

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**YIRMİNCİ YÜZYIL MÜZİK TEORİSİNİN
JOHN COLTRANE'İN YORUMCULUĞUNA
VE BESTECİLİĞİNE ETKİSİ**

**BAŞAK YAVUZ
18740014**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. KORAY SAZLI**

**İSTANBUL
2022**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİK TEORİSİNİN
JOHN COLTRANE'İN YORUMCULUĞUNA
VE BESTECİLİĞİNE ETKİSİ**

**BAŞAK YAVUZ
18740014
ORCID NO: 0000-0003-0146-1338**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. KORAY SAZLI**

**İSTANBUL
2022**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİK TEORİSİNİN
JOHN COLTRANE'İN YORUMCULUĞUNA
VE BESTECİLİĞİNE ETKİSİ

BAŞAK YAVUZ
18740014

Tezin Savunulduğu Tarih: 06.07.2022

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Koray SAZLI	
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Turan SAĞER	
	Prof. Evrim DEMİREL	
	Prof. Dr. Arda EDEN	
	Doç. Ulaş Rıfat AKYEL	

İSTANBUL
TEMMUZ 2022

ÖZ

YIRMİNCİ YÜZYIL MÜZİK TEORİSİNİN JOHN COLTRANE'İN YORUMCULUĞUNA VE BESTECİLİĞİNE ETKİSİ

Başak Yavuz
Temmuz, 2022

Amerikalı caz saksofoncusu ve bestecisi John Coltrane (1926-1967) cazın önde gelen isimlerinden biridir. Kariyerinin başlarında *bebop* ve *hard bop* stillerinde üretimler gerçekleştirmiş, modal cazın önemli isimleri arasında yer almış, *free jazz* akımının ise öncülerinden olmuştur. Bugün halen caz tarihinin en önemli müzisyenleri arasında yer almaktadır. Önde gelen ve tarihi öneme sahip, *Giant Steps*, *My Favorite Things*, *Impressions*, *Ole*, *A Love Supreme*, *Meditations*, *Ascension*, *Expression*, *Interstellar Space* albümlerine odaklanılmıştır.

John Coltrane, yirminci yüzyıl Avrupa (klasik batı) müzik teorilerinden etkilenmiş bir besteci ve yorumcudur. Özellikle Nicolas Slonimsky (1894-1995)'nin *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* kitabının, Coltrane'in müziğinde etkili olduğu görülmektedir. Yirminci yüzyıl besteleme teknik ve akımlarından aralık döngüleri, politonalite, egzotizm, modalite, paralelizm, üçlü armoni, heterofoni, set teorisi, polimetrik ve poliritmik yapılar, empresyonizm ve pandiyatonizm, müzisyenin üretimlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu yöntem ve akımlar, tezin dördüncü bölümünde, yirminci yüzyıl ekseninde öneme sahip olan Debussy, Bartok ve Stravinsky'nin de aralarında bulunduğu bestecilerin eserlerinden verilen örnekler ışığında ele alınmıştır. Beşinci bölümde ise söz konusu müzikal unsurların Coltrane'in müziğindeki etkileri çerçevesinde elde edilen bulgular, yapılan analiz ve değerlendirmeler ile aktarılmıştır.

2020'li yılların perspektifiyle yirminci yüzyıla bakıldığında, John Coltrane'in etkilendiği, besteciliğe ve emprovizasyona dayalı unsurların, etkileşimde olduğu bestecilik yöntemleri açısından ele alındığı tez çalışması kapsamında öncelikle Coltrane'in üretimlerini caz müziğinin gelişimi içinde konumlandırabilmek amacıyla caz tarihi, Coltrane'in öldüğü yıl olan 1967 yılına kadar olan süreç kapsamında irdelenmiştir. Ayrıca ana akım caz müziğinde kullanılan icra pratiklerine, ritim, melodi ve doğaçlama başlıkları altında yer verilmiştir. Literatür taramasında elde edilen kitap, makale, tez, mülakat ve kayıtlar bu araştırmanın başlıca kaynaklarını oluşturmaktadır. Çalışmada yapılan analizler ve değerlendirmeler, nitel araştırma yöntemlerinden betimle yoluyla sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: John Coltrane, Caz, Yirminci Yüzyıl Teorisi, Saksofon, Slonimsky

ABSTRACT

THE IMPACT OF TWENTIETH CENTURY MUSIC THEORY ON JOHN COLTRANE'S PERFORMANCES AND COMPOSITIONS

Başak Yavuz

July, 2022

American jazz saxophonist and composer John Coltrane (1926-1967) is one of the leading figures in jazz. He performed in the styles of bebop and hard bop at the beginning of his career, was among the prominent exponents of modal jazz, and was also one of the pioneers of the free jazz movement. Today, he is still considered to be one of the most important musicians in the history of jazz. The focus of this dissertation is on historically significant albums *Giant Steps*, *My Favorite Things*, *Impressions*, *Ole*, *A Love Supreme*, *Meditations*, *Ascension*, *Expression*, and *Interstellar Space*.

Coltrane was a composer and performer influenced by twentieth century European (classical western) music theories. The book entitled *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* by Nicolas Slonimsky (1894-1995) had a big impact on his musical outputs. Interval cycles, polytonality, exoticism, modality, parallelism, tertian harmony, heterophony, set theory, polymetric and polyrhythmic structures, impressionism, and pandiatonicism are among the twentieth-century compositional techniques and movements that have had a fundamental effect on the musician's works. In the fourth chapter of this dissertation, these methods and movements are discussed in the light of the examples given from the works of composers such as Debussy, Bartok, and Stravinsky, who played an essential role in the axis of the twentieth century music. In the fifth chapter, the findings obtained within the framework of the mentioned musical elements reflected through Coltrane's music are conveyed with analyses and evaluations.

In a retrospective glance at the twentieth century from the perspective of the second and third decades of the twenty-first century, within the scope of the dissertation, which discusses the compositional and improvisatory elements that inspired Coltrane, firstly, jazz history until 1967 was examined to position his works within the development of jazz music. In addition, this dissertation includes performance practices used in mainstream jazz music under the headings of rhythm, melody and improvisation. The main sources of this research are books, articles, dissertations, interviews and recordings obtained from our literature review. The analyses and evaluations made in this study are presented through descriptive methodology among the qualitative research methods.

Keywords: John Coltrane, Jazz, Twentieth Century Theory, Saxophone, Slonimsky

ÖN SÖZ

John Coltrane odağında yapılan bu tez çalışması kapsamında yapılan araştırmalar sonucunda, yirminci yüzyıl klasik müziğinin cazdan aldığı etkileri araştıran birçok kaynak bulunduğu, ancak cazın yirminci yüzyıl klasik müziğinden aldığı etkiler ile ilgili akademik kaynakların oldukça sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Çalışmanın John Coltrane'in kullandığı müzikal unsurlara kapsayıcı açıdan yaklaşan bir kaynak olması ve caz ile klasik müzik arasında bir köprü kurması açısından önemli bir boşluğu dolduracağı öngörülmektedir.

Bu çalışmanın her aşamasında tecrübesini, bilgisini ve kaynaklarını büyük bir samimiyet ile paylaşan, tez danışmanım Prof. Dr. Koray SAZLI'ya, kendisiyle çalışma ayrıcalığını bana tanıdığı için minnettar olduğumu belirtmek isterim.

Akademik çalışmalarındaki yardımları, samimi desteği, görüş ve önerileri için Prof. Dr. Turan SAĞER'e, fikir ve görüşlerini eksik etmeyen, yapıcı eleştirileri ile bu çalışmaya katkıda bulunan Prof. Evrim DEMİREL'e teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

İstanbul; Temmuz, 2022.

Başak Yavuz

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi	2
1.2. Alt Problemler	2
1.3. Amaç	3
1.4. Önem.....	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Yöntem	3
1.6.1. Araştırmanın Modeli.....	3
1.6.2. Evren ve Örneklem	4
1.6.3. Veri Toplama Araçları	4
1.7. İlgili Araştırmalar	4
1.8. Tanımlar.....	7
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	11
2.1. Cazın Kökleri Bağlamındaki Tarihsel Gelişimi	11
2.2. Blues	12
2.3. New Orleans'ın Tarihçesi.....	14
2.3.1. Congo Meydanı	15
2.4. Ragtime	17
2.5. Bandolar.....	19
2.6. New Orleans Cazının Tarihsel Gelişimi	20
2.7. 1920'li Yıllarda Chicago Cazının Tarihsel Gelişimi.....	22
2.8. New York Cazının Tarihsel Gelişimi	23
2.9. Swing Dönemi	25
2.10. Bebop	26
2.10.1. Rhythm Changes.....	28
2.10.2. Bebop Blues.....	29
2.11. Batı Yakası.....	30
2.12. Hard Bop.....	31
2.13. Third Stream	32
2.14. 1959 Yılı	34
2.14.1. Kind Of Blue.....	34
2.14.2. Giant Steps.....	36
2.14.3. The Shape Of Jazz To Come	37
2.14.4. Time Out.....	38

2.14.5. Portrait In Jazz	40
2.14.6. Mingus Ah Um	43
2.15. Free Jazz	44
2.16. 1967 Sonrası	48
2.17. Ana Akım Caz Müziğinde İcra Pratikleri	48
2.17.1. Ritim	49
2.17.2. Melodi	50
2.17.3. Doğaçlama	51
3. COLTRANE'İN HAYATI VE MÜZİKAL GELİŞİMİ.....	53
3.1. Erken Dönem	53
3.2. Miles Davis Dönemi	55
3.3. 1957-58 Yılları.....	56
3.4. 1959-61 Yılları.....	56
3.5. 1961-65 Yılları.....	57
3.6. 1965-67 Yılları.....	59
4. COLTRANE'İN MÜZİĞİNDE GÖRÜLEN YIRMİNCİ YÜZYIL MÜZİK UNSURLARI.....	60
4.1. Aralık Döngüleri	60
4.2. Politonalite	70
4.3. Egzotizm	75
4.4. Modalite	76
4.5. Paralelizm	81
4.6. Üçlü Armoni	86
4.7. Heterofoni	88
4.8. Set Teorisi	90
4.9. Poliritmik ve Polimetrik Yapılar	93
4.10. Empresyonizm	98
4.11. Pandiyatonizm	100
5. BULGULAR.....	102
5.1. Coltrane'in Müziğinde Aralık Döngüleri	102
5.2. Coltrane'in Müziğinde Politonalite	111
5.3. Coltrane'in Müziğinde Egzotizm	117
5.4. Coltrane'in Müziğinde Modalite	124
5.5. Coltrane'in Müziğinde Paralelizm	134
5.6. Coltrane'in Müziğinde Üçlü Armoni	139
5.7. Coltrane'in Müziğinde Heterofoni	142
5.8. Coltrane'in Müziğinde Set Teorisi	144
5.9. Coltrane'in Müziğinde Poliritmik ve Polimetrik Yapılar.....	151
5.10. Coltrane'in Müziğinde Empresyonizm	158
5.11. Coltrane'in Müziğinde Pandiyatonizm	162
6. SONUÇ	168
KAYNAKÇA.....	173

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1: Bir Oktav İçindeki Aralık Döngüleri.....	61
Tablo 2: Aralık İsimleri	64
Tablo 3: Diziler	66
Tablo 4: Modlar	77
Tablo 5: <i>Tune Up</i> İle <i>Countdown</i> Parçalarının 4 Ölçülük Analizi	106
Tablo 6: <i>Offering</i> Parçasının İlk 7 Cümlesinde Set Analizi	149



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: 12 Ölçülük Temel <i>Blues</i> Formu	13
Şekil 2: <i>C Blues</i> Dizisi	13
Şekil 3: 1900 Tarihli New Orleans Haritası	15
Şekil 4: Latrobe'ın Enstrüman Eskizlerinden	16
Şekil 5: Joplin'in <i>Maple Leaf Rag</i> Eserinden Bir Bölüm	18
Şekil 6: Buddy Bolden'ın Tek Bilinen Fotoğrafı, Arka Sırada Soldan İkinci, Ayrıca Gitarist Brock Mumford, Başçı Jimmie Johnson, Klarinetçi Willie Warner, Frank Lewis, Tromboncu Willie Cornish	21
Şekil 7: <i>I Got Rhythm</i> Şarkısının Notası	29
Şekil 8: <i>Blues For Alice</i> Parçasının Notası	30
Şekil 9: <i>Kind Of Blue</i> Albüm Kapağı.....	35
Şekil 10: <i>Giant Steps</i> Albüm Kapağı	36
Şekil 11: <i>The Shape Of Jazz To Come</i> Albüm Kapağı.....	37
Şekil 12: <i>Time Out</i> Albüm Kapağı.....	39
Şekil 13: <i>Blue Rondo A La Turk</i> Eserinden Kesit	39
Şekil 14: <i>Portrait In Jazz</i> Albüm Kapağı.....	40
Şekil 15: <i>Portrait In Jazz</i> Albümünden <i>Autumn Leaves</i> Kaydının 51-66. Ölçüleri..	42
Şekil 16: <i>Mingus Ah Um</i> Albüm Kapağı	43
Şekil 17: Debussy <i>Reflets Dans L'eau</i> 20 ve 21. Ölçüler	62
Şekil 18: Bartok <i>Kossuth</i> 21-28. Ölçüler	63
Şekil 19: Wagner, <i>Die Walküre, Act III</i>	67
Şekil 20: Berg'in Kaleminden Schönberg'e Yazılan Mektup	68
Şekil 21: <i>Have You Met Miss Jones</i> B Bölmesi	69
Şekil 22: <i>Spring Can Really Hang You Up the Most, Verse</i> Bölmesi.....	70
Şekil 23: Stravinsky'nin <i>Petruška</i> Akoru	72
Şekil 24: Liebman'ın <i>My Funny Valentine</i> Aranjmanından Polikordal Bir Kesit.....	74
Şekil 25: Bartok'un Doryen Modunda Yazdığı <i>Köylü Kıyafeti</i> Eseri.....	78
Şekil 26: Miles Davis <i>So What</i> Solosunun İlk 32 Ölçüsü	79
Şekil 27: Polimodalite Örneği	80
Şekil 28: Onuncu Yüzyıla Ait Paralel Organum.....	81
Şekil 29: Debussy'nin <i>Nuages</i> Eseri Piyano Redaksiyonu (61. Ölçü)	82

Şekil 30: <i>Batmış Katedral</i> (28. Ölçü).....	83
Şekil 31: Herbie Hancock'un 1963 Tarihli <i>Milestones</i> Performansında Dörtlü Akor Kullanımı (00:12-00:23).....	83
Şekil 32: Red Garland Performansı.....	84
Şekil 33: Wendell Hall ve Harry Geise'in <i>31st Street Blues</i> Şarkısının Kaydının Fletcher Henderson Versiyonu (1. Ölçü).....	84
Şekil 34: Bill Evans <i>Time Remembered</i> Eserinden İlgili Kesit (9. Ölçü).....	85
Şekil 35: Do Major Dizisinin C, Eb ve Bb Enstrümanları Tarafından Okunması....	86
Şekil 36: Chopin'in <i>Minute Waltz</i> Eserinden İlgili Kesit.....	87
Şekil 37: Stravinsky'nin <i>Petruşka Balesi</i> 'nden İlgili Kesit (256. Ölçü).....	89
Şekil 38: Rakamsal İsimlendirme.....	91
Şekil 39: <i>Cardinality</i> İsimlendirilmesi.....	92
Şekil 40: Aralık Vektörü.....	92
Şekil 41: Asal Dizim Karşılaştırması.....	93
Şekil 42: Değer Eklemeli Ritim Örneği.....	94
Şekil 43: Artmış ve Eksilmiş Ritim Örneği.....	94
Şekil 44: Tersine Çevrilemeyen Ritim Örneği.....	95
Şekil 45: Bir Poliritim Örneği Olarak Barber'ın <i>Excursions</i> Eserinin 55. Ölçüsü....	95
Şekil 46: Bir Polimetre Örneği Olarak Stravinsky, <i>Petruşka Balesi</i> 'nden <i>The Shrovetide Fair</i> Piyano Redaksiyonu.....	96
Şekil 47: Nsega Kabilesinden Ritim Çaprazlaması Örneği.....	97
Şekil 48: Vuruş Notasyonu.....	98
Şekil 49: Claude Monet'in 1872 Tarihli <i>Impression, Soleil Levant</i> Eseri.....	99
Şekil 50: <i>Excursions</i> Op. 20.....	101
Şekil 51: Coltrane Akorları.....	103
Şekil 52: Kromatik Büyük Üçlü Döngüsü.....	104
Şekil 53: Beşliler Çemberi Ekseninde Büyük Üçlü.....	104
Şekil 54: <i>Countdown</i> Parçasının İlk 12 Ölçüsünün Analizi.....	105
Şekil 55: <i>Tune Up</i> Parçasının İlk 12 Ölçüsü.....	106
Şekil 56: <i>Giant Steps</i> Parçasının Analizi.....	107
Şekil 57: Slonimsky'nin Ses Ekleme Prensipleri.....	108
Şekil 58: 286. <i>Pattern</i> İle <i>Giant Steps</i> 'in Karşılaştırılması.....	109
Şekil 59: Slonimsky'nin 646 Numaralı <i>Pattern</i> 'inin Tonal Organizasyonunun <i>Giant Steps</i> Parçasındaki İzdüşümü.....	110
Şekil 60: <i>Superimposition</i>	113
Şekil 61: <i>Limehouse Blues</i> Solosunun İlk Dört Ölçüsü.....	113

Şekil 62: <i>Oleo</i> Solosunun 3. <i>Chorusunun İlk Dört Ölçüsü</i>	114
Şekil 63: David Baker Tarafından Notaya Dökülen <i>Straight No Chaser</i> Solosunun 4. <i>Chorusunun Son Ölçüsü</i>	114
Şekil 64: David Baker Tarafından Notaya Dökülen <i>Straight No Chaser</i> Solosunun 8-9. Ölçüleri	115
Şekil 65: <i>Oleo</i> Kaydının İkinci <i>Chorusunun Bridge</i> (köprü) Bölmesinde <i>Superimposition</i> Kullanımı	115
Şekil 66: <i>Blue Train</i> Solosundan Kesit	116
Şekil 67: Aynı Mod Merkezinden <i>El Vito</i> ve <i>Ole</i>	118
Şekil 68: <i>Dahomey Dance</i> Parçasında <i>Niegpadoudo</i> Ritmik Yapısındaki Bas <i>Riffi</i>	119
Şekil 69: <i>Tunji</i> Parçasının <i>Introsu</i> ve İlk Sekiz Ölçüsü	120
Şekil 70: Coltrane'in Defterindeki Diziler	121
Şekil 71: Coltrane'in <i>Song Of Praise</i> Solosundan Kesit	123
Şekil 72: <i>Milestones</i> Parçasının Genel Yapısı	125
Şekil 73: Coltrane'in <i>Milestones</i> Solosunun İlk 8 Ölçüsü	125
Şekil 74: Coltrane'in <i>So What</i> Solosunun İlk 8 Ölçüsü	126
Şekil 75: <i>My Favorite Things</i> Şarkısının Kayıttan Çıkarılmış Notası	127
Şekil 76: <i>My Favorite Things</i> Coltrane Versiyonu İlk Sayfası	129
Şekil 77: <i>My Favorite Things</i> Coltrane Versiyonu İkinci Sayfası	130
Şekil 78: 1961 Tarihli <i>Impressions</i> Kaydının Solosundan Kesit	131
Şekil 79: <i>Impressions</i> Solosunun 4. <i>Chorusunun İkinci A Bölmesi</i>	132
Şekil 80: <i>Impressions</i> Solosunun 31. <i>Chorusunun İkinci A Bölmesi</i>	133
Şekil 81: 1961 Tarihli <i>Impressions</i> Kaydının Solosundan Kesit	133
Şekil 82: <i>Love</i> Caris Liebman Transkripsiyonu	135
Şekil 83: <i>Compassion</i> Caris Liebman Transkripsiyonu	136
Şekil 84: <i>Serenity'de</i> Motifsel Aralık İlişkisi	137
Şekil 85: <i>Serenity'de</i> Tyner'ın Tam Ton Hareketi	137
Şekil 86: Debussy'nin <i>Cloches A Travers Les Feuilles</i> Eserinin Üçüncü Ölçüsündeki Tam Ton Kullanımı	138
Şekil 87: <i>Giant Steps</i> Coltrane Solosunun Karşılaştırmalı Analizi	141
Şekil 88: <i>The Father And The Son And The Holy Ghost</i> 'un Başındaki İlk Olay	144
Şekil 89: <i>Acknowledgement</i> Solosundan Kesit	146
Şekil 90: <i>Pursuance</i> Temasının Başlangıcı	147
Şekil 91: <i>Offering</i> Parçasında Coltrane Solosunun Başlangıcı	148
Şekil 92: <i>Ascension</i> Parçasının (<i>Impulse</i>) Açılışı	150
Şekil 93: <i>Ascension</i> Parçasından Kesit	150

Şekil 94: <i>Ascension</i> Parçasından Kesit.....	151
Şekil 95: Coltrane'in <i>All Blues</i> Solosunda 21-23. Ölçüler, Andrew White Transkripsiyonu	152
Şekil 96: Standart <i>Bebop</i> Davul Eşliği Örneği.....	153
Şekil 97: Elvin Jones <i>Bebop</i> Davul Eşliği Örneği.....	154
Şekil 98: <i>Equinox</i> Davul Eşliği	155
Şekil 99: <i>Take The Coltrane</i> Davul Eşliği	155
Şekil 100: <i>India</i> Kontrbas Eşliği	156
Şekil 101: Gould'un <i>Pavanne</i> 'ı ile Coltrane'in <i>Impressions</i> Eserlerinin İlk Ölçülerinin Karşılaştırılması.....	159
Şekil 102: Ravel'in <i>Pavanne</i> Eserinin 7-12. Ölçüleri.....	160
Şekil 103: <i>Impressions</i> ile <i>Lamp Is Low</i>	160
Şekil 104: <i>Lamp Is Low</i> Eserinin İlk Sekiz Ölçüsü.....	161
Şekil 105: Chabrier <i>Idylle</i> 'den Coltrane <i>Impressions</i> 'a	161
Şekil 106: <i>Miles' Mode</i> Parçasında Tyner'ın B Doryen Üzerine Çaldığı Dörtlü Akorlar.....	162
Şekil 107: Coltrane'in <i>So What</i> Solosunun İlk 8 Ölçüsü.....	164
Şekil 108: <i>First Meditations</i> 'da <i>Love</i> Bölümünün Başlangıcı.....	164
Şekil 109: Coltrane'in <i>Ogunde</i> Solosunun Başlangıcı, Andrew White Transkripsiyonu	166

KISALTMALAR

-	: Eksilmiş
-7, m7	: Minör Yedili Akor
+	: Artmış
7	: Dominant Yedili Akor
dim	: Eksik Yedili (<i>diminished</i>) Akor
m7b5, -7b5	: Minör Yedi Bemol Beşli (<i>half diminished</i>) Akor
maj7	: Major Yedili Akor
A	: La
B	: Si
C	: Do
D	: Re
E	: Mi
F	: Fa
G	: Sol

1. GİRİŞ

Amerikalı caz saksofoncusu ve bestecisi John Coltrane (1926-1967) caz müziğine gerek bestecilik gerek icracılık yönleriyle, birden çok akım kapsamında önemli katkılarda bulunmuş bir müzisyendir. Caz müziği, tarihi ve gelişimi bağlamında doğaçlama -anda bestecilik- unsurunu da beraberinde getirmektedir. Bu doğrultuda her caz müzisyeni, belirli bir düzeyde icra yapabilmek için, kişisel tarihinde bir bestecilik sürecinden geçmekte ve bu süreçte John Coltrane'in müzikal yaklaşımına ve repertuvarına da yer vermektedir. Bu çerçevede John Coltrane'in eserlerindeki temel kompozisyonel elementlerin belirlenmesi, etkilendiği yirminci yüzyıl akım ve teorilerinin tespiti ve bestecinin icracı kimliğiyle yaptığı açılımların akademik olarak ortaya konmasının önemli bir veri sağlayacağı öngörülmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde çalışmanın literatüre değerli bir katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada yapılan araştırmalar sonucunda, yirminci yüzyıl klasik müziğinin cazdan aldığı etkileri araştıran birçok kaynak bulunduğu, ancak cazın yirminci yüzyıl klasik müziğinden aldığı etkiler ile ilgili akademik kaynakların oldukça sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Bu etkilerin John Coltrane'in müziğinde kullandığı kompozisyonel ve emprovizasyonel unsurlara izdüşümüne kapsayıcı açıdan yaklaşılması, tez çalışmamızın odak noktasını oluşturmuştur. Bu bağlamda "klasik müzik" teriminin kullanımı, literatürde zaman zaman tartışmalı bir terim olarak karşımıza çıksa da anlaşılabilirlik açısından tercih edilmiştir.

Çalışmada öncelikle caz müziğini, kendine has terminolojisi açısından bağlamlandırabilmek amacıyla tanımlara yer verilmiştir. Ayrıca, Coltrane'in üretimlerini, caz müziğinin gelişimi içinde konumlandırabilmek amacıyla caz tarihi, Coltrane'in öldüğü yıl olan 1967 yılına kadar, cazın kökleri, *blues*, New Orleans cazı, *ragtime*, bandolar, Chicago cazı, New York cazı, *swing* dönemi, *bebop*, batı yakası, *hard bop*, *third stream*, 1959 yılı, *free jazz* başlıkları altında irdelenmiştir. Bunun yanı sıra, caz tarihinde yeni müzikal akımlara sahne olması açısından 1959 yılına odaklanılmış, Miles Davis'in *Kind of Blue*, John Coltrane'in *Giant Steps*, Ornette

Coleman'ın *The Shape of Jazz to Come*, Charles Mingus'un *Mingus Ah Um*, Dave Brubeck'in *Time Out* ve Bill Evans'ın *Everybody Digs Bill Evans* albümleri incelenmiştir. Coltrane'in uyguladığı müzikal yenilikleri bağlamlandırabilmek amacıyla, ana akım caz müziğinin icra pratikleri, ritim, melodi ve doğaçlama unsurları kapsamında aktarılmıştır. Üçüncü bölümde ise Coltrane'in hayatı ve müzikal gelişimi, erken dönem, Miles Davis dönemi, 1957-58 yılları, 1959-61 yılları, 1961-65 yılları ve 1965-67 yılları ana başlıkları altında ele alınmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, Coltrane'in üretimlerinde görülen yirminci yüzyıl müzikal unsurları, aralık döngüleri, politonalite, egzotizm, modalite, paralelizm, üçlü armoni, heterofoni, set teorisi, poliritmik ve polimetrik yapılar, emresyonizm ve pandiyatonizm başlıkları altında klasik müzik ekseninde incelenmiştir. Bulguları oluşturan beşinci bölümde ise bu unsurların Coltrane'in müziğindeki izdüşümleri tespit edilmiş, tablolar ve şekiller ile detaylandırılarak aktarılmıştır.

1.1. Problem

"Yirminci yüzyıl müzik teorisi, John Coltrane'in yorumculuğuna ve besteciliğine etki eden temel unsurlardan biri midir?" sorusu, araştırmamızın problemini oluşturmaktadır.

1.2. Alt Problemler

Yirminci yüzyıl müzik teorisinin, Coltrane'in yorumculuğuna ve besteciliğine etkisini belirleyebilmek için ele alınan alt problemler şunlardır:

1. 1967'ye kadar caz müziğinin gelişiminde hangi tarihsel olaylar, müzikal akımlar ve unsurlar etkili olmuştur?
2. Ana akım caz müziğinde kullanılan temel formlar ve icra pratikleri nelerdir?
3. Coltrane'in bestecilik kimliği caz tarihinde nasıl bir yer edinmiştir?
4. Coltrane'in müziğine etki eden yirminci yüzyıl müzikal teknik ve akımlar nelerdir?
5. Coltrane'in müzikal üretimleri, yirminci yüzyıl klasik müzik terminolojisi açısından hangi kavramlarla eşleşmekte ve bu anlayış nasıl yansıtılmaktadır?

6. Coltrane'in müzikal estetiğini şekillendiren ritim, doku, orkestrasyon vb. müzikal parametreler nelerdir ve nasıl işlenmiştir?

1.3. Amaç

Bu çalışmanın amacı 2020'li yılların perspektifiyle yirminci yüzyıla bakıldığında, John Coltrane'in etkilendiği, besteciliğe ve emprovizasyona dayalı unsurların, etkileşimde olduğu bestecilik yöntemleri açısından kategorize edilerek aktarılmasıdır.

1.4. Önem

Caz ile klasik müziğin etkileşimine dair akademik çalışmaların yoğunluğu klasik müzikteki caz etkisini araştırırken, klasik müziğin caza etkisine dair sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Literatürde, yaşamı boyunca birden fazla caz akımına dahil olan Coltrane'in ya belirli bir dönemi ya da eseri incelenmiş, ancak müzikal üretimleri, tüm dönemleri açısından klasik müzikten aldığı etkiler bağlamında ele alınmamıştır. Böylelikle Coltrane'in yapıtlarının klasik müzikten aldığı etkiler ekseninde değerlendirilmesi bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Literatürde caz tarihinin en önemli müzisyenlerinden biri olarak kabul edilen John Coltrane'in performansları ve kompozisyonları çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında aktarılan tarihsel bilgiler, Coltrane'in ölümüne (1967) kadar olan süreçle sınırlandırılmıştır. Tezimizin konusunun Coltrane'in enstrümancı ve besteci kimliği olması sebebiyle tarihsel arka planda yalnızca Coltrane'in müziğine etkileri bağlamındaki enstrümantal müziğin gelişimine yer verilmiştir.

1.6. Yöntem

1.6.1. Araştırmanın Modeli

Tez çalışmamız, 20. yüzyılda klasik müzikte kullanılan teknik, akım ve besteleme parametrelerinin Coltrane'in müziğine etkisi çerçevesinde elde edilen veriler ve

yapılan eser analizleri ve değerlendirmeler, nitel araştırma yöntemlerinden betimleme yoluyla sunulmuştur.

1.6.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, yirminci yüzyıl klasik müziğinde kullanılan yöntem ve tekniklerin caz müziğine etkileri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise, Coltrane'in yer aldığı albümlerde bulunan eserlerde yirminci yüzyıl tekniklerinden politonalite, aralık döngüleri, paralelizm, set teorisi, poliritmik ve polimetrik yapı vb. yöntemlerin araştırılmasıdır.

1.6.3. Veri Toplama Araçları

Kitap, makale, internet siteleri, doktora/yüksek lisans tezleri, mülakatlar, seçilen parçaların notaları ile ses ve görüntü kayıtlarından oluşmaktadır.

1.7. İlgili Araştırmalar

20. yüzyıl klasik müzik teorisinin John Coltrane'in yorumculuğuna ve besteciliğine etkisinin tarihsel gelişim ve bestecilik yöntemleri odağında yapılan literatür taraması sonucunda tez konusu ile ilgili öne çıkan araştırmalardan bazıları şu şekildedir:

Coltrane ile ilgili yapılan ve bu tezde çokça faydalanılan önemli bir çalışma, Amerikalı caz piyanisti, besteci, yazar ve eğitimci Lewis Porter (2001)'ın *John Coltrane: His Life and Music* isimli kitabıdır. Bu kitapta Coltrane'in hayatı kapsamlı bir araştırma yapılarak yakından incelenmiş, müzikal üretimleri dönemleri ekseninde birçok müzikal örnekle detaylandırılmıştır. Porter'ın bu çalışması, literatürde yer alan birçok akademik metinde başvurulan bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır.

Coltrane ile ilgili önemli çalışmalar yapan bir diğer müzisyen-akademisyen de David Demsey'dir. Kendisi de bir saksofoncu olan Demsey (1991), *Chromatic Third Relations in the Music of John Coltrane* başlıklı makalesinde Coltrane'in müziğinde aralık döngülerinin kullanımının izlerini sürmüş, parçalar üzerinden analizlerle detaylandırmıştır.

DeVito (2012)'nin *Coltrane on Coltrane: The John Coltrane Interviews* isimli kitabı, içerdiği çok sayıda Coltrane mülakatı ile Coltrane'in müziği ve müzikal görüşlerinin zaman içindeki gelişimini ve dönüşümünü takip edebilmek açısından eşsiz bir

kaynak olma görevi görmüştür. Nat Hentoff, Frank Kofsky'nin de aralarında yer aldığı önemli müzik yazarları tarafından yapılan bu mülakatlar, kitapta tarihsel olarak sıralanmış, literatürde yer alan birçok çalışmada kaynak olarak kullanılmıştır.

Yukarıda söz edilen yazarlar arasında bulunan Kofsky (2019)'nin *John Coltrane and the Jazz Revolution of 1960s* isimli kitabı, yine bu çalışmada başvurulan önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Bu kitap, Coltrane'in müziğini hem kendi bağlamında hem de siyahi hareket bağlamında ele almıştır. Bu tez çalışmasında, bu kaynaktan, özellikle Elvin Jones'un, kullandığı poliritmik-polimetrik öğeler açısından Coltrane'in klasik dörtlüsüne kazandırdığı edinimler bağlamındaki ritmik analizlerden faydalanılmıştır.

Jost (1994)'un *Free Jazz* isimli kitabı, literatürde sıklıkla başvurulan önemli kaynaklar arasındadır. Coltrane'in modal dönemi ile 1965-1967 yılları arasındaki *free jazz* dönemini farklı iki bölümde ele alan Jost, kitabında ayrıca Charles Mingus, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Archie Shepp, Albert Ayler, Don Cherry, AACM ve Sun Ra'yla ilgili bölümlere yer vermektedir. Giriş bölümü ise *free jazz*'ın tanımı ve gelişimini -Jost'un bakış açısıyla- içermektedir ve tez çalışmasında faydalanılan bir bölüm olmuştur.

Besteci ve araştırmacı Jeff Pressing (1982) *Pitch Class Set Structures in Contemporary Jazz* başlıklı makalesinde caz müziğini, örnekler aracılığıyla set teorisi açısından incelemiştir. Cazın ve klasik müziğin ayrıksı olarak ele alınmasına rağmen birçok ortak yönü olduğunun altını çizen Pressing, set teorisinin (pitch-class set), tonal çerçevede ya da tonal çerçevenin dışında kullanılabilecek bir analiz yöntemi olduğunu belirtmiştir. Bu makalesinde Thad Jones'un *Big Dipper*, Charlie Parker ve Med Flory'nin *Cool Blues*, John McLaughlin'in *Sanctuary* ve Coltrane'in *Offering* isimli parçalarını set teorisi yöntemiyle analiz edilmiştir.

Cyclic Patterns in John Coltrane's Melodic Vocabulary as Influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns: An Analysis of Selected Improvisations başlıklı doktora tezinde, Coltrane'in armoni yaklaşımı, kullandığı döngüsel kalıplar bağlamında incelenmiş, 1965-1967 yılları arası mercek altına alınmıştır. Tezin ilk bölümünde Coltrane'in 1959 ve 1960 yıllarında kullandığı inici büyük üçlü aralığını baz aldığı melodik öğeler analiz edilmiştir. İkinci bölümde

Slonimsky'nin kitabının Coltrane'in müziğine olan etkisi seçilen emprovizasyonların transkripsiyon analizleri üzerinden araştırılmıştır (Bair, 2003).

Grall (2017), *From Impressionism to Impressions: Intertextuality, Rhetoric, and Signifyin' in John Coltrane's Impressions* isimli doktora tezinde empresyonizm akımı ile Coltrane'in *Impressions* eseri arasında köprü kurmuştur. İzlerini Chabrier'den takip etmeye başlayarak, Maurice Ravel'in *Pavane pour une infante défunte*, Morton Gould'un *Pavanne*, Bert Shefter'in *The Lamp is Low*, Miles Davis'in *So What* eserlerinin John Coltrane'in *Impressions* parçasındaki etkilerini aktarmıştır.

John Coltrane'in klasik dörtlüsü caz tarihinde kendine özel bir yer edinmiştir çünkü armonik ve ritmik yapısı yaratıldığı dönemin ve kültürel altyapının ötesinde bir noktada kabul edilmektedir (Levy, 2012). *Harmonic and Rhythmic Interaction in the Music of John Coltrane* isimli doktora tezinde Coltrane'in klasik dörtlüsü interaktif öğeler açısından ele alınmış, sololar, eşlikler ve bunların etkileşimi doğrultusunda armonik ve ritmik yapılar transkripsiyonlar üzerinden incelenmiş, böylelikle analizler üzerinden gruba yeni bir perspektiften bakılması sağlanmıştır.

Listening in Double Time: Temporal Disunity and Structural Unity in the Music of John Coltrane 1965-67 isimli doktora tezinde Medwin (2008), dinleyicilerin ve akademisyenlerin, müziğin radikal elementlerini algılamaları için analitik bir model sağlama hedefinde olduğunu belirtmiştir. İlgili araştırma, Coltrane'in belirtilen yıllardaki sololarındaki geçici ve yapısal kompleks yaklaşımı, cazdaki *rhythm section* ögesini konuşlandırması ve genişletilmesi incelenmiştir. Ayrıca Coltrane'in müziğinin uzun süreye yayılan etkisi, caz kanonunun dışında kalan günümüz emprovize müziğinde bulunduğu yankı araştırılmıştır.

John Cage, John Coltrane, Morton Feldman and the Liberation of Sound: A Study of New Structural Potentialities For Musical Composition isimli doktora tezinde Sahin (2019), John Cage'in enstrümantasyon alanındaki buluşlarına, John Coltrane'in geç dönemdeki kendine özgü gerçek zamanlı kompozisyon tasarımlarına ve Morton Feldman'ın ise notasyonel gelişmelerine odaklanmıştır. Bu üç bestecinin eserlerinin, yeni bir yaklaşımla ele alınması amacıyla, aynı analitik çerçevede incelenmesi hedeflenmiştir. Bu bağlamda ilgili araştırma Coltrane'in *Meditations* süitinde yer alan *The Father and the Son and the Holy Ghost* eserinin analizlerini içermektedir.

Wernick (2009), Coltrane'in 1960 ile 1965 yılları arasındaki seçilen modal emprovizasyonlardaki armonik *superimposition* tekniklerini incelediği *John Coltrane's Gateway to Musical Freedom: Harmonic Superimposition Techniques in Selected Modal Improvisations Between 1960-1965* isimli yüksek lisans tezinde *Impressions* eserine odaklanmıştır. İlgili araştırmada Coltrane'in bu teknikleri kullandığı çalışmalar notaya dökülerek analiz edilmiştir.

Gunter Schuller'in *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* (1986) ve *The Swing Era: The Development of Jazz. 1930-1945* (1991) isimli kitapları, tez çalışmamızın kavramsal çerçevesine ışık tutan iki önemli kaynaktır. Schuller, caz tarihinin erken dönemi ve *swing* dönemini mercek altına alarak çok sayıda müzikal örnek ve analizle detaylandırmıştır.

Tracking the Trane: Comparing Selected Improvisations of John Coltrane, Jerry Bergonzi and David Liebman isimli doktora tezinde Sugg (2001), Coltrane sonrası dönemin önemli saksofoncularından Jerry Bergonzi ve David Liebman'ın seçilen emprovizasyonlarında Coltrane etkisini araştırmaktadır. Böylelikle inovatif müzikleriyle öne çıkan bu iki müzisyenin, Coltrane'in mirasını günümüzde nasıl taşıdıklarının izleri sürülmüştür. Benzer bir arayışla yola çıkan bir diğer tez de Liebman odağında kalan *The Origins of David Liebman's Approach to Jazz Improvisation* başlıklı yüksek lisans tezidir. Vashlishan (2008), Coltrane ekolünden gelen Liebman'ın *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* kitabında detaylı bir şekilde anlattığı armonik dağarcığı incelemenin yanı sıra artikülasyon kullanımını da ele almıştır.

1.8. Tanımlar

Caz müzisyenleri, bazı durumlarda ortak müzik terminolojisini kullanmakla birlikte birçok durumda da kendilerine has bir dil kullanmaktadırlar. Zamanla içine yeni kelimeler eklenen caz jargonu, oldukça renkli bir terminoloji olmakla birlikte farklı janrlardan gelen müzisyenler ya da dinleyiciler için başta anlaşılması güç olabilmektedir. 1938'de Cab Calloway'in *A Hepster's Dictionary* isminde bir caz jargonu sözlüğü yazdığı bilinmektedir.

Caz jargonunda bazı kelimeler tam zıt anlamda kullanılabilir. Örneğin "*bad*" kelimesi sözlükte "kötü" anlamına gelirken cazda çok iyi çalmayı ifade etmektedir.

Bazı kelimeler de birbirinin zıttı olarak iki anlamda da kullanılabilir. Örneğin "vibe" sözcüğü iyi bir hissiyatla çalmayı da tam tersi memnuniyetsizliği de ifade edebilmektedir. Caz müzisyenleri bu durumda konuşmanın içeriğine göre kelimenin hangi anlamda kullanıldığının çıkarımını yapmaktadırlar.

Aşağıdaki tanımların bir kısmı bu jargona ait olmakla birlikte bir kısmı caz müzisyenlerinin kendi aralarında trafiği belirlemek için kullandığı sözcükler, bir kısmı da stil belirten sözcüklerdir:

Back phrasing: Cümlenin yazılandan geç başlatılması.

Block Chord: Geniş, çok ses barındıran, çoğunlukla paralel hareket ettirilen akor kullanımı (Schuller, 1986, 374).

Boogie Woogie: Bir piyano stili olarak sol elde blues üzerinde tekrar eden bas figürü, sağ elde ise senkoplu melodi veya akor çalınması (Gioia, 2011, 96).

Bridge: AABA formunda B bölümü, köprü.

Cakewalk: ABD'de siyahi insanlar tarafından 19. yüzyılda yapılan bir dans (Schuller, 1986, 375)

Call And Response: Soru ve cevap.

Cat: Caz müzisyeni.

Changes: Akorlar.

Chops: Müzisyenin performansına yönelik hız, kuvvet vb. açılardan yeterliliği.

Chord Progression: Akorların yanyana gelerek armoniyi oluşturması, akor bağlantıları.

Chorus: Formun tam bir tur dönmesi.

Cyclic Harmony: Döngüsel armoni.

Drag: Çekmek, tempoyu yavaşlatmak.

Forward phrasing: Cümlenin yazılandan erken başlatılması.

Gig: Karşılığında para alınan müzikle ilgili iş.

Groovy: İyi bir ritmik hisle çalmak. Belirli bir ritmik yapı üzerine çalmak anlamında da kullanılmaktadır.

Head: Tema.

Hepster: *Hipster* sözcüğünün kökeni olup caz meraklısı anlamına gelmektedir.

In Two: Kontrbasta pizzicato olarak birinci ve üçüncü vuruşlarda akor seslerinin çalınması.

Inhead: Şarkının ilk *chorusu*.

Interplay: Müzisyenler arasında spontane etkileşim.

Jazz Standard: Caz müzisyenlerinin repertuvarlarında sıkça yer alan şarkılar.

Jive: Caz jargonu.

Killin': Harika çalmak.

Laid Back: Yaslanarak çalma.

Line Cliche: Genellikle im-immaj7-im7-im6 olarak karşımıza çıkan, akoronun, içerdiği tek bir ses üzerinden kromatik bir hareket oluşturmak vesilesiyle çeşitlendirilmesi.

Main Stream: Ana Akım.

Negro: Siyahi insan. (Günümüzde beyazların siyalara *negro* diye seslenmesi kesinlikle hoş karşılanmamakta, ırkçı bir tavır olarak algılanmaktadır. Ancak siyahların birbirine *negro* olarak seslenmeleri kabul edilmektedir. *Negro* yerine *nigger* sözcüğü de kullanılmaktadır.)

Noodling: İzole hızlı pasajların veya koşuların tek başına çalışılması (Schuller, 1986, 380)

Off-Beat: Dörtlüklerin ilk sekizliğinde değil ikinci sekizliğinde başlayarak çalmak.

On Cue: İşaretle yeni bölüme geçmek.

Outhead: Şarkının son *chorusu*.

Phrasing: Cümleme.

Rhythm Section: Piyano ya da gitar, bas ve davul.

Riff: Tekrar eden kısa müzik cümlesi.

Session / Jam Session: Müzisyenlerin bir araya gelip çalması.

Sideman: Caz topluluğunda liderin dışındaki müzisyenler.

Solo Break: Eşliğin genellikle solodan önce, solistin girişini ön plana çıkarmak için *head*in sonunda iki ya da dört ölçü durması.

Stop Time: Özellikle *dixieland* ve *blues*da sık görülen bir teknik olup, eşliğin belli vuruşlarda -genellikle her iki ölçünün ilk vuruşunda- durması.

Stride: *Ragtime* dönemi itibariyle kullanılan bir piyano stili olup, sol elin bir vuruş kök, bir vuruş akorun seslerini çalarak yaptığı eşlik (Gioia, 2011,92).

Substitution: Özgün akor yerine başka bir akor kullanılması.

Superimposition: Üst üste bindirmek. Ritmik, melodik ve armonik olarak kullanılabilen bu terim, poliritim, polimetre, polimodalite ve politonalite olarak karşımıza çıkmaktadır.

Swing Feel: *Swing* hissi. Louis Armstrong'un ifadesiyle, "eğer hissetmiyorsan, ne olduğunu asla bilemezsin" (Schuller, 1986, 6).

Swing: Sallanmak, dörtlükteki ilk sekizliğin ikinci sekizlikten uzun çalınması.

Tension and Release: Gerilim ve çözülüm.

Tight: Sıkı çalmak ya da notası notasına çalmak.

Time No Changes: Akorların icracılar tarafından spontane olarak belirlenmesi.

Trade: Caz müzisyenleri arasında atışma.

Tritone Substitute: Özgün akor yerine, o akorun artmış dörtlü mesafesindeki akorun kullanılması.

Turnaround: Cazda genellikle *Imaj7-vim7-iim7-V7* ya da bu akorların varyasyonları şeklinde görülen, tekrar edilen *chord progression*.

Uptempo: Hızlı.

Verse: Caz standartlarında tema başlamadan önce girizgâh olarak yazılan ayrı bir bölme.

Voicing: Bir akorda yer alan notaların dizilimi.

Walking Bass: Kontrbasta pizzicato olarak her dörtlüğe bir nota gelecek şekilde akor seslerinin birbirine bağlanarak çalınması.

Work Songs: İşçi şarkıları.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu çalışmada incelenen tarihsel gelişim, tezin konusu olan önemli caz sanatçısı John Coltrane'in ölümüne (1967) kadar olan süreci kapsamaktadır. Çalışmamızın sınırlılıkları gözetilerek Coltrane'in ölümünden sonraki tarihsel gelişim bu çalışma kapsamının dışında bırakılmıştır.

Bu çalışma her ne kadar sosyolojik bir çalışma olmasa da caz müziğinin sosyo-politik etkilerine de değinmek gerekmiştir. Jost (1994, 9)'un da ifade ettiği gibi:

"Bir müzik tarzının gelişimini yalnızca sosyolojik teorilere dayanarak ele almak yeterli olmadığı gibi, analizi yalnızca müzikal olarak somut gerçeklere indirgemek de eşit derecede verimsizdir. *Free jazz*, sosyal ve müzikal faktörler arasındaki bağların ne kadar sıkı olduğunu ve birinin diğeri olmadan nasıl tamamen kavranamayacağını tam olarak gösterir".

Jost yukarıdaki alıntıda her ne kadar incelediği dönem olması açısından sınırlı bir janrdan bahsediyor olsa da bu bakış açısı caz tarihinin tümünü ilgilendirmektedir.

2.1. Cazın Kökleri Bağlamındaki Tarihsel Gelişimi

Afrika ve Latin Amerika kökenli müzikal öğelerin Avrupa kökenli müzikal öğelerle Amerika Birleşik Devletleri'nde bir araya gelmesiyle oluşan ve gelişen caz müziğinin kökenini incelemek, Coltrane'in müziği de dahil olmak tüm caz tarihini konumlandırabilmek adına önem teşkil etmektedir.

Afrika'nın müzikal karakteristik öğelerini çalışan önemli etnomüzikologlardan Kwabena Nketia (1921-2019), Francis Bebey (1929-2001), Alan Lomax (1915-2002) ve Thomas Turino (1951-)'nun yazılarından edinilen verilere göre Afrika'nın müzikal karakteristikleri, müzik ve hareketin birliği, çevresel seslerin müziğe katılması, soru cevap, grup katılımı, kısa vokal cümleleri, ostinato kullanımı, birbirine geçen ostinatolar, vokal tınlarının değişimi, doğaçlama, yoğun tınlar ve *cyclic* (döngüsel) form ile bunun varyasyonlarıdır (Harper, 2001, 5).

Amerika Birleşik Devletleri'nin kolonileşme sürecinde güneydeki plantasyonlarda köleler çalıştırılmaktaydı. Çalışma saatlerinde birbirleriyle konuşulmasına izin

verilmeyen köleler *call and response* (soru cevap) dayalı bir biçimde müzik aracılığıyla iletişim kurmakta, böylelikle tütün veya pamuk toplama vb. işlerini sürdürmekteydiler. *Worksongs* (işçi şarkıları) bu şekilde ortaya çıkmıştır ve caz müziğini önemli ölçüde etkilemiştir. Harding (1981, 47), köleliğin kaldırılmasından sonra bile bu geleneğin 1960'lı yıllara kadar güneydeki hapisanelerde mahpusların taş kırma, yol tamirata, ray döşeme gibi işlerini yaparken zamanı geçirebilmelerine ve bu ağır işlerde çalışma kuvveti bulmalarına yardımcı olduğunu ifade etmiştir.

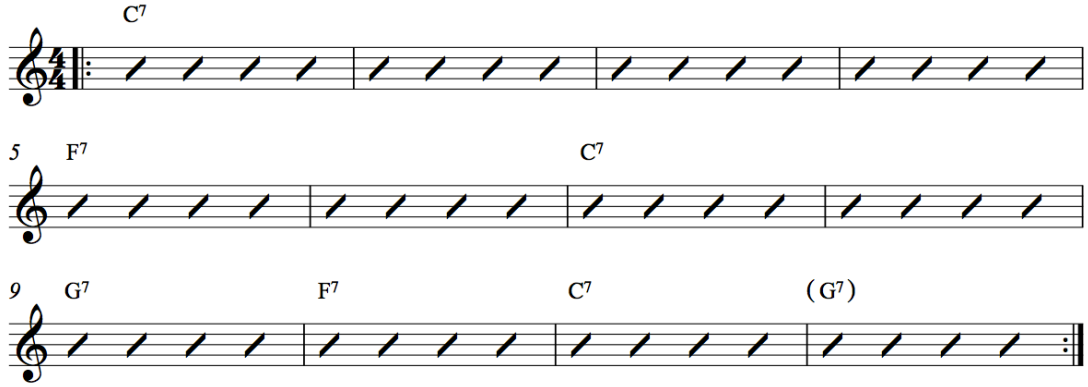
Onsekizinci yüzyılın başında, Avrupa kökenli Hristiyanlaştırma süreci ile köleler Avrupa dini müziğine maruz kalmışlardır ve bunun sonucunda iki kültür kaynaşmış, ortaya önemli müzikal çıktılar çıkmıştır. ABD'deki Protestan köleler tarafından söylenen *spirituals* (ruhani şarkılar) seküler ve dini müzikal öğelerin kaynaşmasıyla, akılda kalan ve tekrara dayalı cümleleriyle, folk stiline yakın melodileriyle, bazen nakaratlarıyla ve senkop içeren ritmik yapılarıyla *hymn* (ilahi) ve *psalmlardan* (mezmur) ayrılarak onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru yeni bir tür olarak ortaya çıkmıştır ve bu gelenek ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür (Harding, 1981, 53-55).

2.2. Blues

Seküler bir yapıya sahip *blues* ise caz ile direk bağlantıya sahip ve cazı en çok etkilemiş türlerden biridir. *Blues*, baskı, çalışma, açlık, ayrılık vb. kişisel temaları içinde barındırmaktadır. Zamanla *blues*, standartları olan bir türe dönüşmüştür ve caz tarihinde müzisyenler tarafından defalarca ele alınmıştır. *Blues*, kayıt endüstrisinde büyük bir rol oynamadan önce, hatta kendi başına bir stil olarak kabul edilmesinden de önce, Mississippi Delta'sında kırsal alanda ortaya çıkmıştır.

Harding (1981,61)'e göre başlarda bir formu ve armonisi bulunmayan *bluesun* zamanla tonik, subdominant ve dominant yapısında ilerlemeye başlaması büyük ihtimalle kilise armonisinin bir sonucudur. Ayrıca önemli bir çoğunluğu görme engelli olan gezgin *blues* yorumcuları güneyi köy köy gezerek müziklerini seslendirmişlerdir (Harding, 1981, 59,60).

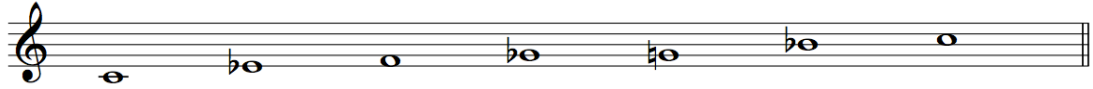
Kırsal dönemde Türk Halk Müziği'nde olduğu gibi ölçü sayısı halk ozanının duygularına göre değişim gösteren *blues*, 8 ve 16 ölçüden oluşan örnekleri bulunsa da zamanla 12 ölçü olarak standardize edilmiştir.



Şekil 1: 12 Ölçülük Temel *Blues* Formu

Başak Yavuz, *Caz Standartlarında Kullanılan Formlar* (2. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı. İstanbul: Kitabı Yayınları, 2019), 177.

Blues dizisi ise üçüncü, beşinci ve yedinci derecelerin pesleşmesiyle oluşmaktadır.



