

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MILES DAVIS: KIND OF BLUE ALBÜMÜ VE ÖNEMİ

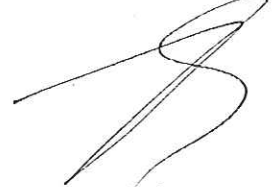
YUNUS EMRE MUTİ

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. ZEHRA SAK BRODY

2019 İZMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



17.01.2019

Danışman. Doç. Zehra Sak Brody

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



17.01.2019

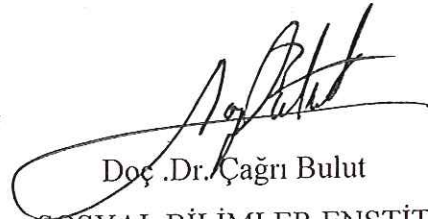
Doç. Dr. Özge Gülbey Usta

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



17.01.2019

Prof. Zibelhan Dağdelen



Doç .Dr. Çağrı Bulut

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ

MÜDÜRÜ

ÖZ

MILES DAVIS: KIND OF BLUE ALBÜMÜ VE ÖNEMİ

Yunus Emre Muti

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Zehra Sak Brody

2019

ABD’li caz trompet sanatçısı Miles Davis, 1959 yılında *Kind of Blue* adlı bir albüm çıkartmıştır ve bu albüm caz tarihindeki en önemli yapıtlardan biri olmuştur. Albüm, müzikal ve toplumsal etkisi bakımından caz tarihinde önemli bir yere sahiptir. Albümde; trompette Miles Davis, tenor saksafonda John Coltrane, alto saksafonda Julian ‘Cannonball’ Adderley, piyanoda Bill Evans, davulda Jimmy Cobb, kontrabasta Paul Chambers ve *Freddie Freeloader* adlı parçada Bill Evans yerine piyanoda Wynton Kelly yer almaktadır.

Doğaçlama, grup müziği, aranjman, *spontan*’lık, doğallık ve özgünlük donelerinin kendi zamanına göre en yeni yorumu olan *Kind of Blue* albümü ile *modern caz*’ın evriminde yeni bir kapı açılmıştır. Ayrıca albüm tamamlanana kadar geçen tüm süreç göz önüne alınacak olursa, yoğun sanatsal, estetik, felsefi değerler çerçevesinde önemli bir başyapıttır.

Kind of Blue albümü hakkında yapılan çalışmaların genelde büyük çoğunluğu müzikal analiz içeriklidir. Bu çalışma, müzikal analiz odaklı olmasının yanında Davis’in müzikal yaklaşımıyla açığa çıkan sanatını anlamlandırmaya yöneliktir. Türkiye’de caz müziği hakkındaki kısıtlı Türkçe kaynak oluşu dikkate alınacak olursa bu çalışmanın, ülkemizdeki caz eğitiminde kullanılmak üzere literatüre katkı sağlaması hedeflenmektedir. Çalışma, literatür taraması ve eser incelemesi yöntemleri kullanılarak oluşturulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Miles Davis, Kind of Blue, Bill Evans, Modal Caz, Miles Davis Quintet.

ABSTRACT

MILES DAVIS: KIND OF BLUE ALBUM AND ITS IMPORTANCE

Yunus Emre, Muti

Master's Thesis, Art & Design

Advisor: Doç. Zehra Sak Brody

2019

In 1959, Miles Davis, a jazz trumpet player from USA, released Kind of Blue, which became one of the most important works in the history of jazz. The album has an important place in jazz history in terms of musical and social influence. Kind Of Blue includes Miles Davis on trumpet, John Coltrane on tenor saxophone, Julian 'Cannonball' Adderley on alto saxophone, Bill Evans on piano, Jimmy Cobb on drums, Paul Chambers on contrabass. Instead of Bill Evans, in the song Freddie Freeloader, Wynton Kelly is on the piano.

A new door has been opened in the evolution of modern jazz with the album 'Kind of Blue', which is the newest interpretation of improvisation, group music, arrangement, spontaneity, naturalness and originality. Moreover, the whole process until the album is completed is an important masterpiece in terms of artistic, aesthetic and philosophical values.

Although most of the studies about the album have musical analysis content, this study is not only focused on musical analysis, but also aims to make sense of the art revealed by Davis's musical approach. Considering the limited Turkish sources about jazz music, this study is aimed to contribute to the literature in jazz education in our country. The study was conducted by using literature and study review methods.

Keywords: Miles Davis, Kind of Blue, Bill Evans, Modal Jazz, Miles Davis Quintet.

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez çalışmaları boyunca akli ve tecrübesi ile desteğini üzerimden eksik etmeyen değerli danışmanım Doç. Zehra Sak Brody hocama ve kıymetli zamanını ayıran Doç. Zibelhan Dağdelen hocama desteği için çok teşekkür ederim. Ayrıca yazım aşamasında bana yardımcı olan sevgili arkadaşlarım Emek Turan, Berk Kurdoğlu ve Ali Koç'a teşekkürü bir borç bilirim.

Yunus Emre Muti

İzmir, 2019



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunmuş olduğum “Miles Davis: Kind Of Blue Albümü Ve Önemi” adlı çalışmamın, araştırma aşamasından tamamlama aşamasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Yunus Emre Muti

.....
17.01.2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR METNİ.....	v
YEMİN METNİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
KISALTMA LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM BİYOGRAFİLER.....	
1.1. Miles Davis.....	3
1.2. Bill Evans.....	7
1.3. Wynton Kelly.....	9
1.4. John Coltrane.....	10
1.5. Julian ‘Cannonball’ Adderley.....	11
1.6. Jimmy Cobb.....	12
1.7. Paul Chambers.....	14
2. BÖLÜM 1950’LER CAZ MÜZİĞİ VE MILES DAVIS.....	
2.1. Modalitenin Kökeni.....	16
2.2. Modal Caz ve Miles Davis.....	17
2.3. Miles Davis’in Kurduğu Gruplar.....	20
3. BÖLÜM KIND OF BLUE.....	
3.1. Kayıt Detayları.....	23
3.2. İlk Kayıt.....	24
3.2.1. Freddie Freeloader.....	24
3.2.2. So What.....	26
3.2.3. Blue in Green.....	29
3.3. İkinci Kayıt.....	32
3.3.1. Flamenco Sketches.....	32
3.3.2. All Blues.....	34
3.4. Albümün Önemi.....	36

SONUÇ.....	41
KAYNAKLAR.....	44
TERİMLER SÖZLÜĞÜ.....	50



RESİM LİSTESİ

Resim 1.	3
Resim 2.	4
Resim 3.	7
Resim 4.	9
Resim 5.	10
Resim 6.	12
Resim 7.	13
Resim 8.	14
Resim 9.	23
Resim 10.	54

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Freddie Freeloader, form.....	25
Şekil 2. Freddie Freeloader, Davis'in solo girişi.....	25
Şekil 3. So What, form.....	26
Şekil 4. So What, intro.....	27
Şekil 5. So What, ana motif.....	28
Şekil 6. Blue in Green, form.....	29
Şekil 7. Blue in Green, intro.....	30
Şekil 8. Waltz for Debby B bölümü ve Blue in Green, armonik karşılaştırma.....	31
Şekil 9. Waltz for Debby ve Blue in Green, melodik karşılaştırma.....	31
Şekil 10. Flamenco Sketches modları, Adderley – Kahn.....	34
Şekil 11. All Blues, vamp.....	35
Şekil 12. All Blues, form.....	36
Şekil 13. Küçük Kırmızı Balık (Örnek parça), form.....	40

KISALTMA LİSTESİ

- A** :La notası.
B :Si notası.
C :Do notası.
D :Re notası.
E :Mi notası.
F :Fa notası.
G :Sol notası.
m :Örneğin Ebm, mi bemol minör olarak okunur.
7 :Örneğin G7, sol dominant yedi olarak okunur.

GİRİŞ

Caz, 16. yüzyıl Afrikası'na dayanan kökeni, uzun tarihi ile doğaçlamaya dayalı bir müzik türüdür. 1800'lü yılların sonlarından itibaren Amerika topraklarında şekillenen literatüre bakılacak olursa, yaklaşık her on yılda bir gerçekleşen dönem ve stil değişimleri gözlemlenmektedir. Bu tarihlerde ortaya çıkan stiller; *Ragtime*, *New Orleans*, *Dixieland*, *Chicago* ve *Swing* olarak sıralanabilir. Bu stillerin evrimi kimi zaman sosyo-kültürel olgular sayesinde, kimi zaman farklılığı arayan öncü müzisyenler sayesinde gerçekleşmiştir. Özellikle 1959 yılı caz tarihi açısından oldukça önemlidir çünkü bu spesifik dönemde, içerisinde *Kind of Blue* (Miles Davis), *The Shape of Jazz to Come* (Ornette Coleman), *Take Five* (Dave Brubeck) gibi çok önemli ve farklı stillerde birçok albüm kaydedilmiştir.

Miles Davis'in (1926-1991), en popüler ve başarılı caz müzisyenlerinden biri olduğu söylenebilir. ABD'li trompet sanatçısı, hayatı boyunca birçok başarılı albüme ve büyük konserlere imza atmış, çalıştığı diğer müzisyenleri de kendiyile beraber üst seviyelere taşıyabilmiştir. Davis, New York'taki ilk yıllarında Charlie Parker ve Dizzy Gillespie'nin orkestrasına, Gillespie'nin yerine girmiş ve *bebop* stilini mucitlerinden öğrenme şansını yakalamıştır. Bu yıllarda Davis, kısa zamanda herkes tarafından ilgi ve saygı görmüştür.

Davis, 1950'li yıllarda kurduğu gruplar ile birçok albüm kaydetmiştir, ancak gelişmekte olan müzikal ifadesi *Kind of Blue* ile çok daha belirgin bir hal almıştır. Kariyerinin belki de en önemli albümlerinden biri olan *Kind of Blue*, belirli bir dönem veya stil değişiminin mihenk taşı olarak görülmektedir. Öte yandan caz piyanisti Ahmad Jamal'ın müzikal yaklaşımı, *nonet* projesi ve Davis'in *Milestones* albümündeki denemeleri, modal anlayış çerçevesinde görülebilirse de *Kind of Blue* ile bilinçli, manifester bir yapı ile *modal caz* ilk defa konu edinilmiştir.

Davis yapıtlarıyla sadelik, saflık, basitlik gibi kavramların caz türü içerisinde yer alabileceğini göstermektedir. Bu albümle gözler önüne serilmiştir ki; teknik kaygı müziği oluşturmak için yetersizdir, fakat müzikal istem tekniği ve diğer müzikal parametreleri meydana getirebilmektedir. Buna ek olarak, alışla gelmiş dinamiklerin dogmatik bir şekilde korunması iç güdüsünü yenip daha önce yapılmayana, duyulmayana ve hissedilmeyene yönelinmeseydi, *Kind of Blue* gibi çeşitli dönemlerden birçok değerli albüm hiç kaydedilmemiş olacaktı denebilir.

Blues, Caz müziğinde kök ve kaynak kabul edebileceğimiz bir unsurdur. *Blues* olgusuna zarar vermeden yapılan bireysel inovatif yaklaşımlar da sanatçıların kendi imzalarını oluşturur. Caz tarihinin zamandizinsel ilerleyişine ve caz literatüründeki müzisyenlerin eserlerine derinlemesine bakılacak olursa şu rahatlıkla söylenebilir: Klişeleşmiş, klasikleşmiş müzikal söylemler ve tavırlar dışında üretilen telafuz, cümleme, aranjman, tını, müzikal anlam, müzikalite gibi konular tamamen müzisyenin kendi yaşam tecrübelerine ve kültürel kodlanmasına göre şekillenebilmektedir.

Bu çalışma ile Miles Davis'in *Kind of Blue* albümü ve albümün önemi üç ana başlıkta ele alınmıştır. Birinci bölüm albümde yer alan müzisyenlerin biyografilerinden oluşmaktadır. İkinci bölümde albümün yaratım sürecine ve Davis'in bu süreçteki rolüne dair bilgilere yer verilmiştir. Son olarak üçüncü bölümde albümün arkasındaki düşünce, kayıt süreci, parçalar hakkında detaylı bilgi, albümdeki parçaların müzikal analizi, Davis'in müziğindeki yöntem ve motivasyon gibi konular detaylı bir şekilde incelenmiştir.

1. BÖLÜM

BİYOĞRAFİLER

1.1. Miles Davis



Resim 1: Miles Davis.

Miles Davis, 25 Mayıs 1926 tarihinde Alton/İllinois'te orta sınıf bir ailede dünyaya geldi. Babası diş hekimliği yapmaktaydı. Miles'in doğduğu yıl, tüm aile bir beyaz bölgesi olan Doğu St. Louis'e taşındı. Annesi Cleota Henry Davis, oğlu Miles'in piyano ya da keman çalmasını istediye de babası on üçüncü yaş gününde Miles'a bir trompet hediye etti. Davis Daha o yaşlarda Elwood Buchanan ve akıl hocası olan Clark Terry'den dersler almaya başladı ve sadece iki sene içerisinde *Eddie Randall's Blue Davis* grubunda yer alabilecek kadar ilerlemişti (Goecke, 2014).

Davis, liseden mezun olduğunda isteği Juilliard Müzik Okulu'nu kazanıp New York'a taşınmaktı. Okula başlamadan önceki süreci bolca seyahat edip sahne olarak geçirmeye kadar verdi, hem böylelikle New York'a gitmeden önce biraz daha tecrübe edinmiş olacaktı. Aynı yıl Billy Eckstine grubuyla St. Louis'e geldi ve Davis iki hafta boyunca, *bebop* stilinin yaratıcılarından ve en önemli icracılarından olan Charlie Parker ve Dizzy Gillespie ile beraber çalma fırsatı yakaladı. Bu karşılaşma, Davis'in New York istemini daha da güçlendirdi (Davis ve Troupe, 2014, s. 46-47).

1944 yılının Eylül ayında Juilliard Müzik Okulu'nda okumak için New York'a taşınan Miles Davis, ilk senesini klasik müzik öğrenerek geçirse de asıl hedefi Parker ve Gillespie ile çalışmaktı (Goecke, 2014). Nitekim, iki sene içerisinde okulu bırakma konusundaki kesin kararını verdi (Kahn, 2007, s. 26). Esasen okul, ‘‘Bird’e (Charlie Parker) ve Diz’e (Dizzy Gillespie) yakın olmak için bir bahane’’ idi.

Daha ilk günden sevmedim okulu. Sözüünü ettikleri şeyler benim için çok beyazdı. Ayrıca ben daha çok cazla ilgileniyordum. New York'a gelmemin asıl nedeni cazdı zaten. Harlem'deki Minton Playhouse'da yaşananların bir parçası olmak, herkesin kısaca 'Cadde' dediği 52. Cadde'ye takılmak. New York'a bunun için gelmişim, alabileceğim her şeyi almak için, sünger gibi emmek için; Juilliard paravandı (Davis ve Troupe, 2014, s. 50).



Resim 2: Charlie Parker, Miles Davis, Allan Eager, Kai Winding
Royal Roost, New York, 1948.

İrkçılık, savaş, büyük buhran gibi büyük ölçekli faktörlerin insanlar üzerindeki kaçınılmaz olumsuz etkisine rağmen, *Minton's Playhouse*'ta müzikle özgürleşen *bebop* adında yeni bir stil ve anlayış doğdu. Davis'in New York'taki ilk işi *Minton*'u ve Parker'ı bulmak oldu. "52. Cadde para kazanmak, beyaz müzik eleştirmenlerine ve dinleyicilerine görünmek için gidilen yerdi. Ama müzisyenler arasında ün sahibi olmak istiyorsan *Minton*'a giderdin." (Davis ve Troupe, 2014, s. 52-53).

