12

"Ağır" Kitaplar

CAZ KİTABI • Joachim E. Berendt

375

Joachim E. Berendt

CAZ KİTABI

Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına



Almancadan Çeviren: Neşe Ozan

AYRINTI

4. BASIM

JOACHIM E. BERENDT

Joachim-Ernst Berendt 1922'de Berlin'de doğdu. Rahip olan babası Hitler'e karşı direnen Protestan Kilisesi'nin önde gelenlerindendi ve Dachau'daki toplama kampında öldü. Berendt, 1945'te Almanya'nın en büyük radyo-televizyonlarından Südwestfunk'un kurucuları arasında yer aldı. Müzik ve felsefe üzerine 33 kitabı yayımlanan yazarın eserleri 21 dile çevrildi. 1953'te ilk baskısı çıkan *Caz Kitabı*, iki milyonun üzerindeki satış rakamıyla halen dünyanın en çok satan müzik kitabı unvanını taşıyor; ABD'deki üniversite ve yüksekokullarda en çok okutulan caz kitabı olma niteliğini de koruyor. Berendt, 1964'ten günümüze önemli caz festivallerinden biri olan Jazzfest Berlin'in düzenleyicisidir. Dünya çapındaki ilk müzik organizasyonu olan ve ilki 1967'de Berlin'de gerçekleşen World Music Festival'ın, 1970'te Osaka Fuarı çerçevesinde düzenlenen World Jazz Festival'ın, 1972'deki Münih Olympia Jazz Festival'ın ve 1984'te New York Lincoln Center'da yapılan World Music organizasyonunun yöneticiliğini yapmıştır. *Zeit* gazetesinin "modern dünya müziğinin babası" olarak nitelediği Berendt'in 75. doğum günü onuruna Almanya'nın en büyük yayın kuruluşları televizyon konserleri yayımlamıştır.

1970'lerin ortalarından itibaren duymanın-dinlemenin önemi ve dünyamızın sese dayalı karakteri üzerine çalışmalarıyla öne çıktı. Bu anlamda anılması gereken önemli yapıtları şunlardır: *Nada Brahma-Die Welt ist Klang* (Nada Brahma-Dünya Sestir), *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt* (Üçüncü Kulak-Dünyayı Duymak), *Ich höre-also bin ich* (Duyuyorum; Öyleyse Varım). Ayrıca dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleştirdiği work-shoplar, seminer ve konferanslar da anılmalıdır. İnsanın günümüz televizyon kültürü içinde görselliği öne çıkarmasını tek taraflılık olarak değerlendirir. "Görselliğin öne çıkması bizim dünya algılayışımızı çarpıtır ve bulandırır" diyerek eski kültürlerde insanın en önemli duyusunun göz değil kulak olduğuna dikkat çeken Berendt, yaşamını 2000 yılında geçirdiği bir trafik kazasında yitirdi.

Ayrıntı: 375
'Ağır' Kitaplar Dizisi: 12

Caz Kitabı
Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına
Joachim E. Berendt

Almancadan Çeviren
Neşe Ozan

Yayıma Hazırlayan
Can Kurultay

Düzelti
Mehmet Celep

Çeviride Kullanılan Metinler
Das Jazzbuch
Von New Orleans bis in die achtziger Jahre Überarbeitet von Günther Huesmann
Fischer, 1991

The Jazz Book
From Ragtime to Fusion and Beyond
Çev. H. and B. Bredigkeit ile Dan Morgenstern and Tim Nevill
Lawrence Hill Books, 1992

© Fischer Taschenbuch Verlag

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Orhan Deliorman

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı ve Cilt
Ali Lacin - Barış Matbaa - Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı / Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 33160

Birinci Basım *2003*
İkinci Basım *2008*
Üçüncü Basım *2010*
Dördüncü Basım *2019*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-298-1
Sertifika No. 16061

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00-01-05 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Caz Kitabı

Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına

Joachim E. Berendt



"AĞIR" KİTAPLAR DİZİSİ

KİTLE VE İKTİDAR
Elias Canetti

İNSANLIĞIN MAHREM TARİHİ
Theodore Zeldin

RUJ LEKESİ
Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi
Greil Marcus

BİZİ 'BİZ' YAPAN HİKÂYELER
Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme
William Lowell Randall

MARKSİZM, AHLAK VE
TOPLUMSAL ADALET
R. G. Peffer

İMPARATORLUK
Michael Hardt & Antonio Negri

DİSİPLİN
Askeri İtaat Üretiminin Sosyolojisi ve Tarihi
Ulrich Bröckling

HEP YUVAYA DÖNMEK
Ursula K. LeGuin

KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ
Richard Sennett

CAZ KİTABI
Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına
Joachim-Ernst Berendt

KURTLARLA KOŞAN KADINLAR
Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler
Clarissa Pinkola Estés

CİNSELLİĞİN TARİHİ
Michel Foucault

SEKSİSYANLARI
Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n'roll
Simon Reynolds & Joy Press

SÜRÜDEN DEVLETE
Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme
Eugène Enriquez

ÇOKLUK
İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi
Michael Hardt & Antonio Negri

BİR AHLAK KURAMI
Genel Etik & Bir Ahlak Felsefesi &
Bir Kişilik Etiği
Agnes Heller

TARİH BOYUNCA KENT
Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği
Lewis Mumford

AÇIKLAMALI DÜZÜLKE
Çok Boyutlu Bir Macera
Edwin A. Abbott

ÇİÇEKLERİN KÜLTÜRÜ
Jack Goody

ORTAK ZENGİNLİK
Michael Hardt & Antonio Negri

KÜRESEL DÜNYA
George Ritzer

KARANLIĞIN KÜLTÜRLERİ
Bryan D. Palmer

SİYASAL BİLİNÇDIŞI
Fredric Jameson

TATLI ŞİDDET
Trajik Kavramı
Terry Eagleton

ELEŞTİREL PSİKOLOJİ
Dennis Fox & Isaac Prilleltensky & Stephanie Austin

FAŞİST İDEOLOJİNİN DOĞUŞU
Zeev Sternhell

MEDYAYA KARŞI
George Gerbner

DİYALEKTİK İMGELEM
Martin Jay

ELEŞTİRİNİN ANATOMİSİ
Northrop Frye

SÖMÜRGE VE KÖLELİK
Öteki Üzerine Seçme Yazılar
Alexis de Tocqueville, Lütfi Sunar

ALMAN SOSYOLOJİSİNİN FELSEFİ TARİHİ
Frédéric Vandenberghe

HAYALET
Seçme Yazılar
Karl Marx

BİLİNMEYEN DEVRİM
Rusya 1917-1921
Volin

BÜYÜK FİRAR
Sağlık, Varlık ve Eşitsizliğin Kökenleri
Angus Stewart Deaton

LENİN'İ YENİDEN KEŞFETMEK
Lars T. Lih

VE İNSAN TANRIYI YARATTI
İsa Zamanında Krallar, Kültler ve Fetihler
Selina O'Grady

MECLİS
Antonio Negri, Michael Hardt

HOMİNTERN
Gey Kültürünün
Modern Dünyayı Özgürleştirmesi Üzerine
Gregory Woods

İnsan bir şeyi sevmeden tanıyamaz.

Goethe

Çalmak için sevmen gerekir.

Louis Armstrong

Geleneğe yapabileceğin en önemli katkı, kendi özgün müziğin olan yeni bir müzik yaratmaktır.

Anthony Davis

Müzikte melodiden, armoniden daha fazla bir şey var: müzik.

Giuseppe Verdi

Çevirmenin notu: Caz Kitabı'nı 1991 tarihli Almanca orijinalinden, 1992 tarihli gözden geçirilmiş İngilizce baskısıyla karşılaştırarak çevirdim. İngilizce baskıdaki değişiklik ve ilavelere, daha açımlayıcı bulduğumu ölçüde Türkçe çeviride de yer verdim. Metindeki dipnotları ve köşeli parantez içinde verilen bilgileri ben ekledim. Kitabın sonunda yer alan diskografiyi hem daha yeni tarihli olduğu, hem de daha zengin olan Amerika piyasasını esas aldığı için İngilizce baskıdan aktardım. Arkadaki küçük sözlüğü oluştururken Feridun Çalışır'ın *Müzik Dili Sözlüğü*, Vural Sözer'in *Müzik-Ansiklopedik Sözlük* ve Ahmet Say'ın *Müzik Sözlüğü* adlı kitaplarından ve *Jazz* dergilerinden yararlandım. Akademi İstanbul öğretim görevlilerinden müzisyen Ömer Selim Göksü, çalışmanın her aşamasında müzikal içeriği anlamama ve çevirmeme yardımcı oldu Kendisine çok teşekkür ediyorum.

Neşe Ozan

İçindekiler

ÖNSÖZ 11

CAZ STİLLERİ 18
- 1890'lar - Ragtime 22
- 1900'ler - New Orleans 23
- 1910'lar - Dixieland 26
- 1920'ler - Chicago 28
- 1930'lar - Swing 30
- 1940'lar - Bebop 32
- 1950'ler - Cool, hard bop 35
- 1960'lar - Serbest caz 39
- 1970'ler 51
- 1980'den Sonra 62

CAZ MÜZİSYENLERİ 79
- Louis Armstrong 80
- Bessie Smith 88
- Bix Beiderbecke 91
- Duke Ellington 94
- Coleman Hawkins ve Lester Young 101
- Charlie Parker ve Dizzy Gillespie 108
- Miles Davis 119
- John Coltrane ve Ornette Coleman 134
- John Mclaughlin 151
- David Murray ve Wynton Marsalis 160

CAZIN ÖĞELERİ 171
- Sound ve Cümleleme 171
- Doğaçlama 174
- Aranjman 180
- Blues 184
- Spiritual'ler ve Gospel Şarkıları 196
- Armoni 201
- Melodi 206
- Ritim, Swing 212

CAZ ÇALGILARI 222
- Trompet 222
- Trombon 235
- Klarnet 244
- Saksofonlar 253
  - *Soprano Saksofon* 254
  - *Alto Saksofon* 260
  - *Tenor Saksofon* 268
  - *Bariton Saksofon* 284
  - *Saksofon Grupları* 288
- Flüt 291
- Vibrafon 296
- Piyano 300
- Org, Keyboard, Synthesizer 322
- Gitar 332
- Bas 349
- Davul 362
- Vurmalı Çalgılar
  (Küba, Brezilya, Afrika, Hindistan ve Bali Vurmalıları) 381
- Keman 393
- Diğer Çalgılar 399

CAZ ŞARKICILARI 406
- Erkek Şarkıcılar 406
- Kadın Şarkıcılar 415

BÜYÜK CAZ ORKESTRALARI 427
- Fletcher Henderson ve İlk Zamanlar 428
- Goodman Dönemi 430
- Swing'in Siyah Kralları 432

- Woody ve Stan 434
- Bebop'un Büyük Orkestraları 437
- Temel Olarak Basie 439
- Gil Evans ve George Russell 441
- Serbest Büyük Orkestralar 442
- Büyük Rock Orkestraları 446
- Sonsuza Dek Büyük Orkestra: 70'li ve 80'li Yıllar 447

KÜÇÜK CAZ ORKESTRALARI (Caz "combo"ları) 454
- Swing Orkestraları 455
- Bop ve Cool 457
- Bütünleşme Çabalarında Varılan İlk Doruklar 459
- Hard Bop'tan Serbest Caza 461
- Ornette ve Sonrası 464
- 70'li Yıllar 465
  - *Neobop* 466
- AACM 493
  - *Caz Rock ve Fusion* 468
- 80'li Yıllar 472
  - *Klasisizm* 472
  - *Neoklasisizm* 474
  - *Dünya Müziği* 475
  - *Serbest Funk* 477

BİR CAZ TANIMINA DOĞRU 479

DİSKOGRAFİ 486
- Kısaltmalar 488

SÖZLÜKÇE 530

DİZİN 536

Önsöz

Bu kitap 1953'te yayımlandığından –ki o zamanlar incecik bir kitaptı– bu yana üç kuşak boyunca caz müzisyenlerine ve cazseverlere eşlik etti. İlkinden sonra üzerinde kaç kez daha çalışıldığını, kaç kez yeniden basıldığını artık takip edemez durumdayım. Sadece Almanya'da altı, Kuzey Amerika'da dört, Latin Amerika ve Fransa'da ikişer kez basıldı; ayrıca İtalyancaya, Lehçeye, Yugoslavya ve Hollanda dillerine, Çekçeye, Endonezya diline vb. çevrildi. Toplam baskı adedi 1.5 milyon civarında verilmektedir. Ancak Sovyetler Birliği'ndeki samizdat* baskı bu sayıya dahil değildir; "yasadışı" olarak çıkarıldığından, bu devasa ülkede piyasaya ne kadar sürüldüğünü hiç kimse bilmemektedir.

80'li yılların ortasında, 80'li yılların cazını dikkate alan yeni bir baskının daha gerektiği anlaşıldığında, bunu artık tek başıma üstlenemeyeceğimi düşündüm. Çünkü otuz yıl boyunca kitabın yeni baskıları üzerinde çalışan sadece ben değildim, benim kadar bu otuz yılın kendisiydi de. *Cool caz, hard bop*, serbest caz vb. doğduğunda, yeni baskıları bu yeni stillerin ve müzisyenlerin her birinden doğrudan etkilenerek yazmıştım. Tecrübe gösteriyor ki, bu tür etkilenimleri gençler çok daha derinden yaşıyor. Bu nedenle 80'li yılların tarzını ve müzisyenlerini gerçekten içeriden yaşayan bir çalışma arkadaşı bulmam gerektiğini –50'li, 60'lı ve 70'li yıllarda yaptığım gibi– düşündüm. Caz eleştirisinin şöyle bir açmazı var: Çoğu eleştirmen hisleriyle ve bilgisiyle sadece tek bir stil üzerinde yoğunlaşır ve hayatı boyunca bununla idare eder. Oysa duyguyu ve bilgiyi sürekli sınamak, sorgulamak ve yenilemek gerekir. Caz eleştirisi ancak müzikle iç içe yaşadığı zaman diri kalır.

* Samizdat baskı: SSCB'de gizlice çoğaltılıp dağıtılan, genellikle muhalif yayınlar. (ç.n.)

Buna bir de yeni çalışmalarım nedeniyle -neredeyse çığırından çıkmış olan "seyretmeye dayalı kültür"ümüz karşısında, "duyma" ile yeni bir ilişki kurmak gerektiği üzerine çalışıyorum-, caza önceki yıllarda olduğu gibi zaman ve emek ayıracak durumda olmayışımı eklemek gerek.

Bu "caz kitabı"nı gözden geçirecek ve devamını hazırlamayı üstlenecek birisini bulmak zor olmadı: Günther Huesmann'la birlikte çalıştık. 1957 doğumlu olan Huesmann 1980'de Südwestfunk'ta çalıştığım bölümde stajyerdi ve daha o zamanlar müzikal duyarlılığı ve ince sezgileriyle dikkatimi çekmişti. Huesmann Köln Üniversitesi'nde ve Berlin Teknik Üniversitesi'nde müzik, tiyatro, sinema ve televizyon bilimleri okumuştu. Köln'ün Alman caz hayatının başkenti olarak ağırlığını koyduğu o hareketli yıllarda, yedi yıl boyunca "Kölnischer Rundschau"nun caz eleştirmenliğini yaptı. Yurt içinde ve dışında caz ve müzik dergilerinde yayımlanan sayısız makalesiyle ve radyo programlarıyla (Südwestfunk, Westdeutscher Rundfunk, Deutschlandfunk, Hessischer Rundfunk'ta) tanındı.

Bu kitabın hedefi, diğer baskılarında olduğu gibi, ragtime ve New Orleans'tan bugüne dek cazın *tümünü* kapsamak. Ancak caz 80'li yılların başından bu yana öylesine yaygınlaştı ki, yalnızca son on yıl üzerine başlı başına bir kitap yazılabilir. İki yüz doksan sayfa olarak doğan *Caz Kitabı*, otuz yılda altı yüz sayfaya ulaştı. Yeni müzisyenleri yeterince tanıtabilmek için, çalgılara ilişkin bölümü kısaltmak gerekti. Günümüz gözüyle artık önemli bulunmayan müzisyenler çıkarıldı. Yine de her şeyi eksiksiz görmekten hoşlananların, kitabın önceki baskılarına başvurması rica olunur. Ancak kitapta, görebildiğimiz kadarıyla, stil ve icra tarzı açısından belirleyici olan bütün müzisyenlere yer verdik.

Bir de dil probleminden söz etmek gerekli: Cazın başlangıç dönemindeki stillerde hemen hemen her müzisyen kendine özgüdür -onu çalışma arkadaşlarından net olarak ayırt etmek mümkündür. Chicago stilinin tamamını -20'li yılların egemen caz stili!- temsil eden müzisyen sayısının, bugün tek bir çalgının yorumuna damgasını vuran müzisyen kadar olduğunu düşünün. Bu kadar çok müzisyen ve tarz arasındaki ayrımları ifade etmede, dil yeterli olmamaktadır. Müzik dile kıyasla çok daha fazla ayrım ifade edebilir -müzik üzerine yazmanın problemi de zaten budur.

Birçok müzisyen aynı anda çok sayıda grup içinde yer alıyor. Müzisyenler değişiyor, gelişiyor. Yine de bu kadar çok ismin ve olgunun üstesinden gelebilmek için, çoğu sadece tek bir grup bağlamında anlatılacak. Özellikle sayısız müzisyen isminin yer aldığı tenor saksofon, piyano, gitar ve davul bölümlerinde bu durum bizi rahatsız etti. Ancak bundan

kaçınmanın yolunu bulamadık. Eleştiri ve tarih, genellemeler yapmaksızın mümkün değil. Değerli kültür tarihçisi Egon Friedell bir zamanlar şöyle söylemişti: "İnsanın yaptığı bütün sınıflandırmalar keyfi, suni ve yanlıştır. Ancak aynı şekilde sıradan bir akıl yürütme bile gösterir ki, bu sınıflandırmalar yararlı, zorunlu ve her şeyden önce kaçınılmazdır; çünkü düşünüş tarzımız doğuştan sınıflandırma eğilimi içindedir."

Bu kitabın belli bir bölümünde ele alınan bir müzisyen, gelişiminin belirli bir noktası açısından anlatılır. Oysa gerçekte insan hayatı bir nokta değil, bir çizgidir –sayısız noktanın bir araya getirdiği bir zincir. Ne var ki, çalgı bölümü bağlamında hep sadece tek bir "nokta" ele alınabildi –her müzisyen için tek bir icra tarzını, tek bir grubu esas aldık. Bu açıdan tercihimiz, müzisyeni eleştirmenlerin çoğunun uygun gördüğü gruba dahil etmek oldu; bazı müzisyenlerle ilgili olaraksa ideal durumu yakaladık ve müzisyeni, kendisini dahil gördüğü grup içine yerleştirdik.

Önceki baskılarda da olduğu gibi, kitabın her sayfası eleştirel olarak gözden geçirildi, gerektiğinde değiştirildi, kısaltıldı ya da genişletildi, yeniden yazıldı. "1980'den sonra", "David Murray ve Wynton Marsalis ", "Saksofon Grupları" adlı bölümler ilk kez bu kitapta yer aldı. Keyboard'ları anlatan bölüm de yeni sayılabilir. "Ornette Coleman" ve "Miles Davis" konulu bölümlere cazın 80'li yıllardaki gelişimine paralel olarak geniş eklemeler yapıldı. Ancak "Ragtime", "1970'ler", "Louis Armstrong", "Duke Ellington" ve "Cazın Öğeleri" gibi bölümlerde de önemli eklemeler ve değişiklikler var. Çalgılarla ilgili bölümün, "Erkek Şarkıcılar"ın, "Kadın Şarkıcılar"ın, "Büyük Orkestralar"ın ve " Küçük Orkestralar"ın yaklaşık üçte biri yenilendi. Ve kitap, Avrupa cazını daha ayrıntılı ele alarak, tabii ki zamana ayak uydurdu.

Sorun cazı *tüm* olarak ele almak olduğundan –çünkü okur cazın gelişimi hakkında tam ve bütün olarak fikir sahibi olmalıdır–, belirli stillerin taraftarlarının ve uzmanlarının pek hoşlandığı her türlü tek yanlılıktan, abartmadan ve fanatizmden kaçındık. "Eklektizm damak tadıyla uyuşmaz" türünden satırlar yazanlar, cazın doğası gereği eklektik bir müzik olduğunu unutmuş demektir. Caz melezdir –başından beri böyleydi, var oldukça da böyle kalacaktır. Her şeyde olduğu gibi cazda da "saflık" ile "eklektizm" arasındaki ayrım şurada yatar: Bugün "saf" olarak algıladığımız, o kadar uzun bir zaman önce ortaya çıkmıştır ki, başlangıçta ne denli eklektik –ne denli "saflıktan"tan uzak– olduğu artık kimse tarafından hatırlanmaz.

Eleştirmenler böyle bir kitabın neden Almanya'da çıktığını sordular. Açık söyleyeyim: Bilmiyorum. Benim de –birçok Alman gibi– ülkemle

sıkıntılı bir ilişkim var. Ancak ABD'de bu soru açıkça Almanya için değil, daha çok Avrupa kastedilerek soruluyor. Neden kitap bizim yaşlı kıtamızda çıktı? Bu noktada cevabı biliyorum: Caz ABD'de, caz eleştirisi ise Avrupa'da doğdu. Caz üzerine dikkate değer ilk övgüyü 1919'da bir İsviçreli, orkestra şefi Ernest Ansermet yazdı. İlk caz kitabını 1929'da bir Belçikalı, Robert Goffin kaleme aldı. İlk caz dergisini 30'lu yılların sonunda bir Fransız, Hugues Panassie çıkardı. İlk caz diskografisini 30'lu yılların sonunda yine bir Fransız, Charles Delaunay hazırladı. Bu dönemde caz Avrupalı sanatçılar ve entelektüeller arasında ciddiye alınabilir bir sanat olarak kabul görmüştü. Hindemith'ten Stravinski'ye, Picasso'dan Matisse'e kadar Avrupalı büyük sanatçılar cazla uğraştılar ve eserlerinde onu övgüyle alkışladılar. Buna karşın caz doğduğu ülkede uzun bir süre sirk müziğinin biraz daha iyi bir türü olarak kabul edildi. ABD'nin kuruluşunun 200. yıldönümü dolayısıyla 1976'da Washington'da düzenlenen "ABD'nin Dünyadaki Durumu" başlıklı uluslararası konferansta bile, Amerika'nın dünya kültürüne yaptığı en özgün ve en önemli katkının caz olduğunu ileri sürdüğümde, tezimi destekleyen bilimciler, sanatçılar, yazarlar ve entelektüeller Polonya'dan, Macaristan'dan, Fransa'dan, Almanya'dan, İtalya'dan, Tayland'dan, Japonya'dan gelenlerdi. Amerikalı bilim insanları ise, her biri ilk olarak Avrupa'da ortaya çıkmış olan başka alanları çok daha önemli buluyorlardı.

Ornette Coleman şöyle der: "Amerikalılar yeni fikirleri resim ya da edebiyattan geldiğinde ciddiye alırlar da, neden saksofondan yükseldiğinde iplemezler?" Ornette bu sözleri 1982'de söylemişti. Anlayacağınız durum hâlâ aynı!

John Coltrane 1965'te Amerikan dergisi *Down Beat*'in düzenlediği ankette –yılın en önemli müzisyenlerini saptamak üzere yapılan önemli bir anket– ilk defa birinci geldiğinde, kendisine oy veren eleştirmenlerin yüzde 64'ü Avrupalı, sadece yüzde 32'si Amerikalıydı. Evet, Avrupalılar yıllarca Coltrane için oy vermiş, ancak sayıları onu birinci yapmaya yetmemişti. Birkaç yıl sonra, 60'lı yılların sonlarında AACM –Chicago'da avangart müzisyenlerin örgütlendiği bir kuruluş– içindeki müzisyenlerin serbest cazın gelişiminde en önemli adımı attığına dikkat çeken yine Avrupalı eleştirmenlerdi. Ne var ki ancak 70'li yılların sonunda –yani on sene sonra!–, AACM müzisyenlerinin hatırı sayılır bir bölümü *Down Beat*'in eleştirmen anketini kazanabildi.

Albert Ayler, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Ornette Coleman, Chick Corea, Lester Bowie, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Anthony Braxton, Pat Metheny, Shannon Jackson ABD'den çok önce Avrupa'da birer yıldızdı. Dünyanın en büyük caz dergisi tahmin edilenin aksine Amerika'da değil,

Japonya'da, Tokyo'da yayımlanan *Swing Journal*'dir. İkinci sırada Uluslararası Caz Federasyonu'nun Varşova'da yayımlanan dergisi *Jazz Forum* gelir. Ve ABD'de de caz eleştirisinin önde gelen üç ismi –Leonard Feather, Dan Morgenstern, Stanley Dance– Avrupa kökenlidir. James Lincoln Colliers'in ileri sürdüğü, caz eleştirisinin ABD'de doğduğu yolundaki tezin (*The Reception of Jazz in Amerika –A New View*, New York 1988) geçersiz olduğunu teslim etmek gerekir.

Bu kitabın bütün baskıları yüzlerce caz müzisyeniyle çok yakın, genellikle ömür boyu süren bir ilişki sonucunda oluştu. İçlerinde aynı zamanda öğretmen olanları, kitabı kolej ve üniversitedeki sınıflarında kullanıyorlar: Atlanta'da Marion Brown'dan Wisconsin Üniversitesi'nde Richard Davis'e ve Yale Üniversitesi'nde Anthony Davis'ten San Francisco'da John Handy'ye kadar. Müzisyenler doğaları gereği eleştirmenlere ve akademisyenlere şüpheyle yaklaşır. Gördüğüm kabulü her zaman özel bir ayrıcalık olarak hissettim; bunun için onlara teşekkür borçluyum.

Hangi alandan olursa olsun, yaratıcı sanatçıların üzerinde birleştiği husus, eleştirmenin temel görevinin eleştirmek değil, eserin ne olduğunu ortaya koymak, anlaşılmasına aracılık etmek olduğudur. Ben de her zaman öncelikli görevin bu olduğunu düşündüm. Tabii ki bu kitapta eleştiri de var; ama bence, her müzisyen için ayrı bir eleştirel değerlendirme yapmaya niyetlenmek, eleştirmenin kendini dev aynasında görmesi demektir. Müzisyenler (ve sanatçılar) eleştirmenleri hep "çok bilmiş mektepliler" olmakla suçlarlar. (Caz) eleştiri(si) var olduğu sürece bu suçlama olacaktır. Ancak yukarıdaki gibi bir niyet, bu suçlamayı bile geride bırakacak türdendir.

Eric Dolphy'ye göre caz "insani müzik"tir. Bu düşünceyi pek çok müzisyen paylaşır. Duke Ellington "insanlık"tan söz etmekten hoşlanırdı. Caz, piyanist JoAnne Brackeen'e göre "insani olanı tinselleştirmek"tir. Eğer kitabın sayfalarında böyle bir şey hissedilebiliyorsa, mutlu olurum.

Konuyu bilen okur, bu kitabın bir başlangıç kitabı olduğunu ve otuz yıldır bu tarzı ve niteliği koruduğunu dikkate almalıdır.

Kitapta, caz eleştirisinin ve cazbilimin bugünkü ve uluslararası bağlamda kabul gören çizgisi içinde yer aldığı ölçüde işin özüne girmeyi tercih ettik. Dört yandan fışkıran sayısız "ikincil teoriyi" ise bir kenara bırakmayı yeğledik.

Bu kitap seçmeli olarak da okunabilir. Daha da önemlisi, okur bölümleri hangi sıra içinde okuyacağına kendisi karar verebilir. Örneğin "Cazın Öğeleri", "Büyük Orkestralar" ya da "Küçük Orkestralar" gibi

bölümlerle okumaya başlanabilir. Şarkıcılardan hoşlanan, ilgili bölümü tercih edebilir, ya da bir enstrüman çalan okur, o enstrümanın anlatıldığı bölümden başlayabilir. Stil veya stil yaratan büyük müzisyenler konusunu en son okumanın hiçbir sakıncası yoktur.

Cazın ilk dönemlerinde en önemli müzisyenleri saptamak hiç de zor değildi. Ancak 70'li yıllardan bu yana, bir on yılın güncel evrimini tek başına temsil eden bir müzisyen artık yok. Aslında örneğin 80'li yıllar için Henry Threadgill, James Newton, John Zorn veya Bill Frisell seçilebilirdi; ancak 80'li yılların cazındaki "muhafazakâr" nitelik, bir yandan David Murray, diğer yandan Wynton Marsalis'in müziğinden ve aralarındaki gerilimin yarattığı atmosferden daha etkileyici şekilde başka hiçbir yerde duyumsanamaz.

Bu tür bir kitap, kaçınılmaz olarak kendisinden önce çıkmış eserlere dayanarak hazırlanacaktır. Her şeyden önce Leonard Feather'ın *Encyclopedia of Jazz* (Horizon, New York), André Hodeir'in *Jazz - Its Evolution and Essence* (Grove Press, New York), Nat Shapiro ve Nat Hentoff tarafından yayımlanan *Hear Me Talkin' To Ya* ve *The Jazz Makers* adlı diziler (Rinehart, New York), Charles Keil'ın *Urban Blues* (University of Chicago Press), John Storm Robert'ın *The Latin Tinge* (Oxford University Press), Ian Carr/Digby Fairweather/Brian Priestley'in *Jazz -The Essential Companion* (Grafton Books, London), Ekkehard Jost'un *Jazz in Europa* (Fischer Verlag, Frankfurt) ve Bert Noglik'in *Jazz-Werkstatt International* (Rowohlt, Reinbek) adlı eserlerine çok şey borçluyuz. Avrupa'daki müzisyenleri ele alırken özellikle son iki eser çok yararlı oldu.

Yukarıdaki eserlerden alınmayan ve metinde kaynağı açık olarak belirtilmemiş bilgiler tanınmış caz dergileri *Down Beat*, *Jazz Times* ve *Cadence* (ABD), *Coda* (Kanada), *Wire* (İngiltere), *Jazz Hot* ve *Jazz Magazine* (Fransa), *Jazz Podium* ve *Jazzthetik* (Almanya) ile Varşova'da çıkan *Jazz Forum*'da yayımlanan yazılara dayanmaktadır.

Günther Huesmann ve ben, teşvikleriyle ve eleştirileriyle bize yardımcı olan herkese teşekkür ederiz. Shoichi Yui ve Dan Morgenstern'e, bu kitabın çeşitli baskılarını -Japonya ve ABD'deki- çevirmekle kalmayıp, düzeltmek de dahil, bütün aşamalarındaki katkılarından ötürü özel olarak teşekkür borçluyum.

Kevin Whitehead'e *Caz Kitabı*'nın bu baskısına bir diskografi eklemek gibi çok güç bir görevin üstesinden geldiği için de teşekkür etmek istiyoruz. Böyle bir diskografiyi hazırlarken karşılaşılan en büyük sorun kuşkusuz neyin seçilip alınacağı değil, neyin eleneceği oluyor. Kevin bilgisi ve duyarlılığıyla bu sorunu çözdü.

Her şeyden önce ise müzisyenlere teşekkür etmek istiyoruz; tabii yardımları ve önerileri için, ama daha çok dostlukları ve özellikle de yapmış oldukları müzik için. Caz eleştirisinin temelini oluşturan şeyin onların müziği olduğunu söylemek gereksiz bulunabilir. Yine de bunun altını çizmeli; çünkü eleştirmenler, hangi alanda olursa olsunlar kendi etkinliklerini çok fazla öne çıkarmaya eğilimliler.

Okur bu önsözü aynı zamanda Günther Huesmann adına yazdığımı hissetmiştir. Şu veya bu biçimde bütün kitaplarımda yer alan aşağıdaki satırlar için özellikle geçerli bu. Hiç hata yapmamış olmayı ummamız mümkün değil; yorumlarımıza herkesin katılmasını beklemek de öyle. Hiçbir eleştirmen "tanrı" değildir. Kim tersini düşünüyorsa, eleştirmenin ne yapmak istediğini ya da ne yapması gerektiğini anlamadığını göstermiş olur. Her eleştirmen bir insandır ve hata yapabilir. Ancak bu kitap şimdiye kadarki sayısız baskısıyla o kadar çok cazsevere –ve potansiyel hayranlarına– tanımasa bile hizmet ve yardım etti ki, başlamış bir çalışmanın devamını getirmeye kendimizi yükümlü hissettik. Hatalar konusunda uyarılır, eleştiriye değer görülürsek, teşekkür borçlu olur, gelecek baskılarda bu uyarıları dikkate alırız.

Joachim-Ernst Berendt
Baden-Baden
Nisan 1991

Caz Stilleri

Caz, daima bir azınlığın işi olageldi. 30'lu yılların swing döneminde bile, yaratıcı siyah müzisyenlerin yaptığı caz –bir iki istisna dışında– dar bir kitle tarafından kabul gördü. Ancak yine de, cazla ilgilenenler ve onu destekleyenler çoğunluğu etkilemiştir. Çünkü yüzyılımızın popüler müziğini besleyen cazdır. TV polisiyelerinin müziğinden tutun, asansörlerde, otel lobilerinde ve radyo reklamlarında, filmlerde ve walkman'de kulağımıza çalınan; ya da çarlistondan rock'a, funk ve hip-hop'a kadar dans ederken duyduğumuz günümüzün harcıâlem müziğinde bizi saran bütün sound'lar cazdan gelmektedir (çünkü Batı müziğine vuruş *–beat–* cazla girmiştir).

İşte bu nedenle, cazla derinlemesine ilgilenmek, bizi kuşatan sound'ların kalitesini yükseltmektir. Burada kastedilen müzikal düzeydir; bu ise bilinç düzeyi demektir; aksi takdirde müzikal düzeyden, yani ruhsal, entelektüel ve insani düzeyden söz etmenin anlamı olmazdı. Günümüzde hiçbir uçak müzikal sound'lar olmaksızın havalanmadığına, hiçbir deterjan reklamı müziksiz düşünülmediğine göre, *bizi kuşatan tınılar* yaşama tarzımızı, yaşam kalitemizi doğrudan etkiler. Cazla ilgilenenlerin ve onu destekleyenlerin hayatımıza cazın gücünden, sıcaklığından, yoğunluğundan bir şeyler taşıması buradan gelir.

Tam da bu nedenle bir yandan cazın farklı türleri, biçimleri ve stilleri; öte yandan bu farklılıkların doğduğu dönemler arasında doğrudan ve ayrıntılara inerek kanıtlanabilecek bir bağlantı mevcuttur.

Eğer bize caz müziğinde –müzikal doruk noktalarının dışında– en etkileyici şeyin ne olduğunu soracak olursanız, cevabımız "stillerindeki evrim" olurdu. Bu evrim tutarlılık, mantık, kaçınılmazlık ve bütünlük içinde cereyan etti; bilindiği gibi, bütün gerçek sanatlarda zaten böyle bir

bütünsel evrim görülür. Her kim ki bu evrimin unsurlarından birini yok sayar ve tek başına geçerli ya da yanlış bir aşama olarak nitelerse, bütünü tahrip eder. Böylece kapsamlı bir evrimin birliğini bozmuş olur; oysa bu birlik olmaksızın modadan söz edilebilir, ancak stilden asla. Bunun yanı sıra, biz caz stillerinin gerçek stiller olduğunu düşünüyoruz. Avrupa konser müziğinde barok veya klasisizm, romantizm veya izlenimcilik neyse, cazın evrimi içinde stiller de aynı şeydir; yani her biri kendi zamanıyla örtüşür.

Okur caz stillerinin zenginliği ve çeşitliliği hakkında fikir sahibi olmak istiyorsa, örneğin cazın ilk stillerini –ragtime ve New Orleans– konu alan bölümden sonra, doğrudan serbest caz bölümünü okumaya geçip her stilden tipik birkaç örnek dinleyebilir (kitabın sonunda verdiğimiz diskografi yardımıyla kolayca seçim yapılabilir). Elli sene içinde bu denli zıt, ama böylesine elle tutulur bir şekilde birbirine bağlı stiller geliştirebilmiş bir başka sanat dalı daha var mıdır?

Caz tarihinin akıcılığının bilincinde olmak önemlidir. Akım *–stream–* sözcüğünün caz eleştirisinde ve müzisyenlerce, çeşitli caz stilleri bağlamında durmadan kullanılıyor olması, şüphesiz bir tesadüf değildir: İlginçtir önce *mainstream* [ana akım] olarak swing için, sonra o günün cazındaki ana akımı kastetmek üzere, ya da *third stream* [üçüncü akım] şeklinde kullanıldı. New Orleans'tan bugüne tek bir ırmak akıyor. Kopuşlar, devrimler bile –örneğin bebop'un, daha sonra ise serbest cazın yaptığı gibi– geçmişe dönük bir bakış altında kopuş niteliği taşımaktan çıkmakta, kaçınılmaz süreçler haline gelmektedir. Akıntı bazen çağlayanlardan geçebilir, zaman zaman burgaçlar yaratabilir, hızlanabilir; ama akmaya hep devam etmekte ve aynı ırmak olarak kalmaktadır. Hiçbir stil diğerinin *yerine geçemez.* Her stil bir öncekini –ve öncekilerin *hepsini–* içinde taşır.

Birçok büyük caz müzisyeni çaldığı stille, içinde yaşadığı zaman arasındaki ilişkiyi hissetmiştir. Dixiland'in kaygısız neşesi Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesine denk düşer. Chicago stilinde 20'li yılların sarsıntısı yaşanır. Swing stili kendinde İkinci Dünya Savaşı öncesindeki güvenlik arayışını ve hayatın toptan standartlaşmasını cisimleştirirken, Marshall Stearns'ın deyişiyle, gerçekte çok insani bir tutum olan Amerikan tarzı *love of bigness*'i, yani büyük olana düşkünlüğü yansıtır. Bebop'un içine 40'lı yılların huzursuz sinirliliği işlemiştir. Cool cazda iyi yaşayan, ama öte yandan stoklarda biriken hidrojen bombalarının farkında olan insanların boyun eğmişliği vardır. Hard bop tümüyle bir protestodur; ne var ki, funk ve soul müzik modası eliyle derhal ehlileştirilmiştir. Ancak serbest cazda protesto, siyah insan hakları hareketinin ve öğrenci ayaklanmalarının belirlediği bir dönemin, uzlaşmaz ve genellikle öfke dolu sertliğini yeniden

kazanır. 70'li yılların cazında bir kez daha istikrar evresi hâkim olur. Caz rock bazı yönleriyle dönemin teknoloji hayranlığıyla örtüşmektedir. Buna karşın 80'li yılların cazında, refah içinde yaşayan, ancak bu sorgulanmayan kesintisiz ilerlemenin nereye götüreceğinin farkında olan insanların kaygılarından çok şey vardır. Burada çok genel olarak söylenen şeylerin, tek tek müzisyenlerin ve müzisyen gruplarının çok çeşitli icra tarzlarına bakıldığında daha fazla geçerlilik kazandığı görülecektir.

Birçok caz müzisyeni önceki caz stillerini yeniden yaşatmayı şüpheyle karşılamıştır. Tarihselciliğin cazın doğasıyla çeliştiğini bilirler. Caz müziğini ayakta tutan şey canlılığı, yaşıyor olmasıdır. Yaşayan değişir. Count Basie'nin müziği 50'li yıllarda dünya çapında başarı kazandığında, Lester Young'dan -eski Basie Orkestrası'nın en önemli solisti- orkestranın eski müzisyenleriyle birlikte çalması ve 30'lu yılların stilini bir albümü için yinelemesi istendi. "Yapamam" dedi Lester. "Artık böyle çalmıyorum. Başka türlü çalıyorum; başka türlü yaşıyorum. Şimdi, zaman başka; o ise o zamandı. Biz değişiyoruz, hareket ediyoruz." Bu söylenenlerin -mantıken- tarihsel caz stillerinin bugün yeniden kurulması için de geçerli olduğu kolaylıkla anlaşılabilir.

1890'LAR - RAGTIME

Caz New Orleans'ta doğdu. Bu neredeyse herkesçe bilinen bir doğrudur -herkesçe bilinen doğruların doğrusu ve eğrisi ile birlikte. Doğru olan New Orleans'ın cazın doğuşundaki en önemli kent olduğudur. Yanlış olan ise, cazın tek başına bu kentte doğduğunu düşünmektir. Bir kıtanın, bir yüzyılın, bir uygarlığın müziği olarak caz o zamanlar, patenti tek bir kente ait olamayacak denli yüzer gezer bir şeydi. New Orleans'tan bağımsız olarak Memphis'te ve Kansas City'de, Dallas, St. Louis ve Kuzey Amerika'nın güneyindeki diğer şehirlerde benzer üsluplar ortaya çıktı. Ve zaten bir stili karakterize eden şey, farklı yerlerdeki farklı insanların, birbirinden bağımsız olarak aynı ya da benzer sanatsal sonuçlara varmasıdır.

New Orleans stili caz müziğindeki ilk stil olarak nitelendirildi. Oysa o doğmadan önce ragtime vardı. Ragtime'ın başkenti New Orleans değil, Scott Joplin'in mesken tuttuğu Missouri eyaletindeki Sedalia idi. Joplin -1868'de Texas'ta doğdu- önde gelen ragtime bestecisi ve piyanistidir... Rag konusundaki en temel şeyleri hemen söyleyelim: Rag ağırlıkla besteye dayanır ve -öncelikle- piyanoyla icra edilir. Bestelendiği için cazın temel bir özelliğinden, yani doğaçlamadan yoksundur. Ama bir temposu vardır, en azından tutturmaya çalıştığı kırık dökük bir temposu; ve bu nedenle caza dahil sayılması olağan hale gelmiştir. Zaten müzisyenler

rag'leri sadece yorumlamakla kalmayıp, caz doğaçlamaları için tema olarak kullanmaya da oldukça erken başlamıştır.

Bugün ragtime denince anlaşılan şey –Scott Joplin'in ve diğerlerinin piyano rag'leri–, gerçekte içinde bir dizi ragtime formunun yer aldığı uzun bir evrimin son dönem doruk noktasıdır. Bu formlar arasında ragtime şarkılarını, Texas'ın banço rag'lerini (müzikbilimciler banço rag'lerinin piyano ragtime'ına temel teşkil ettiğini kabul eder), nefesli ve yaylı topluluklar için yazılmış ragtime'ları sayabiliriz. Bir de ragtime valsleri vardı. Bunlar Joplin'den çok daha popüler besteciler tarafından yazıldı; ne var ki bugün adlarını yalnızca uzmanlar hatırlıyor.

Dünyanın hafızasında sadece *klasik* ragtime, yani piyano ragtime'ı kaldı. Bunu da hak ediyor; çünkü klasik ragtime'da, sadece sanatsal açıdan en değerli yönler billurlaşmakla kalmadı, cazı en çok etkileyen özellikler de ortaya çıktı (ragtime şarkıları ise halk şarkısı geleneği içinde önemli hale geldi).

Klasik ragtime geçen yüzyılın piyano müziği tarzında bestelenmiş gibidir. Bazen klasik menüetlerin trio formunda yazılmışa benzerken, bazen de art arda gelen birkaç form biriminden oluşur: Johann Strauss'un valsleri gibi. Ragtime formlarının Afrika kökenli olduğunu unutmamak gerekir: Ragtime Afro-Amerikan müziğin evrimindeki karmaşıklığı gösterir. Farklı formların bir arada kullanılması Afrika müziğinde Avrupa'ya göre daha önemli bir rol oynar. Siyah ragtime müzisyenleri Avrupa müziğinden farklı formları bir arada kullanma geleneğini "ödünç" alırken, aslında ödünç aldıkları kaynak yine kendilerinden başkası değildi.

Piyano açısından da ragtime'daki birçok şey 19. yüzyılın piyano müziğiyle örtüşmektedir. İçinde o zamanlar önemli olan her şey –Chopin'den özellikle Liszt'ten, marş ve polkaya kadar– vardır; ancak bütün bunlar ritmik bir yorum ve siyahların dinamik icra tarzıyla yoğrulmuştur. Ragtime'ın o zamanlar ne gibi bir etkisi olduğu isminden anlaşılmaktadır: *Ragged time* parçalara ayrılmış zaman anlamına gelir. Avrupa müziğinin tersine ragtime'da ritim melodiye baskındır.

Ragtime Amerikan kıtasını boylu boyunca kateden uzun demiryollarını inşa eden işçilerin çadırlarında özellikle çok sevildi. Her yerde çalındı –Sedalia'da ve Kansas City'de, St. Louis ve Joplin'in doğduğu yer olan Texas'ta. Ragtime bestecileri rag'lerini mekanik piyanoların silindirlerine kaydettiler ve bu silindirlerden piyasaya binlerce sürüldü.

Anlatılanlar plak döneminden çok önceydi ve bu yüzden uzun süre pek bilinmeden kaldı. Ancak 50'li yıllarda çoğunlukla rastlantı eseri bir dizi silindir –bazen antikacı dükkânlarında– bulundu ve plağa kaydedildi.

Scott Joplin dışında birçok başka ragtime piyanisti vardı: St. Louisli bar sahibi Tom Turpin (melodik açıdan çok orjinaldi); Kansas Cityli tiyatro organizatörü James Scott (ritmik açıdan en yoğun olanıydı); tekstil tüccarı Joseph Lamb (sıkı örülmüş rag motifleriyle meşhurdur); Louis Chauvin, May Aufderheide ve özellikle de Eubie Blake. Blake 90 yaşındayken 1973'teki büyük Newport/New York Festivali'nde göz kamaştırıcı bir dönüş yapmış ve 70'lerin sonunda bir Broadway tiyatrosunda kendi show'unu sergilemiştir. Eubie Blake ragtime'ın ne olduğunu bilmeyen binlerce gence onu yeniden öğretti. 1983'te yüzüncü yaş gününü kutladıktan birkaç gün sonra hayattan ayrıldı.

Yüzyıl dönümündeki büyük ragtime piyanistleri arasında birkaç beyaz da vardı. Uzmanların bile beyaz ve siyah ragtime piyanistlerinin çalış tarzı arasında bir ayrım saptayamamaları dikkat çekicidir. Ragtime, Orrin Keepnews'ın bir zamanlar söylediği gibi, "cazın *cool* türleri" arasında yer alır.

Scott Joplin gerçek melodik buluşların ustasıydı. İnanılmaz derecede üretkendi. Otuzun üzerinde rag'i vardır; bunlardan *Maple Leaf Rag* ve *The Entertainer* (bu parça 1973'te, Joplin'in ölümünden neredeyse altmış yıl sonra *The Sting* [Belalılar] adlı filmle müthiş bir başarı kazandı) adlı melodileri bugün hâlâ yaşamaktadır. Joplin'de –ve aynı zamanda ragtime'da– eski Avrupa müzik geleneğinden pek çok şey siyahların ritim duygusuyla birleşti. Şu saptama başka caz formlarından çok ragtime için doğrudur: Ragtime "siyahlar tarafından çalınan beyaz müzik"tir. Joplin'in Avrupa müzik geleneğinin ne denli içinde olduğu sadece rag bestelerinin biçimsel yapısından değil, bir senfoni ve iki opera –ya da "senfoni" ve "opera"dan ne anlıyorsa– bestelemiş olmasından da anlaşılmaktadır.

Ragtime'ın belli bir besteye dayanan yorumundan koparak, melodik malzemeyi daha özgür ve caz tarzında kullanan ilk müzisyenlerden biri New Orleans'tan ***Jelly Roll Morton***'dı. Morton New Orleans geleneğini başlatan en önemli müzisyenlerden biridir. "Cazı 1902'de keşfettim" diye iddia eder ve kartvizitine "Ragtime'ın Yaratıcısı" diye yazdırır. Her ikisi de tarihsel gerçeklere uygun değil; yine de Jelly Roll Morton doğaçlama yapan ilk tanınmış caz piyanisti olarak önemlidir: Çoğunlukla ragtime mirasının canlılığını koruduğu kendine ait temalar üzerinden doğaçlama yapardı. Çalan müzisyenin kişiliğinin bestecinin sunduğu malzemeden daha önemli olduğu ilk kez Jelly Roll Morton'la açıkça hissedilmiştir.

Jelly Roll, ragtime geleneğini 20'li yılların çalkantılar içindeki Chicago'sundan Kaliforniya'ya kadar taşıdı. Diğer piyanistler –James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith ve ilk döneminde Fats Waller– ragtime'ı canlı tuttu veya en azından 20'li yılların New York geleneğinde yaşattı.

O zamanlar –boogie-woogie müzisyenlerini saymazsak– bir biçimde ragtime'dan etkilenmeyen tek bir caz piyanisti yoktu.

1900'LER – NEW ORLEANS

New Orleans yüzyıl dönümünde halkların ve ırkların fokur fokur kaynadığı bir cadı kazanıydı. Kent ve Louisiana Eyaleti, ABD tarafından satın alınmadan önce İspanyol ve Fransız hâkimiyeti altındaydı. Fransızlar ve İspanyollar, sonra İngilizler ve İtalyanlar, hatta Almanlar ve Slavların yanı sıra, bölgede Afrika'dan getirilen sayısız zenci kölenin torunları yaşıyordu. Siyahlar arasındaki ulusal ve kültürel farklılıklar da, örneğin İngiltere ve İspanya'dan gelen beyazlar arasında var olanlardan daha az değildi.

Ülkenin gönüllü ve zorunlu göçmenleri en çok kendi müziklerini, geldikleri memleketlerin tınılarını canlı tutmayı seviyorlardı. İngiliz halk şarkıları söyleniyor, İspanyol dansları sergileniyor, Fransız halk ve bale müziği çalınıyordu. Askeri bandoların marş müziği eşliğinde yürünüyordu; o zamanlar bütün dünyadaki bandolarda Prusya tarzı örnek alınırdı. Kiliselerden Püritenlerin ve Katoliklerin, Baptistlerin ve Metodistlerin ilahileri ve koralleri yükselirdi. Bütün bu tınılara siyahların şarkı tarzındaki haykırışları –shouts-, dansları ve ritimleri karışırdı. 1880'lerin ortalarına kadar siyahlar New Orleans'taki Congo Meydanı'nda voodoo törelerini yaşatmak için düzenli olarak toplanır, böylece eski Afrika geleneklerine yaslanan bir ayin tarzını sürdürürlerdi. Yeni Tanrı İsa için söyledikleri şarkılar, bir zamanlar vatanları Afrika'da iyi ve kötü ruhlar için söylediklerinden farklı değildi.

Eskinin New Orleans'ında müziğe duyulan sevgi müthiş olmalı. Bu yüzyılın ilk on yılında yaklaşık otuz orkestranın var olduğunu biliyoruz. Bunun ne demek olduğunu iyi anlamak gerek: Mississippi Deltası'ndaki kentin nüfusu o zamanlar yalnızca iki yüz bin civarındaydı. Böyle bir kentte canlı müzik çalan, kendini sürekli geliştiren ve kendiliğinden doğaçlama yapan otuz orkestra vardı!

O zamanın New Orleans'ının atmosferinde, dünyanın her yanından gezginleri kendine çeken garip bir egzotik romantizm gelişti. Mississippi Deltası'ndaki kentin tek başına cazın doğduğu kent olduğu görüşü, kuşkusuz bir söylencedir. Ancak New Orleans cazın billurlaştığı nokta oldu. Kırsal kesimdeki siyahların müziği, çalışırken söyledikleri worksongs, açık havadaki ayinlerde yankılanan spirituals, eski "ilkel" blues şarkıları... bütün bunlar cazın doğuş formlarında buluştu.

Blues bestecisi William Christopher Handy, 1905'te Memphis'te aynı yıllarda New Orleans'ta çalınandan farksız bir müzik yapıldığını anlatır. "New Orleans'ta da aynı müziğin yapıldığını biz 1917'de öğrendik"

der. Handy şöyle devam eder: "Sevilen her sirk grubu bu tarz çalardı." Mississippi'nin dört bir yanı yeni tınılarla dolmuştu. "Caz için hem nehir, hem de kent aynı ölçüde önemliydi."

New Orleans'ın buna rağmen özel bir önem kazanmasının -30'lu yıllara dek bütün önemli caz müzisyenlerinin neredeyse yüzde 60'ı bu kentten çıktı- muhtemelen dört ayrı nedeni var:

Birincisi, delta kentindeki Fransız-İspanyol kent kültürü, Viktoryanizm ve Püritenliğin damgasını vurduğu diğer Amerikan kentlerinin tersine, kültürel alışverişe elverişliydi.

İkincisi, New Orleans'ta -ileride değineceğimiz gibi- yaşayan birbirinden çok farklı iki siyah halk grubunun varlığının yarattığı gerginlikler ve canlılık etkili oluyordu.

Üçüncüsü, siyahlar kentte her zaman Avrupa sanatının ve hafif müziğinin hâkim olduğu canlı bir müzikal ortam içindeydi.

Ve dördüncüsü, Storyville'deki -kentin her kategoriden ve sınıftan sayısız "ticarethane"yi barındıran eğlence semti- bütün bu çeşitli unsurlar, önyargıdan görece uzak ve hiyerarşik ayrımlar gütmeden birbiriyle bütünleşebildi.

New Orleans'ta yaşayan iki siyah halk grubu "Kreol" ve "Amerikalı" siyahlardı. "Kreol" siyahların aslında -coğrafi olarak- diğerleriyle aynı ölçüde, hatta biraz daha fazla "Amerikan" olduğundan kuşku yok; çünkü Louisiana'nın Kreolleri eski Fransız sömürgecilik döneminin karma kültüründen geliyordu. Diğer siyahlar gibi, Kuzey'in Güney eyaletlere karşı verdiği savaş sonucunda özgürleşmiş kölelerin evlatları değillerdi. Ataları çok önceden özgürleşmişti. Birçoğu, zengin Fransız üreticiler ve büyük tüccarlar tarafından sadakatli hizmet nedeniyle serbest bırakılmıştı.

Bu Kreol siyahlar Fransız kültürünü içselleştirmişti. Birçoğu hali vakti yerinde birer tüccardı. Dilleri İngilizce değil, "Kreolce"ydi; yani bozulmuş bir Fransızca. Fransızca adlar kullanıyorlardı: Alphonse Picou, Sidney Bechet, Barney Bigard, Albert Nicholas, Buddy Petit, Freddie Keppard, Papa ve Louis deLisle Nelson, Kid Ory ...vb. Kreol gruba dahil olmak bir şerefti. Jelly Roll Morton "Amerikan" değil, "Kreol" bir siyah olduğunu ve asıl adının Ferdinand Joseph La Menthe olduğunu bıkıp usanmadan söyler dururdu.

Buna karşın "Amerikan" siyahlar daha "Afrikalı"dır. Efendileri Anglosakson kökenliydi. Yani burada, Avrupalılar ve siyahlar arasında, Fransız-

İspanyol sömürge bölgelerindeki olağan toplumsal ilişkiler söz konusu değildi. Amerikan siyahlar New Orleans'ın yoksul, mülksüz siyah proletaryasıydı; Kreol siyahlar Amerikan siyahlara kendilerine özgü sınıfsal ve toplumsal bilinçle bakardı. Gitarist Jonny St. Cyr, Kreollerin o zamanlar "siyahlara beyaz insanların tamamından daha önyargılı yaklaştığını" anlatır.

İşte bu yüzden New Orleans müzisyenleri arasında birbirinden çok farklı iki grup vardır ve bu farklılık müziklerine yansır: Kreol gruplar daha yetkin ve eğitimlidir (nota bilgileri iyidir); Amerikan olanlar ise daha canlı ve içten geldiği gibi çalarlar (müzikleri kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmıştır). Ancak kısa bir süre sonra –böyle durumlarda çok sık rastlandığı gibi–, gerçekten usta müzisyenler her iki geleneğin unsurlarını birleştirdiler. Bunu en mükemmel şekilde başaran ise piyanist, besteci ve orkestra şefi Jelly Roll Morton oldu.

Fransa'da önemli bir geleneği olan klarnet, Kreol grubun temel çalgısı oldu. Böylece eski Fransız ahşap nefesli geleneği, 30'lu yılların başarılı swing klarnetçilerinin çalış tarzında bile canlı kaldı. Eric Dolphy 50'li yılların sonunda bu gelenekten tamamen uzaklaşan ilk müzisyen oldu.

New Orleans için Kreol-Fransız etkisini abartmak yanlış olmaz. O zamanlar kente büyüleyici atmosferini veren birçok şey –ki kentin caz hayatını onlarsız düşünmek çok zor olurdu–, Fransa'dan gelmiştir; örneğin New Orleans'ı kasıp kavuran yaşama tutkusunun simgesi meşhur karnaval Mardi Gras. Aynı şekilde funerals da –caz müzisyenlerinin mezarlığa kadar hüzünlü bir müzikle eşlik ettikten sonra, neşeli bir havayla geri döndükleri cenaze törenleri– bir Fransız geleneğidir. Bu tür törenler Güney Fransa'nın kırsal kesimlerinde bugün hâlâ yapılmaktadır.

New Orleans'ta çeşitli etnik grupların ve müzik topluluklarının buluşmasıyla –Storyville eğlencelerinin kaygan sosyal zemini üzerinde neredeyse otomatik olarak gerçekleşen bir buluşma– New Orleans stili doğdu. Stil çoğunlukla bir kornet (veya trompet), bir trombon ve bir klarnetten üflenen üç melodik çizgiyle karakterize edilir. Tabii önderlik doğal olarak kornetin parlak tınısına aittir; trombon ağır, güçlü sesiyle kornetten belirgin olarak ayrılır. Klarnet ise bu iki çalgıyı çok yönlü bir örgü içinde sarmalar. Bu üç melodi çalgısının karşısında ritim çalgıları yer alır: Kontrbas veya tuba, davul, banço veya gitar, bazen de piyano.

Başlangıçta New Orleans ritmi Avrupa'nın marş ritmine hâlâ çok yakındır. Caz ritmine özgü o "dalgalanma" burada henüz yoktur. Dalgalanmayı, 1 ve 3 güçlü vuruşlar olarak kalırken, 2 ve 4'ün vurgulanması yaratır. Oysa New Orleans'ın doğuş döneminde vurgu –marş müziğinde olduğu gibi– hâlâ 1 ve 3 üzerindedir.

New Orleans'ın bu eski grupları yüzyıl dönümündeki marş ve sirk orkestralarına benzer. Hem enstrümantal açıdan, hem de toplumsal işlevleri gereği bu orkestralarla doğrudan bağları vardır.

İlk kez New Orleans stilinde hot çalış görülür. Bu icra tarzı anlatımın son derece sıcak oluşuyla karakterize edilir. Sound, cümleleme, vibrato, attacca özgünleşir. Müzisyen enstrümanını "çalmaktan" çok, onunla "konuşarak" duygularını yansıtır.

1910'LAR – DIXIELAND

New Orleans'ta caz yapmak yalnızca siyahların bir ayrıcalığı değildi. Başından beri beyaz gruplar da vardı. ***"Papa" Jack Laine***'in kurduğu gruplar 1891'den beri New Orleans'ta çalardı. Jack Laine "beyaz cazın babası" olarak bilinir. Gruplar New Orleans'ta arabalarla –bunlara *band waggons* adı verilirdi– ya da yürüyerek caddelerden geçerdi. Bu esnada eğer iki grup karşılaşırsa, *contest* ya da *battle*, yani yarış yapılırdı. Genellikle siyah ve beyaz gruplar birbirlerine karşı çalardı ve eğer Papa Laine beyaz grubun başındaysa, siyah grup genellikle yarıştan dışarıya "üflenir"di.

New Orleans'ta beyazların özgün çalış tarzı oldukça erken oluştu; anlatım açısından daha zayıf, buna karşın teknik açıdan daha yetkin bir tarzdır bu. Melodiler daha yumuşak, armoniler daha "temiz"dir; alışıldık tınılar hâkimdir. Akıcı tonlar, dışavurumcu vibrato, portamento ve glissando geri plana düşer. Bu tekniklerin kullanıldığı durumda ise, "biz istersek böyle de çalarız"ın bilinçli olarak vurgulandığı delişmen bir muzipliğin yakalandığı hissedilir. Oysa siyah toplulukların müziğinde, ister neşeli, isterse de blues tarzı parçalarda olsun, "biz böyle olmak zorundayız" vardır.

Cazın ilk başarılı beyaz orkestraları Papa Jack Laine'le başlar –ve kuşkusuz caza ilk başarılarını kazandıranlar beyaz orkestralardır: Özellikle ***Original Dixieland Jazz Band*** ve ***New Orleans Rhythm Kings***. Neredeyse hiç soloya yer vermeyen ODJB –adının kısaltılmış şekli–, insanı saran kolektif doğaçlamalarıyla cazın ilk döneminin birçok başarılı parçasına ün kazandırdı: Örneğin 1917'de kaydedilen *Original Dixieland One Step* ve *Tiger Rag* veya 1919'daki *At the Jazz Band Ball*. New Orleans Rhythm Kings ise iki mükemmel solisti tromboncu George Brunies ve klarnetçi Leon Rappolo ile solist doğaçlamasına geniş bir yer verdi. İlk plağını 1922'de dolduran topluluk 20'li yılların yıldız orkestralarından biriydi.

1917 yılında Original Dixieland Jazz Band, New York'un Columbus semtindeki Reisenweber's Restaurant'ta çalarak, müthiş bir başarı kazandı. Böylece *jazz* [caz] sözcüğü –başlangıçta çoğunlukla *jass* yazılırdı– daha

geniş bir kitleye ulaştı. Tom Brown –başka bir beyaz orkestranın şefi– bu sözcüğü ilk kez kendisinin, 1915'te Chicago'da çalarken dinleyici önünde kullandığını iddia eder. Oysa sözcük daha 1913'te bir San Francisco gazetesinde müzikal bağlamda kullanılmıştı. Daha eskiden *jass* (daha öncesinde ise *jasm* ve *gism* olarak) sporda ve oyunda hız ve enerjiyi ifade eden argo bir sözcüktü; ayrıca yine argoda cinsel bağlamda tohum yerine kullanılırdı.

Erken dönem cazındaki beyaz çalış tarzını, asıl New Orleans cazından ayırt etmek için, Dixieland cazı olarak adlandırmak alışkanlık haline gelmiştir. Ama sınırlar geçişlidir... Özellikle siyah müzisyenlerin beyaz gruplarda veya beyazların siyahlarda çaldığı daha sonraki yıllarda, bir grubun Dixieland mi, yoksa New Orleans cazı mı yaptığını saptamak mümkün olmaktan çıkmıştır.

Dixieland sözcüğünün nereden çıktığı konusunda çeşitli spekülasyonlar ve efsaneler mevcuttur. Bir söylentiye göre sözcük Louisiana'nın on dolarlık banknotlarından çıkar. Banknotta İngilizce *ten* rakamının yanında Fransızcası *dix* (on) yazılıdır. Bu durum Kuzeyli Yankee'leri o kadar etkiler ki, ülkeyi bu banknottan yola çıkarak Dixieland olarak adlandırırlar; daha sonra ise müziğe de Dixieland Jazz denmeye başlanır. Başka bir açıklamaya göre ise, Dixieland sözcüğü meslektaşı Mason ile birlikte arazi ölçümü yapan Dixon'dan gelir. Dixon ve Mason eskiden Güney eyaletlerini Kuzey'dekilerden ayıran Mason-Dixon çizgisini belirlemişlerdi.

Ragtime, New Orleans ve Dixieland cazı ile caz müziğinin tarihi başlar. Öncesi –caz araştırmacısı Prof. Marshall W. Stearns'ın söylediği gibi– "cazın prehistoryası"na aittir. Almanya'da Prof. Alfons M. Dauer bu prehistoryanın keşfine yardımcı olabilecek birçok malzeme sundu. Tabii bu malzemeyi, müziğimizin az ya da çok ilk biçimi olan Afrika müziğine ait olarak ele almak gerekir; paha biçilmez değeri de zaten bu noktada yatar. Cazın özü ile karıştırmak yanlıştır, çünkü caz Afrika'ya ait değildir; doğduğunda orada hiç bilinmiyordu ve dünyanın pek çok bölgesine kıyasla hâlâ da daha az bilinmektedir.

Bu sorun konusunda sık sık Barry Ulanov'dan şu alıntıya başvurulur: "Orta Avrupa Çingenelerinin keman tıngırtısında Afrika tam-tam'larının hepsinden daha çok caz vardır." Leonhard Feather ise, erken dönem cazın melodik ve armonik yapısının, geçen yüzyıl ortasındaki sevilen Amerikan melodileriyle –örneğin *Arkansas Traveler* veya *Turkey in the Straw*–, bilinen herhangi bir Afrika müziğine kıyasla daha fazla benzerlik taşıdığına dikkat çeker. Siyah müzik konusunda eğitim görmek üzere bizzat Afrika'ya giden büyük davulcu Art Blakey ise, sonradan şöyle söylemişti: "Afrika

kökenli olanla bizim kültürümüzü birbirine karıştıramazsın." (Bu soruna sık sık döneceğiz.)

Caz "siyah" ve "beyaz"ın birbiriyle karşılaşması sonucunda doğdu. Bu nedenle de karşılaşmanın en yoğun olarak yaşandığı yerde, ABD'nin güneyinde ortaya çıktı. Bugüne dek sadece bu karşılaşma çerçevesinde mümkün olduğu varsayıldı. Burada eğer Amerika'da ırkların konumlanışından hareketle beyaz öğesi, ya da tersine, özellikle entelektüel çevreler ve hayran kitlesi içinde sık rastlanan ırk önyargıları nedeniyle siyah öğesi aşırı vurgulanırsa; caz, varoluşunun temelini yitirir.

Cazın doğmasında ve gelişiminde ırklar arası iletişim çok önemli rol oynamıştır. Bu iletişim "gerçek beraberlik"i simgeler. Cazın müzikal, ulusal ve uluslararası, sosyal ve sosyolojik, siyasal, anlatımsal ve estetik, etik ve etnolojik özünü karakterize eden işte budur.

1920'LER - CHICAGO

Caz tarihini, ele alırken kolaylık sağlaması amacıyla on yıllık bölümlere ayırdık. Ragtime ve New Orleans stili yüzyılımızın başında revaçtaydı, ancak her iki caz türü sonraki yıllarda da çalınmaya devam etti. Öte yandan sorun bir stilin varlığını ne kadar sürdürdüğü değildir. Önemli olan ne zaman doğduğu ve en parlak günlerini ne zaman yaşadığı, müzikal etkisinin ne zaman doruğa ulaştığıdır. Bu açıdan bakıldığında, gerçekten de yaklaşık her on yılda bir –hem de genellikle her on yılın başında– yeni bir stil ortaya çıkmıştır.

20'li yıllarda caz konusundaki en önemli üç şey: New Orleans müziğinin Chicago'da süren parlak dönemi, klasik blues ve Chicago stilidir. New Orleans cazının Chicago'da gelişmesi genel olarak ABD'nin Birinci Dünya Savaşı'na girişiyle ilişkilendirilir. Bu ilişkilendirme biraz şüpheli gözüküyor; yine de – başka etkenlerin yanı sıra– belirli bir rol oynamış olabilir. New Orleans o zamanlar savaş limanıydı. New Orleans'ın deniz kuvvetleri komutanı, Storyville'in hareketli eğlence hayatını "birliklerinin disiplini açısından sakıncalı" bulmuş, Storyville bu nedenle bir kararnameyle resmen kapatılmıştı.

Bu kararname sadece Storyville'in hatunlarını değil, sayısız müzisyeni, özellikle de neredeyse sadece Storyville'de çalışan piyanistleri, –o zamanki adlandırılışıyla– "profesörler"i ekmeğinden etti. Ancak Storyville'den geçinmeyen yüzlerce başka müzisyen de uzun süredir maddi sıkıntı içindeydi. Birçoğu kenti terk etti. Chicago ya da Michigan Gölü kıyısındaki *Windy City* –rüzgârlı kent–, daha önce de birçok New Orleanslı müzisyeni cezp etmişti. Böylece New Orleanslı müzisyenlerin Chicago'ya büyük göçü başladı ve açıktır ki, bu göç kendi içinde siyahların Güney'den Kuzey'e göç

etmesinin sadece bir parçasıydı. Cazın ilk stili gerçi New Orleans stili adını taşıyordu; ancak gerçek altın devrini işte bu göç nedeniyle 20'li yılların Chicago'sunda yaşadı. New Orleans cazının meşhur plakları, doğduğu kentte değil burada, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra giderek popüler hale gelen gramofon için kaydedildi.

King Oliver Chicago'daki en önemli New Orleans grubunu yönetiyordu. ***Louis Armstrong Hot Five*** ve ***Hot Seven***'ı, ***Jelly Roll Morton*** Red Hot Peppers'ı, ***Johnny Dodds*** New Orleans Wanderers'ı vb. burada oluşturdu. Bugün New Orleans diye adlandırılan stil, bu yüzyılın ilk yirmi yılında New Orleans'ta çalınan ve plağa kaydedilmemiş olan arkaik caz değil, New Orleanslı müzisyenlerin 20'li yıllarda Chicago'da yaptığı cazdır.

Blues da parlak dönemini 20'li yıllarda Chicago'da yaşadı. Tabii ki blues şarkıları daha caz doğmadan önce, en azından geçen yüzyılın ortasından beri vardı. Daha o zamanlar Güney eyaletlerinin kırsal kesimlerinde blues söylenirdi: Genellikle daha serbest ritimler çalınır, belli bir vuruşa bağlı kalınmaz ve sonraları çok tutulan on iki ölçülü standart blues kalıbı kullanılmazdı. Birçok blues şarkıcısı, elinde bir banço veya gitarla ve pılı pırtısını doldurduğu çıkınıyla o köy senin bu köy benim, o tarla senin bu tarla benim dolaşır –bugün de bu geleneği sürdürenler vardır– ve basit blues-folk şarkılarını uzatarak, "temiz" tonlama yapmadan söylerdi. Bu şarkılar *country* veya "arkaik" blues olarak adlandırılır.

İlk caz toplulukları New Orleans'ta çalmaya başladığında, caz diye nitelenen şeyle, blues arasında başlangıçta bir fark vardı. Ancak kısa süre sonra halk şarkısı türündeki country blues, caz müziğinin ana arterine karıştı. O zamandan beri blues ve caz öylesine iç içe geçti ki, Ernest Borneman, cazın Avrupa müziğine uyarlanmış blues ya da tersine blues'a uyarlanmış Avrupa müziği olduğunu yazabilmiştir. Günümüzün en modern ve en "serbest" çalan caz müzisyenleri bile kendilerini blues'a bağlı hissederler; gerçekten de, blues bilinci bugünkü cazda çoğu erken caz stilinden daha köklüdür.

20'li yıllar klasik blues dönemi olarak bilinir. ***Bessie Smith*** bu dönemin en büyük şarkıcısıydı. Onu ve blues'un armonisini, melodi ve formunu daha sonra ayrıca ele alacağız. Blues'u cazın bir öğesi olarak ayrı bir bölümde incelemeyi bilerek tercih ettik; çünkü yalnızca başlangıç döneminin belli bir caz stili değildir, tersine bütün caz formlarına damgasını vurmuş ve caz tarihine nüfuz etmiştir. Okurun sonraki bölümlerde kolayca yön tayini yapabilmesi için, burada önce evrimin tamamını gözden geçirmek istiyoruz.

20'li yıllarda New Orleanslı büyük caz çalgıcılarının ve meşhur blues şarkıcılarının çevresinde Chicago'nun "Southside"ında –siyahların yaşadı-

ğı güney yakası– bir caz hayatı doğdu. Kendi içinde, on ya da yirmi yıl önce New Orleans'taki gibi canlı bir hayattı bu. Doğal olarak eski New Orleans döneminin o şen taşkınlığı eksikti; bunu yerine büyük kent Chicago'nun kargaşası ve artan ölçüde hissedilen ırk ayrımcılığı yansıyordu müzikte.

Southside'daki caz hayatının etkisiyle *Chicago stili* olarak adlandırılan stil gelişti. Genç beyaz liseliler, üniversite öğrencileri, amatörler, müzisyenler Chicago'daki New Orleans cazının büyük temsilcilerinden öylesine etkilendiler ki, onu taklit etmeye çalıştılar. Taklit başarılı olmadı, ama bu arada yeni bir şey doğdu: Chicago stili. Melodisinde New Orleans stilinin birbiriyle kesişen çizgilerinin çok yönlü örgüsü artık yoktur. Aynı anda farklı melodiler çalındığında, bunlar genellikle temiz bir şekilde birbirine koşut olarak akar. Chicago stilinde birey hâkimdir. Solo, gitgide daha büyük önem kazanmaya başlar. Chicago stilinde yapılmış pek çok kayıt bir sololar geçidinden, ya da caz terminolojisiyle söylersek *chorus*'lardan başka bir şey değildir.

Çoğu amatöre göre caz müziğinin temel direği olan bir çalgı, yani saksofon önem kazanmaya başlar.

Chicago stili –piyano eksenli ragtime'dan sonra– caz müziğindeki ikinci "soğuk" stildir. Bix Beiderbecke bu stilin önde gelen temsilcisidir. Ona ayırdığımız bölümde Chicago cazı daha ayrıntılı olarak işlenecek.

1930'LAR - SWING

Cazın eski stilleri *two beat jazz* [iki vuruşlu caz] adı altında sınıflandırılır. *Beat* sözcüğü vuruş, ritmik ağırlık noktası anlamına gelir. Two beat jazz'ın ölçüsü iki vuruştan, iki ritmik ağırlık noktasından meydana gelir. 20'li yılların sonunda caz müziğinin *two beat* stilleri başlangıçta sonuna gelip dayanmış gibi değerlendirildi. Harlem'de ve özellikle Kansas City'de daha 1928/29'da yeni bir çalış tarzı ortaya çıktı. Bu tarzın Chicago stiliyle ve New Orleans müzisyenleriyle buluştuğu yerde –ki bu buluşma caz tarihinin Chicago'dan New York'a uzanan ikinci büyük göçüne denk düşer– swing doğdu. Swing two beat jazz'ın tersine *four beat jazz* [dört vuruşlu caz] olarak adlandırıldı, çünkü ölçüdeki dört vuruş eşit olarak vurgulanıyordu. Bu açıklama genel olarak doğrudur, ama –cazda sık sık karşılaşıldığı üzere– kafa karıştıran istisnalar da vardır. Louis Armstrong –ve Chicago stilinin başka bazı müzisyenleri– daha two beat jazz döneminde four beat stiline aşinaydı. Öte yandan swing stilinin dorukta olduğu sıralarda Jimmie Lunceford aynı anda 2/4 ve 4/4'lük olan bir müzik yapıyordu büyük orkestrasıyla.

Swing sözcüğü caz müziği açısından anahtar bir sözcüktür. İki ayrı anlamda kullanılır; bu da yanlış anlama olasılığı doğurmaktadır. Birincisi,

ritmik bir öğeyi ifade eder. Caz bu öğeyle, klasik müziğin formdan gelen o gerilimini kazanır. Bu öğe cazın bütün stillerinde, evrelerinde ve çalış tarzlarında mevcuttur; öyle ki swing olmazsa caz da olmaz denebilir.

Öte yandan swing 30'lu yılların caz stilinin adıdır. Bu stille caz –caz rock ve fusion'dan önce– en büyük ticari başarısını kazandı: Benny Goodman "swing kralı" ilan edildi.

Bir caz parçasının "swing" yapmasıyla, o parçanın bir "swing" olması arasında önemli bir fark vardır. Gerçi her "swing" caz parçası, swing yapmak zorundadır; ancak swing yapan her caz parçası "swing" olmak zorunda değildir. Ritim konulu bölümde swing üzerine daha fazla şey söylenecek.

30'lu yılların swing stilini büyük orkestraların (*big band*) doğuşu karakterize eder. Kansas City'de –Bennie Moten ve daha sonra Count Basie orkestralarında– *riff* adı verilen bir stil gelişti. Bu stilde caz müziğinin evriminde çok önemli olan *call and response* şeması –Afrika müziğine dayanan soru-cevap formu– büyük caz orkestrasının bölümlerine; trompet, trombon ve saksofon takımına uyarlandı. Büyük orkestraya dayalı caz formlarının gelişimine beyaz Chicago stilinden gelme müzisyenler "Avrupai" bir özellik taşıdılar. Benny Goodman Orkestrası'nda çeşitli akımlar çakıştı: New Orleans geleneği, Kansas City'nin riff tekniği, beyazların titizliği ve eğitilmişliği. Gerçi bu son özellikle caz dışavurumcu yönünden çok şey yitiriyordu, ama öte yandan Avrupa müziğinin temiz seslendirme tarzına denk düşen bir form kazanması, cazı kitlelere "satılabilir" hale getiriyordu.

30'lu yıllarda bir yandan büyük orkestralar gelişirken, öte yandan solo yapmanın gitgide önemli hale gelmesi sadece görünüşte bir çelişkidir. Caz her zaman aynı anda hem bir kolektifin, hem de bireyin müziği olmuştur. Aynı anda başka müzik türlerinden daha çok her ikisi de olabilmesi, onun özüne dair çok şey anlatır. Bu özellik –daha sonra buna değineceğiz– cazın modern insanın sosyal durumunu yansıtan bir özgünlüğüdür.

30'lu yıllar bu nedenle aynı zamanda büyük solistlerin dönemidir: Tenor saksofoncu Coleman Hawkins ve Chu Berry, klarnetçi Benny Goodman, davulcu Gene Krupa, Cozy Cole ve Sid Catlett, piyanist Teddy Wilson ve Fats Waller, alto saksofoncu Johnny Hodges ve Benny Carter, trompetçi Bunny Berigan, Rex Stewart ve Roy Eldridge...

Büyük orkestral tarz ile solisti esas alan eğilim genellikle birleşir. Benny Goodman'ın klarneti arka plandaki büyük orkestranın önünde daha göz alıcıdır; Louis Armstrong'un trompeti, Luis Russell'ın büyük orkestrası ya da Louis'nin kendi plak orkestrası eşlik ettiğinde daha canlı çalar; Coleman Hawkins'ten yükselen sesin gürlüğü veya Chu Berry'nin

tenor tonu, Fletcher Henderson Band'in "sert" tınısıyla tezat oluştururken, daha da güzelleşir.

1940'LAR - BEBOP

30'lu yılların sonuna doğru swing devasa bir endüstri haline geldi. "Bütün zamanların en büyük müzik endüstrisi" olarak anılıyordu (bu o zamanlar için doğruydu; ancak müzik endüstrisinin o günden bugüne ulaştığı boyutların büyüklüğü düşünüldüğünde, 30'lu ve 40'lı yılların rekoru çok küçük kalmaktadır). "Swing" sözcüğü çok satması istenen malların -hediyelik eşya, sigara, kadın giyim eşyaları...- başarıyı garanti eden etiketi haline geldi. Genel ticari talebi karşılamak üzere arz edilen müzik ise binlerce kez tekrarlanan klişelere dönüşerek ruhsuzlaştı. Bir stil ya da icra tarzı ticarileştiğinde, gelişme tersi bir istikamete doğru yönelir; bu caz müziğinde sık sık karşılaşılan bir durumdur. Swing modasının zirveyi tutan müziğine kısmen bilinçli olarak sırt çeviren ve yeni bir şey söylemek isteyen bir grup müzisyen işte böylece bir araya geldi.

Yeni akımın ilk örnekleri, yine yeni bir on yılın başlangıcında ve Kansas City'de gelişti; sonra başta Harlem'deki müzisyenlerin buluşma noktalarında, özellikle de "Minton's Playhouse" adlı lokalde devam etti. İleri sürülenin tersine yeni akım, eski akımın artık zamanını doldurduğunu düşünen bir grup müzisyenin, -bedeli ne olursa olsun- yeni bir şey yapmak amacıyla bir araya gelmesi nedeniyle doğmadı. Eski olan -yani swing stili-, o günlerde "bütün zamanların en büyük müzik endüstrisi"ni pekâlâ sürüklüyordu. Yeni caz stilinin bir grup müzisyenin bilinçli çalışması sonucunda "yapıldığı" da söylenemez. Stil farklı yerlerdeki, birbirinden bağımsız çeşitli müzisyenlerin beyinlerinde ve çalgılarında doğdu. Ancak "Minton's", tıpkı 40 yıl önceki New Orleans gibi, stilin billurlaştığı yer oldu. Jelly Roll Morton'ın cazın kendisi tarafından keşfedildiği yolundaki iddiası nasıl saçmaysa, herhangi bir müzisyenin, modern cazın kendi buluşu olduğunu iddia etmesi de aynı ölçüde saçmadır.

Yeni stile *bebop* adı verildi. Bu sözcük -trompetçi Dizzy Gillespie'nin açıklamasına göre- o zamanlar gözde olan aralık sıçramalarının vokalizasyonunu, yani bemol beşliyi yansıtır. *Bebop* veya *rebop* sözcükleri, bu türden melodik sıçramalar "şarkı" olarak söylenmek istendiğinde kendiliğinden dudaklardan dökülüyordu... Bir şarkının melodilerini mırıldanırken, sözler bilinmediğinde la-la-la sözcüklerinin ağızdan çıkması gibi... Tabii ki bebop sözcüğüne dair bütün açıklamalar, son tahlilde kesin olarak nitelenemez; caz terminolojisinde sık sık karşılaşılır bu durumla. Örneğin bıçkın Amerikan gençlerinin jargonunda, bebop ya da bop dövüşmeyi veya bıçaklamayı ifade eder.

Bemol beşli bebop'un, ya da bir süre sonra yerleşen kısaltılmış ismiyle bop'un en önemli aralığı oldu. İlk zamanlar beşlinin kullanılması yanlış veya en azından hatalı tonlama olarak nitelendi; yine de "geçiş akoru" olarak, ya da 20'li yıllarda Duke Ellington veya piyanist Willie "The Lion" Smith'in pek sevdiği gibi, özel armonik efektler yaratmak için kullanılması kabul görüyordu. Ancak artık bütün bir stili kapsıyordu; tıpkı eski caz formlarının armonik sınırlarının gitgide genişlemesi gibi. On yıl sonra -bu konuya da daha sonra geleceğiz- bemol beşli tıpkı blues'u karakterize eden üçlüler ve yedililer gibi kullanılan *blue note* haline geldi.

"Minton's"ta bir araya gelen en önemli müzisyenler piyanist ***Thelonious Monk***, davulcu ***Kenny Clarke***, gitarist ***Charlie Christian***, trompetçi ***Dizzy Gillespie*** ve alto saksofoncu ***Charlie Parker***'dı. Nasıl Louis Armstrong geleneksel cazın dâhisiyse, Parker da bebop'un gerçek dâhi şahsiyeti oldu. Bu müzisyenlerden Charlie Christian sadece modern cazın yaratıcılarından biri olmakla kalmadı; aynı zamanda modern cazın swing stilinin içinden doğuşunun önkoşullarını da yarattı. Bop'un doğuşunun öncesinde ve esnasında hazırlayıcı rolü üstlenen "son swing kuşağı"ndan daha bir dizi müzisyen var. Neredeyse her çalgının bir hazırlayıcısı oldu: Trompetçiler arasında Roy Eldridge, piyanistler arasında Clyde Hart, tenor saksofoncular arasında Lester Young, kontrbasçılar arasında Jimmy Blanton, davulcularda Jo Jones ve Dave Tough, gitaristlerde -yukarıda da belirttiğimiz- Charlie Christian.

O zamanki dinleyiciye, arada bir ortaya çıkan ve son hızla koşan sinirli cümlelerin oluşturduğu melodik fragmanlar bebop'un tipik sound'ı gibi gelirdi. Gereksiz her nota bir kenara bırakılmıştı. Her şey sımsıkı bir biçimde konsantre edilmiş gibiydi. Bir zamanlar bir bop müzisyeninin deyişiyle "kendiliğinden anlaşılması mümkün olan her şey kenara atılmıştı". Cümlelerin çoğu, daha büyük müzikal açılımlara giden şifreler oldu. Onlar stenografide kısaltma işareti denen şeylerdi. Az sayıdaki işaret dizisi arasında doğru bağlantılar kurabilmek için, onları stenogram okur gibi dinlemek gerekir.

Doğaçlamalar, her parçanın başında ve sonunda *unison* sunulan tema ile çerçevelenir: Bunu genellikle iki müzisyen, çoğunlukla bir trompetçi ve bir saksofoncu birlikte (Dizzy Gillespie ve Charlie Parker tipik ikililerdendi) yapardı. Daha müzisyenler doğaçlamaya başlamadan unison çalınması yeni bir tınının, yeni bir tutumun işaretiydi. İster Beethoven'in final bölümünde (Neşeye Övgü) ya da öncesinde, 9. Senfoni'nin birinci bölümünün ana motifinde, ister Kuzey Afrika'da Mağrip'in Bedevi müziğinde, isterse de Arap dünyasındaki korolarda olsun, unison müzik psikolojisi açısından şunu ifade eder: Bu *bizim* cümlemiz. Burada *biz*

konuşuyoruz. Hitap ettiğimiz sizlerse, bizden farklısınız ve belki de bizim karşıtlarımızsınız.

Müzikteki, avangart –o zamanlar için!– bop tınılarıyla yansıyan değişme cazseverlerin çoğunu şaşkınlığa düşürdü. Büyük bir kararlılıkla geriye, cazın başlangıç formlarına yöneldiler. Basit bir müzik dinlemek istiyorlardı. Bütün dünyada, *revival* [kendine dönüş] olarak da adlandırılan bir New Orleans Rönesansı yaşanmaya başladı.

Bu gelişme, caz müziğinin –kendisini bütün form ve evreleriyle bugüne ulaştıran– kaynaklarına yararlı ve sağlıklı bir geri dönüş olarak başladı. Ancak revival kısa süre içinde, klişeleşmiş ve sıradanlaşmış "geleneksel caz müziği"ne gelip dayandı. Siyah müzisyenler bu müziğe açıkça sırt çevirdiler. Eski New Orleans'ın hâlâ hayatta kalan ve kendi müzikal ifadesini geleneksel cazda bulan birkaç müzisyeni dışında, siyah renkten hiçbir önemli müzisyen bu Dixieland Rönesansı'nın hiçbir noktasında yer almadı. Belki bazılarına şaşırtıcı gelebilir, ama gerçek böyle.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra St.-Germain-des-Prés'teki "Jazz-Boites", Dixieland hareketinin varoluşçu felsefeyle güç kazanmış merkezleri haline geldiler. Sonra genç varoluşçular, kendilerine Birinci Dünya Savaşı öncesinin şen kaygısızlığını değil, kendi zamanlarının varoluşsal huzursuzluğunu yansıtan bir müziğin daha uygun olduğunun farkına vardılar ve bu tür formlara yöneldiler. Dixieland Rönesansı'nın ağırlık noktası ise İngiltere'ye kaydı ve Dixieland müziği burada 50'li yılların ikinci yarısında ticari açıdan müthiş karlı bir yeniden yükseliş yaşadı.

Bu bölümde bebop'u ve Dixieland'e dönüşü birbirine zıt, uzlaşmaz karşıtların iki aşırı ucu olarak ele aldık. Dönemin cazseverleri de bu iki akımı böyle görüyorlardı. Bugün –60'lı yıllarda serbest caz doğalı beri– bu iki kutup birbirine yaklaştı. Günümüz dinleyicisi artık zıtlığı hissetmeyebilir; çünkü onun gözünde Charlie Parker da en az Louis Armstrong kadar caz geleneğine dahildir.

Bebop'u tanıtırken "hızlı koşan", "sinirli", "melodik fragmanlar", "steno kısaltmaları", "aceleci" gibi sözcükler kullandık. Ancak caz çevrelerinde aynı sözcüklerin bugün kazandığı anlam nedeniyle, genç dinleyici 40'lı yılların caz müziğindeki çoğu şeyi neredeyse klasik bulacaktır. Bu durumda insan diliyor ki, bugünkü müzik formlarının dinleyici ve eleştirmenleri bu durumdan ders çıkarsınlar ve aşırı nitelemelerden kaçınsınlar. 40'lı yıllarda bebop'un "asabiliği" yüzünden "cazın sonu"ndan, hatta daha ileri giderek "müziğin sonu"ndan söz eden eleştirmenler, bugün bizlere gülünç geliyor. O zamanlar bu türden sayısız dinleyici ve eleştirmen vardı! Üstelik bugün de var; "asabi" ve "en yüksek perdeden" çalan şeyler nedeniyle.

Bugün –yani 40 yıl sonra– bebop'u yaratan büyük müzisyenlere ne

olduğunu sormak da anlamlı olacaktır. İçlerinden sadece bir tanesi, Max Roach, eski yaratıcılığını koruyor: Bugünün müziği bağlamında da. Örneğin çağdaş perküsyon orkestrasıyla ya da bugünkü caz müzisyenleriyle -Cecil Taylor, Anthony Braxton, Dollar Brand, Archie Shepp- verdiği ikili konserlerde, ya da yaylı dörtlülerle birlikte çalıyor. O zamanki stili doğrultusunda yaratıcılığını sürdüren bir diğer sanatçı ise Dizzy Gillespie olmuştur. Diğerleri ise -ruhsal ve bedensel hastalıklar, eroin ve alkol bağımlılığı nedeniyle- ya sanatsal açıdan söndü ya da hayata gözlerini yumdu. Hayata veda ettikleri günlerde, çok genç olmalarına karşın -örneğin Charlie Parker otuz dördündeydi, yaratıcılıklarının doruğundaydılar. Pek çok başka sanatçı açısından, örneğin Avrupalı sanatçılar açısından bu yaşlar, gerçek sanatsal formatın henüz kazanıldığı yıllardır.

Bu Amerika'daki siyah sanatçının toplumuna ödemek zorunda kaldığı bedeldir -ve toplum gözünü kırpmadan bu bedele el koyar.

Öte yandan bütün bunlar, caz müziğine böylesine bir ifade zenginliği bağışlayan, bu erken sönmüş, erken göçmüşlerin eserlerinin hayranlık uyandıran arka planını oluşturur. 70'li yılların sonunda başlayan bebop'a dönüş rastlantı olmasa gerek (oysa birkaç yıl öncesinde böyle bir şeyi hayal etmek bile mümkün değildi). Bebop cazda klasik modernitenin simgesi haline gelmiştir. Genç insanlardan oluşan bir kuşağın tamamı bu müziği çalmıştır ve bugün -90'lı yıllara gelirken- bu sayı eskisinden de fazladır. Öncülleri gibi çöküntü yaşamayacak ve eroinden ölmeyecek bu insanlar. Ne ilginçtir ki bütün bunlar Charlie Parker'ın ölümünden otuz yıldan fazla, Bud Powell'ın ilk çöküşünden kırk yıl ve Fats Navarro'nun ölümünden -öldüğünde yirmi altı yaşındaydı- otuz beş yıl geçmişken cereyan etmektedir.

1950'LER - COOL, HARD BOP

40'lı yılların sonlarına doğru "bebop'un asabi huzursuzluğunun ve taşkınlığının" yerini giderek olgunluk, huzur ve uyum aldı. Bu tavır kendini ilk kez trompetçi Miles Davis'in çalışında gösterdi. Davis 1945'te on dokuz yaşındayken, Charlie Parker'ın beşlisinde çalışmaya başladı; önceleri Dizzy Gillespie'nin 45'lerdeki o asabi tarzında çalıyordu, ama hemen sonra daha uyumlu ve cool üflemeye başladı. Sonra aynı şey John Lewis'in piyano doğaçlamalarında görüldü. New Mexicolu bir antropoloji öğrencisi olan Lewis 1948'de Dizzy Gillespie'nin büyük orkestrasıyla Paris'e gitmiş ve müzisyenliğe orada karar kılmıştı. Tadd Dameron'ın 40'lı yılların ikinci yarısında Dizzy Gillespie'nin orkestrası ve çeşitli küçük topluluklar için yazdığı aranjmanlarda da aynı tarz vardı. Miles Davis'in 1947'de Charlie Parker'ın beşlisinde çaldığı trompet soloları -örneğin *Chasin' the Bird*-

veya John Lewis'in Dizzy Gillespie'nin 1948 Paris konserindeki *Round about Midnight* üzerine piyano solosu caz tarihindeki ilk solo cool caz örnekleridir (eğer Lester Young'ın 30'lu yılların sonunda, yani bebop'tan önce Count Basie Orkestrası'nda geliştirdiği cool tarzı soloları saymazsak). *Cool caz* olarak bilinen stil bu üç müzisyenle, Miles Davis, John Lewis ve Tadd Dameron ile başlar.

Cool tarzı 50'li yılların ilk yarısında caza egemen olur; ancak stilin doğuş döneminin, neredeyse en beğenilen ve en tipik form olarak kabul görmesi dikkat çekicidir. Burada 1948'de kısa bir süre için New York'taki Royal Roost'ta bir araya gelen ve 1949 ve 1950'de Capitol plak şirketi tarafından kaydedilen meşhur ***Miles Davis Capitol Orchestra***'yı kastediyoruz. Miles Davis konulu bölümde, 50'li yılların cazının orkestral tınısı ve müzikal anlayışı açısından çok önemli bir yeri olan bu orkestrayı ayrıntılı olarak ele alacağız.

Gözleri görmeyen Chicagolu piyanist ***Lennie Tristano*** (1919-1978), 1946'da New York'a geldi ve 1951'de burada "New School of Music"i [Yeni Müzik Okulu] kurdu. Tristano, müziği ve fikirleriyle cool caza teorik temellerini kazandırdı. Tristano okulu, –alto saksofoncu Lee Konitz, tenor saksofoncu Warne Marsh ve gitarist Billy Bauer de aralarındaydı– cool cazın soğuk, entelektüel, ruhsuz görüntüsünü büyük ölçüde belirledi. Yine de Lennie Tristano ve müzisyenlerinin özgürce doğaçlama yaptıklarına kuşku yok; özellikle çizgisel doğaçlamaya ilgi gösteriyorlardı. Bu nedenle Tristano kendi reklamını yaparken sık sık "Lennie Tristano and His Intuitive Music" [Lennie Tristano ve Sezgisel Müziği] ifadesini kullanırdı. Caz anlayışındaki sezgisel yanı baştan öne çıkarmak istedi; böylece zekâ inceliklerine yaslanarak müzik yaptığı şeklindeki yargılardan kaçınmaya çalıştı. Yine de Tristano'nun müziğinin dinleyiciye genellikle üşümeye varan bir serinlik yaydığı yadsınamaz. Modern caz kısa süre sonra, daha az soyut, daha anlaşılır ve daha canlı formlara doğru evrildi. Stearns'ın dediği gibi "sorun, cool çalarken soğuklaşmamaktı."

Modern caz Tristano'nun cool tarzından ne kadar uzaklaştıysa da, okulun modern cazın bütünü üzerindeki etkisi hep hissedildi; hem armonide, hem de en çok okulun simgesi olan uzun düz melodik çizgilerin tercih edilmesinde.

Lennie Tristano'dan sonra ağırlık geçici olarak Amerikan West Coast'a [Batı Sahili] kaydı. Miles Davis Capitol Orkestrası'yla doğrudan bağlantılı olarak West Coast caz ortaya çıktı. Özellikle Hollywood stüdyolarının büyük film orkestralarında kendine yer bulan müzisyenler bu tarza yöneldi. Trompetçi Shorty Rogers, davulcu Shelly Manne ve saksofoncu-klarnetçi Jimmy Giuffre West Coast'ın stil yaratan müzisyenleri haline geldi. Yap-

tıkları müzikte Avrupa akademik müzik geleneğinin pek çok öğesi yer aldı. Cazın doğrudanlığı ve canlılığı genellikle geri plana itildi. Uzmanlar bu nedenle New York'un eskisi gibi cazın gerçek başkenti kaldığına sık sık işaret etmişlerdir. Buna göre New York modern, ama caz geleneğine bağlı, canlı ve gerçek cazın yapıldığı yerdir. Böylece West Coast cazın karşısına "East Coast" [Doğu Sahili] caz çıkarılmış olur.

Bu arada anlaşıldı ki, hem West Coast hem de East Coast bir stilden çok, plak şirketlerinin satış etiketlerinde yer alan reklam sloganlarıydı. 50'li yılların cazının evrimindeki asıl gerilim aslında Doğu ve Batı Sahili arasındaki gerilim değil, klasikçi bir yönelim ile modern bebop –*hard bop*– icra eden çoğu siyah bir grup genç müzisyen arasındaki gerilimdi.

50'li yılların bu caz klasisizmi, Count Basie ve Lester Young'ın 30'lu yıllarda önce Kansas City ve sonra New York'ta icra ettiği müzikte kendini bulur. İster siyah olsun, isterse beyaz, East ve West Coast'ın birçok müzisyeni bu çizgiden esinlendi. Burada Al Cohn, Joe Newman, Ernie Wilkins, Quincy Jones, Manny Albam, Johnny Mandel, Chico Hamilton, Bob Brookmeyer, Shorty Rogers, Jimmy Giuffre'nin isimlerini sayabiliriz. 50'li yıllarda Count Basie çok övgü topladı. Basie adı sıradanlık, netlik, melodiklik, swing ve Winckelmann'ın meşhur klasisizm tanımında söz ettiği o "soylu sadelik" demekti. Goethe döneminin Alman klasikçilerinin klasisizm üzerine yazdıklarının caz klasisizmine doğrudan uyarlanabilir olması ne kadar şaşırtıcı! Yunan sanatına ve mitolojisine dair birkaç ismin ve kavramın yerine, sadece Count Basie, Lester Young, swing, beat, blues gibi caz geleneğinin isimlerini ve kavramlarını koymak yeterli.

Bu caz klasisizminin karşısına birbiriyle New York'ta karşılaşan genç bir müzisyen kuşağı çıktı; hiçbiri New Yorklu değildi. Çoğu Detroit veya Philadelphia'dan gelmişti buraya. Yaptıkları müzik armoni bilgisi ve mükemmel enstrümantal teknikle zenginleşen en arı bebop'tu. 50'li yılların sonunda icra edilen en dinamik caz, işte bu müzikti; davulcu ***Art Blakey*** veya piyanist ***Horace Silver*** yönetimindeki topluluklarda, trompetçi ***Lee Morgan*** veya ***Donald Byrd***, tenor saksofoncu ***Sonny Rollins, Hank Mobley*** ve başlangıçta ***John Coltrane*** gibi müzisyenler tarafından icra edildi.

Yeni akım, hard bop'un içinde, hem de müziğin canlılığından vazgeçmeksizin ortaya çıktı. Oysa caz tarihinde yeninin ancak müziğin canlılığını feda etmek pahasına keşfedilmesi çok karşılaşılan bir durumdur. Örneğin West Coast'tan davulcu Shelly Manne'in çalışındaki inanılmaz müzikal inceliğin bedeli, doğrudanlığının ve canlılığının gerilemesi olmuştur. Buna karşın New York'taki Elvin Jones cazda o zamana dek görülmedik karmaşıklıkta ve canlılıkta ritimler keşfetmeyi başardı. Horace Silver çoğu doğaçlamanın dayandığı otuz iki ölçülü şarkı formunu diğerleriyle

birleştiren yeni formlar buldu (ragtime piyanistleri ve Jelly Roll Morton gibi erken dönem cazın diğer müzisyenlerinin Avrupa ve Afrika'dan esinlenerek birkaç formu bir arada kullanmasına benzer şekilde). Tenor saksofoncu Sonny Rollins mükemmel doğaçlama yapılar üretti ve verili armonik malzemeyi Lennie Tristano okulunda bile henüz var olmayan bir özgürlük ve teklifsizlik içinde yoğurdu.

Marshall W. Stearns o zamanlar şöyle söylemişti: "Gerçekten modern caz, New York'ta Art Blakey ve Jazz Messengers, Jay ve Kai, Max Roach ve Clifford Brown, Art Farmer ve Gigi Gryce, Gillespie, Davis ve başka bir dizi müzisyen tarafından icra edildiği şekliyle, ateşinden hiçbir şey yitirmedi. Cool cazın –ve bebop'un– armonileri devralınırken, yumuşak başlılık kayboldu; bu arada enstrümantasyondaki netlik varlığını korudu, ancak müzik ısırıcı bir keskinlik kazandı. Tek kelimeyle, müzik değişti, ama esas olarak yine de 'hot' ve 'swing'li kaldı. Yani cool sözcüğü anlamını kaybetmişti, sanki genel olarak duyarlılığı ve kıvraklığı ifade ediyor gibiydi."

Bu saptama 50'li yılların ikinci yarısındaki her iki akım, hem Basie-Young klasisizmi, hem de yeni bop için geçerlidir.

Aynı şekilde her iki akım blues'la da yeni bir ilişki geliştirdi. Piyanist ve caz bestecisi Horace Silver –ve daha pek çok başka müzisyen– *funky* adı verilen bir icra tarzını kabul ettirdi. Bu, ağır ya da orta derecede ağır ve ritmi hiç değiştirmeden çalınan, eski blues'un bütün ağır hislerini ve ifadesini taşıyan bir blues'du. Sadece blues değil, siyah kiliselerin müziği de –gospel şarkıları– yeni bir coşkuyla cazın içine nüfuz etti. Bu da yine ***Horace Silver***'dan –aynı zamanda da şarkıcı Ray Charles ve vibrafoncu Milt Jackson'dan– etkilenerek gelişti ve *soul* olarak adlandırıldı.

East ve West Coast'ın bütün caz müzisyenleri coşkuyla kendilerini *funk* ve *soul*'a bıraktılar. Bu tavrın arkasında müzikal açıdan neyin yattığını kestirmek mümkün görünmüyor; bu yüzden de müzik dışı nedenler üzerinde duruluyor. Amerikan *Down Beat* dergisinin 1958 ilkbaharında aldığı bir okur mektubunda şöyle bir tahmin yürütülüyor: "*Funky blues*'un çerçevesini kullanan cool cazcı, bu çerçevenin ardında gizli olan içerik üzerine düşünmeye başlar...Bu içerik hayatla 'sıcak' –'cool'a karşıt olarak– bir ilişkiyi anlatır...Gerçek blues'un içeriği hüzünlü olsa da, bu hiçbir zaman tamamen umutsuz bir hüzün değildir..." Mektup, tinsel anlamda bir dönüşümden, yani cool caz yapan müzisyenin ruhsal dönüşümünden söz ederek devam etmektedir.

Yılgınlığa düşmek için türlü bahaneler sunan bu soğuk gerçekçilik dünyasında, funk ve soul'a yönelen eğilim, güven uyandıracak bir şeye duyulan özlemi ifade eder. Gospel kiliselerinden yükselen soul 60'ların

ikinci yarısında, blues'dan çıkan funk 70'li yıllarda kitlesel bir başarı kazandı. Her ikisinin de cazdan –hem de siyah gelenekten ve siyah duyarlılıktan– doğduğunu hatırlatmak önemlidir. Bu güvenlik arayışı on yıl sonra serbest cazda daha da belirginleşti. Albert Ayler gibi bir müzisyen özgür, atonal, esrik doğaçlamalarının içinde sirk ve köy müziğini, yüzyıl dönümünün sıradan hafif müziğini ve neşeli dans havalarını –"o eski güzel günler" motifini– işledi. Serbest cazın diğer müzisyenleri ise beyaz dünyaya duydukları nefret ve öfkeyi aşırı ölçüde vurguladılar; aynı nefreti paylaşan diğer insanlarla ilişkilerinde, aidiyet ve güvenlik arayışına bir cevap buluyorlardı; psikanaliz bilen herkesin hemen anlayacağı karmaşık bir tepki.

Johann Sebastian Bach'ın eski kontrpuantik ve çizgisel müziği, cool caz döneminde piyanist John Lewis'in Modern Jazz Quartet'inde bu aidiyet ihtiyacını karşılıyordu. 50'li yılların ilk yarısında yükselen dalgayla birçok müzisyen caz füglerı kaydetmeye yöneldi. Bu dalga ancak caz dünyasına hard bop'la coşku ve canlılık geri dönünce yavaşladı.

1960'LAR – SERBEST CAZ

60'lı yılların cazındaki –serbest cazda– yenilikler şunlardır:

1. Önceleri "atonal" olarak değerlendirilen geniş alana girilerek bir çığır açıldı.

2. Ölçü, düzenli vuruş ve simetrinin ortadan kalkışıyla karakterize edilen yeni bir ritmik anlayış ortaya çıktı.

3. Kendini birdenbire Hindistan'dan Afrika'ya, Japonya'dan Arabistan'a açan caz, *dünya müziği*ni içine almaya başladı.

4. Yoğunluğa vurgu yapıldı. Önceki caz stillerinde olmayan bir şeydi bu. Caz, müzikal formlarının yoğunluğu açısından Batı dünyasındaki diğer müzikal formların her zaman üzerinde bir müzik olagelmiştir. Ama caz tarihinde o zamana dek yoğunluğa hiçbir zaman serbest cazdaki gibi esrik, tutkulu –hatta bazı müzisyenlerde dinsel– bir değer atfedilmedi. Birçok serbest caz müzisyeni neredeyse yoğunluğa "tapar" hale gelmiştir.

5. Müzikal sound gürültü düzlemine dek genişledi.

60'lı yılların başında caz müziğinde serbest tonalitenin alanından atonaliteye kadar uzanan düzleme adım atıldı. Bu, uzmanların yaklaşık on beş yıldır olmasını beklediği bir şeydi; konser müziğinde kırk-elli yıl önce olmuştu. İlk işaretler Lennie Tristano'nun 1949'daki *Intuition*'ında görüldü; 50'li yılların pek çok müzisyeni, en başta da George Russell ve Charles Mingus tarafından hazırlandı. Herkesi şoke eden "yeni" bir müzik –"yeni caz"– doğdu böylece. Sanatta birçok yeni şeyin önce şok etkisi yapması kaçınılmazdır. Değişimin gelip kapıya dayandığı on beş

yılda kompleksli bir korkaklık içinde ondan kaçınılmaya, birçok öğesinin önüne set çekilmeye çalışılmıştı. Ama "yeni caz" Oscar Peterson ve Modern Jazz Quartet'e alışık caz dinleyicisinin üzerine şimdi bir çığ gibi düşünce; gücü ve sertliğiyle, devrimci ve kısmen müzikal olmayan ifade tarzıyla çok sarsıcı bir etki yaptı.

Serbest caz çalan genç müzisyenler kuşağı, cazın 50'li yıllardan 60'lılara geçerken o güne kadarki icra tarzı, armonik açılımlar ve metrik simetri bakımından sunabileceği her şeyi tükettiğini düşünüyordu. Caz klişeler ve belli formüller halinde donmuştu; yirmi yıl önce bebop'un doğuşunda da aynı müzikal ortam söz konusuydu. Her şey hep aynı şemaya göre, bıktırıcı bir aynılık içinde akıyor gibiydi; o güne kadarki formların ve yerleşik tonalitenin sunabileceği bütün olanakların tüketildiğine inanılıyordu. Bu nedenle genç müzisyenler yeni formlar aramaya koyuldu. Böylece caz tekrar beyaz dünyanın 20'li yıllarda keşfettiği büyük, çılgın, gerilimli ve bilinmez bir macera haline dönüştü. Ve nihayet yeniden kolektif doğaçlama başladı; birbirini çılgınca, özgürce, sertçe kesen, birbiriyle sürtüşen çizgiler içinde. Bu da New Orleans'ı hatırlatıyordu; ancak ileride göreceğimiz gibi bazı değişikliklerle birlikte.

New Yorklu eleştirmen ve müzisyen Don Heckman şöyle demişti: "Doğaçlama yaratıcılığını armonik sınırlamalardan kurtarmak isteyen bir eğilimin bütün caz tarihi boyunca var olduğuna ve doğal olarak geliştiğine inanıyorum."

Cazdaki serbest tonalite anlayışı, Avrupa konser müziğindeki anlayıştan kökten ayrılır. 1965'lerdeki New York avangardının serbest cazında –Avrupa avangart müziğinden çok daha fazla– "tonal merkezler" vardır (bkz. armoni konulu bölüm); burada müzik rahatça dominanttan tonik'e doğru kaydırılırken, bütün diğer bakımlardan geniş anlamda "serbest" bırakılır.

Bu evrim son derece kendiliğindendi ve akademik bir niteliği yoktu. Sanki atonal sözcüğünü yalnızca akademik bağlamda kullanmak mümkünmüş gibi! Birçok serbest caz müzisyeninin, akademik müziği ve ilişkili olduğu terminolojiyi bilinçli olarak görmezden geldiğini dile getirmesi boşuna değildir (Archie Shepp: "Kendi rüyalarım bana yettiği sürece, Batılı müzikal gelenek umurumda değil"). O halde atonal sözcüğünün "yeni caz" içinde değişken bir anlamı var. Daha önce de belirttiğimiz tonal merkezlerden mutlak armonik özgürlüğe uzanan bütün basamakları kapsar. Ancak atonalitenin bazen köktenci boyutlara ulaşması nedeniyle, o zamana kadarki armonik düzenin, yerine bir şey koymadan –ya da düzen olmayan bir şey koyarak– ortadan kaldırılamayacağı kanısı yaygınlaşıyordu.

Cazın kısa tarihine karşın Avrupa müziğine kıyasla daha uzun bir atonal geleneği vardır. Güney eyaletlerinin plantasyonlarındaki *shouts*, *field hollers*, arkaik blues ve cazın geçen yüzyıldaki hemen bütün ön formları bir ölçüde atonaldir; belki de şarkıları söyleyenler eğitim görmedikleri için, dolayısıyla da Avrupa tonalitesini bilmediğinden. Eski New Orleans'ta da armonik kusursuzluğu pek önemsemeyen müzisyenler vardı; ve 20'li yıllarda Louis Armstrong'un akademik armoni açısından yanlış tonlar barındıran plakları vardır; bunlar arasında Earl Hines ile yaptığı *Two Deuces* gibi en güzelleri de bulunmakta.

Bu konuya daha önce değinen Marshall Stearns hard bop yılları ilerlerken şöyle bir öngörüde bulunmuştu: "Caz müzisyenlerinin Avrupa müziğinin mükemmel entonasyon tarzından çıkarmayı pek iyi bildiği armonik özgürlükler sürekli aynı hedefe doğru, *'street cry*'ın ve *field holler*'ın özgürleşmesine doğru ilerlemektedir."

Demek ki, Avrupa müziği atonaliteyi esas olarak avangart müzisyenler -Schönberg, Webern, Berg ile başlayan "klasik" öncüler- eliyle yaratırken, cazın bir atonalite geleneği -ya da armonik saflığı- vardır. Gelenekle yenilikçi olan, cazın serbest tonalitesinde buluşabilir; dönüşüm halindeki bir sanatta ender olarak görülebilecek gerçekten şanslı bir çıkış noktasıdır bu!

Şüphesiz Ornette Coleman, Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler gibi müzisyenler *field cry*'ın ve arkaik blues'un "somut", halk müziğine dayalı armonik özgürlüğüne; Avrupa'nın "soyut", entelektüel atonalitesinden çok daha yakın durmaktadırlar. Örneğin Ornette Coleman ancak John Lewis ve Gunther Schuller'i tanıdığı yıllarda -1959/60- Avrupa müziğinde de serbest tonaliteye dayalı tınılar olduğunu öğrendi. O zamanlar kendi müzik anlayışı olgunluk düzeyine henüz ulaşmıştı. Serbest caz gelenekten kopuş değil, onun parçasıdır.

Birkaç yıl boyunca serbest cazın kastettiği özgürlük, genellikle bilinçli olarak Avrupa'da oluşmuş her türlü müzikal yapıdan bağımsız olmak şeklinde anlaşıldı (burada Avrupa sözcüğünün altını çizmek lazım). "Beyaz kıta"yla araya form ve armoni açısından mesafe koyulurken, aynı zamanda ondan ırksal, sosyal, kültürel ve siyasal anlamda da uzaklaşılıyordu. "Siyah müzik" kendisini Avrupa geleneğine en fazla bağlayan şeyi -armonik düzeni- rafa kaldırarak, cazda önceden olmadığı kadar "siyah" hale geldi. Bu müzisyenlerden çoğu ve "siyah müzik"in sözcülerinden biri olan yazar Leroi Jones (Amiri Baraka), konuyu böyle yorumlamaktadır (bkz. John Coltrane ve Ornette Coleman konulu bölümde Jones ve arkadaşlarından birinin sözlerinden yapılan alıntı).

Avrupa'daki modern konser müziğiyle caz arasındaki paralellik, hâkim olan fonksiyonel armoninin mekanikliğinden her ikisinin de artık yorgun

düşmüş olmasından ibaretti. Kişisel tercihlere yer bırakmayıp giderek artan ölçüde kendi kurallarını dayatarak, müziğin gelişimine set çeken bir sistemdi bu. Setin aşılması ise, sanatın bütün alanlarında, kültürde ve gelenekte gözlemleyebileceğimiz meşru bir gelişmedir. Eğer yapısal bir ilke, sonuna dek tüketilmişse ve yaratıcı sanatçı o ilkenin sınırları içinde mümkün olan her şeyi söylediği düşüncesindeyse, o ilke terk edilmelidir. Bir ilkenin *tek* doğru olduğunu –modern konser müziğinin 70 yılından sonra– kimse ciddi olarak öne süremez.

Avrupa armonisinin tek doğru olma iddiasını sadece sanatsal ve fiziksel akıl yürütmeler değil, dünyanın diğer büyük müzik kültürlerinde yüzyıllardır korunan bir yığın sistem ve ilke de yadsımaktadır. Siyasal ve kültürel açıdan gelişmelerin bugün geldiği durumda, fonksiyonel armoni gibi Avrupa geleneğine göbekten bağlı bir sisteme, neredeyse kutsal yaratıcılık atfedilmemelidir. Buna karşın serbest cazın özgür armoni anlayışının böylesine kabul görmesi de sorgulanmalıdır. Yine de ne olursa olsun, az sayıda bir dinleyici kitlesi ve genç caz müzisyenlerinin çoğunluğunca dünyanın her yerinde, hemen ve tartışmasız benimsenmiş olduğu halde, bu armoni anlayışını "anlaşılmaz" diye küçümsemek doğru bir tutum değildir. Eğer bir dil konuşuluyorsa, onu konuşan ne kadar küçük bir azınlık olursa olsun, genel bir anlaşılmama durumundan söz edilemez.

Cazı, bu yüzyılın manevi ve kültürel olgularından biri olarak görenler –ki aslında böyle görülmelidir–, cazın fonksiyonel armoniden kopuşuyla diğer modern sanatlardaki benzer gelişmeler arasındaki paralelliğin bir rastlantı olmadığını dikkatle gözlemlemektedirler. Konser müziğine yukarıda değinilmişti. Edebiyattaki paralellik daha da dikkat çekicidir. Birçok modern yazar –Raymond Queneau, Arno Schmidt, Helmut Heissenbüttel, Butor, William Burroughs ve en başta Mallarmé ve James Joyce– grameri yadsımakta, anti-gramer ve anti-sentaks eğilimlere yönelmektedir. Bütün önemli dünya dillerinde görülen bu eğilimle serbest cazdaki armoniye karşı çıkan yaklaşım arasındaki paralellik ayrıntılarda bile gözlenmektedir. Dil, sentaks ve gramerin ağırlığıyla, fonksiyonel armoninin müziği sürüklediği fonksiyonel dargeçidin aynısına doğru sürüklenir. Atılacak her adım artık zorunlu olarak bir öncekinden türetilir, yaratıcı sanatçıya ise sadece, sentaks ve gramerin tanımladığı seçenekler arasından bir şeyler saptamak düşer.

Modern felsefe yapanların kapalı sistemlerden uzaklaşarak özgürlük arayışı içine girmeleri de aynı doğrultuya işaret eden başka bir göstergedir. Çünkü felsefi sistem de bir kez kurulduktan sonra aynı eğilimi taşır; o sistem içinde felsefe yapmayı sürdürmek gramere veya armonik kurallara uymakla eşanlamlı hale gelir.

Her yeni caz stili gibi serbest caz da yeni bir ritmik anlayış getirmiştir. New Orleans'tan hard bop'a, serbest caza kadarki bütün caz stillerine iki öğe damgasını vurmuştu: Birincisi hep sabit kalan ölçüdür; vals ve 50'li yıllardaki diğer aksak ölçüler ortaya çıkana dek genel olarak 2/4'lük veya 4/4'lük olagelmiştir. İkincisi caz vuruşudur. Öyle bir vurgu tarzı vardır ki, aynı ölçünün Avrupai yorumuyla uzaktan ilgisi yoktur. Serbest caz, o zamana kadarki caz ritminin bu iki temel direğini –ölçü ve vuruşu– yıkar. Vuruşun yerini *pulse* [nabız atışı] alırken, ölçü yerine –birçok serbest caz davulcusu ölçü yokmuş gibi çalar– müthiş bir yoğunlukla oluşturulan büyük ritmik gerilim alanları gelir. (Ritim ve davullarla ilgili bölümde bu konu daha ayrıntılı ele alınacak.)

Serbest cazın önde gelen davulcularından biri olan Sunny Murray, geleneksel davul ritmini "klişe vuruşlar" olarak niteler ve bu klişeleri "kölelik ya da yoksulluk"a benzetir. Ona göre "Davulda serbest icra tarzı, adeta nefes almayı sağlayan bir rüzgâr estirir."

Armonik ve ritmik yenilikler kadar, dünya müziğinin cazın içine nüfuz etmesi de önemlidir. Caz var olduğu sürece içinde bir karşıt barındıracaktır. Böyle bir karşıtlıktan, siyah ve beyazın buluşmasından doğdu caz. Tarihinin ilk altmış yılında karşıt unsur Avrupa müziğiydi. Caz müzisyenlerinin Avrupa müzik geleneğiyle etkileşimi pek de yan bir uğraş sayılmazdı. Cazın neredeyse bütün stilleri bu diyalektik etkileşim sayesinde ve onun içinden doğdu.

Bu arada Avrupa müziği denince anlaşılan şeyin kapsamı sürekli genişledi. Yüzyıl dönümünün ragtime piyanistleri için Avrupa müziği 19. yüzyılın piyano besteleriydi. New Orleans müzisyenlerine göre ise Fransız operası, İspanyol sirk müziği ve Alman marşlarıydı. Bix Beiderbecke ve Chicagolu meslektaşları 20'li yıllarda Debussy'yi keşfettiler. Swing aranjörleri, geç romantik senfoni döneminin orkestrasyondaki ustalığından pek çok şey öğrendiler... Gelişme cool cazın ötesine geçene dek, caz müzisyenleri Avrupa müziğinde barokla Stockhausen arasındaki kullanılabilecek bütün öğeleri denediler ve devraldılar.

Bir karşıt olarak Avrupa müziği –en azından sadece karşıt olarak– böylece tükendi. Müzikal zemin dışında, daha önce sözü edilen müzikal olmayan –ırksal, toplumsal ve siyasal– nedenler gündeme geldi. Caz müzisyenleri bu yüzden giderek artan bir hevesle yeni "karşıtlar"; Avrupa dışındaki büyük müzik kültürlerini –Hint, Japon, Afrika, Arap– keşfe koyuldular. Özellikle Arap ve Hint dünyasıyla ve müziğiyle ilgilendiler. Kuzey Amerika'nın siyahları arasında, 40'lı yılların ortalarından bu yana, yani yaklaşık modern cazın doğuşundan beri, İslam dinine bir eğilim var. Birçok caz müzisyeni Müslüman oldu ve bazıları da Arapça isimler

aldı –örneğin davulcu Art Blakey, Müslüman kardeşleri için birkaç yıl Abdullah ibn Buhaina adını aldı veya saksofoncu Ed Gregory adını Sahib Shihab olarak değiştirdi.

"Beyaz din"den dönmenin, beyaz adam karşısında daha fazla özgürleşmek anlamına geleceğine inanılıyordu. Siyah şair ve yazar James Baldwin şöyle yazar: "Gerçekten ahlaki ve insani bir nitelik kazanmak isteyen herkes, önce kendini Hıristiyan kilisesinin bütün yasaklarından, suçlarından ve ikiyüzlülüğünden kurtarmalıdır. Tanrı kavramı eğer bizi daha büyük, daha özgür ve sevmeye yetenekli kılıyorsa anlamlı ve yararlıdır." Milyonlarca siyah Amerikalı iki yüzyıl süren inançlı, ateşli ve sonuçsuz denemeden sonra, Hıristiyan Tanrısının bunu sağlayamayacağına inandı. Bu nedenle –Baldwin'e göre– "artık O'ndan kurtulmanın zamanı gelmişti."

İslama dönüşü İslam dünyasına yönelik müzikal bir ilgi izledi. Yusef Lateef, Ornette Coleman, John Coltrane, Randy Weston, Herbie Mann, Art Blakey, Roland Kirk, Sahib Shihab, Don Cherry ve Avrupa'da başta George Gruntz ve Jean-Luc Ponty gibi müzisyenler beste ve doğaçlamalarında Arap müziğine duydukları hayranlığı dile getirdiler.

Derin bir klasik geleneğe yaslanan Hint müziği Arap müziğine kıyasla daha çekici bulundu. Hint müziğinin caz müzisyenlerinde hayranlık uyandıran tarafı özellikle ritmik zenginliğiydi.

Hindistan'ın zengin klasik müziği, *tala* ve *raga* üzerinde yükselir. Tala üç ile yüz sekiz vuruş arasında değişen, inanılmaz çeşitlilikte ritmik dizi ve çevrimlere denir. Bu noktada, Hintli müzisyenlerin ve sofistike dinleyicilerin dizi halinde ve belli bir müzikal yapı içindeki en uzun tala'yı bile –yani yüz sekiz vuruşu– algılayabildikleri ve tekrarlayabildikleri hatırlanmalıdır.

Bir tala, çoğunlukla alt kümelere ayrılır. Örneğin on vuruşluk olanı 2-3-2-3'lük bir dizi şeklinde olabileceği gibi, 3-3-4 veya 3-4-3 de olabilir.

Dizi içinde serbestçe doğaçlama yapılabilir. Doğaçlama yapanlar bu esnada birbirlerinden çok uzaklaşabilirler, ancak sonunda *sam* adı verilen birinci vuruşta, "bir"de tekrar buluşmak zorundadırlar. Hint müziğine o özgün gerilimi veren başlıca öğe işte budur. "Buluşma", çok farklı müzikal hareketlerin ardından gelen bir zirveye varış olarak algılanır çoğu kez.

Modern caz müzisyenlerini cezp eden şey, Hint müziğinin ritmik zenginliğidir. Müzisyenler 4/4'lük ölçü düzeninden, sabit caz ritminden kurtulmak istemekte, ama aynı zamanda caza uygun bir yoğunluk yaratacak ritmik ve metrik yapı aramaktadırlar.

Ritmik açıdan tanımlanan tala'nın tersine *raga* melodik bir dizidir ve içinde Avrupa müziğinde çeşitli kavramlarla kategorize edilen pek çok şey bir araya gelir; örneğin tema, tonalite, ahenk, cümle, melodi

akışının belirlediği form. Bir raga'da örneğin belli bir nota, bazen ancak bütün diğer notalar tınladıktan sonra çalınabilir. Sadece sabahları veya sadece akşamları, sadece dolunay zamanı veya sadece dinsel düşünceler içindeyken çalınabilecek raga'lar vardır. Her şeyden önce *mod*'lardır raga'lar; böylece modern cazın *modalite*'ye yakınlığına tastamam denk düşer (bkz. armoni bölümü).

Hint klasisizminin büyük ustalarının yanında bir dizi caz müzisyeni eğitim gördü. (Klasisizm sözcüğünün altının çizilmesi gereklidir. Bu müzik folklor değildir. En az Avrupa kültüründeki karşılığı kadar klasik bir müziktir.) 50'li ve 60'lı yılların onlarca caz müzisyeninin büyük egzotik müzik kültürlerine bu denli açık oluşu, modern Avrupa konser müziğindeki benzer gelişmelerin çok ötesine geçen bir şeydir. Debussy'nin, Messiaen'in, Roussell'in Hint ve Bali tınılarını işlemesiyle, veya Blacher'in Çin ritimlerinden etkilenmesiyle caz müzisyenlerinin yaptıkları kıyaslanırsa; örneğin Don Ellis'in Hint *tala*'larından büyük orkestra için türettiği *3-3-2-2-2-1-2-2-2* ve *New Nine* adlı bestelerindeki, veya Miles Davis ve Gil Evans'ın Joaquin Rodrigo'nun *Concierto de Aranjuez*'ini *Flamenco Jazz*'a dönüştürürkenki, ya da Yusef Lateef'in Japon, Çin ve Mısır müziğini blues formunda düzenlediği *A flat, G flat and C* adlı çalışmasındaki, ya da Sahib Shihab, Jean-Luc Ponty ve George Gruntz'un Arap Bedevi müzisyenlerle çaldığı *Noon in Tunesia* adlı albümdeki yoğunluk ve rahatlık karşısında, Avrupa müziğinin bestecileri son derece çekingen ve tutuk kalır.

Yeni cazın müzisyenleri dünya müziğini swing yapan sound'lara dönüştürdüler. Bunu bir maceraperestin ve kâşifin özgürleştiren keyfi ve heyecanı içinde yaptılar. Hissettikleri coşkudan yayılan mesihvari, dünyayı kucaklayan sevgi jestleri plakların adlarına da yansımıştır: Örneğin Albert Ayler'in *Spiritual Unity* ve *Holy Ghost*, Don Cherry'nin *Complete Communion*, Carla Bley'in *Communication*, Schlippenbach'ın *Globe Unity*, Yusef Lateef'in *Try Love*, Ornette Coleman'ın *Peace*, John Coltrane'nin *Love Supreme*, *Ascension* adlı albümlerini veya Sun Ra ve Solar Arkestra'sının *Heliocentric Worlds* adlı albümdeki *Sun Song*, *Sun Myth*, *Nebulae* adlı parçalarını sayabiliriz. Bu isimler belli bir bağlam içinde birleştirildiğinde, verdikleri mesaj hissedilmektedir: Ruhsal bir-oluş içinde tüm dünyayla manevi birliğe ulaşmak ve böylece herkesin aşk ve barışa kavuşması; göğe yükselerek, mitolojik anlam yüklenen samanyoluna ve yıldızlara vararak ulaşılan dinsel bir kendinden geçiş içinde bütünleşmek ve arınmak...

Burada şu noktayı görmek önemli: Caz müzisyenleri siyah toplumun daha bilinçli kesimlerinin müzik dışındaki yaklaşımlarını, sadece sanatsal ve müzikal açıdan vurgulamışlardır. Örneğin 1967 Mart'ında New

York'ta çoğunlukla siyahların gittiği bir yüksekokulun öğretmenleri ve öğrencileri klasik müzik konserlerini boykot ettiler. Bunu Avrupa konser müziğine ilgi duymadıkları için yapmadılar. Tersine bu okulda müzikal etkinlikler ortalamanın çok üzerindeydi. Boykota gittiler, çünkü öğrenciler kendilerine aynı zamanda Hint, Arap, Afrika veya Japon müziğinin ve caz konserlerinin değil, sadece ve sadece Avrupa müziğini kapsayan konserlerin sunulmasını doğru bulmuyorlardı. "Keyfi bir tercih bu. Bu müziği meşru kılan Avrupa'nın tarihidir, bizimkisi değil" diyorlardı.

Müziğin gürültü düzlemine açılmasıyla cazın dünya müziğini içine alması ve özellikle yoğunluğun en üst seviyeye ulaşması arasında ilişki vardır. Çeşitli egzotik müzik kültürlerinde varolan tınılar, yüzyıllardan beri Avrupa çalgılarına alışmış bir kulağa müzikal gelmeyebilir. Bu tınıların neredeyse infilak halindeki yoğunluğu içinde birçok serbest caz müzisyeni çalgısının bilinen tınısal sınırlarını tam manasıyla paramparça etmiştir. Saksofonlar elektronik müziğin farklı frekansları aynı anda duyuran yoğun hışırtısını, trombonlar maden ocaklarındaki taşıyıcı bantların kayış gıcırtısını çıkarmaya başlar; trompetler aşırı basınç altında parçalanan çelik kaplar gibi ses çıkarır, piyanolar kopan teller, vibrafonlar adeta metalik dallar arasında gezinen rüzgâr gibi tınlar; kolektif doğaçlama yapan topluluklar böğüren efsanevi taş devri yaratıkları gibi gürler.

