

**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BILL EVANS “THE COMPLETE VILLAGE
VANGUARD RECORDINGS, 1961” KAYITLARI:
KARŞILIKLI ETKİLEŞİM (INTERPLAY)
ÖGELERİNİN İNCELENMESİ**

SEDA BALCI

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. ZEHRA SAK BRODY

2018 İZMİR

**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BILL EVANS “THE COMPLETE VILLAGE
VANGUARD RECORDINGS, 1961” KAYITLARI:
KARŞILIKLI ETKİLEŞİM (INTERPLAY)
ÖGELERİNİN İNCELENMESİ**

SEDA BALCI

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. ZEHRA SAK BRODY

2018 İZMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



08.05.2018

Danışman: Doç. Zehra Sak Brody

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



08.05.2018

Doç. Dr. Mehmet Can Özer

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



08.05.2018

Doç. Dr. Ali Cenk Gedik



Doç. Dr. Çağrı Bulut

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZ

BILL EVANS “THE COMPLETE VILLAGE VANGUARD RECORDINGS, 1961” KAYITLARI: KARŞILIKLI ETKİLEŞİM (INTERPLAY) ÖGELERİNİN İNCELENMESİ

Seda Balcı

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Zehra Sak Brody

2018

20. Yüzyılın en beğenilen caz piyanisti ve kompozitörlerinden biri olan Bill Evans, basçı Scott LaFaro ve davulcu Paul Motian'ı içeren triosu ile 1961 yılında, Village Vanguard kulübünde yaptığı kayıtlarla grup etkileşimi (*interplay*) konusunda alışılmış uygulamaları geliştirerek, daha işbirlikçi ve özgür bir yaklaşım ortaya çıkarmıştır. Riverside Plak şirketi, grubun canlı kaydedilen beş setlik performansından “Sunday at the Village Vanguard” (1961) ve “Waltz for Debby” (1962) olmak üzere iki albüm üretse de piyanistin ölümünden sonra kayıtların hepsi “The Complete Village Vanguard Recordings, 1961” (2005) ismiyle üç CD'lik paket halinde yayımlanmıştır. Günümüzde hala *interplay* konusunun açıklanmasında örnek olarak gösterilen bu kayıtlar, o dönemin caz müzisyenleri arasında hayranlık uyandırmıştır.

Bu çalışmada, Bill Evans Trio'nun “The Complete Village Vanguard Recordings, 1961” kayıtları üzerinde, caz müziğin vazgeçilmez unsuru olan karşılıklı etkileşim (*interplay*) konusu araştırılmıştır. *Interplay* konusunda daha önce yapılmış çalışmaların incelenmesi ve parçalar üzerinde yapılan analizler, grubun etkileşimi hangi tekniklerle kullandığını açıklamayı hedefler. Konuyla ilgili literatür taraması ve incelenen transkripsiyonların analizleri, Bill Evans Trio'nun performanslarında sürekli olarak farklı etkileşim teknikleri kullandığını göstermiştir.

Bu etkileşimler ağırlıklı olarak Bill Evans ve Scott LaFaro arasında gelişmektedir. İkilinin yoğunlukla birbiriyle iç içe giren, *kontrpuantal* açıdan zengin partileri, sık sık birbirini tamamlayarak sunulan fikri geliştiren, taklit eden veya cevap veren motifler sunar. Paul Motian'ın da etkileşime katılması, destekleme ve

cevap verme özellikleriyle çoğu zaman *poli-ritim*'lerin, *double-time* ve *half-time* uygulamalarının ortaya çıkmasına neden olur.

Caz müziğinin ciddi bir araştırma alanı olarak ele alınması klasik batı müziği kadar eskilere dayanmadığı için, günümüz caz müziğinde hala kullanılan bu teknikler ile ilgili kapsamlı herhangi bir Türkçe kaynak bulunmamaktadır. Bu durum çalışmayı özgün kılmakta ve caz müziği ile ilgili Türkçe yazılmış literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir. Bu çalışma, Village Vanguard kayıtları ve *interplay* konularında geçmişte yapılmış yabancı kaynaklı çalışmaları bir araya getirmiş olmasından dolayı konuyla ilgili araştırma yapacak kişilere yol gösterici olma amacını da taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Bill Evans, Scott LaFaro, The Complete Village Vanguard Recordings, Sunday at the Village Vanguard, Interplay

ABSTRACT

BILL EVANS “THE COMPLETE VILLAGE VANGUARD RECORDINGS, 1961”: ANALYSIS OF INTERPLAY

Seda Balcı

MA Program in Art&Design

Advisor: Doç. Zehra Sak Brody

2018

Bill Evans, one of the most influential jazz pianists and composers of the 20th Century, with his trio involving bassist Scott LaFaro and drummer Paul Motian, created a more collaborative and free approach by redeploing the ordinary practices on the subject of interplay through the records they made at the Village Vanguard jazz club in 1961. Although Riverside Records produced two albums “Sunday at the Village Vanguard” (1961) and “Waltz for Debby” (1962) from the five sets of performances recorded live by the band, all of the records were released as packages of 3 CDs in 2005 under the name of “The Complete Village Vanguard Recordings, 1961.” These albums evoked admiration among contemporaries because of their demonstration of interplay and are still shown as definitive examples of the subject.

In this paper, as an indispensable element of jazz music, the subject of interplay was studied on the records of Bill Evans Trio “The Complete Village Vanguard Recordings, 1961.” The literature review on interplay and analysis of the tracks, aim to explain the interaction techniques and how the group used these. Literature research and analysis of the transcriptions indicated that Bill Evans Trio constantly used different interaction techniques in their performances.

These interactions predominantly develop between Bill Evans and Scott LaFaro. The duo's intensively intertwined parts, which are substantial by means of counterpoint, present motives that frequently complete each other by developing, imitating or responding to the musical idea in question. With Paul Motian also joining the interaction, his supportive and responsive features frequently cause poly-rhythms, double-time and half-time practices to occur.

Jazz is considered a serious field of research, yet due to its short history compared to classical music, there is not a comprehensive Turkish source written about these techniques that are still used in contemporary jazz music. The goal of the study is to contribute to the Turkish literature on jazz music. This study also aims to guide Turkish researchers on jazz music regarding the Village Vanguard Recordings and interplay.

Keywords: Bill Evans, Scott LaFaro, The Complete Village Vanguard Recordings, Sunday at the Village Vanguard, Interplay



TEŞEKKÜR

Öncelikle tez çalışmaları boyunca fikirleriyle yolumu aydınlatan danışman hocam Doç. Zehra Sak Brody'ye, değerli zamanlarını ve bilgilerini benimle paylaşan Doç. Dr. Özge Gülbey Usta, Doç. Dr. Mehmet Can Özer ve Devrim Yeşilpınar hocalarıma, zaman ayırdığı için Doç. Dr. Ali Cenk Gedik hocama yardımları ve destekleri için çok teşekkür ederim.

Hayatım boyunca desteklerini ve sevgilerini arkamda hissettiğim anneme babama ve piyano hocam H. Çağla Çoker'e emekleri ve sabırları için ayrı ayrı teşekkür ederim.

Tez çalışmamın şekillenmesinde fikir alış verişi yaptığım arkadaşlarım Mesut Yüce Yıldız, Ezel Doğu, Öykü Çelik, Burak Atlı ve Soykan Akkaya'ya, amansız çevirilerde imdadıma yetişen Temmuz Ozan İşleticiler'e bütün yardımları ve arkadaşlıkları için teşekkür ederim.

Seda BALCI

İzmir, 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunmuş olduğum “Bill Evans ‘*The Complete Village Vanguard Recordings, 1961*’ Kayıtları: Karşılıklı Etkileşim (Interplay) Öğelerinin İncelenmesi” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Seda Balcı

7 Haziran 2018



İÇİNDEKİLER

| | |
|---|------|
| ÖZ | iii |
| ABSTRACT | v |
| TEŞEKKÜR METNİ | vii |
| YEMİN METNİ | viii |
| İÇİNDEKİLER | ix |
| RESİM LİSTESİ | xii |
| ŞEKİL LİSTESİ | xiii |
| KISALTMA LİSTESİ | xvi |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BÖLÜM BILL EVANS | |
| 1.1. Hayatı | 3 |
| 1.2. Müziğindeki Temeller ve Etkileşimler | 7 |
| 1.3. Müzikal Yaklaşımı | 9 |
| 1.3.1. Müziğindeki Armonik Elementler | 11 |
| 1.4. Piyano Trio Anlayışı | 14 |
| 2. BÖLÜM BILL EVANS TRIO VE VILLAGE VANGUARD KAYITLARI..... | |
| 2.1. Bill Evans Trio | 17 |
| 2.1.1. Trio'nun Şekillenmesi | 19 |
| 2.2. Village Vanguard Kayıtları | 22 |
| 2.2.1. Village Vanguard Kulübü | 27 |
| 2.2.2. Kayıt Aşaması | 28 |
| 2.3. Kayıtların Piyano Trio Müziğine Getirdiği Yenilikler | 30 |
| 3. BÖLÜM CAZ MÜZİĞİNDE KARŞILIKLI ETKİLEŞİM (INTERPLAY) | |
| 3.1. Caz Müziğinde “Interplay” Kavramı | 33 |
| 3.1.1. Ritim Bölümünün Görevleri | 35 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.2. “Formu Tutma” Kavramı | 38 |
| 3.2. Karşılıklı Etkileşim ve Grup Doğaçlamasının Temel Bileşenleri | 40 |
| 3.2.1. Yeniden Armonize Etme; “Reharmonization” | 41 |
| 3.2.2. Caz Müziğinde “Groove” Kavramı | 42 |
| 3.2.3. Ortak Formlar | 43 |
| 3.2.4. “Turnaround” ve “Break” Kavramı | 44 |
| 3.3. Caz Müziğinde Etkileşim ve İletişim Üzerine Yapılmış Diğer Çalışmalar | 45 |
| 3.3.1. Empatik Yaratıcılık ve Müzikal Uyumluluk | 45 |
| 3.3.2. Konuşur Gibi Doğaçlama Yapmak | 47 |
| 3.3.3. Müzikler Arası İlişkiler; “Inter-Musicality” | 48 |
| 3.3.4. Benjamin Givan’a Göre Grup Doğaçlamasında Etkileşim Türleri | 49 |
| 3.4. Karşılıklı Etkileşimin Sosyo-Müzikal ve Sosyo-Politik Yanı | 50 |
| 4. BÖLÜM BILL EVANS TRIO’NUN VILLAGE VANGUARD KAYITLARI ÜZERİNDE KARŞILIKLI ETKİLEŞİM ÖGELERİNİN İNCELENMESİ | |
| 4.1. Gloria’s Step | 53 |
| 4.2. Alice in Wonderland | 58 |
| 4.3. My Foolish Heart | 64 |
| 4.4. All of You | 68 |
| 4.5. My Romance | 74 |
| 4.6. Some Other Time | 79 |
| 4.7. Solar | 81 |
| 4.8. My Man’s Gone Now | 87 |
| 4.9. Detour Ahead | 92 |
| 4.10. Waltz for Debby | 94 |
| 4.11. Porgy (I Loves You, Porgy) | 101 |
| 4.12. Milestones | 102 |
| 4.13. Jade Visions | 105 |

| | |
|--|-----|
| SONUÇ | 106 |
| KAYNAKÇA | 110 |
| EK 1: “THE COMPLETE VILLAGE VANGUARD, 1961” KAYITLARINDAKİ PARÇALARIN LİSTESİ | 114 |
| EK 2: TERİMLER SÖZLÜĞÜ | 116 |



RESİM LİSTESİ

| | |
|---|-----|
| Resim 1. 1960'larda Bill Evans, Başçı Eddie Gomez ve Monica Zetterlund Bir Stüdyo Çalışmasında | 7 |
| Resim 2. Scott LaFaro, Bill Evans ve Paul Motian Village Vanguard'da | 17 |
| Resim 3. "The Village Vanguard Sessions" Albüm Kapağı | 23 |
| Resim 4. Village Vanguard Kulübü | 27 |
| Resim 5. Ampex Kayıt Cihazı | 29 |
| Resim 6. Evans'ın El Yazısı ile <i>My Man's Gone Now</i> Parçasının Formu ve Armonik Yürüyüşü..... | 88 |
| Resim 7. Bill Evans Trio'nun Karikatürü | 109 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | |
|--|----|
| Şekil 1. <i>Alice in Wonderland</i> Parçasının İlk Üç Ölçüsü | 12 |
| Şekil 2. <i>Alice in Wonderland</i> Parçasının B Bölümünün İlk Dört Ölçüsü | 12 |
| Şekil 3. <i>Waltz for Debby</i> , 14, 15 ve 16. Ölçü | 14 |
| Şekil 4. Caz Müziğinde Sık Kullanılan Davul Paternleri | 37 |
| Şekil 5. <i>Gloria's Step</i> Parçasının <i>Chorus</i> Formu | 54 |
| Şekil 6. <i>Gloria's Step</i> , Kayıt 3 (0:04), <i>Head</i> Bölümü, 4 ile 10. Ölçü Arası | 55 |
| Şekil 7. <i>Gloria's Step</i> , İkinci Kayıt (1:04-1:09), Birinci Solo <i>Chorus</i> 'u, 4, 5 ve 6. Ölçü | 56 |
| Şekil 8. <i>Gloria's Step</i> , İkinci Kayıt (1:18), Birinci Solo <i>Chorus</i> 'u, 13 ile 16. Ölçü Arası | 57 |
| Şekil 9. <i>Gloria's Step</i> , İkinci Kayıt (2:34), Dördüncü Solo <i>Chorus</i> 'u, 4 ve 5. Ölçü | 58 |
| Şekil 10. <i>Alice in Wonderland</i> Parçasının Bill Evans Trio'ya Göre <i>Chorus</i> Formu | 59 |
| Şekil 11. <i>Alice In Wonderland</i> , İkinci Kayıt (1:04), Birinci <i>Chorus</i> , 57 ile 64. Ölçü Arası | 60 |
| Şekil 12. <i>Alice in Wonderland</i> (1:25), İkinci <i>Chorus</i> , 13 ile 18. Ölçü Arası | 61 |
| Şekil 13. <i>Alice in Wonderland</i> , İkinci <i>Chorus</i> (1:52), 37, 38 ve 39. Ölçü | 62 |
| Şekil 14. <i>Alice in Wonderland</i> , Üçüncü <i>Chorus</i> (3:06), 41 ile 44. Ölçü Arası | 62 |
| Şekil 15. <i>Alice in Wonderland</i> , Beşinci <i>Chorus</i> (6:30), 41 ile 48. Ölçü Arası | 63 |
| Şekil 16. <i>My Foolish Heart</i> Parçasının <i>Chorus</i> Formu | 64 |
| Şekil 17. <i>My Foolish Heart</i> , Birinci <i>Chorus</i> (1:07), 16, 17 ve 18. Ölçü | 65 |
| Şekil 18. <i>My Foolish Heart</i> , Birinci <i>Chorus</i> (1:49), 26 ve 27. Ölçü | 66 |
| Şekil 19. <i>My Foolish Heart</i> , Birinci <i>Chorus</i> (2:07), 30, 31 ve 32. Ölçü | 66 |
| Şekil 20. <i>My Foolish Heart</i> , İkinci <i>Chorus</i> (2:20), 1, 2 ve 3. Ölçü | 67 |
| Şekil 21. <i>My Foolish Heart</i> , İkinci <i>Chorus</i> (2:32), 4 ile 9. Ölçü Arası | 67 |
| Şekil 22. <i>All of You</i> Parçasının <i>Head</i> ve Solo Bölümlerindeki Armonik Değişimler | 69 |
| Şekil 23. <i>All of You</i> , Kayıt 1 (0:32), Birinci <i>Chorus</i> , C Bölümü | 70 |
| Şekil 24. <i>All of You</i> , Kayıt 2 (0:33), Birinci <i>Chorus</i> , C Bölümü | 70 |
| Şekil 25. <i>All of You</i> , Kayıt 3 (0:38), Birinci <i>Chorus</i> , C Bölümü | 70 |
| Şekil 26. <i>All of You</i> , Kayıt 1 (1:13), İkinci <i>Chorus</i> , C Bölümü | 72 |
| Şekil 27. <i>All of You</i> , Kayıt 1 (1:18), İkinci <i>Chorus</i> , 30, 31 ve 32. Ölçü | 73 |
| Şekil 28. <i>All of You</i> , Kayıt 1 (1:22), Üçüncü <i>Chorus</i> , 1 ile 8. Ölçü Arası | 73 |

| | |
|--|-----|
| Şekil 29. <i>All of You</i> , Kayıt 1 (1:32), Üçüncü <i>Chorus</i> , 9 ile 16. Ölçü Arası | 74 |
| Şekil 30. <i>My Romance</i> Parçasının Giriş <i>Chorus</i> 'u | 75 |
| Şekil 31. <i>My Romance</i> Parçasının Solo <i>Chorus</i> Formu | 76 |
| Şekil 32. <i>My Romance</i> , Kayıt 2 (0:57), İkinci <i>Chorus</i> , 1 ile 5. Ölçü Arası | 77 |
| Şekil 33. <i>My Romance</i> , Kayıt 2 (1:10), İkinci <i>Chorus</i> , 9 ve 10. Ölçü | 77 |
| Şekil 34. <i>My Romance</i> , Kayıt 2 (2:20), Üçüncü <i>Chorus</i> , 21 ile 24. Ölçü Arası | 78 |
| Şekil 35. <i>My Romance</i> , Kayıt 2 (3:40), Beşinci <i>Chorus</i> , 7 ile 10. Ölçü Arası | 79 |
| Şekil 36. <i>Some Other Time</i> Parçasının <i>Chorus</i> Formu | 80 |
| Şekil 37. <i>Solar</i> Parçasının <i>Chorus</i> Formu | 81 |
| Şekil 38. <i>Solar</i> , İkinci Solo <i>Chorus</i> 'u (0:51), 10, 11 ve 12. Ölçü - Üçüncü <i>Chorus</i> 1, 2 ve 3. Ölçü | 82 |
| Şekil 39. <i>Solar</i> , Dördüncü <i>Chorus</i> (1:12), 6 ile 11. Ölçü Arası | 83 |
| Şekil 40. <i>Solar</i> , Beşinci <i>Chorus</i> (1:21), 2 ile 9. Ölçü Arası | 84 |
| Şekil 41. <i>Solar</i> , Altıncı <i>Chorus</i> (1:34), 2 ile 7. Ölçü Arası | 84 |
| Şekil 42. <i>Solar</i> , Yedinci <i>Chorus</i> (1:57), 12. Ölçü - Sekizinci <i>Chorus</i> 1 ile 5. Ölçü Arası | 85 |
| Şekil 43. <i>Solar</i> , Sekizinci <i>Chorus</i> (2:04), 6 ile 10. Ölçü Arası | 86 |
| Şekil 44. <i>Solar</i> , On Üçüncü <i>Chorus</i> (3:14), 1 ile 6. Ölçü Arası | 87 |
| Şekil 45. <i>My Man's Gone Now</i> Parçasının İlk Üç Ölçüsü | 88 |
| Şekil 46. <i>My Man's Gone Now</i> , İkinci <i>Chorus</i> (1:24), <i>Vamp</i> Bölümü | 89 |
| Şekil 47. <i>My Man's Gone Now</i> , İkinci <i>Chorus</i> (1:54), B Bölümü | 90 |
| Şekil 48. <i>My Man's Gone Now</i> , İkinci <i>Chorus</i> (2:00), B Bölümünün Devamı | 91 |
| Şekil 49. <i>Detour Ahead</i> Parçasının <i>Chorus</i> Formu | 92 |
| Şekil 50. <i>Detour Ahead</i> , Kayıt 1 (1:07), Birinci <i>Chorus</i> , 17 ve 18. Ölçü | 93 |
| Şekil 51. <i>Detour Ahead</i> , Kayıt 1 (5:32), Son <i>Head</i> Bölümü, 4 ile 7. Ölçü Arası | 94 |
| Şekil 52. <i>Waltz for Debby</i> Parçasının <i>Chorus</i> Formu | 95 |
| Şekil 53. <i>Waltz for Debby</i> , Kayıt 2 (1:35), İkinci <i>Chorus</i> , 17, 18 ve 19. Ölçü | 96 |
| Şekil 54. <i>Waltz for Debby</i> , Kayıt 2 (1:43), İkinci <i>Chorus</i> 23 ile 27. Ölçü Arası | 97 |
| Şekil 55. <i>Waltz for Debby</i> , Kayıt 2 (2:29), Üçüncü <i>Chorus</i> 17 ile 20. Ölçü Arası | 98 |
| Şekil 56. <i>Waltz for Debby</i> , Kayıt 2 (2:45), Üçüncü <i>Chorus</i> 28 ile 31. Ölçü Arası | 99 |
| Şekil 57. <i>Walt for Debby</i> , Kayıt 2 (3: 09), Dördüncü <i>Chorus</i> , 6 ile 11. Ölçü Arası | 100 |
| Şekil 58. <i>Walt for Debby</i> , Kayıt 2 (3:51), Dördüncü <i>Chorus</i> , 37 ile 40. Ölçü Arası ... | 100 |
| Şekil 59. <i>Porgy (I Loves You, Porgy)</i> Parçasının <i>Chorus</i> Formu | 101 |

| | |
|---|-----|
| Şekil 60. <i>Milestones</i> Parçasının <i>Chorus</i> Formu | 103 |
| Şekil 61. <i>Milestones</i> , İkinci <i>Chorus</i> (0:37), 1 ile 8. Ölçü Arası | 104 |
| Şekil 62: <i>Jade Visions</i> parçasının <i>Chorus</i> Formu | 105 |



KISALTMA LİSTESİ

BPM : *Beats per minute*; Dakika başına düşen vuruş sayısı

CD : *Compact Disc*; Yoğun disk

VS : *Vesaire*

YY : *Yüzyıl*



GİRİŞ

Bu çalışma, Bill Evans'ın piyano trio müziğine yaklaşımı ve caz müziğinin *interplay* konusunda kişisel ve grup yaklaşımlarının anlaşılması ve açıklanması amacı ile yapılmıştır. Bill Evans Trio'nun "The Complete Village Vanguard Recordings, 1961" kayıtları bu tezin temel kaynağıdır.

Çalışma, bu konuda araştırma yapmış müzisyenlerin, müzikologların, etnomüzikologların çalışmaları ile diğer birçok yazılı kaynaktaki değerli bilgiler incelenip, Bill Evans Trio transkripsiyonları ve müzisyenlerin arşivlenmiş röportajlarının değerlendirilmesiyle anlam kazanmıştır. Konuyla ilgili Türkçe döküman eksikliğini tamamlamaya yardımcı bir kaynak olması umulmaktadır.

Birinci bölüm, Evans'ın hayatı, sanatsal ve müzikal yaklaşımı, müziğinin gelişmesinde araç olan armonik, ritmik, dokusal elementlerin açıklanması ile piyano trio müziğine bakış açısını ele alır.

İkinci bölümde, Bill Evans Trio'nun oluşumu, triodaki müzisyenlerin müzikal çalışmaları, grubun yarattığı trio anlayışının gelişimi, Village Vanguard kayıtlarının aşamaları ve kayıtların caz tarihindeki önemi anlatılmaktadır.

Üçüncü bölümde *interplay* konusuna ağırlık verilmiştir. Burada *interplay*'in tanımı ile türleri anlatılırken daha önce bu konuda yapılmış çalışmaların da yardımı ile etkileşimin ortaya çıkmasında etkili olan müzikal, sosyolojik ve psikolojik etmenler tartışılır. Son olarak, caz müziğinde *interplay*'in sosyo-politik etkilerinden bahsedilmiştir.

Dördüncü bölüm, anlatılan etkileşim türleri ve tekniklerin ışığında, "The Complete Village Vanguard Recordings, 1961" kayıtlarının armonik, ritmik, yapısal, dokusal ve etkileşimsel yönlerden incelenmesi ile ortaya çıkan *interplay* öğelerini açıklamayı hedefler.

Bu çalışma, Bill Evans'ın müzikal anlayışını, caz piyano trio yaklaşımını ve eserlerindeki birçok yapısal öğeyi inceleyip *interplay* ile grup etkileşimi konularını detaylı bir şekilde ele almıştır. Bill Evans Trio'nun etkileşimsel yönüyle ilgili daha önce yapılan çalışmalar grubun etkileşimini yalnızca birkaç parça üzerinde incelemiştir. Buna

karşılık bu tez çalışması, 25 Haziran 1961 günü yapılan bütün Village Vanguard kayıtlarındaki tüm parçaların analizlerini kapsayarak daha geniş çaplı bir araştırma olma özelliği taşır.

Konunun kavramsal çerçevesi gereği metinde bulunan tüm ingilizce ve latince müzik terimleri, ekler bölümünde bulunan terimler sözlüğünde açıklanmaktadır. Müzikal bir terim olduğu için “karşılıklı etkileşim” kavramı da tez boyunca ingilizce karşılığı olan “*interplay*” olarak kullanılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM BILL EVANS

“Bill’in değeri hiçbir terimle anlatılamaz. O, yüzyılın en büyük artistlerindedir.”

Chick Corea

1.1. Hayatı

William John (Bill) Evans, 16 Ağustos 1929’da Plainfield, New Jersey, Amerika’da doğmuştur. Müzik çalışmalarına 6 yaşında başlayan piyanist, klasik piyano eğitiminin yanı sıra flüt ve keman da çalışır (Stevens, 2010). Southeastern Louisiana Üniversitesi’ndeki öğrencilik döneminde, kulağını mod ve duyguları ifade etme kadar ses rengi konusunda da eğitir (Pettinger, 1998: 55). Onu orada duyanlar, gelişmekte olan etkileyici tekniğinin ve kişisel piyano stiline o zamanlar bile oldukça iyi olduğunu söylerler (Shipton, 2002: 195). Gündüzleri öğrencilik, akşamları müzisyenlik yapmasına rağmen üniversiteden yüksek başarıyla mezun olur ve “Üstün Öğrenci” ödülünü almaya hak kazanır. Daha sonra, 1950-1952 yılları arasında 5. Ordu Orkestrası’nda flüt çalar (Rijneke, 2018). Ordu hizmeti sırasında Bill Evans, çoktan New Jersey’deki (başçı Red Mitchell ve gitarist Mundell Love gibi) müzisyenlerle tanışıp çalışmaya başlamıştır. 1950’lerin sonlarında klarnetçi Tony Scott ile çalmaya başladığında ise şimdiden yeni bir yetenek olarak tanımlanmıştır (Shipton, 2002: 195).

1955 yılında New York’a gelmesinin üzerinden çok geçmeden Bill Evans, kompozitör ve teorist George Russell’la tanışıp müzikte modlar üzerine yaptığı araştırmalarından etkilenir (Shipton, 2002: 195). Bill Evans’ın ilk önemli kaydı, 1956 yılının Mart ayında George Russell’in “Jazz Workshop” albümünde yer aldığı kayıt olmuştur (Hennessey, 1985). Evans bu kayıtlarda hızlı öğrenen, uyum sağlayan bir *ensemble* piyanisti olduğunu göstermiş ve Charles Mingus, Art Farmer, Benny Golson gibi müzisyenlerin gruplarında çalışma şansı yakalamıştır (Shipton, 2002: 195).

Piyanistin sevilen kompozisyonu *Waltz for Debby*’yi de içeren, “New Jazz Conceptions” isimli ilk albümü 1956 yılında yayımlanır. Bunu takip eden “Everybody Dig Bill Evans” albümü ise her zaman utangaç ve alçak gönüllü olan sanatçının “Söyleyecek yeni bir şeyim yok.” düşüncesiyle iki yıl sonra kaydedilir (Stevens, 2010).

1958 yılında Miles Davis, Bill Evans’ın, saksafoncu John Coltrane ve Cannonball

Adderley gibi usta müzisyenleri de içeren grubuna katılmasını isteyince, piyanist New York şehrinin caz dünyasında fark edilmeye başlanır. Bir yıl kadar çeşitli turne ve kayıtlarda yer aldıktan sonra, bir caz standardı olarak kabul gören *Blue in Green*'i besteleyip Miles Davis ile tüm zamanların klasiği olan “Kind of Blue” albümünü kaydeder (Stevens, 2010). Bu albüm Miles Davis'in modal cazı büyük bir dinleyici kitlesiyle tanıştırdığı, caz tarihinde oldukça önem verilen bir albümdür. Bill Evans, Miles Davis'le beraber olduğu süre boyunca geliştirdiği müziğinde, armonik olarak yeni yaklaşım fikirleri üretir (Shipton, 2002: 196). Davis, piyanistin tonunun “*Kristal notalar ya da parıldayan su gibi*” olduğunu söyler (Gopnik, 2001).

1960 yılı içinde Evans, Miles Davis'i bıraktıktan sonra birçok dinleyiciye göre “en iyi” olan triosunu, basçı Scott LaFaro ve davulcu Paul Motion'la şekillendirmeye başlar (Shipton, 2002: 196). Grup birlikte iki stüdyo albümü kaydeder. Bunlar “Portrait in Jazz” ve “Explorations” albümleridir. Daha sonra 1961 yılında, canlı olarak, ünlü “Sunday at the Village Vanguard” albümü kaydedilir (Stevens, 2010). Bu albüm Bill Evans'a “en iyi caz performansı” alanında ilk Grammy ödülünü kazandırır. Takip eden ikinci albüm “Waltz for Debby” 1962 baharında yayımlanır (Pettinger, 1998: 115). Böylece, Bill Evans öncülüğünde *interplay* ağırlıklı trio konsepti oluşmaya başlar.

1961-1962 yılları arasında Bill Evans, kendi solo ve trio albümleri dışında Cannonball Adderley, Oliver Nelson, Mark Murphy, Dave Pike, Tad Dameron, Jim Hall, Benny Golson, Shelly Manne gibi müzisyenlerle çeşitli albümler kaydederek verimliliğini ve farklı tarzlara uyum sağlamadaki hızını gösterir.

1962 yılında Bill Evans'ın Freddie Hubbard, Jim Hall, Percy Heath ve Philly Joe Jones ile kaydettiği “Interplay” albümü ve yine aynı yıl kaydedilen “The Interplay Sessions” albümü *interplay* tekniğinin piyanistin müziğinde önemli bir bileşen olduğunu ve ilerleyen yıllarda da müziğinde yer almaya devam ettiğini gösterir.

Piyanistin 1963 yılında kendisini üç kez üst üste kaydederek düzenlediği “Conversation With Myself” albümü ise daha sonra birçok kez kazanacağı Grammy ödüllerinin ikincisini getirir. Bir sonraki sene basta Chuck Israels ve davulda Larry Bunker'la, Paris'ten Tokyo'ya kadar uzanan bir turneye çıkarak dünya genelinde saygınlık kazanır (Stevens, 2010). Aynı yıl bu trio ile “Time Remembered” albümünü kaydeder.

Bill Evans, 1964 ve 1965 yılları arasında “Trio 64”, “Trio 65”, “How Deep is the Ocean” albümlerini ve saksafoncu Stan Getz ile çeşitli albümleri kaydeder.

1966 yılında piyanist, ünlü başçı Eddie Gomez ve davulcu Marty Morell ile on bir yıl süren verimli bir çalışma dönemine başlar. Philly Joe Jones, Jack DeJohnette ve diğerleri, Bill Evans’ın kariyerinde en çok beğenilen albüm ve canlı kayıtlara katkı sağlar. Evans’ın üretme gücü bir hayli yüksektir; öyle ki çalıştığı kayıt şirketleri Riverside’dan, Verve, Columbia, Fantasy ve Warner Bros’a kadar uzanır.

Yetmişlere yayılan kayıtları öncelikle trio ve solo piyano albümleriyle başlar. Daha sonra birkaç *quintet* albümü ve vokalist Tony Bennett ile kaydettiği iki albümü içerir (Stevens, 2010). Piyanist, solo olarak, triolarındakinden çok daha keşifçi bir tavırla, *Peace Piece* ya da *Epilogue* gibi kendi kompozisyonlarının kişisel yorumlarını oluşturmuştur. Gene Lees, piyanistin “Portrait of Evans” albümünün kaydında, uyuşturucu bağımlılığın sebep olduğu bütün o titreme ve terlemelerle uğraşmasına rağmen 1960 filmi *Spartacus*’ün çoklu piyano partiyonlarını, kendisine hayran bırakacak şekilde düzenlediğini anlatır. Sonrasında üst üste kayıtlar içeren benzer albümler yapar ve ciddi övgülere rağmen bu albümlerin, onun yüksek standartlarına ulaşamadığını belirtir (Shipton, 2002: 197).

Bill Evans’ın son triosu, 1978 yılında basta Marc Johnson ve davulda Joe LaBarbera ile şekillenir. Scott La Faro ve Paul Motion’la olan ilk triosuyla “en benzer trio” olarak tanımladığı bu grup, sık sık hasta olan piyanisti güçlendirmiş ve neşelendirmiştir (Stevens, 2010). Resmi olarak son performansı San Francisco, Keystone Korner’da, 1980 yılının 31 Ağustos, 8 Eylül tarihleri arasında tam ölmeden bir hafta önce kaydedilir ve iki CD’lik set: “Last Waltz” ve “Consecration” isimleriyle yayımlanır (Rijneke, 2018).

Bill Evans, ailevi problemler, kendi kafa karışıklıkları ve kişisel hayatından yana çok sıkıntı çekmiştir. Uyuşturucu bağımlılığından ötürü krizler geçirir. Fakat yine de müziğe yeni, dinamik bir güç getirip emin bir yaklaşım sergiler ve trio performansları git gide daha fazla *interplay* içerir. 1980 yılında Evans’ın sağlığı kötüye giderken, bir süre daha çalışmakta ısrar eder. En sonunda Fat Tuesday kulübü ile olan anlaşmasını iptal etmek zorunda kalır. Birkaç gün sonra 15 Eylül 1980’de Mount Sinai

hastahanesine kaldırılıp ülser, karaciğer sirozu ve zatürreden ölür. Piyanist, Baton Rouge, Louisiana’da abisi Harry’nin yanına defnedilir.

Stevens’a göre (2010), Bill Evans her zaman şarkı yapısındaki sadeliği ve caz geleneğinin asaletini sürdürmüştür. Sonuna kadar kendi standardını ve müzikal vizyonunu yükseltmiştir. Ölümünden yirmi beş yıl sonra bile Evans’ın müziği, her yerde müzisyenleri, kompozitörleri ve onun hayatına derinden dokunanları etkileyici zekası, hassaslığı ve lirik artistliği ile etkilemeye devam etmektedir.

Aaj Staff’a göre ise (2004), Bill Evans, nüans yapabilmedeki inanılmaz kabiliyeti, tuşesi, akor düzenleme (*voicing*) sistemindeki reformu ve kendi müziğinin içeriğindeki açıklık ile tanınan en etkileyici figürlerden biridir. Lider olarak ellinin üzerinde albüm kaydetmiş, yedi Grammy ödülü kazanmıştır. Michel Petrucciani, Andy Laverne, Richard Beirach, Enrico Pieranunzi ve Warren Bernhardt gibi günümüzde bilinen birçok piyanisti “Bill Evans tarzı” ya da “Evans etkileşimi” ile yetiştiren okullara sebep olmuştur. Onun caz piyano stiline kaçınılmaz etkisi, kendisinden sonra ortaya çıkan çağdaşlarından hemen herkese dokunmuş, dünyanın her yerindeki caz piyano öğrencilerine anıtsal bir model bırakmıştır. Hatta onun müziğine ve etkilerine sadık kalan bir gazeteye bile ilham vermiştir.

Resim 1: 1960’larda Bill Evans, Basçı Eddie Gomez ve Monica Zetterlund İle Bir Stüdyo Çalışmasında



Kaynak: Alyn Shipton (2002: 197). *Jazz Makers, Vanguard of Sound*.

