

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**MİLES DAVIS'İN ELEKTRİKLİ ENSTRÜMANLARA
ODAKLANDIĞI PROJELERİNİN CAZ-ROCK TÜRÜ
ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ VE 1968 YILI İTİBARIYLA
DAVIS'İN TOPLULUKLARINDA YER ALAN
MÜZİSYENLERİN, SONRASINDA, LİDERLİK
ETTİKLERİ OLUŞUMLARA TAŞIDIKLARI, TÜRE YÖN
VEREN, KURUCU ÖĞELER**

Yüksek Lisans Tezi

YALÇIN HASANÇEBİ

İSTANBUL, 2018

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

MILES DAVIS'İN ELEKTRİKLİ
ENSTRÜMANLARA ODAKLANDIĞI
PROJELERİNİN CAZ-ROCK TÜRÜ ÜZERİNDEKİ
ETKİLERİ VE 1968 YILI İTİBARIYLA DAVIS'İN
TOPLULUKLARINDA YER ALAN
MÜZİSYENLERİN, SONRASINDA, LİDERLİK
ETTİKLERİ OLUŞUMLARA TAŞIDIKLARI, TÜRE
YÖN VEREN, KURUCU ÖĞELER

Yüksek Lisans Tezi

YALÇIN HASANÇEBİ

Tez Danışmanı: PROF. DR. H. ALPER MARAL

İSTANBUL, 2018

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

Tezin Adı: Miles Davis'in Elektrikli Enstrümanlara Odaklandığı Projelerinin Caz-Rock Türü Üzerindeki Etkileri ve 1968 Yılı İtibarıyla Davis'in Topluluklarında Yer Alan Müzisyenlerin, Sonrasında, Liderlik Ettikleri Oluşumlara Taşdıkları, Türe Yön Veren, Kurucu Öğeler
Öğrencinin Adı Soyadı: Yalçın Hasaeabi
Tez Savunma Tarihi: 14.05.2018

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Yeşim PEKİNER
Program Koordinatörü
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmzalar

Tez Danışmanı
Prof. Dr. H. Alper MARAL

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Gökhan DENEÇ

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak TAMER

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında en başta bana gösterdiği yol ve yöntemlerle sonuna kadar destek olan, engin bilgi ve birikimleri sayesinde yeni ufuklarla tanıştığım tez danışmanım Prof. Dr. H. Alper Maral'a teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Ayrıca eğitim hayatım boyunca bana destek olan annem ve babam Zekiye ve Hüseyin Hasançebi'ye; kaynak araştırması konusunda sevgili Anastasia Kushleyko'ya, derslerde bana sundukları teorik vb. bilgiler için İbrahim Şevket Akıncı, Başak Yavuz, Baki Duyarlar'a; tezimin içeriği konusunda bilgilerine danıştığım şahane müzisyenler Paul Masvidal ve Christian Sands'e, koordinatörümüz Yeşim Pekiner'e, Gökhan Deneç'e, Bahçeşehir Üniversitesi'nde birlikte unutamayacağım günler geçirdiğim arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

2018, İstanbul

Yalçın HASANÇEBİ

ÖZET

MILES DAVIS'İN ELEKTRİKLİ ENSTRÜMANLARA ODAKLANDIĞI
PROJELERİNİN CAZ-ROCK TÜRÜ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ VE 1968 YILI
İTİBARIYLA DAVIS'İN TOPLULUKLARINDA YER ALAN MÜZİSYENLERİN,
SONRASINDA, LİDERLİK ETTİKLERİ OLUŞUMLARA TAŞIDIKLARI, TÜRE
YÖN VEREN, KURUCU ÖĞELER

Yalçın Hasançebi

Ses Teknolojileri Türkçe Tezli Caz

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper Maral

Mayıs 2018, 144 Sayfa

Son 40 yılın cazı ele alındığında, bu janrın rock ile olan birleşmesinin müzik tarihi için en önemli buluşlardan biri olduğunu önermek yerinde olacaktır. Bu yeni türün doğuşuyla birlikte caz müzisyenleri ve dinleyici/izleyicileri arasında büyük bir ayrılma gerçekleşmiştir: Bir tarafta popülerliğini yitirmiş olan geleneksel akustik caza tutunanalar, diğer tarafta caz müziğinin yeni bir “kabuk değişimine” ihtiyacı olduğunu düşünenler. 40 ve 50’li yıllarda caz müziğinin zirvesinde yer alan, tarihinin en etkili müzisyenlerinin başında gelen Miles Davis, 60 yılların ikinci yarısından itibaren konvansiyonel caz pratiklerini terk etmiş; avangart doğaçlama, rock müziğinin ritmik öğeleri, elektrik enstrümanlar ve post-produksiyon teknikleri gibi öğeleri caz müziğine entegre etme bağlamında derin bir deneyimleme, keşfetme yoluna girmiştir. Davis yeni bir caz jenerasyonunun yetişmesine ön ayak olmakla yetinmeyip, caz kompozisyonunu, doğaçlamaları ve bunları çerçeveleyen kayıt süreci, post-produksiyon editing ve pazarlama teknikleri gibi yaratıcılık alanlarını yepyeni bir boyuta taşımıştır. Onun müziği farklı bakış açılarından incelendiğinde, caz müziğine yabancı gelen, birçok cazsevere göre cazın bütünlüğünü bozacak nitelikteki elementleri bu müziğe taşıdığı görülmektedir.

Çalışmanın ilk iki bölümünde bu öğeler ve temel terminoloji tanımlanmaya, Davis’in kurucu toplulukları üzerinden gerçekleştirdiği fusion hamleleri özetlenmeye çalışılmış; özellikle teknoloji, doğaçlama, kompozisyon ve prodüksiyon alanındaki yeniliklere odaklanılmıştır. Üçüncü ve son bölümde bu atılımların uzantıları *sideman*’lerinin kurduğu gruplar ve günümüz müziğine yansımalar üzerinden tanımlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Caz, Rock, Miles Davis, Fusion, Elektrik Miles

ABSTRACT

THE INFLUENCE OF THE PROJECTS OF MILES DAVIS'S ELECTRIC YEARS
ON JAZZ-ROCK AND THE ELEMENTS CARRIED ON BY THE SIDEMAN AFTER
1968

Yalçın Hasançebi

Ses Teknolojileri Türkçe Tezli Caz

Tez Danışmanı: Prof. H. Alper Maral, Ph. D.

May 2018, 144 Pages

Over the last four decades, no musical innovation in jazz has been more important than its fusion with rock. The emergence of this genre drove a wedge deep into jazz audiences, dividing them into those that wanted to cling to the acoustic tradition, and those who saw the jazz tradition as one of change. One of the most influential musicians in the history of jazz, Miles Davis abandoned conventional jazz practices in the late 60s to experiment with avant-garde improvisation, rock music and electric instruments, using elaborate, electronic postproduction techniques. Not only did Miles Davis discover and nurture a generation of musicians at the forefront of jazz, he took jazz improvisation and technical innovations to even more challenging levels. In the various aspects of his music, Davis introduced elements previously considered anomalous to jazz. Davis introduced to jazz-rock enough of the essential characteristics of jazz to be considered a natural continuation of the jazz tradition, and those features are present in the genre up until now.

Chapter One and Two of this work provides a disciplinary point of entry into the formation of fusion genre and related terminology; an overview of the specific elements introduced by Miles Davis into the fusion especially the innovations in the fields of improvisation, composition and production. Chapter Three turns to an analysis of the development of those elements introduced by Miles Davis by his sidemen and the analytical attention on the modern development of jazz-rock fusion to notice the presence and development of the elements introduced first by Miles Davis in the modern music.

Keywords: Jazz, Rock, Miles Davis, Fusion, Electric Miles

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER	ix
1. GİRİŞ	14
2. LİTERATÜR TARAMASI	3
3. VERİ VE YÖNTEM	4
3.1 CAZ ROCK FÜZYONUNUN KÖKENLERİ VE MILES DAVIS.....	4
3.1.1 Terim ve Tür.....	4
3.1.2 Bir “Tireli Kimlik (<i>hyphen identity</i>)” Olarak Caz-Rock/Rock-Caz..	5
3.1.3 Füzyonun Ticarî Boyutu.....	9
3.1.4 Siyasî ve İktisadî Uzantılarıyla Geçirgenlik: <i>Crossover</i> ve Yeni Dünya Düzeni.....	13
3.1.5 Fusion’un Karşılaştığı Zorluklar ve Yöneltilen Olumsuz Eleştiriler	15
3.2 MILES ÖNCESİ ÇAĞDA FÜZYONUN BAŞLARI.....	17
3.2.1 İlk Füzyon Denemeleri.....	17
3.2.2 Rock Çağı ve Cazın Gerilemesi.....	19
3.3 MILES DAVIS	25
3.3.1 Miles Davis’in İlk Yılları	25
3.3.2 Yenilikçi Kimliğiyle Miles Davis.....	27
3.3.3 Birinci Quintet Yılları.....	28
3.3.4 İkinci Quintet Yılları.....	30
3.3.5 İlk Elektrikli Enstrüman Denemeleri ve Yeni, “ <i>Electric</i> ” Miles Davis	33
3.3.6 Miles Davis’in Pazarlama Stratejisi ve Afrika Kökenlerini İrdelemesi.....	35
4. MILES DAVIS VE TOPLULUK ÜYELERİNİN CAZ İLE ROCK’IN RİTMİK ÇERÇEVESİ VE ENSTRÜMANTASYONUNU SENTEZLEYEN SİGNATÜR/ÖZGÜN UNSURLARI	43
4.1 DÜZENLEME (ARANJMAN) VE KOMPOZİSYON	44

4.1.1 Önceden Ayarlanmamış Program (Spontane Program)	45
4.1.2 Hatasızlık/Hata Saymama İlkesi ve Emprovizasyon	46
4.1.3 Grubu Yönetme Biçimi	48
4.2 RİTİM	49
4.2.1 Ritim ve <i>Front-line</i> (İleri hat/Ön cephe/Soloistler) Arasındaki Köprü	49
4.2.2 Eş Değerli Çift Sekizliler/Rock Ritmi	51
4.2.3 Aksak ve Değişken Ölçüler	54
4.2.4 Metrik Modülasyon ve Ritmik Kaydırma	57
4.3 SES ÖRGÜSÜ/DOKU	59
4.3.1 Serbest Akor Fonksiyonları Üzerine Emprovizasyon	59
4.3.2 Üçlü (Triadik) Armoni	61
4.3.3 <i>Riff</i> 'lerin Kullanımı	64
4.3.4 Motiflerin Kullanımı ve Oluşturulması	67
4.3.5 Döngüsel Ezgilerin Kullanımı	69
4.3.6 Tematik Motifin/Ezginin Manipülasyonu	72
4.3.7 Pedal (<i>Point d'orgue</i>) /Eksen Kullanımı	72
4.3.8 Çoklu Tonalite (Politonalite)	74
4.3.9 Sıradışı Ölçü Sayıları ve Açık Formlar	77
4.3.10 <i>Augmented</i> (Artmış Aralıklı) Dizi ve Üç Tonik Sistemin Kullanılması	78
4.3.11 Tonal Doku	82
4.3.12 Açık 5'li Akorlar – <i>Power Chords</i>	83
4.3.13 Quartal/Dörtlü Aralık ve Akorlar	84
4.3.14 Split Akorlar ve Sıradışı Armonik Fonksiyonlar	86
4.4 MILES DAVIS'İN FUSİON MÜZİĞİNDE KULLANILAN YENİ ENSTRÜMANLAR VE ARAÇLAR	89
4.4.1 Elektrik Gitar	90
4.4.2 Elektrikli Bas	92
4.4.3 Çoklu klavye ve synthesizer kullanımı	93
4.4.4 Perküsyon Kullanımı	94

4.4.5 <i>Wah wah</i> pedalinin kullanımı.....	95
4.4.6 Hint Enstrümanları.....	96
4.4.7 Afro-Brezilya Enstrümanlarının Kullanımı	96
4.5 TEMATİK MATERYALİN İŞLENMESİ VE OSTİNATOLARIN KULLANILMASI	97
4.5.1 Yapıtlarda Temayı Doğaçlamalarla Bölerek Yeni <i>Head</i> Anlayışı Sunma.....	97
4.5.2 Melodik Ostinatolar	99
4.5.3 Bas Ostinatosu ve <i>Vamp</i>	100
4.6 KOLORİSTİK UNSURLAR.....	102
4.6.1. Ambiyans	102
4.6.2 Dış Görünüm	103
4.7 KAYIT VE EDİTLEME SÜRECİ.....	106
4.7.1 Post-produksiyon Editing Teknikleri.....	109
4.7.1.1 Cut and paste editing tekniği	110
4.7.1.2 <i>Tape delay</i> tekniği	111
4.7.1.3 <i>Tape loop</i> tekniği.....	112
4.7.1.4 Miles Davis'in stüdyo kayıt yılları (1968-1975) ile 80'ler sonrası dijital kayıt tekniklerinin karşılaştırılması.....	112
4.8 TEMATİK ÖĞELERİN DIŞINDA SES ÖRGÜSÜ KOMPONENTLERİNİN KULLANILMASI.....	114
4.8.1 Orkestral Atak (<i>Orchestral Hit/Stab</i>).....	114
4.8.2 Doğal Ortamda Bulunan Seslerin Kullanılması.....	115
5. CAZ-ROCK FÜZYONU İÇİN MİLES DAVIS'İN MİRASI	117
5.1 MİLES DAVIS'İN MİRASINI TAŞIYAN GRUP ÜYELERİ (SIDEMAN'LERİ).....	117
5.1.1 Tony Williams ve Lifetime	118
5.1.2 John McLaughlin ve Mahavishnu Orkestrası.....	122
5.1.3 Herbie Hancock	124
5.1.4 Chick Corea Grubu Return to Forever ve Elektric Band ile Birlikte.....	129

5.1.5 Weather Report	131
5.2 MİLES SONRASI FUSİON MÜZİSYENLERİ	134
5.3 MİLES'İN MİRASININ YENİ NESLİ	137
6. SONUÇ	143
KAYNAKÇA	145



ŞEKİLLER

Şekil 3.1: Head Hunters albümünün ön kapağı	21
Şekil 3.2: Miles Davis at Fillmore reklamı.....	36
Şekil 3.3: <i>A Tribute to Jack Johnson</i> albümü için verilen reklam.....	38
Şekil 3.4: Abdul Mati Klarwein'in <i>Bitches Brew</i> kapak çalışması	39
Şekil 3.5: <i>Live Evil</i> için Kapak çalışması (1971).....	40
Şekil 3.6: <i>On The Corner</i> (1972) albümünün kapak çalışması	41
Şekil 3.7: Corky McCoy tarafından çizilen <i>Big Fun</i> kapağı (1972).....	41
Şekil 3.8: <i>Jack Johnson</i> (1971) albümünün kapağı	42
Şekil 4.1: Gil Evans ve Miles Davis	45
Şekil 4.2: <i>Eighty-One</i> yapıtının ana teması	52
Şekil 4.3: <i>Bitches Brew</i> 'in ana teması	53
Şekil 4.4: Stravinski'nin <i>İlkbahar Ayini</i> 'nden bir bölüm (Prova Numarası 192 ve 193'ten 11 ölçülük kesit).....	54
Şekil 4.5: Tony Williams'ın <i>Black Comedy</i> temasında değişen tartımlar	56
Şekil 4.6: <i>Petits Machins</i> 'te değişen tartımlar	57
Şekil 4.7: <i>Limbo</i> ve <i>Footprints</i> 'teki basın ritmik modülasyonu	58
Şekil 4.8: <i>Iris</i> 'in ana teması	60
Şekil 4.9: <i>Iris</i> 'te doğaçlama üzerine çalınan eşlik akorları.....	61
Şekil 4.10: <i>Bitches Brew</i> 'in teması.....	62
Şekil 4.11: <i>Mademoiselle Mabry</i> yapıtının teması	63
Şekil 4.12: <i>Birdland</i> 'in ana teması	64
Şekil 4.13: <i>In a Silent Way</i> (1969) albümünden <i>It's About that Time</i> yapıtındaki bir bas riff'i	65

Şekil 4.14: <i>A Tribute to Jack Johnson</i> (1971) albümünden <i>Willie Nelson</i> yapıtındaki bas riff'i.....	66
Şekil 4.15: <i>A Tribute to Jack Johnson</i> (1971) albümünden <i>Yesternow</i> yapıtında görülen bir bas riff'i.....	66
Şekil 4.16: <i>Spanish Key</i> 'de trompet motifi.....	67
Şekil 4.17: <i>Maiysha</i> yapıtındaki ezgisel motif.....	67
Şekil 4.18: <i>Agatha Prelude</i> yapıtının taşıyıcı özellikteki motifi.....	68
Şekil 4.19: <i>Pinocchio</i> yapıtındaki Shorter'ın solo içerisinde kullandığı benzer motifler (3:08'nci dakikası).....	69
Şekil 4.20: <i>Hand Jive</i> yapıtındaki Shorter ve Hancock solosunun dörtlü aralıklar temelli birbirlerine paralel motifleri.....	69
Şekil 4.21: <i>Nefertiti</i> (1967)'nin teması.....	70
Şekil 4.22: <i>Pharaoh's Dance</i> yapıtından bir kesit.....	71
Şekil 4.23: <i>Stuff</i> yapıtının teması.....	73
Şekil 4.24: <i>Brown Hornet</i> yapıtının 19-34'ncü ölçüleri.....	75
Şekil 4.25: Bartók'un <i>No.3 yaylı quartet</i> 'inde (1927) politonalite.....	76
Şekil 4.26: <i>Dolphin Dance</i> yapıtında Hancock'un solosundan bir bölüm.....	76
Şekil 4.27: <i>Agitation</i> yapıtının teması.....	78
Şekil 4.28: <i>It's About That Time</i> yapıtındaki tritonik akor düzeni.....	79
Şekil 4.29: <i>Directions</i> yapıtının teması.....	80
Şekil 4.30: <i>Bitches Brew</i> yapıtının temasındaki <i>augmented arpeji</i>	80
Şekil 4.31: <i>Bitches Brew</i> 'ın teması.....	81
Şekil 4.32: <i>Kink Cockroach</i> yapıtının giriş bölümü.....	81
Şekil 4.33: <i>Giant Steps</i> 'in 8 ile 15'inci ölçüleri arası.....	82
Şekil 4.34: <i>Back Seat Betty</i> 'nin teması.....	84
Şekil 4.35: <i>Eighty One</i> yapıtının teması.....	85

Şekil 4.36: <i>Shhh/Peaceful</i> yapıtının teması	85
Şekil 4.37: <i>Empty Pockets</i> yapıtının giriş bölümü.....	86
Şekil 4.38: <i>Milestones</i> yapıtında dörtlü akorlardan oluşan piyano partisi.....	86
Şekil 4.39: <i>Sakeena's Vision</i> yapıtının teması	86
Şekil 4.40: Split akorlar şeması	88
Şekil 4.41: Debussy- <i>La Puerta del Vino</i>	88
Şekil 4.42: Davis'in kullandığı split akorlar.....	89
Şekil 4.43: Hancock'un <i>Little One</i> adlı yapıtı	89
Şekil 4.44: Mclaughlin'in <i>Right Off</i> yapıtındaki gitar <i>boogie</i> 'si	91
Şekil 4.45: <i>Tutu</i> parçasının ana temasının ilk 8 ölçüsü	98
Şekil 4.46: <i>Tutu</i> yapıtının ana teması	99
Şekil 4.47: <i>Direction</i> parçasının bas ostinatosu.....	101
Şekil 4.48: <i>Flamenco Sketches</i> yapıtının <i>vamp</i> '1.....	101
Şekil 4.48: <i>Black Market</i> yapıtının bas <i>vamp</i> '1.....	101
Şekil 4.48: Miles Davis 1985 yılındaki bir fotoğraf çekiminde	104
Şekil 4.49: Miles Davis	105
Şekil 4.50: Davis eşi Betty Mabry ile sahne öncesi ısınırken.....	105
Şekil 4.51: Miles Davis ve Teo Macero	108
Şekil 4.52: Teo Macero ve Miles Davis	110
Şekil 4.53: Stravinski'nin <i>Firebird</i> süiti'nden alıntılanan akor.....	115
Şekil 5.1: Lifetime grubu.....	120
Şekil 5.2: <i>Love. Devotion. Surrender</i> albümün iç	124
Şekil 5.3: <i>Thrust</i> albüm kapağı.....	128
Şekil 5.4: <i>Sextant</i> albümünün ön kapağı	128
Şekil 5.5: <i>Sextant</i> albümünün arka kapağı.....	129

Şekil 5.6: Return to Forever	130
Şekil 5.7: Return to Forever'ın 2008'deki bir konserinden.....	131
Şekil 5.8: <i>Palladium</i> eserinin teması	133



1. GİRİŞ

Miles Davis günümüzde efsanevî trompetçiliğinin yanı sıra, 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olarak görülmektedir. Özellikle, neredeyse her on yılda bir cazın tanımını değiştiren/dönüştüren atılımları ve yeni önermeleriyle Bebop, Hard Bop, Cool Caz, modal caz ve caz rock alanlarında devrimsel atılım ve çalışmalarıyla bu niteliği haiz görülmüştür. 25 yıl içinde caz müziğinde dört kez köklü değişimler; yeni tarz ve açılımlar gerçekleştiren Davis, caz müziği dışındaki başka türleri kendi müziğine entegre etme konusundaki kıvrak becerisiyle ayrılmış, ikonik bir müzisyendir.

Fusion janrının doğuşu özellikle de Miles Davis'in bu türde çalışmalar yapmasından sonra müzik dünyasını ikiye bölmüştür. Gary Burton ve Larry Coryell gibi isimler her ne kadar caz müziğini başka tür ve kültürlerle birleştirme deneyleri gerçekleştirmiş olsalar da, geleneksel cazcılara tehdit oluşturacak biçimde Miles Davis kadar çarpıcı ve geniş etki bırakamamışlardır. Fusion müziğini tehdit olarak algılayan gelenekselcilerin izleri bugün hâlâ "Yeni Gelenekselcilik" adı altında Wynton Marsalis gibi müzisyenlerin önderliğinde varlığını sürdürmektedir.

Düşündürücü bir başka nokta, bu öncü müzisyen ve topluluklarında yetişenlerin mirasının ne caz ne de rock/fusion müzisyenleri tarafından yeterince fark edilmediğidir. Bu bugün fusion müziğinin 70'ler ve 80'lerdeki kadar popüler olmamasının ana nedenlerinden biri olarak görülebilir. Bu çalışmanın odak noktası olarak Miles Davis'in 60'lar sonrası icra ettiği müziğinin dinamik ve elementlerini inceleme, keşfetme ve sunma olarak tanımlanabilir.

Bu çalışmanın diğer bir hedefi de fusion müziğini bugünkü özniteliklerine kavuşturan Davis'in müziğindeki elementleri spesifik olarak ele almak, tanımlarını netleştirmektir. Bu elementlerin varlığı caz-rock türünün bütünlük ve uyumunu bir arada tutmaktadır. Caz-rock sayesinde ritimleri manipüle etme, armoni ve formlarda yenilikler, yeni ses öbekleri ve renklerinin keşifleri gibi unsurlar yeni modern müzik türlerinin doğmasına vesile olmuştur. Bu elementlerin geleneksel caz müziğine ters düşmeleri nedeniyle uzun

yıllar fusion janrının caz ile ilişiği geç kurulmuş, ilişkilendirmek isteyenler konvansiyonel yollarla bastırılmaya çalışılmıştır. Fusion'ın caz müziği ile bağlarının tamamen kesilmesi taraftarı olan müzisyen ve izleyicilere, bu türün doğmasındaki sürecin bir ticarî kayđı veya "kafa tutma yoluyla" değil, caz geleneğinin varlığını sürdürebilmesi açısından doğal yollarla oluştuğu bu çalışmanın diğer bir önermesi olacaktır.

Bu çalışmada müzikal örneklerin notalarını inceleme konusunda spesifik bir metod izlenmemiş, janrın ezgisel ve armonik ilişkisi ve ritmik çerçevesini inceleme bağlamında gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Davis'in müziğinde hayatı olan emprovizasyon işleyişlerinin ve müzikal ifadelerinin gösterimi gibi önemli noktalara değinilmiştir. Buna ek olarak caz-rock'un müzikal dilini parçalar arasında karşılaştırma yolu izlenmiştir.

Birinci bölümde füzyon türünü tanımlama ve terminolojisini tartışma odağında gerçekleşmiştir. Sonrasında Miles Davis'in birinci ve ikinci kentet yılları ve caz-rock türüyle tanışmasına kadar olan yılları incelenmiştir. Son olarak 70'lerde caz-rock'ı popleştirme basamakları ve pazarlama stratejileri üzerine bilgi verilmiştir.

İkinci bölüm Davis tarafından özellikle 60'ların sonu ve 70'lerin ilk yarısında caz rock türüne getirdiği elementler analiz edilmiştir. Müzikal rnekler incelenirken caz geleneği dışındaki elementlerin caz müziğine nasıl entegre edildiği gözlemlenmiş, ezgi ritim form ve koloristik elementler çalışmaya dahil edilmiştir. Miles Davis'in oturduğu evinin alt katını stüdyoya çevirdikten sonraki süreçte kendisiyle vakit geçiren, bu çalışmalara dahil olan müzisyenlerin gözlemleri ve yorumları da göz önüne alınarak janrın nasıl geliştirildiğinin erevesi çizilmiştir. Teknoloji ve doğlama kompozisyon ve prodüksiyon alanındaki yenilikler de incelenmiştir.

nc ve son bölümde bu elementlerin neticesinde *sideman*'lerinin kurduğu gruplar ve günümüz müziğinden de birkaç örnek üzerinden yeni dönem fusion müzisyenlerine yer verilmiştir.

2. LİTERATÜR TARAMASI

Çalışmanın odaklandığı konu ve alanın yakın tarihte gerçekleşmiş süreçlere dayalı olması elden geldiğince diri bir kaynakçayı zorunlu kılmıştır. Bu doğrultuda öne çıkan *The Electric Music of Miles Davis* (2005 Philip Freeman), *Miles Beyond- The Electric Explorations of Miles Davis* (2001 Paul Tingen), *Birds of fire: jazz rock, funk and the creation of fusion* (2011 Kevin Fellezs), *The Miles Davis lost quintet and other revolutionary ensembles* (2016 Bob Gluck) gibi kaynakların yanı sıra detaylı dökümleri kaynakçada verilen çok sayıda tamamlayıcı metin kullanılmıştır. Bunlar arasında bu alanda yapılmış birkaç Doktora ve Master tezi akademik ele alışıları örneklemeleri açısından önemsenmiş, literature katılmıştır. Ayrıca, konunun odaklandığı güncel, tecimsel, efemerik tartışmalar itibariyle *Downbeat* gibi süreli yayınlarda yer alan makaleler de belirleyici katkılar sağlamıştır. Ayrıca, İnternet ortamında yayınlanmış akademik/jurnalistik metinler; tartışma ortamları, vs. de taranmış; ancak metne direkt katkı sağlayan verilerin adresleri kaynakçada gösterilmiştir. Bunların yanı sıra, konunun subjektif ve anekdotal bağlamları açısından Paul Masvidal, Christian Sands gibi temsilî kişilerle yapılan görüşmelerle bilgilenim süreci pekiştirilmiştir.

3. VERİ VE YÖNTEM

3.1 CAZ ROCK FÜZYONUNUN KÖKENLERİ VE MILES DAVIS

3.1.1 Terim ve Tür

Gitarist Jeff Beck’in fusion müziği için getirdiği tanım dikkat çekicidir (aktaran Kevin Fellezs 2011, s. 1): “İsa aşkına, keşke biri bu tür müzik için bir isim uydurabilseydi, çünkü bu ne caz ne de rock. İkisinden de tınsal hareler var, ama gerçekten kendi adı yok.”

Her bir caz müzisyeni, eğilimi, tasaları, içinde bulunduğu ortam ve bağlam, ya da kapasitesi uyarınca müdahil olduğu caz pratiklerine bir biçimde etki etmiş; kimileri cazı farklı oranlarda ve şekillerde dönüştürürken, kimileri ise yaşanan dönemin *status quo*’suna—kurulu düzenine biat etmeyi tercih etmiştir. Bu dönüşümler neredeyse her zaman kademeli bir biçimde gerçekleşmiş; bir alandan/türden diğerine geçişin “bıçakla kesercesine” değil, iç-içe ergime/birinden diğerine evirilme şeklinde “akışkan” bir doğada vücut bulmuştur. Bu çalışmada odaklanılan füzyon türü—ve bizatihi “füzyon” kavramı—tam da böylesi bir geçirgenliğe işaret eder. Michael Zwerin’in önemli vibrafon sanatçısı Gary Burton’un *Duster* albümü için yazdığı notlar (1967), örneğin, füzyonu serbest bir caz avangardı ile 1960’ların sonlarının geleneksel ana akım cazının ortasında bir yere yerleştirmiştir (Zwerin’den aktaran Fellezs 2011, s. 75):

Caz, rock ve diğer birçok şey şu anda çarpışıyor. Henüz bir adı olmayan, yeni bir müzik doğuyor. Aynı zamanda, geçmişte bildiğimiz caz da kendi ekseninde iki yoldan gidiyor: Birincisi, serbest çalanlar var, “Yeni Şey”¹ denilenler... İkincisi, mevcut idolleri izleyenler var, onların kişisel ve müzikal tarzlarını taklit edenler. Bunlar makul, ama artık eskimiş yerleşik kuralları sorgulamıyorlar.

Michael Zwerin’in “Yeni Şey”in özgürlükçü doğası üzerinden ilişkilendirdiği ve sonuçta genel olarak “füzyon” terimiyle bilinecek tür için “caz-rock”, “rock-caz” (Nicholson 1998, s. 13-14), “caz-funk”, “caz-rock füzyonu” (Gridley 1994, s. 327-328) gibi birçok terim önerilmiştir. “Caz-rock” (veya “caz/rock”) terimi genellikle “caz füzyon” terimiyle

¹ Burada “Yeni Şey” (“*The New Thing*”) ile kastedilen, gene henüz adı tam konulamamış; daha sonra *Free Caza* evrilecek, özgür doğaçlama endeksli; dönem için devrimci nitelikteki, yeni yönelimdir. Kavram için özellikle bkz.: Jost, Shipton, Litweiler; ayrıca bkz.: Wu Ming 1, *The Old New Thing*.

eşanlamli olarak kullanılmıştır. Bu konuda, *Jazz-Rock: A History* [Caz-Rock: Bir Tarih]² (Gridley 2006) ve *Jazz-Rock Fusion—The Players, The Music* [Caz-Rock Füzyonu-Müzisyenler, Müzik] (Coryell & Friedman, 1978) gibi çeşitli kitaplar “caz-rock” terimini kullanmaktadırlar.

Allmusic³, caz füzyonu terimi için, “caz cenahının en yüksek sesli, en çılgın, en fazla elektriklelendirilmiş füzyon gruplarına işaret edebilir, ancak çoğunlukla denklemin rock tarafından gelen sanatçıları tanımlıyor” şeklinde bir açıklama benimsemiřtir⁴. Rehber, “caz-rock ilk olarak 60’ların sonlarında rock’un derinliklerindeki gücü cazın müzikal karmaşıklığı ve doğaçlamalı havai fışekleri ile birleştirme girişimi olarak ortaya çıktı” ifadesini kullanmaktadır. (a.g.y.) Sitede rock’ın virtüözlükten ziyade doğrudanlığına ve sadeliğine vurgu yapılarak, evrildiği/mezlelendiği caz-rock’ın, “[...] 60’ların sonlarıyla 70’lerin başlarının psikedelya, progresif rock ve şarkıcı/söz yazarı hareketi gibi sanatsal olarak en iddialı alt türlerinden” doğmuş olduğu önermesi benimsemiştir.⁵

Öte yandan Charles Suber, 1969 gibi bir dönemde cazın bir janr olarak değil, çağdaş müzikten soul-funk-R&B’ye kadar birçok janrı kucaklayan bir “şemsiye/kucaklayıcı terim” olması gerektiğini savunmuştur (Suber 1969, s. 6).

3.1.2 Bir “Tireli Kimlik (*hyphen identity*)” Olarak Caz-Rock/Rock-Caz

“Caz-rock” ve “rock-caz” terimleri, caz ve rock’dan öğeler içeren müziği tanımlamak için eşanlamli olarak kullanılmıştır. Terimlerin mantığı genel kategorinin ilk sözcükle belirlenmesinde, ikinci sözcüğün anlamı belirli niteliklerle değiştirmesinde yatar; bu yüzden “caz-rock”, “ağır (*heavy*) rock”, “punk rock” ve rock müziklerinin diğer alt kategorilerinin terimleriyle karşılaştırılabilir. Bu analogiyi izleyerek “rock-caz” terimi de

² Metnin devamında da benzer biçimde, kılavuzluğu önemsenen, çalışma için esas teşkil eden kaynakların adları, köşeli parantezler içinde Türkçe olarak tekrarlanacaktır. Her ne kadar Internet sayesinde genişleyen bir kaynak ve bu kaynaklara erişim kolaylığı fikri dolaşımdaysa da, meselenin özüne en direkt biçimde ulaşmayı hızlandırmak açısından böylesi bir yaklaşım benimzenmiştir. Zira, artık kaynaklara ulaşmak değil, devasa bir dezenformasyon ve güvenilirliği spekülative bilgi öbeği arasından aslı verilere ulaşmak zorlaşmıştır.

³ Allmusic günümüz caz dünyasının en işlek, muteber, temel referans kaynaklarından biridir. Internet ortamındaki bu açık-kaynak temelli sitede caz albümleri; çalan kadrolar, plak şirketi, yapıt süreleri vbg. Bilgileri güncel bir biçimde sunulmaktadır. (allmusic.com)

⁴<https://www.allmusic.com/subgenre/jazz-rock-ma0000012014> [erişim:28.01.2018]

⁵<https://www.allmusic.com/subgenre/jazz-rock-ma0000012014> [erişim:28.01.2018]

cazın alt kategorilerini tanımlayan “soul-caz”, “serbest caz”, “ethno-caz” ve “Indo-caz” gibi terimlerin paralelinde irdelenebilir.

“Caz-rock füzyonu” terimi, bu şekliyle, caz yazarları tarafından özellikle ABD ve Britanya’da henüz 1968 gibi oldukça erken bir tarihte kullanılmaya başlamış; ancak “füzyon” terimi 1975’ten itibaren yaygınlaşarak (Holt 2007, s. 91) caz-rock’ın ilk günlerinde biraz muğlak ve oldukça geniş bir kategori olarak kullanılmıştır. Daha sonra yaygın bir şekilde –özellikle ABD’de– rock ve caz unsurları içeren; bazen de “pop-caz” denilen, daha çok ticarî yönelimli müziği tanımlamak için de bu terim kullanılmıştır.

“Füzyon” terimi aynı zamanda caz ile rock dışında, diğer müzikal kombinasyonlara da işaret eder; çünkü hem cazın hem de rock’un bizatihi kendileri de birçok müzikal geleneğin unsurlarıyla kaynaşmış; gelişim süreçlerinde kültürün doğasında olan geçirgenliğin birçok deneyimini içselleştirmiştir. Diğer yandan, kavramın başka bir aspektine—çoğulculuğa (*plurality*)—vurgu yapan Holt, “geçmişe bakıldığında, füzyon terimi fenomenin çoğulculuğunu ve melezliğini daha iyi temsil etmektedir” diyerek, “füzyon” için, “tireli bir terim değildir ve yalnızca rock’tan değil, soul ve funk’tan da yararlanan cazın bu alanının melez karakterine biraz daha adaletli davranır,” şeklinde, çarpıcı bir açıklama getirmiştir (Holt 2007, s. 91).

Bununla birlikte, terimin tanımı tartışması biliminsanları ve müzikologlar için henüz bitmemiştir. Mark Gridley, “caz-rock füzyonu” olarak adlandırılan müziğin büyük bir kısmına “caz-funk” denmesinin daha doğru olacağını savunurken (Gridley 2006, s. 307), John Covach progresif “rock” ve “füzyon”un örtüşen özelliklerini, ikisi arasındaki ayrımları akılda tutmak şartıyla, ileri sürerek, daha da ileri gitmiştir. Covach’ın iddiası yazarın şu önermesine dayanmaktadır: Ona göre örtüşme “iki tarz arasında dengeyi sağlar, tek bir kategoriye zorlamayı reddeder” (Covach 2000, s. 107). “Caz-Rock” terimi aynı zamanda, 1970’li yıllarda yapılan, Soft Machine, Bruford ve Brand X gibi tamamen orijinal zevk ve becerilere sahip rock müzisyenlerinin biçimlendirdiği füzyon müziği hakkında oldukça kararsızdır; bu da cazın rock karşısında “ayrıcılık” konumunu daha sorunlu hale getirmektedir.

Son olarak, Michael J. West, füzyonu tanımlama sorununu özetlediği pasajında, şöylesi bir çerçeve çizmektedir (West, 2007’den aktaran: Fellezs 2011, s. 19):

Füzyon evreninin en kafa karıştırıcı yönlerinden biri, her ne kadar müziğin bütün meselesi, rock ve caz arasındaki engelleri yıkmak olsa da iki türü birbirine kaynaştırma eylemi, aralarında yeni sınırlar yaratmış gibi görünüyor. Tipik bir örnek olarak, [...] müziği caz alanındaki insanlar yaptıysa füzyon deniyor, rock alanındakiler yaparsa caz-rock.

West, 2007 tarihli yazısında füzyonun, iki terim arasındaki farklar için bir köprü olmak yerine (bilakis) bunları (farkları) yarattığını; janrların bu özel karışımının nasıl hâlâ tartışmalı ve oturmamış kaldığını gözlemlemiş ve vurgulamıştır.

O dönemdeki çoğu tartışma, zorlayıcı ve açıkça virtüözce⁶ olan füzyon müziğinin yeni bir türün standartlarını belirlemekte olup olmadığı; bunun caz, rock veya funk arasında daha gelişmiş mi, yoksa “ne caz ne de rock” müziğin⁷ daha çok “caz içinde, rock olan” “arada” bir tür olduğu kadar, bir küme “caz da değil, rock da” müzik pratiği mi olabileceği üzerinedir. Dolayısıyla tartışmaların çoğu, bazı caz müziği eleştirmenlerinin, cazın rock ya da funk’la herhangi bir birlikteliğinin caza zarar verdiği; buna karşı diğer caz müzisyenleri ve eleştirmenlerinin de “üzerine ölü toprağı serilmiş cazı uyandırmak için bir elektrik şoku gerektiği” görüşlerine odaklanmıştır (aktaran: Fellezs 2011, s. 24). *Jazziz* dergisinin Mart 2003 sayısının başlığının, *The F Word: Between Rock and a Hard Place* [F Sözcüğü (iki arada bir derede): Rock’la Sert Bir Yer Arasında] sergilediği gibi, füzyonun sınırları hâlâ tartışmalıdır.

Füzyon’un yeni bir müzik türü olarak kabul edilip edilemeyeceğini belirlerken, ilk adımın “tür”den ne anlaşıldığı konusunda mutabık kalmak olması beklenecektir—zira bu oydaşma çok önemlidir: David Ake için “tür belirleme, müziği nasıl öğrettiğimizi,

⁶ Virtüözlük kavramı daha sonra irdelenecektir. Bu noktada, sadece, yakın geçmişinde hakir görülen bir türün (rock), klasik/romantik müzik pratiğinin fetişleştirdiği maharet göstergesi bir tür virtüöziteye öykünme yoluyla “soylulaştırılan” bir türe (caz-rock) evrilmesi düşüncesine işaret etmekle yetinilecektir. Müziğe hevesin başgösterdiği ilköğrenlik yıllarından itibaren izine düşülen “pop → rock → caz-rock → caz → klasik → çağdaş müzik ...” gibi bir “evrim çizgisi”nin ne kadar tartışmalı olduğu açıktır; öte yandan, sayısız müzisyen ya da dinleyici bu “algoritma”ya koşullandırılmıştır. (Alper Maral ile görüşme, İstanbul, 28.01.2018)

⁷ “Ne caz ne de rock” kavramı, Fellezs’in *Birds of Fire* kitabındaki (2011) “ain’t jazz, ain’t rock” tanımını karşılamak adına benimsemiştir. Yazar, bir yandan da (bu bölümün başındaki epigrafta alıntılanan) Jeff Beck’in sorusuna cevap verir gibidir.

öğrendiğimizi, ürettiğimizi, eriştiğimizi ve değerlendirdiğimizi şekillendirmede temel bir rol oynamaktadır” derken (Ake 2012, s. 3), Fabian Holt’un, *Genre in Popular Music* [Popüler Müzikte Tür] yapıtı boyunca sergilediği gibi, “tür, bir sistemin veya dizgesel fonksiyonun özelliklerine sahip bir kültür olarak görülebilir” ve “yalnızca müzikle değil, aynı zamanda belirli kültürel değerler, ritüeller, pratikler, bölgeler, gelenekler ve insan toplulukları tarafından tanımlanır” (Holt 2007, s. 19). Kevin Fellezs, daha da ileri giderek türü “müzikal ses ve söylem yoluyla ırk, cinsiyet ve sosyal sınıf hakkındaki fikirlerin yaratıldığı, tartışıldığı ve uygulandığı mantık” olarak anlamaktadır (Fellezs 2011, s. 15).

Tür, bir yandan da “popüler müziğin nasıl yapıldığının ve dinlendiğinin, öğretilindiğinin ve öğrenildiğinin, alındığının ve satıldığına ve desteklendiğinin ya da bastırıldığına temel yapılandırma aracıdır” (Brennan 2017, s. 23). Keith Negus’un ısrarla vurguladığı gibi tür, dinamik müzik uygulamalarını “sistemli kurallara, eğilimlere ve beklentilere yalnızca melodiler, tınlar ve ritimler olarak değil, aynı zamanda izleyici beklentileri, pazar kategorileri ve tüketim alışkanlıklarıyla ilgili olarak” dönüştürmektedir (Negus 1996, s. 28).

Peki, bu noktada caz-rock’un ayrı bir tür haline gelip gelmediğini tanımlamak neden önemli görülebilir? Holt’a göre, “müziğe ad verme, onun varlığını tanımanın ve onu diğer müziklerden ayırmanın bir yoludur. Ad, bir referans noktası olur ve belirli iletişim, kontrol ile pazarlar, kurallar ve söylemlere yönelik uzmanlık biçimlerini olanaklı kılar” (Holt 2007, s. 3). Tür adlandırmasının müzik için nasıl bir önem taşıdığına örnek olarak Stuart Nicholson, caz-rock teriminden hareketle “füzyon ile ona son zamanlarda karşılık gelen, çeşitli şekillerde tanımlanan sakin caz (*smooth jazz*), bayağı fırtına (*quite a storm*), hafif caz (*lite-jazz*), sıcak banyo cazı (*hot tub jazz*), veya “yuppie caz” arasında ayırım yapmaktadır (Nicholson 1998, s. 13). Bunu gerekçelendirirken de smooth caz vb. türlerin, da tıpkı geleneksel/ana-akım cazın yolunu izlediklerini ve Adorno’nun üretim kültürü hakkındaki eleştirilerini haklı çıkarırcasına oteller, alışveriş merkezleri gibi mekânlardaki yerlerini aldıklarını vurgulamaktadır (aktaran: Fellezs 2011, s. 29).

Bununla birlikte, füzyon türünü tanımlamanın pratik zorluğu, bizatihi caz, rock veya funk terimlerini tanımlamaya girişilir girişilmez ortaya çıkar. Nitekim, caz-rock ve funk,

sınırları kaynaşan bir dizi müzik uygulamasını kullanır; bir yandan da her kaynaşan tür, cazın bir rock kompozisyonundan ayırt edilmesini sağlayacak kendine özgü bir dizi belli başlı özellik içerir. Fellezs'in belirttiği gibi, “türler içinde bir dizi ‘cazlık’ veya ‘funklık’ olan kurumsal, ticarî ve söylemsel oluşumları yerleştirmenin de üstesinden gel[miştir]” (Fellezs 2011, s. 16).

Sonuç olarak, tür olarak füzyon; caz, rock ve funk müzik estetiklerinin ve uygulamalarının kaynaşmasından ve ardından bu geniş ölçekli tür sınırlarının bulanıklaşmasından bahsedilerek tanımlanabilir. Fellesz’in (Fellesz 2011, s. 17) belirttiği gibi: “füzyon müzisyenleri, verili tür terimlerini (caz, rock, funk) tamamen yerinden etmeyen, ancak başka bir terimin (füzyon) çerçeveye girmesine izin veren sultasız (uneven) ve değişken müzikal kaynaşmayı ifade ettiler.”

3.1.3 Füzyonun Ticarî Boyutu

Müzik endüstrisinin şehirli ve eğitilmiş wagneryan opera dinleyicisinden elde ettiği bilet paraları ile ayakta durmaya imkânı yoktu. Yüksek kültüre yatırım yapan şirket ve patronların büyük opera salonlarını sadece wagneryan opera kültürüne ayırmaları söz konusu değildi. (Fellezs 2011, s. 20)

1955 yılından itibaren Davis ile çalışan Columbia Records’un iyi bir yönetsel stratejiyle sanatçının dönüşümlerine destek olduğu; ötesinde, gerçekleştirdiği yenilikçi, yer yer cüretkâr hamleleri, caz dünyasının tüm muhafazakârlığına karşı savunarak, son derece güçlü lansmanlarla birer ticarî başarıya çevirdiği bilinmektedir. Özellikle Miles Davis’in 1967 yılından itibaren baş gösteren köklü stilistik değişimlerinden ve bu ekseninde ürettiği, devrim niteliğindeki yapımlarından (*In a Silent Way*, *Filles de Kilimanjaro*, *Bitches Brew*); motive olabilecek, standart caz dinleyicilerinin/izler kitlelerinin dışındaki/ötesindeki diğer dinleyicilere de yönelinmesi dikkat çekicidir. Bu kitlelere dönük yeni satış stratejilerinin geliştirilmiş olması da, o yılların müzik almanaklarından ya da sektör kayıtlarından izlenebilir. Örneğin, 1969 yılında rock ağırlıklı içeriği ile bilinen *Rolling Stone* dergisine, *Filles de Kilimanjaro* albümü için reklam veren şirketin seçtiği başlık “Henüz farkında değilsiniz, fakat cazı sevebilirsiniz” şeklinde olmuştur. Bu çarpıcı, davetkâr, ötesinde olumlu yönlendirici başlık, doğal olarak o güne dek böylesi bir müzikle hiç karşılaşmamış insanlar için neredeyse pedagojik bir

mihmandarlık vadetmektedir. Tanıtım metninin içeriğinde de, benzer biçimde, dönemin gençlik hareketlerinde ve beğeni skalasında rock'un bir üst mertebesine ya da aşkın hâline işaret eden "saykodelik müzik" ile *Filles de Kilimanjaro* albümünün ortak yönlerine vurgu yapılmıştır. Aynı derginin 1970 yılındaki bir sayısında yer alan reklamda ise, Davis'in çağdaş müziğinin günün popüler müziğiyle ne kadar bağdaştığı vurgulanmıştır. *Bitches Brew* albümü üzerine verilen reklamın içinde yer alan bir soru, bu iletişimselliği daha da öteye taşımış, son derece direkt bir soruyla pekiştirmiştir: "Rock kritikleri Miles Davis'in yeni bir hedef kitlesi bulduğu konusunda birleşiyor; yoksa rock mı Miles Davis'i buldu?" (Smith 2010, s. 10).

1969'ta Columbia Records'un üniversite kampüsleri yakınında müzik ve plak mağazaları açan Discount Records'u satın alması şirketin fusion müziğine olan yatırımlara yönelme eğiliminin de bir göstergesi olarak görülebilir. Smith'in verdiği bilgiler doğrultusunda, Columbia'nın nitelikli bir albüm sayımı yapan ve ayrıntılı demografik kayıtları tutan bir perakendecisinin olmaması; buna karşın Discount'ın bunu çok iyi yapan bir şirket olması da anılan ticarî yönelim ve başarının diğer bir vechesi olarak değerlendirilebilir. Bu sayede özellikle üniversite gençlerinin albüm alım davranışlarına ilişkin satış bilgilerinin/verilerinin Columbia'nın eline geçmiş olması, şirketin Davis'le sınırlı olmayan bir profil genişlemesine sahip olmasının da önünü açmıştır (Smith 2010, s. 12).

