir role sahip olduğundan, grup içi katılımı sınırlı olan ve grubun eğilimlerine bütünüyle bağımlı kalmayan yabancı, grubun kendisine mesafeli şekilde asli üyelere yönelik bir nesnelliği taşır. Bu nedenle jam session’larda “yabancı” olarak konuk müzisyenlerin normlar tarafından az sınırlandırılma hâli, jam session adabının tartışmaya açılması ve ihlal edilmesi olasılığını da beraberinde getirir. Bu durum jam session açısından konuk müzisyenlerin, eşzamanlı olarak hem “vazgeçilmez” hem de “gerilimli” konumlarını açıkça gösterir.

⁹Latince *initium* kelimesinden gelen inisiyasyon; “bir yere girme”, “iştirak etme”, “kabul edilme”, “başlama” gibi anlamlar taşır ve geleneksel/spiritüel topluluklarda “statüyü kökten değiştirmeyi amaçlayan sözlü öğreti ve ayinlerin tümü” olarak tanımlanabilir (Eliade, 1958/2022, s. 14). Bir öznenin ontolojik dönüşümüne tekabül eden kavram, jam session açısından düşünüldüğünde bir müzisyenin performans bağlamının adabına/sözsüz kurallarına uyumlanma sürecini ifade eder.

¹⁰Etnoteoriyi anlamak adına antropolojide *etnobilim* (*ethnoscience*) olarak geçen kavram üzerinde durmak gerekir. Stone’a (2008, s. 52) göre etnobilim, bir toplumun şeylere dair -dilde somutlanan- yerel sınıflandırmasını göstererek ilgili kültürün bilgi sistemini anlamaktır. İlişkili olarak etnoteori ise Monson (1996, s. 4) tarafından içeriden bakışla (*insider perspective*) bir kültürün müziksel süreçlerine ve kültürel değerlerine yönelik teorilerini çözümlemek olarak değerlendirilir.

informel uzlaşımlarını (jam session adabı) bulgulamak, araştırmacının etnografik bağlamda içeriden bakışını gerektirir.

Gooley (2011); jam session’lardaki bireysel-kolektif dışavurumu, dogmatik kısıtlamaların gevşetilmesi ile ötekinin sesini dinleme ve tepki verme gibi hususiyetleri, demokratik topluma özgü ideal iletişim ekonomisine benzetir. Gooley (2011, s. 43), jam session’larda (bilhassa 1930-1940’larda ABD’de düzenlenenler) icracıların aynı zamanda izlerkitleye de dönüşerek “kapalı bir daire” oluşturduğunu, böylelikle izlerkitlenin sadece performansı takip edip hayran kalabileceğini; ancak işleyişine etki edemeyeceğini vurgular. Gooley (2011) için izlerkitle, jam session’ı “dikkatlice” dinleyebilir ve alkışlayabilir konumda olsa da etkinliğin iletişimsel mantığı çerçevesinde resmî bir denetçi değildir. Bu durum jam session’ı demokratik estetikten ziyade elitist kılabileninden, izlerkitlenin dışarıda bırakılmasının performansın “dışa dönük” mahiyetiyle ne denli uzlaşabileceği belirsizdir. Kısaca jam session’larda “demokrasi” ve “katılımcılık” gibi değerler, izlerkitleden ziyade müzisyen merkezli bir işleyişe vurgu yapar. Ayrıca müzisyenlerin ticari baskılardan uzak durma isteğine “özgürlük”, “bireysellik”, “kendiliğindenlik” ve “otantiklik” atfedilmesinin jam session kültürünü güçlendirdiğine dikkat çeken Gooley’in (2011, s. 44), “ticari baskılardan azade olma arayışı” esaslı yaklaşımı ile Cameron’un (1954), jam session’ları az sayıda seçkin müzisyenin kendi estetik algıları doğrultusundaki girişimi olarak değerlendiren yaklaşımı arasında önemli bir benzerlik olduğu aşîkârdır.