Bill Evans bir röportajında kendi çalışmaları ile ilgili şunları söyler:

“Umarım çalışımda romantikten klasiğe birçok stilin örneklerini bulursunuz. Romantik taraf gereğinden fazla vurgulandı. Yıllar boyunca caz dilini geliştirmek için çok ağır çalıştım ve bazen düşünüyorum da, eğer bir katkı sağladıysam bu motifsel gelişme üzerine olmalıdır.” (Hennessey, 1985).

1.2. Müziğindeki Temeller ve Etkileşimler

Bill Evans’ın profesyonel bir piyanist ve besteci olarak geçirdiği süre hayatının yirmi beş yılını kaplar. 1955’den 1980’e kadar süren bu dönemde Evans’ın kariyeri caz müziğine büyük katkılar sağlayan önemli müzisyenlerle kesişmiştir. Röportajlarında, Miles Davis, Charlie Parker, Dizzie Gillespie ve Stan Getz gibi beraber çalıştığı ve dinlediği her müzik adamından etkilendiğini belirtir. Bill Evans’ın çocukluğunda başlayan klasik müzik çalışmaları ile caz çalışmaları sırasında en çok etkilendiği sanatçılardan bahsetmek, müziğinin nasıl şekillendiğini anlamak adına önem teşkil eder. Dolayısıyla aşağıda Evans’ın müziğini şekillendirmesinde etkili olan bazı besteci ve müzisyenler açıklanmıştır.

Bill Evans, Bach çalmanın ton kontrolünü arttırdığını ve klavye ile olan bağımlı güçlendirdiğini belirtir. Ayrıca Bill Evans, Debussy, Satie ve Ravel’den Scriabin, Bartok ve Milhaud’a kadar uzanan bestecilerin armonik bağlantılarını alıp bunları caza uygulama becerisine sahiptir. *“Debussy ve Ravel’den tonu belirsizleştirmeyi, Bartok’tan daha geniş akor aralıkları kullanmayı, Milhaud’dan ise iki-tonluluğun nasıl kullanıldığını öğrenmiştir.”* (Murray, 2011: 9).

Bill Evans’ın etkilendiği caz müzisyenlerine baktığımızda bambaşka bir dünya karşımıza çıkar. Fakat onu en çok etkileyen caz piyanistleri Bud Powell, Nat (King) Cole, Lennie Tristano gibi isimler olmuştur.

“Sanırım neredeyse herkes beni etkiledi. Her üflemeli solist, yerel müzisyen ve caz orkestrası. Dolayısıyla birçok piyanistin etkisini taşıyorum. Eğer bunlardan birini seçmek durumunda kalsam... bu kişi Bud Powell olurdu.” Bill Evans (Everett, 1968).

Nat “King” Cole, Bill Evans üzerinde en fazla etki bırakan caz piyanistlerinden bir diğeridir. Onun piyanistliği, melodiye olan yaklaşımı, fikirlerinin açıklığı, tazeliği ve tabi ki tonu Evans’ı büyülemiştir.

Bir Fransız dergisi olan *Jazz Times*’daki röportajında Bill Evans; “*Nat ‘King’ Cole’dan ritim ve sadelik, Dave Brubeck’ten bazı akor düzenlemeleri, George Shearing’ten farklı türde akor düzenlemeleri, Oscar Peterson’dan güçlü swing hissini ve Earl Hines’tan formu hissetmeyi öğrendim. Bud Powell hepsine sahip fakat ondan bile herşeyi taklit etmezdim.*” demiştir (Murray, 2011: 11).

Bill Evans üzerinde büyük etki bırakan bir başka piyanist ise Lennie Tristano’dur. Birçok yönden farklı olsalar da Evans, Tristano’nun müziğindeki mantıksal yaklaşımı ve yapısındaki çok sesliliği kullanmasıyla bilinir. Mantıksal yapı Evans’ın müziğinde önemli bir niteliktir. Bill Evans’a göre onu etkileyen diğer caz piyanistleri ise Horace Silver ve Sonny Clark olmuştur. Yukarıda bahsi geçen piyanistler oldukça geniş bir stil ve yaklaşım yelpazesi sunar (Hennessey, 1985).

“Lennie Tristano’nun erken dönem kayıtları beni büyük ölçüde etkiledi. ‘Tautology’, ‘Marshmallow’, ve ‘Fishin’ Around’ gibi parçalar. Onun grubundaki müzisyenlerin partilerini bir genel yapı ya da dizayn içinde kurguladıklarını duydum, bu daha önce cazda duyduğum hiçbir şeye benzemiyordu. Sanırım Lee (Konitz) ve Warne (Marsh) beni Lennie’ye göre daha fazla etkilese de o, muhtemelen yaratıcı etkiydi. Sanırım Lee ve Warne’in bir şeyleri üst üste koyma tarzı beni etkiledi.” Bill Evans (Nelson, 1960).

Bill Murray’a göre (2011: 11), Evans’ın etkilendiği bir başka önemli müzik adamı George Russell olmuştur. Russell ile çalışmak, Evans’ın çalma ve besteleme tekniğinde daha sonradan önemli niteliklere dönüşen, cümleleme, armonik eksiltme ve melodinin armonik yönlendirilmesi teorilerinin başlangıç noktasıdır.

Müzikteki spontane grup etkileşimi konusunda ise Miles Davis ve John Coltrane’den etkilenmiş olduğunu görebiliriz. (Hentoff, 1959).

Caz yazarı Gene Lees, Bill Evans’ı, “*Ton ve armoni ilerleyişini değiştirmiş, çağının en ilham alınan caz piyanisti*” olarak tanıtır. Bir diğer önde gelen caz yazarı James Lincoln Collier ise 1960’tan itibaren bütün caz piyanistlerinin ondan etkilendiğini söyler. Evans modern caz piyanonun dilini yeniden yazmış, Fransız izlenimcilerden

aldığı armonik figürleri kullanmış, ritimsel olarak karışık fakat akıcı *interplay* içeren bir *ensemble* anlayışı geliştirmiştir (Murray, 2011: 4-5).

Ayrıca Staff (2004), günümüz caz piyanistlerinin, Evans'ın etkilendiği iki büyük caz piyanisti olan Bud Powell ve Lennie Tristano'dan daha çok Bill Evans *sound'*una yaklaşma eğiliminde olduklarını söyler.

1.3. Müzikal Yaklaşımı

Bill Evans'ın müzikal yaklaşımı klasik batı müziği kültürüyle, cazın etkileşimsel ve özgürlükçü karakterini birleştiren, içsel uyanışların duygusal yansıması kadar analitik düşünceyi de içeren bir yaklaşımdır. İzlenimci kabul edilebilecek akıcı melodileri, karmaşık armonik yaklaşımı ve ritimsel oyunları ile müzikte kendi sesini yaratabilmiş, nerede çalarsa çalsın tonunu ve karakterini oraya taşıyabilmiştir. Piyanist bu yaklaşımı geliştirirken, müziğini baştan aşağıya tekrar yapılandırma isteği hissetmiş ve bunu özenle yapmıştır. Bir parçanın bütün yapısını ve bu yapıda teorik olarak neler bulunduğunu iyi anlamak istemiştir. Bu durumu şu sözlerle ifade eder:

“İlk olarak ben hiçbir zaman müzikte bir kişilik yaratmak için çabalamadım. Bu, çalışmalarımın sonucu olarak ortaya çıkan bir durum. Ben sadece şeyleri bir araya getirmek üzerine düşündüm, onları ayırıp kendi yöntemimle yeniden bir araya getirmek ve her nasılsa her biri kendi kendine üst üste geldi... Müziğimi baştan aşağıya inşa etmek isterim, parça parça ve benim organize etme tarzıma göre bir araya getiririm... Çaldığım her notada kendime ulaşmak gibi bir sebebim vardır.” (Staff, 2004).

Bill Evans ile ilgili, içine dönük olduğu kadar derin duygu ve hisleri özellikle yavaş *ballad'*lara yansıtan lirik bir piyanist olduğu algısı vardır. Akorları için alışılmamış düzenlemeler seçer, ışık ve gölgenin dalgalanması hissini vermek için tuşesinde anlık çeşitlemeler yapar. Aşırı derecede gelişmiş form hissi, uzun ve uçuşan melodi partilerinin kullanımıyla genişletilmiş sololar yaratmasına izin verir. Ayrıca piyano trio sanatına yepyeni bir yaklaşım getirerek her enstrümanın zarif bir balans içinde eşit bir parti çaldığı, sık sık müzikteki melodik ve armonik elementler kadar zamanda akmayı da deneyimlediği bir anlayış kazandırmıştır. (Shipton, 2002: 194).

Bir dönem Bill Evans'la birlikte çalışma şansı yakalamış olan basçı Chuck Israels, *Bill Evans: A Musical Memoir* makalesinde Evans'ın müzikal yaklaşımını şu sözlerle ifade eder;

“Bill Evans’ın ritim anlayışı; Bud Powell’in swing anlayışıyla, Bartok ve Stravinsky’nin kullandığı çeşitli çapraz ritimlerin karışımıdır. O, bu sentezi nadir görülen bir şekilde geniş uzunluklara taşır. Bir fikre kısa, ritmik bir motifle başlar, daha sonra onu gittikçe artan bir karışıklıkla tekrar ederek genişletir ve bu kompleksi çözecek birkaç notayla bitirir. Bunu yaparken cazın temel sekizlik nota (swing) anlayışıyla ve tipik bölümleriyle limitli değildir. Klasik ikilemeyle üçleme karşılaştırmasına swing ritmini ekler, temel olanların üstüne başka ikileme ve üçlemeler ekleyerek katmanlar oluşturup karışık ilişkiler kullanır. Ritmik hedefleri oldukça temiz ve şaşmaz bir hisle, çoğu zaman cümlenin başından birçok ölçü sonra kendi kendine heyecanlı bir çözülmeye sonuçlanarak çalımına yansır.”

Bill Evans’ın klavyesindeki estetik karakter, ana melodiyile eşlik bölümünü dokusal olarak, tuşe ve ton açısından ayırabilmesinde yatar. Bu teknik kesinlikle piyanistlere özgü olmasının yanında orkestral bir yaklaşımı da akla getirir. Evans’ın çalımının renkli olması sadece armonideki ani değişikliklerin hissinden kaynaklanmaz; tını kontrolü burada büyük rol oynar. Ayrıca bu durum, onun müziği nasıl duyduğunu gösterir.

Farklı seslere farklı renk ve ağırlık verebilme becerisi Bill Evans’ın tekniğine, geleneksel piyanistlerin işlerinde bulunmayan dokusal çeşitlilik olarak yansır. Sık sık sağ eldeki doğaçlamaya eşlik olarak kullanılan tek bir çizgi, hiyerarşik olarak kurulmuş üç sesle beraber sunulur. Sağ eldeki melodi birinci öncelikteyken bas partisi ikinci önceliktedir. Bununla beraber Evans’ın sol elinden gelen temiz ve ayrılmış üçüncü ses, diğer partileri gölgeleyerek, keskin armoniyi pekiştirerek ya da birbirine zıt ritimleri çarpıştırarak ortaya çıkar. Piyanist bir yandan doğaçlamanın gelişimini yönetirken diğer yandan ona cevap veren melodik karakteri ikinci partiye alır. Bu durum her ölçüde gerilimi arttırabildiği gibi dokusal yoğunluğu da arttırabilir. Sadeleştirilmiş sol el dokusu armonik ilerleyişin içinde melodide çeşitli renk sesler seçme özgürlüğü tanır.

Bill Evans’ın aranje mantığı da aynı derecede titizdir. Her caz standardının ana melodisi, her armonik nüans bulunana kadar şiddetle ve dikkatle incelenir. Eşlikler standart armonik yapıdan dikkatlice düzenlenerek melodiyi çevreler. Bu titiz ilerleyiş doğaçlama yapılan *chorus*’lar boyunca devam eder böylece parçanın karakteri sololarda da anlaşılabilir.

Bill Evans’ın cümleme ve ritme yaklaşımının bir diğer yanı, Charlie Parker’ın işlerindeki geleneksel örneklerden geliştirilmiştir. Caz formlarının büyük çoğunluğu dört köşelidir. Cümle yapıları muntazam, çok yönlü ikiler ve dörtler şeklinde belirir. Sekiz

ölçülük cümle yapısı birçok müzisyenin benimseyerek kullandığı ortak bir yaklaşımdır. Caz cümlesini enteresan ve yaratıcı yapan şey alttaki düzenli formun üzerine beklenmeyen bir düzensizlik hissi yaratmaktır. Bu konuda Evans da Parker gibi ustadır. Onun cümleleri devamlı değişik yerlerde başlayıp biter, sık sık sınırları aşar, parçanın bir bölümüyle diğeri arasında gezinebilir (Israels, 1985: 105-109).

Bütün bunları kullanarak Bill Evans kendi müzikal gramerini yaratmıştır. Bu gramer dünya çapında beğeni kazanarak incelenmektedir. İncelemelerin armonik boyutu bir sonraki bölümde ayrıntılı bir biçimde sunulacaktır.

1.3.1. Müziğindeki Armonik Elementler

Bu bölümde, Bill Evans'ın yıllarca çalışarak bir araya getirdiği armonik elementleri açıklamak hedeflenmiştir. Bu elementler Evans'ın müziğinde oldukça önemlidir ve trio müziğinin oluşmasında, özellikle basçı ve piyanist arasındaki armonik durumları anlamamıza yardımcı olabilir. Bob Hines'in bu konudaki çalışmaları Evans'ın armonik yaklaşımını detaylı bir şekilde ele alır.

Hines'a göre (1990: 12), Bill Evans'ın çalımındaki temel armonik yöntemler kesin ve tutarlı uygulamalar içerir. Kullandığı birçok akorda, 3. ve 7. derecenin işbirliği görülür (5. derece sık sık çalınmaz). Bu uygulama caz armonisinde oldukça yaygındır. Örneğin sağ el solo çalarken sol elle yapılan akorsal eşlikler genellikle dizinin 1., 3. ve 7. sesini, bazen kök seste bırakılarak, (genellikle 13. ile beraber) sadece 3. ve 7. sesini içerir. Diğer yaygın kullanılan sol el akor düzenlemeleri (*voicing*) 1-7-9, 1-3 (genellikle 10'lu aralıkta tınlatılır) ve 1-7'dir.

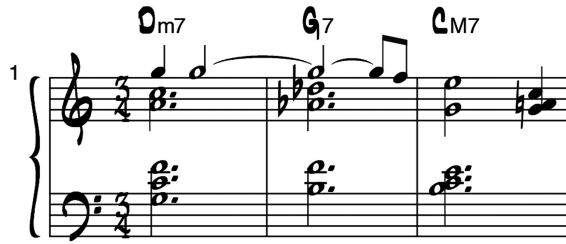
Bir standardın aranjesinde, *head* bölümünde daha az istikrarlı armonik uygulama görülür. Bu yüzden *head* bölümündeki melodi aranjelerinin daha karışık olduğunu hatta *voicing* düşüncesinin bile uygun olmadığını söylemekte fayda vardır. Performansların çoğu yavaş *ballad* formunda olup, sol el arpejleri çoğunlukla 1-5-10, 1-7-10, 1-3-7 ve 1-5-7 derecelerini içermektedir.

Bill Evans'ın standartları armonize etme stiline göre düzenlediği akorlar, sık sık armonik rengi vurgulamak amacıyla, tonun daha renkli bileşenlerinden 6, 7, 9, 11 ya da

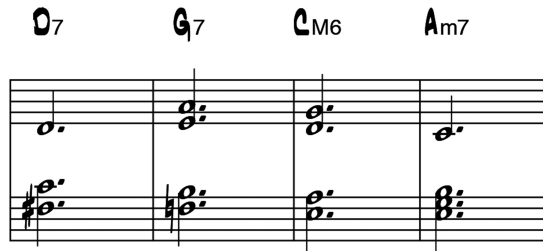
13'lüyü katlamış şekildedir. Piyanistin armonizasyon işleminde, akorların yarattığı harmoniklere de hassas ve tutkulu bir şekilde yaklaştığını görürüz.

Evans'ın akor düzenlemeleriyle ilgili bir diğer özellik ise dörtlü ve beşli aralıkların üst üste gelerek bazı seslerin oktavını katlamasıdır. Bu tarz bir armonik uygulama genellikle izlenimci bestecilerde, özellikle Debussy'nin *Prelude*'lerinde görülür. Ayrıca Evans'ın *What Kind of Fool Am I?* aranjesinde oldukça yaygın kullanılmıştır. Bununla beraber, bu dörtlü ve beşli katlamaları diğer seslerle çeşitli ilişkiler kurarak farklı performanslarda o kadar sık kullanılır ki, Bill Evans'ın armonik renk ifadesinin markası gibidirler (Hines, 1990: 12-15).

Bu tarz bir yaklaşıma örnek olarak tezin konusu olan kayıtlardan *Alice in Wonderland* parçasının girişi ve B bölümündeki *vocing*'ler örnek verilebilir (Şekil 1).



Şekil 1: *Alice in Wonderland* Parçasının İlk Üç Ölçüsü



Şekil 2: *Alice in Wonderland* Parçasının B Bölümünün İlk Dört Ölçüsü

Bob Hines'e göre oldukça yaygın kullanılan armonik araçlardan diğeri ise; iki tam dörtlü aralıktaki sesi bir ses yukarı taşıyarak dominant akorlarda 9-5, 3-13 ilişkisi yaratmaktır. Şekil 2'de bu yaklaşıma yakın bir tutum görmekteyiz.

Doğaçlama yapılan soloya eşlik eden sol el akorları yaygın olarak ya tam dörtlü ya da artık dörtlü aralıkları içeren yapılar şeklinde belirir. Bu akor düzenlemeleri genellikle solo kayıtlardansa, trio kayıtlarında daha çok karşımıza çıkar ve basa karşılık sadece bu üç nota bile güçlü bir armonik etki yaratır.

Ses kümeleri de Bill Evans'ın tekniğinde zaman zaman sol el eşliğı olarak kullanılır. *Diminished* gamı armonileri, özellikle dominant akorun işlevini genişletmek amacıyla kullanılır ve 7, *sus4* akorları sık sık ses kümeleri şeklinde çalınır. Ses kümeleri Evans'ın müziğinde dokusal kontrast yaratmak için de kullanılır; küçük aralıklı akorlar (ses kümeleri) geniş aralıklı akorları takip eder. Akor düzenlemeleri genellikle minör ya da majör ikinci derecenin armonik dokuyu zenginleştirmesi ile aranje edilir.

Tonik akorlar, armonik merak uyandırmak için sık sık ikinci çevrimde çalınır. Genellikle tonik ve sonraki dominant akorlar çalınırken bas pedal görevindedir. Dominant akorların renk sesleri kullanımında ise o kadar çok varyasyon ve farklılık vardır ki Evans'ın dominant akorlar üzerine yaptığı armonik değişimler ya da gerilimleri açıklamak için genel bir formül sunmak yanlış olur. Yine de yaygın olarak *diminished* gamı altına dominant 7 akorunun üçlüsüyle başlayan *diminished 7* akorları kurduğunu ve sık sık dominant akorlara yarım ses yukarıdan ya da aşağıdan yaklaştığını belirtmekte fayda vardır. Genel olarak hemen hemen her zaman dominant akor çözülmeden önce, akoru renklendiren iki ya da üç farklı gerilim sesi (*extension*) birbirini izler. Tipik sıralama *sus4/13*'ün *3/b13*'e, *#9/b13*'ün *b9/5*'e ya da *9/13*'ün *1/b13*'e gitmesi şeklindedir. Buna ilaveten *tritone* (vekil) akorlar Bill Evans'ın armonik yaklaşımında sıklıkla görülür.

Bill Evans'ın armonik yaklaşımındaki bir diğer element diyatonik geçiş akorlarını kullanmasıdır. Evans bu geçişleri çoğu zaman başka tonlara geçerken ya da sololardan önce kullanır. Diyatonik akor geçişleri solo sırasında sağ elde de ortaya çıkabilir. Hines'in anlattığı bu duruma "Village Vanguard" kayıtlarından *Waltz for Debby* parçasının *head* bölümünde, parçanın ikinci A kısmına geçerken kullanılan bir yürüyüş uymaktadır.



Şekil 3: *Waltz for Debby*, 14, 15 ve 16. Ölçü

Paralelizm Bill Evans'ın armonik yaklaşımında kullanılan bir başka elementtir. Evans sık sık bir akora yarım ses üstündeki ya da altındaki akorla paralel yaklaşım yapar. Özellikle melodi benzer bir harekette ise. Paralel minör akorları kendi farklı formlarında Evans'ın müziğinde ortaya çıkar ve o sık sık bunları enteresanlaştırmak için, paralel minörün alışılmış şekilde melodiyle aynı yöne gitmesi yerine akor yürüyüşünün tersine giden ayrı bir parti yaratır. Paralel akor formları çoğu zaman tam dörtlüler içerir ve aynı zamanda pedal seslerinin aksi yönüne gider.

Doku ve dokusal kontrast Bill Evans'ın müzikal anlayışında göze çarpan bir diğer elementtir. Ritmik devinimi yavaş tempolarda sık sık diyatonik ya da *diminished* gamı dizilerine dayanan üçlü ve yedili akorların yaygın olarak bulunduğu bir eşlikle devam etmiştir. *Alice in Wonderland* ve *Solar* performanslarında bu tür yapılara sıkça rastlanmaktadır.

Hines'a göre (1990: 15), ifade kağıt üzerinde ayarlanmış görsel bir şey olarak gösterilmek zorunda değildir, bu daha çok, akorların hareketine göre seslerin bütün ilişkisiyle ifade ettiği duyguya kulağımızın nasıl cevap verdiğiyle ilgilidir.

1.4. Piyano Trio Anlayışı

Caz müziğindeki “piyano trio” kavramı, genellikle piyanist, kontrbasçı ve davulcuyu içeren bir grubu akla getirir. Piyanist genellikle grubun lideri olarak kabul edilir ve grup adını piyanistin isminden alır. 1960'lardan itibaren piyano triolar daha interaktif ve demokratik bir karaktere bürünür. *Swing* (1930) ve *bop* (1940) dönemlerindeki triolarda piyanonun daha dominant bir rolü vardır. Fakat zaman ilerledikçe trioların etkileşimi arttırarak geliştiğini görmekteyiz. Artık amaç sadece piyanistin arka planda iki enstrümanla çalması değil üçlü bir konuşma yaratabilmektir.

Bill Evans'ın kariyeri genellikle trio kayıtları ile karakterize edilmiştir. Trio anlayışı o günlerde alışılmışı göre çok daha eşitlikçidir. Başçı ve davulcuya herhangi bir grupta eşlik yaparkenkinden daha aktif roller verip, müzisyenler arasında etkileşimin daha büyük derecelerde ortaya çıkmasına sebep olur. 1961 yılında davulda Paul Motian ve basta Scott LaFaro ile Village Vanguard'da bu yöntemi kullanarak yaptığı canlı kayıtlar Bill Evans'ın en iyi kayıtları arasındadır. Evans'ın piyano trio yaklaşımını yansıtan bazı yorumları şöyledir;

“Grup performansının problemi bambaşka bir şeydir. Grupla çaldığım zaman solo piyano çalarken yaptığım birçok şeyi yapamıyorum çünkü diğer insanların bir anda tonu ya da tempoyu değiştireceğimi bilmesini bekleyemem. Bu yüzden aramızda bir çeşit ortak referans olmalı ki uyumlu bir şey ortaya koyabilelim.”

“Bu durum özgürlüğü kısıtlamaz aksine artırır. Bu, herkesin kaçırdığı bir noktadır. Kendimize üzerinde çalışmak üzere sağlam ve kabul edilebilir bir zemin hazırlarız. Daha sonra artık ustalıkla bu yapıyı manipüle edebilir, istediğimiz şekli verebilir, istediğimiz cümleleri yaratırız. İsteddiğimiz ritimleri yapabiliriz; böylece kendimizi bu doğal şeyin yanında hissederiz. Ve eğer yeteneğimiz varsa neredeyse her şeyi yapabiliriz. Böylece biz gerçekten özgür oluruz. Fakat eğer hiçbir yapımız olmasaydı çok daha fazla sınırlı olurduk çünkü kendimizi çok fazla birbirimizin referanslarının sonsuzluğunda kaybedip, nefes alacak, müzik yapacak ya da hissedecek yer bırakmazdık. Asıl problem budur.” Bill Evans (Morgenstern, 1964).

“Çaldığımızda, doğal olarak bazı beklenir hale gelmiş kesin durumlar vardır; açılış chorus’ları gibi. Fakat burada bile sürekli değişiklikler ortaya çıkar. Sonra, performans sırasında herşey yakalamalara açıktır. Hiçbir zaman ne geleceğini bilmeyiz. Kimse o kadar hızlı düşünemez, bilgisayar bile...” (Morgenstern, 1964).

Bill Evans ilk triosunu Scott LaFaro ve Paul Motian ile şekillendirir. Daha sonra, Scott LaFaro’nun tekniğini, değişkenliğe odaklanma ve yüksek perdelerde çalma anlayışını geliştiren, Chuck Israels, Gary Peacock ve Eddie Gomez olmak üzere, üç başçı ile daha çalışır.

Davulcular daha sık değişse de, davulcu Marty Morell ve başçı Eddie Gomez ile uzun süreli çalışma şansı yakalar. En sonunda başçı Marc Johnson ve davulcu Joe LaBarbera ile son takımını kurar. Her trio ile beraber piyanist çalımını ve tuşe hassasiyetini geliştirmeye devam eder, zamanlama ve cümlelemede büyük bir özgürlüğe kavuşur. Son triosu grup etkileşimi konusunda, Scott LaFaro ve Paul Motian’dan oluşan ilk triosunun yakaladığı başarıdan daha da ileri gider.

Bill Evans’ın triolarından bazıları “en iyi caz piyano trio” olarak kabul görmüştür. O ve arkadaşları, sadece bas ve davul rollerini üstlenmek yerine kolektif bir yaklaşım sergileyerek trio müziğinin doğasını ve icra şeklini değiştirmiştir. Bu yaklaşım bugünün piyano trio müziğinde oldukça yaygın olarak kullanılsa da Evans’ın bunları uygulamaya başladığı zamanlarda yeni bir yaklaşımdır.

Basçı Chuck Israels, “*Letter From Evans*” Gazetesi’ndeki röportajında Bill Evans’ın trio çalışmalarıyla ilgili şunları anlatır:

“O, son kadansa olan uzaklığını önceden şaşmaz bir doğrulukla saptayabilirdi. Ritmik ya da armonik olarak nerelerde risk alması gerektiğini bilirdi. Hangi akorla başlarsa, x sayıda akordan sonra tamda final anında hangi armoniye varacağını doğru olarak bilir ya da ortasında hızlıca değiştirip oraya başka ihtiyacı olan birşeyi koyar fakat hiçbir zaman hedefe erken varılmazdı. Kendisi gerçekten isteyene kadar, bir anın gelmesini geciktirmekte ustaydı ve ben bundan çok şey öğrendim... Bach’ın müziğinde olduğu gibi onunkinde de bu kurnazlıklar çoktu.... Bir keresinde ‘Caz müzisyeni olarak kendimden beklentim, herhangi bir anda yönümü değiştirebilmek.’ demişti. Bunun aslında ne demek olduğunu düşünürseniz, aynı yönde devam etmek ya da yönü tam şu anda değiştirmek, sonra bir kez daha değiştirmek ve sonra bir kez daha veya on ölçü boyunca hiç değiştirmeden vs, şeklinde çalarak tamamen özgür olmak anlamına geldiğini görürsünüz. Kendisinden bunu çok istiyordu.” (Nethercutt, 1989).

Bill Evans’ın resmi sitesinin editörü Rob Rijneke şöyle belirtir:

“Basçı Scott LaFaro ve davulcu Paul Motian’ı içeren Bill Evans’ın ilk dönem triosu, daha sonraki “melodik ve interaktif” piyano triolarının ilk örneği kabul edilir. Evans, daha fazla kontrpuantal etkileşimi teşvik edici ve eşitlikçi trio sound’uyla daha demokratik bir piyano trio yaklaşımı geliştirmiştir. ‘Interplay’, kimsenin solist ya da sadece eşlikçi olmadığı, trio biçiminde kolektif icranın, anahtar kelimesi haline gelmiştir. Bu mirasın devamı olarak bu günlerde Keith Jarrett, Steve Kuhn, Bill Charlap, Enrico Pieranunzi ve Brad Mehldau’nun piyano triolarını dinleyebiliriz.” (Rijneke, 2017).

İKİNCİ BÖLÜM BILL EVANS TRIO VE VILLAGE VANGUARD KAYITLARI

Resim 2: Scott LaFaro, Bill Evans ve Paul Motian Village Vanguard'da



Kaynak: S.Victor Aaron (2008). Fotoğraf: Steve Schapiro

2.1. Bill Evans Trio

Bill Evans'ın en beğenilen triolarından biri olan bu trionun oluşumunu ve piyano trio müziğine katkılarını anlatmadan önce üyelerini tanıtmakta fayda vardır.

1931 yılında, Road Island, Amerika'da doğmuş olan Ermeni kökenli davulcu Paul Motian, Bill Evans'ın müzik hayatında sıkça yer almıştır. Motian, Village Vanguard'da Bill Evans ve Scott LaFaro ile çalarken 30 yaşındadır. New York'a 1955 yılında taşınıp Bill Evans'la olan uzun dönemli (sekiz yıla yayılan) çalışmalarına başlamadan önce Thelonious Monk, Lennie Tristano, Coleman Hawkins, Tony Scott ve George Russell ile çalışmış, kayıtlar yapmıştır. 1963'de Paul Bley ile çalmak için Evans'ı bıraktıktan sonra Mose Allison, Charles Lloyd, Carla Bley ve Charlie Haden ile çalışmıştır. Daha sonra Electric Bebop Band grubuyla başarılı işler yapmıştır. Paul Motian bir şeyi olduğundan daha hafif gösterme ve renklendirmede ustadır. Bill Evans'a eşlik etme tarzı, eğer caz davulculuğunda böyle bir anlayış varsa, izlenimci kabul edilebilir (Bailey, 2005).

Basçı Scott LaFaro ise, 1936 yılında New Jersey, Amerika’da doğar. Müziğe klarnet ve tenor saksafonla başlayıp on yedi yaşında basa geçer. 1955 yılında Buddy Morrow’un grubuyla Los Angeles’a seyahat eder. Bir sonraki yıl Chet Baker’a katılır. 1959 yılında New York’a gelip Evans’la tanışmadan önce Benny Goodman ile kısa bir turneye çıkar (Pettinger, 1998: 92). Scott LaFaro’nun *swing* hissi oldukça kuvvetlidir. Bazen sekizlik notalar yerine dörtlük notalar kullanması dinleyicide müthiş bir haz yaratır. Cümlelemesi beklenmedik, soloları tam olması gerektiği gibidir (Terrill, 2013).

Richard Terrill (2013) Scot LaFaro’nun yaşamını şöyle özetler:

“LaFaro yaşamında yalnızca Charles Mingus ya da Charlie Haden gibi başçılar ile kıyaslanabilirdi. Yaratıcı zamanları hiç boşa harcamadı. Batı yakasında Marty Paich, Art Pepper, Stan Kenton’dan Stan Getz’e, Doğu yakasından Buddy DeFranco, Tony Scott, Ornette Coleman’dan Bill Evans’a kadar birçok müzisyenle çalışmış, etkileyici stilinin izlerini ve kompozisyonlarını hızlıca gittiği her yere bırakmıştır. Altı kısa yılda LaFaro resmen canlarına okumuş ve 6 Temmuz 1961’de, 25 yaşında, tarihsel Vanguard kayıtlarının üzerinden üç hafta geçmeden, ailesinin New York’un merkezinden uzak, bir taşra mahallesindeki evine giderken arabasını ağaca çarparak hayatını kaybetmiştir.”

Rob Rijnke ise şunları söyler:

“Scott LaFaro’nun enstrümanındaki akıcılığı ve tuşesi inanılmazdır. Aynı zamanda oldukça melodik ve yaratıcıdır. Her zaman 4/4’lük temponun her vuruşunda yürümez, piyano ile davul arasında dans edermişçesine melodik ve kontrpuantal bir eşlik sunar... Bu trioda bas ciddi anlamda, karışık çoklu-ritimler ile melodik kontrpuan sağlar, aynı zamanda grubun geri kalanı için ham fikirler ve yol gösteren çizgiler sunar.” (Rijnke, 2017).

Win Hinkle, Bill Evans anısına yayımlanan *Letter From Evans* gazetesinde Evans’ın trioları ve Scott LaFaro ile ilgili düşüncelerini paylaşmıştır;

“Evans’ın triolarını düşündüğümde Scott LaFaro ve Eddie Gomez’in bas çalışmalarının katkılarını düşünmeden edemiyorum. Trio formatında ya da küçük grup formatında bas çalmanın evrimine baktığımızda Scott LaFaro’nun bir yenilikçiden çok daha fazlası olduğunu görürüz. Başçıların bugün ‘modern çalış’ dediği durumdan büyük ölçüde sorumludur. O, bas çalımının temel yapısı gereği armonik sorumluluklarını yerine getirirken diğer enstrümanlarla eşit derecede armonik ve melodik element kullanarak basa yeni bir ses getirmiştir. Trio kayıtlarında mükemmel bir tazelik ve heyecan vardır. Müzisyenler yeni bir şeyler keşfettiklerini bilmektedir ve çalışmalarındaki heyecan bu yüzden ortaya çıkmıştır. Bill ve Scott tarafından onaylanan ve sağlanmış olan bu sanat, Gomez triolarında daha da mükemmelleşir (Hinkle, 1992).

2.1.1. Trio'nun Şekillenmesi

Bill Evans, Scott LaFaro ile 1950'lerin sonlarında, Chet Baker'la çalmak için seçmelere geldiğinde tanışır. İlk izlenimi “*Harika bir basçı ve yetenek, fakat bu yetenekleri neredeyse aşırı heyecanla dışarıya taşıyacak kadar köpürüyor. Fikirleri birbiri üstüne dökülüyor, o ise zorla bunun üstesinden geliyor...*” şeklindedir (Mackey, 2017). Paul Motian ile olan ilişkisi ise çok daha önceden başlamıştır. “The Legendary Bill Evans Trio Birdland Sessions” albümünün notlarında Paul Motian o günleri şöyle anlatır:

“1956 yazında Jerry Wald ile bir sextet'te çalışıyordum. Orada piyanist Bill Evans'tı. Daha sonra her nasılsa birçok grupta Bill ile beraber çaldık. İkimiz de Tony Scott, Don Elliot ve George Russell'in albümlerinde yer aldık... Bill o sıralar 83. sokakta oturuyordu ve biz neredeyse her gün beraber çalışıyorduk. Daha sonra Bill, Miles Davis'in grubuna gitti bense Oscar Pettiford ve Zoot Sims gibi birçok müzisyenle çalıştım. Miles'tan ayrılınca Bill bir trio kurdu fakat yürümedi. Ritim bölümünü birkaç kez değiştirdi... Davulda Philly Joe Jones'la birkaç gece, Kenny Dennis ile biraz daha fazla ve son olarak benimle çalıştı. Basta çok daha fazla değişiklik oldu; sekiz civarında basçı değiştirmiş olmalı.” (Motian, 1992).

Albüm kayıtları dinlendiğinde hemen anlaşılacağı gibi; Scott LaFaro'nun müzikal yaklaşımı, tonu, yaratıcılığı ve tamamlayıcılığı gibi kişisel özelliklerini karşılayacak bir basçı bulmak hiç de kolay olmamalıdır. Fakat en sonunda tam da kayıt çalışmalarının en yoğun olduğu dönemde (1959), Billie Holiday anısına yazılan *Misery* parçası efsanevi trionun ilk kez bir araya gelmesine sebep olur. Bill Evans, Paul Motian ve 23 yaşındaki basçı Scott LaFaro, klarnetçi Tony Scott ile onun bestesi olan *Misery*'i kaydeder. Evans o sıralar çok fazla kayıt yaparak birkaç ay oradan oraya sürüklense de bu kayıttan yeni bir ilişki doğmaya başlar (Pettinger, 1998: 90).