Columbia Records bu hamlenin ardından Davis'in geleneksel caz dinleyicisi kitesinden kayıplar yaşayacağını fark etmekte de gecikmemiştir. Her ne kadar tersinin bir itirafıymışçasına formüle edilmişse de, yeni reklam kampanyalarında "Miles Davis yeni kitesine kavuştu ama özünden de bir şey yitirmedi" tarzındaki bir söylemin benimsenmesi, dikkat çekicidir. (Smith 2010, s. 11)

1971'de Davis menajeri Whittemore'u Paris'ten arayıp performanstan gelen ücretinin yarısıyla New York'taki Philharmonic Hall konseri için bilet satın alıp genç siyahi müzikseverlere dağıtılmasını istemiştir (Fellezs 2011, s. 67).

Bu ticarî başarı hakkında bir fikir vermek adına, dönemin önde gelen fusion sanatçılarından/topluluklarından Jeff Beck'in *Blow by Blow* ve *Wired* albümlerinin ikişer

milyon, Herbie Hancock'un sadece *Headhunters* albümünün⁸ ise bir milyon kopya gibi, bugün akıllara sığmayacak satış rakamlarına ulaştıklarını belirtmekte yarar vardır (bkz. Fellezs 2011, s. 69). Buna rağmen, Hancock, Davis, McLaughlin ve Jeff Beck gibi albümleri çok iyi satış yapan füzyon sanatçıların geleneksel popüler müzikten çok uzak olduklarını (ve böyle de addedildiklerini); satış rakamlarının ve başarılarının rock/pop sanatçıları tarafından büyük ölçüde gölgelendiklerinin (Fellezs 2011, s. 69) de altını çizmek gerekir. Kaldı ki, bu durumun farkında olan anılan sanatçılar, konvansiyonel anaakım hamlelerine kolaylıkla biat etmek ve katılmak yerine, müziklerinde ısrar ederek uzun yıllara yayılan bir başarı profiline sahip olmuşlardır.

Diğer yandan, beklenebileceği gibi, fusion müzisyenlerine asıl tepki veren, cazın ve endüstrinin muhafazakâr kanatları olmuştur. Caz sanatçılarının fusion müziği ile (geleneksel cazın cüzî kazanımlarıyla karşılaştırıldığında) büyük konser alanlarda konser vermesi ve kazançlarını katlamaları böylesi çevreleri kışkırtmış ve fusion “sanatsal anlamda zayıf” yakıştırmalarına maruz bırakılmıştır (Fellezs 2011, s. 69).

Ticarî başarısı göze çarpan ilk caz rock albümü olarak tanımlayabileceğimiz *Bitches Brew*, Miles Davis'a aynı zamanda bir ve Altın Plak ve Grammy kazandırmıştır. Geleneksel kompozisyon anlayışı uyarınca konstrüktüre edilmiş, mesleki jargonla “yazılı-çizili;” bu yönüyle “kapalı” bir yapıdan çok rituelistik doğası ve açık formuyla son derece kışkırtıcı ve cesur bir kimliği olan bu albüm, zamanın eleştirmenleri tarafından “gürültü”, “dolar işareti müziği”, “ticarî” gibi pejoratif yakıştırmalara maruz bırakılmıştır (Tingen 2001, s. 81) Öte yandan, böylesi bir ticarî yönelim eleştirisini kolaylıkla haklı çıkarabilecek bir teklifin Miles Davis tarafından reddedilmiş olması, sanatçının kendi doğruları konusundaki ısrarını ve yenileştirdiği müziğinin ticarî değil, estetik ve varoluşsal kaygılardan beslendiğini yansıtır gibidir. 1969'da Laura Nyro, Miles'ı kendi albümünde çalmak üzere stüdyoya davet etmiş fakat Davis kendisine yeterli boşluk bırakılmadığı gerekçesiyle bu albümde çalmayı reddetmiştir (Demicheal 1969, s.23). Halbuki Miles Davis'ın bu işi kabul etmiş olması yeni kuşaklara kendini tanıtmaya için büyük bir fırsat ve dolayısıyla önemli bir para akışı sağlayabilecekken, tersine davranması,

⁸ Head Hunters Platinum ödülü kazanan ilk caz albümü olmasının yanı sıra o onyılın en çok satan caz albümüdür.

konvansiyonlara uymak yerine onlar yerine yenilerini önermek, bizatihi yeni konvansiyonlar kurmak konusundaki inadını yansıtır, şeklinde yorumlanabilir.

Bu yıllarda göz ardı edilmemesi gereken bir başka mesele de birbirinden önemli ve derin toplumsal hareketin sağladığı motivasyondur; bu hamleler, çoğu zaman semirmiş, gürbüz piyasanın ticarî yüklemeleriyle eşzamanlı, ama hedef ve söylemleriyle taban tabana zıt edimlerdir: Örneğin, Kolonyalizm'e, ırkçılığa, cinsiyetler ve kuşaklar arası ayrımcılıklara karşı hareketler hep bu yıllarda baş göstermiş, en azından bu yıllarda kitleselleşmiştir. Her ne kadar Miles Davis angaje, politize bir kimlik taşımasa da nev-i şahsına münhasır kimliği onu dönem standartlarının, konvansiyonlarının dışında konumlandırmaya yeterlidir. Özellikle inandığı müziği tavizsizce yapması; yaptığının arkasında durması, her bir edimine neredeyse bir manifesto niteliği kazandırır olmuştur.

60'ların sonunda Afro-amerikalı müzisyenler cazı bir anlamda soylulaştırmak olarak yorumlanabilecek hamlelere girişmişlerdir. Bu hamlelerin temel motivasyonu ırk ayrımcılığına karşı odaklanılan Sivil Haklar Hareketi (Civil Rights Movement) ve bunu besleyen Siyah Bilinç (Negritude with Attitude) olmuş; siyahî kimliğin en önemli gösterenlerinden biri olarak caz da son derece önemli bir konumda işlevselleştirilmiştir. Bir yandan politize edilerek zihinselleştirilen; bir yandan da artistik müdahaleler, üst düzey maharet bildirimleriyle sofistikasyonuna çabalanan caz, Miles Davis 'in de dahil olduğu, dönemin ikonik kimliklerinin de önderliğinde, son derece modern ve popüler bir sanat olarak yüceltmeye başlamıştır. Bu yüklem, biraz sorunlu da olsa "siyahî müzik," "siyahî sanat müziği," "siyahî sanat," "Afro-amerikalı sanatı" gibi adlandırmalarla ırkçılığı ters açıdan yansıtan bir hamleye bile evrilmiştir. (Davis'in de bu bağlamda sayısız anektoda konu olan, sivri dilli bolca beyanatı vardır). Cazı "kendi dilleri" olarak benimseyip lanse eden siyahîler bir yandan da Miles Davis'in de arkasında durduğu, kalıplaşmış "zenci Tom amca" anlayışını küçümseyerek reddetme yolunda önemli mesafeler kaydetmişlerdir. Davis'in, bu önermeyi pekiştirircesine dile getirdiği şu düşünceler, oldukça bıçak-sırtı ve çarpıcıdır (Davis ve Troupe 1989, s. 83): "*Dizzy ve*

Armstrong'u ne kadar sevsem de, seyirciler için sıyrılmalarından nefret ediyordum. Bunu yapmalarının sebebi para, çünkü onlar trompetçiliklerinin yanı sıra eğlendiriciler”⁹

Miles Davis'in ciddiyeti ise, neredeyse alay konusu olacak denli keskindir.¹⁰ Sanatçının somurtkan ironisiyle, bir siyahinin star olabilmesi, ancak beyazların onlara biçtiği standartlara uymakla mümkündür (Aktaran: Troupe 1989, s. 406): “*Bird, Duke, Henderson, Basie yaşadıklarında hak ettikleri saygıyı görmediler. Armstrong'un bu saygıyı elde etmesi için hıyar bir hergele*¹¹ gibi sıyrılması gerekiyordu”.

3.1.4 Siyasî ve İktisadî Uzantılarıyla Geçirgenlik: Crossover ve Yeni Dünya Düzeni

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da “klasik avangart” müziği¹² doğarken ABD'de de *crossover* kelimesi telaffuz edilmeye başlamıştı. 1950'lerde rock'n roll'un R&B, western, country ve dönemin geleneksel pop müziğinden beslenen bir fenomen olduğu; dolayısıyla başta trend belirleyicisi *billboard* dergisi ve hizmet ettiği müzik endüstrisi için, bu türler arasındaki geçirgenliğe (ve her bir türün izler kitlesine birarada hitap etme motivasyonuna) dönük bir pazarlama stratejisine işaret etmektedir. Özetlemek gerekirse: Irk, din ve sosyal statü göz önüne alınarak oluşturulan pazarlama yöntemleri örneğin pop, country ve western müziğini beyaz, R&B'yi köylü siyahiler, caz müziğini ise şehirli siyahiler için hedef koyarak izledikleri görülür. *Crossover* daha fazla insan kümesi hedef alınarak oluşturulmuş bir pota, yapay bir birleşimdir. Örneğin Little Richard *Tutti Frutti* ve *Lucille* yapıtlarını söylerken hem siyahî R&B dinleyicilerine, hem de beyaz pop dinleyicilerine sesleniyor olmuştur. (Covach 2000, s. 113) Daha da çarpıcısı, *billboard* dergisinin 1940'lı yılların sonlarına kadar, ilgili müziği—adı daha sonra bir DJ tarafından

⁹ Orijinal metinde geçen “entertainer” sözcüğü, Davis'in ifadesinde daha çok pejoratif anlamıyla eğlendirme, hoş tutma, gösteri yoluyla güzel vakit geçirtmeye odaklı bir hizmet edimi olarak telaffuz edilmiştir. Kelimenin gelişkin eğlence sektörü ve kültürüyle ABD'deki karşılığını Türkçe'de vermek mümkün görünmemektedir.

¹⁰ Miles Davis'in 1966 tarihli *Miles Smiles* (Tr.: “Miles gülümsüyor”) albümünde şöylesi bir epigraf vardır: “Miles Smiles? Wow! What have we here? Who is kidding who?.. Miles smiles?... Is someone putting us on?” (“Miles gülümsüyor mu? Yok artık! Daha neler?! Kim kimi keklüyor? Miles gülümsüyor, ha? Kim bizimle kafa buluyor?” Anthony Tuttle, albümün plak notlarından.

¹¹ Bu söz ve bir önceki dipnotta aktarılan ünlemlerin çevirisi, siyahî jargona elden geldiğince sadık kalınma motivasyonu ile Alper Maral tarafından yapılmıştır.

¹² Başlı başına ironik duran bu kavram, avantgarde hareketin farklı farklı alımlanışlarına; sözü geçen dönemde, Avrupa'da deneyimlendiği biçimiyle kurumsallaşmasına; giderek doğasına ters düşercesine kurallı bir müstakil türe evrilmesine vurgu yapma niyetiyle hem genel geçer kullanımındaki haliyle, hem de çelişkilerine işaret etmek adına tırnak içinde verilmiştir.

“*rock’n roll*” olarak vaftiz edilmeden önce— “race [ırk!]” başlığı altında sınıflandırıyor olmasıdır¹³. Sosyolog ve antropolog Paul Lopes *The Rise of a Jazz Art World* adlı kitabında 20. Yy’da caz tarihi evrimindeki en büyük meydan okuma Amerikan kültüründeki ırk hiyerarşisini bozmaktır” derken, aynı görüngenye işaret etmektedir (Lopes 2002, s. 9).

Fusion müziği de özellikle Miles Davis’in otobiyografisinde belirttiği gibi, siyahilerin ve beyazların aynı çatı altında birleşme ihtiyacından ortaya çıkmaya başlamış bir müzik türüdür. Dönemi itibarıyla bu hareketin ırk ayrımcılığına karşı bilinçlenmenin ve medenî haklar hareketinin ardından, daha olumlu, barışçıl bir dünya için mücadele eden geniş kitlelerin kenetlenmeye başladığı bir dönem (1960’lı yılların sonları) ve siyasî iklimde (Soğuk Savaş, Vietnam Savaşı, hatta tümel olarak savaş karşıtı eylemlerin yaygınlaştığı bir ortamda) gündeme gelmesi şaşırtıcı değildir. Ne var ki, böylesi barışçıl, bağdaştırıcı, iletişimsel hamleler; insan toplulukları, kültürler ve üretimleri arası birleşmeler her zaman olumlu destek görmemiştir. Örneğin, beyaz müzisyenlerle çalışmalarıyla bilinen Tony Williams’ın Lifetime grubu hem siyahî ırkçılar hem de beyaz caz eleştirilenleri tarafından sertçe eleştirilmiştir. Williams’ın bu eleştirilere kulak asmamış ve fusion müziğini öldüğü güne kadar en kapsamlı şekilde sürdürmeye devam etmiş olması (Fellezs 2011, s. 22), caz severler kadar barışçıl dünya görüşüne sahip kitleler için bir şans olmuştur. Postmodernizm ve içsel varoluşu benimsemiş; bütün ırk ve dilleri kucaklayan fusion türü en çok Güney Amerika, Hindistan ve Afrika kıtasından elementleri sentezlemiş; yeni arayışlara da hep açık olmayı sürdürmüştür. Şüphesiz, bunda sözü geçen Dünya Düzeni’ne—bir dönem “Yeni Dünya Düzeni” yaftasıyla “yeniden fırına sürülen,” özünde sömürüye dayanan eski Dünya Düzeni’nin sadece küresel ekonomiye koşut yeni bir varyantına—şerh düşen bir anlayışın yansımaları vardır: Çok kaba bir okumayla da olsa, böylesi bir bağdaştırıcılık, kültürel geçirgenlik; ötesinde kimlik tanıma pratiği (siyaset bilimindeki *recognition* anlamında) post-kolonyalist bir edim olarak bile değerlendirilebilir.¹⁴ Bu süreçte kimlik pazarlıkları; “tireli kimlikler (*hyphen-identities*)” in yaygınlaşması; birlikte varoluş (*co-existence*) girişimleri; sınır aşmaları/ aşındırmaları/

¹³ Alper Maral ile görüşme, İstanbul, 28.01.2018. Ayrıca, bkz.: Miller, 2005: 10. Sözkonusu DJ’in Alan Freed olduğu; ancak bu kavramı bizat onun bulup bulmadığı hakkındaki spekülasyonların perde arkası için, a.g.e., 78, vd.

¹⁴ Ayrıca bkz.: Maral, Alper, “21. Yüzyıl Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası” Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2010.

muğlaklıkları/...; melez kimliklerin, türlerin, ekonomilerin itibar kazanmaları, vb... birçok deneyim, “*crossover*” pratikler olarak gündemde yer edinmiştir.

3.1.5 Fusion’un Karşılaştığı Zorluklar ve Yöneltilen Olumsuz Eleştiriler

Caz rock ya da bundan sonra kullanılacak daha yaygın ve kapsamlı terimle fusion; gerek salt döneminde yenice bir önerme olduğu; gerek modernist perspektifte “melez” üretimlere karşı geliştirilmiş olumsuz bakış açısı; gerekse de popülaritesini ticarî bir başarıya dönüştürebilmiş olmasıyla, birçok farklı cepheden çok sayıda eleştiriye maruz kalmıştır. Bu janr hakkında, en çok merak edilen konulardan ve bu doğrultuda sorulan sorulardan biri, tüm bu olumsuz koşullara, ötesinde, son derece düşük bir medya desteğine karşın, 50 senedir varlığını nasıl sürdürdüğüdür. *Fusion*’ın maruz kaldığı başlıca eleştirilerden birkaçı şu şekildedir:

- a. müzisyenler için yapılan bir müzik;
- b. çok fazla nota içeriyor;
- c. şarkıcılar (dolayısıyla vokal—verbal bildirim) genelde bu janrın içinde yer almıyor;
- d. enstrümancılarının kendilerini kanıtlama çabaları doğrultusunda kompleks form ve armonik yapı;
- e. dans etmeye elverişsiz (Calic 2006¹⁵) ses örgüsü

Caz eleştirmenleri, yıllar boyu olumladıkları müzisyenlerden bu “yola girenler”i farklı bir tonda değerlendiriyor; kimi zaman izansızca yeriyor, kimi zamansa kayıtsız kalmayı tercih ediyor olmuşlardır. Örneğin, Tony Williams’ın fusion dalgası sonrası yaptığı akustik caz çalışmalarını desteklenirken, Lifetime ve Bill Laswell ile yaptığı *avant-rock fusion* albümlerine büyük ölçüde kayıtsız kalınmıştır. (Fellezs 2011, s. 35). Türkiye’de cazın yaygınlaşmasında büyük emekleri olan radyo yapımcısı ve müzik yazarı Cüneyt Sermet’in yorumlarıysa, pejoratif ifadeleriyle dikkat çekici biçimde olumsuz ve ciddiye alınmayı güçleştirecek şekilde subjektiftir. Örneğin Sermet, *Cazın İçinden* adlı kitabında Wayne Shorter için önyargı içeren şu cümleleri söylemiştir (Sermet 1990, s. 269-270):

Bu müzisyenin kötü tarafı bir takım malî düşüncelerle (akıllı ve bilgili bir müzisyen olduğu için başka türlü düşünmeye imkân yok) 1985 ve 1988’de dahi birtakım rock ve

¹⁵ <http://www.jazzrockworld.com/jazzrockarticle.pdf> [erişim 20/02/2018]

elektronik müzik plaklarına yer vermesidir. 1980'lerde tekrar normal caz müziğine toptan bir dönüş varken, bu en iyi tenorunun para düşüncesi ile de olsa bu gibi düşüklüklere tevessül etmesi lehine bir husus değildir.

Fusion müziğine olan önyargının kökeninde rock müziğine olan küçümseyici anlayış hakimdir. Davulcu Buddy Rich'in 1987 yılında BBC televizyonu için verdiği söyleşide pop ve rock müziği hakkında verdiği küçümseyici demeçler dikkat çekicidir.¹⁶; trompetçi Lester Bowie'in: "*rock'n roll başlangıç seviyesi müziğidir, bunun ötesine geçmek zorundasın, bizim gibi etkin müzisyenler fusion'ı her zaman hafif siklet buluruz*" tarzı küçümseyici önyargılı demeçleri, bu türde kolayca ulaşılabilecek sayısız örnekten birkaçıdır. Lester Bowie 1979 yılında Down Beat dergisine verdiği bir röportajda ise şu cümleleri söylemiştir (Bowie'den aktaran Fellezs 2011, s. 216):

[...] Hancock ve grubu caz mı, funk mı, disko mu yoksa fusion mı yapıyor bilemem ama sadece biraz para kazanmak istedikleri aşikâr, bunu müziklerinde duyabiliyorum. Ben bunu tasvip etmiyorum çünkü bu saçmalığı para kazanmak için ben de yaptım ve artık bu zırva müziği duymaya ihtiyacım yok [...]

Müzik yazarı Stanley Crouch'un "*Miles fakirin avuntusu olan rock'n roll'a kendini kaptırmıştır*" şeklindeki yorumuysa, Davis'i de bu olumsuzlayıcı kümeye sokmuş olmasıyla dikkat çekicidir. Oysa bu olumsuz savların sahipleri, ya da onların muhafazakârlık geleneğini devraldıkları bir önceki neslin eleştirmenleri, "savundukları kale" olarak korudukları geleneksel bebop müziğinin en önemli temsilcilerinden Charlie Parker'ı da ilk ortaya çıktığında "geçerli bir tonu yok, hızlı bir sürü anlaşılmaz nota çalıyor" gibi eleştirilerle dışlamışlardır. (Tingen 2001, s. 41) Neredeyse cazın daha ilk yıllarından itibaren "caz bitti!" diyen bir eleştirmen çıkmış, kendi bakış açısına uymayan her türlü önermeye, bu kültüre karşı işlenmiş bir günah gibi saldıran bakış açısı nesilden nesile aktarılmıştır. Son bir örnek olarak David Nicholson'ın alaycı ifadesi aktarılabilir: "*Fusion Miles'ı her zaman İspanyol paça giyen amcalarımdan birine benzetmişimdir*" (Early 2001, s. 163).

Buna paralel olarak 1990'larda dengeler değişmiş ve birçok fusion'a kayan caz müzisyeni yeniden akustik caza dönüşü seçmiştir, (Shipton 2001, s. 850) bu bir geleneksel caza dönüş şeklinde olmasa da rock tabanı (*modus operandi*) biraz yumuşatılmıştır. Hattâ,

¹⁶ Söyleşi için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=5_8PmhaWskc [erişim tarihi 20.02.2018]

ardından Marsalis Kardeşler örneğinde olduğu gibi “Yeni Gelenekselcilik” (*New-Traditionalism/Revivalism*) gündeme gelmiştir.

3.2 MILES ÖNCESİ ÇAĞDA FÜZYONUN BAŞLARI

Çağdaş müzik, rock veya rock'n roll adında her şeyi kendine kattı ve tam da şu ara ortaya çıkanlar hem caz hem de rock kökenli insanların geniş bir yelpazesindeki yaratıcı çabalarıdır. Bunu ne caz ne de rock olarak sınıflandırabiliriz. Bu onu yapan insanlar kadar iyi müzikten ibarettir. (Coryell'dan aktaran Fellezs 2011, s. 1)

3.2.1 İlk Füzyon Denemeleri

Caz daima melez bir üretim/ürün olmuştur. Charlie Parker ve Dizzy Gillespie daha 1940'larda Afro-Küba ritimleriyle sentezler denemişler; 20. Yy'ın ikonik avangart bestecisi İgor Stravinsky, 1910'lu yıllarda ilk caz denemelerini yapmış (*Ragtime, Histoire du Soldat*'taki kornet ve davul partileri, vs.) nihayetinde de, klarinetin malzemesi ve siyahî ırkın kopkoyu rengine vurguyla *Abanoz (Ebony) Konçertosu*'nu da usta yorumcu ve big band şefi, Woody Herman için yazmıştır (1946). 1950'lerde gündemde yer bulan “*Third Stream*” [Üçüncü Akım] hareketi çağdaş sanat müziğinin kompozisyon yaklaşımlarını cazın doğaçlamalı ve ritmik bileşenleri ile karıştırmaya yönelik bir girişim olmuştur. Caz, folk, country ve Avrupa sanat müziğinin harmanları Grant Green'in ve Gary Burton'un 1960'larda çıkan albümleriyle izleyiciye sunulmuştur. Aynı yıllarda, gitarist Sandy Bull, kayıtlarında ud gibi Ortadoğu enstrümanları kullanmıştır. 1960'ların başında caz ve Hint müziğinin kombinasyonları neredeyse aynı anda Birleşik Krallık ve ABD'de ortaya çıkmıştır. 1966'da Paul Butterfield Blues Band East West, *Elektra* albümünde Kuzey İndus bölgesi raga'sı ile afro-amerikan blues müziğini rock süzgecinden geçirmiştir. Barok ve klasik dönem eserleri icra etmesiyle tanınan klasik gitarist John Williams 1970 yılında Sky grubuyla birlikte müziğine caz, funk ve rock öğelerini eklemiştir (Fellezs 2011, s. 50). Son derece çarpıcı iki yorum da Larry Coryell'in solo gitarla gerçekleştirdiği *İlkbahar Ayini* ve *Ateş Kuşu* düzenlemeleridir. İgor Stravinski'nin bu iki başyapıtı, orkestra literatürünün en gözüpek örnekleri arasındandır; onların tek bir gitarla icra edilmesinde, şüphesiz Coryell'in caz armonisi ve (parçaların ayrıştırıcı özelliklerinden olan) ritmik komplikasyonlara aşına oluşunun katkısı büyüktür.

1960 ve 70'lerde Norveç'te Jan Garbarek ve Arild Andersen gibi caz müzisyenleri kendi çalışmalarına Norveç halk müziğinden tını ve müzikal renkler eklemişler (Shipton 2001, s. 845) ve bugünün Kuzey cazına önemli katkıda bulunmuşlardır. Kuzey coğrafyasında bu caz eksenli kültürel geçirgenliğin ilk adımlarını atanlar, Türkiyeli vurmali sazlar ustaları Okay Temiz ve Atilla Engin gibi sanatçılar ve onlarla çalışma olanağı bulan—en azından bu farkındalıklarıyla ayrışan—Lennard Åberg, Palle Danielson, Harold Swensson gibi sanatçılar; ve bu melez topluluklarda dünyaya başka sesler duyuran Saffet Gündeğer, Salih Baysal gibi halk müziği kökenli ustalar olmuştur.

Anılan olumlu geçirgenliklerin aksine, 1967 yılına kadar caz ve rock dünyaları neredeyse tamamen ayrı algılanıyor olmuştur. Bu tarihten itibaren modern caz ve elektrikli R&B, ABD'de blues'a dayanan Afro-Amerikan müziğinin karşı kutuplarını temsil ederken, Britanya'da “beat” adı altında rock'n roll ve R&B füzyonu yeni bir pop müziği gelişmiş ve İngiliz tromboncu Chris Barber gibi dönemin tanınmış cazcıları tarafından desteklenmiştir. Birçok Britanyalı pop müzisyeni caza geçiş yapmış ve “rock” sözcüğü 1960'ların sonundan önce, 1950'li yılların rock-and-roll'una atıfta bulunmak dışında pek kullanılmamıştır. Örneğin, ünlü füzyon gitaristi John McLaughlin, daha 1962'de Georgie Fame ve Blue Flames ile Allmusic'ce “caz ve Amerikan R&B'sinin bir karışımı”¹⁷ olarak tanımladığı müziği çalmış ve Allmusic'in tarzına “güçlü bir cazımsı lezzetiyle ritim ve blues” dediği The Graham Organisation ile (Jack Bruce ve Ginger Baker'la birlikte) devam etmiştir.

Bu yılların diğer bir kolu—gene rock gibi özgürlükçü doğasıyla anılagelen; “özgürlükçülerin ülkesi” sloganıyla bir yandan da politik bir misyon yüklenen—free caz giderek karmaşıklaşmış; ABD'nin plak satın alan ve dans eden tüketicisi de dolayısıyla bu türe sırtını dönmeye başlamış; bu hedonist bilinç Avrupa'ya da sıçramıştır. Genellikle taşkın, vulgar bir enerjiyle ve rock'a has bir performatiflikle çalınan örnekler iki “kötü çocuk”un aynı kümede değerlendirilmelerine, olumsuzlanmalarına yol açmıştır. Buna paralel olarak birçok cazcı da rock müziğine sırtını çevirmiştir. (Shipton 2001, s. 851)

¹⁷ <https://www.allmusic.com/subgenre/jazz-rock-ma0000012014> [erişim tarihi 29.01.2018]

3.2.2 Rock Çağı ve Cazın Gerilemesi

1967 Haziran'ında DownBeat Dergisi "Okurlarımıza Bir Mesaj" başlıklı bir yazı yayınlamıştır. Başlığın altındaki cümleler şu şekildedir: "Rock-and-roll rüştünü ispatladı. Caz dergisi, cazın kapsamını azaltmaksızın, editoryal bakış açısını rock sahnesinin müzik açısından geçerli yönlerini de içerecek şekilde genişletecektir". (aktaran: Morgenstern 1967, s. 3)

Bu ifadede teslim edilenler rock çağının doğuşuna ve cazın göreceli gerilemesine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Girişimci Bill Graham'ın Fillmore East ve Fillmore West salonları gibi rock çalmak için alanlar/fırsatların ortaya çıkması; 1967'de Monterey'de, ardından 1969'da Woodstock'da, ikonik, efsanevî örnekleri deneyimlenen; Isle of Wight'da ve Altamont'ta da benzerleri tekrarlanan büyük ölçekli rock festivallerinin gerçekleştirilmiş olması, türün küresel ölçekte tanınmasına ve kaba ifadesiyle "rüştünü ispatlamasına" benzersiz bir veri toplamı sunmuştur.

Gene aynı yıllarda caz müzisyenleri, takipçilerinin ve gelirlerinin azalmasından müziklerine ilginin azaldığını hissetmeye başlamışlardır. 1967'de iki efsanevî New York caz kulübü olan Five Spot ve Eddie Condon's kapanmış; aynı sırada Downbeat'in 5 Ekim 1967 tarihli kapağında "Bildiğimiz Şekliyle Caz Öldü!" başlığı atılmıştır. Caz yazarları ve ana akım medya müzik eleştirmenleri, caz müzisyenlerini bir şekilde rock müziği ile uyum sağlayacak bir yol bulmaya çağırıyor olmuşlar; müstehzî ifadeleriyle yeni konvansiyona—estetik ve ticarî trende—işaret etmişlerdir.

Bu yıllarda ortaya çıkan birçok önemli grup, başta mesafeli, ardından son derece gürbüz fusion girişimleriyle müziğin yeni seyrine yön vermişlerdir. Müzikal kimlikleri itibarıyla yüzlerini 80'li yıllara dönen ve caz-rock'un pekişmesini sağlayan bu gruplara; bu sürece yön veren gelişim ve inisiyatiflere, "3.3 Miles Davis" bölümünde etraflıca değinilecektir.

The Free Spirits Under, 1960'ların ortalarında ortaya çıkan ilk caz-rock gruplarından birdir. L'Intrigue adındaki bir New York kulübünde doğaçlama caz (jam) yapan bir müzik grubundan çıkmış olan (Unterberger 1998, s. 329) gitarist Larry Coryell, saksofoncu Jim Pepper, trompetçi Randy Brecker ve baterist Bob Moses gibi genç müzisyenler, dinamik

ses örgülerinde hem Wes Montgomery'yi hem de Rolling Stones'u selamlamaktan geri durmamıştır. On yıllar sonra geriye dönüp bakıldığında, Coryell, Free Spirits'in sesinin "John Coltrane George Harrison'la tanışsaydı nasıl olurdu'yu hayal etmek" sayesinde ortaya çıktığını söylemiştir. (Johnson, 2015)¹⁸. Free Spirits; Jimi Hendrix, Doors ve Velvet Underground'a kapıları açmış ve öncelikle Larry Coryell ve gitarist Chip Baker tarafından yazılan bir repertuarla 1966 sonlarında Almanya kökenli ABC Records için ilk albümleri *Out Of Sight and Sound*'u kaydetmiştir; ancak, albüm ne caz, ne rock dinleyicileri üzerinde kayda değer bir etki yaratmıştır.

Diğer genç caz müzisyenleri de benzer kabul ve tepki sorunlarıyla karşılaşmışlardır. Daha eski, yerleşik caz sanatçıları, Beatles ve diğer başarılı rock gruplarından nefret etmişler; bunların popülaritelerinin caz piyasasını ezmeye yardımcı olduğunu savunmuşlardır. Rock, birçok caz müzisyenin kulağına tuhaf ve görünüşe bakılırsa kaba gelmiş; yapısal yalınlığı ilkelik gibi yorumlanmıştır. Öte yandan saksofoncu Charles Lloyd ve John Handy önderliğindeki genç müzisyenlerin bulunduğu caz grupları genç izleyicilerle iletişimin bir yolunu buluyor; kısmen de "renkli giysileri ve rockun yükselen psikedelik sesini andıran canlı müzik nedeniyle" bunu başarıyor olmuştur. (Johnson 2015)¹⁹.

Out of Sight and Sound'un çıkışından kısa bir süre sonra, Larry Coryell ve Bob Moses, Free Spirits'ten ayrılıp genç, fakat tecrübe kazanmış 24 yaşında bir caz müzisyeni olan Gary Burton'un yeni dördlüsüne girmiştir. Burton, vibrafon çalmak için yeni dört tokmak (*four-mallet*) tekniğini çalışmış ve sevdiği müziği bir şekilde caza dahil edecek yeni bir ses yaratmayı amaçlamıştır. Dördlünün 1967'deki *Duster* albümünün notlarında şu ifadeleri kullanmıştır (Burton'dan aktaran Fellezs 2011, s. 74):

Gencim, genç olmaktan da hoşlanıyorum, uzun saçlı olmaktan hoşlanıyorum, rock müziğinden zevk alıyorum ve müziğin geleceğinde önemli bir rol oynayacağını hissediyorum. Canlı ve zamanında. Fakat müziğimle veya grupla hiçbir şeyi kanıtlamaya çalışmıyorum. Derdim yalnızca, çaldığımızın bizi olduğu gibi vermesi...

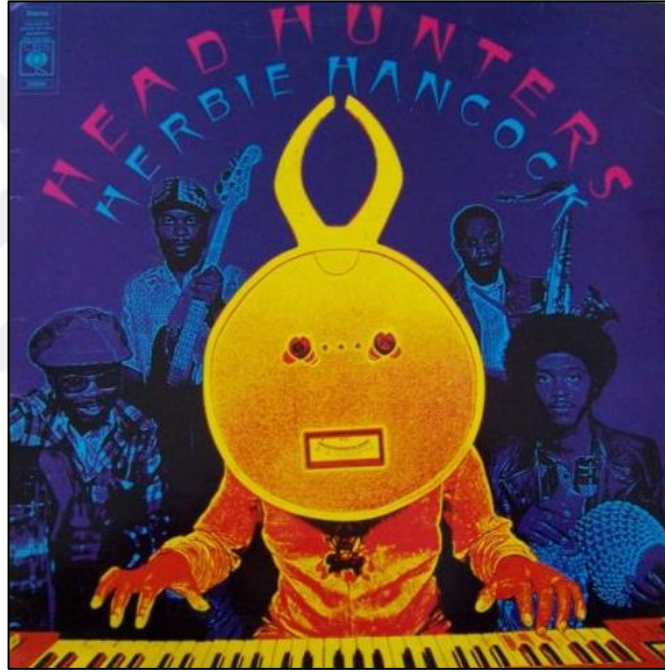
Burton Quartet'in kayıtları o dönemlerde, bozuk gitar ve serbest yaklaşımıyla geleneksel caz izleyicileri için kışkırtıcı gelmiştir. 1968'de, o beşlinin iki kilit elemanı, piyanist Michael Nock ve kemancı Michael White, Handy'i terkedip George Gurdjieff'in bilinci

¹⁸ <https://indianapublicmedia.org/nightlights/fusion-jazzrock-bitches-brew/> [erişim tarihi 28.01.2018]

¹⁹ <https://indianapublicmedia.org/nightlights/fusion-jazzrock-bitches-brew/> [erişim tarihi 28.01.2018]

uyandırma felsefesinin adını alan Fourth Way grubunu kurmuştur. Kevin Fellezs, Fourth Way'in sesini, "füzyonun geniş kapsamlı olanaklarını gösteren, caz, Asya ve Afrika gelenekleri, rock ve funk, akustik ve elektronik enstrümantasyonun karışımlarının oluşturduğu ilk (proto) dünya füzyonunun harmanı" olarak tanımlamıştır. (Fellezs 2011, s. 83). Böylesi bir sentez davranışına belki de en tanınmış örnek olarak Herbie Hancock'un Headhunters albüm kapağı gösterilebilir: Bir geleneksel Afrika maskesini çağrıştıran başlık (maske) üzerinde ses düğmeleri ve voltaj metre görülmektedir. Bu çağdaşlığın ve primitivizmin²⁰ sentezi olarak da algılanabilir (Fellezs 2011, s. 11).

Şekil 3.1: Head Hunters albümünün ön kapağı



Kaynak: <https://bandonthewall.org/events/the-headhunters/>
[erişim tarihi 14.04.2018]

Genel olarak, 1960'ların sonları o günün rock'una duydukları sevgiyi caz ile birleştirmeye çalışan "füzyonerler" için verimli bir zemin haline gelmiştir. Cream ve Grateful Dead gibi rock grupları da doğaçlamalı müziklere konserlerinde daha çok yer vermeye başlamışlardır.

²⁰ Primitivizm 20'nci yüzyılda birçok sanat dalında popülerleşmiş bir hareket/akımdır. Asya ve Ortadoğu esintilerini taşıyan Egzotizm ve Oryantalizm'in aksine Primitivizm, Afrika, Polonezya ve Güney Amerika gibi coğrafyalardan ilham alır. 1911'de Bartók'un yazdığı *Allegro Barbaro* ve Stravinski'nin *Ebony Concerto*'su da bu harekete göndermeler taşır. (bkz.: Auner, 2013)

Geniş ölçekli—big-band rock—olarak bilinen Blood, Sweat and Tears ve Chicago gibi gruplar nefesli çalgı partilerini rock ritimleri ile harmanlamışlardır. Grubun ikinci albümü, trompetçi Lew Soloff'un bir solosunu da içeren *Spinning Wheel* büyük bir başarıya dönüşmüştür. (Columbia'nın ikinci albüm için seçtiği reklamının başlığı “Farzedin ki caz” olmuştur.) Bu grupların nüvelerini, bir de elektrikli trompeti ve bileşik ritimleriyle ayırtan Don Ellis'in big band dokusunda bulmak mümkündür.

Başka bir füzyoner, saksofoncu Steve Marcus da Free Spirits'i doğuran New York sahnesinin bir parçası olmuştur. Hem Woody Herman, hem de Stan Kenton'la çalmış olan sanatçının big-band kökleri, 1960'ların sonlarında, erken dönem caz-rock'un bir çeşit süper grubu haline gelen Count's Rock Band'in niteliğini pekiştirmiştir. Free Spirits'den gelen müzisyenler—gitarda Larry Coryell, basta Chris Hills ve bateride Bob Moses'ın yanısıra, orgda John Handy ile Fourth Way piyanisti Mike Nock'un ve tamburinde Gary Burton'un olduğu bu masif topluluk, sıra dışı kümülatif enerjileriyle inanılması güç bir özgür caz ve asit rock kombinasyonu yaratmıştır. Mike Nock, “çağdaş caz müziğini rock ritimleri üzerinden çalmayı düşünmüştük” derken, yarattıkları ses örgüsünün Byrds'ın *Eight Miles High* ve Beatles'ın *Tomorrow Never Bows* gibi şarkıları üzerinden geliştirdikleri dramatik bir erken füzyon örneğine işaret etmiştir. (Johnson, 2015).²¹

Takip eden yıllarda, Herbie Mann, Grant Green, Ramsey Lewis, Wes Montgomery, Bud Shank, Gabor Szabo ve Steve Marcus gibi birçok caz sanatçısı, günün pop şarkılarının caz müziği çeşnili enstrümantal versiyonlarını—güncel dilde *cover*'larını—çalarak ve kaydederek plak satışlarını artırmaya çalışmıştır. Bu faaliyetten, daha sonraları iyiden iyiye yaygınlaşacak (ve ticarîleşecek) *pop-caz* ya da *soft-caz* olarak bilinen tarzlar gelişmiştir.

Gene de ilk füzyon gruplarının çoğu tanınmadan kalmış ve çoğunlukla özel doğaçlama seanslarının (*jam sessions*) ve nadir konserlerin/canlı performansların dışında varlıkları olmamıştır. 1970'lerin başında, caz, rock ve funk birbirlerine zıt konumlandırılıyor, ayrıştırılıyor olmuştur. Öncü füzyon müzisyenleri ise onları sentezleyerek yeni ve melez bir müzik türünün oluşumu gibi çok daha önemli bir değişime yön vermişlerdir. Bunu ille

²¹ <https://indianapublicmedia.org/nightlights/fusion-jazzrock-bitches-brew/> [erişim tarihi 28.01.2018]

de belirgin bir müzik pratiği/tercihi üzerinden değil, daha çok müzikal harmanlama ve doğaçlama hakkındaki düşünceleriyle gerçekleştirmeleri sürecin deneyselliğine de işaret eder. 1970'e değin; yani, Miles Davis'in *Bitches Brew*'u çıkana kadar, bu müziğin herhangi bir ticarî başarısı olmamıştır. Dinleyiciler için gerçekten devrim niteliğinde olan bu albüm, rock dinleyicilerini de benzeri görülmemiş sayıda satışıyla (ilk yılında 500.000 adet!) cazın içine çekmeyi başarmıştır. Şüphesiz, bu başarı, aynı zamanda tüm caz türü için yeni bir standart oluşturmuştur. Carlos Santana'nın bu kaydı ilk kez dinlediği zamana dair anıları dikkat çekicidir (Milkowski 2010)²²:

Bunun, New York şehrinin sesi olduğunu düşündüğümü hatırlıyorum; taksiler, bina kanyonları, insanlar ve tüm şehrin enerjisi, gücü ve heyecanı. Ve biliyordum ki Miles, yeni bir çağın doğuşunu ve ses ve renklerin devrimini müjdeleyen yeni başmelekti.

Janrda yeni edinilen bu durumu onaylarken, *Pop, Rock ve Soul Reader*'in “caz füzyonu” baş yazısı tamamen Miles Davis'in özyaşamöyküsünün ilgili bölümlerinden oluşuyor olmuştur. Bazı gruplardan ve—çoğu da Davis'in gruplarında çalmış—sanatçılardan şöyle bir söz ediliyorken, Miles Davis, aşağıda ayrıntılı olarak inceleneceği üzere, “bu yeni gelişimin lideri” olarak taçlandırılmıştır. (Brackett 2005, s. 291)

3.2.3 Fusion'da Teknoloji Paradigması—Negatif Bakış

Fusion türü teknolojiye koşut gelişmiştir. Ses işleme ve kayıt teknolojilerindeki atılımlar pop, rock ve benzeri birçok kitlesel tür gibi cazı da derinden etkilemiş; özellikle de bu türlerin bir melezi olan fusion'ın ses örgüsünü belirleyen en önemli faktörler arasında yer almıştır. “Miles Davis'in caz ile rock'ın ritmik çerçevesi ve enstrümantasyonunu sentezleyen signatür/özgün unsurları” başlıklı dördüncü bölümde detaylandırılacağı üzere, elektronik enstrümanlar tarafından genişletilen performans pratikleri ve tını alanı bu türün neredeyse varoluş sebebi ve “alâmet-i farikası” olmuştur. Bu kesitte bu olumlu boyut değil, aksine, eleştirel bir çerçeveye icranın/tasarımın “güdükleşmesi”, “fakirleşmesi”, “yavanlaşması,” ... şeklinde belirginleşen karşıtı kısaca tanımlanmaya çalışılacaktır.

²² <https://jazztimes.com/features/the-genres-bill-milkowski-on-fusion/> [erişim tarihi 05.02.2018]

20. yüzyılda teknolojinin gelişmesi müzik üzerinde bazı ters etkiler de yaratmıştır. Müzisyenlerin performanstan çok kayıtlara önem vermesi²³, doğası gereği rizikolar taşıyan doğaçlamaların azalması (örneğin Zawinul'un grubu Weather Report'u şöhrete ulaştıran *Birdland* parçasında Wayne Shorter'ın kromatik akor fonksiyonu üzerine çaldığı çok kısa solo hariç hiçbir müzisyen solo almamıştır); usta-çırak ilişkisine dayalı ya da örgün öğretim üzerinden şekillenen meslekî eğitimin popüler medya aracılığıyla seyrelmesi gibi etkenler sayılabilir. Video kasetler ya da daha sonra internete evrilecek diğer medya yardımıyla şekillenen bir “uzaktan eğitim”in bakışsız doğası, yani ustadan/eğitmenen onay ya da geri besleme alınmadan “afâkî” ya da keyfî kalacak bir öğrenme çabası, ancak sıra dışı bir adanmışlıkla başarı getirebilecekken, çok küçük bir azınlığı oluşturacak böylesi bir kitlenin dışında kalan yığınlar, son derece yüzeysel ve “kendinden menkul” bir eğitime maruz kalmaktadır. Dahası, bu mekanizma, sinama/değerlendirme gibi faktörleri elediğinden ya da kişinin inisiyatifine bıraktığından, kayıtsızlık ya da kabaca tembellik gibi davranışlara kapılmak son derece olasıdır.

Diğer bir faktör de “tektipleşme” olarak tanımlanabilir: 1959'da *Downbeat* dergisinde Teddy Wilson ile yapılan bir röportajda kıdemli müzisyenin şu sözleri manidardır:

Ben müziğe başladığımda farklı bir tını duymak için 30 mil ilerideki kasabaya seyahat etmek yeterliydi, [... her bölgenin farklı tınısı/kimliği olduğuna işaret eden örnekler verdikten sonra, artık tektipleşmenin bir göstergesi olarak:] fakat bugün aynı plakları New York, Tuskegee ve Paris'teki müzisyenler aynı anda dinleyebiliyor.

Bu sözler bir yandan da konformizme işaret etmektedir (Fellezs 2011, s. 24). Wilson'ın buradaki serzenişi, müzik dilinde, küreselleşmenin bedeli olarak bölgesel kimliğin/çeşitliliğin yok olması düşüncesinden/endişesinden kaynaklanmaktadır.

²³ Örneğin, efsanevî piyanist Glenn Gould, kariyerinin zirvesinde ve oldukça genç bir yaşta sahneyi/konser vermeyi bırakmasını, kayıt ortamında ulaşılan mükemmelliği canlı icrada yakalayamayacağı önermesiyle gerekçelendirmiştir. Birçok rock grubunun özellikle “konsept albümleri”ni canlı seslendirebilme olanağı/yetisi yoktur; konserleriyle dünyayı kasıp kavuran Beatles grubu dahi 1966 turnesinden sonra uzun süre kendini stüdyoya kapatmış, canlı performansı ötelemiştir.

3.3 MILES DAVIS

Yol boyunca Davis, bir şekilde geçmişi, şimdiyi ve geleceği kendisiyle birlikte götürüyordu. Müzik o kadar taze ve sahnedeyken, gençliğinin Doğu St. Louis'indeki gençlik günlerinin fazlasıyla parçası olan yol kenarı müziğine yeniden bağlanmaya bir özlemi vardı. Herşey geçmişi üzerine kurulmuştu. Köklerini aldı ve Jimi Hendrix, James Brown, Sly Stone ile o zamandan beri öğrendiği her şeye ekledi. (Troupe'dan aktaran: 11 Aralık 2000 Svorinich, Victor)

Bu bölümde Miles Davis'in birçok kaynakta ²⁴ çok daha detaylı örneklerine rastlanabilecek bir biyografisini verme amacı güdülmemekte; sadece *fusion*'u hazırlayıcı süreçler olarak sanatçının geçirdiği evreler ve bunların müzikal diline yansımaları—gene *fusion*'u şekillendirecek öğeler olmaları vasfıyla ve bu çerçeveye sınırlı olmak kaydıyla—kısaca özetlenmektedir. Çalışmanın odağında yer alan “Elektrikli Miles” dönemi ve ardından gelecek yeni gramer arayışları da, evrelerin müteselsil takibini yansıtmak amacıyla, ayrı bir başlık altında verilmek yerine, gene bu kesitte ele alınacaktır.

3.3.1 Miles Davis'in İlk Yılları

Miles Davis trompete 13 yaşında başlamış; ilk trompet derslerini babasının arkadaşı olan ve birçok profesyonel müzisyeni şahsen tanıyan Elwood Buchanan'dan almıştır. Buchanan klasik müzik eğitiminde ısrarcı tavrıyla, Davis'in de dahil olduğu birçok caz tutkunu öğrencisine sağlam bir temel, bütüncül bir bakış kazandırmıştır. Bu sayede yalnızca çalma tekniklerini ilerletmekle kalmayıp farklı müzikal gramerlere ve ses örgülerine, gelişkin akor kuruluşlarına, vb. aşına olan Davis'e²⁵ belki de en önemli katkısı, alışık olduğumuz benzersiz trompet tınısının ardındaki düsturdur: Buchanan'ın Miles'in vibrato çalmasını kesinlikle istemediği bilgisi bu öznel, yapmacıksız, direkt tını ve üslubun oluşumuna başat etkiye işaret eder.

Yerel mekânlarda ve genellikle swing topluluklarıyla çalmaya başlayan Miles, hatırı sayılır ilk konserlerine Eddie Randall grubuyla çıkmıştır. Randall'dan sonra Davis, Billy

²⁴ Örneğin: Carr, Ian- Miles Davis: The Definitive Biography (2006), Troupe, Quincy - Miles Davis otobiyografisi (1989)

²⁵ Ayrıca bkz. <https://sites.psu.edu/jlakepassionblog/2016/02/29/miles-davis/>, http://articles.chicagotribune.com/1991-09-29/news/9103140276_1_miles-dewey-davis-iii-mr-davis-chicago-jazz-festival, [erişim tarihi 28.01.2018] <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0525.html> [erişim tarihi 28.01.2018]

Eckstine grubu St. Louis' geldiğinde (1944), bu toplulukta yer alan Charlie Parker ve Dizzy Gillespie ile iki hafta çalma fırsatı bulmuş; bu deneyim onun için son derece ufuk açıcı olmuştur. Cazı kafasına takmış onun yaşlarındaki çoğu çocuk gibi Davis de, Parker'ın, tüm basmakalıp kuralları çiğneyen, “doğanın öngörülemez gücüne benzeyen” bu devrimci müzisyenin etkisi altında kalmıştır. Bu etki ve süreç, onun 1944 sonbaharında Juilliard'da müzik okumaya, New York'a gitmesine de etken olmuştur.