Dempsey (2008), sembolik etkileşimci bir perspektifle bir jam session’da müzisyenlerin icraları ve arka planları üzerinden *bağlamsal parametreler (contextual parameters)* olarak adlandırdığı değişkenlerin belirleyiciliğini ele alır. Dempsey, Goffman (1972, 1974) örneğini vererek İngilizcede “*I do*” (“yapıyorum”) gibi basit bir ifadenin bile içinde bulunulan bağlama göre çok farklı anlamlara gelebileceğini, benzer bir durumun jam session’larda etkileşim hâlinde bulunan müzisyenlerin eylemleri açısından da geçerli olduğunu savunur. Bu kapsamda Dempsey, Goffman’ın (1956/2020) “başkalarının karşısında yansıtılan bir durum tanımının sürdürülmesi” olarak ele aldığı *çerçeve (frame)* kavramı üzerinde durur. Goffman’a (1956/2021, s. 223) göre bir toplumsal kurumda çerçeve, işbirliği hâlindeki takım üyelerinin çabalarına tekabül eder. Benzer şekilde bir jam session’da takım üyelerini oluşturan müzisyenler, bir durum tanımı dâhilinde çerçeveyi çizmiş olurlar. Burada Dempsey (2008, s. 69); bir jam session’da çerçeveye yönelik “süregelen performans”, “kişisel arka plan” (yaş/egitim, statü, üslupsal tercihler), “besteler” gibi birçok parametreden bahseder (Tablo 1).

Tablo 1

Bağlamsal parametreler ve anlamları (Dempsey, 2008)

Parametre	Anlamı
1. Süregelen performans	Yeni cümleler (<i>phrases</i>) daha önce icra edilenlere uyum sağlama eğilimindedir; bir performansla ilgili parametrelerin ölçümü
2. Kişisel arka plan	
a. Yaş/egitim	Değişikliklere aşinalık; diğer icracıların üslupsal değişiklikler yapma eğilimi
b. Statü	Yeni fikirleri tanıtmada başarı
c. Üslupsal tercihler	İcra tarzını değiştirme eğilimi
3. Besteler	Armonik değişimler üzerindeki kısıtlamalar, tematik materyal önerileri, ritmik kalıplar ve üslup değişiklikleri üzerindeki kısıtlamalar, yazılı basımların bir karışıklık kaynağı olarak kaydedilmiş performanslarla zıtlığı
4. Önceki performanslar	Tematik materyal önerileri
5. Jam session	
a. Genelde	Deneysellğe eğilim

Parametre	Anlamı
b. Hususi session’lar	Üslupsal değişikliklere ilişkin sınırlamalar

Dempsey (2008), bir jam session’da takımın üyesi olan müzisyenin “başarılı” olabilmesi için ilgili bağlamsal parametrelerin farkında olması ve icrasını bu parametrelere “uyarlayabilmesi” gerektiğini savunur. Yaşlı müzisyenlerin yoğun olduğu bir jam session’da genç bir müzisyenin ton-dışı veya “dışarıdan/harici” (*outside*) icralarının anlaşılmayabileceği veya ünlü bir müzisyenin ani tempo değişimine deneyimsiz bir müzisyenin ayak uyduramayabileceği gibi örneklere değinen Dempsey (2008, s. 71), her jam session’ın münhasır nitelikte olabileceğini ve bazı jam session’ların üslupsal açıdan daha deneysel, “açık fikirli” işleyebileceğini belirtir.

