

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
CAZ SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**CAZDA KÜLTÜRLER VE TÜRLER ARASI
ETKİLEŞİMLERİN “ESİNLENME, ÖZÜMSEME
VE SOYUTLAMA” KAVRAMLARI ÜZERİNDEN
ANALİZİ: DÜNYADAN 1950 SONRASI VE
GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDEN ÖRNEKLER
ÜZERİNDEN BİR ÇÖZÜMLEME**

**Volkan TOPAKOĞLU
2502180242**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Evrim DEMİREL**

İSTANBUL – 2025

ÖZ

CAZDA KÜLTÜRLER VE TÜRLER ARASI ETKİLEŞİMLERİN “ESİNLENME, SOYUTLAMA VE ÖZÜMSEME” KAVRAMLARI ÜZERİNDEN ANALİZİ: DÜNYADAN 1950 SONRASI VE GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDEN ÖRNEKLER ÜZERİNDEN BİR ÇÖZÜMLEME

VOLKAN TOPAKOĞLU

Bu tez, caz müzisyenlerinin özgün müzikal kimliklerini oluşturma süreçlerinde kültürler ve türler arası etkileşimlerin rolünü incelemektedir. Çalışmanın amacı, caz müzisyenlerinin farklı kültürel ve müzikal kaynaklardan nasıl beslendiklerini, bu etkileri hangi estetik ve teknik stratejilerle dönüştürdüklerini ve sonuçta nasıl özgün kimlikler geliştirdiklerini ortaya koymaktır. Tez, 1950 sonrasında günümüze uzanan dönemde hem dünyadan hem de Türkiye’den caz müzisyenlerini kapsamakta; müzikal üretimlerin kültürel arka planını, tarihsel koşullarını ve biçimsel özelliklerini bir arada değerlendirmektedir. Araştırmada, müzisyenlerin eserleri form, armoni, melodi, ritim ve icra biçimi açısından analiz edilmiş; yerel müzik unsurları ve türler arası geçişler, “esinlenme”, “soyutlama” ve “özümseme” başlıkları altında tanımlanan üç yaratıcı yöntem çerçevesinde incelenmiştir.

Tezin birinci bölümünde, caz tarihinde kültürler arası etkileşimin ortaya çıkışına zemin hazırlayan tarihsel, toplumsal ve kültürel dinamikler ele alınmıştır. Göç, sömürgecilik, diaspora ve kentleşme gibi olguların cazın doğuşu ve gelişimi üzerindeki etkileri açıklanmış; bu süreçlerin müzikal kimliğin oluşumuna katkıları tartışılmıştır. İkinci bölüm, araştırmanın kuramsal arka planını oluşturmaktadır. Bu bölümde, kültürler arası müzik etkileşimlerine ilişkin literatür incelenmiş, melezleşme ve kimlik kavramları bağlamında çeşitli kuramcılarının yaklaşımlarından yararlanılmıştır. Üç temel yöntem olarak belirlenen esinlenme, soyutlama ve özümseme kavramları, müzisyenlerin kültürel malzemeyle kurdukları ilişki biçimlerini açıklamak amacıyla özgün bir sınıflandırma olarak sunulmuştur.

Üçüncü bölümde, dünyadan caz müzisyenlerinin seçili eserleri analiz edilmiştir. Bu analizlerde, müzisyenlerin farklı müzik geleneklerinden nasıl beslendikleri, teknolojik yenilikleri (elektronik enstrümanlar, efektler, kayıt teknikleri)

kimlik inşasında nasıl kullandıkları değerlendirilmiştir. Dördüncü bölümde ise, Türkiye'deki caz müzisyenlerinin yerel müzik unsurlarını cazın armonik ve ritmik yapısıyla nasıl birleştirdikleri incelenmiştir. Türk müziği makam ve usûl yapılarının caz estetiğine nasıl aktarıldığı, bestecilik ve icra stratejileri üzerinden örneklerle açıklanmıştır.

Sonuç bölümünde, elde edilen bulgular bir araya getirilerek caz müzisyenlerinin kültürel etkileşimleri yalnızca alıntı veya biçimsel benzeşim düzeyinde bırakmayıp, onları kendi müzikal dillerinin temel bileşenlerine dönüştürdükleri ortaya konulmuştur. Müzikal kimliğin durağan değil, etkileşimlerle şekillenen dinamik bir yapı olduğu vurgulanmış; cazın tarihsel olarak taşıdığı çokkültürlü karakterin, çağdaş müzisyenler tarafından bireysel bir ifade alanına dönüştürüldüğü gösterilmiştir. Bu yönüyle çalışma, kültürel çeşitliliğe açık, yaratıcı ve kişisel bir müzikal söylem geliştirmek isteyen sanatçılara yöntemsel ve estetik bir referans sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Caz, Kùltürler Arası Etkileşim, Türler Arası Müzik, Caz Müzisyeni, Müzikal Kimlik, Esinlenme, Soyutlama, Özümseme.

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF CROSS-CULTURAL AND CROSS-GENRE INTERACTIONS IN JAZZ THROUGH THE CONCEPTS OF “INSPIRATION, ABSTRACTION, AND INTERNALIZATION”: A STUDY BASED ON POST-1950 GLOBAL AND CONTEMPORARY EXAMPLES FROM TÜRKİYE

VOLKAN TOPAKOĞLU

This dissertation examines the role of cross-cultural and cross-genre interactions in the formation of original musical identities among jazz musicians. The main aim of the study is to reveal how jazz musicians draw inspiration from various cultural and musical sources, how they transform these influences through specific aesthetic and technical strategies, and how they construct distinctive artistic identities as a result. Covering the period from the post-1950s to the present, the research includes both jazz musicians from around the world and those active in Türkiye. It evaluates the cultural background, historical context, and structural characteristics of their musical works. Within this framework, the selected pieces were analyzed in terms of form, harmony, melody, rhythm, and performance, while local musical elements and inter-genre transitions were interpreted through three creative approaches defined as “inspiration,” “abstraction,” and “internalization.”

The first chapter explores the historical, social, and cultural dynamics that paved the way for cross-cultural interaction in the history of jazz. Phenomena such as migration, colonialism, diaspora, and urbanization are examined to explain how they shaped the emergence and evolution of jazz, as well as their influence on the construction of musical identity. The second chapter establishes the theoretical background of the research, reviewing the literature on musical hybridization and identity formation. It presents an original classification of the three core methods—inspiration, abstraction, and internalization—to describe how musicians engage with and transform cultural materials within their creative processes.

The third chapter focuses on selected works by jazz musicians from around the world. These analyses evaluate how musicians have drawn from different musical traditions and how technological innovations—such as electronic instruments, sound effects, and recording techniques—have contributed to identity construction. The fourth chapter examines how jazz musicians in Türkiye integrate local musical

elements with the harmonic and rhythmic structures of jazz. It discusses how the modal and rhythmic systems of Turkish music (makam and usûl) are incorporated into jazz composition and performance, highlighting diverse strategies of adaptation and reinterpretation.

The concluding chapter synthesizes the findings, demonstrating that jazz musicians do not merely borrow cultural elements superficially but transform them into essential components of their own musical language. It emphasizes that musical identity is not a fixed construct but a dynamic and evolving process shaped by ongoing interactions. Ultimately, the study shows that the inherently multicultural nature of jazz continues to provide contemporary musicians with fertile ground for the creation of personal, creative, and culturally aware artistic expressions. In this respect, the research aims to offer methodological and aesthetic insight to future artists seeking to develop original musical voices grounded in cultural diversity.

Keywords: Jazz, Cross-Cultural Interaction, Cross-Genre Music, Musical Identity, Inspiration, Abstraction, Internalization

ÖNSÖZ

Bir caz müzisyeni ve caz alanında çalışan bir akademisyen gözüyle Türkiye'deki ve dünyadaki caz eğitimi incelendiğinde, belirli konularda evrensel olarak kabul görmüş teorik ve uygulamalı çalışmaların bu eğitim sistemini oluşturduğu görülmüştür. Caz tarihi, caz armonisi, dinleme çalışmaları, kulak eğitimi, enstrüman üzerinde uygulamalı çalışmalar, repertuvar, stiller ve topluluk dersleri bu sürecin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Ancak teknik ve teorik çalışmalar, öğrencilerin kendi müzikal kimliklerini zamanla inşa etmeleri açısından tek başına yeterli değildir. Müzikal kimlik, yalnızca edinilen bilgi ve becerilerle değil; bireyin yaşamsal arka planı ve kültürel birikimiyle de şekillenmektedir. Cinsiyet, etnik köken, doğum yeri, aile ve çevredeki sosyal yapı, dinî değerler ve anadil gibi unsurlar bu sürecin temelini oluştururken; eğitim sürecinde edinilen deneyimler, ilham alınan müzisyenler, etkileşimde bulunulan sanatçılar ve sanat akımları bu inşanın hammaddesini teşkil etmektedir. Özgün müzikal kimliğin ortaya çıkışı ise tüm bunların yanı sıra bireyin yaratıcılığına da bağlıdır.

Enstrüman tekniğinde, armonide ve ritimde gerçekleştirilen yenilikçi uygulamaların hem içinde bulunulan dönemde hem de sonraki kuşaklarda derin etkiler yarattığı caz tarihinde açıkça görülmektedir. Birçok müzisyen, kendi enstrümanının yanı sıra farklı enstrümanları çalan sanatçılardan da etkilenecek şekilde benzerlikler edinmiştir. Ton, entonasyon, zaman ve müzikal cümlelerde yapılan yenilikçi keşifler, müzikal kimliğin teknik yönünü özgün kılarken; yalnızca teknik becerileriyle değil, aynı zamanda kültürler arası bağlar kuran ve müziğe yeni yönelimler kazandıran müzisyenlerin, özgün kimlik inşasında daha ilham verici oldukları anlaşılmaktadır.

Nitelik bakımından çok yönlü olan ve hem çalgısal yetkinlikleriyle hem de yenilikçi bakış açılarıyla müzikte ileriye dönük adımlar atmış kişiler, dönemlerinin anlayışını dönüştürmüşlerdir. Bu tür müzisyenler yalnızca bireysel teknik üstünlükleriyle değil, aynı zamanda fikirleriyle de kültürler arası bağlar kurarak çok katmanlı bir kimlik oluşturmuşlardır. Dolayısıyla, kültürel etkileşimlerle şekillenen müzikal kimlik, yalnızca yetişilen kültürle sınırlı kalmamakta; farklı coğrafyalardan ve geleneklerden beslenerek yeni bir yapıya dönüşmektedir.

Genel olarak tezde incelenen müzisyenlerin ortak noktası farklı müzik geleneklerinden ve türlerinden yaratıcı biçimde etkilenecek üretimde bulunmalarıdır. Çalışmanın ilk çıkış noktası, başçı Linda Oh'un Dave Holland'ın müziğinde Hint müziği öğelerinin kullanımını ele aldığı lisans tezi olmuştur. Yüksek lisans eğitimin sırasında, çağdaş bestecilerin Türk müziği öğelerini nasıl bestecilik materyali olarak kullandıkları konusundaki araştırmalarım ve Dave Holland'ın yaklaşımına dair bulgular, bu tezin ana fikrinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Dinlediğim müziklerde bu tür etkileşimlerin izlerine rastlamış olmam merakımı arttırmış, hocalarım ve meslektaşlarımla yaptığım paylaşımlar doğru kaynaklara yönelmemi sağlamıştır. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde lisans öğrencisiyken bas hocam Kâmil Erdem'in aksak ölçülerdeki ve Türk müziği esintileri taşıyan eserlerini topluluk derslerinde icra etmiş olmak, Türk müziği dizilerinin armonizasyonunun ve usûl temelli ritimlerin caz bağlamında nasıl yorumlanabileceğini gözlemleme fırsatı vermiştir. Danışmanım Prof. Evrim Demirel'in "Ada" albümünde ve konserlerinde çalmak ise Türk müziği ile caz arasındaki ilişkilere dair doğrudan deneyimler kazandırmıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki yüksek lisans eğitimi süresince Türk müziğini öğrenmeye başlamam ve Türk bestecilerini analitik bir yaklaşımla incelemem, kültürler arası ve türler arası melezlemeye olan ilgimi daha da pekiştirmiştir.

İçinde bulunduğum bu süreçte çok şey öğrendiğimi düşünüyorum. Çalışmalarım, uzun süredir tanıdığım müzisyenlerin hayatlarına ve eserlerine farklı açılardan bakabilmemi sağladı. Elde ettiğim bilgilerin hem kendi müzikal yoluma hem de akademik çalışmalarımın yönüne ışık tutacağına inanıyorum. Bu araştırmanın, günümüzde ve gelecekteki müzisyenler ile bestecilere yol gösterebilmesini diliyorum. Her şeyden önce, desteğini daima hissettiren aileme sonsuz şükran borçluyum. Değerli danışmanım Prof. Evrim Demirel'e tez sürecindeki ilham verici katkıları ve motivasyonu için; çalışma fırsatı bulduğum Prof. Dr. Hatice Gülten Tezgel'e emekleri için, İstanbul Üniversitesi'nde derslerini aldığım, bilgilerini cömertçe paylaşan hocalarıma; Yıldız Teknik Üniversitesi'ndeki hocalarıma ve çalışma arkadaşlarıma dostlukları ve yol göstericilikleri için içtenlikle teşekkür ederim.

VOLKAN TOPAKOĞLU

İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
TABLolar LİSTESİ	xiii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM TARİHSEL SÜREÇTE KÜLTÜRLER VE TÜRLER ARASI BİR MELEZLEŞME ALANI OLARAK CAZ

1.1. CAZIN ORTAYA ÇIKIŞINDA DÜNYADAKİ OLAYLAR VE NETİCELERİ	4
1.2. YİRMİNCİ YÜZYILDA CAZ MÜZİĞİNİN EVRİMİ	6
1.3. CAZIN YAPITAŞLARI, İLKE VE UNSURLARI	7

İKİNCİ BÖLÜM MÜZİSYENLERİN FARKLI KÜLTÜRLERDEN VE TÜRLERDEN YARARLANMA YÖNTEMLERİNE BİR BAKIŞ: ESİNLENME, SOYUTLAMA, ÖZÜMSEME KAVRAMLARI

2.1. MÜZİKTE KÜLTÜRLER VE TÜRLER ARASI ETKİLEŞİMLERİN MÜZİKAL ÜRETİME ETKİLERİ.....	14
2.2. MELEZLEŞMENİN KURAMSAL ARKA PLANI.....	16
2.3. MELEZLEŞME YÖNTEMLERİ	18
2.3.1. Esinlenme.....	18
2.3.2. Soyutlama.....	19
2.3.3. Özümseme.....	19
2.3.4. “Blue Rondo A La Turk” Örneğinde Esinlenme, Soyutlama ve Özümseme Yöntemlerinin Karşılaştırılması.....	19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
1950 SONRASI DÜNYADAN CAZ MÜZİSYENLERİNDE
KÜLTÜRLER ARASI VE TÜRLER ARASI
ETKİLEŞİMLER

3.1. DAVE BRUBECK MÜZİKLERİNDE TÜRK MÜZİĞİ VE KLASİK MÜZİK ETKİLERİ.....	21
3.1.1. Eser İncelemesi: “The Golden Horn” (Jazz Impressions From Eurasia, 1958).....	22
3.1.2. Eser İncelemesi: “Dziğkuje” (Jazz Impressions From Eurasia, 1958)	25
3.1.3. Eser İncelemesi: “Blue Rondo A La Turk” (Time Out, 1959).....	27
3.1.4. Dave Brubeck’in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular.....	29
3.2. CHARLIE BYRD VE STAN GETZ MÜZİKLERİNDE BREZİLYA MÜZİĞİ ETKİSİ	30
3.2.1. Eser İncelemesi: “Jazz Samba” Albümü (1962).....	32
3.2.2. Charlie Byrd ve Stan Getz’in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular	34
3.3. MILES DAVIS’TE İSPANYOL MÜZİĞİ ETKİLERİ, MODAL CAZ VE CAZ FÜZYON MÜZİĞİ	35
3.3.1. Eser İncelemesi: “Kind Of Blue” Albümü (1959).....	35
3.3.2. Eser İncelemesi: “Sketches of Spain” Albümü (1960)	38
3.3.3. Eser İncelemesi: “Miles In The Sky” Albümü (1968).....	39
3.3.4. Eser İncelemesi: “Filles de Kilimanjaro” Albümü (1969).....	40
3.3.5. Eser İncelemesi: “In A Silent Way” Albümü (1969).....	42
3.3.6. Eser İncelemesi: “Bitches Brew” Albümü (1970).....	44
3.3.7. Miles Davis’in İncelenen Eserlerinde Elde Edilen Bulgular.....	49
3.4. JOHN COLTRANE’DE HİNT, İSPANYOL, AFRİKA MÜZİKLERİ VE FREE JAZZ ETKİSİ	52
3.4.1. Eser İncelemesi: “Olé” (Olé Coltrane 1961)	52
3.4.2. Eser İncelemesi: “Afro Blue” (Coltrane Live At Birdland, 1963)	55

3.4.3. Eser İncelemesi: “India” (Impressions, 1963)	57
3.4.4. John Coltrane’in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular.....	59
3.5. HERBİE HANCOCK MÜZİKLERİNDE AFRİKA MÜZİĞİ, ROCK VE CAZ FÜZYON ETKİLERİ.....	61
3.5.1. Eser İncelemesi: “Ostinato (Suite For Angela)” (Mwandishi, 1971).....	61
3.5.2. Herbie Hancock’ın İncelenen Eserinden Elde Edilen Bulgular.....	62
3.6. CHICK COREA’DA İSPANYOL VE BREZİLYA MÜZİKLERİNİN ETKİSİ.....	63
3.6.1. Eser İncelemesi: “Spain” (Light As A Feather, 1973).....	63
3.6.2. Eser İncelemesi: “My Spanish Heart” Albümü (1976).....	64
3.6.3. Chick Corea’nın İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular.....	66
3.7. JOHN MCLAUGHLIN’İN MÜZİKLERİNDE HİNT MÜZİĞİ ETKİLERİ...	68
3.7.1. Eser İncelemesi: “Joy” (Shakti with John McLaughlin, 1976).....	70
3.7.2. John McLaughlin’in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular.....	71
3.8. JACO PASTORIUS MÜZİKLERİNDE AFRO-KÜBA, BREZİLYA MÜZİKLERİ İLE RHYTHM AND BLUES VE FUNK TÜRLERİNİN ETKİLERİ.....	73
3.8.1. Eser İncelemesi: “Jaco Pastorius” Albümü (1976).....	74
3.8.2. Jaco Pastorius’un İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular.....	76
3.9. JOE ZAWINUL MÜZİĞİNDE HİNT VE TÜRK MÜZİKLERİNİN ETKİLERİ.....	78
3.9.1. Eser İncelemesi: “Stories of the Danube” Albümü (1996).....	78
3.9.2. Joe Zawinul’un İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular.....	80

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK CAZ MÜZİSYENLERİNİN ESERLERİNDE KÜLTÜRLER ARASI VE TÜRLER ARASI ETKİLEŞİMLER

4.1. OKAY TEMİZ MÜZİKLERİNDE TÜRK MÜZİĞİ, AFRİKA MÜZİKLERİ VE FREE JAZZ ETKİLERİ.....	82
4.1.1. Eser İncelemesi: “Dere Geliyor Dere” (Aurora Borealis, 2016).....	82
4.1.2. Okay Temiz’in İncelenen Eserinden Elde Edilen Bulgular.....	83
4.2. KÂMİL ERDEM MÜZİKLERİNDE TÜRK MÜZİĞİ, LATİN AMERİKA MÜZİKLERİ VE CAZ ETKİLERİ.....	84
4.2.1. Eser İncelemesi: “Pera” (Longa Nova, 1996).....	84
4.2.2. Eser İncelemesi: “Pachanga 9” (Interactions, 2023).....	85
4.2.3. Kamil Erdem’in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular.....	89
4.3. Erkan Oğur Müziklerinde Türk Müziği ve Caz Etkileri.....	90
4.3.1. Eser İncelemesi: Bir Ömürlük Misafir (Bir Ömürlük Misafir, 2000).....	90
4.3.2. Erkan Oğur’un İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular..	93
4.4. EVRİM DEMİREL MÜZİĞİNDE TÜRK MÜZİĞİ VE CAZ FÜZYON ETKİLERİ.....	94
4.4.1. Eser İncelemesi: “Çün Sana Gönlüm Müptela Düştü” (Ada, 2013).....	94
4.4.2. Eser İncelemesi: “Ziggurat” (Kadim / Makamsız Project, 2023).....	97
4.4.3. Evrim Demirel’in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular.....	98
4.5. BİLAL KARAMAN’IN MÜZİĞİNDE CAZ MANOUCHE VE TÜRK MÜZİĞİ ETKİLERİ.....	99
4.5.1. Eser İncelemesi: “Bekledim De Gelmedin” (Manouche A La Turca, 2018).....	100
4.5.2. Bilal Karaman’ın İncelenen Eserinden Elde Edilen Bulgular..	101
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	115

EKLER.....	122
ÖZGEÇMİŞ.....	177



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1	Dave Brubeck Quartet “Jazz Impressions From Eurasia” Albümü Parça Listesi	22
Tablo 2	Dave Brubeck Quartet “Time Out” Albümü Parça Listesi.	27
Tablo 3	Charlie Byrd ve Stan Getz “Jazz Samba” Albümü Parça Listesi.	32
Tablo 4	Miles Davis “Kind of Blue” Albümü Parça Listesi.....	36
Tablo 5	Miles Davis “Sketches of Spain” Albümü Parça Listesi.....	38
Tablo 6	Miles Davis “Miles in the Sky” Albümü Parça Listesi.....	39
Tablo 7	Miles Davis “Filles de Kilimanjaro” Albümü Parça Listesi.....	41
Tablo 8	Miles Davis “In A Silent Way” Albümü Parça Listesi.....	43
Tablo 9	Miles Davis “Bitches Brew” Albümü Parça Listesi.....	46
Tablo 10	John Coltrane “Olé Coltrane” Albümü Parça Listesi.....	52
Tablo 11	John Coltrane “Coltrane Live At Birdland” Albümü Parça Listesi.....	56
Tablo 12	John Coltrane “Impressions” Albümü Parça Listesi.....	58
Tablo 13	Herbie Hancock “Mwandishi” Albümü Parça Listesi.....	61
Tablo 14	Chick Corea Return To Forever “Light As A Feather” Albümü Parça Listesi.	63
Tablo 15	Chick Corea “My Spanish Heart” Albümü Parça Listesi.	64
Tablo 16	John McLaughlin “Shakti With John McLaughlin” Albümü Parça Listesi.	70
Tablo 17	Jaco Pastorius “Jaco Pastorius” Albümü Parça Listesi.	73
Tablo 18	Joe Zawinul “Stories of the Danube” Albümü Parça Listesi.....	78
Tablo 19	Okay Temiz “Aurora Borealis” Albümü Parça Listesi.....	82
Tablo 20	Kâmil Erdem Asiaminör “Longa Nova” Albümü Parça Listesi.....	84
Tablo 21	Kâmil Erdem “Interactions” Albümü Parça Listesi.....	86
Tablo 22	Erkan Oğur “Bir Ömürlük Misafir” Albümü Parça Listesi.	91
Tablo 23	Evrin Demirel Ensemble “Ada” Albümü Parça Listesi.....	95
Tablo 24	Evrin Demirel “Kadim / Makamsız Project” Albümü Parça Listesi.....	97
Tablo 25	Bilal Karaman “Manouche a la Turca” Albümü Parça Listesi.	99

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1	“New Orleans Blues” eserinin notası. (İlk dokuz ölçü).....	7
Şekil 2	“The Sycamore” eserinin ilk dört ölçüsünde melodinin oktavlı ve akorlu kullanımı.....	11
Şekil 3	“The Sycamore” eserinin son iki ölçüsünde [II7 - V7- I] kadansı kullanımı.	11
Şekil 4	“Golden Horn” eserinin notası. (İlk dört ölçü).....	23
Şekil 5	“Golden Horn” eserinin notası. (Dokuzuncu ölçüden itibaren).....	24
Şekil 6	Türk müziğinde Nişabur beşlisi çeşnisi (Özkan, 2006).....	24
Şekil 7	Türk müziğinde Hicaz üçlüsü çeşnisi (Özkan, 2006).....	25
Şekil 8	“Dziękuję” (Thank You) eserinin notası. (İlk üç ölçü).....	26
Şekil 9	Chopin “Fantaisie Impromptu” Eserinin Notası. (İlk dört ölçü).....	26
Şekil 10	Chopin Sol Minör Polonaise Eserinin Notası (İlk Dört Ölçü).....	27
Şekil 11	Chopin La Bemol Majör Polonaise Eserinin Notası. (20-23. Ölçüler).....	27
Şekil 12	Türk müziğinde Aksak usûlü.....	28
Şekil 13	“Blue Rondo A La Turc” eserinin notası. (İlk beş ölçü).....	29
Şekil 14	Phrygian ve Phrygian major modları.....	53
Şekil 15	“Olé” eserindeki bas hattı.....	53
Şekil 16	12 vuruşluk compás, kuvvetli zamanları belirtilmiştir (Herrero).....	54
Şekil 17	12 vuruşluk compás, on ikinci vuruştan başlayarak (Herrero).....	54
Şekil 18	“Ostinato (Suite For Angela)” eserindeki bas hattı.....	62
Şekil 19	“Tresillo” ritim kalıbı. (Peñalosa, 2012).....	66
Şekil 20	“Armando’s Rhumba” eserinin notası (İlk dokuz ölçü).....	66
Şekil 21	“Prelude to El Bozo” eserinin Notası. (İlk on ölçü).....	67
Şekil 22	“Portrait of Tracy” eserinin notası. (İlk üç ölçü).....	75
Şekil 23	Türk Aksağı usûlü.....	85
Şekil 24	“Pachanga 9” eserinin notası. (İlk sekiz ölçü).....	87
Şekil 25	“Pachanga 9” eserinde gitarın tema eşliğinin ritmi.....	87
Şekil 26	“Pachanga 9” eserinde gitarın solo eşliğinin ritmi.....	87
Şekil 27	Pachanga stilinde perküsyon enstrümanlarının çaldığı ritmik kalıplar.....	88
Şekil 28	“Pachanga 9” eserinin notası. (Ud solosu bölümü).....	88
Şekil 29	Nikriz makamı dizisi. (Nevâda Rast ve Bûselik dörtlüleriyle).....	89
Şekil 30	“Çün Sana Gönlüm Müptelâ Düştü” eserinin Türk müziği notasyonu ile yazımı.....	95
Şekil 31	“Çün Sana Gönlüm Müptelâ Düştü” eserinin Evrim Demirel düzenlemesinin notası. (İlk 8 Ölçü).....	96

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt. : Aktaran.

bkz. : Bakınız.

vb. : Ve benzeri.



GİRİŞ

Caz müziğinde müzikal kimliğin inşası, caz müzisyenlerinin karşılaştıkları temel meselelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun nedenlerinden biri, caz eğitiminin büyük ölçüde taklit yoluyla edinilen bir öğrenme sürecine dayanmasıdır. Buna karşın, pek çok caz müzisyeninin zaman içerisinde kendilerine özgü bir müzikal söylem geliştirerek, bu söylemi performans pratiklerine ve sanatsal üretimlerine yansıttıkları gözlemlenmektedir. Bireysel yaratıcılık ile kültürel ve müzikal etkileşim arasındaki denge, caz müzisyenliğinde kimlik oluşumunun merkezinde yer almaktadır.

Bu tezde, caz müzisyenlerinin müzikal kimliklerini biçimlendirirken yerel müzik geleneklerinden ve farklı türlerden nasıl etkilendikleri incelenmiştir. Çalışmada, dünyadan ve Türkiye’den caz müzisyenlerinin benzer süreçler aracılığıyla müzikal kimliklerini nasıl inşa ettikleri karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu doğrultuda, kültürler ve türler arası müzikal etkileşimlerin bireysel müzikal kimlik oluşumuna olan katkısı tarihsel ve analitik bir çerçevede değerlendirilmiştir.

Bu doğrultuda, kültürel etkileşimlerin caz müziği üzerindeki etkisinin belirginleştiği 1950’li yılların sonrasına odaklanılmış ve bu tarihten sonra etkinlik gösteren müzisyenler incelenmiştir. İncelenen bu dönem, caz müzisyenlerinin farklı kültürel kaynaklardan daha yoğun biçimde faydalandıkları ve müzikal kimliklerini bu etkileşimler üzerinden yeniden kurguladıkları bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, söz konusu dönemde en fazla sayıda yapıt üretmiş ve eserlerinde farklı türlere ve kültürel yapılara açık bir yaklaşım sergiledikleri gözlemlenen müzisyenler çalışma kapsamına alınmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen müzisyenlerin diskografileri ayrıntılı biçimde taranmış; yapıtlarında yerel müzik unsurlarına veya türler arası geçişlere dair izlerin bulunup bulunmadığına göre bir ön seçim gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, Klasik, Rock, Pop, Funk, Rhythm and Blues ya da Latin Amerika ve Karayipler kökenli Samba, Bossa, Rhumba, Cha-Cha-Cha ya da Reggae gibi türlere, free caz ve avangard caz gibi cazın alt türlerine, Türk müziğine, İspanyol müziğine (örneğin Flamenko) ve Afrika kökenli müziklere dair göndermeler içeren eserler tespit edilmiştir. Söz konusu eserler, müzikal yapı bakımından form, armoni, melodi, ritmik

yapı ve icra biçimleri açısından analiz edilerek çalışmanın çözümleyici bölümüne dahil edilmiştir.

Tezin ilk bölümünde, caz tarihinde kültürler arası etkileşimin ortaya çıkışına zemin hazırlayan tarihsel nedenler ele alınmış; bu etkileşimlerin müzikal üretim üzerindeki yansımaları incelenmiştir. Özellikle cazın ortaya çıktığı sosyokültürel bağlamda, göç, sömürgecilik, diaspora, kentleşme ve medya gibi dinamiklerin etkisiyle farklı kültürel unsurların nasıl bir araya geldiği ve bu birleşimin caz müziğinin doğasını nasıl şekillendirdiği açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, tarihsel arka planın sadece müzikal form ve yapı üzerinde değil, aynı zamanda müzikal kimliğin inşa sürecinde de belirleyici rol oynadığı ortaya konulmuştur.

Tezin ikinci bölümünde, tezde yapılan analizlerin dayanağını oluşturan kuramsal arka plan ele alınmıştır. Kültürler arası etkileşimlerin müzik tarihindeki örneklerinden hareket edilmiş, literatürde yer alan kuramsal yaklaşımlar değerlendirilmiştir. Tezde işlenen caz müzisyenlerinin analizi yapılan eserlerinde görülen kültürler ve türler arası etkileşimlerin hangi yöntemlerle işlendiği tartışılmış, etkileşimin özelliklerine göre bu yöntemler özgün bir şekilde sınıflandırılmıştır. Tespit edilen üç temel yöntem, “esinlenme”, “soyutlama” ve “özümseme” başlıkları altında açıklanmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, dünyadan belirlenen caz müzisyenlerin seçili eserleri müzikal açıdan analiz edilmiştir. Bu analizlerde, hem müzisyenlerin yerel müzik geleneklerinden ve diğer müzik türlerinden nasıl beslendikleri hem de dönemin teknolojik gelişmelerinin müzikal üretime olan etkileri; elektronik enstrümanların, ses efektlerinin kullanımı ve müzik prodüksiyonunda kullanılan yeni teknikler ele alınmış, bu etkenlerin müzikal kimlik inşasına nasıl katkıda bulunduğu değerlendirilmiştir. Böylelikle, yalnızca kültürel değil, aynı zamanda teknik ve teknolojik bağlamda da çok katmanlı bir etkileşimin izleri sürülmeye çalışılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde ise, Türkiye’deki caz müzisyenlerinin kültürler ve türler arası etkileşimleri müzikal üretimlerine nasıl yansıttıkları incelenmiştir. Bu bölüm, bir diğer analiz bölümü olarak yapılandırılmış ve seçili Türk caz müzisyenlerinin eserleri üzerinden yapılan çözümlemelerle, yerel müzik geleneklerinin, farklı müzik türlerinin ve kültürel referansların müzikal kimlik oluşturma sürecindeki işlevi ortaya konulmuştur. Analizler aracılığıyla, Türkiye bağlamında caz

müziyenliğinin nasıl özgün biçimlerde yeniden üretildiği ve bu süreçte hangi müzikal stratejilerin tercih edildiği değeriendirilmiştir.

Tezin sonuç bölümünde ise, analiz sürecinde elde edilen bulgular sistematik biçimde değeriendirilmiştir. Elde edilen veriler, kültürler arası ve türler arası etkileşimler açısından ayrı ayrı ele alınmış; her bir müziyenin incelenen yapıtlarında öne çıkan yapısal özellikler, türsel eğilimler ve kültürel göndermeler özetlenerek sınıflandırılmıştır. Bu doğrultuda, her müziyenin müzikal kimliğini nasıl kurguladığına ve söz konusu kimliklerin hangi müzikal stratejilerle şekillendiğine dair bütüncül bir tablo ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bu çalışmanın temel amacı, caz müziyenlerinin farklı müzikal geleneklerden ve türler arası geçişlerden faydalanarak çeşitli yöntemlerle özgün bir müzikal kimlik inşa edebileceklerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda, söz konusu çözümlemelerin, gelecekteki caz müziyenlerine hem ilham verici bir yol haritası sunması hem de kültürel çeşitliliğe açık, yaratıcı ve kişisel bir ifade alanı oluşturabilmelerine katkı sağlaması hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE KÜLTÜRLER VE TÜRLER ARASI BİR MELEZLEŞME ALANI OLARAK CAZ

1.1. CAZIN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİNDE DÜNYADAKİ OLAYLAR VE NETİCELERİ

Cazın ne olduğu sorusu pek çok müzikoloğun olduğu kadar müzisyenlerin de karşılık vermekte güçlük çektiği bir sorudur. Bu soruya yalın bir tanımla yanıt vermek belki de imkansızdır. “Caz Kitabı” eseriyle bilinen müzik tarihçisi Joachim Berendt cazın ABD’de, siyahların Avrupa müziğiyle tanışmasından sonra ortaya çıkmış olan bir çeşit sanat müziği olduğunu iddia eder. Ona göre, bu müzik batılı müzik anlayışında bulunan çalgılama geleneklerini takip etmektedir. Ritmik öğelerin, cümlelemelerin, blues’a dair armonik yapıların ise Afrika müziğinden ve Amerikalı siyahların müzikal anlayışından kaynaklandığını belirtir (Berendt, 2019:479). İlhan Mimaroglu da cazın Amerikalı siyahların müziği olduğunu söyler. Bir panelde dinlediği Marshall Stearns’ın cazı tarif ederken Avrupa ve Batı Afrika müziklerinin üç yüz yıl boyunca ABD’de birbirine karışması sonucu ortaya çıkmış bir müzik olduğunu belirttiğini iletir (Mimaroglu 2013:13). Gunther Schuller ise: “Caz, Afrika kökenli Amerikalılar tarafından geliştirilmiş, doğaçlamaya dayalı bir müzikal biçim olmuş, Avrupa armonik yapısı ile Afrika ritimlerinden etkilenmiştir. Kısmen ragtime ve blues’dan türemiş ve genellikle senkoplu ritimler, çok sesli topluluk icrası, değişen ölçülerde doğaçlama, kasıtlı perde sapmaları ve özgün tınıların kullanımıyla nitelenmiştir.” sözleriyle cazı kısaca tanımlamaya çalışmıştır (URL-1).

Caz tarihini dünyadaki siyasî ve iktisadî gelişmelerden ayrı tutmak tarih biliminin prensiplerine uymayacağı için özellikle Avrupa’nın ve Amerika Birleşik Devletleri’nin ilgili dönemlerdeki iktisadi vaziyetini, dünya siyasetindeki konumunu anlamamız, caz müziğindeki gelişmeleri açıklamamıza da yardımcı olmaktadır.

Avrupalıların Amerika kıtasındaki kolonileşme faaliyetleri 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar sürmüştür. Bu süreçte Fransa da pek çok yerde koloniler halinde

yerleşmiş, kendi kültürlerini o coğrafyalarda sürdürmüşlerdir. Bu kolonileşmede caz tarihi açısından en önemli yerleşimlerden biri, 1682’de Mississippi kenarına bir haç dikilmesi ile o bölgeye Fransa kralı Louis XIV (On Dördüncü Louis)’nin adından hareketle Louisiana adının verilmesiyle başlar. “La Louisiane”, İngilizce adıyla Louisiana’daki New Orleans şehri de Fransa’nın Orléans şehrinin adından hareketle önce “La Nouvelle-Orléans” daha sonra da New Orleans adını almıştır.

On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreği Amerikan müziğinin Afrikalılaşmasının başladığı dönemdir. New Orleans’taki şimdiki adı Louis Armstrong Park olan Congo Square’deki köle danslarından ve Afrika kökenli enstrümanlarla yapılan perküsyon, telli çalgılar ve vokallerden meydana gelen erkek ve kadınlardan oluşan toplulukların yerel Afrika müzikleri icra ettiği belirtilir (Gioia 1997:2).

İcatlar çağıının sonu, 1900’lü yılların başları ilk caz müzisyenlerinin ve bestecilerinin tanınır hale geldiği, müzik notaları ve piyano rulolarında¹ yayılan bestelerin yaygınlık kazandığı bir dönem olmuştur. Ragtime adı verilen bu dönemde Scott Joplin, James Scott, Joseph Lamb gibi bestecilerin eserleri popülerleşmiştir. Bir bölümü daha önceleri banjo ve fiddle² enstrümanlarıyla çalınan eserlerin piyanoya uyarlandığı halleri, sağ elde senkoplu melodilerin akorlu halde çalınması ve marş ritmindeki gibi vurgulara sahip bir sol el eşliği ile çalındığı bir müziktir. Bu dönem eserlerine “rag” adı da verilir.

Afrikalı Amerikalıların beyazların kulüplerine girmelerinin yasak olduğu bu dönemde Louisiana eyaletindeki New Orleans kentinin Storyville bölgesindeki genelevler ve barlar cazın çalınabildiği tek mekanlardır. Bu mekanlar Dance Hall olarak da adlandırılan mekanlardır. 1897’den 1917’de fahişeliğin yasaklanmasına kadar iş yapmış bu mekanlar kapatılınca buradaki müzisyenler nehir gemilerindeki gruplara dahil olmuş, Memphis, Chicago, Kansas ve St. Louis gibi şehirlere gitmişlerdir (URL-2).

¹ Piano roll: 20. yüzyılın başında yaygınlaşmış kendi kendine çalan piyanolarda seslendirilen materyalin basıldığı kağıt rulolar.

² Fiddle: İrlanda halk müziği, Americana ve Bluegrass gibi müziklerin stilistik özelliklerinde çalınan kemana verilen ad.

1.2. YİRMİNCİ YÜZYILDA CAZ MÜZİĞİNİN EVRİMİ

1900'lerin ilk çeyreği dans orkestralarının ve big band'lerin performans gerçekleştirdiği, dans etmeye uygun orta ve yüksek tempolu swing stilineki eserlerin ağırlıklı olarak çalındığı bir dönemdir. Bu nedenle kimi müzik tarihçileri tarafından Swing dönemi olarak adlandırılmıştır. 1940'lı yıllar ise Swing döneminin melodik olarak anlaşılır, tonal karakterli eserlerine tepki olarak ortaya çıkan ve dinlenilmesi daha zor, armonik ve melodik açıdan oldukça karışık ve dans etmeye uygun olmayan tempolardaki eserlerin icralarına sahiptir. Bu tarih Bebop döneminin başlangıcı kabul edilir. 1950'li yıllarda Bebop döneminin repertuarı bir kısırdöngüye girmiş ve yeni müziklerin bestelenmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemde caz müzisyenleri besteci kimlikleriyle yeni eserler sunmuş ve sanatsal üretim yoğun şekilde devam etmiştir. Dünyada da ikinci dünya savaşının sona ermesinin ardından yeni sanat akımlarının oluştuğu, diğer sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de birçok bestecinin yeni arayışlar içerisine girdiği, yaşamlarında edindikleri bilgiler ve karşılaştıkları izlenimleri yeni müziklerine aktardıkları söylenebilir.

1915'te yayımlanmış ilk caz parçası "The Jelly Roll Blues"un bestecisi, piyanist Jelly Roll Morton'ın (1884-1941) 1938'de Alan Lomax ile yaptığı röportajlardan Cohen tarafından aktarıldığına göre 1925 tarihli (Kendisi eseri 1905'te yazdığını iddia etmiştir.) "New Orleans Blues" adlı bestesinde İspanyol müziği tadını duyabileceklerini belirterek, "bir kişinin müziğinde İspanyol müziği tadını vermeyi başaramıyorsa cazda doğru tadı yakalayamayacağını" belirtmiştir (Cohen 2003). Burada İspanyol müziği tadından ifade ettiğinin Küba kökenli "contradanza" müziğindeki ritmik yapı olduğu anlaşılabilmektedir. Bu ritmik yapı dört dörtlük bir ölçü içinde iki adet noktalı dörtlük ve bir dörtlük notadan oluşmaktadır. Kültürler arası etkileşimin cazın ilk dönemlerindeki etkilerini bu örnekte görebilmek mümkündür.



Şekil 1: “New Orleans Blues” eserinin notası. (İlk dokuz ölçü)

1.3. CAZIN YAPITAŞLARI, İLKE VE UNSURLARI

İlhan Mimaroğlu Prof. Marshall Stearns'ın bir konferansta kendisine söylediği, cazın hâkim unsurları üzerine fikirlerini aktarır. Buna göre; bu müzikte Avrupa armonisinin ve Batı Afrika ritimlerinin kullanılması, Afro-Avrupa melodilerine sahip olup yarı doğaçlama şekilde icra edilmesi, akıcı bir yatay ritme sahip olması, insan sesinin serbestçe kullanımından kaynaklanan ifadeciliği ve icracı ile dinleyici arasında aracısız olarak meydana gelen ilişkiden doğan anî yaratış durumları mevcuttur (Mimaroğlu 2013:13). Bu tanımın 1956 yılında yapılmış olduğunu unutmamak, cazın ilerideki yıllarda geçireceği evrimde bu prensiplerin isabetliliğini sorgulamak gerekebilmektedir. Hatta Mimaroğlu kitabı yazdığı dönemde bile, cazda ilke olarak kabul edilen bu unsurların son on beş yıl içindeki gelişimlerle geçerliklerini kaybettiğini iddia eder. Gerçek cazı, sahtesinden ve caz olarak tanımlanmış diğer müziklerden ayıracak unsurların dinleyiciler tarafından cazla ilgili yapıtları okumak ve caz dinlemek yoluyla öğrenilmesini daha doğru bulduğunu ifade etse de, buna yardımcı olması açısından kendi başlıklarını detaylı şekilde aktarmıştır (Mimaroğlu 2013:15).

- a) Dindışı müzik,
- b) Tempo ve swing,
- c) Yazılı müzik ve doğaçlama,
- d) Biçim, temler,
- e) Ritim, melodi ve armoni,
- f) Ses Maddesi,
- g) Çalgılar.

Mimaroğlu cazda biçimi açıklarken, korus (chorus³) kavramını işaret eder. Ezgilerin (temaların) ve bu ezgiler ile çalınan armonik yapının oluşturduğu ölçü sayısının oluşturduğu kalıbı korus olarak tanımlar ve doğaçlamaların gerçekleştiği biçimin bu kalıbın kendisinden ibaret olduğunu belirtir. Mimaroğlu'na göre bu kalıplar on iki ölçülük blues biçimi, çoğunlukla on altı ve otuz iki ölçü olarak bulunan ve A A B A yapısında bulunan şarkı biçimidir.

Mimaroğlu cazda ragtime dönemi temalarının, seyrek olarak ise spiritual⁴ temalarının, Avrupa halk ezgilerinin, ünlü klasik müzik bestecilerinin temalarının (Grieg'in Peer Gynt'ü, Dvorak'ın Humoresque'i ya da Massenet'nin Elegie'si gibi) kullanıldığının da görülmüş olduğunu ifade eder.

Kullanılan armoni açısından cazı Avrupa müziği armonisinden faydalanmaktan ibaret bulur. Ancak melodik olarak Avrupa müziğinin tonal karakterinden çıktığını ve modlar ile on iki ton müziği yapılarına başvurduğunu tespit etmiştir. Bu açıdan en önemli yeniliği ise blues dizisinin, üçüncü ve yedinci derecelerde pest seslendirilen blue note'ların⁵ kullanımı olarak görür. Basit temaların aynı seviyede basit armonik yapıları üzerine, bu temaların özelliklerinden çok daha karmaşık yapıda ritmik ve melodik çizgiler oluşturulması cazın ritmik zenginliğini gösteren unsurdur (Mimaroğlu 2013:27).

Joachim Berendt cazın unsurlarından söz ederken swing stilini ele alır ve vurgularının zaman içinde nasıl değiştiğini anlatır. Ona göre New Orleans ve ragtime stillerinde kuvvetli vuruşlar marş müziğindeki gibi birinci ve üçüncü vuruşlar üzerindedir. Sonraları, 1920'li yılların Chicago'sunda çalınan Dixieland ve Chicago stilinin etkisiyle New Orleans cazında ritmik yoğunluk ve karışıklık artmış, bir ve üç kuvvetli vuruşlar olarak kalmasına rağmen, ikinci ve dördüncü vuruşlar vurgulanmaya başlamıştır. Swing denildiğinde akla gelen o 'özgün dalgalı ritmik atmosfer'in bu şekilde doğduğunu ifade eder (Berendt, 2019: 214).

³ Chorus: Cazda bir parçanın temasındaki armonik yapının ve formun doğaçlamalar için tekrarlanan kısmına verilen ad. Nakarat. Korus.

⁴ Spiritual: Amerikan siyah kilise müziğinde (Gospel) bir şarkı biçimi.

⁵ Blue note: Caz ve blues müziklerinde ifadenin kuvvetlendirilmesi için yükseklik (pitch) özelliğinde hafifçe değişiklik yapılmış seslere verilen ad.

Cazı tanımlamak ne kadar zor olursa olsun, caz olarak kabul görmüş müziklerin ortak özelliklerinin olduğu gözlemlenebilmektedir. Tarihi boyunca cazın geçirdiği evrim incelendiğinde bu müziği caz yapan bazı temel özelliklerin Afrika'daki köklerinden geldiği iddia edilebilmektedir. Caz müziği oluşmaya başlamasından itibaren geçirdiği evrimi boyunca bazı temel özelliklerinin belirginleşip, bazılarının ise yoğunluğunu yitirdiği, kimi zamansa tamamen kaybolduğu söylenebilir. Müzikteki gelişmeler pek çok nedene bağlı olabilir, ancak değişimin sürekliliği kesindir. Müzisyenlerin ve bestecilerin kişisel ilgi alanları, merakları, coğrafi kökenleri, siyasi bakış açıları; tarihsel gelişmelerin müzisyenler ve besteciler, müzik profesyonelleri üzerindeki etkileri, teknolojinin gelişimiyle yeni araçların performans ve kayıtlarda kullanılır hale gelmesi vb., bunun gibi sayısız madde cazdaki değişimin nedenleri olarak belirtilebilir. Kaçınılmaz değişimde müziğin özelliklerinin nasıl evrime uğradığı ise cazın yapısını ve karakteristiğini anlamamıza ışık tutabilmektedir.

1900'lü yıllardan günümüze cazın bazı özelliklerin bu müziğin Batı Afrika'daki köklerinden uzaklaşmasına rağmen kaybolmaması cazın evrensel olarak kabul görebilecek nitelikteki özelliklerini belirlemede önem taşımaktadır. Öncelikle Batı Afrika müziği ile ilgili bilinen özelliklere bakmak gerekir. Gioia'ya göre Batı Afrika müziğinin, genelleme yapılması zor olsa da, tespit edilmiş bazı özellikleri şunlardır (Gioia, 1997):

a) Çağrı ve cevap:

İnsan sesi ve enstrümanların 'call-and-response'⁶ yöntemiyle atışmalarda bulunduğu bilinmektedir.

b) Performansın sosyal yapıya entegrasyonu:

Müziğin insanlar için yapıldığı, katılımcı topluluklara sunulduğu ve bunun günümüzdeki gibi sanat üretimi amacıyla ve estetik kaygılarla değil, dini ritüelleri gerçekleştirmek gibi fonksiyonel nedenlerle, ihtiyaca yönelik olarak gerçekleştiği söylenmektedir.

c) Dansla olan bağlantısı:

⁶ Call-and-response: Doğaçlama veya yazılı müzikte iki müzik enstrümanının birbirine cevap niteliğinde sesler ürettiği müzikal hareket.

Geleneksel Batı Afrika kültürlerinde dans müzikle iç içedir. Bir müziği anlamanın, o müziğin eşlik ettiği dansı bilmekle eşdeğer olduğu ifade edilmiştir.

d) Enstrümanlar yoluyla insan sesini taklit etmeye çalışması:

Bu teknik vurmali çalgılara kadar uzanır. Bir çeşit “talking drum” olan kalangu gibi perküsyon enstrümanlarıyla dahi insan sesinin taklit edilmeye çalışıldığı söylenebilir.

e) Doğaçlama ve spontanelik:

Farklı Afrika kültürlerinde de görülen bir özelliktir.

f) Sıradışı yoğunluktaki ritmik içeriği:

İkili ve üçlü zamanların aynı anda farklı çalgı grupları veya insan sesleri tarafından icra edilirken, senkoplamaların farklı dinamiklerle çalınması ritmik açıdan yoğun bir yapı oluşturmaktadır (Gioia, 1997:8).

Bu müzikal özelliklerin kimilerinin veya tümünün cazda da görülmüş olduğu söylenebilir mi? Dönemsel olarak cazın bu özelliklerin kimilerini kullanmaya devam edip kimilerini kullanmayı sonlandırmış olabileceği söylenebilir. Cazın ilk dönemlerinde, ragtime dönemi eserlerinin çıkışı tıpkı diğer klasik müzik bestecilerinki kadar doğaçlama ile başlamıştır. Ancak eserlerin performansı sırasında doğaçlama unsuru kullanılmaz. Ragtime dönemi eserlerindeki ritim, armoni ve melodi cazın erken dönem eserleriyle paralellik göstermektedir.

Scott Joplin’in 1904 tarihli “The Sycamore” (URL-3) isimli eserine baktığımızda cazdaki yapıları andıran unsurlar armonik ve ritmik özelliklerinde dikkatimizi çeker.

Solo piyano için yazılmış sol majör tonundaki eser sağ ve sol elde bir sekizli aralıklı olarak çalınan bir ezgiyle başlar. Piyanoda bu oktavlı icra şekli piyanonun tiz seslerinin daha kuvvetli duyurulması amacını güder ve bir veya iki oktavlı olarak kullanımına caz literatüründe sıklıkla rastlanır. Aynı şekilde, melodinin akorlarla beraber çalınması da caz piyanistlerinde yaygın bir stildir.



Şekil 2: “The Sycamore” eserinin ilk dört ölçüsünde melodinin oktavlı ve akorlu kullanımı.

Dönemin yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan armonik özellik, ikincil dominantın kullanımıdır. [II7 / V7 / I] olarak Roma rakamlarıyla gösterebileceğimiz, ikinci derecede dominant yedili (ikincil dominant), beşinci derece dominant yedili ve birinci derecede majör akorlarından meydana gelen kadansa bu dönem yapıtlarında rastlarız. Bu yapı ilerideki yıllarda karşımıza çıkan, kimileri caz standartları haline gelmiş yapıtlarda [II-7 / V7 / I maj7 veya I6], ikinci derecede minör yedili, beşinci derecede dominant yedili ve birinci derecede majör yedili ya da altılı olarak karşımıza çıkar. İkincil dominantın kullanımı yine mevcuttur ancak tam kadansta ikincil dominant nadiren kullanılır. İkinci derece akoru dördüncü derecede olduğu gibi subdominant olarak kullanılır, ardından dominant ve tonik akorları tam kadanısı meydana getirir.



Şekil 3: “The Sycamore” eserinin son iki ölçüsünde [II7 - V7- I] kadanısı kullanımı.

Melodi swing stilinde değil, düz sekizliklerle çalınmıştır ancak ritim, sol eldeki akorların birinci ve ikinci vuruşların ikinci sekizliklerine denk getirilerek çalındığı için swing'i andıran bir vurguya sahiptir.

Müziğin ritmik özellikleri farklı kültürlerde değişiklikler gösterir. Melodik ve armonik ritimlerin, bir veya birkaç ölçü içindeki vuruş kalıplarının müziği bütünüyle değiştirdiğini söylemek mümkündür. Cooper ve Meyer, müzikteki ritim unsurunu incelemenin, tüm müziği incelemek olduğunu belirterek, ritmin müziği oluşturan ve

şekillendiren tüm unsurları düzenlediğini ve müziğin aynı zamanda ritmin de biçimlenmesinde rol oynadığını ifade eder (Cooper & Meyer, 1960).

Bu incelemelerle ortaya konulana göre, ragtime dönemi eserlerinin ritmik, armonik ve melodik özelliklerinin ilerideki dönemlerde cazda görülmesi, cazın evrimleşmesinde ragtime dönemi eserlerinin büyük etkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Batı Afrika müziğine dair öğelerden türeyen blues müziğinin armonik evreninin, on iki ölçülük eser formunun, call-and-response stiline tematik uygulamaların ve doğaçlamaların müzikal etkisi cazın diğer müziklerin etkisiyle kendi başına melez bir tür haline gelmesinde etkili olmuştur. Bu melezleşmede müzisyenin yaratıcı bakış açısının önemi göz ardı edilemez sonuçlar doğurmuştur. Melodi, armoni ve form ile belirlenmiş müzikal kısıtlılıklar, müzisyenler tarafından yaratıcı yollarla aşılmıştır. Armonide yaygın kalıpların haricindeki yapılar kullanılmaya başlanmış, temalar genişletilmiş ve sekiz ile on altı ölçü gibi basit yapıların ötesinde ölçü sayısına sahip formlar ortaya çıkmıştır. Temalar, yüksek doğaçlama becerisine sahip müzisyenlerce işlenerek önce varyasyonlara, sonra tümüyle temadan uzaklaşarak yeni müzik cümlelerine dönüşmüştür. Bestecinin temasının müzikteki önemi azalırken müzisyenin doğaçlaması önem kazanmıştır. Caz doğaçlamalarında kullanılan müzikal jargon bu süreçte oluşmuştur. Enstrümantal müzikte daha yüksek tempolar tercih edilmeye başlanmış, müziğin dansla ilişkisi azalmıştır. Farklı kültürlerden gelen müzikal öğelerin kullanımı müziğin armonik, melodik ve ritmik yapısına etki ederek, cazda yaratıcı uygulamaların başlıca unsurlarından biri olmuş ve ilerleyen dönemlerde cazın ve müzisyenlerin müzikal kimliğine doğrudan etkili olmuştur.

