

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**21. YÜZYIL BAŞINDA DÖNÜŞEN CAZ PRATİKLERİ  
ÇERÇEVESİNDE KONTRBAS İCRASINDA BENİMSENEN  
YAKLAŞIMLAR: TOPLULUK İÇİNDE KONTRBASA  
YÜKLENEN İŞLEVSELLİĞİ EŞLİKÇİLİK-SOLİSTLİK  
DİKOTOMİSİNDE GENİŞLETEN TEMEL ÖĞELER VE  
YENİ İCRA DİNAMİKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

EKİN BİLGİN

İSTANBUL, 2019



T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

**21. YÜZYIL BAŞINDA DÖNÜŞEN CAZ  
PRATİKLERİ ÇERÇEVESİNDE KONTRBAS  
İCRASINDA BENİMSENEN YAKLAŞIMLAR:  
TOPLULUK İÇİNDE KONTRBASA YÜKLENEN  
İŞLEVSELLİĞİ EŞLİKÇİLİK-SOLİSTLİK  
DİKOTOMİSİNDE GENİŞLETEN TEMEL  
ÖĞELER VE YENİ İCRA DİNAMİKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

EKİN BİLGİN

Tez Danışmanı: PROF. DR. H. ALPER MARAL

İSTANBUL, 2019

T.C.

**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ**

Tezin Adı: 21. Yüzyıl başında dönüşen caz pratikleri çerçevesinde kontrbas icrasında benimsenen yaklaşımlar: Topluluk içinde kontrbasa yüklenen işlevselliği eşlikçilik-solistlik dikotomisinde genişleten temel öğeler ve yeni icra teknikleri

Öğrencinin Adı Soyadı: Ekin BİLGİN

Tez Savunma Tarihi: 23/08/2019

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

Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN  
Enstitü Müdürü

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

Yeşim PEKİNER  
Program Koordinatörü

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

Müzikal öğrenim/performans hayatım ve araştırma/tez yazım süresince destek olup gelişimime kalıcı katkılar sağlamış değerli insanlara teşekkürü borç bilirim.

Araştırma ve tez yazım süresi boyunca bütün bilgi birikimi ve tecrübesiyle her türlü desteği sunan ve bu araştırmayı akademik bir çerçevede dahilinde literatüre kazandırma yolunda son derece yardımcı olmuş Prof. Dr. H. Alper Maral'a; bana her zaman dayanak olmuş sevgili babam ve annem Zekeriya ve Ülker Bilgin ile kardeşim Ezgi Bilgin'e; müzikal eğitimimde büyük payı olan Kamil Erdem, Kağan Yıldız, Engin Düzyol'a; bilgi ve tecrübe paylaşımları için saygıdeğer müzik insanları Elvan Aracı, Neşet Ruacan, Tamer Temel, İmer Demirer, Erdem Sökmen'e; tez yazım aşamasında yardımcı ve destek olan Pelin Vatansever ve Şebnem Taşçı'ya; değerli bilgilerini paylaşan Rick Rosato, Metin Kahyaoğlu ve Esra Kayıkcı'ya; ve desteklerini esirgemeyip beni sürekli motive eden bütün dostlarıma teşekkür ederim.

İstanbul, 2019

Ekin BİLGİN

## ÖZET

### 21. YÜZYIL BAŞINDA DÖNÜŞEN CAZ PRATİKLERİ ÇERÇEVESİNDE KONTRBAS İCRASINDA BENİMSENEN YAKLAŞIMLAR: TOPLULUK İÇİNDE KONTRBASA YÜKLENEN İŞLEVSELLİĞİ EŞLİKÇİLİK-SOLİSTLİK DİKOTOMİSİNDE GENİŞLETEN TEMEL ÖĞELER VE YENİ İCRA DİNAMİKLERİ

Ekin BİLGİN

Ses Teknolojileri Türkçe Tezli Caz  
Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper MARAL

Ağustos 2019, 70 sayfa

20. yüzyıl boyunca dönüşen ve özellikle de 2. Dünya Savaşı sonrasında köklü paradigma değişiklikleriyle başlı başına yeni bir anlam kazanan müzik ve müziğin performans pratikleri, bu yüzyılın en önemli müzik atılımlarından biri olan cazda da karşılık bulur. Ardından, bu çalışmada odaklanılan 21. yüzyıla birlikte, bu dönüşüm biraz daha incelererek detaylanmış, özellikle de cazda, topluluk içi işlev paylaşımında geçirgenlikler belirginlik kazanmıştır. Bu süreç, kontrbas icrasının 2000'li yıllarla birlikte edindiği yeni kaliteler ve eşlikçilik – solistlik dikotomisinde kazandığı nitelikler üzerinden irdelenecek; başat icracılar örneğinde, teknik ve müzikal analizlerle destekli çalışmada, özellikle çalım pratiklerine odaklanılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kontrbas, Caz, Doğaçlama, 21. Yüzyıl, Performans

## ABSTRACT

THE ADOPTED APPROACHES IN THE DOUBLE BASS PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THE JAZZ PRACTICES WHICH HAS BEEN TRANSFORMED SINCE THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY. THE BASIC ELEMENTS AND THE NEW PERFORMANCE DYNAMICS WHICH HAS ENLARGED THE FUNCTIONALITY OF THE DOUBLE BASS IN THE ENSEMBLE WITHIN THE ENSEMBLE-SOLOIST DICHOTOMY.

Ekin BİLGİN

Audio Technologies – Jazz

Thesis Supervisor: Prof. Dr. H. Alper MARAL

August 2019, 70 pages

The performance practices of music and music which have been transformed throughout the 20th century and have gained a new meaning with fundamentalist paradigm changes, especially after the Second World War, are found in jazz, one of the most important musical breaks of this century. Then, with this 21st century focus on this study, this transformation was further elaborated, especially in jazz, and permeability in intra-community function sharing became evident. This process will be explored through the qualities gained by the performance of the double bass player during the 2000s and the qualities he gained in the accompaniment - soloist dichotomy; In the case of dominant performers, the study will be focused on the practice of music, especially with the help of technical and musical analysis.

**Keywords:** Doublebass, Jazz, Improvisation, 21st Century, Performance

## İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER .....	ix
1. GİRİŞ .....	1
2. KAYNAK ARAŞTIRMASI .....	2
3. VERİ VE YÖNTEM .....	3
4. CAZ DÖNEMLERİ ODAĞINDA KONTRBAS ÇALIM PRATİKLERİ İNCELEMESİ .....	4
4.1 SWING .....	4
4.1.1 Jimmy Blanton (1919-1942) .....	5
4.1.2 Oscar Pettiford (1922-1960) .....	7
4.2 BEBOP .....	13
4.2.1 Ray Brown (1926-2002) .....	15
4.3 COOL .....	19
4.3.1 Scott LaFaro (1936-1961) .....	20
4.4 HARD BOP .....	23
4.4.1 Charles Mingus (1922-1979) .....	24
4.5 FREE .....	28
4.5.1 Charlie Haden (1937-2014) .....	31
4.6 FUSION/CAZ ROCK .....	35
4.6.1 Yeni Bir Çalgı: Bas Gitar .....	39
5. 21. YÜZYIL .....	41
5.1 21. YÜZYIL CAZ KONTRBASÇILARI .....	43
5.1.1 John Patitucci (1959) .....	43
5.1.2 Larry Grenadier (1966) .....	46
5.1.3 Matt Brewer (1983) .....	49
5.1.4 Rick Rosato (1988) .....	54

<b>5.2 SİNYAL AKIŞINDA KULLANILAN MATERYALLER .....</b>	<b>56</b>
<b>5.2.1 Mikrofon .....</b>	<b>57</b>
<b>5.2.1.1 Schoeps MK41 .....</b>	<b>57</b>
<b>5.2.1.2 Dpa 4099b .....</b>	<b>58</b>
<b>5.2.1.3 AMT S25B .....</b>	<b>59</b>
<b>5.2.2 Pick-up.....</b>	<b>60</b>
<b>5.2.2.1 David Gage The Realist .....</b>	<b>61</b>
<b>5.2.2.2 Fishman Full Circle .....</b>	<b>61</b>
<b>5.2.3 Preamfi.....</b>	<b>62</b>
<b>5.2.3.1 Schoeps CMC 6U.....</b>	<b>62</b>
<b>5.2.3.2 Grace Design Felix .....</b>	<b>63</b>
<b>5.2.4 Amplifikatör .....</b>	<b>64</b>
<b>5.2.4.1 Aguilar DB 751 .....</b>	<b>64</b>
<b>5.2.4.2 Aguilar AG700.....</b>	<b>65</b>
<b>5.2.4.3 GK MB500 .....</b>	<b>66</b>
<b>5.2.5 Kabin.....</b>	<b>66</b>
<b>5.2.5.1 GK NEO 412.....</b>	<b>67</b>
<b>5.2.5.2 Aguilar GS 410 .....</b>	<b>67</b>
<b>5.2.5.3 Aguilar DB 410 .....</b>	<b>68</b>
<b>6. SONUÇ.....</b>	<b>69</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>71</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>76</b>
<b>Ek A.1 Jimmy Blanton on “Body and Soul”, transkripsiyon .....</b>	<b>77</b>
<b>Ek A.2 Oscar Pettiford on “Time To Change Your Town”, transkripsiyon .....</b>	<b>78</b>
<b>Ek A.3 Ray Brown on “How High The Moon”, transkripsiyon .....</b>	<b>82</b>
<b>Ek A.4 Ray Brown on “Corcovado”, transkripsiyon.....</b>	<b>88</b>

Ek A.5 Scott LaFaro on “ <i>Waltz For Debby</i> ”, transkripsiyon .....	91
Ek A.6 Scott LaFaro on “ <i>Alice In Wonderland</i> ”, transkripsiyon.....	96
Ek A.7 Scott LaFaro on” <i>Solar</i> ”, transkripsiyon .....	101
Ek A.8 Charles Mingus on “ <i>Tensions</i> ”, transkripsiyon.....	106
Ek A.9 Charlie Haden on “ <i>Our Spanish Love Song</i> ”, transkripsiyon .....	108
Ek A.10 Charlie Haden on “ <i>Danny Boy</i> ”, transkripsiyon .....	109
Ek A.11 John Patitucci on “ <i>Prelude To A Kiss</i> ”, transkripsiyon .....	110
Ek A.12 Larry Grenadier on “ <i>Sehnsucht</i> ”, transkripsiyon .....	115
Ek A.13 Matt Brewer on “ <i>March</i> ”, transkripsiyon .....	122

## ŞEKİLLER

Şekil 4.1: Jimmy Blanton, Body and Soul.....	6
Şekil 4.2: Jimmy Blanton, Body and Soul.....	6
Şekil 4.3: Jimmy Blanton, Body and Soul.....	7
Şekil 4.4: Oscar Pettiford, Time To Change Your Town.....	8
Şekil 4.5: Oscar Pettiford, Time To Change Your Town.....	9
Şekil 4.6: Oscar Pettiford, Time To Change Your Town.....	9
Şekil 4.7: Oscar Pettiford, Time To Change Your Town.....	10
Şekil 4.8: Oscar Pettiford, Time To Change Your Town.....	11
Şekil 4.9: Oscar Pettiford, Time To Change Your Town.....	11
Şekil 4.10: Ray Brown, Arpeggio Bass Line.....	15
Şekil 4.11: Ray Brown, Walk On.....	16
Şekil 4.12: Ray Brown, Corcovado.....	17
Şekil 4.13: Ray Brown, How High The Moon.....	17
Şekil 4.14: Ray Brown, Corcovado.....	18
Şekil 4.15: Duke Ellington/Ray Brown, This One's For Blanton.....	18
Şekil 4.16: Scott LaFaro, Waltz For Debby.....	21
Şekil 4.17: Scott LaFaro, Alice In Wonderland.....	22
Şekil 4.18: Scott LaFaro, Solar.....	22
Şekil 4.19: Charles Mingus, Tensions.....	25
Şekil 4.20: Charles Mingus, Tensions.....	26

Şekil 4.21: Charles Mingus, Tensions.....	27
Şekil 4.22: Charles Mingus, Tensions.....	27
Şekil 4.23: Charlie Haden, Our Spanish Love Song.....	33
Şekil 4.24: Charlie Haden, Danny Boy.....	34
Şekil 4.25: Charlie Haden, Danny Boy.....	35
Şekil 4.26: Esperanza Spalding: Tiny Desk Concert.....	38
Şekil 5.1: John Patitucci, Prelude to A Kiss.....	45
Şekil 5.2: John Patitucci, Prelude to A Kiss.....	46
Şekil 5.3: Larry Grenadier, Sehnsucht.....	47
Şekil 5.4: Larry Grenadier, Sehnsucht.....	48
Şekil 5.5: Larry Grenadier, Sehnsucht.....	49
Şekil 5.6: Matt Brewer, March.....	50
Şekil 5.7: Matt Brewer, March.....	51
Şekil 5.8: Matt Brewer, March.....	52
Şekil 5.9: Matt Brewer, March.....	53
Şekil 5.10: Schoeps MK41 mikrofon kapsülü.....	58
Şekil 5.11: Schoeps MK41 frequency response.....	58
Şekil 5.12: DPA 4099B Kontrbas mikrofonu.....	59
Şekil 5.13: DPA 4099B frequency response.....	59
Şekil 5.14: AMT S25B Kontrbas mikrofonu.....	60
Şekil 5.15: AMT S25B frequency response.....	60
Şekil 5.16: David Gage The Realist Pickup.....	61



Şekil 5.17: Fishman Full Circle Pickup.....	62
Şekil 5.18: Schoeps CMC 6U.....	63
Şekil 5.19: Grace Design Felix.....	64
Şekil 5.20: Aguilar DB 751.....	65
Şekil 5.21: Aguilar AG700.....	66
Şekil 5.22: GK MB500.....	66
Şekil 5.23: GK NEO 412.....	67
Şekil 5.24: Aguilar GS 410.....	68
Şekil 5.25: Aguilar DB 410.....	68

## 1. GİRİŞ

20. yüzyıl boyunca dönüşen ve özellikle de 2. Dünya Savaşı sonrasında köklü paradigma değişiklikleriyle başlı başına yeni bir anlam kazanan müzik ve müziğin performans pratikleri, bu yüzyılın en önemli müzik atılımlarından biri olan cazda da karşılık bulur. Ardından, bu çalışmada odaklanılan 21. yüzyıla birlikte, bu dönüşüm biraz daha incelererek detaylanmış, özellikle de cazda, topluluk içi işlev paylaşımlarında geçirgenlikler belirginlik kazanmıştır. Bu süreç, kontrbas icrasının 2000'li yıllarla birlikte edindiği yeni kaliteler ve eşlikçilik – solistlik dikotomisinde kazandığı nitelikler üzerinden irdelenecek; başat icracılar örneğinde, teknik ve müzikal analizlerle destekli çalışmada, özellikle çalım pratiklerine odaklanılacaktır.

Rönesans Dönemi homojen tını arayışlarında ses örgüsüne eklenen, dördüncü ve daha sonra evrilecek müzikal gramere temel teşkil edecek olan bas partisini karşılayan birçok enstrüman (bas sacbutt, viol de bass, bas blok flüt, ...) gibi, yaylı çalgılar ailesinden violler grubundan ayrılarak (Dökmeci, 2018) geçireceği evrimlerin sonucunda, 18. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar gelecek olan yapısal formuna ulaşacak olan kontrbas, aranan temel sesi icra yönünden evrimleşerek karşılayacaktır.

Barok dönemde bu işlevi (basso continuo) viola da gamba gibi bir oktav daha tiz tessitura'ya sahip enstrümanlar üstlenirken, klasik ve romantik repertuarlara evrildiğinde aranan tınısal oylumu karşılamak üzere tekrar kontrbas ve kapsadığı ses alanına ihtiyaç duyulmuş; tını faktörünün iyiden iyiye önem kazandığı 20. Yüzyıl Modernizmde son derece önemli, kült bir enstrüman kimliğini kazanmıştır.

20. Yüzyıl müziğinin en önemli açılımlarından olan caz türünde de kısa zamanda bu tını alanını karşılayan tubanın yerini almış, cazın ses örgüsü kadar kimliği, hatta ikonografisinde olmazsa olmaz bir konum kazanmıştır.

Bir sonraki bölümde kontrbasın caz kültürü içinde üstlendiği işlevler ve büründüğü kimlikler, yaklaşık onar yıllık dilimlerde dönüşen caz stillerine koşut olarak özetlenecektir. Bu bölümde araştırmanın asıl odağını oluşturan 21. Yüzyıl başlarında dönüşmeye başlayan caz pratikleri çerçevesinde kontrbas icracılığına kazandırılmış yeni

yaklaşımara referans oluşturmak amaçlanmıştır. Çalışmada asıl irdelenmek istenen 21. Yüzyıl caz kontrbas icracılığının literatürü nasıl genişlettiği olgusu, başlıca caz kontrbas icracılarının eşlikçilik ve solistlik yaklaşımları çerçevesinde ele alınacaktır.

En son bölümde ise çağın tını paletini ve ses örgüsünü şekillendiren elektronik donanımlar yaygın kullanılan örnekler üzerinden tanıtılmaya çalışılacaktır. Böylelikle 21. Yüzyıl başında bir “20. Yüzyıl müzik kültürü” olarak kültür tarihine geçmiş olan caz müziğın temel bileşenlerinden biri—bu müziği “taşıyan” bas hattı—özellikle kontrbasçılık mevhumu üzerinden tanıtılmaya çalışılacaktır.



## 2. KAYNAK ARAŞTIRMASI

Caz tarihinin başlangıcı kabul edilen Swing Dönemi'nden 21. Yüzyıl'a kadar süregelen süreçte, caz kontrbas icracıları tarafından yazılmış eğitim metotları, icracılar ve icra yaklaşımları üzerine yazılmış tez ve makaleler incelenmiş, örnek seçilen icracıların albüm ve canlı performans kayıtlarından derlenmiş transkripsiyonları icra pratikleri odağında analiz edilmiştir. Caz tarihi üzerine yazılmış kitap, makale ve internet kaynakları araştırılarak incelenen genel toplumsal durum, dönemin gündemi hakkında fikir vermesi açısından bu araştırmaya dahil edilmiştir.

Araştırmanın ana odağı olan 21. Yüzyıl caz kontrbasçılarının icra pratikleri konusunda yeterli sayılabilecek akademik kaynak bulunmadığından, günümüz icracılarının vermiş olduğu röportajlar incelenmiş, müzikal yaklaşımları hakkında kişisel fikirleri göz önünde bulundurularak çıkarımlar yapılmaya çalışılmış ve bu çıkarımlar, günümüzün önemli sayılabilecek başlıca caz kontrbas icracılarının albüm ve canlı performans kayıtlarından elde edilmiş transkripsiyonlar analiz edilerek desteklenmiştir.

### 3. VERİ VE YÖNTEM

Caz müziği ve icracıları ile ilgili akademik araştırma, makale, kitap, internet kaynakları ile albüm/sahne kayıtları, transkripsiyonlar gibi yazılı ve işitsel kaynaklar, caz kontrbas icracılığında eşlikçilik ve solistlik literatürünü genişleten temel öğeler ve yeni icra dinamikleri çerçevesinde incelenmiş, analiz edilip yeni müzikal yaklaşımların tespiti amacıyla çıkarımlarda bulunulmuştur.

Bölüm başlarında dönemlerin toplumsal—dolayısıyla sanatsal—gündemi ana hatlarıyla betimlenmeye çalışılmış, icracılar tarafından benimsenen yaklaşımların nasıl bir zeminde oluştuğu hakkında fikir vermesi amacıyla araştırmaya dahil edilmiştir.

Müzikal analiz ve tanımlamalar, evrensel müzik dili göz önünde bulundurularak oluşturulmaya gayret edilmiş, tanımı gerekli görülen kavramlar dipnotlarda açıklanmıştır.

## 4. CAZ DÖNEMLERİ ODAĞINDA KONTRBAS ÇALIM PRATİKLERİ İNCELEMESİ

Birçok müzik tarihçisi ve eleştirmeni açısından genel kabul gören fikir klasik caz müziğinin swing döneminde başladığıdır ve swing öncesi dönem<sup>1</sup> *swing*<sup>2</sup> hissiyatına sahip olmadığı için caz müziği başlığı altında incelenmemektedir (Bergerot, 2001).

Swing öncesi dönüşmekte olan caz müziğinin en belirgin özelliklerinden birisi iki zamanlı ritmik yapısıdır<sup>3</sup>. Kontrbasın bu dönemdeki başat işlevi, dört zamanlı bir tartımda birinci ve üçüncü zamanı belirtip, armoninin sadece kök ve beşinci sesini vererek melodik hat ve armonik yaklaşım kavramlarına değinmeden, dönem müziği için üretilecek armoniye ve ritmi, minimal ve taslak bir biçimde sunmaktır.

Bu çalışmanın odaklanacağı dönem ‘Swing Dönemi’ ve sonrası günümüze kadar olacak dönemdir; incelenecek kontrbas icracıları çalım pratikleri dönemlerin başlıca örnekleriyle sınırlı tutulacaktır.

### 4.1 SWING

Birinci Dünya Savaşı’nın ardından yaşanan “Büyük Buhran” ile Amerika Birleşik Devletleri Kapitalizm ile büyük sınavını vermiş; yüzleşilen toplumsal çalkantılar ve travmalar giderek daha hedonist bir dünya algısı ve yaşam pratiğini “Amerikan Tarzı” olarak benimseyen bir toplum yaratmıştır. Burada anılan krizin üstesinden gelmeyi başaran yeni bir ekonomiden ve ciddi bir tüketim toplumu olma yolunda ilerlemeye yönlendirilen yeni kent demografisinden söz etmek yanlış olmayacaktır. Kalkan alkol yasağıyla birlikte ivme kazanan eğlence tüketimi ihtiyacı, ardı ardına açılan klüpler ve *lindy hop*<sup>4</sup> dansçılarının yönlendirmesiyle daha ışıltılı ve oylumlu tını bileşimlerine ve ses gürlüklerine ihtiyaç doğurmuş; dönemin orkestraları ve aranjörleri bu ihtiyacı

<sup>1</sup> Ragtime, New Orleans, Dixieland ve Chicago dönemleri

<sup>2</sup> Sallanma, salınım

<sup>3</sup> *Two time feel*

<sup>4</sup> Amerikan swing dansı

karşlamak üzere çarpıcı buluşlar geliştirmiş, yepyeni atılımlar yapmıştır. Klüplerin daha ihtişamlı orkestralar ve dansçıların da daha kıvrak müzikler istemesi bu tını komponentleri kadar bizatihi orkestraların da genişlemesine yol açmıştır. Aranjörler ise dansçıların isteklerini karşılayabilmek adına yeni aranje yaklaşımlarına yönelmiş; ses örgüsünde ajilite ve giriftlik artmıştır. Bu doğrultuda ritm kısmında banjo yerini gitara, tuba ise yerini kontrbasa bırakarak daha kıvrak bir ritmsel yapıya yönelinmiştir.

Bir sonraki bölümde bu dönüşümler ile şekillenen swing dönemi müziğine kılavuzluk eden başçılara odaklanılacaktır.

#### **4.1.1 Jimmy Blanton (1919-1942)**

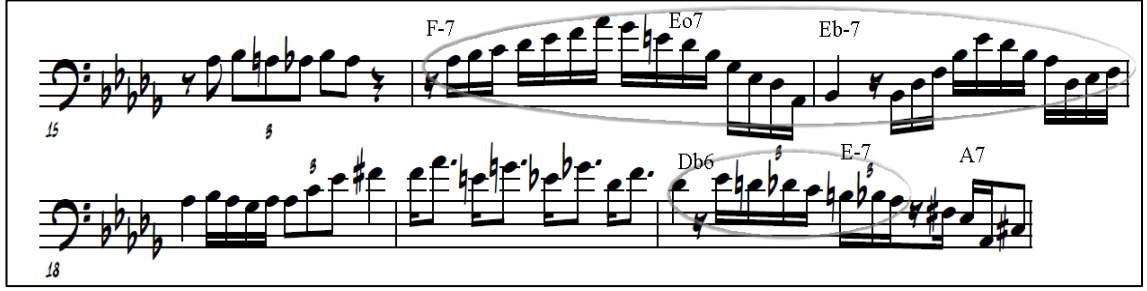
Bu dönemde caz bas tarihi için en önemli isimlerden biri olan Jimmy Blanton (1919-1942) göze çarpmaktadır. Kontrbas tekniğinde dönemin *solo section*<sup>5</sup> enstrümanlarına rakip olabilecek kadar usta müzisyen, döneminde olmasa bile çaldığı sololarda on altılık ritm kullanımı ve bebop stilinden aşına olduğumuz dizisel ve akor seslerine kromatik yaklaşım konseptini son derece etkin kullanmaktadır. Şekil 4.1, 4.2, 4.3 te sanatçının caz standartlarının en önemlilerinden olan *Body and Soul* parçasına çaldığı solodan kesitler bu önermeyi destekler niteliktedir<sup>6</sup> (Duke Ellington & Jimmy Blanton *Body – : (And Soul/ MR. J. B. Blues, 1940*

---

<sup>5</sup> Bakır nefesliler ve saksofonlarla birlikte solist çalan topluluk.

<sup>6</sup> Kaldı ki bu solonun yayla (*arçe/arco*) çalınıyor olması, caz kontrbasçıları arasında nadiren rastlanan bir teknik yeterliğe de işaret etmektedir.

#### Şekil 4.1: Jimmy Blanton, *Body and Soul*



Kaynak: Jimmy Blanton on *Body and Soul*, www.saxopedia.com

Solonun 16. ölçüsünde çaldığı çıkıcı dizi ve hemen ardından inici akor arpeji son onaltılık nota olan la sesiyle bir sonraki Eb-7 akorunun beşinci derecesi olan Bb'e alt kromatik yönünden bağlantı sağlamaktadır. 20. ölçüde ise görünen akor kök sesinden başlayıp, ikinci dereceden bir sonraki akor olan E-7 akorunun beşinci derecesine (*target note*<sup>7</sup>) bağlanan kromatik iniş bize hedef nota konsepti hakkında fikir verir.

1940'ların başlarında daha etkin duyulmaya başlayacak olan, *bebop* ve *hardbop* stillerine özgü addedilen ve solist enstrümanistlerin doğaçlama pratiklerinde baskın olarak kullandığı ritmik malzemelerin ve armonik yaklaşımların örneklerini, dönemin müziği içerisinde ustaca kullanabilen Blanton'ın dönemi için avangart bir caz kontrbas icracısı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

#### Şekil 4.2: Jimmy Blanton, *Body and Soul*



Kaynak: Jimmy Blanton on *Body and Soul*, www.saxopedia.com

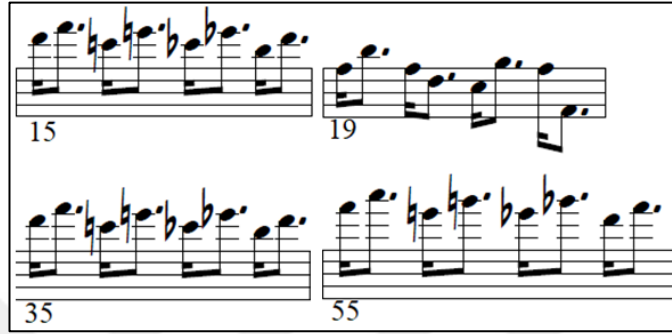
Solonun 25. ölçüsünde üç notalık hücrelerden oluşan sıçramalı bir kalıp kullanılmış; ezgisel bildirim bu kalıba dayalı bir örüntü üzerinden gerçekleştirilmiştir. Şekil 4.2'de gruplama (ikinci onaltılıktan başlayarak) bir onaltılık zaman kaydırılarak kurulmuştur.