Dempsey’in (2008) sınırlı da olsa jam session’da müzisyenler arası prestij/itibar gibi Bourdieücü manada *simgesel sermaye* farklılıklarını ima etmesi önemlidir. Bir jam session’da bir icracının grup lideri veya yan müzisyen (*sideman*) olduğuna dair “profesyonellik” ve “statü” göstergelerinin performansın ilerleyişinde etkili olduğunu söyleyen Dempsey (2008, s. 65), performans esnasındaki bir müziksel hamle veya önerinin karşılık bulabilmesinde müzisyenin statüsünün başat rol oynayabildiğini gözlemler. Burada Dempsey’in (2008) Goffmancı teorik çerçeveye yaslanmış olması, güç ilişkilerinden ziyade etkileşimlere odaklanmaya yol açtığından, müzisyenler arası konumsal eşitsizliklerin etrafıca açıklanmasında yetersiz kalır. Buna karşılık Ankara’da jam session’ların etnografik düzeyde incelendiği Tan’da (2021) başvurulmuş Bourdieu’ye ait *sermaye, habitus, alan* gibi ilintili kavram setlerinin; güç ilişkilerinin açığa çıkarılmasında daha işlevsel oldukları anlaşılır. Bu çerçeveye göre her müzisyen, bir “oyun alanı” olarak performansla belli bir habitus ve sermaye uyarınca katılarak belli öznel-nesnel baskılar doğrultusunda icralarını ortaya koyar. Bu perspektif, bağlamsal parametrelerin bir müzisyenin içinde (habitus, sermaye) ve dışında (alan) diyalojik olarak işlediğini gösterir. Burada Bourdieu’nün (1980/1990, 1991) bilhassa erken çocukluğa gönderme yapan “ferdileşmiş toplumsallık” olarak tanımladığı habitusu, Hajer ve Uitermark’ın (2008) *performatif habitusu* üzerinden güncelleyerek irdelemek, yeni imkânlar sunar. Hajer ve Uitermark’a (2008, s. 7-8) göre performatif habitus, simgesel emeğin bir neticesi olarak belli çevrelerde bir oyuncuya faillik ve taktiksel zekâ sağlayan eğilimlerin rolünü belirtir. Performatif habitus, an dâhilinde rahatlıkla seçilip uygulanacak eylemlerden öte yılların birikimiyle gelişmiş bir “eylemsel repertuarı” ima eder (Hajer, 2009, s. 183). Hartley (2009, s. 165-166), tarihsel olarak inşa edilen ve “içine düşülen” seçimleri vurgulayan performatif habitusun sosyal habitusa kıyasla bilinçli seçimlere dayandığını söyler. Böylece Bourdieu’nün dilin işleyişine yönelik olarak ortaya koyduğu “dilsel habitus + dilsel piyasa = dilsel ifade, konuşma” formülü, “performatif habitus + performatif piyasa = performatif ifade, performans” şeklinde ele alınabilir (Tan, 2021, s. 21). Burada performatif piyasa, performans (örneğin jam session) özgü ihtiyaç ve taleplerin yol açtığı baskıyı temsil ettiğinden, ilgili formül dışsal olan ile içsel olanın çekişme ve müzakeresi temelinde bir “çıktı” olarak “performatif ifade”nin oluştuğunu gösterir.

Pedro (2014, s. 74) için jam session, periyodik olarak müziksel deneyimlerin paylaşıldığı ve *atmosfer*¹¹ (*scene*) içi toplumsal etkileşime, toplu buluşmalara imkân tanıyan bir performans modelidir. Yine Pedro (2014, s. 73); amatör müzisyenler, izlerkitle, tanıtımcılar, prodüktörler, mekânlar, mekân işletmecileri, gazeteciler, fotoğrafçılar, belgesel yapımcıları ve akademisyenler gibi failleri atmosferin yeniden üretimindeki asli bileşenler olarak kavrar. Pedro (2014), atmosferi oluşturan ilgili faillerin jam session’larda bir araya gelip belli müziksel deneyimleri üretebildiğini söyler. Kısaca Pedro, jam session’ı müzik atmosferlerinin bir bileşeni olarak konumlandırır.

¹¹Scene veya Erol’un (2018, s. 30) deyimiyle “atmosfer/dünya/yaşam”; paylaşılan bir müziksel faaliyet veya beğeni etrafında müzisyenler, izlerkitle, yazarlar ve araştırmacıların esnek birlikteliğini ifade eden bir topluluktur (Cohen, 1999, s. 239). 1990’larda akademik içerik kazanmadan önce gazetecilikte ve gündelik manalarda başvurulmuş kavram, 1940’ların caz dünyasının marjinal ve bohem yaşamını tasvir etmede rol üstlenir (Bennett ve Peterson, 2004, s. 2).



Ayrıca Pedro (2014), Turino’nun (2008) bahsettiği *katılımcı (participatory)* ve *sunumsal (presentational)* performanslar ayrımından hareketle jam session’ları, her iki özelliği de bünyesinde barındıran “melez” bir performans modeli olarak tanımlar. Turino (2008, s. 26), katılımcı performansın sanatçı-izlerkitle ayrımına dayanmayan özel bir sanatsal pratik olduğunu ve asıl amaçlananın azami sayıda insanı, belli bir performans rolüyle katılımcı kılmak olduğunu belirtir. Bu performanslarda önem verilen husus, katılımcıların ortaya koyduğu katkıların niteliğinden ziyade katılımın gerçekleşmesidir. Turino’ya (2008, s. 35) göre katılımcı performanslar; demokratik bir içerik taşımaları sebebiyle mevcut kapitalist sistemin “rekabetçi”, “hiyerarşik” ve “kâr merkezli” kültürel değerleriyle uyumlu olmaktan uzaktır. Turino (2008, s. 26), sunumsal performansları ise belli bir grup insanın/sanatçının başka bir gruba/izlerkitleye müziği hazırlaması ve sunması olarak tanımlar. Hâliyle sunumsal performanslarda sanatçı ve izlerkitle ayrımı oldukça belirgindir. Böylece Pedro (2014, s. 76-77), jam session’ı sunumsallığın (müzisyenlerin izlerkitleye performans sergilemesi) katılımcı yönelimle (konuk müzisyenlerin katılımına açıklık) bir bileşimi şeklinde değerlendirir. Pedro (2014), Gooley’in (2011) jam session’ları demokratik tanımlamasına rağmen izlerkitleyi dışarıda bırakılmasını elitist bulan yaklaşımını, Turino’nun katılımcı ve sunumsal performans modellerini sentezleyerek -tabiri caizse- üstesinden gelmeye gayret eder.