Etnomüzikolog Oriane Chambet-Werner'in caz piyanisti Moncef Genoud'un triosu ile Senegalli şarkıcı Youssou N'Dour'un 24 ve 25 Şubat 1999 tarihlerinde Cully Caz Festivali'nde gerçekleştirdiği ortak performans sonrasında caz ve dünya müziklerinin karşılaşması, ortaklaşması konularına eğildiği "Caz ve Dünya Müzikleri Arasında: Ötekiyle Karşılaşmaya Dair Bakış Açıları" makalesinde cazın kültürler arası ilişkilerine şu yorumu getirmiştir:

"Farklı kültürlerin karşılaşmasıyla doğan caz, kendisini sürekli olarak yeniden tanımlayan bir müzik formu olmuştur. Bu bağlamda, geleneksel müziklerin caz içerisindeki yeri nedir? Bu soru, kültürel etkileşimlerin doğasına dair temel bir sorunu ortaya koymaktadır: Çünkü, her zaman, kendi toplumumuz, diğer toplumların nasıl konumlanacağını belirleyen çerçeveyi oluşturur" (Kilani, 1994: 19).

“Bu durum, caz müzisyenlerinin farklı kültürel müziklerle olan ilişkisini anlamada kritik bir noktadır. Caz, tarihsel süreçte birçok farklı kültürle etkileşime girerek zenginleşmiş, ancak bu etkileşimler her zaman eşit ve simetrik koşullarda gerçekleşmemiştir. Sonuç olarak, caz ve dünya müzikleri arasındaki ilişkiler yalnızca müzikal anlamda değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve toplumsal dinamikler açısından da ele alınmalıdır. Caz müzisyenlerinin başka geleneklere yönelmesi, sadece müzikal bir keşif değil, aynı zamanda bir kimlik sorgulaması ve dünyaya karşı bir duruş olarak da değerlendirilebilir” (Chambet-Werner, 2000:92).



İKİNCİ BÖLÜM

MÜZİSYENLERİN FARKLI KÜLTÜRLERDEN VE TÜRLERDEN YARARLANMA YÖNTEMLERİNE BİR BAKIŞ: ESİNLENME, SOYUTLAMA, ÖZÜMSEME

2.1. MÜZİKTE KÜLTÜRLER VE TÜRLER ARASI ETKİLEŞİMLERİN MÜZİKAL ÜRETİME ETKİLERİ

Dünyadan caz müzisyenleri tanımlaması oldukça geniş bir topluluğa işaret etmektedir. Günümüzde dünyanın her köşesinde sayısız caz müzisyeni bulunmaktadır. Bu müzisyenlerin geldikleri ailelerinin ve çevrelerinin gelir düzeyleri ile sosyoekonomik statüleri, dinî yaklaşımları, ideolojik görüşleri ve duruşları farklı olabilmektedir. Doğup büyüdüğü şehirler ve ülkelerdeki insanların yaşam tarzları ile o kültürlere ait kavramlarla olan ilişkilerinin birbirinden farklı olduğu söylenebilmektedir. Cinsiyetleri, fiziksel özellikleri ve dış görünüşleri nedeniyle pozitif veya negatif ayrımcılığa uğramış olabilecekleri gözlemlenmiştir. Müziği öğrenme şekilleri bakımından okullu, alaylı veya her ikisi de olabilmektedirler. İçinde yaşadıkları ortamda maruz kaldıkları müzik ile bireysel ilgileri ve araştırmalarıyla edindikleri müzikal tecrübe birbirinden farklı kültürlere ait müziklerden ve müzik türlerinden etkilenmiş olabilecekleri sonucunu doğurmaktadır. Caz müzisyenlerinin müzikal kimlik oluşturma çabalarında tüm bu faktörlerin etkisi olduğu düşünülmektedir. Dünyadaki klasik müzik bestecilerinin müzikleri ve hayatları incelendiğinde de benzeri bir mozaik ortaya çıkmaktadır. Cazın oluşumunda dönemin Avrupa'sındaki klasik müzik hareketinden yararlanıldığı düşünüldüğünde, Avrupa klasik müziğine tezin odağındaki kültürler arası etkileşim bağlamında, çözümleyici bir anlayışla bakmanın bu mozaığe ışık tutmak anlamına geleceği düşünülmektedir.

Müzikte kültürler arası etkileşimin en yaygın modeli, bir ülkenin yerel müzik geleneğinden bir ögenin Avrupa klasik müziği üretim metotları kullanılarak işlenmesi ve esere dönüştürülmesidir. Klasik müzik alanında çeşitli kültürlere ait yerel ögelerin bestecilik materyali olarak kullanılması on dokuzuncu yüzyıldan itibaren yaygınlaşmıştır.

Frederik Chopin (1810-1849) Polonaise ve Mazurka başlığını verdiği eserlerinde Polonya danslarından (Sönmez, 2006) ve halk müziği temalarından yararlanmıştır (Shedlock, 1899).

Johannes Brahms (1833-1897) Macar Dansları'nda (Ungarische Tänze) Macar halk danslarından ve temalarından istifade etmiştir (URL-24).

Antonín Dvořák (1841-1904) Slav Dansları (Slovanské tance) eserinde Çek danslarının yapılarını kullanmıştır (URL-25). Claude Debussy'nin (1862-1918) 1903 bestesi Pagodes'de Gamelan müziği öğelerinin kullanımı görülmüştür (Parker, 2012).

George Gershwin'in (1898-1937) The Jazz Suite eseri üzerine Wyatt'ın makalesinde Gershwin'in klasik müzik ile Harlem'de duyduğu cazı, Tin Pan Alley⁷'de duyduğu popüler müzikleri birleştirerek eserler yazdığı ifade edilmiştir (Wyatt, 1993).

Aram Haçaturyan 1903-1978 1. Senfoni eserinde Transkafkasya müzikal öğelerinin kullanıldığı gözlemlenmiştir (Akt., Schutlz, 2024).

Carlo Domeniconi (1947), Adıgüzel Sala'ya göre "Domeniconi kültürel çeşitlilikten maya alan çok sayıda eserini Anadolu, Uzak Doğu, Hint, Amerika, Latin Amerika, Arap, Yunan, Gamelan, İspanyol, Rus müzik geleneklerinden ve caz, rock gibi müzik türlerinden esinlenerek oluşturmuştur (Adıgüzel Sala, 2016)".

Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) Ulu'ya göre, Yunus Emre Oratoryosu adlı eserinde pentatonik dizileri kullanmıştır ve bu tip dizilerin Türklükle ilgisini çeşitli araştırmalarına dayanarak Türklerin Orta Asya'daki köklerinde olduğunu savunmaktadır. Ulu, aynı eserde Türk halk müziği ve tasavvuf müziği öğelerinden de doğrudan alıntılarla ve bu stillerden beslenen özgün müziklerle istifade edildiğini savunmuştur (Ulu, 2003).

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) Belce'ye göre, "Köçekçe" eserinde "Türk Müziği besteleme formlarından biri olan köçekçenin materyallerini yapısal olarak değiştirmeden senfonik bir orkestra yapısında kullanmış ve dans rapsodisi formuna yakın bakış açısı ile özgün bir müzik ortaya çıkarmıştır (Belce, 2018)."

⁷ Tin Pan Alley: Adını New York City'de bulunan, Amerikan popüler müzik endüstrisinin yer aldığı sokaktan alan bir müzik türü.

Ferit Tüzün (1929-1977): Esintiler eserinde Türk müziğinden temaları kısmen kullanmış, bunun dışındaki bölümleri ise tamamen özgün ve Türk müziği karakterinin dışında pasajlarla” ifade etmiştir (Şenel 2006).

Tarihten günümüze yaklaştıkça, melezleşme olarak adlandırabileceğimiz bu uygulamaların yaygınlığını koruduğu, Dünyada ve Türkiye’de de yerel unsurların bestecilik materyali olarak kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Bu kullanımın günümüzdeki yansımalarına ışık tutan araştırmalar mevcuttur.

2.2. KÜLTÜRLER VE TÜRLER ARASI MELEZLEŞMENİN KURAMSAL ARKA PLANI

Demirel, “Müzikte Postmodernizm” makalesinde Kramer’dan aktararak, postmodern müziklerin özelliklerini on altı maddede belirtmiştir. İki dünya savaşı arasındaki dönemde ortaya çıktığı ifade edilen bu sanat akımında farklı kültürlerden referansların ve alıntıların kullanımı müzikte bir anlatım yolu olarak benimsenmiştir (Demirel, 2013). Yerel unsurların bestecilik materyali olarak kullanımı bu dönemde yaygınlaşmış olsa da, on altı maddenin tamamına bakıldığında, bu kullanımı gerçekleştiren tüm bestecilerin postmodernizm akımını benimsedikleri söylenememektedir.

Günümüz Türkiye’sinde yerel müzik unsurlarının kullanımı hakkındaki tezinde Adlin, “Sesin Yolculuğu” adındaki beste yarışmasına katılan bestecilerin yerel unsurların beste materyali olarak kullanımını tespit etmiş ve bestecilerin bu malzemeyi işlerken kullandıkları yöntemleri yedi maddede sınıflandırmıştır:

“1- Yerel öğeleri, ses malzemesi/perde organizasyonu yoluyla besteye dâhil etme.

2- Bir veya birden fazla yerel çalgının, makam temelli ya da Batı tarzı perde organizasyonu içeren materyali icra etmesi; bu sırada Batı çalgılarının tonal ya da post-tonal armonik bir çevre sunması.

3- Kolaj tekniği: Geleneksel müziğe ait önceden var olan bir kaydın elektroakustik bir kompozisyon çerçevesi içinde kullanılması.

4- Geleneksel yerel repertuvardan önceden var olan bir parçanın düzenlenerek yalnızca Batı çalgılarından oluşan bir topluluk ya da yerel ve Batı çalgılarının karışımından oluşan bir topluluk tarafından icra edilmesi.

5- Geleneksel yerel müziğin biçim yapılarını, ilgili geleneksel perde organizasyon sistemiyle birlikte kullanan besteler.

6- Yerel çalgılara uzatılmış (extended) icra tekniklerinin uygulanması.

7- Yerel çalgıların, geleneksel lineer makam yapıları ile Batı'ya özgü çok sesli kontrpuan yazımının karışımını içeren bir polifonik doku içinde kullanılması (Adlin, 2020)".

Yerel öğelerin klasik kompozisyonda kullanım şekillerine ışık tutan bu yöntemler, tez kapsamına alınan caz eserlerindeki uygulamalarla karşılaştırılmıştır. Söz konusu caz eserlerinin de Adlin'in tespit ettiklerine benzer yöntemlerle üretilmiş olabileceği kanısı oluşmuştur. Adlin'in belirlediği yöntemlerde klasik batı stilineki kompozisyonda Türk müziği unsurlarının kullanım şekilleri ağırlıklı olarak işlenmiş olduğu düşünülmüştür.

Caz eserlerinin seçilerek bu bakışla incelenebilmesi için, literatürde daha çok örneğin olduğu bir dönem ve bu nitelikte olduğu düşünülen üretimin nicelik bakımından en yüksek olduğu coğrafi alanın belirlenmesi gerekliliği oluşmuştur. Birinci ve ikinci dünya savaşlarının ardından siyasi sınırların kalıcılaştığı, ideolojik hareketlerin sanatta yerel unsurların kullanımını arttırdığı düşünülen 1950 sonrası dönemi araştırmanın evrenini oluşturmada rol oynamıştır. Cazın çıkış noktası olduğu gibi cazla diğer kültürlerin müzikleri arasındaki alışverişin de ilk olarak gerçekleştiği Amerikan cazı araştırmanın başlangıç noktası olmuştur. Buna göre; dünyadan incelemeye tabi tutulacak müzisyenlerin 1950 yılı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nde faaliyet göstermiş olmaları ve eserlerinin literatür taraması, dinleme ve analizlerle belirlenmiş olarak yerel unsurları barındırdığı tespit edilmiş olması gerekmiştir. Türkiye'den belirlenen müzisyenler ise Türkiye'de caz alanındaki ilk üretimlerin Amerika'dakilere kıyasla oldukça yakın bir tarihte gerçekleşmesi nedeniyle tarih aralığı belirtilmeden, ancak günümüzde aktif olan sanatçılardan seçilmiştir. Bu vesile ile tarihten bugüne hangi üretim yöntemlerinin tercih edildiğinin görünürlük kazanması ve bunun günümüzdeki uygulamalara ışık tutabilmesi mümkün kılınmıştır.

Araştırmaya konu edilecek müzisyen ve bestecilerin seçiminde çok sayıda örnekle karşılaşılması, bu seçim yapılırken sınırlamaya gidilmesi gerekliliğini doğurmuştur. İncelenen müzik eserlerinden edinilecek bulguların tezin amacına daha

çok hizmet etmesini sağlayacağı düşünölen örnekler, aşğıda belirtilen vasıflarına göre tercih edilmiştir:

- a) Müzisyenin bir veya birden fazla farklı költürden etkilenecek ortaya eser çıkartmış olması, tezin bağlamı içinde farklı niteliklerde örnekler oluşturması açısından gereklidir.
- b) İncelenen müziğin tezin konusu bağlamında yeterince araştırılmamış olması, alandaki çalışma sayısını artırması için gereklidir.
- c) Müziklerin kayıtlarına ulaşılabilirliğin olması, yeniden değeriendirilmeye açık olması için gereklidir.

Bu seçimde konuyla ilişkili olduğı akademik literatürde sabit olan müzisyenler belirlenerek, eserleri arasında dinleme yapılmış, analiz ve karşılaştırma yöntemiyle incelenen eserler belirlenmiştir. İncelenen eserler armoni, melodi, form, çalgılama, icra stilleri, kayıt teknikleri, költürler arası ve türler arası etkileşimler açısından ele alınmıştır. Bu özellikleri ışığında yapılan müzikal melezleşmeler sınıflandırılarak, eserleri üreten müzisyenlerin müzikal kimliklerini oluşturmalarında kullanmış olabilecekleri yöntemler tartışılmıştır.

2.3. MELEZLEŞME YÖNTEMLERİ

İncelenen müziklerde tespit edilen költürler ve türler arası etkileşimlerin; besteci, düzenlemeci, icracı ve yapımcı gibi müzik üretiminin çeşitli aşamalarında bulunan bireyler tarafından üç farklı yöntemle ele alınarak müzikal üretim sürecine katkı sağladığı düşünülmektedir. Esinlenme, soyutlama ve özümseme başlıkları altında kategorize edilmiş bu yöntemler, bireylerin müzikal üretim malzemesi olacak bilgiyi edinme ve işleme süreçlerine ışık tutacaktır. Yöntemler arasındaki farkları daha belirgin hale getirebilmek için tez kapsamında incelenmiş eserlerden, Dave Brubeck'in Blue Rondo A La Turk eserinden örneklere başvurulmuştur.

2.3.1. Esinlenme

Bireyin kendi költürüne, başka bir költüre ya da üretiminde bulunduğı müzik türü dışındaki bir türe ait müzikal unsuru; bir kayıtta veya canlı performansta duyarak, hakkında kısa incelemeler yaparak ya da çevresinden tavsiye yoluyla öğrenerek, bazı özelliklerini koruyarak müzikal üretiminde kullanması 'esinlenme' olarak tanımlanmıştır.

2.3.2. Soyutlama

Bireyin kendi kültürüne, başka bir kültüre ya da üretiminde bulunduğu müzik türü dışındaki bir türe ait müzikal unsur; öz kaynağındaki haliyle öz kaynağından kopararak, çoğu özelliğini ve belirgin dış hatlarını koruyarak, kolaj tekniğiyle müzikal üretiminde kullanması 'soyutlama' olarak tanımlanmıştır.

2.3.3. Özümseme

Bireyin kendi kültürüne, başka bir kültüre ya da üretiminde bulunduğu müzik türü dışındaki bir türe ait müzikal unsur doğrudan öz kaynağından öğrenerek, tecrübe ve birikim yoluyla müzikal kimliğinin bir parçası haline getirmesi ve bu yolla eserlerinde söz konusu müziğe dair öğelere yer vermesi 'özümseme' olarak tanımlanmıştır.

2.3.4. "Blue Rondo A La Turk" Örneğinde Esinlenme, Soyutlama ve Özümseme Yöntemlerinin Karşılaştırılması

Tezin üçüncü bölümünde incelenen Dave Brubeck'in Blue Rondo A La Turk eseri, melezleşme yöntemlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesine imkân tanıyan nitelikleri nedeniyle örneklem olarak değerlendirilmiştir.

Eserin 9/8'lik ve 4/4'lük ölçülerde yazıldığı görülmektedir. 9/8'lik ölçü, Batı müziğinde yaygın olarak kullanılan 3+3+3 bölünmesinin yanı sıra, 2+2+2+3 biçiminde de kullanılmaktadır. Brubeck, kendisiyle yapılan bir röportajda ifade ettiğine göre bu ritmi 1958 tarihli İstanbul turnesi sırasında sokakta duyarak fark ettiğini belirtmiştir. Ritmin kökenine ilişkin olarak çevresindeki Türk müzisyenlerle konuşmuş, onların icra ettiği örnekleri dinlemiş ve bu gözlemlerden yola çıkarak notlar almıştır. Brubeck'in eserinde ritmin kullanımı, yalnızca 2+2+2+3 bölünmeli yapının korunmasına dayanmaktadır. Tema bu ritmik yapıya uygunluk içinde inşa edilmiş, piyano, kontrbas ve davul partisindeki eşlik icraları da ritmik olarak bunu desteklemiştir.

Brubeck'in sokakta duyduğu ritmin, bir sokak müzisyeni tarafından bir Türk müziği vurmali çalgısı aracılığıyla geleneksel biçimde icra edilmiş olması kuvvetle muhtemel görünmektedir. Brubeck, bu ritmin Türkiye'de yaygın biçimde kullanıldığını öğrenmiştir. Ancak, onun bu ritmin bir Türk makam müziği usûlü olduğunu fark ettiğine veya bu usûl hakkında detaylı bilgi edindiğine dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Türk müziğine özgü bu ritmik unsurun besteci tarafından rastgele karşılaşılan canlı bir performanstan duyum yoluyla öğrenilmiş olması, hakkında yapılan incelemenin yüzeysel düzeyde kalması, sadece bazı özelliklerinin korunarak eserde uygulanmış olması, bu durumun esinlenme yöntemi kapsamında değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Blue Rondo A La Turk'un incelenen kaydında bu ritim Brubeck tarafından duyulduğu biçimiyle ve geleneksel çalgılar aracılığıyla icra edilseydi, bu durum soyutlama yönteminin örneği olarak değerlendirilebilirdi. Benzer şekilde, ritmin geleneksel icra biçimi detaylı araştırmalarla öğrenilip kayıta çalan müzisyenler tarafından bu biçimiyle uygulanmış olsaydı, özümseme yönteminin kullanıldığı söylenebilirdi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950 SONRASI DÜNYADAN CAZ MÜZİSYENLERİNDE KÜLTÜRLER ARASI VE TÜRRLER ARASI ETKİLEŞİMLER

3.1. DAVE BRUBECK MÜZİKLERİNDE TÜRK MÜZİĞİ VE KLASİK MÜZİK ETKİLERİ

Piyanist ve besteci Dave Brubeck'in cazın diğer kültürlerle müzikal alışverişe başlamasına öncülük ettiği ve önemli katkılarda bulunduğu söylenebilir. Amerika Birleşik Devletleri'nin soğuk savaş dönemi politikaları kapsamında Amerikan kültürünü uzak ülkelere tanıtmak amacını güden Dışişleri Bakanlığı (U.S. State Department) tarafından düzenlenen turnelerde Dave Brubeck, alto saksofoncu Paul Desmond, basçı Eugene Wright ve davulcu Joe Morello'dan oluşan Dave Brubeck Dörtlüsü'nün 'kültür elçisi' sıfatıyla Türkiye'yi de ziyaret ettiği, 21-28 Mart 1958'de sırasıyla İzmir, Ankara ve İstanbul'da toplam dokuz konser verdiği bilinmektedir (Crist, S. A., 2009:133-174).

Brubeck üç ay süren ve on ülkeyi kapsayan bu turnenin hemen ardından 1958 yılında bir albüm yayımlamıştır: "Jazz Impressions of Eurasia". Bu albüm, söz konusu turnenin çeşitli ayaklarında Brubeck'in müzikal izlenimlerini düzenli olarak not etmesinin ve eserler bestelerken bu notlardan istifade etmesinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Gerçekleştirdiği bir röportajda Shan Sutton kendisine bu albümdeki eserlerde gittiği bu, dünyanın farklı ülkelerinde karşılaştığı müziklerin ve müzisyenlerin bu albüme nasıl bir etkisi olduğunu sormuştur. Dave Brubeck Hindistan'da çaldıklarını, çok iyi Hint müzisyenlerin konserlerine geldiklerini ve onlarla tanışma fırsatı bulduklarını söyler. Bir jam session'da bu müzisyenleriyle bir araya geldiğini, çaldığını ve onlardan ilham aldığını ifade eder. Sutton'ın sorusu üzerine Calcutta Blues'un bu ilhamla ortaya çıktığını söyler ve ekleyerek "Blue Rondo A La Turk" ritminin de doğrudan sokaktan geldiğini belirtir. Aktardığı anekdotta İstanbul'da bir radyo programına katılmak üzere yolda yürürken sokak müzisyenleri tarafından çalınan dokuz zamanlı bir ritim duyduğunu söyler. Radyoya geldikten sonra radyo orkestrasının önünde duran tanınmış bir besteci ve müzisyene (ismini vermemektedir)

bu ritmi söylediğini, o anda radyo orkestrası elemanlarının hep beraber bu ritimde çalmaya başladığını belirtmiştir. Besteci ve müzisyen olarak tanımladığı kişi kendisine “Bu bizim blues’umuz gibi, sizin blues’unuz gibi. Bu ritim bizim için blues gibi. Bizde çok yaygındır.” demiştir. (URL-4)

Dave Brubeck Jazz Impressions of Eurasia albümünün iç notlarında albümün hazırlanış sürecini anlatarak, Jazz Impressions of the U.S.A. albümünde olduğu gibi, bu Avrasya eskizlerinin de Avrupa’nın tarlalarından geçerken, Asya’nın çöllerini aşarken ya da kadim bir çarşının dolambaçlı sokaklarında yürürken defterine karaladığı rastlantısal müzikal motiflerden yola çıkılarak geliştirildiğini” söyler. Bu albümün yazımına bir müzikolog titizliğiyle yaklaşmadığını, aksine, başlığın da işaret ettiği gibi, caz dili içinde o yerlerin halk müziklerine ait bazı öğeleri kullanarak belirli bir coğrafyaya dair birer izlenim yaratmaya çalışmış olduğunu belirtmiştir (URL-5).

3.1.1. Eser İncelemesi: “The Golden Horn” (Jazz Impressions From Eurasia, 1958)

1958 yılında kayıtları New York’ta yapılan, Columbia plak şirketi tarafından yayımlanan “Jazz Impressions from Eurasia” albümü altı parçadan oluşur (bkz. Tablo 1):

Tablo 1 : Dave Brubeck Quartet “Jazz Impressions From Eurasia” Albümü Parça Listesi

1	Nomad
2	Brandenburg Gate
3	The Golden Horn
4	Thank You (Dziekuje)
5	Marble Arch
6	Calcutta Blues

Albümün üçüncü parçası olan bu Brubeck bestesi, “Golden Horn” ismini İstanbul’un Haliç bölgesine verilen İngilizce isimden almıştır. Haliç kelimesi Arapçadan gelmektedir. Bu kelime körfez anlamına gelse de coğrafi yapısının harita üzerinde görünen şeklinden ötürü bölgeye İngilizcede Altın Boynuz anlamına gelen “Golden Horn” denmektedir.

Kayıt davuldaki on altı ölçülük intro ile başlar. Davulcu Joe Morello hızlı, swing stilinde, Afro esintili bir davul cümlesi açılışı yapar. Ardından varyasyonlar ile melodiyi hatırlatan bir ritmik cümleye dönüştürür. 00:14'te piyano katılır. Bir akorun ritmik bir figürle çalındığı on altı ölçü sonrasında yine akorlu fakat melodisi olan bir motif duyulur. 1:06'ya kadar piyano intro sürer. Davulda melodinin ilk ölçüsünün ritmik figürü duyurulur. Ardından melodi başlar. Tema iki adet on altı ölçülük bölümden oluşmaktadır. Temanın ilk iki ölçüsünde kullanılan ritmik yapının Türkçedeki “çok teşekkür ederim” cümlesinin ritmik yapısı olduğu albümün kapak içi notlarında belirtmiştir. “Çok” hecesi dördlük, “te-şek-kür” ve “e-de-rim” altı adet sekizlik olacak şekilde taklit edilmiştir.

GOLDEN HORN

By DAVE BRUBECK



Şekil 4: “Golden Horn” Eserinin Notası. (İlk Dört Ölçü)

Ancak parçadaki Türkiye'ye dair izlenim bundan ibaret değildir. Besteci melodide Türk müziğinde duyduğu dizilere öykünerek, turne sırasındaki izlenimlerinden oluşturduğu eskizlerden hareketle bir melodi yazmıştır. İlk iki ölçü melodik olarak blues dizisinin seslerini inici olarak duyurur. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde buna cevap niteliği taşıyan farklı ritmik yapıya sahip bir cümle yer alır. İkinci dört ölçü bu cümlenin tekrarıdır. Dokuzuncu ölçüde yeni bir cümle marş armonik⁸, bir yürüyüş ile duyurulur.

⁸ Marş armonik: Aynı armonik motifi tekrarlanarak ton merkezine çözülen bir armoni kalıbı.



Şekil 5: “Golden Horn” eserinin notası. (Dokuzuncu ölçüden itibaren)

Dokuzuncu ölçüden itibaren melodide do, re, mi bemol, fa, sol bemol'den oluşan bir pentakord⁹ duyulur. Türk müziğindeki “Nişabûr beşlisi” çeşnisi ile örtüşmektedir. Melodinin on birinci ve on ikinci ölçülerinde fa, sol la bemol, si bemol ve do bemol sesleri duyulur. Bu da aynı aralık yapısının fa üstüne kurulmuş halidir. Ancak bunun Brubeck'in bu makamı Türk müziği esaslarına göre kullanmaktan ziyade, duyarak edindiği sınırlı fikri kendi beğenisine göre bestesinde kullanmış olduğu söylenebilir.



Şekil 6: Türk müziğinde Nişabur beşlisi çeşnisi (Özkan, 2006).

Kaydın 1:36'sına kadar süren temadan sonra Paul Desmond'un solosu başlamıştır. Solonun ilk cümlesinde do armonik minörün beşinci sesinden başlayan sol, la bemol, si'den oluşan hicaz üçlüsü çeşnisi duyurulmuştur. Desmond'un da Türk

⁹ (Pentakord: ardışık beş sestten oluşan ses dizisi).

müziği makamlarını oluşturan dizilere ilgi duymuş olduğu, bu doğaçlaması sırasında birçok kez bu ve başka çeşnilere atıfta bulunmasından anlaşılmaktadır.



Şekil 7: Türk müziğinde Hicaz üçlüsü çeşnisi (Özkan, 2006).

Desmond'un solosu yüksek tempolu swing stilinde bir davul ve bas eşliği üzerine çalınmıştır. Armoni temadaki otuz iki ölçülük korusu takip etmiş, doğaçlamalar korus üzerine gerçekleşmiştir. 2:32'de piyano solo başlamıştır. Piyano solo temaya atıflar ile blues cümleleri ile başlar. Oldukça boşluklu, ilerleyen kısımlarda akorların ritmik bir figürle çalındığı bir solodur. Piyano soloyu davul solo takip eder ve bir korusun ardından tema yeniden duyurularak eser sonlanır.

3.1.2. Eser İncelemesi: “Dziekuje” (Jazz Impressions From Eurasia, 1958)

Polonya'da ikinci dünya savaşı sonrası 1949'dan 1950'li yılların ortalarına dek Batının sembolü niteliği taşıyan cazın çalınması yasaklanmıştır. Buna karşın caz, dönemin politikalarına karşı gelen gençlerin müziği olmuş ve yeraltında gelişmeye devam etmiştir. Yasak kalktıktan sonra Dave Brubeck Dörtlüsü'nün Türkiye'yi de kapsayan bu turnesinin bir ayağı da Polonya olmuş, Dave Brubeck ve grubu ülkeyi ziyaret eden ilk Amerikalı grup olmuşlardır. Dörtlü, turne boyunca Polonya'nın yedi farklı şehrinde konserler gerçekleştirmişlerdir (URL-6).

Brubeck, Varşova'dayken, Fryderyk Chopin'in doğum yerini ziyaret etmiştir. Manzaralı bir konak olan bu mekân 1930'larda Polonyalı besteciye adanmış bir müzeye dönüştürülmüştür. Bu ziyaret, Brubeck'i “Dziekuje” adını verdiği ve Lehçede “teşekkür ederim” anlamına gelen, Chopin tarzında bir ballad¹⁰ bestelemeye sevk etmiştir. Brubeck bu parçayı, turnenin son konserini vermek üzere Poznań'a giderken trende bestelemiş, ilginç bir şekilde, provasız olduğu halde sahneden ayrılmadan önce bu yeni parçayı icra edebilmişlerdir (URL-7).

Dave Brubeck bu eseri bir Polonya ezgisinden esinlenerek bestelemiştir (URL-8). Chopin'in de halk müziklerinin temalarından istifade ettiği Polonaise adını verdiği

¹⁰ Ballad: Ağır tempolu bir stilde yazılmış eser.

eserleri mevcuttur. Eserin piyano notası incelendiğinde sol eldeki eşliğin doku olarak Chopin'in Fantaisie-Impromptu eserindekiyle benzerlik içinde söylenebilir. Dziekuje'de dört dörtlük ölçüde üçlemelerle çalınmış olan eşlik, Fantaisie-Impromptu'da dört dörtlükte altılama şeklinde yazılmıştır.

THANK YOU (Dziekuje)

1

By DAVE BRUBECK



Şekil 8: “Dziekuje” (Thank You) eserinin notası. (İlk üç ölçü)

FANTAISIE – IMPROMPTU

par

FRÉDÉRIC CHOPIN.

Oeuvres posthumes, Livr. I.

Op. 66.



Şekil 9: Chopin “Fantaisie Impromptu” eserinin notası. (İlk dört ölçü)

Bazı Chopin Polonaise'lerinde melodinin akorlarla beraber çalındığı ve ritmik olarak diğer Chopin eserlerinden farklılık oluşturan, marşları andıran ritmik bir yapı kullanılabildiği görülmektedir.



Şekil 10: Chopin sol minör Polonaise eserinin notası. (İlk dört ölçü)



Şekil 11: Chopin la bemol majör Polonaise eserinin notası. (20-23. ölçüler)

Brubeck'in solusunda da doğaçlama melodinin akorlarla çalındığı bir kısım mevcuttur. Burada ritmik olarak Polonaise'lerdeki sekizlik ve on altılıklarla ifade edilmiş olduğunu, Brubeck'in solusunda ise sadece sekizliklerin kullanıldığını ve marş havasından uzak olduğu gözlemlenmiştir. Bu anlamda Brubeck'in kurmaya çalıştığı benzerliklerin belirgin örtüşmelerden uzak, esinlenme düzeyinde olduğu söylenebilmektedir.

3.1.3. Eser İncelemesi: "Blue Rondo A La Turk" (Time Out, 1959)

1959 yılında yayımlanmış Time Out albümü Dave Brubeck Quartet'in yüksek ticarî başarıya ulaşmış albümlerinin başında gelir. Albümde Dave Brubeck piyanoda, Gene Wright kontrbasta, Joe Morello'nun davulda yer alır. Yedi parçadan oluşmaktadır (bkz. Tablo 2):

Tablo 2 : Dave Brubeck Quartet "Time Out" Albümü Parça Listesi.

1	Blue Rondo A La Turk
2	Strange Meadow Lark
3	Take Five
4	Three To Get Ready
5	Kathy's Waltz
6	Everybody's Jumpin'
7	Pick Up Sticks

Dokuz zamanlı 2+2+2+3 gruplamalı 9/8'lik bir ritmik yapıya sahip bu eserin çıkış noktasının, Brubeck'in repertajında da ifade ettiği İstanbul anısını da göz önünde bulundurarak, İstanbullu sokak müzisyenlerince çalınmış 9/8'lik bir darbuka icrası olduğunu, duyduğunun yaygın bir Türk müziği usûlü olan "Aksak" usûlü olduğunu tahmin etmek mümkündür. Brubeck 2+2+2+3 ve 3+3+3 gruplamalarını kullanan bir bir tema ortaya çıkartmıştır.



Şekil 12: Türk müziğinde Aksak usûlü.

Eserin adında yer alan Rondo A La Turca, W.A. Mozart'ın Rondo alla Turca eserine bir gönderme yapar. Rondo Alla Turca'da ritmik yapı mehter müziğinin 4/4'lük usûlünü andıran yapıdadır. Burada ise başlıkta "Blue" sözcüğü ile aktardığı anekdottaki Türk müzisyenin Brubeck'in sokakta duyduğu 9/8'için söylediği "bizim blues'umuz" tümcesine gönderme yapıldığı düşünülebilir. Eserin formu, 9/8'lik bir tema ile 12 ölçülük blues formu üzerine doğaçlama kısmı arasında geçişler barındırır. 9/8'lik kısmı oluşturan bölümler incelendiğinde eserin klasik dönem "rondo" formuyla yapısal benzerlik içinde olduğu gözlemlenmiştir. Melodinin duyurulduğu kısım tamamen yazılı bir müziktir ve doğaçlama içermemektedir. Doğaçlamaların olduğu blues kısmı ise yazılı bir melodi içermemektedir.

Eserin form analizini gerçekleştirdiğimizde her biri sekizer ölçüden oluşan A-B-A-C-A-B-A bölümlerinden oluşan tipik Rondo formunun eserin temasını meydana getirdiğini görürüz. Temanın son bölümü 12+2=14 ölçülük bir D ve coda olarak da düşünülebilecek 8 ölçülük bir E bölümü ile tamamlanır. E'nin son ölçüsünde ölçü 4/4 olarak değişir. 9/8'den 4/4'lük geçiş ikişer ölçülük bir trade¹¹ ile gösterilir. 4/4'lük ölçüde fa blues'un ilk iki ölçüsünün armonisi üzerine alto saksofon doğaçlama çalar, ardından 9/8 temanın ilk iki ölçüsü duyurulur, bunu blues'un beşinci ve altıncı ölçüsü takip eder, yeniden temanın ilk iki ölçüsü çalınır. Son olarak blues'un dokuzuncu ve onuncu ölçüsündeki akorlar çalınır 9/8 tema iki ölçü olarak çalındıktan sonra parçaya

¹¹ Trade: Cazda sıkça kullanılan, enstrümanların aynı sayıda ölçü kadar solo yaparak sırayla doğaçlama icra ettiği aranjman tekniği.

4/4'lük swing stilinde, on iki ölçülük blues formunda doğaçlama sololarla devam edilir. Saksafon ve piyano sololarından sonra tekrar saksafonun başlattığı doğaçlama-melodi trade'i çalınır ve son iki ölçüde temanın başlamasıyla tema sonuna kadar çalınır ve eser sona erer.

BLUE RONDO A LA TURK

By DAVE BRUBECK

Lively ♩ = 126 (♩ = 378)

The musical score for "Blue Rondo A La Turk" by Dave Brubeck is presented in two systems. The first system begins with a key signature of one flat (F major) and a tempo marking of "Lively ♩ = 126 (♩ = 378)". The melody in the right hand is marked with a forte (f) dynamic and includes fingering (1, 2, 3, 4) and breath marks. The bass line in the left hand consists of chords and single notes, marked with a forte (f) dynamic. The second system continues the melody and bass line, with a key signature change to two flats (F minor) indicated by a double flat symbol (bb) for the key signature. The melody is marked with a piano (p) dynamic and includes fingering (1, 2, 3, 4) and breath marks. The bass line is marked with a piano (p) dynamic and includes fingering (1, 2, 3, 4) and breath marks.

Şekil 13: "Blue Rondo A La Turk" eserinin notası. (İlk beş ölçü)

3.1.4. Dave Brubeck'in İncelenen Eserlerden Elde Edilen Bulgular

İncelenen eserlerden "Golden Horn" da, Türkçe bir cümle olan "çok teşekkür ederim" in ritmik yapısının temel alındığı gözlemlenmiştir. Burada bestecinin ritmik kaynak olarak kendisine yabancı bir dili alması ve bu ritmi melodilendirirken hem blues'a hem de Türkiye'de duyduğu düşünülen makamsal dizilere atıfta bulunan bir yaklaşımda bulunmuş olması dikkat çekmektedir. Brubeck'in Türkiye'deki kültürün birden çok ögesine; Türkçe diline ve Türk müziğine seçici bir algıyla yaklaşmış,

çalışmalarına destek olacak notlar alarak bu emeğini eserlere dönüştürmüş olduğu gözlemlenmiştir. Buna göre Brubeck'in Türk müziği makam dizilerinden esinlenme yoluyla istifade ettiği söylenebilir.

Dziękuję eseri Brubeck'in Chopin polonaiselerinden ve piyano stilinden esinlenerek oluşturduğu bir müziktir. Bir Polonya halk ezgisini tema olarak seçmiş olması, doğrudan alıntılamanın, temanın soyutlanarak kullanılmasının örneğini oluşturur.

“Blue Rondo A La Turc” da Türkiye seyahatinde duyduğu 9/8’lik Aksak usûlünün bir uyarlamasıdır. Bu uyarlamada da 9/8’lik melodi yapısına ek olarak blues müziğin temel unsurlarından 12 ölçülük blues formunun ve cazda sıklıkla kullanılan dörder ölçülük solo değişiminin kullanıldığı görülmektedir. Doğaçlamalar blues stillerine uygunluk göstermektedir. Buradaki 9/8 alıntısı ile blues cümleleri arasında dört ölçü solo değişimi fikrini müziğin bir ögesinin doğrudan doğruya alınıp diğer müziğin içinde kullanıldığı fikrine varmak kolay olacaktır. Bu bakışla Brubeck bu eserde 9/8’lik ölçü kullanımını esinlenme yoluyla, dörder ölçü solo değişiminde kullanımını ise soyutlama yoluyla kullanmıştır. Rondo Alla Turca’dan taşıdığı form yapısının ise eserin tümüne yansması sebebiyle özümşenerek kullanıldığı düşünülebilmektedir. Bu eserde her üç farklı yaklaşımın da kullanıldığı söylenebilir.

3.2. CHARLIE BYRD VE STAN GETZ MÜZİKLERİNDE BREZİLYA MÜZİĞİ ETKİSİ

Adler'e göre, Charlie Byrd ve Stan Getz'in "Jazz Samba"sından önce Amerika Birleşik Devletleri'nde mambo ve rumba gibi Latin Amerika müziklerinden ilham alan çeşitli müzisyenler olmuştur. Amerikalı trompetçi Dizzy Gillespie, Kübalı Chano Pozo ile caza afro-kübalı yenilikler getirerek cazın ritmik kimliğini değiştirmeye başlamıştır. Carmen Miranda da (URL-9) 1941'de yayımlanan "Rio'daki O Gece" filminin müziklerinde Brezilya tınılarını Amerikan ana akım dinleyicisine ulaştırmıştır. Bunların dışında Herbie Mann, Curtis Fuller, Bud Shank ve Stan Kenton (Gitarist Laurindo Almeida ile) da Brezilya müzikleri kaydetmiş, ancak çok fark edilmemiş veya ticarî başarıya ulaşmamışlardır.

Zengin bir müzikal mirasa sahip Brezilya'da 1950'lerin sonunda Bossa Nova adı verilen müziğin ortaya çıkmasının Amerikan müziğine ve özellikle caza önemli etkileri olmuştur. Besteci ve müzisyen Antonio Carlos Jobim'in ve besteci, gitarist ve

şarkıcı Joao Gilberto'nun Charlie Byrd, Herbie Mann ve Stan Getz gibi Amerikalı caz müzisyenleri tarafından 'keşfedilmesi' ile ilerideki on yıllarda pek çok müzisyenin bu müzikten etkilenmesine sebep olmuştur. Pat Metheny, Wayne Shorter gibi müzisyen ve besteciler Milton Nascimento, Airta Moreira ve Ivan Lins gibi müzisyenlerle kayıtlar yapmış ya da onlardan ilham almışlardır (Johnson, 1993:128).

Pepke'nin Treece ve Moreno'dan (Pepke, 2018) aktardığına göre Bossa Nova'nın doğuşundan önce Brezilya'da samba çalan müzisyenler alt sınıf olarak görülmektedir. Orta sınıf ise öz mirasları yerine Avrupa ve Kuzey Amerika gelenekleri ile daha çok ilgilenmektedir. Ortalama bir dinleyicinin ise Amerikan cazı ve Avrupa klasikleri hakkında, Samba hakkında bildiklerinden çok daha fazlasını bildiğini belirtmiştir. O güne değin alt sınıfa ait görülen ve Brezilya'nın modernleşmesine fayda sağlamayacağı düşünülen sambanın kıymete binmesi 1950'lerin sonuna ve 1960'lı yılların başına denk gelir. Şehirli orta sınıfın bossa nova'yı icat etmesinin ardındaki temel nedeni sorgulayan araştırma, bir bakışa göre bunun "yerli bir müzik biçimine verilen tepki" olduğunu söylerken, bir başka bakışa dikkat çekerek şehirli orta sınıf müzisyenlerin alt sınıfın sambası ile kendilerince saygın bulunan bir yabancı unsur olan Amerikan cazını birleştirerek hem Amerika'da hem Avrupa'da hem de Brezilya'da sevilen bir müzik yaratmış olduklarını ekler.

João Gilberto tarafından 1958 tarihinde seslendirilmiş ve kaydedilmiş bir Jobim bestesi "Chega de Saudade", yayımlandıktan sonra Samba'nın bu basitleştirilmiş hali, gitardaki ritmik stili herkes tarafından öğrenilmek istenmiştir. (Pepke 2018:2) Gioia Gilberto'nun Desafinado kaydındaki gitar performansı için "...Gilberto'nun ürettiği sonuç büyüleyicidir ve çıkardığı gitar çalışması bossa ritimleri üzerinde ustalaşmak isteyen biri için başlama noktası olma özelliğini hâlâ sürdürmektedir" (Gioia, 2020) demiştir.

João Gilberto'nun 1958 tarihli Chega de Saudade kaydı Bossa Nova'nın ortaya çıktığı kayıttır. İlk olarak "Desafinado" parçasıyla beraber 1958'de tekli olarak yayımlanmıştır. Bir sene sonra 1959 yılında Bluebell plak şirketinden aynı adla albüm olarak yayımlanmıştır. Getz ve Byrd'ün bu albümdeki kimi eserlere ilerideki çalışmalarında yer vermişlerdir.

Amerikalı gitarist Charlie Byrd, 1961 yılında Amerikan Dışişleri Bakanlığı'nın girişimiyle grubuyla beraber Güney Amerika turnesine çıkmıştır. Bu turnenin Brezilya

ayağı sırasında grubun davulcusu Bill Reichenbach ve başçısı Ketel Betts Antonio Carlos Jobim ve Joao Gilberto albümlerini edinerek Brezilya müziklerine ilgi duymuşlardır. Adler'in makalesinde aktardığına göre Reichenbach kişisel temaslara çalmayı öğrendiği bu stillerde bir albüm yapma fikriyle Byrd'ün kapısını çalmıştır. Byrd önceleri tereddütle yaklaşıp da, sonra ikna olarak bu fikri plak şirketlerine taşımıştır. Albüm için saksofonist Stan Getz'le çalışmak için anlaşmışlardır. Stan Getz o döneme kadar Bebop stilinde bir çizgide müzik icra etmektedir. Byrd ve Getz 1962 yılında yayımlanan albümlerinde Brezilya repertuarından eserleri caz doğaçlama anlayışıyla icra ederek Bossa Nova'nın caz stilleri arasına katılmasına öncülük etmişlerdir.

3.2.1. Eser İncelemesi: “Jazz Samba” Albümü (1962)

Enstrümantal bir albüm olan Jazz Samba, Charlie Byrd ve Stan Getz'in ortak çalışmasıdır. Albümde Stan Getz tenor saksofon, Charlie Byrd gitar, Keter Betts kontrbas, Bill Reichenbach davul çalmıştır. Parça listesi aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 3):

Tablo 3 : Charlie Byrd ve Stan Getz “Jazz Samba” Albümü Parça Listesi.

1	Desafinado
2	Samba Dees Days
3	O Pato
4	Samba Triste
5	Samba De Uma Nota So
6	E Luxo So
7	Baia

Albümün açılış parçası Desafinado'da samba stilinin karakteristik ritmik figürlerinden partido alto ritmindeki kontrbas introsunun ardından tema saksofonda icra edilir. Gıtardeki eşlik, akorların ritmik ve kırık şekilde çalınması şeklindedir. Eşlikte kullanılan ritimler zaman zaman Joao Gilberto'nun albümündeki gitar eşliklerini andırırsa da bire bir olarak örtüşmemektedir. Temanın ardından 1:52'de gitar solo başlar. İlk olarak introdaki kontrbas hattı üzerine gitarda fa majör ve mi bemol yedili akorları duyulur. Gitar solo, blues ve caz stillerinde kullanılan cümleleri barındırmaktadır. Eşlik enstrümanlarında parçanın armonik yapısı introdan başlayarak duyulur. Ancak bir hatadan ötürü korus ile devam etmez. Bunun nedeni

Charlie Byrd'ün kardeşi Gene Byrd'ün eşlik gitar çaldığı bu soloda intro bas hattı devam ederken korusa başlayarak armonik bir karışıklığa sebep olmuş olmasıdır. Charlie Byrd çaresiz kalarak bu karmaşanın üstüne solo çalmak durumunda kalmıştır. Gitar solonun belirsiz bitişinin ardından kontrbas introya döner, Stan Getz'in tenor saksafon solosu başlar. Intro bas hattı üzerine otuz iki ölçü doğaçlama çalmasının ardından korus üzerine doğaçlamaya devam etmiştir. Solosunun sonlarına doğru Getz tarafından tema hatırlatılır ve korusun ortasından itibaren temanın devamını seslendirmiştir. Introdaki hattın tekrar çalınması ile eser sona erer. Albümün bir başka versiyonunda gitar solosu kesilmiş haliyle yayımlanmıştır.

İkinci eser Samba Dees Days yüksek tempolu bir Byrd bestesidir. Eşlikçilerin samba stilinde, temanın ise swing sekizlikleri¹² ile çalınmış olduğu bir stilde seslendirilmiştir. B kısmı Byrd'ün The Guitar Artistry of Charlie Byrd albümünden "Ring Them Harmonics" adlı diğer bir bestesinden alıntıdır. Armonik olarak eski caz standartlarından aşına olunan bazı karakter özellikleri görülse de sıradışı bir armonik yapısı olduğu söylenebilir. (URL-9) Otuz iki ölçü ve AABA formundadır. Saksafon ve gitar sololar korus üzerine çalınmıştır. Soloları takiben tema seslendirilerek eser sonlanır.

O Pato Joao Gilberto'nun 1961 albümü için yazılmış bir eserdir. Arpejlerin yapısı, yer yer gelen blues benzeri cümleleri ve senkoplu yapısıyla cazvarî bir teması vardır. Getz ve Byrd tarafından seslendirilir. Byrd'ün ve Getz'in solosunun ardından parça temanın sonundaki armoninin birkaç kez tekrarı esnasında kısılarak sonlanır.

Baden Powell'ın Samba Triste'si albümdeki tek minör tondaki müziktir. Tema gitarda ve ardından saksafonda seslendirilir. Sololar da birer korus halinde karşılıklı gerçekleşir. bVI V7 Imin akorlarında koda yapılarak sonlanır.

Samba de Uma So, Real Book'ta bulunan ve daha yaygınlıkla bilinen İngilizce adıyla "One Note Samba", akorların gitarda seslendirilmesiyle başlar. Jobim tarafından çalınan orijinali sol majör tonunda, ilk seslendirildiği Joao Gilberto versiyonunda ise la majör tonunda olan parçaya bu albümde do majör tonunda yer

¹² Swing Sekizliği: bir dörtlüğün eşit sekizliklere bölünmesi yerine üçleme hissiyle, üçlemenin ilk iki sekizliğinin bağlı ve üçüncü sekizliğinin diğer sekizlik olarak kullanıldığı, swing stilinde yaygınlıkla uygulanan bir zaman uygulaması.

verilmiştir. Gitarda “Voice leading¹³” tekniğiyle çalınan akorların en üst sesiyle tema verilir. Saksafon burada serbest çalar. B teması gitar, saksafon ve kontrbas tarafından seslendirilir. B teması da orijinalden küçük farklarla çalınmıştır. Bu parçada Getz’in ve Byrd’ün sololarından sonra Ketel Betts’in kontrbas solosu bulunmaktadır. Burada Gene Byrd kontrbasta yaylı eşlik çalar. Temanın yeniden çalınması ve son bölüm solistlerin birer cümle solosu ile parça sonlanmıştır.

E Luxo So yüksek tempolu bir sambadır. Ary Barroso’nun albümdeki iki bestesinin ilkidir. Davulda Bill Reichenbach’ın cabasa¹⁴ enstrümanını taklit eden icrası belirgindir, bossa nova clave’si¹⁵ ise trampetin kenarındaki vuruşları ile verilir. Sololardan sonra parça yine kısılarak sonlandırılmıştır.

Bahia veya Baia Ary Barroso’ya ait bir diğer bestedir. Sol yedili akoru üstüne bastaki tekrarlanan bir hat ile başlar. Introdan sonra tema seslendirilir. Temada ikinci kontrbasın yaylı eşliği de eklenir. Sol yedili akoru ve bastaki vamp üzerine gitar solo başlar. Bu soloda yine blues dizisine göndermeler bulunur. Ardından aynı yapı üzerine saksafon solo icra edilir. Burada farklı dizilerin kullanımı dikkat çeker. Bebop cümleleri, blues atıfları mevcuttur. Temanın yeniden sergilenmesi ve bastaki hat üzerine doğaçlamalar ile eser sonlanır.

3.2.2 Charlie Byrd ve Stan Getz’in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Charlie Byrd’ün Güney Amerika Turnesinde beraber çalıştığı basçı Ketel Betts’in ve davulcu Bill Reichenbach’ın turne sırasında kişisel çabalarıyla yerel sanatçılarla bir araya gelip Brezilya stilleri hakkında derin öğrenimlerde bulunmaları, albümün genelinde bu iki müzisyenin diğer grup üyelerine nazaran stilin otantik yapısına daha uygun şekilde çalınmasına sebep olmuştur. Bu açıdan albümdeki bas ve davul eşliklerinin, özümseme yoluyla müziğe entegre edildiği söylenebilir. Stan Getz ve Charlie Byrd’ün Brezilyalı bestecilerin temalarını icra şekline bakıldığında eserlerin melodilerinin değiştirildiğini, kendi dillerine ve caz jargonunun gereklerine

¹³ Voice leading: Birden fazla sesin çalınabildiği enstrümanlarda melodik hattın akorla birlikte, akorun en tizdeki sesi olarak çalındığı düzenleme tekniğidir.

¹⁴ Cabasa: Afrika kökenli, Brezilya müziğinde kullanılan bir perküsyon enstrümanı.

¹⁵ Bossa nova clave: Bossa nova müziğinde kullanılan, iki ölçü içinde beş vuruştan oluşan ritmik yapı. İki noktalı dördlük, birbirine bağlı iki dördlük ve iki noktalı dördlükten meydana gelir.

uygun şekilde seslendirildikleri görülmektedir. Bu bilgiye dayanarak eserlerin esinlenme düzeyinde bir icrayla sunuldukları düşünülebilmektedir. Brezilya stillerini uygulama fikrinin Byrd'e dış kaynaklardan tavsiye yoluyla gelmiş olması da bu tezi destekleyen bilgilerden biridir. Albümle ilgili yazılan önemli değerlendirmelerden biri albüm kadrosunu Amerikalı müzisyenlerin oluşturmasının stillerin uygulanmasında negatif etkisi olduğudur. Stan Getz, Charlie Byrd ve Gene Byrd'ün yerelle özümsemiş bir bağ kurmadıkları, Betts ve Reichenbach ise burada birkaç adım öne geçerek bu etkiyi azaltmakta rol oynadıkları düşünülmektedir. E Luxo So'da davulda duyulan "cabasa" entrümanı taklidi, ya da Betts'in bas hatlarında otantik yapıyla ortaklık kurarken solosunda caz jargonunun etkisinde olması iki farklı yöntem arasında kurulan bağın bir örneğidir. Bu bakışla albümün, farklı kültüre ait öğelerin özümsemişiyle oluşan yaklaşımla beraber esinlenme yoluyla ortaya çıkan icralara da ev sahipliği yaptığı söylenebilmektedir.

3.3. MILES DAVIS'TE İSPANYOL MÜZİĞİ ETKİLERİ, MODAL CAZ VE CAZ FÜZYON MÜZİĞİ

3.3.1. Eser İncelemesi: "Kind Of Blue" Albümü (1959)

Miles Davis'in bu albümü ticari olarak en başarılı albümü ve dünyada en çok satılan caz albümlerinden biridir. Bu başarının ardında albümde yer alan üst düzey müzisyenlerin performansları haricinde Miles Davis'in dönemin müzikal anlayışına getirdiği yeni bakışların yer aldığı söylenebilir (URL-10). Piyanoda Bill Evans ve Wynton Kelly, saksafonda John Coltrane ve Cannonball Adderley, basta Paul Chambers ve davulda Jimmy Cobb'dan oluşan grubuyla kaydettiği eserlerin genelinde armoninin non-fonksiyonel¹⁶ ve modal¹⁷ bir yaklaşımla ele alındığını görürüz. Bu yeni yaklaşımda çalınmamış tek eser Freddie Freeloader, tamamı swing stilinde bir blues'dur. Freddie Freeloader'da çalan Wynton Kelly gerek piyano stili gerekse doğaçlamalarında geleneksel blues stilinden hareket eden cümlelemelere daha yakın bir müzisyen iken diğer parçalarda duyulan Bill Evans, klasik eğitiminden gelen bilgi ve deneyimle Debussy, Ravel eserlerinden esinlenen piyano ve doğaçlama stilini caz janrına uyarlamış bir piyanisttir. Benzeri bir karşılaştırma Coltrane ile

¹⁶ Non-fonksiyonel: Tonal dizinin akorlarının ve dizi dışı akorların işlevlerinden bağımsız, bestecinin öznel tını tercihine göre düzenlediği armoni sistemi.