Haftalarca süren uğraşı neticesinde önce Gillespie'yi sonra da Parker'ı nihayet bulan Davis, sonraki üç yılını sürekli olarak *hocalarım* diye bahsettiği *Bird* ve *Diz* ile geçirdi. Parker; Davis'i birçok iyi müzisyenle tanıştırdı, öğrenmesine ve gelişmesine önemli katkı sağladı (Davis, ve Troupe, 2014, s. 57-58). Hatta Parker ile aynı sahneyi paylaşmanın Davis'e göre asıl okul niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz zira Davis, Parker'ı ve Gillespie'yi her zaman koşulsuz bir saygı ve minnetle anmaktaydı.

1948 yılına kadar Benny Carter, Blilly Eckstine gibi müzisyenlerle de sahne aldıktan sonra Davis, kendi grubunu kurdu. Gerry Mulligan, John Lewis ve Johnny Carisi ile olan birlikteliklerinin sonrasında toplanan kayıtlarla *The Birth of The Cool*

albümü ortaya çıktı. Sonny Rollins, Art Blakey, Tadd Cameron gibi müzisyenlerle çalıştığı sıralarda uyuşturucu problemleri nedeniyle kariyerine -kayıt yapmak dışında- yaklaşık beş sene kadar ara vermek durumunda kaldı. 1954 yılında Sonny Rollins, Art Blakey, J.J. Johnson, Horace Silver, Charlie Parker ile sahne aldı ve 1955 yılından sonra doğaçlamalarıyla dünya çapında dinlenen bir sanatçı oldu.

Davis'in grubu basta Paul Chambers, davulda Philly Joe Jones, piyanoda Red Garland olmak üzere şekillendi, John Coltrane ve Sonny Rollins'in birbirlerinin yedekleri olarak grupta yer alıyordu. Davis grubu ve sonradan eklenen Cannonball Adderley ile birlikte Paris'te *Ascenseur pour l'échafaud* filminin müziklerini yaptı (Karnfeld, 2003).

1955 yılında Newport caz festivalinde sahne almasıyla Davis, doğaçlama anlayışı – özellikle bir Thelonious Monk bestesi olan *Round Midnight* adlı parçadaki doğaçlama solosu – ile daha geniş bir kitle tarafından bilinir bir müzisyen haline geldi (Goecke, 2014). 1955 yılını takip eden beş sene boyunca piyanoda Bill Evans, Wynton Kelly ve Red Garland ile, davulda Philly Joe Jones / Jimmy Cobb ile bassta ise Paul Chamber basta olmak üzere birçok müzisyenle çalıştı; 1963 yılına kadar grup üyelerinin neredeyse tamamı değişti, sonraki beş yıl boyunca Tony Williams, Ron Carter, Herbie Hancock'un yanında George Coleman ve Hank Mobley gibi sürekli değişen saksafoncular oldu. 1964 yılında Wayne Shorter ile çalışmaya başladı (Karnfeld, 2003).

Davis, ilk kurduğu beşli ile bir dizi albüm kaydetti. Bu albümlerde *bebop* bestelerine, *bebop* öncesi dönemlere ait bestelere ve caz standartlarına yer verdi. Prestige adlı plak şirketi ile bu bağlamda çıkarttığı albümler şöyle sıralanabilir:

1. *Steamin' With The Miles Davis Quintet*
2. *Cookin' With The Miles Davis Quintet*
3. *Workin' With The Miles Davis Quintet*
4. *Relaxin' With The Miles Davis Quintet* (Goecke, 2014).

1958 yılında caz saksafon sanatçısı Julian 'Cannonball' Adderley'in de eklenmesiyle altılıya dönüşen grup, bir mihenk taşı olan –aynı zamanda bu anlama gelen- *Milestones* adlı albümü kaydetti. Albüm ile aynı isme sahip olan *Milestones* adlı beste ile modal konsept ivme kazandı (Karnfeld, 2003).

Milestones ile birlikte kırılan tradisyonel armoni hareketi ve doğaçlama solo yapısı Davis için sadece bir ön adımdı denebilir ve Davis yakaladığı bu başarıyı 1959 yılında kaydettiği *Kind Of Blue* adlı albüm ile çok daha ileri bir seviyeye taşıdı. Albüm dünya çapında satış rekorları kırdı ve en çok bilinen caz albümlerinden biri olma ünvanına sahip oldu.

1959-1963 yılları arasında Davis, *Someday My Prince Will Come*, *Miles Davis at Carnegie Hall*, *Saturday Night at the Blackhawk* ve *Friday Night at the Blackhawk* gibi birçok albüm kaydetti ve tüm bu başarıları onu ve grubunu, dönemin müzisyenleri ve grupları arasında oldukça saygın bir konuma getirdi. 1963-1968 yılları arasında ise; piyanoda Herbie Hancock, kontrabasta Ron Carter ve davulda Tony Williams olmak üzere ritim bölümü değişti, 1964 yılında tenor saksafon sanatçısı Wayne Shorter'ın da gruba dahil olmasıyla ikinci büyük beşlisini kurmuş olan (*The Second Great Quintet*) Miles Davis, 60'lı yıllar dolayında daha önce tanıklık edilmemiş türden bir müzik yapmaya başladı ve dünyanın birçok farklı yerinde bu grupla konserler verdi. Dönemin en önemli gruplarından biri olan *Davis's Second Great Quintet*; *Miles Smiles, E.S.P.*, *Nefertiti*, ve *The Sorcerer* gibi başyapıtlara imza attı.

1968 sonrası dönemde Davis; *Miles in the Sky* ve *Filles de Kilimanjaro* albümleriyle *rock* etkisini müziğine ciddi anlamda dahil etmeye başladı. 1969'da kaydettiği *Bitches Brew* adlı albüm ise hem *jazz-rock fusion* türün öncülüğünü yaptı aynı zamanda en çok satanlar listesinde birinci sıraya yükseldi. Davis 70'ler dolaylarında *funk* türünü icra etmeye başladı (Goecke, 2014). 70'lerin ortalarına kadar Chick Corea, Dave Holland, Keith Jarrett, Billy Cobnam ve daha birçok müzisyenle performans sergiledi (Karnfeld, 2003). 80'lere gelindiğinde daha popüler işler yapmaya başladı. Son dönemlerindeki popüler albümleri arasından şu üçünü örnek gösterebiliriz:

. *You're Under Arrest* (1985)

. *Tutu* (1986)

. *Music From Siesta* (1988) (Goecke, 2014).

Davis'in vücudu anemi, ülser, safra taşı gibi hastalıklardan ötürü zayıf düşmeye başladı, geçirdiği operasyonlardan sonra 1980 yılında bütün sağlık problemlerine rağmen kayıt yapmayı sürdürdü. 1991 yılında hayata gözlerini yummadan önce Al Foster, Brenford Marsalis, John Scofiel ve Kenny Garrett ile

grup çalışmalarına devam etti (Karnfeld, 2003).

Miles Davis, müzik hayatı boyunca sayısız müzisyenle beraber sahne aldı ve albümler kaydetti. Davis'in dönem estetiğinden farklı ve kendine has şiirsel müzikalitesi, kendisini ve yaşadığı dönem cazını çok farklı noktalara getirmiştir. Öncülüğünü ettiği stiller şöyle sıralanabilir: *cool jazz*, *hard-bop*, *modal jazz*, *rock-jazz* ve *jazz-funk fusion* (Goecke, 2014). Kariyeri boyunca müziğin yönünü defalarca değiştirmesiyle son yüzyılın en etkin müzisyenlerinden biri olduğu söylenebilir.

1.2. Bill Evans



Resim 3: Bill Evans, portre.

Caz piyanisti Bill Evans, 16 Ağustos 1929 tarihinde New Jersey'de doğdu. Müziğe olan ilgisi, o henüz üç yaşındayken piyano dersleri almaya başlayan abisi sayesinde gelişti. Altı yaşına geldiğinde piyano başına oturdu ve lise dönemine kadar kendi kendine çalıştı. Bu süreç içerisinde nota okuma ile ilgili yeteneğini farkedip geliştirdi. Kuzey Plainfield Lisesi'ne başladığı sıralarda modern Batı Avrupa repertuarına yoğun ilgi duyuyordu. Aynı zaman aralığında Tommy Dorsey ve Harry James'in *big band* (büyük orkestra) kayıtları vesilesiyle aşırı kompleks bir piyano stil olan *boogie-woogie*'ye ilgi duymaya başladı. İyi nota okuyabiliyor olması, ilk profesyonel sahnelerini henüz lisedeyken deneyimlemesine olanak sağlamış oldu. 1946 yılında Doğu Louisiana Üniversitesi'ne burslu olarak kabul edildi. Profesyonel müzik kariyerine daha güçlü bir şekilde devam edebilmek amacıyla mezuniyetinin hemen ardından New York'a taşındı.

Evans, 1956 yılının eylül ayında kendi ismi ile çıkarttığı ilk albüm olan *New Jazz Conceptions* 'u kaydetti. Piyano *trio*, Evans'ın asıl ilgi duyduğu ve geliştirdiği bir konseptti. Daha sonra kurduğu triolar -özellikle Scott LaFaro ve Paul Motian'dan oluşan *trio*- sabit ritim üzerinde oluşturulan kontrpuantal yapısı bakımından üstün

nitelikteydi (Conklin ve Michael, 2016).

Evans, 1958 yılında Miles Davis'in grubuna katıldı. Davis ile çalışma deneyimi, genç piyanisti profesyonel müzik kariyeri ile hayatta kalma kabiliyetinden, farklı müzikal, estetik fikirlere birçok konuda derinden geliştirdi (Conklin ve Michael, 2016). Evans 1958 Kasımında kendi liderliğindeki kariyerine devam etmek amacıyla Davis'in grubundan ayrılrsa da, *Kind Of Blue* albümündeki parçaların konseptleri hakkında oldukça yol kat edilmişti. Dolayısıyla Evans, sadece *Kind Of Blue* kayıtları için Davis ile bir müddet daha çalıştı (Yutkin, 2012, s. 35).

Davis'in grubundan ayrıldıktan sonra, LaFaro ve Motian'dan oluşan *trio*'su artık en ön plandaydı. 1959'lu yıllarda *trio*, müzikal keşiflerini olgun bir biçimde sergiliyordu. Aynı zamanda bir arkadaş birliği de olan *trio*'yu bir arada tutan temel kaide, (*Three-way musical dialogue*) üç yollu iletişimin sağlanmasıydı. *Trio* 1961 yılının Temmuz ayında, *Village Vanguard*'ta çığır açan bir konser verdi ve konser canlı kaydedildi. Ancak ne yazık ki bu birliktelik LaFaro'nun beklenmedik vefatı ile sona erdi. LaFaro'nun olmayışı üzüntü verici olsa da Evans, bestelemeye ve albüm kaydetmeye devam etti (Conklin ve Michael, 2016). 1960'lı yılların sonuna kadar yalnız veya orkestra ile performans sergiledi ve Eddie Gomez ile kurduğu *trio* ile grup çalışmalarına geri döndü. Döneminin saygın müzisyenlerinden biri haline gelen Bill Evans, Bud Powell stilini *bebop* yöntemiyle harmanlayıp ve yeni bir söylem geliştirdi. Daha sonra Chick Corea, Keith Jarrett, Steve Kuhn gibi pek çok müzisyenin çalışmalarında yol gösterici rol oynadı. Agresif *bebop* stilini lirik bir yöne doğru değiştirdi ve ömrünün sonuna kadar bu stilde çalmaya devam etti (Murray, 2017).

20. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış en ilham verici piyanistlerden biri olarak kabul edilen Evans, *caz standardı* (Caz literatürü içerisinde yer alan, klasikleşmiş caz parçalarına verilen genel ad) haline gelen pek çok eser verdi (Barley, 2012, s. 520), *Waltz for Debby* adlı bestesi aralarında en bilineni oldu (Cook, 2001. s. 31-32). Armonik buluşları ve kullandığı akor yapıları bağlamında modern cazın gelişimi açısından oldukça önemli bir piyanist ve besteci olan William John Evans, profesyonel müzik kariyeri boyunca elliden fazla albüm kaydetti ve beş *Grammy* ödülüne sahip oldu (Conklin ve Michael, 2016).

Evans, 60'lı yıllarda *Down Beat* dergisinde yılın piyanisti seçildi, dünya turuna çıktı ve yine bu yıllarda eroin bağımlısı oldu. 70'li yıllarda ise kokain bağımlılığı baş gösterdi. 1980 yılında sağlığı hızla kötüye giden Evans, aynı yılın

Eylül ayında hayatını yitirdi (Conklin ve Michael, 2016).

1.3. Wynton Kelly



Resim 4: Wynton Kelly, portre.

Wynton Kelly, 2 Aralık 1931 tarihinde Jamaika’da dünyaya geldi. Henüz 4 yaşındayken ailesi 1935 yılında New York’a taşındı. Küçük yaşta piyano öğrenen Kelly, ritim ve bas gruplarında profesyonel olarak çalışmaya başladı. O yıllarda Cecil Payne, Ernie Henry, Ray Adams, Lee Adams gibi müzisyenlerle çalışmaktaydı.

Bebop’taki stil öğeleri ile kirli *blues* çalım tekniğini harmanlayan Kelly, yeni bir yaklaşım ortaya koydu ve sonraki jenerasyonlarını bu bağlamda etkiledi. Kelly’nin soloculuğu, çoğu zaman ritmik açıdan zengin, olgun eşlikçiliğinin gölgesinde kaldı. 1948 yılında Hal Adams ile *blues* çaldı, takip eden yıllarda sırasıyla Eddie Vinson, Eddie Davis ve Dinah Washington ile sahne aldı. 1952 yılında Lester Young ve Dizzie Gillespie ile performanslarında soloculuk yönüyle dikkatleri üzerinde topladı. Sonrasında Washington ve Gillespie gruplarında yedek olarak çalışmaya devam etti. 1955 yılında Benny Carter ile, sonraki yıl ise Charles Mingus ile çalıştı. 1957 yılında kendi grubunu oluşturdu (Dobbins ve Kernfeld, 2007-2017).

Piyanist Kelly, 1959 yılının Şubat ayında Miles Davis ile çalışmaya başladı. *Kind of Blue* kayıtlarında sadece bir parça (*Freddie Freeloader*) için bulunsa da bir müddet Davis’in grubunda kaldı (Yutkin, 2012, s. 35). Kelly, Chambers ve Cobb ile birlikte Davis’in grubundan ayrılarak gitarist Wes Montgomery ile çalışmaya başladı. 60’lı yılların sonuna doğru Ray Nance ile performans sergiledi. 1971 yılında epilepsi hastalığı nedeniyle hayatını yitirdi (Dobbins ve Kernfeld, 2007-2017).

1.4. John (William) Coltrane



Resim 5: John Coltrane.

Coltrane, 23 Ekim 1926 yılında Kuzey Carolina’da dünyaya geldi. Korno, klarnet ve alto saksafon çalmayı küçük yaşta öğrendi. Ornstein Müzik Okulu’na ve Granoff stüdyolarına kaydoldu, sonra bu çalışmalarına ara vererek 1945-1946 yıllarında Hawaii’de askeri orkestrada yer aldı. Joe Webb ve King Kolax’ın gruplarında alto saksafoncu olarak yer aldı, ardından 1947 yılında Eddie “Cleanhead” Wilson’un grubunda duruma göre alto veya tenor saksafon çalmaya başladı. 1949 yılından 1951 yılının ilk yarısına kadar New York’ta ve Detroit’te Gillespie ile performans sergiledi. 1952 yılında Earl Bostic ile çalışırken 1954 yılında Johnny Hodges’in *septetinde* (yedi kişilik grup) tenor saksafon çalmaya başladı.

1955 yılının ekim ayında Jimmy Smith ile çalışırken Miles Davis’in grubunda Sonny Rollins yerine çalması için teklif aldı. 1957 yılına kadar Red Garland, Paul Chambers ve Philly Joe Jones’un da bulunduğu bu gruptan sonra alkol ve uyuşturucu problemleri nedeniyle kariyerine ara vermek zorunda kaldı. Uyuşturucu konusu dolayısıyla Davis ile problemler yaşadı. Her ne kadar çoğu albümde yer aldıysa da Coltrane, 1957 yılının Nisan ayında ikinci defa Davis’in grubundan atılmak durumunda kaldı. Devam eden yıllarda dini yönelimi sayesinde bu probleminin üzerinden gelebildi, sağlığına kavuştu ve bu durumu *A Love supreme* (1964) albümüyle anlamsal olarak bağdaştırdı. 1957 yılının son yarısında Thelonious Monk’un grubunda yer aldıysa da bazı bürokratik sorunlardan ötürü oradan da ayrılmak durumunda kaldı.