<sup>7</sup> Hedef nota.



Oluşturulan bu poliritmik algı diğer ritm- ve *solo section* enstrümanlarında kullanıldığı gibi kontrbasta da ustalıkla kullanılmış, caz kontrbas icracılığının solistlik kavramında genişletilmesine katkısıyla başat örneklerden olmuştur.

Şekil 4.3: Jimmy Blanton, *Body and Soul*



Kaynak: Jimmy Blanton on *Body and Soul*, www.saxopedia.com

Form yapısı birçok caz standartında olduğu gibi 32 ölçü AABA olan *Body and Soul* parçasında Blanton'ın *four bar phrase*<sup>8</sup> tekniğini kullanarak cümle oluşturduğunu (Şekil 4.3); **○** ritmik paterni kullandığı bölgenin dört seferinde de dört ölçülük cümlelerin üçüncüye denk getirildiğini gözlemek mümkündür. Bunun da sololamada yapısal/analitik; hattâ sonraki dönemlerde daha sık rastlanacak matematik tabanlı konstrüktif bir yaklaşıma işaret ettiği düşünülebilir.

#### 4.1.2 Oscar Pettiford (1922-1960)

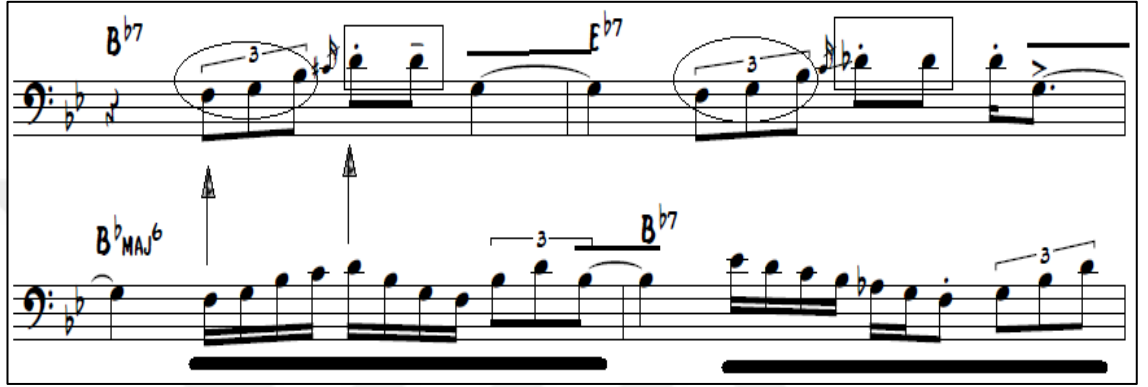
Blanton'ın ardından dönemine damga vurmuş bir diğer isim olarak Oscar Pettiford öne çıkmaktadır<sup>9</sup>. Kontrbasla beraber ustaca kullandığı viyolonsel de Pettiford'un çalımını biçimlendirmiş, yönlendirmiştir. Klasik bir 12 ölçü blues - blues formu cazın en temel formlarından biri ve aynı zamanda Afrikalı Amerikalıların halk şarkısıdır. Melodisi on iki ölçüden oluşur. Temel olarak kullanılan fonksiyonlar “eksen” (I) alt çeken (IV) ve

<sup>8</sup> Dört ölçülük cümle çalım şekli kabaca ortaya atılan ilk soru motifi ve ardından ikinci ölçüde verilecek cevabı; üçüncü ölçüde yeni bir soru motifi ve dördüncü (son) ölçüde cümle finali “a, b, c, d” şeklinde formülize edilebilir.

<sup>9</sup> Sanatçının tespit edilmiş eşlikçi olarak çaldığı 57, besteci/grup lideri olarak çaldığı 14 albüm kaydı bulunmaktadır.

çeken (V) fonksiyonlarıdır (Yıldız, 2018) - olan *Time To Change Your Town* (Wynonie Harris with Oscar Pettiford and his All Stars, 1945 - Apollo 378) parçasında çaldığı solo intro ve eşlik (*walking bass line*<sup>10</sup>) yapısı sanatçının yaklaşımını yansıtmaya açısından incelenmeye değerdir:

Şekil 4.4: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*



Kaynak: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*, www.jazzcapacitor.com

Çalınan intronun başlangıcında tekrar eden motiflere dayalı bir kurgu açıkça görülmektedir. İkinci ölçüdeki motifler birinci ölçüde sorulan soruya cevap olarak kullanılırken üçüncü ölçü aynı motifin çeşitlenerek (varyant kurularak) müzikal önermeye bağlam içinde yeni bir söylem niteliği kazanmaktadır. Blues çalımında sıkça kullanılan üstelemeye, tekrara dayalı/repetitif motif tekniği daha parçanın en başında (intro kurulumu sırasında) da görülmektedir. Dördüncü ölçü de benzer ritmik motif tekrarıyla ikinci dört ölçümlük cümleye bağlaç olarak kullanılmıştır.

<sup>10</sup> Dört zamanlı bas eşlik şekli, swing döneminden halen günümüze kadar caz müzikte en çok kullanılan, armoniyi ve ritmi genel olarak dörtlük notalarla bir nevi 'yürüyerek' duyuran eşlik çeşidi.

Şekil 4.5: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*

Kaynak: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*, www.jazzcapacitor.com

Bir önceki ölçüden gelen bağlantı G-7 akoru arpeji (üçleme G-B-D ve sonraki ölçüye sarkan F), cümle başı akor kök sesi olan Eb notasına cümle başı ikinci sekizliğinde (zayıf zamanda) bağlanmıştır.

Hedef notalar olan kare içindeki Bb seslerine yaklaşım örnekleri görülüyor. Eb9 akorunun beşlisi olan Bb'e gelirken diatonik ve kromatik yaklaşım kullanan Pettiford, ikinci bölgede akorun beşlisi olan F sesinden başlayarak sırasıyla diatonik-akor arpeji-diatonik bir yaklaşım sergilemiştir. Son karar sesinde sadece dizisel yaklaşmış yedinci dereceden inici Bb gamı çalmıştır.

Şekil 4.6: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*

Kaynak: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*, www.jazzcapacitor.com

Şekil 4.6 Pettiford, intro bitişinin ilk cümlesinde hedef nota olan F sesine giderken kullandığı (dört zamanlı izleğe koşut üçlemeli grupettolarla) poliritmik algı yaratan

motif, introyu şarkıcıya teslim etmek üzere hem armonik hat (üçlemelerin birinci ve üçüncü notaları olan F, Eb, E tekrar F kök sesleriyle) hem de melodik hat (üçlemelerin ikinci sesleri olan Bb, G, Bb sesleriyle) oluşturacak şekilde kurgulayarak son iki ölçüye de uyguluyor.

Şekil 4.7, Şekil 4.8, Şekil 4.9 ile Pettiford'un aynı parçadaki *walking bass* çalımındaki kurgusu ve armonik yaklaşımı incelenecektir.

Şekil 4.7: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*

Kaynak: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*, www.jazzcapacitor.com

İlk *chorus*'ta<sup>11</sup> (Şekil 4.7) Bb7 ve Eb7 akor bağlantılarında yoğun olarak görülen akor sesleriyle kurulmuş bas hattı eşliğe başladığı ilk ölçüde duyulmaktadır. Blues chorus'unun son cümlesi olan II-V-I kadansındaki C- F7 bağlantısı C, D, Eb, E, ve F sesine (akor derecesi olarak 1-2-b3-3 ve sonraki akorun 1. derecesi) bağlanmış olan *walking bass* tarihinde en çok kullanılmış olan bas melodisidir (Mooney, 2010).

<sup>11</sup> Caz eserinin formu üzerinde şarkının yazıldığı ve solonun çalındığı sürekli tekrar eden armonik yapı.

Şekil 4.8: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*

The image shows three staves of musical notation for the bass line of 'Time To Change Your Town'. The first staff starts with a B<sup>b</sup>7 chord and contains a triplet of eighth notes. The second staff starts with an E<sup>b</sup>7 chord and contains a triplet of eighth notes. The third staff starts with a C- chord and contains a triplet of eighth notes. The score includes various chords: B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>MAJ, D-, D<sup>b</sup>-, C-, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>MAJ<sup>b</sup>, and F<sup>7</sup>. There are also several triplet markings over eighth notes.

Kaynak: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*, www.jazzcapacitor.com

Pettiford' un çalmış olduğu *blues walking bass line* ikinci *chorus*'tan itibaren bize ilk 12 ölçüde kullanmış olduğu armonik yürüyüş ve akor bağlantılarına sonraki *chorus*'larda da varyetesi veya birebir kullanımı şeklinde karşılaştığımız yönünde fikir veriyor. İkinci *chorus*'a ilk cümledeki yürüyüşün küçük bir varyasyonu ile başlayıp, üçüncü, 5., 6, ve 11. ölçülerde gelen aynı akorlar üzerine birebir aynı bas cümlesinin çalınmış olduğu duyulmaktadır.

Şekil 4.9: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*

The image shows three staves of musical notation for the bass line of 'Time To Change Your Town'. The first staff starts with a B<sup>b</sup>7 chord and contains a triplet of eighth notes. The second staff starts with an E<sup>b</sup>7 chord and contains a triplet of eighth notes. The third staff starts with a C- chord and contains a triplet of eighth notes. The score includes various chords: B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>7, E<sup>o</sup>7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>7, D-, D<sup>b</sup>-, C-, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>MAJ<sup>b</sup>, and F<sup>7</sup>. There are also several triplet markings over eighth notes.

Kaynak: Oscar Pettiford, *Time To Change Your Town*, www.jazzcapacitor.com

Eşlik yürüyüşünün son *chorus*'unda, her 12 ölçünün üçüncüsünde çalınmış olan Bb, D, F, G notalarının bu sefer bir oktav üstten çalındığı, II-V kadansı bağlantısı ve formun son karar akoru olan BbMaj6 akoru- F7 akoru bağlantısında çalınan Bb, D, Eb, E ve F notaları duyuluyor.

Pettiford'un, *Time to Change Your Time* eserinde uygulamış olduğu solo ve eşlik çalımı incelendiğinde, icracının matematiksel olarak analiz edilebilecek konstruktif yapıda bir çalım tarzı benimsediği gözlemlenmektedir. Motifsel önermelerinin devamlılığı, bu önermeleri çeşitlendirerek (varyant ekleyerek) asıl bağlamdan uzaklaşmadan yeni bir söylem olarak sunması ve devam eden *chorus*'larda önceki *chorus*'larda icra etmiş olduğu fikirlere atıfta bulunması ile Pettiford'un müzikal performans yaklaşımı için hem girift hem de stabil bir çalım yöntemi benimsediğinden söz edilebilir.

Swing döneminin en önemli icracılarından olan Jimmie Blanton ve Oscar Pettiford'un hem eşlikçiliklerinde, hem de solistliklerinde sergiledikleri icra pratikleri; armonik, ritmik ve melodik yaklaşımları ve müzikal tavırları sadece dönemlerinde değil, ardından da - hattâ günümüzde de - rağbet görmeleriyle caz kontrbas icracılığında bir standardizasyon oluşturmuş olduklarını ortaya koyar niteliktedir. Dönem dönem her ne kadar icra dinamikleri, *sound* tercihleri, çalım teknikleri değişse ve müzikal yaklaşımlarda başkalaşım olsa da, incelenen isimlerin "başçılık" mefhumu açısından sabit görülmesinde bu iki kilit ismin katkısı büyüktür.

## 4.2 BEBOP

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından semiren savaş ekonomisiyle Amerika Birleşik Devletleri bambaşka bir toplumsal düzeneğe geçmiştir. Bir yandan “Amerikan rüyası” olarak tanımlanan Beyaz-Anglo-Sakson-Protestan (WASP) zümrelerin artan refahı; bir yandan da buna zemin hazırlayan gelir adaletsizliği, ezilen emekçi kesimlerin; başta uçsuz bucaksız bir ayrımcılık politikasına maruz bırakılan siyahî nüfusun sıkışmışlıkları, son derece gerilimli bir toplumsal tablonun varlığını yansıtmaktadır. Özellikle Güney'den Kuzey'e yaşanan iç göç dalgalarıyla Los Angeles gibi merkezlerde iyiden iyiye görünürlük kazanan siyahlar, iş talepleriyle ve ucuz işgücü arzlarıyla beyaz kesimlerin hesabını bozmuş, iş hacmi kadar toplumsal derişimdeki varlıklarıyla kökenleri yüzyıllar öncesine dayanan ırkçılık hezeyanını yeniden alevlendirmişlerdir. Bir yandan siyahi sendikalar eşit haklar için mücadele verirken, bir diğer yandan caz müzik, siyahî bir bireyin boks ve suç dünyasıyla birlikte başarı şansı yakalayabileceği ender alanlardan biri olmuştur (Bergerot, 2001).

Swing dönemi *big band*'lerinin ticarî kaygılarla repertuarlarına ekledikleri kolay sindirilir (“cheesy”) parçalar ve müzisyenler tarafından kötü karşılanan sahne şovları dönemin gelişime ihtiyaç duyan öncü icracıları için müzik yapmayı zorlayıcı unsurlar olarak öne çıkmıştır. Bu müzisyenler kendilerini daha iyi ifade edebilecekleri müzikal yapı arayışları içine girdiler ve bu yolda daha örgün kuruluşlu çalgı gruplarına; orkestral etkiyi daha küçük formasyonlarla yakalamayı hedefleyen *combo* gibi ortamlara yöneldiler. Farklı yörelerden New York'a gelen, arayış içerisindeki caz müzisyenlerinin buluşma noktaları iş merkezlerinin yoğunluğu ve işlekliliyle ünlü 52. Cadde ve dönemin yerel müzisyenlerinin popüler uğrak mekanı Minton's Playhouse oldu. Artık orkestra işlerinden sonraki saatlerde buradaki klüplerde fikir alışverişinde bulunarak ve *jam session*lar düzenleyerek yavaş yavaş yeni bir stil oluşturmaya başlamışlardır.

Büyük orkestralarda çalan müzisyenler, müzikal dışavurumlarını daha özgür bir alanda ortaya koyabilmek adına quartet, quintet, sextet, vb. gibi daha küçük formasyonlarda ekipler kurmuş ve daha derin ifadeli solo çalımına zemin hazırlayacak reformlara girişmişlerdir. Bunlar arasında ezgisel dışavuruma ket vuran kalıplardan kurtulma yolunda yapılan hamleler; örneğin, temponun hızlanmasıyla müzikal bildirimlerin

yoğunlaşması ve alacalanması; armoninin genişletilmesi; daha önce bilinmesine rağmen caz müzik içerisinde efektif şekilde kullanılmamış olan *substitute dominant*<sup>12</sup> geçkisinin müzikal kullanılması gibi stratejiler, ilk olarak *Bebop* döneminde görülmüştür.

Bebop döneminde karşımıza çıkan bir diğer reform ise artık soloiste daha büyük alan bırakacak ve virtüözitesini göstermesine olanak sağlayacak şekilde işlevselleşen piyano, davul ve kontrbasın oluşan ritim grubu ile soloistin daha organik ve efektif bir bütünlükle çalabilmesine olanak sağlanmasıdır.

Berendt'in "Bebop cazda klasik modernitenin simgesi haline gelmiştir" şeklindeki formülasyonu (Berendt, 2010) büyük ihtimalle 20. Yüzyıl Modernizmi'nin daha transparan, incelikli ve girift müzik yazısıyla ayrılan konser müziği repertuarlarında<sup>13</sup> karşılaşılan müzikal yönelime işaret etmektedir. Kaldı ki, gene aynı dönemde Bebop'un "Contemporary Black Music," "Contemporary Art Music," "Contemporary Jazz," hattâ bizatihi "Contemporary Music" olarak tanımlandığı; ötesinde, "soylulaştırıldığı" hatırlandığında, dönemin sanat algısının türe (Bebop) nasıl yansıdığı belirginlik kazanır.

Caz müzikte oluşturulan bu reformlar kontrbasçıların daha incelikli, bilinçli; dinamik yeğinliği daha geniş bir tuşeyle çalımına olanak sağlamış; bunu olanaklı kılacak daha nitelikli bir teknikle icra ise, daha müzikal bir bas dili oluşturulmasına olanak sağlamıştır. Buna paralel olarak da kontrbasçıdan beklenen müzikalite de aynı doğrultuda artmıştır.

---

<sup>12</sup> "Vekil" (*substituted*) dominant akoru. Dominant 7 akorunun başat işlevini göreceğ olan 3. ve 7. derecelerin seslerini ortak olarak içerisinde bulunduran bir diğer dominant akor. 3. ve 7. seslerin oluşturduğu *tritonus/tritone* (eksik beşli) aralık tınısının gerginliği mutlak bir çözülme ihtiyacı duyurur. Aynı akora çözülmek isteyen triton aralığına sahip akorlar armonik parti hareketi içerisinde kişinin estetik algısı kapsamında birbirleri yerine kullanılabilirler.

<sup>13</sup> Burada sıklıkla birbirleri yerine kullanılan "Çağdaş Müzik (*Contemporary Music*)," "Yeni Müzik (*New Music*)" ve "Modern Müzik (*Modern Music*)" kavramlarının tavr, kurulum ve repertuar alanlarına işaret edilmektedir. Yaşanan dönemde "çağdaşlık" Modernizm yörüngesinde; Modernizm de yenilik, Yenilikçilik sultasında tanımlandığından dolayı çağdaş/modern/yeni sıfatlarının böylesi serbest/keyfi kullanımı literatürde meşrulaşmış görünmektedir.



#### 4.2.1 Ray Brown (1926-2002)

“...ancak yine de eskisi gibi ‘time’ çalmayı seviyorum; iyi bir sound eşliğindeki ritmin yerini hiçbir şey tutmaz. O, bir kalp atışı gibidir.” Brown’dan aktaran: (Berendt, 2010).

Dönemin önde gelen caz yıldızlarından trompetçi Dizzy Gillespie ve piyanist Oscar Peterson ile beraber çalışan kontrbasçı Ray Brown bebop döneminden günümüze kadar birçok başıyı etkilemiş, caz kontrbas icrasında standartlaşmış bir ekol oluşturmuştur. Brown, akor kök sesleri odağında, armonik yaklaşım açısından kapalı ve muhafazakâr olarak tanımlanabilecek geleneksel bir caz bas çalım modeli benimsemiştir.

Sağlam bir “*timing*” (zamanlama), zengin armoni bilgisi ve motif geliştirme yetisi özelliklerine ek olarak icracıya has muhteşem<sup>14</sup> bir *sound* ve eşine çok az rastlanan bir swing hissiyatına sahip olmasının, Ray Brown’ı caz kontrbas tarihi içerisindeki en önemli icracılardan birisi haline getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Rice, 2009).

#### Şekil 4.10: Ray Brown, *Arpeggio Bass Line*



Kaynak: Andrew Rice, *Deep Brown A Style Study Of Jazz Bassist Ray Brown*

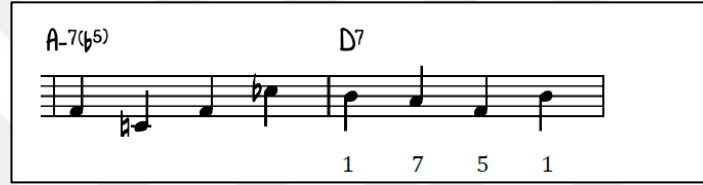
Şekil 4.10’da başının en çok kullandığı akor arpeji-*bass line*’larından biri olan, akor seslerinin 1, 7, 5 ve 1. notaları olan akor yürüyüşüdür. Akor kök sesinin bir üst oktavdan alınarak inici 1, 7, 5 ve son olarak alt oktavdan akor kök sesinin duyurulması şeklinde kurulur. Bu bas yürüyüşünün temelinde, akorun 3. derecesinin kullanılmaması, genel olarak 4’lü akort sistemi ile akortlanan ve çalım pozisyonu geniş olan kontrbas üzerinde

<sup>14</sup> Her ne kadar “akademik” literatürde böylesi ifadelerden uzak durulması benimsenen genel bir tavırsa da, Brown’ın karakteristik tınısının gürbüz, atak, yoğun, net, sıcak, hacimli, ... gibi sayısız sıfatı gerektirecek öznel, ve bir o kadar da sıra dışı doğasını tek kelimeyle yansıtmak açısından bu ifade bilerek korunmuştur.

hangi akor olursa olsun kontrbas çalımında standartlaşmış olan “kutu çalım sistemi”<sup>15</sup> ile tuşenin her yerinde (tizlerde çalınan *thumb position*<sup>16</sup> dışında) tek pozisyonda çalınabilmesine olanak sağlar.

Bütün çalgıların icrasında, özellikle de icrasının efor olarak kıyasla daha fazla fiziksel güce ve kondisyona ihtiyaç duyduğu enstrümanlarda daha açık şekilde belirgin olan, çalınan enstrümanın yapısının da diğer bütün önemli değişkenler kadar müziği yönlendirdiği olgusu, Ray Brown’ın yoğunlukla benimsediği bu çalım tarzı ile kanıtlanır niteliktedir.

#### Şekil 4.11: Ray Brown, *Walk On*



Kaynak: Andrew Rice, *Deep Brown A Style Study Of Jazz Bassist Ray Brown*

D7 akoru üzerinde 1, 7, 5, 1 bas yürüyüşünün bir örneği. Bu yürüyüşte son çalınan akor kök sesinin ilk çalınanla aynı oktavdan tercih edilmiş olması motife varyasyon oluştururken temelde enstrümanın ses alanının (*range*) alt sınırıyla alâkalıdır. Aynı durum bir önceki akorun 5. derecesi Eb iken bir oktav pesinin E natürel olarak çalınmış olması için de geçerlidir.

<sup>15</sup> Dörtlü akort sistemi ile (E-A-D-G) çalınan dört telli kontrbas üzerindeki sol el (tuşe eli) çalım pozisyonlarında sol elin birinci ve dördüncü parmakları aralığı bir tam sese tekabül eder. Kontrbas çalıcısı genel olarak çalım kolaylığıyla daha efektif bir icra yöntemi için olabildiğince az pozisyon değiştirmeye meyillidir. Bu yönelim, tuşe üzerinde notalar arasında görsel olarak kareler ve kutular meydana getirir ve icracı çalım sırasında bu kutuları gözetir, referans olarak kullanır.

<sup>16</sup> Kontrbas tuşesinde tiz notalara çıkıldıkça çalgının gövde yapısı ve tuşe boyunun uzunluğundan dolayı sol elde serçe parmak teli kapatacak baskı kuvvetini sağlıklı bir biçimde üretememeye başlar. Bu sebepten referans olarak boş telin bir oktav üstüne tekabül eden 12. perdeden itibaren sol elin başparmağı kullanılmaya başlanır.

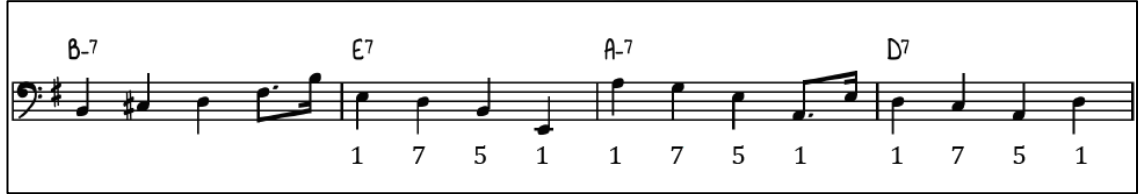
**Şekil 4.12: Ray Brown, *Corcovado***



Kaynak: Andrew Rice, *Deep Brown A Style Study Of Jazz Bassist Ray Brown*

Şekil 4.12 Bas yürüyüşünün ritmik varyasyonu uygulaması ve tercih edilecek son kök sesin bir oktav daha aşağıdan çalındığı bir örnek.

**Şekil 4.13: Ray Brown, *How High The Moon***



Kaynak: Andrew Rice, *Deep Brown A Style Study Of Jazz Bassist Ray Brown*

Şekil 4.13 Bu akor seslendirme şeklinin bir dizi akor yürüyüşüne motif tabanlı bir biçimde uygulanmasına bir örnek.

Ray Brown, öğrenciler için yazmış olduğu bas metodunda kontrbas üzerinde 10’lu aralık çalışmalarına yer vermiş, öğrencilerine de bas icrasındaki bu yeni çalışma yöntemini pratik etmelerini öğütlemiştir; zira kendi sözleriyle bu çalışmaların eksikliğini belirtmiştir<sup>17</sup>; “bugünün başlıları ve daha öncekiler de bu doğrultuda yeterli bir tecrübeye sahip değiller” (aktaran: Brown, 1963, 1999).

<sup>17</sup> “He did not think bass players of today or the older days have done enough experimenting in this direction” (aktaran: Brown, 1963, 1999).

#### Şekil 4.14: Ray Brown, *Corcovado*



Kaynak: Andrew Rice, *Deep Brown A Style Study Of Jazz Bassist Ray Brown*

Şekil 4.14 A. Carlos Jobim'in *Corcovado* adlı eserinde, Ray Brown'ın parçanın *lead* melodisi altında çalınan 10'lu aralıklarla melodiye destek veren çalımına örnek.

#### Şekil 4.15: Duke Ellington/Ray Brown, *This One's For Blanton*



Kaynak: Andrew Rice, *Deep Brown A Style Study Of Jazz Bassist Ray Brown*

Ray Brown'ın caz bas literatürüne kazandırdığı bir diğer yenilik ise, kontrbasın tek sesli bas hattı icra yaklaşımını genişleterek eşlik veya solo sırasında kullanılabilir, genelde iki sesi çalgı üzerinde aynı anda veya kırık akor (*broken chords*)<sup>18</sup> şeklinde duyurabilecek *double stop*<sup>19</sup> tekniğidir. Duke Ellington ile Ray Brown'ın duo olarak çaldığı basit bir 12 ölçü-blues olan *This One's For Blanton* parçasına, Ellington'ın 17. ölçüde başlayan solosu arkasında Brown'ın çaldığı eşliğin *double stop* uygulaması için

<sup>18</sup> Akor seslerinin aynı anda veya *arpeggio* şeklinde duyurulmasının yanı sıra “kırık akor” diye tabir edilen, seslerin tek doğrultuda, sırayla ve tek hamlede tınlatılması.