¹⁷ Modal: Eserin armonik yapısını modların oluşturduğu bir armoni sistemi.

Cannonball Adderley arasında da yapılabilir. Ancak bu ikili albümdeki eserlerde beraber çalmışlardır ve Coltrane tenor saksafon, Cannonball ise alto saksafon çalmaktadır. Flamenco Sketches eserindeki sololar kıyaslandığında Coltrane'in ballad stiline yakın olup, uzun seslerle melodiler oluşturmuş olduğu söylenebilir. Cannonball ise bebop dilini daha çok kullanmaktadır ve soloda inici ve çıkıcı arpejlere, bebop cümlelerine rastlanılır. Albümü oluşturan parçalar aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 4):

Tablo 4 : Miles Davis “Kind of Blue” Albümü Parça Listesi

1	So What
2	Freddie Freeloader
3	Blue In Green
4	All Blues
5	Flamenco Sketches

Albümün ilk parçası So What, Miles Davis'in bir bestesidir. So What armonik olarak modal bir eser olmasıyla bilinmektedir¹⁸. Bill Evans ve Paul Chambers'ın introsuyla başlar. Intronun Gil Evans tarafından yazıldığı söylenmektedir. Introdaki fikir, cümle veya armonik yapılar parça boyunca bir daha duyulmaz. Bu anlamda intro parçadan ayrıksı durmaktadır. Ayrıca introdaki piyano bas tarafından unison olarak çalınan kısım Aeolian modundadır. Bu da parçanın Dorian ağırlıklı armonik evreninden biraz farklıdır. So what melodisi solist bas ve eşlikçi orkestra tarafından çalınır. Call-and-response tarzı bir müzik cümlesidir. Sekizer ölçülük AABA formundaki yapısında A ile B'yi birbirinden ayıran ana faktör A'da re, B'de ise mi bemol kök sesleri üzerine kurulu minör 7'li akorlar ve melodide ilgili Dorian modunun kullanılıyor olmasıdır. A ve B melodileri birbirlerine çok yakındır. Paul Chambers'ın bas melodisinin B'sinde mi bemol Dorian yerine melodik minör kullandığı duyulmaktadır. Nefeslilerin ve piyanonun ise melodiye verdikleri cevapta re bemol kullanarak armoniyi Dorian dizisi üzerinden duyurdukları gözlemlenmiştir. Paul Chambers'ın burada göz ardı edilmiş bir hata mı yaptığı, bu gayri mükemmel durumun

¹⁸ Berkman'a göre “Modal cazı tanımlayan durağan armoni ve tonik pedallar — Milestones (1958) ve Kind of Blue (1959) gibi albümlerde görüldüğü üzere — Asya ve Afrika müziklerinde yaygın olan drone ya da değişmeyen bir tonal merkeze dayanan müziklerin bu yapıya dâhil edilmesine olanak tanımıştır.” (Berkman, 2007) Bu anlamda modal cazın ilham kaynaklarından birinin bu kültürlerde görülen müzikal yapılar olduğu söylenebilir.

estetik bir tercih olup olmadığı konusunda ise bir bilgiye rastlanılmamıştır. 135 bpm temposunda bir medium (orta hızda) swing stili olan parça genelinde eşlikte Jimmy Cobb ve Paul Chambers'ın geleneksel çizgide durduğu görülmektedir. Melodinin duyurulmasının ardından başlayan sololar korus ölçü ve armonisi takip edilerek icra edilmiştir. Sırayla trompet, tenor saksafon, alto saksafon, piyano sololar çalınır. Bas melodisi tam korus olarak tekrar duyurularak parça son bulur.

Yirmi dört ölçülük bir blues olan Freddie Freeloader albümün genelindeki yenilikçi havadan uzak, geleneksel blues stilindeki bir parça gibi gözükmektedir. Eserde melodinin 12 ölçülük iki korustan oluşması, bu iki korusun armonik anlamda küçük farklar içermesi, bunun neticesiyle solo formunun yirmi dört ölçü olarak çalınması eserin kendine has ve eseri tipik bir blues olmaktan ayıran özelliğidir.

Flamenco Sketches Miles Davis'in Kind of Blue'daki modal eserlerinden biridir. Çeşitli müzikal fikirleri işleyen küçük eskizler oluşturup bunları grupla olgunlaştırmak, Miles Davis'in bestecilik çalışmalarında başvurduğunu ifade ettiği bir yöntemdir. Bu parçada da adından hareketle Flamenko müziğine dair birkaç ögeyi eskizlediği izlenimi oluşmaktadır. Çeşitli sesleri merkez alarak, belli dizileri kullanan doğaçlamalar Flamenko müziğinde yaygındır. En yaygın dizi, "Flamenko modu" olarak da bilinen majör Phrygian'dır. Bu mod genelde Phrygian ile beraber kullanılır, hatta kimi zaman hem minör üçlünün hem de majör üçlünün olduğu oktatonik¹⁹ bir dizi halinde de gösterilir. Parçada kullanılan modlar geliş sırasına göre şu şekildedir (URL-11):

- a) Do Ionian
- b) La bemol Mixolydian
- c) Si bemol Ionian
- d) Re Phrygian (ya da Flamenko modu, veya majör Phrygian)
- e) Sol Dorian

Miles Davis ve Bill Evans'ın ortak bestesi Blue in Green parçası caz standartlarında pek görülmediği şekilde on ölçülük bir forma sahiptir. Ballad stilinde çalınan bu eser piyano trio ile başlar. Eserin armonik yapısı tonaldır. Trompet melodiyi icra eder. Sololar korus üzerine çalınır. İlk soloda "double time feel" ismi verilen metrik

¹⁹ Oktatonik dizi: Sekiz sestten oluşan dizi.

modülasyon yapılarak armonik ritim hızlandırılır, tempo değişmez ancak ölçüler yarısı sürelerinde çalınır. Piyano solonun iki korusundan sonra tenor saksofon solo aynı yapıda seslendirilir. İki korusun ardından piyano solo yeniden başlar, bu sefer armonik ritim bir öncekinin de iki katı hale gelir. Bir korus çaldıktan sonra eserin başındaki armonik ritme dönülür. Trompet solo burada seslendirilir. Eser piyanonun arco²⁰ kontrbas eşliğinde melodiyi serbest olarak çaldığı iki korusla sonlanır.

3.3.2. Eser İncelemesi: “Sketches of Spain” Albümü (1960):

Bu albüm klasik ve caz müzisyenlerini büyük orkestrada buluşturarak, çeşitli bestecilerin eserlerini ve yerel temaların düzenlemelerinden meydana gelmiştir. Bu özelliği ile Third Stream adı verilen, klasik ile caz elemanlarının beraber kullanıldığı akımın bir örneğini oluşturmaktadır. Kanadalı besteci ve aranjör Gil Evans tarafından yazılan düzenlemelerden oluşan bu albümün yapımcısı Teo Macero’dur. Miles Davis ile Paul Chambers, Jimmy Cobb ve Elvin Jones’un da dahil olduğu yirmi altı kişilik orkestra flütler, klarnetler, obua, fagot, bas klarnet, trompetler, trombonlar, tubalar, kornolar, arp, kontrbas, perküsyon ve davuldan oluşmaktadır. Miles Davis bu albümde trompet ve flügelhorn çalmıştır. Albümdeki parçalar şunlardır (bkz. Tablo 5):

Tablo 5 : Miles Davis “Sketches of Spain” Albümü Parça Listesi

1	Concierto de Aranjuez
2	Will O’ the Wisp
3	The Pan Piper
4	Saeta
5	Solea

Albüm Joaquin Rodrigo’nun 1939 eseri “Concierto de Aranjuez”iyle başlar. Esas olarak gitar ve orkestra için yazılmış bu eseri Miles Davis Los Angeles ziyaretinde bir arkadaşını ziyareti sırasında ilk kez dinlediğini ve kaydetmeye karar verdiğini belirtmiştir. Daha sonra bu fikri müziğin bir kopyasıyla birlikte Gil Evans ile paylaşmış ve beraber albüm üzerinde çalışmaya başlamışlardır. (Davis, Troupe, 2014) İkinci eser “Will-o the Wisp”, Manuel de Falla’nın “El Amor Brujo” eserindeki “Danza ritual del fuego” temasını işler. Üçüncü eser “The Pan Piper” ve dördüncü eser “Saeta”, Miles Davis’e göre birer Peru halk ezgisidir. Peru yerlilerinin folk müziğinin

²⁰ Arco: Yaylı sazların arşe kullanılarak çalınması tekniği.

kaydedildiği bir plaktan bir şeyler seçtiklerini iddia etmiştir. Ancak albümün kaydından önceki bir tarihte Columbia plak şirketinden yayınlanan, Alan Lomax'ın derlediği "The Historic Series: World Library of Folk and Primitive Music" plak serisinin "İspanya" plağında "Alborada de Vigo" ve "Saeta" isimlerindeki kayıtlarda "The Pan Piper" ve "Saeta" eserlerinde duyduğumuz temalara rastlanılmıştır. "Alborada de Vigo" Galiçya kökenli bir temadır. Saeta ise Endülüs kökenli dinî bir ayin müziğidir. Miles Davis Saeta'da insan sesini taklit ettiğini, Arap ve Afrika gamları kullandığını belirtmiştir. Albümün son parçası "Solea", Flamenko'daki yaygın formlardan biridir. Miles Davis Solea'nın Endülüs'ten geldiği için Afrika kökenli olduğunu, yalnızlığa, özleme ve hüzne dair olmasından ötürü Blues'un siyahi duygusuna yakın olduğunu belirtir. (Davis, Troupe, 2014)

3.3.3. Eser İncelemesi: "Miles In The Sky" Albümü (1968):

Miles Davis'in ikinci büyük beşlisi ile yaptığı beşinci albümdür. Bu albüm bu beşlinin tüm parçalarda bir arada olduğu son albümdür. Albümün adı The Beatles'ın 1967 yılında yayımlanan Lucy In The Sky With Diamonds parçasına gönderme yapmaktadır (URL-12). Beşlinin Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter, Tony Williams haricinde George Benson da elektrik gitar çalmıştır. Miles Davis'in tınısal arayışlarının sonucu olarak bu albümde elektrik bas ve Fender Rhodes elektrik piyano ilk kez kullanılmış, elektrik gitarın da ilerideki yıllarda daima sahip olacağı sahne ve albüm kayıtlarındaki yeri bu albümle açılmıştır. Bu albümün açılış parçası Stuff elektrik enstrümanların ilk kez kullanıldığı Miles Davis kayıdır. Bu açıdan Stuff ve Miles in the Sky, Miles Davis'in elektrik dönemi olarak bilinen döneminin açılışını yapar. Ron Carter sadece Stuff parçasında elektrik bas çalmış, diğer parçalarda kontrbas çalmıştır. Herbie Hancock ise elektrik piyano (Fender Rhodes) çalmıştır. Miles Davis bu albümde kendi bestesi olan Stuff ve Country Son parçalarında kornet çalmıştır. Parça listesi aşağıdaki tabloda verilmiştir (bkz. Tablo 6):

Tablo 6 : Miles Davis "Miles In The Sky" Albümü Parça Listesi

1	Stuff
2	Paraphernalia
3	Black Comedy
4	Country Son

Stuff, dönemin Rhythm and Blues ve Rock tarzındaki stilistik öğeleri, davul ve bas kalıplarını barındırması açısından caz füzyon'un ilk evrelerinin özelliklerini gösteren parçalardan sayılabilir.

İkinci parça, Paraphernalia swing stilinde bir Wayne Shorter bestesidir. George Benson gitarda bu parçada yer almıştır. Tema iki kez tekrar edildikten sonra sololar başlamıştır. Bu parçanın sololarında korus bütünlüğü olduğu söylenememektedir. Parçanın ilk kısmındaki pedal bas üzerine açık süreli olarak yer yer modal, yer yer serbest armonide çalınmıştır. Solistin işaretiyle diğer bölüme geçilebilmektedir. Tüm enstrümanların sololarından sonra parça temanın yeniden serimiyle son bulur.

Black Comedy müziği davulcu Tony Williams'a ait bir bestedir. Davulun parça genelinde geleneksel kalıpların dışında kalarak, tempoyu bozmadan ve beraber yapılan vuruşları gözeterek adeta parça süresince doğaçlama çaldığı söylenebilir.

Country Son, albümün son parçası olup Miles Davis'in bir diğer bestesidir. Uzun formulu bu eserdeki en belirgin karakteristik özellik ölçü, tempo ve stil açısından farklı ritmik yapıların aynı korus içinde kullanılmasıdır. İlk bölüm 4/4'lük orta tempo swing stilinde bir davul ve yürüyen bir bas hattıyla başlamıştır. Ardından sırasıyla müzik serbest zamana dönüşmüş, sonra düşük tempolu 3/4'lük ritme geçmiş, sonra ise orta tempolu 4/4'lük ve Stuff parçasındakini hatırlatan bir R&B ritmi başlamıştır. Her bölümün ayrı bir armonik yapısı vardır. Parça boyunca bu bölümler doğaçlamalar için kullanılan korusu oluşturur. Eser doğaçlama sololarla başlamış ve sona ermiştir. Eser boyunca belirgin bir tema kullanımı görülmemiştir.

3.3.4. Eser İncelemesi: “Filles de Kilimanjaro” Albümü (1969):

Miles in the Sky albümüyle beraber Miles Davis'in “elektrik dönemi”ni hazırlayan albüm, adını Tanzanya'da bir dağ olan Kilimanjaro'dan alır. Bu ismin kapakta fotoğrafı bulunan Betty Mabry (Davis)'e ve siyahların Afrika köklerine bir gönderme olduğu düşünülebilir. Albümün prodüktörü yine Teo Macero'dur. Albümde Miles Davis'in Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter ve Tony Williams'tan oluşan ikinci büyük beşlisinin bir arada olduğu parçalar olduğu gibi kimi parçalarda farklı müzisyenler yer almıştır. Mademoiselle Mabry ve Petits Machins adlı Wayne Shorter bestelerinde piyanist Herbie Hancock Fender Rhodes çaldığı taburesini Chick Corea'ya, elektrik bastaki Ron Carter ise yerini kontrbasta Dave Holland'a

devretmiştir. Albümün altmışlı yılların R&B ve funk tarzını yansıttığı kadar, aynı dönemin önemli caz dallarından biri olan, Don Cherry ve Ornette Coleman'ın öncüsü olduğu free jazz'ın da etkilerini taşıdığı söylenebilir. Albümü oluşturan eserler belirtilmiştir (bkz. Tablo 7):

Tablo 7 : Miles Davis “Filles de Kilimanjaro” Albümü Parçaları

1	Frelon Brun
2	Tout de Suite
3	Petits Machins
4	Filles de Kilimanjaro
5	Mademoiselle Mabry

Frelon Brun parçası bir Miles Davis bestesidir. Ken Micallef'in Downbeat dergisindeki makalesinde aktarıldığına göre, davulcu Lenny White Tony Williams'ın Frelon Brun'daki performansı için, 1967'de yayımlanmış James Brown'a ait Cold Sweat parçasındaki davul ritmini çaldığını söylemiştir (Micallef, 2008:45).

Tout de Suite bir Wayne Shorter bestesidir, 3/4'lük swing hissinde davul ve bas hattıyla başlar. Armonik açıdan tonal merkezi duyurmaktan kaçınan, tonal dizi akorlarının fonksiyonel mimarisinden uzaklaşmış, akorların tınısını önemseyerek ölçülerce tutan minimalistik bir anlayışadır. Parçanın solo kısmı temanın çalındığı stilden oldukça uzaklaşarak swing özelliğini yitirir ve ölçü biriminin belirsizleştiği, düz sekizliklerin duyurulduğu bir anlayışa evrilir. Trompet, tenor saksafon ve elektrik piyano sololarından sonra temanın tekrarı geldiğinde yeniden baştaki stile dönülerek parça bitirilir.

Petits Machins Wayne Shorter'ın bestesidir. Düz sekizliklerin kullanıldığı 4/4'lük orta-yüksek tempolu bir eserdir. Parça boyunca Tony Williams'ın cevapları ve serbestliği dikkat çekicidir. Ron Carter elektrik basta davulun serbestliğine kontrast oluşturacak yapıda, minimal bir eşlik çalar. Ağırlıklı olarak belli tonların çevresinde küçük hareketler ve ritmik varyasyonlar çalındığı duyulur. Tema trompette duyurulur, elektrik piyano, bas ve davul için yazılı vuruşlar vardır. Sololarda bas fa ve do pedal seslerini temel alır. Yer yer mi ve sol bemol tonlarına giderek akor seslerinin dışındaki tınların zeminini oluşturur. Bunun yanı sıra basta ritmik olarak davulun sekizlik yapısını takip eden varyasyonlar yapar. Elektrik piyano fa minör tonu etrafında kalır

ve zaman zaman temadaki akorları hatırlatır. Tema tekrarlanmaz, trompetteki farklı bir tema ile eser sona erer.

Filles de Kilimanjaro parçası bir diğer Miles Davis bestesidir. Tema trompet, saksafon ve elektrik piyanoya armonize edilmiş olarak direkt başlar. Basta ve davulda sade bir kalıp çalınmıştır. 3/4'lük tema bitince bas 4/4'lük bir kalıbı tekrar etmeye başlar. Baştaki tema yine trompet, saksafon ve elektrik piyanoda gelir fakat bu sefer 3/4'lük yerine 4/4'lük ölçü üzerine oturtulmuştur. Trompet soloda elektrik piyano, bas yer yer solistin cümlelerinin ritmik veya melodik figürlerini taklit ederek doğaçlamayı geliştirir.

Mademoiselle Mabry bestesi Miles Davis'e ait bir eserdir. Ancak bu eserde Jimi Hendrix'in The Wind Cries Mary parçasının bazı akorlarının ve ritmik yapısının kullanıldığı bilinmektedir (URL-13). Tema piyano, bas ve davul ile, nefesliler olmadan çalınır. Davul burada doğaçlamalarla karışık temayı duyurarak çalışını sürdürür. Korus üstüne trompet solo çalınırken de davulun doğaçlamasındaki bağımsızlık hissi devam eder.

3.3.5. Eser İncelemesi: "In A Silent Way" Albümü (1969):

Bu albüm Miles Davis'in yenilikçi bakış açısını yansıtan bir başka albümdür. İkinci beşlisinin bazı elemanlarını tutup dönemin başka önemli müzisyenleriyle bir araya getirmiş ve o döneme kadar oluşturulmamış bir tını yaratmıştır. Albümde Miles Davis ile beraber piyanistler Chick Corea, Herbie Hancock, Joe Zawinul, saksafoncu Wayne Shorter, gitarist John McLaughlin, basçı Dave Holland (kontrbasta), davulcu Tony Williams yer almıştır. Albüm müzisyenlerin yanında Teo Macero'nun da imzasını taşımaktadır. Yapımcı kimliğinin yanı sıra kayıtların alınması, edit²¹ işlemi, miks²² gibi aşamalarda da etkin rol oynamış, grubun altı ayı bulan süre zarfında kaydetmiş olduğu doğaçlama oturumlarının kayıtlarını, bantları kesip yapıştırarak yeniden düzenlemiş ve bu şekilde nihai yapıtı ortaya çıkarmıştır (URL-14). Bu editler gerçekleştirilirken kurgunun klasik müzikteki sonat formunun serim/gelişme/yeniden serim bölüm yapısına benzetildiği düşünülmektedir. Albümde elektrik piyanoların ve

²¹ Edit: Bantların kesilip birleştirilmesi yoluyla iki farklı kaydın birleştirilmesi işlemine verilen isim.

²² Miks: Çok kanallı kayıta her kanalın ayrı ses seviyelerine getirelerek, kanalların bir arada tınladığı aşamasına gelmesi işlemi.

orgun stereo kullanımı dikkat çekmektedir. Herbie Hancock'ın çaldığı Fender Rhodes ağırlıklı olarak sağ kanalda, Chick Corea'nın çaldığı Wurlitzer ağırlıklı olarak sol kanalda, Joe Zawinul'un çaldığı Hammond Org ise ortada duyulacak şekilde mikslenmiştir (URL-15). Albüm barındırdığı stüdyo tekniklerinin müziğin üretiminde kullanılması bakımından yenilikçi olarak nitelendirilmiştir (URL-16). Parça listesi aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 8):

Tablo 8 : Miles Davis “In A Silent Way” Albümü Parça Listesi

1	Shhh/Peaceful
2	In A Silent Way
3	It's About That Time

Plağın A yüzünde iki eser ismi bulunmaktadır. Buradaki eserler “Shhh/Peaceful” olarak adlandırılmıştır. Miles Davis bestesi olup 18 dakika süren bu birleşik iki eser elektrik gitarın akoruyla açılır. Davulda hi-hat'te²³ çalınan on altılıkların sürükleyici kalıbı duyulmaktadır. Bas, re sesi üzerinde ostinato basa²⁴ devam ederken elektrik piyano ve org serbest şekilde akorları yayar. Armoni Dorian ve Mixolydian modlarının arasında geçişkendir. Gitar ve trompet, gitar ve elektrik piyanolar sırayla veya simultane olarak doğaçlamalar çalarlar. Bas eşliği ilerleyen dakikalarda Motown²⁵ parçalarındakine benzer nitelikte, rhythm and blues kalıplarını andıran bir şekle dönüşür ancak baştan sona re sesini merkez alarak evrilir. Doğaçlamaların sona erdiği, çalmanın durduğu noktalardan biri, kaydın 12. dakikasında gerçekleşir. Burada kaydın başında duyduğumuz kısmı bire bir tekrar duyarız. Bunun Teo Macero'nun editlerinden biri olduğu belirgin şekilde duyulur. Doğaçlamalardan seçilen bölümler, kimi zaman tekrarlı olarak yapıştırılarak bir bütün oluşturulmuştur. Plağın B yüzü Joe Zawinul bestesi In A Silent Way ile başlar. Kontrbasta arco mi sesinin drone²⁶ olarak tutulduğu, elektrik gitarın melodisi ve elektrik piyano eşliğinin olduğu bu kısım açık zamanlı olarak çalınır. Elektrik piyanodaki delay efektleri burada

²³ Hi-hat: Davul setinde kullanılan, bir pedala bağlı mekanizma üzerinde iki zilin birbirini kapatacak şekilde geldiği enstrüman.

²⁴ Ostinato veya ostinato bas: Akorların sabit kaldığı veya değiştiği armoniye karşı basta aynı cümlelerin tekrarlı çalınması durumu.

²⁵ Motown: Amerika Birleşik Devletleri'nde R&B stilineki yayımlarıyla bilinen Chicago kökenli bir plak şirketi.

²⁶ Drone veya dron: Basın bir sesi uzatarak daimi bir ses temeli yarattığı, diğer seslerin ve armoninin hareketli olduğu armonik yaklaşım.

dikkat çekmektedir. Ardından Wayne Shorter soprano saksafonda ve Miles Davis trompette melodiye unison²⁷ olarak duyururlar.

Sonraki parça It's About That Time Miles Davis bestesidir. Müziği davul sforzando²⁸ bir vuruşla başlatır. Bas tonik sesini duyurmayan bir kalıp çalar, davul eşliğiye yine hi-hat ve trampetin kenarını kullanan sekizliklerden oluşur. Trompet doğaçlaması tuşlu çalgıların cevaplarıyla süslenmiştir. Doğaçlama edit ile kesilir. Üç ölçülük bir akor işleyişinin döngüsü, tiz seste melodiye duyuracak şekilde döngüsel olarak çalınır. Tuşlu çalgılar, elektrik gitar, davul, bas bu kısmı crescendo ile duyururlar. Ardından elektrik gitar solosunun icra edildiği bu kısım dört dakika kadar sürdükten sonra bas ve orgun beraber çaldığı yeni cümle ile geliştirilir. Bu cümle temasında blues dizisinin etkisi duyulur. Üç ölçüyü kaplayan akorların üstüne başlayan iki ölçülük bir bas cümlesi çalındığında armonik ritmi değiştirmektedir. Sololar bu iki kısım üzerine sırayla çalınır, ancak kısımların süreleri belirsizdir, basın, orgun veya diğer enstrümanların yönlendirmeleriyle kısımlar arasındaki geçişler yapılmıştır. Doğaçlamalardaki bu açık icra tarzı müziğin birbirini dinlemeye ve birbirine yön vermeye dayalı "interplay (birbirine göre çalma)" özelliğinin ağırlıklı tutulduğunu göstermektedir. Wayne Shorter'ın soprano saksafon solosu ve Miles Davis'in trompet solosu aynı formu koruyarak, bu kısımlarda gerçekleşmiştir. Trompet solosunun bitişini takiben, ikinci cümlede kalan enstrümanların küçülerek susmasıyla parça sona erer. In A Silent Way temasının tekrarı ile albüm sona erer. Bu kaydın tekrar duyurulması, sırasıyla In A Silent Way/It's About That Time/In A Silent Way eserlerinin art arda yerleştirilerek bir klasik dönem sonatının üç bölümü gibi kurgulanmış olduğu izlenimini sunmaktadır. (Parker, 2016)

3.3.6. Eser İncelemesi: "Bitches Brew" albümü (1970)

1969 yılının Ağustos ayında on beş müzisyenin üç günlük bir stüdyo çalışmasının ardından ortaya çıkmış bu albüm caz tarihinin mihenk taşlarından biri olarak bilinmektedir. Paul Tingen'in JazzTimes dergisindeki makalesinde hakkında "provokatif ve sıradışı" ifadelerini kullandığı bu albümde prodüktör yine Teo Macero'dur. Miles Davis In A Silent Way'deki grubun bir bölümünü korumakla beraber

²⁷ Unison: Aynı sesi çalarak.

²⁸ Sforzando: Müzik notasyonunda altına geldiği seslerin ani olarak güçlü şekilde çalınmasını belirten dinamik işareti. "sfz" şeklinde kısaltılarak yazılır.

gruba eklemeler ve çıkarmalar yapmış, tınısal arayışında geniş bir rhythm section²⁹ kullanmayı tercih etmiştir. On beş kişilik grubun on üçü rhythm section enstrümanlarındandır. Tenor saksafoncu ve bas klarnetçi Bennie Maupin albümde Davis'in yönlendirmesiyle yalnızca bas klarnet çalmıştır. Tony Williams'ın Lifetime grubunun orgcusu Larry Young, Herbie Hancock'ın yerine gruba dahil olmuş, Chick Corea ve Joe Zawinul ile beraber tuşlu çalgılarda yer almıştır. Columbia şirketinden prodüktör ve stüdyo başçısı Harvey Brooks da elektrik basta gruba katılmıştır. Dave Holland ise hem kontrbas hem de elektrik bas çalmıştır. Perküsyonlarda Nina Simone'un grubundan çağırılan Don Alias haricinde gerçek adı Jim Riley olan Jumma Santos ve Airta Moreira vardır. Konserlerde beraber çaldığı Jack DeJohnette ve Jackie McLean'in tavsiyesi üzerine çağırılan henüz on dokuz yaşındaki Lenny White ile bir parçada Billy Cobham davulda bulunmaktadır. Müzisyenlerin kimileri birer veya birkaç parçada çalmıştır. Davullar ve elektrik piyanolar sağ ve sol kanallara ayrılarak duyurulmuştur.

- Miles Davis – trompet ("John McLaughlin" hariç)
- Wayne Shorter – soprano saksafon ("John McLaughlin" hariç)
- Bennie Maupin – bas klarnet ("Sanctuary" hariç)
- Joe Zawinul – electric piano (sol)
- Chick Corea – electric piano (sağ)
- Larry Young - electric piano ("Bitches Brew" ve "Sanctuary" hariç)
- John McLaughlin – elektrik gitar
- Dave Holland – kontrbas, bas gitar
- Harvey Brooks – bas gitar ("Sanctuary" hariç)
- Lenny White – davul (sol) ("Sanctuary" hariç)
- Jack DeJohnette – davul (sağ)
- Don Alias – congas, drums (sol) sadece "Miles Runs the Voodoo Down" parçasında
- Juma Santos ("Jim Riley" adıyla belirtilmiş) – sadece "Miles Runs the Voodoo Down" parçasında shaker, congalar ve perküsyon
- Billy Cobham – davul (sol) sadece "Feio" parçasında

²⁹ Rhythm Section: Caz orkestralarında piyano, klavye, gitar, vibrafon gibi armonik enstrümanlarla hem ritim hem armoni duyuran bas ve sadece ritim enstrümanları davul ve perküsyonlardan oluşan kısma verilen ad. Ritim bölümü.

- Airt Moreira –sadece "Feio" parçasında perküsyon ve cuica

Albümde Miles Davis'e, Joe Zawinul'a ve Wayne Shorter'a ait besteler bulunmaktadır. Parçalardan üçü; Spanish Key, Miles Runs The Voodoo Down ve Sanctuary daha evvelki "ikinci büyük beşlisi" tarafından kaydedilmiş müziklerdir. Paul Tingen'in aktardığına göre Joe Zawinul, Miles Davis'in evine birkaç kez gittiğini, onun için on parça getirdiğini, Davis'in bunlardan bazılarını seçerek eskizler yaptığını belirtmiştir. Miles Davis ise, aynı Kind of Blue ve In A Silent Way'de yaptığı gibi, daha önce kimsenin görmediği bu müzikal eskizleri getirdiğini ifade etmiştir (URL). Albüm parçalarının listesi aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 9):

Tablo 9 : Miles Davis "Bitches Brew" Albümü Parça Listesi

1	Pharaoh's Dance (Zawinul)
2	Bitches Brew (Davis)
3	Spanish Key (Davis)
4	John McLaughlin (Davis)
5	Miles Runs The Voodoo Down (Davis)
6	Sanctuary (Shorter)

Belli bir ses ekseninde olmasına rağmen ritmik ve armonik olarak serbestliğin üst seviyede ön plana çıktığı, başından sonuna kadar hipnotik bir ayini çağrıştıran Joe Zawinul bestesi Pharaoh's Dance 20:04 süresindedir. Teo Macero'nun gerçekleştirdiği edit ve efekt ilaveleri belirgin biçimde duyulmaktadır. Tingen'in aktardığına göre bantta kimileri uzun fragmanlar, kimileriye çok kısa halde 17 adet edit bulunmaktadır. Bu editler kayıt oturumu sonrasında Macero'nun belirlediği yerler Miles Davis'e danışılarak dört veya beş haftalık bir süreçte montajlanmış, son haline getirilmiştir. Girişteki temanın 15 ve 31 saniyelik kesitlerden montajlanarak tamamen postprodüksiyonda³⁰ oluşturulduğu belirtilmiştir. Ayrıca echo, reverb ve slap (tape) delay efektlerinin kullanıldığı bilinmektedir (URL-17).

Pharaoh's Dance'de davulun 4/4'lük ölçüdeki ve yüksek tempolu döngüsel bir hat ile girişinden hemen sonra elektrik piyano mi minör pentatonik dizisi seslerindeki cümlesi duyulur. Bunu takiben basın si notası üzerinde kalarak tonal merkez

³⁰ Postprodüksiyon: Bir müzik yapım sürecinin, ürünün ham halinin işlendiği kısmına verilen ad.

oluşturduğu, zaman zaman etrafındaki sesleri ziyaret ederek, armonik ve ritmik olarak yapıbozumcu bir anlayışta olduğu gözlemlenebilmektedir. Bas klarnet ve gitarın katılımı gerçekleşir. Elektrik piyanonun doğaçlamalarında armonik olarak genelde serbest bir üslup takındığı, ancak basın ve bas klarnetin aksine ritmik olarak tempoya göre davrandığı görülmektedir. Armonik olarak ise daha az oranda tona ait akorlar, daha çok tona paralel olmayan, zıt tınların, uzak tonların duyurulduğu akorları blok, kırık ya da arpejli halde çalındığı duyulmaktadır. Gitar da serbest karakterde, tempoya göre doğaçlamalar gerçekleştirmiştir. 1:39'da Teo Macero'nun editi belirgin şekilde duyulmaktadır. Parça başına geri dönülür. Trompetin ilk kez duyulması 2:31'de gerçekleşir. 2:54'den itibaren baştaki elektrik piyano cümlesinin tekrarlandığı, gitar, elektrik piyano, bas klarnet arasındaki soru-cevapların, diğer bir deyişle call-and-response'ların bulunduğu söylenebilir. 3:40'da trompetin daha ön planda gerçekleştirdiği doğaçlama solosu başlayacaktır. Buraya kadar parçada belirgin bir solist ayrımı yoktur, tüm enstrümanların katılımı olan, kolektif doğaçlama anlayışında devam etmiştir. Parça süresince sololarla beraber davul haricindeki enstrümanların serbest özellikteki katılımcı doğaçlaması dikkat çekmektedir. 5:40 itibarıyla Bennie Maupin bas klarnet doğaçlaması başlar. Burada bas klarnetin cümlelerinin elektrik piyanoda taklit edildiği duyulur. Gitar serbest doğaçlamalar ve bas klarnetle beraber kolektif doğaçlamalara devam eder. 7:40 parçada dinamiklerin düştüğü, baştaki elektrik piyano cümlesinin hatırlatıldığı, basın ve davulun ise aynı kalıbı tekrarladığı bir kısımdır. Bu kısım yeniden belirgin bir editte 7:55'te bir başka kısma bağlanır. 8:29'dan itibaren kısa bir kısım editlerle tekrarlanmıştır. Ardından 9:00 doğaçlamaların yapıldığı bir diğer bölüme bağlanır. Trompette artmış beşlinin kullanıldığı arpejli cümlelerin, kromatiklerin, entonasyon kullanılarak yapılan küçük glissandoların kullanımı dikkat çekmektedir. Buradaki cümlesel yapılar yer yer caz jargonundaki cümle yapılarını andırırsa da, bir doku oluşturmak gayesini güttüğü söylenebilir. Bas klarnet 11:00'den itibaren teknik olarak manipüle edilmiş sesler, peslerde staccatolar, yanaşık sesler, ton dışı seslerin kullanımı gibi pek çok özellikte doğaçlamalar gerçekleştirir. Saksafonda Miles Davis'in artmış arpejlerinin taklit edildiği duyulur. Elektrik piyanonun da doğaçlama ve eşlik performansında armonik olarak benzeri yaklaşımlarda bulunarak, çeşitli arpejleri ve akorları yanaşık sesler üzerine kurduğu ton dışında kalan bir etki ve zaman zaman diğer enstrümanlar tarafından duyurulan artmış beşli akorları yerleştirdiği duyulmaktadır. 13:00 ve sonrasında overdrive efektiyle çalınmış gitarın ön planda olduğu, dışavurumcu, agresif bir ton ve cümle

yapısının duyulduğu bölüm gelir. 14:00 elektrik piyanonun giriş temasını hatırlattığı bir kısımdır. 15:15'e kadar bu bölüm devam eder. Ardından müzik durur. Bas tam sessizlik içinden, si notasında dörtlüklerden oluşan bir yapıda yeniden başlar. Davul ve elektrik piyanoların katılımı ile iki piyano aynı anda doğaçlama gerçekleştirir. Gitar ve bas klarnet katılır. Saksafon ve trompet katılır. Davul ve bas haricindeki enstrümanların birlikte doğaçlaması devam eder. 18:23'te gelen trompetin temasıyla doğaçlamalar sona erer ve parça 'fade out' şeklinde biter.

Bitches Brew do tonundaki bas ve elektrik piyano unison temasıyla başlar. Aynı notanın ritmik olarak vurulmasından ibaret bu ölçüyü takiben elektrik piyanoda çeşitli akorlar birer patlamayı taklit eder gibi davulun zilleri ve trampetteki vuruşuyla verilir. Trampetteki echo, reverb ve delay efektleri çalınan kısa seslerde veya entonasyonu oynatılan uzun seslerde belirgin şekilde duyulmaktadır. Trompetin solosunda sonlara doğru çeşitli diziler içinde yanaşık seslerden oluşan hatlar da duyulur ve bu bilgi ışığında trompetin tamamen serbest değil, akorları takip eden bir yaklaşım gösterdiği söylenebilir. 2:50'ye kadar devam eden bu bölümün ardından basta tekrar eden bir hat duyulur. Bu hat parça boyunca doğaçlamalarda duyulmaya devam eder. Bas klarnetin basın boşluklarını kullandığı teması duyulur. Davul ve elektrik piyanolar bunun ardından girer. Ardından gitarın eşliği ve trompet doğaçlaması başlar. Trompet solosunda bas hattındaki iki ölçülük yapıyı dikkate alan oldukça boşluklu bir doğaçlama yapılır. 6:20 davulun daha ön planda duyulduğu, trampet vuruşlarının şiddetinin yükseldiği bir kısımdır. Burada gitar ve elektrik piyanolar arasındaki atışma dikkat çekicidir. 7:26 davulun ve basın geçici olarak durur. Bastaki tema yeniden başlar ve davuldaki durma ve kalkmalar birkaç kez tekrar eder. Müziğin dinamiği üzerindeki bu hareketler farklı enstrümanların sırayla ön plana geçmesine imkân tanır, 11:45 itibarıyla soprano saksafon doğaçlama gerçekleştirir. Bu sırada bas aynı hattı korurken davul ve zillerin ön plana çıktığı gözlemlenmiştir. 12:42'de bas yeniden durur. Davul ve elektrik piyanonun ikili olarak kaldığı bir bölümdür. Kısa süre sonra bas hattı yeniden dahil olur ve elektrik piyano solosu ön planda tutularak 14:35'e kadar devam eder. Ardından bu noktada müziğin en başındaki temaya dönülür. 17:20 itibarıyla ikinci bas hattı yeniden başlar. Bu bas hattı üzerine kontrbas solosu başlar. Diğer enstrümanlar en düşük dinamik ve yoğunlukta eşlik ve doğaçlamalar gerçekleştirirler. 19:24'te trompet yeniden girene kadar kontrbas solo sürer. 22:00'da bas teması yalnız kalır. Kademeli olarak tüm rhythm

section enstrümanlarının katılımı ile dinamik yükseltilir, tekrar düşürülür. 24:00'teki kesmeyle tekrar baştaki tema duyurularak parça sonlanır.

Spanish Key, bir Miles Davis bestesidir ve 17 dakikalık süresiyle albümün uzun müziklerinden biridir. Bu parça Kind of Blue albümündeki "Flamenco Sketches" parçasındaki gibi bir armonik yaklaşımın Bitches Brew albümünün genel özelliklerinde gördüğümüz ritmik özelliklerle (R&B stilineki davul ve bas kullanımı), ve albümün genelindeki doğaçlama tarzının deneysel bir melezlemesi olarak tanımlanabilir.

John McLaughlin parçası tema motifinin elektrik piyanoda duyurulduğu ve blues tınıları ve rock gitar üslubunu benimsemiş elektrik gitarın cevap cümleleri verdiği doğaçlama ağırlıklı bir müziktir.

Miles Runs The Voodoo Down da tek akor etrafında doğaçlamaların yer aldığı orta tempolu bir parçadır. Blues dizisi ağırlıklı olarak işlenmiştir. Sırayla gerçekleşen doğaçlamalar içinde tüm enstrümanların kollektif mevcuttur. Free caz izlenimleri elektrik piyano solusunda belirgin şekilde duyulmaktadır.

Sanctuary albüm geneline göre temanın ve armoninin daha belirgin olduğu bir Shorter bestesidir. Trompet ve saksafonun birlikte çaldığı serbest ölçüde başlayan temaya elektrik piyano, bas ve davul armoniyi destekleyen bir eşlik çalmışlardır. Temanın ilerleyen bölümlerinde davul orta ağır tempolu bir swing stili ile eşliğe başlamış, ardından yeniden basla beraber susmuştur. Elektrik piyano ve trompetin serbest zamandaki doğaçlamaları geliştikçe bas ve davulun yeniden katılımı olmuştur, önce serbest ölçüde sonra tempo içinde doğaçlamalar devam etmiş, parça beklenmedik bir noktada sona ermiştir.

3.3.7. Miles Davis'in İncelenen Eserlerinde Elde Edilen Bulgular

Kind of Blue albümünde Miles Davis'in farklı kültürlerden etkilendiği gözlemlenen en belirgin eser Flamenco Sketches'dır. Bu eserin armonisinde seçilmiş modlar ve akorlar, birbirinden farklı kültürel temelleri yansıtmaktadır. İlk kısım cazda yaygınlıkla kullanılan cümle yapılarına yer verirken, ikinci kısım flamenko müziğini hatırlatan öğelerinin kolajda olduğu gibi soyutlanarak kullanıldığı göstermektedir. Burada temada ve sololarda Miles Davis'in, John Coltrane'in, Cannonball Adderley'in ve Bill Evans'ın bu ayrımı net bir şekilde gösterdikleri, ancak esinlenme düzeyinde kalarak caz jargonundan tamamen uzaklaşmadıkları gözlemlenmiştir. Bu bulgular

ışığında Miles Davis'in bestecilik anlayışı bakımından soyutlama yöntemini kullandığı, doğaçlama icralarını gerçekleştiren müzisyenlerin ise esinlenme yoluyla müziğe katkı yaptıkları düşünülmektedir.

Miles Davis'in farklı kültürlerden direkt alıntıları ve esinlenmeleri en yoğun şekilde kullandığı albümü *Sketches of Spain*'dir. Kullanılan temalar İspanya'nın çeşitli yörelerine ait müziklerden ya da İspanyol klasik müzik bestecilerinin müziklerinden alıntıdır. Miles Davis'in bu albümün çıkış fikrine ilk olarak bir arkadaş ziyaretinde, ona dinletilen bir müziği çalması tavsiye edildikten sonra varmış olması, fikir aşamasında bir esinlenme gerçekleştiğini göstermektedir. Ancak albümün hazırlanış süreci bununla sınırlı kalmamıştır. Joachim Rodrigo'nun *Concierto de Aranjuez*'i ve albümde "Will O' the Wisp" adı verilmiş, Manuel de Falla'nın "El Amor Brujo" eserinin "Danza Rituel del Fuego" bölümü olan eserinin Gil Evans tarafından incelikli bir şekilde düzenlemesi yapılmıştır. Miles Davis'in de temaların seslendirilmesinde önceki yapıtlarından farklı bir artikülasyon ve cümleleme yaklaşımı gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu göstergeler, bu eserlerin üretiminde bir esinlenmenin ötesine geçilerek, farklı kültüre ait öğelerin özümсенerek yapıldığı bir müzikal entegrasyon olduğunu göstermektedir. *The Pan Piper*'da ve *Saeta*'da kimi kayıtlar baz alınarak temalar yazılmış, düzenlemeler yapılmış ve ilk iki parçaya göre orijinal öğeleri daha fazla olan yapıtlar ortaya çıkmıştır. *The Pan Piper*'ın ilk kısmında bir temanın direkt alıntı yapılarak kullanıldığı, ikinci kısmında ise tek akorlu bir bölüm uzunca seslendirilirken Davis'in doğaçlamasında önceki yapıtlarından tanınabilecek müzikal cümlelerini duyurmuş olduğu gözlemlenmiştir. *Saeta*'da da trampette duyulan marş ritmi ve trompetlerdeki fanfar, bir eserden direkt alıntı şeklinde yerleştirilmiştir. Ardından, alıntı yapılan kayıta insan sesiyle icra edilmiş olan kısım solo trampette taklit edilmiş, "Arap ve Afrika gamları"ndan esinlenilen cümleler çalınmıştır. Bu bulgulardan hareketle bu iki eserin yaratım sürecinde soyutlama ve esinlenme yöntemlerinin kullanıldığı düşünülmektedir. *Solea* parçası arpın, nefeslilerin, solo trompet, trompet grubu ve trampet, shaker gibi perküsyonları kullanarak Flamenko çalgılamasını taklit etmiştir. Davis'in trompet solosu Flamenko müziğinde yaygınlıkla kullanılan dizileri kullanarak Flamenko müziğindeki serbest doğaçlamaları ve vokal kullanımını hatırlatır. Bu özellikleriyle parçanın üretiminde esinlenme yönteminin ağırlıklı olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Miles In The Sky albümünün tarihsel önemi, Miles Davis albümleri arasında elektrik piyano ve elektrik bas enstrümanlarının kullanımının ilk olarak görüldüğü albüm olmasıdır. Aynı zamanda dönemin rock, blues, ve R&B sanatçılarından etkilenilerek müzikte farklı stiller kullanılmıştır. Temaların ve doğaçlama soloların yapısı caz jargonunu benimsemektedir. İstifade edilen rock, blues ve R&B stilleri sadece rhythm section enstrümanları tarafından icra edilmektedir. Stuff ve Country Son eserlerinde öne çıkan bu kullanım, bir stil özelliğinin soyutlanarak kullanımı olarak düşünülebilir.

Filles De Kilimajaro albümünü açan Frelon Brun parçasında davulcu Tony Williams, diğer bir davulcu Lenny White'a göre James Brown'ın 1967 yılında yayımlanan Cold Sweat parçasının davul ritmini kullanmaktadır. Bu kullanımı dönemin R&B eserlerinden tanınmış bir ritmin direkt alıntılanması yoluyla farklı bir müzikte kolajlanması olarak değerlendirmek güçtür. Bunun nedeni, davul stili bakımından Tony Williams'ın alıntılıdığı ritmin bazı özelliklerini muhafaza ederken, pek çok açıdan da kendi müzikal diline uyarlamış olmasıdır. Birebir kullanım söz konusu değildir, esinlenme yoluyla bir uygulama gerçekleşmiştir.

Bitches Brew albümünde her parçanın karakteristik olarak farklı olduğu görülmektedir. Genel hatlarına bakıldığında birkaç unsurun ağırlıklı olarak kullanıldığı söylenebilmektedir. Elektrikli enstrümanlar, enstrümanların sağ ve sol kanallarda konumlandırılması, delay, echo ve reverb gibi çeşitli efektlerin kullanımı, editlere başvurulmuş olması gibi, alternatif stüdyo tekniklerinin sıradışı ve deneysel kullanımını barındırmaktadır. Bilinçli olarak gerçekleştirilen bu etkilerin müzik teknolojilerindeki gelişmelerin dönemin diğer müziklerde kullanımından esinlenilerek yapıldığını düşünmek mümkündür.

Bu albümde cazın unsurlarında temel değişiklikler yapılmıştır. Rhythm section enstrümanlarının çok sayıda olması cazdaki tınısal dengeyi değiştirmiş, solistin yerini daha ağır bir konuma getirmiştir. Caz çalgılamasında alternatif bir uygulama sunmuştur. Ölçüler ve akorları belirli koruslar yerine bir veya birkaç akorun kullanıldığı, çoğunlukla serbest, ucu açık doğaçlamaların yer aldığı, icra sırasında free caz stilinden referansların müziğin armonik ve formsal yapısını oluşturduğu görülmektedir. Geleneksel cazın unsurlarının bilinçli bir şekilde kullanımdan çıkarıldığı, özellikle free caz ve rock stillerinden esinlenilerek müziğin inşa edildiği gözlemlenmiştir.

Miles Davis'in altmışlı yılların sonlarına doğru R&B sanatçılarından, blues ve rock gitaristlerinden etkilenecek, bu sanatçıların müziklerinden esinlenerek aldığı öğeleri bu albümdeki parçalarında duymak mümkündür. Pharaoh's Dance ve John McLaughlin parçalarındaki gitar üslubu ve overdrive efekt kullanımı değerlendirildiğinde Davis'in blues ve rock tınılarını kendi müziğine gitarist McLaughlin'in alandaki ustalığını soyutlayarak dahil ettiği söylenebilir. Spanish Key parçasında ise modalite kullanımı ve İspanyol müziği referanslarının ve R&B stiline bas ve davulun bir arada kullanımı, yeni yönelimlerin caz jargonu içinde deneysel üslupta füzyonlandığı bir uygulama olmuş, bu yaklaşımların soyutlanarak bir arada kullanıldığını göstermektedir.

3.4. JOHN COLTRANE'DE HİNT, İSPANYOL, AFRIKA MÜZİKLERİ VE FREE JAZZ ETKİSİ

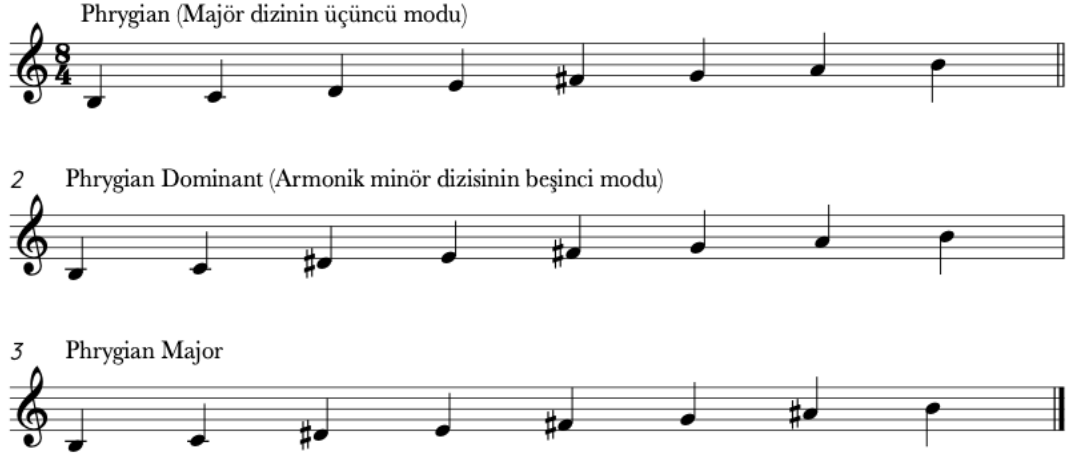
3.4.1. Eser İncelemesi: “Olé” (Olé Coltrane, 1961):

John Coltrane'in 1961 tarihli bu albümünde Coltrane soprano saksafon, Freddie Hubbard trompet, George Lane alto saksafon, McCoy Tyner piyano, Art Davis ve Reggie Workman kontrbas, Elvin Jones davul çalmıştır. Parça listesi belirtilmiştir (bkz. Tablo 10):

Tablo 10 : John Coltrane “Olé Coltrane” Albümü Parça Listesi

1	Olé
2	Dahomey Dance
3	Aisha

Albümün açılış eseri Olé'de, İspanya'nın Endülüs bölgesindeki Çingene ve Arap kültürlerinden etkilenecek meydana çıkmış (Arıca 2013:2) Flamenko müziği yapıtlarında sıklıkla görülen modalite uygulamaları kullanılarak majör dizinin üçüncü modu olan Phrygian modunda bir bas hattı ile başlamış ve doğaçlamalar esnasında bu mod ile beraber Flamenko'da sıklıkla rastlanan, bir diğer modu, armonik minör dizisinin beşinci modu olan Phrygian dominant ve Phrygian major modlarını duyurmuştur.



Şekil 14: Phrygian ve Phrygian major modları.

Art Davis'in bas introsunda Flamenko müziğinin ritmik ve armonik unsurlarını hatırlatan bir yapı mevcuttur. Flamenko'nun 12/4'lik yapısıyla kısmen benzeşecek şekilde bu eser genelde 3/4'lük ölçülerden dört ölçülük bir bas melodisinin döngüsel halde çalındığı şeklinde seslendirilmiştir.

3/4'lük dört ölçü, toplam 12 vuruş elde edilmektedir. Bas hattındaki vuruşların senkopları düşünüldüğünde 3/4'lük ölçü ifadesinin bu müziğin ölçüsünü anlatmakta vurguların geldiği yerler bakımından eksik kaldığı görülmektedir. Art Davis'in bas icrasında 3/4'lük hattın swing sekizlikleriyle çalındığı duyulmaktadır. İlk ölçünün birinci vuruşundaki vurgunun ardından üçüncü vuruşun ikinci sekizliği senkoplu olarak vurgulanır ve bu senkop ikinci ölçüde birinci vuruşun ikinci sekizliği, ikinci vuruşun ikinci sekizliği ve üçüncü vuruşun ikinci sekizliğindeki vurgularla devam eder. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde aynı ritmik kalıp kullanılır, son ölçüde armoni hareket ederek si, fa diyez, si kalıbından çıkar ve, do ile re kök sesleri duyurulur. Aynı ritmik kalıp ikinci iki ölçüde tekrarlandığı için burada iki ölçülük bir ritmik kalıp kullanılmış olduğu söylenebilmektedir.



Şekil 15: "Olé" eserindeki bas hattı.

Flamenko müziğinin karakteristik özelliklerinden birisi stilistik çeşitliliğidir. Belirli bir ritmik yapısı olan stiller olduğu gibi (Soleá, Siguiriya, Bulería, vb.) serbest ritimde olanları (Tonás, Taranta, Granaína, Malagueña, vb.) da mevcuttur. (Herrero, 2002) *Compás*³¹ adı verilen 12/4'lik ölçü içinde, geleneksel Flamenko'nun ritmik yapısında vurgular çeşitli formlarda farklılıklar gösterir. Solea formu incelendiğinde vurguların üçüncü, altıncı, sekizinci ve onuncu ve on ikinci vuruşlara geldiği görülmektedir.



Şekil 16: 12 vuruşluk Compás, kuvvetli zamanları belirtilmiştir (Herrero, 2002).

Flamenko'yu ritmik açıdan tüm müziklerden ayıran özelliklerinden bir tanesi, on ikinci vuruşun ilk olarak çalınması, birinci vuruş gibi duyulmasıdır. Buna göre birinci vuruştan itibaren vuruşlar 12-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11 şeklinde sayılır ve yukarıda belirtilen vuruşlar ifade edilen sayılara gelindiğinde vurulur.



Şekil 17: 12 vuruşluk Compás, on ikinci vuruştan başlayarak (Herrero, 2002).

Olé bas hattının bu esinlenmede vuruşların bire bir örtüşmediği ancak bir benzerlik görüldüğü söylenebilir. Bunun temel nedeni swing stiline karakteristik özelliği olan senkoplamaların önceki sekizliklere yerleştirilmiş olmasıdır.

Parçanın 00:00'da Art Davis'in bas hattı ile açılan giriş kısmından sonra piyanoda 00:17'de McCoy Tyner, davulda Elvin Jones ve ikinci basta Reggie Workman beraber başlamaktadır. Elvin Jones'un davulda çaldığı 3/4'lük swing, ana hatlarıyla geleneksel olmakla beraber, Jones'un hafifçe geriden gelen kendine has zaman anlayışını göstermektedir. Davul parça boyunca eşlik özelliğini yitirmeden ve sadelikle icra edilmiştir. Ancak parçanın doğasında bulunan dışavurumcu yapı hem

³¹ Compás: Flamenco'da vurgulu vuruşların belirli bir düzende tekrar ettiği ve bir ölçüye karşılık gelen on iki vuruşluk ritmik yapıdır (Herrero, 2002).