Bill Evans, daha trionu şekillenme aşamasında iken röportajlarında istediği trio formatını açıkça belirtir;

“Trionun spontane doğaçlama yolunda gelişmesini umut ediyorum. Birisinin çaldığı ve daha sonra diğerinin çaldığı şekilde değil. Örneğin basçı cevap vermek istediği bir fikir duyarsa neden hala 4/4'lük arkaplan ritmini tutmak durumundadır? Benim çalışacağım adamlar klasik çalma tarzını bileceklerinden bu durumu değiştirebilecek şansımız olacağına inanıyorum.... Ben özellikle işlerimin 've trionun eğer mümkünse' şarkı söylemesini isterim.” (Pettinger, 1998: 91).

Bill Evans, Scott LaFaro ve Paul Motian'la trionunu kurduğunda, her zaman

destekleyici ve yardımcı olan prodüktörü Orrin Keepnews, Evans'ın yeni grubu için kayıt olanakları sağlar. 1959 yılının aralık ayında piyanist, Riverside şirketiyle üçüncü buluşmasında yeni triosuyla "Portrait in Jazz" albümünü kaydeder. Plak, grubun sayılı işlerinden ilkidir. Bu albümde piyanistin önceki kayıtlarına göre, yeni fikirler icrada farklı bir incelikle sunulur. Böylelikle grup etkileşiminin temelleri atılmıştır.

İlk parçanın kaydından itibaren Scott LaFaro özel bir şekilde piyanistle aynı anlayışı yakalar. Bill Evans cümleler arasında nefes aldığında LaFaro bu boşlukları dalıp çıkan melodilerle doldurur. Ortaya çıkan *sound* güçlü ve esnektir. Bazı zamanlarda basçı açıkça parçayı yürütmede girişken davranarak performansı bütünler ve şimdiden Evans için ideal bir partner olur. Bas partisindeki nota seçimleri zekice ve alışılmamıştır. Üç müzisyenin uyumuyla etkileyici *swing* ortaya çıkar. Yine bu albümde Evans LaFaro'yla diyaloga girmek için boşluklar bırakır. Konsept oluşmaya başlamıştır. Eşzamanlı doğaçlama kavramı, soru ve cevaplarla işbirliği içinde, süreçte planlandığı gibi ortaya çıkar. Paul Motian *interplay*'e katılarak harika bir üçüncü ortak olmuştur. "Portrait in Jazz" Bill Evans için, ilk kez kendi fikirlerini geliştirebildiği devrimsel boyutta bir kayıttır (Pettinger, 1998: 93-94).

1960 yılının başlarında trio ilk kez ülke çapında bir turneye çıkar. Aynı yılın şubat ayında New York'a dönerek Town Hall'de paket konser anlaşmaları yapar. Daha sonra grup, mart ayından mayısa kadar Birdland kulübünde yer alır (Pettinger, 1998: 96-99).

Sonraki ülke çapında turnede, müzisyenler yaşayan tempo ve formlarda şarkıları sürekli geliştirerek ilerlediklerini hissederler. Üç kanallı aktiviteleri ile yumuşakça bütünleşmiş bir birliği oluştururlar. Çalımlardaki bağlılık tamdır. Aynı sene New York'ta ve Newport Caz Festivali'nde yer alırlar. (Pettinger, 1998: 100). Bu sırada LaFaro ve Evans, *Down Beat* (caz dergisi) eleştirmenlerinin ve halkın oylamalarında üst sıralara çıkarak popülerleşmeye başlar (Terrill, 2013).

1960 kasımında trio (Miles Davis'in grubunun karşısında) Village Vanguard'da iki haftalık bir iş alır. 1961'de ise Midwest'te turneye çıkmak için tekrar bir araya gelir. 1961 şubatında turnenin sonlanmasıyla, trio Riverside şirketiyle "Explorations" isimli ikinci albümünü kaydeder (Pettinger, 1998: 103-104).

Bill Evans'ın prodüktörü Orrin Keepnews'e göre Evans ve LaFaro arasındaki ilişki, piyanistin *ensemble* konseptine büyük anlam katmıştır. Aynı şey Evans'ın

Motian'la olan ilişkisiyle de ilgilidir. Paul Motian'ın tempodaki anlık farklılıkları (duraksamalar, boşluklar, hızlanmalar, atlayışlar ve geçişlerde) kaybolmadan tam bir *swing* anlayışı ve devinimiyle çalma yeteneği, olağanüstü takımı tamamlar. İşbirliğini yüksek bir seviyede başardıkları anda, göze çarpan iki albümlük materyal New York, Village Vanguard'da kaydedilir. (Shipton, 2002).

“The Complete Village Vanguard Recordings, 1961” kayıtlarının albüm notlarında yapımcı Orrin Keepnews şunları paylaşır;

“Her ne kadar bu ekiple Aralık 1959 ve Şubat 1961’de iki stüdyo albümü yapmak üzerine anlaşmış olsam da sürekli bu harika yaratıcılık ve hayal gücü kaynağının ellerimden kayıp gitmesinden korktum. Bill, Scott ve Paul keşfediyor, kendilerine özel trio ortaklığı ve interplay alanlarına hükmetmeye başlıyordu... İkinci stüdyo kaydı çalışması sinir bozucu olmasına rağmen “Explorations”, piyanistin daha sonradan oldukça pozitif hissettiği bir albüm olmuştur. Bundan kısa süre sonra trionun haziranda Vanguard’da iki haftalık iş aldığını öğrenince, tarihler arasında ne kadar kısa süre olduğunu kafaya takmadan, onları iş üzerinde kaydetmeyi planlamaya başladım... Beklenmedik bir şekilde Evans’ı ikna etmekte problem yaşamadım. O, trionun neler yarattığının tamamen farkında ve uyumlarının ne kadar kırılgan olabileceği konusunda şüphesiz benden daha çok endişeliydi.” (Keepnews, 2003).

Bill Evans daha sonraları, uygun olmakla kalmayıp, gönüllü olarak kendilerini trioya dönüştürme başarısına adanmış iki müzisyen bulduğu için çok memnun olduğunu belirtmiştir.

“Ben kutsanmışım çünkü Scott diğer köşede Tony Scott’la çalışıyordu. Paul Motian ise işin başlarında meşguldü fakat sonunda bu işi birlikte bitirdik. Bütün bu olanları kadere bağlıyorum. Birbirimizle çok iyi anlaşp, bir çeşit bağlılık geliştirerek trio işi için diğer her şeyi bir kenara bırakmaya karar verdik. Kayıt şirketiyle olan anlaşmam yüzünden o trioyla dört kayıt yaptık bu sayede grup oturmuş oldu. Sonunda Village Vanguard’dan çıkan iki albüm, o trionun beraber çaldığı tüm müzikleri ve Scott araba kazasında hayatını kaybetmeden önce çaldığımız son geceyi içeriyordu. Trio konseptinin kendi kendini geliştirmesi, birçok farkındalık ve düzenlemelerle oluştu. O son gece albümü kaydettiğimiz için hep minnet duyuyorum. Çünkü Scott hayatında ilk kez kendisini bu kadar mükemmel hissetti. Yaptığımız müzikten oldukça mutlu olduğunu belirtti. Eğer o trio bütün gelişmelerden sonra kayıt yapamasaydı, bu trajedi olurdu. Village Vanguard’dan çıkan o kayıtlar özellikle müzisyenler arasında büyük etki yarattı. Diğer trioların da çıkış noktası, işte bu kavramsal fikirlerdi.” (Porter, 1993).

Scott LaFaro, Martin Williams’la olan röportajında trioyla yaşadığı deneyimlerini şöyle anlatır:

“Bill Evans’ın triosunda yer almak müthiş bir şey. Gerçekten yeni yeni yolumuzu bulmaya başlıyoruz. Bill, ifade etme tarzı açısından, basa armonik özgürlük veren ve bunu gerçekten yapan tek piyanist. Bunun sebebi onun klasik müzik çalışmaları olabilir. Bill’le çalarken armoniye, melodik paternlere ve forma derin bir saygım olduğunu keşfettim. Her birimiz emek vererek, melodik ve ritmik cümleler çalarak gerçekten beraber doğaçlama yapıyorduk. Armoni de doğaçlanmış oluyordu; akor dizileriyle değil tematik bir öge ile başlıyorduk.” (Rijneke, 2017).

Bill Evans’ın Scott LaFaro ve Paul Motian’ı içeren ilk triosu ile birlikteliği iki yıl sürer. Bu sırada trio dört albüm kaydetmiştir. Kronolojik sıralamaya göre albümler şöyledir; “Portrait In Jazz”, “Explorations”, “Sunday At The Village Vanguard” ve “Waltz for Debby”. Evans birçok röportajında bu triodan en iyi triosu olarak bahseder:

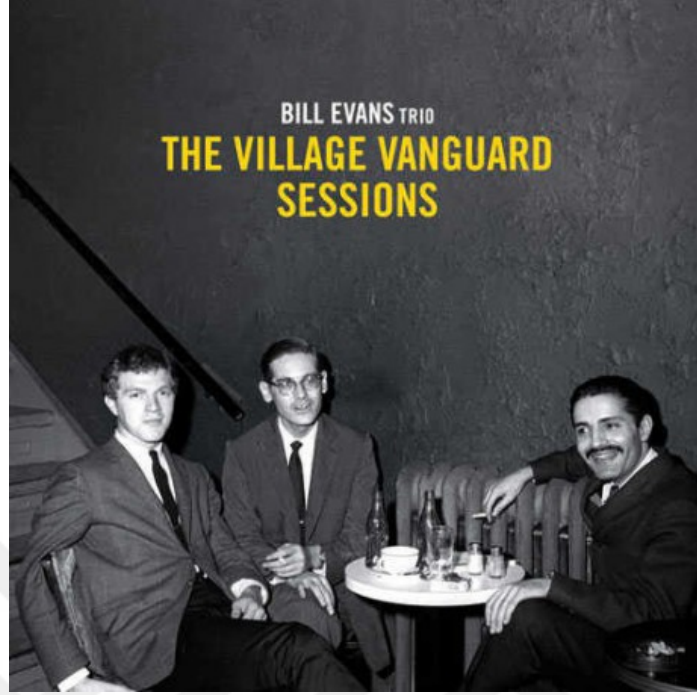
“En önemli şey stilin kendisi değil, nasıl geliştiği ve senin onun içinde nasıl çalabildiğindir... Bu trioya karakterini veren, ortak amaç ve potansiyellerin hissidir. Müzik icra ettiğimiz sırada gelişmiş ve duyduğunuz şey gerçek performanslarla oluşmuştur... Grupta lead (ana) ses olduğum için doğal olarak performansı şekillendiriyor olabilirim; fakat bu konuda diktatörlük yapmayı hiç istemedim... Scott ve Paul’la tanışmak herhalde kariyerimdeki en etkileyici faktördür. O gün kayıt yaptığımız için minnettarım çünkü Scott’ı gördüğüm en son gün ve birlikte çaldığımız en son zamandı. Bazı olağanüstü müzisyenlerin kendine özgü karakteristiklerine bağlı bir konsept geliştirdiğinizde ve onlar gittiklerinde yeniden nasıl başlarsınız?” (Pettinger, 1998: 114).

2.2. Village Vanguard Kayıtları

Bill Evans Trio, 1961 yılının haziran ayında Village Vanguard kulübünde iki haftalık iş alır. Prodüktör Orrin Keepnews, grubu için son gününde kaydetme fırsatı yakalamıştır. Aynı gün içinde canlı kaydedilen beş setlik müzik, “Sunday at the Village Vanguard” ve “Waltz for Debby” albümleri başta olmak üzere farklı isimlerle ve parça parça yayımlanmış, kayıtların tümü ise 2005 yılında “The Complete Village Vanguard Recordings, 1961” adıyla, *remaster* yapıp kronolojik sırayla piyasaya sürülmüştür. Kayıtlar *interplay* konusunda tarihe geçerek caz müziğinde daha özgür ve etkileşimsel performans fikirlerinin gelişmesine önderlik etmiştir.

“Trio o gün çoğu yavaş olan on üç parça çalar fakat bazı parçalar birkaç kez yorumlanır. Beş set halinde çalınan iki buçuk saatlik performans kaydedilir. Kayıtların bir kısmı ‘Sunday at the Village Vanguard’ adıyla, küçük ve bağımsız bir şirket olan Riverside tarafından yayımlanır (1961). Daha sonra yine o gün alınan kayıtların devamı ‘Waltz for Debby’ albümü ile yayımlanır (1962). O zamandan beri aynı iki buçuk saatlik performans yeniden gözden geçirilip, kayıtlar remaster yapılır, paketlenip, ‘Live at the Village Vanguard’ (1967) ve ‘The Village Vanguard Sessions’ (1973) isimleriyle birçok kez piyasaya sürülür.” (Gopnik, 2001).

Resim 3: “The Village Vanguard Sessions” Albüm Kapağı



Kaynak: <https://www.freshsoundrecords.com/bill-evans-trio-albums/6007-the-village-vanguard-sessions-2-lps-on-2-cds-bonus-tracks.html>. Erişim Tarihi: 22.06.2017.

Aslında Riverside şirketi sadece bir albüme ihtiyaç duymaktadır. Fakat Scott LaFaro'nun ölümü işleri değiştirir. “Sunday at the Village Vanguard” albümü, “*Scott LaFaro eşliğinde*” altyazısı ile aceleyle Eylül 1961’de yayımlanır. Bill Evans başçısının *Gloria’s Step* ve *Jade Visions* gibi besteleriyle albüme katkılarını özellikle belirtmek istemiştir. Orrin Keepnews ondan albüme birşeyler yazmasını istese de Evans bunu yapacak gücü kendisinde bulamamıştır (Pettinger, 1998: 114). Böylece “Sunday at the Village Vanguard” albümünün notlarını Ira Gitler ve Orrin Keepnews yazar. Plajın arka kapağında yer alan bu notlarda Gitler şunları paylaşır;

“Evans’in sanatçı olarak doğasını düşününce ilk canlı kaydının “Sunday at the Village Vanguard” olması oldukça uygun. İlk defa, sadece böylesi bir kulüp atmosferinde ortaya çıkabilecek uzun ve doğaçlama performanslar plak halinde dinleyiciye sunulmuştur. Altı parçadan yalnızca biri altı dakikadan az sürerken üçü, sekiz dakikayı geçen uzunluklardadır. Bu durum, trionun her parçayı derinlemesine incelemesine olanak vermiştir.” (Gitler, 1961).

Kayıtlardan “Sunday at the Village Vanguard” albümünde yer almak üzere seçilen parçaların listesi şöyledir:

1. Gloria’s Step (6:05) (Scott LaFaro)
2. My Man’s Gone Now (6:21) (George & Ira Gershwin)
3. Solar (8:51) (Miles Davis)
4. Alice in Wonderland (8:32) (Fain-Hilliard)
5. All of You (8:20) (Cole Porter)
6. Jade Visions (3:46) (Scott LaFaro)

“Waltz for Debby” albümündeki parça listesi ise şöyledir;

1. My Foolish Heart
2. Waltz for Debby (Bill Evans)
3. Detour Ahead
4. My Romance
5. Some Other Time
6. Milestones (Miles Davis)

2005 yılında Riverside şirketi *mix mastering* tekniklerinin günümüz teknolojisinde yeniden uygulanmasıyla albümün *sound*’unu daha da berraklaştırarak o gün kaydedilen bütün müziği aradaki konuşmalarla beraber, kronolojik olarak “The Complete Village Vanguard Recordings, 1961” başlığıyla, üç CD’lik set halinde yayımlamıştır. Albümler set halinde, siyah beyaz fotoğraflar ve Orrin Keepnews’ın albüm notlarını içeren, bir kitapçık ile gelir. “The Complete Village Vanguard Recordings, 1961” kayıtlarının program akışına göre düzenlenmiş setleri ve parça listesi Ek 2’de verilmiştir.

Çeşitli müzisyen ve müzik eleştirmenlerinin icra edilen parçalarla ilgili yorumlarından faydalanarak performansı şöyle özetleyebiliriz:

Bailey'e göre (2005), albümün birinci parçası olan *Gloria's Step* bir Scott LaFaro kompozisyonu olup bu spesifik trionun empatik ilişkisini oldukça iyi yansıtır. LaFaro'nun kompozisyonları melodinin trio tarafından kolayca manipüle edildiği geleneksel kompozisyonel yaklaşıma ihanet eder. Aynı zamanda çiftin sololarının başlangıç ve sonlarındaki etkileşimin kontrpuan doğasına yakın olduğunu kanıtlar. Ana tema bölümünden solo bölümüne geçişler bulanıklaştırılır. "Akış" performansın ilerleyişini açıklamak için en iyi terim olabilir. Melodi parçaları, sololar ve solo boşlukları yaratarak birbiri ardına akar.

Alice in Wonderland parçası piyanistin Disney valslerine olan ilgisini gösterir. Yorumu akan, yumuşak fakat her an gerilebilir şekildedir. Diğer bir kayıt; aynı isimli 1949 yapımı filminden alınan *My Foolish Heart* parçasıdır. Evans bu parçada *ballad* ifadesi ile kendisine özgü daha sakin bir romantizmi sürdürür. Bu son derece güzel yorumda birleştirilmiş *sound* kesin bir şekilde biçimlendirilmiş ve Bill Evans Trio kayıtlarıyla bir standarda dönüşmüştür (Pettinger, 1998: 111).

Cole Porter'in *All of You* parçasının üç kaydı da sekiz dakikadan biraz fazla sürerek setin en uzun performansları olmuştur. Üç kayıta da Bill Evans gittikçe derinlere inerek Porter'in *ballad*'ımsı melodisini *swing*'le bir araya getirir. Kayıtların ortak özelliği *head*'in melodi bakımından soyutlanmış olması ve her müzisyenin birbirine çözüldüğü, "eriyen bir karışım"ı yansıtmasıdır. Solistin arkasındaki kusursuz eşlikleri ve genişletilmiş anlatımlarıyla LaFaro ve Motian *All of You* parçasını çok güçlü kılmışlardır (Bailey, 2005).

İkinci sette *My Romance* detaylarla canlanır, ilerleyiş hala sakindir, Scott LaFaro'nun dörtlük notalar yerine ikilik notalar tercih etmesi bu duruma yardımcı olur. Yeni doğaçsal cümlelerin tohumları Evans'ın solosunda, bir çeşit sıkıştırılmış oktav fikri ile ortaya çıkar. Set, Miles Davis'in *Solar* parçası ile biter. Evans'ın bu parçadaki solosu uzun, katlanmış oktavlarla tek bir hatta seyreden parmakların paralel olarak ritmik cümleler çalıp susması üzerine bir süre devam eder. LaFaro cesurca, sadece yürümeyi tercih etmeyerek piyanistle beraber doğaçlama yapar. Düet Paul Motian'ın sarmalayan vuruşlarıyla birbirine bağlanır. Böylece trio akşam setine kadar programa

ara verir.

Akşam programı, Scott LaFaro'nun merak uyandıran bestesi *Gloria's Step*'in ikinci kez yorumlanmasıyla açılır. Parçanın sıra dışı cümle uzunlukları tamamen doğal hissettirerek LaFaro'nun yaratıcı yeteneğini gösterir. Evans, tevazu ile sunulan melodik yorumları ve örnek alınması pedal kullanımını ile tamamen parçaya hakimdir. Takip eden *My Man's Gone Now* parçasında ise piyano solo tipik olarak önemsiz gösterilir. LaFaro'nun duvar gibi eşliği ise parçanın yoğun modunu yansıtmaktan sorumludur (Pettinger, 1998: 111).

“*Village Vanguard* kayıtlarında Bill Evans, Gershwin'in *Porgy and Bess* operasından iki parçayı müzikal zeka parıltılarıyla sunar; bunlar yoğun tematik piyano solosuyla *My Man's Gone Now* ve unutulmaz fakat güçlü bir şekilde seslendirilmiş *Porgy (I Loves You, Porgy)* versiyonudur.” (Kanzler, 2006).

I Loves You, Porgy parçası başlarda Evans'ın orkestrasyon ifadesinin hisleriyle doludur, daha sonra rahatlayarak sevecen bir şekilde *swing* eden üçlü bir konuşmaya dönüşür. Set, Miles Davis'in 1958 modal caz klasiklerinden *Milestones* standardı ile biter (Pettinger, 1998: 113).

“*Bop* dönemine gönderme yapan Davis'in *Solar* ve *Milestones* parçaları Evans'ın romantik olduğu kadar modernist de olduğunu yansıtır.” (Kanzler, 2006).

Son sette, önceki *Detour Ahead* ve *Gloria's Step* gibi parçalara daha derin bir şekilde yeniden yer verilir. *Waltz for Debby* ve *All of You* ise daha kısadır. Saat geç olmuş ve uzun bir gün olmuştur. Dinleyicilerden kalanlar eve gitmeye başlamıştır. Son parça olan *Jade Visions*'i dinlemeye az kişi kalmıştır. Bu, günün ikinci LaFaro bestesidir ve arka arkaya iki kez başarıyla çalınmıştır. İlki hafif bir kokteyl havasında, 9/8 ritminde akışkan, zarif bir tuşeye sahipken ikinci, daha yavaş, daha derin ve daha kadifemsi bir dokudadır. Bill Evans'ın seyircilerle şakalaşarak yaptığı final konuşmasıyla kayıtlar sona erer.

Grubun yaratıcılığının ürünleri duyuldukça beğenilmeye devam etmiştir. Grup ilişkisindeki hislerin derinliği ve koseptin güzelliği ile *Village Vanguard* kayıtları sonsuza dek eşsiz olacaktır. Normalde kendini çok fazla eleştirmekle bilinen Bill Evans

bu kayıtlardan oldukça memnun kalmıştır. Ayrıca bu kayıtlarda valslerden yana olan yatkınlığının kariyeri boyunca değişmez bir durum olduğu gözler önüne serilmiştir.

2.2.1. Village Vanguard Kulübü

Resim 4: Village Vanguard Kulübü



Kaynak: Matthew Kassel (2015). <http://observer.com/2015/02/as-the-village-vanguard-turns-80-it-remains-new-yorks-most-cherished-jazz-club/> Erişim Tarihi: 18.03.2018.

Kayıtların yapıldığı, caz tarihinin birçok sanatçısını ağırlayan efsanevi Village Vanguard Kulübü'nü biraz anlatmak kayıtların nasıl bir ortamda oluştuğunu hayal etmemize yardımcı olacaktır. Bill Evans'ın biyografisini yazan Peter Pettinger, *How My Heart Sings* kitabında Village Vanguard'a şöyle yer vermiştir:

“Evans turnede olmadığı zamanlarda müzikal evi ve iş hayatının bel kemiği Village Vanguard olmuştur. Yıllar boyunca orada çalmıştır.” (Pettinger, 1998: xi).

“1932’de Village Fair adıyla açılan mekan önceleri şairlerin buluşma yeri olmuştur. Daha sonra genişletilerek yerli ve popüler müzik, kabareler, komedi şovları sunar hale gelmiştir. 1950’lerin ortalarında iyi caz müzik dinlemek için gidilebilecek bir yere dönüşmüştür. O zamandan itibaren usta cazcılarının çoğu orada performans sergilemiştir, fakat Bill Evans için burası özel bir öneme sahiptir.” (Pettinger, 1998: 109).

Bill Evans sadece 1961 yılında değil kariyerinin ilerleyen dönemlerinde de burada kayıtlar yapmış, konserler vermiştir. Öyle ki kulübün piyanosunu bile kendisi seçmiştir.

Max Gordon'un eşi Lorraine Gordon, Vanguard'ı kurmuş ve işletmesine yardım etmiştir. Hala kulübün rezervasyonlarını almaktadır. Kayıtların yapıldığı 1961 yılını şöyle anlatır:

“1961’de televizyon yüzünden herşey değişiyordu. Max Vanguard’ı açtığında şairler için bir yerdi. Gizli bir meyhane, bir tiyatro ve her zaman aynı üçgen şekline sahip bir yerdi. Sadece ellilerin sonlarında caz kulübe dönüştü... Max’in, Bill’in çok sevdiği bir Yamaha ’yla değiştirdiği, Steinway marka piyanosu vardı.” (Gopnik, 2001).

Village Vanguard’da Bill Evans Trio’nun canlı performanslarını izleme şansına erişmiş olan Gopnik şöyle belirtir;

“Bizler sanattaki ‘zamansızlığı’ aramak üzerine eğitildik. Bu gerçekten zamansız bir yaşam, ihtiyaç ve isteklerin peşinde, bir yılı ya da bir günü bir sonrakine karıştıran, aynı sendeleyerek koşmadır. Sanat, mekandaki zamanı yansıtır. Sanat, zamana göre değişen kültürün bir parçasıdır. Duygular yapıldıkları odaya ve o zamanda, odanın dışındaki şehre aittir. Caz kayıtlarından ya da İtalyan manzara resimlerinden beklediğimiz genel bir duygunun zamansız deneyimi değil; özel bir anın sürekli deneyimidir. Kayıtların bize verdiği hediye zamanın çamurlu denizinde ilk anki gibi kalan hatırlatıcılardır. O, bize öğleden sonralarımızı geri verir” (Gopnik, 2001).

2.2.2. Kayıt Aşaması

Village Vanguard’da geçen gecelerde trio hünelerini geliştirerek sanatını zarifleştirir. Orrin Keepnews Evans’ı ilk kez iş üstünde kaydetmek için izin ister. Piyanisti daha önce “Junior Mance” kulübünde kaydeden Keepnews odada çalışmayı sevmiştir ve bu durumun güzel bir piyano *sound*’u sağlayacağını farkındadır.

O sıralar Village Vanguard yönetimi, akşam performansı ile beraber öğleden sonra yapılan pazar matinesi performanslarını da sürdürerek, New York’un en sahici caz dinleyicilerini cezbeden bir tutum sergilemektedir. 25 Haziran 1961’de trio, her biri dört, beş parça içeren, aşağı yukarı yarım saatlik beş set çalar. Riverside ekibi her türlü olası kayıt problemine hazırlıklı bir şekilde gün boyunca çabalar. En sonunda piyanist projenin tadını çıkarırken ekipmanlar aşağı katta toplanır ve unutulmaz kayıt gününden hatıra olacak görüntüler alınır (Pettinger, 1998: 110).

Keepnews, o günle ilgili şunları belirtir;

“Pazar gününü seçtik çünkü iki şovumuz olduğunu biliyorduk; öğleden sonra matinesi ve akşam şovu. Canlı kayıt almanın ilk dönemleriydi. Şimdi içinde stüdyo olan bir minibüsünüz olabiliyor fakat bizim sadece sıra halinde dizdiğimiz portatif Ampex ekipmanımız vardı.”

Resim 5: Ampex Kayıt Cihazı



Kaynak: Gary Avey (b.t.). <http://www.modestoradiomuseum.org/aveyampex600.html>.

Erişim Tarihi: 15.02.2018.

Orrin Keepnews'in "The Complete Village Vanguard Recordings, 1961" albüm notları ise kayıt aşamalarını detaylı bir şekilde anlatır;

“İşin son gününde çalışmaktan dolayı endişelenmedim; öyle ki ekibimizdeki mühendis Ray Fowler'ın uygun olmayacağı bile aklıma gelmedi... Onun yerine Dave Jones'u getirdik... İlk setin başında, birden bire bütün kayıt gücünün kesildiğini fark edince gerçekten endişelendiğimi kabul edebilirim. Fakat biz gerçekten panik yapmaya başlamadan, bir dakika içinde elektrikler geri gelmiş ve ekipman hiçbir problem belirtisi göstermeden o unutulmaz gün boyunca çalışmıştır. Bu erken dönemlerde geleneksel olarak 'canlı' gece kulübü kayıtlarına sadece bir tane 'Ampex' taşınabilir kayıt cihazı ile giderdik.

Vanguard'ın samimi sınırları içinde, görsel kontağı sürdürerek cihazı sahneye yakın bir masanın üstüne koymayı tercih ettik... Kaydın ilk anından itibaren bu performansların önemini anlamamak imkansızdı. Bu kendi içinde bile beklenmedikti... Kaydedilen setlerde bardak seslerini duyacağınız ve neredeyse masalardaki konuşmalara kulak misafiri oluyormuş gibi hissedeceğiniz anlar olacaktır... Paul Motian, bu seslerin, hala materyali çevreleyerek güçlü bir şekilde gerçeklik ve yakınlık hissi verdiğini belirtir...

“Complete” versiyonu fiziksel olarak daha önce yayımlanan albümlerden sadece küçük boyutlarda farklılık gösterebilir. Fakat oda sound’unu, ortamı ve dinleyicilerin reaksiyonlarını berraklaştırmada kuşkusuz büyük yol katedilmiştir. Daha önceden duyulmamış fakat şimdi ulaşılabilir olan tek kayıt; kusurlu başlangıcıyla Gloria’s Step parçasının ilk kayıdır.

Herşey orjinal kayıt sıralamasına göre Bill Evans’ın Riverside tarafından kullanılabilir bulunduğu kayıtlarını içeren kutulanmış setler halinde yayımlanmıştır... Paketin bir parçası olarak, bu durum için sakladığım kayıt kartlarını da görme şansına sahipsiniz. Bunlar size yorumları, tempoları ve prodüksiyonu tamamlamak için kullandığımız çeşitli bilgileri sunar.

Biz her zaman çok fazla materyal kaydetmeyi planladık, bunu, yarım düzine kayıttan yaratıcı bulduklarımızı seçmek amacıyla yaptık. Fakat kayıtlardan hemen sonra bu fikirden vazgeçerek, hepsini kullanmamanın israf olacağını düşündük. Parçaların ilave kayıtlarına bakınca özellikle Bill’in performanstan ne kadar memnun kaldığını ve bazı parçaların ikinci kaydını almaya gerek bile duymadığını görebilirsiniz. My Foolish Heart, My Romance ve Some Other Time parçalarının matine boyunca sadece bir kez çalınarak tekrar edilmediğini, ilk kayıtların yayımlanmaya uygun bulunduğunu görüyoruz.

Bu materyalin yeniden yapılandırılmasına ben çok fazla dahil olamadım, ve bunu ilk duyduğumda onaylamak konusunda kararsızdım. Böylesine klasik olan bir albüm o zamanlar benim için ailemden biri gibiydi. Fakat dinleyip keyif aldıktan sonra, bir prodüktör hassasiyetiyle herkesin yeniden yapılandırma deneyimine içtenlikle onay vermeye hazırım.” (Keepnews, 2003).

Seyircilerin bardak tınlamaları ve konuşma sesleriyle dolu bu setler performansın orijinal sıralaması ile restorasyon yapılırca uygun doku ile yeniden yerlerini almıştır. Sesler fevkalade olmakla beraber Fantasy şirketinin 20-bitlik ‘remastering’ çabalarının en iyi sonuçlarından biri olduğunu kanıtlayabilir (Bailey, 2005).

2.3. Kayıtların Piyano Trio Müziğine Getirdiği Yenilikler

Village Vanguard’da kaydedilen benzersiz performanslar öncelikle “Sunday at the Village Vanguard” ve “Waltz for Debby” olmak üzere iki albümlük materyal içererek caz piyano trio repertuarına büyük katkı sağlamaktadır. Performanslar piyano trio müziğinde grup etkileşimine yeni bir boyut kazandırır. Enstrümanların her birinin birlikte şarkı söyler gibi bir zarifçe iç içe girmesi o dönemlerde pek sık rastlanan bir durum değildir. Bill Evans beraber çalıştığı müzisyenlere kendi partilerinde özgürlük tanımış, onlar için hiçbir partiyon yazmamıştır. Böylece her müzisyenin belli formlar ve kurallar içinde doğaçlama olarak çaldığı bu müzik, o zamana kadar görülmemiş bir

trio anlayışıyla, geleneksel yaklaşımlardan soyutlanmış ve duyanları hayrete düşürmüştür.

Bas partisi ile Bill Evans'ın sol eli arasında kontrpuan yaratılmıştır. Aynı zamanda ikilinin, parçanın çatısı altında, grup doğaçlaması ile beslediği melodik hedef ve yönler vardır. Bunun yanında davulun eklediği diğer elementler; gösterilmek istenene yardım etmek, açığa çıkarmak ya da aynı çatı altında tamamen yeni üçüncü bir fikir sunmaktır. Bunlardan herhangi biri spontane bir şekilde başka bir yöne doğru evrilebilir. Hatta aynı parçanın formu ve yapısı altında daha önceden belirlenmiş ya da belirlenmemiş yönlerden herhangi birine gidebilir.

Village Vanguard kayıtlarının geleneksel anlayışa kazandırdığı ritimsel yaklaşım, klasik *swing* anlayışını belli bir düzeyde kullanarak her vuruşun belirtilmeden “akış modunda” çalınmasını, cümlelerin alışılmış uzunluklarında değişiklikler yapılmasını ve poli-ritim kullanımlarını içerir. Rijneke bu konuyu şöyle açıklar:

“Bill Evans, kolektif doğaçlamanın durumuna göre parçanın düzenli vuruşunun geciktirilmesine izin veren, “serbest vuruş” olarak da bilinen, doğal akışı kullanan ilk müzisyenlerden kabul edilir. Bu, ritim bölümünün, sadece gizlenmiş temel tempo üzerine uygulayabileceği, her vuruşun, alışılmamış bir şekilde melodik ve ritmik olarak başka yerlere konulmuş materyallerle yerlerini değiştirerek çaldığı bir müzikal ifade tarzıdır... Bill Evans, basçı Scott LaFaro ve davulcu Paul Motian, piyano trio konseptini değiştirerek, solistin bas ve davul tarafından eşlik edildiği türden, üç müzisyenin bir kişiymiş gibi beraber nefes aldığı, düşündüğü ve hareket ettiği türe dönüştürmüştür (Rijneke, 2017).

Albümün trio müziğine getirdiği yeniliklerden bahsederken Scott LaFaro'nun katkılarını unutmamak gerekir. Scott LaFaro'nun tekniği, *bop* dönemi başçılarının armonik değişimler sırasında sürekli kök sesi çalarak parçanın armonik ilerleyişinin sınırlarını belirten yaklaşımını bırakması konusunda büyük rol oynar. LaFaro *ensemble*'in nasıl destekleneceği konusunda zincirleri kırmış, müzik boyunca etkileşimsel, *kontrpuantal* ve melodik olarak katkı sağlayıcı bir yaklaşım sergilemiştir. Kendisini, zamanının diğer başçılarından, armonik ve ritmik olarak daha farklı bir cümle dağarcığı kullanarak yansıtır. O, caz başçılarını doğaçlama çalınan kontrpuan partileri ile tanıştırır.

Basçı Bob Magnusson şöyle bir yorumda bulunur:

“Scott, yerine göre piyano ya da davulla diyalog kuran bir teknik geliştirmiştir. Basın temel rolündeki bütünlüğü bozmadan, bas çalımına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu devrimsel konsept, günümüz caz basçılığında standart bir yaklaşıma dönüşmüştür. Onun geliştirdiği bu konsept ve virtüözel teknik büyük etki yaratmaya ve bugünün caz bas çalımının dayanak noktası olmaya devam etmektedir.” (Clark, 2014: 5).

Bu etkileşimsel yaklaşım sonucunda, *ensemble* anlayışında eşlikçi ve soloist arasındaki sınırlar yok edilerek bir devrim yaratılmış, küçük grup cazında yeni olanaklar ortaya çıkmıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM CAZ MÜZİĞİNDE KARŞILIKLI ETKİLEŞİM (INTERPLAY)

3.1. Caz Müziğinde “Interplay” Kavramı

Caz müziğindeki *interplay* kavramı ve müzikal etkileşim, 20. yüzyılın sonlarından itibaren Henry Louis Gates Jr. önderliğinde Robert Walser, Ingrid Monson, Paul Rinzler ve Robert Hodson gibi birçok araştırmacı tarafından incelenmiş ve farklı açılardan ele alınmıştır. Bu çalışmalar ışığında, kelime anlamı karşılıklı etkileşim olan *interplay* kavramını şöyle tanımlayabiliriz; müzisyenlerin doğaçlama yaparken birbirleriyle etkileşime girmesi, birbirlerinin müzikal cümlelerine cevaplar vermesi, desteklemesi ve spontane müzikal yönelimleri öngörerek uygun pozisyonu alabilmesidir. Cazın bu vazgeçilmez unsuru tecrübe gerektirmesinin yanı sıra, ortak kullanılan form ve armoni yürüyüşlerine hakimiyet, empati veya bir tür zihinsel müzikal ortaklığa sahip olma ile gelişen bir olgudur. *Interplay* aynı zamanda cazın sosyal, işbirlikçi, eşitlikçi yönlerini vurgulayan sosyo-kültürel bir ögesidir. Doğaçlamaya dayalı kolektif etkileşimde müzisyenler birbirlerine cevap verme ve desteklemenin yanı sıra, tek bir kişi gibi birbirini hissederek aynı anda nefes alıp aynı anda çalabilirler.