Müzikal sound'la gürültü arasındaki sınır ortalama dinleyiciye çok açık ve doğal bir şey gibi gelir, ama gerçekte fiziksel olarak saptanması mümkün değildir. Kuşaklar boyu aktarılagelmiş bir önkabule dayanır bu sınır. Aslında müzik duyulabilir olan her şeyi kullanabilir. Zaten ona anlam kazandıran şey duyulabilir olanın sanatsal açıdan biçimlendirilmesidir. Ancak akustiğin tükenmez kaynağı içindeki tınılardan sadece birkaçını müziğe uygun diye ayırıp, diğerlerine yasak koymak özüne gölge düşürür..

Stockhausen şöyle diyor:

> Önceleri gürültü diye sınıflandırılan tınılar bugün artık müzikal kelime hazinesine dahildir... Bütün sesler: bütün tını ve gürültüler müziktir... Ve günümüzün işitilebilir olan her sesini kullanan müzik bugünün müziğidir; tınıların hareketine, yönüne ve hızına ilişkin unsurların bir kompozisyon oluşturduğu şimdiki zamanın müziğidir, geleceğin müziği değil. Hedef, tanıdığımız, bildiğimiz ve kuşaklar boyunca aktarılan seslerin tüm zenginliğiyle saklandığı depoyu tazelemek ve yenilemektir: Bunun için tıpkı önceki dönemlerdeki gibi zamanımızın mümkün bütün araçları kullanılır...

Stockhausen bütün bunları tabii ki her şeyden önce elektronik müzik deneyiminden yola çıkarak söylüyor. Ancak bu sözler insanın yarata-

bileceği her tür akustik süreç için geçerlidir. Bir piyano sadece tuşlara değil, içindeki tellere dokunarak da çalınabilir, keman vurmalı bir çalgı gibi kullanılabilir veya trombon ağızlık kullanmadan üfleme borusu gibi çalınabilir. Bu durumu gülünç bulanlara, müzik verili icra kurallarının uygulanması dışında bir şey ifade etmez. Bir çalgı tını yaratmak için yapılmıştır. Seslerin nasıl çıkarılacağı ise hiçbir yerde yazılı değildir. Tersine müzisyenin görevi çalgısında daima yeni tınılar bulmak, eskinin çalgılarını yeni bir tarzda kullanmak kadar, yeni çalgılar keşfetmek ve nihayet eskinin çalgılarını geliştirmektir. Bu görev birçok müzisyenin baş uğraşı haline gelmiştir. İşte bu nedenle İngiliz davulcu Tony Oxley, Büyük Britanya'nın pek çok modern davulcusunun sayfalar dolduran demeçler verdiği avangart dergi *Microphone*'un bir sayısına tek bir cümle yazmıştır: "Benim için en önemli faaliyet kelime hazinemi genişletmekten ibarettir."

Çok çeşitli, yeni tınının ortaya çıktığı bir zamanda yaşıyoruz: Bir yanda jet uçakları ya da nükleer patlamaların korkunç gürültüleri, öte yanda osilatörlerden yükselen sesler ve hassas sanayinin üretim merkezlerindeki ürpertici çıtırtılar... Büyük kent sakinleri fondaki gürültülerin yoğun taarruzu altında yaşıyor; geçmişin insanları böyle bir taarruzu psişik açıdan kaldıramaz, ruhsal bir çöküntü içine girerdi. Bilim insanları bitkilerin ve çiçeklerin büyürken çıkardığı gürültüyü milyonlarca kez artırarak, kulağı sağır eden gümbürtü haline getirdiler. Bugün biliyoruz ki, geçmiş yüzyılların romantiklerince en sessiz yaratık ilan edilen hayvan, yani balık, kesintisiz olarak ses çıkaran bir kaynaktır. İşitilebilir olanın sınırlarının böylesine genişlemesinden, bugün her insan etkilenmiş bulunmaktadır. İşitilebilir olanla herkesten daha çok uğraşan müzisyenler bu etkinin dışında mı kalmalı?

Serbest caz birkaç yıl içinde insan duygularının bütün yelpazesini kapsayan, çok katmanlı bir anlatım tarzı haline geldi. İnsanlar bu müzikte sadece öfke, nefret ve protesto aramaktan vazgeçmelidir. Bu son derece tek yanlı yorumun dayanağı, serbest cazın bütününü temsil etmesi söz konusu olmayan New Yorklu küçük bir müzisyen ve eleştirmen grubunun izlediği tutumdur. Bu müzikte protestonun yanı sıra, hayata gözlerini yuman John Coltrane'in ilahi-dinsel coşkusu, Albert Ayler'ın içinde yatan halk müzisyenlerine özgü neşe, Paul Bley veya Ran Blake'in entelektüel –ve aynı zamanda esprili– cool üslubu, Sun Ra'nın kozmik ufukları veya Carla Bley'in duyarlılığı vardır.

Bütün dünyada genç müzisyenler ve cazseverler yeni tınılara gitgide daha açık hale geldi. Eleştirmenler ve anlayış yoksunu bir insan topluluğu durumu hâlâ "kaos" olarak nitelendirirken, *yeni caz* kendi dinleyicisini buldu; Avrupa'da bile kendine özgü Avrupai bir serbest caz gelişti.

Serbest caz Avrupa cazına ayırt edici bir kimlik sundu. Avrupa cazı serbest cazla birlikte özgürleşmeye başladı. Bu gelişmenin –Amerika'daki evrimden bir süre sonra– 60'lı yılların ortalarına denk gelmesi tesadüf değildir. Çünkü Avrupalı müzisyenler ancak fonksiyonel armoniden ve düzenli ritimden kurtulduklarında, Amerikan cazını taklit etmekten de kurtulmuş oldular. Django Reinhardt ve Stan Hasselgard gibi –iki büyük istisna– Amerikan cazını stil konusunda etkileyen isimler tabii ki daha önce de vardı. Yine de o zamana dek Avrupalı müzisyenler Amerika'daki öncüllerinin izinden gitmişlerdi.

Serbest cazın başarı kazandığı ilk dönemde, bu taklitçi tutumda başlangıçta bir değişiklik görülmemesi ilginçtir. Avrupalı müzisyenler nasıl bir zamanlar swing ve bebop'u, cool caz ve hard bop'u taklit ettilerse, o zaman da Ornette Coleman'ın, Cecil Taylor'ın, Albert Ayler'ın cazını taklit ettiler. Ancak bunu yaparken serbest cazın o parlak mesajını, yani hiçbir müzikal kuralın vazgeçilmez olmadığını da içselleştirmiş oldular. Avrupalı müzisyenlerin siyah serbest cazı kopya ederek kendini bulması bir paradoks gibi gözükebilir. Açıklığa ve kuralsızlığa dayanan modeli benimserken, kendileriyle yüz yüze geldiler. Avrupalı serbest caz müzisyenlerinin doldurmak zorunda kaldıkları bir boşluk doğmuştu ve bu boşluğu son derece özgün, çok yönlü ve renkli bir tarzda doldurdular. Önceki ve sonraki stillere kıyasla, uluslararası planda tanınan en çok Avrupalı sanatçının serbest caz içinden çıktığı bir gerçektir.

Avrupa'da derhal çeşitli ulusal ve yerel özgünlükleri geliştiren farklı serbest caz dilleri –uluslararası iletişimle çeşitli şekillerde birbirine karışsa da– doğdu. Gitarist ***Derek Bailey***, saksofoncu ***Evan Parker***, davulcu Tony Oxley gibi müzisyenlerin yer aldığı İngiliz çevrelerde, sound'ın içsel yaşamına duyulan ilgi ağır bastı. Avrupa'nın hiçbir yerinde İngiltere'de olduğu kadar gürültü deneyleri ve sound kolajları gerçekleştirilmedi. Sound'ın atomsal derinliğine yapılan bu yolculuğun kaçınılmaz sonucu olarak, İngiliz serbest caz müzisyenleri elektronik müzikle daha çok haşır neşir hale geldi. Hollanda'da, iğneleyici espri ve alaycı mizahla renklenen, hiciv-parodi yanı ağır basan bir serbest caz gelişti; ***Han Bennik, Willem Breuker*** gibi müzisyenlerin icranın ötesine geçerek teatral araçlar kullanması sayesinde oldu bu. Buna karşın Federal Almanya'daki serbest cazda, ***Peter Brötzmann***'ın çılgınca tiz çalışında, ***Manfred Schoof*** veya ***Gunter Hampel***'in duru serbest cazında, ağır ve güçlü olana eğilim görüldü. Eşzamanlı olmasa da, 60'lı yılların sonunda Doğu Almanya'da –sayısız ironik karşı arayışlara rağmen– titizliğin ve düzen arayışının belirleyici olduğu (öyle ki "Prusya" tarzı caz diye niteleniyordu) bir serbest caz doğdu.

Yeni müzik tarzı üzerine yapılan sayısız eleştiride sık sık rastlanan bir görüşe göre, bu müzik "kaosla neticelenecekti". Özgürlük karşısında başlangıçta duyulan ve insani açıdan anlayışla karşılanması gereken büyük coşkudan sonra, müzisyenler bu eleştiriler karşısında özgürlüğün tek başına her şey olmadığını vurguladılar. Örneğin biraz önce değindiğimiz davulcu Sunny Murray şöyle diyordu: "Tam özgürlük sokakta yürüyen herkeste var. Verirsin birine yirmi dolar, sana aşağı yukarı özgür bir şey yapar." Benzer esprilere 60'lı yılların sonundan itibaren sık sık rastlanmaktadır. Bunun nedeni, müzisyenlerin serbest cazın kendine özgü klişeler yarattığını daha çok fark etmesinde yatıyordu. Klişeler ise, serbest cazın kendine ait bir geleneği olmadığı için, geleneksel cazın hâlâ hırsla parçalanan klişelerine kıyasla daha boş bir etki yapıyordu. Bu nedenle serbest caz müzisyenlerinin çoğu caz geleneğine daha sıcak bir ilgi göstermeye başladı.

Kaos nitelemesi başka nedenlerle de uygun bir değerlendirme değildir. Bu bağlamda biz Avrupalılar kendi müziğimizin tarihine bir göz atmalıyız.

Avrupa müzik tarihinde üç kez *yeni müzik* ortaya çıktı. İlki *Ars Nova*'ydı; 1350'lerde ortaya çıktı ve en önemli bestecisi Guillaume de Machaut'ydu. İki yüzyıl sonra, 1600'lerde Floransa'da Orazio Vecchi ve Monteverdi gibi bestecilerin çevresinde *Stilo Rappresentativo* tarzındaki monodik müzikle birlikte *Le Nuove Musiche* doğdu. Sarayın ve kilisenin mektepli usta müzisyenleri her iki dönemi de, ittifak halinde, müziğin içine kaosun nüfuz etmesi olarak değerlendirdiler. Bu değerlendirme hep sürdü gitti. Johann A. Hiller "tiksintiyle" Bach'ın "zevksizliği"nden söz ederdi. Mozart'ın dörtlüsünün ilk baskısı "çok hatalı" olduğu gerekçesiyle İtalya'dan geri çevrilmişti. "Çünkü akor ve disonans sayısının fazla olmasının bir basım hatası olduğu zannedilmişti" (Franz Roh).

Dönemin Beethoven eleştirmenlerini bugünkülerle akraba saymak mümkün: "Bütün tarafsız müzik uzmanları ve dinleyicileri, müzik tarihinde şimdiye dek böylesine tiz, birbirinden kopuk ve kulağa kötü gelen bir şeyle karşılaşılmadığı konusunda birleştiler" (bu sözler *Fidelio*'nun uvertürüne dair!). Brahms, Bruckner, Wagner; her biri bir dönem "kaos yaratanlar" loncasına dahil edildi. Ve sonra üçüncü kez bir *yeni müzik* ortaya çıktı; bugün hepsi bir bir belgelenmiş olan skandallar, yanlış yorumlar ve yanlış anlamalarla birlikte. Stravinski'nin 1913'te Paris'te *Sacre du printemps* prömiyerindeki hummalı protestoları hatırlayın; Schönberg skandallarını düşünün; ya da Debussy'nin *Pelleas ve Melisande*'sinin 1902'deki ilk sunuluşunu aklınıza getirin ("beyin müziği" ve "nihilist bayağılık" olarak nitelendirilmişti). Bugünse bütün bu müzisyenler klasik olarak kabul ediliyor. Film müziği bestecileri, bu müzisyenlerin armonilerini Hollywood partisyonlarının arka planı olarak kullanıyor.

Cazda da böyle oldu. New Orleans'tan çıkan *yeni müzik*, Avrupa'da ilk kez dinleyenlere karman çorman geldi. Baş döndüren yeni bir ülkeye çılgınca ve özgürce atılan ilk adım gibiydi. Ancak 50'li yıllar yerini 60'lara bırakırken New Orleans cazı Avrupa'da her yerde yüksek tabakanın rahat, uyumlu mutluluğunun müziği haline geldi.

Bebop 1943'te geldiğinde de sadece uç noktadakiler değil, neredeyse bütün uzman eleştirmenler aynı fikirdeydi: Kaos bu kez cazın içine kesinkes nüfuz etmiş, caz "sonuna" gelmişti. Bugünse Dizzy Gillespie'nin chorus'ları ve vokalleri bize *When the Saints Go Marching In*'deki gibi hoş ve yakın geliyor.

Bütün bunlardan şu sonuç çıkıyor: Kaos sözcüğü müzik tarihinde sık kullanılan anlamsız bir nakarattan başka bir şey değildir. Serbest caza da mükemmel bir şekilde uyarlanmıştır.

Sanat ya da düşünce açısından, kaos her zaman, gerçekten tehditkâr olana karşı –gerçekten kaosu kışkırtana– güvenlik arayışı söz konusu olduğunda ortaya çıkmaktadır. Eugen Gottlieb Winkler şöyle der: "Güvenlik arayışı arttıkça, burjuvanın hayata katılımı azalır."

Güvenlik konusunda süregiden yaygara, burjuva dünyanın üzerinde en fazla birleştiği hususdur. Bilinçli yaşamaktan tamamen caymak istemeyeceğine göre, kendisini saran kaosun bilincine varmaya ihtiyaç duyar. Bu bilinci ileten olanaklardan bir tanesi serbest cazdır – kaosu düzene soktuğu, ona sanatsal bir biçim kazandırdığı için. Doğal olarak, kaosa sadece ona yakın olan biri düzen verebilir. İşte "tınıların kaosu" müziğe böylece girer; önce Avrupa klasik müziğine, 60'lardan itibaren de caza.

Serbest caz bizleri, müziği kendimizi doğrulama aracı olarak görmekten vazgeçmeye zorlamak ister. Bilgisayar üreten, uzaya araç gönderen insanın kendini doğrulamak için uygun olanakları zaten vardır. Hâlâ ırkçılık güdenin veya 19. yüzyıl tarzında güç politikası uygulayanın ise, kendini doğrulatmak gibi bir hakkı olamaz.

Müzikle kendini doğrulamak derken, bugüne kadarki müzik dinleme tarzımızı kastediyoruz. İnsanlar daha birkaç ölçü dinler dinlemez, eğer devamı beklediğinin (daha doğrusu talep ettiğinin) aynısı veya benzeri ise, kendini doğrulanmış hissediyor. Gururla ne kadar haklı olduğunu belirtiyor. Müziğe ise, bu tür bir kibri tatmin etmek dışında neredeyse başka bir iş kalmıyor. Her şey daima kurala tastamam uygun olmalı –kural dışına ancak ayrıntıda çıkılabilir, o da çekiciliği artırmak üzere ve fazla ileri gitmemek şartıyla.

Serbest caz, kendini doğrulama ihtiyacı bir kenara bırakılarak dinlenmelidir. Burada müzik artık dinleyiciyi izlemez; dinleyici müziği izlemelidir, önkoşul öne sürmeden, nereye götürürse. Alman bir avangart

caz grubunun -Manfred Schoof Quintet- müzisyenleri 60'lı yılların ortasında bunun için mutlak bir boşluğun gerekli olduğundan söz ettiler. Amerika'da çocukların serbest cazla coşkuya kapıldığı gözlemlenmiş. Çocuklar sadece ne olup bittiğini dinliyorlarmış -tabii ki çok şey olup bitiyormuş! Kafalarında ya da duyumlarında, her müzikal sözün orta yerinde, "şimdi şöyle bir şey gelmeli; böyle devam etmeli; aksi halde hatalı olur" diyen köşeler yokmuş. Hiçbir şey talep etmiyorlarmış; bu nedenle de her şeyi duyumsayabilmişler. Müzikten -ya da şiirden veya resimden- hep bir şeyler talep eden yetişkinler kendini aldatmaktan vazgeçmeli: Aksi halde kendi doğruluklarını sağlama almak dışında bir şey elde edemezler.

"Kaynaşım [fusion] senin içinde olmak zorunda. İçinde olmadıkça hiç olmaz."
John McLaughlin

1970'LER

Buraya kadar her on yıla belirli bir stili yerleştirdik: Tabii ki, ince ayrımları görmezden gelmek pahasına; ama diğer yandan böylece konuya hâkim olmak çok kolaylaştı. 70'li yıllardan itibaren bu sınıflandırma tarzından vazgeçmek zorundayız. 70'li yıllar en az yedi ayrı eğilimle karakterize edilir:

1. Fusion veya caz rock: Klasik caz doğaçlamaları rock ritimleri ve elektronik tınılarla birleştirilir.

2. Avrupa romantik oda müziğine eğilim; cazın bir tür estetize edilmiş hali. Bir anda, eşliksiz müzik yapan çok sayıda solist ve ikili ortaya çıkmıştır. Genellikle ritim grupları -kontrbas ve davul- yoktur. Cazın o güne dek vazgeçilmez unsurları olarak nitelenen pek çok şeye -o müthiş güç, sertlik, olağanüstü ifade zenginliği, yoğunluk, esriklik, "çirkin olmak"tan korkmama- artık yer verilmez. Caz Amerikalı bir eleştirmenin söylediği gibi güzelleştirilir; başka bir deyişle "estetize edilir".

3. Serbest cazın yeni kuşağının müziği caz rock, 70'li yılların başında bir rüzgâr gibi esmeye başlayıp, büyük bir ticari başarı kazandığında, birçok eleştirmen serbest cazın artık öldüğünü yazdı. Ancak bu pek aceleci bir yargıydı. Serbest caz sadece "yeraltına" inmişti (ve o zamanlar "yeraltı", Avrupa demekti). 1973/74'lerde serbest çalış tarzı geri döndü; Chicago'dan piyanist Muhal Richard Abrams'ın kurduğu müzisyen birliği ***AACM*** bu gelişmenin odağında yer alıyordu. 70'li yıllar boyunca serbest caz ve en başta AACM müzisyenleri giderek ön plana çıkmaya başladı-

lar. Tarzlarında daha berrak yapılara ve yeni tür bir sıradanlığa eğilim gözleniyordu. 70'li yılların serbest cazı -görünüşteki bütün çelişkilere rağmen- siyah müziğin Afrikalı köklerine daha bilinçli, güçlü ve daha planlı bir tarzda bağlıdır (en azından bu müziğin siyah temsilcileri böyledir). AACM müzisyenleri artık cazdan değil, -gururla- "Great Black Music"ten [Büyük Siyah Müzik] söz ederler. (AACM konusuna küçük orkestralar bölümünde daha ayrıntılı olarak girilecektir.)

4. Swing'in şaşkınlık veren geri dönüşü. Bir anda, rock veya fusion çalıyor gibi gözüken, ancak gerçekte swing döneminin büyük ustalarını -tenor saksofoncu Ben Webster veya Coleman Hawkins'i, trompetçi Harry Edison veya Buck Clayton'ı- hatırlatan tarzda müzik yapan genç bir kuşak ortaya çıktı. Bu genç müzisyenlerden en başarılısı Providenceli tenor saksofoncu Scott Hamilton'dır. Yanı sıra trompetçi Warren Vaché ve gitarist Cal Collins sayılabilir. Klasik swing kayıtlarının yeni kopyaları şaşırtıcı bir ilgiyle karşılanmıştır.

5. Bebop daha da fazla şaşırtan geri dönüşüyle bu kez iyice yaygınlaştı. Bu dönüş büyük tenor saksofoncu Dexter Gordon ile uç vermiştir. Gordon yıllarca Avrupa'da -özellikle Kopenhag'da- inzivaya çekilmişti. Sonra -1976'nın sonunda- "Village Vanguard" adlı kulüpte çalmak için New York'a geldi. Aslında kısa süreli bir işti, ancak sadece Dexter Gordon'ın değil (1990'da ölümüne dek ABD'de yaşadı), bebop'un da muzaffer geri dönüşüne yol açtı.

40'lı yılların gerçek bebop'undan ve 50'li yılların hard bop'undan sonra, bu caz tarihindeki üçüncü bebop dalgasıydı. Nasıl hard bop cool cazın deneyimlerini -özellikle uzatmalı melodik cümlelerini- değerlendirdiyse, 70'li yılların sonundaki yeni bebop da, o zamana dek olup biten her şeyi elden geçirdi. Özellikle o yıllarda hayattan ayrılan iki müzisyen, Charles Mingus ve John Coltrane yeni bebop'un vazgeçilmez isimleriydi. Ayrıca kendi tarzında bebop çalan, serbest cazın deneyimlerini süzgeçten geçirerek bir tür "serbest bop" yaratan müzisyenler de vardır. Davulcu Barry Altschul, saksofoncu Arthur Blythe, Oliver Lake, Dewey Redman ve Julius Hemphill'i bunlar arasında sayabiliriz.

6. Avrupa cazı kendini buldu. Bu çizgi 60'lı yılların serbest cazında uç vermeye başlamıştı. Yeni olan, serbest cazın sınırlı alanını bırakıp, artık tonal icra tarzlarını da kapsamaya başlamasıdır. AACM'in siyah müzisyenlerinin Afrikalı köklerinden esinlenmesi gibi, Avrupalı müzisyenler de kendi köklerine dönmeye başladılar.

Ancak Avrupalı caz müzisyenlerinin kökleri siyah müzik geleneğindeki bütünlük ve ahenkten yoksun; çok parçalı bir durumda. Bunun nedenini, ulusal ve bölgesel çeşitliliğin doğurduğu kültürel farklılıklardan

çok, müzisyenlerin aşağıda sıralanan iki ana akıma ayrılmış olmalarında aramak gerekir:

Bazı Avrupalı müzisyenler Avrupa konser müziği geleneğine yaslanarak kimlik oluşturmaya çalışmaktadır; tonal düzlemde özellikle romantik ve dışavurumcu müziğe; serbest caz düzleminde Webern'den Berg ile Stockhausen'e, Boulez'e ve –özellikle– Eisler ve Weil'a kadar uzanan modern konser müziğine yaslanırlar.

Bazıları ise köklerini ve esin kaynaklarını Avrupa folklorunda –kendi kültürlerinin etnik müziğinde–, diğer bazılarıysa dünyadaki folk müzikte ve Avrupa dışı büyük müzik kültürlerinde bulmaktadır.

Bu etkilenme düzlemleri arasında sık sık çatışmalarla dolu, gerilimli bir ilişki belirir. Avrupalı caz müzisyenleri, Afro-Amerikan kökenlilere kıyasla kendi müzik gelenekleriyle son derece çelişkili ve kırılgan bir ilişki içindedirler. Bu nedenle Avrupa cazı sık sık parodi ve ironi gibi, yabancılaştırma ve kırılma unsurlarına yer verme eğilimindedir. Amerikan cazında "bu şekilde, başka türlü değil!" diye tınlayan şey, Avrupa cazında ikircikli bir tutumla "hem öyle, hem böyle!" haline gelir.

7. Yavaş yavaş caz, rock ve çeşitli müzikal kültürleri aşan ve bütünleştiren yeni bir müzisyen tipi doğamaya başladı.

Bütün bu eğilimler arasında sayısız kesişme ve bağlantı vardır. Belirtilen tüm bu icra tarzları, serbest caz, geleneksel tonalite ve yapı, geleneksel caz öğeleri, modern Avrupa konser müziği ve egzotik müzik kültürlerinin –özellikle de Hint kültürünün– öğeleri, Avrupa romantizmi, blues ve rock arasındaki etkileşim sonucunda doğmuş oldukları için de birbiriyle bağlantılıdır. Klarnetçi Perry Robinson: "Artık basitçe serbest çalmak yok, artık her şey bir arada" der. Tabii ki bütün bu unsurlarda kategorik olan ayrışmaktadır ve yeni olan tarafı da budur. Unsurlar artık –önceki amalgam oluşumlarındaki gibi– yan yana durmayı sürdüremez; başlı başına olma özelliklerini yitirirler; artık müzikten başka bir şey değillerdir.

70'li yılların cazı –"sıcak" göründüğü yerde bile– ağırlıklı olarak cool'dur. 60'lı yılların cazı karşısında, 50'li yılların cool cazının 40'lı yılların bebop'u karşısındaki klasik duruşunu aynen taşır.

Akımın içinde yer alan pek çok müzisyen, serbest cazın özgürlüğünün basitçe keyfilik ve kaos demek olmadığının başından beri farkındaydı ve bunu sık sık vurguladı. Ancak 70'li yılların başından beri dışarıda duranlar da bu gerçeği anlamış bulunmaktadır. 60'lı yıllarda neden serbest müzik icra edildiği sorusu, cevabını 70'li yıllarda buldu. Müzisyenler serbest cazda özgürlüğün neden zorunlu olduğunu kavradılar; tabii ki her isteyenin canının istediğini yapması için değil, müzisyenin dayatmacı

kısıtlamaların dışına çıkarak her tür öğeyi kullanabilmesi için gerekliydi özgürlük.

Örnek olarak armoniyi alalım: Caz müzisyenleri *serbest tonal* tarzda çalmayı öğrenince, her tür armoniyi bir kenara koymuş olmadılar; sadece belirli bir şema esas alındığında, armonik dizileri büyük ölçüde belirleyen yerleşik armoni öğretisinin dayattığı işleyişten kurtuldular. Serbest caz müzisyenleri "otoriter olanı", yani armonik süreçlerin otomatikleşmiş döngüsünü kırabildikleri ölçüde, estetik açıdan daha "güzel" armonileri özgürce kullanabildiler.

Ritim konusu da aynı şekilde: Geleneksel cazın sabit ölçüsünden, bugün görülmektedir ki, onu tamamen yok etmek üzere vazgeçilmedi; ancak serbest cazın başlangıçtaki fanatikleri böyle düşünmüş olabilir. Oysa sorgulanan, ritmin hep aynı kalmasının böylesine tartışmasız ve doğal olarak kabul edilmesiydi. Düzenli ritim caz tarihinin 60 yılında öylesine doğal hale gelmişti ki, bu konuda sanatçının kişisel tercihi neredeyse mümkün değildi. 60'lı yıllardan bu yana ritim bağlamında da hiçbir önkabul söz konusu değildir. Böylece her türlü ritim ve ölçü serbestçe kullanılabilmektedir; elbet hep aynı kalan, düzenli ritim de.

Serbest caz bir özgürleşme süreciydi. Caz müzisyeni şimdi gerçekten de özgürdür. Serbest caz yıllarında birçok yaratıcı müzisyenin ayıp saydığı pek çok şeyi –üçlüleri ve beşli akorları, fonksiyonel armonik hareketleri, valsleri, şarkıları ve dört vuruşlu ölçüleri, genel formları ve yapıları, romantik tınıları– özgürce kullanabilir.

70'li yılların cazı, 60'ların serbest cazını melodik ve yapısal hale getirir.

Dışarıdan bakanlar için 70'li yıllar her şeyden önce caz rock'ın ya da ABD'de söylendiği şekliyle fusion'ın on yılıdır. Kavramlar aynı şeye işaret etmektedir: Cazın ve rock'ın füzyonu...ama yukarıda da belirtildiği gibi, füzyonu gerçekleştirilen unsur sayısı çok daha fazladır.

Fusion 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren yola koyuldu: Gary Burton Quartet gibi gruplarda, flütçü Jeremy Steig'ın Jeremy and The Satyrs'ında, John Handy-Quintet'te, piyanist Mike Nock'un Fourth Way'inde, Charles Lloyd-Quartet'te, gitarist Larry Coryell'ın Free Spirits'inde, Tony Williams'ın ilk Lifetime'ında, saksofoncu Michael Brecker'in ve trompetçi Randy Brecker'in çaldığı Dreams grubunda ve Blood Sweat and Tears'ı örnek alan çeşitli büyük orkestralarda.

Fusion sürecinin İngiltere'de çok daha güçlü bir çıkış yapması (1963'te başladı), ancak –ABD'ye kıyasla– daha erken sönmesi dikkat çekicidir. Biraz abartarak şöyle söyleyebiliriz: İngiltere 60'lı yıllarda, orgcu Graham

Bond'ın Graham Bond Organisation'ı, Colosseum and Cream, Soft Machine gibi gruplarla, gitarist John McLaughlin, basçı Jack Bruce, davulcu Ginger Baker ve Jon Hiseman, saksofoncu Dick Heckstall-Smith gibi müzisyenlerle caz rock'ın on yılını yaşadı.

Caz rock'ın patlak vermesini sağlayan kuşkusuz –1970'te çıkan albümü *Bitches Brew* ile– ***Miles Davis***'tir. Miles caz ve rock'ın ilk önemli, müzikal açıdan tatmin edici birleşmesini gerçekleştirdi. O, caz rock'ın katalizörüdür –sadece albümleri nedeniyle değil; on yılın en önemli müzisyenlerinin büyük bölümü onun gruplarının içinden çıkmıştır.

Bütün bunların olup bittiği zaman dilimi dikkat çekicidir. *Bitches Brew*'un çıktığı 1970 senesi rock çağının kıyamet senesi gibiydi. Janis Joplin, Brian Jones, Jim Morrison, Duane Allman ölmüş, Beatles yeni dağılmıştı. Kaliforniya Altamont'ta Rolling Stones'un bir konserinde 1969 Woodstock Festivali'nin muhteşem şöhretini tuzla buz eden rock çağının en büyük felaketi meydana gelmişti. Burada dört kişi öldü, yüzlerce insan yaralandı. Ve Woodstock'ın, "Woodstock ulusu" mucizesinin, aşk, hoşgörü ve yardımseverlikle dolu yeni, genç bir toplum mucizesinin içyüzü ortaya çıktı: O, organizatörler için para kazanma kapısından başka bir şey değildi. New York ve San Francisco'da rock müziğin merkezleri, "Fillmore East" ve "Fillmore West", kapılarını kapattı. Bir anda rock çağı sonuna geldi, rock çağın içinden kaybolup gitti. Bir daha önemli gruplar ya da şahsiyetler ortaya çıkmadı. Bu yılların sonunda Don McLean'ın söylediği *Müziğin Öldüğü Gün* adlı, hüzünlü vazgeçişi anlatan şarkı rock devrinin veda şarkısıdır. Bütün dünya onu böyle anladı ve şarkı haftalarca listelerde kaldı.

Yukarıda anlatılanlar 1969 ve 1972 yılları arasında cereyan etti. Ve *yeni caz* tam da bu sürece paralel olarak gelişti. 1969'da Miles Davis'in *Bitches Brew'a* hazırlık niteliğindeki albümü *In a Silent Way* çıktı. 1971'de Weather Report ve Mahavishnu Orchestra adlı gruplar doğdu. Ve 1972'den itibaren *yeni caz* artık her şeyiyle vardı (Caz rock ve fusion başlıklı bölümde bütün gruplar ele alınacak.) "Bütünleşebilenler", aynı anda hem rock'ı hem de cazı izleyebilenler, zamansal paralelliğin rastlantı olmasının mümkün olmadığını düşünmekten kendini alamayacaktır. Rock çağı –ya da en azından bu çağın en iyileri– *yeni caza* aktı. *Yeni caz* 60'lı yılların rock müziğini, tıpkı onun 50'li yılların rock 'n' roll'una yaptığı gibi, daha da derinleştirdi.

Cazda rock etkisi esas olarak dört alanda görülür: Çalgıların elektronizasyonunda, ritimde, soloyla kurulan yeni bir ilişki tarzında ve –buna bağlı olarak– bir yandan beste ve aranjmanın, öte yandan kolektif çalışın daha fazla vurgulanmasında. Bu hususların her birinde *yeni caz*, rock

çağının müziğine ait olan ve rock müzisyenlerinin daha fazla geliştiremediği unsurları daha rafine hale getirdi.

Çalgıların elektronizasyonu konusuna gelince; aşağıda belirteceğimiz çalgılar ve aksamı, caz çalgılarının arasına dahil oldu. Bu çalgılar iki gruba ayrılır: Birincisi sesi önce *mekanik* olarak üreten, sonra elektrikle güçlendiren ve işleyen elektro-akustik çalgılardır; elektrikli piyano, clavinet, amplifikatör ve hoparlör aracılığıyla çalınan gitar ve diğer aletler, örneğin elektronik olarak güçlendirilmiş saksofon, trompet, hatta davul bile. Bütün bu aletler wah-wah ve fuzz pedalı, *echolette* (tekrar üreten cihazlar), faz düzenleme cihazları (*phase-shifter*), halka modülatörler, güçlendirme cihazları (*feed back*), oktav artıran ve melodik çizgileri otomatik olarak armonize eden cihazlar (*varitone, multivider, harmonizer, octav duplicator* vb.) ve *two-board* gitarla (altı ve on iki telli gitarın veya gitarla basın olanaklarını birleştiren iki sapı vardır) bağlantılı olarak kullanılmaktadır. İkinci grupta ise sound'ın –isimden de anlaşılacağı gibi– *tamamen elektronik* olarak elde edildiği elektronik çalgılar yer alır; org ve bütün diğer elektronik tuşlu çalgılar ("keyboards" adı altında toplanır) gibi, en başta da sayısız çeşidiyle synthesizer gelir. Synthesizer yüzyılın başında önce monofonikken, sonra polifonik hale gelmiştir.

Kayıt tekniği de benzer bir önem kazandı. Modern stüdyo, müzisyenlerin çaldığı enstrümanlarla eşit düzeyde bir tür "çalgı" haline geldi. İyi bir kayıt teknisyeni –mesleğinin önkoşulu olan bütün teknik bilgilere ilave olarak– bir müzisyenin bilgisine ve duyarlılığına sahip olmak zorundadır. O, düğmeler ve cihazlar üzerinde icra eder. Öte yandan bazı müzisyenler de, kimi kayıt teknisyenlerinin boy ölçüşemeyeceği kadar teknik beceri kazandılar. Ses manipülasyonu bir sanat haline geldi. Ses, *phaser, flanger* ve *chorus mashine* gibi cihazlarla parıldar, ışıldar ve "dolaşır" hale getirildi. Bu kayıt tekniklerinden bir bölümü bu arada geleneksel caz kayıtlarında da kullanılmaya başladı, ancak caz rock ve fusion'a kıyasla çok daha çekingen ve mütevazı ölçülerde.

Yüzeysel bakan gözlemci, caz müzisyenlerinin bütün bu çalgıları rock ve pop'tan devraldığını düşünebilir. Ancak konuyu daha yakından irdelemek gerekir. O zaman, elektrikli gitarın ilk kez 30'lu yılların sonunda Benny Goodman'daki Charlie Christian tarafından kullanıldığı görülür. Elektrikli org ilk kez siyah rhythm-blues'da Wild Bill Davis gibi müzisyenler tarafından çalındıktan sonra popüler hale gelmiştir. Genel olarak belleklere yerleşmesi 1956'dan sonra, caz orgcusu Jimmy Smith'in kazandığı dünya çapındaki başarı ile gerçekleşmiştir. Elektrikli piyanonun parlak sesinin benimsenmesi 1959'da Ray Charles'ın *What'd I Say*'inin dünya çapındaki başarısının sonucudur. Beyaz rock müzik elektrikli

piyanoyu, Miles Davis'in 1968'de Herbie Hancock ve Chick Corea ile birlikte doldurduğu *Filles de Kilimanjaro* adlı albümden devralmıştır. Elektrikli nefeslileri, oktav artırıcıları, armonizasyon cihazlarını ilk kez caz müzisyenleri Sonny Stitt (1966), Eddie Harris (1967) ve Lee Konitz (1968) denedi. Synthesizer ilk olarak 1957'de R.A.Moog tarafından -Walter Carlos ile birlikte- geliştirilerek deneysel konser müziğinde denendi ve kabul gördü. Halka modülatörler, faz düzenleyiciler, güçlendirme efektleri vb. de konser müziğinin elektronik stüdyolarından gelir.

Bütün bu sound'ların rock'a ait olduğu şeklindeki yanılgı, her şeyden önce rock medyasının ve plak sanayiinin devasa yayılma olanaklarından ileri gelmektedir. Bu tınılar böylece belleklerde yer etmiştir. Oysa enstrümantal tınıların elektronizasyonunun siyah müzisyenlerin eseri olduğunu, "saf" elektronik tınıların elde edilmesini ise elektronik müziğe borçlu olduğumuzu görmek gerekir. Geleneksel çalgıların elektrikle güçlendirilmesinde ve elektronik manipülasyonunda öncülük siyahlara aittir.

Bu bağlamda mikrofonun olanaklarını, insan sesini o güne dek hiç bilinmeyen tarzda kullanmak ve işlemek üzere 30'lu yıllarda keşfeden sanatçının da bir siyah, Billie Holiday olması ilginçtir. Billie Holiday'in yeni ve "devrimci" olarak nitelenen stili sesin "mikrofonize" edilmesine -mikrofonsuz düşünülemeyecek bir şarkı söyleme tarzı- dayanıyordu. Bugün bütün alanların popüler müziğindeki şarkıcılar için bu "mikrofonizasyon" o kadar doğal bir şey haline gelmiştir ki, artık üzerinde konuşulacak bir şey olmaktan çıkmıştır. Charles Keil ve Marshall McLuhan, Afro-Amerikalıların elektronikle sağlanan "sesini duyurma" işinde son derece yetenekli olduklarına işaret etmiştir.

O halde özetleyebiliriz: Çalgıların elektronizasyonu siyahlar tarafından başlatıldı. "Saf" elektronik tınılar önce elektronik müzik stüdyolarında üretildi. Rock akımı bu tınıları sadece geliştirdi ve popülerleştirdi. Yani caz, rhythm-blues, elektronik müzik, rock ve pop süreci birlikte etkilediler. Bu denli farklı müzikal alanları içine alan böylesine geniş tabanlı bir etkileşim, bizi elektronizasyonun zamanın gereği olduğu sonucuna götürmektedir. Sadece çalgılar ve tınılar değil, modern insanın işitsel gereksinimleri de "elektronikleşmiştir" ve bu bütün tabakaları ve sınıfları kesen bir gelişmedir; kenar semtlerden gettolara, entelektüel dünyanın müzik festivallerine kadar. Amerikalı besteci Steve Reich'a göre elektronik "etnik" hale gelmiştir. Tıpkı bir zamanlar Afrika'da hayvan derisi ve ahşabın müziğin taşıyıcısı olması gibi, bu kez de elektronik insanların dinlemek istediği müziğin taşıyıcısı haline gelmiştir. Bir devrin müziği, hayatı başka anlamlarda da belirleyen bir şey tarafından "taşınır" her zaman ve bugün bu taşıyıcı elektroniktir.

Elektronik bağlamında ses şiddeti, dışarıda duran açısından büyük zorluklar yaratan bir problemdir; tıpkı otuz yıl önce temel ölçü içinde ritmin hep aynı kalması gibi. Bu konu hakkında söylenmiş her şeyi biliyoruz ve hemen sıralayabiliriz: Psikolojik açıdan sakıncalıdır, insan kulağının olanaklarına uygun değildir, bu nedenle duyma yeteneği tehlikeye düşebilir, hatta tamamen kaybolabilir vb. Bu iddiaları "kendi deneyimleri"nden yola çıkarak doğrulayan yeteri kadar kulak doktoru da bulunmuştur. Burjuva basını böyle şeylere yer vermekten pek hoşlanır. Ancak ses şiddeti aynı zamanda yeni duyarlılıklar yaratmaktadır. 60'lı yıllarda hiç kimse, örneğin Mahavishnu Orchestra'nın veya Weather Report'ın on yıl sonra yayacağı çılgın ses dalgalarında bizim şimdi artık algılayabildiğimiz bu kadar çok inceliği duyabilecek durumda değildi. Ses şiddeti "hodri meydan" demektir: Niyeti olan, insan kulağına henüz ayrıştırılamaz gelen akustik maksimumu hissetmeyi başarır. Gündelik hayatımızdaki desibel şiddetinin akıl almaz boyutlara ulaştığı bir zamanda, müzik de dünün ya da öncesinin şiddetinde kalamaz. Çünkü bu içinde yaşadığımız işitsel düzlemlere sanatsal olarak nüfuz etmekten kaçınmak anlamına gelir; 60'lı yılların cazını ele alan bölümde "gürültü" konusu bağlamında bu noktaya işaret etmiştik.

Elektronizasyon konusunda bu kadar söz yeter. Şimdi ritme gelelim. Popüler grupların kullandığı alışılmış rock ritmine yaslanan 60'lı yılların caz rock bileşimleri, bugünkü caz gibi son derece ince bir müziği ifade edebilmek açısından yeterli ölçüde ayrıntılı değildi. Elvin Jones, Tony Williams veya Sunny Murray gibi davulcuların daha 60'lı yılların ilk yarısında, çokkatmanlı yoğunluğu ve karmaşıklığıyla Batı dünyasının müziğinde eşi olmayan ritimler kullandığı düşünülecek olursa, popüler müziğin en iyi davulcularının yaratabildikleri bile geri sayılır. İlginçtir, rock ritimlerinde çarpıcı bir dışadönük tutum sergilemekte sadece caz davulcuları başarılı olmuş, cazın yüksek düzeyine uygun bir ritmik doku ortaya çıkarmışlardır. 70'li yıllarda bu akımın önemli davulcuları ilk Mahavishnu Orchestra'da yer alan Billy Cobham ve Weather Report'ın ilk grubunda çalmış olan Alphonse Mouzon'du. Her ikisi de daha sonra kendi gruplarını kurdular.

Cazda rock etkisinin üçüncüsü olan solo ile kurulan yeni tarz ilişkiye gelecek olursak; caz, bütün stillerin –New Orleans'tan serbest caza– önde gelen her bir müzisyeninin yaptığı solo doğaçlamalarla gerçek doruğuna ulaşmıştı. Ne var ki, 60'lı yıllarda artan sayıda serbest caz topluluğu, solo ilkesine kuşkuyla yaklaşmaya başladı –önce ABD'de, sonra Avrupa'da; hem de daha çok. Bu caz müzisyenlerinden çoğu bilerek ya da sezgisel olarak,

soliste dayanan doğaçlama tarzının bireyin performansının doruğuna ulaşması anlamına geldiğini, bunun ise kapitalist sistemin verimlilik ilkesini yansıttığını düşündüler. Verimlilik ilkesinin toplumsal ve siyasal açıdan sorgulanmaya başlamasına paralel olarak –aslında birkaç yıl öncesinde–, bireysel doğaçlama ilkesi de sorgulanmaya başladı. Kolektif doğaçlama eğilimi giderek güç kazandı. Bu akımı başlatan basçı Charles Mingus olmuştur. Daha 50'lilerin sonuyla 60'ların başında, Mingus'un çeşitli gruplarında kolektif doğaçlama yapılırdı. Tabii o zamanlar, bu tür "kolektifler"in birkaç sene içinde bütün bir müzikal evrimin simgesi haline geleceği düşünülmüyordu –akım Avrupa'da ABD'ye kıyasla daha fazla tutulmuştur. İlk Mahavishnu Orchestra gibi gruplarda ayrı ayrı müzisyenler öylesine iç içe geçmiş bir icra tarzı ortaya koyuyorlardı ki, beş solistten hangisinin yönlendirici konumda olduğu güçlükle fark edilebiliyordu; bilinen anlamda solodan bahsetmek mümkün değildi. Piyanist Joe Zawinul, Weather Report konusunda şöyle söyler: "Bizde ya hiçkimse solist değildir ya da herkes aynı anda solisttir."

Plak firmaları ve üreticiler caz rock ve fusion üzerinde başından beri önceki caz stillerine kıyasla daha büyük bir rol oynadılar. Kaydedilecek şey konusunda müzisyenlerden daha fazla belirleyici oldular. Ve müzikal kaygılardan ziyade ticari kaygı güttüler. Böylece caz rock müzikal coşkusunu yaklaşık beş sene içinde yitirdi; beş yıl önce İngiltere'de de aynı şekilde sönmüş olması dikkat çekici bir paralellik arz eder.

Eleştirmen Robert Palmer daha 1975'te şu saptamayı yapmıştı: "Elektriğe dayanan caz rock yok olmaya başladı... Fusion grupları oldukça basit akorlarla çalışmanın daha iyi olduğunu keşfettiler, aksi takdirde sound netliğini yitiriyor ve aşırı yoğun hale geliyor. Ne var ki bu, caz cümlelerinin inceliğini yitirmesine, çok kademeli ritimlerin ve zengin armonik dilin terk edilmesine yol açmaktadır..."

70'li yıllar caz-rock plaklarında görmezden gelinemeyecek bir artış getirdi. Bu plaklardan geriye ne kaldı? Son tahlilde Miles Davis'in akımı başlatan iki albümünden, ilk Mahavishnu Orchestra'nın plaklarından (sonraki Mahavishnu Orchestra'dan hiçbir şey kalmadı!), Chick Corea'nın, Herbie Hancock'ın ve Weather Report'ın üçer beşer albümünden daha fazlası değil. Oysa bebop'un başarılı döneminde –veya daha önce swing zamanında– her ay doldurulan önemli plaklar, bugün tekrar çalındıklarında, zamanın sınavından parlak bir sonuçla geçebiliyorlardı. Daha ileriki yıllarda caz rock'tan geriye ne kalacak, insan merak ediyor.

En iyi caz rock müzisyenlerinden çoğu –bilerek ya da bilmeyerek– yaptığı müzikte bir eksiklik hissetti. Doldurdukları plaklarda ve kon-

serlerde gitgide artan ölçüde -özellikle 70'li yılların ikinci yarısından itibaren- "akustik müzik"e yöneldiler. ("Akustik müzik" bilinen çalgıların elektronik olmayan tınılarına deniyor; biraz talihsiz bir adlandırma; çünkü son tahlilde müziğin bütünü akustiktir. Böylece "elektronik" ve "akustik" müzik karşı karşıya konulmuş oluyor.) Caz rock'ın en başarılı müzisyenlerinden ikisi -Herbie Hancock ve Chick Corea- birlikte büyük turnelere çıktıklarında, normalde kullandıkları elektroniği bir kenara bırakarak, "eskinin hoş" konser tarzına döndüler. Elektronik caz rock'ın başarılı müzisyenleri V.S.O.P. adlı grupta akustik çalgılarla bir araya geldiler - aralarında örneğin Herbie Hancock, Tony Williams, Freddie Hubbard, Wayne Shorter vardı... Bu müzisyenlerin her biri, karmaşık elektronik aygıtları "nihayet" terk edip, tekrar "normal" çalgılarıyla "sadece müzik" yapmaya başladığında, en parlak dönemlerinin içindeydi.

Rock unsurlarının caza bu kadar kolayca entegre olabilmesinin en önemli nedeni, rock'ın neredeyse bütün unsurlarını cazdan -özellikle blues'dan, spiritual'dan, gospel şarkılarından ve siyah gettoların rhythm-blues adı verilen popüler müziğinden- almasında yatar. Rock'ın simetrik, hiç değişmeyen ritmi gospel ve soul cümlelerinde, blues'un formunda ve tonal yapısında, elektrikli gitarın baskın tınılarında vb. zaten çoktandır vardı. Davulcu Shelly Manne "cazın, rock'tan bir şeyler alması, aslında yine kendisinden alması demektir" der. Gelişmenin anahtar figürü siyah blues gitaristi B.B. King'dir. Rock, pop ve beat gitaristlerinin neredeyse çaldığı her şey ondan gelir. En başarılılarından biri olan Eric Clapton açıkça itiraf edecek kadar dürüsttü: "Sanki bir devrim yapmışım gibi benden söz edenler var. Bu saçma, çünkü ben gerçekte sadece B.B. King'i kopya ettim..."

Vibrafoncu Gary Burton'ın şu sözleri de aynı şekilde anlaşılmalıdır: "Rock'ın üzerimizde herhangi bir etkisi söz konusu değil; sadece yaslandığımız temeller aynı..."

Doğaçlamanın kolektifleşmesinden söz ettik. Bu modern cazın bütün türlerinde vardır -serbest cazdan çağdaş mainstream'e, caz rock'a kadar. Ancak -cazdaki hemen her şeyde olduğu gibi- burada da karşı bir akım vardır: Alışılmış ritim grubuna yer vermeyen eşliksiz solo. Vibrafoncu Gary Burton'dan başlayarak, 60'lı yılların sonundan bu yana yığınla eşliksiz solo ve ikili kayıt ortaya çıktı: Piyanist McCoy Tyner, Chick Corea, Keith Jarrett, Cecil Taylor, Oscar Peterson, saksofoncu Archie Shepp, Anthony Braxton, Steve Lacy ve Roland Kirk, tromboncu George Lewis, trompetçi Leo Smith, vibrafoncu Karl Berger, gitarist John McLaughlin, Larry Coryell, Attila Zoller, John Abercrombie, Ralph Towner, kemancı Zbigniew Seifert ve Billy Bang gibi müzisyenleri ve birçok başka isim

arasında Avrupa'da Gunter Hampel, Martial Solal, Derek Bailey, Terje Rypdal, Albert Mangelsdorff, Alexander von Schlippenbach, John Surman, Japonya'da Masahiko Satoh ve diğerlerini sayabiliriz.

Şüphesiz cazda daha önce de eşliksiz solo vardı. Coleman Hawkins 1948'de ilk eşliksiz nefesli solo *Picasso*'yu doldurdu. Özellikle de büyük piyanistler yalnız çaldılar: Ragtime'ın ustalarından yüzyıl dönümünde James P. Johnson'a, Fats Waller'a ve Art Tatum'a kadar pek çok müzisyen.

Caza ilişkin hemen her şeyde olduğu gibi, bu konuda da öncülerden biri Louis Armstrong'du. 1928'de Earl Hines ile birlikte *Weather Bird* adlı eşliksiz solonun yanı sıra, düzinelerce solo kadans ve solo *break* yaptı.

Ancak bütün bu müzisyenler 70'li yılların ilk yarısından itibaren bir akım olarak ayırt edilebilen eğilimin sadece başlatıcısı oldu. Bu gelişme, yukarıda anlattığımız kolektifleşmeye karşıydı ve caz müzisyeninin toplumsal açıdan yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını yansıtıyordu.

Eşliksiz solo romantik bir eğilimdir, yoğun bir şekilde elektronize edilmiş ve güçlendirilmiş ses ortamından uzaklaşarak, çok özel, son derece kişisel ve hassas bir anlatım tarzına yönelmektir. Yeni, hakiki ve duru bir romantizme dönüş ihtiyacının arttığının göstergesidir. Bu solo ve ikili çalma hareketinin tarihinde -ve onunla ilişkili "estetizasyonda"- Avrupa'nın özel bir rol oynadığını belirtmeliyiz. Caz tarihinde müzisyenlerin eşliksiz solo yaptığı ilk konserler, Olimpiyat Oyunları nedeniyle Münih'te düzenlenen caz festivalinde ve 1972'deki Berlin Caz Günleri'nde (Joachim-Ernst Berendt tarafından organize edilmiştir) verildi. Çalan müzisyenler arasında Gary Burton, Chick Corea, Albert Mangelsdorff, Jean-Luc Ponty, John McLaughlin, Pierre Favre, Gunter Hampel ve ragtime piyanisti Eubie Blake de vardı. Münih'teki plak şirketi ECM, estetizasyon eğilimi için örnek bir anlam taşıyan bir yorum ve sound geliştirdi.

70'li yıllarda bu eğilimlerin çoğundan daha önemli olan, serbest cazla başlayıp gitgide yaygınlaşan yeni bir müzisyen tipinin doğmasıydı. Bu müzisyen tipi bir yandan cazla -diğer akımlara kıyasla- sıkı bağlar içindeydi; ancak öte yandan caz onun için sadece bir çıkış noktası, ya da bileşenler arasında sadece bir tanesiydi. Söz konusu müzisyenler birçok müzikal kültürün -özellikle Hint, Brezilya, Arap, Bali, Japon, Çin, Kızılderili, Afrika ve Avrupa konser müziğinin- öğelerini çalış tarzlarıyla bütünleştirdiler. Neler hissettiklerini piyanist McCoy şöyle dile getirir: "Bütün müzik türleri arasında bağlar görüyorum. Bütün dünyanın müziği birbirine bağlı...Müzikte gördüğüm, bütüncül bir şeydir..." Maine Üniversitesi'nde müzik-etnoloji profesörü olan serbest caz tromboncusu Roswell Rudd'a göre: "İcra edilebilir bir müzik olarak dünya müziğinin

varlığını ancak yeni farkediyoruz...Bugün bütün dünyanın müziğini dinliyoruz –Amazonlar'ın balta girmemiş ormanlarından, Malezya platosuna, Filipinler'deki yeni keşfedilen yerli halklara kadar. Bütün bunlar ancak şimdi erişilir oldu...Bu ise, bütün kültürleri kapsayan bir görme ve duyma tarzının yerleşmesi anlamına gelir."

Bir zamanlar Ornette Coleman'ın partneri olan ***Don Cherry*** yeni müzisyen tipinin bir örneğidir. 60'lı yılların başlarında bir serbest caz trompetçisi olan Cherry'yi şimdi nasıl adlandırabiliriz? Cherry dünya müziğinin içine, hiçbir müzisyenin yapmadığı ölçüde derinlemesine girdi ve çeşitli kültürlerin enstrümanlarını –Tibet, Çin, Kızılderili, Bali– çalmayı öğrendi. Soruyu kendisi şöyle cevaplıyor: "Ben bir dünya müzisyeniyim." Yaptığı müziği ise en eski müzik olarak nitelendiriyor.

Bu yeni müzisyen tipinin doğuşu John Coltrane ile başladı; oysa kendisi bu kategoriye dahil değildi. 60'lı yıllarda klarnetçi Tony Scott (yıllarca Asya'da yaşadı ve birçok kültürel öğeyi ilk işleyenlerden birisi oldu) ve flütçü Paul Horn (Hindistan'da Tac Mahal'in kubbelerinin altında duygu yüklü solo kayıtlar yaptı) birlikte çaldığı müzisyenlerdi. 70'li yıllar boyunca bu tür dünya müzisyenlerinin çoğaldığı ve evrimin sürdüğü görüldü (bkz. ayrıca "1980'den Sonra" başlıklı bölüm). İkinci kuşak dünya müzisyenleri arasında Amerikalı sitar ve tabla ustası Collin Walcott ve Oregon grubunun diğer müzisyenlerini, Brezilyalı gitarist ve besteci Egberto Gismonti ve Stephan Micus'u sayabiliriz ...Bir de, 70'li yıllarda Alman vibrafoncu Karl Berger'in Woodstock'taki "Creative Music Studio" adlı müzik merkezinden söz etmek gerekir. Bu merkezin programı esas olarak "dünya müziği" idi. Berger şöyle diyor: "70'li yılların başında yola ilk koyulduğumuzda, belki kendimizi 'caz okulu' olarak adlandırabilirdik. Ancak bugün burada ilgilendiğimiz, yaptığımız, çaldığımız ve öğrettiğimiz şey dünya müziğidir."

1980'DEN SONRA

80'li yılların cazını temsil eden tek bir stilden söz edemeyiz. 80'li yılların cazını karakterize eden hususlardan biri, stiller arasında varlığını her zaman korumuş olan sınırların kaldırılması ve aşılmasıdır bir bakıma. Stil kategorilerini –kesintisiz bir karıştırma ve biriktirme süreci içinde– darmaduman hale getirdiği ve aradaki sınırları reddettiği için, 80'li yılların cazı karma bir şeydir, eklektiktir. Farklı icra tarzlarının ve akımların böylesine şaşırtıcı renklilikte ve karışmaktan haz duyarak yan yana gelmesi, daha önce hiç görülmemişti; hatta bu evrimin uç verdiği 70'li yıllarda bile. 80'li yılların cazının heyecan veren, insanı saran yanı inanılmaz bir çokyönlülük taşımasıdır.

Öte yandan stiller arasındaki sınırların aşılması 80'lerin cazının öylesine temel bir unsuru haline gelmiştir ki, hiçbir stile bağlı olmadan çalmanın kendisi bir *stil* oluvermiştir. Zenginliğinin ve çeşitliliğinin farkında olan, bu *stilin* stilden çok, ucu açık bir icra tarzı olduğunu bilen caz, postmodern hale gelmiştir.

Caz 60'lı yıllara dek net ve birbiriyle bağlantılı bir çizgi üzerinde gelişti. En aktüel olan son stil, öncekilerin hepsine oranla sadece en yenisi değil, aynı zamanda müzikal açıdan en uygun olanıydı. 80'li yıllardan sonra bu durum değişti. Postmodern caz artık şöyle diyor: Hiçbir stil kendi başına dünyayı açıklamaya yetmez. Müzikal açıdan her stil kullanılabilir; sadece çağdaş, modern caz değil, hard bop'tan bebop'a, swing'e, New Orleans cazının öğelerine kadar geleneksel çalış tarzları da. Müzisyenler stil konusunda genel olarak söylenen şeyleri derhal bütün müzik türlerine aktardılar. Her şey, sadece cazda içkin olanlar değil, cazın dışında kalan müzikal araçlar da artık kullanılır oldu ve birbirine karıştırılarak amalgam haline getirildi.

Bütün müzik türlerinin ve stillerinin eşitliğine duyulan inanç, postmodern cazın temelidir. Bu nedenle 80'den bu yana caz müziğini aşağıdaki üç husus belirlemiştir:

1. "Yeni" cazın öncesinde var olan her şey –cazın o zengin hazinesi– bir anda çağdaş caz müzisyeni tarafından her yönüyle kullanılır hale geldi. 80'li yılların cazı gelenekle derin bir diyalog başlatmıştır.

2. Postmodern caz, farklı ve genellikle de birbirine uymayan stil öğelerinin çokluğundan bir birlik yaratmıştır. Uzlaşmaz, muhalif bir müzik içinde, zıtlıkları bir bütünün içine monte ederek birleştirmeyi başarır. Postmodern cazın sık karşılaşılan ilkesi "uyumsuzluğun uyumu"dur.

3. Alıntı sanatı 80'lerin cazının araçlarından biri haline gelmiştir. Postmodern caz, davulcu David Moss'un da işaret ettiği gibi, alıntılanan müzikal fragmanların, yan yana dizilerek birleştirildiği bir "bağlantı müziği"dir.

Önceki caz formlarında müzisyen tüm hayatını tek bir stilde ustalaşmaya ayırırdı. Bugünse genç müzisyenler aynı anda birden fazla stilde ve tarzda çalma becerisine sahipler ve bunu genellikle o kadar ustaca başarıyorlar ki, onları belirli bir icra tarzı içinde sınıflandırmak mümkün olmuyor. 1984'te ölen tabla virtüözü ve sitarcı Collin Walcott kendisini ne Hint müzisyeni, ne bir caz stilisti, ne bir salsa çalgıcısı ya da Afrikalı perküsyoncu gibi hissettiğini, bütün bu alanlar arasındaki hiçbirine ait olmayan bölgede gidip geldiğini sık sık anlatırdı: "Tek bir

konuyu değil de birçok şeyi bilen, böyle bir arka plana sahip müzisyenler çoğalıyor. Bıçak sırtında gitmek gibi bir şey bu: Kendimi kötü hissettiğim zaman, bir amatör olduğumu düşünüyorum. İyi hissettiğimde ise, çok şey bildiğimi fark ediyorum." Alto saksofoncu ve besteci John Zorn ise şöyle diyor: "Benim kuşağımın müzisyenleri müziğe hiyerarşik bakan anlayışı reddetmektedir. Sözde karmaşık denen formlar diğerlerinin üzerine yerleştiriliyor; yani klasik, cazın üzerine, cazsa daha karmaşık olarak nitelendirilerek blues'un, blues ise pop müziğin...Oysa hepsinin düzeyi aynıdır; aynı ölçüde kabul görmelidir!" Bu nedenle postmodern caz müzisyeni her şeyden önce çokstillidir, çünkü stilde arılık iddiasının bir aldatmaca olduğunu hisseder.

Postmodern caz "ne/ne de" demez; "hem/hem de" der. 80'lerin cazındaki özgürlük seçme özgürlüğüdür. Piyanist Anthony Davis'in söylediği gibi "akla gelen her kaynaktan bir şeyler almak konusunda kendini özgür hissetmektir". Gerçekten özgür olan -80'lerin başında gitgide daha çok müzisyen böyle hissetmeye başladı-, kendisine sunulan şeyler arasında özgürce seçim yapabilendir; serbest ölçü kadar ritimli icrayı, açık form kadar otuz iki ölçülü standart formu da kullanabilen; serbest tonalite kadar majör/minör üç sesli akorlara, ya da serbest caz kadar dünya müziğine, bebop, minimal müzik, rock, New Orleans cazı, trash rock, tango, hip-hop'a kadar her şeye yer verebilendir. 80'li yılların cazının verdiği mesajı "her şeyin mümkün" olduğudur.

Postmodern caz ve renkli karışımları, bir moda akımının parlak ama sıradan ürünü olmakla suçlandı. Oysa modern iletişim toplumunda bilgi inanılmaz ölçüde yayılırken, ülkeler ve kültürler arasındaki mesafe giderek azalıyor; sürekli farklı tınılar, melodiler, gürültüler ve seslerle iç içe olan müzisyenler, gerçekten de müzikal bilgi "bombardımanı" altında yaşıyorlar. "Etkilenmek kaçınılmazdır" diyor davulcu David Moss, "hepsi ortada, kaçmamız mümkün değil. Sürekli onları dinliyoruz."

O halde postmodern cazın ardında kültürel, toplumsal ve siyasal nedenler de vardır. Coşku dolu eklektizm, göz kamaştıran, renkli icra tarzı, akıllıca birbirine monte edilen uyumsuz stil öğeleri, parçalanmış ve içeriksizleşen bir dünyada, anlam ve bağlamı kışkırtmak isteyen umutsuz, ama aynı zamanda yaşama sevincini yansıtan bir denemedir. Dijital ve bilgisayarlı iletişim teknolojilerinin haber bombardımanı altında yaşadığımız bir zamanda, müzisyen dünyayı çınlayan cam kırıklarının oluşturduğu dev bir kütle gibi görmektedir; gerçekliği kendi kişisel bakışının ışığında bu kütledeki parçaları kullanarak yeniden kurmak durumundadır. Gerçek, 80'lerin cazında -sanatın diğer dallarında olduğu gibi- bir bütün olarak yoktur artık; sadece gerçeğin bir bölümünü temsil eden parçalar bulunur.

Stillerden alınmış öğeleri -tamamen ironik ve hınzır bir tarzda- monte etme sürecinde, bir bütünü kurma özleminin hep korunmuş olması da anlaşılır bir şeydir elbet. Caz geleneğinin daima alevlendirdiği ve coşturduğu bir esenlik özlemidir bu. 80'lerin cazı genel olarak muhafazakârdır; ve cazın evrimindeki bu gelenekçi, tarihselci dönemin Batı dünyasındaki muhafazakârlıkla zamansal bir paralellik içinde olması da tesadüf değildir.

Bas gitarcı ve prodüktör Bill Laswell "Bugün yüzlerce stil var" der. Ancak 80'li yılların cazında bazı icra tarzları daha ağır basar ve diğer ilginç gelişmelerin önüne geçer. Konuya hâkim olmak amacıyla, bu tarzları art arda sıralayacağız. Ancak birbirinden bağımsız olmadıklarını, aralarında akıcı bir etkileşimin ve akla gelen her tür karışımın var olduğunu unutmamak önemlidir:

– *Neoklasisizm*: Serbest cazın araçlarını kullanarak caz geleneğinin büyük mirasını çağdaş bilince tercüme eder. Serbest caz öğeleri geleneksel icra tarzlarıyla birleştirilip, karıştırılır. (Neoklasisizm kavramını ilk olarak Amerikalı caz eleştirmeni Gary Giddins caza uyarlamıştır.)

– Klasisizm neoklasisizme karşı bir hareket olarak gelişir. Klasisizm -serbest cazı bir kenara bırakarak- 70'li yıllarda bebop'un geri dönüşünün kaldığı yerden devam eder; klasik modern cazın meyvelerini muhafazakâr bir formda taşırken geliştirir. Klasisizm, cazın zanaatkâr yönüne yeniden değer kazandırır.

– Serbest funk caz rock modelinden esinlenerek doğmaktadır. Serbest funk; funk, new wave ve hatta punk'ın ritim ve seslerinin nefesliyle yapılan serbest doğaçlamalarda birleştirilmesine dayanır.

– *Dünya müziğinin* gelişimi sürmektedir. Asya, Afrika, Hint, Ortadoğu ve diğer müzik kültürlerinden öğeleri, yorumuyla bütünleştiren müzisyen sayısı artar.

– *No wave* (*noise music* veya *art rock* diye de adlandırılır) adlı bir akım da bir yandan serbest cazın çelişkilerinden, öte yandan ise rock ve punk'tan doğmaktadır. Bu tarz, serbest caz doğaçlamalarının, punk, heavy metal, *trash rock*, *minimal music*, etnik müzik ve sayısız başka kaynağın çılgın, kabına sığmayan tınılarının ve ritimlerinin göz kamaştıran bir karışımıdır.

Serbest cazın kazanımları, 80'lerin başında -Chicagolu AACM ve St.Louisli Black Artist Group sayesinde- artık dar anlamda bir serbest cazdan söz edilemeyecek ölçüde melodikleşti ve yapısallaştı. Bir zamanların avangart akımı böylece 80'lerin cazının mainstream'ine karıştı ve caz tarihi açısından neoklasik hale geldi. Avangart üçlü Air 1979'da *Air Lore*

adlı albümünü çıkardığında –albüm Scott Joplin'in ragtime melodileri ve Jelly Roll Morton'ın New Orleans tınılarıyla serbest cazı birleştiriyordu– sansasyon yarattı. O zamanlar öncülerin yeniliğe ayarlı dünyasında, cazın eski ustalarına dönmek doğrusu yürek isterdi. Ancak kısa süre sonra serbest müzisyenlerin caz geleneğinin büyük kazanımlarından esinlenmesi doğal bir şey haline geldi.

Neoklasisizme *In the Tradition* adlı albümüyle (1980) anlam veren alto saksofoncu Arthur Blythe oldu. Gerçekten de neoklasisizmin –serbest cazdan gelen– bütün önemli müzisyenleri, cazın mirasıyla diyalog içindedir albümde: Piyanist ve besteci ***Muhal Richard Abrams***, altılı grubuyla birlikte saksofoncu, flütçü ve besteci ***Henry Threadgill***, sekizlisi ve büyük orkestrası ile birlikte tenor saksofoncu ***David Murray***, trompetçi ***Lester Bowie*** ve ***Olu Dara***, basçı ***Dave Holland***, flütçü ***James Newton*** ve diğerleri.

70'li yıllarda bir neobop müzisyeninin geliştirdiği stili aşağı yukarı kesin bir ifadeyle tanımlamak mümkündü: Yenilenerek güncel beğeniye uyarlanmış bebop. Peki bir neoklasikçinin, örneğin ***David Murray***'in yarattığı stile ne diyeceğiz? Dinleyici Murray'in müziğinde New Orleans cazının kolektif doğaçlamalarından Duke Ellington Orkestrası'nın *jungle* sound'larına, bebop'un asabi motiflerinden Charles Mingus'un tempo kaydırmalarına, serbest cazın tiz üflenen tınılarına ve rhythm-blues'un *shuffle* ritimlerine kadar her şeyi bulmaktadır. Cazdaki diğer geriye dönük akımlarla –örneğin New Orleans revival'ı ya da neobop– aradaki bu farklılık şaşırtıcıdır. Neoklasikçi başlı başına bir stil kurmamakta, caz geleneğini bir bütün olarak görmektedir.

Neoklasisizmin muhafazakâr ve nostaljik olduğu açıktır. Ancak sadece bundan ibaret değildir (bazı eleştirmenler bu noktayı atlamıştır). Çünkü neoklasik müzisyenler caz geleneğini modernize etmekte ve güncelleştirmektedir. Tam da bu nedenle bütünleştirici bir etkileri olmuştur. Bu müzisyenler çağdaş cazı köklerine götürmekle kalmadılar, tersini, geleneksel formları çağdaş bilinçle –son derece sürükleyici ve canlı bir şekilde– bezemeyi de başardılar. Trompetçi Lester Bowie'nin şu sözleri bu bağlamda anlaşılmalıdır: "Biz geçmişte kalanı sahiplenmeye çalışıyoruz. Onu yüreğimizden geçiriyoruz, kendimizden bir şeyler katıyoruz ve böylece *hayalimizi* somutlaştırmış oluyoruz."

Cazın geçmişiyle kurduğu ilişki en somut şekilde ritimde görülüyordu. Önceleri serbest cazın pulse tarzına göre çalan neoklasik müzisyenlerden çoğu, 80'li yıllar boyunca düzenli ritme geri döndü. Serbest cazın birçok temsilcisinin ayıp saydığı, 70'li yılların melodik serbest cazında bile klişe olarak nitelenen "belirli bir zaman içinde çalmak" –yani aynı kalan temel

bir ritimle çalmak– neoklasikte yeniden onurlandırıldı. Müzisyenler serbest cazın koyduğu sınırları aşarak, bir ölçü düzenine bağlı kalarak çalmanın, yeri başka hiçbir şeyle doldurulamayacak bir kalite getirdiğini keşfettiler. Klasik düzenli ritim tarzını devralmakla kalmayıp, serbest cazın bağımsız, akıcı ritimleriyle birlikte kullanmaları, böylece bebop, swing ve New Orleans cazının vb. bilinen ritimlerini yansıtırken, çağdaş bilince uyarlayarak zenginleştirmeleri ilginçtir. Serbest caz müzisyenlerinin –örneğin Albert Ayler, Archie Shepp veya Pharoah Sanders– el yordamıyla hissettiğini, neoklasik müzisyenler son derece açık ve canlı bir şekilde sergileyerek yaşadılar. Öyle ki, serbest tonalitenin serbest cazla değil, country blues ve arkaik New Orleans cazı ile başladığını gösterdiler. Ölçü düzeninin özgürleştirilmesi 60'lı yılların cazının bir buluşu değildi, bir eğilim olarak cazın bütününde içkindir; bebop'tan swing'e, New Orleans geçitlerinin marş ritimlerinden Afrika müziğindeki o esnekliğe kadar uzanan bir geçmişi vardır.

Serbest caz bilinçli olarak eski klişeleri kırarken bile klişeler üretti. Neoklasisizm ise, klişeleri bilerek muhafaza ederken ve –alıntılar yaparak, birbirine monte ederek– oynarken, onlardan kopar (aradaki fark da burada yatar). Bütün bunları caz geleneğinin mirasına büyük bir saygı içinde, espri ve parodi ile birlikte yapar ve farkı da bu noktada yatmaktadır. Gitarist John McLaughlin "Bir şey, eğer ardında hangi geleneğin yattığını hissediyorsan çağdaştır" der.

İlk neoklasikçi, gerçi kendisi bunu bilmiyordu ama, Duke Ellington'dı. Cazın o zengin tarihi içinde yenilikle geleneği herkesten çok birleştiren odur ve Afro-Amerikan müziğin büyük eski formlarından esinlenerek yeniyi yaratmıştır. 80'li yılların cazına Ellington'ın sayısız eserinin damga vurması rastlantı değildir. James Newton, World Saxophone Quartet, Chico Freeman ve birçoğu plaklarını Duke'e adadılar. Birçok müzisyen Duke Ellington'ı 80'lerin cazıyla bağlayan çizgiyi içgüdüsel olarak hissetti. Hem Duke, hem de 80'lerin cazı kategorilerin ötesine geçerek çalar.

Neoklasisizmin karşında klasisizm gelişti. Kuşkusuz o da caz geleneğini güncelleştiriyordu. Ancak neobop'un 70'li yıllarda hazırladığı çizgiyi –serbest cazla dikkat çekici bir mesafe içinde– bebop mirasını sahiplenerek ve geliştirerek izliyordu. 80'li yıllarda Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Clifford Brown, Bud Powell ve diğerlerinin bıraktığı büyük mirasa bağlanan müzisyenler giderek çoğaldı. Ancak 1980'den bu yana bebop'un yeniden dönüşüne, o kadar çok bop dışı unsur girmiştir ki –modalite (bkz. armoni başlıklı bölüm), tempo kaymaları, formda serbestlik–, dar anlamda neobop'tan artık söz edilemez olmuştur. Neobop akımı klasisizme karışmaktadır.

Klasisizmin bütün önemli müzisyenlerini birleştiren şey, bebop'un modern cazın temeli olduğu yolundaki kanıdır. Gerçi klasisizm yalnızca bebop'u güncelleştirerek modernize etmekle kalmaz, bebop'tan serbest cazın kendini benimsetmesine kadar var olan her şeye yaslanır; John Coltrane'nin modalitesine, bir Wayne Shorter'ın soyut hard bop'una, ikinci efsanevi Miles Davis Quintet'in armonik ve ritmik ataklığına, Eric Dolphy'nin ilk döneminin melodik karmaşıklığına vb. Bütün bunlar kuşkusuz, neobop'un bebop stiline yaptığı yenileyici katkılar gibi düşünülemez; ondan ayrı duran -ama aynı değerdeki- unsurlardır.

Klasisizmin önemli müzisyenleri trompetçi Wynton Marsalis, saksofoncu Donald Harrison, trompetçi ***Terence Blanchard***, piyanist ***Mulgrew Miller***, davulcu ***Jeff "Tain" Watts***, basçı ***Charnett Moffett*** ve diğerleridir.

Klasisizmin, caz eğitiminin yükselişine paralel olarak geliştiği dikkati çekmektedir. 70'li yıllardan bu yana -özellikle Boston Berklee College modelinin etkisiyle- binlerce dershane, kurs, okul, workshop ve konservatuvar açıldı. Bugün genç bir müzisyen çeviriler, doğaçlama alıştırmaları, gam etütleri, armoni öğretileri, akor analizleri, şablon örnekleri vb. ile dolu yüzlerce kitap tarafından kuşatılmış durumdadır.

Cazın geçmiş yıllarıyla şimdiki hali arasında dikkat çekici bir fark vardır: Bir zamanlar bebop'çu yenilikçilerin genellikle -kulüplerde sabahlara kadar oturarak ve plak dinleyerek- hissederek öğrendiklerini, bugün pek çok genç müzisyen rasyonel bir şekilde kendine uyarlamaktadır ve bu müziğe de yansımakta, zeki ve çalışkan, son derece temiz, teknik açıdan şaşırtıcı derecede mükemmel, ama duygu ve derinliği daha az bir müzik ortaya çıkmaktadır. Eleştirmenler 80'lerin caz akımları içinde sadece klasisizmi yaratıcılık eksikliğiyle malul buldular. Öyle görünüyor ki, cazın "mektepli" hale gelmesi, tam da başından beri engellenmek istenen şeye -ruhsuzluğun kurumsallaşmasına- neden olmuştur. Davulcu Marvin "Smitty" Smith şöyle diyor: "Günümüzde her şeyi formül haline getiriyorlar. Parola şöyle: 37. cümleyi çal, sonra 152.338 ve 1012. cümlelerini birleştir; böylece *All The Things You Are*'ın ilk dört ölçüsü için mükemmel bir çizgi kurmuş olursun... Oysa müzik bu şekilde gelişmez... Kendimi keşfetmek kimsenin benimle paylaşamayacağı bir şeydir. Onu heyecan verici ve çekici kılan şey, *tek başına* aramak zorunda olmamdır."

Caz okulları, konservatuvarlar ve kurslar önemlidir. Caz bilimini teşvik etmekte ve genç insanların bir birikim sağlamasına yardımcı olmaktalar. Ne var ki, bugüne kadar, müzikal bireyselliğin nasıl oluştuğuna ve ona nasıl ulaşılacağına tatmin edici bir cevap getiren bir okul, kitap ve doğaçlama kılavuzu bulunmuş değildir. "Caz bir hayat tarzıdır" der trompetçi Woody Shaw, "onu yaşamak zorundasın."

Bazı eleştirmenler klasisizmin müzisyenlerini bebop'un ustalarını kopya etmekle suçlamışlar, hatta daha kötüsü bunu yaparken "sentaks ve gramer hataları"na düştüklerini ileri sürmüşlerdir.

Oysa klasisizmin cazibesi tam da bu "sentaks ve gramer hataları"ndan -armonik, melodik ve ritmik tarzdaki "hatalar"- kaynaklanmaktadır. Klasisizmin yetenekli genç davulcuları -Jeff "Tain" Watts, Marvin "Smitty" Smith, Carl Allen ve diğerleri- bebop davulcularının zengin geleneğini izlemektedir; Max Roach ve Art Blakey'den Roy Haynes'a, Tony Williams ve Elvin Jones'ın daha da geliştirdiği ritimlere kadar. Yine de çalışları çağdaş ve farklı bir izlenim uyandırmaktadır; daha şiddetli, asabi ve nerttir. Modern caz ritimlerini, fusion ve caz rock bilinci içinde çalarlar. Yeni bebop'un rock'a dönük stillerindeki hareketinden ve şiddetinden bir şeyler taşırlar. Kuşkusuz bunlar sentaks ve gramer "hataları"dır; ancak şu da bilinmelidir ki, cazdaki her yenilik, her özgünlük ve bireysellik -ister stil açısından, isterse kişisel olsun- hep aynı şeyle, sentaks ve gramerden sapmayla, "hata"yla başlar.

Klasisizmin insanı şaşırtan bir diğer yönü de, cazdaki benzerler arasındaki ayırt ediciliğin ne denli çok olduğunu göstermesidir. "Onun gibi tınlamak" ve "ona benzer tınlamak" arasında her zaman "kendim gibi tınlamak"ın yer bulabileceği kovuklar vardır ve bu özellik cazın hiçbir türünde klasisizm kadar net fark edilemez. Klasikçi tenor saksofoncu ***Ricky Ford*** -sadece bir konser boyunca değil, tek bir parçada, hatta tek bir cümlenin içinde- önce Dexter Gordon'ı, sonra Ben Webster ve Don Byas'ı, daha sonra da John Coltrane ve Sonny Rollins'i hatırlatır...Yine de Ford'u hiç kimse kopyacılıkla suçlayamaz. Ford her zaman kendisi gibi tınlar. Bu bir paradokstur: Ne kadar çok alıntı yaparsa, o kadar özgünleşmektedir.

Böyle bir sürecin içerdiği tehlike açıktır; nitekim 80'lerin cazındaki (sadece klasisizmdeki değil) bazı hususlar bu tehlikeyle karşı karşıyadır. Alıntı kural haline geldiğinde, fragmana ve içi boşalmış cümleye dönüşür. Eğer sahne arkası efektinden daha fazla bir şey olması isteniyorsa, hissedilmek ve yaşanmak zorundadır (bu noktaya birçok müzisyen sık sık işaret etmiştir). Bu nedenle yeni gelenekçi, caz geleneğinin mirasını bir enstrümanı çalar gibi icra eder. Eğer alıntı yaparak kullandığı bütün o mirasa kendi müzikal el yazısının ve kişiliğinin damgasını vurmak istiyorsa, çalgısıyla bütünleşmesi gerektiğini bilir.

80'li yılların cazının ana çizgilerini neoklasisizm ve klasisizm arasındaki gerilimli ilişki oluşturur. Bu konuda buraya kadar söylediklerimizi aşağıdaki gibi özetleyebiliriz; bu arada her iki akım arasında doğaldır ki geçişler söz konusu olabilir:

Neoklasisizm	*Klasisizm*
Geleneğin serbest cazdan bugüne uzanan bölümüne yaslanır. Caz tarihini, bir zamanların öncülerinin ruhuyla değerlendirir. Neoklasisizm caz tarihinin bütünselliğinin altını çizer. Davulcu Beaver Harris'in dediği gibi "ragtime'dan zaman ötesine" uzanır.	Geleneğin serbest cazdan önceki bölümüne yaslanır. Klasisizm bebop'tan serbest cazın başlangıcına uzanan klasik modern cazın mirasını vurgular.
Serbest cazın unsurlarını geleneksel çalış tarzlarıyla birleştirir. Caz tarihinin bir yenilenme geleneğine sahip olduğunu gösterir.	Tonalite ve ritimli icraya sıkı sıkıya bağlıdır. Cazın muhafaza etme geleneği taşıdığının altını çizer.
Bireysellik geleneğin aktarıcısıdır.	Gelenek bireyselliğin aktarıcısıdır.
Esin kaynağı Duke Ellington'dır.	Ana kaynağı Miles Davis'tir (özellikle 1964-1968 arasındaki ikinci Miles Davis Quintet).
Sound –homurtu ve "kirli" ses rengiyle birlikte– anlam kazandırıcı bir unsur olarak yeniden keşfedilir.	Çizgide netlik vurgulanır. Cümle kurmak sesi kullanmaktan önce gelir.
Caz stillerinin kombinasyonundan alıntı yapar.	Kişisel stillerin kombinasyonundan alıntı yapar.
David Murray önde gelen temsilcisidir.	Wynton Marsalis önde gelen temsilcisidir.

Serbest funk, 80'li yıllarda klasisizm ve neoklasisizmin oldukça uzağında gelişti. Caz rock'ın 70'li yıllarda atladığı ya da basitçe unuttuğu şeyi serbest funk tamamladı: Serbest cazın araçlarıyla caz rock'ın ritim ve melodilerini özgürleştirdi ve yaygınlaştırdı. Serbest funk –funk ve rock müziğin dansa uygun ritimlerini kullanarak– serbest caza simetri, hareket ve elle tutulur bir somutluk getirdi. 80'li yıllarda caz ve rock'ın iç içe geçmesi nihayet yeniden coşku veren, insanı saran bir serüvene dönüştü.

Bu özgürleşme sürecinin –1977'de ***Ornette Coleman*** ve albümü *Dancing in Your Head* ile başladı– fusion ve caz rock'ta durgunlaşmanın göze çarptığı bir döneme denk gelmesi dikkat çekmektedir. Ornette'nin Prime

Time grubunun bu plakta çaldığı dalgalanan, "serbest" funk ritimleri ve elektrikle güçlendirilmiş, uyumsuz kolektif doğaçlamalar, sadece ne yapacağını bilmez haldeki caz rock'a çıkmaz sokaktan çıkış yolunu göstermekle kalmadı. *Dancing in Your Head* ve daha sonra *Body Meta* serbest funk'ın tümünden yıllarca ilerdeydi.

Serbest cazla funk'ı birleştirme denemeleri kuşkusuz daha önce de vardı. Albert Ayler 1968'de doldurduğu *New Grass* adlı plakta rhythm-blues ve soul öğelerini serbest cazla birleştirmişti; 70'lerin başında, bir zamanlar John Coltrane'in son grubunda davul çalan Rashid Ali serbest funk icra eden bir grubu yönetiyordu; ve 1974'te davulcu Charles Bobo Shaw'un St. Louis'de kurduğu Human Arts Ensemble, serbest cazı rock, rhythm-blues ve funk'a bağlayan kayıtlar yapmıştı. Yine de serbest cazla funk ritimlerinin sanatsal açıdan tatmin edici ilk entegrasyonunu Ornette Coleman'ın *Dancing in Your Head* adlı plağıyla başardığı konusunda herkes hemfikirdir.

Ornette Coleman, tıpkı 70'li yıllarda Miles Davis'in caz rock ve fusion'a damgasını vurması gibi, serbest funk'a hâkim oldu. 80'li yıllarda serbest cazla funk, rock ve pop arasındaki anlamı, önemi olan her isim Coleman'dan gelir: Decoding Society adlı grubuyla tanınan davulcu Ronald Shannon Jackson, gitarist James "Blood" Ulmer ve bas gitarcı Jamaaladeen Tacuma gibi sanatçıların hepsi Ornette'nin Prime Time grubunda çalmıştı Ama aynı zamanda Ornette Coleman'la doğrudan yakın bir kişisel ilişki içinde olmayan müzisyenler ve gruplar da –trom-boncu Ray Anderson'un kurduğu Slickaphonics, alto saksofoncu Steve Coleman'ın kurduğu Five Elements, Greg Osby, Avrupa'da Noodband, Japonya'da saksofoncu Kazutoki Umezu ve diğerleri– onun müziğinden derinden etkilenmiştir.

70'li yılların caz rock davulcularının vuruş tarzı, rock müzikte ritim adına daha önce var olan her şeyi aşmış olmakla birlikte, modern cazın karmaşık ve çok kademeli ritimleriyle kıyaslandığında bir adım geride kalıyordu; simetrileri ve hiç değişmeyen iki vuruşlu düzenleri donuk ve şematik bir izlenim veriyordu. Serbest funk ise nihayet caz rock ritimlerine açılım getirdi. Funk ritimleri bir anda *nefes almaya* başladı; esnedi ve yoğunlaştı. Ölçü birdenbire çok yönlü hale dönüştü ve başka bir anlam kazandı.

Yine de funk'ın vuruş biçimlerinin getirdiği özgürlük, 80'li yıllar boyunca da izlendiği gibi, sınırlıdır. Aksi olsaydı kendini özgün kılan şeyi, yani *funkiness*'i, motor gücünü, dans ritimli yükselişini kaybederdi. Funk'ın riff teknikleri ve tekrarlanan, iç içe geçmiş figürleri serbest cazın açık formuna ve özgür yorumuna taban tabana zıttır.

O halde serbestlik ve funk uyuşmaz. Bu yüzden de serbest funk daima aşırı uçlar arasında savrulur. Ya puls [nabız] temposundaki funk ritimleri serbest ölçülü icra tarzına dönüşür ve böylece funk niteliğini yitirir; ya da tersine funk'ın katı vuruş şeması vurgulanır –ve böylece serbest cazın melodik ve armonik özgürlüğü sınırlanmış olur.

Serbest funk'ın bu iç çelişkisi birçok müzisyeni rahatsız etmemiş, tersine yaratıcılığının gelişmesini teşvik etmiştir. Postmodern cazın çok kademeli ve karmaşık oluşunu kanıtlayan göstergelerden biridir bu. Davulcu ***Shannon Jackson***, bu çelişkiyi ritim düzleminde grubu Decoding Society'nin yorumuna ustaca taşımayı başarmıştır. Grup çalarken nefeslilerin serbest, yavaşça akan rubato temaları, Jackson'ın pulse ritminde, funk'tan esinlenen vuruş tarzıyla derin bir zıtlık içine düşer.

Öte yandan açıktır ki, böylesine yoğun çelişkiler sonsuza dek korunamaz ve bu bağlamda serbest funk'ın 80'lerin başındaki kısa ve güçlü baharından sonra –caz rock'a şaşırtıcı bir paralellikle– bariz yorgunluk belirtileri göstermesi beklenen bir şey olacaktı.

Serbest funk'ın çıkmazı, ritimlerinin birbirini etkileyen ve grup oluşumunu teşvik eden bir niteliğe ender olarak izin vermesinde yatıyordu. Oysa bütün büyük caz ritimleri böyle bir özelliğe sahiptir. Tekrarlara dayanan çalış şemasının –görece– kapalı oluşu, yaşayan, canlı bir caz için vazgeçilmez olan bir şeyi, müzikal sohbet ve açık diyaloğu zorlaştırmaktadır. Oysa New Orleans'tan serbest caza kadar bütün büyük caz davulcularının yaşattığı tarz budur.

İşte bu nedenle serbest funk tarzında üstün sanatsal nitelikler taşıyan pek az plak doldurulabildi Bu noktada da caz rock ile şaşırtıcı bir paralellik var; en başta Ornette Coleman'ın *Dancing in Your Head*'i olmak üzere, Ronald Shannon Jackson'ın Decoding Society'sinin önceki dönemden birkaç kaydını (örneğin *Street Priest* veya *Nasty*) ve James "Blood" Ulmer'dan çok az şeyi (*Odyssey*) sayabiliriz. Bu nedenle Ornette Coleman grubu Prime Time ile birlikte –*Dancing in Your Head*'den on yıl sonra bile– hâlâ serbest funk'ın önde gelen figürüdür; çünkü dengeyi, birleştirme ve bütünleştirmeyi zorlaştıran bir ortamda dengeleyici, birleştirici ve bütünleştirici bir etki yapmaktadır.

Serbest funk akımına paralel olarak 70'li yıllarda ilk meyvelerini veren çizgi, (farklı stillere yönelen sayısız yan koluyla birlikte) dünya müziğine yaslanan çizginin gelişmesi oldu.

Dünya müziği 60'lı yıllarda toparlayıcı bir süreç olarak başladı. Caz müzisyenleri ilgi duydukları müzikleri –Hint, Bali, Japon, Afrika, Brezilya– o güne dek çaldıkları müziğin içine, birbirini bütünleyen bir tarzda

ilave ettiler. Dünya müziği birlik ve bütünlüğe ulaşan ilk sanatsal ürünlerini ancak 70'li yıllarda verdi.

Bu birleşme süreci 80'lerden bu yana daha canlı ve yoğun olarak sürmektedir. Davulcu ***Mark Nauseef***, basçı ***David Friesen*** gibi müzisyenlerin çaldığı Codona ve Oregon gibi grupları; Avrupa'da yaşayan ut sanatçısı ***Rabih Abou-Khalil***'i, saksofoncu ***Charlie Mariano***'yu, İsveçli perküsyoncu ***Bengt Berger***'i, trompetçi ***Jon Hassell***'i, perküsyoncu ***Nana Vasconcelos***'u ve daha birçok sanatçıyı örnek olarak verebiliriz.

Dünya müziği daha 70'li yıllarda kategorileri parçaladığı için, karışık ve eklektik formların, akımların ve modanın katalizörü olmuştur. Cazdaki stiller, türler ve kategoriler arasındaki hâlâ bağlayıcı olan sınırları diğer birçok akımdan –serbest cazdan bile– daha fazla sarstı. Bu nedenle dünya müzisyenleri postmodern müzisyen örnekleridir. Çeşitliliğin içinde ortak olanı aramaktadırlar. Tromboncu Roswell Rudd şöyle demektedir: "Pigmelerin müziğini keşfettik ve gördük ki, tıpkı bizim müziğimiz gibiydi." Ve yıllarca New York/Woodstock'taki Creative Music Studio'nun yöneticiliğini yapan Karl Berger de şu saptamayı yapıyor: "Çeşitli müzikleri dikkatle dinlersen, birdenbire hepsinin ortak bir şeyler taşıdığını fark edersin. Bütün müziklerin kökü aynıdır."

Birçok müzisyen başka kültürlere yaptığı müzikal yolculuğu, aslında kendi içine yaptığını düşünüyor. Berger Woodstock'taki dünya müziği kurslarında her zaman şu noktaya işaret etmiştir: "Kendini dinle. Her şeyi kendi içinde bulacaksın."

Davulcu Ed Thigpen –eski, muhafazakâr caz geleneğinden gelir; genç dünya müzisyenlerinden tamamen farklı bir sanatçıdır– için de böyle durum. Güney Hindistanlı perküsyoncu T. A. S. Mani 1984'te Donaueşching Müzik Günleri'ndeki bir dünya müziği toplantısında Thigpen'e Hint müziğinde çok sık kullanılan ve cazda karşılaşılmayan 11/8'i –zor bir ritim– açıkladı. Ed ritmi "anladıktan" ve Hintli meslektaşının grubuyla birlikte birkaç dakika çaldıktan sonra şöyle söyledi: "Çok güzel; ama bütün bunları daha önceden duymuş gibiyim. Bu ritimler sanki hep içimde vardı. Kim bilir?"

Aynı şeyi hisseden diğer bir müzisyen de, bugünkü dünya müziğinin yaratıcısı ***John Coltrane***'di. 1967'de öldü. Hint ve Arap müziğiyle ilk tanıştığında, kendi içinde saklı bir müziği dinlediğini düşündü; "kendi içine doğru bir yolculuk" gibiydi. Görüldüğü gibi, dünya müziği hareketinin psikolojik bir motivasyonu *da* vardır: Müziğin köklerini keşfetmek.

Dünya müziği 80'li yılların hayal kırıcı ve güvensiz ortamında –serbest cazın başarısız ütopyasından sonra– cazın elinde kalan son ve (şimdilik) tek ütopyadır. Bu ütopyanın motoru müzikal olan her şeyin ortak bir kökü

ve evrensel bir gücü olduğuna duyulan inançtır; bu inanç caz müzisyenini ilk müzikal örnekleri aramaya, müzikal kültürler arasındaki setleri reddetmeye ve köprü oluşturan bir yaratıcılığa itmiştir. Perküsyoncu ve sitarcı Collin Walcott, dünya müziğinin, bu aşırı nüfuslu gezegendeki insanların, nasıl daha insanca ve birbirine saygılı bir şekilde bir arada yaşayabileceğini gösteren bir model olduğundan söz etmekten çok hoşlanırdı.

Öte yandan 80'li yıllar başka bir şeyi daha açık olarak gösterdi: Afrika, Tibet, Bali, Brezilya vb.'nin müziğini bir değiş tokuş malzemesinden ibaret sayanlar, hiçbir şeyi birleştirmeyi başaramaz. Dünya müziği yapan bazıları, berbat denebilecek kadar yüzeysel ürünler ortaya koyabildiler. Birçok müzisyen hep şu noktanın altını çizmiştir: Tek tek parçalar bir bütün halinde kaynaştırılmak isteniyorsa, içerikleri ve anlamları iyi bilinmek zorundadır.

Diğer kültürlerin müziği hızlandırılmış kurslarda öğrenilemez. Eğer yabancı, Batılı olmayan bir kültürün müzisyenleri, icra ettikleri müziğin müzikal, sembolik, mitolojik, dinsel ve işlevsel şartlarını oluşturmak ve içselleştirmek için ömürlerinin yarısını -bilge müzisyenler bir ömrün tamamından daha fazlasından söz ederler- veriyorsa, bir caz müzisyeninin kısa sürede -veya birkaç yıllık sıkı bir eğitimle- bu müziğin zenginliğini içselleştirebileceğini ileri sürmek, küstahlık olur. Dünya müzisyeninin normal olarak bir değil, birçok müzikal kültürle uğraştığı da düşünülecek olursa, sorun daha da ağırlaşmaktadır.

O halde dünya müziği -ilgi eksikliğinden değil, somut durumdan ötürü- yüzeysellik eğilimini içinde taşır. Bu tehlikeden kaçınabilmek için çap ve müzikal kalite gereklidir. Şaşırtıcı ama, dünya müziğinin pek çok sanatçısı bunu başardı. Bu hareketin bir yanını oluşturan "küresel müzikal kültürlerin sömürgeci yağması" ise, dünya müziğinin ürettiği sanatsal açıdan üstün ürünler arasında sönüp gitmiştir.

Caz müzisyeni, Batılı olmayan büyük müzikal kültürler karşısında kuşkusuz hevesli bir amatör gibi kalmaktadır. Dünya müzisyeni Don Cherry de, müziğinin evrenselliğinin bilincinde olan ***Collin Walcott*** da, başka kültürlerin müziğine yaptıkları yolculuklarda, kendilerini hep birer acemi ve kendi kendinin öğretmeni gibi hissettiklerinden söz ederler. Ancak acemiliğin hiç de her zaman negatif bir şey olmadığı, eskiden beri cazın bir doğrusudur; Collin Walcott'un mükemmel müzikal ürünleri bunu kanıtlamaktadır. Çünkü acemiler çocuktur; en azından sevgi, duyarlılık ve sempatinin olduğu yerdedir. Dünya müziği -iyi icra edilen- açık, çocuksu ve şenlikli bir müziktir. Dünya müzisyenleri, yabancı olan karşısındaki bu doğal ve geniş yürekli tarz sayesinde müzikal kültürler arasında, yeni Avrupa konser müziğinin entelektüel, teori yüklü dünya

müziği deneylerinden daha çok ortaklık keşfettiler, bunları dinlenir ve öğrenilir kıldılar.

80'li yılların sonuna doğru, saf haliyle dünya müziği –doğaçlama müziğin, Batılı olmayan büyük müzik kültürleriyle bilinçli ve önşartsız buluşması– yapan müzisyenlerin sayısının azaldığı görülmektedir. Buna karşın dünya müziği kendi kendini aşarak başka icra tarzlarının içine gitgide nüfuz etmektedir; serbest funk'tan neoklasisizme, noise music'ten, no wave'e kadar 80'li yılların bütün eklektizmini teşvik etmekte ve canlandırmaktadır. 80'li yılların sonuna doğru artık dünya müziğindeki üçüncü evrenin içine girmiş bulunuyoruz. 60'lardaki katkılardan ve entegrasyona dayalı ürünlerin görüldüğü 70'lerdeki toparlayıcı başlangıçtan sonra, 80'den bu yana bütün diğer icra tarzlarını etkileyerek, kendini aşarak varlığını sürdürmektedir. 80'li yıllarda dünya müziğinin fikirlerinden etkilenmemiş, tarzında etnik müzik unsurlarına yer vermemiş hiçbir müzisyen yoktur.

No wave ya da *noise music* dünya müziğinin yanı sıra ve ondan birçok yönden etkilenerek gelişti. Serbest cazla punk, deneysel rock, minimal müzik, etnik unsurlar ve başka etkiler arasındaki çekişmenin ürünü olan bütün çeşitli eğilimler, icra tarzları ve modalar, genel olarak no wave ya da noise music başlığı altında toplanmaktadır. Çok çeşitli müzikal ürünler veren bu akıma, aynı şekilde sayısız etiket yapıştırıldı; *art rock, punk jazz, out music, fake jazz* vb. Farklılıklarına rağmen bütün bu icra tazlarını bir mozaik görüntüsünde birleştiren şey, herhangi bir şekilde kategorize edilmekten kaçınmalarıdır. Bu nedenle no wave bütün akımlara ve modalara karşıdır; yine de bazı yönlerinin modanın izlerini taşıdığı gözden kaçmamaktadır.

No wave'in sivrilen isimleri arasında alto saksofoncu ve besteci ***John Zorn***, gitarist ***Arto Lindsay***, davulcu ***David Moss***, *scratcher* ***Christian Marclay***, gitarist ***Fred Frith*** ve ***Elliott Sharp***, keyboard'cu ***Wayne Horvitz***, basçı ***Bill Laswell*** sayılabilir.

No wave ya da noise music'in yaptığı, serbest cazın başlattığını –gürültünün özgürleştirilmesi– devam ettirmektir; bunu punk'ın, trash rock'ın, minimal müziğin araçlarıyla ve sayısız başka etkilenimlerle yapar. Bizi kuşatan bütün sesleri, müzikal açıdan şimdiye dek geçerli ve bağlayıcı kabul edilen her şeyi çılgınca yıkarak, şoke ederek, asabi bir tarzda serbest müziğe dönüştürür.

No wave müzisyenleri, serbest cazın empoze ettiği sınırlamalar karşısında, tıpkı serbest cazın bir zamanlar fonksiyonel armoni, ritim ve tonaliteye karşı verdiği savaştaki atılganlık ve radikallik içindeler. Noise

music serbest cazın doğal kabul ettiklerini sorgulamaktadır. Bu konuda en az dört husus sayabiliriz:

1. No wave serbest cazın gelişme fikrinden ayrılır. Genellikle kolektif doğaçlamalarla oluşturulan geniş, esrik gerilim alanları yerine, kısa, yalıtılmış tınısal oluşumları vurgular. Noise music ve no wave müzisyenleri, serbest cazın uzun kalıplarını yıldırım hızıyla değişen tını oluşumları haline dönüştürerek parçalarına ve atomlarına ayrıştırır.

Serbest caz sound'ları bütünleştirirken, no wave yalıtır. Müzikal kırılma noise music'in en önemli aracı, kolaj ise en sevdiği yöntemdir. Birbiriyle ilgisiz müzikal süreçleri ve sound'ları art arda getirir. Arada nasıl bir müzikal ilişki olduğunu belirtmez ve son derece kurallı, ancak parçalı ve huzursuz bir düzen oluşturur.

2. Serbest cazın tempo anlayışı yoğunlaştırılmış ve hızlandırılmıştır. No wave serbest cazın nabzını adeta delifişek bir temponun hızlı çekimi gibi yoğunlaştırmış, zamanı kısaltmıştır. Davulcu ve şarkıcı David Moss şöyle der: "Bazen bir parçanın bir dakika sürmesi bile bize uzun geliyor."

3. Serbest caz kendinden önceki pek çok şeyi rafa kaldırırken, ustalık ve virtüözlük fikrine sıkı sıkıya sarıldı. No wave bu ideali de yıkmıştır. Protestonun içerdiği yüzeysel, acemi, harcıâlem ve banal olan her şeyi birleştirerek, gündelik hayatta bizi kuşatan ıvır zıvır çöplüğünü ironik olarak parçalamış, yabancılaştırmış ve parodiye dönüştürmüştür.

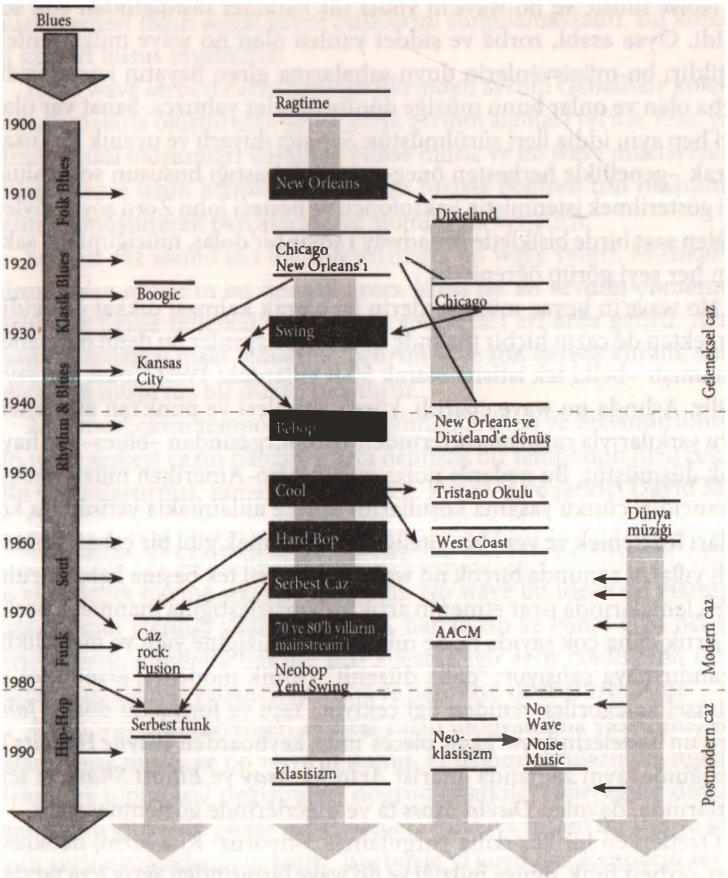
4. No wave müzisyenleri serbest cazın ütopyalarına yaslanmaksızın çalar. Noise music ve no wave'in donuk ve dağınık tınılarında, müziğin siyasal ve toplumsal değişimleri doğrudan etkileyebileceğine duyulan inanç yitip gitmiştir. Noise müzisyenleri daha iyi, insani bir dünya idealinin yerine soğukkanlı ve sinik "işte böyle"yi koydular. Kentlerin sevimsizliğini, ekolojik açıdan tahrip olmuş, yoğun silahlanma yarışının esiri dünyayı eleştirmek üzere, gerçekliği bütün zorbalığı ve saldırganlığı içinde akustik olarak yansıttılar ve parçalara ayırdılar. No wave'in sound'ında büyük şehrin kaosu, nükleer santrallerin patlama sesleri, bilgisayarlarca yönetilen sanayi robotlarının çalıştığı fabrikaların gıcırtıları, çılgın video oyunlarının cızırdama ve viyaklamaları, kablolu medya ağının huzursuz çıtırtıları duyulur...

Burada no wave ve noise music'e dair söylediğimiz bazı şeyler tek tek tabii serbest cazda da vardı. Her iki icra tarzı arasındaki farkı karakterize eden şey, serbest cazın parçalarında sadece öylesine yerleştirilmiş olan şeyleri, noise music'in sivrilterek ve ifrata vardırarak –daha arsızca ve daha karmaşık bir şekilde– formüle etmesidir.

Noise music ve no wave'in yıkıcı bir karakter taşıdığından çok söz edildi. Oysa asabi, zorba ve şiddet yanlısı olan no wave müzisyenleri değildir; bu müzisyenlerin duyu sahalarına giren hayatın koşullarıdır zorba olan ve onlar bunu müziğe dönüştürürler yalnızca. Sanat var olalı beri hep aynı iddia ileri sürülmüştür: Sanatçı duyarlı ve uyanık bir insan olarak –genellikle herkesten önce– parmak bastığı hususun sorumlusu gibi gösterilmek istenmiştir. Saksofoncu ve besteci John Zorn şöyle söyler: "Öğlen saat birde bisikletle Broadway'i şöyle bir dolaş, müziğimizde saklı olan her şeyi görüp öğrenirsin."

No wave'in beyaz müzisyenlerin işi olarak kalması dikkat çekicidir. Gerçekten de cazın hiçbir türünde beyaz müzisyenler bu denli ön planda olmamıştı –belki tek istisna olarak 50'li yıllardaki West Coast caz sayılabilir. Aslında no wave cızırtılı, köşeli ritimleri ve punk'tan esinlenen, kuru şarkılarıyla cazın ana arterinden ve omurgasından –blues– bir hayli uzak düşmüştür. Bu nedenle noise music Afro-Amerikan müzisyenlere yabancıdır; çünkü yaşama koşullarını sadece anlatmakla yetinir, bu koşulları irdelemek ve yeni bir niteliğe kavuşturmak gibi bir çabası yoktur. 80'li yılların sonunda birçok no wave müzisyeni tek başına kaba gürültü doğaçlamalarında ısrar etmenin artık anlamsızlaştığına inanmaya başladı. Artık daha çok sayıda noise müzisyeni, müziğine yapı ve melodiklik kazandırmaya çalışıyor; "daha düzenli" ritmik modeller, armoniler ve biçimsel kategoriler yeniden ilgi çekiyor. Yapı ve forma bu dönüş ***John Zorn***'un bestelerinde ve "game pieces"ında, keyboard'cu ***Wayne Horvitz***'in müziğinde, aynı zamanda gitarist ***Arto Lindsay*** ve ***Elliott Sharp***'ın icra tarzlarında, davulcu ***David Moss***'ta ve diğerlerinde gözlenmektedir.

Özetlerken bir kez daha vurgulamak istiyoruz: Klasisizm, neoklasisizm, serbest funk, dünya müziği ve no wave birbirinden ayrık icra tarzları değildir. Tersine sık sık renkli, baş döndüren bir karışım halinde karşımıza çıkarlar. Birçok müzisyenin bu tarzlar ve akımlar arasında serbestçe gidip gelmesi durumu daha da karmaşık hale getirmektedir. Oysa cazın önceki on yıllarında genel olarak tek bir stil ağır basar, yanı sıra bir iki stil daha varlığını hissettirirdi. Bu farklılık şaşırtıcı bir zıtlıktır.



CAZIN EVRİMİ

(Blues gelişmenin omurgasını oluşturur.)

Caz Müzisyenleri

Eski New Orleans'ın en büyük müzisyenlerinden biri olan Sidney Bechet: "Ne yaşıyorsam, onu çalıyorum" demişti. Charlie Parker ise: "Müzik senin kendi deneyimin, bilgeliğin, fikirlerindir. Bütün bunları bizzat yaşamamışsan, aletinden yansıtamazsın."

Büyük caz solistlerindeki eşsiz tonal yapıdan teknik beceriye dek pek çok şey, onların kişiliğiyle yakından ilişkilidir. Caz müzisyenlerinin hayatı daima müzikle birlikte şekillendi; ve bu, Avrupa geleneğinde olduğu gibi güzellik, form ve diğer şeyler adına yapılmadı. İşte bu nedenle cazcıların yaşamı üzerinde durmak önemlidir. Aynı şekilde cazseverlerin müzisyenlerin hayatı konusundaki ayrıntıları öğrenme tutkusu doğal karşılanmalıdır. Caz literatürünün büyük bir bölümünün bu ayrıntılara ilişkin olması da doğaldır. Bunlar müziği anlamamıza yardım eder ve bu nedenle işlevleri magazin dergilerindeki Hollywood starlarına ilişkin ayrıntılardan çok farklıdır.

Kontrbasçı Milt Hinton şöyle der: "İyi caz yapabilmek, çaldığını yaşamaya bağlıdır. Aksi takdirde yapılan taklitten ibaret kalır." Kitapta bu sözleri doğrulayan müzisyenlerden sadece bir bölümünü ele almak mümkün oldu. Ancak seçilenlerden her birinin tarihi, aynı zamanda bir stilin de tarihine denk düşmektedir: Büyük New Orleans geleneği için Louis Armstrong'u, blues ve caz şarkıcılığı için Bessie Smith'i, Chicago stili için Bix Beiderbecke'yi, orkestral swing için Duke Ellington'ı, küçük grup swing'i için Coleman Hawkins ve Lester Young'ı, büyük orkestrayla icra edilen bebop için Dizzy Gillespie'yi, küçük orkestrayla icra edilen bebop için –ve doğrusu modern caz için de– Charlie Parker'ı, cool cazdan 70'lerin müziğine açılan evrim için Miles Davis'i, 60'lı yılların caz devrimi için Ornette Coleman ve John Coltrane'i, 70'li yılların caz rock'ı

için John McLaughlin'i ve 80'li yılların klasisizmi içinse David Murray ve Wynton Marsalis'i seçtik.

LOUIS ARMSTRONG

Dizzy Gillespie'nin 40'lı yıllardaki çıkışına dek, Louis Armstrong'dan -ya da takma adıyla "Satchmo"dan*- etkilenmeyen hiçbir trompetçi yoktu. Trompet çalan herkes dolaylı da olsa bir biçimde borçludur ona. Bu duygunun ne kadar derin olduğu, Amerikalı doğaçlama ustası George Wein'ın 1970'teki Newport Caz Festivali'ni o yıl yetmiş yaşındaki Armstrong'un doğum gününe adamasında görülür. (Satchmo doğum tarihi olarak 4 Temmuz 1900'ü söyler. Gerçekte ise, Gary Giddins'in vaftiz belgesiyle de kanıtladığı gibi, 4 Ağustos 1901'de doğmuştur.) Meşhur caz trompetçileri festivalde Armstrong'a adeta bir saygı sunma yarışına girdi. Bobby Hackett "Louis Armstrong'un bir numaralı hayranı" olduğunu söylerken, Joe Newman "Bir numaralı hayran Hackett değil, benim" diyordu. Jimmy Owens ise Armstrong'un bir numaralı değilse de, "en genç hayranı" olduğunu düşünüyordu. Dizzy Gillespie ise şunları söyledi: "Louis Armstrong'un caz tarihindeki konumu eşsizdir. Eğer o olmasaydı, biz de olmazdık. Bu nedenle Louis Armstrong'a hayatım adına gerçekten teşekkür ediyorum."

Trompetçi olmayan diğer müzisyenler de Louis Armstrong'a şükran duygularını dile getirdiler. Frank Sinatra "popüler müzikte şarkı söylemenin Louis Armstrong sayesinde bir sanat" haline geldiğine işaret etti. Duke Ellington, Louis Armstrong 6 Temmuz 1971'de öldüğünde şunları söylemiştir: "Eğer Bay Caz adında birisi var olmuşsa, bu Louis Armstrong'dur. O cazın sembolüdür ve hep öyle kalacak. Amerikan tarzında çalan her trompetçi ondan etkilenmiştir. O Amerika'ya ait bir özgünlüktü. Onu seviyorum. Tanrı onunla olsun."

Gençliği New Orleans'ın, Mississippi kıyısındaki bu liman kentinin eski Kreol semtinin kargaşası içinde geçti; baba bir fabrikada işçiydi, anneyse temizlikçi. Daha Louis doğmadan ayrılmışlardı. Fazla ilgileneni olmadı ve bir yılbaşı gecesi New Orleans'taki cümbüşte fazla coşup da babasının tabancasıyla etrafa ateş etmeye başlayınca, ıslahevine tıkıldı. Cenazelerde ve halk şenliklerinde şarkı söyleyen okul korosuna katıldı. İlk dersini ıslahevindeki öğretmenin eski, eğri büğrü kornetiyle aldı.

Louis Armstrong'un çaldığı ilk tanınmış orkestra tromboncu Kid Ory'nin orkestrasıydı. Kid trombonda New Orleans'ın en iyisiydi. Bir sokak gösterisinde çalarken, kısa pantolonlu küçük Louis elinde kornetiyle tesadüfen oradan geçiyordu. Birisi aleti kime götürmek istediğini sordu.

* Satchmo: Armstrong'un "çanta ağızlı" anlamına gelen lakabı. İngilizce satchelmouth sözcüğünün kısaltılmış halidir.

"Hiç kimseye. O benim!" diye cevap verdi Louis. Kimse ona inanmak istemiyordu. Bunun üzerine çalmaya başladı ve derhal gruba dahil edildi.

Storyville'in eğlence merkezleri donanma tarafından kapatılıp da müzisyenler New Orleans'tan göç etmeye başladığında, Armstrong kenti terk etmeyen az sayıdaki müzisyenden biri oldu. Grubuyla o zamanlar Lincoln Gardens'ta çalan ***King Oliver*** kendisini telgrafla çağırana kadar, yani 1922'ye kadar Chicago'ya gitmedi. King Oliver, New Orleans'ın efsanevi trompetçisi ***Buddy Bolden***'dan sonra –hiçbir kaydı günümüze ulaşmadı– cazın "ikinci kralı"ydı. Louis Armstrong ise üçüncüsü olacaktı.

Oliver'ın grubu –Oliver ve Louis Armstrong kornet, Honore Dutrey trombon, Johnny Dodds klarnet, ağabeyi Baby Dodds davul, Bill Johnson banço ve Lil Hardin piyano çalıyordu– zamanın orkestraları içinde en iyisiydi. Armstrong'un 1924'te ayrılmasından sonra grup gözden düştü. Oliver daha sonra da birçok iyi plak yaptı –1926/27'de Savannah Syncopators ile–, ama artık başka gruplar daha büyük bir önem kazanmıştı; örneğin Jelly Roll Morton'ın Red Hot Peppers'ı, Fletcher Henderson, genç Duke Ellington vb. Bir zamanlar cazın kralı olan Oliver'ın yolunun sonunda düşkün bir adamın trajik varoluşu durur; ne aletini çalacak dişi, ne parası kalmış; utandığı için dostlarından kaçan, yoksullaşmış bir kral. Bu sanatsal varoluşun trajedilerinden biridir; caz müzisyenlerinin sık sık karşılaştığı bir trajedi.

Louis Armstrong ise bunun neredeyse tamamen dışında kaldı. Birçok caz müzisyeninin hayatındaki iniş-çıkışlarla o hiç tanışmadı. Hep yükseldi. Armstrong'un, uzun yolu boyunca kendisine yakışır nitelikte sadece iki orkestrası olması, üstünlüğünü açıklayan bir durumdur. Aslında tek orkestra demek daha doğru olur; çünkü 1925-28 yılları arasındaki ilk orkestrası Hot Five (daha sonra Hot Seven oldu) sürekli bir arada çalmak için değil, plak yapmak için kurulmuş olan bir gruptu. Diğeri ise 40'lı yılların sonunda kurulan Louis Armstrongs All Stars'tı –trombonda ***Jack Teagarden***, klarnette ***Barney Bigard*** ve davulda ***Sid Catlett*** çalıyordu. Bu müzisyenler gerçekten de geleneksel cazın yıldızlarıydı ve Armstrong bu yıldızlarla birlikte bütün dünyada büyük bir başarı kazandı. 1947'de Boston'da bu grupla birlikte daha sonra plağı çıkan en meşhur konserlerinden birini verdi.

Satchmo'nun 20'li yıllardaki Hot Five ve Hot Seven'ında çalan müzisyenler, cazın büyük ustalarındandır. Aralarında klarnetçi ***Johnny Dodds*** ve Armstrong'u yıllar önce New Orleans'ta ilk kez işe alan ***Kid Ory*** vardı. Daha sonra piyanist ***Earl Hines*** da aralarına katıldı. Hines piyanoda Armstrong'un trompet çalışına yakın bir stil yaratarak, piyanonun nefesli çalgılar yanında ilk kez eşit bir konuma kavuşmasını

sağladı. Caz piyanistleri kuşaklar boyu bu stilden yararlandılar; hâlâ da yaralanmaktalar.

Yaptığı işle kişiliği Armstrong kadar birbiriyle örtüşen bir sanatçıya ender olarak rastlanır. Bu nedenle eşsizdir; müzikal açıdan kusurlu bir Armstrong bile kişiliği sayesinde aynı ölçüde etkileyicidir. Edward R. Murrow'un *Satchmo the Great* adlı filminin müziğinin plak kapağı notlarında Armstrong şöyle der (sözlerini, mümkün olduğunca Armstrong jargonunun karakteristik havasını kaybetmeyecek şekilde çevirmeye çalıştık):

"Şu aleti elime aldığımda ...bütün dünya arkamda kalır. Sadece ve sadece ona konsantre olurum... Trompetim için bugün de New Orleans'ta çaldığım günlerden farklı düşünmüyorum. Hayır, bu benim yaşama tarzım ve tüm hayatım. Bu tınıları seviyorum. Bu nedenle doğru tınlatmaya çalışıyorum...Bu yüzden dört kez evlendim. Kızlarım trompetimle birlikte yaşayamadı...Demek istiyorum ki, karımla kavga etmiş olmam, katıldığım show'dan zevk almamı engellemez. O çekip gittikten sonra aletimi üfleyebileceğimi biliyorum...Ben trompetime âşığım, trompetim de bana... Hayat ve olağan şeyler üzerine çalarız. Bir avlu köşesinde veya provada, zevk için ya da show için çalmak fark etmez. Bu yüzden olup biten her şey gerçektir...Evet, mutluyum; doğru olanı yap, hem en üstteki hem de en alttaki insanlar için çal... Alkıştan başka beklediğim bir şey yok. Hepsi bu kadar. Çünkü benim hayatım var, onlarınsa kategorileri... Almanya'da, şu modası geçmiş saplı gözlüklerle geliyorlar; sana ve her şeye bakmaya başlıyorlar. Ancak müzik başladığında, Tanrım, gözlükler fırlatılıyor ve herkes swing'e başlıyor!.. Milano'da çalarken...konserim bitince, hemen La Scala'ya koşup Verdi ve Wagner gibi meşhur koca aslanların yanına dikilip fotoğraf çektirmek zorunluluğunu hissettim; çünkü insanlar müziklerimizin aynı olduğunu, hepimizin yürekten çaldığını söylüyordu."

Böyle alıntılar Armstrong'un özünü ve müziğini söylenebilecek her şeyden daha fazla açıklamaktadır. Müzikal duruşu müziğin kendisi gibi basit ve doğrudandır. Louis Armstrong caza kendi doğrularını kabul ettirmiştir. Duyguların dışavurumuyla müzikal tekniği buluşturmuştur. Armstrong'dan bu yana yanlış notalar için canlılık veya otantiklik mazereti öne sürülerek özür dilenmesi sona ermiştir. Armstrong'dan bu yana cazın da bütün diğer müzik türleri gibi kendi doğruları vardır.

San Franciscolu eleştirmen Ralph Gleason, Armstrong'un ölümü üzerine yazdığı mükemmel makalede şöyle söylüyordu:

"Avrupa müziğinin kurucu malzemelerini -akorları, nota yazımını, ölçüleri ve diğer şeyleri- aldı; buna kilisenin, New Orleans ve Afrika müziğinin ritimlerini ekledi, blues'un blue note'larını, notaları birleştirme ve değiştirmenin gizlerini müziğine yerleştirdi ve bütün bunları eşsiz bir teknikle çaldı. Blues'u ve kendi

döneminin popüler şarkılarını doğaçlamalarının iskeleti olarak kullandı ve gidebileceği yere kadar gitti..."

Devrim sözcüğünü kullanmaktan pek hoşlanan genç insanlar, Armstrong'un cazdaki bütün devrimcilerin en büyüğü olduğunu unuttular. Müzikal devrimden konuşulduğunda, akıllarına Charlie Parker ya da Cecil Taylor'la John Coltrane geliyor. Oysa Armstrong'un öncesindeki -örneğin King Oliver'ın ilk döneminde yaptığı müzik- müzikle, onun yarattığı müzik arasındaki fark, Charlie Parker veya Cecil Taylor veya John Coltrane'in yarattığı müzikle onlardan önceki arasındaki farktan daha büyüktür. Bunun anlamı ise, Armstrong'un cazda yaptığı devrimin daha büyük olduğudur.

Genç caz rock davulcusu Bob Melton, Armstrong öldüğünde Amerikan dergisi *Down Beat*'e haklı olarak şöyle bir mektup yazdı:

"Son yıllarda birçok büyük müzisyeni kaybettik. Ama şimdi en büyük devrimciyi kaybediyoruz: Louis Armstrong'u. Ben genç, uzun saçlı bir caz rock davulcusuyum. Son üç yılda kafamda serbest cazın tenor saksofoncularından ve rock gitaristlerinden başka bir şey yoktu. Ancak kısa bir süre önce Louis Armstrong'un 1947'deki Town Hall konserini dinledim. Ne kadar cesur ve atılgan olduğunu unutmuşum. Armstrong'un ölümüne en çok da, benim kuşağımdan birçok genç insanın, Satchmo'nun verdiği mesajı unuttuğu veya belki de artık dikkate almak istemediği için üzülüyorum. Bilirsiniz ki, gençler otuzunu geçmişlere pek güvenmez. Ama Louis Armstrong bu yüzyılda güvendiğim birkaç kişiden birisi."

Louis Armstrong swing'in ritmik kalitesini caza soktu. O zamanlar eski New Orleans'ta birçok müzisyen marş müziği ve ragtime geleneğinde alışıldığı üzere, ritmik açıdan incelikten yoksun, tutuk ve -bugünkü bakış açısıyla- fazla ağdalı kaçan bir müzik yapıyordu. Tabii ki, ritmik açıdan mükemmel, yumuşak, swing yapan tarzda çalan müzisyenler de vardı. Ancak o zamanlar swing, örneğin ses gürlüğü ya da tremolo gibi feda edilebilecek veya değiştirilebilecek ikincil bir unsurdu. Pekâlâ kullanılabilirdi, ama zorunlu değildi. Oysa Louis Armstrong'dan bu yana caz swing'siz düşünülemez. Cazda esnek, üçlemeli cümle kuruluşu onunla başlar ve başlamasıyla doruğa çıkması bir olur; çünkü Armstrong'un müzik cümlelerinin nüanslarında söylediği ve çaldığı şey -gerilimi aşırı ölçüde artıran o ritmik uzatma ve kısaltmaları- ataklıkta o kadar ileri gider ki, modern cazın unsurlarını vaktinden önce yakalar. Satchmo swing'i cazda olmazsa olmaz bir koşul haline getirmiştir.

İki vuruşlu cazdan dört vuruşlu çalışa geçiş de Louis Armstrong ile başlar. Ve solo Chicago stilinde kural haline gelmeden çok önce, Louis

Armstrong solo prensibini caza sokmuştur. New Orleans cazının o dar ve sınırlı varyasyonları, onun fırtınalı yaratma yeteneği sayesinde meydan okuyan, son derece kararlı sololara dönüşerek parçalanmıştır.

20'li yılların Hot Five ve Hot Seven'la çalan, söyleyen Armstrong'u ile 40'lı yılların sonundaki ve 50'li yıllarda All Stars'la çalan, söyleyen Armstrong arasında büyük orkestra Armstrong'u yer alır. Bu dönem Louis Armstrong'un 1924 yılında –King Oliver'dan ayrıldıktan sonra– bir yıl için Fletcher Henderson'ın orkestrasına katılmasıyla başlar. Armstrong o güne dek bir hayli ticari ve vasat bir grup olan Henderson orkestrasına o kadar büyük bir heyecan getirmiştir ki, büyük orkestraya dayanan caz için gerçek başlangıç tarihinin 1924 yılı olduğu söylenebilir. New Orleans caz geleneğinin en önemli ismi olan Louis Armstrong'un, daha sonra *bu* büyük müzikal döneme son verecek evrenin kurucularından biri olduğu gerçeği ise daha büyük bir anlam taşır. Burada 30'lu yılların büyük orkestrayla icra edilen swing evresini kastediyoruz. Armstrong aslında Hot Five ve Hot Seven'la yaptığı kayıtlarda da trompet, trombon ve klarnetin üç sesli örgüsünü kullanarak kısa sürede New Orleans kalıbının dışına çıkmıştı. Armstrong New Orleans cazının en önemli kayıtlarında –Hot Five ve Hot Seven'ın kayıtlarında– bu kalıba son veren adamdır. Bir stilin önemli şahsiyetlerinin başarının doruğundayken bir sonraki stile yer açması, caz stillerinin evriminde tipik bir durumdur. Durağanlık isteyen her zaman sadece hayranlardır. Müzisyenler ise hep ileri gitmek istediler; gidiyorlar da.

Armstrong'un Broadway'deki Roseland Ballroom'da Fletcher Henderson grubuyla birlikte çalması zamanın müzisyenleri arasında sansasyon yarattı. Birçok müzisyenin bu büyük salonda dans etmeye gittiği anlatılır. Armstrong büyük orkestrada çalgı takımının çıkardığı sound'ın yoğunluğunda esin bulur. Sonraları trompetinin küçük topluluğa kıyasla büyük bir orkestra önünde daha yaratıcı bir şekilde çaldığına iyice inanmıştır; kuşkusuz bu çoğu cazseverin paylaştığı bir düşünce değildi.

Bu inancın, Armstrong'da başından beri var olan "daha geniş bir kitleye ulaşma" arzusuyla ilgisi olabilir; bu arzu belki de onun müzikal serüveninin en güçlü motoruydu. Armstrong'un sık sık pop müzik alanına kaydığı plak kayıtlarının ardında da bu duygu vardır. Evet, birçok cazseverin kafasındaki müzik kavramına aykırı olsa da artık itiraf edilmelidir; Armstrong çaldığı her şeyle aslında pop müziğe işaret etmektedir.

"Louis Armstrong için önceliğin dinleyicilerinin hoşuna gitmek olduğuna kuşku yoktur." der George Avakian. Birçok cazsever Louis Armstrong'un liste başarısı *Hello Dolly*'yi o kadar az dikkate almıştır ki, insanın neredeyse bu başarının olumlu karşılanmadığını düşünesi geli-

yor. Oysa Armstrong için 1964'te dünya listelerinin ilk sırasında *Hello Dolly* ile haftalarca egemen olmak, Beatles'ın yerine geçmek, kariyerinin gerçekten zirvesine ulaşmak demekti.

Louis Armstrong pop müziği caza aktaranların başında gelir. Ve tersini yaparak cazı son derece hayranlık verici, sanatsal bir biçimde pop müziğe taşıyan da odur; öyle ki, moda şarkılar ve klişe ezgiler söylediğinde bile, parçalarda cazın gücünden, sıcaklığından ve canlılığından bir şeyler ışıldadı.

Eğer yirminci yüzyılın popüler müziğinin tümü tek, bağlantılı ve kesintisiz bir akımsa, blues ve cazdan çıkan, pop ve rock, funk ve disco, rap ve hip-hop'a kadar uzanan ve hep genişleyen bir deltaysa, Louis Armstrong bu bütünsel ırmağı simgeler. Caz ve popüler müzik arasındaki karşılıklı akışı, karşılıklı konuşmayı hiç kimse Louis Armstrong kadar hissedilir kılmamıştır.

Louis Armstrong için şarkı söylemek en az trompet çalmak kadar önemliydi; sadece, sağlığı nedeniyle artık trompet üfleyemediği ve mükemmel bir şarkıcı olarak kaldığı son yıllarında değil. Armstrong kariyerinin bütün evrelerinde şarkıcı olarak, trompetçi olduğunda ulaşabileceğinden çok daha geniş bir kitleyle buluşabileceğinin bilincindeydi.