Coltrane, Miles Davis'in grubuna yeniden katıldı ve Bill Evans, Cannonball Adderley, Red Garland ya da Wyton Kelly, Paul Chambers ve Philly Jones ya da Jimmy Cobb'tan oluşan gruplarda çaldı. Ardından 1960 yılında *New York Caz Galerisi*'nde ilk defa önderliğini ettiği grubuyla sahne aldı. Grupta Steve Kuhn, Steve Davis ve Pete LaRoca yer almaktaydı, temmuz ayında Kuhn'ın yerini McCoy Tyner aldı, Elvin Jones'tan önce Billy Higgins La Roca'nın yerini almış ve Reggie Workman da artık Coltrane'in başçısı olarak gruba girmişti fakat, 1961 Kasımında yerini Jimmy Garrison'a bıraktı (Kernfeld, 2017). 60'lı yıllarda müziği çok farklı olduğu için anti-caz olarak nitelendirildi (Gabbard, 2017). Eric Dolphy de grupta bir seneliğine yer aldı ve 1964 yılından sonra da zaman zaman gruba katıldı. Wes Montgomery de gruba katılma teklifi aldı fakat reddetti. Roy Haynes, Elvin Jones'un uyuşturucu problemleri yaşadığı dönemde yedek olarak grupta çaldı.

1960'lı yılların ortasında Coltrane, müziğinde önemli değişiklikler yapmaya başladı. 1965 yılında farklılık arayışı, McCoy Tyner ve Elvin Jones bir ay arayla gruptan ayrılmasıyla sonuçlandı. 1966 yılından sonra Pharoah Sanders, Donald Garrett, Alice Coltrane, Rashied Ali, Frank Butler, Beaver Harris, Jack DeJohnette ve birçok Afrika kökenli perküsyoncu grupta yer aldı (Kernfeld, 2017).

15 Eylül 1963 yılında; *Ku Klux Klan* adlı örgütün bir kiliseye yaptığı saldırı nedeniyle ölen dört küçük kızın anısıyla *Alabama* parçasını yazdı. Parça, sivil farkındalığın artmasını sağladı, Martin Luther King bu dava yüzünden hapse girdi, pasif direniş çağrısıyla ırkçılık alanında sivil hareketleri hız kazanmaya başladı. Parçanın ritmi *swing* olarak belirlendi çünkü Coltrane'e göre kederi, vahşeti ve yaşanan kırgınlığı ancak *swing* anlatabilirdi (Cooks ve Eng-Wilmot, 2016, s. 328-29). Cotrane ölmeden önce ve öldükten sonra takipçileri tarafından genç müzisyenlere olan desteği, dini yönü, barışçıl davranışları ile aziz namını aldı. 1967 yılında karaciğer hastalığından vefat etti (Kernfeld, 2017).

1.5. Julian 'Cannonball' Adderley

Julian 'Cannonball' Adderley, 15 Eylül 1928 yılında Florida'da doğdu. Liseden sonra askeri müzik gruplarında çaldı. 1955 yılında New York'a taşındıktan sonra Oscar Pettiford'un grubunda alto saksafoncu olarak yer aldı. Kornetçi olan kardeşi Nat Adderley ile kurduğu grup ile çalarken, Miles Davis'in grubuna katılıp *Milestones* ve *Kind of Blue* albümlerini kaydetti. Ardından 1959 yılında Davis'in grubundan ayrıldı.



Resim 6: Julian ‘Cannonball’ Adderley, portre.

Nat Adderley ile kurduğu -Victor Feldman, Joe Zawinul, Yusef Lateef, Charles Lloyd gibi müzisyenlerin de bulunduğu- grup ile 1975 yılına kadar *Bop* ve *Soul Caz* türünde performans sergiledi. Adderley, üniversitelerde caz müziğini ve sosyolojik yönlerini anlattığı atölyeler yaptı.

Adderley, Miles Davis ile tanıştıktan sonra doğaçlama anlayışında bir değişime giderek, sessizliği de etkileyici kullanmaya başlamıştı (Kernfeld, 2007-2017). Adderley 60’lı yılların sonlarına doğru *gospel* müziğini temel alan, *soul caz* türünün öncülerinden biri oldu ve çalışı yoğunlukla funk ritimlerini içermekteydi (Bayley, 2012, s. 517). Caz müziğın en önemli savunucularından ve aktarıcılarında biri olarak;

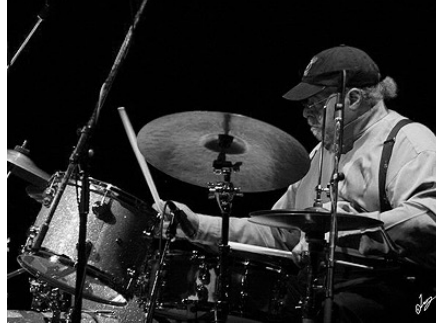
Burjuva değerlerine ulaşmak için çaba gösteren siyahi liderler yüzünden, siyah müziği ihmal edildi” ve “Birçok siyahi okul yetkilisi caz müziğine kaş çattı. Yılda kırk ya da elli okula çalışıyoruz, siyahi çocuklar James Brown ile Otis Redding ile dans ediyorlar fakat hangi müzik türü olduğunu bile bilmiyorlar.

İfadelerini kullanan Adderley (Aldrich, 2014), 1975 yılında hayata gözlerini yumdu (Williams, 1976).

1.6. Jimmy Cobb

1929 yılında Washington’da doğan Jimmy Cobb, davul çalmayı kendi kendine öğrendi, Jack Dennett’in yardımıyla gelişim gösterdi. Washington’da Charlie Rouse, Leo Parker, Billie, Pearl Bailey gibi müzisyenlerle çalıştıktan sonra

1950 yılında Earl Bostic ile bir yıl turne yapıp, beraber ilk kayıtlarını gerçekleştirdiler. Keter Betts ve Wynton Kelly ile birlikte oluşturduğu üçlüsüne daha sonra Dinah Washington katıldı ve grup dört seneye yakın faaliyetlerini sürdürdü.



Resim 7: Jimmy Cobb.

Cobb 1956-57 yılları süresince Adderley'in grubunda çaldı. Stan Getz, Dizzie Gillespie ile kısa çalışmalar yürüttükten sonra 1958 yılında Miles Davis'in grubunun bir parçası oldu. 1959 yılında 'Cannonball' Adderley, John Coltrane, Paul Chambers, Wynton Kelly ayrıca, Kenny Dorhan ve Wayne Shorter gibi isimlerle kayıtlar yaptı. 1962'de Davis'in grubundan ayrılan Cobb, Kelly ve Chambers ile şekillendirdiği *trio* ile Wes Montgomery'nin grubuna dahil oldu. Chambers'ın ölümü (1969) nedeniyle grup dağıldı, bu yıllar arasında Cobb; J.J. Johnson, Joe Henderson, Lorez Alexandria gibi müzisyenlerle çalıştı ve kayıtlar yaptı. 1970 yılında sekiz yıl süreyle Sarah Vaughan ile çalıştı. Daha sonra Nat Adderley, Nick Brigola, Jimmy Raney, Dave Liebman, Art Farmer gibi isimler ile çalışmalarını sürdürdü. 1975 yılından 1990'lara kadar aktif olarak John Hick ile performans sergiledi. 80'li yıllarda çeşitli atölyeler düzenledi. Lars Moller, Joe Hendricks, Jesse Davis, Peter Bernstein, Hamiet Bluiett, Eddie Gomez ve daha birçok önemli müzisyen ile çalıştı (Williams ve Kernfeld, 2017).

Jimmy Cobb, eşlikçilik anlamında stabil, akıcı, solocuyu destekler nitelikteki güçlü nabız hareketleri (*pulse*) sağlayan ve bir solocu olarak genellikle uzun sololar yerine *trade* usulünü tercih eden, neredeyse melodik denebilecek fikirlerini tertemiz bir yapı içerisinde sunabilen önemli bir *bop* davulcusuydu (Piras, 2017). Cobb'un ana stili tıpkı Art Blakey, Max Roach gibi klasik *hard-bop* olarak tanımlanabilir. Güçlü, ince zaman algısı ile vuruşun hafif önünde oluşu, davul setini adeta melodik bir enstrüman misali kullanışı ile kendine has bir tuşeye sahip olan Cobb (Williams ve Kernfeld, 2017), halen devam eden caz davulculuğu hayatında *bebop*, *hard-bop*,

modern anaakım ve modal caz gibi spesifik stillerde tutarlı ve disiplinli bir yaklaşım tarzı ile birçok albümde sesini duyurdu (Piras, 2017).

Cobb, destek amacıyla İtalya'daki *Duke Üniversitesi Charlie Parker Koleji*'nde üç dönem boyunca ders verdi (Williams ve Kernfeld, 2017), ayrıca *Stanford Üniversitesi, Greensboro Üniversitesi, NC, San Francisco Devlet Üniversitesi, St. Francis Xavier Üniversitesi, Canada, The New School, Berklee Müzik Koleji* gibi birçok eğitim kurumunda caz ile alakalı dersler verdi, dünyanın çeşitli yerlerinde seminer ve çalıştaylar düzenledi. Cobb, müzik hayatına eğitici kimliği ile halen devam etmektedir (Cobb, 2018).

1.7. Paul Chambers



Resim 8: Paul Chambers, Miles Davis ve Bill Evans.

22 Nisan 1935 Pittsburgh doğumlu kontrabas sanatçısı Paul Chambers, 14 yaşında kontrbas çalmaya başladı. Tad Jones, Barry Harris, Kenny Burrell gibi müzisyenlerle performans sergileyip, 1955 yılında New York'a taşındıktan sonra Sonny Stitt, J.J. Johnson, Kai Winding, Bennie Green gibi müzisyenlerle sahne aldı ve Miles Davis'in grubuna katıldı. Red Garland, Philly Joe Jones ve John Coltrane ile ayrı bir grup içerisinde de bulunan Chambers, sekiz yıl kadar Davis'in grubunda kalarak grubun en kıdemli üyelerinden oldu. Coltrane, Sonny Rollins, Bud Powell, 'Cannonball' Adderley gibi isimlerle kayıt yaptı, sayısız konserler verdi. Wynton Kelly ve Jimmy Cobb ile *trio* kurmak adına Davis'in grubundan ayrıldı. Oluşturulan bu *trio* 1965 yılında caz gitar sanatçısı Wes Montgomery'nin ritim grubu olarak faaliyetlerde bulundu (Kernfeld, 2017).

Chambers; temiz tonlaması, düzenli bas yürüyüş stili, yaratıcı doğaçlamaları ile önem kazandı (Mathieson, 2017) ve bası arşeyle çalan ilk caz müzisyeni oldu (Feather, bt.). *Kind of Blue* ve *Giant Steps* otuz üç yıllık yaşamı boyunca yer aldığı en önemli iki albüm oldu. Ayrıca Coltrane, *Giant Steps* albümünde yer verdiği *Mr. P.C.* adlı bestesini, Chambers'a itafen yazdı.

John Coltrane:

Chambers, caz tarihindeki en iyi bas çalan enstrümanistlerden biridir. Çalışı, hakkında söyleyebileceklerimin çok daha ilerisinde. Bas o kadar önemli bir enstümandır ki, grup ve solo çalan için çok fazla fonksiyonu vardır. Kaydımı onunla yapabildiğim ve Miles'in grubundan beri onunla çalabildiğim için çok şanslı hissediyorum (Nadal, 2014).

Paul Chambers, caz klasiklerinin oluşumundaki ideal bas performansıya, akor yürüyüşlerine getirdiği farklı bakış açılarıyla, diğer grup elemanlarıyla etkileşimleriyle, armoni bilgisi ve gelecek olan akoru önceden ima etmesiyle kendini farklı kılabilen önemli bir basçı haline geldi. Basit arpejler yerine kromatik ve tam ses hareketlerini birbiriyle kaynaştırıp, melodi varyasyonları türetirdi. Chambers aynı zamanda swing hissini arttırmak için, bas yürüyüşü içine çeyrek notalar ekledi. Örneğin Chambers'ın bu nüans özelliği -*Kind of Blue* albümünde de görüleceği üzere- hem Cobb'un *pulse*'leriyle uyumluydu, hem de Evans'ın çalışı ile önemli bir müzikal bağ içerisindedeydi. Etkileşimleri ve birbirlerine cevapları, parçalara ilginç renkli bölümler kattı (Madora, 2015).

Chambers son kaydını 1968 yılında saksafon sanatçısı Joe Henderson'ın albümüne yaptı ve 1969 yılında alkol ve uyuşturucu yüzünden oluşan sağlık problemlerinden ötürü otuz üç yaşında hayatını kaybetti (Mathieson, 2017).

2. BÖLÜM

1950'LER CAZ MÜZİĞİ VE MILES DAVIS

2.1. Modalitenin Kökeni

Müzikte modların kullanımı 50'lerden çok daha önceye, milattan önceki ilk milenyumun başlarına kadar dayanmaktadır ve hemen hemen tüm kültürler modaliteyi ana müzikal konsept olarak benimsemiştir (Warner, 1948, s. 211-213). Örneğin klasik Türk müziğindeki *makam*, klasik Arap müziğindeki *maqam*, Pers (Fars) müziğindeki *dastgah* (Signell, 1980) ve Hint müziğindeki *raga*, bu konsepti temel almaktadır (Powers, 1958).

Doğu kültürleri için genel modalite prensibi başından beri organik bir devinim içerisindedir. Öte yandan; modalitenin Roma kilise *chant*'ları (ilahi) aracılığı ile sekiz moda indirgenmesi ile ulaşılan noktada bir takım temel, kavramsal problemlere rastlanmaktadır. Derinlemesine incelendiğinde günümüzde kilise modları olarak bilinen diziler sistemi ile modalitenin mana ve yöntem itibarıyla ortak paydada buluşmadıkları görülmektedir (Warner, 1948, s. 211-213). Kargaşayı biraz olsun gidermek için birkaç tanımlama yapmak faydalı olacaktır. Aşağıda tanımları yapılan kavramlar genel terminoloji dağarcığının çok küçük bir kısmını özetlemektedir.

Species of Octaves: Antik Yunanların geliştirdiği bir altbölenli sistemdir. Daha basit karşılığı dizi ve ton olarak ifade edilebilir. Mod ile bir alakası yoktur.

Church Tone: Orjinalinde sekiz ilahi tona dayanır ancak zaman içerisinde *octav species* ile karıştırılmıştır. Günümüzdeki anlamıyla, Gregorian *chant*'larında kullanılan ve sınıflandırılan türlerdendir.

Modus: Roma kilisesi teorisine göre; spesifik ilahi diyagramlarına dayanan *church-tone* sistemidir ve zamanla *species of octaves* ile karıştırılmaya başlanmıştır.

Echos, Octoechos: Bizans kilise modlar sistemidir ancak orjinalinde sekiz bağımsız melodik paternin litürjik olarak dizayn edilmiş halidir. Bu sistem Roma kilise modlarından daha eskiye dayanmaktadır ve günümüzdeki müzikal mod anlayışını temsil eder (Warner, 1948, s. 214-215).

Zaman içerisinde anlam kaymaları yaşanmış olsa da esasen Antik Yunan modları, Bizans modları, Roma Kilise modları ve Gregorian modları birbirinden ince çizgilerle ayrılmaktadır. Son dönemlerde yapılan birden fazla araştırmanın denklğine dayanarak söylenebilir ki; herhangi bir melodiyi sekiz genel moddan biri altında kategorize etmek basit bir sınıflandırmadan çok suni bir sistemleştirme, kısıtlama hatta kısırlaştırma eylemidir (Warner, 1948, s. 211-213).

