

172 689

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KÜRESEL MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN “YEREL
MÜZİKLERİ” CAZ MÜZİĞİ İLE İLİŞKİLENDİRME
SÜREÇLERİ**

Şenay LAMBAOĞLU

**SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Zehra ERKÜN

İSTANBUL, 2006

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
1. GİRİŞ	1
2. KÜRESEL PAZARDA FARKLI ÖLÇEKTEKİ ŞİRKETLERİN ÇOK ULUSLU ŞİRKETLERİN ALTINDA TOPLANMASI.....	3
3. YEREL FORMLARIN KÜRESEL PAZARIÇİN YENİDEN BİÇİMLENDİRİLMESİ	10
3.1 Kritik Dönemlerin Kısa Bir Tarihçe İçinde Örneklendirilmesi	17
3.2 Caz Müziğini Tarihsel Serüveni.....	24
3.3 Caz Müziğinin Etnik Tapısının Küresel Pazarda Yer Edinmesi.....	32
3.4 Yerel Müziklerin Caz Müziği Başlığı Altında Toplanması.....	33
3.4.1 Yerel Müzikler Arasında Caz Müziğinin Küresel Öncülüğü.....	37
4. KÜRESEL MÜZİK PAZARINDA HAKLAR SORUNU	40
4.1 Küresel Pazarda Dağıtım Meselesi	44
4.2 Küresel Pazarda Tüketim Araçları	49
4.3 Küresel Pazarda Kar Lideri Olarak Festivallerin İncelenmesi.....	57
5. SONUÇ	62
KAYNAKLAR	64
EKLER	67
Ek 1 Fikri Haklar Kanunu.....	67
Ek 2 Dünyada Fikri Haklarla İlişkili Uluslar arası Düzenlemelerin Kronolojisi	69
Ek 3 Uluslararası Sözleşmeler	71
Ek 4 Dünyadaki Satışlar.....	73
ÖZGEÇMİŞ	83

ÖNSÖZ

Küreselleşme son yıllarda “dünyanın birleştiği”, ve “kültürlerin bütünleştiği” bir kavramın açıklaması olarak gözükmeye karşın yerel kültürleri aşındırarak evrensel değerler bütününe ekleme çabası içindedir. Küreselleşme fikrinin temelinde evrensel ile yerel arasında türdeşleşme sorunu yatmaktadır. Yerel olanın evrensel bir dile dönüştürülmesinin tolu aranmakta fakat bu süreç içerisinde özünü kaybetmektedir. Bu doğrultudaki gözlemlerim bu tezin konusunun biçimlenmesinde beni yönlendirmiştir. Küresel müzik endüstrisinin “yerel müzikleri” caz müziği ile ilişkilendirme süreçleri içerisindeki çalışmada; konunun bir de müzikal boyutu üzerinde durulmasının yanı sıra dünyadaki küresel ve kültürel yapılanmalar ve sosyal politikalar üzerinde de durulmuştur. Bu tezin hazırlanmasında başta tez danışmanım Öğretim Görevlisi Zehra ERKÜN’e ve yardımlarından ötürü Sayın Alper MARAL’a teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul 2006

Şenay LAMBAOĞLU

ÖZET

Bu tezin amacı; küresel müzik endüstrisinin dünyaya sesini her geçen gün daha fazla duyurmaya çalışan 'yerel müzik' leri caz müziği çatısı altında toplayarak izledikleri kültürel politikalarla tüketim odaklı bir değere dönüştürme yöntemlerini araştırmaktır.

Müzik endüstrisine yön veren güç kaynaklarının yöntem olarak farklılığı hammadde gibi kullanmaları, küreselleşme çabası içindeki dünya görüşleriyle ve elindeki mevcut imkanlarla hayata geçirildiği görülmüştür.

Türkiye’de ve dünyada küresel politikalar üzerinde birçok çalışmaya rastlamak mümkün olsa da özellikle müzik endüstrisini ‘küresel politikalar’ üzerinden inceleyen çalışmalar konusunda üzerinde fazlaca durulmamış olasına olan inancım bu çalışmayı hazırlamamda önemli bir unsurdur.

Bu çalışmada; Küresel müzik endüstrisinin, varlığını sürdürebilmesi ve tükenen müzik pazarına yeni açılımlar sağlayabilmesi için tüketim kültürüne dönüştürülebilecek ürünler yaratma çabasında izlediği politikalar incelenmiştir.

Küresel müzik pazarı içinde popüler kültürün en görünür yanlarını kullanarak yerel müzikler özellikle caz festivalleriyle gündeme yerleşmekte böylece görünür kılınan ‘yerellik’ önce öne çıkartılmakta sonrasında ise türdeş bir tüketim kültürünün ürünlerine dönüştürülmektedir.

Sonuç olarak; küreselleşme sürecini biçimlendiren ana unsur, çok uluslu şirketlerin elinde yoğunlaşan sermayenin yeryüzü ölçeğinde hareketliliğin önündeki ulusal, yerel gibi kavramlar melezleştirilerek tüm dünyada türdeş bir tüketim kültürü yaratılması sağlanmıştır.

Anahtar kelimeler:”Küresel”,”yerel”,”endüstri”,”tüketim”.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to research the methods for the conversion of “local Music”, which will be tried to be promoted gradually all over the world by the global music industry, into a consume-focused value together with the cultural policies that are being followed, after assembling it with jazz music.

It has been determined that the power sources directing the music industry differ in method, they are being used as raw material and they will be activated with the world views within globalization efforts and the possibilities in hand.

Although it is possible to meet studies about the global policies in Turkey and in the world, the most important factor for me during the preparation of this dissertation was my belief that the studies examining especially the music industry learning on “global policies” have not been emphasized sufficiently.

In this study, the policies of the global music industry have been examined, that are being followed in order to create products that can be converted into consume culture so that the global music industry can continue its existence and supply the exhausting music market with new possibilities.

Within the global music market, the local music will especially be placed on the agenda of jazz festivals using the most obvious aspects of the popular culture and thus the obvious “locality” will first be emphasized and then be converted into homogenous products of the consume culture.

As the result, a homogenous consume culture has been created all over the world through the hybridization of concepts such as national, local; concepts which stand against the worldwide movement of capital that is concentrating in multinational companies being the main factor of the globalization process.

Keywords: “Global”, “Local”, “Industry”, “Consume”.

1.GİRİŞ

Küresel müzik endüstrisi kolay ve çabuk tüketilebilecek özelliği barındıran ürünleri dünya pazarına sürme politikası güderken, dünyada gittikçe yükselen "dünya müziği" kavramının içinde yer alan "yerel müziklerin" değerinin farkına varıp bir anda kültürel farklılıkların ikonik unsurlarını uygunlaştırıp pazarlanabilir hale getirerek ve yerel müziklerin öne çıkarılmasını önererek bu yeni pazarda payını koparmaya çalışmaktadır.

Tıkanan müzikal pazara yeni bir açılım kazandırma arzusundan kaynaklanan bu tavır farklılığı hammadde gibi kullanarak küreselleşme çabası içindeki dünya görüşüyle ve elindeki mevcut küresel müzik endüstrisiyle oluşturulması amaçlanmıştır.

Küresel müzik endüstrisi için süreklilik, kalıcılık ve klasikleşme tüketimi engelleyici olarak algılanmıştır. Adı üstünde "yerel müzikler" son derece sağlam bir ortak kültürel geçmişe sahip ürünlerdir ve bir yörenin yerleşik insanları tarafından üretilerek o yöre insanının ortak yapıtı haline gelerek kimi zaman kulaktan kulağa aktarılarak, kimi zamansa yazılı hale getirilerek yaşatılıp günümüze kadar ulaşan ve yerel kültürün izlerini taşıyan, hem kalıcılık, hem süreklilik barındıran gelenekselleşmiş ürünlerdir.

Farklılığı hammadde gibi kullanarak bir önceki dönemdeki sömürü organizmasının temelini oluşturanlar, bugün aynı organizma ile keşfettikleri bu yeni pazarı dinamik hale getirmek için çıkarları doğrultusunda hiçbir ayrıntıdan kaçınmamaktadırlar.

Böylelikle; Küresel müzik endüstrisi "yerel müzikleri" müzik piyasasına çabucak tüketilebilecek bir ürün olarak paketleyip iktisadi anlamda da yeni bir değere dönüştürerek müzikal pazara sunmaktadır.

Bu yayılmacı ve imha edici izdüşümü ile müzik, diğer "az geliştirilmiş" toplumların müzik endüstrisinde algılanmasını da tüketimi kolay, genelin ortalama beğenisine indirgeyerek, olumlu seçkincilikten uzak yapımları destekleyerek, farklılaşmaya ve otantizme yer vermeyerek ulaşılmaya çalışıldığını görmekteyiz.

Yukarıda da değindiğim gibi, günümüzdeki kapitalist yönelim toplumları aynılaştırıp, kontrolü ve arzı kolay yığınlar oluşturma çabasıdır. Farklı kalma, kimliğini koruma ve direnme en büyük sorun olarak görülmektedir bu sanayi içinde.

Bu çalışmada, küresel müzik endüstrisinin nasıl işlediğini, iktisadi boyutunu da irdeleyerek izlediği ticari politikalar üzerinde duracağım. "Yerel müziklerin" caz müziği adı altında

toplanmasının nedenlerini tarihsel süreç içerisinde inceleyerek dünya müzik endüstrisine bir pazar olarak sunulmasının nedenlerinden bahsedeceğim.

Müzik endüstrisinin görünüşte yerel müzikleri dünyaya duyurarak bir nosyon üstlendiğini düşünen çevreler bu sözde çok kültürlülüğü ancak kendilerine benzetebildikleri ölçüde sahip çıkmakta ve benimsemektedirler. Buna dünyada satan müzik albümlerinin tirajlarını ve en güçlü plak şirketlerinin ürettiği albümlerin verilerini göz önünde bulundurarak ulaşacağız.



2. KÜRESEL PAZARDA FARKLI ÖLÇEKTEKİ ŞİRKETLERİN ÇOK ULUSLU ŞİRKETLERİN KONTROLÜ ALTINDA TOPLANMASI

Dünyanın iktisadi ve siyasal bakımdan Batı Avrupa merkezli bir yeniden örgütlenişi olarak küreselleşme sürecinin kökenleri; sömürgeciliğin başlangıcına, 16. yüzyıla dek dayandırılabilir (Luraghi, 2000). Bu yüzden günümüzde “küreselleşme” olarak adlandırılan süreci 20. yüzyılın son çeyreğine ait bir mesele saymak, yanıltıcı olacaktır. Bu sürecin günümüzde yaşanan evresinin ayırt edici yanı çokuluslu şirketlerin elinde yoğunlaşan uluslararası sermaye (özellikle malî sermaye) ve metaların dünya ölçeğinde kazandığı devingenliğin olağanüstü hızı ve bu devingenlik yetisi karşısındaki ulusal engellerin kaldırılması ya da en azından asgarileştirilmesi yönündeki (ağırlıklı olarak IMF ve Dünya Bankası gibi “uluslar-üstü” malî kuruluşlar eliyle gerçekleşen) neo-liberal politikalarıdır. Bu yönelişler, haberleşme ve kitle iletişim teknolojisindeki hızlı gelişmeler arka planında mümkün olabilmiştir. Küreselleşmenin yaşamakta olduğumuz evresi, dört düzlemde hızlı bir hareketliliği gündeme getirmiştir (Tomlinson, 2000).

Sermaye Hareketliliği: Günümüzde finansal hareketlilik, şimdiye dek görülmemiş bir sürata erişmiştir. Malî sektörün üretim faaliyetleri üzerinde kazandığı öndelik, “ulusal ekonomilerin” her türlü özerklik iddialarını geçersizleştirirken, dünyanın bir bucağında patlak veren bir “borsa krizi” kısa sürede tüm dünyayı etkileyebilmekte, devasa servetlerin birkaç saat içinde el değiştirmesine yol açabilmekte, özellikle ekonomileri güçsüz Güney ülkelerini çöküşe sürükleyebilmektedir.

Teknolojik Hareketlilik : Teknolojinin dizginsizleşmiş gelişimi, bu gelişmede motor işlevi üstlenen Kuzey ülkelerinin benzeri görülmemiş hızla “eskiyen” teknolojilerini Güney ülkelere ihraç etme eğilimini de güçlendirmektedir. “Mikro-elektronik devrim” sonrası yüksek maliyetli-düşük verimli, çevre riskleri yüksek, ağırlıklı olarak vasıfsız işgücüne dayanan imalat sanayilerini Güney ülkelere “ihraç” eğilimleri bu durumun bir örneğidir. Ancak “teknoloji transferi” imalat sanayileriyle sınırlı değildir; silah, telekomünikasyon, bilişim, vb. sektörlerde “müşteri ülkelerin” alım kapasiteleri ölçeğinde sürdürülmektedir.

İnsanların Hareketliliği : Dünyanın “zengin Kuzey yoksul Güney” ekseninde yeni bir bölünmeye sahne olduğu mevcut küreselleşme koşullarında, ülkeler, bölgeler, toplumsal sınıflar ve cinsiyetler arasındaki gelir uçurumu da giderek açılmaktadır. Uluslararası kredi kuruluşlarının azgelişmiş/gelişmekte olan ülkelere kredi açmak için öne sürdükleri “yeniden yapılandırma” koşulları, (geçim ekonomilerinin tahribine yol açan “verimlilik” programları, özelleştirmeler ve devlet sübvansiyonlarının kaldırılması gibi uygulamalar) bu bölgelerde

kentsel, özellikle de kırsal kesimde büyük bir işgücü fazlasını açığa çıkarmakta, kırsal mülksüzleşme ve kentsel işsizlik Güney ülkelerinden Kuzey metropollerine yoğun göç hareketlerine neden olmaktadır. Malî devingenlik önündeki ulusal engelleri kaldırma yönündeki neo-liberal baskıların, yerel-bölgesel savaşların, etnik-dinsel çatışkılarının “ulus-devlet” erkini zaafa uğratması, sosyalist bloğun 1990’lı yılların başlarında dağılması, ekolojik felaketler ile yoğunlaşan kıtlık, bu devasa göç hareketini tetikleyen diğer etkenlerdir (Castles, 2000).

Fikir, İmge ve Simgelerin Hareketliliği : Sermaye, teknoloji ve insanların küresel ölçekteki bu hızlı devinimi, özellikle iletişim teknolojisindeki gelişmeler ve insan hareketleri zemininde fikir, imge ve simgeleri de sınır tanımayan bir dolaşıma sokmuştur. Ancak bunun kimi kültür, toplum ve iletişim bilimcilerin savladığı üzere, çok-merkezli (ya da merkezden yoksun), aktörlerinin birbirleriyle özgürce etkileşime girebildiği, şimdiye dek ulus-devletler tarafından baskılanan çeşitlilik potansiyellerini açığa çıkartan “yaratıcı” bir süreç olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Günümüzde yerkürede gerçekleşen iletişimin büyük bölümünün, Kuzeyde üslenmiş çok uluslu şirketlerin denetimi altında olduğu, bilinmektedir.

Bu dört devingenlik düzleminin biçimlendirdiği “Yeni Dünya Düzeni” sahnesi (ulusal) kültürel konfigürasyonların yeni bir dizilimini gündeme getirmektedir. Artık dünyadan söz ederken, hiçbir bireyin diğerinden bağımsız olmadığı, hiçbir sorunun yerel düzlemle sınırlı kalamayacağı, tüm toplumların birbiriyle bağıntılı hale geldiği bir “küresel köy”den söz edilmektedir. “Küresel (kültürel) türdeşleşme” ve “küresel-yerel”leşme üzerine tartışmalar bu söylemin getirileridir.

Gerçekten de küreselleşme bahsi geleneksel olarak, sınırları yukarıda da görüldüğü üzere, en fazla ulus-devlete dek esnetilebilen bir yerellikle tanımlı olan “kültür”e ilişkin tartışmaları mayınlı bir araziye çevirmektedir. Yukarıda anılan dört devingenlik tarzı, deyim yerindeyse kültürü köksüzleştirmiştir. Belirli bir coğrafyada tarihsel bağıntılılığın sonucu olarak biçimlendiği varsayılan kültürlerin yeryüzü ölçeğinde girdiği hızlı devinim, kültürel kimliklerin geleneksel referans çerçevelerini de büyük bir hızla aşındırmaktadır. Bu durum, kültüre ilişkin çalışmalarda iki argümanı öne çıkartmaktadır:

Kültürel Türdeşleşme : Bu argüman, içinde üretildiği yerel, tarihsel bağlamların çeşitliliğinden kaynaklanan kültürel farklılıkların, küreselleşme sürecinde asgarileşme eğilimi gösterdiğini öne sürmektedir. Genellikle küresel ölçekte bir kültürel türdeşleşme eğilimi üzerine bir uzlaşma içermesine karşın, bu türdeşleşmenin yerel motiflerin (zorunlu olarak hiyerarşik-olmayan) katılımıyla mı (bunları “melezleşmecî görüşler” olarak tanımlayabiliriz),

yoksa başta iletişim teknolojisi olmak üzere kültür endüstrisini denetleyen Kuzey ülkeleri güdümünde mi (kültür emperyalizmi tezleri) olduğu yolundaki tartışma, süregitmektedir (Özbudun, 2001).

“Küresel-Yerel” Sorunsal : Bu argüman, iktisadî-teknolojik-malî bir devingenlik süreci olarak küreselleşmenin baskıları sonucu, 20. yüzyıl ortalarına kadar yeryüzünün egemen siyasal biçimlenişi olan ulus-devletlerin zaafa uğradığını, bunun sonucunda, ulus-devletlerin şimdiye dek baskıladığı yerel (etnik-dinsel) kimliklerin ön plana çıktığını, bir başka deyişle küreselleşmenin yeryüzünün etnik, kültürel çeşitliliğini görünür kıldığını savunmaktadır (Özbudun, 2001).

Birbiriyle zıt yönlerle işaret etse de, ilk bakışta her iki önermenin geçerli yönleri vardır. Küreselleşme süreci, kültürler üzerinde hem türdeşleştirici, hem de farklılaştırıcı yönde etki yapmaktadır.

Günümüzde küreselleşme sürecini biçimlendiren ana dinamiğin, çok uluslu şirketlerin elinde yoğunlaşan sermayenin yeryüzü ölçeğinde hareketliliğin önündeki ulus devletten kaynaklanabilecek engelleri kaldırmaktır. IMF’nin borçlu ülkelere dayattığı yapısal uyum programları, MAI, MIGA gibi ticaret hukukunu ulus üstüleştirme girişimleri, NAFTA, AB, ASEAN gibi yeni biçimlenen bölgesel bloklar, bu yönelişin kilometre taşlarını oluşturmaktadır. Bu yöneliş kültürel bir türdeşleşme sürecinin de taşıyıcısı olmaktadır. Günümüzdeki haliyle küreselleşme süreci, tüm dünyayı tek bir malî sermaye (ve mal) piyasasına çevirme yönünde baskılar içermektedir. Tüm yeryüzünün türdeş ve devasa bir “pazar” görünümü alacağı “neo-liberal düş”, gerçekleştirme yoluna girmiştir. Günümüzde kültür üretimi, geniş ölçüde bir endüstri alanına dönüşmüştür (Ritzer, 2000). Medya bu endüstrinin önemli bir bileşenini oluşturmakla, duyuş, düşünüş, davranış tarzlarının dünya ölçeğinde standartlaştırılmasında önemli bir rol üstlenmekle birlikte tek unsuru değildir. Çokuluslu “markalar” (Benetton, Coca Cola, McDonald’s, Toyota, Adidas, NesCafe, IBM, Visa Kart.), “tüketim toplumu”nun simgeleri olarak, tüm dünyayı “türdeş bir tüketim kültürü” altında birleştirmeye çağıran “Yeni Dünya Düzeni” dininin çağdaş “misyonerleri” işlevini görmektedirler. Deyim yerindeyse, yeryüzünde bir Coca Cola kutusunun bulunmayacağı kara parçası kalmamıştır (Özbudun, 2001).

Bu durum, kültürlerle anlamını veren tikellikleri büyük bir hızla tüketmektedir. Bunun çarpıcı örneği, kültürel çeşitliliğin yok olması anlamına gelen, dillerin yok oluşudur. Günümüzde yeryüzünde konuşulan dil sayısı 5100 iken, bu sayının bir-iki kuşak içinde 100’e ineceği hesaplanmaktadır. Daha da çarpıcısı, dünyada şu an hayatta olan dillerin ancak yüzde 1’i

“okur-yazarlık ve ulus devletlerin anayurdu” Avrupa’da konuşulmakta oluşudur. UNESCO tahminlerine göre “basılı malzemenin üçte ikisinden fazlası İngilizce, Rusça, İspanyolca, Almanca ve Fransızca yayınlanmaktadır” (Sachs, 1999).

“Formel olarak ulus devletlerdeki gibi kültürel biçimlendirici politika ya da kurumlardan (örneğin Kültür bakanlıkları, dil, bilim, kültürel araştırma kurumları/akademileri, müzeler, yayın politikaları vb.) yoksun olan küreselleşme sürecinin, ulus-devletin doğasından kaynaklanan kültürel türdeşleştirici, tikelleştirici yönelişine karşıt bir yön izlediği doğrudur. Denilebilir ki, kültürel alan, devlet manipülasyonlarıyla regüle edilen malî, iktisadî alandan çok daha fazla “bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler”ci liberal formüle teslim edilmiştir. Bu durum, “ulusal” sınırlar içindeki “ötekiler” (etnik-dinsel cemaatler, yöresel alt-kültürler vb.) üzerindeki ulusal, kültürel basıncı hafifletici bir etkiye bulunmaktadır. (Nitekim, ulusal sınırlar içinde var olan kültürel varyantların kendilerini ifade edişi önündeki engelleri kaldırmayı hedefleyen bir kültür politikası olarak “çok kültürcülük” önerisi giderek öne çıkmaktadır). Bu durumu sevinçle karşılayan kozmopolitler de vardır, “ulusal kültür”ün zaafa uğramasına tepki duyan “kültürel milliyetçiler” de.

Ancak genelde gözden kaçan nokta, “yerel, geleneksel”in hangi koşullarda “göze görünür” hale geldiğidir. Gerçekten de küresel sahnede boy gösteren “yerel, geleneksel”, yeni uluslararası standarda, yani “tüketim kültürü”nün taleplerine uyarlanmış bir “imal” olabilmektedir. Kuzey metropollerinden herhangi birinde bir Çin lokantasında yenebilecek “Çin yemeği”, ancak yaklaşık olarak “Çin yemeği”, fakat esas olarak “Kuzeyli” tüketicilerin talepleri doğrultusunda yeniden imal ve standardize edilmiş bir “yapay gelenek”tir. “Geleneksel Afrika sanatları” olarak köşe başlarında satılan Afrika heykelcikleri, tek-tip olarak torna tezgahlarında üretilmekte; Amazon ormanları yerlilerinin müziği dünyanın geri kalanına ancak çokuluslu müzik şirketleri aracılığıyla ulaşmakta; Hint kınaları, Batı dillerinde kullanım kılavuzu içeren paketler halinde kozmetik mağazalarında pazarlanmakta, Maya dokuma motifleri Benetton giysileri için yeniden tasarlanmakta, Türk ve Yunan dönerciler Paris, Londra, Hamburg, New York, Sydney sokaklarında birbiriyle rekabet etmektedir. “Yöresel gelenekler” devasa turizm sektörünün görsel atraksiyonu olmanın ötesindeki anlamlarını hızla yitirmektedir. “Geleneksel, yerel”in görülebilirliği, kendini “uluslararası piyasa koşulları”na, yani “tüketim toplumu” taleplerine uyarlaması koşuluna bağlanmıştır.

Yerel kullanım için dahi olsa, kültür endüstrisi dışında herhangi bir kültürel üretimden söz edilemeyecek günümüz koşullarında, “yerel, geleneksel olan” “kendinde” olmaktan çıkmış, anonim bir piyasaya yönelmiştir. El tezgahları meraklı turistler ya da tarih öğrencileri için

etnografya müzelerindeki yerlerini aldığı, son el dokumalarının çeyiz sandıklarının dibinde çürümeye terk edildiği bir ortamda, “sıra geceleri” izleyicilere ve kameralara açılmış, yerel geleneklerden ayıklanabilenler, her kentin, her kasabanın “geleneksel kültür festivalleri”nde mülki erkan ve yerel yönetimlerin uhdesine bırakılmış, “ulusal folklor” “Sultans of the Dance”laştırılmıştır. Hıdrellez, Hacı Bektaş Veli, Nevruz, Aşure, Mesir vb. günleri ve şenlikleri, TV kanallarının, gazetecilerin vazgeçilmez çağrılıklarını oluşturdukları birer “gösteri”dir artık. Siyasal-tarihsel nedenlerle en “kapalı” olan gelenekler, “tarikatlar” dahi medyatik olmanın cazibesine direnememekte, kapılarını TV kameralarına aralamaktan geri duramamaktadırlar” (Özbudun, 2001).

Küreselleşmenin tek tiplileştirme modelleri; ve bu modellerin yerel kimlik tarafından kabul edilebilmesi için yapılan deformasyonlardan bahsettikten sonra mikro milliyetçilik ya da azınlık kültüründe tüketicinin ayrıcalıklı durumu ya da diğer bir deyişle siyasal odaklı bütünden koparma müdahalesi üzerinde durmak istiyorum.

Tüketim kültürü her biçimde empoze ediliyor ve bu kültür ayağının bir diğer kolu, kaba ve sınırlı deyimiyle “mikro milliyetçilik” olarak adlandırılmaktadır. Mikro milliyetçilik; kendisinin farklı tek tip bir kültürel yapılanmanın ve tüketim merkezince yönlendirilmenin yanında bir de kültürel öğeler taşıdığını iddia eden her gruba ayrı siyasi özerklik verilmesi eğilimidir. Yani "ben çoğunluğun diniyle aynı dindenim ama ayrı mezheptenim", diyene "tamam o zaman sen siyasetten de özerk olmalısın" tarzında bir mantıkla düşünülmesi bu konuya örnek gösterilebilir. Milliyet, ırk, din, mezhep, dil, diyalekt, hatta coğrafya farklarına göre, içinde yaşadığı geniş toplumdan farklılık gösteren her gruba, siyasal olarak, çoğunluğun içinde bulunduğu siyasal birlikten özerk, ayrı, otonom bir yapı önerilmesidir mikro milliyetçilik. Her bir ayrı alt kültür grubunun, ait olduğu siyasal birlikten koparılması ve ayrı bir özerk siyasal yapıya kavuşturulmasıdır (Kongar, 2001).

Farklılığın vurgulanmasıyla bütünün parçalanması; aidiyetlerden arındırılarak küçük birimler halinde ele alınmalarını sağlamaktadır. Diğer bir taraftan kültürel çeşitlilik kavramı kullanılarak maniple edilen bu durum yerel kimliklerin ya da alt kültürlerin sanatlarının özgün hallerinin öne çıkarılmasında yararlanılabilecek bir formül önermektedir ancak bu da etkileşimi silmektedir.

Esas olarak farklılığa dayalı, özerk siyasal yapılanmanın milliyet temelinde olması gerekmez; din, dil, coğrafya, ve bütün bu öğelerin alt kültürleri, mezhep gibi, aşiret gibi, kabile gibi, ya da diyalekt gibi her türlü farklı kültür öğesinin ayrı bir siyasal birim için gerekçe olarak kabul edilmesi, küreselleşmenin kültür ayağını oluşturmaktadır. Çok genel olarak bakıldığında,

küreselleşmenin kültür ayağının farklı kollarda birbirine etkisi, insanlığın, tek düze bir tüketim kültürüyle marka ve firma imajlarıyla birleştirilmesi ve bütünleştirilmesi, buna karşılık siyasal bazda, kültür temeline dayalı olarak mikro parçalara bölünerek siyasetten iyice parçalanması amacı güdülmektedir (Kongar, 2001).

“Geleneksel kültürler”in taşıyıcılarının bu apansız “görünür olma” durumunu nasıl yorumlamalı? Kuşkusuz bu sorunun yanıtı, kısmen piyasanın çekiciliğinde yatmaktadır. Çeperlerdeki “yerel” unsurlar, ancak geleneksel kimliklerine yaptıkları vurgudan dolayı küreselleşen piyasaya eklemenebileceklerinin, ondan alabilecekleri payı arttırabileceklerinin bilincinde davranmaktadırlar. “Folklorize” edilerek metalaştırılan kültür ürünleri, böylece yüklendikleri sahte otantizm görüntüsüyle, az-çok tekdüzeleşmiş arzın, değişiklik, “egzotiklik” gereksinimini karşılayabilmekte, “küresel” piyasaya böylelikle yapay bir “çeşitlilik” katmaktadırlar.

Öte yandan, bunun tersi de olabilmektedir: Küreselleşme sürecinin devreye soktuğu “yerelleşme”, “yerel olan”ın siyasal dinamiklerinin kendilerini “küresel” ile bütünleştirme, yani neo-liberal sürece entegre olma ya da, bu bütünleşmeye karşı savunma tercihleri doğrultusunda (seçilmiş) geleneklerin yeniden üretilmesinden ibarettir. Bu tercihlere göre “yerel, geleneksel kültür” ya kendi tikelliklerini “küresel piyasa”nın talepleri doğrultusunda yeniden örgütleyecek, ya da dışlayıcı, özcü yönlerini vurgulayarak içe kapanacaktır. Ne var ki, her iki tercih de dünyanın dönüştürüldüğü “tüketim, gösteri toplumu” koşullarında gerçekleştirilmektedir. Ve her iki durumda da, “gelenekler” yapılan seçimler çerçevesinde yeniden yorumlanmakta, yeniden biçimlendirilmekte ve yeniden ifadelendirilmektedir (Özbudun, 2001).

Burada vurgulanması gereken yön, “içe kapanma” seçeneğinin genelde kendini hâlâ Batı-karşıtı bir söylem üzerinde kurguluyor oluşudur. “Batı” ile kast edilen, genel olarak Batı Avrupa kökenli Rönesans-Reformasyon, Sekülerleşme-Aydınlanma-Ulusalcılık-Sanayileşme-Rasyonalizm vb. bir dizi teknik-ideolojik süreçle karakterize olan kültürdür. Bu süreç, yani “dünyanın batılılaşması” tanım olarak küreselleşme sürecinin günümüzdeki kültürel veçhesini karakterize eden “Batılılaşma” paradigması değildir. Günümüzde olsa olsa ABD kökenli bir “Kuzeyleşme”den söz edilmektedir: yani yerküreyi sınırsız bir “tüketim toplumu”na dönüştürme eğilimidir konu olan (Latouche, 1996).

Küresel tüketim toplumunun “içleyiciliği” tüketimciliğin sınırlarını olabildiğince genişletmeye yönelik anti-entelektüel, anti-elitist doğasından kaynaklanmaktadır. “Alım gücü”ne sahip herkese çağrı çıkartmakta, herkese satın alabileceği bir şeyler sunmaktadır.

Öncesine göre çok daha esnek olan bu eğilim katılımcılarına kimi kültürel standartlara uyma değil, tümüyle metaldan oluşan, metalaşmış bir “kültürel evren”e katılma çağrısı çıkartmaktadır. Bu katılımın sınırları, yalnızca “müşteriler”in “satın alma kapasitesi” ile çizilecektir; ve yalnızca “satın alma kapasitesi”nden yoksun olanlar, “dışlanacaktır”. Şu halde, küreselleştirici süreçlerin kültürel boyutları üzerine düşünülürken “bütünleşme veya dışta kalma” tercihlerinden her birinin, çok uluslu şirketlerin motor gücünü oluşturduğu, esas olarak sanayileşmiş ülkelerin siyasal seçimleri temelinde biçimlenen, sermaye hareketlerinin engelsiz devriminin ve tüm dünyanın sınırsız bir “metalar pazarı”na dönüştürülmesinin hedeflendiği, çokuluslu kredi kuruluşlarının ulusların ekonomik zaaflarından “yapısal uyum programları”nı dayatmak üzere yararlandığı, ve ulusal “özerklik, bağımsızlık” seçeneklerinin giderek aşıldığı bir uluslararası sahnede gerçekleşmek durumunda olduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir. Böylesi bir sahnede, ister entegrasyonist, ister otarşik hedefler doğrultusunda baş vurulsunlar “gelenekler”e çağrı çıkarmanın tek başına fazla bir anlam taşımayacağı açıktır. Bu bağlamda, yerel ve gelenekselin, küreselin antitezi olarak sunulamayacağı kanısındayım. Bu, olsa olsa bir “türev” ya da “yan-ürün” olarak değerlendirilebilir.