Çalışmalarında, *interplay*'in armoni ve form açısından değerlendirilmesine önem veren Robert Hodson bu konudaki fikirlerini şöyle belirtir;

“Doğaçlama, solist ve eşlikçiler arasında bir takım soru ve cevaplardan oluşan aralıksız etkileşim sürecidir. Müzisyenler diğerlerinin müzikal sorularına cevap verir ve bu cevaplar sırası geldiğinde başkalarını cevap vermeye iten sorulara dönüşür.”

Hodson 1950'ler ve 1960'lar arasında yapılan standart caz çalışmalarından *free* caza kadar yükselen stillerin müzikal etkileşim şekillerini türlere göre inceler. Analizleri, bu müziğin armonik ve forma yönelik kısıtlamalarından, müzisyenlerin zaman içinde varyasyonlar yaparak yeni olanaklar oluşturduğunu vurgular. Örneğin Miles Davis'in esnek forma sahip *Flamenco Sketches* parçası, daha erken dönem caz stillerinde gerekmeyen türde, bir bölümden diğerine geçişlerde, anlaşmalı hareketlere dayalı etkileşim gerektirmektedir. Ornette Coleman'ın *Free Jazz* albümü ve John Coltrane'nin *Ascension* albümünde olduğu gibi, müzisyenlerin, müziğin bir anından diğerine geçerken kendi aralarında kolayca yönünü belirlemede arttırılmış etkileşime

ihtiyaç duyulmuştur. Genel olarak müziğin yapısı ne kadar özgürse müzisyenler arası karşılıklı etkileşim de o kadar aktif olmaktadır (Butterfield, 2007).

Caz üzerine yazılan teknik yazılar genellikle doğaçlanmış sololar ve onların altındaki armonik ilerleyiş üzerinde durur. Bu yazılar sık sık, caz dinlediğimizde sadece bir solo partisini dinlemek yerine, çeşitli müzisyenler tarafından eş zamanlı olarak birlikte dokunan müzikal yapıyı algıladığımız gerçeğini gözden kaçırır. Müzisyenlerin performans sırasında doğaçlamalarını diğer müzisyenlerle etkileşerek şekillendirdiğini ve doğaçlanmış solo partilerinin bu doku içerisinde sadece bir açığı yansıttığını unutmamakta fayda vardır. Müziğin genelini anlamak için müzisyenlerin nasıl etkileşime girdiğini de anlamak gerekir.

Paul Rinzler yaygın kullanılan etkileşim çeşitlerini beş başlıkta tanımlar;

1. Müzisyenler arasındaki müzikal diyalogu anlatan “soru ve cevap”.

2. Soru ve cevaba benzeyen fakat müzisyenlerin arka plandan gelip solo çalan kişinin doğaçlamasına kısa cevaplar vererek geri çekildiği “doldurmalar” (*fills*).

3. Solo çalan kişi ile ritim bölümü arasında yapısal sınırları vurgulamadaki koordinasyonu anlatan “formal ünitelerin sonlarını vurgulamak”.

4. Bir cümlenin aynı şekilde tekrar edilmesini içeren “ortak motif”.

5. Ritim bölümünün solo çalan kişinin doğaçlaması sırasında ulaştığı bütün kuvvet seviyelerini kucaklaması ve desteklemesi anlamına gelen “zirve noktasını karşılamak”.

Hodson’a göre Rinzler’in bu listesindeki etkileşim çeşitleri oldukça yaygın görülse de performanslar hemen fark edilemeyen çok daha gizli etkileşimler içerebilir. Başka bir deyişle bir caz performansını izlediğimizde grup üyelerinden herhangi birinin çaldığı bir şeyin diğer üyeleri sürekli etkilediğini göze alınca ortaya çıkan potansiyel etkileşimler Rinzler’in listesinden çok daha ileri gider. (Hodson, 2007: 21).

Interplay türlerini içermek caz müziğin karakteristik özellikleri arasındadır. Fakat caz müzisyenleri her zaman *ensemble* etkileşimine temel olarak bakmaz. Hatta bazı zamanlarda özellikle istenmeyebilir. Birçok piyanist, yalnız doğaçlama yapmaktan hoşlanır çünkü bu onlara herşeyi, kendi müziğinin tüm elementlerini kendi sözleriyle

organize etme özgürlüğünü tanımaktadır. Solo çaldıklarında, caz gruplarında olduğu gibi bir şeye tepki vermek ya da başka müzisyenler tarafından sunulan müzikal cümlelere, armonik tansiyonlara veya ritmik paternlere cevap vermek zorunda değillerdir. Bu durum kimi zaman zevkine düşkün, sıkıcı ve formsuz bir müziğe dönüşebilse de birçok dinleyiciye oldukça anlamlı gelebilmektedir.

Ensemble'lardaki doğaçlama etkileşim, yaygın görülen bir durumdur. Fakat caz müzisyenleri arasında kolektif *ensemble* etkileşimi üzerine yapılan müzikal çalışmalar oldukça çeşitlenmektedir. Karşılıklı etkileşim öğelerini daha rahat ayırt edebilmek için öncelikle gruptaki üyelerin temel rollerini bilmek gerekir. Takip eden bölümde bu konuya yer verilmiştir.

3.1.1. Ritim Bölümünün Görevleri

Caz orkestralarında ritim bölümü basçı, davulcu, piyanist veya gitaristi kapsayan genellikle eşlik ağırlıklı performans sergileyen, orkestranın küçük bir bölümüdür. Village Vanguard kayıtlarındaki *interplay* öğelerini analiz etmek için öncelikle bir caz grubundaki ritim bölümü üyelerinin temel rollerini ve davranışlarını anlamak, karşılaştırma yapmada ve analizleri açıklamada yardımcı olacaktır. Aşağıda tarif edilen rollerin bir kural olmadığını belirtmekte fayda vardır. Fakat bunlar caz çevrelerince gayri resmi olarak fikir birliğine varılmış, yaygın kullanılan uygulamalar, teknikler ve etkileşimler göz önüne alınarak tarif edilmiştir.

Bu gayri resmi anlaşma daha önce hiç birbiriyle çalmamış müzisyenlerin prova yapmadan performans sergilemesine olanak sağlar. Her müzisyen kendi standart rolünün farkında olarak enstrümanını icra eder ve katılımcıların her biri rolünü yerine getirdiğinde müzikal uyumun ortaya çıkacağını bilir.

Ritim grubunun en önemli görevi armoni, ritim ve formu hiç kaçırmadan belirterek, soloistlerin sololarında daha rahat ve risk alabilen bir performans sağlamasına yardımcı olup, her türlü etkileşimin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktır. Bu tezin konusu olan albüm sadece ritim bölümü müzisyenlerini içeren küçük bir caz grubuna ait olsa da, burada müzisyenler aynı rolleri daha özgür bir yaklaşımla yerine

getirmektedir. Bu temel roller açıklandıktan sonra grubun bu sorumlulukları ne zaman yerine getirip ne zaman esnettiğini anlamamız kolaylaşır.

Interplay üzerine yapılmış çalışmalar müzisyenlerin arasındaki iletişim ve etkileşimin, her müzisyenin bireysel doğaçlamasını devamlı etkilediğini vurgular. Aslında grup arkadaşlarını dinleme ve cevap verebilme becerisi caz müzisyenleri arasında oldukça değer görür.

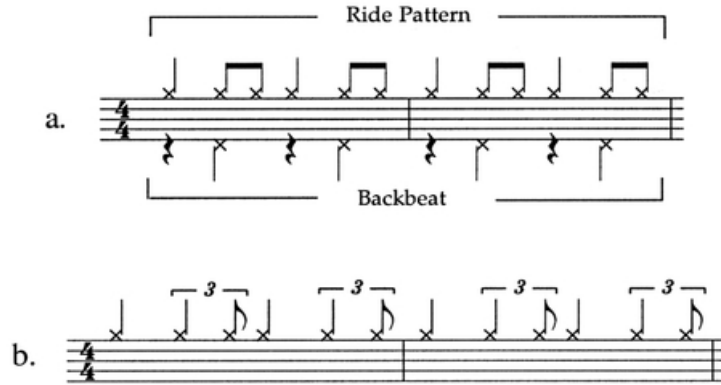
Hodson (2007) ve Monson'ın (1996) çalışmalarına göre, ritim bölümünde başçının görevi hem ritmik hem de armoniktir. Başçı dörtlük notalarla “*walking bass line*” denilen, yürüyen bir bas partisi çalarak bir vuruşu temsil eder. Bu kimi zaman bir parçanın başından sonuna kadar devam edebilir. Temel vuruşu sağlamanın yanında başçı armoninin güçlü derecelerini vurgulayan bir parti doğaçlayarak armonik ilerleyişin yönünü etkiler. Bu partiler armoninin önemli derecelerinin vurgulanmasıyla birlikte genellikle bunların komşu seslerini de içerir. Başçının her zaman “*walking bass line*” çalmak zorunda olmadığını belirtmekte önem vardır. Fakat bu teknik, küçük grup cazında tipik olarak cazın temel *swing* ritmi ile beraber kullanılan standart bir yaklaşımdır.

Yürüyen bas partisi çalmanın aşağı yukarı tersi işlevinde olan pedal ses tutma durumu yaratmak, başçıya ve piyaniste açık olan bir diğer seçenektir. Piyanist ve grubun geri kalanı armonik ilerleyişi devam ettirirken, başçı geçici olarak armoniyi belirtmeyi askıya alıp bir notayı (genellikle tonun dominantı ya da toniğini) tutar. Pedal ses tutma sık sık ritmik *ostinato* ile kombine edilir. Bu da yürüyen bas partisinin dörtlük notalarla dümdüz ilerlemesine kontrast oluşturur. Pedal ses tutmanın temel armonik fonksiyonu, klasik batı müziği teorisyenlerinin açıkladıklarıyla aynı şekilde; ilk akoru sürdürerek, sık sık yaklaşan bir kadansı ya da parçanın yeni bir bölümüne geçişi vurgulamak amacıyla kullanılır. Başçı pedal ses tutmaya başladığı zaman, *ensemble*'ın geri kalanına bir seri müzikal olasılığın sinyalini verir. Piyanist ve solist pedal üzerine çalarken yazılı armonik ilerleyişten ayrılabilir. Davulcu geçici olarak, yürüyen bas partisiyle koordine olmaktan özgürleşip daha aktif bir parti çalabilir.

Başçı, iyi bir zamanlama ve armoni takibinin sürekli isteğini karşılamakla beraber belirli müzikal oluşumlara yaratıcılıkla cevap vermeyi balans eder ve bu da müzikal bir doruk noktası yaratır. Caz başçılarının *interplay* sırasında kullandığı figürler taklit eden

bir şekilde olmak zorunda değildir. Kimi zaman ikincil melodi ve rifler olarak da karşımıza çıkabilir.

Davulcu ise; başçuya temelleri inşa etmede yardım ederken, sürekli tekrar eden iki değişik patern kullanır; *ride* paterni ve “*backbeat*” denilen arka plan ritmi. *Ride* paterni; iki sekizlik notanın caz *swing* hissiyle sürekli çalınması anlamında iken, “*backbeat*” *hi-hat* pedalının her ölçünün ikinci ve dördüncü vuruşuna denk gelecek şekilde açılıp kapatılarak çalınmasıdır. Bu iki paterni çalarak davulcu performansın olağan ritmini belirlemeye katkı sağlar. *Ride* paterni dörtlük vuruşu hissettirirken *backbeat* ölçüyü vurgular. *Ride* paterni *backbeat* üzerine çalınarak, bir tür devamlılık hissini, akışı ve ileri yönde hareketi desteklerken *backbeat*, bu akışı bölümlere ayırarak metrik olarak vurgulanmış ünitelere dönüştürüp ileri doğru akışta tansiyonu sağlar. Davulcu bu iki paterni daha geniş bölümünde sunup bütün performans boyunca kullanmaya devam edebilir. Bu paternlerin caz *swing* ritmine özgü olduğunu da belirtmek gerekir.



Şekil 4: Caz Müziğinde Sık Kullanılan Davul Paternleri (Hodson, 2007: 31).

Süregelen ritmik vuruşu ve ölçüyü belirlemeye katkı sağlamanın yanında davulcular *snare*, *tom-tom*, bas davul ya da *crash* zili ile ön plandaki melodi ve doğaçlamaları destekleyici, sıra dışı ritimler çalabilirler. (Hodson, 2007: 31).

Ritim bölümündeki piyanistin rolü başçı gibi hem ritmik hem de armoniktir. Piyanistler genellikle, eşliğiyle armoni ve ritmin belirginleştirilmesini destekler ve akor düzenlemeleriyle armonik ilerleyişin yönünü belirler. Piyanistlerin akorlarının ritmik yerleşmesi düzenli değildir ve zaman zaman davulcunun *snare* davuluyla çaldığı gibi ön plandaki melodilerle etkileşir.

“Aslında piyanistlerden, melodiye ya da soloya uygun aromonik kontrpuan doğaçlamaları beklenir. Bu eşlik, davul ve yürüyen basın sağladığı dokuya ritmik bir katman daha ekler. Piyanistin eşlik etme tarzı, onun caz piyano stilindeki karakteristik bir özelliktir.” (Monson, 1996: 44).

Jean-Jacques Nattiez: “Caz müzisyeni aynı anda hem dinleyici, hem kompozitör hem de icracıdır.” demiştir. Burada anlatılmak istenen; her müzisyen doğaçlama yapar (doğaçlama yapmak, kompozisyon ve performansın bir kombinasyonudur), diğer müzisyenlerin eş zamanlı doğaçlamalarını dinler ve kendi doğaçlamalarını duyduklarına göre şekillendirir. Piyanist temel ritmi ve vuruşu anlamak için basçıyı ve davulcuyla dinlemek durumundadır. Ayrıca ön plandaki enstrümanları ve davulcuyla dinleyerek akorları ne zaman çalacağına karar verir. Akorlarını nasıl şekillendireceğine ise basçıyı dinleyerek karar verir. Başka bir deyişle piyanistlerin kendi çalış biçimlerini şekillendirmesinde, diğer müzisyenlerden duydukları partiler büyük rol oynar (Hodson, 2007: 40).

3.1.2. “Formu Tutma” Kavramı

Caz müzisyenleri “form” kavramını, parçanın bir *chorus*’unun yapısını tarif etmekte kullanırlar. Barry Kernfeld bu yapıyı “*chorus form*” olarak adlandırır ve “*Bir dizi akorun metrik sisteme göre düzenlenmesi.*” şeklinde tarif eder (Hodson, 2007: 77). Parçanın formu her müzisyenin doğru zamanda doğru yerde olmasını sağladığı için caz müzisyenleri “formu tutma” konusuna önem verirler. Bu durum doğaçlama sololarının, parçanın armonik ilerleyişine ve cümle yapısına sürekli ve kesin bir şekilde uyum sağlamasına yardımcı olur. Caz müzisyenleri ancak parçanın formunu bilerek ve anlayarak, bu formu genişletebilir, yeniden armonize edebilir ve doğaçlama grup performansını şekillendirebilirler. Caz performansları genel olarak parçanın formunu birçok kez tekrar etmeye dayandığı için bu formlar müzisyenler için bir alışkanlığa dönüşür ve sık sık “formu tutma” kabiliyetleri ile değerlendirilirler. Formu tutma kabiliyeti çok tecrübeli müzisyen ile daha az tecrübeli müzisyeni birbirinden ayırmayı sağlar ve tabii profesyonel müzisyenler asla formu kaçırmaz. Fakat bazen sadece büyüklü bir etki yaratmak amacıyla formu tutmayı bilerek bırakabilirler.

Formu tutmak oldukça önemlidir fakat daha da önemlisi her müzisyenin birbirini dinleyerek, diğer müzisyenlerin performans sırasında formda ortaya çıkarabileceği anormalliklere adapte olabilmesidir.

New Grove Dictionary of Jazz kitabında Thomas Owens müzikteki “form” kavramını; “*Sunumu ve gelişmeyi yöneten, müziğin yapısal düzenleyici elementi ve fikirlerin birbiriyle ilişkisi.*” şeklinde tanımlar. Müzikal formun birçok tarifi müziğin, cümle ya da tema gibi küçük parçalarının bir araya gelerek daha büyük bölümleri oluşturduğunu, bu bölümlerin içinde ya da arasında tekrar ve çeşitlilik gibi etmenler bulunduğunu gösterir.

Hodson, “*Owens’in ‘form’ tanımını bir caz performansının yapısını anlatmada kullanmak istesek de caz müzisyenlerinin tutarsız performansları yüzünden bunu tam olarak yapamayız.*” diye belirtir. “*Özellikle küçük grup cazında uzun süreli performans planları müzisyenler tarafından ‘aranje’ olarak adlandırılır.*” (Hodson, 2007: 75-76).

Müzisyen ve etnomüzikolog Paul Berliner, *Thinking in Jazz* kitabında bunlara ek olarak, ritim bölümünün parçanın cümle yapısını vurgularken “yapısal işaretler” kullandığını belirtir. Örneğin başçı akor yürüyüşünün vazgeçilmez bazı akorlarına yapısal işaretler olarak istikrarlı bir şekilde karakter verir ve böylece diğer akorların yorumlanmasında daha özgür davranabilir. Ayrıca müzisyenler formun farklı bölümlerinde yoğunluk derecesini çeşitlendirirken empatik işaretler gösterebilirler.

Benzer bir şekilde davulcular müzikal yapıyı çeşitli organizasyon seviyelerinde yorumlayıp sunabilir. Bir armonik ilerleyişin, dört ölçülük segmentlerinin sınırlarını vurgulamak için, üç ölçü boyunca zamanı tutma paternine devam edip dördüncü ölçüde ritmik yoğunluğu arttırırlar. Bu tansiyonu beşinci ölçüde zamanı tutma işine geri dönerek çözerler. Bu geri dönüş bazen beşinci ölçünün güçlü zamanında ya da bir önceki vuruşun yarısında ayırt edici bir vurguyla belirtilir. Son olarak davulcular genellikle yapısal işaretler olarak bir ya da iki ölçülük doldurmalar (*fills*) kullanırlar.

Müzisyenler, aynı uygulamayı daha büyük armonik bileşenleri resmetmek için sekiz, dokuz ya da on altı, on yedi ölçülük bölümlerde veya her *chorus* bitimini belirten formun son birkaç ölçüsünde kullanabilirler. Davulcular daha büyük performansların sınırlarını belirtmek için *press roll* gibi özel hareketlerini sololarının son *turnaround*'una saklarlar. Ayrıca eğer davulcu formu açıkça belli ederek çalarsa

diğerleri ritmik formu yorumlamada daha özgür olup kararsızlık yaratmak için metrik yapıyı belirsizleştirebilirler.

Berliner son olarak piyanistlere dönerek onların “*farklı yapısal seviyelerde formu resmetme olanakları*” olduğunu belirtir. Geniş yapısal üniteleri tasvir etmek için piyanistler, A bölümü boyunca blok akorlar kullanıp, B bölümünde dokusal kontrast yaratan, kapsamlı ve özgür ritimli arpejlerle zamandan bağımsız olarak doğaçlama yapabilirler. Berliner, bunların sadece olasılık olduğunu, her piyanistin formu vurgulamak ya da belirsizleştirmek konusunda farklı bir stili olduğunu da belirtmiştir. (Hodson 2007: 96-97).

Paul Rinzler de, “*Preliminary Thoughts on Analyzing Interaction Among Jazz Performans*” kitabında müzisyenlerin formal ünitelerin sonlarına nasıl aksan verdiğinden bahseder. Rinzler’e göre, aksan verilebilecek iki ana formal ünite vardır; bütün *chorus* ya da (genellikle dört ile sekiz ölçü arasında değişen) bir cümle. Hem solo çalan kişi hem de ritim bölümü, formal bir ünitenin bitişini ve diğerinin başlangıcını güçlü bir şekilde vurgulama eğilimindedir. Burada, solo çalan kişilerin genellikle tercih ettiği bir tutum olarak; formal ünitenin sonunda doğaçlama bir parti çalma olanağı vardır. Ritim bölümü ise benzer bir şekilde küçük bir ara (*break*) vermeyi ya da solo çalan kişi doğaçlamaya devam etse de formal ünitenin sonunu vurgulamaya devam etmeyi tercih edebilir (Hodson, 2007: 95).

Chuck Israels Bill Evans’ın form anlayışı ile ilgili şunları söyler:

“*Evans genellikle 32 ölçülük formlarla çalışmıştır. Bu şarkılar onun arka bahçesi gibidir fakat yine de hiçbir zaman yeni köşeleri keşfetmekten vazgeçmemiştir. En tanıdık olduğu şeyleri çalışırken bile keşfetme duygusuyla yola çıkmıştır. Daha önce yüzlerce kere çaldığı parçaları icra ederken beklenmedik etkiler yaratma konusunda oldukça başarılıdır. Fakat Evans en basit şarkıda bile, etkileyicilik ve iletişim konusunda performansı yükselterek tecrübe etmeye değer, yüksek, artistik bir başarı yakalamış, işlerinde hissetmediği, derine inmediği yüzeysel süslemelerden kaçınmıştır.... Formun soyut hissi ve fikirleri birbirine bağlayan etkileyici kullanımı Evans’ın işlerinin en güçlü yanıdır. Bu özellik onu birçok caz müzisyeninden ayırır. Zihni küçük detaylara odaklanırken bile müziğin geri kalanıyla bu sezgisel güç yoluyla ilgilenmiştir....*” (Israels, 1985: 107).

3.2. Karşılıklı Etkileşim ve Grup Doğaçlamasının Temel Bileşenleri

Karşılıklı etkileşimin temel bileşenlerini daha yakından inceleyip konuyu ilerletmeden önce, caz müziğinin yazılması ve yayılması konusunun yöntemsel olarak

klasik batı müziğinden oldukça farklılaştığını belirtmek gerekir. Caz müzisyenleri doğaçlama ağırlıklı performanslar sergileyip müziği nota nota yazmadıkları için, *chorus* denilen genellikle 12 ila 32 ölçü arasında değişen bir melodi ve akor döngüsü not eder veya bunu hiç yapmayıp sadece müzisyen arkadaşlarına onlardan ne çalmalarını beklediğini sözle anlatır. Bu yüzden genellikle piyasada kolayca bulunabilen “Real Book” ve versiyonları kitaplar halinde elimize geçen caz müzik notaları, müzisyenlerin doğaçlama yapmasına ve yeniden armonize etmesine olanak sağlayan, parçanın melodi ve armonisinin oldukça sade bir biçimde yazılmış bir *chorus*’unu içerir. Bu kitaplar özünde caz müzikle ilgilenenler için oldukça faydalı olsa da bir takım hatalar içerir ve aslında bestecinin kendi elinden yazılmamış, çoğu zaman başka bir müzisyen tarafından not edilmiştir. Aynı parçanın farklı versiyonlarını sunan müzisyenler sık sık bu ritmik, armonik ve melodik döngüyü kendi estetik kaygılarına göre değiştirip yorumlarlar. Bu yüzden aynı parçanın her yorumu birbirinden farklıdır. Bu durum caz analizlerinde işi zorlaştırmaktadır. Hodson bu konuya değinmiş ve eklemiştir:

“Bir grubun sadece bir performansına dayalı armonileri analiz etmek istediğinizde karşınıza bir takım problemler çıkar. Çünkü bu armoniler kişisel performanslar arasında hatta sadece bir performans sırasında bile değişebilir ya da her müzisyen belli armonileri farklı şekillerde yorumlayabilir. İşin zorluğu ve karışıklığı caz armonisinin katı bir şey olmadığı, akışkan, değişken ya da canlı bir şey olduğu gerçeğinin altında yatar.” (Hodson, 2007: 52).

3.2.1. Yeniden Armonize Etme; “Reharmonization”

Caz müzisyenleri bir kompozisyonun armonik ilerleyişini ifade etmek istediklerinde, “akor değişimleri” ya da “değişimler” (*changes*) dediğimiz tabirleri kullanır. Yukarıda da anlatıldığı üzere caz müzisyenleri bu armoni değişimlerini uygularken büyük özgürlüğe sahiptir ve her müzisyenin tercih ettiği armoniler diğerler müzisyenleri etkiler. Temel armonik etkileşimlerin yanı sıra performans sırasında müzisyenlerin değiştirdiği ya da yeniden düzenlediği armonik yürüyüşler çok daha karışık etkileşimlerin ortaya çıkmasına sebep olur. Müzisyenlerden biri doğaçlama sırasında bir akoru onun yerine geçebilen başka bir akorla (*substitution*) ya da bir dizi akorla değiştirebilir ve bu öneri grubun diğer üyeleri tarafından desteklenip tamamlanabilir. Sonuç olarak notada verilen armoni değişimleri sadece bir başlangıç noktası olarak referans alınan araçlardır.

“Caz müzisyenleri nadiren repertuarlarına uygun gördükleri parçaların armonik yürüyüşlerinden memnundurlar. Aslında yeniden armonize etme tekniği bebop döneminden beri gelişen cazın merkezi unsurlarındandır ve performans sırasında karışık armoni değişimlerini yönlendirebilme becerisi... var olan armoniyi yerine geçebilen başka bir armoniyle değiştirebilme yetisi caz müzisyeninin profesyonelliğini yansıtmada önemli rol oynar.” Robert Hodson (Butterfield, 2007).

Alan Perlman ve Daniel Greenblatt, *Some Observations on Jazz Improvisation and Language Structure* makalesinde, caz doğaçlamanın yapısını üç kategoride ele alır; (1) parçanın “derin” yapısı, bütün caz müzik kaynaklarında mevcut olan akor şifreleridir. (2) “yüzeysel” yapı, bu derin yapıdan türetilebilecek bütün olası armonik ilerleyişleri içerir. Yani doğaçlama yapan müzisyenin derin yapı üzerine ekleyebileceği diğer ses olanaklarıdır. (3) “dış” yapı, müzisyenler tarafından doğaçlama çalınan solo partilerini ifade eder (Hodson, 2007: 61).

3.2.2. Caz Müziğinde “Groove” Kavramı

Genellikle caz müziğinde kullanılan “groove” kavramı *swing* ritminin geleneksel hissini verebilmek, o müziğin moduna girebilmek, ruhunu yakalamak anlamına gelir. Bu konunun uzmanları Rinzler, Berliner ve Monson, çalışmalarına grup etkileşiminin öncelikli ve temel ögesinin *groove* olduğunu kabul ederek başlar. Bu element, kıdemli caz müzisyenleri için apaçık ortadadır fakat yine de analiz edilmesi oldukça zordur. Ritmin paylaşılan hissi üzerinde uzlaşma, tutarlılık, yoğunluk ve *swing*’le birleşir. *Groove* bütün doğaçsal rolleri müzikal bir bütüne dönüştürerek sık sık ritim bölümünün etkileyici koordinasyonu ile ilişkilendirilir. Bir *groove* tutturmak aynı zamanda vuruşun içinde ya da dışında ritmik bir cümleme hissini ifade eder; müzikte *groove* ya da zaman hissi ne kadar güçlü ise solo çalan kişinin ritmik cümlelemede risk alması o kadar kolaylaşır. Birçok deneyimden sonra müzisyenler, hemen göze çarpmayan nüansların dahil olduğu ritmin kolektif bir şekilde yürütülmesi becerisini daha da geliştirirler; işin içine varyasyonlar, yükselip alçalmalar ve ritmin yorumlanması (ritmin önünden ya da arkasından çalma) da karışır.

Tamamen kolektif bir performans sağlamak amacıyla müzisyenler arasında onaylayıcı etkileşim girişimleri sırasında vuruşu sınırlamak ya da devam ettirmek *ensemble*’ın bütün üyelerinin süregelen sorumluluğundadır. Zamanı tutma

sorumluluğunun müzisyenler arasında dolaylı olarak ya da kurnazca ifade edilerek döndürülmesi, bağlayıcı *groove* içinde bazı ritmik öğelerin yanyana getirilip politimler ortaya çıkarması ile sonuçlanır (Mackey, 2017).

3.2.3. Ortak Formlar

Caz repertuarı yüzlerce hatta binlerce parçadan oluşmaktadır. Bu geniş repertuardaki parçaları öğrenmek ve üstesinden gelmek caz müzisyenlerinin kazanması gereken en önemli becerilerden biridir. Fakat birçok caz parçasının, *blues* ya da şarkı formunda olmak üzere iki kategoriden oluşması müzisyenlerin işini kolaylaştırır. Melodi ve armoniler parçadan parçaya değişirken, bu formların cümle yapısını anlamak ve yaygın kullanılan armonik yürüyüşlerini bilmek, bu geniş repertuarın üstesinden gelmede müzisyenlere yardımcı olur.

Blues formlarının çoğu 12 ölçülük uzunluktadır ve 3-4 ölçülük cümleler içerir. *Blues* için sadece bir tane armonik yapı yoktur aksine birçok ilgili yapı bulunur. Tıpkı bunun gibi *blues* formunun cümle yapısında da birçok değişik olanak vardır. Fakat genellikle AAB formundadır. 32 ölçülük “şarkı formu” ise hemen hemen her zaman dört adet 8 ölçülük cümle içerse de, cümleler arasındaki patern tekrarı ve kontrast parçadan parçaya değişir.

Sık sık beraber performans sergileyen gruplarda müzisyenler, bazen ortak paternlerden oluşan bir pasajı geliştirip, performans sırasında etkileşimi canlandırmak için belirli aralıklarla bu pasajı tekrar sunar.

Keesecker’a göre (2016: 22), 1950 ve 60’larda özellikle çok yavaş *ballad*’lar genellikle aynı yapıyı içerir. Bu yapı, yavaş başlangıç temposunda *head* bölümünün ifadesi, grubun *double-time*’a gittiği bir solo bölülümü ve tekrar baştaki tempoyla eşlik edilen *head*’e dönüş (ya da bundan bir parça) ile meydana gelir. *New Grove Dictionary of Jazz*’ a göre *double-time* uygulamaları; genellikle yeni bir *chorus*’un başlangıcı gibi, formun yapısal bir noktasında ortaya çıkar ve eski tempoya geri dönmeye izin veren parçanın bir başka belirgin yapısal noktasına kadar da devam eder.

Ortak kullanılan formlarla beraber caz müziğinde sık kullanılan bazı armonik yapılar vardır. Bunlardan en yaygın olanı “*turnaround*” denilen paternlerdir.

3.2.4. “Turnaround” ve “Break” Kavramı

Caz müzisyenleri genellikle parçanın bir *chorus*'u ya da formunu birkaç kez tekrar edip birbirine bağlayarak bir performans yaratır. *Turnaround* yapıları genellikle *chorus*'un bitmesine iki ya da dört vuruş kala ortaya çıkar ve genellikle armonik bir kadans içerir. Müzisyenlerin *chorus*'lar arasında geçiş yaparken kullandığı bu yapılar, bir dizi armoninin formun son tonik akorundan hemen önce ortaya çıkmasıyla *chorus*'un bir sonraki tekrarına güçlü bir şekilde önderlik eder. Bu bölüm tam da risk alma odaklı bir kısım olduğu için çoğu zaman dominant ya da *tritone substitution* (vekil akor) fonksiyonları içerir. Ayrıca bazı performanslarda bu yapılar müzisyenlerin sololarına başlama noktası olarak kullanılır ve kimileri en güzel cümlelerini bu anlara saklar. Bazen *turnaround* yapısı içinde (genellikle sonunda) ritim bölümü kısa bir es vererek bir sonraki *chorus*'un başlangıcına kadar boşluk bırakır.

Kernfeld'e göre, *turnaround*'dan sonra gelen armonik varış noktası ile yapısal güçlü zaman arasındaki boşluk, enerji hissi yaratır ve formal kararsızlıkla müziği bir sonraki *chorus*'a doğru iter. Genellikle müzisyenlerin bu boşluktan faydalanma ve müziğe performans sırasında ileri hissi verme yolu, *break* olarak bilinir. *Break*; genellikle ritim bölümünün aniden güçlü zamanda durmasıyla müzisyenlerin kişisel sololarını kurgulamaya başlamasına izin vererek, *chorus*'un bitmesine iki ya da dört ölçü kala ortaya çıkar. Ayrıca *break* genellikle solo çalan kişinin doğaçlama yaparak doldurduğu, bir sonraki *chorus*'a doğru ileri hareketler yarattığı sırada ritim bölümünün durmasıyla dokuda ani bir çatlak yaratır (Hodson, 2007: 80).

Bill Evans'ın *turnaround* yapıları hakkındaki görüşü, onların bitmekte olan yerine bir sonraki *chorus*'a ait olduğu şeklindedir. Bu görüş; “yeni fikirler *turnaround*'ta tanıştırılıp bir sonraki *chorus*'a taşınır” anlamına gelmektedir. Bu basit fikir küçük görünse de *ensemble*'da etkisi heyecanlandırıcı olmaktadır. Evans bu yapıları, yol gösteren bir prensiple bazen yumuşak bazen ise ilginç geçişler yaparak kullanmıştır (Israels, 1985: 105-109).

3.3. Caz Müziğinde Etkileşim ve İletişim Üzerine Yapılmış Diğer Çalışmalar

Caz müziğindeki müzikal iletişim Berlinler (1994, 1997) ve Monson (1996) tarafından etnomüzikolog yaklaşımıyla incelenmiştir. Bu çalışmalar, caz müzisyenlerinin doğaçlama deneyimlerinin sosyal hayatlarıyla nasıl bir ilişkisi olduğuyula ilgili görüşlerini bir araya getirir. Sawyer (1992) yorumcu yaklaşımıyla, caz doğaçlamasının doğasındaki interaktifliği ortaya koymak için profesyonel caz müzisyenleriyle birçok röportaj serisi yönetmiştir. Bu çalışmalar sonucunda; müzisyenlerin bireysel performansları ve farkındalıkları arasında dinamikler üretirken sürekli kullandıkları bilinçli ve bilinçsiz işlemler bulunur (Seddon, 2005: 47).

Yukarıda bahsedilen işlemler aslında *interplay*'in sosyolojik, psikolojik ve düşünsel yanıyla ilgilidir. İlerleyen bölümlerde konunun bu boyutu detaylı olarak ele alınmıştır.

3.3.1. Empatik Yaratıcılık ve Müzikal Uyumluluk

Profesyonel caz müzisyenleri, zirve noktasında doğaçlanmış performanslar sergileme kabiliyetini, kendilerini enstrümanlarında uzmanlaşmaya, caz dünyasının geleneksel eğitim sistemine, uzun dönemli, işbirlikçi müzikal ve sosyal ilişkileri geliştirmeye adayarak elde etmektedir. Müzisyenler bu süreç boyunca, performans ve doğaçlama sırasında kolektif olarak uyumlu olmayı öğrenirler. Bu uyumluluk bir noktada sempatik olup, müzikal bilgi stoklarını paylaşma etrafında dönen; uyumlu performansların ortaya çıkmasına izin verir. Diğer bir aşamada ise uyumluluk empatik olmaya başlar ki bu, sempatik olandan farklı olarak, işbirlikçi müzisyenlerin bilinçli veya bilinçsizce benmerkezsizleşme, iç-gözlem gibi psikolojik süreçlerle uyumluluk noktasında buluşmasıyla ortaya çıkar. Bir kez bu empatik uyumluluk ortaya çıktığında güven ortamı, empatik yaratıcılığa örnek gösterilebilecek spontane müzikal ifadeler üretmekle sonuçlanan yaratıcı riskler almaya izin verir.