özellikle davulda ve piyanoda belirgin şekilde duyulmaktadır. Tyner'ın piyanoda tercih ettiği quartal³² akorlara karşın melodide inici arpejlerinde birinci, ikinci ve üçüncü derecelerde triadik³³ majör arpejler kullanıldığı duyulmaktadır. Bu yapının doğaçlamalar için oldukça çeşitli bir modal zemin oluşturduğu söylenebilir. 00:34'de Coltrane icraya katılır, 00:58'den itibaren melodiyi iki kez çalar. Melodilerin arasında giriş bölümündeki armonik yapının üzerine doğaçlamalar devam eder. 1:52'de Eric Dolphy flüt soloya başlar. Flüt solodan itibaren Reggie Workman'ın sağ kanaldan duyulan kontrbasında çoğunlukla serbest doğaçlama olarak tanımlanabilecek katkılar duyulmaktadır. Reggie Workman bu doğaçlamayı parça süresince çeşitli şekillerde devam ettirir. 3:26 Freddie Hubbard'ın trompet solosunun başıdır. 6:30'da piyano melodiyi yeniden sererek hatırlatır, ardından solosunu gerçekleştirir. Sol elde akorlar çalmaya devam ederken tek sesli cümlelerinden sonra her iki elde de akorlar çalarak baştan itibaren çaldığı perküsif ve ekspresif eşliğe geri döner. Piyano solo icrası devam ederken 9:01'den itibaren Reggie Workman'ın arco olarak çaldığı tiz sesler duyulur. 11:00'de Art Davis parça başından itibaren devam ettiği bas hattını bırakıp solo çalmaya başlar. 12:00'dan itibaren Spiccato tekniğiyle (yay telden sektirilerek) çalınmasıyla yaratılan perküsif etki, Flamenco'daki Golpe'yi³⁴ ve parmak şıklatma ya da alkış gibi diğer perküsif uygulamaları hatırlatmaktadır. Devamında iki kontrbas arco olarak aynı anda doğaçlama çalarlar. Art Davis'in eşlikte çaldığı hatta dönmesinin ardından 13:21 itibariyle Coltrane önce doğaçlama solo, ardından 15:53'te melodi icrası ile devam eder. Parça kaydın sonuna dek doğaçlama ve melodinin tekrarı ile son bulur.

3.4.2. Eser İncelemesi: “Afro Blue” (Coltrane Live At Birdland, 1964)

John Coltrane'in 1964 tarihli “Live at Birdland” albümünün ilk parçası Afro Blue'dur. Albümde John Coltrane tenor saksafon, McCoy Tyner piyano, Jimmy Garrison kontrbas ve Elvin Jones davulda yer almaktadır. Albümde ilk üç parça 1963'de New York'daki Birdland kulübündeki canlı performansta, diğer parçalar ise

³² Quartal armoni: Armonik yapının tam, eksikmiş veya artmış dörtlü aralıklardan oluşan akorlarla kurulması.

³³ Triadik armoni: Armonik yapının büyük ve küçük üçlü aralıklarla kurulması.

³⁴ Golpe: Flamenko gitar tekniğinde yüzük parmağıyla gitar ön kapağına vurulması ile üretilen perküsif çalma tekniği, aynı zamanda Flamenko dansında ayağın tüm tabanla yere vurularak perküsif ses yaratılması tekniği.

New Jersey'deki Van Gelder stüdyosunda kaydedilmiştir. Parça listesi aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 11):

Tablo 11 : John Coltrane “Coltrane Live At Birdland” Albümü Parça Listesi.

1	Afro Blue
2	I Want To Talk About You
3	The Promise
4	Alabama
5	Your Lady

Besteci ve perküsyoncu Mongo Santamaria'nın bu eseri ilk olarak 1959 yılında Cal Tjader'ın Soul Sauce albümünde yayımlanmıştır. Tjader'in albümündeki ilk versiyon, besteci Mongo Santamaria'nın da perküsyon icrasında bulunduğu kayıt olması açısından, yapılacak incelemede karşılaştırma yapılabilmesi için önem arz etmektedir.

Bu kayıt perküsyonun dört ölçülük introsu ile başlar. Ritmik yapı üç vuruş üzerine iki vuruştan (3:2) oluşan, Afrika kökenli 6/8'lik “cross-beat”dir³⁵ (Peñalosa, 2009). Bu stilin, günümüzde kullanılan adıyla Bembe stilinin ayırt edici özelliği aynı ölçü içinde üç ve iki zamanlı yapıların duyurulması haricinde bu vuruşlar üzerinde senkoplu bir clave'ye sahip olmasıdır. Bas dört ölçü boyunca her vuruşta bir sekizlikten meydana gelen bir kalıp çalar. Bu kalıpta re minör akorunun birinci, beşinci sesleri ile oktavı çalınmaktadır. A temasının birinci ve ikinci cümlesi dörder ölçü halinde çalınır ve tekrarlanır. Armonik minörde tam kadans [I- IV- / V7 I-] ve doğal minörde [bVII / bVI bVII I-] akorları bu bölümde duyurulur. Dört ölçülük ezgisiz olarak diğer enstrümanların D- akorunda kaldığı köprü kısmı çalındıktan sonra B teması dört ölçülük birinci cümle tekrarlı olarak ve ardından ilk bölümde duyduğumuz ikinci cümle tekrarsız olarak çalınır. Armoni A bölümündeki gibidir. Koda olarak İki ölçü re minör akoru, -köprüdekinin yarısı süresinde- çalınarak soloların bulunduğu kısma geçilir. Temanın formu toplamda 42 ölçüden oluşmaktadır:

³⁵ Cross-beat veya cross-rhythm olarak bilinen bu terim Afrika'da Sahra Çölü'nün güneyindeki ülkelerde araştırmalar gerçekleştirmiş müzikolog Arthur Morris Jones tarafından ilk olarak 1934'de ortaya konmuştur. Günümüzde bu ve benzeri ritmik birleşimler yaygınlıkla “poliritim” olarak adlandırılmaktadır. (*New Harvard Dictionary of Music* (1986: 216). Cambridge, MA: Harvard University Press.)

Intro = 8 (4+4) ölçü / A = 16 (8+8) ölçü / köprü = 4 ölçü / B = 12 (4+4+4) ölçü / koda = 2 ölçü

Sololar minör blues formuna benzer nitelikte, 12 ölçülük koruslarda çalınmıştır.

Coltrane'in versiyonunda Tjader kaydına göre belirgin farklar dikkat çekmektedir. Parça F- tonuna transpoze edilmiştir ve 3/4'lük swing stilinde icra edilmiştir. A temasının ilk dört ölçüsüne Coltrane solo olarak başlar, bas, piyano ve davul ardından katılır. Elvin Jones parçanın başından sonuna zillerin yoğun olarak ve daha yüksek bir dinamikte duyulduğu, davullarda varyasyonların bolca kullanıldığı bir icra gerçekleştirir. A temasının ardından 0:56'dan itibaren uzunca bir piyano solo gerçekleşir. Piyano solo on altı ölçülük bir form üzerine gerçekleşir. Bunun ilk sekiz ölçüsü F- akoru, sonraki sekiz ölçüsü üç ölçü Gb, bir ölçü F-, ve bunun tekrarlanması şeklindeki armonik yapıyı kullanmaktadır. Jimmy Garrison'ın bas eşliği dizi seslerini kullanan, ağırlıklı olarak dörtlüklerden oluşan bir yapıdadır ve kök sesler vurgusuyla akor dizilerinin meydana getirdiği modları duyurmaktadır. McCoy Tyner bu performansta ilgili akorun dizisi üzerinde dörtlü aralıklardan oluşan (quartal) akorlar çalarak modalite vurgusunu arttırmaktadır. Fa minör akorunda fa Dorian, sol bemol majör akorunda sol bemol Mixolydian dizileri seçilebilmektedir. Bu quartal akorların aynı kök ses ile yanaşık seslere hareketiyle meydana gelen tınısal hareket, kök sesin etrafındaki armonik komşularını duyurarak bir yapay ve geçici bir ton dışılığı oluşturur. Piyano aynı zamanda perküsif bir üslupta icra edilmiştir. Üç üzeri iki poliritminde çalınan akorlar ile dinamik oldukça yükselir ve bu yüksek noktada, 4:50'de piyano solo sona erer, saksafon solo başlar. Soloda armonik enstrümanlar fa minör akorundan ayrılmaz, ancak doğaçlamada farklı modlar duyurularak çeşitlilik yaratılır. 8:41'de melodinin yeniden icrası önce baştaki gibi, ardından baştakinden farklı olarak, melodi ve armoni uzatılarak çalınır.

3.4.3. Eser İncelemesi: "India" (Impressions, 1963)

Hint müziğinin Amerika'da ve dünyada tanınırlık kazanması sitarcı Ravi Shankar'ın uluslararası müzikal iş birlikleri ile yaygınlaşmıştır. Shankar'ın kemancı Yehudi Menuhin ile ve The Beatles gruplarıyla yaptığı çalışmalar neticesinde Hint müziğinin ve özellikle Shankar'ın Amerika ve Avrupa'daki popülerliğinin 1966 yılında zirveye çıktığı bilinmektedir. Coltrane'in Shankar'dan etkilenimleri ise bu popülerleşmenin de öncesine dayanmaktadır (Clements, 2009).

Impressions albümü John Coltrane'in 1963 yılında "Impulse!" plak şirketi tarafından yayımlanmış bir albümdür. Albümde John Coltrane soprano ve tenor saksafonlar, Eric Dolphy bas klarnet (1) ve alto saksafon (3, sadece son akorda çalmıştır), McCoy Tyner piyano (1, 3, 4, 5), Reggie Workman kontrbas (1), Jimmy Garrison kontrbas, Elvin Jones davul (1, 2, 3), Roy Haynes davul (4, 5) çalmışlardır. Albüm parçaları belirtilmiştir (bkz. Tablo 12):

Tablo 12 : John Coltrane "Impressions" Albümü Parça Listesi

1	India
2	Up 'Gainst The Wall
3	Impressions
4	After The Rain
5	Dear Old Stockholm

Albümde birinci ve üçüncü parçalar, "India" ve "Impressions" Kasım 1961'de New York'un caz mabedi olarak bilinen "Village Vanguard"da kaydedilmiştir. İkinci, dördüncü ve yeniden yayımlanan versiyonunda bulunan beşinci parçalar "Up 'Gainst the Wall" 1962, "After The Rain" ve "Dear Old Stockholm" 1963 yıllarında New Jersey'deki Van Gelder Stüdyolarında kaydedilmiştir.

Coltrane'in Güney Hindistan (Karnatik) ve Kuzey Hindistan (Hindustani) müziklerinin ragalarına (veya rāgamlarına) ilgi duyduğu, bu ragaları orijinal isimleriyle olmasa da, kendine ait sıfatlarla not ettiği bilinmektedir. (Howlett). Carl Clements'ın Porter'dan aktardığına göre bir röportajda Coltrane, "Hindistan'daki gibi, belirli seslerin ve dizilerin belirli duygusal anlamlar üretmeyi amaçladığı müzik yaklaşımlarını ben zaten araştırıyordum." demiştir (Clements, 2008).

India parçası bir konser kaydıdır ve 3 Kasım 1961'de Village Vanguard adlı konser salonunda gerçekleşen bir konserde kaydedilmiş, 1963'te "Impressions" albümünde yayımlanmıştır. Clements'e göre bu parçada Hint müziğinde drone'una (tutan ses) açık bir gönderme yapmıştır. Porter'dan aktardığına göre, Vedik bir ilahiden türetilmiş olabilecek bu eserde parça boyunca bir sol pedal sesi kullanılmıştır. Coltrane bu drone-benzeri pedal sesini başka eserlerinde de kullanmıştır; 'Psalm' (1964, A Love Supreme), 'After the Rain' (1963, Impressions) ve 'Chim Chim Cheree' (1965, The John Coltrane Quartet Plays) parçaları bu tekniğin uygulandığı diğer Coltrane müzikleridir.(Clements 2008). Ayrıca "Naima" (1959, Giant Steps) adlı

eserinde de pedal ses kullanıldığı bilinmektedir. Ancak “India” parçasındaki kullanım, pedal sesin Hint müziğindeki Tanpura enstrümanını taklit ederek, üstüne çalınan akorlar olmadan ve doğaçlama alanında kullanıldığına en yakın ve ilk örneklerinden biridir.

Parça davulcu Elvin Jones’un 4/4’lük swing stilindeki davuluyla başlamıştır. Basta Reggie Workman armoniklerde re ve sol notalarını boş tellerde ritmik bir kalıpta seslendirmiştir. Bunu takiben Coltrane soprano saksafonda Hint flüdü bansuriyi andıran bir ton renginde çalmaya başlamış, doğaçlama girişinin ardından 1:38’de bas klarnette Eric Dolphy ile beraber iki sesli yazılı temaya girmişlerdir. Sol sesini temel alan, sol dominant yedili akoru veya sol Mixolydian dizisi tınları baskın olarak başlayan bu parçada armonik yapının sabitleri basit tutulmuş, sololarda ise bu kısıtlara uyulmayarak yüksek yoğunlukta kromatisizm ve armonik serbestlik temel alınmıştır. Mixolydian dizisi tam veya parçalı olarak zaman zaman duyulmaktadır. Kimi zaman blues dizisine de atıflarda bulunmaktadır. 2:07’de başlayan soprano saksafon solosu devam ederken 2:37’de yeniden tema hatırlatılmıştır. 6:22’ye kadar olan soprano saksafon solosunda bebop cümlelerini ve hint müziği cümlelerini hatırlatan melodik ve ritmik yapılar bir arada yer almıştır. Soprano saksafon solusundan sonra başlayan Eric Dolphy’nin bas klarnet solosunda ise free jazz etkilenimleri belirgindir. Yer yer swing sekizlikleri ve arpejleriyle bebop’ın izinden giden cümleler duyulsa da, armonik olarak herhangi bir temel göstermekten, dizi duyurmaktan uzaklaşan, ritmik olaraksa çok daha sık ve kalabalık, belirtisiz esler içeren, alternatif tekniklerle enstrümandan farklı tınları ve akortları duyuran, dışavurumcu, özgür tarafı baskın bir solo icra etmiştir. 9:45 solosunu bitirdiği ve yeniden Coltrane’in soloyu teslim almasıyla davul ve bas da konumlanabileceği en yüksek dinamiğe kavuşmuş ve Coltrane parçasının başındaki ritmik figürü ve temayı duyurana kadar bu yüksek dinamik seviyesinde devam etmiştir. Basın ve davulun dinamiklerde yaptıkları hareket haricinde varyasyon ve doğaçlamaya çok cüzi miktarda yer verdiği görülmüştür. Tema baştaki gibi iki kez tekrar edildikten sonra parça sona ermiştir.

3.4.4. John Coltrane’in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Olé parçasında Flamenko müziğinin 12 vuruşluk ölçüsünde bulunan kuvvetli zamanlar 3/4’lük swing stili içinde taklit edilmeye çalışılmış, bu yapılırken swing stilinin karakteristik özelliklerinden ödün vermeyen bir bas ve davul hattı kullanılmıştır. Bu

uygulamada Flamenko ölçü yapısından esinlenildiği, elde edilen bas hattı ile davulun swing bağlamı içinde icra edilerek iki farklı kültürün unsurlarının bir arada kullanıldığı gözlemlenmiştir. Doğaçlamalarda Phrygian ve Phrygian dominant dizilerinin kullanımı ve Flamenko müziğini hatırlatan cümlelerin caz jargonunda seslendirilmiş olması, bu müziğin öğelerinden esinlenme yoluyla yararlanılarak bir caz uyarlaması gerçekleştiğini göstermektedir. Gerek uzun süre aynı akor yapısının tekrarlanması ve eşlikteki bas, piyano ve davulun kalıpsal yaklaşımı minimalist bir eşliğe rağmen yoğun ve sıradışı doğaçlamaların icra edilmesi, temsilcisi olduğu iddia edilen (van der Bosch, 2024). “avangard caz” ekolünün etkilerini barındırmaktadır. Buna göre Coltrane’in bu özellikleri özümseyerek uyguladığı Elvin Jones’un 3/4 ölçüsündeki swing yaklaşımı geleneksel ana akım caz icrasına uygunluk göstermektedir. Bas hattında ve davulun vuruşlarında kuvvetli olarak çalınan vuruşların, Flamenko vuruşlarının swing stiline yeniden yorumlanması gibi algılanabileceğini, bu sayede iki türün önemli özelliklerinin kombine edilerek iki ayrı kültüre ait özelliklerin iç içe geçirilmiş olduğu çıkarımına ulaşılabilir.

Coltrane’in Afro Blue kaydındaki icranın en önemli özelliklerinden birisi, eserin bestecisi Kübalı perküsyonist Mongo Santamaria’nın da yer aldığı, Cal Tjader’in albüm versiyonunda perküsyondaki Bembe” stilineki icranın, davulda Elvin Jones tarafından swing stiliyle birleştirilerek yeniden yorumlanmasıdır. Burada Küba’ya özgü 6/8’lik Bembe stili cazın ana stili olarak tanımlanabilecek oluşturan swing ile birleşerek 3/4’lük ölçüde kendine özgü bir kimlik kazanmış ve bu füzyon sonraki müzisyenlere yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu uygulamada Bembe ile swing stillerinin ritmik özelliğinin iç içe geçirildiği, Bembe’den esinlenilerek bu stilin poliritmik nüvelerinin 3/4’lük swing stili içinde yer bulmuş olduğu görülmektedir.

India’nın, Coltrane’in yoğun ilgi ve çalışmasının sonucunda öğrenmiş olduğu Hint müziği ragalarının bir uygulaması olduğu için, Hint müziğinin özümsemesi yoluyla üretilmiş bir eser olduğunu söylemek mümkündür. Eserde soprano saksafonun bansuri flüdünü, bas ve piyanodaki tam dördü ve tam beşli aralıkların tamera enstrümanının tutan sesini taklit etmesinden dolayı, bu Hint müziğinin enstrümanlarından esinlenilmiş olduğu düşünülebilir. Eric Dolphy’nin solusunda armonik olarak herhangi bir tonal veya modal sınır içinde kalmamış olması, ancak bas ve davul ile ritmik olarak ilişkide kalması free jazz akımının temel özelliklerini özümseyerek solosunu kurguladığını göstermektedir.

3.5. HERBIE HANCOCK MÜZİKLERİNDE AFRİKA MÜZİĞİ, ROCK VE CAZ FÜZYON ETKİLERİ

3.5.1. Eser İncelemesi: “Ostinato (Suite For Angela)”

Herbie Hancock'ın 1971'de yayımlanan albümü “Mwandishi” aynı zamanda bu gruba verilen addır. Grubun çekirdek kadrosunu Herbie Hancock (tuşlu çalgılar), Bennie Maupin (nefesliler), Julian Priester (trombon), Dr. Eddie Henderson (trompet), Buster Williams (bas) ve Billy Hart'tan (davul) oluşturmaktadır. Bu albümün arka kapağında her müzisyenin yanında Swahili dilinde isimler yer almıştır. “Besteci” anlamına gelen Mwandishi, Hancock'ın ismidir ve ilk albüm Mwandishi adını aldıktan sonra, insanlar grubu Mwandishi olarak anmaya başlamıştır. Grup bu albümden sonra pek çok albümde bir araya gelmiştir. Bu albümlerinde sadece incelenen eser “Ostinato (Suite For Angela)’da conga ve timbalde Jose “Cepito” Areas, gitarda ise Ron Montrose yer almıştır. Albümdeki parçalar aşağıdaki gibidir (bkz. Tablo 13):

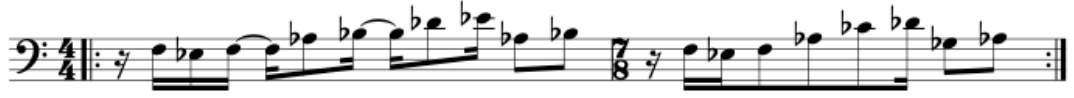
Tablo 13: Herbie Hancock “Mwandishi” Albümü Parça Listesi

1	Ostinato (Suite for Angela) (Herbie Hancock)
2	You'll Know When You Get There (Herbie Hancock)
3	Wandering Spirit Song (Julian Priester)

Miles Davis'in açtığı caz füzyon yolunda ilerleyen bir albüm olan Mwandishi'de birinci eser Ostinato (Suite For Angela), o sırada hapiste olan siyasi aktivist Angela Davis'e adanmıştır. Bob Gluck'ın Hancock ve bu grup hakkında yazdığı “You'll Know When You Get There: Herbie Hancock and the Mwandishi Band” kitabında yazılandan aktarıldığına göre Herbie Hancock bu parçayı yazarken “altta yatan bir rock ritmiyle bir parça yazmak ama bunu her zamankinden açık bir biçimde kullanmak” istemiştir. Bu amacına, ölçü içindeki vuruş sayısını alışılmadık hale getirerek ulaştığını ifade etmiştir. Parça 15/8 ölçüsünde, diğer bir ifadeyle bir 4/4'lük ve bir 7/8'lik ölçüden oluşan bir temadan meydana gelmiştir. Hancock bu aksak yapıya senkoplu bir bas hattı yazdığını ve notalarını seçerken çoğu rock bas hattında olduğu gibi akoru açık bir şekilde ifade eden notalar yerine, birçok akoru ima edebilecek bir şey yazdığını belirtmiştir (URL-18).

Elektrik piyano ve bas klarnetin serbest açısıyla başlar. 00:31'de bas klarnetin çalmaya başladığı ostinato melodi bas tarafından alt oktavdan desteklenerek çalınır.

Giderek hızlanarak belli bir tempoya ulaşır. Parçanın tamamında bu tema bas tarafından neredeyse hiç değiştirilmeden devam ettirilir.



Şekil 18: “Ostinato (Suite For Angela)” eserindeki bas hattı.

Eserde çalınan perküsyon icrası Afrika müzik geleneklerindeki perküsyon stillerini andırmaktadır. Perküsyon ve davul bas hattının vuruşlarını takip eden bir stil çalarlar, bu da vuruşların çoğunlukla zayıf zamanlara denk gelmesine, sadece ölçülerin son iki sekizliklerindeki kuvvetli zamanların duyurularak ritmik bütünlüğü oluşturmaya neden olur. Perküsyon ve davulun oldukça serbest bir tavırla çaldığı ancak ölçü içinde kaldığı anlaşılmaktadır. 1:55’den itibaren trompet solo doğaçlaması başlar. Solo trombona ostinato hattın çalınmaya başlamasının ardından 5:40 civarında sona erer. Ritim enstrümanları dinamiği düşürerek bir sonraki soloyu hazırlarlar. Fender Rhodes elektrik piyano solosu 5:53’de başlar. 9:53’de elektrik piyano ostinatoya dönerek solosunu bitirir. 10:00 itibarıyla bas klarnet solo başlar. Kayıta yer yer delay efektinin kullanıldığı duyulmaktadır. 11:35’e kadar süren solonun ardından parça ostinato ile bitirilir.

3.5.2. Herbie Hancock’ın İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Mwandishi albümü 1970’li yıllarda ivme kazanmış bir mesele olan “Afrikalılık kimliği” farkındalığını ön plana çıkarmaktadır. Albümün adı ve Amerikalı müzisyenlerin künyede Swahili dilinde isimlerle yer alması Herbie Hancock’ın albümün ticari ve kültürel varlığı ilgili bir hamledir. Müziğin Afrikalılığı sorgulandığında Afrika kökenli latin perküsyonların kullanımı dikkat çekmektedir. Conganın ve timbalin bastaki yapıyla iç içe kullanımının Afrika müziklerindeki ritim tasarımıyla esinlenmenin neticesi olduğu söylenebilir. Serbest formların, kolektif doğaçlamaların, elektrik enstrümanların kullanımında, geçmişte Herbie Hancock’ın da grubunda yer aldığı Miles Davis’in caz füzyon stilinden esinlenildiği bilinmektedir (URL-19).

15/8 ölçüsündeki sıradışı bas hattının tasarımında Hancock’ın rock türündeki müziklerden esinlendiği kendisi tarafından ifade edilmiştir (URL). (<https://www.herbiehancock.com/music/discography/album/mwandishi/>) Ancak bu

yapının yalın kalmaması için, tonal imkânları genişletmek amacıyla farklı tonlara hizmet edebilecek armonik özellikte olmasını sağlamıştır, ritmik olaraksa bir on altılık eksiltme yoluyla bir rock bas hattına yapıbozumu gerçekleştirmiştir. Bu da uygulanan yaklaşımda rock stilindeki bas kullanımının soyutlanmamış, bu stilden esinlenilmiş olduğunu göstermektedir.

3.6. CHICK COREA'DA İSPANYOL VE BREZİLYA MÜZİKLERİNİN ETKİSİ

3.6.1. Eser İncelemesi: “Spain”

Chick Corea'nın “Return to Forever” albümüyle beraber bu ismi alan grubuyla kaydettiği “Light As A Feather” albümü 1972 yılında Polydor plak şirketi tarafından yayımlanmıştır. Albümde Joe Farrell flütte ve saksafonda, Stanley Clarke kontrbasta, Flora Purim vokalde ve Airto Moreira perküsyonda bulunmaktadır. Albümde altı parça bulunmaktadır (bkz. Tablo 14):

Tablo 14 : Chick Corea Return To Forever “Light As A Feather” Albümü Parça Listesi

1	You're Everything
2	Light as a Feather
3	Captain Marvel
4	500 Miles High
5	Children's Song
6	Spain

1998'de yayımlanan versiyonunda ise bunlara ek olarak Corea'ya ait iki beste daha, “Matrix “ve “What Games Shall We Play Today?” bulunmaktadır. Albümde Stanley Clarke'a ait “Light as a Feather” parçası hariç diğer tüm besteler Chick Corea'ya aittir.

“Spain” eserinde giriş müziği olarak Joaquin Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez eserinin ilk bölümü olan Adagio müziği yorumlanmıştır. Elektrik piyano, yaylı kontrbas ve davulun zilleriyle serbest zamanlı olarak açılır. İntronun ardından Corea'nın girişiyle küçük ikili aralığıyla başlayarak ikinci derecede Lydian ve birinci derecede Phrygian modunu gösteren A ezgisi başlar. Flüt, vokal ve elektrik piyanoda çalınan on iki ölçülük bu ezginin ardından yine on iki ölçü olan, eserin B kısmında ise eşlik olarak Flamenko müzikten aşına olduğumuz alkış perküsif olarak kullanılmıştır.

Aynı bölümde alkışın yanı sıra Flamenko performanslarında sıklıkla görülen haykırırlara rastlanır. A ve B ve A kısımları tekrarlanır. C teması, ardından yeniden B ve A temaları çalınır. Doğaçlamalar için C kısmının armonisi form olarak kullanılmıştır. İlk solo flüt tarafından icra edilmiştir. Burada bas eşliğinin noktalı dörtlük ve sekizlik kombinasyonundan oluşan, samba stilinde kullanılan kalıp olduğunu görürüz. Kayıttaki davulcu Brezilyalı Airta Moreira'nın, performansında zillerin geleneksel stile göre daha yoğun kullanıldığı bir samba eşliği icra ettiği gözlemlenebilir. Flüt solo bitiminde C, B ve A teması yeniden duyurulmuştur. Elektrik piyano solosu aynı form üzerine çalındıktan sonra yeniden C, B, A çalınmış ve bas soloya geçilmiştir. Elektrik piyano partido alto ritmine göndermeler yapan bir eşlikle başlar. C, B, A temalarının tekrarı ile eser sonlanır.

3.6.2. Eser İncelemesi: “My Spanish Heart”:

My Spanish Heart Chick Corea'nın 1976 yılında UMG plak şirketi tarafından yayımlanan albümüdür. Albümde Chick Corea piyano, elektrik piyano, synthesizer, vücut perküsyonu ve vokalde, Stanley Clarke kontrbasta, Steve Gadd davulda, Jean-Luc Ponty kemanda, Don Alias perküsyonda yer almaktadır. Ayrıca bir yaylı dörtlüsü ve çeşitli başka müzisyenler de yer aldığı ifade edilmiştir (URL-20). Albüm iki LP halinde yayımlanmıştır ve albümde yer alan eserler aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 15):

Tablo 15 : Chick Corea “My Spanish Heart” Albümü Parça Listesi

A1	Love Castle (4:45)
A2	The Gardens (3:12)
A3	Day Danse (4:27)
A4	My Spanish Heart (1:37)
A5	Night Streets (6:08)
B1	The Hilltop (6:16)
	The Sky: (4:57)
B2-a	Part I: Children's Song No. 8
B2-b	Part II: Portrait of Childen's Song No. 8
B3	Wind Danse (5:00)
C1	Armando's Rhumba
C2	Prelude to El Bozo
	El Bozo
C3	Part I

C4	Part II
C5	Part III
	Spanish Fantasy (
D1	Part I
D2	Part II
D3	Part III
D4	Part IV

Albümün açılış parçası Love Castle'da armonik yapı incelendiğinde la majörde majör dizi, la dominant 11'li'de Mixolydian ve si bemol majör basta la akorunda phrygian dizilerinin duyurularak bir doğaçlama gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir. Phrygian dizisi cazda çok sık kullanılmayan ancak Flamenko müziğinde çok yaygınlıkla kullanılan bir moddur. Chick Corea'nın bu doğaçlamasının ardından 00:34'de koroda bir tema duyulur. Bu yapı tekrarlanarak doğaçlamalar ve koro teması ile müzik sürdükten sonra 2:17'de do majör akorunu ve ardından gelen mi bemol majör, re bemol majör, do majör akorları duyulur. Bu yapıda re bemol ve mi bemol majör akorları do Phrygian dizisinin akorlarıdır. Bu akorlar nefeslilerde duyurulmuştur³⁶. Davuldaki eşliğin samba stilinde olduğu gözlemlenmiştir. Corea'nın bu eserinde Flamenko, Küba ve Brezilya müziği öğeleri bir arada kullanılmıştır³⁷.

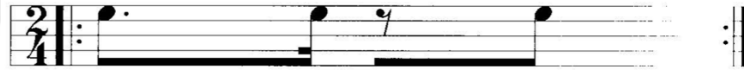
Day Danse yaylıların, piyanonun ve vücut perküsyonunun bir arada olduğu bir müziktir. Parçanın genelinde yaylıların ve piyanonun birbirine call-and-response tekniğiyle yanıt verdiği duyulmaktadır. 00:34'ten itibaren piyanoda Phrygian dizisinin I. II. Ve III. Derece akorlarını duymak mümkündür. Perküsyon el ve ayak vuruşları ile çalınmıştır. Yaylıların çaldığı kısımlarda yer alır. Parçanın ölçüsü 12/8'lidir. Bu

³⁶ Bakır ve tahta nefeslilerin Latin Amerika müziğinde kullanımı yirminci yüzyılın örneklerinde sıkça duyulan bir düzenleme şeklidir. Tito Puente veya Celia Cruz gibi müzisyenlerin eserlerinde sıklıkla duyulan bu yaklaşımın Latin caz müziklerinde de etkisi görülmektedir.

³⁷ Samba her ne kadar Brezilya müziğine ait bir öge olsa da, Amerikan caz geleneğinde Latin Amerika kültürüne dair otantik özellikleriyle yer almayabilir ve bu kültüre dair kavramlar birbiri içine geçmiş olarak düşünülebilir. Fernandez'e göre "Latin caz" Afro-Kübalı stilleri genellemek için söylenen bir tabirdir. (Fernandez, R. (2014, October 4). *Latin jazz. Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Latin-jazz>) Real Book'larda da caz standartlarının stilleri ifade edilirken samba, salsa, rumba, cha cha gibi stilistik bir ayrım göstermek yerine bu stillerin genellenerek Latin kelimesinin yaygınlıkla tercih edildiği, sadece Latin Real Book'ta bu ayrımın keskin şekilde gözetildiği tespit edilmiştir.

perküsyon icrasında Flamenko'daki 12/8'lik ölçüye, ritmin el çırpmasıyla verilmesine ve Flamenko dansındaki ayak vuruşlarına atıfta bulunulduğu düşünülebilir.

İlk ismi (ve babasının da ismi) Armando olan Chick Corea'nın, eserin başlığına göre rumba stilinde olduğunu belirttiği bu parça keman, piyano, bas ve davul ile başlar. Ardından el çırpmalarıyla verilmiş eşlik dahil olur. Parçanın ritmik yapısı temelde 3+3+2 sekizlikten, diğer bir deyişle; iki noktalı dörtlük ve bir dörtlük notadan meydana gelen 4/4'lüktür. Sekizliklerin bu şekilde gruplanmasına üçleme anlamına gelen "tresillo" denmektedir ve Küba müziği terminolojisinde kullanımı aşağıdaki şekildedir:



Şekil 19: "Tresillo" ritim kalıbı (Peñalosa, 2012).

Stil davulda ve perküsyonda belirgin şekilde verilmektedir. Tema keman, piyano ve kontrbastaki karşı melodi³⁸ ile duyurulur. Üç bölümden oluşan temadan sonra 00:43'den itibaren keman solosu Jean-Luc Ponty tarafından icra edilmiştir. Bu soloyu 1:41'den itibaren Stanley Clarke'ın kontrbas solosu izler. 2:38'den sonra piyano solo gerçekleşir. Keman, bas, piyano dört ve sekiz ölçülük solo değişimleri yaparlar. Sololar form üzerine gerçekleşir, her orta bölümde tema yeniden duyurulur ve sonraki bölümde solo devam ettirilir. Müzik temanın yeniden serimi ile sona erer.



Şekil 20: "Armando's Rhumba" eserinin notası (İlk dokuz ölçü)

³⁸ Counter melody: İki melodinin aynı anda seslendirilmesine verilen addır.

Prelude to El Bozo 1:34 süresinde bir solo piyano eseridir. Minör tondaki bu eserde sol el eşliğinde tresillo kalıbı kullanılmıştır. 1:11'den itibaren parçanın koda kısmı olarak nitelenebilir. Cazda “turnaround” olarak adlandırılan I - VI7 - II7 - V7 akorları tekrarlı olarak çalınır. Bu kısım Küba kökenli son montuno stilinde çalınmıştır. Parça turnaround'ın dört kez çalınmasının ardından biter. Son akor olarak IV. derece akoru fa majör çalınır. Bu akor aynı zamanda, sonraki parça El Bozo - Pt. 1'in ilk akorudur.



Şekil 21: “Prelude to El Bozo” eserinin notası. (İlk on ölçü)

El Bozo üç bölümden oluşan bir bestedir. Corea bu bölümlerde sadece synthesizerlar ve elektrik piyano çalmıştır. İleriki dönemlerinde Chick Corea Electric Band olarak adlandıracağı albümlerdekini andıran bir albüm tınısına ve enstrümantasyona sahip bir kompozisyonudur. Parça girişinde tempolu, davulun ve basın Latin stillerinden esinlenmeler içeren eşlikleri bulunur. Kısa girişten sonra synthesizerlarda solo olarak, ballad stilinde çalınmış bir tema bulunur. Temanın ardından önceki girişteki müzik, sonra da ballad kısmı tekrarlanır. El Bozo Pt. 2 tamamen farklı bir temadır. Latin stillerinden esinlenmiş bir elektronik caz kompozisyonudur. Pt. 3 elektrik piyano ile başlar. Davul ve synth bas katılır. Düz sekizliklerden oluşan bir stilde, senkop içeriği yoğun bir yapıdadır. 2:17'den itibaren Küba kökenli Son stilinde bir piyano icrası, synth bas ve davul eşliği duyulur. Synthesizer sololarından sonra temanın yeniden serimiyle sona erer.

Spanish Fantasy dört bölüme ayrılmış bir eserdir. Piyano ile başlar, önce davul, sonra trompetler katılır. Marş stilindedir. 1:04 itibarıyla trompetler ve piyano arasında bir call-

and-response gerçekleşir. Phrygian modu bu bölümde yoğun olarak duyurulmuştur. 3:08'den itibaren solo viyola ve yaylıların katılımıyla yeni bir bölümdür. 3:58'de piyano ve kontrbasın ikili olarak çaldıkları bölümdür. 4:23'de keman ve yaylılar yeniden piyano ile beraber çalmışlardır. 5:05'de yeniden piyano ve kontrbas ikilisi 5:28'den itibaren yaylılar ve piyano olarak devam ederek parça sonlanmıştır. Bu bölüm orkestranın ikili gruplar halinde, call-and-response tekniğinde yazılı müzikler çaldığı bir bölümdür. Spanish Fantasy Pt.2 piyano ve davulun rock stilinde çaldıkları bir kısımdır. Armonik olarak tek bir tonun ekseninde sürer, parça boyunca re üzerinde çalınmış dominant ve sus karakterli akorlar mevcuttur. İlerleyen kısımlarında synthesizer da katılır. Parçanın 3:25'den itibaren kısmında tempo iki katı hissiyle çalınır ve piyano ile davulun doğaçlamalarına ev sahipliği yapar. Üçüncü kısım Spanish Fantasy Pt. 3 adındadır. 3:06'lık bir solo piyano doğaçlamasıdır. Çeşitli temalar ve armonik hareketler mevcuttur, re üzerinde Flamenko dizisi ve sol minör tonalitesinde karar veren kadanslar içerir. Genel tavır olarak Flamenko stilinde bir piyano doğaçlaması olduğu söylenebilir. Spanish Fantasy Pt. 4 de benzer armonik yapıyı korur, ancak 6/8 ölçüsündedir. Piyano ile başlar, kontrbas, davul ve perküsyon (conga) katılımıyla devam eder. Synthesizer melodide ve basta kullanılır. Re majör ve do minör üzerinde dört ölçülük bir bas hattı vardır. Dördüncü ölçüde duyulan vuruşlar Flamenko compás'ındaki altıncı, sekizinci ve onuncu vuruşları andırır, ancak senkoplu olarak duyulmaktadır³⁹. Parçanın 00:50 süresinden itibaren bu senkoplu vuruşlar nefesliler tarafından da seslendirilir. 1:39'da piyano ve synthesizer solo başlar, 3:25'e kadar devam eder. Yaylıların katılımı ile tüm orkestranın dahil olduğu final bölümünden sonra yaylılar için yazılmış kısa bir coda vardır, piyanonun da eklenmesiyle eser sona erer.

The Clouds piyano, keman ve kontrbas için bir eserdir. Piyanonun çabuk arpejleriyle beraber kemandaki tema duyurulur. Kontrbasın da arco ve ardından pizzicato olarak katıldığı duyulur. 4:33 süresindedir.

³⁹ Bu ritmik yapı Endülüs müziğinden ilham alan besteciler, Isaac Albeniz'in Asturias'ı, Ernesto Lecuona'nın Suite Andalucia'sından Malaguena'sı veya Manuel de Falla'nın Serenata Andaluza'sı gibi eserinde de görülebilmektedir. Piyano için pek çok eser yazmış bu gibi bestecilerin eserlerinden Chick Corea'nın da ilham almış olması olasıdır.

3.6.3. Chick Corea'nın İncelenen Müziklerinden Elde Edilen Bulgular

Spain, Joachim Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez'inin Adagio bölümünün caz enstrümanlarıyla seslendirilmesiyle başlar. Bu alıntı, soyutlama tekniğiyle yapılmıştır ve eserin bir bölümüyle sınırlıdır. Temanın ilerideki bölümlerinde kullanılan modal evren ve Phrygian vurgusu Flamenko'nun armonik yapısından esinlenmedir. Kullanılan perküsif alkış ve haykırışlar Flamenko müziği öğelerinin soyutlanarak aktarıldığı bir örnektir. Doğaçlamaların bulunduğu kısımda basın ve davulun samba stili çaldığı, piyanoda ise partido alto ritminde eşlikler olduğu gözlemlenmiştir. Buna göre kayıtta rhythm section Brezilya müziğinden öğelerden esinlenerek oluşturulmuş bir eşlik çalmıştır.

My Spanish Heart albümünün kapağında Corea İspanyol boğa güreşlerinde kullanılan "matador" kıyafeti giymiştir ve albümün adı "İspanyol Yüreğim" anlamına gelmektedir. İspanyol etkilerinin oldukça yoğun kullanıldığı bu albümdeki parçalarda farklı kültürel kaynakların da görüldüğü söylenebilir. Açılış parçası Love Castle'da Phrygian dizisi akorları ritmik bir yapıda icra edilerek motif olarak kullanılmıştır. Flamenko'daki kullanımından esinlenilmiş olduğu düşünülmektedir. Nefeslilerin kullanım şekli Küba kökenli Amerikan latin caz albümlerinden, davulun iki farklı samba stilini icra etmesi ise Brezilya müziğinden esinlenildiğini göstermektedir. The Gardens'ın bağlandığı Day Danse parçasında ölçünün 12/8'lik olması, perküsif alkışlar ve ayak vuruşları içermesi nedeniyle Flamenko'dan esinlenildiği düşünülmektedir. Armando's Rhumba tresillo ritmi ve rhumba stili özellikleri içermektedir. Prelude to El Bozo ise caz jargonunda turnaround olarak bilinen akor bağlantısının son montuno stilinde çaldığı bir eserdir. Bu iki eserde de Küba müziğinden esinlenilmiştir. El Bozo üç bölüme ayrılmıştır ve elektrik enstrümanların kullanımı, Corea için Miles Davis döneminde başlayıp Return to Forever'da devam eden ve caz füzyon stiline özelliklerini koruyan bir anlayışı göstermektedir. Bu anlayış Corea'nın özümsemiği, uzmanlaştığı bir alanın öğelerinin kullanılmasıdır. Üçüncü bölümde ise elektrik piyano icrasında Küba kökenli son montuno stiline esinlenilmiş olduğu görülmektedir. Spanish Fantasy dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Phrygian modunda bir tema içermektedir. Trompetlerin fanfarları mevcuttur. Bu iki öğe İspanyol müziklerine göndermeler içeren esinlenmelerdir. İkinci bölümde rock stiline esinlenmiş bir davul performansı dikkat çekmektedir. Üçüncü bölüm Flamenko öğeleri içeren bir solo piyano müziğidir. Dördüncü bölüm 6/8'lik yapısıyla

Flamenko compas'ını andıran ritmik yapı ve trompet fanfarları İspanyol müziği öğelerinden esinlenmelerdir. The Clouds piyano glissandoları ile empresyonizm akımının özelliklerinden esinlenmeler içermektedir.

Albümün genelinde İspanyol ve Flamenko kültürlerine ait öğeler ağırlıklı olsa da, Küba ve Brezilya'ya ait öğelerin de esinlenme yoluyla sıklıkla kullanıldığını söylemek mümkündür. Elektrik enstrümanların kullanımının caz füzyon stiline özümsemiyle Coreia'nın müziğine aktarıldığı düşünülmektedir. Bunların dışında Coreia'nın Albeniz, Rodrigo, de Falla gibi on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl İspanyol bestecilerinin müziklerindeki İspanyol müziği öğelerinden, piyano ve orkestra yazılarından bestecilik açısından etkilemiş ve bu albümün yapımında onlardan esinlenmiş olması olasıdır.

3.7. JOHN MCLAUGHLIN'İN MÜZİKLERİNDE HİNT MÜZİĞİ ETKİLERİ

3.7.1. Eser İncelemesi: Joy (Shakti with John McLaughlin, 1976)

Hintçede “enerji, yetenek, güç, efor, kudret” gibi anlamlara gelebilen Shakti kelimesini isim olarak seçmiş grup, kurulduğu 1975'dan 2020 yılına kadar farklı dönemlerde bir araya gelerek yedi albüm yapmıştır. İlk albümleri “Shakti with John McLaughlin” 1975 yılında Columbia plak şirketinden yayımlanmıştır. Albümde üç parça bulunmaktadır (bkz. Tablo 16):

Tablo 16 : Shakti “Shakti With John McLaughlin” Albümü Parça Listesi

1	Joy
2	Lotus Feet
3	What Need Have I For This-What Need Have I For That-I Am Dancing At The Feet Of My Lord

Shakti grubunda Zakir Hussain perküsyon ve tabla, Vikku Vinayakram perküsyon ve vokal, Lakshminarayana Shankar keman ve vokal, John McLaughlin gitar çalmaktadır. Albümün kapağındaki fotoğrafı incelendiğinde kullandığı gitarın özel tasarımı, ses tahtasının üstüne eklenmiş ilave telleri olan bir gitar olduğu gözlemlenmektedir. Farrell'a göre Shakti pek çok açıdan, önceki Hint-Caz topluluklarında keşfedilmemiş olanakları gerçekleştirmiş gerçek bir sentez olarak ortaya çıkmıştır. İlk dinleyişte ses bütünüyle Hint müziği gibi algılanmış olsa da, daha yakından bakıldığında bu izlenim geçerliliğini yitirmiştir. Perküsyon çalgıları her

zaman *tāl* içinde çalmamış, Hint ve Batı ritmik anlayışları arasında zahmetsizce geçiş yapılmıştır; gitar uzun *ālāp* bölümleri çalmış (akort burguları aracılığıyla daha pes tonlar elde edilmiştir) ve net tan'lar (hızlı melodik pasajlar) üretmiş, ancak sıklıkla senkoplu caz akorlarına da yönelinmiştir; keman ise Güney Hindistan klasik müziğini, Kuzey Hindistan *shṛṅgārī* üslubunu andırmış, fakat aynı zamanda 'Sugarcane' Harris ve Jean Luc Ponty'nin caz/rock üslubunu da çağırıştırılmıştır. (Farrell 1988)

Joy bir konser kaydıdır. Müzik 00:30'da başlar. Arka planda mi tonunda bir tanpura⁴⁰ sesi bulunmaktadır. Bu tanpura enstrümanı ile elde edilen ses değil, bir cihazdan duyulan dijital bir kayıttır. Başlangıç temposu 144'dür. Keman, gitar ve tabla tutti olarak, keman ve gitarda tema ağırlıklı olarak unison çalınır, bazen gitarın akor çaldığı veya kemanla soru cevap ilişkisi kurarak temanın paylaşıldığı da görülür. Temanın dört vuruş üzerine oturtulabilecek sayıda olan fakat alt bölünmelerine bakıldığı zaman ise oldukça karışık bir ritmik yapısı vardır. Aksak ölçüler bulunmaktadır. Büyük ölçekte 16'yı tamamlayan sekizlikler veya on altılıklardan oluşan cümle yapıları icra edilmiştir. Tekrarlı cümlelerin oluşturduğu bölümlerden oluşur. Temanın formu ve ritmik yapısı aşağıdaki gibidir:

- A cümlesinin 2+3+2+2 / 2+2+3. Dört kez tekrarlanır.
- B cümlesi 2+2+3 / 2+2+2+2 / 2+2+2+2 / 2+2+3+2. İki kez tekrarlanır.
- C cümlesi 2+2+2+2 dört kez tekrarlanır.
- D cümlesi 5/16+5/16+6/16 / 2+2+2+2 iki kez tekrarlanır.
- E cümlesi 2+2+2+2 dört kez tekrarlanır.
- F cümlesi 3+2+2 / 3+2 + 3/16+3/16+2/16
- E' cümlesi 2+2+2+2 iki kez tekrarlanır.
- G cümlesi 3+3+2 / 2+2+2+2
- E' cümlesi 2+2+2+2 iki kez tekrarlanır.
- G' cümlesi 3+3+2 / 2+2+2+2
- H cümlesi 2+2+2+2 dört kez tekrarlanır.
- I cümlesi 2+2+2+2 dört kez tekrarlanır.
- J cümlesi 2+2+2+2 dört kez tekrarlanır.
- K cümlesi 2+2+2+2 dört kez tekrarlanır.

⁴⁰ Tanpura: Hint müziğinde kullanılan, bir ses ve o sesin beşlisine ve oktavına akortlu telli bir enstrüman.

- L cümlesi 2+2+2+2 altı kez tekrarlanır.
- A' cümlesi 2+3+2+2 / 2+2+3 / 2+3+2+2 / 2+3+1

3.7.2. John McLaughlin'in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Shakti grubuyla kaydedilmiş Joy eserinde Hint müziğinden direkt aktarımlar ve uyarlamalar mevcuttur. John McLaughlin'in geçmişten beri Hint müziğine ilgi duyduğu, Hindistan seyahatleri yaptığı ve veena enstrümanını çaldığı bilinmektedir. Hint müziğini bu şekilde öğrenerek bir klasik Hint müziği enstrümanı olmayan gitar uyarlaması mümkün olmuştur. McLaughlin'in bu kayıtlarında kullandığı gitar standart akorttadır. Üstünde ayrı akortlanabilen sempatik tel ve veena enstrümanındaki gibi oyuk perdeler mevcuttur. Gitar icrasında veena, sitar, rabab, sarod gibi enstrümanlarda üretilen sesleri taklit etme yoluna gidildiği söylenebilir. Gitarın tek sesli ve kemanla unison olarak çalınan melodileri raga adı verilen Hint müziği ses dizisine göre çalınmıştır. Eşlik kısımlarında akorların da çalındığı gözlemlenmiştir. Tonal müzik geleneğinde, cazda ve popüler müzikte kullanılan bu akorların müziği armonize etmek amacıyla kullanılmadığı düşünülmektedir. Enstrüman sololarında da ragaların temel alındığı, caz veya blues jargonundan kaçınıldığı gözlemlenmiştir. Bu bulgulara göre McLaughlin batı müziği akort sistemini, kullanarak tampere sistemdeki bir enstrüman olan gitarla Hint müziği ragalarını, talalarını kullanarak, Hint enstrümanlarını teknik ve ses olarak taklit ederek, Hint müzisyenlerle beraber icra etmiştir.

Müzik, Hindustani müziğinde⁴¹ yaygınlıkla kullanılan, "teen taal" adı verilen 16 vuruşluk ritmik döngü (URL-21) üzerine inşa edilmiştir. Bu ritmik yapı batı müziğindeki 4/4'lük ölçüye denk gelmektedir. Ancak burada 4/4'lük ölçü yapısından ya da batı müziğine dair herhangi bir unsurdan yararlanılmadığı, Hindustani müziğinin bu ögesinin tabla enstrümanında direkt olarak kullanılmış olduğu gözlemlenmiştir.

Burada Hint müziğine dair pek çok unsurun özümsemişi, tonal müzik geleneğinden öğelerden esinlenme yoluyla istifade edilerek esere son halinin verildiği düşünülmektedir.

⁴¹ Hindustani müziği: Kuzey Hindistan'da icra edilen müziktir. Güney Hindistan'da icra edilen müzik ise Karnatik müzik olarak adlandırılır.

3.8. JACO PASTORIUS MÜZİKLERİNDE AFRO-KÜBA, BREZİLYA MÜZİKLERİ İLE RHYTHM AND BLUES VE FUNK TÜRLERİNİN ETKİLERİ

3.8.1. Eser İncelemesi: “Jaco Pastorius” Albümü

1976 yılında Epic Records plak şirketinden yayımlanan albüm, Jaco Pastorius’un çıkış albümü kabul edilir. Prodüktörü aynı zamanda “Blood, Sweat & Tears” grubunun davulcusu Bobby Colomby’dır. Albümde caz, rhythm and blues ve soul alanlarında tanınmış, dönemin önemli müzisyenleri yer almaktadır. Herbie Hancock piyano, Wayne Shorter ve David Sanborn saksafonda, Lenny White davulda, Don Alias perküsyonda, Sam & Dave vokalde bulunmaktadır. Caz enstrümanları haricinde Jaco Pastorius’un yazdığı yaylı aranjmanlarını çalmak üzere bir de yaylı grubu da kayıta yer almıştır. Parça listesi aşağıdaki gibidir (bkz. Tablo 17):

Tablo 17 : Jaco Pastorius “Jaco Pastorius” Albümü Parça Listesi

1	Donna Lee
2	Come on, Come Over,
3	Continuum
4	Kuru/Speak Like A Child
5	Portrait of Tracy
6	Opus Pocus
7	Okonkole y Trompa
8	(Used To Be A) Cha Cha
9	Forgotten Love

Yıllar boyunca Charlie Parker’a ait olarak bilinen, ancak sonraları Miles Davis tarafından kendi bestesi olduğu iddia edilen (Gioia, 2020) “Donna Lee”, “Back Home in Indiana” eserinin üzerine yazılmış bir temadır. 2:30 süresindeki bu kayıta Jaco Pastorius perdesiz elektrik bas, Don Alias ise conga çalmıştır. Don Alias’ın congada çaldığı stil, Küba kökenli Cha-Cha stilindedir. Ancak Alias performansında tek bir kalıp uygulamaz, doğaçlama ve interplay özellikli bir eşlik çalar. Sekizliklerin vurgu yerlerinin değiştirilmesiyle kimi zaman samba stiline de atıflarda bulunur. Pastorius’un 00:32’ye kadar çaldığı temadan sonra iki ölçülük bir “solo break” gerçekleşir. Sözü geçen müzikal hareket, melodinin bittiği yerde eşlik enstrümanlarının çalmayı durdurması, korusun başladığı yere kadarki kısma kadar susmaya devam ederken

doğaçlama yapacak olan müzisyenin solo icrasına başlaması anlamına gelir. Cazda geleneksel olarak icra edilen düzenleme figürlerinden biridir. Donna Lee'nin melodisinin bittiği yer korusun sondan ikinci ölçüsünün birinci vuruşudur. Burada perdesiz elektrik bas solo başlar. Solo armoniyi takip eder, ancak yer yer kendisinin tek armonik ve melodik enstrüman olmasının verdiği rahatlıkla armoniyi değiştirebilen bir tarza sahiptir. Zaman zaman akorların çift sesli ya da dört sesli olarak çalındığı görülmektedir. Solo ritmik olarak çok zengindir, bebop dilinin sekizlik, on altılık ve üçlemelerini barındırdığı gibi, farklı ritmik yapıların da bulunduğu söylenebilir. Perdesiz bas gitarın sağladığı glissando avantajından istifade eder. İki korus süresince çaldığı doğaçlamanın sonunda temayı tekrar eder ve eserin sonunu değiştirip, bir melodik figürü geliştirerek eserin orijinal sonuna alternatif bir son gerçekleştirir ve armonikleri de kullanarak duyurduğu mi majör akoruyla müziği sonlandırır. Bu eserde orijinalde swing olarak çalınan bir tema Küba'ya ait ritmik özelliklerle ve yine Küba kökenli conga enstrümanının kullanılmasıyla yeniden yorumlanmıştır. Conganın tek eşlik enstrümanı olarak kullanılması ve elektrik basın gerek tema, gerek solo gerekse armonik enstrüman işlevlerini yüklenmesi yenilikçi bir bakış açısının göstergesidir. Jaco Pastorius burada bebop döneminin önemli eserlerinden birini bu şekilde yorumlayarak swing kültürünün repertuar, doğaçlama, interplay özelliklerinden istifade ederken, Küba perküsyon stiline ritmik alanını kullanmış ve iki müzikal kültürün önemli özelliklerini tek bir parçada yorumlamayı başarmıştır.