Pedro (2014), kentsel müzik atmosferlerinin kapitalist ekonomi çerçevesinde işlediğinden ötürü jam session’ların canlı müzik ekonomisine dayandığını söyler. Bu yüzden de jam session’ları düzenleyen failerin (örneğin mekân işletmecileri, müzisyenler) maddi gelir elde etmesi ve müzisyenlere ödeme yapabilmesi zaruridir. Bu durum jam session’lara her türlü katılımı hayati derecede anlamlı kıldığından; “icra”, “dinleme”, “şarkı söyleme”, “alkışlama”, “içecek/yiyecek satın alma” gibi eylemler etkinliğin yeniden üretimine katkı sunar (Pedro, 2014, s. 77). Böylece jam session’larda izlerkitlenin hususi değerini vurgulayan Pedro (2014), Gooley’in (2011) izlerkitleyi performansın “önemsiz” ve “tesadüfi” katılımcıları olarak konumlandıran yaklaşımından ayrılır.

Diğer taraftan Pedro (2014), jam session’ların müzik atmosferlerinden türeyerek gerçekleştiğini ve daima belli profesyonel hiyerarşileri içerdiğini söyler. Bu kapsamda bütün mekânların canlı müzik yönetmeliğine tabi olduğunu ve yasallığın performansların çerçevesini belirleyen en üst hiyerarşik unsur olduğuna değinen Pedro; hiyerarşide kayda değer bir yer tutan mekân işletmecilerinin canlı müzik performansları düzenleme, müzisyenlerin ücretlerini ödeme ve etkinlikleri sona erdirmede irade sahibi olduklarını belirtir (2014, s. 77-78). Müzisyenler arası hiyerarşi açısından ise *ev sahibi grup*¹² (*house band*) üyesi müzisyenler, jam session’larda düzenli ücret alan kesimi oluştururken konuk müzisyenler ücret almayan kesimi oluşturur. Pedro’ya (2014, s. 78) göre jam session’larda amatör yönelimli konuk müzisyenler, “eğlence” ve “heyecan” arayışıyla sahnede profesyonel yönelimli konuk müzisyenler ise eğlence arzularını müziksel olarak “aktiflik” ve atmosfere kendi kimliğini “bildirme” ve “pekiştirme” niyetleriyle birleştirirler. Profesyonel yönelimli ev sahibi grup, jam session’ın yapılandırılmış bir şekilde işlemesinde başat rol oynar. Ev sahibi grup, sahne aldığı ilk sette konuk müzisyenlerin katılımını teşvik ettiği gibi müziğin tür ve üslup bakımlarından yönelimini başka bir deyişle jam session adabına ilişkin ipuçlarını da ortaya koyar. Pinheiro’nun (2013) da değindiği üzere jam session’larda müziksel yeterliğin değerlendiriliyor oluşu göz önüne alındığında, belli icraların “kabul” veya “red” edilmesinde ev sahibi grubun hususi failliği olabilmektedir. Ev sahibi grubun müzisyenleri; jam session’lar vasıtasıyla düzenli maddi gelir (ekonomik sermaye), yeni müzisyenlerle tanışma (toplumsal sermaye) ve atmosfer içi statülerini bildirme (simgesel sermaye) gibi profesyonel yönelimlerine yatırım şansına erişirler (Pinheiro, 2013, s. 135). Ayrıca ev sahibi grubun liderini jam session’ların en güçlü faili olarak

¹²House band veya Türkçesiyle ev sahibi grup, düzenli olarak organize edilen jam session performanslarında ritmik altyapının (başta davul ve bas) sürekliliğinin sağlanması adına ücret alan müzisyenleri ifade eder (Nelson, 2011, s. 85). Bu sayede bir jam session’a katılacak konuk müzisyenler, icralarını gerçekleştirebilecek bir müziksel temele/altyapıya sahip olmuş olur. Bu çalışmada ise ev sahibi grup, bu tanımın ötesinde “performansın kurucusu/yöneticisi merkezi özne” olarak değerlendirilmektedir.