Şekil 2: *C Blues* Dizisi

Blues dizisinde görülen pesleşmenin tam bir oranı bulunmamakta, yorumcunun seçimine göre hatta çoğu zaman *glissando* veya *portamento* olarak kendini göstermektedir. Berendt (2010, 198'den aktaran Küçükarslan, 2013, 75) sözü geçen pesleşmeyi şöyle ifade etmektedir:

"On iki ölçülü akor iskeletine yaslanan *blues* melodileri ve *blues* doğaçlamaları o kendine özgü çekiciliği *blue notelar* sayesinde kazanır. Önceleri bu notaların doğuş nedeni hakkında şöyle varsayımlar ileri sürüldü: Köleleştirilerek Afrika'dan Yeni Dünya'ya getirilen siyahlar, kendi müziklerindeki pentatonik sisemi (beş notadan oluşan sistem) bizim yedi notalı heptatonik ses dizimize uyalarken bizdeki üçüncü ve yedinci dereceleri kendi müzikal hissedişlerine yaklaştırabilmek için, bemolleştirmek zorunda kaldılar. Bu ise prensip olarak bilinen Avrupa armoni öğretisindeki "eksiltme" denen şeyden –aynı kapıya çıksa da-farklı bir olaydır. Çünkü *blue note*'larda yarım tonluk azalma değil, -müziisyene ve ruh haline göre değişen ölçüde!- çok daha az, mikrotonal değişimler söz konusudur. 'Eksik üçlü' ve 'minör yedililer' –aslında bunlar yerleşik müziğin burada uygun düşmeyen terimleridir- böylece *blue* olur; *blue note* haline gelir ve bu Avrupa müziğinin belirli basamakların eksilişini düzenlemek için kullandığı major veya minörden bağımsız olarak ortaya çıkar".

Zamanla gelişen, içine ii-V-I kadansları, *tritone substitutelar*, *turn around*lar, inici kromatik akorlar eklenen *blues*, vokalli örneklerde çoğunlukla üç dizeden oluşmaktadır ve strofik bir yapıya sahiptir. İlk dizedeki cümle ikinci dizede varyasyonlu bir şekilde tekrar edilirken üçüncü dizede sonuca bağlanmaktadır. Ma Rainey'in yorumuyla tanınan *Deep Moaning Blues* şarkısının sözleri aab yapısındaki üç dizelik *bluesa* örnek teşkil etmektedir:

My bell rang this morning, didn't know which way to go,

My bell rang this morning, didn't know which way to go,

I had the blues so bad, I sit right down on my floor.

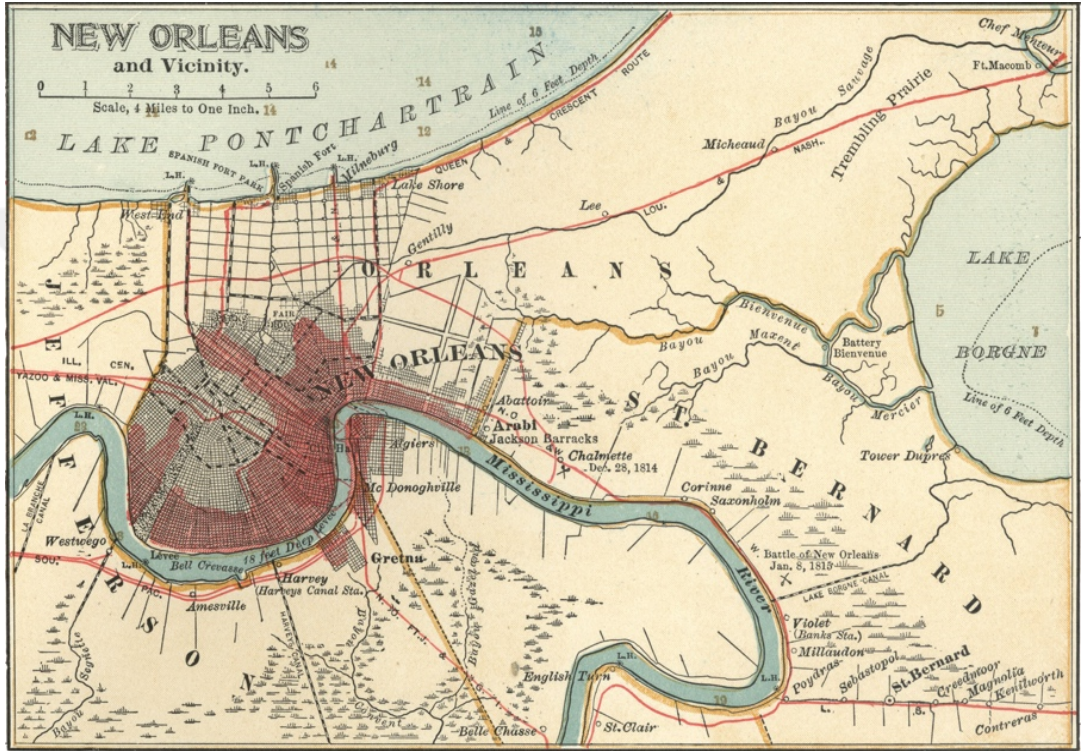
Blues şarkıları 1912'de nota olarak basılmaya başlamıştır, W.C. Handy' in *St. Louis Blues* parçası ise 1914 yılında nota olarak basılmış, yirminci yüzyılın ilk yarısının en çok kaydedilmiş olan ikinci parçasıdır. *Blues* müziği cazın ve popüler müziğin çıkış noktalarından olmuş, yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra ise *Rock'n Roll* ve *R&B* yine *blues*dan doğmuştur. W.C. Handy'nin dışında Blind Lemon Jefferson, Charley Patton ve Robert Johnson erken dönemin önemli *blues* bestecilerinden ve icracılarından. 1920'li ve 1930'lu yılları içine alan "Klasik *Blues*" dönemindeki kadın şarkıcılar cazın gelişiminde büyük rol oynamışlardır. Ma Rainey ve Bessie Smith bu dönemin önde gelen *blues* şarkıcılarıdır (Gioia, 2011, 12-15).

2.3. New Orleans'ın Tarihçesi

Cazın doğduğu şehir olan New Orleans, Amerika Birleşik Devletleri'ne bağlı Louisiana eyaletinde Mississippi Nehri'nin kenarında yer almaktadır. 1718'de Fransız kolonisi tarafından kurulan New Orleans, ismini dönemin Fransız Dükü d'Orléans'dan almıştır. 1764'te İspanyolların hâkimiyeti altına girmiş, 1800'de Napolyon tarafından geri alınmış, 1803'te ise Louisiana Alımı'nın bir parçası olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne satılmıştır (Gioia, 2011, 27-29).

New Orleans ve bu kenti çevreleyen Mississippi Deltası'nın zengin bir kültürel yapıya sahip olmasının en önemli nedeni aktif limanı ve bu liman sayesinde ulusun kalbi olarak düşünülen Mississippi Nehri'nin çoğunlukla Fransız, İspanyol ve İngilizler tarafından yapılan ticareti beslemesidir (Lawn, 2013, 80).

Fransız ve İspanyol etkisinin yanı sıra Almanya, İtalya, İngiltere, İrlanda ve İskoçya'dan gelen göçmenlerin de New Orleans yerel kültürüne etkileri olmuştur. Bölgedeki siyahi nüfus da kendi içinde Afrika'nın farklı ülkelerinden gelenler, Amerika'da doğanlar ve Karayip'lerden gelenler olmak üzere çeşitlilik göstermektedir. Böylelikle Avrupa, Karayipler, Afrika ve Amerika'ya dair öğeler, ondokuzuncu yüzyıl Louisiana'sına etnik zenginlik ve farklı kültürlerin bir arada olması açısından önemli bir lokasyon olma özelliği kazandırmıştır (Gioia, 2011, 6,7).



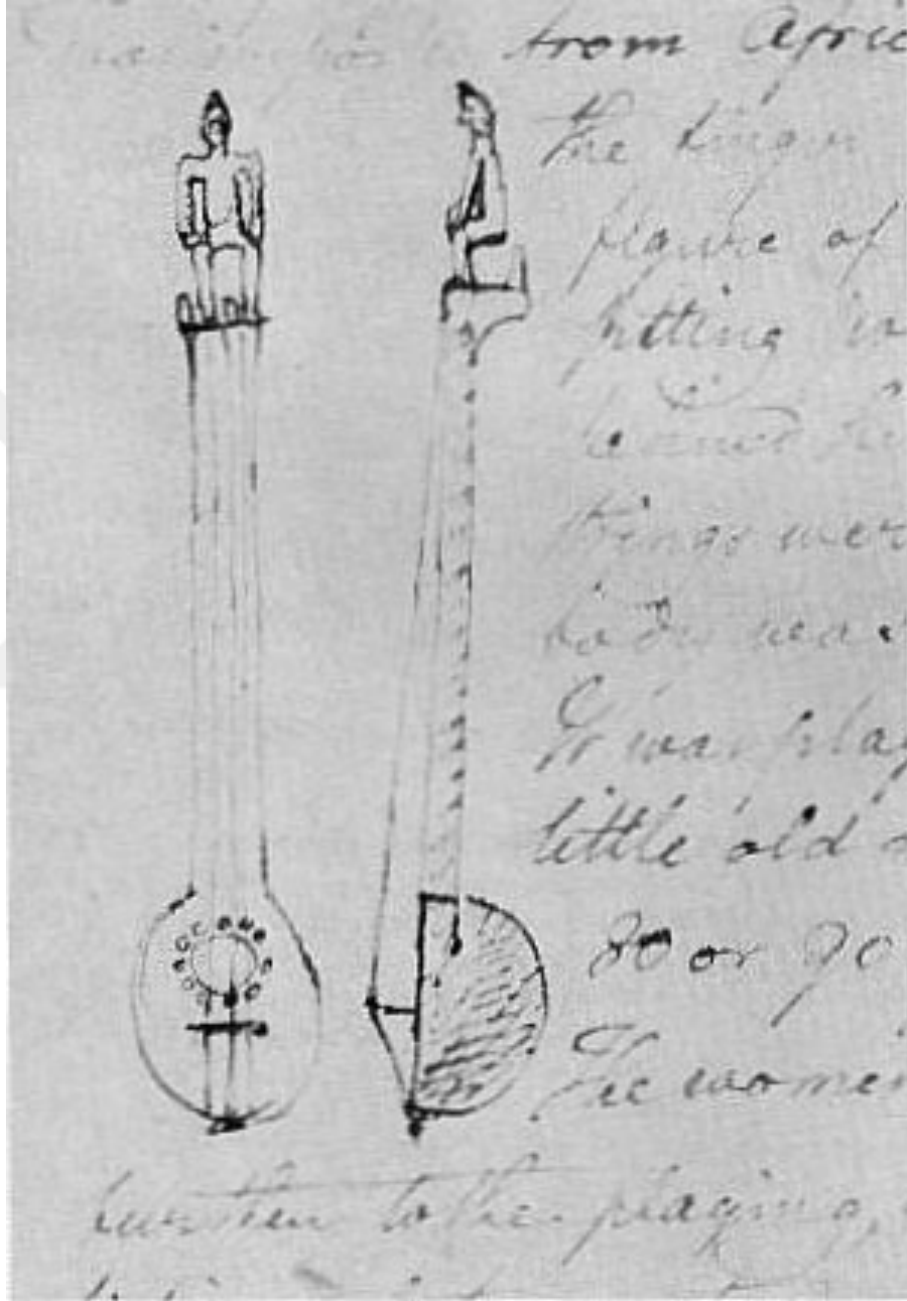
Şekil 3: 1900 Tarihli New Orleans Haritası

Joy J. Jackson, *The Civil War and Its Aftermath*, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/place/New-Orleans-Louisiana/The-Civil-War-and-its-aftermath> [13.05.2021].

2.3.1. Congo Meydanı

Mimar Benjamin Latrobe, 21 Şubat 1819 tarihli anlarında siyahi bir adamın geniş, silindirik şeklinde bir davulu çaldığı, ikinci bir davulcunun ona eşlik ettiği, bir diğer siyahi adamın bir telli sazın tellerini çekerek müziğe katıldığı, başkalarının ses ve diğer perküsyonlarla onlara eklendiği, ayakları yere vurmak ve salınma suretiyle bir ritüeli andıran, yüzlerce insanın dahil olduğu dairesel bir dansın da bu esnada

süregeldiği bir sahneyi tasvir etmiştir. Afrika'da olacağı öngörülebilir bu sahne, New Orleans'ın bugün Louis Armstrong parkı olarak bilinen meşhur Congo Meydanı'nda kaleme alınmıştır. Latrobe, ayrıca kullanılan enstrümanları da eskize almıştır (Gioia, 2011, 3,4).



Şekil 4: Latrobe'm Enstrüman Eskizlerinden

Congo Square, **Bangology**.

<https://sites.duke.edu/banjology/the-banjo-in-new-orleans/congo-square/> [13.05.2021].

Amerika'ya getirilen Afrikalı köleler, köle sahipleri tarafından Hristiyanlaştırılmışlardır. Ayrıca kölelerin beraberinde getirdikleri müziğe, dansa dair ne varsa bunlar da baskılanmıştır. Ancak Congo Meydanı buna bir istisna oluşturmuştur. Bunun sebebi, Afrikalı kölelere pazar günleri öğleden sonra dans etmeleri ve müzik yapmaları, kültürel miraslarını hatırlamaları için izin verilmesidir. Beyaz gözlemciler tarafından "gürültü" olarak ifade edilen müzik ve "vahşi", "çılgın" sözcükleriyle ifade edilen danslar, bir araya gelen yüzlerce, hatta binlerce köle tarafından icra edilmiştir. Bu açıdan New Orleans'da yaşanan durum, eşsizdir (Donaldson, 1984, 63-65).

Batı müziğinde görülen icracı-dinleyici ayrımı Afrika kültüründe bir önem teşkil etmemektedir. Dansın şarkıdan bir ayrımı da bulunmamaktadır. Tam tersine ses ve hareket Afrika kültüründe ayrılmaz bir bütündür ve Congo Meydanı'nda olan buluşmalarda da böyledir. Afrika'nın ritüel kültürü, "Yeni Dünya"da kendini bu şekilde göstermektedir (Gioia, 2011, 4). Harper (2001, 8)'ın da belirttiği gibi söz, hareket ve şarkının yakın ilişkisi, Afrika kültürlerinde müzik kavramının ayrı bir kavram ve dolayısıyla kelime olarak ortaya çıkmamasıyla anlaşılmaktadır.

1830'lu yıllar itibariyle bölgedeki ticaretin artışıyla beraber genç neslin danslarında Avrupa etkileri gün geçtikçe artmaya başlamıştır. Ama asıl önemli olan bu asimilasyon sürecinin Afro-Amerikan kültürünü beraberinde getirmesidir. Böylelikle müzik ve dansa dönüşüm gerçekleşmiş, caz müziği bir "dünya kültürü" olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla bölgedeki kısıtlamalar arttıkça bu toplantılar azalmış ve iç savaşla (1861-1865) birlikte tamamen ortadan kaybolmuş, ancak özel toplantılarda izole olarak yapılmaya devam etmiş ve unutulmaya yüz tutmuştur (Johnson, 1991, 147-152).

Literatürde cazın kökeninin Congo Meydanı'nda yapılan danslı toplantılarla ilişkisi sıkça tartışılmıştır. Bunun sebebi cazın tınısal ve ritimsel öğelerini Afrika müziğinden almış olması ve Congo Meydanı'ndaki etkinliklerin bitiminden yalnızca yarım yüzyıl sonrasına denk gelmesidir (Donaldson, 1984, 69).

2.4. Ragtime

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında New Orleans'da ortaya çıkan *ragtime*, Afrikalı ve Avrupalı gelenekleri bir araya getiren bir türdür. Scott Joplin dönemin önemli

ragtime bestecilerinden biridir ve 1899'da yayınlanan *Maple Leaf Rag* parçası son derece popüler olmuştur. ABBACCDD formunda yazılmış olan bu parça Ab major tonundadır; C bölümünde ana tondan Db major tonuna geçilir, D bölümünde ise ana tona geri dönülür.



Şekil 5: Joplin'in *Maple Leaf Rag* Eserinden Bir Bölüm

Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton & Company. Inc., 2014), 775.

Ragtime günümüzde çoğunlukla bir piyano müziği olarak bilinse de 1890-1910 tarihleri arasında revaşa olan bu tür çalgı toplulukları ve vokalistler tarafından da icra edilmiştir. *Rag*, düzenli bir bas hareketine karşı senkoplu çalım anlamında kullanılmıştır. Scott Joplin'in *Maple Leaf Rag* eseri de dahil olmak üzere çoğu *rag* iki dörtlüktür ve 16 ölçülük bölümlerin tekrarından oluşmaktadır (Burkholder, Grout, Palisca, 2014, 777).

Ragtime döneminde o kadar popüler olmuştur ki Debussy (1862-1918), Ravel (1875-1937), Satie (1866-1925), Stravinsky (1882-1971), Ives (1874-1954) ve Milhaud (1892-1974) başta gelmek üzere birçok klasik müzik bestecisini etkilemiştir (Burkholder, Grout, Palisca, 2014, 777). Stravinsky'nin *Ragtime* ve *Piano Rag Music*, Milhaud'un *La Creation du Monde*, Debussy'nin *Golliwog's Cake Walk*, Satie'nin *Ragtime du Paquebot* eserleri buna örnek teşkil etmektedir.

2.5. Bandolar

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren kuzeyden gelen askeri bandolar sayesinde köleler keman ve piyano dışındaki diğer Avrupa kökenli enstrümanları da tanıma fırsatı bulmuşlardır. Bundan kısa süre sonra her kentin ve kasabanın belediye bandoları kurulmuştur. Çoğunlukla bu bandolar, enstrümanlara erişebilecek ve müzik öğrenebilecek parası olduklarından beyaz müzisyenlerden oluşmuştur. İç savaş sonrasında ise özgürlüklerine kavuşan siyahi müzisyenlerin de bu enstrümanlara erişimi, ideal koşullarda olmasa da mümkün hale gelmiştir. Bu enstrümanlara yaklaşımları ise Afrikalı kökenleri sebebiyle vokal hatlarını enstrümanla taklit etmek ve senkop kullanımıyla kendini göstermiştir (Harding, 1981, 66-68).

Spiritual, *worksong* ve gelişmeye devam eden *blues* türlerine alışkın olan siyahi halk, askeri bandolar sayesinde İskoç, İrlanda ve İngiliz halk şarkılarına Fransız operatik aryalarına ve İspanyol şarkılarına maruz kalmıştır ve bu etkileşim beraberinde caza etki etmiştir. Fransız ya da İspanyol kökenli beyaz bir ebeveyn ile Afrika kökenli siyah bir ebeveynden olma *creoller*in nadiren de olsa müzik eğitimi almaları mümkün olabilmıştır. Hatta bazı *creoller* Fransa'da müzik eğitimi almış sonrasında New Orleans'a dönmüştür. Ancak 1894 öncesinde özel haklara sahip *creoller* 1894'teki siyah ve beyaz halkın sıkı bir şekilde ayrıştırılmalarıyla (*segregation*) sonuçlanan, *Code 111* olarak anılan yasanın kabulü sonrasında siyahi halkla aynı statüye (*negro*) "düşürülmüş" ve böylece eğitilmiş *creol* müzisyenler siyahi şehir bandolarında çalmaya başlamışlardır. Bu bandolar geçitler, piknikler, partiler, düğünler, cenazeler, nehir gezintileri gibi etkinliklerde çalmışlardır. (Harding, 1981, 68-73).

Büyük ölçekli beyaz askeri bandolardan sonra çok daha küçük ölçekli olan siyahi bandolarda zaman içinde enstrümantal hiyerarşi oluşmuştur. Kornet ya da trompet soprano rejisteri (ses bölgesi) ve lirik kabiliyeti sebebiyle melodiyi üstlenmiş ve grubun lideri olmuş, klarinet kıvraklığı sayesinde melodiye süslemelerle eşlik etmiş ve trombon *glissando* geçişleri ve gürlmeleriyle (*growling*) melodinin altında tenor kontrpuntal hareketle yer almıştır. Tüm bunlara tuba ve davul zamanı tutarak (*timekeeping rhythm section*) eşlik etmiştir. Tüm bu enstrümanlar bir araya gelerek ritim üzerine melodik bir "polifoni" (simultane çalan yatay hareketler)

oluşturmuşlardır. Bu konsept *dixieland* olarak bilinen New Orleans stilinin temelini teşkil etmiştir (Harding, 1981, 76,77).

2.6. New Orleans Cazının Tarihsel Gelişimi

Cazın *ragtime* ile farklarından biri, müziğin tamamen notasyona dayalı olarak çalınmasından ziyade performanstan performansa farklılık gösteren düzenlemelere dayanmasıdır. Bir diğer önemli fark ise antisipasyon kullanımının yanı sıra sekizliklerin eşit uzunlukta çalınmamasının (dörtlük içinde ilki uzun ikincisi kısa olacak şekilde ritmik sarkmalar, bkz. tanımlar) verdiği *swing feel* (*swing* hissi)'dir.

Erken dönem caz müzisyenlerinin çoğunluğu Sidney Bechet (klarinet, 1897-1959), Kid Ory (trombon, 1886-1973) gibi Fransız ve siyahi ebeveynlerden doğma *creole*dür. Hiç kaydedilmemiş olsa da Louis Armstrong (kornet, trompet, 1901-1971), Sidney Bechet gibi sanatçıların anıları sayesinde fikir sahibi olabildiğimiz, parlak ve güçlü bir tona sahip olduğu ifade edilen kornetçi Buddy Bolden (1877-1931) ise literatürde çoğu kaynak tarafından ilk caz müzisyeni olarak kabul edilmekte ve dönemin diğer önemli müzisyenleri Freddie Keppard (kornet, 1890-1933), Joe "King" Oliver (kornet, 1881-1938) gibi Afrikalı kölelerin soyundan gelmektedir. Bu müzisyenler *minstrel show*lar (makyaj kullanımıyla siyahi insanlarla dalga geçen ırkçı bir şov) yerel New Orleans bandoları, genelevler, Storyville'deki klüplerde müzisyen olarak iş bulabilmişler ve geçimlerini sağlayabilmişlerdir (Lawn, 2013, 80).



Şekil 6: Buddy Bolden'in Tek Bilinen Fotoğrafi, Arka Sırada Soldan İkinci, Ayrıca Gitarist Brock Mumford, Başçı Jimmie Johnson, Klarinetçi Willie Warner, Frank Lewis, Tromboncu Willie Cornish

Alison Fensterstock, **Preserving The House Of A Pioneering Musician- Who We Will Never Hear** <https://www.npr.org/2019/05/06/720078544/preserving-the-house-of-a-pioneering-musician-who-we-will-never-hear> [13.05.2021].

Klasik New Orleans bandolarının birçoğu başta Chicago ve New York olmak üzere başka şehirlere göç etmişlerdir. Ön sırada kornet, klarinet, bazen bir keman ve trombon bulunurken arka sırada ise "*rhythm section*" denilen gitar ya da banjo, kontrbas ya da tuba ve davul yer almaktadır. Zamanla banjo yerini piyano ve/veya gitara bırakırken tuba daha az görülmeye başlamış, 1930'lu yılların başında ise yerini tamamen kontrbasa bırakmıştır. Yine aynı şekilde kornetin yerini yavaş yavaş daha yüksek volümlü ses çıkarmaya imkân tanıyan trompet almıştır. Freddie Keppard, Joe "King" Oliver ve Louis Armstrong, erken dönem New Orleans cazının en önemli kornetçilerinden olmakla birlikte bu müziğin şekillenmesinde büyük rol oynamışlardır (Lawn, 2013, 81,82).

Ortaya çıkan bu yeni müzik başlarda New Orleans stili *ragtime* olarak adlandırılırsa da New Orleans kökenli gruplar Chicago ve New York'da "caz" terimini kullanmaya başlamışlardır. Bu terimi popülerleştiren iki grup, 1913-1918 tarihleri arasında turne yapan ve siyahi üyelerden oluşan *New Orleans Jazz Band* ile 1917'de New York'da sahne alan ve bu müziğin ilk kayıtlarını yapan *Original Dixieland Jazz Band* isimli beyaz üyelerden oluşan gruptur (Burkholder, Grout, Palisca, 2014, 776).

2.7. 1920'li Yıllarda Chicago Cazının Tarihsel Gelişimi

1917 yılında ABD'nin I. Dünya Savaşı'na katılmasıyla ordunun, New Orleans şehrinde, caz performanslarının yer aldığı Storyville bölgesini kapatmasını istemesi, birçok müzisyenin de işsiz kalmasıyla sonuçlanmıştır. Mississippi Nehri'nden ayrılan teknelere binen müzisyenlerin Cincinnati, Pittsburgh, Memphis, Kansas City ve St. Louis şehirlerinden geçmeleri ve içlerinden bazılarının bu şehirlere yerleşmeleri, cazın yaygınlaşmasıyla sonuçlanmıştır. Özellikle St. Louis, New Orleans gruplarında saksofon sesinin, kornetin yanında yer almaya başladığı şehir olması açısından önem arz etmektedir (Harding, 1981, 100).

1920'li yıllar Amerika'da sosyal, teknolojik ve ekonomik değişimlerin olduğu bir dönemdir ve cazın gelişmesini önemli ölçüde etkilemiştir. Kayıt endüstrisi, radyo, müzik yayıncılığı endüstrisi ve ulaşımdaki gelişmeler yeni müziğin hızlıca yayılmasına olanak teşkil etmiştir (Lawn, 2013, 97).

1920'li yılların başlarında New Orleans kökenli caz dünyasının merkezi kuzeye kaymış, Jelly Roll Morton (piyano), Freddie Keppard (kornet), Sidney Bechet (klarinet), King Oliver (kornet), Kid Ory (trombon), Louis Armstrong (kornet) gibi bu müziğin en önemli müzisyenleri Chicago'ya yerleşmişlerdir. Yalnızca müzisyenler değil, siyahi popülasyon da daha ferah bir yaşam süreceklere kuzeye göç etmişlerdir. Bu dönem tarihte *Great Migration* (Büyük Göç) olarak yer almaktadır (Gioia, 2011, 43). Bugün New Orleans cazı olarak tanınan müzik 1920'li yıllarda Chicago'da New Orleans'lı müzisyenler tarafından kaydedilmiştir (Stacy, Henderson, 2013, 442).

New Orleans cazının en önemli bestecisi olarak anılan Jelly Roll Morton eserlerini nüanslar, vibrato, melodik yapı, *break* (âni duruşlar) kullanımı gibi müzikal öğelerle detaylandırmıştır. Üst sınıf bir aileden gelen bir *creol* olan Morton, en büyük üretimlerini 1926'ya kadar uzanan Chicago yıllarında gerçekleştirmiş, *Red Hot Peppers* grubunu da burada kurmuştur (Gioia, 2011, 37-39). Morton, cazı kendinin bulduğunu iddia eden şu sözleri sarf etmiştir: "Şüphesiz bilinmektedir ki, New Orleans cazın beşiği, ben de yaratıcısıyım" (Toledano, 1947, 104-107'den aktaran Gioia, 2011, 42).

Jelly Roll'un bestelediği *King Porter Stomp*, *Georgia Swing*, *Wild Man Blues* ve daha birçok parça, otuz iki ölçülük şarkı formu ya da on iki ölçülük *blues* olmaktan öte,

birden çok temayı içermektedir ve *ragtime*da olduğu gibi detaylı bir biçimde notaya alınmıştır. Gunter Schuller (1968, 138) Morton ile ilgili şöyle söylemiştir: "Morton'un savunduğu (ve gerçekten ortaya çıkardığını iddia ettiği) müzikten ödün vermeyen gururu, New Orleans müziğine şimdiye kadar ulaşılan en iyi kaydedilmiş övgüyü yaratmasına yol açtı".

Dönemin bir diğer önemli müzisyeni ve grup lideri Joe "King" Oliver, *Creole Jazz Band* ile grubunda emprovizasyona çokça yer ayırmıştır. King Oliver'ın grubunda caz kariyerine başlayan ve uluslararası olarak kabul gören ilk büyük caz solisti olan Louis Armstrong, Fletcher Henderson'un orkestrasında yer aldıktan sonra kendi grupları *Hot Five* ve *Hot Seven* ile kariyerine devam etmiş, tekniği, aralığı, ritmik hissi, önce kornet sonra trompetteki virtüözlüğü, emprovizasyonlarındaki armonik ve ritmik yaklaşımı onu çağdaşlarının arasında öne çıkarmıştır (Lawn, 2013, 91-93).

Bix Beiderbecke (kornet, 1903-1931), Frankie Trumbauer (alto saksofon, 1901-1956) ve cazı Avrupa stili orkestrasyonla harmanlayan Paul Whiteman (viyola, orkestra lideri, 1890-1967) gibi New Orleans kökenli olmayan birçok müzisyeni de bünyesinde barındıran Chicago caz sahnesi, 1929'da borsanın çöküşüyle tarihe *Great Depression* (Büyük Depresyon) olarak geçen dönemle ve müzisyenlere dans orkestralarında daha rahat iş bulabilecekleri bir ortam sunan New York başta olmak üzere Kansas City ve başka şehirlere göç etmesiyle birlikte sekteye uğramıştır (Lawn, 2013, 111-113).

2.8. New York Cazının Tarihsel Gelişimi

1920'li ve 1930'lu yıllarda Afro-Amerikan kökenli edebi, sanatsal ve sosyal hayatın kalkındığı dönem, tarihe "Harlem Rönesansı" olarak geçmiştir. Dönemin en önemli edebi figürlerinden Afro-Amerikalı bir yazar olan Langston Hughes eserlerinde işçi sınıfının yaşadıkları zorlukları, siyahi gururu ve cazı ifade etmesiyle bilinmektedir. Harlem Rönesansı'na asıl damgasını vuran müzik *big bandler* tarafından icra edilmiştir.

Bu dönemde piyano müziği açısından da önemli gelişmeler kaydedilmiştir. 1900-1914 arasında yaklaşık yüz tane New York'lu şirket *ragtime* müziklerinin notalarını yayımlamıştır. Bu yayımcılar *Tin Pan Alley* adıyla anılmıştır. *Ragtime*la ortaya çıkan

stride (bkz. Tanımlar) piyano tekniği Jelly Roll Morton ve Earl Hines gibi önemli piyanistler tarafından da kullanılmıştır (Gioia, 2011, 91,92).

Harlem Rönesansı'nın erken dönemi ile Fats Waller ve Art Tatum arasında bir köprü görevi gören James P. Johnson, dönemin piyano müziğini kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir (Hasse, 1985, 170'ten aktaran Gioia, 2011, 92):

"Ülkenin diğer bölümleri, piyanoyu New York oğlanları (*boys*) kadar geliştirmediler. Ancak son zamanlarda yetiştiler. New York oğlanlarının bu kadar yüksek sınıf müzisyenler haline gelmesinin nedeni, New York piyanosunun Avrupa yöntemi, sistemi ve tarzıyla geliştirilmiş olmasıdır. New York'taki insanlar konserlerde ve kafelerde iyi piyano çalmasını duymaya alışkındır. *Ragtime* yorumcusu bu standardı yakalamak zorundaydı. Orkestra efektleri, ses armonileri, akorlar ve müziklerini şehrin her yerinde çalan Avrupalı konser piyanistlerinin tüm tekniklerini almaları gerekiyordu".

Cazın şekillenmekte olduğu yıllarda dansla da ilişkilendirilen bu müzik türü, New York'ta James Reese Europe ve Fletcher Henderson, Chicago'da Jelly Roll Morton ve Joe "King" Oliver, Kansas'ta Bennie Moten (1894-1935) ve Los Angeles'ta Kid Ory tarafından icra edilmiştir. Ancak bu siyahi müzisyenler radyoda sık seslendirilmemiş, Paul Whiteman'ın orkestrası gibi beyaz orkestralara daha çok yer verilmiş, hatta Whiteman "*king of jazz*" (cazın kralı) ismiyle piyasaya sürülmüştür. Aynı durum dönemin şarkıcıları için de geçerli olmuştur. Bessie Smith, Louis Armstrong, Ma Rainey gibi bu müziği var eden isimler yerine beyaz yorumculara yer verilmiş, müzik piyasası bu şekilde yönlendirilmiştir (Barlow, 1995, 326).

1912'de, sayısı yüzü geçen siyahi müzisyenlerden oluşan, aynı zamanda siyahi müzisyenler için bir birlik işlevi gören *Clef Club* orkestrası ile New York Carnegie Hall'da sahne almayı başarmış ilk siyahi besteci-orkestra lideri James Reese Europe (1881-1919) *swing* döneminin olduğu yere gelmesinde büyük katkıda bulunan ve uluslararası başarılarına imza atmış bir müzisyendir (Badger, 1989, 48-50). Carnegie Hall arşivlerine göre konser davetiyesinde Europe şöyle yazmıştır [Carnegiehall.org, 23.05.2021]:

"Bu konserin amacı, New York'lulara, ilk defa, siyahi insanların müzikte şimdiden neler başardıklarını duyma şansını önermek, yerel yeteneği fark etmenin değerini ispat etmek ve müziğin hayata ve bu insanların gelişimine olan etkisini desteklemektir".

New York'ta ilk müzik işini *Clef Club* vesilesiyle bulan Fletcher Henderson (1897-1952) da bir diğer önemli besteci-orkestra lideridir. Louis Armstrong'un, beraberinde getirdiği emprovizasyona dayalı yeniliklerle gruba eklenmesinden öncesinde dahi Harlem Rönesansı'nın simgelerinden biri olmuştur (Magee, 2000, 397-399).

2.9. Swing Dönemi

Aranje edilen müziğin domine ettiği *swing* dönemi, *big band* müziğinin yükseldiği bir döneme işaret etmektedir. Aranjörler bir şarkıyı ya da parçayı belirli bir enstümantasyona dayalı olarak düzenlemiş, balo salonlarında ve turnelerde bu müzikler sahnelenmiştir. 1930'lu yılların başlarında Duke Ellington (piyano, 1899-1974), Count Basie (piyano, 1904-1984), Benny Goodman (klarinet, 1909-1986), Gene Krupa (davul, 1909-1973), Jimmy Dorsey (klarinet, 1904-1957), Tommy Dorsey (trombon, 1905-1956), Artie Shaw (klarinet, 1910-2004), Woody Herman (klarinet, 1913-1987), Chick Webb (davul, 1905-1939), Glenn Miller (trombon, 1904-1944) tarafından yönetilen *big bandler* ve daha birçok irili ufaklı orkestra, aranje edilmiş *swing soundunu* icra etmiş ve kaydetmiş; bu dönem *swing* dönemi olarak tarihe geçmiştir.

Bu müzik radyoda da kendine büyük bir yer edinmiş, dönemin ana akım müziği olarak benimsenmiş, genç kalabalıkları Savoy, Meadowbrook ve Glen Island Casino, Connie's Inn, Small's Paradise, The Cotton Club, The Lenox Club, The Kentucky Club ve 52. caddede bulunan birçok irili ufaklı diğer dans mekânlarında canlı müzik eşliğinde dans etmeye çekmiştir. Bu mekânların arasında Engelbrecht (1983, 3)'e göre Harlem'in kalbinde olması ve Lenox Bulvarı'yla 140. ile 141. caddeleri içine alacak şekilde tüm bloğu kapsayan dev bir dans salonu olması, Savoy'u özel bir yere koymuştur. 1926'da açılan bu mekân, 1930'lu ve 1940'lı yıllar boyunca yalnızca bir eğlence mekânı olmaktan öte, *swing* müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Dönemin önemli orkestra liderlerinden Count Basie, Savoy ile ilgili şöyle söylemiştir (Basie, 2016): "Konu balo salonlarına gelince, Savoy vardı... Seventh Avenue'ya Woodside'dan Lenox yönünde geldiğinizde ve isminizi orada Savoy'un önünde gördüğünüzde, özel bir heyecan vardı. Bir titremeydi. Çünkü Savoy başka birşeydi".

Bu çalışmaya kaynak teşkil eden ilgili araştırmalarda Duke Ellington'un (1914-1974 yılları arasında aktif) besteci, aranjör, piyanist, orkestra lideri olarak önemli bir yere sahip olduğu ortak görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Ellington, yalnızca *swing* döneminin değil, uzun kariyeriyle tüm caz tarihinin mihenk taşlarından biridir ve Amerika'nın en büyük bestecileri arasında yer almaktadır.

Washington D.C. doğumlu Ellington (1899-1974), 1923 yılında New York'a yerleşmiş, Cotton Club yıllarında kariyerinin ilk zirvesini yaşamış, *swing* dönemi süresince diğer birçok meslektaşı gibi ticari bir bakış açısıyla dans ritmi öncelikli bir yapıya saplanıp kalmayarak arayışını melodiye, armoniye, ton rengine ve müziğin atmosferine yönelik daha rafine bir stile yönlendirmiştir. Strother (2001,5)'in de ifade ettiği gibi başçı Jimmie Blanton, tenor saksofoncu Ben Webster ve klasik müzik eğitimi sayesinde orkestrayı daha büyük ölçekli eserlere yönlendirecek besteci-aranjör Billy Strayhorn (1915-1967)'un gruba eklenmesiyle birlikte sonuna yaklaşılan *swing* dönemi Ellington için tam tersi yepyeni bir başlangıç olmuştur.

1941 tarihli AABA formundaki *Take the A Train* hitiyle *swing* dönemine damgasını vuran Ellington, süit (*Liberian Suite*, 1947), senfonik şiir (*Black, Brown and Beige*, 1943), bale (*My People*, 1964), dini müzik (*In the Beginning God*, 1965), film müziği (*Anatomy of a Murder*, 1959) alanlarında eserler vermiştir. Forney ve Machlis (2011, 353)'in de belirttiği gibi Harlem Rönesansı'nın önemli sanatsal figürlerinden Ellington yalnızca bir piyanist, besteci, aranjör, orkestra lideri olmanın ötesinde aynı zamanda nesiller boyu caz müzisyenlerine öğretmenlik ve rol modellik yapmış bir sanatçı olmuştur.

2.10. Bebop

1940'lı yıllar, II. Dünya Savaşı'nın da etkisiyle *big band* topluluklarının, yerini daha küçük gruplara bıraktığı bir dönemi işaret eder. Literatürde "modern caz" olarak da nitelendirilen *bebop* dönemine, *swing* orkestralarında çıraklık dönemlerini tamamlamış olan Charlie Parker (alto saksofon, 1920-1955) ve Dizzy Gillespie (trompet, 1917-1993) öncülük etmiş, bu dönem itibariyle caz müziği dans ve eğlence müziği olmanın ötesinde başka bir boyut kazanıp sanatsal bir müzik olarak ele alınmaya başlamıştır.

Swing dönemi ile *bebop* arasında köprü kurmuş önemli müzisyenler arasında tenor saksofoncu Lester Young (1909-1959), piyanist Art Tatum (1909-1956) ile Nat Cole (1919-1965), trompetçi Roy Eldridge (1911-1989), gitarist Charlie Christian (1916-1942), Count Basie (1904-1984) *rhythm section* ve başçı Jimmy Blanton (1918-1942), yer almaktadır (Harding, 1981, 178,179).

Dizzy Gillespie, otobiyografisinde *swing* dönemi ile *bebop* dönemi arasındaki geçiş sürecinde, bugün halen New York'da caz müziğin önemli mekânları arasında olan Minton's Playhouse'a özel bir bölüm ayırmıştır. Burada *jam session*lar düzenlenmiş, şehrin en önemli müzisyenleri *big band* performansları sonrasında geç saatlere kadar burada birlikte çalmış ve virtüözlüklerini yüksek tempolu şarkılar üzerinde yarıştırmak için armonik yapılarla ilgili de denemeler yapmışlardır. Örneğin, bugün "minör yedi bemol beş" olarak adlandırdıkları akoru o zaman "minör akoru basta altılısını çalmak" olarak tanımlamışlardır (örneğin Eb- akorunun, basta C çalınca Cm7b5 akorunu oluşturması). Gillespie, bu yapıyı, dönemin en önemli piyanistlerinden, bu çalışmanın konusu olan John Coltrane için de önemli bir dönüm noktası olmuş olan Thelonious Monk'tan (1917-1982) öğrendiğini; B-, E7, Bb-7, Eb7, A-7, D7, Ab-7, Db7 akor serisini kullanarak C'ya çözecek şekilde genişlettiğini, ancak o dönem sendikanın kayıt sektörüyle maddi anlaşmazlıkları yüzünden 1942-1945 yılları arasında kayda girmediklerini bu sebeple bu akor yapılarını buldukları dönemde belgeleyemediklerini ifade etmiştir (Fraser, 1982, 134-137).

Gillespie, otobiyografisinde Charlie Parker'ı ayrı bir yere koymuştur. Gillespie'e göre bu özel bahsin sebebi, Parker'ın, New York'a tüm bu yenilikler başladıktan sonra 1942'de gelmiş olmasına rağmen senkop ve nüans kullanımı, melodik anlayışı, *bluesy* (*blues* karakterli) yorumu ve yaptığı alıntılardır. O dönem birçok müzisyen bu müziği gerektirdiği yüksek hızda çalabiliyorken Charlie Parker hızın üzerine tüm bu öğeleri de eklemiştir (Gillespie, 1982, 151). *Bebop*ün öncü ismi Charlie Parker, döneminin çağdaş müziğe olan ilgisini gizlememiş, sololarında Stravinsky'nin motiflerinden de alıntılar yapmış ve Edgar Varese'den kompozisyon dersleri almayı istediğini mülakatlarda ifade etmiştir (Porter, 1999, 434).

Bireyselliğe, spontaneliğe ve özgürlüğe olanak tanıyan *bebop*ün önemli temsilcileri alto saksofoncu Charlie Parker, trompetçi Dizzy Gillespie, piyanist Thelonious Monk ile Bud Powell (1924-1966), davulcu Kenny Clarke (1914-1985) ile Max Roach (1924-2007) ve henüz kariyerlerinin erken dönemindeki trompetçi Miles Davis (1926-1991) ve saksofoncu John Coltrane bulunmaktadır.

*Bebop*ün temel özellikleri arasında yüksek hız, disonant akorlar ve melodik hatlar, yedili akorların arpejlerinin yanı sıra kromatik yaklaşım notaları ve kromatik geçişler, b9, #9 gibi üst tansiyon seslerinin sıklıkla kullanılması, üçleme, alt işleme ve üst işlemlerle melodik yapının süslenmesi, cazın temel kadansı olan ii-7, V7, I'in

tritone substitution ve diğerk kordal *substitution*lar ile zenginleştirilmesi, *off-beat* eşlik, *walking bass* (yürüyen bas hatları), poliritmik davul kullanımı ve uzun emprovize sololardır. Bu öğeler bugünün caz dilinin temelini teşkil etmekte, okulların caz bölümlerinde temel konular olarak okutulmaktadır.

Bebopa dair melodik, armonik ve ritmik yeniliklerle yapılan besteler, sıklıkla caz standartlarından gelen armonik yapının üzerine giydirilmiştir. Charlie Parker'ın *Ko Ko* eserinin Ray Noble'ın *Cherokee* şarkısının, *Scrapple from the Apple* ise Fats Waller'ın *Honeysuckle Rose* şarkısının ve yine Parker'ın *Anthropology*, Gillespie'nin *Shaw' Nuff* ile *Salt Peanuts*, Monk'un *Rhythm-a-Ning* olmak üzere daha birçok parçanın Gershwin kardeşlerin *I Got Rhythm* şarkısının akor yapısı üzerine kurulu olması bu duruma yalnızca birkaç örnektir.

2.10.1. Rhythm Changes

1930'da sahneye konulan *Girl Crazy* isimli Broadway müzikali için George ve Ira Gershwin tarafından yazılan *I Got Rhythm* şarkısının *changeleri* (akorları) caz müzisyenleri arasında o kadar popüler olmuştur ki bu yapıya "*Rhythm Changes*" ismi verilmiştir. AABA formunda yazılmış, özgün halinde 34 ölçüden oluşmasına rağmen caz müzisyenleri tarafından *verse* bölmesi de kırılarak 32 ölçü olarak yorumlanan bu şarkı *uptempo* (yüksek hızda) doğaçlama yapılmasına ve rearmonizasyona olanak sağlaması sebebiyle, bu formda aynı armonik yapı üzerine birçok *tune* (parça) yazılmıştır.

Şekil 7: *I Got Rhythm* Şarkısının Notası

Şarkının akorlarına yakından baktığımızda ilk dört ölçünün Bb major tonunda bir *turnaround* olduğunu, A'nın ikinci yarısında IV. dereceye uğradıktan sonra I-V-I kadansıya toniğe döndüğü görülmektedir. Şarkının bazı yorumlarında "I-vim7-iim7-V7" turnaroundu, ya "I-VI7-iim7-V7", ya "I-#idim-iim7-V7" ya da "I-#idim-iim7-#iidim-iim7-vi-iim7-V7" vb. varyasyonlarla çeşitlenerek çalınabilmektedir. B bölmesinde ise beşli aralıklarla ilerleyen dominant yedili akorlara, önden ikinci derece minör yedililer eklenen, *tritone* ya da farklı *substitution*ların kullanımı vb. yöntemler ile yapılan varyasyonlara sıkça rastlanmaktadır.

2.10.2. Bebop Blues

Bebop blues olarak standardize edilen Charlie Parker'ın *Blues for Alice* parçası klasik *blues* ile karşılaştırıldığında, her ne kadar ikisi de on iki ölçüden oluşsa da *Blues for Alice*'de gerek eklenen ii-V hareketleri, gerek sekizinci ölçüdeki daha önce rastlanmayan ve melodiye de büyük ölçüde sirayet eden yedinci ölçüyü dokuzuncu ölçüye bağlayan kromatik inici hareket, gerek melodideki tansiyon ses, kromatik geçiş ve yaklaşım notalarının kullanımı açısından armonik ve melodik olarak daha yoğun bir yapı görülmektedir.



Şekil 8: *Blues For Alice* Parçasının Notası

Aebersold, Jamey, **Charlie Parker Omnibook** (Santa Monica: Atlantic Music Corp, 1978), 18.

2.11. Batı Yakası

Cool caz, tartışmalı olarak Miles Davis'in 1957'de besteci Gil Evans (1912-1988) ile iş birliğiyle çıkardığı *Birth of the Cool* albümüyle başlamıştır. *Bebop* ile karşılaştırıldığında çok daha sakin bir üslupla, nüans kullanımıyla ve daha düşük tempoyla icra edilen bu müzik, aynı zamanda *bebop*a göre daha melodik ve boşlukludur. Böylelikle *cool*, dinleyici tarafından daha büyük ilgi görmüştür ancak siyahlar ve beyazlar arasında cazın "*hot*" (sıcak) değil de "*cool*" (soğuk) olma hâli fikir ayrılığına sebep olmuş ve bu yeni tür, doğu yakasından ziyade özellikle batı yakasında büyük ilgi görmüştür.

Cool ekolünü oluşturan önemli müzisyenler arasında Chet Baker (trompet, vokal, 1929-1988), Darius Milhaud'un öğrencisi Dave Brubeck (piyano, 1920-2012), Gerry Mulligan (saksofon, 1927-1996), Paul Desmond (saksofon 1924-1977) bulunmaktadır ve siyahi müzisyenlerin de dikkatini çektiği üzere bu müzisyenler beyazdır.

Aslında Harding (1981, 223)'e göre Lester Young'un 1936'daki kayıtları çoktan bu yeni *soundun* habercisi olmuştur ve Young, o dönemde "her notaya burnunun ortasından vurmaktansa sakin bir *swing* ile yaslanmayı" tercih ettiğini ifade etmiştir (Stearns, 1970, 236'dan aktaran Harding, 1981, 223).

Gillespie (1970, 359) ise "daha az ateş, daha az nota, daha az çabuk, tonalitenin daha çok vurgulandığı" bir müzik olarak ifade ettiği *cool* caza karşı, ona beyaz insanların müziğini anımsattığı için mesafeli bir duruş sergilemiştir. Gillespie'nin kendi sözleriyle (Gillespie, 1970, 360):

"Bu müzikte hiç yürek yok, pek ritim de yok. Lee Konitz, Lenny Tristano, bu adamlar sahnede hiç terlemediler. Bu müzik, caz, yürektir. Sahnede ...'a kadar terlemek durumundasın. Sanırım fikir "vahşi"leşmemek idi, ısırarak, bizim gibi. Ama bana göre caz budur...Onlar bunu biraz yumuşattılar...Miles öyle *cool* değildi. Miles St. Louis'in *blues*un çıktığı yerinden geldi. Müziğinin yalnızca bir bölümünü öyle *cool* çalıyor. O bölümünü aldılar...ama gerisini...*blues*u unuttular".

2.12. Hard Bop

*Bebop*ın 1950'lerdeki varisi olan *hard bop*, *blues*a ve dayalı, zengin melodik nüansları olan, düzenlemelerde *riff* kullanımına sıklıkla yer veren, yalnızca *head*in değil solo bölümlerinin de planlandığı ve *cool*un serinkanlılığına zıt bir yapıda *hot* olarak yani siyahi geleneğe bağlı bir yaklaşımla icra edilmiştir. Piyanoda Horace Silver, alto saksofonda Cannonball Adderley (1928-1975), Hank Mobley (1930-1986), tenor saksofonda Sonny Rollins (1930-), John Coltrane, Dexter Gordon (1923-1990) davulda Art Blakey (1919-1990), Max Roach (1924-2007), kontrbasta Charles Mingus (1922-1979), trompette Clifford Brown (1930-1956), Art Farmer (1928-1999), Freddie Hubbard (1938-2008), Thad Jones (1923-1986) bu müziğin önde gelen isimlerinden olmuştur.

Hard bop döneminde de *bebop* ile aynı temel emprovizasyon dili kullanılsa da bu iki dönemi birbirinden ayıran özellikler şunlardır (Lawn, 2013, 257):

- "Yazılan parçaların önemli bir kısmı minör tonalitesindedir.
- Müzisyenler *blues*, *gospel* ve Afrika müziklerindeki köklerine dönmüşlerdir ve *blues* vokalini çağrıştıran müzikal hareketler, soru cevap cümleleri, genel bir "eve dönüş" hissi ve ünlenen R&B stiline kullanımını özelliklerini müziklerine yansıtmışlardır.
- Tempolar *bebop*a göre daha yavaştır, tekrara dayalı bas hatları ve davul kalıpları mevcuttur.
- *Funk* caz alanında ilerleyen sanatçılar dinleyicinin ilgisine daha çok önem vermiş, müziklerini melodik ve ritmik olarak daha ulaşılabilir kılmışlardır.
- Parçalar *bebop*ın gevşek, formal olmayan *jam session* yaklaşımından ziyade komplike aranjmanlar barındırmaktadır. *Hard bop* aranjmanları eskinin *big band* aranjmanlarında olduğu gibi yapısal girişler, sololar arasında interlüdler, sololara spesifik olarak organize edilmiş eşlikler içermektedir.
- Gruplar standartlardan ziyade özgün müziğe daha çok yer vermişlerdir. Bazı yeni materyal *blues* tabanlı olsa da özgün armonik yapılarla dayanan çalışmalar da mevcuttur.

- *Cool sound*unun tersine *hard bop* davulcuları nadiren süpürge kullanmışlar, ayrıca solo çalınlarında daha melodik bir yaklaşım benimsemişlerdir.
- Solistler arasında 4 ölçümlük *trades* daha popüler olmuş, davul da bunların arasında yer almıştır.
- LP (uzun çalar) kayıt formatı daha uzun soloların önünü açmıştır".

Caz tarihinin en şahsına münhasır müzisyenlerinden biri olan Mingus da Ellington gibi sınıflandırılması zor bir müzikal figürdür. New York'a Kaliforniya'dan gelen Mingus, yaratıcılığıyla *hard bop*, *free jazz*, *third stream* gibi farklı stillerde büyük ve küçük ölçekli üretimler gerçekleştirmiş, *blues*u yeni bir bakış açısıyla tekrar ele almış, farklı müzikler denese de siyahi geleneğe bağlı kalmıştır. Schuller (1989, 129)'e göre Mingus *swing* döneminde aranjörlerin yükselişe geçmesi ve homofonik yazının ön plana çıkmasıyla unutulmaya yüz tutan New Orleans cazının polifonik yapısını, melodik bağımsızlığını ön plana çıkararak çok sayıda eserler vermiştir.

Mingus'un, Duke Ellington'a büyük hayranlığı Hentoff (1962, 164)'un "onun müziğiyle ilk karşılaşması çığlık atmasına ve neredeyse balkondan atmasına sebebiyet verecek bir *epiphany* (aydınlanma) olmuştur" sözlerinden anlaşılmaktadır. Duke Ellington'u rol modeli olarak benimsemiş olan Mingus, tıpkı onun gibi orkestrasındaki müzisyenleri de kompozisyon sürecine dahil etmiş, caz tarihinde dönemsellikten ziyade Thelonious Monk gibi bireyselliğiyle ve ayrıca "cazın kızgın adamı" olarak betimlenen karakteriyle öne çıkmış, bu sebeplerle sınıflandırması zor bir müzisyendir.

2.13. Third Stream

Gunter Schuller'in, caz ile klasik müziğin birbirinden etkileşimiyle ortaya çıkan müziği "*third stream*" olarak tanımlaması literatürde uzun süre devam edecek tartışmaların önünü açmıştır. Halbuki bu tanımlamanın öncesinde bu etkileşim *ragtime* döneminde, hatta izleri daha da geçmişe sürülebilecek şekilde başlamıştır. Kültürler bir araya geldiğinde etkileşim kaçınılmazdır ve New Orleans, Avrupa, Afrika ile Latin Amerika etkilerinin ABD'de bir araya geldiği bir lokasyon olması sebebiyle cazın beşiği olmuştur.

Gunter Schuller'in bu müziği tanımlamak için kullandığı "*third stream*" terimini ortaya çıkardığı yıl 1957'dir. Joyner (2000, 63)'a göre cazda klasik müzik etkisi 1950'li ve 1960'lı yıllarda daha gözle görünür hale gelmiştir. 1920'li yıllarda Paul

Whiteman, 1930'lu yıllarda Artie Shaw, 1940'lı yıllarda Duke Ellington ve John Lewis, 1950'li yıllarda ise Charlie Mingus, Gunter Schuller, Stan Kenton, George Russell, Jimmy Giuffre, Miles Davis ve Gil Evans, Gunter Schuller'in "*third stream*" olarak isimlendirdiği bu müziğin önde gelen bestecilerindendir (Joyner, 2000, 63-73). Caz ile klasik müziğinin kesişimine Stuessy (1977) ise *confluent* (birlikte akan) ismini vermiştir. *Third stream*in ne olduğu yıllar içinde literatürde tartışılrsa da ne olmadığı Schuller (1989, 120)'e göre şöyledir:

1. "Yaylılarla çalınan caz müziği değildir.
2. Klasik enstrümanlarla çalınan caz müziği değildir.
3. Cazcılar tarafından çalınan klasik müzik değildir.
4. Ravel ve Schönberg'i *bebop* armonisi içine serpiştirmek değildir-tersi de değildir.
5. Füg formunda çalınan caz değildir.
6. Cazcılar tarafından çalınan bir füg değildir.
7. Caz ya da klasik müziği ortadan kaldırmak için tasarlanmamıştır; sadece günümüzün yaratıcı müzisyenleri için birçok seçenek arasında başka bir seçenektir".