Davis'in kariyerinde bir başka dönüm noktası da, anılan okuldaki eğitimi tatmin edici bulmamasındaki gerekçe üzerinden şekillenmiştir: Avrupa klasik müziğinin geleneklerinden ve Afrikalı-Amerikalı kökenlerin tamamen görmezden gelinmesinden hoşnut kalmayarak Juilliard'daki öğrenimini yarıda kesmiş; ama New York'taki zamanını en etkili biçimde geçirmek adına Harlem'de, bebop'un başladığı Minton's Playhouse gibi kulüplere devam etmiş ve caz konserlerine/*jam session*'lara katılmıştır. İdollerini olan Gillespie ve Parker ile, fakat çoğunlukla Coleman Hawkins ve Billie Holiday'le birlikte çalmış, olgunlaşma evresini onların mihmandarlığında geçirmiştir.

Miles Davis, 1945'de Charlie Parker'ın grubuna katılmış ve Aralık 1948'e kadar bu grupla birlikte gerçekleştirilen çeşitli kayıtlarda yer almıştır. Davis, kendi adıyla ilk kaydını da Ağustos 1947'de yapmıştır (bu tarihte kaydedilen *The New Sounds* albümü 1951'de piyasaya çıkmıştır). 1948'de, henüz 22 yaşındayken Kanadalı caz piyanisti ve aranjör Gil Evans'ın New York'taki evinde provalar yapan diğer genç müzik deneycilerine katılan Davis, kariyerinin en önemli hamlelerinden birini de bu ekseninde gerçekleştirmiştir. O dönem Claude Thornhill liderliğindeki bir grupla, saksofoncu Gerry Mulligan ve Lee Konitz ile işbirliği yapan Gil Evans, deneyimlerinden, “bebop'un gergin enerjisinin, kornoların, obuaların ve flütlerin eşlik etmesiyle keşfedilebileceği” (Fordham, 2009)²⁶ sonucuna ulaşmış ve caz tarihini değiştirecek birkaç aranjmana imza atmıştır.

²⁶ <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/nov/02/birth-cool-jazz> [erişim tarihi 28.01.2018]

3.3.2 Yenilikçi Kimliğiyle Miles Davis

Miles cazın ta kendisi, Coltrane ve Ellington hepsi belli bir döneme ait muhteşem müzisyenler ve hep öyle bilinecekler. Fakat Miles cazdır, cazın bütünlüğünü temsil eder ve geri geldiğinde hâlâ gidebileceği yeri bulabiliyordu. (Milan Simich'ten aktaran Cole 2005, s. 15)

Miles Davis günümüzde efsanevî trompetçiliğinin yanı sıra, 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olarak görülmektedir. Özellikle, neredeyse her on yılda bir cazın tanımını değiştiren/dönüştüren atılımları ve yeni önermeleriyle—Bebop, Hard Bop, Cool Caz, modal caz ve caz rock alanlarında devrimsel atılım ve çalışmalarıyla—bu niteliği haiz görülmüştür: 25 yıl içinde caz müziğinde dört kez köklü değişimler; yeni tarz ve açılımlar gerçekleştiren Davis, caz müziği dışındaki başka türleri kendi müziğine entegre etme konusundaki kıvrak becerisiyle ayrılmış, ikonik bir müzisyendir.

Miles Davis'in daha 1964 yılında, insanların özgür (serbest) caz akımı nedeniyle cazdan giderek soğuduklarını²⁷ ve müzik endüstrisinin o dönemde beyaz rock'n roll'culara öncelik tanıdığını ifşa etmesi çarpıcıdır. Dönemin adını duyurmuş caz müzisyenleri 60'lı yıllarda Avrupa'ya iki temel gerekçeyle taşınıyor olmuşlardır; ilki cazın orada hâlâ popülerliğini koruması, ikinciyse, ABD'de ırk ayrımcılığının en yoğun yaşandığı olumsuz koşullara karşın, Afro-Amerikalı/siyahî caz müzisyenlerinin Avrupa'da bilakis yüceltilmesi/kucaklanması olarak özetlenebilir.

Miles Davis her ne kadar kendi müziğinde özgür cazdan elementler olsa da Ornette Coleman gibi bu türün temsilî müzisyenlerine ve bizatihi bu türe her zaman oldukça eleştirel yaklaşmış kendini özgür cazcılardan ayrı kategorize etmiştir. “Bir şekilde bir forma sahip olmalısın, bir yerden başlayabilmelisin”, şeklindeki ifadesi, bu müziğin temel düsturuna karşı oldukça muhafazakâr bir bakışı yansıtmaktadır (aktaran: Tomkins 1970, s. 28).

²⁷ Caz müziğindeki bu kriz o dönem müziğin yönünü domine eden John Coltrane'in 1967 yılında ölmesiyle başlamıştır. 1890 yıllarında Ragtime ile başlayan caz serüveni Avrupa Klasik Müziğine oranla çok daha yavaş ve verimsiz bir ilerleme gösteriyordu. Geleneksel tonal müziğin ritmik, armonik ve melodik tüm çeşitlemelerini tüketmiş gözükken dönemin müzisyenleri, John Coltrane ve Ornette Coleman önderliğinde özgür caz janrı ile müziğin sınırlarını zorlamayı hedeflese de, caz müziğini tüketen dinleyici için özgür caz yorucu ve anlaşılmaz bir şekil almaya başlamıştı. (bkz. Al Garcia'nın yazısı - <http://liraproductions.com/jazzrock/htdocs/histhome.htm> [erişim tarihi 05.02.2018])

Davis ve Evans, 1947 sonbaharında bariton saksofon, korno ve tuba dahil bir dokuzlu (nonet) oluşturmuş ve sıradışı grupla, düzenlemelerini Evans, Gerry Mulligan ve John Lewis'in yaptığı, efsanevî, klasik *The Birth of the Cool* albümünü kaydetmişlerdir (1949) Dokuzlu kısa sürede dağılmışsa da, yarattığı ses örgüsü/tavır/tını/etki/... “cool caz” olarak adlandırılacak yeni oluşumu tetiklemiş, ötesinde, belirlemiştir. (Tanner 1988, ss. 103-111).

Miles Davis'in bebop'ta iyice kök saldıgı yıllarda, 1951'de Prestige firması için kayıtlar yapmaya başlaması ve dönemin yetenekli bebop'çularını da çevresinde toplaması sonucunda bugün de aranan ve örnek gösterilen birkaç yapım gündeme gelmiştir. Hemen bu dönemin ardından başta uyuşturucu bağımlılığı ve benzer biçimde üstesinden gelemediği kişisel sorunlar yüzünden bir süre sahnelerden çekilen Davis, 1955 yazında Newport Caz Festivali'nde yaptığı güçlü dönüşle tekrar gündemde yer edinmiştir. Festivaldeki performansı Columbia Records'un dikkatini çekmiş; bu şirkete bağlanmasının önünü açmıştır²⁸. Bu firma sanatçıyı sağlam bir turne grubu toparlaması konusunda ikna etmiş; yetenekleri ayırt etme konusundaki keskin becerisi sayesinde o dönem tanınmayan, ancak daha sonra müzik dünyasında önemli bir konum kazanacak olan 20 yaşındaki başçı Paul Chambers'ı, tecrübeli ustalar, piyanist Red Garland, baterist Philly Joe Jones ve tenor saksofoncu John Coltrane'in yanında sahneye taşımıştır. Miles Davis Quintet adını alacak bu efsanevî topluluk genellikle Miles Davis'in ilk büyük beşlisi olarak bilinmektedir (Cook 2005, ss. 44-45).

3.3.3 Birinci Quintet Yılları

Miles Davis Quintet yalnızca 12 ay içinde büyük etki bırakan 6 albüm kaydetmiştir. Kayıtlardaki bu olağanüstü verimliliğin temelinde maddî bir motivasyonun olduğu da düşünülebilir. Beşli, 16 Kasım 1955'te Rudy Van Gelder'in Hackensack stüdyosunda altı parça kaydetmiştir. Sonrasında Davis, Columbia'dan bir plak sözleşmesi teklifi almış; bu şirketle sözleşme imzalamak için önceki anlaşmanın koşullarını yerine getirmek üzere Prestige firması için dört albüm daha yapmak durumunda kalmıştır. 11 Mayıs ve 26 Ekim

²⁸ Davis'in Columbia Records künyesiyle yayınlanmış plaklarının/CD'lerinin toplamı, konserler, toplama albümleri yeniden basımlar da dahil 70 tanedir.

1956 tarihlerinde, sadece iki seansta, üstüne üstlük her biri de ilk kez çalınan 26 parçanın kaydedilmesi caz tarihinde efsanevî bir olay olarak anılır: Bunlar, Prestige etiketiyle piyasaya çıkacak *Workin'*, *Steamin'*, *Cookin'* ve *Relaxin'* albümlerindeki klasiklerdir.

Davis, 1957 yılı sonunda ve yaklaşık iki yıl boyunca beşlisine ve plak projelerine odaklandıktan sonra, Louis Malle'in Fransız yapımı *Ascenseur pour l'Échafaud* (*İdam Sehпасı*) filminin müziğini bestelemek için bir teklif almıştır. Bir kara film (*film noir*) klasiği olan başyapıt, bir yandan da Davis'in katkısıyla bu konumuna ulaşmıştır: Sessiz sinema dönemindeki pratiği çağrıştırırcasına, stüdyoya toplanan müzisyenler doğaçlama olarak filme eşlik etmiş; Davis'in yönlendirmeleriyle filmin gerektirdiği kopkoyu, kasvetli bir duysal hava, ambians yaratmışlardır. Ayırt edici bir özellik olarak bu süreçte daha modal tarza biraz daha yaklaşmış olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Bu seyahatin ve edinilen deneyimlerin ardından, Davis, başka yeniliklere hazır olduğunu hissettirmiş, hattâ yeri geldiğinde vurgulamıştır: “Aralık 1957’de [New York’a] döndüğümde, tekrar müziğimle ilerlemeye hazırdım.” (Davis ve Troupe 1989, s. 218). Coltrane’in tanıklığıysa, şu şekilde olmuştur (Coltrane’den aktaran Carr 1998, ss. 121-122):

Döndüğümüzde... Miles’ı müzikal gelişiminin bir başka aşamasının ortasında buldum. Geçmişinde çok akorlu²⁹ yapılara adadığı bir zaman vardı. Akorlarla kendi hatırları için³⁰ ilgileniyordu. Ancak görünüşe bakılırsa şimdi ters yönde, parçalarda gittikçe daha az akor değişikliği kullanmaya doğru gidiyordu. Serbest akış hatları ve akorsal yönler kullanıyordu. Bu yaklaşım, solistin akor halinde (dikey) veya melodik olarak (yatay) çalmayı seçmesine izin verdi.

Coltrane’in biraz da W.A. Mathieu’nun *Harmonic Experience* kitabının etkisiyle atıfta bulunduğu bu yön, reduksiyonist ve modal gelişimdir. Davis, 2 Mart 1959’daki ilk *Kind of Blue* kayıt seansından önce, modal müziğe adım attığı iki önemli albüm kaydetmiştir: Bunların ilki *Milestones* ve Gil Evans ile olan işbirliğinden doğan, George Gershwin’in operası *Porgy and Bess*’in bir uyarlamasıdır. Bu Gershwin uyarlaması için Evans, bazı parçalarda statik armoniler³¹ yazmış ve akor değişiklikleri yerine doğaçlama yapması için

²⁹ Her ne kadar Türkçesi kesinleşmemiş olsa da birkaç akorun üst üste/birlikte tınlattığı bi-tonal/poli-tonal ses öbeklerine işaret eden *polychord* kavramı polikord şeklinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Coltrane’in beyanında “*multichord*” olarak geçen ifadenin de aynı sisteme işaret ettiği zannedilmektedir.

³⁰ Kastedilen, akorların/ses öbeklerinin fonksiyonel armonideki gibi üstlendikleri işlevlerle değil, sessel kendiliğindenlikleriyle ele alındıklarıdır.

³¹ Statik veya Durgun Armonide tonik akor belirli bir ölçü boyunca sadece *voice leading* tarafından şekillendirecek surette sabit kalır.

Davis'e sadece eksene dayalı bir çerçeve, hareketli ancak hedefsiz bir atmosfer oluşturmuştur (Davis'ten aktaran, Carr 1998, s. 147): “*Summertime*'da akorları hiç değiştirmedığımız uzun bir aralık var [...] Gil, ‘*I Loves You, Porgy*’ düzenlemesini yazdığında, benim çalmam için sadece bir dizi yazdı. Akorlar yoktu.”

Aynı dönemde, Davis grubunu yeniden düzenlemiş ve Coltrane'in tenorunun yanında alto-saksofon çalmak üzere altıncı bir üye, Cannonball Adderley'i almıştır. Grup 1959'da tüm cazın en etkili albümü olarak adlandırılan *Kind of Blue*'yu çıkarmıştır (Light, 2010)³². Müzik yazarı Chris Morris, *Kind of Blue*'dan “Davis'in sanatının damıtılması” olarak söz etmiştir (Morris, 1959, s. 4). Bir başka yorumcu onu “yirminci yüzyıl müziğinin belirleyici bir anı” olarak nitelemiştir. (Pape, 2008).³³ Albüm Davis'in modal doğaçlamadaki o güne dek en cesur deneyini/deneyimini göstermekte; doğaçlamalar akor değişiklikleri yerine farklı gamlara veya modlara dayanıyor olmuştur. Bu özellikler, Davis'in başlattığı bu performans pratiğinin caz-rock döneminde daha da geliştirilecek temellerini oluşturacaktır.

3.3.4 İkinci Quintet Yılları

Miles Davis, Eylül 1964'te saksofoncu Wayne Shorter, basçı Ron Carter, piyanist Herbie Hancock ve baterist Tony Williams ile 1960'lardaki beşlisini (ikinci büyük beşlisi olarak da bilinir) kurmuştur (Tingen 2001, s. 35). Davis, bu grupta modal ve tonal (fonksiyonel armoni kullanan) caz vizyonuna serbest caz ve rock unsurlarını katarak deneylerini genişletmiştir. Başlangıçta grup farklı diziler, ölçüler ve biçimler denemiştir. Bu fikirler daha sonra beşlinin ikinci döneminde Davis'in caz-rock yaklaşımında kullanılmış ve geliştirilmiştir.

Davis'in 1965'ten sonraki kayıtlarında birçok yeni müzik konsepti ortaya çıkmaya başlamıştır: Bunlar özellikle, melodik ve armonik olarak modal ve tonal unsurların kombinasyonu olan 1965-67 arasındaki dört stüdyo albümünde (*ESP*, *Miles Smiles*,

³² <http://entertainment.time.com/2006/11/02/the-all-time-100-albums/> [erişim tarihi 21.02.2018]

³³ <https://www.allaboutjazz.com/kind-of-blue-miles-davis-columbia-records-review-by-philip-b-pape.php> [erişim tarihi 21.02.2018]

Sorcerer ve *Nefertiti*) sergilenmiştir (Tingen 2001, s. 38) – Davis, bas *vamp*³⁴ ya da bas hattında motifsel tekrarlar (ostinato), çift-sekizlik (♩♩♩♩) rock vuruşları ve açık biçimler/form gibi rock ve soul tarzlarından öğeler eklemiş, bunları geleneksel caz doğaçlamacılığıyla birleştirmiş, tonal ve modal/ezgisel-armonik ifade ve özgür tempolu kolektif doğaçlamaya kadar tüm caz geleneğini dahil etmiştir. 1964'ten 1968'e gelene dek piyanist Chick Corea, Hancock'un; basçı Dave Holland, Ron Carter'in yerine geçmiştir. Bu kompozisyonların ritmik ölçüğü esas olarak caz estetiğinin geleneksel asimetrik üçleme hissi veren swing duygusu içinde kalmıştır, ancak grubun ritmik etkileşimi sıra dışı yüksek bir düzeyde olduğu gözlemlenebilir.

1966'da Columbia Records'un yardımcı başkanı olarak seçilen Clive Davis'in³⁵ 1969 yılında satış rakamları gittikçe azalan Miles Davis'i ofisine çağırıp daha büyük kitlelere hitap edebilmek için daha büyük konser alanlarında çalıp, rock gruplarını takip etmesi üzerine verdiği tavsiye “Blood, Sweat & Tears” grubu ile yakaladığı 3 milyon albüm satışı başarısının yansıması olarak görülebilir (Tingen 2001, s. 83).

1967 öncesinde Davis, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak incelenecek pedal eksenleri, melodik ostinatolar, bas ostinatolar, *time-no-changes*³⁶, performans sırasında biçim çeşitlemeleri ve çift-sekizlik ritimler kullanarak cazın geleneksel kurallarından farklı kurtulma yollarını dikkatli bir şekilde denemiştir. Aralık 1967'de *Circle In The Round*'un kaydı, Davis'in 1968 yılının başından itibaren kullandığı birçok belli başlı caz-dışı unsuru izlerkitesine tanıtmıştır. Davis, yeni müziğinin temelini oluşturma sürecini adeta bir “müzik laboratuvarı” haline getirdiği kayıt stüdyosuna taşımaya başlamıştır. Bu stüdyoyu bizatihi yapıtı kurma yeri, tasarım platformu gibi işlevleri yerine getiren; kayıt alanındaki teknolojik kazanımları kullanma, yapım sonrası montajı kompozisyon sürecinin önemli bir parçası haline getiren bir alan olarak kullanmıştır.

³⁴ *Vamp*, parçanın başat ezgisine girilmeden önce, ona zemin hazırlamak adına çalınan ve genellikle o ezginin arkaplanını oluşturacak akorların duyurulduğu, kimi zaman ostinato-varî bir motifin, kimi zaman da ritmik bir kalıbın kılavuzluk ettiği repetitif bir kesittir.

³⁵ Sadece isim benzerliği söz konusudur, Miles Davis ile bir akrabalığı yoktur.

³⁶ Müzisyenin solo çaldığı kısımda metronom ve ölçü formatının değişmemesi fakat akor fonksiyonları konusunda daha özgürce davranması.

O dönem Davis'in kullandığı enstrümantasyon, geleneksel akustik enstrümanlardan, rock müziğiyle bağlantılı güçlendirilmiş (amplifiye) enstrümanlara doğru evrilmiştir. Öte yandan grubundaki enstrüman sayısı da artarak, aynı anda üç klavye ve çeşitli üflemeli çalgılar, farklı kültürlerden vurmali çalgılar, eşzamanlı olarak işlev gören iki ritim grubu gibi unsurlar dahil edilmiştir. 60'lı yılların sonundan önce, Hint ve Güney Amerika enstrümanları, özgün bir ezgisel, armonik veya ritmik işlevleri olmaksızın, yalnızca kendisinin zengin müzikal dokusuna renk katmak için eklenmiştir.

Davis, Corea, Shorter, Holland ve DeJohnette'ten oluşan bu evrenin topluluk dizilimi sıklıkla Lost quintet (kayıp beşli ya da ikinci beşli) (Gluck 2016 ss. 133-149) olarak anılır; çünkü bu grubun birlikte hiçbir stüdyo kaydı bulunmamaktadır. Yine de bu grubu belgeleyen bazı konser kayıtları, en önemlisi 1969 tarihli *Festiva de Juan Pins* adlı canlı kayıt albümünde, kurtarılmıştır. Bu albümle birlikte Davis'in standartlar ve kendi eserlerinden (ve *sideman*³⁷ 'lerinin eserlerinden) oluşan konser repertuarı da hızla değişmiştir. Rock unsurları –çift-sekizlik ritimler ve bas eşliğinde uzayan doğaçlamalar, vb.– gittikçe müziğine öncülük etmeye başlamıştır. Grup ayrıca serbest kolektif doğaçlamayı çok daha ileri noktalara taşımıştır.

Miles Davis, 1969'da çıkan *In A Silent Way* ile, gitarist John McLaughlin, baterist Tony Williams ve üç klavyeci, Herbie Hancock, Chick Corea ve Joe Zawinul tarafından üretilen öznel ses örgüsüyle—literatüre *deep groove* olarak geçen elektrikli, koyu devinimli ritmik tavırla yeni bir yöne doğru ilk adımı atmıştır. Eleştirmen Lester Bangs'a göre: “*Bu albüm, sizi müziğin geleceğine inandıranlardan; rock and roll değil, ama caz olarak da kalıplaşmış bir şey değil. Kategorileri silip atan orijinal yeni müziğin bir parçasıdır*”.³⁸

³⁷ Grupta liderin dışında kalan fakat müziğe benzer ölçüde katkıda bulunan müzisyen/elemanlar.

“*Sideman*” kavramı Türkiye’de de geçerli caz jargonunda yaygın olarak kullanıldığından bu çalışmada da İngilizce aslıyla korunmuştur.

³⁸ <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/in-a-silent-way-19691115> [erişim tarihi 21.02.2018]

3.3.5 İlk Elektrikli Enstrüman Denemeleri ve Yeni, “*Electric*” Miles Davis

Miles Davis’in 1969 yılında Columbia Records etiketiyle piyasaya sürdüğü *In a Silent Way*, elektrikli piyanonun kullanıldığı ilk stüdyo çalışmasıdır. Davis’in yanı sıra saksofonda Wayne Shorter, piyano ve elektrikli tuşlu çalgılarda Herbie Hancock, davulda Tony Williams, elektrik ve akustik basta Ron Carter’dan oluşan ve “İkinci Büyük Quintet” olarak bilinen beşli; Shorter haricinde Davis’ten yaşça küçük bireylerden oluşmuştur. Oysa Birinci Büyük Quintet olarak bilinen ve Davis, John Coltrane, Red Garland, Philly Jo Jones ve Paul Chambers’tan oluşan beşli Miles Davis ile aynı jenerasyonun müzisyenleri olduğu göze çarpmaktadır. 1982’de Davis bununla ilgili şöyle bir yorum yapmıştır (aktaran: Tingen 2001, s. 34): “*Bir gün Coleman Hawkins bana yaşlılarla çalışmamam gerektiğini, çünkü yaşlı müzisyenlerin çalışmalarını şekillendirmenin zor olacağı tavsiyesinde bulundu.*”

Bir yıl sonra Davis, caz-rock füzyonuna giden yola işaret eden ve yeni doğrultuyu birçok dinleyici ve sanatçı için geçerli kılan klasik *Bitches Brew* albümünü çıkarmıştır. *Bitches Brew* hala cazda ya da rock’ta yapılmış en şaşırtıcı albümlerden biri olarak anılmaktadır. Görünüşte bu ikisini birleştirmek isterken, aslında ortaya tamamen daha devrimci ve açık uçlu bir ürünün çıktığı düşünülebilir (Grella 2015, s. 8): “*Batı müziğinin en avangart özelliklerini derin ritimler ile harmanlayan albüm, müziğin nasıl yapılabileceği konusunda tamamen farklı bir fikir için hem caz hem de rock’tı reddediyor*”.

Miles Davis 1970 yılında birçok rock festivalinde grubuyla birlikte öngrup olarak yer almıştır. Bunlardan en önemlileri San Francisco’daki Fillmore West’te gerçekleşen Steve Miller Blues Band, Neil Young & Crazy Horse, Laura Nyro³⁹ gibi isimlerden önce çaldığı konserlerdir. Miles Davis o dönem bu deneyimleri ilham verici, farkındalık yaratıcı olarak tanımlamıştır. Yazar Jack Chambers’in iddiasına göre de, o dönem deneyimleri Davis için aynı zamanda bir tevazu dersi olmuştur. The Band ve Santana, Crosby, Stills, Nash & Young gibi gruplara açılış yaptığı esnada seyirci müziğini çok karmaşık bulmuştur (Tingen 2001, s. 83). Miles Davis, daha sonraları, o dönemde yaptığı müziğin birçok seyirci tarafından algılanamadığını itiraf etmiştir (Troupe 1989, s. 310).

³⁹1970 kayıtlı Black Beauty Live at the Fillmore West adlı albümde (Sony Music 1997) dinlenebilir.

Jarrett, Peacock, De Johnette gibi önemli müzisyenler Miles için bir “medyum,” “manyetik alan,” “dönüştürücü” gibi sıfatlar kullanırken, kendisiyle tanışmış bazı kişiler “şaman,” “büyücü,” “zen hocası” gibi yakıştırmalarda bulunmuşlardır. Elektrik basçı Henderson, Davis’i: “*Miles bana kendimi gösterdi, bana ait olan bir şeyi verdi, onunla çalan herkeste olduğu gibi;*” Marcus Miller: “*Miles bir insan sarrafiydi, bir müzisyenin içindekini ortaya çıkarma konusunda ustaydı, cümlelerden çok iletişim kurmak için daha keskin yollar kullanırdı*” cümleleriyle ifade etmişlerdir. McLaughlin ise zen göndermesi yaparak Miles Davis için (aktaran: Tingen 2001, s. 17): “*Miles stüdyoda bizi çok dikkatle yönetirdi fakat belirsiz ifadelerle, aynen bir zen hocası gibi*” ifadesini kullanmıştır

Davis trompetinin sesini bir *wah-wah* pedalı aracılığıyla yabancılaştırmış; iki klavye, iki basçı, üç baterist, bir elektro-gitarist, bir perküsyoncu ve iki üflemeli çalgıdan oluşan bütün bir “elektronik” topluluğu yönetmiştir. Plak şirketi, eseri bir promosyonunda “müzikte yeni bir yön” (Tingen, 2017⁴⁰) olarak adlandırmıştır. *Bitches Brew* albümü ilk çıktığı yılın sonuna kadar satış rakamı olarak ilk 40’a girmiş ve bir Grammy almıştır.

Gerçekten de *Bitches Brew*’un piyasaya sürülmesiyle birlikte Davis’in caz enstrümantasyonunun yapısını kökten bir biçimde yeniden şekillendirdiği ve çoklu ritimler ile melodi bölümlerini aynı anda kullanarak poli-ritimlerden, modal çalmadan ve serbest doğaçlamadan oluşan kendi füzyon versiyonunu yarattığı belirginleşmiştir. Davis müziğin armonik içeriğini süzgeçten geçirmiş ve grubunun üyeleri arasındaki etkileşimi vurgulayan daha ritmik bir anlatıma doğru gitmiştir. Ritim için Afrikalı Amerikalıların rock, soul ve funk müziğinden modeller türetmiş ve ses dokusunu etnik ve elektrikli enstrümanlarla zenginleştirmiş, enstrümanların temel ton renklerini değiştirmek için çeşitli elektronik cihazlar kullanılmıştır. Müziğinin diğer etkileri – “*gürültü*” ya da “*gıcirtı*” (*grit*) olarak adlandırabilecek; aynı zamanda kullanılan bas hatları Karlheinz Stockhausen ve Krzysztof Penderecki gibi avangart bestecilerden çağrışımlar taşır (Carner 1996, s. 107).⁴¹ Davis, 1972 sonunda Afrika ve Hint müziği unsurlarını ve bileşenlerini kalıcı olarak müziğine katmıştır.

⁴⁰ Bu konuda, bkz.: <https://jazztimes.com/features/miles-davis-and-the-making-of-bitches-brew-sorcerers-brew/> [erişim tarihi 20.02.2018].

⁴¹ Avangart müziğinden esinlenen elementler olarak diğer bölümde incelenektir.

Daha sonraki dönemde Davis defalarca mevcut caz uygulamalarını sorgulamış ve yeni vurgularla uyarılmaları, yenilenmeleri için çeşitli seçenekler sunmuştur. Davis'in caz-dışı müzik türlerine – ritim&blues (*R&B*), rock, *soul*, klasik ve “etnik”– ilişkin algıları, caz geleneğine uygulanabilecek unsurlar keşfetmesini sağlamıştır. Müzikal ifadesini genişletmek için birleştirilebilecek öğelerin çeşitleri konusunda önyargıdan kurtulmuş bir yöntemle çalıştığı söylenebilir. Davis için, beklenmedik şeyleri başlatmak ve bizatihi onları beklenir hale getirmek, temel düstur olmuştur. Bu da önermelerini, özellikle caz-rock safhasında, sanki çok doğal bir şeymiş gibi sunduğu algısını oluşturmuştur. Davis, müziğinin çeşitli yönleriyle daha önce caz için anormal, kabul edilemez olduğu düşünülen unsurları başlatmıştır. Bunlar arasında, ritim (alışılmadık tartımlar ve değişen ölçüler, çift sekizlik cümleyi üçlü cümle ve ritimlerle değiştirme), armoni (üçlü “pop” armoni, tek bir pedal noktasına indirgenen armoniler, akorsal uyumun tamamen reddi), biçim (esneklik, büyütme ve küçültme, açık biçimler), ton rengi/tını/ses örgüsü (genişlemiş enstrüman paleti, enstrüman sayısı, enstrümanları kullanmanın alışılmamış yolları), tematik materyalin ele alınması (temayı interlude veya ostinato olarak kullanmak, tematik materyali bas hattına vermek, tematik materyali tamamen ortadan kaldırmak), kayıt süreci (stüdyoyu yaratıcı laboratuvar olarak kullanmak, stüdyo seanslarını kesintisiz kaydetmek), yapım sonrası düzenleme (ek efektler, parçaları farklı kayıt ve bölümlerden montajlamak) ve serbest üretim pratiği (bir yüz uzunluğunda parçalar, müziğin kesintisiz akışı). Bunlar dördüncü bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.

3.3.6 Miles Davis'in Pazarlama Stratejisi ve Afrika Kökenlerini İrdelemesi

1960'lı yıllar ırk ayrımcılığına karşı farkındalığın arttığı; tepkiselliklerin şekillenmeye başladığı, “Siyah Bilinç” (“Negritude with Attitude”), Siyah Güç (Black Power) hareketlerinin ivme kazandığı, hatta Kara Panterler (Black Panthers) gibi örgütlerin şiddete yöneldiği gerilimli bir dönem olmuştur. Bu evrede siyahî kitlelerin toplumda kabul/görünürlük pazarlıkları ve gerçekleştirmek istedikleri kimlik inşası, onları bir köken arayışına yöneltmiş; böylelikle Afrika, deyim yerindeyse, yeniden “keşfedilmiştir.” Bu keşif, önce aidiyet bağıntısı, hemen ardından da bir “gurur duyulması gereken” bir özellik, erdem olarak kitleleşmiştir. Başta John Jack Johnson, Muhammet Ali gibi ikonik boksörler, ardından bu erdemi müzikleriyle yansıtan caz müzisyenleri Afrikalılığa

vurgu yapmışlar, hattâ bu “ana kıtaya dönüş” turneleriyle süreci medyatikleştirmişlerdir (ayrıca bkz.: Kelley, 2012). Her ne kadar politize olmamışsa da, gündemdeki bir kült figür olan Miles Davis de, bu süreçte beyanatlarıyla dikkat çekmiştir: (Davis’ten aktaran: Cole 2005, s. 15):

Bence okullar çocuklara caz veya siyah müzik hakkında eğitim vermeli; çocuklar Amerikan’ın kültür bağlamında sahiplenebileceği tek şeyin büyükbabalarımızın Afrika’dan buraya getirdiği ve burada geliştirdikleri caz müziği olduğunu bilmelidirler.

Ancak, bizatihî siyahî kitlelerin caz müziğine ilgisizliğinden yakınan Davis, 1960’lı yılların sonuna doğru, içinde bulunulan durumu şu şekilde açıklamıştır: “*Siyahî insanlar bunu dinlemek istemiyor, bugün satılan albümlerin yalnızca üçte birini alıyorlar*” (Davis’ten aktaran West 1969, s. 1, s. 9). Davis kendisi ve diğer Afrikalı müzisyenler için müzik şirketlerine (özellikle de Columbia’ya) bu serzenişi sıklıkla dile getirmiştir. Davis, Columbia’lı sanatçılar (ve türleri) arasında çeşitlilik eksikliğini hissettiğini; bunun hayal kırıklığı yarattığını, öykünülen türdeşliğin “*Herkes Beatles gibi olamaz*” sözleriyle ifade etmiştir. (Jet 1971, s. 59).

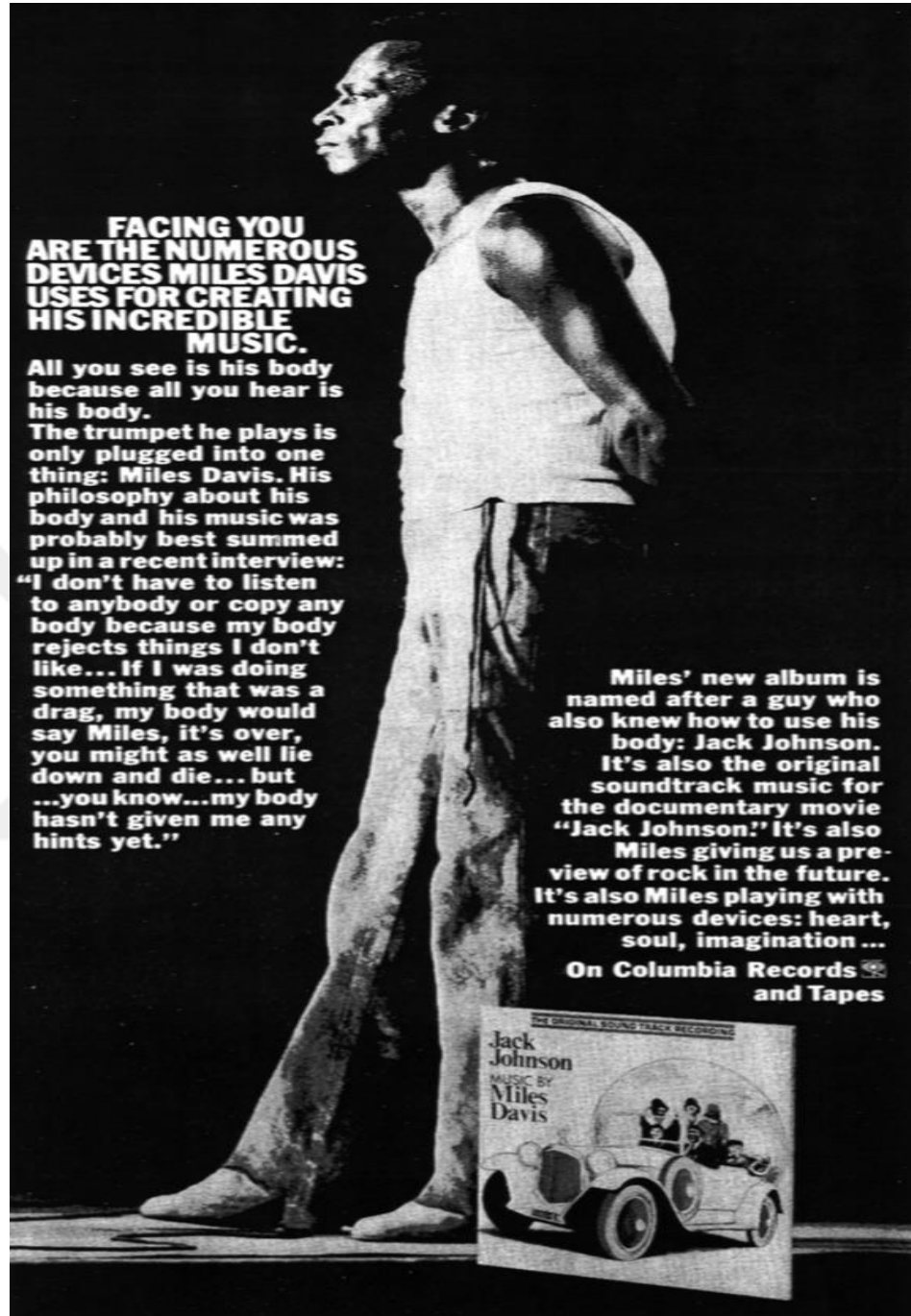
Miles Davis, Columbia’nın durumu iyileştirmek için atması gereken belli başlı adımları şirket ileri gelenlerine göstermeye, hattâ bu harekete öncülük etmeye çalışmıştır. Hollie West’e göre Davis, 1969 yılı başlarında seçkin Afro-Amerikan yetenek avcıları ve reklam ajanslarıyla çalışmaya başlamaları için Columbia yöneticileriyle görüşmeler yapmayı; gerçekleştirilecek işbirliğiyle şirketin Afrikalı Amerikalı dinleyiciler nezdinde varlığını/tanınırlığını iyileştirmeyi hedeflemiştir. (West 1969, s. 1). Bu öneri dikkate alınmış, Davis’in talebini desteklemek için girişimler başlamıştır (1967). Öncelikle tanıtımlarda Afrika-Amerikalılara yer vererek “renkli” gençlere ulaşmak; bu çerçevede Davis’in müziğini tanıtmak için en doğru yol olarak görünmüştür. Bu, bir yandan da siyahlığı ticarileştirmek olarak okunabilir. Bu doğrultuda yapılan çalışmalardan ikisi, aşağıda örneklenen *A Tribute to Jack Johnson* (1971) ve *Miles Davis At Fillmore* (1970) reklamlarıdır:

Şekil 3.2: Miles Davis at Fillmore reklamı



Kaynak: <http://forums.stevhoffman.tv/threads/pretty-striking-originaladvertisement-for-miles-davis-from-1970.214786/> [erişim tarihi 11.04.2018]

Şekil 3.3: *A Tribute to Jack Johnson* albümü için verilen reklam



FACING YOU ARE THE NUMEROUS DEVICES MILES DAVIS USES FOR CREATING HIS INCREDIBLE MUSIC.

All you see is his body because all you hear is his body. The trumpet he plays is only plugged into one thing: Miles Davis. His philosophy about his body and his music was probably best summed up in a recent interview: "I don't have to listen to anybody or copy anybody because my body rejects things I don't like... If I was doing something that was a drag, my body would say Miles, it's over, you might as well lie down and die... but ...you know...my body hasn't given me any hints yet."

Miles' new album is named after a guy who also knew how to use his body: Jack Johnson. It's also the original soundtrack music for the documentary movie "Jack Johnson!" It's also Miles giving us a preview of rock in the future. It's also Miles playing with numerous devices: heart, soul, imagination ...

On Columbia Records and Tapes

Jack Johnson
MUSIC BY Miles Davis

Kaynak: Smith, 2011, s. 31

21 Kasım 1970 tarihli Billboard dergisinde, içinde bir tabut fotoğrafı bulunan ilanının başlığı şöyledir "İşte Miles'tan önce siyahî müzisyenlerin yapmaları gereken buydu" (tabuta; yani bir müzisyenin itibar kazanması için ölmesi gerektiğine işaret ederek). İlanın içeriğinde Miles'in sözsüz/vokalsiz *Bitches Brew* albümünün 300.000 sattığına işaret

ediliyor ve bir soru ile devam ediyordu “Miles birdenbire bu kadar yeni dinleyiciyi nereden buldu?”

Bu yaklaşım, Davis’in manevrasını, Afrika kökenli müziğe dönüş olarak algılanan/lanse edilen bu yeni konseptle örtüştürüyor olmuştur. Daha sonra, ticarî başarıların artan ivmesiyle bu müziği beyaz seyircilere de pazarlamak, gündeminin büyük bir kısmını ele geçirmiştir. 1960’ların sonunda ve 1970’lerin başında Davis, biraz da trende uyarak yaptığı müziği giderek daha fazla “siyahî” vurgularla tanımlama yoluna gitmiş; bu müziği caz ya da rock olarak değil de (ona göre bu kelimeler Uncle Tom’un/Tom Amca’nın kelimeleriydi) daha çok siyahi müzik olarak empoze etmiştir. Onun beklenmedik biçimde, caz topluluklarından ziyade Siyah Güç hareketiyle birlikte anılması bu süreçte gerçekleşmiştir. (Smith 2010, ss. 22-23).

Ayrıca o dönemde hem Afro-Amerikalıların sosyal yaşantılarından özellikle getto esintili sahnelerin, hem de dönemin yaygın kültürel milliyetçilik duygusuyla harmanlanmış Afrika esintili görüntülerin bir araya getirildiği çizimler albüm kapaklarında kullanmaya başlamıştır. Bu bakış açısı, Davis’in fusion albümlerinin söylemine ışık tutan önemli birer gösterge olarak okunabilir. Bunlardan en belirginini ressam Abdul Mati Klarwein’in *Bitches Brew*’daki kapak çalışmasında açıkça görülmektedir:

Şekil 3.4: Abdul Mati Klarwein’in *Bitches Brew* kapak çalışması



Kaynak: <https://www.allmusic.com/album/bitches-brew-mw0000188019>
[erişim tarihi 11.04.2018]

Klarwein Davis'in 1971 yılındaki albümü *Live Evil*'de, üzerinde siyahî bir yüzle öpüşen ve Afrikalı rahipleri andıran ya da *asolytes*'lerin eşlik ettiği birkaç kukuletalı figür eşliğinde, büyük küpeler ve kırmızı eşarptan başka üzerinde hiçbir şey bulunmayan hamile bir Afrika kadını, kapak çalışmasını sunmuştur.

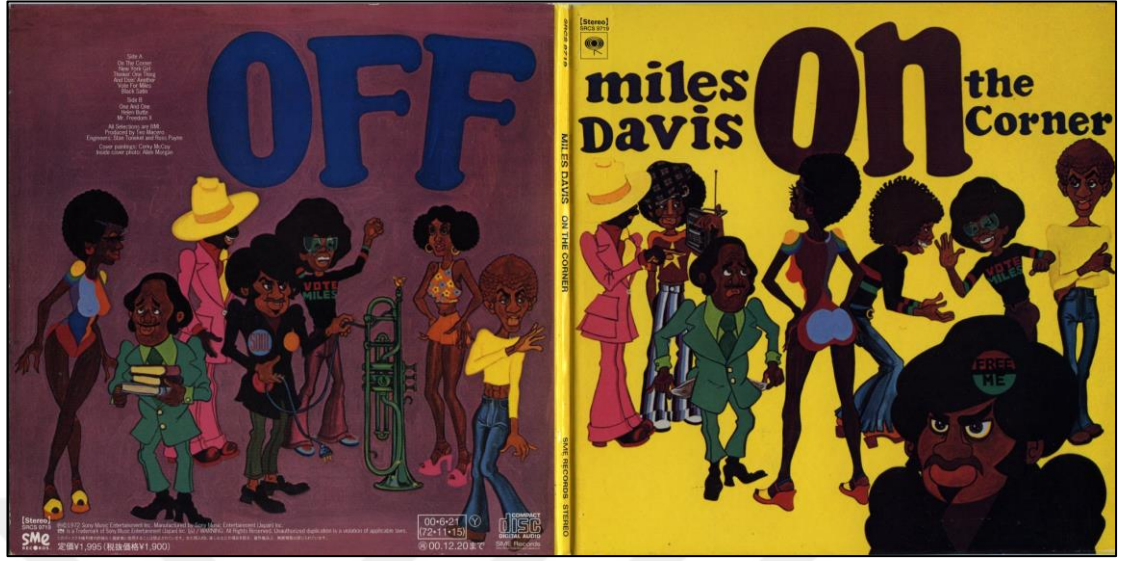
Şekil 3.5: *Live Evil* için Kapak çalışması (1971)



Kaynak: <https://www.allmusic.com/album/live-evil-mw0000651475/releases> [erişim tarihi 14.04.2018]

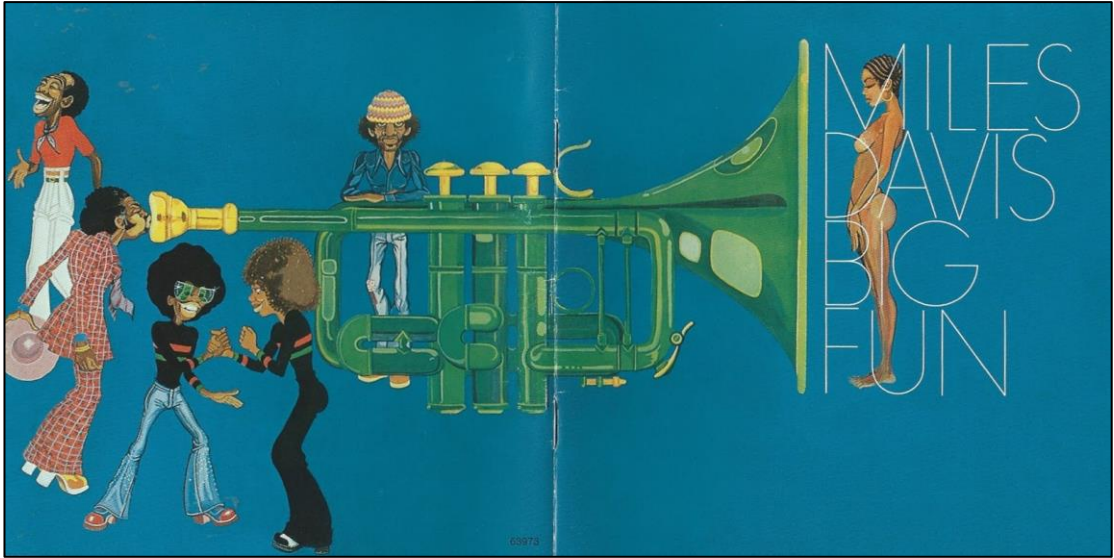
Klarwein'in Davis'in iki albümü için yaptığı çalışmalar, dinleyenlerin Afrika ile anında bağlantı kurmasını sağlarken, aynı zamanda tıpkı *On The Corner* (1972), ve *Big Fun* (1974) albümlerinde olduğu gibi Davis'in "siyah güzeldir" perspektifine olan ilgisinin bir parçası olarak görülebilir.

Şekil 3.6: *On The Corner* (1972) albümünün kapak çalışması



Kaynak: <https://www.allmusic.com/album/on-the-corner-mw0000197892> [erişim tarihi 14.04.2018]

Şekil 3.7: Corky McCoy tarafından çizilen *Big Fun* kapağı (1972)



Kaynak: <https://www.allmusic.com/album/big-fun-mw0000615329> [erişim tarihi 14.04.2018]

1971'de yayınlanan albümü *Tribute to Jack Johnson Johnson*'ın meydan okuyan şu sözleriyle bitmektedir: “Ben Jack Johnson. Dünya Ağır Siklet Şampiyonu. Ben bir siyahım”.

Şekil 3.8: *Jack Johnson* (1971) albümünün kapağı



Kaynak: <https://www.allmusic.com/album/a-tribute-to-jack-johnson-mw0000311307> [erişim tarihi 11.04.2018]

Öte yandan Columbia çok daha geniş kitlelere daha çoğulcu bir lansman perspektifiyle ulaşmak istediğinden Davis'in bu "pozitif ayrımcı" yaklaşımını sakıncalı bulmuş, tanıtımlarından ırk vurgusunu şirket vizyonuna aykırı olarak değerlendirmiştir.

Davis'in 1970'lerin başındaki pazarlama öncelikleriyle ilgili yaptığı açıklamalar genellikle taktiksel olarak Columbia'nın o dönemdeki ilgisiyle çatışmıştır. Bununla birlikte hem Davis hem de Columbia menfaatlerinin belirli bir noktada buluşması, füzyonun gelişimine ve cazın daha geniş bir alana yayılmasına katkıda bulunmuştur (Smith 2010, s. 32).

4. MİLES DAVIS VE TOPLULUK ÜYELERİNİN CAZ İLE ROCK'IN RİTMİK ÇERÇEVESİ VE ENSTRÜMANTASYONUNU SENTEZLEYEN SİGNATÜR/ÖZGÜN UNSURLARI

Miles'in geçmişine şu an baktığımda, izlemiş olduğu yolu açıkça görüyorum. O, seyircilerine yeniden bağlanmak istedi. Bunu yapmak için de groove ve ritim öğelerini yeniden müziğine koydu. Davis giyim tarzıyla, çalıştırdığı müzisyenlerle, çalış stili ve elektro gitarıyla performanslarında zamane gençliğinin tercihlerini gittikçe daha çok kullandı (Corea'dan aktaran Gluck 2016, s. 13).

Davis, 1969-1975 yılları arasında kariyerinin en üretken aşamasından geçtiği söylenebilir. Bu “füzyon” dönemi daha sonraki deneyim ve yeniliklerle belirginleşirken, izlediği yolun en ihtilafli (tartışmalı) olanı olduğu gözlemlenebilir (Svorinich 2001, s. 91). Caz müziğine yenilikler getirmenin arkasındaki tetikleyici unsurun Davis'in cazın soyunu sürdürebilmesi olduğu düşünülebilir. Louis Armstrong'dan Charlie Parker'a kadar en parlak caz devrimcileri de enstrümanlarında radikal yeni tarzlar yaratmaya meyletmişler, dünyanın geri kalanı onları yakalamaya çalışırken, onlar yaptıklarına sadık kalıp geliştirmişlerdir. Davis'in, “müziğini beş veya altı kez değiştirdiğini” ifade eden cümlesi⁴² yersiz bir böbürlenme olarak görülmemelidir. Üstelik değiştirdiğini iddia ettiği şeyin caz değil, müzik olduğu önermesi dikkate değerdir. Bu süreçte benimsediği belki de en akılcı strateji her dönemin güncel müzik kültürlerine/akımlarına samimi bir merak ve duyarlılıkla yaklaşması; cazın bu türlerin yenice önermeleri üzerinden tazelenmesi, güncellenmesidir (Cole 2005, s. 15):

Miles Davis caz müziğin unutulmuş bir dil veya müzelerde yer alan bir janr olmasını istemiyordu ve cazın yaşaması için devrim ve gelişimlere, rock ve pop gibi başka müziklerin elementlerine ihtiyacı olduğunu biliyordu.