Kısacası *Octoechos* modları başlangıçta bir diziye ya da bir dizi sistemine dayanmamıştır. Bunlar (*octoechos modları*) önce sürekli kullanımla ve daha sonra ilahi varsayımlardan türeyen teorik sistemler aracılığıyla değişmez bir müzikal çerçeveye oturtulmuş melodik kalıplardır. (Warner, 1948, s. 255). Halbuki Hint *raga* sistemi ve benzer kültürlerin modalite prensibi kendini yenileyen anlık yaratıcılık pratiğine dayanmaktadır (Powers, 1958).

Batı Asya kültürlerinin çoğu, müziklerinde doğaçlama unsurunu değişmez bir faktör olarak barındırmaktadır. Doğaçlama, toplumca hemfikir olunmuş genel kaideleri ve kişiye özgü kararları aynı anda barındırabilen, bir stilin disiplini içinde mantıksal ve kişisel müzik kurma özgürlüğünü sentezleyen bir yöntemdir. *Taksim* 'i örnek alacak olursak karşımıza bir takım esaslar çıkmaktadır. Bunlar: *Makam* 'ların organizasyonu, uzun notalar, tekrar eden kısa motifler ve yavaş, ağır başlı bir tempodur. Bu temel esaslar çerçevesinde yoğun konsantrasyon halindeyken gerçekleşen icra, mistik bir deneyimi de beraberinde getirmektedir (Signell, 1980).

2.2. Modal Caz ve Miles Davis

Modal caz, sadece belirlenen modları kullanarak doğaçlama yapmaktan çok daha öte, tını ve müzikal ambiyans odaklı derin bir stildir (Bernal, 2017, s. 54-57):

(akor yürüyüşleri üzerine çalarken) bilirsiniz ki; 32 ölçü sonra akorlar biter ve başa dönüp aynı şeyleri varyete etmekten başka yapacak bir şeyiniz kalmaz. Statik armoni üzerine doğaçlarken daha başka bir şey gerçekleşir, çünkü melodik olanaklar daha açıktır... (ve bu yapı) sizi melodik yaratıcılık yönünde zorlar (Williams, 1979).

Miles Davis, otodidakt bir müzisyendir. Ne besteci George Russell gibi formal eğitim görmüştür ne de trompetçi Dizzy Gillespie kadar üstün bir teknik donanım düzeyindedir. Buna karşın, melodiyi çarpıcı bir duygusal derinlikte dışa vurma özelliğine sahiptir. *Kind of Blue* albüm kayıtlarından sonra Evans; Davis'in bu konudaki farkındalığını ve buna rağmen zahmetli yollardan geçip çok daha değerli bir noktaya ulaştığını belirtmektedir.

Davis, Juilliard'ı bırakmış olsa da Klasik Batı Müziği literatüründen haberdar olma kaygısını her zaman taşımıştır; Stravinsky, Alban Berg ve Prokofiev gibi büyük bestecileri daha iyi anlamak için kütüphanelerden faydalanmıştır. Davis ilk etapta kendi başınaysa da gelişiminde önemli roller oynayan birçok dostu olmuştur. Örneğin besteci George Russell teori, diziler ve modlar sistemi gibi konularla Davis'in yaklaşımına müzikal ifade özgürlüğü bağlamında büyük katkılar sağlamıştır (Kahn, 2007, s. 25-27).

Davis, Ahmad Jamal'ın müziğindeki “boşlukları kullanım şekli, yumuşak tuşesi, cümlelemesi, aranjmanları ve akor yapısı” gibi faktörlerden güçlü bir şekilde etkilenmiştir. 1950'li yıllarda grubu için seçtiği piyanistlerde, Jamal'ın tuşesine yakın bir tını aramış ve seçeceği piyanistlerde buna öncelik vermiştir. Piyanist Red Garland'dan Jamal'ın tuşesine benzer çalmasını açık bir şekilde istemesi örnek olarak gösterilebilir. *Kind of Blue* albümünde yer alan Bill Evans ve Wynton Kelly, kendilerine has tarzlarının yanı sıra Jamal'ınkiyle de benzerlik taşımaktadır. Dahası, bu karakteristik *modal caz* konseptinde büyük bir paya sahiptir (Bernal, 2017, s. 45).

Pek çok caz stiline olduğu gibi *cool*, belirli müzikal yaklaşımları birleştiren bir küçük grup müziğidir. Gil Evans, Gerry Mulligan ve Lee Konitz 1940'ların başında büyük orkestralar tarafından sergilenmekte olan bu stili büyük oranda değiştirmişlerdir. *Cool* stili ile ilgili ilk dikkat çeken karakteristiklerden biri de Klasik Batı Müziğinin Claude Thornhill ve Woody Herman gibi bazı büyük grup liderleri üzerindeki etkisidir. Bu sayede kontrpuan ve statik armoni gibi kompozisyon teknikleri, cazın ilerleyişine *bebop* stilinden daha farklı yaklaşımlar katmıştır. Thornhill; Duke Ellington, Fletcher Henderson, Billy Strayhorn, Igor Stravinsky ve Claude Debussy gibi sanatçıların orkestrasyon ve aranjman konseptlerinden etkilenmiştir. Buna ek olarak besteci ve aranjör Gil Evans'ın aranjmanlar üzerindeki yenilikçi yaklaşımları, *modal caz* gibi birçok stil için önemli olabilecek izlenimci müzikal anlayışı caz literatürüne sunmaktadır (Bernal, 2017, s. 10-11). Frank Tirro, *cool caz* stiline caza olan etkisini fevkalade pozitif

görmektedir; *nonet* projesinin modern cazı yeniden şekillendirmeye yardım ettiğini, caz literatüründeki başarılarından biri olduğunu ve Amerikan müzik tarihinin kilometre taşlarından biri haline geldiğini belirtmiştir (Tirro, 2009, s. 142-143).

1940'lı yılların sonlarına doğru Charlie Parker ile sahne alan Davis için *bebop* dışındaki ilk müzikal deneyim olan *nonet* projesi kapsamında (1949-1950), yayınlanan bazı kayıtlar başarıya ulaşamamıştır. Bu dönemlerde Davis, hem trompetinde hem grubunda farklı sesler ve renkler üzerine yoğun bir şekilde düşünmeye başlamıştır (Bernal, 2017, s. 24). Ağırlıklı olarak Evans ve Davis'in *nonet* projesi üzerindeki çalışmaları sonucunda Mayıs 1954'te çıkan *Birth of the Cool* albümü, eleştirilenler tarafından cazın yeni yönü olarak adlandırılmış hatta bu albüm ile Davis, *bebop* devriminden sonraki ilk büyük akımın öncüsü olarak etkin bir şekilde tanıtılmıştır. Ayrıca albüm, Davis'in *modal caz* yönünde attığı önemli adımlardan biri olarak görülmektedir (Kahn, 2007, s. 35).

Davis, *Kind of Blue* albümünü kaydetmeden evvel *modal caz* yolunda iki önemli adım daha atmıştır; bunlardan ilki *Milestones* albümü, ikincisi de George Gershwin'in operasından adapte edilen *Porgy and Bess* albümüdür. Bu adaptasyonda Gill Evans, bazı parçaları statik armoni üzerine yazmıştır ve Davis'e doğaçlaması için akor yürüyüşleri yerine belirli diziler vermiştir. Durağan armonik yapı sayesinde ön plana çıkan melodik güç, Davis'in modal stiline olan eğiliminde önemli rol oynamıştır.

Davis, Parker ve Gillespie ile *bebop* stilini çalmış, ardından 1950'li yıllardaki çeşitli edimimleri vasıtasıyla *gusto*'sunu geliştirmeye başlamıştır. *Bebop*'ın karakteristiğini değiştirmekle (daha ağır tempolar, daha az akor içeren formlar) kendisine daha yakın gördüğü melodik odaklı yeni konseptte ulaşmıştır.

Otobiyografisinde de belirttiği üzere Davis, modal konseptte çok fazla olanak görmüştür ve 1950'li yılların sonlarına doğru *Milestones* albümünden kısa bir süre sonra- Bill Evans'ı grubuna almasıyla bu konsepti uygulayabileceği en doğru koşulları sağlamıştır diyebiliriz (Davis, ve Troupe, 2014, s. 222). Erik Satie ve Maurice Ravel gibi Fransız besteciler, Davis ve Evans'ın ortak ilgi alanlarındandır. Satie'nin *Trois Gymnopédies* eseri ve Ravel'in sol el piyano konçertosu özellikle önemlidir. Miles Davis'in ve Bill Evans'ın bu iki spesifik eserden esinlenmeleri, *Kind of Blue* albümünün genel tınısını belirlemektedir. Evans, çok iyi bir klasik batı müziği bilgisine sahip olması sayesinde hem kendisini hem de Davis'in *Kind of Blue* albümünü çok farklı noktalara taşımıştır (Bernal, 2017, s. 58).

2.3. Miles Davis'in Kurduğu Gruplar

Miles Davis profesyonel m¼zik kariyeri boyunca birçok m¼zisyenle çalışmıştır. Kurduğu gruplar ve grubundaki m¼zisyenler s¼rekli olarak değişim g¼stermiřtir. Basta Paul Chambers, davulda Kenny Clarke / Philly Joe Jones / Jimmy Cobb, piyanoda Red Garland / Bill Evans / Wynton Kelly, saksafonda John Coltrane / Sonny Rollins / Cannonball Adderley, Miles Davis'in grubuna aldığı ¼nde gelen isimlerdendir. (Karnfeld, 2003).

Davis, piyanist Red Garland ile 1953 yılında tanışmıştır. Caz piyanisti Ahmad Jamal'ın ifadesine, yumuşak tuşesine hayran olan Davis (Davis ve Troupe, 2014, s. 179-180), Garland'ı, Jamal'in tuşesine olan yakınlığı sebebiyle beğenmiş ve grubuna dahil etmiştir. 1955 yılında kaydedilen *Miles Davis Quartet* alb¼m¼nde Davis, Garland'dan Ahmad Jamal gibi çalmasını istemiş ve sonucunda duymak istediği m¼zięe biraz daha yaklaşmıştır (Davis ve Troupe, 2014, s. 190).

1955 Temmuz ayında Davis, Paul Chambers'ı da dahil ettiği grubuyla *Café Bohemia*'nin açılışında sahne almıştır. Sonra sahneyi Oscar Pettiford almıştır ve grupta Julian 'Cannonball' Adderley saksafoncu olarak yer almıştır. Davis Adderley'i ilk dinlediği an, sahip olduğu g¼l¼ blues duygusuyla m¼zięine katabileceği etkiyi g¼rebildięini ifade etmiştir. O sıralar Sonny Rollins'in s¼rekli New York'tan ayrılma planları içerisinde olması, Davis'in tedirgin olduğu bir konudur. Rollins'in yerini alabilecek başka bir saksafoncu bulma sorunu, Adderley'i dinledikten sonra teoride öz¼lm¼řt¼r. Lakin Adderley gruba, 1956 yılı sonuna katılabilecektir (Davis ve Troupe, 2014, s. 192,193).

Davis, Adderley'i grubuna alana dek istediği m¼zięe uyumlu bir tenor bulabilmek için çok çaba sarfetmiş, John Sun Ra ve John Gilmore gibi m¼zisyenleri denemiştir. Çok iyi m¼zisyenler olmalarına karşın Davis: "*Bu grupta duymak istediğim ses onunki değildi.*" diyerek uygun kişiyi bulana kadar aramaya devam etmiştir. Bu arayış Philly Joe Jones'un, John Coltrane'i provalara getirmesiyle son bulmuştur. (Davis ve Troupe, 2014, s. 194). Davis ilk olarak Coltrane'in çalışından fazla etkilenmediğini anımsamış olsa da geçen zaman içerisinde Coltrane'in kendini ne kadar geliştirmiş olduğunu anında fark etmiştir (Davis ve Troupe, 2014, s. 194).

Coltrane'in müziğe olan katkıları, Davis faktörü dışında değerlendirilmemelidir. Davis'in grubuna girdiğinde çoğu kimse bu durumu yadsımasına rağmen Davis, Coltrane'in sahip olduğu potansiyeli görmüş ve ona inanmıştır (Kahn, 2007, s. 49).

Aynı yıl *Trane* (Coltrane), Jimmy Smith ile sahne almak için Philadelphia'ya gitmesi üzerine Davis'in grubu tekrar tenorsuz kalmıştır. Grup için turneler ayarlanmış, fakat tenorun olmayışı işleri fena halde karıştırmıştır. Ayrıca parçaları bilmeyen bir müzisyen ile sahneye çıkma riskinin de kabul edilebilir bir yanı yoktur. Davis'in ve Philly Joe'nun çabaları üzerine Coltrane, kararından cayıp tekrar Davis'in grubuna katılmaya razı olmuştur. Coltrane grupta bir süre çaldıktan sonra her şey yavaş yavaş yerine oturmaya başlamıştır ve nihayetinde Davis, grubunda duymak istediği tenor sesinin Coltrane'de olduğu konusundaki fikrini kesinleşmiştir. Grubun son hali şöyledir: Saksafonda Coltrane, Piyanoda Red Garland, basta Paul Chambers, davulda Philly Joe Jones ve trompette Miles Davis (Davis ve Troupe, 2014, s. 195).

Miles Davis Quintet, Prestige ve Columbia plak şirketleri aracılığıyla albümler kaydetmiştir ve birçok sahnede yer almıştır (Goecke, 2014). Columbia Records, dönemin en önemli plak şirketlerinden bir tanesidir ve Davis'in 1954'ten beri Prestige ile yaptığı kontratı henüz bitmemişken Columbia Records ile anlaşma yapmıştır. Öte yandan bu karışık durum, Davis'in iş mantığı ve iki şirketin orta yol bulması sayesinde herkes için olumlu sonuçlar doğurmuştur (Kahn, 2007, s. 43). Davis, Prestige ve Columbia plak şirketleriyle yapmış anlaşmalar sonucunda beşlisi ile birçok başarılı albüm kaydetmiştir (Davis ve Troupe, 2014, s. 203).

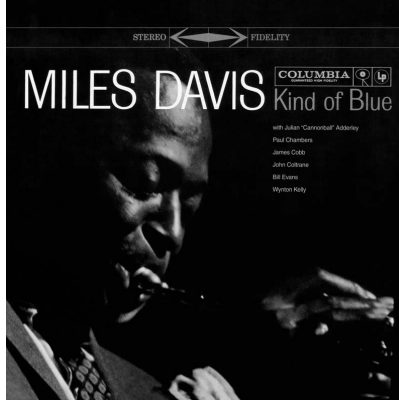
1956-1957 yılları arasında grup, sürüncemeli bir dönem geçirmiştir. Bu süre zarfında meydana gelen olaylar silsilesi içerisinde yine birçok üye değişimi yaşanmış ve grup dağılma tehlikesiyle karşılaşmıştır. (Davis ve Troupe, 2014, s. 205-215). Tüm bu belirsiz durumlara rağmen Davis, Adderley ve Coltrane'e aynı anda sahip olma fikrini geliştirmiş ve mümkün olduğu ilk anda grubu altılıya çevirmiştir. Davis, kulağındaki sesi oluşturabilecek müzisyen kombinasyonunu bir araya getirebildiği an müthiş bir gruba sahip olabileceğinden emin olsa da bunun için zaman gerektiği aşikardır (Davis ve Troupe, 2014, s. 215). Davis bu fikri bir sene içerisinde (1958) hayata geçirebilmiş ve bir mihenk taşı olan –aynı zamanda bu anlama gelen- *Milestones* adlı albümünü kaydedebilmiştir (Karnfeld, 2003).