Doğaçlama çalınan bölümler boyunca müzisyenler, etkileşimsel “müzikal bilgi stokları”nın kullanımı ile tamamen “spontane müzikal ifadeler” arasında seçimler yapar. Bazı müzisyenler, yaptıkları kayıtları dinlediklerinde kendilerini daha önce çalmadıkları bir cümle icra ederken bulduklarını fakat bunun diğer müzisyenlerin o

sırada çaldıkları bir şeyden kaynaklandığını belirtirler. Bu spontane müzikal ifadeler müzisyenler arasındaki empatik uyuma bağlıdır ki bu aynı zamanda, sürecin de ötesinde müzikal bilgi stoklarının paylaşılması ile yerleşmiştir. Empatik uyumluluk ya da “*bir groove tutturma*” (Berliner), müzisyenlerin birbirlerine destek olarak cevap verdikleri, yeni fikirlerle oluşan bir anlayışı kışkırttıkları, yükseltilmiş bir empati halidir. Empatik uyumluluğun ortaya çıkması için, spontane müzikal ifadelerin ortaya çıkması ön koşuldur.

Caz müzisyenleri, bilgilerini spontane yaratılan materyaller üretme temelli geliştirme isteğindedirler. Bu işlem, tekrarların ve tahmin edilebilir cevapların hemen hemen imkansız olduğu belirsizlik mantığıyla risk almayı içerir. Bu yüzden müzisyenlerin doğaçlama yaparken kullandığı iletişim şekillerini araştırmak oldukça karışık bir iştir. Doğaçlama temelinde sosyal bir işlemdir ve doğal ortamında incelenmelidir. Bununla beraber doğaçlama yapanların, tam da yaratıcılığın ortaya çıktığı noktada ne düşündüklerini açıklamak oldukça zordur. Çünkü o sırada bilinçaltında oluşan işlemlere onlar bile ulaşamaz.

“İşbirlikçi performans diğer müzisyenleri dinleyerek ve cevap vererek üretilir. Kimse bir lider gibi performansını yönetmez; bunun yerine performans herkesin beraber çalıştığı hareketler sonucu ortaya çıkar.” Sawyer.

“İnteraktif bağlamda müzik çok güçlü bir duygu yöneticisidir. Öyle ki icra edenleri bireysellikten daha büyük bir şey ile ilişkilendirerek bir ‘düşünce birliği’ yaratabilir.” Appadurai.

“Empatik olarak yaratıcı müzisyenler, hazır olmak için ‘uyumluluğa’, müzikal cevapları değiştirme ve onaylama içinse ‘aynalama’ yapmaya duyarlıdır. Empatik uyumluluk, doğaçlamada bireysel estetik kaygısından fazlasını; iletişimi ve işbirlikçi estetik yargıyı gerektirir.” (Seddon, 2005: 49).

George Kanzler, “Sunday at the Village Vanguard” albümünün bazı bölümlerinde özellikle telepatik durumlar olduğunu vurgular;

“Performansın en büyüleyici yaklaşımı ‘My Romance’ın her iki kaydında da bulunur; Bill Evans ve Scott LaFaro birbirlerinin partilerini ve fikirlerini telepatik olarak iletişim kurarcasına değiş tokuş etmektedir.” (Kanzler, 2006).

3.3.2. Konuşur Gibi Doğaçlama Yapmak

Caz müziğindeki ifade tarzı çoğu zaman konuşmaya benzetilir. Bu konuşmalar şüphesiz etkileşimi doğurur. Etkileşim hakkında inceleme yapan birçok yazar, müzisyen ve akademisyen çalışmalarında, müzisyenlerin arasındaki etkileşimde doğaçlamanın konuşur gibi olduğuna değinmiş ve bu konuyu açıklama eğilimi göstermiştir.

“İyi bir caz doğaçlaması tıpkı bir sohbet gibi sosyal ve interaktiftir.” düşüncesi caz çalışmalarında geleneksel yaklaşıma yakın bir hale gelmiştir. Bu durum sanat formunun hem müzikal hem de sosyal bir pratik olduğunu göstermektedir.

Müzisyenler arasında diyaloga dayanan *interplay* Szwed’in deyişine göre “*temel ve her zaman hazır*”dır. Gratier’e göre “*devamlı*”, Iyer’e göre “*performans süresince devam eder*” iken Manson, “*Eğer interplay yoksa o iyi bir caz değildir.*” düşüncesindedir. Yine de bu konsepti bir parça kuramlaştırma altında kalır. Fakat hala onun aslında ne olduğu ve günlük performans pratiğinde oynadığı çeşitli roller açıklanma ihtiyacı duyar. (Givan, 2016).

Müzisyenlerin konuşma metaforunu kullanması, müzikler arası bağlantıların yapısal temelini ve caz performanslarının sosyalliğini ortaya çıkarır. Müzikal fonksiyonları, sadece seslere bağlamak yerine bağlantısal ve söylemsel bir şekilde ele alan Monson’a göre, bu metafor aynı zamanda, zamansal bir boyutu da içerir. Ona göre, interaktif doğaçlama yapan müzisyenlerin performanslarını analiz etmek, müzikal seslerin geçmişi işaret edebileceğini, ironi veya parodi yoluyla sosyal bir anlatı sunulabileceğini ortaya çıkarmıştır. Diğer bir deyişle; bir caz müzisyeni alıntı, taklit ya da çağrışım yaparak, müzikal tarihten bir farkındalık gösterdiğinde performansının sese dayalı materyali, melodi ritim ve armoniden öte boyutlarda imalar içerir. Gizli ya da apaçık ortada olan bu duyumsal referanslar, işbirlikçi bir müzisyenin veya dinleyicinin gelecek performanslarda bu elementlerden oluşan kombinasyonlara nasıl tepki vereceğini ve yorumlayacağını devamlı olarak etkiler (Mackey, 2017).

Berliner, “*İşbirliği ve iletişim, caz doğaçlamanın sosyal ve müzikal bünyesinde iyice yer etmiştir.*” görüşündedir. Monson’a göre ise, müzisyenlerin doğaçsal süreci müzikal bir konuşmaya benzetmesinin sebebi şudur; caz müzikal bir dil gibidir, doğaçlama ise bir konuşma gibi, bir müzisyen özellikle güzel doğaçlanmış bir solo çaldığında ise “gerçekten bir şey anlatıyor” gibidir (Mackey, 2017).

Village Vanguard kayıtlarında bu durumu sıklıkla görürüz özellikle Scott LaFaro ve Bill Evans'ın birbiriyle iç içe girmiş cümleleri albümdeki birçok parçada bu hissi vermektedir. Trionun kolektif konseptleştirilmesi, seslendirme kavramına dayanır; tıpkı üç eşit sesin birbirine kenetlenip bir ses haline gelerek, şarkı söylemenin o müthiş hissiyle fikirlerini birbiri üzerine sunması gibidir. Trionun Village Vanguard'daki performanslarının müzikal analizi, konuşma gibi yapılan kolektif doğaçlamanın bir metafordan fazlası olduğunu ve triodaki vokal karakteristiğinin pekiştirildiğini gösterir.

“Müzikal bir konuşmaya girildiğinde çoğu zaman gruptan biri bir fikir belirtir veya bir fikrin başlangıcını verir, diğer kişi bu fikri tamamlar ya da aynı fikri kendi duyduğu şekilde yorumlar. Böylece konuşma farklı bölümlerden ve farklı seslerden gelen parçalarla tamamlanır.” Peteron (Monson, 1996: 78).

Müzisyenler, kompozisyonun bileşenleri olarak beklenmeyen şeyler söylebilir ve diğer müzisyenlerin yanıtlarına neden olabilir. Bu yanıtlardaki müzikal tercih, önceden tahmin edilebilen yerine açık uçlu olan, yapı bakımından karaktere ağırlık veren yerine kişiler arasında gelişen, kişisel anlatım yerine konuşma gibi olanıdır.

3.3.3. Müzikler Arası İlişkiler; “Inter-Musicality”

Müzikteki dokular arası etkileşimler, bağlantılar ya da ayrımlar değerlendirildiğinde; müzisyenlerin, kişisel ve kültürel kimliğinin müzikle ilişkisini, inançlarını ve eğer varsa müzikal bir tarza ya da estetiğe göre sınırlarını yansıttığı görülür. Yani caz müzisyenlerinin, performanslarında ya da kompozisyonlarında sık sık geleneklerin içinden veya dışından, müzikal ve kültürel ifadeler kullandıklarını, diğer müzisyenleri ve stillerini alıntıladıklarını görürüz.

Monson'a göre enstrümantal caz doğaçlamada *inter-musicality* kavramı, ilk olarak müzikal sesle ortaya çıkan iletişimsel ilişkileri anlamamıza yarar. Ayrıca müzikal algının müzikler arası yönü, müzisyenlerin birbirlerinin fikirlerini konuşmadan nasıl anladığını ve onunla nasıl etkileşebildiğini açıklamamıza yardımcı olur. Ayrıca Monson, müzikler arası ilişkilerin yalnızca teorik yapılarla sınırlı olmadığını savunur; *“Doğaçlanmış performanslarda müzikal fikirler geliştirmenin sosyal ve samimi süreci, ritmik, melodik, armonik, dokusal ve müzikal mimiklere aşına olmaya, ima edebilmeye*

ve müzisyenler arasında interaktif müzikal cevaplanabilirliğe ihtiyaç duyar.” (Mackey, 2017).

“Caz doğaçlamanın en önemli yapıtaşı aslında, ritim bölümünün üyeleri arasında interaktif bir ilişki ile yarattığı groove’dur. Groove orada olduktan sonra, ritim bölümü ve soloist arasında dinamiklere bağlı olan diğer bir etkileşimsel doku eklenir. Transkripsiyonlarda nispeten görülen bu etkileşimsel katmanlara, müzikler arası ilişkiler (başka bir kompozisyon, performans ya da belirli bir kültürel hisse dayanan işitsel referanslar) ve müziğin nispeten yazılamayan pragmatik fonksiyonel yönleri (tını ve dinamiklerin işaretleri, senkoplu cümleler) de eklenmelidir. Son olarak müzisyenlerin birbirleriyle olan ilişkilerini sağlamlaştırması interaktif müzikal işleyişi her derecede etkilemektedir. Kısacası bütün bu rollerin birleşmesi ve müzikal çerçevenin elementleri, etkileşimsel yolla üretilen müzikal dokunun gelişmesini sağlar. Özellikle belirtmek isterim ki böyle etkileşimsel yolla üretilen organizasyonlar hem müzikal hem de sosyal alanda yapı taşlarıdır.” (Monson, 1996: 189-190).

3.3.4. Benjamin Givan’a Göre Grup Doğaçlamasında Etkileşim Türleri

Dördüncü bölümdeki analizlerde, Bill Evans Trio’nun kullandığı etkileşim ögelerini açıklama çalışmalarında Benjamin Givan’ın *interplay* sınıflandırmasından yararlanılacaktır. Givan, *Society for Music Theory* gazetesindeki makalesinde doğaçlamaya dayalı etkileşimi üç kategoride ele alır;

(1) “mikro-etkileşim”; ince bir detay olarak ortaya çıkar ve sadece caza özgü değildir. Standart batı müziği notasyonunun ölçeklemesine göre çok küçüktür ve müzisyenlerin beraber çalarken tempoda, dinamiklerde, artikülasyonda, akortta ayarladığı bir fenomendir. Canlı *ensemble* müziğinin her tarzında mikro-etkileşim temeldir. Nicholas Cook, klasik yaylı dördlüsünde çalan müzisyenlerin notaları izin verdikçe, kolektif biçimde müzikal parametrelerin uyumu üzerinden, kendiliğinden birbirleriyle etkileşime girdiklerini yazmıştır. Müzisyenler birbirlerini dinler ve birbirlerinin zamanlamasına uyar. Bu şekilde ortak bir toplumsal zamansallığa yol açarak performansa devam eder. Zamana ait mikro-etkileşim özellikle müzik gruplarının senkronize kalmaları için şart olmuştur.

Müzikal etkileşimin bir diğer türü ise (2) “makro-etkileşim”dir ve kolektif koordinasyonun çeşitlenmesi ile müzisyenlerin stilistik dillerini birleştirmesi ya da en azından karşılıklı olarak aynı yoğunluk seviyesinde, ahenkle bir araya getirmesiyle oluşmaktadır. Örneğin grup elemanlarından biri performans sırasında daha yüksek sesle veya daha kısa nota değerleriyle çalmaya, giderek artan disonant armoniler kullanmaya

başladığı sırada diğerleri onu takip ederek bu durumu pekiştiren, öven, bu tavrı genişleten bir müzikal stratejiyle eşlik eder.” (Givan, 2016).

Yazara göre *interplay*'in bir diğer türü olan (3) “motifsel etkileşim” ise, caz eğitimlerinde oldukça önem verilen bir yaklaşımdır. Bu tür etkileşimlerde bir müzisyen belirgin bir figür çalar diğerleri de kendi figür ve jestleriyle ona cevap verir. Doğaçlama anında bu tür diyoğa dayalı etkileşimler açıkça tam zamanlı bir sosyal iletişimi gösterir.

Caz *ensemble*'lerindeki spontane motifsel etkileşimler sık sık ustaca kurgulanmıştır. Çok küçük bir sesin taklit edilmesi ya da çok hızlı bir ritmik paterni içerebilir. Motifsel interaktif cevaplar direkt taklit eder nitelikte olmalıdır. Diğer müzisyenlerin jestlerini tamamlamak veya onları kuvvetlendirmek yoluyla da ortaya çıkabilir. Bazı müzisyenler tamamlayıcı veya karşıt bir etkileşimi, müzikal hareketi ikilemekten daha etkileyici bulmaktadır.

Kollektif doğaçlamaya dayalı her türlü performansta, etkileşimin üç türünün de aynı anda kullanıldığını görebiliriz. Yine de hepsi diyoğa dayalı olarak iki türlü süreçte ortaya çıkar; ya kolayca monolojik olarak, soloistin sunduğu müzikal stratejiyi devam ettirirken diğerlerinin karşılık olmadan ona cevap vermesi şeklinde ya da bir müzisyenin önderliğinde gelişen ve diğerlerinin takip ettiği soru-cevap şeklinde, kişiler arası asimetrik dinamiklerin ortaya çıkmasıyla oluşur (Givan, 2016).

Mikro-etkileşim, her başarılı canlı performans grubunun ihtiyaç duyduğu bir olgu ve makro-etkileşim, ustalıkla yapılan kolektif doğaçlamanın doğrudan birinci şartıdır. Motifsel etkileşim ise cazda sadece bazı zamanlarda ortaya çıkar.

3.4. Karşılıklı Etkileşimin Sosyo-Müzikal ve Sosyo-Politik Yanı

1930 ve 40'larda Panassié, Goffin, Finkelstein gibi önemli eleştirmenler, spontane kolektif yaratıcılığın cazın en önemli özelliklerinden biri olduğunu ve aynı zamanda müziğin sosyal fonksiyonunu özgürlükçü ve toplumsal olarak karakterize ettiğini belirtmişlerdir. Bundan sonra yazarlar, caz müziğin özgürlüğü ve sosyal eşitliği yansıttığı düşüncesi ile var olan yapısal kurallar ve kültürel anlamlar arasında direkt bağlantılar kurmaya başlarlar. Hugues Panassié'ye göre caz müziğin güzelliği soloların

melodik kalitesinden ya da aranjenin yapısından kaynaklanmaz. Bunun yerine temposu grubun üyelerinin mikro-etkileşimsel koordinasyonuna bağlı olan kolektif *groove*'undan gelir. Rudi Blesh ise, caz performanslarındaki akıllıca etkileşimin, herkesin aynı konuda konuştuğu insani bir durumu yansıtarak ritmik ve melodik elementlerden oluşup yeri geldiğinde davetlere açık, toplumsal ve yaşayan bir varlık olarak karşımıza çıktığı görüşündedir. Yazar, tarihçi ve cazın en göze çarpan savunucularından biri olan Marshall Stearns konuyu şöyle ifade eder; “*Bireysel anlatım... toplumsal merakı... sembolize eder.*” (Givan, 2016).

İlerleyen yıllarda cazın hiyerarşik olmayan, işbirlikçi, sosyal fikirlerle örneklenmesi artarak yayılır. Amerika'nın politik duruşunda bu tarz, Amerikan demokrasisinin amblemi olarak gösterilir. Nispeten disiplinsiz olmasına rağmen aydınlatıcı, işbirlikçi ve etkileşimsel ortak yapı içeren bir model olarak, özel sektör kurumları tarafından yüceltilmiştir.

20. yüzyılın sonlarında akademide *interplay* teorisi, entelektüel gelişmelere yol açar. Aşağı yukarı otuz yıl önce caz çalışmaları yeni yeni araştırma sahalarında yerini bulurken bazı hatırı sayılır eleştiri yazarları, konuşmaya dayalı etkileşimin sosyal geleneklerini estetik anlamda açıklamaya, bu yeni Afro-Amerikan temelli teorileri formüle etmeye çalışırlar. Özellikle Henry Louis Gates Jr. bu tarz perspektiflerin üretken olarak cazda nasıl uygulandığını inceleyerek, Walser ve Monson gibi müzik araştırmacılarına yol gösterir. Etkileşim yönlü kavramsal çerçeve böylelikle caz araştırmalarında yeni bir disiplinin açığa çıkmasına sebep olarak batı müziğinin geleneksel yaklaşımından metodolojik olarak bağımsız, Afro-Amerikan kültürünün diyalogsal estetikleri ile iç içe geçmiş, yorumlayıcı ve aydınlatıcı olmuştur. Caz *ensemble* etkileşimi, gizlice politik olup ahlaklı bir şekilde batı sanat müziğini yücelttiği kadar saygı, güven, hürmet, paylaşımcılık gibi değerleri de işbirlikçi ve eşitlikçi bir şekilde yansıttıncaya savaş sonrası kuşağın erken döneminin, kabul görmüş eleştirmenleri, caz müziği, klasik müzik kadar ciddi bir araştırma alanı olarak görmüşlerdir.

1990'ların başında caz doğaçlamalarını, müzikal etkileşim teorisine göre, tamamen bireysel özgürlük, eşitlik, kolektif işbirliği, spontanelik içeren bir bakışla, sohbet eder gibi sunulan performanslarla özetleyebiliriz.

21. Yy.'ın erken dönemlerinde cazın *interplay* odaklı perspektifinin, sosyo-politik

havasındaki değişim, karışıklık ve kararsızlığa rağmen hala geçerliliğe sahip olduğunu gösterir. Ortaklaşmacı popüler ideolojinin yükselişinin izniyle, bireylerin kendi bağımsız bilgisi ve tecrübesi sonucunda caz ve genel olarak müzikal doğaçlama, insanların spontane ve dağınık organize edilmiş toplumsal bir oluşum içinde problem çözmedeki becerisinin metaforik yansıması olarak görülür.

Şüphesiz bu doğaçlama etkileşim teorileri, güçlü caz müziğinin temelini ve sosyal anlamını anlamakta aydınlatıcı araçlar olmuşlardır (Givan, 2016).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM BILL EVANS TRIO’NUN VILLAGE VANGUARD KAYITLARI ÜZERİNDE KARŞILIKLI ETKİLEŞİM ÖGELERİNİN İNCELENMESİ

Bu bölüm, Bill Evans Trio’nun doğaçlama gelişen *interplay* analizlerini içerir. Bu analizler parçaların armonik ve yapısal açıklamalarıyla beraber gruptaki müzisyenlerin birbirleriyle etkileşiminin yapısını ve *interplay* yoluyla birbirlerinin partilerini nasıl etkilediklerini, ne tür etkileşim yolları kullandıklarını da açıklama eğilimindedir. Albümde bazı parçaların birkaç yorumunun bulunması kıyaslama yapabilmemize olanak sağlar. Analizler parçaların kayıt sırasına göre yapılmış, aynı parçanın farklı versiyonları ise birlikte incelenmiştir.

4.1. Gloria’s Step

Bir Scott LaFaro bestesi olan *Gloria’s Step* performansın ilk parçasıdır. Albümde üç kaydı olan parçanın ilk kaydı malesef “kusurludur”. Bu kayıt, Bill Evans’ın solosunun ilk *chorus*’u sırasında birkaç saniyeliğine kesilir. İkinci kayıt, akşam setinin ilk parçası olarak icra edilir. Üçüncü kayıt ise son setin ikinci parçası olarak çalınmıştır.

Head bölümü, üç kayıta da Bill Evans’ın çaldığı ana melodi ve armoniler arasındaki boşlukları LaFaro’nun “ustalıkla” doldurması, Paul Motian’ın özgür fırça baget darbeleriyle devam eden eşliği ile iç içe girmiş partisyonlardan oluşur. Üçüncü kayıt ilk ikisine göre daha fazla yorum içerir. Üçüncü kayıta müzisyenler daha fazla risk alan, daha aktif partisyonlar çalmış ve yoğunlaştırılmış bir *swing* hissi ile interaktifliğin doruklarında bir performans sergilemiştir. Kayıtlardaki soloların uzunluğu da git gide arttırılmış ve parça doğaçlama yoluyla derinlemesine ele alınmıştır.

GLORIA'S STEP

The image displays the chord progression for the Chorus Form of 'Gloria's Step' in 4/4 time. It is divided into two sections, A and B.

Section A: Starts at measure 1 and ends at measure 10. The chord progression is: Fmaj7, Ebmaj7, Dbmaj7, C7(♭9), Fm7. This section is repeated twice, with the first measure of the second iteration marked with a '6'.

Section B: Starts at measure 11 and ends at measure 20. The chord progression is: Em7, Fmaj7, Am13, Em7(♭5), Gm7(♭5). The first measure of this section is marked with an '11'. The second iteration of this section starts at measure 16 and ends at measure 20, with the first measure marked with a '16'. The section concludes with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 5: Gloria's Step Parçasının Chorus Formu

Parçanın 20 ölçülük formu LaFaro'nun müziğindeki karakteristiğinin orijinalliğini göstererek, 10 ölçülük iki bölüme ayrılır. A bölümü beşer ölçülük iki cümle (aynı cümlenin tekrarı), B bölümü ise 10 ölçülük bir cümle içerir. Dolayısıyla parçanın yapısı 5 ölçülük cümle yapısına yatkındır (şekil 5).

Kayıtların *head* bölümünde birçok motifsel etkileşim bulunmaktadır. Scott LaFaro'nun, Bill Evans'ın sunduğu ana temaya eşlik ederken cevap verir nitelikte motifler çalması, Motian'ın üçlemeli figürlerle konuşmaya katılması açıkça duyulmaktadır. Üçüncü kaydın *head* bölümünde Motian ve LaFaro üçlemelerden oluşan bir rifi aralarında döndürür. Diğer kayıtlarda da karşımıza çıkan bu etkileşimi şekil 6'da görmekteyiz. Örneğin 4. Ölçüsünde, Paul Motian ritmik motifi büyük üçlemelerle başlatır. 5. ölçüde LaFaro sekizlik üçlemelerle ona cevap verir. 6. ölçüde ise Bill Evans'ın temayı üçlemeler kullanarak çaldığı görülür. Bu sırada LaFaro kendi üçlemeli paternine 8. ölçüye kadar devam eder. 8. ölçüde bu paterni daha uzun notalara bırakırken bu kez Motian büyük üçlemeli motifi tekrar eder. 10. ölçüde LaFaro bu büyük üçlemeleri taklit ederek cevap verir. Buradaki etkileşim, Benjamin Givan'ın çalışmalarına göre motifsel etkileşime girer.

Şekil 6: *Gloria's Step*, Kayıt 3 (0:04), *Head* Bölümü, 4 ile 10. Ölçü Arası

Aynı atışma *chorus*'un ikinci tekrarında da devam eder. Ayrıca aynı kayıta LaFaro ana temaya daha tiz perdelerde belirgin cevaplar vererek tansiyonu arttırmıştır.

Kayıtların ortak özelliği Bill Evans'ın sololarında “makro-etkileşim” ve “motifsel etkileşim” öğelerinin sıklıkla görülmesidir. Scott LaFaro soloları sırasında Evans'ı yalnız bırakmaz onun cümlelerine daima eşlik eden, cevap veren, kimi zaman beraber yürüyen ya da kontrast yaratan hareketler kullanır. Evans'ın sol eli, özellikle sololarının üçüncü ve dördüncü *chorus*'unda sağ eldeki doğaçlamaya blok akorlarla eşlik eder. Bu akorlar çoğu zaman doğaçlamanın ritmiyle senkronize olur. Bill Evans'ın tuşesinin hassasiyeti bu akorların icra edilmesindeki müzikal gölgelendirme kullanımıyla ortaya çıkar. Evans'ın solosunu bitirip sözü LaFaro'ya bırakması sırasında dokudaki değişim, gruptaki her müzisyenin katkısını gerektiren mikro-etkileşime örnek gösterilebilir. Bu tür doku çeşitliliği albümün birçok parçasında görülür.

Scott LaFaro'nun üçlemelere büyük ölçüde yer veren soloları sırasında Evans genellikle parçanın armonik ve melodik yapısını hissettiren bir eşlik yapar fakat armonizasyonda zaman zaman değişiklikler görülür.

Üçüncü kaydın son *head* bölümünün 9. ölçüsünde yine Paul Motian üçlemeli motifi başlatır (5:42) ve LaFaro'nun büyük üçlemelerle ona katılmasıyla bu motif bir süre beraber çalınır. Burada da motifsel etkileşim söz konusudur. LaFaro genellikle Evans'ın bıraktığı boşlukları üçlemeli motiflerle doldurarak birçok motifsel etkileşim örneği göstermektedir. Fakat bu motifler hemen hemen her seferinde formun aynı yerinde, sıklıkla cümleler arasındaki boşluklarda ortaya çıkmaktadır.

Bu üçleme içeren motifler, Rowan Clark'ın, Scott LaFaro'nun, Bill Evans Trio'daki bas çalım tekniklerini inceleyen çalışmalarında örnek olarak gösterilmiştir. Clark'ın analizleri, bu üçlemeli motifin LaFaro'nun partisinde, hem *head* bölümünde hem de Evans'ın solosuna eşlik ederken sıklıkla ortaya çıktığı bulgusunu doğrular. Aşağıdaki örnek onun analizlerinden alınmış olup piyanistle basçı arasındaki ritmik etkileşimi gösterir.

Şekil 7'deki örnekte Evans, büyük üçleme şeklinde bir dizi dörtlük nota ile inici bir melodi çalar. 2. ölçüde LaFaro bu ritmik fikri alıp kendi cümlesinde aynı şekilde kullanır.

The image shows a musical score for Piano and Acoustic Bass. The Piano part is written in 4/4 time and features a melody with triplets and a bass line with a similar rhythmic pattern. The Acoustic Bass part is written in 4/4 time and features a bass line with a similar rhythmic pattern. The score is divided into three measures, with the first measure starting with a C7(9) chord, the second with Fm7, and the third with Fmaj7. The Acoustic Bass part is numbered 4, 5, and 6.

Şekil 7: *Gloria's Step*, İkinci Kayıt (1:04-1:09), Birinci Solo *Chorus*'u, 4, 5 ve 6. Ölçü (Clark, 2014: 21).

Scott LaFaro aynı *chorus*'un 10 ve 11. ölçüsünde (1:14) bu kez sekizlik üçlemelerle pedal görevi gören notalar çalar. Clark ayrıca analizlerinde LaFaro'nun üçüncü *chorus*'un 5 ve 6. ölçüsünde (2:12) büyük üçlemelerle poli-ritim yaratan pedal sesi yaklaşımı kullanıldığını da tespit etmiştir. Bu pedal kullanımı Motian'ın standart davul eşliği ile kontrast yaratmaktadır.

Rowan Clark ayrıca, Scott LaFaro'nun yeniden armonize etme stilinde ortaya çıkan, caz başçılarının yaygın kullandığı temel bir yaklaşımı anlatır. Bu yaklaşım yazılı akorları yerlerine geçebilen ilgili minör ya da majör tonun armonileriyle veya *tritone substitution* armonileriyle değiştirerek uygulanmaktadır. Bu parçada ve kayıtların tümünde bu tür armoni değişikliklerinin örnekleri tek tek gösterilemeyecek kadar çoktur.

“Örneğin *Gloria's Step* parçasının dördüncü chorus'unun başında LaFaro bir önceki ölçüden 're' tutmaya başlamış ve *Fmaj7* akorunda ilgili minörünü tınlatmak için 're' notası çalmaya devam etmiştir.” (Clark, 2014: 68).

Motifsel etkileşime örnek gösterebileceğimiz bir başka durum Bill Evans'ın solosunun ilk chorus'unda, 13 ile 16. ölçü arasında ortaya çıkar. Şekil 8'deki örnekte LaFaro 13. ölçüyü büyük üçleme çalarak bitirir. Bunu duyan Evans, 14. ölçüde cümlesine büyük üçleme ile başlar ve LaFaro hemen bu ritmik motifi tekrar eder. 15. ölçüde LaFaro tekrar büyük üçleme kullanınca, 16. ölçüde cevap olarak Evans yine bu ritim ile cümlesine şekil verir.

The image displays a musical score for the piece "Gloria's Step". It is divided into two systems, each with two staves. The top system is for Piano and Acoustic Bass, and the bottom system is for Piano (Pno.). The score covers measures 13 to 16. Measure 13 is marked with a key signature of one flat (Am7(b9) and Em7(b9)). Measure 14 is marked with a key signature of one flat (Gm7(b9) and Dm7(b9)). The score shows a rhythmic motif of a triplet eighth note followed by a quarter note, which is repeated in measures 13, 14, 15, and 16. The piano part includes chords and melodic lines, while the acoustic bass part provides a steady accompaniment.

Şekil 8: *Gloria's Step*, İkinci Kayıt (1:18), Birinci Solo Chorus'u, 13 ile 16. Ölçü Arası (Clark, 2014: 22).

Clark'ın analizlerinde dikkat çeken bir diğer örnek motifsel ve ritimsel bir etkileşim türünü gösterir:

“Bu örneğin ilk ölçüsü sırasında Evans sekizlik ve dördlük notaları kullanarak oluşturduğu ritmik bir figürü tekrar eder. Motif, ‘C7alt’ akorunun bir parçası olan ‘#9’ ve ‘b9’ derecelerini içerir. Hemen bir sonraki ölçüde LaFaro Evans'ın cümlesinin ritimsel yapısını tekrar eder ve aynı zamanda melodik hareketin yönü açısından da uyumludur.

The image shows a musical score for 'Gloria's Step' from the album 'Gloria's Step' by Bill Evans. The score is divided into two measures, 4 and 5. The Piano part is in 4/4 time and features a motif of eighth and quarter notes. The Acoustic Bass part is in 4/4 time and features a motif of eighth and quarter notes. The key signature changes from C7(#9) to Fm7 between measures 4 and 5.

Şekil 9: *Gloria's Step*, İkinci Kayıt (2:34), Dördüncü Solo *Chorus*'u, 4 ve 5. Ölçü (Clark, 2014: 49).

4.2. Alice in Wonderland

Bob Hillard'ın sözlerini yazdığı, Sammy Fain tarafından bir Walt Disney filmi olan *Alice in Wonderland* için 1951 yılında bestelenen parça, orijinalinde 4/4'lük bir ritme sahiptir. Bill Evans 3/4'lük yorumuyla parçayı caz dünyasına kazandırmış ve popülerleştirmiştir. Orijinali yavaş bir *ballad* formunda iken Bill Evans'tan sonraki versiyonları daha ritmik ve genellikle 3/4'lük icra edilmiştir.

Parça 32 ölçülük A-A-B-A şarkı formunun geleneklerini devam ettirse de aslında 64 ölçü şeklinde çalınmakta ve bu albümde iki kaydı bulunmaktadır. Her bölüm 16 ölçü uzunluğundadır. Bununla beraber her A bölümü 4+4+8 cümle yapısına sahiptir. Bill Evans'ın bu cümleme yapısını kendi sololarına da yansıttığı görülür. B bölümü ise iki adet 8 ölçülük cümleden oluşur. Şekil 10'da parçanın Bill Evans Trio yorumuna göre formunu ve dizeğin altında yer alan (*substitution*) armonik değişimleri görebilirsiniz.

ALICE IN WONDERLAND

A

1 Dm^7 G^7 $Cmaj^7$ $Fmaj^7$

5 $B^7(b^9)$ $E^7(b^9)$ A^m^7 $E^b^7(b^{11})$

9 Dm^7 G^7 $Cmaj^7$ A^m^7
 EM^7 A^7

13 Dm^7 G^7 $1. Cmaj^7$ A^7_{ALT} $2. Cmaj^7$ A^7_{ALT} FINE

B

19 D^7 G^7 C^b A^m^7
 A^b^7 A^7_{ALT}

23 Dm^7 G^7 $Cmaj^7$ Db^7

27 $F\#m^7(b^9)$ $B^7(b^9)$ E^m^7/A $A^7(b^9)$
 E^7_{ALT} E^b^7

31 Dm^7 A^7 Dm^7 G^7 D.C.

Şekil 10: *Alice in Wonderland* Parçasının Bill Evans Trio'ya Göre *Chorus* Formu

İki kayıta da Bill Evans ilk iki A bölümünü serbest bir zaman hissiyle çalarak giriş yapar. Scott LaFaro ve Paul Motian B bölümünde girer. Bu parçada yine Evans ve LaFaro arasında birçok motifsel etkileşim örneği tespit edilmiştir. Ayrıca üçlemelerle ve diğer ritimsel hareketlerle ortaya çıkan poli-ritmik oluşumlar bulunmaktadır. Grup etkileşimi açısından daha zengin olması nedeniyle aşağıdaki analizler ikinci kayıt üzerinde yoğunlaşır.

Şekil 11'de de görüldüğü gibi *head* bölümünün son A kısmında trio beraber doğaçlama yaparken iç içe girmiş partiler icra eder. Bu örnekte Scott LaFaro'nun Bill Evans'a cevaplar verdiğini ve Paul Motian'ın fırça baget darbelerinin diğer müzisyenlerin partilerinin aralarına girdiğini net bir şekilde görürüz. Bununla birlikte

LaFaro'nun kendi cümlelerine Evans'ın partisine göre yön verdiği görülmektedir. LaFaro *head* melodisindeki cümlelerin yönünü de bildiği için Evans'ın inisi cümlesine çıkıcı hareketlerle cevap verir.

The image shows a musical score for the first chorus of the second recording of 'Alice In Wonderland'. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Piano (top), Kontrbas (middle), and Davul (bottom). The Piano part features a melodic line with chords, the Kontrbas part features a bass line with a mix of eighth and sixteenth notes, and the Davul part features a simple drum pattern with eighth notes.

Şekil 11: *Alice In Wonderland*, İkinci Kayıt (1:04), Birinci *Chorus*, 57 ile 64. Ölçü Arası

Rowan Clark'ın analizlerine göre LaFaro, Evans'ın sololarına eşlik ederken, performans boyunca düzenli olarak tekrar ettiği, bazı ritmik cümle yapıları kullanır. Bu motifler aynı zamanda, Evans'ın partisinin altında yeni dokular ve melodik figürler sağlayan kontrpuan yaklaşımının bir parçası olarak da ortaya çıkar. Bunlar bazen Evans ve Motian'ın çaldığı ritimlere zıtlık yaratır. Bu zıtlıklar poli-ritimlerin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Ayrıca *Alice In Wonderland*'in piyano solosu boyunca, LaFaro birçok kez Evans'ın bıraktığı boşlukları doldurma şansı yakalamıştır.