Yeryüzündeki insan çeşitliliğine saygı duyan ve insanlığın kültürel çoğulluğuna saygı duyan bir yaklaşım için, son dönemlerde yoğunlaşan “küreselleşme karşıtı hareketler” önemli ipuçları sunmaktadır. Yerli halklardan çiftçilere, kadın gruplarından çevrecilere, dayalı bu deneyimler, küreselleştirici süreçlerin tikel kültürler üzerindeki yıkıcı etkileri konusunda kaygılanan kültür araştırmacıları için çıkartılması gereken derslerle yüklüdür.

3. YEREL FORMLARIN KÜRESEL PAZAR İÇİN YENİDEN BİÇİMLENDİRİLMESİ

Yerel müziklerden bahsederken ilk olarak yerel müziğin tanımı üzerinde durmak istiyorum. Bir yörenin yerleşik insanları tarafından üretilen, severek söylenen ve çalınan, o yöre insanının ortak yapıtı haline gelen ve kulaktan kulağa aktarılarak yaşatılıp günümüze kadar ulaşan müziklere “yerel müzik” denilmektedir. Bu müzikler yerel kültürlerin izlerini taşır ve yaratıcılarının adları çoğunlukla belirsizdir (<http://www.kulturturizm.gov.tr>). Yerel müziklerin yükselişini ilk bakışta küreselleşme adına dayatılan bazı değerlere karşı ülkelerin milli kültürünün ve yerelliğin gösterdiği bir tepki olarak yorumlamak mümkündür. Fakat bu durum küresel müzik piyasasının yaratmış olduğu kontrollü bir görünürülük ile sınırlı kalacaktır.

Küresel müzik pazarı içinde “yerel müzik”lere Türkiye ekseninden baktığımızda; Türkiye'nin kültürel yapısının, tarihinin derinliklerinden gelen çok zengin ve çeşitli kültürlerin birikiminden oluştuğunu görmekteyiz. Özellikle yerel müzik formlarının ister yerel enstrümanlar ile çalınıyor olsun isterse batı müziği enstrümanları ile çalınıyor olsun büyük bir deformasyona uğradığını görmekteyiz. Bahsettiğimiz bu müzikal formlar batı müziğinde kullanılırken yerelliğini kaybetmektedir. Bu konunun daha iyi anlaşılabilmesi için örneklendirmelere geçmeden önce Türkiye'deki yerel müzikleri ve yerel enstrümanları kısaca tanıtip anlatmakta yarar görüyorum.

Türkiye, coğrafi konumu gereği Doğu, Batı, Ortadoğu, Akdeniz, İslam kültürü gibi farklı kültürlerin merkezindedir. Dünyanın en eski yerleşim bölgelerinden biri olan Anadolu, binlerce yıllık geçmişi ve tarihinde var olan bir çok farklı kültürün etkisiyle ender görülen kültürel zenginliğe sahiptir. Birbirine çok yakın yerleşim bölgelerinde bile bu zenginliğin yarattığı kültürel farklılıkları görebiliriz. Kültürel yapıımızdaki bu zenginlik doğal olarak müzik kültürümüze de yansımaktadır. Türkiye coğrafyasında oluşmuş ve yaşayan "müzik türlerini" genel bir yaklaşımla üç başlık altında toplamaktayız.

Geleneksel Müzik Kavramı: Genellikle ortak bir biçim içinde yaratılıp, üretildiği zamandan bugüne kadar yaşayan, bulunduğu yöre ve çevrelerde sevilerek sıklıkla çalınan, söylenen ve çoğunlukla anonim müziklerdir. Ülkemizde, yukarıdaki tanıma uygun özelliklerde, yerleşik kültürümüzün içinde üretilen ve yer alan, gelenekselleşmiş müzikleri, "dinsel" ve "din dışı" oluşlarına göre ikiye ayırabildiğimiz gibi, bunları "Halk Müziği / Yerel Müzik" ve "Osmanlı Müziği" başlıkları altında da inceleyebiliriz. Pek çok ortak yönleri bulunan bu iki öbekte yer

alan yapıtları, "Çalgı müziği" ya da "Sözlü müzik" oluşlarına göre de sınıflayabiliriz (<http://www.msxlabs.com>).

Türk Halk Müziği - Yerel Müzikler: Türkiye’de müzik; Türk sanat müziği ve halk müziği olarak gelişmiştir. Halk müziği, tarihin eski zamanlarından bugüne değin Anadolu ve Rumeli’de yaşamış bütün uygarlıkların, kendilerine özgü kültürel değerlerini biriktirerek ve yörelere göre kültürel farklılıkları içinde barındırarak oluşan ve sonuçta zenginlik ve çeşitliliği ile tüm dünyada ender görülen bir yapıdadır. Türk halk müziği, bölgesel özellikleri bakımından çok çeşitlilik ve farklılık gösterse de, genel bir sınıflama açısından 7 bölge içinde toplanarak incelenebilir (<http://kulturturizm.gov.tr>)

İstanbul - Rumeli Türküleri

Ege

Orta Anadolu

Güneydoğu Anadolu

Doğu Anadolu

Karadeniz

Halk Müziğimizdeki Biçim, Dizi ve Ritim türleri ile Kullanım Alanları:

Bununla birlikte, aynı bölge içinde yer alan kimi kent, merkez ya da yöreler arasında önemli farklar bulunabileceği gözden uzak tutulmamalıdır. Türkiye coğrafyası içinde bölgesel olarak ayrılan bu halk müziği türleri içinde bir de azınlık müziği olarak bahsedilmesi gereken yerel müzikler de vardır. En belli başlıları Rum, Ermeni, Musevi gibi cemaat müzikleri ve Asuri, Alevi, Roman-Çingene, Kafkas halkları müzikleri olarak örnek gösterilebilir.

Osmanlı Müziği: Adına bugün çoğu kez “Klâsik Türk Müziği” ya da “Türk Sanat Müziği” de denilen bu müzik türü, Osmanlı Devleti’nin kurulması, büyümesi ve güçlenmesine paralel olarak zenginleşmiş, olgunlaşmış, biçim / estetiğini geliştirmiş ve bir sanat müziği kimliği kazanmıştır. Bu müzik, din, aşk, ordu-savaş gibi bir çok konuda ürünler vermiş ve her biri kendi türlerini, biçimlerini, topluluklarını oluşturmuştur. Osmanlı Müziği, imparatorluğa katılan yeni ülkelerin değişik müzik kültürlerinden etkilenmiş, öğeler almış öğeler vermiştir. Ancak imparatorluğun gerileme ve çöküş sürecine girdiği 19.yy. başlarından itibaren bu sanat müziğinde de giderek bir sığlaşma ve gevşeme gözlenmektedir. Önceleri zengin makamlar ve usûller kullanırken, giderek bu anlayıştan uzaklaşmış ve kentin eğlence müziğine

dönüşmüştür. Günümüze kadar süren bu gelişmede “şarkı” türü, adeta bütün türlerin yerini almış ve yaygınlaştıkça popülerleşmiştir. XIX. yüzyıl ortalarına değin notalamaya pek önem verilmediği için, bu alana giren pek çok yapıt unutulup yok olmuştur. Herhangi bir dönemde notaya alınarak günümüze ulaşabilenlerin sayısı, XV. yüzyıldan XVIII. yüzyılın sonuna dek bestelenenler, yaklaşık 3000, XIX. yüzyılda üretilenler ise yaklaşık 5000 kadar olmak üzere, toplam 8000 kadardır. Makam, usûl, biçim, seslendirme araçları ve yöntemleri bakımından, kökü çok eski dönemlere giden, kendine özgü birtakım kurallar çerçevesinde oluşan bu eserlere, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde üretilen bir bölüm eser daha eklenebilir.

O tarihten günümüze değin “Türk Sanat Müziği veya Klasik Türk Müziği” başlığı altında üretilmeye devam edilen ve giderek popüler formlara dönüşmeye başlayan müzik ise, Osmanlı müziğinin günümüz normlarına dönüşmüş uzantısı sayılabilir.

Osmanlı Müziği bir sentezdir. Tarihin bir çok zenginliğini içinde taşır. Türklerle birlikte yaşayan Bizans, Rum, Acem, Arap, Yahudi, Ermeni gibi azınlıklarca da paylaşılarak birlikte oluşturulmuş ve Osmanlı Saray okulunda, Enderun'da en parlak devrine erişmiştir. Bu sistemi kullanan hiçbir ülke Osmanlının ulaştığı sanatsal seviyeye erişememiştir. Osmanlı Müziği, “makam birliği” esasına dayanan “Fasıl” düzeni içinde oluşturulmuş ve seslendirilmiştir.

Fasıl: Aynı makamda bestelenmiş eserlerin, belli bir düzene göre sıralanarak yapılan dinletisidir. Tam bir Fasılda, hem ses ve hem de saz eserleri yer alır. Fasıl oluşturulurken eserlerin aynı makamda olması temel alınır ve tür ile şekillerine göre de belli bir sıralama yapılır. Bir makama ait fasılın oluşabilmesi için genellikle iki “Beste” ve iki “Semâî” bestelenmiş olmalıdır. Bunlar sözlü eserlerdir. Besteler “Murabba” ya da “Nakış” formundadır. Bir “Gazel”in iki beyiti üzerine bestelenen Murabbalar “Terennüm”lü ya da “Terennüm”süz olabilir. Eserlerin güftesini oluşturan şiirin dizeleri dışında, usûle uygun, “ten, tenen, tenenen, ten nen ni” v.b. gibi anlamsız ya da “canım, ömrüm” v.b. gibi anlamlı sözcüklerle oluşturulan ezgilere “Terennüm” denir. Şiirin 1.,2. ve 4. dizeleri aynı ezgiye bağlanmıştır. 3. dizinin ezgisi ise farklıdır ve “Miyan Hâne” adını taşıyan bu bölümde, genellikle makam geçkisi ya da genişlemesi yapılır. Terennümlü Murabbalarda her dizeden sonra terennüme geçilir. Miyan Hâne’nin Terennümü farklı olabilir. Nakışlarda ise iki dize, birbirine bağlı bestelenir ve ardından, uzun bir Terennüme geçilir. Murabba ya da Nakışlarla aynı yapıda olan fakat “Semâî usûlle” ile bestelenen sözlü Semâîlerin ilki “Ağır”, ikincisi “Yürük Semâî” dir. Fasılda bunlara “Kâr”, “Şarkı” gibi sözlü eserler, “Taksim”, “Peşrev”,

“Saz Semâîsi”, “Oyun Havası” gibi saz eserleri katılabilir. Böylece tam bir fasıl yapısı şu şekli alır:

- a) Herhangi bir sazla yapılan giriş Taksîmi,
- b) Peşrev,
- c) Birinci Beste veya Kâr,
- d) İkinci Beste,
- e) Ağır Semâî,
- f) Şarkılar (Büyük usûllü ve ağır karakterliden küçük usûllü ve hızlıya doğru sıralanır),
- g) Yürük Semâî,
- h) Saz Semâîsi.

“Kâr”, “Terennüm” ögesine geniş yer veren, büyük ustalık gerektiren bir sözlü eser türü olup, en gelişmiş biçimlerden biridir. “Şarkı”lar ise edebiyatımızda, halk türkülerinin etkisiyle ortaya çıkmış bir formdur. Şarkılar, dizelerden oluşur ve dizelerin sayısına göre değişik adlar alır. Küçük usûllerle bestelenir ve çok farklı yapılarda olabilir. Özellikle XIX. yüzyıldan sonra büyük ilgi görmüş ve öteki sözlü eser formlarını gölgede bırakmıştır. XX. yüzyılda ise, iyiden iyiye öne çıkmış, alışılmış yapıların dışına taşarak, “Fantezi” türüne dönüşmüş ve giderek popülerlermiş, başarılı pek az örneğin dışında, geleneksel sanat müziği alanındaki sığlaşmaya da bir ölçüde yol açmıştır. Osmanlı Müziğinde kullanılan saz eseri formlarından başlıcaları şunlardır:

Peşrev: Genellikle “Darb-ı Fetih”, “Sakîl”, “Muhammes”, “Devr-i Kebîr” gibi büyük usûllerle, bazen de “Düyek” usûlü kullanılarak bestelenmiş, farklı ezgilerden oluşmuş, “Hane” adı verilen bölümler ile bunlar arasında pek değişmeden yinelenen “Mülâzime” bölümünden oluşmuş bir saz eseridir.

Saz Semaisi: Peşrevlerle aynı yapıda olmasına karşın “Semâî” (6 zamanlı), “Aksak Semâî” (10 zamanlı) ve “Yürük Semâî” (6 zamanlı) usûller ile bestelenen saz eserleri olup “Saz Semâîsi” adını alır. Saz Semâîleri, fasılın sonunda, “Yürük Semâî”nin ardından seslendirilir.

Taksim: Makamı tanıtmaya, yol göstermeye, ısındırma ya da geçki amacıyla, tek çalgı ile, makam içinde, ancak bir usûle bağlanmadan, özgürce ve doğaçlama olarak seslendirilen ezgilere denir.

Oyun havası: Oynamak (dans etmek) için bestelenmiş saz eseleridir.

Usûller: 15 zamanlıya kadar olan usûllere “Küçük usûller”, 15 zamanlıdan büyük olanlara “Büyük usûller” denir. İki büyük usûlün bir arada kullanılmasına “Darbeyn” adı verilir. Birkaç usûlün yan yana gelerek oluşturduğu usûl dizileri de vardır. Bunlardan biri, beş usûlden oluşan ve bir görüşe göre 60, başka bir görüşe göre de 120 zamanlı “Zencîr” usûlüdür. Küçük usûller içinde, 5,7,9 v.b. zamanlı olanlar, ya da “Aksak Semâî” gibi 10 zamanlı usûller, “Aksak usûller” başlığı altında toplanır. Asıl “Aksak” adını taşıyan zamanlar ise 2+2+2+3 biçiminde sıralanan usûldür (<http://www.kulturturizm.gov.tr>).

Osmanlı Müzikleri - Örnekler: Mehter Müziği: Mehter Türk geleneklerinde, bir şenlik aracı değil, azamet, ihtişamın ve görkemli olmanın bir işaretidir. Devletin ululuğu ve kutluluğu, davulların gümbürtüsü ile yankılanır. Türklerin devlet anlayışında, halkın bütünlüğü, devletin yüceliği kavramları çok önemlidir. Bu inanış ve gelenekler, İslamiyet’ten önceki Türk devletlerinde de, Selçuklu ve Osmanlı devletinde de, küçük değişikliklerle yer almıştır.

Bu yapıda üç önemli sembol vardır: Otağ , hakanın veya başkomutanın bulunduğu yerdir. Bu bir savaş alameti olarak ortaya çıkar çünkü otağ yalnızca savaşlarda kurulur. Hakanın Köşü, yani büyük davul, hakanlık otağını önünde durur ve yalnızca hakana aittir. Hakanlık Mehteri ise, sancağın altında ve otağın önünde askerleri yüreklendirmek için çalan müzik topluluğudur. Sancak ve mehter, Türk devletinde birbirinden ayrılmaz çok önemli olgulardır. Mehter vuruşu ile otağdan çıkılır ve savaş akınlarının ilk adımları atılmış olurdu. Türklerin Orta Asya geleneklerinde, devletin başı olan Hakan'ın otağı önünde kurulan büyük Davulun ve Köşün günün belli zamanlarında çalınarak gücünü göstermesine Nevbet (Nevbe) döğme ya da vurma denilirdi. Nevbet döğmek, devletin başı olan Hakanın gücünü dosta düşmana göstermesi ve özellikle düşmanın yüreğine korku salması şeklinde yorumlanırdı. Osmanlı da sancak gibi mukaddes bir varlık halinde yaşatılan mehter, bağımsızlığın, devlet varlığının önemli bir göstergesi olmasının yanı sıra, meydan savaşlarında, kale kuşatmalarında, deniz savaşlarında düşmana hücum esnasında, vurduğu hamasî havalarla duyguları kamçılar, şahlandırır, askeri şevke getirir, ordunun moralini yükseltirken çıkardığı müthiş gümbürtüyle düşmanın moralini yok eder, onu bozguna uğrattırdı. Meydan savaşında, tek bir hakanlık köşü bile, kendi başına bir mehterdi. Hücum ve duraklamaları, hakanlık köşü belirler, davul ve borulardan oluşan mehter, savaşta orduyu yönlendirdi. Savaşta yenilgi, mehterin yağmalanması ile kabul edilirdi. Bu durumda en zorlu savaşlar sancak ve mehter çevresinde olurdu.

Görülüyor ki mehter, savaş alanında, sadece bir müzik topluluğu olmaktan bir anlamda uzaklaşırken barış zamanında müzik yönü daha çok öne çıkıyordu. Barış zamanında mehter, hakanın saltanatının ve devlet hayatının devam ettiğinin bir göstergesiydi. Bunun dışında davul ve mehter, devletin haber ve ilan gibi işlerini de yerine getirirdi.

Osmanlı mehterinde; zurna, boru, kurrenay ve mehter düdüğü gibi üflemeli / nefesli, kös, davul, nakkare, zil ve çevgân gibi vurmali ya da çırpılan çalgılar yer alırdı. Çalgıların sayısı eşit tutulur ve bu sayıya göre mehterin kaç katlı olduğu belirlenirdi. "Tabl ü alem-i hassa" adı verilen ve en büyük mehter olan Padişah mehteri, dokuz katlıydı. Bunun anlamı, her çalgıdan dokuz adet var demektir. Bu sayı sonraları, on iki hatta on altıya kadar yükselmişti. Padişah'tan başka, Vezir-i âzam-ın (Başbakan'ın) Kubbe vezirlerinin (Kabine üyelerinin), Defterdar ve Reisül küttab'ın (Maliye ve Dış işleri Bakanı'nın) Mehterhâneleri olduğu gibi, ülkenin çeşitli eyâletlerinde ve kalelerinde de Mehter takımları bulunur ve görev yapardı. Mehter'in etki gücü Avrupalılar tarafından da değerlendirilmiş ve Mehter örnek alınarak çeşitli Avrupa ülkelerinde Askerî Müzik toplulukları, "Bando"lar kurulmuştur. Gluck, Mozart, Beethoven gibi bestecilerin Mehter'den esinlenerek müzikler yazdıkları da bilinmektedir (<http://www.kulturturizm.gov.tr>).

Dini Müzikler: Müzik çerçevesinde, İslam dininin gereği olan, farz, sünnet ve nafile, ibadete çağırma, yardımcı olma ya da süsleme amacıyla yararlanılan ve kullanım yoluna göre “Şer’i Müzik” ve “Tasavvufî Müzik”, seslendirildiği yere göre de “Cami Müziği” ve “Tekke Müziği” diye nitelenen müzikler, “Dinsel Müzik” genel başlığı altında toplanabilir. İslâm ibâdetinde önemli bir yeri olan “Tilâvet” (Kuran okuma), “Ezan”, “Salevât”, “Temcîd” v.b. gibi formlar, “Cami Müziği” türüne girer. Çeşitli Tasavvuf yollarının, özellikle Mevlevî’lerin ve Bektâşî’lerin, bir çeşit dinsel dansa da yer verilen törenlerinde, seslendirdikleri müzikler: “Mevlevî Âyînleri” ve Bektâşî “Deyiş”leri ile “Semah”ları ise “Tasavvufî Müzik” türü içinde yer alır.

Geleneksel - Yerel Müzik Çalgıları: Kordofonlar (Telli Çalgılar): Sesi bir telin titreşimiyle elde edilen çalgılardır. Bu çalgılar iki grupta incelenebilir.

Yaylı Telli Çalgılar: Bunlara örnek olarak; Kemençe, Kabak Kemane (İklığ), Keman ve benzerleri verilebilir.

Tezeneli / Mızraplı Telli Çalgılar: Bunlara örnek olarak; Ud, Tambur, Çeng, Tar, Kanun, Santur, Kopuz, Bağlama ailesi (meydan sazı, divan sazı, bozuk, tambura, cura, üçtelli, onikitepli, çarta, ırızva) ve benzerleri verilebilir.

Aerofonlar (Havalı / Üflemeli Çalgılar): Çalgının içindeki veya çevresindeki havanın titreşimi ile ses veren çalgılardır. Bunlara örnek olarak; Zurna, Çifte, Mey, Kaval, Sipsi, Çığırma, Tulum, Ağız Armonikası, Akordeon, Mızık ve benzerleri verilebilir.

Mambranofonlar (Derili Çalgılar): Bir derinin ses üretmesi ile ses çıkaran çalgılardır. Bunlara örnek olarak; Dümbelek (deblek, darbuka), Davul, Daire, Def, Kudüm, Zilli Def ve benzerleri verilebilir.

İdyofonlar (Kendi Tınlar Çalgılar: Vurma, çarpma, sallama gibi eylemlerle çalınan, genellikle sert malzemelerden yapılan, bütün gövdelerinin titreşimiyle ses veren çalgılardır. Bunlara örnek olarak; Zil, Maşa, Çalpara (Çalpare), Şakşak (kaşık), Çan, Kastanyet, Çengizili sembalet), Bando zilleri (halihe) ve benzerleri verilebilir.

Türkiye’de bulunan yerel müzikleri ve yerel enstrümanları tanıttıktan sonra bu müziklerin ve enstrümanların küresel müzik endüstrisinde yeni baştan yorumlanarak bir ürün olarak pazarlandığından da bahsetmemiz gerekmektedir. Buna örnek olarak “Mercan Dede” nin müzikal form olarak sıkça kullandığı dini müzik kategorisinde yer alan tasavvuf müziğini kendince kesip biçtikten sonra batı müziği ile birleştirerek yorumlamasını gösterebiliriz. Tasavvuf müziğinin en belirgin enstrümanı olarak bildiğimiz “Ney”i kullanarak etnik müzik karakterini yansıtmaktadır. Özellikle son yıllarda tüm dünyada bir salgın gibi yayılan bu müzikal yaklaşım yerel müziklerin yeni baştan, fakat yerel kimliğinden koparılarak başka bir müzikal zeminde tanımlamaktadır.

Dünya müzik pazarında yerel yapıtların dikkat çekmesinin nedeni bu birbirinden son derece farklı iki kültürün buluşmasıdır belki de. Bu müzikal anlayış içinde örnek gösterebileceğim bir diğer isim “Burhan Öçal”dır benim için. Perküsyon sanatçısı olarak tanınan Burhan ÖÇAL albümlerinde gerek Türk halk müziği eserlerini, gerekse Türk sanat müziği eserlerini elektronik müzikle birleştirerek bir anlamda kendi müzik politikasının göstergesi diyebileceğimiz yerel olanla evrensel olanın birleşimini kullanmaktadır. Otantik Türk çalgılarını, elektronik müzikle birleştiren ÖÇAL; tasavvuf müziğinde kullanılan vurmali sazlardan Bendirle çok baskın olmasa da yer yer mistik bir hava yaratmaya çalışmaktadır. Eklektik bir müzikal yaklaşımla yapılan bu çalışmalar yerel müzikal formların en karakteristik yanlarının yeni bir müzikal zemine oturtulmasıyla gerçekleştirilmektedir.

Küresel müzik endüstrisi olarak anladığımız; Batı müziğinin kabul ettiği değerler ölçüsüyle sınırlı kaldığını unutmamalıyız. Özgün formları doğrultusunda hiçbir yabancı öge

bulundurmadan dünya müzik platformunda sivrilebilmek neredeyse imkansız gözükmektedir. Yine bu bağlamda Türkiye’de ve dünyada “azınlık”lar yerel topluluklar vesilesiyle kültürel kimliklerini müzikal zeminde ifade etmektedirler.

Örnek vermek gerekirse; Arnavut halk müziği, Sırbistan halk müziği, Ermeni müziği, Kürt halk müziği, Romen müzik toplulukları, Makedonya müziği, Laz müziği, Gürcü müziği, Çerkez müziği v.b Akbank caz festivalinde ODTÜ Türk halkbilimi deneysel müzik grubunu yine bir başka örnek olarak gösterebiliriz. Grupta divan sazı, bağlama, perdesiz bağlama gibi Türk geleneksel çalgılarını kullanmakta ve grup üyeleri bu çeşitli otantik vurmali çalgılarla hem Türk müziğini hem de caz müziğini kapsayan melodi yapıları ve armonilerle otantığı de kapsayan ama yeni ezgilerle renklenen bir müziği sahneye taşımaktadır. Ahmet ÖZDEN, Zurna sanatçısı olarak Lüleburgaz topluluğu ile çalışmaktadır.

Grup, Türkiye’nin genel folklor ve Balkanların cenaze ve düğün müzikleri ile folk-caz örneklerinden oluşan bir program sunuyor (<http://www.akbank.com.tr>).

Örneklendirdiğim grup ve sanatçıların büyük bölümü Anonim eserleri yeni baştan düzenleyerek yöresel sazları ekleyerek ve modernize ederek dinleyicisiyle buluşturmaktadır.

3.1 Kritik Dönemlerin Kısa Bir Tarihçe İçinde Örneklendirilmesi

Müzik kültürel bir üründür. Yazının olmadığı sözlü gelenekte, müziğin üretimi ve dağıtımı ancak insanın sahip olduğu doğal araçlar (beyin, bellek ve dil) yoluyla olmak zorundaydı. Dolayısıyla, bu tür sözlü gelenekte müzik mekan ve zamanda aynılık ve ikili veya gruptaki yüzyüzelik zorunlu bir gereksinimdi. Yazılı kültüre geçiş ve kayıt araçlarının geliştirilmesiyle, müzikte üretim materyalleşmiştir; zaman ve yer bakımından aynılık sınırları kırılmıştır. Aynı zamanda bu sınırları kıran teknolojileri üretenler ve müzik üretimi için satın alanların egemenliği kurulmuştur. Böylece, müzik müziği yapanın kendisinin ürettiği bir aracı kullanarak, düşünseli kurgulanmış sözle ifade ötesine taşınmıştır: Müzik üretimi materyal bir üretilimdir ve günümüzde, müzik üretim endüstrisi en zengin endüstrilerden biridir. Müzik ekonomik bir emtiadır. Kullanım biçimi ve değeri psikolojik ve kültürel bir karakter taşımaktadır; fakat bu kullanımı teşvik eden ve yönlendiren endüstriler için müzik, emptia pazarında alışveriş değerine (exchange value) sahip olan bir maldır. Bu mal bir kaset veya CD gibi materyal taşıyıcılar içinde kullanım için şifrelenip yerleştirilmiştir. Kullanımın olabilmesi için bu şifreleri sese (ve görüntüye) dönüştüren şifre çözücü araçların satın alınması gerekir. Bu nedenle, emtialaştırılmış müzik, yaygın bir endüstriyel ürün ve yan ürün sistemi ortaya çıkartmıştır (Erdoğan, 2000).

Müziğin ticari bir mal olarak algılanması ve pazar yapısının gelişmesiyle birlikte müzik yazan, müziği söyleyen ve müziği dinleyen arasındaki ilişkiler de değişmiştir. Bu değişimin doğasının nasıl olduğu ve ne tür dönüşümlere uğradığı önemli inceleme konularından biridir. Müzikte emtia, üretim ve yabancılaşma ilişkisinde bağların nasıl kurulabileceği önemli bir inceleme alanıdır.

Müzik serbest pazar denen pazarda önemli bir konumda oturmaktadır. Bu müzik pazarının ne denli serbest olduğundan başlayarak, pazar yapısı (örneğin tekelleşme) ve işleyişinin (örneğin mülkiyet ilişkilerinin) inceleme altına alınması gerekmektedir.

Günümüzde müzik konusunu kapitalist üretim biçimi ve ilişkileri içinde ele almak gerekir. Bu ele alış sadece müziğin ticari bir mal oluşu değil aynı zamanda, müzikle ilgili kültürel kurumların ve örgütlenmelerin de aynı pazar yapısının bütünleşik bir parçası olmasından dolayıdır. Egemen ideolojileri ve kültürel ilişkileri destekleyen müzik üretimi bu pazar yapısının temel ürün biçimidir. Kendini alternatif ideolojik yaklaşımla tanımlayan müziğin bu pazar içinde, sadece kendi ideolojik yanlılarının dinlemesi ötesinde pazarlanması olasılığı ancak bu alternatif denilen veya öyle görünen tarzın aslında kapitalist düzenin üretim tarzına alternatif olmamasına bağlıdır. Örneğin Punk ve benzeri müziklerin burjuva orta sınıfı çocuklarının, bol cep harçlığı aldıkları baba ve annelerine ve insanlar arası durağan dayanışmaya karşı küfürle karşıtlığı ve bu karşıtlığın giyme, yeme, içme, kullanma ve atmadan geçerek ifadesi kapitalist pazar için oldukça fonksiyoneldir.

Yani, Punk ve benzeri müzikler sosyal direnişin müziği özelliğine çok az sahiptir. Bir kişinin (veya grubunun) müziği kendisi ve grubu için yazması, bunu hiçbir kapitalist firmayla anlaşmadan kendi olanaklarıyla, aracı kullanmaksızın yapması olanağı olabilir. Bu olanak ve yönelim genellikle küçük üretim firmalarının kurulmasına gidebilir. Bu firmalar (aynı Türkiye’de solcu yayın evlerindeki dönüşümde olduğu gibi) önce küçük-burjuva örgütlenme biçimini kopya ederler, ardından küçük-burjuva biçimine dönüştürler; ve sonra, büyüyenler dükkanlarında “best seller” müzik köşeleri açarak kapitalist pazarın bütünleşik bir parçası durumuna gelirler. Amaç artık, kitlesel kapsamda popüler müzik yapmak ve dağıtmak olmuştur. Firma orijinal ideolojik amaca hizmete devam edebilir; fakat pazarda tutunduğu ve kalıcılığı olasılığı anlaşıldığı andan itibaren, güçlü sermayeler için satın alınmaya hazır bir konuma gelir (Erdoğan, 2000).

Müzik aynı zamanda iş dışı boş zamanın kolonileştirilmesi ve kapitalist tüketim yönünde yönetilmesi görevini gören en önemli araçlardan birisidir. Boş zamanın değerlendirilmesi ve bu değerlendirmede etkinlikler için gündemin belirlenmesi ve öneme göre sıralanması işinin

kişinin kendi özgür seçimine bırakılmaması gereğinin ortaya çıkmasıyla birlikte müzik en etken yönlendirme aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Böylece hem müzik endüstrisi hem de diğer endüstriler pazar amaçlarını daha iyi gerçekleştirme olanaklarını elde etmektedirler.

Bağımsız ve büyük plak şirketleri arasındaki fark, ya da dört "iktisadi" ölçü; mülkiyet, ölçek, bütünleşme ve pazar payıdır. Çünkü müzik, çeşitli araçlarla yaratılan, tikel biçimlere tercüme edilen, dağıtılan ve satılan endüstriyel olarak üretime sokulmuş bir kültürdür. Belli başlı iki eğilimin, "izler-kitlelerin kayda değer genişlemesi" ve buna eşlik eden bir gelişme bulunmaktadır. Eski ve yeni iletişim araçlarının mülkiyeti büyük ölçüde, erken dönemlerde bilinmeyen ve genel endüstriyel üretimdeki belli başlı mülkiyet biçimleriyle önemli benzerlikler taşıyan bir mali örgütlenme türüne geçmiş ya da geçmektedir. Kapitalist iş dünyasının metotları ve tutumları, iletişim merkezine yakın bir yere yerleşmişlerdir (Fiske, 1999).