En genel hatlarıyla bakılacak olursa çoğu caz müzisyenin birbirlerinin gruplarında ya da albümlerinde yer aldığı, ufak bir literatür incelemesi ile açık bir şekilde görülebilir. Dolayısıyla grup elemanlarının sürekli değişmesi, olağandır denebilir. Bu bilgiler ışığında; Davis'in grubuna dahil ettiği her müzisyeni, özel bir amaç doğrultusunda belirleme bilincine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Çevresindeki tüm müzisyenleri müzikalite ve karakteristik açılarından değerlendirip, bu verileri üretmek istediği müzikal dokuyu en iyi karşılayabilecek müzisyenleri belirlemede kullanması, Davis'in en akılcı yönleri arasında kabul edilebilir.



3. BÖLÜM

KIND OF BLUE



Resim 9: Kind of Blue albüm kapağı.

3.1. Kayıt Detayları

Birth of the Cool ve *Milestones* albümlerinin ardından Davis, *modal caz* serüveninin devamında, *Kind of Blue* albümü için stüdyoya girmiştir. Albüm, 2 Mart ve 22 Nisan 1959 olmak üzere iki seferde kaydedilmiştir (Bernal, 2017, s. 62). Kayıtta yer alan sanatçılar şu şekildedir; trompette Miles Davis, tenor saksafonda John Coltrane, alto saksafonda Jullian ‘Cannonball’ Adderley, piyanoda Bill Evans ve Wynton Kelly, kontrabasta Paul Chambers ve davulda Jimmy Cobb. Albümde iki piyanistin yer alıyor olmasının sebebi, Bill Evans’ın albüm kaydına bir ay kala gruptan ayrılması üzerine Wynton Kelly’nin gruba alınmasıdır. Ancak albüm Evans’ın müzikalite dinamikleri üzerine tasarlandığından, Kelly albümde sadece bir parçada yer almaktadır. Geri kalan tüm parçalarda piyanoyu Evans çalmıştır (Davis ve Troupe, 2014, s. 230).

Konu özellikle doğaçlama olduğunda, ilk kayıt her zaman en doğal hisleri ve en içten müziği ortaya çıkarır. Aynı parçanın ikinci veya üçüncü kez kaydedilişi esnasında enstrümanistin algısı hep, önceki kayıta yaptığı hatalara veya doğrulara takılı kalır. Böylelikle hissiyat sahte metaryal yanılsamalar aracılığıyla perdelenmiş olur (Rouse, Zwerin aracılığıyla, 1988). Bu bağlamda *Kind of Blue* ile ilgili önemli bir ayrıntı söz konusudur. Albümde çalan müzisyenler -prova yapmak bir yanotaları kayıt esnasında ilk defa görmüşlerdir ve parçalar bir kerede kaydedilmiştir. Hatta besteler için yazılmış partiyonların varlığından bahsetmek de çok zordur zira, Davis her enstrümaniste parçalarla ilgili küçük yönlendirici notlar vermiştir. Davis

bu yaklaşımını; “... notları onlara verdim çünkü doğaçlama çalsınlar istiyordum.” sözleriyle ifade etmektedir (Davis ve Troupe, 2014, s. 231). Evans, albüm içi notlarında bu konuyu ve beraberinde *ilk kayıt* fenomenini şöyle ifade eder: “*Dinlediğiniz şey, her parçanın ilk tam icrasıdır... Bence gerçek tazelik buradan gelmektedir. İlk kaydın hissi kulağa fena gelmiyorsa, genellikle o kayıt en iyi olandır.*” (Kahn, 2007. s. 105).

Diğer taraftan, albümdeki bazı bestelerin kime ait olduğu konusunda net bir bilgi bulunmamaktadır. Besteler resmi anlamda Davis’e aitse de aslında Bill Evans’a ait olduğu da düşünülmektedir. Buna ek olarak Davis, tüm bestecilik haklarının kendinde ait olduğunu açıkça belirtmiştir (Kahn, 2007. s. 98). Ancak Evans’a telif hakkı olarak temsili de olsa \$25 gibi bir ücret ödendiği de gerçektir (Wood, 2001, s. 484). Dahası, albümdeki bestelerin Evans’a ait olduğu ve başka bir ekiple kaydedildiği varsayımı ile hareket edecek olursak, oluşacak müziğin bambaşka duyulabileceğini tahmin etmek zor değildir. Dolayısıyla gerçekteki albüm için, Davis’in liderliğinde yaratılmış bir tasarım olduğu söylenebilir.

3.2. İlk Kayıt

Freddie Freeloader, *So What* ve *Blue in Green* parçaları, albümün ilk kaydedilen bölümünü oluşturmaktadır. Kayıt, 2 Mart 1959 tarihinde Columbia plak şirketinin stüdyolarında gerçekleştirilmiştir (Kahn, 2007, s. 91).

3.2.1. Freddie Freeloader

Freddie Freeloader, etkin melodik ve ritmik özelliklerle yeni kimlikli bir 12 ölçülük blues formudur (Bill Evans’ın albüm içi yazılarından).

12 Ölçü *Blues* Formu, caz müzisyenleri için çoğu zaman bir ısınma parçası olarak görülmektedir. Herkesin hakim olduğu bu form üzerinde çalım ve duyum senkronu rahat bir şekilde oluşturulabilmektedir (Kahn, 2007, s. 102-103). Albümdeki diğer parçaların melankoni ağırlıklı havasına rağmen *Freddie Freeloader* daha çok mutlu duyulan bir modda tasarlanmış bir parçadır (Yaron, 2004). *Freddie Freeloader*, ilk kaydedilen parçadır ve plağın ikinci parçası olarak belirlenmiştir. 2 Mart 1959 tarihli ilk kaydın ilk parçası olan *Freddie Freeloader*’ın

kaydı, yaşanması olası komplikasyonlardan dolayı birkaç kez yarıda kesilmişse de nihayetinde aksaklıklar giderilip baştan sona çalınmış ve kaydedilmiştir (Kahn, 2007, s. 102-103).



Şekil 1: Freddie Freeloader, form.

Melodi üflemeliler tarafından çalınırken Kelly, melodinin boşluklarında geleneksel *blues* cümleleriyle melodiye cevap vermektedir. İki dönüşlük melodi çalındıktan sonra Kelly, 4 *chorus*'luk doğaçlama solosunu çalmaktadır. Ardından Davis doğaçlamaya başlamaktadır. Davis'in etkileyici tonu ve sadelik, basitlik temelinde hareket eden tavrı albümdeki diğer parçalarda olduğu gibi bu parçada da hakimdir. Ritmin gerisinden çaldığı üç tonik notası ile Davis, 6 *chorus*'luk doğaçlamasına başlamaktadır.



Şekil 2: Freddie Freeloader, Davis'in solo girişi.

Davis'in ardından Coltrane'in ve Adderley'in doğaçlamaları ile birlikte kayıt toplamda yaklaşık 10 dakika sürmektedir. Davis kaydın son 12 ölçümlük bölümünden memnun kalmamıştır. Dönemin kayıt teknolojisi, bu tip durumları ortadan kaldırmak için kes-kopyala tekniğini bir opsiyon olarak sunsa da Davis bunu tercih etmemiş, bunun parçanın bütünlüğünü bozduğunu düşünmüştür. Sonuçta albüme konulan kayıt, icranın orjinal halidir (Kahn, 2007, s. 105-111).

3.2.2. So What

So What, açık ritmik stildeki piyano ve bas introsunu takip eden, 16 ölçülük D dorian, 8 ölçülük Eb dorian ve 8 ölçülük D dorian modlarından oluşur (Bill Evans'ın albüm içi yazılarından).

Albümün ikinci parçası olarak karşımıza çıkan *So What*, empresyonistik (izlenimci) *prelude* introsu ve her akorun farklı tonlarda oluşuyla tümüyle modal konsept dahilinde görülmektedir (Fyffe, 2016, s. 108). Ayrıca parça, gerek müzisyen gerekse dinleyici bazında albümün adeta özütü niteliğindeki en önemli parçalardan biri olarak kabul görmektedir (Kahn, 2007, s. 111). Parça AABA formu üzerinde iki dorian modu arasında gidip gelmektedir. İlk iki A bölümünde Dm (D dorian), B bölümünde –yarım ses yukarıdaki- Ebm (Eb dorian) ve son A bölümünde ise –ilk akor olan- Dm (D dorian) modlarında çalınmaktadır. Kısaca 16 ölçü Dm, 8 ölçü Ebm ve 8 ölçü Dm olmak üzere toplam 32 ölçülük modal bir forma sahiptir (Fyffe, 2016, s. 108).



Şekil 3: So What, form.

Kind of Blue albümünün genel yapısı; merak uyandırıcı, stabil ve melankonik bir atmosferde seyir etmektedir. *So What*, bu yapıyı en etkileyici bir şekilde yansıtan karakteristiği ile müthiş bir girizgah niteliğindedir. Albüm; ilk parçasıyla, büyük ve anlık bir açılış yerine adeta bir fısıldamayla başlamaktadır ve dönem estetiğine kontrast oluşturarak *So What*, introsundan finaline, dinleyici üzerinde bir şok etkisi yaratmaktadır (Yaron, O. 2004).

Parçanın introsu tek bir melodi hattı üzerine kuruludur, Evans ve Chambers bu melodik hattı *rubato* çalmaktadır. İtronun kimin tarafından yazıldığı konusunda net bir bilgi olmamakla beraber, Davis'e veya Gill Evans'a ait olduğu hakkındaki argümanlar söz konusudur (Fyffe, 2016, s. 109-110). Öte yandan piyanist Hancock'a göre Davis'in grup liderli olarak genel yaklaşımı, daima *spontane* duyguyu açığa çıkartmaya yöneliktir ve Hancock bahsi geçen introyu Davis'in kayıt esnasındaki

yönlendirmelerinden biri gibi görmektedir (Bouffard, 2004, s. 9).

The image displays a musical score for the introduction of 'So What' by Miles Davis. It is written for piano (Evans) and double bass (Chambers) in 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with a complex chord structure and the bass part with a rhythmic pattern. The second system shows the piano part with a triplet and the bass part with a melodic line. The third system shows the piano part with a 2/4 time signature and the bass part with a melodic line. The score is marked with 'A' in a box.

Şekil 4: So What, intro.

Parçanın temasına bakılacak olursa *gospel*'i andıran bir soru-cevap ilişkisi göze çarpmaktadır. Kontrabassın cümlesi ardından gelen iki *dorian* akorunun bu bağlamdaki işlevi, çoğunlukla “Amen!” veya “Yes, Lord!” kelimelerinin müzikal telafuzu olarak tanımlanmaktadır (Fyffe, 2016, s. 109-110). Parçanın tamamına baktığımızda ise iki spesifik esin kaynağını görmekteyiz: *Afrika halk müziği öğeleri* ve *Amerikan Gospel müziği* (Kahn, 2007, s. 111). Davis otobiyografisinde şu şekilde ifade eder:

... Arkansas'ta kiliseden eve yürürken duyduğum *gospel müziğinin duygusunu* katmaya çalıştım. Altı yaşında kuzenimle Arkansas'ın arka yollarında yürürken duyduğum o müziğin duygusundan yola çıkarak bir *blues* yazdım. Beş mezür kadar yazdıktan sonra kaydettim. Üstüne parmak piyano kaydetmeyi düşündüm. (Davis ve Troupe, 2014, s. 231).



Şekil 5: So What, ana motif.

İntro bölümü bittikten sonra Chambers melodiyi çalmaya başlar, ilk A'da piyano melodiye 'sooo what' rifiyle karşılık verir ve ikinci A'dan itibaren bu rife üflemeliler de katılır. Bu bağlamda *So What*, melodinin kontrabasta olduğu ender eserlerdendir. Bu esnada Cobb, *swing* ritminin bileşenlerini yavaşça ve sırayla eklemeye başlar (Kahn, 2007, s. 115). Bu özellikler düşünülürse parçanın ilk bir buçuk dakikası adeta kavramsal bir *crescendo* gibidir denebilir.

Temada kullanılan piyano *voicingleri*, 'so what akoru' olarak müzik diline yerleşmiştir. Şekil 5'te de görülebileceği üzere *voicing*, DGCFA seslerinden oluşmaktadır ve temelde üçlülere ziyade, dörtlü aralıkların (*quartal* armoni) bira araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bu *quartal* konseptin, *Flamenco Sketches* ve *Blue in Green* parçalarında da uygulanmış olmasıyla, albüm genelinde spesifik bir atmosferin hakimiyeti sağlanmaktadır. Parçanın sahip olduğu iki *dorian* akorunun birbiri ile ilişkisi, teorik olarak bII fonksiyonunun gerginlik niteliğiyle açıklanmaktadır. Ayrıca her iki akorda da (Dm ve Ebm) ortak olan F ve C sesleri, genel yapı içerisinde yer değiştirmeden bile tansiyon yaratabilme özelliğine sahiptir (Dm: F=m3, C=m7 / Ebm: F=9, C=6) (Barrett, 2006, s. 194-195).

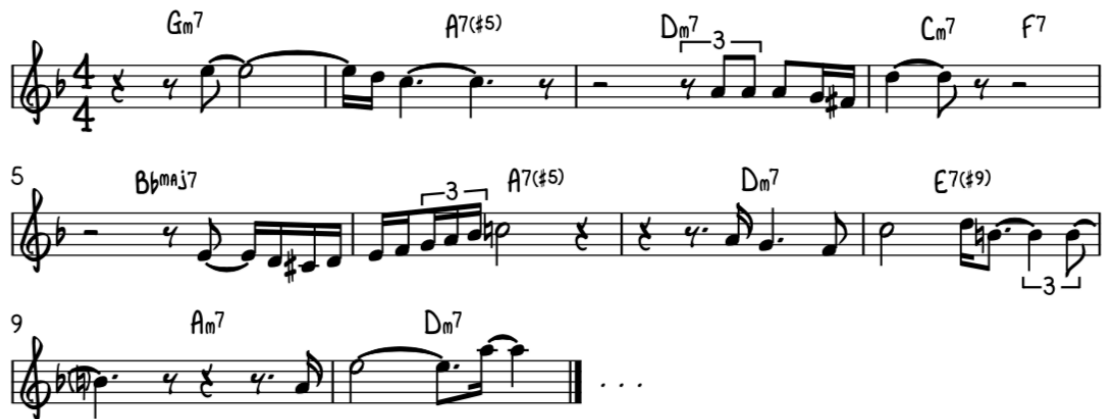
Melodi formu tamamlandığında Davis soloya basit bir oktav aralığıyla girer ve Cobb vuruş üstüne denk gelen zil vuruşu ile tüm enerjiyi en üst noktaya çıkarır. Sadelik, saflık ve ihtiyatlılık, solonun ana karakteristiğini oluşturmaktadır. Davis, solonun neredeyse ilk iki dakikasında trompetin orta ses aralığından ayrılmadan çalmaktadır ve bunu insan sesine olan benzerliğinden ötürü tercih etmektedir zira Davis bu Davis için en doğal sestir. Özellikle caz vokalisti Billie Holiday'in *swing* hissi Davis'in ritmik yaklaşımını doğrudan etkilenmiştir. Bu yaklaşım; vuruşun gerisinden çalınan bir cümlelerin, bir anda vuruş üzerinde bitmesi sonucu tüm grubu zamansal anlamda bir araya getirme gücünü içermektedir. Ayrıca solo, Davis'in en unutulmaz doğaçlamalarından biri olarak kabul edilmektedir.

Davis'in ardından sırayla Coltrane, Adderley ve Evans solo almaktadır ve çalan müzisyenlerin -başta Davis'in solosu olmak üzere- diğer sololardan çağrışımlarla hareket ettiği görülmektedir (Kahn, 2007, s. 116-117).

3.2.3. Blue in Green

Blue in Green, 10 ölçülük dairesel formdadır. 4 ölçülük intro ardından solo çalan, zaman değerlerinde çeşitli arttırmalara ve azalmalara gider (Bill Evans'ın albüm içi yazılarından).