<sup>19</sup> *Double stop*, çalgı üzerinde aynı pozisyonda ve birbirine komşu tellerde bulunan akor seslerinden ikisinin armonyeye destek verecek şekilde çok sesli olarak duyurulması.

temsili bir örnek olduğu söylenebilir (Şekil 4.15). D7 akoru üzerine, kök sestem sonra tınlattığı, akorun 7. ve 3. sesi olan C, F# sesleri, G7 akoru üzerine kök sestem sonra tınlattığı akorun 3. ve 7. derecesi olan B, F sesleri ve A7 akoru üzerine kök sestem sonra tınlattığı akorun 3. ve 7. derecesi olan C#, G sesleri ile hem kök sesi hem de 5. derece dışındaki akor seslerini çalarak parçanın armonisini duyurması, armonik bir enstrümanın<sup>20</sup> eşlik şekliyle benzerlik göstermektedir.

Şekil 4.15 örneğinden yola çıkarak, kontrbasın yapısı ve ses örgüsü içerisindeki fonksiyonu dolayısıyla ile enstrüman üzerinde çok sesli çalım tarzının o döneme kadar benimsenmediği caz kontrbas icracılığı bağlamına eklenen *double stop* tekniği ve *double stop* kullanımında tercih edilen notaların, akorların 3. ve 7. dereceleri olmasıyla caz bas literatürüne dahil edilmiş *voice leading*<sup>21</sup> uygulamalarının topluluk içinde kontrbasa yüklenen işlevselliği genişleten icra dinamiklerinden olduğu söylenebilir.

### 4.3 COOL

Caz akımları Amerika Birleşik Devletleri'nin *East Coast*<sup>22</sup> bölgesinde farklı şehirlerinde dönemseller olarak şekillenip gelişimine devam ederken Pasifik Okyanusu kıyısında bulunan *West Coast*<sup>23</sup> bölgesindeki beyaz caz müzisyenleri de siyahî müzisyenler kadar müzik üretimi içerisinde yer almaktaydı. 1946'da Los Angeles/California'da yaşayan Charlie Parker, büyük oranda caz camiasını etkilediği gibi, New York'un kalabalık ve stresli yaşam ortamından uzaktaki bu sahil kıyısı şehrindeki beyaz caz müzisyenlerini de etkilemiş ve ilham kaynağı olmuştur. *Bebop* caz müzisyenleri tarafından önemli ölçüde kabul görüp benimsenmiş olsa da cazın doğası gereği yeni anlatım ve ifade biçimleri aranmaya ve tasarlanmaya başlamıştır.

<sup>20</sup> Burada kastedilen piyano, gitar gibi—genellikle armoniyi taşıma işlevi üstlenen bir çalgının—enstrümanların eşlik şeklinde akor kök sesinin bas yürüyüşü olarak duyurulup aynı zamanda da akorların çalınabilmesine olanak sağlayan, aynı anda çok sesli bir icra sunabilen enstrümanların kullanımı genellikle tercih edilen eşlik şeklidir.

<sup>21</sup> *Voice leading*, genel olarak solo çalım için referans alınabilecek akor seslerinin 3. ve 7. dereceleri kullanılarak akorun tınısının ve fonksiyonunun en az nota ile en efektif olacak biçimde duyurulması.

<sup>22</sup> Amerika Birleşik Devletleri'nin Kuzey Atlantik Okyanusu kıyısında bulunan, Massachusetts, Connecticut, New York, New Jersey, Virginia ve Florida'nın da içerisinde bulunduğu doğu bölgesi.

<sup>23</sup> Amerika Birleşik Devletleri'nin Pasifik Okyanusu kıyısında bulunan California, Oregon, Washington ve Alaska'nın da içerisinde bulunduğu batı bölgesi.

Charlie Parker'ın grubundan ayrılan Miles Davis, aranjör Gil Evans ile birlikte çalışarak akımın öncüsü olarak nitelendirilebilecek efsanevi *Birth Of The Cool* albümünü ortaya çıkarmıştır. Dokuz parçalık bu albümde daraltılmış bir *big band* formu şeklinde çalışan dokuz kişilik bir ekip görev almıştır<sup>24</sup>. Orkestrasyonda yenilik niteliğinde, daha önce büyük orkestra aranjanlarında duymaya alışık olunmayan tuba ve korno, armonik ritmi taşıyan diğer bakır nefeslilere kıyasla alçak dinamiklerde kullanılmıştır. Bir *big band*'den ziyade oda müziği topluluğu (*ensemble/large ensemble*) yaklaşımında düzenlenip icra edilen bu yeni müzik *bebop*'ın agresif, hızlı ve yoğun ifade tarzına kıyasla çok daha yumuşak melodik hatlar ve armonik yapıyla oluşturulmuş bir söyleme sahiptir. Dönemin icracılarının daha az vibrato ve kıyasla daha az nota ile uzun sesler tutarak çalmalarından yola çıkarak uzun soluklu; geniş ve soğukkanlı ("*cool*") bir anlatım şekli yaratmış oldukları söylenebilir. Bu albümle birlikte Miles Davis; hem albüme düzenlemeleriyle katkı vermesi hem de çalış tarzıyla Stan Getz; süreci icra tavrı kadar öğretileri yoluyla da pekiştiren Lennie Tristano ve müziğe kattığı muzip zihinsellikle Lee Konitz gibi usta müzisyenlerin öncülüğünde *cool* hareketinin başladığı caz literatüründe genel kabul görür.

1950'lerin başlarında Ray Brown'ın etkilediği basçılardan efsanevi Bill Evans Trio'nun kontrbasçısı Scott LaFaro incelenmeye değerdir.

#### **4.3.1 Scott LaFaro (1936-1961)**

Caz kontrbas tekniğini en ileri seviyelerde kullanabilen LaFaro sadece 6 senelik müzik kariyerinde Miles Davis Sextet'ten henüz ayrılmış olan Bill Evans ile caz tarihinin en önemli triolarından biri olan Bill Evans Trio'da, Ornette Coleman'ın ekibinde Charlie Haden'in yerine ve Stan Getz' e eşlik etmiştir.

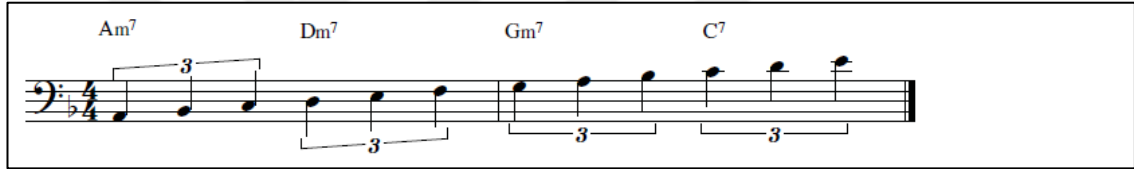
Kontrbas üzerinde uygulanan *pizzicato* tekniğinin genel kabul gören ve benimsenen, Ray Brown ekolünün etkisiyle de yeri sağlamaşan yöntemi birinci parmağının tele paralel şekilde tuşenin bitimine yakın noktadan parmağın tele olabilecek en geniş yüzey alanıyla temas ederek telin güçlü bir şekilde çekilmesi yöntemiydi. Ray Brown'ın kayıtlarından yola çıkarak bu yöntemin geniş hacimli, atak ve net bir bas ses üretmek

---

<sup>24</sup> Miles Davis Nonet

amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Bu sağ el tekniğini LaFaro ikinci parmağını da ekleyerek elini yaklaşık 45 derece bir açıyla kullanması şeklinde genişletmiştir. Hacimli ve bas bir tınıdan kıyasla daha orta frekans yoğunluğunda, yumuşak ve sakin bir ses üretilirken, bu teknik hızlı pasajların daha rahat çalınabilmesine olanak sağlamıştır. LaFaro'nun bu tekniği Red Mitchell'dan öğrenmiş, müzikal yaklaşımını ortaya koyarken efektif olarak kullanmıştır. Ray Brown'ın Scott LaFaro'nun ölümü için söylediği “ölümü bu enstrümanı 10 sene öncesine götürdü, çünkü başka birisinin onun yaptığını yakalaması o kadar sürecektir” (Anon.; 1961) sözünden yola çıkarak LaFaro'nun kendi dönemi ve sonraki dönem caz kontrbas icracıları için öncü bir rol model olduğu fikri öne sürülebilir.

#### Şekil 4.16: Scott LaFaro, *Waltz For Debby*



Kaynak: Leonard Hal, *The Bill Evans Trio Volume 1*

*Waltz For Debby* (Bill Evans Trio, *Waltz For Debby* 1962) parçasının 7. ve 8. ölçülerinde, LaFaro'nun Am7, Dm7, Gm7, C7 akor yürüyüşü üzerine çaldığı eşlik sadece ikili aralık kullanılarak *diatonik*<sup>25</sup> çıkıcı bir yürüyüş oluştururken, 4/4 lük bir tartımda gelişen dörtlük üçleme ritmik motif tekrarının poliritmik bir tansiyon algısı yaratması, caz kontrbasçılarında beklenen geleneksel basçılık rolününün genişletilmesi adına ritmik içerik bakımından orijinal bir örnek olarak gösterilebilir.

Caz müziğin dönemden döneme evrimleşmesiyle performans dinamiklerinin genişlemesi bağlamında ortaya çıkan en önemli yaklaşımlardan birisi olan interaktivite<sup>26</sup> kavramının sayıca az grup üyesine ve dolayısıyla daha dar bir ses örgüsüne sahip ekiplerde daha etkin rol aldığı ve daha ön planda duyulduğu çıkarımı,

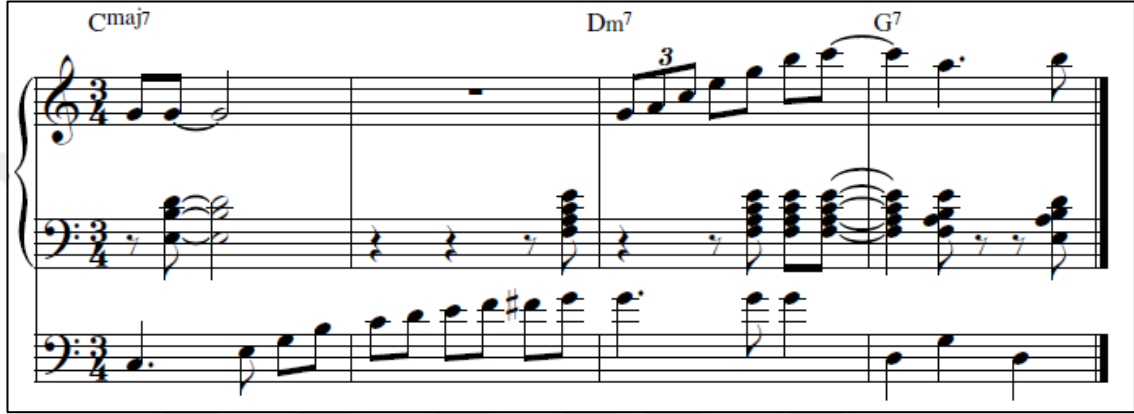
<sup>25</sup> Dizisel. *Walking bass line* oluştururken armoninin duyurulması amacıyla gözetilen temel üç yol arpeggio, akor seslerine kromatik yaklaşım ve dizisel yaklaşımdır.

<sup>26</sup> Etkileşimli. İnteraktivite, temas kuracak olguların birbirini karşılıklı olarak etkileme yoluyla iletişime geçmesini ifade eder.

Bill Evans Trio'nun yarattığı, her enstrümanın oylum içerisinde eşit ifade alanına sahip olduğu bir söylem şeklinin benimsendiği müziği ile desteklenebilir.

Şekil 4.17 ve 4.18'de Scott LaFaro'nun trio formatındaki icrası interaktivite bağlamında incelenecektir.

**Şekil 4.17: Scott LaFaro, *Alice in Wonderland***



Kaynak: Leonard Hal, *The Bill Evans Trio Volume 1*

Evans'ın solosunun 15. ölçüsünde uzattığı G notasına tepki olarak LaFaro sekizlik notalar ile hedef notası bir ölçü boyunca tınlatacağı yine G sesi olan çıkıcı bir cümle çalarken Evans da bu cümle için basa boş alan sağlayacak şekilde susuyor. Dm7 akoruna çaldığı G notası ile başının, armoniye duyurma sorumluluğundan çıkıp soloiste cevap verdiği, Evans'ın da aynı sestten başlayarak 17. ölçüde çaldığı tepki ikili arasında bir reaksiyon olarak düşünülebilir.



#### Şekil 4.18: Scott LaFaro, *Solar*

Kaynak: Leonard Hal, *The Bill Evans Trio Volume 1*

11. ve 12. ölçüde piyano solonun tekrar eden ritmik motifiyle bitirilen cümlelerin sonunda, bas partisi 12. ölçüden bir sonraki *chorus*'a bağlayacağı B, C, D, E, F, G sesleriyle çıkıcı sekizlik notalarla yeni bir cümleye başlarken, piyanist bu yeni fikre alan bırakır ve başçının dizisel olarak aynı doğrultuda ve aynı seslerle çalmaya devam ettiği melodik ritmi noktalı dörtlük ve sekizlik notalar şeklinde genişletmesiyle bu yeni fikri imite ederek B, C, D, E, F sesleriyle kendi cümlesine başlar.

#### 4.4 HARD BOP

Siyahi halkın başkaldırıları ve eşit haklar için verdikleri mücadelenin sonuçları olarak Amerikan senatosu eğitimde ırk ayrımcılığına son verecek kararlar almasına rağmen ülkenin güney eyaletleri bu kararı uygulamaz. NAACP<sup>27</sup> siyahilerin eşit haklara sahip olması için mücadelesine devam ederken siyah halk da mücadelesini artık sokağa taşıyacaktı. *Montgomery Bus Boycott*, *sit-in* eylemleri, vs...

1954'te siyahî toplumun yeniden kendine güvenini sağlamasıyla oluşan siyahî ezgilerin gospel+Afrika+getto kilisesi+howlers/plantasyon havasının benimsendiği bestelerle, siyah caz müzisyenlerinin henüz keşfettiği *Hard-Bop*, *Cool Caz*'a tepki olarak nitelendirilebilirken, aynı zamanda *Bebop*'ın aşırılıklarına karşı çıkan bir tutum içerisinde de konumlandırılabilir. Miles Davis'e göre "*Bop*'un çok ayrıntılı armonileri,

<sup>27</sup> National Association For Advancement Of Colored People. Afro Amerikalılar'ın sivil haklarını gözetme amacı güden örgüt.

melodik imgeleme bir engel oluşturuyordu” (Bergerot, 2001). *Bebop* stilinde yazılmış eserlerin, temponun hızlanmasıyla müzikal bildirimlerin yoğunlaşması ve alacalanması, armoninin genişletilmesi gibi stratejiler nedeniyle ana temalarının “şarkıya dökülememesi,” armonik ayrıntılardan sadeleştirilmiş/arındırılmış bir yaklaşımla icra edilen *Hard-Bop* stiline doğru bir dönüşüm hareketinin tetiklenmesine yol açmıştır.

Batı yakasında Dave Brubeck’in *Take Five*’ıyla *Cool* altın dönemini yaşarken, Art Blakey and the Jazz Messengers kılavuzluğunda *Hard-Bop* ortaya çıktı. Cazın anlatım gücü ile klasik müziğin bilimsel biçimselliğiyle birleştirmeyi amaçlayan “**third stream**”. *Birh of the Cool*’un dahi örnek gösterilebileceği, ama daha çok George Russel ve John Lewis’in başını çektiği; Gunther Schuller’in de akademik ve kurumsal iktidarıyla deyim yerindeyse “soylulaştırdığı” Third Stream Savaş Sonrası konser müziği grameriyle cazın dinamizmini bağdaştırabilmesi açısından dikkat çekmiş, en azından akademik çevrelerin ve entelektüel elitin ilgisine mazhar olmuştur.

Dönemin başlıklarından, Paul Chambers iyi nota okuma, daha özgür, daha virtüözite (özellikle yaylı sololar), Batı yakası demografisinden beyaz başlı Scott LaFaro bütünüyle melodik bir bas anlayışı benimser. Mingus ve Chambers gibi “renkli” müzisyenler ise kıvraklık (*agilité*-ajilite) ve tiz seslerde kontrollü olur, kontrbasın ağırlığını koruyan ve temel işlevlerini ön planda tutan peste kalma isteğini sezdirir.

#### **4.4.1 Charles Mingus (1922-1979)**

Béla Bartók müziği hayranı, eskiden viyolonsel icracısı olan fakat politik bir tavırla bu “beyaz” enstrümanı bırakıp “siyah” enstrümanı saydığı kontrbas çalmaya başlayan Charles Mingus, cazın anlatım gücü ile klasik müziğin bilimsel biçimselliğiyle birleştirmeyi amaçlayan *Third Stream* akımına yakın olup, bir yandan da Lennie Tristano anlayışından esinlenmiş, kült bir figürdür. Caz literatürünün en sıradışı yapıtlarından olan otobiyografisi *Beneath the Underdog*’da çarpıcı biçimlerde defalarca belirttiği gibi, siyahî topluma yapılan ölçsüz haksızlıklara karşı sağlam bir duruş geliştirirken, diğer yandan eklemlenme çabasında bulunduğu müzik kültürünün “beyaz” kimliği yansıtan klasik söylemi arasında kalmış; çoğu zamanda bu gerilimden beslenmiştir.

Mingus'un müzikal anlayışı birkaç farklı ekol yaklaşımının kendi içlerinde çeşitlendirilmeleri ile oluşturulmuş eklektik bir yapı olarak betimlenebilir. 1910-1920 arası doğan *bebop* devriminin çekirdek kadrosu sayılan müzisyenlerden olan Mingus'un müziği, "haldır huldur," "bodoslama" bir *bebop*'tan, agresyonundan arındırılmış *hard bop*'a, *blues* ve *gospel* etkilenimli düzenlemelerden senfonik caz şiiirlerine uzanan bir sentez olarak da yorumlanabilir. Charles Mingus'un kompozisyonları başlı başına birer tez konusu olarak ele alınabilecekken, bu araştırmada odaklanılan icra pratikleri çerçevesinde kalınacak; Mingus'un solo çalım yaklaşımı *Tensions* adlı parça üzerinde incelenecektir (bkz.: Şekil 4.19, Şekil 4.20, Şekil 4.21 ve Şekil 4.22).

Şekil 4.19: Charles Mingus, *Tensions*

Kaynak: Charles Mingus, *Tensions*, www.bradcheeseman.com

16 ölçülük AABC formundaki *Tensions* parçasındaki solosuna kök ses G ile başlayan Mingus'un devam eden ölçüde çaldığı  $\flat 6$  tansiyon<sup>28</sup> sesi E $\flat$  ile G *dorian* duyurulan çıkıcı dizi, Eb7 akorunun üçüncü derecesi yine G sesine *diatonik* yaklaşımla bağlanıyor.

<sup>28</sup> Akor dışı sesler akorun üzerine tılatıldığı zaman akor sesine dönerek çözülme isteği doğuran bir gerginlik oluşturur. Başlıca tansiyonlardan #11 ve b13 tansiyonları akorun 5. sesine, #9 tansiyonu akorun 3. ve b9 tansiyonu akorun kök sesine çözülme ihtiyacı duyar (Saindon, 2013).

İki ölçü sonrasında da çalınacak olan F, G sesleri ile motif bitirilip 3. ölçüde ritmik motif varyete edilirken kullanılan *chord scale*<sup>29</sup> dışı notaların da kullanılmasıyla ilk cümle kapatılıyor. İlk *chorus*'ta önden sinyali verilen *chord scale* dışı kullanılan seslerin yoğunluğu 2. *chorus* (Şekil 4.20) ile birlikte daha belirgin duyuluyor.

Solist enstrümanların sololarında, ritim bölümünün hali hazırda armoni, ritim, form ve akor değişimlerini duyurması soloiste parçayı duyurmanın dışında bir çalım özgürlüğü sağlarken, bas sololarda hissedilen, bu araştırmada daha önce de üzerinde durulmuş olan nokta, solo çalım sırasında parça formunun ve armonisinin duyurulma ihtiyacıdır. Enstrümanların hiyerarşik kullanımında kontrbasın ses alanı (*register*) ve fonksiyonunun da yönlendirmesiyle alt tabakada konumlandırıldığı bu durum, solo çalacak başçının aslında halen bir soloiste eşlik ederken benimsediği yaklaşımdan uzaklaşmamasına neden olur.

Yüksek seviye bir teknik ve hızda, ileri derecede *phrasing* (cümleme) ve artikülasyon ile icra edilen bu soloda Mingus'un sanki ona eşlik eden bir başçının üstüne çalıyormuş gibi bir yaklaşım benimsediği söylenebilir. Şekil 4.20'de açıkça görünen uzun süre tuttuğu tiz notalar (17. ölçüden itibaren G-7, Eb7, Ab7, D7 akorları üstünde E $\sharp$ , 21. ölçüden itibaren G-7, Eb7, Ab7, G7 akorları üzerindeki G sesi) genel olarak akorlara veya *chord scale theory*'ye dahil olmazken üzerinde ısrarla durulan bu tavır ritim grubu üstüne çalınan solist bir çalgının cümleme tavrıyla paralellik gösterdiği söylenebilir.

---

<sup>29</sup> *Chord scale* ilk olarak 1970'lerde kullanılmaya başlanmış, her akorla eşleşen bir veya birden fazla dizinin/gamın çalım/kompozisyonda uygulandığı bir teori sistemidir. Döneminden önceki icracılar doğaçlama sırasında genel olarak akor arpejleri odağında tonal ve akorsal cümleler üretirken bu yeni sistem ile cümleme lüteratürü genişlemiş, doğaçlamaya farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Sıklıkla kullanılan diziler *diatonik* ve melodik minör dizilerinin 7 modu, *diminished*, *whole tone*, *pentatonik* ve *bebop* dizileridir. Örneğin C7 akoruna C *mixolydian* çalınır.

Şekil 4.20: Charles Mingus, *Tensions*

Musical score for Charles Mingus, *Tensions*, measures 17-29. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The measures are numbered 17, 21, 25, and 29. The chords are: Gm7, Eb7, Ab7, D7 (measures 17-20); Gm7, Eb7, Ab7, G7 (measures 21-24); Cm7, Gm7 (measures 25-28); Am7(b5), D7, Gm7 (measures 29-32). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

www.bradcheeseman.com

Kaynak: Charles Mingus, *Tensions*, www.bradcheeseman.com

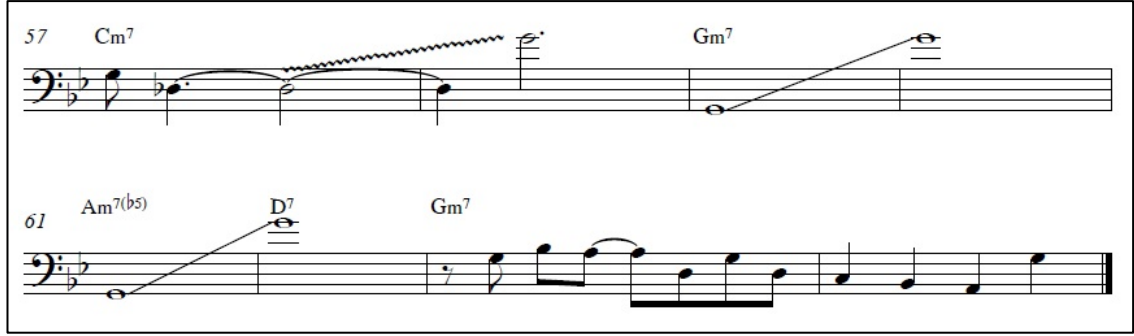
Şekil 4.19 ve 4.20’de incelenen bu yeni solo çalım yaklaşımının Mingus’un solosunun üçüncü *chorus*’unda (Şelik 4.21) da devam ettiği duyuluyor.

Şekil 4.21: Charles Mingus, *Tensions*

Musical score for Charles Mingus, *Tensions*, measures 33-37. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The measures are numbered 33 and 37. The chords are: Gm7, Eb7, Ab7, D7 (measures 33-36); Gm7, Eb7, Ab7, G7 (measures 37-40). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

Kaynak: Charles Mingus, *Tensions*, www.bradcheeseman.com

#### Şekil 4.22: Charles Mingus, *Tensions*



Kaynak: Charles Mingus, *Tensions*, www.bradcheeseman.com

Solonun bitiminde kapanış cümlesi olarak daha efektif bir çalım sergileyen Mingus'un 57. ölçüde Db'den tuttuğu sesi uzun bir *glissando*<sup>30</sup> ile G telinin *harmonik*<sup>31</sup> oktavı G sesine bağlıyor. Devam eden ölçülerde de aynı stili uygularken Am7b5, D7 akor geçkisinin üstünde de aynı hareketi çalmış olmasından yola çıkarak, Mingus'un armoniye duyurmaktan ziyade, solosunu *glissando* ve *harmonik* efektlerle süslü melodik bir pedal oluşturarak bitirmeyi amaçladığı fikri öne sürülebilir.

#### 4.5 FREE

Akımın öncülerinden ve kurucularından olan alto saksofoncu Ornette Coleman'ın *Free Jazz* adlı albümünden ismini alan tür, dönemin siyaset, sanat, cinsel devrim, fikir ve ifade özgürlüğü arayışlarının had safhada olduğu 1960'lara denk gelmesiyle bir yandan da zamanın ruhunu (*Zeitgeist*) yansıtması açısından önemlidir. Siyahî örgütlerin sivil haklar için eyleme geçirdikleri barışçıl hareketleri karşısında faşist, ırkçı ve ayrılıkçı grupların şiddet eylemlerini sıklaştırmaları ve 1968 yılında siyahî hareket önderlerinden Martin Luther King'in öldürülmesi, siyahî hareketin sertleşmesine; "Siyah Bilinç" gibi

<sup>30</sup> Glissando, kontrbas üzerinde tınlatılan bir notanın salınımı durmadan devam ederken perdeyi kapatan parmağın hiç kaldırılmadan ve sağ elle tekrar vurulmadan ya da yay çekilmeden aynı teldeki diğer notaya kaydırılarak bağlanmasıdır. Kontrbas, viyolonsel gibi perdesiz enstrümanlarda bu kaydırma hareketi ile oldukça efektif sesler elde edilebilir.