Şarkı söyleyişi –boğuk, kısık, hırıltılı, kaba– 20'li yıllarda dinleyiciler üzerinde şok etkisi yapmıştı. Bir insan Viktoryanizm ve burjuva ikiyüzlülüğünün damgasını vurduğu bir dünyada, hissettiklerini olduğu gibi ve doğrudan müziğe aktarmaya cesaret ediyordu! Louis Armstrong'un müzik yapışındaki fütursuz doğallık ve dürüstlük zamanın dinleyicileri açısından önemli bir işaretti. Sesi ve trompeti "duygularını göster" diyordu. Bu yüzyılın mesajı oldu. Bütün dünya anladı. Sadece caz değil, her rock şarkıcısı, hemen her pop şarkıcısı bu mesaja göre davrandı. Bugün bir şarkıcı duygularını ifade ettiğinde kimse şoke olmuyorsa, bu –başka her şeyden çok– Louis Armstrong'un düzeyini gösterir. O zamanlar Armstrong tek başınaydı; bugünse böyle yapan binlerce müzisyen var.

Kendisi de çok iyi bir trompetçi olan Rex Stewart şunu söylemek zorunda kalmıştı:

> Louis'nin dünyayı etkileyen öylesine çok yeteneği vardı ki, hangisinin en önemlisi olduğunu saptamak neredeyse imkânsız. Bence iletişim becerisi en önemlisi. Bir trompetçi olarak çok yetenekliyse de, bunu ikici sıraya yerleştirmeyi tercih ederim; çünkü hırıltılı sesi müziğimizin mesajını çok daha uzaklara, enstrümantal müziğin bilinmediği, cazı yoz olarak niteleyen siyasal sistemlerin engellerinin söz konusu olduğu bölgelere ve ülkelere taşıdı. Satchmo söylediğinde, dünya değişti; insanlar gerçeği gördü.

1970'te Newport Caz Festivali nedeniyle hazırlanan bir televizyon programında Louis şunları söylüyordu:

> İnsanlar beni ve müziğimi seviyorlar. Biliyor musunuz, ben de onları seviyorum; insanlarla aramda hiçbir sorun yok. İnsan dinleyicilerini aldatamaz. Ben dinleyicinin kendisiyim; kendimi kötü çalarken ya da söylerken dinlemekten zevk almam. O yüzden bunu başkalarına da yapmam. Bazı eleştirmenler, bir palyaço olduğumu söylüyorlar. Ama palyaço büyük bir şeydir. İnsanları mutlu etmek bir mutluluktur. Eleştirenlerin çoğu bir notayı diğerinden ayırmaktan aciz. Çalarken, yaşadığım bütün o mutlu günleri düşünüyorum sadece ve notalar kendiliğinden geliyor. Çalabilmek için, sevmek gerekli.

İletişim dehası Louis Armstrong "caz müziğinin sonu" veya "cazın ölümü" gibi sözlere hiçbir zaman inanmadı. 20'li yıllardan başlayıp ömrünün sonuna kadar sürdü bu tür sözler. "Buna inanan insanlara kolayca tam tersini kanıtlayabilirdim. Bir plak şirketi kurardım ve insanların öldüğünü ileri sürdüğü müzikten başkasını kaydetmezdim. Bir milyon dolar kazanırdık. Birleşsek ve müziğimizi kaydetsek, zarar etmezdik. Bugün bütün insanlar başarının peşinde; ama hepsi uyuyor ve başarıyı getirecek iyi müziği dinlemiyor."

Louis Armstrong'un başarısı aynı zamanda insancıllığının başarısıydı. Onu tanıyan, ya da onunla çalışan herkes, Armstrong'un kişiliğinin sıcaklığını ve içtenliğini gösteren bir hikâye yaşamıştır. Ben de yaşadım; 1962'de New York'ta Armstrong ve All Stars ile bir televizyon programı yapıyordum. Satchmo hâlâ kameranın önündeydi ve "Almanya'daki bütün hayranlarıma selam söyle, ve de ki, geldiğimde lahana turşusu ve sosis hazır etsinler..." diyordu. Sonra çekim bitti ve stüdyo birkaç dakika içinde karardı ve boşaldı. Yan odada montajcı ile konuşurken, bir dolu hayranla kuşatılan Satchmo, onlarla beraber çıkıp gitmişti bile... Kırk beş dakika sonra asansörün kapısı açıldı ve Louis Armstrong geri geldi. Taksideyken bana "hoşça kal" demediği aklına gelmiş. İnanamadım ve başka bir nedenle dönüp dönmediğini sordum. Hayır, dedi Satchmo, sadece bir hoşça kal demek istiyordu. Ve sonra "hoşça kal" dedi ve gitti: Caz fotoğrafçısı Jack Bradley "O, işte böyledir!" dedi arkasından.

60'lı yıllarda, siyahların özgürlük mücadelesine katılmayan Louis Armstrong'u "Tom Amca" diye isimlendirmek, modernlik haline geldi. Oysa Satchmo 1957'de Kuzey Dakota'nın *Grand Forks Herald* gazetesinin muhabirine şunları söylemişti: "Güney eyaletlerinde benim insanlarıma yapılan muamele utanç vericidir; hükümet defolup cehenneme gitsin." Ve sonra Washington'daki resmi dairenin organize ettiği Rusya turnesini iptal etti ve böyle bir başkan tarafından yönetilen bir hükümet adına

konser seyahatlerine çıkmayı reddetti. "Oradaki insanlar bana ülkemde ters giden şeyin ne olduğunu soracaklar. Ne cevap vereceğim? Harikulade bir müzik hayatım oldu, ama buna rağmen durumu tıpkı diğer zenciler gibi hissediyorum..."

1956'da bir İskandinavya turnesinde siyahların Alabama Selma'daki protesto yürüyüşlerini televizyonda izlerken bir muhabire şöyle dedi: "Eğer siyah olsaydı ve onlarla birlikte yürüseydi, İsa'yı bile dayaktan öldürürlerdi."

Louis Armstrong insani dayanışma ve insani paylaşma duyguları içindeydi, ama politik bir insan değildi. İngiliz bir eleştirmen "İnsanları o kadar seviyor ki, bir canide bile iyi bir taraf bulur. O, nefret edemez," diye yazmıştı.

Amerikalı müzikbilimci Martin Williams şöyle soruyor: "Yüzyıla damgasını vurmuş kaç Amerikalı sanatçıdan söz edilebilir?" Ve cevabını veriyor: "Yazarlarımız, ressamlarımız, konser müziği bestecilerimiz konusunda emin değilim. Ancak kesin olarak söyleyebileceğim bir şey var: Louis Armstrong yüzyıla damgasını vurmuştur."

Louis Armstrong'un 1971'de ölümünden sonraki bir televizyon programında şunları söylemiştim:

> Bugün radyodan, televizyondan, plaklardan gelen ve Armstrong'dan az da olsa esinlenmemiş tek bir tını yok. Onu bu yüzyılın sanatını biçimlendiren Stravinski, Picasso, Schönberg, James Joyce gibi diğer büyüklerle kıyaslamak gerekir... İçlerinde Amerika doğumlu olan sadece oydu. Armstrong olmasa, caz olmazdı. Caz olmasa modern popüler müzik ve rock olmazdı. Bizi gündelik hayatta saran bütün tınılar, Satchmo olmasaydı başka türlü olurdu, onsuz var olamazlardı. O olmasaydı caz yerel bir halk müziği olarak kalırdı – birçok halkın karanlıkta kalmış müziği gibi.

Bir keresinde şöyle sormuştu: "Halk müziği mi? Kastettiğin şey ne? Her şey halk müziğidir, ben başkasını bilmiyorum. Şimdiye kadar müzik yapan bir at gören oldu mu?"

Armstrong'un ölüm haberi dünyaya yayıldığında Sovyet şairi Yevgeni Yevtuşenko şu dizeleri yazdı:

> Her zaman yaptığın şeyi yap:
> Çalmaya devam et
> melekleri neşelendir ki,
> cehennemdeki günahkârlar
> fazla eziyet çekmesin.
> Başmelek Cebrail,
> Armstrong'a bir trompet ver!

BESSIE SMITH

Babası, babası, sen düzgün bir adama engel oluyorsun...
Senden daha iyisi her an bulunabilir.

Sen iyi değilsin, en iyisi eşyalarını topla
Kadın para için yanıp tutuşuyor, babası, sen toz olabilirsin.

Ben akkor gibi sıcak bir kadınım, gençliğin ateşiyle dolu...
Sen beni soğutamazsın. Babası sen iyi değilsin.

"Yalansız dolansız, çıplak gerçekliktir o: Yüreğini bıçakla kesip açan bir kadın, ta ki her şey görünene kadar" der, Carl van Vechten Bessie Smith üzerine.

Blues'un klasik döneminin, 20'li yılların, en büyük şarkıcısıdır. Tam yüz altmış adet plak doldurdu. Bir kısa film çevirdi ve 20'li yılların ilk yarısında ve ortalarında öylesine başarılıydı ki, plaklarının cirosu Columbia şirketini iflastan kurtardı. Plaklar on milyon kadar sattı. Bessie Smith blues'un imparatoriçesidir.

Smith'in kişiliğinden azamet yayılırdı. Dinleyicileri sık sık sanki dinsel bir olay yaşadıkları hissine kapılırlardı. Bir blues'un sonuna geldiğinde "Amin" diye bağırırlardı; tıpkı kiliselerde söylenen ilahilerin sonundaki gibi. İlahilerle blues'un birbirine ne kadar yakın olduğu, o güne kadar böyle açıkça ortaya çıkmamıştı.

Modern ilahilerin büyük şarkıcısı Mahalia Jackson şöyle söyler: "Blues söyleyen biri derin bir dehlizden yardım çığlıkları atar." Blues yitirilen şeyleri anlatır; yitirilen aşkı, mutluluğu, özgürlüğü ve insan onurunu. Bütün bunları genellikle ironik bir örgü içinde anlatır. Hüzün ve mizahın birlikteliği blues'un tipik özelliğidir. Şarkılar, hüznü adeta ciddiye almayan bir tavırla söylenir; en yitik durumda bile gülünç bir yan keşfedilerek acı dayanılır kılınmaya çalışılır. Başa gelen talihsizliğin akla hayale sığmaz olmasında, klasik sözcüklerle anlatılmasının olanaksızlığında yatar komiklik unsuru. Ve blues'da umut *Trouble in Mind Blues*'da olduğu gibi "Güneş bir gün benim arka avlumda da parlayacak" şeklinde ifade edilir.

Bessie Smith de, güneşin bir gün arka avlusunda parlayacağını umut eden birisi gibi şarkı söylerdi. Ve güneş gerçekten de parladı. Bessie çok, çok para kazandı. Ama aynı zamanda kaybetti. Hayatın çılgın sarhoşluğu içinde içkiye ve sahip olmak istediği her şeye harcadı; muhtaç gördüğü insanlara hediye etti ya da o sıra âşık olduğu erkeğe yedirdi.

Bessie Smith 15 Nisan 1894'te Tennessee'deki Chattanooga'da doğdu. Kimse onunla ilgilenmedi; şarkı söylemeye erken yaşlarda başladı. Bir gün blues şarkıcısı Ma Rainey –blues'un anası olarak anılırdı– kente geldi; Bessie'yi dinledi ve yanına aldı.

Bessie Güney eyaletlerinin köy ve kasabalarında yoksul sirk ve çadır show'larında söyledi. 1923'te *Downhearted Blues* adlı ilk plağını doldurdu. Plak bir anda sekiz yüz bin adet sattı; alıcıların çoğu siyahlardı. Söylediği blues'lardan yalnızca bir tanesi, o da bambaşka bir nedenle zamanın beyaz dinleyicileri arasında başarı kazandı: 1928'de tromboncu Charlie Green ile birlikte yaptığı *Empty Bed Blues*, Boston'da ahlaki gerekçelerle yasaklanmıştı. George Hoefer şöyle söyler: "Boston'daki sansür görevlisinin sözleri anladığına inanmak güç; müziği ise hiç anlamadığı kesin. Yatak sözcüğü yasaklamaya yetti."

Bessie Smith dışında başka klasik blues şarkıcıları da vardır; yukarıda adı geçen Ma Rainey; sonra, 1920'de ilk blues plaklarını dolduran Mammie Smith; Bessie'ye değil Mamie Smith'e yakın olan Trixie Smith ve Clara Smith; veya *Hard Time Blues*'a ün kazandıran Ida Cox; veya *Trouble in Mind*'ı 1926'da Louis Armstrong'la ve 1946'da Lovie Austin'in Blues Serenaders'ıyla bir kez daha dolduran Bertha Chippie Hill bunlar arasında sayılabilir. Ancak Bessie Smith hepsinden üstündür.

Sesindeki o büyünün nereden ileri geldiğini ifade etmek zor. Belki de sesinin sertliğinde ve boğukluğunda derin bir kederin gizlendiği hissedildiği içindir; en cümbüşlü ve alaycı melodilerde bile böyledir bu. Bessie yüzyıllarca kölelik altında yaşamış, kölelik kaldırıldığında ise eskinin en karanlık günlerinden daha çok ayrımcılığa uğrayan bir halkın temsilcisi olarak şarkı söylüyordu. Onun gizi, kederini tek bir melankoli gölgesi düşürmeden sesinin sertliğinde ve azametinde ifade etmesinde yatıyordu.

Bessie Smith'e plaklarında genellikle yetkin sanatçılar eşlik etmiştir; Louis Armstrong gibi müzisyenler veya piyanist James P. Johnson, ya da Jack Teagarden, Chu Berry, Benny Goodman, Tommy Ladnier, Eddie Lang, Frankie Newton, Clarence Williams ve zamanın diğer en iyi caz müzisyenleri. Fletcher Henderson –dönemin önde gelen orkestra şefi– yıllarca küçük orkestrasıyla kendisine eşlik etti ve müzisyenlerinin desteğini sundu.

Louis Armstrong Bessie için şöyle söyler: "Şarkı söylemeye başladığında, beni en derin yerimden yakaladı. Bir notayı –sesindeki o emin ifadeyle– çıkarma tarzı, başka hiçbir blues şarkıcısında yoktur. Müzik ruhunun derinliklerindeydi. Her söylediğini hissediyordu. Müziğindeki içtenlik tanrı vergisiydi."

20'li yılların ikinci yarısında düşüşe geçti. Menajerleri zamanın modern şarkılarına kendini uyarlamasını istiyorlardı. Bessie Smith denedi, ama bu şarkıları hissedemedi. 1930'da öylesine para sıkıntısı çekmeye başladı ki, bir Broadway tiyatrosunda garip metinleri abartılı jestlerle sunan ikincil bir rol üstlenmek zorunda kaldı; oysa dört-beş yıl öncesinde

siyah ırkın ve Amerika'nın en başarılı sanatçılarından biriydi. Bu işe iki ya da üç akşamdan fazla dayanamadı ve tekrar turneye çıktı; ancak bu kez Kuzey'in büyük tiyatrolarına değil, geldiği yere, Amerika'nın Güney eyaletlerindeki küçük kırsal kesim show'larına yöneldi.

26 Eylül 1937'de Mississippi'deki Clarksdale yakınlarında bir araba kazasının ardından yoksulluk içinde öldü. Bu kitabın önceki baskılarından birinde caz dünyasında ölümü konusundaki yaygın bir kanıyı yansıtmıştık. Buna göre Bessie Smith, "beyaz" bir hastaneye götürülmüş, siyahları tedavi etmeyi reddeden bu beyaz hastanenin "merdivenlerinde" kan kaybından ölmüştü.

Bu hikâye her ne kadar Güney eyaletlerindeki durumu doğru olarak yansıtsa da, caz dünyası Bessie Smith olayı konusunda yanlış bilgilenmiştir (Clarksdale Press Register'den B. J. Skelton'un *The Second Line* adlı dergideki yazısı, cilt 9, sayı 9-10, 1959). Bessie Smith Clarksdale'de "siyah" bir hastaneye götürülmüştü; hastaneye ulaşamadan ambulansta öldü. Yine de ölümüne ilişkin ayrıntılar hâlâ karanlıktadır. 1981'de *Down Beat* dergisi, yaralı yatarken yanından muhtemelen iki ambulansın geçtiğini, ancak şoförlerin şarkıcının renginden ötürü kendisini götürmek istemediklerini yazdı.

Yine de Bessie Smith'in öyküsü bu kadarla sona ermedi. 1971'de Amerikan plak şirketi Columbia (Avrupa'da CBS) Bessie Smith'in bütün eserlerini beş ayrı ikili albüm halinde çıkardı. Böylece "blues kraliçesi" başka hiçbir popüler müzik sanatçısının ulaşamadığı bir şerefe erdi: Ölümünden tam otuz dört yıl sonra ikinci kez bütün dünyaya ün saldı. Yapılan anketler gösterdi ki, "plak tarihinin bu en önemli ve en kapsamlı yeni versiyonu"nu alanların çoğu genç insanlardı. Ve böylece Bessie Smith'in hayranları ve yeniden keşfedenleri arasında başta gelen John Hammond'ın şu sözleri doğrulanmış oluyordu: "Bessie'nin 20'li ve 30'lu yıllarda söylediği, bugünün blues'udur."

Bessie Smith'in müziğinin ve isminin bu yeniden doğuşu, mezarına –Pennsylvania Sharon Hill'de Mount Lawn Mezarlığı'nda on ikinci sıra, yirminci ada, onuncu paftada bulunan isimsiz, belli belirsiz tepecik– nihayet bir taş yerleştirilmesini sağladı. Philadelphia'nın siyah sakinleri ve Bessie'den çok şey alan ve öğrenen Texaslı beyaz rock şarkıcısı Janis Joplin mezartaşı için gereken beş yüz doları bağışladı. Taşta şunlar yazılıdır: "The Greatest Blues Singer in the World Will Never Stop Singing [dünyanın en büyük blues şarkıcısı, şarkı söylemeye hiçbir zaman son vermeyecek] –Bessie Smith 1895-1937."

BIX BEIDERBECKE

Bix Beiderbecke'nin ismi etrafında da bir söylence oluşmuştur; öyle ki, bu söylencenin arkasında onu bulmak zordur. Hiçbir zaman kendisinden hoşnut olmayan, hep elde edemeyeceği hedefler peşinde koşan tutuk bir insandı. Onunla müzikal açıdan özel bir yakınlık içinde olan trompetçi Jimmy McPartland şöyle demişti: "Sanırım bu kadar çok içmesinin nedenlerinden biri, mükemmeliyetçi bir insan olmasıydı. Müzikle, insanın ulaşabileceğinin ötesini elde etmek isterdi hep. Sanırım önemli etkenlerden biri bunun yarattığı kompleksti."

Paul Whiteman ise şunları anlatır: "Huzur içinde yatsın, Bix Beiderbecke Schönberg, Stravinski, Ravel gibi modern besteciler için deli olurdu; ancak klasiğe ayıracak pek zamanı yoktu. Bir akşam onu operaya götürdüm; *Siegfried* oynuyordu. Üçüncü perdedeki kuş seslerinin bugün modern olarak kabul edilen aralıklarla birlikte icra edildiğini duyunca, operada leitmotiv'in her fırsatta inşa edilip, sonra yıkıldığını, yeniden kurulduğunu ve sonunda parçalandığını kavradı ve yaşlı Wagner'in göründüğü kadar eskimiş olmadığına, swing müzisyenlerininse böbürlendikleri kadar çok bilmediklerine hükmetti."

Bix'in, Paul Whiteman'la ve daha önce de Jean Goldkette ile çalışması, bu tür dans orkestralarında çalması genellikle yanlış anlaşılmıştır. Hayranları Bix'in bunu yapmak zorunda olduğunu, tek başına cazdan geçimini sağlayamadığını söylerler. Oysa Bix 20'li yılların ikinci yarısındaki en başarılı caz müzisyenlerinden biriydi. İstediği her yerde çalabilirdi ve fazlasıyla kazanıyordu. George Avakian "Hiç kimse bu grubun üyesi olması için Bix'in sırtına tabanca dayamadı" der. Gerçekte Paul Whiteman'a –zamanın ticari müziğinin timsali– giden Bix'ti; çünkü rafine aranjmanların ışıltısı onu cezp ediyordu. Burada Ravel, Delius, Stravinski ve Debussy'nin zengin orkestra çeşitlemelerinden en azından bir tutam yakalayabiliyordu. Ve işte böylece –daha sonra 30'lu ve 40'lı yıllarda– dünyadaki bütün plak koleksiyoncuları, Bix'in üflediği sekiz ya da on altı ölçülü soloları dinlemek için eski, kullanılmış yetmiş sekizlik Whiteman plaklarını toplamaya başladı; bu kayıtların uzunçalar versiyonları günümüze dek defalarca yapıldı. Evet, bu yüzyılın ilk yarısında yapılan hiçbir müzik, plaklarda caz kadar uzun yaşamamıştır. Opera alanında örneğin Caruso'nun ve birkaç başka star'ın yeni versiyonları bir istisna olarak kalmıştır. Cazda ise tarihindeki bütün önemli müzisyenlerin repertuvarının neredeyse tamamının yeni versiyonlarının çıkarılması kural haline gelmişir.

Bix'in Paul Whiteman Orkestrası'nda ne iş yaptığına gelince; bugünden bakılınca, kendi çevresinin müzisyenleriyle birlikte doldurduğu gerçek

caz plaklarıyla kıyaslandığında aradaki farkın pek büyük olmadığı görülür. Bix'in birlikte plak doldurduğu müzisyenlerden hiçbiri, onun eline su dökemezdi. Ve bu nedenle bu plaklardan geriye Bix'in kornetinden, yönlendirdiği orkestra cümlelerinden ve doğaçlama sololarından başka bir şey kalmamıştır.

Bix Beiderbecke Chicago stilinin özüdür; ve başka hiçbir müzisyen bu konuda onunla kıyaslanamaz. Chicago stili çevresi içinde –genellikle Bix'ten etkilenen ve daha sonra diğer stillerde başarı kazanan– alto saksofoncu Frankie Trumbauer, trompetçi Muggsy Spanier ve Jimmy McPartland, davulcu Gene Krupa, George Wettling, Dave Tough ve Ray McKinley, Dorsey kardeşler (alto ve klarnette Jimmy, trombonda Tommy), tenor saksofoncu Bud Freeman, kemancı Joe Ventuni (o zamanın ender caz kemancılarından biridir), gitarist Eddie Lang ve Eddie Condon, tromboncu Glenn Miller ve Jack Teagarden, klarnetçi Pee Wee Russell, Frank Teschemacher, Benny Goodman ve Mezz Mezzrow, piyanist Joe Sullivan ve on ya da on beş başka sanatçı yer alıyordu.

Bu çevredeki ilişkiler oldukça trajiktir. Caz tutkusunun böylesine yoğun olduğu ilişkilere ender rastlanır. Yine de o dönemden bildiğimiz plakların çoğu tatmin edici değildir. Bunun başta gelen nedeni, Chicago stilini temsil edecek düzeyli bir orkestranın olmayışıdır. New Orleans stili dendiğinde akla Hot Seven ve Jell Roll Morton'ın Red Hot Peppers'ı gelir (swing'de Count Basie veya Benny Goodman'ın orkestraları, Teddy Wilson'ın küçük toplulukları veya bop'ta ise Charlie Parker Quintet). Oysa Chicago stili için böyle topluluklar yoktur. Orkestral açıdan –bu kitaptaki küçük orkestralar bölümünde kastedildiği anlamıyla– Chicago stili tatmin edici bir ürün ortaya koyamamıştır. Sadece dikkate değer nitelikte sololar vardır; Frank Teschemacher'in eşsiz klarnet tınısı, Bud Freeman'ın tenor saksofon doğaçlamaları, Frankie Trumbauer'in "cool" alto çizgileri ve en başta da Bix Beiderbecke'nin korneti.

Bu nedenle Chicago stilinin gerçekten bir stil olup olmadığı tartışma konusu olmuştur. En güzel ürünlerinde New Orleans ve Dixieland cazına gerçekten o kadar yaklaşmaktadır ki, Chicago stilinin özgün yanı olarak az sayıdaki en güzel ürününü mükemmele erdirmeden, yarım bırakmış olması gösterilebilir. Yine de Chicago stilini New Orleans ve Dixieland cazından ayıran birkaç müzikal nitelik vardır; örneğin solo icranın yepyeni bir tarzda vurgulanması. Bir de hepsinden önce; Chicago stilinin müzisyenleri arasındaki birlik ruhu ve ait olma duygusu o kadar güçlüdür ve müziklerine öylesine yansır ki, onları teorik nedenlerle birbirinden koparmak mümkün değildir.

Bix Beiderbecke Davenport'ta 1903'te doğdu. Almanya'dan göçmen olarak gelen ailesinde birçok kuşak Pomeranya ve Mecklenburg'da papazlık ve orgculuk yapmıştır. Babasının ön adı Bismarck'tı ve baba, bu ismi Bix olarak kısaltılmış haliyle oğluna da verdi. Bix çocukken Davenport'taki Protestan kilisesinin korosunda söylüyordu. Büyükbabası ise Almanlardan oluşan erkekler şarkı topluluğunu idare ediyordu.

Bix müzikal açıdan başından beri bir harika çocuktu. Cazla ilk tanışıklığı Mississippi'de çalışan küçük gemilerden kazandığı anlatılır. Bu gemilerin çoğunda New Orleans grupları çalar ve müzik kent kıyısına kadar ulaşırdı.

Bix kısa sürede öylesine müziğe daldı ki, insanlar "biraz tuhaf" olduğunu düşünmeye başladılar. Müzikten başka bir şeyle ilgilenmediği için okuldan atıldı. Kornet üflemeye başladığında ise, kolunun altında gazeteye sarılı, çarpık bir enstrümanla, rüyadaymış gibi sokakları arşınlayan genç Beiderbecke'nin görüntüsü, bir anekdot olarak anlatılır oldu kentte.

Bix Beiderbecke ile Alman romantizmi –ve bu romantizme ait duygu dünyasının bütünü– caz müziğine aktı. Belki de Bix'i siyahların ayrımcılık ve kölelik nedeniyle ulaştığı duygusal yoğunluğa yaklaştıran şey, nice özlem ve hüzünle örülü bu romantik miras olmuştur. New Orleans müzisyenlerinin bilinçaltında korudukları Afrika'nın müzikal mirası yerine, Beiderbecke'de de Alman romantizminin *Mavi Çiçek*'i vardı. Cazda bir yenilikti o, yaşama tutkusuyla dolu Scott Fitzgerald tiplerinin doldurduğu 20'lerdeki gürültülü caz çağının içine kazara düşmüş, terk edilmiş bir çocuk gibiydi.

Bix Beiderbecke –eski ragtime piyanistlerini saymazsak– caz tarihindeki ilk büyük *cool* solistti. Cool yorumundan Miles Davis'e doğru düz bir çizgi uzanır.

On sekiz yaşında dinleyici önüne çıkmaya başladı. 1923'te Chicago stilinin ilk gerçek orkestrası olan Wolvorines'te çalıyordu. 1924'te kendini alto saksofoncu Frankie Trumbauer'le birlikte buldu; en güzel ürünlerinin çoğunu onunla birlikte verdi. Sonra çok çeşitli orkestralar birbirini izledi; örneğin Jean Goldkette, Hoagy Carmichael ve kendi orkestraları. 20'li yılların sonunda, Paul Whiteman'ın müziğine cazın rengini katan müzisyenler arasına karışana dek böyle sürdü.

1927'de bir akciğer problemi baş gösterdi. Bix önemsemedi. Çalmaya devam etti; çalmadığında ise içti ya da senfoni konserlerine gitti. Debussy'nin armonik dünyasında denemeler yapıyordu; özellikle piyanoda. Şaşırtıcı naiflikte, basitlikte, dışavurumcu birkaç parça yazdı. İsimleri bile tipiktir: *In a Mist* (Siste), *In the Dark* (Karanlıkta).

Trompetçi olarak daha çok caz müzisyeniyken, piyanoda daha çok Avrupa geleneğini yansıtıyordu.

Sonunda Whiteman dinlenmesi için onu Davenport'a geri gönderdi. Ücretini ödemeye devam etti, ne var ki çok geçti. Bix eve fazla dayanamadı. Bir kız –hayatındaki çok az sayıda kızdan biri– onu Queens'te oturması gerektiğine ikna etti ve bir ev buldu.

Hayatının son haftalarını basçı George Kraslow'un dairesinde geçirdi. Bix'i herkesin ne kadar sevdiğini gösteren şöyle bir hikâye vardır: Bix, Kraslow'un dairesinde her sabah saat üç ya da dörtte kalkıp bütün çevreye yayılacak kadar net ve yüksek sesle kornet çalmayı âdet haline getirmiş. Bir caz müzisyeni böyle bir şey yapacak olsa, ev sahibinin ve komşuların şiddetli protestosuna maruz kalmaması akla sığar bir şey değildir. Beiderbecke'ye ise tek bir söz bile söylememişler. Kraslow'a "Sakın ona bu konuda konuştuğumuzu söyleme. Cesaretini kırmayalım; çalmasını istiyoruz," demişler.

Beiderbecke 1931 Ağustos'unda Kraslow'un evinde öldü. Almanya'da –Lüneburger Heide'de– hâlâ Beiderbecke'ler yaşıyor. Bir keresinde onlara Bix'i sorduk. Adını hiç duymamışlardı.

DUKE ELLINGTON

Duke Ellington Orkestrası birçok manevi ve müzikal unsurun oluşturduğu karmaşık bir yapıdır. Çalınan kuşkusuz Duke Ellington'ın müziğidir; ama bir o kadar da her bir orkestra üyesinin. Birçok Ellington parçası gerçek birer kolektif üründür, ancak kolektife önderlik eden Duke Ellington'dır. Ellington plaklarının nasıl ortaya çıktığı birçok kez anlatılmaya çalışıldı; ancak bu süreç o kadar zorludur ki, söze döküldüğünde kaçınılmaz olarak basitleşmektedir. Örneğin Duke ya da "can yoldaşı" aranjör ve caz bestecisi Billy Strayhorn veya grubun herhangi bir üyesi ortaya bir tema atar. Ellington temayı piyanoda çalar. Ritim grubu devreye girer. Sonra şu veya bu nefesli temayı devralır. Alto saksofoncu Johnny Hodges bir solo doğaçlama yapar. Orkestranın bakır nefeslileri uygun bir arka plan döşer. Piyanoda oturan Duke Ellington dinler, dikkatle armoniye müdahale eder, ve birdenbire, bu parçanın başka türlü değil de böyle çalınması gerektiğini bilir... Sonra parça eğer bir nota defterine kaydedilecek olursa, bu sadece –kelimenin tam anlamıyla– doğaçlanan şeyin muhafaza edilmesi için yapılır.

Duke Ellington, müzisyenlerine kendi fikirlerinin damgasını vurur; yine de sadece içlerinde saklı güçleri açımlamak ve geliştirmek konusunda yardımcı olduğu hissini vermeyi başarır. Bu konuda ortaya koyduğu güçlü irade kuşkusuz en anlamlı yeteneğidir. Duke ve müzisyenleri arasındaki

sözle anlatılması mümkün olmayan bu ilişki nedeniyledir ki, yazdığı her şeyin sadece ona ve orkestrasına özgü olduğu izlenimi doğar. Tipik Ellington tınılarını taklit etmek isteyen Paul Whiteman ve aranjörü Ferde Grofé, bir dönem her gece onun çaldığı kulübe gittiler; ama sonunda vazgeçmek zorunda kaldılar: "Ondan bir şey çalmak mümkün değil"di.

Duke Ellington sayısız popüler melodi yazdı; Jerome Kern, Richard Rodgers, Cole Porter veya Irving Berlin'in bestelediği tarzda büyük şarkılar. Ancak içlerinde en popüler olanları bile, örneğin *Sopfisticated Lady*, *The Mooche*, *Mood Indigo*, *Creole Love Call*, *Solitude* nadiren hit oldu. Kalbe dokunan o melodik şarkılar, Ellington'ın kendisi tarafından çalınmadığında, özünden çok şey yitiriyordu.

Ellington on sekiz yaşına geldiğinde ressam olmak istiyordu. Müzisyen olduğunda ise, resmi sadece görünüşte terk etmiş oldu. O, renklerle değil, tınılarla resim yapar. Çeşitli ve armonik renkler taşıyan kompozisyonları birer müzikal resimdir. Bu, parçalarının isimlerinde de izlenir: *Sidewalks of New York* (New York'un Yan Sokakları), *The Flaming Sword* (Ateşli Kılıç), *Beautiful Indians* (Güzel Kızılderililer), *Portrait of Bert Williams* (Bert Williams'ın Portresi), *Sepia Panorama* (Sepya Manzara), *Country Girl* (Taşra Kızı), *Dusk in the Desert* (Çölde Günbatımı), vb... Duke Ellington besteci ve orkestra şefi olarak da ressamlığını korur; büyük bir rahatlıkla durduğu orkestranın önünde, az ama kesin kol hareketleriyle malzemesi tınılardan oluşan tuvale kendi renklerini koyar.

Müziğini "anıların tınılara dönüşmesi" olarak nitelemesi, belki de bununla ilişkilidir. Anılar resimlerdir. Ellington şöyle der: "Anılar bir caz müzisyeni için önemlidir. Bir keresinde altmış dört ölçülü bir parçayı sıradan bir çocukluk anısından esinlenerek yazdım; bir akşam yatağımda, açık pencereden ıslık çalarak yürüyen birinin adımlarını duymuştum."

Duke Ellington her zaman renginden büyük gurur duyduğunu söylemiştir. Okuduğu kitapların çoğu siyahların tarihine ve Afrika sanatına ilişkindi. Büyük eserlerinin çoğunda siyahların tarihinden alınmış temalar vardır: *Black, Brown and Beige* Amerikan zencisi üzerine sesli bir resimdir; Yeni Dünya'ya geldiğinde siyahtır, kölelik altında "kahverengileşir", şimdi ise "bej" olmuştur; sadece rengi değil, özü de bu değişimden payını alır. *Liberian Suite*, Afrika'nın batı kıyısındaki Liberya devletinin talebi üzerine cumhuriyetin yüzüncü kuruluş yılı nedeniyle bestelenmiş altı bölümden oluşan bir eserdir. *Harlem* ise New York'ta siyahların yaşadığı bu semtin atmosferini yansıtır. Duke Ellington bu eseri iki versiyon halinde yazdı ve aranje ettirdi; bir tanesi tek başına caz orkestrası, diğeri ise caz orkestrası ve büyük senfoni orkestrası için. Talep Arturo Toscanini'den gelmişti. Bu dev eserlerin yanı sıra caz müziğinin Güney'in derinliklerindeki köklerini

hatırlatan *Deep South Suite* veya ırk ayrımına yer olmayan gelecekteki daha iyi bir dünyaya adanmış *New World A-comin* sayılabilir.

"Amerikalı zencilerin müziğini yapmak istiyorum" demişti Ellington, "Amerikalı" sözcüğünü vurgulayarak; Amerikalı siyahın, siyah Afrika'dan çok beyaz adamın dünyasıyla ilişkili olduğu gerçeğinin farkındaydı. Bir mektup yazarak "balta girmemiş ormanların müziği"ni yaptığını öne süren ve en hızlı yoldan Afrika'ya dönmesinin daha iyi olacağını söyleyen birine büyük bir nezaket içinde şöyle cevap vermişti: "Bu ne yazık ki mümkün değil; çünkü Amerikalı siyahların kanı kuşaklar boyunca mektup sahibinin kanıyla öylesine karışmış ki, Afrika beni kabul etmez. Eğer mektup sahibi uygun görürse, Avrupa'ya gitmek isterim. Bizi orada kabul ederler."

Bazı eleştirmenler Ellington'ın sık sık Avrupa müziğine çok yaklaştığını söylediler. Daha büyük formlar kullanma eğiliminde olduğuna işaret ettiler. Ama formları biçimlendirirken kuşkusuz Avrupalı olmayan bir yetersizlik kendini gösterir. Ellington büyük formları işlerken şaşırtıcı, sevimli bir naiflik içine düşer. Bu naiflik konserlerinde, iddialı hayranlarını hep dehşete düşüren potpurilerde de izlenir. Çeşitli parçalarını art arda dizen uzun potpuriler yapar. Ellington naifliği içinde potpuri fikrinin sanatsal bir müziğe uzak düştüğünü algılamaz bile.

1923'te Ellington beş kişilik bir küçük orkestranın üyesi oldu. Topluluktaki sonraki yıllarda ün kazanacak üç müzisyen de çalıyordu: Alto saksofonda Otto Hardwick, davulda Sonny Greer, trompette Arthur Whetsol. Grup kendine Ellington'ın 1899'da doğduğu ve rahat, sorunsuz gençliğini geçirdiği Amerikan başkentinden esinlenenerek The Washingtonians ismini verdi.

The Washingtonians New York'a gitti ve Duke'un anlattığı üzere bir sosisli sandviçi beşe bölerek paylaşmak zorunda kaldıkları günler oldu. Altı ay sonra dağıldılar.

Üç sene sonra Ellington yeni bir denemeye girişti. Bu sefer başardı. Harlem'in en pahalı kulübü olan "Cotton Club"da çalmaya başladı. Kulüp Harlem'de olmakla birlikte, başta gangsterlerin ve beyaz turistlerin uğrak yeriydi. Turistler burada "Harlem'e de gitmiş olma" duygusunu tadıyorlardı. Bu dönemde Ellington'ın ilk meşhur plakları doğdu: *East St.Louis Toodle-oo, Birmingham Breakdown, Jubilee Stomp*, ve Chopin'in *Marche funebre*'sinden alıntı yapması nedeniyle üzerinde çok konuşulan *Black and Tan Fantasy*.

Ellington o zamanki orkestrasının çekirdeğini 50'li yıllara dek korudu. Hiçbir grup lideri orkestrasını Duke kadar uzun süre bir arada tutamamıştır. Diğer başarılı gruplarda elemanlar birkaç ayda bir değişirken, Duke Ellington'da otuz sene içinde sadece altı ya da yedi değişiklik oldu.

Ellington'ın "Cotton Club"da çaldığı dönemin en başarılı solistleri arasında trompetçi Bubber Miley, trombonu Joe "Tricky Sam" Nanton ve baritoncu Harry Carney sayılabilir. Duke, Miley ve Nanton ile birlikte kendine has "jungle stili"ni yarattı. *Growl* efektleri kullanarak, trompet ve trombonun kıstırılmış, boğuk sound'ıyla yakalanan tarz, cangıl içinden gece yükselen yakarma sesini andırıyordu. Ellington'ın bu şekilde yarattığı etki o kadar güçlüydü ki, dinleyicileri kendisine sık sık şöyle seslenirdi: "Niye vahşi ormandan ayrılmıyorsun? Harlem'e, ait olduğun yere dön!" Bunu anlatan Harlem ozanı Langston Hughes şunu ekler: "Harlem sakinleri cangıl hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı ve bilmek de istemiyorlardı. Kendilerini Afrika ile özdeşleştirmiyorlardı. Birazcık hot caz onlar için daha önemliydi."

"Jungle stili" Duke Ellington adıyla birlikte anılan dört çalış tarzından biridir. Diğer üçü (anlamayı kolaylaştırmak için basitleştirerek gruplandırmamıza izin verilirse) "mood stili", "konçerto stili" ve "standart stil"dir. "Standart stil" 20'li yılların ilk önemli orkestra şefi Fletcher Henderson'dan çıkar ve ilk bakışta pek yeni bir şey getirmez; ama Ellington'ın tipik renklerini ve tınılarını taşır. Bunun dışında tabii bir de bu stillerin akla gelen her türlü karışımı mevcuttur.

"Mood stili" yanık ve hüzünlüdür, blues olmayan parçalarda bile gerçek blues'dan bir şeyler taşır. Ellington'ın ses rengi açısından en iddialı besteleri "mood stili" ile bağlantılıdır. Üç dakikada yalnızlık konusunda öylesine çok şey anlatan *Solitude* adlı plak, bu stilin en tanınmış örneğidir.

"Konçerto stili"nin iki türü vardır: Birincisi Ellington'ın çeşitli solistleri için yazılan gerçek küçük konçertodur –trompetçi Cootie Williams için yapılan *Concerto for Cootie*'yi buna tipik örnek olarak gösterebiliriz; ikincisi ise az önce değindiğimiz caz müziğini büyük formlarda yazma denemesidir. Yukarda bu tür parçalardan birkaç örnek belirtmiştik.

Ellington'ın öyküsü caz müziğinde orkestranın öyküsü demektir. Duke'ten doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenmemiş tek bir önemli büyük orkestra yoktur: Caz dışındaki ticari dans müziğinde bile aynı şey geçerlidir.

Duke Ellington'ın ilk önce uyguladığı ve daha sonra diğer orkestra ve solistler tarafından kullanılan stil ve teknikler rakipsizdir.

1927'de *Creole Love Call*'da insan sesini –Adelaide Hall söylüyordu– çalgı olarak ilk kez o kullandı. Daha sonra koloratur soprano Kay Davis ile benzerini tekrarladı. Bugün "çalgı olarak ses" kavramı onun sayesinde yerleşik bir terim haline gelmiştir.

1937'de *Caravan* ile –Porto Ricolu tromboncusu Juan Tizol ile birlikte bestelemiştir– 40'lı yıllarda Küba cazı, bugünse Latin cazı adı verilen tarzın temellerini attı. Bu türde Küba-Afrika, ya da Latin Amerika-Afrika ritimleri Kuzey Amerika cazının melodi ve armonileriyle birleştiriliyordu.

Duke Ellington büyük orkestrasının kayıtlarında *echo chamber* [eko bölmesi] kullanan ilk müzisyendi; ve bu günümüzde büyük orkestra müziğini kaydederken uygulanan bir yöntemdir. 1938'de Jonny Hodges'un *Empty Ballroom Blues*'daki solosu echo chamber'da kaydedilmiştir.

20'li yılların sonuna doğru, birçok Ellington parçasında bemol beşliler görülür; bu bop'un karakteristik aralığıdır.

Ellington Harry Carney ile birlikte caz müziğinde bariton saksofonu yerleştirmiştir.

Caz bası esas olarak Duke Ellington Orkestrası'nda yıllar boyu süren bir tarih yaşamıştır; belki de bu konuya bas bölümünde girmek daha doğru olacak. Güçlendirilmiş basla yapılan ilk kayıt olan *Hot and Bothered*'dan –1928'de basçı Wellman Braud'la birlikte yaptı–, 1940'ta Ellington grubuna katılan ve icra tarzıyla basın bugün cazda var olmasını sağlayan basçı Jimmy Blanton'a ve Oscar Pettiford'a uzanan düz bir çizgi vardır.

Duke Ellington'la birlikte cazda ilk kez tınının kendini özgürleştirmesiyle karşılaşırız. Tınının, yani tonal rengin tek başına belirleyici (ritim, melodi ve armoniye eşit) bir unsur olduğunu 60'lı yılların cazında standart hale gelmesinden çok önce Duke Ellington keşfetti. Cazda orkestra tınısı ve enstrümantasyona ilişkin hemen her şeyde Duke Ellington'la karşılaşılır.

Ve en önemlisi: Duke Ellington, bestelenmiş müzikle, ağırlıkla doğaçlamaya dayalı müzik arasındaki paradoksu, yıllar önce çözmüştür; çünkü Duke çalgılar için değil, şahıslar için beste yapıyordu. Ellington'dan bu yana caz besteleri –eğer kaliteyi yakalamak istiyorsa– besteciyle icracı müzisyen arasındaki diyaloğa dayanmak durumundadır. Duke beste yapmayı –kendisiyle monolog halinde olmayı– yazan ve yorumlayan arasındaki müzikal fikir alışverişinin bir edimi haline dönüştürmüştür. İcracı müzisyenin karakterini ve kişiliğini dikkate almayan, bu ortak hissedişi içermeyen bir beste, Duke'ten sonra artık düşünülemez. 1925-1945 arasındaki rakipsiz besteleri günümüzün müzikal düzeyine erişmişti. John Lewis, Ralph Burns, Jimmy Giuffre, Bill Russo, George Russell, Gerry Mulligan, Gil Evans, Oliver Nelson, Charles Mingus, Carla Bley, Toshiko Akiyoshi, Muhal Richard Abrams, Henry Threadgill, David Murray, Edward Wilkerson sonradan geldi.

Duke Ellington'ın cazda piyano sorunsalını –ileride değineceğiz– çözümleyişi de eşsizdir. Piyano onun "orkestrayı yöneten kolu"nun uzantısı

haline gelmişti. Sadece zorunlu olanı çalarak armoni ve geçişleri verir ve gerisini orkestrasının müzisyenlerine bırakırdı. Piyano girişleri bir davulcunun küçük soloları gibiydi. Bu girişleri genellikle piyano sandalyesine oturmadan çalardı Duke; mükemmel bir gerilim yaratırdı. Ender olarak çaldığı sololarında ise bugün bile eski gerçek ragtime'ın izleri hissedilir.

En tanınmış iki orkestrasından birini 20'li yılların sonunda Bubber Miley ve "Tricky Sam" Nanton ile, diğerini 40'lı yılların başında basçı Jimmy Blanton ve tenor saksofoncu Ben Webster ile birlikte kurdu. Modern büyük orkestraya dayanan caz ikinci grup ile başlar. *Ko-Ko* grubun tipik parçasıdır. Bu parçadan sonra zaman zaman Duke Ellington'ın düşüşünden konuşuldu. Orkestrasını dağıtacağını ya da sadece birkaç ay daha tutacağını, sonra kendini besteye vereceğini ileri sürenler oldu. Ama Duke'ün müzisyenlerine ihtiyacı vardı. Leonard Feather onun "Müziğimi nasıl çaldıklarını duymak için, çevremde olmalarına ihtiyacım var" dediğini aktarır. "Müziğimin gelecek nesiller için olup olmadığı beni ilgilendirmiyor. İstediğim tek şey şimdi beğenilmesi."

Sonuç olarak Duke Ellington aceleci eleştirmenlerin söz ettiği "düşüş"e, 1956'daki New Port Caz Festivali'nde son verdi. Duke Ellington'ın orkestrası orada diğerlerinden biri olarak yer aldı. Hiç kimse özel bir şey beklemiyordu; ancak çalmaya başladığında, konser bütün festivalin doruk noktası haline geldi. Duke Ellington 1937'de yaptığı ilk genişletilmiş bestelerinden birini, *Diminuendo and Crescendo in Blue*'yu çaldı; Paul Gonsalves üstüne yirmi yedi chorus uzunluğunda, coşkulu bir tenor saksofon solo yaptı ve grup Duke Ellington'da uzun süredir gözlenmeyen bir canlılık ve özgüven içinde çaldı.

Konser 50'li yılların en muhteşem caz akşamlarından biri oldu. Ve herkesin birkaç yıldır unuttuğu şey yeniden kanıtlandı: Duke Ellington büyük orkestraya dayalı caz müziğinin hâlâ " büyük yaşlı ustası"ydı. Bu başarıyı bir dizi usta işi ürünler izledi: En başta *Such Sweet Thunder* adlı Shakespeare suiti. Bu eser Kanada'da Stratford'da yapılan Shakespeare Festivali'ne adanmıştı ve Othello'dan Hamlet'e kadar Shakespeare'in bilinen tiplerini son derece zarif bir şekilde abartarak, alaya alarak ve karikatürize ederek işliyordu. *Such Sweet Thunder* Ellington'ın en güzel ve en büyük eserlerinden biridir.

1967'de Billy Strayhorn, 1979'da alto saksofoncu Johnny Hodges öldü. Trompetçi Bubber Miley'in 1932'de ölümünden bu yana (Miley'in yokluğunu Cootie Williams gibi olağanüstü bir solistle doldurmak mümkün olmuştu), hiçbir ayrılık Ellington'ı bu iki müzisyeni kaybetmek kadar derinden etkilemedi. Dış görünüşü de Duke'e benzeyen Hodges'un zengin, içe işleyen sololarında 1928'den bu yana -kırk iki yıl boyun-

ca!– Ellington'ın karakterinin romantik, duygusal-dışavurumcu tarafı yansırdı. Besteci ve aranjör Billy Strayhorn ise *Lush Life*, *Chelsea Bridge*, Ellington grubunun temalı şarkısı *Take A-Train* ve orkestra repertuvarında yer alan birçok önemli parçayı yazmıştı. Billy, Duke ile mükemmel bir uyum sağlayan bir orkestrasyoncuydu; öyle ki, yakından tanıyanlar bile *Sweet Pea*'de neyin Ellington, neyinse Strayhorn tarafından yazıldığını ayırt edemezdi.

Yine de Strayhorn'un kaybından sonra Ellington bir kez daha inanılmaz bir enerjiyle işe koyuldu. 60'lı yıllar boyunca temel beste ve aranjman işlerini daima Strayhorn'a bırakmıştı. Artık tek başına dizginleri ele almaya başladı. Bir dizi yeni büyük eser yarattı: İki albüm halindeki *Sacred Concert* ve onu izleyen *Second Sacred Concert*'i çıkardı. *70th Birthday Concert* (1969'da dünyada yılın plağı seçildi), *Far East Suite* (Dışişleri Bakanlığı adına çıktığı bir Asya turnesini son derece kişisel bir tarzda yansıtır) ve hepsinden önemlisi *New Orleans Suite*'i yarattı. 1970'te yılın plağı seçilen bu eserde Ellington caz geleneğindeki New Orleans mirasını selamlar ve ona yabancılaşarak, Ellington müziği haline dönüştürür.

Konunun uzmanları Strayhorn'un ölümünü izleyen bu dönemin hem kompozisyon açısından, hem de konser ve turnelerin sayısı bakımından Ellington'ın 50 yıllık sanat hayatının en zengin ve verimli dönemlerinden biri olduğunu söyler.

1970'te Ellington Orkestrası Rusya, Avrupa ve Latin Amerika'yı kapsayan görülmemiş uzunlukta bir turneye çıktı. Turne üç ay sürdü. Ve yaş ortalaması elli olan orkestra üyeleri içinde, yetmişlik Ellington hep en genç, en aktif, en hareketli üye izlenimi veriyordu. Diğerleri sehpalarının arkasında uyuklar gibi dururken, Ellington espri, ruh ve cazibe içinde ışıldıyordu. Ve müzisyenleri yorulduğunda, konserin sonuna doğru dört ya da beş solistten oluşan küçük bir grubu çevresine topluyor ve genç bir diriliğin yalnız doruklarında dolaşıyordu. 1969'da Berlin Caz Günleri'nde, Ellington'ın yetmişinci yaşgünü için büyük bir kutlama düzenledik; birçok ünlü –sadece eski kuşaktan olanları değil– müzisyeni ona borcunu ödemek üzere davet etmiştik. Bir eleştirmen Duke Ellington'ın "Tüm festivalin en genç müzisyeni" olduğunu yazmıştı.

Beş yıl sonra –25 Mayıs 1974'te– cazın büyük orkestrasyoncusu Duke Ellington bir New York hastanesinde akciğer enfeksiyonu sonucunda öldü. Ölümünden birkaç hafta önce Amerikan dergisi *Down Beat* yetmiş beşinci yaşgünü nedeniyle bütün sayfalarını ona adamıştı. Leonard Bernstein'dan Miles Davis'e kadar bütün müzik dünyası onu kutsadı. En anlamlı sözcükleri bulan ise belki de davulcu Louie Bellson'dı:

Meistro, bana mükemmel bir müzik eğitimi verdin. Sayende gerçekten insani bir yaratık haline geldim. Bilgeliğin ve dostluğun beni yönlendirmeyi sürdürecek. Sen bir dünya vatandaşı örneğisin. Müziğin barış, sevgi ve mutluluktur.

Duke Ellington'ın müziği bizimle birlikte olmaya devam ediyor. Sadece ölümünden sonra grubu devralan ve "büyük yaşlı ustanın" bestelerini çalmaya devam eden oğlu Mercer'in, Duke Ellington Orkestrası'nda değil. İnsan bu topluluğu bazen bir ölçüde hayal kırıklığı, ama sonuçta büyük Duke Ellington'ın oğlunun hak ettiği bir saygı içinde dinliyor. Ve en önemlisi; bu grup birçok genç cazsevere, Duke'un müziğini bir ölçüde "otantik" haliyle dinleme olanağını sunuyor.

Ancak Duke Ellington'ın müziği her şeyden önce, ondan öğrenen ve kendince geliştirerek öğrencilerine ve kendinden sonra gelenlere aktaran yüzlerce müzisyende yaşıyor. Caz var oldukça, "Ellingtonia" akımı da sürecektir.

COLEMAN HAWKINS VE LESTER YOUNG

60'ların ikinci yarısında gitar ve elektronik çalgılar ön plana çıkana dek, modern cazın tınısı –aranjör Bill Russo'nun çok sevdiği sözcüğü kullanacak olursak– *tenorize* edilmiş bir tınıydı. Bu işi gerçekleştiren ise Lester Young'dı.

Diğer aletlere kıyasla tenor saksofonda daha fazla başarılı müzisyen vardır. Miles Davis-Capitol Orchester'ın tınısı Lester Young'ın tenor saksofon sesini orkestraya uyarlamasıyla tanındı; ve bu Capitol-Orchester modern cazın sound yaratan orkestralarından biri olarak kabul edildi.

50'li yıllarda başka önemli caz tınıları da –Woody Herman orkestrasının "Four Brothers" sound'ı– tenorize edilmişti; 50'li yılların ikinci yarısındaki cool cazın tenor saksofoncuları, hatta trompetçileri, trombonculari, piyanistleri, hatta alto ve bariton saksofoncularının hepsi Lester Young'dan etkilenmiştir. Lester "Pres" (*President*'ten) Young'la 50'li yılların cool cazı, 40'lı yılların stili bebop'tan çok önce başladı. Cool caz, Lester'in eski Count Basie Orchester'da üflediği soloyla başlar; *Song of the Island* ve *Clap Hands, Here Comes Charlie* (1939'da kaydedildi), ya da *Lady Be Good* (1936'da Count Basie'nin küçük topluluklarından biri tarafından çalındı) adlı parçaları, ya da hatta çok daha öncesini, Lester Young'ın Fletcher Henderson Orchester üyesi olduğu 1934 yılını örnek gösterebiliriz. Lester şöyle anlatır:

Bütün grup bana küfrediyordu. Hepsi Hawkins gibi çalmamı istiyordu. Oysa kendim gibi çalabilecekken, ne diye bu isteği yerine getirecektim ki? Fletcher

Henderson'ın karısı beni neredeyse delirtiyordu. Sabahın köründe uyandırıp, bana Hawkins plakları çalıyordu ki, onun gibi çalmayı öğreneyim. Ama ben kendim gibi çalmak istiyordum. Onu kırmamak için de sadece dinlemekle yetiniyordum.

Coleman Hawkins ve Lester Young isimleri tenor saksofonun her iki dönemini simgeler; ve bu iki dönemin caz müziğindeki iki büyük evreyi temsil ettiği söylenebilir. "Bean" de, "Pres" de tenor çalardı. İkisi de temsil ettikleri caz evrelerinde, bu müziğin kendisinin ve anlamının ne kadar yükselebileceğinin açık bir göstergesi oldular. Göstergenin bir ucunda Coleman Hawkins yer alır; bu dışadönük rapsodi ustası, güçlü tonuyla, hızlı parçalarda sert ve kavrayıcı, yavaşlarda erotik dışavurumcu, ancak hepsinde canlı ve insanı içine çeken, anlatım ve notayı bol bol kullanmaktan çekinmeyen tarzıyla caz müziğinin bir Rubens'idir...Ve karşısında Lester Young yer alır; kıvrak, yumuşak tonu, hızlı parçalarda hoş ve bağlayıcı, yavaşlarda hassas tarzı, anlatımdaki çekingenliği, çok gerekli olmadıkça nüanslara yer vermeyişiyle içedönük lirik ustasıdır. Marshall W.Stearns onu cazın Cézanne'ı olarak adlandırır. Bu isim sadece sanatsal değil, tarihsel konumunu da anlatır. Nasıl Cezanne modern resmi hazırlamışsa, Lester Young da modern cazı hazırlamıştır.

Bu iki sanatçıdan birini geleneksel caza, diğerini moderne yerleştirmek, her şeyi fazla basitleştirmek olur. İkisi de gelenekten gelir, ikisi de moderndir. Coleman Hawkins blues şarkıcısı Mammie Smith'e eşlik eden "Jazz Hounds" orkestrasında yetişti. Lester Young ise New Orleans yakınlarından gelir. Gençliği eski New Orleans müzisyenlerinin izlenimlerinin aynısıyla doludur; sokaklardaki gösteriler, karnavallar ve cenaze törenleri...Öte yandan, 40'lı yıllarda modern caz doğduğunda Coleman Hawkins geleneksel cazın genç bop'çularla birlikte çalan ilk müzisyeniydi. Ve 50'li yılların ikinci yarısında -Lester'ın trajik ölümünden hemen önce- Young yıllar boyu alkol ve beyaz zehir kullanmaktan ötürü kendisinin gölgesi haline geldiğinde, önüne düşen kimse hâlâ eski, yıkılmaz canlılığını ve gücünü taşıyan Coleman Hawkins olmuştur.

Hawkins "tenor saksofonun babası"dır. Kuşkusuz ondan önce de tenorcular vardı; ama bu alet aslında pek makbul bir caz çalgısı sayılmazdı. Daha çok garip gürültü makinesi kategorisine sokulurdu; tıpkı *euphonium, sousaphon* veya bas saksofonda olduğu gibi.

Coleman Hawkins blues şarkıcısı Mammie Smith ile birlikte New York'a geldiğinde yirmi bir yaşındaydı (1923). King Oliver ve Louis Armstrong gibi blues ve New Orleans cazı çalıyordu. Chicago stilinin genç müzisyenleriyle birlikte çalan az sayıdaki siyahtan biridir. 1923'te ilk büyük orkestrasına girdi -Fletcher Henderson Orkestrası- ve 1934'e

kadar bu orkestranın üyesi olmayı sürdürdü. Swing zamanının büyük virtüözleriyle kıyaslayarak söyleyecek olursak, ilk saksofon solistlerinden biridir; belki de ilkidir. Ayrıca Avrupa'da cazın mesajını yeni kavramaya başlayan genç müzisyenlerle plak dolduran ilk sanatçılardan biridir. 1935'te Jack Hylton'la İngiltere'de, "Ramblers"la Hollanda'da, Django Reinhardt ile Paris'te çalıştı. Ve modern caz başladığında -bu konuya değinmiştik- Hawkins yine içinde yer alan ilkler arasındaydı. Hawkins cazda canlı ve esaslı olan neredeyse, her zaman orada oldu.

İlk ünlü plağı 1926'da Fletcher Henderson'ın orkestrasında yaptığı *Stampede*'dir. 1929'da *Mound City Blue Blowers* ile birlikte *If I Could Be With You* izledi. Sonra -1932'de- yine Henderson'la yaptığı *It's the Talk of the Town* geldi. Bu parça belki de caz tarihindeki ilk büyük solo balad yorumuydu; modern cazda balad deyince anlaşılan her şeyin temelini attı. Miles Davis şöyle söyler: "Hawk'ı dinlerken, balad çalmayı öğrendim." Sonra Avrupa'da yaptığı plaklar geldi: Hollandalı Rambler'le *I Wanna Go Back to Harlem* veya Django Reinhardt ile *Stardust* (1935). 1939'da Amerika'ya dönüşünü takiben hayatındaki en büyük başarıyı elde etti. Plağı *Body and Soul* dünya çapında başarı kazandı. Hawkins bunun nedenini hiç anlayamadı: "Hayatım boyunca hep böyle çaldım. Bu plakta özel bir şey yok." 1943'te basta Oscar Pettiford ve davulda Shelly Manne ile birlikte *The Man I Love*'da nefes kesen bir solo yaptı. Ve sonra *Picasso* geldi (1947). Tenor saksofonun tamamen tek başına olduğu, başka hiçbir şeyin eşlik etmediği ve Hawkins'le özdeşleşen *Body and Soul*'un armonilerine dayanan parça. Özü, yapısı ve çizgileri Sebastian Bach'ın sadece keman için yazdığı re minör sonata benziyordu; tıpkı barok gibi hayat doluydu.

Bütün bu plaklarda ve çaldığı hemen her şeyde, Hawkins chorus sanatçısıdır; yani verili bir akor şemasına göre doğaçlama yapma ustasıdır. Denir ki, Hawkins'in solosu, bir cümleden nasıl bir solo türetileceğini gösteren klasik bir örnektir. Ve Hawkins'in üflediği hemen her cümle, kendi içinde yeniden bir doğaçlama teması olarak kullanılabilir. Bu açıdan ona eşdeğer sayılabilecek tek bir müzisyen vardır: Başka bir yönden Hawkins'in karşısında yer alan Lester Young.

İnsan olarak Hawkins'te her şey basit, anlaşılır ve izlenebilirken, Lester'de her şey garip ve anlaşılmazdır. Nat Henthoff şöyle anlatır: "Menajerlerinden birisi yanından ayrıldı, çünkü onunla konuşamıyordu." Söz konusu şahıs ise şöyle der: "Onunla konuştum. Verdiği cevap çring çrang veya ding-dong gibi sesler çıkarmak oldu. Eğer bir deliyle konuşacaksam, tımarhaneye giderim daha iyi, diye düşündüm."

Hawkins nasıl Fletcher Henderson'da parladıysa, Lester Young da, Count Basie Orkestrası'nda dikkat çekti. Ancak Basie'nin, bir plak kaydı

için cuma gününe rastlayan ayın on üçünü seçmesine dayanamayarak, grubu terk etti.

Lester'in jargonu kendine özgü bir dil gibiydi; konuştuğu herkese zor anlaşılır geliyordu. Caz diline hiç kimse onun kadar çok kavram armağan etmedi; *cool* sözcüğü bile ondan gelir; yani sadece stili değil, adını da belirlemiştir. Kadın meslektaşlarına "Lady", kulüplerin şeflerine "Pres" diye hitap ederdi. Ve piyanist Bobby Scott'ı –çoğu modern piyanist gibi nefesliye uygun cümleleri, solunu hiç kullanmadan, sağ eliyle çaldığında– makaraya almak için "solcular n'apıyor?" diye sorardı. Norman Granz, Lester'in bir süre yabancı bir dil konuşuyormuş gibi yaptığını anlatır: "Anlaşılmaz bir şeyler söylerdi; ama ciddi bir ifadeyle ve kendinden emin bir halde konuşuyordu."

Lester'de –ya da takma ismiyle "Pres"te– Baudelaire veya James Joyce'un duyarlılığı vardı. Bir menajer onu şöyle anlatır: "Kendi dünyasında yaşıyor. Bu dünyanın dışında kalanlar, Pres'e göre yoktur. Yine de kendi dünyası mükemmel, yumuşak, dostça ve sevgi dolu bir dünyadır." Davulcu Jo Jones ise şunu ekler: "Bir insanı yaralayan her şey, onu da yaralar."

Jones şöyle devam eder:

> Lester'in çaldığı yığınla müzikal cümle, gerçekte sözlerden başka bir şey değildi. Çalgısıyla kelimenin tam manasıyla, konuşabilirdi. Onun konuşma tarzı buydu. Çaldığının yüzde seksen beşinin neden bahsettiğini söyleyebilirim. Çaldığını dinleyerek, düşüncelerini kâğıda dökebilirdim. Hatta Benny Goodman, Lester'in çaldığı bir cümleden yola çıkarak *I want some money* (Biraz paraya ihtiyacım var) adlı parçayı yazmıştı.
> Lester aletiyle konuştuğu için, şarkıcıları dinlemeyi severdi. Şöyle söyler: "Zamanımın büyük bölümünü şarkıcıların plaklarını dinleyerek ve çeşitli şarkıların metinlerini öğrenmeye çalışarak geçiririm."

Lester Young, bir melodi üzerine doğaçlama yaptığında, melodinin metnini doğrudan ve söz kullanmadan dinleyiciye aktarmaya çalışırdı. Bu yüzden en güzel sololarından bazılarını bir şarkıcıya, Billie Holiday'e eşlik ederken çaldı. Holiday, Bessie Smith ve Ella Fitzgerald arasındaki en büyük şarkıcıydı, belki de tek başına en büyüğüydü ve swing şarkıları onunla ete kemiğe büründü; tıpkı Bessie Smith'in klasik blues'la özdeşleşmesi gibi. Pres "Lady Day"e –Holiday'e bu adı takmıştı– eşlik etme tarzıyla, cazda şarkı eşliği konusunda bugüne dek süregelen bir standart yarattı, örneğin *Time on My Hands*'de veya *Without Your Love*'da veya *Me, Myself and I*'daki gibi.

Tenor saksofonunda serbest doğaçlama yaptığında, söyledikleri örneğin şunları anlatırdı: "New Orleans yakınlarında doğdum; 27 Ağustos 1909. On yaşına dek orada kaldım. Karnaval zamanı hepimiz bir *minstrel-show*'la çevre yörelere seyahat ederdik; Kansas'a, Nebraska'ya, Güney Dakota'ya ve başka yerlere. On üçüme kadar davul çaldım. Davulu toplamak ve taşımaktan gına geldiği için bıraktım. Hep kızlara bakmak isterdim show'dan sonra; ama ben davulumu yerleştirene kadar, hepsi gitmiş olurdu."

"Beş ya da altı yıl alto saksofon çaldıktan sonra Art Bronson'ın orkestrasına katıldım ve onlarla bariton çaldım... On sekizime geldiğimde babamdan kaçmış, Art Bronson'a ve grubu Bostonians'a gitmiştim. Üç ya da dört yıl onunla birlikte çaldım... Bariton çalardım ve bu bana zor gelmeye başladı. Biliyor musun, ben gerçekten tembelimdir. Tenor saksofoncu ayrıldığında, yerine geçtim... Count Basie'nin orkestrasını hep radyoda dinler ve bir tenor saksofoncuya ihtiyaçları olabileceğini düşünürdüm. Kansas City'de Reno Club'da çalıyorlardı. Hepsi 'çılgın'dı, bütün grup harikaydı, şu tenor saksofoncu hariç. Zamanı geldi diye düşündüm ve Basie'ye bir telgraf çektim."

"Ama Basie tıpkı bir okul gibiydi. Okulda, dersi bilen biri olarak hep uyuklardım ve başka da yapacak bir şey yoktur okullarda. Öğretmen evde hiçbir şey yapmamış olanlar için anlatır; ama ben yapılması gerekeni yapmıştım ve bu yüzden uyurdum...Orada oturup, parçaları durmadan baştan çalmak dışında yapacak bir şey yoktu. Sadece sandalye üstünde pinekleniyordu..."

"1934'te Detroit'e Fletcher Henderson'a gittim...Henderson bana daha çok para teklif etti. Basie gidebileceğimi söyledi. Henderson'ın yanında sadece altı ay kaldım. Grubun yapacak fazla işi yoktu...Sonra Basie'ye geri döndüm, 1944'e kadar kaldım ve askere gittim."

Nan Hentoff'a göre askerlik Lester Young'ı paramparça etti. Eziyet gördü ve dünyanın bütün ordularında olduğu gibi bireyselliği ve duyarlılığı öldürüldü. Askerlikle birlikte hayatına nefret girdi. Hentoff, Lester'in o günden bu yana bütün beyazlardan nefret ettiğini düşünür. Sonrasında ise, mesajı lirizm, iyilik ve birlik olan bir müzisyenden geriye fazla bir şey kalmadı.

Ona bezginlik veren bir başka husus ise –bilerek ya da bilmeyerek– bütün tenor saksofoncuların Pres gibi çalmalarıydı...Bu durum hayatının son yıllarında Sonny Rollins ve okulundan yetişen diğer müzisyenler ortaya çıkana kadar sürdü. En kötüsü de, Lester'ın kendisinden daha iyi "Lester Young" çalan birinin, Paul Quinichette'in var olmasıydı. Ona "Lady

Q" adını taktı. Menajeri, Lester'in "Birdland"de -New York'un bugün artık var olmayan tanınmış caz lokali- sahneden inerek şöyle söylediğini anlatır: "Kendim gibi mi, yoksa 'Lady Q' gibi mi çalmam gerektiğini artık bilemiyorum, çünkü o tıpkı benim gibi çalıyor."

Bu tuhaf, kahrolası bir ironiydi. Bir yandan bütün bir tenorcu kuşağının Lester gibi çalması, onun müthiş başarısının en açık göstergesiydi; ama diğer yandan öylesine bireyciydi ki, herkesin onun gibi ve onun da herkes gibi çalmasını kaldıramıyordu.

Lester'in 50'li yıllarda yaptığı plaklar -örneğin Norman Granz'ın Verve etiketli plakları-, hep aynı işareti taşıdı. Bu plaklar "tenorcuların eski büyük başkanı"nın sönük birer aksinden ibaretti. Ama yine de sık sık kıvılcımların parladığı olur ve insan bu büyük müzisyenin dehasından bir şeyleri hâlâ hisseder; örneğin Teddy Wilson, Roy Eldridge, Vic Dickenson ve diğer büyük swing müzisyenleriyle birlikte yaptığı *The Jazz Giants 56* adlı Verve plağında.

Lester Young, Norman Granz'ın konser grubu "Jazz at the Philharmonic"le yıllarca dünyayı dolaştı; Flip Phillips'in sololarıyla dinleyicileri nasıl da coşturduğuna tanık oldu. Tenorun böyle kendinden geçerek çalınmasından nefret ediyordu, ama kendisi de sık sık aynı şeyi yaptı; bu yaptığı ona acı vermiştir herhalde.

Lester Young 1959 baharında -Paris'in "Blue Note" adlı kulübünde girdiği berbat işten sonra- ölene dek, yıllarca, hemen hemen her zaman, sarhoş yaşadı. Kulübün müdürü Ben Benjamin şöyle anlatır: "Lester bende çaldığında çok hastaydı. Neredeyse bütün hislerini kaybetmiş gibiydi. Fransız doktorlarla konuşamadığını söyleyerek ülkesine dönmek istedi. Ülseri vardı, sanırım fazla içiyordu." New York'a geldikten bir gün sonra, hayatının son yıllarını geçirdiği "Müzisyenler Kavşağı"ndaki -Broadway'deki 52. Cadde- Hotel Alvin'de öldü.

Lester'in hayatının sayısız kriz döneminde, son gününe kadar muhafaza ettiği tek şey tınısının gürlüğü oldu; tıpkı Coleman Hawkins gibi. Hawkins "Kimsenin benden alamayacağı tek şey sound'ımdır. Sound kendi başına önemlidir," derdi.

Fransız saksofon uzmanı Jean Ledru, bir tenorcunun çalışında önem taşıyan her şeyi, hacmi ve hava sütünlarını, melodik cümlelerin uzunluğunu ve nota sayısını, sesin şiddetini ve bağlama tarzını, ağızlık ve kamışı kapsayan kamaşık bir sistem geliştirdi. Bu sistemi kullanarak sesteki gürlükle ve saksofoncunun çaldığı arasında zorunlu bir ilişki olduğunu kanıtladı. Birçok caz uzmanı caz müziğinde hiçbir şeyin tonal yapıdan daha önemli olmadığını, cazı Avrupa müziğinden ayıran asli unsurun bu

husus olduğunu ileri sürmüştür. Ledru'nun incelemesiyle bu sav akademik olarak da doğrulanmıştır.

Lester'deki gürlük Chicago stilinin müzisyenleri Frankie Trumbauer ve Bud Freeman'den gelir: "Trumbauer benim idolümdü" der, "sanırım sololarını hâlâ ezbere biliyorum. Trumbauer 'do saksofon' çalardı. Aletinin tınısını tenorda elde etmeye çalışırdım. Bu yüzden diğer tenor saksofoncular benzer tınılar üretmedim... Bud Freeman'i de çok severdim. Kimse onun gibi çalamazdı." Chicago stilinden gelen ve Lester Young üzerinden cool caza ulaşan çizgi, düz bir çizgidir.

Bebop'un başlangıcında bile Lester'in adı vardır. Kenny Clarke anlatıyor:

> Herkes Bird'den (Charlie Parker) söz ediyordu, çünkü alto saksofonu Lester Young gibi üflüyordu. Bu yüzden herkes Bird'le ilgilenmeye başladı. Bunun bir fenomen olduğunu düşündük, çünkü Lester Young stil yaratan bir müzisyendi, o zamanlar yolu aydınlatandı... "Monroe's"da Bird'ü dinlememizin tek sebebi Pres gibi çalmasıydı... Onun da kendine özgü bir şeyler, yeni bir şey sunduğunu fark edene kadar, böyle gitti.

Charlie Parker ise şöyle der: "Lester için deli oluyordum, o kadar temiz ve mükemmel çalıyordu ki. Ancak üzerimde etkisi olmadı. Fikirlerimiz farklıydı." Gerçekten de izledikleri yollar farklıydı. Modern cazın bütününün –serbest caz da dahil olmak üzere– Lester Young ve Charlie Parker'ın fikirlerinin etrafında döndüğünü göstermek mümkündür. Önce Young vardı, ama sonra Charlie Parker gelerek, ağır bastı. Sonra, 50'li yıllarda yeniden Pres'in günü doğdu. Ortaya Lester Young tarzı cool çalan sayısız müzisyen çıktı... Sonunda –hard bop müzisyenleriyle birlikte– yeniden Bird etkisi öne geçti. Bird etkisiyle ve Sonny Rollins'in tenor saksofonundaki gürlükle Coleman Hawkins geri döndü: Böylece bu bölümde anlatılan döngü tamamlanmış oluyor. Lester Young'ın dünyayı "güzel ve dostlukla dolu" kılma arzusunun –ki yıllarca bütün caz müzisyenlerinin bir ağızdan ifade ettikleri arzu olmuştur– boş olduğu ortaya çıktıktan sonra, keskin bir dramatizm içeren Hawkins tam da doğru yere gelmişti. Kariyeri Lester'inkinden on yıl önce başlayan Hawkins, sonunda da onu on yıl geçti. Sağlığı da müziği gibi güçlüydü (hayatının en son yılı hariç) ve öldüğü 1969 Haziranı'nın birkaç hafta öncesine kadar turnelere ve televizyon programlarına çıkmayı sürdürdü. Caz müziğinde görülmemiş radikallikte bir dönüşüm yaratan serbest cazın tenor saksofoncuları –özellikle Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler– tenor tınılarını yabancılaştırırken ilk esini Coleman Hawkins'ten aldıkları konusunda

hemfikirdir. Archie Shep bunu şöyle ifade eder: "Ben bugünün Hawk'ını çalıyorum."

Coleman Hawkins içinse, yaşadığı bütün bu yoğun dönem –1922'de blues şarkıcısı Mammie Smith'ten 1969'da Coltrane sonrasına dek–, bugün bize göründüğü kadar çok bileşenli değildir. Hepsi hepsi *bir* stil ve *bir* dönemdi. Stilin adı cazdı ve başından, bugüne ve ötesine kadar hep öyle kaldı. İlerleme Hawkins'e yabancı bir sözcüktür. Eleştirmen Stanley Dance'e şöyle söylemişti: "Charlie Parker ve Dizzy'nin yaptıkları, birçok insan için 'avangart' olabilir; benim içinse sadece müzikti." Ve genç bebop'çularla birlikte müzik yapmasının tek nedeni olarak, "yardıma ihtiyaç duymaları"nı gösterdi. Stanley Dance ona Mammie Smith, Fletcher Henderson ve eski zamanları sorduğunda şöyle demişti: "Hiç çocuk olmamışım gibi geliyor bana."

CHARLIE PARKER VE DIZZY GILLESPIE

"Ölümünden bir hafta önceydi, Charlie Parker 'Basin Street' adlı kulübe gidip Dizzy Gillespie'yi gördü" diye anlatır, Leonard Feather. "Parker şefkat ihtiyacı içinde ve keder uyandıran bir haldeydi. Dizzy'ye 'Çok geç olmadan bir kez daha seninle çalmak istiyorum' diye üsteledi."

"Dizzy, Parker'ın bu sözlerini hiç unutamadı" der Lorraine. "Hatırladığında hâlâ gözlerinden yaşlar dökülür."

Charlie Parker ve Dizzy Gillespie bebop'un ayrılmaz ikilisidir.

Charlie Parker Kansas Citylidir. Doğum günü 20 Ağustos 1920'dir, ancak 1955'te öldüğünde, cesedini inceleyen doktorlar, otuz dört değil elli beş gibi durduğunu söylediler.

Dizzy Gillespie Güney Carolinalıdır. 21 Ekim 1917'de doğdu. Hayatı boyunca olduğundan beş on yaş genç göstermiştir.

İkisi de ırk ayrımcılığına dayalı bir dünyada büyüdüler ve ilk gençlik yıllarında bunun ne tür aşağılanmalara maruz kalmak anlamına geldiğini öğrendiler.

Büyümekte olan Charlie ile fazla ilgilenen olmadı. Gençliğini sevgiden ve bir yuvanın sıcaklığından yoksun geçirdi.

Dizzy mutlu bir gençlik geçirdi. Düzenli bir aile ortamı içinde yetişti.

Charlie'nin ailesinde ilişkide olduğu kişilerden hiçbiri müzikle ilgili değildi. On üç yaşında bariton nefesli çalmaya başladı. Bir yıl sonra buna alto saksofonu ekledi.

Dizzy Gillespie'nin babası amatör bir müzisyendi. Oğluna çeşitli enstrümanlar çalmayı öğretti. Dizzy on dördüne geldiğinde, trombon baş çalgısıydı. Bir yıl sonra buna trompeti ekledi.

Charlie Parker'ın neden müzisyen olduğu, hep meçhul kaldı. En iyi dostlarından biri olan alto saksofoncu Gigi Gryce şöyle der: "Parker doğal bir dehadır. Bence eskici de olsaydı, yine en iyisi olurdu."

Başından beri Dizzy'nin müzisyen olacağı belli gibiydi. Armoni bilimi ve müzik teorisi okudu.

On beş yaşından itibaren kendi geçimini sağlamak zorunda kaldı. "Gecenin dokuzundan sabahın beşine kadar durmadan çalmak zorundaydık. Normal olarak gece başına bir dolar alırdık."

Öğrenimi sona erene dek geçimini babası sağladı.

1937'de on yedi yaşındayken Parker Jay McShann'ın orkestrasına katıldı; tipik bir Kansas City riff ve blues orkestrasıydı. Parker "Lester Young için deli olduğunu", ancak aslında kendisini kimsenin etkilemediğini söyler. Meslektaşlarının onu önceleri "korkunç kötü" bulmalarının esas nedeni, "diğer herkesten farklı" çalmasıydı.

Aynı yıl –1937– Dizzy Gillespie Teddy Hill grubunda Roy Eldridge'in yerini aldı. Roy Eldridge Dizzy Gillespie'nin hayranlık duyduğu idealdi. Teddy Hill grubu, Luis Russell'ın orkestrasından doğmuştu ve Russel ise 1929'da King Oliver'ın grubunu devralmıştı. Anlaşılacağı üzere Dizzy'nin cazdaki King Oliver ve Louis Armstrong'a uzanan kökleri hayret uyandıracak kadar kısadır.

Parker'ın asıl ustalığı ve geleneği blues'dur. Kansas City'de neredeyse gece gündüz blues dinlerdi. Jay McShann'ın yanında blues çaldı.

Dizzy Gillespie de caz geleneğine bağlıdır; ancak daha çok New Orleans ve Dixieland müziğinin neşeli geleneğine.

İkisinin de ilk plaklarının isimleri semboliktir:

Parker *Confession' the Blues*'u 30 Nisan 1941'de Texas Dallas'ta Jay McShann Orkestrası'yla doldurdu. (Ancak daha eski kayıtları da vardır; örneğin 1940'ta Jay McShann ile yaptığı bir radyo parçası. Charlie Parker'dan kalan en eski kayıt, *Honeysuckle Rose* ve *Body-Soul*'daki tek saksofon solodur; muhtemelen 1937'de bir müzisyen tarafından kişisel olarak kaydedilmiştir.)

Charlie Parker önceleri Kansas City'den pek uzaklaşmadı. Sönük, hüzünlü bir hayatı vardı: Uyuşturucuyu müzikle hemen hemen aynı zamanda tanıdı. Leonard Feather, Charlie Parker'ın 1935'te –on beş yaşındayken– şu veya bu ölçüde eroinin kucağına düştüğünü düşünmektedir.

Müzisyen olduğu andan itibaren, hayatı boyunca sürecek tutukluğu ve kompleksleri başladı. Carlie Parker 1941'e kadar Jay McShann'ın yanında çaldı. Birkaç kez bu birliktelik kesintiye uğradı. Bir keresinde bir taksiye para ödemeyip, şoförünü bıçakladığı için yirmi iki gün hapis yattı. Sonra Chicago'ya kaçtı. Kente geldiğinde sanki "bir yük

Dizzy Gillespie, Teddy Hill grubuyla 1937 yazında Avrupa'ya gitti. Teddy Hill şöyle anlatır: "Müzisyenlerimden bazıları, bu zıpırı da götürecek olursam, grubu terk etmekle tehdit etti. Ancak genç Dizzy'nin bütün egzantrikliğine ve usandırıcı esprilerine rağmen grubun en mazbut üyesi olduğu ortaya çıktı. O kadar sıkı para biriktiriyordu ki, diğerlerini kendisinden borç almaları konusunda yüreklendirdi. Böylece ABD'ye döndükten sonra, işler kötüye giderse bir yerlerden bir geliri olacaktı."

Dizzy Gillespie çalmaya başladığı andan itibaren başarıyı yakaladı. İlk olarak Paris'te başkalarından "farklı" çaldığı dikkati çekti. Fransız bir davulcu o zamanlar şöyle yazdı: "Teddy Hill'in orkestrasında, büyük gelecek vaat eden çok genç bir trompetçi var. Kayıt doldurması için kendisine şans tanınmaması çok yazık. Tromboncu Dickie Wells

treninden" çıkmış gibi pis ve perişan bir haldeydi. Ama "daha önce kimsenin dinlemediği bir tarzda" çalmaya başladı.

Üç ay Harlem'deki bir lokalde bulaşıkçılık yaptı. Çoğu kez çalacak bir enstrümanı bile olmazdı. "Hep panik içindeydim. Garajlarda gecelemek zorunda kalırdım... En kötüsü ise, hiç kimsenin müziğimi anlamamasıydı," diye anlatır.

Bir keresinde Parker, Count Basie grubunun elemanlarıyla çalarken, diğerleri tarzından hoşlanmadı ve davulcu Jo Jones kızarak zili öfkeyle Parker'a doğru fırlattı. Parker ayağa kalktı ve ağlayarak dışarı çıktı.

Parker şöyle anlatır: "O zamanlar herkesin sürekli kullandığı standart armonilere artık tahammül edemiyordum. Hep başka bir şeyler olmalı diye düşünürdüm. Bazen onu içimde hissederdim, ama çalamazdım...

ile birlikte grubun en yetenekli müzisyeni o. İsmi Dizzy Gillespie."

Dizzy Gillespie Avrupa'dan döndüğünde artık çeşitli gruplarda genellikle serbest solist olarak çalışan başarılı bir müzisyendi. 1939'da Cab Calloway'in orkestrasına katıldı.

Cab Calloway, Dizzy'nin çalış tarzından hoşlanmazdı; sürekli muziplik –bazen de kavga peşinde– oluşundan rahatsızlık duyardı. Bir konserin orta yerinde şefe kâğıttan minik bir top atıldı. Cab Dizzy'nin yaptığını sandı (oysa o yapmamıştı) ve perde kapandıktan sonra tartıştılar. Basçı Milt Hinton'a göre: "Cab, bir hamle yaptı, Dizzy de bıçakla üstüne yürüdü. Ben elini kavradım. Cab ancak soyunma odasına gelip de kan görünce, Dizzy'nin karnına bir bıçak salladığını anladı."

Dizzy şöyle anlatır: "Büyürken çalmak istediğim tek şey swing'di. Roy Eldridge idealimdi. Hep onun gibi çalmayı denedim. Ama hiçbir zaman başaramadım. Başaramadığım için de çıldırıyordum. Sonra başka bir şey denedim. Ve böylece 'bop' denilen şey doğdu."

"İşte, *Cherokee* üzerine uzun bir doğaçlama yaptığım o akşam başardım. O esnada armonilerin tiz aralıklarını melodik çizgi olarak kullandığımı ve bu çizginin altına benzer, yeni armoniler yerleştirdiğimi fark ettim. Kaç zamandır içimde duyduğumu, artık çalabiliyordum. Büyük bir canlılık kazandım."

Dizzy'nin Cab Calloway grubunun üyesi olarak yaptığı ilk plaklardan birinin adı, *Chop, Chop, Charlie Chan*'dı. 8 Mart 1940'ta doldurdu. On iki yıl sonra Parker'ın adı, Dizzy ve Bird'ün birlikte yaptığı son plakta "Charlie Chan" takma adıyla yer aldı. Bu ad Parker'la ve o zamanki karısı Chan Parker'ın ismini kullanarak türetilmişti.

Charlie Parker, Jay McShann'ın yanında çalmadığı zamanlar ikinci işlerde koşuşturdu. Önüne gelen herkesle birlikte çalıyordu.

1939'dan itibaren Dizzy Gillespie aranjörlüğe başladı. Woody Herman, Jimmy Dorsey, Ina Ray Hutton gibi başarılı gruplar ondan aranjmanlar satın aldı.

Parker 1941'de McShann grubuyla New York'a geldi. Orkestra Harlem'de, "Savoy Ballroom"da çalmaya başladı.

Dizzy Gillespie "Savoy Ballroom"dan içeri girdi ve Parker'ın yanına oturdu.

Charlie Parker ve Dizzy Gillespie daha 1939'da Kansas City'de tanışmışlardı, ancak muhtemelen ilk kez o akşam birlikte çaldılar.

McShann grubu hemen sonra New York'a döndü. Parker Detroit'e kadar birlikte gitti. Sonra rutinleşmiş standart aranjmanlara daha fazla tahammül edemedi. Bir şey söylemeden grubu terk etti. Büyük orkestralara verecek fazla bir şeyi hiçbir zaman olmamıştı.

Dizzy Gillespie kendini büyük orkestra müzisyeni olarak geliştirmeyi sürdürdü. Cab Calloway'le kavga ettikten sonra Benny Carter, Charlie Barnet, Lucky Millinder, Earl Hines (1943), Duke Ellington ve Billy Eckstine'ın (1944) büyük orkestralarında çalmaya başladı.

Charlie Parker Jay McSchann grubunu terk ettikten sonra neredeyse her gün Harlem'deki "Minton's"a gitti. Orada piyanist Thelonious Monk, gitarist Charlie Christian, trompetçi Joe Guy, davulcu Kenny Clarke ve basçı Nick Fenton'dan oluşan bir grup çalıyordu. Monk şöyle anlatır: "Hiç

kimse bilinçli olarak yeni bir şey yaratmak üzere çalmıyordu. 'Minton's'ta iş icabı çalmamız gerekiyordu. Hepsi o kadar." Ama "Minton's" aynı zamanda bop'un kristalleşme noktası oldu. Charlie Parker ve Dizzy Gillespie orada yeniden karşılaştılar.

Monk, Charlie Parker'ın yeteneğinin ve otoritesinin derhal kabul gördüğünü anlatır. "Minton's"taki herkes, onun farkında olmadan ortaya koyduğu yaratıcı dehasını hissetmişti.

Billy Eckstine şöyle anlatır: "Dizzy bir tilki gibidir. O tanıdığım en akıllı oğlanlardan birisidir. Müzikal açıdan her zaman ne yaptığının bilincinde olmuştur. Dinlediği her şeyin belki bir kulağından girip ötekinden çıktığını zannedersin, ama içine işler ve kalır. Sonra eve gidecek ve üzerinde düşünecektir..."

Charlie Parker ve Dizzy Gillespie ayrılmaz bir ikili haline geldiler. 1943'te Earl Hines grubunda 1944'te Billy Eckstine'da birlikte çaldılar. Aynı yıl "52nd Street"te çalan ortak bir küçük orkestra kurdular. 1944'te ilk ortak plaklarını doldurdular.

Tony Scott anlatıyor: "Bir akşam Bird (Charlie Parker artık neredeyse hep bu şekilde çağrılıyordu) geldi ve Don Byas ile birlikte *Cherokee*'yi çaldı. O esnada herkes çıldırdı. Bird ve Diz sonraları düzenli olarak 'Street'te çalmaya başladığında herkes şaşırıp kalırdı; onların çaldığının benzerini hiç kimse çalamazdı. Bird ve Diz sonra plak yaptılar ve böylece diğerleri de onları taklit ederek, bir şeyler inşa etmeye çalıştı. 1942'lerde herkes deniyordu, ama hiç kimse bir stil geliştiremedi. Bunu sadece Bird başardı."

Leonard Feather anlatıyor: "... Dizzy'nin '52nd Street'te kendisine koşulsuz tapan yığınla hayranı vardı. Giyinişini, yürüyüşünü, sakalını ve dış görünüşünde başka ne varsa taklit ediyorlardı." Dizzy o zamanlar bebop modası olarak dünyayı saran şeyi yarattı. Magazin dergileri "bebop kravatları" dağıtmaya başladı.

Bebop'un beşli orkestral formu Charlie Parker'a çok uygun düştü: Ritim grubuyla birlikte çalan saksofon ve trompet. Charlie Parker Quintett, modern caz içinde Louis Armstrong'un Hot Five'ı kadar büyük önem taşıdı.

Gillespie aslında tam bir büyük orkestra adamıydı. 1945'te ilk büyük orkestrasını kurdu. 1946'-dan 1950'ye kadar hemen hemen her zaman büyük orkestrası oldu. Paris'teki konseri genç Avrupalı müzisyenlerin yeni cazla tanışması açısından çok büyük bir önem taşıdı.

Gitgide daha açık görüldü ki, Dizzy Gillespie o zamanlar, bebop'un adından en fazla söz edilen müzisyeniydi. Kuşkusuz bu müziğe Charlie Parker kadar yaratıcı katkılarda bulunmadı; ama ona dünyayı fethetmesinin sağlayan pırıltıyı ve gücü verdi.

Billy Eckstine şöyle söyler: "Bu müziğin gerçek anlamda icra edilmesi, herkesten çok Bird sayesinde olmuştur; ancak kalıcı izler bırakması Dizzy sayesindedir.

Charlie Parker Quintet ile Bird, bebop'un önemli küçük orkestra kayıtlarını gerçekleştirdi; *Cherokee* armonileri üzerine yaptığı *Koko*, blues üzerine yaptığı *Now's the Time*, trompetçi Miles Davis'in fugato girişinin yer aldığı *Chasin' the Bird* (modern cazda füg ve fugato modası böylece başladı), modern cazın tamamen temasız doğaçlamaya dayanan ilk kaydı olan *Embraceable You* (André Hodeir'in gösterdiği gibi bu eğilim daha *Koko*'da başlamıştı) ve daha birçok örnek sayılabilir. Blues ile cool tarzını, isminde bile bir araya getirdiği *Cool Blues* adlı parçayı Erroll Garner'la yaptı.

Things to Come Dizzy Gillespie'nin büyük orkestrasının en önemli plağı oldu. Plak kıyametle gelecek olanları anlatır. Kaynayan, fokurdayan bir lav kitlesinin orasından burasından aniden hayalete benzer figürler durmaksızın çıkar ve kaybolur. Dizzy'nin trompetinin berrak ve muzaffer tonu ise hepsinden baskındır. Bu kaosun müziğidir, ama aynı zamanda –birçok müzisyenin ve cazseverin de o zamanlar düşündüğü gibi– insanın kaos üzerindeki zaferini anlatan bir müziktir.

Charlie Parker'ın alto saksofonu modern cazın ifade gücü en zengin sesi haline geldi. Her notası blues geleneğine bağlıydı; genellikle mükemmel değildi, ancak eziyet çeken bir ruhun en derin yerinden geliyordu.

Dizzy Gillepie'nin trompeti, cazın tarihindeki gelmiş geçmiş en berrak, en muzaffer ve aynı zamanda en yumuşak trompet oldu. Çaldığı neredeyse her cümle mükemmeldi.

Bird, üflediği çizgilerin uçuşmasından daha fazla hiçbir şeyle ilgilenmeyen eşsiz bir doğaçlama ustası, mükemmel bir chorus'çu haline geldi. On dokuz yaşındaki Miles Davis'i beşlisinin trompetçisi yapmıştı (Davis modern cazın sonraki evresinin büyük doğaçlama ustası olacaktır). Parker, henüz Parker ve Gillespie gibi çalan Davis'i, kendi tarzını yaratması için yüreklendirdi.

Dizzy Gillespie yeni caz müziğinin *percussive* [vurucu ve ritmik] yanıyla giderek daha çok ilgilenmeye başladı. Billy Eckstine şöyle anlatır: "Dizzy kendi kendine bir şeyler tıngırdattığında, davul ve bas ikilisini de devreye sokar. Çünkü yaptığı bunu gerektirir. Örneğin *Oop Bop Sh'Bam* bir davul işidir; *Salt Peanuts* da öyle"

Yıllar sonra Parker, Norman Granz'a kontratla bağlıyken, Machito Orkestrası'yla plak doldurdu. Bu plaklar pek Bird'ü temsil eder nitelikte değildir. Parker hep beşli formu tercih etti. Beşli, başlangıçta ve sonda temanın unison cümlelerinin yer alabileceği, bir "form" yaratmayı mümkün kılan en küçük birimdi. Kalan bölümde doğaçlama için serbest bir alan doğmuş oluyordu.

Dizzy Küba-Afrika ritimleriyle ilgilenmeye başladı. Machito'nun Küba Orkestrası'nın müzisyenleriyle çalmaya başladı. 1947'de Kübalı perküsyoncu Chano Pozo'yu büyük orkestrasına aldı ve modern caza Batı Afrika'nın en eski davul figürlerini ve ritimlerini soktu.

Charlie Parker şöyle diyordu: "Çaldığıma sadece müzik denmesi, beni mutlu etmeye yeter."

Cazın nereye doğru gittiği sorusuna şöyle cevap veriyordu: "Herhalde bir zamanlar başladığı noktaya, bir insanın davula vurmaya başladığı yere doğru gidecek."

Charlie Parker'a göre: "Yaşam müzisyenlere karşı hep acımasız oldu; bugün de bu böyle. Beethoven'in, yatağında ölümün eşiğindeyken, kendisini anlamayan dünyaya yumruk salladığını duymuştum. Beethoven'ın yaptığını sağlığında kimse anlamadı. Ama müzik zaten böyle bir şeydir."

Leonard Feather'a göre: "Dizzy Gillespie kendini ve yarattığı müziği, hiçbir zaman onu incelemek, tartışmak ve taklit etmek için onca zaman harcayan sayısız hayranı ve müzisyen kadar ciddiye almadı."

1946'da Charlie Parker hayatındaki ilk çöküntüyü yaşadı. Plak şirketi Dial'ın stüdyosunda *Lover Man*'i dolduruyordu. Kayıttan döndükten sonra otel odasında yangın çıkmasına neden oldu. Çıplak ve çığlık çığlığa hole doğru koştu.

"Bop'a giden yaratma süreci içinde yer alan öteki müzisyenler ya öldü, ya da uyuşturucunun pençesinde. Dizzy Gillespie'nin hiçbir zaman bir kompleksi ya da marazi bir asabiliği olmadı..."

Orrin Keepnews şöyle anlatır: "Eziyet çekmiş bir insan olduğu çok belliydi; ve çok yalnızdı." Metroda, belli bir yere gitmeyi hedeflemeden, sık sık bütün gece tek başına yolculuk ederdi. Bir sahne müzisyeni olarak hiçbir zaman kendini ve müziğini "satmak" konusunda yetenekli olmadı. Öylece durur ve çalardı.

2)Büyük orkestrasını sürekli bir arada tutamayacağı ortaya çıktıkça, Dizzy daha bilinçi bir şekilde kendi müziğinin komedyenliğini yaptı. "Bebop'un palyaçosu" olarak, başka türlü satılamayacak şeyleri satmaya çalıştı. Sadece bop'un en iyi trompetçisi değil, aynı zamanda en iyi vokalistlerinden de biriydi. Ama kontrollü üstünlüğünü her zaman elinde tuttu.

1948/50 yıllarında her ikisi de –Bird ve Dizzy– büyük yaylı orkestralarla plak doldurdu; Bird New York'ta, Dizzy ise Kaliforniya'da. Bu Parker'a hayatındaki en büyük maddi başarıyı getirdi. Hayranları arasındaki fanatikler, Bird ve Dizzy'nin "ticarete" başladığını söyleyerek dalga geçtiler. İki müzisyenin buna karşı verdikleri tepkide karakteristik bir farklılık vardır:

Yaylı sazlara büyük senfoni havası getiren bu kayıtlarla hayatındaki bir arzuyu gerçekleştiren Parker, hayranlarının aşağılayıcı önyargılarından dolayı acı çekti.

Charlie Parker hiçbir zaman kendisinden hoşnut olmadı. Hangi plağının en iyisi olduğu sorusuna, ne cevap vereceğini hiçbir zaman bilemedi. En sevdiği müzisyenler arasında bir caz müzisyeninin ismi –Duke Ellington–, ancak üçüncü sırada yer alırdı. Ellington'dan önce Brahms ve Schönberg'i, sonra ise Hindemith ve Stravinski'yi sayardı. Ama bütün müzisyenlerden çok Fars ozanı Ömer Hayyam'ı severdi. Leonard Feather şöyle der: "Hayyam'la birlikte içer, içer, uyuşturucudan kendini alamaz ve buna rağmen umarsızca, tatsız gerçekliğin teröründen kaçınmaya çalışırdı."

Artık şu veya bu ölçüde Bird'den etkilenmeden çalan tek bir müzisyenin kalmadığı günlerde –bu etki dans müziğinde ve pop şarkılarında bile görülüyordu–, Parker iyice seyrek çalmaya başladı. Orrin Keepnews şöyle anlatıyor: "Hayatının sonuna doğru mücadeleden vazgeçti...1954'te eski karısı Doris'e bir şiir gönderdi. Şiir bir amentü gibiydi: 'Sözleri dinle! Doktrinleri değil! Konuşmaya ver kulağını, anlama değil... Ölüm kaçınılmaz bir şey...Benim sönmez bir ateşim var.'"

2)Dizzy Gillespie içinse yaylılarla doldurduğu plaklar tıpkı diğerleri gibi *recording date*'ten daha fazla bir şey değildi. "Tüccarlık"tan bahsedenlerin bönlüğüyle dalga geçti.

Bir keresinde karısı Lorraine'in doğum günü partisindeki dans esnasında, birisinin ayağı Dizzy'nin trompetine takıldı. Çalgı yamuldu; boynuz yukarı doğru büküldü. Leonard Feather şöyle devam ediyor: "Kızgınlığı geçince Dizzy aleti çalmayı denedi. Bu şekilde tınının kulağa daha iyi geldiğini fark etti. Hemen ertesi gün bir trompet firmasına giderek, seri üretimini yapıp yapamayacaklarını sordu..." Dizzy aletin patentini almak istiyordu. Ancak ortaya çıktı ki, benzer bir aletin yüz elli yıl önce patenti alınmıştı.

Dizzy Gillespie Amerikan Dışişleri Bakanlığı'nın dünyada caz turnelerine çıkan ilk "devlet adamı" oldu. Washington'dan gelen paralar sayesinde, 50'li yılların ortasında yeniden büyük bir orkestra kurdu. Uzak turnelere çıktı; önce Asya'ya ve Güney Avrupa'ya, sonra Güney Amerika'ya. 1956'da Kıbrıs krizi doruğundayken Atina'da kariyerinin en muhteşem konserlerinden birini verdi. Yunanlılar Amerikalılara öfkeliydi. Gazete manşetleri Amerika'nın ne diye caz müzisyenleri gönderip durduğunu soruyor-

12 Mart 1955'te öldü; televizyonun önünde Dorsey Brothers'ın show'undaki bir espriye gülerken. Hemen bir Parker mitosu gelişti. Parker'ın bütün eserlerini, nihayet sistematik olarak düzenlenmiş halde kamuoyuna sunan plak albümlerinden birini hazırlayan diskcokey Jazzbo Collins, duygularını şu sözlerle ifade etti: "Sanırım caz tarihinde başka hiçbir müzisyen, bu kadar kabul görmesine rağmen, böylesine az anlaşılmamıştır."

"Bird lives!" Charlie Parker'ın yaşadığı doğru, bugün hâlâ. 70'li ve 80'li yıllarda bütün önemli alto saksofoncular ondan doğrudan etkilenmişlerdi: Ornette Coleman, Phil Woods, Lee Konitz, Sonny Stitt, Charlie Mariano, Jackie McLean, Frank Strozier, Cannonball Adderley, Charles McPherson, Anthony Braxton, Oliver Lake, Richie Cole, Arthur Blythe, Paquito D'Rivera, Greg Osby...Ve 80'li yılların ortalarında "günümüzün Bird'ü" etkisi uyandıran genç bir müzisyen doğdu: Steve Coleman.

du; bunların yerine İngilizleri Kıbrıs'tan çıkarmak için top tüfek gönderse daha iyi olurdu. Dizzy'nin Atina konseri büyük bir gerilim içinde başladı. Ancak dört beyaz, dokuz siyah müzisyen Dizzy'nin konserden kısa bir süre önce yazdığı *Tour de Force*'u tıngırdatmaya başladığında, muazzam bir alkış koptu. Bütün Atina Dizzy Gillespie grubuyla kendinden geçti ve siyasal iklim hissedilir bir şekilde değişti; öyle ki bir gazete şöyle bir saptama yapıyordu: "Dizzy Gillespie, ABD'nin dünyanın bu bölümündeki bütün diplomatlarından daha iyi bir diplomat."

Bop'un dilini gelecek stillere ve icra tarzlarına Dizzy kadar taşıyan müzisyen yoktur; cool ve hard bop'u, serbest caz ve rock'ı etkiledi. Cazın klasiği haline geldi. 70'li ve 80'li yılların genç dinleyicilerinin gözünde Louis Armstrong'la hemen aynı yerdedir. Bu kitle bugün haklı olarak, Dizzy adı verilen John Birks Gillespie'nin, bir zamanlar Satchmo'nun rakibi olarak işe başladığını, artık duymak istememektedir.

70'li yılların sonunda yeni bebop baskın icra tarzı haline geldi, 80'lerin klasisizminde bile etkili oldu. Charlie Parker'ın besteleri genç müzisyenler tarafından, ölümünü izleyen ilk yirmi beş yıla kıyasla daha sık çalınmaktadır. Ve "Bird" filmiyle, Charlie Parker'ın hayatını son derece içe işleyen ve duygusal bir tarzda anlatan Clint Eastwood'la birlikte, 80'li

yılların sonunda Parker'ın yeniden çıkarılan sayısız plağında, bebop'un Rönesansı yeniden kanatlandı.

MILES DAVIS

André Hodeir daha 1956'da şöyle soruyordu: "Parker ve Gillespie'nin muhteşem devrinden bu yana, estetik açıdan mükemmel bir başarıyı sadece Miles Davis'in yakaladığını itiraf etmemiz gerekmiyor mu?" İngiliz eleştirmen Michael James ise şu saptamayı yapıyor: "Caz tarihinde yalnızlık olgusunun, Miles Davis'in yaptığı kadar dokunaklı bir şekilde hiçbir zaman sınanmadığını söylemek, kesinlikle abartı değildir." İlk alıntı Miles Davis'in müziğinin tarihsel konumunu, ikincisi ise ifade ettiklerini karakterize etmektedir. Her iki husus da öncelikle, Miles Davis'in üflediği tonda saklıdır. Son derece saf, yumuşak, hemen hemen hiç *vibrato* ve *attaca* içermeyen bu ton, bir dünya resmine tekabül eder; Miles Davis'in tek tek her tonunda bu resim vardır...

Miles Davis'in tonu kederin ve yılgınlığın tonudur. Keder ve yılgınlık –bu ikisini müzikal olmaktan çok, kişisel bir protesto isteği birleştirir–, Miles'ın söylemek istediği diğer şeylerden bağımsız olarak vardır; Davis birçok neşeli, hoş ve dostça şeyler söyler, ama hepsini keder ve yılgınlık tonunda ifade eder.

Aranjör Gil Evans şöyle söyler: "Miles, Louis Armstrong gibi çalamazdı, çünkü onun sound'ı Miles'ın düşünceleriyle ters düşerdi. Miles işe elinde verili bir sound olmadan başladı; zamanla düşüncelerini ifade eden bir sound geliştirdi. Hatırlanacak olursa, bugünkü sound'ı başlangıçtakine göre çok daha ileri düzeydedir."

Gil Evans Miles Davis'in tonunu orkestral sound'a en iyi şekilde dönüştüren adamdır. Evans 40'lı yıllarda, Lee Konitz'in de içinde yer aldığı eski Claude Thornhill grubu için aranjman yapıyordu. Bunu şöyle anlatır: "İlk bakışta, grubun sound'ı müzikte hareketsizliğe, suskunluğa dönüş gibiydi. Her şey minimal bir hızda cereyan ediyordu..ve ses, bir sound yakalamak amacıyla alçaltılmıştı... Tını bir toz bulutu gibi havada asılı kalmıştı."

İşte bu nedenle doğaçlamacı Miles Davis'le aranjör Gil Evans'ın karşılaşması caz tarihinin en büyük anlarından biridir. Bu karşılaşmanın sonucu Miles Davis Cool Band'in (daha sonra Capitol Orchestra) kurulması oldu. Grup 1948 Eylül'ünde "Royal Roost"ta –en tanınmış bebop lokallerinden biri– iki hafta çalıştı ve aslında varlığı bu iki haftadan uzun sürmedi. Gil Evans şöyle söylüyor: "Grupta Thornhill grubunun bütün tınılarını ve armonilerini ifade etmeye yetecek minimum sayıda çalgı vardı. Miles müzikal anlayışını böyle bir sound'la ifade etmek istiyordu."

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

Gerry Mulligan ve John Lewis de bu orkestra için aranjmanlar yaptı, ancak sound'ı yaratan Gil Evans'tır. Grubun iki önemli parçasının, *Boplicity* ve *Moon Dreams*'in aranjörüdür. Bu parçalarla oluşan sound tablosu cool caz'ın gelişiminin tümü için ekol yaratıcı olmuştur; çünkü burada, Tornhill grubunun sound'ının daha az çalgıyla elde edilmiş halinden çok öteye geçen bir tarz vardı. Bir caz tınısıydı, her ne kadar "bulut"la kıyaslansa da, dinleyiciyi bir sonbahar sabahında, nefis bir sis perdesinin içinde yakalayan doğaçlamadan yayılan güneş ışınlarıyla aralanıyordu.

Bu Miles Davis grubunun en "modern" parçası, modern senfoni müziğinin birçok seçkin caz müzisyenini yetiştiren Alman besteci Stefan Wolpe'nin bir öğrencisi olan Johny Carisi'nin *Israel*'i oldu. *Israel* minör bir blues'du; ve bu parçanın buruk, kırılgan, yeni ufuklar açan tınılarının caz geleneğinin sembolü olan blues'a bağlı kalması dikkat çekicidir.

Kayıtları plak şirketi Capitol tarafından 1949 ve 1950'de yapılan Miles Davis'in 1948 tarihli bu grubu orta büyüklükteydi. Yedi yıl sonra 1957'de Miles Davis bir adım daha ileri gitti. Büyük bir orkestrayla kayıtlar yaptı ve elbette –yıllar boyu hiç sesi duyulmuyordu– Gil Evans'ı yeniden aranjör olarak aldı. Gerry Mulligan'a göre Evans: "Parçalarını çaldığım aranjörler arasında, bir solistin nasıl üflemesi gerektiğini notaya dökebilen tek insandır." Miles ise şöyle söyler: "Charlie Parker'dan bu yana, beni Evans kadar derinden etkileyen hiçbir şey dinlemedim."

Gil özgün bir büyük orkestra kurmuştu. Saksofon ekibine yer vermezken, bilinen trompet ve trombon gruplarının yanı sıra, korno, tuba, alto saksofon, klarnet, bas klarnet ve flütten oluşan ve tuhaf bir şekilde gerçeküstü etkisi bırakan bir yapı oluşturmuştu. Bazı parçalarda –örneğin Miles Davis'in kendi temasına dayanan *Miles Ahead*'de– Gil, Capitol Orchestra sound'ının büyük orkestradaki "devamı"nı yakalar; ve insan hangi büyük orkestra sound'ının eski Capitol Orchestra'nınkine denk düştüğünü tam olarak ayırt edebilir; Claude Thornhill'in 40'lı yılların sonundaki topluluğunu değil, 1957'deki Gil Evans-Miles Davis büyük topluluğunun sound'ını kastediyoruz. Her tür coşkulu *attacca*'dan bilinçli olarak arınmıştır; sakin, lirik, statiktir; ulaşılan her doruk önceden, adım adım hazırlanır. Sadece melodik olarak değil, dinamik açıdan da uzun çizgileri ön plana çıkarmayı tercih eder; ama Paul Chambers'ın basta ve

Art Taylor'ın davulda yarattığı eski, swing yapan, pulse [nabız atışı] tarzı ritimler içinde hareket eder.

Evans-Davis işbirliğindeki diğer doruk noktaları, Gershwin'in müziği ile yaptıkları *Porgy and Bess* albümü (1958) ve özellikle İspanyol, flamenko etkisi altındaki besteleri işleyerek yarattıkları muhteşem *Sketches of Spain*'dir (1959). Miles Davis dünya müziğini cazın içine alarak, gitgide önem kazanan bu akıma tayin edici önemde bir katkı yaptı.

Kuşkusuz Miles bir caz müzisyeninin olabileceği en üst kertede bir doğaçlama ustasıdır. Ne var ki aranjmanlar ve bestelerin yarattığı duygular üzerinden doğaçlama yapar. 40'lı yılların başında, henüz on sekiz yaşındayken Charlie Parker'la Dizzy Gillespie'ye, doğru çalabilmek için ne yapması gerektiğini sormuştu. Sanırız Dizzy'nin şu tavsiyesine harfi harfine bağlı kaldı: "Piyano çalmayı öğren; o zaman kendi başına çılgın sololar yaratabilirsin."

Marshall W. Stearns şöyle anlatıyor: "Bu, Miles Davis'in çalışı açısından bir dönüm noktasıydı. Royal Roost'un dışına astırdığı 'GIL EVANS, GERRY MULLIGAN, JOHN LEWIS'IN ARANJMANLARI' yazılı tabela bunu doğrular. Daha önce hiç kimse aranjörleri böyle ön plana çıkarmamıştı."

50'li yılların ortalarına kadar Miles sadece ritim grubunun eşlik ettiği – piyanoda genellikle John Lewis veya Horace Silver olurdu– dörtlü ekibiyle en güzel kayıtlarını gerçekleştirdi. O güne dek dinleyiciler nezdinde kalıcı bir başarısı olmamıştı. Ancak 1955'te New Port Festivali, onun dönüm noktası oldu. Sadece meraklı hayranların ve eleştirmenlerin tanıdığı Miles Davis ismi, geniş kesimlerce tanınarak parladı. O zamandan bu yana başarısı hiç eksilmedi. Caz tarihinin bir evresinde ilk kez –geçici de olsa– bir beyaz değil, bir siyah en çok kazanan ve en başarılı sayılan müzisyen olmuştu. Bu yüzden sadece müzikal açıdan değil, insani açıdan da bütün bir siyah müzisyenler kuşağı için bir imaj haline dönüşmesi anlaşılır bir şeydir. Kongo ve Gine'den Jamaika ve Harlem'e kadar siyah ana-babalar oğullarını gururla Miles adıyla –hatta Miles Davis olarak– vaftiz etmeye başladılar.

Miles Davis'in o günden bu yana yönettiği beşliler hep bütün dikkatleri üzerinde topladı. Hele ikisi büyük bir başarı kazandı. ***John Coltrane*** (tenor), ***Paul Chambers*** (bas), ***Red Garland*** (piyano) ve ***Philly Joe Jones***'dan (davul) kurulu olan birincisi, 1956-1970 yılları arasında kendisinden sonraki modern cazın bütün beşlileri için bir standart yarattı. 1955'ten 1957'ye kadar hard bop'ta küçük grup birlikteliğini zirveye ulaştıran bu beşliden sonra, artık daha fazla ilerlemek mümkün değildi. Ancak Miles Davis'in istisnai özellikleri, sadece birkaç yıl sonra yeni bir beşli yaratmaya yetti.

İkinci beşli sanatsal açıdan birincisiyle aynı kalitedeydi; grup içi iletişimin yoğunluğu açısından ise belki de onu aşıyordu. Miles'ın çaldığı gruplar içinde ekibi en uzun süre değişmeden kalan gruptu. 1964'ten 1968'e kadar serbest cazdan esinlenen ***Herbie Hancock*** (piyano), ***Wayne Shorter*** (tenor saksofon), ***Ron Carter*** (bas) ve ***Tony Williams*** (davul) adlı genç müzisyenler bu grupta çaldı. Haklı olarak "ikinci" Miles Davis Quintet olarak adlandırıldı (aslında Davis beşlilerinin içinde kronolojik açıdan çok sonra gelmektedir); çünkü sadece müzikal açıdan değil, etkileyiciliği ve standart yaratma özelliği açısından da, birincinin kaldığı yerden devam ediyordu. İkinci Miles beşlisi, 70'li yılların mainstream'inde önemli bir "akustik" beşli örneği ve 80'li yılların klasisizmi içinde yer alan grupların –arada büyük bir mesafe olsa da– ana esin kaynaklarından biriydi.

Piyanist Bill Evans'ın yer aldığı Kind of Blue grubu da (1959) son derece önemlidir; çünkü burada Mingus, Coltrane ve Miles tarafından bulunan yeni serbest tarz, ilk kez grubu bütünleştiren bir öge olarak kendini hissettirdi ve bu öğeyle birlikte, müzikte o güne dek bilinmeyen bir lirizm ve duyarlılık keşfedildi. Küçük orkestra tarihinin otuz yılı aşan bir bölümüne, Miles Davis'in grupları damgasını vurdu; bu, Miles'ın trompetin ötesine geçerek, modern cazın evrimine yön verişine işaret eden bir göstergedir.

Miles'ın büyük dinleyici kitlesinde uyandırdığı yankıda, surdinli trompeti çalış tarzının da etkisi olmuştur; aletiyle sanki mikrofona "fısıldar" gibi çalar. Özellikle Thelonious Monk'un *Round about Midnight*'ı üzerine bu tarzda çaldığı solo çok başarılı oldu; *All of You* üzerine yaptığı bir başka boğuk üflenmiş solo en başta müzisyenler tarafından "50'li yılların en güzel caz sololarından biri" olarak övülmüştür. Miles'ın surdin kullanmadığı trompet sololarına nazaran burada *attacca*'lara hiç yer vermemesi dikkati çekmektedir. Sound artık geleneksel cazda, ya da diğer trompetçilerde olduğu gibi belli, açıkça tanımlanabilen bir anda başlayıp, yine böyle bir anda sonra ermez; Miles'ın sound'ı, insan başlama anını fark etmeden duyulur; sanki hiçlikten gelir gibidir ve bitişi de fark edilmez; sanki hiçlikte kaybolur gider. Aranjör Gil Evans'ın da işaret ettiği gibi, kendini dizginlemeye çalışan bu çekingen sound'da, bazen yakıcı bir yoğunluk, anlatım gücü vardır. *Harmon-mute*'la (alüminyumdan yapılan surdin) başka hiç kimse böyle bir ton elde edememiştir. Miles Davis surdini ilk kez 1954'te *Oleo* adlı parçada kullandı. O günden sonra cazda, rock ve pop müzikte ve sonra modern konser müziğinde de, surdin o kadar yaygın kullanıldı ki, bu tınıyı ilk popüler kılanın Miles Davis olduğunun altını çizmek gerekir.

Miles, surdinli trompetini mikrofona iyice yaklaştırarak çalarken daha sonraki müzik çalışmalarına ait iki husus ilk kez belirginleşir: Birincisi, daha 50'li yılların ortasında elektroniğin "müziğin başka araçlarla devamı" olduğunu hissetmesidir. İkincisi ise, inatla başarıyı yakalama çabasıdır; en büyük rakibi Louis Armstrong'la ortak olan yönü de buydu. Miles'ın başarı hırsı onun başarılı müzisyenlerin müziğini hep özel bir dikkatle dinlemesine ve üzerinde çalışmasına neden olmuştur –o zamanlar için örneğin (Gunther Schuller'in gösterdiği gibi) piyanist Ahmad Jamal'i, 60'lı yılların sonunda Jimi Hendrix ve Sly Stone'u ve 80'li yıllarda Prince, Michael Jackson ve Cindy Lauper'ı sayabiliriz.

Ama önce geriye 50'li yıllara dönelim: Miles Davis cazın bop ürünlerini Lester Young'a uyarlayan bir akımın en önemli yaratıcı müzisyenidir. Lester Young'ın müziğiyle, Miles Davis ve aynı doğrultudaki diğer müzisyenlerin müziği arasındaki temel fark şurada yatar: Miles, Lester ile kendisi arasında bop'un var olduğunun bilinci içinde çalar. André Hodeir'in söyledikleri bu bağlamda anlaşılmalıdır: "Miles Davis Parker'ın müziğine, o içtenliği verebilen tek trompetçi idi; çekiciliği önemli ölçüde buradan kaynaklanıyordu." "İçtenlik" ise Lester Young'ın kendisinden başka bir şey değildi.

İçtenlik aynı zamanda Miles'ın çalışındaki basitliktir. Caz tarihinin başka hiçbir müzisyeni, basitliği Miles kadar rafine ve "sofistike" bir şey haline dönüştürmemiştir. Miles Davis'in çalışında, basitlik ve karmaşıklık arasındaki ilkesel çelişki sona erer. Basit çalmaya çalışırken, doğaçlamalarını sürekli değişen akorlara dayalı bir yapıdan kurtarma eğilimindedir. Doğaçlamalarını ses dizileri üzerinde kurar. Gershwin'in *Porgy and Bess*'inden yaptığı büyük orkestra versiyonu konusunda Miles şöyle söyler: "Gil Evans, *I love You Porgy*'nin düzenlemesini yaparken, benim için sadece bir tek ses dizisi yazdı." Miles bunun kendisine "çok daha fazla özgürlük" getirdiğini ekler. Miles'ın yazdığı, en sık çalınan bestelerden biri olan *So What*, ilk on altı ölçüde tek bir ses dizisine dayanır, orta bölümde başka bir ses dizisi bunun yerini alır; sonra temanın en son sekiz ölçüsünde ilk ses dizisine geri dönülür.

Miles ve o sıralar Davis'in beşlisinde yer alan ***John Coltrane***, ses dizisine dayalı doğaçlama tarzını, bütün caz dünyasına kabul ettirdiler ve böylece serbest cazın mutlak özgürlüğüne giden ön basamağı hazırlamış oldular; bu bağlamda ayrıca *modal* doğaçlama tarzından da söz edilir (bkz. armoni konulu bölüm).

Miles'ın ses dizileri üzerinde çaldığı basit, genellikle az sayıda notadan meydana gelen cümlelerin sadece estetik değil, bir de pratik nedeni vardır. Enstrümantal açıdan trompetçi Miles Davis'in olanakları sınırlıdır;

özellikle de modern cazdaki en büyük rakibiyle, trompet üzerinde aklın alabileceği her şeyi gerçekleştirebilen Dizzy Gillespie gibi usta bir trompetçiyle kıyaslanacak olursa. Eğer Miles Dizzy'nin yanı başında durmak ve hatta popülerlikte onu geçmek istiyorsa, çalgıdaki dezavantajını bir fazilete dönüştürmek zorundaydı. Basitliğin önem kazanması buradan ileri gelmektedir. Kayıt sorumluları ve ses mühendisleri, Miles'ın yayımlamak üzere daima enstrümantal açıdan mükemmel olan kayıtları seçtiğini söyler; başka versiyonlarda daha zengin düşünceler ve esinler üflese de, bu tutumunu değiştirmez. Anlaşılan Miles, plak dinleyicilerinin, trompet çalarken yaptığı yanlışları ve falsoları fark etmesini istemiyordu.

Miles her ne kadar caz doğaçlamalarına birçok yeni olanak getirmiş olsa da, gelenekle avangart arasında bir seçim yapmak gerektiğinde, daima geleneği seçmiştir. "Basitliğin sofistikasyonu" belki de bununla ilişkilidir. Piyanist Thelonious Monk'u "hep yanlış akorla çalmakla" suçlamıştır. Oysa Monk'un akorları kuşkusuz yanlış değildi, sadece Miles'ın kavrayış düzeyinden daha modern ve daha soyuttu. Miles, modern cazın gelişimine kendisinden daha önce önemli katkılar yapan büyük Monk'un, müzisyen olmadığını ileri sürdü ve kayıt için Monk'u ayarlayan şirket müdürüne sövgüler yağdırdı; yine de, Miles böyle görsün ya da görmesin, ortaya çıkan ürün 50'li yılların en önemli ve başarılı plağı oldu (Miles, Monk, Milt Jackson'ın *Prestige* adlı parçası).

Miles Davis'in geleneğe bağlılığına bir başka örnek, yeni cazın en önemli öncüsü Eric Dolphy için, yıllarca sarf ettiği sözlerdir. Davis 60'lı yılların sonunda, bir bölümü küfürden ibaret olan sözlerini, düzeltme ihtiyacı hissetmiştir.

Eğer aşırı modern bir fanatik, Art Blakey'e bazen "modası geçmiş" diyecek olursa, Davis şöyle söylerdi: "Eğer Art Blakey'in modası geçmişse, benim beyaz olmam gerekir." 60'lı yılların öncüleri konusunda ise şöyle düşünüyordu: "Bunun neresi avangart? Lennie Tristano ve Lee Konitz daha on beş yıl önce, bugünkülerden çok daha yeni fikirler içeren şeyler yarattılar. Ve yaptıkları şeylerin müzikal açıdan bir anlamı vardı."

Ve bir keresinde tenor saksofoncu Stan Getz, Coleman Hawkins'in modasının artık geçtiğinden söz etmeye kalkışınca, ona haklı olarak şöyle cevap verdi: "Eğer Hawkins olmasaydı, herhalde şimdi çaldığın gibi çalamazdın."

Miles Davis'in yargıları genellikle serttir; sadece dışarıda duranlara karşı değil (ki bu anlaşılır bir şeydir), meslektaşlarına ve birlikte çaldığı müzisyenlere karşı da. Amerikalı eleştirmen Leonard Feather'in 1964'te uyguladığı bir testte, Miles Davis tanınmamış caz müzisyenlerine öylesine galiz küfürler etmiştir ki, *Down Beat* dergisi bu sözcükleri basamayıp,

nokta nokta belirtmek zorunda kalmıştır. O zamanlar Clark Terry, Duke Ellington, Eric Dolphy, Jaki Byard, Cecil Taylor ve başka saygın müzisyenler Miles'ın hakaretlerine maruz kaldı.

Öte yandan –Charles Mingus, George Russell ve Eric Dolphy'i saymazsak– başka hiçbir müzisyenin, "tonal" cazı "serbest tonal" tarza Miles Davis kadar tutarlılıkla yaklaştırmayı başaramadığını da görmek gerekir. Dan Morgenstern onu haklı olarak, yeni cazın "manevi babaları"ndan biri olarak nitelemiştir. Yukarıda değindiğimiz ikinci beşlideki müzisyenler 60'ların ortasında kendi plaklarında (en çok Blue Note etiketli olanlarda) serbest ya da serbeste yakın çalıyorlardı; davulda Tony Williams, piyanoda Herbie Hancock, basta Ron Carter ve tenor saksofonda Wayne Shorter; bu müzisyenleri kitabın çalgıları konu alan bölümünde ayrı ayrı ele alacağız. O zamanlar sadece Miles, eşiği aşan nihai adımı henüz atmış değildi.

Miles Davis'in geleneğe bağlılıkla, yenilikçilik arasındaki gerilim karşısında gerçekte istediği keyfilik değil, kontrollü serbestliktir: "Bak, kargaşa içinde çalmana gerek yok. Bu serbestlik değildir. Serbestliği kontrol altında tutmalısın."

Miles Davis bu kontrollü serbestlikle 60'lı yılların birçok aşırı yenilikçisiyle taban tabana ters düştü. Ne var ki 70'lerin yeni cazı için, kontrollü serbestlik gerçek paroladır ve 1980'den bu yana gelen postmodern caz için de böyledir; artık sadece Miles'ın kendi müziği için değil, onun "elektrikli caz"ının (birazdan değineceğiz) bittiği yerden devam eden bütün bir genç müzisyenler kuşağı için de geçerlidir.

Japon eleştirmen Shoichi Yui, Davis'i "cazın bugüne kadarki evriminin zirvesi" olarak niteleyecek kadar ileri gitmektedir. Bu eleştirmene göre Davis, Louis Armstrong ve Charlie Parker'dan üstündür; her biri caz oluşumunu ancak birkaç yıl süreyle belirleyebilmişken, "Miles Davis hepsinden uzun, 40'lı yılların sonundan bugüne dek ağır basan şahsiyet olmuştur." Örneğin Louis Armstrong'un etkisi, 1924'te birinci Fletcher Henderson'da çalışından 1932'deki ilk Avrupa turnesine kadar uzanır. Charlie Parker'ın en önemli plaklarını yaptığı dönem daha da kısadır (Dizzy Gillespie'nin *Groovin' High* ve Parker'ın 1945'teki ilk ürünü *Now's the Time*'dan, 1951'de Norman Granz için Miles Davis'le birlikte *K. C. Blues* kaydedilene kadar; sadece altı yıl!)

Neye daha çok şaşmak gerektiğini insan bilemiyor. Parker'ın bu kadar kısa bir süre içinde, etkisi hâlâ süren böylesine yoğun, parlak, yaratıcı ve yeni ürünler ortaya koymasına mı; yoksa, Miles Davis'in çeyrek yüzyıldır caz müzisyenlerin çoğunu yönlendiren yeni ve farklı sinyaller vermeyi sürdürmesine mi?

Miles Davis'in bu çeyrek yüzyılına toplu olarak bakabilmek için, beş ayrı stilsel evreye ayırmak faydalı olacaktır (bu evreler arasında doğal olarak iç içe geçişler ve çapraz bağlantılar mevcuttur):

1. Bebop: Charlie Parker'la birlikte çaldığı 1945'ten 1948'e kadar süren dönem.

2. Cool caz: Miles Davis Capitol Orchestra'nın 1948'de çıkışından 1957/58'de Gil Evans'la yaptığı büyük orkestra kayıtlarına kadar sürdü.

3. Hard-bop: John Coltrane'in yer aldığı İlk Miles Davis Quintet'in 1955'teki başarısından, aradaki birçok başka beşlilerle ve Bill Evans'ın da yer aldığı altılıyla birlikte hemen hemen 1963'e kadar sürdü. Bu dönemde modal doğaçlama gitgide ağırlık kazanarak gelişti.

4. Kontrollü serbestlik: İkinci Miles Davis Quintet (1964-1968) modal çalışı serbest cazın eşiğine kadar soyutladı; ancak Miles'ın kendisi hiçbir zaman bu eşiği tam olarak aşmadı.

5. Elektrik: *In a Silent Way* (1969) ve *Bitches Brew*'den (1970) başlayarak, *We Want Miles*'ın (1982) "sadeleştirilmiş" funk'ından geçip, *Your're Under Arrest* (1985) ve *Amandla*'daki (1989) pop-Miles'a uzanarak bugüne dek geldi...

Elektrikli *caz* kavramı, Miles Davis'in *Bitches Brew*'den bu yana zengin bir elektronik çalgı düzeneğini kullanarak yaptığı müziğe, yerinde olarak verilen addır. *Jack Johnson* ve *Live Evil* gibi plaklar da bu tarza dahildir. Bu plaklarda saksofoncu Wayne Shorter, İngiliz gitarist John McLaughlin ve aralarında başta Chick Corea, Larry Young, Herbie Hancock, Keith Jarrett, Brezilyalı Hermeto Pascoal ve özellikle Viyanalı Joe Zawinul gibi isimlerin yer aldığı çeşitli piyanistler, elektrikli enstrümanlar çalmıştır; bu, sound açısından önem taşımaktadır. Özellikle Joe Zawinul'un, Miles'in bu evresinde özel bir rolü olmuştur. Miles, Cannonball Adderley'in *Mercy, Mercy, Mercy*'sinde Zawinul'un çaldığı elektrikli piyanoyu dinledikten sonra, müziğinde elektriğe yönelmiştir.