Caz ile klasik müziğin notasyonundaki farklılıklar sebebiyle *third stream* eserlerin icra pratiklerinde sorunlar yaşanmıştır. Klasik eğitilmiş müzisyenler caz skorlarını okumakta zorlanırken klasik notasyon, büyük aralıklar, değişen zaman işareti, alışılmadık diziler de çok az ya da hiç konservatuvar eğitimi olmayan, daha güdüsel müzik yapan caz müzisyenleri açısından zorlayıcı olmuştur. Besteci, üstesinden gelmekle yükümlü olduğu bu durumda ya caz müzisyenleriyle tek tek notanın ötesinde sözlü yolla iletişim kurabilir, ya da klasik eğitilmiş müzisyenlere caza dair nüansları detaylı bir şekilde notaya döküp doğru performansı ümit edebilirdi ancak caz geleneğinden gelmeyen bu müzisyenlerden isabetli bir sonuç net olarak beklemek mümkün olmamıştır. Emprovizasyon açısından yaşanan ikileme örnek verilecek olursa, Schuller'in *Abstraction* eserinde alto saksofoncuya eseri defalarca dinletip kulağında kaldığı kadarıyla üzerine solo olarak doğaçlama çalmasını istediği bilinmektedir (Ehle, 1972, 31). Schuller (1989, 117), performansla ilgili yaşanan sıkıntıları kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir:

"Bana göre şüphesiz klasik müzik dünyası caz müzisyenlerinden zamanlama, ritmik duyarlılık ve incelik gibi kavramlar; caz müzisyenleri de klasik müzisyenlerden dinamikler, yapı ve kontrast hakkında çok şey öğrenebilir. Bu karşılıklı verim, inanıyorum ki, *third stream*in getirilerinden biridir. Görünen o ki, böylelikle, *third stream* müziğini, senfoni orkestralarını *swing* edemediği için yargılayan eleştiriler haksızdır. Tabi ki *swing* edemezler ...ama belki öğrenebilirler".

*Third Stream*in önemli örnekleri arasında Gershwin'in *Rhapsody in Blue*, Stan Kenton orkestrasından Graettinger'in *The City of Glass*, John Lewis'in *Sketch*,

Charles Mingus'un *Revelation*, Duke Ellington'un *Clothed Woman*, Gunter Schuller'in *Transformation*, Anthony Davis'in *Still Waters* eserleri bulunmaktadır.

Cazın klasik müzikten etkilenmesi tek taraflı gerçekleşmemiştir. Klasik müzik bestecileri de cazdan etkilenmiştir. Milhaud'un (1892-1974) *Creation du Monde*, Stravinsky'nin (1882-1971) Woody Herman (1913-1987) orkestrası için yazdığı *Ebony Concerto*, Copland'ın (1900-1990) *Music for the Theater*, Ravel'in (1875-1937) *G Majör Piyano Konçertosu*, Shostakovich'in (1906-1975) *Suite for Jazz Orchestra* bu etkileşime gösterilebilecek birçok örnekten birkaçıdır.

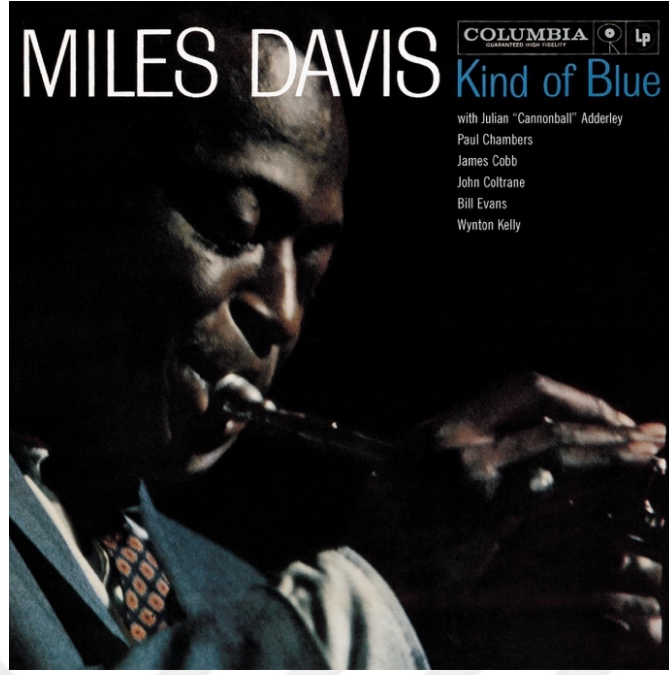
2.14. 1959 Yılı

1959 yılı, zaman çizelgesinde 1960'lı yıllarda cazın hangi yönlerde ilerleyeceğinin ipuçlarını veren yıl olması açısından caz tarihinin önemli bir kesitini oluşturmaktadır. 1950'lerde filizlenen, 1960'larda gelişecek yeni dönemlerin başlangıcı olan ve caz tarihinin en önemli albümlerinden bir kısmının yayınlandığı bir zaman dilimini işaret etmektedir. Bu albümler arasında literatürde en çok kabul görmüş olanlar şöyledir:

- Miles Davis *Kind of Blue*
- John Coltrane *Giant Steps*
- Ornette Coleman *The Shape of Jazz to Come*
- Charles Mingus *Mingus Ah Um*
- Dave Brubeck *Time Out*
- Bill Evans *Everybody Digs Bill Evans*

2.14.1. Kind Of Blue

Caz tarihinde bir başyapıt olan Miles Davis albümü *Kind of Blue*, trompette Miles Davis, alto saksofonda Cannonball Adderley, tenor saksofonda John Coltrane, piyanoda Bill Evans (1929-1980) ve Wynton Kelly (1931-1971), kontrbasta Paul Chambers (1935- 1969) ve davulda Jimmy Cobb'ı (1929-2020) bir araya getirmiştir. Böylelikle Miles Davis bir kez daha yeni bir caz döneminin kapılarını açmış, 1950'li yıllarda *Milestones* ve *Porgy and Bess* itibarıyla üzerinde çalıştığı "modal (dizisel) caz" 1960'lı yılların önemli caz akımlarından biri olarak tarihe geçmiştir.



Şekil 9: *Kind Of Blue* Albüm Kapağı

https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/8169C1-UkyL._SL1500_.jpg [24.05.2021]

Coltrane, cazda modalitenin yarattığı müzikal olanaklarla ilgili şöyle söylemektedir (Carr 1998, 121, 122'dan aktaran Hasaebi, 2018, 29):

"Görünüşe bakılırsa şimdi ters yönde, parçalarda gittikçe daha az akor değişikliği kullanmaya doğru gidiyordu. Serbest akış hatları ve akorsal yönler kullanıyordu. Bu yaklaşım, solistin akor halinde (dikey) veya melodik olarak (yatay) çalmayı seçmesine izin verdi".

Albümden önceki süreçte *Lydian Chromatic Concept* kitabının da yazarı, besteci George Russell (1923-2009) ile bir araya gelerek Bartok, Berg ve Stravinsky'nin partiyonlarını çalışan Davis, armoniyi dizilerden oluşturulan akorlarla da ifade edebileceğini anlamıştır. Davis, tonal parçalarda 32 ölçünün sonu geldiğinde daha önce yaptığını bu sefer varyasyonlarla tekrar etmekten başka bir seçenek olmadığını, modal müzikte ise akorlar için endişelenmeye artık gerek kalmadığını ifade etmiştir. Modal müzikte, bir müzisyenin melodik olarak ne derece yaratıcı olabileceğiyle yüzleşmesi konusunda aşağıdaki görüşü savunmaktadır (Kaplan, 2009, 86-87):

- Artık armonik varyasyonların yerine melodik çeşitliliğin zamanının gelmiştir.
- Daha az sayıda akor yer almalıdır.
- Müzisyenlerin bu akorlarla ne yapacağıyla ilgili sonsuz ihtimaller mümkündür.

2.14.2. Giant Steps

John Coltrane'in 1960'lı yıllardan sonraki müzikal yolculuğu açısından bir dönüm noktası olma özelliği taşıyan *Giant Steps* albümünde tenor saksofonda John Coltrane, piyanoda Tommy Flanagan (1930-2001), Wynton Kelly (1931-1971) ve Cedar Walton (1934), basta Paul Chambers (1935-1969), davulda Jimmy Cobb (1929-2020), Lex Humphries (1936-1994) ve Art Taylor (1929-1995) yer almaktadır. Albüm 1959 yılında kaydedilmiş, 1960 yılının başında yayınlanmıştır.

Kind of Blue'nin kayıtları bittikten yalnızca birkaç hafta sonrasına *Giant Steps*'i kaydetmek üzere kayıt tarihi alan Coltrane, caz armonisini sınırlarından öteye taşımıştır (Kaplan, 2009, 210). *Giant Steps* parçasında kullanılan, caz tarihinin ileriki dönemlerinde "*Coltrane Changes* (Coltrane akorları)" olarak bilinecek, bir oktavı eşit aralıklara bölen büyük ya da küçük üçlü aralıklarla dizilmiş çözüm noktaları, Coltrane'in gerek özgün eserlerinde gerek ii-V-I yapısında yazılmış standartların aranjmanlarında sıkça kullandığı bir yapı olacak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 10: *Giant Steps* Albüm Kapağı

<https://www.amazon.de/Giant-Steps-Mono-Remaster-Vinyl/dp/B071D5JSJM> [24.05.2021]

Giant Steps, albüme ismini veren parça dışında Coltrane'in en sevilen temalarından biri olan ve birçok solosundan farklı bir yaklaşımda çaldığı *Naima*, Paul Chambers'a yazdığı bir *blues* olan ve birçok üflemeli çalan caz müzisyeninin repertuvarında yer alan *Mr P.C.*, kızına yazdığı *Syeeda's Song Flute*, ayrıca *Spiral*, *Countdown* ve *Cousin Mary* isimli parçalardan oluşmaktadır. (Morton, Cook, 2010, 248-249)

2.14.3. The Shape Of Jazz To Come

Alto saksofonda Ornette Coleman (1930-2015), trompette Don Cherry (1936-1995), basta Charlie Haden (1937-2014), davulda Billy Higgins'den (1936-2001) oluşan bu piyanosuz dörtlü, caz müziğinin başyapıtlarından *The Shape of Jazz to Come* albümünü 1959'da yayınlamışlardır ve bu albüm literatürde 1960'lı yılların özellikle ilk yarısında cazın çıktısını domine edecek özgür caz akımının öncüsü olarak önemli bir yer kazanmıştır.



Şekil 11: *The Shape Of Jazz To Come* Albüm Kapağı

https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61R0ms7Y1kL._SL1200_.jpg [24.05.2021]

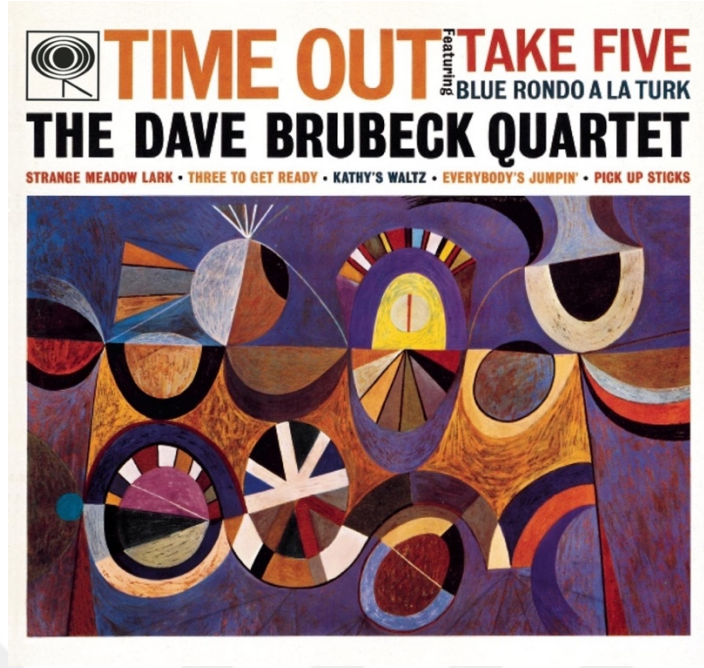
John Lewis'in Ahmet ve Nesuhi Ertegun'e Coleman ve Cherry'den bahsetmesi üzerine Nesuhi Ertegun Coleman'ın ilk albümünü dinledikten sonra onu *Atlantic Records*'a davet etmiştir. Coleman, bu albüme *Focus on Sanity* ismini vermek istemiştir ancak Ertegun'ün ısrarı üzerine *The Shape of Jazz to Come* isminde karar kılınmıştır. Ertegun konu ile ilgili açıklamasında, bu başlığı, plağı alacak kişilere bu LP'nin eşsizliği üzerine fikir vermek için önerdiğini ifade etmiştir (Kaplan, 2009, 206).

The Shape of Jazz to Come albümünde daha *Lonely Woman*ın ilk cümlelerinden modern cazda yeni bir anlayışın geldiği anlaşılmaktadır. Albüm ayrıca Coleman'ın en önemli erken dönem bestelerinden *Congeniality*, *Peace* ve *Focus on Sanity* parçalarını da içermektedir. *Blues* hissinden uzaklaşmayan bu albümde Coleman yatay olanaklara öncelik vermiş; grubun cümleler etrafında içgüdüsel olarak doğaçlama yapmasına olanak sağlayacak bir yapıda organize ederek müziği geleneksel armonik organizasyondan özgürleştirmiştir (Morton, Cook, 2010, 246).

Coleman'ın emprovizasyonları önceden kararlaştırılmış bir armonik yapı üzerine değil, tematik varyasyonlar üzerine kuruludur ve geleneksel *chorus* yapısının dışındadır. Bu yaklaşım eleştirilenler tarafından Coleman'ın müziğinin "atonal" olarak bağlamlandırılmasına yol açarken Schuller (1989, 77,78)'e göre Coleman'ın müziği konsept olarak modaldir ve siyahi müziğin geçmişine öykünmüştür. Albümdeki kolektif *interplay* kullanımı da aynı yaklaşımdan kaynaklanmaktadır.

2.14.4. Time Out

Dave Brubeck dörtlüsünün *Time Out* albümü, caz literatürü tarafından 1959'un en önemli albümleri arasında yer almakla birlikte, caz dinleyicisi olmayan kitle tarafından da sevilerek dinlenen bir albüm olmuştur. Albümün iki büyük hiti Paul Desmond bestesi olan 5/4'lük *Take Five* ve İstanbul'a yaptığı ziyaret sırasında duyduğu müziklerden etkilenerek bestelenen 9/8'lik *Blue Rondo a la Turk* olmuştur. Albümdeki müzisyenler piyanoda Dave Brubeck, alto saksofonda Paul Desmond, kontrbasta Eugene Wright (1923-2020) ve davulda Joe Morello (1918-2011)'dur.



Şekil 12: *Time Out* Albüm Kapağı

https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81Gx5YJiYgL._SL1500_.jpg [24.05.2021]

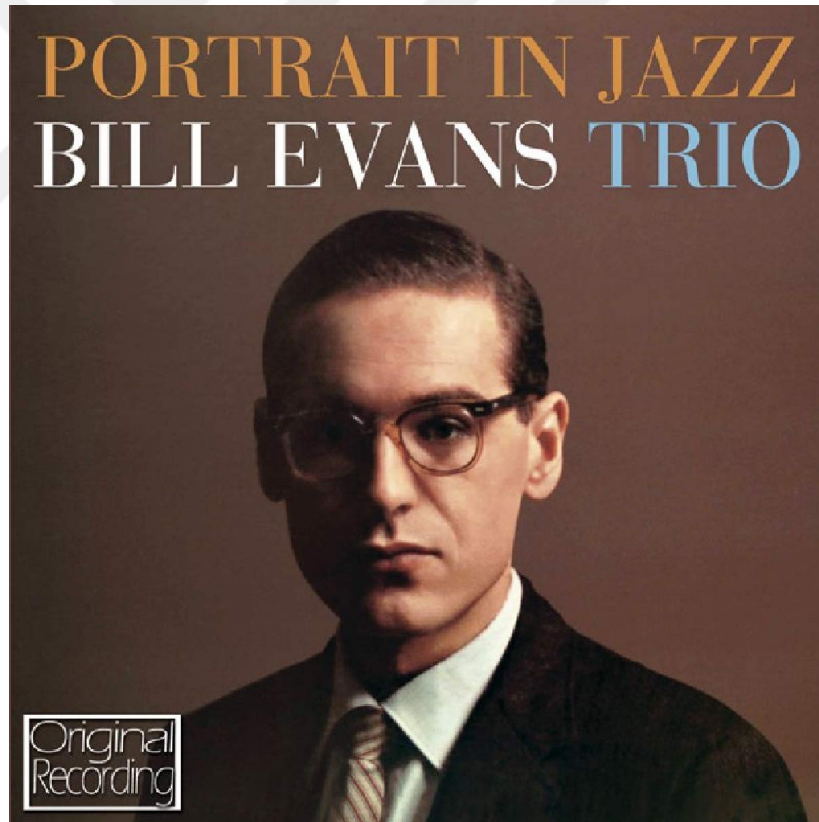
Albümün isminden de anlaşılacağı gibi Dave Brubeck, dört dörtlük ölçü kalıbının ötesini deneyimlemek istemiş, *Blue Rondo a la Turk* parçasında 2-2-2-3 şeklinde bölünen dokuz sekizlik temayı, dört dörtlük blues ile birleştirmiştir.

Şekil 13: *Blue Rondo A La Turk* Eserinden Kesit

Gelb, Gregg, 1959 *Jazz: A Historical Study and Analysis of Jazz and Its Artists and Recordings in 1959* (Greensboro: The University of North Carolina, 2008), 22.

2.14.5. Portrait In Jazz

Bill Evans (1929-1980)'ın üç triosundan kontrbasta Scott LaFaro (1936-1961) davulda Paul Motian (1931-2011) ile birlikte oluşturduğu ilk triosu, literatürde genel olarak en iyi triosu olarak yer almaktadır. Bu trioyu diğer caz gruplarından ayıran öge müzikal iletişimleridir. O dönemde bir caz topluluğunda *rhythm section*ın görevi eşlik iken Bill Evans'ın triosunda üç müzisyen arasında eşit bir müzikal alışveriş söz konusu olmuştur ve bunun sonucunda Bill Evans triosunda müzik birbirinin içine geçerek tek bir ünite olarak tınlamıştır. Peters (2013, 16)'ın da belirttiği üzere Ravel'in oda müziği yazılarında da böylesi bir yaklaşıma rastlamak mümkündür ki Bill Evans tarihte cazı empresyonizm bağlamında icra eden bir piyanist olarak anılmaktadır. Yine 1959'da yayınlanan *Everybody Digs Bill Evans* albümünde yer alan ve içinde polimodaliteyi barındıran *Peace Piece* icrası bunun bir göstergesidir.



Şekil 14: *Portrait In Jazz* Albüm Kapağı

https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61DiGquFqeL._SL1200_.jpg [24.05.2021]

1959 yılında *Portrait in Jazz* albümünden *Autumn Leaves* icrasında trionun müzikal etkileşimi dikkat çekmektedir. Bu kayıta Evans ve LaFaro, birinden biri soloyu domine edeceğine ikisi birlikte bu alanı paylaşmış, Motian ise davulda sadece ritmi tutmak yerine soloya düzensiz renk ve dokusal dokunuşlar yapmıştır. Berardinelli (1992, 52) bu dokuyu "müzikal bir diyalog" olarak ifade etmiştir.



Şekil 15: *Portrait In Jazz* Albümünden *Autumn Leaves* Kaydının 51-66. Ölçüleri

Paula Berardinelli, *Bill Evans: His Contributions as a Jazz Pianist and an Analysis of His Musical Style*, (New York: New York University, 1992), 53.

Trionun kontrbasçısı Scott LaFaro, Ornette Coleman ile de çalmıştır. Bu iletişim, LaFaro'nun doğaçlamaya olan yaklaşımını da etkilemiş; icrasına, varolan armonik yapı üzerinde altere seslerin kullanımı olarak sızmıştır. Bu durum, o dönem için kontrbas açısından yeni bir yaklaşım olmuştur (Yıldız, 2018, 95).

2.14.6. Mingus Ah Um

Caz tarihinin en önemli kontrbasçılarından Charles Mingus'un *Mingus Ah Um* albümü, alto ve tenor saksofon ile klarinette John Handy (1933-), tenor saksofonda Booker Ervin (1930-1970), tenor ve alto saksofonda Shafi Hadi (1929-), trombonda Willie Dennis (1926-1965) ve Jimmy Knepper (1927-2003), piyanoda Horace Parlan (1931-2017), davulda Dannie Richmond (1931-1988) ve kontrbasta Charles Mingus'un icralarıyla 1959'un en önemli albümlerinden bir diğeridir.



Şekil 16: *Mingus Ah Um* Albüm Kapağı

https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81PbHo2jw1L._SL1500_.jpg [24.05.2021]

Mingus Ah Um bu bölümde yer alan diğer albümlere kıyasla farklı bir bakış açısıyla ele alınması gereken bir albümdür. Yenilik açılımının peşindeki diğer albümlerin

aksine Charles Mingus 1960'lı yıllarda filizlenecek bu yeniliklerin birçoğunun tohumunu 1950'lerde zaten atmış, *Mingus Ah Um* dahil olmak üzere bu dönem kaydettiği albümlerde siyah milliyetçiliğine yaslanan bir perspektiften *bluesa* ve köklere yeni bir bakış açısıyla geri dönmeyi araştırmıştır.

Gioia (2011, 300)'ın da ele aldığı gibi, Mingus'un *blues* formu üzerinde derinlemesine besteciliğin yollarını araştırması açısından Ellington, Morton ve Monk gibi çok az sayıda müzisyen onun dengidir. *Haitian Fight Song* (1957) bu yaklaşımının erken bir habercisiyken *Mingus Ah Um* albümünden *Pussy Cat Dues* ve *Goodbye Pork Pie Hat* parçaları da bu arayışın önemli örneklerini oluşturmaktadır.

Mingus'un üretimleri yalnızca bestecilik alanında değil, eğitimlik alanında da olmuştur. İdolü olarak benimsediği Ellington gibi Mingus da müzisyenlerini bestecilik sürecine dahil etmiş; onlar için beste yapmamış, onlarla birlikte beste yapmıştır. Müzisyenlerine kesinleşmiş bir partiyon yerine fikir eskizleri getirmiş, kolektif topluluk icrasını ön planda tutmuştur. Jost (1994, 38,39)'un da belirttiği gibi Mingus, böylelikle müzisyenler arasında eşitliği sağlamış, onlara sağladığı ifade özgürlüğüyle eşsiz müzikal dokusunu yaratmıştır. Mingus, 1960'lı yıllarda Coltrane'in yenilik arayışının tersine geleneksel kalıpları kabul etmiş, onları yeni içerikle doldurarak altere etme yolunu seçmiştir.

2.15. Free Jazz

*Free jazz*ın ne olduğu literatürde karşıt görüşler ekseninde sıkça tartışılmış olmakla birlikte, Gunter Schuller'in *third stream*i açıklama çabasında *third stream*in ne olduğundan ziyade ne olmadığı ile ilgili sık alıntılanan metninde (bkz. sf. 23) olduğu tavrın benzeriyle Jost (Carr, 1971'dan aktaran Jost, 1994, 8), *Free Jazz* isimli kitabının giriş bölümüne şu alıntıyla başlamıştır:

"Bir saksofoncu bir *free jazz session*ında yer almak üzere davet edilir. Elinde enstrümanı ile ortaya çıktığında ona kendini özgürce ifade etmesi söylenir. Kendisini gemici gibi hissetmiş olsa gerek, çünkü *session* 'Deniz kenarında olmak istiyorum' tavrıyla çalar. Görünüşe bakılırsa iş arkadaşları bu konuda ona çok kızmıştır ve ona tekrar gelmek için uğraşmamasını söylerler".

Free jazz, bireysel yaklaşımları içinde barındıran kolektif bir terim olduğundan dolayı *The New Grove Dictionary* (Bradford, 2002, 848-849) de Jost ile benzer bir yaklaşımla *free jazz*ı ne olmadığı üzerinden, tonalitenin ve önceden belirlenen akor dizilerinin bulunmadığı, *chorus* yapısı ile önceden belirlenmiş işaretler ve kılavuzlar ile kısıtlanmayan, bilinen enstrümantal dokuların terk edildiği ve çoğunlukla cazın

ritmik yapısından *rubato* kullanarak uzaklaşılana bir müzik olarak tanımlamıştır. *Free jazz*da birçok müzisyen melodiden ziyade yaratılan müzikal dokulara odaklanmış, *call and response* (soru ve cevap) tekniğine sıkça yer verilmiştir. Topluluk içinde gerek solistin gerek tüm grubun kolektif olarak doğaçlama yaptığı görülmektedir. Ayrıca Afika'nın müzikal öğelerine yer verilmiş, bir kısmı *bebop* dönemini baypas ederek *dixieland*, *gospel* ve *folk* geleneklerinden de yola çıkmıştır. 1960'lı yıllarda *avant-garde jazz* ve *free jazz* aynı anlamda kullanılırken 1970'li yıllar itibariyle birçok müzisyen aslında bir planlama da içeren bu müziği "*free*" kelimesi yanlış anlaşıldığı için "*avant-garde*" terimini kullanmayı tercih etmiştir.

Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor (piyano, 1929-2018), Sun Ra (piyano, orkestra lideri 1914-1993), Albert Ayler (saksofon, 1936-1970), Anthony Braxton (saksofon, 1945-) *free jazz*ın önemli isimleri arasında önde gelmektedir. Bu isimler farklı yaklaşımlar benimsemiş olsalar da artık müziği tek bir tonla sınırlandırılmanın, emprovizasyonu akor kalıplarının üzerine yapmanın, belli bir zaman işaretinin bir yana, düzenli vuruşa veya ölçü çizgilerine bağlı kalmanın önüne geçmişlerdir. Williams (2012, xi)'in da belirttiği gibi, "*new jazz* (yeni caz)", "*free jazz* (özgür caz)", "*avant-garde jazz* (avangard caz)", "*the new thing* (yeni şey)", gibi isimlerle anılmaya başlayan bu yeni müzik, aralarında bu müzisyenlerin olduğu bir grup radikal düşünürün bireysel perspektiflerinden melodinin, armoninin, ritmin kurallarını sorgulamasıyla gerçekleşmiştir.

Dizzy Gillespie kendisini eleştirmiş olsa caz müziğinin en yenilikçi isimlerinden biri olan Lennie Tristano (piyano, 1919-1978), 1949'da *Intuition* ve *Digression* kayıtlarıyla önceden belirlenmemiş bir armonik yapı üzerine doğaçlamalarıyla, Ornette Coleman'ın 1958 ve 1959 yıllarında yapacağı *free jazz* girişimlerine ışık tutmuştur. Harding (1981, 233)'in de belirttiği üzere dönemin önemli isimlerinden Shorty Rogers (trompet, 1924-1994), eserlerinde yirminci yüzyıl tekniklerini de kullanan Jimmy Giuffre (klarinet, 1921-2008) ve Teddy Charles (vibrafon, 1928-2012) yeni kayıtlarıyla maceracı bir tavrı 1950'li yılların daha başlarında benimsenmişlerdir.

Tüm bu müzikal gelişmeler ışığında *free* caz siyahi halkın sivil haklarını kazanmak için verdikleri mücadele ile özdeşleşmiştir. Dönemin davulcusu Rashied Ali'nin sözleriyle (Shipton, 2001, 797):

"60'lar deneme zamanlarıydı. Sivil haklar, Martin Luther King, Malcolm X ve Siyah Panterler vardı. Çok fazla çeşitlilik mevcuttu. İnsanlar hakları için, eşit olmak için, özgür olmak için bağırıyorlardı. Ve doğal olarak müzik bu dönemi yansıtıyor...Tüm bu süreç çalma biçimimizi kesinlikle etkiledi. Bence *free* form doğal olarak buradan gelişti. Herkes önceden gelen o katı şeyden uzaklaşmak istedi, şimdi olanlarla ilişki kurmak istedi ve eminim bütün bunlar müzik olarak ortaya çıktı".

Siyahi halkın mücadelesini anlatisının merkezine koyan eserler yalnızca *free jazz* janrında olmamakla birlikte geçmişte de yazılmıştır. New Jersey'den bir lise İngilizce hocasının yazdığı, 1939'da Billie Holiday (1915-1959)'in seslendirdiği, güneydeki linçleri anlatan *Strange Fruit*, akabinde Duke Ellington'un *Black, Brown, and Beige*'i ve sonrasında Charles Mingus'un *Fables of Faubus*, Sonny Rollins'in *The Freedom Suite*, John Coltrane'in *A Love Supreme* eserleri başta olmak üzere daha birçok isim bu eşitsizliğin odağında eserler vermiştir (Henry, 2004, 7).

1950'li yılların sonunda artış gösteren siyahlar ve beyazlar arasındaki sosyal gerginlik Sivil Haklar Hareketi'ne ivme kazandırmıştır. 1955'te Emmett Till isimli 14 yaşındaki Afro-Amerikalı bir gencin Mississippi'de beyaz bir kadına ıslık çalmakla suçlanmasının ardından öldürülmesi, yine aynı yıl Rosa Parks'ın otobüsün arkasına oturmayı reddetmesi ve daha birçok olay Siyah Sivil Haklar Hareketi'ni tetikleyici rol oynamıştır (Gelb, 2008, 4).

1950'li yılların ortalarından 1964'e değin süren Sivil Haklar Hareketi, Amerikan İç Savaşı'ndan sonraki en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Ayrımcılığın (*segregation*) bitmesi, 1964 yılında Medeni Haklar Yasası'nın kabulüne kadar sürmüştür. Rosa Parks, Martin Luther King Jr., Malcolm X, John ve Robert Kennedy gibi isimlerin ön planda olmasıyla gelişen sivil haklar ile ilgili süreç her kesimden, ırktan ve cinsiyetten insanın ses çıkardığı bir dönem olmuştur (Henry, 2004, 5).

Diğer yandan *free jazz*'ın Sivil Haklar Hareketi'ne bağlantısı müzisyenlerden ziyade basın tarafından körüklenmiş bir fikirdir ve *free jazz*'ın gelişimi, politikayla bağlandırlmasından önce başlamıştır. Ornette Coleman kendi müziğini "*anti-segregational*" (anti-ayrımcı) olarak tanımlamış, siyah-beyaz ideolojisi onu ilgilendirmemiştir. Ornette Coleman'ın kendi sözleriyle (Broecking, 2010, 13'ten aktaran Arthurs, 2015, 30): "Siyah müzisyenler gibi beyaz müzisyenlere de insanları eğlendirme karşılığında para ödeniyordu. Bu profesyonel müzisyenliğin bir gerçeğidir ve ayrımcılıkla hiçbir ilgisi yoktur".

Free jazz müzisyenleri, cazın ekonomik tabanını bugün halen kontrol etmekte olan kayıt endüstrisi ve klüp sahiplerinin engellemeleriyle uzun süre mücadele etmek

durumunda kalmış, düzenli bir işleri olmaksızın kişisel ve finansal zorlukları üstlenmişlerdir. Jost (1994, 9)'un da belirttiği gibi bu durum toplulukların bir arada kalamaması ya da grup doğaçlaması yapacak bir iletişim seviyesine gelmeyi başaramayarak "gerçek" topluluklara dönüşmemesi anlamına da gelmekteydi.

Free jazz alanında serbest çalışan bir müzisyen eğer sanatından ödün vermeyi veya bir gündüz işinde çalışmayı reddederse bu durum ekonomik güvencesi olmayan bir yaşamı beraberinde getirmektedir. Wilmer (2018, 10) çoğunluğu erkek olan bu müzisyenlerin, bunu reddetseler de eşleri veya anneleri tarafından hem maddi hem manevi olarak desteklendiğinin; buna rağmen yine de bir erkeğin eşini ve ailesini müziğin önüne koymasının, onun bu "alt kültür" tarafından dışlanmasına da sebebiyet verdiğinin altını çizmiştir.

Afro-Amerikalı müzisyenlerin bir kolektif oluşturarak birbirlerini maddi ve manevi yönden desteklemesi de söz konusu olmuştur ve bu çabanın izlerini James Reese Europe'ın "*Clef Club*" oluşumuna kadar sürmek mümkündür. Tkeweme (2007, 23, 24), Gigi Gryce'ın 1950'lerde kendi yayın şirketini kurmasının, Dizzy Gillespie, Max Roach ve Charles Mingus'un yine bu dönemde bağımsız plak şirketleriyle çalışmasının ve kendi müzikal üretimlerinin sahibi olmak konusunda genç nesli yüreklendirmeleri gibi eylemlerin 1960'larda "*Black Arts Movement*" (Siyah Sanatlar Hareketi) açısından öncü nitelikte olduğunu belirtmiştir. Nitekim Association for the "*Advancement of Creative Musicians in Chicago*" (AACM), "*Black Artists Group in St. Louis*" (BAG), "*Collective Black Artists in New York*" (CBA), "*Union of God's Musicians Ascension in Los Angeles*" (UGMA)'ın başı çektiği bu grupların amacı marjinal müzisyenler için kendilerini geliştirebilecekleri, performans ve eğitime dayalı olanakları yaratmak olmuştur.

Free jazz'ın interdisipliner bir yapıyı da beraberinde getirdiği görülmektedir. Art Ensemble of Chicago ve Sun Ra's Arkestra gibi gruplar teatral elementleri de müziğe entegre etmiştir. Ayrıca *spoken word* (şiir) ve *beat* akımı da McClure (2006, 106)'ın belirttiği üzere özellikle New York'un Lower East Side bölgesinde *free jazz*'ın anlatısına dahil olmuş, interdisipliner sanat kolektifleri oluşmuştur.

2.16. 1967 Sonrası

John Coltrane'in 1967'deki ölümü sonrasında ABD'nin en önemli caz dergilerinden *Down Beat*, Ekim ayında "Bildiğimiz üzere caz öldü" manşetiyle basılmıştır ki bu manşet o yıl Coltrane'in ölümünden değil, *rock*'ın müzik piyasasını domine edecek kadar büyümesinden kaynaklanmaktadır (Hasançebi, 2018, 19). Bunun üzerine caz, yine Miles Davis'in öncülüğünü yaptığı jazz-rock *fusion* dönemine girmiş, böylelikle dinleyicisini koruyabilmiştir. Bu vesileyle elektrikli enstümanlar da caz sahnesine katılmıştır.

Avant-garde sahnesi de gerek *free jazz* yönünde gerek yirminci yüzyıl klasik müziğinin K. Stockhausen (Miles Davis ile), Penderecki (Don Cherry ile) gibi önemli bestecileriyle yapılan ortak çalışmalar ya da Anthony Braxton gibi janrları aşarak yeni müziğin sınırlarını zorlayan isimler aracılığıyla ilerlemeye devam etmiştir. Diğer yandan gelenekçilerin üretimleri ile popüler veya "dünya" müzikleriyle *fusion* üretimler aynı anda ilerlemiştir. 21. yüzyılda ise caz, akımların önderliğinde değil bireyselliğin ön plana çıktığı bir müzik olarak, caz eğitiminin dünyaya yayılması ve teknolojinin de gelişmesi vesilesiyle tüm coğrafyalarda varlığını sürdürmektedir.

Bütün bu değerlendirmeler ışığında, caz tarihinin önemli bir dönemini oluşturan 1950'li ve 1960'lı yıllar, birçok farklı üslup, arayış ve türün ortaya çıktığı bir zaman dilimini oluşturmaktadır ve bu süreç sonraki dönemleri de derinden etkilemiştir.

2.17. Ana Akım Caz Müziğinde İcra Pratikleri

Caz, önceki bölümde detaylı bir şekilde aktarıldığı üzere Afrika, Avrupa ve Karayip kökenli müzik geleneklerinin ABD'de kesişmesiyle ortaya çıkmış bir müzik türüdür. *Jazz* kökeninde bir argo sözcüktür ve ilk zamanlarında "*jass*" olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Özünde genellikle notaya dökülmeyen halk müziğinden daha yazılı ve notası notasına çalınan *ragtime* müziğinden daha serbest bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Cazın ne kadar notaya dökülüp dökülmemesi gerektiği günümüzde literatürde, caz müzisyenleri, öğrencileri ve dinleyicileri arasında halen tartışılmakta olan bir konudur.

Cazın ve öncüleri *spiritual*, *blues* ve *ragtime*'in da özünde *fusion* müzikler olmasının sonucunda caz ritmik ve melodik olarak Afrikalı arka planı sayesinde kendine has bir

dil yaratmış olmakla birlikte, armonik yenilikler cazda daha çok yirminci yüzyılın ikinci yarısında, *post-bop* (bop sonrası) dönemde görülmektedir; bunun sebebi zaten caz müzisyenlerinin klasik müzisyenleri inceleyip onlardan aldıkları edinimlerdir ve bu sebeple armoni ayrı bir başlık altında incelenmemiştir. Harding (1981, 5)'in de belirttiği gibi ana akım caz müziğinde armoni, Avrupa temellidir ve caz icrasını diğer müziklerden ayıran başlıca unsur ritimdir.

2.17.1. Ritim

Cazı caz yapan öğelerin başında ritim gelmektedir ve günümüzde halen süregelen ritmik anlayış büyük ölçüde Afrika kökenlidir. Schuller (1989, 4,5)'e göre:

"Afrika müziğinin poliritmik ve polimetrik yapısını Avrupa müziğinin nisbeten basit ikili ritimleri ve metreleri üzerine *superimpose* eden Amerikalı *Negro*, eşi benzeri görülmemiş bir müzikal simbiyoz yaratmaktaydı. Ritmik simetri ve asimetri arasında oluşan bu doğal çatışma, alta yatan sabit sürekli vuruş ile notaya dökülemeyen, son derece incelikli poliritmik permütasyonların (özellikle doğaçlandığında) sürekli gerilimi, katı bir şekilde kontrol edilen tempo ile gevşek ritmik spontaneliğin dengesidir".

Bunun sonucunda ortaya çıkan senkoplu müzik, 1920li ve 1930lu yıllarda *swing* olarak isimlendirilmiştir (Schuller, 5). *Swing*, "sallanma (ilk sekizliğin ikinciden uzun çalınması)" anlamına gelirken müzisyenler arasında "*laid back* (yaslanarak, gecikmeli)" çalınması tercih edilen bir ritmik yapıdır. *Swingin* ne kadar "sallanacağı" ve "yaslanacağı" icracı ya da topluluk lideri tarafından verilen bir karardır ve o müzisyenin ya da topluluğun "*swing feel*" (swing hissiyatı)ini bu yaklaşım belirlemektedir.

Bir dörtlük notanın ikiye bölündüğünde ilk sekizliğin uzun çalınıp ikincinin kısa çalınmasıyla ortaya çıkan sekizlik kullanımına *swing* sekizliği denir. Sekizliklerin eşit ele alınmaması 17. ve 18. yüzyıllarda Barok dönemde "*note inegales*" kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Cazda iki sekizliğin eşit çalınması ise *straight* (düz) sekizlik olarak isimlendirilmiştir ancak aksi belirtilmedikçe notada yazan *swing* sekizliği olarak yorumlanır.

Swingde ilk sekizliğin ne kadar uzun, ikinci sekizliğin ise ne kadar kısa çalınması gerektiğiyle ilgili net bir şey söylemek mümkün değildir. Kimi kaynaklar bunu on altılıklara bölerek %75'e %25 olarak açıklarken diğerleri -ki bu nisbeten daha doğru bir yaklaşımdır- üçleme olarak düşünüp %66 ya %33 oranında olacak şekilde açıklamışlardır. Ancak bir kişinin *swing feeli* matematikle tam olarak hesaplanabilecek bir kavram değildir; Louis Armstrong'un da ifade ettiği gibi,

(Schuller, 1986, 6) eğer hissedilmiyorsa ne olduğunu bilmek mümkün değildir. *Swing feel* tempodan tempoya, parçadan parçaya değişiklik gösterebilir. Müzisyenler kendi aralarında "*heavy swing*" (ağır *swing*) ya da "*light swing*" (hafif *swing*) vb. tamlamalar kullanarak anlaşabilmektedir.

2.17.2. Melodi

Schuller (1989, 44) araştırmaları sonucunda *blues* dizisinin, iki tetrakordun bir araya gelmesiyle oluştuğunu "Early Jazz: Its Roots and Musical Development" kitabında detaylı bir şekilde açıklamıştır. Bu açıklama dahilinde *bluesun* erken dönem kayıtlarında duyulduğu üzere vokal aralığı nadiren tetrakord yapısını aşmıştır, ancak ileriki dönemde *bluesun* Avrupa armoni anlayışıyla iç içe geçmesiyle birlikte dominant yedili kullanımıyla bir dizi olarak kullanılmaya başlamıştır. A-C-D-Eb ve E-G-A-Bb seslerinden oluşmuş olan iki tetrakord, *blues* dizisinde *blue note* olarak adlandırılan üçüncü ve yedinci seslerin pesleşmesini açıklamakla birlikte beşinci sesin pesleşmesinin nerede ve ne zaman ortaya çıktığıyla ilgili net bir sonuç bulunamamıştır.

Özellikle *blues* müziğinde görülen, Afrika'nın davul kalıplarıyla ve *call and response* geleneğiyle de yakından ilişkili *riff* kullanımı sürecinde *riffin* aynı kalması, ancak armoninin değişmesi sonucunda diyatonik düzlemde çakışmalar görülmüştür. Schuller (1989, 48-52) tarafından bu durum ilkel bir bitonal kullanım olarak değerlendirilmiştir, çünkü Afro-Amerikalılar başlarda müziklerini diyatonik anlayış çerçevesinde kurgulamamışlardır.

Ayrıca en temel *blues progression*unda birinci, dördüncü ve beşinci derecelerde kurulan dominant yedili akorlar üzerine *blues* dizisinin uygulanması da bu bitonal kullanıma örnek teşkil etmektedir. Bunun sonucunda ritimde görülen ikililik hâli, melodide de kendini göstermiştir. Ayrıca literatürde cazın melodik gelişimiyle ilgili olarak, Afrika'nın konuşma kalıplarıyla melodi arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır.

Caz müziği gelişimi süresince bir yandan Avrupa ve Latin Amerika, daha ileri tarihte Asya ve Uzak Doğu müziğiyle de iletişim kurmuş, diğer yandan *bluesa* uzanan geleneğinden kopmamıştır. Böylelikle cazın kendine has melodik dili bugüne değin süregelmiştir.

2.17.3. Doğaçlama

Doğaçlama, caz müziğini temellendiren en önemli unsurdur. Schuller (1989, 27)'in de ifade ettiği üzere:

"Caz asıl doğası gereği, yaratıcı bir müzik olduğu temel gerçeğinden yola çıkarak, ticari amaçlı değil (ticari müzikler ondan çalsalar ve ödünç alsalar da); özünde doğaçlanmış bir müziktir, doğaçlama caz müziğinin kalbi ve ruhu olmuştur ve halen de öyledir, öyle ki genellikle düzenli vuruş üzerine temellenen bir ritmik yapı üzerine kurulmuş serbest ritimli ve çoğunlukla senkoplu, adına 'swing' dediğimiz spesifik bir hissiyata ve lineer konsepte dayalı olarak modifiye edilmiş ve son olarak diğer müzikal geleneklerden farklı olarak hem Avrupalı hem de etnik (Batılı olmayan) bir anlayışla, *bireyin* özgür dizginsiz dışavurumuna dayalıdır".

Doğaçlama müzisyenin hem bireysel *phrasing*inde (cümleme) hem de *chorus*un akorları üzerine çaldığı sololarda duyulmaktadır. Müzikal cümlenin zaman içindeki konumlandırılması notada yazılandan önce gerçekleşirse *forward phrasing*, sonra gerçekleşirse *back phrasing* olarak adlandırılmaktadır. Cümlelerin zamansal olarak yer değiştirmesi ise genel olarak *rhythmic displacement* (ritmik yer değiştirme) olarak isimlendirilmiştir.

Caz müzisyeni, türlü motif geliştirme yöntemlerini kendine has olarak kullanmasına ek olarak ayrıca *glissando*, *vibrato*, *staccato*, *legato*, *tenuto* vb. her türlü nüans, efekt ve dinamikleri de kullanmaktadır. Bu müzikal öğeler, düzenlenmemiş olan performanslarda solist tarafından özgürce kullanılmaktayken, düzenlenmiş performanslarda ise solo bölümünde soliste bir çerçeve içinde özgürlük tanınmaktadır. Bu çerçeveyi büyük topluluklarda orkestra lideri çizerken, daha küçük topluluklarda grup içi iletişim daha organik olarak gerçekleşmektedir. Schuller (1991, 78)'in belirttiği üzere Duke Ellington, orkestrasının sololarını bestelemiş, orkestra üyelerine yalnızca bu bestelenmiş soloları süsleyebilecekleri bir çerçeve çizmiş, orkestrada yalnızca Johnny Hodges'a (alto saksofon, 1907-1970) daha fazla özgürlük tanımıştır.

Blues yapısı üzerinde genellikle on iki ölçünün katları üzerine çalınan solo, çoğunluğu AABA veya ABAB formundaki caz standartlarında ya otuz iki ölçüden oluşan *chorus* üzerine yapılmakta ya da form müzisyenler arasında paylaşılmaktadır.

Form üzerindeki doğaçlama müzisyenler arasında iki kişi arasında gidip gelecek biçimde ya da döngüsel olarak iki ölçünün katları üzerinde, çoğunlukla dörder ya da sekizer ölçü bir müzikal alışveriş- kapışma olarak yapıldığında buna *trade* (alışveriş) denilmektedir. Trade'in izleri Afrika'dan miras kalan *call and response* geleneğinden gelmektedir. *Trade* sürecinde genellikle her enstrümandan sonra davul da aynı sayıda

ölçü çalmaktadır. Örneğin otuz iki ölçüyü dörder ölçü trompet - davul - saksofon - davul - piyano - davul - bas - davul olarak ya da yalnızca trompetle davul da dörder ölçü kendi aralarında atışarak formu tamamlama imkânına sahiptirler. Bu kararlar genellikle sahnede spontane olarak alınmaktadır.

Mainstream (ana akım) cazda doğaçlamanın nerede, nasıl ve hangi oranda yapılacağı bir kitapta yazılı olmasa da müzisyenlerin ustalarından öğrenerek bildiği kurallar bulunmaktadır ve günümüzde halen ana akım icra edilirken bu kurallara uyulmaktadır. Bu doğaçlamalar esnasında, çalınan dönemin müzikal özelliklerine de öncelik verilmektedir. Örneğin bugün dahi bir *dixieland* konserinde çalan bir solist *bebop* stilinde solo çalmamaktadır ya da bir *bebop* konserinde solistin çalmakta olduğu stilin dönemsel özelliklerini bilmesi beklenmektedir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı itibariyle *avant-garde* döneminde doğaçlama geleneği, *free jazz* bölümünde açıklandığı üzere (bkz. 2.15) yine cazın Afrikalı kökenlerinden miras kalan kolektif doğaçlama unsurunun tekrar ele alınmasıyla dönüşmüştür. Bu dönüşüm kimi durumda ana akım caz müzisyenleri ile yenilikçi caz müzisyenleri arasında fikir ayrılığıyla ve kutuplaşmayla sonuçlanmıştır. Diğer durumda ise, müzisyenler bu stillerin herbirinde kendilerini geliştirerek müzisyenliklerinin sınırlarını genişletmişlerdir. Gelenek ile yeniliğin bir aradalığı cazın ana lokomotifi olduğundan ikinci yöntemi uygulayan müzisyenler sayesinde cazın bir tarihsel gelişimi mümkün olabilmıştır.

Cazın ne olduğu ve nasıl çalınması "gerektiği" ile ilgili karışık fikirlere geçmişte olduğu gibi bugün de sıkça rastlanmaktadır ve sonuçta caz müziği, müzisyenin vizyonu doğrultusunda bireysel bir yaklaşımla icra edilmektedir.

3. COLTRANE'İN HAYATI VE MÜZİKAL GELİŞİMİ

Amerikalı caz saksofoncusu (tenor, soprano) ve bestecisi John Coltrane (23 Eylül 1926-17 Temmuz 1967), kariyerinin erken döneminde *bebop* ve *hard bop* stillerinde çalışmış, cazda modalitenin önemli isimleri arasında yer almış, *free jazz* akımının ise öncülerinden olmuştur. Yaşamı boyunca kendisinin liderlik ettiği albümlerinin yanı sıra Miles Davis, Thelonious Monk, Duke Ellington gibi çok isimlerle de albümler yapmıştır. Caz tarihinin en önemli müzisyenlerinin arasındaki yerini bugün halen korumaktadır.

3.1. Erken Dönem

John William Coltrane, 23 Eylül 1926'da John Robert Coltrane ve Alice Blair'in çocuğu olarak, Hamlet, North Carolina'da dünyaya gelmiştir. Ailesi Metodist Kilisesi'ne (Hıristiyanlık dininde Protestan mezhebine bağlı bir grup) bağlıdır ve iki büyükbabası da vaizdir. Dini kökenli bir aileden gelmesi, müziğini özellikle olgunluk döneminde önemli ölçüde etkilemiştir.

Coltrane'in çekirdek ailesinde, annesi şarkı söylemekte ve piyano çalmakta, babası ise keman, ukulele ve klarinet çalmaktaydı. Babasının ölümü ardından, Coltrane ilk çalgısal eğitimine 1939 yılında, High Point halk bandosunda, alto korno ve klarinet ile başlamış, bir sonraki yıl lise bandosuna alto saksofon ile katılmıştır. Ayrıca okul gruplarında şarkı söylediği de bilinmektedir (Porter, 2005, 432). Kendisi, ailesinde caz dinlenmediğini, kilise müziği dinlendiğini ve caza olan ilgisinin lise yıllarında başladığını söylemektedir ki bu ilgi danstan gelmektedir. Count Basie'nin kayıtlarını da ilk kez lise yıllarında dinlemiştir ve o dönemde müzisyen olmak gibi bir hayali olmadığını ifade etmiştir (DeVito, 2012, 62).

Lise mezuniyetinin ardından tek başına Philadelphia'ya taşınan Coltrane, bir yandan farbikada işçi olarak çalışmış, bir yandan saksofon ve teori dersleri almıştır. 1945'te Benny Golson (tenor saksofon, 1929-) ile pratik yapmışlardır. 1945 yılında Golson

ile gittikleri Dizzy Gillespie ve Charlie Parker konseri, Coltrane üzerinde büyük etki yaratmıştır (Porter, 2005, 433). Coltrane, bu etkiyi kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir: "Bird'in çalışını ilk duyduğumda beni iki gözümün ortasından vurdu" (DeVito, 2012, 65).

1945 ile 1946 yılları arasında orduda görev yapan Coltrane, Pearl Harbor'a gönderilmiş, burada *Melody Masters* grubu bünyesinde saksofon ve klarinet çalmıştır. 1946 yılında henüz on dokuz yaşındayken, yayınlanmak amacıyla yapılmayan bir kayıta yer almıştır. Sekiz parçadan oluşan bu kayıta Charlie Parker parçaları da bulunmaktadır (Porter, 2005, 433). Bu dönemde Charlie Parker'ı taklit etmeye çalıştığını söylemektedir (DeVito, 2012, 62).

Ordudan sonra Philadelphia'ya dönen Coltrane, Granoff Stüdyoları'nda saksofon dersleri almaya devam etmiş, Dennis Sandole (gitarist, besteci, 1913-2000) ile kompozisyon ve teori çalışmış, 1947'de King Kolax (trompet, 1912-1991) orkestrasında profesyonel müzisyenliğe adım atmış, Jimmy Heath'in (saksofon, 1926-2020) orkestrası dahil olmak üzere çeşitli irili ufaklı orkestra ile sahne almıştır. 1948'te alkol, sigara ve uyuşturucu alışkanlığı gözle görülür hale gelmiştir (Porter, 2005, 433).

1949'da Dizzy Gillespie'nin orkestrasına alto saksofon ile katılan Coltrane, sonrasında tenor saksofonla devam etmiştir. 1951'de ise Gillespie'den ayrılıp Philadelphia'ya dönmüştür. "Kendi yolumu bulmak istiyordum ama hazır değildim. Önce doğru çalmayı öğrenmeliydim. Öğrenecek çok şey vardı. Yeterince denemiyordum. Charlie Parker'a takılmışım. Benden çok ilerideydi ve ona ayak uydurmakta sorun yaşıyordum" sözleriyle o dönemini açıklayan Coltrane, sonrasında kahramanlarından Johnny Hodges (tenor saksofon, 1907-1970) ile çalmaya başlamıştır. 1950'li yılların ilk yarısına tekabül eden dönemde müzikal olarak istediği kadar ilerlemediğini, artık kendisinin aktif olarak adım atma zamanının geldiğini ve Miles Davis ile çalana kadar da istediği noktaya gelmediğini ifade etmiştir (DeVito, 2012, 63).

Coltrane'in Johnny Hodges ile ilgili görüşleri ise şöyledir: "Sonrasında ilk aşklarımdan biri olan Johnny Hodges ile çalıştım. O işi gerçekten çok sevdim. Repertuvardaki her parçayı sevmiştim. Hiçbir şey yapay değildi. Her şeyin bir anlamı vardı ve hepsi *swing* ediyordu" (Kahn, 2003, 16).

3.2. Miles Davis Dönemi

Her ne kadar Coltrane'in Miles Davis ile olan döneminin başlangıç tarihi literatürde 1955 olarak kabul edilse de Kahn (2003, 19)'ın da belirttiği gibi, bu iki müzisyen daha önce de defalarca birlikte sahne almışlardır. Hatta Davis, Coltrane'in orduda yapılan 1946 tarihli kaydını dinlenmiş, tanışmaları ise bundan bir yıl sonra gerçekleşmiştir.