<sup>31</sup> Harmonik, kontrbas üzerinde belli perdelerde (5, 7, 9, 12, 19) kolaylıkla, bazı perdelerde ise kıyasla daha zor (2, 3, 4, 6, 10, 15) oluşturulabilecek frekanslardır. Teli tam kapatmadan hafif dokunarak çekildiğinde, örneğin G telinin 12. perdesi, bir oktav üst G harmonik ses tınlayacaktır.

hareketlerde aktifleşen gençlerin radikalleşmesine ve ayaklanmaların şiddetlenmesine yol açar. Bu ekseninde siyahî entelektüeller “*black is beautiful*” sloganıyla kendi toplumlarının değerlerini yüceltirler ve bu değerleri beyaz toplumun etik ve estetik değerlerinin karşısına çıkarırlar (Bergerot, 2001). Bu entelektüel edim birçok disiplin ve platformda yansımalarıyla siyahî toplumun iyiden iyiye görünürlük kazanmasına yol açar. Başta müzik, özellikle de caz—*free jazz*—, bu hamlede lokomotif olarak işlevselleşir: 1960’lı yılların toplumsal düzleminde radikalleşen hareketlerin müzikal bir yansıması olan *free jazz*, kendinden önceki müziğe başkaldırısıyla, sadece siyahî bir temsiliyet düzlemiyle sınırlı kalmaz, dönemin en önemli kültür hamlelerinden biri olur.

*Free*, müzikal enformasyonunu tonal veya modal müzikal gramer ve kelime dağarcığından değil, çok daha özgür ve geniş bir ezgisellik ve dokusallık üzerinden sunar. Bu hareketlilik başlangıçta ardışık tonal merkezler çizgisiyle ilerler—daha sonraki evrelerde “özgürleşme”nin bambaşka dinamikler üzerinden gerçekleştirildiği; bu yolda yeni stratejilerin geliştirildiği izlekler benimsenir. *Total interplay* (bir ifadeyle, birlikte çalıda örgün, tümel iletişimsellik) isteyen bu yeni çalım tarzı içerisinde dinleme yetisi enstrüman çalma becerisinden daha ön planda olan temel bileşendir.

Öte yandan bu hamlenin ne denli riskli olduğu aşikârdır: Bu noktada bir ayrışma, iki temel yol belirir: Biri—ve makbul olanı—birçok aşamadan sonra görülmüş, deneyimlenmiş kısıtlılıklardan, eskil gramerlerin sultasından sıyrılma; bunları aşma yolunda özgürleşmeye dönük iken, bir diğeri, bu tecrübeyi gereksinmeksizin revaçtaki yeniliğe—boşluğa atarcasına—katılma şeklinde popülerleşir. Akımın ilk günlerinde olduğu gibi, bugün de benzer bir davranış kalıbı geçerlidir: Oluşturulan bu yeni söylem diline birçok müzisyen teklifsizce katılırken “*be-bop* dilini öğrenme zahmetine girmeden beylik bir gam repertuarını istismar ederek *rhythm and blues*’dan ya da *dixieland*’den doğrudan doğruya *free jazz*’a geçmişlerdir” (Bergerot, 2001).

Gioia anılan süreci biraz da toplumsal koşullara işaret ederek, şöyle tanımlamıştır:

“...bu müzisyenlerin her biri olgun stilini kısmen ya da tamamen Batı Sahili’nde ikamet ederken geliştirdi. Ama bu şaşırtıcı olmamalıdır. Bir geleneksel müzik denemesi olarak West Coast Jazz’in basmakalıplaşmış bakış açısına rağmen, gerçek şu ki, caz dünyasında başka hiçbir yer, 1940’ların ve 1950’lerin sonlarında Kaliforniya’da olduğu gibi, doğaçlama müziğin geleneksel bilgeliğe meydan okuyan deneylerine açık değildi. Yeni sesler, yeni enstrümanlar, yeni kompozisyon teknikleri - bunlar, on yıl sonra batı sahil cazının neredeyse belirleyici özellikleriydi.”<sup>32</sup> (Gioia, 1992)

Geleneksel işlevleriyle armonik enstrümanların dışlanması, dönemin *free caz*’cı kontrbasçıların hal-i hazırdaki görevlerinin yanı sıra solistle olan etkileşimlerinin artmasına; hedeflenen kümülatif dokunun—ses örgüsünün—kuruluşundaki işlevlerinin bir kat daha giriftleşmesine, yol açmıştır. Ornette Coleman’ın *Free Jazz* çift quartetinde bu yepyeni müzik kurgulanırken, onca siyahî kontrbasçı varken “gencecik bir beyaz”ın, Charlie Haden’in ekipte yer alması, şüphesiz zorluklu bir ezber bozumu anlamına gelecek, yoğun bir öğrenme/prova sürecini göze alabilmesindedir. Keza, karşısında—ikinci quartet’te diğer bası çalanın, Scott LaFaro gibi ikonik bir isim olması manidardır. Bir siyahî kültür olarak tanımlanagelen bu hareketin, aslında, tersine de olsa ırkçı bir yaklaşımı boşa düşürecek böylesi bir edimi içselleştirmesi dikkate değerdir: Tüm siyahî yoğunluğuna rağmen *free jazz* müzisyenleri arasında LaFaro ve Haden’in, hem de basçı kimliğiyle yer bulmaları, oldukça çarpıcı ve değerlidir.

---

<sup>32</sup> “...each of these musicians developed his mature style partly or mainly, while resident on the west coast. but this should not be suprising. Despite the stereotyped view of west coast jazz as an exercise in musical conventionality, the truth was that no other place in the jazz world was as open to experimentation, to challenges to the conventional wisdom in improvised music, as was california during the late 1940s and 1950s. New sounds, new instruments, new compositional techniques - these were the salient, almost dominating characteristics os west coast jazz from ... a decade later.”



#### 4.5.1 Charlie Haden (1937-2014)

“...neredeyse piyanistmişim gibiydi. Akorlar basıldıktan sonra sesleri ortaya koyuyordum. Kordal bir konseptte çalmak zorundaydım. Dinleyiciye – ve bize - akorların neler olduklarını göstermek amacıyla sadece akor köklerini değil akorun 3'lüsü, 5'lisi, 7'lisi ve 4., 2., 9. seslerini de çalıyordum. Ve akorlar o noktada yaratılıyordu.”<sup>33</sup> (Haden'dan aktaran: Zwartz, 2006).

Haden, bas icrasının geleneksel yaklaşımını ve armonik bas hatlarının olağan fikirlerini bir kenara bırakarak kendisi ve enstrümanı için yeni bir yaklaşım arayışına girmiştir. Kontrbas ile “eşlik” bölgesine katkıda bulunmak yerine, toplam müzikal örüntü içerisinde doğrudan etki edecek ritmik-melodik bir yaklaşım sergilemiştir.

Virtüöziteyi, hızı ve teknik becerilerini ön planda tutan başçılardan farklı olarak Haden, özellikle de sololarındaki melodik basitlik ve lirizm; derin, doygun ve zengin bir ton; modern armoni kullanımı ve güçlü bir müzikal anlatım şekli kullanarak farklılığını belli eder.

Charlie Haden yuvarlak, dolu ve güçlü bir ses ürettiği, kendine has tınısı, *sound*'uyla Ray Brown ekolüne göz kırparken, müzikal olarak benimsediği yaklaşımlar ile *free jazz* öncesi dönemlerdeki başçılardan bariz bir şekilde ayrışır. Zihinsel denebilecek, katman-katman oluşturulan soloları ve karmaşık-girift ritmik kurgusu Haden'ın ön plana çıkan özelliklerindedir.

Ornette Coleman, Keith Jarrett, John Coltrane, Pat Metheny, Chet Baker, Stan Getz, Lee Konitz, John Scofield, Jan Garbarek ve caz tarihini yönlendiren daha birçok isimle eşlikçi ve grup lideri olarak yaptığı sayısız projenin/albumün, Charlie Haden'ı dünyanın en önemli caz kontrbasçılarından biri haline getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

1982 yılında Kaliforniya *CalArts*'da kurmuş olduğu *Jazz Studies Department* kurumunda devam eden eğitimcilik hayatı sırasında, verdiği bir röportajda belirttikleri, Haden'ın müziğe yaklaşımına ışık tutar niteliktedir:

---

<sup>33</sup> “where it was almost as if I was the pianist - I was laying down chords behind them. I had to have a chordal concept of the bass. I wasn't just playing roots; I was playing 3rds and 5ths and 7ths and 4ths and 2nds and 9ths in order to show the listener - and us - what the chords were. And the chords were being created on the spot.”

*“...Müzik öğrencileri hiçbir zaman ruh ile ilgili konuşmazlar, fakat aslında bütün olay bununla ilgilidir. Charlie Parker’ı solo çalarken dinlediğinizde o bir güzelliğin içindedir. Orası bir şekilde öğrenilen akor değişimlerinin, dizilerin veya temel bilgilerin olduğu bir yer değildir. Öğrencilere ‘eğer iyi caz müzisyenleri olmak istiyorsanız önce iyi insanlar olmalısınız’ derim.”<sup>34</sup>*  
(Haden’dan aktaran: Richardson, 1999).

Haden’ın ustalığı, geleneksel virtüözite kalıplarıyla karşılanacak düzeyin üstünde tutulur; örneğin, teknik açıdan virtüöz sayılmaz; buna karşın Berendt gibi duayenler, onun virtüözlüğünü, sazını “inanılmaz bir yetenekle tınlatmasında” izler; enstrümanına yakıştırdığı ağırbaşlılığı mükemmelleştirmesi başka hiçbir cazcınıninkine benzemez; tonundaki o inanılmaz pes titreşim ve ses rengindeki tokluk, “basit” görünen çizgileri hareketli kılan bir etki yapar. Berent, Haden’ı “yalınlığın ustası” olarak yüceltirken (Berendt, 2010), sanatta amaçlanacak ve varılacak en zor şeylerden birine işaret etmektedir.

---

<sup>34</sup> “Music students never talk about spirituality but that’s what it’s all about. When you listen to Charlie Parker play a solo, he’s in a place of beauty. It’s not just a place of chord changes and scales and rudiments like that, which you learn anyway. I tell students, if they want to become great jazz musicians, they have to strive first to become great human beings.”

Şekil 4.23: Charlie Haden, *Our Spanish Love Song*

Kaynak: Charlie Haden, *Our Spanish Love Song*, www.richardrosemusic.com

Bas solo bir ölçülük bir *Auftakt* (önel) ile başlamaktadır. Bu motif aslında süregelen bas rifinin, bas solo içerisine entegre edilmesi şeklinde düşünülebilir. Formun ilk notası akorun üçlüsüdür (aynı zamanda akorun ilk çevriminin kök sesi, Ab). Solonun devamında da başat hücre/motif olan ritmik üçleme çeşitlendirilerek duyurulmaktadır. Buradan Haden'in solo açılış fikrine sadık kaldığı fikri öne sürülebilir. 4. ölçüdeki Ab sesinin bir sonraki Bbm akoruna kromatik bağlantısı geciktirilmiş görünmektedir—böylesi bir strateji geleneksel çözülme beklentisini ötelirken bir yandan da çözüm vurgusunu yumuşatmaktadır. Benzer bir etkinin 9. ölçüde Gm7b5 akorunda çalınan Eb sesinin Fm akoruna çözülecekkenki geciktirilmesiyle de oluştuğu söylenebilir. 12 ve 13. ölçülerdeki F7 akoru içerisinde odağa alınmış Ab notası için, 14. ölçüdeki Bbm akoruna erken bir hazırlık yapıldığı düşünülebilir. Şekil 4.23'de bas solonun sadık kalınan aynı ritmik varyasyonun armonik ilerleyiş içerisinde *sequence*<sup>35</sup> kurularak oluşturulduğu ve

<sup>35</sup>*Sequence*, bir müzikal motifin ilerleyen armonik kurgu içerisine belli ses aralıklarıyla tekrar edecek biçimde yerleştirilmesi yöntemi, sekvens. Ortaçağ Avrupa seküler müziğinin başat aygıtlarından olan bu

olabildiğince minimal bir icranın tercih edildiği görülmektedir. Yukarıda zikredilen Berendt'in "O, yalınlığın—ki, en zor şeylerden biridir—ustasıdır" sözü, Haden'ın *Our Spanish Love Song* parçasındaki çalım şekliyle desteklenir niteliktedir.

Şekil 4.24 ve Şekil 4.25'de görülen, Hank Jones ile birlikte duo icra ettiği *Danny Boy* parçasında çaldığı bas solo ise, Charlie Haden'ın yalınlığının yanı sıra, solo çalımının "şarkı söylemiş gibi" bir yaklaşım benimsenmesi adına oldukça başarılı bir örnektir:

Şekil 4.24: Charlie Haden, *Danny Boy*

Kaynak: Charlie Haden, *Danny Boy*, www.richardrosemusic.com

Solo tonikle (Eb) başlamakta ve ilk 4 ölçüde akor hattı ilerlemesine rağmen Eb merkezi odaklı, geniş ritimli bir cümleleme şekli duyurulmaktadır. 3. ölçüde Ab majör akoruna ve 4. ölçüde Fm7 akoruna akorların 7'lisi belirgin şekilde tutularak başlanan motifler ve buna benzer yaklaşımlar solonun devamında da açıkça duyulmaktadır. Çok fazla aralık atlamadan (komşu sesler kullanarak) çaldığı benzer ritmik motifler ve bunların

kavram, 18. ve 19. yy klasik müziğinde de bir melodik hat yaratmanın en kolay ve en yaygın örneklerinden biri olarak işlevselleşmiştir.

varyasyonlarına sahip çıkıcı/inici dizilerin hedef notaları genel olarak akorların 3'lü ve 7'lilerine odaklı tercih edilmiş (*voice leading*) olduğu için, Haden'ın bir şarkıcı veya bir solo section icracısı gibi davrandığı düşünülebilir.

#### Şekil 4.25: Charlie Haden, *Danny Boy*

The image shows a musical score for Charlie Haden's 'Danny Boy' in bass clef. It consists of three staves of music. The first staff (measures 21-24) features chords: Cm7, Cm7/Bb, Bb/A, Gm7, Cm7, F7(b9), Bb7(b9), Bb7, and Cm. The second staff (measures 25-28) features chords: Eb, G7(b9) with a 'VIB.' marking, Ab, A°, Eb/Bb, Bb°, Cm, F7, and Db. The third staff (measures 29-32) features chords: Gm, Cm7, Fm7, Bb7, Eb, Eb/Bb, and Bb7(b9). The score includes various rhythmic notations, including triplets and slurs.

Kaynak: Charlie Haden, *Danny Boy*, [www.richardrosemusic.com](http://www.richardrosemusic.com)

#### 4.6 FUSION/CAZ ROCK

Joachim Ernst-Berendt'in sıkça başvurulan, caz stillerini yaklaşık 10'ar yıllık dilimlerle sınıflandırma sisteminin 70'li yıllardan itibaren çalışmaz hale geldiği düşünülür. Bunun sebebi hızla değişen gündem, gelişen teknoloji, hayat şartları ve kültür etkileşimleri ile doğal olarak türeyen/reddedilen/eklemlenen müzik türlerinin iç-içe geçmiş ve birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek olmasıdır.

Bir yandan elektrik gitar ve elektrik bas gitarın yaygınlaşması, rock müziğin çığır açan yükselişi ile özellikle cazcılarının bu gelişmelere kayıtsız kalmamalarıyla—cazın doğasında sürekli olan gelişim ve dönüşüm olgularının motivasyonu—bir diğer yandan hızla gelişen teknoloji ve müzik endüstrisine sirayet etmesiyle ortaya çıkan olanakların denenmesinden, değerlendirilmesinden kaçınılmamıştır. Özellikle elektrikli piyano (Rhodes, Wurlitzer); synthesizer (Mini Moog, Arp, Keytar, ...) gibi tuşlu çalgılar giderek yaygınlaşan elektrik gitar ve bas gitarın yanı sıra muteber ses örgüsünde yer bulmuşlardır.

Keza, gelişen müzik teknolojileri ile akustik enstrümanların elektronik modifikasyonları, stüdyo kayıt teknolojileri ve kayıt süreçlerini iyiden iyiye şekillendiren elektronik işlemler dönemin tını idealini köklü bir biçimde dönüştürmeye başlamıştır.

*Rhythm section* üzerine odaklanma; *swing* üzerine çalınan *straight* (düz) sekizlikler; basit akor tekrarları ile kurulan statik armoni ve *vamp*'lar, caza dönemin popüler türlerinden *soul* ve *funk* ile daha geniş bir ortak payda kazandırmıştır. Bu ortak payda sadece forma dair olmakla kalmamış, kurgu kadar bizatihi yapıtların tavrına da etki etmiştir. *Vamplar* ve basit melodilerle oluşturulmuş açık parçalardan, çok daha kompleks yapıda *through-composed* (baştan-aşağı yazılı-çizili) veya *sectionalized-composed* (sıkı örgütlü yazı ve doğaçlamaya bırakılmış yarı-açık kesitlerin birlikte yer bulduğu) biçimde yazılmış eserlere uzanan geniş bir yelpazede yapılmış eserler dönemin belirleyici unsurlarından olmuştur.

Bu sürecin sosyolojik arkaplanına bakıldığında ırkçı söylemlerden ekonomi-politik tabanlı muhafazakârlığa, birçok çarpıcı çelişkinin müzik gündeminde yer bulduğu kolaylıkla görülebilir: İlk çıktığı yıllarda “race” (ırk!) tabiriyle tanımlanan ve hemen ardından bir radyo yayındaki heyecanlı lansman sayesinde<sup>36</sup> rock'n roll adını alacak “hot” (kızışmış) siyahî müzik, kısa sürede deşifre edilen ekonomik potansiyeliyle “beyazlaştırılmış;” başta Elvis Presley gibi “sıradan, kasabalı, beyaz” bir kimliğin önderliğinde WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*—Beyaz Anglosakson Protestan) bir çoğunluk sultasına tahvil edilirken, siyahî olmasına karşın elektrik gitara yaklaşımıyla bugün dahi benzersiz bir ikon olarak kabul gören Jimi Hendrix ismi, dünyanın kültür (kimine göreyse de karşı-kültür) haritasını köklü bir biçimde dönüştürüyor olmuştur. Rock kültürünün o dönemdeki protest doğası ve barışçıl söylemleri Hendrix'in de başat katkısıyla Woodstock, Montrey Pop ve Festival Express gibi kitlesel etkinliklerle dünyaya yayılma/yansıma olanağı bulmuştur. Diğer yandan Little Richard ve James Brown gibi kült isimler çok daha geniş izler kitlelere hitap eden türlerde—R&B, soul ve funk gibi döneme yön veren, kitlesel beğeniye mazhar olan üretimlerle—daha önceleri cazın merkezde olduğu—kimlik pazarlıklarında müziğin ötesinde bir toplumsal motivasyona lokomotiflik etmişlerdir.

<sup>36</sup> Ayrıca bkz.: James Miller, *Çöpteki Çiçekler. Rock'n Roll'un Yükselişi, 1947 – 1977*, Agora Yay., İstanbul, 2005.

Bu dönemde, hattâ hemen ardından deneyimlenecek Post-modernizm'in de etkisiyle, izleri neredeyse kesintisizce 80'li yıllara; ötesinde, 2000'lere kadar takip edilebilecek süreçte caz stillerini birbirinden ayırmak oldukça güçleşecektir. Az önce sözü geçen popüler/kitlese türlerin etkilerinin yanı sıra dönüşen üretim, tüketim ve dolaşım pratiklerinin—kayıt, konser, festival dinamiklerinin—de etkisiyle bu yıllarda caz tanımlanması iyiden iyiye güçleşen, çerçevesi geniş ve bir o kadar da muğlak, melez bir tür olma eğilimine girmiştir. Daha önceki dönemlerde de birbirleri ile alışverişte bulunan stiller olsa da, bu döneme kadar caz müziği hiç böylesine geçirgen, eklektik ve çok yönlü olmamıştır. Dönemin en önemli özelliklerinden biri olarak türler, stiller hattâ kültürler arasındaki sınırların muğlaklaştırılması/reddedilmesi/aşılması durumu müzik içerisinde başlı başına temel, aranan bir unsur haline gelmiş ve hiçbir stile bağlı kalmadan çalmanın bizzat kendisi bir stil olmuştur. Zenginliğinin ve çeşitliliğinin farkında olan, bu stilin stilden çok ucu açık bir icra tarzı olduğunu bilen caz, postmodern hale gelmiştir (Berendt, 2010).

Fusion müziği de özellikle Miles Davis'in otobiyografisinde belirttiği gibi, siyahîlerin 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, hattâ tümel olarak savaş karşıtı eylemlerin yaygınlaştığı bir ortamda) gündeme gelmesi şaşırtıcı değildir (Hasançebi, 2018).

Bu sürecin bir yansıması da benimsenen enstrümantoryuma olmuştur: Öncü hamleleriyle türe yön veren Miles Davis, 1969'dan sonra topluluklarında tam anlamıyla bir "elektrifikasyon"a gitmiş; elektrikli gitar ve klavyelerin yanı sıra bas alanında da benzeri bir yaklaşımı benimsemiştir<sup>37</sup>; akustik bası tamamen terk ederek yalnızca elektrikli bas kullanmaya başlamıştır. Bu uzun süreçte öne çıkan elektrikli basçılar ise

---

<sup>37</sup> Bu bağlamı derinlemesine irdeleyen, oylumlu bir Master tezi olarak, ayrıca bkz.: Hasançebi, Y., (2018). 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 Taşıdıkları, Türe Yön Veren, Kurucu Öğeler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ses Teknolojileri (Caz).

Dave Holland, Ron Carter, Michael Henderson, Marcus Miller, Darryl Jones, Benny Rietveld, Richard Peterson gibi müzisyenlerdir.

Yukarıda sözü geçen üretim-tüketim-dolaşım pratiklerinin; edisyon, kayıt, marketing ve bunların en somut uzantısı olan “festivalizm” ekseninde giderek büyüyen bir Avrupa piyasası oluşmuş; bu sayede Avrupalı caz müzisyenleri de bu tabloda daha belirgin konumlar kazanmışlardır. ECM, Mezzo, Montreux, vb. gibi markalar genişleyen piyasa potansiyelini de göz önünde bulundurarak, merkez-dışı kaynaklara da (Asyalı, Afrikalı, Latin Amerikalı, “egzotik”) temsillere programlarında yer vermeye başlamışlardır. Dönemin en önemli, belirleyici toplumsal olgularından biri olan kimlik pazarlıkları sadece ulusal, dinsel, kültürel, vb. gibi nominal öğelerle sınırlı kalmamış, özellikle toplumsal cinsiyet alanında güçlenen söylem ve varoluş mücadeleleri birçok alanda olduğu gibi cazda da karşılık bulmuştur. Daha önceleri neredeyse sadece vokal alanında varlık gösteren/var olmalarına izin verilen kadınlar giderek artan bir biçimde enstrüman icracılığı, kompozitörlük hatta şeflik gibi, yüzyıllar boyu kadınlardan esirgenen alanlarda, görünürlük kazanmaya başlamışlardır.

#### Şekil 4.26: Esperanza Spalding: Tiny Desk Concert



Kaynak: Esperanza Spalding: Tiny Desk Concert, [www.wbur.org](http://www.wbur.org)



#### 4.6.1 Yeni Bir Çalgı: Bas Gitar

Her ne kadar bu araştırmanın konusunun ana odağı kontrbas enstrümanı olsa da, gelişen teknoloji ile müziğin doğasında da bulunan inovatif yaklaşımlar sonucunda üretilmesi kaçınılmazlaşan elektrik bas gitarın da bağlama etkisi göz ardı edilemez. Bu yeni çalgı sadece kendi nüfuz alanını oluşturmakla kalmamış, dirsek teması halinde bulunduğu öncülü kontrbasa yaklaşımı—bu çalgının icra biçim ve olanaklarını—da etkilemiş; performans pratiklerinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Birçok icracı bu yeni enstrümana yönelirken bir diğer kısmı da akustik kontrbastan vazgeçmemiş; kimi icracılar bu iki enstrümanı birlikte değerlendirme yolunu benimsemiştir. Çalışmanın odaklandığı 21. Yüzyıl caz kontrbasçıları içerisinde bu iki enstrümanı birlikte kullanan icracı sayısının oldukça yüksek olması dikkate değerdir. Her ne kadar akort sistemi aynı ve çalma stili benzer görülen enstrümanlar olsalar da, başta ergonomileri olmak üzere birçok açıdan tamamen farklı olan bu iki enstrümanı aynı anda icra eden müzisyenlerin yaklaşımları için, bu iki çalgının icraları arasında bir geçirgenlik olduğu; icra pratikleri üzerinden birbirlerini etkiledikleri düşünülebilir. Tam da bu sebepten elektrik bas gitar bu araştırma içerisinde incelemeye değer görülmüştür.

Bas gitar ilk olarak 2. Dünya Savaşını hemen sonrasında ABD’de tasarlanmış ve kullanılmıştır. Leo Fender 1951 yılında “*Presicion Bass*” adlı ilk elektrik bas gitarı piyasaya sürdükten sonra bir çok başçı bu yeni enstrümana ilgi göstermiştir. Akort sistemi ve tel sayısı standart bir 4 telli kontrbas ile aynı olan bu çalgı daha kısa bir sap boyuna sahip (34”—86,36 cm) ve yatay<sup>38</sup> olarak kullanılacak şekilde tasarlanmıştır. Üzerindeki üretilen sesi elektrik sinyallerine çeviren manyetik ve amplifikasyon sistemi ile sesi büyütülen enstrümanın, kullanım kolaylığı açısından kontrbasa kıyasla birçok artıları vardır. Kolay taşınması ve kolay seslendiriliyor olması (“*plug-and-play!*”) başlı başına tercih sebepleriyle yaygınlaşmasına etki eden diğer bir etmen olarak bu enstrümanın entonasyonu tutturmayı kolaylaştıracak biçimde sapında çakılı perdelere sahip olması vurgulanabilir.

---

<sup>38</sup> Elektrik bas gitardan hemen önce deneyimlenen bir icra biçimi—bir tür elektrik kontrbas için kullanılan *electric upright bass* (düz çeviriyle “elektrik dik bas”) ibaresinden hareketle—“dikey” olarak tanımlanabilir; burada, elektrik bas gitarın icrasındaki ayrıma işaret etmek adına jenerik bir ifade olarak “yatay” kavramı kullanılmıştır.

Sözü geçen çalım kolaylığı—hem fiziksel özelliklerinden hem de diğer partilerin rahat işleyişine zemin olma/temel verme yükümlülüğüne koşut üst düzey sorumluluk alanından ötürü çok zor bir çalgı olan kontrbas yerine—bas gitarın cazın yanı sıra pop, rock, country, funk gibi dönemi domine eden türlerde de kullanılarak yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu durum, bir yandan da müzik endüstrisi ve teknolojisine de yeni olanaklar ve pazarlar sunmuştur. Sayısız model ve sazın tınısına etki edecek donanım—pedallar, amplifikatörler, efekt cihazları; hattâ teller, kılıflar, ... ile son derece detaylı, geniş bir ürün skalası, müzik endüstrisi ve piyasasında göz ardı edilemez kalemler olarak icra kimliğine yön vermiştir. (Rol modeli olarak benimsenen bir icracının çalgı/donanım seçimi/tercihleri yüzlerce genç müzisyenin yolunu belirlerken piyasayı da hareketlendirmiştir.)