Aslında rock müzisyeni Jimi Hendrix ve Sly Stone'un tahrikleri bu konuda daha önemli oldu. Miles büyük bir özgüven içinde, Hendrix'inkinden daha iyi bir rock grubu kurabileceğini ilan etti.

"Akustik"ten elektrikli Miles'a geçiş birdenbire değil, 1967 ve 1970 yılları arasında, stüdyodaki sayısız deneme ve yanılmayla birlikte yürüyen, uzun ve temkinli bir süreç içinde gerçekleşti. Kanadalı caz eleştirmeni Jack Chambers, bu kayıtların büyük bir çoğunluğunun, şimdiye dek kamuoyuna sunulmadığına işaret etmektedir.

Miles "akustik"ten "elektrikli caza" geçerken, büyük bir dikkat ve özen gösterdi. Bu tutumu bazı eleştirmenlerin, *Bitches Brew*'ü 1970'in

modasına uymak için yaptığı yolundaki savını, tek başına çürütmektedir. Miles körlemesine giden bir yenilikçi değildir. Aslında stilsel değişimleri, kaçınılmaz hale gelene dek ertelemesi, sürüncemede bırakması ve yapmaktan kaçınması muhafazakâr tabiatına daha uygundur. "Neden artık hiç balad çalmadığımı biliyor musun?" diye sormuş Miles, 70'li yılların başında piyanist Keith Jarrett'a. Sonra da yanıtlamış: "Çünkü balad çalmayı çok seviyorum."

İlginç olan Miles Davis'in müziğinin –adıyla uyumlu *In A Silent Way*'den sonra– giderek daha ritmik ve vurucu hale gelmesidir. Bilhassa Afrika müziğinden etkilenen perküsyoncu Mtume'nin gruba katılmasından sonra, bu özellik daha belirginleşti. Cazın dünya müziğine açılmasının sonucu olarak, Hint sitarı ve tabla kullanılmaya başladı.

Miles trompetini artık sık sık, bir amplifikatör üzerinden wah-wah pedalıyla üfledi. Önceki yıllardaki saf, berrak, "yalnız", her zaman biraz hüzünlü olan tonunu artık ayırt etmek mümkün değildi. Ancak böylece genç bir dinleyici kitlesine ulaşmayı başardı; Louis Armstrong'dan bu yana hiçbir siyah caz müzisyeni bunu başaramamıştı.

Miles Davis wah-wah pedalını, teknik ve müzikal olanaklarının sınırına dek kullandı; bugün hiç kimse amplifikatörle çalınan trompeti, Miles'ın ulaştığı sonuçlara gönderme yapmadan çalamaz.

Miles'ın elektrikli trompet çalışı, zaman zaman caz geleneğinden kopmakla suçlanmıştır. Gerçekte ise wah-wah pedalının caz trompetine dahil edilmesiyle, bir daire tamamlanmış oluyordu. Bu elektronik alet aslında, elektrogitarcıların bakır nefeslilerin boğuk, homurtulu sound'ını *-wah-wah sound*'ı– yaratmasını sağlamak amacıyla tasarlanmıştı. Miles'ın wah-wah pedalı kullanması, Ellington trompetçileri Bubber Miley ve Cootie Williams'ın karmakarışık tınılarına dönmekten başka bir şey değildi: Tabii ki elektronik çağının sound bilincine uygun olarak değiştirilmiş ve dönüştürülmüş bir dönüş.

"Elektrikli Miles"ın büyük başarısı rock ve pop dünyasının bu büyük müzisyene derhal el koymaya kalkmasına yol açtı. Davis buna karşı direndi. Gerçi, 1970 yazında Eric Clapton ve Jack Bruce gibi rock müzisyenleriyle Randall Island Festival'de çalması söz konusu olduğunda, birkaç hafta müzik dünyasının uykularını kaçırdı, ama sonra "hayır" dedi. Kendi beşlisiyle de olsa, çalmayacaktı: "Beyaz adam olmak istemiyorum. Rock beyaz adama ait bir sözcüktür."

Miles Davis 70'li yılların başında caz çevreleri içinde, Louis Armstrong veya Charlie Parker'ın kendi dönemlerinde sahip oldukları "öncü" konumundaydı. Ancak Miles bu rolü Satchmo'nun doğal rahatlığı içinde yerine getirmez. Miles da tıpkı Armstrong gibi daha geniş bir kitleye ulaşmak

ister. Ne var ki Miles bugünkü siyah kuşağın gururu, güveni ve protesto duygusu içinde çalar. "Siyah müzik" çalarken, dinleyicilerinin -plaklarını satın alıp, konserlerine gelenlerin- çoğunlukla beyaz olduğunu görmek zorundadır. Londra'da yayımlanan *Melody Maker*'dan Michael Watts ile yaptığı röportajda şöyle söylemiştir: "Plaklarımı kimin satın aldığı benim için fark etmez; yeter ki siyahların da eline geçsin ve öldüğümde beni hatırlasınlar. Ben beyazlar için çalmıyorum. Ben bir siyahın 'Evet Miles Davis, seni ayakta selamlıyorum!' dediğini duymak istiyorum." *On the Corner* ve *Miles Davis in Concert* adlı plakların kapakları Miles'in arzusuyla siyah pazarı hedef almak üzere hazırlanmıştır: Dans eden, coşkulu, karikatür şeklinde resmedilmiş bir grup siyahın, gömlek ve şapkasında "Miles'ı seç!" ve "Beni Özgürleştir!" gibi sloganlar yazılıdır.

Miles'ın 60'lı yılların sonundaki bir Avrupa turnesinde, bir eleştirmen şöyle söylemiştir: "Sanki dinleyicilerine karşı büyük bir nefret içinde. O halde neden bize çalıyor? Neden paramızı alıyor?" Miles'ın istediği dinleyicilerinin parasını almaktan ibaret değildir.

Sayısız eleştirmene ve muhabire defalarca söylediği gibi, o kendisine "zevk veren bir şeyi yapıyor"dur. Birisi böyle bir şeyi çok sık söylüyorsa, bunun bir nedeni vardır ve aslında hoşlanmadığı bir şeyi yaptığını ifade eder. Miles *Melody Maker*'ın daha önce değindiğimiz muhabiri Michael Watts'a, kapıda zile basmadan önce ne kadar beklediğini sormuştu. Ve sonra, Watts'ın "rokoko tarzı evini" yukarıdan aşağıya gezmesini önemsediğini hissettirdi; İngiliz'in Davis'i saran lüks karşısında hayretler içinde kalışını izlemenin tadını çıkardı.

Miles Davis çevresinde ve dinleyicilerinde kendini yansıtır. Ve bu aynaya ihtiyacı vardır. Onun ikilemidir bu: Beyazlar onu yansıtırlar, oysa o siyahlar tarafından dinlenmek ister. Beyazlara lanet okur, ama siyahlardan çok onların alkışlayacağından daha emindir.

Miles'ın çalarken dinleyicilere sık sık sırtını dönmesinin bu durumla kuşkusuz bir ilişkisi vardır. Miles "Ne yapmalıydım ki? Sırıtmalı mıydım?" der ve o hep tekrarlanan cümleyi ekler: "Bana zevk veren neyse, onu yaparım."

Bu kadar çok kompleksi olan, kendi içinde böylesine parçalanmış birisinin, başarılı olabilmek için inanılmaz bir karizma sahibi olması gerekir. Miles Davis'in karizması, sık sık hayret uyandıran biçimlere bürünür. İki kez fiili saldırıya uğramıştır Miles. Birinde Brooklyn'de bir kızla arabasını park edeceği sırada, iki kişi üzerine ateş etti. Miles saldırganların yakalanması için on bin dolar ödül koydu. Ödülü almaya gelen olmadı, ancak birkaç hafta sonra ikisi de vurulmuş olarak bulundu.

Birkaç yıl önce, Davis Broadway'de "Birdland"in önünde beklerken, beyaz bir polisten bir cop yemişti. Miles: "O aynasız da öldürüldü; metroda," diye açıkladı sonra.

Miles Davis tutkulu bir yarış arabası sürücüsüdür. 1972'de bir kazada her iki ayağının bilek kemiklerini kırdı. O günden beri –özellikle de bir süre sonra geçirdiği kalça mafsalı ameliyatından sonra– ender olarak kamuoyu önüne çıkmaktadır. Geride duruşunun nedeni sağlık sorunlarıyla ilgili olduğu kadar, kuşkusuz müzikal ve psişiktir de. Miles "en büyük" olmak ister. Sadece alışık olduğu için değil, aynı zamanda buna ihtiyac duyduğu için. Müzikal ve insani gelişimini sağlayan güdü budur. 70'li yılların ortalarında, Miles'ın müziği öylesine debdebe içine düştü ve yön duygusunu öylesine yitirdi ki, Miles artık en büyük olduğundan emin olamaz hale gelmişti.

Miles'ın 70'li yılların başından beri caza kazandırdığı esin ve coşku şaşırtıcıdır. Bu coşkuyu yaratan şey sadece iki plaktı: *In A Silent Way* (1969) ve *Bitches Brew* (1970). Eleştirmenler ve müzisyenler bu plakları izleyen eserlerin, aynı yüksek standardı yakalayamadığına işaret etmişlerdir. 1972'den sonra Miles'ın müziği daha yoğun, daha Afrikalı ve daha ritmik hale gelmiştir. Bu, her çalgının devasa elektronik cihazlarla güçlendirilmiş perküsyon gibi ses çıkardığı, patlayan ritim ve sound'ların kaynayan, fokurdayan evrenidir. Böyle aşırı bir yoğunluk içinde Miles'ın o eşsiz pırıltısına giderek daha az yer kalmaktadır. Miles gitgide daha az trompet çalar olmuştur. 1972'den sonra müziğindeki her şey bu geri çekilişi göstermektedir –yine de 1975'te caz çevrelerini altı yıllığına terk etmesi bir şok etkisi yapmıştı. Bu suskunluk döneminde fusion ve caz rock'ta da durgunluk gözlenmesi bir rastlantı değildir.

1980'de kızgın bir *Down Beat* okuru, trompetçinin döneceğine dair söylentiler yayılmaya başlayınca, "Bırakın Miles'ı artık tamamen unutalım" diye yazdı. "Sürekli yeni Davis plaklarının olmayışından ve dinleyicileri açıkça aşağıladığından söz etmemiz hastalıklı bir şey...sonuçta Miles bir tanrı değil..." Ve altı yıl süren bekleyiş ve spekülasyondan sonra, Miles Davis 1981'deki New York Caz Festivali'yle nihayet döndüğünde, yine de onu bir tanrı gibi karşıladılar. Müziği mükemmeldi. Çoğu gençlerden oluşan müzisyenlerini, ışıltılı, ışıldayan, sımsıcak bir güzelliğin doruklarına taşıyordu. Trompeti geri çekildiği yıllara nazaran daha çok ve daha güzel çalıyordu; hem de elektronik cihaz kullanmadan. Miles Davis'in o eski, eşsiz parıltısı geri gelmişti; muzaffer, ama aynı zamanda teslimiyet içindeydi.

Stil açısından yeni bir tarafı yoktu. Miles Davis hâlâ 80'li yılların funk ritimlerinden ve pop sound'larından etkilenen caz rock ve fusion

çalıyordu; ancak müziği sık sık geri dönüşlerle bezenmişti; erken fusion-Miles'dan geriye, 50'lilerin sonundaki *Sketches of Spain* dönemine, cool caz ve hard bop'un blues-Miles'ına kadar uzanan dönüşler. Şurası açıktı: Miles o kadar yalıtılmış bir halde yaşamıştı ki, arada neler olup bittiğini –örneğin noise music, serbest funk ve dünya müziğinin yarattığı değişiklikleri– bilmiyordu.

Caz dünyası Miles'dan olağandışı şeyler bekledi. Caz tarihindeki akışı üç kez çığır açıcı bir tarzda değiştirmişti. Bunu bir kez daha yapmasını beklemek, doğru bir tutum değildir. Miles yapabileceğini fazlasıyla yaptı.

Miles'ın dönüşüyle caz rock'a nihayet kalite geldi. 70'li yılların ikinci yarısından bu yana, cicili bicili ve tumturaklı hale gelen, enstrümantal-teknik düzeyini seyre sunmaktan pek hoşlanan bu müziğe, çizgi ve anlam kazandıran Miles oldu. Nihayet basitlik ilkesini caz rock'a taşıyabildi; müziği riff'lerin ve kalıplara sadık uygulamaların aşırılığından temizledi: Her şey, cazı yoğun akorsal bağlantılardan kurtardığı 50'lerin sonundaki modal evreyle dikkat çekici bir paralellik gösteriyordu. Miles caz rock'ın önde gelen "baba" figürü olmakla kalmaz, aynı zamanda kendine en fazla güvenen reformcusudur.

Miles bu sade caz rock'ın doruklarını 1981-1985 yılları arasında yarattı. Bu dönemde 70'li yıllardaki müziğinde hep göz kırpan, ama hiçbir zaman gerçekten kendini ortaya koymayan şeyi, yırtıcı bir tarzda çalınan, canlı ve insanı saran, çıtırdayan funk'ı saf haliyle, hiç değiştirmeden kullanmayı başardı. Davulcu ***Al Foster*** (70'li yıllarda da Miles'da çalmıştı), bas gitarcı ***Markus Miller*** ve gitarist ***John Scofield*** –daha sonra da birlikte çaldılar– gibi müzisyenlerin yer aldığı çeşitli grupları ün kazandı. Bu gruplar özellikle funk'ın son derece ateşli, sarsıcı, derin etkisi üzerinde yoğunlaştılar. Funk'ın bu sade çalınışının en güzel örnekleri, *We Want Miles* (1982) ve *Decoy* (1984) adlı iki plaktır. Bu plaklarla bir grubun grup yapan kriterler yerleşti; ki bu, o güne dek caz rock'ta doğal olmayan bir faziletti. Miles'ın şu sözleri 80'li yılların caz rock'ının atasözü haline geldi: "Bu iş bir takım işidir."

1984'ten bu yana Miles'ın müziği giderek poplaşmaktadır. Gerçi geri dönüşünden bu yana, 80'lerin pop müziğinden –Michael Jackson, Ashley-Simpson ve özellikle Prince'ten– etkilendiği gözlenmektedir. Ancak 1984'ten bu yana pop hit'leri –cazseverler bu işten hoşlanmasa da– neredeyse aynen yeniden çalmaya başlamıştır; örneğin Michael Jackson'ın *Human Nature*'ını ya da Cindy Lauper'ın *Time After Time*'ını. Çağdaş popüler müziğin şarkı formlarına yöneldikçe, sade çalınan, kolektif doğaçlamalı caz rock anlayışı arka plana itilmektedir.

Miles daha 50'li yıllarda popüler müziğin şarkılarına el atmış ve caz repertuvarına dahil etmişti: *My Funny Valentine* ve *Autumn Leaves* o zamanlar birer pop şarkısından başka bir şey değildi. Ancak eleştirmenler haklı olarak, bu şarkıları doğaçlamalarındaki parlak düşünsel uçuşlarla ıslah ettiğini ve yeni bir niteliğe kavuşturduğunu söylerler. Oysa şimdi pop şarkılarınının adeta her sesini aynen çalmaktadır. Miles'ın pop müziğin basit şarkılarından, sanatsal değeri olan şeyler yaratma yeteneğinin kaybolduğu söylenmektedir.

Yine de Miles'ın sadece ifade gücüyle, o yalnız ve muzaffer sound'ıyla, bu şarkılardan yeni bir şey yarattığı kuşkusuz söylenebilir. Piyanist Keith Jarrett çok yerinde olarak şöyle söylemiştir: Miles'ın çığır açan kazanımları, "sound'ının tek başına, bir yığın cümlenin söylediğini, hatta bazen daha fazlasını söylemesinde yatar." Başkalarının bir nota tufanıyla yaratabildiğini, bir tonun tınlamasıyla yaratabilen bir kişinin, ifrata varan doğaçlamaların yardımına ihtiyacı yoktur. 80'li yılların pop Miles'ını tam da bu açıdan görmek gerekir. Tromboncu Jay Jay Johnson şöyle söyler: "Miles doğal olanı yapmakta, şarkıları kendi tarzında bugünkü çerçevenin içine almaktadır. Biliyor musun, eğer Miles ve yeni gruplarını bir stüdyoya koyacak ve her birini farklı mikrofonlarla kaydedecek olursan, sesleri sonra birbirinden ayırıp, sadece trompet kanalını çaldığında, aynı eski Miles'ı bulursun. Yeni olan şey, kendine temel aldığı çerçevedir."

Miles 80'li yıllarda Louis Armstrong'a kariyerinin önceki yıllarından çok daha yakındır. Kariyerine –sound bakımından– Satchmo'nun zıt kutbu olarak başladı, ancak görülmektedir ki insani ve iletişimsel açıdan onun dengi olarak bitirmeyi istemektedir. Her ikisi de caz ve pop arasındaki sınırı, yol gösterici bir tarzda yıktı. Nasıl Satchmo o zamanlar popüler müziğin şarkılarını ve meşhur parçalarını cazın duygularıyla doldurduysa, Miles Davis de 80'li yılların pop müziğinde aynı şeyi yapmaktadır.

Solist olarak 80'li yılların Miles'ında doruklar ve dipler yan yana durur. Çarpıcı bir parlaklık ve etkileyici bir ustalıkla çaldığı momentler vardır; örnek olarak 1982'deki, caz rock'ta bir solonun nasıl kurulacağını gösteren *Back Seat Betty* adlı parçayı veya 1983'teki *It Gets Better* adlı blues'u –daha da etkileyicidir– verebiliriz; Miles'ın *It Gets Better*'da çaldığı uzun ve çarpıcı solo, yavaş çalınan blues'un çağdaş cazda yeniden doğuşunu getirmiştir. Yine de Miles'ın çalışında belirli bir kondisyon düşüklüğünü görmezden gelmek mümkün değildi; entonasyonunda bazen o kadar belirgin bir zayıflık vardı ki, durumu ancak Miles'ın eşsiz sound'ı kurtarabilirdi –tabii başka bir trompetçinin böyle bir şansı yoktur.

Miles Davis, 80'li yıllarda solistten çok orkestrasyoncu ve grup katalizörü olarak önemlidir. Bir grubu –özel bir reçetesi yoktur– büyük

bir uyum ve bütünlük içinde yönetmek, insani ve müzikal yoğunlukla doldurmak gibi ender rastlanan bir yeteneği vardı. Şu noktayı Miles'ın gruplarında çalmış olan müzisyenler hayret verici bir ittifakla doğrular: Miles'ın varlığı o kadar güçlüdür ki, müzisyenlerde kimsenin farkında olmadığı, hele kendilerinin hiç farkında olmadığı, güç ve yeteneklerin açığa çıkmasını sağlar.

Miles 80'lerde synthesizer'ı daha çok çalmaya başlamıştır; ancak aleti başlı başına bir çalgı olmaktan çok, trompetinin bir uzantısı olarak kullandı: "Bir trompet için synthesizer sesi, beyaz bir trompetçinin sound'ı gibidir. Benim, Louis'in, ya da Dizzy'nin değil, beyaz bir trompetin sound'ı...Birlikte çalarken yapabileceğim tek şey, trompetimle onu silip süpürmektir."

Miles synthesizer/trompet çalışıyla, elektronik çalgılarda en iyi tınıların, bu aletlerin "doğal" seslerle zenginleştirilip canlandırılmasıyla elde edilmesine önemli bir katkı sunmuştur. Daha açık ifade edecek olursak; Miles trompetiyle, soğuk synthesizer sound'ına, kelimenin tam manasıyla oksijen vermiştir.

Miles her iki enstrümanı aynı anda –synthesizer'ı sol, trompeti sağ elle– çalarken, akorları ve keskin çıkışlarıyla öylesine çarpıcı bir etki uyandırıyordu ki, böylece grubunu kışkırtıyor ya da aynı zamanda hataları düzeltiyordu; tıpkı bir zamanlar grubunu piyanodan idare eden Duke Ellington gibi.

Ancak Miles'ın geri dönüşünde en fazla göze çarpan şey, insan Miles Davis'in yeni özellikler göstermesiydi. Dinleyicilerini şaşırtarak, dostça el sallıyor, sahnede kendisiyle dalga geçiyor, başarılı bir solodan sonra müzisyenlerini bir gösteri havasında kucaklıyordu. Cazseverlere ve caz muhabirlerine o kadar nazik davranmaya başlamıştı ki, bu insanın arkasında bir zamanlar soğuk ve kibirli bir Miles'ın bulunduğunu kimse tahmin edemezdi. Miles şaşkınlık içindeki gazeteci Cherly McCall'a itiraf ediyordu: "Evet, ben bir showman'im."

Amerikalı bir eleştirmen 1983'te şöyle yazdı: "Miles da Picasso gibi, fikirleri tükendiğinde kendisiyle dalga geçmekten hoşlanır." Ne var ki 80'li yıllar Miles'ın fikirlerinin hiç de tükenmediğini gösterdi; ancak artık kendini, mutlaka bir şeyler değiştirmek zorunda olan biri gibi hissetmemektedir. Kuşkusuz Miles hâlâ en büyük olmayı ister; ancak bunun için gereken kondisyondan artık yoksundur. Bu yüzden konserlerinde kendisiyle dalga geçiyor, parodi yaparken maziye göz kırpıyor. Bu ironi dolu geçmişe özlemin Picasso'ya bir zararı olmadı. Tersine asaletini ve olgunluğunu gösteren bir işaretti; ve mizah kullanarak yepyeni şeyler yarattı. Miles'da da böyle. 80'li yılların ilk yarısındaki müziği, caz rock'a

yeniden istikrar ve kalite getirdi. Taklit edilmesi mümkün olmayan sound'ıyla dokunduğu her melodiyi mükemmel bir şey haline sokmaktadır. "Miles bir şampiyondur" der davulcu Max Roach, "şampiyonlar hep döner gelir."

Miles henüz genç olduğu 50'li yıllarda, "Nerede doğduğumu, şu eski hikâyeyi anlatayım, öyle mi?" diye başlar yaşam öyküsüne. "Illinois'daki eski güzel Alton'da, 1926'da. Son doğum günümden bir hafta önce annemi arayıp kaç yaşında olduğumu sordum."

"Bizim şehirde çok iyi bir öğretmen vardı. Dişlerini babama yaptırmıştı. 'Titretmeden çalın' derdi bize, 'yaşlandığınızda nasıl olsa titremeye başlayacaksınız'. Ben de bunu uygulamaya çalıştım; çabuk, hafif ve titretmeden çalmaya."

"On altıma gelince şehre Sonny Stitt geldi ve bizi çalarken dinledi. Bana dedi ki: 'Sen Charlie Parker adındaki bir adama benziyorsun ve çalışın da onun gibi. Bizimle gel.' Gruptaki oğlanlar smokin giymişlerdi ve kendileriyle çalmam halinde bana haftada altmış dolar vereceklerini söylediler. Eve koşup anneme, gidip gidemeyeceğimi sordum. Hayır, dedi. Önce okulu bitirmeliymişim. Onunla iki hafta tek kelime konuşmadım, ama o grupla da gitmedim."

"St.Louis'deyken Charlie Parker'ı duymuştum. Hatta oradaki okuldayken onunla çaldım. Hep Dizzy ve Charlie Parker gibi çalmaya çalışırdık. Bizim şehre geldiklerini duyduğumuzda, ben ve arkadaşlarım hemen çalacakları salona koşmuştuk: Kolumun altında trompetim vardı. Dizzy bana doğru geldi ve 'Delikanlı, sen de müzik takımından mısın?' diye sordu. 'Tabii ki' diye cevap verdim. Böylece o akşam birlikte çalmama izin verildi. Dizzy ve Bird'ü dinlemenin heyecanından nota okuyacak halde değildim."

"Sonra üçüncü trompetçisi hastalandı. Müziklerini o kadar çok seviyordum ki, aranjmanlarını ezbere biliyordum. Bu sayede birkaç hafta grupta çalabildim."

"Ne yapıp edip New York'a gitmek *zorundaydım*. Bir arkadaşım Juilliard Müzik Yüksek Okulu'na gidiyordu. Ben de onun yanına gittim. New York'ta ilk günlerim Charlie Parker'ı aramakla geçti. Bir yıl Charlie Parker'la birlikte oturdum. Hep peşindeydim, onunla çaldığı yerlere, '52nd Street'e giderdim. Birlikte çalmama izin verirdi. 'Korkma' derdi 'çal gitsin'..."

"Şunu bilmelisin: Eğer bir notayı işitebiliyorsan, çalabilirsin de. Bir notayı tiz olarak işitiyorsam, öyle çalarım: Çalabileceğim, uygun olduğunu düşündüğüm tek nota odur. Blues öğrenilmez, sadece çalınır..."

"Beste yapmayı mı yoksa çalmayı mı daha çok seviyorum? Buna cevap veremem. Beste yapmanın hiçbir zaman vermediği, ama çalmanın

hep verdiği belli bir duygu vardır; ve çalmak aslında beste yaparken de yaptığın şeydir..."

JOHN COLTRANE VE ORNETTE COLEMAN

60'lı yılların cazında –ve sonra 70'li ve 80'li yıllarda– egemen olan iki iki isim vardır: 1967'de sürpriz bir şekilde hayata veda eden John Coltrane ve Ornette Coleman. Etkilerinin yaygınlığını anlayabilmek için, aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları görmek gerekir. Bu aynı zamanda, yeni cazın anlatım gücünün genişliği hakkında da fikir verecektir. İkisi de, birer devrimci değildir; böyle görülmüşlerse de, bu iradeleri dışında gelişmiştir. İkisi de Güney eyaletlerinde doğdu; Ornette Coleman 1930'da Texas'ta, John Coltrane 1926'da Kuzey Carolina'da. Her ikisi de cazın blues geleneğine sıkı sıkıya bağlıdırlar; Ornette Coleman daha çok kırsal kesimin folk blues geleneğine, John Coltrane ise kentin rhythm-blues geleneğine.

Coltrane yoksul siyah orta sınıfın imkânlarının –babası terziydi– el verdiği ölçüde iyi bir müzik eğitimi aldı. Ornette Coleman'ın ailesi ise o kadar yoksuldu ki, oğullarına müzik dersi aldırmaları mümkün değildi. Ornette müzik için gerekli bilgileri kendi kendine edindi. Saksofonda notaların, aletin akort edilişinden farklı yazıldığını ona hiç kimse söylememişti. Bu yüzden on dört-on beş yaşlarındayken –yani gelişiminin önemli bir dönemindeyken– notaya göre çaldığı her şeyi, okuldaki kriterler açısından yanlış çalıyordu; tabii ki bu esnada notalar arasındaki oran korunuyordu. Martin Williams bu olayı Ornette'nin başından beri kendini gösteren armonik özgünlüğünün nedenlerinden biri olarak değerlendirir.

Ornette Coleman'ın gençliğinde yaptığı müziğin armonisi, tınısı ve aletindeki tekniği yerleşik caz, blues ve rhythm-blues'un –yani stil, ruh, anlatım, köken açısından en çok bağlı olduğu müzik– çerçevesine pek uymazdı. Şöyle anlatır: "Müzisyenlerin çoğu adımı duymak bile istemezdi. Akorları bilmediğimi ve doğru tonlama yapamadığımı söylerlerdi." Texas'ta girdiği bir rhythm-blues grubunun şarkıcı-gitaristi Pee Wee Crayton'la –Coleman'ın ilk grup liderlerinden biridir– ilgili olarak şunu anlatır: "Ne yapmaya çalıştığımı anlamıyordu ve sonunda iş o hale geldi ki, bana yeter ki çalmayayım diye para vermeye başladı." Basçı gece kulübü sahibi Howard Rumsey ise şunları söyler: "Ornette'nin adı geçtiğinde müzisyenler paniğe kapılırdı. İnsanlar ondan söz edilince gülerlerdi." Lester Young'ın Fletcher Henderson Orkestrası'nda, Charlie Parker'ın da Kansas City'de faklı bir muamele görmediği hatırlanacak olursa, her şey yerli yerine oturacaktır.

Buna karşın John Coltrane ya da son hızla giden treni çağrıştıran takma adıyla "Train", başından beri kabul gördü. 1947'de Indianapolisli

Joe Webb rhythm-blues grubu ve blues şarkıcısı Big Maybelle ile birlikte, ilk profesyonel işine başladı. Sonra sadece, hem de uzun süre, tanınmış gruplarda çaldı: 1947-48 arasında Eddie "Cleanhead" Vinson'un rhythm-blues grubunda, 1949-51 arasında Dizzy'yle, 1952-53'te Earl Bostic'le, 1953-54'te Johnny Hodges'la çaldı. 1955'te Miles Davis onu beşlisine aldı ve *Round about Midnight*'taki solosuyla bir anda ün kazandı. Dikkat edilmesi gereken nokta, tam da o sıralar kabul görmüş ve başarı kazanmış olan bir caz türü içinde şöhrete ve başarıya kavuştuğudur.

Oysa Ornette Coleman'ın çıkışı bir şok gibiydi. Los Angeles'ta asansör görevlisi olarak çalışıyordu, çünkü o sıralar müzisyenler adını bile duymak istemiyorlardı. Asansör az kullanıldığı için, Coleman en üst katta durdurur ve armoni çalışırdı. Derken Lester Koenig, 1958/59'da, şirketi Contemporary'den ilk iki Ornette Coleman plağını çıkardı: *Something Else! The Music of Ornette Coleman* ve *Tomorrow is the Question.* Birkaç ay sonra Coleman Lenox Caz Okulu'na girdi. Orada Milt Jackson, Max Roach, Bill Russo, Gunther Schuller, John Lewis gibi birçok değerli öğretmen vardı... Ancak birkaç gün sonra, adı sanı olmayan Ornette Coleman adlı öğrencinin, bütün bu starlardan daha çok ilgi odağı olduğu ortaya çıktı.

John Lewis hemen şuna karar verdi: "Ornette Coleman, Carlie Parker ve Dizzy Gillespie'nin 40'lı yılların ortasındaki yeniliklerinden ve Thelonious Monk'tan bu yana, ilk kez gerçekten yeni olan bir şeyler yapmaktadır." Ornette Coleman'ın beyaz plastik alto saksofonu ve arkadaşı Don Cherry'nin ise bir minyatür trompetle birlikte çalışlarını Modern Jazz Quartet'in şefi şu sözlerle yorumlamaktadır: "İkiz gibiler; daha önce hiç kimseyi bu şekilde birlikte çalarken dinlememiştim. Nasıl başladıklarını aklım almıyor. Bu tarz bir topluluğu şimdiye dek hiç dinlemedim..."

Ornette Coleman'ın müzikte devrim yapmak gibi bir düşüncesi kuşkusuz hiç olmadı. Sadece kendi müziğini yapmak istemişti; müziği dışında da rahat bırakılmak. Ancak 1959'da caz dünyası birdenbire dönüm noktasının farkına vardı: Ornette Coleman'la yeni bir stil başlıyordu: "O yeni Bird!"dü.

Ornette Coleman'ın çaldığı ve bestelediği her şeyi karakterize eden armonik serbestlik, özellikle George Russell tarafından çok güzel tanımlanır: "Bana öyle geliyor ki, Ornette kendi melodisi için başlangıç noktası olarak parçanın ana tonalitesini kendi sezgileriyle algıladığı şekilde kullanıyor yalnızca... Bence bestelerinin melodi ve akorlarında temel bir sound'ı hareket noktası olarak alıyor. Bu tarz, bir doğaçlamacı olarak onu özgürleştiriyor; belirli bir akor şemasının gereklerini yerine getirmek yerine, gerçekten istediği şarkıyı çalıyor..."

Ornette bu tarzını *harmolodik sistem* olarak adlandırmaktadır; adından da anlaşılacağı gibi, her armoni tek başına melodik çizgi tarafından belirlenmektedir. Bu sistem birçok başka caz müzisyenini, örneğin gitarist Blood Ulmer'i veya Alman vibrafoncu Karl Berger'in Woodstock'taki, New York'taki Creative Music Studio'da verdiği dersleri etkiledi. Ornette bir müziğin kurallarının dışarıdan aktarılan armonik ilkelerce değil, müzisyenin kendisi tarafından saptanması gerektiğini düşündü. "Sabah kalkınca dışarı çıkıp gününü yaşamaya başlamadan önce, giyinmek zorundasın. Ama nereye gideceğini sana söyleyen elbisen değildir. Sen nereye gidersen, o da oraya gider. Melodi de elbisen gibidir."

Ornette Coleman'ın başından beri büyük bir doğallıkla taşıdığı armonik serbestlik, John Coltrane'de bir on yıl boyunca süren yavaş ve zahmetli bir evrim sonunda, sancılı bir şekilde yerleşti. Bu evrim 1956'da Miles Davis'in yanında başlayan temkinli modal denemelerden, 1965'teki *Ascension*'a kadar sürdü.

Plaklar yardımıyla bu evrimi izlemek, coşkulu ve heyecan verici bir caz serüveni yaşamak gibidir. Başlangıçta Miles Davis ve modalite ile karşılaşma vardır. Bu demektir ki, doğaçlama hep değişen akorlar içinde değil, melodinin tümünde içkin olan ve hep aynı kalan ses dizisi üzerinde cereyan eder. Bu serbestliğe doğru atılmış ilk adımdır. Caz dünyası bu evrimin bütün aşamalarını meraklı bir dikkatle izlemişse de, Miles Davis'in mi, yoksa John Coltrane'in mi ilk adımı attığı, hiçbir zaman kesinlik kazanmamıştır. Bu durum söz konusu adımın bilinçli atılmadığının göstergesidir. "Vakti zamanı gelen" bir şey gibi "oluvermişti".

İkinci evre -1957'de- ***Thelonious Monk*** ile birlikte çaldığı evredir (Trane yine de ara sıra Miles'a döndü; ancak 1960'da ondan kesin olarak ayrıldı). Monk hakkında John Coltrane'in kendisini konuşturalım: "Bazen, benim çaldığımdan farklı olarak, altere akorların kendine özgü şemasına göre çalardı. İkimiz de parçayı kendi akorlarına göre çalmazdık. Böylece belli bir noktaya gelirdik, ve oraya gerçekten de birlikte gelmişsek, mutlu olurduk. Monk hep tam da en gerekli olduğu anda yetişir ve bizi kurtarırdı. Birçok kişi bize bu kadar şeyi nasıl olup da akılda tuttuğumuzu sorardı; oysa akılda tutacak fazla bir şey yoktu. Sadece temel akorları bilirdik; sonra herkes istediğini denerdi..."

Bu dönemde Coltrane, Ira Gitler'in *sheets of sounds* [sound katmanları] dediği şeyi keşfetti; metalsi, camsı, kırılgan, birbirine çarpan sound "katmanları" vardı. Bunu en iyi Leroi Jones anlatır: "Trane'nin bir soloda çaldığı notalar, biri diğerini izleyen notalar olmaktan çıkardı. Notalar birbirinin peşinden hızla koşar, işe birçok alt ve üst ton karışırdı. Bu tarz, birçok farklı akoru hızla çalan, ama yine de belirli notaları ve alt tonla-

rın titreşimlerini hissettiren bir piyanistin yaptığı etkiyi uyandırırdı..." Coltrane'in 50'li yılların ikinci yarısında Blue Note ya da Prestige firmaları için doldurduğu plakların çoğu bu icra tarzının örneğidir –Prestige için Red Garland Trio ile yaptıklarını, Blue Note içinse *Blue Train*'i örnek gösterebiliriz. John S. Wilson Coltrane'in tenor saksofonunu, sanki onu parçalamak istermiş gibi üflediğini yazar. Ve Zita Carno *Jazz Revue*'de sık sık alıntılanan şu cümleyi sarf etmiştir: "John Coltrane'den bekleyebileceğin –ve beklemen gereken– tek şey, beklenmedik olandır." Bu, John Coltrane üzerine yapılmış, "Trane"nin durduğu bütün istasyonlar için aynı ölçüde geçerli olan az sayıdaki saptamadan birisidir.

Eleştirmenlerin o zamanlar atladığı, oysa müzisyenlerin herhalde içgüdüsel olarak fark ettiği gerçek şuydu: *Sheets of sounds*'ın, en az armonik sonuçları kadar önem taşıyan ritmik sonuçları da olacaktı kısa zamanda. Notalar artık sekizlik, on altılık, otuz ikilik olarak tanımlanamıyor, beşleme, yedileme ve dokuzlama haline geliyordu. Bu yüzden –tek sayılı ve zor kavranır olması nedeniyle– notalarla alttaki ölçü düzeni arasındaki simetri de sona ermekteydi. O halde *sheets of sounds*, eş zamanlı beat yerine, *pulse*'ın akıcılığını ve titreşimini getiren bir adımdı. 1960'ta John Coltrane Dörtlüsü'nden Elvin Jones ve 1963'te Miles Davis Quintet'ten genç Tony Williams bu adımı sürdürdü.

John Coltrane 1960'ta plak şirketi Atlantic ile bağlayıcı bir kontrat yapınca, *sheet of sounds* kısa süre içinde arka plana itildi. Yine de Trane ölünceye dek, bu çalış tarzı konusundaki teknik yeteneğini kaybetmediğini zaman zaman kanıtlamaktan kendini alamadı. Sound çizgileri ve katmanları yerine, melodik oluşum üzerine derin bir yoğunlaşma gelmişti; uzun, geniş bir salınım yapan çizgiler, gerilim ve gevşeme arasındaki içkin, ama belirsiz yasaya göre yoğunlaşıyor ya da çözülüyordu. İnsan Coltrane'in öncelikle armonik ve ritmik önkoşulları yaratması gerektiği hissine kapılıyordu. Böylece yalnızca kendisini en çok ilgilendiren müzikal boyutla –melodik olanla– ilgilenebilirdi. Orijinali Richard Rodgers'in bir müzikalinden biraz sıkıcı bir vals melodisi olan *My Favorite Things* ile, melodi ustası Coltrane ilk kez geniş bir dinleyici kitlesi içinde büyük bir başarı elde etmişti. Coltrane parçayı soprano saksofonda *zoukra*'nın (bir tür Arap obuası) genizden gelen sesine benzeyen bir tarzda çalıyor ve temaya ait nota dizisinin çok az değişiklikle sürekli tekrarlanması sayesinde yoğunluk yaratan bir monotonluk elde ediyordu. O güne dek cazda görülmeyen bu tarz, Hint ve Arap müziğinin örneklerini hatırlatıyordu.

Bu müzik kendisini ilgilendiriyordu ve ilgisini bir sene sonra (1961) *Olé Coltrane* (bu parçada İspanyol-Berberi müziğinden etkilenmişti) ve –*My Favorite Things*'in başarısının plak şirketini motive etmesinden

sonra- birkaç başka plakla daha kanıtladı. Coltrane *African Brass*'ta (1961) Arap müziğinden, *India*'da -Eric Dolpy bas klarnetteydi- ise Hint müziğinden edindiği izlenimleri işledi. Hint müziğine ne kadar büyük değer verdiği, ikinci oğluna, büyük Hint sitarcısı Ravi Shankar'dan esinlenerek, Ravi ismini vermesinden de bellidir

John Coltrane doğaçlamalarında yerleşik, Avrupa müziğinden gelen tonaliteyi en üst dereceye kadar esnetmiş, neredeyse yırtacak kadar germişti. Bu yüzden Coltrane'in Hint ve Arap müziğinin "mod"larına yönelirken, Avrupa müziğindeki tonalitenin yerine geçecek tamamen duygusal bir sığınak arayışı içinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

John Coltrane 1960'tan bu yana, bazı değişikleri ve ilaveleri saymazsak, davulda Elvin Jones ve piyanoda McCoy Tyner'ın yer aldığı bir dörtlüyü yönetti. Basçı sık sık değişti: Bu Coltrane'in basçının temel armonik (ve ritmik) görevi konusunda sürekli gelişen bir anlayışının olduğunun işaretidir. Steve Davis ile başlayarak Art Davis ve Reginald Workman'e, Jimmy Garrison'a dek uzanan değişik basçılarla çalıştı. Coltrane 1965'teki büyük değişiklikten sonra da Garrison ile çalışmayı sürdürdü. Ayrıca Coltrane'in çift basçı kullanmaktan hoşlandığını da ilave edelim.

Bu John Coltrane dörtlüsü -özellikle Garrison'ın yer aldığı dörtlü- grup liderinin düşüncelerini mükemmel bir uyumla icra eden eksiksiz bir gruptu; ta ki 1965'teki kesin dönüm noktası gelinceye kadar. Bu noktada Coltrane'in tamamen "özgür" bir davulcuya ve benzer şekilde "özgür" bir piyaniste ihtiyacı vardı; Rashied Ali'yi ve karısı Alice Coltrane'i seçti.

Daha önce, 1964'te, birçokları için Coltrane'in yaratıcılığının doruğu olan *A Love Supreme* adlı plak çıkmıştı; Tanrı'nın yüceliğini konu alan büyük bir ilahiydi bu. Metni Coltrane kaleme almıştı: "Tanrı bütün övgülere layık olandır...Oh Tanrım sana layık olmak için her şeyi yapmak istiyorum...Sana şükran doluyum, Tanrım...Sözler, tınılar, konuşmalar, insanlar, anılar, düşünceler, korku, duygular, zaman; hepsi, senden gelir, Tanrım..." Duanın sonunda John Coltrane Quartet'in çaldığı müziği en iyi niteleyen üç sözcük yer alır: "Mutluluk, zarafet ve coşku."

Dışarıdan bakan birine, Coltrane gibi bir modern caz müzisyeninin böyle Tanrı'ya yönelmesi şaşırtıcı gelebilir. Ancak John Coltrane Duke Ellington'ın tersine parlak ve çok yönlü kariyeri boyunca hep dinsel problemlerle uğraştı. 1957'de "Tanrı'nın inayetiyle ruhsal bir uyanış" yaşadığını, "böylece daha zengin, daha dolu ve daha yaratıcı bir hayata" yöneldiğini anlatır. Ve 1962'de şöyle söyler: "Sanırım bir müzisyenin yapmak istediği şeylerin en önemli si, dinleyiciye evrende tanıdığı ve hissettiği birçok harika şeyden bir görüntü sunmaktır. Benim için müzik budur; bize armağan

edilmiş müthiş ve mükemmel bir dünyada yaşadığımızı ifade etmek için bir fırsattır..." Plaklarında her zaman dinsel içerikli bir yan olmuştur.

Din, John Coltrane tarafından dünyaya şükran ifade eden bir methiye olarak anlaşılmıştır. Dört bölümlü *Love Supreme*'in bütün cümlelerini tek bir akor üzerine kuran ve bu nedenle hiçbir yerden gelmeyen, ama her yere gider gibi duran o ilahi monotonluk, onun için tonal sonsuzluğun ifadesidir. John Coltrane'in bir süre sonra çıkardığı *Meditations* adlı plakta da dinsel tema devam eder: Bu plaktaki iki cümle "baba, oğul, kutsal ruh" ve dinsel anlamdaki "aşk"tan ibarettir.

Bu arada yıllardır ilerleyen, ama caz kamuoyu tarafından başında fark edilmeyen bir süreç, 1964/65 kış sezonunun gerçek sürprizi olarak ortaya çıktı. John Coltrane manevi ve müzikal açıdan New York avangardıyla birleşti.

1965 Mart'ında New York'taki "Village Gate" adlı lokalde düzenlenen, sadece müzikal değil, toplumsal ve ırksal bir yönü de olan "New Black Music" adlı serbest caz konserinde çaldı. Konser, Black Arts Repertory Theatre School yararına düzenlenmişti. Okulun müdürü olan ateşli siyah yazar ve ozan Leroi Jones bu konserin plağını şöyle yorumluyordu:

> Trane, *Nature Boy* isimli parçasında oryantalisttir...bir barış lisanıdır bu...Tanrı'dan söz ettiğinde, bunun Doğulu bir Tanrı olduğunu hissediyorsun; belki de Allah... Bu çağdaş siyah kültürün müziğidir. Bu müziği yapanlar ya entelektüel ya da sufi veya her ikisidir. Siyah ritmik enerjinin, blues tarzı hissedişin ve siyah duyarlılığın izdüşümü yansıma düzleminde görülmektedir...Bu plakta siyah ulusun ozanlarını dinleyeceksin...

Okulun müzikal koordinatörü Steve Young ise şöyle ekler:

> Bu müzisyenlere "muhteşem savaşçılar" veya "sihirbazlar" veya "ju-ju'cular" demekten hoşlanıyoruz ...Onlar ruh sihirbazlarıdır. Çalmaya başladıklarında, ruhu ve hayal gücünü harekete geçiren bir büyü başlar. Eğer Harlem usulü gerçeküstü dada ülkesi için hazır değilsen; Güney Philadelphia veya siyah Georgia geceleri ve yıldırma saldırıları için, uçan fincan tabakları üzerindeki koyu gölgelerin müziği için içsel açıdan hazır değilsen; John Coltrane, Archie Shepp veya Albert Ayler'i dinleme deneyiminden hoşlansan da, bu deneyimi bizzat yaşamak istemezsin. Bu insanlar tehlikelidir ve bir gün zayıf karakterli ve yoldan çıkmaya hazır ruhların, pencereden atlamasına veya çığlık çığlığa, yıkılmış hayallerin dünyasına kaçmasına yol açarak, katil durumuna bile düşebilirler...Bu müzikte acı ve öfke ve umut var...bugünün ötesinde daha iyi bir dünya hayali var...

Coltrane serbest cazın genç, tanınmamış ve uzlaşmayı reddeden müzisyenlerinin bir dinleyici kitlesi edinmesine yardımcı olmak için, birçok plak albümüne starlaşmış adını koydu. Tenor saksofoncu Archie

Shepp'in aynı yılın Newport Caz Festivali'nde doldurduğu kayıtlar da, bir Coltrane parçasıyla birlikte plağa dönüştürüldü. Böylece Archie Shepp bir anda meşhur oldu. Newport Festivali'nden birkaç gün önce, 28 Haziran 1965'te, Coltrane'in tonal açıdan radikal bir serbestlik içeren ilk plağı *Ascension* çıktı. Coltrane bu plakta New York avangardının hemen hemen bütün önemli müzisyenlerini etrafına toplamıştı: "Trane" dışında, Pharoah Sanders ve Archie Shepp olmak üzere üç tenor saksofoncu; Freddie Hubbard ve Dewey Johnson gibi iki trompetçi, John Tchicai ve Marion Brown gibi iki alto saksofoncu; Art Davis ve Jimmy Garrison gibi iki basçı ve piyanoda McCoy Tyner ve davulda Elvin Jones yer alıyordu. *Ascension*'da birlikte üretmenin ve psişik açıdan dayanılır olanın sınırlarını zorlayan çılgın bir yoğunluk vardı. Marion Brown bunu şöyle anlatır: "Bu müzikle soğuk bir kış günü bir daireyi ısıtabilirsin... Stüdyodaki insanlar gerçek çığlıklar atıyordu." Coltrane'nin müziği adeta kırk dakika süren bir orgazm şiddetinde, ilahi-esrik bir müziktir.

Bu noktada Ornette Coleman'a geri dönüyoruz; çünkü *Ascension* ile Coltrane, Coleman'ın yıllar önce sahip olduğu bir armonik serbestliğe ulaşmıştı. Ama *Ascension*'daki serbestlik son derece ezici, hızlı ve asabidir! Tam da adının söylemek istediği gibi: Bir çıkış, göğe yükseliş; insanlardan Tanrı'ya doğru bir yükseliş, hem Tanrı'yı hem de insanları, bütün dünyayı içine alacak şekilde.

Buna karşın Ornette'nin serbestliği lirik, sessiz, melodik görünür. *Ascension*'ın yapısının –bilerek ya da bilmeyerek–, Ornette Coleman'ın beş yıl önceki *Free Jazz* (Atlantic) adlı plağında uyguladığı form kalıbını izlemesi ilginçtir. (Burada daha sonra 60'lı yıllardaki cazın tamamı için kullanılan "1960'ın Ornetto Coleman'ı" kavramı ilk kez ortaya çıkmaktadır.) Bu kalıp iki ayrı dörtlü tarafından yapılan kolektif doğaçlamaya dayanıyordu. Coleman'ın asıl dörtlüsünün (Don Cherry trompet, Scott LaFaro bas ve Billy Higgins davul) karşısında bir dörtlü daha (Eric Dolphy bas klarnet, Freddie Hubbard trompet, Charlie Haden bas ve Ed Blackwell davul) vardı. Birbiriyle sürtüşen her kolektif bölümün yoğunluğundan bir solo doğuyor, bu solo kolektif çalınan yeni bir bölüme yol açıyor ve bu bölümden bir sonraki solo –tam anlamıyla sancılar içinde– doğuyordu.

John Coltrane caz dünyasının yoğun ilgisi altında dinamik gelişimini sürdürürken, Coleman'ın çevresi nispeten sakindi. İki yıl boyunca tamamen geri çekilerek, New York'un Greenwich semtindeki basit, hep biraz yoksul görüntüsü veren stüdyo dairesinde yaşadı.

İş bulamadığı için çalmadığı iddia edildi; doğrusu tersidir. Yığınla cazip teklif aldı; çalmak istemiyordu. Müziğini geliştirmeyi sürdürdü; beste yaptı ve iki yeni enstrüman daha çalmayı öğrendi: trompet ve keman.

Yaylı sazlar dörtlüsü ve diğer oda grupları için yazılmış bestelerle de uğraşıyordu (onlara Béla Bartók tarzı tınılar veriyordu) -Conrad Rooks'un filmi *Chappaqua*'nın müziği üzerinde de çalıştı. Filmin rejisörü sonradan şöyle soracaktır: "Bu kadar mükemmel bir müzik kullanmalı mı? Filme yararlı mı olur, yoksa daha çok zarar mı verir?" Rooks başka bir müzik ısmarlamaya -Ravi Shankar'a- karar verdi, ve Ornette'nin *Chappaqua*'sı -Coleman Üçlüsü, tenor saksofonda Pharoah Sanders ve on bir müzisyenden oluşan bir oda orkestrasıyla- sadece plak yapıldı (CBS).

Ornette Coleman 1965'te *Village Vanguard*'da tekrar kamuoyu önüne çıktı. Gönüllü sürgününden çok önce, 1962'de New York'taki Town Hall'de (altıncı hissine dayanarak) kaydettiği plak, ancak şimdi piyasaya sürülüyordu. Avrupa'da başka plakları çıkmaya devam etti. *A Love Supreme*'in henüz plağa alınmasa da, dinleyici önünde çalınmaya başladığı yıldı. Aynı yıl bize *Ascension*'ı da getirmişti. Charlie Parker ve Dizzy Gillespie'nin muhteşem ürünlerini verdikleri 40'lı yıllardan bu yana, 1965 belki de en verimli yıldı.

O yıl Ornette Coleman bir de Avrupa turnesine çıktı. Yıllarca her türlü teklifi reddeden Coleman'ın, 1965 Berlin Caz Günleri için aldığı davetten sonra, bir de kontrat imzalaması caz dünyasını şaşırttı. Basçı David Izenzon ve davulcu Charles Moffett'in yer aldığı üçlü ile Berlin'e geldi. Berlin Spor Sarayı'nda beklenmedik bir başarı elde etti; gecenin favorisi kabul edilen Gerry Mulligan'ı sinir krizlerine boğan bir başarı. Ornette, Stockholm'deki "Gyllene Cirkeln" adlı restoranda, daha sonra Blue Note'tan çıkan ve lirik güzelliği John Coltrane'in *A Love Supreme*'i ile kıyaslanabilecek iki plak doldurdu. İsveçli eleştirmen Ludwig Rasmusson kapakta şöyle yazdı:

> Ornette'nin müziğinin içeriği neredeyse saf güzelliktir; pırıl pırıl, etkileyici, renkli, anlamlı bir güzellik. Birkaç yıl öncesinde kimse bunu aklına getirmezdi. Herkes Ornette'nin müziğini grotesk -öfke ve kaosla dolu- bulurdu. Oysa şimdi, nasıl olup da böyle bir görüşün ileri sürüldüğü, hayretle karşılanıyor; belki tıpkı Willem de Kooning'in kadın portrelerinin veya Samuel Beckett'in absürd tiyatrosunun iğrenç bulunmasının yaratacağı hayret gibi. Yani Ornette Coleman güzele dair anlayışımızın bütününü, sadece kişisel düşlerinin gücüyle değiştirebilecek durumdaydı. Özellikle Coleman'ın basçısı David Izenzon, onunla çalmaya başladığında enfes bir hale geliyor; her şey neredeyse büyüleyici bir güzelliğe bürünüyor...

Ornette Coleman'ın Blue Note plağı *At the Golden Circle*'ı, John Coltrane'in *A Love Supreme*'i ile kıyaslayarak, iki müzisyen arasındaki farkı en özet şekliyle ifade etmek mümkündür. Ornette Coleman'ın sakin, doğal bir denge içindeki statiğine karşın, John Coltrane'de di-

namizm vardır. Her iki müzisyen de kelimenin basit, naif anlamında güzel müzik yapar. Her iki müzik de son derece derindir. Ancak John Coltrane'de yoğunluğun dinamizmi, güzelliğin statiğinin önüne geçer; Ornette Coleman'da ise tersi olur.

Bu nedenle John Coltrane'in kaydettiği neredeyse her şeyin –bestelerinin de–, doğaçlamadan yola çıkılarak kurulmuş olması, buna karşın Ornette Coleman'da bestenin yaratılmasının doğaçlamadan önce gelmesi şaşırtıcı değildir. Coleman her şeyden önce bir bestecidir. West Coast eleştirmeni John Tynan'ın anlattığı hikâye bunun tipik örneğidir: Ornette Coleman 1958'de Los Angeles'a geldiğinde, geçimini nasıl sağlayacağını bilememektedir. Umutsuzca plak yapımcısı Lester Koenig'e gider ve bestelerini satın almayı isteyip istemediğini sorar. Görüldüğü gibi, Ornette plak doldurmak için ricada bulunmamakta, sadece bestelerinin satın alınmasını istemektedir. Çare ararken, aklına ilk gelen besteleri olmuş, onların daha umut verici olduğunu düşünmüştür. Contemporary'deki plak kaydı ise, Lester Koenig'in besteleri alto saksofonda çaldırmasından sonra gerçekleşmiştir.

Sonraları, caz dünyasında, Ornette Coleman müziğinin yandaşları ve karşıtları arasında yıllarca süren hararetli tartışmalarda, Ornette'nin doğaçlamacı yönünü reddeden eleştirmenler bile, bestelerinin güzelliğini ve yetkinliğini kabul etmişlerdir. Besteci Ornette Coleman, doğaçlamacı Coleman'dan daha çabuk kabul görmüştür. Ornette Coleman'ın iki sene caz çevrelerinden elini çekebilmesinin nedenlerinden birisi, tek başına bestelemenin yaratma dürtüsünü uzun süre tatmin etmeye yeterli olmasıydı. Coleman diğer yeni müzisyenlerden daha sık ezgilerden ve şarkılardan bahseder. Şöyle der: "Bir şarkıda barış anlamına gelen bir fa çaldığımda, bu fa'nın, başka bir parçada hüzün sözcüğünü taşıyan aynı nota gibi çıkmasını istemem." Yani bestecinin çalışırken neler hissetiği, doğaçlamasının havasını da belirler. Bu, Lester Young'dan sonra cazda artık sık rastlanmayan bir yorumdur.

Ornette Coleman'ın trompet ve keman çalmayı öğrenmesi de, bestenin doğaçlamaya göre öncelik taşıması ile ilişkilidir. Müziği bir bütünlük arz etmelidir. Aslında en çok istediği, bu müziğin oluşabilmesi için gerekli olan her şeyi kendi başına çalmaktır. Bir keresinde bir röportajda, bütün sesleri playback yöntemiyle kendi başına art arda çalmayı çok istediğini söylemişti.

Bu noktada Ornette'nin yeni öğrendiği enstrümanları çalma biçimi konusunda bir değerlendirme yapılmalıdır. Kuşkusuz o, yalnızca alto saksofonda mükemmel bir çalgıcıdır; ancak keman ve trompet çalışındaki "amatörlük"ten söz edildiğinde, işin özü gözden kaçmaktadır. Amatör-

lük kriterleri, okul müziğinin profesyonelliğini temel alır. Oysa Ornette kemanı sol elle çalar ve buna rağmen sağ elle çalıyormuş gibi akort eder; kemanı çalmaz, alete dairesel hareketlerle vurur ya da gıcırdatır. İstediği şey bir nota çalmak değil, aynı anda olabildiği kadar çok teli tınlatarak bir sound elde etmektir. Ornette Coleman'da yerleşik kemandan geriye kalan tek şey, aletin dış görünüşüdür. Onu yeni keşfettiği, kendine özgü bir şey gibi çalar. Ve bestesi için ihtiyaç duyduğu etkileri elde etmeyi hedefler. Söz konusu olabilecek tek kriter buradadır; başka yerde değil. Bu kriter ışığında bakıldığında Ornette'nin keman çalışı mükemmeldir.

Ornette Coleman şaşırtıcı bir bütünlük ustasıdır. Nihayet kendine birlikte çalmaktan gerçekten zevk aldığı yeni bir partner, tenor saksofoncu Dewey Redman'ı bulur bulmaz, bu yönü kendini daha açık gösterdi. Onunla yeniden dörtlü bir ekip kurdu. Ekibe, Ornette'yle daha ilk zamanlarda birlikte çalışmış olan iki müzisyen daha katıldı: Basçı Charlie Haden (birlikte mükemmel ikili kayıtlar da yapmışlardı) ve davulcu Ed Blackwell. Ornette'nin gençliğinde çok sık çaldığı New Orleans'ta doğan Blackwell, aslında Güney'in rhythm-blues kalıbını, tıpkı Ornette'nin Texas'ın folk blues'uyla yaptığı gibi soyutlamaktaydı.

Ornette bir bestenin veya doğaçlamanın bilinçli olarak biçimlendirilmesinden pek anlamazdı. Yine de çaldığı veya yazdığı hemen her şey bir elden çıkmış gibidir. Bu yüzden Ornette Coleman'ın plaklarda yer alan parçaları, John Coltrane'inkilerden epeyce kısadır. Coltrane'i dinleyen, sancılı bir doğuma tanıklık eder. Ornette'yi dinleyen ise, yeni doğmuş yaratığı seyreder.

Archie Shepp bu konuda şöyle söyler: "Coltrane'in başardığı birçok şeyden birisi de, caz müzisyeninin bir soloda birkaç dakikayı geçmemesi gerektiği, geçemeyeceği yolundaki yargıyı kırmasıdır. Coltrane bir insanın çok daha uzun süre yoğun olarak çalabileceğini ve aslında yorumunun uzun süreli doğaçlamayı gerekli kıldığını göstermiştir. Bunu söylerken, otuz ya da kırk dakikalık bir solonun üç dakikalıktan mutlaka daha iyi olduğunu kanıtlamıştır, demek istemiyorum. Ama bize, otuz-kırk dakika süren doğaçlamaya dayalı müziğin mümkün olduğunu kanıtladı ve gösterdi ki, böylesine uzun müzikal uçuşları kaldırabilmek için, dayanıklılık -fantezi ve hayal gücü kadar, bedensel kondisyon da- önemlidir."

Bazı eleştirmenlerin ileri sürdüğü şu görüş, gerçekte en harcıâlem değerlendirmelerden biridir: Eski büyük müzisyenler -King Oliver, Lester Young, Teddy Wilson- söyleyeceğini on iki ya da otuz iki ölçülü, bir ya da iki chorus içinde söyleyebilirmiş. Coltrane -ve eski kuşaktan olan diğerlerinin- yaptığı böylesine uzun sololar, konsantrasyon eksikliğinin göstergesiymiş. Eski müzisyenler plak için kısa çalarlardı; çünkü o za-

manlar çoğu plakta sadece üç dakikalık yer vardı. İstedikleri gibi uzun çalabilecekleri durumda, örneğin jam session'da veya kulüplerde uzun süren soloları tercih ederlerdi. Büyük müzik –Avrupa senfonisinden Hindistan'ın raga ve tala'larına kadar– zamana ihtiyaç duyar. Sadece günlük sıradan şarkılar iki veya üç dakikayla yetinebilir.

Ornette Coleman'a geri dönelim. *Rubato* balad'lar çalışını –ağır parçaların serbest tempoyla çalınması; ki, çağdaş cazda Keith Jarrett'tan Pat Metheny'ye Shannon Jackson ve diğerlerine varıncaya kadar, pek sevilmiştir– tek bir şeyle, 1959'da yaptığı ünlü parçası *Lonely Woman* ile ilişkilendirmek mümkündür.

Müziğinin tümünü olabildiğince kendi başına yapma çabasının ve zaman zaman ortalıktan elini ayağını çekmesinin ardında, çevresiyle kendisi arasındaki hassas ilişki vardır. John Coltrane hep gruplaşmak isterdi; oysa Ornette Coleman yalnızdır. Topluma karşı derin bir güvensizlikle doludur. Menajerler onun gözünde otomatik olarak kendisine kazık atmak isteyen insanlardır. Bu yüzden birlikte çalıştığı menajerleri sık sık değiştirirdi. Menajerlerinin hemen hepsi önceden arkadaşıydı. Ancak Ornette aradaki arkadaşlığa dayanarak bu işi üstlenmelerini rica ettiğinde, iş başlar başlamaz, arkadaşlık sona ererdi. Çoğunlukla gerçek bir nedene dayanmayan bir güvensizlik duymaya başlardı menajeri olan kimseye; bu tutumuyla öyle tatsız bir ortam yaratırdı ki, gerçekten kuşkulanılacak durumlar başgösterirdi.

Dan Morgenstern'le 1965'te yaptığı bir röportajda şöyle dedi:

> Bir siyah olarak, bütün mevcut ilke ve kuralları neden beyazların keşfettiğini bilmek gibi haklı bir isteğim var. Ancak bu istek plak şirketleriyle, menajerlerle ve konser organizatörleriyle ekonomik ilişkilerimde ağır basar hale geldiğinde, şizofrenleşeceğimi ve nevrotik bir vaka haline dönüşeceğimi çok iyi biliyorum. Sadece bugünkü Amerika'da hayatta kalabilmek için yapmak gereken şeyleri bilmiyorum diye, istismar edilmek istemiyorum. Her şey o hale geldi ki, içinde yaşadığın ve belli bir erke dayanan sistemde, bu erkin bir parçası haline gelmek için bedel ödemek zorunda kalıyorsun; ancak böylece istediklerini yapabilirsin. Böylece daha iyi bir dünya kurulamayacağı tabii ki besbelli. Yapılan şey sadece, erki korumak için güvenliği artırmaktan ibaret. Erk ise anlamı ikinci plana itiyor...

Ornette Coleman'ın konserlerinde olsun, bir kulüpte çalarken olsun, bariz bir şekilde iletişim meraklısı gibi davranması, çevresiyle arasındaki sorunlu ilişkiyi yansıtır. Arada sırada, avangart bir caz müzisyeninden çok, bir at cambazına ya da hayvan terbiyecisine yakışır deniz mavisi bir takım elbise ile görünür. O zaman içinden geldiği, caz müzisyenlerinin insanları eğlendirmekle sorumlu olarak yetiştirildiği dünya hissedilir.

Gene de Ornette John Coltrane'den, kuşkusuz daha "sempatik" bir şahsiyetti; çevresine karşı hep doğal bir kayıtsızlık içinde oldu.

Ornette'nin Texas'a ve country blues dünyasına uzanan kökeni, genellikle yeterince vurgulanmaz. 50'li yılların ilk yarısındaki ilk plağını -tabii ki ikinci adam olarak- blues şarkıcısı Clarence Samuels (Charlie Parker'ı yaratan Jay McShann grubunda yetişti) ile birlikte doldurması boşuna değildi. Ornette'nin serbest armoni yorumunun, Güney'in country ve blues müzisyenlerinde hep var olan armonik özgürlüğün doğrudan sonucu olduğu bu kitabın serbest caz başlıklı bölümünde gösterilmiştir.

Yeni cazın büyük müzisyenlerinden olan tenor saksofoncu Archie Shepp der ki:

> Bence blues dilini, basitliğini tahrip etmeksizin, yeni bir yaşamla dolduran ve tazeleyen Ornette Coleman oldu. Coleman blues'u ilkel ifade tarzından söküp kopartmadı; tersine, müziğimizin serbest, klasik-Afrikalı, armonize edilmemiş başlangıç haliyle yeniden kurdu. Ornette Coleman'ın ilk eserleri, bana modernden çok, köklere daha yakın gelmiştir. Kuşkusuz Blind Lemon Jefferson, Huddie Leadbetter ve diğer ilk blues şarkıcıları, on üç, on yedi ya da yirmi beş ölçülü çalmışlardı. Buna rağmen onca eğitim görmüş hiçbir uzman onları avangart olarak nitelemedi.

Ve eleştirmen A. B. Spellman şöyle söyler: "Ornette'nin müziği blues'dan başka bir şey değildir." Ornette tam anlamıyla bir blues müzisyenidir. Ve eğer yerleşik cazda sadece iki, ya da bebop'tan bu yana bemol beşlinin dahil edilmesiyle üç blue note varsa, denebilir ki, Ornette Coleman bütün ses dizisini blue note'lara dönüştürmüştür. Kullandığı tonların hemen her biri, yukarıya ya da aşağıya kaymış olup, perde dışına düşmüş, bağlanmış, kalınlaştırılmış veya tizleştirilmiştir; kısaca blues gibi vokalize edilmiştir. Az önceki alıntıda, bir parçada "barış" anlamında çalınan bir fa ile, "hüzün" anlamına gelen bir fa'nın çalınışının aynı olamayacağını söylediğini hatırlayalım. Blues müzisyenlerinin yorumu tam da böyledir. Ve eğer bugün, yerleşik cazın yıllardır süregelen bu yorumu hayret uyandırıyorsa –ister barış, ister hüzün ya da başka anlamda olsun, bütün fa'ların aynı tonlamayla çalınması gerektiğini ileri sürerek–, bu durum Avrupa müzik geleneğinin etkisini ortaya koyar; Ornette bu etkiyi en azından bu alandan tekrar uzaklaştırmıştır.

Ornette'nin serbest tonalitedeki doğal sükûnetine karşın, John Coltrane'in serbest tonalite ile oldukça gerilimli ve çok katmanlı bir ilişkisi vardı. *Ascension*'dan hemen sonra, *Coltrane/Live at the Village Vanguard Again* adlı plak çıkınca, bu durum apaçık görüldü. Coltrane bu noktada yıllardır birlikte çalıştığı dörtlüdeki müzisyenleriyle artık daha fazla bir-

likte çalamayacaktı. Yukarıda belirtildiği gibi yeni bir grup, bu kez bir beşli kurdu; ikinci tenor olarak Pharoah Sanders'i aldı, piyanoda karısı Alice, davulda Rashied Ali ve basta –eski gruptan aldığı tek müzisyen– Jimmy Garrison vardı. Coltrane bu kayıtta, daha önceki kayıtlarından da bilinen temalar çaldığında –*Naima* veya *My Favorite Things*– şu husus fark edilir: O bu temaları sevmektedir ve yüreğindekileri ifade edebildiği sürece, onları şimdi algıladığı şekliyle çalmaya devam etmeyi istemektedir. Eğer John Coltrane yerleşik araçlarla hayal ettiği esrik ateşliliğe ulaşabileceğini bilse, sonuna kadar tonal çalardı.

Coltrane çok ikircikli bir insandı. 1965'te attığı adım için tam on sene geçmesi gerekmişti; o dönemin müzisyen kuşağının bir gün içinde attığı bir adımdı bu. *Naima*'nın duaya benzeyen, ulvi bir hava taşıyan çizgilerini dinleyen kimse, şunu hemen anlar: Bu müzisyen tonalitenin ardından yas tutmaktadır. Onunla birlikte neleri yitirdiğinin farkındadır. Eğer bu on yıl içinde, önemli bulduğu şeyleri ifade edebilmek isterken, durup durup tonalitenin sınırlarına çarpmamış olsaydı, ona seve seve geri dönerdi. Yalnızca daha güçlü bir yoğunluk yakalamak için, grubuna ikinci bir tenorcuyu, Pharoah Sanders'i almıştı; bu tenorcunun fiziksel gücü ve teknik yeteneği, aletinden en çılgın ve inanılmaz tınıları bile çıkaracak düzeydeydi. 60'lı yılarda Albert Ayler'dan sonra bu alandaki kuşkusuz en hayret uyandırıcı tenor saksofoncuydu. Coltrane saksofonuyla bir kasırgaya dönüştü ve bu esnada kendini tamamen tüketti. Bu yüzden 1966 sonbaharında, kısa bir süre önce kararlaştırılmış bir Avrupa turnesini iptal etti. Sık sık kısa ya da uzun dinlenme dönemlerine ihtiyaç duyuyordu. Dostları, böyle dinlenme dönemleri esnasında, birkaç yıl ara vermesini tavsiye ederlerdi. Ne var ki Trane birkaç hafta sonra, caz ve aşk ilahilerinin çılgın, esrik gücüyle geriye dönerdi.

Doktorların ölüm nedeni olarak belirlediği karaciğer yetmezliği, insani açıdan mümkün olan en derin yoğunluğun hep kıyısında dolaşan hayatının yol açtığı o büyük dermansızlığın son sebebi olmalı. Birçok konserinden sonra tüm gücünü ve enerjisini sonuna kadar kullandığı belli oldu. Bayrak yarışındaki koşucu gibiydi. Belirli bir noktada bayrağı Pharoah Sanders'e veriyordu : O ise *daha* güçlü, daha yoğun ve esrik, ancak yine de Coltrane'den yayılan o ilahi sevme gücü olmaksızın devam ediyordu.

Coltrane'in çevresinde, ondaki bu sevme gücüne sahip olan bir sanatçı vardı; ancak trajik olan, bunu sanatsal açıdan Trane düzeyinde ifade edecek yetenekte değildi. Bu müzisyen karısıdır; piyanist, arpçı, orgcu, besteci Alice Coltrane'dir –ya da vibrafoncu Terry Gibbs'in 60'lı yılların başında kendisini tanıttığı ismiyle ***Alice McLeod***, veya dini inancına uygun

olarak aldığı şimdiki ismiyle Turiya Aparna. John Coltrane'in mesajını manevi anlamda sürdürmektedir.

Alice *Universal Conscionusness* adlı plak için Ornette Coleman'ın işbirliğini sağlamıştı ve böylece bir halka tamamlanmış oldu. Ornette, Alice için modern cazın sayısız denemelerinde eşi olmayan bir keman tınısı biçimlendirdi –ya da sadece belirledi. Homojenliğin ve güzelliğin standart estetiğinden bilinçli olarak kaçınılmıştı. Kemancıların dördü de değişik okullardan geliyordu: Julius Brand ve Joan Kalisch konser müziğinden, Leroy Jenkins serbest cazdan ve John Blair soul müzikten. *Oh Allah* ve *Hare Krishna* gibi parçalarda keman tınılarıyla oluşturdukları yoğun örgü, modern konser müziğinin karmaşıklığını cazın geleneksel yoğunluğuyla, John Coltrane'in manevi gücünü bebop ve blues geleneğiyle birleştiriyordu.

Ornette Coleman kemanı sever. Yirmi yıl öncenin Charlie Parker'ı gibi o da büyük Avrupa konser müziği geleneğine hayranlık besler. Sık sık senfoni orkestraları, yaylı sazlar topluluğu ve dörtlüsü için besteler hazırlardı; bunların en etkileyici olanı 1972'de David Measham yönetimindeki Londra Senfoni Orkestrası tarafından kaydedilen *Skies of America*'dır. Ornette Coleman senfoni orkestrası için yazarken de, caz müzisyeni olarak kalmıştır. Senfoni orkestrası onun için, üfleyip doğaçlama yaptığı büyük bir "nefesli çalgı" gibidir.

70'li yılların ortasından itibaren amplifikatör kullanmak konusunda Coleman'a esin veren şey –ironik bir durumdur bu– yaylıların ve senfoni orkestrasının zengin tiz tonlara dayanan sound'ıydı. Ornette "bir gitarın on keman kadar tınlayabildiğini" hissediyordu ve bunun sonucu olarak gruplarında amplifikatörle çalan bir gitar korosu kurdu. Gitgide derinleşen yoğunlaşma sürecinin sonunda iki bas ve iki elektrogitarda karar kıldı. Ornette'nin müziği tek başına enstrümantal boyutuyla giderek rock'a yöneldi. Ayrıca 1975'te davulcu Ronald Shannon Jackson'ın katılmasıyla funk da çalmaya başladı. Ornette'nin rhythm-blues'a dayanan arka planı, hiçbir zaman 80'li yılların Prime Time gruplarındaki kadar açık ve derinden hissedilmedi. *Dancing in Your Head* (1977) ve *Body Meta* adlı plakları serbest funk'ı ateşleyen kıvılcım oldu (bkz. "80'den sonra" başlıklı bölüm)

Funk'ın statikliği ve şekilci donukluğu yüzünden –funk o güne dek (caz rock'ta bile) doğaçlamayı frenleme eğiliminde olmuştu– Ornette'nin müzikal verimliliği yeterince değerlendirilemez: Ornette Coleman gruplarıyla birlikte kolektif doğaçlamaya dayalı funk çalan ilk müzisyendi. Funk'ı bütün alanlarda –melodi, ritim, armoni– serbest doğaçlamaya açtı. Bu müziğin statikliğini kırarak, onu karşılıklı etkileşime ve grupçu düşünme tarzına kavuşturdu.

Ornette'nin Prime Time gruplarında şu husus da dikkat çekicidir: İlk kez 1960'ta *Free Jazz* adlı plağında uyguladığı bir şeye yeniden dönerek, aynı çalgılardan oluşan iki ekip kullanır. Ancak bu kez eşit ağırlıklı iki dörtlüyle değil, farklı işlevleri olan iki üçlüyle çalışır. Gruplardan biri atak "serbest" funk ritimleriyle temeli oluştururken –örneğin Calvin Weston (davul), Al Mac Dowell (bas gitar) ve Charles Ellerbee'den (gitar) oluşan bir grup–, diğer üçlü bağımsız, serbest yorumlarla bu temel üzerinde yükselerek çalar (örneğin Jamaaladeen Tacuma (bas gitar), Bern Nix (elektrogitar) ve Denardo Coleman'dan (davul) oluşan grup.

Prime Time grubunun kolektif doğaçlamalarında, bu iki düzlem büyük bir şiddet ve enerjiyle birbiriyle çarpışır. Serbest melodiler ve fokurdayan funk ritimlerinden oluşan bu çılgın ve hızlı tempolu zemin üzerinde ise, Ornette'nin hepsini gölgede bırakan alto saksofonu dalgalanır; grubun karmaşık çizgilerinin tümü parlak, dev bir çukur aynadaki gibi, şarkı söyleyen, bembeyaz renkteki tek bir ışına dönüşür.

1973'te Fas'ta karşılaştığı Berberi müzisyenler (*Dancing in Your Head* adlı plaktaki bir parçada anlatılır), Ornette'yi o kadar etkiledi ki, o günden sonra Prime Time grubu hep Avrupa dışı müzik kültürlerinden esinlenen, "terbiye edilmemiş" bir havada çaldı. Ornette yüzyılımızda hâlâ var olan yegâne avangart şeyin, üçüncü dünya denen dünyanın müziği olduğundan söz etmeye başladı. "Ayar görmemiş çalgılar, Batı dünyasında olmayan bir duyguyu ifade edebiliyor. Demek istiyorum ki, Avrupa müziği çok güzel, ama onu çalan müzisyenler her zaman bunu ifade etme şansına sahip olmuyorlar. Çünkü ortaklaşa çalarken enerjilerinin büyük bir bölümünü aradaki uyumu sağlamak için harcıyorlar: 'Sen biraz pes kaldın' veya 'Biraz fazla tiz oldu' gibi." Avrupa dışı müziğin "terbiye görmemiş" havasına duyulan sevgiyi anlatan bu sözlerin arkasında, blues müzisyeni Ornette Coleman durmaktadır.

Birçok eleştirmen Ornette'nin Prime Time grubu sahnedeyken, hoparlör gümbürtüsünden şikâyet etmiştir. Oysa Ornette'nin serbest funk'ı, ses sonuna kadar açılmadan yaşanamaz; çünkü Ornette ses şiddetinin sound'ı değiştirdiğini bilir. Ses şiddeti yükseldikçe sound spektrumundaki kimi alanlar işitme düzlemine açılır ve önceden işitme sınırının dışında kalan tiz bölgelere ulaşılır. Ornette'nin grubu fiziksel açıdan dayanılır olanın sınırında yer alan bir gümbürtü ve ses tufanı içinde çalarak, yeni tını ve anlatım olanakları keşfetmiştir. Siren gibi öten, kıvılcımlar çıkaran tiz melodiler bir ağ gibi çaldıkları serbest funk'ı sarar. "Terbiye edilmemiş" bir üslupla çalan Prime Time grubunda çalgılar birbirine göre mikro aralıklar düzeyinde bozuk akort edilmiş olduğundan, armonikler elementer parçacıkların hızıyla birbirine çarpar; bu esnada bir dizi yeni ara

ton doğar; sanki bir melodi sonsuz bir dizi gibi kendini tekrarlar durur. Ses şiddetinin oynadığı rolün önemini Ornette Coleman'ın serbest funk plakları bile şimdiye dek yeterince anlatabilmiş değildir.

Çağdaş dinleyici kitlesi Ornette'nin serbest funk'ını yakıcı, tiz ve sağır edici buldu. Oysa bugünkü müziğinde de açıkça görüldüğü gibi, Ornette Coleman tam bir melodicidir. Daha 60'lı yılların başında büyük bir devrimci enerjiyle caz müziğini değiştirirken de, adeta melodik bir çizginin güzelliğini "serbestçe" gürültü yapmanın canlandırıcı gücüne feda edercesine aşırı bir melodiciydi Coleman. Serbest funk'ta da böyledir. Berrak, melodik, mükemmel bir uyum içindeki alto saksofon çizgilerine dayanan doğaçlamaları "güzel" müziğin ta kendisidir.

Siyah müziğin en büyük melodicilerinden birinin, caz dünyasını çığır açan değişiklikleriyle şoka sokması, caz tarihinin en müthiş ironilerinden biridir. Ornette cazın evrimini iki kez önemli ölçüde etkiledi. İkisinde de bunu mükemmel bir melodici olma sıfatıyla yapmıştır.

Ornette'nin harmolodik müzik teorisi, bütün müzikal öğeler arasında –melodi, armoni, ritim, tempo, ölçü, cümle– eşit haklara dayalı bir ilişki olması gerektiğini söyler. Bununla yukarıdaki saptama arasında sadece görünüşte bir çelişki vardır. Çünkü Ornette'nin armonik müziğinin gizi özellikle, bütün müzikal parametreleri *melodize* etmesinde yatar. Ornette şöyle der: "Armoni, melodi, hareket, ritim...bütün bunlar birer melodi olabilir."

Ornette Coleman serbest funk'ta öylesine çığır açıcı olmuştur ki, alto saksofon üslubuyla bir klasik haline gelmiştir. 1987'de *In All Languages* adlı ikili albümü şöyle düzenledi: Bir plağın tümünü yeni kurulan meşhur "klasik" dörtlünün (trompette Don Cherry, basta Charlie Haden ve davulda Billy Higgins!) yaptığı müziğe adadı, ikinci plağı ise Prime Time topluluğunun yaptığı çağdaş serbest funk'la doldurdu. Albümüne alt başlık olarak şunu koydu: *Harmolodik Müziğin Otuz Yılı.* Her iki grupla da genellikle aynı parçaları yorumladı: Örneğin *Peace Warrior*, *Space Church (Continuous Services)* veya *Feet Music*. Yorumları müziğindeki kopuşsuz evrimi ve sürekliliği hayranlık veren bir tarzda belgeliyordu.

Daha önce, 1986'da, birçokları için müziğinin 80'li yıllardaki doruğu kabul edilen *Song X* adlı plağı çıkmıştı. Bu plağın, cazın bir başka büyük melodicisi olan gitarist ***Pat Metheny*** ile işbirliğinin ürünü olduğunun altını çizmek gerekir. Metheny burada daha çok gitar-synthesizer kullandı. Müzisyenler –başçı ***Charlie Haden*** ve davulcu ***Jack De Johnette*** ve ***Denardo Coleman*** ile birlikte– coşku dolu bir müzik çaldı; Ornette, Pat Metheny'yi gitarcının o güne dek çıkardığı en çılgın ve yoğun çizgilere sürükledi. Kendisi ise *Endangered Species* ve *Song X* gibi parçalarda müthiş

tempolu bir güzellikteki uzun, şarkı söyleyen doğaçlamaları yakaladı; grup içi bağlar nedeniyle genellikle tutuk davrandığı Prime Time topluluğundaki doğaçlamalarından çok daha sarsıcı, yakıcı doğaçlamalardı bunlar. Ornette bu plağın yoğunluğunu ve "ruhu"nu büyük bir gururla John Coltrane'in *Ascension*'ı ile kıyaslıyordu.

Coltrane'in müziği ölümünden sonraki yıllarda daha etkili olarak yaşamaya devam etti. Huzursuzluğu kışkırtan, rock'tan caza ve aradaki çeşitli alanlara kadar her yerde gelişmeyi teşvik eden bir müzik oldu. Bütün çağdaş caz ve rock dünyasına ilahi bir öğe kazandırdı. Bu öğe en başta Coltrane'in *Love Supreme*'inden gelir.

Ve 70'lerin ortasında Miles Davis'in etkisi gerilerken, artık Coltrane'in caz dünyasını en çok ve en derinden etkileyen müzisyen olduğu ortaya çıktı. Evet, geçmiş yılların Count Basie ve Lester Young klasisizmiyle kıyaslanabilecek bir John Coltrane klasisizminin doğduğu söylenebilir.

1960'tan bu yana çağdaş caz tarihinin bu iki müzisyen tarafından bu kadar belirlenmiş olması etkileyici bir gerçektir. 60'lı yıllarda ikisi de aynı ölçüde derin ve etkiliydi. Ancak 70'li yıllarda Coltrane etkisi ağır bastı. 80'lerin cazında ise tam tersi oldu. Bu yıllarda Ornette Coleman cazın ağır basan, en öndeki figürü haline geldi. O halde sarkaç hareketinin yasası uyarınca, 90'lı yıllarda bir Coltrane Rönesansı beklemeli!

John Coltrane kendi arkadaşları arasında en azından *Love Supreme*'den bu yana bir ustaydı. Sound'ının zamanın cazına damgasını vurduğunun farkındaydı. Üzerine yüklenen bu sorumluluk yüzünden çok çekti. Her açıklamasının caz dünyasında "son söz" olarak kabul görmesi ve "yön verici sanat eseri" olarak kutsanması onu mutlu etmedi; kendini aşırıya kaçan ölçüde hep bir arayış içinde gördü.

Miles Davis Quintet'te meşhur olmasından bu yana neredeyse yarım düzine farklı üslupla çalmıştı. Kendi gelişiminde hiç duraklama dönemi yaşayıp yaşamadığı sorusuna son plaklarından birinin kapak metninde şöyle cevap verdi: "Hayır, insan gidebildiği kadar ileriye ve derine gitmeyi sürdürmelidir. Tam dönüm noktasına gelmişken, duramazsın."

Eğer Coleman, ta başından beri, Zeus'un başından fışkırmışa benzeyen müziğiyle "Anka kuşu"ysa; Coltrane de o kocaman ağır kayayı durmaksızın dağın tepesine doğru yuvarlamaya çalışan "Sisyphos"tu. Coltrane yukarıya vardığında –ironik olarak söylersek–, sirk mavisi takım elbisesi içindeki Ornette Coleman çoktan gelmiş ve güzel melodilerini çalmaya başlamış olurdu. Ama John Coltrane'in hemen yanı başında durarak dağın tepesinden üflediği müzikte ilahi bir güç vardı; idrak uğruna (ya da Coltrane'in inancına uygun olarak "Tanrı için" diyelim) katedilen o uzun dikenli yolun bir bölümünü daha geride bırakmış, ancak daha gidecek

pek çok istasyon olduğunu bilen bir hacının taşıdığı güç. Yine de Coltrane ölümünü önceleyen tükeniş aylarında, artık neler olacağını bilemedi.

JOHN MCLAUGHLIN

70'li yılları tek başına temsil eden bir müzisyen olmadığını hatırlatalım. Caz artık çok yaygınlaşmıştır. McCoy Tyner, Keith Jarrett, Chick Corea, Joe Zawinul ve Wayne Shorter, Herbie Hancock, Dexter Gordon ve diğerleri aynı ölçüde önemlidir. Ve en başta Miles Davis (özellikle on yılın ilk yarısında) ve John Coltrane (on yılın ikinci yarısından sonra) en etkin figürlerdir. Onların dışındaki caz dünyası çok parçalıdır; bir yandan "akustik caz" öte yandan elektrikli caz olarak ve daha başka birçok alt gruba ayrılır.

Yine de 70'li yıllarda bütün gruplara dahil olan, blues ve bebop, serbest ve caz rock (fusion) çalan ve elektronik müzik kadar "akustik" müziğe de bağlı olan *bir* müzisyen vardı: John McLaughlin

Aşağıdaki röportajı Paris'te John McLaughlin'in evinde yaptım. McLaughlin kendini anlatabilen çağdaş bir caz müzisyenidir; bana sadece ipuçlarını vermek düştü. Bu yüzden sorularıma, anlaşılırlığı sağlamak için gerektiği ölçüde yer verdim. McLaughlin konusunda diğer bilgiler 70'li yılların anlatıldığı bölümde, gitar ve küçük orkestraları ele alan bölümlerde bulunabilir.

John McLaughlin: 1942'de İngiltere'de Yorkshire'ın küçük bir köyünde dünyaya geldim. Babam mühendisti, annem biraz keman çalardı. Evimizde müziğe, klasik müziğe, üç büyük B'ye –Beethoven, Bach, Brahms– karşı her zaman yoğun bir ilgi oldu; bunun için aileme teşekkür borçluyum.

Dokuzuma geldiğimde annem piyano dersi almamı sağladı. Daha sonra Northcumberland'e İskoçya sınırının yakınlarına taşındık. Her yaz İskoç gayda toplulukları gelirdi. Bazen altı ya da yedi gaydaları olurdu. Üç ya da dört davulcu; harika davulcular. Kendi tarzlarında swing yaparlardı. Beni çok etkilemişlerdir.

On yaşındayken İngiltere'de blues devrimi başladı. Önceleri öğrencilerin kendi arasında çaldığı bir müzikti; siyah blues'a gösterilen ilgi devamlı artıyordu. Ağabeylerimden birinin bir gitarı vardı. Bana üç akor öğretti. O gün her şey kesinleşti: Gitara âşık olmuştum. Muddy Waters, Big Bill Broonzy, Leadbelly gibi blues müzisyenlerinin plaklarını dinlemeye başladım...

(John bunu söylerken, bu üç müzisyenin plağının pikabının hemen yanı başında durduğunu fark ettim; belli ki hâlâ dinlemeye devam ediyor.)

Böylece kelimenin tam manasıyla blues'un içine daldım. Olağanüstüydü. İnanılmazdı.

On beşime gelince gitarım ve küçük bir ses yükselticiyle birlikte bizim oradaki caz kulübüne gittim bir pazar gecesi. Müzisyenlere, kendileriyle birlikte bir parça çalmama izin vermelerini rica ettim. "Tamam gel" dediler. Ve sonra çılgın bir hızla çalarak, beni tamamen bitkin düşürdüler; beceremediğimi, ama iyi bir deneyimdi. Daha öğrenecek ne çok şeyim olduğunu kavradım.

Aynı dönemde Django Reinhardt ve Tal Farlow dinlemeye başladım. Gitarda benim kahramanlarımdı onlar. Bugün de öyle. Belki de o zamanlar Django Reinhardt'ın gitarda ve Stephane Grappelli'nin kemanda birlikte çalmasından çok hoşlandığım için, kemanı bu kadar çok seviyorum.

On altı yaşımda ilk turneme çıktım; Professors of Ragtime adlı klasik bir caz grubuyla birlikte. Böylece Londra'ya geldim. Tabii Londra büyük bir caz merkeziydi. İki kulüp vardı: "Marquee" ve "Flamingo". Herkes buralarda buluşur ve istediğiyle birlikte çalardı. Ben de böyle yaptım. Sonraları meşhur olan bütün İngiliz müzisyenlerin katıldığı jam session'ları hatırlıyorum.

Rolling Stones'un da oraya geldiğini hatırlıyorum; kendilerini dinletmek istiyorlardı. Pek hoşlanmadım. Üslupları temiz değildi ve swing yapmıyorlardı, ama neyse ki bir Muddy Waters blues'u çaldılar.

Düzenli olarak Graham Bond Organization ve Alexis Korner ile birlikte çalmaya başladım. Alexis'le herkes bir kez çalmıştır. Daha sonra Miles Davis'in Gil Evans'ın büyük orkestrasıyla yaptığı *Into The Cool*'u dinledim; ve bu müziğin müptelası oldum. Miles'da yeni bir ekol kristalize oluyordu ve bunun benim ekolüm olduğunu derhal kavradım.

Yine de rhythm-blues çalmaya devam ettim. Sanırım benim için iyi de oldu; çünkü biz İngiliz blues gruplarında gerçek caz soloları çalıyorduk. Bu blues'dur, ama aynı zamanda blues'dan daha fazla bir şeydir.

Eric Clapton ve Dick Heckstall-Smith'le, Ginger Baker'la, o zamanlar İngiliz çevrelerinde bir anlam taşıyan herkesle çaldım; ama en önemlisi ***Graham Bond*** oldu. Onun hakkında konuşmak istiyorum. Benim için çok önemlidir. Sıradan bir okula gitmiştim ve gittiğim okulda bilinen şekliyle din dersi verirlerdi. Öğretmen dinin –ve Hıristiyanlığın– ne olduğunu hiç de iyi kavramış biri değildi. Dini gerçekten yaşayan bir Hıristiyan değildi. Ben hiçbir zaman kiliseye gitmedim. Ama Graham Bond –ruhu şad olsun– arayış içindeki bir insandı. Görünmez ve uhrevi şeylerle ilgileniyordu. Bana eski Mısır kültürüyle ilgili bir kitap verdi ve hayatımda ilk kez insan denen yaratığın sergilediğinden daha fazla bir şey olduğunu kavradım. Hemen sonra büyük Hint bilgesi Ramana Maharshi'nin bir

kitabını keşfettim. Kitapta bir fotoğrafı vardı; hayatımda ilk kez nurla aydınlanmış olarak nitelenebilecek birini gördüm. Hindistan'ın kültür ve ulus olarak, keşfetmem gereken hazinelerle dolu olduğunu kavradım.

O zamanlar tanınmış pop müzisyeni gitarist Jim Sullivan ile arkadaştık. Birlikte çok zaman geçiriyorduk ve London Theosophical Society'ye üye olduk. Bir akşam Jim, Ravi Shankar'ın bir plağını çaldı. Bu müziği henüz anlayamıyordum; ancak bana bir şekilde dokunan bir tarafı vardı. Plaktaki kitapçıkta Ramana Maharshi'nin kitabında okuduğum şeyler yazılıydı. Buradan anladım ki, müzikle dinsel bilgelik arasında bir bağlantı vardı. Bu bağlantıyı yakalayabilmek için daha çok dinlemem gerektiğini kavradım.

...O zamanlar zar zor geçiniyordum. Param yoktu. Kazandığım ancak boğazıma yetiyordu. Bu yüzden –Tom Jones, Engelbert Humperdinck, Petula Clark gibi ticari müzik yapan kimselerle– pop faaliyetlerinde bulunuyordum. Müzikal açıdan bu benim için dayanılmaz bir durumdu ve bir süre sonra bu faaliyetlerin beni hasta ettiğini anladım.Yaşamak için böyle yapmak zorundaydım, ama müzikal açıdan beni bambaşka şeyler ilgilendiriyordu. Bir sabah kendime şöyle söyledim: Bu iş böyle gitmez. Arabama bindim ve gaza bastım, Kuzey İngiltere'ye gelene dek durmadım ve orada annemle birlikte yaşamaya başladım.

Artık Londra'ya dönmek istemiyordum. Bu yüzden Avrupa kıtasına geçmeye ve orada istediğim gibi müzik yapmaya karar verdim. Almanya'da Gunter Hampel ilk şansı verdi. Birlikte yaklaşık altı ay serbest caz çaldık.

Gunter'le bu deneyimi yaşadığım için gerçekten sevinçliyim. Teorik açıdan serbest çalmanın doğru olduğunu biliyorum, ama yine de işin içinde şu büyük "ama" var. Çünkü serbest müzik genellikle –bu konuda gerçekten böyle düşünüyorum– kendini sadece akışa bırakmaktır. Gerçekten serbest çalabilmek için, birincisi armoni ve melodiye mükemmel düzeyde hâkim olmalısın ve ikincisi gerçekten güçlü bir kişiliğin olmalı; olgun, insani bir yaratık olmalısın. Çünkü yalnızca böyle bir insan akıp gitmez. Ama normal bir insan olarak –hepimiz aslında öyleyiz– serbest müziğin sıradanlığına karşı koyamazsın. Bu müziği çalmak hayatını yaşamak gibi bir şey değildir. O gerçekdışı bir şeydir.

Gunter Hampel'le çaldığım dönemde genellikle Antwerpen'de yaşıyordum. Böylece arada bir Londra'ya gidebiliyordum. Orada basçı Dave Holland ve davulcu Tony Oxley ile küçük bir grubumuz vardı ve bu gerçekten olağanüstüydü. Tony Oxley ve John Surman (bariton ve soprano saksofon) ile birlikte bir de *Extrapolation* adlı bir plak yaptım.

Dave, Miles Davis'le çalmak üzere New York'a gideceği zaman müthiş gururlandık. Düşünün: Miles'la birlikte çalan bir İngiliz! Bu duyulmamış bir şeydi. Gerçek bir "darbe"ydi!

Birkaç ay sonra 1968 Kasım'ında Dave Holland beni Baltimore'dan aradı. "Burada kiminle beraberim, tahmin et"diye sordu. "Miles" dedim. "Hayır. Tony Williams. Tony seninle konuşmak istiyor" diye cevap verdi. Tony bir grup kurmak istediğini ve gitarist olarak beni düşündüğünü söyledi. Jack DeJohnette ona, kendisi Bill Evans'la Londra'dayken birlikte doldurduğumuz bir bandı dinletmişti. Tony'ye "Her şey hazır olduğunda ara. Geleceğim" dedim.

1969 başında aradı. Şubatın ilk haftasında New York'a uçtum. İki gün sonra Miles Davis'le stüdyodaydım. Bu inanılmaz bir durumdu. Anlamaya çalış, New York her Avrupalı cazcının en ileri hedefidir. Orada olmak ve orada çalabilmek; bundan ötesi ne olabilir?

Tony Williams ve Dave Holland, Miles Davis ile birlikte çalıyordu. Bu nedenle bir anda hepsiyle birden karşılaştım: Miles ve Wayne Shorter ve Chick Corea ve Jack DeJohnette ve Gil Evans! Gözünün önüne getirmeye çalış. Bir rüya gibiydi; yine de gerçekti.

İlk hafta Miles Davis'i Louis Armstrong ve Dizzy Gillespie ile konuşurken gördüğümü hiç unutmayacağım. Elimde bir kamera olmasını isterdim. Düşünsene üçü bir arada! Bu üç insanı görmüş olmak bile benim için başlı başına müthiş bir şeydi.

New York'taki ikinci günümde Tony'nin para almak için Miles Davis'in evine gitmesi gerekti. Beni de yanına aldı. Miles'ın ertesi gün bir plak çalışması vardı. Tony'nin orgda Larry Young ve gitarda benimle birlikte bir grup kurmak üzere kendisini bırakacağını biliyordu. Ama Miles Tony'yi kaybetmek istemiyordu. Onu seviyordu. Miles "Yarın gitarını da getirsene" dedi. Tony bu durumdan hoşlanmadı, çünkü Miles'la arasında bir anda bir yarış havası doğmuştu. Ve ben –inanılacak gibi değil– bu yarışın malzemesi oluvermiştim. Bu başıma gelmesini isteyebileceğim en son şeydi.

Ertesi gün geldi. Larry Young, Joe Zawinul ve Herbie Hancock oradaydı. Davet edilme şerefine erişip de, oraya en doğru zamanda gitmeyi başarmam benim marifetim değil, Tanrı'nın bir lütfuydu.

Joe Zawinul bir yığın zor akorla dolu bir parça getirmişti. Miles "John, neden bunu gitarınla çalmayı denemiyorsun?" diye sordu. "Bütün bu akorlarla mı? Hepsini anlamam biraz sürer" diye cevap verdim. O anda Miles'ın bir grubu yönetme tarzıyla ilgili ilk deneyimimi yaşadım. Parçayı sadece tek bir akorla çalmamı istiyordu!

Ve sonra hepsi orada oturup, başlamamı beklediler. Ne yapacağımı bilmiyordum. Miles "akoru biliyorsun ya" dedi. Öylece çaldım, yani iki akor çaldım. Sonra başladım ve ışığın yandığını fark ettim. İlk soloyu çaldım, Wayne Shorter temayı çalıyordu, Miles ve Wayne birlikte çalıyorlardı. Kendimden geçmiş gibiydim, sadece el yordamıyla gidiyordum.

Sonra bandı dinlerken, her şeyin ne kadar mükemmel olduğunu görerek, şaşırdım. Şunu anladım: Parçayı getiren gerçi Joe Zawinul'du, ancak Miles bir dakika içinde bu müziğin gerçek özünü –ve güzelliğini– keşfederek dışavurmuştu. Çevresinde olağandışı olanı çekip almak Miles'ın en büyük yanıydı.

Miles daha sonra grubuna katılmak isteyip istemediğimi sordu. Benim için inanılmaz bir şeydi. Ama daha da inanılmaz olanı, Miles'ı reddetmemdi. Tony Williams'la çalmak benim için daha önemliydi. Bestelerim vardı ve Tony ile birlikte olursam bestelerimi çalma şansımın Miles'a göre daha yüksek olacağını biliyordum.

Kısa bir süre sonra bir araya geldik, Tony Williams, Larry Young ve ben. Grubumuza Lifetime adını verdik. Az kazanıyorduk, ama müzikal açıdan her şey mükemmeldi. Columbia plak şirketinin bizi neden geri çevirdiğini anlayamadık. O zamanlar Blood Sweat-Tears ile birlikte olan bir oğlana, Al Kooper'a dinlettik kendimizi. "Hayır" dedi. Ona duyduğum bütün saygı o anda kayboldu. İyi müzik için deli oluyorduk. Bunu duymamasını anlayamamıştım.

Amerika'daki müzik piyasası ile ilgili herhalde ilk tecrübendi, değil mi? Belki bu konuyu biraz anlatmak istersin.

Sanırım Amerika'da cazdan anlamıyorlar. Her türlü gerçekliğe o kadar uzaklar ki. ABD'de on bir yıl geçirdikten sonra, gerçekten kendi müziklerini anlamadıklarına inanıyorum. Onu insanlara nasıl ulaştıracaklarını bilmiyorlar. Avrupa'da ve Japonya'da her şey çok daha iyi, çünkü insanlar müziği seviyor. Müzik oralarda başından beri sanat olarak algılandı. Avrupa'da biri seninle iş ilişkisi kurduğunda, bilerek ya da bilmeyerek sana sanatçı olarak yaklaşır. Amerikalılarda böyle değil. Tabii ki caz müziğini seven birçok insan var. Ama iş ticarete gelince, her şey korkunç. Avrupa'daki festivaller yok. Bunu öğrendiğimde gerçekten çok şaşırdım. Amerika'da her şeyin Avrupa'dan daha iyi olduğunu düşünürdüm. Tony Williams'ın Lifetime'ı ile ilk plağı yaparken hayatımın şoklarından birini yaşadım. Miksajı biz orada değilken yapmışlardı! Sound bir felaketti. Orada anladım ki müziğe ve müzisyenlere hiç saygı duymuyorlar.

Ve hayranlar ve eleştirmenler kötü kayıtlar nedeniyle tabii Tony Williams'ı azarladılar. Korkunç çatlamalar vardı. Plak Lifetime'ın başlangıcı açısından tam bir felaket oldu; etkileri 70'li yılların ortalarına kadar sürdü. Tony Williams bu başlangıcı hiçbir zaman silemedi... Yine de John, sanırım sen kariyerin boyunca ticari açıdan şanslı oldun. Tony Williams, Ornette Coleman veya Cecil Taylor ve diğerlerinin kariyerleri boyunca kötü ve sahtekâr menajerlerin elinden çektiklerini düşününce, seni gerçekten şanslı buluyorum.

Ama ben de aldatıldım. Paramı aldılar ve beni korkunç durumlara düşürdüler. Douglas Records ile yaşadığım ilk tecrübeyi asla unutmam. Douglas denen tipi ilk tanıdığımda, gerçekten hoş bir oğlan diye düşünmüştüm. Ancak onun için yaptığım ilk plakta –davulda Buddy Miles ve orgda Larry Young vardı; ismi *Devotion* idi– her şey korkunçtu. Kayıttan sonra, Tony ile bir tura çıkmıştım. Döndüğümde gördüm ki, albümü tek başına tamamlamış, mikslemiş, çeşitli şeyleri çıkarmış; içinde öyle bölümler vardı ki, kendi müziğimi tanıyamaz hale geldim. Korkunçtu.

Sana ne ödediler?

2000 dolar

Bu kadar meşhur olan, bütün dünyada satılan plak için bu kadar mı ödediler?

Tek bir plak için de değil. 2000 doları Douglas Records için yaptığım *Devotion* ve *My Goal's Beyond* adlı iki plağın karşılığı olarak aldım...

Bir yüzünde solo yaptığın plak bu değil mi; cazda gitar solosunu gerçekten yerleştiren plaktır bu. Sonra gelen düzinelerce gitar sololu plağın ilkidir. Ve bence hâlâ en güzeli ve her halükârda en etkili olanı... Neyse, Douglas'tan sonra Columbia'ya gittin ve Columbia caz dünyasında en iyi diye bilinen şirkettir.

Ama on yıl sonra, (1981'de) benim için hiçbir şeyin Columbia'yı ne olursa olsun terk etmekten daha önemli olmadığını anladım. Bana ayrıldığım için para ödemek zorundalar. Sadece elektronik müziğin para ettiğini düşünüyorlar. Bence bu utanmaları gereken bir durum; dinleyicilere karşı da. İnsanların ne dinlemesi gerektiğine oturup önceden karar veriyorlar. Hamburger gibi plak satmak istiyorlar.

O sıralar bulduğun Sri Chinmoy'u, şu senin guruyu anlatır mısın lütfen?

Daha Londra'dayken her sabah yoga yapardım. Amerika'ya gelip de Manhattan'da yaşamaya başlayınca, formda kalmak için bir şeyler yapmam gerektiğini düşündüm; ruhsal açıdan da. Bu yüzden daha fazla egzersiz yapmaya başladım; sabahları bir buçuk, akşamları yine bir buçuk saat. Sadece yoga. Bir süre sonra bedensel açıdan kondisyonumun çok iyi olduğunu hissettim; ancak içsel olarak bir şeyler eksikti. Bu yüzden çeşitli öğretmenlerle meditasyona başladım; genellikle Hintlilerle. Bir gün Larry Coryell'in menajeri beni Sri Chinmoy ile tanıştırdı. Görür görmez onun aradığım adam olduğunu anladım. Benim için çok önemli olan bir sorunun –müzik ve spiritüalizm üzerine bir soru– cevabını verdi. Sorum şuydu: "Müzikle manevi bilinç arasında nasıl bir ilişki vardır?" Şöyle cevap verdi: " Mesele ne yaptığın değil, nasıl bir bilinçle yaptığındır. Örneğin bir çöpçü, bir sokağı mükemmel süpürebilir ve bundan dolayı büyük bir tatmin duyabilir. Hatta bu yolla ermiş mertebesine çıkması bile

mümkündür. Mesele daima senin bilincinde düğümlenir, çünkü bilinç şunları belirler: 1. Bir şeyi nasıl yaptığını 2. Bu arada ortaya çıkan şeyin kalitesini ve 3. Senin kaliteni. Yani müzisyensen ve ermişlik mertebesine ulaşmak istiyorsan, müziğin kaçınılmaz olarak varacağın yeni bilincin bir parçası olacaktır."

Bunun aradığım cevap olduğunu derhal hissettim. Bu yüzden sık sık Sri Chinmoy'a gittim ve bir süre sonra öğrencisi oldum.

Ama birkaç yıl sonra medya onu terk ettiğin haberleriyle çalkalandı.

Onu hiçbir zaman terk etmedim ve terk etmeyeceğim, çünkü onu seviyorum. Büyük bir insan. Ermiş bir insan ve bu insani bir yaratığın ulaşabileceği en yüksek mertebe; çünkü olağanüstü bir çaba gerektiriyor.

Onunla hemfikir olmadığım tek konu biçimsel şeylere ilişkin; şunu yapmak, ama bundan vazgeçmek. Bunları yerine getiremiyorum, çünkü yaşamımı bir müzisyen olarak sürdürmek zorundayım. Turnelere çıkmak zorundayım...

Tekrar kariyerine dönelim istersen. Sanırım 1971'de kalmıştık.

Bana o zamanlar kendi grubumu kurmam gerektiğini söyleyen Miles oldu. Davulcu Billy Cobham'la hemen anlaştık. Miles Davis'in bir plak çalışması esnasında tanışmıştık. Ancak bir de kemancıya ihtiyacım vardı. Bir seferinde Paris'teyken Jean-Luc Ponty ile konuşmuştum. Ama o Amerika'ya gelmek istemiyordu. (*İki yıl sonra yine de geldi.*) En sonunda Jerry Goodman'ı buldum.

Bir gün basçı Miroslav Vitous beni aradı. "Joe Zawinul ve Wayne Shorter yeni bir grup kuruyorlar. Adı Weather Report olacak ve senin de kendileriyle çalmanı istiyorlar" dedi. Ben "Çok teşekkür ederim, ama ben kendi grubumu kurmak istiyorum" dedim. Miroslav "Eğer bir piyaniste ihtiyacın varsa Jan Hammer'i ara; o da Çekoslovakyalı; Sarah Vaughan'ın yanında çalıyor" diye ekledi.

Mahavishnu Orchestra'yı işte böyle tamamladım: Jan Hammer, Billy Cobham, Jerry Goodman ve İngiltere'deyken birlikte çaldığım basçı Rick Laird. Başından itibaren mükemmel bir birliktelikti. Bir akşam bunu Sri Chinmoy'a anlattım. Gruba ne isim koyacağıma karar veremediğimi söyledim. "Mahavishnu Orchestra koy" dedi. "Mahavishnu mu? Bu isim mümkün değil. Herkes karşı çıkar" dedim. "Yine de dene" diye ısrar etti. Biz de denedik ve bir yıl içinde büyük bir başarı elde edildi. Kendimizi grupla, grubun sound'ı ve enerjisiyle gerçekten özdeşleştirmiştik. Müzik hayret vericiydi. Her şeyin yolunda gideceğini biliyordum, ama böyle büyük bir başarı beklememiştim. Olağanüstüydü.

Hayatımı istediğim gibi yaşamayı sürdürebilmem de iyi bir şeydi. Aslında hayatımla ilgilenen çoktu; birçok insan bana Sri Chinmoy, me-

ditasyon, Hindistan ve din gibi bütün o manevi şeyler hakkında soru soruyordu. Ama diğer müzisyenler bunlarla ilgilenmiyordu. Zamanla anlaşmazlık çıktı. Sanırım sorunu çözebilirdik; ancak Jan Hammer ve Jerry Goodman'la bu iş gerçekten zordu ve sonunda her şey fazlaca sinir bozucu hale geldi. Japonya'da çalarken işler daha da kötüleşti. Osaka'ya geldiğimizde "Neden artık benimle konuşmuyorsunuz? Lüften ne düşündüğünüzü söyleyin. Benden nefret ediyorsanız, açıkça söyleyin. Konuşun benimle. O zaman her şey daha iyi olur" dedim. Hiçbiri tek kelime etmedi. Rick Laird "Neden bir şey söylemiyorsunuz? Arkasından hep konuşuyorsunuz" der demez, grubun sonunun geldiğini kavradım. Sanırım, başarımızın da bu durum üstünde etkisi oldu. Biliyor musun, başarıyı hazmetmek gerçekten zordur.

Benim için Mahavishnu Orchestra bütün caz rock grupları içinde en büyüğüdür; bugün bile. Birds of Fire *ve* Inner Mounting Flame *adlı iki plak eşsiz doruk noktalarıdır. Ama kısa bir süre sonra ikinci Mahavishnu Orchestra'yı kurdun. Bana hep öyle geldi ki, birincideki yoğunluğu, ilham yükünü ve derinliği ikincisi yakalayamadı.*

Arada sırada yakaladığımız oldu. Belki yılda iki kez. Benim *için Visions of the Emerald Beyond* adlı plak *(ikinci Mahavishnu Orchestra ve bir yaylı sazlar dörtlüsü tarafından doldurulmuştu),* yaptıklarım arasında en iyisidir. Michael Tilson Thomas'ın yönettiği Londra Senfoni Orkestrası'yla birlikte *Apocalypse*'i de o zamanlar yapmıştım.

Bu arada Shakti başlamıştı. Nasıl bir sansasyon yarattığını hâlâ hatırlıyorum. Bütün o bangır bangır seslerden ve inanılmaz elektrik enerjisinden sonra sen üç Hintliyle çalıyordun, hem de akustik müzik! Ve gruptaki tek Batılı sendin.

Aslında ***Shakti***, ikinci Mahavishnu Orchestra sona ererken başlamıştı. Müzik dükkânı olan birkaç arkadaşım vardı. Onlara Hint müziği dersi alabileceğim birisini aradığımı söylemiştim. Böylece Hintçe şarkı söyleme tekniklerini öğrenmeye başladım, bana eşlik eden "mrindangam" *(Güney Hint perküsyon aleti)* çalgıcısı, L.Shankar'ın amcasıydı. Onun sayesinde benim için çok önemli olan kemancı Shankar'ı tanıdım. Jean-Luc Ponty'nin ikinci Mahavishnu Orchestra'da çalmak için nasıl da ta Kaliforniya'dan geldiğini hiç unutamam. Shankar ve ben o gün hep birlikteydik. Böylece iki kemancı; Hintli Shankar ve Fransız Jean-Luc buluştu. Sonra Shankar çalmaya başladı; o anda Jean-Luc'un yüzündeki şaşkınlık ifadesini gördüm. Bir insanın böyle çalabileceğine inanamıyordu. Hayatım boyunca böyle bir şaşkınlıkla bir daha karşı karşıya gelmedim.

Ravi Shankar ve Hint müziğinin diğer ustalarından da ders aldığım için şanslıydım. Hindistan'ı seviyorum -müziğini, spiritüalizmini ve

dinlerini. Spiritüalizm müziğin kendisidir. İkisi Batı'daki gibi birbirinden ayrılmaz.

Shakti'ye katılan tabla virtüözü Zakir Hussain'i, Ali Akbar Khan'ın San Francisco yakınlarındaki Hint müziği okulunda tanıdım. Büyük sarod ustası Khansahib sandalyesinde oturuyordu; birlikte çalmamızı söyledi ve dinledi. Parça bittiğinde, hayatımda hiç kimseyle o akşam Zakir Hussain'le olduğu kadar mükemmel bir şekilde birlikte çalmadığımı hissettim. Shakti'yle üç plak doldurdum. Columbia bu işin içine hiç girmedi...

Columbia istediği için mi elektrikli müziğe döndün?

Bu kadar doğrudan değil, biliyor musun başka bir şey daha etkendi: Caz müziği ve Batılı armoniler benim bir parçam. Bunu bastırmam mümkün değil. O zamanlar oldukça uzun süre, bambaşka bir disiplini olan Hint müziğiyle uğraşmıştım. Shakti gerçekten yıllarca birlikteliğini sürdürdü. Bu nedenle Batılı müziğe dönme ihtiyacını hissettim. Bu benim bir anda üstünü çizemeyeceğim bir parçam. Gerçekten yeniden akor çalmak istiyordum: Bir davulcu ve bir başçıyla birlikte.

Bu yüzden *Jonny McLaughlin-Electric Guitarist* plağını yaptım. Bu plakla bir şekilde başlangıcıma geri dönüyordum; sadece bir elektrogitarcı ve ritim grubu. Tabii ki plak aynı zamanda bütün eski Mahavishnu çalışma arkadaşlarımla yeniden birleşmemi getirdi. Harikaydı. Bütün eski problemleri unuttuk ve sadece çaldık; tıpkı eski günlerdeki gibi.

Birçok insan için elektrikli ve akustik müzik arasında kesin sınırlar var. Sanırım sen bu tür sınırlarla hiç ilgilenmiyorsun.

Her ikisi de bana aittir. Sadece elektrikli enstrümanlarla çalabileceğin belirli bir müzik stili ve belirli bir üslup olduğu gibi, sadece akustik gitarla çalabileceğin başka bir stil de vardır.

1972'deki Münih Olimpiyatları vesilesiyle düzenlenen caz festivalinde Mahavishnu Orchestra'yı nasıl takdim ettiğimi hâlâ hatırlıyorum. Seni İngiltere'den tanıyordum ve benim için az ya da çok Avrupalı bir müzisyendin. Bu yüzden New York üzerine konuştuk. Sen "Ancak orada mümkün olabilirdi; New York insana güç verir. New York gerçekten caz kentidir," demiştin. Aradan on yıl geçtikten sonra bugün, Paris'te yaşıyorsun ve Fransız bir karın var, üstelik karın klasik müzikle uğraşan bir müzisyen ve Paris'te Pont Neuf'de bir evin var. Bütün bunlar Avrupai köklerine geri döndüğün anlamına gelmiyor mu?

Belirli ölçüde, evet. Sanırım New York değişti. Amerika değişti. Amerika bir gün müzikal bir yeniden doğuş yaşayabilir, ama ne zaman, bilmiyorum. Şu anda Avrupa müzikal açıdan Amerika'dan daha iyi...

Caz rock, fusion müziği konusunda ne düşünüyorsun?

Bence bir fusion kalabalığı, aslında gerçek bir bağlanma, gerçek bir füzyon değildir. Eğer bir müzisyen belirli bir müzik türünü çalmaya zorlanırsa, ya da kendisi başarılı olmak için belirli bir ritimle çalması gerektiğine inanıyorsa, bu aslında müziğin ruhuna karşı işlenmiş bir günahtır –aynı zamanda cazın ruhuna da karşı. Kaynaşım [fusion] senin içinde gerçekleşmelidir. Yoksa olmaz. Ya da sözde fusion-müzik olur. Dünya bugün sözde-müzikle dolu.

Şu ya da bu müziği disco-beat'le veya rock-beat'le çalalım, gibi bir şey söylenemez. Bu yolla yapılan bir müziğin hiçbir zaman ağırlığı, ikna gücü olmayacaktır. Artık pek fazla fusion ve caz rock dinlemememin nedeni budur. Bu müzik bana dokunmuyor. Bir müzik bana gerçekten dokunmalıdır; yoksa ona zaman ayıramam. Beni içimden yakalamalıdır. Turneye çıkarken, yanıma sadece bu türden müzik alırım.

Neler mesela?

Coltrane, Miles Davis, aynı zamanda Çingene müziği; büyük bir Hint nagaswaram virtüözünün kasedi; bir de Hindistan'ın eşsiz tabla müziği; Tabii aynı zamanda Chopin ve Schumann.

DAVID MURRAY VE WYNTON MARSALIS

Postmodern cazı en fazla ileri götüren şey, caz geleneğini yadsımayıp, yeniden süzgeçten geçirmesi olmuştur. Cazın tarihinde ilk kez geçmişle diyalog kurmak, sanal olarak ileriye bakmaktan daha önemli olmuş; cazın muazzam mirasıyla hesaplaşmak, ütopyalardan daha fazla ümit verici bulunmuştur. Ancak caz geleneğiyle nasıl buluşulacağını belirleyen bağlayıcı bir ilke yoktur. Sayısız buluşma biçimi mevcuttur. 80'li yılların cazında, yeni gelenekçiliğin ölçüsüz genişliğini David Murray ve Wynton Marsalis'in müziğinden daha iyi anlatan başka bir örnek yoktur. Her ikisi de birer muhafazakâr etkisi bırakmıştır; oysa değil kendilerini böyle adlandırmak, böyle görmediler bile. İkisi de cazdaki standart mantığını yerli yerine oturttular ve bunu yaparken yeni standartlar geliştirdiler. Serbest cazın norm ve klişeleri yıkmasından yirmi yıl sonra; fusion müziğinin yüzeysel formülleri ve yapmacıklığıyla geçen otuz yıldan sonra, Wynton Marsalis ve David Murray caza klasisizm kazandırdı.

David Murray'in tenor saksofon tonunda dikkati çeken ilk şey, dehşetli sağlam, ağır ve yoğun oluşuydu: kil ve doymuş toprak tadında; ilkel, taşralı ve dışadönük, blues'un ağırlığıyla yüklü, çılgınca bir tutkululuk içinde. Caz eleştirmeni Stanley Crouch David Murray'in sanatını şöyle över: "Elli yıllık saksofon tekniğini iki ya da üç cümlede özetler, armonik mükemmellikten rhythm-blues çığlıklarına, temiz çıkan tonlardan *per-*

cussive gıcırtı ve vızıltı tonlarına veya keyifli melodilerden ses renklerinin anaforuna geçilebilir.

David Murray'in çaldığı her şey güçlü bir yoğunluk içinde cereyan eder. Tenor saksofonu –özellikle çılgınca gürleyen çizgileri doruklara taşıdığında– trans haline geçmiş gibi hareket eder. Siyah cemaatlerin gospel ayinlerinde her gün yaşanan kendini adayışın ve esrikliğin, kendinden geçişin aynısıdır bu. Murray "Ben Amerika'nın Pentekost Kilisesi'ne bağlıyım. Bu kilisede Afrika ritüelleri korunur ve ruhlar insanları ele geçirmiştir. Bu yüzden kimi zaman kendilerinin bile anlamadığı dillerde konuşmaya başlarlar... Çalarken belli bir seviyeye geldiğimizde, bazen sanki bedenimden dışarı çıkacak gibi olurum. O zaman nasıl çaldığımı seyredebiliyorum. Kendimi çalarken görüyorum. Üstüne düşünmüyorum, çünkü onu başka birisi yapıyor," diye anlatır.

Wynton Marsalis'in mantık ve bütünlük arayan tutumu, David Murray'in müzik yaparkenki canlılığının ve doğallığının karşıt ucudur. Wynton'ın trompet tonundan mükemmellik içinde bir saflık yayılır. Cazda trompeti Dizzy Gillespie'den bu yana hiç kimse, Wynton Marsalis'inki kadar berrak bir enstrümantal-teknik virtüozite içinde üflenmemişti. Hatta bazı eleştirmenler, teknik kapasite açısından Wynton'ın Dizzy'den daha ileri olduğu birkaç nokta sayarlar: Tonda kristal berraklık, yumuşaklık ve parlak sıcaklık, çizgilerde özen ve pürüzsüzlük. Bununla beraber hiç şüphe yoktur ki, Wynton'ın trompeti yoğun bir dışavurumla birlikte yükselir –entelektüelce soğutulmuş bir ateş gibi– bir Miles Davis'in cool parlaklığı gibi; ancak ondaki hüzün ve dünyayı yitirmişlik duygusu Wynton'da yoktur; blues'la arasında entelektüel, neredeyse bilimsel bir ilişki birikimi vardır.

Bir tondan diğerine mantıki ve beğenilen bir tarzda geçmek sanattır ve Wynton Marsalis bunu büyük bir ustalıkla başarır. Bunu öylesine mükemmel yapar ki, insan dinleyici olarak önce sersemler; ancak sonra emin olur ki, tını başka türlü değil, tam da öyle olmalıdır. Bazı eleştirmenler düşünce berraklığı ve özenin son derece iyi düzenlenmiş bu karışımının soyut bir ciladan ibaret olduğunu ileri sürerler. Gerçekte ise bu sağlam bütünlüğü anın içinde yakalar; bu işi, önceden tamamlanmış düşünsel tasarımlara veya bestelere bile el atarak yapmaya çalışanlardan çok daha başarılıdır. Marsalis'in röportajlarında en çok geçen kavram mantıktır.

Wynton Marsalis de Louis Armstrong ve Jelly Roll Morton gibi New Orleanslıdır; 12 Ekim 1961'de doğdu. Babası Ellis ünü New Orleans'ı aşan bir caz piyanisti ve caz pedagoğu idi. Wynton altı yaşında eline ilk trompetini aldı. "Miles, Clark Terry, Al Hirt ve babam New Orleans'ta Al'ın kulübünde masanın etrafında oturuyorlardı... Babam bu kadar

çok ünlü trompetçinin bir arada olması nedeniyle espriler yapıyordu. 'En iyisi Wynton'a da bir trompet alayım' dedi. Bunun üzerine Al 'Ellis, oğluna ben bir trompet vermek istiyorum' diye atıldı. Ve Miles şöyle dedi: 'Verme, trompet öğrenmek ona çok zor gelir.'" On beş yıl sonra, 1982'de *Down Beat* dergisinin okur anketinin sonucu kaderin bir oyunu gibidir: Yılın caz müzisyeni olarak bir yıl önce parlak bir geri dönüş yapan Miles Davis değil, Wynton Marsalis seçilir; yılın caz albümü kategorisinde de durum farklı olmadı; trompette de, Miles Davis caz dünyasının nefesini tutarak izlediği geri dönüşünden sonra ikinci sırayla yetinmek zorunda kalırken, henüz iki senedir bu işin içinde olan Wynton birinci sırayı aldı. O zamandan beri Wynton Marsalis anketleri kimseye kaptırmadı.

Wynton müzikal donanımını Ben Franklin High School ve New Orleans Center of Creative Arts'ta (NOCCA) edindi. Özellikle ikinci okulun Wynton'ın müzikal kariyerinde tarifi zor bir değeri vardı, çünkü burası –Kreollerin eski, saygıdeğer geleneğini sürdürerek– caz ve klasiği eşit ağırlıkta çalıyor ve öğretiyordu. Wynton on iki yaşından itibaren – birçok genç siyah müzisyenin alışkanlıklarının tersine– Bird'ün yanında Bach, Coltrane'in yanında Corelli, Monk'un yanında Mozart öğrendi.

Gitarist Danny Barker'ın Marching grubunda, funk gruplarında çaldı ve ilk trompetini New Orleans'ta Civic Orchestra'da üfledi. "Orada her yıl bir solist yarışması yapılır ve kazanan üç kişi New Orleans Filarmoni'yle birlikte gençlik konserleri verirdi. Hiç kimse bana şans tanımamıştı. 'Bir trompetçiyi konser verirken kim dinlemek ister ki?' demişlerdi" diye anlatır Marsalis. Wynton on dördünde yarışmayı kazandı. Yarışma birincisi olarak New Orleans Filarmoni'yle birlikte Haydn'ın trompet konçertosunu çaldı, bunu iki sene sonra Bach'ın 2. Fa Majör Brandenburg Konçertosu izledi. Klasik müzik alanındaki başarısı sonucunda New York Filarmoni'yle, Cleveland Orchestra'yla sahneye çıkmaya ve Leonard Bernstein, Zubin Mehta ve Seiji Ozawa idaresinde solo konserler vermeye başladı.

David Murray'in müzikal serüveni ise tamamen akademi dışı gelişti. Kaliforniya Berkeley'de 19 Şubat 1955'te doğdu. Murray'in annesi beğeni toplayan bir gospel piyanistiydi. Murray aile topluluğuna alto saksofon çalarak gospel ayinlerinde eşlik etmeye sekiz yaşında başladı. On iki yaşında bir bir rhythm-blues grubunda çalıyordu. Bir süre sokak müzisyenliğini denedi; Jimi Hendrix gibi gitarının tellerini çekerek çalıyordu. On beş yaşında San Francisco yöresinde bir org üçlüsünü yönetti. Org, saksofon ve davuldan oluşan bu tür gruplar o zamanlar siyahların gettolarında pek popülerdi ve bir saksofoncunun elektrikli, fokurdayan, çılgın tınıları olağanüstü bir fiziksel ve duygusal hazırlık gerektirirdi. O günlerde David Murray –Sonny Rollins'ten esinlenerek– tenor saksofona başlamıştı: "Artık

alto saksofon çalamayacağımı anlamıştım. Fazla bir ağırlığı yoktu" der ve şöyle sürdürür: "Büyürken herkesin bütün Coltrane sololarını öğrenmeye uğraştığını görürdüm. Ben de kendime şöyle dedim: 'Belki de Coltrane sololarıyla hiç uğraşmamam daha iyi, çünkü beş yıl içinde bu insanların hepsi aynı tınıları çıkarmaya başlayacak'. Haklıymışım. Gerçekten de hepsi aynı tınıları çıkarttılar."

Amerikalı caz eleştirmeni Martin Williams şöyle yazar: "David Murray aletine o kadar hâkimdir ki, tenor saksofonun tiz bölgelerinden varlığından kimsenin haberdar olmadığı tonları bulur ve çalar." Gerçekten de David Murray –serbest cazın tenor saksofoncularının da vardığı sonuca göre– tiz tonlara dayanan esrik üslubunu eşsiz bir tarzda geliştirmiştir. Murray röportajlarda ölçütleri yerli yerine koymak için her zaman swing tenorcusu Paul Gonsalves'le, Ben Webster'la ve Lester Young'la bağlarının altını çizse de, aslında 1971'de esrarengiz bir şekilde ölen serbest caz tenorcusu Albert Ayler'ın çizgisini izler. Ayler, tiz tonlara yaslanan serbest üslubun ustasıydı.

Murray, Ayler'ın serbest cazdaki tiz tonları kullanan saksofon üslubunu –tipik, akıcı bir sound ve keskin mikrotonal çizgiler– heyecan verici bir süreç içinde adım adım *melodikleştirmiş* ve tonal açıdan *akorlara yaslanan* hale getirmiştir. Bunu yaparken çılgınlığından, hararetinden ve esrikliğinden hiçbir şey eksiltmemiştir. Murray'in tiz tonlara dayalı katı üslubunun –enerjik üslup diye de adlandırılır– adım adım somutlaşan melodik figürlere dönüştürmesini izlemek hayranlık vericidir. 1976'da doldurduğu ilk albümü *Flowers For Albert* henüz tamamen Albert Ayler'in etkisini ve volkanı andıran tını dalgalarını taşır. Ama bir yıl sonra yaptığı *Live at the Lower Manhattan Ocean Club*, Murray'in 80'li yıllarda davulcu Jack DeJohnette, gitarist James "Blood" Ulmer, World Saxophone Quartet ve en başta kendi gruplarıyla birlikte giderek yetkinleştiğini ve geliştiğini gösterir. Tiz tonlara dayalı üslubu şarkı formlarına ve algılanabilir melodik figürlere dönüşür. Murray'deki tonalite ve beat'e yönelim, daha yirmi yaşındayken 1975'te New York'a gelerek cazın o zamanki öncüleriyle en ön sıralarda çalmaya başladığında, tohum halinde vardı. Şöyle açıklar: "Kaliforniyalı pek çok insan, Doğu Sahili'nden gelenlere göre melodik şeyler dinlemeye daha yatkındır; örneğin Charles Mingus, Eric Dolphy ve Ornette Coleman gibiler –gerçi Coleman Kaliforniyalı değil; yine de her Texaslı aslında bir Kaliforniyalıdır."

Wynton Marsalis David Murray'den dört yıl sonra New York'a taşındı ve klasik konser kariyerine hazırlanmak üzere ünlü Juilliard School of Music'e yazıldı. 1980'de bop davulcusu Art Blakey'in onlusuyla Avrupa turnesine çıktı. Kısa süre sonra 1982'ye kadar çalacağı Blakey'in meşhur

Jazz Messengers'ına katıldı. Wynton sonradan şöyle anlatır: "Art Blakey olmasaydı caz çalmazdım. Profesyonel olarak bu işi yapmak kafamda hiç yoktu. Bana her akşam çalma şansı veren Art Blakey oldu."