Davis, öncelikle rock&roll'un hakimiyetini tanımış; rock ritminin izlerkitlelerin ilgisini çekeceğini deşifre etmiş, öncelikle bu komponenti müziğine entegre etmiştir. (Svorinich 2001, s. 100). Stüdyo tekniğini geliştirmeye, çok malzemeli ve parametrelili rock kayıt yöntemini benimsemeye ve ardından da karmaşık post-produksiyon yöntemleriyle nihai kayıtları oluşturmaya yönelmiştir. (Shipton 2001, s. 858). Bununla beraber bir kısım eleştirmen onu, füzyona bu şekilde yaklaşma girişimini eleştirmiş, samimiyetsizlikle

⁴² Robert Palmer. Miles Davis: Müziği Değiştiren Adam
<https://www.rollingstone.com/music/news/miles-davis-the-man-who-changed-music-19911114>
[erişim tarihi 19.02.2018]

itham etmiştir. Onun, mâli başarı uğruna rock müziğe yöneldiğini, “çengel attığını” düşünenler çoğunluğu oluştururken, bu eleştirilerin haklılık veya haksızlığı bir yana, füzyon akımının bugün hâlâ konuşuluyor olması, büyük ölçüde Davis sayesinde.

Davis’in tüm bu çalışmaları, kendi tarzlarını geliştirerek caz tarihinde layık oldukları yerleri kazanacak pekçok kapasiteli müzisyen tarafından desteklenmiştir. Bu müzisyenler arasında; John Coltrane, Bill Evans, Ron Carter, Wayne Shorter, Chick Corea, Herbie Hancock, John McLaughlin, Joe Zawinul, Keith Jarrett, Tony Williams ve daha birçokları yer almaktadır. Öznel trompet çalışması bir yana, doğru müzisyenleri bir araya getirmesi; teşvik edici, olumlu; en iyi sonuçları ortaya çıkartan liderlik vasfı, karizmatik kişiliği, imajı, vb. gibi birçok özelliği ona caz tarihindeki ikonik konumunu kazandırmıştır.

Davis, müzisyenlerinin “nasıl icra edeceklerini bilmekten daha fazlasına ulaşabilecek şekilde, kendilerini aşarak çalmaları” konusunda ısrar etmiştir (Merod 2001, s. 80). Devrimci müzisyenlerin bir araya geldiklerinde ille de her zaman devrimci topluluklar oluşturamayacağını farkında olan Davis, gene de her ikisine de sahip olmakta ısrarcı davranmıştır.

Bu bölümde, Miles Davis’in dağarcığında göze çarpan ve gelecekteki müzisyen kuşakları tarafından esinlenen belirli kompozisyonel, müzikal, yönetsel ve üretim ve pazarlamayla ilgili unsurlar irdelenecektir.

4.1 DÜZENLEME (ARANJMAN) VE KOMPOZİSYON

Miles Davis’in müziğindeki radikal değişikliklerin arkasında aranjman ve kompozisyon hakkındaki farklı yaklaşımları ve metotları öne çıkar. Gil Evans, George Russell gibi önemli aranjörlerden düzenlemeye dair önemli teorik bilgiler edindikten sonra bu bilgileri bazı kendine özgü yaratıcı fikirlerle birleştirip yeni müziğin doğuşunun hazırlayıcısı olmuştur. Bu ilkeler arasında spontanite, kayıt sonrası (post-produksiyon aşamasında) düzeltmeler, hata saymama ilkesi, geleneksel nota yazımı yerine şekiller ve sembollerle müzik aktarımı, vb. yer almaktadır. Bu kesitte anılan karakteristikler özetlenecektir.

Şekil 4.1: Gil Evans ve Miles Davis



Kaynak: <http://www.jazzviews.net/miles-davis---miles--gil.html>
[erişim tarihi 11.04.2018]

4.1.1 Önceden Ayarlanmamış Program (Spontane Program)

John McLaughlin ve Herby Hancock'un aşağıdaki anıları, Miles Davis'in kompozisyon tarzının özgün karakteristiğini yansıtmaktadır; McLaughlin (McLaughlin'den aktaran Milkowski 2003, s. 71): “Miles sık sık kahverengi kese kağıdına karalanmış bazı akorlarla stüdyoya dalardı”; Hancock (Hancock'tan aktaran Tingen 2001, s. 135): “Minimal seviyede düzenlenmiş müzikal taslaklar, orada burada birkaç nota, akor ve ne yapılacağıyla ilgili şüpheye düştüğünüz kocaman bir boşluk vardı.”

Davis, prova ve kayıt sürecine parçanın yalnızca taslaklarını getirmesi, icracılarının içindeki yaratıcı kaynaklarının kullanımını özgür bırakmayı tercih etmesine işaret etmektedir. Bu sayede de icracılarının, doğaçlama yoluyla veya kompozisyonel fikirlerin yaşama geçirilmesi esnasında üretici/kompozitör rolüne soyunarak işi tamamlamalarını beklediği görülmektedir.

Davis böyle bir yöntemin, sonucun daha ilk provada tümüyle detaylandırılıp gerçekleştirilmesini bekleyen biralışkın geleneksel bir müzisyenin beklentisini boşa çıkartacağını, *Bitches Brew* albümü için kullandığı şu cümlelerine yansıtmıştır (Davis ve Troupe 1989, s. 290):

Bitches Brew'a baktığınızda, yaptığımız işin ille de bir orkestrada çalınmak üzere düzenlendiğini söyleyemezsiniz. İşte bu yüzden her şeyi yazmadım. Ne istediğimi

bilmediğimden dolayı değildi bu; istediğim şeyin bir sürecin sonunda ortaya çıkacağını biliyordum.

Davis, müzisyenlerinin anlık performans durumlarının “yönergelerden kopmaksızın” farkında olmalarını sağlayabilmiştir. Davis’in geniş vizyonu ve karizmatik liderliği ve tıpkı bir orkestra şefi gibi topluluğunu yönetmesinin yanı sıra; her icracının, yapacağı işle ilgili olarak kendi kişisel rolünü nasıl yerine getireceğini bilmekte olması, bunun temel gerekçesidir. *Bitches Brew* projesinde çalışan müzisyenlerden biri olan Jack DeJohnette, süreç sırasında Davis’in yöntemini şöyle özetlemiştir (DeJohnette’den aktaran Tingen, 2001, ss. 64-70):

Söylenecek çok şey yok. İşin çoğu, şu ya da bu şekilde söylenen bir kelimelelik direktiften ibaret [...] Miles kolektif duyabiliyordu. O, ruh hallerini, duyguları ve dokuları (öz yapıları) kontrol etmeye çalışıyordu. Davis, daima meselenin özüne iniyordu ve onun için bunu yapmak mükemmel düzeyde çalınmamış bir notanın tekrar başa dönülerek yeniden çalınmasından çok daha önemliydi. Ona göre mükemmellik, bir şeyin özünü kavramak ve an içinde onunla bir olmaktır.

Bunun gibi *A Tribute to Jack Johnson* albümünün kayıtları esnasında Herbie Hancock’un kendi özel işlerini halletmek için Columbia’nın stüdyolarına uğraması ve Miles’in hiç hesapta yokken Hancock’a Farfisa orgu gösterip: “*bunu çal*” demesi, spontane müzik geliştirme konusundaki tavrını gösteren diğer bir örnektir.⁴³

4.1.2 Hatasızlık/Hata Saymama İlkesi ve Emprovizasyon

Davis, doğaçlama esnasında gayrı-ihthiyarî ortaya çıkabilecek kakışmaları; başkaları için hata sayılabilecek—alışageldik gramerde “uyumsuz” bulunup dışlanacak—öğelerin “doğru” hale getirilebileceğine; bağlam içinde doğrulanabileceğine inancını tespit edilmiş birçok icra deneyiminde örneklemiştir. Bunlara örnek gösterilebilecek bir hadise, Herbie Hancock’un Davis grubunda piyanist olarak çalıştığı sıralarda meydana gelmiştir: Hancock, Davis’in solo çaldığı bir bölümün ortasında istemsiz olarak formun/izleğin dışında yanlış bir akor çaldığını birçok söyleşisinde anlatmıştır. Piyanist mahcubiyetten tutuklaşmışken, Davis’in çalmakta olduğu notaları, eşlik akorlarını “doğru” kılacak şekilde aniden değiştirdiğini duymuş, böylelikle bağlam bütünlüğünde “yanlış” diye bir şey kalmamıştır (Herbie Hancock’tan aktaran Tingen 2001, s. 37):

⁴³<https://www.discogs.com/Miles-Davis-Jack-Johnson-Original-Soundtrack-Recording/master/8364>
[erişim tarihi 18.02.2018]

Ağzım bir karış açık kaldı, o kadar afflamıştım ki, birkaç dakika hiçbir şey çalamadım. Müziği akışına bıraktım. Fakat, Miles yüzüme bile bakmadı. O çalmaya devam etti. Yaptığımı 'yanlış' olarak algılamadı. Onu, yaşananın istediğinde şekillendirebileceği gerçekliğinin bir parçası olarak duydu. Bu örnek onun oluşan herhangi bir duruma karşı ne kadar hazır olduğunu açıklamaktadır.

Yukarıdaki gibi anlarda, Davis'in, akıl hocası bildiği Charlie Parker'ın söylediği "hata yoktur" düsturuna sarıldığı savunulabilir. Davis, 1940'larda Parker ile çalıştığı çıraklık döneminde, şunu gözlemlemiştir: Parker grubunda -kendi deyimiyle- "tüm ses değişimlerini yanlış notalardan çalan" yedek piyanistin doğaçlamalarının yarattığı problemlerle karşılaşılıyordu. Miles'in buna reaksiyonunu ise "tamam, sen de onun gibi çal, o zaman yanlış olmaz" şeklinde cevaplıyor; (Tingen 2001, s. 106) emprovizasyon içeren durumlardaki esneklik sayesinde, icracının "yanlış" notaları bir tür "tersine mühendislik"le bağlandıırıp "doğru" olanlara çevirebildiğini vurguluyordu.

Canlı performanslardaki doğaçlamalar üzerinde önemli etkiler oluşturabilen çeşitli dış etkenler (seyircilerin ve icracıların göreceli yerleşimleri, sıcaklık ve neme karşı enstrümanların tepkileri, icracının ulaşılan konsantrasyon seviyesinden bağımsız değişen zihinsel durumu) için de benzer yaklaşımlar faydalı olduğu düşünülebilir. Davis'in bu konudaki duruşu (Tingen 2001, s. 106): "Eğer çalmaya niyetlenmediğin bir notaya bastıysan, yaptığının bir hata veya esinlenme olduğunu sonraki çaldıkların belirleyecektir" cümlelerinden anlaşılabilir.

Cazda 'mutlu kaza'ya bu türden ünlü bir örnek, Davis'in *A Tribute to Jack Johnson* albümündeki *Right Off* parçasının (kaydının) girişinde cereyan etmiştir. Davis'in girişinden önceki emprovize alanı E⁴⁴ majör iken, gitarist McLaughlin tarafından Davis'in 2'28" deki girişi için yeni bir referans oluşturması adına 2'20" de spontane bir biçimde Bb'e çevrilmiştir. Ancak, bas gitarist belki de dalgınlık eseri gitaristin niyetini sezemeyerek anahtar/ton değişimine tepki verememiş ve E pedalda kalmayı sürdürmüştür. Davis, emprovizasyonu sona erdirmek yerine C#/Db notasını kullanarak çift tonlu (bi-tonal) bir katman yaratmıştır. Bu örnekte girilen nota, her iki gitaristin tonlarına aynı anda bağlandıığı için ortak ses olarak düşünülebilir: E majör altılısı ve Bb

⁴⁴ Bu çalışma boyunca nota sembol ve isimleri caz terminolojisine sadık kalmak açısından harfli Kuzey Amerika nota sistemine göre yazılacaktır.

majörün (*blue note*⁴⁵) minor üçlüsüdür. Davis böylece, görünüşte bağlantısız görünen kontekster arasında ilişki sağlayarak gitaristlerin karşılıklı müzikal amaçlarının geçerliliğini ve dönüşümünü sağlamıştır (ayrıca bkz. Bölüm 4.3.7 Çoklu Tonalite).

4.1.3 Grubu Yönetme Biçimi

En başarılı Davis topluluklarında müzisyenler son derece destekleyici olmuşlardır. Bunlar genellikle ne pahasına olursa olsun Davis ile çalışmak isteyen müzisyenlerden oluşmuştur. Topluluk üyelerinin beraberce zaman geçirmesi, yeni fikirler keşfetmeleri, müzikteki yeni ve heyecan verici gelişmelerle ilgili birbirlerini uyarmaları, Davis'in teşvik ettiği niteliklerdendir: Her bir icracı, gruba – kompozisyon ve fikirler açısından- katkıda bulunmaya yöreklendirilmekte, tanınan geniş sorumluluk ve özgürlük alanına bireysel yeti ve birikimleriyle kattıkları, yakalanan yüksek standarttaki paydaşlıkları, hem teker teker topluluk elemanlarının; hem de toplamlarından daha öte bir zirve görüntüsü veren topluluğun eşsiz-benzersizliğine işaret etmektedir. Nitekim, Davis'in bu anlayışı özetleyen, müziğin bir yarış değil, dayanışma olduğu şeklindeki sözleri de otobiyografisinde yer almaktadır. (Davis, Troupe 1989, s. 375).

İletişimin yanı sıra, Davis'in topluluk dinamiklerinde önem verdiği diğer başlıca öğeler, birlikte çalıştığı müzisyenlerin yenilikçi, yaratıcı ve “müzikal keskinlik”e sahip olmaları şeklinde sıralanabilir. Bu konudaki sözleri bir topluluk lideri olarak “gönlü geniş” mizacını yansıtmaktadır (aktaran Maher 2008, s. 207):

Ben onlara ne yapacaklarını söylemem, yalnızca bazı önerilerde bulunurum ve önerdiğim hoşlarına gitmezsa onlar başka bir şey önerirler. Bunu, bunu yapabiliriz derim. Ya da onlar neyi kastettiğimi bilir ve üzerine daha iyi şeyler eklerler.

⁴⁵ *Blue note*: Caz müziğinin temel tınsal karakteristiklerinin başında yer alan “*blue note*” kavramı tampere ses sisteminin/perde düzeninin dışında; icracının inisiyatifıyla çeyrek ilâ yarım ses arası bir “büküm”le; genellikle verili dizinin 3. ve 7. derecelerindeki notaları koyuca pesleştirerek sağlanan dramatik bir etkiye işaret eder. Davis'in en erken dönemlerinden itibaren tampere ses sistemini uçlarda zorlayan perde tercihleri, özellikle baladlarda, gerek parçanın temel ezgisinde (*head*), gerekse de sololarda sıra dışı koyu, esrik bir atmosfer yakalamasının en önemli etkenleridir.

4.2 RİTİM

Miles Davis, rock'ın modern⁴⁶ müziğe kattığı ritimlerden oldukça esinlenmiştir. Rock janrı, cazın değiştirilmiş swing duygusundan farklı olarak, müziğe kuvvetli bir ileri gidiş dürtüsü veren güçlü vuruşlarıyla ayrışır. Rock vuruşları daha 1965'de, Davis ve Ron Carter'ın *Eighty-One* parçasının icra eden kentetinde (beşlisinde) kendini göstermeye başlamıştır. Davis, *Eighty-One*'dan sonra, 1968'deki *Miles in the Sky* albümündeki *Country Son*'dan başlayan ve *Stuff* da iyice belirginleşen rock vuruşları kullanmıştır. Diğer yandan, rock'tan devşirilen öğelerin ritimle sınırlı kalması bu dönem için ılımlı, ihtiyatlı bir yaklaşım olarak yorumlanabilir. Nitekim, Davis'in prodüktörü Bob Belden bu konuyla ilgili şu sözleri söylemiştir (Svorinich 2015, s. 29):

Rock müziğin cazı etkilediğini ve ritmini değiştirdiğini düşünüyorum, ancak armonik olarak durum hiç de böyle değil, çünkü caz müzisyenleri armoni çalmaya meyilliyken, rock müzisyenleri armoniden dolayı kafa karışıklığı yaşarlar.

4.2.1 Ritim ve *Front-line* (İleri hat/Ön cephe/Soloistler)⁴⁷ Arasındaki Köprü

Caz müziğindeki rock vuruşlarının kullanılışıyla beraber bazı anakronistik yazar ve müzisyenler tepkilerini yükselttikleri sesleriyle göstermişlerdir. Bunun en önemli sebebi rock'a dair önyargıdır: Bir yandan popülerliği, özellikle de pop müzikle olan ilişkisi; bir yandan da grup üyelerinin birbirleriyle olan etkileşimini geleneksel caz tavrındaki hiyerarşiler/önkabuller/ya da tersine: özgürlükler dışında bir retorikle değiştirmesi, bu kalıp-yargılara örnek gösterilebilir. Davis'in masif, ustalıklı ritim grubunun, her solo icracısının güven duyacağı, denemek/deneyimlemek isteyeceği devasa bir alan yarattığı söylenebilir. Nitekim, ikinci kentetten sonra da (*Bitches Brew*'dan *Tutu*'ya, diğer "alengirli" topluluklarda da) benzer şekilde, çok sayıda perküsyoncunun, başçının, klavyecinin ve gitaristin her tür karmaşık çoklu ritim dokuyuşu, solo icracıyı empoze edilegelen standart çerçevesinden dışarı çıkmaya zorlamıştır. Bundan dolayı Davis nezdinde çalınan sololar, oldukça ilginç ritmik gelişimler yansıtmaktadır—kaldı ki bu,

⁴⁶ Bu cümlede modern kelimesi, geleneksel-dışı anlamında kullanılmıştır.

⁴⁷ Her ne kadar kesin, yalınkat bir karşılık önermek mümkün değilse de, caz toplulukları-ıçi hiyerarşilerin önemli bir safi olan *front-line* için bu çalışmada "ileri hat" kavramına itibar edilecektir. Keza, çerçeveyi daha belirgin kılmak adına, başlıkta ileri hattın yanı sıra "ön cephe" ve "soloist" terimleri de zikredilmiştir.

ilgili projelerde bütünsel ses örgüsünü de zenginleştirmiş; dokuyu giriftleştirmiştir. Billy Cobham 1970 yılının Ocak ayında *Bitches Brew* seanslarının birinden sonra Davis'in bu bağlamdaki inisiyatifini şöyle ifade etmiştir (Cobham'dan aktaran Svorinich 2015, s. 55): “*Miles'in, ritim grubu üyelerinin ve orkestradaki diğer çalgıcıların enerji ve fikirlerini emdiğine (çektığıne) inanıyorum.*”

Ritim grubu, köprülerle, gelenekdışı *turn-around* ve finallerle, müzikal anlamda olan biten herşeyle birlikte, Miles Davis'in odak noktası haline gelmiştir. Davis'in, ritim grubu ve ön cephe arasındaki ilişkiye “bilgece” yaklaştığını söylemek abartılı olmayacaktır. Nitekim, cazın doğuşundan bu yana ritim grubunun rolü, ön sırayı/solistleri desteklemek ve gelişmeleri vurgulamak olmuştur. Miles ise rolleri farklı görmüş: ritim grubu üyelerinin daha güçlü bir rol ve bazen de lider rolü üstlenmesi gerektiğini düşünmüştür. (Svorinich 2015, s. 27) Bu edimin bir oranda da hiyerarşileri ters-yüz etme; etkenlik/edilgenlik rollerini tartışmaya açma gibi politik dahi sayılabilecek bir motivasyon taşıdığı önerilebilir.

Davis ve Shorter ikilisi, *In a Silent Way*, *Bitches Brew*, ve devamındaki işlerde daha belirgin işitilebilen, “masalsı” ya da “büyülü” bir duygu izlenimi bırakan, yavaş tempolu parçalar yazmaya başlamışlar; temaları diğerlerine göre daha çok bölümden oluşan kurgulara eğilim göstermişlerdir. İleri hat ile kurulan daha esnek ve etkileşimli görev dağılımının yaratılması sayesinde arka planın da öne çıkabilmesi sağlanmıştır. *Miles Smiles* albümünde önemli bir yeri olan, Shorter'ın *Dolores* adlı yapıtında duyulan saksofonun ezgisi sadece eserin “filizini” /tematik nüvesini oluşturmaktayken, temanın daha ilk cümlesinin duyurulmasının hemen ardından ritim grubunun dolduracağı sekiz ölçü açık bırakılmıştır. Bu durum tüm tema (*head*) boyunca sürmektedir. Diğer bir örnek de, Davis'in aynı adlı albümünde yer alan Shorter'ın kompozisyonu *Nefertiti*'de görülebilir: Parçada davulcu Tony Williams dışında kimsenin solosu bulunmamaktadır. Yaklaşık on dakika süren parça boyunca, ezgi sürekli olarak Williams'ın davul performansının gölgesinde çalınmıştır.

4.2.2 Eş Değerli Çift Sekizliler/Rock Ritmi

Çift sekizliler kategorisi, caz deyişinin geleneksel üçleme içi bir tam, bir sekizlikten oluşan *swing*-sekizlikleri⁴⁸ yerine çift sekizlik notalara⁴⁹ dayanan baskın ritmik yapılı ve ifadedi parçaları işaret etmektedir. Davis'in çift sekizli *groove*⁵⁰ hissiyatını yansıtan yayınlanmış ilk kaydı, 1965'de çıkan *E.S.P.* albümündeki *Eighty-One* adlı parçasıyla olmuştur. Bu parçadan sonra, Davis'in çift sekizlikleri tekrar denemesi için iki yıldan fazla geçmesi gerekmiş, bir sonraki girişim, Wayne Shorter'ın *Masqualero*'sunda olmuştur. Çift sekizlikler, 1968'den başlayarak Davis'in müziğinin geçerli ritmik yapısı olarak tanınmaya başlamıştır. Şekil 4.2'de *Eighty One*'in ana teması gösterilmektedir:



48 f

49 (♩♩♩♩)

50 “*Groove*” kavramı da başka herhangi bir dilde karşılamaayan caz terimlerinden biridir. Kabaca, döngüsel, salınımlı bir dinamizme işaret eder. Klasik cazdan çok soul, funk ve rock ile melezlenen türlerin ayırt edici özelliklerindedir.

Şekil 4.2: *Eighty-One* yapıtının ana teması

EIGHTY ONE

By MILES DAVIS
and RONALD CARTER

Moderately
♩ = 160

Kaynak: <https://www.sheetmusicdirect.us/sheetmusic/song/1000065322/eighty-one>
[erişim tarihi 11.04.2018]

Davulda kick ve trampetin çeyrek nota dönüşümü bağlamında düz sekizlik notaları vurguladığı ritimler ‘rock ritimleri’ olarak tanımlanır ve üzerine yapıtların yazıldığı ‘rock temelini’ oluşturur (Williams 1970, s. 24, 33). Jimi Hendrix’in davulcusu Buddy Miles’in rol modeli olarak benimsendiği bu izlekte, benzer bir icra pratiğini yansıtabilecek; benzer bir dinamik yükü üstlenebilecek bir isim olarak beliren Billy Cobham, Davis’in rock tabanlı davul çalma yaklaşımına kararlı ilgisini pekiştirmiştir. Eleştirmen Carl Belz’in, rock’ın tarihçesine ve tanımına adanmış kitabında (Belz 1969, s. 7) vurguladığı gibi, Buddy Miles tarafından yaratılan ritimler, bir şarkı ya da albümün rock tarzında olduğunu göstermede belirgin bir rol oynarlar. Gerçekten de, Buddy Miles’in rock tabanlı davul çalma stili, Davis’in uzun yıllar boyunca ritmik idealini oluşturmuş; çalıştığı

davulcularına onun gibi çalmaları için düzenli olarak Buddy Miles'dan örnekler vermiş, adını anmıştır.

Rock tavrının iyiden iyiye belirgin olduğu Miles Davis albümleri arasında *In a Silent Way*, *Filles de Kilimanjaro*, *Bitches Brew*, *A Tribute to Jack Johnson*, *On the Corner*, *Get Up With It*, *Agharta* gibi çalışmalar öne çıkar. Bu bölümü kapatmadan, şu ilginç alıntıyı aktarmak yerinde olacaktır: Wynton Marsalis, Davis hakkında *Independent* gazetesine verdiği demeçte (12 Ocak 2003), Miles Davis'in bir rock yıldızı olduğunu söyleyerek, biraz müstehzi bir biçimde de olsa, sanatçıyı övmüş; ancak caz "zaviyesinden" geleneksel bakışla, bir yandan da bu popüler türün uygulayıcısı olduğu fikrini sızdırmış—çok sayıda muhafazakâr cazseverin düşüncesine tercüman olurcasına atılımcı müzisyeni hakir gören bir tavrı yansıtmıştır.

Şekil 4.3: *Bitches Brew*'ın ana teması

Bitches Brew
By Miles Davis

Quasi Rubato (Echo)
N.C. (D)

♩ = 88
Vamp until cue
D C# C C# N.C. (D)

Kaynak: https://www.sheetmusicdirect.com/se/ID_No/165482/Product.aspx

4.2.3 Aksak ve Değişken Ölçüler

Miles Davis ve avangart caz arasındaki ilişki oldukça sorunlu gelişmiştir. Ornette Coleman, Archie Shepp ve Eric Dolphy gibi avantgard caz müziği icracılarını küçümsemesi ve hattâ kınaması Davis'in biyografisine eğilen birçok yazara zorluklar çıkartmıştır. (Waters 2011, s. 76) Ama diğer yandan, İkinci Beşli'nin *sidemen*'leri geleneksel Batı armonisine dayanan strüktürü/formu, alışlagelmiş ölçü sistemini, vs. birçok öğeyi terk ederek avangart müziğin elementlerini kendi müziklerinde işlemişlerdir. Diğer bir çelişki de, bizzat Davis'in, başta formu terk etmek gibi, free jazz öğelerine yer vermesidir. Sanatçının bizatihi avangart sayılabilecek duruşuna karşın anılan müzisyenlere karşı takındığı fevrî tavırları, büyük ihtimalle kişisel sürtüşmelerinden ya da Davis'in çoğu kez vurgulan geçimsiz kişiliğinden kaynaklanıyor olsa gerekir.

20. yy başında, avangardı şekillendiren ilk atılımlar Modernizm'in çatısı altında gerçekleşmiş; bu evrede iki yol belirginlik kazanmıştır: İlki, ses örgüsünde perdeler arası örgütlenmenin ve dikey organizasyonun radikal bir biçimde değiştiği, tonal düzeneğin zorlandığı ya da terk edildiği—“atonal” ya da “pan-tonal” olarak anılan gramere yönelim; ikincisiyse, zamanın örgütlenmesi—alışageldik düzenli döngüsellik yerine zamanın fragmentasyonunu esas alan ritmik asimetri—yönelimi olmuştur. Bu yönelimin en çarpıcı ve erken örneklerinden biri, cazda da birçok kez öykünülen ve alıntılanan *Le Sacre du printemps*—İgor Stravinski'nin *İlkbahar Ayini* adlı bale süitidir. Bir sonraki sayfada bu eserden karmaşık tartım değişimlerini gösteren bir kesit sunulmuştur.

Şekil 4.4 Stravinski'nin *İlkbahar Ayini*'nden bir bölüm (Prova Numarası 192 ve 193'ten 11 ölçülük kesit)

The image shows a page of a musical score for Stravinsky's 'The Rite of Spring', specifically measures 192 and 193. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (1, 2, alto), Oboe (1, 2, 3, 4), Clarinet (1, 2, 3, 4), Bassoon (1, 2), Cor Anglais, Trumpet (1, 2, 3, 4), Trombone (1, 2, 3), Tuba, Timpani, Gong/Cymbal, Violin I, Violin II, Viola, Voice, and Cello/Double Bass. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with 'meno f' and 'ff' dynamics. The page number 149 is visible in the top right corner.

Kaynak: Stravinski, *The Rite of Spring*, Boosey&Hawkes 1997, s. 149 [erişim tarihi 11.04.2018]

Davis'in böylesi ritmik komplikasyonları değerlendirdiği ilk çalışmalarından biri, *Miles In the Sky* albümünde yer alan Tony Williams bestesi *Black Comedy*'dir. Parçanın kayıt seansında 4/4, 5/4 ve 6/4'lük olarak, değişken-zamanlı nota işareti/imine başvurulmuştur:

Şekil 4.5: Tony Williams'ın *Black Comedy* temasında değişen tartımlar

The image shows a musical score for the piece 'Black Comedy' by Tony Williams. It consists of five staves of music. The first staff is in 6/4 time and features a Gm9 chord. The second staff is in 4/4 time and features a Gm7 chord. The third staff is in 4/4 time and features a D#maj7(#11) chord. The fourth staff is in 6/4 time and features an Emaj7(#11) chord. The fifth staff is in 5/4 time and features a D#maj7(#11) chord. The score includes various time signatures (6/4, 4/4, 5/4) and chord changes (Gm9, Gm7, D#maj7(#11), Emaj7(#11), G#m7, F#7, G#7, Bbmaj7, Gbmaj7). The music is written in treble clef and includes various rhythmic patterns and accidentals.

Kaynak: <http://freejazzinstitute.com/showposts.php?dept=transcriptions&topic=20170928042854>
VictorAubert [erişim tarihi 11.04.2018]

Davis'in farklı *groove* ve tempoların bir karışımı olan *Country Son* parçasında öne çıkan bölümler de vals, serbest rubato⁵¹, geleneksel caz zamanlı ve *boogalo groove*⁵² özelliklidir. *Filles de Kilimanjaro* albümündeki *Petits Machins* parçasının tematik bölümü 11/4 tartımındadır. Solo kısmı 4/4'lük ölçüde açık formda iki ardışık pedal noktası/merkezi özelliğine sahiptir. Kaldı ki 4/4'lük kesitte, hemen üçüncü ölçüden itibaren kullanılan büyük üçlemelerle zaman algısı bir kez daha manipüle edilmiştir. Parça, Davis ve Gil Evans tarafından ortaklaşa yazılmıştır. Evans, parçayı daha sonra *Svengali* albümünde *Eleven* adıyla yeniden kayda almıştır. Şekil 4.6'da *Petits Machins* yapıtının değişken tartımlı ana teması görülmektedir:

⁵¹ Rubato: bir müzik cümlesinde ya da ölçüsünde temponun serbest bir anlayışla hızlandırılıp yavaşlatılması.

⁵² Boogalo: 1960'ların Latin Amerika müzik ve dans tarzı.

Şekil 4.6: *Petits Machins*'te değişen tartımlar

46

Petits Machins

By Miles Davis and Gil Evans

Uptempo Jazz/Rock

Play 5 times

Chords: C7(#9), D7(#9), E7(#9), F7, F#7, G7(#9), A7, Bb7/F, C7(#9)/E, D7(#9)/F, E7(#9)/F, F#7, G7(#9), A7, Bb7/F, C7(#9)/E, D7(#9)/F, E7(#9)/F, F7, G7(#9)/E.

Solos

Kaynak: Davis Real Book 1984, Sony/ATV Publishing, s. 48

Davis'in *Splash* parçası da bir ölçüsü 6/4'lük olan 5/4'lük bir solo bölümünden ve değişken zamanlı tematik bölümlerden oluşmaktadır.

4.2.4 Metrik Modülasyon ve Ritmik Kaydırma

Metrik modülasyon bir ölçünün son notasının diğer ölçüye geçmeden önce nabız değişikliğini duyurması olarak tanımlanabilir. *The Oxford Companion to Music* adlı müzik sözlüğüne göre metrik modülasyon, ilk kez Elliot Carter tarafından dile getirilmiş; bir ölçüden diğerine geçerken metronom değişiyormuş hissi yaratan tekniktir (Starr 2011, s. 35).

Metrik modülasyon, davulda özellikle Tony Williams'ın hem ikinci Miles kenteti hem de kendi grubu Lifetime'daki yapıtlarda bir "vites değişimi" yaratmak için başvurduğu yöntemdir. Metrik modülasyon sadece grup elemanları Hancock ve Carter'ı etkilememiş, ileride birçok Rock ve Heavy Metal grubuna da esin kaynağı ve eser/*riff* oluşturma seçeneği olmuştur.

İkinci Davis kentetinin *Miles Smiles* albümünde yer alan *Footprints* yorumunda orijinal Tema 6/4'lük ritimle başlamış, fakat Şekil 4.7'de de görüldüğü üzere parça trompet solosuna girdiğinde yapıt 4/4 ritimine geçmiştir. Grup, kontrbasta Ron Carter'ın yönlendirmesiyle 6 vuruşluk ritimin 4 vuruşun süresine eşitlenmesi için nabız/tempo arttırmıştır. *Limbo* yapıtında da benzer şekilde temadan sololara geçildiğinde 3/4'lük ritimden 4/4'lük ritime geçilmiştir fakat burada tam tersi olarak nabız sabit kalmış, fakat ölçü süresi uzatılmıştır.

Şekil 4.7: *Limbo* ve *Footprints*'teki basın ritmik modülasyonu

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "Bass riff to 'Footprints'" and shows a bass line in 6/4 time, which then changes to 4/4 time. The bottom staff is labeled "'Limbo'" and shows a bass line in 3/4 time, which then changes to 4/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature change. The 'Footprints' riff has a triplet of eighth notes in the 4/4 section. The 'Limbo' riff has a triplet of eighth notes in the 4/4 section.

Kaynak: Waters 2011, s. 73

A Tribute to Jack Johnson albümündeki *Willie Nelson* parçasının ikinci bas ostinatosu⁵³, kuvvetli vuruş ile başlamaktadır. Bu, davulcu Jack DeJohnette'nin trampetteki ikinci ve üçüncü vuruşlarını vurgulamasından kaynaklanır. *Black Beauty*'de ise ostinato, senkoplu bir motif şeklinde duyulur. Bundan dolayı da *A Tribute to Jack Johnson*'daki yorum ritmik olarak değişikliğe (kaydırma) uğramıştır denilebilir.

⁵³ Ostinato: Bir müzikal motif ya da cümlenin direngen şekilde ve genelde aynı perde aralıklarında ezgiye arkaplan oluşturmak suretiyle döngüsellik oluşturması şeklinde açıklanabilir.

4.3 SES ÖRGÜSÜ/DOKU

Miles Davis ve grup üyelerinin ses örgüsü ve doku gibi unsurlarla yaptıkları denemeler, füzyona olduğu kadar caz tarzına da önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle ikinci kentet piyanisti Herbie Hancock'un değişken piyano teknikleri ve ileri armoni bilgisi ve uygulaması ile Davis'in müziğine kattıkları çok önemlidir. Bunlar şu şekilde sıralanabilir (Waters 2011, s. 21):

- a geniş ve yoğun ses/armonik dokular;
- b metrik varyantlar;
- c baladlarda alan/boşluk bırakma;
- d bireysel motif ve cümlelerde dinamik nüanslar;
- e esnek eşlik stratejileri;
- f durgun/statik armoni üzerine yeni bir yaklaşım;
- g dominant armoni üzerine çalınan oktatonik/diminiye diziler...

Bu bölümde Miles Davis ve grup üyelerinin fusion müziğine kattıkları dokusal unsurlar incelenecektir.

4.3.1 Serbest Akor Fonksiyonları Üzerine Emprovizasyon

Time no-changes olarak da bilinen serbest akor fonksiyonu üzerine doğaçlama, özgür-caz janrına has bir uygulama olup davulcu ve (genelde) başçının yapıtın doğal ritim ve bas çizgisini korumasıyla birlikte solist ve eşlikçilerin (akoru duyuracak olan enstrümanların) tonal merkezden uzaklaşma özgürlüklerinin olması şeklinde açıklanabilir. Zamanı koruyup akor değişimlerinden çıkmak, özgür cazı temel yapıtının adına—*Free Jazz* (1961) taşıyan Ornette Coleman'ın sıkça başvurduğu tekniklerdendir (Shipman 2001, s. 857).

Davis kenteti, Shorter'ın *Orbits and Dolores* adlı yapıtında “*time no-changes*” denilen bu yaklaşımı geliştirmiştir. Parçaların tematik cümlelerinden sonra, herhangi bir yazılı (önceden belirlenmiş) armonik şablon ya da biçimsel yapı olmaksızın

doğaçlama/empvizasyon kısmına geçilir. Müzisyenlerin kapsamlı armoni ve teori bilgisi, bu tarz bir icrada önem kazanmaktadır, zira, önceden belirlenmiş akor değişiklikleri olmamasına rağmen, birlikte çalma esnasında böylesi akor değişikliklerini gerçekleştiriyorlarmış yanılması yaratabilmektedirler (Kirchner 1997, ss. 170–171).

Belirli parçalarda, “*time no-changes*” yaklaşımı geleneksel yapılarla kaynaşmaktadır. Shorter’ın *Pinocchio*’sundaki Davis’in solosu böylesi bir yaklaşıma dayanan bir örnek olarak verilebilir. Davis solosunu çalarken, Shorter parçanın armonisine ilk nakaratta bağlı kalmış, sonrasında onu terketmiştir. Yapı ve armoni sadece Hancock’un solosunda baştan sona korunmuştur.

Wayne Shorter’ın *Iris* adlı yapıtında ise doğaçlama kısmında grubun tema akorlarına sadık kaldığını fakat form olarak “Katlanmış Zaman⁵⁴ Armonik Ritim (*double-time harmonic rhythm*)” strüktürüne geçtiği izlenebilir. Eşlik akorları her ölçü başı yerine iki ölçüde bir değişmektedir. Şekil 4.8’de yapıtın ana tema ezgisi ve akor değişimleri, şekil 4.9’daysa soloya eşlik eden akor değişiklikleri gösterilmektedir.

Şekil 4.8: *Iris*’in ana teması

The image shows a musical score for the piece "Iris" by Wayne Shorter. The score is written in 3/4 time and is labeled "Head = 16 Bars". The tempo is marked "Freely". The key signature has one flat (B-flat). The score consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a whole note F minor chord (Fmin11) and moving through E major (E Maj7(#11)) and G-flat major (G^b Maj7(#11)). The second staff shows the bass line with triplets and chords B7(alt), D7(#11), and A-flat major (A^b Maj7(45)). The third staff continues the bass line with C minor (Cmin11), D7(#11), and C minor (Cmin11). The fourth staff shows the bass line with D7(#11), A major (A Maj7/D^b), and D7(#11). The score ends with a double bar line.

Kaynak: Waters 2011, s. 85

⁵⁴ Bu noktada “katlanmış zaman” tabiri tercih edilirken sadece sebare çağrışımlı bir gramer organizasyonu değil, “*double-time feel*” denilen “hissiyat”a da gönderme yapmak amaçlanmıştır. Kavramın oturmuş, üzerinde oydaşılmış bir Türkçe karşılığı yoktur.

Şekil 4.9: *Iris*'te doğaçlama üzerine çalınan eşlik akorları

17 Fmin11 EMaj7(#11) G^bMaj7(#11) B^b7(alt) D^b7(#11) A^bMaj7(♯5#5)

21 Cmin11 D^b7(#11) Cmin11 D^b7(#11) A Maj7/D^b D^b7(#11) D(69)/D^b

Kaynak: Waters 2011, s. 86

4.3.2 Üçlü (Triadik) Armoni

Üçlü armoni, tansiyon seslerinden arındırılmış; kök ses, üçlüsü (medyan) ses ve beşinci sestten oluşan akorun en yalın hali olarak tasvir edilebilir. Miles Davis'in üçlü akorların kullanımıyla tansiyondan vazgeçmediği, sadece bunları dikey hattan yatay hatta taşıdığı söylenebilir. Davis'in yapıtı *Mademoiselle Mabry* (*Miss Mabry*), cazda normalde kullanılan daha komplike akorların aksine, yalın major üçlülerini içermekte ve o dönemin pop müziğinin armonik karakterini yansıtmaktadır. Yapıtın iki akorluk kısmı, Jimi Hendrix'in rock baladı *The Wind Cries Mary*'i çağrıştırmaktadır. *Mademoiselle Mabry*, tek bir kısa ifade dışında akılda kalıcı hiçbir ezgiye sahip olmamasının yanı sıra, kendini tekrarlayan ve geleneksellikten uzak bir akor döngüsünden oluşmaktadır. Bu tarz üçlü akorlar Davis'in, *Corrado* ve Joe Zawinul'un *Ascent*'i gibi, daha sonraki birkaç parçada daha yer almaktadır. Şekil 4.10'da *Bitches Brew* ve *Mademoiselle Mabry* yapıtlarında kullanılan üçlü akorlar görülmektedir.

Şekil 4.10: *Bitches Brew*'in teması

Bitches Brew

By Miles Davis

Freely
N.C.

C₁₁(MAG7) ALT. [♯]

C₁₁(MAG7) ALT. [♯] ^{8va.}

C₁₁(MAG7) ALT. [♯]

- F G Eb F Db Eb N.C.

* Bass Plays C

Moderate Jazz/Rock

Solos
N.C. (Free harmony)

The image shows a musical score for the piece 'Bitches Brew' by Miles Davis. It is written for piano and bass in 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with a 'Freely' instruction and 'N.C.' (No Chords) marking. The bass part has a steady eighth-note pattern. The second system continues the piano part with a 'C11(MAG7) ALT.' chord marking and an '8va.' instruction. The bass part continues its pattern. The third system shows the piano part with a series of chords: F, G, Eb, F, Db, Eb, and N.C. The bass part continues its pattern. Below the third system, there are performance instructions: '* Bass Plays C', 'Moderate Jazz/Rock', and 'Solos N.C. (Free harmony)'. The score is enclosed in a rectangular box.

Kaynak: Real book, 1969, s. 8

Şekil 4.11: *Mademoiselle Mabry* yapıtının teması

MADemoiselle MABRY (MISS MABRY)

MILES DAVIS

MEDIUM SLOW ♩ = 72

(PIANO R.H.) (TRUMPET SOLO BEGINS 4TH TIME)

(BASS)

(DRUMS DON'T KEEP THE BEAT, BUT FILL AROUND THE HARMONIC RHYTHM)

(REPEAT WRITTEN LINES THROUGHOUT WITH SLIGHT VARIATION) LAST TIME

Kaynak: <https://www.sacred-and-sullied.com/sounds/2018/3/9/miles-davis-and-the-development-of-fusion> [erişim tarihi 11.04.2018]

Triadik pop akorları Miles Davis'ten sonra ayrılan Joe Zawinul'un Wayne Shorter ile birlikte kurduğu Weather Report grubunun *Birdland* (Zawinul) yapıtında da görülebilir. Her ne kadar bu parçalar pop jargonuna uymamaktalarsa da, Davis ve ardılarının—topluluklarında yer alan ve sonrasında kendi yollarını çizen şöhretlerin—popu değerli kılan “iletişimsellik” ögesine rağbet ettiklerini göstermektedir.

Şekil 4.12: Birdland'in ana teması

38

BIRDLAND - JOSEF ZAWINUL / JOHN MCVIE

INTRO N.C. 1. 2. 3.

(BASS)

* BASS

1. 2. 3. 4. G-

thee-sand-light years from Bird - land, but I'm still... peech-in' the rhy - thm. Long...
come up-light years from Bird - land, an' I'm still... teach-in' it with 'em. Yeah...
from the land of the Bird - and I am still... feel-in' the spar - it. Five...
thee-sand-light years from Bird - land, but I know... peo - ple can hear it. Bird-

* 3rd, 4th TIMES ONLY

B (G) F/G F/B^b E^b/B^b D-7 F/C C-7 F/B E- G/C

— nas-ed it, Bird - made it, Bird - heard it, then... play-wit it. Well... start-ed! Bird-

(G/C) F/E^b E- F G^b G E- G/C F/C G

land, it hap-pen-ed down in Bird - land.

C (G PEDAL) 1. = 4. 5.

— In the mid - dle of that bub. I ca-see - ber see jazz...
— club where we went... to get fast... down on Fl - ty - See - end...
— street. Ev - ry-bod - y heard that word that they named... it af - ter...
— Bird, where the rhy - thm swooped and swirled, the jazz got - tor of the...
— world. And the cats... they gigged in... there were be - yond... — cow-pare.

© 1979 MELARNO MUSIC AND ENTERTAINMENT MUSIC, INC.
ALL RIGHTS FOR RELATED MUSIC ADMINISTERED BY KEMO ROYALTYISTS
ALL RIGHTS FOR HENNINGSON MUSIC, INC. CONTROLLED AND ADMINISTERED BY BMG MUSIC

Kaynak: <https://www.sheetmusicdirect.us/sheetmusic/song/1000051458/stuff>
[erişim tarihi 11.04.2018]

4.3.3 Riff'lerin Kullanımı

Riff özellikle rock müziğinde kullanılan kısa döngüsel melodik motiflere verilen isimdir. Davis riff oluşturma görevini bir gitarist ya da bir basçıdan beklemiştir. Miles Davis bir basçı tarafından ortaya konan, farklı solo icracılarının doğaçlama yapabileceği kararlı riff'e dayalı temel yapıları uygulamış ve geliştirmiş, solocuların armonik yönlendirmeleri ile hareket eden basçı yerine, statik riff'lere dayalı groove, armonik ve ritmik kararlılığını

devam ettirecek bir başçıyla ilgilenir olmuştur. Michael Henderson ve Marcus Miller gibi başçılar 80’lerde bu görevi yerine getirebilen başçılardandır.

Riff ler, Davis’in elektrikli müziğe yöneldiği dönemlerde müziğinin temel yapıtaşları olarak değerlendirilebilir. Bundan dolayı da *riff* lerin doğasını ve işlevini burada gözden geçirmek uygun olacaktır. Aşağıda sunulan *riff* listesinin tümü Davis’in 1969-75 dönemi çalışmalarından elde edilmiş ve çoğunlukla kontrbas veya elektrikli bas ile seslendirilmişlerdir. Davis, her ne kadar ticarî kayıtlarda genellikle üretici olarak itibar kazanmışsa da *riff* lerin tümü Davis’e atfolunur demek yanlıştır. Muhtemelen bazılarını kendisi şekillendirmiş, bir kısmını da provalarda diğere icracılarla birlikte tasarlamış, kalanlar da orkestra üyeleri tarafından süreç içinde ya da önceden oluşturulmuştur.

Bu döneme ait yazılmış ve doğaçlanmış bölümlerin arasındaki ilişki değerlendirildiğinde, *riff* lerin teknik açıdan kuruluşlarını ve doğaçlama tepkisi açısından müzikal potansiyellerini analiz etmek faydalı olacaktır. Bu bakış açısına göre, Davis’in bu döneme ait *riff* leri aşağıdaki gibi üç ana kategoriye bölünebilir:

(a) Dinamik-Dairesel *Riff*

Şekil 4.13: *In a Silent Way* (1969) albümünden *It’s About that Time* yapıtındaki bir bas *riff* i



Kaynak: Melvin 2010, s. 62

Bu tür *riff* ler, sürekli ileri doğru momentum sağlayarak ve sıklıkla ifadenin yönünü sonraki ölçünün ilk vuruşuna doğru iterek, döngü şeklinde ilerlerler. Bunlar, kendine yeten “kapalı” motifler olup doğaçlamaların temel dayanağıdır.

(b) Dinamik-Soru ve Cevap Riff'i

Şekil 4.14: *A Tribute to Jack Johnson* (1971) albümünden *Willie Nelson* yapıtındaki bas riff'i



Kaynak: Melvin 2010, s. 63

Bu tip *riff* ler, sürelerinin bir kısmında ileri doğru itiş gücü özelliği göstermektedir. Geri kalan sürede, doğaçlama yapanın dolduracağı ya da uygun olduğunda boşluk bırakacağı bir alan açmaktadırlar. Bundan dolayı bu *riff* ler, doğaçlamacının yararlanabileceği “gizli bir enerji içeren yarı-açık” yapılar olarak düşünülebilirler.

(c) Statik/Durgun Riff

Şekil 4.15: *A Tribute to Jack Johnson* (1971) albümünden *Yesternow* yapıtında görülen bir bas riff'i



Kaynak: Melvin, 2010, s. 63

Bu tip yapılar, temel ritmik/armonik profili içermenin yanı sıra, dizilimin büyük bir kısmını boş bırakarak doğaçlama için alan açma işlevini görmektedirler. Bu yapı, doğaçlama yapanı, boş bırakılan alanı çalarak doldurma ya da bas çalanın yanında sessiz kalarak yapıtı olgunluğa oluşturma kararını vermeye teşvik eder. Bu tür yapılarda vurmali çalguların baskınlığı çoğu kez kısıtlı kalmaktadır. Bu *riff* ler, diğer icracıların yararlanabileceği zaman/serbestlik fırsatının yaratılmasına olanak veren “açık yapılar” olarak görülebilirler.