Blue in Green, geniş meditatif yapısı ve akor zincirleri içerisinde sessizce dalgalanan doğaçlama bölümleriyle albümün beş buçuk dakikalık bir minyatürü niteliğindedir. Dönemin standartlarındaki ortak yapı olan 32 ölçü veya 12 ölçü formlarının dışında 10 ölçülük bir formdadır ve geleneksel yapının dışındaki akor dizilimini de göz önünde bulundurulduğunda, daimi döngü ilüzyonuna sahiptir. Davis, formun nerede başladığının anlaşıldığını, fakat nerede bittiğinin net bir şekilde anlaşılmadığını ve buna bağlı yaşanan askıda kalma hissini sevdiğini ifade etmiştir, sadece güzel duyulmakla kalmayıp aynı zamanda öngörülemez olduğunu da eklemiştir (Kahn, 2007, s. 117-118). Bu, dinleyen üzerinde açık doğaçlamalı bir ambians müziği etkisini de beraberinde getirmektedir. Ayrıca formun sonunda belirgin bir dominant akorunun olmayışı da bu etkiyi desteklemektedir (Gioia, 2012, s. 37).



Şekil 6: Blue in Green, form.

Tıpkı *Freddie Freeloader*'da olduğu gibi parça, bir anlamda modalitenin temel kurallarını kırmaktadır. Örneğin *So What*'ın statik armonik yapısının aksine

Blue in Green, belirli bir akor yürüyüşünü takip etmektedir ancak yapısal anlamda bundan başka bir şeyi de net bir şekilde vermemektedir. Daha çok durağan bir modda, askıda kalma hissiyle ilerlemektedir. Parça, Şekil 7’de görüleceği üzere 4 ölçülük bir piyano introsuyla başlamaktadır. İntroyu Evans ve Chambers, birlikte çalmışlardır. İntronun akor yapısına bakılacak olursa karşımıza bu parçayı kimin yazdığı ile ilgili sorular çıkmaktadır.



Şekil 7: Blue in Green, intro.

Evans 1958 yılının sonlarına doğru, kendisine Davis tarafından, üzerinde Gm ve A+ sembollerinin yazılı olduğu bir kağıdın verildiğini ifade etmiştir. Evans, Davis’in bu fikri kendisine verirken “*bununla ne yapardın?*” diye eklediğini ve bunun üzerine *Blue in Green*’i yazdığını söylemiştir (Wood, 2001, s. 484). Ayrıca Evans, Davis’ten aldığı bu iki akorluk fikir üzerine *Kind of Blue* kaydedilmeden önce, caz trompet sanatçısı Chet Baker’ın *Chet* albümündeki *Alone Together* adlı parçada intro olarak kullandığı da görülmektedir (Kahn, 2007, s. 118-120).

Öte yandan Evans’ın 1962 tarihli *Waltz for Debby* adlı albümünde yer alan *Waltz for Debby* adlı bestesi ile *Blue in Green* arasında ortak noktalar fazladır. Şekil 8’den de anlaşılacağı üzere; *Waltz for Debby*’nin B bölümünün 5-11. ölçüleri ile *Blue in Green*’in 1-7. ölçüleri, armonik bakımdan aynıdır. Aralarındaki tek fark, *Blue in Green*’in 4. ölçüsündeki II-V-I kadansını sağlayan F7 akorudur.

Waltz For Debby - B Bölümü

Chords for Waltz For Debby - B Bölümü:

5 Gm7 6 A7 7 Dm7 8 Cm7

9 Bbmaj7 10 A7 11 Dm7 G7 Abmaj7 Dbmaj7 Gm7 C7

Blue In Green

Chords for Blue In Green:

1 Gm7 2 A7alt. 3 Dm7 4 Cm7 F7 5 Bbmaj7

6 A7alt. 7 Dm7 E7alt. Am7 Dm7

Şekil 8: Waltz for Debby B bölümü ve Blue in Green, armonik karşılaştırma.

Bu iki parça arasında melodik bir kıyaslama yapılacak olursa melodik anlamda da benzer yanları çoktur. Bkz: Şekil 9 (Fyffe, 2016, s. 140-143).

Waltz For Debby
B Bölümü
5-8. ölçüler

Blue In Green
1-4. ölçüler

B6'lı

B6'lı cümle

Şekil 9: Waltz for Debby ve Blue in Green, melodik karşılaştırma.

İntroyu susturuculu trompet sesiyle melodi ve sololar takip etmektedir. Davis parçanın hüznü, durağan yapısı doğrultusunda pes ve oturaklı seslere yönelmiş ve bu sebeple Adderley bu parçada yer almamıştır. Bu durumda parçadaki sololar; Davis, Evans ve Coltrane tarafından çalınmıştır. Ayrıca solo sıralaması bakımından *palindrom* (tersi düzü bir) gibidir (trompet, piyano, tenor, piyano, trompet) ve bu da daimi döngü etkisini kuvvetlendirmektedir. Parça baştan sona beşinci denemede kaydedilebilmiştir. Bunun sebebi olağan kayıt komplikasyonlarının yanısıra müzikal hataları da barındırması olmasındandır. Buna 10 ölçülük formun alışılmadık oluşu, öngörülen ağır başlı tavrın bozulması gibi sebepler örnek olarak gösterilebilir (Kahn, 2007, s. 118-120).

3.3. İkinci Kayıt

İki kayıt arasındaki yedi haftalık zaman zafında grup, olağan performans programına devam etmiş, hatta grup üyeleri Davis'ten bağımsız projelerde ve kayıtlarda da yer almıştır. Yoğun sahne temposu esnasında albümün ilk bölümünde yer alan parçalar icra edilmiştir ve müzisyenler parçalar üzerinde hakimiyet kazanmaya başlamışlardır. Hatta bu süreç içerisinde Davis ve grubu, Robert Herridge'nin yönetmenliğindeki *The Sound of Jazz* adlı televizyon programına katılmıştır ve bölümün adı *The Sound of Miles Davis* olmuştur. 2 Nisan 1959'da kayda alınan ve 21 Temmuz 1960'ta yayınlanan program ile Davis, grubu ve Kind of Blue, evinde televizyon olan Amerikalıların yüzde doksanına ulaşabilmiştir.

Davis ilk kayıta üçten fazla parça kaydetmeyi istemiş olsa da zaman yetersizliği nedeniyle geriye kalan iki parça (*Flamenco Sketches* ve *All Blues*) 22 Nisan 1959 tarihinde kaydedilebilmiştir. Bu parçalar da yine ilk kayıta olduğu gibi grubun ilk defa göreceği parçalardır (Kahn, 2007, s. 125-133).

3.3.1. Flamenco Sketches

Flamenco Sketches, solocunun sıralanmış modları isteğe bağlı sürede çalılıp tamamlaması şeklinde icra edilir. (Bill Evans'ın albüm içi notlarından)

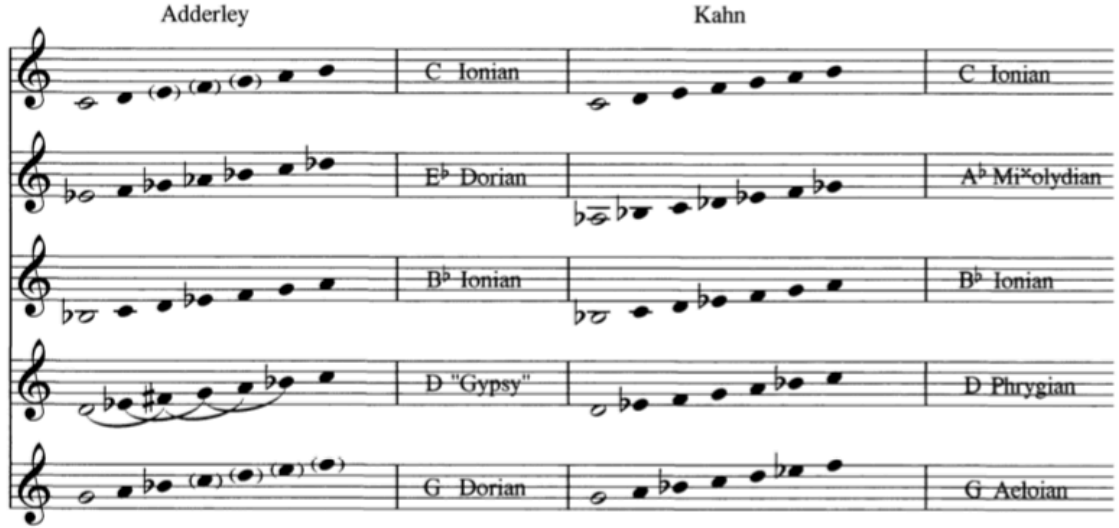
Parçanın albümün genel karakteristiği ile olan uyumunun yanında parça, ilk izlenim ile kayıt teknisyenleri tarafından *Spanish* olarak adlandırarak yerli bir

benzetmede bulunmuşlardır. Parçada kökenini Morocco'dan yani Afrika kültüründen alan Endülüs dizisinin kullanılması önemli bir ayrıntıdır. Bu konu ile ilgili olarak Dizzy Gillespie; bu tip *sonorite*'lerin Afrika insanının bir parçası olduğunu ileri sürmüştür. Bu dizi aynı zamanda bir ortadoğu modu olan *hicaz* makamı ile aynıdır (Kahn, 2007, s. 133).

Parçaya ait ilk baştan sona kayıt, teknik problemlerden ötürü kullanılmamak üzere ayrılmıştır. Bir sonraki baştan sona kayıt ise tercih edilen olmuştur. Ancak günümüzde tercih edilmeyen versiyon alternatif olarak albümün içerisinde sunulmaktadır (Kahn, 2007, s. 136).

Parçanın modları ile alakalı çeşitli farklı yaklaşımlar bulunmaktadır (Bouffard, 2004, s. 12). Bu bağlamda, Yazar Ashley Khan'ın *Kind of Blue – The making of the Miles Davis Masterpiece* adlı kitabında, parçanın modal yapısı hakkındaki paragraflarında ufak hatalar mevcuttur. Örneğin şekil 10'da da görüleceği üzere, Adderley'e verilen modlar ile Khan'ın yazdığı modlar arasında farklar vardır, Adderley ismi altında sıralanan modlar gerçeği yansıtmaktadır (Barrett, 2006, s. 190).

Flamenco Sketches'in bir diğer özelliği ise belirli bir melodisinin olmayışıdır. Parça baştan sona belirlenmiş modların doğaçlanmasından ibarettir. Evans'ın eşliğindeki stabil ritmik motifin süreğenliği ve Chambers'ın her akoron sadece birinci ve beşinci derecesini Evans ile aynı anda tınlatması ile anlaşılmaktadır ki; parçanın temel hareket güdümü *vamp* ile sağlanmaktadır. Modal armonide, toniğe odaklı beşinci derece fonksiyonu önemli yer tutmaktadır. *Flamenco Sketches* ve *So What* parçalarında Chambers daima beşinci derece ilişkisi ile toniği desteklemektedir. Örneğin *D dorian* tonunda Chambers sürekli olarak D ve A seslerini çalmaktadır. Dahası, bu V-I kadansı modal alanlar arasında mevcuttur. Parçanın son iki akoruna bakılacak olursa bu ilişki daha net görülecektir. Ayrıca son iki akor olan D7 ve Gm, formun ilk akoru olan CΔ7 akoruna modal olarak bağlanmaktadır. Böylelikle parçanın formu Evansın da ifadesiyle, "*Birbiriyle ilişki içerisinde beş farklı düzey ile elde edilmiş döngü efekti*"ni sağlamaktadır.



Şekil 10: Flamenco Sketches modları, Adderley – Kahn.

32 ölçülük formlar, *So What*'ta da uygulandığı üzere güçlü bir form geleneğidir. Ancak *Flamenco Sketches*'te form, belirlirli bir ölçü sayısı dahilinde değildir. Evansın da albüm içi notlarında belirttiği gibi; her solocu belirlenmiş modlar üzerinde farklı sürelerde kalmışlardır (Bouffard, 2004, s. 13). *Blue in Green* adlı parçanın 10 ölçülük ve *Flamenco Sketches*'in bilinmeyen ölçülük bir forma sahip oluşunun, genel alışlagelmiş form yapısını kırmaya yönelik güçlü ve yenilikçi eylemler olduğu söylenebilir.

3.3.2. All Blues

All Blues birkaç modal nokta üzerinde, Miles Davis'in özgür melodik yaklaşımı ile zenginleşen, 6/8'lik 12ölçü blues formundadır (Bill Evans'ın albüm içi notlarından)

Albümün ilk parçası olan *Freddie Freeloader* gibi *All Blues* da blues formuna sahiptir. İlk ve son parçanın form açısından aynı oluşu albümün parçaları arasındaki form algısının da özenle belirlenmiş olduğuna dalalet etmektedir. *Freddie Freeloader*'ın aksine *All Blues* parçasının akorları, geleneksel 12 ölçü blues formunun akorlarıyla örtüşmemektedir. Armonik basamaklar modal yapıya uygun olarak düzenlenmiştir.

Parçadaki solo geçişleri, Davis'in tasarladığı aranjman ile birbirinden

ayrılmıştır. Temanın altında hep var olan *vamp*, solo geçişlerinde de boşluk ve nefes özelliği için kullanılmaktadır. Böylelikle her yeni solo kendi yeni fikirleriyle başlayıp bitmektedir (Kahn, 2007, s. 142). Ayrıca parçayla ilgili bir başka özellik de *vals* ve *blues* öğelerinin birleşimi olmasıdır. Üç tabanlı ritmik yapı içerisinde kurgulanmış *blues vamp*'i sayesinde parça boyunca kuvvetli bir zamansal itim gücü sağlanmaktadır (Titus, 2010, s. 5). Davis parçanın kaydının hemen öncesinde grubundan 3/4'lük *blues* çalmasını istemiştir. Burada önemli olan nokta, Davis'in anlık bir şekilde değiştirdiği tek bir unsurun, parçanın geneline olan büyük etkisidir. *All Blues* parçasındaki *vamp* ağırlıklı olarak basta ve piyanonun sol elindedir. Geleneksel *blues*'da kullanılan ve daha sonralarda *rock'n roll* türünde de yoğun bir şekilde kullanılacak olan dereceleri hedef almaktadır. Bu dereceler sırasıyla V, VI ve V olarak ifade edilebilir (Fyffe, 2016, s. 101).





Şekil 12: All Blues, form.

Parça, yarım dakika içerisinde kesilen ilk kaydın hemen ardından başlanan ikinci seferde baştan sona kaydedilmiştir. Üç saat süren kayıt sürecinin ardından, geriye kalan iki parça da kaydedilmesiyle *Kind of Blue* albümünün kayıt süreci tamamlanmıştır (Kahn, 2007, s. 144-145).

3.4. Albümün Önemi

Tüm süreç göz önünde bulundurulduğunda; *Kind of Blue* albümünün tasarım ve kayıt olarak iki temel sürece ayrıldığını söyleyebiliriz. İlk süreç olan tasarım - veya düşünce- süreci Davis'in müzikal olarak etkilendiği fikirleri bir araya getirmesiyle ve kurduğu gruplarla birlikte kabaca on yıl süren bir ifade arayışı olarak görülebilirken, ikinci süreç olan kayıt süreci ise toplamda sekiz saat gibi bir sürede tamamlanmıştır. Yukarıda da detaylı bir şekilde açıklandığı gibi, albüm öncesinde yapılan yoğun bir prova ve çalışma temposundan bahsedilememektedir. Bu bakımdan albümün tamamen spontane hislere ve içgüdülere dayalı müzikal bir deney olduğu ortadadır (Kahn, 2007). Parça(lar) hakkındaki ön bilginin kayıt esnasında oluşması hadisesi, interaktif-reaktif iletişim ağını kuvvetli bir bağ içerisinde tutmaktadır denebilir. Buna paralel olarak Davis temelde, alışlagelmiş stilistik reflekslerdense ilk karşılaşmada –yani ilk kayıt olgusu ile- açığa çıkan doğal duygu bütününe ulaşma arzusunu gerçekleştirebilmiştir diyebiliriz. Davis albümü tüm bu anlamlarıyla bir araya getirerek, müzikal anlık keşifi kaydetmeyi başarmıştır. Bu bakımlardan albüm, etkileyciliğini saflığından almaktadır. (Yaron, Hancock aracılığıyla, 2004).