Wynton Marsalis'in üslubu caz trompetinin tarihinde var olan en iyi şeylerin –Louis Armstrong'un ritmik coşkusundan, Dizzy Gillespie'nin gürleyen inceliğine, Clifford Brown'un yumuşak sıcaklığından Miles Davis'in cool şiirselliğine ve Freddie Hubbards'ın güçlü attaca'larından, Don Cherry'deki tınıların serbest anaforuna kadar her şeyin– mükemmel bir sentezidir. Wynton'ın çaldığı her şey, aynı zamanda yaratıcı kişiliğinin birleştirici gücünün eseridir. Çünkü Wynton Marsalis alıntı yapmaktansa, kendinden öncekilerin özgün üslupları içinde söylediklerini, kendi jestleri ve kendi sözleriyle değiştirerek, yetkinleştirerek ve mükemmelleştirerek yeniden düzenler.

Wynton Marsalis hem caza, hem de Avrupa konser müziğine büyük bir ustalık içinde hâkim olan ve her iki alanda da kabul görüp alkış toplayan ilk müzisyendir. Klasik trompet literatürünün ilerlemesi ve yorumlanması konusunda büyük katkıları olan Maurice André, Wynton Marsalis'i "muhtemelen bütün zamanların en büyük trompetçisi" olarak adlandırmıştı. Ve tanınmış caz basçısı Ron Carter'a göre, Marsalis 60'lı yıllardan bu yana cazdaki "en ilginç genç müzisyen"dir.

Böylesine sağlam bir esneklik ve çok yönlülük, o olağanüstü çifte yetenekten daha fazlasını gerekli kılar. Yirminci yüzyılın caz kadar başka hiçbir sanatında olmayan bir şeyi, *yeniliğe açık olmayı*, o açık yürekliliği gerektirir.

Wynton Marsalis, kendisinin de vurguladığı gibi "gitmek zorunda olduğu" yolu yürüdü. Siyah bir müzisyen olarak, Avrupa standartlarının damgasını vurduğu konser müziğinin dünyasından geçti ve büyük başarı elde ettikten sonra yine de bu "klasik" müzik işletmesinin cazibesine kendini kaptırmadı. Pekâlâ saygın bir konser trompetçisi kariyeri yapabilir ve maddi açıdan konforlu bir dünyada, manevi açıdan ise fazla zorlayıcı olmayan koşullarda yaşayabilirdi. Ama Wynton cazı seçti: "Oldukça genç bir yaşta iyi bir caz müzisyeni olmanın klasikçi olmaktan daha zor olduğuna inanıyorum; *biliyorum*. Cazda iyi olmak, bireysel olabilmek demektir; bir klasik müzik dinletisinde ise böyle bir zorunluluk yoktur... Klasik müziği bir dinleyici kitlesi önünde çalmaktan vazgeçmemin nedeni, bu gerçeği sancılı bir şekilde ayırt etmem oldu...Avrupa müziğine ve caza eşit saygınlık kazandırmak için yeterince zamanım olmadığını anladım."

Gerçekte erken dönem Marsalis'in, aletini teknik açıdan yaratıcı yeteneklerini gölgeleyecek ölçüde mükemmel kullandığı dikkat çekmektedir. Bu yönü özellikle Art Blakey ile yaptığı ilk kayıtlarda ve *Wynton Marsalis*

adlı ilk albümünde (1981) açığa çıkar. Albümde ayrıca kardeşi Branford Marsalis (saksofon), Kenny Kirkland (piyano), Charles Fambrough (bas) ve Jeff "Tain" Watts'dan (davul) oluşan meşhur beşliyi de takdim etmiş oldu. Bu kayıtların nefes kesen bir güzellikte olmasına ve Marsalis'e 80'li yılların caz tarihinde başlı başına bir yer açmasına rağmen, adeta etüt yapar gibi virtüzcö gam çalması ve akıcı sekizlik notalarla cümlelemeye eğilim göstermesi bu albümleri yine de gölgeler.

Wynton'ın 80'lerin ortasında caz üzerinde yoğunlaşmaya karar vermesinden sonra, üslubunun pürüzsüzlüğünü giderek yitirmesi, ritmik açıdan esnek, rafine ve kendiliğindenci hale gelmesi kuşkusuz bir tesadüf değildir.

Bu gelişme sürecinde Wynton Marsalis ritmik nüansları kullanırken cnder görülebilecek bir ustalığa ulaştı. Bir tonu tam olması gereken yere yerleştirmek konusundaki becerisi enfestir. Wynton'ın özellikle hızı çeşitlendirmesi ve vuruşu *accelerandi* ve *ritardando*'yu kullanarak "yadsıması" ve böylece daha belirgin ve güçlü bir hale getirmesi büyük beğeni toplamıştır. Vuruştan bazen saniyenin onda biri gibi kısa sürelerde uzaklaşır, bazen hafifçe peşinden sürüklenir; sonra yeniden net bir şekilde vuruşa bağlı çalmaya başlar. "Temponun vidasını" böylesine mükemmel ve hassas bir şekilde döndürürken, temel metronomla bağı asla kaybolmaz.

Wynton Marsalis ritimle arasındaki bu mesafeli ilişkiyle birlikte, her şeyden önce cazın o klasik icra tarzına yeniden değer kazandırıp, aktüelleştirdi; modern cazın esnek ve akıcı legato cümlelerini, cazın rafine olmayan, dışavurumcu sound'ının önüne geçirdi. Marsalis'in duygular paletinin bütün değerlerini yüklenerek çalmak konusunda üstün bir yeteneği olduğu açıktır –bazen cesur ve kuvvetli, bazen cool ve tutuk, hatta bazen biraz küstah ve muzip çalar–, ancak sound'ı hemen her zaman olağanüstü berrak, temiz ve saydamdır. Ritmik çizgilerin esnek akışının sekteye uğramaması için, cazın büyük mirasının içinden öncelikle berrak olanı seçer.

Oysa David Murray'i dinlerken, insan tınının karşı konulamaz kudretine rastlamış gibi olur. Murray'in çalış tarzı – tıpkı besteleri gibi– cazın pürüzlü, kısık ve bastırılmış tınılarını; arkaik New Orleans cazının ateşli, vokalize edilmiş sound'larını, swing tenorcularının yüksek, güçlü tonlarını, Ellington Orkestrası'nın heyecan veren cangıl sound'larını, blues'un gırtlaktan yükselen ses rengini, (artık neredeyse geleneksel caz içinde sınıflandırılabilir olan) serbest cazın esrik tınılarını doyasıya içmiş gibidir. Görüldüğü gibi David Murray caz mirası içindeki özellikle dışavurumcu ton kullanmayı ön plana çıkaran öğeleri seçerek güncelleştirmiştir.

David Murray büyük gruplara hayranlık besler. Albert Ayler'dan sonra kendisini en çok etkilemiş olan saksofoncuların genellikle büyük gruplarla

birlikte kayıt yapmış olan müzisyenler oluşu bunu doğrulamaktadır. Paul Gonsalves ve Ben Webster, Duke Ellington Orkestrası'yla, Lester Young ise Count Basie Orkestrası'yla kayıt yapmıştır. Bu yüzden Murray'in müziğinin –küçük bir ekiple icra edildiğinde de, hatta solo konserlerinde bile– ağır basan yanı orkestral oluşudur; yoğun, tok ve cesur sound'ında büyük orkestraya duyduğu sevgi hissedilir.

Murray'in büyük orkestra sevgisi, 80'li yıllar boyunca besteci yönünün daha fazla ön plana çıkmasına yol açtı. Büyük bestelerinin çoğunu –*Flowers For Albert, Last of the Hipmen, Dewey's Circle*– olabilecek en çeşitli ekip bileşimleri içinde kaydetti. Bütün versiyonlar mükemmeldi. Aynı zamanda, ekip büyüdükçe yorumlarının daha olgun, bütünsel ve dinamik hale geldiği görülüyordu. "Aranjmanlar çocuk gibidir" der Murray, "onlar da büyümek zorundadır".

Özellikle 1978'de New York'taki Public Theatre'da ilk olarak dinleyici karşısına çıkan ve neoklasisizmin önde gelen grupları arasında yer alan meşhur sekizlisi için yaptığı besteler ve aranjmanlar çok takdir toplamıştır. Oysa Murray, kendine örnek aldığı orkestra şefi ve başçı Charles Mingus gibi, büyük bir orkestranın şefliğini yapmanın hayalini kuruyordu. Charles Mingus gibi o da, maddi nedenlerden ötürü orta büyüklükteki topluluklarla yetinmek zorunda kaldı. Mingus gibi David Murray de bu yoksunluğu bir meziyete dönüştürmeyi bildi; çünkü, nihayet bir büyük orkestra kurabilecek duruma geldiğinde, bütün eleştirmenler ve müzisyenler, Murray'in büyük topluluk bestecisi olarak değil, orta büyüklükteki grupların bestecisi olarak daha başarılı olduğunda birleştiler.

David Murray belki de tenor üslubundan çok daha fazla, besteci yönüyle stilde tek yönlülüğü kıran bir ustadır. Müziği sadece caz geleneğini değil, siyah müziğin tümünü yeniden süzgeçten geçirir; bebop tınıları, serbest caz, rhythm-blues, Afrika ezgileri, soul, swing ve arkaik New Orleans cazı restore edilerek değil, ama serbestçe ve ısrarla yansıtılır. Müziği hiçbir zaman başkalarının müziği sayesinde konuşuyor değildir, tersine başkaları üzerinden sadece kendini konuşur.

Onca etkiyi bir araya getirmek, Duke Ellington'ın müziğini Charles Mingus, King Oliver, Jell Roll Morton, Albert Ayler'ınkiyle birleştirip yeniden değerlendirmek, tek tip bir müzikle karşılaşma tehlikesini de içerir. Bu tehlikeden eşsiz bir tarzda uzak durmayı başaran, sadece David Murray olmuştur. Müziğinde buluşan sayısız ayrıntı, cansız, sıradan bir malzeme yığını değildir. Nasıl bir gospel ayininde tek tek cemaat üyelerinin birbirinden bağımsız haykırış ve şarkıları birleşerek, kesintisiz ilerleyen bir süreç halinde çok sesli bir koro halinde yoğunlaşır ve kesişirse –ki her ses hem cemaatin ayırt edilebilir bir parçası, ama hem

de bireye ait kalır–, Murray'in müziğinde de aynı şekilde birbirinden son derece farklı etkiler yoğunlaşır ve birbirini keser. Seslerle tıpkı bir vaiz gibi, sürüp giden esrik bir diyalog halindedir.

1980'de yayınlanan *Ming* neoklasisizmin anahtar albümü haline gelmiştir. Murray bu albümde Anthony Davis (piyano), George Lewis (trombon), Olu Dara (trompet), Butch Morris (kornet), Wilbur Morris (bas) ve Steve McCall'in (davul) yer aldığı ünlü sekizlisini ilk kez takdim eder. Murray ilk kez burada, bu albümle daha önce hiç böylesine göz alıcı ve canlı olarak ifade edilmemiş olan mesajı, "cazın bütün mirası yenilikçidir" (Stanley Crouch) gerçeğe dönüştürür. Murray'in müziği caz tarihini aşmaz, tersine şaşırtıcı ve anlamlı bir şekilde, New Orleans cazının kolektif doğaçlamalarının ne kadar devrimci, Duke Ellington Orkestrası'nın cangıl sound'ının ne kadar ilerletici, Charlie Parker'ın bebop'unun ve Charles Mingus grubunun serbest temposunun ne kadar heyecan verici bir devrimcilik arz ettiğini gösterir. Murray çağdaş cazın gelişimine işaret eden çekirdeği, geleneksel öğelere açık tutar. 1982'de çıkan *Home* adlı albümünde bunu daha da iyi başarır. Bu albümde de sekizlisiyle birliktedir; gospel sound'ları, serbest caz, Afrika-Karayip ezgileri, arkaik blues, soul gibi siyah müziğin yarattığı büyük tınıları birleştirmek ve bir arada eritmek konusunda daha atak ve daha serbesttir.

Trompetçi Wynton Marsalis de tıpkı David Murray gibi cazın mirasının neredeyse tümünü çalışına dahil etti. Aynı zamanda bireysel ve eleştirel yeniden değerlendirme sürecinden sağlam çıkmayı başaran her şeye el attı ve yeniden biçimlendirdi. Yine de Wynton caz geleneğini değerlendirirken en çok Miles Davis'ten etkilenmiştir. Wynton'ın, Miles'ın her zaman arzu edip de hiç sahip olamadığı teknik yetenekleri vardır. Marsalis'in "tonalite ve şarkı formları müzikal serbestliğe engel oluşturmaz ve düzenli bir beat kendi içinde anti-demokratik ya da mekanik bir şey olmak zorunda değildir" yollu mesajı, aslında bir Miles mesajıdır.

Hiçbir grup Miles'ın "kontrollü serbestlik" anlayışını Wynton'ın grupları kadar ileriye götürmedi ve yetkinleştirmedi. Özellikle ritim değiştirmeye, tempo kaydırmaya ve farklı ölçülerin birbiriyle çakışmasına dayanan çalına tarzında Wynton'un grupları ender rastlanan bir ustalığa erişti. Marsalis'in 80'li yıllarda çıkardığı her albüm, ritmik nüanslarda biraz daha yükseliş ve hassaslaşma getirdi. Ve her seferinde, tam da artık ritmik kapasitesinin zirvesine ulaştığı düşünüldüğünde, yeni metrik uyarlamalarla ve yeni ritmik buluşlarla herkesi şaşkınlığa uğrattı.

Özellikle *Marsalis Standard Time Vol.1* (1987) –bu albümde "standartları", Amerikan müziğinin büyük popüler şarkılarını metrik açıdan

yeni bir düzen içine soktu– ve *Live at Blues Alley* (1988) adlı albümler bu açıdan doruk noktalarıdır.

80'li yılların sonunda ritmik yoğunlaşma anlayışı öylesine karmaşık bir hale geldi ki, artık daha fazla yetkinleştirilmesi mümkün değilmiş gibi görünüyordu. Marsalis tam bu noktada stilsel bir değişimin kaçınılmaz olduğunu anladı. Bu husus Marsalis'in dinamik gelişimini, müziğine karşı özeleştirel tutumunu göstermesi bakımından önemlidir. Çağdaş olarak nitelenen bebop'un tersine –"high energy-bop" denilen delice hızlı tempoda, saldırgan bir ritimle ve karmaşık metrik yığılmalarla çalmaya başlamıştı–, Wynton artık cazın "daha basit", daha rahat ritimlerine ve geleneksel öğelerine döndü.

1989'da çıkan *The Majesty of the Blues* albümüyle belgelenen bu dönüş kendi içinde hesaplanmış bir şey ya da bazı eleştirmenlerin kolayca iddia ettiği gibi nostaljik bir geri adım değildi. Wynton Marsalis'in müzikal evriminin mantıksal sonucuydu. Yorumunun ritmik temellerini cömertçe tanıttıktan ve tam anlamıyla şekillendirdikten sonra, yaptığı müzikte ses rengi ve melodi giderek daha önemli hale gelmiştir.

Bu tutum daha çok *plunger*'la (lastik surdin) çalmaya yönelmesinde, daha dışavurumcu, blues'la bağlantılı ton yaratmasında –ki şimdi blues'un *kirli* çalış tarzını, bop'a meyilli cümlelerdeki eski özen ve disipliniyle irdeliyordu– gözlemlenir. Bu nedenle 1988'den beri Wynton Marsalis'in çalışında, o zamana dek örtük ve dolaylı kalmış New Orleans kökleri belirginleşerek ön plana çıkar. Artık dışavurumcu tonal yapısıyla, ağıt, soru-cevap kalıplarıyla, canlı melodileriyle, coşkulu ritimleri ve esprili şarkılarıyla bilinçli olarak arkaik caz geleneğini yansıtmaktadır; ve bütün bunlar, Marsalis'in müziğinde hâlâ etkili olan bop öğesine rağmen var olur. Şöyle diyor Marsalis:

> Bilmen gereken her şey New Orleans cazının içinde vardır. Duke Ellington bunu herkesten daha iyi biliyordu! Polifonik bir doğaçlama anlayışını, blues'u en üst düzeyde yetkinleştirmeyi, virtüöz bir solo anlayışını, durakları ve partileri olan orkestral icra geleneğini, ...*riff*'leri, *break*'leri, tonal efektleri, bas, tuba, saksofon ve davul icra etmek için gereken eşsiz bir yorumu, daha önce mevcut olmayan yeni bir çalgıyla, davul setiyle birlikte burada bulabilirsin. Düşünebileceğin her şey bu müzikte vardır. Gençken bunlardan haberim yoktu. Onların herhangi bir kulüpte birkaç turist için çalan sıradan yaşlı insanlar olduğunu zannediyordum.

Saf, canlı caz biçimine büründüğünde de Wynton'ın müzikal dünyasına Avrupa müziğinin estetik standartlarının damgasını vurduğu açık bir gerçektir. Amerikalı gazeteciler Rafi Zabor ve Vic Garbarini'nin 1985'te *Musician* dergisi için Wynton Marsalis ve keyboard'cu Herbie Hancock

ile yaptığı röportajda Marsalis şöyle söyler: "Herkes 'benim duygularım var' diyebilir. Şunu söylemek istiyorum: trompete el attığında, soul'u ve duyguları olan binlerce trompetçi var. Ama hiçbiri bir Louis Armstrong olmadı. Neden?" Herbie Hancock önce "Çünkü o daha üstün bir insani varlıktı" diye cevap verir. Marsalis ise: "Çünkü Louis Armstrong'un daha üstün bir tekniği vardı... Ötekilerden daha fazla soul'u olduğunu kim ileri sürebilir? Soul nasıl ölçülebilir?.. Soul tekniğin bir parçasıdır. Duygu tekniğin bir parçasıdır. Müzik zanaattır," der.

Rafi Zabor ve Vic Garbarini bu konuda şöyle yazarlar: "Soul'un bilinen kullanımındaki ırkçı çağrışım onu rahatsız ediyordu. Siyah müzisyenlerden 'soul'la dolu' ve anlaşılmaz olmaları beklenir. Böylece esin kaynakları ırksal ve gizemli diye tanımlanır ve *kişilere ait sayılmaz*. Bu durumda siyah müzisyenden beklenen 'yetenekli ilkel yaratık' söylencesini ebedileştirmesidir. Bu ise onun, kavramın Batılı yaradancı anlamıyla, bir sanatçı olmadığını söylemek demektir ve eğer bir dâhiyse, o zaman otomatik olarak ikinci sınıf olanıdır." Wynton Marsalis kelimenin Avrupai anlamıyla bir sanatçı olmak istiyordu; *bilinçli* yaratıcı faaliyet içindeki birisi olarak kabul görmek istiyordu. İşte bu Wynton'ın müzikal evriminin motorudur. Wynton Marsalis'in Avrupai müzik estetiğinin standartlarını caza aktarırken sergilediği katı, abartılı mükemmeliyetçi tutum buradan ileri gelir. Cazın ciddiyetinden ve mantığından bu kadar çok konuşmasının bir nedeni olsa gerektir; arkasında kendi aşağılık komplekslerini dengeleme ihtiyacının yatıp yatmadığını kendine sormak durumundadır. Bu noktada Wynton Marsalis'in röportajlarda, karışım eğilimini kendiliğinden taşıyan her şeyi, aşağılayıcı sıfatlarla anma fırsatlarını asla kaçırmadığını belirtmek uygun düşer: Dünya müziği, soul, fusion, serbest caz, pop, funk –bugünkü müzikte Marsalis tarafından aşağılanmadık hiçbir tür kalmamıştır.

David Murray'e geri dönelim. Wynton Marsalis için soul beyaz adamın siyah müziği aşağılamak için ortaya koyduğu bir buluşken, Murray için çaldığı her cümle, gururlu siyah soul bilinciyle ve soul hissedişiyle doludur.

Ve Wynton Marsalis'in gelenekçiliği Avrupai müzik estetiğinin standartlarıyla rengini bulduğu ölçüde, David Murray'in müziği de siyah müziğin Afrikalı köklerine dönüşün izlerini taşır; çoğu kez o kadar canlı ve abartılı ölçüdedir ki müziği, insan caz, soul ve blues'dan oluşan bir filtreden geçmiş Afrika müziği dinlediğini zanneder. 1986'da ölen ve Murray'le birlikte çalmayı çok seven Güney Afrikalı basçı Johnny Dyani şöyle söylüyordu: "Bizim evde çalan müziğe benziyor." Dyani, David'in "önceki hayatında kesinlikle Afrika'da yaşadığını" düşünüyordu.

David Murray'in çaldığı ve bestelediği her şey, özellikle de armonik açıdan, siyah kilise müziğiyle doğrudan ilişki içindedir. Gospel ayinlerinde her zaman, cemaat üyelerinin birbirinden bağımsız olarak müziğe başlamaları ve böylece –bir ölçüde rastlantı eseri belirlenen bir politonalite içinde– aynı anda farklı tonal merkezlerin oluştuğu izlenebilir. Aynı şey David Murray'in bestelerinde de vardır. Politonalite ile elde ettiği doğal rahatlık ve kontrpuantik fikirleri serbestçe ele alırken gösterdiği ustalık, gospel cemaatlerinden gelir; serbest caz burada sadece güçlendirici öğe rolünü yerine getirir.

David Murray'in müziği 80'li yıllar boyunca gitgide daha kontrollü ve "planlı" hale geldi. Özellikle besteci yanının ağırlık kazanması bunun göstergesidir. Ancak tiz tonlarda çaldığı tenor saksofonu da giderek melodikleşmiştir. Wynton Marsalis'in çalış tarzı ise tersine –en azından kişisel gelişimi ölçü olarak alınacak olursa– daha "serbest" ve daha kendiliğindenci hale gelmiştir. Başlangıçta, 1980'de Art Blakey'le birlikteyken büyük hard bop trompetçisi Clifford Brown, Lee Morgan ve Freddie Hubbard'ın etkisi ağır basıyordu. Ancak Wynton daha ilk albümü *Wynton Marsalis*'te Miles Davis etkisi altındaki hard bop'u onun dar biçimsel kanonundan kurtarır. Sonunda öyle temkinli davranmaya başlar ki, *Knozz-Moe-King*'de (*Live at Blues Alley*'deki) Don Cherry'nin yanına düşer. Şöyle der: "Bir şeyin devamının ne olduğunu anlamadan önce, gerçekte kendisinin ne olduğunu anlamak gerekir."

David Murray avangart olmanın en uç noktasına kadar yürüyüp, oradan adım adım cazın mirasına dönmüştür. Wynton Marsalis ise hemen hemen tam tersi bir yol izlemiştir. Modern cazın –bebop'un– artık geleneksel kabul edilen klasik çalış tarzıyla başlamış ve bu noktadan hareketle kendini giderek genişleyen bir ufuk ve özgürlük içinde geliştirmiştir. Basitleştirerek söyleyecek olursak; David Murray modernin bakış açısıyla geleneksel olana bakar; Wynton Marsalis ise gelenekçininkinden modern olana. David Murray bir neoklasikçidir; Wynton Marsalis ise bir klasikçi.

Cazın Öğeleri

SOUND VE CÜMLELEME

Cazı geleneksel Avrupa müziğinden en belirgin olarak ayıran şey sound'dır. Aradaki farkı kabaca şöyle açıklayabiliriz: Bir senfoni orkestrasında yaylı sazlar, parçayı mümkün olduğunca homojen olarak çalmaya gayret gösterir. Grubun her üyesinin aynı sound'ı ideal kabul etmesi ve bu ideali gerçekleştirmeye çalışması çok önemlidir. Bu ideal, estetiğin hisler yoluyla aktarılan standartlarına karşılık gelir. Bir çalgı "güzel" tınlamalıdır. Bir caz müzisyeni içinse belli bir sound'a bağlı kalmak diye bir sorun yoktur. Caz müzisyeninin kendi özgün sound'ı vardır. Bu sound'ı berlirleyen kriterler standartlardan çok duygulara ve anlatıma dayanır. Duygular ve dışavurumu kuşkusuz Batı müziğinde de var olan bir kriterdir. Ne var ki cazda anlatılmak istenen şey, seslerin iyi seçilmesinden önce gelir. Avrupa müziğinde ise sesin iyi seçilmesi anlatımın önündedir.

Öyleyse cazda estetik standartlarıyla –ve estetiğin standartlaştırılmasıyla– ters düşme eğilimi bulmak mümkündür; ancak böyle bir eğilimin varlığı cazın kaçınılmaz olarak "estetik dışı" kalacağı anlamına gelmez; sadece, estetik standartlarıyla çelişen bir sanatsal müziğin de pekâlâ olabileceğini anlatır.

Cazın büyük doğaçlama ustalarının standart dışı kalan sound'ında müzisyenler kendilerini en dolaysız şekilde yansıtır. Cazda *belcanto* ve kemanın tatlı sesi yerine, sert, açık tınılar vardır: Yakınan, şikâyet eden, ağlayan ve çığlık atan, oflayan ve inleyen insan sesi ve her tür sound kuralından bağımsız, dışavurumcu ve hırçın çalgılar. Bu nedenle bir caz müzisyeninin çaldığı şey, ortalama bir Avrupalı müzisyenin çalabileceğinden, çok daha dar anlamda "doğru"dur. Büyük bir senfoni orkestrasında yer alan yüz veya yüz yirmi müzisyenden kuşkusuz büyük bir bölümü

Beethoven'in müziğinde cereyan eden "büyük mücadeleler"den veya senfonik müziğe temel teşkil eden formun gizlerinden bir şey anlamaz. Oysa bir caz müzisyeni, büyük orkestra içinde olanı da dahil olmak üzere, çaldığını duyar ve hissedder, anlar ve kavrar. Senfoni orkestralarındaki duyuş yoksunluğu ve "memur müzisyenlik" pek çok orkestra şefinin -özellikle modern müzik çalarken- şikâyetçi olduğu bir konudur; oysa cazda böyle bir şey düşünülemez.

Bir caz müzisyeninin çalışı, tamamen doğrudan, naif ve "ilkel" anlamda doğru olduğundan, estetik standartlara aykırı düştüğü durumda bile, güzel olabilir. Caz müziğinin güzelliğinin, estetikten çok etik tarzında yattığı ileri sürülebilir. Caz müziğini dinleyebilmek, en başta bu tarz bir güzelliği algılayabilmeye bağlıdır.

Caz denildiğinde amatörün aklına gelen ilk sözcük olan *hot* sözcüğü, sadece ritmik yoğunlukla değil, her şeyden önce tonal yapıyla ilgilidir. Bu bağlamda *hot* entonasyondan söz edilir.

Bir caz müzisyeninin sound'ındaki kişisel, taklit edilmesi olanaksız tarz, dışarıdan bakanları her zaman şaşırtan şeyi açıklar: Cazı bilen birisi, iki ya da üç nota duyduktan sonra çalanın kim olduğunu büyük bir kesinlikle söyleyebilir. Klasik müzikte böyle bir şey mümkün olamaz. İnsan bir Beethoven senfonisini dinlerken, ancak orkestra şefinin kim olduğunu veya birinci kemanı kimin çaldığını, o da tahminen söyleyebilir.

Birkaç örnek vermek gerekirse; caz sound'ı, Sidney Bechet'in soprano saksofonunun "mızmızlanan" dışavurumcu titreşimidir; Coleman Hawkins'in tenor saksofonunun gür erotik tınısıdır; King Oliver'in "pürüzlü" kornetidir; Bubber Miley'in jungle sound'ı, Benny Goodman'ın klarnetinin zarif berraklığı, Miles Davis'in kederi ve dünyaya küskünlüğü veya Louis Armstrong'un muzaffer edası, Lester Young'ın lirik dolgun tonu, Roy Eldridge'ın insanı kavrayan, yoğun ışıltısı veya Dizzy Gillespie'nin duru parıltısıdır.

Caz müziğinin eski formlarında, sound yenilere göre daha belirgindi. Buna karşın yeni formlarda tonal yapının yanı sıra, eskilerde genellikle görülmeyen başka bir öğe ortaya çıktı: Caz cümleleri kurmak. Örneğin tromboncu Kid Ory, yüzyıl dönümündeki sirk ve marş müziklerinde de görülen, ille de caz cümlesi olması gerekmeyen tarzda cümleler çalmıştır. Ancak yine de çaldığı şey, tonal yapısı nedeniyle kesinlikle cazdır. Öte yandan Stan Getz'te -en azından 50'li yılların Getz'inde- öyle bir tonal yapı vardır ki, diğer unsurlar bir kenara ayrılacak olursa, "klasik" saksofon sound'ına çok yakın durduğu görülür. Modern cazda, modern senfoni bestecilerinin oda müziğine çok yaklaşan kayıtlar vardır; örneğin Jimmy Giuffre veya kemancı Zbigniew Seifert'inkiler. Ancak cümlelerne

öylesine caz gibidir ki, düzenli bir vuruşun olmadığı durumda bile caz olarak algılanırlar.

Demek ki, caz müziğinin tarihinde vurgu, sound'dan cümlelemeye kaymıştır (ancak bazı serbest caz ve postmodern caz çalan müzisyenler bir ölçüde yeniden geriye sound'a döndü). Bu konu "Bir Caz Tanımına Doğru" başlıklı bölümde daha yakından ele alınacaktır.

Sound ve cümleleme cazda önemli olan her şeyi büyük ölçüde temsil eder. Öyle ki bir caz müzisyeni Avrupa müziğinin bir konser parçasını, tamamen notalarına sadık olarak çalsa bile, sadece sound'ı ve cümleleme tarzıyla otomatik olarak caza dönüştürebilir.

Caz tarzı sound ve cümleleme caz müziğinin "en siyah" öğeleridir. Kökleri Güney devletlerindeki plantasyonlarda çalışan siyahlardan yükselen *shouts*'a [çığlıklara] ve oradan Afrika'nın sahillerine ve balta girmemiş ormanlarına kadar uzanır. Sound ve cümleleme *swing* ile birlikte, cazın içindeki ağırlıkla siyahi olan yegâne unsurlardır.

Siyahların cazın doğuş yıllarında Avrupai enstrümanları çalarak yarattıkları sound, köleler olarak Yeni Dünya'ya getirildiklerinde birdenbire Avrupa dillerini konuşmak zorunda kalmalarıyla kıyaslanabilir. Gerçekten de ABD'nin güneyinde rastlanan şarkı söylemeyi andıran tuhaf konuşma tarzının, büyük ölçüde siyahların etkisiyle ortaya çıktığına işaret edilmiştir. Siyahlara "nigger" diye hitap eden beyaz Güneylilerin de, bu tarzda konuşuyor olması tuhaf bir ironidir. *Nigger** siyahların başlangıçta "negro" [zenci] sözcüğünü söyleme biçimiydi kuşkusuz. Cazın tonal yapısı ve cümleleme de işte böyle, siyahların Avrupai enstrümanlarla Avrupai melodik çizgileri çalma tarzlarından başka bir şey değildir. Bu tarz –tıpkı Güney eyaletlerindeki konuşma tarzı gibi– bütünlüğü içinde beyaz dünyaya girdi ve bu dünyanın dinleyici kitlesini fethetti; epeyce beyaz müzisyen tarafından siyahların doğallığıyla –ya da aynı doğallığa yakın bir tarzda– icra edildi.

Sound, bir müzisyenin siyah mı, yoksa beyaz mı olduğu yolundaki sorunun ne kadar yüzeysel kaldığını gösterir. Bu soru tonal yapının ardında yatan karmaşıklığın farkında değildir. Roy Eldridge –cazın çoğu yaratıcı müzisyeninin siyah olmasının verdiği güvenle– her siyah müzisyenin beyaz olandan ayırt edilebileceğini ileri sürmüştü. Amerikalı caz eleştirmeni Leonard Feather ona gözü kapalı bir test uyguladı. Roy Eldridge, müzisyenini ve adını bilmediği bir dizi plak dinleyecek ve müzisyenin rengini söyleyecekti. Eldridge'in çalan müzisyenin ırksal aidiyeti konusunda sık sık yanlış cevap verdiği görüldü. Yine de Leonard Feather –sandığı gibi– gibi Roy Eldrige'in düşüncesini çürütmüş ve cazda

* Nigger: Zenci anlamına gelen aşağılayıcı bir sözcük.

siyah müzisyenlerin beyazlara eşit olduğunu kanıtlamış sayılmaz; yalnızca sorunun karmaşıklığına işaret etmiştir.

Öte yandan siyah Fletcher Henderson öyle aranjmanlar yazdı ki, beyaz Benny Goodman onlarsız herhalde "swing kralı" olamazdı. Benny Goodman ise, beyaz orkestrasıyla bu aranjmanları Flechter Henderson'ın kendi siyah orkestrasından, siyah müzisyenlerin standartlarına göre bile, "daha iyi" çaldı.

Ya da tersini gösteren bir örnek: Beyaz Neal Hefti, siyah Count Basie Orkestrası için en parlak aranjmanlarından birkaçını yazmıştı ve siyah Count Basie Orkestrası bu aranjmanları Neal Hefti'nin çoğunlukla beyazlardan oluşan kendi orkestrasından "daha iyi" çaldı.

Son olarak: Daha 50'li yıllarda, yani günümüzün öncülerinden önce, siyah Charles Mingus deneysel bir yenilikçiliğin temsilcisi oldu. Bu tarzın soyutlayıcı bilinçliliği, hissediş açısından –eğer ırk sorunsalı içine taşınan bütün bu genellemelerin bir anlamı varsa– siyah bir müzisyenden çok, beyaz bir müzisyeninkini andırıyordu. Öte yandan Gerry Mulligan veya Al Cohn gibi beyaz müzisyenler daha hard bop dalgası doğmadan önce vuruş, swing ve blues'un –ilkelliğin, canlılığın ve basitliğin– önemine işaret ettiler. Yani böylece konuya yüzeysel yaklaşan ortalama yargıların, daha çok siyah müzisyenlerden beklediği şeyi yaptılar.

Cazda ırklar sorunu olduğu sürece –tabii ki sadece cazda değil!– bu ikilem de hep olacaktır; ve özellikle Avrupalı bir eleştirmen açısından, her iki tarafın görüşlerini yansıtmaktan öte yapacak bir şey yok.

DOĞAÇLAMA

Yüz elli yıl önce atalarımız konserlere Beethoven, Thalberg ve Clementi'nin muhteşem ve parlak doğaçlamalarını dinlemek için giderdi; daha öncesinde ise büyük orgculara gidilirdi Bach'ı, Buxtehude'yi, Böhm'ü, Pachelbel'i dinlemeye. Biz bugünün insanları ise benzer bir müzikal zevki tatmak için Lionel Hampton, Erroll Garner, Milt Jackson, Duke Ellington ve Louis Armstrong'a gideriz. Bu garip olguyu yorumlamayı sizlere bırakmak istiyorum.

Burnett James caz müziğinde doğaçlama konulu bir makalede böyle yazıyor.

Gerçekten de cazın New Orleans'tan, yenilikçiliğin yükselişine dek uzanan bütün tarihinde, eski Avrupa müziğindeki teknik ve yöntemlerin aynısı kullanılarak –yani armoni kalıplarının yardımıyla– doğaçlama yapıldı.

Öte yandan Avrupa müziğinde geçen yüzyılın başından beri doğaçlama dumura uğramış bulunmaktadır; öyle ki, bugün önde gelen

solistler bile, birçok büyük klasik konçertoda doğaçlama için boş bırakılan kadansları doldurabilecek durumda değildir. Bugün klasik müzik yorumlarında esere sadakat temel bir kriterdir; bu, bir müzik parçasının gerçekten bestecinin kastettiği şekilde icra edilip edilmediğini sorgulamak demektir. Ne var ki, örneğin bir Vivaldi konçertosunu ya da bir Handel sonatını bestecisinin yazdığı şekilde çalacak olursak, notalardan oluşan çıplak bir çerçeveyi "yorumlamış" oluruz sadece. Böylece Vivaldi ve Handel müziğindeki –ve genel olarak barok ve barok öncesi, soliste dayalı olarak bestelenmiş müzikteki– bütün o doğaçlamacı güç ve özgürlük, esere sadakat gibi ruhsuz bir ideal uğruna tamamen yitirilmiş olur. Arnold Dolmetsch, süslemenin –yazılı müziğin doğaçlama ile süslenmesi– bir kenara bırakılmasının, örneğin gotikte *flamboyant** bir dekorasyonun, daha basit bir stilin tercih edilmesini bahane göstererek kaldırılması kadar barbarca olduğunu söyler.

Caz müzisyeni verili armoniler üzerinden doğaçlama yapar. Johann Sebastian Bach ve oğullarının bir *chaconne* veya bir *air* çalarken yaptıkları da buydu. Chaconne ya da air melodisinin temelini oluşturan armoni üzerinden doğaçlama yapıyor ya da verili melodiyi süslüyorlardı. Barok döneminde altın çağını yaşayan süsleme tekniği, yani bir melodinin süslemelerle bezenmesi cazda da vardır; örneğin Coleman Hawkins'in meşhur *Body and Soul*'unda. Eski müzikteki bas melodisi, pedal sesi ve *cantus firmus* her şeyden önce doğaçlamaya bir biçim kazandırmak ve onu kolaylaştırmak için yaratıldı; tıpkı bugün caz müzisyeninin blues akor ve formlarını doğaçlamalarına biçim vermek için kullanması gibi. Winthrop Sargeant armoniden bu anlamda "cazda yapısal kuralları kontrol eden öge" olarak söz etmektedir.

Tabii ki ilk caz müzisyenleri eski müziğin doğaçlama tekniğini bilinçli olarak devralmış değillerdir. Bach ve bütün bu konular hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı ve zaten aradaki parallelik kendiliğinden doğduğu için bu kadar anlamlıdır; aynı olmayan, ama benzer temel müzikal yaklaşımlar sonucunda aynı noktalara ulaşıldı. Tersine eğer paralellik bilinçli olarak kurulsa, caz ve eski müzik benzer doğaçlama yöntemleri nedeniyle aynı kaba konulsaydı, bunu kuşkuyla karşılamak gerekirdi. Ayrıca her ikisinin arka planındaki benzer müzikal anlayış, eski müziğin anlayışı değildir. Bu anlayış *bütün* müzik kültürlerinde ortaktır. Bu kültürlerde "müziği bizzat yapmak, başkalarının yaptığı müziği dinlemekten önemlidir". Müzikle ilişki öylesine aslidir ki, yorum ve anlayış sorunlarının doğmasına izin verilmez. Müzik ne anlama geldiğiyle değil, ne olduğuyla ölçülür. Böyle müzik kültürleri ve stilleri Afrika'da olduğu kadar Avrupa'da, Amerika'da

* Flamboyant: Fransız geç gotik mimarlığında bir üslup.

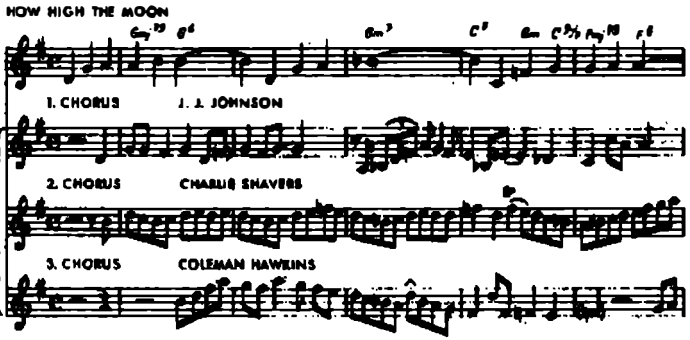
olduğu kadar Asya'da da vardır. Denebilir ki, dünyada iz bırakan bütün müzik kültürleri bu ortak anlayışı taşır. Tek bir istisna vardır: Avrupa'da on dokuzuncu yüzyılda en parlak dönemini yaşayan ve bugün de beyaz dünyanın müzikal duyuşunu belirleyen müzik.

Dedik ki, cazda doğaçlama vardır. Ancak doğaçlamanın içerdiği problemler bu saptamayla ortadan kalkmaz, onunla birlikte başlar. Cazda doğaçlama, o kadar sıradan bir gerçeklik haline gelmiştir ki, birçok hayran ve amatör, buradan şu sonucu çıkarabileceğini düşünmektedir: Eğer bir caz parçasında doğaçlama yoksa, o caz değildir. Avrupa'da geleneksel cazın en parlak temsilcisi olan Humphrey Lyttelton bu konuda şöyle söylüyor: "Kelimenin tam anlamıyla hiçbir ön hazırlık olmaksızın besteleme anlamında doğaçlama, iyi caz müziği yapmak için gerekli ve uygulanmaya elverişli bulunmamıştır."

Caz doğaçlamalarının büyük bir çoğunluğunun temelinde bir tema vardır. Genellikle -60'lı yılların serbest cazı ve 70'li, 80'li yılların daha karmaşık şarkı kalıpları hariç olmak üzere- otuz iki ölçülü standart bir şarkı formu söz konusudur; halk şarkılarımızdaki AABA formu. Önce sekiz ölçülü ana fikir (A) takdim edilir, sonra bu bir kez daha tekrarlanır (A), arkasından orta bölüm (B) adı verilen yeni bir sekiz ölçülü fikir gelir ve sonunda bir kez daha başlangıçtaki sekiz ölçü (A) tekrarlanır. Diğer bir formda ise, on iki ölçülü blues kalıbı kullanılır. Bu kalıp konusunda blues'la ilgili bölümde bilgi vereceğiz. Caz müzisyeni şarkının ya da blues'un verili armonileri üzerine yeni melodik çizgiler döşer. Bunu şarkı ya da blues melodilerini süsleyerek ve çok az değiştirerek yapar (André Hodeir bu tarz doğaçlama için *parafraz* deyimini kullanmaktadır); ama aynı şekilde verili armoniler üzerine tamamen yeni melodik çizgiler döşeyerek de yapılması mümkündür (André Hodeir bu doğaçlama tarzını ise *chorus* cümlesi olarak adlandırır).

Süslemeli parafraz özellikle ilk caz formlarındaki doğaçlama biçimiydi. New Orleans klarnetçisi Buster Bailey şöyle anlatır: "O zamanlar doğaçlamayla ne kastettiklerini anlamazdım. Ama süsleme bildiğim bir kavramdı. New Orleans'ta yaptıkları da süslemekten ibaretti." Tamamen yeni melodik çizgiler yaratan chorus cümlesi ise özellikle modern cazın doğaçlama biçimidir. Sunduğu olanaklar son derece geniştir. Aşağıdaki örnekte en üst sıradaki *How High the Moon* temasının -bop döneminin en sevilen teması- armonileriyle birlikte başlangıcı ve altta üç önemli caz müzisyeninin bu armoni üzerinden yaptığı üç ayrı doğaçlama görülmektedir. Tamamen farklı üç ayrı melodik çizginin ortaya çıktığı ilk bakışta fark edilir. Bu üç çizgi arasında melodi açısından hiçbir ilişki yoktur, ancak

aradaki bağlantıyı yaratan *How High the Moon*'un armonileridir. Bu çok farklı üç doğaçlamaya aynı armoniler temel teşkil etmektedir.



1. örnek

Yukarıdaki örnek bir All Star plağından kaydedilmiştir ve plağın isminin başlangıçtaki *How High the Moon* temasıyla hiç ilgisi yoktur. His Master's Voice ve Victor'dan çıkan plağın ismi *Indian Winter*'dır. Örnekte verilen üç chorus (tema armonileri üzerine yapılan, temayla aynı ölçü sayısındaki doğaçlamalara chorus denir) tromboncu Jay Jay Johnson, trompetçi Charlie Shavers ve tenorcu Coleman Hawkins tarafından çalınmıştır.

Âdet olduğu üzere, en önemli caz temaları, caz müzisyenlerinin doğaçlamalarına tekrar tekrar temel teşkil etmiştir. Bu temalar günlerce, gecelerce yüzlerce kulüpte ve konserde çalınır. Bu arada yüzüncü belki de iki yüzüncü chorus'tan sonra, müzisyen belli cümleler oluşturur ve bunları o parçayı her çalışında giderek daha sık kullanır; öyle ki sonunda bu cümleler söz konusu temanın standart chorus'u gibi algılanmaya başlanır.

Bazı chorus'lar o kadar meşhur olmuştur ki, müzisyenin biri birdenbire başka bir şey çalacak olsa, cazseverlerde düş kırıklığı yaratır. King Oliver'in *Dippermouth Blues*'u, Alphonse Picou'nun *High Society*'si, Charlie Parker'ın *Parker's Mood*'u, Ben Webster'in *Cotton Tail*'i, Stan Getz'in *Early Autumn*'u, Bix Beiderbecke'nin *Singing the Blues*'u, Louis Armstrong'un *West End Blues*'u, Lester Young'ın *Song of the Island*'ı, Chu Berry veya Coleman Hawkins'in *Body and Soul*'u, Miles Davis'in *All of You*'su, Coltrane'in *My Favorite Things*'i, Chick Corea'nın *Spain*'i... -aklımıza geldiğince yazdık- doruk noktalarıdır; bunların başka doruklara taşınmasından hoşlanmaz dinleyici; hele taşındıkları yerin doruk oldu-

ğundan emin değilse. Bu asla kesin olarak söylenemez. Caz müziğinde en mükemmeller arasında yer alan chorus'ların, daima meşhur oldukları tarzda çalınıyorlar diye "caz olmadıklarını" söylemek anlamsızdır. Açıktır ki, bir kez güzel bulunan bir formda doğaçlanıp tekrarlanan da, doğaçlamaya dahildir.

Daha önce doğaçlanmış olma kavramı önemlidir. Doğaçlanmış olanın, yaratıcısı müzisyenle ilişkili olduğunu vurgular. Doğaçlama, yaratıcısından ayrılamaz, kâğıda dökülüp, üçüncü ya da dördüncü bir müzisyene çalması için verilemez. Aksi takdirde özelliğini yitirir ve geriye çıplak nota işaretlerinden başka bir şey kalmaz.

Bu noktada doğaçlama ile beste arasındaki fark ortaya çıkmaktadır. Avrupa müziği bestelenmiş olduğu ölçüde, söz konusu müziği kavrayacak teknik-enstrümantal beceriye ve formata sahip herkes tarafından sınırsızca yeniden üretilebilir. Cazı ise sadece yaratıcısı yeniden üretebilir. Herhangi birisi, teknik açıdan daha iyi veya manevi açıdan üstün olsa da, bunu başaramaz. Çünkü cazda doğaçlama, doğaçlayanın müzikal, duygusal ve manevi durumunun kişisel bir ifadesidir.

O halde doğaçlama kavramı, başka bir deyişle, net ve kesin değildir. Bir chorus yaratan caz müzisyeni aynı anda hem doğaçlamacı, hem besteci, hem de yorumcudur. Cazda -daha sonra görüleceği gibi aranje edilmiş caz parçalarında da- eğer müziğin tereddüt uyandırmaması isteniyorsa, bu üç nitelik bir arada olmak *zorundadır.* Avrupa müziğinde üç nitelik birbirinden *ayrılabilir*; bu, müziğin kalitesine gölge düşürmez. Tersine kalite böylece daha da artabilir. Beethoven kendi müziğinin kötü bir yorumcusuymuş; başkaları onu daha iyi çalarmış. Miles Davis de trompet tekniği açısından başlangıç döneminde aynı şekilde mükemmel değildi. Yine de teknik açıdan daha iyi herhangi bir trompetçinin, Miles Davis'in cümlelerini, örneğin nota kâğıdından bakarak çalması, Miles'ın kendisinden "daha iyi bir Miles Davis" çalması düşünülemezdi. Bir paradoks gibi gözükebilir bu bize, ama Miles Davis önceleri vasat bir trompetçiyken, mükemmel bir yorumcuydu. Gerçekten de doğaçlamalarının manevi gücü etkili olmuş, Miles'ın teknik açıdan genellikle kötü çalmasından bir zarar görmeden öne geçmiştir. Doğaçlamaları teknik açıdan kendisinden daha mükemmel çalan trompetçileri de etkilemiş ve belirlemiştir hatta.

Doğaçlama bir caz chorus'u, kendisini yaratmamış olan birisi tarafından çalındığında, otantikliğini, içtenliğini yitirme ve gerçekdışı olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Çünkü insan deneyimlerinin çeşitliliği içinde, *birisinin* doğaçlamayı yarattığı durumun aynısına dayanarak, *bir diğerinin* bu doğaçlamayı tekrarlaması düşünülemez. Caz doğaçlaması

açısından işitilen müzikle onu yaratan müzisyen arasındaki bağ, doğaçlamanın kesinkes hazırlıksız yapılıp yapılmadığından çok daha önemlidir. Cümlelerini saatler süren sistematik bir hazırlıkla ortaya koyan bir müzisyenin, en azından kendi sanatsal kişiliğini dışavurmuş olduğu kabul edilebilir; taklit bir doğaçlama ise, hiçbir ön hazırlığa dayanmasa da, caza daha fazla aykırı düşer. Humphrey Lyttelton'un biraz önce aktardığımız sözleri bu bağlamda anlaşılmalıdır. Lyttelton'dan çok farklı bir müzisyen olan Shorty Rogers'ın şu sözleri de aynı anlama gelir: "Bence bütün iyi caz müzisyenleri birer bestecidir. Sadece ana hatları belli partiler yazarak, onların bu özelliğinden yararlandım aranjmanlarımda. Gerisini insanların spontan beste yapma yeteneğine bıraktım; ortak duyarlılıklarımız ise, bizi birbirimize bağlayan şey oldu" (aranjör ile doğaçlama yapan arasında paylaşılan duyguyu kastediyor). Hollandalı piyanist Misha Mengelberg doğaçlamadan anında beste yapma süreci olarak söz etmektedir; böylece müzisyenin hem doğaçlamacı, hem besteci, hem de yorumcu kimliğini başka bir şekilde ifade etmektedir.

Doğaçlamacı, besteci ve yorumcu kimliği, cazda doğaçlama söz konusu olduğunda altı çizilen bir hususdur öncelikle; çılgınca, ölçüsüz, gelişigüzel bir çalış değildir kastedilen. Aranjör de bu çokyönlü kimliği taşımak durumundadır; böylece doğaçlanmış ve doğaçlanacak olan müziği düzenlemesi kolaylaşacaktır. Ancak aranjörün varlık nedeni, bu üç kimliğin gereklerini, bazen doğaçlama yapan solistten daha iyi yerine getirmesiyle ayrı bir haklılık kazanır. Bu konuda en açıklayıcı sözleri West Coast cazın en parlak döneminde, stilin önde gelen aranjörlerinden Jack Montrose söylemiştir: "Caz bestecisi ile besteciliğin başka alanlarındaki meslektaşları arasında özel bir farklılık vardır. Caz müziğini *besteleme* yeteneği, *icra etme* yeteneğinin doğrudan bir uzantısı olmak zorundadır. Caz müziğini yaratma deneyimini, *caz deneyimini* yaşamış olması gerekir. Bence gerçek anlamdan otantik bir caz müziği, sadece bu özelliği taşıyan besteciler tarafından yapılabilir." Montrose başka bir yerde şöyle söylüyor: "Bir müzik bir caz müzisyeninin eseri olduğu sürece, ortaya çıkan şey caz olacaktır."

Bu konuda önümüzdeki bölümde ayrıntılı olarak tartışılacaktır. Ancak cazda doğaçlama sorununu şimdiden özetlemek üzere şu hususları sıralayabiliriz:

1. Doğaçlama ile daha önce doğaçlanmış olan arasında bir kalite farkı yoktur.

2. Daha önce doğaçlanmış olan, kendisini yaratan tarafından tekrar çalınabilir; başkası tarafından değil.

3. Doğaçlama, kendisini yaratanın kişisel durumunu ifade eder.

4. Caz doğaçlaması deyince doğaçlamacı, besteci ve yorumcu birlikteliği anlaşılır.

5. Aranjörün işlevi, dördüncü maddede belirtilen hususa uygun davrandığı ölçüde, doğaçlama beste yapan yorumcununkinden sadece teknik anlamda farklılaşır. Aranjör işini yaparken, doğaçlama beste yapan yorumcunun yaslandığı deneyimden yola çıkar.

6. Birinci maddeden beşinciye kadar ifade edildiği şekliyle doğaçlama cazda vazgeçilmezdir. Hiçbir hazırlık olmaksızın, sınırsız kendiliğindenlik içinde doğaçlamak *mümkün*dür, ancak *zorunlu* değildir.

ARANJMAN

Birçok cazsever ve neredeyse bütün amatörler, doğaçlama ve aranjman arasında bir çelişki olduğu düşüncesindedir. Doğaçlama belirleyici bir önem taşıdığı sürece, aranjmanın otomatik olarak ikinci planda geleceğine inanırlar; çünkü "ne kadar çok aranje edilirse, o kadar az doğaçlama yapılabilir".

Oysa caz müzisyenleri, sadece günümüzdekiler değil, cazın başlangıcından, ya da en azından 20'li yılların Chicago'sundaki New Orleans cazının altın çağından bu yana farklı düşünmektedir. Aranjmanı doğaçlama özgürlüğünün kısıtlanması değil, tersine yardımcı bir faktör olarak değerlendiriyorlar. Eğer solist, birlikte çaldığı müzisyenlerin ne yaptığını bilirse, doğaçlarken özgürce, sınır tanımayan olanaklar keşfedebilir. Deneyimle doğrulanan bir gerçektir bu. Ancak solist diğer müzisyenlerin ne yaptığını, eğer ortada bir aranjman varsa bilebilir. Bu nedenle büyük doğaçlama ustalarının çoğu –en başta da Louis Armstrong– her zaman aranjman istemiştir. Sadece yüzeysel bakan bir gözlemci, Fletcher Henderson'ın caz müziğinin her şeyi tam olarak tasarlayan ilk büyük aranjörü olmasıyla, orkestrasında diğerlerine kıyasla büyük bir doğaçlama özgürlüğü bulunması arasında çelişki bulur.

Aranjmanla doğaçlama arasında, umulmadık ölçüde üretken hale getirilebilecek bir gerilim vardır. Jelly Roll Morton müzisyenlerine şöyle derdi: "Sadece şu küçük siyah noktaları çalmanız, beni memnun etmeye yeter; şu benim yazdığım küçük siyah noktaları. Fazla zahmete girmenize, doğaçlama yapmanıza gerek yok." Buna karşın Jelly Roll Morton'ın grubunun uzun süre üyesi olan klarnetçi Omer Simeon şöyle söylerdi: "Plaklarının bu kadar çok numara ve çeşitlilikle dolu olmasının sebebi, adamlarına tanıdığı özgürlüktü... Önerilere her zaman açıktı..." İşte –üstünde fazlaca teori üretmeden– çözümlenmesi gereken gerilim budur. Duke Ellington orkestrasında her bir üye, önceleri kendi istediğini çaldığını sanırdı; buna rağmen bütün notalar "Ellington'vari"ydi.

Caz müziğinin doğduğu yıllarda da aranjmanlar yapıldı. Cazın ilk müzisyenleri bile –King Oliver, Jelly Roll Morton, Clarence Williams, Louis Armstrong–, doğaçlama yoluyla kalıcı, yinelenebilir orkestral bir tarz geliştirdi. Başarısı bir kez sınandıktan sonra, yaratılan tarz öylece varlığını korudu. Bu noktada doğaçlamanın nasıl kesintisizce aranjmana dönüştüğü görülür. Dün doğaçlanmış olan şey, belki de yarın kalıcı bir aranjman olarak kabul edilecektir.

George Ball, New Orleans Rhythm Kings'in –1921'le 1925 arasındaki en başarılı Dixieland grubu– bunu nasıl yaptığını anlatır:

> ...her müzisyenin çalması gereken bölümü önceden belirlediler; çok basit halde de olsa, doğaçlama için bir şema çizip, sonra eşit ölçülü bir ritmik zemin üzerinde devam ettiler. Bugün bildiğimiz haliyle aranjman o zamanlar mümkün değildi; çok da basit bir nedeni vardı bunun: Melodi grubunun en önemli üyeleri –Mares, Rappolo ve Brunies– nota okumayı bilmiyordu. Ama piyanist Elmer Schoebel sayısız prova yaparak onlara çalacakları partileri öğretti; bugün olsa buna aranjman yapılmış derdik ... Müzisyenler her şeyi iyice öğrenip ezberlemek zorundaydı."

Belki de yanlış anlamanın nedeni, aranjmanın ne olduğunun tam tanımlanmamış olmasıdır. Genellikle eğer önceden yazılmış bir şeyler varsa, aranjmandan söz edilmektedir. Ancak belirli bir bölümün önceden yazılması, ya da sadece konuşulmuş olması, aslında bir yöntem sorunundan başka bir şey değildir. Aranjman önceden bir şeyler kararlaştırıldığı anda başlar. Bunun yazılı mı, yoksa sözlü mü yapıldığı önemli değildir. Eski New Orleans Rhythm Kings'in kendi arasında sözleşmesiyle, modern büyük toplulukların aranjörlerinin rafine partisyonları arasında sadece tali bir fark vardır. Nitekim modern aranjörlerin çoğu, Milhaud'nun, Stefan Wolpe'nin, Ernst Toch'un, ya da modern senfonik müziğin diğer büyük bestecilerinin yanında yetişmiş ve Avrupa geleneğinin orkestrasyon sanatını tümüyle özümsemiştir.

Büyük topluluklarda 30'lu yıllardan bu yana *head arrangement* kavramı yerleşti. Head arrangement "beyinde oluşan" aranjmana denir. Fletcher Henderson, Count Basie veya 40'lı yılların ilk Woody Herman Orkestrası gibi büyük orkestralarda genellikle bir parçanın, sadece ilk yirmi dört ya da otuz iki ölçüsü saptanır, kalanı ise müzisyenlerin doğaçlama yeteneğine bırakılırdı. Head arrangement kavramı da doğaçlamadan, doğaçlanmış olana, oradan ise aranjmana geçişin ne kadar zorunlu ve kesintisiz olduğunu göstermektedir.

Aranjmanla doğaçlama arasında bir çelişki olmadığı içindir ki, aranjmanların hızla gelişmesi, caz tarihinde doğaçlamayı geri plana itmedi. Her ikisi de –doğaçlama *ve* aranjman– aynı ölçüde ilerletici izler bıraktı.

Charlie Parker, Miles Davis ve John Coltrane, daha sonra Albert Ayler ve genellikle serbest cazın diğer müzisyenleri, King Oliver, Louis Armstrong veya Bix Beiderbecke gibi müzisyenlerin geleneksel cazın zirvesindeyken hiçbir zaman sahip olmadığı bir doğaçlama özgürlüğü sergilerler. Bu olgu çeşitli plak denemelerinin –bir parça kaydedilirken, kayıt şefi ve müzisyenler beğenene dek bu tür denemeler tekrarlanır– yardımıyla çok net olarak görülebilir. Örneğin Louis Armstrong veya Bix Beiderbecke'nin aynı parça için yaptığı çeşitli denemelerde, art arda çaldıkları sololar birbirinden farklıdır, ancak sololar arasında büyük benzerlikler kurmak mümkündür: Yapı ve müzikal çizgi ender olarak değişir. Ancak Charlie Parker'ın çeşitli denemeleri birbirinden o kadar farklıdır ki, aslında her seferinde ortaya tamamen yeni bir parça çıkar. Charlie Parker'ın *Cool Blues* için aynı gün arka arkaya yaptığı ve sadece sonuncusunu beğendiği dört denemeden üçü, *Blowtop Blues*, *Cool Blues* ve *Hot Blues* gibi üç ayrı adla piyasaya sürülebildi.

Grup içinde aranjmana bağlı çalan müzisyenler için doğaçlamanın "anahtar kelime" olması bu nedenle bir çelişki değildir. Örneğin Carson Smith –Chico Hamilton Quintet'in basçısı– West Coast cazın başarılı yıllarında doğaçlamayı "anahtar" olarak nitelendirmiştir: "Biz özgürlüğe (doğaçlamaya), (aranjmaları) yazarak ulaşıyoruz." Aranjman ve besteyi son derece önemli bulan Modern Jazz Quartet'in şefi John Lewis şöyle söyler: "Cazı eşsiz kılan şey, kolektif doğaçlamadır." Genellikle aranjör ve besteci yönüyle de tanınan klarnetçi Tony Scott ise, 1956'da Newport'taki caz festivalinde düzenlenen bir yuvarlak masa tartışmasında, cazın yazılı hale gelmekten ziyade doğaçlama ile ileriye gidebileceğini söylemişti.

Kuşkusuz aranjman, ancak aranjör Jack Montrose'un önceki bölümün sonunda doğaçlama konusunda söylediklerine uygun düşüyorsa görevini yerine getirebilir: Aranjör, hem caz müzisyeni, hem de caz doğaçlamacısı olmak zorundadır. Caz tarihinde bu temel önkoşulun herhangi bir istisnası görülmüş değildir. Caz tarihinde aranjmandan, doğaçlamaya değinmeden söz etmenin mümkün olmaması çarpıcıdır.

Aranjör, doğaçlamacı caz müzisyenliğini hakkıyla yerine getiriyorsa, aranjörlükten besteciliğe geçmek için sadece küçük bir adım atması yeterli olacaktır. Hiç şüphe yok ki, gerçekte çelişki aranjman ve doğaçlama arasında değil, aranjman ve doğaçlama ile beste arasındadır. Cazda doğaçlama önemli olduğu için, düzenleme içerir; ancak doğaçlamanın tamamlanmış bir bestesi yoktur. Öte yandan Avrupa müziği –ya da en azından romantizmden bu yana Avrupa müziği– bestelenmiş ve besteyle biçimlendirilmiş bir müzik olduğundan, burada doğaçlamaya yer yoktur (tabii modern konser müziğindeki *aleatory* sayılmayacak olursa; ancak

bu, teori yüklü hantallığıyla konser müzisyenleriyle doğaçlama arasındaki bulanık ilişkiyi daha da belirgin hale getiren başka bir konudur!).

O halde caz bestecisi bir paradoks içindedir: Caz doğaçlama demektir, besteci ise –en azından Avrupa'da– doğaçlamanın dışında kalan biridir. Ama bu paradoks üretken bir hale dönüştürülebilir: Caz bestecisi müziğini Avrupa geleneğindeki gibi şekillendirir ve gene de doğaçlamaya yer bırakır ve en önemlisi, Avrupa geleneği bağlamında şekillendirdiğini, caza uygun olarak yazar. Hiç kuşku yok ki caz, Avrupa müziğinin formal biçimlenişinin altında bir seviyededir ve böyle bir şekillendirme ve form ustalığının cazda mümkün hale gelmesi, olsa olsa bir kazanımdır. Ancak bir tek koşulla: Bu esnada cazı benzersiz kılan canlılık, saflık, anlatımın doğrudanlığı, yani kısaca caza özgü öğeler kaybolmamalıdır. Stravinski bestenin "seçmeli doğaçlama" olduğunu söylemişti. Bu sözler caz bestecisi için altını çizdiğimiz açıdan, Avrupa kökenli bestecileri aşan bir önem taşımaktadır.

Caz besteciliği –her iki sözcüğün de ağırlığını taşıyarak–, aslında 50'li yıllardan itibaren Jimmy Giuffre, John Lewis, Horace Silver, Bill Russo, Ralph Burns, Oliver Nelson, Charles Mingus, Carla Bley, Chick Corea, Muhal Richard Abrams, Henry Threadgill, John Zorn gibi müzisyenlerin şahsında giderek anlam kazanmıştır. Ancak daha 20'li yılların ortasından başlayarak caz bestecisi olan Duke Ellington, tek başına cazın en büyük doğaçlamacılarının seviyesinde yer alır; Charlie Parker'ın, Louis Armstrong'un, Lester Young'ın, Coleman Hawkins'in, John Coltrane'in, Miles Davis'in düzeyinde...

Caz tarihinde zorunlu olarak başından beri var olan caz bestecisi ise bütün bu düşüncelerin dışındadır. Bu besteci, kendisine ve birlikte çalan diğer müzisyenlere doğaçlama malzemesi sunmak üzere, sadece on iki ölçülü blues veya otuz iki ölçülü şarkı temaları yazan müzisyendir. Burada çizgi, hemen ilk caz müzisyenlerinden –Jelly Roll Morton'dan örneğin– 20'li ya da 30'lu yıllarda Fats Waller'a ve 40'lı yıllarda Thelonious Monk'a oradan da temalarını kendileri yazan modern cazın doğaçlama ustalarına; örneğin Sonny Rollins, Miles Davis, John Coltrane, Herbie Hancock, Archie Shepp, Muhal Richard Abrams, David Murray'e doğru ilerlemektedir; aslında caz doğaçlayan herkes bu bağlamda sayılabilir. Bu tür beste, doğaçlama sürecine doğrudan akrabadır; yolu aranjman üzerinden dolaşmaz. Ve tabii ki basit bir akor iskeleti veya bir diziden ibaret tema besteleriyle, karmaşık bir form ve çoksesli partisyonlardan oluşan caz besteleri arasında akla gelebilecek her türlü ara kademe vardır. Bu kademelerden her biri zorunlu olarak bir öncekinin içinden çıkar, öyle ki araya sınırlar koymak, giderek şu veya bu ölçüde saçma gelmeye başlar.

Aranjman ve doğaçlama arasındaki ilişki sorunuyla birlikte, cazda kolektif ve birey arasındaki ilişki de sık sık sorgulanır. Aşağıdaki görüşlerin her ikisi de ileri sürülmüştür: Caz "kolektif bir müzik"tir ve aynı zamanda caz "sınırsız bir bireyselliğin müziği"dir. Caz, yüz müzisyenin kendini tek bir iradeye teslim edecek ölçüde bağımlı olduğu senfoni orkestrasından çok daha fazla kolektiftir. Sınırsız bireyselliğe kuralları, yönetmelikleri ve yasaları her halükârda hiçe saymak da dahil olsa gerektir. Oysa cazda –aşırı uç olan serbest cazdaki birkaç sınırlı istisna dışında– böyle bir durumdan söz edilemez.

Serbest caz sanki farklı yasalara itaat eder görünür. Tabii ki burada artık Oliver Nelson, Gerry Mulligan veya Gary McFarland'ın büyük topluluklar için geliştirdiği, kesin hatlarıyla yazılı aranjmanlardan söz edilemez ya da daha az söz edilir. Aranjman anlayışı aslında caz tarihinin başlangıcındaki yerine; King Oliver'ın grubu veya New Orleans Rhythm Kings'teki gibi sözlü olarak kararlaştırıldığı günlere– geri döner. Bu nedenle doğaçlamanın özgürlüğü ile, aranjmanın düzeni arasındaki üretken ve esin verici gerilim eskisi gibi sürer. Bütün bunların yanı sıra tabii ki hiçbir önsözleşmeye dayanmayan doğaçlama formunun da var olması anlaşılır bir şeydir. Bu formda aranjman tamamen devre dışı bırakılıyordu; ancak bu tavrın 60'lı yılların özgürleşme süreci içindeki sadece geçici bir evre olduğu yolundaki izlenim gitgide ağırlık kazanmaktadır. Daha sonra serbest cazın deneyimlerini aktarmak, biçimlendirmek ve düzenlemek üzere, besteyle daha esnek bir ilişki kurulmaya başlandı.

Yine de, caz müziğinde aranjmanın öneminin artmasıyla birlikte doğaçlamanın da –ve doğaçlamanın özgürleşmesiyle sonuç olarak yine bestenin de– boyutunun ve öneminin artması doğal ve mantıki bir sonuçtur. Dave Brubeck son derece veciz bir şekilde bu konuda kesin sözü söylemiştir: "Caz bugün mevcut sanat tarzları içinde bireysel özgürlüğün, aidiyet duygusunu yitirmeden var olabileceği herhalde yegâne tarzdır." Kolektivite ve özgürlüğün aynı anda bir arada olmasının ardında, bu kitabın başında "cazın sosyolojik durumu" diye nitelendirdiğimiz şey yatmaktadır.

BLUES

İki caz eleştirmeni, bir plak üreticisi ve bir caz müzisyeni "blues'un cazın özgünlüğü açısından önemli olup olmadığını" tartışmak üzere bir araya gelmişti. Piyanist Bill Taylor –tartışmada caz müzisyeni olarak yer alıyordu– şöyle dedi: "Blues karşısında, onu çalsın ya da çalmasın, büyük bir saygı ve duyarlılık taşımayan tek bir başarılı caz müzisyeni bilmiyorum; ne başlangıç döneminde ne daha sonraki dönemlerde, ne 30'lu yıllarda ne

de *cool* döneminde. Blues ruhu bir müzisyenin çalış tarzına sinmemişse o gerçekten başarılı bir cazcı değildir." Atlantic plak şirketinin yöneticisi Nasuhi Ertegün ise şunu söyledi: "Bir soru sormama izin veriniz. Lester Young gibi bir adam *Body and Soul* gibi bir melodiyi, eğer önceden hiç blues çalmamış olsaydı, sizce böyle çalabilir miydi?" Billy Taylor "hayır" diye cevap verdi. Leonard Feather ise özetledi: "Sanırım konu, blues'un son tahlilde cazın özü olduğu gerçeğine gelip dayanmaktadır. Blues için bir duyarlılık taşımak, caz duyarlılığına sahip olmak demektir. Başka bir deyişle: Blues için önemli olan akor ve tonlar, caz için ise notalardır -bemol üçlü, bemol yedili vb..." Billy Taylor bunu üzerine araya girdi: "Basitleştirmekten ürktüğüm için çekinerek söylüyorum ama, sorun blues'un ruhunda düğümlenmektedir. Önemli olan belirli bir noktada, belirli bir notayı bemolleştirmek veya kaydırmak, ya da blues için tipik olan başka bir şeyi yapmak değildir. Şöyle açıklayabilirim; bu tarifi zor blues duyarlılığı; insanın blues'la birlikte kazandığı canlılık ya da her neyse, Coleman Hawkins'in çaldığı bir *Body and Soul* ile, herhangi bir ticari dans orkestrasının tenor saksofoncusunun çaldığı arasındaki farkı yaratmaktadır."

Bu tartışmada blues'un çeşitli şekillerde anlamlandırılabileceği ortaya çıkmaktadır. Blues yarattığı ruh hali açısından ya da ırksal, sosyolojik, melodik, armonik ve biçimsel açıdan anlamlandırılabilir. *Blues* adlı kitabımın her iki cildinde de (Nymphenburger Verlagshandlung, Münih 1957 ve Edition Gerig, Köln 1970), bu anlamlandırmaların her birini tek tek ele aldım; ama burada aynı şeyi yapmam mümkün değil. Bu iki ciltte ve bu kitapta Bessie Smith'i ve 1920'leri ele alan bölümün başında yazılanlara bakılacak olursa, blues'un en önemli tanımı yarattığı ruh haliyle ilgili olanıdır. Blues'un henüz arkaik bir halk sanatından başka bir şey olmadığı eski zamanların şarkıcısı Leadbelly, bu tanımı en açıklayıcı biçimde yapıyor:

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

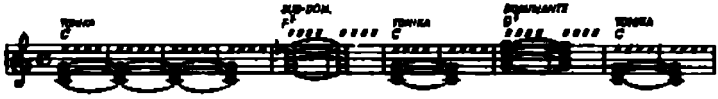
Bessie Smith şarkısında *Nobody knows you when you're down and out* (Yoksullaşıp dışlandığında kimse senin hakkında bir şey duymak istemez) der. Ve John Lee Hooker için ise şöyledir: *I've got the blues so bad, it's hard to keep me from cryin'.* (Blues o kadar içime işlemiş ki, ağlamamak için kendimi zor tutuyorum.) *Trouble in Mind Blues*'da şöyle söylenir: "If you see me laughhin', I'm laughin' just to keep from cryin'. (Eğer beni güler görüyorsanız, sadece ağlamamak için gülmekteyimdir...)"

Blues'un, yarattığı ruh haline dayanarak tanımlanması, ironik ve esprili olduğu durumda da geçerlidir; aslında blues pek çok durumda esprili ve ironiktir. Eserlerinde en az kederli blues kadar, neşeli blues'a da yer veren örneğin Big Bill Broonzy veya daha sonra B.B. King veya Otis Rush gibi sanatçılar, yaratılan ruh halini esas alan tanıma bağlı kalmışlardır.

Arkasından ise melodik, armonik ve biçimsel tanım gelir. Blues şarkıcısı

T-Bone Walker şöyle der: "Aslında tek bir blues vardır. Bu da on iki ölçülü armonik kalıptır. Bu kalıbı yorumlarsın. Üzerine sadece yeni sözler yazar ve başka bir şey doğaçlarsın ve böylece yeni bir blues yaratmış olursun."

Blues kıtaları on iki ölçülüdür; en temel akorlar olan tonik, dominant ve subdominant bu on iki ölçüye eşlik eder:



2. örnek

Bu on iki ölçülü akor iskeleti, istisnalar bir tarafa, kural haline gelmiştir; en eski blues'dan (blues formuna uygun oldukları sürece) çağdaş müzisyenlerin en karmaşık blues doğaçlamalarına kadar böyledir bu: Ççağdaş müzisyenler ana formu bozmaksızın armonileri büyük bir ustalıkla geliştirmişlerdir. On iki ölçülü kalıp blues'un standart biçimidir. Bu biçimden sapan bir dizi başka kalıp vardır (müzik bilimcisi Alfons M. Dauer tek başına yüz seksen ayrı kalıp göstermiştir).

On iki ölçülü akor iskeletine yaslanan blues melodileri ve blues doğaçlamaları, o kendine özgü çekiciliği *blue note*'lar sayesinde kazanır. Önceleri bu notaların doğuş nedeni hakkında şöyle varsayımlar ileri sürüldü: Köleleştirilerek Afrika'dan Yeni Dünya'ya getirilen siyahlar, kendi müziklerindeki pentatonik sistemi (beş notadan oluşan sistem) bizim

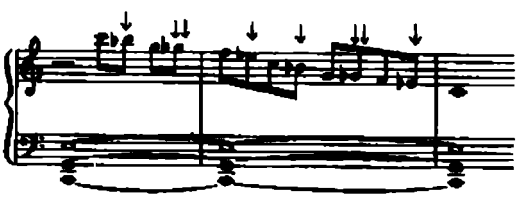
yedi notalı heptatonik ses dizimize uyarlarken, bizdeki üçüncü ve yedinci dereceleri kendi müzikal hissedişlerine yaklaştırabilmek için, bemolleştirmek zorunda kaldılar. Bu ise prensip olarak, bilinen Avrupa armoni öğretisindeki "eksiltme" denilen şeyden -aynı kapıya çıksa da- farklı bir olaydır. Çünkü blue note'larda yarım tonluk azalma değil, -müzisyene ve ruh haline göre değişen ölçüde!- çok daha az, mikrotonal değişimler söz konusudur. "Eksik üçlü" ve "minör yedililer" -aslında bunlar yerleşik müziğin burada uygun düşmeyen terimleridir- böylece *blue* olur; blue note haline gelir; ve bu Avrupa müziğinin belirli basamakların eksilişini düzenlemek için kullandığı majör veya minörden bağımsız olarak ortaya çıkar.

Bu arada blue note'ları siyahların müziğindeki "yetersizliğe" bağlayan teoride çatlaklar başgöstermiştir. Heptatonik sistemin sadece Afrika'da sorunsuzca kullanılıyor olması artık tek açıklayıcı neden olarak itibar görmemektedir. Blue note'ların eski blues ve cazda bu kadar bile isteye ve sık kullanılması, bu *istikrarsız* notaların başından beri tercih edildiğini, -siyah müziğe özgün esrikliğini kazandıran- gerilimi artırıcı bir öğenin ve yoğun tonal bir renkliliğin bilerek arandığını göstermektedir.

Daha sonra bebop müzisyenleri bemol beşliyi uyguladıklarında, bu nota da blue note haline geldi; önceleri özellikle minör blues'da, ama sonra üçüncü ve yedinci derecedeki blue note'lara eşit olarak bütün blues türlerinde.

Bilindik bir tonik veya dominant akorun bir blue note'un altında olması blues'da sık sık karşılaşılan bir durumdur; öyle ki, basta majör üçlü, tizde ise minör üçlü çalınır. Böylece arızalı tonlar doğar; bunu çeşitli armonik sistemler, Avrupa geleneğini yansıtan akor iskeletiyle, blue note'ların doğduğu Afrika müziğinden gelen melodik çizgi arasındaki gerilim olarak da yorumlamak mümkündür.

Üçüncü örnek son derece tipik bir melodik çizgiyi göstermektedir. Her ikinci ses bir blue note'dur. Üçüncü ve yedinci derecedeki geleneksel blue note'lar tek, bemol beşliden doğan blue note'lar çift okla gösterilmiştir. Do akoru kadansın tümü için temel teşkil eder ve sabit sürtüşmenin varlığından etkilenmez. Burada her blue note, içine çözündüğü "normal" notadan önce gelir, öyle ki kadans aslında gerilim ve gevşemenin art arda altı kez tekrarlanmasından başka bir şey değildir. Cazın gerilimler yaratmaya ve derhal çözmeye, sonra yeniden gerilim yaratıp yine çözmeye meyilli olduğu burada çok açık görülmektedir. Gerilimler Avrupa müziğindeki gibi büyük bir yay çizmez.



3. örnek

Blue note'ların genellikle yarım ton düşük notalar içinde çözülmesi nedeniyle, blues'da, inici melodik çizgilere yoğun bir ilgi vardır; üçüncü örnekte de bu durum görülmektedir. Bu biçimiyle örnek, blues olsun ya da olmasın, binlerce caz doğaçlamasında rastlanan bir melodik çizgidir. Cazın tamamen blues öğeleriyle dolu olduğunu gösterir.

On iki blues ölçüsü üç tane dört ölçülü cümleden kurulur; ilk dört ölçüde (A) bir saptama vardır, ikinci dört ölçüde (A1) bu saptama –başka armoniler üzerinden– bir kez daha tekrarlanır ve son dört ölçüde (B) ise bundan bir "sonuç" çıkarılır.

Sara Martin şöyle şarkı söyler:

Blues, blues, blues, ne demeye bana dert getirdin?
Evet, blues, blues, blues, ne demeye bana dert getirdin?
Ah, ölüm, n'olur, batır bana iğneni ve bu kederden kurtar beni.

İki kez tekrarlanan sorudan ve ardından gelen dilekten oluşan bu üç bölümlü yapı bütünlük ve edebi açıdan, önemli "minör formlar"la kıyaslanabilecek bir içeriksel yoğunluk yaratır. Biçim ve içeriğin nedensel olarak iç içe geçmişliği biçim açısından aranan en üst kriterin yerine gelmesini sağlar. Blues'un "proleter", "siyahi" dünyasının, Batı'nın sanat idealiyle –biçim ve içeriğin birliği–, arada "nedensel" bir bağlantı kuracak ölçüde yoğun ve tam olarak örtüşmesi şaşırtıcı bir gerçektir.

Blues formu –hem müzikal, hem de güfte açısından– başından itibaren bu şekilde bütünlüğünü kazanmış değildi. Eski folk-blues'a bakılacak olursa, üç kez tekrarlanan dört ölçülü AAB yapısının başlangıçta sadece bir fikirden ibaret olduğu görülür. Bu yapıya yaklaşılsa da, sonunda hep elden kaçırılır; uzun yıllar süren bir gelişim içinde billurlaşmıştır. Eski "ilkel" blues'da armonik açıdan da birçok "hata" vardır. Büyük bir rahatlıkla armonik yasaların dışına çıkılarak, içten geldiği gibi davranılırdı. Blues şarkıcısı Big Bill Broonzy hissedileni "doğru" yansıtmanın, armonik ve biçimsel doğruluktan her zaman daha önemli olduğunu söylemiştir.

Blues şarkıcısı üç tane dört ölçülü cümleyi genellikle sadece üçüncü, yedinci ve on birinci ölçülerin başına kadar doldurur. Her cümlenin kalan bölümü *break* adı verilen doğaçlama için ayrılmıştır. Break, kısa, kadans benzeri bir çıkıştır; biten cümleden sonra gelen cümleyi belirginleştirir. Bir buçuk ölçülü bu klasik blues-break içinde çekirdek halinde caz doğaçlaması bulunur. Solistin sınırsız özgürlüğüyle çalgıcılar kolektifi karşısında duyduğu sorumluluk arasındaki güç oyununun cezp eden gerilimi doğaçlamaya yansır.

Blues'un güftesiyle formu birbirine denk düşer. Jean Cocteau blues ozanlığını, yüzyılımızda gerçek halk ozanlığına yapılmış en önemli katkı olarak nitelemiştir. Bu güftelerde blues şarkıcısının hayatında önemli olan her şey uçuşur; sevgi ve ırk ayrımcılığı, hapishane ve polis, sel felaketleri ve tren katarları, Çingene'nin kehaneti, akşam güneşi ve hastane... "Hayat" blues güftelerinde şaşırtıcı bir açıklık ve doğrudanlıkla mevcuttur; Batı şiiri içinde –hem halk şiirinde hem de edebiyatta– bu şekliyle bir benzeri yoktur.

Blues çoğunlukla aşkı ele alır. Aşk, olduğundan daha açık ve daha basit görülür... ama cinsler arasındaki sorunlu, düşmanlığa dönüşmüş ilişkiyi yansıttığı yerde de aşk olarak kalmaya devam eder. Bu ise sosyologların siyah gettolarda ve semtlerdeki araştırmalarıyla kanıtladıkları gibi, siyah allelerin yüzyıllarca süren kölelik sürecinde parçalanmalarıyla ilgili bir durumdur. Günlük dilde aşk dizelerinin "Güller kırmızıdır/Menekşeler mor" düzeyinden öteye geçmediği bir zamanda, blues'da sadece "gerçek edebiyat"ta gördüğümüz duygu ve tutkuların ulvi, ama melankolizme düşmeyen büyüklüğü ve gücü vardır. *Too Young*'daki hizmetçi kız düzeyi sadece tek bir blues'a özgü değildir; üstelik blues hâlâ, bütün bir kıtaya hizmetçi ve uşaklar, temizlikçi ve çocuk bakıcıları sunanların dünyasının bir parçasıdır!

Hareketli ve neşeli blues şarkıları vardır. Ancak blues her şeyden önce kırsal kesimin, daha sonra da kötü durumdaki kent proletaryasının müziğidir. Blues'un sosyolojik tanımı en az ırksal tanımı kadar önemlidir. Gerçek ve otantik bir blues'un şarkıcısının proletarya içinden geldiğini derhal saptayabiliriz. "Aristokratlar"ın blues söylemesi kendi içinde bir çelişkidir; onların blues'u yoktur.

Birisinin blues'unun "olması" ya da "olmaması"nın, güftelerde ikide bir karşımıza çıkması boşuna değildir. Şarkı söyleyebilmek için, blues'u "olmak" gerekir. Şarkıcı Alberta Hunter "Blues benim bir parçamdır" derdi.

Blues yarattığı ruh hali ve atmosferle birlikte süreklilik kazanır; ilk bakışta sanki eksik bir tarafı varmış gibi gelir. Eğer kendi içinde alakasız gibi görünüyorsa (bu Batılı anlamda sanat sayılan bir şeye, geçen yüzyılın

sonuna dek uygun düşmeyen bir durumdu), bunu onun özelliklerinden biri olarak anlamak gerekir (bu durum aynı zamanda blues'un sözel geleneğinden ileri gelir). Genellikle çeşitli blues ve şarkılardan alınarak monte edilen dize ve dörtlükler, bizim hikâye mantığı ve akışı dediğimiz şeyin etrafında kayıtsızca yan yana dururlar. Bazen şarkıcının kendisi edimi yerine getiren gibidir, bazen de üçüncü bir şahıs...biraz önce özne bir erkek iken, şimdi kadın olur... geçmişteyken, birden geleceğe geçilir... tek başınalıktan söz ederken, birden çokluklukan bahsedilir.

Blues'un tamamen "tek bir yazarın" elinden çıktığı durumda bile, sanki yazar alaka derdinde değilmiş gibi görünür. *Old New Orleans Blues*'da isim ve tema nedeniyle insan açıkça eski New Orleans beklentisi içindedir. Oysa sondan bir önceki dörtlükte Memphis'ten bahsedilir. Son dörtlük ise içinde uyunan evdeki pencerenin önündeki, rüzgârda sallanan sokak lambasını anlatır. *Two Nineteen Blues*'da bir trenden ve sonra bir fahişeden bahsedilir....ve böylece devam eder. Hemen hemen her blues bu türden "süreksizlik" örnekleri gösterir. Başka bir deyişle, her sözcüğün mantıki olarak bir öncekinin devamı olduğu bir blues bulmak neredeyse imkânsız gibidir. Burada alaka kurma yeteneğiyle ilgili bir sorun görmek yanlıştır. Söz konusu olan sadece, alaka kurmanın uğraşmaya değer bulunmamasıdır. Dize ve dörtlüklerde dışavurumcu bir yan vardır. Bir resimdeki renkli benekler gibi yan yana dururlar. Yakından bakan neden kırmızının mavinin yanında, neden yeşilin turuncunun yanında durduğunu anlayamaz, ama bir adım geriye gider gitmez her şey bir bütüne dönüşür. Blues'un bütünü onun ruh halini, havasını oluşturur. Süreklilik yaratır. Her şey –olaylar, anılar, düşünceler– bu ruh haline doğru akar ve blues'a dönüşerek dışarı çıkar.

Blues şarkıcısının dünyasında olup biten her şey, blues'a yansır, içinde barınır. Hiçbir şey dışında kalmaz. Blues şarkıcısı Big Bill Broonzy, çocukluğunda bir gün amcasıyla birlikte büyük bir kaplumbağayı nasıl yakaladığını anlatır: "Onu eve taşıdık ve amcam kabuğunun altındaki kafasını çıkarması için herhangi bir şey yapmamı söyledi. Bir sopa alarak kaplumbağanın önüne doğru uzattım. Sopayı yakaladı ve bir daha bırakmadı. Amcam bir balta aldı ve kaplumbağanın kafasını kopardı ve sonra içeri girdik ve bir müddet kaldık. Dışarı çıktığımızda, kaplumbağa orada değildi. Aradık ve onu yakaladığımız gölün hemen yakınında bulduk. Geriye getirdik ve amcam dedi ki: Ölü, ama öldüğünden habersiz bir kaplumbağa." Big Bill sonra şöyle ekler: "Bugünlerde insanlar işte böyle. Çoğunun blues'u var, ama bunun farkında değil."

Blues'un başlangıcında *worksongs* ve *field holler*, yani siyahların tarlada veya Mississippi kıyılarında çalışırken söylediği basit, arkaik şarkılar

vardır. Bu şarkıları, ritim eşliğinde daha rahat çalışabildikleri için söylerlerdi. Ritim bir zorlama yaratırdı; bu sayede çalışmaya isteksiz olan ya da kaytarmaya niyetlenenler bile işe koyulurdu. "Lawd, cap'n, I's not a-singin' –I's just a hollerin' to help me with my work." (Bay kaptan şarkı söylemiyorum, sadece bana çalışırken yardımcı olsun diye, haykırıyorum.) Bu nedenle beyaz adam siyahların şarkı söylemesini isterdi. Fransız eleştirmen François Postif bir plantasyon sahibinin ya da gardiyanın görüşünü yansıtarak "Şarkı söyleyen bir zenci, iyi bir zencidir" der.

Genellikle "beyaz" duyarlılığı yansıtan halk müziği ve balad, work-songs ve field holler'la birleşti. Dinleyiciler korosunun çarpıcı birkaç dizeden oluşan nakaratı devamlı, neşe içinde tekrarladığı eski toplu şarkı söyleme formu böylece yaşamaya devam etti.

Blind Lemon Jefferson, Big Bill Broonzy, Leadbelly, Robert Johnson, Elmore James, Blind Boy Fuller, Rev. Gary Davis, Big Joe Williams, Bukka White, Blind Willie McTell, Sonny Terry, Brother John Sellers, John Lee Hooker, Lightin' Hopkins blues folklorunun tanınmış temsilcileridir. Çoğu şarkılarına bir gitarla eşlik ederdi ve çoğu –örneğin Lonnie Johnson ve Lightnin' Hopkins gibi– mükemmel bir gitaristti. Başka blues şarkıcıları –örneğin Sonny Terry, Little Walter ve Sonny Boy Williamson– ağız mızıkasından şaşırtıcı tınılar çıkarmayı bilirdi. Daha başkaları ise caz müzisyenlerine kökleri folklora dayanan blues vokallerinde eşlik etti.

Çalgı blues şarkıcısı için genellikle bir eşlikçiden daha fazla bir şey, bir konuşma arkadaşıdır. Esin verir, teşvik eder, onay veya itiraz gibi tınlayan değerlendirmeleri aktarır, mola verir veya devam eder.

Burada ömrünü çoktan doldurmuş bir geçmişten söz ettiğimiz kesinlikle zannedilmemelidir. Neredeyse bütün tanınmış blues yazarları, bilerek ya da bilmeyerek, kendilerinin ölmekte olan bir halk sanatını belgelemeyi başaran son araştırmacılar olduğu fikrini taşımaktadır. Beyaz adamın da folklorla ilişkisi bütün alanlarda böyledir; "eski güzel günlere" nostalji ve melankoliyle, anılarla bağlıdır. Oysa işin içine blues girdiğinde, böyle bir duygu yanlıştır.

Bugün önceden olmadığı kadar çok blues akımı ve üslubu var ve hepsi de varlığını yan yana sürdürüyor. Eski blues formlarının hiçbiri –folk blues, country blues, *prison* blues, arkaik blues, *cajun* blues vb– ölmedi. Bunlara *city* blues, *urban* blues, *jazz* blues, rhythm-blues, soul blues, *funky* blues gibi yenileri eklendi. Bir de çeşitli bölgesel stiller var. En bilinenleri arasında Mississippi blues (boğuk ve arkaik), Texas blues (hareketli, esnek ve caza yakın) ve Doğu kıyısının, örneğin Florida'nın ve Tennessee'nin blues'u (beyaz country ve hillbilly folklorunun etkisi altındadır) sayılabilir. Texas ve Orta/Batı'nın folk blues'u ("territories" diye adlandırılır)

Kaliforniya'nın *big city* blues'unu, Mississippi eyaletinin –Memphis merkez olmaz üzere– folk blues'u ise, Chicago'daki *big city* blues'u etkiledi. Ancak burada da karışımlar en az saf örnekler kadar ilginçtir. Aslında saflık blues dünyasında aldatıcıdır, çünkü blues doğası gereği karma bir şeydir. 60'lı yıllarda Memphis'ten çıkan blues ürünlerinin –örneğin Albert King ya da Otis gibi soul şarkıcılarının– başarısı, Mississippi ve Texas öğelerini içermesi ve onları kentlileştirmesiyle de ilgilidir.

Neredeyse bütün önemli blues şarkıcıları birden fazla biçim ve üsluba gayet hâkimdir; ve hem de sadece belli bir üsluptan diğerine, örneğin country blues'dan *city* blues'a, sonra çağdaş *urban* blues'a (örneğin Muddy Waters, Howlin' Wolf, B.B. King, Otis Rush) doğru gelişim kaydetmek anlamında değil. Bu şarkıcılar birden fazla üslubu yan yana uygulayabilmektedir (folk, country ve *city* blues arasında gidip gelen John Lee Hooker, Johnny Shines, Louisiana Red veya sık sık cazcılarla birlikte çalışan Jimmy Witherspoon, T-Bone Walker, Ray Charles, ya da blues, caz, country, *cajun* vb. neredeyse her şeyi birbiriyle karıştıran Gatemouth Brown gibi)

50'li yılların ortasından bu yana blues çağdaş popüler müziğin içine şaşırtıcı ölçüde nüfuz etmiş bulunmaktadır. Önce siyah rhythm-blues –siyah Güney'in ve Kuzey'deki gettoların rock yapan müziği–, rock' n' roll'la birleşti. Bill Haley ve Elvis Presley ilk beyaz rock 'n' roll starlarıydı, ancak hemen üstüne beyaz pop arenasında büyük ve beklenmedik başarılar kazanan Chuck Berry, Fats Domino, Ray Charles gibi siyah sanatçılar geldi. 1963'te rhythm-blues'un en iyileri Amerikan popüler müziğinin ana arteriyle öylesine bütünleşmişti ki, "Billboard" dergisi rhythm-blues ve pop'u ayrı ayrı ele almayı geçici olarak bıraktı. Sonra yine eskiye döndüyse de, yöntemini hep değiştirdi, tereddüt içindeydi; hâlâ da öyledir. Siyahların üstün yeteneği artık beyazların arenasında da kendini göstermişti. Genç okurlar bunun ne kadar olağandışı bir şey olduğunu anlamakta zorluk çekecektir. Rhythm-blues kavramı ancak 40'lı yılların sonunda kullanılmaya başlandı. O zamana dek *race records*'tan (ırksal plaklar) söz edilirdi. Siyah müziğin elli yıl boyunca bir gettoda dönüp dolaşması bile aradaki ilişkiyi anlatmaya yeter. Beyaz dünya bu müzikten onu sıradanlaştıran, hafifleten, içini boşaltan kendi müzisyenleri aracılığıyla –Paul Whiteman, Benny Goodman, Frank Sinatra, Glenn Miller, Kay Starr, Peggy Lee vb– gerektiğinde dolaylı olarak yararlandı; otantik siyah formunun neyi içerdiği ise beyaz dinleyici kitlesinin çoğunluğu için bilinmez olarak kaldı.

Bill Haley, Elvis Presley, Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard vb. blues'un yolundan giden müzisyenler yavan, bayağı ve sahte duygular

içinde zırvalayan "Tin Pan Alley" tarzı müziği kelimenin tam anlamıyla çökerttiler. Eğer günümüzün pop müziği 50'li yıllara kadarki pop müzikten daha realist, açık, dürüst ve aynı zamanda şiirsel, müzikal ve duygu dolu ise (disko müziğini bir kenara bırakalım), bu blues'un beyaz pop müziğe nüfuz etmesi sayesindedir. Blues –ve siyah müziğin tümü– her zaman realistti ve toplumla bağları vardı; gündelik hayata ve şarkıcıların sorunlarına ilişkin yorumlar içerirdi; beyaz pop müzik ise ancak günümüzde bu düzeye ulaştı.

50'li yıllarda olan biten her şey, 60'lı yıllarda "rock'ın on yılı" olarak adlandırılacak şeyin hazırlığıydı. Bob Dylan ABD'de, Beatles –aynı zamanda Rolling Stones da (ismini Muddy Waters'ın blues'undan türetmiştir)– önce İngiltere'de, sonra da bütün dünyada yeni bir müzikal bilinç yarattı. Bu bilinç karşısında müzikte iddia sahibi olan sanatçılar –Frank Sinatra'yı düşünelim!– bile birkaç yıl içinde "yaşlı büyükbaba" durumuna düştüler. Ne var ki burada paramparça olan, pop dünyasının müzikal standartları, eski pop müziğinin temsil ettiği o burjuva dünyanın ahlaki, toplumsal ve siyasal sembolleriydi. Yeni hareketin esas hedefi ise burjuva dünyanın standartlarıydı. Her ikisi de –hem Bob Dylan, hem de Beatles– blues olmadan düşünülemez. Beatles, rhythm-blues'a, özellikle de Chuck Berry'ye dayanır. Dylan ise Woody Guthrie'ye ve odağında folk blues'un yer aldığı Amerikan folkloruna yaslanır. Dylan, altı ay kadar blues şarkıcısı Big Joe Williams'la birlikte kalmıştı. Dylan'ın "popüler müziğin ilk gerçek ozanı" olduğunu söylemek, on dokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana –belki de daha önceden beri– "popüler müziğin gerçek ozanları" olan yüzlerce siyah folk blues şarkıcısını unutmak demektir.

Dylan da, Beatles da başlangıç noktalarından çok ötesine ilerlediler. Dylan 1965'teki Newport Folk Festivali'nde ilk kez amplifikatör eşliğinde boy gösterdiğinde, hayranlarının yoğun protestosuyla karşılaştı. Ancak üç yıl sonra, 1968'de *John Wesley Harding* adlı albümünü akustik gitar ve folk blues'un ağız mızıkasıyla kaydetti ve böylece müzikal ve manevi köklerini hangi çizgide bulduğunu da ifade etmiş oldu.

Beatles'ta da benzer bir gelişme görülür. Topluluk yıllarca rock 'n' roll mirasını yetkinleştirdi, müziğini daha duyarlı hale getirdi; ve gitgide "blues'un daha uzağına" düştü. *Michelle*, *In My Life*, *Eleanor Rigby* ve diğer şarkılarda barok öğeleri işledi; *Yesterday*'de Elisabeth devrinin eski İngiliz madrigal kültürünü hatırlatıyordu. George Harrison'ın şarkıları klasik Hint müziğine yaslanıyordu. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ise bir rock senfonisiydi. Grup 1968'de çıkardığı ikili albüm *The Beatles*'ı Chuck Berry'ye, eski rock 'n' roll ve rhythm-blues'a dayandırarak, tıpkı Dylan'ın *John Wesley Harding*'indeki gibi, geldikleri yerin neresi olduğunu bildik-

lerini, hayranlarının da bilmesini önemsediğini gösterdi. Duymayanlar için John Lennon üstelik bir de söyledi: "Eğer rock 'n' roll için bir başka ad aranacak olsaydı, bu Chuck Berry olurdu." Beatles şunu her zaman ifade etti: "Biz bir rock 'n' roll grubundan başka bir şey değiliz." Lennon'ın gerçekte kastettiği şey şuydu: Bizim müziğimizin rock 'n' roll dışında bir ismi olacaksa, bu Chuck Berry olmak zorundadır. (Berry, blues ve rhythm-blues'un büyük siyah yıldızlarından biridir.)

Beatles ve Bob Dylan'ın bir kuşağın tümünün müzikal ve toplumsal bilincini değiştirdiği söyleniyorsa, konumuz açısından şunu görmek gerekir: Bu bilinç değişimi blues'a dayanır; onsuz mümkün olamazdı. İngiliz gitarist Eric Clapton çok açık olarak "Rock bir pil gibidir. Zaman zaman blues'a geri dönmek ve kendini yeniden şarj etmek zorundasın" demiştir.

Caz ve otantik blues açısından bakılacak olursa, 60'lı yılların rock ve 50'li yılların rock 'n' roll devrinde tınlayan blues türevlerindeki birçok şey, kuşkusuz saf, ticarileşmemiş üründen "daha kötü"ydü. Ancak bu görüş caz ve blues'u bilen bir azınlık için geçerlidir. Çoğunluk tam tersini düşünmektedir: Pop, blues'la önceden düşünülemeyecek bir aşama kaydetmiştir. Bu gelişme sürmektedir. Beyaz dünyanın pop ve rock müziğine karışan siyah müzik akımı giderek güç kazanmaktadır; evet, öylesine yaygın hale gelmiştir ki, siyah ve beyaz popüler müzik arasında neredeyse hiçbir fark kalmamıştır. 70'li yıllarda "funkiness", ticari rock müziğin moda kavramı haline gelmiştir ve funk da –on yıl sonraki rap ve hip hop gibi– blues'dan ve siyahların gettolarından gelir.

Blues'la siyah duyarlılığın beyaz dünyaya gerçekten de karıştığı, sadece müzikle değil, eşliğinde yapılan dansla da açıkça görülmektedir. Blues dünyasında –ve aynı zamanda siyah dünyada, hatta Afrika'da bile– bilinmeyen bir zamandan beri "ortada" ve "yalnız" dans edilir. Müzik, her bir dansçının asıl partneridir. Dans eden hareketleriyle ona cevap verir. Oysa beyaz dünyada dans giderek daha fazla deforme olmuştur; müzik aslında karşılıklı tanışmanın ve bedenlerin temasının pek önemsenmeyen arka zemini olarak bir bahane teşkil etmiştir. Dans etmek, rasyonel beyaz dünyadaki her şey gibi, bir "hedef" uğruna yapılırdı: Tanışmak ve bedensel temas şansının doğması için. Siyah dünyada ise dans etmek sadece kendi içinde bir hedeftir. Beden müzik çalgısına dönüşür. Ve 50'li yılların ortasından ya da 60'ların başından bu yana artık genç beyaz rock dinleyicisi için de böyledir.

Amerikalı blues uzmanı Charles Keil'a göre, Afrikalı bir köy sakini bugün ABD veya Avrupa'da genç insanları dans ederken görecek olsa, "mest olurdu; çünkü Batılı gençler artık nihayet dans esnasında aleni sarılmak, elleşmek, sevişmek gibi itici ve açık saçık davranışlara son vererek,

köyünde gurur ve neşe kaynağı sayılan, o sağlık ve dinçlik kazandıran kalça egzersizlerini uygulamaya başlamışlardı."

Saf blues bilinci önceleri İngiltere'de ABD'den daha güçlüydü. 60'lı yılların hemen bütün başarılı pop ve rock müzisyenleri, yıllarca siyah blues şarkıcılarını ve blues çalgıcılarını çalışmışlar, taklit etmişler ve kendi stillerini böylece yaratmışlardı.

İngiltere'de 50'li yılların sonundan beri etkili bir "blues hareketi" vardı; öncüleri Viyana'da doğup, Fransa'da yetişen, İngiltere'de yaşayan gitarist ve vokalist Alexis Korner ve sonra da John Mayall'dı. Bu çağdaş blues bilincinin İngiltere'de ABD'den birkaç yıl önce doğmuş olması bazı spekülasyonlara vesile olmuştur; çünkü Britanya adaları Amerika'nın Güney eyaletlerindeki veya Chicago'nun güney yakasındaki blues merkezlerinden New York ve Los Angeles'a kıyasla çok uzaktır. Soru gerçekten de sorulmalıdır: ABD'de siyah blues müziğine karşı çok mu fazla önyargı vardı? Ve "blues vagonu"na, Rolling Stones veya Led Zeppelin gibi İngiliz grupların, ya da John Mayall'ın bu müzikle ne kadar çok para kazandığı görüldükten sonra mı atlandı? Bir başka düşünce daha, bütün acılığına rağmen dile getirilmelidir: Bugün İngiliz ve Amerikan çevrelerde siyah blues'la bir servet kazananlar beyaz müzisyenler değil midir? Oysa bu müziğin siyah yaratıcıları –birkaç istisna dışında–, eskiden olduğu gibi acı çeken ve ayrımcılığa maruz kalan bir proletaryanın meçhul sesi olarak kalmışlardır.

Bu bölümün başı için Leadbelly'den alıntı yapmıştık: "Hiçbir beyazın blues'u olmamıştır." Blues yıllarca siyah müziğin son *kale*'siydi. Şimdi ise –en azından virtüözite açısından– otantik siyah blues yapan birkaç beyaz müzisyen var. Başlangıçta siyahlar tarafından yaratılan bir müziğin bütün alanlarında beyazlar hep daha başarılı olmuş, yaratıcı siyahlardan daha çok para kazanmışlardı: Örneğin swing döneminde Benny Goodman ve Artie Shaw, cool cazda Stan Getz ve Dave Brubeck ve diğerleri... Beyazlar sadece blues'da gerçek bir başarı yakalayamamıştı.

Ne var ki 60'lı yıllardan bu yana bu son *kale*'nin burçları da düşmeye başladı. Şimdi en azından enstrümantal açıdan otantik siyah blues yapan daha çok sayıda beyaz müzisyen var. Daha önce söylendiği gibi, bu hareketi İngiliz Alexis Korner ve John Mayall başlattı, ancak her ikisi de otantik olandan çok uzaktı. Otantik olana bir sonraki kuşakta, İngiltere'de gitarist Eric Clapton veya Rory Gallagher'le, ama aynı zamanda da Amerikalılarla ulaşıldı: örneğin gitarist Mike Bloomfield, ağız mızıkası çalan Paul Butterfield, Charlie Musselwhite ve Paul Osher sayılabilir; dördü de Chicago'nun siyah güney bölgesinde, özellikle de Muddy Waters'ın yanında yetişti. Ve Johnny Winter, şimdi hayatta olmayan gitarist Dua-

ne Allman, piyanist-gitarist Dr.John, blues rock grubu Canned Heat'in müzisyenleri ve başkaları da örneklere eklenebilir.

Yine de bir fark kaldı. Beyaz blues sanatsal açıdan ciddiye alınabilir olduğu yerde siyaha göre, daha tam, "daha titiz", temiz, daha az dışavurumcu, bu yüzden daha sert, daha kaba, daha az narin ve daha az hareketlidir.

Charles Keil'ın Chicago'daki siyah bir radyo istasyonunun siyah dinleyicileri arasında blues ve soul'un karakterine ilişkin yaptığı bir anketten aktardığına göre, cevaplarda ikide bir "mellow" sözcüğüyle karşılaşılıyormuş: Yani mülayim, fazla pişmiş, olgun, yumuşak anlamında... İşte beyaz blues "mellow" değildir; "mellow" olduğundaysa, blues olmaktan çıkacaktır.

Ancak bu söylenenler enstrümantal müziği baz almaktadır. Bütün bu müziyenler enstrüman çalarken ne kadar otantik olurlarsa olsunlar, şarkı söylemek için ağızlarını açtıklarında, bütün otantiklik balonu söner. İşte o zaman genellikle bir amatör de kimin beyaz, kimin siyah olduğunu ayırt edebilir. Ve bu noktada arada bir köprü yoktur. 1970'te ölen ve beyaz şarkıcılar içinde siyah sound'a en fazla yaklaşan Texaslı Janis Joplin bile köprüyü kurmayı başaramadı. Bu konuda blues bağlamında söylenenler üzerine daha sonra beyaz şarkıcılarla ilgili bölümde düşünülmelidir.

John Mayall gibi, konuyu bilen ve bizzat doğrudan etkilenen birinin şöyle söylemesi boşuna değildir: "Blues'dan konuşuyorsak, siyah blues'dan konuşmalıyız. Bu daha gerçek blues'dur." Ve İngiliz dergisi *Melody Maker*'da 60'lı yıllarda beyaz blues dalgası zirvedeyken şunlar yazıyor: "Robert Johnson, Elmore James ve Sonny Boy Williamson gibi büyük siyah blues sanatçılarının artık hayatta olmaması bu insanlar için bir şanstır."

Tabii ki sorunun sosyolojik ve toplumsal tarafı da görülmelidir. Blues'un siyahların müziği olmasının başta gelen nedenlerinden biri, siyahların ABD'nin güneyindeki ve gettolardaki yaşama koşullarının sadece düzey açısından değil, özde de beyazlarınkinden tahayyül edilemeyecek kadar farklı olmasında yatar. Amerikalı eleştirmen Ralph Gleason, bu koşullar değiştiği ölçüde, beyazların siyah blues müzisyenlerinin yanında "eşit haklara" kavuşacağını tahmin ediyordu.

80'li yılların sonunda belli oldu ki, böyle bir gelişmenin gerçekleşmesi, daha çok uzun zaman alacaktır.

SPIRITUAL'LER VE GOSPEL ŞARKILARI

Sesi Bessie Smith'in gücüne ve ifade zenginliğine en fazla yaklaşan şarkıcı, bir blues şarkıcısı değil, gospel söyleyen ve 1972'de ölen Mahalia Jackson'dır. Gospel, spiritual'in, yani siyahların dini şarkılarının modern

biçimidir –bazen Avrupa kilise müziğine, özellikle de geçen yüzyılın, beyaz spiritual'lerine ("ırk romantikçileri" bu akımın varlığını bilmezden gelmeyi tercih ederler) belli bir yakınlık gösteren eski spiritual'den daha canlı, ritmik ve caz havasındadır.

Blues ise spiritual ve gospel song'un dünyevi biçimidir. Ya da tam tersi: Gospel ve spiritual, blues'un dinsel biçimidir. Bu yüzden blues şarkıcısı Alberta Hunter'ın şu sözlerinin sadece mecazi değil, gerçek bir anlamı da vardır: "Benim için blues dinsel diyebileceğim bir şeydir. Blues da spiritual gibi, hemen hemen kutsal bir şeydir. Blues söylediğimiz zaman, yüreğimizden söyleriz, hissettiğimiz her şeyi dışarıya dökeriz." Blues şarkıcısı T-Bone Walker şöyle yazar: "Tabii ki blues'daki pek çok şey de kiliseden gelmektedir. Hayatımın ilk boogie-woogie piyanosunu kilisede dinledim. Texas'ta Dallas'taki Kutsal Ruh Kilisesi'nde. O boogie-woogie, hatırladığım kadarıyla bir tür blues'du. Papaz bazen blues tonunda dua etmeye dikkat ediyordu... Pek çok kişi, bir gün şarkıcı olarak hayatımı kazanamayacak olursam, papazlık yapabileceğimi ileri sürüyor; blues söyleyiş tarzım yüzünden. Dua eder gibi blues söylediğimi düşünüyorlar."

Chicago'nun güney yakasında ya da Harlem'deki bir gospel kilisesine giden biri, bir caz konserinde –diyelim ki, Lionel Hampton'ın konserinde– hâkim olan esrik atmosferden pek farklı olmayan bir ortamla karşılaşacaktır. Müzikte aynı ritim, aynı vuruşlar ve aynı swing vardır. Sık sık caz çalgıları kullanılır; saksofon, trombon, davul ve son zamanlarda keyboard'lar. Ziyaretçi boogie-woogie bas çizgileri, blues formları duyacak, ritme alkış tutan, hatta bazen dansa koyulan coşkulu insanlar görecektir.

Winthrop Sargeant Amerika'nın Güney eyaletlerindeki bir ayini şöyle tasvir ediyor:

> Dakikalar geçti, tuhaf bir gerilimin hâkim olduğu uzun dakikalar. Mırıldanmalar, çığlıklar yükseldi, yükseldi ve giderek dramatikleşti. Birdenbire yaratıcı bir gerilimin elektrik titreşimi gibi insanlar arasında dolaştığını hissettim. Belli belirsiz duyulabilen bir vızıldama gibiydi. Duygular, tıpkı bulutların birikmesi gibi birikti. Ve sonra –bir 'günahkâr'ın rahatsız vicdanının derinliklerinden– insanın içine işleyen, acı dolu hafif bir inleme duyuldu. Bir zenci müzikal kadans içinde inlemeye başladı. Sıkışık kalabalığın başka bir yerinden diğer bir ses cevabi bir doğaçlama gönderdi. İnleme tekrar duyuldu, bu kez daha güçlü ve daha sabırsızdı. Cevapta daha çok ses birleşerek müzikal bir cümle oluşturdu. Ve böylece –kulaklarımızın dibindeki (deyim yerindeyse) bu müzikten oluşan ergimiş metalden– yeni bir şarkı 'dövüldü'; özel olarak kimse tarafından bestelenmiş değildi, ama genel olarak herkese aitti.

Modern gospel şarkıları genellikle notaları satışa sunulan bestelenmiş parçalardır. Ama bu parçalar ayinlerde serbestçe söylenir; tabii ki, caz müzisyenlerinin temalarını işlerken olduğu kadar serbest değil, ama yapılan işe ve anlatıma temel teşkil edebilecek bir tarzda. Gospel güftelerinin yazarları arasında siyah rengin önde gelen ozanları bulunmaktadır: Örneğin 1967'de ölen ozan Langston Hughes. Ve notaların baskıları çoğu kez ticari pop müziğinkilerden daha yüksek sayılara ulaşmıştır.

Gospel şarkılarının en önemli şarkıcısı Mahalia Jackson'dı; ölümünden sonra da yeri doldurulamadı. New Orleans'ta doğdu ve kentin fırtınalı yaşantısıyla daha çocukken tanıştı. 1945'te Move On Up a Little Higher adlı plağıyla birdenbire meşhur oldu. Plak büyük hit'ler gibi bestseller kategorisine girmiş, bir milyonun üzerinde satmıştı!

Böylece beyaz dünya ilk kez bu kadar geniş bir ölçekte gospel şarkı sanatıyla tanıştı. Aslında bu sanat sadece Mahalia Jackson ile kabul gördü. Gospel müziği Amerika'nın siyahlarının gerçek yeraltı sanatıdır: Güç ve canlılık içinde ışıldayan bir sanattır –ve örneğin serbest cazın iddialı ve karmaşık ürünlerine kıyasla beyaz dünyanın çok daha az dikkatini çekmiştir. Ortalama Amerikalı, siyahların kiliselerinden her pazar yükselen olağanüstü ve çarpıcı müzikal hayat hakkında hiçbir şey bilmez.

Cazseverler –çağdaş cazın zenginliğinden gözü kamaşan cazseverler– belki inanamayacak ama, gospel grupları caz gruplarından sayıca çok daha fazladır. Bir fikir verebilmek için, burada sadece en önemlileri, yani en iyi caz sanatçılarına ve gruplarına eşdeğer gospel sanatçıları sayıldı.

Kadın şarkıcılar arasında şu isimleri anabiliriz: Inez Andrews, Marion Williams, Delois Barrett Campbell, Bessie Griffin, Shirley Caesar, Dorothy Love, Edna Gallmon Cooke, Marie Knight, Willie Mae Ford Smith ve Clara Ward.

Erkekler arasında ise; Robert Anderson, Alex Bradford, James Cleveland, Reverend Cleophus Robinson, R. H. Harris, Jessy Dixon, Isaac Douglas, Claude Jeter ve Brother Joe May sayılabilir.

Davis Sisters, Stars of Faith, Angelic Gospel Singers, Barrett Sisters, Robert Patterson Singers, Caravans, Liz Dargan and The Gospelettes, Roberta Martin Singers ve Sweet Honey in the Rock kadınların oluşturduğu gruplardır.

Erkeklerden oluşan gruplar arasında ise Five Blind Boys of Mississippi, Brooklyn All Stars, Gospel Clefs, Gospelaires, Fairfield Four, Gospel Keynotes, Highway QC's, Mighty Clouds of Joy, Pilgrim Travelers, Pilgrim Jubilee Singers, Soul Stirrers, Swan Silvertones, Swanee Quintet, Supreme Angels ve Violinaires sayılabilir.

En önemli gospel koroları ise şunlardır: Gospel Singers Ensemble, Rosie Wallace and the First Church of Love, Staple Singers, Faith and Deliverance Choir, Thompson Community Singers, Mattie Moss Clark and the Southwest Michigan State Choir, J. C. White and the Institutional Church of God in Christ Choir, Harrison Johnson and His Los Angeles Community Choir, Walter Hawkins and the Love Center Choir, Edwin Hawkins Singers, Garden State Choir, Brockington Ensemble, B. C. + M. Mass Choir ve The Montreal Jubilation Gospel Choir.

Washington'daki ihtiyar Piskopos Kelsey'in özel bir önemi vardır. Kendi plaklarında –örneğin Little Boy'da–, piskoposun ayin esnasında belli belirsiz bir şekilde baş solist haline gelişi ve sonra ayinin bütün cemaatin katıldığı bir gospel şarkısına dönüşmesi izlenir. Başka hiçbir yerde olmayan –ama siyah müzik için tipik olan– konuşma ve müzik arasındaki bu akıcı geçiş, duadan gospel song'a kayan canlı akışta son derece açık olarak görülür.

Birçok vaiz ve erkek gospel şarkıcısı, falsetto söylemek konusunda son derece ustadır. Böylece tenor veya bariton, bilinen sınırlarından çok öteye, kadın soprano tonu düzeyine –hatta daha da ötesine– çekilir. Bu şarkı söyleme tarzı, Afrika'da yüzyıllardır uygulanır ve kudretin, "kendini aşan" erkekliğin simgesi olarak kabul edilir. Spiritual ve gospel'dan, blues'a ve daha da öteye modern caza, örneğin Leon Thomas'a veya Prince ve Michael Jackson'ın çağdaş rock ve soul müziğine geçmiştir: Kuşkusuz Coltrane sonrası tenor saksofoncuların eşsiz falsetto çalışında da aynı tarzı hissetmek mümkündür.

Gospel şarkıları hillbilly, cowboy, mambo, vals ve boogie-woogie ritimlerinde olabilir, ama en başta bütün şiddeti ve etkileyiciliğiyle caz vuruşu gelir. Gospel song'da tıpkı blues'da olduğu gibi hayatta olan her şey vardır: Siyasi seçimler, gökdelenler, trenler ve telefonlar... Bir kilise şarkısında, birisinin tanrıyla telefon görüşmesi yapmak ya da birinci sınıf pulman ekspresle gökyüzüne gitmek istediğini söylemesini, biz beyazlar –o tipik kibir içinde– "naif" olarak nitelemekten pek hoşlanırız. Oysa dinsel sanatımızın parlak devirlerinde bizde de başka türlü değildi. Hollandalı ressamlar çarmıha gerilme öyküsünü kendi ülkelerinin atmosferine uyarlamışlardı ve Silezya Noel şarkılarında, İsa'nın karlar altındaki Silezya dağlarında doğumundan söz edilir; sanki doğum orada vuku bulmuş gibi.

Spiritual ve gospel, genellikle düşünüldüğünün tersine, cazın ilk dönemlerinde Güney eyaletlerinin kırsal bölgelerinde bir zamanlar var olmuş tarihsel bir şey değildir. Tersine zaman geçtikçe daha etkili, diri, canlı hale gelmiştir. 50'li yıllardan bu yana gospel ve soul geniş bir cepheye,

siyah müziğin öteki alanlarına da yayılmış bulunmaktadır; öncelikle de caza. Yaklaşık on yıl boyunca yıllık anketlerde modern cazın önde gelen vibrafoncusu kabul edilen Milt Jackson, özgün stilinin ve canlı çalış tarzının nereden ileri geldiği sorusuna şöyle cevap vermiştir: "Cazda canlılık nedir? Senin içinden gelen şeydir... Benim açımdan bu, sanırım kilisemde duyduğum ve hissettiğim müzikti. Kariyerimi en fazla etkileyen şey bu oldu. Herkes bu 'funky stili' nereden aldığımı soruyor. Tabii ki kiliseden!"

Rhythm-blues şarkıcısı Ray Charles'ın bir plağının kitapçığına, Gary Kramer şöyle yazmıştı: "Cazla dini zenci müziği arasındaki ilişkinin önemi çok ender vurgulanmaktadır..."

Milt Jackson, Horace Silver, Ray Charles gibi müzisyenler 50'li yılların ikinci yarısından sonra bir soul dalgasının yükselmesine neden oldular. Bu dalga en coşkulu yönlerini gospel müziğinden almıştı ve 60'lı yıllardan sonra pop müziğine de nüfuz etti. En başarılı rock ve soul şarkıcılarından bazılarını, örneğin Otis Redding, Aretha Franklin, Little Richard, Wilson Pickett, James Brown, Isaac Hayes vb, arka planlarındaki gospel olmaksızın düşünmek mümkün değildir. Soul gospel'ın laikleşmiş halidir. Ve en iyi soul şarkıcıları başarılarının zirvesindeyken bile, arada bir gospel kiliselerinde siyah dinleyici kitlesi önünde şarkı söylemekten kendilerini alamadılar, örneğin Aretha Franklin (bkz. şarkıcıları ele alan bölüm). Bazı uzmanlar gospel müziğini rock, pop ve cazdaki çağdaş tınılara yönelen evrim içinde blues'dan daha önemli bulmaktadır. Charles Keil şu duruma işaret etmektedir: "Dünyanın blues başkenti olan Chicago'da blues veya caz çalınan her cafe'ye karşılık en az kırk kilise var." Yani genç bir siyahın gospel dinleme şansı blues'dan kırk kat daha fazlaydı.

En iyi caz şarkıcılarının çoğunun söylemeye kilisede başlamış olması da, cazla gospel song'u birbirine bağlayan bir husustur; örneğin Charlie Parker'ın yorumunu modern caz şarkılarına aktaran Sarah Vaughan veya rhythm-blues'un "kraliçesi" Dinah Washington –sadece şarkıcı değil, aynı zamanda kilisede piyanistti– ya da biraz önce adı geçen Aretha Franklin. Sister Rosetta Tharpe 30'lu yılların caz dünyasında Cab Calloway ve Lucky Millinder orkestralarının şarkıcısı olarak tanındı, ama daha önce kiliselerde söylerdi ve kısa süre sonra da yine gospel song'a geri döndü. Gospel song'un en tanınmış bestecisi Thomas A. Dorsey 20'li yıllarda ve 30'ların başında Chicago'da boogie-woogie ve blues piyanisti olarak başladı.

Gitarist Danny Barker ise Bessie Smith'i şöyle anlatır: "Eğer eskiden sık sık, Güney'den gelenler –ben de Güney'den geldim– gibi kiliseye gittiysen, Bessie Smith'in yaptığıyla Güneyli vaizlerin ve protestanların yaptığı arasında bir benzerlik olduğunu, insanları nasıl harekete geçirdiklerini görürsün..."

ARMONİ

Caz müziği melodi ve armoni anlamında pek fazla devrimci özellik sunmaz. Paradoksal olarak, bu konuda caz ile konser müziği arasında bir fark vardır. Geleneksel müzik kültürü açısından devrimci ve yeni olan bir şey, daima önce melodi ve armoni bağlamında devrimci ve yenidir. Oysa, yüzyılımızın sanat alanında yarattığı en devrimci şeylerden biri olan caz, melodi ve armonide geleneği koruma eğilimindedir. Yeni olan tarafı ise ritim ve sound'da saklıdır.

Cazda armonik açıdan yeni ve özgün olan neredeyse tek şey blue note'lardır. Ayrıca geleneksel cazın –yani erken dönemin cazı ve serbest stil dışında kalan caz– armonik dili popüler hafif müzik ve dans müziğiyle örtüşür. Ragtime, New Orleans cazı ve Dixieland'in armonileri –blue note'lar dışında–, hemen hemen polka, marş ve valsinkilerle aynıdır. Tonik, dominant, subdominant ve yan türevleri üzerine kuruludur. Bix Beiderbecke caza, Debussy benzeri bazı akorlar ve tam ton etkileri getirmiştir. Büyük swing müzisyenleri ise, majör üçlü akoru altılıyla ve yedili akoru dokuzluyla veya on birliyle bile "zenginleştirmeye" başladı. Bebop'tan bu yana bir parçanın temel armonilerinin arasına geçiş akorları (substitute) yerleştirilmekte ve temel armoniler akor alterasyonlarıyla genişletilmektedir. Caz müzisyenleri –veya en azından bebop ve cool caz döneminin müzisyenleri– icra ettikleri müzikte bu türden ilerlemeler yarattıklarında övünç duyarlardı. Sohbetlerinde en çok armoni problemlerinden konuşulurdu. Ancak Avrupa müziği açısından bakıldığında, bu problemler üzerinde çok durulmuş meselelerdir. Yine de, artmış ya da eksik beşli, dokuzlu gibi modern caz için tipik olan belirli akorlar, yerleşik müzikte bu haliyle yoktur; bilhassa bu tür aralıkların birlikte kullanıldığı durumlarda. Örneğin basta bemol beşli ve aynı anda üstte artmış beşlinin olduğu armoniler vardır. Bunun üzerinde bir de artmış veya eksilmiş dokuzlu bulunur. Dördüncü örnekte bu türden iki akor kombinasyonu çözümlenişiyle birlikte gösterilmektedir.



4. örnek

Beşinci örnek ise 20'li yılların sevilen caz teması I Can't Give You Anything but Love'ın ilk dört ölçüsünü göstermektedir. (A) o zamanlar bu tema ile ilgili caz doğaçlamalarına temel teşkil eden basit armonileri vermektedir. (B) ise armonilerin sonraki yıllarda –hemen hemen swing stilinden bebop'a geçerken– nasıl değiştiğini gösterir. 20'li yılların en azından basit armonilerinin (5A), bir Avrupa halk dansına da son derece uygun düşeceği şüphe götürmez. Daha modern armoniler (5B) modern popüler müzikte de rahatlıkla kullanılabilir.



5. örnek

Caz armonisinin ragtime'dan New Orleans cazına, bebop'a ve cool caza kadar olan evrimi aslında sadece caza özgü bir gelişme değildir. Caz armonisinin gelişimi popüler müzikteki armonik gelişmeye paralel ve onunla eşzamanlı olarak ilerlemiştir; polkadan bir Hollywood film müziğindeki rafine bir şekilde düzenlenmiş sound'a dek. Hatta André Hodeir cazın bu noktada popüler müzikten etkilendiğini tahmin etmektedir. Akla yakın bir düşünce; çünkü caz müzisyenleri kulaklarına iyi gelen ve taklit etmeye değer her müziğe açıktı. Bir şeyler öğrenebilecekleri, icra ettikleri müziğin gelişmemiş yanlarına uyarlayabilecekleri her tür müziği dinliyorlardı. Hodeir'ye göre cazın armonik dili "ödünç alınan" bir şeydir. Bundan ötürü caz geleneğinin ana arteri ile uyum içindedir. "Ödünç almak" ve farklı iki müzikal kültürün, Avrupa ve Afrika kültürlerinin en iyi yanlarını birleştirmek, caza özgü bir şeydir. Ragtime besteleyen, New Orleans cazı çalan ve blues, spirituals söyleyen ilk siyahlar arasında bile, kendi müzikal geçmişinde armoninin Avrupa müziğindeki yetkin ve zengin dışavurumuna yakın düşen hiçbir şeyin varolmadığını gören ya da daha iyisi sezinleyen bazıları vardı. Öte yandan Avrupa müziğinde de "siyahi" ses dolgunluğunun anlatım gücüne ve Afrika ritim geleneğinin

canlılığına yaklaşabilecek hiçbir şey yoktu. Böylece her iki müzik kültürü de kendi "özgünlüğü" ile katkıda bulunmuş oldu.

Tıpkı geleneksel cazda olduğu gibi, bebop ve cool cazda da armonileri çeşitlemek mümkündür. Böylece beşinci örneğimizdeki modern versiyonda (B) eski yorumdaki (A) dört yerine, ortaya sekiz armoni çıkmaktadır. Eski yorumda sadece do majörle en yakından akraba olan akorlar bulunur. Ancak modern yorum, bas notalarında şarkı olarak söylenebilir bir melodi yaratır; bu melodi, temanın melodisiyle kontrpuantik bir ilişki içindedir. Böylece bütün armonik tablo esnekleşir ve zenginleşir. Akorlar melodik çizgiyle birlikte gerilim yaratıcı bir etki yapar; ki bu etki caz için çok önemlidir. Akor dizisinin kendi içinde de sürekli gerilim ve esneme vardır. Modern versiyon (5B) içindeki akorların çoğu, bir sonraki akor içinde çözünme eğiliminde olan gecikmeli akorlardır. Eski versiyon (5A), bu türden bir çözünme sürecine sadece bir kez izin verir; dördüncü ölçüde. Modern versiyonda ise çözünme süreciyle üç kez karşılaşılır. Burada da yeniden görülmektedir ki, caz tarihinde gerilim ve çözülme yaratan öğeler giderek yoğunlaşmaktadır.

Modern versiyonda tamamen yeni bir akor yapısı ortaya çıkar; ancak bu yine de, her akorun orjinal armonilerle bağlantısını unutturacak kadar yeni bir iskelet değildir. Yeni akorlar bir ölçüde bilinen akorları temsilen vardır, bu yüzden geçiş akoru olarak adlandırılırlar. Bütünle tonal ilişkileri istenilen şekilde ayarlanabilir.

Modern cazın armonik diline alışamayan birçok amatör ve geleneksel caz hayranı, bop'un bazı tınılarını önce "atonal" buldu. Sözcükten de belli olacağı gibi, atonalite, müziğin tonal bir merkezle ilişkisinin olmaması, tonal bir yoğunlaşma noktasının bulunmaması anlamına gelir. Ancak bu, modern cazın serbest cazdan önceki alışılmış biçimlerinde yoktu; serbest cazda bile oldukça ender rastlanır. Eğer pek çok dinleyici armonik ağırlık noktalarını algılayamıyorsa, bu ağırlık noktalarının olmayışından değil, insanların bu armonilere alışık olmamasından ileri gelir... Müzikte armoni sonuçta bir alışkanlık işidir. Başlangıçta anlamsız bulunsa bile, müziği bir süre dinlendikten sonra her armonik sistem kulağa yatkın gelmeye başlar.