konumlandırılan Pinheiro (2013); liderin başka müzisyenleri işe almak, repertuarı belirlemek ve izlerkitleyle doğrudan iletişim kurmak gibi birçok görevi üstlendiğini vurgular.¹³

Pinheiro (2013) ve Lebert’in (2019), jam session’ları bir *ritüel* olarak inceleyen yaklaşımları üzerinde de durmak gerekir. Turner’ın (1977, s. 183) tanımladığı üzere “Jestler, kelimeler ve nesneler içeren, tecrit edilmiş bir yerde gerçekleştirilen kalıplaşmış bir dizi faaliyet” olarak tanımladığı ritüel, jam session’ın doğasını anlamada kayda değer imkânlar taşır. Bu doğrultuda etnografik metodolojiyle Manhattan jam session’larını irdeleyen Pinheiro (2013); jam session’ların tıpkı diğer ritüeller gibi iletişim içerdiğini, grubun birlik ve sürekliliğini kutladığını ve nihayetinde yeni estetik değerler ile performatif tutumlar vasıtasıyla dönüşümü (*transformation*) de teşvik edebileceğini söyler. Zira Pinheiro’ya (2013) göre jam session’lar; caz müzisyenlerinin paylaştığı değer ve inançların inşası, dışavurulması ve pekiştirilmesinde rol oynamaktadır. Burada Pinheiro (2013, s. 134), ritüelin bir parçası ve *lingua franca*’sı (ortak dil) olarak standart repertuarın, performansı şekillendiren bir dayanak noktası olarak işlediğine değinir. Lebert (2019) ise Pinheiro’nun jam session’lara dönük ritüel yaklaşımını daha detaylı bir şekilde inceler. Burada Lebert, van Gennep’in (1909/1960) *geçiş törenleri* (*rites of passage*) ve Turner’ın (1967) *liminalite* kavramlarını işe koyar. Van Gennep’in herhangi bir toplumdaki bireylerin yaşamlarında bir devreden ötekine geçişte “eşik”lerin aşılmasına dikkat çekmesi, ilgili yaklaşımda merkezî bir yer tutar (Kınlı ve Yükselsin, 2016, s. 378). Turner (1967) ise liminal evredeki ritüel öznesinin bulanıklığını, “ikisinin ortası” (*betwixt and between*) ve “ne burada ne orada” (*neither-here-nor-there*) şeklindeki “marjinal” konumunu ele alır. Her iki kavramın da “geçiş” ve “eşikte olma” hâline işaret etmesi, jam session’larda müzisyenlerin alışıldık ile inovasyon arasında yaşadıkları çekişmeleri ve uyumlanma çabalarını ortaya koyar. Dolayısıyla eşikteki bir fail olarak müzisyenin, jam session ritüelinin norm ve değerlerine uyumlanabildiği takdirde “eşiği aşarak” yeni bir evreye ulaştığını tahayyül etmek hiç de zor değildir. Charlie Parker’ın meşhur başarısızlığını aktaran anektod, Parker’ın ilk etapta eşiği geçemediğini ve sonrasında eşiği geçmek adına gösterdiği üstün gayretle bir caz efsanesi olan “Bird” hâline geldiğine işaret etmektedir. Diğer taraftan Lebert (2019); jam session’ın ritüel simgeleri olarak efsanevi cazcılarının kimliklerine bürünme (maske), standart repertuar, çağrı ve yanıt ile hikâye anlatıcılığı (*storytelling*) gibi birçok unsura yer verir.