Anılan rol modelleri arasında, neredeyse her biri birer müzik ikonu olarak nitelendirilebilecek şu isimler öne çıkmaktadır: Jaco Pastorious, Stanley Clarke, Steve Swallow, Anthony Jackson, Marcus Miller, Victor Wooten, John Patitucci, Victor Bailey, Nathan East.

## 5. 21. YÜZYIL

21. yüzyıl caz müziğinde köklü bir dönüşüm—bir nevi “sil baştan” yeni bir yapılanma—olmamıştır. Aksine, sıfırdan yeni bir yaklaşım ileri sürmek yerine daha çok “kolaj” niteliğinde eklektik uygulamaların benimsendiği görülmektedir: Caz müzik sanatçıları baştan yeni bir müzik yaratmayı değil; mevcut müziğin etkilerini tamamen kaybetmeden yenilikler getirerek bu kolajın parçalarını bir arada harmanlamayı tercih etmişlerdir. Bu birleşme, örneğin, tek bir yapıtta avangard, post-bop, 3. Akım (*Third Stream*) ve modern füzyondan renkler içerilebilmesine; dahası, farklı yerel kültürlerden izler taşınmasına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla, 21. Yüzyıl başının modern+yaklaşımında birçok müzik, tür, dönem, vb. komponentin geçirgenliğinde şekillenen eklektik bir kimliğin varlığından söz etmek yanlış olmayacaktır.

*“60’lı yılların deneyse, 70’li yılların çoğulculuğu, 80’li yılların ticariliği arından gelen 90’lı yıllar, tüm bu modernist önermelerle hesaplaşan bir postmodern düşünceye tanık oldu. Ne var ki, bu hamle daha çok pasif, değillemeci; tepkisel olmaktan çok kabullenici, olumlayıcı, kapsayıcı bir iklimde gerçekleştiğinden, neredeyse “akışta bir mola” gibi algılandı, 10 – 15 yıl gibi kısa sayılabilecek bir sürede terk edildi. 2000’li yıllarla birlikte “tadilatlanmış bir Modernizm”—“Alter-,” “Neo-,” ya da kimilerince benimsenen yumuşak bir ifadeyle “Akışkan-Modernizm” geri döndü. Ancak bu sefer neo-liberal, neo-muhafazakâr egemenlerce desteklenen, onların himayesinde gürbüzleşen ve böylelikle 20. Yüzyıl başında ve 2. Dünya Savaşı sonrasındaki modernist hamlelerle çelişircesine tutucu, statükocu, hattâ muhafazakâr bir kimliğe bürünen bu Yeni Dalga Modernizm daha çok ihya (revival; yeniden canlandırma) ve (habitata müdahale eden) imar projeleriyle görünürlük kazandı.”<sup>39</sup> (Maral, 2019).*

<sup>39</sup> Alper Maral, “Yeni Bir Yüzyıl İçin Eski Bir Müzik,” yayınlanmamış bildiri metni, 2019

Buna göre eklektik unsurlar içeren 21. Yüzyıl tarzındaki üretimler için ortak göstergeler aranacak olursa şöylesi öğeler sıralanabilir: Öncelikle yapıtların formunda/oylumunda bir hacimlilik göze çarpmaktadır. Kompozisyonlarda ya da düzenlemelerde örgütlü (“yazılı-çizili”) bölümlerle tamamen serbest doğaçlama bölümlerinin birlikte yer aldığı görülmektedir. Çok bölümlü büyük ölçekli parçalar genellikle bu türün bir parçası olmuştur. Modern cazda kompozisyon ve doğaçlamayı birbirinden ayırt etmeyi zorlaştıran bir kolaj yapı görülür. Açık formların 1960’lardan itibaren geçirdiği dönüşümlerin bir uzantısı olarak “*conduction*”<sup>40</sup> ve “*comprovisation*”<sup>41</sup> gibi kompozisyon/emprovizasyon geçirgenliği modelleri de hatırlanabilir.

Bir diğer ortak yaklaşım ise; daha büyük topluluklar ve orta büyüklükteki grupların modern cazda oynadıkları roldür. Keman, viyolonsel ve klarinet gibi çalgılar bu dönemde caz müziğe geri dönüş yapmıştır. Ritmik olarak bakıldığında ise modern caz haritasının her yerinde, bazen swing, bazen tamamen serbest, kimi zaman son derece girift bileşik tartımların öne çıktığı, neredeyse her stilin yer bulabildiğini söylemek mümkündür. Son olarak armonik bakımdan modern cazın, post-bop’un genişletilmiş armonilerinden, atonal özgür caza; halk şarkılarının ve ilahilerin basit triad tabanlı armonilerine kadar, her tür uygu dokusuna açık olduğu görülmektedir.

“İlk caz kaydı”nın milat alındığı 1917 yılının üzerinden 100 küsur yıl geçmiş olması, bu türün geçmişinin yeterince irdelenmiş, tarihini yazılmış, kuramının geliştirilmiş olduğu izlenimini verebilirse de, ne yazık ki tüm bu alanların literatüründe hak edilenin çok altında bir üretim olduğunu; hele de türün 21. Yüzyıldaki durumu hakkında dolaşımdaki bilginin çok sınırlı olduğunu teslim etmek gerekir. Kaldı ki, bu alandaki tüm soru işaretlerine ve karanlık bölgelere rağmen, NPR Music ve WBGO müzik eleştirmeni Nate Chinen’e göre, yeni binyılda caz, bazı büyük müzisyenler sayesinde bir çeşit Rönesans dönemi yaşamaktadır. (2019)

---

<sup>40</sup> “Conducted improvisation”—bir şefin yönlendirmesiyle şekillenen yarı-rastlamsal kompozisyon. Ayrıca bkz.: Morris, L. B., 2017. *The Art of Conduction A Conduction Workbook*. D. Veronesi (Ed.). Italy: Published by Karma & Tilton Gallery & Pozitif

<sup>41</sup> Ayrıca bkz.: John Patitucci bölümü sayfa 43.

## 5.1 21. YÜZYIL CAZ KONTRBASÇILARI

Süregelen bütün caz dönemlerinde de olduğu gibi icra edilen her enstrüman için, çalgıcılarının da dönemin mevcut durumundan beslenerek ortaya çıkardığı yaklaşımlar paralellik göstermektedir. Her ne kadar caz tarihinin belli dönemlerine bağlı kalarak yeniliği icra perspektifinde reddeden konservatif (başka bir başlık altında incelenebilecek) enstrümanistler-besteciler olsa dahi, günümüz müzisyenleri için yeni bir ekol yaratımı için doğası gereği kendiliğinden ortaya çıkacaktır, denebilir.

Genelde benimsenen düşünce olarak besteci ve aranjörlerin liderlik ettiği-yönlendirdiği müzik stillerinin günümüz caz sahnelerinde aktif rol oynayan başat caz kontrbasçıları üzerine nasıl sirayet ettiği ve bu icracıların caz kontrbas literatürünü nasıl genişlettiği, bu bölümde incelenecektir.

### 5.1.1 John Patitucci (1959)

*“...birey, bir topluluğun parçasıdır ve topluluk işleri ilerletir. Sadece bir kişi değil. Hiçbir zaman bir kişi olmadı...”* (Patitucci, 2017).

Brooklyn, New York doğumlu Patitucci (1959) daha önce sözü geçen hem elektrik bas hem de kontrbas icracılığına örnek gösterilebilecek en tanınmış isimlerden birisidir. Soul müzikten rock, blues, caz ve klasik müziğe kadar geniş bir yelpazede performans gösteren icracı için eklektik bir yaklaşım benimsediği söylenebilir.

Stüdyo müzisyeni olarak farklı müzik stillerinin temsilcileriyle çalışmış; B. B. King, Chick Corea, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Michael Brecker, George Benson, Dizzy Gillespie, Natalie Cole, Bon Jovi, Sting, Queen Latifah ve Carly Simon gibi popüler isimlerin birçok albüm kaydında bulunmuştur.

Canlı performanslarda kendi grubunun yanı sıra Chick Corea, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Stan Getz, Pat Metheny, Wynton Marsalis, Joshua Redman, Michael Brecker, McCoy Tyner, Nancy Wilson, Randy Brecker, Freddie Hubbard, Tony Williams, Hubert Laws, Hank Jones, Mulgrew Miller, James Williams, Kenny Werner gibi

günümüz caz dünyasının önderleri olarak nitelendirilebilecek isimlerine eşlik etmektedir.

Kendi görüşüyle Avrupa klasik müzik geleneğinin çok güçlü noktalarının olmasıyla birlikte caz müzik Afrika kökenlidir ve ritim bu müziğin ana unsurudur. Katrya Kot ve Dima Kazantsev ile Ukrayna’da 2017 yılında yapmış olduğu röportajda ritim ve *soundun* büyük bir bütün olduğunu ifade etmiştir. Aynı röportajda 2000 yılı sonrası caz müziğindeki doğaçlama kavramını aynı çatı altında toplayabilecek olan “*comprovisation*” kavramından söz etmektedir.

Komprovizasyon—kompozisyonel bir yaklaşımla doğaçlama icrası—tabiri özellikle efsanevi Wayne Shorter Quartet öncelikli olmakla birlikte yeni dönem caz müzisyenlerinin oldukça yaygın olarak benimsedikleri bir yaklaşımdır. Bir doğaçlama solo yaratırken, o solonun sadece doğaçlama icra edilmesi veya genel-geçer solo çalım kurallarına uygunluğundan ziyade, kompozisyonel bir yaklaşımla, başlangıcı-sonucu belli/tasarlanmış, *section*lara ayrılacak, soru-cevap cümeler ve belki de daha girift yapılar ile oluşturulmuş, dinamiklerin de tasarlanarak kullanılmış olduğu, parçanın *realtime* reharmonize edilmesi, vb. gibi kompozisyon teknikleri kullanılarak icra edilen doğaçlama performansı “*comprovization*” kavramını tanımlar.

John Patitucci’nin caz kontrbas icracısı kimliğiyle benimsemiş olduğu yaklaşımlar *Prelude to A Kiss* parçası üzerinden incelenecektir.

The Roy Haynes Trio Featuring Danilo Perez And John Patitucci (6 Temmuz 2000) albümünden, sayısız caz müzisyeninin de çalmış olduğu popüler bir balad olan *Prelude to A Kiss* parçası incelendiğinde, ilk olarak Patitucci’nin eşlik sırasında kullandığı armonik yaklaşımın yalınlığı dikkate değerken, kıyasla daha zengin bir ritmik yaklaşımda bulunduğu söylenebilir.

Şekil 5.1: John Patitucci, *Prelude to A Kiss*

Kaynak: John Patitucci on *Prelude to A Kiss*, [www.jazzcapacitor.com](http://www.jazzcapacitor.com)

Parça formunun piyano introdan sonraki ilk ölçüsüne (11. ölçü) dörtlük sus sekizlik üçleme ile kalın F sesine oturmuş sağlam bir açılışla forma girilmiştir. Formun daha ilk iki ölçüsünde kullandığı sekizlik üçlemeler ile erken diye nitelendirilebilecek ritmik hareketlilik yaratılmış ve bu tavır parça boyunca devam etmiştir.

12. ölçüde balad bir parçada duyulmaya alışık olunmayan şekilde 32'lik notalar kullanılmış ve 13. ölçüde ritmik açıdan komplike motifler kullanılmıştır. *Chorus* açılışının yalınlıktan uzak ritmik yaklaşımına rağmen devam eden bölümde genel kabul gören—parça başında daha sakin başlanıp yavaş yavaş zenginleşen bir icra anlayışı—tavrın tam aksine bir sadeleşme durumundan söz edilebilir.

Şekil 5.2: John Patitucci, *Prelude to A Kiss*

The image shows a musical score for the piece 'Prelude to A Kiss' by John Patitucci. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 25 and ends at measure 29. The second staff starts at measure 29 and ends at measure 31. The third staff starts at measure 31 and ends at measure 34. The score includes various chords such as D13<sup>SUS</sup>, G9(#11), C9<sup>SUS</sup>, Gb7#9, F#11, B13#9/5, Bb13, A7(#5), D13#11, G7, G#9, A-, D13#11, D-Db-C7, B9#5, Bb9, A7, Ab#11, Bb7, and A7(#5). The tempo is marked as 'DOUBLE-TIME FEEL' with a metronome marking of 104. The score is written in bass clef and includes slurs and accents.

Kaynak: John Patitucci on *Prelude to A Kiss*, [www.jazzcapacitor.com](http://www.jazzcapacitor.com)

### 5.1.2 Larry Grenadier (1966)

San Fransisco doğumlu, Bostonda yaşayan ve müzisyen bir aileden gelen Larry Grenadier (1966), kontrbas üzerinde geniş bir ses yelpazesi edinmek amacıyla birçok farklı akord sistemi ve *scordatura*—17 ve 18. yüzyıl kemancılarının kullandığı akord sistemleri de dahil—denemiş ve kendi deyimiyle bu deneyim, “enstrümana tamamen yeni bir titreşim, gerçek bir sonik potansiyel hissi vererek” sona ermiştir.

Mark Turner (saksafon) ve Jeff Ballard (davul) ile FLY Trio’da hiçbir armonik enstrüman yoktur. Dinleyici tarafından her zaman serbest çalındığı düşünülebilir. Böylesi bir durumda net bir icra şekli daha önemli hale gelir. Tenor saksafon ve basın melodik hat çaldığı böylesi bir ekipte sadece iki ses ile armoninin yeterince açık tınlaması gereklidir.

“*Form ve armoninin netliğini göstermekle uğraşan bir başçı olarak, onu melodinin biçimini gösterecek şekilde temsil etmem gerekiyor, böylece birbirimize rastgele tepki vermişiz gibi görünmüyor. Solo bas için de benzer bir deneyim. Dikey armoninin eksikliği ve bu yatay armoninin vurgulanması havalıdır, ancak sabırlı olmalısınız.*” (Grenadier’den aktaran Johnson, 2019)



Piyano veya gitar gibi kordal bir enstrüman olmadığı zaman, parçanın formu ve armonisini belirtme görevi tek sesli icra edilen kontrbasa kalır. Johnson'ın röportajında Grenadier, bunu gerçekleştirmek adına bas hatlarını daha güçlü fonksiyonel role sahip şekilde çalmak<sup>42</sup> zorunda kaldığını ve bu yaklaşımın parçayı beklenmedik-farklı bir yere taşıdığını belirtmiştir.

Grenadier'in ileri seviye armoni bilgisi ve ritmik ifade gücünün yanı sıra geniş hacimli güçlü bir bas sesi ile keskin, sağlam ve net olarak nitelendirilebilecek zaman hissiyatı ile çalabiliyor olmasından dolayı Larry Grenadier'in günümüzün öncü caz kontrbasçılarında birisi olduğu söylenebilir.

Piyanist Brad Mehldau'nun The Art of the Trio, 4-Back at the Village Vanguard albümünden Sehnsucht parçasında Grenadier'in çalmış olduğu eşlik ve solo başçının müzikal yaklaşımı hakkında fikir vermesi açısından incelenmiştir.

### Şekil 5.3: Larry Grenadier, *Sehnsucht*

PIANO 17 A-/G F#A E- A7b9 D- G13 C-  
G#7 Bb A13#9 D7 G# F#7  
22 B6sus4 G# C-6 A-7(b9) D7 G- Eb- F7  
26 B#7#11 C#6sus4 C7b9 F7 Gb#7/bb D#7/A B-11 E7b9  
30

Kaynak: Larry Grenadier, *Sehnsucht*, www.jazzcapacitor.com

<sup>42</sup> Ayrıca bkz.: Charlie Haden bölümü, sayfa 31.

17 ölçülük ve tek bölümden oluşan parça formunda ilk *chorus* piyano intro olarak çalınmıştır. Ana melodinin girdiği 18. ölçüden itibaren bas hattında çok sakin ve net bir çalım duyulmaktadır. Bununla birlikte Grenadier çalmış olduğu malzemeyi bir-iki ölçüde bir geliştirmekte ve her çaldığı motife yeni bir fikir ekleyerek eşliğini zenginleştirmektedir (bkz.: Şekil 5.3 Larry Grenadier, *Sehnsucht*. 20,21,22—26,27,28—30,31 numaralı ölçülerde görülebileceği gibi). Piyano gibi baskın bir armonik enstrümana eşlik etmesine rağmen 29 ve 30. ölçülerde Eb- ve BM7#11 akorlarının 3'lüsünü tınlattması dikkate değerdir. 31. ölçüde F7 akorunun kökünden sonra bir oktav altından 3'lüsünü çalması ile klişelerden kaçınmadığı söylenebilir<sup>43</sup>.

Şekil 5.4: Larry Grenadier, *Sehnsucht*

Kaynak: Larry Grenadier, *Sehnsucht*, www.jazzcapacitor.com

Birinci *chorusta* belirtilen ve Grenadier ve Mehlau'nun karşılıklı “köşe kapmacasından” ortaya çıkan antisipasyon ve senkop örnekleri ikinci *chorusta* yoğunlaşmaya

<sup>43</sup> *Walkin bass* çalarken akorun kök sesinden hemen sonra bir alt oktavdan duyurulan akorun 3. derecesi efektif bir yaklaşım olmakla birlikte bütün caz bas tarihi içerisinde hemen hemen her başının kullandığı bir *bassline* motifidir.

başlamıştır. Herkesin zamanın farklı noktasına dokunduğu ve birbirlerine cevap niteliğinde bir çalım benimsenmiş olsa da Grenadier basın ana fonksiyonunu<sup>44</sup> korumuştur.

### Şekil 5.5: Larry Grenadier, *Sehnsucht*

The image displays a musical score for the piece 'Sehnsucht' by Larry Grenadier, written in bass clef. The score consists of five staves of music, each with a measure number (56, 60, 64, 69, 74) at the beginning. Above the notes, various chords are indicated, including G<sup>Δ</sup>, B<sup>b</sup>, A<sup>13</sup>, D<sup>7</sup>, F<sup>#7</sup>, B<sup>5</sup>5<sup>6</sup>4, G<sup>Δ</sup>, C-6, A-7(b<sup>9</sup>), D<sup>7</sup>, G-, C-7(b<sup>9</sup>), F<sup>7</sup>, B<sup>Δ</sup>7#11, C<sup>#</sup>5<sup>6</sup>4, C<sup>7</sup>9, F<sup>7</sup>, G<sup>b</sup>Δ/B<sup>b</sup>, D<sup>Δ</sup>/A, B-, E<sup>7</sup>9, A-/G, E-, A<sup>7</sup>9, D-, G<sup>7</sup>, C-, G<sup>Δ</sup>/B, B<sup>b</sup>, A<sup>7</sup>9, D<sup>7</sup>, G<sup>Δ</sup>, and F<sup>#7</sup>. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

Kaynak: Larry Grenadier, *Sehnsucht*, www.jazzcapacitor.com

### 5.1.3 Matt Brewer (1983)

“Matt’in zamanı nasıl çaldığı, tekniği ve entonasyonu için aynı derecede güçlü bir kesinliğin getirdiği inanılmaz bir itici güç var. Basta mümkün olan olasılıkları genişleten biri.” (Wendel, 2018)

Müzisyen bir ailede büyüyen Matt Brewer (1983) üç yaşında davul çalmaya başlamasına rağmen on yaşında bas gitar çalmaya başlayana kadar formal bir müzik eğitimi almamıştır. Interlochen Sanat Akademisi’nden mezun olduktan sonra eğitimine

<sup>44</sup> Bkz.: Johnson, K., *The Gleaners An Interview With Larry Grenadier*, 2019.

New York'ta Julliard müzik okulunda devam eden Brewer, Greg Osby, Gonzalo Rubalcaba, Lee Konitz, David Sánchez, Terence Blanchard, Aaron Parks, Ben Wendel, Lage Lund, Mike Moreno, Shai Maestro, Will Winson, Vijay Iyer, Ari Hoening, Justin Faulkner, Yaron Herman, Vic Juris, Adam Rogers ve Jeff Tain Watts gibi caz dünyasının birçok önemli ismiyle çalışmış-çalışmaya devam etmektedir. Kullandığı tellerin yüksekliği ile yarattığı hacimli tonu, yüksek ritmik algısı ile hassas *timing*gi Brewer'ın başlılığında öne çıkan özelliklerdendir.

Saksafoncu Ben Wendel'in *The Seasons* adlı 2015 yılının 12 ayı için 12 farklı müzisyenle yaptığı düet müzik videoları serisinden *March* parçasında Brewer'ın çalmış olduğu solo (Şekil 5.6, Şekil 5.7, Şekil 5.8, Şekil 5.9) incelenecektir.

#### Şekil 5.6: Matt Brewer, *March*

The image displays a musical score for a bass solo in the piece 'March' by Matt Brewer. The score is written for Bass and Bassoon (Bsn.) and is divided into three systems. The first system starts at measure 112 and features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system starts at measure 116 and includes triplets. The third system starts at measure 120. The score includes chord changes: Fm9(maj7) at the beginning, C/G and Am in the first system, C/G and Am in the second system, and C/G and Am in the third system. The bass line is characterized by a steady eighth-note pattern, while the bassoon part provides a melodic counterpoint.

Kaynak: Michael Lucke, *Matt Brewer on March*

Ben Wendel'in *March* parçası, yoğunlukla ♩ ♩ ♩ ♩ ana ritmik motifli bas ostinato üzerine kurulmuş fagot-bas düeti için yazılmış bir eserdir. Standart akortlu bir

kontrbasta açık tellerde çalınma en uygun ve bu sayede büyük ölçüde çalım kolaylığı sağlayabilecek tonalitenin A minör olmasından dolayı parçanın bu tonda yazılmış olduğu düşünülebilir. Performansın 113. ölçüsünde başlayan bas solonun armonik açıdan sadeliği dikkate değerdir. Tüm solo boyunca neredeyse hiç ton dışı ses kullanılmamıştır<sup>45</sup> ve kromatik yaklaşım görülmemektedir. *Thumb position*<sup>46</sup> haricinde pozisyon olarak açık teller ve 5'li aralıkların kullanılmasıyla çalım kolaylığı sağlayacak şekilde icra edilmiş solo boyunca, *aceliteden* veya “kalabalık” bir çalımdan söz etmek mümkün değildir.

### Şekil 5.7: Matt Brewer, *March*

Kaynak: Michael Lucke, *Matt Brewer on March*

Genellikle küçük motifler ile işlenen kontrollü çalınmış soloda büyük ve uzun cümleler duyulmamakla birlikte, register kullanımı açısından seslerin efektif ve dengeli bir şekilde dağılımı söz konusudur.

<sup>45</sup> İlerleyen ölçülerde az sayıda kullanılan F# notasının dorian tını sağlamak amacıyla kullanıldığı düşünülebilir.

<sup>46</sup> Bkz.: Ray Brown bölümü, sayfa 16.

Fagotun basçı rolüyle davrandığı eşliği sırasında kullanmış olduğu ♩ ♩. ana figürüne Brewer'ın sürekli bir atıfta/cevap halinde bulunması dikkate değerdir. Ritmik açıdan oldukça dar palette malzemeler seçilmiş olsa da<sup>47</sup>—kısa ve az sayıda bağlı notalarla birlikte—kullanıldıkları yer bakımından alışlagelmişin dışında senkoplar ve antisipasyonlar oluşturabilmiş olması, Brewer'ın ritimsel algısı hakkında fikir vermektedir.

### Şekil 5.8: Matt Brewer, *March*

The image displays three systems of musical notation for Matt Brewer's 'March'. Each system consists of two staves: Bassoon (Bsn.) and Bass. The first system (measures 136-140) is marked with a G major chord and an Am chord. The second system (measures 140-144) is marked with an Am chord. The third system (measures 144-148) is also marked with an Am chord. The Bass part includes triplets and eighth notes, while the Bassoon part features a steady eighth-note pattern.

Kaynak: Michael Lucke, *Matt Brewer on March*

Tiz bölgeye çıkarken, ulaştığı en tiz notanın baskınlığında beklemeden, motiflerini varyete ederek—bir nevi yumuşatarak—bağladığı cümleleme yaklaşımından çıkarımla, özellikle bebop stilinde baskın tekniklerden olan *target note* kavramını reddettiği düşünülebilir.

<sup>47</sup> 4'lük, 8'lik notalarla oluşan ritmik yapıda noktalı 4'lük, noktalı 8'lik ve 4'lük üçleme, 8'lik üçleme dışında ritmik motif kullanılmamıştır.

Tiz *register*da çaldığı ritmik figürlerin aralarına eklediği bas notalarını—tek bas hattında çift parti çalıyormuş gibi—boş telleri (A ve D telleri) kullanarak tınlatması, enstrümanın bu tonalitede sağladığı imkanların efektif kullanılması adına örnek teşkil eder.

### Şekil 5.9: Matt Brewer, *March*

The image displays three systems of musical notation for the piece 'March' by Matt Brewer. Each system consists of two staves: a Bassoon (Bsn.) staff and a Bass staff. The first system (measures 148-151) shows the Bassoon part with a C/G chord and an Am chord, and the Bass part with a triplet of eighth notes. The second system (measures 152-155) shows the Bassoon part with a G/B chord and an Am chord, and the Bass part with a triplet of eighth notes. The third system (measures 156-159) shows the Bassoon part with a C/G chord and an Am chord, and the Bass part with a triplet of eighth notes.

Kaynak: Michael Lucke, *Matt Brewer on March*

Brewer, solosunu dördüncü pozisyon merkezli (birinci parmak D telinde A notası) çalmıştır. Bulduğu pozisyonu değiştirmeden olabilecek en minimal hareketlerle açık teller ve kutu çalım sistemini kullanmış, müzikal fikir çeşitliliğini aynı sesleri farklı ritmik figürler ile sıralarını varyete ederek sağlamıştır. Girişinden finaline kadar bütün solonun bu yaklaşım üzerine kurgulanmış olmasından çıkarımla, Brewer'ın minimum malzeme ile müzikal enformasyonun ne denli çeşitlendirilebileceğini amaçladığı düşünülebilir.

#### 5.1.4 Rick Rosato (1988)

“...doğaçlama müzik benim için birçok açıdan sürekli devam eden bir denge oyunu halidir. Her zaman, daha da tamamlanmış bir resim için ihtiyaç duyulan alanları boyamaya çalışırım.” (Rosato, 2019)

Montrealli, başçı Richard Rosato, 18 yaşında yerel sahnelerde sahne almaya başladı. 2010'da New York'ta Caz ve Çağdaş Müzik eğitimi için New School'dan Larry Grenadier ve Ari Hoenig gibi günümüzün önemli isimleri ile çalışmıştır. Ari Hoenig, Aaron Goldberg, Aaron Parks, Tigran Hamasyan, Dan Weiss, Gilad Hekselman, David Virelles, Jonathan Kreisberg gibi günümüzün öncü sayılabilecek modern caz müzisyenleriyle canlı performanslarda bulunmuştur.

10 Mart 2019 tarihinde Rosato ile birebir olarak yapılmış olan görüşmenin sonucunda elde edilen bilgiler ile bu araştırmanın amacı birebir örtüşmüş olduğundan, görüşme olduğu gibi aktarılmıştır.