Cazın ve modern konser müziğinin armonik evriminde kimi paralellikler vardır; ancak caz, her zaman oldukça geriden gelir. 40'lı yıllarda bebop müzisyenlerinin en sevdiği aralık olan bemol beşli bazı açılardan modern konser müziğinde –Hindemith'te, Bartok'ta, Stravinski'de, Honegger'de, Milhaud'da vb– yeri olan triton'la örtüşür. Hindemith The Craft of Musical Composition adlı eserinde –modern konser müziğinin temel teorik eserlerinden biridir– triton'a çok yer ayırmıştır. Orada şöyle denir: "Aralık artıkça, en üst tonla –yani artmış dörtlü veya eksilmiş beş-

liyle– triton arasındaki akrabalık ilişkisi gevşer ve triton neredeyse fark edilmez." Hindemith başka bir yerde, triton'un temel akora karşı kayıtsız olduğundan söz eder. Yani Hindemith bemol beşlinin tonaliteyi bozmadığını, tersine ona kayıtsız kaldığını düşünmektedir. Caz müzisyenleri de aynı fikirdedir. "Kayıtsızlık" triton'un modern cazda sevilmesinin esas nedenidir. Hindemith'in sözleriyle "ne uyumluların bölgesine yerleştirilebilen, ne de uyumsuz olarak tanımlanabilecek" triton'la birlikte eski bir caz geleneği yeniden canlanır: Parlak ve çokanlamlı olana duyulan eğilim, ki blues'un blue note'ları içinde de bu özellikler vardır. Yeni oluşu nedeniyle duyulan heyecan söndükçe, bemol beşlinin daha çok blue note fonksiyonu üstlenmesi boşuna değildir. Üçüncü örnek (blues bölümündeki örnek) bemol beşlilerin ve geleneksel blue note'ların eşdeğer bir konumda yan yana durabildiğini göstermektedir.

Cazda bemol beşli ve blue note, modern senfonik müzikte ise triton, tonalitenin kaldırılmasına değil, esnekleşmesine ve genişlemesine işaret eder. Bemol beşli ve blue note cazda aynı açıdan izah edilir, yeni senfonik müzikteki triton ise Hindemith'in şu sözleriyle açıklanabilir: "Armonik ve melodik güçler birbirine zıt davranır." Yani armonik gücün en düşük olduğu yerde –bemol beşlide– melodik güç en yüksek düzeydedir; melodik çizgilerin gücü önemli hale gelir.

Bemol beşliyi ilk olarak kullanan bop müzisyenleri –Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charlie Christian, Thelonious Monk– kuşkusuz triton veya Hindemith'in Craft of Musical Composition'ı hakkında herhangi bir bilgi sahibi değillerdi. Nasıl Hindemith –modern konser müziğinin yön tayininde ne kadar önemli olduğunu vurgulamak için adını tekrar tekrar zikrediyoruz– Avrupa müzik geleneğinden gelerek bu sonuçlara vardıysa, caz müzisyenleri de kendi tarzları sonucunda vardılar. Aynı duruma sadece armonide değil, sound konusunda da rastlanır. Miles Davis Capitol Orchestra'nın –örneğin Move, Budo veya Israel'deki– sound'ıyla Stravinski'nin Dumbarton Oaks Konçerto'su veya Do Majör Senfoni'si veya klasisist dönemindeki diğer eserleri arasında dikkat çekici benzerlikler vardır.

Daha 50'li yılların bazı caz formlarında, geleneksel tonalitenin kaldırılması doğrultusunda belirtiler yavaş yavaş ortaya çıkar; örneğin Lennie Tristano, Charles Mingus, Teddy Charles, George Russell gibi müzisyenlerin çalışmalarında. 40'lı yılların ikinci yarısında Dizzy Gillespie'nin büyük orkestrasının çaldığı meşhur Cubana Be-Cubana Bop'u yazan Russell, "Lidyen Kromatik Tonal Düzenleme Anlayışı" adını verdiği, bazı açılardan eski Helenistik müziği andıran bir ton sistemi yarattı. Lennie Tristano Okulunun bazı müzisyenleriyle birlikte tamamen serbest bir

tarzda Intuition adını verdiği bir parça doğaçladı; tanınmış çağdaş Alman senfoni bestecisi Wolfgang Fortner bu parçada on iki ton sistemine eğilim olduğunu gözlemlemiştir.

Tristano, George Russell, Jimmy Giuffre ve Charles Mingus gibi müzisyenler 50'lerin sonuyla 60'ların başında, cazı zıvanadan çıkaran ve birdenbire bomba gibi patlayan armonik özgürlüğün hazırlayıcıları oldular. Öne çıkan ilk temsilcileri Cecil Taylor ve Ornette Coleman olan serbest cazda, geleneksel fonksiyonel armoninin yasaları büyük ölçüde bir kenara bırakıldı. Sert ve hoyratça kesişen tınılar ve çizgiler, müziğe esrik bir karakter verdi; hem de cazın önceki formlarında "esrik" olarak nitelenen şeyleri çok aşan bir ölçüde.

Öte yandan "en serbest" serbest caz kayıtlarının çoğunda bile müzik, müzisyenlerin tonal merkezler adını verdiği şeye bağımlıdır (burada tonal sözcüğü tabii ki fonksiyonel armonideki anlamında kullanılmamaktadır): Sözcük sadece, çıkış noktasını oluşturan ve sonra –eğer doğaçlamanın kolektif sıcaklığı içinde kaybedilmemişse– yine geri dönülen ya da geri dönülmeye çalışılan belirli ağırlık noktalarına işaret eder. (Bu konuyla ilgili olarak bkz. "Serbest caz" bölümü.)

Miles Davis'i ele alan bölümde modal sözcüğü geçmişti. Davis ve Coltrane'in yarattığı doğaçlama tarzında, armoni artık bir armonik iskeletin sürekli değişen akorları tarafından belirlenmez; "mod"a, ses dizisine uygun olan her akora izin verilir. Bu büyük egzotik müzik kültürlerinin çoğunda –örneğin Arap ve Hint müziğinde– yüzyıllardan beri var olan bir icra tarzıdır. Bir yandan armonik özgürlük sağlarken, öte yandan keyfiliği önler. Modal çalış tarzı bir adım daha Afrikalılaşmak, Avrupa armonisinin diktatörlüğünden uzaklaşmak, Afrika'daki –sadece Arap ve Müslüman değil– birçok müzik kültüründe bulunan serbest armonizasyona açılmak demektir. Demek ki modalizasyon çifte anlamda –müzik ve ırk anlamında– rahatlama getirir. Başarısı biraz da burada yatar.

70'li ve 80'li yılların cazı, serbest cazın serbestliğini kendisinden önceki stillerin armonik imkânlarıyla birleştirir. Armoni anlamında getirdiği yenilik, esas olarak çok çeşitli köklerden gelen armonileri bağdaştırırkenki virtüözitesi ve hâkimiyetidir. Örneğin, 70'li yılların armonik olanaklarını çok iyi yansıtan piyanist Keith Jarrett'ta armoniler, modalite, blues akorları, Debussy'vari tam ton armonileri, ortaçağın kilise tonlarına benzer tınılar, barok ve romantik öğeler, egzotik –örneğin Arap– öğeler ve ayrıca yerleşik cazın bütün armonik olanakları ile bir arada tutulur. Geçişler genellikle o kadar belli belirsizdir ki, uzmanlar bile tek tek armonilerin kökenini saptayamaz olur. Öte yandan, armoniler öyle sıralanmıştır ki, her biri diğerinin sanki mantıksal sonucu olduğu izlenimini uyandırır;

oysa bu tür armonik bir sıralama için kural koyan herhangi bir sistem yoktur. İşte serbestlik bu noktada yatar; atonalitede değil, tonal ve atonal olanı, Avrupai, egzotik ve cazvari olanı, tarihsel ve modern olanı kullanmadaki beceride. O halde serbestlik kendi karşıtını da içinde barındırır; istendiğinde ise bu karşıt devredışı bırakılır.

60'lı yılların serbest cazındaki özgürlüğün misyonervari ve sekter yanının –serbest olmayan icra tarzını sadece müzikal değil, siyasal, toplumsal ve etik açıdan da gerici olarak mahkûm eden o özgürlük anlayışının– aşılmış olması da buradan ileri gelmektedir.

MELODİ

Modern müzik teorisine göre melodi ve armoni arasında kayda değer bir fark yoktur: Melodi "yatay armoni"dir; armoni ise "dikey melodi". Eğer bu saptamadan yola çıkılacak olursa, önceki bölümde armoni konusunda söylenen her şey caz melodisi konusunda da tekrarlanabilir. Cazın ilk biçimlerinde "caz melodisi" denilebilecek bir şey yoktu –blue note'lar içeren melodiler hariç tutulmalıdır (bkz. blues bölümündeki üçüncü örnek). Caz melodileriyle sirk müziği, marşlar ve on dokuzuncu yüzyılın piyano ve salon müziği arasında önemli bir fark yoktu. Cazda cümlelemenin önem kazanmasına paralel olarak, melodik çizgiler de cümlelemeden kendiliğinden etkilenmeye başladı; öyle ki, sonunda cümleleme tarzı melodik akışı değiştirdi ve biçimlendirdi; sonrasında da "caz melodisi" denilen şey doğdu.

Caz melodisinin en belirgin yanı akıcılığıdır. Doğaçlamadaki melodi akışının gösterdiği gibi, Avrupa müziğinde yapısal öğelerden olan tekrarlara burada rastlanmaz. Solistin çoğu kez hazırlıksız olarak doğaçlama yapması ve dolayısıyla bir kez çaldığının aynısını bir daha çalamaması, tekrarların olmayışının nedenlerinden biridir. Ancak plağa ya da teybe kaydedilmesi durumunda, doğaçladığını özenle çalışarak tekrarlayabilir solist. Tekrarlar ile müziğin zamanla ilişkisi arasında bir bağlantı vardır. Bir melodiyi tekrarladığımızda, zaman diliminden koparırız. Bu gerçekte akıp gitmiş olan bir zaman dilimini, bir kez daha yaşayabilmek için geri döndürmek gibi bir şeydir. Chorus doğaçlamanın akışında tekrar olmayışı; cazın, müziğin ortaya çıktığı zaman öğesine bizim Avrupai müziğimizden daha fazla bağlı olduğunu gösterir. Swing olgusu ve cazın diğer özgünlükleri de bu özelliğe işaret eder. Bütün bunları, şöyle altını çizerek özetlemek mümkündür: Eğer müzik –hemen bütün müzik felsefecilerinin ileri sürdüğü gibi– "zaman içinde dışavurulan sanat" ise, caz, müzikal olanın temel karakteriyle bizim Avrupai müziğimizden çok daha fazla örtüşür.

Caza özgünlüğü veren yanlarından birisi, çalgıdan yola çıkarak hissedilişidir. Cazdaki melodi ve armoni sorunları konusunda en özlü yaklaşımları dile getiren André Hodeir şöyle diyor: "Avrupa geleneğinin bestecileri bir cümleyi kendi içinde kurar ve sonra verili çalgının gereklerine uydurur. Oysa caz doğaçlamacısı ancak çaldığı enstrümanla doğrudan ilişki içindeyken yaratıcı olabilir. Uyumun en üst düzeye yükseldiği anlarda, denebilir ki, çalgısı müziğin bizzat parçası haline gelmiştir..."

Çalgının ve –sayesinde– müzisyenin izdüşümleri, bir melodinin içine nüfuz eder; bu yüzden attacca, vibrato, vurgulama, ritmik ağırlık noktalarının yerleştirilmesi ve daha birçok şey caz melodisiyle o kadar ilişkilidir ki, melodi onlar olmadan anlamsız hale gelir. Avrupai bir melodi aynı zamanda "soyut olarak" var olabilirken, caz melodisi sadece çalındığı enstrümanla değil, aynı zamanda kendisini çalan müzisyenle somut bir ilişki içinde var olabilir ancak. Eğer kendisini yaratandan koparılacak olursa, kelimenin tam manasıyla saçma sapan hale gelir. Caz doğaçlamalarını kâğıda geçirme denemelerinin çoğunlukla tatmin edici sonuçlar vermemesinin nedeni burada yatmaktadır. Cümlelemenin, attacca'nın, vurgulamanın, anlatımın ve yorumun o hassas yanlarını yazılı notalarla ifade etmek mümkün değildir. Caz melodileri bu yanından kopartılarak, kâğıt üzerine geçirildiğinde genellikle ilkel ve banal görünür.

Cazın evrimi içinde doğaçlama ustaları, bu incelikleri caza uygulama konusunda büyük bir hüner gösterdiler. 20'li yılların cazında çok tipik olan ve melodinin akıcı karakterini vurgulamak için bir çırpıda çalınan noktalı dörtlük ve sekizliklerden vazgeçildi. Bu türden noktalamalar artık modası geçmiş sayıldı ve sadece popüler müzikte kullanılır oldu; özellikle de "eski güzel günler"e duygusal anmalar düzmek gerektiğinde (ancak serbest cazda özellikle saksofoncu Albert Ayler ve sonra postmodern cazda, örneğin alto saksofoncu Henry Threadgill gibi bazı müzisyenler bu tür "modası geçmiş" marş, polka ve sirk cümlelerinden birdenbire hoşlanmaya başladılar!). Miles Davis, Lee Konitz, Lennie Tristano ve diğer müzisyenler sekizlik notanın neredeyse hiçbir noktalama olmaksızın başka bir sekizlikle yan yana durduğu bir doğaçlama tarzı şekillendirdiler. Bu tarzda, yazıya dökülecek olsa görüleceği gibi, tahmin edilemeyecek kadar Avrupai ve senfonik çizgi vardı. Ancak Miles Davis'in, Lee Konitz'in veya o zamandan bu yana hemen hemen her önemli caz müzisyeninin çaldığı bu tarz çizgiler, yoğunlaşmış caz havasının simgesi haline geldi. Caz karakterini veren şey artık notaların kabaca dışarıdan vurgulanması ve senkoplu hale getirilmesi değildir; o, yorumun inceliğinde yatar. Bu, Fats Waller'in söylediği –ve birçok başka caz müzisyeninin de katıldığı– sözlerle: "Caz senin ne yaptığın değil; nasıl yaptığındadır."

Bütün bu incelikler -belli belirsiz hissedilen ve ama çok önemli olan attacca, cümleleme, vibrato, vurgular vb.- öylesine yetkinleşir ki, ritim grubunun vuruşunu melodik çizgiye dahil etmek daha kolay hale gelir. Eşliksiz caz sololarına daha sık rastlanmaya başlanır; bu sololardaki yoğun caz havası ritim bölümünün eşliğinde doğaçlanan sololarınkine benzer. 70'li yılların cazını konu alan bölümde, ilk kez Coleman Hawkins'in bir parçanın tamamını hiçbir ritim çalgısı kullanmadan kaydettiğini -1947'de Picasso- görmüştük. Bu parça Sonny Rollins'in veya Almanya'da örneğin Albert Mangelsdorff'un çaldığı o uzun, serbestçe dalgalanan, eşliksiz doğaçlamaların ve kadansların gerçek öncülüydü. İçinde örtük bir romantizm barındıran bu tarz, 70'li yıllarda bir akım haline gelmişti.

Denebilir ki, hemen hemen 50'lerin ortalarından bu yana, kaba ve dışsal caz efektleri kullanmaksızın uzun, akıcı ve kesintisiz çizgiler çalmak caz doğaçlamacılarında en sık karşılaşılan yönelim oldu. Buna rağmen çalış tarzındaki incelik, cazın yoğunluğunu aktarmaya yetiyordu. Davulcu Elvin Jones'un John Coltrane'in yanında veya Tony Williams'ın Miles Davis'in yanında geliştirdiği akıcı, nabız atışı tarzındaki ritim anlayışı da buradan kaynaklanmaktadır.

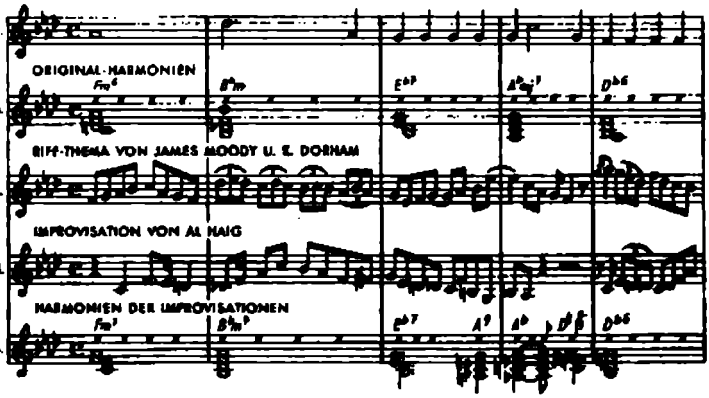
Buradan sonra birçok serbest cazcının yarattığı melodilere artık yalnızca bir adım kalmaktadır. Bu müzisyenler Lester Young ve Charlie Parker sonrasında gelişen caza özgün cümlelemenin bütün öğelerini diğer akımlara kıyasla daha sıkı sıkıya korumuşlardır. Üstelik yoğunluğu, müziğin Afrikalı köklerini andıran bir esriklik içinde vurgulamışlardır. Ancak öte yandan, başka serbest cazcılarla sarkaç tekrar tersine çevrilmiş, vurgu cümlelemeden sound'a kaymaya başlamıştır; örneğin sound bölümünde söz ettiğimiz bir Bubber Miley'in jungle sound'ı anlamında.

Bir caz melodisinin organik seyrinde doğaçlamacının belirli notaları "yok etme" yeteneği özellikle önem kazanır. Caz doğaçlamalarını kaydeden herkes, André Hodeir'nin yerinde bir deyişle ghost note [hayalet nota] olarak adlandırdığı bu olguyu bilir: Söz konusu nota vardır, açıkça duyulur ve notalar yazıya dökülürken dahil edilmesi gerekir. Ne var ki söz konusu nota çalındığı için değil, tersine aslında çalınmadığı için duyulmaktadır; müzisyen onu sadece hissettirmekte, varlığına işaret etmektedir. İşte birçok Avrupalı müzisyen tam bu noktada teslim olmuştur. 1958 baharında Marshall Brown, Newport'taki Amerikan caz festivali için önde gelen Avrupalı müzisyenlerden büyük bir topluluk kurmak üzere Avrupa'ya gelir. Avrupalı müzisyenlerdeki müzikal standartların düzeyine sürekli hayranlık beslemekle birlikte, ender olarak gerçekten memnun kaldığı görülür. Nedenini şöyle anlatır: "Örneğin bir notayı yok etmeyi becerebilen bir müzisyen bulmak zordu. Avrupalı müzisyenleri

dinleyene dek, bu tarz inceliklerin Amerika'ya özgü olduğu hiç aklıma gelmemişti."

Üzerine doğaçlama yapılan tema, cazın evrimi içinde giderek önemsizleşti. Tema melodisinin süslenmesi –eski cazda çok önemliydi– giderek geri plana düştü. Bu tarz, özellikle "baladlar"ın, cazcıyı çoğunlukla melodisi veya akor yapısıyla cezp eden popüler müziğin yavaş parçalarının caz yorumunda hâlâ görülmektedir. Bunun dışında o kadar serbestçe doğaçlanır ki, temanın melodisi hiçbir önem taşımaz. Çoğu kez melodiden eser bile hissedilmez. 50'li yıllardan bu yana hızlı parçalar çalan caz müzisyenleri temadan çok, temanın armonileri üzerine doğaçlama yapmaktadır ve Hodeir'in söylediği gibi caz çeşitlemesi "teması olmayan bir çeşitlemedir".

Jerome Kern'in orijinal teması



6. örnek

Altıncı örnek caz doğaçlamasının temadan kopma sürecini açıklığa kavuşturmaktadır. Örnek Max Roach Quintet'in Prince Albert isimli bir plağından alınmıştır. Asıl tema Jerome Kern'in All the Things You Are adlı melodisidir. Bu melodinin ilk ölçüleri (a) sırasında görülmektedir. Temanın armonileri (b) üzerine trompetçi Kenny Dorham ve tenor saksofoncu James Moody tarafından bir riff figürü (c) döşenmiştir: Bu, yeni ve onların caz anlayışına daha yakın bir temadır. Yani asıl tema olan All the Things You Are plakta hiç duyulmaz. Müzisyenler All the Things'in armonilerinden elde edilen yeni tema üzerinden doğaçlar. Bu

yeni temanın üzerine yeniden değişken armoniler döşemek mümkündür. Bu doğaçlamadan birisi, armonileriyle birlikte (d) ve (e) sıralarında (dördüncü ölçüde bemol beşli var) görülmektedir.

Zincirin istenildiği kadar uzatılabileceği açıktır. Tabii (e)'deki armonilere yeni bir riff yazılabilir ve bu riff yeniden bir doğaçlamaya temel alınabilir, doğaçlamada ise değişken armoniler bulunabilir. Temayla bağlantı her durumda korunur ve caz müzisyenleri ile cazseverler –konuyu bildikleri ölçüde– asıl çıkış noktasının gerilerde bir yerde All the Things You Are olduğunu hissederler.

Burada doğaçlamanın var olduğu bütün müzik türlerinde –örneğin barok müzikte de– bulunan temel bir ilke radikal bir şekilde uygulanmaktadır. Buna göre, melodi (veya melodinin armonileri) malzeme olarak kullanılır. Örneğin romantik dönemde olduğu gibi, kendi içinde bir amaç değildir. Melodi başlı başına amaç olduğu yerde, adeta kutsallaşır. Ve bizim romantik müzik bilincimiz, melodinin kutsanmasına alışıktır. Bu nedenle birçoğumuz melodinin "malzeme" oluşunu anlaşılmaz bulmaktadır.

Johann Sebastian Bach ise bunu anlayanlardandı. Bach'ta melodinin –romantik müzikte olduğu gibi– başlı başına bir rolü yoktur; önemli olan onunla ne yapıldığıdır. Executio (icraat), inventino'dan (fikirden) önce gelir. Oysa romantik müzik anlayışı, fikri mistikleştirir ve onu her şeyin üstüne koyar. Bach için müzik malzemeydi. Bundan dolayı zamanının diğer ustalarının, örneğin Vivaldi'nin melodilerini alıp, kendi tarzında kullanırdı; çoğu kez kaynak bile belirtmeden. Bugünkü anlayışımıza göre bu bir hırsızlıktır. Oysa Bach ortada bir sorun görmüyordu ve caz müzisyenleri açısından tam da aynı bağlamda, ortada bir sorun yoktur. Melodi malzemedir; o halde onunla, ne isteniyorsa yapılabilir; tek koşul malzemenin müzikal açıdan anlamlı bir şekilde biçimlendirilmesidir.

Verili armoniler üzerinden yeni melodik çizgiler keşfetme sanatı cazın evrimi boyunca giderek yetkinleşti. Eski caz plaklarında doğaçlama sadece armonilerin bölümlerinden oluşur. Temel akorlar üstüne döşenen tonlar, melodilerin içinde art arda çalınır. Melodik harekette kadanslı triad ve yedililer vardır. Modern cazda melodiler daha sıkı örülüdür. Sorun artık akoru yorumlamak değil, ona zıt, bağımsız bir melodik çizgi oluşturmaktır. Dikey olanla yatay olan arasında gerilim vardır ve cazdaki o eski gerilim yaratma eğilimi böylece beslenir.

Caz melodisi –"serbest çalış" hariç– özellikle blues'un on iki veya şarkının (popular song) otuz iki ölçülü AABA kalıbı yardımıyla biçimlenir. Cazın daha yeni aşamalarında ayrıca aynı şeyi sağlayan çeşitli düzensiz formlar da vardır. Caz müzisyenleri formdaki farklılıkları görmezden gelme eğilimindedir. Müziğin zamana bağımlılığı bu noktada da belirgin

hale gelir. Ancak farkları dikkate almamak, formu yok etmek anlamına gelmez. Akor iskeletince belirlenen form korunur; serbest cazın evriminin belirli aşamalarında sadece geçici olarak kaldırılmıştır. Formun dikkate alınmaması özel ve sıra dışı bir şeydir. Şöyle söylemek de mümkündür: Form vurgulanmamak suretiyle vurgulanır. Yani burada da, gerilim yaratmak için yeni bir olanak bulunmuştur: Verili form ve ondan uzaklaşmaya çalışan serbest çizgi arasındaki gerilim.

Çeşitli formlar üzerine çalma ve bunların yerlerini umulmadık anlarda değiştirme eğilimi, modern cazda uzun melodik çizgilere -cazın eski formlarındakinden daha uzun olan çizgilere- duyulan sempati ile de ilgilidir.

Kenny Clarke ve Mary Lou Williams, bop'un öncülerinin bilinçli olarak ölçü çizgilerinin ötesine geçtiklerini anlatır; böylece fikirlerini "çalmak" peşinde olanların işin içinden çıkamayacağını umarlarmış. "Bir solonun nerede başlayıp nerede bittiğini" artık kimse bilemiyordu. Thelonious Monk der ki: "Kimsenin çalamayacağı bir şey yarattık, çünkü yarattığımız şeyi icra etmek mümkün değil." Bu kafadarlar grubunun dışında kalan müzisyenler ise işte tam bu nedenle tepki gösterdi. Davulcu Dave Tough, o zamanlar Dizzy Gillespie'nin çaldığı "52nd Street" adlı lokale ilk gelişini şöyle anlatır: "Tanrım, içeri girdiğimizde bu oğlanlar aletlerini çıkarmış, çılgın bir şeyler çalıyorlardı. Bir tanesi birdenbire duruyor -durma nedenini anlamak mümkün değildi- ve öteki başlıyordu. Bir solonun ne zaman başlayacağını veya ne zaman biteceğini bilmemiz mümkün değildi. Yine de hepsi aynı anda bitirip, hemen gittiler. Şaşkınlık içinde kalmıştık." Ama Marshall W. Stearns şu hususa işaret eder: Bir sene sonra aynı Dave Tough, Woody Herman Orkestrası'nda kendisini bir zamanlar şaşırtan şeylerin aynısını çalmaya başlamıştır.

Dört veya sekiz ölçülü formlardan bağımsız olarak, blues-chorus'unda veya otuz iki ölçülü şarkı gruplarının bünyesinde gerilim ve çözülme doğal olarak bulunur. Serbest cazda verili yapıların yerine bu "doğal formu" koyacak denli ileri gidilmiştir. Kolektif doğaçlama yapan bir serbest caz grubu kendi formunu "nefes alarak" yaratır. Burada taşkın yoğunluk anlarını, yeni zirvelere temel teşkil edecek sükûnet ve rahatlama izler. Bu, serbest cazın bir kazanımıdır; 70'li ve 80'li yılların cazı içinde önemli ve kalıcı bir özellik haline gelmiştir. Yeni, daha genç müzisyenlerin eski fonksiyonel tonaliteye yöneldiği yerlerde bile, onlar -neredeyse klasisizmdeki gibi- on iki, on altı ve otuz iki ölçülü yapılardan bağımsız, kendi "nefes alan" formlarını yaratmaktan hoşlanmaktadırlar. Ayrıca önceden verili yapılarla "nefes alan"ların bileşimlerine giderek daha fazla rastlanmaktadır.

Gerilim ve çözülmenin karşılıklı oyunu içinde "nefes alan" bu formun temellerinin 30'lu yılların Kansas City cazında, riff stili içinde atılmış olması enteresandır. Riff gerilim yaratırken, onu izleyen doğaçlama melodik çizgi çözülmeyi getirir. Riff adı verilen, ısrarla tekrarlanan ve çok vurgulanan cümleler, genellikle iki veya dört ölçülüdür ve otuz iki ölçülü şarkı birimi tamamlanıncaya kadar tekrarlanabilir. Bu cümleler gerilim yaratmaya son derece uygundur.

Gitarcı Charlie Christian –modern cazın doğuşunda pay sahibi olan müzisyenlerden birisidir– sololarını daima yeni melodik çizgilerin karşısına, yeni riff öğelerini yerleştirecek şekilde kurardı. Soloları, birbirini izleyen riff'lerden ve serbestçe uçuşan melodik çizgilerden oluşur; burada riff'ler gerilim yaratırken, melodik çizgiler çözülmeyi sağlar. Charlie Christian'ın doğaçlama tarzı birçok müzisyen tarafından uygulanmış ve –bilerek ya da bilmeyerek– büyük bir etki yaratmıştır.

Rahatlama –çözülme anı– burada, Avrupa müziğinde bilinenden çok daha öteye ve derine gider. Tabii ki gerilme ve gevşeme anları her yetkin müzikal sanatta vardır. Ama cazda, her şeyden önce Afrika müziğindeki soru-cevap formuna dayanır. Charlie Christian'ın doğaçlamalarındaki riff'ler "soru", bunu izleyen serbest uçuşan çizgiler ise "cevap"tır. Yani baş şarkıcı artık –Afrika müziğinde veya spiritual'de olduğu gibi– kendisine cevap veren dinleyici korosu ile sohbet etmez; doğaçlayan solist kendi kendisiyle sohbet eder... ve yaratıcı müzisyenin yalnızlığını hiçbir şey bu andan daha açık olarak ortaya koyamaz. Spiritual söyleyen bir cemaatte veya daha önceleri bir Batı Afrika dinsel töreninde cereyan eden soru-cevap arasındaki gelgitler, yalnız solistin doğaçlamasının içinde yoğunlaşmış olarak yer alır.

Tabii ki bu düşünce fazlaca abartılmamalıdır. Ancak çağrı-cevap prensibi sadece tek bir müzisyenin işi değildir. Riff'in sorusu, genellikle solistin doğaçlaması, yani cevabı esnasında diğer müzisyenler tarafından çalınır. Bu şekilde özel olarak "coşku veren" bir yoğunluk yaratılır. Yoğunluk bu sıkışma neticesinde ortaya çıkar. Çağrı ve cevap artık birbirinin ardından gelmez, aynı anda duyulur.

Gerilimi izleyen rahatlama, İngilizce sözcük relaxed kullanılarak gayet iyi ifade edilebilir. Relaxation çözülmeden daha derin bir anlam taşır. Relaxation sözcüğünün caz eleştirisinin terminolojisine girmesi, cazın doğasını kimi karmaşık analizlerden daha iyi anlatır.

RİTİM, SWING

Her caz orkestrası, ister büyük isterse küçük olsun, melodi ve ritim gruplarından, melodi ve ritim takımından oluşur. Trompet, trombon,

klarnet ve saksofon ailesi birinci grubun çalgıları içinde yer alır; davul, bas, gitar, piyano ise ritim grubuna dahildir (piyano, doğaçlamada ön plandaki unsur olmadığı sürece ritim grubunda sayılabilir).

Melodi ve ritim grubu arasında gerilim vardır. Başka bir deyişle ritim grubu melodi grubunu taşır. Müzikal çizgilerin aktığı bir nehir yatağı gibidir. Gerilim sadece ritim ile melodi grubu arasında değil, bu grupların tek tek çalgıları arasında da var olabilir; öyle ki, her iki grup çalgılarının işlevleri birbirine karışabilir. Modern cazda sık sık melodik çalgılar ritmik, ritmik çalgılar ise melodik işlev üstlenebilir. Serbest cazda bu işlevler öylesine birbirine karışır ki, melodi ve ritim grubu ayrımı ortadan kalkmış gibi görünür.

Johann Sebastian Bach'ın müziğinde melodik çokkatlılık denilen şeyle tamamen örtüşen ritmik bir çokkatlılık böylece ortaya çıkar. Caz ritminin "ilkel bir şekilde davul çalmaktan ibaret olduğu" savı –bazı insanlar bunu hâlâ ileri sürebilmektedir–, aslında bunu söyleyenin, ritmin de tıpkı melodi ve armoni kadar yaratıcı olanaklar taşıdığından habersiz olduğunu ele verir. Bu habersizlik aslında Batılı müzik geleneğinden kaynaklanmaktadır. Hans H. Stuckenschmidt –yani bir cazcı değil, konser müzikçisi– "beyaz ırkın müzik sanatındaki ritmik kısırlık"tan söz etmiştir. Caza ve benzeri şeylere karşı çok sık yöneltilen ilkellik suçlamasının bu noktada tersine –geldiği dünyaya, Avrupalı-Batılı dünyamıza– dönmesi tuhaf bir ironidir. Bu dünyada melodik, armonik ve formsal öğelerdeki hayranlık veren yetkinlikle, ritmik şeylerdeki kısırlık arasında –Stuckenschmidt'in söylediği gibi– tuhaf bir uçurum vardır.

Tabii ki bu durum Avrupa müziğinde ritim olmadığı anlamına gelmez. Örneğin Mozart ve Brahms'ta veya daha da fazla olmak üzere modern konser müziğinde mükemmel ritmik oluşumlar vardır. Ancak bunlar, uzun ve saygıdeğer bir "ritim bilimi" geleneği olan Hint ya da Bali müziğinin muhteşem ritimleriyle kıyaslanacak olurlarsa, bütün cazibelerini yitirirler. Görüldüğü gibi Avrupa müziğindeki ritmik unsurların zayıflığını fark etmek için, sadece cazla kıyaslamak şart değildir. Ritmik duygu açıkça zayıftır. Ortadoğu'da sokaktaki her çocuk, teneke kutu ve tencerelerle, el ve ayaklarını kullanarak üç ya da dört ritmi karmaşık bir şekilde aynı anda vurabilir; oysa Avrupa geleneğimizde, bir senfoni orkestrasının yıllarca eğitim görmüş perküsyoncusu bunu nadiren başarabilmektedir. Bu yüzden Avrupa konser müziğinde sık sık üç ya da dört perküsyoncunun aynı anda çalması gerekmektedir.

Cazda ritimlerin çokkatlılığı vuruşa, yani düzenli çalınan temel bir ritme göre ayarlanır. Bu cazın kalp atışıdır; ya da davulcu Jo Jones'ın söylediği gibi "düzenli nefes"idir. Temel ritim, düzenleyici faktördür. Müzikal

oluş onun üzerinden düzenlenir. Davulcu tarafından ya da modern cazda genellikle basçı tarafından düzenli bir şekilde çalınan dört dörtlükle verilir. Bu düzenleme işlevi Avrupai bir ihtiyaca cevap verir. Tabii ki swing Afrika'ya ait ritim duygusuyla ilişkilidir, ne var ki Marshall W. Stearns'ın işaret ettiği gibi Afrika'da swing yoktur. Swing Afrika ritim duygusunun Avrupa müziğinin düzenli zaman ölçüsüne "uyarlanması"yla, uzun ve karmaşık bir füzyon süreci sonucunda doğmuştur.

Caz stillerinde yedinci örnekte basitçe gösterilen belirli temel ritimler hâkimdir. Örnekte davul partisi görülmektedir. Sapı aşağıya bakan notalar bas davul, sapı yukarıya bakan notalar ise trampet tarafından çalınır (fusion örneğindeki orta sıra); çarpı işaretli notalar ise zille çalınacaktır. New Orleans, Dixieland, Chicago ve swing stilinde temel ritmin taşıyıcısı bas davul, bebop ve cool cazda ise zildir. Ritmik vurgular ">" ile işaretlenmiştir.



7. örnek

New Orleans stili ve ragtime'da (7a) ritmik ağırlık noktaları marş müziğindeki gibi bir ve iki numaralı "kuvvetli" vuruşlar üzerindedir. Cazın evrimi boyunca buradan hareketle daha büyük ritimsel karmaşıklığa ve yoğunluğa doğru yönelinmiştir. 20'li yıllarda Chicago'da çalınan Dixieland ve Chicago stili ile New Orleans cazı (7b), vurgunun iki ve dört üzerinde yerleşmesini getirmiştir; öyle ki, bir ve üç kuvvetli vuruşlar olarak kalmayı sürdürmekte, ancak iki ve dört vurgulanmaktadır. Böylece swing'e adını veren o özgün dalgalı ritmik atmosfer doğar.

Hem New Orleans, hem de Dixieland ritimleri, temel vuruşu üstlenen bas davula ölçü başına iki vuruş denk düştüğü sürece iki vuruşludur. Tabii burada da istisnalar vardır. Louis Armstrong –New Orleans'ın adamı!– davulcusu Baby Dodds'tan simetrik dört vuruş çalmasını istemişti. Daha sonra swing stili dört vuruşlu ölçüyü esas alır, ancak ikinci ve dördüncü vuruşları vurgulama eğilimi gösterir. O zamana kadar caz ritimleri çoğunlukla staccato çalınırdı; uygun noktalama ile birlikte (bkz. swing örneğindeki zil ritmi). Staccato yerine daha ileri, genellikle üçlemeli cümlelere dayanan legato'yu sokan bebop, yoğunluğu daha da artırır. Ritim –Fransız davulcu Gerard Pochonet'in söylediği gibi– son continu, yani kesintisiz bir sound'a dönüşür. Zil sürekli tınlar: Son continu oluşu bundan ileri gelir. Bu son continu içinde ritim bir nehir gibi bütün müzikal oluşu taşıyan ve kavrayan, kesintisizce hareket eden bir sound olur. Davulcu diğer çalgılarında –özellikle bas davulda– temel ritmi daha da öne çıkaran çokkatlı ritmik vurgular yapar, öyle ki temel ritmi çalmakla kalmaz, aynı zamanda onu "kuşatır". Cool caz ritmi bunun karşısında genellikle geri bir adım gibi görülür. Cool cazda swing ve bop ritimlerinin ögeleri birleşir.

7. örneğin en alt sırası fusion ve caz rock'tan bir ritim örneği vermektedir (olabilecek pek çok örnekten sadece bir tanesi!). Burada iki vuruşlu ritim örtük bir biçimde geri dönmektedir. Trampet (orta çizgideki) bunu işaret eder. Bas davul temel ölçüyü, onu kuşatmak suretiyle vurgular.

Serbest cazda kâğıda dökülebilecek temel bir form yoktur. Vuruşun yerini burada pek çok müzisyenin nabız (pulse) adını verdiği şey alır. Vurma işlemi öylesine hızlı ve asabi bir nabız atışına dönüşür ki, insan artık başına buyruk hale gelen vuruşu algılamayamaz bile. Müzisyenler ve dinleyiciler vuruştaki kalp atışından, daha hızlı, asabi, titrek nabız atışına doğru fizyolojik kayışın çoğunlukla altını çizmişlerdir (tabii ki nabız da kalp çarpıntısının bir göstergesidir; ancak burada sorun algılamanın farklı düzeyleridir). Melodik parti çoğunlukla orta düzeyde bir tempo içinde temel vuruşa katılır; hemen hiçbir çalgı belirleyici olmasa da, temel vuruş orta-hızlı olarak algılanır. Bu arada davulcu çalgı seti üzerinde kovalayan, kışkırtan, çokkatlı bir sound demeti yaratır; kuşkusuz bu yeni bir gerilim yaratma biçimidir. Birbirinden son derece farklı olan birden fazla tempo aynı anda yan yana ve üst üste varolur! Serbest caz davulcuları cazın şimdiye dek yarattığı bir dizi ritmik yapı kadar, Afrika, Arap, Hint ve diğer etnik müziklerde var olan –bazen Avrupa müziğinde de görülen– yabancı, yeni ritimleri kullanır.

Birçok müzisyen için serbest cazdaki özgürlük sadece yerleşik armoniden kurtulmak değildir. "Özgürlük"ün bunun ötesinde ırksal, sosyal ve

siyasal çağrışımları vardır. Birçok müzisyen, kendi ırkının geleneğinden duyduğu gurur nedeniyle Afrikalı olanı tercih eder.

Bu arada sık sık serbest cazda swing kalmadığı –swing cazın olmazsa olmaz bir öğesidir– yolundaki sav duyulmaktadır. Aslında kalmadığı söylenen şey, sadece belirli bir metrik simetridir. Bizim şimdiye kadarki müzikal hissedişimize göre, swing bilinen temel bir ritmin simetrisiyle, bunun üzerinde yer alan, temel ritmi yadsıyan çokkatlı yan ritimler arasındaki asimetri arasındaki sürtüşme sonucunda ortaya çıkar. Gerçekte ise, daha bebop ritimlerinin doğuşunda temeli atılan şey daha yoğun ve daha radikal bir tarzda tekrarlanmaktadır. Swing daha da "içeriye" kaydırılmıştır. Birçok modern müzisyen, swing'i cümleleme yoluyla oluşturmak ve böylece melodik çizgi ırmağının içine almakta o kadar başarılıdır ki, sadece eşit zamanlı vurulan –veya bas tarafından "çekilen"– temel vuruşun simetrisine bağlı olan swing, artık demode ve "ilkel" bir şey gibi algılanır. (Ancak 70'li yıllardan bu yana bilinen swing ya da swing stili ritimlerinin vurgulanmasına –hatta aşırı vurgulanmasına!– yeniden sempati duyulmaktadır.) 40'lı yıllarda bebop doğarken de eleştirmenlerin ve cazseverlerin çoğu, bu müziğin swing yapmadığını ileri sürmüştü. Ancak aynı eleştirmenler ve cazseverler sadece birkaç yıl sonra, yeni ritimlere alışır alışmaz, bu kez de müziğin eskisinden daha fazla swing yaptığını ileri sürmeye başladılar. Ve bazı Dixieland grupları bile ritim gruplarında bebop davulcuları kullanmaya başladılar.

70'li yılların cazı 60'lı yıllarınkine göre cool cazın bebop karşısındaki konumuna benzer bir durum arz eder. Önceki caz formlarının öğeleri – yeni elde edilen özgürlük açısından– yeniden özel olarak kullanılır. Buna bir de 70'li yıllarla ilgili bölümde ele alınan rock öğeleri eklenir.

1980'den beri stilsel açıdan genel olarak bağlayıcı bir ritim prensibi pek yoktur. Postmodern cazda tüm şematizmi aşan bir şekilde cazın bütün ritmik kalıpları, hatta cazın dışında yer alan ritimler bile birbiriyle karıştırılarak birleştirilir. 80'li yılların cazında sık sık ve sevinçle farkına varılan bir gerçek ise, simetrik ölçü ve düzenli vuruşun da ritmik bireyselliğe alan açtığıdır.

Bilgisayar çağı olan günümüzde caz rock ritimlerini ikili ritimler olarak nitelendirmek ve böylece geleneksel cazın üçlü ritimlerinden ayırt etmek alışıldık bir şey haline geldi. Aslında caz rock'ın temeli eşit zamanlı sekizliklerdir; bu temel ayrıca rock, caz rock ve fusion ritimlerinin Latin Amerika müziğiyle yakın ilişkisi olduğunu gösterir. Billy Cobham ve Pierre Courbois gibi davulcular bu ilişkiye epeyce önce işaret ettiler. Oysa geleneksel caz ritimleri üçlemeli bir yapıya, yani üçlü bir ritim duygusuna dayanır.

Amerikalı caz eleştirmeni Martin Williams şöyle söyler:

> Caz üçlemeleri bir aksesuvar veya müzikal bir stilin kullandığı süslemeler değildir. Cazın en temel unsurlarından biridir. Cazın yazılı olmayan kanunlarından bir tanesi, öne çıkan her müzisyenin –bilerek ya da bilmeyerek– üçlemeyi kendine özgü bir tarzda cümleleştirecek bir yol bulmuş olmasıdır. Roy Eldridge'in üçlemesi Louis Armstrong'unki gibi değildir; Miles Davis'inki Dizzy Gillespie'ninki gibi tınlamaz; Lester Young'ın üçlemesi Coleman Hawkins'inkinden ve Stan Getz'inki Lester Young'ınkinden farklıdır.

Bu bireylere göre değişen inanılmaz çeşitlilikteki ritmik formlar, cazın doğurduğu en hayranlık verici sanatsal sonuçlardan birisidir. Öylesine mükemmel bir çeşitlilik vardır ki, bugüne dek hiçbir notasyon tarzı, hiçbir grafik çizim biçimi ve hiçbir bilgisayar analizi, bu ritmik oluşumların –sadece stil açısından değil, özgü oldukları grup ya da birey açısından da birbirinden ayrılan– inceliğini, tatmin edici bir şekilde kucaklama becerisini gösteremedi.

Ritmik açıdan birçok çağdaş caz grubu, üçleme duygusunun en üretken şekliyle var olduğu bebop modeline göre şekillenmekte hâlâ. Günümüz cazında her yerde buna rastlamak mümkün; sound, melodi ve armoni anlamında bop'la hiç ilişkisi olmamış çağdaş caz formlarında bile.

Bebop yapılarının gerilim yüklü karmaşıklığını anlayabilmek için Miles Davis'e kulak verilmelidir: "Örneğin blues çalardık ve Bird (Charlie Parker) birden on birinci ölçüden doğaçlamaya başlardı. Ritim grubu olduğu yerde kalırken, Bird çalmaya devam ettiği için, ritmin iki ve dört yerine, bir ve üçte olduğu zannedilirdi. Ne zaman bu olay meydana gelse, davulcu Max Roach piyanist Duke Jordan'a Bird'ü izlememesi, olduğu yerde kalması için bağırırdı. Böylece tam da Bird'ün istediği olur ve yeniden birleşirdik." Marshall W. Stearns Miles Davis'in bu tarzı "ritim grubunu baş aşağı çevirmek" diye adlandırdığını ve Bird'ün "her akşam başını alıp gitmesinin" önceleri kendisini darmaduman ettiğini anlattığını söyler.

Stearns, Afrika müziğinin plak kayıtları sayesinde, serbest caza gelinceye kadar, cazın başka hiçbir stilinde Afrika'nın asli ritimlerine bebop kadar yaklaşılmadığını göstermiştir. New Orleans müziğinin ve Dixieland'in basit, marş tarzındaki ölçüsünün yerini, en eski Afrika vuruş tarzlarının bir anda yeniden canlandığı ritmik formlar almıştır.

Bütün bunlar modern cazın kentli müzisyenleri, Batı Afrika ritimleriyle ilgili hiçbir deneyim yaşamadığı halde ortaya çıktı. Sanki öncüllerinin yüzyıllar önce yaşadığı evrimi, farkında olmadan bir kez daha geçirmişlerdi; veya tersine kendilerine otuz yıldır yük olan bir şeyi –kanıksadıkları Avrupai alışkanlıkları– silkeleyerek atmış gibiydiler; öyle ki,

şimdi gerçek ritmik miraslarını bilinçli olarak veya bilinçsizce keşfetmek için gitgide artan ölçüde "özgür"düler. Serbest cazda ritimlerin biraz daha Afrikalılaşması (örneğin davulcu Sunny Murray veya Rashied Ali'de) bu yorumu doğrulamaktadır. Art Blakey daha 50'li yıllarda Batı Afrika'ya gitti ve orada eski Afrika ritimleriyle tanıştı. Daha öncesinde, 40'lı yıların sonunda, Dizzy Gillespie Küba'da Afrikalı bir tarikata üye olan bongo ve conga davulcusu Chano Pozo'yu orkestrasına almıştı. Ve bop müzisyenlerinin Küba müziğinin ritmi sayesinde uyandırdıkları hayranlık, Küba'da Batı Afrika geleneğinin Kuzey Amerika'ya göre çok daha fazla canlı kalmış olmasıyla açıklanabilir. Bu arada eskiden istisna olan bir şey, birçok yeni caz kaydında neredeyse kural haline geldi: Caz gruplarının ritim ekibine Afrikalılaşmış ritimler çalan perküsyoncular –Latin Amerikalılar ve Afrikalılar– giderek daha fazla alınmaya başlandı ve eskiden caz ve Afrika ritimlerini birleştirirken sık görülen ritmik kırılmalar artık yaşanmaz oldu.

Öte yandan bütün bu değinmeler yeterli değildir. Art Blakey veya Max Roach'ın veya günümüzde Tony Williams, Billy Cobham ve Jack DeJohnette'in büyüleyici ritimlerini kaydedip taklit etmek mümkündür. Ancak sonuçta taklidin, gerçeğinin cılız bir iskeleti olduğu görülecektir. Çünkü müziğin gerçek halinde swing vardır ve swing'in kayda dökülmesi mümkün değildir. Bütün bunları sözlerle ifade etmek olanaksız. Jo Jones şöyle der: "Bu çok basit bir şey. Ancak içinde tasviri mümkün olmayan şeyler var, bugüne dek hiç tasvir edilmemiş şeyler... Swing'in ne olduğunu en iyi şöyle anlatabilirsin: Swing hissederek çaldığın şeydir; hissetmezsen böyle çalmayı beceremezsin. Sımsıkı kavrayarak tokalaşmakla, gevşekçe el sıkmak arasındaki fark gibidir bu."

Jo Jones'a göre caz ve Avrupa müziği arasındaki temel ayrım swing'de yatmaktadır. Avrupa müziğinde müzikle ilişki "bilimsel bir ilişki"dir. Müzisyen sehpaya koyulan notaları çalar. Müzikal yeteneği olan ve eğitim görmüş birisi, istenen parçaları çalabilir. Ancak caz çalmak için, o ölçüde müzikal olmak ya da yeteri kadar eğitim görmüş olmak yetmez. Caz müzisyenlerini yetiştirmek üzere kurulan konservatuvarlar ve müzik okullarındaki caz derslerinin sorunu da burada yatmaktadır. Tabii ki buralarda çok şey öğrenmek mümkündür. Modern cazın hemen hemen bütün önemli temsilcileri müzik öğrenimi görmüştür ve iyi bir müzisyenin –hangi alandan olursa olsun– müziğini tanıması ve anlaması gereklidir. Ancak en önemli olan şeyi, swing'i öğrenmek mümkün değildir. Ne olduğunu anlatmak bile mümkün değildir.

Swing cazın evrimi boyunca gitgide derinleşen ve yoğunlaşan izler bıraktı. André Hodeir şöyle der:

Swing olgusu Afrika'nın ritmik dehasının 2/2'lik ölçü ile karşılaşmasının ani ve kaçınılmaz sonucu olarak görülmemelidir. İlkel cazdan bildiklerimiz, swing'in iki taşın sürtünmesinden doğan bir kıvılcım olduğu yolundaki hipotezi yalanlamaktadır. Armstrong öncesi plaklar tam tersini, swing'in başlangıçta örtük olduğunu ve ancak uzun bir zaman sürecinden sonra gitgide belirginleşerek öne çıktığını göstermektedir.

Biraz önce caz melodisi konulu bölümde değinilen çözülme ve gerilme anı swing'in içindedir. Jo Jones der ki: "Ritim konusundaki bir diğer husus şudur: Bir müzisyen aletini çalarken kendi normal tarzında nefes almalıdır ve kendisiyle birlikte nefes alıp veren bir dinleyici kitlesinin var olduğunun farkında olmalıdır..." Nefes alıp vermenin değişmez doğal koşulları swing'in özgünlüğünü yaratır. Hiçbir zaman birden fazla olasılık mecvut değildir. "Swing'i ancak şöyle tanımlayabilirim," der, piyanist Wally Rose: "Swing ritmik bir hareket tarzıdır, öyle ki notayı tam zamanında yerine yerleştirebilmek demektir. Bir grubu bir arada tutabilecek tek şey vuruş konusunda anlaşıyor olmalarıdır: Saniyeden çok daha kısa bir süre içinde herkesin, o an vuruş gerektiğini hissetmesi gerekir. Bu noktadan çok az sapma bile iğretilik ve tutukluk yaratır..."

Caz kendine özgü uyumluluk formunu –ki Avrupa müziği bu konuda cazla kıyaslanamaz– swing'le kazanır. Senfonik müziğin orkestra şefleri ve bestecileri, örneğin Wolfgang Fortner hep bu hususu düzenlemeye çalışmıştır. Örneğin Count Basie'nin orkestrasındaki uyumlulukla, Avrupa'nın en iyi senfoni orkestralarındaki arasındaki fark, Basie'nin uyumluluğunun swing'den, diğerininkinin ise akademik eğitimden ileri gelmesidir. Basie'nin müzisyenleri notanın çalınma zamanının geldiğini hissederler ve bunu hepsi aynı swing anında hissettiği için, her şey son derece uyumlu, doğal, rahat bir tarzda gelişir. Oysa akademik gelenekle kazanılan uyum bu kadar doğal ve rahat değildir.

Swing'de ayrıca çokkatlı ritimler bulunur. Bunlar arasında gerilim vardır (ritmik vurguların yer değiştirmesi ve bu konuda söylediğimiz bütün diğer şeyler). Bu yer değiştirme Avrupa müziğinde senkoplama olarak adlandırılır. Ancak bu kavramın caza uygulanması, caz konusunda temel bir yanlış anlamaya neden olur. Avrupa müziğinde senkop, vurgunun ölçü içinde yoğunlaşacağı noktayı açık olarak tanımlar. Vurgu iki vuruş arasındaki tam orta noktaya denk gelir. Buna karşılık cazda vurgu kaymaları daha serbest, daha esnek ve daha incedir; vurgu iki vuruş arasındaki herhangi bir yerde olabilir, müzisyen onun ne zaman kullanılması gerektiğini hisseder. Bu vurgu vuruştan uzaklaşırken, aynı zamanda onu belirginleştirdiği için off beat adını da alır.

Swing'in, soliste "swing yaptırmakla görevli" davulcunun işi olduğu yolundaki düşüncenin yanlışlığı, çoktandır anlaşılmış bulunmaktadır. Hiçbir ritim grubu olmadan da, tamamen içinden gelerek swing yapamayan bir müzisyen, caz müzisyeni değildir. Bu nedenle birçok modern müzisyen, melodi başlıklı bölümde biraz önce de belirttiğimiz gibi, davulsuz da, en az davulla olduğu kadar iyi swing yapılabileceğinden pek emindir. "Nabız atışını yaratan şey senin içinde olmalıdır. Seni neden bir başkasının yönlendirmesi gereksin, anlamıyorum" diyor Jimmy Giuffre. Nat Hentoff ise şunu ileri sürüyor: "Her şeyden önce swing yapma yeteneği her müzisyenin içinde olmalıdır. Eğer ritim grubuna bağımlı ise... durumu, sevgi alabilmek için sevgi vermek gerektiğini anlamayan reddedilmiş âşığınkine benzer."

Açıkça görülüyor ki, müzisyenler veya müzisyenlere yakınlık duyan eleştirmenler tarafından açımlandığı şekliyle swing olgusu, hiçbir swing duygusu taşımayan bilimcilerin özenli tanımlamalarından çok daha tatmin edicidir. Özellikle sık sık yapıldığı gibi swing'in off beat vurgulama ile açıklanması hiç de tatmin edici değildir. Off beat –yani başka bir deyişle vuruştan uzaklaşmanın vurgulanması– hiç de zorunlu olarak swing oluşturmaz. Batılı olmayan etnik müziğin büyük bölümü, hatta modern piyasa müziğinin tamamı, swing yapmadığı durumlarda da off beat'lerle doludur.

Caz literatüründe sık sık karşılaşılan bir başka şüpheli tutum ise, cazdaki üçleme duygusunun swing olgusuyla aynı sayılmasıdır. Kuşkusuz arada bağlantılar vardır, ancak birçok caz müzisyeninin üçlemeli cümlelemeyi büyük ölçüde ya da tamamen kaldırmasına karşın, yine de çok canlı bir biçimde swing yapıyor olması –örneğin John Coltrane veya Eric Dolphy veya David Murray– gerçeği, caz üçlemesi ile swing'in özdeşleştirilemeyeceğini tek başına göstermeye yeter.

Swing konusundaki en doğru düşüncelerden birini İsviçreli müzik bilimcisi Jan Slawe dile getirmiştir. Versuch einer Definition der Jazzmusik (Caz Müziğini Bir Tanımlama Denemesi) adlı çalışmasında ritim ve ölçü kavramları bağlamında şöyle bir cümle yer alır:

> Caz teorisinin temel kavramı "çatışma yaratmak"tır. Yaratılan bu çatışmalar ritmik karakterdedir ve müzikle dolu zamanın aynı anda var olan çeşitli kademeleri arasındaki karşıtlık içinde ortaya çıkar... Swing'in özü genel olarak müzikal oluşun ritmik temelinde ifadesini bulur... Özellikle de swing zamansal düzeni sağlar; aynı zamanda onu yadsıyabilmek için. Swing'in doğasındaki özgün yan, temel ritim ile melodi ritmi arasında ritmik çatışma yaratmasıdır; cazın müzikal-teknik açıdan köşe taşı işte budur.

Tabii ki bu açıklamalar da tatmin edici olmaktan uzaktır. Swing üzerine o kadar çok şey yazıldı ki, artık swing'in kelimelerle ifade edilemeyeceğini kabul etmeli. Belki de bunun nedeni, swing'de Avrupa müziğinde eşi bulunmayan bir zaman duygusunun varoluşudur. Etnoloji göstermiştir ki, Afrika'nın zaman duygusu –ya da "ilkel" halkların zaman duygusu– Batılı insanlardaki ayrıntılı zaman duygusundan çok daha bütünsel ve özseldir. Swing her iki duygunun buluşması sonucunda doğdu. Genellikle cazınkinden çok daha karmaşık olan Afrika müziğindeki çokritimlilikte henüz swing yoktur (Avrupa müziğinde de böyledir). Swing'in köklerinin iki değişik zamansal düzlemin üst üste çakışmasına dayandığı varsayılabilir.

Müzik bilimi uzun süredir bilmektedir ki, müzik iki farklı zaman boyutunda gerçekleşebilir. Stravinski bunlara "psikolojik" ve "ontolojik" zaman adını verir. Rudolf Kassner "yaşanan" ve "ölçülen" zamandan söz eder. Bu her iki zaman türü, varoluşumuzun o birbiriyle örtüşmeyen –en azından sanatta– evrelerinde bulunur: Bir saniye süren acı sonsuzluk gibidir; bir saatlik mutluluk ise çok çabuk uçup giden bir an. Bu müzik için anlamlıdır. Müzik zaman içindeki sanattır... nasıl heykel hacim içindeki veya resim alan üzerindeki sanatsa. Peki ama eğer müzik zaman içindeki sanatsa, hangi –psikolojik mi, ontolojik mi, göreli mi, mutlak mı; yaşanan mı, ölçülen mi– zaman içindeki sanattır?

Bu soru ancak belirli bir müzikal stil bağlamında cevaplanabilecek bir sorudur. Evet, yaşanan ve ölçülen zaman arasındaki ilişkinin müzikte stili belirleyebilen bir önemi olduğu söylenmiştir. Örneğin romantik ve özellikle geç romantik müzik hemen hemen sadece yaşanan, psikolojik zamanın sanatıdır. Zamanın özel, sübjektif yaşanma hali ön plandadır. Öte yandan Johann Sebastian Bach'ın müziği öncelikle ölçülen, objektif, ontolojik zamanın sanatıdır; her notası, evrenin hareketiyle ilişkilidir; evrenin hareketi ise, bize bir dakikanın sonsuzluk, ya da sonsuzluğun bir dakika gibi gelmesini hiç mi hiç dikkate almaz.

Soru şudur: Swing'in zamanı hangisidir? Bu noktada şu ortaya çıkmaktadır: Batılı insan eğer swing'i tam olarak anlamak istiyorsa, "zaman duygusunun gölgesinden kurtulmalı"dır. Çünkü kuşku yoktur ki, swing aynı anda her iki zaman düzlemine de bağlıdır; hem ölçülen, objektif zamana, hem de psikolojik, yaşanan zamana. Aynı anda hem Afrika'nın, hem de Avrupa'nın zaman duygusunu taşır. Swing çeşitli zamansal düzlemleri ve hissedişleri ortak bir paydada birleştirmek konusunda çaresiz, ama aynı zamanda iddialı bir yetersizlik duygusuyla belirlenir. Ya da tam olarak söylersek; zamansal düzlemler ve hissedişler için bulunmuş ortak bir payda vardır, ancak dinleyici bir ikiliğin varlığını fark eder; yani başka bir deyişle, swing'i hisseder.

Caz Çalgıları

TROMPET

Trompet caz çalgılarının soylusu olarak kabul edilir: En başta ses tonunun son derece dokunaklı ve parlak oluşundan dolayı; öyle ki, çalındığı hemen hemen bütün topluluklarda liderlik neredeyse otomatik olarak trompete aittir. New Orleans çevresinde de, çeşitli enstrüman takımlarının birlikte çaldığı bir büyük orkestrada da, trompet grubu neredeyse her zaman parlaklığıyla ağır basar.

Trompet, bir yandan –özellikle cazın daha eski formlarında– kornetle, diğer yandan ise –özellikle daha yeni stillerde– flügelhorn'la bağlantılıdır. Cazın ilk dönemlerinde trompet denince neredeyse daima kornet anlaşılmıştır. Sonraları kornet çalanların sayısı azaldı; muhtemelen trompetin daha iyi teknik olanaklar sağlamasından ötürü. Bop'un başlangıcına kadar caz tarihinin teknik açıdan en büyük trompet virtüözü olarak kabul edilen ***Rex Stewart*** da aslında kornetçi idi. Mükemmel bir tekniği olan diğer trompetçiler de –en başta Dixieland müziği yapanlar– kornet çaldılar, örneğin ***Wild Bill Davison*** ve ***Muggsy Spanier***. Modern cazda özellikle ***Nat Adderley***, bazen de ***Clark Terry*** kornet çalar; serbest cazda ise ***Bobby Bradford*** ve ***Butch Morris***. Öte yandan modern caz formlarında flügelhorn yumuşak, akıcı tonu nedeniyle sevilmiştir. Bu çalgıyı hem saksofonvari bir yumuşaklıkla, hem de bakır tınısının güzelliğini koruyarak çalan flügelhorn'cular vardır. Modern cazın en iyi flügelhorn'cuları arasında ***Art Farmer, Thad Jones, Jimmy Owens***, Hollandalı ***Ack van Rooyen***, İngiltere'de yaşayan Kanadalı ***Kenny Wheeler*** ve –bir kez daha– ***Clark Terry*** sayılabilir.

İlk kuşak caz kornetçileri ***Buddy Bolden*** –New Orleans cazının efsanevi piri; ne yazık ki ondan geriye hiçbir plak kalmamıştır– ve çağ-

daşlarından meydana gelir; bu kuşak yüzyılın sonunda ve hemen sonrasında caz ya da caza benzer müzik yapıyordu: Buna, temiz entonasyonlu ragtime ve marş müziği diyebiliriz. ***Freddie Keppard, Emmanuel Perez, Bunk Johnson*** ve ***Papa Celestin*** ve son olarak özellikle ***King Oliver*** bu kuşağın önemli isimleri arasında sayılabilir. Oliver'ın plakları son derece zengin bir eğitim malzemesidir. Bu plaklarda o boğuk, derin, sert sound duyulurdu; Louis Armstrong'un caz trompetine kazandıracağı o muhteşem ton ise henüz eksikti. ***Tommy Ladnier*** Oliver'ın sound'ını güçlü ve dışavurumcu blues duyarlılığıyla birleştirdi; özellikle de çalgısının alt seslerini vurgulayarak. Ladnier önceleri tamamen King Oliver tarzında çalardı. 20'li yıllarda "Tommy, konuşan kornetçi" sloganı altında Moskova'ya kadar gitti ve o zamanlar Almanya'da, özellikle de Berlin'de pek çok kez dinlendi.

1900'de doğan Ladnier, Louis Armstrong kuşağına dahildir; ancak duyarlılık açısından daha çok, Armstrong öncesine yerleştirilir. ***Armstrong***'dan ayrı bir bölümde söz etmiştik. Eline kornet yerine trompeti ancak 1928'de alan Armstrong, caz müziğinde trompet çalmak konusunda şimdiye dek bir ölçü olagelmiştir.

Armstrong tarzı çalan müzisyenlerden başı çekenler arasında ***Hot Lips Page, Teddy Buckner*** ve ***Jonah Jones*** sayılabilir. Kansas City müzik çevresinden, 1954'te ölen Page de 20'li yılların sonundan 30'lu yılların ortasına kadar, çoğunlukla Armstrong gibi çalardı; öyle ki Satchmo ile karıştırıldığı olurdu. Şarkıcı olarak da Satchmo ile arasında şaşırtıcı bir benzerlik vardı.

İlk beyaz trompetçi kuşağında Original Dixieland Jazz Band'in kurucusu New Orleanslı ***Nick La Rocca*** vardır. Korneti o dönemin sirk müziğinin tınılarını yansıtırdı (bu durum La Rocca'nın, kendisinin ve beyaz orkestrasının ilk caz orkestrası olduğunu, siyahların sonradan ortaya çıktığını iddia etmesiyle paradoksal bir çelişki oluşturur).

Eski Dixieland müziğinde, İtalyan bir aileden gelen ***Sharkey Bonano***'nun trompet çalışı daha müzikal ve farklıdır. Bonano ve Muggsy Spanier, geleneksel cazın hayranları tarafından genellikle beyaz Dixieland cazına değil, siyah New Orleans'a dahil edilen beyaz trompetçilerdendir. 1967'de ölen ***Muggsy Spanier*** 1924'te grubu Bucktown Five ile Chicago stilinin ilk kayıtlarından bazılarını doldurdu, 1939'da ise ömrü birkaç ay süren bir grup kurdu: Muggsy Spaniers Ragtime Band. Bu grup yaptığı gerçek, orijinal Dixieland müziğiyle derin bir iz bıraktı. Spanier 1940'ta soprano saksofoncu Sidney Bechet ile birlikte sadece gitar ve kontrbas eşliğinde plaklar doldurdu; bu çalışmalar geleneksel caz içinde bir tür "oda müziği" niteliğindeydi.

"New York stili"ni temsil eden ***Red Nichols*** ve ***Phil Napoleon***, Nick La Rocca ile başlayan çizgide, ama daha yetkin ve daha müzikal bir tarzda çalıyorlardı. New York stili kavramı genel olarak 20'li yıllarda ve 30'ların başında New York'taki beyaz cazcıların yaptığı müzik bağlamında kullanılır. Bu müzisyenler Chicago'daki meslektaşlarının tersine büyük New Orleans yıldızları ile geliştirici bir ilişki sürdürme ayrıcalığına sahip değildiler; yine de akademik ve teknik beceri açısından genellikle onlardan daha ileri oldukları görülmektedir. Red Nichols ve Bix Beiderbecke'nin bu noktada kıyaslanması ilginç olabilir: Nichols belki Bix'ten daha temiz ve daha doğru çalıyordu, ancak onun duyarlılığına ve fikir zenginliğine yaklaşabildiği söylenemez. 20'li yıllarda Phil Napoleon'un Original Memphis Five'ı ve özellikle de Nichols'ın Five Pennies'i, yaptıkları "tertemiz" caz müziğiyle ticari bir dinleyici kitlesi nezdinde de büyük hayranlık kazandılar.

Bix Beiderbecke caz trompetinin tınısına zarafet getirdi. Başka hiçbir beyaz caz trompetçisinin onun kadar çok taklitçisi ve izleyicisi olmadı. Bunny Berigan, Jimmy McPartland ve Bobby Hackett bunlar arasında sayılabilir. Bix Beiderbecke'nin etkisi cool caza kadar uzanır. Miles Davis'in birçok solosunda ve özellikle Chet Baker'ınkilerde, sanki Bix Beiderbecke'nin Chicago stili –kasten olmasa da– modern caza "dönüşmüş" gibidir. Chicago stili de aslında cazın "soğuk" stillerindendir.

Beiderbecke'nin ardından gidenler arasında stil açısından en önemli müzisyen ***Bobby Hackett***'tır (1976'da öldü). Hackett standartların, yani American popüler müziğinin büyük şarkılarının son derece usta bir yorumcusuydu. Yaptığı "geleneksel" caz, 40'lı ve 50'li yılların armonik ve ritmik deneyimleriyle baharatlanmış gibiydi.

Rex Stewart, Beiderbecke'nin öğrencisi değildi ama, Beiderbecke'nin isminin caz müzisyenlerinin ağzından düşmediği yıllarda onun sololarını çaldı; özellikle 1931'deki Fletcher Henderson Orkestrası'nda Bix'in caz tarihindeki en ünlü trompet sololarından biri olan Singin' the Blues'u.

Rex Stewart'la birlikte "Ellington trompetçileri" olarak adlandırılan bir trompetçi grubuna gelmiş bulunuyoruz. Bunlar her şeyden önce jungle üslubunun müzisyenleridir.

Jungle üslubunda çalan ilk kornetçi 1932'de ölen ***Bubber Miley***'di. Miley 20'li yıllarda Duke Ellington Orkestrası'na, bugün bile "Ellington'vari" deyişiyle anılan o tipik rengi veren müzisyendi. Bubber önceleri King Oliver'ın etkisi altındaydı. En ünlü solosu Dippermouth Blues göz önüne alındığında, Miley'in Duke Ellington'ın 1927'de yaptığı ilk kayıt olan Black and Tan Fantasy'deki –bestelenmesine Bubber da katılmıştır– meşhur solosu ile bağlantısının ne kadar doğrudan olduğu görülür.

Duke Ellington "Miley rengi"ni korumaya özen gösterdi. Ellington'ın müzik hayatının çeşitli aşamalarında ***Rex Stewart, Cootie Williams, Ray Nance, Clark Terry*** ve başkaları da buna yardımcı oldular. 1967'de ölen Rex, en hızlı tempoda çalarken bile, ifade gücünü yitirmeyen bir müzisyendi, becerisi ve rahatlığı hayranlık uyandırırdı. Alman caz hayatında özel bir yeri vardır. Savaş sonrasındaki ilk önemli caz müzisyeniydi. Berlin'de 1948 Temmuz'unda siyah ve Berlinli müzisyenlerden oluşan karma bir grupla bir Doğu Alman plak şirketi (Amiga) adına doldurduğu plaklar, Alman caz tarihinin önemli belgeleri arasındadır.

Cootie Williams homurdanan trompetini eşsiz bir duyarlılıkla üfler. Duke Ellington'ın doldurduğu en önemli plaklardan birinin, Concerto for Cootie'nin (1940) solistidir. Plağın melodisi o kadar başarı kazanmıştır ki, söz yazılmıştır: Do Nothing Till You Hear From Me.

Rex Stewart'ın çalış tarzının tipik özelliği half-valve tekniğidir; trompet pistonlarının yarı seviyeye indirildiği bu icra tarzını ***Clark Terry*** modern caz dünyasına uyarladı ve tamamen kendine özgü bir stil yarattı. Clark Terry belki de, serbest caz öncesindeki, Dizzy Gillespie ile Miles Davis arasındaki kutuplaşmanın çekim alanına düşmeyen tek modern trompetçi idi. Her şeyden önce de ince bir müzikal mizah ustasıydı.

Aslında şu ana kadar değinilen bütün trompetçileri doğrudan ***Armstrong ekolüne*** dahil etmek mümkündür. Armstrong'un karşı kutbuna -basitleştirerek söyleyecek olursak- ***Gillespie ekolünü*** yerleştirebiliriz. Bu ekolün de bir geleneği vardır. Dizzy Gillespie'nin üslubunun o güne dek var olanlar içinden nasıl zorunlu olarak geliştiği, burada gözlemlenebilir. Gillespie geleneği aslında Dizzy Gillespie'den önce, ***Henry "Red" Allen*** ile başlar. 1967'de ölen Allen 1929'da Luis Russell'ın devraldığı Oliver orkestrasında King Oliver'ın yerine geçti. Ağırlığın se ses dolgunluğundan cümleleme üzerine kaymasına ilk kez "Red" Allen'ın çalışında rastlanır: Belirti düzeyinde de olsa. Zamanın trompetçileriyle kıyaslanacak olursa; Allen staccato'dan çok legato çalardı; daha akıcı bir tarzda ve cümleleri birbirinden ayırmaktan çok bağlayarak.

Bu tarz, Allen'ı izleyen bir grup trompetçide, ***Roy Eldridge***, Buck Clayton ve Harry Edison'da belirgin olarak görülür. Roy, Armstrong ve Gillespie arasındaki en önemli trompetçi haline gelir. "Akıcılık" bir caz trompetçisi için ilk kez bir ideal olur. Saksofon caz çalgıları içinde en "akıcı" olanıdır; burada saksofonun modern caz tınıları üzerindeki etkisi ilk kez ortaya çıkmaktadır. Eldridge şöyle söyler: "Ben trompet üzerinde güzel bir saksofon çalıyorum." Tabii ki, bu saksofon stilini sonradan bir kenara bıraktı, ancak yine de çalışında etkisi her zaman açıkça hissedildi.

Buck Clayton ve ***Harry Edison*** bütün swing müzisyenleri içinde trompeti "en yumuşak", en duygulu çalanlardı. Edison'a, tatlı şeyler yemeyi çok sevdiği için "Sweets" ismi takılmıştı; ancak çalışındaki uysal yumuşaklık da bu ismi hak etmeye tek başına yeterdi. Armonik açıdan Dizzy Gillespie'den önceki en modern trompetçiydi. Buck Clayton ise daha çok geleneksel armonilere eğilim gösterdi. "Sweets" ve Buck 30'lu yılların sonuyla 40'ların başındaki klasik Count Basie Orkestrası'nın büyük solistleri arasında yer alır. Edison 50'li yıllarda başı kalabalık bir stüdyo müzisyeni oldu ve Hollywood'da, örneğin Frank Sinatra gibi yıldızların plak kayıtlarında veya daha sonra New York'taki caz ve rock prodüksiyonlarında yer aldı. Modern cazın bütün inceliğini swing stilinin diline onun gibi çevirebilen başka bir trompetçi yoktur.

Ruby Braff'ın öncülleri sorulduğunda Buck Clayton'ın ismi, sık sık anılır.

Trompetçi Braff stilde başlı başına bir olaydır. 50'li yılların caz kuşağının müzisyenidir ve yine de yüzü Dizzy ya da Miles'a değil, caz geleneğinin ilk dönemlerinin trompetçilerine dönüktür. Braff kornet virtüözüdür; swing ve Dixieland'i sımsıcak bir rahatlık içinde çalar. 70'li yıllarda gitarist George Barnes ile birlikte swing müziğinin dalgalanan hafifliğiyle tanınan bir dörtlü yönetti. Bu swing geleneği hâlâ sürmektedir; 70'lerin sonunda tanınan ve çaldığı her şeyde bu geleneğe bağlı kalan genç trompetçi ***Warren Vaché***'da görüldüğü gibi.

Caz trompetçileri, çalgılarının normal ses aralığını aşarak çaldıkları en tiz seslerin yarattığı uyarıcı etkiden, çok öteden beri yararlanmışlardır. Caz trompetinin tarihindeki her şey gibi bu da Louis Armstrong'la başlar. Ama tiz trompet tonlarında uzman olanların özellikle en çok etkilendikleri müzisyen swing'in olağanüstü parlaklıktaki çok yönlü trompetçisi ***Charlie Shavers*** olmuştur. Tiz ton uzmanları arasında Duke Ellington Orkestrası'ndan ***"Cat" Anderson*** ve ***Al Killian*** ve nihayet Stan Kenton'ın orkestrasının üyesi olan Kanadalı ***Maynard Ferguson*** sayılabilir. Kenton, Ferguson'ın aşırı tizlere tırmanan sesler kullandığı plakta büyük başarı kazandı, ancak birçok eleştirmen bu çalış tarzını zevksiz buldu. Ferguson daha sonra gerçek caz duygusuna ve sımsıcak swing'e sahip bir müzisyen olduğunu gösterdi; özellikle 50'lerin ilk yarısında ABD'de, sonra ise İngiltere'de kurduğu, çılgınca swing yapan büyük orkestralarda. (Büyük orkestraları konu alan bölümde daha geniş bilgi bulabilirsiniz.)

Ferguson başka trompetçilerin çalınamaz dediği şeyleri şaşırtıcı bir kolaylık ve rahatlıkla çalabilmektedir. Aşırı tiz seslerde dolaşırken sadece çığlıklar çalmakla kalmaz, onca yukarıda bile her notayı isabetle bulur ve müzikal açıdan mükemmel cümleler kurar. Kendisiyle boy ölçüşebilecek

bir rakip, ancak 70'li yılların sonuna ortaya çıktı: Küba doğumlu ***Arturo Sandoval***. Ferguson'ın zirvede fırtına estiren trompetini ateşli bir coşku ve içe işleyen bir serbestlik içinde sürdüren Sandoval, tiz notalara dayalı çalış biçimini – 1981'e dek Irakere Orkestrası'nda, sonra ise kendi kurduğu gruplarda– Dizzy Gillespie'nin bop'taki ihtişamı ile birleştirir.

Dizzy Gillespie, üslubunu Roy Eldridge'in yarattığı enstrümantal önkoşullara ve bop'un diğer öncülerinin stilsel katkılarına dayanarak biçimlendirdi. Louis Armstrong'a tamamen zıttı, ancak üslubunun gücü ve parlaklığı ondan aşağı kalmıyordu (bkz. bu konuda Gillespie/Parker başlıklı bölüm). Nasıl geleneksel cazın bütün trompetçilerinin öncüsü Louis Armstrong'sa, modern cazın bütün trompetçilerinin öncüsü de Dizzy Gillespie'dir. Modern cazın ilk kuşağındaki en önemli dört trompetçi Howard McGhee, Fats Navarro, Kenny Dorham ve Miles Davis'tir. ***Fats Navarro***'nun erken ölümü, kuşağının caz müzisyenleri arasında, tıpkı Bix Beiderbecke'nin ölümünün Chicago stilinin müzisyenleri arasında yarattığı gibi büyük üzüntü yaratmıştır. Fats'ın yumuşak, eksiksiz, kendine güvenli doğaçlamalarından, hard bop kuşağının 50'li yılların sonundan itibaren geliştirdiği o üslup doğdu; bu üslupta Miles Davis'in melodik çizgileri Dizzy Gillespie'nin ateşiyle birleşiyordu. Kontrbasçı Charles Mingus Beneath the Underdog adlı otobiyografisinde Fats Navarro'yu modern cazın ideal figürü olarak sunmaktadır.

Dizzy, Roy Eldridge'i taklit ederek başlamıştı, ***Miles Davis*** de Dizzy'yi taklitle başladı, ancak kısa sürede kendine özgü ve tamamen yeni olan üslubu buldu. Miles, Dizzy Gillespie'den sonra modern caz trompetinin ikinci evresini yarattı ve temsil etti. Miles'ın lirik melodi çizgilerinde yalınlığın sofistikasyonu şaşırtıcı ölçüde yetkinleşmişti, Dizzy'ye kıyasla daha az vibrato vardı; bütün bunlar pırıltıdan çok, hüzün içeren bir tonda, soğuk-kızgın protestoyla dolu bir havada olup bitiyordu. Miles Davis'ten sonra caz trompeti Dizzy Gillespie ve Miles Davis'in üslupları arasındaki gelgitte gelişti, araya da Fats Navarro'dan değişik tatta bir şeyler girdi (Navarro'nun yerini daha sonra Clifford Brown aldı). Bu müzikal gelgit içinde, ***Kenny Dorham***'ın da yeteneklerine oranla az kabul gören bir müzisyen olduğu ortaya çıktı.

Chet Baker, Johnny Coles ve Art Farmer, stilleri bakımından Miles Davis'e yakın duruyorlardı; ancak içlerinde sadece Chet (1988'de öldü) Miles'tan doğrudan etkilenmişti. Baker 1952'de Gerry Mulligan Dörtlüsü'nün bir üyesi olarak çaldığı My Funny Valentine'deki soloyla sansasyonel bir başarı kazandı. O zamanlar neredeyse bütün caz anketlerinde kısa bir süre için başı çekti. Cümlelemesi öylesine yumuşaktı ki, bazen "kadınsı" olarak nitelendiği olurdu. (Bugün olsa, bu niteleme

kompliman kabul edilir.) Miles'tan sonra hiçbir trompetçi yalnızlık ve hüzün olgusunu, aynı zamanda vokalist olarak da öne çıkan Chet Baker kadar derinden yakalamamıştır. Çaldığı her ses, iyi bir arkadaşa veda eder gibiydi. Sık sık sanki trompet çalmıyormuş, onunla şarkı söylüyormuş gibi dururdu; öylesine dalgalı, melankolik bir rahatlık içinde çalardı ki, aleti bırakıp şarkıya başladığında, trompet çalmaya devam ediyor hissini uyandırırdı. Uzun süre Avrupa'da yaşayan Art Farmer, surdinle çaldığı trompetinin akıcı hareketliliğini, canlı bir ifade gücü ve derin bir caz duygusuyla birleştirdi. Art –ve yanı sıra Johnny Coles– Miles Davis'i taklit etmeden onun lirik yoğunluğunu tamamen özgün ve eşsiz bir şekilde yakalayabilen yegâne modern cazcılardır. Miles'tan doğrudan etkilenen bunca müzisyen varken, her türden kopyacılıktan son derece uzak olan Farmer ve Coles'un, anlatım açısından, ona diğerlerine kıyasla daha yakın düşmesi anlamlıdır.

Art Farmer 1952'de modern cazın Miles Davis'ten sonra en çok övülen trompetçisiyle, Clifford Brown'la aynı orkestrada, Lionel Hampton Orkestrası'nda yer aldı. Brown 1956'da talihsiz bir araba kazasında hayatını kaybetti. "Brownie", Fats Navarro'nun üslubunu daha da ilerletti. Birçok bakımdan –elbette Navarro ile birlikte– "hard bop trompetinin babası" sayılabilir. Cool caza uzak duran siyah müzisyenler, kuşkusuz 50'lerin ilk yarısında da bebop çalıyorlardı, ama kendilerini dikkate alan kimse yoktu. Hard bop'un başarısı ilk olarak "Brownie"yle başladı. Clifford'un erken ölümüyle Beiderbecke efsanesine benzer bir mitos doğdu. 70'lerin neobop'unda ve sonra 80'lerin klasisizminde de –daha güçlü olarak– Clifford Brown'ın etkisi hissedilir. Her iki akımda da Clifford'un yumuşak tonuna, armonik esnekliğine ve sade cümlelerine gönderme yapmayan tek bir trompetçi yoktur.

Hard bop'ta 50'lerin ilk yarısının cool cazının müzikal deneyimi ile 40'ların bebop'unun canlılığı aynı mecraya akar. ***Donald Byrd, Thad Jones, Lee Morgan, Bill Hardman, Nat Adderley, Benny Bailey, Ira Sullivan***, Yugoslav ***Dusko Gojkovic, Ted Curson, Blue Mitchell, Booker Little, Freddie Hubbard*** ve ***Woody Shaw*** bu akımın içinde yer alan trompetçilerdir. ***Donald Byrd***, belirli bir akademik temelle çok sayıda profesyonel beceriyi birleştirir; öyle ki, hard bop'un ilk kuşağı içinde en fazla plağı yapılan müzisyenlerden biri haline gelmiştir. 70'li yıllarda yaptığı funk caz, gerçi eleştirmenlerin takdirini kazanamadı, ancak başarılı oldu. Mükemmel bir aranjör olan ve 1979'a dek Thad Jones/Mel Lewis büyük orkestrasının yöneticiliğini yapan ***Thad Jones*** Count Basie Orkestrası'nda yetişti; ilk önemli sololarından bazılarını o zamanlar deneysel gibi gözüken Charles Mingus'un caz-workshop'unda çaldı. 1972'de

ölen ***Lee Morgan*** 50'li yılların ortasında Dizzy Gillespie'nin büyük orkestrasında çalıyordu. On sekiz yaşındayken Dizzy tarafından öne çıkarıldı. Art Blakey'in Jazz Messengers'ının bir üyesi olarak hard bop plaklarda sık sık çalan bir müzisyendi.

Avrupa'da yaşayan, yaratıcı hard bop trompetçileri arasında ***Benny Bailey***'i anmak gerekir. Etkileyici, dolgun tonuyla birçok hayran kazanmıştır. Trompetin gerçek ustasıdır. Ayrıca büyük bir orkestra için son derece uygun bir ekip yönlendiricisidir. Bailey New York'ta yaşıyor olsaydı belki Clark Terry kadar iş yapardı; taklidi zor bir doğaçlama ustalığını, mükemmel bir stüdyo ve ekip şefliğiyle onun kadar iyi kombine eden müzisyen ender bulurdu.

Bunun dışında, trompetin "tonal" caz etrafında cereyan eden gelişmesi, 80'li yılların sonuna dek üslup açısından pek az yeni bir şey getirdi. Bop ateşi, bu süreç boyunca derinleşerek, şaşkınlık uyandıracak ölçüde mükemmelleşti. Şaşırtıcı olan, bunun iki ayrı kol halinde gerçekleşmesiydi: 70'lerin sonunda neobop ve 80'lerde klasisizm. ***Freddie Hubbard*** ve ***Woody Shaw***, pek çok şey vaat eden ***Booker Little***'ın (çok güzel kayıtlarından bazılarını Eric Dolphy ile birlikte yapmıştı) erken ölümünden (1961) sonra, hard bop'tan neobop'a geçen en önemli trompetçiler oldular.

Hubbard, bir ayağıyla hard bop'ta diğeriyle ise fusion kampında duran bir kuşağın en iyi trompetçisidir. Max Roach Ensemble'da, Friedrich Gulda'nın kurduğu büyük bir stüdyo orkestrasında olduğu kadar, kendi adına doldurduğu sayısız plakta da çok iyi şeyler yaptı. Plakları, cazın hard bop'tan 60'ların "serbest" tarzına, 70'li yılların elektronik sound'ına doğru evrimini yansıtır. Birçok eleştirmen Hubbard'ın caz rock ve fusion prodüksiyonlarındaki basmakalıp yanından şikâyet etmiştir. Hubbard'ın gerçek cazla, ticari amaçlı çalışmalar arasında yalpaladığı doğrudur. Ancak 80'lerde Woody Shaw ile yaptığı ikili kayıtlarda ve kendi gruplarıyla doldurduğu plaklarda bop köklerine yeniden kuvvetle sarılmıştır. 1989'da ölen ***Woody Shaw*** neobop'un en yaratıcı trompetçisi olarak, yolunda taviz vermeden yürürdü. Hem Eric Dolpy ile hem de 1976'da Dexter Gordon'ın muhteşem dönüşüyle, yönettiği grupta harikalar yarattı. Modal çalanların pek sevdiği pentatonik ses dizisine bağlı doğaçlama tarzını, bop bilinciyle ve bop'la uyumlu bir hale getirdi ve modal cazın sonuçlarını bop'la son derece başarılı bir şekilde birleştirdi. 80'lerin başında çok ilgi gören bir beşli oluşturdu. Grubun front line'ı [seyircinin tam karşısında çalan müzisyenler] nefesli çalgılardan, sadece trompet ve trombondan oluşuyordu. Trombonu Steve Turre çalıyordu.

Görüldüğü gibi, neobop'ta bop modal caz ile birleşir. Burada her şeyde John Coltrane'in etkisi belli olur (müzisyenler ne kadar gençse,

bu etkinin o kadar fazla olduğu görülür). Jack Walrath, Jimmy Owens, Jon Faddis, İsvçreli Franco Ambrosetti, Lew Soloff, Hannibal Marvin Peterson, Terumasa Hino ve Randy Brecker bu akımın trompetçileridir. İçlerinden bazıları zaman içinde diğer üsluplara paralel olarak neobop'a yönelmiş ve onu geliştirmeyi sürdürmüşlerdir.

Örneğin ***Randy Brecker*** fusion'cu olarak tanınmıştır (ve onunla fusion'cu olarak bir kez daha karşılaşacağız), ancak inanılmaz bir dinamizm ve canlılık içinde neobop trompeti de çalar. Yavaştan hızlıya giden abartılı tarzıyla bazı unsurları caz rock'tan neobop'a aktarmıştır; özellikle Brezilyalı piyanist Eliane Elias ile birlikte çalarken. ***Lew Soloff*** ise bir fenomendir. Müthiş bir büyük orkestra uzmanıdır; Thad Jones/Mel Lewis Orkestrası'nda olduğu kadar, yaklaşık yirmi yıl bağlı kaldığı Gil Evans'ın orkestrasında da isim yapmıştır. Trompetin metalik bronz sesine duyduğu özel sevgi ve ton değiştirmedeki şaşırtıcı ustalığı ile tanındı. Charles Mingus'un son grubunda çalan ve aynı zamanda grubun aranjörlüğünü yapan Montanalı ***Jack Walrath***, neobop trompetini acı bir alayla çalarken ironi içinde göz kırpar. ***Jon Faddis*** büyük topluluklara şaşırtıcı bir canlılık veren, sağlam neobop trompetçileri arasındadır. Bunun ötesinde Dizzy Gillespie'yi parlak bir şekilde izleyen bir tiz nota virtüözüdür; 80'li yıllarda kendi üslubunu bulmuştur.

Terumasa Hino New York'ta yaşamak için memleketi Japonya'daki başarılı kariyerine son vermiştir. Hino Japoncada "iç ateşiyle yanarak" anlamına gelir. O da tam böyle çalar. ABD dışında doğmuş hiçbir trompetçide ondaki güç ve pırıltıyı görmek mümkün değildir. 70'li yıllarda caz rock'la da ilgileniyordu. Önce Gil Evans tarafından tanıtılan ***Hannibal Marvin Peterson*** ise cazın, Bessie Smith'ten Coltrane'e uzanan bütününe öylesine hâkimdir ki, New York Times 70'lerin ortasında kendisini "trompetin Muhammed Ali'si" olarak adlandırmıştır.

Yeni bebop akımının genç müzisyenlerin ilgisini ne kadar çok çektiğini anlamak için, 80'li yıllarda bu akımı seçenlerin ve geliştirmeyi sürdürenlerin sayısına bakmak yeter: ***Wynton Marsalis, Terence Blanchard, Wallace Roney, Marlon Jordan, Philip Harper, Roy Hargrove, Brian Lynch, Tom Harrell*** klasisizmin en önemli trompetçileridir (caz geleneği, bop ışığı altında yeniden değerlendirilecek olursa). Yeni bebop akımının trompetçilerinde dikkati çeken şey, caz trompetinin tonal icra serüveninin neredeyse tamamını –neobop trompetçilerinden daha fazla– eklektik bir tarzda kendilerine temel almalarıdır. Ancak yine de baskın olan etki, cool Miles Davis çizgisiyle, Clifford Brown'ın yumuşak, sıcak yorumunun karışımıdır. ***Wynton Marsalis***'in klasik caz trompetinde öne çıkan konumu, ona ve David Murray'e ayrılan bölümde anlatılmıştı.

Marsalis 1982'de Art Blakey'in Jazz Messengers'ını bıraktığında, yerini on dokuz yaşında bir trompetçi aldı: New Yorklu olan ve aynı şekilde New Orleans Center of Creative Arts'ta (NOCCA) yetişen ***Terence Blanchard***. Blanchard'ın üslubu New Orleans'ın melodi ve ritimlerinden yoğun olarak esinlenir, Mardi Gras'ın müziğine –New Orleans Karnavalı'nın müziği– özel bir sevgi besler, ama siyah müziğin Afrikalı köklerinin de tamamen bilincindedir. Yumuşak, dolgun tonu alto saksofoncu Donald Harrison ile birlikte kurduğu beşlide çok dikkat çekmiştir. Horace Silver ve Phil Woods ile birlikte çalan ***Tom Harrell*** ise klasik trompetin büyük lirikçisidir. İncelikle ayarlanmış, yerine oturan tonların ustası olup, ender rastlanan bir sadelik ve denge duygusu içinde genellikle teknik bir şölene doğru ilerler. Çaldığı hiçbir nota fazla değildir. Philadelphialı ***Wallace Roney*** Miles Davis esinli güçlü trompetini koyu, metalik bir renkte çalar. Klasisistler arasında öyle revaçtadır ki, 1986'da hem Art Blakey'in, hem de Tony Williams'ın grubunda aynı anda çalıyordu. Bu, yeteneklerinin ne kadar geniş bir yelpazeyi kapsadığını göstermektedir. Klasisizmin daha çok hard bop'a yönelen muhafazakâr tarafına, tıpkı çağdaş esinli yanı kadar hâkimdir.

Ancak eski ya da orta kuşak bebop trompetçileri de yeni, beklenmedik bir ilgiyle karşılaştılar. Bu durumun özellikle ***Red Rodney*** ve ***Ira Sullivan*** için geçerli olduğu söylenebilir. Her ikisinde de Charlie Parker'ın müziğine karşı son derece canlı bir duyarlılık izlenir. Sullivan aynı zamanda tenor saksofon da çalmaktadır; Rodney ise Jimmy Dorsey, Les Brown, Woody Herman gibi büyük orkestraların müzmin üyesidir.

Şimdi "serbest" icra konusuna gelecek olursak; burada önce geriye dönerek çığırı açan trompetçiyi, ***Don Cherry***'yi tanıtmak zorundayız: Don Cherry kornete benzeyen cep trompeti –çocuk trompetinin daha iyisi– çalardı. 50'li yılların sonunda Ornette Coleman Quartet'in üyesi olarak tanınmaya başladığında, çoğu eleştirmene sadece, Ornette'nin trompet çalan iyi bir arkadaşı gibi göründü. Sonraları ise bir "serbest caz ozanı"na dönüştü; Miles Davis gibi katı bir eleştirmenin bile övdüğü büyük, derin ve parlak bir ifade gücü vardı. Cherry 60'ların ortalarında yaşadığı Avrupa'da iki açıdan çok önemli bir şeyi gerçekleştirdi: Bir yandan büyük emek vererek, büyük orkestral caz için melodisi ve etkileyiciliğiyle dikkat çeken yeni ürünler yarattı. Öte yandan "dünya müziği"nin temsilcisi haline geldi –Batılı olmayan büyük müzik kültürlerinin birçok öğesini caza kattı. Bali, Hint, Tibet, Arap, Çin müzikleri Cherry tarafından –çoğu kez sadece trompetle değil, flüt ve diğer çalgılarla da– işlendi.

Cherry'nin ne kadar önemli olduğu, serbest cazın diğer trompetçilerinin yıllarca onun gölgesinde kalmasından bellidir. Burada siyahlardan ***Lester Bowie***, tromboncu olarak öne çıkan ***Clifford Thornton, Boby Bradford, Leo Smith, Butch Morris***, beyazlardan ise ***Don Ellis*** ve ***Mike Mantler***, Japon müzisyenler arasında da ***Toshinori Kondo*** sayılabilir.

1978'de ölen Ellis, 50'lerin ikinci yarısında George Russell'ın altılısının bir üyesi olarak tanındı. 1966'da Monterey Festivali'nde yeni büyük orkestrasıyla sansasyonel bir başarı kazandı. Kendisi için özel olarak yapılmış, en hassas ton nüanslarını bile veren bir "çeyrek ton trompeti" çalardı; kendisinden önce Çek trompetçi ***Jaromir Hnilicka*** –Çek besteci Alois Haba'nın çeyrek tonlu müziğinden etkilenerek– böyle bir çalgı kullanmıştı.

Leo Smith, sessizlik ve durakların serbest caz trompetindeki büyüsünü keşfetti ve buradan yola çıkarak adını "ritim üniteleri" koyduğu, kendine özgü –Avrupa konser müziğinden uzaklaşan– bir notalama yöntemi geliştirdi. Smith'in çokkatlı, yeni tını arayışı içindeki bestelerinin de serbest cazın yapısının oluşmasında büyük payı vardır. 80'lerin başında Doğu Alman davulcu Günter "Baby" Sommer ve Federal Almanya'dan kontrbasçı Peter Kowald ile birlikte bir üçlü kurdu.

Geleneğin yeniden keşfi bütün üsluplara yansır. Yeni bebop kadar, serbest çalan trompetçilerde de kendini gösterir. Chicago'daki AACM çevresinde yetişen ***Lester Bowie*** bazı bakımlardan neoklasikçi trompetin kurucusu gibidir. Growl sololarıyla avangart bir Cootie Williams gibi görünür. Trompet tonunu biçimlendirmek, değiştirmek konusundaki sanatçılığı bitip tükenmez bir yetenektir. Bir keresinde şöyle demiştir: "Siyah müzik geleneğimiz sadece New Orleans'a dayanmaz. Binlerce yıllık bir geçmişi vardır. Müziğimizle ifade etmeye çalıştığımız şey budur."

Bowie, 80'lerin ilk yarısında kurduğu ve Afrika'dan gospel şarkılarına ve çağdaş caza uzanan bir yay çizen grubunun adını bu nedenle "From Roots to the Source" koymuştur. 80'lerin ortasında kurduğu grup olan "Brass Fantasy"siyle –sekiz bakır nefesli çalgıcı ve bir davulcudan oluşuyordu– rhythm-blues parçalarını ve pop şarkılarını enfes bir şekilde işledi. Fats Domino'dan Whitney Houston'a kadar uzanan bu mirası, yaşama coşkusu, espri ve alaycı bir neşe içinde ele aldı.

Neoklasisizmin trompetçileri üsluplarını Lester Bowie'nin çalışmalarıyla geliştirdiler. ***Olu Dara, Baikida Carroll, Herb Robertson, Rasul Siddik, Stanton Davis*** ve ***Paul Smoker*** bunlar arasında sayılabilir. Bu akımın pek çok trompetçisinin –parlaklık ve netliği esas alan modern üslupla belirgin bir kontrast içinde– arkaik cazın "rafine olmayan", konuşmaya benzer trompet tınılarını yeniden değerlendirerek çağdaş üsluba dönüştürmesi dikkati çekmektedir. Henry Threadgill ve David Murray'in

grubundan gelen ***Olu Dara*** bu konuda özellikle son derece başarılıdır. Neoklasisizmin en melodik trompetini çalan odur. Duygulu, blues'la bezenmiş sololarının arasında her zaman Mississippi anılarından kesitler yer alır.

Arkaik cazın trompet tınılarına geri dönüşle, surdin kullanımında yaşanan şaşırtıcı, beklenmedik Rönesans arasında sıkı bir ilişki vardır. 80'li yıllarda alto saksofoncu Tim Berne ile birlikte çaldığı gruplarla tanınan ***Herb Robertson***, surdinli üslubun ustasıydı. Birçok trompetçi bir solo esnasında tek bir surdin kullanır. Robertson ise solonun orta yerinde birçok kere değiştirmek suretiyle, çok sayıda surdini başarıyla kullanır. Postmodern caza ve Bubber Miley'den Rex Stewart'a kadar uzanan birçok sanatçıya jungle ve plunger sound'larıyla esin vermiştir.

Dünya müziğinin Don Cherry'den sonra en çok göz dolduran trompetçisi ***Jon Hassell***'dir. Memphis doğumlu bu müzisyen La Monte Young ve Terry Riley gibi minimalist müzisyenlerle çalıştı. Hassell trompetini yapıldığı malzemeden benzersiz bir şekilde arındırır. O çalarken bakırın bir gramı, metalin bir gramı bile hissedilmez; bir trompetin dalgalanan tınılarından çok, bir sesin nefes alışına benzeyen, fısıltılı tonlardan ve serbestçe dolaşan sound'lardan oluşan bir nehirle karşılaşılır. Hassell, Hintli şarkıcı Pandit Pran Nath'ın yanında –Miles Davis ve etnik müziğin etkisiyle– şarkı çalıştı ve bu şarkı tarzını aynı mikrotonal, zengin süslemeli çizgilerle, elektronikle yabancılaştırdığı trompetine aktardı. Keyboard'cu Brian Eno ile birlikte "Fourth World Music" [Dördüncü Dünya müziği] denen yorumu geliştirdi. Burada "Birinci Dünya"nın yüksek teknikli, bilgisayarla üretilen tınılarını, "Üçüncü Dünya" denilen coğrafyanın sihirli, canlı melodi ve ritimleriyle birleştiriyordu; özellikle 1988'de Afrika'nın Burkina Fasolu davul grubu Farafina ile karşılaştıktan sonra yorumu çok etkileyici hale geldi.

Avrupalı trompetçilere gelecek olursak; serbest cazdan hareket ederek, daha 60'lı yıllarda kendilerine özgü bir üslup geliştirdiler. Genellikle melodiye düşkünlükleri ile dikkat çektiler. Çoğunun 70'lerde serbest cazdan farklı alanlara yönelmesi bunu doğrulamaktadır. Önemlileri şunlardır: İngiltere'de ***Kenny Wheeler*** ve ***Harry Beckett***, İtalya'da ***Enrico Rava*** ve ***Paolo Fresu***, Polonya'da ***Tomasz Stanko***, Federal Almanya'da ***Manfred Schoof***, ***Herbert Joos*** ve ***Uli Beckerhoff***, genç kuşak içinde ***Johannes Faber***, ***Markus Stockhausen*** ve ***Reiner Winterschladen***.

Kenny Wheeler içlerinde en tanınmış olan ve en geniş alanda müzik yapandır; birçok cazsever, serbest cazdan o estetize çalış tarzına uzanan müziği nedeniyle ECM'in plak listesiyle bütünleşmiştir. Tonda kristal saydamlığını, şiir ve romantik coşku ile birleştirir. ***Manfred Schoof***'ondan

hiç geri kalmaz. Geleneksel büyük orkestradan Globe Unity Orchestra'nın serbest cazına, bebop'tan zarif, şık bir estetiğe kadar uzanır. Schoof'u virtüözce birbirine akan, hızla iç içe geçen sound ırmakları, müzik bilimcisi Ekkehard Jost'un adlandırdığı şekliyle "savrulan sound'lar" karakterize eder.

Enrico Rava koloratur ustasıdır –tamamen İtalyan geleneği anlamında; sound'ı dolgundur; hararetli bir coşku içindedir. Kabına sığmaz güzel melodileri ustalıkla bir araya getirirken, aynı zamanda Brezilya müziğine duyduğu sempatiyi de ortaya koyar. ***Tomasz Stanko*** ise bir istisnadır; dünyada ritim grubu olmadan solo konserler veren çok az sayıdaki trompetçiden biridir. Duyarlılığı ve sound'ının zenginliği etkileyicidir.

Vienna Art Orchestra'nın solisti olarak meşhur olan ***Herbert Joos***, yeni cazın flügelhorn'unu büyük bir akıcılık ve yumuşaklıkla çalar. Hiçbir Avrupalı trompetçi, onun lirik, özenli ses şiirlerini yaratırken sergilediği duyarlılıkla kıyaslanamaz; trompet sound'ını elektronikle "doğalmışçasına" yabancılaştırmayı başarır.

Besteci Karlheinz Stockhausen'in oğlu ***Markus Stockhausen***, serbestçe doğaçlama yaptığı trompetinde, bu akımda ender rastlanan içedönük bir yoğunlukla cümleler kurar. Yeni müziğin sınırında duran çizgileri olağanüstü bir birikim ve yoğunluk yansıtır.

Bu müzisyenlerin bazılarında güçlü bir Miles Davis etkisi, özellikle de 70'li yılların fusion Miles'ı hissedilmektedir. Örneğin Uli Beckerhoff, Reiner Winterschladen ve ***Ian Carr*** için bu geçerlidir. Carr, özellikle grubu Nucleus'un ilginç bir armonisi olan entelektüel müziğiyle isim yaptı. ***Uli Beckerhoff*** yüksek duyarlılığını son derece usta olduğu akustik alanda olduğu kadar fusion tarzında da, sonraları 80'lerin pop Miles'ından ödünç aldıklarıyla da birleştirdi. 80'li yıllarda Blue Box adlı üçlüyle tanınan ***Reiner Winterschladen*** serbest funk trompetini, armonik çizgiler içinde, coşkulu bir çılgınlıkla üfler.

Rock öğelerini işleyen trompetçiler arasında en başta ***Randy Brecker, Eddie Henderson, Chuck Mangione*** ve Danimarkalı ***Palle Mikkelborg***'un isimleri sayılmalıdır. Mangione 70'li yıllarda sevilen, etkileyici müziğiyle özellikle Amerikan kolej ve üniversite çevrelerinde başarılı oldu. Aranjör olarak da çalışmalar yapan Danimarkalı ***Palle Mikkelborg*** Miles Davis'in tarzını eşsiz bir şekilde "Avrupalılaştırdı". Miles'ın öfkeli, isyancı fusion'unu, anlamından bir şey eksiltmeden lirik bir tarzda yumuşattı ve romantik bir ışıltı ile doldurdu. Mikkelborg wah-wah pedalında, Miles'ın dışında kendine özgü bir stil geliştiren ender trompetçilerdendir. Diğer elektronik yabancılaştırma elemanlarını kullanırken de son derece hassas davranmıştır. Mikkelborg'un ne kadar takdir topladığı, Miles'ı 1985'te

Kopenhag'da (Miles'a adanan) Aura süitinin kaydına katılmak için ikna etmesinden de anlaşılmaktadır (Miles aslında konuk sanatçı konumundan nefret eder). Aynı zamanda mükemmel bir flügelhorn'cu olan ***Randy Brecker*** Art Blakey'in Jazz Messengers'ında ve Horace Silver Quintet'teki yorumuyla tanındı. Teknik açıdan karmaşık funk cazın en usta trompetçisi ve New York'un stüdyo piyasasının en aranan müzisyenlerinden biridir. Bu sayede caz rock konusunda diğer trompetçilere kıyasla daha çok deneyime sahiptir; ve şöyle der: "Rock'ta trompet çalmak zordur; çünkü elektrikle mücadele halinde olman gerekir... Tabii ki rock'ın içine caz öğeleri nüfuz etmiştir, ancak rock'çılar cazcılar düzeyinde doğaçlama yapamazlar. Caz müzisyeniysen kendini olduğun gibi hissedersin; rock müzisyeni olduğunda ise bir star gibi."

TROMBON

Trombon başlangıçta bir ritim ve armoni çalgısıydı. İlk caz topluluklarında "nefesli bir kontrbas"tan daha fazla bir şey değildi. Trompet ve klarnet gibi melodi çalgılarına üzerinde hareket edecekleri armonik altyapıyı sağlar, ritimdeki ağırlık noktalarını vurgulardı. Büyük topluluklarda trompet ve trombon grupları bakır nefesliler grubunu oluşturur; kamışlılar grubunun –saksofon grubunun– karşısında yer alırlar. Bakır nefesliler ve kamışlılar birlikte nefesli grubunu oluşturur, buna karşı –ya da partner olarak!– ise ritim grubu bulunur.

Eski New Orleans bandolarında –marş çalan orkestralarda– trombon, kontrbasın yedeği olduğu için, caz müziğinin dikkate değer ilk tromboncusuna ün kazandıran icra tarzı, ileri bir gelişme aşamasına denk düşer. Bu tarz tailgate [arka kapı] stili olarak anılır. Bu isim tromboncunun çoğu başka çalgıcıdan daha fazla yere ihtiyaç duymasından gelmektedir. Toplulukların araba üzerinde caddelerden geçtiği eski New Orleans'ta, tromboncu en arkada, "arka kapı"nın orada oturur ya da ayakta dururdu ki, çalgısını arabanın kenarından öteye uzatabilsin. Tailgate diğer nefeslilerin melodi cümlelerinin arasına yerleştirilen etkili, glissando tarzı kadanslara imkân verirdi. 1973'te ölen ***Kid Ory*** bu tarzın en önemli müzisyenidir.

Charlie Green New Orleans geleneği içinde son derece özgün bir üslup taşıyan bir tromboncudur. Bessie Smith, Green'in kendisine eşlik etmesinden (örneğin meşhur Empty Bed Blues'da) çok hoşlanırdı. Bu birliktelik Green'in stiline damgasını vurmuştur: Charlie, blues trombonu çalar; tamamen dışadönük, "kirli" bir sound'la. Adeta bu çalgının Tommy Ladnier'idir.

Trombonda gerçekten müzikal sayılan, anlatım gücü olan ve zengin bir melodiklik taşıyan sololar çalan ilk caz müzisyeni ***Jimmy Harrison***

olmuştur. Caz müziğinde eski stillerin en önemli tromboncusu olarak iz bırakmıştır. 1931'de ölen Harrison, Fletcher Henderson Orkestrası'nın en önemli solistlerinden biriydi.

Miff Mole bazı açılardan Jimmy Harrison'ın beyaz "eşleniği"ydi. Belki onda Harrison'ın güçlü yaratıcılığı yoktu, ama tekniği kusursuzdu ve zamanın beyaz müzisyenleri Harrison'dan çok Mole'in icra tarzında, trombonun nihayet diğer çalgılarla eşit bir konuma geldiğini fark ettiler. Mole Miff'in trombonu trompetçi Phil Napoleon'un Original Memphis Five'ında önemli bir sesti. Napoleon ve Red Nichols'la birlikte Mole, New Orleans stilinin bugün bile anılmaya değer üçlüsünü meydana getirir.

Chicago stilinin trombonculari da Mole'ün üslubundan etkilenmişti; örneğin ***Tommy Dorsey*** ve ***Jack Teagarden***. Önceleri Chicago çevresinin tromboncusu olan Dorsey, 30'lu yıllarda büyük orkestrasının şefi olarak "sentimantal gentlemen" mertebesine erişti, aslında sıradan bir caz müzisyeni sayılabilirdi. Gene de teknik becerisi büyük, çalışı canlı ve coşkulu bir tromboncu olarak anılır. Texaslı bir Kızılderili ailesinden gelen ***Jack Teagarden*** geleneksel cazın içindedir. Kontrollü, etkileyici ses rengi ve çizgilerindeki sadelik nedeniyle 50'li yıllarda da cool caz müzisyenlerinin hâlâ özel önem verdiği bir müzisyendi. Bill Russo –Stan Kenton'ın eski aranjörüdür; kendisi de başarılı bir tromboncudur– onu şu sözlerle över: "Her üsluptan ve her dönemden tromboncunun kavrayabileceği bir sadelik ve tonal rahatlık içindedir. Caz trombonuyla ilişkimizin bugün bu kadar yetkin olmasında, belirleyici bir etkisi olmuştur." Teagarden ya da diğer adıyla Big T., Louis Armstrong'un en sevdiği tromboncuydu. Caz müziğinin en canlı ve esprili ikili kayıtlarından bazılarında onunla birlikte çaldı ve söyledi. Teagarden trombonu olduğu kadar şarkıcı olarak da bir blues müzisyeniydi. Blues'la son derece modern ve derin bir ilişkisi vardı.

Trombonular arasında bir Duke Ellington grubu vardır; ancak üslup açısından Ellington trompetçileri kadar sıkı bir bağ içinde değillerdir. Bu müzisyenler Joseph ***"Tricky Sam" Nanton, Juan Tizol*** ve ***Lawrence Brown***'dır. Tricky Sam growl stilinin büyük tromboncusudur. Latin Amerika etkisi altındaki en önemli ilk caz parçası Caravan'ı Ellington ile birlikte besteleyen ***Juan Tizol***, birçok caz tromboncusunun tersine sürgülü değil, pistonlu trombon çalar. Yumuşak ve tatlı tatlı üfler. Cazı pek andırmayan üslubu çellonun tınısıyla kıyaslanır. ***Lawrence Brown*** yetkin bir melodisyendir; o da pek cazı andırmayan bir üsluba sahiptir, ama kişisel ışıltısı güçlüdür; özellikle şarkı şeklindeki, duygulu melodileri tercih eder.

Swing stilinin büyük trombonculari ***Benny Morton, J. C. Higginbotham, Vic Dickenson, Dickie Wells*** ve ***Trummy Young***'dır. Enerjik ateş-

lilikleri icralarının ortak yanını oluşturur. Morton, Wells ve Dickenson Count Basie Orkestrası'ndandı. Morton daha önce Fletcher Henderson'da çalmıştı; özellikle yoğun, blues tarzı üslubuyla kendini gösterir; tıpkı Jimmy Harrison ve Charlie Green arasındaki swing bağlantısı gibi. Dickie Wells André Hodeir tarafından "caz romantiği" olarak nitelendirilmiştir; romantikliği renksiz bir duygusallık değil, güçlü keskin, fantezi yüklü bir duyarlılığa yaslanır. Romantizm özellikle ***Dicky Wells***'in trombon sound'ının eşsiz vibratosunda duyulur.

J. C. Higginbotham swing döneminin en derinlikli, güçlü tromboncusudur. Tonu bazen 20'li yıllarda "içten gelen" diye adlandırılan o "pürüzlü", boğuk sound'ı hatırlatır. Bazen sergilediği ani parlamalar, trombona üflemek yerine adeta vurduğu hissini verir. ***Vic Dickenson***'ın ise genellikle yavaş sololarında, haz dolu ince bir espri bulunur. Çarpıcı ve şarkı olarak söylemeye elverişli fikirleri sayesinde, bütün stilsel sınırları aşarak 70'li yıllara dek uzanan aktif bir kariyer çizen o swing müzisyenleri arasında yer almıştır. Dan Morgenstern, Dickenson hakkında bir seferinde şöyle yazmıştır: "Ne zaman trombonunu eline alsa, sana tamamen kişisel bir hikâye anlatır. Aleti vücudunun bir parçası gibidir. Ustaca çalışındaki rahatlık, aslında hiç de pratik olmayan çalgının bir zarafet simgesi gibi görünmesine yol açar."

Trompetçiler arasında Roy Eldridge ne ise, ***Trummy Young*** da trombonlar arasında odur; Young, swing ve bop üslupları arasında bir eklemlenme noktasıdır. 1937'den 1943'e kadar Jimmie Lunceford Orkestrası'nın en önemli solistlerinden biriydi. O zamanlar doldurduğu Margie, Lunceford'un önemli başarılarından biri olmuştu. Louis Armstrong, Jack Teagarden'ın 1952'de kendisini terk etmesinden sonra, Trummy Young'ı All Stars'ına aldı. Trummy'nin üslubu burada popülerleşti ve inceliğini yitirdi.

Trombonda modern üslubu yaratan ve onu, bugüne dek başka herhangi bir müzisyenden çok daha fazla kendinde cisimleştiren ***Jay Jay Johnson***'dır. Trummy Young'la ve Benny Morton veya J. C. Higginbotham gibi swing tromboncularda o ateşli enerji ile arasında doğrudan bir bağ vardır. Ondan söz etmeden önce beyaz bir tromboncuya, virtüöz bir tekniğin muhteşem ustası ***Bill Harris***'e değinmek gerekir. Harris 1944-1946 ve 1948-1950 yılları arasında Woody Herman Orkestrası'nda yer aldı. Sonra da aynı orkestrada arada sırada çalmayı sürdürdü. Harris'in Woody Herman Orkestrası'nda Bijou üzerine çaldığı solo, 40'lı yılların ortasında, caz müziğinin en çok hayranlık uyandıran trombon solosudur. Kişiliğini, hızlı sololarının içe işleyen esnek üslubuyla, yavaş sololarının yetkin, özenli vibratosu arasındaki zıtlık karakterize ederdi. Zıtlık o kadar

belirgindi ki, her iki üslubun ardında da bir lise öğretmenine benzeyen Bill Harris'in yattığını bilmeyen, iki farklı müzisyenin çaldığını zannederdi. 1973'te ölen Bill Harris 40'lardan 60'ların ortasına dek –Jay Jay Johnson'ın yanı sıra– trombonculari en fazla etkileyen müzisyen oldu.

Jay Jay Johnson "trombonun Dizzy Gillespie'si" oldu; çaldığı şey yalnızca bop trombonu değil, aynı zamanda "trompet trombonu"dur. Çalgısını muhteşem bir tarzda, insana bir trompeti hatırlatacak şekilde çalardı; ondan önce trombonda böyle bir şeyi başaran başka hiçbir müzisyen çıkmamıştır. Jay Jay'in surdinle kullandığı aletteki üslubu öncekilerle büyük bir zıtlık içindedir. Kalın, pürüzlü ses tonu, Charlie Green'in eski Bessie Smith ve Fletcher Henderson plaklarındaki blues trombonunu hatırlatır, ancak modern cazın hareketliliğini taşır. Johnson Dizzy Gillespie'yle aynı evrimi geçirmiştir. Bop'un asabiliğinden, büyük bir olgunluğa ve her şeye hâkim bir sükûnete ulaşmıştır. Aynı zamanda mükemmel bir aranjör olan Jay Jay, 60'lı yılların sonuna doğru film ve televizyon bestecisi ve aranjörü olarak yeni bir kariyere başlamak üzere Hollywood'a geçti. 80'li yıllarda bebop geri dönünce, J. J. yeniden trombon solisti olarak –hem de büyük bir etki yarattığı dönemden daha olgun ve hâkim bir tarzda– yeniden öne çıkmaya başladı. Olgunluğu demeçlerinde de göze çarpmaktadır: "Sanatta modada olduğu gibi sadece yenilik olsun diye değişiklik yapılmamalıdır. Yeni müzik, yeni resim veya yeni şiir, dünyadaki yeni bir düşünce tarzının sonucu olmalıdır. Geleceğin yeni müzikal stili, oportünistlerin değil, gerçek sanatçıların beyninde ve yüreğinde gelişecektir."

Kai Winding Jay Jay Johnson'ın beyaz eşleniğidir. Jay Jay'den bağımsız olarak, onunkini andıran bir üslup geliştirdi; öyle ki dinleyenler ikisini sık sık birbirine karıştırırdı. Gerçekte Kai Winding ve Jay Jay Johnson gibi çok farklı iki müzisyenin benzer bir üslupta buluşabilmesi cazın fenomenlerinden biridir. Danimarka'da Aarhus'ta doğan Kai, Benny Goodman'ın orkestrasının bir üyesiydi ve sonraları Stan Kenton'daki yorumuyla meşhur oldu; her şeyden önce bir büyük topluluk müzisyeniydi. Indiana'da doğan siyah Jay Jay Johnson ise bebop döneminin küçük topluluklarının müzisyeniydi; "52nd Street"teki yorumuyla meşhur olmuştu.

On yıl sonra, hard bop müzisyenleri arasında sayılabilecek en önemli isimler ***Curtis Fuller***, Jimmy Knepper, Julian Priester ve aranjör yanı da dikkat çeken Slide Hampton'dır. Fuller hord bop'un Detroit kuşağının son derece tipik bir örneğidir; ayrıca müthiş bir akıcılığın ve hızlı çizgilerin ustasıdır. ***Jimmy Knepper*** Charles Mingus tarafından keşfedilmiştir. Swing kadar bebop öğelerini de barındıran ve derine nüfuz eden, canlı bir üslubu vardır. Knepper yerleşik büyük orkestradan avangart deneylere kadar her şeyde başarılı olabilen çok yönlü bir tromboncudur. ***Julian***

Priester, 60'ların piyanosuz grubu Max Roach Quintet'teki yorumuyla tanındı. 1970'ten 1973'e kadar Herbie Hancock'un altılısında, daha sonra kendi gruplarında, tadına doyulmaz bir caz rock trombonu çaldı ve 80'li yıllarda akustik tarza geri döndü; özellikle kontrbasçı Dave Holland ile doldurduğu kayıtlar çok etkileyicidir.

Slide Hampton 1959'da kurduğu sekizliyle, 1949'da kurulan Miles Davis Capitol Orkestrası'nı biraz "soul katarak" modernleştirdi. Slide yıllarca Avrupa'da yaşadı; dörtlüden büyük orkestralara kadar, birbirinden çok farklı gruplarda çaldı. Büyük tenor saksofoncu Dexter Gordon'la bağlantısı son derece üretken bir işbirliği oldu; ve 60'lı yılları birlikte Avrupa'da geçirdiler. On yıl sonra ABD'de trombon tınılarının cazda şimdiye dek hiç görülmedik ölçüde, bütün ihtişamıyla bir arada kullanılması da Slide Hampton'ın marifetidir. 1979'da doldurduğu World of Trombone'da aralarında Janice Robinson ve Curtis Fuller'in de bulunduğu tanınmış tam dokuz tromboncu çalmıştı.

Jay Jay Johnson ve Bill Harris'in kendilerinden sonra gelen bütün tromboncular üzerinde inkâr edilemez bir etkisi oldu. Özellikle ***Frank Rosolino*** Jay Jay Johnson'u izler. Rosolino 1953/54'te Stan Kenton Orkestrası'nda efekt, coşku ve espri duygusuyla sık sık öne çıkan tipik bir İtalyan-Amerikalıdır. 1978'deki trajik ölümüne dek yer aldığı sayısız konserde ve kayıtta bebop'a sadık kaldı. ***Carl Fontana***, Rosolino gibi efekt yaratmak için çabalamaz; onun daha yumuşak ve rafine bir armoni duygusu taşıyan daha "genç" halidir. Fontana da bir büyük orkestra müzisyenidir; Stan Kenton ve Woody Herman'da yer almıştır. Aynı ekolün diğer trombonculari ***Frank Rehak*** ve ***Eddie Bert***'tir; Bert müthiş coşkulu, Bill Harris ayarında bir doğaçlama ustasıdır.

Frank Rehak, Eddie Bert, ***Al Grey, Bill Watrous*** ve hepsinin önünde ***Urbie Green*** becerikli, her stile ve her duruma uyum sağlayabilen tromboncular dır. Özellikle 50'lerin büyük orkestrası Benny Goodman'daki yorumuyla tanınan ve grubun liderliğini sık sık üstlenen Urbie, şöyle söyler: "Yorumum neredeyse gelmiş geçmiş bütün tromboncularınkiyle kıyaslandı. Sanırım bunun nedeni, birçok stilde birden çalmak zorunda kalmış olmamdı; Dixieland, Tommy Dorsey tarzı liderlik ve sonra da modern caz..." Bu çokyönlülüğe ***Al Grey*** bir de mizah kattı; o günden beri mizah tromboncular arasında canlı bir geleneğe sahiptir; tailgate'ten Vic Dickenson'a, Trummy Young'a ve biraz sonra ele alacağımız Albert Mangelsdorff ve Ray Anderson'a kadar. Grey eski bir büyük orkestra gediklisidir. Benny Carter ve Jimmie Lunceford'dan Lionel Hampton ve Dizzy Gillespie'ye, Count Basie'ye kadar birçok büyük orkestrada çalmıştır.

60'ların en iyi trombonculari arasında biraz önce andığımız Curtis Fuller, ***Jimmy Cleveland*** ve Bob Brookmeyer sayılabilir. Cleveland bir "süper Jay Jay Johnson"dır. Trombondaki ustalığı genellikle bir patlayıcı etkisi yapar; ve bu "patlamaları" bir saksofoncunun akıcılığı içinde, bütün doğallığıyla sergiler.

Pistonlu trombon çalan ***Bob Brookmeyer*** ise, memleketi Kansas City'nin geleneğini "serin" tutan modern Lester Young klasisizminin adamıdır. Jimmy Giuffre ile birlikte, postmodern caz moda olmadan çok önce, klasik tutumunu çok güzel ortaya koyan Traditionalism Revisited adlı bir albüm doldurdu. Modern cazın bakış açısından esinlenmişti ve caz geleneğine hâkimdi. Albümde, tanınmış eski caz temaları; örneğin Louis Armstrong'un Santa Claus Blues'u ve Some Sweet Day'i, King Oliver'in Sweet Like This'i, Tommy Ladnier'in Ja-Da'sı, Bix Beiderbecke'nin Louisiana'sı– modern cazın dünyasına aktarıldı. 70'li yıllardan bu yana Brookmeyer mükemmel bir aranjör olarak ünlenmiştir; önce Thad Jones/Mel Lewis Orkestrası'nda, 80'lerde ise onu izleyen Mel Lewis Orkestrası'nda.

Jay Jay Johnson'ın mirasını işleyen, yetkinleştiren ve çağdaşlaştıran genç kuşak trombonculer arasında ***Janice Robinson, Bruce Fowler, Tom Malone*** (trombon dışında on üç başka enstrüman da çalabilmektedir) ve Avrupa'da yaşayan ***Jiggs Whigham*** (Köln'deki müzik yüksekokulunun caz bölümü başkanı) sayılabilir. ***Wayne Henderson, Glen Ferris*** ve Brezilyalı ***Raoul de Souza*** bu üslubu caz rock'a, funk ve fusion'a –elektroniğin kısmen ileri derecede uygulandığı kayıtlara– dek genişletti. De Souza disko tarzı müziğiyle, trombonculer arasında 30'lardaki Tommy Dorsey'le kıyaslanabilecek bir başarı kazandı.

Serbest cazda diğerlerinin yanı sıra öne çıkanlar ***Grachan Moncur III, Roswell Rudd, Joseph Bowie*** ve ***Garnett Brown*** oldu. Her biri çalgısının sound sınırlarını radikal olarak genişleten ve gürültü türü öğeleri de devreye sokarak değiştiren müzisyenlerdir. ***Roswell Rudd***'ın serbest tonal denemelerinde Dixiland ve blues eğilimi bariz olarak hissedilir; bu niteliğiyle de özel bir ilgiyi hak eder. Rudd, çalışıyla birleştirdiği vokal özellikler sayesinde, dünya halk müziğini keşfetti: "Eskiden sadece kendi ülkemin caz şarkıcılarıyla ilişkilendirdiğim vokal tekniklerinin, bütün dünyadaki en eski ve en tanınmış müzikal geleneklerin bir parçası olduğunu fark ettim. Blues'la, yani Amerika'nın müzikal ifadesi olarak kavradığım şeyle, dünyanın her yerinde halk müziği içinde karşılaşılabilir." Üretken, özel bir ilişki Rudd'u, soprano saksofoncu Steve Lacy'e bağlar. Her ikisi de –aradaki aşamaları atlayarak– karakteristik olarak doğrudan Dixieland'in serbest üslubundan gelmektedirler. ***Joseph Bowie*** ise,

özellikle 80'li yıllarda Defunkt adlı toplulukta serbest caz trombonunu son derece canlı bir şekilde funk caz içine taşıdı.

Yine de, tromboncu çevrede –klarnet hariç, diğer çalgılardan farklı olarak– 60'lı yıllar boyunca belirgin bir hareketsizlik gözlendi; Roswell Rudd önemli istisnalardan birisidir. Jay Jay Johnson, Kai Winding, Bill Harris neredeyse tamamen ortadan kayboldular. Caz anketlerinde hiçbir çalgıda "trombon" başlığı altındaki kadar az isim sıralanmıyordu. Bu şartlarda Avrupalı tromboncular çığır açıcı bir rol oynadılar; İngiltere'de ***Paul Rutherford***, İsveç'te ***Eje Thelin*** ve içlerinde en önemlisi olan Almanya'da ***Albert Mangelsdorff***. Bugün yeniden canlı ve gelişmeyi sürdüren bir trombon çevresinin varlığını onlara borçluyuz.

Mangelsdorff, 50'lerde alto saksofoncu Lee Konitz'in etkisiyle müziğe adım attı ve onun çizgilerini, aşamalı ve kaçınılmaz görünen bir süreç içinde armonik açıdan gitgide daha serbest ve cömert bir şekilde yorumladı; öyle ki, bu çizgileri kelimenin tam anlamıyla "özgürleştirdi". Mangelsdorff, 70'lerin ilk yıllarından başlayarak, kendisine trombonda "akor" çalan ilk caz tromboncusu olma unvanını kazandıran bir teknik geliştirdi. Mangelsdorff bir notayı üflerken ve aynı anda genellikle daha tiz bir notayı sesiyle mırıldanırken, vokal sese trombonun sound özelliğini vermeyi başarır. Bu iki notayı başlangıç noktası alan Mangelsdorff, üflenen ve söylenen notalar arasında geliştirdiği kombinasyonla –aynı anda!– üç, dört ve beş notalı akorlar çalar. Multiphonics'in –normal olarak ayrı ayrı sesler veren bir çalgıdan elde edilen çoksesli sound'ın– böyle bilinçli kullanımı 60'lı yılların serbest cazına özgü bir keşif değildir. Bu stil geleneksel caz müzisyenlerine de yabancı değildir; örneğin 40'ların tenorcusu Illinois Jacquet. Ancak multiphonics çalına sanatı başka hiçbir yerde serbest cazda olduğu kadar yetkinleşmedi ve uygulanmadı. Multiphonics, aslında tromboncularda çok saksofonlarda, örneğin tenorcu Pharoah Sanders, Dewey Redman veya Archie Shepp'te çoğu kez fiilen çalınan notalardan daha önemli olmuştur.

Mangelsdorff en iyi plaklarından bir çoğunu önemli Amerikalı davulcularla birlikte yaptı; örneğin Elvin Jones, Alphonse Mouzon, Shannon Jackson'la. Ancak o aynı zamanda bir solo trombon ustasıdır. Solo konserde sadece fikirlerindeki ve tınılarındaki çeşitlilikle izleyicileri kendine kenetlemeyi bilir. 60'lardan bu yana Amerikan caz anketlerinde ismi hep ön sıralarda yer almaktadır; ABD'de yaşamadığı halde. Oysa genelde, Avrupalı müzisyenler ancak ABD'de yaşadıkları takdirde bu ölçüde kabul görmektedir. 1980'de Mangelsdorff Down Beat dergisinin eleştirmenler anketinde –dünyanın önde gelen eleştirmenleri arasında her yıl yapılan bir anket– dünyanın en iyi tromboncusu seçilmiştir.

Mangelsdorff hesaba katılmasa bile, Avrupa'nın tromboncu çevresi Amerika'ya kıyasla daha zengindir ve multiphonics tarzın tercih edildiği görülür. İsveçli ***Eje Thelin*** ile Doğu Alman ***Conrad Bauer*** trombonda –Mangelsdorff'tan bağımsız olarak– soliste ve akora dayalı bir yorumda benzer yetkinlik sergilerler.