4.3.4 Motiflerin Kullanımı ve Oluşturulması

Davis'in "elektrik dönem"ine⁵⁵ ait çoğu parçasında bas *riff*leriyle birlikte, genellikle sınırlı sayıda notadan oluşan ana motif (*head-motif*) işlevli ezgisel bir bölüm bulunmaktadır. Davis kullandığı temanın hem emprovizasyona melodik bir kaynak, hem de parçanın sonuna doğru bir tekrar sinyali olarak hizmet etmesini, caz müzisyenliği geçmişinden kalan bir alışkanlıkla yaptığı söylenebilir (*My Funny Valentine* (1964) parçasının yorumunda olduğu gibi). Bununla birlikte böyle bir tema ile Davis'in motifi arasındaki fark, Davis'in motifinin daha sıkıştırılmış olması ve çoğu zaman en temel armonik içeriği dışındaki tüm unsurları ortadan kaldırması olarak görülebilir. Motiflerin kısalığı şekil 4.16 ve 4.17 örneklerinde de görülebilir:

Şekil 4.16: *Spanish Key*'de trompet motifi



Kaynak: Melvin, 2010, s. 70

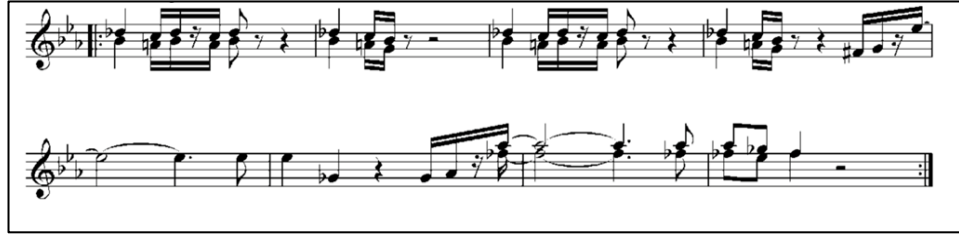
Şekil 4.17: *Maiysha* yapıtındaki ezgisel motif



Kaynak: Melvin, 2010, s. 70

⁵⁵ Davis literatüründe "Electric Miles" olarak yer bulan bu kavram, temsiliyetinden ötürü korunmuş, dolaysızca çevrilmiştir. Örneğin, Phillip Freeman'ın *The Electric Music of Miles Davis* ve Paul Tingen'in *Miles Beyond the Electric Explorations of Miles Davis 1967-1991* kitaplarında olduğu gibi.

Şekil 4.18: *Agatha Prelude* yapıtının taşıyıcı özellikteki motifi



Kaynak: Melvin 2010, s. 63

Bas *riff*'lerine benzer şekilde, bu seçimdeki çeşitli motifler performans esnasında tekrarlanır, fakat nadiren geliştirilir veya değiştirilir. *Agatha Prelude*'de olduğu gibi bazen peş peşe birkaç kez sunulurlar. Bu örnekte ana motif üç kez çalındıktan sonra doğaçlama bölümünün ardından tekrarlanmıştır ([01:11] ve [01:33] arasında).

Davis bir performans sırasında, grubunu bir sonraki parçaya yönlendirmek için sıklıkla yeni bir motif oluşturmuştur. Bunu da bazen, bir önceki parçanın yapısını kısaltarak "sanal bir çift-ölçü dizesi" meydana getirmek yoluyla elde etmiştir. Ana-motifin kısalığı ve esnekliği, böyle bir kullanıma olanak verirken Davis'in neden açık yapıyı tercih ettiğini de göstermektedir. Genişletilmiş doğaçlamalı işlerde, ana-motif, izleyici ve icracılara rahatça gezinme olanağı tanımaktadır. Buna ek olarak, ana-motif, Davis'in grubuna, orkestra şeflerinin yaptığı gibi görsel talimatlar vermeksizin, yalnızca müzikal araçların yardımıyla ipuçları vermesine izin vermektedir.

Motif kullanımı sadece temada değil sololarda da kullanılan bir yöntem olmuştur. Örneğin Wayne Shorter'ın *Pinnocchio* yapıtında böylesi bir kullanım izlenebilir:

Şekil 4.19: *Pinocchio* yapıtındaki Shorter'ın solo içerisinde kullandığı benzer motifler (3:08'nci dakikası)



Kaynak: Waters 2011, s. 56

Şekil 4.20: *Hand Jive* yapıtındaki Shorter ve Hancock solosunun dörtlü aralıklar temelli birbirlerine paralel motifleri

Kaynak: Waters 2011, s. 58

4.3.5 Döngüsel Ezgilerin Kullanımı

Davis, *riff* ve ana motiflerin yanı sıra bir caz standardının genişletilmiş temasına benzerlik gösteren daha uzun ezgiler de kullanmıştır. Bu aynı zamanda cazdaki rolü normalde eşlik etmekle sınırlanmış olan davul ve basın oluşturduğu ritim grubu enstrümanlara geniş bir

doğaçlama serbestisi vermektedir. Buna, Davis'in meslekî kariyerindeki ilk örnek olarak bir Wayne Shorter bestesi, *Nefertiti* gösterilebilir:

Şekil 4.21: *Nefertiti* (1967)'nin teması

Wayne Shorter

(A♭ - D - G) (A♭ - D♭ - G♭)

1 A♭Maj7(♯11) E♭min/D♭ Gmin7(♭5) C7(♯9)

Phrase 1

5 C♭Maj7 C♭Maj7(♯11) B♭min7(♭5) E♭13(♯11)

Kaynak: Waters 2011, s. 218

Yapıtın ana teması döngüsel motiflerden oluşan, onaltı ölçülük bir ezgiden meydana gelmektedir. Bu esnada, ritim grubu doğaçlamaya yönelik artan oranda ezgi ve doku arayışına girmektedir. Takip eden yıllarda Davis'in topluluklarında döngüsel ezgiler, belirlenmiş sabit bir nabız olmadan çalınmaya başlanmış, örneğin, trompet ezgiyi çalarken zamanlamaları notadan notaya değiştirerek, kimi zaman bir gölge gibi gelen; kimi zamansa neredeyse bir senkopu andıran manevralar yapmıştır (saksofon da çoğunlukla trompetle unison olarak, ancak anlık bir gecikmeyle, geriden eşlik etmiştir).

Davis'in döngüsel ezgiye başka bir yaklaşımı da *Bitches Brew* (1970) albümündeki *Pharaoh's Dance* parçasının sonuna doğru görülebilir. Bu örnekte, Davis notaları çoğunlukla düzenli/simetrik vuruşlar çerçevesinde çalıyor, ancak temanın ortaya konduğu her seferde, ezginin ritmik yapısını artikülasyon ve dinamik seviyelerle birlikte değiştiriyor olmuştur. Bu da ezgilerde kırılma, devamlılık duygusunun sıkıştırılması veya tematik ifadenin genişlemesi gibi görüngüler yaratmaktadır. Bu teknik, kübik bir resimdeki bir cismin fiziksel özelliklerinin, biçimsel öğelerine dikkat çekecek şekilde bozulmasını anımsatmaktadır. Şekil 4.22'de *Pharaoh's Dance* yapıtının döngüsel ezgiden oluşan ana teması görülmektedir.

Şekil 4.22: *Pharaoh's Dance* yapıtından bir kesit

16'38" COLOR

2 17'06"

6 17'26"

11

16 17'45" marc.

20 18'00" sost.

26 18'24" più p

32 (tacet)

38 18'50" più f

43 19'09"

48 fade (on groove)

end 20'04"

Kaynak: Melvin 2010, s. 75

Davulcu Billy Cobham'ın bu konuya dair bir anısı şu şekildedir (Cobham'dan aktaran Tingen 2001, s. 78):

Notaların üzerindeki vuruş değerini gösteren kuyruklar eksikti. Bazen üç nota sonrası boşluk; sonra tekrar dört nota görülüyordu. Hiçbir şey bağlı değildi. Çalacağımız cümleyi bilmek zorundaydık fakat bu cümlenin öyle kalacağı anlamına da gelmiyordu.

4.3.6 Tematik Motifin/Ezginin Manipülasyonu

Caz kültüründe kabaca “doğaçlama” olarak anılagelen birçok edimin aslında ilgili yapıtın ya da başka herhangi bir “müzik metninin” parafrazlanması; temel ezgisinin icracı tarafından manipüle edilmesi, deyim yerindeyse, “eğilip bükülerek” yabancılaştırılması, çeşitlenmesi olduğunu teslim etmek gerekir. Özellikle cazın ilk dönemlerinden—Dixieland “kolektif doğaçlamalar”ından itibaren bu pratik uygulanagelmiştir. Hot Jazz’dan Cool’a; Bebop’tan Modal Caz’a, birçok evreyi deneyimlemiş olan Miles Davis de bu yordamı içselleştirmiş; dahası fusion döneminde yapısal bir öge olarak kullanmıştır. Kompozisyonu doğaçlarcasına kuran pratiğe de yakın duran Davis, *In A Silent Way* albümünden aynı adlı yapıtta, tematik motifin manipülasyonunu—bir “rekompozisyon” uygulaması niteliğinde örnelemiştir: Bir Joe Zawinul bestesi olan yapıtın notaları, Davis tarafından revize edilmiş şekliyle kayıt edileceği gün müzisyenlere gösterilmiştir. Yapıtın orijinal halinde akor değişiklikleri standart bir caz yapıtında olduğu gibi verilmiş olmasına karşın, Davis parçanın bu şeklinden tatmin olmayıp yapıtta radikal sayılabilecek değişiklikler yapmıştır. Ezgiye tek eşlik edecek unsur olarak pedal tonunu E notasında bırakıp, tüm akor fonksiyonlarında indirgeme yaratarak yapıtın armonik ve ritmik düzenini rahatlatmıştır. Davis bu konuyla ilgili şöyle aktarmıştır (Davis ve Troupe 1989, s. 288):

Joe'nun In A Silent Way de yazdıklarını değiştirdik, tüm akorları yırtıp attık ve ezgiyi alıp onu kullandık [...] bu karmakarışık akorlar bana uygun değildi [...] ama Joe'nun yazmış olduğu -bu karmaşa tarafından gizlenen- muhteşem ezgiyi zihnimde canlandırabiliyordum. Parçayı kaydettiğimizde akor kağıtlarını hemen fırlatıp attım ve herkese sadece ezgiyi çalmalarını söyledim.

Davis aynı zamanda otobiyografisinde Zawinul’un bu değişiklikten hoşnut kalmamış olmasına karşın *In a Silent Way*’in bu versiyonun ileride fusion müziğinin yolunu açmış olduğunu belirtmiştir. (Davis ve Troupe 1989, s. 296)

4.3.7 Pedal (*Point d'orgue*) /Eksen Kullanımı

Davis’in, pedal ekseni (*point d'orgue*) kullanımının izleri G. Shearring’in *Deception* adlı yapıtının yeniden yorumlanmasına kadar uzanmaktadır. Davis, parçanın armonisini değiştirerek 14 ölçülü A bölümünde 7 ve 12 arasına bir pedal ekseni/ domine eden bir hakim tonalite yerleştirmiştir.

Eddie Harris'in *Freedom Jazz Dance*'ının 1960'lardaki kentet yorumuna, 1966'da açık bir formla birlikte sabit bir pedal ekseni eklenmiştir. Shorter'ın *Masqualero* adlı çalışmasında da yapıtı domine eden böyle bir pedal ekseni mevcuttur, ancak *Freedom Jazz Dance*'ın aksine, bu parçanın kurulu bir form ve önceden belirlenmiş bir akor dizisi vardır. *Stuff* yapıtında da aynı şekilde yapıtın bir bölümünde C pedal üzerine serbest armoni formu anlayışı hakimdir. 1960'lı yılların ortalarından itibaren pedal ekseni—bir tonal merkezin tek referansı olarak—zamanla Davis'in müziğinin temel bir bileşeni haline gelmiştir.

Şekil 4.23: *Stuff* yapıtının teması

The image shows a handwritten musical score for the piece "STUFF" by Miles Davis. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "390". The title "STUFF" is written in large, bold letters, followed by "-MILES DAVIS". The score begins with an "INTRO" section. The main theme is marked with "(BASS)" and "Db7#9" above the first measure. The first measure is followed by a repeat sign and a "(715)" annotation. The second measure is marked with "A" and "Db7". The third measure is marked with "D7". The fourth measure is marked with "B7". The fifth measure is marked with "Bb7". The sixth measure is marked with "C7". Below the sixth measure, there is a handwritten note: "(C PEDAL NEXT 20 MEAS. HARMONY IS FLEXIBLE)". The score continues with several measures of music, including a section with a wavy line above it, indicating a tremolo or similar effect. At the bottom of the page, there is a small copyright notice: "Copyright © 1968 Jazz Real Music. Copyright Renewed. All rights administered by JAZZ REAL MUSIC, 8 Music Square West, Mahwah, NJ 07430."

Kaynak: Miles Real Book 1966, s. 66

Buna başka bir örnek de *Agitation* adlı yapıtta görülebilir. Parçanın temasında iki farklı bölüm görülmektedir; ilki C tonal merkezine, ikincisi ise A \flat /D \flat üzerine yaslanan bir tematik strüktüre sahiptir (Waters 2011, s. 119).

4.3.8 Çoklu Tonalite (Politonalite)

Politonal (çoklu tonalite) ifadeler caz janrında bu müziğin icra ediliş doğası nedeniyle oldukça yaygındır. Ezgi ve armoniyi yorumlayan müzisyenler önceden belirlenmiş geleneksel temel akor fonksiyonlarını manipüle etmeye aşına olup, armoninin yenilenmesi (reharmonize etmek) caz müzisyenlerinin sıkça başvurduğu bir yöntemdir. Buna karşın, bestelenmiş çoklu-tonalite caz müziğinde nispeten daha nadirdir. Sadece belirli parçalarda önceden belirlenmiş politonal düzenlemelerin örneklerine rastlanabilir; Herbie Hancock'un *Eye of The Hurricane* ve *Little One* adlı çalışmaları buna örnek gösterilebilir.

Davis'in füzyon dönemindeki müziği, hatırı sayılır politonal düzenlemeler içerir; bir kısmı önceden belirlenmişken bir kısmı da spontane oluşturulmuştur. *Willie Nelson*'un ikinci düzenlemesindeki bas ostinatosu, naturel C ve B tonal merkezlerini değişimli olarak barındırmaktadır. Bu da tematik ifadeye politonal bir karakter kazandırmaktadır. *A Tribute to Jack Johnson* albümündeki *Right Off* yapıtında ise kazayla böyle bir politonalite yaşanmıştır. E tonunda başlayan parçada Davis bölümüne katılmadan önce McLaughlin temayı modüle etmek adına tonu Bb'e çekmektedir. Bundan bağımsız olarak başçı Michael Henderson, Davis'in solosu kendi ifadesine kavuşana kadar; dikkat dağınıklığından modülasyona girmeyi unuttur ve kazayla E'de çalmayı sürdürür. Ancak Davis, nota tercihlerinin her iki tona da uyması nedeniyle, bu iki tonal dizi içinde yer alan Db/C# notasını (Bb'in üçlüsü, E'nin altılısı) ustalıkla devreye sokarak yapıta politonal dengeyi getirir. Stuart Nicholson, Davis'in girişini burada "cazın en güzel anlarından biri" olarak nitelendirmektedir. (Nicholson 1998, s. 117).

Davis'in *Brown Hornet* adlı yapıtında ise politonal tercihler oldukça sık kullanılmıştır. Yapıtın 19 ile 34'ncü ölçüleri arası şekil 4.24'te sunulmuştur.

Şekil 4.24: *Brown Hornet* yapıtının 19-34'ncü ölçüleri

15

B \flat /B A/B \flat B \flat /B

Solos* B \flat /B A/B \flat B \flat /B

*Harmony is flexible Solo on B as desired, then to C

C F7

D7(#9) G \flat 7(#9) F#9 F#maj7/E Ebmaj7(b5) D7(#9)

Kaynak: Miles Davis Real Book 1984, s. 15

Politonalite, avangart müziğinden ödünç alınmış bir uygulama olup Bartók gibi çağdaş kompozitörler tarafından da sıkça kullanılmıştır. Şekil 4.25'te Bartók'un No.3 yaylı dörtlüsünde (1927) politonalite modal bir platformda ilerlemektedir. Birinci keman E dorian tonalitesindeyken, viyolonsel/çello, D dorian'dan çalmaktadır. Birbirine minör ikili aralık mesafesinde olan bu iki dizi, yapıtta kesiştikleri noktalarda politonal bir duyum yaratmaktadır.

Şekil 4.25: Bartók'un No.3 Yaylı Quartet'inde (1927) politonalite

The image displays a musical score for Bartók's No.3 String Quartet, illustrating polytonality. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in 3/8 time and features complex, dissonant harmonies. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like *p* and *pizz.* The second system continues the piece, showing a change in time signature to 2/4 and further complex harmonic structures. The notation includes many accidentals and dynamic markings, emphasizing the polytonal nature of the work.

Kaynak: Kostka 2006, s. 107

Şekil 4.26'te Herbie Hancock'un *Dolphin Dance* yapıtının 3:21 dakikasında geçici bir armonik kırılganlık oluşturmak adına, piyanistin solosunda minör 7'li akorların üzerine yarım ses yukarıdan (tizden) aynı ezgiyi geçtiği görülmektedir.

Şekil 4.26: *Dolphin Dance* yapıtında Hancock'un solosundan bir bölüm

The image shows a piano solo from Herbie Hancock's *Dolphin Dance*. The score is written in 4/4 time and features a complex harmonic structure. The melody is characterized by a series of chords and intervals, with a focus on minor 7th chords and their extensions. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the solo with chords like Cm7, A^bma⁹(#11), Cm7, (C[#]m⁹) (Cm⁹) (Am⁹), Am7, D7, and Gma⁷. The second system continues the solo with chords like A^bm7, (Am⁹) (A^bm⁹), Fm¹¹, (F[#]m⁹) (F[#]m⁹), Fm¹¹, and (Fm⁹). The notation includes many accidentals and dynamic markings, emphasizing the complex harmonic structure.

Kaynak: McEvoy 1995, s. 9

4.3.9 Sıradışı Ölçü Sayıları ve Açık Formlar

Buradaki “açık form” (*open form*) terimi, değişen derecelerde metrik ve form çeşitliliğine sahip parçalara atıfta bulunmaktadır. Bunlar, genişletilmiş/arttırılmış, değişken/esnek ve tamamen açık formlardır. Davis bu uygulamaya 1950’de George Shearing’in *Conception* adlı yapıtının bir uyarlaması olan *Deception* parçasının formunu genişleterek başlamıştır. Shearing’in kompozisyonu, 12 ölçülük A bölümü ve 8 ölçülük köprüden oluşan AABA düzeninde bir çalışmadır. Davis, armoniyi değiştirerek, A bölümlerinin son 6 ölçülük kısmına bir pedal ekseni eklemiştir. Ayrıca, her bölümün sonuna iki ölçülük bir kadans ekleyerek, A bölümlerini 14 ölçüye kadar genişletmiştir. Mevcut bir şarkı formunu kullanarak melodisini ve armonisini değiştirmek, bebop müzisyenleri tarafından 1940’larda başvurulmuş standart bir yöntem olmasına rağmen, ekstra ölçü ekleyerek mevcut bir kompozisyonun biçimini değiştirmek o ana kadar görülmemiş bir uygulama olmuştur.

Davis, 1959’da değişken form yapısını, *Kind of Blue*’daki *Blue In Green* baladında deneyimlemiştir. *Blue In Green* 10 ölçülük formda, arttırılmış ve eksiltilmiş ölçü özellikleriyle sıra dışı bir yapıt olarak nitelendirilebilir. Davis’in aynı albümden *Flamenco Sketches* adlı yapıtı, önceden saptanmış akor dizilimi özelliğine sahip olsa da doğaçlama yapan icracılar serbest form üzerine çalmaktadır. Akor başına ölçü adeti artık tamamen doğaçlamacıya kalmış, her solo sırasında yeni bir biçimsel unsur/*chorus*–yaratılmıştır. Davis aynı konsepti daha sonra da; 1965’te *E.S.P* albümünden *Agitation* ve 1969’da *Bitches Brew*’dan *Spanish Key* yapıtlarında kullanmıştır. *Agitation*’da 1’58”e kadar süren Tony Williams’ın davul solosundan sonra 8 ölçü tema ardından 3 ölçü ritim grubunun ostinatosu; tekrar 8 ölçü tema ve 4 ölçü ostinatodan sonra Miles Davis’in trompet solosu gelmektedir. Bu yapıt da açık form için geçerli bir örnek olarak düşünülebilir.

Şekil 4.27: *Agitation* yapıtının teması

Agitation

By Miles Davis

Moderate Swing

N.C. (Free harmony)

Kaynak: Miles Davis Real Book, 1984, s. 4

Davis ilerleyen yıllarda 1968'in sonlarına doğru *Directions* parçası ile başlayarak açık formları bas ostinatoları ile birleştirmiştir. Bu dönem kompozisyonlarının formları genellikle geleneksel şarkı formlarından farklı olup, bir yandan da sıradışı metrik yapılarla sahiptirler. Joe Zawinul'un yapıtı *Ascent*, 43 ölçülük, Davis'in *Mademoiselle Mabry* (*Miss Mabry*)'sinde ise 19 ölçülük bir form vardır. Beş kez modüle olan *Flamenco Sketches* adlı parçanın solo kısmında ise solo sırası gelen müzisyenler form üzerine solo çalmak yerine kendi belirledikleri sayıda ölçü sayısı boyunca doğaçlamış ve her akor değişimi ve giriş-çıkışı kendi aralarında işaretle belirtmişlerdir.

4.3.10 *Augmented* (Artmış Aralıklı) Dizi ve Üç Tonik Sistemin Kullanılması

Willie Nelson'un üçüncü teması minor ikili aralıklardan oluşan simetrik bir diziye sahiptir. Bu dizi artmış (*augmented*) dizi olarak adlandırılmaktadır (Ricker ve Weiskopf 1993, s. 3) ve Davis'in araştırma dönemi boyunca emprovizasyonel ve kompozisyonel bir vasıta olarak defalarca kullandığı ezgisel ve armonik bir araç olarak belirlemiştir.

Kompozitör Oliver Nelson, Davis'in çalışmalarından önce, *The Blues And The Abstract Truth* adlı albümündeki *Hoedown* adlı parçasının köprü bölümünde *augmented* diziyi kullanmıştır.

Artmış aralıklı diziler yatay olarak şekillendirildiğinde birbirinden 1,5 ses aralığı mesafesinde 3 farklı tonalite meydana gelmektedir. Chick Corea, bir kayıt seansı sırasında Davis'in kendisinden E major, G# major ve C major akorlarını çalmasını istediğini aktarmaktadır (Belden 2001, s. 36). Bu üç akoru dizisel anlamda açıldıklarında ortaya tam ses aralıklarından oluşan arttırılmış (*augmented/whole tone*) dizisi ortaya çıkmaktadır. Bu akorlar, Davis'in, bir Joe Zawinul kompozisyonu olan *Directions* parçasının iki stüdyo versiyonunda da E pedal noktası üzerine çalınmış halde bulunmaktadır. Davis, *Directions*'ın ilk stüdyo düzenlemesinin açılış solo cümlesini *It's About That Time* parçasının ana ezgi motifine dönüştürmüştür.

Şekil 4.28: *It's About That Time* yapıtındaki tritonik akor düzeni



Kaynak: Kukkonen 2005, s. 75

Davis'in *Live-Evil* albümünde yer alan *Funky Tonk* süitinin açılış parçası olan *Directions* yapıtının temasında da aynı yaklaşım sergilenmektedir. Davis basın E pedal eksenine üzerine, artmış aralıklardan oluşan *whole tone* dizini seslendirmektedir. E *augmented* dizisine ek olarak F# ve D# notalarını da renk unsurları olarak kullanmaktadır.

Şekil 4.29: *Directions* yapıtının teması

The image shows a musical score for the piece 'Directions'. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system has a tempo marking of quarter note = 120 and an 'E pedal' instruction. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass part provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development in the piano part. The third system shows a more complex melodic passage in the piano part.

Kaynak: Kukkonen 2005, s. 81

Augmented dizisi aynı zamanda, *Bitches Brew*'un bas ostinatosunda ve yapıtın temasındaki motifinde de yer almaktadır.

Şekil 4.30: *Bitches Brew* yapıtının temasındaki *augmented* arpeji

The image shows a musical score for the piece 'Bitches Brew'. It consists of a single system of a piano staff. The score features an augmented arpeggio with the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The final G has a fermata above it.

Kaynak: Kukkonen 2005, s. 84

Aynı zamanda parçanın ilk bölümünün dördüncü ölçüsündeki akor, *C augmented* dizisinin altı sesinin dördünden inşa edilmiştir.

Şekil 4.31: *Bitches Brew*'ın teması

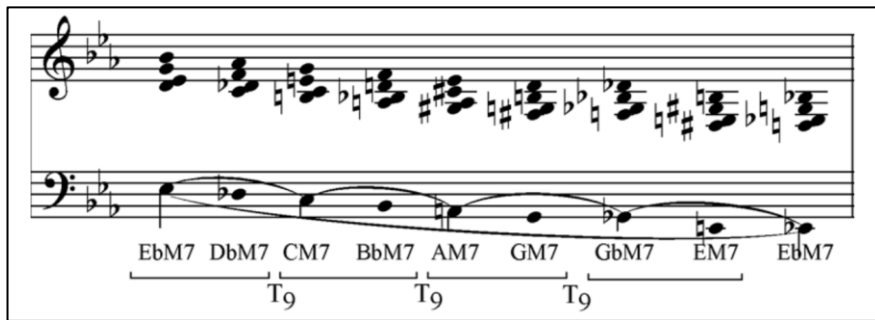


Kaynak: Kukkonen 2005, s. 76

Yapıtta birbirinden majör üçlü mesafesindeki üç tondan oluşmuş bir triad oluştuğu görülmektedir. Davis'in bazı eserleri, oktavin üç eşit parçaya bölünmesiyle düzenlenen üç tonal merkezin kullanımını ortaya koymaktadır. Buna "tri-tonik sistem" denmektedir (Garcia 1979, s. 33).

John Coltrane, 1959'daki *Giant Steps* parçasından başlayarak, üç tonaliteli tri-tonik sistemini caz müziğinde popülerliğe kavuşturmuş ilk müzisyenlerdendir. Miles Davis'in elektrikli döneminin önemli müzisyenlerinden Chick Corea, Chick Corea Electric Band topluluğu için yazdığı *King Cockroach* yapıtı ve *Yellowjackets*'in, *Trane Changing* yapıtlarında da tritonik akor sistemi kullanılmıştır.

Şekil 4.32: *King Cockroach* yapıtının giriş bölümü



Kaynak: Lynch 2012, s. 31

Şekil 4.33: *Giant Steps*'in 8 ile 15'inci ölçüleri arası

The image shows a musical score for the 'Giant Steps' sequence. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains four measures of music, each representing a different key signature: Eb major, G major, B major, and Eb major. The bass staff shows the corresponding chord progressions: ii7, V7, I, ii7, V7, I, ii7, V7, I, ii7, V7, I. Brackets labeled 'T4' indicate the tritone substitution between the keys. The notes in the bass staff are: Eb, G, Bb, Eb, G, Bb, Eb, G, Bb, Eb, G, Bb, Eb, G, Bb, Eb.

Kaynak: Lynch 2012, s. 30

4.3.11 Tonal Doku

Armonik bir çerçevenin yanı sıra, atmosferik/ambient/dokusal bir arka plan, yapıtlara karakteristik ses örgüsünü kazandıran temel etmenlerdendir. Davis'in doğaçlamaya olan yaklaşımı sayesinde bu bağlamda da daha hızlı yol katedilmiştir: Enstrümanların eşzamanlı olarak merkezî bir tonalite üzerine çeşitli müzikal dizileri çalmaları icra edilen müzikte yoğun dokusal katmanlar yaratmaktadır. Davis, 70'li yıllar boyunca bu düşüncenin üzerine gitmiştir. Azar Lawrence, 1974'te Miles'in grubunda çalarken şu tonal doku hakkında tespitlerde bulunmuştur (Svorinich 2015, s. 54):

Herkesin tonal bir merkezi vardı ve her türlü olay gerçekleşiyordu. Majörler, pentatonikler, her şeyin kralı yapılabiliyordu. Farklı ses alanları ve dokularda geziniyorduk. Augmented, diminished veya whole tone dizilerinin hepsiyle ayrı bir doku sağlanıyordu.

Chick Corea'nın da belirttiği üzere (Corea'dan aktaran Gluck 2016, s. 13):

Deneyler ve yeni kombinasyonların arayışı kesinlikle bizi sarmıştı. Yeni formları keşfetmeye yönelik heyecan doruğa ulaşmıştı ve doğaçlamacılar açısından en iyi başlangıç noktası, kuralların yolculuk boyunca şekillendiği serbest biçimli doğaçlamaydı.

Genel olarak, tonal dokuya gösterilen özen ve sonik niteliklerini müzikal bir araç olarak kullanılması, Davis beşlisinin anahtar özelliklerinden biri olarak görülebilir. Grubun ses dokuları ve enstrümanlarının fiziksel özelliklerini keşfetme ilgisi sadece spontan doğaçlama sırasında değil, aynı zamanda icracıların müzikal formlarla ilgili tercihlerinde de ortak noktada buluşmaktaydı.

4.3.12 Açık 5'li Akorlar – *Power Chords*

John Litweiler'a göre "renk unsurları içeren armonik altyapılı akorlar ve motifler, emprovizasyonun derinliğini öldürür" (Litweiler'dan aktaran Svorinich 2015, s. 28). Bir majör ya da minör karakteri olmayan (ayrıca bkz. *Tongeschlecht*) ve rock müziğinde *power chords* olarak bilinen 5'li akorlar, Miles Davis'in elektrikli müziğe geçtiği yıllarda eşlikçilerinin tercih ettiği akor biçimlerindedir. Litweiler'in önermesine dayanarak 5'li akorlar emprovize çalacak müzisyenler için büyük rahatlık oluşturmuştur. Üçlüsünden yoksun olduğundan dolayı özellikle distorsiyonlu gitar efektlerinde daha kaynaşık bir tını oluşturması ve doğaçlama çalacak soliste daha özgür ve geniş alanlar bırakması sebebiyle de tercih edildiği söylenebilir. Buna benzer bir örnek olarak Ornette Coleman'ın yoğun katmanlı akorları tercih eden piyanistlerin solocuya doğaçlama alanlarını kısıtlaması sebebiyle grubunda piyano tercih etmemesi gösterilebilir.⁵⁶ Şekil 4.34'te *Back Seat Betty* yapıtındaki *power chord*'lar görünmektedir.

⁵⁶ Ornette Coleman ile çalışmış piyanist Dave Bryant ile Bahçeşehir Üniversitesi Galata Kampüsü'nde workshop (26. 04.2016).

Şekil 4.34: *Back Seat Betty*'nin teması

Back Seat Betty

By Miles Davis

Slow Funk
Intro

Ch^b F^b

Head
F⁷

Kaynak: Miles Davis Real Book 1984 s. 7

4.3.13 Quartal/Dörtlü Aralık ve Akorlar

1950'lerde geleneksel cazda tercih edilmeyen dörtlü akor ve aralıklar,⁵⁷ Miles Davis'in caz tarihinde en çok satan albüm ünvanını alan ve bir modal müzik devrimi olarak görülen *Kind of Blue* albümündeki *So What* yapıtının temel taşıdır. Günümüzün rock grupları tarafından oldukça benimsenen dörtlü akorlar piyanist Herbie Hancock'un hem Davis ile hem de Davis sonrası gruplarında sıkça başvurduğu armonik öğelerden birisiydi. Bunlara örnek olarak *Eighty-One* ve *Shhh/Peaceful* yapıtları verilebilir.

⁵⁷ Dörtlü aralıklar, majör dizisindeki üçüncü ve dördüncü seslerindeki yarım ses kakışmasından ve üçlülere (M3/m3) dayalı diyatonik, *consonant* (uyumlu) ortamlarda psikoakustik olarak *dissonant* (kakışımlı) tınlama karakterlerinden ötürü, klasik müzikerler gibi geleneksel caz müzisyenleri tarafından pek tercih edilmeyen aralıklardandır.

Şekil 4.35: *Eighty One* yapıtının teması

Eighty One

Moderately (Straight 8ths) By Miles Davis and Ronald Carter

A

Ending Change to swing feel on last chorus of solos

Fade

Kaynak: Miles Davis Real Book 1984, s. 26

Şekil 4.36: *Shhh/Peaceful* yapıtının teması

Shhh/Peaceful

By Miles Davis

Med. Jazz/Rock
Intro

(Bass) **A** Repeat as desired

B *

*Melody is improvised

Kaynak: Miles Davis Real Book 1984, s. 54

Şekil 4.37'de Hancock'un *Empty Pockets* parçasının giriş bölümündeki dörtlü/*quartal* akorlar görünmektedir.

Şekil 4.39: *Sakeena's Vision* yapıtının teması

TRANS. PATRICIA JULIEN **SAKEENA'S VISION** WAYNE SHORTER

Intro. Cmi7/Dmi7/G Emi7 Fmi7/C Gmi7

g minor: iv7 v7 #vi7 bvii7 i7

Bbmi Ami Gmi7/C Stepwise motion of minor chords setting up a linear progression leading to beginning of A section.

5 Bbmin ii E7b7 i7 Amin7 Dmin7 Gmin7 Ebmin7 Ab7

9 ii/bII V7/bII ii7 v7 i7 ii7/bV7 V7/bV7

Dmin7 Db7 Fmin7 E7

13 v7/bV7 bV7 ii/Vi sV7/Vi

Gmin7 C13 B13 A2 Bbmin7 Eb7 Amin7 Dmin7

17 i7 Chromatic ii/bII V7/bII ii7 v7

Gmin7 Ebmin7 Ab7 Dmin7 Db7

21 i7 ii7/bV7 V7/bV7 v7 bV7

Fmin7 E7 Gmin7 Amin7 D7

25 ii/Vi sV7/Vi i7 ii7 V7

B Bbma7 Amin7 D7 Bbma7 Fmin7 Bb7

29 Eb: VMaj7 ii7/iii V7/iii VMaj7 ii7 V7

©1960

Kaynak: Mitchell 2014, s. 59

Split akorlar ise avangart müziğin erken dönemlerinde, yapıtın gerginliğini arttırmak için uygulanan, minor ikili aralıkları akora ekleme yöntemidir. Standart bir sembolize edilme şekilleri olmamakla birlikte Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* adlı kitabında bu akorlara kendisinden yarım ses uzaklıkta buldukları notalara/derecelerine bir ünlem koyarak belirtmiştir.

Şekil 4.40: Split akorlar şeması



Kaynak: Kostka 2006, s. 52

Örneğin Debussy, *La Puerta del Vino* adlı yapıtında kakışımı arttırmak ve yapıta flamenko dokusu vermek için Db7 akoru üzerine Fb (Eb) notasını ekleyip Db7(3!) akorunu kurmuştur.

Şekil 4.41: Debussy- *La Puerta del Vino*



Kaynak: Kostka 2006, s. 52

Bu pratik Miles Davis'in kentetinde de kullanılmıştır. Şekil 4.42'de Davis'in bazı eserlerinde kakışımı duyurmak adına split akorları tercih ettiği görülmektedir.

Şekil 4.42: Davis'in kullandığı *split* akorlar

"Iris," mm. 7-8
A♭Maj7(#5, ♯5)

"Circle," m. 5
D triad (Maj7)
E♭ triad

"Vonetta," m. 2
G+
A+

"Madness," m. 7 ff
E(Maj7/♭7)
A°

Kaynak: Waters 2011, s. 48

Şekil 4.43'te Herbie Hancock'un Miles Davis'in *E.S.P.* albümünde yer alan *Little One* adlı yapıtında split akor kullanımını örneklenmiştir:

Şekil 4.43: Hancock'un *Little One* adlı yapıtı

D♭min9

G♭13

Fmin9

F♭Maj7(#11)/E♭
(mm. 9-10)

G♭13sus
(mm. 11-12)

Fmin9 (m. 13)

Kaynak: Waters 2011, s. 99

4.4 MILES DAVIS'İN FUSION MÜZİĞİNDE KULLANILAN YENİ ENSTRÜMANLAR VE ARAÇLAR

Davis, ilk elektronik enstrümanları kullandığı *In a Silent Way* albümünden önce dahi, kullandığı geleneksel enstrümantasyonu ciddi şekilde değiştirerek, bu konuda emsallerinden ayrılmıştır. Ancak bu durum herkes tarafından aynı derecede onay görmemiştir. Eleştirmenler, teknoloji ile müzisyenliği karşılaştırıp sorgularken, caz müzisyenlerinin teknik virtüozite ve müzikal becerilerini teknoloji yardımı olmadan vurgulayan müzisyenler ile 1970'lerin Miles Davis'ini sıkça karşılaştırmışlardır. Örneğin Bob Palmer, 1972'de *Live-Evil* üzerine yaptığı bir incelemede Davis'in denemelerini hakir gören şu cümleleri kullanmıştır (Palmer 1972, ss. 50-52):

Tüm teknoloji meraklılarının dikkatine: Miles, wah-wah pedalına hakimdir, ancak açık mikrofonun karşısına geçtiği zamanlarda, ona ihtiyacının olmadığını, sadece merakını tatmin ettiğini size hatırlatmak isterim.

Benzer şekilde, Dave Marsh'ın 1971'de *A Tribute to Jack Johnson* için yaptığı bir değerlendirmede, Davis'in elektronik efekt kullanımı için şu cümleleri sarf etmiştir

(Marsh 1971, s. 56): “[...] bir şekilde beni sinirlendiriyor- biliyorsunuz tüm bu aletlere ihtiyacı yok, o Miles. Teknolojiyle vakit ödürüyor, albümün en kötü yanı işte bu”.

Bu eleştirmenler, enstrüman teknolojilerini ya müzik kabiliyet eksikliğini örten ya da bir müzisyenin yeteneğinin tam olarak değerlendirilmesini engelleyen hileler olarak görmüşlerdir. Onlara göre, 1970’lerin başına kadar doğal akustik enstrümanlar caz sesinin saflığını sembolize ederken, tınısal değişikliği vurgulayan elektronik enstrümanlar, rock ve diğer çağdaş popüler müziğin bozucu etkilerini sembolize etmiştir.

Bir grup eleştirmenlerin endişeleri ise bu tür teknolojik donanımın kullanımından ziyade, piyasaya yeni bir elektrikli enstrüman tanıtıldığında herkesin o teknolojik donanıma sarılmasından ötürü olmuştur. Gary Giddins, 1972’de, teknolojinin müzikal yaratıcılığı kolaylaştırma görevinin aksine bu tarz bir kaygısını dile getirerek, insanların elektrikli enstrümanların olanaklarına “müthiş”, “harika”, “vay be” gibi yaklaşımlarla sahip olmak istedikleri yorumunda bulunmuştur (Giddins 1972, s. 30). Aşağıda bu yeni enstrüman ve teknolojik gelişmelerin en önemli örnekleri değerlendirilmektedir.

4.4.1 Elektrik Gitar

Caz müziğinde gitarın biteviye eşlikle sınırlı, deyim yerindeyse silik, pasif konumu, Charlie Christian ve ardından gelen birkaç ikonik isimin devrim niteliğindeki cesur hamleleriyle değişmiş; bu arada Adolph Rickenbacker (1931) ve Les Paul’ün buluşu sayılagelen ve ardından sayısız ismin katkılarıyla 20. Yüzyılın en önemli icatları arasında yer bulan elektrikli gitarın çarpıcı tınısı sayesinde köklü bir değişime uğramıştır. 40’lı, 50’li yıllarla birlikte hem rock and roll’un yükselişi hem de blues türevli komşu türlerin bu sazı sahiplenmesiyle giderek sertleşen bir tını karakteristiği beğeni kazanmış; dolayısıyla cazda elektrikli gitar kullanımı ilk andan itibaren melez bir tını doğasının izlerini taşıyor olmuştur. Miles Davis gibi bir öncünün de böylesi bir niteliği tam da doğru bir zamanlama ile yakalamış olması; ötesinde, dönemin en “gelecek vaat eden” isimlerini topluluğuna çağırması, şaşırtıcı değildir. Bu isimlerden ilki, günümüze değin (2018) ikonik konumunu koruyan John McLaughlin’dır. McLaughlin’in elektrikli gitarının, kariyeri boyunca geliştirdiği öznel tınısı ve bu enstrümana koşut ifade olanakları

açısından, net bir rock etkisi taşıdığı aşikârdır. Bu etki, cazın seyrini değiştirmeye de gebe olacaktır. Örneğin, Chick Corea, 1988 yılında Down Beat dergisine verdiği röportajda⁵⁸

McLaughlin ile ilgili şu cümleleri kullanmıştır (aktaran Nicholson, 1998, s. 201):

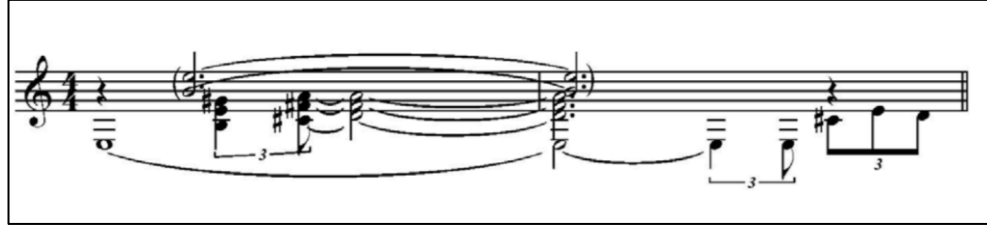
Daha önce hiç kimse bir elektro gitarın böyle çalındığını duymadı ve kesinlikle bana ilham kaynağı oldu. John'un grubu, Miles'la yaşadığım tecrübelerin de ötesinde, ses volümünü açma isteğine ve daha dramatik, saçlarınıza savurtan müzikler yazmama vesile oldu.

4 Aralık 1967 tarihli kayıt seansı, Davis'in müzikal kariyerine verdiği yön açısından yeni bir dönüm noktası olarak görülebilir. Bu seansta Davis, gitarist Joe Beck ile grubunu genişletmiş ve bir kayıt stüdyosunda ilk kez elektrikli gitar denemiştir. Davis, elektrikli gitarı 4 Aralık 1967 ile 16 Şubat 1968 arasında altı farklı kayıta kullanmıştır. Bu kayıtlarda, Beck'le iki, George Benson'la üç, Bucky Pizzarelli'yle de bir kez çalışmıştır. Davis, John McLaughlin'i keşfettikten sonra elektro gitarı artık daha rutin olarak kullanırken, McLaughlin de performanslarına rock janrına özgü yeni deyişsel ifade ve teknikler eklemeye devam etmiştir.

McLaughlin'in performanslarının en çarpıcı yanının, *A Tribute to Jack Johnson*'a egemen olan yüksek distorsiyonlu gitar sesi olduğu söylenebilir. Dave Marsh, albümün incelemesinde, Mc Laughlin'in gitarından çıkan bu distorsiyona uğramış sesi "kükreyen, süper-yüklü ve mükemmel" olarak tanımlamıştır (Marsh 1971, s. 56). McLaughlin, *Yesternow*'da kullandığı distorsiyon tonunu, *Right Off*'daki ezgilerle farklı bir boyuta ulaştırmıştır. Burada McLaughlin, ezgi boyunca ortalama seviyede bir distorsiyon tonu kullanmış, ancak distorsiyonu sona doğru (25:30 civarında) *A Tribute to Jack Johnson* albümünde kullandığı seviyeye kadar arttırmıştır. Buradaki dikkat çeken nokta, Davis ile çalışan hiçbir gitaristin o ana değin bu derece yüksek bir distorsiyon seviyesini kullanmamış olmasıdır. Bill Murphy'ye göre, bu yüksek distorsiyon sesi, 1970'in seanslarında tam olarak Davis'in istediği şekilde; Davis'in ısrarından kaynaklanmıştır (Murphy 2003, s. 34).

Şekil 4.44: Mclaughlin'in *Right Off* yapıtındaki gitar boogie'si

⁵⁸ Ayrıca bkz. Downbeat dergisi, Eylül 1988, s. 19



Kaynak: Smith 2008, s. 81

Bu devrimsel nitelikteki kayıtların ardından giderek “normalleşen” elektrikli gitar kullanımları, Davis’in son dönemlerine kadar sürmüştü; topluluklarında yer bulan birçok isim, müzik dünyasının ikonik figürleri arasına girmiştir. Bu gitaristler arasında Reggie Lucas, Mike Stern, John Scofield, Robben Ford, Hiram Bullock, George Benson, Garth Webber gibi isimler yer almaktadır.

4.4.2 Elektrikli Bas

Ron Carter, Davis’in müziğinde elektrikli bası ilk kez 1968’de, piyasaya çıkan *Miles in the Sky* albümündeki *boogaloo* ritimli bir *groove* soul-caz eseri olan *Stuff*’ta kullanmıştır. Tingen’a göre *groove* kelimesinin tanımı, ilk kez Davis’in müziğinde net olarak ortaya konmuştur (Tingen 2001, s. 43). Daha önce de vurgulandığı gibi, “*groove*” kavramı başka herhangi bir dilde karşılanamayan caz terimlerinden biridir ve kabaca, döngüsel, salınımlı bir dinamizme işaret eder. Bu özelliği, başta davul ve bas olmak üzere, ritim grubunun tasarrufunda düşünülmesine yolaçmıştır. Davis’in *Filles de Kilimanjaro*’sundaki elektrikli bas yorumu (Ron Carter) ve misafir sanatçı olarak yapımda yer alan Dave Holland’ın varlığı bu “*groovy*” kimliği pekiştirmiştir. Davis 1968’de yaptığı üç parçadan sonra, elektrikli bası bir süre ihmal etmiştir. Daha sonra *Bitches Brew* albümünde rock basçısı Harvey Brookson tarafından tekrar kullanılmış, Dave Holland da çaldığı akustik bas ile albümü desteklemiştir. Davis, 1969’dan sonra akustik bası tamamen terk ederek yalnızca elektrikli bas kullanmaya başlamıştır. Bu uzun süreçte öne çıkan elektrikli basçılar ise Dave Holland, Ron Carter, Michael Henderson, Marcus Miller, Darryl Jones, Benny Rietveld, Richard Peterson gibi müzisyenlerdir.

4.4.3 Çoklu Klavye ve Synthesizer Kullanımı

Davis, aynı anda iki klavyeyi ilk kez 11 Kasım 1968'deki bir seansta kullanmıştır. Bu seansta Chick Corea, Wurlitzer; Herbie Hancock ise Fender Rhodes marka elektrikli piyanolarda performans sergilemişlerdir. Bu kayıtlar *Dual Mr. Anthony Tillmon Williams* ve *Two Faced* yapıtlarında 1976 yılında çıkan *Water Babies* derleme albümünün bir parçası olarak piyasaya sürülmüştür. İki klavye arasındaki etkileşim bu parçalarda önemli bir sınavdan geçmiştir denilebilir.

25 Kasım 1968'deki stüdyo kaydında Davis üç elektrikli klavyeyi aynı anda kullanmıştır; Hancock ve Corea sırasıyla Wurlitzer ve Fender Rhodes, Joe Zawinul ise Davis'in *Splashdown*'unda Hammond orgunu çalmıştır. Birçok klavyenin aynı anda kullanılması, müziğin genel renk ve aurasına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Aynı grup 2 gün sonra da Zawinul'un *Ascent* adlı eserini kaydetmiştir. *Ascent*'te bu üç klavye yoğun bir armonik doku üretmiştir.

In a Silent Way'de aynı üç klavye icracısının rolleri daha az tanımlanmış ve daha spontane gelişmiştir. Bunun nedeni, icracıların yeni sonik ortamda iletişim kurmaya alışmış olmaları olarak görülebilir. Hem birbirleri ile hem de *groove*'lu çalım tarzına karşı gerçekleştirdikleri olgun etkileşimleri, bu sonuca ulaşılmasını sağlamıştır. *Bitches Brew* albümünde ise org kullanılmamıştır; Larry Young, Davis'in *Spanish Key* ve Zawinul'un *Pharaoh's Dance* parçalarında, Hancock'un yerini alan üçüncü klavye icracısıdır. Bir org olmadan, iki veya üç Fender Rhodes piyanonun aynı anda bulunması, *In a Silent Way*'de duyulandan biraz daha katmanlı bir armonik doku yaratmıştır. Davis'in synthesizer ve org kullanımı ile ilgili motivasyonu şu cümlelerinden de anlaşılabilir (Davis & Troupe 1990, s. 295):

Gil Evans'ın müziğini seslendirme tarzı beni çok etkiliyor, bu yüzden küçük bir grupta bir Gil Evans tınısı elde etmek istedim [...] Elektriklilere geçmeyi pek çoğunun iddia ettiği gibi, elektrik bir saçmalığa adım atmak için değil, sadece normal bir piyanonun yetersiz kaldığı ancak Fender Rhodes'un verebileceği bir tür ambiyansa kavuşmak için tercih ettim.