Bugün müzik endüstrisinin fikri haklardan doğan dolaşım ve paylaşım krizi içinde olduğunu söylemek yanlış bir kanı olmayacaktır çünkü satışlar son üç yıl içinde yüzde 20 ile 30 arasında düşmüştür. Plak şirketleri, yasal olmayan yollardan müzik dosyaları indiren (P2P) sistemleri kullandıkları için çocuklara dava açmaktadır. Çok az sayıda sanatçı yaptığı müziği radyoda dinleyebilmektedir. Ama radyo istasyonları mülkiyet kısıtlamaları konusunda Kongrelerde savaş vermeye devam etmektedir. Bağımsız müzik mağazaları benzeri görülmemiş bir hızla kapanmaktadır. Sanatçılar hemen hemen herkesle hatta hayranlarıyla bile ters düşmektedir. Yaygın olan görüşün tersine, sorunun kaynağı sanatçılardır; hayranları ya da yeni İnternet teknolojisi değildir. Mesele müzik endüstrisinin kendisidir şu anki yapısından kaynaklanmaktadır. Eskiden büyüklü küçüklü yüzlerce firmadan oluşan endüstri, şimdi bir avuç firmanın kontrolü altına girmiştir. Bu çok uluslu şirketler, şirket evlenmeleri ve birleşmeleri çılgınlığını sürdürmede kararlı görünmektedirler. Endüstri yakında sadece üç tane çok uluslu şirketin hakimiyeti altında toplanacak gibi gözükmektedir. Bu çok uluslu şirketleri yönetenler, müziğin bir maldan ibaret olduğuna inanmaktadırlar. Onlardan önceki yöneticilerden farklı olarak müziğin kâr edilen bir alan olduğu kadar, yaşamsal önemi olan sanat biçimi ve bir sosyal barometre olduğunu anlayamamaktadırlar.

Bir zamanlar sanatçıların plak şirketleri ile geliştirdikleri ilişkiler, sorunlu olsa bile, gerçekten anlamlıydı. Bu, şirketlerin nispeten küçük ve ulaşılabilir niteliği ve müziğin pazarlanmasında, sanatçılarla şirketlerin ortak çıkarları olması sayesinde mümkündü. Bugün bu ilişkiler birçok sanatçı için neredeyse imkansızdır. Artık şirketler risk alıp, özgün ve önemli yeni sanatçılarla anlaşma yapmamaktadırlar. Ya da müziğin yaratılması ve promosyonu için onlarla ortaklık

kurmamaktadırlar. Müzik yaratıldıktan sonra, sanatçıyla müziğin arasındaki bağ en aza inmekte ve bazı durumlarda tamamen ortadan kalkmaktadır.

Şirketlerin kendi ifadeleriyle müzik, hiçbir özelliği olmayan bir mal konumundadır. Büyük bir plak şirketinin başkanı sanatçılar için 'ürün sağlayıcılar' deyimini kullanarak bunu doğrulamıştır. Bugün büyük bir plak şirketi Johnny Cash ile sözleşme yapabilir miydi? Radyo istasyonları bölgesel ve çok çeşitliyen DeeJay'ler kendi programlarını yapar ve sanatçılarla yakın ilişkiler kurarlardı. Bugün radyo programları şirket sahipleri tarafından merkezden programlanmakta, yayınlar artık kazanılmadan satın alınmaktadır. Şirketlerin radyo programları olduğu kadar, konser mekanlarını ve ajansları satın alabilmeleri için, kapılar ardına kadar açılmıştır. Sanatçılarla radyo şebekeleri arasındaki hassas denge, çarpıcı bir biçimde değişmiştir. Şimdi yayın şebekeleri sanatçılara görülmemiş biçimde baskı yapma imkanına sahiptir ve çoğu zaman bunu yapmaktadırlar da.

Sanatçıların radyo dalgalarındaki müzik üstündeki kontrolleri neredeyse ortadan kaybolmuş durumdadır ve günümüzde müzik mağazaları çok çeşit bulunduran büyülü yerlerdir. Bugün müzik en çok süper marketlerde satılmaktadır. En büyükler de Best Buy, Wal-Mart ve Target'dir. Bu mağazalardaki raf sayıları kısıtlı olduğu için, yeni sanatçıların ortaya çıkması çok zordur. Mağazalar müziği zarar eden bir kalem olarak gördükleri için, ünlü sanatçılar bile zorluk çekmekte, küçük ve müşteriyle bağ kuran mağazalar, ülke çapında kapanmaktadır. Bazıları alıp yürüyen P2P korsanlığı yüzünden kapanmaktadır ama çoğunun kapanma nedeni, öteden beri sanatçıyla hiçbir ilişki kurmayan büyük mağazalardır. Korsanlık belki de sanatçıları en çok zorlayan meseledir. Sanatçılar endüstri için yeni ve daha iyi bir model fikrine taraftar olsalar da müziklerini izin almadan veya hiçbir ödeme yapmadan kullanan bir modeli kabul etmemektedirler (The Washington Post, 2004).

Sanatçılar çocuklara dava açmak istemeseler de onları sevdiklerini öne süren bedavacı hayranları karşısında, çoğu kendini ihanete uğramış hissetmektedir. Korsanlık konusunda kabahatin çoğu müzik endüstrisindedir. Hem olayın üstüne vaktiyle gidilmemiştir, hem de P2P kullanıcıların bahanesini kendi elleriyle yaratmışlardır. Müzik dünyasında Napster ile yeni bir çağ açıldığı tartışmasız bir gerçektir. İnternet kullanıcıları diledikleri müzik eserine, özgürce ve pratik şekilde ellerinin altındaki bilgisayar üzerinden ulaşmanın keyfine vardıkten sonra müziğe sahip olmanın daha zor ve üstelik ücretli yolu olan albüm satışları düzenli olarak düşmeye başlamıştır. Paniğe kapılan müzik endüstrisinin aldığı önlemleri herkes duymuştur. Napster'a karşı açtıkları davada sitenin geliştiricileri o kadar sıkıştırılmıştır ki, Napster sonunda hizmet vermeyi kesip yeni bir düzenlemeye gitmeyi ve müzik dağıtımını

ücret karşılığında yapmayı, kârını müzik endüstrisi ile paylaşmayı kabul etmesine karşın Napster'ın açtığı kapıyı kapatmak mümkün olmamıştır. Onlarca paylaşım programı, “yasadışı dosya paylaşımı bizim değil kullanıcının sorunudur” argümanı ile ortaya çıkmıştır ve bu savunma ile hukuki başarılar da kaydedip güçlenmeye başlayınca, müzik endüstrisi sağlam bir darbe yemiştir.

Aslında tüm yasal veya etik sorunlardan öte tartışmanın hep geri planda kalan bir yanı vardır. Müzik endüstrisi müşterilerin her zaman daha hızlı, daha pratik, daha ucuz hizmet alma talebini anlamakta zorlanmıştır ve İnternet'in varlığını, etkisini, gücünü reddedilip görmezden gelindikçe, oluşan boşluğu yasadışı kopyalamaya imkân tanıyan P2P yazılımları doldurmuştur ve de dolduracaktır. Endüstri hatasını fark edince, online müzik satışı yapan iTunes gibi siteler yaygınlaşmaya başlamıştır; ama şu sıralar daha önemli bir gelişme yaşanmaktadır. Müzik yapımcıları, potansiyel müşterilerinin internete olan ilgisini, yatırımlarını doğru şekillendirmek için kullanmaya karar vermiştir ve bundan sonra yeni grupları, şarkıcıları önce internet üzerinde deneyeceklerini, albümleri internet üzerinde online satacaklarını ve ilgi gören şarkıcıların albümlerini fiziksel olarak basıp dağıtacaklarını açıklamıştır. Yapımcılar, bir şarkıcının başarılı sayılması için şarkılarının internet üzerinden, para ödenerek beş bin kez indirilmesini ön koşul kabul edeceklerdir (<http://www.chip.com>).

Küresel müzik pazarından bahsederken adını sıkça duyduğumuz “Dünya müziği” kavramı ki İngilizcesi “world music” olarak anılmaktadır müzik bilimcilerinin 1970-80 yılları arasında saf ve yerel müzikleri tanımlamak için ortaya attıklarını görüyoruz. Özellikle 1950'lerde batılı olmayan müziklerin “egzotik müzikler” diye tanımlanması ve sonradan bu kavramın sorunlu olduğunun anlaşılması “world music” kavramını güçlendirmiştir.

Dünya müziği kavramı 1970'lerden sonra müzik bilimcileri arasında geçerlilik kazanmıştır. 1980'lerden sonra, küreselleşmenin ortaya çıkması, kapitalizmin güçlenmesi ve buna bağlı olarak da kayıt endüstrisinin büyümesi sonucunda bu kavram daha farklı bir yönde geçerlilik kazanmıştır.

Kayıt endüstrisi içindeki yeni arayışlar bu kavramın “new age” bir yaklaşımla ele alınmasına neden olmuştur. “New age” diye tabir edilen müzik türüyle iç içe geçen bu kavramın yanı sıra “world beat” kavramı da “Avrupalı olmayan” müzikleri ifade temek üzere ortaya atılmıştır ve yine “dünya müziği” kavramıyla iç içe geçmiştir (Atamert, 2002).

“Dünya müziği” kavramının, dünya entelektüelleri arasında postmodernizmin tartışıldığı bir döneme denk gelmesi hiç de şaşırtıcı değildir çünkü Postmodernizmin kültürel farklılıkları ve

çoğulculuğu tercih edip, batının dayatmalarını reddederek lokal değerlerin öne çıkarılmasını önerirken etnik müziklerin de bir değer olarak yorumlanmasının önünü açmıştır. Daha evvel idol haline dönüştürülmüş popüler müzisyenlerin albümlerini piyasaya süren büyük şirketler, şimdi yerel çalışmaları dünyaya pazarlamaktadır. Bu durumun tıkanan müzikal pazara yeni bir açılım kazandırmak gayretinden kaynaklandığını görmekteyiz. Modernitenin birbirine benzeştirdiği kitleleri sömürmesi aşamasından sonra, bu defa da yerel müziklerin farklılığını hammadde gibi kullanıyor olduğunu görmekteyiz.

Mesela başta Hollanda olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde büyük ilgi gören Özbek sanatçı Yıldız Osmanova'nın albümünü Sony, İranlı kemençe virtüözü Kayhan Kalhor'un albümünü Equinox, Geleneksel Ermeni müziğinin çağdaş temsilcisi ve düdük enstrümanının ustası Djivan Gasparyan'ın son albümünü de EMI şirketi çıkarmıştır (Köpçük, 2002) .

Aslında tüm olan biten Anglo-Skson dünyanın, dünyada kendilerinden başka kültürlerin de var olduğunu hatırlamasıyla başlamıştır. Fakat tekrar hatırladıkları bu başka kültürleri ancak kendilerine benzettikten sonra onların “doğal” olduklarına inandılar. 1980’lerin sonlarında sayıları gittikçe artan, özellikle Afrika kökenli müzikleri müzik marketlerde sınıflandırma ihtiyacı doğdu. Üstelik bu müziklere olan ilgi gün geçtikçe artıyordu ve bu durum piyasada yeni ihtiyaçların doğmasına neden oluyordu. Plak şirketleri bu tür albümleri “etnik”, ”folk”, ya da “uluslar arası” gibi kategorilerle piyasaya sürmeye başladılar. ABD’de çıkan ünlü Billboard dergisi de 1990’da ilk kez “Top Adult Alternative Albums” başlığı altında, en çok satan ilk 15 albümün yer aldığı bir dünya müziği listesi ekledi. Ancak ilginçtir ki bu listelerde Uzakdoğu müzikleri hemen hemen hiç yoktu. Bir miktar Afrika olsa da çoğunluğu yine Kuzey Amerika ve Batı Avrupa oluşturunuyordu. Ayrıca listelerdeki albümlerin yayınlandığı şirketlere bakıldığında da en büyük ve en güçlü plak şirketleri (CEMA, EMD, PolyGram, Sony, UNI, WEA) başı çekiyordu. Özet olarak Gipsy Kings gibi Fransız, Clannad gibi İrlandalı-Kelt, Youssou N’Dour gibi Afrikalı müzisyenler en çok satanlar listelerinde üst sıralara yükselebiliyordu, ancak hakim olan bu kesim dışında daha “saf”, daha “yerel” müziklere rastlamak pek mümkün değildi.

“Müziğin Oscarları” olarak nitelendirilen Grammy ödüllerine bakıldığında da durum büyük benzerlik göstermektedir. Aslında Grammy ödüllerinde dünya müziği kategorisi çok önceden, ödüllerin verilmeye başlamasından bir yıl sonra, 1959’da, “Best Performance, Folk” (En iyi icra, Folk) başlığı altında konmuştur. Ancak 1950’li, 1960’lı yıllarda “folk” olarak tabir edilen müzik türüne bugün hiçbir müzik türü tam olarak girmez. O yıllarda bu ödülü en çok kazanan kişi “Kalipso kralı” Harry Betafontey’dir ve 1960’lardan sonra bir daha aday bile olamamıştır.

1970’te ödölün adı “Best Ethnic or Traditional Recording (including Traditional Blues)”, (En iyi Etnik veya Geleneksel Kayıt – Geleneksel Blues Dahil) olarak değiştirilmiştir ve bundan sonra birçok Afro- Amerikalı Blues şarkıcısı bu ödölü almaya başlamıştır ve 1974’te ödölün adı “Best Ethnic or Traditional Recording olarak değiştirilmiştir.

“Including Traditional Blues or Pure Folk”, (En İyi Etnik veya Geleneksel Kayıt - Geleneksel Blues ve Saf Folk Dahil) olarak anılmaya başlanırken bu ödölü sürekli olarak Muddy Waters ve Doc Watson almıştır. Bu yüzden 1982’de “Best Traditional Blues Recording” (En İyi Geleneksel Blues Kaydı) olarak bu ödül ayrılmıştır ve dünya müziği kategorisi “Best Traditional Folk Recording” (En İyi Geleneksel Folk Kaydı) olarak adlandırılmıştır. Yine de Miriam Makeba, Ravi Shankar ve Ali Akbar Khan gibi birkaç isim dışında bu ödüle aday olanlar arasında ABD’li olmayan müzisyene rastlamak çok zordu. Rastlansa da bu müzisyen tek başına aday olamıyordu, genelde ödölü biriyle paylaşması gerekiyordu. Bu kuralı ilk bozan grup, 1986’da Paul Simon’la yaptıkları Graceland albümünden sonra, 1987’de çıkardıkları Shaka Zulu albümüyle Ladysmith Black Mambazo olmuştur. Grammy’de ilk kez 1991’de "Best World Music Album" (En İyi Dünya Müziği Albümü) kategorisi açıldı, ancak bu ödül de asla ABD’li olmayan bir gruba ya da müzisyene tek başına verilmemiştir. Örneğin 1995’te bu ödölü Ali Farka Toure ve Ry Cooder, ortak çalışmaları Talking Timbuktu albümleriyle almıştır. Batılı müzisyenler, batılı olmayan müzisyenlerle çalışarak ABD piyasalarının ya da dinleyicilerinin dikkatini çekiyordu – ki bu tür çalışmalar gün geçtikçe artmaktadır.

Bu gün “En İyi Dünya Müziği Albümü” adaylarına baktığımızda halen değişen pek bir şey olmadığını görürüz. Grammy alan albümler Billboard dergisindeki en çok satanlar listesinde üst sıralara yükselirken tüm müzik piyasası aslında birbirini etkilemektedir. Pazarlama stratejisi olarak dünya müzikleri albümlerinin, Latin kökenli müzisyenlerin Afrikalı müzisyenlerle çalışması gibi, birkaç müzik türünü içeren özellikleri ön plana çıkarılmaktadır. Küresel müzik endüstrisinin bu pazarlama politikası ile yerel müzikler “dünya müziği” kavramı içinde desteklenerek, yeniden giydirilerek bir ürün olarak müzik marketlerde yerini almaktadır. Zaman içerisinde “Dünya müziği” kavramı bu endüstri içinde dahi anlam kargaşasına yol açmaktadır. Ancak çoğunun birleştiği nokta, kavramın müzik bilimcilerinin ortaya attığı halinden uzaklaşmış olduğudur. Müzik endüstrisinin yerel müziklere ve müzisyenlerine belki de tek ve en önemli artısı isimsiz yerliler olarak değil “sanatçılar”, yani bireyler olarak sunuyor olmasıdır. Örneğin Ladysmith Black Mambazo’nun albümleri

önceden olsa belki sadece “Güney Afrika’dan vokal müzikler olarak çıkabilecekken şimdi doğrudan grubun adını taşımaktadır (Cynhia,1981).

Hepimizin kendimizi bir şekilde ifade etmeye ihtiyacı vardır. Çoğu zaman bu ihtiyacımızı zevklerimizle gideririz. Bir başka deyişle kendimizi zevklerimizle ifade ederiz. Giyimimiz, kullandığımız araba, evimizin dekorasyonu, saçımızın şekli hep kendimizi ifade ediş biçimimizdir aslında. Dolayısıyla farklı olmak isteriz. Ama örneğin bir arabadan bin tane yapılır. Ya da bir pantolonun beş bin tane daha benzeri vardır. Biz ise hep farklı ve tek olanı, benzersiz olanı ararız. Reklamcılar tüketicilere müzik konusunda “otantik” olanın, “tek” olanın ulaşabilecekleri bir yerde olduğunu söylemektedirler. Buna bağlı olarak gençler artık bir müzik mağazasına girdiklerinde herhangi bir rock grubu yerine örneğin Salif Keita’nın albümünü aramaktadır (Atamert, 2002) .

3.2 Caz Müziğinin Tarihsel Serüveni

Caz müziği dendiği zaman birçok kişinin aklına gelen ilk soru, neden bu müziğe caz dendiği ve böyle bir tabirin nereden geldiğidir. Bu konu Batı dünyasını da çok meşgul etmiş ve Profesör Marshall Stearns (ölmeden evvel Amerika’daki Caz araştırmaları Merkezi’nin başkanıydı) yazdığı story of jazz adlı kitabında bu hususta belli başlı teoriler üzerinde durmuştur. Bu teorilerden biri caz kelimesinin Batı Afrika sahillerinden Amerika’ya götürülen yerlilerle beraber deldiğini ve”hızlandırmak”, “heyecanlandırmak” manasında kullanıldığını söylemektedir.

Bir diğer teori ise bu kelimenin Arabistan’dan Sudan vasıtasıyla Afrika’ya süzüldüğünü ve aslının cazip, cezbe gibi Arapça kelimelerden geldiği, Afrika’da Arapça’ya çok yakın bir lisan kullanan Hausa yerlilerinin uzaktan gelen davul sesleri için jaiza tabirini kullandıkları belirtilmektedir. Hatta bu teoriyi takip edenlerin bir kısmı caz tabirinin Arapça haz kelimesinden geldiğini dahi söylemektedirler.

Üçüncü teoride ise Fransızca jaizer kelimesinden geldiği ve konuşmak, gevezelik etmek manasına gelen bu tabirin bu müziğe aktarıldığı belirtilmektedir. Bugün hala araştırmalar devam etmektedir fakat önemli olan nokta caz tabirinin başlarda New Orleans dolaylarında “jass her up” yani hızlandır, heyecanlandır, canlandır manasında kullanıldığıdır. Cazın tarifine gelince, buna bilindiği üzere genel olarak Batı Afrika’dan ve bilhassa Belçika Kongosu’ndan Amerika’ya esir olarak götürülen zencilerin zamanla kendi ritm anlayışlarıyla Avrupa armoni melodilerinin karışımından ortaya çıkardıkları bir müzik kolu olduğudur (Sermet,1990) .

Amerika'nın sadece müzik değil, tüm sanat literatürüne kattığı ilk ciddi Şey caz müziğidir. Kökenlerinde Batı Afrika kültürü ve müzik anlayışı, pamuk tarlalarında çalışan siyahi iŐçilere has blues ve hatta Avrupa marŐlarının geleneklerini taşımaktadır. Esas olarak siyahi Amerikalıların 20. yüzyılın başında Őekillendirdięi caz, 1920'lerde beyaz adamın da heves etmesiyle asıl popülerliğini kazanmıştır. O günden bu yana da diğer müzik türleriyle kaynaŐarak dallanıp budaklanmıŐ, bir yandan da diğer müzik türlerini etkilemiştir. Bugün hala yeni caz akımlarının ortaya çıkması bu yüzden hiç de Şaşırtıcı değildir. Bir diğer önemli nokta ise caz müziğinin her türlü müzik akımını içine çekebilecek ve yeniden Őekillendirecek esnekliğe sahip olmasıdır.

Cazın en dibinde yatan Şey Şüphesiz ki bluesdur. Blues, Güney Amerika'daki pamuk tarlalarında alıŐan Afrikalı iŐçilerin ağıtlarından doęmuŐ bir müziktir. Bu yüzden cazın mayasında acı olması da, içinde Őehirlere göç eden Afrikalı müzisyenlerin kendilerince yorumladıkları Afrika kültürü etkileri bulunması da kaçınılmaz bir durumdur. Kullandıkları enstrümanlar, davullar, ziller ve trompetler ise gayet Avrupalıdır. Caz müzisyenleri, gündüzleri cazın anavatanı New Orleans'taki cenaze törenlerinde çalan ufak orkestralarda çalıŐıyor, geceleri ise toplanıp kendi müziklerini yapıyorlardı. Caz müziği 1880' lerde New Orleans'ta geliŐmeye baŐladı ve 1920'lerin başında New York, Los Angeles ve Chicago'da yapılan kayıtlarla son Şeklini aldı.

O zamanlar birçok değişik akım cazın ortaya çıkışında yol gösterici olmuştur. Bunlardan biri melodilerin ve akorların eşliğinde simgesel olarak özgürlüğe kavuŐma abalarıydı. Bu akım bugün doğaçlama olarak tanımladığımız olaya liderlik etmiştir. Bir diğeri ise, siyahi Amerikalıların yarattığı blues ve ragtime gibi müzik türleridir.

Caz müziğinin neden ve nasıl Amerika'da ortaya çıktığını ve bu kadar farklı türde müziğin nasıl biraraya geldiğini anlayabilmek için, Afrikalıların kölelik Amerika'sındaki yaŐamlarına göz atmamız gerekir. Afrikalı köleler Amerika'ya getirildikleri zaman yanlarına müzik aletlerini almalarına izin verilmemiştir. Ama onlar müzikal zevklerini ve geleneklerini yanlarına almıŐlardır. Afrikalıların yüzyıllar önce yaptığı bu hareket, Avrupa müziğinin neden Afrika kökenli Amerikalılar tarafından çalındığında daha farklı duyulduğunu biraz da olsa anlamamıza yardımcı olabilir. Örneğin bazı köleler Avrupa kökenli kilise müziklerini, yöresel müzikleri ve dans müziklerini kendi müzik zevk ve geleneklerine uyacak Şekilde deęiŐtirmiŐlerdir. Onların çocukları da atalarının müzikteki bu davalarının peŐinden gitmiŐ ve böylelikle bu müziksel tercih nesilden nesile devam etmiştir (<http://www.istegenc.com>).

Caz Neden New Orleans'da Ortaya Çıktı? Fransızlar 1718 yılında New Orleans' a yerleşmeye başladılar ve 1719 yılında yüz kırk yedi siyah köle buraya getirilmiştir. 1722 yılının başında New Orleans'ta kölelik tamamen yayılmamıştı, hala özgür siyahlar vardı. 1763 yılında Fransızlar Louisiana topraklarını İspanyollara hediye etmişlerdir. Ancak 1769 yılına kadar İspanyolların kuralları bu topraklar üzerinde tam olarak geçerli olamamıştır. Daha sonrasında gelen İspanyol kurallarına rağmen, Fransızların dilleri ve gelenekleri hep ön plandaydı. 1801'de İspanyollar Louisiana'yı Fransızlara geri vermiş olmalarına rağmen İspanyolların koymuş olduğu kurallar, 1803' te Louisiana Amerika Birleşik Devletleri tarafından Fransızların elinden alınana kadar, geçerliliğini sürdürmüştür.

İspanyolların bu topraklar üzerindeki etkisi bazı sosyolojik örneklerde göze çarpmaktadır. Örneğin o yıllarda farklı etnik gruplardan insanların birbirleriyle evlenmeleri Louisiana'da çok sık gerçekleşen bir olaydı. Ayrıca İspanyol kuralları çok sayıda kölenin özgür kalmasını sağlamış, bu da özgür siyahların sayılarının artmasına neden olmuştur. 1800' lerin ortalarında siyah ve beyaz ırkın biraraya gelmesi, Avrupa ve Afrika geleneklerinin etkileşimlerine yol açmıştır. İki ırkın birleşmesinden oluşan bu yeni ırk Creole toplum olarak bilinir ve Creole'ler biraz Afrikalı biraz da Fransız'dır.

New Orleans caz müziğinin ortaya çıkması için ideal bir yerdi. Mississippi Nehri'nin ağzının yakınında olan New Orleans Amerika için gelişmekte olan bir ticaret yoluydu ve bu nedenle o zamanlar ticaretin merkeziydi. Ticari öneminin yanı sıra bir liman şehri olduğu için buraya dünyanın her yerinden insanlar geliyordu ve New Orleans günden güne kozmopolit bir yerleşim merkezi şeklini alıyordu. Bu kadar renkli bir yerin eğlence hayatı da çok renkliydi. New Orleans'ta birçok bar vardı ve bu barlarda sık sık dans partileri yapılıyordu. New Orleans' taki bu yoğun eğlence hayatının sonucu olarak, bölgedeki müzisyenlere birçok iş imkanı doğuyordu. Bu dönemde canlı müziğe çok büyük bir istek vardı ve yeniliklere olan ihtiyaç devam ediyordu. Bu istek ve ihtiyaçlar müzisyenlerin yeni stiller yaratmalarına neden oldu. Müzisyenler değişik ve garip yaklaşımları harmanladılar, gözden geçirip yeniden düzenlediler. Bu gelişmeler cazın ortaya çıkışında büyük rol oynamıştır (<http://www.cazci.com>).

Caz Orkestra - Bandolarının Kökeni: O yıllarda orkestralar açık havada yapılan birçok aktivitede (piknik, spor etkinlikleri, politik konuşmalar) çalışıyorlardı. Dans etmek 19.yüzyılın en popüler aktivitesiydi. Dans için orkestralar etkinliklerin öncesinde müzik yapmaya başlıyorlardı. Bandolar bu tür aktiviteler için tercih ediliyorlardı. Bandolarda üflemlerli çalgılar (kornet, trombon vb.) haricinde sadece davul ve ziller yer alıyordu. Kapalı salonlarda yapılan

aktivitelerde büyük orkestralara ihtiyaç duyulmuyordu. Bu tür yerler için "string band" denilen topluluklar seçiliyordu. Bu topluluklarda, bandoların aksine üflemeli bir enstrüman yanında gitar keman bas ve piyano bulunuyor ve vurmali çalgılar yer almıyordu.

Amerikan iç savaşından önce New Orleans'ta bu tarz orkestralar vardı ancak savaşla birlikte bu orkestraların sayıları arttı. New Orleans ve çevresinde otuza yakın orkestra vardı. Bu orkestralar askeri marşların ve yurtseverlikle ilgili şarkıların çalındığı konserler veriyorlardı. Bu dönemde, gerek Brass Band'lerin gerek se String Band'lerin varlığı New Orleans' ın orkestral gelenekleri için uyarıcı bir unsur olmuştur.

1800'lerin sonunda ragtime New Orleans'ta çok popülerdi. Rag kelimesi askeri marşların ve Afro-Amerikan banjo müziğinden alınmış ritimlerin bir arada kullanıldığı müzik türü anlamına gelir. Genellikle ragtime ilk olarak 1890'larda görülen, piyano için yazılmış müziklere verilen isimdir. Ragtime terimi sadece piyano için yazılan bir müzik olmanın dışında müziğe giriş devrini tanımlamakta da kullanılmaktadır. Örneğin, 1890-1920 yılları arasında New Orleans'ta ragtime piyanistlerinin yan ısıra ragtime orkestraları, ragtime şarkıcıları ve banjo ile ragtime yapan müzisyenler vardı. Bugün caz müzisyeni olarak adlandırdığımız müzisyenlerin birçoğu, o zamanlar kendilerini ragtime müzisyeni olarak tanıtıyorlardı. Bu yüzden bazı müzikologlar ragtime'ın ilk caz stili olduğunu düşünürler. Tutucu görüşlere göre ise, ragtime bir caz stili değildir. Sadece biraz doğaçlama içerir ve cazın swing duygusundan oldukça uzaktır. Bununla beraber ragtime'ın cazın habercisi olduğunu söylemek kaçınılmazdır...

Etkilerin Birleşimi :1890'lar boyunca güney Louisiana' nın tüm kasabalarında küçüklü büyüklü orkestralar vardı. Bu orkestraların yaptığı müzik birçok etkiyi yansıtıyordu. Yapılan müzik marş müziğini ve ragtime'ı biraraya getiren bir müzikti. John Philip Sousa, o dönem orkestra konserlerinde ragtime parçalarına yer veren en ünlü orkestra şefiydi ve ragtime piyanistleri Sousa' nın marşlarını sık sık ragtime tarzında çalarlardı. Diğer bir etki de New Orleans' a gelen Meksikalı orkestraların müziğiydi. Bu orkestralardaki birçok Meksikalı müzisyen New Orleans ve çevresine yerleşti ve bunlardan bazıları burada müzik öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Onların müziği New Orleans'ta çok sevilip kabul gördüğü için birçok trompetçinin stilini etkilemiştir.

Caz direkt olarak orkestra müziğinden etkilenmiştir. 20. yüzyılın başlarında New Orleans'a gönderilen askeri bandolar 1800'lerin ortalarında ortaya çıkan dansın biçimlenmesini sağlamıştır. Bazen marşlar biraz yavaşlatılmış ve dans müziği olarak kullanılmıştır. Daha sonra "two-step" adı verilen popüler bir dans ortaya çıkmıştır. Ayrıca marşlarda bulunan

model, eski zamanlara ait parçaların düzenlenmesinde yol gösterici olmuştur. Sonunda askeri orkestralarda kullanılan pek çok sayıda enstrüman cazda da kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin marş düzenlemelerinde kullanılan flüt ve pikolo caz klarnetçileri tarafından taklit edilmiştir. Tipik marşların davul kısımları bir ya da üç vuruş çalınırken trampet daha keskin sesiyle iki ya da dört vuruş çalınmıştır.

Cazın Dansla İlişkisi : Cazın New Orleans'ta çok popüler olan rag ve blues'dan türediği çok sıradan bir düşüncedir. 1905-1915 yılları arasında ortaya çıkan grupları caz grubu olarak kabul edersek, New Orleans'lı bandaların repertuarlarının çok az bir bölümü rag tarzındaydı ve on iki barlık blues parçaları beklenildiği kadar yaygın değildi. Diğer taraftan caz repertuarları hakkında mevcut olan düşüncelerimiz ilk caz müzisyenlerinin müziğini yansıtmamaktadır.

Bugün yapılan caz müziğinin aksine; cazın ilk dönemlerinde insanlar cazı dans etmek için tercih ediyorlardı, sadece dinlemek için değil. Bu müziğin vuruş formu ve ruhu dansçıların ilgisini çekiyordu. Erken caz dönemi müzisyenleri repertuarlarını dansçılara eşlik edecek şekilde düzenlerlerdi. Danstaki değişiklikler ve dansın genelde kazandığı popülerlik cazın evriminde çok etkili olmuştur.

Yirminci yüzyılın başlarında New Orleans'ta tören orkestraları ve dans orkestraları aynı müzisyenleri ve büyük ölçüde aynı repertuarları paylaşıyorlardı. Öyle ki geçitlerde çalan müzisyenler geçit bittikten hemen sonra dans salonuna giderler ve enstrümanlarını değiştirip burada müzik yapmaya devam ederlerdi. Salon dansçılarına eşlik eden bu gruplar keman, gitar, bas ve bir ya da iki nefesli çalgıdan meydana gelen orkestralardı. Dansçılara eşlik edebilmek için müzisyenler değişik kaynaklardan çıkan müzikleri biraraya getirirlerdi. Çoğu zaman zorlayıcı ritimlerde parçalar çalmaktan kaçınırlardı. Bu yaklaşımlar cazın özünü oluşturmuştur ve bu dönem müzisyenlerinin çalış şekli "caz ne çaldığın değil, nasıl çaldığındır" düşüncesine önderlik etmiştir. Diğer bir düşünceye göre ise; "caz, dansçılar için yazılan müzikten ortaya çıkarak büyüyen bir müziktir" şeklindedir. Peki dansçılar için yazılan ve sonra şekil değiştirerek cazın gelişimini sağlayan bu müzik neydi ? O dönem müzisyenlerinin yaptığı müzik bugün New Orleans Cazı olarak da bilinen Dixieland tarzıdır ve insanlar her ne kadar Dixieland tarzını beyaz orkestra müziği olarak ayırsalar da, bu tarzın cazın ortaya çıkışındaki etkisi asla göz ardı edilemez.