**E.B:** Bas *sound*unuzun atak ve *sustain*inin nasıl olmasını tercih edersiniz? Bu tercihler müzikalitenize nasıl hizmet ediyor?

**R.R:** Atak ve *sustain* için her türlü bas *sound*unu seviyorum, hepsi farklı bağlamlarda benzersiz amaçlara hizmet ediyor. **Şahsen icra edilen müzik neye ihtiyaç duyuyorsa elimin altında seçebileceğim çok sayıda seçenek ve varyasyona sahip olmayı seviyorum.** Temel olarak, ekibin sesi yüksek ve yoğunsa keskin ve *punchy* bir *sound*la araya girebilmek isterim, ama aynı zamanda durumun ihtiyacına göre daha yumuşak ve yuvarlak bir atakla çok daha fazla sürdürülebilir (“*sustainable*”) bir *sound* tercih etmek daha samimi olacaktır.

**E.B:** Vuruş zamanınızı *laid back*, *on time* ve *lean forward* kavramlar bağlamında nasıl-neye göre seçersiniz? Bu seçimler neye hizmet eder?

**R.R:** Sürekli olarak vuruşumu zamanın neresine koyacağımı ayarlıyorum. Dengeleyici bir hareket olarak yin/yang benzeri gibi düşünmeyi seviyorum. **Eğer gruptaki herkes ritmin aynı tarafında çok fazlaysa, dengesiz hissedebilirsiniz. Eğer diğer müzisyenler geri çekiliyorlarsa, geri çekilmeyerek de bunu desteklemeyi severim, yoksa etkisini kaybeder.** *Laid back* efekti vuruşun zamanında çalınmasına referans



olarak ortaya çıkar ve bunun tersi de geçerlidir. Ama genel olarak vuruşun merkezinden (*on time*) başlamaya meyilliyim çünkü bu oradan (merkezden) yola çıkarak kolayca hareket etmesini sağlar.

**E.B:** Farklı formasyonlu ekiplerle çalarken (ikili, üçlü, dörtlü, beşli, vb.) eşlik metodunuzda farklılıklar oluyor mu? Armonik bir enstrümanla birlikte veya armonik bir enstrüman yoksa nasıl eşlik edersiniz? Ekipte davul olmadığında, zamanı tutmak için farklı yaklaşımlarınız var mı? Nasıl?

**R.R:** Kesinlikle! Davul ile son derece güçlü bir bağ kurduğumu hissediyorum. En çok üzerine düşünüp çalıştığım ve üzerine dikkatimi verdiğim enstrüman o. Genel olarak, **çalarken kendimi davulcu gibi düşünmeyi seviyorum.** Örneğin davulun olmadığı ikili çaldığım performanslarda bu durumun daha çok gözle görülür hale geldiğini düşünüyorum. Bu çalımlarda ortaya çıkacak boşlukları bir davulcunun yaklaşım şekli ile ritimsel olarak daha aktif bir şekilde çalarak dolduruyorum. Davul olduğu zaman ise, davula çok odaklanmış olmama rağmen, davulcuya alan bırakacak ve onu destekleyecek şekilde düşünür ve onun yoluna çıkmayacak şekilde daha minimal bir şekilde çalma eğiliminde olurum. Ayrıca armonik bir enstrüman olmadığında öncülük etmeye ve armoni içinde daha fazla özgürlüğe sahip olma eğilimim var. Fakat bir armonik enstrüman varsa onun öncülüğüne daha fazla yer açarım.

Daha önce zamansal yerleşim konusunda söylediğim gibi, doğaçlama müzik benim için birçok açıdan sürekli devam eden bir denge oyunu halidir. Her zaman, daha da tamamlanmış bir resim için ihtiyaç duyulan alanları boyamaya çalışırım.

Özetle, grup ne kadar küçükse, rolüm o kadar kişisel ve aktif olur. Grup büyüdükçe diğerlerine daha fazla alan bırakırım.

**E.B:** Ekip formasyonuna göre basın müzikteki rolü sizce nasıl olmalı?

**R.R:** Bas ekibin temelidir ve bana göre perküsif bir çalgı ve aynı zamanda armonik bir çalgı olması açısından melez bir enstrümandır. Her şey bastan yola çıkarak belirlenebilir; armoni nerede, vuruş nerede, melodi ve ekibin orkestrasyonu, duysal atmosfer, müziğin netliği veya berraklığı...vs. Bir basçı olarak bana göre çok fazla sorumluluk sahibiyiz, ve her düzeyde olan her şeyi ayırt edebilmek zorundayız.

Bir spor karşılaşmasının hakemleri gibiyiz; oyunun her detayını yakından takip etmek, gerektiğinde kontrol etmek, ancak kimsenin yoluna çıkmamak ve her şeyin çalınmak istendiği gibi olmasını sağlamak.

**E.B:** Solonuzun melodi hattını, eşliğin armonik yapısı ile nasıl bağdaştırırsınız?

**R.R:** Solo çalarken bunun üzerine çok düşünmüyorum. Daha çok anda olmaya ve duyduğumu olabildiğince yakından ve dürüstçe takip etmeye odaklanmış oluyorum. Kulaklarımız, biz daha farkında bile olmadan, çok hızlı bir şekilde işleme yeteneğine sahiptir. Ayrıca, belli bir akor çalmıyorsa, akora uyumlu bir şekilde çalma endişesi duymuyorum, akorun seslendirilme şekliyle aynı notaları basmayı gerekli görmüyorum.

Favori müziklerimin çoğu uyumsuz (*dissonant*) ve karmaşık yapıdadır –her enstrüman, diğer parçalarla birlikte, çok katmanlı ve büyük bir resim oluşturmak adına kendi rolünü oynar. Eğer her şey eş-sesli (*unison*) olsaydı, lüzumsuz (anlama katkısı olmayan biçimde) duyulurdu.

**E.B:** Solonuzun melodik hattını nasıl kurgularsınız?

**R.R:** Daha önce söylediğim gibi, anda oluyorum ve duyduğumu olabildiğince yakından ve dürüstçe takip ediyorum. Eğer bunu yaparsam, belirli herhangi bir zamanda yapabileceğim en iyi seçimleri yapacağım. Ayrıca melodik çalmak konusunda sabit fikirli değilim. Genel olarak, zaten melodiyi çalan ve lineer solo çalan enstrümanlar arasında hali hazırda çok fazla melodik oluşum varken.

Bas solo söz konusu olduğunda farklı bir şey sunmaktan —daha katmanlı bir ses örgüsüne katkıda bulunurken, bas solonun kendi doğal sesi ve işlevine özgü olanları kucaklamaktan—hoşlanırım.

## 5.2 SİNYAL AKIŞINDA KULLANILAN MATERYALLER

Geçmişten günümüze süregelen müzik endüstrisine, işin mutfağında olanlar kadar, icracılar, ses mühendisleri, besteci ve aranjörler, vb. tarafından kullanılan ekipmanların rolünün teknolojik gelişmelerle paralel biçimde ilerlediği söylenebilir.

Sesin icracı tarafından enstrümanda üretildikten sonra, dinleyiciye ulaşana kadarki izleyeceği yolda sinyal akışına dahil olan ekipmanlar, diğer müzik stillerinde olduğu gibi 21. Yüzyıl caz müziği ses örgüsü içerisinde de baskın bir rol oynar. Her bir farklı müzik türü için kullanılacak ekipmanlar müzik türüne ve kişisel/estetik tercihlere göre değişkenlik gösterir olsa da, başlıca icracıların tercihleri örnek alınarak o stilin ihtiyaç duyduğu tınıyı elde edebilmek adına bu materyaller geçiren bir çerçeve içerisinde sınırlandırılabilir. Günümüz caz sahnelerinde performans sergileyen kontrbasçılar tarafından kullanılan sinyal zincirine dahil materyallerden bazıları bu bölümde incelenecektir.

### **5.2.1 Mikrofon**

Seslendirilmesi zor enstrümanlardan olan kontrbasın en kalın teli olan E (4 telli standart akord bir kontrbas için) 41 Hz frekansına tekabül eder. Bu nedenle seçilecek mikrofonun alt eşiği minimum 41. Hz frekansa sahip olmalı, harmoniklerin (41 Hz ~ 5,200 Hz) ve dolayısıyla daha net bir sesin elde edilebilmesi için üst frekans sınırı tercihseldir. John Patitucci, Lerry Grenadier ve Christian McBride gibi günümüzün önemli sayılan başçıların tercih ettiği üç ayrı markanın mikrofon modelleri incelenecektir.

#### **5.2.1.1 Schoeps MK41**

Larry Grenadier tarafından tercih edilen süper kardoid bir mikrofon olan MK41 Schoeps firması tarafından üretilen mikrofon kapsülüdür. Aynı firmanın CMC 6u mikrofon preamfisi ile kullanılır<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Bkz.: Preamfi bölümü sayfa 62.

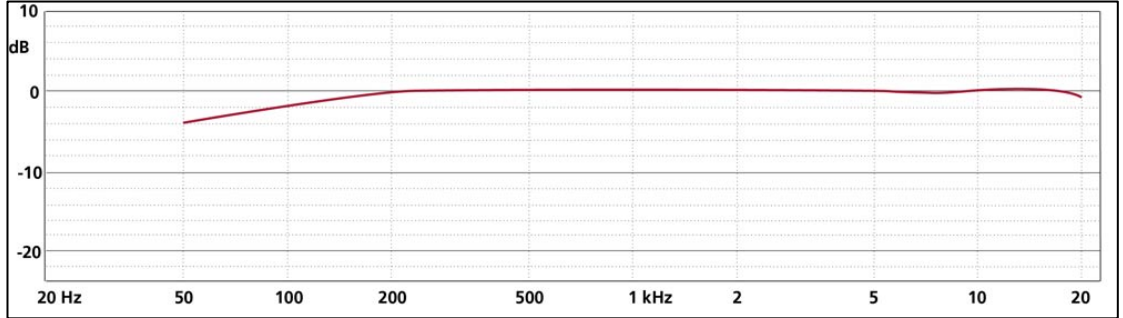
**Şekil 5.10: Schoeps MK41 mikrofon kapsülü**



Kaynak: MK41 mikrofon kapsülü, [www.thomann.de](http://www.thomann.de)

MK 41'in Eksen 90 ° eksen dışı cevabı -10 dB'dir. Kutupsal diyagram tüm frekanslarda tutarlıdır; çıkış yönüne bakılmaksızın, sesin istenmeyen renklenmeden, steril şekilde toplanacağı anlamına gelir.

**Şekil 5.11: Schoeps MK41 frequency response**



Kaynak: MK41 frequency response [www.thomann.de](http://www.thomann.de)

### 5.2.1.2 Dpa 4099b

Kondansatörlü bir mikrofon olan DPA4099B hafif bir tasarıma sahiptir. 20 Hz - 20 kHz frekans aralığına duyarlı ve *feedback* öncesi maksimum kazanç sağlamak amacıyla süper kardioid olarak tasarlanmıştır.

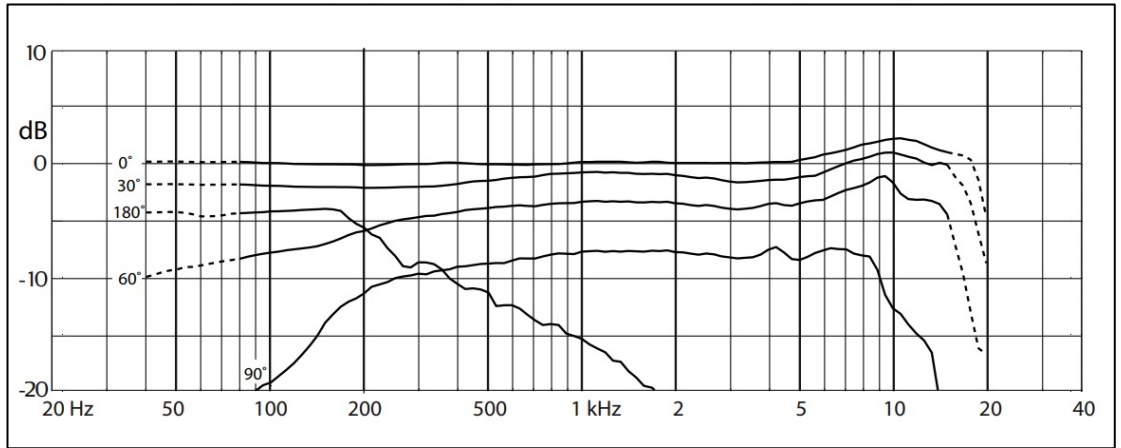
**Şekil 5.12: DPA 4099B Kontrbas mikrofonu**



Kaynak: DPA 4099B, www.sweetwater.com

Montaj aparatı, E ve G tellerine köprünün altından tutturulur ve mikrofonun çeşitli şekillerde yeniden konumlandırılabilmesine veya başka bir enstrümana taşınabilmesine olanak sağlar. John Patitucci tarafından canlı performanslarda tercih edilmektedir.

**Şekil 5.13: DPA 4099B frequency response**



Kaynak: DPA 4099B frequency response www.dpamicrophones.com

### 5.2.1.3 AMT S25B

Christian McBride, AMT firması tarafından akustik kontrbas için tasarlanmış S25B modeli mikrofonu tercih etmektedir. Kontrbas için sorunlu olan frekanslar göz önünde bulundurularak tasarlanmış, *feedback*ten kaçınmak ve ortam sesini en az şekilde

alabilmek adına dar bir ses alanı (*cardioid pattern*) kullanılmıştır. Kondansatör bir mikrofon olan S25B 30Hz - 10KHz frekans aralığında çalışır.

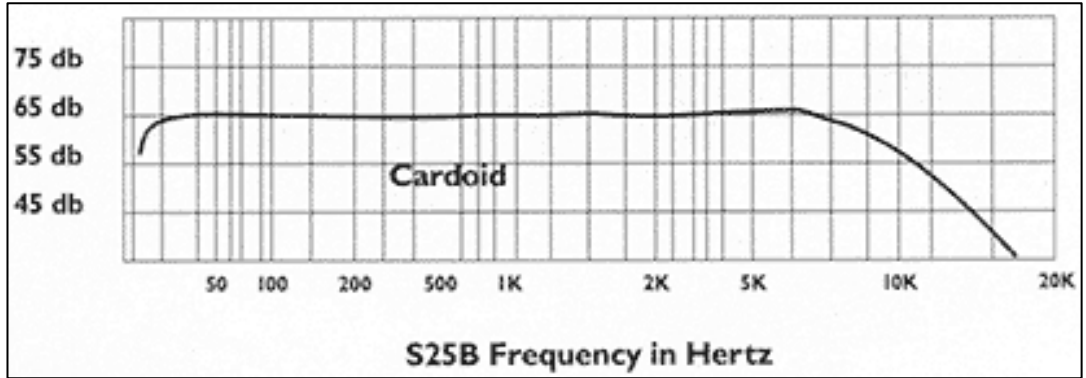
**Şekil 5.14: AMT S25B Kontrbas mikrofonu**



Kaynak: AMT S25B, <http://www.appliedmicrophone.com>

Kasanın alt bölümüne sabitlenen montaj aparatı ve esnek bir bağlantı boynu sayesinde mikrofonun pozisyonu tercih doğrultusunda kolayca değiştirilebilir.

**Şekil 5.15: AMT S25B frequency response**



Kaynak: AMT S25B frequency response, [www.vantaanmusiikki.fi](http://www.vantaanmusiikki.fi)

### 5.2.2 Pick-up

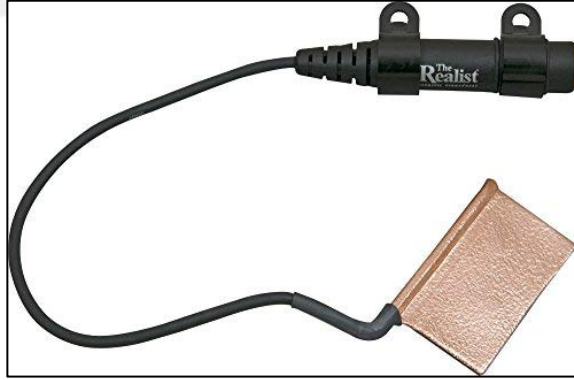
Akustik kontrbasları seslendirmenin bir diğer yöntemi de çoğunlukla kontrbas köprüsü üzerindeki titreşimleri toplayacak şekilde tasarlanmış *pick-up*lardır. Birçok modelde

üretilen kontrbas *pick-up*ları, modeline bağlı olarak köprünün değişik noktalarından alınacak farklı hacim/renkteki frekansları toplamak için çeşitli yöntemlerle monte edilirler.

### 5.2.2.1 David Gage The Realist

Eric Revis, John Patitucci, Christian McBride ve Ron Carter gibi önemli kontrbasçılarının da kullandığı, günümüzün en popüler kontrbas *pick-up*larından olan David Gage The Realist, köprü ayağının altına sıkıştırılarak kontrbasa monte edilir. *Treble* ve *high-mid* frekanslarına güçlü tepki vermemesiyle birlikte bas ve *low-mid* frekanslarda geniş hacimli, güçlü ve sıcak bir ses alabilmeyi sağlar. İnce ve esnek bir piezo filminden oluşur. Kontrbasın doğal ağaç sesini alacak şekilde tasarlanmıştır. Köprü ayağı altına sabit kalacak şekilde monte edildiği için takıp çıkarması ve başka bir enstrümana montajı pratik değildir.

Şekil 5.16: David Gage The Realist Pickup



Kaynak: David Gage The Realist Pickup, [www.thomann.de](http://www.thomann.de)

### 5.2.2.2 Fishman Full Circle

Matt Brewer ile birlikte birçok caz kontrbasçısının canlı performanslarında tercih ettiği bir diğer popüler *pick-up* olan Fishman firmasının Full Circle modeli, The Realist *pick-up*u kıyasla hacimsel farklılıkları olmasıyla birlikte benzer bir doğal ağaç sesini yakalayabilmekte ve artı olarak tellerin detay seslerini daha başarılı bir şekilde toplayabilmektedir. Bu *pick-up*, montaj için ayarlanabilir kontrbas köprüsüne ihtiyaç

duyar. *Piezzo* toplayıcı köprünün ayar tekerlerinden birinin yerini alır ve titreşimleri bu şekilde toplar. Köprü ayağındaki yükseklik ayar tekerleği yerinde sabit kalacak şekilde monte edildiği için takıp çıkarması pratik değildir.

### Şekil 5.17: Fishman Full Circle Pickup



Kaynak: Full Circle Bass Pickup, [www.lemurmusic.com](http://www.lemurmusic.com)

### 5.2.3 Preamfi

Mikrofon veya *pick-up*tan gelen zayıf sinyali yükseltmek adına kullanılan bir diğer materyal ise preamfilerdir. Amplifikatörlerden farklı olarak dahili bir *power-amp* ünitesi bulunmayan bu ekipmanlar rahat taşınabilir olmaları sebebiyle kullanım kolaylığı sağlar.

#### 5.2.3.1 Schoeps CMC 6U

Larry Grenadier'in MK 41 modeli mikrofon kapsülü için kullandığı CMC 6U mikrofon amplifikatörü 20Hz – 20 kHz *flat frequency response* ile çalışır. 12V ve 48V *phantom power* üreten modül, düşük *harmonic distortion* ve gürültü sağlayabilir.



**Şekil 5.18: Schoeps CMC 6U**



Kaynak: Schoeps CMC 6U, [www.vintageking.com](http://www.vintageking.com)

Modüler bir mikrofon amplifikatörü olan CMC 6U, MK 41, MK 21, MK 22 gibi Schoeps firmasının ürettiği farklı mikrofon kapsülleri ile birlikte kullanılabilmesi açısından çeşitlilik ve kolay kullanım sağlar (tak-çıkır). Bu özelliklerinden dolayı CMC 6U, firmanın en popüler amplifikatörü olarak tanınır.

### **5.2.3.2 Grace Design Felix**

John Patitucci'nin canlı performanslarında tercih ettiği bir preamfi olan Felix iki kanal enstrüman girişi ve mikrofon girişine sahiptir. Telli enstrümanları amplifiye ederken yüksek kalite ses standartı için tasarlanmıştır. Güçlü *equalizer* bölümü hassas ton ayarlarına izin verir. Her kanala uygulanabilecek, 20Hz'den 1kHz'e 12dB kesebilen ayarlanabilir *high-pass filter*, *feedback* ve kirliliği kontrol edebilmek amacıyla *notch-filter* olarak kullanılacak şekilde de ayarlanabilir. Parametrik *mid-range* kontrolleri 70 Hz – 8 kHz arası çalışır.

Şekil 5.19: Grace Design Felix



Kaynak: Grace Design Felix, www.rspeaudio.com

#### 5.2.4 Amplifikatör

Amplifikatörler, *pick-up*lar vasıtasıyla toplanan zayıf sinyali hoparlörlere ileterek seslendirmek amacıyla yükseltirler. *Pre-amp* ve *power-amp* olarak iki ana bölümden oluşur. Bas amplifikatörleri günümüzde neredeyse standartlaşmış olarak aktif (-10dB, -15dB) ve pasif (0dB) iki modda çalışan, *gain* ve *master volume* kontrol potansları ile 4 band *equalizera* (*bass*, *low mid*, *high mid* ve *treble*), yükseltilmiş sesin çıkışı için ise kabin çıkışı ve *direct out* çıkışına sahip şekilde tasarlanmaktadır.

Amplifikatörler de diğer bütün ekipmanlar gibi kişisel tercihe bağlı olmakla birlikte bugünün caz sahnelerinde kullanılan popülerleşmiş modelleri bulunmaktadır. Matt Brewer, Ben Williams, Thomas Morgan, Eric Revis gibi günümüz caz müziğinin önde gelen kontrbasçıların tercih ettikleri amplifikatörler incelemeye değer görülmüştür.

##### 5.2.4.1 Aguilar DB 751

Matt Brewer ve Ben Williams tarafından tercih edilen hibrid bir amfi olan DB751, sadece bas, mid ve tiz kontrollerini içeren güçlü ve minimal bir *equalizera* sahiptir. Bu

modelde sinyal yolu mümkün olduğu kadar temiz tutulmuş, dahili bir grafik veya parametrik EQ, kompresör veya bir çeşit “renklendirici” kullanılmamıştır. Lambalı preamfi katı ve transistörlü çıkış kullanılan DB751, 975 Watt güç üretir. *Bright* ve *deep* değiştiricileri bulunur. *Effect send/return* giriş/çıkışı olması artı özelliklerinden birisidir. 2 adet pasif kabin çıkışı, XLR çıkışı ve 1/4" tuner çıkışı bulunur.

**Şekil 5.20: Aguilar DB 751**



Kaynak: Aguilar DB 751, www.aguilaramp.com

#### 5.2.4.2 Aguilar AG700

Thomas Morgan'ın tercih ettiği Aguilar firmasının ürettiği AG 700 modeli bas amplifikatörü oldukça geniş bantlı *low-end* ve *high-end headroom*<sup>49</sup>, yüksek dinamik range ve hızlı atak tepkisi ile kontrbas için oldukça uygun bir amplidir. Renksiz/temiz bir ses üreten transistörlü ampli 700 Watt güç üretir. Dört band EQ ve *bright* ve *deep* değiştiricileri ile geniş bantlı arttırmaya olanak sağlar. *Effect loop* bulunan modelin 2 kabin çıkışı ve XLR *balanced out* çıkışı vardır.

<sup>49</sup> Sinyalde nominal seviyeden (normal çalışma seviyesinden) sonra bozulmaya (distortion) girmeden önce kaç dB marj olduğunu belirtir. Bkz.: *Ufuk Önen Müzik Teknolojisi Müzik Prodüksiyonu ve Ses Kayıt Terimler Sözlüğü* [Online]

Şekil 5.21: Aguilar AG700



Kaynak: Aguilar AG700, www.aguilar.com

### 5.2.4.3 GK MB500

Eric Revis'in kullandığı Gallien Krueger firmasının ürettiği üzerinde dört bant aktif *equalizer* (*bass, low-mid, high-mid, treble*) bulunan MB500, 500 watt güç üretmektedir. *Effect loop* bulunan modelin 2 kabin çıkışı, XLR *balanced out* çıkışı, kulaklık/*line* ve *tuner* çıkışı vardır.

Şekil 5.22: GK MB500



Kaynak: GK MB500, www.talkbass.com

### 5.2.5 Kabin

Amplifikatörden gelen yükseltilmiş sinyali ses dalgalarına dönüştürecek ve kontrbas sesinin şekilleneceği—sesin kabininden çıkışı sonrasındaki uygulamalar göz ardı edildiğinde—son materyal olan kabinler, kontrbas (veya bas gitar) tınısını sağlıklı şekilde üretebilmek adına özellikle bas frekanslara duyarlı şekilde tasarlanmaktadır.

Canlı performans ve stüdyo kayıtlarında çeşitli şekillerde mikrofonlanarak ses kaydı veya seslendirme yapılırken, görece küçük ve akustik müzik performansı yapılan kulüplerde mikrofonlama genellikle tercih edilmemektedir. Mikrofonlamanın tercih edilmediği bu gibi durumlarda kullanılan kabinlerin akustik kontrbasın kasası gibi

davrandığı düşünölebileceği için alçak ses yüksekliğinde de sağlıklı ve sıcak bir kontrbas sesi üretebilecek kabinler bu nedenle tercih edilir.

#### 5.2.5.1 GK NEO 412

Charlie Haden tarafından tercih edilen Gallien Krueger markasının NEO 412 modeli kabini dört adet geleneksel hoparlörlere göre daha hafif olan 12” neodymium hoparlör ve tweetera sahip, 1200 watt güç üretebilen yüksek güçlü bir kabindir.

Şekil 5.23: GK NEO 412



Kaynak: GK NEO 412, [www.gear4music.com](http://www.gear4music.com)

Boyutuna göre düşük sayılabilecek ağırlığına rağmen (44 kg) oturaklı bir ses üretebilir. 45Hz – 19 kHz arasında her frekansa tutarlı cevap verebilen kabin, hacimli bir alt ve *high-definition* üst frekanslar üretebilecek şekilde tasarlanmıştır.

#### 5.2.5.2 Aguilar GS 410

Ben Williams, Aguilar firmasının GS410 modeli kabinini tercih etmektedir. 700 watt güç üreten kabinin frekans tepkisi 40 Hz - 16 kHz aralığındadır. İstenilen ses yüksekliğinde *punchy* bir ses üretmek amacıyla parmak-pena-*slap-tapping* gibi tekniklerde sağlıklı performans vermek amacıyla tasarlanmıştır. 101dB hassasiyet ile en yüksek *volumelerde* bile müzikal bir ses verebilmektedir. 44 kg ağırlıktadır.