Sonuç

Sonuç kısmında çalışmanın tarihsel ve teorik bölümlerinde ele alınan hususlar üzerinden jam session’a dair literatür odaklı kapsayıcı bir tanımın yapılması gerektiğine inanıyorum. Jam session; bir ev sahibi grubun, konuk müzisyenlerin katılımına izin veren somut bir zaman ve mekân dâhilinde bir müzik pratiğini, informal olarak gelişen müziksel ve müzik dışı uzlaşımlarla icra etmeye çalıştığı, konuk müzisyenlerden informal uzlaşımlara riayet etmesinin beklendiği ve bütün müzisyenlerin “öğrenme”, “itibar”, “tanıtım” gibi ödülleri elde etmek amacıyla bir tür çekişme içinde olduğu, kökeni caza dayanan, doğaçlama merkezli, grup esaslı bir performans modelidir. Burada bütün tanımlama faaliyetlerinde olduğu gibi söz konusu tanım girişiminin de öznel ve göreceli olduğunu belirtmek gerekir. Ancak çalışma boyunca ilgili tanımın, jam session’a ilişkin “düzensizlik” ve “kendiliğindenlik” gibi ortak duysal çağrışımların ötesinde -Cameron’un (1954) da vurguladığı- bir işleyişe sahip olduğunu açıkça gösterir. Bir topluluğun zaman içinde geliştirdiği informal uzlaşımlar veya -Kisliuk’un (1988) ifadesiyle- jam session adabı, katılımcılar nezdinde yapılandırıcı bir güç olarak işler. Her durumda “ardışık” ve “düzenli” olmasıyla tıpkı bir ritüel gibi düzenlenen jam session’ların gelişen temayüller üzerinden informal uzlaşımları da beraberinde getireceği açıktır. Jam session’ların; irtibatlı olduğu müzisyenler, şehir ve ülke gibi birçok etken temelinde “biricik” (*unique*) olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu manada Dempsey’in (2008) değindiği bağlamsal parameterlerin (Tablo 1), hususi

¹³Lider özneye dair sıralanan ilgili eylemlerin tekil bir bireyin ötesinde kolektif düzeyde de gerçekleşebileceği Tan’ın (2021) çalışmasında gözlemlenir.



bağlam dâhilinde değişebileceği bilinmelidir. Yine de bir bebop jam session’ında üslup, tavır ve repertuar gibi bileşenlerin tarihsel düzeyde “güçlü uzlaşılar” taşıyabileceği ve beraberinde küresel caz atmosferinde lingua franca olarak geçerli olabileceği göz ardı edilmemelidir. Sonuçta jam session’larda belli informal uzlaşımların, konuk müzisyenlere açıklığın ve müzisyenler arası statü farklılıkları sebebiyle muhtemel güç ilişkilerinin “olmazsa olmaz” (*sine qua non*) bir nitelik taşıdığını söylemek yanlış olmaz.

Çeşitli sosyal bağlamlarda gerçekleşen farklı jam session’ların özgünlüğünü anlamak, araştırmacının belli bir metodolojiyle hareket etmesini şart koşar. Zira jam session’lara tarihsel yaklaşım, ilgili belgeler ve müzisyen anekdotları üzerinden etkileşimin sınırlı ve donuk bir görüntüsünü aktarabilir. Ancak gözlem, katılımcı gözlem ve görüşme gibi yöntemlere dayalı etnografik yaklaşımın jam session’ın etkileşimci doğasını yakalamada ve hususi müziksel süreçleri anlamada başat rol oynayacağı açıktır. Bu manada Monson’ın (1996) etnoteori kavramı, Merriam’ın (1964) “kavram-davranış-ses” şeklindeki temel etnomüzikolojik modelinde dil üzerinden hayat bulabilen kavramsal dışavurumları anlamakla örtüşür. Bu yaklaşım, tınısallığın büyük ölçüde insani iletişim ve etkileşim üzerinden (en temelde informal uzlaşımlar) belirlendiği jam session’ların irdelenmesine önemli bir zemin sağlar. Metodoloji dışında teorik boyut bölümünde değindiğim literatürün, jam session’dan öte irticalî olan (veya olmayan) çeşitli müzik pratiklerinin irdelenmesinde etkili olanaklar sunduğu belirtilmelidir. Bu bağlamda “şimdi”ye ve “somut”a yaslanacak ampirik çalışmalar çerçevesinde ele alınan metodolojik ve terminolojik yaklaşımlara dair sınamanın ise gelecek çalışmalar açısından değer arz ettiğinin altı çizilmelidir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Selim Tan
Author Details	¹ Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye
	0000-0002-1343-9157 ✉ selim.tan@mgu.edu.tr

Kaynakça | References

- Agawu, K. (1997). Analyzing music under the new musicological regime. *The Journal of Musicology*, 15(3), 297-307.
- Bailey, D. (2011). *Doğaçlama* (A. Bucak, Çev.). Pan Yayıncılık. (Özgün eser 1980 tarihli)
- Becker, H. S. (1951). The professional dance musician and his audience. *American Journal of Sociology*, 57(2), 136-144.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). Introducing music scenes. A. Bennett & R. A. Peterson (Ed.), *Music scenes: Local, translocal and virtual* içinde (s. 1-15). Vanderbilt University Press.
- Berendt, J. E. (2010). *Caz kitabı: Ragtime'dan fusion ve sonrasına* (N. Ozan, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 1953 tarihli)
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. The University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice* (R. Nice, Çev.). Stanford University Press. (Özgün eser 1980 tarihli)
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power* (G. Raymond & M. Adamson, Çev.). Harvard University Press.
- Cameron, W. B. (1954). Sociological notes on the jam session. *Oxford University Press*, 33(2), 177-182.
- Carr, I., Fairweather, D., & Priestley, B. (1987). *Jazz: The essential companion*. Paladin Grafton Books.