1950'li yıllarda Coltrane, aralıklı olarak Davis'in Philadelphia konserlerinde sahne almış, New York konserlerinde ise Davis, Sonny Rollins ile çalmayı tercih etmiştir. Davis ve Rollins, 1955'e kadar uyuşturucu (eroin) kullanmışlardır. Charlie Parker'ın öldüğü yıl olan 1955'te, eroin kullanımı caz dünyasında da birçok ölüme sebep olmuştur. Parker gibi önemli bir ismin sağlığını bu sebepten çok erken yitirmesi ve sonrasındaki ölümü bir uyanışa sebep olmuştur ve Davis de bunun üzerine uyuşturucuyu bırakmıştır (Ratliff, 2011, 19-20).

Parker'ın *bebop* beşlisi yapısında sahne almak isteyen Davis'in, *Columbia Records* ile anlaşması sonucunda doğru saksofoncu arayışı, bu sefer de Rollins'in uyuşturucuyu bırakmak için Kentucky'de bir kliniğe yatmasıyla birlikte Coltrane'de karar kılmasıyla sonuçlanmıştır (Kahn, 2003, 19). Böylelikle Davis'in tenor saksofonda John Coltrane, piyanoda Red Garland (1923-1984), basta Paul Chambers (1935-1969) ve davulda Philly Joe Jones (1923-1985) ile olan beşlisi birlikte sahne almaya başlamışlardır.

Aynı yıl Coltrane, islami inanişaya sahip ve Syeeda isimli bir kız çocuğunun annesi olan Naima ile evlenmiştir. Davis (1990, 214)'in otobiyografisinde söylediği üzere Coltrane, kişisel hayatı ve ailesinden ziyade müziğine odaklanmıştır. Diğer birçok müzisyenin aksine bir kadının güzelliğiyle baştan çıkarılamaz, çünkü müzikle baştan çıkarılmıştır ve eşine sadık kalmıştır.

Cookin', *Relaxin'*, *Workin'* ve *Steamin'* albümlerinden oluşan *Prestige* kayıtlarının tamamlandığı 1956 yılının Ekim ayında Davis (1990, 197), Coltrane'in alkol ve uyuşturucu sorununun iyice arttığını belirtmiştir. 1957 yılında Coltrane, eşi Naima ile New York'a taşınmış, ancak sorunlar iyice gözle görülür hale gelmiştir ve Davis bu sebeple sert bir tutumla onu gruptan çıkarmıştır.

3.3. 1957-58 Yılları

1957 yılının mayıs ayında Philadelphia'da uyuşturucuyu bırakan Trane, aynı ayın sonunda grup lideri olarak ilk kaydını *Prestige* kapsamında yapmış, hemen sonrasında Thelonious Monk'dan, dördüsüne katılmak üzere teklif almıştır. Monk'tan aldığı etkiyi, *Down Beat* dergisi editörü Don DeMicheal'e kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir: "Monk ile çalışmak beni en yüksek seviyedeki müzikal mimariye yaklaştırdı. Ondan her yönden öğrendiğimi hissettim- duygusal, teorik ve teknik açılardan" (DeVito, 2012, 68).

Monk'la geçen süreç, *Blue Train* albümünün başarısı ve Davis'in Coltrane'i tekrar ekibine davet etmesi açısından, 1957 yılı ortası ve sonu arası, Coltrane için önemli gelişmeler olduğu bir süreç olmuştur. Bu dönemde Davis, 1958'de Coltrane'in de yer aldığı *Milestones* ve 1959'da *Kind of Blue* albümleri ile cazda yeni bir açılım olan modal cazın önemli eserlerini ortaya koymuştur.

3.4. 1959-61 Yılları

Davis'in modal dönemi için Coltrane, bu müziğin soliste kordal ya da melodik çalma arasında seçim yapma olanağı tanıdığını, ancak kendisinin armonik fikirlerini uygulamayı seçtiğini söylemiştir. Böylelikle akorları üst üste koyduğunu, örneğin C7 üzerine Eb7, F#7 ve F7 akorlarını *superimpose* etmeyi (üst üste koymayı) seçebildiğini, böylelikle bir akor üzerine üç akoru çaldığını ifade etmiştir (DeVito, 2012, 68). Coltrane'in kendi sözleriyle:

"Bu dönemlerde geniş kapsamlı bir sound arıyordum. Denemeye başladım çünkü daha bireysel bir gelişim için çaba sarf ediyordum. Ira Gitler'in o dönem '*sheets of sound*' olarak isimlendirdiği uzun, hızlı hatları bile denedim. Ama aslında, bir akor üzerine üç akor uygulamaya başlıyordum ve o zamanın eğilimi her akorun bütün dizisini çalmaktı. Böylelikle genellikle hızlı çalıyorlardı ve bazen *gliss* gibi duyuluyordu".

Kind of Blue'nın kaydının hemen sonrasında bu sefer *Atlantic Records*'dan çıkacak olan ve Coltrane'in solo kariyerinde bir dönüm noktası olan *Giant Steps*, *Kind of Blue* gibi bir dönemin (modal) başlangıcını değil, bir dönemin (*bebop*) sonunu işaret eder. Kahn (2003, 36)'ın da belirttiği gibi, *Giant Steps* ile *bebop* öncülerinin akor yapılarıyla oluşturduğu armonik dizgi, gidebileceği son noktaya ulaşmıştır.

Davis vesilesiyle George Russell'ın (besteci, 1923-2009) *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* kitabına aşina olan Coltrane, o dönemde her ne kadar

röportajlarında bundan pek bahsetmese de arkadaşı Zita Carno'nun anımsamasına göre Ravel, Debussy, Stravinsky ve Hindemith dinlemektedir (Ratliff, 2011, 48).

Have You Met Miss Jones isimli standardının *bridge* bölümü de *Giant Steps* gibi üçlü aralık üzerine kurgulanmıştır. Bu döngü *Spring Can Really Hang You Up The Most* standardının *verse* bölümünde de görülmektedir. Ancak Coltrane, *Giant Steps*'te tüm parçaya yayılacak şekilde çok hızlı bir tempoda bu kurguyu kullanmıştır. Ratliff (2011, 52)'in de belirttiği üzere bu kurguda Slonimsky'nin 1947 tarihli *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* kitabından faydalanmıştır. Bununla da kalmayıp bu kurguları önümüzdeki dönemde kaydedeceği standartların akorları üzerine *superimpose* etmiş, bu *progression* caz literatüründe "*Coltrane Changes*" (Coltrane akorları) olarak yer almıştır.

Giant Steps üzerine yapılan bu doğaçlama "atletizmi" ile ilgili kendisi de rahatsızdır ki bu durumu "Bazen yaptığının akademik egzersiz gibi duyulmasından endişeleniyorum" ifadesiyle dile getirmiştir (Ratliff, 2011, 53). Coltrane'in bu parçada bir oktavı üçe bölmesinin dinle olan ilişkisi literatürde tartışılmış, Porter (1985, 150)'in da belirttiği gibi Coltrane'in müziğinde din ve mistizmin varlığının hiç de azımsanmayacak boyutta olduğu görülmektedir.

Coltrane'in sanatsal olarak doğuşu literatürde 1960 olarak tarihlendirilmektedir. Bu, Davis ile turnede son çaldığı yıldır ki bu son turnede isteksiz olduğu gözlemlenmiştir (Grall, 2017, 131). Coltrane, 1959'da aldığı soprano saksofonu 1960 yılında düzenli olarak kullanmaya başlamış, *Atlantic Records* bünyesinde Nesuhi Ertegün önderliğinde yapmış olduğu *My Favorite Things* kaydı ile modern cazda nadir kullanılan bu enstrümanın, sevilen caz enstrümanları arasına girmesine vesile olmuştur. Bu kayıta piyanoda McCoy Tyner (1938-2020), basta Steve Davis (1929-1987) ve davulda Elvin Jones (1927-2004) yer almıştır. Sonrasında 1962 yılında basta Jimmy Garrison (1934-1976) ile oluşan dördü, literatürde Coltrane'in klasik dördüsü olarak anılmaktadır ve bu topluluk, 1965 yılının sonbaharına kadar aktif olarak performans yapmışlardır.

3.5. 1961-65 Yılları

Bu dönemde Coltrane'in Hint, Afrika, Afro-Amerikan ve Klasik Batı müziklerini çalıştığı bilinmektedir. Baş ucu kitabı olan Slonimsky'nin *Thesaurus of Scales and*

*Melodic Patterns*ın yanına Yusef Lateef'in (multi-enstrümantist, besteci, 1920-2013), içinde doğu kültürlerine ait *pattern*ler de barındıran *Repository of Scales and Melodic Patterns* kitabını da eklemiştir. *Impressions*'ı kaydettiği dönemde *ragalar* ve pentatonik diziler üzerinde yoğunlaşmıştır (Grall, 2017, 135). Coltrane'in, oğlunun ismini Ravi koyması, Hint kültüründen etkilendiğini ve Ravi Shankar'a olan hayranlığını göstermektedir.

Armonik olarak Davis'in *So What* parçasıyla aynı yapıda olan, 1961 tarihli *Impressions*'ın A bölmesinin melodisi Gould'un (1913-1996) *Pavanne* eserinden alıntıyken B bölmesinin melodisi ise Ravell'in *Pavanne* isimli eserinden etkilenerek yazılmış, Coltrane'in eserin empresyonizm bağlamında ele alışı literatürde araştırılmıştır (Grall, 2017, 138).

1964 yılında eşi Naima ile ayrılan Coltrane, piyanist Alice McLeod (Alice Coltrane, 1937-2007) ile yollarını birleştirmiştir ve bu evlilikten isimleri John Jr. (kontrbas, 1964-1982), Ravi (saksofon, 1965-) ve Oran (saksofon, 1967-) olan üç çocuk meydana gelmiştir. Alice'e olan duygularını da şiirlerle ifade eden Coltrane, şiiri kompozisyonel bir araç olarak da ele almıştır. Bu fikirle daha önce Alabama'da öldürülen dört siyahi genç kızla ilgili, Martin Luther King'in konuşmasından yola çıkarak, bu konuşmanın ritmik kalıplarını kullanmış, böylelikle *Alabama* eserini kaydetmiştir (Kahn, 2003, 78-79).

Impulse'dan yayınlanan *Crescent*, Coltrane'in albümleri arasında kendine önemli bir yer edinmiştir. Ardından 1964 yılında kaydedip 1965 yılında yayınladığı, *A Love Supreme*, 1967 yılındaki vefatına kadar olan süreçte 1960'lı yılları ikiye ayırmak bağlamında mihenk taşı görmüş, literatürde büyük yankı bulmuş, en önemli eserlerinden bir diğeridir. Bu albüm, *Acknowledgement*, *Resolution*, *Pursuance* ve *Psalm* bölümlerinden oluşmaktadır.

Albümde McCoy Tyner'ın kordal yapıda üçlü armoniden ziyade, dördü armoni tercih etmesinin sonucu Coltrane'in müzikal fikirleri kısa, tekrar eden bir yapıya dönüşmüş, tüm yapıt "A Love Supreme" kelimelerinden oluşan dört notalı motif üzerine kurgulanmıştır. Yapıtın son bölümünde saksofon solosunu, eserle aynı isimdeki şiiri üzerine kurması, bu solonun söz kullanılmadan terennümünü oluşturmuştur (Porter, 2005, 442).

3.6. 1965-67 Yılları

Coltrane'in 1965-67 yılları, literatürde önemli çıktıkları barındıran bir tarih aralığı olarak yer almaktadır. Shipton (2001,539), bu dönemi "onun en önemli dönemi" olarak tarif ederken, Ornette Coleman etkisini de vurgulamıştır. David Liebman (saksofon, 1946-) ise "free jazzı aydınlatan meşale" ifadesini kullanmıştır (Kahn, 2003, 181). 1965 yılında kaydedilen *Ascension*, kolektif doğaçlamaları ile öne çıkmakta ve Coltrane'in müzikal süreci içinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedirken, *Kulu Se Mama* da dönemin önemli albümleri arasında yer almıştır.

Coltrane'in yıllar öncesine dayanan ritme dair arayışının en büyük çözümlerinden, 1965 yılındaki *Meditations*, 1965-1967 döneminin en önemli müzikal çıktıkları arasındadır. Elvin Jones ve Rashied Ali (1933-2009) olmak üzere iki davulcunun bir arada yer aldığı albümün kitapçığında ifade ettiği üzere Coltrane, etrafında daha fazla zaman ve ritme ihtiyaç duymuş, birden fazla davulcuyla çok yönlü bir ritim algısı oluşturmuş, uzun süredir arayışında olduğu ritmik esnekliğe ulaşmıştır.

Davulda Rashied Ali ile düetlerinden oluşan albümü *Interstellar Space* sonrasında 1966'da turnelerden uzaklaşan Coltrane, New York'da kalmak üzere plan yapmıştır. Kendi işlerini kendisi idare etmeye başlayan Coltrane, kendi plak şirketini kurmuş, konserlerini de kendi planlamayı hedeflemiştir. New Jersey veya Greenwich Village'de provaların ve performansların olduğu bir mekân açmayı planlamıştır. 1967 itibarıyla daha az performans yapmak istediğini ifade etmiş, genç sanatçıların yapıcılığını yapmayı, bir yandan da öğretmenlik yapmayı hedeflemiştir. Ancak 17 Temmuz'da karaciğer kanserinden dolayı vefat etmiştir. 1967'de Manhattan'daki St. Peter's Kilisesi'nde yapılan cenazeye bin kişi katılmıştır. San Francisco'da Coltrane'den ismini alan bir kilise, ritüellerini *A Love Supreme* ile halen gerçekleştirmektedir (Porter, 2005, 444,445).

4. COLTRANE'İN MÜZİĞİNDE GÖRÜLEN YIRMİNCİ YÜZYIL MÜZİK UNSURLARI

Tez çalışmasının bu bölümünde açıklanan akımlar ve terimler, Coltrane'in müziğinde sıklıkla karşımıza çıkan ve bazı parçalarını tamamen şekillendiren niteliktedir. Çalışmanın ileri safhalarında Coltrane'in üretimleriyle ilişkilendirilmiştir. Ele alınan unsurlar, örneğin *Giant Steps*, *Impressions*, *A Love Supreme*, *Ascension* albümlerinde görülmektedir.

4.1. Aralık Döngüleri

Aralık döngüsü (*interval cycle*), tekrar eden bir aralığın oluşturduğu bir döngüdür. Amerikalı teorisyen Gary S. Karpinski (1995, 183)'nin tanımıyla "Tekrar eden aralık sınıflarını temel alan ses koleksiyonları" olarak açıklanmıştır. Aralık döngüleri bir oktav içinde başlayıp bitebileceği gibi, birden çok oktav içinde tamamlanan döngüler de mevcuttur.

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında besteciler, tam ton ve oktatonik diziler, minör ve büyük üçlü döngüler gibi simetrik yapıları eserlerinde kullanmışlardır. Bu yönelim, yirminci yüzyılda yazılan eserlerde kendini göstermiştir. Bu ilişki, aralarında George Perle (1915-2009), Elliott Antokoletz (1942-), Gary S. Karpinski (1957-)'nin de bulunduğu araştırmacılar tarafından derinlikle incelenmiştir.

Bazı diziler ya da modlar, belirli bir simetri ve aralık gruplandırmasını içermektedir, böylelikle kromatik dizinin tüm seslerine transpoze edilseler de bunların en az iki tanesi aynı ses grubundan oluşmaktadır. Bu diziler Messiaen (1966a, 58-62) tarafından "*modes of limited transcription*" (sınırlı transpozisyonu olan modlar) olarak isimlendirilmiştir ve *La Technique de Mon Langage Musical* kitabından alıntılarla, bu tez çalışmasının "modalite" bölümünde detaylandırılmıştır.

Tek bir aralıktan oluşan döngüsel (*cyclic*) diziler incelendiğinde örneğin; bir oktav içerisinde üç tane büyük üçlü aralık vardır ve böylelikle bu aralığa sahip bir dizi dört

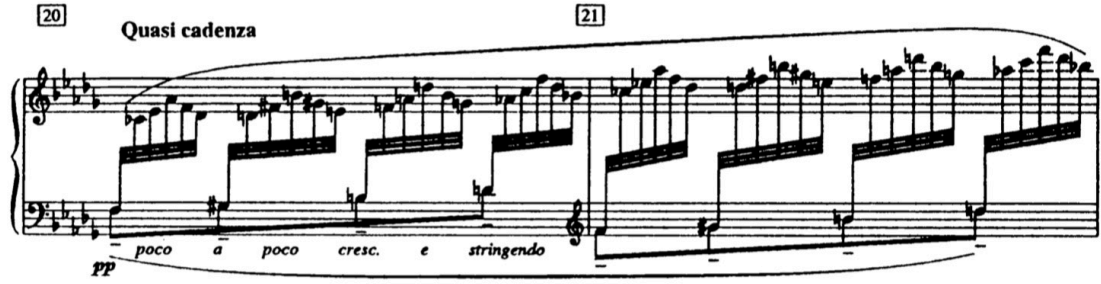
kere transpoze edilebilir. Aynı şekilde, bir oktav içerisinde altı tane tam ton vardır ve tam ton dizisi iki kere transpoze edilebilir.

Bir oktav içinde başlayıp biten bir minör ikili, iki tam ton, üç küçük üçlü, dört büyük üçlü ve altı tritondan oluşan aralık döngüsü bulunmaktadır. Bu döngüler aşağıdaki tabloda gösterildiği gibi olup; bu tabloda yer alan değiştirici işaret sembolleri sadece notayı ifade etmek için kullanılmış, spesifik olarak aralık ilişkisi kullanılmamıştır. Bu bağlamda herhangi bir notanın anarmonik ifadesi aynı sonucu vermektedir. Aynı oktav içinde başlayıp biten aralık döngüleri, transpozeleri ile birlikte aşağıdaki gibidir:

Tablo 1: Bir Oktav İçindeki Aralık Döngüleri

Döngüsel Dizi	Transpoze Sayısı (Aralığın içerdiği yarım ton sayısı)	Transpozeleri
Kromatik Dizi	1	C-C#-D-D#-E-F-F#-G-G#-A-A#-B
Tam Ton Dizisi	2	C-D-E-F#-G#-A#
		C#-D#-E#-G-A-B
Eksilmiş Dizi	3	C-Eb-Gb-Bbb
		C#-E-G-Bb
		D-F-Ab-Cb
Artmış Dizi	4	C-E-G#
		Db-F-A
		D-F#-A#
		Eb-G-B

Diyatonizm bağlamında aralık döngüsü kullanımına Debussy ve Bartok'tan birçok örnek vermek mümkündür. Debussy'nin *Reflets Dans L'eau* eserinin 20 ve 21. ölçülerinde iki oktava yayılmış küçük üçlü döngüsü dikkat çekmektedir. Karpinski (1995, 187), böylelikle eserin bir süre diyatonik ve fonksiyonel içerik dışında ilerlediğini belirtmiştir.



Şekil 17: Debussy *Reflets Dans L'eau* 20 ve 21. Ölçüler

Gary S. Karpinski, *Structural Functions of the Interval Cycles in Early Twentieth-Century Music* (Massachusetts: International Journal of Musicology, Vol. 4, 1995), 187.

Karpinski'nin *Structural Functions of the Interval Cycles in Early Twentieth-Century Music* başlıklı makalesinde döngüsellik açısından incelenen eserler arasında bulunan, Bartok'un *Kossuth* isimli senfonik şiirinde, la minör, do minör, mi bemol major ve minör, fa diyez major ve minör, la major ve do minör akorlarından oluşan küçük üçlü döngü yer almaktadır.

Şekil 18: Bartok *Kossuth* 21-28. Ölçüler

Gary S. Karpinski, *Structural Functions of the Interval Cycles in Early Twentieth-Century Music* (Massachusetts: International Journal of Musicology, Vol. 4, 1995), 189.

Aralık döngüleri Stravinsky'nin özellikle erken dönem müziğinde, *Ateşkuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini* balelerinde önemli bir yere sahiptir. Ancak bir ses yapılandırması (*pitch construction*) kaynağı olarak değil, diyatonik bağlamda ele alınmıştır. Örneğin Stravinsky, *Ateşkuşu*'nun sihirli dünyasını ifade etmek için aralık döngülerinden elde edilmiş ses koleksiyonları kullanırken prens ve prensesin insanlığını ifade etmek için diyatonik modların asimetrik özelliklerine dayanan bir müzikal yapı kurgulamıştır (Antokoletz, 1986,578-580).

Tez çalışmamızın konusu olan Coltrane'in de sıkça üzerine çalıştığı *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* kitabında Slonimsky (2018, i), “dizi” terimini “son noktaya erişene kadar, çıkıcı ya da inici, tek yönde ve aynı yapıda (uniform) ilerleyen diyatonik ya da kromatik bir yapı” anlamında kullanmıştır. Bu bağlamda kitapta yer alan tüm diziler ve *patternler* (kalıplar), aralıklara göre düzenlenmiştir.

Aralıkların adlandırılması, tonalite ile bağlandırmaktan kaçınmak amacıyla Latin ve Grek kelimelerden türetilerek oluşturulmuştur. Buna ek olarak, tarihte yer almamış olan yeni isimler de türetilmiştir. Örneğin “*sesqui*” ön eki, yarım ton anlamında kullanılmıştır. Bir oktav içindeki aralıklar, aşağıdaki tabloda olduğu üzere isimlendirilmiştir, büyük dokuzlu aralığı ise içinde yedi tam ton olduğu için *Septitone* olarak isimlendirilmiştir (2018, i).

Tablo 2: Aralık İsimleri

Küçük İkili	Semitone
Büyük İkili	Whole Tone
Küçük Üçlü	Sesquitone
Büyük Üçlü	Ditone
Tam Dörtlü	Diatessaron
Artmış Dörtlü	Tritone
Tam Beşli	Diapente
Küçük Altılı	Quadritone
Büyük Altılı	Sesquiquadritone
Küçük Yedili	Quinquetone
Büyük Yedili	Sesquiquinquetone

Nicolas Slonimsky, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (New York: Coleman-Ross Company, 2018), ii.

Bu bağlamda Slonimsky (2018, ii), bir oktavyı eşit olarak ikiye bölen *progressiona Tritone Progression* ismini verirken, artmış üçlü triadına denk gelmesiyle sonuçlanan oktavin üçe bölümüne *Ditone Progression, diminished* yedili akorunu oluşturacak şekilde dörde bölümüne *Sesquitone Progression*, altıya bölünmesine *Whole Tone Scale* (tam ton dizisi), on ikiye bölümünden ortaya çıkan kromatik diziye de *Semitone Progression* terimlerini kullanmıştır. Buna ek olarak iki oktavyı üç eşit parçaya bölen *Quadritone Progression*, üç oktavyı dört eşit parçaya bölen *Sesquiquadritone Progression*, yedi oktavin tam beşli aralıklara bölünmesine *Diapente Progression*, beş oktavin on iki eşit parçaya bölünmesinden ortaya çıkan tam dörtlü aralığından oluşan döngüyü *Diatessaron Progression*, on bir oktavin on ikiye bölünmesinden ortaya çıkan büyük yedili aralıklardan oluşan döngüyü *Sesquiquinquetone Progression*, yedi oktavyı altıya bölen büyük dokuzlu aralıklardan oluşan döngüyü ise *Septitone Progression* olarak adlandırmıştır.

Aşağıdaki tabloda bir ve birden fazla oktavin eşit aralıklara bölünmesiyle elde edilen diziler gösterilmiştir. Tabloda yer alan değiştirici işaret sembolleri sadece notayı ifade etmek için kullanılmıştır, spesifik olarak aralık ilişkisi kullanılmamıştır. Bu bağlamda herhangi bir notanın anarmonik ifadesi aynı sonucu vermektedir. Ayrıca Progression kelimesi "P" kısaltmasıyla ifade edilmiştir.

Tablo 3: Diziler

Döngünün İsmi	Döngünün Aralığı	Oktav / Bölünme	C'dan Başlayan Dizi
Tritone P.	Triton	1/2	C-F#-C
Ditone P.	Büyük Üçlü	1/3	C-E-G#-C
Sesquitone P.	Küçük Üçlü	1/4	C-Eb-Gb-Bbb-C
Whole Tone Scale (Tam Ton Dizisi)	Büyük İkili	1/6	C-D-E-F#-G#-A#-C
Semitone P.	Küçük İkili	1/12	C-C#-D-D#-E-F-F#-G-G#-A-A#-B-C
Quadritone P.	Küçük Altılı	2/3	C-Ab-E-C
Sesquiquadritone P.	Büyük Altılı	3/4	C-A-F#-Eb-C
Diapente P.	Tam Beşli	7/12	C-G-D-A-E-B-F#-Db-Ab-Eb-Bb-F-C
Diatessaron P.	Tam Dörtlü	5/12	C-F-Bb-Eb-Ab-Db-Gb-B-E-A-D-G-C
Sesquiquinetone P.	Büyük Yedili	11/12	C-B-A#-A-G#-G-F#-F-E-D#-D-C#-C
Septitone P.	Büyük Dokuzlu	7/6	C-D-E-F#-G#-A#-C

Nicolas Slonimsky, **Thesaurus of Scales and Melodic Patterns** (New York: Coleman-Ross Company, 2018), ii.

Slonimsky'nin kitabında da yer alan, bu vesileyle ya da değil Coltrane'in de merceğe aldığı kromatik süreklilik bağlamında aralıkların eşitlenmesine olan eğilim, Antokoletz (2016, 213)'in de belirttiği üzere aralarında Schubert, Chopin, Berlioz, Liszt, Glinka ve Rus ulusalcılarının da bulunduğu ondokuzuncu yüzyıl bestecileri tarafından triada dayalı kök progressionu, tek aralığın ardışık olarak kullanımı, tam ton ile oktatonik diziler ve küçük ile büyük üçlü döngülerinin kullanımı olarak ima edilerek Stravinsky, Debussy, Bartok ve daha birçok bestecinin yirminci yüzyıldaki üretimlerine ışık tutmuştur.

Yayınlarında aralık döngülerinden çokça bahsetmiş olan Perle, *The Listening Composers* kitabında verdiği birçok örnekten, bu tez çalışmasını ilgilendirecek

şekilde artmış döngü (*augmented cycle*) içeren, Wagner'den aşağıdaki örneği ele almıştır (1990, 97).



George Perle, **The Listening Composers** (California: University of California Press, 1990), 97.

Yine Perle (1977, 5)'nin, bu sefer de Berg'in eserlerindeki aralık döngülerine odaklandığı makalesinden, Berg'in 27 Temmuz 1920 tarihinde Schönberg'e, “Sevgili arkadaşım, yukarıdaki tuhaflığa tesadüfen rastladım. Teorik bir incelik.” notuyla imzalayarak gönderdiği aşağıdaki mektup, tüm aralıkları içermektedir:

The image shows a handwritten musical score for Alban Berg's 'Trautvetten in Steiermark'. The score is written for a chamber ensemble and includes parts for: Fortpiano in Violoncello, Oboe, G. Sept., Kl. Sept., G. Sext., Kl. Sext., Quint., Horn Quint., Quart., G. Tenz., Kl. Tenz., Sextant, and Halbton. The score is annotated with various markings such as 'et2' and 'et3'. To the right of the score, there are handwritten notes and arrows indicating specific musical elements or performance instructions. Below the score, there is a section titled 'Registert fol:' with a list of names and their corresponding instruments or parts. At the bottom of the page, there is a typed address for Alban Berg in Graz, Austria, and a handwritten letter dated 27.7.20, written in German, addressed to George Perle. The letter discusses the manuscript and mentions 'die Karte von Franz Ser.'.

ALBAN BERG p. A. NAWROSKI
 TRAUTVETTEN IN STEIERMARK
 POST: DEUTSCH-LANDSBERG
 A./D. GRAZ-KÖFLACHER-BAHN

27.7.20 lieber Perle, in die direr Zufall ist -
 folgende Dinge beigefügt, wie gekommen. Eine geordnete Spielerei.
 Momentan lese ich Walter Drogge „moderne Musik“. Jetzt ist manigfalt
 das letzte Problem seiner Musik gelöst. Die Karte von Franz Ser. —
 Bitte mit so wenig! Viele herzliche Grüße, mein liebster Vater Perle.
 dein Franz

Şekil 20: Berg'in Kaleminden Schönberg'e Yazılan Mektup

George Perle, *Berg's Master Array of the Inteval Cycles* (Oxford University Press, 1977), 5.

Artmış üçlü aralıklardan oluşan döngü, cazda Coltrane öncesinde de kullanılmıştır. Örneğin, müziği Richard Rodgers, sözleri Lorenz Hart tarafından yazılan 1937 tarihli *Have You Met Miss Jones* isimli şarkının B bölümünün armonisi, artmış döngü üzerine kurgulanmıştır.

once I lost my breath, And all at once was scared to death, And all at
once I owned the earth and sky.

Şekil 21: *Have You Met Miss Jones* B Bölmesi

Chuck Sher, *The Standards Real Book C Version* (California: Sher Music Co, 2000), 158.

Sözleri Fran Landesman (1927-2011), müziği Tommy Wolf'a (1925-1979) ait *Spring Can Really Hang You Up the Most* isimli *balladın* verse bölümünün dördüncü ölçüsü itibarıyla, C ton merkezinden başlayan büyük üçlü aralık döngüsünün, inici yönde Ab ve E tonlarına uğrayarak C'ya geri döndüğü görülmektedir.

Once I was a sen - ti - men - tal thing, Threw my heart a - way each Spring,
Now a Spring ro - mance has - n't got a chance, Pro - mised my first dance to Win - ter;
All I've got to show's a splin - ter for my lit - tle fling.

Şekil 22: *Spring Can Really Hang You Up the Most, Verse Bölmesi*

Chuck Sher, *The New Real Book, Volume 2, C Version* (California: Sher Music Co, 1991), 341.

Aralık döngüleri, caz müziğinde Coltrane'in katkıları yüzünden onun ismiyle bir arada anılmaktadır. Yukarıda açıklandığı üzere yirminci yüzyılda besteciler tarafından kullanılan aralık döngüleri (*interval cycles*), Coltrane'in *Giant Steps* parçasında yapısal bir unsur olarak kullanılmıştır. Çalışmanın ileriki aşamasında bu parça detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

4.2. Politonalite

Ondokuzuncu yüzyılda özellikle Mahler ve Strauss'un eserleri ile tonalitenin sınırları zirveye ulaşmıştır. Bununla birlikte Avrupa temelli klasik müzikte özellikle yirminci yüzyılda bestecilerin arayışları, tonal, ritmik ve tınısal düzlemde farklı yönlerde müzikal açılımları ortaya çıkarmıştır.

Stravinsky, yirminci yüzyıl çağdaş müziğinin şekillenmesinde şüphesiz büyük rol oynamıştır. *Bahar Ayini* eserinin premierinde gerçekleşen skandal hakkında şu sözleri söylemektedir (Stravinsky, 2011, 17):

"*Ayin* ortaya çıktığında üzerine birçok şey söylendi. Birbiriyle çelişik görüşlerin dağdağası içinde, pratik olarak bir tek dostum Maurice Ravel sorunu yerli yerine oturtmam üzere müdahalede bulundu. Sorunu görebilen Ravel, *Ayin*'deki yeniliğin ne yazık ki ne orkestrasyonda ne de eserin teknik araçlarında yattığını, yeniliğin eserin müzikal varlığında bulunduğunu söyledi".

Daha sonra "politonalite" olarak adlandırılacak bu yenilik; tonal eksenini yok eden Schönberg'in aksine, tonal yaklaşımın yeniden yapılandırılmasıdır. Ravel'in de

söylediği gibi *Bahar Ayini*'nin müzikal mekanizmasında bulunan yenilik, politonalitedir. Politonaliteyi bir mekanizma olmaktan ziyade müzikal zenginlik unsuru olarak daha önce kullanan, aralarında Strauss, Ravel ve Bartok'un da bulunduğu besteciler olmuştur.

Politonalite, yatay ve dikey olarak kendini gösterebilmektedir. Polifonik bir yapıda birden fazla ton ya da mod merkezinin yatay görünümü, partiler beraber tınladığında polikordal yapıları ortaya koymaktadır. Besteci ve teorisyen Vincent L. Persichetti (1961, 135)'nin de açıkladığı gibi, farklı armonik alanlara sahip iki veya daha fazla akorun aynı andaki kombinasyonu anlamına gelen polikordların, politonaliteyi işaret etmediği durumlar da görölmektedir. Polikordal bir yapıda politonalite, yalnızca akor yapılarının farklı tonlardan oluştuduğu durumlarda mevcuttur.

Bu bağlamda politonalite açısından ele alınan *Bahar Ayini*, aslında parça içerisinde tonalite kavramını ortadan kaldırmamış, ancak egemen olan tonaliteye gerilim yüklemek için kullanılmıştır. Bu açıdan *Bahar Ayini* ve *Petruşka*'da polikordal terimini kullanmak daha yerinde olacaktır.

Stravinsky'nin "*Petruşka* Akoru" olarak adlandırılan *Petruşka Balesi*'ne ait karakteristik bir polikordal örnek olan Cmajor triad/F#major triad akorunda aralarında triton mesafe olan iki major triad, aşağıda göröleceği üzere piyano partisinde, aynı anda tınlattılmaktadır.

Furioso. ПРОКЛЯТИЕ ПЕТРУШКИ. MALEDICTIONS DE PETROUSKA. 65

51

Fl. I.
Fl. II.
Ob. I, II.
Cor Angl.
Cl. I (Bb)
Cl. II (Bb)
Cl. III (C)
Fag. I.
Fag. II.
Fag. III.
Cor. I. II.
Cor. III. IV.
Pist. I. II. (sord.)
Tr. I. II. (sord.)
Tamb. de Basque.
Tamb. mill. et Tambour.
Piano.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Cell.

51

Şekil 23: Stravinsky'nin *Petruşka* Akoru

C. G. Röder, *Petrushka in Full Score* (Berlin: Editions Russes de Musique, 1912), 65.

Stravinsky, politonalite, atonalite ve antitonalite kavramlarını irdelediği lektüründe disonant ve konsonant kavramlarını da sorgulamıştır (2011,33):

"Konsonans, diyor sözlük, birkaç tonun armonik bir birim oluşturacak şekilde birleşmesidir. Disonans, bu armoninin ona yabancı tonların eklenmesiyle bozulmasından doğar. Ama bunun pek de açık olmadığını kabul etmek zorundayız. Dağarcığımızı girdiğinden bu yana, disonans sözcüğü belli bir günah kokusu taşımıştır".

Schönberg'in yoğun disonans kullanımından dolayı kendisine doğrultulan eleştirileri anlamsız bulan Webern, bu kavramların bakış açısıyla ilgili olduğunu kendi sözleriyle şöyle ifade etmektedir (1998, 22):

"Schönberg'in çok fazla disonans kullanmakla suçlandığı kavgaın sonunun nereye varacağını bilmiyoruz. Gerçekte bu suçlama anlamsızdır; çünkü müzik bu kavgayı çok eski zamanlardan beri sürdürüyor. Bu suçlama bir adım ileri atmaya cüret eden herkese karşı yöneltilmiştir. Bununla beraber, son çeyrek yüzyılda atılan adım gerçekten şiddetliydi ve müzik tarihi şimdiye dek bu derece büyük bir adım görmemişti -buna şüphe yok. Ancak konsonanslarla disonanslar arasında temelde bir farklılık olduğunu düşünenler yanılıyorlar, çünkü bütün mümkün sesler doğanın bize sağladığı seslerden çıkar- ve de böyle çıkartılmışlardır. Ancak kişinin doğadaki bu seslere nasıl baktığı önemlidir".

Persichetti'ye göre tüm müzikal tınlar, farklı bestecilere farklı anlamlar ifade etmektedir. Ana özellikleri sabit olmakla birlikte kullanımları içeriğe göre değişim göstermektedir. Bestecilerin tavırları değiştikçe konsonans ve disonans konsepti de değişmektedir. Gerilimin çeşitli dereceleri göze alındığında disonant bir öge, bazı pasajlarda konsonant kabul edilebilmektedir. Aynı şekilde müzikal düzenlemeye göre bir pasajda disonant kabul edilebilen bir müzikal öge, başka bir pasajda konsonant olarak algılanabilmektedir (Persichetti, 1961, 17).

Konsonans ve disonans kavramlarına yeni bir bakış açısı getiren "politonalite", birden çok tonal merkezin aynı anda kullanılması anlamına gelmektedir. Eğer yalnızca iki ton tınlatılıyorsa "bitonalite" terimi de kullanılabilir ancak "politonalite", "bitonalite" terimini de kapsayarak birden çok tonlu olma kavramını daha genel olarak ele almaktadır (Persichetti, 1961, 255). Dallin (1974, 132'den aktaran Şaklar 2007, 28) ise ikiden fazla tonal merkezin nadir olarak görülmesinden dolayı "bitonalite" teriminin kullanımını daha doğru bulmaktadır. Bununla birlikte, aynı anda aynı merkeze ait farklı modların kullanılması anlamına gelen polimodalite de yirminci yüzyıl müziğinde sıkça görülmektedir.

Caz saksofoncusu, besteci ve pedagog David Liebman, yirminci yüzyıl müzik teorisini caz müzisyenlerinin kullanımına uyarladığı *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* isimli kitabıyla, caz müzisyenlerine performansları ve bestecilikleri açısından kromatizm bağlamında ufuk açmayı hedeflemiştir. Liebman'ın kendi sözleriyle (1991, 8):

"Yeni nesil caz müzisyenlerine öğretmeye başladığımda, 1960'lardaki müzikal ilerleyişin sonucu kromatik icranın kulaklarında yer etmiş olduğunu farkettilim. Kromatizm, bu yeni nesle daha doğal geliyordu ama müzikal sonuçla duyum arasında büyük bir açıklık söz konusuydu. Bu genç müzisyenler, *outside* (ton dışı) çalmanın yalnızca görünen yüzeyini duyabiliyorlardı. Eğer iletmek istediklerimi sistematik bir şekilde organize edersem, konuyla ilgilenen bir müzisyenin bu sistemi takip ederek bir sonuç alması mümkün olacaktı ve kulak ile zihin daha sonra sürece dahil olacak ve her sanatçının performansını kişiselleştirmesinde etkili olacaktı".

Caz müzisyenlerinin *outside* (ton dışı) çalmak olarak ifade ettiği politonal/polimodal mekanizma, kendi içinde bağlandırlanmış bir gerilim ve çözülümü de beraberinde getirmektedir. Ton dışı çalmak, özellikle üflemler sololarında çoğunlukla ton içinde çalan *rhythm section* temelinde gerçekleşmekte ve kendiliğinden politonaliteyi doğurmaktadır.

Caz alanında kullanılan terminoloji klasik müzikten farklılıklar gösterse de her iki müziğin de aynı kaygıları taşıdığı, tam da cazın gelişim döneminde kariyerini yaşamış olan Liebman'ın ifadelerinde açıkça görülmektedir. Ayrıca derslerinde, kitaplarında ve yazılarında anlattığı örneklere dayanarak yirminci yüzyıl müziğinden en çok faydalanılan tekniklerden biri de politonalitedir.

The image shows a musical score for a polychordal passage. It consists of two staves. Above the staves, the chords are labeled: E7 Ftr., F F#tr., Eb- Gtr., B7 Ctr., Db- Ftr., Ab Ftr., and Ab- Ftr. The notes are written in a way that illustrates the chromatic approach to jazz harmony and melody.

Şekil 24: Liebman'ın *My Funny Valentine* Aranjmanından Polikordal Bir Kesit

David Liebman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* (Rottenburg: Advance Music, 1991), 65.

Liebman (1991,11)'a göre cazda armonik evrimin kısa tarihi de tıpkıklasik müziğin 400 yıllık tarihine benzer bir gelişim göstermiştir. *Bebopa* kadar olan erken dönemde, kromatik notalar geçiş notası olarak algılanmıştır. Bir bakıma *blue noteları*

kromatizm olarak düşünmek mümkündür. Örneğin, *blues* dizisinde dominant yedili bir akorun eşlik ettiği bir ortamda dizide küçük üçlü kullanımı mevcuttur. Bu kromatik bir çakışma olarak sunulmuştur. Aynı durum *blues* dizisindeki bemol beşli için de geçerlidir. Sonrasında *bebop* müzisyenleri bu aynı notaları *upper structure* (üst strüktür) olarak konseptleştirmişlerdir. Bemol üçlü diyez dokuzluya, bemol beşli diyez on birliye dönüşmüştür. Başka altere notaların da eklenmesiyle daha üst düzey bir disonans elde edilmiştir.

1950'li yılların sonlarına doğru cazın armonik temeli, yirminci yüzyıl bestecilerinin kullandıkları öğeleri de yansıtmaya başlamıştır. *Modal caz ve free-bop* kapsamında *superimpose* edilmiş disonant notalar kullanılmıştır. 1960'lı yıllarda ise bu notaların çözülme ihtiyacı gittikçe zayıflamıştır. Bu yapılardan oluşan birçok eser kaydedilmiştir. Ornette Coleman, Eric Dolphy, Cecil Taylor, Paul Bley, John Coltrane, Miles Davis vb. müzisyenler, *superimpose* edilmiş disonansları, intervalik hücre gelişimi, ton dizilimleri, üçlüler yerine intervalik akor kurguları ve daha birçok aracı müziklerine entegre etmişlerdir. Bu dönem hızlı bir gelişime sahne olmuştur. Bu gelişimin spontane-empvizasyona dayalı olduğu düşünüldüğünde, boyutlarını anlamak ancak mümkün olabilmektedir (Liebman, 1991, 11).

Liebman (1991, 15)'in "Dünün disonansı bugünün konsonansıdır ve bugünün disonansı yarının konsonansıdır" deyişinden, Webern'le ortak bir görüş paylaştığı gözlenmektedir. Disonans ve konsonans kavramlarının farklı besteciler tarafından farklı şekilde algılanıp kullanılması, bu gerilim ve çözülümün halen içten içe tonal bir algı etrafında şekillenip şekillenmediğini kendi içinde sorgulatmaktadır. Modal ve tonal algılar kişiye özgüdür ve gerek klasik müzik gerek caz müziği alanında olsun, her besteci kendi çağına ve düşüncesine göre eserlerinde bu kavramları konumlandırmıştır.

4.3. Egzotizm

Avrupa, ondokuzuncu yüzyılda siyasi, bilimsel gelişmelerin, sanatsal olarak da birçok yeniliği beraberinde getirdiği bir sahne olmuştur. Bu dönemde Avrupa'da ulusalcı bir yaklaşım ön plana çıkmıştır. Böylelikle ondokuzuncu yüzyıl Alman Romantizmi'ne tepki olarak empresyonizm ve egzotizm bağlamında doğu ülkeleri ile ilgili bir ilgi artışı gerçekleşmiş, bu ilgi müziğe de yansımıştır (Araz, 2011, 1).

1880 ile 1914 yılları arasında, teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, Avrupalı güçlerin, ABD'nin ve Japonya'nın Afrika, Asya, Orta Doğu ve Hindistan'ı sömürgeleştirmesiyle sonuçlanmıştır. Bu kültürel ve maddi zenginlikler, Vietnam, Tunus, Cezayir ve diğer Fransız kolonilerinin köylerinden replikalarının yer aldığı 1889 Evrensel Sergisi gibi dünya fuarlarında sergilenmiştir (Frisch, 2013b, 30-31).

Debussy, bu fuarda bulunmuş, duyduğu Cava müziğinden çok etkilenmiş, bu müzikle ilgili “Avrupalı kulakları tarafından önyargılı olmaksızın dinlendiğinde, öyle bir perküsif cazibe bulur ki, bu kendi müziğimizin barbar bir gürültüden çok daha fazlası olmadığını, gezici bir sirk için daha uygun olduğunu kabul etmeye zorlar” ifadesini kullanmıştır (Smith, 1977, 67'den aktaran Tamagava, 2020, 22).

Debussy, böylelikle Cavalı Gamelan müziğinde kullanılan tekniklerini incelemiş, sınırlı bir melodik ve armonik alanda hareket yaratmanın bir yöntemi olarak, bu müziğin dokusal kontrastlarını araştırmıştır. Debussy'nin Gamelan müziğiyle olan etkileşimi, aralarında Ravel, Ligeti ve Reich'in de bulunduğu birçok besteciyi etkilemiştir (Frisch, 2013b, 31).

Dönemin empresyonizm ve egzotizm ile ilişkilendirilen iki önemli bestecisi Ravel ve Debussy'nin Japon sanatına da ilgisi bulunmaktaydı. Debussy'nin, Japon baskı ve gravürlerine olan ilgisi, Lesure (2019, 227)'un belirttiği üzere Japon sanatçı Hokusai'nin (1760-1849) bir tahta baskısının kopyasını *La Mer*'in partiyonunun kapağı olarak kullanmasına, Evruk (2017, 35)'un altını çizdiği gibi Ravel'in *Ouverture de Shéhérazade* ve başka eserlerinin yanında kişisel zevklerinde, hatta villasının dekorasyonunda dahi görülmektedir.

Örneklendirildiği üzere, ondokuzuncu yüzyılın sonları itibariyle yaygınlaşan sömürge düzeni, Avrupa'nın müziğine belirgin bir ekide bulunmuş, bestecilerin bir kısmı egzotizmi bir renk olarak kullanırken, bir kısmı da Debussy gibi, bu etkileri yakından inceleyerek mekanizma olarak kullanmıştır.

4.4. Modalite





Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında özellikle Rus ve Fransız besteciler yeni bir yaklaşımla Orta Çağ ve Rönesans'ta kullanılan modları tekrar yapıtlarında mekanizma olarak kullanmışlardır.

Modalite, folklorik unsurlar ve bestecilerin kendi dizilerini türetmesi gibi bireysel unsurların da ön plana çıkmasıyla birlikte dönüşüme uğramıştır. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreği ile yirminci yüzyılın ilk yarısında etkisini sürdüren modal kullanım, "neo-modalite" olarak adlandırılmıştır (Araz, 2011, 1).

Yirminci yüzyılda bestecilerin tonaliteyi yeni bir yaklaşımla ele alıp işlediği kavram ve akım ise "neoklasizm" olarak adlandırılmıştır. Stravinsky, Fransız altılıları (Les Six), Alfredo Casella (1883-1947), Aaron Copland (1900-1990), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Ottorino Respighi (1879-1936), Samuel Barber (1910-1981), bu akımın önemli temsilcileridir.

Aşağıdaki tabloda, caz müziğinde de kullanılan modlar, C major (iyonyen) dizisi soldaki sütunda piyanonun beyaz tuşları baz alınarak, sağdaki sütunda da aynı ses merkezini temel alan paralel modlar olarak gösterilmiştir.

Tablo 4: Modlar

C Majör / İonyen (Ionian)	
	
2 D Doryen (Dorian)	C Doryen
	
4 E Frigyen (Phrygian)	C Frigyen
	
6 F Lidyen (Lydian)	C Lidyen
	
8 G Miksolidyen (Mixolydian)	C Miksolidyen
	
10 A Eolyen (Aeolian)	C Eolyen
	
12 B Lokriyen (Locrian)	C Lokriyen
	

Halk müziğinin sadece modal ve ritmik yapısı ile melodilerini kullanmaktan çok öteye geçmiş olan ve edindiği bulgulardan ürettiği motiflerle halk müziğini temel bir besteleme mekanizması olarak kullanmış olan Macar besteci Bela Bartok (1881-1945), bu anlayışını kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir (Suchoff, 1995, 23'ten aktaran Araz, 2011, 107):

"Halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi ya da benzetme yoluyla evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rastgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi anlatımınımış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir".



Şekil 25: Bartok'un Doryen Modunda Yazdığı Köylü Kıyafeti Eseri

Dilara G. Araz, *Neo-Modal Akımda Armoni Anlayışı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Tezi, 2011), 110.

Bartok, Ravel ve Debussy'nin modalite kullanımı ile ilgili olarak ise şu sözleri söylemiştir (Suchoff, 1976, 317'den aktaran Kaminsky, 2011, 212):

"Saf halk müziği, ancak ondokuzuncu yüzyılın sonunda ve yirminci yüzyılın başında yüksek sanat müziğimiz üzerinde baskın bir etki yaratmaya başlar. Debussy ve Ravel'in eserleri, Doğu Avrupa ve Doğu Asya halk müziğinin kalıcı ve bir dereceye kadar öncü bir etki yarattığı ilk eserler olarak kabul edilmelidir".

Modlar, yirminci yüzyıl klasik müzikte geniş bir alan edinirken ve Ravel ile Debussy'nin yanında aralarında Bela Bartok, Olivier Messiaen, Ralph Vaughan Williams (1872-1958)'in da bulunduğu birçok besteci tarafından yeni bir bakış açısıyla kullanılırken, caz müziğinde de yirminci yüzyılın ikinci yarısında geniş kapsamda kullanılmaya başlanmıştır. *Bebop* döneminin yoğun armonik ve melodik yapısı 1950'li yıllarda artık eski heyecanını yitirmiştir. Caz müzisyenleri yeni arayışlar sonucunda 1959 yılında, içinde bu tez çalışmasının konusu olan John Coltrane'in de yer aldığı, Miles Davis'in *Kind of Blue* albümüyle taçlanmıştır. Bu albümde yer alan *So What* isimli parçada A bölmesi D doryen, B bölmesi ise Eb doryen modunda yazılmıştır. Miles Davis'in albümdeki solosunun ilk chorusunu incelendiğinde, modal çerçeve içerisinde çaldığı görülmektedir.

The image displays a musical score for the first 32 measures of Miles Davis's solo on the track "So What" from the album "Kind of Blue". The score is written in 4/4 time and features a modal structure. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a Dorian mode. The score is divided into two sections: Section A (measures 1-8) and Section B (measures 9-16). Section A is marked with a box containing the letter 'A' and Section B with a box containing the letter 'B'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and rests, illustrating the complex harmonic and melodic language of the bebop era.

Şekil 26: Miles Davis *So What* Solosunun İlk 32 Ölçüsü

Modal yaklaşımın eserlerinde önemli bir yer kapladığı Oliver Messiaen, sınırlı transpozisyonu olan simetrik modları *Technique De Mon Language Musical* isimli kitabında numaralandırarak aktarmıştır. Bu modların da Hint, Çin ve Antik Yunan modal sistemleriyle ortak bir yanı olmadığını altını çizmiştir. Bu yaklaşıma göre ilk mod, Debussy'nin de sıklıkla kullandığı tam ton dizisidir. İkinci mod yarım tonla başlayan oktatonik dizi, üçüncü mod ise tam perde ve iki yarım perdeden oluşan tetrakordlardan oluşur. Dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci modlar, triton aralığı gibi altı kere transpoze edilebilecek şekilde bir oktavı ikiye bölerek simetrik olarak oluşturulmuştur (Messiaen, 1966a, 58-62).

Aşağıdaki iki farklı modun eş zamanlı akitıldığı polimodal örnekte, Messiaen üst portede üçüncü modun üçüncü transpozisyonu ile alt portede ikinci modun ilk transpozisyonunu bir arada kullanarak polimodal bir doku elde etmiştir (Messiaen, 1966a, 68).



Şekil 27: Polimodalite Örneği

Olivier Messiaen, *Technique de Mon Language Musical, Exemples Musicaux* (Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1966), 299.

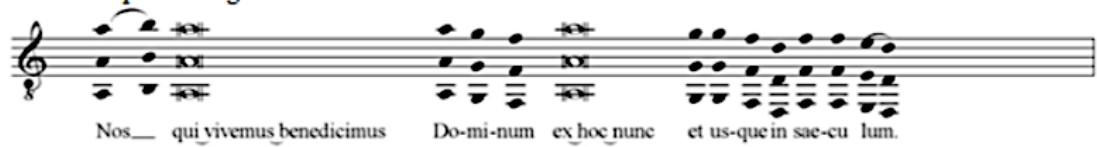
4.5. Paralelizm

Paralelizm, bir dizinin çeşitli dereceleri üzerine kurularak birbiri ardına gelen, konsonant veya disonant, sabit kordal kombinasyonlardır (Apel, 1960, 552'den aktaran, Berardinelli, 1992, 13).

Paralelizm çerçevesinde kullanılan akorsal yapılar, fonksiyonel ilişkiler içermemekte, oluşturulan armoni, farklı ses bölgeleri üzerinden paralel bir anlayışla duyurulmakta ve bu sayede armonik kurgunun rengi yansıtılmaktadır. Bu armonik renk anlayışı özellikle empresyonist bestecilerde (örneğin Debussy) bir illüzyon yaratmak veya resimsel bir anlatım içermektedir.

Paralelizm (*parallelism, planing*), yirminci yüzyıl öncesinde de uygulanmış bir tekniktir. Örneğin dokuzuncu yüzyıl itibariyle paralel yapı, organumlarda görülmektedir. Hareketin aynı parti hareketine bağlı ilerlemesi, hareketin tek bir partinin üzerinde kurulması bağlamında organumun yukarıdaki kullanımını, yirminci yüzyıldaki kullanımıyla ilişkilendirmek mümkündür.

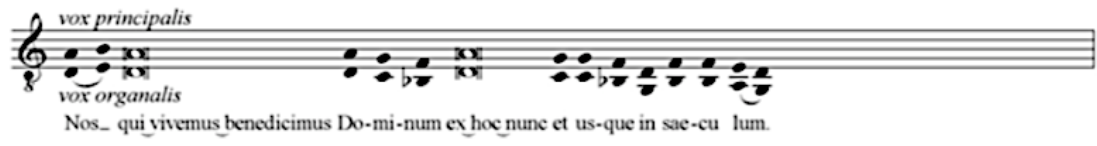
Oktavda paralel organum



Nos_ qui vivemus_benedicimus Do-mi-num ex_hoc_nunc et us-que in sae-cu lum.

5'lisi ile paralel organum

vox principalis




vox organalis

Nos_ qui vivemus_benedicimus Do-mi-num ex_hoc_nunc et us-que in sae-cu lum.