Clark'a göre, bu doldurmalar sırasında LaFaro, Evans'ın cümlesi çözülür çözülmez ritmik olarak basit olan eşliğini bırakıp sekizlik notalarla basın en tiz perdelerine doğru ilerler. Evans bir sonraki cümlesine başlayınca LaFaro ritimsel olarak daha uzun notalar çalmaya geri döner ve basın kalın perdelerine doğru düşer. Bu tip kullanımlar bütün performans sırasında çok fazla ortaya çıkar. Bu duruma örnek olarak Clark'ın analizlerinden alınan şekil 12 ve 13'ü gösterebiliriz.

The image shows a musical score for the second chorus of 'Alice in Wonderland' (1:25), measures 13 to 18. The score is in 3/4 time and features Piano and Acoustic Bass parts. Measures 13-15 show a melodic line in the piano and a bass line in the acoustic bass. Measures 16-18 show a more complex piano part with a triplet and a G7 chord.

Şekil 12: *Alice in Wonderland* (1:25), İkinci *Chorus*, 13 ile 18. Ölçü Arası (Clark, 2014: 59).

“LaFaro bu örnekte, 15. ölçüde başlayan ve ince ‘mi’ notasına kadar giden çıkıcı iki ölçülük bir motif çalar. Görünüşe göre Evans bu ritmik aktiviteyi önceden sezmiş ve LaFaro’ya bu motifi çalması için boşluk bırakmıştır. Kontrpuan içeren bu pasajın ilginç yanı müzisyenlerin seçtiği notalardır. Evans LaFaro’ya boşluk bırakmadan önce melodik cümlesini ‘sol’ notasında çözer. LaFaro bunu duymuş olmalı ki sekizlik notalarla çaldığı paterni 17. ölçüde aynı şekilde, ‘sol’ notasında çözümlenmiştir. Cevap olarak Evans yeni cümlesine yine aynı ‘sol’ notasıyla başlar ve LaFaro’nun cümlesinin melodik hareketini devam ettirir. Bu pasaj dinlendiğinde LaFaro melodik fikrini tamamlamış, Evans ise hemen ona cevap verip müzikal tartışmayı devam ettirmiş gibi görünmektedir.” (Clark, 2014: 39).

Bir diğer örnek LaFaro tarafından iki türlü taklit içermektedir. Burada Evans ikinci *chorus*’un B bölümünde bazı sekizlik notalardan sonra, 38. ölçüde üçlemeler içeren inici bir cümle çalar (şekil 13). LaFaro ise bir süredir çaldığı uzun notalara ara vererek Evans’ın az önce çaldığı ritmik cümleyi taklit eder. Bu durumu sıra dışı yapan Evans’ın daha önceden kullandığı cümle yapısını tekrar etmesiyle iki müzisyenin aynı anda aynı ritmik hareketi sergilemesine olanak tanınmasıdır. Ayrıca cümlelerin melodik hareketi inici ve çıkıcı olma yönünden aynıdır. Diğer taklit etme durumu ise, Evans inici bir hareketle cümlesini çözdükten bir vuruş sonra LaFaro’nun, piyanistin hareketini taklit ederek aynı ritmik ve melodik şekille kendi partisini çözümlenmesiyle ortaya çıkar.

Şekil 13: *Alice in Wonderland*, İkinci *Chorus* (1:52), 37, 38 ve 39. Ölçü (Clark, 2014: 45).

Takip eden örnek (şekil 14), trionun poli-ritim kullandığı bir bölümü gösterir. Burada Evans 41 ve 42. ölçüde dörtlemeler çalarken, Motian'ın $\frac{3}{4}$ 'lük zamanı belirtmeye devam etmesi, LaFaro'nun senkoplu eşliği ile bir araya gelerek müthiş bir poli-ritim örneği sergiler. 43 ve 44. ölçüde ise, Evans yoğunlukla sekizlik nota kullanımına geri dönerken, LaFaro sekizlik üçlemeler çalar. Motian ilk etapta senkoplu bir ritim çalıp $\frac{3}{4}$ 'lük zamanı belirtmeye geri döner. Sadece bu dört ölçüde bile grubun birbirini ne kadar iyi deinediğini ve aralarındaki uyumun empatik düzeylere ulaştığını görebiliriz.

Şekil 14: *Alice in Wonderland*, Üçüncü *Chorus* (3:06), 41 ile 44. Ölçü Arası

Benzer bir örnek beşinci *chorus*'un hemen hemen aynı bölümünde karşımıza çıkar fakat daha geniş bir alana yayılır. Şekil 15'te gösterilen örnekteki Evans, Motian

etkileşimi aslında *chorus*'un B bölümünün başından itibaren başlar (6:21). Daha sonra LaFaro'nun da katılımıyla 48. ölçüye kadar devam eder. Şekil 15 etkileşimin yoğunlaştığı 41. ölçüden başlar.

41. ölçüde Bill Evans onaltılık notaları ikileme şeklinde gruplayarak ilginç bir fikir sunarken Motian, Evans'ın sağ elindeki inici onaltılık notaların ilk notalarını vurgulayarak bu fikre destek olur. LaFaro önce sadece armonilerin kök seslerini çalsa da, 46. ölçüde bu ilginç ritmik fikri desteklemeye başlar.

The image shows a musical score for the fifth chorus of 'Alice in Wonderland' (6:30), measures 41 to 48. The score is arranged in two systems. The first system includes Piano (Piyyano), Kontrbas (Double Bass), and Davul (Drum). The second system includes Pno. (Piano), Bs. (Double Bass), and Dr. (Drum). The Piano part features a complex melodic line with a '2' indicating a doublet. The Kontrbas part provides a steady bass line. The Davul part features a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific drum hits. The Pno. part features a complex melodic line with a '2' indicating a doublet. The Bs. part provides a steady bass line. The Dr. part features a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific drum hits.

Şekil 15: *Alice in Wonderland*, Beşinci *Chorus* (6:30), 41 ile 48. Ölçü Arası

Parçanın tüm kayıtlarında Scott LaFaro'nun Bill Evans'a cevap verdiği motifsel etkileşimler neredeyse 4-5 ölçüde bir karşımıza çıkar. Dolayısıyla parçanın performanslarının motifsel ve makro-etkileşim açısından oldukça zengin olduğunu söyleyebiliriz.

4.3. My Foolish Heart

Victor Young'ın 1949 yılında aynı isimdeki film için bestelediği *My Foolish Heart* parçası A-B-A-C formunda olup 32 ölçüden oluşur. Aynı zamanda "16-16 formu" olarak da bilinen bu form sekizer ölçümlük cümle yapısına sahiptir. Parçanın Bill Evans Trio yorumu piyanonun *head* melodisinin 56 bpm'lik oldukça yavaş bir tempoda çalınması ile başlar. Scott LaFaro ve Paul Motian açılış *chorus*'u boyunca seyrek ve abartısız bir eşlik sağlar. Evans ikinci *chorus*'un ilk yarısında solo çalıp ikinci yarısında tekrar *head* melodisine döner. Son kadansın çözülüşü üzerine, grup melodinin açılış notalarının küçültülmüş bir yorumuyla başlayan, kısa bir *coda* çalar.

MY FOOLISH HEART

A

Amaj7 F#7(SUS4) F#7 Bm7 G#7

C#m7 C#7 F#m7 Bm7 E9(SUS4) E7(b9)

B

Amaj7 Em7 A7 Dmaj7 C#7(#9)

F#m7 F#m(maj7) B9(#11(SUS4) B7 E7

A2

Amaj7 F#7(SUS4) F#7 Bm7 G#7

C#7(SUS4) C#m7 F#m7 Bm7 Am7 G#m7 C#7

C

F#m7 Dm7 G9 Amaj7 D7 C#7 F#7

Bm7 F#m B7 E7 Amaj7

CODA

A7 F#7 B(SUS9) Dm7 C#m7 F#m7 B7 E7 A9

Şekil 16: *My Foolish Heart* Parçasının *Chorus* Formu

My Foolish Heart parçasının performansı, *chorus* formunun iki kez dönmesi ve ikinci *chorus*'un *turnaround* bölümünde başlayan *coda*'dan oluşur. İlk *chorus turnaround*'a kadar normal temposunda ilerler. İkinci *chorus* ise dörtlük nota ve sekizlik nota kullanımını arasında bir dalgalanma gösterir. Paul Motian ritmi rahatça belirtirken her 3-4 ölçüde bir stilini değiştirir. Motian, parçanın 16. ölçüsünde Bill Evans'ın kullandığı üçlemelere 17 ve 18. ölçüde başka üçlemelerle cevap verir.

Şekil 17: *My Foolish Heart*, Birinci Chorus (1:07), 16, 17 ve 18. Ölçü

Çalışmalarını Bill Evans Trio'nun, *double-time* içeren *ballad*'ları üzerine geliştiren Jamie Keesecker, şekil 18'de gösterilen örneğin *double-time* kullanımını ima ettiğini belirtir. Fakat burada göze çarpan bir diğer özellik; Evans'ın çaldığı üçlemelere LaFaro'nun başka üçlemelerle cevap vermesi ve bu durumun davul partisi ile poli-ritim yaratmasıdır. Ayrıca burada yine partilerin iç içe girmiş olması söz konusudur.

Şekil 18: *My Foolish Heart*, Birinci Chorus (1:49), 26 ve 27. Ölçü (Keesecker,

2016: 49).

İlk *chorus*'un *turnaround* bölümünde ise grup, dokuyu beraberce değiştirip mikro-etkileşim örneği sergiler. Dokusal değişimin rahatça anlaşılması için şekil 19, *turnaround* bölümünün bir ölçü öncesinden başlar.

Şekil 19: *My Foolish Heart*, Birinci *Chorus* (2:07), 30, 31 ve 32. Ölçü

Şekil 20'de *turnaround*'dan sonraki ikinci *chorus*'un ilk ölçülerini görmekteyiz. Örnekte Scott LaFaro önce dörtlük notalarla çalmaya başlayıp Bill Evans ve Paul Motian'ın devam ettirdiği üçlemeli cümlelere sakince eşlik eder. Daha sonra o da bu kullanıma katılır. İkinci ölçüde LaFaro, tiz perdelerde çaldığı kırık üçlemelerle Evans'a cevap verirken Motian ritmik tavrını bir ölçülüğüne değiştirirse de eşliğinin genel olarak destekleyici bir yaklaşımı olduğunu belirtmek gerekir.

Şekil 20: *My Foolish Heart*, İkinci *Chorus* (2:20), 1, 2 ve 3. Ölçü

Scott LaFaro'nun, Bill Evans'a cevap verdiği bir diğer *interplay* örneği aynı *chorus*'un 4 ile 9. ölçüleri arasında meydana gelir. Bu örnekte Evans cümlelerini bazı üçlemeli hareketlerle şekillendirirken LaFaro'nun aynı ritmik öge ile 4, 6 ve 8. ölçülerde Evans'a cevap verdiğini görürüz. Genellikle sakin bir şekilde eşliğini sürdüren Motian da zaman zaman bu etkileşime küçük dokunuşlarla dahil olur.

The image shows a musical score for the second chorus of "My Foolish Heart" (2:32), measures 4 to 9. The score is in G major and 4/4 time. It features three staves: Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Drums (D.). The Piano part has a complex melody with many triplets and slurs. The Bass part has a steady bass line with some triplets and a 'sharp' marking. The Drums part has a consistent pattern with some accents. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 39 and marked with a 'B' in a box.

Şekil 21: *My Foolish Heart*, İkinci *Chorus* (2:32), 4 ile 9. Ölçü Arası

Parçanın devamı etkileşim açısından daha sakin, destekleyici, tamamlayıcı bir yaklaşımda devam eder. Parçadaki *interplay* öğeleri makro ve mikro etkileşim örnekleri gösterse de birebir taklit içeren motifsels etkileşim örneği bulunamamıştır. Bu parçanın analizinde sunulan örneklerde Keesecker'ın trio transkripsiyonundan faydalanılmıştır (Keesecker, 2016: 95-101).

4.4. All of You

“Complete Village Vanguard Recordings, 1961” kayıtlarındaki beş set boyunca trio, Cole Porter’ın 1955 Broadway müzikali ve onun filme uyarlaması “Silk Stockings” için yazdığı *All of You* parçasını üç kez yorumlar. Aynı yıl piyasaya sürülen “Sunday at the Village Vanguard” albümünde sadece ikinci kayıt yer almıştır. Amerikan popüler şarkı kitaplarında da yer verilen bu standart, orijinal şarkı formunu ve nüansları ters düz etme ya da dönüştürme ile yeniden armonize etme çalışmalarına oldukça açıktır. Bu yüzden performanslar, zaman, form, ritim, armoni ve *interplay* konularında trionun anlayışına göre şekillenmiştir. Öyle ki kayıtlar parçanın orijinalini pek hatırlatmaz.

Michael P. Mackey, *Improvisation, Interaction and Intermusicality in the Bill Evans Trio* makalesinde bu parçayı incelemiş ve çeşitli yönlerden ele almıştır. Parçanın icrası ile ilgili şunları belirtir:

“Evans’ın açılışları, orijinal şarkı formunun karakteristik notalarından noksanıdır. Aslında parçanın orijinal melodisi, üçüncü kaydın son chorus’unda azıcık özetlenmesi haricinde bütün kayıtlarda kasten atlanır. Üç kaydın da gözden geçirilmesinden sonra, Evans ve LaFaro’nun melodiye sadık kalmak yerine parçanın orijinal armonik yapısına uygun geciktirmeler ve çevrimler kullandığını böylece şarkı formunu kendi temel yaklaşımlarıyla belirttiklerini görürüz. Solo chorus’ları boyunca doğaçlama ve *interplay* ortaya çıkarmak için bu konseptler kullanılmaya devam edilir. Aşağıdaki tablo kayıtlardaki head ve solo bölümlerinin armonik değişimlerini karşılaştırarak gösterir.” (Mackey, 2017).

HEAD FORM
SOLO VAR.

(G PEDAL ON HEAD)

$E_{MIN}^{11(b5)}/A$ A^{7ALT} D^{bMAJ9} $D^{b13(\#11)}$ $E_{MIN}^{11(b5)}/A$ A^{7ALT} $D_{MIN}^{7(b5)}$ $G^{7(\#9)}$

$D^{bMAJ7(\#11)}/A^b$ C_{MAJ7} A^{bMAJ7} $D^{b13(\#11)}$ $D^{b13(\#11)}/A^b$ C_{MAJ7} $(F^{7(b9)})$ $E_{MIN}^{11(b5)}$ A^{7ALT}

D_{MIN}^9 B_{DIM}^7 $E_{MIN}^{11(b5)}$ $F^{b13(\#11)}$ D_{MIN}^b E_{DIM}^7 D_{MIN}^7/F $G^{7(\#9)}$ G_{SUS}

D_{MIN}^9 $D^{\#DIM}^7$ G_{MIN}^b A^{7ALT} D_{MIN}^{11} G_{SUS}^{13} G^{7ALT} C_{MAJ}^9

F_{MAJ}^9 $F^{\#DIM}^7$ G_{MIN}^b A^{7ALT}

NOTE:

ON $E_{MIN}^{11(b5)}$, EVANS MOST OFTEN INCLUDES THE NATURAL 9TH ($F^{\#}$).

THE ALT (ALTERED) CHORDS INCLUDE ANY COMBINATION OF $b13$, $\#9$, AND/OR $b9$.

Şekil 22: *All of You* Parçasının Chorus Formu, Head ve Solo Bölümlerindeki Armonik Değişimler (Mackey, 2017).

Şekil 22’de de görüldüğü üzere parça 32 ölçülük A-B-A-C formundadır. Mackey’e göre, Evans özellikle parçanın head kısmında, yukarıda küçük parantezlerle gösterilen akor genişletmeleri ve değiştirmeleri kullanmıştır. Sağ eldeki akor düzenlemelerine (voicing) özellikle kök sesi ekleyerek, pedal sesi ve majör 7’lisi ile disonans sağlamak istemiştir. C bölümündeki armonik değişimler ise LaFaro’nun önderliğinde gelişir.

Ayrıca Mackey’nin müzikal analizlerine göre, trionun armonik yapısı üç kayıta da dışarıdan büyük ölçüde kusursuz görünür. Fakat partiyonların her birinin birbirleriyle iletişime girmeden, tek başına pek bir şey ifade etmediğini gösterir. Her versiyonda Bill Evans parçaya yalnız başına, sol elinin en alt sesinde “sol” ($G3$) pedal sesi ile başlar. Scott LaFaro 9. ölçüde girerek süregelen genişletme hissine bir seri pedal ses kullanımıyla devam eder, ta ki en sonunda ikinci A bölümünün 2. ölçüsünde, orijinal şarkı formuyla direkt ilgili olan tonik sesine ulaşmaya kadar.

Pettinger’e göre, Bill Evans, *All of You* parçasının yorumunda son chorus’a kadar ana melodiyi çalmaz (onu da tam olarak çalmaz). Başından itibaren kendi çalış stiline bu parça etrafında gezinmesini istemiştir. Burada açılış ifadesi kendi içinde bir macera iken, ikinci chorus motifsel gelişme açısından ders gibidir (Pettinger, 1998: 111).

Mackey'nin çalışmalarındaki *head*'in C bölümünün üç kayıt üzerinde incelemesi, her müzisyenin performansında gitgide daha fazla açıklayıcı olduğunu gösterir. Her kayıta Bill Evans grup arkadaşlarına farklı bir ritmik etki sağlar. Kayıttan kayıda çeşitlenen, bu farklı paternlerin tekrarları, Scott LaFaro ve Paul Motian'ın beklenen cevaplarına davetiye çıkarır. Taklit etmenin çeşitli seviyelerde kullanılması, ilk solo *chorus*'unda, doldurmalar, araya girmeler ile, eşit derecede önemli üç parti ortaya çıkmaktadır.

TAKE 1

Şekil 23: *All of You*, Kayıt 1 (0:32), Birinci *Chorus*, C Bölümü (Mackey, 2017)

TAKE 2

Şekil 24: *All of You*, Kayıt 2 (0:33), Birinci *Chorus*, C Bölümü (Mackey, 2017)

TAKE 3

Şekil 25: *All of You*, Kayıt 3 (0:38), Birinci *Chorus*, C Bölümü (Mackey, 2017)

Yukarıdaki şekillerde partilerin birbiriyle etkileşime girdiğinde, ritmik ve dokusal çeşitlenmeler ürettiğini ve bunların her kayıta değiştiğini görürüz. Bu durum

performansın spontane doğaçlama doğrultusunda geliştiğini doğrular. Mackey'e göre ilk ve üçüncü kayıt, noktalı dörtlük notalarla sağlanan, aynı üç ölçülük poli-ritimle başlar. Birinci kayıta basçı Scott LaFaro, dörtlük notalarla arpejler çalarak uzaklaşmadan önce Bill Evans'ın partisiyle "re" pedal sesinde birleşir. Aynı kayıt sırasında davulcu Motian, segmentin ilk, altıncı, yedinci ve sekizinci belirliğini zillerle vurgular fakat eşlik eden trampetin boşlukları doldurmasına ve kontrast yaratmasına da izin verir.

Üçüncü kayıta, her nasılsa ne Scott LaFaro ne de Paul Motian, Bill Evans'ın poli-ritmik hareketine katılır, bunun yerine bas partisi ve zil vuruşlarında birlik notalar tercih edilmiştir. İkinci kayıt, üçünden en farklı olanıdır. Evans, LaFaro ve Motian daha özgürce birbiri ardına hareket eder ve *groove* zamanın 'akıcı' hissini yansıtır. Evans'ın ikinci ve dördüncü vuruşlara aksan veren dörtlük notaları, orijinal zamana geri dönüşün habercisi olsa da LaFaro ve Motian vuruşun fazla aşikar bildirilmesinden sakınırlar, ta ki bir sonraki *chorus*'un son vuruşunun yarısına kadar. Aslında bu son iki ölçü sırasında müzisyenler arasındaki etkileşim, her kayıta ilk solo *chorus*'una dikkat çekici bir giriş yapılmasına yardımcı olur. İlk iki kayıt sırasında Evans'ın düz sekizlik notaları, diğer müzisyenlerin sağladığı başarılı *swing groove*'u ile kontrast yaratır. Motian bu geçici durumu, ilk kayıta, düşük zaman aksanlı onaltılık (*swing* hissi vermeyen) notaları, *groove* içinde sunarak destekler. İkinci kayıta ise ritim hep beraber tasarlanarak çalınır. Üçüncü kayıta Motian her nasılsa oldukça güçlü bir *swing* hissi yaratan, bir ölçülük üçlemelerle, parça üzerindeki etkilerini genişletirken LaFaro ve Evans'a, ilk solo *chorus*'una giden bu C bölümünün son iki ölçüsünde *swing*'i sürdürmekten başka seçenek kalmaz (Mackey, 2017).

Mackey'in sunduğu birçok örnekte bas armonik yürüyüşe karar vererek yeni etkileşim yolları açar. Bu örneklerden biri şöyledir:

"İlk solo *chorus*'u sırasında formun aynı yerinde, bas, armonik ilerleyişin temposunu ve perdesini etkiler. Aşağıdaki örnekte (şekil 26), 2. ve 3. ölçüdeki 'fa-fa#-sol' yürüyüşü Emin7(b5)'i, 4. ölçüye kadar geciktirerek, 5. ölçüdeki Dmin'e geri dönüşü yumuşatır. Aynı zamanda Evans'ın 2. ve 3. ölçüdeki F7-C7 voicing'leri, LaFaro'nun altta yürüyen partisiyle birleşerek F7-F#dim7-Gmin13 armonilerini ortaya çıkarır."

The image shows a musical score for the second chorus of 'All of You' by Mackey. It consists of two staves: Piano and String Bass. The Piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The String Bass part has a steady bass line. Chords are labeled above the Piano staff: D MIN 9, F 7, F 7/F #, G MIN 13, E MIN 7(b5), and D MIN 11. There are triplets in the Piano melody and a 'sua' marking in the String Bass part.

Şekil 26: *All of You*, Kayıt 1 (1:13), İkinci *Chorus*, C Bölümü (Mackey, 2017).

Mackey'nin analizlerine ek olarak, ikinci ve üçüncü ölçüdeki Evans'ın inici partisine karşın LaFaro'nun çıkıcı bir parti çalması kontrast yaratarak makro-etkileşimi gösterir. Ayrıca sololarda Bill Evans'ın cümleleri, standart 8 ölçülük cümle yapısına göre şekillenmez. Trioda eşit seslendirilmiş üç parti, tonaliteleri, ritim ve melodileri üst üste getirerek aynı anda zıtlıklar yaratıp birbirine karıştırır. Her müzisyen, şarkının yapısını özgürce yorumlayıp kendi enstrümanın rollerini daha da genişletilmiş bir çatıda sunarak, 32 ölçülük şarkı formatının alışılmış 8 ölçülük cümle yapısı kullanımını bir kenara atar ve çeşitli jestsel katmanlarla onu gölgede bırakır. İlk solo *chorus*'unun başlangıcında Motian'ın tahmin edilemez eşliği ve LaFaro'nun perdesel değişimlerle kombinasyonu, pedal sesleri ve çift sesli yaklaşımları formda aniden anlam karmaşası yaratır.

Mackey; “Bu ilk kayıta Motian'ın çalımındaki iki şey, piyano ve bas etkileşiminin anlaşılabilirliğini maskeleyen davulların daha belirgin biçimde var olmasına sebep olur.” diye belirtir ve devam eder:

“Fırçaların baştan sona kadar özel kullanımı ve görünüşe göre sonsuz sustain'e sahip olan, cızırdayan ride zili. İkisi de parçanın bütün etkisine katkı sağlamaktadır. Evans ve LaFaro arasındaki etkileşim ikinci chorus boyunca öyle aktiftir ki ikili fikirlerini durmadan değiş tokuş edip üst üste getirerek neredeyse büsbütün birbirlerine karşı gibi görünürler. Aşağıdaki örneklerde (şekil 27-29), ikilinin arasındaki ilişkiyi açıklama amacıyla Evans'ın sağ eli ile bas partisini bir araya getirilmiştir. Performansın bazı zamanlarında Evans ve LaFaro geçici olarak birbirine yer bırakmak için çalmasını sadeleştirir ya da beraber çalar. Ayrıca örneklerde iki partinin bir araya getirilmesi ritmik ve tonal disonans sağlar.”



Şekil 27: *All of You*, Kayıt 1 (1:18), İkinci *Chorus*, 30, 31 ve 32. Ölçü (Mackey, 2017).

Şekil 27'de Bill Evans ikinci *chorus*'u bir kadansla bitirirken (G7alt - Cmaj13), Scott LaFaro tiz perdelerde sekizlik notalarla çalınan, dört notalık bir rif ile bütün *chorus*'u piyano-bas diyaloguna dönüştürür.

Üçüncü *chorus*'ta Bill Evans'ın solosu ve Scott LaFaro'nun melodik cümlelerle cevaplar vermesi devam eder. Şekil 28 bu etkileşimi açıkça göstermektedir.



Şekil 28: *All of You*, Kayıt 1 (1:22), Üçüncü *Chorus*, 1 ile 8. Ölçü Arası (Mackey, 2017).

Mackey bu örneği şöyle açıklar:

“Scott LaFaro yürüyen bas partisine geri dönerken Bill Evans, tekrar girmeden önce bir anlığına duraksar. LaFaro bir süre orada kalır ve bir başka dört notalık rif çalar. Bu sırada Evans bir kez daha başçısı için kenara çekilir. İkili, ilk A kısmı bitmeden bir kez daha, görünürde hiçbir armonik anlaşma olmadan pozisyon alır.”

Takip eden örnek, aynı *chorus*'un B bölümünde Bill Evans'ın düz sekizlik, dörtlük ve noktalı dörtlük notalarına, Scott LaFaro'nun uzatılmış çift sesli notalar içeren

bir eşlikle karşılık vererek zaman hissini sarkıtmasıyla devam eder. Evans'ın *swing*'e geri dönüşü diyalogun devamının sağlanmasına sebep olur.

The image displays two staves of musical notation for the piece 'All of You'. The top staff is labeled 'PNO.' and the bottom staff is labeled 'Bs.'. The first section is marked 'STRAIGHT' and features a piano melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second section is marked 'SWING' and shows a more complex piano melody with triplets in the right hand and a bass line in the left hand. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Şekil 29: *All of You*, Kayıt 1 (1:32), Üçüncü *Chorus*, 9 ile 16. Ölçü Arası (Mackey, 2017).

Mackey'nin örneklerinde de Bill Evans, Scott LaFaro ve Paul Motian arasındaki motifsel ve ritimsel etkileşimi açıkça görmekteyiz. Grubun parçadaki etkileşimlerinde temel olarak kontrpuan, poli-ritimler, soru-cevaplar, boşluklarda araya giren cümleler, dokusal kontrast gibi öğeler kullandığını söyleyebiliriz.

4.5. My Romance

Bir Richard Rogers bestesi olan parça 1935 yılında "Jumbo" müzikali için bestelenmiştir. Yıllar boyunca birçok sanatçı tarafından yorumlanan parça, 32 ölçülük A-B-A-C formundadır. Parçanın Bill Evans Trio yorumunda bu kez orijinal tema açıkça duyulur ve parça iki kayıta da Evans'ın serbest ritimli girişi ile açılır. İlk kayıta hem Scott LaFaro hem de Paul Motian ikinci *chorus*'ta eşlik etmeye başlarken, ikinci kayıta LaFaro ikinci A bölümünde piyaniste cevap veren eşliğine başlar. Motian ise yine ikinci *chorus*'ta onlara katılır. Şekil 30 ve 31'de parçanın giriş *chorus*'u ve devamındaki solo *chorus*'larında kullanılan armonik değişimleri görebilirsiniz.

MY ROMANCE

BILL EVANS INTRO

A $\frac{4}{4}$ $G^{13}(SUS4)$ $G7(\sharp 11)$ C^{maj7}/G G^{13} E^m7 $E^b\circ$ D^m7 G^{13} $G^9(\sharp 5)$

5 $C^6/9$ A^b/A E^9 A^m9 $E7$ A^m7 $E7(\sharp 9)$ G $A7(\flat 13)$ D^m7 G^{13} $G^7_{ALT.}$

B 9 C^{maj7} C^{13} $F^6/9$ $E7(\flat 13)$ C^{maj7} G^m7 C^{13} $F^6/9$ C^9 G^m13

13 B^{13} $B7(\sharp 11)$ E^m B^bm^{11} A^m9 $D(SUS4)$ $D^{13}(\flat 9)$ $G7(SUS4)$ $G^7_{ALT.}$

A2 17 C^{maj7} $F^{maj7}(\sharp 11)$ E^m7 $F7$ E^m7 $E^b\circ$ D^m7 A^b13 G^{13} $G^9(\sharp 5)$ $C^6/9$ $G^{\sharp\circ}$

21 A^m9 $E7(\sharp 9)$ A^m9 $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 13)$ D^m9 G^{13} G^m9 C^{13}

C 25 F^m7 $E7(\sharp 9)$ $A7(\flat 13)$ D^m $C^{\sharp m}$ C^m7 $C^m(maj7)$ B^m $B^b9(\sharp 11)$ A^m9 D^{13}

29 C^{maj7} D^m9 C^{maj7} D^m9 C^{maj9}

Şekil 30: My Romance Parçasının Giriş Chorus'u

MY ROMANCE
SOLO CHORUS

1
[A] 4/4 Cmaj7 Fmaj7 Em7 Eb°7 Dm7 G7 Cmaj7 E7
A7 Db7

5
Am7 E7 Am7 A7 Dm G7 Cmaj7 C7
Db7 C PED.

9
[B] Fmaj7 Bb7 Cmaj7 C7 Fmaj7 Bb7 Cmaj7
C PED.

13
F#°7 B7(b9) Em7 Bb7 Am7 D7 Dm7 G7

17
[A2] Cmaj7 Fmaj7 Em7 Eb°7 Dm7 G7 Cmaj7 E7

21
Am7 E7 Am7 A7 Dm G7 Cmaj7 C7
E PED.

25
[C] Fmaj7 A7 Dm7 Dm7/C Bm7(b9) E7(b9) Am7 Ab7

29
Cmaj7/G Am7 Dm7 G7 C6 Am7 Dm7 G7
C PED.

Şekil 31: *My Romance* Parçasının Solo Chorus Formu

İkinci kayıt ilkinine göre daha lirik bir üslupla daha keşifçi bir yaklaşım içerir. Kayıtlardaki etkileşimler benzerlik gösterdiğinden bu parçanın analizleri ikinci kayıt üzerinden yapılmıştır. Scott LaFaro ve Bill Evans'ın parçanın performansındaki genel tavrı *kontrpuantal* ve sürekli makro-etkileşim ve motifsel etkileşim örnekleri gösteren bir yaklaşım sergiler. LaFaro sürekli inici ve çıkıcı melodilerle Evans'ın partisini süsler,


cevap verir, adeta konuşur gibi yapılan doğaçlama söz konusudur. LaFaro aynı zamanda birçok armoniyi *tritone* yaklaşımıyla ya da akorun kök ses dışındaki dereceleriyle belirterek yeni armonilerin ve fikirlerin açığa çıkmasında rol oynar. Şekil 32 ve 33 bu tür *interplay* örneklerini gösterir.



The image shows a musical score for Piano and Kontrbas (Double Bass) for the piece 'My Romance'. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The Piano part is written in the treble clef and the Kontrbas part is written in the bass clef. The Piano part starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) and then moves to a series of eighth notes (F#4, A4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4). The Kontrbas part starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) and then moves to a series of eighth notes (F#4, A4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4).

Şekil 32: *My Romance*, Kayıt 2 (0:57), İkinci *Chorus*, 1 ile 5. Ölçü Arası

Yukarıdaki örnekte Bill Evans solosunu sekizlik notalarla başlayan üç ölçümlük bir cümleyle açar. Cümle biter bitmez LaFaro kalın perdelerdeki eşliğini bırakıp piyaniste cevap verir. Buradaki cevap tamamlayıcı bir niteliğe de sahiptir. LaFaro 4. ölçüde başlayan cümlesini 5. ölçüde çözümlyerek sözü tekrar Evans'a bırakır.



The image shows a musical score for Piano (Pno.) and Bs. (Double Bass) for the piece 'My Romance'. The score is in 4/4 time and consists of two measures. The Pno. part is written in the treble clef and the Bs. part is written in the bass clef. The Pno. part starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) and then moves to a series of eighth notes (F#4, A4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4). The Bs. part starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) and then moves to a series of eighth notes (F#4, A4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4). Both parts feature triplets in the second measure.

Şekil 33: *My Romance*, Kayıt 2 (1:10), İkinci *Chorus*, 9 ve 10. Ölçü

Aynı *chorus*'unun 9. ölçüsünde ortaya çıkan *interplay* örneğinde Scott LaFaro, Bill Evans'ın bir sonraki cümlesini geliştirmesinde fikir vermiş olabilir. Evans 9. ölçünün başında daha önceden başladığı cümlesini bitirir. LaFaro hemen araya girerek üçlemeli bir motif sunar. Evans bunu duyarak kendi cümlesini LaFaro'nunkine benzer bir şekilde üçlemelerle düzenler. Bu pasaj dinlendiğinde Bill Evans, LaFaro'nun cümlesini devam ettirmiş izlenimi vermektedir.

Benzer bir örnek aynı *chorus*'un 25. ölçüsünde de görülür. Evans üçlemelerle cümlesini bitirdikten hemen sonra Scott LaFaro üçlemelerle cevap verir (1:35). Başçı ile piyanist arasında gelişen bu tarz örnekler hepsini gösteremeyeceğimiz kadar çoktur.

Şekil 34'te gösterilen üçüncü *chorus*'un 21. ölçüsünde Bill Evans, Scott LaFaro ve Paul Motian arasında poli-ritim kullanımını da içeren yoğun bir *interplay* durumu görülür (2:20). Buradaki durum aynı zamanda Rinzler'in "zirve noktasını karşılama" dediği türden bir etkileşime de benzer. Çünkü burası gerçekten Evans'ın solosunun zirveye ulaştığı andır ve LaFaro ile Motian'ın eşliği, *chorus*'lar ilerledikçe yükselerek Evans'ı bu noktaya müthiş bir şekilde taşımıştır.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Drums (Dr.). The score is in 4/4 time and covers measures 21 to 24 of the third chorus. The Piano part has a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The Bass part has a melodic line with triplets. The Drums part has a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

Şekil 34: *My Romance*, Kayıt 2 (2:20), Üçüncü *Chorus*, 21 ile 24. Ölçü Arası

Bill Evans'ın solosunu zirveye taşırken kullandığı üçlemeleri duyan Paul Motian, bunlara 23. ölçüde kendi üçlemeleriyle cevap verir. Ayrıca Motian'ın bütün örnek boyunca *backbeat* olarak 4/4'lük zamanı belli eden eşliği ve LaFaro'nun, Evans'ın üçlemelerine yoğunlukla sekizlik notalar kullanarak karşılık vermesi poli-ritim yaratır. 24. ölçüde Evans cümlesini çözer çözmez LaFaro kendi fikrini belirten bir motif çalar.

Dördüncü *chorus*'un aynı yerinde Evans sağ eli ve sol eli arasında poli-ritim yaratan ilginç bir cümle çalmaya başlar. LaFaro ve Motian bu kez daha sakin bir eşlikle Evans'ın ritmik fikrine kontrast yaratır (3:10).

Şekil 35'te ise, beşinci *chorus*'un 8. ölçüsünde bu kez Scott LaFaro, sekizlik üçlemelerle ritmik bir fikir sunar. 9. ölçüde Paul Motian'ın da bu fikre katılmasıyla büyük üçlemelere dönüşen motif 12. ölçüye kadar beraber çalınır. Bill Evans ise 9 ve 10.

ölçüde bu etkileşimin üçlemelerine şöyle bir değinse de genellikle bağımsız bir şekilde solosuna devam eder.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Drums (Dr.). The Piano part is in the treble clef and features a melodic line with triplets and eighth notes. The Bass part is in the bass clef and features a rhythmic line with triplets and eighth notes. The Drums part is in the bass clef and features a rhythmic line with triplets and eighth notes. The score is for a 7-measure section.