- Caz (1956). Akis, 6(103), 28-29.
- Chazelle, D. (Yönetmen). (2014). *Whiplash* [Film]. Bold Films; Blumhouse Productions; Right of Way Films.
- Cohen, S. (1999). Scenes. B. Horner & T. Swiss (Ed.), *Key terms in popular music and culture* içinde (s. 239-250). Blackwell Publishing.
- Cook, N. (2008). We are all (ethno)musicologists now. H. Stobart (Ed.), *The new (ethno)musicologies* içinde (s. 48-70). The Scarecrow Press.
- Dempsey, N. P. (2008). Hook-ups and train wrecks: Contextual parameters and the coordination of jazz interactions. *Symbolic Interaction*, 31(1), 55-75.
- DeVeaux, S. (1997). *The birth of bebop: A social and musical history*. University of California Press.
- Erenberg, L. A. (1989). Things to come: Swing bands, bebop, and the rise of a postwar jazz scene. L. May (Ed.), *Recasting America: Culture and politics in the age of cold war* içinde (s. 221-245). The University of Chicago Press.
- Erol, A. (2015). *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2018). *İslam, Alevilik ve müzik*. Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2024). *Bellek, tarih ve müzik: Finlandiya Tatarları*. Bağlam Yayıncılık.
- Feige, D. M. (2016). *Caz felsefesi* (N. Aça, Çev.). Dost Kitabevi. (Özgün eser 2014 tarihli)
- Fordham, J. (1998). *Caz* (S. Davran, Çev.). Akbank Kültür ve Sanat Yayınları. (Özgün eser 1993 tarihli)
- Fremon, D. K. (2000). *The Jim Crow laws and racism in American history*. Enslow Publishers.
- Gillespie, D., & Fraser, A. (1979). *Dizzy: To be or not to bop, the autobiography of Dizzy Gillespie with Al Fraser*. Da Capo Press.
- Goffman, E. (1972). The neglected situation. P. P. Giglioli (Ed.), *Language and social context* içinde (s. 61-66), Penguin.
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis*. Harper and Row.
- Goffman, E. (2021). *Günlük yaşamda benliğin sunumu* (B. Cezar, Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser 1956 tarihli)
- Gooley, D. (2011). The outside of 'sitting in': Jazz jam sessions politics of participation. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16(3), 43-48.
- Hajer, M. A. (2009). *Authoritative governance: Policy-making in the age of mediatization*. Oxford University Press.
- Hajer, M., & Uitermark, J. (2008). Performing authority: Discursive politics after the assassination of Theo van Gogh. *Public Administration*, 86(1), 5-19.
- Hartley, A. J. (2009). Character, agency and the familiar actor. P. Yachnin & J. Slights (Ed.), *Shakespeare and character: Theory, history, performance, and theatrical persons* içinde (s. 158-176). Palgrave Macmillan.
- Herzig, M., & Baker, D. (2014). Beyond jamming: A historical and analytical perspective on the creative process. *Journal of the Music & Entertainment Industry Educators Association*, 14(1), 183-217.
- İrticalen (t.y.). *Kubbealtı sözlük* içinde. Erişim adresi: lugatim.com/s/irticalen
- İrticalî (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Jackson, T. A. (1998). *Performance and musical meaning: Analyzing "Jazz" on the New York scene* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Columbia University.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Harvard University Press.
- Kınlı, H. D., & Yükselsin, İ. Y. (2016). Eşikler, müzikler ve liminalite: Profesyonel Roman müzisyenler ve Bergama yöresi evlilik ritüellerindeki liminal rolleri. *International Journal of Human Sciences*, 13(1), 375-399.
- Kisliuk, M. (1988). "A special kind of courtesy": Action at a bluegrass festival jam session. *TDR* (1988-), 32(3), 141-155.
- Lebert, R. (2019). *Jam sessions as rites of passages: An ethnography of jazz jams in Phoenix* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Arizona State University.
- Lewis, G. E. (1996). Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives. *Black Music Research Journal*, 16(1), 91-122.
- McCollum, H., & Hebert, D. G. (Ed.). (2014). *Theory and method in historical ethnomusicology*. Lexington Books.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Monson, I. (1996). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. The University of Chicago Press.
- Monson, I. (2007). *Freedom sounds: Civil rights call out to jazz and Africa*. Oxford University Press.
- Nelson, L. D. (1995). The social construction of the jam session. *Jazz Research Papers*, 15, 95-100.
- Nelson, L. D. (2011). *The social and musical construction of the jam session in jazz* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Kentucky.
- Nettl, B. (1974). Thoughts on improvisation: A comparative approach. *The Musical Quarterly*, 60(1), 1-19.
- Nettl, B. (1998). Introduction: An art neglected in scholarship. B. Nettl & M. Russell (Ed.), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation* içinde (s. 1-23). The University of Chicago Press.
- Norman Granz JATP pilot... (1979). *Down Beat*, 46(16), 31-32.