İkinci parça "Come On, Come Over" da, rhythm and blues (R&B) tarzının önemli vokal ikilisi Sam (Moore) ve Dave (Prater) yer almaktadır. A ve B kısımlarında Pastorius'un çaldığı iki bas hattı, parça boyunca çalınmıştır. B kısmındaki bas teması on altılık bas ilham almıştır. Parçada solo bulunmamaktadır, saksafonun kısa doğaçlamaları temanın üstüne çalınmıştır.

Continuum, temanın perdesiz bas gitarda çalındığı bir eserdir. Elektrik piyanolar ve davul eşliğindeki temadan sonra bas solo doğaçlaması devam etmiştir. Basın temaya dönmesiyle eser sona ermiştir.

Kuru/Speak Like a Child bir Herbie Hancock bestesidir. Yaylılar için yazılmış bir giriş bulunur, bu giriş aynı zamanda tema olarak parça içinde çeşitli yerlerde duyurulmuştur. İki ölçülük bir bas hattı neredeyse değişmeden parçanın A kısmı boyunca çalınır. Piyano ve perküsyon soloların sonrasında yaylıların girişte çaldıkları

bölümü dört kez duyurulmuş, sonuncuda bas da unison olarak bu melodiyi çalmıştır. 2:16'dan itibaren B bölümü başlar. B'de tema yaylılar tarafından çalınırken bas ve davul bossa nova stilinde bir eşlikle çalmıştır. B teması tamamlandıktan sonra aynı armoni üzerinde piyano solo başlamıştır. Solo boyunca A bölümündeki bas hattı ile B'deki armoni ve bossa stili eşlikler devam etmiş, A temasının tekrarı ile parça sonlanmıştır.

Portrait of Tracy, bir solo bas gitar bestesidir. Bas gitarda armonik⁴² ve yapay armoniklerin⁴³ yoğun kullanımı bu eserin ayırt edici özelliklerinden biridir. Armoniklerle çalınmış akorlar bulunmaktadır. Parça serbest zamanda başlar, tempo içinde çalınmış bölümleri de vardır. Ölçüler bakımından değişkenlik gösterir. Doğaçlama bulunmamaktadır.



Şekil 22: “Portrait of Tracy” eserinin notası. (İlk üç ölçü)

Altıncı eser Opus Pocus “steel drums” perküsyonların melodik girişiyle başlar. Reggae benzeri bir stilde çalınmıştır ancak vurgular tersine çevrilmiş, ikinci ve dördüncü vuruşların yerine birinci ve üçüncü vuruşlar vurgulanmıştır. Bas gitarda çalınan hat hem parçanın armonik temelini vermekte hem de ritmik unsurlardan oluşmaktadır. Glissandoların kullanımı yoğundur. B kısmında tek akorlu, ritmik olarak A’nın iki katı hız hissinde çalınmış, R&B ve funk ritmik özellikleri belirgin bir eşlik duyulmaktadır. Wayne Shorter parça boyunca soprano saksafon solosu ve ara temaları seslendirmiştir. B kısmı yeniden çalındığında steel drums’ta tema yeniden duyurulur ve devamında toplu bir doğaçlama icra edilir. Parça kısılarak sonlandırılır.

⁴² Armonik: Telli enstrümanlarda telin çeşitli noktalarına dokunarak elde edilen doğuşkan sesler. “false harmonic”, “string harmonic” veya “flageolet” adlarıyla da bilinmektedir.

⁴³ Yapay armonik: Telli enstrümanlarda telin doğal pozisyonlarındaki armonikleri haricindeki sesleri üretmek için tele basmak yoluyla tel boyunu kısaltarak üretilen doğuşkan sesler.

Okonkole y Trompa adlı eser Afro-Küba stilinde icra edilmiş 5/4'lük bir yapıdadır. Perküsyon ve bas gitardaki armoniklerin yarattığı bir doku üzerine korno tarafından çalınan bir temaya sahiptir. Kornodaki tema ağırlıklı olarak mi Dorian dizisi seslerinde gerçekleşmiş, zaman zaman fa naturel ve do naturel seslerinin duyurulmasıyla armonik hareket sağlanmıştır. Bastaki armoniklerden akorlar ve armonik yapı kesin olarak anlaşılmamaktadır. Parçada doğaçlama bulunmadığı gözlemlenmiştir.

Sekizinci parça "(Used to Be A) Cha Cha" olarak adlandırılmıştır. Cha Cha stili ritmik özelliği gereği son dörtlük veya sekizlik vuruşun bir sonraki ölçüye bağlandığı bir yapıya sahiptir. Bas gitar eşliğinde bu yapı gözlemlenmektedir. Davulda ise sambadaki bas davul kalıpları ile Cha-Cha'nın karışımı bir stil olduğu söylenebilmektedir. Tema flütte icra edilmiştir. Temanın ardından parçanın korusu armonisi ve formu üzerine önce bas gitar doğaçlama solosu çalınmıştır. Ardından flüt ve piyano soloları da aynı form üzerine icra edilmiştir. Soloların ardından temanın tekrarı ile eser sonlandırılmıştır.

3.8.2. Jaco Pastorius'un İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Donna Lee kaydı Küba kökenli bir stildeki perküsyon eşliği üzerine bebop döneminin en önemli müzisyenlerine ait bir caz temasının icrasıdır. Bu iki müzikal ögenin birleşiminde perküsyonun yapısına diğer kültürden bir etki olmamıştır. Ancak bas gitar perküsyonun stiline uyum sağlamış ve caz cümlelerini Küba stilinde bir zamanlamayla icra etmiştir. Buna göre, bu uygulamada bir caz temasının düzenlenmesinde Küba stilindeki perküsyon icrasından ritmik açıdan esinlenildiği gözlemlenmiştir. Tema perdesiz bas gitarda seslendirilirken, bas gitar enstrümanının müzikte bas işlevinde değil, melodi işlevinde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Tema ve doğaçlama performansındaki ustalığı ve parçanın tümünün bu şekilde seslendirildiği düşünüldüğünde bu durum Pastorius'un, melodi çalgılarının müzikteki işlevini özümseyerek bas gitara yeni bir rol biçtiğini göstermektedir.

Come on, Come Over parçasının R&B stilinde olduğu görülmektedir. David Sanborn'un saksafon doğaçlamaları caz jargonundan ziyade R&B müziğinde görülen daha basit, blues temelli yapıdadır. Sam & Dave'in vokali, bas ve davulun icrası stilin geleneksel yapısı ile uyum içindedir. Albümün diğer parçalarının aksine bu parçanın baştan sonra R&B stilinde olmasından ötürü, bu stilin özümseyerek kullanıldığı

düşünülmektedir. Bu stile ait öğelerden albümün diğer parçalarında da yararlanılmıştır.

Opus Pocus ve Kuru/Speak Like a Child parçalarında da R&B ve Funk stillerine ait öğelerin parçaların bazı kısımlarında kullanıldığı gözlemlenmiştir. Opus Pocus'da A bölümünde Karayipler (Jamaika) kökenli Reggae stilinden esinlenildiği gözlemlenmiştir. A bölümünde Reggae, B bölümünde ise Funk öğelerinin ayrımı keskin hatlarla çizilmiş, bu öğeler müzikte soyutlanarak kullanılmıştır. Kuru/Speak Like a Child ise hem 70'li yılların popüler Funk müziklerinde kullanılan yaylı kullanımlarını, hem de davul ve bas hatlarını yansıtmaktadır. Bu müziğin öğeleri parçanın girişinden itibaren kullanılır ve ilk bölümün yapısını oluşturur. Bas eşliği on altılık yapıdadır. Come On Come Over parçasının B temasında da benzer yapıda bir bas hattı mevcuttur. Pastorius'un R&B ve Funk türlerinin önemli bas gitaristlerden esinlendiğini bilinmektedir⁴⁴. Bu parçalardaki bas hatlarının bu esinlenmenin bir sonucu olduğu düşünülmektedir.

"Okonkole y Trompa" İspanyolcada bir başlıktır ve Küba'nın Santeria dinî müziğine göndermede bulunmaktadır. (Contreras, 2015) Batı Afrika kökenli Bata davullarının en küçüğü için kullanılan "Okonkolo", Santeria ayin müziğinde kullanılan bir enstrümandır. Bu performansta Afro-Küba kökenli bu müzikten esinlenilmiştir. 5/4'lük ölçüye uyarlanmış ritim Don Alias tarafından çeşitli perküsyonlarda, Jaco Pastorius tarafından bas gitarda armoniklerin ritmik kalıplarla kullanılmasıyla icra edilmiştir. Trompe, İspanyolcada korno anlamına gelmektedir. Parçada bir Avrupa enstrümanı olan kornodaki tema, 5/4'lük ölçüye uyarlanarak Afro-Küba stiliyle bir arada seslendirilmiştir.

"(Used to Be A) Cha-Cha", Küba stili Cha-Cha'nın dönüştürülerek, Samba davul eşliğinde çalındığı bir eserdir. Bu eserde Küba ve Brezilya stillerinden esinlenilmiş, iki stilin karışımı bir yapı ortaya çıkarılmıştır.

⁴⁴ Pastorius'un Jerry Jemmott'la gerçekleştirdiği bir röportajda Tommy Cogbill, Jerry Jemmott, Bernard Odum, Bootsy Collins, Robert "Kool" Bell, James Jamerson, Duck Dunn gibi bas gitaristlerden esinlendiğini ifade etmiştir.

3.9. JOE ZAWINUL MÜZİĞİNDE HİNT VE TÜRK MÜZİKLERİNİN ETKİLERİ

3.9.1. Eser İncelemesi: Stories of the Danube Albümü (1996)

Stories of the Danube, 1996 yılında yayımlanmış bir albümdür. Avrupa'nın en uzun ikinci nehri olan Danube nehrinin etrafında şekillenen Avusturya ve Avrupa tarihi hakkında tematik başlıklarla oluşturulmuş bir eser olan Stories of the Danube, 10 parçadan oluşur. Aşağıda parça sırası belirtilmiştir (bkz. Tablo 18):

Tablo 18 : Stories of the Danube Albümü Parça Listesi.

1	The Beginning (5:49)
2	Mountain Waters (3:30)
3	Empire (11:22)
4	Intro (3:52)
5	Gypsy (7:34)
6	Voice of the Danube (5:52)
7	Unknown Soldier (10:26)
8	Intro (4:25)
9	Sultan (7:59)
10	Finale (2:32)

Kayıtları Çek Cumhuriyeti'nde ve New York'ta yapılan bu albümde Joe Zawinul tuşlu çalgılarda ve vokalde, Amit Chatterjee gitar ve vokal (4,5), Burhan Öçal ud, perküsyon ve vokal (8,9), Arto Tunçboyacıyan perküsyon ve vokal (5,9), Walter Grassmann davul (5,7,9) ve Caspar Richter şefliğinde Brno Devlet Filarmoni orkestrası yer almıştır.

Bu albüm Zawinul'un farklı coğrafyalardan müzisyenlerle onların yerel kültürlerinden direkt alıntılar yaptığı bir başka albümdür. Gitarist Amit Chatterjee sitar çaldığı ve Hindustani (Kuzey Hindistan) müziği icra ettiği albümleri mevcut olan bir gitarist ve vokalisttir. Burhan Öçal Türkiye'de perküsyoncu olarak bilinen, aynı zamanda udî ve vokalisttir. Arto Tunçboyacıyan İstanbul doğumlu Türkiye Ermenisi ve daha sonra ABD'ye yerleşmiş, dünyaca tanınmış önemli bir perküsyoncudur, bu albümde perküsyon ve vokal icraları mevcuttur.

Albümde dikkat çeken öğelerin başında, filarmoni orkestrası ile küçük grup arasında yapılan geçişler ve birleşimler gelir. Birinci, ikinci, üçüncü parçalar filarmoni

orkestrasının yalnız olduğu yapıtlardır. Dördüncü parça Gypsy parçasının introsu olarak “Intro” olarak adlandırılmıştır. Bu parçada gitar ve vokallerdeki Hint müziğini hatırlatan temalar belirgin şekilde duyurulmuştur. Beşinci parça “Gypsy” orkestranın yeniden katılımıyla hem filarmoni orkestrasını hem de perküsyon, gitar ve tuşlu çalgılarla küçük grubun bir arada olduğu bir müziktir. Burada Arto Tunçboyacıyan’ın perküsyon ve vokal icraları parçanın önemli bir unsurudur. Altıncı parçada orkestranın tek başına olduğu “Voice of the Danube”dir. Yedinci parça ikinci dünya savaşı hakkındadır: “Unknown Soldier”, davul ve orkestra ile başlamıştır. 2:45’de synthesizer katılmıştır. 3:30’da telsizlerde duyulan radyo sinyallerine benzer bir ses duyulur ve askeri marşları hatırlatan bir müzik, banttan çalınmaya başlamıştır. Ardından yine radyo sinyalleri ve bir konuşma duyulmuştur. Almanca yapılan bu konuşmanın ardında askerlerin yürüyüş sesleri ve sirenler duyulmaktadır. Konuşmanın bitmesiyle müzik durmuş, tutti olarak yeniden başlamıştır. Orkestra ve davullar 7:55’de **fade out**⁴⁵ tekniğiyle kısılarak sona ermiş, yerini synthesizer’lara bırakmıştır. Eser 9:38’den itibaren duyulan Joe Zawinul’un vokali ile son bulmuştur. Sekizinci, “Intro” parçası synthesizer ve ud ile açılan serbest zamanlı bir müziktir. Burhan Öçal burada hem ud hem de vokal icrasında bulunmuştur. Ud Türk müziğindeki ‘taksim’ yaklaşımında çalarak, synthesizer’da tutulan mi sesi üzerinde hicaz dizisini duyurmuştur. Öçal 00:31’de vokal ile Türkçe bir doğaçlama (gazel⁴⁶) icra etmeye başlamış, cümle aralarında ud çalmıştır. 1:09 itibarıyla synthesizer başlıca eşlik enstrümanı olarak okunan gazelin seslerini takip ederek devam etmiş, Öçal’ın eslerinde ara melodiler çalarak hem onu yönlendirmiş, hem de takip etmiştir. 3:34’de ud yeniden duyulur. Gazel boyunca çeşitli makamlara göndermeler yapılmış, bazı karar seslerinde durulup, o sesleri temel alan başka dizilere yaklaşılmış ve bir seyir yapılmıştır. Bu seyrin sonunda sıradaki eser “Sultan”a geçiş yapılmıştır. Zawinul eşliğinde Öçal’ın kaldığı sesi çalmış, ardından diğer parçanın tonal merkezine geçiş yapmıştır. Buradan, vokal doğaçlamasının ve onu takip eden eşliğin tonları konusunda açık bir tutum sergilendiğini ve Öçal’ın doğaçlamasında serbest olduğu izlenimi oluşmaktadır. “Sultan” parçasında, davulun orkestra eşliğinde yüksek tempolu ve sekizlikler çaldığı bir ritim duyulmuştur. Öçal’ın doğaçlaması tempoya dönülmesinden sonra da devam etmiştir. Parçanın başından 4:37’ye kadar aynı akorda kalınmıştır. Sonra bir diğer

⁴⁵ Fade out: Sesin kademeli olarak kısılması yoluyla duyulmaz hale gelmesi

⁴⁶ Gazel: Türk müziğinde, bir kişinin, belli bir kurala bağlı kalmaksızın türlü makamlarda gezinerek, sesle yaptığı doğaçlama, taksim.

akorda, farklı bir bölüm başlamış, orkestrayla başlayan bu bölümde temada Phrygian dizisi (veya Kürdî dizisi) duyurulmuştur. Yaylılar ve nefesliler için yazılmış yoğun bir bölümden sonra Finale parçasına kesintisiz olarak geçilmiştir. Görkemli tavrılarıyla bakır nefesliler ve ardından lirik bir ifadedeki tahta nefesliler, yaylıların eşliğinde temaları duyurmuşlardır. Synthesizer, davul ve diğer enstrümanlar bu bölümde yer almamıştır. Orkestra müziği ile albüm sona ermiştir.

3.9.2. Joe Zawinul'un İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Stories of the Danube albümünün dikkat çekici özelliği bir Filarmoni Orkestrası ile caz alanından ve farklı kültürlerden müzisyenlerin icralarını barındırmasıdır. Bu öğeleri yer yer ayrı ayrı ve iç içe duymak mümkündür. Zawinul burada kendisini merkezde konumlandırmış ve synthesizerlarda, etrafındaki sesleri yansıtan bir araç olmuştur.

Albümün ilk üç eseri orkestra için yazılmıştır. Müzik yirminci yüzyılı, çağdaşlarını yansıtan bir armonik dile sahiptir. Temalara verdiği isimler ile görselleşen, film müziklerini andıran müziklerdir. Dördüncü parçada gitarist ve vokalist Amit Chatterjee'nin tutan sesler üstüne gitarda ve vokalde Hint müziğinin dizilerinden ve stilinden faydalananak yaptığı icra, Zawinul'un eşlikleriyle uyum içinde, ancak bir kolaj niteliğinde sunulmuştur. Bu, eserin üretiminde Hint müziği öğelerinin soyutlanarak kullanmasına bir örnek oluşturmaktadır. Beşinci parçada davul, synthesizer ve orkestra bir arada kullanılmıştır. Davul icrası rock stilindedir. Perküsyonlar ise Türk ve Arap müziklerindeki yapıları andırmaktadırlar. Parça içinde birkaç yerde Arto Tunçboyacıyan'ın vokalleri duyulmaktadır. İlk kısımdaki vokaller haykırışlar niteliğinde ve ritmik ve heceler açısından tekrarlayan yapıdadır. Sözler anlaşılamamıştır. Sonraki kısımda ise daha çok Arap müziğini andıran vokalleri bulunmaktadır. Bu vokallerin esinlenme düzeyinde alıntılar oldukları düşünülmüştür. Unknown Soldier eserinde askeri siren sesi, ordu yürüyüşü sesi ve gerçek ses kayıtları kullanılmıştır. Bu öğeler müzikal deneyimi daha da görselleştirmeyi sağlamış. Bu açıdan "program müziği" özelliklerinden esinlenildiği düşünülebilir. Intro adındaki girişle beraber Sultan parçasında ise Burhan Öçal'ın ud ve vokalleri, Türk müziğindeki makam dizilerini, taksim ve gazel unsurlarını içermektedir. Bu öğelerin müzikte herhangi bir değişime uğramadan, orkestra ve caz grubunun tınısı içinde soyutlanarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Albüm genelinde yirminci yüzyıl orkestra müziği, elektroakustik müzik, caz ve rock türlerinden esinlenmeler, Türk ve Hint müziklerinden soyutlama tekniğiyle yapılmış alıntılar ve esinlenmeler bulunduğu tespit edilmiştir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK CAZ MÜZİSYENLERİNİN ESERLERİNDE KÜLTÜRLER ARASI VE TÜRLER ARASI ETKİLEŞİMLER

4.1. OKAY TEMİZ MÜZİKLERİNDE TÜRK MÜZİĞİ, AFRIKA MÜZİKLERİ VE FREE JAZZ ETKİLERİ

Okay Temiz'in Oriental Wind grubu ile 2014 yılında canlı olarak kaydedilip yayımlanmış albümü "Aurora Borealis'te Okay Temiz'in besteleri ve düzenlemeleri yer almaktadır. Piyanist ve besteci Aydın Esen'in tuşlu çalgılarda konuk olduğu bu albümde gitarda Önder Focan, tenor saksafonda Çağdaş Oruç, neyde Burcu Karadağ, kaba zurnada Ahmet Özden, kontrbasta Ozan Musluoğlu ve davul ve perküsyonlarda Okay Temiz yer almaktadır. Parça listesi aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 19).

Tablo 19 : Okay Temiz "Aurora Borealis" Albümü Parça Listesi.

1	Bitlis Melafanı
2	Kadioğlu
3	Kabak
4	Şavşat Barı
5	Dere Geliyor Dere
6	Tomiye
7	Tamara - Delihoron
8	Skyline
9	Sarıkız
10	Aurora Borealis

4.1.1. Eser İncelemesi: "Dere Geliyor Dere" (Aurora Borealis, 2016)

Dere Geliyor Dere Lüleburgaz yöresinden bir halk müziği ezgisidir. Kayıтта kaba zurna, saksafon, kontrbas, piyano, synthesizer, davul ve perküsyonlar kullanılmıştır. Performans, synthesizerdaki akor ve seslerle serbest zamanda başlamış, ardından kalimbadaki bir ölçülük cümlelerin tekrarlanmasıyla 9/8'lik ölçü duyurulmuştur. 00:24'de

davul hi-hat enstrümanında on altılıkların olduğu bir stilde çalarak katılmıştır. 2+2+2+3 bölünmesindeki vurgular on altılıklarda verilmiştir. 00:31'de gitar, saksafon ve zurnanın mi minör tonundaki giriş müziğinin ardından 00:49'da "Dere Geliyor Dere" teması bu enstrümanlarca unison olarak seslendirilmiştir. Piyanonun kuvvetli zamanlarda çaldığı akorlar temanın tekrarında synthesizerın akorlarıyla desteklenmiştir. Temanın ardından doğaçlamaların olduğu kısma geçilmiştir.

Kontrbastaki iki ölçülük bas hattı çeşitli varyasyonlarla çalınmıştır. Davul ise ride ziline geçerek düz sekizlikler ve on altılıkların bir arada olduğu yeni bir yapıda çalmaya başlamıştır. Solonun ilerleyen kısımlarında davul kimi zaman 3/4'lük yüksek tempolu swing stiline geçişler yaptığı, basın da sekizlikler üzerine kurulu bir yürüyen bas motifi çaldığı duyulmaktadır. Bu geçişlere saksafon, synthesizer ve piyano sololarında başvurulmuştur.

Doğaçlamalar sırasında basta ölçü gruplaması ve birinci derece akoru korunurken, tuşlularda ölçü veya ölçüler boyunca uzayan akorlar duyulmaktadır. Basın nadiren mi minör veya mi Dorian modu ekseninden uzaklaştığı görülmektedir. Buna karşın tuşluların ise pek çok zaman dış sesleri ihtiva eden, ton boyunduruğundan kurtulmuş bir eşliği vardır. Bu eşlik stili Aydın Esen'in diğer kayıtlarında da sıkça rastlanılan, kendine mahsus armoni ve müzik anlayışından gelmektedir. Saksafon solo 1:56'da başlamış, ilk üç ölçü bırakılan es ile yeni müzikal alan dinleyiciye tanıtılmıştır. Dördüncü ölçüden itibaren inici ve çıkıcı dizilerin bir çırpıda çalınması, uzak tonlara ait seslerin oluşturduğu cümlelerin kullanımı ile tuşluların yarattığı tonal olmayan ses evrenine girip çıkan doğaçlamalar çalınmıştır. 3:44'den itibaren synthesizer ve piyano doğaçlaması başlamıştır. 5:53'de kaba zurnanın girişiyle bas susmuş, davul ise trampet ve davullarda yeni bir stil çalmaya başlamıştır. Trakya yöresi 9/8'lik asma davul icralarını andıran eşlikte beraber zurnanın Karcıgar makam özelliklerindeki doğaçlaması gerçekleşir. Doğaçlamanın ardından temanın tekrarı ve giriş kısmının çıkışta hatırlatılmasıyla çalınmasıyla eser sona ermiştir.

4.1.2. Okay Temiz'in İncelenen Eserinden Elde Edilen Bulgular

Dere Geliyor Dere eserindeki uygulamalar Okay Temiz'in müziğinde birden çok kültürün etkilerinin aynı çatı altında çeşitli yöntemlerle bir araya getirildiğini göstermektedir. 9/8 ölçüsündeki açılış cümlesi Afrika kökenli bir perküsyon

enstrümanı olan mbira (ya da kalimba) ile çalınmıştır. Bir halk ezgisi olan tema kaba zurna, elektrik gitar ve saksafon tarafından seslendirilmiştir. Afrika, Türk ve Avrupa müziklerinin akustik ve elektrik enstrümanlarını, bir Türk müziği temasını icra etmesi bu düzenlemede çalgılaması yapılırken bu farklı müzikal köklerden esinlenildiğini göstermektedir.

Aydın Esen'in synthesizer ve piyanoda kullandığı armonik yaklaşım cazdaki günümüz uygulamalarının bir örneğidir. Bu müzikal ögenin bir Türk müziği temasında kullanılırken, diğer enstrümanların müzikal katkılarından ayrılan tınısı, eserin yapısına soyutlanarak katılmış bir malzeme olduğu intibasını oluşturmuştur. Ancak saksafon ve tuşluların doğaçlaması sırasında diğer enstrümanlar da caz jargonundaki öğeleri derinlemesine kullanmıştır. Bu gözleme göre müziğin bu kısmında, caz müziği öğeleri özümzenerek kullanılmıştır.

Kaba zurna doğaçlamasının Türk müziği makamının yapısına uygun olarak seslendirilişi, bu enstrümanın Türk müziği ögesi olarak soyutlanmış ve eserde yer bulmuş olduğunu göstermektedir. Bu doğaçlamanın eşliğinde davul setinin asma davul enstrümanını taklit etmesi ise müziğin esinlenme yöntemine başvurulmasının bir örneğidir.

4.2. KÂMİL ERDEM MÜZİKLERİNDE TÜRK MÜZİĞİ, LATİN AMERİKA MÜZİKLERİ VE CAZ ETKİLERİ

4.2.1. Eser İncelemesi: “Pera” (Longa Nova, 1996)

Kâmil Erdem öncülüğünde 1990 yılında kurulmuş Asiaminor grubunun 1996 yılında yayımlanan Longa Nova albümünde Yahya Dai alto ve soprano saksafon ile flüt, Turay Dinleyen keman, , Tahir Aydoğdu kanun, Zafer Gerdanlı davul, Uğur Onuk ney, Mısırlı Ahmet bendir ve darbuka, Aygün Altınbaş perküsyon, Kâmil Erdem ise perdeli ve perdesiz elektrik bas çalmıştır. Tüm besteler Kâmil Erdem'e aittir. Albümdeki parçalar aşağıda listelenmiştir (bkz. Tablo 20):

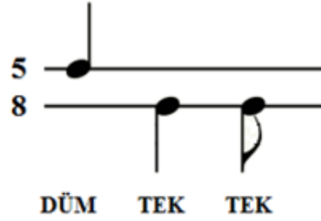
Tablo 20 : Kâmil Erdem Asiaminor “Longa Nova” Albümü Parça Listesi

1	Longa Nova
2	Mahur Blues
3	Hicazkar Swing
4	Bas Semai

5	Trakya Blues
6	Sirto Nova
7	Heliopolis
8	Pera
9	Körfez

Pera eseri perdesiz bas gitar ve alto saksafon ile icra edilmiştir. Kaydın 00:40'a kadar olan kısmında perdesiz bas gitar serbest zamanlı bir giriş müziği çalmıştır. Burada ilk olarak bas gitardaki armoniklerin kullanıldığı akorlar ve temadaki motif duyurulduktan sonra bir glissando ile temaya bağlanılmıştır.

Tema altmış ölçü uzunluğunda A (16 ölçü) - B (8 ölçü) - C (12 ölçü) - D (8 ölçü) - A (16 ölçü) bölümlerinden oluşur. Türk müziğindeki Türk Aksağı usûlünün (bkz. Şekil 23) yapısıyla benzeşen 2+3 gruplamasındaki 5/8 ölçüsünde yazılmış melodi, bas gitarın arpejli akorlardan oluşan eşliği üzerine alto saksafonda icra edilmiştir.



Şekil 23: Türk Aksağı usûlü.

2:43'den itibaren alto saksafon solo başlamıştır. Doğaçlama olarak parçanın formu üzerine gerçekleşmiş olan soloda bas gitar kök sesler haricinde arpejler ve akorlar çalmıştır. Alto saksafon solosunda doğaçlamaların caz jargonunun çerçevesinde olduğu, nadiren ise Türk müziği artikülasyonuna, cümlelerine ve makam dizilerine göndermeler yapılmış olduğu gözlemlenmiştir. Solo temanın ikinci bölümünün çalınması ile sonlandırılmıştır. Temanın duyurulmasının ardından 4:33'den itibaren geçilen serbest zamanlı bir kodayla eser sonlandırılmıştır.

4.2.2. Eser İncelemesi: “Pachanga 9” (Interactions, 2023)

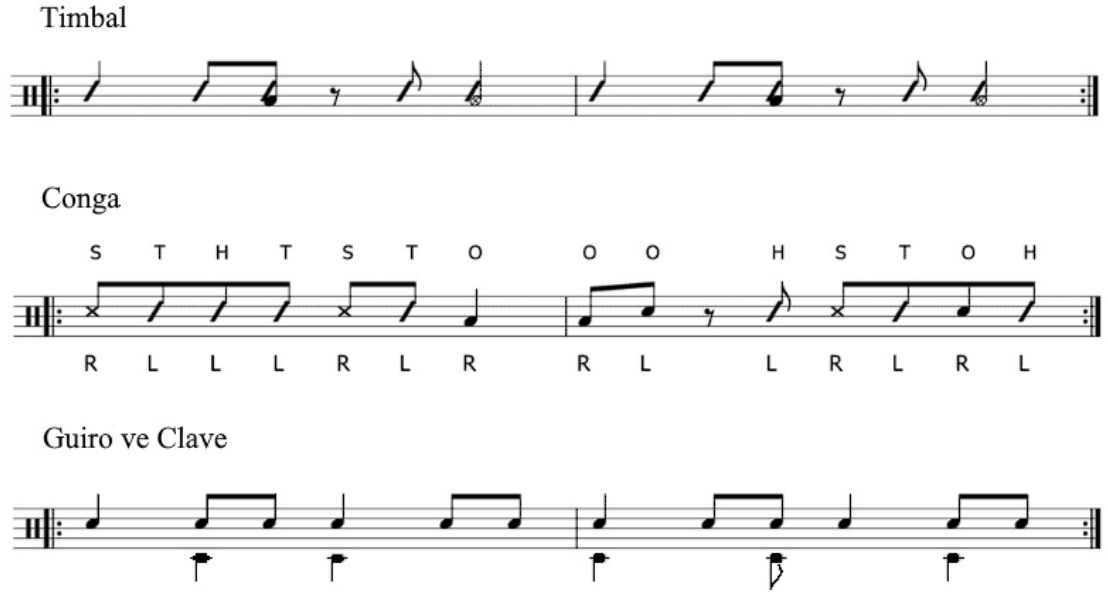
Kâmil Erdem'in 2023'de Kalan Müzik şirketinden yayımlanmış “Interactions” albümünde Fatih Ahıskalı ud, Kaan Ahıskalı perküsyon, Kâmil Erdem klasik gitar çalmıştır. Birer parçada ise Ülkü Aybala Sunat vokalde ve Brian Caballero bandoneonda yer almaktadır. Bu albüm Kâmil Erdem'in klasik gitarın Latin Amerika

lkelerinin müziklerinde kullanımı üzerine olan tecrübelerini besteci ve müzisyen kimliğiyle bir Türk müziği enstrümanı olan udun tonal karakteriyle ve Türk müziği melodik yapılarıyla buluşturuğu bir projedir. Fatih Ahıskalı İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı mezunu bir ud ve Türk müziği ve popüler müzik alanlarında tecrübeli bir müzisyendir. Kâmil Erdem’e ait 2008 yılında yayımlanmış “Odd Tango” albümünde de beraber çalışmışlardır. Perksyonlarda yer alan Kaan Ahıskalı, cahon, trampet ve zil kombinasyonu çalmıştır. İncelenen “Pachanga 9” eserini Fatih ve Kaan Ahıskalı ile Kmil Erdem’den oluşan trio icra etmiştir. Albümdeki parçalar aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 21):

Tablo 21: Kâmil Erdem “Interactions” Albümü Parça Listesi

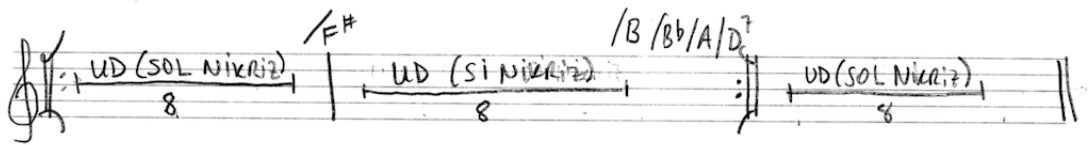
1	Pachanga 9
2	Generations
3	Espirito Carioca
4	Tango Perla
5	Caribbean Air
6	Interactions
7	Whereabouts
8	Paraguay

Müzik ud, gitar ve perküsyonun girişiyle 12/8 ölçüsünde başlar. İlk ölçüden sonraki ölçüler 3+3+3 gruplamalı 9/8 ölçüsünde, altıncı ölçüde başlayan tema ise 2+2+2+3 gruplamasında 9/8 olarak yazılmıştır.

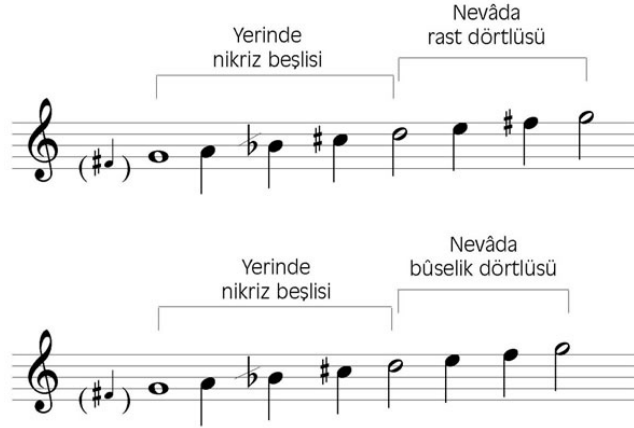


Şekil 27: Pachanga stilinde perküsyon enstrümanlarının çaldığı kalıplar (URL-22).

Temanın A ve B bölümleri 1:25'e kadar çalınmıştır. A teması sol minör tonunda, B teması ise si minör tonundadır. Temaların ardından ud un solosu çalınmıştır. Ud solosu sol ve si tonlarında sekizer ölçülük kısımlardan oluşur. Solo bu kısımlarda sol ve si üzerine kurulu Nikriz makamı dizilerinde (bkz. Şekil 30) gerçekleşmiştir. Solonun son kısmında sekiz ölçü sol Nikriz üzerinde çalınmıştır (bkz. Şekil 29).



Şekil 28: Pachanga 9 eserinin notası. (Ud solosu bölümü)



Şekil 29: Nikriz makamı dizisi. (Nevâ'da Rast ve Bûselik dörtlüleriyle)

Solonun ardından 2:38'den itibaren C bölümü çalınır. Bu bölümde klasik gitar ve udun unison melodisi vardır. Nikriz makamı dizisinde ve ritmik olarak yeni bir kalıptadır. Sol Nikriz ve do Nikriz dizilerinde iki kısımdan oluşur. 3:37'de A kısmının başındaki 3+3+3 akorlara dönülür ve perküsyon solo gerçekleşir. Sekiz ölçü uzunluğunda çalınan solonun ardından B ve A bölümlerinin tekrar sergilenmesiyle eser sona erer.

4.2.3. Kâmil Erdem'in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Pera eserinde Kâmil Erdem'in perdesiz bas gitarda icra ettiği, armoniklerden oluşan veya armoniklere ilave olarak kök sesin de çalındığı bu akor çalma stili Jaco Pastorius'un 1976 yılında yayımlanan albümündeki "Portrait of Tracy" eserindeki ile tınsal benzerlikler içermektedir. Bu anlamda Erdem'in tarihsel öneme sahip bir caz albümündeki performanstan esinlenerek Pera eserinin düzenlemesine katkı sağladığı söylenebilir. Parçada caz müziğinden aşına olunan korus üstüne doğaçlamanın olması ve armonik yapının da caz eserlerindeki gibi tasarlanmış olması cazın temel özelliklerinin özümсенerek kullanıldığını göstermektedir.

Parçanın 5/4'lük ölçü yapısı 2+3 bölünmeli olarak icra edilmiştir. Türk Müziği'ndeki Türk Aksağı usûlü ile gösterdiği benzerlik dikkat çekmektedir. Tema, Türk müziği eserlerinde olduğu gibi ağırlıklı olarak yanaşık seslerden oluşmakta ve büyük aralık atlamaları gerçekleştirilmemektedir. Bu bulgular ışığında eserin temasının Türk müziği temalarının özellikleriyle benzerlik gösterdiği, temanın bu müzikten esinlenme yöntemiyle oluşturulduğu gözlemlenmiştir.

Pachanga 9 eserinde farklı kültürlerden referanslar olduğu gözlemlenmiştir. Bunların ilki eserin adında da yer aldığı üzere, Pachanga ritmidir. Geleneksel bir Küba stili olan Pachanga 4/4'lüktür ve yapısında çeşitli ritmik kalıpları bir arada barındırmaktadır. Kayıttaki 9/8'lik yorum ile Pachanga arasında bağlantı kurabilmek için ritmik yapılar karşılaştırıldığında Pachanga'daki bas hareketinin iki noktalı sekizlik ve bir dördlükten oluştuğu görülmektedir (Stagnaro & Sher, 2001). Pachanga 9'da ise üç noktalı dördlüğün oluşturduğu gruplamalar ile, ikili ve üçlü gruplamaların beraber yer aldığı ölçülerin bulunduğu görülmektedir. Noktalı dördlükler her iki stilde de ölçünün ilk kısmını kapsamaktadır. Pachanga'daki timbal ritmiyle, gitarın tema eşliğinde çaldığı ritim kalıbı karşılaştırıldığında benzerlikler olduğu, ölçünün farklı yerlerinde örtüşmeler görülmektedir. Bu benzerliklerin tutarlı olduğu, Erdem'in eserinde Pachanga ritminden esinlendiği düşünülmektedir.

Bir diğer farklı kültürün unsuru olarak ud, bir Türk müziği enstrümanı olarak hem eserin temasını hem de solo doğaçlamalarını Türk müziği tavrında icra etmiştir. Kâmil Erdem'in ud ile ve Türk müziği ile erken yaşlarda tanıştığı ve bu müziği öğrendiği bilinmektedir. Erdem'in eserinde udun bir Türk müziği udîsi tarafından Türk müziğindeki işleviyle kullanılması, hem de eserin notasında da belirtilmiş olarak Nikriz makamının özelliklerini barındıran bir bölüme yer verilmesi Türk müziğine ait öğelerin soyutlanarak kullanıldığını göstermektedir.

Eserin armonik yapısında cazda sıklıkla kullanılan II-V-I akor bağlantıları, doğaçlama alanları olduğu görülmektedir. Kâmil Erdem caz alanında uzmanlaşmış bir müzisyen ve akademisyendir. Besteciliğinde de cazın unsurlarından faydalanması, cazla özümseme yöntemiyle bir bağ kurduğunu göstermektedir.

4.3. Erkan Oğur Müziklerinde Türk Müziği ve Caz Etkileri

4.3.1. Eser İncelemesi: Bir Ömürlük Misafir

Erkan Oğur'un Bir Ömürlük Misafir albümü 2000 yılında Kalan Müzik'ten yayımlanmıştır. Bu albümde Erkan Oğur yöresel ezgiler ve kendisi dahil çeşitli bestecilerin eserlerini seslendirmiştir. Albümün parça listesi aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 22):

Tablo 22 : Erkan Oğur “Bir Ömürlük Misafir” Albümü Parça Listesi.

1	Mor Dağlar (5:26)
2	Ağırlama (7:03)
3	Hey Onbeşli Onbeşli (3:37)
4	Giz (3:43)
5	Mamoş (7:28)
6	Home Comings (4:48)
7	Bir Ömürlük Misafir (4:34)
8	Gayda (4:26)
9	İki Keklik Bir Kayada (4:39)
10	Çayın Öte Yüzünde (3:46)
11	Neden Geldim İstanbul'a (7:20)
12	Sis (6:15)
13	Davullar Çalar (11:55)

Albümde Erkan Oğur akustik gitar, klasik gitar, perdesiz klasik gitar, e-bow ile iki saplı (perdeli ve perdesiz) elektrik gitar, bendir ve vokalde yer alır. Erkan Oğur ile beraber Philip Catherine, Bülent Ortaçgil, Erdem Sökmen gitarlarda, Melik Yirmibir ve Gürol Ağırbaş bas gitarda, Ercan Irmak neyde, Arto Tunçboyacıyan, Ferruh Yarkın, Osman Şahlıoğlu, Cenap Güngör, Halil Yoruç, Mustafa Göral, Necdet Çolak, Nedim Yalnız, Zinnur Gerek perküsyonlarda, Aydın Esen ve Francis (Soy adı belirtilmemiştir) tuşlu çalgılarda yer almıştır.

Türkiye’de 1976 yılında kendi perdesiz klasik gitarını üreten ve kullanımının yaygınlaşmasının öncüsü konumundaki Erkan Oğur’un perdesiz klasik gitarda uyguladığı teknikler, ezgisel yapıyı nasıl duyurduğu, Türk müziği enstrümanlarındaki artikülasyonun ve klasik gitar tekniklerinin bir bileşkesi gibidir. Enstrümanın imalâtında kullanılan yapı ve materyaller sebebiyle udun armonik tınısına yakın bir akustik tınısı olması ud artikülasyonu ile çalındığı zaman bu enstrümana yakın bir tını üretmesini sağlar. Kimi zaman ud veya tanburun mızrapla duyurduğu cinsten köşeli ve belirgin, kimi zamansa klasik gitar icrasında kullanılan sağ el tekniklerinin sonucu üretilebilen yumuşak ve yuvarlak tınılar duyulur. Albümde perdesiz gitarın kullanıldığı eserlerin çoğunluğunda ezgilerin tek tel üzerinde çalındığı ve tek sesli bir icra yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu icralarda kimi zaman seslerin tampere sisteme uyduğu, kimi

zamansa Türk müziği ses sistemindeki perdeleri barındırdığı ve Türk müziği icralarını andıran hareketli perdelerin çalınması duyulmaktadır. Akor ya da birden fazla sesin aynı anda çalındığı durumlar da görülmüştür.

Ağırlama, albümde ikinci parçadır. Bülent Ortaçgil'in çaldığı altı ölçülük bir akustik gitar partisiyle başlar. Armoni akustik gitardaki bas hareketleri ve akorlarla duyurulur. Belçikalı caz gitaristi Philip Catherine'in intro üzerine doğaçlamasından sonra perdesiz gitarın katılımı ile tema dört kez çalınır. Tema Van yöresine ait bir halk müziğidir ve Hüseyinî makamının özelliklerini duyurur. Ardından sololar aynı eşlik üzerine gerçekleşir. Birinci solo Catherine'in akustik gitar solosudur. Akorların ve akor dizilerinin armonik olanakları caz jargonunda kullanılarak icra edilmiştir. Sonraki solo Oğur tarafından perdesiz gitarda gerçekleşir. Makamsal perdelerin kullanıldığı bu soloyu takiben Catherine yeniden katılır ve iki gitaristin birbirlerine call-and-response tarzında yanıtlar verdiği kollektif bir solo icra edilir. Solonun ardından temanın duyurulmasıyla parça sona erer.

Albümün üçüncü parçası Tokat yöresine ait bir ağıt olan "Hey Onbeşli Onbeşli" türküsünün düzenlemesidir. Müzik eşiksiz ve serbest zamandaki vokal ile temanın icrasıyla başlamıştır. Kaydın 1:03'üncü saniyesinden itibaren ezgi perdesiz gitarda çalınmaya başlanmıştır. Tema mi bemol sus akoru duyurularak başlanmış, ardından boş teldeki bir re sesi drone olarak tutularak, ezginin ilk bölümü tek sesli olarak icra edilmiştir. İkinci bölümde re minör ve sol sus akorlarının ezgiyle beraber çalındığı duyulmaktadır. Ardından ezginin ikinci bölümünün devamı, ritmik olarak akorlu bir şekilde çalınır. Bu kayıta doğaçlama bir kısım bulunmamakta olduğu gözlemlenmiştir. Pek çok farklı tekniği işlediğini gösteren bulgular ışığında perdesiz klasik gitarın bu albümdeki kullanımının hem Türk müziğindeki ud, tanbur ve bağlama enstrümanlarının icra tekniğini hatırlatan artikülasyonlara sahip olduğu, hem de klasik gitar ve cazda kullanıldığı gibi akorlu ezgilerin çalındığı söylenebilir.

Albümün onuncu parçası "Çayın Öte Yüzünde" Elazığ yöresine ait bir türküdür. 3+2+2+3 bölünmesinde, 10/8 ölçüsündedir. Bülent Ortaçgil akustik gitarda ve Gürol Ağırbaş bas gitarda, Cem Aksel ise zil çalmıştır. Bunun dışında kayıta bendir de mevcuttur. Bu parçada Erkan Oğur perdesiz klasik gitarda temayı seslendirir, ardından vokal ile beraber aynı kısım tekrarlanır. Temada 10/8'lik ölçü içinde ikişer akor bulunan bir armonik ritim vardır. İki bölümden oluşur. İkinci bölümün ilk ölçüsündeki ikinci akor çalındıktan sonra sesler uzatılarak beklenir ve ölçüde üç

sekizlik bir uzatma bulunur. Tekrarlarda da bu uzatma çalınır. İki kez çalınan sekiz ölçü süresindeki temadan sonra solo kısmı gelir. Solo kısmı on iki ölçülük bir formdadır ve her ölçüde bir akor bulunmaktadır. Perdesiz gitar solosu on iki ölçülük formun üç kez tekrarlanması süresinde çalınır. Solo akorları ve akor dizilerini takip eder. Cümleler kimi zaman caz doğaçlamalarındaki gibi hem yanaşık sesler hem de arpejleri kullanır. Yer yer çarpma ve kaydırma gibi Türk müziğinden aşına olunan artikülasyon teknikleri ve motifler bulunur. Basta ve gitarda sade, ölçü başlarında akorların çalındığı bir eşlik mevcuttur. Zillerde ise ölçünün üçlü ve ikili bölünmeleri üzerine, düz sekizlikler ve onaltılıklarla Jack DeJohnette'in "In 'N Out" parçasında (URL-23) ride zilinde kullandığı cümleleri andıran, tekrarlı bir kalıbı bulunmayan bir eşlik bulunmaktadır. Bendir ise üçlü ve ikili bölünmeleri temada olduğu gibi sade şekilde icra etmiştir. Solonun ardından vokalde temanın tekrarı ile parça sona erer.

Temanın ilk bölümündeki armonide la armonik minör dizisinin akorları, [I - bVI - IVm - VIIdim] ve [I - bVI - IVm - V7] görülmektedir. VIIdim akoru bir kesmenin ardından son üç sekizlikte vurularak köksüz dominant yedilinin tonik'e çözülmesini belirginleştirirken armonik ritme de hareket katar. Temanın ikinci bölümünde gelip üzerinde uzatma yapılan akor bII derecesinde minör, dokuzlu eklenmiş akordur. Bu akor ve eklenmiş üç sekizlik süre parçanın armonisinin ve armonik formunun türkünün asıl halinden çıkararak modern bir çizgiye gelmesinde rol oynar.

4.3.2. Erkan Oğur'un İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Ağırlama'da Bülent Ortaçgil'in çaldığı gitar yazısı tonal bir çerçevede seslendirilmiş akorlar ve bas hattından meydana gelmiştir. Philip Catherine'in girişteki ve parça içindeki solosu caz gitar anlayışındadır. Erkan Oğur'un çaldığı tema ise batı müziği kökenli bir enstrüman olan perdesiz gitarın Türk müziği enstrümanı gibi tınlatılarak, makamsal yapıların duyurulduğu ve ud tınısı ve artikülasyonuna yaklaşıldığı bir icradır. Bu iki farklı kültüre ait müzikal yaklaşımın aynı eşlik üzerinde sunumu, soyutlamanın bir örneğini oluşturur. Erkan Oğur Türk müziğini hem alaylı hem okullu olarak öğrenmiş bir müzisyendir. Bu nedenle perdesiz gitarda Türk müziğini yorumlamasında özümseme yönteminin kullanıldığını düşünmek mümkündür.

Hey Onbeşli Onbeşli'de perdesiz gitarın udda da zaman zaman yapıldığı gibi çoksesli icralarının ön plana çıktığı bir parçadır. Perdesiz gitarda akorların çalınması

albümün diğer parçalarında yaygın değildir. Bu tavır klasik gitar ve caz gitardaki düzenleme tekniklerinin perdesiz bir enstrümana uyarlanması olarak düşünülerek farklı türlere ait gitar tekniklerinin özümzenerek birbiri içine geçmiş olduğu fikri ortaya çıkabilmektedir.

Çayın Öte Yüzünde de tıpkı Ağırılama, Hey Onbeşli Onbeşli gibi Türk müziği temasını işleyen eserlerdendir. Bu eserlerde tema değiştirilmeden, makamsal özellikleriyle korunmuş olarak sunulmuştur. Armonizasyon ve düzenleme olarak cazda görülen yapılar entegre edilmiştir. Burada Türk müziğinin ve caz stillerinin eşit ağırlıklarda yer bulduğu söylenebilir. Çayın Öte Yüzünde’de Cem Aksel’in zilde gerçekleştirdiği icra stili, parçanın havasını bütünüyle değiştirmiş, yalın bir bendir ritminin üzerine kalıpsal olmayan zil kullanımıyla stilistik olarak caza yaklaştırmıştır. Aksel’in bu performansının eserin genel yapısına soyutlanarak eklenmiş olduğu gözlemlenmiştir. Erkan Oğur’un solo cümlelerinde yer yer Türk müziği motifleri, yer yer ise caz gitar geleneğine yakın arpejli veya yanaşık seslerden oluşan akor dizisi sesleri çalması soloda Türk müziğinden de cazdan da esinlenmeler olduğunu göstermektedir.

4.4. EVRİM DEMİREL MÜZİĞİNDE TÜRK MÜZİĞİ VE CAZ FÜZYON ETKİLERİ

4.4.1. Eser İncelemesi: “Çün Sana Gönlüm Müptela Düştü” (Ada, 2013)

Evrin Demirel’in 2013 yılında yayımlanan “Ada” albümü piyanoda Evrim Demirel, kontrbasta Volkan Topakoğlu ve davulda Erdem Göymen’den oluşan piyanolu trioya yaylı tanbur ve Türk müziği vokalinde Özer Özel’in katılımıyla oluşan bir quartet albümüdür. Yaylı tanburun ve Türk müziği vokalinin kullanıldığı ilk caz albümü olma özelliğini taşır. Piyano haricinde tuşlu çalgılar, synthesizer ve Haken Continuum Fingerboard perdesiz elektrik enstrüman bulunmaktadır. Albümdeki parçalar aşağıdaki gibidir (bkz. Tablo 23):

Tablo 23 : Evrim Demirel'in "Ada" Albümü Parça Listesi

1	Atrium (05:26)
2	Haiti - Part1 (11:33)
3	Çün Sana Gönlüm Müptela Düştü (08:00)
4	Ada (06:40)
5	Melankoli (06:58)
6	Mixoli (07:30)
7	Coda (05:12)

Çoğunluğu Evrim Demirel'in bestelerinden oluşan bu albümde Demirel'e ait olmayan tek eser, güftesi Niyâzî Mısırî'ye, bestesi ise Hâfız Post'a ait olan bir ilâhi olan "Çün Sana Gönlüm Müptelâ Düştü"dür. Hüseyinî makamındaki eser Evrim Demirel tarafından düzenlenmiş ve armonize edilerek yeniden yorumlanmıştır. Eser piyano trionun açışıyla başlar ve makamın ana sesi olan mi üzerinde minör dokuzlu akorunu duyurur. Tema vokal ile seslendirilir ve Türk müziği vokal tekniğine ve makamsal özellikleri muhafaza edilerek, komalı sesleri de duyuracak şekilde icra edilmiştir. Tema ile beraber duyurulan armonik yapı temadaki komalı sesler ile çakışmayacak şekilde tercih edilmiştir. Eserin Türk müziği notasyonu ile yazılmış halinde Hüseyinî makamında ve Sofyan usûlünde bir ilahî olduğu belirtilmiş, donanıma si bakîye bemolü ve fa bakîye diyezi değiştireçleri eklenmiştir.

www.heyzen.com **Hüseyinî İlâhi** *Yücel Müzik*

Usûlü: Sofyan **Çün sana gönlüm müptelâ düştü** *Beste: Hafız Post*
Güfte: Niyazi-i Mısri

Çün sa na gön lüm müp te lâ düş tü
Kim se ni bul du ken di yok ol du

Şekil 30: "Çün Sana Gönlüm Müptelâ Düştü" eserinin Türk müziği notasyonu ile yazımı.

Demirel tarafından yapılan aranjmanın notasında ise bu komalar belirtilmemiş, eser mi minör tonalitesinde olarak gösterilmiş ve temadaki makama

uygun seslerin yorumu icracıya bırakılmıştır. Akorlar bas hattının üstünde şifreler ile belirtilmiştir.

Ağır

Çün Sana Gönlüm Müptela Düştü

Hafız Post
arr. Evrim Demirel

♩=65

Çün sa na gön lüm müp te la düş tü

Em C G/D Em A C G/D

5

Çün sa na gön lüm müp te la düş tü

Em C G/D Em A C G/D Em

Şekil 31: “Çün Sana Gönlüm Müptelâ Düştü” eserinin Evrim Demirel düzenlemesinin notası. (ilk sekiz ölçü)

Temanın ardından doğaçlama kısmı için mi minör tonu temel alınmış ve temadaki akorlar doğaçlama kısmında kullanılmamıştır. Bunun yerine mi minörde başlayan doğaçlama bas ve piyanonun birbirlerini dinleyerek gerçekleştirdikleri yönlendirmeleriyle armonize edilmiştir ve doğaçlama olarak icra edilmiştir. Bu yapı piyano solo boyunca sürdürülür. Parça içinde tempo değiştirilir, metrik modülasyonlar⁴⁷ bulunur. Ballad hissinde ve 65-70 bpm tempo aralığında başlayan parça soloya geldiğinde davul ve basın sekizlik alt bölünmeleri duyurmasıyla beraber zamanla “double time feel”⁴⁸ duyulmaya başlar. Piyanonun doğaçlaması sırasında 3:30’dan itibaren üçleme⁴⁹ çalmasının ardından üçlemenin ilk iki sekizliği bir dörtlülğe eşit olacak şekilde bir tempo değişikliği gerçekleşir. Parçanın ilk temposu 70 bpm’dir. Double time feel uygulandığında bu temponun iki katı olan 140’a ulaşılmıştır. Bir sonraki tempo 140’a göre üçte iki oranında hesaplanırsa 92 civarında olmalıdır. Ancak icra sırasında biraz daha hızlanılarak son tempo 100-110 bpm aralığında tercih edilmiştir. Piyano solodan sonra vokal 5:10 itibarıyla yeniden müziğe katılır ve doğaçlama olarak bir gazel icra eder. Hüseyinî makam dizisi seslerini kullanan bu

⁴⁷ Metrik modülasyon: Bir müzik parçasında temponun sayısal oranlarda değiştirilmesi.

⁴⁸ Double time feel: Bir ölçünün saniye cinsinden süresi değişmeden iki katı tempo hissinde çalınması.

⁴⁹ Üçleme: İki üzeri üç poliritim.

doğaçlamanın ardından çıkış teması 6:04'den itibaren seslendirilerek parça sona erer.

4.4.2. Eser İncelemesi: “Ziggurat” (Kadim / Makamsız Project, 2023)

Evrin Demirel, Kadim / Makamsız Project ismini verdiği bu albümde caz bağlamındaki piyano ve kontrbası Türk müziği perküsyon ve nefeslileriyle buluşturmuştur. Albüm 2023'de Kalan Müzik plak şirketinden yayımlanmıştır. Evrim Demirel piyano ve synthesizer'lar, Kağan Yıldız kontrbas, Murat Tırnak nefesliler, Umur Meriç Öztürk, Yaman Hadi, Bekir Sakarya bulunmaktadır. Parça listesi aşağıda belirtilmiştir (bkz. Tablo 24):

Tablo 24: Evrim Demirel “Kadim / Makamsız Project” Albümü Parça Listesi

1	İlk Peşrev (9:34)
2	Kadim (9:28)
3	Meddah (10:08)
4	Su (5:15)
5	Ziggurat (11:24)

Ziggurat bir Evrim Demirel bestesidir. Sol majör tonundadır. Sekizliğe 140 bpm temposunda 9/8'lik ölçüde, asma davul ve perküsyonlarla başlar. Ölçü 2+2+2+3 bölünmesindedir. Kontrbas, nefesliler ve synthesizer sol sesi ve piyano sol sus 4 akoru ile açılır. Beş ölçülük girişin ardından sekiz ölçülük A teması nefesli sazların birlikte duyulduğu şekilde çalınır. Nefeslilerle beraber synthesizer'da da aynı melodinin katlandığı ve bir doku katmanı yarattığı duyulmaktadır. [I - bVI - bVII - I] akorları 00:50'de öncesinde herhangi bir gösterge olmaksızın ölçü 6/8'lik, tempo ise 210 bpm olarak değişir. Buradaki hızlanma da 140/210 tempolarının oranı olan ikiye üç oranında metrik modülasyon olarak değerlendirilebilir. Bu bölüm temaların piyano doğaçlamaları ile sıralı olarak çalındığı bir bölümdür. Sekiz ölçülük piyano doğaçlaması ile açılır. 1:03'den itibaren B teması sekiz ölçü olarak çalınmıştır. Yeniden sekiz ölçülük piyano doğaçlamasının ardından çalınan C teması altı ölçü uzunluğundadır. Bir kez daha sekiz ölçü uzunluğunda piyano doğaçlamasının ardından B teması yeniden sergilenmiştir. Synthesizer'da çalınan 8+4 ölçüden meydana gelen yeni bir tema, köprü görevi görür. B teması tekrar çalındıktan sonra 2:43'de uzun doğaçlama bölümü piyano ile başlar. Piyano solosu piyanonun tüm ses alanını kullanan, ritmik varyasyonları zengin, armoniyi takip eden ancak çoğu zaman

dış seslerin tınısını araştıran bir yapıdadır. Piyano soloyu kaba zurna solosu takip eder. Zurna, si sesinin pest çalındığı bir dizi üzerine, fakat önceki solodaki akorların oluşturduğu formda doğaçlamasına devam ederken la üzerinde uzun kalışlar yaparak çakışma gibi duyulabilecek sıradışı bir tınıya sebep olmuştur. Kısa süre için duyulan bu tansiyon doğaçlamanın ilerleyen kısımlarında zurnanın sol sesinde karar vermesiyle çözülmüştür. Zurna solonun ardından 5:40'dan itibaren daha kısa bir piyano solo, kontrbasın da doğaçlamalarına alan bırakacak şekilde yer almıştır. Ardından kaval melodisi gelir. Melodinin bitimiyle yeniden 9/8'lik usûle ve başa dönülmüştür. A temasının sergisini 6/8'lik bölüme geçiş takip etmiştir. Bu sefer başta piyanonun doğaçlaması olan kısımda dört ölçülük bir syntesizer doğaçlaması gerçekleşir. B ve C temaları piyano ve synthesizer doğaçlamaları ile atışma halinde yeniden sergilenir. Köprü bölümünde synthesizer doğaçlaması devam eder, B temasının son kez sunulmasının ardından 9/8 usûlüne bir ölçü için geri dönülmesinin ardından eser sonlanır.

4.4.3. Evrim Demirel'in İncelenen Eserlerinden Elde Edilen Bulgular

Çün Sana Gönüm Müptela Düştü eserinin teması, cazdaki piyano trio tınısal varlığına Türk müziği vokalinin değiştirilmeden eklenmesiyle oluşturulmuştur. Temada olduğu gibi doğaçlama kısmında da vokal Türk müziği makamsal özelliklerini gösteren bir gazel icra etmiş, iki farklı kültürün tınısı aynı eserde yapıbozuma uğramadan kullanılmıştır. Ortaya çıkan sonuç soyutlama tekniğinin uygulandığını göstermektedir.

Evrin Demirel'in özgün eseri olan Ziggurat birkaç temadan ve doğaçlamalardan oluşmaktadır. Nota üstünde rast makamı dizisine denk gelen sol majör tonunda olan eserdeki temalar başlangıç, duraklama ve bitiş sesleri, melodik yönleri bakımlarından türkülerin lirik yapısını andırmakta, ancak herhangi bir Türk müziği makamının özelliklerini göstermemektedir. Demirel'in eserinde Türk müziği enstrümanlarının, tonal bir melodiyi, Türk müziği tavrıyla seslendirebildikleri, buna karşın Murat Tırnak'ın zurna doğaçlaması esnasında ise kimi makam çeşnilerini duyurması ve solonun karakterini Türk müziği tavrıyla çizmiş olması bu enstrümanın eserde soyutlanarak kullanıldığı düşüncesini oluşturmaktadır. Synthesizer'ın yoğun kullanımı eserdeki genel tınıyı büyük ölçüde değiştirmiştir. Eser bir kulakla dinlendiğinde Türk müziği, diğer bir kulakla ise elektrik caz füzyon stillerini barındırmaktadır. Bu özellikleri ile Evrim Demirel'in eserinde Türk müziğinden esinlenme yöntemiyle bir tema tasarladığını, Türk müziği enstrümanlarını hem Türk

müziği topluluğu hem de caz grubu tınısı içinde var ederek soyutlama yöntemini uyguladığını söylemek mümkündür.

4.5. BİLAL KARAMAN'IN MÜZİĞİNDE CAZ MANOUCHE VE TÜRK MÜZİĞİ ETKİLERİ

Bilal Karaman'ın 2018 yılında yayımlanan Manouche A La Turca albümünde Karaman'a ait bestelere ve düzenlemelere yer verilmiştir. Albümde Bilal Karaman gitar ve cümbüş, Baran Say kontrbas, Göksun Çavdar klarnet, Hüseyin Kemancı keman, Pierre Blanchard keman çalmıştır. Parça listesi aşağıdaki gibidir (bkz. Tablo 25):

Tablo 25 : Bilal Karaman “Manouche A La Turca” Albümü Parça Listesi

1	Gaco Swing
2	Romanipen
3	Dark Eyes
4	Nihavend Sirto
5	Land of Mysteries
6	Onbirli
7	Bekledim De Gelmedin
8	Nihavend Longa
9	Dolaylama
10	Nikriz Longa
11	Darıldın Mı Cicim Bana
12	Nehavend Sirto

Bilal Karaman'a albümde eşlik eden müzisyenler Pierre Blanchard Fransız caz kemancısıdır. Göksun Çavdar Türk müziği klarnetçisidir, Hüseyin Kemancı ise Türk müziği kemancısıdır. Bilal Karaman caz gitar eğitimi almış, caz ve popüler müzik alanlarında çalışmalar yapmıştır. 2011'de ilk albümü Bahane'de ve takip eden diğer albümlerinde de bestelerinin haricinde Türk müziği eserlerinin ve başka eserlerin düzenlemelerine yer vermiştir.

4.5.1. Eser İncelemesi: “Bekledim De Gelmedin” (Manouche A La Turca, 2018)

Bekledim De Gelmedin bestesi Yesari Asım Arsoy’a ait Nihavend makamında, semaî usûlünde bir şarkıdır. Semaî 3/4’lük ölçüdeki basit usûldür. Temposu dörtlüğe 170’dir. Nihavend makamı dizisi ile sol doğal minör dizisi benzerdir. Orijinal notasında eser si bemol ve mi bemol değiştireçlerini almıştır. Türk müziğinde sesler, yazıldığından tam dörtlü yukarıda seslendirildiği için orijinal tonunda (yerinden) seslendirildiğinde do minör duyulması beklenir. Bu kayıta ise eserin tonu si minör olarak tercih edilmiştir. Eserin armonik yapısı doğal minör dizisinin akorlarından ve çeşitli alterasyonlarla elde edilen diğer akorlardan meydana gelmiştir, tonal karakterlidir. Cazda sık kullanılan II-V-I kadansının da kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Eser keman, gitar ve basın girişi ile başlar. On iki ölçü uzunluğundaki bu giriş müziği eserin orijinalinde olmayan bir kısımdır. Keman ve gitar ilk temaya unison olarak başlamışlardır. Türk müziği şarkı formunda “zernin” olarak adlandırılan birinci kısım giriş melodisidir ve on altı ölçü uzunluğundadır. Diğer bölümler sekizer ölçülük tekrarlı üç cümleden oluşur. Bu bölümler ise “nakarat”, “meyan” ve “nakarat” olarak adlandırılır. Burada temayı gitar seslendirmiştir. Keman ise melodinin boşluklarında doğaçlama olarak doldurmalar gerçekleştirmiş, yer yer akor seslerini duyurmuştur. Temanın süslemeler ve varyasyonlarla çalındığı duyulmaktadır. Bu kayıta eserin meyan kısmında tekrar yapılmadığı gözlemlenmiştir. Buna göre eserin ve zernin bölümünden sonraki kısmı $16+8+16=40$ ölçü olarak çalınmıştır. Bu kısım ve bu kısımda çalınan akorlar korus formu olarak kabul edilmiş ve gitar ve keman sololar bu formu takip etmiştir. Sololar birer korus olarak icra edilmiştir. Soloların ardından eserin saz bölümüne dönülür ve tema baştan sona icra edildikten sonra saz bölümünün yeniden sergilenmesiyle eser sonlanmıştır.

Karaman’ın gitar performansı stilistik olarak incelendiğinde caz manouche müziğinde gitar için en önemli referans olan Django Reinhardt’ın artikülasyonu, vibrato stiliyle ve cümlelemeleriyle benzerlikler içermektedir. Türk müziği icra stilinden ise uzaktır. Eşlik gitarları da Karaman tarafından kanal kayıta seslendirilmiştir. Burada da tamamen caz manouche’un “la pompe” olarak bilinen eşlik gitar stili uygulanmıştır. Hüseyin Kemancı’nın melodi keman icrasında caz keman stillerindeki çarpma ve glissandoları uyguladığı, Türk müziği keman stilinden uzaklaşmaya çalıştığı gözlemlenmiştir. Soloda da Türk müziğine dair özellikleri hiç duyurmadan,

arpejlerin ve yanaşık seslerden oluşan cümlelerin caz manouche jargonuna öykünülerek icra edildiği belirgindir. Keman solunun son nakaratına denk gelen ölçülerinde tema hatırlatılırken kullanılan glissandolar ise Türk müziğinden ziyade Arabesk olarak tanımlanan müzik türünün keman performanslarından aşına olunan stile yaklaşılmıştır.

4.5.2. Bilal Karaman'ın İncelenen Eserinden Elde Edilen Bulgular:

Bilal Karaman'ın bu kayıta bir Türk müziği eserinin melodisini 3/4'lük caz manouche stilinde icra ettiği görülmektedir. Bir Türk müziği eserinin yalnızca melodi ögesi alınarak, caz manouche anlayışıyla seslendirilmiştir. Gerek çalgılama gerekse stil bakımından eşliklerin de bu yapıda olduğu belirgindir. Bu gözleme dayanarak Bilal Karaman'ın müziğinde Türk müziği öğelerinin esinlenme düzeyinde duyurulduğu, caz manouche stiline ise özümseme yoluyla icra edildiği söylenebilir.

SONUÇ

Kültürler arası melezleşme olgusunun yalnızca caz müzisyenlerinin deneyimleriyle sınırlı olmadığı, müziğin doğasında var olan tarihsel bir süreç olduğu görülmüştür. Bizans dönemine kadar uzanan müzikal özellikler Türk müziği dahil tüm coğrafyanın müziğinin oluşumunda etkili olmuştur. Bach İtalyan, Alman ve Flaman kültüründen ve müziklerinden etkilenecek eserler vermiştir. On sekizinci yüzyılda Türk etkisi Avrupa müziğinde egzotik bir unsur olarak konumlanmış; Mozart'ın "Türk Marşı" ve Saraydan Kız Kaçırma"sında, Beethoven'ın "The Ruins of Athens" eserindeki "Türk Marşı" ve 9. Senfoni'sindeki vurmali çalgılarda bu yansımalar açıkça gözlemlenmiştir. Debussy'de Gamelan müziği ve Doğu müzikleri etkileri, Stravinsky'de Rus müziği unsurları, Bartók'ta Macar, Romen vb. halk müziği öğeleri ve Ligeti'de Macar müziği referansları bu melezleşmenin güçlü örnekleri olmuştur. Cazın melezleşme sürecini de, kendi başına ve izole bir hikâye olarak değil, müzik tarihinin genelinde var olan çok katmanlı bir etkileşim alanının devamı olarak değerlendirmek gerekir. Amerika Birleşik Devletleri'nin kuruluş dönemine kadar uzanan kültürel çoğulculuk bu coğrafyadaki müziğin de eklemlenerek, melezleşme yoluyla oluşmasına sebep olmuştur. Caz, ragtime, blues, Afrika ve Avrupa müziklerinin kaynaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ise cazın yeni yerel unsurlarla birleştiği görülmüştür; Jelly Roll Morton'ın habanera ritmik yapısındaki eseri bunun bir örneğidir. 1940'larda Küba müziklerinin Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygınlaşmasıyla Stan Kenton, Dizzy Gillespie gibi müzisyenlerin rumba gibi stillerde eserler ortaya koyduğu görülmüştür. Yerel unsurların cazla daha organik bağlar kurması 1950 sonrası dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde soğuk savaş döneminde uygulanan kültürel yayılcılık politikasının bir sonucu olmuştur. Caz müzisyenlerinin konserler yapmak üzere dünyanın farklı coğrafyalarına gönderilmesi, tamamen yabancı oldukları bu kültürleri biraz olsun tanımalarını, bu kültürlerle ait öğeleri müzikal üretim süreçlerinde değerlendirmelerini sağlamıştır. Bu gelişim, caz müzisyenlerinin hem icracı hem de besteci kimliklerine sahip olmaları ile esnek ve yaratıcı bakış açılarıyla mümkün olmuştur. Dünyada üretimin, seyahat imkânlarının, haberleşmenin, ticaretin küreselliğin arttığı yirminci yüzyılın ortalarında caz müzisyenlerinin bu yaratıcı esnekliği, müzik sektöründe ticarî başarı arayışındaki bireylerin de katkısıyla Afrika, Güney Amerika, Karayip, Hint, Türk, İbranî müzikleri

gibi dış kaynaklarla etkileşime girmiştir. Bunun yanı sıra dünyada popülerleşen, rock, funk, rhythm and blues gibi diğer müzik türleri de bu müzisyenlerce keşfedilerek caz alanına entegre edilmiştir. Tüm bu gelişmelerin günümüzün caz müzisyeninin müzikal kimlik profilinin oluşmasına katkıda bulunduğu düşünülmektedir. Bu tarihsel arka plan, caz müziğinde kültürler arası ve türler arası etkileşimlerin nasıl incelenebileceğine dair bu çalışmaya kuramsal bir temel oluşturmuştur.

Bu çalışmada, caz müziğinde müzikal kimlik inşasının kültürler ve türler arası etkileşimlerle nasıl şekillendiği, nitel bir araştırma yöntemiyle analiz edilmiştir. Temel yaklaşım olarak, çok katmanlı bir müzikal çözümleme yöntemi uygulanmış; seçilen müzikal örnekler form, armoni, melodi, ritmik yapı, çalgılama ve icra stilleri açısından değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, kültürler arası ve türler arası etkileşimin caz eserlerine nasıl yansıdığı ve bu öğelerin caz anlayışı içerisinde nasıl dönüştürüldüğü irdelenmiştir.

Dünyadan caz müzisyenleri oldukça geniş bir topluluğu kapsamakta olduğu için, bu çalışmada incelenecek müzisyenler belirli ölçütler doğrultusunda seçilmiştir. Cazın tarihsel ve kültürel çıkış noktası olması nedeniyle Amerikan cazı araştırmanın başlangıç noktası olarak kabul edilmiştir. Birinci bölümde caz müziğinin tarihine ve yapıtaşlarına ışık tutulmuş; ikinci bölümdeki analizlerde Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuş ya da orada faaliyet göstermiş müzisyenler esas alınmıştır. Üçüncü bölüm Türkiye'den caz çalışmaları olan ve kültürler arası, türler arası bakış açılarıyla üretim yapmış oldukları belirlenmiş müzisyenler üzerinedir. Araştırmada ele alınacak müzisyenlerin seçim sürecinde, müzisyenin bir ya da birden fazla kültürel gelenekten etkilenmiş olması, eserlerinin tezin konusu bağlamında yeterince incelenmemiş olması ve kayıtlarına erişilebilirlik gibi kriterler gözetilmiştir.

Bu bağlamda, analiz kapsamına Miles Davis, John Coltrane, Dave Brubeck, Stan Getz, Charlie Byrd, Chick Corea ve John McLaughlin gibi dünyadan müzisyenlerin yanı sıra, Okay Temiz, Kâmil Erdem, Erkan Oğur, Evrim Demirel ve Bilal Karaman gibi Türkiye'de faaliyet gösteren caz müzisyenleri dahil edilmiştir. Söz konusu sanatçıların eserleri, kültürler arası etkileşimi yansıtan yapısal ve tınısal özellikler açısından analiz edilmiş; eser seçiminde diskografik taramalar ve ön incelemeler temel alınmıştır.

Yapılan analizlerin sonucunda, müzikal kimliğin oluşumuna katkı sağlayan kültürel etkileşim stratejileri üç temel başlık altında sınıflandırılmıştır. Farklı kültürlerle ait öğelerin duyuma ya da öneriye dayalı biçimde alınan öğelerin bestecilik sürecine ilham verici şekilde dahil edilmesi “esinlenme”, bu öğelerin belirgin biçimde korunarak kolaj yoluyla müziğe entegre edilmesi “soyutlama”, doğrudan kaynaklarından öğrenilen kültürel yapıların içselleştirilerek üretime yansıtılması “özümseme” şeklinde adlandırılmıştır. Bu sınıflandırma doğrultusunda yapılan değerlendirmelerde, her bir müzisyenin kültürel referansları hangi derinlikte ve hangi estetik stratejilerle müzikal kimliğine dönüştürdüğü açıklanmaya çalışılmıştır.

Dave Brubeck’in kültürler arası ve türler arası etkileşim ekseninde ele alınan Golden Horn, Dziekuje ve Blue Rondo A La Turk adlı eserleri hem tematik hem de ritmik düzlemde farklı kültürel referanslardan esinlenme ve soyutlama stratejilerinin eşzamanlı olarak uygulandığı örnekler sunmaktadır. “Golden Horn” adlı eserde, “çok teşekkür ederim” ifadesinin ritmik yapısından yola çıkılarak geliştirilen melodi, blues karakteri taşıyan cümlelerle ve makamsal çağrışımlar barındıran dizilerle birleştirilmiştir. Brubeck’in Türkçe dil yapısını ritmik kaynak olarak değerlendirmesi, sözlü kültürden soyutlanan bir malzemenin müzikal yapıya dönüştürülmesini göstermekte; bu yaklaşım hem fonetik hem melodik düzlemde kültürel referanslara işaret etmektedir. Temada ise Türk makamlarına ait öğelerden esinlenilmiştir. Dziekuje parçasında, Chopin’in piyano eserlerinden esinlenen bir stilizasyon gözlemlenmiş; bir Polonya halk ezgisinin tema olarak seçilmesi ve bu temanın caz yapısı içinde soyutlanarak kullanılması, kültürel alıntıların işlevsel bir biçimde yeniden bağlama yerleştirildiğini ortaya koymaktadır. Blue Rondo A La Turk ise, Brubeck’in Türkiye seyahati sırasında duyduğu 9/8’lik aksak ritmin, 12 ölçülük blues formu ve caz doğaçlamalarıyla birleştirilmesiyle oluşmuştur. Türk müziğinin ritmik unsurlarından esinlenme olduğu düşünülmektedir. Parçada dört ölçülük solo değişimleri, cazın yaygınlıkla kullanılan bir doğaçlama yöntemini sunarken; 9/8’lik tema bölümünün belirgin kalması bu kısımda soyutlama yönteminin uygulandığını göstermektedir. Ayrıca, Mozart’ın Rondo Alla Turca’sından taşınan form yapısının eserin bütününe yansıtılması, bu tarihsel referansın özümseyici bir anlayışla müzikal kimliğe dönüştürüldüğünü ortaya koymaktadır. Brubeck’in bu eserlerinde görülen çeşitlilik, onun farklı kültürlerle karşı gözlemci ve araştırmacı bir tutumla yaklaştığını ve elde ettiği izlenimleri kendi caz estetiği içinde dönüştürerek yeni bir ifade dili oluşturduğunu göstermektedir.

Charlie Byrd ve Stan Getz'in Brezilya müziğiyle etkileşim içinde geliştirdikleri müzikal üretimler, özümseme ve esinlenme stratejilerinin aynı albüm bünyesinde bir arada görülebildiği örnekler sunmaktadır. Charlie Byrd'ün Güney Amerika turnesi sırasında başçı Ketel Betts ve davulcu Bill Reichenbach'ın yerel müzisyenlerle birebir temas kurarak Brezilya müzik stillerine dair bilgi edinmeleri, onların albümdeki icralarında stilin otantik yapısına daha yakın bir performans sergilemelerine olanak sağlamıştır. Bu durum, özellikle bas ve davul eşliklerinin Brezilya ritmik diline uygunluğu sayesinde, özümseme yöntemiyle müziğe entegre edilen kültürel unsurların varlığına işaret etmektedir. Buna karşılık, Stan Getz ve Charlie Byrd'ün Brezilyalı bestecilerin temalarını icra biçimlerinde, melodilerin caz jargonu içinde yeniden şekillendirilerek seslendirildiği, dolayısıyla bu yorumların stilistik düzeyde bir esinlenmeye dayandığı anlaşılmaktadır. Albümde yer alan kültürel unsurların büyük ölçüde dışsal tavsiyelerle repertuara dahil edildiği, özellikle Byrd'ün bu stilleri doğrudan değil, dolaylı kaynaklar aracılığıyla tanıdığı bilgisi, bu esinlenme boyutunu pekiştirmektedir. Ayrıca albüm kadrosunun tamamının Amerikalı müzisyenlerden oluşması, stilin uygulanmasında belirli kısıtlamalara yol açmış; buna karşın Betts ve Reichenbach'ın bireysel çabaları, bu sınırlamaları kısmen aşarak müziğin daha otantik bir hale gelmesine katkı sağlamıştır. E Luxo Só adlı eserde cabasa enstrümanının davul tarafından taklit edilmesi ya da Betts'in bas partilerindeki otantik tınılarla caz doğaçlama kalıpları arasında kurduğu geçiş, özümseme ve esinlenme arasında yer alan melez yaklaşımların somut bir örneğini oluşturmaktadır. Bu yönüyle albüm, hem içsel olarak benimsenmiş performans pratiklerini hem de dışsal etkilermeler yoluyla şekillenmiş yorumları bir araya getirerek çok katmanlı bir kültürel aktarım zemini sunmaktadır.

Miles Davis'in Kind of Blue, Sketches of Spain, Miles in the Sky, Filles de Kilimanjaro ve Bitches Brew albümlerine yönelik analizler, sanatçının kültürler arası etkileşimi müzikal kimlik inşası sürecinde farklı stratejilerle ele aldığını ortaya koymaktadır. Flamenco Sketches adlı parçada besteci, modların seçimi ve armonik yapıların dizilimi ile Flamenko müziğine gönderme yaparken, bu öğelerin caz eseri içinde kolaj mantığıyla yerleştirildiği ve soyutlama yöntemiyle işlendiği görülmektedir. Doğaçlama bölümlerinde ise Davis, Coltrane ve Adderley gibi icracıların bu öğeleri caz jargonu içerisinde yeniden yorumladıkları ve stilistik düzeyde esinlenmeyle yapılandırıldıkları anlaşılmaktadır. Sketches of Spain albümü ise, farklı kültürel kaynaklardan alınan temaların orkestral düzenlemelerle birleştirildiği, Gil Evans'ın

katkısıyla çok katmanlı bir yapıya kavuştuğu ve doğrudan alıntı, stilistik esinlenme ve yapısal özümsemenin bir arada kullanıldığı bir müzikal sentez örneği sunmaktadır. The Pan Piper ve Saeta gibi eserlerde marş ritimleri, fanfarlar, halk temaları soyutlama; Flamenko dizileri, Davis'in tabiriyle "Arap ve Afrika gamları" ve insan sesini taklit eden trompet icrasında esinlenme yöntemi kullanılmıştır. Solea parçasında da Flamenko çalgılaşma geleneğinden esinlenen bir düzenleme ve doğaçlama anlayışı göze çarpmaktadır. Davis'in Miles in the Sky albümünde elektrik enstrümanların caz diline dahil edilişi, rock, R&B ve blues etkilerinin ritmik ve tınısal düzeyde soyutlanarak kullanıldığını gösterirken, Filles de Kilimanjaro albümündeki Frelon Brun parçasında James Brown'ın "Cold Sweat" parçasından esinlenen bir davul yaklaşımı, birebir alıntıdan ziyade, stilistik dönüşümle sunulmuştur. Bitches Brew albümünde ise elektrikli enstrümanların, efektlerin, edit tekniklerinin kullanılımları dönemin diğer müziklerinden esinlenildiği, bunun yanı sıra free caz ve rock stillerinden esinlenen müzikal yapıların bilinçli biçimde harmanlandığı deneysel bir yapı oluşturulmuştur. John McLaughlin eserinde rock ve blues gitar tınları gitarist McLaughlin'in uygulamasıyla soyutlanarak yer almış, Spanish Key'de ise Flamenko ve R&B figürlerinin soyutlama yöntemiyle bir araya getirildiği gözlemlenmiştir. Caz füzyon estetiğinin bu albümle beraber Miles Davis tarafından hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde yeniden tanımlandığı görülmektedir.

John Coltrane'in Olé, Afro Blue ve India adlı eserleri, farklı kültürel geleneklerin caz bağlamında özgün biçimlerde yorumlandığı ve çok katmanlı bir müzikal sentezin örneklendiği yapıtlar olarak öne çıkmaktadır. Olé parçasında, Flamenko müziğinde yer alan unsurların esinlenme yöntemiyle uygulandığı görülmüştür. Doğaçlamalarda kullanılan Phrygian ve Phrygian dominant dizileri, Flamenko'ya ait modal göndermelerle caz doğaçlama dili arasında bir bağ kurmakta, böylece stilistik esinlenmenin caz jargonuna tercüme edildiği bir yapı ortaya koymaktadır. Flamenko'daki on iki vuruşluk ölçüde bulunan kuvvetli zamanların 3/4'lük swing ritminde uygulanmaya çalışıldığı gözlemlenmiş, bu ritmik yapıya uygun olarak Elvin Jones'un geleneksel cazdan ödün vermeyen davul yaklaşımı ve kalıplaşmış bas eşlikleriyle iki stilin ritmik karakteristikleri bir arada sunulmuştur. Uzun süre aynı armonik yapının tekrarına dayalı eşlik anlayışı, parçaya özgü bir minimalizm getirirken, bu formun içinde serbest ve yoğun doğaçlamaların yer alması Coltrane'in müziğinde "avangard caz" etkisini özümlediğini göstermektedir. Afro Blue kaydında ise, Mongo Santamaria'nın bestesine özgü Küba kökenli Bembe ritminin Elvin Jones

tarafından 3/4'lük swing stili içinde yeniden yorumlandığı, bu iki ritmik sistemin poliritmik özelliklerinin iç içe geçirilerek cazda özgün bir sentez sağlandığı anlaşılmaktadır. Esinlenme yoluyla elde edilen bu füzyon, cazın Afro-Karayip kökenli yapılarla olan ilişkisini yeniden tanımlamış ve sonraki müzisyenlere yeni bakış açıları sunmuştur. India adlı eserde ise, Coltrane'in Hint müziğiyle kurduğu doğrudan ilişkinin bir sonucu olarak raga sistemine dayalı melodik yapıların soprano saksofonla özümsemekle seslendirildiği, bas ve piyanonun ise tanpura enstrümanının tutan seslerinden esinlenen bir yapı oluşturduğu gözlemlenmiştir. Eric Dolphy'nin solo performansında tonal sınırların dışına çıkan, ancak ritmik bağlamda toplulukla bütünleşmiş olan yapı, free caz yaklaşımının özümsemişliğini ve Coltrane'in bu estetiği kültürler arası bir anlayışla bütünleştirdiğini göstermektedir. Bu bulgular ışığında Coltrane'in müzikal kimliği, esinlenmeye dayalı stilistik aktarımlarla sınırlı kalmayıp, ritmik ve modal düzeyde derinlemesine özümseme yoluyla kurulan bir kültürel melezlik örüntüsü sunmaktadır.

Chick Corea'nın Spain eseri ve My Spanish Heart albümleri, Flamenko, İspanyol klasik müziği, Brezilya ritimleri ve Küba cazı gibi farklı müzikal geleneklerin caz füzyon bağlamında hem esinlenme hem de soyutlama stratejileriyle bir araya getirildiği örnekler sunmaktadır. Spain parçasının girişinde, Joachim Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez adlı yapıtının Adagio bölümünün caz enstrümantasyonu ile seslendirilmesi, tematik düzeyde bir soyutlama örneği oluşturmuştur. Eserin ilerleyen bölümlerinde kullanılan Phrygian modu, perküsif alkışlar ve haykırışlar Flamenko'ya özgü öğelerden esinlenildiğini göstermektedir. Doğaçlama bölümlerinde ise bas ve davul partilerinin Brezilya kökenli samba ve partido alto ritimlerinden esinlendiği, ritmik altyapının bu stillere dayalı olarak kurgulandığı gözlemlenmiştir. My Spanish Heart albümünde ise İspanyol kimliği, yalnızca müzikal içerikte değil, görsel temsillerde de (örneğin kapaktaki matador kostümü ve albüm adı) açıkça vurgulanmıştır. Albümün genelinde Flamenko'dan esinlenen modal ve ritmik öğelerin yanı sıra, Küba ve Brezilya müziklerinden esinlenerek kullanılan stilistik yapılar belirginlik kazanmıştır. Love Castle'da Küba ve Brezilya müziğindeki nefesli kullanımlarından ve Flamenko öğelerinden, Day Danse'de Flamenko'dan, Armando's Rhumba ve Prelude to El Bozo eserlerinde tresillo ve montuno gibi Küba'ya özgü ritmik kalıplardan, Spanish Fantasy'de İspanyol müziğindeki trompet fanfarlarından, rock stilinden ve Flamenko'dan esinlenmeler bulunmaktadır. El Bozo'daki elektrik enstrüman kullanımı Corea'nın Miles Davis döneminden itibaren özümsemiş caz füzyon anlayışının

sürdürüldüğünü göstermektedir. Albüm genelinde İspanyol klasik bestecilerinden esinlenmeler olduğu gözlemlenmiştir. Tüm bu unsurlar, Corea'nın farklı müzik geleneklerinden hem teknik hem estetik düzeyde esinlendiğini ve bu kaynakları özümsemişi caz füzyon stili içinde biçimsel bütünlüğe kavuşturduğunu göstermektedir.

Herbie Hancock'ın Mwandishi albümü, 1970'li yıllarda caz müzisyenleri arasında yükselen "Afrikalılık kimliği" arayışının müzikal bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Albümde yer alan müzisyenlerin Swahili dilinde kullandıkları isimler, bu kimlik arayışının yalnızca müzikal değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik düzeyde de inşa edildiğini göstermektedir. İncelenen "Ostinato (Suite For Angela)" eserinde, müziğin yapısında Afrika kökenli Latin perküsyonlarının öne çıkması, özellikle conga ve timbal gibi çalgıların bas hattıyla bütünleşik biçimde kullanılması, Afrika müziğindeki ritmik tasarım anlayışından esinlenildiğini ortaya koymaktadır. Bu yapının caz füzyon bağlamında serbest form ve kolektif doğaçlama anlayışıyla birleşmesi, Hancock'ın geçmişte Miles Davis'in gruplarında edindiği deneyimlerin stilistik bir devamı olarak değerlendirilebilir. Elektrik enstrümanların kullanımı da bu bağlamda önemli bir göstergedir. Albümde öne çıkan 15/8 ölçüsündeki sıradışı bas hattı ise Hancock'ın kendi ifadesiyle rock müzikten esinlenerek kurguladığı bir yapıdır. Ancak bu yapı doğrudan rock biçiminde alınmamış; armonik çeşitliliğin artırılması amacıyla tonlar arası geçişi mümkün kılan, on altılık eksiltmeyle yapısal olarak dönüştürülmüş bir formda sunulmuştur. Bu yönüyle rock stiline ait ritmik yaklaşımdan esinlenilmiş, ancak bu öğe caz bağlamında yeni bir yapıya evrilerek işlevsel hale getirilmiştir. Dolayısıyla albümdeki müzikal stratejiler hem kültürel hem türsel düzlemde esinlenme ve biçimsel dönüşümün bir arada yürütüldüğü çok katmanlı bir kimlik inşasını yansıtmaktadır.

John McLaughlin'in Shakti grubuyla kaydettiği Joy adlı eser, Hint müziğiyle kurulmuş derin ve doğrudan bir ilişkinin sonucu olarak, kültürler arası müzikal melezleşmenin özümseme stratejisiyle nasıl gerçekleştirilebileceğini ortaya koymaktadır. McLaughlin'in Hindistan'a gerçekleştirdiği seyahatler ve veena gibi geleneksel Hint çalgılarını çalma deneyimi, bu müziği yalnızca biçimsel düzeyde değil, estetik ve teknik yönleriyle de içselleştirmesini sağlamıştır. Standart akort sistemindeki gitarında kullandığı sempatik teller ve oyuk perdeler, Hint klasik müziği çalgıları olan veena, sitar, sarod ve rabab gibi enstrümanların ses özelliklerini taklit edecek biçimde düzenlenmiştir. Eserde kullanılan melodik malzemenin Hint müziğine

özgü raga dizilerine dayandığı, eşlik yapısında duyulan akorların ise armonik işlev taşımaktan çok dron etkisi yarattığı gözlemlenmiştir. Doğaçlamalarda caz ya da blues jargonuna ait klişelerden uzak durularak, Hint müziğinin doğaçlama pratiklerine uygun bir yapı kurulmuştur. Ritmik düzlemde ise müzik, Hindustani geleneğinde yaygın olarak kullanılan “teen taal” adlı 16 vuruşluk döngü üzerine inşa edilmiş, bu yapı tabla icrasında doğrudan uygulanmış ve herhangi bir Batı ritmik şeması kullanılmamıştır. Bu özellikleriyle “Joy”, McLaughlin’in Batı müzik teorisinin araçlarını kullanarak Hint müziğini yapısal, işlevsel ve estetik düzeyde özümseyerek müzikal kimliğinin bir parçası haline getirdiği bir eser olarak değerlendirilebilir.

Jaco Pastorius’un solo albümündeki seçili eserlerde, farklı kültürel referanslardan esinlenme, soyutlama ve özümseme yoluyla caz yapıları içinde özgün melezleşmeler gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir. Donna Lee kaydında, perdesiz bas gitarın melodik çalgı işleviyle kullanılması bu işlevin özümsemiğini göstermektedir. Temada ve doğaçlama kısmında caz cümlelerinin Küba kökenli perküsyon eşliğiyle bu stile dayalı biçimde yeniden biçimlenmesi, esinlenme yöntemine örnek teşkil etmektedir. Come On, Come Over parçası baştan sona R&B stilinde yapılandırılmış olup, Sam & Dave vokalleri, David Sanborn’un geleneksel R&B stil yapısıyla uyumlu cümleleri ile bu stilin özümseme yoluyla icra edildiğini göstermektedir. Diğer yandan Opus Pocus ve Kuru/Speak Like a Child gibi eserlerde Funk ve Reggae stillerinin belirli bölümlerle sınırlı kullanımı, bu türlerin öğelerinin soyutlanarak müziğe entegre edildiğini ortaya koymaktadır. Bu parçaların yapısal kurgusu, biçimsel ayrımlarla kültürel referansların müzikal işlevlerini belirginleştirmektedir. Okonkole y Trompa’da Afro-Küba müziğine ait ritmik dokularla Avrupa menşeli bir çalgı olan kornonun birlikte kullanılması, ritmik ve enstrümantal sentezlere dayalı melezlemeleri görünür kılmıştır. Used To Be A (Cha-Cha) eserinde ise Küba ve Brezilya müziklerine özgü ritmik yapılardan esinlenilerek bu stiller bir arada kullanılmıştır. Albüm genelinde Pastorius’un R&B ve Funk kökenli bas gitaristlerden etkilendiği ifade edilen stilistik yaklaşımı, hem çalgı icrasında hem de kompozisyonlarında ve düzenlemelerinde kendini göstermektedir. Bu çerçevede, Pastorius’un müziği ritmik esinlenmelerin, stilistik soyutlamaların ve çalgı merkezli özümsemenin bir arada bulunduğu bir kimlik kurgusunu yansıtmaktadır.

Joe Zawinul’un “Stories of the Danube” albümünde, orkestral müzik geleneği ile farklı kültürel referansların bütünleştirildiği çok katmanlı bir müzikal yaklaşım

sergilediği gözlemlenmiştir. Filarmoni orkestrası ile caz topluluğu ve çeşitli kültürel coğrafyalardan gelen müzisyenlerin aynı yapıt içinde yer alması, biçimsel olarak kolaj mantığıyla düzenlenmiş melez bir yapı ortaya koymuştur. Albümün ilk bölümlerinde yirminci yüzyıl orkestra müziğine özgü armonik dil hâkimken, ilerleyen bölümlerde Hint müziğine dayanan vokal icraları, Zawinul'un synthesizer eşlikleriyle birlikte soyutlama tekniğiyle işlenmiştir. Sultan parçasında Burhan Öçal'ın ud ve vokal ile gerçekleştirdiği makam temelli doğaçlamalar da bu yapıların müzikte herhangi bir dönüşüme uğramaksızın seslendirildiğini ve doğrudan alıntı ile soyutlanarak kullanıldığını göstermektedir. Arap müziklerinden esinlenmelerle icra edilmiş vokal partilerinin kullanımı görülmektedir. Ayrıca, Unknown Soldier parçasında kullanılan ses kayıtları ve siren efektleri, program müziği estetiğine yakın bir yaklaşımı işaret etmekte; bu türden materyalin esinlenme düzeyinde müziğe dahil edildiği anlaşılmaktadır. Albüm genelinde orkestral çalgılama, elektroakustik unsurlar, rock ve caz yapıları ile Türk, Arap ve Hint müziklerine ait öğeler bir arada sunulmuş; bu kültürel kaynakların hem esinlenme hem de soyutlama yöntemleriyle müziğe entegre edildiği saptanmıştır. Bu yönüyle Zawinul'un müziği, çok katmanlı kültürel referansların kontrollü biçimde yapılandırıldığı bir melez anlatı örneği olarak değerlendirilebilir.

Okay Temiz'in Dere Geliyor Dere adlı eserinde, farklı müzikal geleneklerin aynı yapıda bir araya getirildiği çok katmanlı bir anlayış göze çarpmaktadır. Eserin 9/8'lik ölçüde yazılmış açılış bölümünde Afrika kökenli mbira enstrümanının kullanılması, kültürel çeşitliliğin ilk andan itibaren hissedilmesini sağlamaktadır. Türk halk müziğine ait temanın kaba zurna, elektrik gitar ve saksafon gibi farklı coğrafi ve tınısal kimliklere sahip enstrümanlarca seslendirilmesi Afrika, Türk ve Avrupa müzik kültürlerinden esinlenme yoluyla çalgılama yapıldığını göstermektedir.

Aydın Esen'in synthesizer ve piyano aracılığıyla gerçekleştirdiği armonik katkılar, güncel caz armoni yaklaşımlarının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu armonik yapı, diğer çalgıların katkılarından farklı tınısıyla eserde soyutlama yöntemiyle yer almıştır. Bununla birlikte saksafon ve tuşlu çalgılarla gerçekleştirilen doğaçlama bölümlerinde caz jargonuna ait yapıların derinlemesine kullanıldığı gözlemlenmiş, bu bağlamda caz müziği öğelerinin özümseme düzeyinde icraya dâhil edildiği anlaşılmıştır.

Kaba zurnanın doğaçlama bölümlerinde Türk müziği makam özelliklerine uygun icrası, bu enstrümanın geleneksel işleviyle yapıya entegre edildiğini ve soyutlandığını göstermektedir. Bu doğaçlamaya eşlik eden davul setinin, asma davul karakterine benzer tınılarla işlev yüklenmesi ise, Türk ritmik unsurlarının esinlenme yoluyla kullanımına örnek teşkil etmektedir. Bütün bu öğeler birlikte değerlendirildiğinde, Okay Temiz'in bu eserinde kültürler arası öğeleri çok yönlü biçimde işlediği ve bu süreçte hem esinlenme hem de soyutlama ve özümseme yöntemlerini eşzamanlı olarak kullandığı söylenebilir.

Kâmil Erdem'in eserlerinde, caz müziğine özgü yapıların özümseme düzeyinde benimsendiği, buna karşılık Türk müziği ve Latin Amerika kökenli ritimlerin de esinlenme ya da soyutlama stratejileriyle yorumlandığı görülmüştür. "Pera" adlı eserde, perdesiz bas gitarla armonikleri kullanan pasajlar, Jaco Pastorius'un tarihsel önemdeki "A Portrait of Tracy" adlı kaydıyla tınısal benzerlik göstermektedir ve esinlenme olarak nitelenebilir. Tematik açıdan ise, yavaş seslerin ağırlıklı kullanımı ve 5/4'lük ölçünün Türk aksağı usûlüne yakın biçimde 2+3 bölünmeli icrası, Türk müziğinden esinlenme ile oluşturulmuş bir tema yapısını işaret etmektedir.

"Pachanga 9" adlı parça ise, çok katmanlı ritmik yapısıyla öne çıkmakta, Küba kökenli pachanga ritmi ile 9/8'lik ölçü içinde benzeşimler kurmaktadır. Eserde kullanılan noktalı dörtlük yapılar, geleneksel pachanga stilindeki vurgu biçimleriyle örtüşmekte, gitar ve perküsyon eşlikleriyle ritmik benzerlikleri desteklemektedir. Bu bağlamda eserin ritmik yapısının Küba müziğindeki Pachanga stilinden esinlenerek kurgulandığı anlaşılmaktadır. Öte yandan, udun geleneksel Türk müziği tavrıyla icra edilmesi ve Nikrîz makamında bir taksim bölümünün besteye dâhil edilmesi, Türk müziği öğelerinin soyutlama yöntemiyle yapıya eklendiğini göstermektedir.

Kâmil Erdem'in eserlerinde armoni ve form bakımından caz bestecilik anlayışının temel alındığı görülmektedir. Cazda kullanılan kadanslarının sıklıkla yer alması ve eserlerde doğaçlamaya açık alanların bulunması, bestecinin caz dilini özümsemiş olduğunu ortaya koymaktadır. Kâmil Erdem'in hem caz hem Türk müziği alanındaki birikimi, eserlerinde farklı kültürlerle ait unsurların dengeli ve çok katmanlı biçimde temsil edilebilmesini sağlamıştır. Bu durum, onun müzikal kimliğini çok yönlü ve kültürler arası bir perspektifle inşa ettiğini göstermektedir.

Erkan Oğur'un incelenen eserleri, perdesiz gitar aracılığıyla Türk müziği tavrının caz estetiğiyle birleşebileceğini göstermiştir. Batı kökenli bu enstrümanın, ud benzeri bir tınıyla makamsal özellikleri yansıtır biçimde kullanılması, sanatçının Türk müziğini derinlemesine özümlediğini düşündürmektedir. "Ağırlama", "Hey Onbeşli Onbeşli" ve "Çayın Öte Yüzünde" parçalarında, geleneksel temalar değiştirilmeden sunulmuş, caz armonizasyonu ve düzenleme ve doğaçlama anlayışı bu yapıların çevresinde şekillenmiş, soyutlama yoluyla her iki müzik türü birbirinin içinde yer almıştır.

"Çayın Öte Yüzünde" adlı eserde ise caz unsurları eşlik çalgılarında daha belirgin şekilde yer bulmuş, özellikle cazdaki kullanım şekliyle soyutlanarak zilde icra edilen ritmik yapı parçada caza özgü bir hava yaratmıştır. Erkan Oğur'un solo icrasında hem Türk müziği motiflerine hem de caz gitar geleneğine ait yaklaşımlara yer vermesi, farklı müzikal geleneklerin bir arada duyurulduğu bir esinlenme ortamı oluşturmuştur. Tüm bu özellikler, sanatçının eserlerinde esinlenme, soyutlama ve özümseme yöntemlerini bilinçli biçimde kullandığını göstermektedir.

Evrin Demirel'in incelenen eserlerinde, Türk müziği öğelerinin caz bağlamında yapıbozum yaşamadan yer alabildiği gözlemlenmiştir. "Çün Sana Gönülüm Müptela Düştü" adlı eser, caz piyano trio tınısına doğrudan eklenen Türk müziği vokaliyle, iki farklı müzikal geleneğin öz niteliklerini koruyarak bir arada var olabileceğini göstermiştir. Bu durum, eserde soyutlama yönteminin kullanıldığını işaret etmektedir. "Ziggurat" eserinin temasının, yapı ve tını bakımından Türk müziğinden esinlenilmiş olduğu düşünülmektedir. Türk müziği enstrümanlarının icralarında Türk müziği karakteristik özelliklerinin korunduğu, bu enstrümanların soyutlanarak kullanıldığı görülmektedir. Synthesizer kullanımıyla tınısal çerçevenin genişlediği, caz füzyon estetiğinden esinlenilerek biçimlendiğini ortaya koymuştur. Sonuç olarak, Evrin Demirel'in bu eserlerinde Türk müziği kaynaklı unsurlar, caz diliyle harmanlanarak özgün bir tını kimliği yaratılmış, bu süreçte soyutlama ve esinlenme yöntemleri eş zamanlı olarak işlerlik kazanmıştır.

Bilal Karaman'ın ilgili kayıttaki yorumu, bir Türk müziği ezgisinin caz manouche üslubuyla icrasına dayanmaktadır. Bu yaklaşımda, geleneksel melodik yapı tek başına alınarak, özgün bağlamından ayrıştırılmış ve caz manouche stilinin ritmik ve armonik anlayışı içerisinde yeniden şekillendirilmiştir. İcrada kullanılan çalgılama biçimi ile eşlik unsurlarının da bu stile uygunluk gösterdiği gözlemlenmiştir.

Bu çerçevede, Karaman'ın müziğinde Türk müziğine ait öğelerin esinlenme düzeyinde yer aldığı, buna karşılık caz manouche stiline ise bütüncül biçimde özümsemiş bir estetik anlayışla benimsendiği söylenebilir. Bu durum, müzikal kimlik inşasında stilistik melezliğin yönünü ve derinliğini anlamak açısından dikkate değerdir.

Sonuç olarak, bu çalışmada analiz edilen müzikal örnekler, caz müzisyenlerinin kültürler arası etkileşimleri yalnızca dışsal alıntılarla sınırlı bırakmayıp, kendi müzikal kimliklerine içkin yaratıcı stratejilerle dönüştürdüklerini ortaya koymuştur. Müzikal kimlik, bu bağlamda durağan bir temsil alanı değil; çoklu aidiyetlerin, estetik yönelimlerin ve teknik tercihlerle şekillenmiş ifade biçimlerinin etkileşiminden oluşan dinamik bir yapı olarak belirginleşmiştir. İncelenen müzisyenlerin her biri, esinlenme, soyutlama ve özümseme yöntemlerini farklı düzeylerde, ayrı ayrı veya bir arada kullanarak hem bireysel seslerini oluşturmuş hem de cazın tarihsel ve biçimsel sınırlarını yeniden tanımlamışlardır. Bu bulgular ışığında, kültürel referansların müzikal kimliğe dâhil edilmesi sürecinin yalnızca teknik bir uygulama değil, aynı zamanda estetik bir yönelimi ve kimlikse bir tercihi temsil ettiği söylenebilir. Müzisyen, sahip olduğu kültürel mirasın yanı sıra, temas kurduğu müziklerle olan ilişkisinde neyi, nasıl ve neden dönüştürdüğünü belirleyerek kendine özgü bir ifade dili inşa edebilir. Bu yaklaşım, caz müziğinde özgünlükle çoğulculuk arasında üretken bir gerilim alanı yaratmakta; müzikal kimliğin sabit değil, müzakereye açık bir süreç olduğunu göstermektedir.

Müzikal referansların kullanım şekillerini kategorize eden “esinlenme”, “soyutlama” ve “özümseme” kavramları incelenen müzisyenlerin müzikal kimliklerinin inşasında nasıl bir strateji çizdiklerini aydınlatmaktadır. Bu yöntemlerinin yalnız birinin ya da birden fazlasının aynı eserde kullanılabildiği, eserin üretiminde farklı açılardan yaklaşımların bulunabildiği sonucuna varılmıştır. Kültürler ve türler arası etkileşimlerle üretilen müzik eserlerinde esinlenmenin en yaygın yöntem olduğu, soyutlama ve özümseme yöntemlerinin de azımsanamayacak yaygınlıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Varılan sonuçların, geleceğin caz müzisyenleri ve bestecilerini olduğu gibi, diğer müzik alanlarında üretim yapan sanatçıları ve sanatçı adaylarını da müzikal kimlik inşalarında yeni sayfalar açmaya yönlendirebileceği düşünülmektedir.

Bu çalışmada incelenen örneklerin dışında, kültürler ve türler arası yönelimleriyle dikkat çeken ancak çeşitli nedenlerle doğrudan analiz kapsamına alınamamış bazı müzisyenler de bu bağlamda önemli görülmektedir. Tuna Ötenel,

Aydın Esen, Baturay Yarkın, Cenk Erdoğan, Mehmet Ali Sanlıkol, Jülide Özçelik, Anıl Şallıel, Baki Duyarlar, gibi Türkiye merkezli sanatçılar; Dave Holland, Zakir Hussain, Chris Potter, Apostolos Sideris, Tigran Hamasyan, Oded Tzur, Anat Cohen, Avishai E. Cohen, Avishai Cohen, Jan Garbarek, Lionel Loueke, Richard Bona, Dhafer Youssef, Anouar Brahem, Rabih Abou-Khalil ve Ibrahim Maalouf gibi farklı coğrafyalardan gelen sanatçılar kültürler ve türler arası melezleşme yöntemlerini üretimlerinde farklı biçimlerde uygulayan değerli örneklerdir. Bu müzisyenlerin çalışmaları, ileride yapılacak araştırmalar için genişletilmiş karşılaştırmalı analizlere zemin oluşturabilecek potansiyeli barındırmaktadır.



KAYNAKÇA

- Adlin, A.: Local Music Elements in Contemporary Music of Turkey: The Case of “Sesin Yolculuğu - The Journey Of Sound” Festival, İstanbul Teknik Üniversitesi, **Yüksek Lisans Tezi**, 2020.
- Arıca, E.: Türk Müziği ve Flamenko Müziğinin Karşılaştırması, Haliç Üniversitesi, **Yüksek Lisans Tezi**, 2013.
- Berendt, J.E.: **Caz Kitabı: Ragtime’den Fusion ve Sonrası**, Ayrıntı Yayınları, 2019.
- Berkman, F.J.: Appropriating Universality: The Coltranes and 1960s Spirituality, **American Studies**, Spring 2007, Vol. 48, No. 1 (Spring 2007), s. 41-62, 2007.
- Belce, M.S.: Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" isimli orkestra için dans rapsodisi'nin müzikal analizi ve orkestra şefliği teknikleri açısından incelenmesi, Hacettepe Üniversitesi, **Yüksek Lisans Tezi**, 2018.
- Chambet-Werner, O.: “Entre jazz et “musiques du monde”: Regards croisés sur la rencontre de l'autre”. **Cahiers de musiques traditionnelles**, 2000, Vol. 13, métissages, (s. 91-102. 2000.
- Crist, S. A.: “Jazz as Democracy? Dave Brubeck and Cold War Politics”. **The Journal of Musicology** , Vol. 26, No. 2 (Spring 2009), s. 133-174
- Clements, C.: “John Coltrane and the integration of Indian Concepts in jazz improvisation”. **Jazz Research Journal**, 2.2 (2008) s.155-175, 2008.
- Contreras, F.: Songs We Love: Jaco Pastorius, ‘Okonkole Y Trompa, NPR Music. 2015.
<https://www.npr.org/2015/12/02/458007248/songs-we-love-jaco-pastorius-okonkole-y-trompa>
- Cooper, G.W., Meyer, L.B.: The Rhythmic Structure Of Music, University of Chicago Press. 1960.
<https://www.scribd.com/document/461147503/Cooper-G-The-Rhythmic-Structure-of-Music>
- Davis, M., Troupe, Q.: **Miles Davis Otobiyografi**, Encore Yayınları, 2014.

- Demirel, E.: MÜZİKTE POSTMODERNİZM. **Fine Arts**, 8(4), 379-388, 2013. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2013.8.4.D0141>
- Farrell, G.: Reflecting Surfaces: The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz, **Popular Music**, May, 1988, Vol. 7, No. 2, The South Asia/West Crossover (May, 1988), pp. 189-205, 1988.
- Fedele, D.: **Jazz Standards with Unusual Time Signatures**, 2025. <https://jazzlanguageworkbooks.com/unusual-time-signatures/>
- Foglietti, J.: Rhythm Complexity Analysis For Odd Time Signatures" Politecnico di Milano, **Yüksek Lisans Tezi**, 2016.
- Herrero, O.: Flamenco Rhythms, 2002. <https://www.scribd.com/document/346745881/Flamenco-Rhythms-by-Oscar-Herrero>, Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2025
- Hoffman, R., Pelto W. ve White, J. W.: Takadimi: A Beat-Oriented System of Rhythm Pedagogy, **Journal of Music Theory Pedagogy**, vol 10 (1996) s.7-30, 1996.
- Howlett, G.: Which Indian ragas was John Coltrane learning? Decoding his handwritten notes. https://ragajunglism.org/coltrane/scales_of_india/, Erişim Tarihi: 16 Haziran 2025
- Gioia, T.: **Caz Standartları**, ALFA Yayınları. 2020.
- Gioia, T.: **The History of Jazz**, Oxford University Press, London, 1997.
- Johnson, R.: The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil. by Chris McGowan ve Ricardo Pessanha". **The Hispanic American Historical Review**, Feb. 1993, Vol. 73, No. 1 (Feb., 1993), p.128. Duke University Press, 1993.
- Jones, R.: Jazz Polyrhythms, **Jazz Education Journal**, 2006. <http://www.iaje.org/article.asp?ArticleID=267>, Erişim Tarihi: 25 Haziran 2025.
- Kendrick, C.: Jazz in Odd Meters - Standards in 5/4 Time. 2012. <https://ckendrickmusic.wordpress.com/2012/02/11/jazz-in-odd-meters-standards-in-54-time/>, Erişim Tarihi: 4 Haziran 2025.
- Kendrick, C.: Jazz in Odd Meters - Standards in 7/4 Time, 2012. <https://ckendrickmusic.wordpress.com/2012/02/11/jazz-in-odd-meters-standards-in-74-time/>, Erişim Tarihi: 4 Haziran 2025.
- Kilani, M.: L'invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique. **Lausanne: Editions Payot (Science Humaines)**. 1994.

- Kushner, D. Z.: Aram Khachaturian (1903-1978): A Retrospective, **Athens Journal of Humanities & Arts**, Volume 5, Issue 4, Pages 373-400, 2018.
- Medbøe, H.: Cultural identity and transnational heritage in contemporary jazz: a practice-based study of composition and collaboration. Edinburgh Napier University, **Doktora Tezi**, 2013.
- Micallef, K.: Bridge to the Beyond: Tracing Tony Williams' revolutionary influence on jazz drumming, from Filles De Kilimanjaro to Wilderness" **Downbeat Dergisi**, Kasım 2008 s.45-46, 2008.
- Parker, M.: What were the motivations, inspirations and external influences that led to the creation of the album 'In a Silent Way', Coventry University. **Ders Ödevi**. 2016.
<https://www.slideshare.net/slideshow/inasilentwaydissertationfinaldraft-63332396/63332396> Erişim Tarihi: 27 Şubat 2025
- Parker, S.: Claude Debussy's Gamelan, **College Music Symposium**, Vol. 52, College Music Society, 2012.
- Peñalosa, D.: **The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins**, Bembe Books, Redway California, 2009.
- Pepke, B.: Bossa Nova: The Brazilian Music That Crossed Classes, **Yayımlanmamış Makale**, Scribd, 2018.
<https://www.scribd.com/document/399444849/History-of-Bossa-Nova> Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2025
- Pressing, J.: Improvisation: Methods and Models, **Generative processes in music**, Oxford University Press. 1987.
- Salmon, J.: The Classical Side of Dave Brubeck, **American Music Teacher**, February/March 2001, Vol. 50, No. 4 (February/March 2001), pp. 23-28, 2001.
- Schultz, J.: Aram Khachaturian and Socialist Realism: A Reconsideration. **Muzikologija-Musicology**, (20), 87–100. 2024.
<https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/article/view/277>, Erişim Tarihi: 26 Temmuz 2025
- Shedlock, J.S.: Mr. J. S. Shedlock on Chopin's Mazurkas and Polonaises, **The Musical Times and Singing Class Circular**, 40 (672), s.102, 1899.

- Sönmez, S.: Chopin Mazurkalarında Aksan Kategorizasyonu, Hacettepe Üniversitesi, **Yüksek Lisans Tezi**. 2006.
- Stagnaro, O. ve Sher, C.: **The Latin Bass Book: A Practical Guide**, Sher Music Co. 2001.
- Şenel, O.: Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi. Başkent Üniversitesi, **Yüksek Lisans Tezi**, 2006.
- Ulu, E.: Kültürlerarası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi Çağdaş İki Oratoryo: A. Adnan Saygun'un Yunus Emre ve Michael Tippett'in Zamanımızın Çocuğu Oratoryolarının Yapı, Stil Ve İçerik Yönlerinden Karşılaştırmalı İncelemesi, Mimar Sinan Üniversitesi, **Doktora Tezi**, 2003.
- van der Bosch, H.: **Avant-Garde Jazz: The Development of Jazz 4/11**. 2024. <https://hermanvandenbosch.com/2024/07/10/avant-garde-jazz-the-development-of-jazz-4-11/>, Erişim Tarihi: 20 Mart 2025
- Welch, A.: Meetings along the Edge: Svāra and Tāla in American Minimal Music. **American Music**, Summer, 1999, Vol. 2, pp. 179-199, University of Illinois Press, 1999.
- URL-1: Schuller, G., jazz, Encyclopedia Britannica. 2024. <https://www.britannica.com/art/jazz> Erişim Tarihi: 2 Kasım 2024.
- URL-2: The New Orleans Jazz Celebration: Bringing An Understanding & Appreciation of Jazz To Louisiana And The World". <https://www.nojc.org/history-of-jazz-dance-halls>, Erişim Tarihi: 3 Kasım 2024.
- URL-3: "The Sycamore" Parçasının Kaydı, Youtube. 2020. <https://youtu.be/0L10XYj4zIQ>, Erişim Tarihi: 5 Kasım 2024.
- URL-4: Sutton, S., Dave and Lola Brubeck on Jam Sessions in India and Turkey in 1958, University of The Pacific, 2007. <http://scholarlycommons.pacific.edu/bohnp/9/>, Erişim Tarihi: 5 Aralık 2024.
- URL-5: Chaturvedi, R., Dave Brubeck's Jazz Impressions of Eurasia, 2016. <https://ritvikc.com/dave-brubecks-jazz-impressions-of-eurasia/>, Erişim Tarihi: 9 Aralık 2024.

- URL-6: Kępa, M., Take 12: Dave Brubeck's Unforgettable 1958 Tour of Poland. Culture.pl Series:jazz, 2024.
<https://culture.pl/en/article/take-12-dave-brubecks-unforgettable-1958-tour-of-poland>, Erişim Tarihi: 10 Aralık 2024.
- URL-7: Sutton, S., Dave Brubeck on Dziekuje, University of The Pacific, 2007.
<https://scholarlycommons.pacific.edu/bohp/20/>, Erişim Tarihi: 13 Aralık 2024.
- URL-8: Dave Brubeck The Ambassadors of Jazz, Kitchen Sisters Podcast.
<https://kitchensisters.org/podcast/dave-brubeck-the-ambassadors-of-jazz/>, Erişim Tarihi: 16 Aralık 2024.
- URL-9: Adler, D.R., Stan Getz and Charlie Byrd: Give the Drummer Some, 2024.
<https://jazztimes.com/features/profiles/stan-getz-and-charlie-byrd-give-the-drummer-some/> Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2025
- URL-10: Nicholson, S. 2021. Kind of Blue: how Miles Davis made the greatest jazz album in history. Jazzwise.
<https://www.jazzwise.com/features/article/kind-of-blue-how-miles-davis-made-the-greatest-jazz-album-in-history>, Erişim Tarihi: 16 Mart 2025.
- URL-11: Ravera, L., Flamenco Sketches, modal jazz and open form, Your Italian piano teacher, 2021.
<https://www.italianpiano.com/monday-notes/flamenco-sketches-modal-jazz-and-open-form>, Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025.
- URL-12: "Miles Davis - Miles In The Sky" Albümü Makalesi. Discogs.
<https://www.discogs.com/master/65085-Miles-Davis-Miles-In-The-Sky>, Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2025.
- URL-13: "Miles Davis - Filles De Kilimanjaro" Albümü Makalesi. Discogs.
<https://www.discogs.com/master/62368-Miles-Davis-Filles-De-Kilimanjaro>, Erişim Tarihi: 17 Mayıs 2025.
- URL-14: Cuscuna, M. "Miles Davis In A Silent Way Sessions Sept. 1968 - Feb. 1969". Mosaic Records. 2001.
<https://www.mosaicrecords.com/miles-davis-in-a-silent-way-mosaic-records/> Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2025.

- URL-15: Hein, E. Miles Davis - In a Silent Way” The Ethan Hein Blog. 2021.
<https://www.ethanhein.com/wp/2021/miles-davis-in-a-silent-way/>, Erişim Tarihi: 29 Ocak 2025
- URL-16: Miles Davis Resmi Web Sitesi. “In A Silent Way” Albümü Makalesi. 2025.
<https://www.milesdavis.com/albums/in-a-silent-way/>, Erişim Tarihi: 13 şubat 2025
- URL-17: Tingen, P. Miles Davis and the Making of *Bitches Brew*: Sorcerer’s Brew, 2024.
<https://jazztimes.com/features/profiles/miles-davis-and-the-making-of-bitches-brew-sorcerers-brew/>, Erişim Tarihi: 15 şubat 2025
- URL-18: Los Angeles Philharmonic Orchestra Power to the People! Herbie Hancock with Gustavo Dudamel and the LA Phil, Ostinato: Suite for Angela (from Mwandishi), 2020.
<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/5882/ostinato-suite-for-angela-from-mwandishi>, Erişim Tarihi: 16 şubat 2025
- URL-19: Herbie Hancock Resmi Web Sitesi. “Mwandishi” Albümü Makalesi.
<https://www.herbiehancock.com/music/discography/album/mwandishi/>, Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2025
- URL-20: “My Spanish Heart” Albümü Makalesi. Discogs.
<https://www.discogs.com/master/119937-Chick-Corea-My-Spanish-Heart>, Erişim Tarihi: 8 Mart 2025.
- URL-21: Chowdhury, K. R., Exploring the Underpinnings of Taal in Music: Silent Language of Indian Classical Music, Artium Academy, 2025.
<https://artiumacademy.com/blogs/silent-language-of-taal-in-music-exploring-philosophical-underpinnings-of-tala-in-indian-classical-music/> Erişim Tarihi: 5 Nisan 2025.
- URL-22: Zahner, K., Salsa Rhythms - A Complete Guide for the Percussion Section, 2025.
<https://rhythmnotes.net/salsa-rhythms/> Erişim Tarihi: 26 Mart 2025.

- URL-23: Moon, T. 2024. Free Clinic: The Art of the Ride (Cymbal). EchoLocator.
<https://echolocator.substack.com/p/free-clinic-the-art-of-the-ride-cymbal>, Erişim Tarihi: 29 Haziran 2025.
- URL-24: Yazarı Bilinmiyor. 2019. The Inspiration Behind Brahms' Hungarian Dances". California Senfoni Orkestrası Web Sitesi.
<https://www.californiasymphony.org/2019-20-season/the-inspiration-behind-brahms-hungarian-dances/> Erişim Tarihi: 30 Haziran 2025.
- URL-25: Yazarı Bilinmiyor. "Slavonic Dances, series I, Op. 46, B78". Antonin Dvorak Web Sitesi. Eser Bilgi Sayfası.
<https://www.antonin-dvorak.cz/en/work/slavonic-dances-1-for-piano/>, Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2025.

EK-1: TEZDE KONU EDİLEN ESERLERİN NOTALARI

“THE SYCAMORE.”

A CONCERT RAG.

By Scott Joplin.

Composer of “Maple Leaf Rag”, etc.

Tempo di Marcia.

mf

“The Sycamore.”

Public Domain

1/3

NEW ORLEANS BLUES

39 -

By FERD "Jelly Roll" MORTON

THE NEW ORLEANS BLUES was published in 1925 and is a twelve-bar theme in B flat, with a pronounced *Charleston* or *Habanera* bass most of the way. The final passage is marked "Stomp" and has the conventional off-beat left hand. Morton claims to have originally written this blues in 1905, but never recorded it.

BEST KNOWN RECORDINGS:

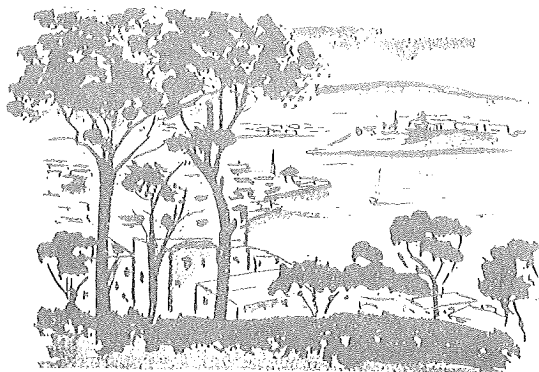
Blue Lu Barker (Blues Singer)—Decca 7538
Jim Clarke (Piano Solo)—Vocalion 1536

Johnny De Droit New Orleans Jazz Orch.—
Okeh 40090

Moderato

Copyright ©1925 by Edwin H. Morris & Company, Inc., New York, N.Y.
Copyright renewed and assigned to Edwin H. Morris & Company, Inc.
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved
Used by Permission of the Copyright Owner

THE GOLDEN HORN



With agitated movement (♩: 72 to 100 or faster!)

1 5 4 3 2 1 2 1 4 4 4 4

mf

Cm Cm7 A♭6 G7 G7

mf

Cm Cm7 A♭6 G7 G7

mf

1 5 2 5

Cm F7 B♭7 E♭m

f

1 2 3 1 1 4

A♭ Ddim. G7 G7

Skip to Coda sign on repeat ⊕

© Copyright MCMLIX, Derry Music Co.
International Copyright Secured All Rights Reserved
Sole selling agent. SHAWNEE PRESS, Inc., Delaware Water Gap, Pa.

THANK YOU

(Dziekuje)

1

By DAVE BRUBECK

Flowing ~♩ = 138

mf

Bbm6 C/Bb Ebm6/Bb

Arrangement based on one by Dave Brubeck

Bbm Bbm/Ab Gbmaj7 F7

Bb7 Ebm Ebm/Db Cm7b5

cresc. *ff*

F7b9 Bbm6 F7/A

Gm7b5 Gb7 F7sus F7

f *mf*

Copyright © 1959, 1960 by Derry Music Co.
Copyright Renewed
This arrangement Copyright © 2017 by Derry Music Co.
Sole Selling Agent: Shawnee Press, Inc.
International Copyright Secured All Rights Reserved
Reprinted by Permission

BLUE RONDO A LA TURK

By DAVE BRUBECK

Lively ♩ = 126 (♩ = 378)

Chord progression for the first system: Fmaj7 F7 F6 F+ F F+ F6 F7

Chord progression for the second system: Fmaj7 F7 F6 F+ F F+ F6 Fmaj7 F7 F6 F+

Chord progression for the third system: F F+ F6 F7 Fmaj7 F7 F6 F+ F F+ F6

Chord progression for the fourth system: Am7 D7 Dm7 Am F7 Am F D7 Am7 D7 Dm7 Am

Copyright © 1960, 1962 by DERRY MUSIC COMPANY
International Copyright Secured. Made In U.S.A. All Rights Reserved

So What

By Miles Davis

Med. Swing

(A)

N.C. E $\flat$ M7(ADD4) D $\flat$ M7(ADD4) N.C.

E $\flat$ M7(ADD4) D $\flat$ M7(ADD4) N.C. E $\flat$ M7(ADD4) D $\flat$ M7(ADD4)

N.C. E $\flat$ M7(ADD4) D $\flat$ M7(ADD4) N.C.

1. N.C. E $\flat$ M7(ADD4) D $\flat$ M7(ADD4) N.C.

2. N.C. N.C. F $\flat$ M7(ADD4) E $\flat$ M7(ADD4) N.C.

Copyright © 1959 Jazz Horn Music
 Copyright Renewed
 All Rights Administered by SongTV Music Publishing, 6 Music Square West, Nashville, TN 37203
 International Copyright Secured All Rights Reserved

N.C. F#7(ADD4) Eb7(ADD4) N.C. F#7(ADD4) Eb7(ADD4)

N.C. F#7(ADD4) Eb7(ADD4) N.C.

(A) N.C. E#7(ADD4) D#7(ADD4) N.C. E#7(ADD4) D#7(ADD4)

N.C. E#7(ADD4) D#7(ADD4) N.C. E#7(ADD4) D#7(ADD4)

Solos

N.C. D#7 16 Eb7 8 D#7 8

After Solos, play entire form
Then vamp on (A) - fade or cue

Flamenco Sketches

27

Ballad

By Miles Davis

Handwritten musical score for "Flamenco Sketches" (Ballad) by Miles Davis. The score is written on seven staves in 4/4 time, featuring various chords and melodic lines.

Chords and markings include:

- Staff 1: C_{maj}^7
- Staff 2: $A\flat/E\flat$, $G\flat/A\flat$
- Staff 3: $A\flat^7$, F^7 , $B\flat_{maj}^7$
- Staff 4: D
- Staff 5: $E\flat$, D , $E\flat$, D , $E\flat$
- Staff 6: D , $E\flat$, D , $E\flat$, D , $E\flat$, D , $E\flat$
- Staff 7: D^7 , G_{maj}^7

Copyright © 1959 Jazz Horn Music
Copyright Renewed
All Rights Administered by Song/ATV Music Publishing, 6 Music Square West, Nashville, TN 37203
International Copyright Secured All Rights Reserved

Blue in Green

By Miles Davis

Ballad

Chord symbols: Bbmaj7, A7, Dm7, (Dm7), Cm7, F7, Bbmaj7, A7, To Coda, Dm7, E7, Am7, Dm7, Coda, Bbmaj7, A7, Dm7.

After Solos, D.C. al Coda

Copyright © 1959 Jazz Horn Music
Copyright Renewed
All Rights Administered by Song/TV Music Publishing, 6 Music Square West, Nashville, TN 37203
International Copyright Secured All Rights Reserved

Filles de Kilimanjaro

By Miles Davis

Med. Jazz/Rock

N.C. (G)

Copyright © 1966 Jazz Horn Music
 Copyright Renewed
 All Rights Administered by Song/ATV Music Publishing, 8 Music Square West, Nashville, TN 37203
 International Copyright Secured All Rights Reserved

tr

tr

Play open-ended solos over G pedal

Bitches Brew

By Miles Davis

Freely

N.C.

C $\sharp$ M(MA $\sharp$ 7)ALT.



C $\sharp$ M(MA $\sharp$ 7)ALT. 8va.



C $\sharp$ M(MA $\sharp$ 7)ALT.



* Bass Plays C

Moderate Jazz/Rock

Solos

N.C. (Free harmony)



Copyright © 1969 Jazz Horn Music

Copyright Renewed

All Rights Administered by Sony/ATV Music Publishing, 6 Music Square West, Nashville, TN 37203

International Copyright Secured All Rights Reserved

Fran Dance

By Miles Davis

Med. Swing

[A] B $\flat$ 7 Ab7
 G7sus4 C7 Cm7
 C7 Cm7 F7 Bbmaj7
 [A] B $\flat$ 7 Ab7 G7sus4
 C7 Cm7 C7
 Cm7 F7 Bbmaj7

Copyright © 1959 Jazz Horn Music

Copyright Renewed

All Rights Administered by Song/TV Music Publishing, 6 Music Square West, Nashville, TN 37203

International Copyright Secured All Rights Reserved

Handwritten musical score on page 33, featuring ten staves of music in B-flat major. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are as follows:

- Staff 1: $\text{B}^{\boxed{\text{B}}}$, $\text{C}\flat\text{M}7/\text{F}$, F^7 , $\text{B}\flat\text{M}\text{A}7/\text{F}$
- Staff 2: $\text{C}\flat\text{M}7/\text{F}$, F^7
- Staff 3: $\text{B}\flat\text{M}\text{A}7/\text{F}$, $\text{B}\flat^7$ (with $\text{A}^{\boxed{\text{A}}}$ above it)
- Staff 4: $\text{A}\flat^7$, $\text{G}^7\text{sus}4$, C^7
- Staff 5: $\text{C}\flat\text{M}^7$, C^7 , $\text{C}\flat\text{M}^7$, F^7
- Staff 6: $\text{B}\flat\text{M}\text{A}7$, $\text{C}\flat\text{M}7/\text{F}$ (with $\text{B}^{\boxed{\text{B}}}$ above it), F^7
- Staff 7: $\text{B}\flat\text{M}\text{A}7/\text{F}$, $\text{C}\flat\text{M}7/\text{F}$
- Staff 8: F^7 , $\text{B}\flat\text{M}\text{A}7/\text{F}$

Petits Machins

By Miles Davis and Gil Evans

Uptempo Jazz/Rock

$C7(\sharp 9)$ $D\flat 7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$ $E\flat 7(\sharp 9)$ $E7(\sharp 9)$
 Play 5 times

$F\sharp M7$ $E7(\sharp 9)/F$ $B\flat M7/F$
 $E7(\sharp 9)/F$ $D7(\sharp 9)/F$ $E7(\sharp 9)$
 $F\sharp M7$ $C7(\sharp 9)/E$

$C7(\sharp 9)$ $D\flat 7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$ $E\flat 7(\sharp 9)$ $E7(\sharp 9)$

Solos

$F\sharp M7$ $E7(\sharp 9)/F$ $B\flat M7/F$ $E7(\sharp 9)/F$
 $D7(\sharp 9)/F$ $E7(\sharp 9)/F$ $F\sharp M7$ $C7(\sharp 9)/E$

Copyright © 1966 Jazz Horn Music and Copper Spook Sune Music

Copyright Renewed

All Rights on behalf of Jazz Horn Music Administered by Song/ATV Music Publishing, 8 Music Square West, Nashville, TN 37203

International Copyright Secured All Rights Reserved

Pfancing (No Blues)

By Miles Davis

Med. Blues

Musical score for "Pancing (No Blues)" by Miles Davis. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. It consists of a head, two solo sections, and a coda. The head is marked "Med. Blues" and "F7". The first solo section is marked "To Coda" and "Bb7". The second solo section is marked "F7", "Ab7", and "(Gm7)". The third solo section is marked "C7", "F7", "D7", "G7", and "C7". The coda is marked "Coda", "F7", "D7(#9)", "Gm7", "C7(#9)", "F7", and "Ab7".

After Solos, play Head once, then D.S. al Coda

Coda

Copyright © 1966 Jazz Horn Music
 Copyright Renewed
 All Rights Administered by Song/ATV Music Publishing, 8 Music Square West, Nashville, TN 37203
 International Copyright Secured All Rights Reserved

Shhh/Peaceful

By Miles Davis

Med. Jazz/Rock
Intro(Bass) **A**
D7sus4

Repeat as desired

B D7sus4 *

*Melody is improvised

Copyright © 1969 Jazz Horn Music

Copyright Renewed

All Rights Administered by Song/TV Music Publishing, 8 Music Square West, Nashville, TN 37203

International Copyright Secured All Rights Reserved

Spanish Key

By Miles Davis

Med. Jazz/Rock

Intro

(Bass)

E7(#9)

Repeat as desired



Stuff

Moderate Jazz

By Miles Davis

Intro

A

Play 7 times

(Bass)

D^b7(#9)



w/ad lib. on repeats

B

D^b7

D^b7

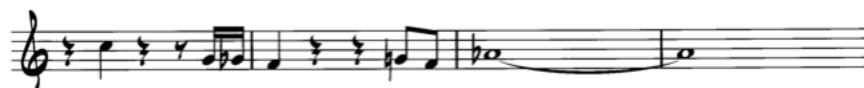
B⁷

B^b7



Time values improvised on repeats

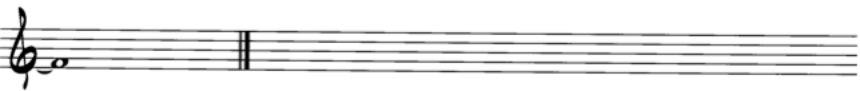
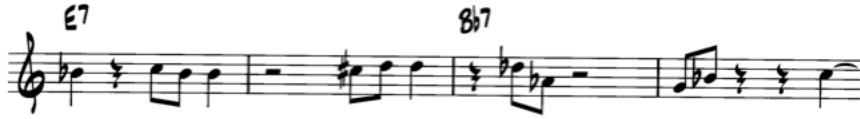
C⁷



Copyright © 1968 Jazz Horn Music

Copyright Renewed

All Rights Administered by Songs/TV Music Publishing, 8 Music Square West, Nashville, TN 37203
International Copyright Secured All Rights Reserved



After **[B]**, Play Intro **[A]** as desired, then D.S.

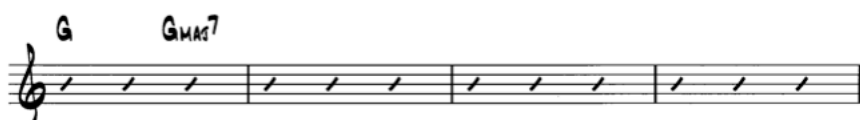
Tout de Suite

Med. Jazz/Rock

By Miles Davis

Intro

(Bass) $C7(\#9)$



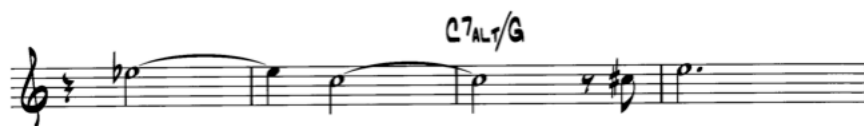
Copyright © 1968 Jazz Horn Music

Copyright Renewed

All Rights Administered by Songs&TV Music Publishing, 6 Music Square West, Nashville, TN 37203
International Copyright Secured All Rights Reserved

Handwritten musical notation on seven staves, featuring various chords and melodic lines. The notation is in treble clef.

- Staff 1: Chord $E7(\sharp 9)$ above the first measure, and $C\sharp MA7$ above the fourth measure.
- Staff 2: Chord $D7sus4$ above the first measure, and F above the fifth measure.
- Staff 3: Chord G/B above the third measure, and $B\flat MA7(b5)$ above the fourth measure.
- Staff 4: Chord $A\sharp 7$ above the first measure, $G\sharp/D\flat$ above the third measure, and $E\flat$ above the fourth measure.
- Staff 5: Chord $D\flat MA7(b5)$ above the first measure, and $E\sharp 7$ above the third measure.
- Staff 6: Chord $E\flat/F$ above the first measure, and D/F above the third measure.
- Staff 7: Chord $E\flat/F_3$ above the first measure, and B above the third measure.



Open solos over F pedal
Changes are improvised

SPAIN

509

(SAMBA)

- CHICK COREA

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of several lines of music. Chords are indicated above the notes: N.C., E-11, F#7sus4, F#7, G, F#7, E-7, A7, Dmaj7, C#13b9, F#7#9, B-11, Baus2, N.C., Dmaj7, Baus4, Dmaj7, Gmaj7, F#7, E-7, A7, Dmaj7, Gmaj7, C#7b9, F#7#9, B-, B7#9, Gb/9, Bbmaj7#5, B-11, and E13sus4. The score ends with a double bar line and the instruction 'D.S. AL'.

Copyright © 1973, 1982 UNIVERSAL MUSIC CORP.
Copyright Renewed

A

♩ = 80 (slight rubato)

Solo Bass

15ma *loco*

f Harm. — *let ring*

let ring throughout

5 3 4 5 3 4 5 3 4 7 12 0 2 3 5 3 5 4 3 5

B

*Cmaj7

Gmaj7

* Chord symbols reflect implied harmony.

** All upstemmed notes are harmonics.
Pitches sound two octaves higher than written except where indicated at **D**.

Emaj9 Cmaj9 Cmaj7 Gmaj7 Emaj7 Eb7#9

2(6) 4 4 0 2 3 4 3 5 4 3 5 2(6) 4 12 0 9 11

*** D# harmonic is produced by fretting a B on the 2nd fret of the A string with the index finger, then playing the harmonic on the 6th fret of the A string with the pinky finger while still holding the B.

C

Moderately ♩ = 98

Eadd2/G#

Emaj9 Cmaj9 Emaj9 Eb7#9

10

3

2(6) 4 4 2(6) 4 12 4 3 2 2 7 7

* Harmonics are located approx. 3/8" past 2nd fret.

** Harmonics are located directly over 2nd fret.

D/F# F6#11 E13 Esus₄ E13 Esus₄ E13

14

7 7 4 7 4 4 7 4 4 7 5 5 4 7 5 5 4 7

Esus₄ E13 Esus₄ **D** C₉ ** 8va* Bm7

18

4 4 7 4 4 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

* Applies to harmonics only

Come On, Come Over

Jaco Pastorius & Bob Herzog

Transcribed by J.Dimond

Funky Jazz-Rock ♩=111 $G7(\flat 13)$

Bass Guitar f

§ $CMi7$ **A** 11X

B $D9$

EK 2: DISKOGRAFI

Dave Brubeck

Golden Horn

https://www.youtube.com/watch?v=GQ-2z1-_io0

Thank You (Dziekuje)

<https://www.youtube.com/watch?v=0kpytCnPetU>

Blue Rondo A La Turk

<https://www.youtube.com/watch?v=vKNZqM0d-xo>

Charlie Byrd ve Stan Getz

Jazz Samba

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLL-NbN8uTOiiD7HBTvASTYyxdemjY6lla>

Miles Davis

Kind of Blue

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kLtBpVbGac_7xgJC4x9cRpeiLfjt9T1Pk

Sketches of Spain

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kgYSo0Tb7sQz9SUo3SjW_HI4Nxk1_4JME

Filles De Kilimanjaro

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL213E94675102E81F>

Miles In The Sky

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kCTh1gIIIUMMolrpNvXKL6oqbEITJ87QE

In A Silent Way

<https://www.youtube.com/watch?v=YHesqaMhh34>

Bitches Brew

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL1RRNXldMeRH9BTnQmLcBEPypc3M6e9yJ>

John Coltrane

Olé (Olé Coltrane)

<https://www.youtube.com/watch?v=qUSMON8eO9Y>

India (Impressions)

<https://www.youtube.com/watch?v=tiJI9hBBdS8>

Afro Blue (Coltrane Live at Birdland)

<https://www.youtube.com/watch?v=HIH3fNUsbnA>

Chick Corea

Spain (Return to Forever - Light As A Feather)

<https://www.youtube.com/watch?v=sEhQTjgoTdU>

My Spanish Heart

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nCNKB3blp-9ZVi3SSDIGTBIZgF5PeLBXc

John McLaughlin

Joy (Shakti With John McLaughlin)

<https://www.youtube.com/watch?v=38RqK5GRhTI>

Herbie Hancock

Ostinato (Suite For Angela) (Mwandishi)

https://www.youtube.com/watch?v=57W4Q5D1_mo

Joe Zawinul

Stories of the Danube

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n1gi2x9JbLp2dcymP5828EEB7ZPd7mVJ4

Jaco Pastorius

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLBE49F0327C8696A6>

Okay Temiz

Dere Geliyor Dere (Aurora Borealis)

<https://www.youtube.com/watch?v=bhtXNDE6-pY>

Kâmil Erdem

Pera (Asiaminor - Longa Nova)

<https://www.youtube.com/watch?v=jpbsQW6Hiz4>

Pachanga 9 (Interactions)

https://www.youtube.com/watch?v=LdHHWEym_v8

Erkan Oğur

Bir Ömürlük Misafir

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLOP8MwvFE7nO2fdNDB42J4KTCkeXfPP56>

Evrin Demirel

Çün Sana Gönlüm Müptela Düştü (Ada)

https://www.youtube.com/watch?v=Pgc2jn_DMCE

Ziggurat (Kadim / Makamsız Project)

<https://www.youtube.com/watch?v=SIOJj7-OIUE>

Bilal Karaman

Bekledim De Gelmedin (Manouche A La Turca)

<https://www.youtube.com/watch?v=LR3nD0sOs3g>

EK 3: ESERLERİ İNCELENEN CAZ MÜZİSYENLERİNİN BİYOGRAFİLERİ

Dave Brubeck (1920-2012)

Dave Brubeck 6 Aralık 1920'de Kaliforniya'nın Concord kentinde doğmuş, 5 Aralık 2012'de Connecticut, Norwalk'ta hayatını kaybetmiş Amerikalı bir caz piyanistidir. Caza klasik müzik unsurlarını katmış ve tarzı "West Coast hareketi"nin özünü yansıtmıştır.

Brubeck'e dört yaşından itibaren annesi tarafından piyano öğretilmiştir—ve bir dönem boyunca annesini nota okumayı öğrendiği izlenimini vererek, parçaları ezberleyip çalmıştır. 1933 yılından itibaren yerel caz gruplarıyla piyanist olarak çalışmış, 1938–42 yılları arasında Kaliforniya'daki College of the Pacific'te müzik eğitimi almış, burada 12 kişilik bir orkestra kurup yönetmiştir. II. Dünya Savaşı sırasında General George S. Patton'ın ordusunda bir askeri bandoya şeflik yapmıştır. Savaş sonrası Oakland, Kaliforniya'daki Mills College'da Fransız besteci Darius Milhaud ile kompozisyon çalışmıştır. Bu dönemde, 12 ton tekniğinin mucidi Arnold Schoenberg ile de çalışmıştır. 1946'da, okul arkadaşlarından oluşan Dave Brubeck Octet adlı topluluğu kurmuştur. Bu grup, Brubeck'in poliritm (aynı anda birden fazla ölçü) ve politonalite (aynı anda birden fazla ton) alanındaki çalışmalarıyla uyumlu kayıtlar yapmıştır (1951'de yayımlanmıştır). Bu deneysel topluluğun kayıtları çağdaş standartlara göre bile zamanının ilerisinde sayılmış, ancak radikal yaklaşımları dinleyici bulamayınca grup dağılmıştır. Brubeck daha sonra San Francisco bölgesinde popüler olan bir trio kurmuş, fakat 1951'de geçirdiği bir sırt sakatlığı nedeniyle uzun süre müzik yapamayınca bu grubu da dağıtmak zorunda kalmıştır.

1951'in sonlarında triosunu yeniden kurmuş, gruba kısa sürede alto saksafoncu Paul Desmond katılmış ve dörtlü haline gelmiştir. Birkaç ay içinde grup, yeniliklerini öven West Coast eleştirmenlerinin sözlü yönlendirmeleriyle ulusal çapta ün kazanmıştır. Bu dönemde Brubeck, üniversite kampüslerinde düzenli konserler verip seminerler gerçekleştiren ilk caz müzisyenlerinden biri olmuştur; bu konserlerde kaydedilen *Jazz at Oberlin* (1953), *Jazz at the College of the Pacific* (1953), *Jazz Goes to College* (1954) ve *Jazz Goes to Junior College* (1957) gibi albümler, Brubeck'in en çok beğenilen çalışmalarından sayılmıştır. On yıl boyunca Brubeck ve

Desmond grubun sabit üyeleri olmuş, davulda Joe Morello (1956) ve basta Eugene Wright (1958) kalıcı üye olarak kadroya katılmıştır.

Brubeck'in bu dönemdeki ünü öylesine artmıştır ki 1954'te Time dergisine kapak olmuştur—fakat aynı dönemde eleştirel tepkilerle de karşılaşmaya başlamıştır. Brubeck, New York merkezli bebop'tan görece bağımsız gelişen West Coast caz hareketinin önemli figürlerinden biri olmuştur. Eleştirmenler zamanla, East Coast'un swing geleneğine ve duygusal ifadelerle bağlılığını, West Coast'un daha entelektüel ve serinkanlı yaklaşımına tercih etmeye başlamıştır; bazı eleştirmenler West Coast stilini gereksiz biçimde akademik bulmuştur. Ancak Brubeck grubunun yüksek düzeyde müzikal birikimi hiçbir zaman tartışma konusu edilmemiştir. Brubeck'in "kalın" akor bloklarına dayalı piyano soloları bazı çevrelerce hantal bulunmuş, fakat Paul Desmond'un "kuru martini gibi" olmasını istediği "cool" tonu ve Joe Morello'nun teknik becerisi geniş beğeni toplamıştır. Brubeck en çok besteci kimliğiyle övgü almıştır; "The Duke", "In Your Own Sweet Way" ve "Blue Rondo A La Turk" en bilinen eserlerindendir. Grup, o dönem cazı için alışılmadık ölçülerle (örneğin 5/4 ya da 9/8) deneyler yapmış, Brubeck'in klasik müzik eğitimi tonalite dışı yapıların, füglerin ve kontrpuan tekniklerinin kullanımıyla bestelerine yansımıştır. Dörtlü, en büyük ticari başarısını 1960 yılında Desmond'un bestesi "Take Five" ile yakalamış, bu parça hem caz tarihinin en çok satan single'ı olmuş hem de bir caz klasiği olarak kabul edilmiştir. Konserlerde her seferinde coşkulu bir şekilde karşılanan bu parça, grubun konser repertuarının değişmez bir parçası haline gelmiş, icralar sırasında her grup üyesi solosunu verdikten sonra sahneden ayrılmış, yalnızca davulcu Morello sahnede kalmıştır.

Dave Brubeck Quartet 1967'de dağılmış, ancak Paul Desmond'un 1977'deki ölümüne kadar birkaç kez tekrar bir araya gelmiştir. Brubeck sonrasında çeşitli küçük topluluklar kurmuştur; bunlardan biri de oğulları Darius (klavye), Chris (bas ve trombon) ve Danny (davul) ile oluşturduğu dörtlüdür. Bu topluluğun müziği *Two Generations of Brubeck* (1973) albümünde en iyi şekilde duyulmuştur. 1980'lere gelindiğinde Brubeck artık saygı duyulan bir caz ikonuna dönüşmüştür. Ticari açıdan en parlak dönemini geride bırakmış olsa da 1980 ve 90'lardaki üretimi eleştirmenlerce en çok övülen işleri arasında yer almıştır. *Paper Moon* (1981), *Blue Rondo* (1986), *Moscow Nights* (1987), *Nightshift* (1993), *In Their Own Sweet Way* (1994) ve *To Hope! A Celebration* (1996) gibi albümleri beğeni kazanmıştır. *A Dave Brubeck*

Christmas (1996) albümü, caz türündeki en iyi Noel albümü olarak değerlendirilmiştir. Brubeck birkaç solo piyano albümü de kaydetmiş, özellikle *One Alone* (2000) gibi standartlardan oluşan albümlerle stride'dan moderne uzanan geniş bir tarz yelpazesinde armonik derinliğini sergilemiştir. 2009 yılında Amerikan cazına katkılarından ötürü Kennedy Center onur ödülüne layık görülmüştür.

Charlie Byrd (1925-1999)

Charlie Byrd, 1925 yılında Virginia'nın Suffolk kenti yakınlarında doğmuştur. Babası gitar çalmış ve oğluna yedi yaşındayken gitarın temel bilgilerini öğretmeye başlamıştır. Byrd ailesinin geri kalanı da müzikal bir yapıya sahip olmuş; Charlie'nin iki erkek kardeşi de onun kurduğu gruplarda yer almıştır. Byrd lise yıllarında da gitar çalmaya devam etmiş ve *Guitar Player* dergisi editörü Jim Crockett'e göre "futbol maçlarına bedava girebilmek için trompet çalmaya da başlamıştır."

Liseden mezun olduktan sonra Virginia Polytechnic Institute'un işletme bölümüne kaydolmuş, ancak iki yıl sonra bu eğitimi bırakıp dans orkestralarında çalışmaya başlamıştır. Ardından orduya katılmış ve burada Özel Kuvvetler birliğinin gitaristi olarak görev yapmıştır. II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru bu orkestra ile Avrupa'yı dolaşmıştır. Avrupa turnesi sırasında modern cazla ilk kez tanışma fırsatı bulmuş; Paris'te Fransız çingene gitarist Django Reinhardt ile tanışmış ve birlikte çalma imkânı elde etmiştir.

1947 yılında ABD'ye döndükten sonra klasik gitara karşı büyük bir ilgi geliştirmiştir. Byrd bu konuda şöyle demiştir: "Klasik müzik, gitarda yapılabilecek her şeyi kapsar. Enstrümanın kendi içinde pek çok tınısı vardır ve bu tınıları birbirine karşı daha yüksek bir derecede kullanabilirsiniz. Ayrıca, bu sesi seviyorum."

Üç yıl sonra klasik gitar eğitimi almak üzere Washington, D.C.'ye taşınmış ve bu alandaki en büyük eğitimcilerden biri olarak kabul edilen Sophocles Papas ile çalışmaya başlamıştır. 1954 yılına gelindiğinde gitar becerisini önemli ölçüde ilerletmiş ve İtalya'nın Siena kentine giderek bir yaz boyunca Andrés Segovia ile çalışmıştır. Byrd, Segovia'yı "yeryüzünde yaşamış en büyük gitarist" olarak tanımlamıştır.

1957 yılında kariyerinde dönüm noktası olan bir anlaşma yapmış ve müziğini milyonlarca kişiye ulaştırma imkânı elde etmiştir. Washington, D.C.'deki Showboat

adlı kulüpte uzun süreli bir program yapmaya başlamış; bu performanslar Mutual Radio Network tarafından yayımlanmış ve Byrd'un ünü böylece yaygınlık kazanmıştır. Bu süreçte kendisine gelen iş teklifleri de çeşitlenmiş; VISTA ve Tarım Bakanlığı için film müzikleri bestelemiş, ayrıca Tennessee Williams'ın *The Purification* adlı oyunu için müzikler yazmıştır.

1959 yılında Woody Herman'ın büyük orkestrasına katılması istenmiş ve bu vesileyle Avrupa ile Orta Doğu'yu kapsayan bir turneye çıkmıştır. İki yıl sonra, Başkan John F. Kennedy tarafından Latin Amerika turuna gönderilmiştir. Bu gezi, Amerikan popüler müziğinin yönünü etkileyen bir olay olarak kabul edilmektedir. Byrd, Latin Amerika'da bulunduğu sırada Brezilya ritimlerine ilgi duymaya başlamış ve yıllardır geliştirdiği müzikal yapıya bu unsurları da dâhil etmiştir.

1962 yılının Şubat ayında ABD'ye döndükten sonra Stan Getz ile birlikte Washington, D.C.'deki bir kilisede bir albüm kaydetmiştir. Albümün adı Jazz Samba olmuştur ve bu çalışma, Amerika'da yayımlanan ilk bossa nova albümü olarak kayda geçmiştir. Albüm büyük ilgi görmüş ve bossa nova akımı hızla yayılmıştır. Byrd bu konuda şöyle demiştir: "Bossa nova'yı ben icat etmedim. Sadece onun ilk başarılı kaydında yer alma şansını elde ettim."

Byrd'un ünü hızla artmış; birçok televizyon programına konuk olmuş, *Down Beat* ve *Playboy* dergilerinin anketlerinde ödüller kazanmış ve klasik, caz ve bossa nova alanlarında çok sayıda kayıt gerçekleştirmiştir.

Byrd, klasik, caz ve Latin müziğinin gitar için sunduğu olanakları bir araya getirerek bu alanların en iyi yönlerini bütünleştirmiştir. Müzik eleştirmeni Leonard Feather, Byrd hakkında şöyle demiştir: "Byrd, caz çalmış en çok yönlü gitaristlerden biri hâline gelmiştir."

Charlie Byrd, 2 Aralık 1999 tarihinde hayatını kaybetmiştir.

Stan Getz (1927-1991)

Stan Getz (2 Şubat 1927, Philadelphia, Pensilvanya, ABD – 6 Haziran 1991, Malibu, Kaliforniya, ABD), cazın "cool school" (soğuk ekol) olarak bilinen akımının en tanınmış isimlerinden biri olmuş, yumuşak ve zengin tınılı tonu ile dikkat çekmiş Amerikalı tenor saksofoncudur.

Getz, saksofon çalmaya 13 yaşında başlamış, 15 yaşında profesyonel olarak sahneye çıkmıştır. Jack Teagarden, Stan Kenton, Jimmy Dorsey ve Benny Goodman gibi orkestralarla çalmış; 1946 yılında kendi adıyla bazı kayıtlar gerçekleştirmiştir. Asıl çıkışını ise 1947 yılında Woody Herman'ın "Second Herd" adlı orkestrasına katılmasıyla yapmıştır. Bu grupta üç tenor ve bir baritondan oluşan alışılmadık bir saksofon bölümü yer almış ve Getz bu dörtlü arasında "Four Brothers" olarak bilinen topluluğun bir parçası olmuştur. Bu topluluk, cool cazın karakteristik özelliklerini taşıyan modern caz yorumlarıyla öne çıkmıştır. Getz'in Herman grubundaki dikkat çeken solosu, "Four Brothers" (1947) ve özellikle "Early Autumn" (1948) adlı parçalarda sergilediği performanslarla kayda geçmiştir. Tonu hafif, vibratosuz ve saf bir nitelik taşımış; bu özellikler, onun idolü olan Lester Young'dan aldığı etkileri yansıtmıştır. Kısa süre içerisinde Getz, duygusallıktan uzak, mesafeli ancak zarif bir ifade biçimiyle, Batı Yakası cazının ayırt edici özelliği olan cool caz stilini kendi içinde mükemmelleştirmiştir.

Sonraki yıllarda Getz, kendi liderliğinde dörtlü ve beşliler kurmuş; bu gruplarda Horace Silver (piyano), Jimmy Raney (gitar) ve Bob Brookmeyer (trombon) gibi yetenekli isimleri ön plana çıkarmıştır. 1952 yılında gitarist Johnny Smith'in büyük başarı kazanan "Moonlight in Vermont" kaydında öne çıkan isimlerden biri olmuştur. Aynı dönemde zaman zaman Stan Kenton ile yeniden çalışmış ve Norman Granz'ın organize ettiği Jazz at the Philharmonic konserlerinde yer almıştır.

1958'den 1961 yılı başına kadar Avrupa'da yaşamış; burada Oscar Pettiford ve Kenny Clarke gibi başka Amerikalı caz müztecileriyle saygın kayıtlar yapmayı sürdürmüştür. 1961'de ABD'ye döndükten sonra aranjör Eddie Sauter ile birlikte Focus adlı albümü kaydetmiştir. Bu albüm, birçok kişi tarafından Getz'in başyapıtı olarak değerlendirilmiştir. Aynı yıl gitarist Charlie Byrd ile birlikte Jazz Samba (1962) adlı albümü kaydetmiş, bu kayıt Desafinado parçası ile birlikte Amerika'da bossa nova dönemini başlatmıştır. Getz, bu dönemin devamında Gary McFarland, Luiz Bonfá ve Laurindo Almeida gibi müzisyenlerle de çalışarak bossa nova ile daha derin bir ilişki kurmuştur. 1963 tarihli Getz/Gilberto albümünde, Brezilyalı müzisyenler João Gilberto ve Antônio Carlos Jobim ile birlikte yer almış; "The Girl from Ipanema" parçasında ise Gilberto'nun eşi Astrud Gilberto son anda vokal olarak eklenmiştir. Daha önce profesyonel olarak hiç şarkı söylememiş olan Astrud Gilberto'nun naif ve kayıtsız

vokali, Getz'in saksofonuyla uyum içinde olmuş ve bu kayıt, Getz'in kariyerindeki en büyük ticari başarıya ulaşan çalışma olmuştur.

Getz bu dönemde bossa nova ile özdeşleşmiş olsa da, 1960'ların ortalarından sonra bu türe nadiren geri dönmüştür. Genellikle piyanonun yerine vibrafon (özellikle Gary Burton) kullandığı kendi topluluklarıyla konserler vermiştir. Bu dönemdeki önemli çalışmaları arasında piyanistler Bill Evans ve Chick Corea ile yaptığı iş birlikleri yer almıştır. 1960'ların sonu ve 1970'ler boyunca rock ritimleri ve enstrümantasyonlarını kayıtlarına dâhil etmiş; 1970'lerin sonlarına doğru füzyon türüyle de ilgilenmiş, ancak saksofonunda dijital eko efekti kullanması bazı sadık dinleyicilerini rahatsız etmiştir.

1981 yılında akustik caz enstrümantasyonuna geri dönmüş ve kariyerinin geri kalanında bu düzenlemeleri sürdürmüştür. 1982 yılından ölümüne dek Stanford Üniversitesi ile bir bağ kurmuştur. Batı Yakası cazı, zaman zaman aşırı akademik ve duygudan yoksun bulunduğu gerekçesiyle eleştirilmiş olsa da, Getz eleştirmenler ve müzisyenler arasında her zaman saygı görmüş ve özellikle tonu ile melodik yaratıcılığı takdir edilmiştir. John Coltrane, onun hakkında şöyle demiştir: "Dürüst olalım—hepimiz onun gibi çalabilseydik, çalardık."

Stan Getz, 6 Haziran 1991 tarihinde vefat etmiştir.

Antônio Carlos Jobim (1927-1994)

Antônio Carlos Jobim (25 Ocak 1927, Rio de Janeiro, Brezilya – 8 Aralık 1994, New York, ABD), Brezilyalı besteci, söz yazarı ve düzenlemecidir. Brezilya sambasının dışavurumcu ritimlerini daha içsel bir müziğe dönüştürerek bossa nova ("yeni akım") tarzını oluşturmuştur. Bu müzik türü, 1960'lı yıllarda uluslararası düzeyde büyük bir popülerite kazanmıştır.

Halk arasında "Tom" Jobim olarak bilinen sanatçı, piyano çalmaya 14 yaşında başlamıştır. Bu enstrüman, üvey babası tarafından kız kardeşine hediye edilmiştir. Jobim, kısa sürede müziğe olan yeteneğini göstermiş ve üvey babası tarafından, klasik müzik eğitimi almış ileri düzey müzisyenlerden özel dersler alması sağlanmıştır. Eğitimi sırasında özellikle Heitor Villa-Lobos (1887–1959) gibi Brezilyalı bestecilerden etkilenmiştir. Villa-Lobos'un Batı klasik müziği çerçevesinde Brezilya'ya özgü melodik ve ritmik unsurları kullanması, Jobim'in müzikal anlayışını derinden etkilemiştir. Kariyer seçimi aşamasında, başta profesyonel müzik yaşamına yönelmemiş, mimarlık

eğitimi almayı tercih etmiştir. Ancak bu alandan kısa sürede vazgeçmiş ve tüm enerjisini müziğe adamıştır.

Sonrasında Rio de Janeiro'daki kulüplerde sahne almış, nota yazmayı bilmeyen besteciler için eserlerini notaya dökmüş ve farklı sanatçılar için aranjörlük yapmıştır. Bir süre sonra Brezilya'nın önde gelen plak şirketlerinden biri olan Odeon Records'un müzik direktörlüğüne getirilmiştir. 1958 yılında gitarist ve vokalist João Gilberto ile çalışmaya başlamış, bu iş birliği sonucunda Jobim'in "Chega de Saudade" (1958; "No More Blues") adlı eseri kaydedilmiştir. Bu kayıt, geniş çevrelerce ilk bossa nova parçası olarak kabul görmüştür. Şarkı ilk etapta soğuk karşılanmış olsa da, aynı adı taşıyan Chega de Saudade (1959) albümü ertesi yıl Brezilya'da büyük ses getirmiştir. Yine 1959 yılında, besteci Luís Bonfá ile birlikte söz yazarı Vinícius de Moraes ile iş birliği yaparak Orfeu negro (Kara Orfeus) filminin müziklerini bestelemiştir. Bu film, En İyi Yabancı Film dalında Akademi Ödülü kazanmıştır. 1960'ların başında Jobim'in müzikleri dünya çapında tanınır hâle gelmiştir.

Jobim, ABD'de ikinci bir ev edinmiş ve burada bossa nova'nın, hafif perküsyon ve amplifikasyonsuz gitarlarla çalınan karmaşık ritimlerin, yumuşak ve nefesli vokallerle birleştiği yapısının, cool jazz'ın melodik ve sofistike armonik ilerleyişleriyle sentezlenerek popüler müzik içinde kalıcı bir yer edinmesini sağlamıştır. 1962 yılında, başlıca caz yorumcuları Stan Getz (tenor saksofon) ve Charlie Byrd (gitar) ile birlikte Carnegie Hall'da sahne almıştır. Getz/Gilberto (1963) ve Frank Sinatra & Antonio Carlos Jobim (1967) gibi albümlerde iş birliği yapmış; ayrıca Jobim (1972) ve A Certain Mr. Jobim (1965) gibi solo albümler de yayımlamıştır. Bunun yanı sıra klasik müzik yapıtları ve film müzikleri bestelemiştir. Kariyeri boyunca 400'den fazla şarkı üretmiş, bunlar arasında "Samba de uma nota só" ("One-Note Samba"), "Desafinado" ("Slightly Out of Tune"), "Meditação" ("Meditation"), "Corcovado" ("Quiet Nights of Quiet Stars"), "Garota de Ipanema" ("The Girl from Ipanema"), "Wave" ve "Dindi" gibi eserleri özellikle öne çıkmıştır.

Miles Davis (1926-1991)

Miles Davis (26 Mayıs 1926, Alton, Illinois, ABD – 28 Eylül 1991, Santa Monica, California, ABD), Amerikalı bir caz müzisyenidir. Trompetçi, grup lideri ve besteci olarak 1940'ların sonlarından itibaren caz sanatına en büyük etkileri yapmış figürlerden biri olmuştur.

Davis, Illinois eyaletinin East St. Louis kentinde büyümüştür. Babası varlıklı bir diş cerrahıdır. (Davis, ilerleyen yıllarda rahat bir çocukluk geçirdiğini sıkça dile getirmiştir. Bunu çoğu zaman büyük caz sanatçılarının yoksulluk ve acı geçmişlere sahip olması gerektiğini varsayan eleştirmenlere karşı bir yanıt olarak kullanmıştır.) Trompet çalmaya ergenlik döneminde başlamıştır. Gelişimini etkileyen önemli bir tesadüf olarak, ilk hocası ona vibrato kullanmadan çalmasını önermiştir. St. Louis civarındaki caz gruplarında çaldıktan sonra 1944 yılında New York'a taşınmış ve Institute of Musical Art'ta (bugünkü Juilliard School) eğitim almaya başlamıştır. Ancak pek çok derse girmemiş, bunun yerine zamanını Dizzy Gillespie ve Charlie Parker gibi ustalarla jam session'larda geçirerek müzikle eğitilmiştir. 1945–48 yılları arasında Parker ile sıkça kayıt yapmıştır.

Davis'in erken dönem icrası zaman zaman ürkek ve tam olarak akortlu değildir; ancak eşsiz, samimi tonu ve verimli müzikal hayal gücü, teknik eksikliklerinden ağır basmıştır. 1950'li yılların başına gelindiğinde, bu sınırlılıklarını güçlü bir avantaja dönüştürmüştür. Gillespie gibi bebop öncülerinin yoğun ve çığlık atan tarzlarını taklit etmek yerine, Davis trompetin orta aralığında gezinmiş, armoniler ve ritimlerle denemeler yapmış ve doğaçlamalarının cümlelemelerini çeşitlendirmiştir. Nadiren çok notalı pasajlara başvursa da, melodik tarzı doğrudan ve süssüzdür; çeyrek notalara dayanır ve zengin ifadeler içerir. Doğaçlamalarındaki kararlılık, zamanlama ve lirizm dikkat çekicidir.

1948 yazında Davis, Gerry Mulligan, J.J. Johnson, Kenny Clarke ve Lee Konitz gibi önemli caz müzisyenlerini içeren bir dokuzlu grup kurmuştur. Ayrıca Fransız kornosu ve tuba gibi cazda nadiren kullanılan çalgılar da bu grupta yer almıştır. Düzenlemelerin çoğunu Mulligan, Gil Evans ve piyanist John Lewis yapmıştır. Bu düzenlemeler, bebop'un esnek doğaçlama yapısını yoğun dokulu bir orkestral tınıyla birleştirmiştir. Grup kısa ömürlü olmuş, ancak 1949–50 yılları arasında single olarak yayımlanan on iki parça kaydetmiştir. Bu kayıtlar modern cazın yönünü değiştirmiş ve 1950'lerin Batı Yakası caz tarzlarına zemin hazırlamıştır. Parçalar daha sonra *Birth of the Cool* (1957) albümünde bir araya getirilmiştir.

1950'li yılların başında Davis, icrasını etkileyen bir uyuşturucu bağımlılığıyla mücadele etmiştir. Buna rağmen Sonny Rollins, Milt Jackson ve Thelonious Monk gibi önemli caz figürleriyle yaptığı kayıtlar en iyileri arasında sayılmıştır. 1954'te bağımlılığını yendikten sonra, Davis cazın en yenilikçi müzisyeni olarak

değerlendirildiği yirmi yıllık bir döneme girmiştir. 1950'lerde John Coltrane ve Cannonball Adderley gibi saksofoncuları, Red Garland ve Bill Evans gibi piyanistleri, Paul Chambers'ı kontrbasta, "Philly" Joe Jones ve Jimmy Cobb'u davulda içeren küçük topluluklar kurmuştur. Bu dönemde kaydettiği *'Round About Midnight* (1956), *Workin'* (1956), *Steamin'* (1956), *Relaxin'* (1956) ve *Milestones* (1958) gibi albümler birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bu dönemin doruk noktası, caz tarihinin en çok övülen albümlerinden biri olan *Kind of Blue* (1959) olmuştur. Sakin ve rahat bir yapıya sahip bu albüm, doğaçlamaların karmaşık akorlar yerine seyrek akorlar ve standart dışı diziler üzerinden geliştirildiği modal cazın en iyi örneklerini içermektedir. Melodiye odaklanan doğaçlamalar, bu tarzın cazseverler tarafından geniş bir kabul görmesini sağlamıştır.

Küçük grup kayıtlarıyla eşzamanlı yayımlanan, Gil Evans tarafından düzenlenen ve yönetilen *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958) ve *Sketches of Spain* (1960) albümleri de türün anıt eserleri arasında yer almıştır. Davis-Evans işbirlikleri, karmaşık düzenlemeleri, orkestra ve solo çalgı arasında kurulan dengeli ilişkiyi ve Davis'in en derin duygusal icrasını yansıtmıştır. Davis ve Evans ilerideki yıllarda zaman zaman işbirliği yapmış olsa da, bu üç albüm kadar etkileyici eserler üretmemişlerdir.

1960'ların başları Davis için geçiş dönemidir; bu yıllarda müziği ve icrası yüksek seviyede kalmıştır, ancak daha az yenilikçi olmuştur. 1962'nin sonlarında kontrbasçı Ron Carter, piyanist Herbie Hancock ve genç davulcu Tony Williams ile birlikte klasikleşecek bir beşlinin temellerini atmıştır. 1964'te tenor saksofoncu Wayne Shorter da kadroya katılmıştır. Bu yeni beşli hafif, özgür bir tınıya sahip olmuş ve repertuarında blues'dan avant-garde ve serbest caza kadar geniş bir yelpazeye yer vermiştir. 1960'ların modern caz gruplarının yenilikleriyle karşılaştırıldığında, Davis beşlisinin poliritmik ve politonal denemeleri daha ince fakat aynı derecede cesur olmuştur. *Live at the Plugged Nickel* (1965), *E.S.P.* (1965), *Miles Smiles* (1966) ve *Nefertiti* (1967), beşlinin zamansız ve etkili kayıtları arasında yer almıştır. *Miles in the Sky* ve *Filles de Kilimanjaro* (her ikisi de 1968) döneminde Davis elektronik çalgılarla denemelere başlamıştır. Chick Corea, Joe Zawinul ve John McLaughlin gibi müzisyenlerle birlikte kaydettiği *In a Silent Way* (1969), caz füzyon hareketinin öncül albümü olarak kabul edilmiştir. Cazın katı sınırlarını savunanlar bu albümü Davis'in son "gerçek" caz çalışması olarak değerlendirmiştir.

Davis, *Bitches Brew* (1969) albümüyle yeni dinleyiciler kazanmış, bazı eski hayranlarını ise kaybetmiştir. Rock müziğin ritimlerini, elektronik çalgılarını ve stüdyo efektlerini tamamen benimsemiştir. Çok katmanlı sesler, ritimler ve dokulardan oluşan bu kakofonik mozaik, 1970'lerde Weather Report ve Return to Forever gibi füzyon gruplarını etkilemiştir. Bu tarzda birkaç yıl daha devam etmiş, *Live-Evil* (1970) ve *A Tribute to Jack Johnson* (1970) gibi albümler öne çıkmıştır.

1972 yılında geçirdiği bir trafik kazası faaliyetlerini sınırlandırmış, 1975'ten 1980'e kadar müzikten uzak kalmıştır. 1981'de *The Man with the Horn* albümüyle sahneye geri dönmüş, ancak beş yıllık aranın etkileri icrasına yansımıştır. Buna rağmen sonraki yıllarda eski formunu büyük ölçüde kazanmıştır. 1980'ler boyunca caz-rock dans müziğine odaklanmış, aynı zamanda *Star People* (1982) ile blues köklerine dönmüş ve *Music from Siesta* (1987) ile Gil Evans etkili orkestral denemeler yapmıştır. Bu dönemde *We Want Miles* (1982), *Tutu* (1986) ve *Aura* (1989) gibi albümleriyle Grammy ödülleri kazanmıştır. Davis'in son yıllarındaki en unutulmaz olaylardan biri, 1991 Montreux Caz Festivali'nde Quincy Jones'un yönettiği bir orkestrayla birlikte 1950'lerin sonundaki klasik Gil Evans düzenlemelerini tekrar seslendirmesi olmuştur. Bu performanstan üç ay sonra hayatını kaybetmiştir. Son albümü *Doo-Bop* (1992) ölümünden sonra yayımlanmıştır.

Eleştirmenler *Bitches Brew* sonrası Davis'in müziklerini küçümsemiş olsa da, bu yönelişler cazı ana akım izleyicilerle buluşturmayı sürdürmüştür. Son yıllarında eleştirmenleri önemsememiş, sahnede gezinerek ya da izleyiciye sırtını dönerek çalmış, gelenekleri hiçe saymıştır. Quincy Troupe ile birlikte kaleme aldığı ve büyük övgü alan *Miles Otobiyografi* (1989), onun hedonist geçmişi ve müzik endüstrisinde karşılaştığı ırkçılığa dair açık anlatımlarla dikkat çekmiştir. Louis Armstrong, Duke Ellington ve Charlie Parker ile birlikte Davis, caz tarihinin en önemli ve etkili dört müzisyeninden biri, aynı zamanda müziğin en eklektik uygulayıcısı olarak kabul edilmiştir. 2025 yılında *Bitches Brew* albümü, Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi tarafından "kültürel, tarihsel ya da estetik açıdan önemli" kayıtların yer aldığı Ulusal Kayıtlar Arşivi'ne eklenmiştir.

En tanınmış caz müzisyenlerinden trompetçi ve besteci Miles Dewey Davis, 1926 yılında ABD'nin Illinois eyaletinde dünyaya gelmiştir. Ailesinin desteğiyle ortaokul yıllarında başladığı müzik eğitiminde hızla kendisini geliştirmiş ve büyüdüğü Doğu St. Louis bölgesinde caz gruplarıyla çalmaya başlamıştır. Bu dönemde beraber

çalma şansı bulduğu bazı müzisyenler kendisini cazın cazibe merkezi New York'a gitme konusunda cesaretlendirmiştir. 1944'te Institute of Musical Art -şimdiki adıyla Julliard- okulunda okumak üzere New York City'ye gitmesinden itibaren pek çok önemli müzisyenle bir araya gelmiştir.

İlk kayıtlarının bebop stilinin önemli saksafoncusu Charlie Parker'ın beşlisiyle 1944-48 yılları arasında yapılan ve Savoy şirketinden yayımlanan kayıtlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu kayıtlarda kaydedilen ilk bestesi "Donna Lee" olmuştur. Donna Lee, Indiana adlı parçanın armonisi üzerine yazılmış bir contrafact'tir⁵⁰. Albüm kapağında Charlie Parker bestesi olarak gösterilmiştir ancak Miles Davis ilerideki yıllarda Donna Lee bestenin kendisine ait olduğunu iddia etmiştir (Davis, Troupe 2014). Miles Davis'in diskografisine bakıldığında farklı plak şirketleriyle çalıştığı görülmektedir. Capitol, Prestige, Blue Note, Columbia, Warner Bros. bunlardan bazılarıdır.

Prestige çatısı altında Davis'in kendi adı altında kaydettiği ilk albüm olan "The New Sounds" 1951'de yayımlanır. Miles Davis'in bu albümünde dört eser bulunur. Conception, bir George Shearing bestesidir. "Dig?", Sweet Georgia Brown parçasının üzerine yazılmış contrafact tarzındaki Miles Davis bestesidir. Kendi adına yaptığı albümlerde kaydı bulunan ilk bestesi olduğu bilinmektedir. My Old Flame ağır fakat yürüyen bir ballad, It's Only A Papermoon ise orta hızda swing stiline bir parçadır. Albüm genel olarak bebop müziğine yaklaşmakta idiye de, çeşitli özellikleriyle kendi yaratacağı "cool" akımının öncüsüdür. Albümde alto saksafonda Jackie McLean, tenor saksafonda Sonny Rollins, piyanoda Walter Bishop Jr., basta Tommy Porter ve davulda Art Blakey yer almıştır.

Miles Davis'in müziğinde pek çok diğer müziğin etkisini görmek mümkündür. Caz türünde eserler veren müzisyen ve besteciler Thelonious Monk, Bill Evans gibi piyanistlerin taban tabana zıt stillerini, Prince, Jimi Hendrix, Sly And The Family Stone gibi rock, funk ve Rhythm and Blues müzisyeninin müzikal yaklaşımından etkilenmiş olduğu bilinmektedir. Bu etkiler önceleri doğaçlamalarında, sonra da bestelerinde kendisine özgünlük kazandıran unsurları oluşturmada yardımcı olmuştur. Yeniliklere açık ve dönemin farklı müzik türlerindeki yapıtlarına ilgili olması müzikal kimlik inşasını

⁵⁰ Contrafact: Başka parçaların armonik yapısını ve formunu kullanarak yeni ezgiler ile yapılan bestelere verilen genel ad.

oluşturmada etkili olmuş, yaşamı süresince farklı dönemlerde farklı müzikal alanları kendine katarak çeşitli stillerde yapıtlar vermiştir. Bu çalışmaları yaparken döneminin önde gelen müzisyenlerini bir araya getiren gruplar oluşturmasıyla bu birlikteliklerin ilerideki dönemlerde farklı projelere dönüşmesine vesile olmuştur. Jazz Fusion adı verilen alt türün oluşmasına çok önemli katkılar sağlamıştır. 1958'den itibaren saksafoncu, besteci, kayıt yapımcısı Teo Macero'nun Miles Davis'in üretimlerinde önemli katkılar yaptığı söylenebilir. Caz Füzyon tarzı elektrik enstrümanların katıldığı, elektrik gitar, bas gitar, elektrik piyano ve org gibi enstrümanların tınısal renklerinin akustik trompet, saksafon ve davul ile harmanlandığı bir müziktir. Delay⁵¹, reverb⁵² gibi ses etkilerinin müzikal yapının inşasında etkin olarak kullanıldığı, kayıt teknolojilerinin imkanlarından istifade edildiği bilinmektedir.

John Coltrane (1926-1967)

John Coltrane, 20. yüzyıl caz müziğinin hem teknik hem de ifade biçimi açısından en etkili figürlerinden biridir. 23 Eylül 1926'da ABD'de Kuzey Karolina'nın Hamlet kasabasında doğan Coltrane, müzikle ilk olarak yarı zamanlı müzisyenlik de yapan babası aracılığıyla tanıştı. Gençliğinde klarnet ve alto saksofon çaldı; 1943'te taşındığı Philadelphia'da Ornstein Müzik Okulu ve Granoff Stüdyoları'nda eğitim aldı. 1945'te donanmaya katılarak 1946'ya kadar donanma bandosunda görev yaptı; 1947'de tenor saksofona geçti.

1940'ların sonlarında ve 1950'lerin başında Eddie Vinson, Dizzy Gillespie, Earl Bostic ve Johnny Hodges gibi isimlerle çalışan Coltrane'in ilk solo kaydı, Gillespie'nin "We Love to Boogie" (1951) parçasında yer aldı. 1955'te Miles Davis Quintet'e katılması kariyerinde bir dönüm noktası oldu. Ancak uyuşturucu bağımlılığı nedeniyle 1957 başında gruptan ayrıldı. Aynı yıl Thelonious Monk ile yaptığı işbirliği, hem teknik disiplini hem de armonik karmaşıklığı açısından müziğinde belirgin bir dönüşüm yarattı.

Bu süreçte geliştirdiği "sheets of sound" olarak tanımlanan doğaçlama tekniği, yüksek hızda ve yoğunlukta ardışık notalarla oluşturulan çok katmanlı bir anlatım biçimiydi. Bu ifade tarzı, özellikle Giant Steps (1959) gibi eserlerde doruğa ulaştı.

⁵¹ Delay: Müzikte sesin bir süre gecikmeli olarak tekrar duyurulduğu ses etkisi.

⁵² Reverb: Müzikte sesin bazı frekanslarının bir süre daha duyurularak sesin uzatılması amacıyla kullanılan ses etkisi.

Coltrane'in tenor saksofon tonu derin, koyu ve belirgindi; Johnny Hodges ve Lester Young gibi isimlerin etkileri portamento ve legato kullanımında hissedilir. Monk'tan öğrendiği multiphonics (çok sesli üfleme) tekniğini 1950'lerin sonunda denemeye başlamış, 1960'larda ise bu tekniği yoğun ve dramatik pasajlarda kullanmıştır.

1958'de Davis'in grubuna yeniden katılarak Milestones (1958) ve Kind of Blue (1959) gibi modal cazın öncü albümlerine katkıda bulundu. 1960'ta Davis'ten ayrılarak McCoy Tyner (piyano), Jimmy Garrison (kontrbas) ve Elvin Jones'tan (davul) oluşan kendi dörtlüsünü kurdu. Aynı dönemde soprano saksofon da çalmaya başladı. Bu yıllarda Hindistan ve Afrika müziklerine olan ilgisi, özellikle My Favorite Things (1960) gibi düzenlemelerinde belirginleşti.

1965–1967 arasındaki kısa dönemde Coltrane'in müziği daha serbest, kolektif doğaçlamalara dayalı ve deneysel bir yapıya kavuştu. Bu radikal dönem hem dinleyici hem eleştirmen çevrelerinde çeşitli tepkilere yol açtı. Son yıllarında, eşi Alice Coltrane (piyanist ve besteci) grubuna katıldı ve onunla birlikte çalıştı.

Coltrane, lider olarak 1957–1967 yılları arasında toplam 36 albüm kaydetmiştir. Bu albümlerin büyük bölümü caz tarihinin klasikleşmiş yapıtları arasında kabul edilir. Blue Train (1957), Giant Steps (1959), My Favorite Things (1960) ve A Love Supreme (1964) gibi albümler, onun hem teknik ustalığını hem de ruhani derinliğini yansıtan önemli eserlerdir. Son döneminde Ascension ve Meditations (her ikisi de 1965) gibi çalışmalarla serbest caz alanına önemli katkılarda bulunmuştur.

John Coltrane, 17 Temmuz 1967'de karaciğer kanseri nedeniyle New York'ta hayatını kaybetmiştir. Geride bıraktığı zengin diskografi ve müzikal miras, modern cazın gelişiminde belirleyici rol oynamaya devam etmektedir.

Chick Corea (1941-2021)

Armando Anthony "Chick" Corea, 12 Haziran 1941 tarihinde Massachusetts eyaletinin Chelsea şehrinde doğmuştur. Dört yaşında piyano çalmaya başlamış, klasik müzik ve caz arasında erken yaşta etkileşim kurmuştur. Beethoven ve Mozart gibi bestecilerin yanı sıra Horace Silver ve Bud Powell'dan etkilenmiştir. Profesyonel kariyerine Cab Calloway ile başlamış, ardından Mongo Santamaria ve Willie Bobo gibi Latin müzisyenlerinin gruplarında çalmıştır. 1960'lı yıllarda Herbie Mann, Blue

Mitchell ve Stan Getz gibi isimlerle çalışmış, ilk lider albümü Tones for Joan's Bones'u 1966 yılında yayımlamıştır.

1968 yılında Miroslav Vitous ve Roy Haynes ile birlikte kaydettiği Now He Sings, Now He Sobs albümü ile caz piyanisti olarak tanınmıştır. Aynı yıl Miles Davis'in grubuna katılarak Herbie Hancock'un yerini almış, Filles de Kilimanjaro, In a Silent Way, Bitches Brew, Live-Evil ve Live at the Fillmore East gibi elektrik dönemine ait albümlerde Fender Rhodes piyano çalmıştır. 1970 yılında Isle of Wight Festival'ında Miles Davis ile birlikte sahne almıştır. Bu dönemden sonra Dave Holland, Anthony Braxton ve Barry Altschul ile birlikte Circle adlı avant-garde topluluğu kurmuştur.

1972 yılında Stanley Clarke, Joe Farrell, Airto Moreira ve Flora Purim ile birlikte Return to Forever grubunu kurmuş, aynı yıl ECM etiketiyle yayımlanan ilk albümlerini kaydetmiştir. Grup ilk döneminde Brezilya müziğinden etkilenmiş, Light as a Feather albümünde "Spain" ve "500 Miles High" gibi eserleri seslendirmiştir. Daha sonra Bill Connors, Lenny White ve Al Di Meola'nın katılımıyla grup caz-rock füzyonuna yönelmiş, Hymn of the Seventh Galaxy, No Mystery ve Romantic Warrior gibi albümler yayımlamıştır. Romantic Warrior, Return to Forever diskografisinin en çok satan albümü olmuştur.

1970'li ve 80'li yıllarda My Spanish Heart, Touchstone ve The Leprechaun gibi projelerde flamenko, Latin caz ve klasik müzik unsurlarını bir araya getirmiştir. Gary Burton, Paco de Lucía, Friedrich Gulda, Herbie Hancock, Bobby McFerrin ve Béla Fleck gibi sanatçılarla düetler gerçekleştirmiştir. Elektrik Band ve Akoustic Band isimli iki farklı toplulukla caz füzyonuna ve akustik triyo formatına paralel projeler yürütmüştür. 2008 yılında Return to Forever kadrosunu yeniden bir araya getirmiş, aynı yıl John McLaughlin ile birlikte Five Peace Band'i kurmuştur.

2010'lu yıllarda solo piyano, trio ve düet formatlarında dünya çapında turnelere çıkmıştır. Béla Fleck, Gary Burton, Avishai Cohen, Christian McBride ve Steve Gadd ile projeler üretmiştir. 2016 yılında New York Blue Note Jazz Club'da 80 konserlik bir rezidans gerçekleştirmiştir. Chick Corea, 9 Şubat 2021 tarihinde hayatını kaybetmiştir.

Herbie Hancock (1940)

Herbert Jeffrey Hancock, 1940 yılında Chicago'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta klasik piyano eğitimi almaya başlamış, 11 yaşında Chicago Senfoni Orkestrası

ile Mozart'ın bir piyano konçertosunu seslendirmiştir. Lise yıllarında caz müziğine ilgi duymuş, Oscar Peterson ve Bill Evans gibi piyanistlerden etkilenmiştir. Müzik eğitiminin yanı sıra elektronik mühendisliği alanına da ilgi göstermiş, Grinnell College'da bu iki alanda eğitim almıştır.

1960 yılında trompetçi Donald Byrd tarafından keşfedilmiş, iki yıl boyunca Phil Woods ve Oliver Nelson gibi isimlerle kayıtlar yapmıştır. 1963 yılında Blue Note Records etiketiyle yayımladığı ilk albümü Takin' Off büyük ilgi görmüş, bu albümde yer alan Watermelon Man adlı parça hit olmuştur. Aynı yıl Miles Davis'in beşlisine katılmış, bu grupla ESP, Nefertiti, Sorcerer gibi albümlerde yer almıştır. 1969 yılında Davis'in In a Silent Way albümünde de çalmıştır.

Blue Note etiketiyle Maiden Voyage, Emphyrean Isles ve Speak Like a Child gibi caz tarihinde önemli yere sahip albümler yayımlamıştır. 1966 yılında Michelangelo Antonioni'nin Blow-Up filmi için yaptığı müzikle sinema müziği alanına da adım atmıştır. 1973 yılında The Headhunters adlı grubu kurmuş, Head Hunters albümünü kaydetmiştir. Albümde yer alan Chameleon adlı parça geniş kitlelere ulaşmıştır. 1970'li yıllar boyunca hem elektronik hem akustik caz alanında üretkenliğini sürdürmüş, VSOP adlı grubu kurmuş, Chick Corea ile düet projeleri gerçekleştirmiştir.

1980'li yıllarda Wynton Marsalis'in ilk albümünün prodüktörlüğünü üstlenmiştir. 1983 yılında Bill Laswell ile birlikte Future Shock albümünü yayımlamış, bu albümde yer alan Rockit adlı parça müzik listelerine girmiştir. 1986 yılında 'Round Midnight filmi için yaptığı müzikle Oscar Ödülü kazanmıştır. 1990'lı yıllarda Dis Is Da Drum, The New Standard ve 1+1 gibi projelerle caz içindeki farklı yönelimlerini sürdürmüştür. 1998 yılında Gershwin's World albümünü yayımlamış, bu albümle üç Grammy Ödülü kazanmıştır.

2001 yılında Future2Future albümüyle hip-hop ve elektronik müziğe yönelmiştir. 2002 yılında Roy Hargrove ve Michael Brecker ile birlikte Directions in Music: Live at Massey Hall albümünü yayımlamıştır. 2005 yılında Possibilities adlı albümünü yayımlamış, 2007 yılında yayımlanan River: The Joni Letters adlı albümüyle Yılın Albümü de dahil olmak üzere üç Grammy Ödülü kazanmıştır. 2010 yılında The Imagine Project albümünü yayımlamıştır.

Herbie Hancock, caz eğitimi ve gelişimi adına çeşitli kurumlarda görev almıştır. Los Angeles Filarmoni tarafından Jazz Kreatif Direktörlüğü'ne getirilmiş, 2011 yılında UNESCO tarafından İyi Niyet Elçisi olarak atanmıştır. 2013 yılında Kennedy Center Honors ödülüne, 2014 yılında Harvard Üniversitesi Norton Şiir Profesörlüğü'ne ve 2016 yılında Grammy Yaşam Boyu Başarı Ödülü'ne layık görülmüştür. 2014 yılında Herbie Hancock: Possibilities adlı anı kitabı yayımlanmıştır.

Joe Zawinul (1932-2007)

Josef Erich Zawinul, 7 Temmuz 1932 tarihinde Viyana, Avusturya'da doğmuştur. Müzikal yeteneği küçük yaşta fark edilmiştir ve yedi yaşında Viyana Konservatuvarı'na kabul edilerek klasik piyano, klarnet ve keman eğitimi almaya başlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru okul arkadaşlarıyla birlikte Sudet bölgesine tahliye edilmiştir. Bu dönemde eğitimi sürerken caz müziğiyle ilk kez tanışmıştır. Savaşın ardından Viyana'ya dönmüş, klasik piyano çalışmalarını sürdürürken geçimini akordeon çalarak sağlamıştır. Müttefik güçlerin işgalindeki Viyana'da Amerikan askeri üslerinde sahne almış ve burada Hammond org ile tanışmıştır.

1950'li yıllarda Avusturya'daki çeşitli caz topluluklarında çalmıştır. 1959 yılında Berklee College of Music'ten burs kazanarak Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Berklee'de geçirdiği kısa sürenin ardından Maynard Ferguson'un orkestrasına katılmıştır. Bu dönemde Dinah Washington ile turneye çıkmış, sanatçının en bilinen kayıtlarından biri olan What a Difference a Day Makes'te çalmıştır.

1961 yılında Cannonball Adderley Beşlisi'ne katılmış ve yaklaşık on yıl boyunca bu grupla çalışmıştır. Bu süreçte Mercy, Mercy, Mercy, Walk Tall ve Country Preacher gibi parçaları bestelemiştir. Aynı zamanda kendi adına Money in the Pocket (1965) ve The Rise and Fall of the Third Stream (1966) adlı iki albüm yayımlamıştır. Bu dönemde Miles Davis'in dikkatini çekmiş ve 1969 yılında In a Silent Way albümünde yer almıştır. Ardından Bitches Brew, Big Fun ve Live-Evil gibi kayıtlarında da Davis ile çalışmıştır.

1970 yılında Wayne Shorter ile birlikte Weather Report grubunu kurmuştur. Grup, elektronik enstrümanların yoğun biçimde kullanılması ve kültürler arası etkileriyle caz füzyon türünün öncülerinden biri olmuştur. Zawinul bu dönemde ARP

2600 gibi synthesizer'lar kullanmaya başlamıştır. Grup, 1977 yılında yayımlanan Heavy Weather albümü ve bu albümdeki Birdland parçası ile uluslararası ölçekte büyük başarı kazanmıştır.

1985 yılında Weather Report'un dağılmasının ardından The Zawinul Syndicate adlı grubunu kurmuştur. Bu grupla Afrika, Latin Amerika ve Asya kökenli müzisyenlerle çalışarak farklı kültürlerin müziklerini harmanlayan bir yaklaşım geliştirmiştir. 1990'lı yıllarda klasik müzik alanına yönelmiş, Stories of the Danube adlı senfonik eseri bestelemiştir. 1991 yılında Salif Keita'nın Amen albümünü düzenlemiş, bu albüm Grammy Ödülü'ne aday gösterilmiştir.

2004 yılında Viyana'da kendi caz kulübü olan Joe Zawinul's Birdland'i açmıştır. Son albümü 75, doğum günü olan 2007 yılında kaydedilmiştir. Aynı yıl 11 Eylül tarihinde Viyana'da hayatını kaybetmiştir.

Jaco Pastorius (1951–1987)

John Francis Anthony Pastorius III, bilinen adıyla Jaco Pastorius, 1 Aralık 1951 tarihinde Norristown, Pennsylvania'da dünyaya gelmiştir. Müzikal yaşamına davulcu olarak başlamıştır. Müzisyen olan babası Jack Pastorius'un etkisiyle genç yaşta müziğe yönelmiştir. Ailesi Florida'ya taşındıktan sonra müziğe olan ilgisi daha da artmıştır. 1964 yılında geçirdiği bir futbol sakatlığı nedeniyle davul çalması zorlaşınca bas gitara yönelmiştir. İlk bas gitarını gazete dağıtarak kazandığı parayla satın almıştır.

1966 yılında Las Olas Brass adlı soul grubuna davulcu olarak katılmış, ancak gruba başka bir davulcunun alınmasıyla boşalan bas gitar görevini üstlenmiştir. Bu dönemde müzikal gelişimini sürdürmüş, 1968 yılında tüm enstrümanları kendi çaldığı bir kayıt olan The Chicken adlı parçayı hazırlamıştır. Bu kaydı Alice Coltrane'e göndermiş, cesaretlendirici bir yanıt almıştır. Kısa bir süre kontrbas çalmış, ancak bakımının zor olması nedeniyle tekrar elektrik bas gitara dönmüştür. Bu yıllarda ilk eşi Tracy Lee ile tanışmış, 1970 yılında evlenmiştir.

Soul ve R&B gruplarında çalarak sahne deneyimi kazanmıştır. 1972 yılında Wayne Cochran & the C.C. Riders grubuna katılmıştır. Bu süreçte müzik teorisi ve aranjman konularında yoğun bir pratik edinmiş, nota okumayı öğrenmiştir. Bu dönemde kendine ait perdeliği alınmış bir bas gitar geliştirerek, sonradan Bass of

Doom olarak anılacak enstrümanını yaratmıştır. Florida'ya döndükten sonra Peter Graves Orkestrası ve caz müzisyeni Ira Sullivan ile çalışmıştır. Bu dönemde Pat Metheny ile tanışmış, 1974 yılında Metheny, Bley ve Ditmas ile birlikte Jaco adlı albümü kaydetmiştir.

1975 yılında Epic Records ile anlaşarak solo albümünü kaydetmiş, bu albüm 1976 yılında yayımlanmıştır. Aynı yıl Joe Zawinul'un Weather Report grubuna katılmıştır. Yine bu dönemde Joni Mitchell'in Hejira albümünde yer almıştır. Weather Report ile 1977 yılında Heavy Weather albümünü hazırlamış, hem müzikal hem prodüksiyon anlamında katkı sunmuştur. Grup ile birlikte çeşitli turnelere katılmış ve birçok kayıt yapmıştır. Ancak bu yıllarda alkol ve madde kullanımına başlamıştır. 1979 yılında ilk evliliği sona ermiştir.

1980 yılında Weather Report ile son kayıtlarını gerçekleştirmiş, solo kariyerine yönelmiştir. Aynı yıl Warner Bros etiketiyle Word of Mouth albümünü yayımlamıştır. 1982 yılında ikiz çocukları dünyaya gelmiştir. Ancak kişisel yaşamında ve ruh sağlığında istikrarsızlıklar baş göstermiştir. Bipolar bozukluk tanısı almış, çeşitli dönemlerde psikiyatrik tedavi görmüştür. 1983 yılında kaydettiği Holiday for Pans adlı albüm yayımlanmamıştır. Performansları giderek düzensizleşmiş, düzenli konser verme kapasitesini yitirmiştir.

1986 yılında Bass of Doom adlı ikonik bas gitarı kaybolmuştur. Aynı yıl Bellevue Hastanesi'nde sekiz hafta tedavi görmüştür. 1987 yılında Fort Lauderdale'a dönmüş, ancak ruhsal ve fiziksel sorunları derinleşmiştir. 12 Eylül 1987 tarihinde bir kulüpten atıldıktan sonra çıkan olayda ağır şekilde dövülmüştür. 21 Eylül 1987 tarihinde, henüz 35 yaşındayken hayatını kaybetmiştir.

Jaco Pastorius, bas gitarın teknik olanaklarını dönüştürmüş ve özellikle caz füzyon sahnesinde kalıcı bir etki yaratmıştır. Kısa süren kariyerine rağmen, caz tarihinde hem kültürel hem enstrümantal açıdan önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir.

Okay Temiz (1939)

Okay Temiz, 1939 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Türk müziğine dair ilk tınıları, musiki eğitimi almış olan annesi Naciye Temiz'den almıştır. Yine annesinin yönlendirmesiyle Ankara Klasik Müzik Devlet Konservatuvarı'nda vurmali çalgılar ve

timpani eğitimi almıştır. 1955 yılında profesyonel müzik hayatına adım atmıştır. 1957-1959 yılları arasında Tophane Sanat Enstitüsü'nde eğitim görmüş, burada aldığı teknik bilgi sayesinde kendine özgü tınılara sahip davulunu kendi elleriyle yapmıştır.

1967 yılında Ulvi Temel Orkestrası'na katılarak Avrupa'daki büyük dans salonlarında sahne almıştır. Bu dönemde İsveç'e taşınmış, burada doğaçlama alanında önemli bir etkisi olan trompetçi Maffy Falay ile tanışmış ve birlikte Sevda adlı grubu kurarak Türk halk müziği ezgilerini caz estetiği içinde farklı bir platformda yorumlamışlardır. Stockholm radyosu ve senfoni orkestrasına perküsyoncu olarak katkı sunmuştur.

İsveç'te tanıştığı Amerikalı trompetçi Don Cherry ile uzun yıllar birlikte çalışmıştır. Bu birliktelik süresince birçok festival, konser ve albüm üretmişlerdir. Afrikalı basçı Johnny Dyani'nin gruba katılmasıyla birlikte üçlü olarak 1971 yılında Amerika'nın saygın müzik okullarından New Hampshire College'da dersler vermişlerdir. Aynı yıl Türkiye'ye de gelen grup, Ankara'da verdikleri konserin kaydı Sonet plak şirketi tarafından yayımlanmıştır.

Temiz, Danimarka ve İsveç'te Dexter Gordon, George Russell ve Clark Terry gibi caz dünyasının önemli isimleriyle çalışarak eşsiz deneyimler kazanmıştır. 1972 yılında Dyani ve Güney Afrikalı trompetçi Mongezi Feza ile birlikte Xaba grubunu kurmuş, bu grup onun sanat hayatındaki en önemli oluşumlar arasında yer almıştır. Üç albüm yayımlamış olan bu grup, Sonet firması aracılığıyla Skandinavya, Amerika ve İngiltere'de dinleyiciyle buluşmuştur. Avangart caz olarak tanımlanan bu üslup, Temiz'in yenilikçi yönünü ortaya koymuştur.

1974 yılında kurduğu Oriental Wind topluluğunda batı müziği çalgılarıyla birlikte zurna, ney, kaval, ud, saz, gayda ve sipsi gibi geleneksel Türk çalgılarını bir araya getirerek dikkat çekici bir sentez oluşturmuştur. Bu topluluğun kurucu üyeleri arasında piyanist Bobo Stenson, basçı Palle Danielsson, saksafoncu Lennart Åberg ve ney ile gayda sanatçısı Hacı Tekbilek yer almıştır. Bu dönemde annesi Naciye Temiz de bazı konserlerde gruba eşlik etmiştir.

Temiz, 1990 yılına kadar İsveç'teki kültürel faaliyetlerine devam etmiş, bu süreçte makam müziğini caza uyarlama konusunda pek çok Türk müzisyeniyle çalışmış ve onları uluslararası platformlara taşımıştır. Avrupa, Hindistan ve Amerika

turlarına çıkmış; konserler, albümler, seminerler ve eğitim etkinlikleri gerçekleştirmiştir.

1991 yılında yayımladığı Fis Fis Tziganes adlı albümü Fransa'da üç bin albüm arasından ilk üçe girmiştir. 1992 yılında yayımlanan Green Wave albümü, World Music DJ'leri tarafından yılın en iyi ilk on albümü arasında gösterilmiştir. 1993 yılından itibaren çalışmalarını Finlandiya'da sürdürmüş, burada eşi Anna Temiz ile birlikte yaşamaya başlamış ve oğulları Tomi dünyaya gelmiştir. Finlandiya'da kaydettiği Magnetic Band albümünde cazın doğaçlama yönünü Afrika ve Güney Amerika ritimleriyle birleştirerek Türk ezgileriyle harmanlamıştır. Bu albüm Yunanistan'da CD olarak basılmış, ayın albümü seçilmiş ve Down Beat dergisinde beş yıldız almıştır.

Temiz, 30 yılı aşkın süreyi kapsayan Skandinavya'daki etkinliklerini İsveç Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle tüm dünyaya yaymış, Türk müziğinin caz içindeki keşfedilmemiş tınlarını uluslararası sahneye taşımak için yoğun çaba göstermiştir. Bu tarz kısa sürede Avrupa'da kabul görmüş ve birçok festival, konser ve albüm çalışmasıyla 1998 yılına kadar etkinliğini sürdürmüştür. Aynı yıl, Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle Türkiye'ye yerleşmiş ve burada uzun soluklu projelere başlamıştır.

Bitmeyen enerjisi ve yenilik arayışıyla sürekli yeni projeler üretmiştir. İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'yla kaydettiği Kuzeyden Güneye Yansımalar albümü, T.C. 75. yılı anısına yayımlanan Kutlama CD'si ve Banvit'in 30. yılına ithafen hazırlanan Yaşamın Ritmi albümü bu projeler arasında yer almıştır. Başarı Elektronik'in kültür etkinlikleri kapsamında beş CD'lik bir tanıtım seti hazırlanmıştır. Selanik, Atina, Barselona, Budapeşte, Zürih, Ljubljana, Amsterdam, Rotterdam, Lahey ve Lizbon gibi sanat merkezlerinde Türk ve dünya ritimlerini tanıtmak üzere seminerler vermiştir. Kültür Bakanlığı Türk Müziği Topluluğu kadrolu sanatçısı olarak İstanbul, Ankara ve İzmir'de çeşitli konserler vermiştir.

Okay Temiz, yıllar içinde birçok farklı enstrüman toplamış ve yapmış, tüm bu vurmalı çalgıları kendine özgü bir dille yorumlamış, en sade ritimleri bile etkileyici bir anlatıma dönüştürebilmiştir. Avrupa, Amerika ve Hindistan'da yaklaşık 3300 konser vermiş, 350'ye yakın festivale katılmıştır. Afrika, Güney Amerika ve Hindistan ritimlerinin önde gelen temsilcileriyle birlikte çalışarak onların kullandığı quica, berimbau, parmak piyanosu ve konuşan davul gibi enstrümanları çalabilmiş ve hatta üretmiştir. Kendi yapımı bakır davulları, Elektrikli Sihirli Piramit'i, deve ve koyun

anlarından oluşturduğu Artemiz adlı metalik algısı da bu koleksiyon içinde yer almıştır. 34 yıllık caz ve dünya müziği birikimini Türkiye’de hayata geçirmek üzere çalışmalarını sürdürmektedir.

Kamil Erdem (1959)

Kâmil Erdem, 29 Mart 1959 tarihinde Ankara’da doğmuştur. TED Ankara Koleji’ni 1977 yılında, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Elektrik Mühendisliği Bölümü’n ise 1983 yılında bitirmiştir. Müziğe ailesinin yönlendirmesiyle klasik gitar çalarak başlamış, bu süreçte Türk müziğini çok seslendirme üzerine çalışmalar yapmıştır. 1979 yılında caza ve temel seslere duyduğu ilgiyle birlikte bas gitar ve kontrbasa yönelmiş, temel uğraşısı olarak Türk müziğini caz disiplini içinde icra etmeye yönelmiştir. Profesyonel müzik kariyerine niversite yıllarında başlamış, Okay Temiz’in Oriental Wind topluluğuna katılarak beş yıl boyunca bu grupla çalışmış ve ilk uluslararası sahne deneyimlerini kazanmıştır.

Üniversite ğreniminin ardından bir süre mühendislik ve müzisyenliği birlikte yürütmüş, 1990 yılında Asiaminor topluluğunu kurmuştur. Başlangıçta dörtlü olarak kurulan topluluk, zamanla beşli ve altılı formasyonlara dönüşmüş, Kâmil Erdem bu topluluk aracılığıyla caz ve Türk müziği birikimini beste ve düzenlemeleriyle yansıtımtır. Asiaminor’un ilk albümü Along the Street 1991 yılında Viyana’da kaydedilmiş, aynı albüm 1994 yılında Türkiye’de Sokak Boyunca adıyla yayımlanmıştır. Bu albümü 1996’da Longa Nova ve 1997’de Cat’s Dream (Kedi Rüyası) takip etmiştir. Bu albmlerdeki tüm beste ve düzenlemeleri Kâmil Erdem gerçekleştirmiştir. Asiaminor topluluğu ile Ankara, İzmir, İstanbul, Bursa ve Bodrum gibi şehirlerdeki festivallerde ve Avusturya, Macaristan, İtalya, Yunanistan ve İşpanya gibi ülkelerde düzenlenen uluslararası festivallerde sahne almıştır. Ayrıca 1990 ve 1992 yıllarında Almanya, Avusturya ve İsviçre’yi kapsayan turnelere çıkmış, 1995, 1998 ve 2003 yıllarında Amerika Birleşik Devletleri’nde konserler vermiştir. Wolf Trap Center, Krannert Center, Spivey Hall ve Central Park gibi önemli konser salonlarında sahneye çıkmıştır. 1995 yılında ABD turnesinden sonra mühendislik mesleğini bırakmış, müzikal kariyerine tam zamanlı olarak devam etmiştir.

Asiaminor dışındaki projelerinde de aktif rol üstlenmiş, 1996 yılında Kâmil Erdem Ensemble adlı toplulukla Ankara Uluslararası Müzik Festivali’nde yer almış, Kamil Erdem Ethno-Jazz Trio ile ODTÜ Caz Günleri ve Antalya Caz Festivali gibi

etkinliklerde sahne almıştır. 1995 yılında Mısırlı Sharkiat grubuyla Kahire’de konser vermiş ve grubun albümünde konuk sanatçı olarak yer almıştır. 1998’de Bulgaristan’da düzenlenen Varna Summer Jazz Festival’e Anatoli Vapirov Balkan Project üyesi olarak katılmıştır.

2001 yılında solo bas gitar tekniklerini öne çıkardığı Bir Bas Masalı albümünü yayımlamıştır. Bu albümü, 2008 yılında Hollanda turnesi sonunda kurulan Kâmil Erdem Quartet ile kaydettiği Odd Tango ve 2010 yılında Fransız bandoneon sanatçısı René Sopa ile gerçekleştirdiği Kâmil Erdem – René Sopa Quartet albümleri takip etmiştir. 2011 yılında Capitol University Jazz and World Music Festival kapsamında Amerika Birleşik Devletleri’ne davet edilmiştir. 2024 yılında yayımlanan Interactions adlı albümünde ise Latin Amerika’nın (özellikle Paraguay, Brezilya ve Küba) müzik geleneklerini Türk makam müziğiyle bir araya getirmiştir. Tamamı kendisine ait sekiz besteden oluşan albümde gitar, ud ve vurmali çalgılar aracılığıyla farklı coğrafyaların müzikal etkileşimlerini yansıtmıştır. Albümde vokalist Ülkü Aybala Sunat ve bandoneon sanatçısı Brian Caballero da yer almıştır.

Erdem, müzikal üretiminin yanı sıra eğitim alanında da önemli katkılarda bulunmuştur. 1999-2001 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi’nde yarı zamanlı olarak caz ensemble ve bas gitar dersleri vermiştir. Aynı dönemde Polonya Caz Derneği’nin daveti üzerine 1998-2013 yılları arasında Puławy Uluslararası Caz Yaz Okulu’nda bas gitar öğretmenliği yapmıştır. 2001 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak göreve başlamış, bu görevini 2016 yılına kadar sürdürmüştür. Bu süreçte Avusturya, Hollanda, Amerika Birleşik Devletleri ve Güney Afrika’daki çeşitli kurumlarda konuk eğitmen olarak dersler vermiş, atölye çalışmaları, ustalık sınıfları ve seminerler düzenlemiştir.

2017 yılından itibaren yeniden gitar çaldığı projelere ağırlık vermiştir. Son yıllarda konserlerini klasik gitarla solo, ikili ve topluluk biçiminde sürdürmüş; Güney Amerikalı bestecilerin eserlerinin yanı sıra farklı kültürleri buluşturduğu, çeşitli dünya müziklerinden izlenimlerini içeren ve özgün düzenlemelerle gitar müziğine yansıttığı bir repertuvar sunmuştur. Kâmil Erdem, çağdaş Türk caz sahnesinde hem icracı hem besteci hem de eğitmen kimliğiyle kendine özgü bir yer edinmiştir.

Erkan Oğur (1954)

Mehmet Erkan Oğur, 17 Nisan 1954'te Ankara'da doğmuş, 1976 yılında ilk perdesiz klasik gitarı icat ederek müzik dünyasında çığır açan Türk müzisyendir. Aslen Elazığlı olan Oğur'un çocukluğu Elazığ'da geçmiş, müziğe dört yaşında keman, bağlama, flüt ve cümbüş çalarak başlamıştır. İlkokul yıllarında müzik öğretmeninin yönlendirmesiyle halk müziğine yönelmiş, ilkokulu tamamladığında yöresel çalgıların büyük çoğunluğunu çalmayı öğrenmiştir. Lise eğitimini Ankara'da tamamladıktan sonra Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Fizik-Kimya Bölümü'nde başladığı üniversite öğrenimine Almanya'da Münih Üniversitesi Fizik Mühendisliği Bölümü'nde devam etmiş; ancak müzisyen olmaya karar vererek Türkiye'ye dönmüş ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü'nden mezun olmuştur. Ayrıca İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda kısa süre oyunculuk eğitimi almıştır.

1976 yılında müziksel arayışlarının bir sonucu olarak ilk perdesiz klasik gitarı icat etmiş; daha sonra perdesiz bağlamayı da geliştirerek dünya müzik literatürüne katkıda bulunmuştur. Doğu Anadolu'nun halk müziği gelenekleriyle büyümüş, Aşık Veysel gibi ozanlardan etkilenmiş; 1960'larda Jimi Hendrix'i dinlemesiyle müzikal ufku genişlemiş, perdesiz elektro gitar ile çeyrek tonları ve kaymalı pasajları ifade edebileceği yeni bir ifade alanı açmıştır.

1980'li yıllarda çeşitli sanatçılara eşlik ederek profesyonel müzik hayatına başlamış, ilk solo albümü Fretless'i 1994'te Almanya'da yayımlamış, bu albüm Avrupa'da "yılın yaratıcı albümü" seçilmiştir. Albüm, 1996'da Türkiye'de Bir Ömürlük Misafir adıyla yayımlanmıştır. Aynı yıl Eşkıya filminin müziklerini bestelemiştir. Daha sonra Gülün Kokusu Vardı (1998), Hiç (1999), Anadolu Beşik (2000) ve Fuad (2001) gibi albümlerle dinleyiciyle buluşmuştur. Telvin Trio ile birlikte yayımladığı Telvin albümünde doğaçlamaya dayalı caz denemeleri gerçekleştirmiştir.

Erkan Oğur, 1984'te MFÖ'nün Ele Güne Karşı Yapayalnız albümündeki Güllerin İçinden parçasında ve Yavuz Çetin'in 1997 tarihli ilk albümündeki Dünya adlı enstrümantal parçada perdesiz gitarıyla yer almıştır. Amerika'da bulunduğu sırada Harputlu Ermeni bir göçmene ait olan Neden Geldim Amerika'ya adlı taş plak kaydını keşfetmiş, bu parçayı yeniden düzenleyerek Türk müzik literatürüne Neden Geldim İstanbul'a olarak kazandırmıştır.

Kendisini yalnızca bir icracı değil, aynı zamanda yorumcu ve arayıcı bir sanatçı olarak konumlandıran Erkan Oğur, mőzık yaşamı boyunca birçok mőzisyene ve özellikle bağlama ustalarına ilham kaynağı olmuştur. “İnsanın, salt yaşantısı ve yapıp ettikleri doğayla uyumlu olduğu mőddetęe başarıya erişme şansı vardır.” sőzőyle hayata bakışını őzetlemiřtir.



Bilal Karaman (1980)

Bilal Karaman, on bir yaşından itibaren gitarı hayatının merkezine koymuş ve Türkiye’de caz gitarının öncü isimlerinden biri olmuştur. Yıllar içinde Marcus Miller, Lars Danielson, Ricky Ford, Aydın Esen, Harvie S, Zakir Hussain, Fernando Paiva, Mike Moreno, Pierre Blanchard, Gustav Lundgren, Jarrod Cagwin ve Dianne Reeves gibi uluslararası müzisyenlerle iş birlikleri yapmış ve birlikte sahne almıştır.

2009 yılında İstanbul Nardis Caz Gitar Yarışması’nda birincilik kazanan Karaman, sahne için farklı repertuarlar ve biçimler oluşturmuştur. 2011’de yayımlanan ilk albümü “Bahane”den bu yana solo gitar resitalleri, duo, trio, dörtlü topluluklar ve çingene caz grupları gibi geniş bir performans yelpazesiyle müzik yapmıştır.

2003 yılından bu yana Macaristan, Makedonya, Ukrayna, ABD, Birleşik Krallık, Almanya, Fransa, Hollanda, Güney Kore, Güney Afrika, Kenya gibi 20’den fazla ülkede birçok konser vermiştir. İstanbul Caz Festivali ve Londra Caz Festivali gibi saygın etkinliklerde sahne almıştır.

2012 yılında American Guitar Player dergisinde Barry Cleveland’ın yaptığı bir röportajda yılın dört yükselen gitaristinden biri olarak gösterilmiştir. Cazın merkezinde yer alan yenilik arayışını hiçbir zaman terk etmeyen Karaman, her projesinde farklı bir müzikal dünya yaratmıştır. Canlı performanslardaki coşkusu onun ayırt edici özelliği olmuştur. Kendine özgü gitar üslubunu taşıyan dört albüm yayımlayan Karaman, Fransız çingene cazı Django Reinhardt’ın öncüsü olduğu Manouche türünü esas alan “Manouche à La Turca” serisinin ilk albümünü son yıllarda yayımlamıştır. Avrupa caz-swing tarzını Anadolu’ya başarıyla taşıyan bu albüm iki ciltle daha devam etmiştir.

Türkiye’nin en bilinen gitaristlerinden biri olan Bilal Karaman, “Manouche à La Turca” projesiyle, Fransız Django Reinhardt’ın öncülük ettiği çingene cazı ve caz-swing stillerini Türkiye müziğiyle farklı bir formatta buluşturmuştur. 1930’larda Amerikan cazının Avrupa’yı etkilemesiyle Romano-çingene Fransız müziğinin birleşiminden doğan Manouche türü, Karaman’ın çalışmalarıyla Anadolu’ya taşınmıştır. Bu yönüyle “Manouche à La Turca” serisi Türk müzik tarihinde öncü bir nitelik taşımaktadır.

Karaman, “Manouche à La Turca”nın hikâyesini şöyle anlatmıştır: 1997 yılında İstanbul’da ilk kez cazla tanışmıştır. Soloları ve tarzı Django Reinhardt’a benzetilmiş

ve böylece Django'nun ismini ilk kez duymuştur. O yıllarda Django'nun ne kadar büyük bir gitarist olduğunu fark edecek olgunlukta değildir. Ayrıca müziğini bu türe dayandırmanın iyi bir fikir olup olmadığı konusunda da şüpheleri olmuştur. Ancak İstanbul'daki bir caz kulübü, Django'nun 100. doğum yılı için özel bir konser yapmasını isteyince, hem bu türe ait standartları hem de Anadolu'ya ait ezgileri çalmaya karar vermiş, bunun üzerine bir beste yaparak repertuvara katmıştır. "Manouche à La Turca" böylece 2010 yılında başlamıştır.

Modern elektro gitardan geleneksel akustik gitara geçişin zorluğuyla birlikte Türkiye'de Manouche icra eden başka kimse olmaması süreci oldukça zorlaştırmıştır. Aynı zamanda longa ve sirto gibi eserleri çalışarak repertuarı pekiştirmiştir. Amacı, Manouche okulu ile Anadolu müziği arasındaki uyumu yakalamaktır.

2014 yılında ilk demoları kaydetmeye başlamıştır. 2016 yazında albüm kayıtlarına geçilmiş ancak yaşadığı ülkedeki çeşitli zorluklar ve talihsizlikler nedeniyle albüm 2017 sonunda tamamlanabilmiştir. Aklındaki müziğe benzer bir örnek olmadığı için birlikte çalacağı müzisyenleri seçmesi uzun sürmüştür. Sonunda klarnette Göksun Çavdar, kemanda Pierre Blanchard ve Hüseyin Kemancı, kontrbasta Baran Say ile karar kılınmış, tüm gitarları kendisi çalmıştır. Repertuvarda, hem Batı hem de Türk müziğine hâkim olan Tanburi Cemil Bey ve Kemani Kevser Hanım gibi klasik bestecilerin eserleri yer almıştır. Serinin ikinci albümünde ise Mehmet İlgin ve Sadi Işılray gibi değerli bestecilerin eserlerine yer vermiştir. Bu albümde kemanlarda Semih Çelikel ve Hüseyin Kemancı, kontrbasta Baran Say yer almıştır. Serinin üçüncü albümü ise 2018–2020 yılları arasındaki konserlerin canlı kayıtlarından oluşmuştur.

ÖZGEÇMİŞ

Basçı, besteci ve eğitimci Volkan Topakoğlu on yaşında klavye ve gitar çalarak başladığı müzik eğitimine İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde piyano ve çello çalışarak devam etti. On dört yaşındayken caz müziğine ilgi duymaya ve bas gitara yönelmeye başladı. Liseden mezun olduktan sonra Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü'ne girdi ve burada Kâmil Erdem'in bas gitar ve kontrbas öğrencisi olarak lisans eğitimini dereceyle tamamladı. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon alanında yüksek lisans eğitimini tamamladı.

2008'de Polonya'daki Pulawy Uluslararası Caz Atölyesi'ne katıldı. 2013'de Estonya'daki Nõmme Caz Festivali bünyesinde düzenlenen 13. "Jazz Bassist" yarışmasında finalist oldu. 2019'da "Teessür" adlı tiyatro oyununa solo kontrbas için yazdığı müzik ile Yeni Tiyatro Dergisi 7. Emek ve Başarı Ödülleri "En İyi Müzik" kategorisinde aday gösterildi.

Bugüne dek caz, rock, pop, Türk müziği, dünya müziği ve çağdaş müzik türlerinde birçok projede sahne alan Topakoğlu Avrupa, Asya, Amerika ve Afrika'da birçok festival ve konserde yer aldı. Albüm kayıtlarında, televizyon ve radyo programlarında kontrbas ve bas gitar çaldı. Kendi bestelerini sunduğu ilk albümü *Birdenbire* 2015 yılında Kalan Müzik'ten yayımlandı.

Volkan Topakoğlu, 2016 yılından beri Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.