Avrupalı ikinci kuşak serbest caz tromboncuları arasında sayılmaya değer isimler: Batı Alman ***Günter Christmann***, Hollandalı ***Willem van Manen***, Doğu Alman ***Johannes Bauer*** ve hepsinin önünde yukarıda değindiğimiz ağabeyi Conrad'dır. ***Conrad Bauer*** serbest cazda trombonu en akıcı çalan müzisyendir. Bütün konservatuvar kurallarını ihlal eden yeni bir üslup geliştirmiştir; pürüzsüz, ancak soğuk olmayan ve döngüsel nefes almayla sağlanan uzun süreli, kesintisiz, kendi içinde çok yönlü hareket eden ve ilerleyen sound'lardan oluşan bir üslup. O da Mangelsdorff gibi çoksesli üslubun ustasıdır. Ancak Mangelsdorff multiphonics'i tonal açıdan öne çıkararak yetkinleştirirken, Bauer multiphonics'i, gürültü etkisi uyandıranlar da dahil olmak üzere "serbest" tını renkleri olarak kullanır.

Daha genç Avrupalı tromboncular arasında Hollandalı ***Wolter Wierbos***, İngiliz ***Annie Whitehead***, Fransız ***Yves Robert*** ve Vienna Art Orkestrası ile meşhur olan Avusturyalı ***Christian Radovan*** önemlidir. Özellikle ***Wierbos***'un çalışı çok etkileyicidir; "serbest" trombon icra geleneğini, postmodern cazın stil karışımlarının insanı kavrayan, enerjik tarzına açar; bebop tınılarını ve swing tromboncularının growl tekniklerini de kapsar.

ABD'de de manzara trombon konusunda 70'lerden beri hareketlenmektedir; cazın çağdaş mainstream'inde ***Bill Watrous***'la, serbest cazda ise ilk olarak Anthony Braxton tarafından tanıtılan ***George Lewis***'le. Watrous hayret uyandırıcı bir teknik ustalık içinde, olağanüstü bir kuvvet ve parlaklıkla üfler. AACM içinde yer alan Lewis felsefe eğitimi görmüştür (özellikle Heidegger ve Husserl gibi Alman filozoflar konusunda). Buna uygun olarak, düşünsel soyutlama yeteneği, müziğinde de hissedilir. Lewis bilgisayar müziğiyle ve diğer elektronik tınılarla da ilgilenmekte ve şöyle demektedir: "Synthesizer'la birlikte tamamen yeni bir tını, ritim ve renk kaynağı ortaya çıkmış oldu. Gereken tek şey aleti ritmik açıdan doğru olarak düzenlemek. Söylemek istediğim şu ki, synthesizer'ı trombonumla aynı düzeyde çalabilirim..."

80'li yılları bakır nefesli çalgılardaki Rönesans karakterize eder. Bu Rönesans postmodern cazda trombonun yeniden önem kazanmasıyla sürer; özellikle ***Ray Anderson, Steve Turre, Craig Harris, Frank Lacy, Art Baron, Dan Barrett*** ve ***Robin Eubanks*** gibi stilistlerle. İçlerinde en canlısı ***Ray Anderson***'dır; ilk olarak Anthony Braxton tanıtmıştır; ama Braxton'daki soyutluk onda görünmez: Tailgate ve gutbucket trombo-

nunun arsız ve duygu yüklü sound'ını yeni cazın diline uyarlayan, son derece dramatik ve çılgınca tutkular içinde bir stilisttir. Anderson özgün bir melodi ustasıdır. Caz trombonunun gelişiminde mizahın diğer çalgılarınkinden daha önemli olduğunu ve trombonun doğasına ta başından beri uygun bir öğe olduğunu bize hatırlatır. Başçı Mark Helias ile birlikte 80'li yıllarda serbest funk grubu Slickaphonics'i de idare etmiştir.

Eğer bir tromboncunun aletini davul gibi kullandığını duyuyor ve yadırgamıyorsanız, bilin ki Omahalı ***Steve Turre***'yi dinliyorsunuz. Parlak ritmik çizgileri Jay Jay Johnson'ın kaldığı yerden devam eder; ancak üslubunda bir o kadar da saksofoncu ve trompetçilerin etkisi hissedilir: Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis ve 1985'e dek beşlisinde çaldığı Woody Shaw. Aynı zamanda aranjman da yapan Turre, sürgü tekniği açısından son derece zor olan pentatonik tarzı büyük bir akıcılıkla başaran az sayıdaki tromboncudan biridir.

Craig Harris postmodern cazın kas gücüne en fazla dayalı, en göz kamaştırıcı trombonunu çalar. Tiz tona çıkmada ve döngüsel nefes almada ustadır; gelenek bilinciyle deneysellik ruhundan yoksun olmayı birbirine asla karıştırmaz. Sun Ra ve David Murray'le birlikte çalan Harris, Ellington tromboncuları "Tricky Sam" Nanton, Lawrence Brown ve Juan Tizol'den etkilenen, ama aynı zamanda da Afrika ve Avustralya müziğine öykünen cümleler kurar. Grubu Tailgaters Tales ile birlikte New York'un kimsesizleri için düzenlenen hayır konserlerinde etkin oldu. Konuyla ilgili olarak Shelter adlı bir süit besteleyen müzisyen şöyle diyor: "Açlar ve yurtsuzlar, ileri ölçüde gelişmiş ve geri kalmış devletlerin ürünüdür. Bütün toplumsal sistemlere meydan okuyor onlar. Sayıları her gün artmakta. Onları görmezden gelme lüksünü sürdüremeyiz daha fazla. Bombay'dan Broadway'e, Etiyopya'dan Doğu Yakası'ndaki Upper'a kadar her yerde varlar. Müziğimle, içimde neler uyandırdıklarını anlatıyorum."

Philadelphialı ***Robin Eubanks*** bop trombonu ile serbest caz trombonu arasındaki alanda tamamen kendine özgü bir üslup kovuğu keşfetti. Wayne Shorter'ın saksofon yorumundan esinlenen cümleleri büyük bir armonik serbestlik arz eder. Postmodern cazın bütün tromboncuları içinde üslup açısından belki de en zengin olanıdır. Kalın, güçlü tonu birçok alana damgasını vurmuştur: Altocu Steve Coleman'ın serbest funk'ına, Art Blakey'in Jazz Messengers'ının bop'una, Dave Holland Quintet'in neoklasisizmine olduğu kadar, McCoy Tyners'ın yorumuna da. Eubanks şöyle söyler: "Eğer müziğin tamamen farklı türlerini değişik bakış açılarından irdeleyecek olursan, tek bir bakış açısından yola çıktığında genellikle atladığın ortaklıkları fark edersin."

KLARNET

Klarnet, cazın gelişimindeki bütün evrelerde iletişim sembolü olmuştur. Trompet, trombon ve klarnetten oluşan eski New Orleans kontrpuanında, klarnetin trompet ve trombon arasındaki boşluğa bir sarmaşık gibi yerleşmesi, konumunu çok iyi açıklar. Klarnetin en büyük devrini, caz ve popüler müziğin özdeşleştiği 30'ların swing döneminde yaşamış olması boşuna değildir.

Alphonse Picou, eski New Orleans üslubuyla ün kazanan ilk klarnetçidir. High Society üstüne çaldığı chorus, caz tarihinin en çok kopyalanan sololarından biridir. Bugün bile, High Society çalan neredeyse bütün klarnetçiler, Picou'dan alıntı yapar; Tin Roof Blues'u çalan hemen hemen her tromboncunun George Brunies'in New Orleans Rhythm Kings'teki solosundan alıntı yapması, ya da tamamını aynen çalması gibi. Eski New Orleans'ın başka bir önemli klarnetçisi George Lewis (1900-1968) idi; on altı yaşından itibaren New Orleans'ın caz hayatında yer aldı. 30'lu yıllarda New Orleans limanında paketleme işçisi olarak çalışmak zorunda kalmakla beraber, 40'larda New Orleans'ın yeniden canlanmasıyla dünya çapında üne kavuştu. ***George Lewis***'in 40'lı ve 50'li yıllarda doldurduğu plaklar sayesinde –başlangıçta trompetçi Bunk Johnson'la birlikte, daha sonra New Orleans müzisyenlerinin en iyilerinden kurduğu gruplarla–, New Orleans ve Dixieland'in son derece ticarileşmiş kayıtlarına doyan izleyici kitlesi, yeniden New Orleans'ın otantik cazına döndü. Lewis'in, örneğin klasikleşmiş Burgundy Street Blues'daki klarnetinden yayılan duygulu incelik bütün dünyada ilgi gördü.

Caz klarnetçileri arasındaki üç büyüğün, ***Johnny Dodds-Jimmie Noone-Sidney Bechet***'in plak kayıtları, müzikalite ve üslup açısından belli ölçüde Picou ve Lewis'in yorumu üzerinde yükselirken, bu müzisyenlerin önünde yer alır; bu ise cazdaki bazı gelişmelerin ne kadar çokkatmanlı olduğunu gösterir. Aslında, Picou, Lewis ve tabii Bechet, eski New Orleans'ta nice başka Kreol klarnetçiyi yetiştiren bir üslubun son temsilcileridir. Sanırım 1964'teydi, Martinik Adası'ndaki bir halk festivalinde tıpkı Bechet gibi çalan, ancak bu büyük klarnetçinin adını ömrü boyunca hiç duymamış seksen yaşında bir müzisyen dinlemiştim. Bechet ise Martinik müziğiyle ilk kez Paris'e geldiğinde tanıştı ve ona derin bir akrabalık duygusuyla sarıldı; Martinik halk müziğinden, sanki New Orleans'ın eski Kreol halk dansları icra ediyormuş gibi –aslında pekâlâ böyle olabilirdi– birçok parça çaldı.

Yeniden klarnetin üç büyüğüne, Dodds-Noone-Bechet'e dönecek olursak; ***Noone*** her şeyden önce tonundaki duygululuk ve incelikle ün kazandı. Johnny Dodds'un doğaçlamaları onunkiler yanında çılgın ve

sert kalır. Çalgısının pes seslerine son derece hâkim olan ***Dodds***, Hot Five ve Hot Seven kayıtlarının doldurulduğu dönemde Louis Armstrong'un gözde klarnetçisiydi. Son olarak, soprano saksofon konulu bölümde tekrar sözünü edeceğimiz ***Sidney Bechet*** ise adeta cazın anlamının cisimleşmesidir. Klarnetindeki o anlamlı vibrato öyle bir sound yarattı ki, cazın amatörlerini bile derhal etkiledi. Bechet ömrünün son yıllarını yaşadığı (1959'da öldü) Fransa'da bir pop starı kadar popülerdi. Üslubundaki birçok şeyin artık yapmacıklı kaçmaya başladığı bir zamanda bile, eski New Orleans'tan gelen bu ak saçlı, değerli müzisyeni Paris'te St.-Germain-des-Prés'in genç Dixieland varoluşçularıyla birlikte çalarken görmek, cazın en özel insani deneyimlerinden birisidir. Paris'i –ve sonra İsviçre'de Basel'i– son büyük New Orleans klarnetçisi ***Albert Nicholas*** da mesken edindi. Nicholas, bir "klarnetçi" olduğunu vurgulayarak çalardı, teknik açıdan son derece usta bir üslubu vardı. 50'li yıllarda biraz Bechet'varileşirken, Bechet'in ömrünün son on yılında bir hayli yitirdiği düşünsel zenginliği ve hareketliliği hep korudu. Bechet 20'li yıllarda özellikle Clarence Williams'ın Blue Five'ı ve 30'larda kendi New Orleans Feetwarmers'ı ile doldurduğu kayıtlarla ortaya çıkarken, Nicholas –o da bir Kreol'dür– King Oliver'in orkestrasında yetişti. Bechet'in en önemli plakları arasında 40'larda piyanist Art Hodes ile birlikte Blue Note adlı şirket için doldurduklarını saymak gerekir.

Albert Nicholas, Omer Simeon ve Barney Bigard ile birlikte, caz klarnetinde üçüncü kuşak olarak nitelenebilecek bir kuşağa dahildir. ***Omer Simeon*** Jelly Roll Morton'ın gözde klarnetçisiydi; ***Barney Bigard*** ise, 1928-1942 arasında Duke Ellington'da, 1946-1955 arasında Louis Armstrong'un All Stars'ında çaldığı akıcı, kıvrak sololarla ün kazandı; cazın bu iki devini –Duke ve Satchmo– birleştiren ender müzisyenlerden biridir. Bigard (1980'de öldü) bir melodi büyücüsüydü; güçlü bir duyarlılığı ve Benny Goodman'ınkine eş bir dinamizmi vardı.

Bigard New Orleans geleneğine bağlı olsa da, altın çağında swing klarnetçileri arasında yer aldı. Swing'cilerden söz etmeden önce, beyaz caz klarnetinin tarihini özetlemekte yarar var. Bu tarih 20'li yılların başındaki tanınmış beyaz caz orkestrası New Orleans Rhytm Kings'ten ***Leon Roppolo*** başlar. Roppolo'nun kendini müziğe adamışlığı Bix Beiderbecke'ye benzer. Ardılları arasında Chicago stilindeki en önemli isimler: ***Frank Teschemacher, Jimmy Dorsey*** ve ***Pee Wee Russell***'dir. Her üçü de Bix Beiderbecke ile birlikte çaldı. 1932'de ölen Teschemacher notaları birbirine bağlamayı ve kaydırmayı severdi (belki de bilinçaltındaki "siyah bir müzisyene daha fazla benzeme" kaygısı nedeniyle). Genç Benny Goodman üzerinde büyük bir etkisi oldu. 1969'da ölen Pee Wee Russell klarnetin

pes seslerini tercih eder; tıpkı Bix Beiderbecke ile Chet Baker arasındaki benzerlik gibi Russell da, Lester Young ve Jimmy Giuffre arasındaki yakınlığa benzer şekilde cümleler ve vibrato çalardı. Willis Connover kendisini "klarnetin ozanı" olarak adlandırmıştır.

Chicago stilinin klarnetçileri arasında son olarak ***Mezz Mezzrow***'u saymak gerekir. Özellikle Fransız caz eleştirmeni Hugues Panassié ile dostluğu sayesinde ün kazandı. Gerçek şu ki, teknik açıdan bakıldığında Mezzrow vasat bir klarnetçiydi ve doğaçlamacı olarak yapabildiği üç sesli akorları art arda sıralamakla sınırlıydı. Ne var ki bunu, bu kuşağın beyaz müzisyenleri için aslında şaşırtıcı olan bir blues duyarlılığıyla yapardı. "Siyahlar" derdi Mezzrow "bana aşağılık duygusu verdiler, bütün büyük planlarıma ve umutlarıma rağmen, müzisyen olarak bir fasulye tanesi kadar bile değerim olmadığını düşündürdüler..." Bu nedenle Mezzrow'un en önemli katkısı klarnet yorumundan çok, Chicago'nun 20'lerdeki, Harlem'inse 30'lu ve 40'lı yıllardaki atmosferini eşsiz bir şekilde yansıtan Really the Blues adlı otobiyografik kitabı olmuştur.

Klarnetçilerde caz geleneği öğelerinin, 70'li ve 80'li yıllara dek diğer enstrüman çalgıcılarının çoğuna kıyasla daha canlı kalması, çalgının doğasından ileri geliyor olabilir. Bu durum örneğin başlangıçta Sidney Bechet'ten esinlenen ***Bob Wilber*** ve ***Kenny Davern*** için söylenebilir. Wilber bir keresinde şöyle demiştir: "Her zaman cazda birliğin önemli olduğuna inandım. 'Stil' müzisyenler arasına bariyerler yerleştiren bir şey olmamalıdır."

30'lu yıllara geri dönecek olursak; caz müziğinde klarnetten söz edildiğinde amatörlerin aklına ilk gelen isim Chicago stilinden gelen ***Benny Goodman*** olacaktır. O "swing'in kralı"dır. Klarnet ve swing döneminin böylesine örtüşmesi, onun üslubundaki parlaklık ve zarafet nedeniyledir. "B. G." –böyle adlandırılırdı– cazın en büyük stilistlerinden birisidir, çarpıcılığı, ruhu ve zarafeti muhteşemdir. Klarnet çalışı büyük orkestrasıyla yaptığı kayıtlarda da, çeşitli küçük Goodman gruplarında da aynı derecede iyidir. Piyanoda Teddy Wilson ve davulda Gene Krupa'nın yer aldığı Benny Goodman Trio, vibrafoncu Lionel Hampton'ın ilk kez dikkatleri çektiği dörtlü, gitarist Charlie Christian'ın modern cazın yolunu açtığı altılı, Goodman'ın küçük grupları arasında sayılabilir. 1986'da ölen Benny Goodman, diğer çalgılarda ancak modern caz döneminde ulaşılabilen hemen her şeyi, klarnette başardı. Ve bunu, modern cazın armonik saflığı ve ritmik karmaşıklığı olmaksızın yaptı (meselenin püf noktası burada yatmaktadır). Klarnetin modern cazdaki dezanvantajlı konumunun bir nedeni de bu olabilir. Öte yandan "B. G." bir incelik ustasıdır. Dinamizmi –başka hiçbir klarnetçide olmadığı ölçüde– fısıltılı pianissimo'dan coşkulu

fortissimo'ya kadar aksamaksızın ulaşır. Goodman'ın en yumuşak tonları çıkarırken, –büyük toplulukla çaldığı durumda bile– büyük konser salonlarının son sırasındaki dinleyicilere dek, herkesi kendine kenetlemeyi bilmesi olağanüstü bir ustalıktır.

Aynı türün daha küçük "Benny Goodman"ları ***Jimmy Dorsey, Artie Shaw*** ve son olarak ***Woody Herman*** oldu. Hepsi de Goodman gibi klarnetlerini büyük orkestra içinde sergiledi. ***Jimmy Hamilton, Buster Bailey*** ve dolaylı olarak ***Edmond Hall*** de, Benny Goodman zamanında veya daha sonra çalan bütün klarnetçiler gibi, ondan etkilendi. Bu konudaki tek istisna Lester Young ve onun ekolünden gelen klarnetçilerdir. ***Hamilton*** Duke Ellington'ın orkestrasında, Benny Goodman'ınkilerden daha yumuşak ve tutuk sololar çaldı. Eğer caz ırkçılarının teorileri doğru olsaydı, her ikisini dinleyenlerin, Hamilton'un beyaz, Goodman'ın ise siyah olduğunu düşünmesi gerekirdi. Hamilton 50'li yıllarda modern cazın önemli bir klarnet sesi olarak sivrildi. İsminin bu dönemin bir çırpıda sayılan meşhur klarnetçileri Buddy De-Franco, Tony Scott, Jimmy Giuffre ile birlikte nadiren zikredilmesi üzücüdür. 80'li yıllarda Clarinet Summit'te çaldı. Bu dörtlü, (Hamilton dışında Alvin Batiste, John Carter ve David Murray) cazda dört kuşak boyunca –swing'den bebop'a, serbest cazdan neoklasisizme kadar– yaşayan klarnet yorumunu büyük bir beceriyle içselleştirmiş üyelerden kurulu bir topluluktu.

1967'de ölen ***Edmond Hall*** en önemli siyah swing klarnetçisi ve Benny Goodman'la birlikte bu çalgının önde gelen swing yorumcusuydu. Benny Goodman'ın kıvraklığına genellikle ters düşen keskin, ısıran bir tonu vardı. Hall 40'lı ve 50'li yıllarda Eddie Condon'ın New York'taki Dixieland çevresinde çaldı.

Çalgıların icra tarzlarının birbirine paralel gelişmesi, cazdaki evrimin organik bütünselliğini gösterir. Hemen hemen her çalgının kendi Roy Eldridge'i veya Charlie Parker'ı vardır. "Klarnetin Eldridge'i" Edmond Hall, "Parker'ı" ise, teknik açıdan Benny Goodman'ı geride bırakabilecek tek klarnetçi olan ***Buddy DeFranco***'dur. Buddy büyük bir enerjiyle çalan bir doğaçlamacıydı; bu yüzden yapımcı Norman Granz onu plaklarda birçok kez Lionel Hampton ve diğer büyük swing müzisyenleriyle bir araya getirdi. Üslubundaki parlaklık o kadar nettir ki, çoğu kez "soğuk" bulunmuştur. DeFranco gibi "ateşli", gerçek bir doğaçlamacının, dinleyicilerine "soğuk" gelmesi, cazın paradokslarından biridir. DeFranco gibi parlak bir müzisyenin sonunda teslim olarak Glenn Miller Orkestrası'nın şefliğini üstlenmesi, klarnetin modern caz içindeki zor, neredeyse umutsuz durumunu gösterir. Leonard Feather'in deyişiyle: "[Bu orkestrada] can sıkıcı şeyler çaldı ve kendi gelişimine tek bir tuğla eklemedi; ancak en azından

maddi açıdan ayakta kalmayı başardı." DeFranco 80'li yıllarda yeniden büyük bir başarıyla caz çalmaya başladı. Piyanist Oscar Peterson'la ve birlikte bir beşli kurduğu vibrafoncu Terry Gibbs'le plaklar yaptı; böylece üslubuna ilgi gösteren sanatsal desteğe nihayet kavuştu.

Modern caz klarnetini Buddy DeFranco'dan önce ilk kez üfleyenin Avrupalı bir başka müzisyen olması, Buddy'nin "klarnetin Charlie Parker'ı" olarak ünlenmesiyle çelişmez. Söz konusu müzisyen İsveçli ***Stan Hasselgard***'dır. Benny Goodman 1948 baharında onu altılısına aldı. Stan Hasselgard B. G.'nin, yanında varlığına tahammül ettiği tek klarnetçi oldu. Birkaç ay sonra –48'in kasımında– Hasselgard bir araba kazasında öldü. Böylece yarattığı etki de sınırlı kaldı. Stan Hasselgard, 30'ların sonuyla 40'ların başında, hemen bütün caz gitaristlerini etkilemiş olan Fransız Çingenesi Django Reinhardt'tan sonra, stil yaratan önemdeki ikinci Avrupalı oldu.

Buddy DeFranco'nun "soğukluğu"ndan sonra, ***Jimmy Giuffre***'nin "sıcaklığı" daha da yoğun hissedildi. Giuffre önceleri çalgısının neredeyse sadece pes perdelerinde –Chalumeau olarak bilinen bölge– çalardı. Sonraları, teknik açıdan başka türlüsünü beceremediği için böyle çaldığını söylemiştir. Gerçekten de bu enstrümanı çalmanın en zor tarafı, pes perdelerden tizlere akıcı olarak geçebilmekte yatar. İlginçtir, Giuffre'nin teknik handikapı 50'li yıllarda stilist bir anlayış yarattı. Yorumundaki pes sıcaklık nicedir özlenen bir şeyi nihayet geri getirmiş gibiydi; neredeyse tenor saksofoncuların Four Brothers sound'ına denk düşen, modern bir klarnet üslubuydu bu. Ancak Guiffre klarnetini, yirmi yıl önce ***Lester Young***'ın üflediği gibi çalıyordu. Lester klarnetle çok az sayıda plak doldurdu; 1938'de bir Kansas City grubuyla ve aynı yıllarda bazen Count Basie Orkestrası ile doldurdukları sayılabilir. Eğer Lester daha sık klarnet çalmış olsaydı, bu çalgıda da aynı tenor saksofondaki gibi başarılı olurdu; birçok uzman bu görüşü paylaşmaktadır. Lester, istediği gibi bir klarnet bulamadığı için bu enstrümanı sık sık çalamadığını birçok kez bizzat ifade etmiştir. Aslında cool caz klarnetinde, bu stile dar anlamıyla yakın olan iki klarnetçinin, Lester Young ve Jimmy Giuffre'nin adının anılıyor olması paradoksal bir durumdur. Lester Young'ın sound'ı tenor saksofoncular tarafından o kadar çok kullanıldı ki, tenorcu Lester'in adeta bir aynalar dünyasında yaşadığı söylenebilir. Bazı tenor saksofoncular, yan enstrüman olarak klarnet çaldıklarında, tabii ki dolaylı olarak Lester Young'ın cool anlayışını sürdürdüler; örneğin ***Zoot Sims, Buddy Collette*** ve başkaları. Ancak bu, ne yazık ki dâhice bir üslup olarak –örneğin Sims'in tenor çalışı gibi– değil, çoğunlukla şaşırtıcı bir tali efekt gibi algılandı. Çok sonra; 70'lerin başında Miles Davis'in Bitches Brew'i ile tanınan bir müzisyen,

Benny Maupin, klarnette ve bas klarnette Lester Young mirasındaki armoni ve sükûnetin çağdaş cazın elektronikleşmiş tınıları arasında da yüksek bir konumda yer alabileceğini hatırlattı.

Jimmy Giuffre'ye geri dönecek olursak; 50'lerin ikinci yarısında çalgısının pes perdelerinden gitgide uzaklaşmaya başladı; muhtelemen pes üsluptaki başarısı, onu sık sık klarnet çalmaya zorlamış, bu sayede de teknik handikapını aşabilmişti. 60'lı yıllardan sonra ise Giuffre, sakin ve oda müziği tarzındaki bir serbest cool cazın duyarlı müzisyeni olarak öne çıkar.

Modern cazda klarnetin sorunlu konumu ile mücadeleyi üstlenen iki önemli müzisyen, Alman ***Rolf Kühn*** ve Amerikalı ***Tony Scott***'tur. Kühn 1956-1959 yılları arasında ABD'de yaşadı ve o zamanlar John Hammond tarafından "yeni bir Benny Goodman" olarak nitelendirildi. Leonard Feather şöyle değerlendirmektedir: "Rolf Kühn'ün şanssızlığı, seçtiği çalgının gitgide popülerliğini yitirdiği bir dönemde caz çevrelerine ayak basmış olmaktı. Böyle olmasaydı, Kühn herhalde bugün cazda büyük bir isim olurdu." 60'lar ve 70'ler boyunca Kühn daha modern birçok esini de işledi; önce Eric Dolphy'ninkileri, daha sonra da caz rock esintilerini.

Tony Scott gerçek bir jam session müzisyenidir. Çalarken müthiş bir sevinç hisseden, çalmaktan vazgeçemeyen az sayıda müzisyenden biridir; ve Perry Robinson'ın deyişiyle, her şeyden önce de, "sound'ı en güçlü klarnetçi"dir. Scott çalgıyı hisseden, seçtiği aletin üslup açısından içinde bulunduğu elverişsiz duruma aldırmayan gerçek bir klarnetçidir. 50'lerin sonunda caz klarnetinin tamamen gömülmesi gündeme geldiğinde, "Cenaze alaylarını sevmem" demişti Scott, "bu nedenle Asya'ya gittim."

Scott Asya'da düzinelerce müzisyene esin kaynağı oldu ve ders verdi. Birçok Amerikalının Avrupa'da birlikte yaptığı şeyi, Scott çok daha büyük olan Asya'da Tayvan'dan Endonezya'ya, Okinawa'dan Tayland'a kadar neredeyse tek başına başardı: Gerçek cazın mesajını genç bir müzisyenler kuşağına iletti. Scott 70'lerden bu yana Roma'da yaşamaktadır.

Tabii Scott'un Asya'ya kaçması, modern cazın "saksofonlaşmış" ses rengine uymayan klarnetin ikilemini ortadan kaldırmadı. Çözüm 1964'de Berlin'de ölen büyük avangart Eric Dolphy tarafından bulundu; ama klarnetten çok bas klarnet için olmak üzere. Bas klarnet o zamana dek hiçbir zaman gerçek bir caz çalgısı olmamıştı. Dolphy yakıcı, çılgın bir coşku ve dışavurumla, aynı zamanda müthiş bir fiziksel kuvvetle çalarken, dinleyicilerine eski, biraz da modası geçmiş bas klarnet değil, o güne dek hiç duyulmamış bambaşka bir enstrüman çalıyor hissini verdi. Duke Ellington'ın bariton saksofoncusu Harry Carney ve diğerleri bas klarneti genellikle daha çok yerleşik tarzda çalıyordu oysa.

Dolphy'nin bas klarnet üslubu çabucak ekol haline geldi; ABD'den çok, birçok müzisyenin -çoğunlukla saksofoncuların- ayrıca bas klarnet de çaldığı Avrupa'da. Böylece Hollandalı ***Willem Breuker***, İngiliz ***John Surman***, Alman ***Gunter Hampel, Bernd Konrad*** ve ***Wollie Kaiser*** ve İtalyan ***Gianliugi Trovesi*** Dolphy mirasını kendi tarzlarında geliştirmeyi sürdürdü.

Müzisyenlerin çoğu için bas klarnet tali çalgı olarak kaldı. Bunun nedeni belki de Dolphy'nin eşsiz bir yoğunluk içinde, bas klarnette söylenebilecek hemen her şeyi söylemiş olmasında yatmaktadır. Yalnızca Michel Pilz, Michel Portal ve Louis Sclavis kendilerini tamamen bas klarnette ifade edebildiler; öyle ki, başlangıçtan itibaren bu çalgıda yoğunlaştılar. Burada dikkati çeken şey, her üçünün de klarnet geleneği son derece zengin olan Fransızca konuşulan bir bölgede doğup büyümüş olmasıdır. Pilz Lüksemburgludur, Portal ve Sclavis ise Fransalı. Sadece bas klarnet çalan ***Michel Pilz*** Dolphy mirasını Globe Unity Orkestrası'nın esrik, özgür kolektif doğaçlamalarına kadar taşımıştır. Tiz tonları çalmada çok ustadır; bu tarzın hırçın çizgileriyle tonunun yumuşaklığı ve sıcaklığı arasında mükemmel bir zıtlık vardır. Yeni müzik akımından gelen ve Pierre Boulez, Luciano Berio ve Karlheinz Stockhausen'la birlikte çalışan ***Michel Portal*** birçok enstrümanı bir arada çalar. Bas klarnetçi olarak güney Fransız halk müziğinin oynak coşkusunu ve neşeli şamatasını serbest cazın araştırmacı sound bilinciyle birleştirir. Michel Portal ayrıca sık sık etkileyici yabancılaştırma öğeleri kullanmıştır. ***Louis Sclavis*** "Workshop de Lyon" ve La Marmite Infernale orkestrasındaki izlenimci yorumuyla tanınan, Lyon'daki müzisyen insiyatifi ARFI'nin (Association pour la Recherche d'un Folklore imaginaire) kurucularından biridir. Bas klarnet dışında diğer klarnetleri de çalan Sclavis, çok özel bir şekilde folklorik hissi veren, ancak hiçbir etnik nitelik taşımayan, bazen neşeli ve pastoral, bazen karamsar ve hırçın bir müziğin, "sanal bir folklor"ün ustasıdır. Rock'ın dinamizminden, dijital espriden ve serbest cazın virtüözlüğünden çok şey barındırır. Burada fantezinin folkloru doğmaktadır; yaratıcı algılama gücünün parlak bir şeklide tasarlanmış, özgür alanı. Sclavis klarnet yorumunu percussive çizgilerle zenginleştirir; tuşların veya kamışın şakırtısını virtüözce müzikalleştirerek bütün bir melodiyi sanki vurmalıdaymış gibi çalar.

Bu bağlama dahil edilebilecek Amerikalı müzisyenler ***Doug Ewart, Hamiet Bluiett, David Murray, John Purcell*** ve ***Marty Ehrlich***'dir. Murray bas klarnette -tenor saksofonundaki doğal, canlı üslupla hayranlık uyandıran bir kontrast içinde- şiirsel, lirik renkler ve duygular yakaladı. Optik benzerliği nedeniyle, genellikle bas klarnetle karıştırılan alto

klarnet çalan ***Bluiett***, 80'li yıllarda Clarinet Family'yle adını duyurdu; bu topluluk, cazda klarnet tınılarının bugüne dek görülen en renkli ve en zengin yoğunlaşma biçimiydi; sekiz klarnetçiyle birlikte ritim grubu, New Orleans'tan serbest caza kadar bütün klarnet mirasını yansıtıyor ve güncelleştiriyordu.

Jack DeJohnette ve Muhal Richard Abrams'ın gruplarında yetişen ***John Purcell*** tıpkı birazdan tanıtacağımız Anthony Braxton gibi gerçekten çok sayıda çalgıyı eşit ustalıkla çalan az sayıdaki müzisyenden biridir. Bas klarnette olduğu kadar, obuada, korangle'de ve aynı şekilde soprano ve tenor saksofonda da dikkat çekici bir anlatım gücüyle ve beceriyle cümleler kurar; kendisi için hangi çalgının birincil, hangisinin ikincil olduğunu ayırt etmek mümkün değildir, onun için bütün "korno"lar birincil çalgıdır. ***Marty Ehrlich***'in de Purcell'den aşağı kalır tarafı yoktur. Postmodern cazın bütün üsluplarına uzanan bir müzisyendir. Renk zenginliğine ve kontrastlara duyduğu ilgiyi, bas klarnetteki yorumunda olduğu kadar alto saksofon ve flütteki çizgilerinde de dinlemek mümkündür.

Bunların ötesinde, 70'li ve 80'li yılların müziğine mainstream de karıştı. Bu alana dahil olan klarnetçiler arasında 1980'de ölen ***Bobby Jones, Dick Johnson, Bill Easley, Richard Stolzman***, İsveçli ***Putte Wickman*** ve her şeyiyle kusursuz Eddie Daniels sayılabilir. Charles Mingus ile birlikte çalarken ün kazanan ***Jones***, bazen "70'lerin Edmond Hall'ı" gibi görülmüştür. Hall'ın swing yapan dışavurumculuğunu taşır, ancak daha yoğun ve "daha modern" bir hareketlilik içindedir. ***Putte Wickman*** 1988'de başçı Red Mitchell'le iddialı ikili kayıtlar yaptı; swing klarnetçilerinin cazibesini tazeledi ve modern, gözü pek bir armonik zenginlikle tatlandırdı.

İçlerinde en büyük başarıyı 80'li yıllarda, önceleri tenor saksofoncu olarak başlayan ve deneyimli stüdyo müzisyeni olarak öne çıkan ***Eddie Daniels*** kazandı. 1985'ten beri birincil enstrüman olarak klarnet çalmaktadır. Bir sene sonra Down Beat dergisinin okurları tarafından en iyi klarnetçi seçildi (bunu izleyen anketler de aynı şekilde sonuçlandı); oysa diğer çalgılardan farklı olarak, klarnette yıllar boyunca sadece eski, büyük ustalar ağır basmıştı. Leonard Feather'a göre "klarnetin Wynton Marsalis'i" olan Daniels, Buddy DeFranco'daki bop tarzı klarnet yorumunu eşsiz bir şekilde sürdürdü; olağanüstü kıvrak, akıcı, düşünsel bir zenginliğin içinden fışkıran çizgilerle ve Charlie Parker'ın müziğiyle kurduğu o özel ilişki içinde. "Klarnet ahşap nefesli çalgılar içinde en geniş ses aralığına sahip olanıdır. En sıcak tını ondadır. Bebop devrinden bu yana en çok ihmal edilmiş enstrümandır, çünkü her şeyden önce çalınması en zor olan enstrümanlardan biridir" demişti.

Klarnet 80'li yıllarda mahcup bir geri dönüş yaşamasını kısmen Daniels'e borçlu olsa da, bu durum daha çok "serbest" üsluptan gelen ve yorumlarını genellikle başka yönlerde derinleştiren klarnetçiler sayesindedir. Serbest üsluptan gelenler, klarnetin perde zenginliğini, çok farklı sound'lardan rengârenk bir palet oluşturarak kullandılar ve böylece çalgının handikaplarını –tonal netliğindeki sınırlılık ve gösterişli bir çalgı olmaması– hemen hemen unutturdular. ***Anthony Braxton, Don Byron, J. D. Parran, Perry Robinson***, Alman ***Theo Jörgensmann***, Macar ***Lajos Dudas*** ve içlerinde en önemlisi ***John Carter***'ın ismini bu klarnetçiler arasında sayabiliriz. Birçok enstrümanı çalabilen ve aynı zamanda besteci olan ***Braxton***, klarnet ailesinin tamamına –sopranodan bas klarnete kadar– virtüözce hâkimdir. Bu çalgılarda birçok dinleyiciye fazla karmaşık gelen ve 70'lerde aynı zamanda dünya çapında bir başarı getiren o renkli, soyut tınıları yarattı. ***Perry Robinson*** Jazz Composers Orchestra ile, Roswell Rudd, Charlie Haden ve Sunny Murray, Gunter Hampel, Dave ve Darius Brubeck'le birlikte çaldı; bütün bu isimler onun evrenselliğine işaret eder. Daha 70'li yıllarda serbest cazı, cool'u, bop'u, swing'i ve rock'ı, 80'lerin temel çizgisi olan postmodern yorumlara kavuşturdu. Şöyle diyordu: "Her tür müziği çalmak ve yine de tamamen kendimiz olmak istiyoruz... Klarnet muhteşem bir şey, çünkü çok çeşitli sound'ları var. Sadece sesinin bu kadar güçsüz olması hayal kırıklığı yaratıyor; bir orkestranın içinden yükselmek için gereken ağırlığa tam olarak sahip değil. Bu konuda çok uğraştım; sound ve tiz çalma konusunda bir yığın şey öğrendim."

Theo Jörgensmann serbest üslubun açık dışavurumunu bop'a ve modal caza uyarladı; şaşırtıcı perde değişimlerinde çok ustadır; Jimmy Giuffre'yi hatırlatan bir tarzda çalgısının koyu ve sıcak tınılı perdelerini büyük bir duyarlılıkla kullanır. Jörgensmann 80'li yıllarda, cazla yeni müzik arasındaki sınır bölgesinde alışılmadık tınılar keşfeden klarnet dörtlüsü "CL-4"ü yönetti. Klasik konser müziğinden gelen ve "CL-4"le de çalan ***Dudas***, serbest tonaliteye dayalı yorumunun sıcaklığı ve yumuşaklığı nedeniyle Avrupa'da takdir toplayan bir stilisttir.

Neoklasisizm alanında klarnetçi olarak ***Don Byron*** ve ***J. D. Parran*** dikkati çeker. ***Byron*** Tony Scott'un içe işleyen ateşini, Jimmy Hamilton'ın zarif armonik saflığı ile birleştirir. Siyah klarnetçi olarak "serbest yorum"la ele aldığı caz geleneğini, Klezmer müziğinin –Doğu Avrupalı göçmenlerin Amerika'da daha da geliştirdikleri Yahudi müziği– zengin klarnet mirasıyla birlikte yeniden canlandırır. St. Louis'deki Black Artist Group (BAG) adlı müzisyen inisiyatifinden gelen ***Parran***, piyanist Anthony Davis ve kemancı Leroy Jenkins ile birlikte çalmıştır.

Çağdaş klarnet yorumu söz konusu olduğunda akla ilk gelen müzisyeni, ***John Carter***'ı ise en son ele alacağız. Ornette Coleman'ın Texaslı can yoldaşıydı ve ancak 80'lerde ün kazandı. Yorumu caz klarnetinin büyük geleneği içine yerleşen, tonal açıdan serbest cazın göz alıcı, zarif bir melodisyenidir. Carter çağdaş klarnet yorumunu heyecan verici, –döngüsel nefes alış nedeniyle– dalgalanarak dönen sound'larla, çoksesli yorumun alanına kadar uzanan alışılmadık akorlarla olağanüstü yaratıcı, yeni tınılarla zenginleştirdi. Carter aynı zamanda bir flajole sihirbazıdır. Diğer klarnetçilerin cızırtılı, aşırı tiz çaldığı yerlerde –çünkü böylesi daha kolaydır–, Carter daha zor bir şey yapar: Enstrümanın normal sınırlarından üç oktav ötesine kadar çıkan, serbest ve yumuşak bir uyum içinde, kıvrak, ama son derece kesin notalar çalar. 80'li yıllarda besteci olarak da önem kazandı; notalı ve doğaçlamaya dayalı partiler arasındaki o ender yakalanan dengeyi kurabilen bir büyük form ustasıdır. Roots and Folklore: Episodes in the Development of American Folk Music adlı eseri müzikal bütünlüğün doruklarından biridir; beş süitten oluşan ve beş ayrı kayıtta toplanan beste, Duke Ellington'ın Black, Brown &Beige adlı eseri gibi, Amerika'da siyah kültürün iki yüz yılını çok başarılı ve yaratıcı şekilde seslerle resmeder; sürgün ve kölelikten, özgürleşmeye ve siyah kırsal folklora, modern siyah insanın kentlileşmesine kadar bir dizi konuyu ele alır.

SAKSOFONLAR

İdeal caz çalgısı, trompet gibi ifadesi güçlü, klarnet gibi hareketli olandır. Saksofon ailesinin çalgıları, diğerlerinde genellikle birbirine son derece zıt duran bu iki özelliği birleştirir. Saksofon bu yanlarıyla cazda önemlidir; ancak bu konuma 30'lu yıllarda gelmiştir ve saksofoncularda bir New Orleans geleneğinden söz etmek bu nedenle mümkün değildir. New Orleans'ta var olan çok az sayıdaki saksofoncu ise –iki ya da üç müzisyen– herhangi bir stil yaratamamıştır. O dönemde saksofoncular şaşkın bakışlarla izlenirdi; tıpkı bugün suzafon ya da theremin çalanlara bakıldığı gibi; müzik aşkına değil, ender rastlanan bir şey olduğu için dinlenirdi. Saksofon cazdan çok "yumuşak" ya da popüler dans müziğinin bir öğesi olarak görülürdü. Ancak bu durum Chicago stili döneminde değişti. New Orleans Rhythm Kings 1921'de New Orleans'tan Chicago'ya geldiğinde, bir saksofoncusunun olmaması kayda değer bir husustur. Grubun işe başladığı ve şöhrete kavuştuğu "Friar's Inn" adlı lokalde, bir saksofoncu alması ısrarla tavsiye edildi. Ancak bulunan saksofoncu topluluk içinde tökezledi; bir türlü kendini bulamadı. Rhythm Kings "Friar's Inn"den ayrıldığında da yeniden işsiz kaldı.

Saksofonun caz geleneği olmadığından, aleti cazvari çalabilmek için önceleri klarnet geleneğinden yararlanıldı. Saksofonun –özellikle de tenor saksofonun– modern cazda kazandığı anlamı kavramak için, saksofon tarihinin başında aletin öyle veya böyle özel bir klarnet türü gibi çalındığını, buna karşın 50'lerde tersine klarnetçilerin enstrümanlarını tenor saksofon gibi çaldığını hatırlamak yeter.

Saksofonlar, sopranino ve soprano saksofondan kalına doğru alto, tenor ve bariton saksofon, bas (ve kontrbas) saksofon olarak sıralanır. Caz müziğinde en önemli olanları soprano, alto, tenor ve baritondur. Aşağıda her üçünü de ayrı ayrı başlıklar altında ele alacağız.

Bas saksofonda ***Adrian Rollini*** boğuk, biraz hırıltılı tınısıyla Dixieland ve Chicago stilinde müzik yaptı; çalgıyı modern cazda büyük orkestrası içindeki saksofon takımının en pes sesi olarak kullanan Boyd Raeburn'le aynı amacı taşıyordu: Sound yelpazesine derinlik ve temel kazandırmak. ***Joseph Jarman*** ve ***Roscoe Mitchell*** bas saksofonu serbest cazda kullandılar ve "klakson çalan", egzotik sound'lar elde ettiler; tıpkı aletin evriminin başında eski New Orleans'ta diğer saksofonlarda yapıldığı gibi. Yine de bas saksofon sıra dışı bir çalgı olarak kaldı.

Soprano Saksofon

Soprano saksofon klarnetin kaldığı yerden devam eder; en azından daha güçlü bir sese sahip olduğu için. Cazda kullanılan bütün çalgılar arasında, tarihi en tuhaf olanıdır; kemandan bile daha tuhaftır. Başlangıçta neredeyse sadece Sidney Bechet vardı; bugünse yüzlerce soprano saksofoncu var. Birçok büyük toplulukta ve stüdyo orkestrasında, ikinci enstrüman olarak soprano çalmayan tenor saksofoncular artık kabul görmemektedir. Evet 70'lerden bu yana her şey genellikle tersine döndü. Soprano ana, tenor ise tali çalgı haline geldi.

Yıllar boyunca soprano saksofonun, "temiz" ses çıkarmak zor olduğu için bu kadar ender kullanıldığı söylendi. Tiz sesleri kaçınılmaz olarak "akortsuz" gibi durmaktadır. Ancak artık biliniyor ki; bu çalgının avantajı tam da burada yatmaktadır: caz tarihinin bütün evrelerinde çok önemli olan dirtiness, "kirli" tonlama, sopranonun ayrılmaz bir parçasıdır. Neredeyse şöyle söylemek mümkündür: Soprano saksofon her notayı bemolleştirerek, blue note'a dönüştürme, bütün ses dizisini blue hale getirme eğilimi gösterir. Bu folk blues'da ve cazın arkaik biçimlerinde başından beri içkin olan bir eğilimdir. Cazın üç klasik blue note'u Avrupa'nın armonik sistemiyle bir uzlaşmadır. Gerçekte Afrikalıların ve Afro-Amerikalıların müziği, ses dizisinin her tonunu yabancılaştırma, hiçbirini olduğu şekliyle kabullenmeme, her birini kendi kişisel ifadesi haline dönüştürme eğilimi

taşır. Soprano saksofon bütün bunları mükemmel bir şekilde gerçekleştirir; "Afrikalılaştırır". Gerçek gücünün burada yattığını göstermek için, tersten bir deneme yapmak mümkündür. Enstrümanı tamamen "temiz" çalan saksofoncular da vardır: 60'lı yıllarda tenor tonunun mükemmel güzelliğini sopranoya aktaran ***Lucky Thompson***'ı örnek gösterebiliriz. Yorumundaki bütün o yetkinliğe rağmen soprano saksofoncu olarak başarılı olamadı. Hayranlık uyandırsa da, heyecan ve hareket yaratamıyordu.

"Soprano saksofonun Louis Armstrong'u" ***Sidney Bechet***'tir; şahane bir ifade tarzı vardır. Bechet'in tek başına kendi kişisel serüveni, soprano çalgının, klarnetin yerini yavaş yavaş alışını anlatır. Kendisini Birinci Dünya Savaşı öncesindeki New Orleans döneminden, 50'lerin Paris'ine sürükleyen renkli hayatı boyunca, önce yavaş yavaş, sonra kararlı bir şekilde klarnetten soprano saksofona geçti. Bunu söylendiği üzere, sadece yaşlanan Bechet için soprano çalmak daha kolay olduğu için yapmadı (bu alette en güçlü sesi çıkarmak daha az nefes gerektirir); tersine daha büyük bir ifade olanağı sunduğu için tercih etti. Bechet'in sorunu en üstün anlatıma ulaşmaktı. Kendisinin cazın büyük balad geleneğinin atalarından biri olarak görülmesi boşuna değildir. Dışarıdan bakanlar açısından bu gelenek Coleman Hawkins'in Body and Soul'u (1939) ile başlar. Gerçekte ise başlangıç Sidney Bechet'tir (bir de Louis Armstrong).

Sidney Bechet'in soprano saksofonda sadece birkaç öğrencisi oldu: ***Johnny Hodges, Don Redman, Charlie Barnet, Woody Herman, Bob Wilber*** ve Coltrane döneminden ***Budd Johnson***'la ***Jerome Richardson*** da bir ölçüde bu isimlere dahil edilebilir. Bu isimlerin her biri, dahil oldukları stilsel çevrelerde Bechet'in deneyimini aktardılar. Duke Ellington Orkestrası'nın belki de en tanınmış solisti olan ***Johnny Hodges*** Bechet gibi dışavurumculuğa vurgundu. Ancak 20'li ve 30'lu yıllarda Ellington'da çaldığı soprano sololar, alto saksofonda çaldıklarının etkisiyle kıyaslanırsa, renksiz kalır. Hodges bu nedenle 40'lardan sonra soprano çalmaya son verdi. Belki de bu çalgıda, hep çok şey borçlu olduğu büyük Bechet'in biraz gölgesinde kalacağını hissetti. Ancak hayatının sonuna doğru, soprano sound'ı yeniden moda olduğunda tekrar denemek istediyse de, ömrü yetmedi. 1970'te öldü.

Sidney Bechet'in soprano ve Johnny Hodges'ın alto saksofoncu olarak birbiriyle ne denli örtüştüğünü ***Woody Herman*** gösterir. Herman her ikisinden de –sopranoda Bechet'ten, altoda Hodges'tan– etkilenmiştir.

Soprano saksofonda ***John Coltrane*** de bir Bechet öğrencisidir. Bunu kendi yaşadıklarımdan da biliyorum; 50'ler yerini 60'lı yıllara bırakırken, Coltrane benden birçok kez kendisine Sidney Bechet'in özellikle Fransa dönemindeki soprano plaklarını göndermemi rica etmişti; bu plaklar

üzerinde çalışmak istiyordu. My Favorite Things'teki solosuyla (bkz. John Coltrane konulu bölüm), Coltrane 1961'de soprano saksofonu bir anda kabul ettirdi.

Görüldüğü gibi soprano saksofon özelinde, cazın o tipik yanı, yani gelişmenin sürekliliği izlenebilir: New Orleans'tan, Sidney Bechet'in sopranosuna, ondan Coltrane ve Wayne Shorter'a, oradan da her ikisinin "öğrenci"lerinin ve çağdaşlarının modern realizasyonlarına kadar bu sürekliliği izlemek mümkündür.

Coltrane, dışavurumculuğu ve Sidney Bechet'in dirtiness'ini muhafaza etti. Ancak Sidney Bechet'in Louis Armstrong'u hatırlatmasına neden olan muhteşem berraklığın yerine, Asya'nın içedönüklüğünü koydu. Coltrane'in soprano tonu Kuzey Hindistan'ın shenai'ini, Güney Hindistan'ın nagaswaram'ını ve Arap müziğinin zoukra'sını hatırlatır. Soprano sound'ı gerçekte modaliteye ihtiyaç duyar. Modalitenin ne olduğu ise bu noktada açıklığa kavuşur: O, Arap müziğindeki makamların ve Hint müziğindeki raga'ların cazdaki eşleniğidir.

Caz içindeki Asyatik dalga Coltrane'in soprano yorumu olmaksızın düşünülemez; ve bu sadece soprano saksofon için değil, bütün diğer çalgılar için, özellikle 60'lardan bu yana artan ölçüde kullanılan veya icra tarzı temelden değiştirilen keman, flüt, gayda, obua, korangle vb. çalgılar için geçerlidir. Evet, şurası açıktır ki, bütün bu çalgılar Coltrane'in soprano icra tarzı, büyük bir örnek oluşturduğu için kullanılmaya başlandı ya da değiştirildi.

Yine de soprano saksofonda modern caz yapan ilk müzisyen Coltrane değil, ***Steve Lacy***'dir. Lacy'nin kendine özgü serüvenine trombonu ele aldığımız bölümde Roswell Rudd'la ilişkili olarak değinmiştik. Dixieland'den, alışıldığı gibi bebop ve cool caz duraklarına uğramaksızın, doğrudan serbest caza geçmişti. Hatta bop'u ancak serbest caz çaldığı sırada keşfetti. 1952'de Max Kaminsky, Jimmy McPartland ve Rex Stewart gibi müzisyenlerle Dixieland yaptı; 1956'da Cecil Taylor'la, 1960'ta ise Thelonious Monk'la çaldı. Thelonious Monk'u tamamen anlayan ve özümseyen az sayıdaki saksofoncudan biridir; ayrıca, muhtemelen bunlar içindeki tek beyaz saksofoncudur.

Lacy'nin gelişimi –Kaminsky, Cecil Taylor, Monk– üslubundaki orijinalliği sergiler. Caz tarihinde sopranoyu başından beri temel çalgı olarak seçen ve başka hiçbir ikinci çalgıya başvurmadan kendini tamamen ifade edebilen ilk soprano saksofoncudur (Lacy ancak 80'lerde bu açıdan tamamen kendisi gibi olan bir stilisti, soprano saksofoncu Jane Ira Bloom'u buldu). Diğerleri gibi üslubunu klarnetten, tenor ya da alto saksofondan türetmedi. 60'lı yılların sonundan bu yana Paris'te yaşayan

Lacy; Sidney Bechet, John Coltrane ve Wayne Shorter'ın oluşturduğu üç soprano ekolünün de dışında durur. Sesleri tersine üfleyerek, yani çalgının içine doğru değil, ondan hava emerek biçimlendiren ilk müzisyendi. Artık başka birçok müzisyen de aynı şeyi yapmaktadır. Lacy'nin çevrek, dolambaçlı yorumunu 80'lerde sürdürebilen bir müzisyen, Rova Saxophone Quartet ile tanınan ***Bruce Ackley***'dir. Kanadalı ***Jane Bunnett*** ise Lacy'nin yorumunu son derece yumuşak, kıvrak çizgiler ekleyerek daha da duyarlı kıldı.

Leonard Feather, ***Coltrane***'in Steve Lacy'den etkilenerek soprano saksofona ilgi duyduğunu tahmin etmektedir. Bu tahmin akla yatkındır; çünkü Lacy, Thelonious Monk Quartet'te başlamadan önce, Coltrane Monk'la çalıyordu. Monk o zamanlar sık sık New York'taki "Five Spot" adlı klüpte çalardı; burası o zamanki cazın "çekirdeği"nin buluşma noktasıydı. Coltrane Lacy'i burada dinlemiş olmalıdır.

Coltrane'nin My Favorite Things'i, dediğimiz gibi büyük bir başarı kazandı. Büyük topluluklar ve stüdyo orkestraları derhal soprano alayına katıldı. Soprano takımına ayrılan yer büyüdü. Bazı aranjörler –Oliver Nelson, Quincy Jones, Gil Evans, Gary McFarland, Thad Jones, daha sonra Toshiko Akiyoshi– soprano tınılarını– bu alana kazandırmak konusunda uzmanlaştı.

Soprano saksofon sadece klarnetin mirasını ele geçirmekle kalmadı, belli ölçüde tenor saksofonunkini de elde etti. Serbest caz döneminde birçok tenor saksofoncu, blues ve gospel vokalistlerinin çıkardığı falsetto sesine denk düşecek şekilde tiz çalmaktan, tenorun normal ses aralığını aşıp alto ve soprano saksofonun aralığına girecek şekilde yukarıya tırmanmaktan hoşlanırdı. Tenor bu şekilde bünyesinde iki, hatta üç çalgıyı, tenor, alto ve sopranoyu birleştirmektedir. Çalarken "yukarıya tırmanma" eğilimi, varoluşundan bu yana cazda görülür. Hot yoruma genellikle "yukarıda" çalarak ulaşılır; hatta Alman müzik etnoloğu Alfons Dauer "hot" sözcüğünün gerçekte yüksek anlamına gelen Fransızca "haut" sözcüğünden doğduğunu ileri sürmüştür. Tiz çalınan tenor enstrüman son derece esrik, yoğun bir ses sunar; ancak bu sesin müzikal açıdan bir hayli sınırlı olduğu da bir gerçektir. Ve her şeyden önce soprano saksofon, tiz üflenen tenorun bittiği yerde başlar. O halde bir yandan tiz çalıp, öte yandan soprano saksofon üfleyen bir tenorcu, tenorun en kalın seslerinden soprano saksofonun neredeyse flütvari tiz seslerine kadar uzanan, son derece geniş bir alanı kontrol eder. Bu nedenle birçok soprano saksofoncunun, tenoru başlangıçta ustalıkla tiz çalması şaşırtıcı değildir; örneğin ***Pharoah Sanders***, ***Archie Shepp***, ***Roscoe Mitchell***, ***Joseph Jarman***, ***Sam Rivers***, İngiliz ***Evan Parker*** ve ***John Surman*** (birincil çalgısı

önceleri bariton saksofondu ve kesin olarak sopranoyu tercih edinceye kadar, sopranoda "tiz bariton" çaldı). Ana çalgısı tenor, alto veya bariton saksofon olan bütün bu müzisyenler, söz konusu çalgılarla ilgili bölümlerde ayrıca ele alınacaklardır.

Coltrane sonrasındaki diğer önemli soprano saksofoncuları alto saksofoncu ***Charlie Mariano***, tenor saksofoncu ***Dave Liebman*** (1980'den itibaren tamamen sopranoyu tercih etti), ***Roland Kirk*** (sopranoya benzeyen manzello'yu muhtelif çalgıları arasında bulundurur), ***Zoot Sims***, ***René McLean*** ve içlerinde en önemlisi olan ***Wayne Shorter***'dır (öncekilerin bir çoğunu etkilemiştir).

Art Blakey'in Messenger topluluklarından birinde başlayan Shorter, 1964-1970 yılları arasındaki Miles Davis gruplarının saksofoncusu olarak ün kazandı. 1969'da ilk kez In a Silent Way'le bir plakta soprano saksofon çaldı; ancak bu o zamanlar belli ki tali bir husus olarak görülüyordu, çünkü grup hakkında verilen bilgilerde bu çalgıya değinilmemişti bile. Ne var ki, caz dünyası nefesini keserek dinledi. Ertesi yıl, Bitches Brew'i Shorter'ın soprano sesi olmadan düşünmek mümkün değildi. Yorumu Miles Davis'i öylesine etkiledi ki, soprano çalamayan saksofoncuları grubuna almamaya başladı (bu ise, tenor ve alto çalan bazı müzisyenlerin, ilave olarak soprano saksofonu öğrenmek zorunda kalmasına yol açtı). Wayne Shorter, Coltraine mirasını estetize etti. Miles+"Trane"=Shorter denkleminin söylemek istediği şey şudur: Shorter, Coltrane'in içedönüklüğü ile Miles'ın lirizmini birleştirir. Soprano tonu Miles Davis'le ilgili bölümün başında belirttiğimiz yalnızlığı ve umutsuzluğu anlatır; "sound bir bulut gibi tek başına asılı kalmıştır". Soprano saksofoncu olarak –belki de bir tenorcudan bile daha fazla!– cazın büyük doğaçlama ustalarının standartlarını içinde barındırır. Ton kendi başına müziği ve doğaçlamacının müzikal kişiliğinin tamamını kapsar.

Shorter Brezilya müziğini sever. Parlak parçalarından bir tanesi olan, Dindi uyarlaması –Antonio Carlos Jobim'in bossa nova'nın hayattan ayrılan ilk şarkıcısı Sylvia Telles'e adadığı ilk bossa bestelerinden biri– heyecanlı, şiirsel bir serbest caz yolculuğuna dönüşen, ancak buna rağmen her notada Brezilya inceliğini koruyan bir çalışmadır.

Ancak Wayne Shorter kurulduğu 1970'ten dağıldığı 1985'e dek bütün fusion gruplarının en başarılısı olan ***Weather Report***'a bağlı kalmıştır. Bu grubun elektronikleşmiş tınıları arasında onun karakteristik sound'ını tanımak genellikle zordur ve buna rağmen Shorter'ın yorumu –80'li yıllarda kendisine ait muhtelif gruplarda girift melodili bir caz rock yapmıştır– soprano saksofonun caz rock ve fusion'da en sevilen nefesli haline gelmesinin temel nedeni oldu. Fusion, rock ve funk tarzı kayıtlarda

soprano çalan müzisyenler arasında en önemlileri ***Ernie Watts, Tom Scott, Ronnie Laws, Grover Washington, Kenny G.*** (öteki adıyla Gorelick), ***Bendik*** (diğer adıyla Bendik Hofseth), ***George Howard*** ve ***Bill Evans*** (aynı isimdeki piyanistle herhangi bir akrabalığı yoktur) ve Avrupa'da en başta İngiliz Barbara Thompson'dır.

Wayne Shorter da, John Coltrane ve Sidney Bechet gibi ekol yaratan bir etki bırakmıştır. 80'lerde Shorter'ın çizgisini sürdüren birçok soprano saksofoncu arasında üçü en önemlisidir: ***Branford Marsalis*** (Wynton Marsalis'in bir yaş büyük ağabeyi), ***Greg Osby*** ve hepsinin önünde biraz önce adı geçen ***Jane Ira Bloom***. Shorter'ın soprano sound'ındaki yitikliği ve yalnızlığı 80'lerin caz klasisizmine uyarlamada ve yetkinleştirerek geliştirmede başka hiçbir müzisyen tenorcu ***Branford Marsalis*** kadar başarılı olamamıştır. Branford ayrıca sıcak, zarif soprano tonuyla Sting'in pop müziğinden yansıyan pırıltı ve şiirsellikte en büyük paya sahiptir. Sting'in 80'lerin en iyi bütünleşmiş pop grubunu idare etmesi, en başta Marsalis sayesindedir. Sting, grubundaki diğer caz müzisyenleri gibi (piyanist Kenny Kirkland, basçı Daryl Jones, davulcu Omar Hakim...) pop sektöründe mekanikleşme ve bilgisayar kullanımının artmasına karşı, müzikal sözün gönül açıcılığını ve sıcaklığını savunmuştur.

Aynı zamanda alto saksofon da çalan ***Greg Osby*** Shorter'ın yorumunu son derece etkili bir şekilde giriftleştirdi ve soyutladı –davulcu Jack DeJohnette ve piyanist Michele Rosewoman ile doldurduğu kayıtlar böyledir. ***Jane Ira Bloom*** Steve Lacy'den sonra, kendini başından beri –ve sadece!– soprano saksofonda ifade eden tek sestir. Vibrafoncu David Friedman'ın grubuyla başlayan Bloom'un cesur çizgisel stilinde ender rastlanan bir şiirsel güç vardır. Yorumunda besteciyle doğaçlamacı arasındaki sınırlar ortadan kaybolur. Soprano sound'u eşsiz bir şekilde elektronize eder; çalgısının yumuşak doğal tınısını ortadan kaldırmaz, tersine pitch shifter (ton değiştirici), digital delay (dijital geciktirici) ve vocoder kullanarak yer yer elektronikle renklendirir.

Bu müzisyenlerin bazılarında, daha çok da serbest caz alanındakilerde, soprano çalgının diğer saksofonlara kıyasla neredeyse kopuşsuz olarak, siyah müziğin Afrikalı köklerine bağlanabileceği ortaya çıkmaktadır. Sopranо saksofoncu olarak dikkatleri toplayan serbest çalan müzisyenlerin en önemlileri en başta AACM çevresinde görülür: ***Anthony Braxton, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Oliver Lake*** ve ***Julius Hemphill***. Jarman'da zaman zaman duyulan o tipik growl Sidney Bechet'in pes perdelerde son derece hareketli blues ve balad yorumları biçimlendirdiği sound'dır. Hemphill, eserlerinden birini Burkina Faso'da tamamen içedönük bir şekilde yaşayan Batı Afrikalı kabile Dogon'a adadı. Böylece kabilenin

sadece müziğine değil, aynı zamanda mitolojisine de gönderme yapıyordu.

Avrupa'da İngiliz ***Evan Parker*** –Coltrane'den etkilenerek ve aynı zamanda Coltrane ekolünün ötesine geçerek– soprano saksofondan tınısal açıdan beklenebilecek her şeyi altüst eden "serbest" bir üslup geliştirdi. Parker soprano saksofonu yeni, henüz keşfedilmiş bir enstrüman gibi çalmaktadır. Tiz tonları biçimlendirirken sergilediği fikir zenginliğiyle hiçbir soprano saksofoncu boy ölçüşemez. Döngüsel nefes tekniğinde ustadır; İskoç gayda müziği ve Avrupa-dışı müziğin etkisiyle, çoksesli bir üslup geliştirdi. Bu üslupla, birçok multiphonic performansın oluşturduğu çoksesli örgünün yapabildiği sınırlı etkinin ötesine geçiyordu.

Bechet'in mirası "saf" haliyle de yaşamaya devam etmektedir; Coltrane ve Shorter'dan çok, swing bu mirasla ilgilenmiştir. ***Bob Wilder*** ve ***Kenny Davern*** bu çizgiyi örnek bir şekilde temsil etmektedir; her birinin tek başına yaptığı kayıtlar kadar, 1975'ten bu yana birlikte kurdukları Soprano Summit gruplarında da.

Çağdaş estetizmin anladığı anlamda "saf" çalanlar en başta Norveçli ***Jan Garbarek*** ile ***Paul Winter***'dir; bu isimlere yukarıda adı geçen müzisyenlerden bazıları da ilave edilebilir, örneğin eşliksiz ikililerde ve oda müziği yapan gruplardaki haliyle Dave Liebman. Garbarek'in hem berrak ve hem de hüzünlü olan tonu –belli ölçüde abartılı olmakla beraber– özellikle ilgi toplamış, Avrupalılar kadar Amerikalı müzisyenleri de etkilemiştir.

Alto Saksofon

Alto saksofonun tarihi swing dönemiyle başlar. 20'lerde klarnetçiler arasındaki Jimmie Noone, Johnny Dodds, Sidney Bechet üçlüsüne, alto saksofoncular arasında, 30'larda bir ikili denk düşer: Johnny Hodges ve Benny Carter.

Duke Ellington'ın müzisyenlerinden ***Johnny Hodges*** –1970'te öldü–, Louis Armstrong veya Coleman Hawkins düzeyinde bir melodi ustasıdır. Sıcak, anlatım gücü yüksek vibratosu ve çeşitli tonları glissando tarzında bir arada eriten yorumu, "Hodges sound'ı" cazın en tanınmış enstrümantal tınıları arasına sokmuştur. Bu tınıda, yavaş parçalarda bazen melankolizme yaklaşan koyu, tropikal sıcaklık vardır. Hızlı parçalarda ise Hodges 1928'de Duke Ellington'a geldiği zamandaki gibi büyük, şaşırtıcı ustalığını sürdürmüştür.

Hodges'in sayısız öğrencisi arasında en önemli isim ***Woody Herman***'dır. 1987'de ölen Herman'ın Hodges'tan esinlenen soloları, orkestrasındaki genç müzisyenlerin modern yorumuyla göz alıcı ve bazen de eğlenceli bir zıtlık oluştururdu.

Benny Carter Hodges'ın zıt kutbudur. Hodges'ın melankoli ve sadeliği sevdiği yerde, Benny Carter şen bir duruluk ve hafiflik gösterir. Carter 40'larda Hollywood'a yerleşti ve burada trompetçi Harry Edison gibi sinema ve televizyon stüdyolarında aranjör ve besteci olarak ikinci bir kariyer yapmaya başladı. Cazdaki çok yönlü müzisyenlerden biridir; alto saksofoncu, aranjör ve orkestra şefi olarak aynı ölçüde başarılıyken, trompetçi, tenor saksofoncu, tromboncu ve klarnetçi olarak da dikkate değerdir. Büyük toplulukları ele alacağımız bölümde Benny Carter'dan daha fazla söz edilecektir.

Hodges ve Carter'ın alto saksofonundaki olgunluk, geçmişte bu enstrümanı çalan ne kadar az müzisyen olduğu dikkate alındığında, daha fazla şaşırtmaktadır. Söz etmeye değer olanlarından ***Don Redman***, 20'lerin sonuyla 30'ların başında büyük caz orkestralarının sound'ının oluşmasında aranjör olarak azımsanamayacak bir etkide bulunmuştur. Orkestrasında o zamanlar bazen alto saksofon soloları çalardı. Anılmaya değer başka bir isim de, Chicago stili müzisyenleri arasında Bix Beiderbecke ile birlikte çalan ***Frank Trumbauer***'dir. Trumbauer, mi bemol alto saksofon yerine bu enstrümanla akraba olan "do saksofonu" çalardı.

Hodges ve Carter'dan sonra alto saksofonun bütün evrimi bir tek şahsiyet üzerinde yoğunlaştı: ***Charlie Parker***. Ona ve Dizzy Gillespie'ye ayırdığımız bölümde, benzersiz konumunu irdelemeye çalıştık. Parker'da hem Hodges'ın duyarlılığı, hem de Carter'ın berraklığı vardı. Önemi o kadar büyüktü ki, bop'ta onun dışında dikkate değer başka altocu yoktur. Sadece tenorla alto arasında gidip gelen Sonny Stitt'ten söz edilebilir. Stitt, her zaman söylediği gibi, Parker'dan bağımsız olarak onunkine benzeyen, çok berrak ve blues tarzında dışavurumcu bir saksofon üslubuna ulaşmıştı.

50'lere yaklaşırken, Harlem'de ve büyük şehirlerin siyah gettolarında bebop'tan oldukça bağımsız kalmış popüler bir alan vardı: "Jump" denilen çalış tarzı (ve aynı zamanda dans!). Bu tarzın önde gelen icracılarından üçü alto saksofoncuydu: ***Earl Bostic***, ***Pete Brown*** ve ***Johnny Hodges***. Hodges uzun kariyerinde Duke Ellington'la birlikte olmadığı sadece birkaç sonede, kıvrak jump ritimlerinin adamı oldu; örneğin orgcu Wild Bill Davis ile birlikte doldurduğu kayıtlarda. Bostic, 40'lı yılların sonunda Flamingo ve diğer kayıtlarıyla rock 'n' roll'da başarı elde etti (rock 'n' roll'ın büyük döneminden çok önceki bir başarı). Ve Pete Brown, modası geçmiş staccato ile modern anlayış arasındaki zıtlıkta farkında olmaksızın (bazen de bilerek) bir mizah yakaladı.

Büyük bop devrindeki diğer çalgılarda, söz konusu çalgının önde gelen temsilcilerinin yanında her zaman bir dizi önemli müzisyen olurdu. Oysa alto saksofoncularda (Sonny Stitt hariç tutulacak olursa) ancak cool

döneminin başlamasıyla bir isim ortaya çıkar: Lennie Tristano'nun okulunda yetişen ***Lee Konitz***. Konitz'in, 40'lı yıllar yerini 50'lere bırakırken kendi kayıtlarında ve Lennie Tristano'nunkilerde çaldığı soyut, parlak alto çizgiler, daha sonraları şarkı gibi söylemeye daha yatkın, daha sakin ve somut hale geldiler. Lee bu değişim konusunda "o zamanlar dinlemekten ziyade, çaldığını" söyler; oysa artık "çaldığını gerçekten dinleyebiliyorsa" kendini daha iyi hissetmektedir. Bu arada Konitz cazda olup biten pek çok şeyi –Coltrane'e ve serbest üsluba ait öğeleri de– özümsemiş ve yine de kendisi olarak kalmıştır. Cazdaki en büyük doğaçlama ustalarından biridir. 70'li yıllarda son derece orijinal bir dokuzlu ile ortaya çıktı. Sonra üstün nitelikli, eşliksiz ikili dinletilerin duyarlı uzmanı haline geldi; özellikle Harold Danko, Hal Galper veya Michel Petrucciani gibi piyanistlerle ve aynı zamanda da Albert Mangelsdorff gibi trombonculara. Alman cazı açısından Lee'nin Almanya'da başka yerlere kıyasla daha derin bir etki bıraktığını belirtmek ilginç olabilir. 50'li yıllarda neredeyse bütün tanınmış Alman caz müzisyenleri –sadece saksofoncular değil, örneğin trombonlar, gitaristler ve piyanistler de– kendilerini en çok etkileyen isim olarak Konitz'i belirtmişlerdir.

Charlie Parker ve Lee Konitz'ten sonra alto saksofonun evrimi bu iki isim arasındaki karşılıklı etkileşim üzerine kurulur. ***Art Pepper***, Parker etkisinde olgun, güçlü, duygusallık yüklü bir tarz geliştirdi. Hayatının büyük bölümünü hapishanelerde ve tımarhanelerde geçiren Pepper, ömrünü eroinle mahveden caz müzisyenlerinin çarpıcı örneklerinden biridir. 1979'da yayımlanan Straight Life adlı otobiyografisinde bunu anlatıyor ve her şeye yeniden başlama niyetini açıklıyordu; ama 1982'de öldü. Kitap, depresif koşullarda yaşayan pek çok caz müzisyeninin hayatının belgesidir adeta.

Paul Desmond, Konitz üslubunun çok başarılı bir alto saksofoncusudur; Dave Brubeck dörtlüsünün en parlak zamanında çalan ve bütün eleştirmenlere göre caz yeteneği en fazla olan üyesidir. Çalgının lirik ustası olan bu müzisyen 1977'de hayata veda etmiştir.

West Coast cazın en önemli alto saksofoncuları ***Bud Shank, Lennie Niehaus, Herb Geller*** ve ***Paul Horn***'dur. Bud Shank klasik Hint müziğinin büyük ustalarından biriyle çalan ilk caz müzisyenidir. Daha 1961'de, sitar virtüözü Ravi Shankar'la birlikte çalmaya başladı. Almanya'ya yerleşen Herb Geller ise, Benny Carter'ın berraklığını taşır; ama kuşkusuz bu, Bird ve başka birçok müzisyenin dokuduğu bir Carter stilidir.

"Bird"ün etkisinin –Lee Konitz'in esinlediği fikirler sindirildikten sonra– 50'lerin ikinci yarısından itibaren zayıflamayıp, tersine gitgide arttığına dikkat edilirse, Charlie Parker'ın şahsiyetinin gücü anlaşılır.

Güçlü bir blues duyarlılığı taşıyan ***Lou Donaldson***, beşlisiyle yaptığı funk müziğiyle 1975'te ölümüne dek başarısını sürdüren ***Cannonball Adderley***; Parker'ın blues duyarlılığını "daha serbest", dolaysız dışavurum ile birleştiren ***Jackie McLean***, aranjör ***Gigi Gryce***, eski blues geleneğiyle Charlie Parker'ın dünyasını birleştiren ***Sonny Criss***, Detroit'in hard bop çevrelerinden gelen ***Charles McPherson***, özellikle aranjör olarak tanınan ***Oliver Nelson*** (1975'te öldü), serbest caza geçişe damgasını vuran ***Frank Strozier*** ve ***James Spaulding***'in son tahlilde kendini Charlie Parker'la kurduğu söylenebilir. Bu söylenenler ***Phil Woods*** için de geçerlidir; hatta başka hiçbir alto saksofoncu Charlie Parker'ın mirasını onun kadar tutarlı bir şekilde çağdaş caza aktarmamıştır. İsviçreli eleştirmen Peter Rüedi, Woods'u 1972'de "bugünkü cazın mükemmel alto saksofoncusu" olarak adlandırmıştı ve bu mükemmellikte Woods'un yirmi beş yıl içinde ardında bıraktıklarının yarattığı bilincin yattığını bilmek önemlidir: Lennie Tristano'nun okulu, Jimmy Raney'in cool cazı, George Wallington'ın bebop'u, Dizzy Gillespie ve Quincy Jones'un büyük toplulukları... 70'lerin sonundan bu yana Woods, ***Richie Cole***'de neobop'ta kendisinin bitirdiği yerden devam edecek genç kuşak üyesi bir altocu buldu: Parker çizgisinin bugüne dek uzanan sürekliliğinin altını çizen bir altocu. Cole coşkulu bir yorumu, yakıcı bir yoğunlukla birleştirir.

Bird'ün üslubu caz dünyasına hâlâ hâkimken, ***Ornette Coleman*** 1959 yazında John Lewis'in yönetimindeki Lenox Caz Okulu'na geldi. Coleman'a ayrılan bölümde, bu önemli müzisyenin yarattığı devrimden ayrıntılı olarak söz edilmişti. Coleman'ın –bütün gerçek yenilikçiler gibi– "havada mevcut olan"dan yola çıktığını gösteren izlerden biri de, aynı anda başka müzisyenlerin de benzer bir yönelim içine girmesiydi. Alto saksofoncular arasında özellikle, 1964'te ölen ve etkisi bugüne dek uzanan ***Eric Dolphy*** (üslubu Coleman'ınkine kıyasla görece daha çok fonksiyonel armoni üzerine kuruludur) sayılmalıdır. Chico Hamilton ve Charles Mingus'un topluluklarında çalan Dolphy, trompetçi Booker Little ve kendi gruplarıyla birlikte kalıcı olabilecek değerde kayıtlar doldurdu; duygu yüklü tonuyla, çılgınca ve özgürce uçuşan fikirleriyle, büyük aralık sıçramalarıyla, Ornette Coleman'dan hiç de altta kalmayan bir etki uyandırdı. Serbest üslubun artık zamanını doldurduğunu İngiltere'de –Coleman ve Dolphy'den bağımsız olarak– Jamaika kökenli ***Joe Harriott***'ın 1960'ta geliştirdiği serbest bop da gösterir. Müziği çok nitelikli olmasına rağmen, Harriott hak ettiği ilgiyi hiçbir zaman çekemedi.

Ornette Coleman ve Eric Dolphy'nin yarattığı kopuş, alto saksofoncular arasında özgürleştirici bir etki yarattı. Serbest cazın ilk kuşağı içinde ***John Tchicai, Jimmy Lyons*** ve ***Marion Brown*** (Benny Carter'ın virtüözi-

tesini ve berraklığını serbest üslubun olanaklarıyla birleştirdi) sayılabilir. Bu isimleri ***Byard Lancaster, Carlos Ward, Charles Tyler***, AACM'den ***Anthony Braxton, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Henry Threadgill*** ve ***John Purcell***, St. Louis'deki Black Artist Group'tan (BAG) ***Julius Hemphill*** ve ***Oliver Lake*** izledi. Özellikle ***Marion Brown***'un gelişimi çok tipiktir; 60'ların ortasında caz çevrelerine "çılgın" bir serbest cazcı olarak ayak basışından sonra, bütün stillere başarıyla hâkim olan bir müzisyen haline gelmiştir. İleride tanıtacağımız World Saxophone Quartet'in üyesi olan Oliver Lake Dan Morgenstern tarafından "Eric Dolphy'yi Johnny Hodges'a taşıyan bir yorumcu" olarak nitelendirilmiştir. Müziğine siyah müziğin bütünlüğünü yansıtan benzersiz bir duyarlılık damgasını vurmuştur; ister avangart dörtlüsünün yorumunda veya reggae melodilerinde, ister Batı Afrika dans ritimlerinden esinlenen Jump Up adlı grupta olsun "mesele her yerde aynı şey, yani blues etrafında dönmektedir" der.

Jarman ve ***Mitchell***, Art Ensemble of Chicago'nun (küçük orkestraları ele alan bölümde tanıtılacaktır) kurucu üyeleridir. Jarman geçmişe dönük, jestlerle dolu doğaçlamalarını modern siyah şiirle birleştirmekten hoşlanır. Mitchell ise ince ve tutumlu tarzıyla, solo alto saksofonda kendini yetkin bir sanatçı haline getirmiştir.

Bu bağlamda sözü edilebilecek Amerikalı olmayan müzisyenlerin hanesi de bir hayli kabarıktır: Japon ***Akira Sakata***, İngiliz ***Trevor Watts*** ve ***Mike Osborne***, Doğu Alman ***Ernst-Ludwig Petrowsky*** ve Güney Afrikalı ***Dudu Pukwana*** (Bantu müziğiyle Bird arasında heyecan verici bir bağlantı kurdu).

"1970'li yıllar" başlıklı bölümde değineceğimiz ***Anthony Braxton*** bütün dünyadaki binlerce insanı, başka hiçbir müzisyenin başaramadığı ölçüde avangart cazcıların müziğine yakınlaştırmıştır. O olmasaydı, insanlar hiçbir zaman böyle tınıları duyamayacaktı. Braxton'ın ana çalgısı alto saksofondur, ancak klarnet, sopranino, bas klarnet, flüt, alto flüt de çalar. Kendisini şöyle anlatır: "Kendimi önce besteci ve ancak sonra bir enstrümantalist olarak görüyorum."

Doğaçlama ustası Braxton, Charlie Parker ve Paul Desmond geleneğinden gelir; besteci Braxton'a ise Schönberg, Anton Webern, Cage ve Johann Sebastian Bach damgasını vurmuştur. Bir keresinde şöyle der: "Desmond'u dinlemek beni Konitz'e götürdü; Charlie Parker'ı dinlemek ise Ornette Coleman'a..."

Ornette Coleman'ın çağdaş alto saksofon çevresini ne kadar derinden etkilediği, etkisinin neoklasisizmde azalmayıp daha da yoğunlaşmasından anlaşılmaktadır. Bu noktada, –diğer nefesli çalan müzisyenlerden farklı olarak– alto saksofoncuların, açıkça Coleman çizgisini izleyen besteciler

olarak öne çıkması dikkat çekmektedir. En önce sayılabilecek isimler şunlardır: Henry Threadgill, Julius Hemphill, John Zorn ve Tim Berne. İlk iki isim dar anlamda neoklasik çevrelerde etkili olurken; son iki isim, Coleman mirasını postmodern cazın stilist açıdan çok çeşitli alanlarında geliştirmeyi sürdürdüler.

Air üçlüsünün hafif, saydam müziğiyle ün kazanan ***Henry Threadgill***, 80'li yıllarda Sextet'i (aslında davul partisi çift kişilik yazılmıştı; dolayısıyla yedili gerektiriyordu) için hazırladığı eserlerle dikkatleri topladı. 1988'de Down Beat dergisinin anketinde eleştirmenler en az on bir kategoride adını verdiler; en başta alto saksofoncu, flütçü, bariton saksofoncu, büyük orkestra şefi, besteci ve aranjör olarak. Kalın, dramatik alto üslubu, yoğun orijinalliğiyle saksofon tonunun vokal kalitesini vurgular. "Sextet" besteleri marazi, karamsar, ironik bir sertlikle doludur; melodiler sürekli Threadgill'in deyişiyle "ölümün güzelliği" etrafında döner: "Daha güzel bir şey tahayyül edemiyorum" der. Besteyle doğaçlamayı hiç belli etmeden birbirine ustaca kenetleyen Threadgill, serbest cazın mirasını New Orleans cenaze müziğinin ağıtlarıyla, Ellington ve Mingus'la kesintisiz olarak birleştirdi. "Dağarınızdaki her şey işe yarar; atılacak hiçbir şey yoktur," der Threadgill. Yine de: "Gelenek bir yığın malzeme içeren bir arka plandır; kendi başına ele alınırsa, hiçbir şey değildir. Eğer içerdiği malzemeyle bir şey yaratılamıyorsa, dünya gelenek olmadan da idare eder."

John Zorn noise music'in radikal saksofoncusu olarak başladı; altmışın üzerinde saksofon ve klarnet ağızlığından oluşan bir cephanelik yardımıyla, çeşitli kuş sesi taklitlerinin de yer aldığı (kaz, ördek vb. avcılığı sırasında çıkarılan sesler de dahil olmak üzere) şaşırtıcı sound'lar üretti. Daha sonra kendini duyarlı bir alto saksofoncu olarak yetiştirdi; hard bop'un eski ustalarına –Kenny Dorham, Sonny Clark ve Hank Mobley– o kadar bağlıydı ki, bu müzisyenlerin yeniden ortaya çıkarılmasına klasikçilerden daha büyük katkılarda bulundu; oysa bu görev aslında klasikçilere düşerdi. Zorn besteci olarak müziği ustalıkla fragmanlara ayırır, atomize eder. Çılgın bir hızla değişen, çelişik sound blokları halinde parçalar. Bu bloklar dinleyiciyi saniyeden daha kısa süreler içinde, bir müzikal dünyadan diğerine götürür ve yine de daha üst bir düzlemde mükemmel bir bütünlük içinde birleşir. Hüsker Dü'nün trash rock'ından Edgar Varese'nin sound kolajlarına; çizgi film müziklerinden Stockhausen'a; Japon koto müziğinden Ornette Coleman'a kadar birçok unsuru kullanır.

Hemphill 70'li yıllarda bir tür "multimedya uzmanı" olarak oyuncu ve dansçılarla sinema, video ve tiyatroda çalıştı. Neoklasisizme Texas saksofoncularının gırtlaktan gelen, boğuk ses rengini getirdi. World Saxophone Quartet'in çoğu bestesi onun eseridir. ***Tim Berne*** ise Hemphill'in

kaldığı yerden devam eder. Çatlak, keskin tonuyla serbest cazı sonsuz solo dizilerinden kurtaran ve stilist açıdan çelişkileri ortaya dökerek yoğunlaştıran ve birleştiren, bu arada rock ritimlerini ve etkileyici gitar tınılarını da elden bırakmayan zengin bir melodisyendir.

Postmodern alto saksofon yorumu konusunda ***Steve Coleman*** ve ***Greg Osby***'nin isimlerini de anmak gerekir. ***Coleman*** 80'lerin sonunda ün kazanan, New York'un Brooklyn semtinde yerleşik ve müziğine M-BASE (Macro Basic Array of Structural Extemporization) adını veren müzisyen inisiyatifinin asıl müzikal beynidir. Eleştirmenler M-BASE'yi stilist açıdan belirli bir paydaya oturtmak için boş bir uğraş içine girdiler. Oysa M-BASE stilde sınırsız bir açıklık programıdır, yani tamamen postmodern bir caz anlayışıdır; ancak adından da anlaşılacağı üzere gerçek müzikal özgürlüğün sadece net yapılar çerçevesinde mümkün olduğu yolundaki düşünceyi temel alır. Bütün postmodern alto saksofoncular arasında ritmik açıdan en hareketlisi olan Coleman, caz rock'ın statik formlarını yıkan, asimetrik melodi ve ritimleri aynı anda kullanarak daha fazla hareket yaratan son derece karmaşık, etkileyici bir serbest funk geliştirdi –bu müzik yine de orijinal street funk'ın dinamik gücünü ve etkisini taşıyordu. Coleman özellikle Charlie Parker'ın mirasını soyutlamak konusunda ileriye gitti; Dave Holland Quintet'in neoklasisizmini de etkiledi. İlk olarak Jack DeJohnette tarafından tanıtılan ve aynı şekilde müzisyen inisiyatifi M-BASE'nin üyesi olan ***Greg Osby***, Coleman'dan bağımsız olarak, onunki gibi karmaşık, asimetrik bir üslup geliştirdi (öyle ki, bazen Coleman'la karıştırılır); ancak Osby'nin tonu daha koyu ve sıcaktır ve yorumunda Wayne Shorter ve Japon müziğine duyduğu sevgi hissedilir.

Fusion ve caz rock'ta önde gelen isimler ***David Sanborn, Kenny G., Chris Hunter***, ayrıca İngiltere'de ***Elton Dean*** ve ***Ian Ballamy***, Japonya'da ***Sadao Watanabe***'dir. Özellikle ***Sanborn***, dikkatleri üstüne toplamıştır. Hafif, güzel melodilerde bile çizgileri rhythm-blues'un, o karakteristik cry'ını taşır. Sanborn 70'lerin başında birlikte çaldığı Stevie Wonder'ın vokal stilini, süslemelerini –bütün tipik, vazgeçilmez *mordente* ve *appogiature*'leri– özümseyerek, benzersiz bir şekilde "saksofonlaştırdı".

Bütün bunların dışında alto saksofoncular için de, sadece swing'den değil, bebop ve Coltrane'den beslenen mainstream akmaya devam etmektedir. Temsilcileri arasında ***John Handy, Paquito D'Rivera, Arthur Blythe, Eric Kloss***, çoğunlukla Almanya'da yaşayan ***Charlie Mariano***, İngiliz ***Nigel Hitchcock***, 80'lerin klasisizmine daha yakın olarak ise ***Donald Harrison, Bobby Watson, Ed Jackson, Kenny Garrett*** ve ***Jim Snidero*** sayılabilir. Kübalı grup Irakere'den gelen ***D'Rivera***, 1980'den beri Birleşik Devletler'de yaşamakta, post-bop'taki Küba müziğinin volkan gibi coşku-

suyla ve Bird'le yoğurduğu alto saksofonunu en kabına sığmaz biçimde çalmaktadır. ***Donald Harrison***, Bird'ün mirasını yoğun bir Coltrane etkisi altında sürdüren birçok alto saksofoncunun tipik bir örneğidir. Trompetçi Terence Blanchard ile birlikte yönettiği beşliyle bop'un mesajının armonik temelini, polimodal, bitonal, Afrika'ya ve Hindistan'a ait öğeleri de kapsayacak şekilde önemli ölçüde genişletti. Harrison gibi Art Blakey'in Jazz Messengers'ından gelen ve sonra 29th Street Saxophone Quartet'e katılan ***Bobby Watson***, klasisizmi korkusuz, enerjik, aydınlık çizgilerin hâkim olduğu zarif bir neşe içinde yeniden canlandırdı. Son derece güçlü bir yorumu olan Arthur Blythe ise, 80'lerin cazında baskın olanın öncüler değil, gelenekçiler olduğunun mükemmel bir örneğidir. Parker üzerinde son derece orijinal bir tarzda çalıştı ve onu daha da geliştirdi; ayrıca Johnny Hodges ve Ornette Coleman'dan da etkilendi. Keskin tonlu, vibratosu içe işleyen cümlelerle, cazın büyük alto saksofon geleneğinin içine modern bir yorumu hayranlık uyandıran bir tarzda sokan olağanüstü dışavurumcu bir müzisyendir.

Parker'ın mirasının, ne kadar etkili izleri olduğunu, ikinci bebop kuşağının bir müzisyeni olan ***Frank Morgan***'ın, 80'lerin ortalarında elde ettiği şaşırtıcı başarıdaki ironik yan da göstermektedir. Coşkulu bir stilist olan müzisyen, Bird'ün meşalesini gırtlağa dayalı bir anlatımla taşımayı sürdürerek büyük bir ilgi toplamıştı.

Avrupa'da 80'li yılların postmodern cazında öne çıkan alto saksofoncular Avusturyalı ***Wolfgang Puschnig***, Hollandalı ***Paul van Kemenade***, İsviçreli ***Urs Blöchlinger*** ve İtalyan ***Roberto Ottaviano***'dur. Amerikalı meslektaşlarının tersine, cazın mirasına sevgiyi eksik etmeyen bir mesafe içinde durmayı tercih ettiler. Vienna Art Orchestra'nın kurucu üyesi olan ***Wolfgang Puschnig***, kurduğu cümlelerle müzik sevgisi ve ince espriler yayan gerçek bir müzisyendir. Birçok stilde çaldığı halde –Koreli perküsyon grubu Samul Nori ile birlikte yaptığı dünya müziğinden, keyboard'cu Roland Mitterer'le oluşturdukları avangart ikiliye; Pat Brothers'da öne geçen caz rock'dan Air Mail grubunun çağdaş cazına kadar– başka hiç kimseyle karıştırılamayacak bir profil çizdi. 1988 yılında Carla Bley'le, Jamaaladeen Tacuma'yla ve Bob Stewart'la beğeni toplayan ikili kayıtlar yaptı. ***Blöchlinger*** haylaz, mizah yüklü bir serbest bop çalar; cazın engin mirası karşısında duyduğu derin saygıyı, gelenekten ironik kopuşlar yaratarak sergiler.

Bütün alto saksofoncular içinde üslup yelpazesi en geniş olanı herhalde Bostonlu ***Charlie Mariano***'dur (Amerikalı okur şaşırabilir; ancak Mariano şöyle diyor: "1962'de Toshiko ile Japonya'ya gittiğimde, Amerikan kariyerim sona ermişti."). Mariano, müziğine Johnny Hodges'ın etkisi

altında başladı (1941); hâlâ Charlie Parker'la birlikte çalıyordu ve stilini onu örnek alarak biçimlendirmişti; 50'lerin ortasında Stan Kenton'ın orkestrasına katıldı; 60'ların başında Charles Mingus ile birlikteydi; o zamanki eşi Japon Toshiko Akiyoshi ile Japonya'ya gitti; Japonya'da, Malezya'da ve Hindistan'da Hint müziğini öğrendi ve üzerinde çalıştı. Coltrane'in ve Hint nefesli sazlarının etkisiyle, soprano saksofonla buluştu ve bir tür Hint obuası olan nagaswaram çalmayı öğrendi. En sonunda 70'lerin başında Avrupa'ya geldi ve kendini caz rock'ın daha iddialı ve daha müzisyence varyantlarına açtı. Mariano'nun hayatı kırk yıl boyunca hiç duraksamayan ve hâlâ süren bir gelişimdir.

Tenor Saksofon

Zencilerin ruhlarını en iyi ifade edebildikleri çalgı tenor saksofondur.
Ornette Coleman

Tenor saksofonun evrimi klarnetinkinin tam tersidir. Klarnetin tarihi bir dizi parlak isimle başlarken ve bu nedenle –dalgalı da olsa– bir decrescendo halinde yavaşlarken, tenor saksofonun tarihi başlı başına güçlü bir crescendo'dur. Başlangıçta sadece bir kişi vardı. Bugün o kadar çok tenor saksofoncu var ki, bunca müzisyene ve onları birbirinden ayıran ayrıntılara hâkim olmak, bir uzmanın bile kolayca altından kalkabileceği bir şey değil. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, modern cazın tınısı, Lester Young'dan 60'ların ikinci yarısına kadar "gitarize" ve daha sonra "elektronize" oluncaya değin, "tenorize"ydi. "Tenor saksofon anlatımı o kadar güçlü bir çalgıdır ki, herkes onda farklı bir sound yaratır" (Michael Brecker).

Başlangıçtaki tek figür ***Coleman Hawkins***'tir. Caz müziğinde 30'lu yılların tenor üslubu Hawkins'le, onun dramatik melodik geçişlerine, güçlü, dolgun tonuna ve rapsodik doğaçlamalarına endekslidir. O zamanlar tenor saksofon çalan herkes iyi kötü Coleman Hawkins'in öğrencisiydi. En önemlileri Chu Berry, Arnett Cobb, Hershel Evans, Ben Webster, Illinois Jacquet, Buddy Tate, Don Byas, Lucky Thompson, Frank Wess, Eddie "Lockjaw" Davis, Georgie Auld, Flip Phillips, Charlie Ventura ve Benny Golson'dur. ***Chu Berry*** içlerinde ustaya en yakın olanıdır. 30'ların ikinci yarısında, Hawkins Avrupa'da yaşarken, tenor saksofoncu gerekli olduğunda ilk akla gelen, çok aranan bir müzisyen Berry'ydi. Ünlü sololarından bir tanesi I Don't Stand a Ghost of a Chance'tir. ***Hershel Evans*** Count Basie'nin orkestrasında Lester Young'ın rakip çalgıcısıydı. Her ne kadar Lester daha büyük bir müzisyen olsa da, eski Basie orkestrasının en başarılı tenor solosu Blue and Sentimental'ı çalan, Evans olmuştur.

Evans, Lester'e "Neden alto saksofon çalmıyorsun?" diye takılırdı. "Sende alto sound'ı var." Ve Lester "Pres" Young bunun üzerine elini başına vurarak şöyle söylerdi: "Bazı şeyler insanın beyninde şekillenir. İçinizdeki bazı oğlanlarda akıl yerine, sadece duygu var." Count Basie, Lester Young ve Hershel Evans'ta cisimleşen her iki zıt tenor üslup arasındaki kutuplaşmayı o kadar etkileyici bulurdu ki, sonrasındaki topluluklarının çoğunda benzer bir kutuplaşmanın var olmasını sağlamaya çalıştı. 50'li yıllarda kontrast "İki Frank" üzerinde cisimleşti: moderni temsilen ***Frank Foster***'da ve Hawkins tarzını temsilen ***Frank Wess***'te. Daha sonra Wess bir süre için Basie'nin orkestrasında alto saksofonun yerini üstlendi ve tenorcular arasındaki yerine ***Eddie "Lockjaw" Davis*** geçti. Davis sert, ama içe işleyen anlatımıyla tipik bir "Harlem tenorcusu"dur. Foster, sonraki kariyerinde aranjör ve birinci sınıf büyük toplulukların yöneticisi olarak da öne çıktı. 1986'da, Count'ın ölümünden iki yıl sonra Basie Orkestrası'nın yönetimini üstlendi.

Hershel Evans'tan önce Basie'nin ilk Kansas City grubunda bir tenorcu vardı. Evans'ın yerini aldığı bu müzisyenin adı ***Buddy Tate*** idi. Evans 1939'da ölünce Tate Basie'ye geri döndü. Sonra 60'ların mainstream dalgası kendisine yeniden ün kazandırıncaya dek, uzun bir süre ortadan kayboldu. Tate Harlem'de yıllarca kendi orkestrasını idare etti. Bu orkestra, Harlem'in eski Savoy Ballroom'undaki türden klasik büyük topluluklarının stiliyle, modern rhythm-blues akımını birleştirmişti. Tate ve 1989'da ölen ***Arnett Cobb***, bu iki "Texaslı tenorcu", bu kuşaktan olup da 80'lerin ikinci yarısında da ara vermeksizin müziğe devam eden ender müzisyenlerdendir.

Don Byas her şeyden önce kulağa çok "somut" gelen vibratosu ve balad yorumlarıyla tanındı. Count Basie'nin orkestrasında çalıyordu, 40'ların başında genç bebop'çularla çalan ilk swing müzisyenlerindendi ve 40'ların sonunda Hollanda'ya yerleşti.

1973'te Amsterdam'da ölen ***Ben Webster***'in iki yönü vardı: Hızlı parçalarda gırtlaktan, boğuk seslerle vibrato yapan bir müzisyendi; yavaşlarda ise erotik-güçlü duyarlılık yansıtan balad'ların ustasıydı. Cazın en büyük balad ustalarından biri olarak kabul edilir. Hawkins okulundaki müzisyenler arasında, modern ve postmodern cazdaki müzisyenler de olmak üzere, en derin etki bırakan Webster olmuştur. Webster 40'ların başında Duke Ellington'ın orkestrasındaydı ve o zamanlar çok ünlü olan Cotton Tail solosunu çaldı. Ben Webster'in Duke Ellington'daki yerini önce ***Al Sears*** ve sonra 1974'te ölen ***Paul Gonsalves*** aldı. Gonsalves birçok Ellington konserinde çaldığı maraton gibi tenor geçişleriyle, efsanevi bir ün kazandı; bir akış içindeki hızlı kovalamacalarda hiçbir zaman sıradan tonal

tekrarlara veya çatlak tonlara rastlanmazdı. Bu üslup birçok tenorcunun, esrikliği müzikal alanın dışına çıkan sololarından daha heyecan verici ve müzikal açıdan daha anlamlıydı. Duke Ellington, büyük ve son tahlilde erişilmez Ben Webster'in rolünü üstlenecek bir müzisyenin orkestrasında bulunmasına daima dikkat etmiştir.

Benny Golson bir stil fenomenidir. 50'lerin ortasında Dizzy Gillespie'nin orkestrasında çalmış bir tenorcu ve aranjördür. O zamanki modern cazın bütün genç müzisyenleriyle birlikte çaldı. Aynı zamanda Byas-Webster-Hawkins'in olgun ve zengin balad stilinin de ustasıydı. Golson'un en güzel bestelerinden biri Out of the Past'tır ve tenor doğaçlamaları da bu melodik beste gibi, "bir parça geçmiş", yoğun hüzün ve çoktandır yitirilmiş büyüyle doludur. Bu "caz romantiği" bir süre sessizliğe büründükten sonra –özellikle trompetçi Art Farmer'la birlikte yeniden şekil verdikleri Jazztet'le– daha olgunlaşmış olarak döndü.

Ilinois Jacquet Hawkins okulunun belki de en "sıcak", en heyecan verici müzisyenidir. Modern serbest caz tenorcularından çok önce, çalgısının ses aralığını flajolenin en yukarısına kadar genişletmeyi keşfetmiştir. Jacquet, Lionel Hampton'ın orkestrasında ün kazandı ve Flyin' Home'daki meşhur solosunu orada çaldı. Norman Granz'ın Jazz at the Philarmonic'inin ilk turnelerindeki başarılar da ününü artırdı. Jacquet şöyle der: "J.A.T.P.'nin dünya çapında başarı kazanmasını, Granz bana borçludur."

Georgie Auld, Flip Phillips ve ***Charlie Ventura*** Hawkins okulunun en önemli beyaz tenorcularıdır. İlk ikisi Ben Webster'in yolunu izlemiştir. ***Flip Phillips***, J.A.T.P.'de yıllarca, caz menajeri Norman Granz tarafından dinleyici kitlesini memnun etmeye yarayan bir araç olarak görüldü. Ancak 40'ların ortasında Woody Herman'ın orkestrasında ve daha sonraki kayıtlarda ve konserlerde muhteşem balad'lar çaldı. Bu arada Hawkins'in tonunu yetkinleştirdi ve "kıstı". ***Charlie Ventura*** 1947'den sonra birçok kez idare ettiği orta büyüklükteki topluluklarla ün kazandı. Bebop döneminde "Bop for the People" sloganıyla çaldı ve bebop'un popülerleşmesine büyük katkıda bulundu.

Chicago stilinin tenor sesi ***Bud Freeman*** –Lester Young ilk döneminde ondan etkilenmiştir–, etki açısından Coleman Hawkins'ten önce gelir. 80'li yıllarda da müzik çalışmalarını hâlâ sürdüren Bud (1991'de öldü), Dixieland'in en çok içe işleyen tenor saksofoncusuydu. Ancak Dixieland ve Chicago stilinden geliyor olması 50'lerde Lennie Tristano ile çalmasını engellemedi.

Bu müzisyenlerle tenor saksofonun Hawkins sayfası şimdilik tamamlanmış olmaktadır. 40'lı ve özellikle 50'li yıllarda Lester Young büyük tenorcu haline geldi, ancak "Hawk" ve "Pres" arasındaki gerilim hep

canlı kaldı; öyle ki, 50'lerin sonundaki Sonny Rollins okulunun tenor saksofoncularında Hawkins geleneğinin yeniden ağırlık kazandığı görülebildi. Tenor saksofoncuları Coleman Hawkins'te cezp eden şey, her şeyden önce, derin ve güçlü tonudur. Lester Young'a çeken şey ise lirik, yoğun titreşimli çizgileridir. Tenor saksofon tarihinin içinde cereyan ettiği gerilim, Hawkins'in tonundaki dolgunluk ile Lester'ın çizgiselliği arasındaki gerilimdir. Bu bölümün başında Hawkins ekolünün temsilcileri olarak değinilen bazı müzisyenlerde de bu gerilimi görmek mümkündü; örneğin Don Byas'ta, Paul Gonsalves, Flip Phillips ve Charlie Ventura'da. Bu müzisyenlere ilave olarak, üslup açısından Lester Young kampına dahil olmakla birlikte Hawkins'in dolgun tonuna eğilim duydukları hissedilen bir grup tenor saksofoncudan daha söz etmek gerekir. İçlerinde en önemlisi ***Gene Ammons***'tur. Boogie piyanisti Albert Ammons'un oğlu olan Gene Ammons, 40'lı yılların sonunda Woody Herman'ın orkestrasında çaldı ve 50'lerin başında Sonny Stitt'le (tenor saksofoncu olarak!) "çarpıştığı" battle'lar –iki çalgı arasında cereyan eden düello; o zamanlar pek sevilirdi– ile tanındı. Coleman Hawkins ekolünün dışındaki en büyük, en heybetli tenor sound'ı Ammons'tadır. Ira Gitler şöyle der: "Neredeyse on beş katlı bir mağaza kadar heybetli, yine de son derece vokal"; ve Ammons'un yorumunu blues şarkıcısı Dinah Washington'la kıyaslar.

Aslında Lester Young okulunun tenorcularını kabaca iki büyük gruba ayırmak mümkündür: Lester'in fikirlerini bebop'unkilerle birleştiren müzisyenler ve cool Lester Young klasisizmini benimseyenler. İkincilerde şu husus gözlemlenir: Müzisyenler ne kadar gençse, bop'un etkisi o kadar uçucu olmaktadır. "Lester+bop" akımında ilerleyen tenorcular arasında en önemlileri ***Wardell Gray, James Moody, Budd Johnson*** ve ***Frank Foster***'in yanı sıra, bu bölümde daha sonra Sonny Rollins'in öncülleri olarak sayılacaklardır. Sadece tenor değil, alto saksofon ve flüt de çalan ***James Moody***, bop dönemine damga vuran müzisyenlerden biridir; sık sık sergilediği haşarı mizahın yerini 70'lerde olgunluk ve yetkinlik almıştır. Dizzy Gillespie 1960'ta ve sonra yeniden 1980'de Moody'yi beşlisine aldı. 1984'te ölen ***Budd Johnson***, bebop döneminin önemli büyük topluluklarında –Earl Hines, Boyd Raeburn, Billy Eckstine, Woody Herman, Gillespie– çaldı; muhtemelen bu büyük orkestraların hepsinde birden çalabilmiş tek müzisyen odur. Üslubuyla daima modern eğilimlere –aynı zamanda Coltrane'e– yakın durdu; 1910'da doğan müzisyen, kuşağının 70'lerin ve 80'lerin akımlarını yaratıcılıkla işleyebilmiş az sayıdaki tenorcusundan biridir.

1955'te Las Vegas yakınlarındaki çölde esrarengiz bir şekilde öldürülen ***Wardell Gray*** çok önemli bir müzisyendi. Lester'in çizgiselliğini, bop'un

cümle kurma tarzını, sadece kendisine özgü sert *attacca* ile coşkulu hareketliliği birleştirerek iddialı bir stile dönüştürdü. Benny Goodman ve Count Basie gibi swing müzisyenleri Gray'e olan hayranlıklarını birçok kez ifade etmişlerdir; ancak kendi küçük gruplarında ya da orkestralarında çalmaya başlar başlamaz, ondaki stilsel zıtlığı aşılmaz bir sorun olarak görmüşlerdir. Wardell Gray'in, daha sonra tanıtacağımız önemli müzisyen Dexter Gordon'la 1947'de *The Chase* -av- gibi tipik bir isimle anılan tenor battle'ları, bugün bile caz tarihindeki en heyecan verici müzikal çekişmeler arasında sayılır.

Önceleri dar anlamda "bebop müzisyeni" olarak nitelenebilecek tenor saksofoncu sayısının bir hayli az oluşu dikkat çekicidir. Wardell Gray, James Moody ve tanıtacağımız Sonny Rollins -ilk dönemlerindeki Rollins!-, Dexter Gordon ve Allen Eager o zamanlar sayılabilecek yegâne isimlerdi. Lester Young'ın etkisi çok güçlüydü. Alto saksofon çaldığında, saf anlamda bop müzisyeni olan Sonny Stitt'te bile, tenora geçtiğinde Lester etkisi kendini gösteriyordu. Evet, 50'lerin ikinci yarısına kadar tenor saksofoncular arasında Charlie Parker'ın değil, Lester'in önemi giderek arttı.

Wardell Gray, 50'li yıllardaki iki tenor akımının; "Brothers" ve Sonny Rollins tarafından götürülen Charlie Parker tenor okulunun ortasında bir yerde durur. Birinci akım içinde Lester Young muzafferdir. Lester Young klasisizmine dahil olan müzisyenleri, Basie-Young eğiliminin kendini gitgide hissettirmesini gösterecek şekilde sıraladık. Listenin başındaki müzisyenlerde bebop etkilerini görmek de mümkündür: ***Allen Eager***, ***Stan Getz***, ***Herbie Steward***, ***Zoot Sims***, ***Al Cohn***, ***Bop Cooper***, ***Buddy Collette***, ***Dave Pell***, ***Don Menza***, ***Jack Montrose***, ***Richie Kamuca***, ***Jimmy Giuffre*** ve ***Bill Perkins***. Bu müzisyenlerin önemli bir bölümünün Woody Herman'ın orkestrasında çalmış olduğu ya da Kaliforniya cazıyla bir şekilde ilişkili olduğu dikkati çekmektedir. 1947'de "Four Brothers sound"ı orada doğmuştu. Stan Getz şöyle anlatır: "Los Angeles'in İspanyol mahallesi 'Pontrelli'de bir topluluk kurmuştuk. Tony de Carlo adında bir trompetçi grubun liderliğini üstlenmişti, onun trompeti, dört tenor saksofoncu ve ritimciden ibaret bir gruptuk. Gene Holland ve Jimmy Giuffre'nin bazı aranjmanlarını çalıyorduk." Yani Roland ve Giuffre dört tenor saksofoncunun oluşturduğu Four Brothers sound'ını biçimlendirmişti. "Pontrelli'de çalan dört tenorcu şunlardı: ***Herbie Steward***, ***Zoot Sims***, ***Jimmy Giuffre*** ve ***Stan Getz***.

Woody Herman o zamanlar kendisine yeni bir orkestra kurmaya çalışıyordu. Dört tenorcuyu şu veya bu ölçüde rastlantı eseri olarak dinlediğinde, sound'larından öylesine etkilendi ki, üçünü, Zoot Sims, Herbie

Steward ve Stan Getz'i orkestrasına aldı. Dördüncü tenorun yerine, tenor çalgıların kombinasyonuna koyu bariton saksofonuyla ayrıca derinlik ve sıcaklık kazandıran Serge Chaloff'u koydu. Bu yeni tını Jimmy Giuffre'nin 1947'de Woody Herman için yazdığı bir parçayla ün kazandı. Adı *Four Brothers*'tı; sound da bu isimle anılır oldu. Miles Davis'in *Bitches Brew*'ine kadar bu sound, -Miles'ın Capitol'ünün sound'ıyla birlikte- cazın en başarılı orkestra tınısı oldu: *Bitches Brew*'den sonra da etkisini sürdürdü. Sıcaklığı ve kıvraklığıyla cool cazın sound idealini temsil ediyordu.

Sonraki yıllarda Woody Herman çeşitli orkestralarının "Four Brothers" saksofon gruplarından bir dizi başka tenor saksofoncu geçti. Bunlardan ilki, 1948 ocağında Herbie Steward'ın yerine geçen ***Al Cohn***'du. Sonra ***Gene Ammons***, ***Jimmy Giuffre*** ve ***Bill Perkins*** ve ***Richie Kamuca***'ya kadar başka birçok isim geldi geçti. 1949'da Four Brothers tenorcuları içinde başından beri "eşitler arasında birinci" olan ***Stan Getz***, Zoot Sims, Al Cohn, Allen Eager ve Brew Moore ile birlikte plaklar doldurdu; bu plaklarda Four Brothers sound'ı beş tenorcu tarafından birlikte yaratılıyordu.

Bütün bu tenorcular arasındaki ince ayrımlar hakkında Ira Gitler'in -pek tanınmayan tenor camiasını çok iyi bilen bir eleştirmendir- şu sözleri bir fikir vermektedir:

> Zoot Sims ve Al Cohn'un eserleri incelenir ve bunlar Bill Perkins ve Richie Kamuca ile kıyaslanırsa, benzer bir alandaki içsel farklılıklara ilişkin çok güzel bir örnek elde edilir. Genel anlamda, dördü de Basie-Young geleneğinin modernistleri olarak nitelenebilir, ancak Sims ve Cohn -başlangıçta Lester Young'dan esinlenmişlerdi- Charlie Parker'ın etkisinin doruğa olduğu 40'lı yıllarda yetişti. Parker gibi çalmadıkları halde, stilsel açıdan belli ölçüde, armonik açıdansa çok fazla Parker etkisi altında kaldıkları görülmektedir. Oysa Kamuca ve Perkins ancak 50'li yıllarda adını duyurmaya başladı. Esini doğrudan Count Basie dönemindeki Lester'dan ve kelimenin dar anlamıyla Brothers'tan -Sims, Cohn, Getz- aldılar. Bu nedenle Charlie Parker, Brothers yolu üzerinde onlara sadece dolaylı olarak dokundu. Bu ise iki kat azalmış bir etki olduğundan, izlerini hissetmek mümkün değildi.

Parker'ın izleri en fazla ***Allen Eager***'da, 1945'lerde Buddy Rich'in büyük orkestrasında çaldığı o muhteşem, insanı yerinden oynatan sololarda görülür.

Stan Getz önde gelen bir ekolcü, büyük caz doğaçlamacılarından biri ve beyaz caz müzisyenlerinin en önemlilerindendir. Virtüöz bir teknisyendir ve onu Brothers'taki meslektaşlarının çoğundan ayıran -özellikle Al Cohn'un, Zoot Sims'in, Bill Perkins'in, Richie Kamuca'nın vb. bilinçli sadeliğinden- bu teknik öğedir. Getz büyük bir dinleyici kitlesi nezdinde her şeyden önce bir balad yorumcusudur. 50'li yıllarda Charlie Parker'dan

esinlenerek, çok hızlı tempodan da hoşlanmaya başladı. Kariyerindeki en ilgi uyandıran kayıtlardan bazılarını, 1953'te gitarist Jimmy Raney'le Boston'da "Storyville Club"da ve 1954'te tromboncu Bob Brookmeyer ile birlikte Los Angeles'ta Shrine Oditoryumu'ndaki bir konserde doldurdu.

1961'de bossa nova şiirsel, sevgi dolu şarkılarıyla Brezilya'dan ABD'ye nüfuz ettiğinde, Getz bu müzikle Brezilya'dan yeni dönen gitarist Charlie Byrd sayesinde tanıştı. Önce Byrd ile birlikte, sonra onsuz olarak Brezilya müziğiyle sayısız başarıya imza attı.

Getz'in bossa nova'dan esinlendiği ve her şeyi ona "borçlu olduğu" yolunda çok şey söylenmiştir; oysa daha önce tersine bir etkinin söz konusu olduğunu söylemek gerekir: Cool caz (ki Getz bu akımdan gelmektedir), Brezilya sambasını etkilemiştir. Cool cazla sambanın etkileşimi sonucunda bossa nova doğdu. Getz kendi tabiriyle Brezilya'ya "ödünç verdiklerini geri alınca" daire tamamlanmış oldu. Brezilyalı müzisyenler tarafından "çarpıtma" ve "yozlaştırma" olarak nitelenmesine rağmen, "Brezilyalılaşmış", melodik cool caz uyarlamalarının bu kadar beğeni toplamasının nedeni belki burada yatmaktadır.

Bossa dalgasının sönmesinden sonra, 60'ların ortasından bu yana Getz klasik Lester Young mirasını, en başta Sonny Rollins'ten gelen bazı daha sert ve anlatımcı malzemelerle birleştirdi. Bu büyük müzisyenin anlatım olanaklarının düzeyi sürekli daha evrensel ve daha yetkin bir hale gelmektedir.

Zoot Sims Brothers içinde en fazla swing yapanıdır. 1988'de ölen ***Al Cohn*** ise bu okulun anlatım gücü en yüksek temsilcisidir. Sims (1985'te öldü) çalgısının tiz perdelerini kullanmaya eğilimli, cömert, canlı bir doğaçlama ustasıydı; öyle ki, tenoru bazen alto tınısına dönüşürdü. Alto çalmayı aslında severdi, sonraları Coltrane'in etkisiyle tamamen kendine özgü bir ses renginde soprano saksofon da çaldı. Cohn sadece çalarken değil, aranjör ve grup lideri olarak imza attığı sayısız plak ve toplulukta da Basie-Young klasisizmine bilinçli bir dönüşü yansıtır. Cohn'un lirik, berrak Lester Young tonundaki küçük dönüşler ve bağlamalar, üslubuna özel bir ifade katar. Cohn ve Sims, çekiciliğini -bu iki müzisyenin yakınlığıyla da çerçevelenen- ince ayrımlardan alan çift tenorlu bir beşliyi yıllarca birlikte idare etti.

Lester Young klasisizmine ilişkin listemizdeki diğer müzisyenlerin çoğu West Coast cazın temsilcileridir. ***Jimmy Giuffre*** tenor çalışında da, klarnetteki üslubundan bir şeyler hissettirir; cool ve "damıtılmış" blue note'ları sever; ve müziği, derin bir modern "klasik" oda müziği bilgisi ve halk şarkılarına duyduğu büyük sevgi üzerinde şekillenen Young bir klasisizmidir. ***Buddy Collette*** West Coast cazın az sayıdaki siyah mü-

zisyeninden biridir; nispeten yumuşak tenor üslubuna kıyasla Charlie Parker'dan daha çok etkilenen alto yorumunda bunu daha çok belli eder. Mükemmel bir büyük orkestra aranjörü olan ***Don Menza*** Brothers sound'ını 70'li ve 80'li yıllarda Sonny Rollins'e yakınlaştırmıştır.

Bu ünlü Amerikalılara dahil olan bir de Avrupalı vardır: Avusturyalı ***Hans Koller***. 50'lerin başında Lee Konitz'in etkisiyle başladı, sonra Zoot Sims ve Al Cohn'dan etkilendi ve Coltrane esiniyle kendi ifade tarzını buldu. Daha genç meslektaşları arasında hâlâ esin veren bir usta olarak kabul gören az sayıdaki Avrupalı müzisyenden biridir.

Bazı müzisyenler, Lester Young tenorcularını yerleştirmeyi denediğimiz kategorilerin hiçbirine uygun düşmemektedir. Bunlar arasında ***Paul Quinichette, Brew Moore*** ve ***Warne Marsh***'ı sayabiliriz. 1973'te ölen Brew Moore 50'lerdeki tenor klasisizminin dolambaçlı yoluna hiç sapmadan, doğrudan Lester Young'a yakın düşmüştür. Brew Moore ve Warne Marsh, Lennie Tristano okulundandır. 1987'de ölen Marsh'ın "tenorize" edilmiş Lee Konitz çaldığı söylenir. Oysa Marsh'ın akıcı, özlü etki bırakan bir stili vardır. Bu stil 70'lerde ve 80'lerde yeniden güncelleşti ve Marsh çok daha genç tenorcularla –Pete Christlieb ve Lew Tabackin– birlikte doldurduğu dikkat çekici ikili kayıtlarla öne çıktı.

Buraya kadar söylediklerimizden, tenor saksofonun gelişiminde Coleman Hawkins'le Lester Young'ın fikirleri arasındaki yarıştan, Lester Young'ın ezici bir zaferle çıktığı zannedilebilir. Bu kanı, 50'lerin ikinci yarısında ***Sonny Rollins***'in etkisinin yoğunluk kazanmasıyla silindi. Doğaçlamacı Rollins o zamanlar o kadar önemli hale geldi ki, ismi Miles Davis ile birlikte anılır oldu. Aslında ise, ne Sonny ne de üslubu kelimenin tam anlamıyla "yeni"dir. 1946'da bop'un birçok önemli müzisyeni ile birlikte çaldı; örneğin Art Blakey, Tadd Dameron, Bud Powell, Miles Davis, Fats Navarro, Thelonious Monk vb. Üslubu, Charlie Parker'ın çizgileriyle, Coleman Hawkins'in güçlü tonu ve Lester Young'dan sonra gelen hiçbir tenorcunun kaçamayacağı o hafif Young etkisinin birleşiminden meydana gelir; tabii Sonny'de kendine özgü, köşeli, kenarlı, son derece bireysel bir tona dönüşür bu etkiler. 50'lerin ikinci yarısında gayet devrimci bulunan bu bileşimle, bop yılları boyunca hep karşılaşıldı. Böyle çalan sadece Sonny Rollins değildi. Başta ***Dexter Gordon*** olmak üzere ***Sonny Stitt*** gibi, bazı açılardan daha önce değindiğimiz "Lester+bop" grubuna akraba müzisyenler de –örneğin James Moody– bu tarzı benimsemişti. Dexter Gordon, bop'u simgeleyen bütün o diri asabiliğiyle, doğrusu tam bir bebop tenorcusuydu. Gordon 1944'te yukarıda değinilen Ammons ile birlikte Billy Eckstine'ın büyük orkestrasındaki *Blowing the Blues Away* adlı kaydında, bu bölümde söz ettiğimiz *battles* ve *chases* formunu yarattı.

Sonny Rollins böyle birdenbire büyük bir önem kazandıysa, bu durum büyük bir doğaçlama ustası olarak kendini kanıtlamasını sağlayan atılganlığı ve diriliğiyle, kısaca nitelikleriyle ilişkilidir. Doğaçlama yaparken esas aldığı armoni kalıplarını şaşırtıcı bir doğallık ve cesaretle işler ve melodi çizgilerini genellikle sadece birbirinden iyice ayrık staccato notalarla ortaya koyar. Böylece melodik çizgileri komikleştirir ve ironikleştirir. Thelonious Monk'un piyano çalışındaki cesaret gibi bir şeydir bu; ve burada ayrıca anlaşılmaktadır ki, Monk'un 40'lı yıllarda temellerini attığı şey, ancak 50'lerin ikici yarısında gerçekten anlaşılmaya başlamıştır. Rollins okulunu izleyen pek çok müzisyenden biri olan Fransız tenor saksofoncu Barney Wilen o zamanlar şöyle söylemişti: "Sonny Rollins *n'a peur de rien* –Rollins hiçbir şeyden korkmaz".

Bu okul 80'li yıllarda da hâlâ etkisini göstermektedir. Bir ara Hindistan'a giden, yoga ve Asyatik dinler konusunda eğitim gören Rollins, kayıtlarında artık daha çok caz rock tarzına yönelmektedir. Bu gerçi cazın "sıkı" hayranlarının hoşuna gitmemektedir; ama eleştirenler, caz rock'ta bop öğelerini Rollins kadar koruyan başka bir müzisyen olmadığını gözardı etmektedirler. En önemli yanını, sound'ını –ve muhtemelen ailesinin Karayipler kökenli olmasından kaynaklanan, bazen biraz iğneleyici kaçan mizah yönünü–, halen muhafaza etmektedir. Durmaksızın kalipsolar –ve Latin Amerika temaları ve ritimleri– besteledi ve geliştirdi. 80'li yıllarda nefes kesen, uzun doğaçlamalar üflediği eşliksiz solo dinletilerle hayranlık topladı.

Cohn Coltrane ve izindeki müzisyenlere geçmeden önce, hem Rollins, hem de Coltrane okulundan şu veya bu ölçüde bağımsız olan bazı tenorcuları belirtmek zorundayız. ***Wayne Shorter, Hank Mobley, Johnny Griffin, Yusef Lateef, Charlie Rouse, Stanley Turrentine, Booker Ervin, Teddy Edwards, Roland Kirk, Clifford Jordan, Bobby Jones, Jack Montrose*** bu isimlerin en önemlileridir.

Wayne Shorter bu isimler arasında en etkileyici gelişimi göstermiş müzisyendir; 50'lerin sonunda Jazz Messengers adlı topluluğunda ün kazandığı Art Blakey'in hord bop'undan, ikinci Miles Davis beşlisinin kontrollü serbestliğine, efsanevi caz rock topluluğu Weather Report'un ileri düzeyde elektronikleşmiş sound'ına kadar uzanan bir gelişim. Kırılgan, çekingen, ama yine de dolgun olan mükemmel sound'ıyla ayırt edilir. Shorter'ın özgün yanı, dörtlü aralıklarla oluşan, soyut pırıltılar içindeki melodidir: Bu melodi yerleşik armonik modellere karşı dururken, tonal üslubun temellerini yine de muhafaza eder. Belki de bu nedenle Shorter'ın 60'lardaki eserleri –özellikle ünlü ikinci Miles Davis beşlisindekiler– 80'lerin klasik tenorcularını çok etkilemiştir. Shorter besteci

olarak, bütün diğer müzisyenlere göre daha kalıcı modal besteler yarattı. Bunlar karmaşık sadelikleri içinde, bugüne dek her zaman hayranlık ve ilgi uyandırdı; örneğin *Nefertiti*, *Footprints*, *Yes Or No*, *Masqualero*.... Shorter nasıl besteliyorsa, öyle çalar; sade, özenli, kısa; hiçbir nota fazla değildir. Miles Davis şöyle söyler: "Wayne olağanüstü kısa öyküler anlatır."

Hank Mobley'in uzun, kendi içinde sürekli devinen cümlelerini bir örtü gibi saran, kadife yumuşaklığında bir tonu vardır. ***Stanley Turrentine*** ritmik bir soul tarzını Ben Webster ve Hawkins'in canlı çizgileriyle birleştirir. Charles Mingus'un tanıttığı ***Booker Ervin*** 60'lı yılların başında ve ortasındaki en iyi doğaçlama ustalarından biriydi; blues esintili, mükemmel bir fikir zenginliği yansıtır; sertçe swing yapardı. ***Johnny Griffin*** melodik, "eşlik etmeye uygun", genellikle de espri yüklü doğaçlamalarıyla her zaman coşkulu bir dinleyici kitlesi bulabilmektedir.

Yusef Lateef Detroit'teki hard bop müzisyenler çevresindendir. 50'li yıllardan başlayarak, Arap ve Doğu müziğinin öğelerini cazın içine almayı deneyen ilk müzisyendir. Lateef'in tenorun yanı sıra, bir bölümü egzotik kökenli flütler, ve cazda ender kullanılan obua ve fagot çaldığı bu kayıtlar coşkuyla karşılandı. Bu müzisyenlerden çoğu uzun bir süredir aktif olarak müziğin içindedir; bu da, gelip geçici modaların dışında bir müzik yaptıklarının işaretidir.

Son olarak, 1960 yazında, boynunda asılı üç saksofonla Ohio'daki Columbus'tan Chicago'ya gelen kör müzisyen ***Roland Rahsaan Kirk***'ten söz etmek gerekir. Kirk bazen üç saksofonu aynı anda çalardı; ayrıca flüt ve bir düzine başka enstrüman daha çalar, arada bir de choruslar arasında siren üflerdi.

1975'te ölümüyle bütün caz dünyasını üzüntüye boğan Kirk, modern cazın en diri, iletişime en açık müzisyenlerinden biriydi. Sırtında sazı dünyayı dolaşan o eski folk müzisyenlerine benzerdi. Bu yüzden o yıllarda cazda olup biten birçok şeyin sembolü haline geldi; doğallığın "sofistikasyon"u, gerçek çocukluğun naifliği, diriliğin duyarlılığı oldu. Kirk şöyle söylerdi: "İnsanlar özgürlükten dem vuruyor; oysa blues hâlâ çalabileceğin en özgür şeylerden biridir." Kirk için caz siyahların klasik müziğiydi. O kadar çok sayıda büyük siyah müzisyene dayanıyordu ki -Duke Ellington, Charles Mingus, Sidney Bechet, Fats Waller, Don Byas, John Coltrane, Clifford Brown, Lester Young, Bud Powell, Billie Holiday vb.- Kirk'ün postmodern cazda yer etmeden çok önce siyah gelenek içinde çaldığı altı çizilerek söylenebilir. Roland "Tanrı siyah sound'u sever" derdi.

Bu müzisyenlerin çoğunu, en başta da Sonny Rollins ve Roland Kirk'ü karakterize eden şey, ritimle kurdukları ilişkidir. Nasıl armoniyi cömertçe bir kenara atmışlarsa, ritimde de aynısını yaptılar. Temel ritimden uzakla-

şırken, aradaki bağı hiçbir zaman koparmamaları, müziğe heyecan verici ritmik bir gerilim kazandırır. Üsluplarındaki çekicilik aslında burada yatar. Rollins bu açıdan da Charlie Parker'a bağlanabilir. Bir Fransız caz dergisi, 50'lerin ikinci yarısında Rollins etkisi doruğa vardığında "Charlie Parker'ın halefleri tenor çalıyor" diye başlık atmıştı.

Tam bu doruk noktasında ibre –kuşkusuz içeriği çok daha yoğun olan– ***John Coltrane*** etkisinden yana döndü. Coltrane (bkz. kendisine ayrılan bölüm) 60'lı, 70'li ve 80'li yılların çoğu tenorcularının öğretmeni ve ustası oldu; üstelik sadece tenorcuların da değil!

Coltrane'in "öğrencilerini" diğer çalgılarda da olduğu gibi iki gruba ayırmak mümkündür: Tonalite sınırları içinde duranlarla, dışına çıkanlar. Bu kadar genel bir gruplandırmada, tabii ki birçok nüansın ve ara tonların varlığı da hatırlanmalıdır. Birinci grupta Coltrane etkisi daha güçlüdür ve doğrudan hissedilir; diğerleri ise Coltrane'den esinlenmeyi sadece genel anlamıyla "özgürleşme" olarak algılamış ve kendi bireyselliğini belirgin bir şekilde dışavurmuştur.

Birinci grupta ***Joe Henderson, George Coleman, Charles Lloyd, Joe Farrell, Sam Rivers, Billy Harper*** vb. çeşitli müzisyenler yer alır. ***Henderson*** post-Coltrane döneminin cazına, büyük bebop geleneğini eşsiz bir tarzda eklemler. Bop'a yönelmiş bütün tenorcular içinde en koyu, "simsiyah" denecek ton onda bulunur. ***Farrell*** muhafazakâr bir tenor anlayışını çağdaş duyarlılıkla birleştirir; Chick Corea'yı en başta bu nedenle kendine çekmiştir. ***Charles Lloyd*** 60'ların ikinci yarısında caz rock'ın öncüllerinden sayılan bir grubu yönetti. ***Harper*** gospel öğelerini işledi ve sadece müzikal değil, manevi olarak da Coltrane'nin mesajına bağlandı. ***Sam Rivers*** Coleman gibi 60'lı yıllarda Miles Davis, sonra ise Cecil Taylor'la birlikte çaldı. 60'larda New York avangardının "baba" figürlerinden biriydi ve bir sonraki tenor saksofoncu grubuyla arada köprü oldu.