- Öztürk, O. M. (Ed.). (2023). *Eleştirel boyutlarıyla müzikoloji*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Parker, C. (1993). *Bird's eyes: Last unissued*, vol. 7 [Derleme]. Philology.
- Pedro, J. (2014). Jam sessions in Madrid's blues scene: Musical experience in hybrid performance models. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 4(1), 73-86.
- Pinheiro, R. N. F. (2011). The creative process in the context of jazz jam sessions. *Journal of Music and Dance*. 1(1), 1-5.
- Pinheiro, R. N. F. (2013). Jam sessions in Manhattan as rituals. *Jazz Research Journal*, 6(2), 129-150.
- Qureshi, R. B. (1995). Music anthropologies and music histories: A preface and an agenda. *Journal of the American Musicological Society*, 48(3), 331-342.
- Reisner, R. G. (Ed.). (1991). *Bird: The legend of Charlie Parker*. Da Capo Press. (Özgün eser 1962 tarihli dir)
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Russell, R. (1971). *Jazz style in Kansas City and the Southwest*. University of California Press.
- Russell, R. (1973). *Bird Lives! The high life and hard times of Charlie (Yardbird) Parker*. Charterhouse, New York.
- Schudel, M. (2006, 18 Ocak). Bob Weinstock: Jazz record producer. *Washington Post*.
- Schuller, G. (1977). *Early jazz: Its roots and musical development*. Oxford University Press. (Özgün eser 1968 tarihli dir)
- Shapiro, N., & Hentoff, N. (Ed.). (1966). *Hear me talkin' to ya: The story of jazz as told by the men who made it*. Dover Publications. (Özgün eser 1955 tarihli dir)
- Shelemay, K. K. (1980). "Historical ethnomusicology": Reconstructing Falasha liturgical history. *Ethnomusicology*, 24(2), 233-258.
- Simmel, G. (2015). Yabancı. *Bireysellik ve kültür* (T. Birkan, Çev.) içinde (s. 149-154). Metis Yayınları. (Özgün eser 1971 tarihli dir)
- Smithsonian jazz oral history project with J.J. Johnson (1994, 26-27 Şubat). Interview by David and Lida Baker, Smithsonian Jazz, US.
- Stobart, H. (Ed.). (2008). *The new (ethno)musicologies*. The Scarecrow Press.
- Stokes, M. (1998). Etnisite, kimlik ve müzik (A. Yılmaz, Çev.). *Dans Müzik Kimlik: Folkloru Doğru Çeviri / Araştırma Dergisi*. 63, 123-149. (Özgün eser 1994 tarihli dir)
- Stone, R. M. (2008). *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Education.
- Tan, S. (2021). Performativity in game: The case of "Yüzen Oda" in Ankara jam sessions. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 20, 19-34.
- Tan, S. (2023). *Müziksel meşruyet ve değer: Ankara caz atmosferi* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Taylor, R. (1978). *Art, an enemy of the people*. The Harvester Press Limited.
- Turino, T. (2008) *Music as social life: The politics of participation*. The University of Chicago Press.
- Turner, V. W. (1967). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Cornell University Press.
- Turner, V. W. (1977). Variations on a theme of liminality. S. L. Moore & B. G. Myerhoff (Ed.), *Secular ritual* içinde (s. 36-53). Van Gorcum.
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage* (M. B. Vizedon & G. L. Caffee, Çev.). Routledge. (Özgün eser 1909 tarihli dir)
- Walker, K. (2010). Cut, carved, and served: Competitive jamming in the 1930s and 1940s. *Jazz Perspectives*, 4(2), 183-208.