Hancock ise 8 Kasım 1973 tarihli *Down Beat* dergisine verdiği röportajda şunları söylemiştir (Fellezs 2011, s. 190):

[...] Çok daha dolgun ve akustik piyanoda olmayan bir uyum kapasitesine sahipti. Fender Rhodes diğer enstrümanlarla çok iyi uyum sağlıyordu. Ve kendimi çok daha iyi duyabiliyordum. Bir de vibrato efekti var ki, kendimi hemen kaptırdım.

Davis'in tavizsiz cesareti, synthesizerların pop endüstrisini domine ettiği 80'li yıllarda hiçbir "eski tüfek" cazcının yeltenemeyeceği bir biçimde, bu olanaklar muamması enstrümanı da ses örgüsüne dahil etmesine sebep olmuştur. Özellikle "yapımcı" müdahalesini ele veren son dönem çalışmaları (*Tutu, You're Under Arrest, Music from Sieasta, Amandla, ...*) synthesizer'larca genişletilen bir sonik arkaplana sahiptir. Kimi zaman bizzat Davis'in de synthesizer çaldığı konserlerin yanı sıra (1988, İstanbul konseri de bunlardan biridir), gerek stüdyo seanslarında, gerekse de sahnede bu sazdan sorumlu olmuş isimler arasında Keith Jarrett, Herbie Hancock, Joe Zawinul, Chick Corea, Robert Irving, Adam Holzman, Kei Agaki, Deron Johnson gibi isimler öne çıkmaktadır.

4.4.4 Perküsyon Kullanımı

Bitches Brew, Davis'in küçük grup kontekstinde, perküsyonistlerle çalıştığı ilk albümü olmuştur. İki perküsyoncu, Don Alias ve Jim Riley, kayıt grubunda Brezilyalı perküsyoncu ve *cuica*⁵⁹ icracısı Airtó Moreira'nın yanına eklenmiştir. Davis ayrıca, iki ritim grubunun (davul ve perküsyon) eş zamanlı çalındığı konsepti de ilk kez burada denemiştir. *Bitches Brew*'un ardından, caz gruplarında perküsyoncularla çalışmak daha yaygın hale gelmiştir (Tingen 2001, s. 4).

1974 çıkışlı *Get Up With It* adlı stüdyo albümünde perküsyoncu James Mtume çalışmanın en koloristik unsurlarından olmuştur. Davis'in trompetinde *wah-wah* efektine sıkça başvurduğu albümde perküsyon diğer ritim çalgısı olan davulla oldukça kaynaşık bir doku yaratmıştır. Albüm ayrıca 3 elektrik gitaristin (Pete Cosey, Reggie Lucas ve Dominique Gaumont) bir arada çalmasıyla sıradışı bir ses örgüsü yakalamıştır.

Perküsyonun dinamik katkısından yararlanan diğer Davis albümleri arasında *Decoy, Get up with it*; başlıca perküsyoncular arasında ise Jumma Santos, Airtó Moreira, Mtume,

⁵⁹ *Cuica* özellikle samba müziğinde kullanılan ve ses perdesi aralığı diğer davullara göre daha geniş olan, ovalama ve sürtme yoluyla tını elde edilen vurmali çalgı.

Don Alias, Badal Roy, Mino Cinelu, Steve Thornton, Marilyn Mazur, Rudy Bird, Munyungo Jackson, John Bigham öne çıkmaktadır.

4.4.5 *Wah wah* pedalının kullanımı

Miles Davis'in, kendisi gibi müzisyen olan kız arkadaşı Betty Mabry sayesinde tanıştığı dönemin önemli rock gitaristi Jimi Hendrix'ten ödünç aldığı en önemli fikirlerden biri *wah wah* pedalidir. Bu pedaldan çıkan ses, bir "*plunger*"lı⁶⁰ trombonun çıkarttığına yakın; Duke Ellington'ın *jungle music* döneminde birlikte çalıştığı trompetçi Bubber Miley'in "bulanık blues tınısı"na benzetilebilir. Hendrix, *wah* pedalını kullandığında, bu tını ile müziğini yepyeni bir boyuta taşımıştır. Davis'in *wah wah* pedalına olan hayranlığı bir süre sonra saplantı haline gelmiştir. Basından gelen olumsuz eleştirilere kayıtsız kalıp, kısa zamanda kendisinin, gitaristlerinin ve hattâ klavyecilerinin bile bu efekti kullanmasına vesile olmuştur. Miles, otobiyografisinde *wah wah* pedali ile ilgili şu sözleri—inancını ve tavizsizliğini yansıtmaları açısından—ilginçtir (Davis ve Troupe 1989, s. 323):

Gitar gibi ses çıkarmamı sağlayan wah wah pedalleri var artık. Eleştirmenler bu yüzden, artık sesimi duymadıklarını söylemeye başladılar. Ben de onlara "canınız cehenneme" ile karşılık verdim.

Davis, Hendrix'in ambiyansını yakalamak için, *wah wah* pedalının yanında diğer özel efektlerle donatılmış üç gitaristle çalışmaya başlamıştır. Davis 1970'lerde, Hendrix benzeri bir tınısal yaklaşım sergileyen Pete Cosey ve Reggie Lucas gibi icracıları grubuna entegre etmiştir. Bu icracıların soloları geleneksel olmaktan uzak, daha çok distorsiyon ve *feedback*⁶¹'e doygun, etkili tınılar içeriyor olmuştur.

⁶⁰ Lavabo pompasını andıran—başlangıçta tam da bu gereçten faydalanılarak kullanılan—"plunger" nefesli sazların kalak bölgesine tatbik edildiğinde bir tür doğuşkan filtresi görevi görerek sesi onomatopoetik ifadesiyle "*wha-wha*" şeklinde module eder. Cazın daha ilk dönemlerinden itibaren en çok kullanılan efektlerdendir.

⁶¹ *Feedback* amfiden gelen sesin geri beslenmesi ve ses dalgalarının binişimi sonucu oluşan oldukça tiz ses öbeği.

4.4.6 Hint Enstrümanları

Davis, Hint müziğinin *raga* (modal alan) ve *tala* (ritmik döngüler) gibi geleneksel unsurlarını bünyesine katmamış, bunun yerine Hint enstrümanlarını öncelikle müziğine farklı doku ve ambiyans yaratmak için kullanmıştır. Davis, *Great Expectations*'da ilk kez Hintli müzisyenleri; sitar ve tamburda Khalil Balakrishna, tabla ve tamburda Bihari Sharma'ya grubunda yer vermiştir. Davis, Şubat 1970'e kadar uzanan sonraki kayıtların tümünde bu sanatçılardan birini ya da her ikisini birden çalıştırmıştır. *Great Expectations*'da geleneksel anlamda hiç solo bulunmamasına karşın, özellikle Hint enstrümanlarının, bas dolgularının ve iki klavye arasındaki armonik etkileşiminin olduğu ritim grubunda doğaçlama unsurları göze çarpmaktadır. *Great Expectations* yapıtı, *Big Fun* albümünde 1974 yılında piyasaya sürülmüştür. Davis, Kasım 1969'dan 1972'ye kadar, bir veya iki basın yanında, pedal eksenleri (*point d'orgue*) veya *drone*'lar (dem sesi) için sitar ve tamera kullanmıştır.

Daha sonraki dönemlerde Hint enstrümanlarına böylesi bir yer ayrılmamış olması, Davis'in günü yakalama—70'li yıllardaki Hint müziği ilgisi/modası—kaygısıyla ilişkilendirilebilir.

4.4.7 Afro-Brezilya Enstrümanlarının Kullanımı

Davis, farklı bağlamlarda, müziğinin Afrika müziğinin kökenleriyle daha fazla bağlantılı olmasını istediğini dile getirmiştir (Tingen 2001, s. 42). 1960'ların sonlarında Davis'in çevresi, kendilerinden ödün vermeksizin siyahî müzik yapan, modern ve son derece popüler Afro-Amerikalı sanatçılarla çevrili olması bunun bir neticesi olarak görülebilir.

Brezilyalı perküsyoncu Airto Moreira'nın 1969 sonlarında Davis'in canlı performansları için özel orkestraya dahil olması, Afrika ve Afro-diasporik enstrümanları kendine katmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bir sonraki Davis jenerasyonu perküsyoncularına öncülük eden Moreira, performanslarda mümkün olduğunca çok enstrüman kullanmaya teşvik edilmiştir. Bunların arasında yalnızca tumba, bongo, marakas gibi çalgılar değil, aynı zamanda *berimbau*, *reco-reco* ve *ganza* gibi Brezilya

kültürüne has enstrümanları da bulunmaktadır. Bununla beraber, Moreira'nın asıl kullandığı enstrüman (Brezilya'ya Afrikalı köleler vasıtasıyla geldiği varsayılan) “*cuica*”dır. Bu enstrüman, oldukça geniş bir ses aralığına sahip Brezilya kökenli bir membranofondur⁶². Moreira, bu enstrümanı, çalınan parçaların genel dokusuna ekleyerek ve bazen de kendisi solo çalarak, solocuların ifadelerine yanıt verecek şekilde Davis'in müziğinde kullanmıştır. *Cuica*'nın “köpek havlamasını” andıran sesine, Davis'in 1970 yılında Fillmore East and West'de yaptığı performanslarında ve *Live-Evil*, *Sivad*'in giriş kayıtlarında rastlanabilir. Ancak, Moreira'nın *cuica* çalışması, Guy Warren'ın *The Talking Drum Looks Ahead*'indeki kadar iddialı değildir (burada Warren'ın solosu 12 ölçülü blues üzerine çalınmıştır). Her iki müzisyen de enstrümanlarını ortak kültürel bağlamlarının çok ötesine taşımışlardır (Kelly 2012, ss. 29-30).

4.5 TEMATİK MATERYALIN İŞLENMESİ VE OSTİNATOLARIN KULLANILMASI

Miles Davis özellikle 1975 yılında 5 sene sürecek olan “müzikten elini ayağını çekme” döneminden sonra geri dönüş yaptığı *The Man with the Horn* albümünden itibaren yaptığı çalışmalarda tematik materyali işleme konusunda oldukça radikal yollar izlemiştir. Bunlar yapıtların temasını *interlude* ve doğaçlamalarla bölmek, temayı farklı tonal dokular ile beslemek, melodik ostinato ve *vamp* kullanımını içerir. Bu bölümde anılan öğeler irdelenecektir.

4.5.1 Yapıtlarda Temayı Doğaçlamalarla Bölerek Yeni *Head* Anlayışı Sunma

Miles Davis'in 80'lerdeki en önemli *sideman*'i olarak Marcus Miller gösterilebilir. Davis'e yeni bir müzikal bakış açısı kazandıran Miller, bu konuda ustasından oldukça büyük destek görmüştür. Marcus Miller'in, produktörlüğünü üstlendiği *Tutu*, *Music from Siesta* ve *Amandla* albümlerinin yapıtlarının çoğunda temanın aralarına Miles Davis ve diğer müzisyenlerin doğaçlamaları için boş alanlar bırakılmıştır. Öyle ki bu anlayış oldukça popüler olan *Tutu* parçasında kontrşan anlayışını da beraberinde getirmiştir. Ana

⁶² <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47553> [erişim tarihi 13.04.2018]

temanın ezgisine ters yön biçiminde gelişen bir synthesizer motifi yapıtın temasının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Şekil 4.45'te “synth” yazan bölümde synthesizer'ın temayı bütünleyen bu kontrşan motifi görölmektedir. Şekil 4.46'da ise notasyonda trompet bölümünün tema aralarında boş bırakıldığı görölmektedir. Bu ölçüler Miles Davis'in trompet cümleleri (*fill-in*) ile doldurulmaktadır.

Şekil 4.45: *Tutu* parçasının ana temasının ilk 8 ölçüsü

The musical score for the first 8 measures of the main theme of 'Tutu' is presented in two systems. The first system consists of four measures. The top staff is for Trumpet & Synth, starting with a whole note chord Gm^{ADD4}. The bottom staff is for Synth, providing a rhythmic accompaniment. The second system also consists of four measures. The top staff is for Trumpet & Synth, starting with a whole note chord Eb/G. The bottom staff is for Synth, continuing the rhythmic accompaniment. The score is in G minor, 4/4 time. The first system ends with a first ending bracket. The second system starts with a chord Eb/G and ends with a chord Gm.

Kaynak: freejazzinstitute.com/uploads/20110330115149_HalfNelson.pdf [erişim tarihi 11.04.2018]

Şekil 4.46: *Tutu* yapıtının ana teması

TUTU

AS PLAYED ON MILES DAVIS' "TUTU" (1986, WARNER BROS.)

MARCUS MILLER

IN TWO - SWING 8THS
♩ = 72

G⁵ TRUMPET ENTERS 2ND TIME (AD LIB.)

(SYNTH.)

(Gm) (TRUMPET AD LIB.)

(DROP D TUNED FRETTED BASS)

(SAMPLE FRETLESS BASS FILL)

(A) Gm^{ADD4} TRUMPET & SYNTH. Gm⁹ Gm^{A#11} SYNTH.

Eb/G Gm 1.

(Gm) TRUMPET AD LIB.

Kaynak: freejazzinstitute.com/uploads/20110330115149_HalfNelson.pdf
[erişim tarihi 11.04.2018]

4.5.2 Melodik Ostinatolar

Davis'in temaları yapıtın içinde aynı zamanda *interlude* şeklinde kullanması, temaların melodik ostinato olarak defalarca kullanılmasının yolunu açmıştır. Bu kullanım ilk kez, Haziran 1967'de Shorter'ın *Nefertiti*'sinin kaydı sırasında olmuştur. Davis, *Nefertiti*'de, solistlerin ve eşlikçilerin geleneksel rollerini tersine çevirerek, davulcu Tony Williams'ı döngüsel haldeki ezginin üzerinde doğaçlama yapacak şekilde ön plana çıkarmıştır. Başka solosu olmayan bu yorum, ritim grubu üyelerinin eşitliğini ve özgürleşmesini

vurgulayan önemli bir adım olarak görülebilir ve ileride Jaco Pastorius gibi bas gitarı topluluğun solo enstrümanı olarak kullanan müzisyenlere öncülük ettiği görülebilir. Bu yorum, parçanın temasının stüdyoda provası sırasında şans eseri olarak deneyimlenmiştir (Belden 1997, s. 83). Temanın doğaçlama yapan solocuların arkasında ezgisel bir ostinato olarak tekrarı, aynı albümdeki Shorter'ın *Fall* parçasında da kullanılmıştır. Davis'in 1969'undaki *Great Expectations*'in meditatif, tempo dışı, ritim grubunun istikrarlı çalışı üzerine bindirilmiş ve Davis tarafından sadece biraz değiştirilmiş melodisi, parça boyunca tekrarlanmıştır.

4.5.3 Bas Ostinatosu ve *Vamp*

Bas ostinatosu ve *vamp*'lar, giderek Davis'in müziğinin anahtarı ve ritmik/armonik çerçevesini belirleyen unsurlar olmuştur. Döngüsel olarak tekrarlanan bir bas ostinatosunun varlığı, müzisyenlerin daha özgürce doğaçlama yapabilmelerini sağlamıştır. Yazılı bas cümleleri, çoğu kez parçanın bestelenmiş tek kısmı; yapıtın taşıyıcısı gibi kurucu bir işleve sahip komponentidirler. Bir yandan da sıklıkla diğer enstrümanlar tarafından armonik olarak katlanmakta, ya da dublelenerek etkileri pekiştirilmektedirler. Buna örnek olarak *Paraphernalia* (1968) gösterilebilir: Ron Carter'ın bas *vamp*'ına gitarıyla unison olarak eşlik eden George Benson, parçada ostinatonun daha vurgulu duyulmasına katkıda bulunmuştur. Daha yalınkat ostinatalar ise, bazen Hint müziğinin etkisini yansıtan bir pedal ekseni ya da *drone* işlevi görüyor olmuşturlardır. Buna örnek olarak *A Tribute to Jack Johnson* albümünde *Go Ahead John* yapıtında görülebilir. Parçada Dave Holland'ın tuttuğu bas pedali bir hint tamburasından çıkan *drone* sesini andırmaktadır ve bu sayede yapıt "doğu" atmosferine kavuşmaktadır. Davis'in bas ostinato içeren ilk kaydı *E.S.P.* albümündeki bir Ron Carter yapıtı olan *Mood* parçasıdır. Wayne Shorter'ın *Footprints*'i, re-armonize edilmiş, 12 ölçülü minor blues formunda, sürekli bir bas ostinatosu içermektedir. *Directions* ve *It's About That Time* gibi daha sonraki parçaların bas ostinataları, çift sekizli *groove* ve açık formlu soul ve funk parçalarının ostinatalarına benzemektedir.

Şekil 4.47: *Direction* parçasının bas ostinatosu



Kaynak: Kukkonen 2005, s.76

Miles Davis, yapıtların modu hazırlayan ögesi olarak gördüğü *vamp*'ları *Kind of Blue* albümünden beri kullanmıştır. Aşağıdaki şekilde *Flamenco Sketches* yapıtında piyanist Bill Evans ve basçı Paul Chambers'ın birlikte seslendirdikleri *vamp* gösterilmektedir. Bu *vamp*'ın bir diğer özelliği yapıtı modal kimliğine kavuşturmadır.

Şekil 4.48 *Flamenco Sketches* yapıtının *vamp*'ı



Kaynak: Barrett 2011, s.56

Bas *vamp* kullanımı özellikle Weather Report grubunda sıklıkla başvuru olan bir unsur olmuştur. Elektrik bas konusunda tekniği ve sıradışı motifleri ile devrim yapmış olan Jaco Pastorius'ın bir Zawinul kompozisyonu olan *Black Market* yapıtındaki bas *vamp*'ı Şekil 4.48'de görülmektedir.

Şekil 4.48 *Black Market* yapıtının bas *vamp*'ı



Kaynak: Lucas 2014, s. 5

4.6 KOLORİSTİK UNSURLAR

Miles Davis'in müzikte koloristik öğeler arayışı *Circle In the Round*'ta başlamıştır. Celesta ve elektrik gitarın belirlenmiş bir ritmik, ezgisel ve armonik fonksiyondan bağımsız yer alışındaki amaç arka planda ambiyans oluşturmak olduğu görülebilir. Davis topluluklarında koloristik unsurlar olarak Hint ve Güney Amerika müzik kültürlerinden elementler eklerken onun ardından gelen nesiller de farklı müzik kültürlerinden ses öğelerini kendi müziklerine entegre etmişlerdir. Örneğin Al Di Meola ve Chick Corea İspanyol ve Latin Amerika, John McLaughlin Hint Müziği, Jaco Pastorius Karayipler, Pat Metheny Bali Adaları'nın Gamelan müziğinden diziler, ritimler ve dokuları müziklerine dahil etmişlerdir.

Kaba bir ifadeyle “egzotik” sayılabilecek bu öğelerin yanı sıra, birçok farklı tınısal tercih/arayış/örüntü Davis'in elektrikli dönemine damga vurmuştur. Bunların başlıcaları aşağıda özetlenecektir.

4.6.1. Ambiyans

1970'lerde rock müzikteki denemeleri ile bilinen Brian Eno'ya göre (aktaran Tingen 2001, s. 54): “*geleneksel olarak müzikte akor, melodi, ritim, solo, tema gibi öğeler bulunur, fakat müzikte ambiyansınız varsa bu öğelere ihtiyacınız kalmayabilir*” önermesiyle müzikteki aural arka planının önemi vurgulanmıştır. Eno aynı zamanda Teo Macero ve Miles Davis'in müzikal deneylerinin sonucunda oluşan “*mood*” müziğinin 1974 yılında çıkarttığı *He Loved Him Madly* adlı albüm çalışmasını oldukça yoğun bir biçimde etkilediğini dile getirmiştir (Tingen 2001, s. 54).

Öte yandan Lawrence Wayte'in *Bitches Brood: The Progeny of Miles Davis's Bitches Brew and the Sound of Jazz-Rock* isimli yayınlanmış tez çalışmasında “aural bir peyzaj” oluşturmak için tının öneme ve elektrikli gitarın bu tını üzerindeki etkilerine; bunların performansa ve janr-odaklı kodlamaya olan katkılarına vurgu yapılmaktadır.

Miles Davis'in otobiyografisinde "tonal şiir" olarak betimlediği bir Zawinul-Davis ortak kompozisyonu olan *Ascent* yapıtı, Paul Tingen'in tespitine göre ambiyans ögesini gerçek anlamda kullandığı ilk parçadır. Serbest zamanlı olmasının yanı sıra davulcu Jack DeJohnette ve basçı Dave Holland müzikal öğeler yerine parçanın atmosferine katkı verecek şekilde çalmışlardır. Elektrikli piyanonun yapıta kattığı ambiyatik arkaplan, Miles Davis'in o güne dek form, armoni, ritmik unsurlar ve doğaçlama gibi müzikal öğelerden çok Brian Eno'nun "*mood*" olarak tanımladığı alana girişinin bir yansıması olarak görülebilir.

Ambiyans ögesi Birinci Dünya Savaşı sonrası gelişen avangart müziğin temsilcileri tarafından da deneyimlenmiştir. Rus Fütüristleri; bestelediği müziği "*musique d'ameublement*" yani "mobilya olarak müzik" şeklinde tanımlayan; hattâ *Vexations* adlı yapıtında 840 kez tekrarlanarak başı-sonu yitirilen ve böylelikle bir perde gibi mekânın statik bir ögesi olarak sunulan parçasıyla Fransız eksantrik Eric Satie; 1952'de bestelediği devrim niteliğindeki *4'33* yapıtı ile "sessizlik", "seyirci-icracı etkileşimi", "çevre sesleri" ve "performans" öğelerini müzik ile ilişkilendiren John Cage, müzikte ambiyans ögesinin önemine işaret etmiş önemli müzisyenlerdendir.

4.6.2 Dış Görünüm

Modaya duyarlı Davis'in öncülüğündeki grup, yapıtların verildiği dönemin son moda giysileriyle, elektronik ve keşifsel müziğin ikonografisine ve taşra tarzına benzeyen bir stili yansıtmaya başlamıştır. Aşağıdaki alıntılar dönemin perspektifini yansıtmaktadır. Eleştirmen Richard Williams şöyle demiştir (Williams 1970, s. 21):

Bugünlerde Miles, saçaklı güderi yelek giyiyor ve çiçekli Hint baskılı fular takıyor. Önemli olan bunları gençliği ve rahat harcama yapanları kafalamanın peşinde koşan kodaman yöneticilerin aksine doğal bir zerafetle yapıyor olması.

Şekil 4.48: Miles Davis 1985 yılındaki bir fotoğraf çekiminde



Kaynak: [//www.theguardian.com/music/musicblog/2017/apr/12/miles-davis-10-of-the-best#img-2](http://www.theguardian.com/music/musicblog/2017/apr/12/miles-davis-10-of-the-best#img-2) [erişim tarihi 11.04.2018]

Miles Davis sahnedeki mesafeli, ciddî ve soğukkanlı duruşundan hiçbir zaman taviz vermemesine karşın 1970 yılındaki efsanevî Isle of Wight festivalinde ilk kez yeni stiliyle turuncu deri ceket, yüksek belli ve motifli kot ve altın renkli ayakkabılarıyla “elektrik devrim”in bir sembolü olarak seyircinin karşısına çıkmıştır.

Şekil 4.49: Miles Davis



Kaynak: <http://ethnicelebs.com/miles-davis>
[erişim tarihi 11.04.2018]

Şekil 4.50: Davis eşi Betty Mabry ile sahne öncesi ısınırken



Kaynak: <http://www.bbc.com/news/uk-england-hampshire-24413373> [erişim tarihi 11.04.2018]

Miles Davis o yıllardaki farklı stil anlayışı ile ilgili şu sözleri sarf etmiştir (Quincy ve Davis 1989, s. 310):

60'ların sonunda birçok konuda değişiklik yapma ihtiyacı hissettim. Herkes "siyahî bilinç" hareketiyle birlikte Hint ve Afrika kumaşlarından yapılmış giysileri tercih ediyordu. Ben de havalı "Brooks Brothers" stilinden çok sıkılmıştım [...]

Wayne Shorter ise Davis'in modasına uyduğu o dönemi şu sözleriyle tarif etmiştir (aktaran, Mercer 2004, ss. 127-28):

İspanyol deri yelek, iki renkli-kahverengi ve siyah- İspanyol conquistador binicilik çizmeleri, topuklu çapır botları giyiyordum. Seyircilerin gözü benim ve Miles'in üzerindeydi. Sahneden sonra 'Miles hangisi?' diye soruyorlardı.

John Szwed o dönemin Chick Corea'sını şu sözlerle tarif etmiştir (Szwed 2002, s. 288):

Mor bir kafa bandı ve mavi kadife pantolon giyiyordu; klavyesinin üzerinde bir tütsü çubuğu yanıyordu, Dave Holland kıvrık uzun saçları ve kadife saçaklı gömleğini giyerdi.

Bu ve benzeri alıntılar çoğaltılabilir; ancak kısaca işaret edilmesi gereken, daha 40'lı yıllardan itibaren tam bir *dandy* görünümü veren; her zaman son derece şık ve alımlı; neredeyse bir moda ikonu gibi giyinen Davis'in temsilcisi olduğu cazın statik bir görüntü kimliğine değil; her dönemle birlikte şekil değiştiren, çağına ayak uyduran bir ikonografiye sahip olduğu düşüncesine itibarıyla koruduğu istikrarıdır. Ötesinde, o ligde kimsenin kolay cesaret edemeyeceği bir şaşaa ile—neredeyse bir *glam*⁶³ karakterini çağrıştıracak biçimde sahne alması, dikkate değerdir. Bu özelliğin köklerinde bir rock ya da pop; en azından az önce zikredildiği gibi bir *glam* duruşunun izlerini sürmek olanaklıdır. Bu özelliğin dahi bir fusion karakteristiği olduğu düşünülebilir.

4.7 KAYIT VE EDİTLEME SÜRECİ

Miles Davis, stüdyo kaydı ve ses işleme (*editing*) safhalarında uyguladığı yenilikler sayesinde müziğinin yapım sürecinde önemli aşamalar kaydetmiştir. Stan Douglas, *In A Silent Way*'den itibaren Davis'in elektrik(li) kayıtlarının çoğunun “jilet gibi” bittiğini belirtmiştir: “*Her şey stüdyoda doğaçlama olarak yapılıyor, daha sonra kayda geri dönüp editing ile kompozisyonu tamamliyordu.*”⁶⁴ Bu dönem Miles'in çağdaş besteci Karlheinz Stockhausen'dan esinlendiği bir süreçtir. Davis, otobiyografisinde şu ifadelere başvurmuştur (Davis ve Troupe 1990, s. 329):

[...] Stockhausen sayesinde, bir daha asla bir sekiz ölçüden diğerine çalmak istemediğimi anlayabiliyordum, çünkü ben parçaları sonlandırmayı sevmem, onlar

⁶³ *Glam* rock 70'lerin sonunda İngiltere'de doğmuş, müzisyenlerin bazen 50'lerin rock'n roll'una gönderme yaparak bazen de sıradışı tiyatral kostümler, makyaj, parıldayan aksesuarlar ve apartman topuklu çizmeleriyle konserlerde farklı şovlar ortaya koyarak sergiledikleri müzik türüdür. Bu bağlamda *glam* kelimesi *glamour* (şaşaa) kaynaklı bir yakıştırma olarak popüler müzik kültürüne geçmiştir.

⁶⁴ <https://thevinylfactory.com/features/how-miles-davis-on-the-corner-pioneered-studio-editing/> [erişim tarihi 14.04.2018]

hep devam etmelidirler. Yine Stockhausen sayesinde, müziğin bir eliminasyon ve ekleme süreci olduğunu anlamıştım.

Davis, Teo Macero'ya kaydedilmiş materyal üzerinde çalışma özgürlüğünü vermiş ve buna bağlı olarak müziği yeni formlara kavuşmuştur. 1970 kayıt seansları sırasında Davis ve Macero, stüdyo teknolojileri ile ilgili bir deneysellik geleneği oluşturmuştur. Macero, geçmişte Charles Mingus'un *Explorations* adlı albümünün 1953'deki prodüksiyon çalışmalarında yaptığı şekilde, bant kayıtlarını birleştirme ve üst üste bindirme tekniklerini (*splicing; cut and paste editing, layering, ...*) kullanmaya başlamıştır. Macero'nun *Sketches of Spain*'de (1960) Davis'le yaptığı çalışmalar sırasında, kullandığı alışılmamış dışındaki mikraj teknikleri ve çok yoğun editleme süreçleri o zamanların çığır açan gelişmelerinden birisi olarak bilinmektedir.⁶⁵

Süreklilik kazanan bu deneysel çalışmalar, *Bitches Brew*'daki iki yapıt (*Bitches Brew* ve *Pharaoh's Dance*) örneğinde olduğu gibi, teyp yapıştırma/birleştirme, *looping* ve diğer stüdyo efektlerinin de belirgin bir şekilde kullanımını sağlamıştır (Belden 1998, ss. 129-131). Bunun yanında göze çarpan bir diğer unsur, *Silent Way* (1969) albümünde kullanılan teyp birleştirme/yapıştırma işlemidir; yaklaşık dokuz dakikalık tekrarlarla yirmi dokuz dakikalık materyalden otuz sekiz dakikalık bir albüm yaratılmıştır. (Belden 2001, ss. 72-77)

Davis 1967 gibi erken bir tarihte, stüdyoda baştan sona çalınmış kayıt (*take*) elde etme uygulamasından vazgeçmiştir. Bunun yerine stüdyo sürecini sonradan birleştirilmek üzere ezgi ve temalara dönüştürülebilecek sonik malzemeleri yaratmak için kullanmıştır.

⁶⁵ http://remixmag.com/production/tips_techniques/teo_macero_interview [erişim tarihi 14.04.2018]

Şekil 4.51: Miles Davis ve Teo Macero



Kaynak: <https://nmbx.newmusicusa.org/the-forgotten-man-teomacero-and-bitches-brew/> [erişim tarihi 11.04.2018]

Macero, post-produksiyon işlemlerini ayrıntılı bir şekilde netleştirmiş, kendi stüdyo çalışmalarının/müdahalelerinin yaratıcı değerini vurgulayabilecek çeşitli sanatsal/artistik metaforlardan yararlanmışır. Örneğin, bir keresinde stüdyo çalışmasının “cazibeli bir süreç”ten başka bir şey olmadığına dair yaygın küçümsemenin tersine, bu tür bir çalışmayı “editleme odasında resim yapma”ya benzetmiştir. Böylece o zamanlarda az sayıdaki geleneksel caz taraftarının onayladığı sanatkârlık seviyesindeki kayıt sürecine atıfta bulunmuştur (Macero ve Gleason 1969, s. 41). Görsel sanatlara yaptığı bu benzetmeyle, stüdyoda kaydedilen materyalin, yapımcılara nihaî ürünü ustalıklarla işleyebilecekleri “renk paletini” ve elverişli malzemeyi sağlayan bir kaynak olduğunu kastetmiştir. Buna ek olarak, Macero bir keresinde, stüdyo üretiminin rolünü ve değerini açıklığa kavuşturmak için edebî bir benzetme de kullanmıştır⁶⁶:

Teyp editleyerek kitap yazan bir yazar gibi, bir editör gibi davranıyorsunuz. Yani malzeme [gereğinden] büyükse, kitabı düzenleyemezsiniz demek istiyorum. Ben her şeyin düzgün ve sıralı olmasını sağlamak için oradayım.

Macero başka bir benzeşimi kullanarak, stüdyo üretim çalışmalarını, bizatihi müzik besteleme alanı olarak tanımlamış ve böylece stüdyo üretiminin yaratıcı yönlerini özellikle müzikal bağlamda konumlandırmaya özen göstermiştir: (aktaran Hall 1974, s. 13):

⁶⁶ <http://www.furious.com/perfect/teomacero.html> [erişim tarihi 12.04.2018]

Editing sürecinden öğrendiğim şey kompozisyonların önünü arkaya, arkasını ortaya, ortasını da başka bir şey haline gelecek şekilde kaydırabileceğimdir. Miles ile yapımcı olarak çalışmak diğer sanatçılara göre daha yaratıcı bir süreçtir. Müzikle ilgili bir şeyler bilmek zorundasınız. Gerçekten bir besteci olmalısınız, çünkü Miles birçok şey için size ve kararlarınıza güvenir.

Macero bir sanatçının çeşitli kısıtlamalar altında enstrümantal, formal, armonik vb. müzikal ürünleri daha iyi şekle sokmak üzere görevlendirilen önemli bir teknisyen/düzenlemeci konumunda olmuştur. Davis'in yapımcısı olarak Macero'nun final kaydını oluşturabilmesi için, elinde başvurabileceği tek kaynak materyal olarak sadece kaydedilmiş seansların bantların bulunması bu sürece ışık tutmaktadır: Macero, bir seansta Davis'den stüdyoya geri dönüp parçanın bir bölümünü yeniden kaydetmesini istediğini ve sözkonusu bölümü yeterince geliştirememesi üzerine kayıdı post-produksiyon teknikleriyle düzeltmek zorunda kaldığını aktarmaktadır. Macero aşağıdaki anekdotla zor kayıt koşullarında bir yapıtı kendi kompozisyon anlayışı ve üretken yollarla yeniden şekillendirebilirliğin önemini—bir yandan da Davis'in yapımcısına güvenini—vurgulamaktadır (aktaran Cole 1971, s. 22):

Miles parçayı henüz tamamlamıştı ve ben kararsız kalmışım. Miles'a "tekrar yapabilir misin" diye sordum, o da bana "Hayır!" cevabını verdi. Bunun üzerine ben de parçada yeni loop'lar ve köprüler oluşturdum. Miles, sonucu dinlediğinde: "Bunu halledeceğimi biliyordum" dedi.

4.7.1 Post-produksiyon *Editing* Teknikleri

Fransız avangart kompozitör Edgard Varèse'in yakın arkadaşı olan ve erken dönem elektronik ortam uygulamalarını ondan öğrenen Teo Macero⁶⁷, usta besteci sayesinde güçlü ve yenilikçi bir estetik geliştirmiştir. Varèse'nin öncü *Poem Elètronique* (1958) yapıtı da *A Tribute to Jack Johnson* albümünde, özellikle kullanılan tını yelpazesinde büyük rol oynamıştır.⁶⁸

Teo Macero ilk kez post-produksiyon tekniklerini *Porgy and Bess* ve *Sketches of Spain* albümlerinin editleri sırasında kullanmıştır. Macero'nun prodüktörlüğünün yanı sıra bir müzisyen olması ve parça yazma tekniğinin avangart ve *third stream* janrlarına

⁶⁷ Bkz. Herbie Hancock: Innovation and New Technologies | Mahindra Humanities Center <https://www.youtube.com/watch?v=rUUVaOkUcSQ> [erişim tarihi 08.03.2018]

⁶⁸ <https://www.theguardian.com/music/2008/feb/28/jazz.urbanmusic> [erişim tarihi 01.03.2018]

dayanması, yaratıcılığını körükleyen etkenler olarak görülebilir. Modern caza karşı ilgisi oldukça geniş olan Macero, Duke Ellington, Charles Mingus, Dave Brubeck, Thelonious Monk gibi caz dünyasının önemli isimleriyle çalışmıştır. Macero, 50 yılda 3000’i aşkın albümün prodüktörlüğünü yapmıştır (Svorinich 2015, s. 50), fakat bu albümlerde post-produksiyon solo ve bölümleri kanal kayıt/kesme-yapıştırma yoluyla birleştirmekten öteye geçememiştir. Dolayısıyla yeni müzikal bir form yaratma üzerinde çalışılmamış, sadece önceden kurgulanmış bölümleri yamalamak amaç edinilmiştir.

Şekil 4.52: Teo Macero ve Miles Davis



Kaynak: <https://nmbx.newmusicusa.org/the-forgotten-man-teo-macero-and-bitches-brew/> [erişim tarihi 11.04.2018]

Davis, Macero’ya kaydettikleri materyalleri postproduksiyon *editing* ve parçaları şekillendirme konusunda, deneysel yaklaşmasına yeşil ışık yakmıştır. Macero’nun iddiasına göre geliştirilmiş/genişletilmiş bu yeni deneyimlerin, Davis’in grubunun sahne performansına olan etkisi göz ardı edilemez (Smith 2008, s. 128).

4.7.1.1 *Cut and paste editing* tekniği

Macero 1960’larda sadece birkaç projede kullandığı *overdub* tekniğini 70’lerde bir hayli işlevselleştirmiştir. Miles Davis’in bu yöntemi kullandığı ilk parça *Miles in the Sky* albümünde yer alan *Stuff* yapıtıdır. Akabinde, *Filles de Kilimanjaro* albümünde editlenmiş tek yapıt *Mademoiselle Mabry*’dir (Smith 2008, s. 130).

Öte yandan Miles'in stüdyo kayıtlarının bir hayli birikmesi, Macero'nun zaman içinde onları birleştirip seneler sonra başka bir albümde bir parça olarak sunması olanağını vermiştir. Örneğin 1967'de kaydedilen *Circle In the Round*, Macero'nun *editing*'lerinden sonra 1979'da piyasaya sürülen bir çalışmadır. Aynı sene *Side Car* ve *Splash*, 1981'de ise *Water on the Pond* ve *Fun* yapıtları kayıt edildikten seneler sonra Macero'nun stüdyoda manipülasyon teknikleri sayesinde dinleyiciye sunulmuştur. *Ascent* parçası ise 3 ayrı *take*⁶⁹'in birleştirilmesinden oluşmuş ve 1981 tarihli *Directions* albümünde yer almıştır. Post-produksiyon tekniği *In a Silent Way* albümünde kilit bir rol oynamıştır. İki eserden oluşan albümde her iki yapıt da birkaç bölüm halinde ayrı ayrı kaydedilmiş ve sonradan birleştirilmiştir.

4.7.1.2 *Tape delay* tekniği

Tape delay o dönem kayıtlarda yankı elde etmek için en etkili yöntemdir. Daha önceden kayıt edilmiş bir sesin üzerine aynı sesi yapııştırma yoluyla (silici kafayı devre dışı bırakarak; ve sinyali genellikle daha düşük bir şiddette vererek) gerçekleştirilen bu yöntem, avangart müzisyenlerden Kenneth Gaburo'nun 1965 yılında "*Exit Music II: Fat Millie's Lament*" (Kostka 1988, ss. 261-262) adlı eserinin kaydı esnasında da kullanılmıştır. Keza, Stockhausen'ın *Solo* adlı yapıtı da (1965-66) bir *tape-delay* ünitesiyle kendi kendine eşlik eden icracı içindir. Popüler türler arasında ilk ve en çarpıcı kullanımı The Chambers Brothers'ın *Time Has Come* parçasındaki uygulama (kayıt: 1966; yayımlanma tarihi: 1968) sayılagelmektedir.

Avangart müziğe olan düşkünlüğü ile de bilinen Teo Macero, *Bitches Brew* albümünde *Pharaoh's Dance* yapıtında 08:29- 08:42; 08:44- 08:53 süreleri arasında Davis'in trompet kanalına *tape delay* eklemiştir. Columbia Records'ta bulunan, Teo Macero için özel üretilen ve "Teo-1" olarak bilinen bir kayıt cihazı, bu işleve de koşulmuştur.⁷⁰

⁶⁹ *Take* her bir kayıt seansının daha sonra kullanılmak üzere saklanması için kullanılan stüdyo terimidir.

⁷⁰ <https://jazztimes.com/features/miles-davis-and-the-making-of-bitches-brew-sorcerers-brew/> [erişim tarihi 01.03.2018].

4.7.1.3 *Tape loop* tekniği

Tape loop, manyetik teyplerin yaratıcı ritmik döngüler oluşturmak veya yoğun ses öbekleri oluşturmak adına kullanılan post-produksiyon tekniklerinden biridir. 1950 ve 1960’larda Steve Reich, Terry Riley ve Karlheinz Stockhausen gibi avangart müzisyenler tarafından sıklıkla kullanılmıştır. 1980’lerde ise aynı sonucu elde etmek için analog audio ve *tape loop* tekniklerinin yerini dijital audio ve bu işi yapabilen bilgisayar programları almıştır.

Pharaoh’s Dance yapıtı, kayıttan sonra Macero tarafından adeta yeniden düzenlenmiştir. İçerisinde toplamda onsekiz edit bulunan yapıtta, kısa bölümleri döngü halinde çaldırma, doğaçlanmış müzikten tematik ifadeler/motifler yaratma gibi yöntemler kullanılmıştır. Yapıtta 03:01-03:27 ve 10:36-10:53 süreleri arası *tape loop* (kapalı bant döngüsü) kullanılmıştır. Davis’in kısa bir cümlesi sanki öncesinden kurgulanmışçasına yeni bir şekle sokulmuştur.

Loop 1980’li, 90’lı yıllarla birlikte popüler müziğin en önemli öğeleri arasına girmiştir. Giderek sıradanlaşan, güncel estetiğın bir parçası hâline gelen bu kullanımın, başlangıçta avangart, psikedelik, ayırksı bir hamle olduğu; Davis gibi öncü müzisyenlerce dolaşıma sokulduğu bugün kolaylıkla unutulabilmektedir.

4.7.1.4 Miles Davis’in stüdyo kayıt yılları (1968-1975) ile 80’ler sonrası dijital kayıt tekniklerinin karşılaştırılması

Teknoloji kelimesini tehdit olarak gören müzisyen ve dinleyici/izleyiciler günümüzde en basit/yalın akustik enstrümanların kullanımı için dahi bir teknolojinin varlığına ihtiyaç duyulduğu gerçeğini görmezden gelebilmektedirler. Öte yandan geleneksel caz müziğın taşplaklara kaydedildiği yıllarda “teknoloji olmasaydı” bu kayıtların da varlığından söz edilemeyeceği; hattâ bizatihi bir enstrümanın dahi teknoloji ürünü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Miles Davis’in stüdyo yıllarında bir kanala *tape delay* yoluyla yankı/eko eklemek için iki veya daha çok bantın üstüste bindirilmesi, *analog tape splicing* ve *looping* tekniğinde

yine bantların bir jilet yardımıyla kesilmesi⁷¹ gibi teknikler bugünün müzisyenlerine, hattâ kayıt teknolojisiyle ilgilenen teknisyenlere dahi yabancı gelecektir.

Bugünün teknolojisinde böylesi işlemler birer stüdyo simülasyonu olarak görülebilecek dijital platformlarda; Ableton, Pro Tools, Cubase, Logic gibi bilgisayar programlarıyla zahmetsizce gerçekleştirebilmektedir.

50’li ve 60’lı yıllarda gelişen teyp kayıt tekniği ile *re-takes*, *overdub* ve *patch* teknikleri sayesinde kayıtlar manipüle edilerek çoğaltılabilmekte; varyantlarına ulaşılabilmekteydi. Bu eksende, kayıt edilen parçalar ve kanalları çöpe atma alışkanlığı terk edilmiş bunun yerine bir “müzikal stokçuluk” başlamıştır⁷². Bugün ölümünden neredeyse 30 yıl geçmiş olmasına karşın Columbia, Miles Davis’in stüdyo yıllarında kayıt ettiği malzemelerle yeni albümler yayınlayabilmektedir.

21 Nisan 2018’de piyasaya çıkan *Rubberband* adlı “Miles Davis EP”si buna çarpıcı bir örnektir. Sanatçının ölümünden 27; albümün kaydedildiği 1985 yılından 33 yıl sonra piyasaya sürülen bu çalışmanın bir teknolojik manevra olduğu düşünülebilir. *Rubberband* Davis’in Warner Bros’tan çıkartması beklenen ilk çalışması olmuştur fakat bunun yerine çalışma rafa kaldırılmış ve yerine *Tutu* albümü kaydedilip piyasaya sürülmüştür.

Diğer yandan bu malzeme bolluğu ve çeşitliliği kararsızlıkları da beraberinde getirmiştir. 70’li yıllarda birçok müzisyen, stüdyoda geçirilen saatlerin ardından elde edilen bol malzemeleri seçme konusunda büyük kararsızlık yaşadıklarından ötürü birçok kez bu isimlerin albüm lansman tarihleri ertelenmiştir. 1980’lerde bu kararsızlık bir pazarlama stratejisi haline dönüşmüştür ve türevi “re-mix” kültürü yaygınlaşmaya başlamıştır.

Günümüzde her ne kadar bazı müzisyenler kayıtlarını hâlâ analog platformda yapma tercihlerini benimsiyorlarsa da (örneğin Bob Dylan’in 2015 yılında Columbia’dan çıkardığı *Shadows in the Night* albümü), dijital kayıt yönteminin zaman kazandırma ve

⁷¹Bkz. <https://tapeop.com/tutorials/11/intro-analog-tape-splicing-and-editing-and-tape-loops/> [erişim tarihi 14.04.2018]

⁷² Christopher Fox 16 Mayıs 2014, The Guardian-
The art of noise: how music recording has changed over the decades

müziğin dolaşımı sultası altında bulunduran dijital mecralara ulaştırma konusunda önde olduğu bir gerçektir.

4.8 TEMATİK ÖĞELERİN DIŞINDA SES ÖRGÜSÜ KOMPONENTLERİNİN KULLANILMASI

Bugün birçok insan bana müziğin nereye gittiğini soruyor. Bence müzik kısa cümleler halinde ilerliyor. Dikkatli dinleyen herkes müziğin değiştiğini duyabilir. Değişiyor çünkü zaman ve teknoloji değişiyor; eşyaların yapıları değişiyor. Bugün bir araba kazasına tanık olsak 40 ve 50'lerdeki gibi bir metal gıcırdamasının değil, plastiğin sesini duyacağız.

Miles Davis

Miles Davis otobiyografisinde müziğin sadece nota kağıtlarında olup bitmediğini, kurgusal her sesin müzik sayılabileceğine inandığını bu cümleleri (Davis & Troupe otobiyografi 1989, s. 393) ile dile getirmiştir. Bu başlıkta böylesi ses örgülerinin komponentleri incelenecektir.

4.8.1 Orkestral Atak (*Orchestral Hit/Stub*)

Orkestral hit 80'lerde özellikle Prince, Afrika Bambaataa, Michael Jackson, Duran Duran gibi isimlerin müziklerindeki belli bazı pasajları vurgulama bağlamında, seslerin salkım akorlar (*close harmony/cluster chords*) şeklinde katlanmasından oluşan, “ani çarpma etkisi” yaratan bir *staccato* karakterinde duyulan ses efektleridir. Orkestral çarpım efekti hip hop ve rap janrlarının klişesi olmasına karşın (Fink 2005, s. 6) Miles Davis'in özellikle synthesizer kullanımına yoğun ilgi gösterdiği 80'lerdeki çalışmalarına entegre ettiği bir renk olarak görülebilir. Bunlardan en göze çarpanları aynı zamanda iyi bir bas saksofon ve synthesizer icracısı olan ve Davis'in gerek besteleri gerekse de dinamik olarak parçalara kattıklarıyla fusion müziğinde önemli bir yeri olan bas gitarist Marcus Miller'in kompozisyonları olan *Tutu* ve *Splatch* yapıtlarının tematik ifadeye girmeden önceki *orchestral hit* efektleridir. *Orchestral Hit* 1984 yılında çıkmış olan *Decoy* albümünün aynı adlı yapıtında ve *New Blues* parçalarında da duyulabilir.

80'lerin en popüler *orchestral hit* sesi Fairlight CMI synthesizer'ında bulunan ve daha sonraları birçok *sampler*'ın ses bankasına girmeyi başarmış ORCH5 adlı efekttir. Bu efekt, Stravinski'nin bir *Firebird Süiti* temsilinin *Infernal Dance* bölümünün ayırt edici

akoronun, 8-bit'lik düşük çözünürlüklü bir kaydının stüdyo ortamında minör 6'lı aralığa pesleştirilmesiyle elde edilmiştir. Miles Davis'in yapıtlarında orkestral çarpım efekti için ORCH5 tercih edilmiştir⁷³.

Şekil 4.53: Stravinski'nin *Firebird* süiti'nden alıntılanan akor

The image displays a musical score for Stravinsky's *Firebird Suite*. The score is arranged in two systems. The top system shows the orchestral parts, including Flauto Piccolo, Flauto Grande, Oboe, Clarinetto in La, Fagotto, Corni in Fa, Trombe in Sol, Tromboni in La e Si, Trombone Basso e Tuba, Timpani, Gran Cassa, Piano, Arpa, Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabbasso. The bottom system shows the vocal parts: Soprano, Contraltina, and Coro. A specific chord is highlighted with a box and labeled "ORCH5". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*.