4'lüsü ile paralel organum

vox principalis



vox organalis

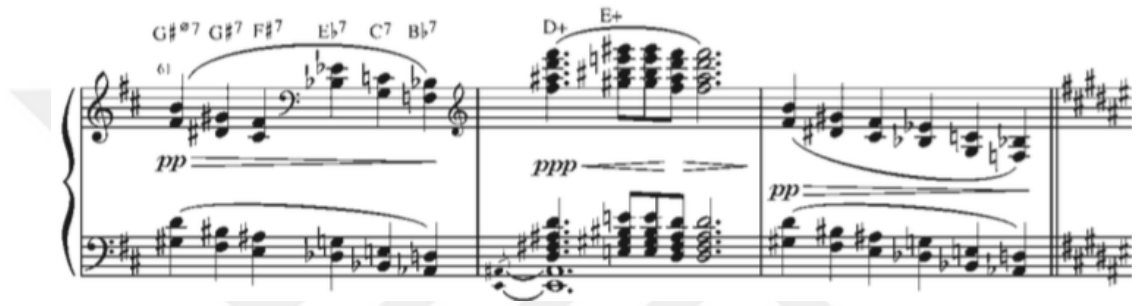
Nos_ qui vivemus_benedicimus Do-mi-num ex_hoc_nunc et us-que in sae-cu lum.

Şekil 28: Onuncu Yüzyıla Ait Paralel Organum

Dilara G. Araz, *Neo-Modal Akımda Armoni Anlayışı*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Tezi, 2011) 29.

Paralel organumlarda *vox principalis* olarak isimlendirilen ana ezgiye, *vox organalis* olarak isimlendirilen, ana ezgiden dörtlü, beşli ya da sekizli aralık uzağında paralel bir ses eklenmektedir (Araz, 2011, 28).

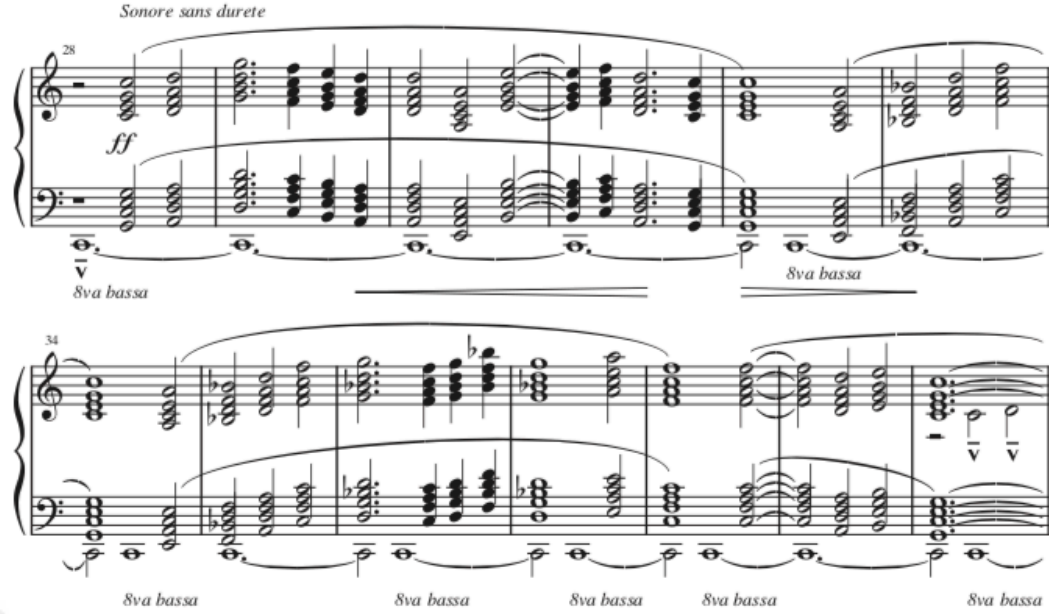
Yirminci yüzyılda ise paralelizm, fonksiyonel yapı hissini muğlaklaştırmak için kullanılmıştır. Aşağıdaki örnekte ilk ölçüde dominant yedili akorların paralel hareketi, ikinci ölçüde ise tam ton dizisine yönlendiren artmış akorların birbiri ardına kullanımı görülmektedir (Kostka, Payne, Almen, 2013, 472,473).



Şekil 29: Debussy'nin Nuages Eseri Piyano Redaksiyonu (61. Ölçü)

Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen, **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music**, (New York: The McGraw-Hill Companies, 2013) 472.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, aralık yapısı hiç bozulmadan ve böylelikle sonorite değişmeden elde edilen paralel yapıya *real planing* (reel paralelizm) ismi verilmiştir. Görüldüğü üzere bu yapıda çok sayıda ses değiştirici işaret bulunmaktadır ve bu kullanım tonal merkezin muğlaklaştırılmasında etkili olmaktadır. Diyatonik *planing* olarak adlandırılan kullanımda ise paralel hareket eden sesler diyatonik kullanıma uyum sağlayacak şekilde ele alınmaktadır. Yine Debussy'den aşağıdaki kesit, diyatonik *planinge* örnek teşkil etmektedir (Kostka, Payne, Almen, 2013, 473).



Şekil 30: *Batmış Katedral* (28. Ölçü)

Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen, **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music** (New York: The McGraw-Hill Companies, 2013), 473.

Paralelizm cazda da, özellikle modal dönemde, merkez hissini muğlaklaştırmak için kullanılan bir teknik olarak yer almıştır. Empresyonizmin de etkisiyle armonik yaklaşım olarak paralel hareket, sıklıkla kuartal yapıda görülmektedir (Bernall, 2007, 63).



Şekil 31: Herbie Hancock'un 1963 Tarihli *Milestones* Performansında Dörtlü Akor Kullanımı (00:12-00:23)

Kwami T. Coleman, **The "Second Quintet": Miles Davis, The Jazz Avant-Garde, and Change, 1959-68** (Stanford: Stanford University, Doktora Tezi, 2014), 56.

Paralelizm caz müziğinde kullanımı *block chords* kapsamında da görülmüştür. Schuller (1989, 862), *block chords* terimini "paralel hareket eden geniş, çok sesli akorlar" olarak tanımlamıştır. Blok yapı, *big band* yazımında ve yukarıdaki örnekte olduğu gibi piyanoda kendine geniş yer bulmuştur. Caz piyanoda bu kullanıma el

pozisyonu sabitlendiği için *locked hands* (kilitli el pozisyonu) de denilmektedir. Aşağıda bu tekniği sık uygulayan Red Garland'ın *Milestones* performansında B bölümünde *locked hands* kullanımından bir örnek görülmektedir.



Şekil 32: Red Garland Performansı

Kwami T. Coleman, *The "Second Quintet": Miles Davis, The Jazz Avant-Garde, and Change, 1959-68* (Stanford: Stanford University, Doktora Tezi, 2014), 55.

1920'li yıllarda *swing* döneminin öncülerinden olan caz bestecisi Fletcher Henderson, aranjörü Don Redman ile *swing* düzenlemelerinde *block voicing* ismi verilen bir paralel yapıyı kullanan öncü isimlerdendir (Williams, 2012, 168).

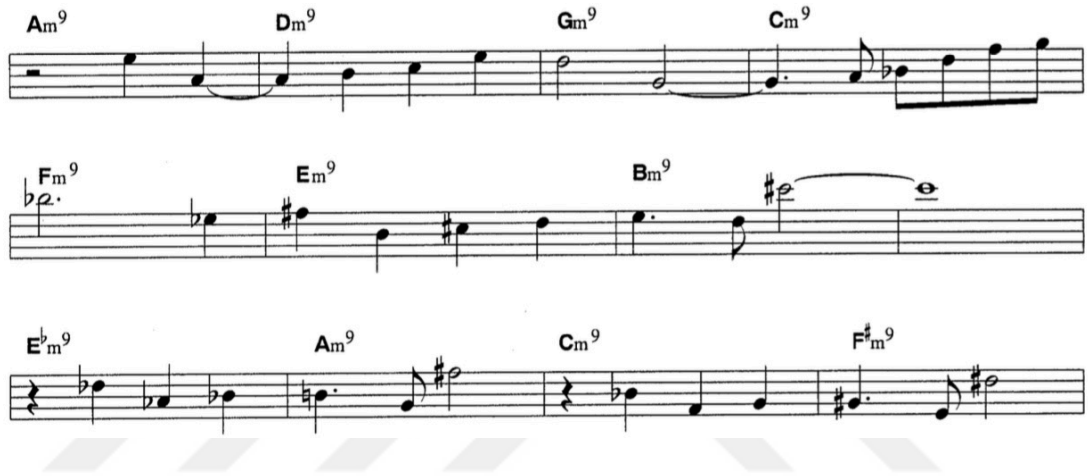


Şekil 33: Wendell Hall ve Harry Geise'in *31st Street Blues* Şarkısının Kaydının Fletcher Henderson Versiyonu (1. Ölçü)

Jeffrey S. Magee, *The Music of Fletcher Henderson and His Orchestra in the 1920s* (Michigan: The University of Michigan, Doktora Tezi, 1992), 79.

Blok yapılarında her zaman katı bir paralel hareket olmayabilir; bazı durumlarda akorlar paralel yönde hareket etse de aralıkların armoniyeye göre değiştiği de görülmektedir.

Literatürde bazı kaynaklarda *constant structures* (sabit yapılar) olarak da anılan paralel kullanım, iim7-V7-Imaj7 kadansı ve bunun kombinasyonlarından oluşan bir yapı içeren parçalara (*tune*) alışan kulaklar için taze bir armonik yaklaşımı ve böylelikle melodide de paralel bir anlayışı beraberinde getirmiştir. Aşağıdaki örnekte Bill Evans'ın *Time Remembered* isimli parçasında görüldüğü gibi, birbiri ardına gelen minör akorlar gerek melodide gerek solo bölümünde paralel bir kullanım içermektedir. Donanımda arıza olmadığı için böyle parçaların tonu "açık ton" (*open key*) olarak isimlendirilmektedir.



Şekil 34: Bill Evans *Time Remembered* Eserinden İlgili Kesit (9. Ölçü)

Pascal Wetzel, **Bill Evans Fake Book** (New York: Ludlow Music, 1996), 77.

Paralelizmin caz müziğinde bir diğer kullanımı da özellikle 1970'lerin başında Ornette Coleman'ın müziğinde sıklıkla görülen harmolodik transpozisyon yöntemidir. Bu bağlamda, Coleman'ın yazdığı melodik bir hat, transpozeli olan ve olmayan enstrümanlar tarafından aynı şekilde çalınmış ve bunun sonucu olarak Bb ve Eb enstrümanların kullanımıyla paralel dördü yapının kendiliğinden ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Böylelikle transpozersiz enstrümanlar da diğerleriyle ikili aralık ilişkisi kurmaktadır. Coleman bu tekniği *Skies of America*, *Science Fiction* albümlerinde kullanmıştır (Frink, 2016, 94).



Şekil 35: Do Major Dizisinin C, Eb ve Bb Enstrümanları Tarafından Okunması

Nathan A. Frink, **Dancing in His Head: The Evolution of Ornette Coleman's Music and Compositional Philosophy** (Pittsburg: University of Pittsburg, Doktora Tezi, 2016), 94.

Paralelizmin, yirminci yüzyılda geniş çapta kullanılmakla birlikte, caz müziğine de hem performans hem de bestecilik açılarından etkisi olmuş bir teknik olduğu görülmektedir.

4.6. Üçlü Armoni

Üçlü armoni (*tertian harmony*), üst üste dizilen üçlü aralıkların beraber oluşturduğu geniş yelpazeli akorsal kurulumla verilen isimdir (Pease, 2003,1). Araz (2011,46)'ın da ifade ettiği gibi bu yapı, onyedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar klasik müziği domine eden tonal armoni anlayışını beraberinde getirmiştir.

Geleneksel klasik müzikte, major ve minör dizilerden elde edilen bu yapı, tonal armonik fonksiyon ve *voice leading* (parti hareketleri) kurallarına göre ilerlemektedir. Çoğunlukla, bu bağlamda tonal müzik bestecilerine bırakılan tek serbestlik, bu ardıllığı yerine getirmek için kullandıkları akorların bireysel seçimidir. Bu tür armonik yapılar tonik fonksiyonundan hareket etmekte ve sonunda toniğe geri dönmektedir. Bunun aksine, yirminci yüzyıl yapıtları, genellikle bir dizi farklı dizisel oluşumdan türetilen çeşitli armonik yapılara dayanmaktadır. Bunlar, diyatonik, diyatonik olmayan ve hibrit modları, ayrıca aralık döngüleri sistemini de içermektedir. Bu yeni armonik yapılar, tonal işlevi zayıflatma ve hatta yok etme eğilimindedir. Bu eserlerde, bir armonik yapının diğerine doğru ilerleyişi, fonksiyona göre değil, bestecinin kompozisyonel seçimine göre belirlenmektedir (Susanni, Antokoletz, 2012, 2).

Fonksiyonel bağlamda olsun ya da olmasın, geleneksel üçlü armoninin bir uzantısı olan dokuz, on bir ve on üçlü akorların kullanımı, *extended tertian sonority* (genişletilmiş üçlü armoni) olarak isimlendirilmiştir (Kostka, Payne, Almen, 2013, 647).

Dokuzlu akorlara, fonksiyon dahilinde dominant dokuzlu olarak Schumann, Chopin ve Beethoven'ın müziğinde rastlanılmaktadır. Çoğunlukla bu sonoritelerde dokuzlu, *non-chord tone* (armoni dışı nota) olarak kullanılarak bir alt sese çözülmektedir. On bir ve on üçlü akorlarla ise yirminci yüzyıl öncesinde nadiren karşılaşılmaktadır (Kostka, Payne, Almen, 2013, 464). Aşağıdaki örnekte dokuzuncu ölçüde Chopin'in "Minute Waltz" eserinde (Opus. 64, No.1) Ab (la bemol) dokuzlu kullanımını görmekteyiz.

The image displays a musical score for Chopin's "Minute Waltz" (Opus 64, No. 1) in 3/4 time, key of Ab major. The score is written for piano and includes the following details:

- Tempo/Performance:** *PIANO* and *p leggiero*.
- Staff 1 (Right Hand):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes (3, 1, 2, 4, 3) and a sequence of eighth notes (1, 3, 4, 3).
- Staff 2 (Left Hand):** Shows a bass line with a dominant ninth chord (Ab9) in the 9th measure, marked with a double asterisk (**). The bass line consists of a single note (Ab) and a chord of Ab, Cb, Eb, Fb, Gb.
- Staff 3 (Right Hand):** Continues the melodic line with a triplet of eighth notes (3, 1, 2, 4, 3) and a sequence of eighth notes (1, 3, 4, 3).
- Staff 4 (Left Hand):** Shows the bass line with a dominant ninth chord (Ab9) in the 10th measure, marked with a double asterisk (**). The bass line consists of a single note (Ab) and a chord of Ab, Cb, Eb, Fb, Gb.

Şekil 36: Chopin'in *Minute Waltz* Eserinden İlgili Kesit

Claude Debussy, *Oeuvres Completes pour Piano: Valses* (Paris: Durand & Fills, 1915), 38.

Caz müziği de yirminci yüzyılın ilk yarısında üçlü armoni, bunun uzantılarından ve alterasyonlarından oluşmaktadır. Dörtlü armoni, pandiyatonizm, paralelizm, polimodalite, politonalite vb. bu tez çalışmasında açıklanan, Coltrane'in kullandığı teknikler ve ötesi, cazda yirminci yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla görülmektedir. 1962 tarihli *Modern Jazz* başlıklı makalesinde Gowers (1962, 1), caz müziğinin armonik anlayışının büyük bir kısmını Fransız empresyonizminden aldığını ancak cazın, repertuarının çoğunluğunun popüler şarkılardan oluşmasından kaynaklanan tonal yapısı sebebiyle -alterasyonları ile- dokuzlu, on birli ve on üçlü kullanımının da tonal ekseninde gerçekleştiğini ifade etmiştir.

4.7. Heterofoni

Heterofoni, *New Grove Dictionary*'de, özellikle etnomüzikolojik bağlamda, "aynı melodinin, tasarlanmış (planlı) ya da raslamsal olarak eş zamanlı varyasyonu" anlamında açıklanmıştır (Cooke, [20.11.2021]). Schuller (1986, 378), heterofoninin "tek tek parçaların polifoniye göre daha da büyük armonik ve ritmik bağımsızlığını ifade eden bir terim" olduğu söylemiştir.

Doğu müziklerinde karşılaştığımız heterofoni, ezginin bir arada icra edilmesinin doğal bir sonucu olup, farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerin özelliklerine göre şekillenmiş bir yapıyı da beraberinde getirmektedir. Demirel (2013, 9,10), bu çeşitliliği şöyle ifade etmiştir:

"Endonezya'ya ait Gamelan müziğindeki heterofoni Türk makam müziğindeki heterofoniyle temel mantık olarak büyük benzerlikler gösterse de, müziğin söylemi ve üslubuyla ilintili olarak bu iki müzik birbirinden çok farklı estetik sonuçlara varmaktadır. Bu noktada etkili olan temel unsur, birbirlerinden farklı ses sistemleri, süsleme ve icra üslupları kullanıyor olmalarıdır. Örneğin Türk makam müziği sistemi içinde kullanılan çarpmalar ve süsleme notaları Gamelan müziğinde kullanılan süslemelerle farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar kullanılan ses sisteminden, çalgıların yapısal farklılıklarından ve en önemlisi üslup özelliklerinden kaynaklanır".

Heterofoni batıda, diğer coğrafyalardan farklı olarak müziğin gelişiminde bir süreç olarak görülmüş, polifoninin gelişmesiyle etkinliğini kaybetmiş ancak yirminci yüzyılda yeni bir bakış açısıyla tekrar ele alınmıştır. Besteciler hem ezgisel yapıyı güçlendirmek hem de egzotizm bağlamında farklı kültürlere uzanmak için heterofoniyi kullanmışlardır (Demirel, 2013, 19).

Stravinsky de heterofoniyi yapıtlarında kullanmış bir bestecidir. Aşağıdaki *Petruşka Balesi* örneğinde, ikinci flüt ana melodiye göre bir dörtlük geriden girmekte, birinci ve ikinci obua ana melodiyi yalınlaştırılmış şekilde takip etmekte, klarinet ve fagot da üçüncü ve dördüncü obualara benzeyen süslemeli hatlarla melodinin etrafında gezmektedir. Eserin devamında trompet ve trombonların da katılımıyla heterofoni dokusu zenginleştirilmiştir (Demirel, 2013, 40-42).

30

Fl. picc.
I.
Fl. I.
Fl. II.
Ob. I. II.
Ob. III.
Ob. IV.
Cl. I.
Cl. II.
Cl. III.
Fag. I. II.
Cont. F.
Cor. I. II.
Cor. III. IV.
Pist. I. II.
e Tr. I. II.
Piatji
Trgl.
Tomb.
le Basque
Camp.
Arpa. I. II.
a 2.
Piano.
Celesta.
V. I.
V. II.
Viola.
Celli.
C. B.

marcato
Pist. a 2.
Tr. a 2.
mf marcato
aripa II.
gliss.
sul f

Şekil 37: Stravinsky'nin *Petruşka Balesi*'nden İlgili Kesit (256. Ölçü)

Evrin Demirel, *Symphony of Dialogue ile Pierre Boulez'in Sur Incises İsimli Eserinin Heterofoni Bağlamında İncelenmesi* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Metni, 2013), 41.

Caz müziğinde heterofoni kullanımı, New Orleans cazının temel prensiplerinden birisidir ve klarinet, kornet, trombon vb. enstümanların kendine has nüans

kullanımları heterofoni açısından zenginliği arttırıcı bir müzikal öge olmuştur. Caz bağlamında heterofonik dokunun kökeni Afrika'ya dayanmaktadır ve kolektif doğaçlama unsurunun önemli bir parçasıdır (Griffith, 2015, 80).

New Orleans döneminde, Jelly Roll Morton'un orkestrasında son *chorus*, tıpkı Afrika kökenli ritüeller gibi heterofonik bir doku ekseninde kurgulanmıştır. İkinci trompet veya kornet, birinci trompet tarafından çalınan ana melodiyi süslerken, klarinetler çeviklikleriyle daha detaylı bir icrayı benimsemiş, trombonların kükremeleri ve ses kaydırmaları ile birinci trompeti destekleyen bir yapı oluşturulmuştur (Griffith, 2015, 83).

Nasıl klasik batı müziğinde yirminci yüzyıl, paralelizm, heterofoni vb. yöntemlerin yeni bir bakış açısıyla tekrar alınarak bir bestecilik mekanizması olarak kullandığı bir döneme işaret ediyorsa, aynı dönüm noktası cazda yirminci yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir ve bunda siyahi hareketin de etkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda caz, kolektif doğaçlamayı yeniden müziğe katmış, hatta kolektif doğaçlama özellikle 1960'lı yıllardaki üretimlerde merkezî bir konumda yer almıştır. Coltrane, Mingus, Coleman, üretimlerinde heterofoni kullanan önde gelen besteci ve icracılardır.

4.8. Set Teorisi

Schönberg'in, bir tonal merkeze referans vermediği, "atonal" kelimesinden kaçınarak, daha kapsayıcı olan "pantonal" (birçok ton arasında özgürce hareket etmek) terimini tercih ettiği erken dönem eserlerini (örneğin op. 11, no.1) analiz edebilmek için teorisyenlerin deneyimlediği arayış, Allen Forte'nin set teorisi olarak bilinen yöntemiyle ele alınmıştır. Daha önce Paul Hindemith ve Howard Hanson tarafından yapılan çalışmalar da bulunmaktadır, ancak Allen Forte'nin *The Structure of Atonal Music* kitabındaki anlayışı öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, birbiri ile ilişkili ses öbekleri, *pitch class sets* olarak adlandırılmış, bu terim ise besteci ve teorisyen Milton Babbitt (1916-2011) tarafından literatüre kazandırılmıştır (Kostka, Payne, Almen, 2013, 494,495).

Altuntaş (2018, 39)'ın da tezinde belirttiği gibi "Set teorisi, bir müzik parçasının motif, ölçü ya da cümlesinde bulunan ses bileşimlerinin bir bütünsellik çerçevesinde oluşturulduğu ses öbeklerini ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerini anlamlandırmaktadır". Bir oktav içerisinde bulunan her kromatik ses, ilki sıfır olmak

üzere, rakamlarla (*integer*) ifade edilmektedir ve tonal bir düzlem bulunmadığı için, aşağıdaki şekilde de görüleceği üzere, anarmonik sesler aynı rakamı almaktadır.

Integers [C=0]	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Letter names	C		D		E	F		G		A		B
	B#	C#		D#		E#	F#		G#		A#	
		Db		Eb	Fb		Gb		Ab		Bb	Cb

Şekil 38: Rakamsal İsimlendirme

Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen, **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music** (New York: The McGraw-Hill Companies, 2013), 495.

Set teorisinde kullanılan terminoloji, *normal order* (normal dizim), *inversion order* (çevrim dizim), *prime order* (asal dizim) ve *interval vector* (aralık vektörü) isimlerini içermektedir. *Normal order* bağlamında, eser kesitinde yer alan sesler, mümkün olan en yakın aralık mesafesi darlığına getirilmektedir (Altuntaş, 40,41).

Inversion order, *normal order* kapsamında bulunan seslerin çevrimlerini ifade etmektedir. Aşağıdaki tabloda da görüldüğü üzere, bir oktav on iki yarım sestem olduğu için (mod 12) *normal order* dahilinde belirlenen rakamları 12'den çıkararak çevrimini bulmak mümkündür (Forte, 1977, 8).

Bir seti sınıflandırırken o setin *cardinality* (içerdiği ses sayısı) ögesine de bakılmaktadır. Bir aralık iki sestem oluşurken bir triad üç, bir yedili akor dört sestem oluşmaktadır. John Rahn (1980, 74)'ın *Basic Atonal Theory* kitabında setler, *cardinality* bağlamında aşağıdaki gibi isimlendirilmektedir.

c	Name	c	Name
0	empty set	12	aggregate
1	monad	11	undecachord
2	dyad	10	decachord
3	trichord	9	nonachord
4	tetrachord	8	octachord
5	pentachord	7	septachord
6	hexachord		

Şekil 39: Cardinality İsimlendirilmesi

Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen, **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music** (New York: The McGraw-Hill Companies, 2013), 501.

Prime order (*prime form*, asal dizim) bir setin, sıfır rakamıyla başlayarak en yakın şekilde düzenlenerek rakamsal olarak ifade edilmesidir. *Interval vector* (*interval-class vector*, aralık vektörü) ise aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere sonoritinin aralık sınıfına göre isimlendirilmesidir (Kostka, Payne, Almen, 2013, 502,503).

Traditional tonal interval name:	m2, M7	M2, m7	m3, M6	M3, m6	P4, P5	A4/ d5
Interval class:	ic1	ic2	ic3	ic4	ic5	ic6

Şekil 40: Aralık Vektörü

Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen, **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music** (New York: The McGraw-Hill Companies, 2013), 503.

Aşağıdaki Berg ve Stravinsky örneklerinde setin yukarıda açıklanan kavramlara göre oluşan analizi net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu durumda Berg örneğinin normal dizimi [3,5,6,9,0], Stravinsky örneğinin normal dizimi [5,7,8,11,2], ve ikisinin de sıfır noktasına transpoze olmuş asal dizimi [0,2,3,6,9] olarak hesaplanmıştır (Forte, 1977, 12).



Şekil 41: Asal Dizim Karşılaştırması

Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (Londra: Yale University Press, 1977), 12.

Block (1990, 202), *free jazz*ın önde gelen isimleri Cecil Taylor, Coltrane, Anthony Braxton, Ornette Coleman'ın eserlerini ses öbekleri bağlamında incelediği *Pitch Class Transformation in Free Jazz* başlıklı makalesinde, yirminci yüzyıl bestecileri ses öbeklerini yapılandırırken caz müzisyenlerinin bunu "duydıklarını" önermiş, bu önermede ses öbekleri ve tonal olmayan ses ilişkilerinin müzikal çıktılarda doğal olarak da ortaya çıkabileceğini savunmuştur. Ancak, yukarıda sözü geçen isimlerin yirminci yüzyılın beraberinde getirdiği müzikal yeniliklerin bir parçası oldukları ve bu yeniliklerden haberdar olmak bir yana, çalışarak müziklerine entegre ettikleri gerçeğini de atlamamak gerekmektedir.

4.9. Poliritmik ve Polimetrik Yapılar

Yirminci yüzyıl, batı müziğinde yalnızca sesin frekansıyla ilgili değerlerin yeni birçok bakış açısıyla ele alındığı bir dönem olmakla kalmamış, aynı zamanda ritmik ve ölçüsel birimler açısından da yenilikler görülmüştür. Örneğin, empresyonist ve ekspresyonist bestecilerin eserlerinde gözetilen muğlaklık, yalnızca pandiyatonizm, paralelizm vb. tekniklerin kullanımıyla elde edilmemiş, seslerin ritmik bağlamda ele alınışı da hedeflenen etkiyi kuvvetlendirmiştir.

Kostka, Payne ve Almen (2013, 482)'ın "düzenli düzensizlik" olarak tanımladığı beş dörtlük gibi aksak veya 3+3+2 sekizlik gibi düzensiz bölünümler, Bartok'un müziğinde sıkça rastlanan ritmik öğelerdir. Ayrıca sürekli değişen zaman işareti veya vurgu konumları, ritmik düzensizlik yaratmak için kullanılan başlıca yöntemlerdir.

Messiaen (1966a, 14-26), *Technique de Mon Language Musical* kitabında ritim konusuna Hint ritimleri, değer eklemeli ritimler (*rhythms with added values*), artmış (*augmented*) ve eksilmiş (*diminished*) ritimler, tersine çevrilemeyen (*nonretrogradable*) ritimler, poliritim ve ritmik pedal başlıkları altında önemli bir yer ayırmıştır.

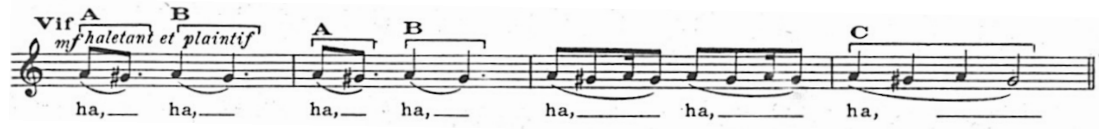
Değer eklemeli ritimler, ritmik yapıya eklenen, nota, sus veya nokta olabilecek kısa bir uzantıdır. Messiaen, bu ritimleri aşağıdaki örnekle açıklamıştır:



Şekil 42: Değer Eklemeli Ritim Örneği

Olivier Messiaen, *Technique de Mon Language Musical, Exemples Musicaux* (Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1966), 1.

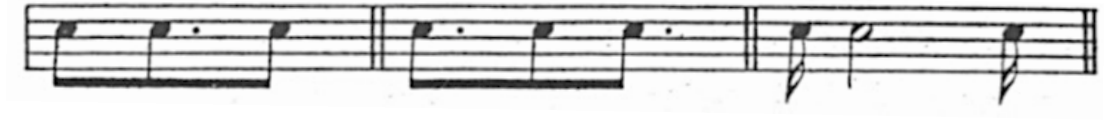
Artmış (*augmented*) ve eksilmiş (*diminished*) ritimler, motif geliştirme yöntemleri arasında sık kullanılan tekniklerdendir. Messiaen, bu ritimleri aşağıdaki örnekle açıklamıştır:



Şekil 43: Artmış ve Eksilmiş Ritim Örneği

Olivier Messiaen, *Technique de Mon Language Musical, Exemples Musicaux* (Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1966), 3.

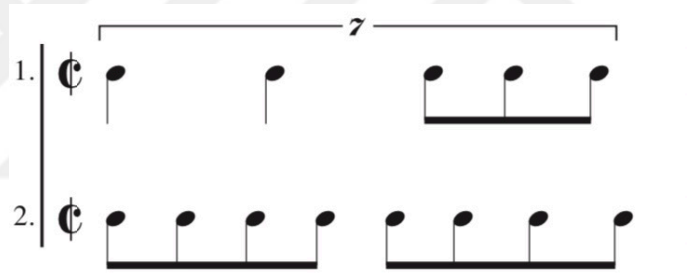
Tersine çevrilme (*retrograde*), normalde soldan sağa doğru okunan notanın sağdan sola doğru okunmasını ifade eden kontrpantal bir yöntemdir. Messiaen, bu yöntemin sadece ritim özelinde de uygulanabileceğini belirtmiştir. Tersine çevrilemeyen ritimler (*nonretrogradable*) ise her iki yönde okunduğunda aynıdır. Messiaen, tersine çevrilmeyen modlar ve ritimler arasında ilişki kurmuş, bu ilişkiyi "ilahi" olarak nitelendirmiştir (Messiaen, 1966a, 21).



Şekil 44: Tersine Çevrilemeyen Ritim Örneği

Olivier Messiaen, **Technique de Mon Language Musical, Exemples Musicaux** (Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1966), 4.

Poliritim, aynı anda en az iki kontrast ritmin birlikte akışı anlamında kullanılan bir terimdir (Kostka, Payne, Almen, 2013, 483). Poliritim, eşit uzunlukta olmayan ritimlerin üst üste getirilmesiyle (*superimpose*), bir ritmin kendi artık ya da eksik hali ile veya tersi ile üst üste getirilmesiyle de oluşturulabilir (Messiaen, 1966a, 22-24).



Şekil 45: Bir Poliritim Örneği Olarak Barber'ın *Excursions* Eserinin 55. Ölçüsü

Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen, **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music** (New York: The McGraw-Hill Companies, 2013), 483.

Polimetrik yapı ise aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi en az iki metrik yapının aynı anda ilerlemesidir (Kostka, Payne, Almen, 2013, 483).



**Şekil 46: Bir Polimetre Örneği Olarak Stravinsky, *Petruşka Balesi*'nden
The Shrovetide Fair Piyano Redaksiyonu**

Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen, **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music** (New York: The McGraw-Hill Companies, 2013), 483.

Afrika müziği, polimetrik ve poliritmik yapıları içermektedir. Afrika'da, Avrupa'nın aksine, bu ritmik yapılar nadiren aynı noktada buluşmaktadırlar. Afrika müziğiyle ilgili önemli yayınların yazarı Arthur Morris Jones (1889–1980), *African Affairs* başlıklı makalesinde *cross the rhythms* (ritimlerin çaprazlanması) tabirinden bahsetmekte, bunun senkop olmadığının altını çizmekte, söz edilen yöntemi şöyle açıklamaktadır (1949, 294):

"En basit şekilde açıklamak gerekirse, 'ritim çaprazlanması'ndan kastımız, diyelim ki iki Afrikalı üçlü zamanda aynı hızda çalışıyorlar (örneğin noktalı dörtlüğün 140'a eşit olduğu bir zamanda) ilk ölçünün ana vuruşu, iki numaralı davul bir numaralı davulcunun çaldığı ölçünün ya ikinci vuruşuna ya da üçüncü vuruşuna denk gelecektir, ama asla birinciye değil. Bu Afrika müziği için kesinlikle esastır. Gerçek uygulamada, büyük bir ansamblda, bazı enstrümanlar veya şarkıcılar aslında ana vuruşlarının örtüşmesini sağlarlar. Ama bu yalnızca ritmi dublelemedir (*duplication*) ve yalnızca başka icracılar vuruşu çaprazlamaya başlamış olduğundan dolayı mümkündür.

Bu vuruş çaprazlaması (*beat-crossing*) epey komplike olabilir. Yazar bazı şaşırtıcı durumları analiz etmiştir, örneğin, üç davul, hepsi 3/8'lik zamanda farklı ritimler çalmakta ama hepsi çaprazlanmış: aynı zamanda bir koro üçlü zamanda söylemekte ama yarı hızda, örneğin 3/4 zamanda. Bu arada şarkıcılar el çırpmakta, öyle ki el çırpma ritimi söylemekte oldukları şarkının ritmini çaprazlamakta. Tüm bu ritim çaprazlaması Afrikalı için hayatın baharatıdır. Onun gerçek armonisidir".

Aşağıdaki Nsega kabilesinden notaya dökülen müzik, ritim çaprazlaması için bir örnek teşkil etmektedir:

-d = 120 : ♩ = 480 **EXAMPLE 2** Nsenga Tribe

Cantor: Ni ne - Ka né-o Chorus: Ni-na wa-ni Cantor: Ni né-
-Ka né-o Chor: Ni-na wa-ni Ma - ko-longa-a-yenda a-wi-li.

Şekil 47: Nsega Kabilesinden Ritim Çaprazlaması Örneği

Arthur M. Jones, *African Music* (African Affairs, 1949), 296.

Jones, yukarıdaki makalesinde, Afrika müziğinin senkop bazlı olmadığını defalarca belirtmiştir. Schuller (1986, 15,16) ise cazda senkop kullanımının da poliritmik bir yapının mutasyona uğramış hali olduğunu savunmuştur ve bu nitelik, *swingi* oluşturan unsurların arasında gelmektedir. Schuller (1986, 24), Afrika kökenli olan, 3+3+2 kalıbının, *rag* döneminde görüldüğünü, hatta Scott Joplin'in *Mapple Leaf Rag* parçasında da bu kalıbın bulunduğunu belirtmiştir.

Afrika müziğini araştıran önemli etnomüzikologlardan Hugh Tracey (1903-1977) ve oğlu Andrew Tracey (1936-)'nin çalışmaları, poliritmik ve polimetrik öğelerin Afrika'nın farklı bölgelerinde var olduğunu ispatlamaktadır. Andrew Tracey (2011, 19), *Chopi Timbila Music* başlıklı makalesinde Mozambik'in Chopi yöresinde çalınan müziğin geleneksel notasyonla ifade edilemeyeceğini, pulse (vuruş) notasyonunun daha uygun bir sistem olacağını aktarmıştır. Aşağıdaki örnekte kullandığı notasyon görülmektedir:

RH	x	•	•	x	•	•	x	•	•	•	x	•
LH	x	•	•	•	x	•	•	•	•	x	•	•

Şekil 48: Vuruş Notasyonu

Andrew Tracey, **Chopi Timbila Music** (International Library of African Music, 2011), 19.

Cazda poliritim kullanımı, başlı başına bir tez konusu olabilecek kadar geniş bir konudur. Ayrıca, cazın ritmik yapısındaki *swing*, senkop, *phrasing* (cümleme), poliritim, polimetre vb. çeşitli ritmik anlayışları Afrika kökenli tavır bağlamıyla sınırlandırmak mümkün değildir. Aynı şekilde cazda özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında görülen ritmik yenilikleri, cazın yalnızca klasik müzikten aldığı etkiler bağlamında da ifade etmek yeterli olmayacaktır ki klasik müzik, nasyonalizm, empresyonizm, egzotizm vb. akımlar ile bünyesine dünyanın birçok geleneksel müziğini katmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında caz müzisyenleri, Hint müziğine yakın ilgi duymuş, buradan aldıkları modal ve ritmik unsurları kendi müziklerinde uygulamışlardır. Ayrıca, cazın latin müziğinden aldığı etkiler de azımsanamayacak boyuttadır. Bu bakış açısıyla, cazdaki esinlenmelerin ve kullanılan yöntemlerin tek bir kökeni olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

4.10. Empresyonizm

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında ismini Fransız resminden alınan bir terim olan empresyonizm (izlenimcilik), ilk olarak 1873'te resmedilmiş olan Claude Monet'in (1840-1926) *Impression, soleil levant* (izlenim, gün doğumu) eserini tiye almak için kullanılmıştır. Daha sonra Monet'in çağdaşlarından, aralarında Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) isimlerinin olduğu ressamların çalışmaları da bu terim başlığı altında kategorize edilmiştir (Passler, [20.11.2021]).



Şekil 49: Claude Monet'in 1872 Tarihli *Impression, Soleil Levant* Eseri

J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca, **A History of Western Music** (New York, London: W. W. Norton & Company, 2014), 767.

İzlenimciler, gerçekçi bir şekilde tasvirdense, bağımsız bir perspektiften gözlemlerini aktarmaya çalışmışlardır. İzlenimci resimde fikirsel arka plan, bir sahneyi resmederken, zaman içinde bir ânı yakalamak olmuştur. Monet'nin eserlerinde nesnelere ve insanlar birkaç fırça darbesiyle resmedilmiştir (Burkholder, Grout, Palisca, 2014, 770).

Resimde izlenimcilik akımını ifade ederken kullanılan “muğlaklık”, “düşsel” “ışık-gölge” gibi sözcükler, müzikte Kostka, Payne ve Almen'in (2013, 453) sözleriyle "Onsekizinci yüzyılın sonları ve ondokuzuncu yüzyılın başındaki eski yöntemlere sırt çevirerek, rengin cazibesine kapılarak, armoni, enstrümantasyon ve ritim kullanımı yoluyla dışa vurmak" olarak ifade edilmiştir.

1871 yılında Fransa'da Saint-Saëns'in liderliğinde ulusalcı bir bakış açısıyla kurulan 1939 yılına kadar etkinliğini sürdürmüş olan *Société Nationale de Musique*, aralarında Emmanuel Chabrier (1841-1894), Gabriel Fauré (1845-1924), Maurice Ravel (1875-1937) ve Claude Debussy'nin (1862-1918) de bulunduğu önemli bestecilerin eserlerinin ilk defa seslendirilmesine olanak sağlayan bir topluluk olmuş,

bu bağlamda bu oluşumun, izlenimcilik akımı ile birebir ilgisi olmuştur. (Frisch, 2013a, 186-187).

İzlenimcilik akımıyla literatürde en çok ilişkilendirilen besteci olan Debussy'nin, Paris Konservatuvarı'ndaki New Orleans doğumlu hocası Ernest Guiraud (1836-1892) ile gerçekleşen konuşması aşağıdaki gibidir (Frisch, 2013a, 232-233):

"Do major dizisinin egemenliğine hiçbir inancım yok. Tonal dizi, başka dizilerle zenginleştirilmek zorundadır... Ritimler tıkanıyor. Ritimler ölçüler arasında sınırlandırılmaz... Müzik ne majordür ne de minör. Büyük üçlüler ve küçük üçlüler, daha esnek olabilmek adına bir araya getirilmelidir. Mod, zamanda o anda olanı seçmektir. Bu sabit değildir... Temalar kendi orkestral renklendirilmelerini önerirler".

Böylelikle empresyonizm döneminde fonksiyon odaklı tonal müziğin ötesinde yaklaşımlar araştırılmış, fonksiyonel olmayan armoni, paralelizm, pentatonik ve tam ton dizilerinin kullanımı, çözülmeyen disonantlar, modalite, pandiyatonizm, egzotizm gibi kavramlar, empresyonizm bağlamında yer bulmuştur.

4.11. Pandiyatonizm

Pandiyatonizm terimi, diyatonic dizinin yedi notasının, hiçbir sesin ton merkezi olarak duyulmayacağı şekilde, eşit olarak ele alınması anlamında kullanılmaktadır. Pandiyatonik bir pasajda donanım kullanılmakta, değiştirici işaretler bulunmamakta, yedi ya da bazı durumlarda daha az sayıda ses özgürce kullanılmakta ve fonksiyonel armonik hareket bulunmamaktadır. Aşağıdaki Samuel Barber'a ait *Excursions Op. 20*'ye ait kesit, Gb major donanımıyla, bu tonun tüm seslerinin fonksiyonel armonik hareketten bağımsız kullanımıyla, değiştirici işaret içermemesiyle pandiyatonizm kullanımına örnek teşkil etmektedir (Kostka, Payne, Almen, 2013, 475-477).



Şekil 50: *Excursions* Op. 20

Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen, **Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music** (New York: The McGraw-Hill Companies, 2013), 476.

İlk defa Slonimsky'nin 1938 tarihli *Music Since 1900* kitabında karşımıza çıkan pandiyatonizm kapsamında parti hareketleri (*voice leading*), özgür ve bağımsız olarak oluşturulmaktadır. Ayrıca modal armoni, pandiyatonizm kavramını anımsatsa da pandiyatonik müzik her zaman modal iken, modal müzik her zaman pandiyatonik olmayabilir (Ramos, 2016, 13,14). Debussy, Ravel, Stravinsky, Copland ve Malipiero'nun da aralarında bulunduğu birçok bestecinin eserlerinde bu teknik görülmektedir.

5. BULGULAR

Tez çalışmamızın bu bölümünde, bir önceki bölümde açıklanan akım ve terimler olan aralık döngüleri, politonalite, egzotizm, modalite, paralelizm, üçlü armoni, heterofoni, set teorisi, poliritmik ve polimetrik yapılar, emresyonizm ve pandiyatonizm, Coltrane'in müziği ekseninde tespit edilmiştir.

Coltrane, müzikal üslubunda kullandığı öğelere olan yaklaşımını kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir (DeVito, 2012, 70):

"Vaktimin epey bir kısmını kütüphanelerde armonik çalışmalarına ayırıyorum...Bu çalışmalarla işim bitmedi çünkü her şey performansımın bir parçası haline gelmedi. Anlıyorum ki eski şeylere dönüp geri bakmalı ama onları yeni bir ışıkta görmelisin".

Aynı anlayış, detayları bir önceki bölümde aktarıldığı üzere, klasik müzikte de heterofoni, egzotizm, modalite, paralelizm gibi kavramların yirminci yüzyılda yeni bir bakış açısıyla ele alınışında da görülmektedir.

5.1. Coltrane'in Müziğinde Aralık Döngüleri

Önceki bölümde de açıklandığı üzere aralık döngüsü (*interval cycle*) olarak isimlendirilen kavram, bir aralığın, döngüsel olarak tekrar edilmesinden oluşmaktadır ve bu yapı, Coltrane'in müziğinde, büyük üçlü aralık ilişkisi odağında, sıklıkla kaşımıza çıkan bir müzikal unsur niteliğindedir.

Demsey (1991, 1), *Chromatic Third Relations in the Music of John Coltrane* başlıklı makalesinde Coltrane'in (kromatik) üçlü aralığın kullanımıyla ödzeleştirildiğini ifade etmiş; bir oktavı eşit üç aralığa bölen bu kullanımın baba, oğul ve kutsal ruh üçlemesiyle ilişkilendirildiğini belirtmiştir. Porter (2001, 150) da Coltrane'in spiritüelite ve mistizme olan ilgisini vurgulamış, ancak Bair (2003, 9)'in de ifade ettiği gibi Coltrane, büyük üçlü aralık kullanımında böylesi bir arka plan hakkında hiçbir sözlü ya da yazılı ifadede bulunmamıştır.

Aşağıdaki incelemelerden de anlaşılacağı üzere, Coltrane'in müziğinde spiritüel etkinin varlığı açıkça görülse de aralık ilişkisi kullanımı teorik çalışmalarından

kaynaklanmaktadır. Gerek Slonimsky'nin *Thesaurus*'u gerekse Granoff okulunda aldığı derslerin yanı sıra, Monk ile Davis'in de aralarında bulunduğu, müzikal arayışlarıyla ve müziğe teorik yaklaşımlarıyla bilinen önemli müzisyenlerle birlikte geçirdiği zaman, Coltrane'in müziğinde aralık ilişkisini bu kadar benimsemesinde etkide bulunmuştur.

Caz müzisyenleri arasında *Coltrane Changes* (akorları) olarak yer alan *chord progression* (akor bağlantıları), Coltrane'in büyük üçlü aralık ilişkisini caz müziğinin temel yapıtaşını oluşturan ii-V-I kadansı üzerine uygulamasıyla oluşmaktadır. Bu ilişki, aşağıdaki örnekte de görüleceği üzere, ikinci ve beşinci dereceler arasına eklenen akorlarla elde edilmiş, böylelikle birinci dereceye –yani tonik fonksiyonuna– varış geciktirilmiştir. Örneğin, Dmin-G7-Cmaj kadansı yerine Coltrane, Dmin-Eb7-Abmaj7-B7-Emaj7-G7-Cmaj akorlarını çalmaktadır (Bair, 2003, 1).

ii-V-I KADANSI

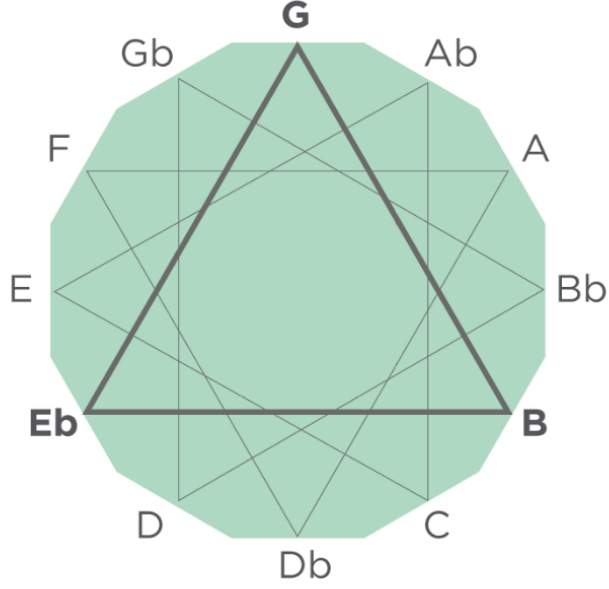
ii-V-I KADANSI ÜZERİNE COLTRANE AKORLARI

5 Dm7 Eb7 Abmaj7 B7 Emaj7 G7 Cmaj7

C: ii V7 / bVI → bVI V7 / III → III V7 → I

Şekil 51: Coltrane Akorları

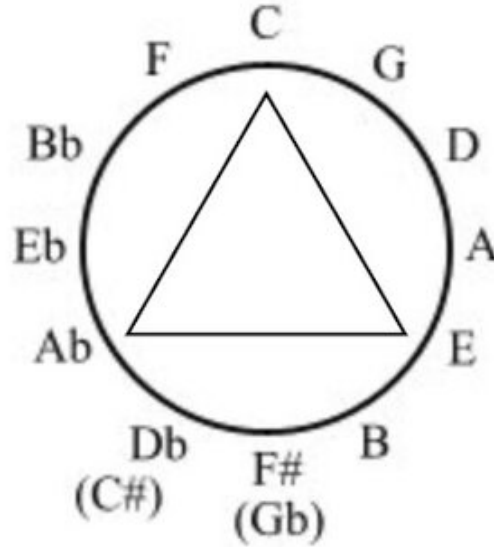
Yukarıdaki şekilden de anlaşılacağı üzere Coltrane, Dm7 akorundan Cmaj7 akoruna giderken yalnızca G7 akorundan geçmemiş, onun yerine dominantlarıyla birlikte Abmaj7 ve Emaj7 düzlemlerine uğrayarak varış noktasına ulaşmıştır. Böylelikle büyük üçlü aralıklardan oluşan bir üçgen hareket oluşturmuştur. Aşağıdaki şekilde, üçgen hangi yöne dönerse dönsün oluşabilecek olasılıklar görülmektedir.



Şekil 52: Kromatik Büyük Üçlü Döngüsü

John Griffin, <https://atchai.com/blog/2016-02-09-john-coltrane-nicolas-slonimsky-and-the-arduino-part-1/> [08.02.2022].

Büyük üçlülerle elde edilen üçgen, aynı şekilde, aşağıdaki gibi beşliler çemberi üzerinde de gösterilebilir. Yine çemberi döndürerek olasılıkları elde etmek mümkündür.



Şekil 53: Beşliler Çemberi Ekseninde Büyük Üçlü

<https://www.thejazzguitarsite.com/blog/the-coltrane-matrix> [08.02.2022].

Demsey (1991, 16)'nin de belirttiği gibi Coltrane'in 1959 yılında kaydedip 1960 yılında yayınladığı *Countdown* isimli parçası, Coltrane akorları yapısına çok net bir örnek teşkil etmektedir. Bu parça incelendiğinde, bu genişletilmiş ii-V-I kadans yapısının, her dört ölçünün sonunda birer ton aşağı çözülecek şekilde transpoze edilerek elde edilen armonik yapı görülmektedir.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, each with a harmonic analysis below it. The first staff (measures 1-4) is in D major: Em7, F7, Bbmaj7, Db7, Gbmaj7, A7, Dmaj7. The analysis below is: D: iim7 V/bVI → bVI V/III → III V7 → I. The second staff (measures 5-8) is in C major: Dm7, Eb7, Abmaj7, B7, Emaj7, G7, Cmaj7. The analysis below is: C: iim7 V/bVI → bVI V/III → III V7 → I. The third staff (measures 9-12) is in Bb major: Cm7, Db7, Gbmaj7, A7, Dmaj7, F7, Bbmaj7. The analysis below is: Bb: iim7 V/bVI → bVI V/III → III V7 → I. The notes in the staves are: Staff 1: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Staff 2: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4; Staff 3: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4.

Şekil 54: *Countdown* Parçasının İlk 12 Ölçüsünün Analizi

Esere yakından bakıldığında, Davis'in 1956'da ekibinde Coltrane ile kaydettiği *Tune Up* isimli bir Eddie Vinson (1917-1988) parçasındaki, ii-V7-I kadanslarından oluşan dörder ölçülük cümlelerin oluşturduğu yapının aynısı görülmektedir.

Şekil 55: *Tune Up* Parçasının İlk 12 Ölçüsü

Aşağıdaki tabloda da incelendiği gibi Coltrane, *Tune Up* parçasındaki yapının üzerine üzerine kendi akorlarını giydirerek *Countdown* parçasını bestelemiştir. On iki ölçü boyunca ilk dört ölçüdeki armonik yapı, birer tam ton aşağıya transpoze olarak tekrar etmektedir.

Tablo 5: *Tune Up* İle *Countdown* Parçalarının 4 Ölçümlük Analizi

Ölçü No	1	2	3	4
<i>Tune Up</i>	Em7 iim7	A7 V7	Dmaj7 I	Dmaj7 I
<i>Countdown</i>	Em7 F7 iim7 V7/bVI	Bbmaj7 Db7 bVI V/III	Gbmaj7 A7 III V7	Dmaj7 I

Coltrane'in, caz standartlarının armonik yapılarına kendi akorlarını kullanarak yazdığı diğer parçalar arasında -ki caz müzisyenlerinin tarihte sıklıkla caz standartları üzerine kendi parçalarını yazdıkları görülmektedir- Cole Porter (1891-1964)'ın *What is this Thing Called Love* parçası üzerine yazdığı *Fifth House* ile Charlie Parker'ın *Confirmation* parçası üzerine yazdığı *26-2* de almaktadır (Demsey, 2009, 62).

1959'da Nesuhi Ertegun yapımcılığında kaydedilen *Giant Steps* eserinde ise üçlü aralık ilişkisi, *Countdown*, *Fifth House* (B bölümü) ve *26-2* gibi eserlerinden farklı olarak, büyük üçlü döngüsünün, tonik fonksiyonuna varışın geciktirildiği bir yapı olarak kullanılmasının ötesine geçmiş, tüm eserin akor yapısı tamamen Bmaj, Gmaj ve Ebmaj ton merkezleri üzerine inşa edilmiştir. Yani *Giant Steps*'te, büyük üçlü döngü, eserin ana mekanizmasını oluşturacak şekilde tasarlanarak bestelenmiştir. Bu sebeple *Giant Steps*, belirtilen parçalardan ayrı bir öneme sahiptir. Bazı kaynaklarda Eb major tonunda notaya dökülmüş olsa da parçanın döngüsel yapısı sebebiyle, çeşitli kaynaklarda bulunan notalarında karşılaşılabilecek herhangi bir notanın anarmonik ifadesi (örneğin B ile Cb) aynı sonucu vermektedir.

Chord analysis for *Giant Steps* (4/4 time):

Staff 1: Bmaj7, D7, Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, Am7, D7
 #V, V7/III → III, V7 → I, ii/III, V7/III —

Staff 2: Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, F#7, Bmaj7, Fm7, Bb7
 III, V7 → I, V7/#V → #V, ii, V7 —

Staff 3: Ebmaj7, Am7, D7, Gmaj7, C#m7, F#7
 I, ii/III, V7/III → III, ii/#V, V7/#V —

Staff 4: Bmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, C#m7, F#7
 #V, ii, V7 → I, ii/#V, V7/#V →

Şekil 56: *Giant Steps* Parçasının Analizi

Şekilde görüleceği üzere ilk üç ölçüden oluşan ilk cümlede, B'den başlayarak G ve Eb bölgelerine, beşlileri üzerinden hızlı değişen bir armonik ritimle varılmıştır. Bu kısımda geriye doğru bir üçlü aralık hareketi kullanılmıştır. İkinci cümlede ise aralık ilişkisi, (4.-7. ölçüler) ii-V7'i üzerinden bu sefer de G'den başlayarak B'de bitecek şekilde yine geriye doğrudur. Dokuzuncu ölçüye bağlanan sekizinci ölçü itibariyle ise armonik ritim yarı hızına düşmüş, Eb'ün ii-V7'sinden başlayarak bu sefer döngü ileriye doğru, yalnızca V7'leri ile değil, ii-V7'leri ile ilerleyerek, Eb'da bitmiştir.