Doğaçlama : Doğaçlama müziğin önemli bir unsurudur ve sadece şimdiki Avrupa müziğinde az kullanılmaktadır. Doğaçlama biraz Afrika müziği ama daha çok cazdan oluşur. Müzikologlar Afro-Amerikanların doğaçlama geleneklerini Afrika müziğinden aldıklarından

çok emin değildirler. İlk önce müzik kültürlerindeki doğaçlamaya, yeni dünyaya katılan kölelerin ne gibi bir etkisi olduğunu düşünmek gerekir. Örneğin Gana'nın tipik davul yapısında baş davulcu işaret vermeden sorumludur. Onun çaldığı bölüm diğer müzisyenlerinkinden daha değişkendir, dolayısıyla bu doğaçlama olarak varsayılabilir. Madinka davul yapısında baş çalgıcının diğerlerine göre daha fazla doğaçlama yapma imkanı vardır fakat bütün grup üyeleri kendi bölümlerinde ufak tefek oynamalar yapabilmektedir. Bazı Afrika korolarında şarkıcılar koro liderinin kendi bölümlerinde değişik varyasyonlar yapmasına izin verirler. Bu perspektiften bakıldığında görülmesi gereken şudur; her nasılsa bu çalışmalar bugünkü caz içerisinde bulunan doğaçlamaya yakın değildir. Batı Afrika şarkılarında ve Afro-Amerikan Blues şarkılarında, kendi içinde gelişen doğaçlamalar çok detaylı melodi satırlarının keşfedilmesiyle oluşmamıştır. Bunun yerine müzisyenler yaratıcılıklarını baştan sona kadar devam eden tek bir sesle, zamanla, perdeyle ve müziğin başındaki ve sonundaki tınıyla oynayarak ortaya koymuşlardır.

Doğaçlama sırasında müzisyenler, melodilerin ritimleriyle oynayabilmekte, vuruşlar biraz daha erken veya geç başlatılabilmekte veya vurulan bir nota bir kere yerine birden fazla çalınabilmektedir. Benzeri şekilde bir nota başlatılır sonra yumuşatılır, sonra tekrar inanılmaz garip bir ses artışıyla yükseltilebilir. Bazen bütün cümleler ritmi belirginleştirmek için değişik şekillerde yerleştirilebilir. Bu "ritmik yer değiştirme" olarak bilinir. Bu teknikler pop müzikten etkilenmiş olmasına rağmen hala Afro-Amerikan kökenli ilahilerde kullanılmaktadır.

Amerika'da cazın oluşmaya başladığı zamanlarda, Avrupa müzik geleneklerinde doğaçlama adına iyi gelişmeler olmuştur. Doğaçlamayla müziği süslemek 20. yüzyılın başlarında konserlerde çok kullanılan bir yoldu ve bu uzun süre pop müzik ve folklorik müzikte de kullanılmıştır. 1800'ler boyunca konser piyanistleri bislerde sık sık doğaçlama yapmışlardır. Alman ve Fransız klavye stillerindeki doğaçlamaya "Preluding" denilmiştir.

1923 yılının sonlarında müzisyenlerin doğaçlamadaki yaratıcılıkları orkestranın programı tarafından yönlendirilmiştir. Bazı programlar konser sırasında spontane bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu programların iskeletleri genelde basılmış düzenlemelerden oluşturulmuştur. İlk bakışta bu düzenlemelerde birçok bölümün birbirine uymadığı görülmesiyle birlikte, Trombonun kontür çizgileri, klarnetin obligatosu ve trompetin melodilerindeki varyasyonları spontane bir şekilde çalınır. Bunlara eşlik eden diğer melodiler ise yine yaratıcı müzisyenler tarafından doğaçlanır ve çeşitlendirilir.

1920'lerin sonunda doğaçlamaya olan ilgi doğaçlamanın boyutunu arttırmış ve bugün bilinen cazda kullanılan doğaçlamaya yaklaşmasında etkin olmuştur. İlk caz grupları enstrümanlarını nereden buluyorlardı peki ? Avrupalı bandolar; trompet, trombon, klarnet, saksofon ve tubayı içeren orkestra modelini geliştirmişlerdir. 20. yüzyılın başında New Orleans'ta bando enstrümanları kullanan birçok siyah ve beyaz orkestra vardı. Bunlar parodiler, piknikler, danslar ve cenazeler için marşlar çalarlardı. Yeni dünyaya köle sağlayan Afrika bölgesinin trompet, klarnet ve saksofonu anımsatan aletleri yoktu.

Batı Afrika'nın davulları günümüzde modern caz gruplarında bulunabilir ama ilk zamanlar cazda kullanılan davullar Avrupa sitili bandoların kullandığı davullardı. Davul yerine kullanılan "Wood black" ve "Cowbell" adlı perküsyon aletlerine en eski caz kayıtları dahil birçok kayıta duymak mümkündür. Bu aletlerin atalarının Afrika olduğu düşünülse de, Çinliler ve Türkler benzer enstrümanların yeni dünyaya girmesine katkıda bulunmuştur.

Swing dönemindeki caz müzisyenleri bugünkü rock starlarına benzetilebilir. Benny Goodman, Count Basie, Duke Ellington 30'lar ve 40'lar boyunca herkesin bildiği isimlerdi. Halk onları caz müzisyeni olarak değil, dans orkestralarının liderleri olarak görüyordu. Bu müzisyenleri sahip oldukları ün daha sonra çok az caz müzisyenine nasip olmuştur.

O dönemde orkestralarının (meşhur ya da değil) fazlalığı müzisyen ihtiyacına neden olmuş bu da caz müzisyenleri için iş olanaklarının artmasını sağlamıştır. Fakat pek çok orkestra doğaçlamaya önem vermediğinden müzisyenlerin bu orkestralarda kendilerini ne kadar geliştirebildikleri tartışılır (Sermet, 1999).

50'lerdeki rock gruplarında olduğu gibi, swing gruplarının 30'lar ve 40'lardaki en önemli işlevi insanlara dans müziği sunmalarıydı. Popüler rock gruplarıyla swing orkestralarının bir diğer benzerliği de özenle hazırlanmış kıyafetler ve sahne şovlarıdır. Sergilenen performansın görseelliği önemli sayıdaki dinleyici için başlı başına bir çekim oluşturmıştır. Bu yüzden swing döneminin popüleritesi kulağın yanı sıra göze de hitap etmesinden kaynaklanır. Peki bu popüleriteyi elde etmiş olan swing dönemi caz müziğinin zirvelerinden biri midir? Bu soruya cevap vermeden önce "caz"ı nasıl tanımlayacağımız önem kazanıyor. Eğer swing'e caz geleneğine ve bütünlüğüne bağlılığı açısından yaklaşırsak, evet, gerçekten de swing cazın zirvelerinden biridir. Ama daha katı bir tanım kullanıp, cazın doğaçlama içermesi gerektiği ve doğaçlamanın cazın olmazsa olmazlarından biri olduğunu söylersek swing için bir önceki cümledeki yargı gerçekliğini kaybeder çünkü dönemin dans orkestralarına göre caz kategorisine çok daha yakın olan orkestralarda dahi öncelikli amaç doğaçlama değildir (Sermet,1999).

Afrika'dan esir olarak getirilen zencilerin tamamen yabancı ve düşman bir dünyada nesiller boyu çektikleri eziyetleri bir yerde efendileri tarafından en zararsız olarak kabul edilen müzikle gidermeleri normaldi. Ama bu zararsız olarak kabul edilen meşgaleden yirminci yüzyılın en orijinal sanat kolunun ortaya çıkmasını normal kabul etmek ve hayretle karşılamak lazımdır. İşte caz böyle bir müzikti.

Zencilerin Afrika'dan gelirken kendilerine has ritim hissini de beraber getirdikleri muhakkaktı. Ama hepsi o kadar olduğuna göre melodi, armoni ve form bakımından beyazların müziğinden istifade etmeleri bir bakıma mecburi olmuştu. Bu seçme durumundan dolayı eklektik bir müzik olarak gelişen caz çok kısa zamanda çok büyük hamleler yapmış ve klasik müziğin aşağı yukarı 700 senede gösterdiği gelişmeyi 70 seneye sığdırmıştı. Ama, tabii bunun neticesinde birçok hususta satıhta kalmalarına ve bazı yenilikleri tam hazmetmeden geçişler yaşamıştır. Zenciler ancak yirminci yüzyılın başlarında kendilerini toparlamayı başarmış ve yavaş yavaş müzikle uğraşma imkanı bulmuşlardır. Uzu yıllar beyazların dansını görmek, müziklerini dinlemek ve kiliselerine gitmek ne de olsa onlara tesir etmiştir. Onun için müzikle uğraşmaya başladıkları zaman kendi gelenekleriyle beyazların onlara cazip gelen taraflarını karıştırmaya başlamışlardır ve neticesinde bir sentez ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan zencilerin sert misyoner baskısı altında topluca kiliselere sevk edildikleri ve isteseler de istemeseler de Hristiyan yapıldıkları malumdur. Ama zaten zenciler bu kilise işine fazla bir direnme göstermemişlerdir çünkü çektikleri bunca eza ve cefaya karşı kilise onlara bir kurtuluş ve güven yeri gibi görünmüştür. Ayrıca kiliselerin huşu veren görünüşü, dekor ve renkli merasimleri basit putperest zencileri etkilemiştir. Üstelik kilise ilahilerinin basit armoni yapısı zencilere uygun geldiği gibi, kiliselerde istedikleri gibi şarkı söylemek ve hatta cezbeye gelip dans etmek fırsatını bulmuşlardır. Bu arayıp da bulamadıkları bir şeydi. Bu bakımdan çoğu koyu dindar olmuş ve ilahilerin armoni yapısı da bilahara blues dediğimiz caz formunun temelini teşkil etmiştir.

Cazın geçirdiği evreleri isimlendirecek olursak; 1918-32 arasına pre-klasik devir, 1932-45 arasına klasik ve romantik devir(buradaki romantik hususu, daha ziyade dans müziğine yakın caz çalan beyaz orkestralar, şarkıcılar ve popüler müziğe ve kalıplarına çok ağırlık veren solistler temsil ediyordu), 1945-59 arası modern devir ve 1959-68 arası avant-garde müziğe geçiş olarak kabul edersek, 1968-82 arasını da avant-garde devir olarak kabul etmemiz zannederim fazla yanlış bir değerlendirme olmaz. 1982'den bu yana cazın o zamana kadar getirdiği teknik hususlardan feragat etmeden gelenekle birleştirmek ve pekiştirmek (consolidate) hususu mevcuttur ve çok da doğru bir tutumdur. Nasıl ki klasik müzikte Mozart,

Beethoven, Schubert ve Brams gibi devleri atlayıp sadece Boulez, Stockhausen, ve Ligeti gibi müzisyenleri dinleyenlere 'klasik müzik bitiyor' denemezse, aynı şey caz için de geçerlidir. Ayrıca klasik müzikte olduğu gibi, caz müziğinde de 'masterpiece' dediğimiz şaheserlerin büyük çoğunluğu klasik, romantik ve modern devirde meydana gelmiştir (Sermet,1999).

3.3 Caz Müziğinin Etnik Yapısının Küresel Pazarda Yer Edinmesi

Müzik endüstrisinin gelişimine baktığımızda; ilk olarak Gramofonun, radyonun ve devamında televizyonun keşfinin önemli bir rol oynadığını görmekteyiz. Tüm bu kitle iletişim araçları aynı zamanda müziğin evrenselleşmesini kaçınılmaz kılarken bu iletişim gücünü ellerinde bulunduran ülkeler kendi üretim araçlarını ve düşüncelerini popüler kültürün dominant unsuru haline gelen müzik ile insanın en ücra sığınağına kadar yaygınlaştırmaya çalışmaktadırlar.

Endüstrileşen ve metalaşan müzik 2. Dünya Savaşı'ndan sonra uluslararası kültürel dengeleri sarsabilecek kadar ciddi ve tehlikeli bir güç haline gelmiştir. Gramofonla önce caz, radyolarda Rhythm and Blues, arkasından da Rock'n Roll popüler tarzlar olarak dayatıldı yeryüzü gençliğine. İlerleyen süreç caz'ı erken tüketmiş, geri plana itmiş ve dolayısıyla seçkin bir beğeni standardına hitap eder hale sokmuştur. İlginç olan aynı süreci bugün Rock müziğinin de yaşıyor gözükmesidir. Rock artık marjinalleşmiş, politize olmuş, konformizmin karşısında yer almış söylemi ile pazarlanması zor bir tarza bürünmüştür.

Müzik endüstrisi, mit haline getirip vizyona sürdüğü şarkıcılara tapan, konser organizelerinde transa geçen "fabrikasyon yığınlar" idealini 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren gerçekleştirmiş ve aynışma adına tüketebileceği her şeyi sunmuştur (Küpçük, 2002).

Özellikle caz festivalleri ile açılım sağlayan lokal müzik türleri tüccar zihniyetli yapımcıların gözünden kaçmadı. Günün popüler müzik çalışmalarının eskisi kadar satmaması, tüketici kitlenin doyum aşamasına gelmiş olması, global sömürü organizmalarını yeni yatırımlara sürükledi ve festivallerde ilgi gören, kendi naif mecrasında ilerleyen, daha çok az gelişmiş ülkelerin müzikal birikimi olan, kendi tanımlamalarıyla "Dünya Müziği" bakir bir alan halinde yeni bir çıkış kapısıydı onlar için.

Niçin caz ile? Çünkü caz'ın tarihsel arka planı ile bugünün "Dünya Müziği" olarak adlandırılan az gelişmiş ülkelerin müziğinin hikayesi aynı. Yani ikisi de sömürüye karşı mağdur kalmış iki kırılma ırmağı. Yeni Kıta'ya pamuk tarlalarına çalıştırılmak üzere götürülen siyahların vokal eşliğinde icra ettikleri hüznün melodileri Blues'dan caz'a yolculuk ederken, 20. yy'da modernizmi ihraç eden merkezlerin sömürdüğü diğer toplumların müzikleri de

geleneksel metodları ekseninde var olma mücadelesi veriyordu. Kendi koridorunda giderek liberalleşen, her ritim ve diziye açık olan caz, ancak bu yapısı gereği lokal tınılara dünyaya açılma alanı sağlayabilirdi. Öyle de oldu. Bu konuya en iyi örnek gösterilebilecek sanatçılardan Yıldız Osmanova; Avrupa'da ilk albümünü 1993'te yayınlamış bir ses sanatçısıdır.

İran'ın dünyaca ünlü sanatçısı Kayhan Kalhor geleneksel Fars müziğini dünyaya tanıtmasının yanı sıra "Radif" olarak adlandırılan kemençe çalma tekniğinin de ustası olarak bilinmektedir.

Dünyaca ünlü Dūdūk ustası Djivan Gasparyan ise; 1928 yılında Ermenistan'da doğdu. Bizim Meşe benzeyen bu enstrümanı 6 yaşında çalmaya başlamıştır. Birçok kez UNESCO tarafından altın madalya ile ödüllendirilmiş ve Peter Gabriel gibi Batılı müzisyenlerle çalışmış bir sanatçıdır. Roll müzik dergisinin Ekim 1998 sayısında O'nun için "70 yaşında ama hala var gücünü nefesine katıp üflüyor dudu'ğunu" denilmektedir.

Bütün dünyanın ilk kez Martin Scarcès'in "Günaha Son Çağrı" filmi için Peter Gabriel'in hazırladığı "Passion" isimli çalışma ile tanıdı Pakistan'ın mistik ve aynı zamanda çağdaş kavvali sanatçısı Nusret Fatih Ali Han ise Müzikalite dergisinin Kış 1998/5. sayısında ustanın "Legend" isimli albümü için "adeta bir cem töreni ile karşılaşyoruz" denilmektedir. Ülkemizde çok yakından tanınan Okay Temiz, dünyanın önemli Türk perküsyoncusu ve dünyada en çok festivale katılma unvanına sahip bir sanatçımızdır. Aziza Mustafa Zadeh; albümleri Sony firmasınca yayınlanmış ve konserlerinde Azeri türkülerini caz yorumu ile seslendiren bir piyanist ve şarkıcıdır. Müzik isimli aylık derginin Mayıs 1996/4. sayısında Alper Fidaner "Kız Azeri, Yani Türk. Konserinde Take Five gibi bir takım caz standartlarıyla beraber, Bana Bana Gel gibi kulağımıza pek hoş gelen Azeri türkülerin caz düzenlemelerini çalıp söylüyor" derken bu konudaki şaşkınlığını gizleyememektedir.

Raşit Taha'nın çıkardığı albüm uzun süre Fransa müzik listelerinin en başında yer almasıyla açtığı koridordan bir çok Arap şarkıcı Avrupa piyasasına girmiştir. Cezayir asıllı sanatçı Raşit Taha'ya kadar birçok isim çoktandır gündemde. Tabi bu isimlerle birlikte temsil ettikleri kültürel farklılık ve doku da kendisine yer aralamaktadır. İlerleyen süreç yukarıda dikkat çektiğimiz sorunun cevabını da netleştirecektir (Küpçük, 2002).

3.4 Yerel Müziklerin Caz Müziği Başlığı Altında Toplanması

Küreselleşen kültürün kökenine ilişkin tartışmalar akademisyenler arasında halen devam ederken kültürel çalışmalar kuramcıları, kitlesel üretime geçişin (dolayısıyla dağıtımın ve

tüketimin kitleselleşmesinin) bugün anladığımız haliyle popüler kültürün oluşmasının habercisi olduğunu ileri sürerler. Bu olguyu hazırlayan dinamik olarak, 19. yüzyıl sonlarında çeşitli toplumsal değişim ve dönüşümlere neden olan

sanayi devrimi alınmaktadır. Sanayi devrimi beraberinde yarattığı tüketim toplumuyla birlikte kitleleri aynı beğeni merkezlerinde toplamayı hedeflemiştir. Popüler kültürün doğuşu bu tek tip insan modelinin ortaya çıkmasıyla yakın bir ilişki içerisinde. Ortak zevklerin, ortak düşüncelerin, ve ortak bir yaşam modeliyle küresel güç odakları sistematik olarak kişilerin yaşam alanlarına sızmayı başarmışlardır.

Sanayi toplumunda iletişim her şeyin merkezine gelip otururken bu dönemde yazılı kültürün yaygınlaşmasıyla ve daha sonra 20. yüzyılda 'audio-visual' kültüre geçişle popüler kültürel formların oluşumu ve gelişimi arasında sembiyotik bir ilişki vardır. (...) Popüler kültür alanında oldukça geniş bir literatür bulunmasına rağmen bu kültürün ortak kabul gören bir tanımına ulaşılamamıştır. En geniş anlamıyla gündelik hayatın kültürü olarak tanımlanabilir. Bu kültür tüm ideolojik biçimlenmelerin (siyasal, kültürel, düşünsel, cinsel, dinsel vb.) üretildiği ve gerçekleştirildiği, içinde iktidar ilişkilerini barındıran bir mücadele alanıdır (Kırca, 2001).

Çok yakın zamana kadar popüler kültür araştırmalarının başlıca iki yönelimi vardı, bunlardan daha az verimli olanı popüler kültürü bir iktidar modeline oturtmaksızın kutsayan yönelimdi. Bu yönelim toplumsal farklılıklardan nihai bir harmoni üreten popüler kültürü, ritüel bir toplumsal farklılıklar yönetimi biçimi olarak gören uzlaşma dayalı bir model olmuştur (Fiske, 1999).

Popüler kültürün en önemli üretim araçları olan medya “gerçek” kültürü hammadde olarak kullanır; çeşitli yönlerini yeniden yaratarak, değiştirerek, şekillendirerek yeniden üretir. Modern insanın kültürel tercihlerini düzenleyen medyanın sonuç itibarıyla yaptığı şey, gerçeğin kurgusallaşmasıdır. Bu ürünlerde kurgusallaştırılan gerçeklik, çoğu zaman güç ilişkilerini ve iktidarı meşrulaştırmaya yarar: Düşünmeden tüketilen, eleştirel bilincin gelişmesine fazla olanak tanımayan, sisteme olan inancı destekleyen bir kültür yaratılır. Popüler kültür ürünleri içinde yaşadığımız kültürü dolayimler ve üretir. Bu kültür de toplumda “hakim” tanımları üretir ve güç dengelerini meşrulaştırarak bunların devamını sağlar. Ancak popüler kültür yalnızca egemen sınıfların ideolojilerini yansıtan bir kültür değil, çok sayıda çelişkili öğeyi içinde barındıran farklı grupların (sınıfsal, etnik, cinsel vs.) mücadele alanıdır da aynı zamanda.

Bu “mücadele alanı” uzun süredir disiplinler arası pek çok araştırmaya konu olup küresel boyutları ve sonuçları açısından tartışılmaktadır. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen yeni iletişim teknolojileri ve çok-uluslu medya holdingleri, önceki dönemlere göre daha çeşitli, yoğun, geniş ve hızla yayılan bir küresel kültür akışına yol açmıştır. Dünyadaki dolaşımı her geçen gün artan popüler kültür ürünleri, diğer bir deyişle modern kitle iletişim araçlarıyla metalaştırılan, ulusal sınır tanımayan kültür ‘küresel kitle kültürü’ olarak nitelendiriliyor (Hall, 1998).

Medyanın tür ve içeriklerinin, kültürel imgelerin Kuzey Amerika'dan diğer Batı kültürlerine, oradan da gelişmekte olan ve az gelişmiş ülkelere akışı uzun süredir tek yönlü olarak sürerken Küresel kitle kültürünün Batı merkezli olduğu bir gerçektir. Batıdan Doğuya, Kuzeyden Güneye gerçekleşen bu kültür ve güç akışının tüketim maddeleri, marka ve medyanın yarattığı imajlarla dolaşıma girmektedir. Karmaşık dağıtım ağları ve ortaklık anlaşmalarıyla diğer ülkelere ihraç edilen popüler kültür ürünleri, ulus-aşırı şirketler aracılığıyla Amerikan tarzı bir yaşam anlayışının hakim olduğu bir çerçevenin içine yerleştirilerek yerelleştiriliyor veya yeni kültürel ortamlarla etkileşim içerisine girerek yeni kültürel oluşumlara yol açmaktadır (Kırca,2001).

Ulusal kültürlerin, kimliklerin ve kurumların merkezîyetçiliğinin sorgulanmasını kaçınılmaz kılan şeyin küresel kültür akışının hız kazanmasıdır bir bakıma. Bu sorgulama ve değişim sürecinde kültür ürünlerinin ve anlamlarının, yani kültürel alanın tüketilmesinde ve metalaşmasındaki yayılmanın, etkisinin oldukça önemli olduğu da bir gerçektir.

Kültürel ürünlerin dünyadaki akışının yerel kültürler üzerindeki etkileri çeşitli kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde incelenmektedir. Bu yaklaşımlardan bahsederken, kültür akışının ‘kültürel homojenlikle’, yani türdeşleştirici bir kültürel temsil biçimi oluşturmakta olduğu düşüncesinde olduğumu burada bir kez daha hatırlatmak istiyorum. Bir yandan popüler kültür aracılığıyla gerçekleşen kültür akışının yerel kimliklerin yeniden biçimlendiği bir süreç olarak gördüğümünden daha önce de bahsetmiştim. Bu bakış açısı, bizi yerel kimlikleri durağan görmekten uzaklaştırarak, onları çeşitli söylemlerin oluşturduğu yapılanmaların süreci olarak kavramlaştırmamıza olanak verdiğini düşünen odaklar da azımsanmayacak boyuttadır ve hatta kültürel küreselleşme ‘ulusal kültürlerin kendi anlamlarını sürekli yeniden ürettikleri şartların dönüştürülmesidir (Held , 2000).

Tüm bu düşünce biçimleri yerel müziklerin kimliklerinin yozlaşmasını engelleyememektedir. Ulusal ekonomilerin, kültürlerin ve yaşam biçimlerinin kendileri artık küreselleşme sürecinin parçasını oluşturmaktadır. Kültürel etkileşim sonucu ortaya çıkan kültürel oluşumları

açıklamak ve anlamlandırmak için çeşitli terminolojiler kullanılmaktadır. Bunlardan biri de kültürel “hibridizasyon”dur (Lull, 2000).

İthal edilen ‘yabancı’ kültürün yeni ortamda belirli bir şekilde algılanması ve ondan yeni anlamlar üretilmesi ile ilgili bir süreçtir. Caz müziğinin ve caz müziği kültürünün çeşitli ülkelerde pek çok yerel müzik türlerini ve yerel kültürleri etkilemesi buna bir örnektir. Caz müziği ve onu çevreleyen caz kültürü bir dönem gerek Avrupa’da olsun gerekse ülkemizde olsun yerel müzikleri kendi ekseninde döndürmeyi başarmıştır. Günümüzde buna benzer bir yaklaşımı caz müziğindeki kadar etkin olmasa da Hip—hop müziğinde de görmekteyiz. Amerika’da 1970’lerde Afrika kökenli Amerikan gençleri tarafından geliştirilen bu müzik türü; yine bu gençlerin içinde bulundukları ekonomik, sosyal ve kültürel baskıyı ifade edebilmek için kullandıkları bir sanat formu olmuştur. Afrika kökenli sözlü geleneğin bugüne kadar ulaşan halkası “rhyme” rap müziğin temelini oluşturmaktadır ve Hip-hop kültürü yalnızca bir eğlence aracı değil tarihsel olarak süregelen kendini ifade etmenin bir yolu, ortak bir anlayış, deneyim ve geleneklerden oluşmaktadır tıpkı “Caz” müziği gibi. Amerikan gettolarında oluşan bu kültür, dünyanın çeşitli ülkelerinde hakim kültüre karşı bir ses olmak isteyen gençler tarafından kendi kültürel ortamlarında yeniden üretilmektedir. Yeni Zelanda yerlileri Maoriler, Almanya’da yaşayan Türk gençleri veya Fransa’da yaşayan Afrika kökenli gençler bu müziği ve kültürü içinde bulundukları şartlarla mücadelenin bir aracı olarak üretmeye ve tüketmeye devam etmektedirler (Kırca,2001) .

Caz müziği tüm dünyadaki yerel müziklerin kendini duyurma imkanı sağlaması konusunda bir anlamda cesaret vermiştir. Hip—hop kültüründe olduğu gibi, yeni iletişim teknolojileriyle küreselleşme boyutu her gün hız kazanan popüler kültür formları, kimliğin ve kültürel alanın coğrafi alandan gittikçe ayrıldığına işaret etmektedir. Bunun doğurduğu sonuçları iki şekilde değerlendirmek mümkündür. Birincisi, günlük yaşam içindeki kültürel pratikleri çeşitlendirmektedir. İkincisi, toplum içindeki kültürel farklılıkların daha da görünür hale gelmesine neden olmaktadır. Bu bakımdan düşündüğümüzde sosyal ve kültürel alanların dönüşümünü de sağlamaktadır. Örneğin, özellikle 1990’lardan beri İstanbul müzik kültürünün küresel müzik kültürleriyle yoğun etkileşimi beraberinde eğlence mekanları arasında yalnızca Batı kökenli müzik kültürlerinin oluşmasını değil, Türkü barları gibi yerel müzik pratiklerinin popülerleşmesini de getirmiştir. Ayrıca Türk medyasındaki bazı reklamlar rap müziğinin tınıları ve Hip—hop—hip-hop kültürünü simgeleyen imajların kullanımı devam etmektedir. Fakat ne Türkü barlarındaki müzikler Türkülerin yerel dokusunu yansıtmaktadır ne de gettolardan

çıkıp gelen Hip—hop müziği tüketim araçlarına bir malzeme olarak kendi gerçeğini anlatmaktadır ve bir oturmamışlık söz konusudur (Kırca,2001).

3.4.1 Yerel Müzikler Arasında Caz Müziğinin Küresel Öncülüğü

Caz müziğini bir kez daha doğduğu topraklardan günümüze kadar geçen süre içerisindeki gelişimini gözden geçirmek için önce neyin caz müziği olmadığını ayırmak gerekir. Çünkü neredeyse ortamından koparılmış her yerel müzik caz müziğinden bir şeyler ekleyerek yeni bir şeylere dönüşmektedir.

Caz müziğini yaratanları yani zencileri ancak içinde bulunmak zorunda kaldıkları gerçekliğin ve yarattıkları müziğin bağlamları içinde anlamak mümkündür. Zencilerin bir müziğe ihtiyaçları vardır; kendilerinin olan bu müziği ayakta tutmak zorundaydılar; çünkü o dönemde onları ayakta tutacak başka şeyleri yoktu. Blues, daha önce de belirttiğimiz gibi XIX. Yüzyılda, genellikle siyah kölelerin çalışırken söyledikleri ruhani ezgilerden kaynaklanan bir Amerikan folk müziğidir. Cazin doğuşunda ve gelişiminde bunun önemli bir etkisi vardır. Şarkıların sözleri genel olarak yalın ve abartısız bir ifade taşımaktadır. Karşılıksız sevdâ, ekonomik sıkıntı gibi konular, çoğu zaman hüznünlü bir yorumla işlenir. Bazen de açık saçık sözler, sert ve bıkkın bir ifadeyle hüznün yerini alır.

Blues'da şarkıcının hem melodik, hem de ritmik özgürlüğü çok fazladır. Standart bir blues parçası devamlı tekrar edilen 12 mezülden ve 3 temel akordan oluşur. Bu akorlar, çalınan tonun (gamin) 1., 4. ve 5. derecelerinin isimlerini alan akorlardır ki bunların majör, minör hatta 6'lı 7 'li olmaları isteğe bağlıdır. Caz müziği içinde 'blues' sözcüğü, halen cazın en temel armonik yapısı olan bu 12 ölçünlük biçimi anlatmak için de kullanılır.

Caza gelince, Avrupalıların çoğunun 'caz' ile ilk ilişkiye geçişleri, ne trajiktir ki 1920'lerde Jack Hylton'ların, Paul Whiteman'ların "sweet"iyle olmuştur. Bir yalancı caz olan 'sweet', yapmacık tatlı müziğiyle pek kötü değildir, ancak caz da değildir (garaj.com).

Caz müziği, içinde her türlü unsuru, stili ve çalış tarzını bu yolla ticarete sokmuştur; bir başka deyişle, bu müzik bir şekilde sulandırılmış, bayağılaştırılmış ve özünden yoksun bırakılmıştır. Zencilerin o eski, hüznünlü, yüzyılların baskısını ve ezikliğini titreşimler halinde veren bluesu, gece klüplerinin ve kabarelerin bunaltıcı dans müziği olmuştur. Başlarda yalnızca blues şarkılarına eşlik eden piyanist tekniğinden başka bir şey olmayan 'boogie', eksantrik bir dans müziği haline sokulmuştur. Cazda başından beri ritmik bir unsur olarak bulunan 'swing', bütün zamanların en büyük müzik ticaretine alet edilmiştir. Dans etmek için değil de yalnız

dinlemek için olan soyut ve karmaşık caz türü 'be-bop', bir çok ülkede dans okullarının uyguladığı akrobatik zıplamaların müziği durumuna getirilmiştir (garaj.com).

Buraya kadar caz müziğinin ne olmadığını anlamaya çalışırken, ne olduğu sorusunun cevabını bulmaya çalışacak olursak;

Amerika'nın en tanınmış caz eleştirmenlerinden Marshall W. Stearns "Caz, Avrupa çalgılarını kullanan ve Avrupa armonisini, Avrupa-Afrika melodisini ve Afrika ritim unsurlarını birbirine bağlayan, doğaçtan çalınan (emprovize) Amerikan müziğidir." der. Ancak Avrupalı caz uzmanları, cazın "Amerika'dan dolayı" değil de "Amerika'ya rağmen" var olduğu görüşündedirler. Zencilerin Amerika'da içinde bulundukları durum düşünülürse bu fikrin de doğruluk payı taşıdığı görülür. Bu durumda Stearns'ün tanımındaki "Amerikan müziği" sözcükleri yerine "Uluslararası müzik" demek daha doğru olacaktır. Ama caz müziği daha önce de belirttiğim gibi, beyaz ve siyah ırkın müzikal planda karşılaştıkları yerde yani Amerika'nın New Orleans şehrinde doğmuştur. Ayrıca ortaya bir de caz müziği coğrafyası çıkmıştır ki Harlem, Chicago, Kansas City ve Los Angeles, New Orleans'a ek olarak bu coğrafyanın merkezlerini oluşturmuşlardır (<http://www.garaj.com>).