Şekil 35: *My Romance*, Kayıt 2 (3:40), Beşinci *Chorus*, 7 ile 10. Ölçü Arası

Beşinci *chorus* 'un sonunda, Bill Evans'ın solosunu bitirmesiyle Scott LaFaro'nun solosu başlar. Başçının solosu boyunca Evans genellikle temayı belirten sade bir eşlik sergiler. Bu bölümde etkileşim görülmez. LaFaro'nun kısa solosundan sonra *head* bölümüne tekrar dönülür ve parça küçük bir *coda* ile biter.

4.6. Some Other Time

Leonard Bernstein'ın "On the Time" müzikali için bestelediği *Some Other Time* standardı, 32 ölçülük A-A-B-A formunda olan bir başka *ballad* örneğidir. Vanguard kayıtlarında bu parça biraz daha orta hızda çalınarak Bill Evans'ın giriş niteliğinde eşliksel akorları ve LaFaro ile Motian'nın sade eşliği ile açılır. Dört ölçülük bu açılıştan sonra Evans *head* melodisini çalmaya başladığında LaFaro eşliğindeki ritimsel öğeleri daha aksak bir modda devam ettirir. Motian ise A bölümlerinde zillerle eşlik ederken B bölümünde fırça hareketleri yoğunlaşmaya başlar. *Head* bölümünden sonra Evans'ın solosu parçanın A-A-B bölümleri boyunca devam eder fakat son A bölümü, köprü görevi gören, dört ölçülük başka bir bölümle değiştirilir. Bu köprüden sonra *head*'in sadece son A bölümü çalınarak parça sonlandırılır.

SOME OTHER TIME

The image shows a musical score for the chorus of 'Some Other Time' in 4/4 time. The score is written in treble clef and consists of six staves. The first staff is labeled 'A' and contains the first two measures of the chorus. The second staff contains measures 3 through 7. The third staff contains measures 8 through 10, with a first ending bracket over measures 9 and 10. The fourth staff is labeled 'B' and contains measures 11 through 13. The fifth staff contains measures 14 through 16. The sixth staff contains measures 17 through 19. The score includes various guitar chords such as G7(SUS4), Cmaj7, C7(SUS4)/G, D/F#, Fm6, Em7, A7(SUS4), Dm7, G7(SUS4), Abmaj7, Eb(SUS4), Abmaj7, Eb7(b9), Abmaj7, Amaj7(#11), Abmaj7, G7(b13), Cmaj7, Em7, Am7, D(SUS4)/G#, Dm7, G7(SUS4), and D.C. The score ends with a double bar line and the word 'FINE'.

Şekil 36: *Some Other Time* Parçasının Chorus Formu

Scott LaFaro, Bill Evans'ın solosunun başında, kontrbasın en ince notalarıyla ilginç bir patern çalar. Devamında ise ikilik ve dörtlük notalarla eşlik eder ve yer yer bazı boşlukları doldurur. Jamie Keesecker parçadaki *double-time* uygulamaları ile ilgili şunları söyler:

“Bill Evans'ın piyano solosu ağırlıklı olarak *double-time* ritminde hareketlere dayanır. Köprüden iki ölçü önce çaldığı patern acelite ile ileri sürme hissi yaratır. LaFaro ve Motian *double-time*'a ikilik vuruş hissine düşerek cevap verir. Motian dosdoğru *double-time* paterni çalmaktan kaçınır. Bunun yerine açıkça *double-time*'i dörtlük vuruş derecesinde ritmik nabız olarak belirtir; özellikle trampetteki aksanlar ile vuruşu belli eder fakat hi-hat pedalının yerleştirilmesi, *double-time* hissi ile orijinal zamanın backbeat'ini vurgulama arasında sürüklenir. Sonuç bir çeşit 'hibrit vuruş' olur fakat LaFaro'nun *double-time*'de dörtlük notalarla swing eden bas partisi tartışmasız bir *double-time* hissiyatı ortaya çıkartır. Köprüünün yedinci ölçüsü (1:40) orijinal tempoya göre kısa bir duruş anı içerir, bu sırada Motian'ın son ölçüde devamlı cızırdayan zili altına LaFaro pizzicato tremolo yapar ve tekrar orijinal tempoya dönülür. Bu, açılış eşliğinde olduğu gibi, formun son A bölümünden önce, kısa bir ara bölüme liderlik eder.” (Keesecker, 2016: 27).

Parça genel olarak sakin seyreder ve grubun sürekli kullandığı mikro ve makro-etkileşimsel hareketlerin dışında sıra dışı bir durum olmaz. Motifsel etkileşim örneklerine ise rastlanmamıştır.

4.7. Solar

Miles Davis'in, 1954 "Walkin" albümünden *Solar* parçası ise 12 ölçümlük bir formdadır. Giriş melodisi Evans'ın kendi armonize etme tarzına göre çalınırken LaFaro'dan bu melodiye cevaplar gelir. *Head* bölümünden sonra Evans, solosunu oktavlarla şekillendirirken solonun iki *chorus*'u boyunca LaFaro bariz bir şekilde *head* melodisine gönderme yapan bir eşlik sergiler. LaFaro ve Motian'ın da sololarından sonra *head* bir kez daha çalınır ve müthiş bir *coda* ile parça son bulur.

SOLAR

The image shows the chord progression for the Solar Chorus in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The chords are C^m(maj7), G^m7, and C⁷. The second staff starts with a treble clef and a measure rest (5). The chords are F^{maj}7, F^m7, and B^b7. The third staff starts with a treble clef and a measure rest (9). The chords are E^bmaj7, E^bm⁷, A^b7, D^bmaj7, and D^m7(b9) G⁷(b9). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 37: *Solar* Parçasının *Chorus* Formu

Scott LaFaro'nun veya Bill Evans'ın çaldığı bir cümleye diğerinin cevap vermesi ya da melodik şeklini taklit etmesi, parçanın performansında yoğunlukla ortaya çıkar. Cevap verilen cümleler orijinal cümle tamamlandıktan kısa süre sonra ya da cümle hala devam ederken ortaya çıkabilir. Parçanın başından sonuna kadar LaFaro genellikle Evans'la aynı melodik anlayışı yansıtır.

Şekil 38'de, ikinci *chorus*'un sonunda Bill Evans çaldığı tekrar eden ritmik paterni bitirince LaFaro'nun sekizlik notlarla üçüncü *chorus*'un başına dek uzanan çıkıcı bir cümle çaldığını görürüz. Bu çıkıcı cümle üçüncü *chorus*'ta iki ölçü daha devam eder. Fakat ritmik patern noktalı dörtlük ve sekizlik notaların kullanımı ile genişletilmiştir. Evans ilk başta LaFaro'ya boşluk bıraksa da daha sonra LaFaro'nun çalmaya devam ettiği figürün melodik yönünü taklit eden kendi cümlesine başlar.

Şekil 38: *Solar*, İkinci Solo Chorus'u (0:51), 10, 11 ve 12. Ölçü - Üçüncü Solo Chorus'u 1, 2 ve 3. Ölçü (Clark, 2014: 40)

Dördüncü chorus'un 6. ölçüsünde ise (şekil 39) Scott LaFaro büyük üçlemelerle çıkıcı bir motif çalmaya başlar. Bu motif “do” ve “sol” notaları arasında değişerek armoniye kararsız bir his kazandırır ve pedal görevi görür. LaFaro 8. ölçüde “do bemol” çaldıktan hemen sonra durur. Bu kısa aradan sonra LaFaro aynı ritmik aracı bu kez “sol” ve “si bemol” ile pedal yaratarak tekrar kullanır. 11. ölçüde cümleyi “re bemol”de tamamlar. 9. ölçüde LaFaro bu motifi tekrar çalmaya başladığında Bill Evans onu taklit eder. Evans bu motifi armoniyi açıkça belirterek kullanırken 11. ölçüde LaFaro kendi motifini “re bemol”le çözümledikten iki vuruş sonra Evans da kendi cümlesini tamamlar.

The image shows a musical score for the 4th chorus of 'Solar' by Miles Davis, specifically measures 6 through 11. The score is written for Piano and Acoustic Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The Piano part features a melodic line with triplets and rests, while the Acoustic Bass part provides a steady eighth-note bass line. Chord changes are indicated above the staff: Fmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ebm7, Ab7, and Dbmaj7. Measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, and 11 are marked below the staff.

Şekil 39: *Solar*, Dördüncü *Chorus* (1:12), 6 ile 11. Ölçü Arası (Clark, 2014: 47).

Bir diğer örnekte (şekil 40), Scott LaFaro, beşinci *chorus*'un 2. ölçüsünden itibaren genellikle ikili aralıklarla ilerleyen melodik bir parti çalar. Bu paterne sekiz ölçü boyunca yazılan armonileri yorumlayarak devam eder. Daha geniş aralıklı atlayışlar yapmaktan kaçınmak adına armoniye uyum sağlayan (*tritone substitution*) vekil akor değişimleri kullanılır. İlk beş ölçüde Bill Evans küçüklü büyüklü aralıkları solosunun bir parçası olarak kullanmaktadır. Fakat 7. ölçüde solosunda bıraktığı ufak boşluktan sonra Evans, hemen melodik fikirlerini temel olarak ikili aralıkların kullanımıyla sunmaya başlar. Bu seçimi LaFaro'nun çaldığı partiye cevap vermek ve melodik hareketi belli etmek amacıyla yapmış olabilir. Bununla birlikte Evans'ın 4. ölçünün sonunda çalmaya başladığı motifi LaFaro 7. ölçüde aynı şekilde tekrar etmiştir. Bu durum motifsel etkileşimi gösterir.

Şekil 40: *Solar*, Beşinci *Chorus* (1:21), 2 ile 9. Ölçü Arası (Clark, 2014: 41)

Şekil 40: *Solar*, Beşinci *Chorus* (1:21), 2 ile 9. Ölçü Arası (Clark, 2014: 41)

Sonraki örneğin ilk ölçüsünde (şekil 41) ise Bill Evans'ın melodik cümle yapısındaki temel ritmik element neredeyse sürekli büyük üçlemeler içerir. 6. ölçüde Evans ritmi sekizlik notalarla değiştirir. Fakat kısa süre sonra LaFaro da kendi cümlelerindeki ritmik yapıyı değiştirip 7. ölçüye kadar büyük üçleme kullanır.

Şekil 41: *Solar*, Altıncı *Chorus* (1:34), 2 ile 7. Ölçü Arası (Clark, 2014: 23)

Şekil 41: *Solar*, Altıncı *Chorus* (1:34), 2 ile 7. Ölçü Arası (Clark, 2014: 23)

Yedinci *chorus*'un son ölçüsünde (şekil42), Scott LaFaro devamlı büyük üçlemeli dörtlük notalar kullanmaya başlar. Sekizinci *chorus*'un başındaki ikilik nota hariç bu paterne 5 ölçü daha devam eder. Bill Evans bu ritmik motifi belirginleştirmek için sekizinci *chorus*'un 2. ölçüsünde kendi ritmik paternini büyük üçlemelerle değiştirir. Böylece 3 ölçü boyunca iki müzisyen büyük üçlemelerle birleşmiştir. Sekizinci *chorus*'un, 5. ölçüsünün ilk vuruşunda ikisi de cümlesini çözer.

The image shows a musical score for Piano and Acoustic Bass. The Piano part is written in treble clef and the Acoustic Bass part is written in bass clef. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The 12th measure of the 7th chorus is shown, followed by the first five measures of the 8th chorus. The Piano part features triplet patterns in the right hand and eighth notes in the left hand. The Acoustic Bass part features triplet patterns in the right hand and eighth notes in the left hand. The measures are numbered 12, 1, 2, 3, 4, and 5. The chord symbols are Dm7(b9), G7, Cm(maj7), Gm7, C7, and Fmaj7.

Şekil 42: *Solar*, Yedinci *Chorus* (1:57), 12. Ölçü - Sekizinci *Chorus* 1 ile 5. Ölçü Arası (Clark, 2014: 32).

Makro-etkileşimin başka bir versiyonunu içeren şekil 43'teki örnekte, Bill Evans melodik bir pasajı 1. ölçünün sonunda bitirmektedir. LaFaro bu çözümlenin farkına varır ve sekizlik notalarla kısa bir motif çalar. Evans'ın bir sonraki cümlesinin başlamasıyla başçı uzun notalar çalmaya geri döner. Bu cümlenin hızlıca çözülmesinin ardından Evans solosunda bir boşluk daha bırakır ve LaFaro tekrar tiz perdelere atlayıp kısa bir motif çalar. Buradaki *interplay* tarzı soru-cevap şeklindedir ve parçanın tamamında sıkça görülür.

Şekil 43: *Solar*, Sekizinci *Chorus* (2:04), 6 ile 10. Ölçü Arası (Clark, 2014: 64).

Bir sonraki örnekte (Şekil 44) Scott LaFaro, Bill Evans tarafından çalınan bir cümleyi taklit eder. On üçüncü *chorus*'un başında Evans do minör arpej ile yukarı doğru çıkan yeni bir melodik cümleye başlar. Sekizlik notalardan oluşan temel ritmik patern açıkça akoru heceler ve sonunda tutulan notalar melodik cümlelerin zirve noktasının vurgulanmasına yardım eder. LaFaro hemen bu fikri aynı melodik hareket ve ritmik yapı ile taklit eder ve bir sonraki ölçüde, aynı pozisyonda, cümlelerin kendince bir versiyonunu çalar. LaFaro 3. ölçüde cümlesine Evans'ın 1. ölçüde başladığı nota ile başlasa da diğer nota seçimlerini Gmin7(b5) armonisini yansıtmak üzere yapar. LaFaro bu melodik fikri, 4. ölçüde aynı cümleyi tekrar ederek devam ettirir. Bu kez nota seçimleri, açıkça o ölçüde ortaya çıkan C7b9 armonisini işaret eder. 6. ölçüde aynı ritmik motifi melodik öğeleri değiştirerek çalar ve tonik ses olan "fa" notasına doğru inerek çözer. Böylece motifler arası etkileşim ile bir kez daha karşılaşırız.

The image displays a musical score for the piece 'Solar' by Bill Evans. It is divided into two systems, each with three measures. The first system (measures 1-3) features a Piano part with a treble clef and an Acoustic Bass part with a bass clef. The Piano part has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Chords Cm(maj7) and Gm7(b5) are indicated above the piano part in measures 1-3. The Acoustic Bass part has a bass clef and a 4/4 time signature. The second system (measures 4-6) features a Pno. part with a treble clef and a bass clef. The Pno. part has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Chords C7 and Fmaj7 are indicated above the piano part in measures 4-6. The Acoustic Bass part has a bass clef and a 4/4 time signature.

Şekil 44: *Solar*, On Üçüncü *Chorus* (3:14), 1 ile 6. Ölçü Arası (Clark, 2014: 48).

Yukarıdaki örneklerde Bill Evans ve Scott LaFaro'nun makro-etkileşim ve motifsels etkileşim öğelerini sıklıkla kullandığını bir kez daha görüyoruz. Mikro-etkileşim, grubun performansında temel olarak bulunduğu için bunu her parçada belirtmeye gerek yoktur. Parçanın modern yapısı ve dokuz dakikaya yakın bir uzunlukta çalınmış olması *interplay* öğelerinin yoğun olmasına ve konuşur gibi yapılmış bir müziğin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bununla beraber LaFaro'nun yine birçok kez kök sesle beraber akoron diğer seslerini ve *tritone substitution* değişimlerini kullandığını görüyoruz.

4.8. My Man's Gone Now

1935 yılında George Gershwin tarafından yazılmış olan parça, orijinalinde sonradan filmi de çekilen "*Porgy and Bess*" operası için bestelenmiş bir *aria*'dır. Resim 6'da Bill Evans'ın parçayı armonik olarak nasıl yorumladığını ve parçanın *chorus* formunu kendi el yazısı ile görürüz.

The image shows two systems of a musical score for 'My Man's Gone Now, İkinci Chorus (1:24), Vamp Bölümü'. The first system includes staves for Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Drums (Dr.). The Pno. part has a treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with triplets and a dense harmonic accompaniment. The Bs. part has a bass clef and a key signature of one sharp (F#), with a steady bass line and chords. The Dr. part has a drum set icon and a simple, rhythmic pattern with a diamond symbol indicating a specific drum sound. The second system continues the same arrangement, with the Pno. part showing more complex melodic and harmonic development, the Bs. part providing a steady bass line, and the Dr. part maintaining the simple rhythmic pattern.

Şekil 46: *My Man's Gone Now*, İkinci *Chorus* (1:24), *Vamp* Bölümü

Vamp bölümüne geçişle parçanın dokusu değiştirilmiştir. Şekil 46'da gösterilen örneğin 3. ölçüsünde LaFaro ritmik olarak çeşitlilik yaratarak piyanistin solosunu desteklemiştir İleri doğru itme hissini ve *double-time*'ı andıran bu hareket mikro ve makro-etkileşim içerir.

Şekil 47'de ise, Bill Evans'ın solosunun B kısmında Paul Motian'ın da aktifleşmesi ile *double-time* hissi verildiğini, aynı zamanda Motian'ın çaldığı senkoplu ritim ile Evans'ın üçlemeleri ve LaFaro'nun ikilik notalarının bazı poli-ritimler ortaya çıkardığını görürüz.

The musical score for Şekil 47 consists of three staves: Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Drums (Dr.). The piano part is written in treble and bass clefs, featuring a complex texture with triplets and a melodic line. The bass line is written in bass clef and features a melodic line with a few triplets. The drums play a simple pattern with a snare drum and a cymbal.

Şekil 47: *My Man's Gone Now*, İkinci Chorus (1:54), B Bölümü

Hemen devamında (şekil 48) LaFaro bu üçlemelere cevap verir ve birkaç ölçü daha bu üçlemeleri pedal sesi olarak çalar.

The musical score for Şekil 48 consists of three staves: Piano (Pno.), Bass (Bs.), and Drums (Dr.). The piano part is written in treble and bass clefs, featuring a complex texture with triplets and a melodic line. The bass line is written in bass clef and features a melodic line with a few triplets. The drums play a simple pattern with a snare drum and a cymbal.

Şekil 48: *My Man's Gone Now*, İkinci Chorus (2:00), B Bölümünün Devamı

Tekrar A bölümünün gelmesiyle müzik sakinleşir ve Bill Evans'ın solosunun ikinci *chorus*'u daha sakin geçer. Scott LaFaro'nun dokunaklı solosu sırasında Bill Evans ve Paul Motian sakince eşlik eder. *Head*'in son kez tekrar edilmesi ile parça son bulur. Bu bölümlerde pek etkileşim görülmez.

4.9. Detour Ahead

Herb Ellis, John Frigo, ve Lou Carter'ın yazdığı parça 34 ölçülük bir forma sahiptir. 32 ölçülük A-A-B-A şarkı formu anlayışında olan bu formun Bill Evans Trio yorumunda son A bölümü 10 ölçü çalınarak genişletilmiştir. Parçanın ilk kaydı, Bill Evans'ın 56 bpm'lik yavaş bir tempoda *head* ifadesini Scott LaFaro ve Paul Motian'ın sade eşliğiyle beraber sunması ile başlar. Motian açılış bölümünün iki A bölümünde de zillerle eşlik eder. 5. ölçüde ritmi belli etmeye başlasa da A'nın ikinci tekrarı boyunca *double-time*'ı davet eden gizli ritmik jestler kullanır.

İkinci kayıt ise 48 bpm'de ilk kayda göre daha yavaş bir tempoda başlayıp Bill Evans'ın solosu sırasında ortaya çıkan *double-time* kullanımı ile 98 bpm civarına yükselir. Kayıtların ortak özellikleri; *head* bölümünden sonra sololara geçişte *double-time* uygulanması, temponun yavaş yavaş artırılarak 126 bpm'e getirilmesi ve son *head* bölümünün son A'sında tekrar normal tempoya dönülmesidir. Ayrıca Evans'ın sololarında LaFaro ile işbirliğinin oldukça yoğun olması, sanki iki müzisyen aynı anda solo çalıyormuş izlenimi yaratmaktadır. Bu sololardaki makro-etkileşimsel örneklerin hepsi gösterilemeyecek kadar çoktur. Çünkü LaFaro, Evans'ın hemen her cümlesinin sonunda kendi cümlelerini çalmakta hatta bazen cümleler üst üste gelmektedir. Partiler müthiş bir uyum ile kontrpuan ve poli-ritimler yaratır. LaFaro'nun sololarında yine pek etkileşim görülmez.

Şekil 49'da parçanın *chorus* formunu, armonik değişimlerini ve pedal kullanımlarını görebilirsiniz.

DETOUR AHEAD

The musical score is written in 4/4 time and consists of three main sections: A, A2, and C. Section A starts at measure 1 and ends at measure 12. Section A2 starts at measure 18 and ends at measure 21. Section C starts at measure 25 and ends at measure 28. The score includes various chord types such as major 7th, minor 7th, dominant 7th, and altered 7th chords. Pedal points are indicated with 'E PED.' and dotted lines. A first ending bracket is shown above measures 10 and 11, and a second ending bracket is shown above measures 9 and 10. A box labeled 'B' is placed above measure 10.

A 1 C^{maj7} $F\#7(\flat 9)$ $B7^{ALT.}$ F^{maj7} E^m7 A^m $D7$ D^m7 $G7$

5 G^m7 $C7$ F^{maj7} $B\flat7$ E^m7 A^m7 $A\flat7$ D^m7

9 $F\#^m7(\flat 5)$ $B7(\flat 9)$ E^m7 $B7^{ALT.}$ E^{maj7}
E PED.

13 $F\#^m7(\flat 5)$ $B7(\flat 9)$ E^m7 $B7^{ALT.}$ E^{maj7} $D\flat7$ $G7$
E PED.

A2 18 C^{maj7} $F\#7(\flat 9)$ $B7^{ALT.}$ F^{maj7} E^m7 A^m $D7$ D^m7 $G7$

22 G^m7 $C7$ F^{maj7} $B\flat7$ C^{maj7} $E7(\flat 9)$

C 25 A^m7 $E\flat7$ $D7$ $G7$ C^{maj7} $G7(\flat 5)$
 $D\flat7$

Şekil 49: *Detour Ahead* Parçasının Chorus Formu

Mikro ve makro-etkileşim örneklerinin bu trionun yaklaşımında yoğunlukla yer aldığını bildiğimiz için, aşağıda *head* bölümünden, motifsel etkileşimi gösteren bir örnek bulunmaktadır.

The image shows a musical score for Piano and Contrabass. The Piano part is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and a 3-measure rest. The Contrabass part is in 4/4 time and features a similar rhythmic pattern with triplets and a 3-measure rest.

Şekil 50: *Detour Ahead*, Kayıt 1 (1:07), Birinci *Chorus*, 17 ve 18. Ölçü

Head chorus'unun B bölümünde Bill Evans'ın çaldığı ana melodiye Scott LaFaro'dan cevap gelir. Bu cevap LaFaro'nun sıklıkla kullandığı karşıt ya da tamamlayıcı nitelikte bir düşünce sunmak yerine melodinin aynısını ritmik öğeleri farklı olarak çalmayı içerir. 18. ölçüde Evans, temanın devamındaki motifi çalmaya başlayınca LaFaro bas perdelere inerek eşliğine devam eder. Bu sırada Paul Motian eşliğine *double-time* kullanımını hissettiren öğeler ekler.

İkinci kaydın aynı yerinde Scott LaFaro yine melodiye cevap verir (1:20) fakat bu kez cevabı taklit içermez. B bölümün ikinci yarısında ise, LaFaro yukarıdaki örneğe çok benzeyen bir *interplay* kullanımı sunar. (1:42). *Head*'in devamında da benzer motiflerle ana temaya cevap vermeye devam eder.

Keesecker'in analizlerinde de görüldüğü gibi (2016: 29), birinci kayıta *head*'in son A bölümü açıkça son dört ölçüye kadar orijinal tempodadır. Son dört ölçüde Motian aktivitesini aniden yükselterek bir sonraki *chorus*'ta grubun *double-time*'a geçmesini sağlar. Burada tempo dörtlük notaya denk gelen yaklaşık 126 bpm olarak aslında orijinal temponun iki katından da fazladır. Solo piyano *chorus*'unu, iki bas solo *chorus*'u takip eder, bu süre içinde *double-time* devam eder (Keesecker, 2016: 30).

Son *chorus*'taki *head* bölümünü Bill Evans *double-time* hissi ile çalar bu sırada Paul Motian normal tempoya geri dönmüştür (Şekil 51). Son *head*'in 4. ölçüsünde LaFaro ana temanın melodisini Evans'tan önce çalarak motifsel etkileşim izlenimi verir. 6. ölçüde ise Evans'la aynı anda, temanın motifini tam dörtlü aralık aşağıdan çalar. Paul Motian 4 ve 5. ölçüde karışık eşliğini sürdürürken 6. ölçüde melodinin ritmini belirtmeye katılır ve üçlü ritimsel olarak bir araya gelmiş olur.

Şekil 51: *Detour Ahead*, Kayıt 1 (5:32), Son *Head* Bölümü, 4 ile 7. Ölçü Arası

“Son A bölümünde bütün grup normal tempoya geri döner fakat son dört ölçüye geldiğinde Evans ve Motian tamamen bir double-time hissi vermeden bazı ileri-geri hareketlerle, bu hissi ima eden küçük bir bölüm çalar. Bu, parçanın nerelerde gezindiğiyle ilgili bir yansıma hissi verir, sanki trio performansı kısa bir etiket ile kapatır.” (Keesecker, 2016: 30).

4.10. Waltz for Debby

Bill Evans’ın yeğeni Debby için yazdığı vals, 32 ölçülük A-A-B-A formunun genişletilmiş ve geliştirilmiş bir versiyonu olarak karşımıza çıkar. *Head* kısmında A-A-B-A bölümleri 16 ölçü, son C bölümü ise 14 ölçü olarak çalınmıştır. Fakat C bölümünün son 8 ölçüsü *vamp* hissi verir ve parçanın $\frac{3}{4}$ ’lük olan ritmi $\frac{4}{4}$ ’lük ile değişir. Bu değişimden sonra *head* $\frac{4}{4}$ ’lük ritimde bir kez daha tekrar edildiğinde, sololarda ve son *head*’de bölümler 8 ölçüye düşürülmüş ve parça sonuna kadar $\frac{4}{4}$ ’lük devam etmiştir. Parçanın sonunda kadans içeren bir *coda* bulunur. Parçanın bölümleri şekil 52’de görülmektedir.

WALTZ FOR DEBBY

A

3/4 F | Dm⁷ | Gm⁷ | C⁷(add9) | A⁷/G | D⁷/F#

7 G⁷/F | C⁷/E | F⁷/Eb | B^b/D | Bbm/D^b

12 C⁷ | F/A | Dm | Gm⁷ | C⁷ ||

17 F/A | Dm⁷ | Gm⁷ | C⁷ | A⁷/C# | D⁷/C

A2

23 G⁷/B | C⁷/B^b | A⁷ | Dm | B⁷

28 E⁷ | A/C# | Bm⁷ | Bm⁷/A | A/G# ||

33 Gm⁷ | C⁷ | Am⁷ | D⁷ | Gm⁷ | A⁷

B

39 Dm⁷ | F⁷ | Bbmaj⁷ | A⁷ | Dm⁷

44 G⁷ | Abmaj⁷ | Dbmaj⁷ | Gm⁷ | C⁷ ||

49 F | Dm⁷ | Gm⁷ | C⁷(add9) | A⁷/G | D⁷/F#

A3

55 G⁷/F | C⁷/E | F⁷/Eb | B^b/D | Gm⁷(b9)/D^b

60 C⁷ | Am⁷ | Dm | Bm⁷ | E⁷ ||

65 Am⁷ | Cm⁷ F⁷ | Bmaj⁷ | A⁷ | Dm⁷ | G⁷ || 4/4

C

71 F/C | Ab^o/C | Gm⁷/C Ab^o/C | Am⁷/C Ab^o/C | Gm⁷/C Ab^o/C

75 Am⁷/C Ab^o/C | Gm⁷/C Ab^o/C | Am⁷/C Ab^o/C | Gm⁷/C | C⁷ ||

Şekil 52: Waltz for Debby Parçasının Chorus Formu

| | | | | | |
|--------------------|----------|----------|----------|----------|-----------------|
| <i>Head</i> | <u>A</u> | <u>A</u> | <u>B</u> | <u>A</u> | <u>C</u> |
| Ölçüler (3/4) | 16 | 16 | 16 | 16 | 14 |
| İkinci <i>Head</i> | <u>A</u> | <u>A</u> | <u>B</u> | <u>A</u> | <u>C</u> |
| Ölçüler (4/4) | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 |
| Sololar | <u>A</u> | <u>A</u> | <u>B</u> | <u>A</u> | <u>C</u> |
| Ölçüler (4/4) | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 |
| Son <i>Head</i> | <u>A</u> | <u>A</u> | <u>B</u> | <u>A</u> | <u>C + Coda</u> |
| Ölçüler (4/4) | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 6 |

Head'in ilk çalınışı boyunca sakince kontrbasın en kalın perdelerinde kök sesleri belirten Scott LaFaro, ikinci tekrarının B bölümünde Bill Evans'a cevap vermeye başlar (şekil 53).

The image shows a musical score for 'Waltz for Debby' in 4/4 time. It consists of three staves: Piano, Kontrbas (Double Bass), and Davul (Drums). The Piano part is in the treble clef and has a melodic line. The Kontrbas part is in the bass clef and has a bass line. The Davul part is in the bass clef and has a drum pattern. The score shows the first three measures of the piece, with the Kontrbas part starting in the second measure. The Piano part has a melodic line, the Kontrbas part has a bass line, and the Davul part has a drum pattern.

Şekil 53: *Waltz for Debby*, Kayıt 2 (1:35), İkinci *Chorus*, 17, 18 ve 19. Ölçü

Scott LaFaro'nun eşlik ederken daha bas perdelerde çalıp cevaplarında tiz seslere yönelmesi bu parçada da sıkça görülür. Rowan Clark bu durumu ele almış ve örneklerle göstermiştir. Takip eden örneklerde onun analizlerinden yararlanılmıştır.

Şekil 54'te Scott LaFaro yazılı armonileri açıkça belirtme yaklaşımını değiştirip kontrbasın tiz perdelerinde ritmik bir motif icra eder. Bu ritmik cümle, Evans, 25. ölçüde akor değişimlerini yalnızca ikilik notalarla çalmaya başladığında ortaya çıkar. 26. ölçünün sonunda piyanist kendi partisini sekizlik notalarla devam ettirmeye başlayınca LaFaro ritmik eşliğini basitleştirip tekrar bas perdelere döner ve her akorun tonik sesini vurgular.

Şekil 54: *Waltz for Debby*, Kayıt 2 (1:43), İkinci *Chorus* 23 ile 27. Ölçü Arası (Clark, 2014: 62).

Benzer birçok örnekte Scott LaFaro'nun formu ve Bill Evans'ın nerede uzun notalar çalacağını çok iyi bilerek cümlelerini yerleştirdiğini görüyoruz. Şekil 55'te LaFaro, ince "si bemol" notasına erişen hızlı ve çıkıcı bir parti çalar. Devamında Evans sekizlik notalarla yeni bir cümleye başlayınca LaFaro eşliğinin ritmini basitleştirip basın kalın perdelerine doğru iner ve dörtlük notalar çalmaya geri döner.

The image shows a musical score for 'Waltz for Debby' by Bill Evans, specifically measures 17 through 20. The score is in 4/4 time and features Piano and Acoustic Bass. Measures 17-18 are for Piano and Acoustic Bass, and measures 19-20 are for Piano. Chords are indicated above the piano part: Gm7, C7, Am7, D7 in measures 17-18, and Gm7, A7, Dm7, F7 in measures 19-20.

Şekil 55: *Waltz for Debby*, Kayıt 2 (2:29), Üçüncü *Chorus* 17 ile 20. Ölçü Arası (Clark, 2014: 63).

Aynı *chorus*'un 28 ile 30. ölçüsü arasında (şekil 56) Bill Evans, armonik ilerleyişi ve *head* melodisini açıkça belli eden bir cümle yapısını tekrar eder. Bu sırada LaFaro'nun ritmik tavrı ikilik notalarla sadece armoniyi belirtmek üzerinedir. 30. ölçüde LaFaro sekizlik notalarla ince "fa" notasına kadar yükselen bir cümle çalınca bu durum aniden değişir. Bu kısa cümle Evans'ın, LaFaro girmeden önce üç kez tekrar ettiği melodik hareketle açıkça uyumludur. Görünüşe göre LaFaro, Evans'ın tekrar eden paternini duymuş ve armoniyi belli eden eşliğini bırakarak melodik hareket zirve noktasına ulaşırken Evans'a katılmıştır.

The image shows a musical score for 'Waltz for Debby' by Bill Evans, measures 28-31. The score is in 4/4 time and features Piano and Acoustic Bass. Measures 28-29 are for Piano and Acoustic Bass, and measures 30-31 are for Piano. The key signature is one flat (B-flat). The chords are Gm7, C7, A7, Dm7, Dm7, and D7. The melody consists of eighth notes with triplets and quarter notes. The bass line consists of quarter notes and eighth notes.

Şekil 56: *Waltz for Debby*, Kayıt 2 (2:45), Üçüncü *Chorus* 28 ile 31. Ölçü Arası (Clark, 2014: 42).

Dörtlük notalar ile üçlemelerin poli-ritim yaratması Scott LaFaro ve Bill Evans'ın sık sık beraberce kullandığı bir etkileşim aracıdır. Clark'ın analizlerindeki örneğe göre (şekil 57), 6. ölçüde Evans "do" notasının neredeyse iki buçuk vuruş tutulması ile çözülen inici bir melodik cümle çalar. Bunun üzerine LaFaro hemen iki oktavlık dizisel, çıkıcı bir parti çalmaya başlar. LaFaro'nun cümlesi yukarıya doğru çıktıkça Evans başçayı takip etmek ve yakalamak adına geniş aralıklı atlayışlar kullanır. Evans'ın partisi ince "sol" notasında zirveye ulaşır 11. ölçüde çözülene dek inmeye başlar. Görünüşe göre LaFaro Evans'ı takip ederek, Evans'ın zirve noktasından yalnızca üç vuruş sonra kendi melodik yönünü tersine çevirir. Bu durum, iki müzisyenin de birbirlerinin cümlelerini takip eden ve etkileşime giren bir tutum sergilediğini bir kez daha gösterir. Ayrıca LaFaro'nun 7. ve 8. ölçüde çaldığı diyatonik parti Motian'ın standart davul paterni ile poli-ritim yaratır.

6 7 8

9 10 11

Şekil 57: *Walt for Debby*, Kayıt 2 (3: 09), Dördüncü *Chorus*, 6 ile 11. Ölçü Arası (Clark, 2014: 43).

Benzer bir örnek aynı *chorus*'un son dört ölçüsünde ortaya çıkar. Bill Evans C bölümünü büyük üçlemelerle çalarken Scott LaFaro aksak bir eşlik sunar. Paul Motian'ın 4/4'lük ritmi belirtmeye devam etmesi ile poli-ritim meydana gelir.

Pno.

Bs.

Dr.

Şekil 58: *Walt for Debby*, Kayıt 2 (3:51), Dördüncü *Chorus*, 37 ile 40. Ölçü Arası

4.11. Porgy (I Loves You, Porgy)

Bill Evans Trio'nun bir Gershwin standardı olan *I Loves You, Porgy* yorumu, "The Village Vanguard Sessions" albümünün 1973'de *Milestone Record* tarafından yayımlanmasıyla piyasaya sunulur. Trio parçanın orijinal A-B-A formunu, 34 ölçümlük A-A-B-A formuna uyarlar. Bu form 10 ölçümlük uzatılmış B bölümüyle, 32 ölçümlük şarkı formu gibi düşünülür. Parçanın bölümleri şekil 59'da görülmektedir.