Röpriz ile B'nin ii-V7'si olan C#m7 ve F#7 ile ilk ölçüdeki B'ye dönülmektedir. Yani eserin armonisindeki döngü, ilk sekiz ölçüde geri, ikinci sekiz ölçüde ise ileri yönde inşa edilmiştir.

Coltrane, birçok kaynakta belirtildiği üzere (Porter, 2001, 149; Bair, 2003, 12; Ratliff, 2011, 52), Slonimsky'nin kitabını yanında taşımakta ve çalışmaktaydı. Nitekim Slonimsky'nin aşağıdaki alıntısından da anlaşılacağı gibi Coltrane'nin bu kitaba olan ilgisi, kitabın caz müzisyenleri arasında çok popüler olmasına ve çok satılmasına yol açmıştır (Slonimsky, 1995, 37'den aktaran Bair, 2003, 12):

“1948'de, *Thesaurus* için bir yayıncı bulmak neredeyse imkânsızdı; sürekli çalıştığım yayıncım hiç de anlayışlı değildi. Sonunda ilgilenen yaşlı bir Almanla tanıştım ve bir baskıcı bulduk... baskıcı benden sadece 250 dolar aldı, bu da tüm yaz boyunca çalıştığı için çok saçma. Sonunda yayınladığımızda herkes bana zamanımı boşa harcadığımı söyledi. Arnold Schoenberg'den tüm bu 12 tonluk dizileri dahil ettiğim için beni öven bir mektup aldım, ancak yayıncım mektubunu olumsuz buldu ve kullanmayı reddetti... Yaz aylarında yayınlandı. Çok geçmeden yayıncımdan bir not aldım: 'Ağustos'a yetiştik: bir kopya satıldı.' Yıllar sonra bir şey oldu. New York'taki Schirmer müzik mağazasına gittim ve *Thesaurus*'un birçok kopyası vardı ve ben de 'Bunlarla ne yapıyorsunuz?' diye sordum. Cevap 'Onları satıyoruz' oldu. 'Onları kim satın alıyor?' 'Caz müzisyenleri.' John Coltrane'in *Thesaurus*'tan pratik yaptığı ortaya çıkınca tüm caz müzisyenleri kendi kopyalarını istemiş. Şimdi çok satanlarda!”.

Slonimsky, kitabında bir veya daha fazla oktavı eşit aralıklara böldüğü yapılar üzerinde *pattern*ler (kalıplar) üretmiştir. Bu *pattern*lerde, *interpolation* (ortadan ses ekleme), *infrapolation* (alttan ses ekleme) ve *ultrapolation* (üstten ses ekleme) terimlerini kullanarak çeşitli açılardan, seslere yaklaşmıştır.



Şekil 57: Slonimsky'nin Ses Ekleme Prensibi

Nicolas Slonimsky, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (Martino Fine Books, 2018), ii.

Demsey (1991, 12), *Giant Steps*'te, Slonimsky'nin kitabındaki bazı çalışmaların neredeyse aynısının kullanıldığını belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında kitaptaki 286 numaralı *pattern*, tam beşli aralık yukarıya transpoze edilmiş olarak ele alındığında, *Giant Steps*'in 8-15. ölçüleri arasındaki cümle ile aynıdır. Slonimsky, bu yapıyı *ditone* (büyük üçlü) progression üzerine *infra-interpolation* (alttan ve ortadan yaklaşım) kullanımı olarak adlandırmıştır.

Slonimsky 286. Pattern

Slonimsky 286. Patternin Tam Beşli Yukarıya Transpozisyonu

Giant Steps 8-15. Ölçüler

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Slonimsky 286. Pattern' and 'Slonimsky 286. Patternin Tam Beşli Yukarıya Transpozisyonu'. It features a sequence of eighth notes in 4/4 time, starting with a C4 and moving through various intervals. The bottom staff is titled 'Giant Steps 8-15. Ölçüler' and shows a sequence of notes in 4/4 time, including a half note, a quarter note, and a half note, ending with a 'fine' marking.

Şekil 58: 286. *Pattern* İle *Giant Steps*'in Karşılaştırılması

Demsey (1991, 14)'nin belirttiği üzere Coltrane, *Giant Steps*'te ayrıca aşağıdaki pasajın armonisini her beşinci derecenin (dominant yedili) önüne ikinci derecesini (minör yedili) de ekleyerek kullanmıştır.

Şekilde görüldüğü üzere pasaj bir buçuk ton yukarıya transpoze edildiğinde, her dört notalık motifin dördüncü sekizliği atlandığında ve ritmik olarak sekizlik notalar ikilik nota olarak düşünülüp motif senkoplu olarak ele alındığında, *Giant Steps*'in 8-15. ölçüleri hem melodik hem armonik olarak elde edilmektedir.

Slonimsky'nin 646. *Pattern*'in Tonal Armonizasyonu

Musical notation for Slonimsky's 646. *Pattern*. The top staff shows a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff shows a harmonic accompaniment with chords: G7, C, B7, E, Eb7, Ab, G7, C.

Slonimsky'nin 646. *Pattern*'inin 1,5 Ton Yukarı Transpozisyonu + Motifin 4. Sesinin Silinmesi

Musical notation for Slonimsky's 646. *Pattern*, transposed 1.5 tones up and with the 4th note of the motif removed. The top staff shows a melodic line. The bottom staff shows a harmonic accompaniment with chords: Bb7, Eb, D7, G, F#7, B, Bb7, Eb.

Giant Steps 8-15. Ölçüler Arası

Musical notation for *Giant Steps* 8-15. The top staff shows a melodic line with chords: Fm7, Bb7, Ebmaj7, Am7, D7, Gmaj7. The bottom staff shows a harmonic accompaniment with chords: C#m7, F#7, Bmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, fine. Roman numerals are provided below the chords: ii, V7, I, ii/III, V7/III, III, ii/#V, V7/#V, #V, ii, V7, I.

Şekil 59: Slonimsky'nin 646 Numaralı *Pattern*'inin Tonal Organizasyonunun *Giant Steps* Parçasındaki İzdüşümü

İncelenen örneklerden görüldüğü üzere Slonimsky'nin kitabı, Coltrane'in müziğinde önemli bir etkide bulunmuştur. Coltrane kitaptan çalıştığı yapıları caz müziğine bestecilik açısından entegre etmekle kalmamış, hızlı tempoda, sekizlik notalar çoğunlukta olacak şekilde doğaçlamalarında da kullanmıştır. Belirtilen doğaçlama yöntemi, üçlü armoni kısmında detaylı olarak ele alınmıştır.

Coltrane, 1961 yılında Benoit Quersin (caz kontrbas sanatçısı, etnomüzikolog, 1927-1993) ile yaptığı mülakatta *Giant Steps*'in aslında bir deney olduğunu, o dönem o yapıya saplantılı olduğunu belirtmiştir. O zamandan sonra da bunu uygulamaya devam ettiğini, ancak bir bütün olarak değil de bütünün bir parçası olarak kullanmayı öğrendiği için çok bariz olmadığını ifade etmiştir (DeVito, 2012, 99).

Coltrane'in büyük üçlü aralığı odağında kullandığı aralık ilişkileri, yalnızca *Countdown* ve *Giant Steps* özelinde değil, birçok eserde yer almaktadır. Ancak Demsey (1991, 20-25)'nin de belirttiği gibi Coltrane'in, müziğinde bu yapıları ne zaman denemeye başladığı net olarak bilinmemektedir.

Countdown ve *Giant Steps* kayıtlarından sonra, 1960 yılında kaydı yapılan George Gershwin'in *But Not For Me* ve John Green'in (1908-1989) *Body and Soul* balladlarında ise Coltrane, özgün akorlar üzerine yine üçlü döngüyü kullanarak böylelikle bu şarkıları rearmonize etmiştir. Ancak ileri tarihlerde Coltrane döngüyü *rhythm section*dan bağımsız olarak, ya bir sonraki bölümde (5.2) detaylandırıldığı üzere *superimposition* yöntemiyle, ya da armonik düzlemin olmadığı yapılar üzerinde özgürce icra etmeyi tercih etmiştir. Bair (2003, 33)'in de belirttiği gibi Coltrane, Michel de Ruyter (saksofon, radyo programcısı, yapımcı 1926-1994) ile yaptığı 11 Kasım 1961 tarihli mülakatta, *rhythm section*ın da kendisiyle birlikte üçlü döngüyü çalmasından artık sıkıldığını ifade etmiştir.

Coltrane, müziğinde aralık döngülerini 1965-1967 yılları arasındaki *free jazz* döneminde dahi kullanmıştır. *Brasilia*, *One Up One Down*, *After the Crescent*, *Transition*, *Untitled 90314*, ve daha başka pek çok eserin doğaçlamalarında da üçlü aralık döngüleri bulunmaktadır (Bair, 2003, 36-56).

5.2. Coltrane'in Müziğinde Politonalite

1951 yılında Dizzy Gillespie ile turneden dönen Coltrane, bir yıl boyunca turne yapmama kararı alıp *Granoff School*'a tam zamanlı öğrenci olarak kaydolmuştur. Philadelphia'da bulunan okulun kurucusu Isadore Granoff (1901-2000), Stravinsky'nin 1913 yılındaki *Bahar Ayini* premierinde çalmış olan Rus kökenli bir kemancıdır. Coltrane, bu okulda Dennis Sandole (gitar, 1913-2000) ile ondokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyıl odağında teori ve armoni çalışmıştır. Sandole, bir mülakatında bu çalışmalar kapsamında politonal dizileri ve akorları da ele aldıklarını ve Coltrane'in kendisine bitonalite ve politonalite ile ilgili sorular sorduğunu belirtmiştir (Demsey, 1991, 10-11).

Ira Gitler, Coltrane'in o dönemki çalışını, 1958 tarihli *Soultrane*'in albüm notlarında (*liner notes*) "*sheets of sound*" (ses katmanları) olarak tarif etmiştir. Caz yazarları

tarafından Coltrane'in müziğini ifade etmek için sıkça kullanılmış olan bu terim, John Coltrane tarafından da benimsenmiştir.

Coltrane, bahsedilen terimi kendi sözleriyle şöyle açıklamıştır (DeVito, 2012, 89):

"*Sheets of sound*. Evet, bazı modülasyonlardan sıkıldığım bir zamandı. Tıpkı C'ya dönebilmek için önce D'ye, sonra G'e ve sonra C'ya gitmek zorunda olman gibi. Piyano ile oynarken bunu yapmanın bazı yollarını buldum. Ama birçok yere çok hızlı bir şekilde gitmen lazım, işte o yüzden ses katmanları olarak görüldü. Bazen kayıttan çalınana kadar notaları kendim bile duyamıyordum".

Ayrıca 1961 yılındaki bir diğer mülakatında Coltrane, 1958 yılında, yalnızca düz hatlar yerine armoninin üstüne yaptığı arpejler çaldığı dönemde arpla da ilgilenmeye başladığını açıklamıştır. Coltrane bu dönemde düz melodik hatlar yerine arpej kullanarak armoninin net bir şekilde altını çizmiştir (Porter, 2001, 138-139).

Böylelikle politonal bir yapıyı hızlı ve kıvrak bir şekilde elde edebilmenin ve duyurabilmenin yollarını arp ile araştırmış, çözümü sık armonik ritim yapısına sahip standartların üzerinde *sheets of sound* (ses katmanları) yapısını kullanmakta bulmuştur.

Baker (1980, 12)'in da aktardığı gibi *sheets of sound* olarak açıklanan müzikal doku, on altılık, otuz ikilik notalar, asimetrik cümleler ve birbiri ardına gelen koşulardan (*run*) oluşmaktadır. Bu kullanım, Coltrane'in akorsal yapıları kullanmayı tercih ettiği, kabaca 1960'a kadar süren döneminin imzası niteliğindedir ve aralarında *Blue Trane*, *Trane's Reign*, *Giant Steps*'in de olduğu albümleri kapsamaktadır.

Coltrane kendi sözleriyle: "C7 akoru üzerine Eb7, F#7 akorlarını *superimpose* ederek F'ye çözüyordum ve böylelikle bir akor üzerine üç akor çalabiliyordum" ifadesini kullanmıştır (DeVito, 2012, 68). Aşağıdaki şekilde, Coltrane'in verdiği örneğin notaya dökülmüş hali görülmektedir.



Şekil 60: Superimposition

Lewis Porter, **John Coltrane: His Life and Music** (Michigan: The University of Michigan Press, 2001), 161.

Akorları üst üste bindirerek çalmak anlamına gelen *superimposition*, cazda politonal bir doku yaratmak için kullanılan bir yöntemdir. *Rhythm section*ın altta ii-V-I çaldığı durumlarda Coltrane, farklı ton merkezlerine ait müzik cümlelerini bu kadans üzerine giydirerek bikordal (polikordal) bir yapı elde etmiş, bu yapı içerisinde *superimpose* ettiği akorun bağlı olduğu tonalitenin seslerini kullanmıştır.

1959'da kaydedilen *Limehouse Blues* isimli şarkının yorumunda, solonun ilk dört ölçüsüne odaklanılacak olursa, Coltrane Cm-Db7-Gbmaj-A7-Dmaj-F7 akorlarını *superimpose* ettiği ve bu yapının yine büyük üçlüler üzerine kurulduğu görülmektedir. Bu sırada *rhythm section*, F7 eşlik çalmaktadır. Böylelikle politonal doku elde edilmiştir (Porter, 2001, 151).



Şekil 61: Limehouse Blues Solosunun İlk Dört Ölçüsü

Coltrane'in sololarındaki melodik hatlar, *substitute chord*lar (birbirinin yerine geçen akorlar) açısından zenginlik içermektedir. *Rhythm section* ii-V-I kadansı çalarak eşlik ederken Coltrane iim7b5-V7b5-I ya da ii-bII7-I gibi *tritone substitutelar* çalmaktadır.

1950'li yıllarda hemen bütün solistler performanslarında *substitute* kullanmış, ancak Coltrane bunu daha sık yapmıştır (Porter, 2001, 124).

Davis ile yaptığı 1957 tarihli *Relaxin'* albümünde yer alan, bir Rollins bestesi olan *Oleo*'nun solosu, Coltrane'in *tritone substitute* yöntemini sık kullandığı kayıtlardan yalnızca bir tanesidir. Parça *rhythm changes* formunda yazıldığı için, Coltrane her *chorusta* yer alan üç tane A bölmelerini solo bölümünde renklendirmeyi hedeflemiştir. *Rhythm Changes* formunun A bölmeleri I-VI-ii-V *turnaround*larından oluştuğu için, bu yapı üzerinde *tritone substitute* kullanmak kromatik bir bas hareketi ile sonuçlanmaktadır. Aşağıdaki şekildeki kullanım ile Db-C-B-Bb (ana ton) bas hareketi elde edilmiştir.



Şekil 62: *Oleo* Solosunun 3. *Chorusunun İlk Dört Ölçüsü*

Ayrıca Coltrane'in, V7 akorunun bulunduğu solo alanlarında, V7'nin önüne sıklıkla ikinci dereceyi, ya da birinci dereceyi çeşitlendirmek için üzerine ikinci ve/veya beşinci dereceleri *superimpose* ettiği görülmektedir. Böylelikle *sheets of sound* tekniğini uygulamıştır. Birçok örneği bulunan bu kullanımı temsilen aşağıdaki şekilde de görüldüğü gibi, 1958 tarihli, Davis'in *Milestones* albümünde yer alan bir Monk bestesi *Straight No Chaser* solosunun dördüncü *chorusunun* son ölçüsünde Coltrane, Gmaj üzerine Gmaj, Am7 ve D7 çalmıştır.



Şekil 63: David Baker Tarafından Notaya Dökülen *Straight No Chaser* Solosunun 4. *Chorusunun Son Ölçüsü*

David Baker, *The Jazz Style of John Coltrane: A Musical and Historical Perspective* (Lebanon: Studio 224, 1980), 46.

Coltrane, dominant akorların üzerine bir ton aşağısındaki major akoru da *superimpose* etmiştir. Aşağıdaki şekilde de görüldüğü gibi, yukarıda belirtilen kayıta Coltrane, Eb7 üzerine Dbmaj7 çalmıştır. Bu kayıt, Coltrane'in *sheets of sound* tekniğini çeşitli derecelerden ve dizilerden yararlanarak *superimposition* tekniği ile harmanladığı önemli kayıtlar arasında yer almaktadır.



Şekil 64: David Baker Tarafından Notaya Dökülen *Straight No Chaser* Solosunun 8-9. Ölçüleri

David Baker, *The Jazz Style of John Coltrane: A Musical and Historical Perspective* (Lebanon: Studio 224, 1980), 45.

Coltrane'in dominant akorların üzerine bir ton aşağısındaki major akoru *superimpose* etmesine bir diğer örnek de yine Davis'in *Relaxin'* albümünde bulunan *Oleo* kaydının ikinci *chorusunun bridge* bölümüdür.



Şekil 65: *Oleo* Kaydının İkinci *Chorusunun Bridge* (köprü) Bölmesinde *Superimposition* Kullanımı

<https://www.jazzadvice.com/lessons/how-play-rhythm-changes-like-john-coltrane/> [17.02.2022]

Coltrane, *superimposition* yöntemini kullanırken yukardaki açıklanan örneklerle sınırlı kalmamıştır, ancak genellikle dominant yedili akor üzerinde bu yöntemi daha sık kullandığı görülmektedir. Aşağıdaki örnekte, 1958 tarihli *Blue Train* albümünden, albüme ismini veren parçanın saksofon doğaçlamasının üçüncü ve dördüncü *chorus*, *sheets of sound* kullanımının yoğun olduğu icralardandır. Portenin üzerinde *rhythm section*ın çaldığı akorlar, altında ise Coltrane'in *superimpose* ettiği akorlar görülmektedir.

The image displays a musical score for a saxophone solo from the album *Blue Train*. It consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The score is annotated with various chords and performance instructions. The first staff (measures 24-27) features chords (C7), F7, Bb7, and F7, with annotations [F], [Bdim7], and [Cm11]. The second staff (measures 28-31) includes Bb7, Ebm9, Ab9(13), Bdim7, and F7, with annotations (9)(11) and (maj7). The third staff (measures 32-34) shows Gm7, Am7, Abm7, Gm7, and C7, with annotations (11) and (9). The fourth staff (measures 35-37) contains F7, (C7), F7, Fmaj7, Gm7, C, Gm7, and C7, with annotations (4). The fifth staff (measures 38-40) includes Bb7, F7, Cm7, F7, F#m7, and B7, with annotations (9), (m3), and (3). The sixth staff (measures 41-43) features Bb7, Fm7, Bb7, F7, and F7, with annotations (9), (13), (m3), and (maj7). The score is written in a style typical of jazz notation, with many beamed notes and slurs.

Şekil 66: *Blue Train* Solosundan Kesit

Don Sickler, *John Coltrane: Improvised Saxophone Solos* (Los Angeles: Alfred Publishing Co, 1986), 22.

Coltrane'in sololarındaki bu sofistike armonik anlayışın, yerini daha melodik bir anlayışa bıraktığı, 1961 yılında yayınlanan ve cazda modalite ekseninde şekillenen *My Favorite Things* albümünde görülmektedir. Sonrasında ise Coltrane'in soloları

polimodal bir anlayış çerçevesinde ilerlemiştir. Coltrane'in modal dönemi, bu çalışmanın "Coltrane'in Müziğinde Modalite" başlığı altında detaylı olarak araştırılmıştır. Porter (2001, 217)'in da belirttiği gibi, 1960 yılı civarında modal döneme geçiş yapan Coltrane, tonal bağlamdaki *sheets of sound* yapısını kullanmayı geride bırakmıştır. 1965 yılı sonrası ile ilgili olarak ise Porter (2001, 277), Coltrane'in önceden kararlaştırılmış ton merkezlerini ve akor yapılarını bir kenara bıraktığını, yeni disonant yaklaşımının artık politonalite olarak ifade edilemeyeceğini öne sürmüştür.

Belirtmelidir ki, modal ve tonal algı, caz müziğinde klasik müzikte olduğu gibi ayrıksı kavramlar olarak ele alınmamakta, tonal caz doğaçlamalarında da dizisel zenginlik yaratmak amacıyla modaliteden çokça yararlanılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Coltrane, ton merkezlerini ve akor yapılarını bir kenara bırakmış olsa da bu yapılardan aldığı müzikal birikimi, bu sefer dikey değil de yatay bir algıyla ileri dönemlerine taşımıştır. Yani benzer yapıdaki cümleleri, eski çerçevesinin dışında kullanmaya devam etmiştir. Eşlikli ya da eşliksiz, Coltrane'in 1965 sonrası dönemindeki müzikal dili analiz edildiğinde, halen aralık döngülerine ve koşullara rastlanılmaktadır. Ancak bu döngüler, tonal, modal veya pedal eşlikten bağımsız olarak da gerçekleşebildiği için bu çalışma kapsamında terim olarak politonalite, polimodalite gibi kavramlarla ilişkilendirilmemektedir. Skriyabin'in "Melodi çözülmüş armonidir, armoni ise dikey olarak sıkıştırılmış melodidir (Morgen, 1991, 57)" sözü, bahsedilen bakış açısını açıklar niteliktedir.

5.3. Coltrane'in Müziğinde Egzotizm

1960'lı yıllarda egzotizm, caz müzisyenlerinin ilgisini çeken bir müzikal yaklaşım olmuştur. Birçok caz müzisyeni dünyanın başka kültürlerinden gelen müziklere ilgi duymuş, buradan aldıkları unsurları kendi müziklerinde uygulamışlardır. Bu bağlamda cazın gerek doğuşunda gerek evrilişinde dünyanın müziklerinden aldığı etkiler azımsanamayacak boyuttadır. Bu bakış açısıyla, cazdaki esinlenmelerin ve kullanılan yöntemlerin tek bir kökeni olmadığını söylemek mümkündür.

Coltrane'in de Dennis Sandole, Yusuf Lateef, Dizzy Gillespie, vb. isimler vesilesiyle Hindistan, Afrika, Latin Amerika gibi dünyanın diğer bölgelerinin müziklerine ilgi duyduğu bilinmektedir. Verdiği bir mülakatta (DeVito, 2012, 181) bu müziklerin kendi müziğindeki izdüşümünün renk ve ritim olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Porter

(2001, 211), Coltrane'in, üzerinde Hint, Cezayir, Çin ve Japon dizileri de bulunan defterleri olduğunu belirtmiştir.

Adından da anlaşılacağı gibi İspanyol müziğinden esinlenen *Ole*, Afrika müziğinden esinlenen *Africa/Brass* -ki içinde İngiliz bir folk şarkısı olan *Greensleeves*'i de barındırmaktadır-, Hindistan müziğinden etkilenen *Om* gibi albümler, Coltrane'in müziğinde egzotik etkileri barındıran albümlerindedir.

1961 tarihli *Ole* albümünde soprano ve tenor saksofonlarda John Coltrane'in yanında trompette Freddie Hubbard, flüt ve alto saksofonda Eric Dolphy, piyanoda McCoy Tyner, davulda Elvin Jones ve kontrbasta Reggie Workman (1937-) ve Art Davis (1934-2007) (*Ole* ve *Dahomey Dance* parçalarında aynı parçada iki başlı olacak şekilde) yer almaktadır.

Ole albümüne ismini veren parça, İspanya kökenli *El Vito* isimli halk şarkısıdır (Porter, 2001, 212). Bu parçada da Coltrane, tıpkı *My Favorite Things* düzenlemesinde olduğu gibi modal bir *vamp* kullanmıştır. Bu *vamp* B-C/B-B-D/B akorlarından oluşmaktadır. Bu yapı üzerine frigyen moduyla karşılaştırıldığında üçüncü tonun naturel olarak da ele alındığı flamenko (diğer adıyla major frigyen) dizisinin varlığı sıklıkla duyulmaktadır.



Şekil 67: Aynı Mod Merkezinden *El Vito* ve *Ole*

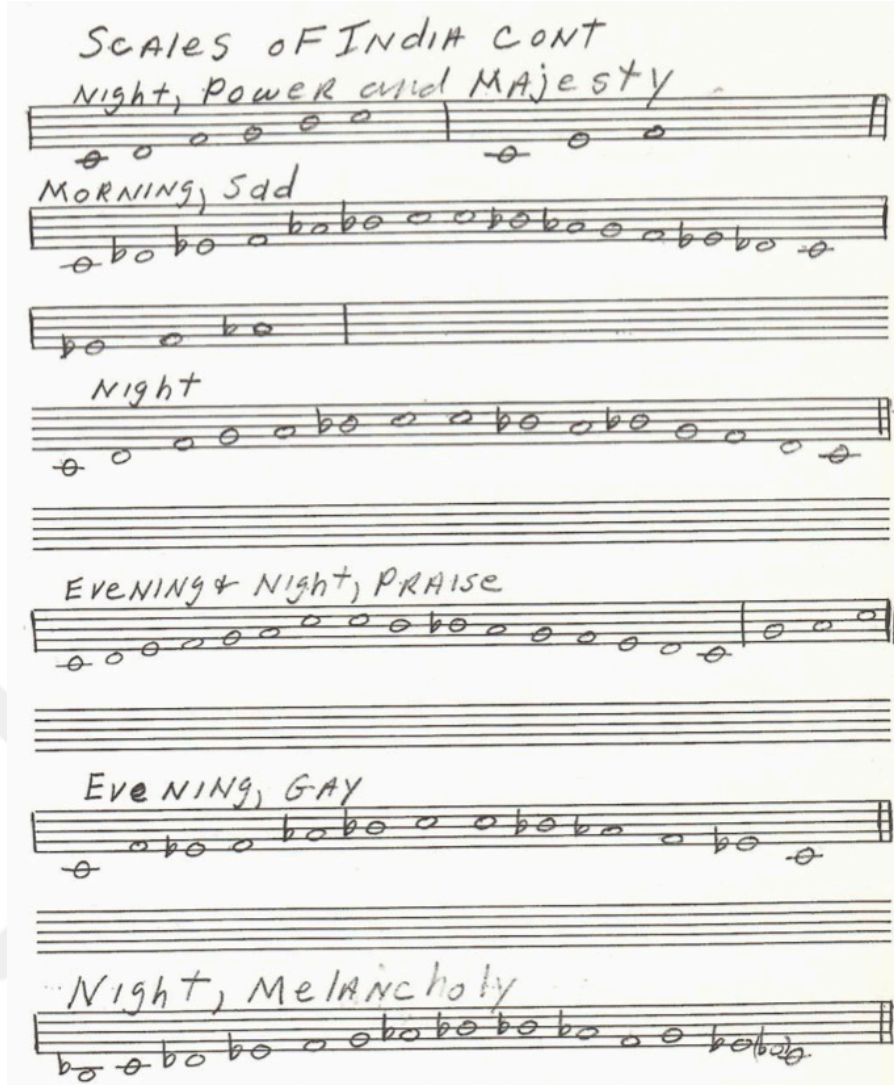


Şekil 69: Tunji Parçasının Introsu ve İlk Sekiz Ölçüsü

Coltrane'in Hint müziğine ilgisi ve Hint müziğinin dünyada popülerleşmesini sağlayan öncü bir isim olan sitar sanatçısı Ravi Shankar'a ve İspanyol arp sanatçısı Carlos Salzedo'ya duyduğu hayranlığı ile telli çalgılara olan ilgisini mülakatlarında ifade etmiştir (DeVito, 2012, 206). Hatta Monk'un başçısı Ahmet Abdul-Malik'e 1961 Kasım'ında New York'un önemli caz klüplerinden Village Vanguard'daki bir konserde tanpura (Hint tamburu) çaldığı bilinmektedir (Porter, 2001, 202). Clements (2008, 157) 1964 yılında Coltrane'in Shankar ile yüz yüze tanıştığını ve ondan Hint müziği öğrenmeye başladığı bilgisini aktarmıştır. Coltrane, kendi sözleriyle o döneminden şöyle bahsetmiştir (DeVito, 2012, 181):

"Aslında Ravi Shankar'ı gerçekten çok beğeniyorum. Onun müziğini duyduğumda, kopyalamak istiyorum- notası notasına değil tabi ki, ama ruhunu. Beni Ravi'nin müziğine en çok çeken şey sanatındaki modal yaklaşımdır. Şu an, bilhassa kendimi bulduğum seviyede, modal bir süreçten geçtiğimi hissediyorum. Biliyorsunuz, çeşitli süreçlerden geçtim. Bir noktada 'akor' süreci vardı, *Giant Steps*'i kaydettiğim zamandı, şimdi modal sürecimdeyim. Dünyanın her tarafında her gün çalınan bir sürü modal müzik var. Özellikle Afrika'da gün gibi ortada, ama İspanya'ya ya da İskoçya'ya da baksan, Hindistan ya da Çin'e de her an bulduğun şey budur. Eğer gerçekten stil farklarının ötesine bakmak istersen, bunun ortak temel olduğunu göreceksin. Bu çok önemli. Tabi ki İngiliz popüler müziği Güney Amerika'dakinden farklı ama yalnızca etnik özelliklerini ortadan kaldırırsan -yani folklorik özelliklerini- kendini karşılaştırılabilen modal yapıların oluşturduğu aynı pentatonik *soundun* varlığında bulacaksın. Bu, müziğin benim ilgimi çeken ve beni kendisine çeken evrensel kısmı ve benim gitmek istediğim yer burasıdır".

Coltrane'in ilk eşi Naima'nın kuzeni Carl Grubbs, Queens'deki evini ziyarete gittiğinde defterinde Hint dizilerinin bulunduğu bir sayfayı farketmiş, bu sayfadaki bilgiyi aşağıdaki şekilde görüleceği üzere el yazısıyla kopyalamıştır (Porter, 2001, 209).



Şekil 70: Coltrane'in Defterindeki Diziler

Lewis Porter, **John Coltrane: His Life and Music** (Michigan: The University of Michigan Press, 2001), 210.

Şekilde de görüldüğü üzere Coltrane, *ragaların* (Hint makamları) günün belirli saatleriyle ve duygu durumlarıyla ilişkisi anlamına gelen *rasa* konseptinden haberdardır. Şekildeki ikinci dizi olan ve *Bhairavi ragası*, frigen moduyla aynı notaları içermektedir ancak çıkıcı yönde beşinci sesi atlayıp inici yönde kullanmaktadır ve bu bilgi, Coltrane'in çalışma defterinde aynı şekilde detaylı olarak notaya dökülmüştür (Clements, 2008, 156).

Coltrane'in Hint müziğiyle olan ilişkisi, spiritüel bir yaklaşımı da içinde barındırmaktadır. *Om* parçasının girişinde grupça söylenen zikirvari dizeler, bunu açıkça göstermektedir:

Rites that the Vedas ordain, and the rituals taught by the scriptures

(Vedaların- "Klasik Hint Felsefesinin en eski metinleri" (Yalkın, 2015, 4).- buyurduğu ayinler ve kutsal metinlerin öğrettiği ayinler)

All these am I, and the offering made to the ghosts of the fathers

(Bütün bunlar benim ve ataların hayaletlerine yapılan adak)

Herbs of healing and food, the mantram, the clarified butter:

(Şifa ve yiyecek otları, mantra, arıtılmış tereyağı:)

I the oblation and I the flame into which it is offered

(Ben adak ve ben sunulduğu alev)

I am the sire of the world, and this world's mother and grandsire

(Ben dünyanın babasıyım ve bu dünyanın annesi ve dedesiyim)

I am he who awards to each the fruit of his action:

(Ben her birine eyleminin meyvesini veren kişiyim:)

I make all things clean

(Ben herşeyi temizlerim)

I am OM...

(Ben OM'um...)

Clements (2008, 159) bu dizelerin, kendisini savaşçı Arjuna'ya, tanrı Vishnu'nun vücut bulması olarak ifşa eden Krisna'nın, ilahi özün nasıl da her şeye nüfuz ettiğini açıkladığı *Bhagavad Gita*'nın -Sanskritçe: Tanrı'nın Şarkısı, Hinduların büyük Sanskritçe şiiri *Mahabharata*'da yer alan bir bölüm (Kısakol, 2019, 22)- dokuzuncu söyleminin on altı ve on yedinci ayetlerinden türetildiğini belirtmiştir.

Clements (2008, 161), Coltrane'in müziğinde bulunan Hindistan'a dair *vikriti* ve *alap* kavramlarından da bahsetmiştir. *Vikriti* Hint müziğinin Vedik döneminin (İ.Ö. 1500-500) önemli bir ögesi olup sınırlı sayıda notanın çeşitli permütasyonlarının organizasyonu anlamına gelmektedir. *Alap* ise Kuzey Hindistan müziğinin serbest metreli girizgâh bölümüdür ve bu bölümde icracı, içinde bulunduğu *ragan*'ın seslerini kullanarak doğaçlama yapmaktadır. Clements, Coltrane'in müziğindeki *alap* kullanımını *A Love Supreme* albümündeki *Psalm* ve *Song of Praise* parçaları ile örneklemiştir. Ayrıca *Psalm* ve *India* parçalarında olduğu gibi, Coltrane'in müziğinde bulunan pedal sesi (*drone*, dem) üzerine kurulan modal yapıların da Hint müziğiyle olan ilişkisinden literatürde söz edilmektedir (Porter, 2001, 209; Clements,

2008, 161; Kofsky, 2019, 269). Bu yapı, Türk müziğinde bulunan taksimi de anımsatmaktadır.

Hint *alap* yapısında, önce tonik kurulmakta, sonra sistematik olarak *ragan*ın her önemli notası, orta rejisterdeki tonik belirtilene kadar müziğe katılmaktadır. Bu tip bir gelişimde, başka notalar da kullanılmaktadır ama her cümle ya da bölmede bir nota, özellikle vurgulanmaktadır. Coltrane'in *Song of Praise* icrası da böyle kurgulanmıştır. Tıpkı *alaptaki* gibi Coltrane de bu parça da önce pes rejisterdeki toniği (D), ikinci cümlede dördütlü yukarıdaki G'ye çözmektedir. Üçüncü ve dördüncü cümlede aynı ilişkiyi korumakta, beşinci cümlede A notası ile beşlisini, altıncı cümlede ise C# notası ile yedilisini vurguladıktan sonra yedinci cümlede üst perdede G notasının ardından orda rejisterdeki D'ye varmaktadır. Sekizinci cümle itibariyle on dördüncü cümleye kadar sistematik olarak yapıyı daha çok süsleme kullanarak ve ses aralığını genişleterek geliştirmekte, on beşinci cümlede üst rejisterdeki D notasına ulaşmaktadır (Clements, 2008, 163).



Şekil 71: Coltrane'in *Song Of Praise* Solosundan Kesit

Carl Clements, *John Coltrane and the Integration of Indian Concepts in Jazz Improvisation* (Jazz Research Journal, c.2, s.2: 155-175, 2009), 163.

Coltrane'in araştırıldığı caz literatüründe "egzotizm", çoğunlukla genel bir yaklaşımla ele alınan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya müziği (*world music*), egzotizm, etnik müzik vb. terimler bugünkü bakış açımızla artık haklı olarak eleştirilen terimlerdir. Medwin (2008, 149)'in tezinde kullandığı *multicultural* (çoklu-

kültürlü) ve *pan-geographical* (pan-coğrafi) terimleri yazar tarafından daha doğru bulunmaktadır.

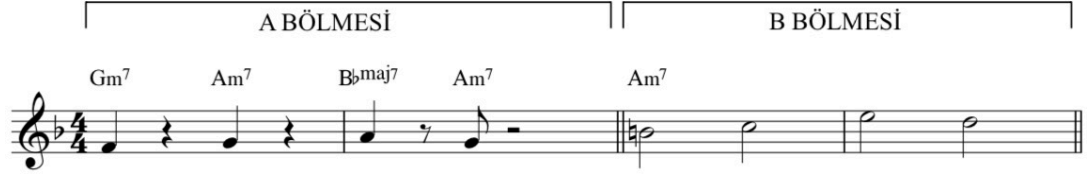
Yapılan literatür araştırmasında dünyanın çeşitli kültürlerinden gelen müziklerin caz ile olan etkileşiminin doğru terminolojiyle detaylandırıldığı çok az sayıda kaynağa erişilebilmiştir. Örneğin, Carl Clements'in *John Coltrane and the Integration of Indian Concepts in Jazz Improvisation* başlıklı yayınında olduğu gibi, iki müzik arasında kurulan ilişkinin belli yöreler odağında derinlikle ve doğru terminoloji kullanımıyla incelikte ele alınması önerilmektedir. Egzotizmin ritim kullanımına etkisi bu çalışmanın ritim ile ilgili bölümünde (5.9) ele alınmıştır.

5.4. Coltrane'in Müziğinde Modalite

1950'li yılların sonlarına kadar tonal çerçevede uygulanmış olan geleneksel cazın yalın-kapalı (*closed*) bir form anlayışı bulunmaktaydı. Yani caz müziği ana akım çerçevesinde, genellikle 12 ölçülük *blues* ve 32 ölçülük AABA ya da ABAC formlarından oluşan, ii-V-I kadansının belirli varyasyonlarını içinde barındıran bir müzik olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda dörtlü gruplarda doku, solist ve soliste eşlik eden *rhythm section*dan oluşmaktadır. Parçanın melodisi icra edildikten sonra parçanın formel yapısı içinde (*chorus*) doğaçlama sololar çalınmakta, sonrasında melodiye tekrar dönülerek parça bitirilmektedir. Zaman içinde armonik ritmin gittikçe sıklaşması, hızın artması ve caz standardı yapısında uygulanabilecek tonal ihtimallerin son noktaya gelmesiyle birlikte oluşan sıkışma, 1960'lı yıllarda yenilik arayışıyla ve böylelikle çeşitli akımların ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bu açıdan caz tarihindeki bu dönem, klasik batı müziği tarihinde tonal dönemin Mahler, Strauss gibi besteciler sayesinde zirveye ulaştığı ondokuzuncu yüzyıl sonunu çağrıştırmaktadır.

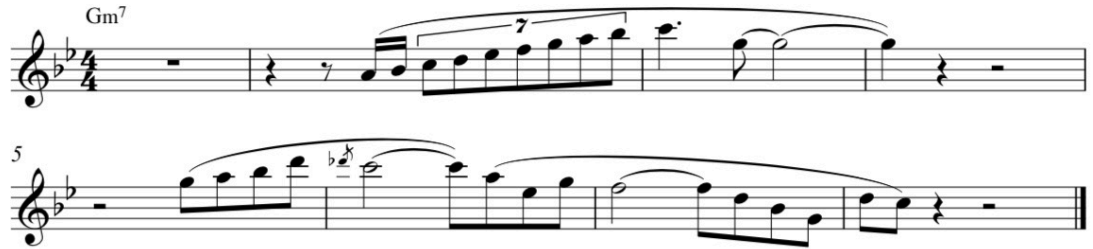
Coltrane, cazda modalite kullanımının öncüsü kabul edilen Davis'in modal yapıtları 1958 tarihli *Milestones* ve 1959 tarihli *Kind of Blue* albümlerinde yer almıştır. Davis'in 1958'de yayınladığı *Milestones*, adının da çağrıştırdığı gibi o dönem açısından bir yenilik arz etmektedir. AABBA formundaki parça, armonik yaklaşım açısından dönemin müzikal çıktılara tezat olarak, yalın bir biçimde kurgulanmıştır. Jost (1994, 18)'un da belirttiği gibi bu yapı, modaliteye doğru atılmış bir adımdır ve doğaçlamada yeni bir yaklaşım hedefiyle uygulanmıştır. Parçanın A bölmeleri G doryen, B bölmeleri A eolyen modunun seslerinden oluşmaktadır. Davis (1990,

215)'in daha melodik bir yaklaşım arayışıyla modal yazıma yöneldiğini, modalitede birçok olasılığı gördüğünü belirtmesi, bu açıdan Jost'u doğrulayıcı niteliktedir.



Şekil 72: *Milestones* Parçasının Genel Yapısı

Jost (1994, 19) her ne kadar cazda modal kullanımın sebebiyle ilgili direk bir bağlantı kurmaktan kaçındıysa da Davis (1990, 215), otobiyografisinde *third stream* akımının önde gelen bestecilerinden, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* kitabının yazarı George Russell'dan da bahsetmektedir (1990, 215). Ayrıca Kaplan (2009, 86), Davis'in Russell ile bir araya gelerek Bartok, Berg ve Stravinsky'nin partiyonlarını çalıştığını belirtilmiştir.



Şekil 73: Coltrane'in *Milestones* Solosunun İlk 8 Ölçüsü

1959 yılında kaydedilen Davis'in *Kind of Blue* albümündeki *So What* parçası ise, AABA formundan oluşup A bölmeleri D doryen, B bölmeleri ise Eb doryen olarak kurgulanmıştır. Bu kayıttaki solosunun ilk sekiz ölçüsünde de tıpkı *Milestones*'daki gibi moda sadık kaldığı görülmektedir, ancak *Milestones*'daki modlar üzerine gezdiği yatay cümle hatlarından oluşan solosundan farklı olarak, *So What*'ta daha motifsel bir yaklaşımı benimsediği anlaşılmaktadır.



Şekil 74: Coltrane'in *So What* Solosunun İlk 8 Ölçüsü

Coltrane'in kendi liderlik albümleri ettiği albümler açısından *My Favorite Things* yorumu, müziğini modalite bağlamında temellendirdiği ilk çıktı olmuştur. Ayrıca, 1960 yılında kaydedilen ve 1961 yılında yayınlanan bu albüm, Coltrane'in soprano saksofon ile kayıta çaldığı ilk albümdür. *My Favorite Things*, bir Richard Rodgers bestesidir ve dönemin Broadway müzikallerinden *The Sound of Music* yapımında seslendirildiğinden ötürü büyük bir üne ulaşmıştır. Çocuklara seslenmek için yazılan bu naif şarkı, içinde modal etkiler barındırmaktadır ve Coltrane bu etkileri görüp değerlendirmiştir.

Şarkının Coltrane yorumu da oldukça popüler olmuş, bu durum birçok kişinin bu şarkıyı onun bestelediğini düşünmesine sebep olmuştur. Coltrane, 18 Kasım 1961'de Paris'te François Postif'e (yazar, 1927-2005) verdiği mülakatta kendi sözleriyle şöyle söylemiştir (DeVito, 2012, 133):

"Birçok insan *My Favorite Things*'i benim yazdığımı dair yanlış bir fikre sahip; kendim yazmış olmayı dilerdim ama Rodgers ve Hammerstein'a ait. Bu parça... iki armoni üzerinde yapılandırılmıştır... Biz, performans için bu iki armoniyi parça boyunca esnettik. *My Favorite Things* şimdiye kadar kaydettiğimiz parçalar içinde favorim".

Şarkının Julie Andrews tarafından seslendirilen film versiyonu 1965 tarihlidir. Robert Russell Bennett (1894-1981) tarafından düzenlenen ve Mary Martin (1913-1990) tarafından seslendirilen versiyonu ise Coltrane'in duymuş olduğu versiyonudur. Bu versiyonun düzenlemesine (notasına) erişilememiştir ancak notaya dökülen yalın hali aşağıdaki gibidir:

INTRO Em

3 **A** Em C

11 Am⁷ D⁷ G/B C/E G/D C F#m⁷(b5) B⁷

19 E

21 **B** E A

29 Am D⁷ G/B C/E G/D C F#m⁷(b5) B⁷

37 **C** Em/G Em F#m⁷(b5) B⁷ Em C

45 C C^o

49 D⁷

53 G

Şekil 75: *My Favorite Things* Şarkısının Kayıttan Çıkarılmış Notası

Coltrane'in, *My Favorite Things* bağlamında, yukarıdaki sözlerinden anlaşıldığı üzere, ayrıca Porter (2001, 182)'in de ifade ettiği gibi, parçanın solo bölümünde, o döneme kadar olan genel yaklaşımında görülen armonik ritmi sıklaştırma yönünde değil, tam tersine seyreltme yönünde bir yönelimi olmuştur. Ayrıca Bb soprano saksofonda üzerine doğaçlaması çetrefilli bir ton olan F#'e denk düşmesine rağmen şarkıyı orijinal tonunda korumuş, E merkezinde major ve minör alanlar yaratarak, modal bir altyapının üzerine üst düzey virtüözlük içeren bir performans sergilemiştir.

B bölmesini, A bölmesinin major hali olarak düşünebileceğimiz, AABC (ya da AAA'B) formunda yazılmış olan şarkının, ikinci tekrarı bir ton yukarı modüle olacak şekilde iki kez tekrar eden ve yazılı bir koduyla biten orijinal versiyonuyla Coltrane versiyonu arasında büyük bir fark bulunmaktadır. Aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere Coltrane öncelikle şarkıyı rearmonize etmiş, ayrıca içinde doğaçlamaya zemin yaratacak şekilde düzenlemiştir. Minör yapıda olan -Coltrane 1960 yılında yapılan kayıttaki solusunda bu kısmı doryen olarak ele almıştır- A bölmesinden major yapıda olan B bölmesine geçmeden önce Em7 ve F#m7 akorlarından oluşan *vamp* bölgesi, dilendiği kadar tekrar edecek şekilde tasarlanmıştır. Yani Em armonik kurgu çerçevesinde hareket eden bölmede Coltrane, E doryen odaklı hareket etmiştir.

Kaydın formu ele alındığında, 4 ölçülük *intronun* ve ardından 4 ölçülük *vampın* ikişer kez çalınmasıyla parçaya zemin hazırlandığı görülmektedir. Sonrasında, Coltrane sırasıyla A, B, A, C, bu sefer E major üzerine A'nın melodisini çaldığı D, ardından bir kez daha A'yı çalmaktadır. Piyano solusunun ardından kendi solosu geldiğinde A'yı bir interlüd olarak tekrar ele alıp B üzerine uzun bir döngüde doryen, sonra tekrar A üzerine melodi, sonra C'nin üzerine kısmi *superimposition*ların olduğu uzun ionyen bazlı solo, ardından D, parçanın orijinal halinin C bölmesinin rearmonizasyonuna denk gelen E bölmesi ve son olarak üzerine B frigen çaldığı Bm7-Cmaj7 akorlarından oluşan *vamp* ile E minör üzerine bir kadenzayla parçayı bitirmektedir.

MY FAVORITE THINGS

- OSCAR HAMMERSTEIN II/RICHARD RODGERS

(FAST)

INTRO

E⁵
(PIANO)
(BASS)

E-7 F#-7 E-7 F#-7

Sx [A]
E- E-(maj7) E-7 E-(maj7)

C/maj7 A-7 C/maj7 A-7

C/maj7 D13b9 G/maj7 F/E

C/maj7 A-7 F#-7b5 B7b9 TO ⊕ 1

[B]
E-7 F#-7 E-7 F#-7

REPEAT AS DESIRED
THEN D.S. AL ⊕ 1

Şekil 76: *My Favorite Things* Coltrane Versiyonu İlk Sayfası

105

♩ 1 C

E/maj7 F#-7 E/maj7 F#-7

REPEAT AS DESIRED

♩ 2 D

E/maj7 F#-7 E/maj7 F#-7

A/maj7 B-7 A/maj7 B-7

C/maj7 B/C B-7 F/E

C/maj7 A-7 F#-7b5 B7b9

TO 2

SOLO A B OR C

AFTER SOLOS, D.S.S. AL 2

♩ 2 E

B7b9 E- E-7 F#-7b5 B7 E-

E-7 C/maj7 B-7 C/maj7 B-7

E-7 A7 E-7 C/maj7 B/C

F

B-7 C/maj7 B-7 C/maj7 B-7/E

REPEAT AS DESIRED

Şekil 77: *My Favorite Things* Coltrane Versiyonu İkinci Sayfası

The Trane Book (Milwaukee: Hal Leonard Corporation), 105.

My Favorite Things, büyük bir dinleyici kitlesine ulaşmasına ve Coltrane'in virtüözlüğüne rağmen literatürde kendine *Impressions* kadar yer bulamamıştır. Bunun sebebi "melodik hatlarını armoninin içinde ve dışında seyretmesindense merkezde diyatonik çalma eğilimidir" (Wernick, 2009, 52).

Impressions'da çaldığı solonun içinde barındırdığı polimodal kullanım ve çalışmanın ilgili bölümünde (5.9) detaylandırılacak ritimle ilgili açılımlar ile, Coltrane'in müzikal ifadeyi çok daha sofistike bir noktaya getirdiği anlaşılmaktadır. Coltrane, *So What*'ın strüktürü (AABA formunda, A bölmeleri re doryen, B bölmesi mi bemol doryen modu) üzerine bestelediği *Impressions*'u kaydedene kadar Davis'le olan performanslarında bu yapı üzerine defalarca solo çalma imkânı bulmuştur, böylelikle bu form üzerinde denemeler yapmıştır. Porter (1983, 110), Davis'le yaptığı son turnede, 1960 yılının Nisan ayında çaldıkları bir konserin *bootleg* (yasa dışı) kaydında Coltrane'in sololarında doryen modunun üzerine "armonik katmanları yayılım ateşi gibi *superimpose* ettiğini" söylemektedir. Bahsedilen bu armonik katmanlar, çoğunlukla üçlü aralık ilişkisinden oluşmaktadır.

Coltrane, müziğini modal kurguda şekillendirdiği 1960-1965 yılları arasındaki süreçte dahi *bebop*a dair tonal ilişkileri, modal yapı çerçevesinde halen kullanmaya devam etmiştir. *Impressions* eserinin solosunda parçaya hâkim olan modal yapının (doryen modu) dışına çıkarak, tonal ilişki bağlamında fonksiyonel kurgular ve virtüözlük içeren pasajlar çaldıktan sonra, çoğunlukla ana modal yapıya tekrar döndüğü görülmektedir.



Şekil 78: 1961 Tarihli *Impressions* Kaydının Solosundan Kesit

Forrest Wernick, **John Coltrane's Gateway to Musical Freedom: Harmonic Superimposition Techniques in Selected Modal Improvisations Between 1960-1965** (William Paterson University, 2009), 19.

Demsey'nin danışmanlığını yaptığı, Wernick'in *John Coltrane's Gateway to Musical Freedom: Harmonic Superimposition Techniques in Selected Modal Improvisations Between 1960-1965* başlıklı tezinde, Coltrane'in 1960-1965 yılları arasındaki modal dönemi olarak ele alınan dönemde polimodal dokular elde etmesini sağlayan *superimposition* teknikleri, üçlü aralık ilişkisi kurulan akor yapılarının, mod merkezinin yarım ses yukarısından başlayarak ii-V-I akor bağlantılarının kullanımı ile Coltrane'in müziğinde egzotizm ve empresyonizm konu başlıkları altında detaylandırıldığı üzere, çeşitli derecelerden pentatonik, oktatonik ve tam ton dizilerinin kullanımını içeren beş maddede ele alınmıştır.

Demsey'nin Porter ile paylaştığı 1961 kayıt tarihli *Impressions* kaydının analizine göre, Coltrane'in solusunda üçlü aralığa dayanan armonik ilişkiyi işaret eden en az on beş cümle vardır (Örneğin dördüncü *chorus*un ikinci A bölümü, yedinci *chorus*un ilk A bölümü, on birinci *chorus*un B bölümünden üçüncü A bölümüne geçişi, on beşinci *chorus*un ilk A bölümü, on dokuzuncu *chorus*un B ve son A bölümleri, yirmi ikinci *chorus*un ikinci A bölümü, yirmi sekizinci *chorus*un B bölümü ve otuz birinci *chorus*un ilk A bölümü). Bu cümlelerin çoğu çözümlenme noktalarında küçük üçlü ilişkisini içeren Dmin-Eb7-Ab-F#7-B-A7-Dmin akor bağlantılarını işaret etmektedir (Porter, 2001, 223-225).



Şekil 79: *Impressions* Solosunun 4. *Chorus*unun İkinci A Bölmesi

Lewis Porter, *John Coltrane: His Life and Music* (Michigan: The University of Michigan Press, 2001), 224.

Aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere otuz birinci *chorus*un ikinci A bölümündeki A7-D-F7-(Bb atlanmıştır)-Db7-Gb bağlantısı gibi büyük üçlü aralığı içeren akor bağlantıları da görülmektedir (Porter, 2001, 224).



Şekil 80: *Impressions* Solosunun 31. *Chorus*unun İkinci A Bölmesi

Lewis Porter, **John Coltrane: His Life and Music** (Michigan: The University of Michigan Press, 2001), 225.

Aşağıdaki örnekte Coltrane, D doryen modunu ifade eden Dm7 akorunu C'nun ikinci derecesi olarak ele almış, yarım ton yukarısı Db'e çözülecek şekilde ii-V-I kadansını *superimpose* etmiştir.



Şekil 81: 1961 Tarihli *Impressions* Kaydının Solosundan Kesit

Forrest Wernick, **John Coltrane's Gateway to Musical Freedom: Harmonic Superimposition Techniques in Selected Modal Improvisations Between 1960-1966** (William Paterson University, 2009), 60.

Coltrane'in 1958'de Davis'in *Milestones* parçası ile başlayan modal serüveni, *free jazz* akımının öncülerinden olduğu 1965 yılına kadar devam etmiştir. Coltrane, modaliteye gerek dizisel gerek motifsel olarak yaklaşmış, zaman içinde bir modun üzerine farklı modlar kullanmak, mod merkezini değiştirmek ya da kullanılan mod üzerine 1950'li yılların sonları itibariyle odaklandığı aralık ilişkileri bağlamında ya da değil, modal doku üzerine ii-V-I yapısındaki tonal ilişkileri *superimpose* ederek polimodal dokular elde etmiştir.

5.5. Coltrane'in Müziğinde Paralelizm

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında merkez hissini muğlaklaştırmak için kullanılan paralelizm, cazda da yirminci yüzyılın ikinci yarısında aynı sebeple kullanılan yöntemlerden birisi olmuştur. Nitekim Coltrane'in ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılda klasik müzikteki gelişmeleri takip edip, müziğindeki arayışı bağlamında aralarında Debussy, Ravel, Stravinsky'nin de olduğu bestecileri incelediği bu çalışma kapsamında daha önce ele alınmıştır.