Cazın gelişmesindeki en etkili yön, onun stilidir. Cazın stil açısından gelişmesi belli bir tutarlılık, bir mantık, belli bir zorunluluk ve bütünlük içinde olmuştur. Bu da gerçek sanatın gelişimini belirleyen bir özelliktir. Caz stilleri cazın doğumundan başlayarak gelişimini sürdürmüştür.

Diğer yandan caz müziğinin unsurlarını da incelemek gerekmektedir. Cazı, geleneksel Avrupa müziğinden ayıran asıl niteliği ton oluşumundadır. Müziğin düzeyi buna göre ölçülür. Bu oluşum cazcı için bireysel bir sorun olduğundan, birey ile ton oluşumu arasında bir ilişki vardır. Cazdaki yorumlayıcı, geleneksel müzikteki besteciliğin yerini almaktadır. Paul Whiteman, cazın ton oluşumundaki anlamı şöyle açıklar: "Caz, bir şeyi söylemek anlamına gelmez; caz, o şeyin söylendiği tarz demektir."

Gerçek cazın dayandığı emprovizasyon (doğaçlama), cazda kolektif olarak gerçekleştirilir. Dışarıdan bakanlar için bu şaşılabilecek bir durumdur elbette. Kolektif emprovizasyon, var olan temaların yardımı ile olur. Temanın armonisi, yani melodiye eşlik etmek üzere çalınan belli akorları vardır. Cazcılar emprovizasyon sırasında çaldıklarının, temaya göre verilen bu akorlara uygun olmasına bakarlar. Kolektif emprovizasyon böyle gerçekleşir. Çoğu caz severin inancının aksine, aranjman cazda emprovizasyon özgürlüğünü engellemez, tersine buna yardım eder. "New Orleans Rhythm Kings" gibi eski bir orkestranın çaldıkları buna

somut örneklerdir. Şöyle ki, emprovizasyon sırasında müzikçi çok daha özgür ve bireysel olabilir. Çünkü aranjman sayesinde orkestranın diğer üyelerini dikkate alma zorunluluğu azalır. Geleneksel Avrupa müziğindeki kompozisyon ile aranjman arasında ise gerçekten bir terslik vardır.

Caz armoni ve melodide büyük ölçüde Avrupa müziğine dayanmaktadır. Modern caz, armoninin büyük ölçüde karmaşık hale gelmesine yol açmış, hatta bu tür müzikte kullanılan armonilerin atonal olduğu ileri sürülmüştür. Gerçekte atonal sözcüğünün anlamı bir armoninin tonal bağlantı noktasının olmamasıdır. Oysa böyle bir durum cazın en modern türleri için bile söz konusu olamaz. Gerçi modern cazda her zaman tonal olmayan bir akor vardır, ancak bu atonal değil, daraltılmış 5. derece, yani eksik beşli akordur. Çoğu kez cazın ritminin senkop tarzında olduğu söylense de bu doğru değildir. Bir caz orkestrası iki enstrüman grubundan oluşmaktadır: "Melodic section" ve "rhythm section". Birinci grupta trompet, trombon ve saksafon ailesi, diğer grupta da davul, bas, gitar ve piyano gibi ritmik ve armonik enstrümanlar bulunur. Bu durumda, caz ritmi iki grubun arasındaki sürekli gerilimden ortaya çıkar. Ritim enstrümanları, bütün parça boyunca aynı kalan ritmi şaşırmadan çalarlar. Melodi enstrümanları ise ritim enstrümanlarının vurguladıkları yerlere ağırlık vermezler, aksine ritim grubunun temel ritmini sürekli olarak yadsırlar, onu bozmak isterler. Cazın ritmi, aslında, bir ritmi kurmak ve sonra onu bozup tekrardan kurmaktan başka bir şey değildir. Bu durumda cazın bir biçimi bulunmadığını söylemek de yanlış olur. Geleneksel Avrupa konser müziğinin asıl düzenleyici faktörü biçim ise, caz müziğinin asıl düzenleyici faktörü ritim haline gelmiştir.

Caz unsurlarından biri de ilginçtir ki albümlerdir. Cazla ilgilenmek bir anlamda plaklarla ilgilenmektir. Ton oluşumu cazda büyük önem taşıdığından bu müziği notalarda tutmanın anlamı yoktur. Kısacası geleneksel müzikte 'partitür' ne ise, cazda da 'plak' odur. Caz plağı dondurulmuş emprovizasyondan başka bir şey değildir.

Ton oluşumu ve emprovizasyonun yanında, cazda Blues'dan daha temel olan bir unsur yoktur. Blues, cazın en karmaşık ve deneysel biçimlerinde bile her zaman yaratıcılığın kazandığı bir güç kaynağıdır. Gerçekten de, Blues ortadan kalkarsa caz da caz olmaktan çıkar.

4. KÜRESEL MÜZİK PAZARINDA HAKLAR SORUNU

Bilim ve sanatta yaratıcılık, şüphesiz, buna uygun bir ortamın varlığını gerektirir. Yeterli alt yapı ve bu alt yapı üzerindeki faaliyetleri düzenleyen kurallar böyle bir ortamın en temel unsurlarındandır. Bugünkü şekliyle bunlar, İnternet ve telif hakları kanunlarıdır.

İnternet, bilim ve sanat alanındaki faaliyetlerin alt yapısı olarak bütün dünyada hızlı bir gelişme göstermektedir. İletişim, bilgi erişim ve yayımında sağladığı avantajlar dolayısıyla, bütün gelişmiş ülkeler İnternet'in büyümesi için gerekli yatırımları yapmaktadır. Amaç, bilim ve sanatta gelişmeyi hızlandırmaktır. Telif hakları kanunları ise bilim ve sanat alanındaki faaliyetleri düzenleyen kurallar koymaktadır. Bu kurallar, bir yandan yazarlar ve sanatçıların özgün eserleri üzerindeki menfaatlerini koruma altına alır, diğer yandan da başkalarının bu eserlerdeki fikir ve bilgileri kullanmalarını teşvik eder. Burada da amaç, bilim ve sanatın gelişmesidir.

Ancak, İnternet'in iletişim, bilgi erişim ve yayımında avantaj sağlayan bazı özellikleri, telif haklarının korunması açısından problem olmaktadır. Gelişmiş ülkelerde, bu problemlerin nasıl çözüleceği, başka bir ifadeyle, İnternet ve telif haklarının nasıl bağdaştırılacağı konusu yoğun olarak tartışılmıştır. Bu tartışmalar sonucunda telif hakları kanunlarında önemli değişiklikler yapılmış veya yapılmak üzeredir.

Türkiye'de ise konu hemen hemen hiç araştırılmamış ve tartışılmamıştır. Türkiye'de bilim ve kültür hayatına dinamizm kazandırmanın aracı olarak İnternet'in büyütülmesi gerektiği, bunu sağlamanın şartlarından birinin de İnternet ve telif haklarının bağdaştırılması olduğu görüşü savunulmaktadır.

Telif Hakları Nedir, Nasıl Korunur? : 1998 Eylül ayında Kültür Bakanlığının davetlisi olarak Türkiye'de fikri mülkiyet konusunda bir konferans veren ABD'de bulunan National Intellectual Law Institute'ın müdürü Profesör James P. Chandler, fikri mülkiyet rejimlerinin bir ülkede sağlam bir ekonominin alt yapısı olduğunu ve sağlıklı bir uluslararası ticaretin de ancak sıkı uluslararası fikri mülkiyet rejimleriyle gerçekleşebileceğini, ABD'nin dünyanın en sıkı fikri mülkiyet rejimleri uygulayan ülkesi olduğunu, dünyanın en güçlü ekonomisi olma statüsüne de bu sayede eriştiklerini söylemiştir.

Bilindiği gibi, fikri mülkiyet, telif hakkından daha geniş bir kavramdır ve telif hakları rejimi yanında, patent, ticari marka ve ticari sırlar rejimlerini de kapsamaktadır. Peki nedir telif hakları?

Telif hakları, kişinin yarattığı fikir eserlerinin her mülkten daha fazla o kişiye ait oldukları düşüncesine dayanmaktadır [UNESCO 1989, s.17]. Telif hakları, yazar ve sanatçıların kendi eserlerine sahip olma haklarının kanunda ifade edilmesidir. Telif hakları kanunları ülkeden ülkeye değişir. Türkiye’de telif hakları 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) ile korunmaktadır. Bu kanun, ilim ve edebiyat eserleri (bilgisayar programları dahil), musiki eserleri, güzel sanat eserleri ve sinema eserlerini konu almaktadır ve bu alanlardaki eserlerin sahiplerine manevi ve mali olmak üzere iki grupta ele alınan haklar tanımaktadır.

Manevi haklar, eser sahibinin, eserinin sahipliğini üstlenme ve eserinin özelliğine ve bütünlüğüne saygı gösterilmesini talep etme hakları ile ilgilidir. Mali haklar ise eser sahibinin eserinden kazandığı para ile geçinebilmesini sağlayan haklardır. Bunlar işleme, çoğaltma, yayma ve temsil etme haklarıdır. Eser sahiplerinin izni olmadan başkaları bu hakları kullanamazlar. Tanınan bu hakların koruma şekli, süresi ve getirilen istisna ve sınırlamalar eser türüne göre farklılık göstermektedir.

Getirilen istisna ve sınırlandırmalar, eğitim ve araştırmayı ve genel olarak toplumun bilgilenmeye olan ihtiyacını göz önüne alır. Buna “dürüst kullanım” veya "adil kullanım" (fair use) doktrini adı verilir. Böylece, fikir ve sanat eserleri kanunu, ilk bakışta birbiriyle çelişir görünen fert olarak yaratıcının hakları ile toplumun bilgi ve öğrenmeye olan ihtiyacını dengelemeye çalışır. Bu dengeyi kurmaktaki amaç yaratıcılığı teşvik etmek, bilim ve sanatları geliştirmektir.

Telif hakları kanunları, iletişim, basım ve dağıtım teknolojilerinde ve diğer alanlarda meydana gelen gelişmeler göz önüne alınarak zaman zaman güncelleştirilmektedir. Nitekim, Türkiye’de 1951’de kabul edilerek yürürlüğe giren FSEK, 1983 ve 1995 yıllarında iki defa değiştirilmiştir. İnternet’in dünyada ve Türkiye’de gelişmesi bu kanunun bir üçüncü defa değiştirilmesini gerektirecek bir olaydır.

İnternet’in Dünyada ve Türkiye’de Gelişimi İnternet’in gelişimi konusuna bilgisayarların gelişimi ile başlamak uygun olacaktır. Bilgisayarlar onları diğer teknolojik araçlara üstün kılan iki özelliğe sahiptir: Birincisi, belli bir iş yapmak üzere önceden programlanabilirler-bu programlara yazılım adı verilir. İkincisi, yapılacak işin gereklerine göre yeni çevre birimler ki bunlara da donanım adı verilir-ilâve edilebilir. Bilgisayar teknolojisinin bir diğer özelliği ise kendi kendisinin gelişmesine katkıda bulunmasıdır. Bu da, bu alandaki ilerlemenin katlanarak meydana gelmesi sonucunu doğurmaktadır. Öyle ki, bu alandaki gelişmeleri önceden kestirmek giderek zorlaşmaktadır.

Bilgisayar kullanımının her alanda yaygınlaşması, bu teknolojinin donanım ve yazılım unsurlarında birbirine paralel meydana gelen gelişmeler sonucu olmuştur. Donanımdaki ilerlemeler bilgisayarların boyutunu küçültüp veri depolama ve işleme kapasitesini artırırken fiyatını ucuzlatmış, yazılım alanındaki ilerlemeler ise kullanımını kolaylaştırıp uygulama alanlarının genişletmiştir. 1950 ve 1960'ların sadece uzmanların kullanabildiği devâsâ ana (mainframe) bilgisayarlarından, 1980'lerin herkesin kullanabildiği masaüstü (desktop) bilgisayarlara, oradan da taşınabilir dizüstü (laptop) bilgisayarlara geçildi. Üstelik, bu dizüstü bilgisayarlar 1960'ların ana bilgisayarlarından çok daha güçlü ve çok daha ucuzdur.

Bilgisayarların birbirleriyle veri alışverişi ve ortak iş yapacak biçimde bağlanması ile oluşan bilgisayar ağları, bilgisayarların potansiyel gücünü inanılmaz boyutlara çıkardı. Böyle ağların toplamından oluşan İnternet, bilgiye ve bilgisayar kaynaklarına global erişim sağlamaktadır. 1990 yılından itibaren dünya çapında yaygınlaşmaya başlayan İnternet, kısa sürede hızlı gelişme gösterdi. İnternet'e bağlanma maliyeti düştü, güçlü ve kullanımı kolay programlar İnternet vasıtasıyla iletişim kurmayı ve bilgi erişimini ve yayıncılığı herkese açık bir imkan haline getirdi. Bir İnternet uygulaması olan World Wide Web (kısaca Web) multi-medya verilerin (metin, ses, resim, film) tek bir sistemle bütünleşik bir biçimde yayılmasına ve erişilmesine imkân vermesiyle, İnternet kullanıcı sayısında ve İnternet'te yayınlanan bilgi miktarında patlamaya yol açtı.

Bir araştırmaya (<http://www.ripe.net>) göre, bütün dünyada Ocak 1999 itibariyle 8.200.734 İnternet sevisi sağlayan makine (host) bulunmaktadır. Bu sayı, Ocak 1998'de 5.942.491 idi. Demek ki, bir yılda yaklaşık iki kat artış meydana gelmiştir. İnternet servisi sayılayan makine sayısındaki artışa paralel olarak, İnternet kullanıcı sayısında ve İnternet'te kullanıma sunulan bilgi miktarında da artışlar meydana gelmektedir. İnternet trafiği her 100 günde ikiye katlanmaktadır. Bu, yıllık %700 artış demektir (<http://www.mids.org>) .

İnternet orijinal olarak bilim adamları arasında hızlı iletişim ve bilgi paylaşımını gerçekleştirmek üzere tasarlanmış olmakla birlikte, daha sonra ticari ve diğer amaçlar için de kullanılmaya başlanmıştır. Giderek de gündelik hayatla daha çok bütünleşmektedir. Gerçekten de, İnternet'e bağlı bilgisayarlar arasında her gün bilim, eğitim, ticaret, eğlence vs. gibi konularla ilgili belki binlerce kütüphanelik bilgi akışı gerçekleşmektedir. Bu hızlı gelişmesiyle İnternet, bilgi toplumlarının simgesi haline gelmiş ve "siber-uzay" ve "süper bilgi otoyolu" gibi adlarla anılmaya başlanmıştır.

İnternet, Türkiye'ye ODTÜ'nün çalışmalarıyla epeyce gecikmiş olarak 1993 yılında girmiş, ancak daha sonra fiziki açıdan görece olarak hızlı bir gelişme göstermiştir. Özellikle

TÜBİTAK'ın ULAKNET projesi sayesinde Üniversitelerin neredeyse hemen tamamı İnternet'e bağlanmış bulunmaktadır. Başbakanlıkça yürütülen Kamu-Net projesi bütün kamu kurumlarını yüksek kapasiteli bir omurga üzerinden birbirlerine ve oradan da İnternet'e bağlamayı öngörmektedir. Aynı şekilde, Milli Eğitim Bakanlığının bütün orta öğretim kurumlarını kapsayan bir Okul-Net projesinden söz edilmektedir (<http://www.meb.gov.tr>). İnternet'i Türkiye'de büyütmek amacıyla Ulaştırma Bakanlığı bünyesinde "İnternet Üst kurulu" adında bir kurul bile oluşturulmuş bulunmaktadır.

Ancak, bütün bu çalışmalar İnternet'in daha çok fiziki olarak, o da çok yetersiz biçimde, büyümesi ile sonuçlanmaktadır. Muhteva, yani İnternet'te kullanılacak bilgi konusu geri planda kalmış durumdadır. İnternet üst kurulunun yapısı adeta bu sonucu doğurur niteliktedir. Kurul, çeşitli kamu kurumları, İnternet servis sağlayıcı şirketler ve üniversitelerden gelen teknik adamlar ve "kullanıcılar"ı temsilen gelen kişilerden oluşmaktadır. Kurulda, muhtevanın yaratıcısı bilimci, yazar ve sanatçıları temsil eden bir tek kişi bile bulunmamaktadır. Bu yüzden de İnternet'in özellikle de sosyal ve kültürel boyutunun gündemde yeterince yer aldığı söylenemez. Oysa, İnternet iletişimde bir devrim yaratmış durumda; zaman yoğunlaştı, mekan ortadan kalktı. Dahası, İnternet üzerinden gerçekleşen kişiler arası iletişimde dil engeli de aşılacak üzere; İnternet'te bilgi arama motoru Alta-vista, aranan bilginin bulunduğu sayfaları istenirse sekiz ayrı dile tercüme edebilmektedir. Ancak, bu diller arasında Türkçe bulunmamaktadır. Neden? Çünkü, Türkçe'den diğer dillere veya diğer dillerden Türkçe'ye otomatik tercüme yapılması konusunda projeler yürütüyor olması gereken dil bilimcilerimizin pek çoğu İnternet'in sunduğu bu imkanın farkında bile değildir. Sosyologlarımız bu yeni iletişim devrimi karşısında hazırlıksız yakalanmış görünmektedirler. İnternet, felsefeci ve hukukçularımızın literatüründe hak ettiği yeri henüz alamamıştır. FSEK'de İnternet ve elektronik yayıncılığın adı bile geçmemektedir.

Bunun tabii bir sonucu olarak, İnternet Türkiye'de olması gerektiği ölçüde gelişmemektedir. Sayıları görece olarak hızla artan Türk İnternet kullanıcıları muhteva bakımından ne yazık ki şimdilik büyük ölçüde dışarıya bağımlı durumdadır. Bu satırların yazarının yaptığı, Web siteleri sayılarının karşılaştırılmasına dayalı bir araştırma, Türkiye'nin İnternet'te tam bir bilgi yoksulu olduğunu göstermiştir(Acun 1998, ss. 89-92). Buna göre, Yunanistan'dan beş kat daha büyük nüfusa sahip Türkiye'de bulunan Web sitesi sayısı, Yunanistan'dakinin yarısından ancak birazcık fazladır. Buna karşılık, ülkelerin bilimsel bilgi üretimindeki yerini ölçmede kullanılan önemli göstergelerden biri olan Science Citation Index (SCI)'de yer alan makale sayılarının karşılaştırılması, bu iki ülkenin bu alanda hemen hemen başa baş olduklarını

göstermektedir. Aynı karşılaştırma İngiltere ile yapıldığında yine benzeri bir sonuç çıkmaktadır: SCI'de yer alan makale sayısı bakımından İngiltere ile Türkiye arasında (1995 rakamları ile) 27 kat fark bulunmaktadır. Buna karşılık Web sitesi sayısı bakımından bu fark (Aralık 1997 rakamları ile) tam 85 kattır.

Kısaca, diğer alanlardaki gelişme ile kıyaslandığında Türkiye'de İnternet'in muhtevası daha yavaş gelişmektedir. 2000'li yıllarda her sektörde İnternet'in ne kadar önemli rol oynayacağı düşünülürse, şimdiki durumun Türkiye'nin geleceği açısından pek parlak olmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu noktada haklı olarak şu soru sorulabilir: "peki bu durumu düzeltmek için ne yapmak gerekir?" Bunun için her şeyden önce, sosyal kültürel boyutu da ihmal etmeden, İnternet'in bütün yönleriyle ele alınıp tartışılması gerekir. Bu çerçevede ele alınması gereken, İnternet'te muhtevanın geliştirilmesi ile doğrudan alakalı konulardan en önemlisinin telif haklarının olduğunu bir kez daha yinelemekte fayda vardır (Acun,1998).

4.1 Küresel Pazarda Dağıtım Meselesi

Türkiye'de 2004 yılında toplam bin 408 adet müzik albümü üretilmiştir. Bunların yaklaşık tirajı 30 milyon adettir. Toplam satışlar ise Türkiye müzik endüstrisinin henüz gelişmiş ülkeler düzeyini yakalayamadığını göstermektedir. Örneğin; İngiltere'de bir kişi yılda 28 müzik albümü satın alırken, Türkiye'de iki kişiye sadece bir albüm düşmektedir. Perakende satışlar üzerinden yaklaşık 150 milyon dolarlık ekonomik büyüklüğe sahip olan Türkiye'de müzik endüstrisinin kazancını ise büyük oranda korsan CD satışları ve İnternet üzerinden yapılan dosya paylaşımları kemirmektedir. Müzik yapımcıları buna karşı yasal önlem arayışlarını sürdürürken, müzik endüstrisinin yeni umudu dijital teknoloji olarak görülmektedir. Dünya müzik sektörü, 2004'te toplam cirosu içinde yaklaşık yüzde 2 oranında dijital alan kârı elde etmiştir ve 2005'te bu oran yüzde 11'e çıkmıştır. Aritmetik olmayan bir hızda büyüyen bu pazar, sektöre tıpkı plaktan, kasede, kasetten de CD'ye geçerken olduğu gibi önemli bir ekonomik ivme kazandıracaktır (Atunay,2006).

Sektörün en büyük meslek örgütlerinden MÜYAP (Bağılantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği) Başkanı ve Ada Müzik şirketinin sahibi Bülent Forta göre; dijital müzik satışlarının önümüzdeki beş yıl içinde müzik pazarının yaklaşık yüzde 25'ini oluşturacaktır. Yine Forta'ya göre artık milyonluk albüm satışları olmayacak ama bağımsız müzisyenlerin albümleri yüksek satışlara ulaşacaktır. Müzik endüstrisinin yeni umudu dijital teknoloji olarak görülmektedir. Türkiye'nin üyesi olduğu Uluslararası Müzik Endüstrisi Federasyonu'nun (IFPI) 2005 Dünya Raporu'na göre, satılan her üç CD'den birinin geliri

korsanların cebine girmektedir. Türkiye’de ise durum tam tersidir. Her üç CD’den biri yapımcının, diğer ikisi ise korsanın cebine girmektedir. Türkiye korsanlık düzeyinin çok yüksek olduğu bir ülke konumundadır. Türkiye’de müzik sektörünü tehdit eden şey sadece fiziki korsanlık değildir. İnternet korsanlığı çok daha ciddi bir tehdit oluşturmaktadır. Bu bir endüstri için son derece yıkıcı bir etki yaratmaktadır. Aynı sorun dünya müzik endüstrisini de etkilemektedir ama dünya müzik endüstrisinde kurallar daha net olduğundan çeşitli korunma önlemleri alınmış durumdadır (Forta,2006).

Türkiye’de geçen sene, 16 tane albüm 300 bin satış kriterini geçerken bu sene henüz 3 tane albüm geçebilmiştir; bu da çok satan albümlere verilen ödüller için kriterleri değiştirmektedir. ADSL Türkiye’de çok yaygınlaşmıştır ve İnternet’te erişim hızı fazlaştıkça müzik indirmek hem çok kolaylaşmıştır hem de çabuklaşmıştır. Müzik pazarında özellikle İnternet’le birlikte çok ciddi bir daralma oluşmuştur. Dünyada yaklaşık yüzde 6’lık bir düşüş normal kabul edilirken, Türkiye’de bu yıl 45 milyondan 30 milyona kadar bir düşüş yaşanmıştır. Yani yüzde 30-35 civarında bir kayıp söz konusudur.

Türkiye’de müzik sektörü sadece perakende ürün satış fiyatıyla (yan sektörler hariç) 150 milyon dolarlık bir ciroya sahiptir. Bu ciro bu sene biraz düşmüştür bunun da en önemli nedeni dolar kurunun sabit olması ve benzeri etkenlerdir. Yine de satışlarda önemli bir düşüş olmasına rağmen 110-120 milyon dolar civarında ürün satış pazarı bulunmaktadır. Bunların yanında bir de video-klip gibi sektörler ve başka mobil uygulamalar da var olma çabası içindedir. İnternet’te dijital satış ise yeni başlayacak olan bir başka uygulama alanına dönüşecektir. Yakın gelecekte bütün bunlarla birlikte daha büyük bir pazardan söz ediyor olacağız. Telif hakları konusunda Türkiye’de gerçekten ileri düzeyde bir koruma getirecek düzenlemeler sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu yasal düzenlemeler Avrupa’ya ve uluslararası kurallara uygun olmasına rağmen belli mevzuatlar ve yönetmeliklerde tıkanmış durumdadır. Bununla ilgili bir alt komisyon çalışması halen devam ederken korsan faaliyeti ağırlıklı olarak İnternet’e kayma eğilimindedir. Bunun dışında bir de tek tek müzik satılan yerlerde dolum tabir ettiğimiz yani CD yakılarak çoğaltılan bir sistem bulunmaktadır. Herhangi bir şarkıcının albümü 10 milyon lira iken 2 milyon liraya kopyası çekilmektedir. Korsan ağırlıklı olarak bu tip çalışmalara kaymış durumdadır (Forta,2006).

Korsanda; taşra, büyük kent ayrımının bulunması da bir başka ayrıntı olarak göze çarpmaktadır. Aşağı yukarı Sivas’tan öteye müzik ürünü yasal olarak satılmıyor denebilir. Satılıyorsa da, dikkate degecek bir rakam değildir. Doğuda korsan tamamen egemenliğini kurmuş durumdadır. Büyük kentlerin ana arterlerinde ise çok rastlanmıyor olmasına rağmen

İstanbul'da da Bahçelievler'e, Esenyurt'a doğru gitmeye başladığınız zaman, dolum diye tabir edilen bir sorun varlığını sürdürmektedir. Buna rağmen tezgah sayısında ciddi azalma görülmektedir. Kadıköy'de korsan tezgahlarına büyük bir darbe vurulmuştur. Kadıköy, Tahtakale ve Bahçelievler bu tip yasa dışı faaliyetlerin odağı, yani distribütörü konumundaydı. Emniyet müdürlüğü bu üç yerle ilgili son iki ayda çok ciddi operasyonlar yapmaktadır ve oldukça ciddi rakamlarda materyal ele geçirilmiştir. Yakın tarihteki bir Tahtakale operasyonunda 110 milyon adet kartonet yakalanmıştır. Bu Türkiye müzik endüstrisinin normal yıllık üretiminin 3 katına denk gelmektedir. Bundan 15-20 sene önce merkezi üretimin yapılmadığı dönemlerde bazı müzik yapımcılarının sanatçılara telif ödememek için kendi albümlerini yasadışı biçimde çoğalttırdıklarına dair söylentiler gündeme gelmiş de bu tip durumların günümüzde yaşanması mümkün değildir.

MÜYAP'ın yaklaşık 100'e yakın üyesinin bulunması aktüel pazarın yüzde 85'ini oluşturmasına neden olmuştur. DMC'ye, Sony'e, ya da Ada Müziğe baktığınız zaman, esas olarak korsana giden ürünün yine bu firmalara ait olduğunu görmekteyiz. Bir başka dikkate değer ayrıntı ise pop sanatçılarının ya da ilk 50 sanatçının hiçbirinin firması ile yüzde anlaşması ile çalışma yapmamasıdır. Bu tip sanatçılar anlaşma gereği parasını peşin almaktadır. Asıl müzik yapımcısının yanında çalışanlar bu işin mağdurlarıdır. Çünkü, sanatçıya paranın tamamı ödenirken, klipçiye ya da fabrikaya ödeme yapmak için paranın dönmesi beklenir bu da yapımcının riskinin yükseltmektedir. Özellikle rekabet koşullarında bu çok daha net görülmektedir. CD satışlarına baktığımızda ise; dünyada Türkiye'den daha ucuz CD satılan ikinci bir ülke yoktur. (Hindistan, Çin ve Rusya dahil olmak üzere) Bir CD'nin Ortalama 11 YTL üzerinden maliyet hesabının nasıl olduğuna bakacak olursak; bugün bir CD'nin bir yapımcıdan çıkış fiyatı KDV dahil 5 liradır. KDV'yi düşürdüğümüzde yaklaşık 4 liraya kadar inmektedir. Bu 4 liranın içinde yaklaşık 1,5 lira baskı ve kartonet payı bulunmaktadır. En az 50 kuruşu da çoğaltmaya gitmektedir. Yani yüzde 50 kar marjının olduğu görünmesine rağmen prodüksiyon maliyetlerini de içine koyduğunuz zaman, bir CD'den vergi haricinde yaklaşık 1,5 lira kalmaktadır. Maliyetlere baktığınızda ise bir albümün ancak 100 bin adet satması durumunda yatırımınızı geri almış oluyorsunuz. Bugün eli yüze düzgün bir yapımı da 100 bin dolardan aşağıya yapmak mümkün değildir (Forta, 2006).

Korsanın yarattığı en büyük problem zaten prodüktörün en kâr ettiği yeri kemiriyor olmasıdır. Bir caz albümü söz konusu olduğunda ise durum çok farklıdır. Bir caz albümünün satışı popüler bir albüme oranla çok düşük olması nedeniyle korsancılar tarafından

çoğaltılmamaktadır. Popüler piyasada 100 bini geçebilen albüm sayısı da 30-40 ya da en fazla 50dir. Korsancılar bu 50 albümü yağmalamaya başladığı zaman diğerlerini de öldürmektedir. O zaman popüler olmayana da pek hayat şansı kalmamaktadır.

Müzik alanının dijital platforma taşınması planlanırken dünya müzik sektörü 2004'te toplam cirosu içinde yaklaşık yüzde 2 oranında dijital alan kârı elde ettiğini görüyoruz. 2005'e gelindiğinde bu oran yüzde 11'e fırlamıştır. Bu oran her geçen gün artacaktır.İleriki zamanda elimizde tuttuğumuz CD'den vazgeçileceği öngörülmektedir. Dijital platformda müzik 4-5 sene içinde müzik pazarının yaklaşık yüzde 25'ini oluşturacak gibi görünmektedir.

Bunun ekonomik anlamda yeniden ifade edecek olursak; her yeni bir formatın oluşturulduğu durumlarda müzik sektörü kendi krizini bir şekilde aşmaktadır çünkü eski yaptığı yatırımı bir de yeni formatta satışını gerçekleştirir (Plaktan kasede, kasetten CD'ye geçerken olduğu gibi). Dolayısıyla bunun pozitif bir katkısı da vardır. Büyük dağıtım maliyetleri yoktur, dünyanın her tarafından ulaşılır ve hiç umulmayan tirajlar çıkabilir. Bu bakımdan müzik sektörüne olumlu bir etkisi olduğu kanısındayım.

Küresel müzik endüstrisini bir sektör olarak ele alacak olursak çok tekelci olduğunu görürüz. Eskiden piyasadaki 5 büyük firma pazarın yaklaşık yüzde 90'ına yakınıni ellerinde tutarlardı. Bunun en önemli faktörü de gelişkin dağıtım ağlarına sahip olmalarıydı. Dijital değişimle birlikte artık bağımsız firmaların büyük ve güçlü firmalar karşısında üstün oldukları bir dönem başlayacaktır. Bu durum tüm dengeleri altüst edecektir. Teknoloji sadece kontrol ve üstünlük getirmemektedir,aynı zamanda daha çok özgürleşme de sunacaktır. Onun ötesinde talepler çok bireyselleşecektir. Yani eski kitle toplumlarında olduğu gibi 200, 300, 500 bin ya da milyonluk tirajlar ortadan kalkmakta, hiç ummadığınız marjinal bir topluluk 100, 150 bin gibi tirajlara çıkmaktadır. Yani müzik sektörü üzerindeki ana etkisi bu şekilde değişmektedir.

Buna benzer bir durumu kısmen Türkiye'de de yaşamaktayız. Türkiye'de son dönemlerde yaşadığımız Rock müzik patlaması, biraz daha alternatif etnik müziklerin 100, 150 binlik tirajlara ulaşması, müzik sektörünü altüst etmiştir.