Kaynak: Fink 2005, s. 4

4.8.2 Doğal Ortamda Bulunan Seslerin Kullanılması

Kayıt edilen ses kaynakları temelde ikiye ayrılır: Doğada hali hazırda var olan seslerin kayıt ortamına aktarılması (*musique concrète*) ve elektronik ortamda sentetize edilmiş sesler. (Kostka 1988, s. 260) Miles Davis her ikisini de kullanmıştır. Davis'in deneyimli orkestra şefi Michel Legrand ile aynı adlı sinema filmi için kaydedilmiş *Dingo* albümünde doğal ortamdaki devşirilmiş sesler albümün neredeyse her bir yapıtına entegre edilmiştir. Bunlar arasında kuş, uçak, faks makinesi (filmden sesler de yapıt aralarına

⁷³ Daha fazla bilgi için bkz. *Miles Davis – The Complete Illustrated History* (Rollins & Cosby ve diğerleri 2012, s. 173)

serpiştirilmiştir), konuşma ve kalabalık sesleri, hattâ trompet ile dokusal olarak kaynaşan araba kornası sesleri öne çıkmaktadır. *You're Under Arrest* albümünün *One Phone Call/Street Scenes* yapıtının giriş bölümüne araba lastiği gıcırtiları, polis sirenleri, “hakların okunması” gibi efektler entegre edilmiştir.

Miles Davis'e yakınlığıyla bilinen, yapıtları Davis tarafından 1970 yılında The Cellar Door konserinde seslendirilen ve *Live-Evil* adlı albümle piyasaya sunulan Brezilyalı multi-enstrümantalist Hermeto Pascoal, *Slave Mass* (1977) albümünde domuz, kuş, yaprak hışıltiları gibi doğal ortam seslerini yapıtlarına dahil etmiştir.



5. CAZ-ROCK FÜZYONU İÇİN MİLES DAVIS'İN MİRASI

Müzik ruh ve spiritüel olanla ilgilidir ve hislerle ilgilidir...Birlikte çaldığımız meret havada bir yerde olmalı çünkü onu oraya üfledik ve o meret büyüü ve spirütüeldi...

Miles Davis (Quincy ve Davis 1989, S. 411)

Miles Davis'in bilgeliği ve ürettikleri ile gelecek nesillere bıraktığı mirasın etkilediği; onu yakından tanıyanlarla birlikte yeni nesil füzyoncuları şekillendirmeye devam ettiği birçok yeni nesil funk-rock-pop-caz müzisyeni üzerinden izlenebilir. Louis Armstrong'un 1920'lerde, Charlie Parker'ın 1940'larda yaptığı müzik nasıl aşilamaz olarak kabul ediliyorsa, Miles Davis'in onlarca yıl süren çalışmaları da yaratıcı icadın ve olgun müziğin sabit bir eşiği olarak kalacağı iddia edilebilir. Coltrane öldüğünde paniğe kapılan caz dünyası bundan daha büyük bir endişeyi Davis'in 1991'deki ölümüyle yaşamıştır. Caz müziğini yok olmaktan kurtaran Davis'in gelecek nesillere bıraktığı mirasın en yakın tanıklarından piyanist Keith Jarrett, Hank Bordowitz'le bir mülakatında şunları söylemiştir⁷⁴:

O öldüğünde, kendime sordum, bu ne anlama geliyor? Miles hayattayken rezonans yaratan bir nesneydi. Çalan herkes bir şekilde onda yankı bulurdu. O gidince orada bir nesne kalmadı. Çalanlar birdenbire kendi başlarına kaldılar. Bunun sağlıklı olabileceğini düşündüm çünkü biraz kafalarını kullanmak isteyen genç müzisyenler bunu sadece kendilerinin yapabileceğini net biçimde anlayacaklardı. Onlara "evet bu havalı, devam et" mesajını verecek yankılanan bir nesne yoktu. Bunun bir şekilde sağlıklı olduğunu düşünüyorum. Herkes ölür ama bence Miles birçok insanın ömürleri boyunca göreceği en güçlü caz kişiliğiydi. Bu insanların bazıları onun son yirmi yılda caz çalmadığını bile düşünebilir. Bu önemli değil. Hala oradaydı. İsterse ne yapabileceğini duyabilirsiniz...Miles çalarken, ölmeden hemen önce, sesinin arkasında adamın bilincini duyabilirdiniz. Cazın mesajı budur. Cazın tarihi budur.

5.1 MİLES DAVIS'İN MİRASINI TAŞIYAN GRUP ÜYELERİ (SIDEMAN'LERİ)

Davis'in *sideman*'leri yolculukları boyunca etkileyici ve başarılı kariyerler inşa etmişlerdir. Davis gibi onunla çalışma şansı bulan müzisyenlerin de gelecek neslin birçok müzisyen kuşaklarını etkilemeye devam edeceği beklenebilir. Günümüzün DJ'leri ve *mixmaster*'ları, artık hayalî olmayan ses düzenlerinin uygulamaları olan ses füzyonları

⁷⁴ Bkz. Hank Bordowitz, The Zen of Jazz Moves Keith Jarret, *Jazziz* dergisi Nisan/Mayıs 1993

yaratmış, reklam müziğinden geleneksel Balkan halk müziğine kadar her müzikle oynayarak postmodern kimliğin alaycı ve akıcı doğasını, remiks, *mashup* ve örnekleme döngü (*sampled loop*) gibi yaratıcılıklarla ifade etmektedirler. Bu “cesur” yeni müzik dünyası kısmen Tony Williams, John McLaughlin, Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Wayne Shorter gibi kişilerin ve Lifetime, Return to Forever, Weather Report, Mahavishnu Orchestra, Mwandishi, Head Hunters ve Nucleus gibi müzik topluluklarındaki bireylerin yaratıcı çalışmaları sayesinde şekillenmiştir.

Hepsinin ortak özellikleri/güçleri arasında, geleneksel tonal ve post-tonal müzikte güçlü bir altyapı sahibi olmaları ve post-bebop caz gruplarının üyesi olarak bir şecere (Zawinul, Cannonball Adderley; Hancock, Miles Davis; Shorter, Art Blakey & the Jazz Messengers ile); R&B ve soul cazda kabul görmüş başarı; müziklerinin bir bileşeni olarak funk ritimlerinin ve dünya müziğinden vürmalı çalgıların kullanımı ve kayıtlarında synthesizer ve elektronik etkenlerin yaygın olarak kullanılması gibi öğeler gösterilebilir.

5.1.1 Tony Williams⁷⁵ ve Lifetime

Caz çok kötü bir kelime, rock da çok kötü bir kelime. Hepsi sınırlayıcı ve ticarî müzik de çok kötü bir kelime. Bütün kelimeler çok çirkin. Fakat yeni bir tını geliyor ve ben bunun bir parçası olmak istiyorum.

Tony Williams (aktaran Fellezs 2011, s. 91)

Tony Williams, Davis’le henüz 17 gibi erken bir yaşta çalışmaya başlamıştır. 1963-1969 yıllarında Davis’in ikinci beşlisi ile turlara çıkıp kayıtlar yapmış ve 15 albüme katkıda bulunmuştur. The Doors’dan Ray Manzarek, post punk ekibi Public Image Limited ve Trio of Doom (Jaco Pastorius ve John McLaughlin ile birlikte) gibi topluluklarda çalan, kompleks stili ve tekniği ile hem caz hem de rock müziği severler tarafından kucaklanan çok yönlü bir müzisyendir. Özellikle metrik modülasyon ve çok tartımlı ritimleri gelecek

⁷⁵ Tony Williams’ın yaptığı müzikal katkılara dair daha kapsamlı bilgi için bakınız:

Cox, Pat. “Tony Williams: An Interview Scenario”, *Down Beat*, 28 Mayıs 1970; Point, Michael. “Tony Williams: The Final Interview.” *Down Beat*, Nisan 1997; Williams, Richard. “Williams and His Electric Rhythms.” *Melody Maker*, 29 Ağustos 1970; Gibbs, Vernon. “Tony Williams: Report on a Musical Lifetime.” *Down Beat*, 29 Ocak. 1976; Ephland, John. “Tony Williams: Still, the Rhythm Magician”, *Down Beat*, Mayıs 1989; Underwood, Lee. “Tony Williams: Aspiring to a Lifetime of Leadership,” *Down Beat*, 21 Haziran 1979.

neslin heavy metal ve progresif rock gruplarını oldukça etkilemiştir. Hararetli davul stilinin arkasında, küçük yaştan beri bir Beatles hayranı olması şu cümlelerinden de anlaşılabilir (aktaran Fellezs 2011, s. 91): “*En sevdiğim gruplar Cream ve Jimi Hendrix’in grubuydu. Fakat ondan önce Beatles’ı sevdim. Gerçek bir Beatles fanatığıyım*”

Rock müziğiyle küçük yaştan beri içli dışlı olan Williams ayrıca kendini etkileyen isimlerle ilgili şu cümleleri sarf etmiştir (McDermott, John. Liner notes. Spectrum: The Anthology. Verve, 1997. CD): “*Bolca Jimi Hendrix dinliyorum ve hoşuma gidiyor. Ayrıca Cream ve MC5 dinliyorum. Davul çalışım çok daha agresif bir hal aldı ve bu gitmek istediğim yöndü*”.

Williams 1960’ların sonunda Miles Davis’in “ikinci beşlisinde” uluslararası ün kazandıktan sonra, rock müziğe olan ilgisini paylaşan diğer genç caz müzisyenlerini aramaya başlamıştır. Davis’in grubunda çalmaya başladığında sadece on yedi yaşında olan Williams, Davis’in müziğine “yeni bir tını” olarak tarif ettiği hem free caz hem de rock müziğinden öğelerin yerleşmesinde katkısının oldukça geniş olduğu söylenebilir. Williams aynı zamanda müzikal kökeninin hem rock hem de cazın ötesinde olduğunu iddia etmiştir. Williams, Bill Mikowski ile yapılan bir röportajda şu kelimeleri sarf etmiştir (Williams’tan aktaran Fellezs 2011, s. 95): “[...] *deneyimlerimi Ornette Coleman, Eric Dolphy, Cecil Taylor gibi müzisyenlerin yanı sıra, Stockhausen ve Bartók gibi avangart temsilcilerine de borçluyum*”.

Williams, Davis’tan ayrıldıktan sonra rock formatındaki grubuna üflemeli (brass/horn) çalgı eklememe tercihini ise şu şekilde açıklamıştır (Williams’tan aktaran Fellezs 2011, s. 102):

Elektrikli enstrümanları kullanıyorum çünkü o tını orada. Bu başka bir tını. Herbie ve Wayne ile çaldıktan sonra sürekli aynı şeyleri çalamam. Şu anda herhangi bir üflemeli (horn) ile çalışmam, Miles’tan sonra dinleyebileceğim bir trompetçi bulamadım. Ben de müziğimi başka yerlerde arıyorum.

Şekil 5.1: Lifetime grubu



Kaynak: www.gettyimages.com [erişim tarihi 14.04.2018]

Williams'ın özgün çalış şekli, poli-ritimler ve metrik modülasyon kullanarak matematiksel olarak ilgili tempolar ve zaman işaretleri arasında değişirken, cazda ritim grubunun rolünün yeniden tanımlanmasına yardımcı olmuştur. Williams 1960'ların başlarından ortalarına kadar avangart hareketin tamamlayıcı bir parçası olmuş ve Jackie McLean'in *One Step Beyond*, Grachan Moncur III'ün *Evolution* ve *Some Other Stuff*, Sam Rivers'in *Fuchsia Swing Song*, Andrew Hill'in *Point of Departure* ve Eric Dolphy'nin *Out to Lunch* gibi klasiklerinde çalmıştır. Baş müzisyen/grup lideri olarak çıkardığı ilk albüm olan 1964'deki *Life Time* da yine avangart rock tarzında sıradışı bir çalışma olarak rock tarihinin özgün bir çalışması olarak yer almıştır.

Williams'a bir rock fanatığı olmasına karşın neden başlangıçta caz müziğini seçtiği sorusuna şöyle cevap vermiştir (aktaran Fellezs 2011, s. 107):

Bunun nedeni 54-55 yıllarında caz müziği daha ilginç davul teknikleri içeriyordu. Caz daha maceracıydı. 1954'te çok sevdiğim Everly Brothers, Frankie Lyman and the Teenagers ve Elvis gibi büyük isimler vardı ama bu müzikte grup anlayışı yoktu dolayısıyla davulculuk bu tarz (pop) müziklerde heyecan verici bir şey değildi.

Williams, 1969 yılında ilk albümünün isminden esinlenerek Lifetime adında bir caz-rock grubu kurmak için Miles'dan ayrılmıştır. Bu grup Miles'ın diğer bir öğrencisi olarak görülebilecek John McLaughlin, Cream'in başçısı Jack Bruce ve klavyeci Larry Young'den oluşuyordu. Orijinal grup kötü şans ve kötü yönetim sorunları yaşamış ve

bundan kısa süre sonra dağılmıştır. Tony Williams Lifetime'ın çeşitli versiyonlarıyla turneye çıkmaya ve kayıt yapmaya devam etmiştir; bunlara katılanlardan birisi de sıra dışı tarzı ve farklı/kompleks tekniği ve hızı ile bilinen İngiliz gitarist Allan Holdsworth olmuştur. Diğer “Miles mezunları”nın ulaştığı başarı seviyesine asla ulaşamamış olsa da Tony Williams ve grubu Lifetime yine de bir müzisyen neslini önemli ölçüde etkilemiştir. Buna örnek olarak *cluster* akorlar, poli-ritimler ve değişken tartımlar ile funk-rock-elektronik müziği icracısı Knower grubunun yapıtlarını yazan grubun lideri Louis Cole, Tony Williams'tan esinlendiğini birkaç söyleşisinde dile getirmiştir.⁷⁶

Lifetime grubunun estetiği, caz ve rock arasındaki çelişkilerin içinde birleşmeyi başarmış ve kısmen füzyonun içinde ölçüldüğü biçimleri şekillendirmiş ve iki janr arasında bir köprü kurmaya çalışmıştır (Fellezs 2008, s. 11). Grup, rock müziğin kayıt teknolojisindeki ve ses reproduksiyonundaki teknolojik gelişmelerin sunulduğu her türlü aracı kullanma istekliliğini benimsemiştir. Williams motivasyonunu, yüksek ses hacimli elektrik gitarların rock'n roll kimliğinde çaldırılmasıyla göstermiştir. Öte yandan, Lifetime, birçok caz sever müzisyen ve dinleyici için rahatsız edici bulunan ses seviyelerinde müzik yapmıştır.

Rock ve caz anlayışlarını birleştirme girişimlerindeki netliğiyle ilk gruplardan birisi olan Lifetime, bu birleşme ile türler ve gelenekler arasında çeşitli örnekler göstermiştir. Örneğin McLaughlin'in “*Where*” bestesinde her çalgıcı genel müzik dokusuyla eşit derecede ilgilenmiş ve rock ve caz öğelerini müziğin ifadesinde özgürce karıştırmıştır.

⁷⁶ Bkz. Knower grubuyla söyleşi 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=fdBpzXztfLE> [erişim tarihi 13.03.2018]

5.1.2 John McLaughlin ve Mahavishnu Orkestrası⁷⁷

Önemli ölçekte başarılar kazanmış bir diğer Miles Davis *sideman*'ı gitarist John McLaughlin, Davis ve Tony Williams'ın Lifetime gurubuyla çalışmalarından sonra Mahavishnu Orkestrasını kurmuştur. 1971'de kurulan bu grupta Davis ile çalışmış davulda Billy Cobham, kemanda Jerry Goodman, klavyede Jan Hammer ve elektrikli basta Rick Laird yer almıştır. Grup caz, rock, blues ve Hindu geleneklerinin (*raga*'lara dayalı modalite anlayışı ve *tala*'lara dayalı kompleks ritmik örgütlenmeler) güçlü bir karışımını icra etmiş ve o zamana dek gözlemlenenden daha ileri bir müzikal entegrasyon ve bütünlük elde etmişlerdir. Grubun ses örgüsü karakteristiği grift/aksak ritimler ve karmaşık zaman işaretlerinin kullanımı; Hindu müziğinin ritmik ve ezgisel öğelerinin kullanımı; oylumlu, yarı-açık kompozisyonlar; synthesizer da dahil olmak üzere elektronik enstrüman ve araçların (pedalların) kullanımı; grup etkileşiminin kapsamlı kullanımı ve bütünlüklü bir müzikal öge olarak yüksek ses hacmi kullanımını içermektedir.

Mahavishnu Orkestrası grubu üyeleri motivasyonlu biçimde türleri, gelenekleri ve müzikal pratikleri harmanlamış ve müzik endüstrisi yöneticilerinden, eleştirmenlerden ve hattâ o dönemki hayranlarından bile daha geniş bir dinleme ve üretme alışkanlığı yelpazesine sahip olduklarını kanıtlamıştır. John McLaughlin, Mahavishnu Orkestrasının türü ve stili ile ilgili düşüncelerini şu cümlelerle dile getirmiştir (Nicholson 1998, s. 147):

İnsanların bana ne dedikleri umurumda değil. Müziğe ne isim verdikleri umurumda değil. Sadece oraya çıkıp çalıyoruz. İnsanlar bana çaldığımız müziğin ne olduğunu soruyorlar ve ben de onlara "Dinle, sonra hangi ismi vermek istersen ver" diyorum. [...] Zaten caz dinleyicisi yerine rock 'n' roll dinleyicisi için çalmayı tercih ederim. Caz dinleyicileri bizim için çok dar, fazla sadelik yanlısı. Rock dinleyicileri daha açık...

⁷⁷ John McLaughlin'in sunduğu müzik katkılarını daha detaylı olarak görmek için bkz: Schaffer, Jim. "Mahavishnu Apocalypse." *Down Beat*, 26 Nisan 1973; Hurwitz, Robert. "John McLaughlin's Immaculate Conception." *Creem*, Haziran 1972; Korall, Burt. "Extending beyond Mahavishnu," *Down Beat*, 7 Haziran 1973; Berg, Chuck. "John McLaughlin: Evolution of a Master." *Down Beat*, 15 Haziran 1978; Trigger, Vic. "Mahavishnu John McLaughlin," *Guitar Player*, 19 Aralık 1972; Woodward, Josef. "John McLaughlin's Life in the Emerald Beyond." *Musician*, Mart 1987; Bourne, Mike. "The Magic of Mahavishnu," *Down Beat*, 8 Haziran 1972; Stephen Davis "Mahavishnu's Inner Flame Mounts," *Rolling Stone*, 30 Mart 1972; Stephen, Bill. "The Cultural Improvisation of John McLaughlin." *International Musician and Recording World*, Mart 1979.

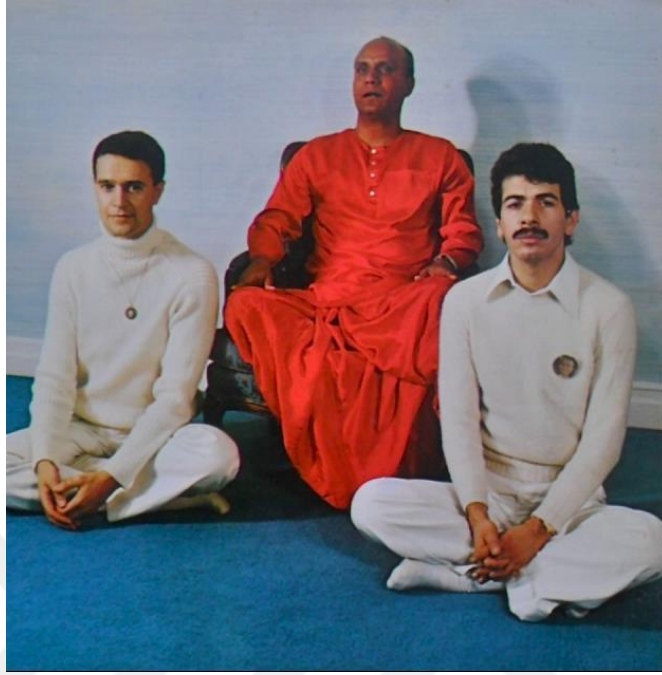
Grup, iç anlaşmazlıklar nedeniyle 1973 yılında dağılmıştır. McLaughlin 1974 yılında kemancı Jean-Luc Ponty ve vokalist Gayle Moran ile birlikte yeni ve daha büyük bir Mahavishnu Orkestrası kurmuştur. McLaughlin ikinci grubun da 1975 yılında dağılmasından sonra kendisi dışında tamamı Hintli müzisyenler olan, kemanda L. Shankar, tablada Zakir Hussain, *mridangam*'da Ramnad Raghavan ve *ghatam*'da T.H. Vikku Vinayakram'dan oluşan Shakti adında akustik bir grup kurmuştur. 70'lerdeki diğer projeleri One Truth grubu ve gitaristler Al DiMeola, efsanevi Flamenko gitaristi Paco De Lucia ve Larry Coryell ile akustik performanslarını içeren topluluklar da McLaughlin'in o dönemki diğer projeleri olmuştur.

John McLaughlin'in Mahavishnu Orkestrası ayrıca caz-rock sahnesine yeni sanatçıların çıkmasına da katkıda bulunmuştur. Bunlar arasında öne çıkanlar davulcu Billy Cobham, klavyeci Jan Hammer ve kemancı Jean Luc Ponty sayılabilir. Cobham 1973 yılında ilk Mahavishnu Orkestrası'ndan ayrıldıktan sonra kendi adıyla tura çıkmaya ve kayıt yapmaya başlamış, davulcunun ilk albümü "*Spectrum*" bir caz-rock klasiği olmuştur. Daha sonraki gruplarda klavyeci George Duke ve gitarist John Scofield yer almıştır. Cobham'ın grubunda çalan Jan Hammer da grup lideri olarak caz-rock albümleri kaydetmiş ama sesini Cobham kadar duyurmayı başaramamıştır. Kemancı Jean Luc Ponty yoğun elektronik sesli kemanını basitleştirilmiş Mahavishnu-benzeri ortamda kompozisyon odaklı (*compositionally oriented*) albümler⁷⁸ kaydetmiştir.

McLaughlin ayrıca 1973 yılında rock gitaristi Carlos Santana ile birlikte *Love. Devotion. Surrender* adında bir albüm kaydetmiş; albümün girişinde Coltrane'in "*A Love Supreme*" motifini yorumlayarak spiritualizme de gönderme yapmıştır. (Fellezs 2011, s. 134) Kapakta ayrıca McLaughlin'in ceketinde, Hint öğretilerini öğrendiği ustası Sri Chimnoy'un fotoğrafının olduğu rozet göze çarpmaktadır.

⁷⁸ Örneğin *Imaginary Voyage* (1976), *Civilized Evil* (1980) albümleri gibi

Şekil 5.2: Love. Devotion. Surrender albümün iç kapağı



Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=y3BFn4TuLL0>
[erişim tarihi 14.04.2018]

5.1.3 Herbie Hancock⁷⁹

New York’lu eleştirmenler her zaman elektronik cazdan nefret etmişlerdir ve hatta içlerinden bir tanesi Hancock’un kariyerine bu şekilde mahfettiğini yazmıştır. O kişinin bahtına, bunun tam aksi gerçekleşmiştir (Gleeson, Patrick’ten aktaran Fellezs 2011, s. 183).

Klavyeci ve piyanist Herbie Hancock, Davis’in topluluğunu *Bitches of Brew* albümü kaydedilmeden önce terk etmiş olmasına karşın, *Crossings* (1972) gibi deneysel füzyon albümleriyle Miles Davis’in yolunda yeni caz-rock alanını keşfetmeye devam etmiştir. Bu albümde elektronik klavyelerin (elektrikli piyano, *Mini Moog* ve *Mellotron*) sesleri geleneksel caz enstrümanlarının (saksofon, trompet, trombon ve flüt) sesleriyle iç içe

⁷⁹ Herbie Hancock’un müzikal katkısı üzerinde daha fazla detay için bakınız:

Strongin, Dan “Herbie Hancock”, *Jazz and Pop*, Ekim 1970; Heckman Hancock “Herbie Hancock: Watermelon Man.” *Down Beat*, 21 Ekim 1965; Johnson, Brooks. “Herbie Hancock: Into His Own Thing.” *Down Beat*, 21 Ocak 1971. , Pond, Steven F. “Head Hunters”: The Making of Jazz’s First Platinum Recording. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006; Lyons, Len. “Herbie Hancock: Keyboard Wizard,” *Contemporary Keyboard*, Kasım-Aralık 1975; Primack, Bert. “Herbie Hancock: Chameleon in His Disco Phase”, *Down Beat*, 17 Mayıs 1979; Flanagan, Bill. “Herbie Hancock: A Man for All Seasons.” *Musician*, Ocak 1985.

geçmiştir. Ayrıca primitivizme gönderme yaparak Afrika enstrümanları, ritmik öğeleri ve dokularını müziğine entegre etmiştir.

Hancock, kenteti ve grup lideri olarak soul-cazdan izlenimci post-bop akustik gruplarına, caz-füzyon ve tekno-caz müziğine kadar çeşitli bir dizi albüm yayınlamıştır. 60'lar boyunca bir yandan Miles Davis beşlisinin önemli bir *sideman*'iyken , solo olarak da Blue Note etiketiyle piyasaya sürdüğü *My Point of View* (1963), *Empyrean Isles* (1964), *Maiden Voyage* (1965), *Speak like a Child* (1968) albümleriyle sağlam temelli ve yenilikçi bir grup lideri olabileceğinin görüntüsünü vermiştir. (Fellezs 2011, s. 189) Bu kayıtlardaki imzası niteliğindeki zengin armonik yapıları akorlar ve standart dışı dizileri maceracı solo doğaçlamaları için bir atlama tahtası görevi görmüştür (Gluck 2012, s. 41). *Fender Rhodes* elektrikli piyanosu, funk etkisi altındaki caz-füzyon stiline odağı olmuş; Miles Davis'in enstrümanı 1968'de *Miles in the Sky* albümü kayıtlarında ilk kez kullanmasının ardından daha elektrik temelli gruplara geçişinin sinyalini vermiştir. Hancock rock müziğini Tony Williams sayesinde öğrendiğini, fakat elektrik piyano ile ilk kez Miles sayesinde tanıştığını şu sözleriyle belirtmiştir (aktaran Fellezs 2011, s. 189):

Columbia'nın stüdyosuna girdim ve akustik piyanoyu aradım. Fakat sadece üzerinde "Fender Rhodes" yazan tuşlu bir çalgı gördüm. Miles'a döndüm ve sordum: "bunu mu çalacağım ben?" Miles da bana "Aynen (Yeah)" cevabını verdi. Tuşlarına dokunduğumda çıkan sesin tahmin ettiğimden çok daha görkemli olduğunu gördüm. Sesi daha dolgun ve akustik piyanodakinin aksine daha harmanlayıcı bir kalitesinin olduğuna tanık oldum. Fender Rhodes diğer enstrümanlarla da daha iyi mayalanıyordu. Ayrıca vibrato efektine hemen oracıkta tutulmuştum.

Hancock'un *Fender Rhodes*'u akustik piyanoya tercih etmesinin arkasındaki diğer nedenlerden birkaçı, gitaristlerin ve saksofoncuların sesi bükme (*bend*) tekniğinin akustik piyano ile yapılamaması, ancak *Rhodes*'un bir *wah-wah* pedali ile buna yakın bir efekt verebilmesi; fabrika ayarlarının dışında sesleri kendi inisiyatiflerine göre şekillendirip manipüle edebilmesi olarak gösterilebilir. (Fellezs 2011, s. 189)

Fat Albert Rotunda (1969) albümü Hancock'un caz-funk estetiğindeki akustik caz çabalarında yeni bir yönün işareti olmuş, ayrıca pop dünyası ile daha yakın ilişkiler kurmasına vesile olmuştur. 1970 yılında Melody Maker'a verdiği bir demeçte bir caz şirketi olan Blue Note'dan Warner Bros gibi büyük bir plak şirketine geçişinin kendisinde yarattığı motivasyon ve heyecanından bahsetmiştir. (Fellezs 2011, s. 193) Bunu daha

deneysel *Mwandishi* (1971) takip etmiş ve bu albüm 1970'lerin başlarındaki funk ritimlerinin üzerine *Rhodes* elektrikli piyano, stüdyo efektlerini, elektrikli bası ve aynı zamanda küçük bakır ve tahta üflemleri eklemiştir. Takip eden *Crossings* (1972) albümü, uzun yapıtlarına büyük bir modüler *Moog III* synthesizer, vokal koroları ve perküsyon eklemiş ve ana tematik bölümleri birleştirmek için kısa aralıklar yerine standart dışı caz formlarından yararlanılmıştır.

Finansal zorluklar onu 1973 yılında grubu dağıtmaya zorlamıştır. Kısa süre sonra Hancock, saksofonda, *Bitches Brew* albümünde bas klarinet ile dikkatleri üzerine çekmiş ve albüme koloristik unsurlar katmış Benny Maupin; elektrik basta Paul Jackson ve davul/vurmalı çalgılarda Harvey Mason'ın olduğu bir grup kurmuş ve rock sanatçısı Sly Stone'un müziğinde bulunan türden *funky, groove* temelli ritimler kullanmıştır. Grubun öncü niteliğindeki ilk albümü *Head Hunters* caz tarihinin en çok satan albümlerinden birisi olmuş ve elektrikli enstrümanları, synthesizer'ları, efektleri ve funk ritimlerini kullanmaya devam etmesine karşın daha yalın ve funk odaklı bir doğrultuda karar kılmış, daha az izlenimci bir yön çizmiştir.

Head Hunters'ın başarısı, funk ve diğer danstan ilham alan ritimleri öne çıkaran bir caz-rock alt-türünün yükselişini hazırlamıştır. Bazılarını bu tarza ritimlerin esnekliği ve enerjisi, bazılarını da daha genç bir kitleye ulaşma arzusu, diğerlerini ise sadece daha fazla albüm satma ihtimali çekmiştir. İlk gruptakiler içinde yer alan müzisyenler arasında: Jeff Lorber Fusion; gitaristler Lee Ritenour, Larry Carlton ve Earl Klugh; Yellowjackets'ın ilk dönemleri; Seawind; Shadowfax; ve klavyeci Dave Grusin öne çıkmaktadır. İkinci ve üçüncü gruba dahil olanların ise: klavyeci Joe Sample'ın grubu Crusaders; Spyro Gyra; klavyeci Bob James; saksofoncu Grover Washington Jr; gitarist George Benson ve saksofoncu Kenny G⁸⁰ gibi isimler sayılabilir. 70'lerde daha sonra Hancock tarafından kaydedilen caz-rock albümleri çoğu zaman vokal içermiş ve daha pop müzik kökenli/yönelimli olmuştur.

Herbie Hancock, Miles Davis ile yakınlığıyla da bilinen Bill Cosby'nin televizyon dizisi "*Hey, hey, hey It's Fat Albert*"ın müziklerinin, Michelangelo Antonioni'nin "*Blow Up*"

⁸⁰ <http://liraproductions.com/jazzrock/htdocs/histhome.htm> [erişim tarihi 13.03.2018]

filminin yanı sıra, ayrıca ticarî müzikler üzerinde de geniş ölçekli çalışmalar yapmıştır. Örneğin modal platformlu bir caz klasiği olan “*Maiden Voyage*” eseri aslında “Yardley’s Men” kolonyasının reklam müziği olarak yazılmıştır. (Fellezs 2011, s.189) Akabinde caz müzisyenleri ve yazarları tarafından müziğine ticarî ve estetik hedefler koyduğu yönünde eleştirilere maruz bırakılan Hancock, bu konuyla ilgili şu cümleleri kullanmıştır (Hancock’tan aktaran Fellezs 2011, s. 183):

[...] Bir gün bir takım elbise giyersin, ertesi günü günlük/casual şeyler, daha sonra spor kıyafeti giyersin. Bazen de haftalarca sadece spor giyinmek istersin. Hiç kimse sık sık kıyafet stilinde değişiklik yapan birisini bu kadar eleştirmez. Bence aynı şekilde müzikal gardırobu geniş olan bir kişiyi de eleştirmemeleri gerekir [...]

Hancock’un 1969 çıkışlı *The Prisoner* albümü ise, caz kritiklerinin “komersiyal müzik yapıyor” suçlamalarına karşı verilmiş iyi bir cevap olarak görülebilir. Politik bağlantısı sebebiyle diğer Hancock albümlerinden ayrı kategori edilebilecek *The Prisoner* albümünün açılış parçası “*I Have a Dream*”, Martin Luther King Jr.’ın sivil haklar hareketine bir gönderme niteliğindedir. Aynı albümde yer alan “*He Who Lives in Fear*” eseri öncelikle “Silva Thins” sigaraları için yapılmış bir reklam müziği olsa da sigara şirketinin eseri olduğu gibi albümünde kullanmasına izin vermemesi üzerine eserin adı değiştirilerek yine Martin Luther King Jr.’a bir gönderme olarak görülebilecek politik bir parça niteliği kazanmıştır (Fellezs 2011, s. 192).

Afro-fütüristik öğeler içeren *Head Hunters* albümünden sonra 1974 yılında piyasaya sürülen *Thrust* albümünde de teknoloji kuvvetli şekilde vurgulanmıştır. Hancock’un kapakta, sol köşede bir uzay gemisinin içinde oturduğu ve panel olarak da klavyesini kullandığı görülmektedir. Kapakta büyükçe bir ay, Macha Pichu ve And Dağları’nı gölgelemektedir. Bu albümün konseptinde geçmişle geleceğin harmanlandığı kapakta olduğu kadar müziğinde de görülebilir (Fellezs 2011, s. 183).

Şekil 5.3: *Thrust* albüm kapağı



Kaynak: <https://www.allmusic.com/album/thrust-mw0000311449> [erişim tarihi 14.04.2018]

Şekil 5.4: *Sextant* albümünün ön kapağı



Kaynak: <https://www.allmusic.com/album/sextant-mw0000039544> [erişim tarihi 14.04.2018]

Şekil 5.5: Sextant albümünün arka kapağı



Kaynak: <https://www.juno.co.uk/products/herbie-hancock-sextant/457873-01/> [erişim tarihi 14.04.2018]

Benzer şekilde *Sextant* (1972) albümünün kapağında da kıraç bir manzarada, büyük bir ayın altında, Latin Amerika’da bir ziguratın önünde dans eden yerliler görülmektedir. Bu kapak farklı kültürlerin aynı ay altında birleşmesi ve aynı zamanda uzay çağı ve teknolojik gelişmelere işaret ederek afro-fütüristik bir konseptte işaret etmektedir. Hancock kapaklarında bu tarz figürleri ustası Davis gibi “siyahîlik”, “Afrika” ve “teknoloji” öğelerini provokatif ve yaratıcı bir biçimde sergilemeyi ilke edinmiştir. (Fellezs 2011, ss. 183-184)

5.1.4 Chick Corea Grubu Return to Forever ve Elektric Band ile Birlikte

Davis’le çalışmaya 1968 yılında başlayan klavyeci Chick Corea, 70’li ve 80’li yılların en başarılı caz-rock sanatçılarından birisi olmuştur. 1970 yılında Davis’in grubundan ayrıldıktan sonra Anthony Braxton’un grubu Circle’da kısa bir süre free caz deneylerine girişmiş ve saksofoncu Stan Getz ile bir albüm kaydetmiştir. Belki de ilk caz-rock topluluklarının en verimli olan Chick Corea’nın 1972’de kurduğu Return to Forever grubu, 70’lerin en popüler caz-rock müzisyenlerinden bazılarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Caz ve Brezilya ritimlerinin bir karışımından oluşan bu beşlinin yaptığı

müzik kimi çevrelerce “kolay dinlenebilir”liği nedeniyle popüler olmuştur. Grup 1973 yılında dönüşüm geçirmiş hem saykodelik hem de progresif rock’dan etkilenen bir caz-rock grubuna evrilmiştir. İlk Return to Forever, Corea’nın yanı sıra basçı Stanley Clarke, davulcu Airto Moreira, şarkıcı Flora Purim ve saksofoncu Joe Farrell ile kurulmuştur. Grubun daha sonraki bileşenleri daha rock temelli olmuş ve Bill Connors ve Al DiMeola gibi elektrik gitaristlerin performanslarını içermiştir. Davulcu Lenny White, şarkıcı Gayle Moran ve davulcu Steve Gadd gibi isimler de grupta sonradan yer almıştır.

Return to Forever grubunu farklı kılan özelliklerden biri, çoğu zaman Corea ve grubun basçısı Stanley Clarke tarafından yazılan iyi işlenmiş eserlere sahip olmasıdır. Clarke belki de Weather Report grubundan Jaco Pastorius ile birlikte 1970’lerin en etkileyici basçısı olmuştur. Clarke, *slap bass* tekniğinin yaygınlaşmasına katkıda bulunurken, Pastorius perdesiz bası popüler hale getirmiştir. Gitarist Al DiMeola İspanyol etkisi içeren dokular, Latin Amerika ritimleri ve hızlı çalmayı vurgulayan performanslar içeren bir dizi popüler albüm kaydı yapmıştır. Farklı tarzlara el atmış bir müzisyen olan DiMeola, Beatles eserlerini yorumlarından oluşan bir albümün yanı sıra progresif caz-rock albüm kayıtlarıyla da kısa süre içinde en önemli füzyon gitaristlerinden birisi olmuştur.

Şekil 5.6: Return to Forever



Kaynak: https://sites.google.com/site/returntoforevershows/home/rtf_1974
[erişim tarihi 14.04.2018]

Return to Forever grubu 1980 yılında dağıldıktan sonra Corea bir süre için akustik piyanoya yoğunlaşmış, 1986 yılında Elektric Band adlı yeni füzyon grubuyla caz-rock’a

geri dönmüştür. Bu grupta her ikisi de kendi gruplarını kurmuş olan davulcu Dave Weckl ve hem akustik hem de elektrik bas gitarda kendini ispatlamış John Patitucci, daha sonraları perdesiz elektrik basçı Gary Willis ile Tribal Tech adlı caz grubunu kuracak olan komplike gitar tekniği ile bilinen Scott Henderson gibi müzisyenler yer almıştır. Tribal Tech grubu da özellikle farklı synthesizer efektleri, perdesiz bas gitar ve Henderson'un sıra dışı blues ve armonik öğelerinin birleştiği etkileyici bir grup olmuştur. Return to Forever grubu orijinal kadrosuyla 2008 ve 2011 yılları arasında birkaç turne için yeniden toplanmış ve büyük ilgi görmüştür.

Şekil 5.7: Return to Forever'in 2008'deki bir konserinden



Kaynak: https://sites.google.com/site/returntoforevershows/home/rtf_2008
[erişim tarihi 14.04.2018]

5.1.5 Weather Report

1970 yılında Miles'in öğrencisi saksofoncu Wayne Shorter ve klavyeci Joe Zawinul tarafından kurulan Weather Report grubu da Mahavishnu Orkestrası kadar yenilikçi ve etkileyici bir grup olmuştur. İlk oluşumda basta Miroslav Vitous, davullarda Alphonse Mouzon ve perküsyonda Airto Moreira yer almıştır. Grup on altı yıllık ömrü boyunca çok sayıda üye değişimi yaşamış ve 1970'lerde tınısını karakterize eden açık, gevşek stilden 80'li yıllarda daha yapılandırılmış, dinlenmesi kolay, çizgisel bir stile geçmiştir. Ancak tüm bu zaman içinde birçok öğe değişmeden sabit kalmıştır. Bunlar grup doğaçlamasına olan eğilim; elektroniklerin yoğun kullanımı ve caz geleneğine karşı derin bir saygı olarak sıralanabilir. 1976 yılında perdesiz elektrikli bas virtüözü Jaco Pastorius gruba katılmıştır. Zawinul'un organik synthesizer sesleriyle birlikte Pastorius'un derin hırıltılı perdesiz bas

tonu⁸¹, Shorter'ın özellikle soprano saksofon ile yarattığı egzotik motifleri, 80'li yıllarda grubun stilini tanımlamıştır. *Heavy Weather* albümündeki *Birdland* eseri 70'lerde caz-rock hayranları için gerçek bir marş olmuştur.

Grubun yaklaşımının ardındaki konsept, bu çeşitli müzikal dillerden ve orkestra yöntemlerinden faydalanmak ve bunları özellikle yeni alanlarda yeni müzikal ifadelerin füzyonu olarak yeniden bir bağlam içinde bağlandırmak ve kavramlaştırmak olarak nitelendirilebilir. Bunların arasında en önemlileri ezgisel teknikler, akor dizileri (*chord scale*) ve *voicing*'ler⁸², kompozisyonel form ve orkestrasyon kullanımı olarak gösterilebilir.

Zawinul'un yapıtları önce Miles Davis ve daha sonra Weather Report ile hem klasik hem de dünya müzik kültürlerinin etkilerini ortaya koymuştur. Weather Report'un müziğinin dikkat çeken bir özelliği de, dokusunda fonksiyonel olmayan akor dizileri, simetrik ve simetrik olmayan kök hareketleri (*root movements*), alternatif kök notaları (*alternate root notes*) üzerinde triad ve pedal ekseninde akor hareketleri de dahil olmak üzere 20. yüzyılın post-tonal müziğinden alınan elementler gibi çeşitli armonik tekniklerin kullanılmış olmasıdır.

Grupta kilit görevleri üstlenen üyelerin caz ve bebop'ın armonik dili ve köklerine sahip olmasına karşın özellikle Wayne Shorter, daha önce Miles Davis'le 1967 yılında kaydettiği *Nefertiti* eserini referans göstererek geleneksel caz akor dizilerinden ve *voice-leading*⁸³ uzaklaşmak için kararlı bir yol izlemiştir. Buna rağmen Weather Report eserlerinin bazıları geleneksel bebop akor değişimleri ve kök hareketini yansıtan unsurları içermiştir. 1977 yılında *Heavy Weather* albümünde yer alan *Palladium* eseri bunun örneklerinden birisi olarak gösterilebilir. Bu eserde standart bir akustik caz grubunun kullanacağı caz stili akor fonksiyonları yeniden bir çerçeveye oturtulup elektrik bas, synthesizer, perküsyon ve funk ritimleri içeren yeni bir bağlama yerleştirilmiştir.

⁸¹ Jaco Pastorius bu derin tonu sebebiyle *Fender* marka perdesiz bas gitarına "*The Bass of Doom*" lakabını takmıştır.

⁸² *Voicing*, akorun tansiyon seslerinin birer ezgi fonksiyonu olarak görev görmesi olarak tanımlanabilir.

⁸³ *Voice leading*, akordan akora ortak taşınan ve taşındığı her akorda farklı bir görev üstlenen, ezgisel fonksiyonu da olan seslere verilen ad.

Şekil 5.8: Palladium eserinin teması

Palladium Wayne Shorter

N.C.

A *(piano w/bass)* F_{mi}^9 $G_{mi}^{\flat 9}$ $A_{mi}^{\flat 9}$ F_{mi}^9 F_{mi}^9 E_{mi}^9 $B_{mi}^{\flat 7}$ $C_{13}(11)$

(w/sax) F_{mi}^9 *break* $E_{mi}^{\flat 7}$ $A_{13}(\flat 9)$ D_{ma}^7 D_{mi}^9 *(piano)* *(figure continues into B)*

B $E_{mi}^{\flat 7}$ $A_{13}(\flat 9)$ D_{ma}^7 D_{mi}^9 $E_{mi}^{\flat 7}$ $A_{13}(\flat 9)$ D_{ma}^7 D_{mi}^9 *omit on D.S.*

$E_{mi}^{\flat 7}$ $A_{13}(\flat 9)$ D_{ma}^7 D_{mi}^9 *play 2x on D.S.*

$B_{mi}^{\flat 7}$ A_{13} D_{ma}^7 $E_{mi}^{\flat 7}$ $A_{13}(\flat 9)$ D_{ma}^7 D_{mi}^9 *end piano figure*

D_{mi}^9 **C** F^9_{sus} 4

$E_{b_{mi}^{\flat 7}}$ $E^{\flat 6}$ F_{ma}^9 $E_{b_{mi}^{\flat 7}}$

$E_{b_{mi}^{\flat 7}}$ $E_{b_{mi}^{\flat 7}}$ $E^{\flat 6}$ F_{ma}^9 B_{mi}^{11} D_{mi}^9 *omit on D.S.*

D_{mi}^9 $A_{13}(\flat 9)$ D_{ma}^7 D_{mi}^9 Φ D_{mi}^9 5 *D.S. al Coda*

Φ D_{ma}^7 B_{mi}^9 E^9_{sus} A_{ma}^9 D_{ma}^9 B_{mi}^9 E^9_{sus}

A_{mi}^{11} B_{mi}^9 E^9_{sus} A_{ma}^9 F_{mi}^9 $E_{b_{mi}^{\flat 7}}$ A_{b7} $D_{mi}^9_{sus}$ G_{b7}

Vamp & Fade
(Solo over melody starting 2nd x)

Kaynak: <http://programs.bayfm.org/eggs-essential/2015-12-05>

[erişim tarihi 14.04.2018]

Grubun genel tınısındaki diğer öğeler olarak, kayıtlarında kullandıkları orkestrasyon ve ses tasarımı; buna dahil edilen standart akustik enstrümanların karışımı (piyano, bateri, tenor ve soprano saksofonlar), elektrikli perdesiz bas, Rhodes elektrikli piyano, sık sık eklenen *phaser* veya *wah-wah* efektleri, ayrıca synthesizer'lar, *vocoder* kullanımı (enstrümantal tınların vokal fonemlerle tetiklenmesi), farklı dünya kültürlerinden perküsyonlar gibi tınısal etmenler sayılabilir. Enstrümantal denemeler arasında solo ezgisi veya saksofonla birlikte elektrikli bas çalışımı dahil etmek, synthesizer'ın elektrik bası katlaması/dublelemesi, synthesizer'ın tek başına ezgiyi çalması, yer yer saksofonun tek başına ezgiyi çalması ve benzerleri gibi ezgisel rolün kombinasyonları gibi varyantlar bulunmaktadır.

Efetlerin kullanımı da Weather Report'un kayıtlarına doku katmada önemli bir rol oynamıştır. Rhodes üzerinde kullanılan faz kayması efekti (*phaser effect*) yine albümde yer alan *A Remark You Made* ve 1974 yılında yayınlanan *Mysterious Traveller* albümünde yer alan *Scarlet Woman*'da duyulabilir. Perküsif enstrümanların hem ritmik hem de dokusal katmanlar sağlamak için kullanımı da grubun önde gelen özelliklerinden biri olmuştur ve bu özellikle 1980 çıkışlı *Night Passage* albümündeki *Madagascar* adlı çalışmada gözlemlenebilir.

Weather Report üyelerinin çoğu daha sonra kendi gruplarını kurmuştur. Joe Zawinul'un The Zawinul Syndicate gibi sonraki oluşumlarında Weather Report'un tarzını yakalamayı denerken, Wayne Shorter ve Miroslav Vitous öncülüğündeki gruplar geleneksel sayılabilecek akustik müziğe doğru kayan bir yaklaşım sergilemiştir. Başçı Alphonso Johnson, davulcu Alex Acuna grubu Koinonia, başçı Jaco Pastorius gibi daha sonraki grup üyeleri de kendi gruplarıyla turneye çıkıp kayıtlar yapmıştır. Bunlar içinde en dikkat çeken, Jaco Pastorius'un radikal yenilikçi bas çalışımı sergilediği büyük orkestralar ve küçük Karayip kökenli çalgıları ve temaları içeren grubu ile yaptığı çalışmalar olmuştur.

5.2 MİLES SONRASI FUSİON MÜZİSYENLERİ

Miles Davis *sideman*'lerinin öncülük ettiği gruplarda çalan müzisyenlerin de çoğu daha sonra kendi gruplarını kurmuşlardır. Bu müzisyenler liderlerinin gruplarında öğrendikleri metot ve teknikleri, özgün anlayışları ve yapısal özellikleriyle birleştirip yeni sentezler

elde etmişlerdir. 70'lerde diğer önde gelen caz-rock sanatçıları ve grupları arasında şunlar yer almaktadır: Brecker Brothers; Tom Scott ve L.A. Express; trompetçi Chuck Mangioni; gitarist John Abercrombie; klavyeci John Serry; saksofoncu John Klemmer; trompetçi Bill Chase; gitarist Pat Martino ve en iddialıları arasında yer alan gitarist Pat Metheny.