Müzik hayatının başlangıcından *Kind of Blue* albümüne kadar olan süreçte Miles Davis'in, -yukarıda da genişçe yer verildiği üzere- büyük bir içsel yolculuk yaşadığı gözlemlenebilir. Davis'in bu yolculuğunda, dönem normları ile keskin çizgilerle ayrılmaya başladığı, hatta zamanla normları kendisinin belirlediğini de görmekteyiz. Caz bas sanatçısı ve gazeteci olan Bill Crow; Davis'in albümlerinin standardı oluşturduğunu ifade etmiştir (Kahn, 2007, s. 36). Bunun sebebi, albümün 50'li yıllarda hakim olan stil estetiğini değiştirip yeni bir müzikal yön oluşturabilecek kadar güçlü bir toplumsal etkiye sahip olmasıdır (Bernal, 2017). Davis'in sonraki yıllarda çalıştığı önemli caz piyanistlerinden biri olan Herbie Hancock albümü sadece caz özelinde değil, genel müzik literatüründe de bir baş yapıt olarak görmektedir (Yaron, 2004). Normlar ile olan ilişkisi bakımından *Kind of Blue* albümü ile Davis, ömrünün sonuna dek güçlenerek devam eden kariyerinin ilk önemli adımını atmıştır demek doğru olacaktır.

1940'lı ve 1950'li yılların egemen türü olan *bebop* stilinden sonra 1959 tarihli *Kind of Blue* albümü ile caz müzisyenleri çok daha başka materyalleri konu edinmeye başlamıştır. Parker ve Gillespie'nin başı çektiği dönemin ardından gelen ilk güçlü değişim, Miles Davis sayesinde yaşanmıştır. *Bigband* döneminden sonra gelen küçük grup döneminin otuz yılı aşkın ilk bölümünde Davis, kurduğu gruplar ile modern cazın evrimine yön vermiştir (Berendt, çev, 2010).

J. E. Berendt (2010) *Caz Kitabı* adlı kitabında, Davis'in trompet üzerindeki yetkinliğinin *bebop* normlarında olmaması durumunu bir dezavantaj olarak adlandırmakta ve *cool caz*, *modal caz* gibi yaklaşımların tamamen bu dezavantajı, avantaja çevirme çabasıyla ortaya çıktığını öne sürmektedir. Hatta Berendt, Davis'in enstrüman tekniği açısından hoşuna gitmeyen kayıtları, başka bir irdeleme mekanizmasına tabi tutmaksızın albümlerine koymama huyuna sahip olduğu iddiasında da bulunmuştur. Öte yandan A. Kahn (2007) *Kind of Blue – The Making of The Miles Davis Masterpiece* adlı kitabında bu durumu sanatsal bir bakış açısı dahilinde değerlendirmektedir. Davis'in, Gillespie'ninki gibi bir tekniğe sahip olmaması her ne kadar doğru kabul edilebilirse de Davis'in müziği yoğun duygusal etkileyciliğe sahiptir.

Bu hususta A. Khan'ın argümanına destek olması bakımından Ahu Antmen'in *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* adlı kitabı ele alınabilir. Kitapta yer verildiği üzere, İkinci Dünya Savaşı ardından ortaya çıkan birçok modern sanat akımının manifestoları incelendiğinde görülmektedir ki; kaosun ve acının

büyüklüğü, birey ve toplum psikolojisinde ciddi kırılmalara sebebiyet vererek, anlamın (veya anlamlılığın) sorgulanmasına yol açmıştır. Örneğin, retinal sanat olarak nitelenen eski sanat algısı için çok önemli olan teknik olgusu, artık doğrudan sanatı meydana getirmeye yetmemektedir dahası teknikten bilinçli bir şekilde uzak durulmaktadır. Özetle neyin sanat olduğu her daim değişebilen, belirlenemeyen bir durumdur, ancak sanat -her zaman olduğu gibi- insanlığın bilişsel tarihini sanatçılar ve eserler vasıtasıyla kaydetmektedir.

Davis'in *Kind of Blue* albümü, günümüzde bile en çok satan caz albümü olma ünvanını korumaktadır. Albümün ticari başarısının bu denli büyük olması Berendt'in argümanlarını doğrudan çürütmeye yetmemekle beraber şu gerçeği açıkça göstermektedir ki Davis, müziğe her zaman bir kaşif gibi yaklaşmış, bu sayede müzikal dağarcığını genişletmiş ve büyük keşifler gerçekleştirmiştir. *Kind of Blue* albümü, Davis'in ilk büyük keşfi olarak görülebilir ve birçok açıdan dönemin sosyokültürel izdüşümü niteliğinde değerlendirilebilmektedir (Kahn, 2007, s. 16).

20. yüzyıl modern sanat akımlarının genel felsefi karakteristikleri de göz önünde bulundurulacak olursa, Berendt'in görüşlerinin ancak ve ancak muhafazakarlık çerçevesi içerisinde anlamlı olabileceği söylenebilir. Buna karşın Davis, hızlı çalabilmenin yaratacağı etkiden kat kat fazlasını yaratabilmiştir. Ayrıca tekniğin müzikten geldiğini de düşüncecek olursak, Davis'in kendine has bir enstrüman hakimiyetine de sahip olduğu söylenebilir. Ünlü caz vibrafon sanatçısı Gary Burton, konuyla alakalı kişisel deneyimini şu şekilde dile getirmiştir:

Kind of Blue grubunu Indiana'da bir caz festivalinde görmüştüm. Piyanoda Bill Evans yerine Wynton Kelly vardı. Dinlemiş ve hiç bir şey anlamamıştım. O zamanlar 17 yaşındaydım, Miles'in ünlü biri olduğunu biliyordum ama daha hızlı çalabilen trompetçiler kadar etkileyici bulmuyordum. Öte yandan albümü (Kind of Blue) dinledikten sonra anlamaya başladım ki bu, yep yeni bir caz stilinin doğuşuydu (Kahn, 2007, s. 163). Charlie Parker'ın eski kayıtlarında olduğu gibi, ortaya çıkan yeni bir stilin ilk denemeleri genellikle sallantılıdır ancak Kind of Blue albümüne baktığımızda bir ya da iki parçanın değil, albümün tamamının güçlü bir şekilde yeni bir stili işaret ettiğini görebilirsiniz (Kahn, 2007, s. 179).

Kind of Blue ile caz diline yeni yaklaşımların eklenmiş olması, müzikal evrime yeni bir kapı açılmıştır. Modalitenin kullanımı veya organizasyonu, 60'lardan

itibaren ciddi anlamda gelişim süreçlerinden geçmiştir. *So What*, *All Blues* ve *Blue in Green* gibi parçalar, çoğu müzisyenin ve caz grubunun repertuvarlarına ekledikleri parçalardan olmuştur ve *Kind of Blue* ile ortaya konulan yeni yaklaşım, doğaçlamadan aranjanmana, teoriden estetiğe birçok anlamda hızla büyümeye başlamıştır (Kahn, 2007). Örneğin *modal interchange* yani; modal takas mantığı teorize edilmiştir. Bu mantık birden fazla ana tonun, farklı derecelerinin değişimi ile uygulanmaktadır (Svensson, 2012). Şekil 13'teki örnek parçaya bakılacak olursa, modal takasın temelde G ve E tonları arasında gerçekleştiği görülmektedir. Bu bağlamda *Kind of Blue* albümü ve genel olarak Davis'in müziği, günümüz müziğine önemli, olumlu etkilerde bulunmuştur denebilir.



Küçük Kırmızı Balık

YUNUS MUTU

(A)

Am⁹ (dorian) C#m7(b13) (aolian)

5 Cmaj7(#11) (lydian) Abm7(b13) (phrygian)

9 Gm^{6/9} (dorian) B¹¹ (mixolydian)

13 E (ionian) Am/E (A dorian)

(B)

17 C#m7 (aolian) Am7 (dorian) B7(#11) (lydian dom.) Bb7(#11) (lydian dom.)

21 Bm¹¹ (dorian) Bb7(#11) (lydian dom.) Am7 (dorian) Abm7(b13) (phrygian)

(C)

25 Gm^{6/9} B¹¹

29 E Am/E

33 E Am/E

37 E Am/E FADE OUT

OUTRO

Şekil 13: Küçük Kırmızı Balık (Örnek parça), form.

SONUÇ

Bu tez, Miles Davis'in *Kind of Blue* albümünün yaratım sürecini, yöntemini ve müzikal önemini konu almaktadır. Tüm veriler değerlendirildiğinde açıkça görülmektedir ki albüm; sanatsal, estetik, teorik, yenilikçilik, spontanlık, doğallık ve mistik deneyim gibi bakımlardan oldukça önemli bir başyapıttır. Albüm ile ilgili yapılan literatür taramaları sonucunda, araştırmaların pek çoğunun teorik inceleme odağına sahip olduğu saptanmıştır.

Caz, yapısı ve felsefesi gereği tekrarlanamayacak bir müziktir. Bunun böyle olmasının en büyük sebebi, doğaçlama unsurunun caz içerisindeki değişmez varlığıdır. Doğaçlama müzik yapmak, ancak belli temel esasların yerine getirilmesiyle mümkündür ve *Kind of Blue* müziğini bir araya getiren temel esaslar, felsefi anlamda derinlik taşımaktadır. Bunun doğruluğu, *So What* adlı parçanın sadece iki adet akora sahip olmasıyla görülebilir. Davis'in otobiyografisinden de anlaşılacağı üzere, önemli olan teorik yeterlilik veya kuramsal yenilik değil, yeniliğin kendisidir. Sanatsal ifadeyi ortaya çıkartan tek etmenin sadece teori olmadığını ve sadece teorik bakış açısı ile bir sanat eserinin tam anlamıyla algılanamayacağı kabul edilirse; Davis'in sanatçı karakteristiğini anlamak, bu tezin hazırlanmasındaki temel motivasyon kaynağıdır.

Bilinen müzik tarihi ışığında görülmektedir ki insanlık, ifadesini müzik yoluyla dışa vurma güdüsü ile *vasıtalar** tasarlayıp, değişen söylem doğrultusunda bu *vasıtaları* düzenlemiştir. Buradaki ana nokta, eylem sıralamasının daima güdü-eylem şeklinde gerçekleşmesidir. Caz felsefesindeki doğaçlama olgusu ile bu temel güdü arasında kaçınılmaz bir paralellik mevcuttur ve *vasıtalar*, tamamen kişiye has kararlarla anlık olarak belirlenebilmekte, tasarlanabilmektedir. Albümün oluşumundaki mantalite, samimi ve doğal bir icra felsefesini esas almaktadır ve icranın temel güdümü niteliğindeki bu felsefe şu şekilde açıklanabilir: Caz tözü; özgür ve samimi müzisyenlerin anlık interaktif-reaktif oluşlarından doğan *flow* halinde ortaya çıkar. Bu esnada ona tanıklık eden herkes kendi özel deneyimini yaşar, ancak bir caz müzisyeninin bu töze ulaşmasının anahtarı teslimiyettir.

* Teknoloji/teknik, enstrüman, teori, mantık, sistem, stil, estetik, vb.

Özgür bir müzisyen olmak için, enstrümana teslim olmak, samimi bir müzisyen olmak içinse enstrümanın kişiye teslim olması gerekir. Anlık interaktif-reaktif bağ kurabilmenin yolu, tınların anlamlandırılmasından geçer ve tüm bu denklemin yaşam disiplini haline getirilebilmesi ile *flow* deneyimi birbirine denktir. Sanatçı için başarı, geçmişe bırakılan izlerden fazla bir anlam ifade etmez zira odağın başarı olması egoyu besler ve '*Ego; süslenmiş güvensizliktir.*' (Quincy Jones) Haliyle töz, gizde kalır.

Miles Davis'in hayatına, kişiliğine, liderlik özelliklerine ve yapıtlarına kabaca bakıldığında dahi berrak bir şekilde gözler önündedir ki, Davis için töz her şeyin merkezinde yer almaktadır. Davis otobiyografisinde, sahnede sadece müziği için bulunduğu ve dinleyicilerin de tam olarak aynı sebeple orda olmaları gerektiği ile ilgili düşüncelerinden net bir şekilde bahsetmektedir. Bu basit demklemi değiştirecek herhangi bir etmen, samimiyeti doğrudan etkileyecektir. Albümün oluşumundaki son basamak olan kayıt süreci, bu bağlamda büyük önem arz etmektedir ve bahsi geçen doğaçlama felsefesi için gereken uygun ortamın Davis liderliğinde sağlandığı çıkarımına varmak güç değildir.

Ayrıca icracılar arasındaki *spontan* iletişim ağı ne kadar kuvvetli ve kaliteliyse, müzik ile dinleyen arasındaki bağ da o denli artmaktadır. Yani müzisyen sadece müzik odaklı hareket ettiğinde yaşanan duygu ve anlam bütünü, herkese tesir edebilecek güce erişmektedir. Bu sebeplerden ötürü Davis, müzisyenleri hem birbirlerine hem de yaratmak istediği müzikal estetiğe uyumlu olması bakımından son derece titizlikle seçmiştir.

Bu tez ile ve incelenen diğer kaynaklar ışığında anlaşılacağı üzere Miles Davis, *bebop* trompetçileri kadar hızlı bir tekniğe sahip olmamasına karşın, sanat eseri oluşturabilecek dinamikleri aranje edebilmektedir. Davis'in, Charlie Parker'dan öğrendiklerini tekrar ettiği ihtimali düşünüldüğünde, günümüz müziğinin daha farklı olacağını hayal etmek zor olmayacaktır.

Kind of Blue doğru zamanda, doğru yerde, doğru şekilde kaydedildi ve artık geçmişte. Beni Kind of Blue yüzünden beğenmenizi istemiyorum. Beni şu an yaptığım şeyden dolayı beğenin (Miles Davis, 1986).

Bu çalışmadan ıkarımlanan sonuca göre albümün, temel doğaçlama mantığı, modalite ve mistisizm gibi bakımlardan Doğu müzikal ve felsefi ögeleriyle örtüştüğü görülmektedir. Buna ek olarak Klasik Batı Müziği literatüründen edinilen yeni fikirlerin, *spontan* bir Şekilde dışa vurulması anını kaydetmeye yönelik hedefi ile *Kind of Blue'nun*; Doğu, Batı ve *blues* ğelerinin sofistike bir Şekilde bir araya getirildiği, kültürel anlamda hem *heterojen* hem *homojen* kabul edilebilecek, organik bir albüm olduğu söylenebilir.



KAYNAKÇA

- Aldrich, İ.** (2 Nisan 2014). *Cannonball Adderley – Biography*. The Biography.com Website. Erişim tarihi: 15 Ekim 2018.
<https://www.biography.com/people/cannonball-adderley-9176317>
- Anonim.** *Resim 2: Charlie Parker, Miles Davis, Allan Eager, Kai Winding*
Royal Roost, New York, 1948.
- Anonim.** *Resim 7: Jimmy Cobb*. (Erişim tarihi: 18 Ekim 2018). Jimmy Cobb resmi internet sitesi.
<http://www.jimmycobb.com/photos.html>
- Anonim:** *Resim 8: Paul Chambers, Miles Davis ve Bill Evans*. Pittsburg Music History. (Erişim tarihi: 18 Ekim 2018).
<https://sites.google.com/site/pittsburghmusichistory/pittsburgh-music-story/jazz/modern-era/paul-chambers>
- Anonim.** *Resim 5: John Coltrane, portre*. John Coltrane resmi internet sitesi (Erişim tarihi 15 Ekim 2018).
<https://www.johncoltrane.com/biography/>
- Anonim.** (2017). *Resim 3: Bill Evans*. (Erişim tarihi: 15 Ekim 2018).
<http://muzik.stereomecmuasi.com/2017/12/bill-evans-ksa-biyografi.html>
- Antmen, A.** (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (6. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık. (ilk basım tarihi: 2008).
- Barley, L. R.** (Eylül/Ekim 2012). *The Sesjun Radio Shows, Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors*. Vol 36, Issue 1, s(520-21).
- Barley, L. R.** (Eylül/Ekim 2012). *The Touch of Your Lips, Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors*. Vol 36, Issue 1, s(526-527)
- Barley, L. R.** (Eylül/Ekim 2012). *Cannonball Adderley Quintet , Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors*. vol.36, Issue.1, s(516-517).
- Barrett, S.** (2006). “*Kind of Blue” and the economy of Modal Jazz*. İngiltere: Cambrige University Press. (Erişim tarihi: 18 Temmuz 2018). URL:
<http://www.jstor.org/stable/3877558>
- Berendt, J. E.** (2010) *Caz kitabı - ragtime'dan fusion ve sonrasına*. (3.baskı), (N. Ozan Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları (orijinal çalışma basım tarihi 1992).