Türkiye'de büyük plak şirketleri karşısında bir alternatif olarak ortaya çıkan Ada müzik, Kalan müzik yapısındaki firmaların ilk 10 müzik firmasından biri olacağı, bundan 6-7 sene önce düşünülemezdi çünkü bu küçük ölçekli plak şirketlerinin bir yılda sattığını bir arabesk sanatçısı bir albümle satabiliyordu. Alternatif projelerle, yerel müziklere fırsat tanıyan bu tip plak şirketleri dijital müzik platformunda satıcı olarak ortaya çıkmayarak sadece bir veri tabanı, bir bilgi bankası, bir lisanslama uygulayacaktır.Satış için Power Grup , Turkcell'in bir

kolu ya da Doğan Grup gibi bu lisansları alıp satabilecek ana distribütörlerle anlaşarak sektörde rol alacaktır. Türkiye’de de yasal bir dijital ortam çok yakın bir tarihte oluşacaktır. Dijital müzik satışı korsana karşı en etkin yöntemlerden biri olarak gözükmektedir çünkü artık yasal bir imkan doğacak ve istediğiniz şarkıyı alabileceksiniz bunun yanı sıra kendi seçimlerinizi yapabileceksiniz. Yani 10 albüm almak yerine şarkı seçebileceksiniz. Yasal dijital müzik çoğaldıkça dosya paylaşımları azalmaya başlayacaktır.

Bir şarkı bütün telifleri ödenmiş olarak 50 Yeni Kuruş’a mal olacağı tahmin edilmektedir. Şarkı 50 Yeni Kuruş’a da , 1 YTL’ye de satılabilecektir. Dünyada yaklaşık 0.99 Cent’e satılırken Türkiye’de de 0.99 YTL’ye satılması beklenmektedir.

Tüm bu gelişmelerin albüm satışlarını etkilemesi beklenmektedir. Albüm sattırabilmek için dünya müzik sektöründe olduğu gibi yeni pazarlama teknikleri geliştirilmesi de gerekmektedir. Mesela özel baskılar (special edition) çıkartılmakta, tişörtü, poster, kahve fincanı ile beraber satılmakta, sınırlı baskılar (limited edition) üretilmektedir. Artık yeni yeni teknikler uygulanmaktadır. Sadece bir ses dosyası dinlemek için albüm alıyorsanız, onu dijitalden almak sizin için her zaman avantajlı olacaktır. Bunların yanı sıra dünyada ; Türklere de bu sene lisansını verecek olan üçüncü jenerasyon cep telefonları yeni bir teknoloji olarak gündeme oturmuş durumdadır. Günümüzde, mobil müzik uygulaması ayrı, internet uygulaması ayrı tutulmaktadır. Mobil müzik pazarı zaten Türkiye’de yaklaşık 60-70 milyon dolarlık bir pazara sahiptir. Ring tone (zil sesi / melodi) tabir ettiğimiz bu uygulamanın Avrupa’da bir milyar Euro’luk ciroya sahip olduğu bilinmektedir. Bu pazarda Ringtone uygulaması, fulldownload (tam yükleme), video download gibi çok çeşitli uygulamalar söz konusudur ve mobil müzikte mobil eğlencenin en önemli elemanlarından birini oluşturmaktadır. Dolayısıyla müzik sektörü ilk defa bu gelirleri içeriye almaya başlamıştır. Müzik sektörünün ekonomisi nasıl değiştiğine bakacak olursak; eskiden bir albüm yaparken yatırılan para,satılacak kopya, elde edilecek gelirler üzerinden konuşulurken şimdi yayınlanan albümün GSM geliri, İnternet geliri, radyo televizyon, otel, motel de çalınmasından gelen yani umuma arzdan elde edilecek gelirler ve buna ek olarak da albüm geliri üzerine konuşulmaktadır. Artık müziğin gelir modelinin değişmesiyle birlikte, şirketlerin yapısının da değiştiğini görüyoruz. Artık yapacağınız prodüksiyonun bu üç- dört alandaki kullanıcı tarafından da beğenilmesini beklemek zorundayız.

Avrupa Birliği’ne yeni üye olan ülkelerde, İnternet pazarı yaklaşık 10 milyon Euro civarında olacağı öngörülmektedir. Türkiye’de ise yaklaşık 10-12 milyon Euro’luk bir İnternet pazarı oluşacağı düşünülmektedir. Mobilin pazarı ise daha yüksektir. Burada da 50-60 milyon

dolarlık bir pazar oluşacağı yüksek bir olasılıktır. İMÇ'ye (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) bakacak olursak bundan 10 - 15 yıl öncesine kadar sektörün kalbiyken İMÇ bugün sadece kasetlerin satıldığı bir toptancı yeri gibidir. Önemli firmalardan çok azı artık İMÇ'dedir. Yapımcı tipi de ciddi biçimde değişmektedir. Şu anda müzik sektöründe DMC, Sony, Kalan, Emre vb. firmaların egemenliği vardır. Bu sektörün büyükleri artık müziğin her alanında yer almaktadırlar; konser organizasyonu olarak da, müzik şirketi olarak da varlıklarını sürdürmektedirler. Bunların dışında holdingler, uluslararası şirketler ve film ile müziğin birleştiği şirketler bulunmaktadır. Dünyada giderek tek başına müzik ve plak şirketi olarak kalan bir model de yoktur artık. Bu sektör bir "eğlence" örgütlenmesine doğru, yani çizgi filminden sinemaya, sinemadan müziğe kadar genişlemektedir. Sektör bir anlamda kabuk değiştirmektedir. Müzik sektörünün bu değişimi yaşamasında küresel sermayenin de etkisi büyüktür.

Türkiye'de yılda kaç albümün yayınlandığına bakacak olursak 2004'te 1408 adet olduğunu görürüz. Türkiye'nin potansiyeli ise 1000-1500 aralığında devam etmektedir. Türkiye'nin yapısı bu bağlamda diğer ülkelere göre oldukça değişiktir. Karşılaştırma yaptığımız ülkelerde yerel repertuar Türkiye'deki kadar yüksek değildir. Yani Avrupa ülkelerinde daha çok enternasyonal repertuar üzerinden gidilmektedir. Yerel repertuar dünyanın her tarafında vardır ama Türkiye çok çeşitliliği olan bir ülkedir. Yani bir yandan saray müziği, bir yandan caz müziği ve klasik müzik diğer yandan halk müziği ve yerel müzikler ve de popüler müzikler yer almaktadır. Dolayısıyla Türkiye ürün çeşitliliği olarak ciddi bir zenginliğe sahiptir. Kişi başına düşen albüm tüketiminde ise maalesef önemli bir gerileme yaşanmaktadır.

4.2 Küresel Pazarda Tüketim Araçları

Küresel pazarda başı çeken Amerikanın, ticari kültürün öncü ihracatçısı olduğu görülür. Kitle eğlencesinin dünya çapında dağıtımı, önce Hollywood ve Amerikan plak sanayisi tarafından gerçekleştirilmiş ve diğer hiçbir ülke bu yüzyılın ilk başlarında ABD'nin kültürel ürün dağıtımıyla boy ölçüşememiştir. Hindistan dünyanın en büyük sinema sanayisine sahip olmakla birlikte, ülke dışında yaşayan Hintliler hariç, dünya çapında bir piyasası yoktur. Dünya standardı Amerikalılar tarafından belirlenmekte ve başka hiçbir yerde yazarlar, yapımcılar ve sanatçılar bu standarda daha iyi uyum sağlayamamaktadırlar. Bunda Amerikalıların bireye odaklanan ve bireyi kahramanlaştıra modern masalları çok tatlı anlatmalarının rolü olduğu söylenebilir. Dünyanın her toplumundaki bireyler kendi özgün

kültürlerinde bulamadıkları ve göremedikleri birey olma keyfini Amerikan kültürünün ürünlerinde bulmakta ve kendilerini bu kültürle özdeşleştirmektedirler.

Amerikan Yüzyılı yıllarında ABD, güç, zenginlik, lüks ile imkân duygusu ve kişisel özgürlük temalarını kendinde simgeleştirip, müziğinde, videosunda, filmlerinde yansıtmaktadır. Amerikan kültürünün kimi zaman yozlaşmış, çarpık görüldüğü yerlerde bile bu kültür insanları büyülemektedir. Otoriter yönetimlerin, Amerikan düşlerine ve Amerikan eğlence kültürüne set çekme çabaları bile ters tepmiştir. Soğuk Savaşın sona ermesinden bu yana ABD'de artan şiddet, evsizlik ve yaşam standartlarının düşmesi gibi sorunlar herkes tarafından bilinmesine karşın, Hollywood filmleri furyasıyla, şarkı ve TV programıyla dünyaya yansıtılan Amerikan efsanesi, milyonlarca kişiyi Amerika kıyılarına çekmeyi sürdürmektedir. Daha yüz milyonlarcası ise bu yolculuğu video ya da müzik aygıtlarının önünde yapmaktadırlar (<http://www.turkab.net>).

Gariptir ki, statükoya en büyük yatırımı yapmış olan, hemen hemen elli yıl boyunca dünyanın her tarafındaki devrimler ve çalkantılarla mücadele etmeye kanını ve hazinelerini adanmış, tutucu rejimlere destek vermiş olan bu ülke, kültürel ürünleri aracılığıyla başkaldırı mesajları vermektedir. Japonya'nın sanat eleştirmenlerinden birisinin dediği gibi, "Amerika hayali sınırsız özgürlükler çağrıştırmaktadır." Japonlar, her yerden daha iddialı, daha görkemli, daha az resmiyetçi olan Hollywood formülleri, kendi düzenli, işkolik toplumlarında bir kaçış olanağı sunduğu için Amerikan filmlerini sevmektedirler.

Dünya ticaret-kültür sanayisinin ürünleri görünüş, doku ve ses bakımından tıpkı Amerikan mallarına benzemektedir. Levis'ler otomobillerden daha çok satmakta; kompakt disk en beğenilen parçaları artık görüntülü olarak çalabilmektedir. Kültür ürünleri pazarı tümüyle ekonomistlerin 'ihtiyari gelir' diye nitelendirdikleri paraya bağımlı olmakla birlikte, bu terim ergenlik çağındaki gençlerin ailelerinin ekonomik güçlerini zorlayarak, arkadaş etkisiyle sinemalara ya da müzik mağazalarına veya Mc Donald's dükkanlarına taşınmaları dürtüsünü açıklamakta yetersiz kalmaktadır (Fiske1999).

Amerikan kültürü çok satan bir ürün olmakla birlikte bunu satmak için Amerikalı olmak gerekmediği görülmektedir. Japon şirketleri belli başlı Hollywood stüdyolarını satın almış, yenilerini aramaktadırlar. Amerika'nın en büyük stüdyolarından yalnızca üçü hâlâ Amerikan şirkettir. Dünya popüler müzik sanayisini de yalnızca ABD'de değil, her tarafta, dünya çapında altı şirket yönetmektedir. Sanayinin uzmanlarından birinin deyişiyle, 'pop müziğin bu altı egemen devleti' ABD'deki mağazaların büyük çoğunluğunda yer alan hemen hemen tüm plakları üretiyor. "Bu büyük şirketlerden birinin, şu ya da bu biçimde elini atmadığı hiçbir

tanınmış Amerikan pop şarkıcısı ya da rock grubu yoktur."Bu altı şirketten yalnızca biri, Warner, hâlâ bir Amerikan şirkettir. Eskiden CBS olarak tanınan SONY Music, SONY'ye aittir. Bir Alman medya kuruluşu olan BERTELSMANN, başka markaların yanı sıra Amerika'daki RCA ile ARISTA'nın da sahibidir. Diğer üç şirket ise başarılı bir İngiliz elektronik firması ve savunma sanayi müteahhidi olan THORN-EMI, Hollandalı elektronik devi PHILIPS'in Londra merkezli yan kuruluşu POLYGRAM ve artık Japonlar'ın elektronik devi MATSUSHITA'ya ait olan MCA'dir (<http://www.turkab.net>).

Popüler kültür, 1980'lerde yaşanan patlama sırasında yatırımcıların ilgisini çekmeye başlar. Yönetim danışmanlığı firması Mc KINSEY & Co.'ya göre, '80'lerin yalnızca son iki yılı içinde eğlence sanayisindeki şirket alımlarına yaklaşık 80 milyar dolar harcanmıştır.1989'da eğlence sektörü dünya çapındaki satışlardan yaklaşık 150 milyar dolar gelir sağlamıştır. Bunalım yıllarında dünyanın her yanında eğlence sanayisinin gelirleri azalmış, ancak öyleyken bile Amerikan film ve plaklarının sağladığı gelirin yarısı ABD dışından elde edilmiştir.

Dünden bugüne müziğin dağıtımında etkin rol oynayan faktörlerin başında kayıt teknolojisinin gelişmesi olduğu bir gerçektir. Kayıt teknolojisi, Edison'un Aralık 1877'de ilk insan sesini 2-3 dakika kapasiteli teneke silindir üzerine "Ayşe'nin Kuzusu" şarkısıyla kayıt etmesinden bu yana çok büyük bir yol kat etmiştir. Günümüzde dünyanın en ünlü sanatçılarını oturma odamıza kadar getiren dijital teknolojiyle saatlerce müzik dinleyebiliyoruz. Bize ulaşan sesler hem çok yüksek kalitede, hem de bir senfoni orkestrasının ortasında oturmaktan tutun da bir stadyumda en sevdiğiniz Rock yıldızını dinlemeye kadar farklı ve uç seçeneklerde olabiliyorlar. Bu alandaki son gelişmelerin yeryüzündeki iletişime ve her tür müziğin üretilir üretilmez dünyanın her ucuna ulaşmasındaki katkıları çok açık. Ama aynı zamanda bu teknoloji, hızla büyüyen bir müzik piyasası ve inanılmaz bir rekabet ortamı, sanatçıların sömürülmesi ve daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi kayıtların yasa dışı kopyalanması gibi bazı ekonomik ve sosyal sorunları da beraberinde getirmiş, adeta kendi kendini sokan bir akrep gibi müzik endüstrisini tehdit etmeye başlamıştır. Buna rağmen, müzik dinleyicilerinin bakış açısından değerlendirildiğinde, müzik kayıt teknolojisindeki gelişmelerin zarardan çok yarar getirdiğini kabul etmek gerekir. Bu aşamada, bahsettiğimiz gelişmeleri kısaca listeleyip onları ekonomik ve sosyolojik açıdan irdelemek yerinde olacaktır.

Silindire Karşı Disk : Edison'un fonografi bulmasından kısa bir süre sonra, Bell ve Tainter mum kaplı silindir kullanarak 1885'te "Grafon"u icat ettiler. Bunu 1887'de Emile Berliner'in

“Gramofon”u takip etti. Ne Edison ne de grafonun mucitleri kopya yapamazken, Berliner ilk kez 1888’de bir çinko master diskten sert kauçuk vulkanit kopyalar yapmayı başarmıştır ve 1893’te 1000 adet gramofon ile 25,000 plak satmıştır. Bu arada Guglielmo Marconi adından genç bir İtalyan 1894’te yirmi yaşındayken antenli kıvılcım ileticisi icat ederek radyo tarihine geçmeyi başarmıştır. Kayıt endüstrisindeki diğer gelişmeler 1904’te Odeon şirketinden 10 dakikaya erişen çift taraflı diskler, 1906’da Columbia’dan daha az hisirtili esnek ve ince lamine plaklar, 1912’de ise Edison’un elmas iğneyle çalınan ve yassı disklerden daha yüksek akustik kaliteli mavi Amberol silindirleri olarak sıralanabilir. Gelişmeler başka alanlarda da devam etmiştir. Örneğin Theodor Case, 1916’da sinema endüstrisi için çok elverişli olan film’e ses kaydı sistemini icat etmiştir. Tüm bunlar I. Dünya Savaşının yaklaşmakta olduğu ve ses iletilerinin insanlara müzik ulaştırmaktan başka amaçlarla kullanıldığı bir zamanda gerçekleşmiştir. Fakat savaş eğlenceyi engelleyememiştir ve Caz Çağının gelmesiyle yayın ve kayıt endüstrisi daha da gelişerek şirketler ekonomik güç için kıyasıya bir yarışa başlamıştır. Radyo da aynı zamanda gelişimini sürdürmüş hatta bu canlı yayınlar nedeniyle 1921’de plak satışlarında azalma görülmüştür. Mikrofonların sağladığı efektler ve hoparlör ile amplifikatörler sayesinde ise büyük kitlelere canlı yayınlar yapılmıştır. Bu atılımlar beraberinde büyük sanatçıları da getirmiştir (<http://www.turkab.net>).

Elektrik Çağı : 1925’den itibaren orkestra kayıtları ve sesli film yapılmaya başlanmış, dolayısıyla ses ve görüntü aynı anda insanlara ulaşmaya başlamıştır. 6 Ağustos 1926’da Warner Bros. müzikal sahneleriyle ilk tam boy film olan Don Juan’ı yapmıştır. 1927’de ise ticari amaçla yapılan, ilk kez hem müzik hem de konuşma içeren The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı) filmi ortaya çıkmıştır. Bu arada, daha iyi mikrofonlar, daha az parazit, bas-refleks prensibi, radyo yayını için transkripsiyon diskleri ve dinamik aralığı genişletmeye yarayan safir iğneli pikap ile yayın ve kayıt teknolojisindeki gelişmeler devam etmiştir. 1931’de, Leopold Stokowski ve ünlü Philadelphia Orkestrası bu teknolojiyi kullanarak asetat disklerle kayıtmışlardır. Aynı yıl dünyanın en büyük ses kayıt stüdyosu olan EMI Londra’da açılmış ve Alan Blumlein İngiltere’de stereo kaydın patentini almıştır. Kitleler İçin Müzik 1930’larda müzik yayınları kitlelere çeşitli şekillerde ulaşmaya başlamıştır. Müzik şirketleri bu dönemlerde evlere üç ayrı kanaldan ayda 1.5 dolara müzik yayını yapmıştır. New York’un WNEW adlı ilk müzik ve haber istasyonu 1935’te açılmıştır. Teknolojik gelişmeler disk-cokeyliği, program yapımcılığı, menajerlik, ses teknisyenliği ve radyo spikerliği gibi yeni iş alanlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Plak ve radyo gibi medya kanallarıyla kitlelere ulaştırılan müzik beraberinde, özellikle genç nesiller üzerinde büyük etkiler yaratacak olan ‘star’ları da ileriki dönemlerde getirmiştir.

Rock and Roll Çağı : 1940'lı ve 50'li yıllar Rock and Roll'un yükselişine şahit olunmuştur. Bu endüstriyi kontrol eden altı büyük plak şirketlerini sayacak olursak: Columbia, Victor, Decca, MGM, Mercury ve Capitoldür. 1953'te, Elvis Presley Sun Stüdyo'da kayıt yapmış ve böylece yapımcısıyla birlikte tüm dünyadaki hayranlarına ulaşarak büyük gelir elde etmeyi başarmıştır. Bu sadece yeni bir müzik türü değil, aynı zamanda Amerika'da başlayıp dünyaya yayılan yeni bir yaşam şeklini beraberinde getirmiştir. Genç nesiller aynı müzikleri dinleyip, aynı sosyal gruba dahil olarak kendilerine bir kimlik oluşturmuşlardır. Canlı konserler sayesinde hayranlar bir araya gelip aynı heyecanı paylaşmaya ve paylaşım neticesinde de bu heyecanı daha şiddetli yaşamaya başlamışlardır.

Kaset, Kasetçalar ve Video : II. Dünya Savaşından sonra radyo ve kaset çalarlardaki gelişmeler hızla devam ederek 1958'de stereo kayıta dünya standardı oluşturularak ilk LP'ler satılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda Koss tarafından geliştirilen stereo kulaklıklar sayesinde insanlar başkalarını rahatsız etmeden müzik dinleyebilmenin a. Kayıt teknolojisindeki ilerlemeler televizyon ve video gibi görsel iletişim araçlarının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Artık kaset-çalar ve videolar ile birlikte kaset ile video kasetler de evlerde sıkça rastlanır olmuş ve müzik kayıtları görsel malzemelerin de eklenmesiyle zenginleştirilerek kitlelere ulaşmıştır. Kişisel dinleme çağını başlatacak bir başka icat ise birçok müzik meraklısı tarafından taşınacak olan 'walkman' veya taşınabilir kasetçalardır. Artık insanlar her yerde ve her zaman müzik dinleyebilecektir. Kuşkusuz kaset satışları da artık plak satışlarını aşmıştır. Bu cep boyutlu teknoloji harikası 1988'in 'Discman'inden 1991'in DAT Walkman'ine, 1992'nin MiniDisc'ine, ve 1999'un dijital Discman'ine kadar gelişmiştir (Atabek,2003).

Dijital Devrim : Tüketici müzik endüstrisi 1980'li yıllarda bilgisayar devrimiyle birleşerek 1982'de lazer teknolojisi kullanan CD ve 1985'te de CD-ROM'u getirmiştir. Dijital Audio Tape (DAT) 1987'de ortaya çıkmış ve ilk kez CD satışları LP satışlarını geçerek CD ve kaseti iki baskın format olarak 1988'e getirmiştir. Bu tarihten itibaren uzunçalarlar (LP) artık antika olma yolunda ilerleyecektir. Dijital radyo 1990'da Kanada'da başlayarak, 1994'te ortaya çıkacak olan dijital televizyonun gereksinim duyduğu dijital surround sesi beraberinde getirmiştir. DVD (Digital Video Disc) standartları 1995'te oluşmuş ve DVD-çalarlar 1996'da sunulmuştur. Bu gelişmeler en son filmleri evlere taşıyarak, sinema atmosferini gelişmiş ses sistemleriyle birlikte herkesin oturma odasında oluşturmuştur. Görsel ve işitsel öğeleri bilgisayar ile birleştiren gelişmeler 1997'de bilgisayar kullanıcılarının İnternet'ten müzik dosyaları indirip bilgisayarlarının belleklerinde saklamalarını olanaklı kılan MP3.com ortaya çıkmıştır. Artık birçok işlem sadece bir tek aygıt ile yapılabilir.

Gelişmeler bugün de artan bir hız ve yoğunlukta devam etmektedir. Yeni üretilen teknolojik ürünler daha yenisi ortaya çıkar çıkmaz neredeyse geçersiz hale gelmektedir. Ekonomik olarak insanların büyük bir çoğunluğunun bu yenilikleri zamanında takip etmeleri pek olanaklı değildir. Bu yüzden üretici firmalar da değişken talepleri takip etmek ve piyasadaki yerlerini korumak için amansız bir mücadele içindedir.

Teknoloji : Teknoloji sözcüğünün kökenine baktığımızda eski Yunan sözcükleri ‘tekne’ (üretmek, yapmak) ve ‘logos’ (mantık) ile karşı karşıya geliriz; fakat anlam itibarıyla bunu topluma hizmet etmek üzere üretilen bilgi olarak yorumlarız (Atabek, 2003).

Her yeni gelişmenin olumlu ve olumsuz yanları olduğu bir gerçek. Tıpkı Ying ve Yang felsefesinde olduğu gibi her iyinin içinde kötü, her kötünün içinde de iyi vardır. Bu düşünce tarzını kullanarak teknolojinin müzik alanına ne gibi artılar ve eksiler getirdiğini de daha açık bir şekilde görebiliriz.

Radyo, 1920’lerde ve 30’larda caz müziğinin yayılmasına hizmet etmişti. İlginç olan, 1924’te Gershwin’in Rhapsody in Blue adlı eseri yayınlanana dek, bu müzik türünün uygunsuz olarak nitelenerek yasaklanmasıdır (Lebow, 1995). Radyo aynı zamanda müzikal, opera ve tiyatroyu evlere getirerek, ekonomik seviyesi bunları canlı izlemeye uygun olan belli sayıdaki ayrıcalıklı insanlar yerine milyonlarca dinleyiciye ulaşmasını sağlamıştır. Radyo, televizyon ortaya çıkana kadar haber, eğlence ve spor olaylarını takip etmek için temel iletişim aracıydı. İnsanlara hizmet etmek üzere üretilen her teknoloji gibi radyo da aynı zamanda para kazanmak için bir araç olmuştur. Radyo istasyonlarının hayatta kalmalarını sağlayan tabii ki şirketlerin ödediği reklam ücretleridir ve bu reklamlar sayesinde şirketler de kazançlarını artırmışlardır. Reklamlardaki ürünlerin her zaman insanların yararına olup olmadıkları ise tartışma konusudur. BBC ise finansmanını her radyo ve daha sonraları da her televizyon kullanıcısının ödediği vergilerden elde etmiştir (Lebow, 1995).

Fonografin icadı ve onu takip eden gelişmeler sayesinde sıradan insanlar da müzik dinleyebilmiştir. Daha önceleri ise bu tür müzikler ancak belli sosyal seviyedeki insanların ulaşabildiği etkinliklerde izlenebilmekteydi. Gramofonu icat eden Emile Berliner, bu olayın potansiyelini fark edebilmiş ve teknolojiyi ulaşılamayan sanat ve sanatçıları evlere getirebilmek için kullanmıştır. 1898’de Berliner tarafından Hanover’de kurulan Deutsche Grammophon Gesellschaft, Caruso, Chaliapin ve Dam Nellie Melba gibi o dönemin en büyük şarkıcılarıyla plaklar yapmıştır. İlk kez müzikseverler sanata sadece konser salonlarında veya operada değil, kendi evlerinde ulaşılma imkanı bulmuştur. Bu olay bugün için de geçerlidir. Hem de daha hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir, çünkü müzik alanındaki ürünleri ve

sanatçıları çeşitli medya araçları sayesinde ortaya çıktıkları andan itibaren takip edebilmekteyiz. Böylelikle yeni müzikler kayıt edilir edilmez kitlelere ulaşabilmektedir. Yeni kayıt teknolojileri sayesinde operaların tamamını 2 veya en fazla 3 CD’de dinleyebilmekteyiz. Bunu, sadece bir senfoninin başını kaydedebilen ilk plaklarla karşılaştırdığımızda ortaya çıkan gelişme daha da çarpıcı olmaktadır. Deutsche Grammophon 1913’te Beethoven’ın 5. Senfonisini kaydettiğinde, ki bu tarihi bir olaydır, eser her tarafı sadece 5 dakika olan çift taraflı 4 plak halinde satışa sunulmuştur. Dünyanın en büyük orkestra şefi ve bir CD şampiyonu olan Herbert von Karajan 1981’de ilk klasik müzik eserini CD’ye kaydettiğinde “teknoloji sanata hizmet eder, geriye kalan herşey geçici bir ışıktır” (technology serves art, everything else is gaslight) demiştir. Bu cümle, teknolojiye olumlu yönden bakan bir bakış açısının ürünüdür kuşkusuz. Dijital kayıt teknolojisi sadece insanları sanatçılarla buluşturmakla kalmaz, bunu olabilecek en orijinal ve doğal şekilde yapar. İyi bir ses sistemiyle CD’den dinlenen müzikte canlı halinden çok daha fazla detay duyabileceğimiz kesindir. Tabii ki bu canlı olarak dinlediğimiz bir orkestranın veya sanatçıyı tüm hareketleriyle yakından izleyebildiğimiz bir konserin yerini tutmayacaktır. Ancak teknoloji sayesinde istediğimiz sanatçıyı istediğimiz zamanda ve mekanda izleyebilme olanağımız vardır; bu da hafife alınacak bir avantaj değildir. Ayrıca bu teknoloji sayesinde çok eski ve değerli kayıtları yeniden düzenleyerek, artık aramızda olmayan büyük sanatçıları ve eserlerini genç nesillere aktarabilmekteyiz. Böylelikle geçmişi günümüze taşıyarak aynı zamanda ölümsüzleşmektedir. Mobil kayıt stüdyoları sayesinde canlı konser kayıtları yapmak ve onları canlı olarak yayınlamak da mümkündür. Böylelikle sanatçılarla izleyicileri anında buluşturup zaman, para, ve enerji kaybını da önlemiş oluyoruz. Gerek maddi gerekse lojistik nedenlerden dolayı ünlü sanatçıların konserlinin tüm insanlara ulaşması zaten olanaklı değildir. Kayıt teknolojisi sayesinde kaydedilen canlı konserler sanatçılar için de avantajlıdır çünkü aynı kaydı tekrar tekrar stüdyoda yapmak zorunluluğu ortadan kalkmaktadır; ayrıca geriye kalan başarılı bir canlı kayıt da stüdyoda yapılan kayıttan daha inandırıcı ve heyecanlı olmaktadır. Bu heyecanı dinleyici de o günkü gibi paylaşmaktadır. Kayıt endüstrisi “Büyük Beşler” (Big Five) diye adlandırılan kayıt şirketleri grubu tarafından yönetilmektedir. Bu grup kolektif olarak 2000 yılında gerçekleşen toplam 39 milyon dolarlık müzik satışlarının 30 milyon dolarlık kısmından sorumludur. Bu şirketler sırasıyla Sony Music Entertainment, Universal Music Group, BMG Entertainment, Warner Music Group, ve EMI Recorded Music’dir. Bu şirketlerin güçlerini Napster, MusicNet, ve MTV’nin internet radyosu gibi şirketlerle birleştirerek çevrimiçi (online) olarak da güçlü bir varlık elde etmeye çalışmalarına rağmen, 2000 yılında müzik kayıtlarının dünya piyasasındaki satışı ilk kez düşmüştür.

Uluslararası Fonografik Endüstrisi Federasyonu'na (International Federation of the Phonographic Industry) göre dünyanın en büyük müzik piyasasına sahip Amerika Birleşik Devletleri tüm müzik satışlarının %38'ini elinde tutmaktadır, fakat %1.5'lik bir devalüasyon ve satışlarda da %4.7 oranında bir düşüşle karşı karşıyadır. Öyle görünüyor ki neredeyse bedavaya İnternet'ten müzik indirebilmek satışları etkilemiştir. İnternet aracılığıyla insanlar ayrıca sanatçıların fotoğraflarına, özel hayatlarıyla ilgili çeşitli bilgilere, söyleşilerine, idol saydıkları kişilerle sohbet yapma olanaklarına, son çıkan CD'lerin eleştirilerine ve daha birçok bilgiye kolaylıkla, para ödmeden, ve evlerinden dışarıya çıkmadan ulaşabiliyorlar. Aslında burada teknolojinin yarattığı bir ironi ile karşı karşıyayız: teknoloji şirketlere para kazandırmakta ama aynı zamanda da farklı kanallardan aynı ürünleri insanlara sunarak onların karlarını azaltmaktadır. Ancak İnternet bir taraftan ücretsiz müzik sağlarken, bir taraftan da bir reklam ve pazarlama aracı olarak müzik yayıncılarına ve plak şirketlerine para kazandırmaktadır. Orijinal kayıtlara sahip olmak isteyen müzikseverler İnternet aracılığıyla arzu ettikleri CD'leri veya DVD'leri sipariş edebilmektedir.

Bu aktiviteler ayrıca iş olanakları da sağlamaktadır. Örneğin elektronik ortamda dağıtım yapılabilmesi için müzik dosyalarının hazırlanmasıyla ilgili teknolojik servisleri yürütecek elemanlara gereksinim yaratmaktadır.

Teknolojinin Olumlu Katkıları: İnternetin müzik alanındaki olumlu katkılarına da bakalım. Korsancılığa ortam sağlamasına rağmen internet genç bestecilerin birbirleriyle ve tüm insanlarla iletişim kurmalarını sağlayacak bir ortam da hazırlıyor. Bu yolla genç besteciler müziklerini başkalarıyla paylaşabiliyor ve kendi kendilerini de pazarlayabiliyorlar. Kayıt stüdyosu için gerekli malzemelerin maliyetinin de düşmesi neticesinde daha çok insan müziklerini bilgisayar ve MIDI (Musical Instruments Digital Interface) ile kaydetme ve çoğaltma olanağı buluyor. Genç besteciler kendi sitelerini oluşturarak CD'lerini pazarlayabilirler. Müzik dosyalarının dijital formatta olması müşterilerle ve meslektaşlarla daha etkin iletişim sağlamakta. Fakat bunun da kötü amaçlarla kullanılmaması için kontrol altında tutulması şart. Bu çalışmaların da korsanların eline düşmesi yine bestecilerin maddi ve manevi kaybına yol açar. Yeni iletişim sistemleri kullanıcılarının bilgilerini birbirleriyle paylaşmaları için ortaya çıktıysa da, bu bilgilerin yasadışı yollardan para kazanmak için kullanılması amacı ortadan kaldırır.