**Şekil 5.24: Aguilar GS 410**



Kaynak: Aguilar DB 410, www.musik-produktiv.com

### 5.2.5.3 Aguilar DB 410

Matt Brewer'in tercih etmiş olduğu kabin, dört adet 10" hoparlör, *crossoever*<sup>50</sup> ve *tweeter*<sup>51</sup> bulunan DB410 modeli, 40Hz-15kHz frekans aralığında çalışır ve 700 Watt güç üretir. Aguilar firmasına özel *full-range sound* geniş bir ses alanında *punch through* amacıyla *midrange* yoğunluklu temiz bir sesi vardır. 101 dB ses üretebilen kabin 44,5 kg ağırlıktadır.

**Şekil 5.25: Aguilar DB 410**



Kaynak: Aguilar DB 410, www.musik-produktiv.com

<sup>50</sup> *Crossover*, belli frekans eşiğinin üstünü ayrı altını ayrı sinyal yoluna paylaştıran devre.

<sup>51</sup> Kabinlerde tiz sesler için kullanılan hoparlör. Bkz.: Ufuk Önen Müzik Teknolojisi Müzik Prodüksiyonu ve Ses Kayıt Terimler Sözlüğü [Online]



## 6. SONUÇ

Yaklaşık bir yüzyıldır, görece kıyasla hızlı bir gelişim/evrim gösteren caz müzik, kompozisyon, düzenleme ve icra bağlamında; ayrıca armoni ve teori gibi temel müzik literatürüne kazandırdığı yenilikler ile birlikte duysal sanat dalları içerisinde devrimsel nitelikte bir müzik türü haline gelmiştir. Caz müziğın doğasında bulunan ilerici bakış açısı, gelişen her yeni dönemde zorunlu olarak yeni müzikal anlayışlar ve yeni çalım pratiklerini de beraberinde getirmiştir. Özgün, bireysel ve ilerici olmaya zemin hazırlayan/yönlendiren caz müzik tabanında performans dinamikleri ilerlemeye uygun alan bulmuş ve özellikle 21. yüzyılda her bir icracının total müzikal örüntüye birebir ve direkt/dolaysız etkisi ile müzikal zenginliğin artması kaçınılmaz olmuştur.

Bu araştırmanın ana odağı olan 21. Yüzyıl caz müziği icrasında literatüre kazandırılmış yeni yaklaşımlar, kontrbasçılık mevhumu üzerinden incelenmiş ve ön plana çıkan yeni performans dinamikleri başat icracılar üzerinden örneklenmeye çalışılmıştır. Kontrbasın caz müzik ses örgüsü içerisindeki ana fonksiyonunun ve geleneksel işlevinin göz ardı edilmiyor olması dikkate değerdir. Bununla birlikte caz müziğın evrimi sürecindeki yeni yaklaşım arayışları, her enstrüman icrasında olduğu gibi kontrbasçılık üzerine de sirayet etmiştir. 21. Yüzyıl caz kontrbasçıları eşlikçilik ve solistlik dikotomisinde her geçen gün yeni icra pratikleri ve performans dinamikleri oluşturmakta, literatüre katkıda bulunacak müzikal ifade yöntemleri geliştirmektedirler. Topluluk içinde kontrbasa yüklenen işlevselliği genişleten temel öğeler ve yeni icra dinamikleri göz önüne alındığında, kökeninden günümüze süregelen bu arayış ve kazanımlar caz kontrbasçılığı bağlamında yeni kimlikler gündeme getirmiştir.

Akustik caz müziğının, grup formasyonu ses örgüsünün doğal tınısı doğrultusunda organik bir şekilde seslendirilmesi amaçlanmaktadır. Ses örgüsündeki her enstrümanın kendi akustik tınısının referans olarak alınması, seslendirmede bu amaca hizmet eder. Günümüzün müzik teknolojileri ile üretilen ve sinyal akışına dahil olan ekipmanlar, kontrbasın frekans aralığına ve dinamik *range*'ine duyarlı, daha organik ve işlevsel seslendirme şekilleri sağlamaktadır. Kontrbas için optimize edilmiş mikrofon-*pickup* ve amplifikasyon kombinasyonları duysal estetik ve kullanım kolaylığı gibi kişisel tercihler doğrultusunda çeşitlilik gösterirken, renklendirilmemiş ve baskılanmamış organik bir

“tahta sesi” ihtiyacı göz ardı edilmemektedir. Geliştirilen yeni teknolojilerin, bu ihtiyaçlar gözetilerek tasarlanmasına ve yeni alternatifler yaratılmasına imkan sunduğu, sinyal akışına entegre olmuş bu materyaller için günümüz müziğinin en önemli bileşenlerinden olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Müziğin evrim/dönüşüm yolculuğunda, 21. yüzyıl caz kontrbasçılığının literatüre kazandırdığı yenilikler gibi özel bir kesitten bakıldığında, her yeni atılımın bir başka yeni atılımı tetikleyeceği anlayışı ile caz kontrbasçılığının evrileceği yön doğrultusunda bir fikir oluşturmak olasıdır. Geliştirilen yeni yaklaşımlar ve teknolojinin etkisi ile işin doğasında bulunan yeni müzikal fikir ihtiyacının süreklilik durumu göz önünde bulundurularak bu gelişim/evrimin devam edeceği öngörülebilir.

Müzikal gelişmeler, kendilerinden önce yaratılmış kaynakların araştırılıp/öğrenilip, üzerine eklenen yeni müzikal malzemelerle literatürün zenginleştirilmesi şeklinde çalışan yapısı ile akademik araştırmalarla yöntem açısından paralellik göstermektedir. Literatürde, 21. yüzyıl caz kontrbasçılarının benimsemiş olduğu yaklaşımlar ve yeni performans dinamikleri hakkında yapılmış akademik bir araştırmanın bulunmayışına istinaden, bu araştırma ile akademik literatüre ve caz kontrbas icracılığına katkı sağlanması amaçlanmıştır.



## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

Berendt, J. E., 2010. Caz Kitabı Ragtime' dan Fusion ve Sonrasına. 3. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bergerot, F., 2001. Tarih Boyunca Caz Gelenek, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Brown, R., 1963, 1999. Ray Brown's Bass Method. Milwaukee: WI. Hal Leonard Corporation.

Mooney, S., 2010. Walking bass lines : rhythm changes in 12 keys : a complete guide to constructing walking bass lines for the double bassist and electric jazz bassist. Astoria, NY: Waterfall Pub. House.

Saindon, E., 2013. The Complete Guide to Improvisation Volume 1. Methuen, MA: Ed Saindon Music.

Gioia, T., 1992. West Coast Jazz: Modern Jazz in California 1945 - 1960. Berkeley: University of California Press.

Morris, L. B., 2017. The Art of Conduction A Conduction Workbook. D. Veronesi (Ed.). Italy: Published by Karma & Tilton Gallery & Pozitif

***Sürelî Yayınlar***

Anon., 1961. A Light Gone Out. *Downbeat*. 13 (3), 28.

Richardson, D., 1999. Shake the World (Gently): Charlie Haden is Still Looking to Inspire Change. *Jazziz*. 16 (11), 43.



## *Diğer Yayınlar*

Hasançebi, Y., (2018). 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. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Ses Teknolojileri (Caz).

Dökmeci, S. C., (2018). Viyolonun kontrabasa evrilirken geçirdiği yapısal ve sanatsal gelişim sürecinin incelenmesi. Sanatta Yeterlik Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi SBE.

Rice, A., (2009). Deep Brown A Style Study Of Jazz Bassist Ray Brown. Master Thesis. Pennsylvania: The University of the Arts Philadelphia Jazz Studies.

Yıldız, K., (2018). Caz Tarihinde Önemli Kontrbasçılar. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi GSE.

Zwartz, J., (2006). Selected Solos of Charlie Haden: Transcriptions and Analysis. Master Thesis. Canberra City, Australia: The Australian National University Faculty of Arts.

Anon., *In this world.* [Online] [https://en.wikipedia.org/wiki/In\\_This\\_World\\_\(Mark\\_Turner\\_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/In_This_World_(Mark_Turner_album)) [accessed 01 02 2019]

Anon. *Mark Turner Discography.* [Online] <https://jazzdiscography.com/Artists/Turner/index.php> [accessed 04 02 2019]

Sheridan, T., *Mark Turner In This World* [Online] <https://www.allmusic.com/album/in-this-world-mw0000044411> [accessed 01 02 2019]

Kelman, J., *Mark Turner lathe Of Heaven* [Online] <https://www.allaboutjazz.com/mark-turner-lathe-of-heaven-by-john-kelman.php> [accessed 01 02 2019]

- Anon., *Duke Ellington discography* [Online]  
<http://dukeellington.com/discography.html> [accessed 06.02.2019]
- Saindon, E., *Tension and Resolution* [Online]  
<https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2014/tension-and-resolution>  
 [accessed 28 03 2019]
- Anon., *Charlie Haden discography as a sideman* [Online]  
<http://www.charliehadenmusic.com/music/as-a-sideman> [accessed 29 05 2019]
- Anon., *Charlie Haden discography as a leader* [Online]  
<http://www.charliehadenmusic.com/music/as-a-leader> [accessed 29 05 2019]
- Rose, R., *Charlie Haden Solo Transcription* [Online]  
<https://richardrosemusic.com/2014/07/05/charlie-haden-solo-transcription/>  
 [accessed 04 06 2019]
- Anon., *Rick Rosato* [Online] <https://musicians.allaboutjazz.com/rickrosato>  
 [accessed 16 07 2019]
- Wendel, B., *The Seasons: March - Matt Brewer* [Online]  
<https://www.benwendel.com/matt-brewer> [accessed 17 07 2019]
- Brewer, M., *Matt Brewer Residency Check-in: Day 1* [Online]  
<http://www.jazzspeaks.org/matt-brewer-residency-check-in-day-1/>  
 [accessed 17 07 2019]
- Anon., *21st Century Modern* [Online]  
<https://www.jazzmusicarchives.com/subgenre/21st-century-modern>  
 [accessed 17 07 2019]
- Anon., *21st Century Jazz* [Online]  
<https://www.dailykos.com/stories/2014/3/18/1285775/-21st-Century-Jazz>  
 [accessed 20 07 2019]

Chinen, N., *Jazz in the 21st Century is All About Playing Changes* [Online]  
<https://www.npr.org/2018/08/14/637199001/jazz-in-the-21st-century-is-all-about-playing-changes> [accessed 22 07 2019]

Anon., *John Patitucci – Bio* [Online] <https://www.johnpatitucci.com/bio.html>  
[accessed 22 07 2019]

Katrya K., Dima K., 2017, *John Patitucci interview 2017* [Online]  
<https://www.youtube.com/watch?v=tJkWe3rB1EA> [accessed 22 07 2019]

Johnson, K., *The Gleaners An Interview With Larry Grenadier* [Online]  
<https://www.notreble.com/buzz/2019/02/28/the-gleaners-an-interview-with-larry-grenadier/> [accessed 24 07 2019]

Önen, U., *Müzik Teknolojisi Müzik Prodüksiyonu ve Ses Kayıt Terimler Sözlüğü*  
[Online] <http://www.ufukonen.com/tr/ses-kayit-muzik-teknolojisi-terimler-sozluk-e#H> [accessed 27 07 2019]

## EKLER



Ek A.1 Jimmy Blanton on “Body and Soul”, transkripsiyon

FROM THE CD RECORDING  
'DUKE ELLINGTON  
THE JIMMY BLANTON ERA'

**BODY & SOUL**  
**BY JIMMY BLANTON**

HEYMAN, SOUZA, EYTON, GREEN

ACQUSTIC BASS

INTRO PIANO

BASS ARCO

5

9

12

15

18

21

25

27

29

2

81

85

85

PIANO

41

5

5

5

BASS PIZZICATO

44

47

51

55

56

804

ANTON

PIANO

BASS PIZZICATO



## Ek A.2 Oscar Pettiford on “Time To Change Your Town”, transkripsiyon

Paul Quinichette or Jack McVea: Tenor Sax  
Wynonie Harris: Voice  
Oscar Pettiford: Bass  
Gene Phillips: Guitar  
Recorded September 1945

Transcribed by Dave Fink  
www.jazzcapacitor.com

### **Time To Change Your Town**

Wynonie Harris with Oscar Pettiford and his All Stars, 1945 - Apollo 378

**Oscar Pettiford**

PIANO INTRO. 4

The image shows a bass line for the song "Time To Change Your Town" by Oscar Pettiford. It is written in 4/4 time and begins with a piano introduction. The key signature has two flats (Bb and Eb). The bass line consists of several measures, each containing a triplet of eighth notes. Chord symbols are placed above the notes: Bb7, Eb7, BbMAJ6, Bb7, Eb9, BbMAJ, D-, Db-, C-, F7, BbMAJ6, Bb7, EbMAJ, Eo7, Bb/F, and F7. Measure numbers 5, 7, 9, 11, 13, and 15 are indicated at the start of their respective lines.

© 2013

www.jazzcapacitor.com

2 TIME TO CHANGE YOUR TOWN

The image shows a bass line for the piece 'Time to Change Your Town'. It consists of ten staves of music, each with a measure number on the left and a chord symbol above the staff. The key signature is one flat (Bb). The music features various chords and melodic lines with triplets and accents.

Staff 1 (17):  $B^{b7}$ ,  $E^{b7}$ ,  $B^{b7}$

Staff 2 (21):  $E^{b7}$ ,  $B^{bMAJ}$ ,  $D-$ ,  $D^{b-}$

Staff 3 (25):  $C-$ ,  $F^7$ ,  $B^{bMAJ^6}$ ,  $F^7$

Staff 4 (29):  $B^{b7}$ ,  $E^{b7}$ ,  $B^{b7}$

Staff 5 (33):  $E^{b7}$ ,  $B^{bMAJ}$ ,  $D-$ ,  $D^{b-}$

Staff 6 (37):  $C-$ ,  $F^7$ ,  $B^{bMAJ^6}$ ,  $F^7$

Staff 7 (41):  $B^{b7}$ ,  $E^{b7}$ ,  $E^{o7}$ ,  $B^{b7}$

Staff 8 (45):  $E^{b7}$ ,  $B^{b7}$ ,  $D-$ ,  $D^{b-}$

Staff 9 (49):  $C-$ ,  $F^7$ ,  $B^{bMAJ^6}$ ,  $F^7$

TIME TO CHANGE YOUR TOWN

3

53

B<sup>b</sup>7 F- B<sup>b</sup>9

57

E<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>MAJ D- D<sup>b</sup>-

61

C- F7 B<sup>b</sup>MAJ<sup>6</sup> E<sup>b</sup>7 E<sup>o</sup>7 B<sup>b</sup>MAJ B7 B<sup>b</sup>MAJ<sup>6</sup>

Ek A.3 Ray Brown on “How High The Moon”, transkripsiyon

# HOW HIGH THE MOON

30

TRANSCRIBED BY ANDY RICE

OSCAR PETERSON TRIO LIVE AT STRATFORD SHAKESPEAREAN FESTIVAL

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

Chord symbols: Gmaj7, G-7, C7, Fmaj7, F-7, Bb7, Eb7, A-7, D7, G-7, C-7, B-7, GLISS, E7, A-7, D7, Gmaj7, G-7, C7

The musical score consists of ten staves of bass guitar notation. Each staff begins with a measure number and is annotated with chords and rhythmic markings. The chords used include Fmaj7, F-7, Bb7, Eb7, A-7, D7, Gmaj7, C-7, B-7, E7, Abmaj7, G-7, C7, Ebmaj7, A-7(b5), B-, and G-7. Triplet markings (3) are present throughout the piece, indicating groups of three notes played simultaneously. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and bar lines.

45 Fmaj7 F-7 Bb7  
 49 Eb7 A-7 D7 Gmaj7 C-7  
 53 B-7 E7 A-7 D7 Abmaj7  
 57 Gmaj7 G-7 C7  
 61 Fmaj7 F-7 Bb7  
 65 Ebmaj7 A-7(b5) D7 G-7 C-7  
 69 B- E7 A-7 D7  
 73 Gmaj7 G-7 C7  
 77 Fmaj7 F-7 Bb7  
 81 Ebmaj7 A-7 D7 Gmaj7 C-7  
 85 B-7 E7 A-7 D7 Gmaj7 A-7 D7

This page of musical notation is for bass guitar and consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various chords and techniques:

- Staff 1 (Measures 89-92):** Chords: GMAJ7, G-7, C7. Techniques: triplets.
- Staff 2 (Measures 93-96):** Chords: FMAJ7, F-7, Bb7. Techniques: triplets, sixteenth-note runs.
- Staff 3 (Measures 97-100):** Chords: EbMAJ7, A-7(45), D7, G-7, A-7, D7. Techniques: triplets, sixteenth-note runs.
- Staff 4 (Measures 101-104):** Chords: GMAJ7, A-7(45), D7, Bm7, Bb7, A-7, D7. Techniques: triplets, sixteenth-note runs.
- Staff 5 (Measures 105-108):** Chords: GMAJ7, G-7, C7. Techniques: sixteenth-note runs.
- Staff 6 (Measures 109-112):** Chords: FMAJ7, F-7, Bb7. Techniques: sixteenth-note runs.
- Staff 7 (Measures 113-116):** Chords: EbMAJ7, A-7(45), D7, GMAJ7, A-7(45), D7. Techniques: sixteenth-note runs.
- Staff 8 (Measures 117-120):** Chords: B-7, Bb7, A-7, D7, GMAJ7, A-7, D7. Techniques: triplets, sixteenth-note runs.
- Staff 9 (Measures 121-124):** Chords: GMAJ7, G-7, C7. Techniques: triplets, sixteenth-note runs.
- Staff 10 (Measures 125-128):** Chords: FMAJ7, F-7, Bb7. Techniques: sixteenth-note runs.
- Staff 11 (Measures 129-132):** Chords: EbMAJ7, A-7(47), D7, G-7, A-7(45), D7. Techniques: sixteenth-note runs.

4

33

133

GMAJ7 A-7(♭5) D7 B-7 B♭7 A-7 D7

137

GMAJ7 G-7 C7

141

FMAJ7 F-7 B♭7

145

E♭MAJ7 A-7(♭5) D7 GMAJ7 A-7 D7

149

B-7 B♭7 A-7 D7 GMAJ7 A-7 D7

153

GMAJ7 G-7 C7

157

FMAJ7 F-7 B♭7

161

E♭MAJ7 A-7(♭5) D7 G-7 A-7(♭5) D7

165

B-7 E7 A-7 D7

169

GMAJ7 G-7 C7

173

FMAJ7 F-7 B♭7

177 Ebmaj7 A-7(95) D7 Gmaj7 A-7(95) D7

181 B-7 E7#9 A-7 D7 Gmaj7 A-7 D7

185 Gmaj7 G-7 C7

189 Fmaj7 F-7 Bb7

193 Ebmaj7 A-7(95) D7 G-7 C-7

197 B-7 E7 A-7 D7

201 Gmaj7 G-7 C7

205 Fmaj7 F-7 Bb7

209 Ebmaj7 A-7(95) D7 Gmaj7 A-7(95) D7

213 B-7 E7 A-7 D7 Gmaj7 A-7 D7

217 Gmaj7 G-7 C7



Fmaj7 F-7 Bb7

221

Ebmaj7 A-7(b9) D7 G-7 C-7

225

B-7 E7 A-7 D7

229

Gmaj7 G-7 C7

233

Fmaj7 F-7 Bb7

237

Ebmaj7 A-7(b9) D7 Gmaj7 C-7

241

245

249

Ek A.4 Ray Brown on "Corcovado", transkripsiyon

# QUIET NIGHTS OF QUIET STARS

38

TRANSCRIBED BY: ANDY RICE

OSCAR PETERSON TRIO "WE GET REQUESTS"

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of 41 measures, divided into systems of four staves each. The first measure is marked with a '4' below the staff. The score includes various chords and melodic lines. The chords are: D7/A, Ab07, G-7, C7, FMAJ7, F-7, Bb7, E-7, A7, D7, D-7, G7, D7/A, Ab07, G-7, C7, FMAJ7, F-7, Bb7, E-7, A7, D-7, G7, E-7, A7, D-7, G7, C6, D7/A, Ab07, G-7, C7, FMAJ7.

45 F-7 Bb7 E-7(95) A7

49 D7 G7

53 D7/A Ab07

57 G-7 C7 F(maj)7

61 F-7/Bb Bb7 E-7(95) A7

65 D-9 G7 E-7 A7

69 D-7 G7 C6

73 D7/A Ab07

77 G-7 C7 F(maj)7

81 F-7 Bb7 E-7 A7

85 D7 G7

40 3

D7/A

89

Ab<sup>o7</sup>

G-7

C7

Fma<sub>7</sub>

93

F-7

Bb<sup>7</sup>

E-7

A7

97

D-7

G7

E-7

A7

101

D-7

G7

E7

A7

105

D7

G7

E7

A7

109

D7

G7

113

117

121

Detailed description: This is a bass line musical score for a piece. It consists of nine staves of music in bass clef. The first staff starts at measure 89 and ends at measure 92, with a '40 3' marking above it. Chords D7/A and Ab<sup>o7</sup> are indicated. The second staff (measures 93-96) features chords G-7, C7, and Fma<sub>7</sub>. The third staff (measures 97-100) includes F-7, Bb<sup>7</sup>, E-7, and A7. The fourth staff (measures 101-104) has D-7, G7, E-7, and A7. The fifth staff (measures 105-108) also features D-7, G7, E7, and A7. The sixth staff (measures 109-112) includes D7, G7, E7, and A7. The seventh staff (measures 113-116) has D7 and G7. The eighth staff (measures 117-120) continues the bass line with various chordal textures. The final staff (measures 121-124) concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Ek A.5 Scott LaFaro on “Waltz For Debby”, transkripsiyon

# Waltz For Debby

Lyric by Gene Lees  
Music by Bill Evans

Rubato

Piano

Bass

Drums

D7/F# G7/F C7/E F7/Eb BbD Bbm6/Db

C7 Am7 Dm7 Gm7 C7 Fmaj/A

Dm7      Gm7      C7      A7/C#      D7/C      G/B

This system contains six measures of music. The Piano part features chords in the right hand and bass notes in the left hand. The Bass part provides a steady accompaniment. The chords are: Dm7, Gm7, C7, A7/C#, D7/C, and G/B.

C7/Bb      A7      Dm7      B7      E7

1/2 Ped.

This system contains five measures of music. The Piano part features chords in the right hand and bass notes in the left hand. The Bass part provides a steady accompaniment. The chords are: C7/Bb, A7, Dm7, B7, and E7. A '1/2 Ped.' marking is present under the last three measures.

A/C#      Bm7(11)      Amaj9      A/G#      Gm7

This system contains five measures of music. The Piano part features chords in the right hand and bass notes in the left hand. The Bass part provides a steady accompaniment. The chords are: A/C#, Bm7(11), Amaj9, A/G#, and Gm7.

C7      Am7      D7      Gm7      A7      Dm9

This system contains six measures of music. The Piano part features chords in the right hand and bass notes in the left hand. The Bass part provides a steady accompaniment. The chords are: C7, Am7, D7, Gm7, A7, and Dm9.

F7sus      Bbmaj7      A7      Dm7      Gm7

Piano

Bass

Abmaj7      Dbmaj7      Gm7      C7      Fmaj/A      Dm7

Piano

Bass

Gm7      C7      A7/G      D7/F#      G7/F      C7/E

Piano

Bass

F7/Eb      Bb/D      Bbm6/Db      C7      Am7

accel.

Piano

Bass

Gm7 C7 Fmaj7/A D7alt Gm7 C7 A7 D7

Piano

Bass

Drums

Gm7 C7 A7alt Dm7 Bm7b5 E7 Amaj7

Piano

Bass

Drums

Gm7 C7 Am7 D7 Gm7 A7

Piano

Bass

Drums



Piano:  $Bb\text{maj}7$   $A7$   $Dm7$   $G7$   $F/C$   $Fdim/C$

Bass:  $Bb$   $A$   $D$   $G$   $F$   $F$

Drums:  $\text{Kick}$   $\text{Snare}$   $\text{Hi-Hat}$

Piano:  $Gm7$   $Fdim/C$   $F/C$   $Fdim/C$   $Gm7/C$   $Fdim/C$   $F/C$   $Fdim/C$

Bass:  $Bb$   $A$   $D$   $G$   $F$   $F$

Drums:  $\text{Kick}$   $\text{Snare}$   $\text{Hi-Hat}$

Piano:  $Gm7/C$   $Fdim/C$   $Gbmaj7$   $Gbmaj7$   $A\text{maj}7$   $G\text{maj}7$   $C7\text{alt}$   $F\text{maj}7$

*colla voce*

Bass:  $Bb$   $A$   $D$   $G$   $F$   $F$

Drums:  $\text{Kick}$   $\text{Snare}$   $\text{Hi-Hat}$

Ek A.6 Scott LaFaro on “Alice In Wonderland”, transkripsiyon

# Alice In Wonderland

from Walt Disney's ALICE IN WONDERLAND

Words by Bob Hilliard  
Music by Sammy Fain

Rubato

Piano

Bass

Drums

Am7 Eb7 Dm7 G7 Cmaj7 Am7

Dm7 G7 Cmaj7 Dm7 G7

Cmaj7 Fmaj7 Bm7b5 E7 Am7 Eb7

**moving forward**

Dm7      G7      Cmaj7 (Bb7)      A7      Dm7      G7

Piano

Cmaj7      D7      G7      Cmaj7      Am

Piano

Bass

Drums

Brushes

Dm      G7      Cmaj7      F#7#11      B7b9

Piano

Bass

Drums

Em/A (Eb7) Dm7 A7 Dm7 A7 Dm7 A#7 G7

Piano

Bass

Drums

Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 Bm7b5 E7

Piano

Bass

Drums

Am7 Eb7 Dm7 G7 Em7 Am7

Piano

Bass

Drums

G7 Cmaj7 Dm7 G7

Piano

Bass

Drums

The first system of music consists of three staves: Piano, Bass, and Drums. The Piano part has a treble clef and a bass clef, with a melody in the treble and accompaniment in the bass. The Bass part has a bass clef and a single melodic line. The Drums part has a drum set icon and a rhythmic pattern. Chord labels G7, Cmaj7, Dm7, and G7 are placed above the Piano staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the Piano staff.

Cmaj7 Fmaj7 Bm7b5 E7alt

Piano

Bass

Drums

The second system of music consists of three staves: Piano, Bass, and Drums. The Piano part has a treble clef and a bass clef, with a melody in the treble and accompaniment in the bass. The Bass part has a bass clef and a single melodic line. The Drums part has a drum set icon and a rhythmic pattern. Chord labels Cmaj7, Fmaj7, Bm7b5, and E7alt are placed above the Piano staff.

Am7 Eb7 Dm7 G7

Piano

Bass

Drums

The third system of music consists of three staves: Piano, Bass, and Drums. The Piano part has a treble clef and a bass clef, with a melody in the treble and accompaniment in the bass. The Bass part has a bass clef and a single melodic line. The Drums part has a drum set icon and a rhythmic pattern. Chord labels Am7, Eb7, Dm7, and G7 are placed above the Piano staff. A slur is present over the Bass staff in the final measure of the system.