- Bernal, L. C.** (Mayıs 2017). *MILES DAVIS: The Road To Modal Jazz*. University of North Texas. United States: UMI.
- Bouffard, P. P.** (2004). *Foundations For a New Mode of Expression in Modern Jazz: Miles Davis's Kind o Blue and Modal Jazz*. (Boston, MA. : Peter Paul Bouffard).
- Cobb, J.** (2018) *Biography, The Legendary Jazz Drummer and Elder Statesman*. The Official Jimmy Cobb Web Site. Erişim Tarihi: 18 Ekim 2018.
<http://www.jimmycobb.com/biography.html>
- Cook, R.** (1 Ağustos 2001). *Thank Evans, New Statesman*. Vol 130, Issue 4519, s(31- 32)
- Cooks, B. R. ve Eng-Wilmot, G.** (Haziran 2016). *Sound of the Break: Jazz and the Failures of Emancipation, American Quarterly*. Volume 68, Number 2. pp. 315-340 (Article)
- Conklin, Michael,** (2016) *Bill Evans*. Salem Press Biographical Encyclopedia. Erişim tarihi: 15 Ekim 2018,
<http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=1&sid=6f054d17-23b9-479f-bc3b-cf18cc3c2f03%40pdc-v-sessmgr05&bdata=Jmxhbmc9dHlmc2l0ZT1lZHMtOGl2ZQ%3d%3d#AN=88827378&db=ers>
- Davis, M.** (1959). Resim 9: Kind of Blue albüm kapağı. (Erişim Tarihi, 04.01.2019).
<https://www.milesdavis.com/albums/kind-of-blue/>
- Davis, M. ve Troupe, Q.** (2014) *Miles Davis – Otobiyografi*. (1. Baskı). (A. Pardo, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları. (Orjinal çalışma basım tarihi: 1989)
- Dobbins, B. ve Kernfeld, B.** (2007-2017). *Kelly, Wynton - Biography*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Erişim tarihi: 20 Ocak 2017).
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J244500>
- Dobbins, B. ve Kernfeld, B.** (2007-2017). *Kelly, Wynton - Biography*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Erişim tarihi: 20 Ocak 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2275932>
- Feather, L.** *Poul Chambers*. Erişim tarihi: 14 Ocak 2017.
<http://hardbop.tripod.com/chambers>

- Fyffe, J. R.** (Ekim 2016). *Kind of Blue and the Signifyin(g) Voice of Miles Davis*. İngiltere: University of Glasgow. (Erişim tarihi: 28 Ekim 2018). URL: <http://theses.gla.ac.uk/8066/>
- Gabbard, K.** (2007-2017). ‘‘Jazz’’: *Etymology*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Erişim tarihi: 9 Ocak 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J987654>
- Gioia T.** (2012). *The Jazz Standards – A Guide to the Repertoire*. NY: Oxford Press.
- Goecke, N. M.** (2014). *Miles Davis - Biography*. Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press. 12 Ekim 2018. <http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=1&sid=90dadb0f-af74-46f8-ba6f-b5b38af8cddb%40sessionmgr101&bdata=Jmxhbmc9dHlmc2l0ZT1lZHMtbG12ZQ%3d%3d#AN=88829728&db=ers>
- Jutras, P.** (Mart/Nisan 2012). *Beyond the notes, Clavier Companion*. Vol 4, Issue 2, s(4).
- Kahn, A.** (2007). *Kind Of Blue – The making of Miles Davis masterpiece*. (ilk baskı: 2001) A.B.D.: Da Capo Press.
- Karnfeld, B.** (1 Ocak 2003). *Davis, Miles - Biography*. Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press. 20 Ocak 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07310>.
- Kernfeld, B.** (2007-2017). *Coltrane(1): John Coltrane - Biography*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Erişim tarihi: 9 Ocak 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J541800pg1>
- Kernfeld, B.** (2007-2017). *Chambers, Paul (Laurence Dunbar, Jr.) – Biography*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Erişim tarihi: 20 Ocak 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J081100>

- Kernfeld, B.** (2007-2017). *Adderley, Cannonball [Julian Edwin] - Biography*.
Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Erişim tarihi: Ocak 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00179>
- Leonard, H.** (1989) *Resim 1: Miles Davis*. (Erişim tarihi: 12 Ekim 2018)
<http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/78/Print|Licensing>
- Leonard, H.** (1989) *Resim 10: Miles Davis*. Malibu, California. (Erişim tarihi: 12 Ekim 2018)
<http://hermanleonard.com/index.php/gallery/1/1/78/Print|Licensing>
- Madora, R.** (5 Haziran 2015). *Bass Players To Know: Paul Chambers*.
Notreble.com, Nothing but Bass. Erişim Tarihi: 17 Ocak 2017.
<https://www.notreble.com/buzz/2015/06/05/bass-players-to-know-paul-chambers/>
- Mathieson, K.** (2007-2017). *Chambers, Paul (Laurence Dunbar) – Biography*.
Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Erişim tarihi: 20 Ocak 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2227963>
- Murray, E.** (20 Ocak 2001). *Evans, Bill(i) - Biography*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press. Erişim Tarihi: 5 Ocak 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09099>
- Nadal, J.** (15 şubat 2014). *Paul Chambers – Biography*. Allaboutjazz.com. Erişim tarihi: 18 Ekim 2018. <https://musicians.allaboutjazz.com/paulchambers>
- Newman, N. ve Bloomfield, P.** (2013). *Why Do Jamming Musicians ‘Trade Fours’ ?*. Music.stackexchange.com, Music Practice&Theory – Forum. Erişim tarihi: 18 Ekim 2018.
<https://music.stackexchange.com/questions/14208/why-do-jamming-musicians-trade-fours-rather-than-any-other-number>
- Palmer, R.** (14 Kasım 1991). *1926 Miles 1991 – The Man Who Changed Music*.
Rolling Stone. No:617 s39
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f6h&AN=9111042092&lang=tr&site=eds-live&authtype=ip,uid>

- Piras, M.** (2007-2017) *Cobb, Jimmy [Wilbur James] - Biography*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Erişim tarihi: 20 Ocak 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2228063>
- Powers, H. S.** (Ekim 1958). *Mode and Raga*. The Musical Quarterly – Oxford University Press. Vol.44, No.4. s448-460. (Erişim tarihi: 23.10.2018). URL: <https://www.jstor.org/stable/740707>
- Sheridan, C.** (2000). *Dis Here : A Bio-discography of Julian ‘‘Cannonball’’ Adderley*. London: Greenwood Press.
- Signell, K.** (Ocak 1980). *Improvisation In Near Eastern Musics*. Music Educators Journal, Vol.66, No.5. s133-136. Sage Publications, Inc. On behalf of MENC: The National Association for Music Education. (Erişim tarihi: 23.10.2018). URL: <https://www.jstor.org/stable/3395791>
- Svensson, P.** (Mayıs 2012). *Introduction to Modal Interchange*. Music Tutspas veb sitesi – M¼zik teorisi alt b¼l¼m¼. (Erişim tarihi: 06.12.18). <https://music.tutspas.com/tutorials/introduction-to-modal-interchange--audio-14142>
- Tirro, F.** (2009). *The Birth of the Cool of Miles Davis and His Associates*. (CMS Sourcebooks in American Music, no. 5.) Hillsdale, NY: Pen Press.
- Titus, J. R.** (2010). *Miles Davis’ ‘‘So What’’ as Modal Jazz Case Study*. University of Rochester, Rochester / NY. UMI no: 3431860
- Warner, E.** (1948). *The Origin Of The Eight Modes Of Music (Octoechos): A Study in Musical Symbolism*. Habrew Union College - Jewish Institute of Religion. Vol.21. sayfa211-255. (Erişim tarihi: 22.10.2018). URL: <https://www.jstor.org/stable/23503693>
- Wikipedia.** *Resim 6: Wynton Kelly*. (Erişim tarihi 15 Ekim 2018). https://en.wikipedia.org/wiki/Wynton_Kelly
- Williams, G. A.** (1976). *Julian ‘Cannonball’ Adderley (1928-1975)*. The Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts. s307-312. (Erişim tarihi: 26 Ekim 2018). <https://www.jstor.org/stable/1214539>

- Williams, K. ve Kernfeld, B.** *Cobb, Jimmy [Wilbur James] - Biography*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Erişim tarihi: 20 Ocak 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J092500>
- Williams, M.** (1979). *Jazz Panorama - Nat Hentoff interview with Davis (1958) in Martin Williams, ed.* New York: NY: Da Capo Press.
- Wood, M.** (2001). *Blue in Green*. The Antioch Review. Vol. 59 No. 2 Published by: Antioch Review inc. (Erişim tarihi: 23.07.2018).
<http://www.jstor.org/stable/4614180>
- WordPress.** *Resim 6: Julian 'Cannonball' Adderley, Portre*. (Erişim tarihi: 15 Ekim 2018). <https://jazzinphoto.wordpress.com/2012/12/28/julian-cannonball-adderley-3/>
- Yaron, O.** (Yapımcı). **Yaron, O.** (Yönetmen). (2004). *Miles Davis – Kind of Blue / Made in Heaven*. (Film). A.B.D.: Columbia Legacy.
URL 1: <https://www.youtube.com/watch?v=rGQzNsZAtCo>
URL 2: https://www.youtube.com/watch?v=I21UW_hgopE
URL 3: <https://www.youtube.com/watch?v=mX3K9CkORO0>
- Yutkin, J.** (ilkbahar 2012). *The Naming of Names: 'Flamenco Sketches' of 'All Blues'?* Identifying the Last Two Tracks on Miles Davis's Classic Album *Kind of Blue*. Oxford University Press. Erişim tarihi: 14 Ekim 2018.
<https://www.jstor.org/stable/41478968>
- Zwerin, C.** (Yapımcı). **Zwerin, C.** (Yönetmen). (1988). *Thelonious Monk: Straight, No Chaser*. (Film). Rouse Charlie (alıntılanan). (A.B.D.: Werner Bros).

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Afrika Halk Müziği Öğeleri: Chant, pentatonik dizi, nasal vokal.

Aranjman: Düzenleme.

Bebop: 1930'lu yıllarda ortaya çıkan ve ardından gelen stillere birçok açıdan geniş kaynak sağlayan önemli bir caz stili.

Big Band: Büyük caz orkestrası.

Bird: Charlie Parker'ın lakabı

Blues: Caz müziğinin kökenine dair en önemli stillerden biri.

Chant: Dini ritüellerde kullanılan müzikal (ritmik, dizisel) yaklaşım, ilahi.

Chicago: 1920'ler Swing dönemi öncesindeki bir caz stili.

Chorus: Bir caz parçasının tekrar edilebilen formuna verilen ad veya parçanın bütün armonilerinin bir kez yazılmış hali.

Cool Caz: Ortaya çıkmasında Miles Davis'in önemli rol oynadığı yeni bir stil.

Crescendo: Sesin gürlüğünün giderek arttırılması.

Dastgah: Modalitenin Pers-Fars müziğindeki karşılığı.

Dixieland: 1920'ler Swing dönemi öncesindeki bir caz stili.

Diz: Dizzy Gillespie'nin lakabı.

Dorian: Majör dizinin ikinci derece modu.

Empresyonizm: İzlenimcilik.

Flow: Kişinin an içerisindeki yoğun konsantrasyonu ile zaman deneyiminin değişmesi, öz farkındalığın kaybı. Durum/etkinlik içerisinde etki sahibi olma hissi ve durum/etkinlik deneyiminin içsel bir şekilde ödüllendirici olması, ototetik (amacı kendisi olan).

Funk: Miles Davis'in ortaya çıkarttığı yeni bir stil.

Gospel: Kilisedeki törenler esnasında org ya da piyano eşliğiyle, genellikle bir kadın vokalin söylediği doğaçlamalar.

Grammy: ABD'de düzenlenen müzik ödülleri.

Gusto: İtalyancada beğeni veya zevk anlamına gelen sözcük.

Heterojen: Çok türlü.

Homojen: Bağdaşık, türdeş.

İntro: Giriş bölümü.

İonian: Majör dizinin birinci derece modu.

Lydian: Majör dizinin dördüncü derece modu.

Makam: Modalitenin Klasik Türk Müziği'ndeki karşılığı.

Maqam: Modalitenin Arap müziğindeki karşılığı.

Mezür: Ölçü.

Mixolydian: Majör dizinin beşinci derece modu.

Modal Caz: Armonik yapısı modları temel alan çalım stili.

New Orleans: 1920'ler Swing dönemi öncesindeki bir caz stili.

Nonet: Dokuz kişiden oluşan müzik grubu.

Quartal: Dörtlü.

Qartal armoni, akor: Dörtlü aralıklarla oluşturulan akor.

Quartet: Dört kişiden oluşan müzik grubu.

Quintet: Beş kişiden oluşan müzik grubu.

Palindrom: tersten okunuşu da aynı olan cümle, sözcük ve sayılara denilmektedir.

Phrygian: Majör dizinin üçüncü derece modu.

Prelude: Kelime anlamı 'ön çalış' olan, Bach'ın eserlerinde genellikle Fuge'den önce giriş niteliği taşıyan parçalardır. Fakat sonraki dönemlerde Chopin ve Debussy gibi besteciler devamında başka bir bölüm gelmeyen Prelude'ler yazmıştır. Kısaca bir tür klasik müzik formudur.

Pulse: Nabzı güçlendiren vuruşlar.

Raga: Modalitenin Hint müziğindeki karşılığı.

Regtime: 1920'ler Swing dönemi öncesindeki bir caz stili.

Rock'n Roll: Caz'dan türemiş, genellikle elektrikli enstrumanlarla çalınan bir müzik türü.

Rubato: Yorumcunun bir an için belirlenmiş ritim yapısından ayrılıp kendi içgüdüsüne göre yapıyı ve tempoyu değiştirerek çalması. Romantik müziğin en önemli unsurudur.

Septet: Yedi kişiden oluşan müzik grubu.

Sextet: Altı kişiden oluşan müzik grubu.

Sofistike: Çok gelişmiş, çok karmaşık olan, çok özel.

Sonorite: Birden fazla çalgının oluşturduğu dengeli ve güzel ses dolgunluğu, ses gürlüğü, seslilik.

Soul Caz: Miles Davis'in ortaya çıkarttığı yeni bir stil.

Sontane: Kendiliğinden olan, anında yapılan.

Swing: Geleneksel caz ritmi.

Tremolo: Aynı ya da iki farklı sesin hızlıca yinelenmesi.

Trade: Tam döngü (chorus) solo yerine 2, 4, 8 ya da 16 ölçülük bölümlerle ve diğer müzisyenlerin de katılımlarıyla paylaşmalı olarak yaratıcı iletişim bağına güçlendirici özelliğe sahip doğaçlama davul solo usulü (Newman, N. ve Bloomfield, P. 2013).

Trio: Üç kişiden oluşan müzik grubu.

Tuşe: Dokunuş, çalım stilindeki hassasiyet.

Vals: $\frac{3}{4}$ zamanlı bir Avusturya dansı.

Vamp: Parçanın herhangi bir yerinde bulunabilen ve sürekli tekrar eden dört veya iki ölçülük akor döngüsü.

Voicing: Akor düzenlemesi; bir akorun değişik şekillerde çalınması.





Resim 10: Miles Davis, Malibu, California, 1989.