İletişim teknolojilerinin gelişimi müzik ve mekan algılarında da farklılık yarattı. Tobler'e göre, CD-ROM'lar aynı anda birçok teknoloji kullandığından algı farklılıklarının incelenmesi için iyi örnek olabilirler. İnsanlar interaktif CD-ROM kullandıklarında, izleyici olmaktan

çıkıp yaratıcı olmaya başlarlar ve pasif tüketici olmaktan çıkarlar. Bu özellikle çocuklar için elverişli, çünkü onlar ne kadar çok duyu organlarına hitap edilirse o kadar çabuk öğrenebilirler. Görsel materyal ve animasyonun varlığı onların öğrenme yetilerini ve hafızalarını geliştirir. Bu sadece çocuklar için geçerli değil. Her yaş grubundan insan öğrenmeyi kolaylaştıran ve daha ilgi çekici kılan çok kanallı yöntemleri tercih eder. CD-ROM'ların ayrıca çok miktarda bilgiyi sadece bir diskte saklayabilme özelliği vardır. Bu teknolojiler sayesinde bilgisayar aracılığıyla evde video veya film üretmek de olanaklıdır.

Bir ülkenin ekonomik gelişimi teknolojik alanlardaki, özellikle de iletişim ve enformasyon sistemlerindeki gelişmelerle yakından ilgili olduğundan, müzik ve kayıt teknolojileri alanlarındaki yeniliklerin dünya insanına getirdiği olumlu katkılar yadsınamaz. Burada esas zorluk etik bir bakış açısı bulmak ve bu teknolojilerin olumsuz sonuçlar doğuracak şekillerde kullanılmalarını engellemektir. Esas amaç, karşılanabilir ücretlerle müzikseverlere kaliteli müzikler ulaştırmak fakat ulaştırırken de bu müzikleri yaratan sanatçılardan çalmamak olmalıdır. Bunu sağladığımız zaman müzik korsanların hizmetinde değil, teknoloji müziğin hizmetinde olur.

4.3 Küresel Pazarda Kâr Lideri Olarak Festivallerin İncelenmesi

Tüm dünyada hızla yükselişe geçen yerel müzikler varlıklarını caz festivallerinde göstermektedirler. Bunun en başlıca nedeni son yıllarda uluslararası caz festivallerinin 'caz'ı oldukça geniş algılanmasıdır. Gerek Türkiye'de olsun gerekse dünyadaki uluslar arası caz festivallerinde olsun, caz müzisyenlerinin dışında yerel müzikle uğraşan müzisyenler, popüler müzikte öne çıkan isimler ve bazı Rock gruplarının adı geçmektedir. Bu uluslar arası caz festivallerine belki katılımı arttırmaktadır fakat bir yandan da caz festivalinin içini boşaltmaktadır. Yine de bu konuda tek yönlü düşünmemekte fayda görüyorum çünkü festivallerde tüm organizasyonun bir maliyeti olduğunu unutmamak gerekiyor. Kültür ve sanat alanındaki gelişimde devletin desteği ve özel sektörün sponsorluğu bu noktada önemli yer tutmaktadır.

Türkiye'de bu anlamda sanat organizasyonlarında başı çeken İstanbul kültür ve sanat vakfının yapmış olduğu çalışmaları göz ardı etmemek gerekiyor. İKSV'nin üstlendiği uluslararası düzeydeki etkinlikler ve projeler doğal olarak yüksek maliyetlerle gerçekleştirilmektedir. Kâr amacı gütmeyen bir kurum olan bu vakıf, ekonomik şartlara bağlı olarak değişen devlet desteğinin dışında bütçesinin % 70-80'ini sponsorların katkılarıyla karşılamaktadır.

İKSV bir sponsor programı oluşturup, kültür ve sanat etkinliklerinin de sponsor olacak şirketler tarafından, gerektiğinde bir imaj veya bir sosyal sorumluluk ifadesi ya da pazarlama aracı olarak kullanılabileceğini göstermiştir.

Destekçi kurum ve kuruluşların tanıtım ve pazarlama gereksinimini stratejilerine göre şekillendirilen sponsorluk programı aşağıdaki kategorilerden oluşmaktadır:

Resmi Sponsorluk : Bu kategoride yer alan kuruluşlar İKSV'ye destek olan kuruluşlardır ve bir yıl boyunca bu unvanı taşıma hakkına sahiptirler. Resmi Sponsorların isim ve görüntüleri tüm festivallerle birlikte kullanılmaktadır. Söz konusu kuruluşlar, sektörlere göre, İKSV'nin resmi taşıyıcısı, resmi bankası, resmi oteli vb. şeklinde sınıflandırılmaktadır. Sponsorluk programının başladığı 1995 yılından bu yana The Marmara, Renault ve DHL Worldwide Express Resmi Sponsorluk kavramını desteklemektedir. İlk iki yıl Emlak Bankası bu kategoride yer alırken, 1999-2002 yılları arasında Koçbank ve 2004 yılında da Finansbank İKSV resmi bankası olarak destek vermiştir.

Festival Sponsorluğu : Bu kategorideki kuruluş, bir festivalin ana sponsoru konumundadır. Festivalle ilgili tüm mecralarda (basılı malzeme, medya, mekân donatımı) adı ve görüntüsü yer almaktadır. Festival Sponsoru unvanı bir takvim yılı boyunca kullanılabilir. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nin Festival Sponsorluğunu 1997'den bu yana Eczacıbaşı Holding, Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin sponsorluğunu 1999'dan 2005'e kadar Turkcell, Uluslararası İstanbul Caz Festivali'nin Festival Sponsorluğunu 1998'den bu yana Garanti Bankası yapmaktadır. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin festival sponsorluğunu bugüne kadar üstlenen kuruluşlar Türk Henkel ve İMKB'dir. 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin bienal sponsorluğunu ise JTI üstlenmiştir.

Tema Sponsorluğu: Film Festivali'nde yer alan ve belirli bir konu ya da bölümü içeren temaların sponsoru Tema Sponsoru olarak adlandırılmaktadır. Her tema 5 – 20 film den oluşmakta ve her film 2-3 seans gösterime girmektedir.

Gösteri Sponsorluğu :

Müzik ve Caz Festivali'nde yer alan konserlerin bir gecesine, ayrıca Tiyatro Festivali'ne katılan grupların gösterilerine sponsor olan kuruluş ise Gösteri Sponsoru unvanını almaktadır.

Özel Proje Destekçiliği : Bienale katılan bir sanatçının ürettiği projeye sağlanan katkı, Özel Proje Destekçiliği olarak sınıflandırılmaktadır. Bu kategori İKSV sponsorluğunun en hareketli

ve yenilenen bölümüdür ve her yıl gösteri giderlerine bağlı olarak geleneksel kuruluşların yanı sıra yeni kuruluşlar da programa dahil olabilmektedir.

Medya Sponsorluğu : İKSV'nin tüm reklam kampanyası bu sponsorluk bağlamında gerçekleşmektedir. Kendi içinde Basın, TV, Dergi ve Radyo Sponsorları olarak ayrılan Medya Sponsorluğunun temeli, İKSV'nin duyurularını ücretsiz olarak yayınlama esasına dayanan bir destektir. Medya Sponsorları, bir sene boyunca düzenlenecek tüm etkinlikler için sponsorluk yapmaktadır.

Servis Sponsorluğu : İKSV'nin festivaller sırasında gerçekleştireceği hizmetleri ücretsiz sağlayan kuruluşlar Servis Sponsoru kategorisine girmektedir.

İKSV herhangi bir şekilde devlet desteği ile yaşayan bir kurum kimliğinde bir yer değildir. Avrupa'daki duruma kısaca bakacak olursak orada da artık birçok şeyin yavaş yavaş değişmeye başladığını görmekteyiz. Avrupa'da da festivaller daha çok özel fonlar ve proje bazında devlet desteği alabilmektedir. Bu dünyanın her yerinde artık bu şekilde yürütülmeye başlanmıştır. 'Bir kültür ve sanat etkinliği yapıyorum' diye artık rahatça destek alınamamaktadır. Bu konuda biraz da özel sektörden destek bulmanın ve bütün mali planlamalarının ona göre yapması gerekmektedir (<http://www.iksv.org.tr/>).

Tüm dünyada sanatsal etkinlikler için sponsor bulmak her geçen gün biraz daha zorlaşırken konserlerin içeriği ve niteliği de değişmektedir. Festivallerin içeriğine uymayan etkinlikler performansa dahil edilerek hedef kitle genişletilmektedir bir anlamda.

Babylon'da 16 Temmuz 2005'de 'Russell Gunn & Ethnomusicology' konserinin sanatçının geleceğini bildirmesi üzerine iptal edilmesi ve bunun sonucunda İstanbul Caz Festivali kapsamında Babylon'da sahne alan grubun Mor ve Ötesi olması bu duruma bir örnek gösterilebilir. Bir önceki sene yine buna benzer bir durum Nil Karaibrahimgil konserinde yaşanmıştır. Buna benzer bir karmaşayı Rock festivallerinde de görmekteyiz; Uriah Heep konserinde dikkat çekmek için grubun önüne Nez'in dans etmesi birçok Rock çevresi tarafından tepkiyle karşılanmıştır.

Dünyadaki caz festivallerine baktığımızda ise örnek olarak Montreal caz festivalinin 2006 kış programından bahsetmek istiyorum. Festival programında Harry Manx, London- Based ninja tune lebel, Bonga, Pink Martini, Cesaria Evora, Sophie Milman gibi sanatçıların yanında UB40 grubuna da rastlayabilmekteyiz. Tüm dünyada caz müziğinin yeni arayışlar içine girdiğini görmekteyiz, bu noktada etnik müzik caz müziğine bir anlamda yeni bir soluk

getirmektedir. Yerellik tüm dünyada yükselişe geçmektedir ve caz müziği bu kavramla sıkı bir etkileşim içerisinde.

Bu bağlamda 1999 Londra caz festivaline davet edilen ilk Türk sanatçısı Sabahat Akkirazın bir halk müziği sanatçısı olduğunu hatırlamak gerekir ([http:// www.ideefixe.com](http://www.ideefixe.com)). Amerika'da 2004 All That jazz festivalinde Türkiye'den Aydın Esen, Okay Temiz, İlhan Erşahin gibi isimlerin yanı sıra Neyzen Kutsi Ergüner, Laço Tayfa gurubu ve Erkan Oğur gibi yerel öğeleri kullanan sanatçılara da yer verildiğini görüyoruz

(<http://www.turkishgazete.com/news/cat>).

Festivallerde; özellikle başka bir ülkeye davet edilen sanatçıların beraberinde kültürlerini de yansıtan sanatsal özellikleri de getirmiş olmaları son derece olumlu bir etki yaratmaktadır.

Böylelikle festivallerin amacı olan kültürel alışveriş de bir anlamda sağlanmaktadır.İsviçre'nin Montreux kasabasında 39. kez düzenlenen Montreux caz festivalinden bahsedecek olursak öncelikle 11 milyon euro'luk etkileyici bütçesine değinmekte fayda görüyorum çünkü bu festivalin hem organizasyonunu hem de konserde yer alacak sanatçıların niteliğini yükseltmektedir. Stravinski Oditoryumu veya Miles Davis Salonu'nda gerçekleşen festivalde kongre merkezinin içinde ve göl kıyısında çok sayıda yemek stantları, barlar, her tür kıyafet ve hediyelik eşyanın satıldığı dükkâncıklar ve sponsor stantları bulundurulmaktadır.

Festival alanında cebinizdeki para yerine alışverişlerinizi festivalin özel para birimi olan 'Jazz' ile yapabiliyorsunuz. Al Di Meola, Jose Feliciano, Chucho Valdez, Ray Baretto ve McCoy Tyner, Marcus Miller, B.B. King, Crosby, Stills&Nash, Brian Wilson, Lauryn Hill, Oscar Peterson 39. caz festivalinin önemli konukları arasında yer alırken 60'ına merdiven dayamış Rock yıldızı Alice Cooper da caz festivali kapsamında yer alabilmektedir. Sahnede Star Wars'dan Darth Sidious'u andıran görüntüsü, gotik atmosferli şovu ile caz festivaliyle tezat oluşturduğu söylenebilir ([http:// www.montreuxjazz.com](http://www.montreuxjazz.com)).

Genel bir değerlendirme yapacak olursak festivallere sponsor çekmenin dışarıdan bakıldığı kadar kolay olmadığını söyleyebiliriz. Örneğin herkesin 'bir sanatçı getirelim' gibi bir anlayışı var. Ama kültür ve sanat sadece sanatçı getirmek, konser yapmak değildir.

Kültürün ve sanatın alanına ve şemsiyesinin genişliğine bakacak olursak; bunun içine sinema da girmekte, tiyatro da girmekte, bienal de girmektedir ve sponsorluk konusunda ülkemizde

bir çok sıkıntı yaşanmaktadır.Bunların dışında plastik sanatlara ya da tiyatroya da sponsorluk bulmanın hiç de kolay olmadığını söyleyebiliriz.

Bu sanat dalları içinde en şanslı olan ‘müzik’ bile olsa yine de festivali cazip bir hale getirmek için popüler bir çok isme başvurulmaktadır. Diğer taraftan ise yine konu caz festivali olduğunda yerel müziklerin tüm dünya festivallerinde de olduğu gibi gerek festivali düzenleyenler olsun gerekse seyirciler olsun otantizmin büyüyle herkesi tavlatabilmektedir.



5. SONUÇ

Küresel müzik endüstrisi yarattığı kültürel türdeşleşme ile kültürü bir anlamda köksüzleştirmektedir. Bu süreç içerisinde ‘yerel’ olan önce öne çıkartılmakta ve daha sonra küresel düzlemde eritilerek melezleştirilmektedir. Böylelikle çokuluslu şirketlerin ‘türdeş bir tüketim kültürü’ yaratılması sağlanmaktadır. Küresel anlamda ‘yerel, geleneksel’ olan tüketim kültürüne uyarlanabildiği yanlarıyla görünür kılınmaya çalışılmakta ve böylelikle ‘küresel’ piyasaya yapay bir ‘çeşitlilik’ katılmaktadır.

Bu bağlamda dünyada sesini daha sık duymaya başladığımız ‘yerel müzikler’ programlı bir yaratım sürecinin ürünleridirler. Yerel müziklerin bu program dahilinde en çok caz müziğinin çatısı altında toplandığını görüyoruz. Bunun en belli başlı nedeni ise birbirlerine yakın bir tarihsel serüvenden geçmiş olmalarıdır. Caz müziği de ortaya çıktığı dönemlerde asimilasyona uğratılmaya çalışılan toplulukların üretmiş olduğu bir müzik türüydü. Günümüzde yerel müzikleri en çok tıkanan müzik pazarına bir açılım sağlaması için kullanıldığını görüyoruz. Bir diğer nokta ise 1980’lerden sonra özellikle Afrika kökenli müziklerin, müzik marketlerde sınıflandırma ihtiyacının ortaya çıkmasıdır. Müziğin sınıflandırılması ile ortaya çıkan bu ihtiyaç yerel olanın batıya uydurularak yeniden paketlenip müzik piyasasına sunulmasını sağlamıştır. Böylelikle hem yeni bir tüketim pazarı yaratılmış hem de tıkanan müzik endüstrisi yeni bir soluk kazanmıştır.

Günümüzde küresel kültür akışı inanılmaz hız kazanmaktadır. Kültürel alanın tüketilmesinde ve metalaşmasındaki yayılmanın etkisi her geçen gün çoğalmıştır. Müzik zamana ve teknolojiye paralel bir gelişim süreci içerisinde sesini duyurma şekilleri oluşturmaya çalışırken bir yandan da Modernitenin birbirine benzeştirdiği kütleleri sömürmesi gerçeği ile yüz yüzedir. Bunu kimi zaman bir mücadele alanına sahne olan gettolarda rastlamaktayız, kimi zamansa bir festivalin yarattığı atmosferde yaşamaktayız.

Küresel müzik endüstrisinin egemen ideolojileri ve kültürel ilişkilerini destekleyen müzik üretimi bu pazar yapısının temel ürün biçimine dönüşmüş durumdadır. Kendini alternatif ideolojik yaklaşımlarla tanımlayan yerel müziklerin bu pazar içinde sadece kendi ideolojik yanlılarının dinlemesi ötesinde pazarlanması olasılığı ancak bu alternatif denilen veya öyle görünen tarzın aslında kapitalist düzenin üretim tarzına alternatif olmasına da bağlıdır aynı zamanda.

Caz müziğinin yeni akımlara açık olması nedeniyle yerel öğeleri müzikal yapısı içinde yeniden oluşturmakta ve böylelikle var olan yeni baştan okunmaktadır. Bunu; caz müziği aracılığıyla gerçekleşen kültür akışının yerel kimliklerin yeniden biçimlendiği bir süreç olarak yorumlamak da mümkündür. Bu bakış açısı, bizi yerel kimlikleri durağan görmekten uzaklaştırarak, onları çeşitli söylemlerin oluşturulduğu yapılanmaların süreci içerisinde yeni baştan kavramlaştırmamıza olanak sağlamaktadır. Bu bakış açısı içerisinden baktığımızda kültürel küreselleşme; 'ulusal kültürlerin kendi anlamlarını sürekli yeniden ürettikleri şartların dönüştürülmesidir' sonucuna da varmaktayız.



KAYNAKLAR

Atabek, Ü.,(2003), “Yeni iletişim teknolojileri ve yerel medya için olanaklar”, Habercinin El Kitabı Dizisi 3, IPS İletişim Vakfı Yay. 6, İstanbul.

Atamert, E.,(2002), “Dünya müziği dedikleri”

<http://www.chip.com.tr/internet/oku.asp?ID=108>[06.01.2006]

Erdoğan, İ., ‘Müziğin Ve Toplumsallığın Üretimi: Müziğin Siyasal Ekonomisi, Kültürü Ve İdeolojisi Üzerine Araştırma’, 2000.

Fiske, J., (1999), Popüler Kültürü Anlamak, Ark Yay. , Ankara.

<http://www.garaj.org/makale/39/caz/1.htm>

Hall, S. , (1998), Yerel ve Küresel, Bilim Ve Sanat Yay. , Ankara.

Held, D. , Anthony M., Goldblatt, D. ,(2000) Global Transformations: Politics, Economics and Culture, Blackwell, Oxford.

IDEEFIXE - Audio CD - Konserler / Londra Caz Festivali, Londra 1999
Erişim:<http://www.ideefixe.com/muzik/tanim.asp?sid=LG5964DNQ3W7BR8NZB3E-58k>[12.01.2006]

İstanbul Kültür Sanat Vakfı Erişim: <http://www.iksv.org> [11.02.2006]

İstegenc,Erişim:<http://www.istegenc.com.tr/content/muzik/article.asp?ingarticleid=2719>
[2.11.2005]

Kırca,S., ”Popüler kültür ve küreselleşme”,Araştırma, (Bahçeşehir Üniversitesi iletişim Fakültesi, 2001, sayı 2, s:33

Kırca, S., “Medya Ürünlerinin Küresel Yayılımı, Yerelleştirilmesi: Ulus Aşırı Kimliklerin Yaratılması”, Doğu Batı Yay., 2001,sayı:1, s.11

Kongar , E. , “Küreselleşme Bağlamında Türkiye” (Ege Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, 2001)

Köpçük, S., (2000), İstanbul Hece Dergisi, 11: 50-51.

http://www.kulturturizm.gov.tr/portal/kultur_tr.asp?belgeno=35575

Laing, D., 'The music industry and the culturel imperyalism thesis', Media, Culture and Society, 1986.

Lebow, I., (1995), Information Highways and Byways, IEEE Press, New York.

Lull, J. ; (2000), Media, Communication, Culture: A Global Approach, Columbia University Press, New York.

Luraghi, R., (2000), Sömürgecilik Tarihi, E Yay. , İstanbul.

Erişim: <http://www.msxlab.com> [13.11.2005]

MESAM Hakkında, Erişim:

<http://www.mesam.org.tr/pageStructure.aspx?intPageStructureNo=7&sintLanguageID=0&bytContentType=2&intPageNo=19&strHitCountParam=2|7|0|270|832> [20.12.2005]

Montreux Jazz Festival Swizerland Erişim:

<http://www.montreuxjazz.com/> [05.011.2005]

Murray, F. (2001), "Old Music/New Technology: Increasing Student Access to Music Literature Using the World, Columbia University Press, New York.

Özbudun, S. (2001), "Küreselleşme ve Kültür: Melezleşme mi, Kültürel Hegemonya mı?", Yazın Dergisi, 91: 6-9.

http://www.referansgazetesi.com/haber.aspx?HBR_KOD=35144

Ritzer , G. (2000), Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek. Ayrıntı Yay., Ankara.

Rose, C., "Sunday Times Magazine" (1981).

Tomlinson, J. (1999), Kültürel Emperyalizm, Eleştirel bir Giriş., Ayrıntı Yay. İstanbul.

Turkish Gazete/Siyasi ve Aktuel/İnternet Gazetesi

Erişim: <http://www.turkishgazete.com/news/cat.asp?iCat=654&iChannel=20&nChannel=News-55k> [23.02.2006]

www.turkab.net/kure/wkurekult.htm ++d%C3%BCnyada+m%C3%BCzi%C4%9Fin+da%C4%9F%C4%B1t%C4%B1m%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=1 [21.10.2005]

Williams, M., "Müziği Öldürmek", The Washington Post , 17 Şubat 2004.

Worsley, P., (1999), *Companion Encyclopedia of Anthropology, Humanity, Culture and Social Life*, Tim Ingold (ed.), New York.



EKLER

Ek 1 :Fikri Haklar Kanunu

Fikri Haklar: Fikri hakların konusunu, iktisadi değer taşıyan, sahibinin hususiyetini taşıyan ve yaratıcısının düşünce gücü sonucu ortaya çıkan fikri emek ürünleri oluşturur. Yaratıcı-eser sahibinin bunlar üzerinde hem mali, hem de manevi hakları vardır.

İnsanın yaratıcı gücü, bütün buluş ve sanat ürünlerinin kaynağıdır. Bu eserler insan hayatını yaşamaya değer kılan bir güvencedir. Buluşlar ve sanat eserlerinin korunmasını sağlamak, dikkatle izlenmesi gereken bir devlet görevidir.

İlk ve Orta Çağlarda Tarihsel Gelişim: Eski uygarlıklarda fikri emek ürünleri, üzerinde cisimlendikleri maddi mallardan ayrı düşünülmemekteydi ve yaratıcının iktisaden veya manevi yönden korunmasına gerek duyulmuyordu. Örneğin, ünlü Romalı hukukçular Gaius ve Paulus, tahta üzerine oyularak yapılan bir tablo için, “bu tablonun mülkiyetinin tahtanın mülkiyetine bağlı kalması zorunludur, çünkü tahta olmasaydı, tablo da olmayacaktı”, demişlerdi. Bir kitabı satın almakla kitaptaki fikri ürünlere de sahip olunabilmekteydi. Yani, cisim fikre değil, fikir cisme bağlıydı. Ortaçağda da, fikri ürünlerin ayrı bir hakkın konusu olabileceği düşünülüyordu. Herkes yararlanmak istediği bir eseri kopya edebilir veya ücreti karşılığında başkasına kopya ettirebilirdi. Yaratıcının eserin kopya edilmesine itiraz hakkı yoktu.

Fikri haklar alanında atılan ilk adım “basım imtiyazlarının” kabulü olmuştur. Matbaanın icadıyla, o zamana kadar sadece el yazısıyla ve sınırlı sayıda kopya edilebilen eserlerin sayısız çoğaltılması ve satılması imkanı doğdu. Ancak matbaacı ilk önce satılma şansı olan bir müsvedde bulmak ve bunu basıma hazır hale getirmek için masraf etmek zorundaydı. Oysa başka bir matbaa için bu ilk baskıyı kullanarak eserin ikinci ve sonraki baskılarını yapmak çok daha ucuza mal olan ve haksız rekabete yol açan bir durumdu. Bu nedenle, belirli bir bölgede ve belirli bir süre için bir eserin sadece bir matbaacı tarafından basılabilmesi, idari otoritelerin verdiği “basım imtiyazları” ile sağlandı. Bu yolla, matbaacıların eser sahibine ödedikleri ücret karşılığında eserin maliki oldukları kabul edilmiştir. İngiltere’de imtiyaz sahibi “owner of copy” olarak nitelendirilmiş, “copy right” terimi de ilk önce telif hakkı değil, basım ve taksir hakkı anlamında kullanılmıştır.

16. yüzyılın ortalarında, yazarın da eserden pay alması âdet haline geldi. İlk yazar imtiyazı, 1486 yılında Sabellicus adlı bir yazara Venedik’te “Venedik Taciri” isimli bir eser için verilmiştir.

Yeni ve Yakın Çağlarda:Eser sahiplerini koruyan ilk kanun, İngiltere’de 1709 yılında kabul edilen “Act Anne” adını taşıyan bir kanundur. Bu Kanunun amacı, yazarı ekonomik yönden gözetmek ve bilimin teşvik edilmesini sağlamaktır. İngiltere’de daha sonra sırasıyla, hakkâkler ve heykeltıraşlar ve daha sonra, tiyatro eserleri kanun kapsamına alınmıştır.

Avrupa Birliği Hukukunda, genel kural olarak, malların topluluk içinde serbest dolaşması ilkesi geçerlidir. Fakat bu kurala, fikri haklar bakımından istisna getirilmiştir. Fikri haklar, mutlak (tekelci) haklar arasında kabul edildiği için, ancak eser sahibinin izniyle, eserin serbest veya sınırlı biçimde dolaşması mümkündür.

Ancak fikri hakların ulusal sınırlar içinde korunması yet, çünkü bu haklar ihlâlâ çok açıktır. Uluslararası düzeyde ihlâlâ en müsait olan hak da telif hakkıdır. Örneğin, yurt dışında basılan bir kitabın ya da yurt dışında imal edilen ses ve resim taşıyıcılarının Türkiye’de izinsiz olarak çoğaltılması son derece kolaydır. Bu nedenle, bazı uluslararası sözleşmeler yapılmıştır. Ayrıca, İnsan Hakları Evrensel Beyannamesinin 27nci maddesi : “Herkes, sahibi bulunduğu her türlü ilim, edebiyat ve sanat eserlerinden doğan manevi ve maddi menfaatlerinin korunması hakkına sahiptir”, der.

Ülkemizdeki Tarihsel Gelişim:Telif hakkıyla ilgili ilk hukuk metni, 1850 tarihli “Encümen-i Daniş Nizamnamesi”dir. Buna göre, eserin incelenmesinden sonra, telif hakkı ödenmektedir. Daha sonra, 1857 tarihli Telif Nizamnamesi çıkmıştır. Bu Nizamnameye göre, basılan nüshalar tükeninceye kadar eseri basan şahsa tekel tanınmaktaydı. 1872’de yapılan bir ekle, yazarın kitabı için koruma süresi 45 yıl, tercüme eserlerin koruma süresi ise 20 yıl olarak belirlenmiştir. Osmanlı döneminde bu konuda ilk esaslı kanun, 1910 tarihli “Hakkı Telif” Kanunudur. Bu kanun 1 Ocak 1952 tarihine kadar Türkiye Cumhuriyeti’nde yürürlükte kalmış, 1 Ocak 1952 tarihinde 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu yürürlüğe girmiştir. Türkiye aynı tarihte, Bern Sözleşmesi’ nin 1938 tarihli Brüksel Belgesi’ne 5777 sayılı yasa ile katılmıştır.

03.11.1983 tarihi, Türkiye’de düşünce hakları gelişiminde önemli yer tutan bir tarihtir. Bu tarihte, 5846 sayılı yasanın bazı maddelerinin değiştirilerek, yasaya iki geçici madde eklenmesi hakkında 2936 sayılı Yasa kabul edilmiştir. Bu yasa ile iki önemli değişiklik yapılmıştır. Bunlardan ilki yasanın 42.maddesi ile dört meslek birliğinin kurulması olanağının hazırlanmasıdır. Bu değişiklik ile MESAM 17.01.1987 tarihinde GESAM, İLESAM, ve SESAM ile birlikte kurulmuştur. Bir diğeri ise 43.madde ile yapılan değişiklik ile 1980 tarihli “Türkiye Radyo-Televizyon Kurumunun Yayınlarında Faydalanılan Fikir ve sanat Eserleri

Hakkında Uygulanacak Esaslar” başlıklı 3/428 sayılı Kararnamenin hemen bütün hükümlerinin yasalastırılmasıdır.

Fikri haklar ile ilgili en önemli gelişme ise, Türkiye’nin Ticaretle bağlantılı “Fikri Mülkiyet Hakları Anlaşması”(GATT/TRIPS) na 1995 yılında 4067 sayılı yasa ile katılması, yine 7.7.1995 tarihinde 4116 sayılı yasa ile icracı sanatçılar, Fonogram yapımcıları ve Yayın Kuruluşlarının korunmasına dair 26.10.1961 tarihli Roma Sözleşmesi”ne ve yine aynı tarihte 4117 sayılı yasa ile “Edebiyat ve Sanat Eserlerinin korunmasına ilişkin Bern Sözleşmesi”ni değiştiren 1971 Paris Sözleşmesi’ne katılmasıdır.

Fikri Haklar yasasında Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun bazı maddelerinin değiştirilmesine ilişkin 07/06/1995 tarih ve 4110 sayılı yasa ile değişiklikler yapılmıştır. Bu değişikliklerden en önemlisi aynı alanda birden fazla meslek birliğinin kurulmasına ilişkin 42. madde değişikliğidir. Bu değişiklik sonucu eser sahipleri bölünmeye çalışılmış ve eser sahiplerinin gücü zayıflatılmıştır. Uluslararası alanda eser sahiplerinin haklarının bu ilgili alanda tek meslek birliği tarafından korunması takibi ve tahsili anlayışı hakim iken ülkemizde tersine bir gelişme söz konusu olmuştur.

Bir sonraki değişiklik 21/02/2001 tarihinde kabul edilen 4630 sayılı yasa ile yapılmıştır. Bu değişiklik ile 95 değişikliği ile getirilen aynı alanda birden fazla meslek birliği kurulabilmesi imkanı zorlaştırılmaya çalıştırılarak ilgili ve aynı alanda yeni bir meslek birliğinin kurulabilmesi, daha önce kurulmuş ve en çok üyeye sahip meslek birliğinin üye sayısının 1/3 çoğunluğuna sahip üye sayısı yeterliliği şartına bağlanmıştır.

Ek 2: Dünyada Fikri Haklarla İlişkili Uluslararası Düzenlemelerin Kronolojisi

1883... “Sınai Mülkiyetin Himayesine Mahsus Milletlerarası Birlik Oluşturulması Hakkında Paris Sözleşmesi” imzalandı. 14 Ülkenin katılımı ile imzalanan bu sözleşmenin 1998 yılı itibariyle üye sayısı 151’dir.

1886... “Edebi ve Sanatsal Eserlerin Korunması Hakkındaki Bern Sözleşmesi” imzalandı. Birlik ülkeler arasında eser sahiplerinin edebiyat ve sanat eserleri üzerindeki haklarını mümkün olduğu kadar etkili ve birbirine uyumlu bir şekilde korumak amaçlanmıştır.

1893... “Fikri Mülkiyetin Korunması için Birleşik Uluslararası Büro (BIRPI)” kuruldu. İsviçre’nin Bern şehrinde Paris ve Bern Sözleşmelerinin yürütülmesi için oluşturulmuş olan

bu büro, 1960 yılında Cenevre'ye Birleşmiş Milletler Teşkilatına yakın bir adrese taşınmış, 1973 yılında WIPO kuruluş sözleşmesiyle yeni isim ve yapıya kavuşmuştur.

1952... “Telif Hakları Evrensel Sözleşmesi”

1961...”İcracı Sanatçılar, Fonogram Üreticileri ve Yayın Kuruluşlarının Korunması Hakkındaki Roma Sözleşmesi” imzalandı. 1964 yılında 6 ülkenin onaylaması ile yürürlüğe giren ve halen 58 ülkenin üye olduğu Anlaşmaya göre; anılan bu kuruluşlara yönelik düzenlemeler yapılmıştır. Bu sözleşmenin yürütülmesinden WIPO’nun yanı sıra ILO ve UNESCO’da sorumludur.

1967.. “Stokholm Sözleşmesi” (Dünya Fikri Mülkiyet Örgütünün kuruluş anlaşması)

1971... “Cenevre Sözleşmesi”

1973... “Dünya Fikri Mülkiyet Teşkilatının WIPO” kuruluş sözleşmesiyle BIRPI yeni isim ve yapıya kavuşmuştur.