Eb7sus Eb7 G7sus D67#11

Piano  
 Bass  
 Drums

Rubato rit.

Piano  
 Bass  
 Drums

move in Cmaj7 rit. Ped.

Piano  
 Bass  
 Drums

Ek A.7 Scott LaFaro on "Solar", transkripsiyon

# Solar

By Miles Davis

Chord progression: Cm(maj7), Gm7b5, C7

This system of the musical score for 'Solar' features three staves: Piano, Bass, and Drums. The Piano part is written in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a Cm(maj7) chord, followed by a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure transitions to a Gm7b5 chord, and the third measure to a C7 chord. The Bass and Drums parts are currently silent, indicated by horizontal lines with a double bar.

Chord progression: Fmaj7, Fm7, Bb7

The second system continues the musical score. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The first measure is marked with an Fmaj7 chord, the second with an Fm7 chord, and the third with a Bb7 chord. The Bass and Drums parts remain silent, shown as horizontal lines with a double bar.

Chord progression: Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dm7b5, G7

Drum notation: Rivic, Sicks

The third system of the score includes a drum part. The Piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The chord progression includes Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dm7b5, and G7. The drum part features a pattern of eighth notes and rests, with 'Rivic' (rhythmic) and 'Sicks' (sticks) markings above the staff. The Bass and Drums parts are active throughout this system.

Piano Cm(maj7) Gm7b5 C7

Bass

Drums

Piano Fmaj7 Fm7 Bb7

Bass

Drums

Piano Ebmaj7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dm7b5 G7

Bass

Drums



**A** Solo

Chords: Cm(maj7), Gm7b5, C7, Fmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dm7b5, G7

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Piano (treble and bass clefs), Bass (bass clef), and Drums (drum set notation). The key signature is two flats (Bb and Eb). The first system (measures 1-4) is marked 'Solo' and contains chords Cm(maj7), Gm7b5, and C7. The second system (measures 5-8) contains chords Fmaj7, Fm7, and Bb7. The third system (measures 9-12) contains chords Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dm7b5, and G7. A 3-measure rest is indicated above the piano staff in measure 11 and below the bass staff in measure 12.

**O**

Piano: Dm7b5, G7, Cm(maj7), Gm7b5, C7

Bass: Bass solo

Drums

Piano: Fmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7

Bass: loco

Drums

**P**

Piano: Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dm7b5, G7, Cm(maj7)

Bass

Drums

Chord progression: Cm(maj7) G7alt Cm(maj7) G7alt

The first system of music consists of three staves: Piano, Bass, and Drums. The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Bass part has a bass clef. The Drums part has a drum set icon. The Piano part features a melodic line with a 5-measure phrase and a 3-measure phrase. The Bass part features a melodic line with a 3-measure phrase and a 3-measure phrase. The Drums part features a steady eighth-note pattern.

Chord progression: Cm(maj7) G7alt Cm(maj7) G7alt

The second system of music consists of three staves: Piano, Bass, and Drums. The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Bass part has a bass clef. The Drums part has a drum set icon. The Piano part features a melodic line with a 3-measure phrase and a 3-measure phrase. The Bass part features a melodic line with a 3-measure phrase and a 3-measure phrase. The Drums part features a steady eighth-note pattern.

Chord progression: Cm(maj7) G7alt (Cm)

The third system of music consists of three staves: Piano, Bass, and Drums. The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Bass part has a bass clef. The Drums part has a drum set icon. The Piano part features a melodic line with a 3-measure phrase and a 3-measure phrase. The Bass part features a melodic line with a 3-measure phrase and a 3-measure phrase. The Drums part features a steady eighth-note pattern.

Ek A.8 Charles Mingus on “Tensions”, transkripsiyon

Upright Bass **Tensions (Bass solo)**  
*Blues and Roots* (1959) Charles Mingus

Chord changes: Gm<sup>7</sup>, Eb<sup>7</sup>, Ab<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Eb<sup>7</sup>, Ab<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>(b5), D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Eb<sup>7</sup>, Ab<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Eb<sup>7</sup>, Ab<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>(b5), D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>.

Transcribed by Brad Cheeseman  
www.bradcheeseman.com

2 Gm7 Eb7 Ab7 D7  
33

37 Gm7 Eb7 Ab7 G7

41 Cm7 Gm7

45 Am7(b5) D7 Gm7  
3

49 Gm7 Eb7 Ab7 D7

53 Gm7 Eb7 Ab7 G7

57 Cm7 Gm7

61 Am7(b5) D7 Gm7

Ek A.9 Charlie Haden on “Our Spanish Love Song”, transkripsiyon

**OUR SPANISH LOVE SONG** CHARLIE HADEN

6  $B^b_m$   $F/A$   $B^b_m$   $G^m$   $C^7$

10  $F^m$   $C/E$   $F^7/E^b$   $/D^\#$   $F^7$

14  $B^b_m$   $E^b7$   $A^b$   $D^\#$   $G^b$   $G^m$   $C^7$   $C^m7$   $F^7$

18  $B^b_m$   $E^b$   $A^b$   $D^\#$   $G^m7$   $C^7$   $F^m7$   $G^m7$   $C^7$

Ek A.10 Charlie Haden on “Danny Boy”, transkripsiyon

DANNY BOY

The musical score for "Danny Boy" is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score consists of eight staves of music, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various chords and techniques:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Chords include E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup> sus, (H.O.) E<sup>b</sup>7(D3), A<sup>b</sup>Δ, Gm, Fm7, and B<sup>b</sup>7. Techniques include triplets and slurs.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Chords include E<sup>b</sup>, G7(+9), Cm, B<sup>b</sup>7(+11), and B<sup>b</sup>7. Techniques include triplets and slurs.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Chords include E<sup>b</sup>Δ, B<sup>b</sup>(+9), (SCOOP) E<sup>b</sup>7 (vib), (SLIDE) A<sup>b</sup>Δ, Gm, Fm7, and D<sup>b</sup>9.
- Staff 4 (Measures 13-16):** Chords include E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, Cm, Fm7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup> sus, and B<sup>b</sup>7.
- Staff 5 (Measures 17-20):** Chords include E<sup>b</sup>Δ, G7(+9), B<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>11, E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, Cm, Fm7, A<sup>b</sup>7 (SLIDE), and G7 (SCOOP).
- Staff 6 (Measures 21-24):** Chords include Cm7, Cm7/B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>, Gm7, Cm7, F7(b9), B<sup>b</sup>7 sus, B<sup>b</sup>7, and slurs.
- Staff 7 (Measures 25-28):** Chords include E<sup>b</sup>, G7(+9) vib, A<sup>b</sup>, A<sup>o</sup>, E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, B<sup>o</sup>, Cm, F7, and D<sup>b</sup>9.
- Staff 8 (Measures 29-32):** Chords include Gm, Cm7, Fm7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, and B<sup>b</sup>7(+9).



Ek A.11 John Patitucci on “Prelude To A Kiss”, transkripsiyon

Transcribed by Dave Fink  
www.jazzcapacitor.com

# Prelude To A Kiss

Roy Haynes Trio featuring Danilo Perez and John Patitucci (2000)

John Patitucci

PIANO 9 ♩ = 52

Chords: C13(9#11), B13, Bb13, A7(9#5), D-, G6sus4, G#0, A-, D13, D-6, Db-11, C7sus, B9#5, Bb9, A7, AbΔ9, G-11, F#-11, B7(#9), EΔ, C#-F#, B13, G#, G0, F#-, B7, EΔ, C#, F#-, B13, E-, A7(#5), Bb13sus, B13sus, C13sus, C#13sus, D13sus, G9(#11), C9sus, Gb7#9, FΔ#11, B13#9, Bb13, A7(#5), D-, G7, G#0, A-, D13#11, D-, Db-, C7, B9#5, Bb9, A7, DOUBLE-TIME FEEL ♩ = 104, AbΔ#11, Bb7, A7(#5)

©2007

www.jazzcapacitor.com



PRELUDE TO A KISS

54  $D^{13} \#11$   $G^9$   $C^9 \text{sus}$   $C^9$   $F^\Delta$

58  $B^{13}$   $B^b13$   $A7^9$   $D^-$

42  $G^7$   $G\#^\circ$   $A^-$   $D^{13}$

46  $D^-9$   $B^{13} \text{sus}$   $B^b13 \text{sus}$   $A^{13}$

50  $D^{13}$   $D^b9$   $C^{13} \#11$   $F^\circ$   $F^\Delta$

54  $B^{13} \#9$   $B^b13$   $A7^9$   $D-11$

58  $G^7 \text{sus}$   $E7^9$   $A^-$   $D^{13} \#11$

62  $D-6$   $D^b-11$   $C^7 \text{sus}$   $B^9(\#5)$   $B^b9$   $A^9$   $A^b\Delta$   $G-11$   $F^\#$   $B^7^9$

66  $E^\Delta$   $C^\#$

PRELUDE TO A KISS

3

68  $F\#-7(b5)$   $B7$   $B7(\#5)$

70  $G\#-9$   $G-9$   $F\#-$   $B13$

74  $E^\Delta$   $C\#-$   $F\#-$   $B7$

78  $E-$   $A7$   $Bb13 SUS$   $B13 SUS$   $C13 SUS$   $C\#13 SUS$

82  $D9$   $Db9$   $C9$   $F^\Delta$

86  $B7-9$   $Bb13$

88  $A7(\#5)$   $D-$

90  $G7 SUS$   $G\#o$   $A-$   $D13$

94  $D-6$   $Db-11$   $C7 SUS$   $B9(\#5)$   $Bb9 SUS$   $A9$   $Ab^\Delta$   $Bb13$   $A7$

PRELUDE TO A KISS

The musical score is written for bass and guitar. It consists of several systems of staves. The bass part is primarily in the left hand, while the guitar part is in the right hand. The score includes various chord voicings such as  $D^{13}$ ,  $B^{13}$ ,  $Bb^{13}$ ,  $A7^{(9)}$ ,  $G^7$ ,  $G\#^{\circ}$ ,  $A^-$ ,  $D^{13}$ ,  $D-9$ ,  $B^{13} \text{ sus}$ ,  $Bb^{13} \text{ sus}$ ,  $G^{\circ}$  Triad,  $G^b$  Triad,  $F$  Triad,  $G^b$  Triad,  $D^{13}$ ,  $D^b^{13}$ ,  $C^{13}$ ,  $F^{\Delta}$ ,  $G^-$ ,  $F^{\Delta}/A$ ,  $B^{13}$ ,  $E7^{(9)}$ ,  $A7^{(\#5)}$ ,  $A7^{(\#9)}$ ,  $D^-$ ,  $G^9 \text{ sus}$ ,  $G\#^{\circ}$ ,  $A-11$ ,  $D^{13} \#11$ ,  $D^- D^b- C^7 \text{ sus} B7^{(\#5)}$ ,  $Bb^7$ ,  $A^7$ ,  $A^b \Delta \#11$ ,  $G^-$ ,  $F\#-$ , and  $B^{13}$ . The score also includes measure numbers 98, 102, 106, 110, 115, 116, 120, 125, and 127.

PRELUDE TO A KISS

5

150

E<sup>Δ</sup> C<sup>#-</sup> F<sup>#-7(b9)</sup> B7(b9)

154

G<sup>#-</sup> G<sup>o</sup> F<sup>#-</sup> B7(b9)

158

E<sup>Δ</sup> C<sup>#-</sup> F<sup>#-</sup> B7#9

162

E<sup>-</sup> A13#9 Bb13 SUS B13 SUS C13 SUS C#13 SUS

A TEMPO

♩ = 52

146

D13 G9 C13 SUS FΔ#11 B13 Bb13 A7 D-

150

G7 SUS G#o A- D13#11 D-Db-C7 B9(#5) Bb9 A7 AbΔ#11

FREELY

154

EΔ#5 AbΔ Ab° AbΔ

Ek A.12 Larry Grenadier on “Sehnsucht”, transkripsiyon

# Sehnsucht

with Brad Mehldau (1999)

The Art of the Trio, Vol. 4: Back at the Vanguard

Transcribed by Dave Fink  
www.jazzcapacitor.com

Larry Grenadier

PIANO 17

The image shows a bass line transcription for the piece 'Sehnsucht' by Larry Grenadier. It consists of ten staves of music in 4/4 time, starting with a piano dynamic. The transcription includes various jazz chords and melodic lines. The chords are: A-/G, FΔ, E-, A7♭9, D-, G13, C-, GΔ/B, B♭°, A13#9, D7, GΔ, F#7, B♭sus4, GΔ, C-6, A-7(♭5) D7, G-, Eb-, F7, BΔ7#11, C#sus4, C7♭9, F7, G♭Δ/B♭, DΔ/A, B-11, E7♭9, A-/G, FΔ9, E-, A7, D-, G7, C-, GΔ/B, B♭°, A13#9, D7, GΔ, F#7, B♭sus4, GΔ, C-6, A-7(♭5) D7, G-, Eb-, F7, BΔ7#11, C#sus4, C7♭9, F7, G♭Δ/B♭, DΔ/A, B-#, E7♭9, A-/G, E-, A7♭9, D-, G7, C-.

©2007 JAZZ CAPACITOR  
www.jazzcapacitor.com

2

SEHNSUCHT

56 G<sup>Δ</sup> B<sup>b</sup> A1<sup>b</sup> D<sup>7</sup> G<sup>Δ</sup> F<sup>#</sup>7

60 B<sup>sus</sup>4 G<sup>Δ</sup> C-6 A-7(b<sup>9</sup>) D<sup>7</sup> G- C-7(b<sup>9</sup>) F<sup>7</sup>

64 B<sup>Δ</sup>7#11 C<sup>#</sup>sus4 C<sup>7</sup>#9 F<sup>7</sup> G<sup>b</sup>Δ/B<sup>b</sup> D<sup>Δ</sup>/A B- E<sup>7</sup>9

69 A-/G E- A<sup>7</sup>9 D- G<sup>7</sup> C-

73 G<sup>Δ</sup>/B B<sup>b</sup> A<sup>7</sup>9 D<sup>7</sup> G<sup>Δ</sup> F<sup>#</sup>7

77 B<sup>sus</sup>4 G<sup>Δ</sup> C-6 D<sup>7</sup> G- E<sup>b</sup>- F<sup>7</sup>

81 B<sup>Δ</sup>7#11 C<sup>#</sup>sus4 C- F<sup>7</sup> G<sup>b</sup>Δ/B<sup>b</sup> D<sup>Δ</sup>/A B- E<sup>7</sup>

86 A-/G G<sup>b</sup> G- E- A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>9 D- G<sup>7</sup> C-

89 G<sup>Δ</sup>/B B<sup>b</sup> A<sup>7</sup>9 D<sup>7</sup> G<sup>Δ</sup> F<sup>#</sup>7

SEHNSUCHT

3

94  $B\Delta 6/54$   $G^\Delta$   $C-6$   $A-7(b9)$   $D7$   $G-$   $C-7(b9)$   $F7$

98  $B\Delta 7\#11$   $C\#6/54$   $Gb7$   $F7$   $Gb^\Delta/Bb$   $D^\Delta/A$   $B-$   $E7$

105  $A-/G$   $E-$   $A7(b9)$   $D-$   $G7$   $C-$

107  $G^\Delta/B$   $A13$   $D7$   $G^\Delta$   $F\#7$

111  $B\Delta 6/54$   $G^\Delta$   $C-6$   $A-7(b9)$   $D7$   $G-$   $Eb-$   $F7$

115  $B\Delta 7\#11$   $C\#6/54$   $Gb7$   $F7$   $Gb^\Delta/Bb$   $D^\Delta/A$   $B-$   $E7$

120  $A-$   $F^\Delta$   $E-$   $A7$   $D-$   $G7$   $C-$

124  $G^\Delta/B$   $Bb^\circ$   $A13$   $D7$   $G^\Delta$   $F\#7$

128  $B\Delta 6/54$   $G^\Delta$   $C-6$   $A^\circ$   $D7$   $G-$   $Eb-/Gb$   $F7$

The image shows a bass line for the piece 'SEHNSUCHT'. It consists of eight staves of music, each with a set of chords written above it. The chords are:  $B\Delta 6/54$ ,  $G^\Delta$ ,  $C-6$ ,  $A-7(b9)$ ,  $D7$ ,  $G-$ ,  $C-7(b9)$ ,  $F7$  (Staff 1);  $B\Delta 7\#11$ ,  $C\#6/54$ ,  $Gb7$ ,  $F7$ ,  $Gb^\Delta/Bb$ ,  $D^\Delta/A$ ,  $B-$ ,  $E7$  (Staff 2);  $A-/G$ ,  $E-$ ,  $A7(b9)$ ,  $D-$ ,  $G7$ ,  $C-$  (Staff 3);  $G^\Delta/B$ ,  $A13$ ,  $D7$ ,  $G^\Delta$ ,  $F\#7$  (Staff 4);  $B\Delta 6/54$ ,  $G^\Delta$ ,  $C-6$ ,  $A-7(b9)$ ,  $D7$ ,  $G-$ ,  $Eb-$ ,  $F7$  (Staff 5);  $B\Delta 7\#11$ ,  $C\#6/54$ ,  $Gb7$ ,  $F7$ ,  $Gb^\Delta/Bb$ ,  $D^\Delta/A$ ,  $B-$ ,  $E7$  (Staff 6);  $A-$ ,  $F^\Delta$ ,  $E-$ ,  $A7$ ,  $D-$ ,  $G7$ ,  $C-$  (Staff 7);  $G^\Delta/B$ ,  $Bb^\circ$ ,  $A13$ ,  $D7$ ,  $G^\Delta$ ,  $F\#7$  (Staff 8);  $B\Delta 6/54$ ,  $G^\Delta$ ,  $C-6$ ,  $A^\circ$ ,  $D7$ ,  $G-$ ,  $Eb-/Gb$ ,  $F7$  (Staff 9). The staves are numbered 94, 98, 105, 107, 111, 115, 120, 124, and 128 respectively.

130  $B\Delta 7\#11$   $C\#sus4$   $C7^{\circ 9}$   $F7$   $G\flat\Delta/B\flat$   $D\Delta/A$   $B^-$   $E7^{\circ 9}$

137  $A-/G$   $G^-$   $E^-$   $A7^{\circ 9}$   $D^-$   $G7$   $C^-$

141  $G\Delta/B$   $B\flat^{\circ}$   $A13$   $D7$   $G^-$   $F\#7$

145  $B^-$   $G\Delta$   $C^-$   $A-7(\flat 5)$   $D7$   $G^-$   $E\flat^-$   $F7$

149  $B\Delta 7\#11$   $C\#sus4$   $C^-$   $F7$   $G\flat\Delta/B\flat$   $D\Delta/A$   $B^-$   $E7$

154  $A^-$   $F\Delta$   $E^-$   $A7$   $D^-$   $G7$   $C^-$

158  $G\Delta/B$   $B\flat 13$   $A13$   $D7$   $G^-$   $F\#7$

162  $B^-$   $G\Delta$   $C^-$   $A-7(\flat 5)$   $D7$   $G^-$   $E\flat^-$   $F7$



SEHNSUCHT

5

166  $B\Delta 7\sharp 11$   $C\sharp 6\text{sus}4$   $C-$   $F7$   $G\flat/B\flat$   $D\Delta/A$   $B-$   $E7$

171  $A-$   $E-$   $A7$   $D-$   $G^9$   $C-$

176  $G\Delta/B$   $B\flat\circ$   $A7\flat 9$   $D7$   $G-$   $F\sharp 7$

179  $B-$   $G7$   $C-$   $A-7(\flat 5)$   $D7$   $G-$   $E\flat-$   $F7$

185  $B\Delta 7\sharp 11$   $C\sharp 6\text{sus}4$   $C-$   $F7$   $G\flat\Delta/B\flat$   $D\Delta/A$   $B-$   $E7$

188  $A-/G$   $E-$   $A7$   $D-$   $G7$   $C-$

192  $G\Delta/B$   $B\flat\circ$   $A-$   $D7$   $G\Delta$   $F\sharp 7$

196  $B-$   $G\Delta$   $C-$   $D7$   $G-$   $E\flat-$

200  $B\Delta$   $C\sharp 6\text{sus}4$   $C7\flat 9$   $F7$

6

SEHNSUCHT

Handwritten musical notation for the bass line of the piece "SEHNSUCHT". The notation is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The piece is in 6/8 time. The notation includes various chord symbols such as GbΔ/8b, DΔ/A, B-, E7b9, A-/G, G-, E-, A7b9, D-, G7, C-, GΔ, Bb°, A-, D7, GΔ, F#7, B-, G7, C-, D7, G-, Eb-, Db sus4, C-, F7, GbΔ/8b, DΔ/A, B-, E7, A-, FΔ, E-, A7, D-, G7, C-, B-, Bb°, A1b, D7, GΔ, and F#7. Measure numbers 202, 205, 209, 215, 217, 219, 222, and 226 are indicated at the beginning of their respective lines.

SEHNSUCHT

230  $B^-$   $G7(\#5)$   $C^-$   $D7$   $G^-$   $Eb^-$

234  $Bb^{\#}sus4$   $C^-$   $F7$   $Gb^{\Delta}/Bb$   $D^{\Delta}/A$   $B^-$   $E7$

239  $A-/G$   $F^{\Delta}$   $E^-$   $A7$   $D^-$   $G^9$   $C^-$

245  $B^-$   $Bb^{\circ}$   $A13$   $D7$   $G^-$   $F\#7$

247  $B^-$   $G7$   $C^-$   $A-7(b5)$   $D7$   $G^-$   $Eb^-$

251  $B\Delta7\#11$   $C\#sus4$   $C^-$   $F7$   $Gb/Bb$   $D^{\Delta}/A$   $B^-$   $E7$

256  $A-/G$   $F^{\Delta}$   $E^-$   $A7$   $D^-$   $G7$   $C^-$

260  $B^-$   $Bb^{\circ}$   $A13$   $D7$   $G^-$   $F\#7$

264  $Bsus4$   $G^{\Delta}$   $C^-$   $D7$   $G^-$   $Eb^-$   $F7$

268  $B\Delta7\#11$   $C\#sus4$   $C^-$   $F7$   $Gb/Bb$   $D^{\Delta}/A$

Ek A.13 Matt Brewer on “March”, transkripsiyon

# MARCH

From *The Seasons*  
Ben Wendel - Bassoon  
Matt Brewer - Bass

by BEN WENDEL  
Transcribed by MICHAEL LUCKE

Bassoon Bass

Chords: C/G, Am, G/B

Bsn. Bass

Chords: C/G, Am, G/B

5

Head  
Bsn. Bass

Chords: C/G, Am, G/B, C/G

9

Bsn. Bass

Chords: Am, G/B, C/G, Am

14

Bsn. Bass

Chords: G/B, C/G, Am

19

2

Bsn. G/B Am(♭6)/C A/C# G/D

Bass

24

Bsn. Am(♭6)/C A/C# A/E G/D Am(♭6)/C

Bass

29

Bsn. A/C# G/D Am(♭6)/C A/C#

Bass

34

Bsn. A/E G/D B♭ E♭ A♭

Bass

39

Bsn. D♭ C F#m7(♭5) Fmaj9

Bass

44

Bsn. B♭9(♯11) C Am9(maj7) C/A♭

Bass

3

Bsn. *Fm9(maj7)* *C* *F#m7(b5)* *Fmaj9*

Bass

52

Bsn. *Bb9(#11)* *C* *Am9(maj7)* *C/Ab*

Bass

56

Bassoon Solo

Bsn. *Fm9(maj7)* *C/G* *Am*

Bass

60

Bsn. *G/B* *C/G* *Am*

Bass

64

Bsn. *G/B* *C/G* *Am*

Bass

68

Bsn. *G/B* *C/G* *Am*

Bass

72

76

Bsn. G/B Am(♭6)/C A/C#

Bass

80

Bsn. G/D Am(♭6)/C A/C#

Bass

84

Bsn. A/E G/D Am(♭6)/C A/C#

Bass

88

Bsn. G/D Am(♭6)/C A/C#

Bass

92

Bsn. A/E G/D B♭ E♭ A♭

Bass

96

Bsn. D♭ C F#m7(♭5) Fmaj9

Bass

Bsn. Bass

100

B<sup>b</sup>9(#11) C Am9(maj7) C/A<sup>b</sup>

Bsn. Bass

104

Fm9(maj7) C F#m7(b5) Fmaj9

Bsn. Bass

108

B<sup>b</sup>9(#11) C Am9(maj7) C/A<sup>b</sup>

Bass Solo

Bsn. Bass

112

Fm9(maj7) C/G Am

Bsn. Bass

116

C/G Am

Bsn. Bass

120

C/G Am



G Am

Bsn.

Bass

124

G Am

Bsn.

Bass

128

Am

Bsn.

Bass

132

G Am

Bsn.

Bass

136

Am

Bsn.

Bass

140

Am

Bsn.

Bass

144

C/G Am

Bsn.

Bass

148

G/B Am

Bsn.

Bass

152

C/G Am

Bsn.

Bass

156

Out Head

G/B C/G Am

Bsn.

Bass

160

G/B C/G Am

Bsn.

Bass

164

G/B C/G Am

Bsn.

Bass

168

172

G/B C/G Am

Bsn.

Bass

*8<sup>va</sup>*

176

G/B Am(♭6)/C A/C#

Bsn.

Bass

180

G/D Am(♭6)/C A/C#

Bsn.

Bass

184

A/E G/D Am(♭6)/C A/C#

Bsn.

Bass

188

G/D Am(♭6)/C A/C#

Bsn.

Bass

192

A/E G/D B♭ E♭ A♭

Bsn.

Bass

196

Bsn. D<sup>b</sup> C F<sup>#</sup>m7(♭5) Fmaj9

Bass

200

Bsn. B<sup>b</sup>9(♯11) C Am9(maj7) C/A<sup>b</sup>

Bass

204

Bsn. Fm9(maj7) C F<sup>#</sup>m7(♭5) Fmaj9

Bass

208

Bsn. B<sup>b</sup>9(♯11) C Am9(maj7) C/A<sup>b</sup>

Bass

212

Bsn. Fm9(maj7) C F<sup>#</sup>m7(♭5) Fmaj9

Bass

216

Bsn. B<sup>b</sup>9(♯11) C Am9(maj7) C/A<sup>b</sup>

Bass

10

Bsn. *Fm9(maj7)* *C* *F#m7(b5)* *F maj9*

Bass

220

Bsn. *Bb9(#11)* *C* *Am9(maj7)* *C/Ab*

Bass

224

Bsn. *Fm9(maj7)* *C* *F#m7(b5)* *F maj9* *Bb9(#11)*

Bass

228

---

Bsn. *C* *Am9(maj7)* *C/Ab* *Fm9(maj7)*

Bass

233

Bsn. *C* *F#m7(b5)* *F maj9* *Bb9(#11)* *C*

Bass

237

Bsn. *Am9(maj7)* *C/Ab* *Fm9(maj7)*

Bass

242 *rit.*