Çalışmanın ilgili bölümünde (4.5) de aktarıldığı üzere paralelizm, cazda çeşitli şekillerde görülmüştür. Coltrane'in paralelizme dair uygulamaları farklı eserleri bağlamında incelenebilmektedir. Bu uygulamalardan birisi olan *A Love Supreme* albümündeki *Acknowledgement*, bu çalışma kapsamında set teorisi ile ilgili bölümde detaylı olarak aktarılmıştır. Ancak eserin ilgili bölümde incelendiği üzere [0,3,5] setini oluşturan çekirdek motifin değişmeden farklı ses bölgelerine uğraması, literatürde seriyalizm ile de ilişkilendirilmiş olup (Martin, 2008, 3), aynı zamanda tam bir reel paralelizm (*real planing*) örneğidir.

Meditations albümünün çeşitli yerlerinde, paralelizmin kullanıldığı alanlar mevcuttur. Bu albümdeki paralelizm kullanımı yalnızca Coltrane'in icrasında değil, albümdeki diğer müzisyenlerin de icralarında yer almaktadır. Örneğin aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere *Love*'da aynı melodik yapı, icra sırasında varyasyonlara uğrasa da farklı tonlarda defalarca yinelenmiştir.



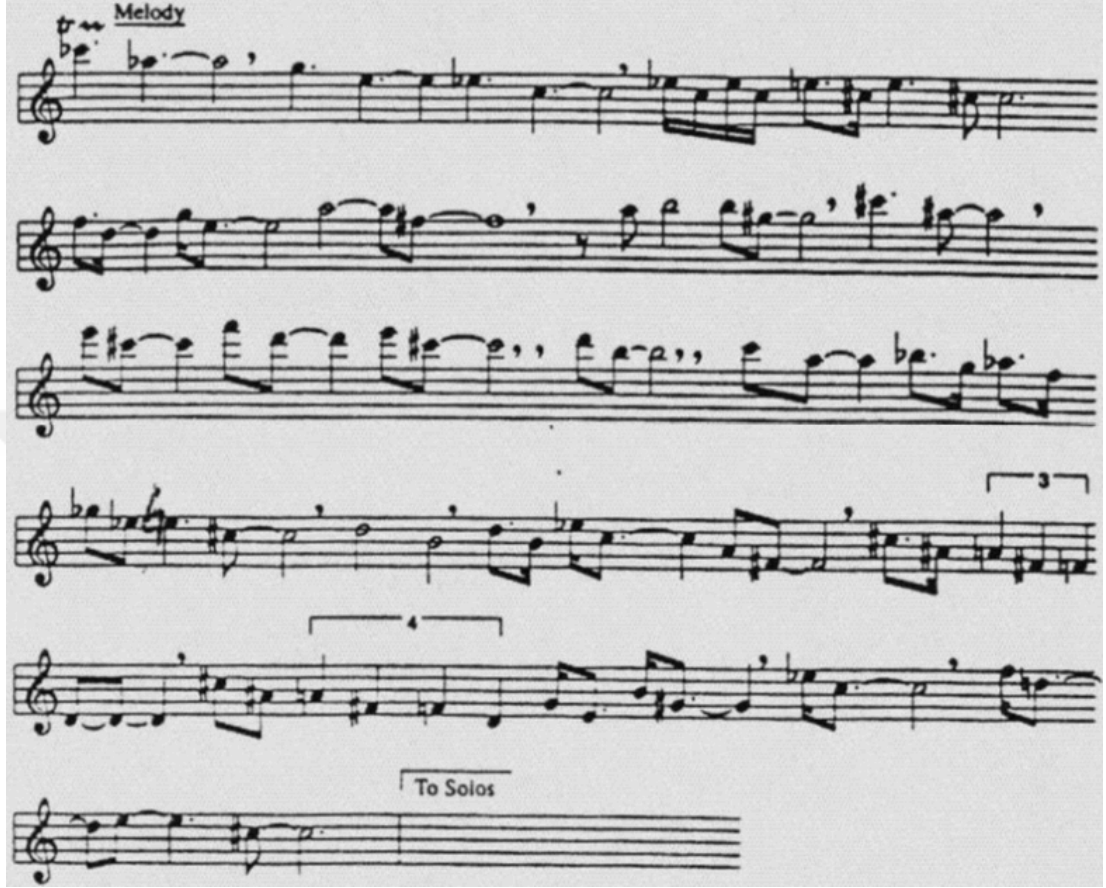
Şekil 82: *Love Caris* Liebman Transkripsiyonu

David Liebman, *John Coltrane's Meditations Suite: A Study in Symmetry* (Annual Review of Jazz, c.8: 167-180, 1996), 172.

Rubato icranın cümleleri incelendiğinde iki kez tekrar eden ilk cümle Eb sesinde, sonrasında Eb ile başlayan yeni cümle ise F#’de bitmiş, bu yapısal ilişki çerçevesinin tekrar etmesiyle birlikte A ve C’ya çözümlenin ardından tekrar Eb’a varılmıştır. Bu reel paralelizm ilişkisi böylelikle Eb-F#-A-C-Eb seslerinden oluşan bir küçük üçlü aralık döngüsünü de beraberinde getirmektedir. Yani Coltrane’in, müzikal arayışı çerçevesinde kullandığı bazı öğeleri farklı bir bakış açısıyla yeniden ele aldığı açıkça görülmektedir.

Meditations kapsamında, içinde paralelizmi barındıran bir diğer kısım da *Compassion*’dır. Aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere Coltrane, tema boyunca inici küçük üçlü aralıklar çalmış, bu yapıyı sololara kadar korumuştur. İlk üç aralık hareketinin birbiriyle bağlantısı -Cb, G ve Eb’dan başlayan inici küçük üçlüler- aynı sesler olarak *Giant Steps*’te de görülen artmış beşli akorunu oluşturmaktadır.

Devamında bu ilişki sürdürülmemiş ancak küçük üçlü aralığının oluşturduğu hücre açısından paralel ilişki korunmuştur.



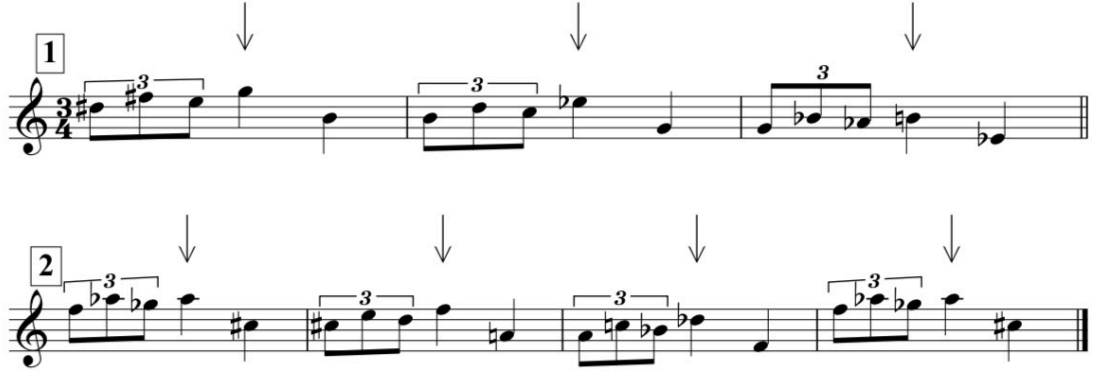
Şekil 83: *Compassion* Caris Liebman Transkripsiyonu

David Liebman, *John Coltrane's Meditations Suite: A Study in Symmetry* (Annual Review of Jazz, c.8: 167-180, 1996), 171.

Yukarıdaki şeklin üçüncü satırındaki cümledeki kurulan aralık ilişkisi E-D-C-Bb-Ab-Gb-E seslerinden başlamaktadır ve bu ilişki tam ton dizisini oluşturmaktadır. Tam ton dizisi kendi içinde artmış beşli akor ilişkilerini barındırmaktadır.

Meditations'ta tam ton ilişkisini içeren paralel yapıya sahip bir başka bölüm de *Serenity*'dir. Coltrane, aşağıdaki şekilde görülen üçlemeleri ve artmış beşli inici aralığı, çeşitlemeler yaparak korumuştur. Buradaki notaların anarmonik kullanımları artmış beşli ilişkisini ortaya koymaktadır. (G-Eb=G-D#) Eserin 1:33-2:48 aralığı yakından incelendiğinde, ilk ses öbeği arasındaki ilişki G-Eb-B inici yönde artmış

döngüyü, aradaki serbest icradan sonra gelen ses öbeği arasındaki ilişki ise A-F-Db-A seslerinden oluşan inici artmış döngüyü oluşturmaktadır.



Şekil 84: *Serenity*'de Motifsel Aralık İlişkisi

McCoy Tyner'ın ise piyanoda farklı bir ritmik yapıda, çıkıcı ve inici yönde, tekrar eden veya çeşitli seslerinden başlayan tam ton alanlarından oluşan -iki tam ton transpozisyonunu da kullanarak- akorsal hareketlerle bu soloya katılması tesadüf değildir. Tyner hem oluşturulan artmış akorları farklı bir düzlemde tam ton dizisiyle ele almış, hem de Coltrane'in yarattığı paralel hareketi kendi paralel hareketiyle desteklemiştir. Bu iki icra arasında ilk bakışta armonik bir ilişki göze çarpmasa da farklı izdüşümleri olan paralel bir tavır görülmektedir.



Şekil 85: *Serenity*'de Tyner'ın Tam Ton Hareketi

Tyner'ın *Serenity*'deki tam ton yaklaşımı, bu açıdan Debussy'nin *Images* eserinin 4. bölümü olan *Cloches a travers les feuilles* ve iki numaralı prelüdü olan *Voiles* eserlerini anımsatmaktadır. Burada Coltrane'in ve Tyner'ın çaldığı ritmik olarak birbirinden ayrı paralel yapıların bir araya gelmesi de yine Debussy'nin, empresyonizmin ana unsurlarından olan muğlaklık etkisini yaratmak için kullandığı orkestrasyonel bir unsurdur. Merrell (2013, 47-48)'in doktora tezinde, Tyner'ın

öğrenciliği esnasında çalıştığı besteciler arasında Debussy'nin de bulunduğunu, hatta çalmayı en sevdiği eserin *Claire de Lune* olduğunu belirtilmiştir.

The image displays a musical score for the piano and harp parts of Debussy's 'Cloches A Travers Les Feuilles'. The score is written in 4/4 time and is marked 'Lent (M.M. 92 = ♩)'. The piano part is marked 'PIANO' and 'douxment sonore' with a 'pp' dynamic. The harp part is marked 'un peu en dehors' and 'pp'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by Debussy's signature use of whole tones. The piano part consists of a series of chords and moving lines, while the harp part provides a delicate, shimmering accompaniment.

Şekil 86: Debussy'nin *Cloches A Travers Les Feuilles* Eserinin Üçüncü Ölçüsündeki Tam Ton Kullanımı

Claude Debussy, *Images* (Paris: Durand & Fills, 1908), 1.

Giant Steps, Coltrane'in paralelizmi hem melodik hem de armonik olarak uyguladığı bir parçadır. Eserin ilk yarısını oluşturan ilk iki dörder ölçülük cümle hem melodik hem armonik olarak birbirine büyük üçlü uzaklıkta bir reel paralelizm örneği teşkil etmektedir. Eserin ikinci yarısı ise -sekizinci ölçü itibariyle- Eb, G, B ve tekrar Eb'e çözülen, yine birbirine paralel, ikişer ölçülük motiflerden oluşmaktadır.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Coltrane, paralelizmi melodik ve/veya armonik olarak farklı dönemlerinde kullanmış, bunu yaparken ses öbekleri arasındaki ilişki, aralık döngüleri vb. unsurlar ile harmanlamıştır.

5.6. Coltrane'in Müziğinde Üçlü Armoni

Bu çalışmanın ilgili bölümünde (4.6) detaylandırıldığı üzere, caz müziğinde üçlü armoni (*tertian harmony*) kullanımı ve beraberinde getirdiği tonal armoni anlayışı, yirminci yüzyılın ilk yarısında, hatta 1950'li yılların sonuna kadar caz müziğini domine etmiştir. Bu yaklaşımın bir uzantısı olan ve genişletilmiş üçlü armoni (*extended tertian sonority*) olarak isimlendirilen yaklaşım ise cazda çözümlenerek ya da çözülmeyerek yine tonal ekseninde uygulanmıştır. *Tension* (gerilim) sesleri olarak da isimlendirilen bu kullanım, akor şifrelerinde yer alsın ya da almasın, eşlikçinin ve/veya solistin seçimi doğrultusunda sıklıkla kullanılmıştır. Bu sesler dizinin 9, 11 ve 13. sesleri ile bunların alterasyonlarından (b9, #9, #11, b13) oluşmaktadır. Bu bağlamda her caz müzisyeni, çoğunlukla ii-V-I kadansı üzerine üçlü armoni kullanımıyla yapılandırılmış olan ana akım caz müziğinde doğaçlama yapmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında Pease (2003, xvi)'in de belirttiği gibi, sololarda akor tonları ve gerilim seslerinin kullanımı dikey bir yaklaşımı işaret etmektedir. Üçlü aralık mesafedeki iki akor sesini birbirine bağlayan geçiş notaları (*passing tones*), akor notasına yaklaşımı sağlayan komşu notalar (*neighbor tones*), alt ve üst işleme yöntemleriyle dolaylı çözümlüm (*indirect resolution*), bir üstteki ya da bir alttaki sestenden dizisel yönde geçiş sağlayan kromatik geçiş notaları (*double chromatic approach*) ve inici veya çıkıcı yöne ters yönden bir hareket oluşturan kaçış notalarının (*escape notes*) kullanımı gibi yaklaşım notaları ve süslemeler ile yatay (*linear*) bir ilerleme gözetilebilmektedir. Bu ve benzer müzikal yaklaşımlar Charlie Parker döneminde taçlanmış ve Coltrane'in müziğinde de açıkça görülmektedir.

Coltrane'in, gençliğinde çokça vakit geçirdiği arkadaşı Heath ile birlikte, üçlü armoni bağlamında pratik yapma düzeni şöyledir (Porter, 2001, 65-68):

- ❖ Diyatonik dizi *pattern*lerini triyadlar ve yedili akorlar halinde çalmak
- ❖ Akorun beşlisine komşu notanın eklenmesi
- ❖ Dominant yedili akorunda yedinci derece üzerine bitirilen *pattern*ler
- ❖ Parker gibi yedili akorları arpej olarak çalmak
- ❖ Aynı şeyleri farklı ritmik kurgularda çalmak
- ❖ Dominant yedili akorlar üzerine üçlü aralık ile adım adım ilerlemek
- ❖ Dört notadan oluşan *pattern*ler üretmek
- ❖ ii-V-I üzerine bu *pattern*lerin uygulanması
- ❖ Parker'ın sololarında bulunan cümleleri on iki sestenden, aşağı ve yukarı yönde diyatonik olarak ele almak
- ❖ Çeşitli *pattern*ler üretmek ve bunları tüm tonlardan çalmak
- ❖ Beşliler çemberi üzerine egzersizler yapmak

1959 yılında kaydettiği ve özölüm noktaları büyük üçlü aralık mesafede olan, V-I ve ii-V-I kadanslarını içeren *Giant Steps* ise Coltrane'in, üçlü armoni yapısını zirveye çıkardığı eserdir. Aşağıdaki şekilde, karşılaştırma yapabilmek adına kayıttaki 13 *chorus*tan oluşan saksofon solosunun her bir *chorus*unun ilk dört ölçüsü ele alınmıştır. Şekildeki analizde "c" işareti kromatik yaklaşım notalarını ifade ederken "p" işareti geçiş notalarını ifade etmek için kullanılmıştır.



	1. ÖLÇÜ	2. ÖLÇÜ	3. ÖLÇÜ	4. ÖLÇÜ
1	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
2	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
3	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
4	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
5	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
6	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
7	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
8	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
9	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
10	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
11	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
12	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7
13	Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7			Am7 D7

Şekil 87: *Giant Steps* Coltrane Solosunun Karşılaştırmalı Analizi

Bu eserin doğaçlama solosuna yakından bakıldığında, Coltrane'in, henüz gençliğinde Heath ile üzerine çalıştığı birçok yöneme yer verdiği açıkça görülmektedir. Solo, ana mekanizma olarak yatay (melodik) değil, dikey (armonik) bir yaklaşımı barındırmaktadır. Bu bağlamda çoğunlukla armonik hattı oluşturan diatonik akor seslerini ve genişletilmiş üçlü yaklaşımı içeren bu solo ile Coltrane akor yapısını öne çıkarmıştır.

Coltrane'in, solo boyunca, kullandığı birçok dört notalık motifi veya müzik cümlesini tekrar ettiği görülmektedir. Örneğin ilk ölçüde bulunan D7 akoru üzerine hemen hemen her *chorusta* çıkıcı yöndeki aynı motifi (1-2-3-5) çalmıştır. İkinci ölçüdeki Gmaj7 akoru üzerine de çoğunlukla aynı akor seslerini (1-3-5-1) inici yönde kullanmıştır. Üçüncü ölçüdeki bir ölçüye yayılan Ebmaj7 akorunda ise sıklıkla çıkıcı yönde dizisel bir hareket (1-2-3-4-5-6-7-9) görülmektedir. Dördüncü ölçüde ise yine çoğunlukla akor seslerini arpej olarak kullandığı, ancak daha sık tansiyon sesi kullandığı görülmektedir.

Coltrane, 1959 öncesi tonal döneminde üçlü armoniyi tonal bağlamında kullanmıştır. Sonraki modal dönemde McCoy Tyner'ın kuartal icrası eşliğinde yatay hatlar üzerinden ilerleyen bir icrayı benimsemiş; 1965 sonrası *free jazz* döneminde ise çalışmanın ilgili bölümünde açıklandığı üzere modal düzlemde ses öbekleri üzerinden motif yapılarını sıklıkla kullanmıştır.

5.7. Coltrane'in Müziğinde Heterofoni

New Orleans cazının yapıtaşlarından olan heterofoni, 1960'lı yıllar itibariyle yeniden ele alınmıştır. Bu gelişmede siyahi hareket ve beraberinde getirdiği kolektif anlayışın etkisi büyüktür. Bu anlayışın bir sonucu olarak caz bünyesinde heterofoni, *free jazz*'in müzikal unsurlarından, kolektif doğaçlama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Coltrane'in, müziğinde heterofoni kullanmasının egzotizme olan ilgisiyle bir bağlantısı olup olmadığını sorgulamak mümkündür. Nitekim kendisinin egzotik mod/makam/dizileri inceleyip çalıştığı yine bu çalışmanın ilgili bölümünde (5.4) detaylı olarak aktarılmıştır ki heterofoni gerek doğu müziğinin gerek Afrika müziğinin önemli müzikal unsurlarından birisidir.

Heterofoni, yerel müziklerde bulunan bir ögedir ancak teorik olarak ele alınışı ve kullanılışı klasik müzik temellidir. İlham kaynağı egzotik bir bakış açısı ve/veya

manevi bir arayış ve/veya siyahi hareketin beraberinde getirdiği Afrikalı köklere dönüş, ne olursa olsun, Coltrane, 1965 yılı itibariyle *free jazz* üretimleri olan *Meditations*, *Ascension*, *Om*, *Kulu Se Mama'nın* da aralarında bulunduğu albümlerinde kolektif doğaçlamaya yer vermiştir.

Ascension'un girişinde Bb eolyen alanda başlayan melodik hat, solo bölmeler başlayana kadar diğer müzisyenler tarafından çok net bir heterofonik bir doku oluşturacak şekilde takip edilmiştir. Porter (2001, 263), *Ascension*'da karşımıza çıkan heterofoninin, *bluesa* dayandığını ifade etmiş, mod geçişlerinin Coltrane'in işaretleriyle gerçekleştiğini açıklamıştır. Jost (1994, 87-88) bu ilerleyişin Bb eolyen, D frigyen, içinde Bb eolyen ile aynı sesleri barındıran F frigyen yönünde ilerlediğini, ancak parçanın disonans içeriği sebebiyle bunun tahmine dayalı olduğunu ifade etmiştir. Jost (1994, 89) kendi sözleriyle parçada kullanılan heterofonik dokuyu aşağıdaki şekilde açıklamıştır:

"Birbirine karşıt yedi üflemelinin oluşturduğu fazla sayıda bağımsız ritmik hat, üst üste binmelerle sonuçlanacak şekilde kurgulanmıştır. Bu *superimposition*, seri bir şekilde hareket eden ses alanları ortaya çıkarmıştır...Birbirinden bağımsız melodik ve ritmik hatlar kesiştiğinde aralarındaki ilişki netliğini yitirir, düzensiz vurguların kaynaştığı bir ses alanında hayat bulur...Tüm partiler, bireyin çoğunlukla ikinci derecede önemli olduğu, değişen ses yapılarının ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Yani buradaki ana fikir bağımsız seslerden oluşan bir ağ değil, yoğun ses dokularının üretilmesidir".

Yine Coltrane'in son dönemine ait, *The Father and the Son and the Holy Ghost*, *Compassion*, *Love*, *Consequences* ve *Serenity* bölümlerinden oluşan *Meditations* eserinde, Coltrane'in yanında, tenor saksofon ve perküsyonlarda Pharoah Sanders, piyanoda McCoy Tyner, basta Jimmy Garrison ve davulda Elvin Jones ile Rashied Ali yer almaktadır. Eserde yer alan başlıklar, *Meditations*'ın tıpkı *A Love Supreme* gibi maneviyata dair bir eser olduğunu açıklar niteliktedir. Porter (2001, 259), Coltrane'in farklı dinlerin ortaya çıkardığı çeşitliliği benimsediğini, tüm tanrıları kabul ettiğini belirtmiştir.

Albümün ilk parçası *The Father and the Son and the Holy Ghost*'un başında -ilk dakikasında- Şahin (2019, 68)'in birinci olay (*event*) olarak tasvir ettiği, Coltrane'in Pharoah Sanders ile paylaştığı heterofonik bir doku yer almaktadır. Bu dokuda iki tenor saksofon, Eb ve Ab sesleri arasında *tremolo* ile gerek aynı seste kalmakta gerek gidip gelmektedir.



Şekil 88: *The Father And The Son And The Holy Ghost*'un Başındaki İlk Olay

Timucin Sahin, **John Cage, John Coltrane, Morton Feldman and the Liberation of Sound: A Study of New Structural Potentialities for Musical Composition** (Doktora Tezi, New York University, 2019), 68.

Om ise, heterofoninin bu sefer bir metnin terennümünde görüldüğü farklı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eser, çalışmanın ilgili bölümünde (5.4) egzotizmle ilişkilendirilmiş, terennüm edilen metin, çevirisiyle birlikte paylaşılmıştır. Eserin sonunda bu kısım, albümde yer alan müzisyenler tarafından, yönetilmiş bir ritimle değil de doğal bir şekilde terennüm edilmiş ve böylelikle heterofonik bir doku oluşmuştur. Ayrıca enstrümanlar ile de bu terennümün etkisi kuvvetlendirilmiş, yani enstrümanlar da bu heterofonik dokunun bir parçası olmuştur.

Yukarıda açıklanan, planlı olarak heterofonik bir dokuda icra edilmiş bu örneklerin dışında Coltrane'in, içinde kolektif doğaçlama barındıran pasajlarında, anın beraberinde getirdiği bölgesel heterofonik alanlara da rastlamak mümkün olmaktadır. Nitekim heterofoni, içinde Afrika dahil olmak üzere dünyanın farklı yörelerine ait gelenekleri bir arada barındıran kolektif doğaçlamanın ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.8. Coltrane'in Müziğinde Set Teorisi

Jeff Pressing (besteci, araştırmacı, 1949-2002), *Pitch Class Set Structures in Contemporary Jazz* başlıklı makalesinde cazın ve doğaçlamanın Avrupa kökenli sanat müziğiyle ayrıksı olarak ele alındığını belirtmiş, ancak bu müziklerin birçok ortak yönü olduğunu altını çizmiştir. Set teorisi, İkinci Viyana Okulu'nun bestecilerini ve ayrıca Pierre Boulez (1925-2016), Milton Babbitt ve Charles Wuorinen (1938-2020)'in de aralarında bulunduğu bestecilerin müziklerini de

incelemeye yarayan bir analiz yöntemidir. Stravinsky'nin *Le Sacre du Printemps*, Ligeti'nin *Harmonies* eserleri ve Skriyabin, Debussy ve Ravel'in de birtakım eserleri, bu teoriyle analiz edilebilecek eserler kategorisinde yer alabilmektedir. Tonal çerçevede olsun ya da olmasın, set teorisi (*pitch-class set*) sık kullanılan bir kompozisyonel analiz yöntemi olup caza da bu açıdan bakılması mümkündür (Pressing, 1982, 133).

Özellikle yirminci yüzyılın ilk yarısına hâkim olan ve fonksiyonel armonide temellenen tonal cazın, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, içinde barındırdığı teknikler açısından gösterdiği açılım bugün halen anlaşılmaya ve çeşitli bağlamlarla ilişkilendirilmeye çalışılmaktadır. Set teorisi ise Coltrane'in, özellikle 1964 sonrası üretimlerini analiz etmek için literatürde başvurulan yöntemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

A Love Supreme, Coltrane'in *free jazz* öncesi ve sonrası dönemlerinin tam ortasında bulunması açısından bir dönüm noktası olmuştur. *Acknowledgement*, *Resolution*, *Pursuance* ve *Psalm* olmak üzere dört bölümden oluşan eserin ilk bölümü, "*A Love Supreme*" kelimelerinin gerek sözlü gerek sözsüz terennümünden oluşan dört notalık F-Ab-F-Bb [0,3,5] motifi üzerine kurulmuştur. Coltrane, albüm notlarında dinleyiciye seslenmiş, bu albümün tanrıya mütevazi bir adak olduğunu söylemiştir. Lewis (2001, 8) ise bu motifin, sözü geçen müzikal *pilgrimage* (ziyaret) ya da spiritüel yolculuğu bir araya getiren bir mikrokozmos (örneklem) olduğunu ifade etmiştir.

Porter (2001, 233) *A Love Supreme* suitinde bulunan melodik ve armonik materyalin çoğunun F-Ab-Bb-C-Eb seslerinden oluşan F minör pentatonik dizisinden çıktığını, Coltrane'in bu diziyi ikiye bölerek ele aldığını ifade etmiştir. F-Ab-Bb ve C-Eb-F seslerinden oluşan ilk hücre, yani [0,3,5] seti, suitin tüm bölümlerinde çeşitli şekillerde dönüşerek yer almaktadır. İlk hücre gibi tüm süitin ana yapıtaşı görevi görmese de kullanılan diğer hücre olan [0-5-7], *Acknowledgement*'ın *head*inin ve solosunun çekirdeğini oluşturmaktadır.

Aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere *Acknowledgement* bölümünde, parçanın başındaki *rubato* (serbest tempolu) kısımdan sonra sabit tempolu kısma geçildiğinde, bas ile, ana motif olan [0,3,5] seti tanımlanırken, 121. ölçü itibariyle solosunun sonunda bu motif Coltrane tarafından çeşitli transpozisyonlara uğramakta

ve böylelikle ilişkide bulunduğu modalite ile çeşitli derecelerden ilişki kurmaktadır. Bu transpozisyonlar sırasıyla F, G, D, Ab, Db, C, D, Eb, Ab, Db, A, F, D, Ab, B, E, B, Db, Eb, B, C, G, D, E, F#, G, Ab, F seslerinden başlamaktadır ve böylelikle F ile tüm on iki dereceden ilişki kurulmuştur.

♩ = 116
mf

125

130

135

140

145

150

Love Su-preme, A
— with the bass —

Şekil 89: *Acknowledgement* Solosundan Kesit

Lewis Porter, **John Coltrane: His Life and Music** (Michigan: The University of Michigan Press, 2001), 243.

Şekilde de görüldüğü üzere Coltrane, motifin ritmik yapısını ısrarla aynı tutarak aralık ilişkisini koruyarak, enstrümanın çeşitli rejisterlerinde bu yapıyı on iki ton üzerinden kurduktan sonra, solonun sonunda hücrenin ana sesine dönmüş; motifin ana sesiyle unison olarak "*A Love Supreme*" sözünü söyleyerek, tıpkı bir zikir gibi tekrarlamıştır. Bu yapı, Coltrane'in, albüm notlarında da ifade ettiği gibi, tanrıya olan seslenişini güçlendirmiştir. Porter (2001, 242), sözü geçen zikrin, solonun başında değil de sonunda gelmesini şöyle ifade etmiştir:

"Bize tanrının (*God*) her yerde -her rejisterde, her tonda- olduğunu söylemekte ve bize dini inanın keşfedilmesi gerektiğini göstermektedir. Birisini daha baştan zikrederek yakalayamazsın- dinleyici süreci deneyimlemelidir ve böylelikle zikri duymaya hazırlanmalıdır. Müziği dinledikçe anlamlanarak önümüze serilmektedir. Fark ediyoruz ki bu alışılmadık *sound* ve yapının arkasında bir yöntem bulunmakta."

Sütün üçüncü bölümü olan *Pursuance*'da, [0,3,5] seti temayı oluşturan ana motiftir. Yalnız bu sefer bu motif, ilk bölümle aynı yerden kurulsa da Bb minör üzerine kullanılmıştır ve böylelikle taze bir ilişki kurulmuştur. Yani Porter (2001, 235)'ın da belirttiği gibi C, tonal çerçevede ilk bölümdeki gibi F'nın beşinci derecesi olarak değil, bu sefer Bb'ün ikinci derecesi olarak kullanılmıştır.



Şekil 90: *Pursuance* Temasının Başlangıcı

Lewis Porter, **John Coltrane: His Life and Music** (Michigan: The University of Michigan Press, 2001), 235.

Dördüncü bölüm olan *Psalm* ise ilk bölümdeki F-Ab-F-Bb motifinin aynısını bu sefer *Pursuance*'daki gibi C'dan başlayacak şekilde, C-Eb-C-F olarak kullanmış, böylelikle [0,3,5] setini korumuştur.

Coltrane'in set kullandığı bir diğer örnek de 1967 yılında kaydettiği *Expressions* albümünden *Offering* isimli parçadır. Albümde Coltrane'in klasik dörtlüsünden yalnızca Jimmy Garrison bulunmaktadır. Piyanoda eşi Alice Coltrane, davulda ise Rashied Ali yer almaktadır. Parçanın analizinde, Andrew White transkripsiyonu

kullanılmıştır. White, bu transkripsiyonda ölçü çizgileri kullanmamayı tercih etmiştir. Ayrıca kullanılan değiştirici işaretler kullanıldıkları satır boyunca geçerlidir.



Şekil 91: Offering Parçasında Coltrane Solosunun Başlangıcı

Jeff Pressing, *Pitch Class Set Structures in Contemporary Jazz* (Jazz Forschung, c.14: 133-172, 1982), 153.

Parçanın bütünü $[0,2,7]$ ve $[0,2,4]$ *trichord*larında (üç sestten oluşan akorlar) temellenmektedir. ic_2 (büyük ikili) ve ic_4 (büyük üçlü) öbekleri parçayı domine etmektedir; ki iki tane yan yana ic_2 kullanımı ic_4 'u oluşturmaktadır. Daha yüksek *cardinality*ye sahip olan kısımlar bu temel yapıya sesler eklenerek elde edilmektedir (Pressing, 1982, 160).

Yukarıdaki şekile yakından bakıldığında birinci cümle $\{6,8,1\}$, ikinci cümle $\{11,1,6\}$, üçüncü cümle $\{10,0,5\}$, dördüncü cümle $\{7,9,2\}$, beşinci cümle $\{2,4,7,9\}$, altıncı cümle $\{11,1,4,6\}$, yedinci cümle ise $\{1,3,8\}$ normal dizimlerine sahiptir. Bu cümlelerin asal dizimlerinin $[0,2,7]$ veya bu yapıya ses eklenmesiyle ortaya çıkan $[0,2,5,7]$ olduğu görülmektedir (Pressing, 1982, 161-162).

Parça dokuzlu aşağıdan duyulmakla birlikte aşağıdaki tabloda da aktarılan bilgiler, transpoze yazılmış yukarıdaki şekildeki notaya ve cümlelemeye göre hazırlanmıştır.

Tablo 6: Offering Parçasının İlk 7 Cümlesinde Set Analizi

Cümle	İcrada Görülen	Seti Oluşturan	Normal Dizim	Asal Dizim	Transpozisyon (T)
1	C#-F#-G#	F#-G#-C#	{6,8,1}	[0,2,7]	T6
2	C#-F#-B	B-C#-F#	{11,1,6}	[0,2,7]	T11
3	Bb-C-F	Bb-C-F	{10,0,5}	[0,2,7]	T10
4	G-A-D	G-A-D	{7,9,2}	[0,2,7]	T7
5	G-A-D-E	D-E-G-A	{2,4,7,9}	[0,2,5,7]	T2
6	E-F#-B-C#	B-C#-E-F#	{11,1,4,6}	[0,2,5,7]	T11
7	C#-D#-G#	C#-D#-G#	{1,3,8}	[0,2,7]	T1

Bu çalışma kapsamında incelenecek bir diğer örnek de 1965 yılında iki versiyon (*take*) olarak kaydedilen *Ascension* albümüdür. Bu albüm trompette Freddie Hubbard ile Dewey Johnson (1939-2018), alto saksofonda Marion Brown (1931-2010), John Tchcai (1936-2012), tenor saksofonda Coltrane'in dışında Pharoah Sanders (1940-), Archie Shepp (1937-), piyanoda McCoy Tyner, basta Art Davis (1934-2007), Jimmy Garrison, davulda Elvin Jones'dan oluşan oldukça kalabalık bir müzisyen kadrosunu içermekte; izleri James Reese Europe'a kadar sürülebilecek *Black Arts Movement*'ın (Siyahi Sanatlar Hareketi) kolektif anlayışını bünyesinde barındırmaktadır. Bu çalışma kapsamında kullanılan, Jost tarafından yapılan transkripsiyonlar ikinci versiyona aittir.

Bu albümde Coltrane'in çaldığı melodik hatlar, aralık döngüleri ve *trichord*lar (üç sestem oluşan setler) barındırmaktadır. *Ascension*'ın başlangıcına yakından bakıldığında Coltrane'in icrasının 3-7 [0-2-5] setiyle ([0-3-5] setinin çevrimi) başladığı görülmektedir (Block, 1990, 189). Bu açıklamada yazar, eserin bu bölümüyle ilgili olarak "solo" sözcüğünün kullanımından kaçınmıştır. Bunun sebebi, seslerin kaynaştığı, birlikte yaratılan sessel alanlar oluşturmanın hedeflendiği kolektif bir anlayışta "solist" ve "eşlikçi" bağlamlarının oluşturduğu enstrümantal hiyerarşinin ortadan kalkmış olmasıdır.



Şekil 92: *Ascension* Parçasının (*Impulse*) Açılışı

Steven Block, *Pitch-Class Transformation in Free Jazz* (Music Theory Spectrum, c.12, s. 2: 181-202, 1990), 190.

B \flat blues yapısındaki parça ilerledikçe Coltrane'in icrası hem b \flat hem \natural 3 seslerini içermektedir. Ancak Coltrane'in dışındaki müzisyenler \natural 3'ü çalmamış, 3-7 [0-2-5] setini oluşturan B \flat , D \flat ve E \flat seslerine odaklanmıştır. Yalnızca Coltrane'in çaldığı D \natural ise aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere 3-2 [0,1,3] ve 3-3 [0,1,4] trichordlarını oluşturmaktadır (Block, 1990, 189).



Şekil 93: *Ascension* Parçasından Kesit

Steven Block, *Pitch-Class Transformation in Free Jazz* (Music Theory Spectrum, c.12, s. 2: 181-202, 1990), 190.

Aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere parçanın ilerleyen bölümlerinde icra çoğunlukla 3-7 trichordunu içermekte, ancak 3-2 ve 3-3 setlerinin de görüldüğü pasajlar barındırmaktadır (Block, 1990, 189).

Section 1
transcription

♩ = 215

analysis

6 etc. 14 16 19 24 32

3-7 3-3 3-2 inc. *4-3

3-7 3-7 3-7 3-7 3-7

*4-26 4-22 5-23 3-6 3-2 4-11 6-32

Şekil 94: *Ascension* Parçasından Kesit

Steven Block, **Pitch-Class Transformation in Free Jazz** (Music Theory Spectrum, c.12, s. 2: 181-202, 1990), 191.

Pressing (1982, 153), Coltrane'in geç dönem müziklerinin birçoğunun içinde setler barındırdığını ifade etmiştir. *Meditations* albümü de bunlardan birisidir. Burada geç dönemden kastedilen 1964 yılı itibariyle olan tarih aralığıdır. Ancak Ornette Coleman, Cecil Taylor, Anthony Braxton gibi isimlerden farklı olarak Coltrane setleri -örneğin *Ascension*'in başında Bb eolyen- modal bir anlayışta ele almıştır.

5.9. Coltrane'in Müziğinde Poliritmik ve Polimetrik Yapılar

Coltrane, 1960 yılı öncesi tonal döneminde armoniyi müziğin odağına koymuş, 1961-65 arası modal dönemde melodiyi odağa alırken ritmik açıdan adım adım özgürleşmiş, son yılları olan 1965-67 arasında ise ritmik esnekliğe ulaşmıştır. Bu yolculuk boyunca çoğunlukla müzikal motif düşüncesini ritmik olarak organik açıdan geliştirme yoluna gitmiş -Medwin (2008)'in doktora tezinde "atomizm" olarak ifade edilmiştir- kullandığı motiflerin ritmi ve diğer müzisyenlerin icralarıyla olan ilişkisi müziğindeki ritmik katmanları ortaya çıkarmıştır.

Coltrane, DeMicheal (davulcu-müzik yazarı, 1928-1982) ile 1960 yılında *Down Beat* dergisi için yaptığı mülakatta *sheets of sound* ile ilgili olarak ritimsel anlayışını kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir (DeVito, 2012, 69):

"Belirlenmiş bir zamanda belli sayıda *chord progression* olduğunu anladım ve çaldığım, sekizlik, on altılık notalar veya üçlemelerle çalışmıyordu. Hepsini içine alabilmek için beşli ya da yedili eşit olmayan gruplarda notalar koymam gerekti".

Sözü geçen mülakatta anlaşıldığı üzere Coltrane, geçmişte ritim ve melodiden ziyade armoniye odaklanmıştı. Aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere dört dörtlük altyapı üzerine beşleme, yedileme gibi gruplamaların uygulanması kendi içerisinde bölgesel olarak poliritmik alanlar oluşturmuştur.



Şekil 95: Coltrane'in *All Blues* Solosunda 21-23. Ölçüler, Andrew White Transkripsiyonu

Marc H. Medwin, *Listening in Double Time: Temporal Disunity and Structural Unity in the Music of John Coltrane 1965-67* (Doktora Tezi, Chapel Hill: University of North Carolina, 2008), 62.

Coltrane'in ritimle ilgili bir arayışta olduğu, yine aynı mülakattaki aşağıdaki sözleriyle açıkça anlaşılmaktadır (DeVito, 2012, 70):

"Bakış açımı daha bütün bir dışavurum sergilemek bağlamında genişletmek isterim. Ritim konusunda daha esnek olmak isterim. Daha fazla ritim çalışmam gerektiğini hissediyorum. Zaman ile çok fazla deney yapmadım, deneylerimin çoğu armonik kurgu üzerineydi. Geçmişte zamanı ve ritmi bir kenara koydum. Ama denemeye devam etmeliyim. Daha yeni başlıyor gibi hissediyorum. Anlayışında aradığım şeyin bir kısmına sahibim, ama hepsine değil".

1960'lı yılların başında modal dönemine geçiş yapan Coltrane'in, bir siyah Amerikalı olarak Afrikalı kökenlerini -siyahi hareketin etkisiyle- ritim çaprazlaması (*cross rhythms*) bağlamında da müziğine yansıtması kaçınılmaz olmuştur. Poliritmik ve

polimetrik yapılar, tezin ilgili bölümünde (4.9) aktarıldığı üzere Afrika'nın genelinin müzikal temelini oluşturmaktadır.

Africa/Brass albümünün notlarında Dom Cerulli (müzik yazarı, 1927-2012), Coltrane'in bu dönemde ritmik olarak esinlenmek için birçok Afrika kökenli kaydı dinlediğini, *swing* yerine Afrika ritimlerini kullanmak istediğini belirtmiştir. 1961 tarihinde, dört dörtlük yapının kesinliğini kırmak için *interplaye* duyduğu ihtiyacı şöyle açıklamaktadır (Porter, 2001, 213):

"Mingus diyor ki vuruş (*beat*) devam etmeli, ben ise vuruşu beraberinde getirdiği kesinlik açısından sevmiyorum. Şu anki aşamada vuruşun bir yerde orada olmasına ihtiyaç hissediyorum ama tam 4/4 lüğe gerçekten aldırıyorum- ama bu kişisel bir his. Bir *rhythm section*da üflemelinin (*horn*) altında ve etrafında bir itici güç olması hissini seviyorum. Vuruştan ziyade bir nabız (*pulse*) hissi, insanı eski kafalı bir yaklaşımın dışına çıkarabilir. Ve tabii ki 4/4 dışında zamanlarda da *swing* edebilirsin. Ama asıl ne olduğu birlikte çalıştığım müzisyenlere bağlıdır".

Coltrane'in yukarıdaki sözleriyle de ifade ettiği gibi, ulaştığı müzikal-ritmik zenginlik, yalnızca kendisine değil, birlikte çalıştığı müzisyenlere de bağlıdır. Nitekim klasik dörtlüsünü oluşturan Tyner, Garrison ve Jones, ortaya çıkan müzik üzerinde gerek eşlik gerek solo düzlemlerinde dikkat çekici bir öneme sahiptirler.

Cazı oluşturan temel öğelerden *swing*in beraberinde getirdiği senkop kullanımının, Afrika kökenli poliritmik yapının ABD'de mutasyona uğramış hali olduğu, tezin ilgili bölümünde (4.9) açıklanmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısının önemli davulcularından Art Blakey (1919-1990), Philly Joe Jones (1923-1985), Roy Haynes (1925-), Jimmy Cobb (1929-2020), Max Roach (1924-2007) gibi isimlerin arasında bulunan Elvin Jones, caz davulculuğunu John Coltrane, McCoy Tyner ve Jimmy Garrison ile aynı grupta bulunmanın da avantajıyla bir öte noktaya taşıyan isimler arasında gelmektedir.



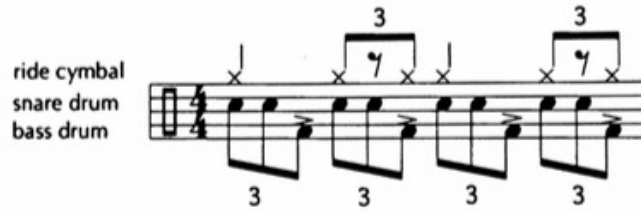
Şekil 96: Standart *Bebop* Davul Eşliği Örneği

Frank Kofsky, *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s* (New York: Pathfinder Press, 2019), 409.

Kofsky, *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s* başlıklı kitabında Elvin Jones'un dörtlüye katkısına bir bölüm ayırmıştır. Bu bölümde Jones'un, cazın eşlik bağlamında ritmik yapısına katkısını -poliritim, polimetre kullanımı açısından- aşağıdaki sözlerle açıklamıştır (Kofsky, 2019, 416):

"Bebop davulcuları, genellikle trampet (*snare drum*), bas davul veya bu ikisinin kombinasyonlarına keskin ve beklenmedik aksanları ekleyerek, ritmik yer değiştirme (*rhythmic displacement*) kavramını caza tanıtmışlardır. Bebopun bu mirasıyla yola çıkan Jones, özellikle ritmik yer değiştirme bağlamında caz davulculuğu sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. Jones'un davulculuğu, bir veya birden fazla metrik düzenin *superimpositionunu*, genellikle nabzın (*pulse*) üçe bölünmesini içerecek şekilde (dörtlük, sekizlik veya on altılık üçlemelere) ana vuruşun yanında yer almasını da içermektedir. Jones'un bu istisnai etkiyi yaratmasını sağlayan, ikinci metreyi bir seri aksanı içinde barındıracak şekilde, vuruşun asıl yerinden taşıyarak müzikal gerilim yaratmasıdır".

Jones, 1960'lı yıllarda gelenekleşen üçleme *filline* (dolgu) yeni bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Örneğin bas davul, cazın bando dönemindeki kökeninde ilk vuruşu kuvvetli bir şekilde vurgulamak için kullanılmakta iken Jones, aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere bas davulu ilk vuruştan önce vurgulayarak ritmik kayma hissi yaratmaktadır. Max Roach ve Roy Haynes'in de aralarında bulunduğu bazı davulcular Jones'dan önce, benzer etkileri kısa sürelerde kullanmış olsalar da Jones, bu etkiyi birkaç ölçü boyunca kullanarak iki nabzı bir arada tutma etkisini yaratmıştır (Kofsky 417, 418). Yukarıdaki ve aşağıdaki iki görsel karşılaştırıldığında bas davulun yaptığı ritmik kayma yaptığı açıkça görülmektedir.



Şekil 97: Elvin Jones *Bebop* Davul Eşliği Örneği

Frank Kofsky, *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s* (New York: Pathfinder Press, 2019), 417.

Coltrane's Sound albümünden *Equinox* parçası, Jones'un eşliklerinde polimetrik yapıya verilebilecek birçok örnekten yalnızca birisidir. Dört dörtlük iki ölçüden oluşan ve *rhythm section* tarafından bir arada çalınan senkoplu ostinato üzerine üç dörtlük vurgu yapısını ve zil kullanımını koyan Jones, kariyerinin ileriki

zamanlarında da dört ve üç zamanın bir arada kullanımını devam ettirmiştir. Böylelikle aksanların yerini değiştirerek, poliritim ve polimetre kullanımıyla yarattığı ritmik muğlaklık, Jones'un imzası olmuştur (Kofsky 421-431).



Şekil 98: *Equinox* Davul Eşliği

Frank Kofsky, *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s* (New York: Pathfinder Press, 2019), 421.

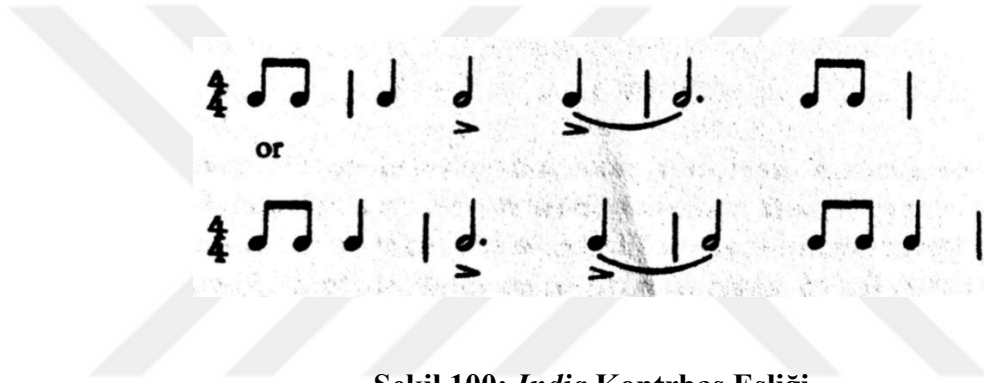
Davulda Elvin Jones'un poliritmik anlayışı ile gelişen müzikal doku, Coltrane'in 1965 sonrasındaki gruplarında zamanın özgürleşmesine yol açmıştır. 1961-1965 yılları arasındaki klasik dörtlü dönemi boyunca, Coltrane'in adım adım ritmik esnekliğe ulaşmasının izleri sürülebilmektedir. Aşağıdaki şekilde, 1962 tarihli *Duke Ellington and John Coltrane* albümünde yer alan *Take the Coltrane* parçasının kesitinde Jones'un üç ve dört zamanı dokuz ölçü boyunca bir arada kullandığı görülmektedir.



Şekil 99: *Take The Coltrane* Davul Eşliği

Brian A. Levy, *Harmonic and Rhythmic Interaction in the Music of John Coltrane* (Doktora Tezi: Brandeis University, 2019), 296.

Coltrane'in modal dönemine ait, egzotizm konusuyla da ilişkilendirilerek detaylandırılan *India*, Jost (1994, 30-31)'un da belirttiği üzere ritmik yaklaşım açısından -iki kontrbasçının varlığıyla- önemli bir yere sahiptir. Bu parçada Jones, *beati* sağlamakla birlikte aynı zamanda kamufle de etmektedir, yani bir yandan yapının içindeyken diğer yandan asimetrik ritmik yaklaşımları ana yapıya *superimpose* etmiştir. Başçılar -Jimmy Garrison ve Reggie Workman- ise aşağıdaki şekilde görülen iki ölçülük ritmik kalıplar arasında gidip gelerek ritmik yapıyı ve aksan noktalarını kaydırmaktadırlar, böylelikle *downbeat*ın (birinci vuruş) nerede olduğu ile ilgili netlik ortadan kaldırılmıştır. Parçada poliritmik bir baz sağlanmış olup, dört dörtlük ritmik algı kırılarak, icrada akışkan bir tavır elde edilmiştir.



Şekil 100: *India* Kontrbas Eşliği

Ekkehard Jost, *Free Jazz* (Boston: Da Capo Press, 1994), 30.

Coltrane, ritim ile ilgili adım adım ilerlediği esnekliğe *free jazz* ile ilişkilendirilen 1965-1967 yılları arasında ulaşmıştır -ki bu arayışının izlerini geçmiş tarihlerdeki mülakatlarında defalarca ifade etmiştir- ve cazın özütünde bulunan senkoplu icranın ötesine geçen bir anlayışla ritmi bu dönemde özgürce kullanmıştır. 1965 tarihli *Meditations* albümünün kitapçığında ifade ettiği üzere Coltrane, ritimle ilgili arayışını bu albümde iki davulcuyu bir arada kullanarak -Elvin Jones ve Rashied Ali- yansıtmıştır. Sahin (2019, 52), tezinde bu konuya değinerek şu aktarımda bulunmuştur: "Coltrane'in müzikal dağarcığı geliştikçe, müziğinde bir arada bulunan metrik olgu, yerini ilk olarak birbirinden bağımsız ritmik alanlara bırakmıştır".

Sahin (2019, 55) ayrıca bu bağımsızlığın, beraberinde Batı Afrikalı kökeninden aldığı "gerçek zamanlı etkileşim" ve indeterminizm ile ilişkilendirdiği "diğerleriyle etkileşime girmeden bağımsız bir müzikal varlık olarak doğaçlama" olmak üzere iki

farklı yaklaşımı barındırdığını belirtmiştir. *Africanisms in American Culture* başlıklı makalesinde Maultsby, Batı Afrikalı kökenli müzikal yaklaşım ile ilgili olarak şöyle söylemektedir (2005, 193'ten aktaran Sahin, 2019, 56-57): "Hem Afrika hem Afrika-Amerikalı müzikte ritim, çoklu-yatay (*linear*) oluşumlar olarak organize edilmiştir. Farklı kalıplar, ... çeşitli enstrümanlara atanmıştır. Bunların birleşimi poliritmik bir yapıyı ortaya çıkarmaktadır".

Meditations albümündeki *The Father and the Son and the Holy Ghost* parçasında üst üste binen dokuların, parça ilerledikçe metrik muğlaklığın artmasına yol açtığı görülmektedir. Coltrane'in geç döneminde -bu tez kapsamında set teorisi ile de ilişkilendirilen- motifsel gelişime dayanarak yaratılan müzikal altyapı, transpozisyonun ötesinde, hız, yoğunluk, rejister atlamaları gibi öğelerin değişim ve dönüşümüyle bir arada gerçekleşmektedir (Sahin, 2019, 77).

Bu yaklaşım *Serenity* parçası da dahil olmak üzere çeşitli özgürlük mertebelerinde albümün tamamında görülmektedir. *Serenity*'de Coltrane'in üçlemelerle başlayan cümlelerine, Tyner'ın tam ton dizisinden çıkmış, inici ve çıkıcı yönde, genel olarak iki sesli -üçlü aralık- akorlar ile katılmasıyla ortaya çıkan ritmik doku, *rubato* yaklaşım sebebiyle ritmik açıdan serbestlik sergilese de müzikal çekirdek ile yaratılan yapı açısından, sürekli bir dönüşüme yol açmaktadır.

Meditations ile Coltrane'in kayıt hayatına dahil olup özgürleşmesine büyük katkıda bulunan Ali'nin gruba eklenmesiyle bir süre sonra Jones -ve Tyner- gruptan ayrılmıştır. Coltrane, Ali ile ilgili şöyle söylemiştir (DeVito, 320-321):

"Onun icrası, soliste en yüksek özgürlüğü sağlıyor. Yaptığı şeyle uyumlu olacağına güvenerek ne zaman istersem, gerçekten herhangi bir yönü seçebilirim. Görüyorsunuz ki her zaman çok yönlü ritimler çalıyor. Bence o kesinlikle büyük davulculardan biridir".

Nitekim 1967'de Ali ile *duo* olarak kaydedilen *Interstellar Space* albümü, Coltrane'in bu ifadesini doğrulamaktadır. Tıpkı Gustav Holst'un 1914-1917 tarihleri arasında yazdığı *The Planets* suitinde görüldüğü gibi Coltrane'de bu albümdeki parçalara gezegen isimlerini başlık olarak atamıştır: *Mars, Venus, Jupiter, Saturn, Leo* (aslan burcu), *Jupiter Variation*. İlk üç parça ve sonuncu parça, Coltrane'in çaldığı zillerle (*bells*) başlamaktadır.

Medwin (2008, 107), *Mars* parçasının başındaki ritmik olarak unison başlayıp adım adım ayrılan trampet ve tom-tom ilişkisini Steve Reich'in faz parçaları ile ilişkilendirmiştir. Parça ilerledikçe Ali *hi-hat* pedalıyla yeni bir ritmik katman

oluşturmakta, önce kapalı sonra açık kullanarak metrik *pattern*ler türetmektedir. Aynı anda bas davul ise farklı bir ritmik katman olarak icraya katılmıştır. Coltrane'in çok yönlü ritimden (*multidirectional rhythm*) kastı budur. Bu ritmik yapı sabit bir tempoda ilerlememekte, bir araya geldikten hemen sonra yapı bozumcu bir tavırla parçalanmaktadır (Medwin, 2008, 107,108).