1974... “Uydu Aracılığıyla Program Taşıyan Sinyallerin Dağıtımı Hakkında Brüksel Sözleşmesi” imzalandı. 1998 yılı itibariyle 22 ülkenin üye olduğu bu anlaşmaya göre; program taşıyan sinyallerin uydu aracılığıyla izinsiz dağıtımına karşı bazı önlemler öngörülmektedir.

1975...”Sınır ötesi Uydu Yayıncılığı Çerçevesinde Düşünce Hakları ve Komşu Haklardan Doğan Sorunlara İlişkin Avrupa Sözleşmesi” yürürlüğe girdi. Uydu yayıncılığı alanında yeni teknik gelişim ile ilgili düşünce hakları ve komşu haklara ilişkin sorunlarda üye devletler ve Avrupa Kültür anlaşmasına taraf diğer devletler hukukunda olası en geniş uyumu sağlamak için anlaşmışlardır.

1993... “Avrupa Sınır ötesi Televizyon Sözleşmesi”

1995... “Dünya Ticaret Örgütü (WTO) Kuruluş Anlaşması ve eki Ticaretle Bağlantılı Fikri Mülkiyet Hakları Anlaşması (TRIPS)” yürürlüğe girdi. 1998 yılı itibariyle WTO Anlaşmasına 133 ülkenin üye olması söz konusudur. Bu anlaşma ile küresel ölçekte ticaret ve ekonomi konularındaki ilişkiler ele alınmakta; mal ve hizmet üretimi ile ticaretin geliştirilmesi, tam istihdam, dünyadaki kaynaklarının optimal kullanımı ile çevrenin korunması, GOÜ’ler ve az gelişmiş ülkelerin dünya ticaretinden gereksinimleri doğrultusunda pay almalarını sağlayarak ayrımcı işlemleri ortadan kaldırmak, GATT Anlaşmasını ve Uruguay Round çok taraflı ticaret

müzakerelerinin sonuçlarını içeren bütünleştirilmiş, uygulanabilir, sürekli ve çok taraflı küresel bir ticaret sisteminin geliştirilmesi hedeflenmiştir. TRIPS'in amacı ise; uluslararası ticarete yaşanan engel ve aksaklıkları azaltarak, fikri ve sınai mülkiyet haklarının korunması konusundaki etkinliği artırmak, bu hakların uygulanmasıyla ilişkili yöntem ve önlemlerin hukuki ticaret için bir engel yaratmaksızın üye ülkeler arasında iş birliğini gerçekleştirmektir.

1996... “Dünya Fikri Mülkiyet Teşkilatı İcracı Sanatçı ve Fonogramlar Anlaşması” 50 ülke tarafından imzalandı. Ancak katılım için halen 3 ülke başvurduğundan yürürlüğe girmedi.

Taraf Olunan Uluslararası Sözleşmeler:A - Dünya Ticaret Örgütünü (DTÖ) kuran Anlaşmaya Ek, Ticaretle Bağlantılı Fikri-Sınai Haklar Anlaşması (TRIPS)

B - Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi

C - İcracı Sanatçılar, Fonogram -ses kaydı- Yapımcıları ve Yayın Kuruluşları Hakkında 1961 Tarihli Roma Sözleşmesi

D - Dünya Fikri Haklar Teşkilatını (WIPO) Kuran Sözleşme

Ek 3: Uluslararası Sözleşmeler

1 - Fikri Haklara da Yer Verilen Çok Taraflı Sözleşme/Antlaşmalar

A - Dünya Fikri Haklar Teşkilatı (WIPO) yu Kuran Sözleşme

B - Dünya Ticaret Örgütünü (DTÖ) Kuran Anlaşmaya Ek, Ticaretle Bağlantılı Fikri-Sınai Haklar Anlaşması (TRIPS)

2- Özel Fikri Hak Sözleşmeleri

A - Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi (Bern Convention for the Protection of Literary and Artistic Works)

B - Evrensel Fikir Hakları Sözleşmesi (6 Eylül 1952-Universal Copyright Convention)

C - İcracı Yorumcu Sanatçılar, Plak Yapımcıları ve Yayın Kuruluşları Hakkında Roma Sözleşmesi (Rome Convention 1961 - International Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organisations)

D - Plak Yapımcılarının Plaklarının Yetkisiz Çoğaltılmasına Karşı Korunması İçin Cenevre Sözleşmesi (Convention for the Protection of Producers of Phonograms Against Unauthorized Duplication of Their Phonograms)

E - Uydu ile İletilen Program Taşıyıcı Sinyallerinin Dağıtımına İlişkin Brüksel Sözleşmesi (Convention Relating to the Distribution of Programme-Carrying Signals Transmitted By Satellite)

F - Görsel-İşitsel Eserlerin Uluslararası Tesciline İlişkin Antlaşma (Treaty on the International Registration of Audiovisual Works)

G - Dünya Fikri Haklar Örgütü Eser Sahibinin Hakları Antlaşması (WIPO Copyright Treaty)

H - Dünya Fikri Haklar Örgütü İcralar-Yorumlar ve Plaklar Antlaşması (WIPO Performances and Phonograms Treaty)

Avrupa Birliği Fikri Haklar Düzenlemeleri

Avrupa Birliği' nin bu konudaki (eser ve komşu hakları içeren fikri haklar konusundaki) ikincil mevzuatı tamamen "direktif" başlığı altında ifade edilen ve aşağıda sayılan düzenlemelerden oluşmaktadır.

1 - Bilgisayar Yazılımlarının Yasal Korunmasına İlişkin 14.05.1991 Tarihli Konsey Direktifi (Council Directive 91/250/EEC of 14 May 1991 on the Legal Protection of Computer Programs)

2 - Fikri Haklar Alanında Eser Sahibinin Hakları ile İlgili Bazı Hakların Kiralanması ve Ödünç Verilmesine İlişkin 19.11.1992 Tarihli Konsey Direktifi (Council Directive 92/100/EEC of 19 November 1992 on Rental Right and Lending Right and on Certain Rights Related to Copyright in the Field of Intellectual Property)

3 - Uydu Yayıncılığı ve Kablo Yoluyla İletime Uygulanabilecek Eser Sahibi Hakları ile İlgili Haklar ve Eser Sahibi Haklarına İlişkin Bazı Kuralların İşlerliği Hakkında 27.09.1993 Tarihli Konsey Direktifi (Council Directive 93/83/EEC of 27 September 1993 on the Coordination of Certain Rules Concerning Copyright and Rights Related to Copyright applicable to Satellite Broadcasting and Cable Retransmission)

4 - Eser Sahibinin Hakları ve İlgili Bazı Hakların Koruma Sürelerinin Uyumlaştırılması Hakkında 29.10.1993 Tarihli Konsey Direktifi (Council Directive 93/98/EEC of 29 October 1993 Harmonizing the Term of Protection of Copyright and Certain Related Rights)

5 - Veri Tabanlarının Yasal Korumasına İlişkin 11.03.1996 Tarihli Konsey ve Avrupa Parlamentosu Direktifi (Directive 96/9/EC of the European Parliament and of the Council of 11 March 1996 on the Legal Protection of Databases)

Ek 4: Dünyadaki Satışlar

2001

1) Genel Durum

2001 yılında, kaydedilmiş müziğin dünyadaki satışları (fiziki satış) 2000 yılı ile karşılaştırıldığında, parasal değer olarak %5, miktar olarak %6,5 oranında düşmüştür.

2001 yılında, dünya müzik pazarı toplam 3,2 milyar adet satışla 33,7 milyar \$'dır.

CD albümlerinin küresel satışları ilk defa %5,1 oranında düşmüştür.

Singl ve kasetlerin küresel satışları, singllarda %16.1, kasetlerde %9.9 oranında düşmeye devam etmiştir.

Avustralya dışında bütün pazarlarda bu düşüş yaşanmıştır fakat bazı pazarlar biraz daha iyi durumdadır.

2) Bölgelerde 2001 Satışları (Kuzey Amerika, Avrupa, Asya, Latin Amerika, Avustralya)

KUZEY AMERİKA

DÜŞÜŞ (PARASAL DEĞER OLARAK) : 4.7

DÜŞÜŞ (MİKTAR OLARAK) : 9.5

Amerika pazarlarında, parasal değer olarak %4,5, miktar olarak %9,4'lük bir düşüş söz konusudur. Amerikan pazarı %6,4 daralmıştır. Top 10 albümlerindeki daralma bunun 1/3'ünü oluşturmuştur. Singl ve kaset satışları düşmeye devam etmektedir.

Kanada pazarı, parasal değer ve miktar olarak %9,6 oranında daralmıştır. Kanada'da CD albüm satışları 5 milyon adetle %7,5 düşmüştür.

Bu düşüşlerin bir kısmı, tüketici harcamalarının diğer eğlence sektörlerine yönelmesine bağlanabileceği gibi, tüketiciler arasında CD yazıcıların kullanımının artışına ve müziğin elektronik ortamdan indirilmesine de bağlanabilir. Amerika'da yapılan son araştırma 12-54 yaş arasında ki tüketicilerin dörtte birinin, müziği eskisine göre daha az satın aldıklarını,

Çünkü bilgisayardan müziği indirebildiklerini ya da CD-Rlara yazdırmak suretiyle kaydedebildiklerini, dolayısıyla müziği bu şekilde tükettiklerini göstermektedir.

Kanada'da yapılan benzer bir araştırmada ise, en şiddetli müzik hayranlarının dahi izinsiz müzik sitelerine yöneldikleri ve bunun sonucunda daha az alım yaptıkları sonucuna varılmıştır.

Avrupa

Düşüş(Parasal Değer Olarak): 0.8

Düşüş (Miktar Olarak): 2.2

Avrupa Birliği'ne bağlı müzik pazarları farklı eğilimler göstermektedir. Fransa, İngiltere, İrlanda, Finlandiya ve İspanya'da artış görülmekle birlikte diğer bölgelerde, Yunanistan, Danimarka, Almanya, İtalya ve Avusturya'da önemli bir düşüş görülmektedir.

Doğu Avrupa'da Rusya ve Bulgaristan'da, korsanlık düzeyinin yksekliliğine ve çıkış noktasının dşşk olmasına rağmen pazardaki gelişme sürmektedir.

Polonya ve ek Cumhuriyeti pazarlarında da göze çarpan bir düşüş görülmektedir. CD-R kopyalamaları üzerine kurulan ticari korsan faaliyetlerinin şiddetle artmasıyla mahvolan Polonya ve ek pazarlarında da göze çarpan bir düşüş görülmektedir (M-yap,2004).

Asya

Japonya pazarı, parasal değer olarak %9,4, miktar olarak %12,4 oranında dşmştş. CD albüm satışları %10,4 oranında dşmştş. Bu özellikle elektronik ortamda serbest müziğin indirilerek mini disklere kaydedilmesinin, Avrupa, Kuzey Amerika, Avustralya gibi diğer pazarlardaki gibi CD kopyalanması kadar popüler olmasına bağlıdır.

Diğer Asya pazarları arasında, Hong Kong, Endonezya, Malezya, Filipinler, Tayvan tamamen daha dşşk satışlar ve parasal değerler rapor etmişlerdir.

Fakat Çin ve Hindistan'ın gelişen pazarları olumlu işaretler vermektedir. Çin, yükselen CD satışlarıyla parasal değer ve miktar olarak %15 oranında bymştş. Hindistan, parasal değer bazında %15, satış miktarları bazında da %16,6 oranında bir artış gördü. Kaset satışlarında %17,3, CD satışları %5,3 oranında artmıştır(M-yap).

Latin Amerika

Latin Amerika pazarı, 2001'de, ekonomik kriz ve korsanlık nedeniyle görülen sarsılmayla baş aşağı düşüşünü sürdürmektedir. Bölgede satış değerlerindeki düşüş % 21,5'tir.

Brezilya pazarında düşüş %24,7'dir. Bu değişimin sonucunda Meksika, Latin Amerika'nın US \$bazında şimdi en büyük pazarıdır. Bölgede satış miktarlarındaki düşüş %21,4'tür. Arjantin için bu rakam %30,7'dir.

Kasetten CD'ye yönelimin sürdüğü görülmektedir. Bölgede kaset pazarında önceki yıllara göre ciddi bir hızla düşüş görülmektedir. CD korsanlığı Latin Amerika'da her tarafta çok yaygındır ve bunun sonucunda bölgede perakende sektöründe önemli bir daralma olmuştur(Mü-yap,2004).

Avusturalya

Artış (PARASAL DEĞER OLARAK: 4.8

Artış (MİKTAR OLARAK): 12.5

Avustralya'da pazarın parasal değer bazında %4,8, satış miktarları bazında da %12,5 artış olmuştur.

Yeni Zelanda'da ise, parasal değerde %2,4, satış miktarında da %1,2'lik bir artış olmuştur.

3) Dünyada İlk 10 Müzik Pazarı (2001)

ÜLKE	PERAKENDE DEĞER (US\$MİLYON)	DÜNYA SATIŞLARININ %Sİ
AMERİKA	13.411,7	39,8
JAPONYA	5.253,6	15,6
İNGİLTERE	2.808,7	8,3
ALMANYA	2.128,6	6,3
FRANSA	1.828,3	5,4
KANADA	659,9	2,0
İSPANYA	613,0	1,8
MEKSİKA	565,8	1,7
İTALYA	524,7	1,6
AVUSTURALYA	522,5	1,6
TOPLAM	28.316,8	84,1

4) Yeni Audio Ses Formatları

IFPI tarafından yeni audio formatlarının satışları raporlanmaktadır. Bunların en sonuncu ikisi, DVD Audio, Super Audio CD'lerdir. Bu formatların satışına 2001'de başlandığı görülmektedir. Nispeten az sayıda pazarla sınırlanmasına rağmen, gerçekte alınabilir olduğu (her iki format için yaklaşık 600 albüm) ilk yılı boyunca satışlar, yarısı Amerika'da olan tahmini 600.000 adet satışla, dikkate alınması gereken boyuttadır.

Müzik video (klip) satışları ses satışlarına göre farklılık göstermektedir. IFPI, Rakamlarla Kayıt Endüstrisi 2002'de müzik videolar (klip) için özel bir rapor sunulmuştur(Mü-Yap-2004).

5) 2001; Bir Geçiş Yılı, Cd-Yazıcılarla Kopyalama Hızla Yaygınlaşmıştır

Küresel müzik endüstrisi, CD'lerin ortaya çıkmasından daha da önemli olduğu söylenebilecek teknolojik gelişmelerin etkisiyle, açık bir dönüşüme uğramıştır. Elektronik ortam, CD-yazıcıları, cep telefonları izinsiz kopyalamaların şiddetle artmasına sebep olmuş, dosya

paylaşımları ve müziğin elektronik ortamdan dağıtımı bu endüstrideki satışlar üzerinde olumsuz bir etki doğurmuştur. Bu ve benzeri teknolojiler hemen her pazarda müzik korsanlığında şiddetli artışlara da yol açmıştır.

2001 yılında, her bir CD albüm satışına karşılık bir adet de yazıcılarla kopyalanmıştır. Bütün boş CD-R'ların en azından yarısı müziğin kopyalanması amacıyla kullanılmıştır. Bu kopyalamaların sadece küçük bir bölümü hak sahiplerinin izniyle gerçekleşmiştir. Kopyalama CD'lerin yaklaşık üçte birinin kaynağı, %99'u korsan olan internettir.

Müziği indirmek (download) ve CD yazmak müzik satışlarını olumsuz yönde etkilemiştir. Almanya pazarı geçen iki sene içerisinde (müzik alanında başka bakımlardan gelişmeler gösterdiği dönemde), %10 düşmüştür. Almanya'da yapılan ve Mart 2002'de sonuçları açıklanan bir araştırmada, bir yıl içinde yazılarak kopyalanan CD'lerin sayısı %37 artarak 2001 yılı için tahminen 182 milyona ulaşmıştır. Müziği indiren (download eden) ya da yazıcılarla kopyalayan Alman tüketiciler tarafından tüketilen müzik %14 oranında düşmüştür.

Avrupa pazarlarının pek çoğunda benzer görüntüler vardır. Kuzey Amerika, Avustralya ve Yeni Zelanda'da yapılan araştırmalar düzenli olarak download ve CD kopyalayan tüketicilerin daha az müzik tükettiklerini göstermektedir. Amerika'da 2001'de müzik download eden tüketicilerin %50'si bu kayıtları, şarkıların alınmasındaki ihtiyacı fiilen giderecek şekilde CD-R'lara ya da taşınabilir dijital çalıcılara kopyalamaya karar vermişlerdir. Bu, özellikle en popüler albümlerin satışını etkilemiştir. Amerika'da, 2001 yılı, en iyi Top 10 albümlerinin satışında %50'lik bir düşüş yaşanmıştır.

6) 2001'de İyi Durumda Olan Müzik Pazarları Ve İngiltere'de Pazarın İyi Olmasına Sebep Olan Etkenler

Fransa, İngiltere, İspanya gibi kimi pazarlar, CD kopyalamalar, download ve korsanlığın etkilerini dengeleyen pozitif faktörlerle, 2001 yılı boyunca oldukça iyi performans göstermişlerdir. Fransa'da, Fransız sanatçıları 2001 yılı en çok satan top 20 albümlerinin %90'ını oluşturmuş ve toplam pazar büyümesinin 4/5'ini sağlamıştır. Benzer şekilde, İngiltere pazarlarının başarısı İngiltere'nin imzalı çalışmaların satışlarına dayandırılmaktadır. İspanya'da, yerel yeteneklerin başarısı, televizyon şovu Operacion Triunfo üzerinden gerçekleştirilen pek çok teşvik, geçen yılın son zamanlardaki albüm satışlarında bir dalgalanma yaratmıştır. Bu ülkelerde yerel müziğin başarılı bir şekilde teşvik edilmesi ve pazarlanması, büyük pazarlarda CD satışlarının büyüme olanağını göstermiştir.

2001 yılı için bu zor küresel görüntü içerisinde, İngiltere miktar olarak satışlarda %3,1'lik artışla ve değer olarak da %4,9'luk artışla, CD satışlarında ise %8,4'lük artışla göze çarpmaktadır ve sivrilmektedir. İngiltere'nin başarısı birkaç etkenin bir araya gelmesine dayandırılabilir.

- Çoğu İngiliz repertuarından oluşan yoğun yeni albüm yayınlanması.
- Toplama albüm piyasalarındaki başarının sürdürülmesi.
- Toplama albümler, bütün albüm piyasalarından yaklaşık üç kat fazla büyümüştür.
- Güçlü bir perakende sektörü.
- CDlerin on-line dağıtımındaki artış (%3'ten %4'e).
- Nu-metal gibi yeni türlerin popüleritesindeki artışlar.
- Diğer büyük pazarlarla karşılaştırıldığında görece yüksek tüketici özgüveni ve sokak satışları.

7) 2001'de Diğer Küresel Eğilimler

Yerli Repertuar; Uluslararası repertuar için her zaman bir dünya pazarı var iken, yerel repertuar ve yerel pazarlardaki satış payını 10 yıl boyunca her yıl %1 artırmıştır. Bu trend üzerinde pazarın yararı, en etkili şekilde satışlar üzerindeki etkisi görülmüştür.

Toplama Albümler; Son yıllarda, pek çok pazarda, toplama albümler satışların global sürükleyicisi konumundadır. Endüstri bu eğilime, yeni bulunmuş ürünlerle ve pazarlamalarla fiilen uyuştur.

Amerika'da On-line Müzik hizmetlerinin başlaması; Endüstrinin büyük on-line dijital teşebbüsü olan Pressplay ve Musicnet, Amerika'da on-line hizmetlere başlamıştır. Avrupa'da Vitaminic, Musiwave, OD2 gibi telif haklarına duyarlı iş modelleriyle çalışan bazı örnek şirketler mevcuttur.

On-line Satışlar; 2001 yılında on-line dijital teslimat biçimleri yoldayken, fiziksel ürünlerin on-line satışı düzenli bir şekilde büyümeye devam etmiştir. İndirimler ve geniş repertuar seçeneklerini, tüketicilerin on-line üzerinden artan sayıda CD almasına neden olmuştur. İngiltere'de, albümlerin on-line üzerinden satışı %3'ten %4'e, Almanya'da ise %4,5'tan %6'ya çıkmıştır.

Müzik Korsanlığı; 2000 yılında müzik ürünlerinin illegal ticareti 4,2 trilyon\$ değerindedir. Bu yasal sektörün onda biri büyüklüğündedir fakat yasal satışların yerini alması nedeniyle yasal satışlar üzerindeki etkisi daha da büyüktür. Son iki yılda yeni teknolojilerle (İnternet ve CD-R) etkinleşen korsanlık, en önemli 10 pazarda korkutucu bir şekilde gelişmektedir. CD-R, daha küçük boyutlardaki korsanlığı benzeri görülmemiş boyutlara ulaşmasını sağlamıştır. Bunun önemli bir etkisi, yerel repertuarın korsanlığının artmasıdır. Müzik endüstrisinin en yeni ticari ve kültürel başarı hikayelerinden birisi CDR korsanlığıyla ciddi bir şekilde tehdit edilmektedir.

Ekonomik Performans: Müziği de içeren eğlence harcamaları, ekonominin sağlığıyla ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır. Latin Amerika'da ve büyük Asya bölgelerinde süren ekonomik kriz müzik satışlarına baskı yapmayı sürdürmektedir. Amerika'da tüketicinin güveni yılın ikinci yarısında şiddetli bir şekilde azalmıştır. Ekonomik toparlanmanın yavaş olacağı tahmin edilmektedir (<http://www.mesam.org.tr>).

DÜNYA SATIŞLARI 2004 (TOPTAN FİYATLARLA)

Rakamların birimleri milyondur											
ADET							TOPTAN DEĞERİ			YILLIK BÜYÜME	
	Singles	LP	MC	CD	DVD	VHS	USD	Yerel Para Birimi	Adet	Yerel Para	
Kuzey Amerika											
Kanada	0.5	-	-	54.8	4.8	0.4	518.7	CAD	674.3	2.9%	-0.9%
Jamaika	-	-	-	-	-	-	0.0	JMD	-	Karşılaştırılmaz	
USA	6.6	1.4	5.2	767.0	29.0	3.8	7,002.7	USD	7,002.7	2.6%	1.6%
TOPLAM	7.2	1.4	5.2	821.8	33.8	4.2	7,521.4				
Avrupa											
Avusturya	1.6	0.05	0.10	9.7	0.6	0.002	142.2	EUR	115.2	-8.7%	-7.7%
Belçika	3.5	0.02	0.0010	15.6	1.6	0.02	171.2	EUR	138.7	18.6%	-2.4%
Bulgaristan	0.0003	0.0	0.5	0.4	0.03	0.001	3.2	BGL	5.1	-23.3%	-22.7%
Hırvatistan	-	-	0.2	2.6	0.02	-	11.3	HRK	68.1	47.3%	-8.1%
Kıbrıs	-	-	-	-	-	-	0.0	CYP	-	Karşılaştırılmaz	
Çek Cum.	0.03	-	0.4	3.3	0.2	0.04	26.6	CSK	684.6	-8.2%	-8.8%

Danimarka	0.2	0.007	0.02	9.7	0.4	0.008	115.3	DKK	690.9	-0.9%	-3.7%
Estonya	0.005	0.0001	0.08	0.8	-	-	7.9	EEK	99.5	-7.0%	62.5%
Finlandiya	0.4	0.010	0.1	9.0	0.3	0.006	83.0	EUR	67.2	-12.9%	-13.5%
Fransa	24.3	0.2	0.5	106.4	9.0	-	1,237.1	EUR	1,002.1	-8.9%	-14.8%
Almanya	23.5	0.9	13.1	146.6	11.5	1.1	1,420.9	EUR	1,150.9	-1.4%	-4.1%
Yunanistan	0.6	0.009	0.10	6.9	0.3	-	68.7	EUR	55.7	5.8%	-5.7%
Macaristan	0.04	0.0006	2.0	5.4	0.2	0.004	35.3	HUF	7,163.1	48.8%	-12.8%
İzlanda	-	-	-	-	-	-	0.0	ISK	-	Karşılaştırılmaz	
İrlanda	0.8	0.008	0.005	7.8	0.5	0.02	89.3	EUR	72.3	5.2%	2.7%
İtalya	1.4	0.01	-	33.1	2.0	-	421.0	EUR	341.0	-11.1%	-7.9%
Latvia	0.0009	0.0002	0.2	0.3	0.001	-	3.2	LVN	1.7	-23.8%	-39.6%
Letonya	-	-	-	-	-	-	0.0	LTL	-	Karşılaştırılmaz	
Hollanda	2.7	0.2	0.02	23.2	5.3	0.03	282.8	EUR	229.0	-4.4%	-9.6%
Norveç	0.9	-	0.03	12.4	0.3	-	144.1	NOK	971.2	6.4%	1.9%
Polonya	0.1	0.01	1.2	10.5	0.6	0.010	61.3	PLZ	223.9	-1.5%	-4.8%
Portekiz	1.7	0.0002	1.2	9.1	0.8	0.02	87.9	EUR	71.2	-16.3%	-25.6%
Romanya	Not Yet Available										
Rusya	0.1	0.1	60.5	58.0	0.2	0.07	304.2	RUB	8,762.8	2.9%	44.3%
Slovakya	-	-	-	-	-	-	0.0	SKK	-	Karşılaştırılmaz	
Slovenya	-	-	-	-	-	-	0.0	SIT	-	Karşılaştırılmaz	
İspanya	1.3	0.009	0.3	34.0	3.5	0.09	381.8	EUR	309.3	-17.1%	-12.5%
İsveç	1.4	0.009	0.08	16.6	0.8	0.06	165.4	SEK	1,215.5	-14.1%	-17.5%
İsviçre	1.8	0.10	0.6	18.2	0.7	0.03	215.1	CHF	266.7	-0.9%	-7.2%
İngiltere	31.4	0.8	0.2	174.6	7.7	-	2,207.9	GBP	1,214.3	3.0%	-1.2%
Ukrayna	0.03	-	8.2	7.1	0.02	0.02	20.6	UAH	109.4	-12.3%	-1.0%
Türkiye	-	-	28.9	14.6	-	-	105.3	TRL	152,607,543.8	22.0%	17.7%
TOPLAM	-	-	-	-	-	-	-				
Asya											
Çin	-	-	29.3	52.0	42.3	-	164.1	CNY	1,359.0	6.8%	11.6%
Hong Kong	0.01	0.002	0.002	6.1	0.6	-	67.1	HKD	522.7	-15.4%	-12.6%

Hindistan	-	-	104.0	26.2	-	-	109.0	INR	4,938.0	-14.9%	2.7%
Endonezya	-	-	34.0	4.6	1.2	-	64.2	IDR	574,164.7	6.6%	14.8%
Japonya	81.3	3.6	2.7	201.3	20.3	0.2	3,647.2	JPY	394,585.7	-1.7%	-1.7%
Malezya	0.001	-	2.6	2.8	0.7	-	25.5	MYR	97.0	13.0%	0.8%
Pakistan	-	-	27.6	12.3	0.2	0.07	14.9	PKR	895.6	5.3%	1.0%
Filipinler	0.10	-	1.6	3.9	0.8	-	19.2	PHP	1,074.6	-9.4%	-6.4%
Singapur	0.02	-	-	4.0	0.2	-	37.5	SGD	63.4	-12.3%	-8.9%
Güney Kore	0.07	-	2.5	11.5	0.1	-	91.6	KRW	104,856.1	-28.4%	-21.4%
Tayvan	0.3	0.001	0.004	14.9	0.7	0.1	129.5	TWD	4,334.6	-1.8%	-1.1%
Tayland	-	-	7.8	11.8	15.6	-	96.1	THB	3,865.9	-9.5%	-0.0%
TOPLAM	81.7	3.6	212.0	351.5	82.7	0.4	4,465.9				

Latin Amerika

Arjantin	0.01	-	0.6	12.4	0.4	0.007	39.8	ARP	116.3	18.0%	24.3%
Bolivya	-	-	-	-	-	-	-	BOL	-	Karşılaştırılmaz	
Brezilya	0.004	0.01	-	51.5	7.6	-	251.1	BRL	735.7	18.4%	17.5%
Şili	0.1	-	0.3	4.0	0.5	0.005	23.2	CLP	14,153.5	-15.9%	-16.9%
Kolombiya	0.007	-	0.03	5.6	0.3	0.001	22.6	COP	59,284.9	-15.1%	-7.6%
Orta Amerika	-	-	-	3.0	0.2	-	12.9	USD	12.9	61.5%	-23.5%
Ekvator	-	-	-	0.5	0.04	-	3.1	ECS	77,968.8	-40.1%	-32.9%
Meksika	0.3	0.007	1.4	53.2	1.6	-	230.2	MXP	2,598.7	-1.0%	9.3%
Paraguay	-	-	0.009	0.4	0.0008	-	1.1	PYG	6,389.0	245.8%	178.3%
Peru	-	-	-	0.4	0.02	-	2.4	PEN	8.4	-43.3%	29.0%
Uruguay	0.0001	-	0.002	0.4	0.02	0.0	1.8	UYP	52.5	68.4%	75.0%
Venezuela	-	-	-	2.6	0.06	-	10.7	VEB	20,291.1	274.8%	221.1%
TOPLAM	0.5	0.02	2.4	134.0	10.7	0.001	599.0				

Avustralya

Avustralya	9.6	0.02	0.2	39.5	4.5	0.03	469.1	AUD	638.0	-6.0%	-6.1%
Yeni	0.7	0.001	0.06	6.7	0.5	0.0010	74.1	NZD	111.9	-4.3%	-7.4%

Zelanda												
TOPLAM	10.3	0.02	0.2	46.2	5.1	0.03	543.3					
Orta Doğu												
Bahreyn	-	-	0.5	0.1	-	-	2.5	BHD	1.0		-14.1%	-8.1%
Mısır	-	-	5.8	0.4	-	-	8.5	EGP	52.9		-27.6%	-11.9%
İsrail	-	-	-	5.7	0.2	-	28.7	ILS	128.6		-4.2%	4.9%
Kuveyt	-	-	1.5	0.2	-	-	6.1	KWD	1.8		-11.3%	-1.7%
Lübnan	-	-	0.8	0.4	-	-	5.0	LBP	7,575.0		-11.3%	7.2%
Umman	-	-	0.6	0.07	-	-	2.2	OMR	0.8		-1.9%	-0.1%
Katar	-	-	0.6	0.1	-	-	2.7	QAR	9.7		-9.3%	0.4%
Sudi Arabistan	-	-	6.2	0.4	-	-	19.2	SAR	71.9		-5.6%	-3.9%
B.A.E.	-	-	2.5	1.4	-	-	20.5	AED	75.3		-14.6%	-0.4%
TOPLAM	-	-	18.4	8.8	0.2	-	95.5					
Afrika												
Güney Afrika	0.06	0.0	5.7	15.5	0.9	0.05	147.8	ZAR	954.9		22.1%	26.0%
Zimbabwe	-	-	3.3	0.2	0.005	0.08	9.6	ZWD	43,328.7		Karşılaştırılmaz	
TOPLAM	0.06	0.0	9.0	15.7	0.9	0.1	157.4					
GENEL TOPLAM	-	-	-	-	-	-	-					

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi : 01/08/1974

Doğum Yeri : Almanya

Öğrenim durumu

Lise :	1986 – 1993	Özel Ahmet Şimşek Lisesi
Önlisans:	1995 – 1997	İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Avrupa Topluluğu
Lisans :	1998 – 2002	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Toplulukları Şan Bölümü
Yüksek Lisans :	2002	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Anasanat Dalı

Çalıştığı Kurum(lar):

1994 – 1999	ENBE Production – Solist	
1999	Barok Müzik – Solist	
1996	Çeşitli Jingle, Radyo Spotu ve Albüm	Kayıtlarında Solo ve Back Vokal
1999	Cemal Reşit Rey Gençlik Festivali	
2000	Cemal Reşit Rey Caz Konseri	
2000	İlyas Mirzayev Caz Grubu – Vokal	
2000	Ukrayna (Kiev) Caz Konserleri	
2000	Blue, Red, Green Caz Albümü	
2001	Roxy Caz Günleri	
2002	Yapı Kredi Kültür Sanat Merkezi Committee	Ensemble
	Çağdaş Müzik Topluluğu (Mezzo Soprano)	

2002	Back's Big Bands – Solist
2002	Nardis Caz Konserleri
2003	Çırağan Sarayı Caz Dinletileri
2005	Akatlar Kültür Merkezi Caz Konseri