PORGY (I LOVES YOU, PORGY)

The image displays a musical score for the piece "Porgy (I Loves You, Porgy)". It is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). The score is divided into two main sections, A and B, each with two staves. Section A (measures 1-10 and 20-24) features a repeating chord progression: Fmaj7, Bbmaj7, Gm7 C7, Fmaj7 A7. Section B (measures 10-19) is more complex, with two first endings. The first ending (measures 10-14) consists of Am6, Am/C, B7(b9), E7(b9), Am6, Am/C, Ab7(#9), Db7(b9), Cm6, Am7(b9). The second ending (measures 15-19) consists of D7(b9), G9, Cm7, Ab+7, Gm7(b9), C7, G7(#9), C7, G7(b9), C7. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, and 24, and section markers A and B.

Şekil 59: *Porgy (I Loves You, Porgy)* Parçasının Chorus Formu

Keesecker'ın analizlerinden yararlanarak parçayı şöyle özetleyebiliriz; Evans melodiye dörtlük notalarla, oldukça yavaş bir tempoyla başlar (44 bpm, B bölümüne ulaşıncaya kadar 48 bpm'e yükselir). A bölümü boyunca (ve onun tekrarında) LaFaro genellikle her ölçüye iki nota çalmaya bağlı kalırken Motian, hareketlerini süpürgelerle uzun zil yükselişleri kullanarak sınırlar. B bölümünden önceki ölçüde, her vuruşa fırçaları karıştırmak yerine ilk kez trampeti aksanla dahil ederken, LaFaro her vuruşa bir

nota çalarak B bölümüne doğru nazik bir itiş sağlar. Son A bölümünde Motian vuruşu belli etmek için zil kullanımına geri dönerken bir yandan da trampette uzun paternler halinde fırça hareketleri kullanır. B bölümü *head*'in geri kalanından dokusal olarak farklıdır.

İkinci *chorus*'ta Bill Evans'ın solosu sık sık *double-time* figürleri içerir; bu durum, grubun temposu üzerine *double-time* temposu eklemektedir. Motian trampeti B bölümüne göre daha şiddetli bir şekilde kullanarak dokusal bir çeşitleme sağlar. Belkide Evans'ın solosundaki aktivitelerin yükselişine cevap verme isteğindedir. B bölümünün genişletilmiş ölçüleri ve son A bölümünün armonik tekrarları, *double-time*'dan çıkıp *head*'in son kez sunulması geçişine alan sağlar. Performans melodinin tonik pedal üzerine çalınmasıyla özetlenerek tamamlanır (Keesecker, 2016: 25-26).

Keesecker'in analizleri grubun bu parçada *double-time* uygulaması kullandığını göstermektedir. *Double-time* uygulamasının bir mikro-etkileşim türü olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü grup ritmi ve dinamikleri birbirleriyle etkileşerek hep beraber değiştirmektedir. Bunun dışında parçada başka bir etkileşim türü bulunamamıştır.

4.12. Milestones

Miles Davis'in "Milestones" albümü için yazdığı parça modal caz türünde A-A-B-B-A formundadır. Her bölüm 8 ölçü uzunluğunda olmakla beraber temelinde iki akor üzerine gelişir (Gm- Am). *Head*'in A ve B bölümlerinde dokudaki değişim mikro-etkileşimi bir kez daha yansıtır. Sololar 16 ölçü A, 16 ölçü B, ve 8 ölçülük kısa bir A bölümü üzerine icra edilir. Parçanın armonik değişimleri ve *chorus* formu, şekil 60'ta gösterilmiştir.

MILESTONES

The musical score for the Chorus Form of "Milestones" is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The score is divided into several sections:

- Section A (Measures 1-8):** Chords: Gm⁷, Am⁷, Bbmaj⁷, Am⁷, Gm⁷, Am⁷, Bbmaj⁷, Am⁷. Pedal: D PED. (measures 1-8).
- Section B (Measures 9-12):** Chords: Am⁷, Am⁷, Bbmaj⁷, Gm⁷, Am⁷. Pedal: D PED. (measures 9-12), C PED. (measures 11-12).
- Section B (Measures 13-16):** Chords: Am⁷. Pedal: A PED. (measures 13-16).
- Section A (Measures 17-20):** Chords: Gm⁷, Am⁷, Bbmaj⁷, Am⁷, Gm⁷, Am⁷, Bbmaj⁷, Am⁷. Pedal: D PED. (measures 17-20).
- Section B (Measures 21-24):** Chords: Gm⁷, Am⁷, Bbmaj⁷, Gm⁷, Am⁷. Pedal: D PED. (measures 21-24), C PED. (measures 23-24).
- SOLOLAR (Measures 25-27):** Chords: Gm⁷, 16, Am⁷, 16, Gm⁷, 8. Pedal: None.

Şekil 60: Milestones Parçasının Chorus Formu

Mikro ve makro-etkileşim örneklerini parçada sıkça görürüz. Şekil 61'deki *interplay* örneği Bill Evans'ın uzun akorlarla açtığı solosuna Scott LaFaro'dan hemen cevap geldiğini gösterir. LaFaro Evans'ın solosuna uzun akorlarla başladığını duyunca hemen kendi ritmik cümlesini çalar ve B bölümüne kadar pedal sesi gibi "si bemol", "mi" notaları arasında gidip gelir.

Piyano

Kontrbas

Şekil 61: *Milestones*, İkinci *Chorus* (0:37), 1 ile 8. Ölçü Arası

Scott LaFaro benzer bir hareketi solonun B bölümünün girişinde de çalar (0:52). Fakat buradaki hareket sadece kök sesle beşlisi (la-mi) arasında gelişir. Bu sesler pedal sesleri olarak 16 ölçü boyunca değişik ritimlerde çalınır.

Dördüncü *chorus*'un (1:48) A bölümünde Evans'ın solosu *swing* ritminin biraz daha belirginleştirildiği şekilde başlasa da son yarısında daha uzun notalar kullanır (1:58). Burada enteresan olan; LaFaro'nun A bölümüne yürüyen bas partisini dörtlük notalarla çalarak girip, ikinci ölçüde bu tutumu hemen ikilik notalarla değiştirerek devam etmesi ve devamında Evans'ın uzun notalar kullanmaya başlaması ile tekrar dörtlük notalar çalmaya başlamasıdır. İkili adeta ritimsel kontrast yaratmak adına etkileşimsel olarak hareket eder.

Bill Evans'ın A bölümünün son yarısında uzun notalar tercih etmesi Paul Motian'ın B bölümüne gelindiğinde *half-time*'a düşmesine yol açar. Piyanist açıkça *ensemble*'ı bu noktaya taşımıştır. Burada Scott LaFaro'nun ritimsel olarak daha aktif olması güzel bir kontrast oluşturur. Evans ise sakin cümleler çalmaya devam eder (2:03). B bölümünün ikinci yarısında LaFaro hala dörtlük ve sekizlik notalarla çaldığı paterne devam ederken Evans büyük üçleme ağırlıklı cümleler çalınca poli-ritim oluşur (2:10). Etkileşimsel olarak yoğun olan bu bölümden sonraki A bölümünde eski tempoya geri dönülür.

LaFaro'nun solosu boyunca Evans *head* melodisini ve parçanın armonik yapısını belirten akorlarla eşlik eder. Burada pek etkileşim görülmez. Son *head* kısmında LaFaro çok daha aktif bir şekilde melodiye bol bol cevaplar vererek eşlik eder (5:25).

4.13. Jade Visions

Scott LaFaro'nun 9/8'lik bestesi dörder ölçülük A ve B bölümlerine sahiptir. Birçok caz standardında olduğu gibi bu iki bölüm arasında ritimde, dokuda ve ifadede değişiklikler vardır. İki kayıtta da dört ölçülük bas girişinden sonra çalınan *head* melodisinin ardından Bill Evans'ın soloları gelir. LaFaro solo çalmayı tercih etmez. Böylece *head*'in tekrar edilmesiyle parça son bulur.

JADE VISIONS

The musical score for "Jade Visions" is presented in three systems. The first system is the Intro, marked with a box labeled "INTRO". It consists of four measures of bass clef music in 9/8 time, with a steady eighth-note bass line and chords. The chords are C^Δ7, A-7, C^Δ7, A-7, C^Δ7, A-7, and C^Δ7, A-7. The second system is the A section, marked with a box labeled "A". It consists of four measures of music, with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. The chords are C^Δ7, A-7, C^Δ7, A-7, D-7, and D-7. The third system is the B section, marked with a box labeled "B". It consists of four measures of music, with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. The chords are A^b7(Δ11), D^b7(Δ11), A^b-7(Δ7), and D^b-7(Δ7).

Şekil 62: *Jade Visions* parçasının *Chorus* Formu

Bu parçanın iki kaydında da motifsel yada makro-etkileşim görülmez. Yalnızca grubun bölümler arasındaki dokusal değişime uyum sağlamasıyla oluşan mikro-etkileşim söz konusudur.

SONUÇ

Bill Evans Trio'nun "The Complete Village Vanguard Recordings, 1961" kayıtları üzerinde etkileşim öğelerini inceleyen bu tez çalışmasının performans analizleri, müzisyenlerin karşılıklı etkileşim öğelerini sıklıkla kullandığını ve işbirliği ile ortaya çıkan etkileşimin bu gruba özel olduğunu gösterir.

Transkripsiyonların incelemesi ve analizleri sonucunda ortaya çıkan sonuçlarda; Bill Evans'ın doğaçlamalarıyla Scott LaFaro'nun çalma stilinin güçlü bir şekilde kontrpuan ve *interplay* sağladığı görülmektedir. LaFaro sık sık Evans'ın fikirlerini beslemekte, onları vurgulayıp karşılık vermektedir. Bu cevaplar kimi zaman taklit içerse de geliştirilmemekte, müzikal nidalar gibi hızlıca çalınıp geçilmektedir. Albümdeki performanslar boyunca bu türde cümlelerin örneklerine çoğunlukla Bill Evans kendi cümleleri arasında boşluk bıraktığı sırada rastlanmaktadır.

Grup, bir armoniyi geciktirme, fikirlere, cümlelere ya da müzikal jestlere aksan verme, tekrar etme ve destekleme yöntemleriyle sadece poli-ritmik ifadeler üretmez, aynı zamanda *polychordal* alternatif tonaliteler de üretir. Dolayısıyla müzisyenler hem melodik hem de ritmik açıdan birbirleriyle etkileşir.

Aynı parçanın iki ya da daha fazla kaydı, her performansın armonik, dokusal ve doğaçlanmış soloların uzunlukları açısından bir öncekinden ustalıkla farklılaştığını gösterir. Akor dizileri ya da melodiler tekrar edildiğinde, armonide her zaman değişiklikler olur. *Tritone substitution* kullanımı bu değişimlerde sıkça görülür. Doku, ritim hatta bazen parçanın kendisi, diğer bileşenler aynı kalırken değişebilir (Örneğin *All of You* parçasında).

İnteraktif iletişimsel kontrpuan, LaFaro ya da Evans'ın performans sırasında birbirlerine cevap verme fırsatı sağlayan boşluklar bırakmasıyla ortaya çıkar. Cevap veren müzisyen melodik cümleyi sanki hiç bitmemiş gibi tamamlayabilir, orijinal cümlelerin melodik hareketini devam ettirebilir veya kendi cümlesine orijinal motifi çözülmesiyle nota ile başlayabilir.

Benjamin Givan'ın çalışmalarına göre sınıflandırılan etkileşim türlerinin hepsi bu albümde mevcuttur. Fakat mikro-etkileşim ile makro-etkileşim her parçada görülse de

motifsel etkileşim sadece *Gloria's Step*, *Alice in Wonderland*, *All of You*, *My Romance*, *Solar* ve *Detour Ahead* parçalarında görülür.

Analizlerde her parçada görülen bir başka durum ise Scott LaFaro'nun eşliği ile ilgilidir. Şöyle ki; Bill Evans ana temayı ya da solosunu çaldığında, LaFaro'nun eşliği daha geleneksel ve tutucu bir yapıda, basın en kalın perdelerinde, ritmik olarak uzun notalarla seyrederek. Fakat Evans cümlesinde bir boşluk bırakır bırakmaz LaFaro yaklaşımını değiştirir ve cümlelerini sekizlik notalarla daha tiz perdelere doğru ilerleyen hareketlerle doldurur. Anlaşılan LaFaro, Evans'ın partisindeki boşlukları tahmin ederek kendi melodik ifadesini sunmaktadır. LaFaro'nun cümlesi genellikle Evans yeni bir fikir sunmaya başladığında tamamlanır ve basın kalın perdelerine doğru yönelip geleneksel eşlik moduna geri döner.

Bu kayıtlarda Scott LaFaro'nun Bill Evans Trio ile çalarken genel olarak yürüyen bas partisi kullanmaktan kaçındığını görmekteyiz. LaFaro'nun tekrar eden ritmik motifleri ve poli-ritmik cümleleri, Evans'ın sololarına eşlik ederken, yürüyen bas partisi yaklaşımından kaçınmasına oldukça yardımcı olur. LaFaro performans boyunca "sınırlayıcı" olarak gördüğü geleneksel yürüyen bas partisi yaklaşımını gözden çıkararak partisini parçanın armonik değişimlerini eş zamanlı olarak belirten dizisel ve arpej halinde paternlerle doldurmuş aynı zamanda melodik cümleler icra etmiştir. Bununla birlikte LaFaro'nun eşliğinde birçok armonik yer değiştirme bulunur. Bunlardan bazıları onun yumuşak bir melodik yürüyüş yapmasına olanak tanır. Örneğin her akorun kök sesini çalmak yerine diğer akor seslerini ve vekil akor (*tritone substitution*) seslerini çalarak, sayısız akor değişimi sırasında devam eden inici bir bas partisi yaratabilir.

Paul Motian'ın seçtiği, her modu betimlemeye yardımcı olan dokular müziğe çeşitlilik verir. Davulcu bir bölümde fırça bagetlerle yuvarlak hareketler kullanırken diğerinde düzenli vuruşlarla eşlik eder, poli-ritim ve *double-time* kullanımlarına yol gösterir. Motian genellikle sakin bir eşlik sergilese de zaman zaman piyanistin veya başçının çaldığı motifleri belirginleştirir ya da cevap verir. Motian'ın davulculuğunu ya da tekniğini değerlendirmek söz konusu değildir fakat her vuruşu sabit bir şekilde belirten bir yaklaşımı olmadığı dikkat çekmiştir. Triodaki bütün müzisyenler zaman algısı ile adeta oynamaktadır. Tempo sürekli belli edilmese de *groove* daima mevcuttur.

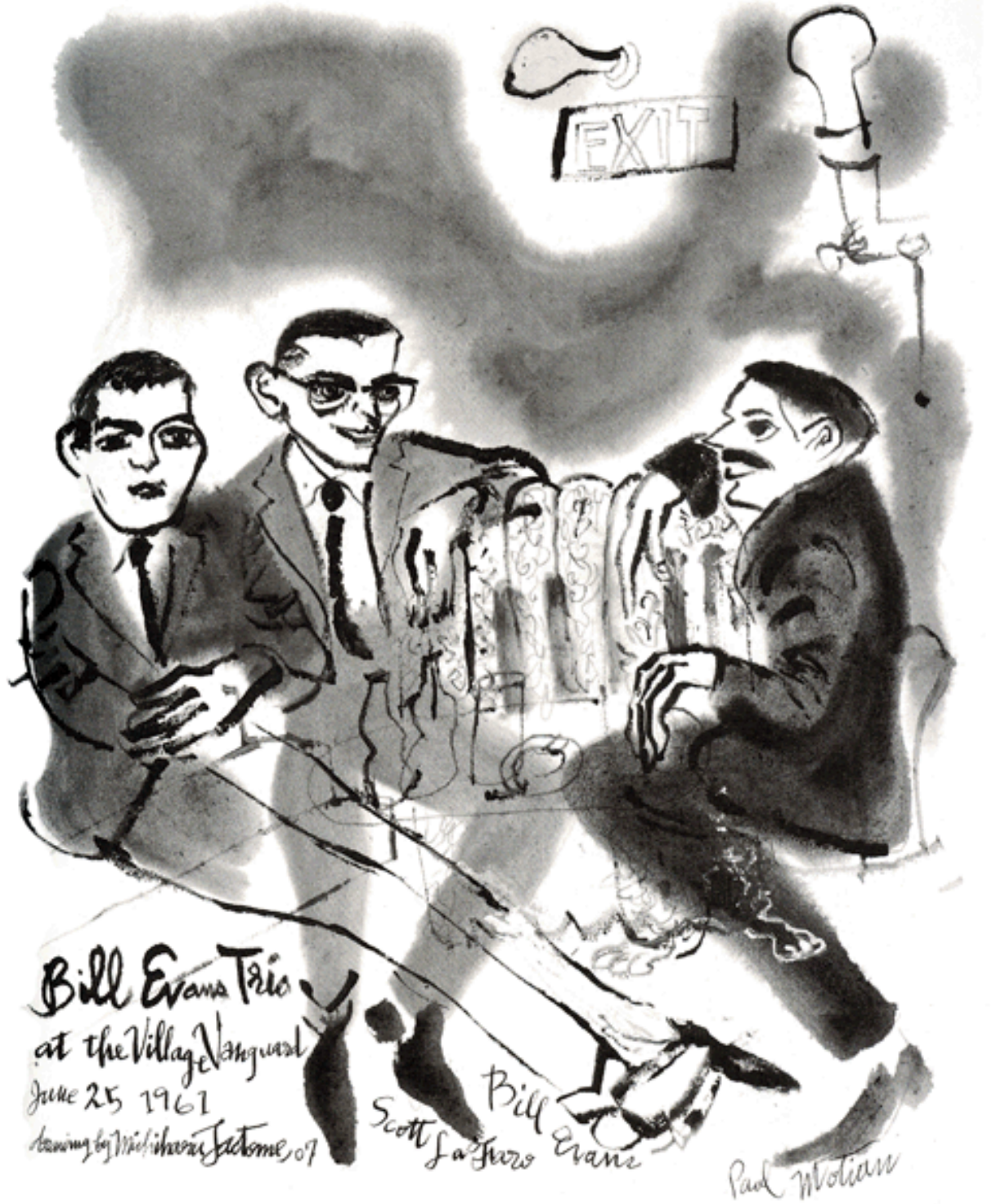
Albümün grup etkileşimi konusunda bu denli özgür bir yaklaşım sergilemesi o dönemde caz müzisyenleri tarafından şaşkınlık ve hayranlıkla karşılanmıştır. Günümüzde müzikte karşılıklı etkileşimin çok daha ilerlemiş ve birçok boyut kazanmış olduğunu görsek de Village Vanguard kayıtlarının hala caz çalışmalarında göz önüne alınarak ilhamla incelendiğini ve inceleneceğini açık yüreklilikle söyleyebiliriz.



“Benim inancıma göre sanat genel olarak ruhu zenginleştirmelidir; bir insana başka türlü keşfedemeyeceği bir şekilde kendinden bir parça göstererek ruhani bir yolla öğretmelidir. Bildiğin yanlarını yeniden keşfetmek kolaydır fakat sanat yoluyla, daha önce orada olduğunu bile bilmediğin bir parçanı sana gösterilebilir. Bu, sanatın asıl görevidir. Artist kendi içinde evrensel olan bir şey bulmalı ve bunu diğer insanlarla iletişime açık bir hale getirecek terimler içine sokmalıdır. Sanatın sihri, bir kişiyle o farkına bile varmadan iletişime geçmesindedir. Zenginleştirmek müziğin görevidir.”

Bill Evans “The Complete Riverside Collection” albüm notları (Nethercutt, 2018: 9).

Resim 7: Bill Evans Trio'nun Karikatürü



Kaynak: Michiharu Saotome (b.t.). <http://www.billeevans.nl/>. Erişim Tarihi: 23.06.2007

KAYNAKÇA

- Aaron, S. V.** (2008). Bill Evans Trio- Sunday at the Village Vanguard (Keepnews Collection, 1961). Fotoğraf: Steve Schapiro. Erişim Tarihi: 15.02.2018.
<http://somethingelsereviews.com/2008/11/05/bill-evans-trio-sunday-at-the-village-vanguard-keepnews-collection-1961/>.
- Avey, G.** ty. Ampex 600 Tape Recorder - Broadcasting Workhorse. Erişim Tarihi: 15.02.2018. <http://www.modestoradiomuseum.org/aveyampex600.html>.
- Bailey, C. M.** (2005). Bill Evans: Bill Evans: The Complete Village Vanguard Recordings, 1961. Erişim Tarihi: 22.04.2017. <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-the-complete-village-vanguard-recordings-1961-by-c-michael-bailey.php>
- Bill Evans:** Complete Catalog of Recordings. (b.t.). 07.02.20108. <http://www.billevanswebpages.com/catalog6170.html>.
- Bill Evans Trio The Village Vanguard Sessions Albüm Kapağı.** Erişim Tarihi: 20.02.2018. <https://www.jazzmessengers.com/en/10893/bill-evans/the-village-vanguard-sessions>.
- Butterfield, M. W.** (2007). Robert Hodson, Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz Review. New York and London: Routledge. Erişim Tarihi: 17.02.2018. <http://www.billevans.nl/>.
- Everett, F.** (1992). Bill Evans Talking to Frank Everett, Edited by Rijneke, R. Jazz Journal, August. Erişim Tarihi: 17.04.2017. <http://www.billevans.nl/Everett.pdf>.
- Givan, B.** (2016). Rethinking Interaction in Jazz Improvisation. Society for Music Theory, vol.22 no.3. Erişim Tarihi: 25.06.2017. <http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.givan.html>.
- Gopnik, A.** (2001). It was Just One Afternoon in a Jazz Club Forty Years Ago. The New Yorker, August. Erişim Tarihi: 14.06.2017. <http://www.billevanswebpages.com/gopnik.html>
- Grammy Award** Result for Bill Evans. (b.t.). 07.02.2018. <https://www.grammy.com/grammys/artists/bill-evans>.
- Hennessey, B.** (Mart 1985). Bill Evans – A Person I Know, Part one, Jazz Journal International. Erişim Tarihi: 22.03.2017, <http://www.billevans.nl/Brian.htm>
- Hentoff, N.** (1959). Introducing Bill Evans. Edited by Rijneke, R. *The Jazz Review*, October. Erişim Tarihi: 16.05.2017. <http://www.billevans.nl/Hentoff.pdf>
- Hines, B.** (1990). The Harmonic Language of Bill Evans. Letter From Evans, Vol.1, No:5, sf:12-15. Erişim Tarihi: 13.05.2017. <http://www2.southeastern.edu/orgs/34skid/html/11.pdf>.

- Hinkle, W.** (1992). CD Review Bill Evans Trio Blue in Green, The Concert in Canada. Letter From Evans, vol.3 no.4, sf: 11-12. Erişim Tarihi: 27.06.2017. <http://www2.southeastern.edu/orgs/34skid/html/16.pdf>
- Hodson, R.** (2007). *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz*. Robert Hodson Hope College, Taylor & Francis Group, New York, London.
- Howe, B.** (2017) Bill Evans trio- duo- solo- modal jazz. Erişim Tarihi: 14.04.2017. <http://www.billevans.nl>.
- Israels, C.** (1985). Bill Evans (1929-1980): A Musical Memoir. The Musical Quarterly, Oxford University Press, Vol. 71, No. 2, sf: 109-115. Erişim Tarihi: 30.03.2017. <http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%281985%2971%3A2%3C109%3ABE%28AMM%3E2.0.CO%3B2-J>
- Kanzler, G.** (2006). Bill Evans: The Complete Village Vanguard Recordings 1961. Erişim Tarihi: 14.05.2017. <https://www.allaboutjazz.com/the-complete-village-vanguard-recordings-1961-bill-evans-fantasy-jazz-review-by-george-kanzler.php>
- Kassel, M.** (2015). As the Village Vanguard Turns 80, It Remains New York's Most Cherished Jazz Club. <http://observer.com/2015/02/as-the-village-vanguard-turns-80-it-remains-new-yorks-most-cherished-jazz-club/> . Erişim Tarihi: 18.03.2018.
- Keesecker, J.** (2016). Into the Bends of Time and Musical Forces in Jazz: Group Interaction and Double- time in “My Foolish Heart” as performed by the Bill Evans Trio with Scott LaFaro and Paul Motian. Duke University, Department of Music.
- Mackey, M. P.** (2017-2018). Improvisation, Interaction and Intermusicality in the Bill Evans Trio. Erişim Tarihi: 27.04.2017. <http://www.epistrophy.fr/improvisation-interaction-and.html>
- Monson, I.** (1996). *Saying Something Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press.
- Morgenstern, D.** (1964). The Art of Playing, Edited by Rijnke, R. *Down Beat*, October. Erişim Tarihi: 14.03.2017. <http://www.billevans.nl/Morgenstern.pdf>
- Murray, J. W.** (2011). Billy's Touch: An Analysis of the Compositions of Bill Evans, Billy Stayron and Bill Murray. Towson Üniversitesi
- Nelson, D.** (1960). “Bill Evans: Intellect, Emotion, Communication”. *Down Beat*, December 8. Erişim Tarihi: 12.03.2017. <http://jerryjazzmusician.com/2017/10/december-1960-beat-story-bill-evans/>.
- Nethercutt, R.** (1989). Interview whit Chuck Israels. Letter From Evans, Vol.1, No:2, sf: 11. Erişim Tarihi: 13.05.2017. <http://www2.southeastern.edu/orgs/34skid/html/11.pdf>.

- Nethercutt, R.** (2018). Bill Evans- Reflections and Perspectives. Edited by Rijneke, R. Southeastern Louisiana University in Hammond. Erişim Tarihi: 11.03.2017. <http://www.billevans.nl/Reflections.pdf>.
- Persaud, B.** (1993). Interview with Win Hinkle. Letter From Evans, Vol.4, No:3, sf: 28. Erişim Tarihi: 13.05.2017. <http://www2.southeastern.edu/orgs/34skid/html/11.pdf>.
- Pettinger, P.** (1998) *Bill Evans: How My Heart Sings*. Yale Univeristy Press, New Heaven & London
- Porter, R.** (1993). Interview with Bill Evans. Letter From Evans, Vol.4, No:4, sf: 19-23. Erişim Tarihi: 13.05.2017. <http://www2.southeastern.edu/orgs/34skid/html/11.pdf>.
- Rijneke, R.** (2017). Bill Evans trio- duo- solo- modal jazz. Erişim Tarihi: 14.04.2017. <http://www.billevans.nl>.
- Rijneke, R.** (2018). Biography and Personality of Pianist and Composer Bill Evans. Erişim Tarihi: 27.04.2017. <http://www.billevans.nl/>.
- Saotome, M.** (b.t.). Bill Evans Trio'nun Karikatürü. Erişim Tarihi: 23.06.2007. <http://www.billevans.nl/>.
- Seddon, F. A.** (2005). *Modes of Communication During Jazz Improvisation*. Cambridge University Press. Official URL: <http://dx.doi.org/10.1017/S0265051704005984>.
- Shipton, A.** (2002: 194-197). *Jazz Makers, Vanguard of Sound*. 198 Madison Avenue, New York, Oxford Üniversitesi yayını
- Staff, A.** (2004). Bill Evans: 1929-1980. Erişim Tarihi: 22.03.2017. <https://www.allaboutjazz.com/bill-evans-1929-1980-bill-evans-by-aaj-staff.php?pg=1>
- Stevens, J.** (2000, güncellenme 2010). A Brief Biografy of Bill Evans. Erişim Tarihi: 11.03.2017 <http://www.billevanswebpages.com/billbio.html>
- Terrill, R.** (2013). Who was Bill Evans. *Crazyhorse Magazine Issue Number 84*, Erişim Tarihi: 15.05.2017. <http://crazyhorse.cofc.edu/wpcontent/uploads/2013/05/Who-Was-Bill-Evans.pdf>.

Albümler

- Evans, B.** (2005). Keepnews, O. (Yapımcı). The Complete Village Vanguard Recordings, 1961. [3 CD set]. USA: Riverside.
- Gitler, I.** (Albüm Notları Yazarı), Keepnews, O. (Yapımcı ve Albüm Notları Yazarı). (1961). Bill Evans Sunday At The Village Vanguard, Featuring Scott LaFaro. USA: Riverside. Erişim Tarihi: 02.01.2018. http://aln3.albumlinernotes.com/Sunday_At_The_Vanguard.html.
- The Village Vanguard Sessions Albüm Kapağı.** Erişim Tarihi: 22.06.2017. <https://www.freshsoundrecords.com/bill-evans-trio-albums/6007-the-village->

vanguard-sessions-2-lps-on-2-cds-bonus-tracks.html.

Motian, P. (Albüm Notları Yazarı). Keepnews, O. (Yapımcı). (1960). The Legendary Bill Evans Trio 1960 Birdland Sessions (Albüm, canlı kayıt). New York: Cool N' Blue Records. Erişim Tarihi: 02.02.2018. <http://bigozine2.com/roio/?p=1760>.

Keepnews, O. (Yapımcı ve Albüm Notları Yazarı). (2005). Bill Evans The Complete Village Vanguard Recordings, 1961, [3 CD set]. USA: Riverside.



EK 1

“THE COMPLETE VILLAGE VANGUARD, 1961” SETİNDEKİ PARÇA LİSTESİ

1. CD

1. Set

- | | | |
|--|------|--------------------|
| 1. Giriş Konuşması; | 0:42 | |
| 2. Gloria's Step [Kayıt 1, (kusurlu)]; | 5:41 | (Scott LaFaro) |
| 3. Alice in Wonderland [Kayıt 1]; | 7:03 | (Fain-Hilliard) |
| 4. My Foolish Heart; | 4:58 | (Young-Washington) |
| 5. All of You [Kayıt 1]; | 8:14 | (Cole Porter) |
| 6. Anons ve Ara; | 1:43 | |

2. Set

- | | | |
|--------------------------|------|--------------------------|
| 7. My Romance [Kayıt 1]; | 7:09 | (Rogers-Hart) |
| 8. Some Other Time; | 4:57 | (Bernstein-Comden-Green) |
| 9. Solar; | 8:56 | (Miles Davis) |

2. CD

1. Set

- | | | |
|-----------------------------|------|-----------------------------|
| 1. Gloria's Step [Kayıt 2]; | 6:09 | (LaFaro) |
| 2. My Man's Gone Now; | 6:21 | (Gershwin-Gershwin-Heyward) |
| 3. All of You [Kayıt 2]; | 8:31 | (Porter) |
| 4. Detour Ahead [Kayıt 1]; | 7:17 | (Carter-Ellis-Frigo) |

2. Set

| | | |
|-----------------------------------|------|--------------------|
| 5. Repertuar Tartışması; | 0:30 | |
| 6. Waltz for Debby [Kayıt 1]; | 6:47 | (Evans-Lees) |
| 7. Alice in Wonderland [Kayıt 2]; | 8:31 | |
| 8. Porgy (I Loves You, Porgy); | 6:10 | (Gershwin-Heyward) |
| 9. My Romance [Kayıt 2]; | 7:26 | |
| 10. Milestones; | 6:32 | (Davis) |

3. CD

3. Set

| | | |
|-------------------------------|------|----------|
| 1. Detour Ahead [Kayıt 2]; | 7:40 | |
| 2. Gloria's Step [Kayıt 3]; | 7:00 | |
| 3. Waltz for Debby [Kayıt 2]; | 6:58 | |
| 4. All of You [Kayıt 3]; | 8:17 | |
| 5. Jade Visions [Kayıt 1]; | 4:12 | (LaFaro) |
| 6. Jade Visions [Kayıt 2]; | 4:04 | |
| 7. ...Final Konuşması; | 1:16 | |

EK 2

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Aria: Arya. Orkestra eşliğinde söylenen ya da çalınan, solo ses ya da çalgı için büyük çaplı ezgi (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>).

Ballad: Yavaş tempoda çalınan caz parçası.

Backbeat: Caz davulcularına göre ikincil, tamamlayıcı ritim. Arkaplandaki ritim.

Big Band: Büyük caz orkestrası.

Chorus: Bir caz parçasının bütün armonilerinin tekrar edilmeden önce bir kez çalınması ya da parçanın bütün armonilerinin bir kez yazılmış hali.

Coda: Kelime anlamı “kuyruk” olan, bir bestenin sonuna konan bitiş bölümü.

Diminished: Kelime anlamı eksiltilmiş, azaltılmış olan bu terim, minör akorunun beşlisinin yarım ses pesleştirilmesi ile elde ettiğimiz armoniyi ve onun gamını temsil eder.

Diyatonik: Dizisel.

Double-time: Parçanın temposunu iki katı hızına getirme.

Ensemble: Caz grubu ve bu grubun birbiriyle uyumlu bir şekilde hareket etmesi.

Groove: Kısaca müzisyenlerin müziğin yarattığı mod ile çalması. Hissederek çaldıklarında ortaya çıkan ruh veya aura.

Half-time: Parçanın temposunu yarı hızına indirme.

Head: Bir caz parçası yada aranjesinde doğaçlama çalınan solo bölümlerine geçmeden önce çalınan parçanın ana melodisi ve armonilerini içeren bölüm. Bu bölüm genellikle sololardan sonra bir kez daha çalınır ve daha sonra final yapılır.

Interplay: Karşılıklı etkileşim; performans sırasında müzisyenlerin çaldıkları partilerin birbiriyle etkileşmesi.

Inter-Musicality: Müzikler arası ilişkiler.

Kontrpuantal: Kontrpuan yapısına sahip olan müzikal birim.

Mastering: Mixi bitmiş bir prodüksiyonun her yerde daha optimal bir duyum sağlaması için yapılan sinyal işleme.

Mix: Kaydedilmiş seslerin teknoloji yoluyla dengelenmesi, kaynaştırılması ve kullanılacak ortam için (monodan çok hoparlörlü sistemlere kadar) yerleştirilmesi.

Ostinato: Bir motifin genellikle bas seslerde sürekli olarak tekrarlanması.

(<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>)

Patern: Model, motif.

Pizzicato: Yaylı çalgılarda telleri parmakla çekerek çalmak.

Poli-Ritim: Çoklu-ritim, birden fazla ritmin aynı anda çalınması.

Polychordal: Çoklu-akor, birden fazla armoninin aynı anda çalınması.

Prelude: Kelime anlamı “ön çalış” olan, Bach’ın eserlerinde genellikle Fuge’den önce giriş niteliği taşıyan parçalardır. Fakat sonraki dönemlerde Chopin ve Debussy gibi besteciler devamında başka bir bölüm gelmeyen Prelude’ler yazmıştır. Kısaca bir tür klasik müzik formu.

Quintet: Beş kişiden oluşan müzik grubu.

Remaster: Bir müzik eserinin gelişen teknoloji kullanılarak yeniden düzenlenmesi, (<http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/remaster>).

Reharmonization: Yeniden armonize etme.

Rim Shot: Davulda kasmağa vurularak çıkarılan ses.

Rubato: İcrada geçici olarak belirlenmiş ritmin yapısında oynamak.

Sextet: Altı kişiden oluşan müzik grubu.

Sound: Kelime anlamı “ses” olan bu terim aynı zamanda bir kişinin ya da grubun ürettiği müzikten doğan karakter, aura, ton, tuşe gibi elementlerin tümünü ifade etmektedir.

Sustain: Tınlama uzunluğu.

Swing: Geleneksel caz ritmi.

Tremolo: Aynı ya da farklı iki sesin hızlıca yinelenmesi.

Trio: Üç kişiden oluşan müzik grubu.

Tritone Substitution: Genellikle dominant akorlarda kullanılan bir uygulama olarak, armoninin kendisini kullanmak yerine artık dörtlü aralıktaki vekilini kullanmak anlamına gelir. Örneğin C7 armonisi yerine Gb7 kullanılması.

Turnaround: Caz müziğinde genellikle iki, dört veya sekiz ölçü uzunluğunda *chorus*’un son iki, dört veya sekiz ölçüsünde, başa dönmeden önce kullanılan, kadans içeren müzikal bir yapı.

Tuşe: Dokunuş, çalım stilindeki hassasiyet.

Vamp: Parçanın herhangi bir yerinde bulunabilen ve sürekli tekrar edilen dört veya iki ölçülük akor döngüsü.

Voicing: Akor düzenlemesi; bir akorun değişik şekillerde çalınması.