Pat Metheny, 1970'lerin sonlarında Pat Metheny Band'de liderlik yaparak fusion müziğinin önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Grup sürekli olarak turnelere çıkmış ve düzenli kayıtlar yayınlamıştır. Metheny, henüz 17 gibi erken bir yaşta Miami Üniversitesi'nde gitar dersleri vermeye başlamış; on dokuz yaşında Boston'da Berklee Müzik Koleji'nde fakülte üyesi olmuştur. Vibrafoncu Gary Burton'un himayesinde ün kazanmıştır. Metheny 30 yaşına geldiğinde grubuyla önemli sayıda albüm kaydetmiş, birkaç film müziği yazmış ve üç Grammy ödülü almıştır. Grubunda kendine has yumuşak gitar tonu, kromatik geçişler içeren ve imzası sayılabilecek gitar cümleleri ve motifleri ile öne çıkmıştır. Grupta ayrıca synthesizer'da Lyle Mays yer almıştır⁸⁴. 70'lerin başka önemli bir ismi Bill Evans ile geleneksel caz alanında çalışmalar yapmış yenilikçi flütçü Jeremy Steig'tir. Warren Bernhardt, Eddie Gómez ve Adrian Guillary ile birlikte kurduğu fusion grubu Jeremy and the Satyrs ile kısa dönem çalışmasından sonra *Energy* adı altında oldukça ses getiren bir albüm yayınlamıştır. Albümde Jan Hammer ve Eddie Gómez de eşlik etmiştir.

1980'lerde John Scofield, Tom Coster, Mike Stern ve Yellowjackets gibi sanatçı ve gruplar rock ve funk müziğin bileşenlerini caz müziğine entegre etmeye devam etmişlerdir. 1970'lerin füzyon gruplarında güçlü biçimde bulunan avangart caz, progresif rock ve saykodelik rock etkilerini uzun zaman önce kaybetmiş ve bunların yerini çoğu zaman funk türünden öğeler içeren daha hafif caz-rock dokuları ve tınıları almıştır. Chick Corea Elektric Band ve Steps Ahead gibi gruplar bu on yılda caz köklerini korurken son teknoloji synthesizer'lar, *sampler*'lar, *sequencer* ve *drum machine* gibi araçlarla pop müziğin daha teknolojik yaklaşımından ilham alan bir tür füzyon üretmiştir.

⁸⁴ daha fazlası için bkz. Cooke, 2017

Tenor saksofoncu Michael Brecker, vibrafonist Mike Mainieri, piyanist Don Grolnick, basçı Eddie Gómez ve davulcu Steve Gadd'ten oluşan Steps Ahead grubu ilk olarak 1979 yılında kurulmuş ve tarzları “yeni akustik füzyon” olarak adlandırılmıştır. Büyük bir gelecek vaat eden ve türünün tek örneği olan Steps Ahead'in ilk albümü tüm katılan kişilerin ileri komplikasyon içeren teknikleriyle öne çıkmış; Elias, Mainieri ve özellikle Brecker soloları örnek olmuştur. *Modern Times* (1984) grubun elektronik enstrümanların renklerini kullandığı ve Brecker'in hem saksofonda hem de *EWI*'da (*Electric Wind Instrument*/Elektronik Nefesli Çalgı) caz ve füzyon dinleyici/izleyicilerini etkilemeye devam ettiği bir albüm olmuştur.

70'lerdeki caz-rock olayı sadece ABD ile sınırlı kalmamıştır. Avrupa'da da caz müzisyenleri caz ve rock müzikleri birleştirmek için deneysel çalışmalar yapmıştır. Türleri birleştirmeye dair ilk girişimlerden birisi İngiliz grup Soft Machine tarafından yapılmıştır. Mike Ratledge'in agresif elektronik klavye çalış stiliyle öne çıkan Soft Machine hem rock hem de cazın en uzak noktalarını keşfetmiş, tarzından ödün vermeyen bir müzik markası üretmiştir. Önde gelen diğer İngiliz caz-rock müzisyenleri arasında gitarist Philip Catherine ve davulcu Bill Bruford gibi isimler sayılabilir. Popüler progresif rock grubu Yes üyesi olan Bruford, İngiliz gitarist Allan Holdsworth ve Amerikalı basçı Jeff Berlin'in yer aldığı grupla birlikte sahne almış ve kayıt yapmıştır. Jeff Berlin ve Allan Holdsworth gibi müzisyenler de kendi liderlik ettikleri gruplarla fusion müziğinin önemli temsilcilerinden olmuşlardır.

Polonya'nın ünlü caz-rock müzisyenleri arasında basçı/kemancı Micheal Urbaniak, kemancı Zbigniew Seifert ve şarkıcı Ursula Dudziak sayılabilir. Dudziak sıklıkla sesini bir enstrüman gibi kullanmış ve synthesizer'ların ve elektrikli gitarların etkileyici ses taklitlerini üretmiştir. Norveç'te gitarist Terje Rypdal, John McLaughlin'in enstrümantal yaklaşımını serbest caz ve modern müzik öğeleriyle birleştirmiştir. Önceleri Django Reinhardt'ın stilini “tekinsiz biçimde taklit eden dahi çocuk” olarak ün kazanan Fransız gitarist Bireli Lagrene, basçı Jaco Pastorius ile turneye çıkmış ve kayıt yapmıştır. İsveçli klavyeci Jacob Magnusson ve Focus grubundan Hollandalı gitarist Jan Akkerman bu dönemdeki diğer önemli Avrupalı caz rock müzisyenleri arasındadır.

Bir başka zikredilmesi gereken isim trompetçi ve flugelhorn icracısı Eddie Henderson, ilk kez Herbie Hancock'un grubunda ismini duyurmuş, psikiyatristliği ve müzisyenliği aynı anda yürütebilmiş farklı bir kimliktir. Akustik müziğe dönüş yaptığı 1990'lı yıllara kadar farklı caz-rock oluşumlarında çalışmıştır. 17 yaşındayken Miles Davis ile bir konserde birlikte çalmış ve fusion yolunda kendisinden oldukça etkilenmiştir. Mwandishi grubunda bir süre çalıştıktan sonra *Realization* ve *Inside Out* albümleriyle fusion dünyasında başarılı bir giriş yapmıştır. Bu albümlerde Davis ile de çalışmış olan Herbie Hancock, Bennie Maupin, Alphonso Johnson, Harvey Mason gibi müzisyenler de yer almıştır.

Hal Harper 70'lerde *The Guerilla Band* adındaki ilk caz-rock albümünü kaydettikten sonra Tony Williams'ın da yer aldığı *Now Hear This* albümüyle fusion müziğinin sınırlarını zorlamıştır. 1980'lerde piyanist Steve Kahn, basta Anthony Jackson gibi tecrübeli müzisyenlerle *Modern Times* albümünü kaydetmiştir. Bir diğer fusion müzisyeni George Duke *Feel* albümüyle Frank Zappa, Flora Purim; ve Davis ile başarılı yıllar geçirmiş perküsyoncu Airto Moreira gibi hem caz hem de rock dünyasının tanınmış isimlerini aynı albümde bir araya getirmeyi başarmış ve albümü ile başarı kazanmıştır.

Davulcu Horacee Arnold 1974'te Columbia'dan çıkarttığı ikinci albümü *Tales of the Exonerated Flea* ile fusion müziğinin en şaşalı döneminde ses getiren bir diğer füzyoner olmuştur. Albümde gitarist John Abercrombie ve klavyeci Jan Hammer gibi isimler Horacee'ye eşlik etmişlerdir. Genelde funk ve soul janrlarında başarılı yapıtlarıyla bilinen George Benson, 1971 yılında *Beyond the Blue Horizon* ile fusion müziği denemelerine katılmış fakat ardından yine hâkim olduğu soul-funk R&B türüne geri dönüş yapmıştır. Kısa süren fusion dönemine karşın Benson bu album ile fusion müziğinin ses getirmesine katkıda bulunmuştur.

5.3 MILES'IN MİRASININ YENİ NESLİ

Bitches Brew albümünün 2003 yılında, çıkışından yaklaşık çeyrek yüzyıl sonra Amerika Kayıt Endüstrisi Birliği (Recording Industry Association of America) tarafından bir milyon satışa karşı gelen platin sertifika alması yeni bir dinleyici dalgasına işaret

etmektedir. Bir yandan onun başarısından istifade etmekten vazgeçmiş gruplar ve *Bitches Brew* albümünde yer alan müzisyenler diğer projelere taşınırken, Miles gibi olmayı denemeyen ya da “kazanan bir formül” arayışında olmayan; ancak onun stilini ve mevcudiyetini arayan pek çok müzisyenin varlığından söz edilebilir. Dikkat çeken başka bir konu Davis’in izlerini taşıyan çok çeşitli müziklerin var oluşu ve bu müzisyenlerin kendisinden ve müziğinden almış, devşirmiş oldukları elementlerdir.

Bitches Brew ve dönemin diğer Davis albümlerinin rap ve hip-hop’un zemin bulmasına yardım ettiği ileri sürülebilir. Seksenlerden beri bu kayıtlardaki *beat*’ler, bas partiyonları ve diğer enstrümantal segmentler hip hop sanatçıları tarafından sayısız kez örneklenmiş, döngüleştirilmiş ve dönüştürülmüş, böylece bu tür için bir kaynak, iskelet, hattâ ilk yapıyı sağlamıştır. Örneğin, *Bitches Brew* albümündeki bas motiflerine benzer bölümler Mobb Deep, the Roots, House of Pain ve Heavy D&the Boyz gibi isimler tarafından kullanılmıştır. Bu sanatçılar, rap ve hip-hop’un temel özellikleri haline gelen Davis’in *staccato* ile bağlı ritim odaklı müziklerinden esinlenmişlerdir.

Davis’in diğer füzyon eylemlerinin yanı sıra sunduğu performansların virtüözlüğü ve düzenlemelerin karmaşıklığı, *Bitches Brew*’in agresifliğini ve kışkırtıcılığını albümleri *Frances the Mute* (Schafer 2013) için model alan Mars Volta gibi progresif metal girişimlerinin de başat etkileyicisi olmuştur. Florida çıkışlı death metal grubu Atheist 1988 yılında vokalist/gitarist Kelly Shaefer, gitarist Rand Burkey, basçı Roger Patterson ve davulcu Steve Flynn tarafından kurulmuştur. Grup 1991 yılında *Unquestionable Presence* ve 1993 yılında *Elements* albümlerinde aksak ritimli davullar, değişen tartımlar, enstrümantal kısımlar, akustik *break*’ler ve Latin ritimleri içeren iki albüm çıkarmıştır. Aynı elementlerin belirleyici olduğu ses örgüsüyle İsveçli heavy metal grubu Meshuggah da, 1995 yılında çıkardığı *Destroy Erase Improve* albümünde hızlı tempolu death metal, thrash metal, progresif metal ve caz füzyon öğelerini birleştirmesiyle uluslararası alanda ilgi çekmiştir.

Cynic 1993’de çıkardığı *Focus* albümünde caz-rock’tan etkilenen deneysel progresif death metal’in ile karmaşık, alışılmışın dışında, *vocoder* sayesinde robotik vokaller de içeren bir biçimini kaydetmiştir. Grup albümden kısa süre sonra dağılmış, 2006 yılında

gitarist/vokalist Paul Masvidal önderliğinde yeniden birleşmiş ve Mahavishnu Orkestrası'nın *Meeting of the Spirits* eserini yeniden yorumlamıştır. Nusrat Fateh Ali Khan, Les Mystere de voix Bulgares, Fripp & Eno, Ravi Shankar, Alice Coltrane, Ornette Coleman, Debussy ve Schönberg gibi isimlerden etkilenmiş, grubun lideri konumundaki gitarist Masvidal, Davis ile ilgili de şu sözleri söylemiştir (Masvidal ile röportaj, 16.12.2017):

Ben büyük bir Miles hayranıyım. "So What" modal caza olan ilgimi arttıran ilk albüm oldu. Aynı zamanda sideman'lerini de yakından takip ederdim, Bill Evans, Chick Corea, John McLaughlin, Billy Cobham ve diğerleri. Miles her zaman müziği öncelik almıştır ve her zaman zor yolu tercih etmiştir. Sınırları zorlayışı ve bütünlüğü ile beni çok etkilemiştir.

1997 yılında G.I.T (Guitar Institute of Technology)'de eğitimlik yapan, Michael Jackson ile turnelere çıkmış gitarist Jennifer Batten, *Jennifer Batten's Tribal Rage: Momentum* adı altında caz-rock ve "egzotik" seslerin enstrümantal bir karışımı olan çalışmasını yayınlamıştır. Mudvayne grubu da caz-rock'tan, özellikle de basçı Ryan Martinie'den dolayı yoğun biçimde etkilenmiştir. Martinie aynı zamanda Soften the Glare adında funk ve caz öğelerini içeren bir heavy metal grubu kurmuştur.

Bir diğer topluluk, daha ussal/rasyonel, tamamı enstrümantal olan progresif caz füzyon-metal grubu Planet X, Tony MacAlpine, eski Dream Theater üyesi Derek Sherinian ve Tribal Tech'den Scott Henderson ile çalışan Virgil Donati ile birlikte 2000 yılında *Universe* albümünü çıkarmıştır. Grup füzyon stili gitar sololarını ve aksak ritimli davullar ve metal müziğin ağırlığıyla birleştirmiştir. Tech-progresif-füzyon metal grubu Aghora 1995 yılında kurulmuş ve kendi isimlerini verdikleri ilk albümleri *Aghora*'yı 1999 yılında her ikisi de eski Cynic üyesi Sean Malone ve Sean Reinert ile kaydetmiştir. Bir diğer Cynic ilişkili deneysel progresif metal grubu Gordion Knot ilk çıkış albümünü 1999 yılında yayınlamış ve caz füzyondan metale kadar farklı stilleri keşfe çıkmıştır. Özbek progresif caz-rock grubu Fromuz "prog füzyon" olarak tanımlanmıştır. Grup uzun enstrümantal şarkılarda rock füzyondan ve çevresel dünya müziğinden caz ve progresif hard rock tonlarına geçmiştir.

Bu bağlamda müzisyenlerin akustik ve elektrikli enstrümanlar arasında "gidip gelme" yolculukları ya da tarzları açıkça birbirine karıştırmaları artık olağan bir olgu olarak görülebilir. Adı cazın durumu ve etrafındaki tartışmalara iğneli bir gönderme olarak

algılanabilecek fusion grubu Jazz Is Dead, ilk seanslarında kaynak olarak kullandıkları psikedelik rock grubu Grateful Dead'in repertuarıyla da kelime oyunu yapmaktadır. Piyoano triosu the Bad Plus, Black Sabbath'ın *Iron Man* yapıtını yeniden yorumlamış ve bir ironi peşinde olmadıklarını, niyetlerinin samimî bir hürmet olduğunu ifade etmiştir. (Kaldı ki grubun diğeri bir çalışması, İgor Stravinski'nin *İlkbahar Ayini*'nin trio yorumudur.) Caz piyanisti Brad Mehldau'un Radiohead'ın beyaz perde için bestelediği *Exit Music* şarkısını yeniden işleminin nedeni de "sokaktaki itibar"ını ve pazar payını arttırmak veya reklam yapmak yerine grubun müziğine duyduğu yoğun ilgiden ötürü şeklinde ifade edilmiştir. Benzer şekilde Christian McBride ile çalışan caz piyanisti Christian Sands, Nirvana'nın *Smells Like Teen Spirit* eserini akustik caz tınısı ile rock ritmi ve strüktürünü ekleyerek farklı bir yorum olarak sunmuştur. (Sands ile görüşme 28 Mart 2018)

Heavy metal grubu Testament'in kurucu üyesi Alex Skolnick, Kiss grubunun *Detroit Rock City*, Judas Priest'in *Electric Eye* ve Rush'ın *Tom Sawyer* gibi hard rock standartlarını caz çerçevesinde işlemiş ve caz-rock eserlerine dönüştürmüştür. Orijinal hâllerine aşına olmayan dinleyiciler Skolnick'in daha eski bir dönemin bilinmeyen caz bestelerini yeniden ortaya çıkardığını düşünebilir. Hancock'un hem füzyon klavyecisi hem de caz piyanisti olarak "çifte kariyerine" benzer şekilde Skolnick, heavy metal ve caz alanlarında çalışmalarını sürdürmektedir.

Miles Davis'in 80'lerin genel sonik aurasını yansıttığı *Tutu* albümünün multi-enstrümantalistliğini ve aynı zamanda müzikal produktörlüğünü üstlenen Marcus Miller ise 2011 yılında trompetçi Christian Scott, alto saksofoncu Alex Han ve davulcu Louis Cato ile "Tutu yılları"na gönderme yaparak *Tutu Revisited* adındaki albümünü yayınlamıştır.

2007 yılında McLaughlin, 4th Dimension grubuyla turneye çıkarak caz-rock geçmişini yenilemiştir. Pat Metheny, Allan Holdsworth, CAB, Vital Information ve daha birçok müzisyen ve grup füzyon müziğini icra etmeye devam etmiştir. Piyanist Robert Glasper'in hip-hop ve rock'u caz ile bir araya getirmesi; trompetçi Roy Hargrove'ın progresif funk grubu RH Factor, başçı Christian McBride'in *elektronika*, geleneksel

füzyon ve funk alanlarına giren eklektik denemeleri, piyanist Hiromi Uehara'nın *stride* piyano, funk, bebop ve progresif rock ile uğraşması, tenor saksofoncu Joshua Redman'ın füzyon grubu Elastic Band, bunun sesli kanıtları olarak görülebilir.

Füzyonun etkileri, “yüksek” ve “düşük” kültürlerin arasında “bulanıklaşan” sınırlarda, genişleyen boşluklarda ve şu anki popüler müzik trendlerinin sergilendiği türlerin, deneyimlerin ve geleneklerin kırılan merkezlerinin altında varlığını sürdürmektedir. Öte yandan füzyon müzisyenlerinin çeşitliliği özsel olarak ifade edilen, “özgün” farklılıktan ayırma girişimleri, çağdaş müzik yaşamında küresel ve yerel kesişimi idrak edilirken iyiden iyiye belirginlik kazanmaktadır.

Bunun tanınmış, olgun bir örneği olarak Radiohead grubu verilebilir. *Ok Computer*, Radiohead'in 1997 yılında piyasaya sürdüğü oldukça fazla ses getiren bir albümüdür. Grubun orta derecede başarılı iki kaydının ardından çıkan *OK Computer* tüm dünyada yedi milyondan fazla kopya satmış, grubu küresel sahneye tanıtarak yapılmış en iyi albümlerden birisi olarak değerlendiren eleştirmenlerin büyük takdirini toplamıştır. Miles Davis'in *Bitches Brew* albümünden ilham alan *OK Computer*, “organize bir kaos” etkisi yaratmak üzere yapılan bir çalışma olarak görülebilir. Grup *Bitches Brew*'daki karmaşık atmosferi ve kargaşayı, birden fazla piyanonun, davulcuların, basların büyük ve cesur sesini kabullenmiş ve kendi kayıtlarında da albümün özünü yakalamaya çalışmıştır. Hem Davis hem de Radiohead çıkış koşullarında hiç de ticarî olmayan ama aynı zamanda kitlelere çekici gelen bir şey yaratmıştır. Her ikisi de geride, daha önce gidilmemiş alanlara girdiği için güvenilir ve başarılı kabul edilen işler bırakmıştır. Ayrıca Davis gibi Radiohead de kendilerine meydan okumaya devam edip kendilerinden önce gelenlerden giderek uzaklaşan albümler yayınlamıştır. Grubun gitaristi Jonny Greenwood, *Bitches Brew* ve Miles Davis için şu cümleleri kullanmıştır⁸⁵:

Kibirli kafalarımızla, OK Computer albümünde Miles Davis olmaya çalıştığımız çok açık. Bizden kimsenin trompet çalmamasına rağmen o albümün (Bitches Brew) hevesi ve motivasyonu ile girdik kayıda ve bununla sonsuza kadar gidebilirdik.

Benzer şekilde grubun *Kinetic* (2001) albümü boyunca *Miles Runs the Voodoo Down* döngüsü ve aurası duyulabilir.

⁸⁵ Bkz. <https://consequenceofsound.net/2016/06/jonny-greenwood-talks-a-moon-shaped-pool-radioheads-ever-changing-setlists-talking-heads-and-more-listen/> [erişim tarihi 14.04.2018]

Caz füzyon öğelerini birleştiren bir diğer son dönem füzyon grubu ise grubun iki lideri Mark King ve Mike Lindup'un ilk tanıştıklarında (1979) ortak müzikal zevklerini (Miles Davis, John McLaughlin, Keith Jarrett ve Jan Hammer) keşfetmeleri üzerine kurulmuş Level 42'dur. 1985 yılında tamamıyla ticarî kaygı ile piyasaya sürüldüğü iddia edilebilecek *World Machine* albümünden sonra grup, bir süre *sophisti-pop* ve dans-rock janrında müzikal kariyerlerini sürdürmüştür. 1988 yılından sonra *Staring at the Sun* albümüyle Caz-Rock'a tekrardan sert bir dönüş yapmış olan Level 42, özellikle başçı Mark King'in *thumb-slap* bas tekniği ve Wally Badarou'nun synthesizer süslemeleriyle grubun tınısını belirginleştirmiştir.

Henry Kaiser ve trompetçi Wadada Leo Smith ise Miles Davis'in 1970-1975 arasındaki müziğinde göndermek yaparak 1998 yılında "*Yo Miles!*" adında bir albüm yayınlamıştır. Albümde dönemin deneyimli rock ve "avangart" müzisyenleri Nels Cline ve Elliot Sharp'ın yanı sıra başçı Michael Manring, saksofoncu Oliyemi Thomas ve orgcu John Medeski eşlik etmiştir.

Miles Davis'in 1973-75 arasında *Get Up with It*, *Agharta*, *Pangaea*, *Dark Magus* ve *The Complete On the Corner Sessions* albümlerinde eşlik eden gitarist Pete Cosey ise Burnt Sugar adlı bir fusion-funk grubunda gitar çalmıştır. Grubun en iddialı parçalarından *The Rites*, Stravinski'nin *Le Sacre de Printemps (İlkbahar Ayini)* yapıtına gönderme niteliğinde avangart-rock tarzında bir çalışmadır (Freeman 2005, ss. 210-211).

6. SONUÇ

Bugünün perspektifinden bakıldığında caz-rock türünün caz müziği üzerindeki gelişimin etkilerini görmek oldukça kolay olacaktır. Geleneksel cazın farklı ve “karşıt” müziklerin elementlerini absorbe etmeye uygun bir doğası olduğunu ve bunu tamamen bir doku kaynaşması yaşayarak gerçekleştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Caz-rock’ın müzikal ve etnik kökenleri bir araya getiren ilk ve cazın en büyük alt dalı olduğu da dikkat çekici bir gerçektir ve bu konuda Miles Davis’in öncülüğü tartışılmazdır.

Miles Davis müzik kariyeri boyunca sürekli olarak dünyadaki caz pratiklerini sorgulamış ve birtakım vurgularla yenilenmesi için çeşitli alternatifler önermiştir. Davis’in diğer caz-dışı müzik türlerine (R&B, rock, soul, klasik, etnik) dair keskin algısı onun caz geleneğine uygulanabilecek unsurları keşfetmesini sağlamıştır. Müzikal ifadesini genişletmek için bir araya getirilebilecek unsurlar konusunda önyargıları olmadığından Davis için beklenmedik şeyleri tanıtmak ve onları caz formatında işler hale getirmek doğal bir edim olmuştur. Davis müziğinde zaman zaman, daha önce caz müziği açısından aykırı olduğu düşünülen unsurları cesaretle kullanmıştır. Bunlar arasında ritim, uyum, biçim, ses öbekleri, tematik materyalin işlenmesi, kayıt süreci, post prodüksiyon düzenleme ve prodüksiyon sayılabilir.

Davis’in caz topluluklarından ziyade rock müziğiyle ilintili olan enstrüman ve topluluklara yönelmesi caz eleştirmenleri tarafından yeni trendlerin peşinde koştuğu gerekçesiyle (bazı durumlarda ilkesizlik olarak görülerek) sert eleştirilere maruz kalmıştır. Davis’in gösterişli gardrobunu ve elektrikli müziği arasında paralellik kuran eleştirmenler, onu 1960’ların sonlarındaki karşı-kültür gençlik hareketleriyle özdeşleştirmiştir. Fakat Davis’in bıraktığı miras geçmişte yapılan diğer yaratıcı kararlar gibi, bunun yeni dinleyicide yarattığı cazibeden daha çok değişmekte olan bir dünya görüşünü yansıtan bir kendini ifade ediş biçimi sunmaktadır. Benzer şekilde, yeni tınılarla denemeler yapmaya olan ilgisi yeni dokusal çeşitlemeler; elektro-akustik olanaklardan yüksek ses şiddetleri ve frekansların baskın gücüne kadar henüz keşfedilmemiş seslere Davis’e ve diğer müzisyenlere modern zamanların deneysel müzik arayışında yeni kapılar açmıştır.

Miles Davis'in sanatında ritüel alanının yaratılması ve bu alanda hareketlere fonksiyonel, iletişimsel ve bu nedenle müzikal bir kelime dağarcığı oluşturmaya yetecek kadar sembolik güç verilebilmesi; bilginin ve bu sanatsal anlayışın kişiden kişiye aktarılmasını vurgulamıştır. Bu gelenekteki konumu ve kişiliği, yeteneği ve sanatsal ilgileri onu, doğaçlama performansın sorunlarına ve deneysel olasılıklarına karşı eşsiz biçimde bireysel çözümlerin peşinden gitmeye itmiştir. Miles Davis geniş bir kesim tarafından 20. Yüzyılın en önemli müzisyenlerinden birisi olarak kabul edilmektedir; bebop, hardbop ve füzyon janrları gelişimine öncü ya da yardımcı olduğu caz hareketlerinden sadece bazılarıdır. Yol boyunca karizması, profesyonelliği, yenilikçi teknikleri ile müzisyen nesillerini etkilemiştir. Bu müzisyenlere kendi başlarına etkili ve başarılı kariyerlerine devam eden grup üyeleri de dahil olmuştur.

Sonuç, Davis için tanıdık ve alışılmadık ses düzeniyle harmanlanan; öte yandan bazı cazseverlerin ve eleştirmenlerin tepkiyle yaklaştığı farklı, birbiriyle ilgisi olmayan müzik deyimlerini bir araya getiren ve geleneksel tür sınırlarına meydan okuyan, stilistik açıdan melez, yeni bir müzik olarak tanımlanabilir. Denemelere verilen tepki, Davis ve müzisyenlerinin ortaklaşa oluşturduğu ve birbirlerinin müziğine karşılık vermek için tasarladıkları çeşitli yeni müzik stratejilerinde ve bunları gerçekleştirdikleri ortamlarda kenetlenmelerini pekiştirmiştir. Bu çalışma, Davis bu güçlü içgüdüsünü daha uzun yıllar boyunca, bu medeniyeti kurdukları grup üyeleriyle birlikte beslemiş, avangart cazla uğraşan müzisyenlerle paylaşmış olduğu gibi, artlarından gelen kuşaklara da ulaştırma umudunu taşımaktadır.

Bu çalışmada hem nicel (Miles Davis ve topluluklarında çalan müzisyenlerden örneklerle) hem de nitel yöntemler (caz-rock tarihi ve türün gelişimi üzerine kapsamlı bir kaynakça) kullanılmıştır. Bu çalışma, Miles Davis'in caz-rock türünü oluşturma ve geliştirmeye katkısı ve Miles Davis'in getirdiği yenilikçi unsurların objektifinden türün çağdaş gelişiminin analizi açısından Türkiye'de yenice bir yaklaşıma—Caz Araştırmaları (*Jazz Studies*) disiplinine—katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ake D., Garrett C. & Goldmark D. (Eds), 2012. *Jazz/not jazz. The music and its boundaries*. University of California Press.
- Auner, J., 2013. *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries (Western Music in Context: A Norton History)*. W. W. Norton & Company.
- Belden, B., 1998. Session by session analysis. *The complete Bitches Brew sessions*. Sony.
- Belden, B., 2001. Creating In a Silent Way. *The complete In a Silent Way sessions*. Sony.
- Belz, C., 1969. *The story of rock*. New York: Oxford University Press.
- Berendt, J., 1975. *The jazz book: from New Orleans to rock and free jazz*. New York: L.Hill.
- Brackett, D., 2005. *The pop, rock, and soul reader*. New York: Oxford University Press.
- Brennan M. & Frith S. (Eds), 2017. *When genres collide: Down Beat, Rolling Stone, and the struggle between jazz and rock (Alternate takes: critical responses to popular music)*. New York: Bloomsbury.
- Carner, G., 1996. *The Miles Davis companion*. New York: Schirmer Books.
- Carr, I., 1992. *Keith Jarrett: the man and his music*. New York: Da Capo.
- Carr, I., 1998. *Miles Davis: the definitive biography*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Chambers, J., 1998. *Milestones: the music and times of Miles Davis*. New York: Da Capo Press, 1998.
- Coleman, K., 2014. The Second Quintet?: Miles Davis. The jazz avant-garde and change, 1959-68. *Dissertation*. Stanford University.
- Cook, R., 2005. *It's about that time: Miles Davis on and off record*. New York: Oxford University Press.
- Cooke, M., 2017. *Pat Metheny: the ECM years, 1975-1984*. Oxford University Press.
- Coryell, J. & Friedman, L., 2000. *Jazz-rock fusion: the people, the music*. Hal Leonard Corporation.
- Covach, J., 2000. Jazz-rock? Rock-jazz? Stylistic crossover, *Late 1970s American progressive rock in expression in pop-rock music: a collection of critical and analytical essays*, pp. 113-34, Everett W. (Ed). New York: Garland.

- Davis, S., 30 March 1972, Mahavishnu's inner flame mounts. *Rolling Stone*, s. 22.
- Davis, M. & Troupe Q., 1989. *Miles: the autobiography*. New York: Simon & Schuster.
- Davis, M., 2003. *Miles Davis real book*. Hal Leonard.
- Fellezs, K., 2011. *Birds of fire: jazz rock, funk and the creation of fusion*. Duke University Press.
- Freeman, P., 2005. *Running the Voodoo Down: The Electric Music of Miles Davis*. San Francisco: Backbeat Books.
- Gluck, B., 2012. *You'll know when you get there: Chicago Herbie Hancock and the Mwandishi Band*. Chicago, IL: University of Press.
- Gluck, B., 2016. *The Miles Davis lost quintet and other revolutionary ensembles*. University of Chicago Press.
- Grella, G., 2015. *Miles Davis' Bitches Brew*. Bloomsbury Academic.
- Gridley, M., 1994. *Jazz styles – history and analysis*. 5th Edn., New Jersey: Prentice–Hall.
- Gridley, M., 2006. *Jazz styles: history and analysis*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice–Hall.
- Holt, F., 2007. *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kelly, R., 2012. *Africa speaks, America answers: modern jazz in revolutionary times*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kirchner, B., 1997. *A Miles Davis reader*. London&Washington: Smithsonian Institution Press.
- Kostka, S., 2006. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Prentice Hall.
- Latham A., 2011. *The Oxford companion to music*. Oxford University Press.
- Lajoie, S., 2003. *Gil Evans & Miles Davis: historic collaborations: an analysis of selected Gil Evans works, 1957-1962*. Rottenburg am Neckar: Advanced Music.
- Lesh, P., 2006. *Searching for the sound: my life with the grateful dead New York*. Bay Back Books.
- Lopes, P., 2002. *The rise of a jazz art world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lucas, S. 2014. Triple Synthesis. *Thesis*. Toronto: York University.
- Maher, P. & Dorr, M., 2008. *Miles on Miles: interviews and encounters with Miles Davis (Musicians in their own words)*. Chicago: Chicago Review Press.
- Mercer, M., 2004. *Footprints: the life and work of Wayne Shorter*. New York: Penguin.

- Milkowski, B., 2003. Miles' rock manifesto. *The Complete Jack Johnson Sessions*. Sony.
- Miller, J., 2000. *Flowers in the dustbin: the rise of rock and roll, 1947-1977*. Touchstone.
- Mitchell, J., 2014. Shorter stories: the music and life of Wane Shorter. *Dissertation*. Newark: State University of New Jersey.
- Moorefield V., 2005. *The producer as composer: shaping the sounds of popular music*. Cambridge: MIT Press.
- Murphy, C., 2002. *Miles to go*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Smith, K., 1996. *Popular music in theory: an introduction*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
- Negus, K., 1999. *Music genres and corporate cultures*. London: Routledge.
- Nicholson, S. 1998. *Jazz-rock: a history*. New York: Schirmer.
- Pond, S., 2006. *Head Hunters: the making of jazz first platinum recording*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Porter, E., 2001. It's about that time: the response to Miles Davis's electric turn, *Miles Davis and American culture*, ss. 134-145, Early G. (Ed.). Saint Louis: Missouri Historical Society Press.
- Potash C. (Ed), 1996. *The Jimi Hendrix companion: three decades of commentary*. New York: Schirmer.
- Robinson, R., 1971. *Electric rock*. New York: Pyramid Books.
- Rollins, S., 2012. *Miles Davis: the complete illustrated history*. Voyageur Press.
- Sales, G., 1992. *Jazz: America's classical music*. New York: Da Capo Press.
- Sermet, C., 1990. *Cazın icinden*. Pan Yayincilikeryly.
- Shadwick, K., 2012. *Jimi Hendrix: the musician*. San Francisco: Backbeat.
- Shipton, A. 2001. *A new history of jazz*. London and New York: Continuum.
- Stump, P., 2000. *Go ahead John: the music of John McLaughlin*. London: SAF.
- Svorinich, V., 2015. *Listen to this. Miles Davis and Bitches Brew*. University Press of Mississippi.
- Szwed, J., 2002. *So What: the life of Miles Davis*. New York: Simon & Schuster.
- Tanner, P., Megill, D. & Gerow, M., 2001. *Jazz*. 9th edn. New York, London, Sydney: McGraw-Hill Higher Education.
- Tingen, P., 2001. *Miles beyond – the electric explorations of Miles Davis, 1967–1991*.

New York: Billboard Books.

Tomkins, L., 1970. The classic interview: Miles Davis. *Crescendo International* s. 28
1970

Tomlinson, G., 1992. Cultural dialogic and jazz: a white historian signifies, *Disciplining
music: musicology and its canons*, pp. 79–82, Bergeron K. & Bohlman P. (Eds).
Chicago: University of Chicago Press.

Waksman, S., 1999. *Instruments of desire: the electric guitar and the shaping of musical
experience*. Cambridge: Harvard University Press.

Walser, R., 1993. *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal
music*. Middletown: Wesleyan University Press.

Weiskopf, W. & Ricker, R., 1993. *The augmented scale*. Jamey Aebersold.

Waters, K., 2011. *The studio recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68*. New
York: Oxford University Press.

Süreli yayınlar

- Albertson, C., 27 November 1971. The unmasking of Miles Davis. *Saturday Review*, ss. 67-69, 87.
- Barrett, S., 2001. Classical music, modal jazz and the making of Kind of Blue. *Dutch Journal of Music Theory*, **16** (1), ss. 53-63.
- Bangs, L., 15 November 1969. Miles Davis: In a Silent Way. *Rolling Stone*, [online] <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/in-a-silent-way-19691115> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Batey, A. 12 April 2017. Miles Davis – 10 of the best. *The Guardian*. [online] <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2017/apr/12/miles-davis-10-of-the-best> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- BBC News*. 6 October 2013. In pictures: 1970 photos and memories. [online] <http://www.bbc.com/news/uk-england-hampshire-24413373> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Berg, C., 15 June 1978. John McLaughlin: evolution of a master. *Down Beat*, s. 26.
- Bourne, J., 1 May 1969. Review of Blood, Sweat, and Tears. *Down Beat*, s. 20.
- Bourne, M., 8 June 1972. The magic of Mahavishnu, *Down Beat*, s. 14.
- Brooks J., 21 January 1971. Herbie Hancock: into his own thing. *Down Beat*, s.14.
- Brown, R., August 1971. Review of Jack Johnson. *Jazz Journal*, August, ss. 30-31.
- Carr, I., 22 January 1972. Is jazz a dirty word? *Melody Maker*, s. 26.
- Cole, B., 15 April 1971, Caught in the act: Miles Davis as Wesleyan University. *Down Beat*, s. 28.
- Cox, P., 28 May 1970. Tony Williams: an interview scenario, *Down Beat*, s. 12.
- Demicheal, D., 13 December 1969. Miles Davis: the Rolling Stone interview. *Rolling Stone*, [online] <https://beatpatrol.wordpress.com/2008/09/23/don-demicheal-miles-davis-the-rolling-stone-interview-1969/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Ephland, J., May 1989. Tony Williams: still, the rhythm magician, *Down Beat*, ss. 16-17.
- Flanagan B., January 1985. Herbie Hancock: a man for all seasons. *Musician*, s. 8.
- Fordham, J., 28 February 2008. Teo Macero. *The Guardian*. [online] <https://www.theguardian.com/music/2008/feb/28/jazz.urbanmusic> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].

- Fordham, J., 2 November 2009. 50 great moments in jazz: birth of the cool. *The Guardian*, [online] <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/nov/02/birth-cool-jazz> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Fox, C., 16 May 2014. The art of noise: how music recording has changed over the decades. *The Guardian*. [online] <https://www.theguardian.com/music/2014/may/16/music-recording-science-museum-christopher-fox> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Garcia A., A history of jazz-rock fusion. [online] <http://liraproductions.com/jazzrock/htdocs/histhome.htm> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Gibbs, V., 29 January 1976. Tony Williams: report on a musical lifetime. *Down Beat*, ss. 13-15.
- Giddins G., 26 October 1972. Review of I Sing the Body Electric. *Down Beat*, ss. 30-31.
- Gleason, R., 19 December 1969. On the town: exciting directions for Miles Davis. *San Francisco Chronicle*, s. 41.
- Grella, G., 27 January 2016. The forgotten man: Teo Macero and Bitches Brew. *Newmusic*. [online] <https://nmbx.newmusicusa.org/the-forgotten-man-teo-macero-and-bitches-brew/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Hall, G., 18 July 1974. Miles: today's most influential contemporary musician. *Down Beat*, ss. 18-21.
- Hall, G., 19 July 1974. Teo . . . the man behind the scene. *Down Beat*, ss. 13-15.
- Heckman, D., 21 October 1965. Herbie Hancock: watermelon man. *Down Beat*, s. 18.
- Hancock, H., 7 May 2014. Herbie Hancock: innovation and new technologies. *Open Lecture*. Harvard University: Mahindra Humanities Center. [online] <https://www.youtube.com/watch?v=rUUVaOkUcS0> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Hurwitz, R., June 1972. John McLaughlin's immaculate conception. *Creem*, ss. 8-10.
- Jet*, 7 January 1971, Miles Davis rips record firm for bias, s. 59.
- Johnson, D., 24 November 2015. First fusion: jazz-rock before Bitches Brew. *Indiana Public Media*, [online] <https://indianapublicmedia.org/nightlights/fusion-jazzrock-bitches-brew/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].

- Kevin F., 2008. Emergency! Race and genre in Tony Williams's lifetime. *Jazz Perspectives*, **2**(1), ss. 1-27.
- Korall, B., 7 June 1973. Extending beyond Mahavishnu. *Down Beat*, ss. 16-18.
- Lee, I., 1997. Interview with Teo Macero. *Perfect Sound Forever*, [online] <http://www.furious.com/perfect/teomacero.html> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Lynch, J., 2012. Where have I known this before? An exploration of harmony and voice leading in the compositions of Chick Corea. *Thesis*. Graduate College of Bowling Green State University.
- Lyons, L., November-December 1975. Herbie Hancock: keyboard wizard. *Contemporary Keyboard*, ss. 48-51.
- Marsh, D., 1971. Review of Jack Johnson. *Creem*, September. ss. 56-21.
- Merod, J., 2001. The question of Miles Davis. *Boundary*, **28** (2), ss. 57-103.
- Milkowski, B., 9 January 2000. The genres: Bill Milkowski on fusion. *JazzTimes*, [online] <https://jazztimes.com/features/the-genres-bill-milkowski-on-fusion/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Milkowski, B., 2003. Fusion: the vaunted f-word: from where did it come? And more importantly, where is it going? *Jazziz*, **20** (3), ss. 28-31.
- Morgenstern, D., 29 June 1967. A message to our readers. *Down Beat*, s. 2.
- Murphy, B., June 2007. Tapes 'n' tapes. *Remix Magazine*. [online] http://remixmag.com/production/tips_techniques/teo_macero_interview/ [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- New York Times*, 6 June 2012. Pete Cosey, guitarist with Miles Davis, dies at 68. [online] <http://www.nytimes.com/2012/06/06/.../pete-cosey-guitarist-with-miles-davis-dies-at-68.html> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Palmer, B., 20 January 1972. Review of Live-Evil. *Rolling Stone*, ss. 50-52.
- Palmer, B., 14 November 1991. Miles Davis: the man who changed music. *Rolling Stone*, [online] <https://www.rollingstone.com/music/news/miles-davis-the-man-who-changed-music-19911114> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Point, M., 1997. Tony Williams: the final interview. *Down Beat*, s. 9.
- Primack, B., 17 May 1979. Herbie Hancock: chameleon in his disco phase, *Down Beat*, s. 17.

- Reich, H., 29 September 1991. Jazz trumpet legend Miles Davis dies. Chicago Tribune. [online] http://articles.chicagotribune.com/1991-09-29/news/9103140276_1_miles-dewey-davis-iii-mr-davis-chicago-jazz-festival [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Schaffer, J., 26 April 1973. Mahavishnu Apocalypse. *Down Beat*, s. 15.
- Smith, C., 1995. A sense of the possible. Miles Davis and the semiotics of improvised performance. *The Drama Review*, **39** (3), ss. 41–55.
- Smith, J., 2010. Sell it black: race and marketing in Miles Davis's early fusion jazz. *Jazz Perspectives*. **4** (1), ss. 7-33.
- Stanleigh, B., 1969. Moog jazz in the garden. *Audio*, November. s. 8.
- Starr, A., 2011. Issues of indeterminacy, metric modulation and “interference” in an individual compositional practice. *Dissertation*. Conservatorium of music: The University of Melbourne.
- Stephen, B., March 1979. The cultural improvisation of John McLaughlin. *International Musician and Recording World*, s. 23.
- Strongin, D., October 1970. Herbie Hancock. *Jazz and Pop*, s. 21.
- Suber, C., 20 March 1969. The first chorus. *Down Beat*, s. 6.
- Svorinich, V., 2001. Electric Miles: a look at the In a Silent Way and On the Corner Sessions. *Annual Review of Jazz Studies*, **11** (2000-2001), ss. 91-107.
- Tingen, P., 7 October 2017. Miles Davis and the making of Bitches Brew: sorcerer’s brew. The story behind the seminal jazz-rock album Bitches Brew. *JazzTimes*, [online] <https://jazztimes.com/features/miles-davis-and-the-making-of-bitches-brew-sorcerers-brew/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Trigger, V., 19 December 1972. Mahavishnu John McLaughlin. *Guitar Player*.
- Varga, G., 11 November 2001. Radiohead’s jazz frequencies. *JazzTimes*, [online] <http://www.jazztimes.com/articles/20174-radiohead-s-jazz-frequencies> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Veal, M., 2009. Miles Davis, the complete On The Corner session. *Jazz Perspectives*, **3** (3), s. 268.
- Ward, E., 10 August 1968. Electronic roll. *Rolling Stone*, s. 17.
- West, H., 13 March 1969. Black tune. *The Washington Post*, ss. 1,9.
- Williams, R., 7 February 1970. Jazz/Rock: a personal opinion. *Melody Maker*, s. 15.

Williams, R., 13 June 1970. What made Miles Davis go pop? *Melody Maker*, s. 21.

Williams, R., 29 August 1970. Herbie: jazz, jingles and rock. *Melody Maker*, s. 24.

Williams, R., 14 November 1970. Jazz sets the pace. *Melody Maker*, s. 33.

Woodward, J., March 1987. John McLaughlin's life in the Emerald Beyond. *Musician*,
Mart 1987

Underwood, L., 21 June 1979. Tony Williams: aspiring to a lifetime of leadership.
Down Beat, s. 15.



Diğer Yayınlar

- Booth, T., 2015. From Columbia Studio B to Carnegie Hall: the studio-to-stage creative trajectory in the fusion jazz of Miles Davis. *Thesis*. Massey University and Victoria University of Wellington.
- Calic, R., 2006. Jazz rock fusion. Surviving four decades and counting. *Jazz Rock World*. [online] <http://www.jazzrockworld.com/jazzrockarticle.pdf> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Davis S., 30 March 1972 Mahavishnu's Inner Flame Mountsl. *Rolling Stone*,
- Davis M., 1968. *Filles De Kilimanjaro*. Disc. CS 9750. New York: Columbia.
- Davis M., 1968. *Miles in the Sky*. Disc. CS 9628. New York: Columbia.
- Davis M., 1969. *In a Silent Way*. Disc. CJ 40580. New York: Columbia.
- Davis M., 1972. *On the Corner*. Disc. KC 31906. New York: Columbia 1972.
- Davis M., 1974. *Get Up With It*. Disc. KG 33236. New York: Columbia.
- Davis M., 1977. *Dark Magus*. Disc. Europe: Columbia/Legacy.
- Davis, M., 1970. *Bitches Brew*. Disc. C2J 45077. New York: Columbia.
- Davis, M., 1971. *A Tribute to Jack Johnson*. Disc. KC 30455, New York: Columbia.
- Geslani M., 13 June 2016. Jonny Greenwood talks a moon shaped pool, Radiohead's ever-changing setlists, talking heads, and more — listen. [online] <https://consequenceofsound.net/2016/06/jonny-greenwood-talks-a-moon-shaped-pool-radioheads-ever-changing-setlists-talking-heads-and-more-listen/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Hancock, H., 1973. *Head Hunters*. KC 32731. New York: Columbia.
- Jazz. Fusion. Jazz-Rock. [online] <https://www.allmusic.com/subgenre/jazz-rock-ma0000012014> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Kukkonen J., (2009). Early jazz-rock. The music of Miles Davis, 1967-72. *Dissertation*. Helsinki: Sibelius Academy Jazz Department.
- Light, A., 27 January 2010. *Kind of Blue*. *The all-time 100 albums*. [online] <http://entertainment.time.com/2006/11/02/the-all-time-100-albums/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].

- Lee, L. Teo Macero. *Perfect Sound Forever*. [online] <http://www.furious.com/perfect/teomacero.html> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Madman, 15 January 2017. *Miles Davis*. [online] <http://ethnicelebs.com/miles-davis> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Maral, A., 2010. “20. Yüzyıl Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası,” *Doktora Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- McDermott, J., 1997. Liner notes. Spectrum: The Anthology. Verve, Disc.
- Miles Davis. [online] <https://sites.psu.edu/jlakepassionblog/2016/02/29/miles-davis/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Melvin, A., 2010. The creative symbiosis of composer and performer. An examination of collaborative practice in partially improvised works. *Thesis*. London: Brunel University.
- Miles Davis. Acclaimed music*. [online] <http://www.acclaimedmusic.net/061024/Miles%20Davis.htm> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Morris, C., *Review: Kind of Blue. Yahoo! Music*. [online] <https://www.webcitation.org/5q9T2hGyM?url=http://ca.music.yahoo.com/read/review/12028436> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Pareles, J., 2010. Miles Davis, Trumpeter, Dies; Jazz Genius, 65, Defined Cool. [online] <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0525.html> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Pape P., 2008. *All about jazz: Kind of Blue — review*. [online] <https://www.allaboutjazz.com/kind-of-blue-miles-davis-columbia-records-review-by-philip-b-pape.php> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Radano, R., 1981. A cultural and musical analysis of avant-garde jazz. *Thesis*. Chicago: University of Chicago.
- Schafer, J., 7 February 2013. Deconstructing: the rise, demise and legacy of the Mars Volta. [online] www.stereogum.com/1254741/deconstructing-the-rise-demise-and-legacy-of-the-mars-volta/top-stories/ [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Spice, A., 2016. How Miles Davis pioneered studio editing with On The Corner. *Vinyl Factory*. [online] <https://thevinylfactory.com/features/how-miles-davis-on-the-corner-pioneered-studio-editing/> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].

- Tingen, P., 2001. The making of In A Silent Way & Bitches Brew. *Miles Beyond*. [online] <http://www.miles-beyond.com/iaswbitchesbrew.htm> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- Unterberger, R. *Liner notes for the Free Spirits out of sight and sound*. [online] <http://www.richieunterberger.com/freespirits.html> [erişim tarihi 3 Nisan 2018].
- West, M., 2007. Jazz workshop: in defense of fusion. Part 2 - on the rock side. *Blogcritics*. [online] www.blogcritics.org/archives/2007/06/25/090515.php [erişim tarihi 3 Nisan 2018].