Coltrane'in özellikle *free jazz* dönemi ele alındığında, örneğin Ali ile ikili olarak kaydettiği *Interstellar Space* albümünde beraberce icra edilen pasajlar 20. yüzyıl kompozisyon tekniklerinden aleatori ve raslamsallık kavramlarını çağrıştırmaktadır. Kostka, Payne ve Almen (2013, 528), caz doğaçlamasının doğasında bir dereceye kadar, özellikle bir solistin veya bir grup canlı icracının spontane icrasını içerdiği için, şans ögesinin bulunduğunu belirtmiştir. Ancak bu terimin genellikle bestecisinin, eserin kompozisyonu ve/veya performansının yönleri üzerinde bilinçli olarak kontrolden vazgeçtiği müziği tanımlamak için kullanıldığının altını çizmiştir. Bu bağlamda bu kavramların caz doğaçlama ile ilişkisi, çalınan eser ve icra bağlamında ele alınabilir.

Ali, *Interstellar Space* ile ilgili olarak Coltrane'e sorduğu tempo, form ve uzunluk ile ilgili sorulara Coltrane'in "Merak etme, beni takip et. Zillerle başlayacağım ve oradan ilerleyeceğiz" yanıtını verdiğini belirtmiştir (Medwin, 2008, 80). Coltrane ile Ali'nin albümdeki icralarında, özellikle solo bölümlerde bulunan pasajlar ritmik olarak muğlaklık içerse de kulak, poliritmik ve polimetrik dokular duymaktadır.

5.10. Coltrane'in Müziğinde Empresyonizm

Coltrane'in özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısına dair bilgi birikiminin, aldığı eğitim, çalıştığı müzisyenlerle birlikte geçirdiği zaman ve ayrıca kendi araştırmaları neticesinde olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Coltrane'in, empresyonizm akımı ve bu akımın beraberinde getirdiği müzikal unsurlarla olan aşinalığı eserlerinde görülmektedir.

Coltrane'in empresyonizm ile ilişkisinin en yakından gözlemlenebileceği eser, *Impressions* isimli albüm ve albüme adını veren Coltrane bestesidir. Bu beste, 1959 yılında Davis'in *Kind of Blue* albümünden *So What* isimli parçanın modal yapısı üzerine kurulmakla birlikte, melodik tavrı ve Coltrane'in kayıttaki emprovizasyonu oldukça farklı bir bakış açısı içermektedir. Bu bağlamda, izlenimcilik akımının

Coltrane'in müziğindeki izdüşümü, *Impressions* isimli beste üzerinden detaylandırılmıştır.

1961 ve 1962 yıllarında iki oturumda kaydedilen albümün ilk parçası olan *India*'da iki basçı -Garrison ve Workman- yer almaktadır. Albümün üçüncü parçası olan *Impressions* ise klasik dörtlü ile kaydedilmiştir. Grall (2017, 138)'ın belirttiği üzere A bölümünün melodisi, Broadway ve film müzikleriyle tanınan Amerikalı besteci Morton Gould (1913-1996)'un 1938'de bestelediği *Pavanne* eserinden alıntıdır.



Şekil 101: Gould'un *Pavanne*'ı ile Coltrane'in *Impressions* Eserlerinin İlk Ölçülerinin Karşılaştırılması

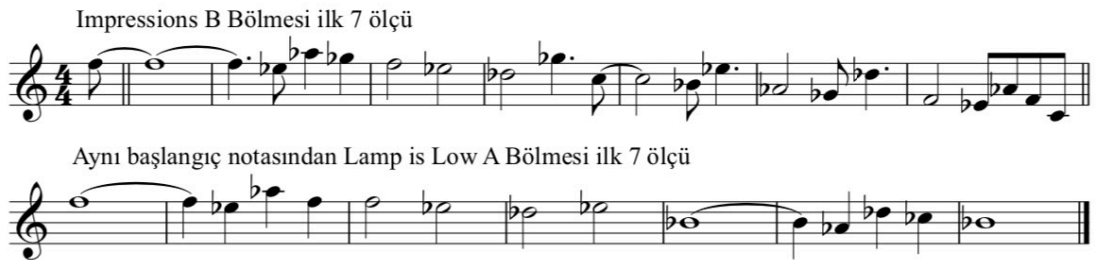
Coltrane'in bu eseri duyabileceği birkaç ihtimal mevcuttur. *Pavanne*, o dönem *swing* orkestraları için de düzenlenerek icra edilmiştir. Jimmy Lunceford'un (alto saksofon, grup lideri, 1902-1947) 1940 tarihli bir kaydı bulunmaktadır. Ayrıca Ahmet Jamal (piyanist, 1930-) bu eseri trio versiyonuyla 1955-1960 yılları arasında sıkça çalmıştır. Parçanın B bölümü ise bu sefer Ravel'in 1899 yılında piyano için yazdığı ve 1910'da orkestraya uyarladığı *Pavane pour une Infante Defunte* eserinden alıntıdır.



Şekil 102: Ravel'in *Pavanne* Eserinin 7-12. Ölçüleri

Jeremy N. Grall, *From Impressionism to Impressions: Intertextuality, Rhetoric, and Signifyin' in John Coltrane's Impressions* (Doktora Tezi: The University of Memphis, 2017), 76.

Bu eserin ikinci teması, 1939'da müziği Peter DeRose (besteci, 1896-1953) ve Bert Shefter (besteci, 1902-1999), sözleri ise Mitchell Parish (söz yazarı, 1900-1993) tarafından yazılan *The Lamp is Low* isimli popüler şarkıda alıntılanmıştır. Piyanist James Forman ise 1947 veya 1948'de Ravel'in *Pavane*'inin caz düzenlemesini Coltrane ile birlikte çaldıklarını belirtmiştir (Porter ,2001, 218).



Şekil 103: *Impressions* ile *Lamp Is Low*

Grall, *From Impressionism to Impressions: Intertextuality, Rhetoric, and Signifyin' in John Coltrane's Impressions* başlıklı doktora tezinde *Impressions* eserinin ortaya

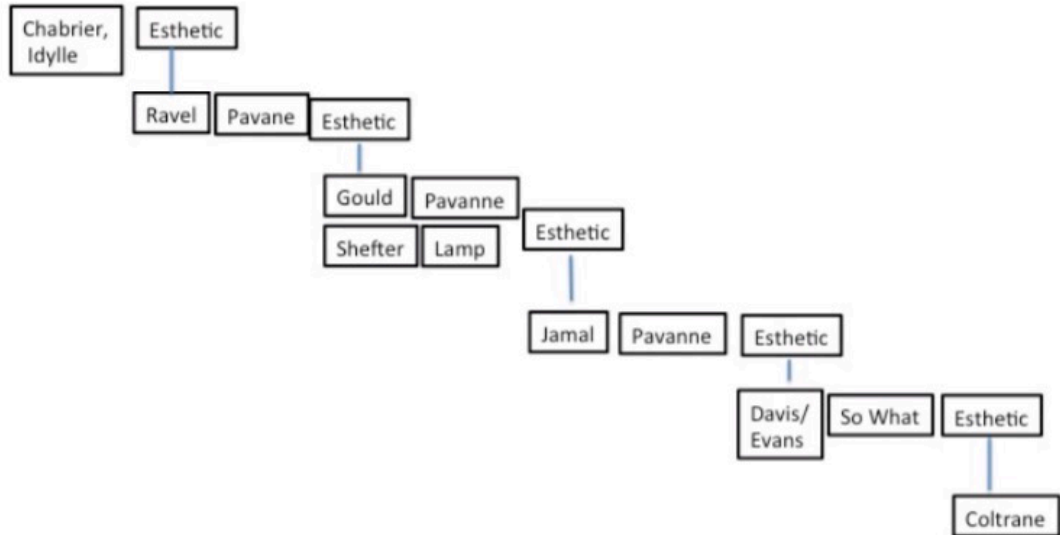
çıkmasının izlerini sürmüştür. Bu izler, Chabrier'nin *Pièces Pittoresques* eserinde yer alan *Idylle* parçasından Ravel'in *Pavane*'ı -ki Ravel bu etkiyi kendisi bizzat ifade etmiştir (Grall, 2017, 25)- Gould'un *Pavanne*'ı, DeRose ile Shefter'ın *The Lamp is Low*'u ve son olarak John Coltrane'in *Impressions*'a varan bir yol haritasını içermektedir (Grall, 2017, 172).



Şekil 104: *Lamp Is Low* Eserinin İlk Sekiz Ölçüsü

Jeremy N. Grall, *From Impressionism to Impressions: Intertextuality, Rhetoric, and Signifyin' in John Coltrane's Impressions* (Doktora Tezi: The University of Memphis, 2017), 76.

Ayrıca Coltrane'in Ravel'den etkilenmesinin bir diğer yolu da *So What* kaydı sırasında Bill Evans'ın, Ravel'in *Sol El İçin Piyano Konçertosu*'na olan ilgisidir. Ancak bunun öncesinde de Coltrane, hocası Dennis Sandole vesilesiyle, Ravel ve Debussy'nin eserlerini çalışmıştır (Grall, 2017, 139).



Şekil 105: Chabrier *Idylle*'den Coltrane *Impressions*'a

Jeremy N. Grall, *From Impressionism to Impressions: Intertextuality, Rhetoric, and Signifyin' in John Coltrane's Impressions* (Doktora Tezi: The University of Memphis, 2017), 154.

Coltrane'in müziği, *Impressions* eserinin dışında empresyonizme dair, bu tez kapsamında da detaylandırılan armonik muğlaklık, polimetrik ve poliritmik yapılar, modalite, genişletilmiş üçlü armoni ile dördü armoni kullanımı, egzotizm, aralık döngüleri, sentetik diziler, pentatonik, oktatonik ve tam ton dizilerinin kullanımı gibi birçok müzikal unsuru bünyesinde barındırmaktadır.

5.11. Coltrane'in Müziğinde Pandiyatonizm

Pandiyatonizm terimi, daha önce de belirtildiği üzere ilk defa Slonimsky'nin 1938 tarihli *Music Since 1900* isimli kitabında karşımıza çıkmaktadır. Parti hareketlerinin özgürce uygulandığı pandiyatonizm, diyatonik dizinin yedi notasının, hiçbir sesin ton merkezi olarak duyulmayacağı şekilde, eşit olarak ele alınması anlamında kullanılmaktadır (Ramos, 2016, 13,14).

Coltrane'in Slonimsky'e olan düşkünlüğü, başucu kitabı olan Slonimsky'nin *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*'inin yaygınlaşmasında da büyük rol oynamıştır. Bu kitap ve içerdiği döngüsel hareketlerin Coltrane'in müziğini nasıl şekillendirdiği, bu çalışmanın içerdiği *Giant Steps* analizinde görülmektedir.

Ramos (2016, 14) pandiyatonizmin tonal değil, modal bir kavram olduğunu ve bu açıdan bakıldığında modal cazın, pandiyatonizmi anımsattığını ifade etmiştir. Pandiyatonizm kullanımı gerek cazda gerek klasik müzikte dördü armoni kullanımını içermektedir. Herbert (2000, 27), üçlü armoninin fonksiyonel hiyerarşisini önleyen bu kuartal anlayışın fonksiyonsuz, askıda (*suspended*) içeriğini pandiyatonizm ile ilişkilendirmiştir. Nitekim Coltrane'in klasik dördülünde, McCoy Tyner da modal eşliklerinde dördü armoni kullanmıştır.



Şekil 106: Miles' Mode Parçasında Tyner'ın B Doryen Üzerine Çaldığı Dördü Akorlar

Alton Merrell, *The Life and Music of McCoy Tyner: An Examination of the Sociocultural Influences on McCoy Tyner and His Music* (Doktora Tezi, University of Pittsburgh, 2013), 84.

Caz müziğinde, yirminci yüzyılın ilk yarısı süresinde üçlü armoni kullanımı, zaman içinde genişletilmiş üçlü armoninin de kullanıldığı olanakların oluşturulmasıyla zenginleştirilmiştir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ise bu anlayış, akor sayılarının azaldığı, hatta bazı durumlarda yalnızca bir pedal notasına indirildiği dönemde de melodik olarak uygulanmıştır. Bu bağlamda caz teorisinde, doğaçlama ile ilgili olarak *chord-scale* (akor-dizi) kavramından yararlanılmaktadır. Örneğin minör yedili bir akoru gören müzisyen bu akor üzerine doryen ya da eolyen çalmak arasında seçim yapabilmektedir. Ya da dominant yedili akor üzerine miksolidyen, oktatonik ya da altere dizi arasında seçim yapabilmekte, çeşitli diziler arasında özgürce hareket edebilmektedir.

Chord-scale teorisi, akorların ve dizilerin karşılıklı ilişkisi kurularak, bu iki farklı ögenin fonksiyonel bir birliktelik oluşturmaları olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında akorlar, üçlü aralıklarla bir araya gelen seslerin dikey strüktürünü, diziler ise adım adım ilerleyen yatay bir strüktürü oluşturmaktadır. Genişletilmiş akor yapıları, on üçlü akorlar ele alındığında bir dizinin tüm seslerini içerirler ve bu dikey yaklaşıma yatay olarak bakıldığında o akor, karşılık geldiği diziyi ortaya çıkarmaktadır (Nettles, 1997, 16).

George Russell'ın da etkisiyle bir modu yapılandıran sesler ile kurulan akorlarla oluşturulan modal armoni ekseninde (üçlü ya da dördü armoni) çalınan müziğin çözülmediği, dokuz, on bir ya da on üçüncü derecede kaldığı melodik yaklaşımlar çokça yer almaktadır. Örneğin Cmaj9#11,13 akoru, lidyen modunu çağırarak, böylesi bir alanda C lidyen modu, pandiyatonik bir anlayışı çağrıştıracak bir biçimde özgürce kullanılabilir. Aynı şekilde Dm7¹ akoru üzerine D doryen modunun çalındığı Davis'in *So What* parçasında da görüldüğü üzere Coltrane, solosunun ilk iki cümlesini mi sesinde bitirmiştir, yani çözmemiştir.

¹ Tonalitede kullanılan major ve minör terimleri, hem caz türünde temel olarak kullanılan hem de modal bir yapı da olsa, akorları kolay anlaşılır halde sunabilmek için, bu tez kapsamında söz konusu terimlerden (*chord-scale*) yararlanılmıştır.



Şekil 107: Coltrane'in *So What* Solosunun İlk 8 Ölçüsü

Meditations'un dörtlü icrası olan *First Meditations*'ta *Love* parçasının başında ise Garrison'un C merkez hissini belli eden icrasına karşın Coltrane'in çaldığı solo, böyle bir merkezden kaçınmakta ve pandiyatonik bir yaklaşıma öykünmektedir. Parçanın ilerleyen bölümünde Garrison da daha serbest bir icraya yönelmektedir ve Coltrane'e kanonik hareketlerle katıldığı kısımlar mevcuttur. Aşağıdaki şekildeki nota Bb transpoze olarak yazılmıştır, duyulan ses dokuzlu aşağısıdır.



Şekil 108: *First Meditations*'da *Love* Bölümünün Başlangıcı

https://www.youtube.com/watch?v=8-M_w1jWwSI [17.05.2022].

1960'lı yılların özellikle ikinci yarısı itibariyle cazda genel yaklaşım, tonalite ve fonksiyonel armoni kullanımının azalması, kromatizm ve paralel armoni kullanımının ise sıklaşması yönündedir. Pease (2003, 52), bu durumu "I akoru artık sık kullanılan bir hedef nokta değildi ve sonuç olarak tonalite genellikle belirsizdi.

Bazen, melodi izin verirse, herhangi bir akor diğer akorları takip edebilirmiş gibi görünüyordu." sözleriyle ifade etmektedir.

Bu kullanım *non-functional*² (fonksiyon barındırmayan) armoni olarak adlandırılmaktadır ve Herbie Hancock, Chick Corea ve Wayne Shorter gibi müzisyenlerin sıklıkla kullandığı bir yaklaşımdır. Pandiyatonik bir yaklaşımı çağrıştıran *chord-scale* sistemi, Cooke ve Horn (2004, 779-782)'un da belirttiği üzere 1970'li yıllar itibariyle özellikle böylesi eserlerin doğaçlamalarında kullanılmak üzere caz eğitiminde benimsenen bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Aebersold'un *Play-A-Long* eğitim serisi bu anlayış üzerine kurulmuştur. Bu sistemin, özellikle *non-functional* eserlerde, fonksiyonel eserlere göre daha iyi sonuç verdiği düşünülmektedir.

Baker (1980, 13), Coltrane'in içinde *A Love Supreme*, *Ascension*, *Expression*, *Cosmic Music*, *Live In Seattle* ve *Interstellar Space* albümlerini de barındıran "deneysel" döneminde, iki basçı, iki davulcu, başka saksofoncular içererek enstrümantasyonla ilgili yaptığı deneylerinin yanında, George Russell isminin de altını çizerek "panmodal" bir yaklaşımı uyguladığını ifade etmiştir. Burada Baker, panmodalite kavramını, birden çok modu-tonu özgürce çalmak olarak tanımlamıştır. De Sayles (1986, 73-74) da tezinde Baker'la aynı fikirde olarak Coltrane'in modal ve deneysel dönemlerini, modalite ve panmodalitenin ayrımıyla ilişkilendirmiştir. Benston (1977, 776) ise Coltrane'in geç döneminde tonaliteden, panmodal ve kromatik bir anlayış doğrultusunda uzaklaştığını, akorsal yapı kullandığı durumlarda bile, bunun tonal merkez hissine bağlı bir icrayla sonuçlanmadığı fikrini savunmuştur.

Örneğin aşağıdaki şekildeki *Expression* albümünde bulunan *Ogunde* parçasının Andrew White³ transkripsiyonunda görüldüğü üzere, Coltrane'in parçanın solusunda başka modların da seslerini özgürce kullanarak yoğun kromatizm içeren panmodal bir anlayışı benimsemiş olabileceği ifade edilmektedir.

² Bazı kaynaklarda (Cooke, Horn, 2004, 782) *Giant Steps* de *non-functional* olarak ele alınmıştır ancak bu eser aralık döngülerini içinde barındıran tonal bir eserdir.

³ Literatürde Coltrane araştırmacılarının birçoğu, eğer mevcutsa Andrew White (saksofon, 1942-2020) tarafından yapılan transkripsiyonları kullanmayı tercih etmektedir.



Şekil 109: Coltrane'in *Ogunde* Solosunun Başlangıcı, Andrew White Transkripsiyonu

Marc H. Medwin, **Listening in Double Time: Temporal Disunity and Structural Unity in the Music of John Coltrane 1965-67** (Doktora Tezi, Chapel Hill: University of North Carolina, 2008), 174.

Alice Coltrane'in çaldığı armoni de göz önüne alındığında, Db eolyen doğrultusunda ilerleyen tema ile başlayan parçanın solusunda Coltrane'in sırasıyla (duyulduğu yerden) la bemol, mi bemol, la bemol, la (si çift bemol), re, fa, si bemol, la, re diyez, mi diyez, do diyez, la bemol, sol bemol, la bemol (üç kere), do bemol, la bemol, sol bemol, mi notalarında kalış yaptığı tespit edilmiştir. Bu kalışlar Db'den sıraya konulduğunda re bemol, re, re diyez, mi, fa, sol bemol, la bemol, la, si bemol, do bemol notalarını vermektedir, yani Coltrane do ile sol seslerinde kalış yapmamaktadır. Yazarın tespiti neticesinde Coltrane'in, fonksiyonel ilişki kurulmasını sağlayacak dominant ve dominantı güçlendirmek için kullanılan dominantın dominantı kavramlarını destekleyen sansibl notalarını (re bemolde do, la bemolde sol) cümle sonlarında kullanmaktan özellikle kaçındığı görülmektedir.

Doğaçlamada bu ses bölgeleri arasında geçit görevi görecek biçimde çeşitli triad, dizi ve aralık ilişkilerini içeren kromatik bir doku kullanılmıştır.

Bu veriler ışığında, Coltrane'in pandiyatonizme öykünmesi, zorlama bir fikir olarak karşımıza çıkmakta ve yazar tarafından yapılan tüm tespitler doğrultusunda bu şekilde değerlendirilmemiştir.



6. SONUÇ

Caz tarihinin mihenk taşlarından biri olan ve müzik kariyeri boyunca çeşitli stillerde eserler veren Amerikalı caz müzisyeni ve bestecisi John Coltrane, bugün halen cazın en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu tez çalışmasının konusunu oluşturan, yirminci yüzyıl müzik teorisinin, John Coltrane'in yorumculuğuna ve besteciliğine etkisini belirleyebilmek açısından problem cümlesinden yola çıkarak ele alınan alt problemler bağlamında, öncelikle caz terminolojisine dair birçok terimin, orijini olan Amerikan İngilizcesinde caz dağarcığında yer edinmesi sebebiyle Türkçeleştirme yoluna gidilmemiş, bunlar "tanımlar" başlığı altında açıklanmıştır. Böylelikle bu çalışmada sıklıkla kullanılan ve Coltrane'in müziğinde bulunan *superimposition* (üst üste bindirmek), *chord progression* (akor bağlantıları) gibi kavramların yanı sıra cazın kendine has jargonunu oluşturan *call and response* (soru ve cevap), *changes* (akorlar) gibi terimler de tespit edilerek açıklanmıştır.

Ana akım caz müziğindeki icra pratikleri mercek altına alındığında ritmin, Afrika kökenli poliritmik ve polimetrik yapının Amerika'daki izdüşümü olan senkoplu icrası ile ortaya çıkan *swing feel*- barok müziğinde *notes inegales* kavramını çağrıştırmaktadır- cazın yapıtaşını oluşturduğu görülmektedir. Cazın melodik yapısında *blues*un etkisinin oldukça büyük olduğu görülmektedir. Doğaçlama ise caz icrasının ayrılmaz bir parçasıdır. İçinde motif geliştirme yöntemlerini spontane biçimde *phrasing*in (cümleme) bir parçası olarak barındıran doğaçlama, aynı zamanda *glissando*, *vibrato*, *staccato*, *legato*, *tenuto* vb. artikülasyon ve ayrıca nüans ve efektleri de içermektedir. Ana akım caz, çoğunlukla 12 ölçülük *blues* ve 32 ölçülük AABA ve ABAB bölmelerinden oluşan formel bir yapı sergilemektedir. Doğaçlamaların, bu form yapısı üzerinde gerçekleştiği görülmektedir.

Coltrane, caz tarihinin en üretken isimlerinden biri olarak birden çok akımda aktif üretimde bulunmuş, yaşamı boyunca bu konudaki arayışından asla vazgeçmemiştir.

Bu bağlamda gerek Granoff okulunda aldığı dersler gerek Davis, Monk gibi dönemin önemli müzisyenleriyle birlikte geçirdiği zamanlarda yirminci yüzyıl klasik müziğini dinleyip araştırdığı görülmektedir. Coltrane'in, bu müziklerden aldığı edinimleri kendi müziğinde kullanarak, caz müziğinin ilerlemesine büyük katkıda bulunduğu tespit edilmiştir.

Coltrane'in öldüğü yıl olan 1967 yılına kadarki süreci kapsayacak şekilde müzikal akımlar ekseninde caz müziğinin tarihsel gelişimi detaylandırılmıştır. Bu çerçevede cazın kökleri, *blues*, New Orleans cazı, Congo Meydanı, *ragtime*, bandolar, New Orleans cazı, Chicago cazı, New York cazı, *swing* dönemi, *bebop*, batı yakası, *hard bop*, *third stream*, *free jazz* başlıkları altında ele alınan bu tarihsel gelişimin tümünü kavramanın, Coltrane'in müziğini bağlamlandırabilmek açısından gerekli olduğu saptanmıştır. *Ascension*, *The Father and the Son and the Holy Ghost*, *Om* gibi eserlerinde heterofonik dokular kullanıldığı, bunun köklerinin New Orleans cazına dayandığı tespit edilmiştir. Heterofoninin kendisi zaten yerel müziklerde olan bir unsurdur ancak teorik olarak ele alınışı ve kullanılışı klasik müzik temellidir.

1950'li yıllarda, cazın gelişiminin, daha önce olmadığı kadar hızlı bir fazda gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Artık 1930'lu yıllardaki *swing* ya da *bebop* döneminde olduğu gibi cazı tek bir stilin domine ettiği zamanlar geride kalmıştır. Bu süreçte Miles Davis, birçok akımın öncüsü olarak kabul edilmiştir. Coltrane, *Impressions* parçasında Davis'in *So What* parçasını temel alırken, *Countdown*'u ise Davis'le sıklıkla icra ettikleri *Tune Up* parçasının yapısında yazmıştır. Böylelikle Coltrane, kendi ismiyle yaptığı kayıtlardan önce bu formel yapılar üzerine Davis ile kayıtlar ve konserler esnasında pratik yapma imkânı bulmuş, icrasını virtüözlük seviyesine taşımıştır. Davis'in, Coltrane'in müzikal gelişiminde büyük rol oynadığı görülmektedir.

1959 yılı, üretimler açısından cazdaki açılımların en gözle görünür hale büründüğü yıl olarak tarihteki önemini bugün halen korumaktadır. Bu yıl çıkan ve literatürde kendine özel bir yer edinen Miles Davis'in *Kind of Blue*, John Coltrane'in *Giant Steps*, Ornette Coleman'ın *The Shape of Jazz to Come*, Dave Brubeck'in *Time Out*, Bill Evans'ın *Portrait in Jazz* ve Charles Mingus'un *Mingus Ah Um* albümlerinin, çıkan akımların çeşitliliğini ortaya sermeleri açısından önemi tespit edilmiştir.

Gunter Schuller'in, caz ile klasik müziğin birbirinden etkileşimiyle ortaya çıkan müziği "*third stream*" olarak tanımlamasının çok öncesinde, bu etkileşimin *ragtime* döneminde, hatta izleri daha da geçmişe sürülebilecek şekilde başladığı görülmektedir. Kültürler bir araya geldiğinde, etkileşim kaçınılmazdır. New Orleans'ın, Avrupa, Afrika ile Latin Amerika etkilerinin ABD'de bir araya geldiği lokasyon olmasının, bu etkileşimi sağladığı görülmektedir. 1960'lı yıllarda ise egzotizm bağlamında yeni bir bakış açısıyla ele alınan bu etkileşimin, Coltrane'in müziğinde *Ole, Africa/Brass, India, Om* gibi üretimlerindeki etkileri saptanmıştır.

Afro-Amerikalı müzisyenlerin bir kolektif oluşturarak birbirlerini maddi ve manevi yönden desteklemesinin, *free jazz* döneminin önemli edinimleri arasında olduğu tespit edilmiştir. Bu çabanın izlerini James Reese Europe'ın *Clef Club* oluşumuna kadar sürmek mümkündür. 1959 yılında Ornette Coleman'ın *The Shape of Jazz to Come* albümünde temellendirilen *free jazz* akımının, *call and response*, kolektif doğaçlama, vb. unsurların kullanımı açısından cazın kökleriyle bağlantılı olduğu saptanmıştır. Coltrane'in de *Ascension* albümünde kolektif bir anlayışı içinde barındıracak bir yapı kurduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında James Reese Europe hakkında daha kapsamlı akademik araştırmalar yapılması önerilmektedir.

Coltrane'in *Giant Steps* isimli kompozisyonunun armonik yapısı büyük üçlü aralık döngüsünden oluşmaktadır. Bu kullanımın Coltrane'in müziğinde sıklıkla karşımıza çıkan bir müzikal unsur olduğu tespit edilmiştir. Eb major, G major ve B major tonları arasında bir döngü yaratan parçada, bu tonların birbirine büyük üçlü mesafede olduğu ve bu tonal ilişkinin kendisinin artmış beşli akor kurgusunu içerdiği ortaya çıkmaktadır. Üçlü armoni perspektifinden bakıldığında ise solonun bütün *chorus*larında aynı ölçüye gelen yerlerde, arpej ve dizisel hareketleri barındıran, çoğunlukla aynı seslerden oluşan bir doğaçlama çaldığı saptanmıştır. Coltrane'in sıklıkla büyük üçlü aralık döngüleri olmak üzere çeşitli döngüleri müzik kariyeri boyunca tonal, modal ve *free jazz* düzlemlerinde uyguladığı görülmektedir.

Coltrane'in, Slonimsky'nin *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* kitabından çalıştığı yapıları, caz müziğine bestecilik açısından entegre etmekle kalmayıp, hızlı tempoda, sekizlik notalar çoğunlukta olacak şekilde doğaçlamalarında da sıklıkla kullandığı görülmektedir. 1960 yılı öncesi tonal dönemde Ira Gitler tarafından "*sheets of sound*" olarak tanımlanan doku bağlamında istediği tonal bölgeleri

tinlatabilmek için kullandığı beşleme, yedileme gibi grupların, bölgesel poliritmik alanlar yarattığı tespit edilmiştir.

Coltrane *Impressions* eserini, Davis'in *So What* eserinin armonik kurgusu üzerine bestelemiştir. Empresyonizm akımına dair öğeler içeren bu eserde, A bölmeleri D doryen iken B bölmesi Eb doryen modundan oluşmaktadır. Modal yapıda bestelenen bu parçanın doğaçlama sololarında ise Coltrane, aralık döngülerini *superimpose* ederek, farklı modlar kullanarak, hatta bazen modun merkezini de değiştirerek polimodal dokular elde etmiştir. Ayrıca, tıpkı *Impressions* eserinin solo bölümünde olduğu gibi Coltrane'in, birçok eserinin doğaçlamasında komplike ritmik kurgular kullandığı saptanmıştır.

Coltrane, 1960 öncesi armonik yapıyı merkeze aldığı tonal dönemi ve sonrasında 1965'e kadar süren, melodik yapıyı merkeze aldığı modal dönemi boyunca gün geçtikçe ritmik açıdan özgürleşmiştir. Bu özgürleşmede Elvin Jones'un poliritmik ve polimetrik açılımlarla yarattığı müzikal dokuların önemli katkısı olduğu görülmektedir. 1965 sonrası *free jazz* döneminde ise Rashied Ali'nin çok yönlü ritmik anlayışıyla Coltrane'in, ritmik esnekliği kendi zirvesine taşıdığı tespit edilmiştir.

Paralelizmin, Coltrane'in müziğinde gerek melodik gerek armonik olarak sıklıkla kullanılan bir müzikal unsur olduğu görülmektedir. *Giant Steps* hem melodik hem armonik olarak paralelizmi içermesi açısından önemli bir çıktıdır. *Meditations* ise, içindeki tüm bölümlerinde döngüsel olarak büyük ve küçük üçlü aralık ilişkileri barındıran paralel melodik hatlar içermektedir. Paralel hareketin yalnızca Coltrane'in icrasında değil, McCoy Tyner ve Jimmy Garrison'un icralarında da bulunduğu tespit edilmiştir.

Coltrane'in, özellikle 1964 sonrası üretimlerini analiz etmek için literatürde başvurulan yöntemlerden biri de set teorisidir. *A Love Supreme* eseri ise Coltrane'in *free jazz* dönemi öncesinde, 1964 yılında kaydettiği ve içinde set teorisi ile analiz edilebilecek birçok ilişki barındırması açısından önemli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda spiritüel bir arka plana sahip olan bu eserin tüm bölümleri içinde [0,2,5] *prime* setinin bulunduğu tespit edilmiştir.

Coltrane'in, müziğinde yirminci yüzyıl unsurlarından aralık döngüleri, üçlü armoni, politonalite, egzotizm, poliritmik ve polimetrik yapılar gibi unsurlara yer verdiği

saptanmıştır. Bu bağlamda, empresyonizm akımının, içinde barındırdığı bu öğeler açısından Coltrane'in müziğinde önemli bir alan yarattığı görülmektedir. Bu müzikal unsurları, besteciliğinin yanında doğaçlamalarında da kullanması, bir ömür süren çalışmaların ve arayışların sonucu niteliğindedir. Bu sebeple Coltrane'in, ölümü sonrasında dahi cazın gelişimine ışık tutmuş en önemli müzisyenler arasındaki yerini bugün halen korumakta olduğu görülmektedir.

Bu çalışma kapsamında yapılan literatür araştırmasının bir sonucu olarak, klasik müzik ile caz arasında köprü kuracak daha fazla akademik çalışma yapılması önerilmektedir. Bu tür çalışmaların artmasıyla, klasik müziğin cazdaki etkisi daha detaylı bir şekilde ele alınarak, bu bakış açısının iki tür için de önemli akademik çıktılar sağlayacağı öngörülmektedir. Coltrane hakkında dahi yapılan akademik müzikal çalışmaların -özellikle *free jazz* dönemi ile ilgili müzikal analizleri içeren- sınırlı olduğu dikkat çekmektedir. *Free jazz* ile ilgili kaynakların daha ziyade sosyolojik bir bakış açısıyla ele alındığı ancak müzikal açıdan daha detaylı incelemeler yapılması gerektiği saptanmıştır.

Doğaçlama, mekanizma olarak bugün halen anlaşılmaya çalışılan bir müzikal unsur olup caz eğitiminin de önemli bir parçasıdır. Bu kapsamda caz eğitiminde yer alan *playing outside* (*out* çalmak) vb. unsurların klasik müzikte de karşılığı bulunmaktadır. Bu kavramların doğru anlaşılıp yorumlanması açısından caz eğitiminde klasik müziğe daha çok yer verilmesi, müfredatlara alınması ve aktarılması eğitim açısından önemlidir. Bunu uygulayan okulların var olduğu tespit edilmiştir. Bu okulların sayısının artmasının niteliği arttıracığı düşünülmektedir ve önerilmektedir.

Elde edilen tüm veri ve tespitler ışığında, ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl klasik müzik temelli teori ve akımların, John Coltrane'in doğaçlama, performans ve kompozisyonel anlayışındaki en önemli unsurlardan biri olduğu ve müzikal çıktılarında ana taşıyıcı işlevi gördüğü belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Aebersold, Jamey. 1978. **Charlie Parker Omnibook**. Santa Monica: Atlantic Music Corp.
- Altuntaş, Mert. 2018. Luciano Berio'nun Gitar İçin Bestelediği Sequenza XI'deki Kozmik Yapı. Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Antokoletz, Elliott. 2016. Consistency Versus Deconstruction: Evolution of the Interval Cycles in Twentieth-Century Music From Stracinsky, Berg, and Bartok to Perle. **International Journal of Musicology**. s. 2: 213-235.
- Apel, Willi. 1960. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Harvard University Press (Aktaran: Berardinelli, Paul. 1992. Bill Evans: His Contributions As a Jazz Pianist and an Analysis of His Musical Style. Doktora Tezi. New York University).
- Araz, D. Gözde. 2011. Neo-Modal Akımda Armoni Anlayışı. Sanatta Yeterlik Tezi. İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Badger, R. Reid. 1989. James Reese Europe and the Prehistory of Jazz. **American Music**. c. 7. s. 1: 48-67.
- Bair, Jeff. 2003. Cyclic Patterns in John Coltrane's Melodic Vocabulary as Influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns: An Analysis of Selected Improvisations. Doktora Tezi. University of North Texas.
- Baker, David. 1980. **The Jazz Style of John Coltrane: A Musical and Historical Perspective**. Lebanon: Studio 224.
- Barlow, William. 1995. Black Music on Radio During the Jazz Age. **African American Review**. c. 29. s. 2: 325-328.
- Basie, Count, 2016. **Good Morning Blues, The Autobiography of Count Basie**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benston, Kimberly W. 1977. Late Coltrane: A Re-Membering of Orpheus. **The Massachusetts Review**. c. 18. s. 4: 770-781.
- Berardinelli, Paul. 1992. Bill Evans: His Contributions As a Jazz Pianist and an Analysis of His Musical Style. Doktora Tezi. New York University.
- Berendt, J. R. 2010. **Caz Kitabı Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına**. çev. N. Ozan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Aktaran: Küçükarslan, Murat. 2013. Cazda Akor Yürüyüşleri Tarihi. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).

- Bernal, Leonardo C. 2007. *Miles Davis: The Road to Modal Jazz*. Yüksek Lisans Tezi. University of North Texas.
- Block, Steven. 1990. Pitch-Class Transformation in Free Jazz. **Music Theory Spectrum**. Oxford: Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory. c. 12. s. 2: 181-202.
- Bradford, Robinson J. 2002. **The New Grove Dictionary of Jazz**. New York: Grove Dictionaries.
- Broecking, Christian, 2010. **Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden: Klang der Freiheit**. Berlin: Creative People Books. (Aktaran: Arthurs, Tom. 2015. *The Secret Gardeners: An Ethnography of Improvised Music in Berlin (2012-13)*. Doktora Tezi. University of Edinburgh).
- Burkholder, J. Peter, Donald J Grout, Claude V. Palisca. 2014. **A History of Western Music**. 9. bs. New York: W. W. Norton & Company.
- Carr, Ian. 1971. Freedom and Fish Soup. **Melody Maker**. c. 22: 41 (Aktaran: Jost, Ekkehard. 1994. **Free Jazz**. Boston: Da Capo Press).
- _____. 1998. **Miles Davis: The Definitive Biography**. New York: Thunder's Mouth Press (Aktaran: Hasaebi, Yalın. 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. BAU Fen Bilimleri Enstitüsü).
- Clements, Carl. 2009. John Coltrane and the Integration of Indian Concepts in Jazz Improvisation. **Jazz Research Journal**. c. 2. s.2: 155-175.
- Coleman, Kwami T. 2014. The "Second Quintet": Miles Davis, The Jazz Avant-Garde and Change, 1959-68. Doktora Tezi. Stanford University.
- Congo Square. Banjology. [13.05.2021].
<https://sites.duke.edu/banjology/the-banjo-in-new-orleans/congo-square/>
- Cooke, Mervyn, David Horn. 2004. **The Cambridge Companion to Jazz**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dallin, Leon. 1974. **Techniques of Twentieth Century Composition**. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers (Aktaran: Şaklar, Ceyhun. 2007. *Politonalite Tekniğinin İncelenmesi ve Darius Milhaud'nun 'Saudades Do Brasil' Adlı Eserinin Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Davis, Miles. 1990. **The Autobiography**. Londra: Picador.
- Debussy, Claude 1977. **Debussy on Music**. çev. Richard L. Smith. New York: Knopf (Aktaran: Tamagawa, Kiyoshi. 2020. **The Javanese Gamelan and Its Influence on the Music of Claude Debussy**. Maryland: Lexington Books).
- _____. 1915. **Oeuvres Completes pour Piano: Valses**. Paris: Durand & Fills.
- _____. 1908. **Images**. Paris: Durand & Fills.
- Demirel, Evrim. 2013. *Symphony of Dialogue (Solistler ve Orkestra için) ile Pierre Boulez'in Sur Incises İsimli Eserinin Heterofoni Bağlamında İncelenmesi. Sanatta Yeterlik Eser Metni*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Demsey, David. 1991. Chromatic Third Relations in the Music of John Coltrane. **Annual Review of Jazz Studies**. c. 5: 145–80.
- DeSayles R., Grey. 1986. John Coltrane and the "Avant-Garde" Movement in Jazz History. Doktora Tezi. University of Pittsburgh.
- DeVito, Chris. 2012. **Coltrane on Coltrane The John Coltrane Interviews**. Chicago: Chicago Review Press.
- Donaldson, Gary A. 1984. A Window on Slave Culture: Dances at Congo Square in New Orleans, 1800-1862. **The Journal of Negro History**. c. 69. s. 2: 63-72.
- Ehle, Robert C., Robert E. Ehle. 1972. Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jazz. **American Music Teacher**. c. 22. s. 1: 22-24.
- Engelbrecht, Barbara. 1983. Swinging at the Savoy. **Dance Research Journal**. c. 15. s. 2: 3-10.
- Evrük, Hazal. 2017. Maurice Ravel'in 20. Yüzyıl Piyano Repertuarındaki Önemi ve Sol Majör Piyano Konçertosunun Ayrıntılı İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fensterstock, Alison. [13.05.2021]. Preserving The House Of A Pioneering Musician- Who We Will Never Hear. <https://www.npr.org/2019/05/06/720078544/preserving-the-house-of-a-pioneering-musician-who-we-will-never-hear>
- Forney, Kristian, Joseph Machlis. 2011. **The Enjoyment of Music**. 11. bs. New York: W. W. Norton & Company.
- Fraser, Al. 1982. **Dizzy, To Be or Not to Bop, The Autobiography of Dizzy Gillespie**. London: Quartet Books.
- Frink, Nathan A. 2016. Dancing in His Head: The Evolution of Ornette Coleman's Music and Compositional Philosophy. Doktora Tezi. University of Pittsburg.
- Frisch, Walter. 2013. **Music in the Nineteenth Century**. New York, Londra: W. W. Norton and Company.
- _____. 2013. **Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries**. New York, Londra: W. W. Norton and Company.
- Gelb, Gregg. 2008. 1959 Jazz: A Historical Study and Analysis of Jazz and Its Artists and Recordings. Doktora Tezi. The University of North Carolina.
- Giant Steps. [24.05.2021]. <https://www.amazon.de/Giant-Steps-Mono-Remaster-Vinyl/dp/B071D5JSJM>
- Gioia, Ted. 2011. **The History of Jazz**. 2. bs. New York: Oxford University Press.
- Grall, Jeremy N. 2017. From Impressionism to Impressions: Intertextuality, Rhetoric, and Signifyin' in John Coltrane's Impressions. Doktora Tezi. University of Memphis.
- Griffin, John. [08.02.2022]. John Coltrane, Nicolas Slonimsky and the Arduino, Part1. <https://atchai.com/blog/2016-02-09-john-coltrane-nicolas-slonimsky-and-the-arduino-part-1/>

- Griffith, Jennifer. 2015. Mingus in the Workshop: Leading the Improvisation from New Orleans to Pentecostal Trance. **Black Music Research Journal**. c. 35. s. 1: 71-95.
- Harding, John R. 1981. A Survey of the Evolution of Jazz for the General Reader. Doktora Tezi. University of Miami.
- Harper, Richard. 2001. Worksong: A Musical Play and Contextual Essay on the Life and Labor of African Americans During The Period 1865-1925. Doktora Tezi. The Union Institute The Graduate School for Interdisciplinary Art and Sciences.
- Hasse, John E. 1985. **Ragtime: Its History, Composers and Music**. New York: Schirmer (Aktaran Gioia, Ted. 2011. **The History of Jazz**. 2. bs. New York: Oxford University Press).
- Henry, Lucas A. 2004. Freedom Now!: Four Hard Bop and Avant-garde Jazz Musicians' Musical Commentary on the Civil Rights Movement, 1958-1964. Yüksek Lisans Tezi. East Tennessee State University.
- Hentoff, Nat. 1962. **Jazz Life**. London: Peter Davies.
- Jackson, Joy J., [13.05.2021]. The Civil War and Its Aftermath, Encyclopaedia Britannica.
<https://www.britannica.com/place/New-Orleans-Louisiana/The-Civil-War-and-its-aftermath>
- John Coltrane- Love (First Meditations)- Saxophone Transcription. [17.05.2022].
https://www.youtube.com/watch?v=8-M_w1iJwSI
- Johnson, Jerah. 1991. New Orleans's Congo Square: An Urban Setting for Early Afro-American Culture Formation. **Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association**. c. 32. s. 2: 117-157.
- Jones, Arthur M. 1949. African Music. **African Affairs**. c. 48. s. 193: 290-297.
- Jost, Ekkehard. 1994. **Free Jazz**. Boston: Da Capo Press.
- Joyner, David. 2000. Analyzing Third Stream. **Contemporary Music Review**. c. 19. s. 1: 63-87.
- Kahn, Ashley. 2003. **A Love Supreme / The Story of John Coltrane's Signature Album**. New York: Penguin Group.
- Kaplan, Fred. 2009. **1959: The Year Everything Changed**. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Karpinski, Gary S. 1995. Structural Functions of the Interval Cycles in Early Twentieth-Century Music. **International Journal of Musicology**. c. 4: 183-206.
- Kısakol, Mustafa. 2019. Hinduizm'in Bhagavad Gita Merkezli Temel Doktrinleri. Yüksek Lisans Tezi. Hitit Üniversitesi.
- Kind of Blue. [24.05.2021].
https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/8169C1-UkyL._SL1500_.jpg
- Kofsky, Frank. 2019. **John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s**. New York: Pathfinder Press.

- Kostka, Stefan, Dorothy Payne, Byron Almen. 2013. **Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music**. New York: The McGraw-Hill Companies.
- Lawn, Richard J. 2013. **Experiencing Jazz**. 2. bs. New York: Routledge.
- Leonard, Hal. **The Trane Book**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Lesure, François. 2019. **Claude Debussy**. çev. Marie Rolf. New York: University of Rochester Press.
- Levy, Brian A., 2012. Harmonic and Rhythmic Interaction in the Music of John Coltrane. Doktora Tezi. Brandeis University.
- Lewis, Tim D. 2001. Playing Outside: Excursions from the Tonality in Jazz Improvisation. Doktora Tezi. London City University.
- Liebman, David. 1991. **A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody**. Rottenburg: Advance Music.
- _____. 1996. John Coltrane's Meditations Suite: A Study in Symmetry. **Annual Review of Jazz**. c. 8: 167-180.
- Magee, Jeffrey S. 1992. The Music of Fletcher Henderson and His Orchestra in the 1920's. Doktora Tezi. University of Michigan.
- _____. 2000. When Fletcher Henderson Was the "Paul Whiteman of the Race". **American Music**. c. 18. s. 4: 391-425.
- Martin, C. Robert. 2008. A Radical Reconsideration of Serialism and Chord Stranding, Applied to a Personal Jazz Style. Doktora Tezi. The University of Adelaide.
- Maultsby, Portia. 2005. **Africanisms in American Culture**. ed. Joseph E. Holloway. Bloomington: Indiana University Press. (Aktaran: Sahin, Timucin. 2019. John Cage, John Coltrane, Morton Feldman and the Liberation of Sound: A Study of New Structural Potentialities For Musical Composition. Doktora Tezi. New York University).
- McClure, Daniel R. 2006. "New Black Music" or "Anti-Jazz": Free Jazz and America's Cultural De-Colonization in the 1960s. Yüksek Lisans Tezi. California State University.
- Medwin, Marc H. 2008. Listening in Double Time: Temporal Disunity and Structural Unity in the Music of John Coltrane 1965-67. Doktora Tezi. University of North Carolina.
- Merrell, Alton. 2013. The Life and Music of McCoy Tyner: An Examination of the Sociocultural Influences on McCoy Tyner and His Music. Doktora Tezi. University of Pittsburgh.
- Messiaen, Olivier. 1966. **Technique de Mon Language Musical**. çev. John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- _____. 1966. **Technique de Mon Language Musical, Exemples Musicaux**. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Mingus Ah Um. [24.05.2021].
https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81PbHo2jw1L._SL1500_.jpg

- Morton, Brian, Richard Cook. 2011. **The Penguin Jazz Guide, The History of the Music in the 1001 Best Albums.** London: Penguin Books.
- Nettles, Barry, Richard Graf. 1997. **The Chord Scale Theory & Jazz Harmony.** Rottenburg: Advance Music.
- Passler, Jann. 2001. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Londra: Macmillian Publishers.
- Pease, Ted. 2003. **Jazz Composition: Theory and Practice.** Boston: Berklee Press.
- Perle, George. 1977. Berg's Master Array of the Interval Cycles. **The Musical Quarterly.** c. 63. s. 1: 1-30.
- _____. 1990. **The Listening Composers.** California: University of California Press.
- Persichetti, Vincent. 1961. **Twentieth-Century Harmony.** New York: W.W. Norton & Company. Inc.
- Peters, Jason. 2013. Classical Influences on the Jazz Styles of Bill Evans, Herbie Hancock, Cecil Taylor, and Dave Brubeck. Yüksek Lisans Tezi. Northern Illinois University.
- Porter, Eric. 1999. "Dizzy Atmosphere": The Challenge of Bebop. **American Music.** c. 17. s. 4: 442-446.
- Porter, Lewis. 1983. John Coltrane's Music of 1960 through 1967: Jazz Improvisation as Composition. Doktora Tezi. Brandeis University.
- _____. 1985. John Coltrane's "A Love Supreme": Jazz Improvisation as Composition. **Journal of the American Musicological Society.** c. 38. s. 3: 593-621.
- _____. 2001. **John Coltrane: His Life and Music.** Michigan: The University of Michigan Press.
- _____. 2005. **The Oxford Companion to Jazz.** ed. Bill Kirchner. New York: Oxford University Press Inc.
- Portrait in Jazz. [24.05.2021].
https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61DiGquFqeL._SL1200_.jpg
- Pressing, Jeff. 1982. Pitch Class Set Structures in Contemporary Jazz. **Jazz Forschung.** c. 14: 133-172.
- Rahn, John. 1980. **Basic Atonal Theory.** New York: Schirmer Books.
- Ramos, Diego A.C., 2016. Polymodality, Counterpoint, and Heptatonic Synthetic Scales in Jazz Composition; and Its Application in an Original Piece Polymodal Jazz Suite for Quartet. Doktora Tezi. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Ratliff, Ben. 2011. **Coltrane The Story of a Sound.** New York: Faber and Faber Limited.
- Röder, C.G. 1912. **Petrushka in Full Score.** Berlin: Editions Russes de Musique.
- Schuller, Gunter. 1986. **Early Jazz Its Roots and Musical Development.** New York: Oxford University Press.

- _____. 1989. **Musings, The Musical Worlds of Gunther Schuller, A collection of His Writings.** New York: Oxford University Press.
- _____. 1991. **The Swing Era, The Development of Jazz. 1930-1945.** New York: Oxford University Press.
- Sher, Chuck. 2000. **The Standards Real Book C Version.** California: Sher Music Co.
- Shipton, Alyn. 2001. **A New History of Jazz.** New York: Continuum.
- Sickler, Don. 1986. **John Coltrane: Improvised Saxophone Solos.** Los Angeles: Alfred Publishing Co.
- Slonimsky, Nicolas. 1994. **Music Since 1900.**
- _____. 2018. **Thesaurus of Scales and Melodic Patterns.** New York: Coleman-Ross Company.
- Stacy, Lee, Lol Henderson. 2013. **Encyclopedia of Music in the 20th Century.** 2. bs. New York: Routledge.
- Stearns, Marshall W. 1956. **The Story of Jazz.** London: Oxford University Press (Aktaran: Harding, John R. 1981. A Survey of the Evolution of Jazz for the General Reader. Doktora Tezi. University of Miami).
- Stuck On Rhythm Changes? Here Are 4 Coltrane Concepts That'll Set You Free. [17.02.2022]. Jazz Advice: Inspiration for Improvisors. <https://www.jazzadvice.com/lessons/how-play-rhythm-changes-like-john-coltrane/>
- Stravinsky, Igor. 2011. **Müziğin Poetikası.** çev. Cem Taylan. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Strother, Eric S. 2001. The Development of Duke Ellington's Compositional Style: A Comparative Analysis of Three Selected Works. Yüksek Lisans Tezi. University of Kentucky.
- Stuessy, Jr., Clarence. J. 1977. The Confluence of Jazz and Classical Music from 1950 to 1970. Doktora Tezi. Eastman School of Music.
- Suchoff, Benjamin. 1976. **Bela Bartok Essays.** New York: St. Martin's Press (Aktaran: Kaminsky, Peter. 2011. **Unmasking Ravel.** New York: University of Rochester Press).
- _____. 1995. **Bartok, Concerto for Orchestra, Understanding Bartok's World.** New York: Schirmer Books (Aktaran: Araz, Dilara G. 2011. Neo-Modal Akımda Armoni Anlayışı. Sanatta Yeterlik Tezi. İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Susanni, Paolo, Elliott Antokoletz. 2012. **Music and Twentieth-Century Tonality Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles.** New York, Londra: Routledge.
- Sahin, Timucin. 2019. John Cage, John Coltrane, Morton Feldman and the Liberation of Sound: A Study of New Structural Potentialities For Musical Composition. Doktora Tezi. New York University.
- The Coltrane Matrix. [08.02.2022]. The Jazz Guitar Site. <https://www.thejazzguitarsite.com/blog/the-coltrane-matrix>

- The Shape of Jazz to Come. [24.05.2021].
https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61R0ms7Y1kL._SL1200_.jpg
- Time Out. [24.05.2021].
https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81Gx5YJiYgL._SL1500_.jpg
- Tkweme, W.S. 2007. Vindicating karma: Jazz and the Black Arts Movement. Doktora Tezi. University of Massachusetts.
- Toledano, Ralph de. 1947. **Frontiers of Jazz**. New York: Frederick Ungar (Aktaran: Gioia, Ted. 2011. **The History of Jazz**. 2. bs. New York: Oxford University Press).
- Tracey, Andrew. 2011. **Chopi Timbila Music. International Library of African Music**. c. 9. s. 1: 7-32.
- Webern, Anton. 1998. **Yeni Müziğe Doğru**. çev. Ali Bucak. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wernick, Forrest. John Coltrane's Gateway to Musical Freedom: Harmonic Superimposition Techniques in Selected Modal Improvisations Between 1960-1965. Yüksek Lisans Tezi. William Paterson University.
- Wetzel, Pascal. 1996. **Bill Evans Fake Book**. New York: Ludlow Music.
- When Jazz Arrived at Carnegie Hall: The Legacy of James Reese Europe. [26.05.2021]. Carnegie Hall.
<https://www.carnegiehall.org/Explore/Articles/2021/03/31/When-Jazz-Arrived-atCarnegieHall#:~:text=On%20May%20202%2C%201912%2C%20James,first%20heard%20at%20Carnegie%20Hall>.
- Williams, Katherine A. 2012. Valuing jazz: Cross-Cultural Comparisons of the Classical Influence in Jazz. Doktora Tezi. University of Nottingham.
- Wilmer, Val. 2018. **As Serious As Your Life, Black Music and the Free Jazz Revolution, 1957-1977**. London: Serpent's Tail.
- Yavuz, Başak, 2019. Caz Standartlarında Kullanılan Formlar. **2. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı, 4-6 Ekim 2019**. Balıkesir: Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi: 174-183.
- Yıldız, Kağan. 2018. Caz Tarihinde Önemli Kontrbasçılar. Yüksek Lisans Tezi. MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü.