

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
PIYANO PROGRAMI

PIYANO VE CAZ

(Yüksek Lisans Eser Çalışması)

Hazırlayan:  
20036055 Levent Donat BERKÖZ

Danışman:  
Prof. Hülya TARCAN

İSTANBUL - 2006



Levent Donat BERKÖZ tarafından hazırlanan Piyano ve Caz adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 11 / 07 / 2006

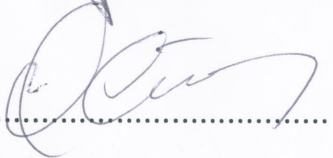
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

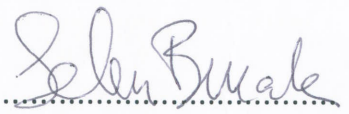
Jüri Üyesi : Prof.Hülya TARCAN (Danışman)

  
.....

Jüri Üyesi : Prof.Ova ÜNDER (İ.Ü.Öğr.Üy)

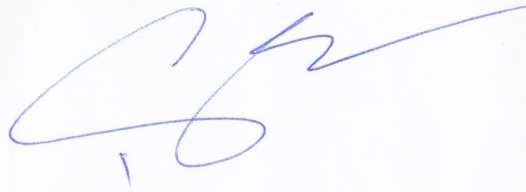
  
.....

Jüri Üyesi : Doç.Selen BUCAK

  
.....

E.A.S.D. Başkan yerime ;

Prof. Çiğdem İYİCİL



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ .....	II
ÖZET .....	IV
SUMMARY .....	V
TEŞEKKÜR .....	VI
1.1. GİRİŞ ( KLASİK PİYANO EDEBİYATINA GENEL BAKIŞ ) .....	1
1.2. PİYANONUN GELİŞİMİ .....	5
2.1. 19. YY VE 20. YY CAZIN ETKİLENME ALANINDAKİ BAZI BESTECİLER (DEBUSSY, RAVEL, STRAVİNSKİ, PROKOFİEV, BARBER, USMANBAŞ) ....	9
2.2. CLAUDE DEBUSSY .....	12
2.3. MAURICE RAVEL .....	17
2.4. IGOR STRAVINSKI .....	21
2.5. SERGEI PROKOFIEV .....	26
2.6. SAMUEL BARBER .....	28
2.7. İLHAN USMANBAŞ .....	29
3. CAZ TARİHİ .....	33
4.1. A. COPLAND, C. PORTER, G. GERSHWİN VE ETKİLERİ .....	76
4.2. COLE PORTER .....	81
4.3. GEORGE GERSHWIN .....	82
5. SONUÇ .....	91
6. KAYNAKLAR .....	93
7. ÖZGEÇMİŞ.....	94

## ÖNSÖZ

Caz müziğinin etkisini, 20. yüzyıl boyunca karşılaştığımız tüm müzik türleri üzerinde tespit etmek mümkündür. Özellikle popüler müzik alanında ve 20. yüzyıl boyunca gelişen, klasik batı müziği kapsamında değerlendirilebilecek akımlar içinde yer alan stillerde eser üreten kimi müzisyenler, yer yer caz müziğinden doğrudan etkilenmiştir. Ancak bu etkilenme hiçbir zaman tek taraflı olmamıştır.

Caz kelimenin tam anlamıyla melez bir müziktir. Bu müziğin temellerini tek bir kültüre, tek bir toprak parçasına indirgemeye çalışmak son derece hatalı bir girişim olur. Cazın köklerinin Avrupa kültüründe, Avrupa müziğinde yattığını söylemek ne kadar yanlışsa, çoğu zaman iddia edildiği gibi cazı tamamen Afrika'ya mal etmek de o kadar yanlıştır. Dolayısıyla, 20. yüzyılın en bağımsız, en devrimci gibi gözüken müzik türlerinden biri olan caz, kimliğini hem Afrika müziğinden ve kültüründen hem de Avrupa müziğinden ve kültüründen yararlanarak oluşturmuştur.

Bu çalışmanın amacı, caz müziğinin yirminci yüzyıl klasik batı müziği üstündeki etkisini tespit etmektir. Ancak bu tespit doğrudan yirminci yüzyılın piyano müziği üzerinden yapılacaktır.

Çalışmayı oluşturan bölümlerden ilkinde, tarihsel çerçeve dahilinde piyano edebiyatı ve piyanonun yüzyıllar içinde geçirdiği evrimler ele alınacaktır. Bu bölüm tüm klasik batı müziği tarihi boyunca öncü bir rol üstlenmiş piyanonun, 20. yüzyıl bestecilerine sunduğu olanakları daha net bir biçimde kavramamızı sağlarken, caz müziğine ait öğelerin söz konusu bestecilerin piyano için yazdıkları eserlere hangi şekillerde dahil olduğunu anlamamızı kolaylaştıracaktır.

İkinci bölümde ise, klasik batı müziğini göz önünde bulundurarak, 19. yüzyılın sonu itibarıyla, 20. yüzyıl müziğini hazırlayan yönelimler tespit edilecek, çalışmanın amacına paralel olarak, 20. yüzyıl boyunca piyano için yazdıkları eserlerde caz müziğinin

öğelerinden yararlanan Debussy, Ravel, Stravinski, Prokofiev, Barber ve Usmanbaş gibi bestecilerin müzikleri genel hatlarıyla ele alınacaktır. Çalışmayı hedeflenen amaca ulaştırmak için, adı geçen bestecilerin caz müziğe ait öğelere yer verdikleri belli başlı eserleri nota örnekleri aracılığıyla sunulacaktır.

Üçüncü bölümde ise, caz müziğinin kökleri, tarihsel gelişimi ve bu gelişim sürecinde büründüğü farklı görünüşler, belli başlı akım ve müzisyen örnekleri üzerinden incelenecektir. Bunun yanı sıra, cazın diğer müzik türleri üstündeki etkisini tespit etme aşamasında belirleyici olacağı görüşüyle, bu müziğin diğer müzik türlerinden ayrılmasını sağlayan ayırt edici özellikleri, yani müzikal öğeleri ele alınacaktır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümü ise, Aaron Copland, Cole Porter, George Gershwin gibi Amerikalı bestecilerin, ulusal bir müzik dili yaratma amacıyla caz müziğini nasıl klasik batı müziğiyle bir araya getirdiklerinin incelenmesiyle tamamlanacaktır.

## ÖZET

Cazın, 20. yüzyıl boyunca karşımıza çıkan, New Orleans stili, Chicago stili, büyük orkestra cazı, cool caz, free caz, fusion gibi görünümlerini incelediğimiz bu çalışmada, 20. yüzyıl klasik batı müziği kapsamında eser üreten bestecilerin, caz müziğinden etkilenme sürecinde iki ana başlık altında toplandığını gördük:

1-Eserlerinde ulusal bir müzik dili yaratmak amacıyla caz müziğinin öğelerinden yararlanma yoluna giden, George Gershwin, Aaron Copland gibi Amerikalı besteciler.

2-Batı müziğinin sınırlarını başka kültürlerin seslerine yönelerek genişletme amacıyla, eserlerinde caz müziğine ait öğelere yer veren, Debussy, Ravel gibi Avrupalı besteciler.

Üretimini 20. yüzyıl boyunca sürdüren bestecilerin, caz müziğinden etkilenenlerini bir sayıyla kısıtlamak imkansızdır. Aynı şekilde, bir çalışmanın limitleri dahilinde bu bestecilerin hepsine yer vermek de mümkün değildir. Bu çalışmanın ağırlıklı biçimde, Debussy, Ravel, Stravinski, Prokofiev, Gershwin, Copland, Barber ve Usmanbaş'ı temel olarak oluşturulmasının sebebi adı geçen bestecilerin özellikle piyano müziklerinde belirgin biçimde caz müziğinin öğelerine yer vermiş olmalarıdır.

Karşılıklı etkileşim sürecinde, caz müziği ve 20. yüzyıl klasik batı müziği göz önünde bulundurulduğunda, klasik batı müziğinin cazdan belli limitler dahilinde etkilendiği, hiçbir zaman caz müzisyenlerinin batı müziğinden yararlandığı kapsamda yararlanmaya ihtiyaç duymadığı saptanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, caz, swing, blues, gospel.

## SUMMARY

In this research in which we analyze various styles of jazz music, such as New Orleans jazz, Chicago jazz, big band jazz, cool jazz, free jazz and fusion that prevail in the 20th century, the influence of jazz observed on the works of composers that make music using 20th century contemporary musical styles has been discussed by taking two points into consideration:

- 1- American composers like George Gershwin and Aaron Copland who wanted to create a national musical language by using the elements of jazz music.
- 2- European composers like Claude Debussy and Maurice Ravel who used elements of jazz music in their compositions and also appropriated the music of other cultures in order to break/transgress the boundaries of classical music.

It would be impossible to discuss works of all the composers of the 20th century, who have been influenced by jazz music, within the limits of this research. The reason for analysing Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Gershwin, Copland, Barber, Porter and Usmanbaş as the main composers of this research is their using the elements of jazz specifically in their piano music.

Concentrating on the interrelations between jazz music and 20th century classical music, this research concluded that the jazz influence on classical music has had always some limitations as compared with the influence of classical music on jazz.

**Keywords:** Piano, jazz, swing, blues, gospel.



## TEŞEKKÜR

Öncelikle tüm akademik eğitimim süresince ve bu çalışmanın gerçekleştirilme sürecinde benden yardımlarını esirgemeyen, beni yönlendirmek üzere daima yanımda olan Danışman Hocam Prof. Hülya Tarcan'a, bu yola baş koymamı sağlayan anneannem Macide Bıçakçı'ya, bana en kusursuz çalışma ortamını hazırlayan annem Canan Berköz'e, bıkmadan usanmadan beni yüreklendiren, gelecekle ilgili birçok kararımı vermemi sağlayan, dolayısıyla hayatımda çok önemli bir yeri olan Cüneyt Çakırlar'a, kimi kaynaklara ulaşmamda büyük yardımları dokunan Yasef Falay ve Seda Binbaşgil'e, çalışmanın her aşamasında yardımlarıyla yanımda olan Ayşegül Aldinç ve Yar. Doç. Bilge Gürsoy'a, her an yardımına hazır olan Gönen Güldal ve Deniz Bilman'a teşekkür ederim.

## 1.1. GİRİŞ ( KLASİK PİYANO EDEBİYATINA GENEL BAKIŞ )

Piyano edebiyatı, klavyeli enstrümanlar için yazılmış, solo veya orkestra eşlikli tüm eserleri kapsar. Piyano, oda müziğinde de yüklü bir rol oynamıştır, ancak bu oda müziği edebiyatı kapsamında ele alınabilir. Klavyeli enstrümanlardan anlaşılan, org, klavsen ve piyanodur.

Klavyeli çalgılar için ilk yazılan eserler karşımıza, polifonik müziğin başlangıcının hemen ardından çıkar. Ortaçağ ve Rönesans'ta klavyeli enstrüman denince anlaşılan org, klavsen ve klavikorddur.

Piyano edebiyatı çağlara şu şekilde ayrılır: a) 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl: Ortaçağ sonu ve Rönesans, b) 17. yüzyıl: Barok çağ, c) 18. yüzyıl: Rokoko ve Klasik Çağ, d) 19. yüzyıl: Romantik Çağ, e) 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı: Empresyonizm, f) 20. yüzyıl: modern – çağ.

Nota yazımının 15. yüzyılda kimi ülkelerde farklılıklar gösterecek şekilde de olsa bir sisteme oturtulmasının ardından, 16. yüzyılda özellikle İtalya, Hollanda ve İngiltere müzikte büyük bir gelişme gösterdi. İngiliz virjinalistlerin 17. yüzyılda klavsen repertuarına ve aynı dönemde Alman organistlerin org repertuarına yaptıkları katkılar bu gelişmenin en iyi örnekleridir.

16. yüzyılın ortalarından itibaren, basit füg olarak da tanımlayabileceğimiz *ricercare*'nin ve *fantezi*, *capriccio* ve *canzon* da sonar'ın ( sonat ) yazılmaya başlaması piyano edebiyatı için son derece önemli bir atılımdır.

Aynı dönemde prelüd ise şu gelişmeyi gösterir: “Org üzerinde bir messe veya motet okunmadan çalınan bu enstrümantal parça peş peşe akorlar şeklinde karşımıza çıkıyor. Bu peş peşe basılan akorların başlıca amacı, motet ve messe söyleyecek şarkıcılara ton vermektir. Önce bu basit görünümde olan prelüd'teki akorları daha sonraları organistler süslemeye başladılar. Bu süslemelerde çeşitli figürasyonlardan

yararlandılar. Prelüd'ün bu gelişiminden toccata doğdu. Toccata'nın amacı sazın dijital imkanlarının kullanılmasıydı.” (H. Tarcan, Piyano Edebiyatı)

Bir süre sonra chaconne, gagliarde, courante gibi dans parçalarından oluşan sütünler ortaya çıktı. Başlangıçta dansçılara eşlik etmek amacıyla yazılan sütünler, 17. yüzyıl itibarıyla çabuk ve ağır karakterde dans parçalarının arka arkaya dizildiği, sırf enstrümantistin çalması için yazılan parçalar haline geldi.

16. yüzyılın ikinci yarısında, Andrea ve Giovanni Gabrieli, Claudio Merullo, William Byrd gibi besteciler doğrudan enstrüman için beste yazmaya başladılar. Hem organist, hem de virjinalist olan bu besteciler, klavyeli çalgıların tüm olanaklarını genişlettiler.

17. yüzyıla gelindiğinde Rameau, Couperin ve diğer Fransız klavsenistler, zarif, süslü ve keskin ritimli Fransız klavsen stilini yarattılar. 16. yüzyılın ikinci, 17. yüzyılın ilk yarısında, İtalyan Bach'ı olarak da adlandırılan Frescobaldi klavyeye espressivo çalışması, yani yorumu getirdi. Hemen belirtmek gerekir ki, besteci bunu sadece org üzerinde gerçekleştirdi.

Tüm müzik tarihinde olduğu gibi, piyano edebiyatında da en büyük isim olarak karşımıza çıkan Bach, kilise ve halk müziğinin, kontrpuan ve armoni sanatlarının sentezini gerçekleştirirken, klavye kullanımını o güne kadar gelmiş en ileri noktaya götürdü. Bach, Woltemperiertes Klavier, Fransız ve İngiliz sütünleri, partitalar ve konçertolarıyla ( 5. Brandenburg konçertosunda klavsende, müzik tarihinde ilk defa tek başına uzun bir kadans çalınır. ) klavsenin tüm imkanlarını kullandı ve modern piyano çalma sanatının yolunu açtı.

Müzik tarihinde karşımıza çıkan bir diğer önemli klavsen bestecisi Domenico Scarlatti'dir. Scarlatti, tek bölümlü sonatlarında klavsenin tüm teknik olanaklarını kullanmış ( zincirleme triller, staccato gam ve arpejler, 3'lü, 6'lı pasajlar vb. ) ve bu yönüyle 19. yüzyıl dahil olmak üzere klavyeli çalgılar için yazan birçok besteciye etkilemiştir.

Haydn ve Mozart gibi, klasik dönemin belirleyici iki bestecisi karşımıza 18. yüzyıl rokoko çağında çıkar. Mozart'a kıyasla daha sade, güçlü ve az değişken bir yazısı olan Haydn'ın piyano yapıtları senfonik özellikler içerir. Besteci kelimesinin tam anlamıyla klasiktir. Mozart'ın piyano yazısına gelecek olursak; onu diğer klasiklerden ayıran öncelikli özelliği yazısının zarıflığıdır. Aynı zamanda besteci klasik stilin sınırlarını zorlamasıyla dikkat çeker. Özellikle sonatlarının ve konçertolarının ikinci bölümlerinde karşımıza çıkan şarkılı çalış, Mozart'ın piyano yazısını farklı kılan öğelerdendir. Bestecinin yazısının değişken karakterinin köklerini, opera alanındaki sahnesel değişimin yansımada aramak gerekir.

Beethoven'le beraber piyano yazısı ve klavye kullanımı klasik dönemde doruk noktasına ulaştı. Besteci özellikle 32 sonatı, 5 konçertosu ve çeşitli piyano parçalarıyla piyano edebiyatında atılım gerçekleştirmiştir. Beethoven tam anlamıyla klasik olarak nitelenebilecek ve özellikle Haydn'ın etkisiyle eser verdiği ilk döneminin ardından, müzikte üst üste devrimler yaratacağı ikinci dönemine girer. Bestecinin bu dönemi itibariyle piyanoda yarattığı devrim şu şekilde özetlenebilir: Piyano basit bir vürmalı - saz ( çekiçlerin tellere vurması sayesinde ses elde edildiği için piyanoya vürmalı saz denilebilir ) olmaktan çıkmış; gerekirse insan sesini, gerekirse bir orkestranın ses yoğunluğunu, gerekirse bir kuartetin müzik seslendirişini klavyesi üzerinde vurgulayabileceğimiz bir süper – saz şekline dönüşmüştür. Kısaca diyebiliriz ki, piyano Beethoven'le müziğin en güçlü ve önde gelen, orkestrayla eş değerde enstrümanı olmak imkanını elde etmiştir. Haydn – Mozart – Beethoven, Viyana Klasikleri olarak anılır.

Beethoven'in öncüsü olduğu romantik çağda, Schubert bestecinin izinde ilerlemiş ardından ise, Schumann ve Brahms gibi besteciler Alman geleneğini sürdürmüşlerdir. Bu çağda piyano edebiyatı göz önünde bulundurulduğunda karşımıza çıkan en devrimci iki isim Chopin ve Liszt'tir. Piyano gerçek anlamda kendine has, özel sesini Chopin ile bulmuştur. Besteci gerçek bir romantik olarak, iç dünyasını doğrudan müziğine yansıtıken, klasik teknikle romantik tekniği kusursuz biçimde sentezlemiştir. Chopin eserlerinin neredeyse tamamını piyano için yazmıştır. Prelüd'leri, Etüd'leri, Ballad'ları, Scherzo'ları, Polonaise'leri, Nocturne'leri,

Valse'leri, Mazurka'ları, 2 piyano konçertosu ve 3 piyano sonatı, piyano edebiyatının baş yapıtları arasındadır.

Tıpkı Chopin gibi Liszt de, romantik çağda klavye kullanımının vardığı en ileri noktayı temsil eder. Bestecinin büyük bir virtüozite gerektiren piyano yapıtları, enstrümanın tüm olanaklarını yorumcunun hizmetine sunar. Döneminin ünlü keman virtuozu Paganini'nin kemanda yakaladığı teknik üstünlüğün benzerini piyanoda yaratan Liszt, Paganini Etüd'leri, üç konser etüd'ü, iki piyano konçertosu, si minör piyano sonatı, Annees de Pelerinage adı altında iki ciltte topladığı piyano parçaları, rapsodileri, transandant etüdlere, Mefisto - Vals, Nuages Gris, Totentanz gibi eserlerinin yanı sıra, Beethoven, Schubert gibi bestecilerden yaptığı piyano uyarlamalarıyla, Verdi gibi bestecilerin temalarından yola çıkarak yazdığı parafrazlarıyla piyano edebiyatının en yenilikçi bestecileri arasına girmiştir. Liszt'in özellikle son dönem piyano yapıtları, 20. yüzyıl müziğinin habercisi niteliğindedir.

Liszt ve Chopin'i takiben, piyanoda en büyük devrimi yaratan besteci Claude Debussy'dir. Müzikte empresyonizm'in öncü ve en büyük ismi olarak kabul edebileceğimiz Debussy'nin piyano yazısı, özel basış gerektiren, renk ve ışık oyunları aramaya yönelik yaklaşımı ve yenilikçi pedal kullanımıyla önceki dönemlerden ayrılır.

Debussy ve Ravel'in yanı sıra yirminci yüzyılda eserleriyle piyano edebiyatına katkıda bulunan besteciler şu şekilde sıralanabilir: Skriabin, Rachmaninov, Shostakovich, Bartok, Messiaen, Ligetti ve Lutoslawski. Ancak, hemen belirtmek gerekir ki, Liszt'in 19. yüzyılda klavye kullanımında geldiği nokta, 20. yüzyılda dahi aşılammıştır. Bu yüzyılda piyano üzerinden varılan birkaç yenilik ise şunlardır: Yorumcunun piyanonun içine müdahale etmesini gerektiren piyano yazısı ve ilk defa John Cage'in uyguladığı, hazırlanmış piyano. Hazırlanmış piyano, piyanonun telleri arasına, bestecinin uygun gördüğü şekilde çeşitli objelerin yerleştirilmesiyle oluşturulur. 20. yüzyılda caz öğeleri de yazılıma katkıda bulunmuştur. Şöyle ki, vurgulama, doğaçlama görüntüsü oluşturan pasajlar, siyahi gospel melodilerinin ya da blues'un yer yer kendini hissettirmesi gibi.

## 1.2. Piyanonun Gelişimi

12. yüzyılda doğu kökenli iki çalgının batıya gelmesi klavyeli çalgıların gelişiminde belirleyici bir rol oynadı. Timpanon ve Psalterion isimli bu çalgılardan Psalterion'a Venedikli bir enstrüman yapımcısının 15. yüzyılda klavye ve mekanizma eklemesi, daha sonra tüm klasik batı müziği tarihinde belirleyici bir role sahip olacak klavyeli çalgıların ilk örneğinin doğuşuna sebebiyet verdi. Epinet adı verilen bu çalgıya, mekanizmasında hemen hemen hiçbir değişiklik yapmadan eklenen ikinci bir klavye ve çeşitli yeni teller ise özellikle barok çağ itibariyle gerek solo olarak gerekse, eşlik çalgısı olarak sık sık karşımıza çıkacak olan klavsenin ortaya çıkmasını sağladı. Bu enstrümanın en önemli özelliği iki ayrı klavye üzerinde de olsa piyano ve forte çalışma imkan sağlıyor olmasıydı. Öte yandan timpanona eklenen bir mekanizma ve klavye de klavikordun müzik tarihi içindeki yerini almasını sağladı. Klavsen ve klavikordun arasında belirgin bir fark vardı. Klavsen, mekanizması itibariyle üzerinde süratli çalışın uygulanabileceği bir enstrümandı. Bununla beraber klavsenden ses, kaldıraçların ucundaki tırnakların telleri çekmesi suretiyle elde edildiği için bu enstrümanda seslerin uzaması söz konusu değildi. Dolayısıyla klavsen legato çalışma olanak sağlayan bir enstrüman değildi. Klavikordda ise sesler kaldıraçların ucundaki bir levhanın tellerle temas etmesi sonucunda elde edildiği için çıkan ses cılız dahi olsa, seslerin uzatılabilmesi mümkün oluyordu. Aynı zamanda bu enstrümanın vibrato kapasitesi de virtüoza bir eseri yorumlama aşamasında çeşitli imkanlar sunuyordu. Ancak bir süre sonra her iki enstrümanın özelliklerini birleştiren, daha gelişmiş bir enstrümanın varlığına duyulan ihtiyaç önüne geçilemez bir boyuta ulaştı. Yorumcu tek bir enstrüman aracılığıyla hem hızlı hem de legato çalışın olanaklarından yararlanabilmeliydi. Bunu yaparken de piano ve forte gibi iki ayrı nüansı, becerisi dahilinde tek bir klavye üzerinde elde edebilmeliydi. Söz konusu ihtiyaç sadece yorumcu için değil besteci için de kaçınılmazdı. Bunun yanı sıra, klavikorda kıyasla klavsenden daha volümlü ses elde edilebilse de, sonuçta her iki enstrümanın da ses gücü kısıtlıydı. Gerek klavsenin gerekse klavikordun sesi 18. yüzyılın sonu itibariyle karşımıza çıkan büyük salonlar için yetersiz kalıyordu. Bu yetersizlik de besteci ve yorumcuyla birlikte enstrüman

yapımcılarını da yeni arayışlara yöneltti. 17. ve 18. yüzyıllarda Bach gibi bestecilerin klavyeli çalgılar için yazdığı eserler bu talebi şiddetlendirdi.

Bu yeni arayışların sonucu olarak İtalyan asılı bir enstrüman üreticisi olan Bartomoleo Cristofori, 'gravicembalo col piano e forte' adını verdiği ilk pianoforteyi geliştirdi. Elimizde bu enstrümanın yapım tarihine dair kesin bir belge olmasa da, Medici Ailesi'nin notlarından yola çıkarak 1701 tarihini Cristofori'nin geliştirdiği bu yeni enstrümanın görüldüğü ilk tarih olarak kabul edebiliriz. Cristofori 1731 yılındaki ölümüne dek, toplam üçü günümüze ulaşmış olan yirmi adet pianoforte üretti.

Cristofori'nin geliştirdiği enstrümanın mekanizmasının en önemli özelliklerinden biri çekiçlerin tellere değdikten sonra yerine oturmadan önce aynı telden tekrar ses sağlayabilme kapasitesiydi. Böylelikle daha önceki dönemlerde gördüğümüz enstrümanlardan farklı olarak, pianoforte aracılığıyla bir notanın hızla tekrarlanması mümkün kılınmış oldu.

Cristofori'nin ürettiği pianofortelerin tanınması, gene İtalyan asıllı olan Scipione Maffei isimli bir yazarın, 1711 yılında bu enstrümanın mekanizması ve olanakları üzerine övgülerle dolu bir yazı kaleme almasının ardından gerçekleşti. Bu yazı umulmadık bir hızla yayıldı ve bir sonraki kuşağın piyano yapımcıları çalışmalarına bu yazının etkisiyle yön vermeye başladılar. Öncelikli olarak bir org yapımcısı olarak ünlenmiş olan Gottfried Silbermann da, bu yazının etkisiyle piyano üretmeye başlayan isimlerden biriydi. Silbermann'ın ürettiği piyanolar neredeyse Cristofori'nin pianofortelerinin birebir aynısıydı. Ancak Silbermann'ın bu enstrümana eklediği yeni bir mekanizma piyano tarihi açısından son derece etkileyici oldu. Söz konusu mekanizma piyanonun seslerinin daha da uzamasını ve gürleşmesini sağlayan bir pedalın eklenmesiyle elde edilmişti.

18. yüzyılın sonuna doğru piyano üretimi Johann Andreas Stein, Nannette Stein ve Anton Walter gibi ustaların çabalarıyla özellikle Viyana'da yaygınlık kazandı. Viyana stili piyanoların ayırt edici özellikleri tahta kasaları, her nota için çift tel

kullanılması ve çekiçlerinin deriyle kaplanmış olmasıydı. Özellikle Mozart'ın tercih ettiğini bildiğimiz bu piyanolar, parlak ve yumuşak sesli olmanın yanı sıra tuşlarının hafif olması dolayısıyla yorumcunun kolaylıkla süratli çalabilmesine olanak sağlıyordu. Ancak bu piyanoların üstünde sesi uzatma imkanı son derece kısıtlıydı.

1790'dan 1890'a kadar süren uzun dönemde, Mozart çağı piyanosu, enstrümanın modern formunu kazanmasını sağlayacak olan büyük değişiklikler geçirdi. Bu evrim büyük oranda besteci ve yorumcuların ısrarlı bir biçimde ses gücü daha yoğun bir enstrüman talep etmesinin sonucuydu. Aynı zamanda, talep edilen bu enstrüman her bir notanın basıldığı andan itibaren daha uzun süre devam edebilmesine olanak sağlamalıydı.

Bu sürecin başlangıcında İngiliz Broadwood firması piyanonun gelişiminde belirleyici bir rol oynadı. Güçlü ve yoğun ses kapasitesi olan klavsenler üretmesiyle ünlenmiş olan bu firma kısa sürede çağın isteklerine cevap vererek piyano üretmeye başladı. Broadwood firması tarafından üretilen ve özellikle Haydn ve Beethoven'in tercih ettiğini bildiğimiz bu piyanolar beş oktavdan daha geniş bir klavyeye sahip olan ilk enstrümanlardı. Üzerinde Beethoven'in son dönem sonatlarını da yazdığını bildiğimiz Broadwood üretimi piyanolar, bu dönemde oktav sayısını beşten yediye çıkarmıştı. Broadwood piyanoların bir diğer önemli özelliği ise derin basış gerektiren ağır tuşları ve yoğun olmakla birlikte kapalı olan ses renkleri idi.

1820'li yıllara gelindiğinde piyano üretiminin en yoğun şekilde yapıldığı başlıca kent Paris oldu. Etkinliğini bu şehirde sürdüren Erard isimli firmanın ürettiği piyanolar, zaman içinde piyano üreticilerinin geldiği en ileri noktayı işaret ediyordu. Özellikle Chopin ve Liszt'in tercih ettiği Erard marka piyanoların belli başlı kimi özellikleri, her bir nota için iki tel yerine üç tel kullanılması, bir notanın çekicinin bir hareketiyle büyük bir hızla defalarca tekrarlanabilmesi, tahta yerine demir kasa kullanılması, sol pedalın eklenmesi, çekiçleri kaplamak için kullanılan malzemenin daha yumuşak bir renk elde edilebilmesi için deri yerine keçe olmasıdır.



20. yüzyılda üretilen piyanolar nihai formlarını, bu gelişmelerin sonucunda 19. yüzyılın sonunda aldılar. Piyano elbette 20. yüzyıl boyunca da gelişimini sürdürdü ancak bu yüzyıldaki gelişim süreci, önceki çağlardaki kadar büyük değişikliklere sebebiyet vermedi.

Yukarıda kısaca gelişiminden bahsettiğimiz piyano, gerek besteciye gerekse yorumcuya sağladığı olanakların genişliği sebebiyle yaygın biçimde kullanılmaya başladığı tarihten itibaren, klasik batı müziğinin evriminde belirleyici role sahip olan ve birçok bestecinin öncelikli olarak tercih ettiği başlıca enstrüman konumuna yükseldi. Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt ve Debussy gibi bestecilerin klasik batı müziği tarihinde yaptığı devrimler en net biçimde bu enstrüman için yazdıkları eserler üzerinden izlenebilir.

## **2.1. 19. YY. VE 20. YY. CAZIN ETKİLEME ALANINDAKİ BAZI BESTECİLER ( DEBUSSY, RAVEL, STRAVİNSKİ, PROKOFİEV, BARBER, USMANBAŞ )**

20. yüzyıl müziğinin kimi bestecilerinin caz müziğine ait öğelerden ne şekilde ve neden yararlanma ihtiyacı duyduklarını kavrayabilmemiz için 20. yüzyıl müziğini daha önceki yüzyıllardan ayıran özelliklere ve bu yüzyılın, eserlerinde caz müziğinin öğelerine yer veren kimi bestecilerine genel bir bakış kaçınılmazdır.

20. yüzyıl, klasik batı müziği göz önünde bulundurulduğunda, ortaya çıkan birçok akım dolayısıyla diğer yüzyıllardan ayrılır. Bu tip bir çeşitliliği diğer yüzyılların hiçbirinde tespit etmek mümkün değildir. Ancak elbette 20. yüzyıldaki bu akım çokluğunu hazırlayan, klasik batı müziğinin 19. yüzyıl boyunca geçirdiği evrimdir. Özellikle 19. yüzyılın sonu itibariyle kimi büyük besteciler öncelikli olarak klasik armoni ve orkestralama anlayışının sınırlarını daha önce eşine benzerine rastlanmamış bir hızla genişletmişlerdir. Bu aşamada başta Wagner olmak üzere kimi büyük geç romantik bestecilerin kromatizmin olanaklarından yararlanarak vardıkları nokta özellikle belirleyici olmuştur. Bunun yanı sıra orkestralamada farklı renkler elde etmeye yönelik eğilimler de geç romantiklerin müziğiyle önceki kuşakların müziği arasında belirgin bir farkın ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir.

Klasik batı müziğinin 19. yüzyıldaki bu gelişimi müzik estetiğine de doğrudan yansımıştır. Şöyle ki, müziğin geçirdiği bu evrim, son aşamada kolay kolay hiçbir akım içinde değerlendirilemeyecek bestecilerin, kendi müzik dillerini bağımsız bir şekilde oluşturmasına neden olmuş, bu da kimilerine göre söz konusu müziğin git gide karmaşıklaşmasına sebebiyet vermiştir. Bununla beraber elbette 20. yüzyılda ortaya çıkan müzik anlayışı köklerini 19. yüzyılda buluyordu. Şöyle ki, bir takım besteciler 19. yüzyıldan devraldıkları anlayışı geliştirerek bir noktaya varmaya çalışırken bir diğer kısım besteci ise bu yüzyıla ve getirdiklerine tepkiyle bir sonuç alma çabası içine girdiler. “20. yüzyıl müziği 19. yüzyılın müzik mirasıyla farklı şekillerde ilişki içindeydi, bu ilişki öncelikle kavrama ve geliştirme, ardından tepki

duyma olarak iki ana başlık altında gruplandırılabilir.”<sup>1</sup> Başta Wagner’in devamı olarak niteleyebileceğimiz kimi Alman ve Avusturya’lı besteciler, müzik anlayışlarını 19. yüzyılın müzik estetiğinden yola çıkarak oluşturdular. “Mahler’in, Strauss’un, Schoenberg’in, Berg’in ve Webern’in müziğinde Wagner’in armoni yaklaşımı sonuçta mantıken varması gereken noktaya ulaşıyor ve tonal sistemin çöküşüyle sonuçlanıyordu.”<sup>2</sup>

Gene 19. yüzyılın sonunda karşımıza çıkan, Debussy’nin başını çektiği kimi Fransız bestecilerin de bu noktaya varılmasında etkisi belirleyici oldu. Kendinden ‘Claude de France’ şeklinde bahsedecek denli köklerine bağlı bir besteci olan Debussy, her şeyden önce o dönemde aşılması imkansız gibi görünen Wagner etkisinden kurtularak tamamen Fransız diye nitelenebilecek bir müzik anlayışı geliştirmeye yöneldi. Bunu başarabilmek için, müzikte akademik olarak sağlam bir biçimde yerleşmiş olan tüm kuralları bilinçli bir şekilde yerle bir etme yoluna gitti. Bu da Debussy’nin 20. yüzyıl müziğine yol veren başlıca besteci konumuna yükselmesini sağladı. Bestecinin 1883 yılında, hafif dalga geçer bir tonla Ernest Chausson’a yazdığı mektup, o yıllardan itibaren yeni bir müzik estetiğinin peşinde olduğunun sinyallerini veriyor. Debussy’nin bu mektuptaki önerisi, müziği halka yaymaya çalışmak yerine, müzikte olağandışı olanı araştıran bir topluluk kurmaktır. Bunun gibi Monsieur Croche imzasıyla yazdığı küçük bir deneme, Debussy’nin müzikte yaratacağı devrimin habercisi gibidir: “ Disiplin özgürlükte aranmalı, yalnızca geri zekalıların işine yarayacak fazlasıyla eskimiş bir felsefenin formüllerinde değil. Kimsenin önerilerine kulak asmayın, sadece dünya tarihinden geçen ve anlatan rüzgarı dinleyin.”<sup>3</sup>

Nasıl Rameau 1722’de akorların köklerinden yola çıkarak yeni bir armoni anlayışı geliştirdiyse, Debussy de 19. yüzyılın sonunda, batı medeniyetinin dışında varolan

<sup>1</sup> Eliot SCHWARTZ, Barney CHILDS: **Contemporary Composers on Contemporary Music**, XI.

<sup>2</sup> A.g.k., XII.

<sup>3</sup> Joan PEYSER, **20th Century Music, The Sense Behind The Sound**, 144.

seslere yönelerek, tüm klasik batı müziğini etkisi altına alan Wagner'e has müzik anlayışından uzaklaştı. Ancak elbette bu çok kolay olmadı. 1888-1889 yıllarında Bayreuth Festival'ini takip eden Debussy, burada yeni bir müzik dili geliştirmek için gerekli olanın büyük patos ve Gesamtkunstwerk'in (müzik + sahne) dışı dönüklüğüyle taban tabana zıt bir anlayışa yönelmek olduğu fikrine vardı. Tüm bunları başarabilmek için de, sancılı bir şekilde üstündeki Wagner etkisinden kurtulma çabasına girişti ve bunu başardı.

Debussy'nin 1902 yılında tamamladığı Pelléas et Mélisande operası, neredeyse bir süre sonra Viyana'da gelişecek olan yeni müzik anlayışının habercisi niteliğindedir. "Besteci bu eserin ilk sayfalarında yer alan dizide tam ton dizisinden ( Do, Re, Mi, Fa#, Sol#, La#, Do ) yararlandı, böylece Schoenberg'in 2 numaralı yaylılar kuartetinden beş yıl önce tonal armoni anlayışını batı müziğinden uzaklaştırmaya başladı."<sup>4</sup> Bu yaklaşımın sonucu da Debussy'nin Leonin ve Perotin gibi 12. ve 13. yüzyıllarda yaşamış, ortaçağ bestecilerinin organum tekniğinin yarattığı etkiyi elde ettiği ünlü 'La Cathédrale Engloutie' prelüdünün açılış ölçülerinde kendini gösterdi ( Bkz. Örnek 1 ). Debussy için her akor, hatta her ses öncesinden ve sonrasında bağımsız bir biçimde varolmalıydı. Dolayısıyla o güne kadar dayatılmış, seslerin birbiriyle bağlantısını esas alan klasik armoni kurallarının besteci için hiçbir önemi kalmamıştı.



Örnek 1

<sup>4</sup> A.g.k., 144.

Bestecinin bu yeni armoni anlayışı, aynı zamanda yeni bir tını arayışına da yönelmesinin sonucuydu. Joan Peyser, 20. Yüzyıl Müziği isimli kitabında bu durumu şu satırlarla açıklamıştır:

“Onun gelenekle örtüşmeyen melodileri ve özgür ritim anlayışı ( artık ölçü çizgileri ritm birimlerini belirlemiyordu ) tınıdaki yeni buluşlarla örtüştü. Flüt, L’Après-midi d’un Faune’da tüm diğer enstrümanlardan ayrılıp, öne çıkıyordu. Debussy bu eserinin flüt ve klarnet partisinde daha çok alt oktavlarda yer alan notaları kullanırken, keman partisinde olabilecek en tiz notalara yer vermişti. Korno ve trompetlerin sesini özel yöntemlerle kısarken, davulları boğuk ses verecek hale getirmişti. Tamamlayamadığı, Edgar Allen Poe’nun The Devil in the Belfry hikayesi üzerine kurduğu bir operasında ise, besteci şarkı söyleme tekniği yerine fısıltılara yer vermişti.”<sup>5</sup>

Yirminci yüzyıl müziğini hazırlayan kimi yönelimlerden kısaca bahsettikten sonra bu çalışmanın içeriğiyle paralel bir biçimde, bu müziğin Debussy, Ravel, Stravinski, Gershwin, Copland ve Barber gibi kimi bestecilerinden kapsamlı olarak bahsetmek gerekliliği doğuyor. Bunun sebebi de adı geçen bestecilerin çeşitli sebepler dolayısıyla özellikle piyano müziklerinde caz öğelerine yer vermiş olmalarıdır.

Dolayısıyla caz müziğinin 20. yüzyıl klasik batı müziği üzerindeki etkisini de doğrudan Debussy, Ravel, Stravinski, Gershwin, Copland ve Barber gibi bestecilerin piyano müziklerini ele alarak tespit etmek mümkündür.

## 2.2. Claude Debussy

Claude Debussy’nin adı müzik tarihinde empresyonizm ile bütünleşmiştir. Dolayısıyla Debussy’nin müziği ve hayatı söz konusu olduğunda öncelikle kısaca empresyonizmden bahsetmek gerekliliği doğar:

Müzikte empresyonizm, temellerini 19. yüzyıl Fransız resminde bulur. “Claude Monet’nin 1847’de Paris’te öteki ressam arkadaşları Cézanne, Degas, Renoir gibi

---

<sup>5</sup> A.g.k., 144.

ressamlarla ortak olarak açtığı sergideki tablolarından biri izlenim ( güneşin doğuşu-bir izdüşümü ) adını taşıyordu. İzlenimcilik terimi bu tür resimleri eleştirmek için kullanılmış, giderek bir akımın adı olmuştur.”<sup>6</sup> Bu yeni resim akımının başlıca amacı anlık izlenimleri yansıtmaktı. Akım, resimde keskin çizgiler kullanarak gerçeği yansıtmak yerine, gölge ve ışık oyunları ile belli bir atmosfer yaratmayı öngörüyordu. “Amaç, gerçeğin bir anlık ve yinelenemeyecek olanı vurgulayan izlenimini yakalamaktı. Çünkü gerçek, yerinde saymıyordu, değişkendi.”<sup>7</sup> Resimle eş zamanlı olarak, şiirde de Rimbaud, Verlaine ve Mallarmé gibi şairler, Baudelaire ve Nerval’in etkisinde sembolizmi yarattılar. Sembolist şiirin başlıca özelliği, her dizenin, hatta kelimenin, durumları, görüntüleri, konuları dolaylı bir biçimde dile getirecek şekilde kullanılmasıydı.

İzlenimciliğin müzikteki yansıması da hemen hemen resimdeki ve edebiyattakiyle aynı özellikleri taşır. “Sembolizm ve empresyonizmin başlıca amaçları bir ruh halini veya bir izdüşümünü kısa bir süre (hatta bir an) için yakalayıp en ekonomik biçimde kağıda veya tuvale geçirmektir.”<sup>8</sup> Chopin’in Barcarolle ve Liszt’in Les Jeux D’Eau a la Villa D’Esté gibi yapıtlarının habercisi olduğu empresyonizm aracılığıyla müzik, melodi, form ve akorların fonksiyonlarına dayanan geleneksel armoni ile neredeyse tüm bağlarını kopardı. İzlenimci müzikte önemli olan şey, aralarında bağ olmayan akorlar aracılığıyla ışık ve gölge oyunları gibi düşsel bir atmosferi müziğe yansıtmaktı. Bunu başarabilmek için müzik mümkün olduğunca sadeleşmeliydi.

Daha önce de vurgulandığı gibi klasik batı müziğine kendinden önceki dönemlerde hakim olan armoni ve form kurallarını yerle bir ederek, 20. yüzyılın müzik anlayışını belirgin bir biçimde etkilemiş olan Claude Archille Debussy, 1862-1918 yılları arasında yaşadı. “Çocukluk yıllarında Chopin’in bir öğrencisiyle piyano

---

<sup>6</sup> Ahmet SAY, **Müzik Tarihi**, 454.

<sup>7</sup> A.g.k., 455.

<sup>8</sup> Hülya TARCAN, **Piyano Edebiyatı**

çalıştı.”<sup>9</sup> 1873 yılında Paris Konservatuarı’na giren besteci Lavignac’la solfej, Durand’la armoni, Marmontel’le piyano çalışma fırsatını yakaladığı bu okuldan 1880 yılında mezun oldu. Konservatuarın ardından Çaykovski’ye de destek verdiğini bildiğimiz Kontes von Meck’in himayesinde çalışmaya başladı. Bu yıllarda İsviçre, İtalya ve Rusya’da bulunan Debussy, Rusya’da Borodin ve Musorgski’nin eserlerini inceledi. “Özellikle Musorgski’nin müziği Debussy’nin stiline gelişiminde belirleyici oldu.”<sup>10</sup> Açıklamak gerekirse, Saint-Saens aracılığıyla Rusya’dan Fransa’ya gelen Boris Gudounov operasının partiyonu, Debussy’nin daha önce hiç görmediği bir ritmik ve armonik özgürlükle karşılaşmasını sağladı. Çözülme uyumsuz notalar, modal melodiler, ani ölçü değişimleri, orkestrada kullanılan çan sesleri Debussy’nin müziğe yaklaşımını tamamen değiştirdi. Aynı şekilde, 1889 yılında Rimsky-Korsakov tarafından yönetilen bir dizi konserde, Rus bestecilerin eserlerinin Paris’teki Dünya Fuarı’nda seslendirilmesi de Debussy’nin üstünde büyük etki yarattı. Aynı fuarda, Java Adaları’nın Gamelan müziklerini çalan bir orkestranın varlığı da bestecinin değişik medeniyetlerin müziklerine ilgi duymasını sağladı. Gamelan müziklerinin etkisiyle karmaşık ritmik yapılanmalar ve pentatonik diziler Debussy’nin yapıtlarında yerini aldı. Gamelan müziğinde karşımıza çıkan, yarım seslerin bulunmadığı tam sesli dizi sayesinde Debussy her sesi özgürce kullanma fırsatını yakaladı. Bu dizide tonik ( birinci fonksiyon ) sesin bulunmaması bestecinin genel armoni kurallarından özgürce uzaklaşabilmesini sağladı.

Konservatuarda piyano eğitiminin ardından Giraud’nun kompozisyon sınıfına kabul edilen Debussy, ileride yaratacağı eserlerin başlıca özelliği olan, geleneksel armoninin kurallarıyla örtüşmeyen akorları kullanmaya ilk defa burada başladı. Besteci zamanla tonal armoninin temeli olan üçlü aralığı kullanmaktan bütünüyle uzaklaştı.

1884 yılında L’Enfant Prodigue isimli kantatıyla Roma Büyük Ödülü’nü kazanan besteci, bu tarihten itibaren İtalya’da geçirdiği dört yıl boyunca 16. yüzyıl İtalyan

<sup>9</sup> Peter S. HANSEN, *An Introduction to Twentieth Century Music*, 13.

<sup>10</sup> A.g.k., 14.

bestecilerinin eserlerini inceledi. Debussy, Paris'e döndükten sonra dönemin simbolist şairleri ve empresyonist ressamlarıyla ilişkiye geçti. Besteci bu dönemde şair Mallarmé'nin ünlü salı toplantılarının vazgeçilmez karakterleri arasında bulunuyordu.

İkinci bölümün girişinde her ne kadar Debussy'nin her şeyden önce Wagner'in müziğine karşı olduğunu söylemiş olsak da, bestecinin erken döneminde müziğinin üstündeki en belirgin etki Wagner'inkiydi. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir; 1) Aralarında Baudelaire'in de bulunduğu bir grup aydın, bestecinin müzik, renk ve sahne sanatlarını bir araya getirerek yarattığı yeni sanat anlayışının zamanla en kuvvetli savunucuları haline gelmişti. 2) Birçok Fransız estet Wagner'in operalarını izlemek ve partiyonlarını incelemek üzere Viyana, Münih ve Bayreut'a gitmeye başlamıştı.

Debussy'nin ilk eserleri arasında bulunan Baudelaire'in Beş Şiiri gibi yapıtları da, Wagner'in armoni anlayışından izler taşır. Ancak besteci, ilk eserlerinin ardından, bir süre sonra daha kişisel bir müzik dili yaratma yoluna gitti. Bu aşamada Debussy, Fransızlara özgü saydamlığı ve netliği müziğine yansıtılabilmek için başta Wagner olmak üzere tüm Alman müzik geleneğine karşı bir tutum içine girdi. Bu, Debussy'nin 20. yüzyıl müziğinin kapılarını açacak olan yeni müzik anlayışına sebebiyet veren başlıca girişimiydi.

Debussy, 1894 yılında bestelediği Prélude a L'Après Midi d'un Faune isimli eseriyle geleneksel armonin tonalite ve ritim anlayışının tamamen dışına çıktı. "Müzik diline yeni yollar açan besteci, daha sonraki yapıtlarında da, paralel yedili, dörtlü ve beşli akorları uygulamış, tam aralıklı ( diatonik ) dizileri kullanmak amacıyla hem Uzakdoğu müziğinden, hem Ortaçağ'ın kilise makamlarından yararlanmıştır."<sup>11</sup> Daha önce de belirtildiği gibi, Debussy'nin müziğinde her akor, öncesinden ve sonrasından bağımsız olarak kullanılmıştır. Böylece akorların tonik, subdominant ve dominant gibi fonksiyonları ortadan kalkmıştır. Bunun yanı sıra,

---

<sup>11</sup> B.k.z., ( 6 ), SAY, 459.



Debussy yedili, dokuzlu ve on birli akorları çözümsüz olarak arka arkaya kullanmıştır. Bestecinin müziğinin formuna gelecek olursak, Debussy'nin iki temalı ve gelişimli formlardan uzak durduğunu, serbest formlara yöneldiğini söylemek yeterince açıklayıcı olacaktır.

Klavye kullanımı açısından da Debussy yenilikçi bir besteci idi. “Debussy, Chopin-Liszt'ten sonra piyanoda en büyük devrimi gerçekleştirmiş, klavye üzerinde renk ve ışık oyunları aramaya yönelik özel basış ve pedalizasyon gerektiren tınılarla örülü yeni ve değişik bir piyano yazısı gerçekleştirmiştir. Notalar ve akorlar havada yüzer gibidirler. Tüm tınılar bir sis tabakasıyla kaplanmış intibamı verirler.”<sup>12</sup>

Pelléas et Melisande, La Mer, Prelude a L'Après Midi d'un Faune, Estampes, Images gibi yapıtlarıyla empresyonizmi müzikte ulaşabileceği en üst noktaya taşıyan, klavye kullanımını Chopin ve Liszt'in ardından en ileri noktaya ulaştıran Debussy, Minstrels isimli prelüdünde de görüldüğü gibi, solo piyano için yazdığı kimi yapıtlarda doğrudan caz müziğe ait öğelerden yararlanmıştır.



Örnek 2

<sup>12</sup> B.k.z., ( 8 ), TARCAN, Empresyonizm-Sembolizm maddesi.

### 2.3. Maurice Ravel

Debussy'le beraber müzikte empresyonizmin en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Maurice Ravel, İsviçre'li bir baba ve İspanyol asıllı bir annenin oğlu olarak, 7 Mart 1875 tarihinde Ciboure'da doğdu. Ravel'in ailesinin kökleri ve yönelimleri bestecinin kültürel ve entelektüel donanımıyla ilgili birçok şeyi açıklar. Mühendis olan babasının otomobil endüstrisine olan ilgisi, Ravel'in ileriki yıllarda ortaya çıkacak, mekanik nesnelere olan tutkusunun sebebi olarak nitelenebilir. İspanya'nın Bask bölgesinden olan annesi ise bestecinin İspanyol müziğine olan tutkusunun sebebidir. Oğullarının doğumundan kısa bir süre sonra Paris'e gelen Ravel ailesinin yerleşmek için daha sonra yirminci yüzyıl resminde devrim yaratacak birçok ismin oturduğu yer olan Montmartre'ı seçmesi de, Maurice Ravel'in eğitim aldığı Paris Konservatuarı'nda geçirdiği zaman dışında, resim sanatında olan gelişmeleri izlemesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla besteci, Bériot ile piyano, Pessard ile armoni çalıştığı konservatuarda aldığı eğitimin yanı sıra, ressam ve edebiyatçı arkadaşları aracılığıyla üst düzey bir resim ve edebiyat bilgisine de sahip olmuştur.

Her ne kadar Ravel'den Debussy ile birlikte müzikte empresyonizmin en önemli temsilcisi şeklinde söz edilse de, Ravel'i tek bir akım içinde ele almak son derece zorlayıcı bir girişim olarak kalır. "Ravel'in üzerinde tam olarak hakimiyet kurmuş herhangi bir etkiden söz etmek imkansızdır."<sup>13</sup> Ravel'in yaşadığı dönem her sanatçının sadece kendi özel stilini geliştirme çabası içinde olduğu bir dönemdi. Bununla beraber, gene aynı dönemde bir sanatçının tamamen kendine özgü bir üslup geliştirebilmek için önceki dönemlerde yaratılan eserleri incelemesinin zorunlu olduğunun bilincine çoktan varılmıştı. Eski stillere bütünüyle hakim olmadan yeni bir söz söylemek mümkün değildi. Bu bilgi doğrultusunda Ravel de, kendinden önce yaşamış birçok besteciye derinlemesine inceledi ve onlardan doğrudan etkilendi. Fransız klavsenistlerin ve Massenet'nin müziğinin Ravel'in yapıtları üzerindeki etkisi kolaylıkla tespit edilebilir. Bu etkilerin yanı sıra 1889 yılında konservatuara giren

---

<sup>13</sup> Vladimir JANKELEVITCH, **Ravel**, 7.

Ravel, aynı yıl Rimsky-Korsakov'un, tamamını Rus bestecilerin eserlerinden seçerek oluşturduğu bir dizi konseri izleme şansını yakaladı. "Bu deneyimin ardından Ravel Rus ve doğu müziklerine karşı ömür boyu sürecek bir ilgi geliştirdi."<sup>14</sup>

1895 yılında eğitimini yarım bırakarak konservatuvardan ayrılan Ravel, aynı yıl hayatı boyunca üzerinde büyük etkisi olacak piyanist Ricardo Vines ile tanıştı. Müziğin yanı sıra diğer sanat dallarındaki gelişmeleri de yakından izleyen ikili, 1900 yılında 'les apaches' ismini verdikleri bir topluluk oluşturdu. "Farklı bilim adamları, Falla ve Stravinski gibi müzisyenler, Fargue gibi ressam, Klingsor gibi şairler ve Calvocoressi gibi müzikologlardan oluşan bu grubun Ravel'in sanatı üzerinde geniş çaplı etkisi oldu."<sup>15</sup>

Ravel'in 1895 yılında bestelediği ilk yapıtları, piyano için Eski Menuet ve iki piyano için Habanera'dır. 1897 yılında Fauré ile kompozisyon ve Gedalge ile kontrpuan çalışmaya başlayan besteci, 1899 yılında Ölü Bir İspanyol Prensesi İçin Pavane isimli eserini bestelemiştir. Aynı yıllarda Edgard Allen Poe ve şair Stephan Mallarmé'nin şiirlerini de yakından takip etmeye başlayan Ravel, özellikle Poe'nun yarattığı atmosferin vazgeçilmez parçaları olan ürkütücü nesnelere, karşıdakinin üzerinde karanlık bir etki bırakan çan sesi gibi efektlere ilgi duymaya başlamış ve etkiyi yazısına yansıtmıştır.

Debussy'nin Ravel üzerindeki etkisi uzun süre tartışılmıştır. Elbette birçok diğer besteci gibi Ravel de Debussy'nin modern müziğe yol veren eserlerinin başlıcası olan Prelude a L'Apres Midi d'un Faune'u duyduğunda derinlemesine etkilendi. Bununla beraber Debussy'nin de Ravel'in Sites Articulaires isimli eserine ilgiyle yaklaştığını biliyoruz. Her iki besteci de birbirlerinin yazdığı eserleri takip ediyordu. Ancak Ravel hayatı boyunca Debussy'nin müziğinden etkilendiği iddialarını reddetmiştir. Ravel'in piyano için yazdığı Jeux d'Eau isimli eseri 1901 yılında basıldığında Lalo gibi kimi isimler Ravel'in doğrudan Debussy'yi taklit ettiğini savunurken, aralarında

<sup>14</sup> Arbie ORENSTEIN, **Ravel Man and Musician**, 12.

<sup>15</sup> Roland-Manuel, **Maurice Ravel**, 33.

Calvocoressi'nin de bulunduğu bir grup müzikolog esas Debussy'nin Ravel'den etkilendiğini iddia etmiştir.

Jeux d'Eau'da, Liszt'le doruk noktasına ulaşan piyano tekniğini, kökleri Fransız klavsenistlere dayanan, kendine has yeni buluşlarla bir araya getiren Ravel, 20. yüzyıl piyano çalışına tamamen yeni bir soluk kazandırmıştır. 1905-1914 yılları arasında Sonatine ( piyano ), Miroirs ( piyano ), Introduction et Allegro ( oda müziği ), Rhapsodie Espagnole ( orkestra ), Gaspard de la Nuit ( piyano ), Ma Mere L'Oye ( dört el piyano ), Valses Nobles et Sentimentales ( piyano ), Daphnis et Chloé ( bale müziği ) gibi eserlerini yaratmıştır. Ravel'in piyano için yazdığı kimi eserlerini orkestraya uyarlaması da bu döneme denk gelir. Gene aynı yıllarda İsviçre, İspanya ve İtalya gibi şehirleri ziyaret eden besteci, bu ülkelerde dinleme fırsatı yakaladığı yerel müziklerin etkisiyle halk müziğine yönelmiştir. Ravel'in müziğinde halk müziği öğelerine özellikle 1907 yılı itibariyle yazdığı eserlerde rastlanır.

Annesinin 1917 yılındaki ölümünün ardından son derece karamsar bir ruh haline bürünen Ravel, 1918-1937 yılları arasında Gaspard de la Nuit, Bolero, Le Tombeau de Couperin, L'Enfant et Les Sortileges, Chansons Madécasses ve biri sol el için olmak üzere iki piyano konçertosu besteledi. Bu eserlerin bazıları önceki dönemde verdiği yapıtlara oranla daha karanlık bir ruh halini yansıtısa da, Ravel'in müziğini oluşturan temel özelliklerle bu eserlerde de karşılaşılır: Dorian ve frigen modlarının ağırlıklı kullanımı, beş ve altı sestten oluşan dizilerin kullanımı, bolero, habanera, malaguena gibi İspanyol, forlane, rigaudon ve pavane gibi barok kökenli dans ritimlerinin kullanımı, yer yer caz müziğine ait öğelerin kullanımı.

Sol majör piyano konçertosu, keman sonatı ve L'Enfant et Sortileges gibi eserlerinde yer yer caz müziğine ait öğelere rastladığımız Ravel'in bu müziğe karşı olan ilgisi kimilerine göre, birçok Fransız'da varolan egzotik ve yeni şeylere karşı duyulan meraktan kaynaklanıyordu. Ahmet Say Müzik Tarihi isimli kitabında bu durumu şu cümlelerle açıklıyor:

“Ravel, yaşamı boyunca değişik ve bilinmeyen ilginç şeyleri daima araştırmıştır. Örneğin Daphnis et Chloé’yi kendisi 18. yüzyıl Yunanistan’ının fresk resimleri müziği olarak tanımlamıştır. Aynı şekilde Çıgan müziğinin, İspanyol müziğinin, caz müziğinin etkilerini yansıtan besteler yazmıştır.”<sup>16</sup>

Amerika’da geçirdiği dönemin etkisini de, Ravel’in caz müziğine duyduğu ilginin başlıca sebepleri arasında göstermek mümkündür. “Ravel 1928 yılında Birleşik Devletler ve Kanada’yı kapsayan, dört ay süren, başarılı bir turne gerçekleştirdi.”<sup>17</sup> Ravel’in bu dönemde Gershwin’le bir araya geldiğini de biliyoruz. “Ravel, Amerika’da bulunduğu zaman zarfı içinde birçok akşamı Gershwin ve Tansman’la Harlem’de caz müziği dinleyerek geçirdi.”<sup>18</sup> Ravel’in piyano müziğindeki caz etkisini özellikle Sol Majör Piyano Konçertosu’nda saptamak mümkündür.



Örnek 3

<sup>16</sup> B.k.z., ( 6 ), SAY, 461.

<sup>17</sup> B.k.z., ( 14 ), ORENSTEIN, 53.

<sup>18</sup> A.g.k., 97.

## 2.4. Igor Stravinski

Tıpkı Arnold Schoenberg gibi 20. yüzyılın en etkili bestecilerinden biri olarak kabul edebileceğimiz Igor Stravinski, 1882-1971 yılları arasında yaşadı. St. Petersburg yakınlarında bir tatil kasabası olan Oranienbaum’da doğan Stravinski, tüm çocukluğunu müzikle iç içe geçirdi. Babası St. Petersburg Operası’nın birinci bası olarak çalışan bir şan sanatçısıydı. “Her ne kadar piyano dersleri aldıysa da çocukluğu boyunca müzikle olan ilişkisi ancak amatör boyutta kaldı.”<sup>19</sup> 1900 yılında ailesinin isteklerine daha fazla karşı çıkamayınca St. Petersburg Üniversitesi’nin hukuk bölümüne kaydoldu ve aynı dönemde müzikle uğraşmaya devam etse de, 1905 yılına kadar bu üniversitedeki eğitimini sürdürdü. 1902 yılında, aralıksız olarak üç yıl boyunca çalışacağı Rimsky-Korsakov’dan ders almaya başladı. Korsakov’un etkisini özellikle bestecinin ilk dönem eserleri üzerinde görmek mümkündür. 1910 – 1920 yılları arasında çoğunlukla İsviçre’de yaşayan besteci, 1920 yılındaki Paris’e varışının ardından hızla müzik çevrelerinde dikkat çekmeye başladı. Özellikle, Rus koreograf Diaghilev’in Stravinski’nin müziğini duyup ilgi göstermesi, bestecinin, kariyerinin en ilgi çekici dönemi olarak niteleyebileceğimiz dönemine girmesini sağladı. İlk eserlerini yazmasıyla başlayan ve 1920 yılına kadar süren bu dönem, Stravinski’nin doğrudan Rus müziğinin etkisinde hareket ettiği yılları simgeler. Diaghilev’le karşılaşp, onun sahneye koyduğu baleler için Ateş Kuşu, Bahar Ayini ve Petrushka gibi bale müziklerini yazdığı bu yıllar, Stravinski’nin 20. yüzyılın öncü bestecileri arasına girmesini sağlayan yıllar olarak nitelenir. Bu bale müziklerinden özellikle Bahar Ayini, gerek Stravinski’nin eserleri arasındaki gerekse yirminci yüzyıl boyunca yazılmış diğer eserler arasındaki önemini bugün de korumaya devam ediyor. “Başka hiçbir çağdaş eser Stravinski’nin Bahar Ayini’nin 1913 yılında kopardığı gürültüyü koparmadı.”<sup>20</sup>

Bahar Ayini’nden kısa bir süre önce yazılan iki bale müziği, Ateş Kuşu ve Petrushka, halkın alışılmışın dışında eserler yazan bir besteciyle karşı karşıya

<sup>19</sup> Joseph MACHLIS, *Introduction to contemporary Music*, 167.

<sup>20</sup> Paul COLLAER, *A History of Modern Music*, 115.

olduğunu anlamasını sağlamıştı. Her iki eser de öncelikli olarak geleneksel Rus müziği öğelerinden yola çıkarak yazılmıştı. Rus folkloru, Rus halk şarkıları bu eserleri yazarken Stravinski'nin başlıca esin kaynaklarıydı. Bestecinin ilk bale müziği olan Ateş Kuşu'nun ardından, ilk defa 1911 yılında sahnelenen Petrushka' da, ağırlıklı olarak Rus danslarından oluşuyordu ve yan yana modal melodik kısa çizgilerle örülmüştü. Eserin ritmik yapılanmasıysa alışılmışın dışında bir sertlik içeriyordu. "Stravinski kendi sesini Petrushka'yla buldu."<sup>21</sup>

Stravinski, Bahar Ayini'ni Petrushka'nın hemen ardından, 1913 yılında tamamladı. "Üçüncü bale müziği olan Bahar Ayini ( Le Sacre du Printemps ), Stravinski'nin ilk ton-dışı yapıtıdır."<sup>22</sup> Eserin 29 Mayıs 1913 tarihinde Paris Champs-Elysées Tiyatrosunda gerçekleştirilen ilk temsili skandal yaratmış, salondaki seyirciler birbirlerine girmişti. Temsil sırasında bayılanların, birbirini tokatlayanların, ayağa fırlayıp küfür etmeye başlayanların, karşısındakini düelloya davet edenlerin varlığı bu ilk gösterimin yarattığı etkiyi anlamamız için yeterlidir.

"Bahar Ayini sadece, eserin ilk temsilinde salonda olanları irkilten, ilkel bir müzik anlayışını kapsamıyordu, yapıt aynı zamanda yeni bir tonal dilin hatlarını belirliyordu-uyumsuz seslerin belirgin kullanımı, poliritim ve politonalitenin kullanımı."<sup>23</sup> Eserin özellikle poliritmik yapılanması dönemi için müzikte sarsıcı bir devrime işaret ediyordu. "Değişen ölçü değerlerinde değişik ritimler yer alıyor ve ritmik canlılık, melodik çizgileri bir arada duyuruyordu."<sup>24</sup> Stravinski her şeyden önce batı müziğinin yepyeni bir ritim anlayışıyla buluşmasını sağladı.

Gerek Bahar Ayini'nin ilk temsilinde yaşananlar gerekse Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi nedeniyle Paris'te sanat hayatının durgunlaşması, Stravinski'nin içine kapanıp Paris'i terk etmesine neden oldu. Paris'ten ayrıldıktan sonra İsviçre'ye

<sup>21</sup> B.k.z., ( 19 ), MACHLIS, 170.

<sup>22</sup> B.k.z., ( 6 ), SAY, 487.

<sup>23</sup> B.k.z., ( 19 ), MACHLIS, 174.

<sup>24</sup> B.k.z., ( 6 ), SAY, 487.

yerleşen besteci bu dönemde ürettiği eserlerinde, söz konusu üç bale süitinde gözlemediğimiz öncü yaklaşımından belirgin bir biçimde uzaklaştı. Bülbül, Düğün ve Askerin Öyküsü isimli eserler bestecinin genel yaklaşımındaki değişikliği açıkça gözlemleyebileceğimiz yapıtlar arasındadır.

Stravinski, solo piyano için caz müziğin öğelerinden yararlanarak yazdığı Ragtime ve İtalyan besteci Pergolesi'den esinle bestelediği Pulcinella isimli bale müziğinde de, yazdığı müziğin halk tarafından daha kolay kavranabilmesini amaçladı. Besteci, 1920 yılı itibariyle kariyerinin ikinci dönemi olarak niteleyebileceğimiz yeni-klasikçi yaklaşımı benimsediği döneme girdi. "Klasik dönemin başlıca ilkelerinden olan denge, soğukkanlılık, nesnel tutum, program müziğine karşıt olarak salt müzikten yana olma, egemen kontrpuan dokusu bestecinin ikinci dönemindeki başlıca özelliklerindedir."<sup>25</sup> Stravinski bu döneme ait olan Kral Oedipus, Kağıt Oyunu, Mi bemol Majör Oda Orkestrası İçin Konçerto, Do Majör Senfoni, Missa, klarnet ve caz orkestrası için Ebony Concerto, Orpheus ve The Rake's Progress gibi eserlerinde her ne kadar modal ve çok-tonlu armoniden yararlanmış olsa da genel olarak tonal armoni kuralları içinde hareket etmiştir.

Stravinski'nin kariyerinin üçüncü dönemi ise, Schoenberg'in ölümünün ardından, beklenmedik bir biçimde on iki ton yöntemini benimsediği dönemdir. Hayatı boyunca Schoenberg'e karşı bir tutum benimseyen Stravinski'nin 1952 yılında yazdığı Cantata isimli eseriyle başlayan on iki toncu dönemi, bestecinin 1971 yılındaki ölümüne dek sürmüştür. Bu dönemde yazdığı eserlerde Machaut gibi Rönesans dönemi bestecilerinin etkilerine de rastladığımız Stravinski, Ciconia, Schütz, Gesualdo, Bach ve Webern gibi bestecilerin üstündeki etkisini de müziğine yansıtmaktan kaçınmamıştır. Yaratıcılığının hiçbir döneminde doğrudan tek bir disiplinin sınırları içinde hareket etmeyen Stravinski, bu üçüncü yaratıcılık evresinde de, ağırlıklı olarak on iki ses yönteminden yararlınsa da, farklı bestecilerin müzik anlayışlarından yararlanarak kendine has bir söylem geliştirdi. Stravinski'nin son döneminin en önemli yapıtları şunlardır: Cantata, koro için yazılmış Canticum Sacrum, Agon isimli

---

<sup>25</sup> A.g.k., 489.



bale müziği, Tuhan isimli bale müziği, piyano ve orkestra için yazılmış Devinimler ve koro için yazılmış Requiem Canticles.

20. yüzyılın en üretken ve en farklı akımlara yönelen bestecilerinden biri olarak niteleyebileceğimiz Stravinski'nin özellikle ritimle olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, caz müziğine ilgi duymuş olması hiç de şaşırtıcı değildir. Stravinski'nin kendi sözlerine kulak kabartacak olursak, besteci kendini, caz müzik öğelerinden belirgin bir biçimde yararlandığı, Piano Rag Music isimli eserini yazmaya iten sebebi şöyle açıklar: “Piano Rag Music isimli eserimi yazarken bana en çok keyif veren, parmaklarımın benim kontrolüm dışında hakimiyeti ele geçirip beni farklı ritmik yapılanmalara sürüklemesiydi. Ellerim bu durumdan öylesine zevk almıştı ki, kendimi ansızın bu eser üstünde çalışırken buldum”<sup>26</sup> Elbette Piano Rag Music, Bahar Ayini'nin ilk gece karşılaştığı olumsuz tepkilerin ardından bestecinin halkın daha rahat anlayabileceği bir müzik anlayışına yönelmesinin ürünüydü. Yepyeni fikirlerle örülmüş bir eser, besteci-dinleyici ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda her zaman için riskliydi. Bunun yanı sıra yüzyıllardır kulağın duymaya alıştığı öğelere veya dönemin herkes tarafından dinlenen popüler müzik trendlerine yakın duran bir eser hiçbir zorlukla karşılaşmadan dinleyiciler tarafından benimsenecekti. 20. yüzyıl batı müziğinin caz müziğinden dolaysız bir biçimde etkilenmiş başlıca piyano yapıtlarından biri olan Piano Rag Music ( Bkz. Örnek 4-5-6 ) ve Op. 7 Dört Etüd'den ( Bkz. Örnek 7 ) 4 numaralı olanı Stravinski'nin piyano müziğindeki caz etkisinin doğrudan saptanabileceği eserlerdir.



Örnek 4

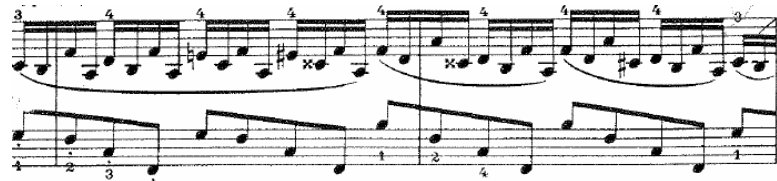
<sup>26</sup> B.k.z., ( 20 ), COLLAER, 129.



Örnek 5



Örnek 6



Örnek 7

## 2.5. Sergei Prokofiev

Sergei Prokofiev, 20. yüzyılda karşımıza çıkan, hem sıradan müzik dinleyicisinin hem de akademik müzik camiasının beğenisini kazanmış ender müzisyenlerden biridir.

23 Nisan 1891 tarihinde Sontsovka'da doğan besteci, ilk müzik derslerini amatör bir piyanist olan annesinden aldı. Henüz beş yaşındayken Hindu Gallop isimli ilk bestesini yapan Prokofiev, 1902 yılı itibariyle özel besteleme dersleri almaya başladı. 13 yaşındayken St. Petersburg Konservatuarı'na kabul edilen bestercinin sınav jürisine, dört opera, iki sonat, bir senfoni ve çeşitli piyano parçaları sunduğunu biliyoruz.

Petersburg'da Anatol Liadov ve Rimsky-Korsakov, Moskova'da ise Sergei Tanayev gibi döneminin önde gelen besteci ve eğitimcileriyle çalışan Prokofiev, 1909'da ilk önemli eseri olarak kabul edebileceğimiz, fa minör piyano sonatını yazdı. İlk defa 1910 yılında St. Petersburg'da halk önünde çaldığı Suggestion Diabolique ve bu eseri takiben bestelediği Sarcasmes isimli piyano parçaları, bestecinin son derece kişisel, dikenli ve alaycı yazı stiline ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir. Prokofiev 1. piyano konçertosunu seslendirdiği mezuniyet sınavıyla, konservatuarı pekiyi dereceyle tamamladı. 1916 yılında Stravinski etkisiyle İskit Suiti'ni yazdı. Bu eserin aldığı tepkilerin çoğu olumsuz da olsa, bestecinin adının ülkesinin yenilikçi müzisyenleri arasına girmesini sağladı. Prokofiev, aynı yıl Haydn'ın senfonilerinde karşımıza çıkan klasisizme yakın bir anlayışla re majör Klasik Senfoni'yi besteledi. Bu eser bestecinin büyük başarı sağlayan ilk yapıtıydı.

Prokofiev, 1917 Devrimi'nin ardından Rusya'daki hayat şartlarının zorlaşması nedeniyle yurtdışına göç etti. Bir süre Japonya, Almanya ve Amerika'da yaşayan besteci bu dönemde konser piyanisti olarak dünya çapında ün elde etti. Ancak özellikle Amerika'da, konser programlarında Beethoven ve Chopin gibi bestecilerin yapıtlarını görmeye alışık olan halk, ilk başta Prokofiev'in müziğine tepkiyle yaklaştı. Birçok kişi için bestecinin müziği gerçek bir karmaşaya işaret ediyordu.

Prokofiev 1920'li yılların başında Paris'e vardı. Burada, Diaghilev'in siparişi üzerine Chout isimli bale müziğini yazan besteci büyük bir coşkuyla karşılandı. 1921 yılında, bestecinin 1919'da bestelediği Üç Portakalın Aşkı isimli operası hem Chicago'da hem de New York'ta sahneye konuldu. Eser Chicago'da ilgiyle karşılandıysa da, New York'taki temsil tam amlamıyla başarısızlıkla sonuçlandı.

1920 yılından itibaren on yıl boyunca Paris'te yaşayan Prokofiev, bu yıllar süresince Avrupa ve Amerika'da, 'adının çelik bilekli, çelik sinirli piyanist' olarak anılmasını sağlayacak sayısız konser turnesine çıktı.

Rusya'nın dışında geçirdiği yıllar süresince tüm dünyada en tanınmış Rus müzisyenlerden biri konumuna yükselen Prokofiev, 1933 yılında tekrar anavatanına döndü. Rusya'da tıpkı kuşağının diğer bestecileri gibi, Stalin rejiminin baskısıyla avant-garde tavrından ödün vermek zorunda kaldı. Besteci bu dönemde birçok marş, işçi şarkısı ve film müziği besteledi. Ancak, Romeo ve Juliette ( bale müziği ), Cinderella ( bale müziği ) gibi bu dönemde verdiği yapıtlarda dahi, Prokofiev'in yenilikçi müzik anlayışından izlere rastlarız.

1943 yılında, içinde caz müziğine ait öğelere de yer verdiği, 7. piyano sonatıyla Stalin Ödülü'nü kazanan Prokofiev, bir süre sonra, uzun süre yurt dışında yaşadığı ve dolayısıyla fazlasıyla Avrupa müziğinden etkilendiği yönünde suçlamalarla karşı karşıya kaldı. 1948 yılında Stalin'in emriyle kendini formalizmle suçlayan ve özür dileyen bir bildiri kaleme aldı. Stalin'e göre Prokofiev, halkın anlamasının imkansız olduğu bir müzik yazıyordu.

Prokofiev 1953 yılında Moskova'da öldü. Besteci son dönem eserlerinde, baskısı altında olduğu rejim sebebiyle, kendi özel yazı stilinin oldukça uzağında, özgünlüğünü, cüretini kısmen de olsa yitirmiş bir müzik anlayışına yönelmişti.

20. yüzyılın en büyük Rus bestecilerinin başında gelen Prokofiev'in, içinde caz öğelerine yer verdiği 7. piyano sonatından örnek verilmiştir.



Örnek 8

## 2.6. Samuel Barber

Eserlerinde caz öğelerine yer veren Amerikalı bestecilerin en önemlilerinden biri Samuel Barber'dır. Samuel Osborne Barber 9 Mart 1910 tarihinde Pennsylvania'da dünyaya geldi. 7 yaşında beste yapmaya başlayan Barber, müzik eğitimini Philadelphia'da Curtis Müzik Enstitüsü'nde tamamladı. 1935 yılında Roma Amerikan Akademisi'nin üyeleri arasına katıldı. 1936 yılında yazdığı Si Minör Yaylı Dörtlüsünün ikinci bölümünü, ünlü orkestra şefi Toscanini'nin tavsiyesi üzerine yaylılar orkestrası için tekrar düzenleyip, Adagio for Strings adıyla yayınladıktan sonra, bu eserin elde ettiği başarıyla bestecinin adı yaygınlaşmaya başladı.

Barber çağdaşı birçok Amerikalı bestecinin tersine müzikte yeni arayışlara yönelmekten uzak durdu. Hayatının sonuna kadar geleneksel armoni ve form anlayışının dışına çıkmayan bestecinin yapıtlarının birçoğunu Neo-Romantik olarak nitelenebilir. Bununla beraber Third Essay ve Dance of Vengeance gibi kimi son dönem yapıtlarında bestecinin müzikte modernizme ilgi duymaya başladığı, özellikle Stravinski'den etkilendiği görülür.

Adagio for Strings isimli eserinin dışında, Barber'ın yazdığı, piyano veya orkestra eşlikli şarkılar da bestecinin yaygınlık kazanmış, klasik repertuara girmiş eserleri arasındadır. Uzun süre şan sanatçılığı da yapmış olan besteci bu şarkılardan kiminin kayıtlarını doğrudan kendisi gerçekleştirmiştir.

Barber'ın Richard Rodgers ve Irvin Berlin tarafından sipariş edilen op. 26 piyano sonatı, ilk defa Vlademir Horowitz tarafından seslendirilmiş ve dünya çapında bir piyanist tarafından yorumlanan, Amerikalı bir besteciye ait piyano için yazılmış ilk eser olmuştur.

Vanessa operası, 2 senfoni, piyano, viyolonsel ve keman için yazdığı üç ayrı konçerto, The School for Scandal isimli uvertür, Prayers of Kierkegaard ve The Lovers isimli koral eserleri Barber'ın 20. yüzyıl Amerikan bestecileri arasında önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır.

Çoğunlukla eserlerini neo-romantik bir tavır içinde yazan Barber, Excursions isimli yapıtının kimi pasajlarında caz müziğinin etkilerine yer vermiştir.



Örnek 9

## 2.7. İlhan Usmanbaş

Türkiye'de çok sesli müzik, Atatürk'ün 1923 yılında Cumhuriyet'i ilan etmesinin ardından gelişmeye başlamıştır. "Besteciliği temel uğraş edinen ilk Türk bestecileri,

‘Türk Beşleri’ olarak anılan müzikçilerdir.”<sup>27</sup> Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses’den oluşan Türk Beşleri öncelikli olarak ulusal bir müzik anlayışı geliştirme yoluna gitmişlerdir. Tamamı eğitimini yurt dışında tamamlayan bu besteciler kendilerinden önce gelen hiçbir Türk bestecisinden yararlanmamışlardır. Dolayısıyla çok sesli müziğe ulusal bir kimlik kazandırma çabaları da doğrudan Avrupa’da gelişen müzik akımlarıyla paralellikler taşır. Türk Beşlerini takip eden kuşaklar da çoğu zaman bu bestecilerin tutumuna yakın bir tavır sergilemişlerdir. Dolayısıyla 20. yüzyıl boyunca Avrupa çok sesli müziğinde kullanılan tekniklerin çoğu doğrudan Türkiye’de gelişen çok sesli müziğe yansımıştır. Bartok’un sanatsal anlamda halk müziğinden yararlanmaya yönelik anlayışı, Varese’in somut müzik anlayışı ve Schoenberg’in on iki ses anlayışı nasıl kimi bestecilerimiz üzerinde etkili olmuşsa, çok sesli müzikte caz müziğinin öğelerine yer veren anlayış da yer yer 20. yüzyıl çok sesli Türk müziğinde karşımıza çıkmıştır. Bu bağlamda İlhan Usmanbaş’ın ikinci prelüdünün iyi bir örnek teşkil ettiği göz önünde bulundurulursa, bu çalışma kapsamında Usmanbaş’ın müziğine genel bir bakış yerinde olacaktır.

23 ekim 1921 yılında İstanbul’da doğan İlhan Usmanbaş, Galatasaray Lisesi’ndeki öğrenciliği süresince Sezai Asal ile viyolonsel çalışmıştır. Liseyi bitirdikten sonra Belediye Konservatuari’na giren Usmanbaş burada Cemal Reşit Rey’in armoni, Sezai Asal’ın viyolonsel öğrencisi olmuştur. 1942 yılında Ankara Devlet Konservatuari’na kabul edilen besteci, Hasan Ferid Alnar’la armoni, kontrpuan ve kompozisyon, Adnan Saygun’la kompozisyon ve Ulvi Cemal Erkin’le piyano çalışma fırsatını yakalamıştır.

1952 yılında UNESCO aracılığıyla Amerika’ya giden besteci 1954 yılında Yaylı Dördül’ 47 isimli eseriyle Fromm Müzik ödülü’ne layık görülmüştür. Bestecinin daha sonraki yıllarda aldığı diğer uluslararası ödüller ise sırasıyla şunlardır: Şiirli Müzik isimli eseriyle ABD’de Koussevitzky Ödülü ( 1958 ), Boşluğa Atlayış isimli eseriyle

---

<sup>27</sup> B.k.z., ( 6 ), SAY, 517.

Polonya’da Wieniawski Kompozisyon Ödülü ( 1966 ), Bale için Müzik isimli eseriyle İsviçre’de Cenevre Bale Müziği Ödülü ( 1969 ).

1958 yılında aldığı Rockefeller bursuyla tekrar Amerika’ya giden besteci burada kuşağının birçok bestecisiyle tanışma olanağını yakalamıştır.

1952 yılına kadar Hindemith, Stravinski, Bartok, Rey gibi bestecilerin etkisinde yapıtlar veren besteci, 1952-1960 yılları arasında dizisel tekniklere yönelmiş, 1960 yılından sonra ise müziği raslamsal müzik, minimalist müzik, özgür polifoni, kollaj, mikromodalite gibi dizisel sonrası dönemin Avrupa’da gelişen trendlerinden etkilenmiştir. Evin İlyasoğlu, Çağdaş Türk Bestecileri isimli kitabında Usmanbaş’ın yapıtlarını üç ayrı dönemde inceler:

“İlhan Usmanbaş, yirminci yüzyılın getirdiği yeni yöntemlerden yararlanan bir bestecidir. Yazı tekniğindeki değişimler açısından yapıtları üç dönem içinde incelenebilir: İlk dönem, Stravinski, Hindemith ve Türk Beşleri’nin etkisinde, modal yapıdaki çalışmalarını içerir ( 1945-1952 ). İkinci dönemi 12-ton yazısına yönelmesiyle başlar, giderek ‘bütünsel-dizisel’ yöneme varır ( 1952-1960 ). Üçüncü döneminde ise geniş ölçüde raslamsal öğelerden ve özgür biçim denemelerinden yararlanmıştır. ( 1960-1970 ). Örneğin 1970’deki Yaylı Dördül’70, açık biçimlere yönelen bir çalışmadır. Besteci 1980’lerde minimal yöntemi içeren yapıtlar bestelemeye başlamıştır. Üçüncü Senfoni ve Keman için Partita, yer yer minimal yöntemin işlendiği parçalardır.”<sup>28</sup>

Yirminci yüzyıl boyunca dünyada gelişen pek çok müzik akımından etkilenen Usmanbaş’ın, sık sık Amerika’da bulunduğu ve bu ülkenin müziklerini inceleme fırsatı bulduğu göz önünde bulundurulunca caz müziğinden etkilenmesi hiç de şaşırtıcı gelmiyor.

---

<sup>28</sup> Evin İLYASOĞLU: **Çağdaş Türk Bestecileri**, 89.



Example 10 is a musical score consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Performance markings include *tempo rubato* at the beginning, *p* (piano) below the first few notes, *(poco)* above a group of notes, and *sempre tenuto* above the final notes. There are also slurs and accents throughout the piece.

Örnek 10

Example 11 is a musical score consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Performance markings include *cresc* (crescendo) below the first few notes and *f* (forte) below a group of notes. There are also slurs and accents throughout the piece.

Örnek 11

Example 12 is a musical score consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Performance markings include *8* (octave) above the first few notes and *8* (octave) below the first few notes. There are also slurs and accents throughout the piece.

Örnek 12

### 3. CAZ TARİHİ

Tüm müzik türleri arasında tanımlanması en zor olanı cazdır. “Doğası itibariyle hiçbir müzik doğrudan ‘caz’ diye tanımlanamaz.”<sup>29</sup> Örnek vermek gerekirse askeri marş, opera veya reggae gibi müzik türlerini hiçbir soru işaretine yer vermeyecek biçimde tanımlamak mümkündür. Bununla beraber, aynı anda hem King Oliver ve Creole Jazz Band tarafından 1923 yılında yapılmış bir kaydın hem de Keith Jarrett tarafından 1993 yılında doğaçlama bir biçimde kaydedilmiş bir parçanın caz olarak nitelendiği göz önünde bulundurulursa, cazla caz olmayanı ayırmanın ne denli güç bir girişim olduğu anlaşılabilir. Bu zorluk öncelikle cazın 1890’ların başında ortaya çıkışı itibariyle birçok müzik türünden doğrudan etkilenmiş olmasından ve bu tavrını tüm gelişimi boyunca ödün vermeksizin sürdürmesinden kaynaklanır.

Caz müziğine dair doğruluğu tartışılmadan söylenebilecek çok az şeyden biri, bu müziğin Amerika’da doğduğu ve yaratıcılarının 16. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın son çeyreğine kadar köle tüccarları tarafından Amerikalı toprak sahiplerine satılmak üzere Batı Afrika’daki ülkelerinden kopartılıp Amerika’nın güneyine doğru zorlu bir yolculuğa çıkarılan Afrikalı zenciler olduğudur. Açıklamak gerekirse; köklerinden koparılıp, anavatanlarında sürdürdükleri yaşam biçiminden tamamen farklı, zorlu bir hayatın içine itilen bu zenciler için geçmişleriyle bağlarını sürdürmenin tek yolu müzikti. Siyah müziğin ataları olarak niteleyebileceğimiz bu zenciler, Amerika’nın güneyindeki pamuk tarlalarında yankılatıkları seslerini, gerek form açısından gerekse armonik açıdan sınırları net bir biçimde belirlenmiş olan, süregelen hiçbir müziğe benzemeyen, başka türlü söylemek gerekirse, daha ilk notaları itibariyle diğer müziklerden ayrılan bir müziğin doğuşuna hizmet etmek üzere kullandılar. “Toprak sahiplerine göre bu müzik, yükseliş ve düşüşü çağırıyordu ve ton dışı tınlıyordu”<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Mervyn COOKE, David HORN: **The Cambridge Companion to Jazz**, 1.

<sup>30</sup> David P. SZATMARY: **Rockin’ in Time, A Social History of Rock-and-Roll**, 2.

Henüz o dönemde bir isim verilmemiş olan siyah müziğin ilk örnekleri olarak kabul edilen bu köle şarkıları, neredeyse tamamen tek bir cümlenin, tek bir melodi hattının defalarca tekrarlanması sonucunda oluşuyordu. Soru-cevap mantığına dayanan bu şarkılar yaratıcıları için yaptıkları işin tekdüzeliğinden kurtulmanın, işi katlanılır kılmanın hemen hemen tek yoluyla. Kölelerden biri çalışma esnasında ortaya bir tema atıyordu ve onunla beraber çalışan diğer köleler doğrudan bu temayı kullanarak ya da tema üzerinde küçük değişiklikler yaparak karşısındaki cevap veriyordu. Bu işlem bir başka köle ortaya yeni bir tema atana kadar tekrarlanıyordu. 1845 yılında kölelerin çalışmasını gözlemleyen beyazlardan biri bu süreci şu şekilde kağıda dökmüş:

“ Bugün bizim siyah işçiler şarkılarını ormanlarda yankılattı. İçlerinden biri lider oldu ve bir dize doğaçladı, söylediği neredeyse tamamen sahibinin ailesine ve şarkıda ‘kızıl kuş’ olarak tanımladığı komşu yörelerden güzel bir siyaha yönelik övgü dolu sözlerin ötesinde bir şey değildi. Derken diğer beş işçi sürekli aynı kelimeleri tekrarlamak kaydıyla hep bir ağızdan katıldı şarkıya.”<sup>31</sup>

Hepsinden önemlisi, ülkelerinde davul eşliğinde şarkı söylemeye ve dans etmeye alışmış olan köleler, şarkılarında ritmi müziği oluşturan diğer öğeleri bastırarak şekilde öne çıkarıyordu. Tek bir şarkı süresince, el çırpıyorlar, dans ediyorlar ve elleriyle vücutlarına vurarak birçok farklı ritim elde ediyorlardı. Bu yöntemlere başvurmalarının sebebi, bir köle ayaklanmasını organize edebileceği korkusuyla, toprak sahipleri tarafından yasaklanmış olan vurmaları çalgıların yokluğunu telafi etmekte. Eski kölelerden biri, özgürlüğüne kavuştuktan bir süre sonra, 1853 yılında hiçbir enstrüman kullanmadan ritmin varlığını nasıl sürdürdüklerini şu şekilde açıklamış; “bir elle sağ omuza vuruyorduk, diğeriyse sol omuza-tüm bunlar bir yandan şarkı söyleyip diğer yandan ayaklarımızla tempoyu korumaya çalışırken oluyordu.”<sup>32</sup> Bunun tam karşıtı bir durumu ise Başkan John Adams not etmiş; “Beyazlar tekdüze bir biçimde söylüyor Protestan ilahilerini... Tek bir ritimde

---

<sup>31</sup> A.g.k., 2.

<sup>32</sup> A.g.k., 2.

tekrarlanan eşek anırtıları gibi.”<sup>33</sup> Aynı köleler Afrika müziğine ait birçok özelliği Afro-Amerikan dini törenlerinde de kullandılar. Daha sonra gospel olarak bilinecek olan ve Afrika müziğinden esinlenerek yaratılan kilise müziği, caza yol verecek olan blues’un temelini oluşturdu.

Blues tam anlamıyla yukarıda sözü edilen zenci kölelerin müziği idi. Ancak içinde buldukları ürkütücü koşullara rağmen bu kölelerin yaptığı müzik hiçbir biçimde bir devrime işaret etmiyordu. Dolayısıyla bu müziğin içinde beklenildiği gibi başkaldırı veya protesto çağrıları duymak mümkün değildi. Bununla beraber blues’un, zencilerin çektiği acıyı ve içinde buldukları toplumun yarattığı koşulları eksiksiz şekilde yansıttığı göz önünde bulundurularak, gerçek anlamda yakınma niyetiyle yapılan bir müzik olduğunu söyleyebiliriz. “Boyun eğen ve teselli eden dinsel söylemin tersine blues, 19. ve 20. yüzyılların kavşağında, köleliğin kaldırılmasına karşın tüm zencilerin yaşadıkları kölelik durumunu eksiksiz ve doğal biçimde yansıtır.”<sup>34</sup> Blues zencilerin emeklerinin sömürülmesini, 20. yüzyıl başında Amerika’nın insan hakları göz önünde bulundurulduğunda ne kadar utanç verici bir konumda olduğunu dile getirmenin dışında, bir de son derece özgürleştirici ve açık bir cinsellik boyutu üstlenmiş durumdaydı. “Caz bütün bu güçlü titreşimlerden devraldığı bir sentezle sürdürür etkinliğini.”<sup>35</sup>

Her ne kadar ragtime gibi 19. yüzyılın sonuna ait, piyano temelli bir müzik türü cazın doğuşunda blues’la eş değer role sahip olsa da, cazın kökleri geniş kapsamda vokal müziğe dayanıyordu. Ancak, özellikle Louis Armstrong ve Charlie Parker gibi müzisyenlerin katkılarıyla caz, 20. yüzyıl boyunca gelişimini ağırlıklı olarak enstrüman müziği olarak sürdürdü. “Söz konusu müzik neredeyse tamamen bir tema ve o temadan yola çıkarak doğaçlama bir biçimde çalınan çeşitlemelerden meydana geliyordu.”<sup>36</sup> Tek başına bu cümle bile cazın çoğu zaman bir enstrüman müziği olarak

---

<sup>33</sup> A.g.k., 2.

<sup>34</sup> **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, 144.

<sup>35</sup> A.g.k., 144.

<sup>36</sup> Loren SCHOENBERG: **The NPR Curious Listener’s Guide to Jazz**, 2.

tanımlandığını anlamamız için yeterlidir. Caz müziğinin en belirleyici özelliklerinden biri her bir enstrüman çalan kişinin üstlendiği lider rolüydü. “Dolayısıyla böyle bir süreçte bir grup içinde enstrüman çalan her bir kişi neredeyse parçanın bestecisi kadar önemli bir role sahip oluyordu.”<sup>37</sup>

Bu noktada New Orleans stili cazın temelinde blues kadar ağırlıklı bir şekilde yatan ragtime’ı da açıklama zorunluluğu doğuyor: Ragtime ismini etimolojik olarak ‘Ragged Time’ yani parçalara ayrılmış zaman kavramından alır. Onu klasik cazın ilk örneklerinden ayıran başlıca özelliği, önceden bestelenmiş olması ve neredeyse sadece piyanoyla icra edilmesidir. Bu müzik cazın aksine doğaçlamadan yoksundur. Piyanist bestesini sol elde tuttuğu ve sürekli tekrarlanan bir bas partisi üzerine kurar. Genellikle sağ elde duyurulan melodi hattının en önemli özelliği ise senkoplu ritim anlayışına dayanmasıdır. Ragtime’lar neredeyse sadece piyano için bestelenmiş olsalar da, bugün unutulmuş olan ragtime şarkılarının, piyano ragtime’ının alt yapısını oluşturan banço rag’lerinin ve nefesli ve yaylı toplulukları için yazılmış olan ragtime’ların varlığını tamamen görmezden gelmek eksikli bir çalışmaya işaret eder. Ancak bugün ragtime denince birçok kişinin aklına sadece piyano ragtime’ı geliyor. Bunun sebebi de 20. yüzyılda ortaya çıkacak olan klasik cazı en çok etkileyen unsurlara piyano için yazılmış ragtime’larda rastlıyor olmamız. Bir çok kaynaktan belirtildiği gibi gelmiş geçmiş en büyük ragtime piyanisti Scot Joplin olsa da St. Louis’li Tom Turpin, Kansas City’li James Scott, Joseph Lamb, Louis Chauvin, May Aufderheide ve Eubie Blake gibi isimler de bu stilde yazılmış en önemli kimi eserlere imza atarak adlarını tarihe yazdırdılar. Ragtime’ı önceden yazılmış bir beste olmaktan uzaklaştırıp, doğaçlama tekniğini bu müziğe uygulayan ilk isim ise Jelly Roll Morton oldu. Morton, 20’li yıllarda ragtime’ın unutulmamasını ve varlığını sürdürmesini sağlayan müzisyenlerin başlıcasıydı.

Caz müziğine geri dönecek olursak, “caz müziğinin tamamen 18. ve 19 yüzyıl Amerika’sının tarihi, kültürel ve sosyal ortamının bir sonucu olduğunu söylemek hiç

---

<sup>37</sup> A.g.k., 2.

de hatalı olmaz.”<sup>38</sup> Varlığını Mississippi Deltası’nda doğmuş olan blues’a ve Missouri eyaletindeki Sedalia’da doğmuş olan ragtime’a borçlu olan bu müziğin gerçek anlamda New Orleans’da ortaya çıktığını biliyoruz. Buradan yola çıkarak cazın ileriki yıllarda iyice belirginleşecek olan melez kimliğiyle ilgili pek çok ipucu elde edebiliriz. Her şeyden önce caz temelde Fransızlara ait bir bölgede ortaya çıkmıştı. Şöyle ki, New Orleans her ne kadar uzun süre İspanya ve Fransa arasında gidip gelmiş olsa da, 1721’den 1803 yılına kadar Fransız Louisiana’sına başkentlik yapmıştı. New Orleans’da yaşayan ve Kreol ve Amerikalı siyahlar olarak birbirinden ayrılan iki siyah halk grubundan ilkinde dahil olanlar eski Fransız sömürgecilik döneminin kültür anlayışından etkilenmiş bir biçimde yetişmişlerdi. Bu siyahlar özgürlüklerini diğer siyahlar gibi, Kuzey ve Güney eyaletleri arasında çıkan savaş sonucunda elde etmemişlerdi. Bu Kreol siyahların çoğu kendilerini neredeyse gerçek birer Fransız gibi kabul ediyorlardı. Konuştukları dil de Kreolce, yani değişime uğramış bir Fransızca’ydı. İsimleri de Kid Ory, Sidney Bechet, Barney Bigard, Albert Nicholas, Buddy Petit gibi Fransız isimleriydi. Birçoğu Amerikan değil, Kreol siyah olduklarının altını çiziyordu. Amerikan siyahlar ise Kreol’lere göre daha Afrikalıydı. Bunlar New Orleans’ın yoksul kesimini oluşturuyorlardı. İki siyah halk arasında ciddi bir sınıf ayrımı vardı. Kreol ve Amerikan siyahların müzikleri de birbirinden tamamen farklıydı. Her şeyden önce Kreol’ler arasından çıkan müzisyenler nota bilen, eğitilmiş müzisyenlerdi. Amerikan olanlarsa tam anlamıyla içlerinden geldiği gibi müzik yapan, eğitimsiz müzisyenlerdi. Ancak bir süre sonra, gerçekten yetenekli olan müzisyenler her iki geleneğin unsurlarını birleştirerek yeni bir müziğin doğmasına sebebiyet verdiler.

Yukarıda belirtilenlerden de anlaşılacağı üzere bölgeyi Amerika Birleşik Devletleri’nin oluşum yıllarında ülkenin diğer yerlerinden ayıran en önemli özellikler doğrudan Fransa kaynaklıydı. Açıklık, hoşgörü ve eşitlik o dönemin New Orleans’ını en iyi tanımlayan kelimelerdi. Bu açıklığın başlıca sebebi Amerika’daki Fransız sömürgelerinin ticari yaklaşımı ve başarısıydı. New Orleans’a yerleşmiş kişilerin bir çoğu ‘Yeni Dünya’ya para kazanmak umuduyla gelmişti. Bu kişilerin bir çoğu

---

<sup>38</sup> A.g.k., 8.

amaçlarına ulaştı, çünkü New Orleans'ta herkes için iş imkanı vardı ve bölge tüm yabancıları kucaklıyordu. Dolayısıyla kısa bir süre içinde New Orleans sadece Fransa'dan değil, İsviçre ve Almanya da dahil olmak üzere Avrupa'nın dört bir yanından gelmiş işsizler için başlıca göç edilecek yer haline geldi. Joachim E. Berendt, *Caz Kitabı Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına* isimli kitabında bu çeşitliliğin bölgenin müziğine nasıl yansındığını şu cümlelerle açıklıyor; “Ülkenin zorunlu ve gönüllü göçmenleri en çok kendi müziklerini, geldikleri memleketlerin tınılarını canlı tutmayı seviyorlardı. İngiliz halk şarkıları söyleniyor, Fransız halk ve bale müziği çalınıyordu. Askeri bandoların marş müziği eşliğinde yürünüyordu; o zamanlar bütün dünyadaki bandolarda Prusya tarzı örnek alınır. Kiliselerden Püritenlerin ve Katoliklerin, Baptistlerin ve Metodistlerin ilahileri ve koralleri yükselirdi. Bütün bu tınılara siyahların şarkı tarzındaki haykırışları –shouts-, dansları ve ritimleri karışırdı. 1880'lerin ortalarına kadar siyahlar New Orleans'daki Congo Meydanı'nda voodoo törenlerini yaşatmak için düzenli olarak toplanır, böylece eski Afrika geleneklerine uygun bir ayin tarzını sürdürürlerdi. Yeni Tanrı İsa için söyledikleri şarkılar, bir zamanlar vatanları Afrika'da iyi ve kötü ruhlar için söylediklerinden farklı değildi.”<sup>39</sup>

İç Savaş yılları süresince Amerika'nın diğer kısımlarında olduğu gibi New Orleans'ta da köle ticareti önüne geçilemez bir boyut kazandı. Ancak bu anlamda bile bölge ülkenin diğer yerlerinden ayrılıyordu. Kölelerin bir kısmı, şehrin iş ve sosyal hayatına katılabilmek üzere hafta sonlarında özgür bırakılıyordu. ‘Özgür’ siyahlar kısa bir süre içerisinde New Orleans'ı kendi evleri haline getirdiler. Ayrıca şehrin farklı yapısı kendini değişik ırkların bir araya gelmesine ve hatta birbirleriyle evlenmesine olanak tanımasıyla iyice vurgulanır oldu. Bu özellikle İngiliz kolonileri başta olmak üzere Amerika'nın diğer bölgelerinde şahit olunması imkansız bir durumdu.

“Geniş çapta bu hoşgörünün varlığı ve farklı ırkların bir araya gelebilme özgürlüğü, New Orleans'ta daha önce eşine rastlanmamış, tamamen kendine has bir

---

<sup>39</sup> Joachim E. BERENDT: *Caz Kitabı; Ragtime'dan Fusion ve sonrasına*, 25.

müzik kültürünün oluşmasına sebebiyet verdi.”<sup>40</sup> Söz konusu olan öyle bir kültürdü ki, bölge kısa sürede sayısız ses ve stile açık hale gelmişti. Şehrin dört bir yanından operalar, senfoniler ve oda müzikleri duyuluyordu. Bunun yanı sıra Karayip müziği de tüm 19. yüzyıl boyunca New Orleans’ta etkisini gösterdi. Tam da bu noktada bu çeşitliliği New Orleans stili cazın temeline yerleştirebiliriz. Şöyle ki,

“New Orleans’ta çeşitli etnik grupların ve müzik topluluklarının buluşmasıyla – Storyville eğlencelerinin kaygan sosyal zemini üzerinde neredeyse otomatik olarak gerçekleşen bir buluşma- New Orleans stili doğdu. Stil çoğunlukla bir kornet (veya trompet), bir trombon ve bir klarnetten üflenen üç melodik çizgiyle karakterize edilir. Tabii önderlik doğal olarak kornetin parlak tınısına aittir; trombon ağır, güçlü sesiyle kornetten belirgin olarak ayrılır. Klarnet ise bu iki çalgıyı çok yönlü bir örgü içinde sarmalar. Bu üç çalgının altında ritm çalgıları yer alır: Kontrbas veya tuba, davul, banço veya gitar, bazen de piyano. Başlangıçta New Orleans ritmi Avrupa’nın marş ritmine hala çok yakındır. Caz ritmine özgü o dalgalanma burada henüz yoktur. Dalgalanmayı, 1 ve 3 güçlü vuruşlar olarak kalırken, 2 ve 4’ün vurgulanması yaratır. Oysa New Orleans’ın doğuş döneminde vurgu-marş müziğinde olduğu gibi-hala 1 ve 3 üzerindedir.”<sup>41</sup>

Cazın başlangıcında New Orleans stili cazdan bahsetsek de caz kelimesi ilk defa New Orleans’ın kilometrelerce uzağında, San Francisco’da kimi gazetelerde yayınlanan spor makalelerinde kullanılmaya başlandı.”<sup>42</sup> Yazılı ilk kullanımı bu döneme denk gelse de kelime halk arasında uzun bir zamandır yaygın bir biçimde kullanılıyordu. Bir kişi caz kelimesini kullandığı zaman karşısındakiler o kişinin neşe, heyecan ve enerji barındıran bir ruh haline işaret ettiğini anlıyordu. Fakat zaman içinde kelimeye olumlu olduğu kadar olumsuz anlamlar da yüklenmeye başlandı. 1920’li yıllara gelindiğinde halk arasında ‘caz yapmayı kes’ gibi kalıplar yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştı. Bunun yanı sıra gene aynı yıllarda kelime cinsel ilişkiye işaret edecek şekilde de kullanılıyordu. San Francisco çevresinde kelime bu şekilde evrim geçirirken caz müziğin New Orleans’ta yaşayan ilk yaratıcıları henüz böyle bir kelimenin varlığından dahi haberdar değildi.

<sup>40</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG, 9.

<sup>41</sup> Bkz. ( 39 ) BERENDT, 27.

<sup>42</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG, 9.



Caz kelimesinin kökünün Afro-Amerika argosuna dayandığı neredeyse kesin olsa da, varolan kimi karşı teorilerden de bahsetmek gerekir. Örnek vermek gerekirse, “Clarence Major, Bantu diyalektiğinde, dans etmek veya müzik yapmak anlamına gelen jaja diye bir kelime buldu.”<sup>43</sup> “Kimilerine göre ise kelime, caz müziğin doğduğu New Orleans’ta varolan Fransız kültürünün hakimiyeti de göz önünde bulundurulduğunda kesinlikle Fransızca’da ‘çene çalmak’ veya ‘dedikodu yapmak’ anlamına gelen ‘jaser’ fiilinden geliyordu.”<sup>44</sup> Teoriler bu kadarla da kısıtlı değil. “Aynı şekilde bir Amerikan terimi olan ‘jasbo’ ve dolayısıyla cazın da gene bir Fransızca terimden, ‘chasse beau’dan türetildiğini iddia edenlerin sayısı da az değildi.”<sup>45</sup> Tüm bu varsayımları öne sürenlerle beraber, kelimenin küçük bir caz grubunun lideri konumundaki Jasbo Brown’un adından türetildiğini düşünler de sayıca hayli fazlaydı. Bir de kelimenin kökenini dansçı kölelerden biri olan Jasper’a bağlayanlar vardı ki, onlara göre kelime kesinlikle Jasper dans ederken ‘Jas Jas’ şeklinde tezahürat yapan izleyicilerin bu tezahüratından doğmuştu. İlgi çekici bir diğer iddia ise Bill Crow’un Jazz Anecdotes kitabında yer alıyor; yüzyılın başında New Orleans’ta parfümlere yasemin yağı eklemek son derece modaymış ve bu işlemden kısaca ‘caz katmak’ şeklinde bahsedilirmiş. Özellikle bu ağır kokuyu tercih eden hayat kadınları da yaklaşan bir kişinin olası bir müşteri olup olmadığını anlamak için ‘delikanlı, bu gece aklında jass var mı’ diye sormuş.

Elbette caz kelimesinin kökeniyle ilgili varsayımlardan öteye geçmek imkansız. Aynı şekilde kelimenin net olarak hangi tarih itibariyle bir müzik türünü tanımlamak için kullanılmaya başlandığı da bilinmiyor. Ancak bildiğimiz tek bir şey var ki, o da tıpkı Lewis Porter’ın Schirmer Books tarafından 1997 yılında yayınlanan, Jazz: A Century of Change isimli kitabında da belirttiği gibi kelimenin gazetelerde bu amaçla ilk defa 1915 yılının ilk ayları itibariyle kullanılmaya başladığı. “Buna rağmen 1920’li yıllara gelindiğinde dahi Louis Armstrong ve diğer öncü caz müzisyenleri

---

<sup>43</sup> Bkz. ( 29 ), COOKE - HORN, 3.

<sup>44</sup> A.g.k., 3.

<sup>45</sup> A.g.k., 3.

yaptıkları müziğin türü sorulduğunda blues veya ragtime şeklinde cevap veriyordu.”<sup>46</sup> Ancak aynı yıllarda birçok Amerikalı Paul Whiteman’dan ‘Caz Kralı’, Al Jolson’dan ‘Caz Şarkıcısı’, Irvin Berlin’den ‘Cazın Kendisi’, Sophie Tucker’dan ise ‘Caz Kraliçesi’ diye söz ediyordu. Oysa bugün caz üzerine çalışan birçok akademisyen gerçekten caz yapanların bu isimler değil, onların Afro-Amerikan ve Kreol kökenli çağdaşları olduğunu açıkça dile getiriyor. Hatta Michael Rogin 1996 yılında University of California Press tarafından yayınlanan ‘Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot’ isimli kitabında 1927 yılında Al Jolson’ın zenci bir şarkıcı rolünde kamera karşısına geçtiği ‘The Jazz Singer’ filminin esasında caza ait hiçbir ögeye yer vermediğini yazıyor. Dolayısıyla her ne kadar 1920’li yılların birçok beyaz Amerikalısı cazı Whiteman, Jolson ve George Gershwin yaptığı müzik olarak kabul etmiş olsa da bugün eleştirmenler o dönemin gerçek caz müzisyenlerinin, yeni bir müzik türü yaratacak denli deha sahibi olan gerçek isimlerin Armstrong, Oliver, Morton, Bechet, Henderson ve Ellington gibi isimler olduğunun altını çiziyor.

1910’lu yıllar boyunca piyanist Jelly Roll Morton ve trompetçi King Oliver gibi isimler kendilerini bu yeni New Orleans müziğinin öncü isimleri olarak kabul ettirdiler. Bu yıllarda, yapılan müzik hala doğduğu topraklarda caz olarak isimlendirilmediği halde yüzyıl boyunca koruyacağı karakteristik özelliklerinin birçoğunu çoktan edinmeye başlamıştı.

Bu noktada caz müziğinin kimi karakteristik özelliklerini daha iyi kavrayabilmek için, bazı devrimci müzisyenlerin bu müziğe nasıl katkıda bulunduğunu detaylı biçimde incelemek gerekiyor. 1901-1971 yılları arasında yaşayan Louis Armstrong’u caz müziğinin ilk devrimci ismi olarak kabul edebiliriz. Usta bir trompetçi ve scat stilinde büyük bir şarkıcı olan Louis Armstrong, 30’lu yıllarda gösteri dünyasının en önemli figürlerinden biri haline gelmeden önce, 20’li yıllar boyunca, ardından gelen tüm bir müzisyen kuşağını harekete geçirecek olan buluşlarıyla cazın rotasını neredeyse tamamen değiştirdi. Louis Armstrong’un yaptığı, her şeyden önce blues’a

---

<sup>46</sup> A.g.k., 4.

ait öğeleri, özellikle doğaçlama tekniğini, ele aldığı her müziğe adapte etmekte. Bir opera aryası, bir senfoni veya oda müziği yapıtıdan bir kesit Armstrong'un elinde blues'la kaynaşarak yeni bir şekle bürünüyordu. “Armstrong, New Orleans'daki güncelliği dolayısıyla kariyerinin ilk yıllarında genel olarak operadan – özellikle tenor Enrico Caruso'nun kayıtlarından- ve New Orleans dolaylarında çalınıp duran müziklerin vazgeçilmez bir parçası olan incelikli armoni ve melodi anlayışından belirgin bir biçimde etkilendi.”<sup>47</sup> Mucize ise Armstrong'un etkilendiği tüm müzik türlerini blues'la bir araya getirip bütünüyle yeni bir müziğin ortaya çıkmasını sağlamasıyla gerçekleşti. Müzikal olarak Armstrong'un ne yaptığını daha net açıklayabilmek için San Franciscolu eleştirmen Ralph Gleason'un sözlerine kulak kabartmak yeterli olacaktır: ‘ Avrupa müziğinin kurucu malzemelerini –akorları, nota yazımını, ölçü anlayışını ve diğer şeyleri- aldı; buna kilisenin, New Orleans ve Afrika müziğinin ritimlerini ekledi, blues'un blue note'larını, notaları birleştirme ve değiştirmenin gizlerini müziğine yerleştirdi ve bütün bunları eşsiz bir teknikle çaldı. Blues'u ve kendi döneminin popüler şarkılarını doğaçlamalarının iskeleti olarak kullandı ve gidebileceği yere kadar gitti...’

Armstrong'un çıkışı New Orleans'ta bugün adına caz dediğimiz müziğin kimliğini bulma sürecinde gerçekleşti. Müzisyen, o dönemde King Oliver'in müritlerinden biri görüntüsündeydi. Son nefesini verdiği güne kadar da Oliver'ı başlıca esin kaynağı olarak göstermeye devam etti. Armstrong da tüm diğer dahi müzisyenler gibi herhangi bir kaynaktan işine yarayacak elementleri alırken en küçük bir vicdani rahatsızlık duymazdı. Çünkü o elini değdirdiği her şeyi kendine ait kılmayı, özelleştirmeyi bilirdi. Armstrong'un en büyük şansı, New Orleans'ın müzikal anlamda büyük bir zenginlik içinde olduğu bir dönemde dünyaya gelmesi, müzikal formasyonunun oturduğu yılları böyle bir dönemde geçirmesi oldu. King Oliver New Orleans'tan ayrıldığında takvimler 1919 yılını gösteriyordu. O tarihte Louis Armstrong henüz 18 yaşındaydı. Daha o dönem itibariyle şehrin en iyi trompetçileri arasında gösterilmeye başlanan Armstrong, Oliver'in şehri terk etmesinin ardından New Orleans'ın en önemli gruplarından biri olarak kabul edilen tromboncu Kid

---

<sup>47</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG, 13.

Ory'nin grubuna katıldı. Bunu Mississippi üzerinde bir yukarı bir aşağı gezinen bir gemide çalan Fate Marable'ın grubu takip etti ki, Armstrong'un bir grupla beraber çalmaya dair yeteneklerini özellikle bu dönemde geliştirdiğini söyleyebiliriz. Her ne kadar Armstrong, Fletcher Henderson gibi etkinliklerini New York'ta sürdüren önemli müzisyenlerden, onların gruplarına katılmak üzere teklifler almaya başladıysa da o hayatını doğduğu şehirde sürdürüp bir yandan da ailesinin geçimini sağlıyor olmaktan fazlasıyla memnundu. Ancak, nihayet 1922 yılının sonlarına doğru King Oliver'dan gelen bir çağrı, Armstrong'un büyük bir sevgiyle bağlı olduğu New Orleans'tan ayrılıp Chicago'ya gitmesine neden oldu. Chicago'ya varışından çok kısa bir süre sonra da Armstrong, Oliver'in ilk stüdyo kaydında yer almak suretiyle ilk plak kaydını gerçekleştirdi. Armstrong'un King Oliver'in grubunun esas elemanlarından biri olmasının bir plak kaydıyla resmiyet kazanmasının ardından, Fletcher Henderson, Armstrong'a New York'a gelip kendi grubuna katılması için tekrar baskı yapmaya başladı. Karısının da New York'a gitmek için gösterdiği bastırılmaz arzuyu göz önünde bulunduran müzisyen, 1924 yılının son aylarında New York'a yerleşti. Bu dönemden itibaren Armstrong'un kariyeri git gide yükselen bir grafik sergiledi. Diğer pek çok caz müzisyeninin aksine o ne özel hayatında ne de müzik hayatında iniş ve çıkışlarla karşılaşmadı.

Armstrong'un 1925 yılından hayatının sonuna kadar istikrarlı bir biçimde sadece iki orkestrası oldu. 1925-1928 yılları arasında Hot Five (daha sonra Hot Seven oldu) ki, bu orkestra sadece stüdyoda plak doldurmak amacıyla kurulmuştu ve 1940'lı yılların sonu itibariyle kurduğu All Stars Armstrong'un bir ömür sadık kaldığı orkestralarıydı. All Stars, trombonda Jack Teagarden, klarnette Barney Bigard ve davulda Sid Catlett gibi geleneksel cazın gerçek yıldızlarından oluşmuştu. Aynı şekilde Armstrong'un 1920'li yıllar boyunca beraber çaldığı Hot Five ve Hot Seven orkestraları da cazın büyük ustalarından meydana gelmişti. Klarnetçi Johnny Dodds ve trombon virtuozu Kid Ory'nin yanı sıra grubun piyanisti Earl Hines özellikle üzerinde durulması gereken isimlerden biri olarak beliriyor. Şöyle ki, "Hines piyanoda Armstrong'un trompet çalışına yakın bir stil yaratarak, piyanonun nefesli

çalgılar yanında ilk kez eşit bir konuma kavuşmasını sağladı.”<sup>48</sup> Böylece kendinden sonra gelen neredeyse tüm caz piyanistlerini etkiledi.

Kuşkusuz Louis Armstrong caz müziğinde devrim yaratan en büyük isimlerin başında geliyor. Yarattığı devrimin şiddeti, müzisyenin bu devrimi yarattığı yıllar göz önünde bulundurulunca yeni kuşaklar için kavranılması son derece güç. Açıklamak gerekirse, Louis Armstrong’un ardından Charlie Parker, Miles Davis veya John Coltrane gibi isimlerin caz müziğinde yarattığı devrimle, King Oliver’in ardından Louis Armstrong’un yarattığı devrim arasında gözle görülür bir fark vardır. Bu fark öncelikle şuradan kaynaklanır; Armstrong neredeyse caz müziği yeniden tanımladı. Dolayısıyla Armstrong kendinden önce yapılan müzikle kendi yaptığı müzik arasında büyük bir fark yarattı. Diğerlerinin yarattığı farkın şiddeti elbette Armstrong’unki kadar şaşırtıcı değildi.

Tıpkı Louis Armstrong’un kariyerinde gözlemlediğimiz gibi, New Orleans cazının birçok büyük ismi, yaptıkları müziğin bugün elimize ulaşmasını sağlayan kayıtlarını Chicago’da gerçekleştirdi. Bir başka deyişle, günümüzde klasik cazın ilk örneklerini teşkil eden New Orleans cazına ait plakların neredeyse tamamı, bu stile adını veren şehirde değil o şehrin kilometrelerce uzağında yer alan Chicago’da kaydedilmiştir. Ancak nerede kaydedilmiş olursa olsun, bu ilk kayıtları gerçekleştiren King Oliver, Jelly Roll Morton ve Louis Armstrong gibi müzisyenler New Orleans müziğinin yukarıda belirtilmiş olan karakteristik özelliklerine sıkı sıkıya bağlıydı. Buradan da anlaşılacağı gibi 20’li yıllar boyunca caz altın devrini Chicago’da yaşadı. Kimi iddialara göre bunun sebebi, Amerika’nın Birinci Dünya savaşına girmesinin ardından, bir savaş limanı olan New Orleans’ta hayatın son derece güçleşmiş olmasıydı. Hayatı, özellikle bu şehirde yaşayan müzisyenler için neredeyse yaşanması imkansız kılan ise, New Orleans deniz kuvvetleri komutanının, Storyville’in eğlenceli hayatını birliklerinin disiplini açısından tehlikeli bulup, bir karar çıkararak Storyville’i kapamasıydı.

---

<sup>48</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 87.

20'li yıllarda blues da cazla aynı kaderi paylaştı ve doğduğu toprakları terk etti. “I. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında birçok Afro-Amerikalı blues’u Kuzey şehirlerine, özellikle Chicago’ya, Illinois Central Railroad hattının sonunda Afro-Amerikan nüfusunun 1910’da 40.000 iken yirmi yıl içinde 234.000’e yükseldiği yerlere taşıdı.”<sup>49</sup> Nüfusun birçoğunun Mississippi Deltasını terk etmesinin sebebi 1915-1916 yılları arasında, bölgedeki pamuk tarlalarını tehdit etmeye başlayan bir parazitin ortaya çıkmasıydı. Bir diğer kısmı ise beyazların Güneydeki siyalara karşı takındıkları ırkçı tutuma dayanamadıkları için bölgeden uzaklaşmayı tercih etti. Blues 20’lerde cazla aynı kaderi paylaşmanın ötesinde bir süre sonra gerçek anlamda cazla iç içe geçti. Öyle ki, cazla blues arasında başlangıçta varolan fark country blues’un caz müziğinin ana arterine karışmasıyla ortadan kalktı. Hatta Ernest Borneman, cazın Avrupa müziğine uyarlanmış blues ya da tersine blues’a uyarlanmış Avrupa müziği olduğunu yazabilmiştir. “Günümüzün en modern ve serbest çalan caz müzisyenleri bile kendilerini blues’a bağlı hissederler; gerçekten de, blues bilinci bugünkü cazda çoğu erken caz stilinden daha köklüdür”<sup>50</sup>

Yukarıda da belirtildiği gibi caz ve blues gelişimini 20’li yıllar boyunca özellikle Chicago’da sürdürdü. Bu gelişim yoğun olarak şehrin siyahların yaşadığı bölgesi olarak bilinen Southside’da gerçekleşti. Müzikal olarak buradaki hayat da tıpkı bir süre önce New Orleans’da yaşanmış olan kadar hızlıydı. Ancak, doğal olarak New Orleans’ı Amerika’nın diğer şehirlerinden ayıran eşitlik, açıklık ve hoşgörünün varlığı Chicago’da mevcut değildi. Bunun sonucunda da o dönemin Chicago’sunda yapılan müziğin temelinde büyük kentin kargaşası ve Chicago’da önüne geçilemez biçimde artan ırk ayrımcılığı hissediliyordu. Caz tarihinde Chicago stili olarak bilinen stilin doğuşuna böyle bir atmosfer sebebiyet verdi. Chicago stiline en büyük katkısı, daha sonraki yıllarda bir çok kişi için cazın birincil derecede önemli enstrümanı konumuna yükselecek olan saksofonun bu kimliğini kazanmaya başlaması oldu. Chicago stili caz esasında New Orleans cazı kadar yetkin bir müziğe işaret

<sup>49</sup> Bkz. ( 30 ), SZATMARY, 3.

<sup>50</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 31.

etmiyordu. Bunun sebebi de son derece açıktı; Chicago stili caz yapan müzisyenler çoğunlukla New Orleans cazının büyük ustalarını taklit etmeye çalışan amatörlerdi. Hatta bu amatörlerin çoğu da liseli, üniversiteli beyazlardı. Dolayısıyla sonuç çok başarılı olamadı. Joachim E. Berendt Caz Kitabı adlı çalışmasında Chicago stilini şu cümlelerle tanımlamış:

“ Melodisinde New Orleans stilinin birbiriyle kesişen çizgilerinin çok yönlü örgüsü yoktur. Aynı anda farklı melodiler çalındığında, bunlar genellikle temiz bir şekilde birbirine koşut olarak akar. Chicago stilinde birey hakimdir. Solo, gitgide daha büyük önem kazanmaya başlar. Chicago stilinde yapılmış pek çok kayıt bir sololar geçidinden, ya da caz terminolojisiyle söylersek choruslardan başka bir şey değildir.”<sup>51</sup>

Bu stilin en önemli ismi trompet virtüözü Bix Beiderbecke idi. Bu stil içinde yer alan diğer isimlerin başlıcalarıysa Biederbecke'nin etkisinde hareket eden alto saksofoncu Frankie Trumbauer, trompetçi Muggsy Spanier ve Jimmy McPartland, davulcu Gene Krupa, George Wettling, Dave Tough ve Ray McKinkley, Dorsey kardeşler, tenor saksofoncu Bud Freeman, kemancı Joe Ventuni, gitarist Eddie Lang ve Eddie Condon, tromboncu Glenn Miller ve Jack Teagarden, klarnetçi Pee Wee Russel, Frank Teschemacher, Benny Goodman ve Mezz Mezzrow, piyanist Joe Sullivan'dı.

Bix Beiderbecke'yi döneminin diğer caz müzisyenlerinden ayıran en önemli özelliği Klasik Batı Müziğine olan bağlılığıydı. Öyle ki, piyano başına oturduğu zaman empresyonist bestecilerin, özellikle de Debussy'nin etkisinde, 'In a Mist' gibi isimler verdiği beste denemeleri yapıyordu. Onun bu müziğe olan tutkusunu Paul Whiteman şu sözlerle dile getirmiş:

“...Bix Beidebecke Schoenberg, Stravinski, Ravel gibi modern besteciler için deli olurdu; ancak klasiğe ayıracak pek zamanı yoktu. Bir akşam onu operaya götürdüm; Siegfried oynuyordu. Üçüncü perdedeki kuş seslerinin bugün modern olarak kabul edilen aralıklarla birlikte icra edildiğini duyunca, operada leitmotiv'in her fırsatta inşa edilip sonra yıkıldığını, yeniden kurulduğunu ve sonunda

---

<sup>51</sup> A.g.k., 32.

parçalandığını kavradı ve yaşlı Wagner'in görüldüğü kadar eskimiş olmadığına, swing müzisyenlerininse böbürlendikleri kadar çok bilmediklerine hükmetti.”<sup>52</sup>

Bix Beiderbecke'nin Alman romantizmine olan bağlılığı onun sayesinde bütünüyle Chicago stiline yansdı. “New Orleans müzisyenlerinin bilinç altında korudukları Afrika'nın müzikal mirası yerine, Beiderbecke'de de Alman romantizminin Mavi Çiçeği vardı.”<sup>53</sup> Beiderbecke'nin caz müziğe klasik müzik bestecilerinden esinle dahil ettiği öğelerle doruk noktasına ulaşan Chicago stili caz 1930'lu yılların başlamasıyla yerini Swing'in hakimiyetine bıraktı.

20'li yıllar boyunca big band'ler, dans müziği söz konusu olduğunda tercih edilen müzik grupları oldu. “Gerçek anlamda caz en kusursuz biçimiyle sesini, Amerika için Avrupa'daki büyük senfoni orkestralarının karşılığı konumundaki big bandlerde buldu”<sup>54</sup> Swing'i anlayabilmek için Amerika'da big band'lerin gelişimine bakmak neredeyse bir zorunluluktur.

Klasik bir anlayışta trompet, trombon ve saksofonların düzenlenmesi ve bu düzenlemeye eşlik eden ritim sazların rolü 1910'lu yılların sonuna, 20'li yılların başına ait dans orkestraları sayesinde gelişti. Bu hareketin en önemli figürleri arasında yer alan, 1910'ların başında San Francisco'da New Orleans'lı cazcıların çaldığı müziği duyma fırsatı yakalayan grup şefi Art Hickman ve aranjör Ferde Grofé, duydukları müziğin özünden Hickman'ın orkestrasının düzenlemelerini yaparken yararlanmayı bildiler. “Bu iki müzisyenin saksofon partilerine yaklaşımı ve enstrüman grupları arasında yer verdikleri karşılıklı çalışma dayanan pasajlar 1920'lerin big band cazı için temel oluşturdu.”<sup>55</sup> Hickman'ın grubunun yanı sıra bünyesinde zaman zaman Louis Armstrong ve Coleman Hawkins gibi isimleri de barındırmış olan Fletcher Henderson'un grubu, seslerini Kanada'dan yükselten Casa Loma Band ve Benny Goodman'ın grubu, big band cazının gerek müzikal gerekse ticari anlamda en belirleyici gruplarıydı.

<sup>52</sup> A.g.k., 97.

<sup>53</sup> A.g.k., 99.

<sup>54</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG, 22.

<sup>55</sup> A.g.k., 22.



Yukarıda adı geçen büyük orkestralar 30’lu yıllarda tüm Amerika’yı etkisi altına alacak olan büyük swing orkestralarına esin kaynağı oldular. Swing orkestralarının başlıca özelliği, o tarihe kadar karşımıza çıkan ve New Orleans gibi Chicago gibi diğer caz stillerinde çalan gruplardan daha kalabalık bir müzisyen kadrosuna sahip olmasıydı. Özellikle müzisyen sayısındaki bu fazlalık sebebiyle swing orkestralarının icra ettiği eserler önceden bir aranjör tarafından en ince ayrıntısına kadar notaya dökülüyordu. Bunun sebebi muhtemelen olası bir karışıklığı önlemektir. Tahmin edileceği gibi içindeki müzisyen sayısı neredeyse 16’yı bulan bir gruptan doğaçlama çalmasını beklemek neredeyse imkansızdı. Ancak bu, swing orkestralarında hiçbir şekilde doğaçlamaya yer verilmediği anlamına gelmiyor. Bir parçadaki doğaçlama yapılacak pasajların ağırlığı daha çok çalınan parçaya, grubun niteliğine, yapılan düzenlemenin başarısına ve orkestra şefinin becerisine göre değişiyordu. Buna rağmen swing orkestralarında doğaçlama yapmak çoğunlukla solistin göreviydi ki, bir orkestrada birden çok solist yer alabilirdi.

Swing’in caz müziğinde bir başka kullanımı da doğrudan müziğin ritmik yapısıyla ilişkilidir. Şöyle ki, caz müziğinin New Orleans caz veya Chicago caz gibi ilk örnekleri ritmik yapıları göz önünde bulundurularak two beat jazz (iki vuruşlu caz) olarak adlandırılır. Bu tip cazın ölçü yapısı 2 vuruştan oluşuyordu. Swing’in farkı ise ölçü yapısının eşit olarak vurgulanan 4 vuruştan oluşmasıydı. Ancak Louis Armstrong gibi kimi öncü müzisyenlerin henüz New Orleans cazı döneminde 4 vuruşlu cazı muştulayan denemeler yaptığını unutmamak gerekir. Bu noktada, Joachim E. Berendt Caz Kitabı’nda karşıdakilerin kafasında oluşabilecek olası bir karışıklığı önlemek için şu satırlara yer vermiş:

“ Swing sözcüğü caz müziği açısından anahtar bir sözcüktür. İki ayrı anlamda kullanılır; bu da yanlış anlama olasılığı doğurmaktadır. Birincisi ritmik bir öğeyi ifade eder. Caz bu öğeyle, klasik müziğin formdan gelen o gerilimini kazanır. Bu öğe cazın bütün stillerinde, evrelerinde ve çalış tarzlarında mevcuttur; öyle ki swing olmazsa caz da olmaz denebilir. Öte yandan swing 30’lu yılların caz stiline adıdır. Bu stille caz-caz rock ve fusiondan önce- en büyük ticari başarısını kazandı: Benny Goodman swing kralı ilan edildi.”<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 33.

Amerika'nın tarihine damgasını vuran Büyük Depresyon yıllarında ortaya çıkan swing, II. Dünya Savaşı'nın bitmesini takiben, gençliğin yeni ve dolayısıyla tamamen kendine ait bir müzik arzulamaya başlamasıyla müzik tarihindeki rolünü tamamladı.

Ancak, big band'lerden bahsedip de, tıpkı Louis Armstrong gibi caz tarihinde belirleyici bir rol üstlenmiş olan Duke Ellington'dan bahsetmemek büyük bir eksikliğe işaret eder. 1897-1974 yılları arasında yaşamış olan Duke Ellington, büyük bir piyano virtüözü, yenilikçi bir aranjör ve orkestra şefiydi. İlk çıkışını alto saksofonda Otto Hardwick, davulda Sonny Greer ve trompette Arthur Whetsol'dan oluşan 'The Washingtonians' isimli küçük bir grupla 1923 yılında yapan Ellington, esas büyük çıkışını 1927-1933 yılları arasında çaldığı, daha çok beyazların geldiği Harlem'deki ünlü Cotton Club'da yaptı. Ellington caz müziğine kendi adıyla bütünleşmiş dört çalış tarzı kazandırdı. Ellington, kuramcı Marcus Garvey'nin etkisiyle ve her şeyden önce özellikle bir zenci müziğini güçlendirmeye çalışma anlamında ayrılıkçı denebilecek bir eğilim içindeydi. Müzisyen bu eğilimi sonucunda trompetçi Bubber Miley ve tromboncu Joe 'Tricky Sam' Nanton'la beraber 'Jungle Stili'ni yarattı. "Growl efektleri kullanarak, trompet ve trombonun kısırılmış, boğuk sesiyle yakalanan tarz, cangıl içinden gece yükselen yakarma sesini andırıyordu."<sup>57</sup> Bilinçli bir şekilde geliştirilen bu stil doğrudan siyah olmakla da ilişkilidir. "Ellington'un geliştirdiği çığlıklı, tuhaf seslerin, vahşi gürültülerin çıktığı, sürekli, mitler Afrika'sına gönderme yapan, sürekli Harlem'i çağrıştıran destansı jungle üslubu zenci yakınmalarının özünü oluşturur."<sup>58</sup> Duke Ellington'ın dehasına borçlu olduğumuz diğer stillerse mood stili, konçerto stili ve standart stildir.

Mood stiline en iyi örneği Ellington imzasını taşıyan Solitude isimli parçadır. Mood stili parçalar majör bir tonda dahi yazılmış olsa dinleyici üstünde minör tonlardan birinde yazılmış etkisi yaratır. Bu etkiyi de mood stilinde çalınan her parçada rastlanan blues öğesi sağlar.

<sup>57</sup> A.g.k., 103.

<sup>58</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG,144.

Konçerto stili ise Ellington'ın Avrupa müzik geleneğine en çok yaklaştığı anları sembolize eder. Bu stilin temsil ettiği, müzisyenin besteleme sürecinde büyük formları tercih etmesinin sonucu yakaladığı gösterişli atmosferdir. Bir de bunun yanı sıra tıpkı klasik Batı müziğinin konçerto örneklerine yakın bir anlayışla yazılmış eserler vardır ki, bunlar da konçerto stili kapsamında değerlendirilir. Ellington bu stildeki eserlerini neredeyse sadece orkestrasının çeşitli solistleri için yazmıştır. Bunların en bilineni trompetçi Cootie Williams için yazılmış olan Concerto for Cootie'dir.

Standart stil ise varlığını Fletcher Henderson'a borçludur. Ancak Ellington bu stile de kendi özel armonilerini, tınılarını katarak kendine mal etmeyi bilmiştir.

Yukarıdaki satırlarda da vurgulandığı gibi, Duke Ellington sürekli yeni arayışlar içinde olan bir müzisyendi. Ellington, bu arayışlarının sonucu olarak caz müziğine en çok yenilik getiren isimlerden biri oldu; "1927'de Creole Love Call'da insan sesini- Adelaide Hall söylüyordu- enstrümana yakın bir anlayışla ilk kez o kullandı. Daha sonra koloratür soprano Kay Davis ile benzerini tekrarladı. Bugün 'çalgı olarak ses' kavramı onun sayesinde yerleşik bir terim haline gelmiştir."<sup>59</sup> Bu noktada, Ellington'un Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan gibi bir çok büyük caz şarkıcısının üstündeki etkisinden bahsedilebilir.

"1937'de Caravan ile-Porto Rico'lu tromboncusu Juan Tizol ile birlikte bestelemiştir- 40'lı yıllarda Küba cazı, bugün ise Latin caz adı verilen tarzın temellerini attı. Bu türde Küba-Afrika, ya da Latin Amerika-Afrika ritimleri Kuzey Amerika cazının melodi ve Armonileriyle birleştiriliyordu."<sup>60</sup>

Kayıt teknikleri göz önünde bulundurulduğunda da Ellington yenilikçi bir isimdi. Ellington'a kadar bir çok isim stüdyoya girip kaydını yapıp çıkardı. Ellington

---

<sup>59</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 104.

<sup>60</sup> A.g.k., 104.

için ise bir eserin nasıl kaydediği de çok büyük önem taşıyordu. “Duke Ellington büyük orkestrasının kayıtlarında echo chamber (eko bölmesi) kullanan ilk müzisyendi. Bu günümüzde büyük orkestra müziğini kaydederken kullanılan bir yöntemdir. 1938’de Jonny Hodges’in Empty Ballroom Blues’daki solosu echo chamber’da kaydedilmiştir.”<sup>61</sup>

Daha önce de belirtildiği gibi, Ellington’ın yaptığı müzik, klasik Batı müziğinin kimi öğelerinden yararlanıyordu:

“Ancak Ellington’un müziğinde 19. yüzyıl müziğinin tema bütünlüğüne dair herhangi bir göstergeye rastlayamayız; onun müziği çok daha belirgin bir biçimde, eserlerini 19 yüzyılda yazılmış eserlerden hayli farklı prensiplere dayanak yazan 20. yüzyıl bestecilerine daha çok şey borçludur: Delius bu duruma iyi bir örnek teşkil eder ki, Ellington’un 1933 yılında ‘bir bohça nota’nın yardımıyla, yoğun bir biçimde Delius’un müziğini incelediğini biliyoruz.”<sup>62</sup>

Ellington da tıpkı 20. yüzyılın bir çok büyük kompozitörü gibi çeşitli armonik arayışların peşindeydi. “20’li yılların sonuna doğru, birçok Ellington parçasında bemol beşliler görülür...”<sup>63</sup> Bunun yanı sıra o da tıpkı empresyonist besteciler gibi çeşitli tını arayışlarına girişmişti, çünkü müzikte tınının en az müziğin diğer öğeleri kadar önemli olduğunu düşünüyordu:

“Duke Ellington’la birlikte cazda ilk kez tınının kendini özgürleştirilmesiyle karşılaşırız. Tınının yani enstrümantal rengin tek başına belirleyici (ritim, melodi ve armoniye eşit) bir unsur olduğunu 60’lı yılların cazında standart hale gelmesinden çok önce Duke Ellington keşfetti. Cazda orkestra tınısı ve enstrümantasyona ilişkin hemen her şeyde Duke Ellington’la karşılaşılır.”<sup>64</sup>

Yukarıda sıralanan kimi bilgilerden de anlaşılacağı üzere Duke Ellington’ın etkisi sadece herhangi bir dönem ya da stilde değil tüm caz tarihinde kuvvetli biçimde hissedilir.

---

<sup>61</sup> A.g.k., 104.

<sup>62</sup> Bkz. ( 29 ), COOKE, HORN, 160.

<sup>63</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 104.

<sup>64</sup> A.g.k., 104.

20’li yılların sonuna doğru Duke Ellington’ın birçok parçasında karşımıza çıkan bemol beşli aralığı, 40’lı yıllara damgasını vuran bebop stilinin ayırt edici özelliklerinden biri haline geldi. Akımın büyük ismi, trompetçi Dizzy Gillespie’nin açıklamasına göre bu sözcük o zamanlar gözde olan aralık sıçramalarını, yani bemol beşli aralığını sembolize ediyordu. (Sözcüğün halk arasındaki kullanımına bakacak olursak bambaşka bir anlamla karşılaşırız çünkü bebop Amerikan argosunda dövüşmek veya bıçaklamak anlamına gelir.) Bu aralık ilk dönemlerde yanlış veya hatalı tonlamanın sonucu olarak eleştirildi. Ancak zamanla nasıl üçlüler ve yedililer blues’u simgeleyen aralıklar haline geldiyse, bemol beşli aralığı da bopu karakterize eden aralık haline geldi.

30’lu yılların sonuna doğru big band’lerin yaptığı müziği, özellikle müzisyenlere kısıtlı doğaçlama olanağı sağladığı için gelişime kapalı bir müzik olarak niteleyen bir grup genç müzisyen ortalarda dolaşmaya ve çeşitli gece klüplerinde boy göstermeye başladı. Bu müzisyenlerden bazıları, daha sonra caz tarihinin en önemli isimleri arasında anılacak olan alto saksofoncu Charlie Parker, trompetçi Dizzy Gillespie, davulcu Kenny Clarke, gitarist Charlie Christian ve piyanist Thelonious Monk’tu. Her ne kadar bu yeni müzik stili 40’lı yılların başında Kansas City’de filizlenmeye başladıysa da gelişimini Harlem’deki çeşitli lokallerde sürdürdü. Bu lokallerden özellikle ‘Minton’s Playhouse’ yukarıda adı geçen öncü müzisyenlerin neredeyse hepsinin ortak buluşma noktasıydı. Nasıl Louis Armstrong 20’li yılların, Duke Ellington 40’lı yılların cazının dahi isimleriyse, Charlie Parker da bebop’un ya da bugünkü adıyla bop’un gerçek dehasıydı. “...Parker, akranlarının büyük bir çoğunluğunun tek tek sahip olduğu karışık müzikal düşüncelerin çoğunu bir araya getirdi.”<sup>65</sup> Charlie Parker ve Dizzy Gillespie bir süre Earl Hines ve Billy Ecksteine’in gruplarında çaldıktan sonra 1945 yılında bir araya gelerek kendi gruplarını oluşturdular. Tıpkı Parker gibi Gillespie de caz tarihinin gördüğü en yenilikçi isimlerden biriydi. Parker ve Gillespie ikili olarak neredeyse ulaşılmaz bir yerde duruyorlardı. Gillespie bir yorumcu olarak olağanüstü yeteneklerle donatılmış olmanın ötesinde çok iyi de bir hocaydı. “Yeni müziğin nasıl çalınması gerektiğini

---

<sup>65</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG, 30.

kendi çaldığı enstrüman dışındaki enstrümanları çalan müzisyenlere de o öğretti.”<sup>66</sup> Gerçi trompetçi Roy Elridge, piyanist Clayd Hard, tenor saksofoncu Lester Young, kontrbasçı Jimmy Blanton, ve davulcu Jo Jones gibi isimlerin 30’ların sonunda bebop’ı hazırlayan virtüözler olduğunu unutmamak gerekir. Söz konusu stilin bemol beşli aralığı dışında da kimi belirleyici özellikleri vardı. “Virtüözite gerektiren hızlı çalış, dissonans aralıklar, yenilikçi bir melodi anlayışı stilin başlıca özellikleriydi.”<sup>67</sup> Joachim E. Berendt, Caz Kitabı, Ragtime’dan Fusion ve Sonrasına isimli kitabının 1940’lar-Bebop başlıklı kısmında bu özellikleri detaylı bir biçimde şu şekilde açıklamış:

“O zamanki dinleyiciye, arada bir ortaya çıkan ve son hızla çalınan sinirli cümlelerin oluşturduğu melodik fragmanlar bebop’un tipik sound’u gibi gelirdi. Gereksiz her nota bir kenara bırakılmıştı. Her şey sınıksız bir biçimde konsantre edilmiş gibiydi. Bir zamanlar bir bop müzisyenin değişimiyle kendiliğinden anlaşılması mümkün olan her şey kenara atılmıştı. Cümlelerin çoğu, daha büyük müzikal açılımlara giden şifreler oldu. Onlar stenografide kısaltma işareti denen şeylerdi. Az sayıdaki işaret dizisi arasında doğru bağlantılar kurabilmek için, onları stenogram okur gibi dinlemek gerekir. Doğaçlamalar, her parçanın başında ve sonunda unison sunulan tema ile çevrenir. Bunu genellikle iki müzisyen, çoğunlukla bir trompetçi ve bir saksofoncu birlikte (Dizzy Gillespie ve Charlie Parker tipik ikililerdendi) yapardı. Daha müzisyenler doğaçlamaya başlamadan unison çalınması yeni bir tınının, yeni bir tutumun işaretiydi. İster Beethoven’ın 9. senfonisinin final bölümünde (Neşeye Övgü) ya da öncesinde, 9. senfoninin birinci bölümünün ana motifinde, ister Kuzey Afrika’da Mağrip’in Bedevi müziğinde, isterse de Arap dünyasındaki korolarda olsun, unison müzik psikolojisi açısından şunu ifade eder: bu bizim cümlemiz. Burada biz konuşuyoruz. Hitap ettiğimiz sizlerse, bizden farklısınız ve belki de bizim karşıtlarımızsınız.”<sup>68</sup>

1940’lı yılların sonuna yaklaşıldığında, o dönemin kimi müzik eleştirmenlerinin tanımıyla asabi ve huzursuz bir stil olan bebop’un bünyesinde barınan bu özellikler yerlerini olgunluk, huzur ve uyuma bıraktı. 1946 yılına gelindiğinde Dizzy Gillespie ve Charlie Parker kendi gruplarının lideri olmak üzere yollarını ayırmışlardı. Birçok kişi Charlie Parker’ın, Dizzie Gillespie’nin ardından trompetçi olarak Miles Davis’i alması fazlasıyla şaşırtıcıydı. Çünkü ilk bakışta Davis’de, Gillespie’nin sahip olduğu teknik ustalık ve çarpıcılıktan eser yoktu. Ancak tam da bu durum Davis’in, Parker’ın

<sup>66</sup> A.g.k., 32.

<sup>67</sup> A.g.k., 32.

<sup>68</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 36.

parlaklığının zıttı bir etki yaratarak kendi stilini yaratmasına sebebiyet verecekti. “Bu dönemde Davis lideri olduğu bir grupla kayıtlar yapmaya başladı, açıkça fark ediliyordu ki, Davis kusursuz bir müzik düşünürdü, ancak kafasındaki müziğin konsepti Parker’ınkiyle taban tabana zıttı.”<sup>69</sup>

Dolayısıyla Davis’in müzikal olarak söyleyecek yeni bir şeyi vardı. “Davis’e göre melodi-sololar-melodi formülünden meydana gelen müzik anlayışı eskimişti, bu düşünce doğrultusunda Davis müziğe karşı yeni bir yaklaşım geliştirdi.”<sup>70</sup> Davis, aklındaki müziği hayata geçirebilmek için bir çok aranjör ve besteciyle ortak çalışmalar yapıyordu. Bu aranjör ve bestecilerden biri olan Gil Evans, Davis’le beraber yepyeni bir stilin yaratıcısı konumuna yükseldi. Evans’ın besteleme ve doğaçlama anlayışı neredeyse Duke Ellington’ınkiyle birebir aynıydı. Ancak o, tını arayışlarında, kadrosunda tahta nefeslilere, Fransız kornosuna ve de tubaya da yer veren Claude Thornill orkestrasına yakın duruyordu. Thornihill’in grubunun müziği Evans’ın sözleriyle tanımlamak gerekirse, ‘... grubun soundu müzikte hareketsizliğe, suskunluğa dönüş gibiydi. Her şey minimal bir hızda cereyan ediyordu... ve ses, bir sound yakalamak amacıyla alçaltılmıştı... Tını bir toz bulutu gibi havada asılı kalmıştı.’ Evans, Davis’in hemen hemen hiç attacca ve vibrato içermeyen, son derece saf ve yumuşak tonunu büyük bir ustalıkla orkestral sounda dönüştürdü. Bu da bir süre sonra cool caz adıyla tanınacak olan stilin doğmasına neden oldu. Şöyle ki, Davis, Evans’la karşılaştıktan bir süre sonra Miles Davis Cool Band’i kurdu. Grubun ömrü sadece 1948 Eylülünde sahne aldığı Royal Roost isimli klupte çaldığı iki haftayla kısıtlı kaldı. Bu sürenin ardından grup, Miles Davis Capitol Orchestra adını aldı;

“Miles Davis Capitol Orchestra, Miles (trompet), trombon ( Kai Winding veya Jay Jay Johnson çalardı) ve iki saksofondan ( Lee Konitz alto ve Gerry Mulligan bariton saksofon) oluşuyordu. Ayrıca sound unsurları olarak (caz müzikte az kullanılan) korno ve tubanın yanı sıra ritim grubunda Al Haig veya piyanoda John Lewis ve davulda Max Roach veya Kenny Clarke yer alıyordu.”<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG, 33.

<sup>70</sup> A.g.y., 33.

<sup>71</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 127.

Gerry Mulligan gibi kimi başka müzisyenler de bu orkestra için düzenlemeler yapmış olsa da, Boplicity ve Moon Dreams gibi parçalara yaptığı düzenlemelerle orkestranın soundunu yaratan Gil Evans'dı:

“Bu parçalarla oluşan sound tablosu cool cazın gelişiminin tümü için ekol yaratıcı olmuştur; çünkü burada Tornhill grubunun soundunun daha az çalgıyla elde edilmiş halinden çok öteye geçen bir tarz vardı. Caz tınısıydı...”<sup>72</sup>

Aynı dönemde cool cazın teorik alt yapısını kuran 1919-1978 yılları arasında yaşamış olan Lennie Tristano oldu. “Bu müziğin prensiplerini, saksofoncu Lee Konitz'in ve Warne Marsh'ın da içinde bulunduğu okulunda belirleyen Tristano, Young, Eldridge ve Armstrong gibi isimlerden yola çıkarsa da tamamen farklı ses veren bir sonuca vardı.”<sup>73</sup> Tristano'nun New School of Music isimli okulunda altı çizilen, yeni caz anlayışının temel özellikleri gayet açıktı:

“Tristano okulu, cool cazın soğuk, entelektüel, ruhsuz görüntüsünü büyük ölçüde belirledi. Yine de Lennie Tristano ve müzisyenlerinin özgürce doğaçlama yaptıklarına kuşku yok; özellikle çizgisel doğaçlamaya ilgi gösteriyorlardı. Bu nedenle Tristano kendi reklamını yaparken sık sık Lennie Tristano and His Intuitive Music (Lennie Tristano ve Sezgisel Müziği) ifadesini kullanırdı. Caz anlayışındaki sezgisel yanı baştan öne çıkarmak istedi; böylece zeka inceliklerine yaslanarak müzik yaptığı şeklindeki yargılardan kaçınmaya çalıştı. Yine de Tristano'nun müziğinin dinleyiciye genellikle üşümeye varan bir serinlik yaydığı yadsınamaz. Modern caz kısa süre sonra, daha az soyut, daha anlaşılır ve daha canlı formlara doğru evrildi.”<sup>74</sup>

Cool cazı takiben bir stil olarak değerlendirilmese de, West Coast ve karşıtı bir anlayışı temsil eden East Coast adı altında isimlendirilen iki ayrı caz anlayışı belirdi. Trompetçi Shorty Rogers, davulcu Shelly Manne ve saksofoncu ve klarnetçi Jimmy Guiffre West Coast'ın öne çıkan isimleriydi. Bu isimle tanımlanan cazın esin kaynağı Miles Davis'in Capitol Orkestrasının yaptığı müzikti. West Coast'ın en belirleyici özelliği ise Avrupa akademik müzik geleneğinin pek çok öğesinden yararlanmasıydı. Dolayısıyla bu müzikte cazın doğaçlamaya ağırlık veren yanı ve canlılığı göz ardı ediliyordu. East Coast türü caz ise yeni fikirlere açık olmakla beraber temellerini

<sup>72</sup> A.g.k., 127.

<sup>73</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG, 35.

<sup>74</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 39.



geleneksel cazda bulan, gerçek cazdı. Ancak 50’li yılların cazına şekil veren, yapılan müziğin ‘West Coast’ veya ‘East Coast’ olarak tanımlanmasından öte klasikçi bir anlayışa hizmet eden müzisyenlerle modern bir anlayışa hizmet eden müzisyenler arasındaki gerilimdi.

50’li yılların caz klasisizmi temellerini Count Basie ve Lester Young’ın 30’lu yıllarda, önce Kansas City’de ardından ise New York’ta icra ettiği müzikte buluyordu:

“İster siyah olsun, isterse beyaz, East ve West Coast’un birçok müzisyeni bu çizgiden esinlendi. Burada Al Cohn, Joe Newman, Ernie Wilkins, Quincy Jones, Manny Abla, Johnny Mandel, Chico Hamilton, Bob Brookmeyer, Shorty Rogers, Jimmy Guiffre’nin isimlerini sayabiliriz. 50’li yıllarda Count Basie çok övgü topladı. Basie adı sıradanlık, netlik, melodiklik, swing ve Winckelmann’ın meşhur klasisizm tanımında söz ettiği o ‘soylu sadelik’ demektir.”<sup>75</sup>

Bu tip bir caz anlayışı elbette zıt yönde düşünen isimlerin doğuşuna sebebiyet verecekti. Çoğu Detroit veya Philadelphia’dan yola çıkmış olan ve birbirleriyle New York’da karşılaşan bir grup müzisyen yukarıda sözü edilen caz klasisizmi’nin karşısında duran isimler oldu. Bu müzisyenlerin her biri kusursuz armoni bilgisine sahipti ve enstrümanlarını eşine benzerine rastlanmamış bir teknik ustalıklarla çalışıyorlardı. Davulcu Art Blakey ve piyanist Horace Silver gibi isimlerin gruplarında yer alan trompetçi Lee Morgan ve Donald Byrd, tenor saksofoncu Sonny Rollins, Hank Mobley ve John Coltrane gibi isimler bu müziğin doğuşuna sebebiyet veren isimlerdi. Bebop’un son aşamada aldığı şekil olan hard bop’un içinden doğan bu yeni akımı o dönemin müzik yazarlarının bakışıyla şu sözlerle açıklayabiliriz: Gerçekten modern caz, New York’ta Art Blakey ve Jazz Messengers, Jay ve Kai, Max Roach ve Clifford Brown, Art Farmer ve Gigi Gryce, Gillespie, Davis ve başka bir dizi müzisyen tarafından icra edildiği şekliyle, ateşinden hiçbir şey yitirmemişti. Cool cazın-ve bebop’un- armonileri devralınırken, yumuşak başlılık kayboldu; bu arada enstrümantasyondaki netlik varlığını korudu, ancak müzik ısırtıcı bir keskinlik kazandı. Tek kelimeyle müzik değişti, ama esas olarak yine de ‘hot’ ve ‘swing’li

---

<sup>75</sup> A.g.k., 40.

kaldı. Yani cool sözcüğü anlamını kaybetmişti, sanki genel olarak duyarlılığı ve kıvraklığı ifade ediyor gibiydi.

50'li yılların ikinci yarısında varlığını sürdüren, Basie-Young klasisizmi de, yeni bop da yukarıda söylenenlerle birebir örtüşür.

Caz müziğinin 50'li yılların ilk yarısında varolan tüm türleri, gelişimlerini sürdürürken bir yandan da blues'la olan ilişkilerine yeni bir boyut eklediler. Buna karşın Rhythm & Blues da varlığını cool cazın ve bop'un büyük boyuttaki sakinliğine borçluydu. Rhythm & Blues, West Coast estetiğinin tam tersine işaret ediyordu. Şöyle ki, bir parçada yer alan her ses net bir biçimde icra edilmeliydi ve her parçanın altında enerjik bir ritmik yapı bulunmalıydı. Sesler boğuk dahi olsa, her enstrüman ilgi çekecek derecede ön planda olacak şekilde çalınmalıydı. Dolayısıyla bu müzik funky yani kirliydi. Funk caz, zenci müzisyenlerin beyaz müzisyenlerin hakimiyetindeki cool caza cevabı niteliğindediydi. Bu zenci müzisyenler köklerine uzanırken sadece blues'dan değil aynı zamanda siyahların kilise müziğinden, başka türlü söylemek gerekir ise gospels'den de yararlanıyordu. İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü'nün caz maddesinde de belirtildiği gibi, İlkel bir dinsel duygusallık egemendir bu müziğe; spiritual'lere, churchy'ye, soul'a yakındır, aynı zamanda da güçlü bir protesto müziğiydi.

50'li yılların ikinci yarısında yüzlerini zenci köklerine dönerek, yeni bir caz anlayışı geliştiren başlıca isimler, baterist Max Roach, trompetçi Clifford ve Art Blakey ve Jazz Messengers oldu. Bu dönemde hard bop'un en ilgi çekici isimleri, Sonny Rollins, Jackie McLean, Cannonball Adderley ve Benny Golson'dı. Şeytanın müziği blues'la gospel'ı bir araya getirerek soul'un doğuşuna neden olan Ray Charles ise tıpkı Bessie Smith, Billie Holiday, Dinah Washington ve Ella Fitzgerald gibi büyük bir vokal ustasıydı.

Adını ilk defa bu dönemde duyacağımız kontrbasçı Charles Mingus, kısa bir süre zarfında caz tarihinin en büyük isimlerinden biri konumuna yükselecekti. Bir çokları için o siyahi ve radikal bir cazın peygamberini simgeliyordu. İsyankar Yüzyıl, 20.

Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü'nde de belirtildiği gibi, oyunu ve insanları yönetmesini bilen, öncü, en karmaşık üsluptan yeniden ele alınmış bir Blues'un homurtularına ve yakınmalarına kadar cazın bütün çelişkilerini yaşamış ve aşmış Mingus, gerçek bir deneyleme atölyesi, değişken geometrili workshop'la cazın sınırlarını yeniden belirler ve birçok müzikçinin anında benimseyeceği yeni yollar çizer. Mingus, 1958'de çalışmalarına bir psikiyatri hastanesinde ara vermek zorunda kalıncaya kadar, bastırılması neredeyse imkansız bir açlıkla plaklar çıkardığı süreçte müziği gitgide bir savaş müziği özellikleri kazanır. Bu besteci-kontrbasçı için caz, Amerikan toplumunun sürekli içine attığı gerilimlerin bir karışımıdır; Kendisi de yeni soluklar, çılgınlıklar, beddualar, lanetler ve zenci halkın yakınmalarını dile getiren homurtular ekleyerek düşlerinin tuhaf ve olağanüstü bir geci haline getirmiştir bu karışımı. Ama onun müziği çok daha açık seçik biçimde, özellikle de o destansı, grotesk, alaycı ve gerilim yaratan Fables of Faubus adlı parçasıyla siyasal içeriklidir; Birçok kez yeniden yorumlanan bu parça doğrudan doğruya bir yurttaşlık hakları mücadelesi döneminden esinlenerek yaratılmıştır.

60'lı yılların free cazının en temel öğelerinden biri olan atonalite de ilk olarak Lennie Tristano'nun kimi çalışmalarında karşımıza çıksa da öncelikli olarak Charles Mingus tarafından hazırlandı. Dolayısı ile Mingus bir anlamda 60'lı yılların serbest cazının en önemli hazırlayıcısıydı.

“Güney eyaletlerinin plantasyonlarındaki shouts, field hollers, arkaik blues ve cazın geçen yüzyıldaki hemen bütün ön formları bir ölçüde atonaldir; Belki de şarkıları söyleyenler eğitim görmedikleri için, dolayısıyla da Avrupa tonalitesini bilmediğinden. Eski New Orleans'da da armonik kusursuzluğu pek önemsemeyen müzisyenler de vardı; Ve 20'li yıllarda Luis Armstrong'un akademik armoni açısından yanlış tonlar barındıran plakları vardır...”<sup>76</sup>

Yukarıda da belirtildiği gibi, atonalite 60'lı yılların cazının önemli özelliklerinden biriydi. Bunun yanında aynı dönemde ölçü, düzenli vuruş ve simetrinin ortadan kalkışı ile kazanılan yeni bir ritmik anlayış da gelişti. Müzikal soundun gürültü

---

<sup>76</sup> A.g.k., 43.

düzyeyine yaklaşıması da 60'lı yılların cazının özelliklerinden biriydi. Tüm bu özellikler bir şekilde Mingus'a dayanıyordu.

Mingus free caz devrimi için gerekli olan her şeyi hazırlamıştı. 1960 yılında Ornette Coleman'ın yayınladığı Free Jazz isimli tamamen doğaçlama bir biçimde kaydedilmiş plak yeni akıma ismini verdi. John Luis'in de belirttiği gibi, Ornette Coleman, Charlie Parker ve Dizzy Gillespie'nin 40'lı yılların ortasındaki yeniliklerinden ve Thelonious Monk'tan bu yana, ilk kez gerçekten yeni olan bir şeyler yapmaktaydı. Bir çok kişi için Ornette Coleman yeni Charlie Parker'dı. Müziğine hakim olan armonik serbestlik George Russel tarafından şu şekilde ifade edilir: Bana öyle geliyor ki, Ornette kendi melodisi için başlangıç noktası olarak parçanın ana tonalitesini kendi sezgileriyle aldığı şekilde kullanıyor yalnızca...Bence bestelerinin melodi ve akorlarında temel bir soundu hareket noktası olarak alıyor. Bu tarz, bir doğaçlamacı olmak onu özgürleştiriyor; belirli bir akor şemasının gereklerini yerine getirmek yerine, gerçekten istediği şarkıyı çalıyor. Coleman tarzını harmolodik sistem olarak adlandırmıştı. Bu sisteme göre her armoni tek başına melodik çizgi tarafından belirleniyordu. "Ornette bir müziğin kurallarının dışardan aktarılan armonik ilkelerce değil, müzisyenin kendisi tarafından saptanması gerektiğini düşündü."<sup>77</sup> Coleman'ın müziğinin amacı cazı sıkışıp kaldığı formlardan ve armonik ve ritmik kalıplardan kurtarmaktı. Bunun sebebi de free caz yapan genç müzisyenlerin o güne kadar süregelen caz akımlarının tamamen tükenmiş olduğunu düşünmesiydi. Böyle devam ederse caz bütünüyle bir klişeler ve formüller bataklığına dönüşecekti. Buna rağmen free caz yeni ritmik ve armonik olanaklar sunmuş olsa da doğaçlamaya yaklaşımı ile tamamen bebop'un devamı niteliğindediydi. Ancak bop'tan farklı olarak doğaçlamayı caz müziğinin ana ögesi konumuna yükseltiyordu.

Free caz, müzikte gerilim, tehlike, gürültü ve öfkeyi simgeliyordu. Bu stilin en önemli özelliklerinden biri popüler ve akademik müzik arasındaki kopukluğu reddetmeseydi. Free caz, cazın 1800'lü yılların sonunda yatan siyah köklerine ne

---

<sup>77</sup> A.g.k., 144.

kadar yakındıysa, çağdaş batı müziğine de o denli yakındı. Coleman'ın yanı sıra trompetçi Don Cherry, piyanist Cecile Taylor bu akımın öncüleriydi.

John Coltrane ise free cazın bir başka büyük ismiydi. “Ornette Coleman'ın başından beri büyük bir doğallıkla taşıdığı armonik serbestlik John Coltrane'de bir 10 yıl boyunca süren yavaş ve zahmetli bir evrim sonunda, sancılı bir şekilde yerleşti. “Coltrane, diatonik, kromatik ve modal armoniyi her yönüyle inceledikten sonra, daha önceki tüm girişimleri eski kılan gelmiş geçmiş en sarsıcı ifade biçimlerine yöneldi.”<sup>78</sup> Bu Coltrane için oldukça uzun bir zaman dilimiydi. “Bu evrim 1956'da Miles Davis'in yanında başlayan temkinli modal denemelerden, 1965'deki Ascension'a kadar sürdü.”<sup>79</sup> John Coltrane 1965 yılı itibarı ile kendini tamamen free caza teslim etti.

Bugün herkes kabul eder ki, John Coltrane modern cazın en büyük tenor saksofoncularından biridir. Bunun yanı sıra Coltrane'in caz tarihinin gördüğü en büyük doğaçlamacılarından biri olduğunu söylemek de hiç de hatalı olmaz. 50'li yılların sonunda Miles Davis'in grubunda çalmaya başladığında kimse Coltrane'in ileride varacağı noktayı kestiremezdi. Coltrane'in müzikal kariyerinin ikinci evresi olarak niteleyebileceğimiz Thelonious Monk ile birlikte çaldığı evrede de Coltrane daha çok geri planda duruyordu. Ancak Coltrane'in bu dönemde keşfettiği, Ira Gitler'in ses katmanları dediği şey onun yepyeni bir döneme girmesini sağladı. Müzikte metalsi, camsı, kırılğan, birbirine çarpan ses katmanları vardı. Kimilerinin söylediği gibi, Coltrane'in bir soloda çaldığı notalar, birbirini izleyen notalar olmaktan çıkardı. Notalar birbirinin peşinden hızla koşar, işe bir çok alt ve üst ton karışırdı. Bu tarz, bir çok farklı akoru hızla çalan, ama yine de belirli notaları ve alt tonların titreşimlerini hissettiren bir piyanistin yaptığı etkiyi uyandırır. Bu bağlamda ses katmanlarının armonik sonuçları kadar önemli ritmik sonuçları da oldu. Notalar tek tek nota değerleri ile tanımlanmanın ötesinde, beşleme, yedileme ve dokuzlama halinde tanımlanıyordu. Bu yüzden üstteki notalarla alttaki ölçü düzeni arasındaki

<sup>78</sup> Bkz. ( 36 ), SCHOENBERG, 40.

<sup>79</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 144.

uyum tamamen sona ermişti. Dolayısıyla eş zamanlı vuruş Coltrane'in ikinci dönemi itibarı ile tarihe karıştı. O zamana kadar hüküm süren caz ritminin iki temel ögesinin, ölçü ve vuruşun ortadan kaldırılması free cazın belirleyici özelliklerinden biri olacaktır.

Coltrane 60'lı yılların başından itibaren, özellikle Olé Coltrane isimli uzun çalarıyla İspanyol, Berberi, Arap ve Hint müziğinin öğelerini de caz müziğine dahil etti.

“John Coltrane doğaçlamalarında yerleşik, Avrupa müziğinden gelen tonaliteyi en üst dereceye kadar esnetmiş, neredeyse yırtacak kadar germiştir. Bu yüzden Coltrane'in Hint ve Arap müziğinin modlarına yönelirken, Avrupa müziğindeki tonalitenin yerine geçecek tamamen duygusal bir sığınak arayışı içinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.”<sup>80</sup>

Dünya müziğinin cazın içine nüfus etmesi free cazın belirleyici özelliklerinden bir diğeridir. Bu noktada tekrar Joachim E. Berendt'e kulak kabartacak olursak şu satırlarla karşılaşırız:

“Bu arada Avrupa müziği denince anlaşılacak şeyin kapsamı sürekli genişledi. Yüzyıl dönümünün ragtime piyanistleri için Avrupa müziği 19. yüzyılın piyano besteleriydi. New Orleans müzisyenlerine göre ise Fransız operası, İspanyol sirk müziği ve Alman marşlarıydı. Bix Beiderbecke ve Chicago'lu meslektaşları 20'li yıllarda Debussy'yi keşfettiler. Swing aranjörleri, geç romantik senfoni döneminin orkestrasyondaki ustalığından pek çok şey öğrendiler... Gelişme cool cazın ötesine geçene dek, caz müzisyenleri Avrupa müziğinde Barok'la Stockhausen arasındaki kullanılabilecek bütün öğeleri denediler ve devraldılar. Bir karşıt olarak Avrupa müziği –en azından sadece karşıt olarak– böylece tükendi. Müzikal zemin dışında, daha önce sözü edilen müzikal olmayan –ırksal, toplumsal ve siyasal– nedenler gündeme geldi. Caz müzisyenleri bu yüzden giderek artan bir hevesle yeni karşıtlar; Avrupa dışındaki büyük müzik kültürlerini –Hint, Japon, Afrika, Arap– keşfe koyuldular. Özellikle Arap ve Hint dünyasıyla ve müziğiyle ilgilendiler. Kuzey Amerika'nın siyahları arasında, 40'li yılların ortalarından bu yana, yani yaklaşık modern cazın doğuşundan beri, İslam dinine bir eğilim var. Bir çok caz müzisyeni Müslüman oldu ve bazıları da Arapça isimler aldı... İslam'a dönüşü İslam dünyasına yönelik müzikal bir ilgi izledi... Derin bir klasik geleneğe yaslanan Hint Müziği, Arap müziğine kıyasla daha çekici bulundu. Hint müziğinin caz müzisyenlerinde hayranlık uyandıran tarafı özellikle ritmik zenginliği idi.”<sup>81</sup>

<sup>80</sup> A.g.k., 146.

<sup>81</sup> A.g.k., 46.

Yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı gibi Coltrane ve onu takip eden bir çok caz müzisyeni dünya müziğini cazın bir parçası haline getirdi. Free cazın bir başka önemli özelliği de, kendi, dünya müziğinden sonuna kadar yararlanırken, Avrupa cazına ayırt edici bir kimlik sunması oldu. Avrupa cazı özgürleşme sürecine free cazla beraber girdi. Gitarist Derek Bailey, saksofoncu Evan Parker, davulcu Tony Oxley, Han Bennick, Willem Breuker, Peter Brötzmann, Manfred Schoof ve Gunter Hampel free cazın Avrupa'daki temsilcileri haline geldiler. Bunun yanı sıra free caz rock'ı ve elektronik müziği de derinlemesine etkiledi.

İsyankar Yüzyıl, 20. Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü'nde de belirtildiği gibi, her halükarda free caz, caz tarihinde bir tür sonudur.

Free caz, 70'li yılların caz müzisyenlerinin 60'larda dahi öngörülemez bir biçimde özgürleşmesini sağladı. 60'lar boyunca caz müziğinin gerek armonik, gerek ritmik gerekse formunda yaşanan değişimler 70'lerin tek bir akımla kısıtlı kalmasını engelledi. 70'ler caz tarihinde çok stilliliğin en belirgin biçimde gözlemlendiği yıllardı. Ancak buna rağmen bu dönemin en belirleyici akımı- daha birçok farklı akım arasında- fusion veya caz rock oldu. Fusion'ın ortaya çıkmasını 50'li yıllarda cool caz akımının öncülüğünü üstlenen bir isim, Miles Davis sağladı. Bu akımı anlayabilmek için birkaç cümleyle dahi olsa rock müziğe değinme gerekliliği doğuyor. Şöyle ki, rock müzik başlangıcından itibaren çeşitli müzik türlerinin bir araya gelmesiyle hayat bulmuştu. Elvis Presley, Chuck Berry gibi ilk starlarının R&B ve country'i mükemmel biçimde harmanlamasıyla şekillenen bu müzik, gelişimini de popüler müzik tarihi göz önünde bulundurulduğunda devrimsel olarak nitelenebilecek birçok devrimsel buluşmaya borçlu oldu. Bob Dylan'ın 60'ların ortasında müziğine elektro gitarı katmasıyla ortaya çıkan folk-rock, Amerika'daki zencilerin gospel ve blues'u yan yana getirmesi, ya da psychedelic rock gruplarının müziklerini folkla ve raga gibi dünya müziğine ait öğelerle birleştirmesi bu duruma verilebilecek en iyi örnekler olarak gösterilebilir.

60'ların sonu itibariyle rock müzik yapan kimi isimler müziklerini cazla buluşturmaya başladı. Rock'ta öncelikle, Blood, Sweat and Tears ve Chicago gibi grupların albümlerinde karşılaşılan caz öğeleri daha sonra Santana'nın Abraxas, Santana III, Caravanserai ve Steely Dan'ın Can't Buy a Thrill ve Pretzel Logic gibi albümleriyle dünyanın dört bir yanındaki popüler müzik dinleyicisine ulaşma imkanı yakaladı. King Crimson ve Pink Floyd gibi gruplar aracılığıyla klasik batı müziğiyle dahi iç içe geçen rock, kısa bir zaman zarfında cazı da ele geçirmeye başladı. Ancak 70'lerin müziğindeki en büyük devrimlerden biri, Miles Davis'in Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone rock müziğinin öncü isim ve gruplarını günlerce üst üste izleyip, onların dinleyici üzerinde yarattığı etkiyi görüp, aynı tip bir etki yaratma isteğiyle, rock'ı kendi müziğinin hizmetine sokmaya karar vermesiyle gerçekleşti.

Davis, Jimi Hendrix'in Woodstock Festivali'nde sahne almasının hemen ardından, 19 Ağustos 1969 günü soprano saksofonda Wayne Shorter, elektronik piyanolarda Chick Corea, Joe Zawinul, Larry Young, gitarda John McLaughlin, davullarda Jack DeJohnette, Don Alias, Lenny White, basta Dave Holland, elektro basta Harvey Brook ve bas klarnette Bennie Maupin'den oluşan bir kadroyla Bitches Brew albümünü kaydetmek üzere stüdyoya girdi. Gerçi elektronik soundlar 1967'den beri Miles Davis'in müziğinde yer alıyordu. Ancak, Bitches Brew'ın farkı bu elektronik soundların da yardımıyla cazın sınırlarını öncelikle, rock müziğe ait öğelerle genişletmesi oldu.

Wayne Shorter, Chick Corea, Dave Holland ve Jack DeJohnette'den oluşan grubuyla Davis, 69 yılının Mart ayından itibaren düzenli bir şekilde konser vermeye başladı. Konser programları daha çok "So What", "Milestones", "Gingerbread Boy", "Round About Midnight" ve "Footprints" gibi parçalardan oluşuyordu. Ancak grup Haziran ayı itibariyle verdikleri konserlerde daha önce kaydetmedikleri kimi yeni parçalara da yer vermeye başladı. "Miles Runs the Voodoo Down", "Spanish Key", "Sanctuary" bu parçalardan bazılarıydı. Grubun görüntüsü gerek tavırlarıyla gerekse kılık kıyafetleriyle tam bir rock grubu havasındaydı. CBS'den Clive Davis'in teklifiyle Davis, 69 Ağustosunda Bitches Brew'u kaydetmek üzere kollarla sıvadı.



19, 20, 21 Ağustos'ta Davis ve grubu Zawinul, Young, Maupin, McLaughlin, Alias, White ve Brooks gibi müzisyenlerin de katılımıyla “Pharaoh’s Dance”, “Bitches Brew”, “Spanish Key”, “Miles Runs the Voodoo Down” ve “Sanctuary” gibi parçalar üzerinde çalışmak üzere stüdyoya girdi. Modlar, majör, minör gam dizileri, R&B ve rock etkileri stüdyoda iç içe geçiyor, teknolojinin olanaklarının da yardımıyla enstrümanların sesleri değişime uğrattılıyor, böylece neredeyse daha önce hiç duyulmamış bir sound elde ediliyordu. Ortaya çıkan müzik, kendi kendine konuşuyor, kendini açıklıyordu. Bitches Brew’ın işaret ettiği, müzikte sınırları zorlamanın, kalıpları yıkmamanın sonu olmadığıydı.

Weather Report, Larry Coryell’in Eleventh House’u, John McLaughlin’in Mahavishnu Orkestrası, Chick Corea’nın Return to Forever’ı, Herbie Hancock’un 70’li yılların ilk yarısında kurduğu Sexteti, Pat Metheny’nin Quarteti ve Tony Williams’ın Lifetime’ı caz rock ve fusion’ın Davis’i takip eden önde gelen grupları olarak belirdi.

Birçoğu Davis’in grubunda da çalmış olan (John McLaughlin, Chick Corea, Herbie Hancock) bu müzisyenlerin de çalışmalarıyla caz rock ve fusion caz tarihinin en yenilikçi akımları arasında yer aldı. Caz rock ve fusion temelde, free caz ve rock müzisyenlerinin ancak bir noktaya kadar üstüne gidebildiği yenilikçi hareketleri en uç noktasına ulaştırdı. Bu noktada caz rock ve fusion’ın, özellikle çalgıların elektronizasyonu, soloyla kurduğu ilişki tarzında ve ritme yaklaşımında yenilikçi olduğunu söyleyebiliriz.

Bu noktaya kadar caz müziğinin temelinde yatan iki belirleyici müziği, ragtime ve blues’u, ardından New Orleans stilinden fusion ve caz rock’a kadar 20. yüzyılda etkili olmuş belli başlı caz akımlarını, bu akımların kimi öncü isimlerinin kariyerlerini göz önünde bulundurarak ele aldık. Ancak caz müziğini daha net anlayabilmek için, bu müziğin Avrupa müzik geleneğinden ayrılmasını sağlayan kimi öğelerini incelemek zorunluluğu doğuyor:

Adına caz dediğimiz müziğin ayırt edici özellikleri, kimi caz yazarları tarafından, yüzyılın ilk yarısı itibariyle incelenmeye başladı. Bu yazarların başlıca amacı, hangi öğelerin varlığının bir müziğin caz diye nitelenmesini sağladığını saptamaya çalışmaktı. Bu noktada Winthrop Sargeant'ın 1938 tarihli *Jazz: Hot and Hybrid* isimli çalışmasını bu alanda yapılmış, belirleyici ilk kaynak olarak kabul edebiliriz. “Caz'ın müzikal özü üzerine baştan sona büyük bir titizlikle yapılmış olan ilk çalışmalardan biri Winthrop Sargeant'ın *Jazz: Hot and Hybrid*'di.”<sup>82</sup> Sargeant'a göre temel ritmik formüller, caz melodisinin anatomisi, caz müziğinde kullanılan dizilerin yapısı, blues'a ait öğelerin bu müzikte kullanımı, armoni, cazda hakim olan müzikal formlar ve estetik anlayış incelenmesi gereken başlıca öğelerdi. Ancak, Sargeant bu çalışmasını oluşturan bölümlerin her birini Avrupa müzik geleneğine yakın duran ve cazın müzikal değerine tam anlamıyla ikna olmamış bir dinleyici profilini göz önünde tutarak yazmıştı. Dolayısıyla yazar yer yer ele aldığı öğeleri, karmaşık yapıları göz ardı ederek, en temel halleriyle inceliyordu. Çalışma son aşamada cazın doğaçlama, melodi ve armoni gibi son derece önemli öğelerini ritmik yapısı yanında ikinci plana iterek sonuçlanıyordu.

Sargeant'ın açtığı yolda ilerleyen André Hodeir ve Gunther Schuller gibi kimi caz yazarları, bu müziği ayrıcalıklı kılan doğaçlama, armoni ve melodi gibi farklı öğeler üzerinde yoğun bir biçimde durdularsa da, yaptıkları çalışmaların özünde cazı geleneksel Avrupa müziğiyle karşılaştırarak bir noktaya varmaya çalışıyorlardı. Ancak, bu isimlerden Schuller'i, cazın temeline en önemli kaynak olarak Afrika müziğini yerleştirdiğini göz önünde bulundurarak ayrı bir yere oturtmak gerekir. “Schuller cazın ritim, armoni, melodi, tını ve temel formlar gibi tüm müzikal elementlerinin temelde Afrika kaynaklı olduğunu öne sürüyordu.”<sup>83</sup>

Bugün cazın temellerinin bütünüyle Avrupa müziğinde yattığını söylemek ne kadar yanlışsa, bu müziği tamamen Afrika'ya mal etmek de o kadar yanlıştır. Caz kelimenin tam anlamıyla melez bir müziktir. Dolayısıyla müzikal kimliğini hem

<sup>82</sup> Bkz. ( 29 ), COOKE, HORN, 83.

<sup>83</sup> A.g.k., 84.

Afrika müziğinden hem de geleneksel Avrupa müziğinden eşit derecede yararlanarak oluşturmuştur.

Bu aşamada öncelikli olarak blues'dan bahsetmek gerekir. Blues herşeyden önce, Bessie Smith, Robert Johnson ve Leadbelly gibi ilk önemli blues şarkıcılarının da sık sık vurguladığı üzere yarattığı ruh hali açısından önemlidir. Bu ruh hali en net biçimde Leadbelly'nin sözleriyle anlaşılabilir:

“Beyaz adamın hiç blues’u olmadı, çünkü onun derdi tasası yoktu... Yatakta yatarken, bir o tarafa bir bu tarafa dönüp duruyor, ve uyuyamıyorsun. Veya sabahları kalktığında yatağın kenarında oturup kalıyorsun; annen ve baban da orada, kız ve erkek kardeşlerin, arkadaşın, kocan veya karın; ve hiçbiri sana bir şey yapmadığı halde, bir tekiyle bile konuşmak istemiyorsun. Sana ne olmuş olabilir? Olsa olsa blues’a tutulmuşundur. Veya hazır sofrada oturuyorsun ve tabağına bakıyorsun; tabakta kızarmış tavuk ve pilav görüyorsun, ve derhal kalkıyorsun, titriyorsun ve Tanrım, bana yardım et; yemek yiyemiyorum ve uyuyamıyorum. Bana ne oldu böyle diyorsun. Olsa olsa blues’a tutulmuşundur...”<sup>84</sup>

Birçok blues şarkısında yorumcunun gülüyorsa dahi sadece ağlamamak için güldüğünü söylediğine rastlanır. Bu şarkıcıların çoğu için güzel günler geride kalmıştır. Şarkılarında dile getirdiklerine kulak verecek olursak, hayat onlara fazlasıyla acımasız davranmıştır, sevgilileri terk etmiş, dostları uzaklaşmış, sefalet içine düşmüşlerdir. Ruh hali olarak blues tam da bu durumlara işaret eder. Ancak elbette bir de büyük bir espri ögesi barındırır bünyesinde. Bunun sebebi de yazarını, yorumcusunu, dinleyicisini içinde bulunduğu bu korkunç ruh halinde çıkarma isteğidir.

Blues’un yarattığı ruh hali ne denli önemli olursa olsun, bizi esas bu müziğin melodik, armonik ve biçimsel yapısı ilgilendiriyor: Blues ağırlıklı olarak tonik, dominant ve subdominant akorlarından oluşmuş on iki ölçülük armonik bir kalıba oturur. Başka türlü söylemek gerekirse, blues’u oluşturan temel akor iskeleti, bir tonun 1., 4. ve 5. derecelerinden oluşmuş on iki ölçüden oluşur. Bugün artık her ne kadar derin bir armoni bilgisine sahip blues bestecileriyle karşı karşıya olsak da, onlar

<sup>84</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 196.

dahi armonileri büyük bir ustalıkla kullanırken, blues'un yukarı da sözü geçen on iki ölçülük ana yapısını bozmamaya özen gösterirler.

Bir blues parçasına ana rengini kazandıran, yani onu başka müzik stillerinden ayıran ise, bu parçalarda karşımıza çıkan blue note'lardır. Kimi teorilere göre blue note'ların ortaya çıkışı şu şekilde açıklanıyor:

“Köleleştirilerek Afrika'dan Yeni Dünya'ya getirilen siyahlar, kendi müziklerindeki pentatonik sistemi (beş notadan oluşan sistem) bizim yedi notalı heptatonik ses dizimize uyarlarken, bizdeki üçüncü ve yedinci dereceleri kendi müzikal hissedişlerine yaklaştırabilmek için, bemolleştirmek zorunda kaldılar. Bu ise prensip olarak, bilinen Avrupa armoni öğretisindeki 'eksiltme' denilen şeyden –aynı kapıya çıksa da- farklı bir olaydır. Çünkü blue note'larda yarım tonluk azaltma değil, -müziisyene ve ruh haline göre değişen ölçüde!- çok daha az, mikrotonal değişimler söz konusudur. 'Eksik üçlü' ve 'minör yedililer' –aslında bunlar yerleşik müziğin burada uygun düşmeyen terimleridir- böylece blue olur; blue note haline gelir; ve bu Avrupa müziğinin belirli basamakların eksilişini düzenlemek için kullandığı majör veya minörden bağımsız olarak ortaya çıkar.”<sup>85</sup>

Kimi müzikologlar blue note'ları, siyahların müziğinde var olduğunu iddia ettikleri bir gelişmemişliğe bağlamaya çalıştılar. Elbette bu teori hiçbir biçimde ciddiye alınamayacak denli taraflıydı. Daha da ötesi bu teori esas olarak, beyazların siyahlardan üstün olduğunu iddia eden ırkçı tutumun bir sonucuydu. Şöyle ki, bu teoriyi ortaya atanlar, üstün olan müzik türünün yüzyıllardır Avrupa'da beyazlar tarafından yapılan müzik olduğunu iddia ediyor ve bu müziğin prensipleriyle örtüşmeyen her tür müziği baştan eksikli olarak niteliyordu. Oysa göz ardı edilemeyecek bir gerçek vardı, siyahlar blue note'ları Avrupa müziğini kavramaktan yoksun oldukları için değil, sadece tercih ettikleri için kullanıyorlardı. Esas amaçları, müzikteki gerilimi arttırıcı bir öğenin arayışında olmalarıydı. Bunun yanı sıra, kendilerine özgü bir tonal renklilik yaratabilmek de tetikleyici nedenlerin başında geliyordu.

---

<sup>85</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 198.

Gerçekten de blue note'ların kullanımı, ilk etapta, yüzyıllar boyunca yerleşmiş olan majör ve minör gam sistemine ve sistem dahilinde yazılmış eserleri dinlemeye alışmış olan dinleyicinin kulağının kolay kolay kabul edemeyeceği bir sonucun doğmasına sebebiyet veriyordu. Açıklamak gerekirse, bir blues parçasının bas partisinde ana tonun majör üçlüsü yer alırken, aynı anda üst partide minör üçlüye yer verilebiliyordu. Dolayısıyla bir blue note'un altında sıklıkla bir tonik, dominant veya subdominant akoru yer alabiliyordu. Bu gerçek anlamda Avrupa geleneğine ait olan akor sistemiyle, Afrika kökenli blue notların üst üste binmesi, bir sentez oluşturması anlamına geliyordu.

Blue note'lar ilk başlarda sadece bir dizinin üçüncü ve yedinci derecesinin göreceli olarak yarım ses aşağıya kaydırılmasıyla ortaya çıkıyordusa da, bebop döneminin simgesi haline gelen bemol beşliler de zamanla blue note olarak değerlendirilmeye başladı. Blue note'lar çoğu zaman yarım ses düşük notaların duyurulmasıyla çözülmüyordu. Dolayısıyla çoğu caz müzisyeni inisi melodik çizgileri eserlerinde sıklıkla kullandı. Bu melodi çizgileri birçok caz parçasının özellikle doğaçlamaya dayanan kısımlarında ağırlıklı olarak kullanılıyordu. Sadece bu örnek bile blues'un caz içinde ne denli geniş bir yere sahip olduğunu anlamamız için yeterlidir.

Cazda armoninin kullanımına gelecek olursak, -ki özellikle Sargeant, Hodier ve Schuller gibi erken caz yazarları cazın gelişimini izlemenin en sağlıklı yolunun cazın armonik gelişimini izlemek olacağını öne sürüyorlardı- birçok caz müzisyeninin her şeyden önce iki ana akor yapılanması üzerinde durduğunu görürüz. Yedili akorlar, altılı akorlar ve bu akoların çeşitli alterasyonları tüm caz tarihi boyunca karşımıza çıkar. Bu tip akorlar gerek bestelerde yer alırken gerekse yorum anında bir diğer akora son derece belirli şekillerde bağlanırlar, örnek vermek gerekirse, beşinci derecede yer alan akorlar (Re min7 ve sol maj7 gibi minör yedili ve çeken akorları) çözülürken arkadan gelen akorları belirlerler (majör 7'li ve majör 6'lı akorlar gibi- burada do maj 7 ve do maj 6).<sup>86</sup> Ancak, 1930'lu yıllardan itibaren kimi öncü caz

<sup>86</sup> Bkz. ( 29 ), COOKE, HORN, 86.

müziyenleri, armoniye daha yenilikçi bir ruhla yaklaşmaya başladılar. Bu dönemde müzisyenler daha soyut akor bağlantıları geliştirdiler. Dolayısıyla caz armonisinin, bu müziğin gelişimi süresince çeşitli yeni formüller ürettiğini söylemek hiç de hatalı olmaz. Ancak Wayne Shorter gibi cazın kimi büyük isimleri, git gide daha karmaşık akor yapılarından yararlanırken, Miles Davis ve Herbie Hancock gibi gene öncü diğer isimler, gittikçe daha minimalist bir zihniyetle hareket ediyorlardı. Örnek vermek gerekirse, Davis kimi parçalarında armonik hareketi sadece 2 veya 4 akor üzerine kurma çabası içindeydi. ‘Kind of Blue’ albümünün ünlü açılış parçası ‘So What’ ağırlıklı olarak 7’li minör dorian dizisi üzerine kurulmuş olması bu duruma verilebilecek en iyi örnekler arasındadır.

Bununla beraber caz, Avrupa müzik geleneğiyle karşılaştırıldığında armonik olarak çok da devrimci özellikler taşımaz. “Cazda armonik açıdan yeni ve özgün olan neredeyse tek şey blue note’lardır.”<sup>87</sup> Bu saptamayı erken dönem cazının armonik yapılanmasının daha çok popüler müziğe yakın durduğunu söyleyerek bir adım daha öteye götürebiliriz. (Ancak elbette free caz ve sonrası için aynı şeyleri söylemek mümkün değildir.) Ragtime, New Orleans cazı ve dixieland armonik olarak neredeyse tamamen tonik, dominant ve subdominant ilişkileri üzerine kurulmuştur. Bu noktada 19. yüzyıl sonu Avrupa’ına bakacak olursak, arada ne kadar büyük bir uçurum olduğunu görürüz. Şöyle ki, tüm bestecileri bir kenara bırakıp sadece Debussy’nin her bir akoru öncesinden ve sonrasında bağımsız kılan anlayışını hatırlamak dahi Avrupa’nın armoniye ele alışında ne kadar ileri bir noktaya vardığını görmemiz için yeterlidir. Bu aşamada Berendt’in Caz Kitabı’nda yaptığı açıklamaya kulak kabartmak yerinde olacaktır:

“Bix Biederbecke caza, Debussy benzeri bazı akorlar ve tam ton etkileri getirmiştir. Büyük swing müzisyenleri ise, majör üçlü akoru altılıyla ve yedili akoru dokuzluya veya on birliyle bile zenginleştirmeye başladı. Bebop’tan bu yana bir parçanın temel armonilerinin arasına geçiş akorları (substitute) yerleştirilmekte ve temel armoniler akor alterasyonlarıyla genişletilmektedir. Caz müzisyenleri –veya en azından bebop ve cool caz döneminin müzisyenleri- icra ettikleri müzikte bu türden ilerlemeler yarattıklarında övünç duyarlardı. Sohbetlerinde en çok armoni

---

<sup>87</sup> Bkz. ( 39 ), BERENDT, 212.

problemlerinden konuşulurdu. Ancak Avrupa müziği açısından bakıldığında, bu problemler üzerinde çok durulmuş meselelerdir.”<sup>88</sup>

Her ne kadar bu tür iddialar yukarıda da belirtildiği gibi caz üzerine yazılmaya başlandığından beri sürekli ortaya atılsa da, kabul etmek gerekir ki, kimi caz müzisyenlerinin aynı anda üst üste kullandığı bemol beşli ve artmış beşli gibi akorlar armonik olarak yeni hareketlerdi. Bu akorların üstünde artmış veya eksilmiş dokuzlunun bulunduğu da düşünülürse kimi caz müzisyenlerinin armonik olarak yeniliklere ne denli açık olduğu daha da net algılanabilir.

Hodeir gibi bazı caz yazarları, cazın armonik dilinin ödünç alınan bir dil olduğunu öne sürdüler. Özellikle yüzyılın ilk yarısında hakim olan caz müzik akımları göz önünde bulundurulursa, bu iddianın hiç de asılsız olmadığı anlaşılır. Yüzyılın ilk yarısında boy gösteren caz akımları armonik olarak, popüler müzikle paralel bir ilerleme içindeydi. Hatta kimi caz yazarları cazın, doğrudan popüler müziğin armonik dilinden etkilendiğini düşünüyordu. Daha önce de belirtildiği üzere, caz gerçek anlamda melez bir müzikti. Caz müzisyenleri işlerine yarayacağını düşündükleri her tür müzikten çeşitli öğeleri yaptıkları müziğe katma yoluna gidiyorlardı. Bu aşamada, bu müzisyenler elbette popüler müzikten de fazlasıyla etkilendiler. Fakat unutmamak gerekir ki, caz hangi müzikten etkilenmiş olursa olsun, o müziğin en iyi yanlarını alarak ulaşılması güç bir noktaya erişti.

Caz armonisi bebop ve cool caz itibariyle, takip edilmesi güç bir hızda değişimler geçirmeye başladı. Klasik caz armonisi sıklıkla bir ana ton ve o tonun ilişkili akorları etrafında dönüyordu. Ancak modern cazda bas partisinde armoniden bağımsız bir biçimde de ele alınabilecek melodik hatlar yaratılmaya başlandı. Bu hat soprano partisindeki ana melodi hattıyla kontrapunktal bir ilişki içindeydi. Sadece bu bile caz armonisindeki ani bir zenginliğe işaret eder. Bunun yanı sıra modern cazda bir sonraki akorda çözümlenme eğiliminde olan gecikmeli akorlar da sıklıkla yer almaya başladı. Bu da modern cazda gerilim ve çözümlenme yaratan akorların git gide yoğunlaşmaya başladığına işaret eder.

---

<sup>88</sup> A.g.k, 213.

Atonal anlayışa gelecek olursak, her şeyden önce free caz dönemine kadar, bazı eserlerde yer yer kimi kulakların yadırgayacağı akorlar ve akor ilişkileriyle karşılaşılrsa da, tonal merkezin olmadığı bir müzik anlayışı cazın içinde yer almadı. Hatta free caz döneminde dahi bu tip örnekler oldukça kısıtlıdır.

Cazda varolan modal eğilime gelecek olursak, bu aşamada caz müziği her şeyden önce Miles Davis ve John Coltrane'e çok şey borçludur. "Davis ve Coltrane'in yarattığı doğaçlama tarzında, armoni artık bir armonik iskeletin sürekli değişen akorları tarafından belirlenmez; mod'a, ses dizisine uygun olan her akora izin verilir."<sup>89</sup> Kuşkusuz bu eğilim ilk defa caz müziğinde görülmedi. Mod'lar herşeyden önce Arap ve Hint müziği gelenekleri içinde yüzyıllardan beri önemli bir role sahipti. Mod'ların caza dahil oluşu, caz müzisyenlerinin, sıkı armoni kalıpları içinde sıkışıp kalmasını önleyerek, daha özgür bir müzik yapmalarına olanak verdi. "Modal çalış tarzı bir adım daha Afrikalılaştırmak, Avrupa armonisinin diktatörlüğünden uzaklaşmak, Afrika'daki –sadece Arap ve Müslüman değil- birçok müzik kültüründe bulunan serbest armonizasyona açılmak demektir."<sup>90</sup>

Cazın melodik yapısına gelecek olursak, öncelikli olarak belirtmek gerekir ki, özellikle bu müziğin başlangıç yıllarında caz melodisinin ayırt edici tek özelliği, barındırdığı blue note'lardı. Gerçek anlamda caz melodisi denilen kavramın ortaya çıkışı ise, cazda cümlelemenin önem kazanmasıyla ortaya çıktı.

Caz melodisinin başlıca özelliği sürekliliğidir. Başka türlü açıklamak gerekirse, caz melodisinde tekrarlara yer verilmez. Bunun başlıca sebebi ise, caz melodisinin ağırlıklı olarak doğaçlamaya dayanmasıdır. Bir solistin yaptığı doğaçlamayı kolay kolay bir ikinci defa çalamayacak olması, tekrar unsurunun caz melodisinde yer almamasına neden olur. "Ancak plağa ya da teybe kaydetmesi durumunda,

---

<sup>89</sup> A.g.k., 217.

<sup>90</sup> A.g.k., 217.



doğaçladığını özenle çalışarak tekrarlayabilir solist.”<sup>91</sup> Ayrıca elbette müzik zamanla doğrudan ilişkilidir ve bir melodinin tekrarı, akıp gitmiş bir zaman dilimini yeniden yaşayabilmek amacıyla başlangıca döndürmeye çalışmaya benzer. Bunun da ötesinde bu işlem zamanın hunharca harcanması anlamına gelir.

Caz melodisi çoğu zaman bir çalgıcı tarafından, doğrudan eser icra edilirken ortaya atılır. Dolayısıyla bu melodi bir enstrümanın limitleri dahilinde yaratılır. Bir anın çalgı çalan kişi üstünde yarattığı etki doğrudan caz melodisine yansır. Dolayısıyla, attacca, vibrato, vurgulama, ritmik ağırlık noktalarının yerleştirilmesi gibi müziğe ait öğeler caz melodisi üzerinde belirleyici bir rol oynar. Bu da, bu tip bir melodinin o melodiye yaratan kişiden bağımsız ele alınamayacağını anlatır karşıdakine.

20’li yılların caz parçalarının melodileri ritmik olarak daha çok noktalı dörtlük ve sekizliklerden oluşuyordu. Ancak bu yılların sona ermesiyle noktalı ritim kullanmaya yönelik eğilim hızla gözden düştü. Miles Davis ve Lee Konitz gibi usta müzisyenler noktalı ritim yerine doğrudan ardı ardına dizilmiş sekizlik notalardan meydana gelen bir doğaçlama anlayışıyla, caz melodisine yeni bir ritmik görünüm kazandırdılar. Bunun sonucunda senkoplu ritimler de modern cazın ilgi alanından uzaklaştı.

Her ne kadar bu yeni yönelimler ritim grubunun vuruşunun melodik çizgiye adaptasyonunu kolaylaştırdıysa da, zamanla eşiksiz caz sololarına daha sık yer verilir oldu. Bu da cazda doğaçlamanın daha da serbestleşmesine sebep oldu. Bu aşamadan sonra ortaya çıkan yeni bir kavramı, hayalet nota kavramını şu satırlarla açıklayabiliriz:

“Bir caz melodisinin organik seyirinde doğaçlamacının belirli notaları yok etme yeteneği özellikle önem kazanır. Caz doğaçlamalarını kaydeden herkes, André Hodeir’in yerinde bir deyişle ghost note (hayalet nota) olarak adlandırdığı bu olguyu bilir: Söz konusu nota vardır, açıkça duyulur ve notalar yazıya dökülürken dahil edilmesi gerekir. Ne var ki söz konusu nota çalındığı için değil, aslında tersine çalınmadığı için duyulmaktadır; müzisyen onu sadece hissettirmekte, varlığına işaret

---

<sup>91</sup> A.g.k., 218.

etmektedir. İşte birçok Avrupalı müzisyen tam bu noktada teslim olmuştur. 1958 baharında Marshall Brown, Newport'taki Amerikan caz festivali için önde gelen Avrupalı müzisyenlerden büyük bir topluluk kurmak üzere Avrupa'ya gelir. Avrupalı müzisyenlerdeki müzikal standartların düzeyine sürekli hayranlık beslemekle birlikte, ender olarak gerçekten memnun kaldığı görülür. Nedenini şöyle anlatır: Örneğin bir notayı yok etmeyi becerebilen bir müzisyen bulmak zordu. Avrupalı müzisyenleri dinleyene dek, bu tarz inceliklerin Amerika'ya özgü olduğu hiç aklıma gelmemişti.”<sup>92</sup>

Hemen hemen caz üzerine yazan, düşünen herkes, caz müzik öğeleri içinde en devrimci olanın, ritim öğesi olduğu fikri üzerinde anlaşmaya varmıştır. Davul, bas, gitar ve piyano caz müziğinin en önemli ritim sazlarıdır. İster büyük, ister küçük çapta bir caz orkestrasında yer alan ve bu enstrümanların dışında kalan sazlar (trompet, trombon, klarnet, saksofon vb.) melodi grubunu oluşturan sazlar olarak isimlendirilir. Klasik anlamda caz müziğini taşıyan öncelikli olarak ritim grubudur. Ancak modern caz itibarıyla çalgıların işlevleri o denli karışıklaşmıştır ki, sonunda melodi ve ritim grubu ayrımı neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır.

“Cazda ritimlerin çokkatlılığı vuruşa, yani düzenli çalınan temel bir ritme göre ayarlanır.”<sup>93</sup> Genellikle dört dörtlük olan bu ritim çoğunlukla bas veya davul tarafından verilir. Caz müziğinin başlangıcında kuvvetli vuruşlar 1. ve 2. zamana denk geliyordu. Ancak caz müzisyenleri buradan yola çıkarak zamanla çok daha karmaşık ritmik yapılanmalara yöneldiler. 1920'li yıllarda New Orleans stili ve Chicago stili cazda vurgu ikinci ve dördüncü zamana denk gelecek şekilde yapıyordu. Fakat bununla beraber birinci ve üçüncü zamanlar da kuvvetli vuruşları oluşturmaya devam ediyordu. Birinci ve üçüncü zamanlar kuvvetli vuruşlar olarak kalmaya devam ederken ikinci ve dördüncü zamana vurgu yapılması ritmik anlamda swingin ortaya çıkmasını sağladı.

1920'li yılların cazı genel olarak iki vuruşluydu. Serbest caza kadar eklenen birçok yeni ritmik öğeye (bebop caza belirgin biçimde üçlemeli ritimleri dahil etti) rağmen bu temel özellik varlığını sürdürdü. Serbest caz dönemine gelindiğinde ise, ritim artık kolay kolay takip edilemeyecek bir karmaşıklığa ulaştı. Serbest caza hakim olan ritim

---

<sup>92</sup> A.g.k., 220.

<sup>93</sup> A.g.k., 224.

birçok müzisyen tarafından nabız olarak isimlendirilir. “Çalma işlemi öylesine hızlı ve asabi bir nabız atışına dönüşür ki, insan artık başına buyruk hale gelen vuruşu algılayamaz bile.”<sup>94</sup> Nabız modern cazın en temel öğelerinden biridir. Berendt modern cazın ritmik yapılanmasını şu sözlerle açıklamıştır:

“Melodik parti çoğunlukla orta düzeyde bir tempo içinde temel vuruşa katılır; hemen hiçbir çalgı belirleyici olmasa da, temel vuruş orta-hızlı olarak algılanır. Bu arada davulcu çalgı seti üzerinde kovalayan, kıskırtan çokkatlı bir sound demeti yaratır; kuşkusuz bu yeni bir gerilim yaratma biçimidir. Birbirinden son derece farklı olan birden fazla tempo aynı anda yan yana ve üst üste varolur! Serbest caz davulcuları cazın şimdiye kadar yarattığı bir dizi ritmik yapı kadar, Afrika, Arap, Hint ve diğer etnik müziklerde varolan –bazen Avrupa müziğinde de görülen- yabancı, yeni ritimleri kullanır.”<sup>95</sup>

Chicago stili cazın ardından, caz müzisyenleri git gide daha da artan bir biçimde batı Afrika ritimlerine yöneldiler. Bunun öncelikli sebebi, üstlerinde hakimiyet kurmuş olan ve kendileri tarafından kısır olarak nitelenen Avrupa ritim anlayışından kurtulmaktı. Art Blakey’in 50’li yıllarda Batı Afrika’ya gidip bu topraklarda varolan ritimleri incelemesi, Dizzy Gillespie’nin henüz 40’lı yıllarda Küba’da Afrikalı bir tarikata üye olan davulcu Chano Pozo’yla çalışması, Afrika ritimlerinin caz müziğine dahil olma sürecini hızlandıran girişimler oldu. Kısa bir zaman içinde caz gruplarının ritim ekibine çoğunlukla Afrikalı ve Latin Amerikalı müzisyenler alınmaya başladı.

Caz müziğinin ritim anlayışının Avrupa müziğiyle kıyaslandığında ne denli büyük bir farklılık gösterdiğini şu örnek üzerinden açıklamak mümkündür: Avrupa müziğinde senkop adını verdiğimiz güçlü zamanla güçsüz zamanın yer değiştirmesine dayanan ritmik yapı caz müzikte de vardır. Ancak Avrupa müziğinde vurgunun iki nota arasında denk geleceği nokta neredeyse milimetrik olarak belirtilirken cazda vurgu kaymaları söz konusudur ve güçlü zaman iki nota arasında herhangi bir yere denk gelebilir. “Bu vurgu, vuruştan uzaklaşırken, aynı zamanda onu belirginleştirdiği için off beat adını alır.”<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> A.g.k., 227.

<sup>95</sup> A.g.k., 227.

<sup>96</sup> A.g.k., 232.

#### 4.1. AARON COPLAND – COLE PORTER - GEORGE GERSHWIN VE ETKİLERİ

14 Ekim 1900 tarihinde Brooklyn’de doğan Aaron Copland, 20. yüzyılda Amerikan müziğinin kendi özel kimliğini kazanmasını sağlayan bestecilerin başında gelir. Amerika’da bulunduğu süre içinde Leopold Wohlfsohn ve bir süre Gershwin’in de çalışma fırsatını yakaladığı Rubin Goldmark’la kompozisyon çalışan besteci 1921-1924 yılları arasında Paris’te Fontainebleau Müzik Okul’unda Nadia Boulanger’nin öğrencisi olmuştur. Kuşağının birçok Amerikan bestecisi gibi Fransız müziğinden ve genel sanat anlayışından derinlemesine etkilenen Copland, bu etkiyi doğrudan Org ve Orkestra için Senfoni isimli yapıtına yansıtmıştır. Bu eserin ardından ise tamamen Amerikan olarak nitelenebilecek bir müzik anlayışı geliştirmeye yönelik besteci çalışmalarına bu yönde devam etmiştir. Bu kararını Copland’ın şu sözlerinden de anlamak mümkündür: “Kimi erken dönem yapıtlarımda özellikle popüler müziğin ritim anlayışından yararlandım ancak bugün caz müziğine ait öğeleri doğrudan müziğime uyarlamak ve bu şekilde senfonik müzik alanında neler yapabileceğimi görmek istiyorum.”<sup>97</sup>

Copland’ın bu yönelimi ilk olarak 1925 tarihli Music for the Theater isimli eserinde gözlemlenir. Besteci bu eserde caz müziğine ait öğeleri neo-klasik akımın politonalite anlayışıyla bir araya getirmiştir. 1927 tarihli piyano konçertosu ise aynı amaçla yazılmış Copland eserlerinden bir diğeridir. Ancak besteci bu konçertoyu tamamladıktan sonra şu şekilde konuşmuştur: “Bu eser senfonik caz denemelerimin sonuncusu olacak. Piyano Konçertosunu yazarken caz müziğiyle yapılabilecek her şeyi yaptım. Açıkçası, cazdan yararlanmak yazılan eseri Amerikanlaştırmanın en kolay yoludur. Ancak tüm Amerikan müziği sadece birkaç caz terimine indirgenemez.”<sup>98</sup>

<sup>97</sup> B.k.z., ( 19 ), MACHLIS, 481.

<sup>98</sup> A. g. k., 481.

Bu açıklamaya rağmen, Copland'ın Piyano Konçertosunu takiben yazdığı, 1929 tarihli Symphonic Ode da bestecinin erken dönem eserleriyle aynı özellikleri taşıyordu. Ancak 1930 tarihli The Piano Variations, 1933 tarihli Short Symphony ve Statements For Orchestra gibi eserlerinde Copland'ın büyük orkestra tınısından uzaklaşıp, müzikte sonoriteyi öne çıkartan denemelere giriştiğini gözlemleriz. Bestecinin aynı tarihlerde yazdığı Vitebsk isimli eserse cazdan tamamen uzaklaşıp, Yahudi müziğinin öğelerinden yararlanmasıyla diğer yapıtlarından ayrılır. Copland'ın bu yıllardaki başlıca esin kaynağı Igor Stravinski'dir.

30'lu yılların sonuna doğru bestecilerle konser dinleyicisinin dikkat çekecek derece uzaklaştığını düşünmeye başlayan Copland, bu kopuşu önlemek niyetiyle yeni arayışlara yönelir. Gene Copland bu durumu şu sözleriyle açıklar:

“O yıllarda müzik-sever halkla yaşayan bestecilerin ilişkisi önüne geçilemez bir biçimde artan bir tatminsizlik duygusuna kapılmama sebebiyet verdi. Modern müziği takip eden eski ‘özel’ dinleyici git gide müzikten uzaklaşıyordu, geleneksel konser dinleyicisi ise önceki dönemlerde yazılmış eserler hariç her şeye karşı kayıtsız bir tavır sergiliyordu. Biz bestecilerin çalışma yöntemlerimiz nedeniyle ciddi bir tehlikeyle karşı karşıya olduğumuz hissine kapıldım. Bunun da ötesinde yeni kuşak müzik dinleyicisi radyo ve plakların etkisiyle yetişiyordu. Onları yok sayarak eser üretmenin hiçbir anlamı yoktu. Söylemek zorunda olduğum şeyi en sade şekilde söylemenin dışında yapacağım her şey boşuna olacaktı.”<sup>99</sup>

Copland yaratıcılığında yeni bir evreye, yukarıda dile getirdiği kaygıları dolayısıyla, kovboy şarkılarından, Latin Amerikan müziğinin ritimlerinden ve İngiliz ilahilerinden öğelere yer verdiği eserlerini yazarak girdi. Besteci bu şekilde dinleyiciyle doğrudan iletişime geçebileceği görüşündeydi. Lise öğrencileri için yazılmış, 1936 tarihli opera-oyun The Second Hurricane, New York Müzik ve Sanat Lisesi'nin orkestrası için yazılmış 1941 tarihli Outdoor Overture, Latin Amerika'ya yaptığı seyahatin ardından yazdığı 1936 tarihli ‘El Salon Mexico’ ve Küba ritimlerinden yararlanarak iki piyano için yazdığı ‘Danzon Cubano’ bestecinin bu amaçla yazdığı eserlerinin en bilinenleri arasındadır. Aynı zamanda Copland'ın John Steinbeck'in romanından uyarlanan Fareler ve İnsanlar, Thornton Wilder'in Kasabamız, Lillian Hellman'ın Kuzey Yıldızı gibi radyo ve film endüstrisi için

---

<sup>99</sup> A. g. k., 482.

hazırlanmış eserlerine müzik yazması bestecinin popülaritesini istediği yönde destekledi. Bu dönemde bestelenmiş Amerika'nın kırsal bölgelerindeki yaşamdan sahneler içeren Billy the Kid, Rodeo ve Appalachian Spring isimli üç bale müziği de Copland'ın kullandığı çarpıcı ritmik yapılanmaları ve orkestra tekniği dolayısıyla bestecinin başyapıtları olarak nitelendi. Savaş yıllarında yazılmış ve milli duygular içeren A Lincoln Portrait ve Letter from Home gibi besteleri, Copland'ın ününü arttırırken besteci bir yandan da Piyano Sonatı, Keman ve Piyano sonatı, Klarinet ve Yaylı Orkestrası için Konçerto, Piyano ve Yaylılar için Dörtlü ve Tender Land operası gibi daha ciddi müzik kapsamında ele alınabilecek eserlerinin üzerinde çalışmaya başladı. Bu yıllarda yazdığı eserlerin, bestecinin yönelimlerini yansıtması açısından en önemlileri 3. Senfoni ve Emily Dickinson'ın on iki şiiri isimli piyano ve şan için yazılmış eserlerdir.

Copland'ın müzik anlayışı kontrol, netlik ve kurallar üzerine kurulmuştur. Bestecinin döneminin diğer bestecileriyle kendi arasındaki farkı vurgulamak için sarf ettiği şu sözler Copland'ın müziğe yaklaşımını anlamamız açısından önemlidir:

“Tipik günümüz bestecisi nesnel ve kişisel olmayan bir yaklaşımdan yanadır; karmaşık, kontrapuntal bir yazı, oranın çizgi ve güzelliğinin kusursuzluğu üzerine yoğunlaşma.”<sup>100</sup> Copland'a göre bu tutum hayat ve müzik arasında herhangi bir bağlantıya işaret etmiyordu. Besteci için mühim olan bu durumun aşılmasıydı.

Copland'ın armonisi çoğunlukla diyatonik armonidir. Besteci eserlerini oturtacağı ana bir tona özellikle politonaliteden yararlandığı için ihtiyaç duyar. Copland'ın müziğinde üçlülerin önemli bir rolü vardır. Majör ve minör tonların ardı ardına kullanımı Copland'ın eserlerinde karşılaşılan belirsiz atmosferin öncelikli nedenleri arasındadır. Bunun yanı sıra özellikle büyük orkestra yapıtlarının ağır bölümlerinde kullandığı modlar da Copland'ın müziğinde sık sık karşımıza çıkar.

---

<sup>100</sup> A. g. k., 483.

Bestecinin melodi anlayışına gelecek olursak, Copland'ın eserlerinde sıklıkla son derece sade melodiler kullandığını söylemek hiç de hatalı olmaz. Besteci melodilerini oluştururken daha çok üçlü, dördü ve beşli aralıklardan yararlanır. Bu melodiler çoğu zaman küçük bir motifin arka arkaya ve gittikçe büyüyerek tekrarlanması suretiyle oluşturulur. Ayrıca halk müziğinden yararlanması, Copland'ın melodi anlayışını doğrudan etkilemiştir. Besteciye göre halk müziği motiflerini kullanmak mekanik bir işlem değildir ve ancak bu motifleri çok iyi kavrayabilen ve kendine ait kılabilen kişiler tarafından başarıyla kullanılabilir.

Gershwin gibi tamamen Amerika'ya ait bir müzik dili geliştirme çabasında olan Copland'ın özellikle 1920'li yıllar itibariyle caz müziğinden yararlandığı daha önce belirtilmişti. Aşağıda nota örneği verilen, 1927 tarihli piyano konçertosu Copland'ın caz müziğin öğelerinden nasıl yararlandığını gösteriyor:



Örnek 13



Örnek 14



Örnek 15



Örnek 16



Örnek 17



Örnek 18





Örnek 19



Örnek 20

#### 4.2. Cole Porter

Cole Albert Porter, 9 Haziran 1891 tarihinde Peru'da doğdu. Altı yaşında keman ve piyano çalmaya başladı. İlk bestesini sekiz yaşındayken yaptı. Bu eser, annesinin yardımıyla kaleme alınmış bir operetti. Yüksek öğrenimine hukuk eğitimi aldığı Worcester Akademisi'nde başlayan besteci, 1909 yılında Yale Üniversitesi'ne geçti. 1913 -1914 yılları arasında eğitimine Harvard Hukuk Okulu'nda devam etti. Ertesi yıl akademik bir müzik bilgisine sahip olma amacıyla School of Music'e kaydoldu.

Porter, klasik batı müziği eğitimi almasına rağmen, kariyerinin başlangıcından itibaren Broadway müzikalleri için eserler yazmaya yöneldi. Bestecinin imzasını taşıyan ilk şarkı olan Esmeralda, 1915 yılında Broadway sahnelerinde seslendirildi. Şarkı bestecinin kısa sürede isminin duyulmasını sağladı. Ancak 1916 tarihli ilk büyük Porter müzikali olan See America First büyük başarısızlığa uğradı. Bestecinin bu eseri takiben yazdığı diğer müzikaller de beklediği ilgiyi görmeyince, Porter Amerika'yı terk edip Paris'e yerleşti. Birinci Dünya savaşı sırasında Avrupa'nın çeşitli kentlerinde yaşamını sürdüren Cole Porter, kısa sürede döneminin en önemli entelektüelleri arasına girdi.

Cole Porter'ın 1930 yılında Amerika'ya döndükten sonra yazdığı müzikaller, ilk dönemde aldığı tepkinin tersine büyük bir coşkuyla karşılandı. 1930 tarihli *The New Yorkers*, 1932 tarihli *Gay Divorce*, 1934 tarihli *Anything Goes*, 1935 tarihli *Jubilee*, 1936 tarihli *Red, Hot and Blue!* 1938 tarihli *Leave It To Me*, 1944 tarihli *Seven Lively Arts* ve 1948 tarihli *Kiss Me Kate* isimli müzikaller Cole Porter'ı Gershwin ve Berlin'le beraber Amerika'nın en büyük müzikal bestecileri arasına yerleştirdi. Bu müzikallerde yer alan *Ever'time We Say Goodbye*, *So In Love*, *Too Darn Hot*, *My Heart Belongs To Daddy*, *Let's Do It, It's De-Lovely*, *Begin The Beguine*, *Just One Of Those Things*, *You Are The Top* ve *Night And Day* gibi şarkılar hızla Amerikan popüler müziğinin klasik repertuarındaki yerini aldı.

Porter'ın bestelerinin en belirgin özelliği, doğrudan yararlandığı caz öğeleridir. Senkoplu ritimler, yedili ve dokuzlu akorlar, blue note'lar neredeyse tüm Cole Porter şarkılarında ağırlıklı olarak kullanılır.

Cole Porter 15 Ekim 1964 tarihinde öldü.

### **4.3. George Gershwin**

Kuşkusuz 20. yüzyıl müziği söz konusu olduğunda, klasik batı müziği geleneğiyle caz müziğini en kusursuz biçimde bir araya getiren isim George Gershwin'dir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, Gershwin, Debussy, Ravel ya da Stravinski gibi yirminci yüzyıl müziğinde öncü rol üstlenmiş besteciler kapsamında ele alınamaz.

George Gershwin, Rusya'dan Amerika'ya göç etmiş Yahudi asıllı Gershowitzes ailesinin oğlu olarak, 26 Eylül 1898 tarihinde Brooklyn'de doğdu. Çocukluğu boyunca düzenli bir müzik eğitimi almayan Gershwin, müzik bilgisini Jack Miller ve Charles Hambitzer'den aldığı piyano, Rubin Goldmark ve Henry Cowell'dan aldığı kompozisyon dersleriyle geliştirdi. Bestecinin ilgi uyandıran ilk eseri, caz müziğinin etkisiyle 1918 yılında yazdığı *Swanee* isimli parçası oldu.

1924 yılında erkek kardeşi Ira Gershwin'le beraber Lady Be Good isimli müzikal komediyi tamamlayan besteci, bu eserde yer alan Fascinating Rhythm ve The Man I Love gibi parçaların başarısı dolayısıyla döneminin Amerika'sının en tanınmış bestecileri arasında anılmaya başladı. İkilinin daha sonraki yıllarda tamamladığı Oh, Kay!, Funny Face, Strike Up the Band, Girl Crazy gibi müzikaller de bestecinin ününün Amerika sınırlarını aşıp, Atlantik'in her iki yanına yayılmasını sağladı. Gershwin, 1931 yılında bestelediği Of Thee I Sing isimli müzikaliyle Pulitzer Ödülüne layık görülen ilk müzikal bestecisi oldu.

Özellikle 20. yüzyıl başının Fransız bestecilerine büyük hayranlık beslediğini bildiğimiz George Gershwin, müzikaller dışında Rhapsodie in Blue, An American in Paris, piyano için Concerto in F ve Porgy and Bess gibi, 20. yüzyıl klasik batı müziği repertuarına girmiş eserler de yazmıştır. Orkestralama tekniği açısından ciddi biçimde Ravel'den etkilenmiş olan besteci, Ravel'le çalışmak istemiş, Ravel ise bu isteği 'birinci sınıf bir Gershwin olmak varken neden ikinci sınıf bir Ravel olacaksınız' sözleriyle geri çevirmiştir. Gene Ravel'in sözlerine kulak kabartacak olursak, bestecinin Gershwin ile ilgi görüşlerini şu sözlerinden anlayabiliriz: "Kişisel olarak caz müziğini son derece ilgi çekici buluyorum; özellikle ritim ve melodi yapısı açısından. George Gershwin'in eserlerini kısa bir süre önce duydum ve büyüleyici buldum."<sup>101</sup> Aynı şekilde Stravinski de bestecinin kendisiyle çalışma isteğini, 'esas siz bana ders verseniz nasıl olur' sorusuyla yersiz bulduğunu dile getirmiştir.

Gershwin'in Fransız bestecilerden yoğun bir biçimde etkilendiği dönemin eleştirmenleri tarafından da sık sık dile getirilmiştir. Concerto in F'in ilk seslendirilişinin ardından, eser barındırdığı caz müziği öğelerinden öte sergilediği Debussy etkisi dolayısıyla eleştirilmiştir. Aynı şekilde An American in Paris isimli senfonik şiir üstüne yazan eleştirmenler de, bestecinin üstündeki Fransız müziği etkisinin altını çizmiştir. "An American in Paris'in açılış bölümü tam anlamıyla tipik Fransız stilinde geliyordu, özellikle de Debussy ve Altılıların etkisinde, bununla

---

<sup>101</sup> Deborah MAWER: **The Cambridge Companion to Ravel**, 42.

beraber Gershwin'in sesi kendine hastı."<sup>102</sup> Üzerindeki tüm etkilere rağmen Gershwin'in, 20. yüzyılın öncü olmasa da önemli bestecileri arasında yer almasını sağlayan tamamen kişisel bir sesi vardır.

Ahmet Say Müzik Tarihi isimli kitabında Gershwin'in müzik tarihinde önemini şu cümlelerle açıklıyor:

“Avrupa’lı besteciler caz müziğinden etkilenmişlerdir; oysa bu etkilenme, daha çok bir yakınlık duyma ve 20. yüzyılın ilk yarısına renk katan bu harekete ilgi gösterme düzeyindedir. Avrupa müziği ile caz müziğinin kesişme noktaları, Avrupalıların genelde kulaktan dolma ilgilerine dayanır. Caz bestecilerinin Avrupa müziğine gösterdiği ilgi ise daha içtenlikli, daha doğaldır. Özünde caz olan ilk senfonik yapıt ‘Rhapsodie in Blue’dur. Orkestralamasını Ferde Grofé’nin yaptığı piyano ve orkestra için bu yapıtın tümüyle Gershwin’e ait olmadığı görüşünün yaygınlaşması üzerine (1924), besteci bu kez Fa Majör Piyano Konçertosu ile caz müziğinin içinden gelen birisi olarak Avrupa müziğine el atmış ve bestecilik yeteneğini kanıtlamıştır. (1925). Gershwin bu nitelikleriyle üzerinde durmaya değer bir bestecidir.”<sup>103</sup>

Yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı gibi, Gershwin'in tüm eserleri yoğun biçimde caz müziğinin etkisindedir. Bestecinin bütün yapıtları arasında önemli bir yere sahip olan Rhapsodie in Blue ve solo piyano için yazdığı üç prelüd bu etkinin açıkça tespit edilebileceği eserlerdir. Bu etkiyi daha açık göstermek amacıyla, Rhapsodie in Blue’nun caz müziğe ait öğeler barındıran kimi pasajları aşağıda verilmiştir.



Örnek 21

<sup>102</sup> William G. HYLAND: **George Gershwin: A New Biography**, 126.

<sup>103</sup> B.k.z., ( 6 ), SAY, 493.

Example 22 shows a musical score with two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff contains a bass line with quarter notes and half notes. The tempo/mood is marked *p tranquillo* and the vocal line is marked *ten*.

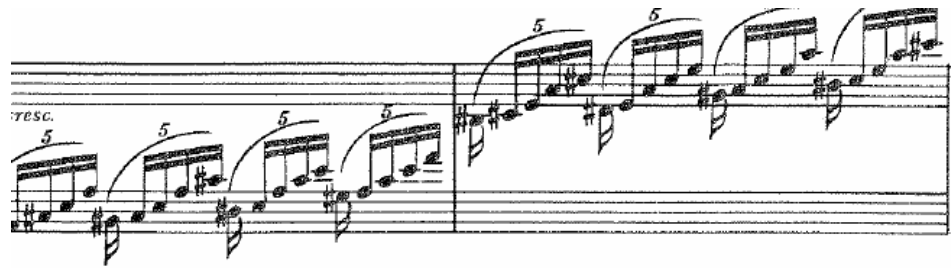
Örnek 22

Example 23 shows a musical score with two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed notes and some triplets. The lower staff contains a bass line with quarter notes. The tempo/mood is marked *poco rit.*

Örnek 23

Example 24 shows a musical score with two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff contains a bass line with quarter notes and half notes. The tempo/mood is marked *p*.

Örnek 24



Örnek 25

musical score for Example 26. The score is written on a grand staff. It begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of *d. brillante*. The music features a series of chords, each marked with a '6' above it, indicating a six-fingered chord. The chords are connected by a melodic line in the treble clef. The piece concludes with a forte (f) dynamic.

Örnek 26

musical score for Example 27. The score is written on a grand staff. It begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of *3*. The music features a series of chords, each marked with a '3' above it, indicating a three-fingered chord. The chords are connected by a melodic line in the treble clef. The piece concludes with a forte (f) dynamic.

Örnek 27



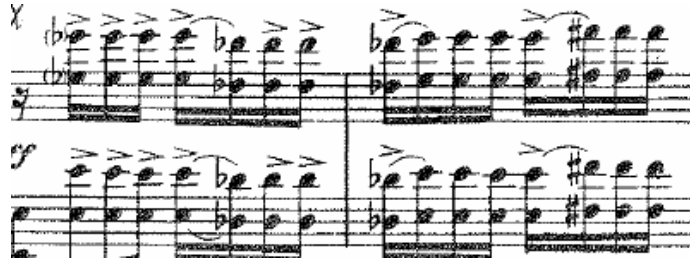
Musical score for Example 28, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure contains a complex chordal texture with many notes, some of which are grouped in boxes. The second measure is marked *rall.* and contains a similar chordal texture. The third measure is marked *pp* and contains a final chordal texture. The bottom of the page shows empty bass and alto staves.

Örnek 28



Musical score for Example 29, featuring two staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure is marked *ff* and contains a complex chordal texture with many notes, some of which are grouped in boxes. The second measure is marked *simile* and contains a similar chordal texture. The third measure is marked *simile* and contains a similar chordal texture. The fourth measure is marked *ff* and contains a similar chordal texture. The bottom of the page shows empty bass and alto staves.

Örnek 29



Örnek 30

Daha önce eserlerini ve hayatlarını incelediğimiz Aaron Copland ve George Gershwin, 20. yüzyıl boyunca caz müziğinden etkilenen besteciler arasında farklı bir yerde durur. Bu farkı yaratan başlıca sebep, iki bestecinin de, diğer bestecilerle kıyaslandığında, eserlerini yazma sürecinde, caz müziğinin öğelerinden yoğun bir biçimde yararlanmış olmalarıdır.

Her iki besteci de 20. yüzyılın başında doğmuştur. İkisinin de adı, 1920'li yılların başında yazdıkları eserlerle yaygınlaşmaya başlamıştır. Gerek akademik eğitimini Fransa'da tamamlayan Copland gerekse tüm müzik eğitimi, doğduğu şehirde aldığı özel derslerden ibaret olan Gershwin, özellikle ilk yaratıcılık devrelerinde 20. yüzyıl başının büyük Fransız bestecilerinin etkisinde kalmıştır. Gershwin'in müziğinde bu etki Copland'a kıyasla daha uzun süreli olmuştur. İki besteci de tamamen Amerika'ya ait bir müzik anlayışı geliştirmeyi amaçlamıştır.



İlk bakışta aralarında kimi benzerlikler saptamanın mümkün olduğu bu iki besteci, tüm yapıtları göz önünde bulundurulduğunda ciddi farklılıklar gösterir: Aaron Copland hayatı boyunca sadece 20. yüzyıl klasik batı müziği kapsamında değerlendirilebilecek eserler yazmıştır. Eserlerinin çoğu senfoni, konçerto, çeşitleme gibi klasik formlardadır. Özellikle Broadway müzikalleri için yazdığı şarkılarıyla, Tin Pan Alley geleneği içinde yer alan Gershwin ise, klasik formlardan mümkün olduğunca uzak durmuştur. Besteci ününü, tıpkı Cole Porter, Irvin Berlin, Jerome Kern gibi, kısa süreli şarkılarına borçludur. Aralarında Rhapsodie in Blue'nun da bulunduğu, klasik konser dinleyicisini göz önünde bulundurarak yazdığı eserlerin ise kimilerinin orkestralamaları kendisine ait değildir. Copland'ın eserleri sadece klasik batı müziği yorumcuları tarafından yorumlanmaya uygundur. Gershwin'in müziği ise, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, John Coltrane gibi 20. yüzyılın hemen hemen tüm büyük caz müzisyenleri tarafından yorumlanmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda, Copland ve Gershwin'in Amerikan müziğinde iki tavrı simgelediğini söyleyebiliriz.

Bu bestecilerin caz müziğiyle olan ilişkilerine gelecek olursak; Aaron Copland caz müziğinin öğelerinden ağırlıklı olarak ilk dönem eserlerinde yararlanmıştır. Bestecinin bu yöneliminin sebebi, ulusal bir Amerikan müziği yaratabilme arzusudur. Copland, 1927 tarihli piyano konçertosunun yazımının ardından, ani bir biçimde senfonik caz denemelerinden uzaklaşmaya karar vermiştir. Bu kararın başlıca sebebi, bestecinin tamamen Amerika'ya has bir müzik dili yaratma yolunda, sadece caz müziğinden yararlanmanın işin kolayına kaçmak olduğunu düşünmesidir. Copland'a göre blues ve ragtime gibi caza ait kimi formlardan ve stillerden yararlanarak ulusal bir müzik dili yaratmak imkansızdır. Vardığı bu görüşlerin sonucunda Copland, ulusal müzik dili yaratma amacını halk müziği öğelerinden yararlanarak gerçekleştirme yoluna gitmiştir. Bestecinin eserlerinde 1930'lu yıllar itibariyle karşımıza çıkan, Latin-Amerika ritimleri, kovboy şarkıları temaları tamamen bu yöneliminin sonucudur.

Gershwin ise, tüm yaratıcılık süreci boyunca istikrarlı bir biçimde caz müziğini temel almıştır. Bu müziğin etkisi Gershwin'in eserlerinde o denli ağırlıklıdır ki, zamanla bestecinin etkisinde kaldığı diğer müzikler saptanması güç bir hal almıştır.

Bunun da ötesinde Gershwin, kısa bir zaman içinde Amerika'nın en önemli caz müziği bestecileri arasında kabul edilmeye başlamıştır. Gershwin'e göre, Amerikan müziğinde evrensel bir boyuta ulaşmanın tek yolu caz müziğinden yararlanmaktır, sadece halk müziğinden yararlanmak, bestecinin evrensel bir anlayışa hizmet etmesini güçleştirirdi.

1930'lu yılların sonuna doğru müziğin halktan git gide uzaklaştığını düşünmeye başlayan Copland, genç kuşak dinleyicileri göz önünde bulunduracak şekilde eserler bile verdiyse de, Gershwin'in tüm dünyada yakaladığı popülariteye ulaşamadı. Bunun sebebi bestecinin müziğinin lokal kalmış olmasıdır. Müziğine doğrudan cazın etkisini yansıtan Gershwin ise, amacına ulaşmış, tamamen Amerikan olarak nitelendirilebilecek bir müzik dili yaratabilmiş ve bu özelliğiyle lokal kalmaktan kurtulmuştur.

Daha önce görüldüğü gibi, 20. yüzyıl klasik batı müziği tarihi boyunca gerek Avrupalı gerekse Amerika'lı birçok besteci caz müziğinin olanaklarını müziklerine yansıttı. Ancak bu yönelim çoğu zaman caz müziğine karşı duyulan geçici bir ilgiden kaynaklanıyordu. Hiçbir klasik batı müziği bestecisi, Gershwin'in yaptığı gibi bu tutumu tüm kariyerleri boyunca sürdürmedi.

Her ne kadar Copland'ın kariyerinin ilk yılları dışında caz müziğinden uzaklaştığını tespit etmiş olsak da, sadece 1920'li yıllar boyunca verdiği eserler bile bestecinin Gershwin ile beraber, klasik batı müziğiyle caz müziğini en kusursuz sentezleyen iki isimden biri olduğu gerçeğini değiştirmez.

## 5. SONUÇ

20. yüzyılın gerek ilk yarısında gerekse ikinci yarısında eser veren birçok besteci caz müziğine ilgi duymuştur. Özellikle Debussy, Ravel, Stravinski, Gershwin, Barber, Copland ve Usmanbaş gibi besteciler bu ilgiyi doğrudan kimi yapıtlarına yansıtmıştır.

Yukarıda adı geçen bestecilerden Debussy, Ravel ve Stravinski'nin bu yönelimlerinin altında farklı kültürlere karşı duydukları ilgi veya konser dinleyicisinden git gide uzaklaştığını düşündükleri müziklerini halka yaklaştırma arzusu yatar. Gershwin, Barber, Copland gibi Amerikalı besteciler ise caz müziğinin öğelerinden öncelikli olarak ulusal bir müzik yaratma amacıyla yararlanırlar.

Bu çalışmanın ışında varılan sonuçlardan ilki, caz müziğinin, klasik batı müziği üstünde doğrudan yeni bir akımın oluşmasına sebebiyet verecek kadar kuvvetli bir etkisi olmadığıdır. Üretimlerini Avrupa'da sürdüren besteciler yer yer bu müzikten yararlansalar da bu yönelimlerinde asla istikrarlı olmamışlardır. Amerikalı bestecilerden ise Gershwin dışında kalanlar, sadece kariyerlerinin bir döneminde caz müziğinin olanaklarından faydalanarak eser üretmiş, ardından 20. yüzyılda gelişen müzik akımlarının etkisiyle farklı yönelimler göstermişlerdir. 20. yüzyıl klasik batı müziği tarihinde, tüm kariyeri boyunca istikrarlı bir biçimde caz müziğinden yararlanan tek isim George Gershwin'dir.

Çalışmanın bir diğer sonucu ise, caz müziğini klasik batı müziğiyle bir araya getirmeyi amaçlayan çalışmaların, bu müziğin özel rengini koruyacak şekilde gerçekleştirilemediğidir. Bunun sebebi de şu şekilde açıklanabilir; özellikle ilk bölümde vurgulandığı gibi caz ağırlıklı olarak anlık yaratıma dayanan bir müzik türüdür. Gerek melodi grubunda yer alan sazların gerekse ritim grubunda yer alan sazların çoğu zaman doğaçlama olarak yarattıkları bu müziğin, akademik bilginin yardımıyla tam olarak notaya dökülmesi neredeyse imkansızdır. Bununla beraber ikinci bölümde sunulan örneklerden de anlaşılacağı gibi, eserlerinde caz müziğinden

yararlanma yoluna giden besteciler, çoğunlukla bu müziğin sadece melodik veya armonik yapılanmasından yararlanmışlardır. Ritim söz konusu olduğunda ise, caz müziğinin genellikle yüzyılın ilk yarısında hakim olan ritmik yapılanmalarından yararlanmışlardır. Dolayısıyla ulaşılan sonuç hiçbir zaman tam anlamıyla tatmin edici olamamıştır.

Son aşamada söylenmesi gereken şudur; karşılıklı etkileşim halinde olan bu iki müzik türünden, klasik batı müziği hiçbir aşamada cazın kendinden yararlandığı kapsamda caz müziğinden yararlanma ihtiyacı duymamışlardır.

## 6. KAYNAKLAR

BERENDT, Joachim A. ( 2003 ), **Caz Kitabı, Ragtime'dan Fusion Ve Sonrasına**, Çev. Neşe Ozan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

CHILDS, B. – SCHWARTZ, E. ( 1967 ), **Contemporary Composers On Contemporary Music**, Holt, Rinehart and Winston of Canada, Canada.

GABBARD, Krin ( 2004 ), “The Word Jazz”, Der. Cook, M.- Horn, D., **The Cambridge Companion To Jazz**, Cambridge University Press, Cambridge.

HANSEN, Peter S. ( 1967 ), **An Introduction To Twentieth Century Music**, Allyn and Bacon, Inc., Boston.

HYLAND, William G. ( 2003 ), **George Gershwin: A New Biography**, Praeger, Greenwood Publishing Group, Westport.

JANKELEVİTCH, Vlademir ( 1976 ), **Ravel**, Çev. Margaret Crossland, Greenwood Publishing Group, Westport.

MACLİS, Joseph ( 1961 ), **Introduction To Contemporary Music**, W. W. Northon & Company, Inc., New York.

MAWER, Deborah ( 2000 ), **The Cambridge Companion To Ravel**, Cambridge University Pres, Cambridge.

PEYSER, Joan ( 1980 ), **20th Century Music, The Sense Behind The Sound**, Schirmer Books, New York.

SCHOENBERG, Loren ( 2002 ), **The NPR Curious Listener's Guide To Jazz**, A Perigee, Berkley Publishing Group, New York.

TARCAN, Hülya, **Piyano Edebiyatı Tarihi**

## 7. ÖZGEÇMİŞ

L. Donat Berköz, 04. 01. 1977 tarihinde İstanbul'da doğdu. 1995 yılında İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü'nden mezun oldu. 1997 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Lise Devresi'nden ( piyano sınıfı - Prof. Ova Sünder ) mezun oldu. 1998/1999 ders yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans döneminde eğitime başladı (piyano sınıfı – Prof. Hülya Tarcan) ve 2002/2003 eğitim döneminde bu bölümü pekiyi dereceyle bitirdi. Lisans eğitimine devam ederken, 1999 yılında Yamaha Piyano Yarışması'nda birincilik aldı. 2003/2004 ders yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, müzik bölümü – piyano dalında yüksek lisans çalışmalarına Prof. Hülya Tarcan'ın sınıfında başladı. Çalışmalarına halen aynı üniversitede devam ediyor.

Bunun yanı sıra 2005 yılında, Fransız hükümetinin verdiği bursla müzik eleştirmeni olarak La Rochelle'de düzenlenen Les Francofolies müzik festivaline katıldı. 1999 yılında Roll müzik dergisinde, 2001 yılından itibaren Radikal gazetesi, Milliyet Sanat dergisi ve Akşam-lık ( Yapı Kredi Yayınları ) dergisinde müzik üzerine yazılar yayınlamaya başladı. 1999-2004 yılları arasında Açık Radyo'da müzik programları hazırladı ve sundu. 2002 – 2004 tarihlerinde TRT2 televizyon kanalında Sanattan, Karşılaşmalar ve Ayrıntı programlarının müzik danışmanlığını, metin yazarlığını ve sunuculuğunu yaptı. 2005 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi'nin Batı Dilleri ve Edebiyatları departmanında öğretim görevlisi olarak, 20. yüzyıl çağdaş müzik tarihi ve popüler müzik tarihi üzerine dersler veriyor.