New York'taki "serbest tonal" avangart kampa öncelikle şu isimler dahildi: ***Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler, John Gilmore, Fred Anderson, Dewey Redman, Frank Wright, Joe McPhee, Charles Tyler*** ve –daha genç kuşaktan– ***David Murray, Chico Freeman*** ve ***David S. Ware***. Başlangıçta kendini "öfkeli" bir biçimde serbest caza adamış olan ***Shepp***, zamanla serbest üslubun deneyimlerini Coleman Hawkins, Ben Webster ve Duke Ellington geleneğiyle birleştirdi. Bir defasında "benim saksofonum bir seks sembolüdür" demişti.

Sık sık trompet çalan kardeşiyle görünen ***Albert Ayler***'ın sloganı farklıydı: "Biz barış şarkıları çalıyoruz" diye tekrarlardı hep. Ayler'ın serbest tenor çıkışları kendi başına buyruklığu içinde kabul gördü; yüzyıl dönümündeki marş ve sirk müziğine, halk danslarına, vals ve polkalara, ama

aynı zamanda da *dirge*'lara (eski New Orleans'taki cenaze törenlerinin yas şarkılarına) el attı. 1971'de otuz dört yaşındayken ölen Ayler –yirmi gün ortadan kayboldu, ardından cesedi New York'taki East River'da bulundu–, Richard Williams'ın deyişiyle, "Birçok açıdan Bubber Miley ve 'Tricky' Sam Nanton'ın eski sound'ına Charlie Parker, Miles Davis veya Sonny Rollins'inkinden daha yakındı. Cazın 30'lu yıllarda terk ettiği o çılgın, ilkel duyguyu geri getirdi... Tekniği hiçbir sınır tanımazdı; en kalından en tiz seslere dek uzanırdı, eşi benzeri yoktu..."

Pharoah Sanders müzikal ve fiziksel gücüyle öne fırlayan bir tenor saksofoncudur. Coltrane, Sanders'i, 1966'da grubuna ikinci nefesli olarak almıştı; niyeti onun korkusuzluğuna yaslanarak gelişmekti. Diğer yeni tenorcular gibi Sanders da çalgısının en tiz bölgelerini bile kullanıyor, tenor saksofonunu sopranoya yaklaştırıyordu. Ancak ne yazık ki, başlangıçta büyük umut vaat eden üslubunu birkaç yıl içinde klişeleştirdi ve bayağılaştırdı. Yine de, 70'lerin sonundan bu yana yeniden belli oldu ki, Coltrane isabetli bir seçim yapmıştı.

60'lar yerini 70'lere bırakırken Ornette Coleman'ın –ve daha sonra Don Cherry'nin– müziği için ne zamandır aradığı eşit yetenekteki partner ***Dewey Redman*** oldu. Redman saksofonu üflerken, aynı anda çalgının içine doğru şarkı söyleyen ilk müzisyenlerdendi. Bunu yaparken tenor sound'ını vokalize ediyor ve duygusallaştırıyordu. 70'li ve 80'li yıllarda Don Cherry ile birlikte yönettiği grubun adı "Old New Dreams"tir; ve sunduğu tam da budur: Eski ve gerçekte zaman-üstü bir siyah geleneğin elinden "yeni rüyalar".

Sonra neoklasisizm geldi ve ***David Murray*** (bkz. kendisine ayrılan bölüm) bu akımın kesin hatlarını çizdi. Geleneksel üslup çerçevesinde serbest cazın mirasını yansıtan ve geliştiren diğer önemli tenorcular ***Chico Freeman, George Adams, Bennie Wallace, John Purcell, Ned Rothenberg*** ve ***Edward Wilkerson***'dır. Wallace dışında bütün bu virtüözler Coltrane'in müziği ile güçlü bir bağ içindedirler. Ancak Coltrane'in oluşturduğu bu arka plan üzerinde, bir dizi farklı tenor üslubu yansıtmaları ve bütünleştirmeleri, yorumlarının bireyselliğini gösterir. ***Freeman*** son derece yoğun bir "inside-outside virtüöz"dür. "Inside" ile kastedilen, Freeman'in geleneğe bağlılığıdır; "outside" ise serbest tınılar düzlemindeki hareketini ifade eder. Freeman'in özelliği bu iki tarzı değişimli olarak değil, genellikle aynı anda çalmasında yatar. Chico "inside" üslubunu babasından, aynı şekilde tenor çalan Von Freeman'den öğrenmiştir. "Outside" yönü ise doğum yeri Chicago'nun avangart grubu AACM'den gelir.

Charles Mingus ve Gil Evans tarafından tanıtılan ***George Adams*** dili, hırıltılı doğaçlamalarını aletinin tiz bölgelerinde öylesine çılgınca

patlatır ki, akla gospel ve blues'un falsetto söyleniş tarzını getirir; anlatımı aynı yoğunluk ve esriklik içindedir. Hızlı parçalarda Coltrane'in ve Albert Ayler'ın tiz seslerdeki glissando üslubunu işler; yavaşlarda ise Ben Webster'ın kadife yumuşaklığındaki balad tonuna bağlanır.

Tennesseeli ***Bennie Wallace*** 80'li yıllarda Coltrane etkisinin egemenliğinden bağımsız olarak kendi üslubunu geliştiren az sayıdaki tenorcudan biridir. Wallace, Rollins'i izler; onun sert ve alaycı tonunu rapsodik bir canlılık taşıyan orijinal bir müzik diline dönüştürür. Wallace büyük aralıkları aşan "çılgın", garip tonal sıçramalarla dolu şaşırtıcı çizgiler çalar; en tiz flajole seslerden yıldırım hızıyla en pes seslere iner ya da tersini yapar; bu fazlaca köşeli üslupta Don Byas, Eddie "Lockjaw" Davis ve rhythm-blues tenorcuların boğuk sound'larını da yansıtır.

Serbest üslup, Avrupa'daki tenor saksofonculara son derece verimli bir zemin yakaladı. Bu tenorcuların bazıları tamamen kendine özgü bir üslup içindedir. Daha önce bas klarnetçi olarak değinilen Hollandalı ***Willem Breuker*** 70'lerin ortasında, Avrupa serbest cazını üstü örtülü dogmaların ve abartılı bir ciddiyetin karakterize ettiği bir dönemde, hoş mizahı ve maskaravari müzik tiyatrosu ile özgürleştirici bir etki yaptı. Breuker 19. yüzyılın popüler müziğini -polka, operet, vals, marş, tango- yabancılaştırır ve alaya alır; taşlamalarında, avangart dünyaya saldırılar yöneltmeyi de ihmal etmez. "Cazın Kurt Weil'ı" olarak anılır. Alman ***Peter Brötzmann*** tenor çizgileri genelde siyah müzisyenlere yakıştırılan bir yoğunlukla üfler; ancak bunu yine de eleştirmenlerin "Alman" olarak nitelediği -İngiliz eleştirmen Richard Williams "Töton" sözcüğünü kullanmıştı- bir tarzda yapar. İngiliz ***Evan Parker*** Avrupa'nın bütün serbest caz tenorcuları içinde tiz tınıları keşfetmekte en ileri giden müzisyen olmuştur. Evan gerçekten yeni, soyut ve minimalist bir stil yarattı. Yarattığı stil içinde *falsetto*'yu John Coltrane ve Ornette Coleman'ın belirgin bir etkisi olmadan, akıcı bir melodiye dönüştürdü. Post-serbest caz düzleminde kazanılan özgürlüğü başarıyla biçimlendiren ve ayrıştıran tenorcular arasında Sovyetler Birliği'nde ***Anatoly Vapirov*** ve ***Vladimir Chekasin***'in yanı sıra, Batı Avrupa'da Fransız ***André Jaume*** ve ***Sylvain Kassap***, İsviçreli ***Hans Koch*** ve Alman ***Alfred Harth*** ile ***Sibylle Pomorin*** dikkati çekmektedir. Bulgaristan'da yaşamaya başlayan ***Vapirov*** cazda Avrupa konser müziğinin sıcak, yumuşak saksofon tonunu estirir; "Yeni Viyana Okulu"nun müziğine özel bir ilgi duymaktadır. Alban Berg'e adadığı *Lines of Destiny* adlı eseri (1985), bir caz müzisyeniyle bir yaylı çalgılar dörtlüsünün buluştuğu en başarılı örnektir. ***Kassap*** tamamen postmodern caz anlamında, heyecan veren bir stil karışımcısıdır: Kassap'ta folklor, minimal müzik, serbest caz, rock ve avangart Avrupa konser müziği, "eş

zamanlı olmayanın eş zamanlılığı" biçiminde birbiriyle temas eder. ***Alfred Harth*** kasvetli kâbusların ve parça parça tonal kolajların damgasını vurduğu no wave alanında, ender rastlanan bir şürsellik ve tonal sıcaklık yakalar; hem de müziğin protestocu yanından, tahrik edici öfkesinden bir şeyler çalmaksızın. ***Pomorin*** ise, piyanist Irene Schweizer ve Reichlich Weiblich kadınlar orkestrasıyla birlikte çalarken isim yapmıştır.

Coltrane mirasını özgün bir şekilde işleyen, dinlemeye değer Avrupalı tenorcuların sayısı öyle çoktur ki, içlerinden ancak en önemlilerini saymak mümkün: İngiliz ***Alan Skidmore***, ***Steve Williamson*** ve ***Mike Mower***, Polonyalı ***Tomasz Szukalski*** ve ***Leszek Zadlo***, İsveçli ***Lennart Aberg*** ve ***Bernt Rosengren***, Finlandiyalı ***Juani Aaltonen***, Fransız ***François Jeanneau*** ve Alman ***Heinz Sauer***, ***Gerd Dudek***, ***Wollie Kaiser***, ***Günter Klatt*** ve ***Christof Lauer***. European Jazz Quintet'teki ve SOH adlı üçlüdeki yorumuyla tanınan ***Skidmore*** ihtiraslı, çizgisel üslubunda orta yaş Coltrane'in tarzını yansıtır. ***Szukalski*** Trane diline Polonya halk müziğinin dans havasını taşır. ***Zadlo*** ve ***Lauer***, siyahların büyük tenor geleneğine uyan bir üslupla çalarlar; coşkulu, son derece güçlü stilistlerdir. Dünya müziği alanında ***Aberg*** –Rena Rama ve Oriental Wind adlı gruplarla birlikte yaptığı kayıtlarda– özlü, duygulu melodilerle kendini tanıttı. ***Jeanneau*** ise olmadık orkestra ekipleri kurmaktan ve alışılmadık tonal yapılardan hoşlanır. ***Dudek***, Coltrane'in gücünü duyarlı, çekingen bir üslup içinden yansıtır. "Köln Caz Evi" adlı inisiyatiften gelen ***Kaiser***, besteci olarak Kölner Saxophon Mafia grubunun asıl beynidir. Anlatımcı, enerjik cümlelerinde dikbaşlılık ve ince bir sezgi gücü birleşir. ***Sauer*** Duke Ellington'a hareketli bir "güzelleme" kaydetti ve George Adams'la birlikte yaptığı bir plakla, ünlü Amerikalı tenorcudan aşağı kalır tarafının olmadığını kanıtladı.

Şimdi rock ve fusion'dan etkilenen müzisyenlere dönelim. Bunlar arasında ***Wayne Shorter***, Arjantinli ***Gato Barbieri***, ***Tom Scott***, ***Wilton Felder*** ve ***Mike Brecker***'ın yanı sıra daha genç kuşaktan ***Bill Evans*** (aynı isimdeki piyanistle herhangi bir akrabalığı yoktur), ***Bob Berg*** ve ***Gary Thomas*** sayılabilir. İçlerinde en tanınmış olanı, köklerini hem Sonny Rollins'ten, hem de Coltrane'den alan ***Wayne Shorter***'dır; ama ***Mike Brecker***'ın parıltılı, flajole perdelere uzanan çizgileri, caz rock'taki tenor saksofon yorumunu Shorter'dan daha çok etkilemiştir. Brecker buna paralel olarak, akustik ve elektronik üslubu birbiriyle birleştirerek, armonisi esnek, ateşli bir neobop yorumcusu olarak kendini geliştirdi. Böylece Coltrane'in mirasına, dinamik bir virtüozite ve rock'a meyilli üslupların etkisi de dahil oldu. Brecker muhafazakâr bir tutumla, müziğini "electric bebop" olarak adlandırmaktadır. Aslında Brecker, Coltrane geleneğini

tonal düzlemde son derece özgün, eşsiz bir üsluba dönüştürerek işleyen az sayıdaki tenorcudan biridir. Bu nedenle Brecker'in sound'ı –kristal kadar berrak, metalik bir keskinlikte, yine de dinamik bir çıkış ve iniş gösteren ışıltılı bir sıcaklıkla doludur– postmodern cazda tenor saksofon yorumunun belirli temel renklerinden birisi haline gelmiştir.

Tenorcular caz rock'tan uzaklaşıp, neobop'a yöneldikçe, Brecker etkisinin azalmadığı, hatta tersine arttığı gözlenmektedir. Bu da, Brecker'in 80'li yılların tenorcuları üzerinde ne kadar etkili olduğunu gösterir. Kendisinden esinlenen ve kurduğu köprü sayesinde Coltrane mirasının yaşamasını sağlayan birçok tenorcu arasında aşağıdakiler sayılabilir: ***Bob Mintzer, Bob Malach, Larry Schneider, Bob Berg, Tony Dagradi,*** İngiliz ***Tommy Smith*** (vibrafoncu Gary Burton ile birlikte çalardı), Norveçli ***Bendik Hofseth*** (Steps Ahead adlı grupla tanındı) ve Macar ***Tony Lakatos***. Büyük orkestra ve aranjör olarak da önemli olan ***Bob Mintzer*** ve ***Bob Malach*** bütün teknik ve stilsel gerekliliklere cevap verebilecek nitelikte stüdyo müzisyenleridir; hem caz rock alanında, hem de çağdaş mainstream'de Brecker ekolünü kendine özgü bir tazda işleyebilmektedirler.

Beyaz tenorcular arasında Brecker dışındaki Norveçli ***Jan Garbarek*** 70'li ve 80'li yıllarda çok etkili olmuştur. Garbarek serbest caz tenorcularının –özellikle geç Coltrane'in, ama aynı zamanda Albert Ayler'ın, Archie Shepp'in de– ateşli "cry"ını, dramatik bir tarzda cool hale getirmiş, hüzne bulamış ve estetize etmiştir. Es bakımından zengin üslubu hem yasın, hem de sevincin ifadesidir. Garbarek'in tenor saksofonu ağlar, çığlık çığlığa haykırmaz. Çizgileri büyülü bir uzaklığın kapılarını açar; İskandinav folk müziğini, serbest cazı ve Asyatik dini tören müziklerini dalgın bir güzellik içinde ören hayaller sunar. Garbarek aslında Amerikan çevrelerini de etkilemiş olan yegâne Avrupalı tenor saksofoncudur. Müziğinin Afro-Amerikan köklerden ne denli uzak olduğu, Avrupa müziğine –özellikle de İskandinav halk müziğine– dayandığı düşünülecek olursa, bu etki dikkat çekici bir durumdur.

Neobop konusunda daha ileriye gitmeden dönüp, adı bu bölümde sık sık geçen kıdemli bir şahsiyetten; ***Dexter Gordon***'dan söz etmek doğru olur. Sonsuz fikir zenginliği içindeki bir müzisyen olan Dexter, büyük bebop müzisyenleri kuşağına dahildir. John Coltrane, etkilendiği az sayıdaki isim arasında, onunkini de sayar. Aynı şekilde Gordon da daha sonra yorumuna Coltrane'den öğeler katar. Birçok Amerikalı caz müzisyeni gibi o da 60'lı yılların başında –Amerika'daki çevrelerde hayal kırıklığına uğramış bir halde– Avrupa'ya geldi ve önce Paris'te, sonra Kopenhag'da yaşadı ve yıllarca Avrupa'daki caz hayatının temel şahsiyetlerinden biri oldu. 1976'da –daha önce başka bir bağlamda bundan

bahsetmiştik– kısa süreli bir sahne çalışması için New York'a döndü ve bu sayede, bebop'un geri dönüşünde katalizör rolü oynadı. 1986'da, Bud Powell ve Lester Young'ın hayatına dair motifleri, 50'lerin caz kulüplerinin atmosferinde cereyan eden gerçeküstü bir öykü içinde anlatan Tavernier'in *Geceyarısına Doğru* adlı filminde bir başrol oynadı. Filmin o zamanın caz müzisyenlerinin yaşamlarına ve sorunlarına gerçekten duyarlı, konuyu çarpıtmadan yaklaşan ilk film olmasında, oyunculuk ve müzikal açıdan Gordon'un büyük bir payı vardır. Gordon 80'li yıllarda da, tenorcu çevreleri derinden etkilemeyi sürdürdü; muhteşem sound'ı ve vuruşun hemen ardından cümlelemesi heyecanı en üst kerteye çıkaran bir etki yapar.

Bop esinli müzik 70'lerin ortasından bu yana o kadar çok müzisyen tarafından yeniden çalınmaya başladı ki, burada ancak en önemlilerine yer verebileceğiz: ***Ricky Ford, Branford Marsalis, Courtney Pine, Carter Jefferson, Bob Berg, Billy Pierce, Ralph Moore, Jean Toussaint, Don Braden, Ralph Bowen*** ve ***Todd Williams***. Pek çoğunda, 70'lerin ikinci yarısında neobop'la (bebop'un yeniden canlanmasıyla) başlayan ve sonra 80'ler boyunca, temel bileşen olarak bop'un yanı sıra birçok başka, genellikle modern öğeleri –modal caz, Coltrane, Shorter, hatta bazen ilk dönem serbest cazdan, ama aynı zamanda da bop öncesi dönemden etkiler– içeren zengin klasisizm akımına doğru gelişen tipik bir evrim görülür. Charles Mingus'la birlikte çaldığı sırada tanınan ***Ricky Ford*** klasisizmin en mükemmel tenor sesini sunar. Tenor saksofondaki büyük siyah geleneği –Coleman Hawkins'ten Don Byas'a, Ben Webster'e, Dexter Gordon'a, Sonny Rollins'e kadar uzanan geleneği– tek bir solo içinde birleştirmeyi ve yine de tamamen kendisi olarak kalmayı başaran bir müzisyendir. Ford, klasisist tenorcular içinde Coltrane'in ağır basan etkisinden tamamen sıyrılarak Rollins'in çizgisini izleyen tek saksofoncudur. İlk olarak Art Blakey tarafından tanıtılan ***Branford Marsalis*** de aynı şekilde son derece etkileyici cümleler çalar; o da Rollins'ten çok etkilenmiştir, ancak Ford'a göre daha modern, daha çağdaş bir yorum sunar; Rollins'in yanı sıra, özellikle Coltrane, Wayne Shorter ve Joe Henderson'ı yansıtır. Ford da Marsalis de alıntı yapma ustasıdır; yine de klasik yorumun çok geniş olan sınırlarını çizen üslupları arasında çok büyük bir zıtlık vardır. Ford tek bir parça içinde bütün büyük tenor stillerini bir *karışım* halinde; sanki karışıma uygun bir dokuymuşçasına bütünleştirir. Marsalis'se bir *bütün* olarak alıntı yapar; solodan soloya, parçadan parçaya, tek bir saksofon stilinin tamamını bütünlüğü içinde yansıtır. Bu özellikleri düşünüldüğünde aralarındaki fark hemen anlaşılmaktadır. Marsalis'in yorumlarının doğallığının ve kalitesinin üstüne hiçbir zaman taklit şüp-

hesinin gölgesi düşmez. Branford Marsalis en iyi kayıtlarını, ele avuca sığmaz, atik, kıvrak stilist olarak kendisini ortaya koyduğu dörtlülerle birlikte doldurmuştur; anlayış olarak Wayne Shorter'a, sound'da ise Sonny Rollins ve Ben Webster'e yaslanır. İngiltereli siyah tenorcu ***Courtney Pine*** ise tam bir fenomendir. Coltrane'in mirasına öyle abartılı ve enerjik bir coşku katar ki, çizgileri doruğa ulaştığı anda –isteyerek değil, kendinden geçtiği için– serbest caz tenorcularının sound'una, örneğin Albert Ayler ve Archie Shepp'inkine benzeyen tınılar halinde neredeyse infilak eder. Büyük bir duyarlılık içinde Karayip müziğinin melodi ve ritimleriyle mizahı birleştirir.

Büyük siyah geleneğin zaman-üstü oluşu, başka hiçbir çalgıda tenor saksofondaki kadar net bir şekilde ortaya çıkmaz. ***Dave Liebman, Sal Nistico, Pete Christlieb, Odean Pope, John Stubblefield, Joe Lovano, Billy Drewes, Lew Tabackin*** ve bir bölümüne daha önce değindiğimiz birçok başka tenor saksofoncu (ilk dönem Coltrane'i ve klasisizmi yansıtan tenorcular da dahil olmak üzere) bu geleneğin temsilcisidir. Tabackin'de ayrıca Sonny Rollins'in ilginç çağdaş yansımaları görülür; oysa diğerlerinde, Coltrane sonsuz çeşitlilikteki üsluplar geçidi içinde canlı kalır. Klasisizmin ve Brecker çizgisinin çoğu tenorcusuyla birlikte bu müzisyenler, 70'li yıllarda başlayan ve 80'lerde daha da yoğunlaşan John Coltrane klasisizmini temsil ederler. Tenor saksofoncular çeyrek yüzyıldan daha uzun zamandan beri, John Coltrane'in müziğinin mirasından beslenmektedir; ve bu miras yine de bireysellik için her zaman şaşırtıcı, önceden kestirilmesi mümkün olmayan kovuklar sunmayı sürdürmektedir.

Bu bölümü bitirirken şunu da ekleyelim: Eski güzel swing de yeniden doğmakta. Genç swing kuşağının sözcülüğünü bir tenor saksofoncu, 70'li yılların cazını konu alan bölümde de bahsi geçen ***Scott Hamilton*** yapıyor.

Bariton Saksofon

Bariton saksofonun temsilciliği yıllarca ***Harry Carney***'in tekelindeydi. Başka hiçbir caz müzisyeninin, bir çalgıyla bu kadar uzun süre özdeşleştiği görülmemiştir. Duke Ellington 1926 yılında Carney ailesinden, Harry'yi orkestrasına almak için izin kopardı. Carney o andan, Ellington'ın 1974'te ölümüne dek (beş ay sonra da kendisi öldü) tarihi ve sound'uyla neredeyse eşanlamlı hale geldiği bu orkestranın üyesi olarak kaldı. Harry Carney bariton saksofonun Coleman Hawkins'iydi; aynı güçlü ve yüksek sese, aynı anlam derinliğine sahipti. Hawkins gibi gizemli bir kuvvetle ve sert çalardı. 50'lerin sonunda Carney'in geleneğini yeniden devralan kuşağın bariton saksofoncularından biri olan Pepper Adams "Bir baritoncu aletinin çıkardığı gürültüden korkmamalıdır. Carney bundan hiç korkmaz"

der. Carney 40'ların ortasına kadar bariton saksofoncuların tek kralıydı. O yıllarda Carney dışında sadece iki bariton saksofoncu daha vardı: Bu hantal aletle Dixieland müziği çalabilen ***Ernie Caceres*** ve Carney'in Ellington orkestrasında başardığı gibi profesyonel ve güçlü bir saksofon takımını Count Basie'nin orkestrasında oluşturmaya çalışan –ama Carney'in parıltısını ve yetkinliğini kuşkusuz yakalayamayan– ***Jack Washington***.

Sonra bebop geldi ve asabi, hareketli bop cümlelerinin büyük bariton enstrümanda çalınması bir paradoks gibi gözükse de bir anda ortaya bir dizi baritoncu çıktı. İlki, Rus bir aileden gelen ***Serge Chaloff***'tu. Parker'ın çaldığı bütün yeni şeyleri bariton saksofona "uyarladı"; tıpkı Buddy DeFranco'nun klarnette veya Jay Jay Johnson'ın trombonda yaptığı gibi. Chaloff, Woody Herman'ın 1947'deki önemli orkestrasında büyük orkestral bop çalan müzisyenlerdendir. On yıl sonra –1957'de–, Herman'ın çığır açan saksofon ekibi "Brothers" yeniden kurulacağı zaman, stüdyoya tekerlekli sandalye üzerinde gelmek zorunda kaldı. Birkaç ay sonra da kanserden öldü.

Gerry Mulligan, Chaloff'un bariton saksofondaki huzursuz dışavurumculuğunu, cool bir kibirliliğe dönüştürdü. Mulligan 40'lı yılların sonunda Kai Winding ve Chubby Jackson'ın gruplarında tamamen Chaloff tarzında çalmaya başladı. Claude Thornhill ve Elliot Lawrence'in büyük orkestralarında çaldı. Miles Davis'in Capitol kayıtlarına sadece baritoncu olarak değil, aranjör olarak da katılan önemli müzisyenlerden birisidir. 1951'den sonra Basie-Young klasisizminin giderek etkinleşen bariton sesi oldu. Mulligan hem bariton saksofoncu, hem de aranjör ve orkestra şefi olarak, ama her şeyden önce yol gösteren-teşvik eden bir şahsiyet olarak büyük bir önem taşır. Modern müzisyenler içinde onun gibi swing döneminin "mainstream"i içinde yetişen azdır. Harry Edison, Ben Webster, Johnny Hodges gibi swing müzisyenleriyle buluştuğu plaklar bunun anlamlı göstergeleridir. Mulligan, adının duyulmasını sağlayan başarılı piyanosuz dörtlüyü 50'li yılların ilk yarısında Amerika'nın batı kıyısında kurdu (küçük orkestraları konu alan bölümde bu dörtlüden bahsedilecektir). Kendisi hiçbir zaman West Coast cazcısı olarak anılmak istemediği halde, bu akıma büyük bir etkisi oldu. 60'lı yılların sonundan itibaren Dave Brubeck'in dörtlüsünde birçok kez bazen uzun, bazen de kısa süreler için alto saksofoncu Paul Desmond'un yerine çaldı.

West Coast cazın asıl bariton saksofoncusu 1955'te bir araba kazasında hayatını kaybeden ***Bob Gordon***'dır. Canlı, insanı saran bir doğaçlama ustasıdır; o da Basie-Young klasisizminin bir müzisyenidir. Tenor saksofoncu ve aranjör Jack Montrose ile birlikte yaptığı plaklar, West Coast cazın en önemli küçük orkestra kayıtları arasında yer alır.

Sahib Shihab, diğer bariton saksofonculardan çok, Charlie Parker ve diğer büyük bebop müzisyenlerinin etkisi altında yetişmiştir ve hakkı çok az teslim edilen bir müzisyendir. Shihab, enstrümanını kesin bir kararlılık ve genellikle hiçbir yapmacıklık göstermeyen ironi dolu bir mizah içinde ve Chaloff, Mulligan ve ileride tanıtacağımız Pepper Adams'ın ismiyle anılan üç modern "bariton üslubu"ndan farklı çalar.

Cecil Payne de bebop döneminden bu yana bariton saksofon alanında adı her zaman anılan müzisyenler arasındadır. ***Charlie Fowlkes*** 50'li ve 60'lı yıllarda, birlikte Count Basie geleneğini sürdüren plaklar doldurduğu bütün müzisyenler nezdinde, coşkulu bir müzisyen olarak sağlam bir isme sahiptir.

50'li yılların ikinci yarısından beri baritonun evrimine yeni bir soluk getiren isim, 1986'da ölen ***Pepper Adams***'tır. Adams'tan önce, bariton saksofonun olanaklarının Gerry Mulligan ve onu izleyen müzisyenlerce büyük ölçüde tüketilmiş olduğu sanılırdı; geriye, bu çizginin mükemmelleştirilmesi dışında fazla bir şey kalmadığı düşünülürdü. Bu görüş ilk olarak Adams'ın insanı adeta "biçen" sound'ı ile değişti. Pepper 1957'de Stan Kenton'ın orkestrasından doğdu. Orkestradakiler ona "The Knife" [bıçak] diyorlardı. Davulcu Mel Lewis şöyle anlatıyor: "Ona 'The Knife' derdik, çünkü bir solo çalmak üzere ayağa kalktığında, yorumu üstümüze saplanmış bir bıçak etkisi uyandırırdı. Sapladığı bıçakla doğramaya başlar, daha sonuna gelmeden bizi küçük parçalar halinde kesmeyi tamamlamış olurdu." Adams cazda siyah ve beyaz arasında fark olduğunu iddia eden görüşü bariz bir şekilde çürüten müzisyenlerden biridir. Caz dergilerinde ilk fotoğrafları yayımlanmadan önce, neredeyse bütün Avrupalı eleştirmenler onun bir siyah olduğunu sanıyordu (bu stilin motoru olan Detroit'te büyümüş olması da bu düşünceyi desteklemektedir; Detroit, Adams'ın kuşağındaki birçok önemli siyah müzisyeninin doğum yeri ve müzikal beslenme ortamıdır). Adams şöyle der: "Hawkins'in üzerimde olağanüstü bir etkisi oldu."

Bu üslubun Pepper Adams'tan sonra tanınan diğer isimleri ***Ronnie Cuber***, ***Charles Davis***, ***Bruce Johnstone***, ***Bob Militelo***, ***Jack Nimitz*** ve son derece göz kamaştırıcı olan ***Nick Brignola***'dır. Bu isimlerden çoğu büyük orkestralarda, özellikle de Woody Herman Orkestrası'nda çaldılar. Woody Herman'ı modern cazdaki bariton saksofoncuları için bir "breeding ground" [üreme zemini] olarak nitelendirmek mümkündür; 40'lı yıllarda Chaloff'tan tutun, 70'li yıllardaki Brignola'ya kadar birçoğu Woody Herman'la çalmıştır. Brignola 70'lerin sonundan bu yana neobop'un önde gelen bariton sesidir.

Serbest üsluba eğilimli müzisyenler arasında 60'lı yıllarda uluslararası planda tanınan sadece iki baritoncu vardı: Sun Ra Arkestra'nın üyesi ***Pat Patrick*** ve Avrupa'da İngiliz ***John Surman***. Surman Japon eleştirmenlerce o zamanlar "***yeni caz***ın en önemli baritoncusu" olarak nitelendirilmişti. Surman, 70'li yılların başında soprano saksofona daha fazla önem verdi; ancak 80'lerde yeniden baritona döndü. Coşkulu glissando'ları ve baş döndüren sound'ıyla bariton saksofonun –hep çok dar kabul edilen– tonal sınırlarını, tenor çalış tarzının tiz bölgelerine ve ötesine kadar genişletti; sound'ı üst perdelerde keskin ve soğukken, alt perdelerde yumuşak, sıcak ve dolgundu. 70'li yılların ortasından itibaren Surman'ın müziği çok çeşitli faktörlerin etkisi altında giderek derinleşti. Bu faktörler arasında İngiliz ve İskandinav halk müziğini, İngiliz kilise müziğinin çokseslilığini ve minimal müziğin yinelenen kalıplarını sayabiliriz.

60'lı yılların serbest cazında bariton saksofoncuların yerinin sınırlı oluşu dikkat çekmektedir. Surman bunu, baritonunun doğası gereği, belirli standart cümlelere ve efektlere –diğer saksofonlardan çok daha fazla– eğilim göstermesiyle açıklar; hatta tamamen serbest yorumda çok dikkat çekici bir biçimde klişelere yöneldiğini söyler bariton saksofonun. Ancak 70'li ve 80'li yıllar boyunca başta ***Hamiet Bluiett*** olmak üzere ***Henry Threadgill, Mwata Bowden, Fred Houn***, Finlandiyalı ***Seppo Paakkunainen***, Alman ***Bernd Konrad*** gibi müzisyenler sayesinde, bariton çevresi yeniden hareketlendi. Air adlı üçlünün serbest cazı kadar, kendi altılısının neoklasisizmine de bağlı olan ***Threadgill*** bariton saksofonu, mükemmel bir rahatlık içinde çalar; sanki bir flütmüş gibi. Gerçekten de Threadgill üslup açısından mükemmel bir flütçü olarak da tanınmıştır. ***Fred Houn*** Çin kökenli bir Amerikalı olarak, Afro-Amerikan ve Asyatik müzik stillerinin birleştirilmesi doğrultusunda özel bir duyarlılık sergilemiştir; melodik yorumuna güçlü pentatonik çizgiler damgasını vurur. Houn şöyle der: "Birçok Çin şarkısının blues'a çok benzeyen özellikleri vardır." ***Konrad*** diri bir caz duyarlılığını yeni konser müziğinin iddialı formu ve yapı bilinciyle birleştirir.

Black Artist Group'tan doğan ***Hamiet Bluiett***'in, bariton saksofoncu olarak neoklasisizm üzerindeki etkisi; Harry Carney'in, swing'in yorumlanmasına olan etkisi ya da Gerry Mulligan'ın cool caz üzerine etkileriyle kıyaslanabilir. Harry Carney'den bu yana en güçlü bariton tonunu Bluiett sunar. Çalgısını, büyük orkestraların baritoncularında rastlanan o şiddetle titreşen kuvvetle üfler; bu yoğun titreşimi mükemmel bir şekilde küçük orkestra yorumuna –önce serbest caza ve sonra da neoklasisizme– uyarlar; özellikle de daha sonra tanıtacağımız World Saxophone Quartet'e. Surman'dan bağımsız olarak, bariton saksofonda

tiz seslere çıkmak konusunda özel bir virtüözlük geliştirmiştir. Aletinin normal tonal kapsamının üç oktav ötesine, blues'la dolu akıcı tonlara, karakteristik *smear* ve growl'lara uzanır. Bluiett siyah müziğin Afrikalı köklerini belleğinde taze tutarak cümleler kurar. Basitçe "serbest" bir icracı değildir. Neoklasisizmin birçok müzisyeni gibi "her şeyi" çalar; serbest caz ve blues, bop ve swing, Dixie ve soul. Bütün bunlara, sanki hepsi *tek bir* müzikmişçesine hâkimdir; ve gerçekte de onları tek bir müzik gibi hisseder.

Saksofon Grupları

Cazın karakteristiği olan "açık müzikal diyalog" fikri, bir saksofon dörtlüsünden başka hiçbir yerde, böylesine saydam bir şekilde görünmez. Ve bu fikir, ***World Saxophone Quartet***'ten başka hiçbir yerde bu kadar mükemmel, bütünlüklü ve diri bir şekilde hayata geçirilememiştir. İnsan World Saxophone Quartet'in saksofoncularını dinlediğinde, dört kişinin sürekli bir sohbet halinde olduğunu düşünür. Şüphesiz diyalog, "saf" saksofon gruplarının temelindeki anahtar düşüncedir. Bir saksofon orkestrasının oda müziğine benzer tarzı içinde bu düşünce, başka çalgılardan kurulu diğer "saf" gruplara kıyasla çok daha temiz bir tonal homojenlik içinde gerçekleşir. Bu yüzden 80'li yılların cazında saksofon gruplarında dikkat çekici bir artış görülmüştür. David Murray, Julius Hemphill, Hamiet Bluiett ve Oliver Lake, 1976'da World Saxophone Quartet'te bir araya gelerek, ritim grubu olmadığı halde –davul ya da bas eşliği olmadığı halde–, o günlerde ritim grubu olan bazı iyi caz topluluklarından daha diri ve yoğun swing yapabilen tek örneği oluşturdular. Bugünse cazda düzinelerce saksofon topluluğu aynı şeyi yapmaktadır. World Saxophone Quartet'in etkisiyle ve onun izinde doğan çok sayıda "saf" saksofon grubu, 80'li yılların caz oluşumunu öylesine zenginleştirdi ki, bu saksofon topluluklarını –artık başka kamışlı çalgılar, hatta flüt bile içermektedirler– küçük orkestra bölümünün kapsamı içinde ele almak mümkün değildir; tersine onlara ayrı bir bölüm ayrılmalıdır.

World Saxophone Quartet, cazdaki saksofon grupları içinde en önemlisi ve en etkilisidir; üstelik ilki de değildir. Saksofon dörtlüleri cazda ortaya çıkmadan çok önce Avrupa –özellikle de Fransız– konser müziğinde vardı. Ne var ki, cazdaki saksofon topluluklarının ortaya çıkmasına etkileri şaşırtıcı ölçüde sınırlı olmuştur. Cazda saksofon dörtlüsü siyah doğaçlama müziğin kendi kurallarından ve özgün mantığından doğmuştur. Başlangıçta –cazda pek çok konuda görüldüğü üzere– ***Duke Ellington*** vardı. Duke daha 20'li yılların sonundan itibaren, saksofon takımını bir şekilde hep ön plana koydu; bu o zamanlar cazdaki tipik

orkestral yapının ötesinde bir durumdu. 1930'larda kaydedilen *Hot And Bothered*'da Ellington Orkestrası'nın saksofon takımı öylesine bir varoluş ve benlik kazanıyordu ki, orkestranın fonksiyonel bir uzvundan çok, orkestral tınıdan kopan, tek başına, yeni keşfedilmiş bir çalgı gibi duruyordu. Sonra 1947'de Woody Herman Orkestrası'nın Four Brothers sound'ı geldi, ve bununla beraber cazda "saf" saksofona yönelim başladı. Dört saksofonun oluşturduğu Four Brothers üslubu, orkestral sound'ın en küçük bileşenine, temaların oluşturulmasına ve aranjmanlara kadar her şeyi etkiledi. Cazda saksofon dörtlülerinin dört sesli yorumunun çekirdeği aranıyorsa, Four Brothers grubunun homojen, saydam sound'ına ve Brothers saksofoncularının büyük orkestra eşliği dışında yaptıkları muhtelif kayıtlara bakmak gerekir.

Bildiğimiz kadarıyla, cazda ilk "saf" –hiçbir ritim grubunun eşlik etmediği!– saksofon grubu, aslında Avrupa'da ortaya çıkmıştır. 1973'te İngiltere'de, tenorcu Alan Skidmore, bariton ve soprano saksofoncu John Surman ve alto saksofoncu Mike Osborne *SOS* adlı grupta birleşti. Bu üçlünün serbest doğaçlamalarında (1968/69 yılında bir de plak doldurdular), henüz böyle bir çalgı bileşiminin yeni oluşunun etkileri hissediliyordu. "Saf" bir saksofon grubu kurma fikrinin o zamanlar ne kadar havada kalan bir şey olduğu, ***Anthony Braxton***'ın bir sene sonra alto saksofonda Julius Hemphill, tenorda Oliver Lake ve baritonda Hamiet Bluiett'in katılımıyla doldurduğu *New York Fall, 1974* adlı albümden de anlaşılmaktadır. Bu plak, saksofon dörtlüsü için yapılmış ilk kayıttır ve o kesintisiz diyalog ruhunu yansıtmayı öylesine iyi başarır ki, sonraki saksofon topluluklarını etkilemiştir (örneğin Rova Saxophone Quartet kuruluşunda bu albümden esinlenmiştir). Soprano saksofoncu ***Steve Lacy***'nin saksofoncu Trevor Watts, Evan Parker ve Steve Potts ile birlikte doldurduğu *Saxophone Special* adlı albüm de aynı yıla denk gelir.

Bu öncüllerin aslında, cazda "saf" saksofon grubunun o zamanlar bir tuhaflık olarak algılanmasını değiştirmek konusunda hiçbir katkıları olmadı. Ancak ***World Saxophone Quartet*** cazda bu "sıradışı" ve "egzotik" olarak görülen çalgı gruplaşmasını bir kurum, bir çalgı takımı haline getirdi. World Saxophone Quartet serbest cazın kolektif doğaçlamalarını swing ve rhythm-blues'a, bebop'a, New Orleans cazına, Ellington ve Mingus'a götüren, çılgın, sarsıcı kısa temalarla dolu, son derece diri yorumuyla, bir caz saksofon dörtlüsünün neler yapabileceğini eşsiz bir şekilde göstermektedir. Burada her saksofoncu, diğerleriyle karıştırılması mümkün olmayan, özgün bir sound ortaya koyar; ve yine de kolektif çalarken, dört ayrı parçanın aritmetik toplamı olmanın çok ötesine geçen *tek* bir ses halinde kaynaşırlar.

Bir saksofon dörtlüsünde ritim grubu olmadığından (ritim konusunu bizzat saksofoncular üstlenmek durumundadır), nefeslilerin kurduğu cümlelere, ritim grubu olan bir topluluğa kıyasla çok daha fazla ihtiyaç duyulur. Bu açıdan World Saxophone Quartet yol gösterici olmuştur. 1976'nın aralık ayında New Orleans'taki Southern Üniversitesi'ndeki ilk konserinde bir ritim grubunun desteğini almıştı. Sonraları ise –o günlerde maddi nedenlerle zorunlu olarak– bas ve davulun eşliği olmaksızın sahneye çıktı. Ve bundan sonra bu dört müzisyen vuruşu son derece yoğun ve diri bir şekilde saksofonun çizgilerine aktardılar; swing'leri tam yerli yerindeydi, öyle ki artık kimsenin aklına ritim grubunun yokluğu gelmez oldu.

Rova Saxophone Quartet WSQ'in yanı sıra cazda en önemli saksofon grubudur. 1977'de San Francisco'da kurulan grup (Larry Ochs, Bruce Ackley, Jon Raskin ve Andrew Voigt ile kurulmuştur; Voigt'ın yerini 1988'de Steve Adams almıştır) yeni saksofon tınıları keşfetmedeki karmaşıklığı ve rafineliği açısından belki de World Saxophone Quartet'i de aşar. Ne var ki onun canlılığının ve gücünün kıyısına bile yaklaşamaz. WSQ'in pürüzlü tonu, ateşli müziğinin yanında Rova Saxophone Quartet'in müziği cool ve soyut bir izlenim vermektedir; aynı zamanda ise alışılmadık ölçüde yoğun ve kendine bağlayıcıdır. Serbest yorumdan gelen ve karmaşık bir biçimde iç içe geçen çizgiler –özellikle Anthony Braxton'ınkiler– Rova Saxophone Quartet'in kendiliğinden olanla notalı olanı, öylesine zarif bir şekilde birleştirmesini sağlar ki, uzmanlar bile bestenin nerede bitip, doğaçlamanın nerede başladığını ayırt etmekte güçlük çeker. Müzisyenlerin bu dörtlü içinde kendilerini nasıl da tam olarak ifade edebildikleri, 80'lerin sonuna dek içlerinden hiçbirinin Rova'nın dışında kayıt yapma ihtiyacı duymamasından da anlaşılmaktadır.

29th Street Saxophone Quartet (Bobby Watson, Jim Hartog, Ed Jackson ve Rich Rothenberg'den oluşmaktadır) melodik açıdan bütün saksofon dörtlüleri arasında en etkileyici cümleler kuranıdır. Çarpıcı kontrpuan çizgileri ve bebop ritimlerinin kaygısızlığı son derece hoş bir tarzda *street music*'in sert, alıp götüren melodilerine ve ritimlerine, yani funk, rap, soul ve hip hop'a karışır. Bir saksofon dörtlüsünde olması gereken denge ve homojenlik 29th Street Saxophone Quartet'te vardır. Tenorcu Rick Rothenberg şöyle söyler: "Bir büyük orkestrada saksofon takımı temeli oluşturur. Bizdeyse her müzisyen kendi başına bir takımdır."

World Saxophone Quartet'in yorumunu kendince işleyen ve yetkinleştiren diğer saksofon dörtlüleri arasında ***Your Neighborhood Saxophone Quartet***, İngiltere'den ***Itchy Fingers*** ve ***Hornweb Saxophone Quartet***, İsveç'ten ***Position Alpha*** ve Almanya'dan ***Kölner Saxophon***

Mafia sayılabilir. Steve Adams, Tom Hall, Bob Zung ve Allan Chase'den oluşan ***Your Neighborhood Saxophone Quartet*** oda müziği çerçevesinde Basie'den Ellington'a uzanan swing orkestralarının büyük saksofon geleneğini yetkinleştirmektedir. ***Itchy Fingers*** (Mike Mower, Martin Speaks, John Graham ve Howard Turner) espri yüklü doğaçlamalarıyla büyüleyici, çılgın bir stil kaleydoskopu gibidir: Latin, pop, bebop, funk, caz rock –birbiriyle karışarak ve birbirine eklenerek– sürekli değişen kalıplar yaratır. ***Position Alpha*** saksofon gruplarına anarşik nükteyle birlikte punk'ın yabaniliğini ve kasvetini getirir; ancak cümlelerinde İsveç halk müziğindeki denizci şarkılarına da özel bir eğilim gözlenir. ***Kölner Saxophon Mafia*** caz saksofon grupları arasında Avrupai yorumu öne çıkaran bir tarzı temsil eder. Topluluk büyük formlara ve karmaşık armonilere eğilim gösterirken, Zaireli perküsyon grubu Elima ile yaptığı bir kayıtta kanıtladığı gibi, çalgıcılar zamana ayak uydurmayı da bilir...

"Saf" saksofon gruplarının evriminin özellikle pes saksofonların yeni bir çalış tarzını gerekli kıldığını görmek gerekiyor. Bariton saksofon, genellikle armoni çalgısı olarak grubu taşır ve topluluğun eşit ağırlıklı bir unsuru olarak grubun tam fonksiyonel olma ihtiyacına cevap vermek zorundadır. ***Hamiet Bluiett***'in çizgileri saksofon gruplarındaki bariton saksofon yorumunu etkilemiştir. Bluiett, çalındığında solistin araya girmesine olanak veren canlı, çekici kısa temalar kullanır. Onun doğaçlama modelini –bir yandan çekim merkezi, diğer yandan ise başlı başına solo çalgı olarak– örnek alan saksofon gruplarındaki pek çok müzisyen baritonu daha da geliştirdi; örneğin ***Jon Raskin, Jim Hartog, Tom Hall, Joachim Ullrich, Steve Adams.***

Yukarıda adı geçen bütün saksofon grupları yeni, alışılmadık saksofon sound'larını bundan on, yirmi yıl önce hayal bile edilemeyecek bir zenginlik içinde sunmaktadırlar. Bu son bulmayacak, ileriki yıllarda da sürecek bir evrimdir.

FLÜT

50'li yıllarda flüt "diğer çalgılar" arasında anılırdı. Ancak klarnet geri çekildikçe, flüt öne çıktı. En azından 50'li yılların ikinci yarısından itibaren bu çalgı, modern caz kayıtlarında swing döneminin klarnetine özgü o ince, hafif, şenlikli tiz pozisyona yerleşti. 60'lı yılların ortasında Coltrane etkisi altında bu pozisyona klarnetin bir diğer "ardıl"ı olan soprano saksofon da yerleşmişti.

Anlaşılacağı üzere, flütün caz geleneği oldukça kısadır. Bildiğimiz en eski flüt solosunu Kübalı ***Alberto Socarras*** 1927'de Clarence Williams Orchestra'nın bir kaydında, *Shootin' the Pistol*'da çalmıştı. Asıl olarak

saksofon çalan Socarras, flütü Avrupa konser müziğinden gelen bir müzisyenin hantallığı ve tutukluğu içinde çalıyordu. Ciddiye alınabilecek ilk caz flütçüsü ***Wayman Carver***'dır. Spike Hughes and His All American Orchestra'nın 1933'te doldurduğu *Sweet Sue*'da, aletini şaşırtıcı bir modernlik etkisi bırakan yumuşaklıkla çalar. Chick Webb de ilk swing dönemindeki orkestrasında flütü bazen kullanmıştır. Ne var ki, o zamanlar bu çalgı tuhaf bir şey gibi algılanırdı. Her şeyin birdenbire değişmesi, 50'li yılların başında yarım düzine caz flütçüsünün ortaya çıkması ve böylece bu çalgıyı bir gecede caza kabul ettirmesi tuhaf bir durumdur.

İlk modern flüt soloları tenor saksofoncu ***Jerome Richardson*** tarafından kaydedilmiştir; dolaysız, diri bop duyarlılığı taşırlar. Richardson'dan kısa süre sonra ise ***Frank Wess*** ve ***Bud Shank*** tanındılar. Tenor saksofoncularla ilgili bölümde değindiğimiz Wess, Count Basie'nin orkestrasındandı ve birçok cazseverin o zamanlar "swing düşmanı" olarak nitelendirdiği flütü, ismi swing'le özdeşleşen bu orkestrada trompetin ya da saksofonun çalındığı doğallıkla üfledi.

Frank Wess, flütün kabul görmesini sağlayan kopuşu simgeler. Çünkü kolayca işitilebilen bir çalgı olmayan flüt, doğaldır ki modern, esnek, değişken caz cümlelemesinin, dışavurumcu dolgun tonlardan daha öncelikli olduğu bilincinin yerleştiği Lester Young döneminden sonra gerçek bir şans yakalayabildi. Vurgunun ses dolgunluğundan, cümlelemeye kaydırılmasının "baş suçlusu" Lester Young'dır ve bu nedenle caz müziğindeki flütçüler her şeyden önce Young'ın takipçileridir. Frank Wess bu gerçeği neredeyse ironik bir yolla anlatır. Çünkü tenor saksofoncu olarak açıkça Coleman Hawkins okulunun adamıyken, flütçü olarak Lester Young ekolünün izleyicisi olduğu açıkça görülmektedir. Wess, en ilginç flüt sololarını Milt Jackson (vibrafon), Hank Jones (piyano), Eddie Jones (bas) ve Kenny Clarke (davul) ile birlikte doldurduğu *Opus de Jazz* adlı plakta çalmıştır.

Bud Shank West Coast cazın en önemli flütçüsüydü. Stan Kenton'ın orkestrasından yetişmiştir ve bu orkestrada daha 1950'de *In Veradero*'da Latin Amerika müziğinden esinlenen bir flüt solosu çalmıştır. Bop Cooper'la yaptığı düetler -swing ritimlerini davulda Max Roach eklemiştir- çok tartışma yaratmıştır. *Yusef Lateef*'te ise, çok güçlü bir Arap ve Doğu etkisi hissedilir; çaldığı diğer muhtelif enstrümanlarda olduğu kadar flütte de. Bilinen konser flütü dışında birçok egzotik flüt kullanır; Çin'in bambu flütü, Slav halk müziğinin bir flütü, Arap *nai* flütü, Tayvan flütü ve kendisinin yaptığı *ma ma* flütü gibi.

Dinlemeye değer diğer flütçüler arasında ***Sahib Shihab, James Moody, Herbie Mann, Sam Most, Buddy Collette, Paul Horn, Rahsaan Roland Kirk, Joe Farrell, James Spaulding, Eric Dixon*** ve ***Sam Rivers*** sayılabilir.

Ancak bu müzisyenlerden çoğunun birinci planda saksofoncu olduğu, flütü sadece ikinci enstrüman olarak çaldığı göz önünde bulundurulmalıdır. Tenorcuları ele alan bölümde değindiğimiz tenor ve alto saksofoncu ***James Moody*** de böyledir. Adını 40'lı yılların ilk bebop çevrelerinde duyurmuştur. Flüt onun için sadece "diğer çalgılardan biri" olsa da, otuz yıldan bu yana cazın en iyi flütçülerinden biridir ve bu çalgıda da adı bebop'la özdeşleşmiştir.

En başarılı caz flütçüsü uzun süre ***Herbie Mann***'dı. Caz kayıtlarında birçok etnik öğeye yer verir; Brezilya, Afrika, Arap, Yahudi, Türk müziğinden öğelere. 70'li, 80'li yıllarda rock'a, hatta fusion'a uzanmıştır.

Down Beat dergisinin okuyucu anketinde en başarılı flütçü 1957'den 1970'e kadar, yani on üç yıl boyunca Herbie Mann'dı ve 1971'de yerine herkesi şaşırtan bir şekilde ***Hubert Laws*** geçti. Laws, tonu konser müziğine benzeyen mükemmel bir virtüözdü. Bach, Mozart, Debussy, Stravinski vb.'nin bestelerini caza uyarlamayı hedefleyen bir dizi başarılı çalışmanın yanı sıra, birçok caz rock ve fusion kayıtları da yaptı.

50'li yılların ikinci yarısında Chico Hamilton Quintet'teki yorumuyla tanınan ***Paul Horn***, 70'li yılların başında Hindistan'da Tac Mahal'de eşliksiz flüt kayıtları doldurdu. Bu kayıtlarda flüt sound'ı muhteşem yapının otuz metre yüksekliğindeki kubbesinden "melekler korosu" gibi aşağıya yansıyor, sanki akustik aynalı bir salonda, flüt müziğine dönüşmüş meditasyon mantra'ları* gibi yüzlerce kez çoğalıyordu. Paul Horn'un *Inside* adlı bu plağı o kadar büyük bir başarı kazandı ki, daha sonra Keops'un ve diğer Mısır piramitlerinin mezar odalarında kaydettiği meditasyonel ruh taşıyan ikinci plağını çıkarttı. Horn sonraları dünya müziğinin evrensel flütçüsü haline geldi. Çin ve Sovyetler Birliği'ni gezdi ve Avrupa konser flütü içinde, Hint, Tibet, Çin, Japon etnik flüt tekniklerini büyük bir başarıyla özümsedi. Balina sesleri eşliğinde kaydettiği "düetler" de ayrıca büyük ilgi gördü.

Caz camiasında yeni flütçüler ortaya çıkmaya devam ediyor. Bitmek tükenmek bilmeyen bir rezerv var. Giderek daha fazla saksofoncu, flütü ikincil çalgı olarak seçiyor ve günün birinde, tıpkı bazen -James Moody'ye olduğu gibi- ansızın flütün temel çalgısı haline geldiğini keşfediyor.

1964'te ölen avangart müzisyen ***Eric Dolphy***'nin ayrı bir yeri vardır. Diğer müzisyenler Dolphy'nin flütçü olarak etkisini, ancak 70'lerin ortasından bu yana fark etmeye başladı. Oysa alto ve bas klarnet icracısı olarak etkisi 60'ların başlarından itibaren izlenebiliyordu. Dolphy'nin fikirlerindeki dehada, bugünkü caz çevrelerinde "caz flütü" kavramının ifade ettiği her şey saklıdır. Flüt üslubunun rahatlığı, saydamlığı ve du-

* Mantra: Hinduizm ve Budizm'de mistik ya da tinsel bir etkisi olduğuna inanılan kutsal sözcük, hece ya da dize.

ruluğu, Dolphy'nin diğer çalgılarla verdiğinden tamamen farklı bir *mesaj* yansıtır. Bu büyük müzisyeni şahsen tanıyanlar, onun flüt yorumunun altodaki büyük ifade yoğunluğuna veya bas klarnetteki acıyla yüklü doğaçlamalarına kıyasla, kişiliğinden -güleryüzlülüğünden ve nezaketinden- daha fazla şey yansıttığını düşünürler.

Tuhaftır; Dolphy'nin flüt tarzını ilk anlayanlar ve işleyenler Avrupalı flütçüler oldu. Bu müzisyenlerde, -örneğin Bulgar ***Simeon Shterev***, Çek ***Jiri Stivin***, Alman ***Emil Mangelsdorff*** ve Hollandalı ***Chris Hinze***- her şeyden önce sağlam bir klasik gelenek bilinci dikkati çekmektedir. Hinze öncelikle caz rock çalar; Mangelsdorff'un son derece dolu ve zengin bir tonu vardır. Aynı zamanda mükemmel bir besteci ve alto saksofoncu da olan Stivin Bohemya müzisyen geleneğinden gelen bir virtüözdür. Shterev ise memleketi Balkanlar'ın zengin müzikal mirasına çok hakimdir.

Sözü edilen flütçülerden çoğu *tiz çalma* tekniğiyle ilgilenmektedir. Aynı anda hem enstrümana üfleyip, hem de mırıldanma ya da şarkı söyleme sonucunda çift seslilik, hatta sık sık bileşik tonların oluşması sayesinde üç, dört seslilik, şaşırtıcı ölçüde bir caz yoğunluğu yaratır. Flütü klasik müzikten örneğin barok üsluptan tanıyanlar, caz yoğunluğunu örneğin tenor saksofon kadar yansıtabileceğini tereddütsüz söyleyebilir. Ancak flüt, bu özelliği tiz yorum sonucunda kazandı ve öncelikle bu nedenle bugünün cazındaki yolunu açabildi.

Flütü tiz çalan ilk caz müzisyenler 50'li yılların ortasında ***Sam Most*** ve bariton saksofonla ilgili bölümde tanıtılan ***Sahib Shihab***'dı. 60'lı yıllardan bu yana söz konusu teknik neredeyse bütün flütçüler tarafından, özellikle de ***Rahsaan Roland Kirk*** tarafından yoğun bir şekilde kullanılırdı. Kirk flütü tiz çalarken, kendisinden öncekiler gibi, aletin içine doğru mırıldanmakla yetinmez, bağırır ve çığlık atardı. Kirk flüt -ve yanı sıra aynı anda (!) burunla çalınan *nose flute*- çalarken, bir anda oluşan çeşitli sound'ların bazen çok farklı yönlere doğru parçalandığı zannedilirdi.

Tiz çalma tekniğinin bir ustası da ***Jeremy Steig***'dir. Hava ve parmak gürültüsü ile aletin kendi fonksiyonel seslerini müzikal akışın içine yapısal olarak ilk dahil eden Stieg'dir; Roland Kirk bu ögeleri canlılık kazandıran momentler yaratmak için kullanırdı. Steig basçı Eddie Gomez'le birlikte oda müziği açısından son derece ilginç ikili kayıtlar doldurdu.

Asıl caz rock alanında isim yapan flütçüler arasında öncelikle ***Dave Valentin***, ***Tom Scott***, ***Gerry Niewood*** ve iki kadın cazcı; ***Bobbi Humphrey*** ile ***Barbara Thompson*** sayılabilir. Hubert Laws'ın yanında öğrenim gören ***Dave Valentin***, iyimserliğini ve rahatlığını Latin Amerika -özellikle de Brezilya- müziğinin yumuşak ritimlerinden alan "güneşli", aydınlık çizgiler sunar.

Flütün cazdaki ufkunun önümüzdeki yıllarda daha da genişleyeceğini varsaymak gerçekçi bir tutum olacaktır. Flütte belirli bir türden söz etmek mümkün değildir. Hiçbir çalgı flütten daha evrensel değildir. Yeryüzündeki her müzikal kültür kendi özgün flüt türlerini geliştirmiş bulunmaktadır. Caz müzisyenleri dünyanın müzik kültürlerini içlerine aldıkça flütü keşfetmektedirler. Baden-Baden'daki New Jazz Meeting'de Don Cherry'nin kayıtlarını ben yapmıştım. Don Cherry yanında otuz beş ayrı flüt getirmişti; aralarında Çin'in seramik shuan flütü, Güney Amerikan Maya-bird flütü, Bengal flütü, bambu flüt, si bemol metal flüt, plastik do flüt, Kuzey Amerika'dan Kızılderili flütleri, Japon flütleri vb. vardı.

"Dünya müziği" flütçülere her zaman çekici geldi; 50'li yılarda Yusef Lateef ve Bud Shank'ta, daha sonra Paul Horn'da ve nihayet son derece başarılı bir virtüöz olan ve birçok enstrüman çalabilen Brezilyalı ***Hermeto Pascoal***'ın tutkulu bir yoğunlukla üflediği flütte görüldüğü gibi.

Neoklasisizmdeki o evrensel anlamda "serbest" çalan önemli flütçüler ***Douglas Ewart, Henry Threadgill, Oliver Lake, Prince Lasha, Lloyd McNeil, Gary Thomas***, Kanadalı ***Jane Bunnett*** ve içlerinde en önemlisi ***James Newton***'dır. Bu müzisyenlerin hepsi Eric Dolphy'den büyük ölçüde etkilenmiştir. İçlerinde Dolphy mirasını en özgün ve eşsiz bir biçimde işleyen ve geliştiren ***Newton*** olmuştur. En yüksek ve güçlü flüt tonu Newton'dadır. İçe işleyen, yumuşak ve dolgun bir tonu vardır; gücüne karşın, asla aşırı yüksek sesli izlenimi vermez, tersine Sakuhachi flütçülerinin çalışını andıran bir büyü ve manevi enerji yansıtır. Esas çalgısı flüt olan az sayıdaki caz müzisyenlerinden biri olan Newton, tiz çalma sanatını üstün bir ustalık düzeyinde yetkinleştirmiştir. Sık sık –şarkıyla söylenen tonlarla aynı anda– şarkıdan tamamen bağımsız olarak hareket eden kontrpuan çizgiler üfler. Üslubunu şöyle anlatır: "Çalarken ve aynı anda söylerken yaptığım pek çok şey, Ellington Orkestrası'ndaki bakır çalgıların 'growl' yapma biçimiyle ilişkilidir."

Kendisine göre en güzel plağı New Mexico'da, erozyon neticesinde oluşmuş dev bir doğal amfiteatr olan "Echo Canyon"da doldurduğu plaktır. Newton burada sanki Canyon'un bütün köşelerinde diyalog içinde olduğu partnerler varmışçasına, birçok farklı yönden yankılanan seslerle oynar, doğadaki seslere –kuşlar, çakallar, taşların düşüşü– yorumunda yer verir.

Flütte çağdaş *mainstream*'i en başta ***George Adams, Steve Slagle, Robin Kenyatta, Dwight Andrews, Jerry Dodgion, Steve Kujala, Kent Jordan*** temsil etmektedir. ***Jordan*** klasisizm alanında piccolo'yu müthiş bir virtüoziteyle çalar. Cazda o zamana dek sadece renklendirme işlevi taşıyan piccola'yı son derece özgün bir tarzda bağımsızlaştırır. Akiyoshi-Tabackin büyük orkestrasının liderlerinden ***Lew Tabackin***, dörtlüde ya da büyük

orkestrada çaldığı virtüözce, hayranlık verici flüt yolculuklarında, Japon shakuhachi flütçülerini hatırlatan bir sound kazandı. Tabackin şöyle der: "Karım Japon olduğuna göre, buna şaşırmamak gerekir; çünkü insan bu sound'ları elinde olmadan kapıyor."

Ancak shakuhachi'yi, bu anlatımı son derece güçlü bambu flütü (bütün dünyaya yayılmış flüt ailesi içinde herhalde anlatımı en güçlü olanıdır) kendine özgü usta yorumla caz bağlamında kullanan Japonya'nın en büyük ustalarından birisi –belki de en büyüğü– olan ***Hozan Yamamoto***'dur; örneğin şarkıcı Helen Merrill'le ve perküsyoncu Masahiko Togashi ile birlikte çaldığı zaman.

Tabackin ayrıca Akiyoshi-Tabackin topluluğunun en ilginç ve en yeni tınılarını yaratan dört ya da beş sesli flüt takımında da yer alır. Bu kitabın önceki baskılarından birinde, günün birinde cazda birden çok flütün kombinasyonunun gerçekleşeceğini tahmin etmiştik. İşte bu artık gerçek oldu. Son derece zengin ve seçkin bir etki bırakan bu kombinasyonlar, ilk adım bir kez atıldıktan sonra, kuşkusuz gelecekte de başka caz bestecileri ve aranjörler tarafından denenecektir.

VİBRAFON

"Vurmalı çalgılar" öncelikle ritim çalgıları olarak kullanılırlar. Böyle bir çalgı ayrıca bir de herhangi bir melodik olanak sunuyorsa, bunun ideal caz çalgısı olduğunu düşünmek gerekir. Vibrafon işte bu anlamda ideal bir caz çalgısıdır. Lionel Hampton gibi son derece canlı ritimlerin müzisyeni olan bir isim sayesinde caza kabul ettirilmiştir. Bu çalgının kendini kanıtlamasının yine de uzun sürmüş olmasını, her şeyden önce caza uygun bir nefesli sound yaratmaya elverişli olmamasına bağlamak gerekir. Vibrafonda sound sadece dolaylı olarak, elektrikle ayarlanabilen vibrato sayesinde ya da sadece vuruş şiddetiyle belirlenebilir.

Lionel Hampton ve ***Milt Jackson*** caz geleneğinin önde gelen vibrafoncularındandır. ***Hampton*** canlılık açısından bir volkan gibidir. Konserlerinde çalışının gücüyle (kuşkusuz showman'liğiyle de) binlerce insanı transa geçirebilir. Hampton arkasında trompetler, trombonlar ve saksofon takımından oluşan büyük orkestraların olmasından hoşlanır. Bu orkestralar genellikle entonasyona, homojenliğe ve hatasızlığa aldırmadan çalarlar; ama bu aklına estiği gibi çalış, Hampton'a esin kaynağı olur, daha canlı ve enerjik hale gelmesini sağlar.

Vibrafonu caza, swing döneminin başlangıcında Hampton ve ondan birkaç yıl önce ***Red Norvo*** soktu. Her ikisinin müziğinde de cazda vibrafon için çok önemli olan birbirine zıt olanaklar çok bariz bir şekilde kendini gösterir. Çünkü –basitleştirerek söyleyecek olursak– vibrafon iki şekilde

çalınabilir: birincisi davul gibi, ikincisi piyano gibi. Hampton vurmalı gibi, Norvo ise piyano gibi çalar. Bunu her iki müzisyenin enstrümantal geçmişlerinde de görmek mümkündür: Hampton davuldan vibrafona geçmiştir, Norvo ise ksilofondan. Norvo'nun Chicago stilinden sonra swing, bebop ve cool caz üzerinden çağdaş caza geçişi açıkça izlenebilir; oda müziği benzeri gruplara özel bir ilgi göstermiştir.

1913'te doğan Hampton'dan on üç yaş daha genç olan ***Milt Jackson*** 1945'te Dizzy Gillespie'yle birlikte çalarken isim yaptı; tıpkı Hampton'ın vibrafon serüveninin Armstrong ve Benny Goodman'la başlaması gibi. 1951'den itibaren Modern Jazz Quartet'e katıldı. Bu grup önce Milt Jackson'la Dizzy Gillespie orkestrasının ritim grubunun birleşmesinden meydana gelen Milt Jackson Quartet olarak başladı; John Lewis'in etkisiyle Milt Jackson'ın küçük orkestrasından Modern Jazz Quartet doğdu. Lewis'in bu gruba verdiği biçimin Milt Jackson'ın fikir zenginliğini ve doğaçlama özgürlüğünü köreltti̇ği sık sık ileri sürülür. Gerçekte ise, Milt kariyerinin en güzel sololarını Modern Jazz Quartet'in üyesi olarak çalmıştır. Milt Jackson'ın doğaçlamaları "akıcı" sıfatını cazın diğer bütün türlerinden daha fazla hak eder. Jackson'ın yorumunda şaşırtıcı olan şey, en karmaşık armonileri bile kendiliğinden anlaşılır kılan tarzıdır. En başta bu nedenle cazın en büyük balad müzisyenlerinden biridir. Jackson ayrıca –daha 50'li yılların ortalarında– ilk soul müzisyenlerindendir. Ve en önemlisi; kendisinden sonra gelen vibrafoncular, onun stilinden uzaklaşmış da olsalar, Milt'ten saygı ve takdir ile söz ederler.

Şimdi önce Milt Jackson'la hemen hemen aynı kuşaktan olan bir grup vibrafoncudan söz edelim: ***Terry Gibbs***, ***Teddy Charles***, ***Cal Tjader***, ***Vic Feldman*** ve biraz genç olanlar ***Eddie Costa***, ***Tommy Vig***, ***Lem Winchester***, ***Larry Bunker***, ***Charlie Shoemaker*** ve ***Mike Mainieri***. ***Gibbs*** 40'lı yılların ikinci yarısında Woody Herman'ın bop çalan topluluğundaki parlak sololarıyla tanındı ve sonraki yıllarda da her zaman büyük orkestralara –ve vibrafonuyla büyük orkestra tınıları arasındaki kontrasta– ilgi duydu. ***Cal Tjader;*** caz havasındaki cümleleri mambo, conga, bolero, ça ça ça ve diğer Latin Amerika ritimleriyle birleştirmiştir; müziği Dizzy Gillespie, Machito ve Chano Pozo'nun, bebop'un parlak döneminde başlattığı Küba cazının sofistike ve zekice geliştirilmiş şeklidir.

Yeni, sıcak, kristalize bir sound ideali ilk olarak 1961'de ölen ***Lem Winchester***'le birlikte belirginleşti –önceleri el yordamıyla, ancak sonraki yıllarda ***Gary Burton***, ***Walt Dickerson***, ***Tom van der Geld*** ve ***Bobby Hutcherson*** gibi müzisylenler tarafından yetkinleştirilerek. Bu isimler, Milt Jackson'ın tek başına on beş yıl süren hâkimiyetinden sonra, çalgılarının yorumunu öylesine devrimci bir şekilde değiştirdiler ki,

diğer çalgılarda böyle bir değişim aynı zaman zarfında sadece basta görüldü. Ornette Coleman'ın "eski, yerleşik çalma kuralları"na tercih ettiği şeyi, "bir çalgının bütün olanaklarının sınır tanımayan keşfi"ni gerçekleştirdiler. Bilinen bebop'u vibrafonun olanaklarıyla sürdürmektense; renkli, "dalgalı" bir sound kalitesinin çalgılarına daha çok denk düştüğünü keşfettiler.

Gary Burton, müziğini sıcak, uçuşan bir lirizmle üstün bir virtüoziteyi göz kamaştırıcı bir şekilde birleştirerek icra eder. Başka hiçbir vibrafoncu, bu çalgının tuş olanaklarını Burton kadar geniş bir tarzda tüketmedi. Aynı anda üç ya da dört çubukla çalma yeteneğini en çok geliştirmiş vibrafoncudur. Bunu yaparken öykündüğü piyanist Bill Evans'ın akorsal etkisini elde etmeyi hedefler. Burton'ı etkileyen diğer bir şey ise memleketi Indiana'nın country ve hillbilly müziğidir. Bütün bu öğeler onu yeni ve özgün bir bileşim haline getirmiş, caz dünyasının dar çevresinden çok öteye geçen bir ölçekte başarı kazanmasını sağlamıştır. Burton ayrıca, ritim grubunun eşliği olmaksızın vibrafon çalmayı başlatan kişidir; şimdilerde pek revaçta olan bu tarzda ilk büyük başarıyı kazanan odur.

Walt Dickerson, John Coltrane'in havasını vibrafona taşımıştır. O da yeni tınılar keşfetmekten hoşlanır; ve bütün bu vibrafoncular gibi etkileyici bir solo doğaçlama ustasıdır (ritim grubu olmaksızın).

Daha yeni vibrafoncular içindeki gerçek "star" ise, 60'lı yıların ikinci yarısından bu yana ***Bobby Hutcherson***'dır. Archie Shepp'in serbest cazında başlayan ve caz rock da çalan Hutcherson, 80'li yıllarda klasisizmin önde gelen vibrafoncusu haline geldi. Milt Jackson'ın mirasını en çok geliştiren, Coltrane'i ve yeni vibrafon tınısını başarıyla bu mirasla bütünleştiren Hutcherson'dır. Çizgisinde çalgısının her iki olanağını da, yani hem vurma, hem de tuş olanaklarını birleştirebilen, son derece "komple" bir virtüözdür. Vibrafonda diğer bütün caz çalgılarından çok daha fazla içkin olan o katılığı, mekanikliği yok etme konusundaki ustalığıyla hayranlık uyandırır. Hutcherson tuşlara dokunan bir büyücüdür adeta; vibrafon tonunu duygusal olarak biçimlendirme ve "yoğurma" sanatında çokyönlülüğüyle heyecan veren bir ustadır. Şöyle söyler: "Sorun notalar değil, notayla anlattığın öyküdür."

Steve Nelson Hutcherson üslubunu klasisizm alanında sürdüren genç bir vibrafoncudur.

Tom van der Geld yeni vibrafoncular arasında en duyarlı, en "yumuşak" olanıdır. Doğaçlama yaptığında, sanki sesler çubukların vuruşuyla değil, yumuşak, sıcak bir rüzgârın çalgıyı titreştirmesiyle oluşmuş zannedilir. ***David Friedman*** parlaklığı ve etkileyiciliğiyle dikkati çeker; bazen

"70'li ve 80'li yılların Lionel Hampton"ı gibidir; şaşırtıcı teknik efektler kullanmaktan çok hoşlanır. David, zaman zaman grubunda ikinci bir vibrafoncuya, aynı zamanda bir marimba çalgıcısı olan ***David Samuels***'e yer vermiş, böylece vibrafon tınısını çoksesli hale getirmeye çalışmıştır. Friedman ve Samuels'in birlikte çaldıkları müzik, bazen bir metalafon orkestrasının sound'ını andırmakta ve bu haliyle bir ölçüde Bali müziğini hatırlatmaktadır. Avusturyalı ***Werner Pirchner*** kendi eliyle yaptığı *tenor vibes*'inde özgün, hiç duyulmamış tınılar yaratır.

Çok az sayıda vibrafoncunun caz rock ve fusion tınıları ile ilgilenmiş olması dikkat çekicidir. Bunlar arasında ***Roy Ayers, Dave Pike, Mike Mainieri, Ruth Underwood*** ve ***Jay Hoggard*** sayılabilir. ***Mainieri*** vibrafonu elektrikli hale getirmişse de, elde ettiği başarı istikrarsız olmuştur.

Vibrafon çalmada radikal yeni yollar bulan iki müzisyen, ABD'de yerleşen iki Almandır: ***Gunter Hampel*** ve ***Karl Berger***. Aynı zamanda flütçü, klarnetçi, bas klarnetçi ve piyanist olan Hampel duyarlılığıyla öne çıkar. New York Woodstock'taki Creative Music Studio'yu idare eden Berger ise daha canlı olanı temsil eder; dünya müziğine duyduğu bebop kaynaklı derin ve kapsamlı ilgiyi geliştirmeyi sürdürmektedir. Hampel vibrafonu flütle ve saksofonun tiz perdeleriyle birleştirdiği çeşitli gruplarında göz kamaştıran bir sound yaratmıştır.

Bütün bu eğilimlerin sentezini ise, bir yandan "serbest" çalan, öte yandan çalgılarının dayandığı geleneğin tamamını kullanan dört Amerikalı müzisyen keşfetti: ***Bobby Naughton, Gust William Tsilis, Khan Jamal*** ve en başta ***Jay Hoggard. Jamal*** Ronald Shannon Jackson'ın Decoding Society'sinde serbest funk kayıtlar yaptı. ***Hoggard*** ise neoklasisizm alanında hayranlık uyandıran duygulu bir doğaçlama ustasıdır. Vibrafonla, etnik müziğin vibrafona akraba çalgıları arasında tınısal paralellikleri ince bir duyarlılıkla keşfeder. Çalarken sık sık Afrika müziğinin balafon veya Bali gamelan müziğinin metalafon tekniklerine başvurur. 80'li yıllardan bu yana ilgilendiği caz rock alanında ise ifade gücü daha zayıftır.

O halde 80'li yıllarda vibrafonda görülen üç ana eğilim şöyle özetlenebilir: Birincisi bir Jay Hoggard'da ve David Friedman'da görülen, Lionel Hampton'dan gelen perküsyon geleneğidir. Bunu Gary Burton, Lem Winchester, Walt Dickerson ve Gunter Hampel'la başlayan ve Tom van der Geld ve Khan Jamal'la süren kristalize duyarlılık izler. Hepsinin üzerinde ise, dengeleyici ve her iki çizgiyi uzlaştırıcı bir unsur olarak Bobby Hutcherson ve Steve Nelson'ın esnekliğinde yaşayan Milt Jackson mirası yer alır.

PİYANO

Caz tarihi ragtime ile başladığı ve ragtime önceleri bir piyano üslubu olduğu için, bir yandan cazın piyano ile birlikte başladığı söylenebilir. Ama öte yandan; New Orleans caddelerinde geçit yapan ilk toplulukların piyanosu yoktu. Tabii, caddede piyano taşınamazdı diye de düşünülebilir; ancak aslında başta gelen neden piyanonun, o günlerin "hot" çalan nefesli ustaları için vazgeçilmez olan caz tonalitesine elverişli olmamasıydı.

Caz piyanosunun tarihi bu "bir yandan-öte yandan" ikilisi arasında gelişir:

Piyanonun kendi doğal olanaklarından yola çıkıldığında, bu çalgının nefesli çalan cazcıların o yoğun "sıcak" cümlelemesi karşısında varlık gösteremeyeceği açıkça görülür.

Öte yandan ise, piyanist nefeslinin cümleleme tarzını piyanoya uyguladığı ölçüde, piyanonun gerçek potansiyelinden vazgeçmek durumunda kalır: Öyle ki, piyano virtüözlüğünün Avrupa müziği içindeki anlamını bilenler bunu "piyanistçe intihar" diye adlandırır.

Art Tatum ve Bud Powell (Powell "piyanistçe intihar"ın neredeyse eşiğine geldiğinde, artık çok fazla ünlenmişti; ancak kendisiyle özdeşleşen piyano okulu içinde böyle bir intihar yaşandı) bu "bir yandan-öte yandan"la anlatılan aşırı uçları temsil ederler. Bu aşırı uçlar ***Scott Joplin***'in (bkz. ragtime konulu bölüm) geçen yüzyılın 80'li yıllarından bu yana Amerikan'ın orta/batısında ragtime çalmaya başlamasıyla birlikte var olur. Joplin "piyanist" bir piyano çalgıcısıydı. Enstrümanını birçok açıdan, geçen yüzyılın romantik piyano müziğinde alışıldığı gibi çalardı.

New Orleans topluluklarında "piyanist gibi çalan" birini kullanmak mümkün olmadığından ve o zamanlar piyanoyu nefesli gibi çalmak henüz "keşfedilmediğinden", eski New Orleans'ın caz gruplarında hiç piyanist yoktur. Ancak "saloon"larda ve barlarda, "ev"lerde, meyhanelerde ve kabarelerde piyanistten geçilmez. Bütün bu mekânların birer "profesör"ü vardı ve bu "profesör" piyanistti. Ragtime ve ayrıca blues, stomps ve honky-tonky de çalardı; ancak bunların arkasından yine ragtime gelirdi.

New Orleans piyanosunun büyük "profesör"ü, 1941'de ölen, daha önce sözünü ettiğimiz ***Jelly Roll Morton***'dır. Jelly Roll Morton piyanoyu, New Orleans sokaklarında geçit yapan *marching band* bilinci içinde çalardı. Kazandığı başarıların verdiği kibirle neredeyse paranoyak hale gelmişti. Örneğin şöyle söylerdi: "Kaba bir hesapla, üç milyon dolarımı çaldılar. Bugün herkes benim müziğimi çalıyor, buna karşın adım bile anılmıyor. Kansas City, Chicago, New Orleans stilinin canı cehenneme! Bunların hepsi Jelly Roll stilinden başka bir şey değil..."

New Orleans'ta profesörler, honky-tonky ve "barrelhouse" piyanistleri sadece gerçek New Orleans stilinden önce değil, sonrasında da, hatta zamanımızda da varlar. Ne var ki, içlerinden örneğin Champion Jack Dupree, Huey "Piano" Smith ve Professor Longhair (1980'de öldü) gibi pek azının ünü kent sınırlarının dışına taşmıştır. Önce blues, sonra şarkıcılarla ilgili bölümde sözünü ettiğimiz, 50'li yılların rock 'n' roll hareketinin odağında yer alan Fats Domino, doğrudan bu gelenekten gelmektedir. Gerçekten de New Orleans, siyah müziğin tarihinde iki kez stil yaratmıştır: Önce asıl New Orleans cazı döneminde, sonra da elli yıl sonraki rhythm-blues döneminde ve rock'ta da. New Orleans'ın piyano profesörleri bu alanları birbiriyle birleştirir. Jelly Roll Morton, topluluklarıyla New Orleans cazı yapıyordu, Fats Domino ve Professor Longhair ise rhythm-blues ve rock 'n' roll. Morton ve bugünkü New Orleans piyanistleri arasında yarım yüzyıldan fazla bir zaman farkı varsa da, yine de hepsi eski New Orleans'ın "profesör" geleneğine dahildir.

Orta/Batı'da örneğin Scott Joplin tarafından çalınan ragtime'la, New Orleans'ta örneğin Jelly Roll Morton tarafından çalınan ragtime, birbirinden bir hayli farklıydı, ancak her ikisinde de ragtime –"parçalanmış zaman"– öğeleri hissedilirdi. Bir süre sonra ortaya New York ragtime'ı da çıktı; bu, Orta/Batı'nın ve New Orleans'ın piyano tınılarından daha farklıydı. Harlem caz piyanosunun eşsiz dönemi işte bu New York ragtime'ından doğdu. Scott Joplin, geçen yüzyılın 80'li yıllarından itibaren Sedalia'da çalmaya başlamıştı; Jelly Roll Morton kendisinin "cazı keşfetme" yılını 1902 olarak verir; ve New York ve Harlem'deki ilk ragtime piyanistleri 1910'larda ortaya çıkar. Ancak yine de, evrimin Sedalia'dan New Orleans'a ve oradan da Harlem'e uzanan düz bir çizgi şeklinde seyrettiği kanıtlanmış değildir. Daha önce de söz ettiğimiz gibi, stiller nedensel evrim çizgilerinden bağımsız olarak, zamanı geldiğinde ortaya çıkarlar.

1955'te ölen ***James P. Johnson*** Harlem'in ilk önemli piyanistidir. Müzik eğitimi görmüştür; zaten diğer çalgıların tersine piyanistler arasında başından beri her zaman akademik eğitim görmüş müzisyenler çıkar. James P. Johnson Rimski-Korsakof'un bir öğrencisinin yanında eğitim gördü; kariyerinin sonraki aşamalarında –30'lu yıllarda– bir dizi senfoni ve senfoniye benzer eser besteledi.

James P. Johnson'la birlikte, piyanonun en az solistlik kadar önemli olan bir yanı ilk kez açığa çıkıyordu: eşlik etme, bir soliste uyum sağlama ve onu teşvik etme; solistin, üzerinde kendini inşa edebileceği bir temel yaratma sanatı. James P. Johnson Bessie Smith'e blues'da eşlik ederken benzersizdi: Örneğin *Preachin' the Blues* veya *Backwater Blues*'da.

Harlem 20'li yıllarda caz piyanosunun kuluçka yeri oldu. ***Duke Ellington*** şöyle anlatır: "Herkes Jimmy'nin [James P. Johnson] bir piyano silindirine kaydettiği *Carolina Shout* gibi bir sound yaratmaya çalışıyordu. Silindirin hızını düşürerek onu taklit etmeyi başardım... Paramız olsun olmasın, her gece dışarı çıkardık... Bir akşam Willie 'The Lion' Smith'i bulduğumda çok heyecanlanmıştım. Her gece ortalığa düşer piyanistleri arardık..."

Willie "The Lion" Smith Harlem geleneğinin diğer bir önemli piyanistidir. Ustalıkla ince melodiler çalarken, sol eliyle kuvvetle ritim tutardı.

Harlem piyanistleri –James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith, Duke Ellington, Luckey Roberts ve hepsinden genç olan Fats Waller– Harlem'in çalkantılı gece hayatında *rent party* [kira partisi] ve *cutting contest* için çalarlardı. Rent party'de caz, birisinin apartman kirasını ödemesine yardımcı olmak amacıyla çalınırdı. Cutting contest'te ise bütün tanınmış piyanistler, içlerinden biri diğerlerini "kesinceye" –saf dışı bırakıncaya– değin çalmak üzere yarışırdı. Bu müzisyenler *stride piano* denilen bir üslupla çalarlardı. Asıl olarak, bir ve üçte çalınan bas nota ile iki ve dörtte çalınan akor arasında sürekli swing yapan bir gelgitle karakterize edilen bir stildi bu. Kalın bas nota ve daha yukarıda yer alan akor arasındaki gelgit uzun bir adımdı: *Stride* [uzun adım] sözü buradan gelmektedir.

Harlem'in bu piyano geleneğinden yetişen en önemli piyanist 1943'te ölen ***Fats Waller***'dır. Louis Armstrong "bütün yüzlerde gülümseme görmek için" Fats Waller'ın adını telaffuz etmenin yeteceğini söylerdi. Fats'in iki yönü vardı; birincisi caz tarihinin en muhteşem piyanistlerinden, ikincisi ise popüler müziğin en esprili ve tatlı dilli komedyenlerinden biriydi. Her ikisini benzersiz bir biçimde birbiriyle birleştirdi, hem de olağanüstü bir rahatlık içinde.

Livin' the Life I Love, müziğinin olduğu kadar hayatının da parolası oldu; o sevdiği hayatı yaşadı. Yine de bunu her zaman başardığı söylenemez; çünkü komedyenlik yaparken, izleyicilerin müziğinden çok komedi yönünden tat almasından dolayı acı çekerdi. Fats'in saksofoncusu Gene Sedric şöyle anlatır:

> Fats Waller bazen müziğinden dolayı çok mutsuz olurdu. Kuşkusuz show yetenekleri ve plaklarındaki piyano yorumu nedeniyle takdir toplardı; ancak Fats hayranlarından pek azı, aslında plaklarındakinden çok daha iyi piyano çalabildiğini bilir. Şarkıcılığıyla pek ilgi toplamazdı. Sadece eğlendiği için şarkı söylerdi... Oysa org ve piyanoda büyük şeyler yapmak isterdi –ve bunu yapabilirdi de...

Sedric başka bir yerde şöyle anlatır: "Plak kayıtları için Fats'in eline hep yığınla ucuz melodi tutuştururlardı; çünkü o, bunlardan doğru dürüst bir şey yaratabilecek tek kişi olarak görülürdü..."

Fats Waller besteci olarak, bütün stillere uyarlanabilecek en güzel caz temalarından bazılarını yazmıştır. *Honeysuckle Rose* ve *Ain't Misbehavin* içlerinde en önemlileridir. Coleman Hawkins şöyle anlatır: "Waller parçaları, piyano çalıyormuşçasına hızla bestelerdi."

Caz tarihinde gelmiş geçmiş en güçlü sol el Fats'inkiydi; sadece ritim gruplarının değil, bütün bir orkestranın bile yerini alabilecek bir sol eldi. "Orkestral" bir piyanistti. Çalgısı bir orkestra gibi zengin ve dolu dolu tınlardı. Bütün caz piyanistleri içindeki en orkestral müzisyen olan Art Tatum, gelişimini en başta Fats'a dayandırır: "Fats beni yaratan adamdır. O gerçekten, birisini yaratabilecek bir adamdır!"

Fats Waller'ın izini süren diğer büyük piyanist ***Count Basie***'dir. Basie Fats Waller ile ilk karşılaşmasını şöyle anlatır: "Harlem'deki eski Lincoln Tiyatrosu'na henüz adım atmıştım. Genç bir oğlanın orgda swing yaptığını duydum. O andan itibaren onun devamlı müşterisi oldum. Her notaya takılırdım. Hep arkasında oturur, tuşlara dokunan ellerinde ve pedalı yönlendiren ayaklarındaki rahatlığı büyülenmiş gibi izlerdim."

Count Basie'nin kendi büyük orkestrasının şefi olarak çaldığı piyano sololarında da, bazen Fats Waller'a dayandığı hissedilirdi. Sanki Fats'in "özeti"ni çalıyor gibi gelirdi; her şeyin Fats Waller müziğinin zekice soyutlanmış bir iskeleti üzerine kurulduğu bir müzik. Count Basie caz tarihinin en sade çalan piyanistlerinden biri olmuştur ve genellikle birbirinden çok uzak düşen ayrı ayrı notalar arasında gerilim yaratma tarzı benzersizdir. Birçok piyanist bu yönünü taklit etmeye çalışmıştır; örneğin swing döneminde ***Johnny Guarnieri*** ve 50'li yıllarda Modern Jazz Quartet'in şefi ***John Lewis***. Count Basie'deki doğal sadelikten sonra, Lewis'te müzikte ve sanatta sadelik ve soyutluğun taşıdığı anlamın akılcı bilgisine rastlanır. Basie veya John Lewis gibi müzisyenler "es" çaldıklarında, bunlar birer es değil, çalınan her nota kadar önemli olan kendini ifade etme araçları haline gelir.

Count Basie'de piyanistliğin evrimindeki başka bir akım daha buluşur: Büyük boogie-woogie piyanistliği. Basie yalnızca sadeleştirilmiş Fats Waller çalmakla kalmaz, sadeleştirilmiş boogie de çalar.

Ragtime ve Harlem piyanistleri başlangıçta "zavallı boogie-woogie piyanistlerine" biraz tepeden bakarlardı. Chicago boogie'nin merkezi durumundaydı. Nasıl *rent party*'lerde ve *cutting contest*'lerde Harlem'in ragtime'ı çalınırsa, Chicago'nun güney yakasında da aynı nedenlerle blues ya da boogie-woogie piyanosu tınlardı. Tabii ki boogie de Amerika'nın orta/batısına ve güneye, aşağıda Texas'a kadar uzanır. 70'li ve 80'li yıllarda hâlâ gerçek, ticari olmayan blues ve boogie-woogie piyanosu çalan az sayıdaki dikkate değer piyanistten biri olan ***Sam Price*** Texaslıdır.

Memphis, St. Louis ve Kansas City de önemli boogie kentleri olmuştur. Memphis'te doğan, 1988'de Paris'te ölen ***Memphis Slim*** aynı şekilde bu geç dönem boogie ustaları arasındadır. Slim tabii ki her şeyden önce blues şarkıcısı olarak öne çıkmıştır. Amerikan kentlerinin siyahların yaşadığı bölgelerinde, boogie çalarken piyanoda kendine eşlik eden ve mükemmel "boogie'ci" olan çok sayıda blues şarkıcısı vardır; örneğin ***Roosevelt Sykes, Little Brother Montgomery***, başta ***Otis Spann*** (1970'te ölmüştür) olmak üzere.

Boogie-ostinato (bas figürlerinin kuvvetle vurgulanması ve sürekli tekrarlanması) ABD'nin güneyinde folk blues şarkıcılarının banço veya gitarla kendilerine eşlik etmelerinden doğmuş olabilir. Her halükârda, blues ve boogie doğduklarından bu yana bir aradadır. İlk boogie'ler piyanoda blues eşliği olarak çalınmıştır ve bugüne dek neredeyse bütün boogie'ler on iki ölçülü blues formunda olmuştur. Blues ve boogie arasındaki fark genellikle büyük ölçüde silinmiştir. Bu noktada yanlış anlamaların önüne geçmek için şu husus eklenmelidir: Boogie'nin zorunlu olarak çok hızlı bir şey olduğu yolundaki düşünce kadar, blues'un kaçınılmaz olarak yavaş olmak zorunda olduğunu varsayan düşünce de yanlıştır. Hızlı blues'lar olduğu gibi, tabii ki yavaş boogie'ler de vardır.

Boogie'nin doğuşunu incelerken folk blues şarkıcılarına gitar ve banço ile eşlik eden figürlere gelindiğinde, rumba, samba, tango vb. tarzındaki Latin Amerika ve son tahlilde cazdan etkilenen Kuzey Amerika müziği arasındaki ayrımın çok fazla belirginleşmediği bir döneme ulaşılır. "Boogie-woogie'nin babası" sayılan ***Jimmy Yancey*** ve diğer boogie piyanistleri boogie'lerinin çoğunu Latin Amerika danslarının bas figürleri üzerine inşa etmişlerdir –örneğin Yancey *Lean Bacon Boogie*'yi bir tango figürü üzerine kurmuştur. Boogie son tahlilde siyah müziğin "en eski ritmi"dir. Bu nedenle modern zamanda da ona tekrar tekrar rastlanır; örneğin 50'lerin rhythm-blues'unda ve 60'lı yılların soul'unda veya Muhal Richard Abrams'ın 70'lerde ve 80'lerdeki piyano doğaçlamalarında "saklanmış" olarak karşımıza çıkar; genellikle de –doğal olarak– yabancılaşmış ve soyut bir formda. Otantik boogie-woogie'nin hâlâ ne kadar canlı bir etki yaratabileceği, bir dizi İngiliz rock ve blues müzisyeni 1978'de Rocket 88 adlı grubu kurunca anlaşıldı. Grup boogie'nin 50. yıldönümü nedeniyle kurulmuştu. Pinetop Smith *Pinetop's Boogie-Woogie* adlı parçasını (plak adını bu akıma da vermiş oldu) 1928'de kaydetmişti. Rocket 88'de yer alanlar arasında, Rolling Stones'un davulcusu Charlie Watts, İngiliz boogie takımı George Green ve Bob Hall, ayrıca İngiliz blues çevrelerinin babası Alexis Korner vardı. Alman ***Axel Zwingenberger***'in 80'lerde blues şarkıcısı Big Joe Turner ve vibrafoncu Lionel Hampton'la yaptığı

kayıtlar da aynı ölçüde canlı bir etki bırakmaktadır. Bütün bu müzisyenler boogie-woogie'yi, 20'li yılların Chicago'sundaki eski üçüncü sınıf boogie meyhanelerindeki gibi "fokurdayan" bir yoğunluk içinde çalmaktadırlar.

O zamanlar ***Jimmy Yancey***, ***Pinetop Smith***, ***Cow-Cow Davenport*** ve ***Cripple Clarence Lofton*** ilk önemli boogie piyanistleriydi. Yancey başlangıçta step dansçısıydı. Ölçü içinde sekiz (eight-to-the-bar) çalarken, step'ten esinlenmiş olabilir.

Boogie piyanistleri arasında en parlak ve en etkileyici olanı 1964'te bir araba kazasında hayatını kaybeden ***Meade Lux Lewis***'ti. 1929'da doldurduğu *Honky Tonk Train Blues*'la efsanevi bir ün kazandı. 20'lerde Chicago'nun güney yakasında boogie'ler dinleyen siyahlar bu tür müzikten vazgeçtikten epeyce sonra, yani 30'lu yılların ortasında beyazların dünyası boogie'ye ısınmaya başladı. Caz eleştirmeni John Hammond o günlerde aradığı Meade Lux Lewis'i, Chicago'nun varoşlarındaki garajlardan birinde otomobil yıkayıcılığı yaparken bulmuştu. Lewis'le birlikte boogie piyanosunun diğer iki öncüsünü ***Albert Ammons*** ve ***Pete Johnson***'ı New York'taki "Cafe Society"de bir araya getirdi. Bu üç müzisyenin üç ayrı piyanoda boogie-woogie çaldığı plaklar, bu müziğin en heyecan verici örnekleri arasında sayılır.

Piyano çalma tarzının evrimindeki üçüncü kol olan "nefesli tarzı" ise, en son olarak ortaya çıktı. ***Earl Hines*** genellikle bu yönelimin ilk müzisyeni olarak nitelendirilir; her halükârda bu tarzın hazırlayıcısı olduğu söylenebilir. Üslubu "piyanoda trompet stili" olarak adlandırılırdı, çünkü Earl'ün sağ eliyle yaptığı güçlü oktav hareketleri, Armstrong'un trompet çizgilerinin piyanoya aktarılmış haline benzetilirdi. Yine de Earl Hines kendine özgüdür; ileri yaşlara kadar (1983'te öldü) müzikal ve insani açıdan kendini geliştirmeyi sürdürmüş, güç ve mizahla dolu bir müzisyen olarak daha hayattayken efsaneleşmiş çok etkileyici bir şahsiyettir.

Hiçbir piyano nefesli gibi tınlayamaz; ancak Earl Hines'ın kurduğu okulda, piyanistler önceleri sınırlı, ancak zamanla artan ölçüde, anlatımı değilse de, çizgileri nefeslilerin cümle tarzına yaklaşan bir üslubu yarattılar. Bu okul bugünün cazına başta ***Bud Powell*** olmak üzere ***Mary Lou Williams***, ***Teddy Wilson***, ***Nat "King" Cole*** ve başka sayısız müzisyeni kazandırdı.

Mary Lou Williams (1981'de öldü) özellikle ilginçtir; çünkü bu okulun bütün evrimini bizzat yaşamış ve kendini ona paralel olarak geliştirmiştir. Mary Lou, enstrümantal cazdaki en önemli kadın figürüdür ve ismi bu müziğin en büyük erkek temsilcileriyle birlikte anılır. 1930'larda zamanın boogie-woogie-blues stiliyle başladı. Kansas City'de Andy Kirk grubunda aranjör ve piyanist olarak yer aldı. Caz müziğinin tarihinden silineme-

yecek bazı aranjmanlar yaptı –örneğin Kirk için yaptığı aranjmanlar, Benny Goodman için yaptığı ***Roll 'Em*** ve Duke Ellington için yaptığı *Trumpets No End*. Piyanist olarak ise swing ve bebop'tan sonra, modern caz piyanosunun olgunlaşmış bir temsilcisi haline geldi. Bu nedenle sık sık *First Lady of Jazz*'ın kendine özgü bir stili olmadığı söylenmiştir. Haklı bir özgüven içinde buna şöyle cevap verir:

> Bunu bir iltifat olarak kabul ediyorum, ancak yine de, kulağı olan herkesin beni zorlanmadan ayırt edebileceğine inanıyorum. Ancak şurası doğru ki, sürekli denemeler yapmaktayım; kendimi durmadan değiştiriyor, sürekli yeni bir şeyler buluyorum. Kansas City'nin çok öncelerinde, bugün yeni yeni kullanılır hale gelen akorlar bulmuştum. Oysa birçok iyi piyanist kendini öylesine stilize eder ki, kendi stiliyle yarattığı hapishaneden bir daha çıkamaz.

Mary Lou Williams yeniye açıklığını 1977'de serbest caz piyanosunun en tanınmış öncüsü Cecil Taylor ile verdiği, beğeni toplayan ikili konserle de göstermiştir.

30'lu yılların gerçek swing stili bağlamında Earl Hines'ın çizgisi en başta ***Teddy Wilson***'da cisimleşmiştir. Wilson swing'in büyük siyah nefesli ustalarının niteliklerini, Benny Goodman'ın o günlerin cazına getirdiği şıklığı ve güleryüzlülüğü Earl Hines'ın çizgisiyle birleştirmiştir. İşte insanda kırk yıl sonra, neredeyse her kokteyl piyanistinde Teddy Wilson'ı dinlediği duygusunu uyandıran şey budur. Teddy Wilson Benny Goodman topluluğunun piyanisti ve kendi orkestrasının şefi olarak, swing döneminin en iyi ve en tipik grup kayıtlarından bazılarında yer almıştır. 30'lu yıllarda, neredeyse piyano çalan herkesi etkiledi; özellikle de ***Mel Powell, Billy Kyle, Jess Stacy*** ve ***Joe Bushkin***'i. Bushkin aynı zamanda bütün caz piyanistlerinin *grand old man*'i olan Art Tatum'un da etkisi altındadır. ***Marian McPartland***, birlikte bir de ikili albüm yaptığı Teddy Wilson'un cazibesini çağdaş çevrelere taşıdı; o günden bu yana biriken birçok müzikal deneyimi işledi. Marian da formatını ve yetkinliğini hayatı boyunca sürekli ilerletmiş çalgıcılardan biridir.

Caz piyanosunun ***Art Tatum***'un ün kazandığı 30'lu yılların ortasına dek içerdiği her şey –ve ondan önce işitilmeyen daha bir çok şey– Tatum'da bir araya gelir; buna bir de konser müziğinin büyük piyanistlerinin (Rubinstein'ın veya Cherkassky'nin) ustalığıyla kıyaslanabilecek piyanist virtüözlük eklenir. 19.yüzyıl sonunun virtüöz piyano müziğindeki kadans ve tiratlar, arpejler ve süslemeler, Tatum'un yorumunda, örneğin blues şarkıcısı Joe Turner ile yaptığı kayıtlarda sergilediği blues duyarlılığı kadar canlı bir şekilde yaşamaya devam eder.

Tatum'da 19 yüzyılın piyanosu böylesine baskın olduğundan, yüksek sanatsal gerekliliklere her zaman tam cevap veremeyen zamanın salon müziğini –Dvorak'ın *Humoresque*, Massenet'in *Elegie* gibi eserleri ve benzerleri– bir ölçüde tercih ettiği görülür. Fransız caz eleştirmeni André Hodeir bu hususu eleştirmek üzere yazdığında ise, ağızbirliği etmişçesine protestolar yükseldi. Genelde yazmak için hiçbir zaman kılını kıpırdatmayan müzisyenler bile, Tatum'u savunmak için parlak satırlar kaleme aldılar. Bütün bunlar Tatum'a caz müzisyenleri arasında verilen olağanüstü değerin göstergesidir.

1957'de ölen Art Tatum "tek" solistti. Starlardan oluşan ekiplerle doldurduğu bazı plaklar veya blues şarkıcısı Joe Turner'la biraz önce değinilen kayıtları sayılmazsa, tek başına –ya da kendi üçlüsü Art Tatum Trio ile birlikte– çalmayı tercih ederdi.

Art Tatum'un etkisi sürmektedir –örneğin Fransız ***Martial Solal*** veya Polonyalı piyanist ***Adam Makowicz***'de, ancak aynı zamanda dolaylı olarak bugün piyanoyu virtüözce çalan düzinelerce piyanistte. Bu anlamda şunu bile söylemek mümkündür: Art Tatum'un evrensel piyano yaklaşımı, gerçek zaferini 70'li ve 80'li yıllarda, yani bu büyük müzisyenin ölümünden yirmi beş yıldan fazla bir zaman geçtikten sonra kutlamaya başlamıştır.

Art Tatum'dan sonra caz piyanosunun piyanistik ve nefesli tarzda yorumu arasındaki karşıtlık iyice belirginleşir. 1966'da trajik bir şekilde ölen ***Bud Powell*** nefesli tarzındaki yorumun ustası olmasının yanı sıra, modern cazın ekol yaratan bir piyanistiydi. Daha on sekiz yaşındayken "Minton's"ta Charlie Christian ve Charlie Parker ile birlikte çalmıştır. "Caz piyanosunun Bird'ü" olarak adlandırılır –insani yönden de aynı manevi acıları ve korkuları yüklendi. Yaratıcılığını sergilediği dönemin ardından –40'ların ortasından 50'lerin başına kadar geçen süre–, hayatının yarısından fazlasını akıl hastanelerinde geçirdi. Bu yıllar boyunca, piyanoda modern üslubu yaratarak eriştiği büyüklüğün sadece donuk bir gölgesi olarak kaldı.

Bud Powell'ın sorunu bütün caz müzisyenlerinde görülen bir sorunun en uç halidir. Yaratıcılığını sosyal ve ırksal açıdan ayrımcı bir dünyaya sunmaya çalışan sanatçının sorunudur bu, bu dünyanın saldırganlığına ve duyarsızlığına tahammül edecek ne gücü ne de isteği olan sanatçının.

Bud Powell adeta uzayda serbest halde duran sertleşmiş kızgın metale benzeyen keskin, derin çizgiler yarattı. Bud aynı zamanda türünün bir romantiğidir de. *Glass Enclosure*'da veya *Polkadots and Moonbeams* gibi balad yorumlarında, Schumann'ın çocuklar için yaptığı parçaların çekingen büyüsü vardır. Nefesli tarzındaki çizgilerinin sertliğiyle, romantik duyarlılığı arasındaki gerilim hep hissedilir. Belki de bu büyük müzisyenin

trajedisine yol açan şey, son tahlilde uzlaşması mümkün olmayan bu iki aşırı uç arasındaki gerilimdi.

Virtüözlük Art Tatum'un, stil ise Bud Powell'ın işidir. Art Tatum'un yerleştirdiği piyanistik standart uzun süre ulaşılmaz olarak görüldü. Bud Powell ise bir ekol yarattı. Bu nedenle modern cazda "Tatum'un öğrencisi" olmaktan çok, "Powell'ın öğrencisi" olarak nitelendirilen pek çok piyanist vardır.

Özellikle ***Bill Taylor***, Fransız ***Martial Solal***, ***Hank Jones***, ***Jimmy Rowles***, ***Phineas Newborn*** ve ***Oscar Peterson*** Art Tatum geleneğinden gelir; tabii Bud Powell ve diğer piyanistlerin etkilerini de bir ölçüde taşırlar. Hank Jones bebop ve Tatum'u birleştirir. Bu bileşimi 70'lerden günümüze dek, etkileyici solo dinletileri de dahil olmak üzere, büyük bir olgunluk içinde sürdürmektedir. Solal, Fransız parlaklığını, Galya mizahını ve esprisini taşır; düşünceleri ve dolaylı anlatımları bazen taşkın bir ırmak gibi akacak kadar zengindir.

Tatum mirasının hâlâ ne kadar etkili olduğu, 70'li yıllarda Polonyalı piyanist ***Adam Makowicz*** meşhur olduğunda anlaşıldı. Makowicz Tatum stilini konser tarzında, "Chopin'vari" bir şekilde uygular. Cazın en büyük yetenek kâşiflerinden olan John Hammond'ın teşvikiyle 1978'de New York'a yerleşen Makowicz orada şunu saptadı: "Burada öğrendiklerimin başında ritim gelir." 80'li yıllarda Lionel Hampton Orkestrası'nda göze çarpan ***John Colianni*** ise, swing yeniden doğarken, kendini Tatum'un izindeki genç ve çok şey vaat eden bir piyanist olarak ortaya koydu.

Ancak Tatum okulunun en başarılı piyanisti ***Oscar Peterson***'dır. Kendini Tatum'a ne denli bağlı hissettiğini üstüne basa basa söylemiştir. Peterson müthiş bir enerji ve sarsıcı *attacca* sergileyen bir swing ustasıdır. 70'li yıllarda o güne dek genellikle birlikte çaldığı küçük gruplar olmaksızın solo konserler vermeye başladığında görüldü ki, Harlem piyanistlerinden de etkilenmişti: Örneğin güçlü bas çizgileriyle Fats Waller ve James P. Johnson. Bu arada Peterson'ın kendisi de ekol oluşturan bir etki bıraktı. Bu etkinin yankı bulduğu piyanistlerden ***Monty Alexander***'da, Peterson'vari attacca ile memleketi Karayipler'in cazibesi birleşti.

Bud Powell'dan gelen piyanistler arasında ***Al Haig***, ***George Wallington***, ***Lou Levy***, ***Lennie Tristano***, ***Hampton Hawes***, ***Claude Williamson***, ***Joe Albany***, Japon ***Toshiko Akiyoshi***, ***Eddie Costa***, ***Wynton Kelly***, ***Russ Freeman***, ***Mose Allison***, ***Red Garland***, ***Horace Silver***, ***Barry Harris***, ***Duke Jordan***, ***Kenny Drew***, ***Walter Bishop***, ***Elmo Hope***, ***Tommy Flanagan***, ***Bobby Timmons***, ***Junior Mance***, ***Ray Bryant***, ***Horace Parlan***, ***Roland Hanna***, ***Les McCann***, ***Harold Mabern***, ***Cedar Walton***, ***Dave McKenna***, Avusturyalı ***Fritz Pauer*** ve içinde sadece (burada adı geçenlerin pek

çoğunun yer aldığı) neobop'un değil, çağdaş klasisizmin temsilcisi başka piyanistlerin de yer aldığı isimler sayılabilir.

Al Haig, Duke Jordan ve ***George Wallington***, daha modern cazın ortaya çıktığı yıllarda "52nd Street"in küçük topluluklarında çalıyorlardı. 1978'de ölen ***Lennie Tristano***, cool cazın kristalize olduğu dönemde büyük önem taşıyan birkaç kez değindiğimiz Tristano okulunun maestro'suydu. Karmaşık bir armonik iskelet üzerinde uzun uzun titreşen, canlı, melodik çizgiler çalardı; neredeyse Bach'daki çizgisellik gibi. Eleştirmen Lynn Anderson şöyle yazar: "Genişletilmiş akor dizilerini kullanarak serbest doğaçlama yapan ilk piyanistti. Bu esnada her akor melodik açıdan mükemmel bir şekilde diğerine akardı... Kontrpuantik doğaçlamayı keşfeden ilk müzisyen de oydu... Yeniliklerinden bir diğeri ise doğal çözülmeleri atlayarak çalmasıydı; öyle ki armonileri her zaman beklenen yöne doğru ilerlemezdi..."

Tristano'nun etkisi bütün stillerde yansır. Etkilediği piyanistler arasında erken yaşta ölen (1955) ***Dick Twardzik, Don Friedman, Clare Fischer*** ve en başta ***Bill Evans*** gelir. Daha gençler arasında ***Alan Broadbent, Connie Crothers, Robin Holcomb*** ve ***Ken Werner*** sayılabilir. Tristano etkisinin hâlâ ne kadar canlı olduğu bu müzisyenlerde izlenmektedir.

Hampton Hawes, Claude Williamson ve ***Russ Freeman*** West Coast piyanistlerindendir. 1977'de ölen Hawes büyük bir coşkuyla, adeta derisinin rengine kazılı olan bir blues ve Charlie Parker duyarlılığıyla çalardı. ***Mose Allison*** (bkz. şarkıcıları konu alan bölüm) eski blues folk şarkıları ile Bud Powell arasında sürpriz bir dolaysız bağ kurdu. ***Red Garland*** hard bop'un fikir kıvılcımları saçan bir piyanistidir; 50'lerin ortasında Miles Davis Quintet'teki yorumuyla tanınmıştır. Garland Miles Davis grubundan ayrılınca, yerini aşağıda değinilecek olan Bill Evans ve sonra ***Wynton Kelly*** aldı. Kelly ve sonrasında başta ***Junior Mance, Les McCann*** ve ***Bobby Timmons*** hard bop'un funk ve gospel'dan etkilenen piyanistleri arasındadır. Timmons'un Art Blakey Messengers ve 50'li yılların sonunda Cannonball Adderley Quintet'in üyesiyken bestelediği *Moanin'*, *This Here* ve *Dat Dere* büyük başarı elde etmiştir. Les McCann 50'li yıllarda büyük bir başarıyla sergilediği soul piyanoyu, 70'lerde çağdaş elektrikli sound'larla birleştirdi. ***Ray Bryant*** dışavurumcu, belirgin bir şekilde ritmikleştirilmiş blues çizgilerinin ustasıdır; bu çizgilerin içine sık sık sert boogie yansımaları katar. Hard bop kuşağının Detroitli müzisyenlerinden ***Tommy Flanagan*** hard bop'un "sertliği"nde başka hiç kimsenin göremediği bir zarafet keşfeden ve yaratıcılığını hep sürdüren bir piyanisttir. 1978'de Hank Jones'la *Our Delights* adı altında çıkardığı ikili albüm, belki de caz tarihinin en güzel ikili piyano albümüdür.

50'li yıllarda Detroit'ten çıkan birçok müzisyen, ***Barry Harris***'i hep asıl ustası olarak nitelemiştir. Harris Detroit caz çevrelerindeki en güçlü ve en dik kafalı şahsiyettir. Ve ***Horace Silver*** Powell'dan kalan mirası benzersiz bir biçimde geliştirdi. Funk ve soul'dan esinlenen üslubuna akıllı, cesur bir form anlayışı ve yükselen bir canlılık eşlik ediyordu. Böylece gerek kendisi, gerekse de kurduğu beşli ticari açıdan büyük başarı kazandı.

Nefesli tarzda çalan piyanistler arasında son olarak ***Thelonious Monk***'u da saymak gerekir. Monk bebop'u yaratan grup içinde yer alan önemli müzisyenlerden biridir, ancak etkisi aslında 50'li yılların ikinci yarısından itibaren hissedilmeye başlanır. Monk, birbirinden uzak, genellikle belirgin çizgiler çalar. Birim olarak cümleyi, fonksiyonel sistem olarak armoniyi kaldırmak konusunda, serbest cazdan çok daha fazla ileri gitmiştir. Ornette Coleman, John Coltrane, Eric Dolphy ve cazın diğer öncülerine götüren pek çok şey, alaycı, bazen sinik bir mizahla birlikte ilk önce Monk'ta duyulur. Monk'un temaları -ritmik yer değiştirmeleri ve kural dışı yapılarıyla-, modern cazın en özgün besteleri arasında yer alır. Monk "besteci piyanisttir"tir; köşeli, tuhaf doğaçlamaları kuşkusuz kendiliğinden ortaya çıkmaktadır ve yine de temadan kopuk değil, bestelerine sıkı sıkıya bağlı çizgiler halinde sürüp giderler, öyle ki sanki "bestelenmiş" hissi uyandırırlar. Monk herhalde bu nedenle piyano alanında arkasında bu kadar az sayıda başarılı izleyici bırakmıştır. Piyano üslubu "kendi içinde" caz virtüözlüğü olmaktan çok, besteciliğin başka araçlarla devamı gibidir.

Monk'un müzikal dilini irdeleyerek, kişisel bir tarzda geliştiren ilk müzisyenler ***Randy Weston***, ***Herbie Nichols*** (1963'te öldü) ve ***Mal Waldron***'dır. Monk'un yanı sıra Ellington'ı da kendisine örnek aldığını belirten Weston yıllarca Kuzey Afrika'da yaşadı ve Arap müziğiyle uğraştı. ***Nichols*** yeni, tuhaf ve çok az ilgi toplayan bestelerini sergilemeden önce, Dixieland ve blues topluluklarında çaldı. ***Mal Waldron*** 70'li yıllarda Japonya'da büyük başarı kazandı. Önceleri "telgraf stili"nde çaldığı söylenirdi; cümleleri -örneğin "uzun-uzun-kısa-uzun" şeklinde- gizemli mors işaretlerine benzerdi. Waldron büyük şarkıcı Billie Holiday'e eşlik eden son piyanistti. Ondan sonra hep kendine özgü stili olan bir müzisyen olmaya doğru ilerledi.

1980'de ölen ***Bill Evans***, "hard bop"un dar çevresinde büyük başarı kazanmış ender beyaz müzisyenlerdendi. Diğer hard bop piyanistlerinden tamamen farklı olan yorumu, çok daha duyarlı ve inceydi. Ayrıca -bugünkü anlamda- ilk *modal* piyanist de odur. Kendisini "modern caz piyanosunun Chopin'i" olarak da nitelendirmek mümkündür. Cazda eşi

olmayan üstün yeteneği piyano sound'ını Rubinstein'ınkine yaklaştırır. Heterojen öğelerin böylesine özgün ve ilginç bileşiminin ticari açıdan da başarı kazanmış olması (Bill Evans Trio'da olduğu gibi) şaşırtmamalıdır. Alman piyanist Michael Naura'ya göre, Evans'ın diğer müzisyenlerle – örneğin Miles Davis veya basçı Scott LaFaro ile– birlikte çalması, "onun çevresini büyüleyebilen bir müzisyen olduğunu kanıtlar. Ancak kendini adayabilen birisi, böyle piyano çalabilir."

Bill Evans cazda, piyano üçlülerinin 20'li yıllara kadar uzanan tarzında devrim yapmıştır. Basitleştirerek söylersek; 1959'da kurulan Evans Trio'ya kadar, cazda piyano üçlüleri "iki boyutlu" çalardı. Bir yanda baskın ve yönlendirici piyano vardı, diğer yanda kalan bas ve davullardan oluşan ritim grubuna ise, uygun zemini yaratmak düşerdi. Bill Evans Trio ise cazda "üç boyutlu" çalan ilk piyano grubu oldu: Böylece üçlüdeki her bir çalgı öncü rolüne soyunabiliyordu; örneğin bastaki Scott LaFaro sadece *walking lines* –ölçü başına dört adet çeyrek nota– değil, destek fonksiyonundan bağımsız, melodik ve ritmik cümleler çalabiliyordu. Aynı şekilde Paul Motian tempoyu ağırlaştırarak *zamanı vurgulayan* bir üslup geliştirdi ve davullar için ilave melodik olanaklar açtı.

Müziği ne kadar tonal olsa da, Bill Evans armonik açıdan serbest çalan bir dizi piyanist için hareket noktası olabilmiştir. Duyarlı ve berrak piyano doğaçlamalarıyla ***Don Friedman*** ve Kaliforniya'da yaşayan ve aranjmanlarıyla da tanınan ***Clare Fischer*** sayılabilecek ilk müzisyenler oldu. Daha sonraki kuşaktan ***Fred Hersch***, İtalyan ***Enrico Pieranunzi*** ve çok etkileyici olan Fransız ***Michel Petrucciani*** geldi. ***Fred Hersch*** Evans'ı izleyen ve büyük bir çizgisel netlik gösteren bir piyanisttir. Kontrpuantik yorumu –kurala dayalı bölümlemeyi reddeden uzun soluklu melodileri– 80'li yıllarda çağdaş mainstream'de yer alan birçok müzisyene, örneğin Charlie Haden ve Jane Ira Bloom'a esin kaynağı oldu. ***Michel Petrucciani*** 1981'de Paris'ten Amerika'ya geldiğinde, Avrupalı caz uzmanlarınca hemen hiç tanınmıyordu. Sonra daha on sekiz yaşındayken saksofoncu Charles Lloyd'la, daha sonra ise Lee Konitz ve Jim Hall'la birlikte çaldı. O günden sonra her konseri, bütün büyük caz festivallerinin en büyük olaylarından biri olarak kabul edilir oldu. Sandalyesine başkaları tarafından taşınarak götürülen cüce piyanist tuşlara dokunduğunda, Evans mirasını öylesine canlı ve gözüpek bir tarzda sergiler ki, "vurmalı" hale dönüşmüş bir Evans çaldığı zannedilir; Evans'ın duyarlılığı adeta ateşli bir virtüözite ile genişler. Doğaçlamaları ayrıca Art Tatum, Maurice Ravel ve Claude Debussy'yi de yansıtan Petrucciani'nin, müziğe davulcu olarak başladığını belirtmek bu noktada yerinde olacaktır.

70'li ve 80'li yılların estetizmi de Evans'ın etkisi düşünülmeden anlaşılamaz. Chick Corea, Keith Jarrett, Paul Bley, Steve Kuhn için Michel Petrucciani, "Evans hepsinin babasıdır" der. Daha sonra da değineceğimiz gibi 80'li yıllarda piyanoda bir Bill Evans klasisizmi yaşanıyordu.

Mingus grubundan gelen ***Jaki Byard***'ın ayrı bir yeri vardır. Bir yandan son derece modern, sert sound'lardan oluşan serbest doğaçlamalar çalar; öte yandan 20'lerin stride piyanosuna bağlıdır. Daha 50'li yıllarda Mingus ve Roland Kirk'ün teşvik ettiği siyah geleneğin tonalitesini taşıyan bir müzisyendir.

Bazı müzisyenler, piyanistleri sınıflandırmak için kurduğumuz sisteme uymamaktadır. Daha fazla ilerlemeden bunların bazılarından söz etmek gerekiyor. ***Milt Buckner*** (1977'de öldü) piyanoda ayrı bir stil yarattı; iki elin aynı anda birbirine paralel akor dizileri çaldığı *locked hands* [kilitlenmiş eller] diye adlandırılan bu stilin geniş ve coşku veren bir etkisi oldu. Buckner'in hızlı ve gösterişli üslubu, bazen sanki bütün bir trompet takımını piyanoya aktarıyormuş gibi tınlardı.

İngiltere'den ABD'ye göç eden ***George Shearing*** Buckner'in üslubunu beşlisinin sound'ına aktardı ve Bud Powell'ın bop çizgileriyle birleştirerek bir başarıya dönüştürdü.

Tanımlanabilecek bütün ekollerin en fazla dışında kalan, aynı zamanda da çok başarılı olan iki piyanist ***Dave Brubeck*** ve ***Erroll Garner***'dır. Brubeck Avrupa müziğinde Johann Sebastian Bach'tan ve Darius Milhaud'ya (yanında öğrenim gördü) kadar uzanan pek çok öğeyi piyano yorumuna ilave etmiştir –bu öğeleri kendisine özgü romantik bir tarzda birbirine karıştırır. Brubeck'in swing yapıp yapmadığı yıllarca tartışılmıştır. Öte yandan Brubeck düşünsel açıdan son derece zengin ve özgün bir doğaçlama ustasıdır. Brubeck ve alto saksofoncusu Paul Desmond birbirlerini karşılıklı olarak derinden etkilediler. Genellikle Brubeck hareketli doruk noktaları yakalar. Bu dorukları uzun bir yol kat ederek inşa edişi ve sonra yavaşça "yönlendirişi" hayranlık vericidir.

Fats Waller'dan bu yana, ismi otomatik olarak iyi şeyler çağrıştıran ***Erroll Garner*** (1977'de öldü) dışında adı sevinç ve mizahla eş anlamlı tutulan başka piyanist olmadı. Piyanoyu bütün tuşlara hâkim, "orkestral" bir tarzda çalışı, Fats'le veya Art Tatum'la kıyaslanabilir. *Concert by the Sea* birçok başarılı uzunçalarından birinin adıdır. Bu ad, yalnızca konseri Pasifik Okyanusu'nun kıyısında verdiği için uygun değildir; Garner'ın piyano çağıltılarında kabaran denizin hışırtısı duyulur gibi olduğu için de yerinde bir seçimdir. Garner hayranlık uyandıran bir rahatlatma ustasıdır. İnsan onu dinlerken genellikle vuruşun geciktiğini düşünür; vuruş duyulduğunda ise, tam olması gereken yerde geldiğini hisseder. Girişleri

son derece ustacadır. Genellikle kadans ve nükteli dokundurmalarla temanın ve vuruşun başlangıcını ileriye kaydırdığı izlenimini verir. Piyanistin dünyanın dört bir yanındaki hayranları, meşhur *Back Home* melodisine bir de, sol elle çaldığı adeta "koşuya çıkmış" çeyrek notalı akorlardan oluşan "Garner temposu" eklenince coşkuyla kendinden geçerdi.

Erroll Garner o kadar kendine özgü ve orijinaldir ki, kendisine yakınlığından söz edilebilecek ancak iki piyanist vardır: ***Ellis Larkins*** ve ***Ahmad Jamal***. Larkins, Gershwin'in söylediği bir Ella Fitzgerald plağında, caz tarihindeki en güzel piyano eşliklerinden bazılarını çalmıştır. Çok daha genç olan Jamal, müzisyenlerle eleştirmenlerin hakkındaki değerlendirmeleri arasında tuhaf, ikircikli bir konumda bulunur. Eleştirmenler onun parlak bir kokteyl piyanistinden başka bir şey olmadığını ileri sürerken, birçok müzisyen –en başta Miles Davis– Jamal'dan eşsiz bir dâhi olarak söz etmektedir. Jamal'ın *zamanlaması* ve

süsleme ile sadeliği birleştirişi çok ustacadır. Gunther Schuller'e göre, 50'li yılların Miles Davis'i belirli süsleme biçimlerini ve –bir dereceye kadar da– ince sadeliğini Jamal'dan almış ve Miles'ın büyük başarısı bu sayede başlamıştır; Miles'ın Jamal'a beslediği hayranlığın sırrı burada saklıdır.

Piyanonun evrimindeki bir sonraki adımda ***Cecil Taylor*** yer alır; hem de en uzak görüşlü eleştirmenlerin bile olası bulmadığı bir şekilde. Piyanonun bütün tuşları üzerinde hızla koşarak dolaşan *ses salkımlarında* Bartok'un *Mikrokosmos*'unun dünyası dalgalanır. Martin Williams'a göre Taylor, modern konser müziğini, kendinden son derece emin bir şekilde caz tekniğine dönüştürür; tıpkı Jelly Roll Morton'ın John Philip Sousa'nın marş melodilerini dönüştürmesi gibi. Taylor siyah geleneğin içinde, özellikle Duke Ellington'da kendini güvende hissettiğine işaret eder. Dikkatle dinleyenler, üslubunda siyahların piyanistik tarihinden birçok öğe –blues kadansları, bop cümleleri ve boogie basları– bulacaktır. Ancak hepsi ses salkımları biçiminde sanki şifreli, örtük, soyut ve yabancılaştırılmış bir haldedir; birbirini kovalayan fikirlerin duyulmasıyla, yerini bir sonraki öğeye bırakarak kaybolması bir olur. Müziğindeki yoğunluk, piyanonun üzerinde koşuşturmaktan ileri geliyor değildir basitçe; kendisinin de söylediği gibi "ruhunun büyüleyici bir şekilde trans haline geçmesinin" ürünüdür ve "dinsel güçlerle" alakalıdır –tabii Afrika geleneği bağlamında.

Taylor'ın etkisinin, Ornette Coleman'ınkinden daha belirgin olduğunu ileri süren müzisyenler vardır. Her halükârda, daha 1957'de Newport Festivali'nde tanıtılan ve daha önce Hot Lips Page, Johnny Hodges ve Lawrence Brown gibi büyük swing müzisyenlerinin gruplarında "zanaatını" öğrenen Taylor'ın zamansal olarak Coleman'dan önce geldiğini

hatırlamak gerekir. Taylor'ın doğaçlamalarında gerçekte etkileyen yan, çalarken ortaya koyduğu fiziksel güçtür. Taylor'dan çok etkilenen Alman piyanist Alexander von Schlippenbach, böylesine yakıcı ve dolu bir yoğunluğu beş dakikadan fazla sürdürmeyi başarabilen başka bir piyanist tanımadığını söyler. Taylor'ın bu tür bir üslubu, uzun konserlerde ya da kulüp dinletilerinde bütün bir gece boyunca sürdürebilmesi akıl almaz bir şeydir.

Cecil Taylor serbest cazın önde gelen piyanistidir, ancak -kısmen onun izinden giden, kısmen de ondan bağımsız- bir dizi başka piyanist de vardır. Önce Amerikalı müzisyenleri ele alalım: Serbest çalan önemli piyanistler (sonradan genellikle başka üsluplara yöneldiler) ***Paul Bley***, ***Carla Bley***, ***Ran Blake***, ***John Fischer***, (asıl ününü serbest çalan büyük orkestrasının şefi olarak yapan) ***Sun Ra***, ***Dave Burrell***, ***Bobby Few***, ***Borah Bergman***, ***Marilyn Crispell*** ve sonra neoklasisizm alanına geçenlerden ***Muhal Richard Abrams***, ***Don Pullen***, ***Anthony Davis***, ***Amina Claudine Myers*** ve ***Geri Allen***'dır. Burada ele aldığımız bu piyanistlerin dışında kayda değer daha pek çok piyanist olduğunu hatırlatalım.

Paul Bley 60'lı yıllarda hoş, esprili bir serbest caz çalardı. Sonra, sessiz, narin çizgileri, zaman içindeki "buz kristalleri" gibi donmuş bir estetikçi haline geldi. ***Ran Blake*** ve ***Carla Bley*** son derece duyarlı serbest piyanistlerdir. Thelonious Monk'tan etkilenen Ran, Amerikan popüler müziğinin büyük bestecilerinin standart bestelerini yabancılaştırmak konusunda ustadır. Besteleri parçalarına ayırır, didik didik eder, soyutlar ve orijinal hallerine taban tabana zıt bir müzikal dünyaya uyarlar (bu kuşkusuz toplumsal açıdan eleştirel bir süreci içerir). ***Carla Bley*** (hakkında büyük orkestraları konu alan bölümde daha fazla bilgi verilecektir) piyanist olarak öncelikle kendi narin, kırılgan bestelerinin yorumcusu olarak ün kazandı. Thelonious Monk'tan sonra belki de en orijinal caz bestelerinin yaratıcısıdır. Carla'nın yazar Paul Haines ile birlikte yarattığı *Chronotransduction/ Escalator Over the Hill* cazın ilk başarılı postmodern eseridir. Daha 1971'lerde eserde sergilenen o renkli çokstillilik ve sınır tanımaz eklektizm, ancak on yıl sonra 80'lerde benimsenebilecekti. "Chronotransduction" sözcüğü Carla Bley'in kafasındakileri açığa vurur: Bu, zamanı ve mekânı müzikal ve şiirsel anlamda gerçeküstü kılmaktır.

Borah Bergman serbest caz piyanosuna rahatlık ve esneklik getirdi. Bir eleştirmenin belirttiği gibi "sol elinde artan bir kuvvet" vardır. Sol elinden çıkan çizgiler genellikle iki elle birden çalınıyor duygusunu verir. Bergman böylece her iki el için eşitlik sağlar. 80'lerde Cecil Taylor çizgisini en ilginç ve orijinal bir tarzda sürdüren müzisyen ***Marilyn Crispell*** oldu. Anthony Braxton grubundan gelen ve Karl Berger'in

Woodstock'taki Creative Music Studio'sunda öğrenim gören Crispell, Taylor'ın doludizgin enerjisini Coltrane'in tinselliğiyle birleştirir. Taylor gibi o da caza klasik konser müziğinden geçti, Taylor gibi New England Conservatory'de öğrenim gördü. Ancak Crispell daha lirik, daha puantilist, deyim yerindeyse daha "kadınsı" çalar. Taylor'ın demet halindeki ses salkımlarını birbirinden ayırarak serbest, çok güçlü bir kontrpuana dönüştürür. Bunu yaparken malzemeden çok manevi anlamda barok müzikten özellikle de Bach'tan esinlenir. Crispell enerji yüklü fikir partiküllerini saniyeden daha kısa bir zaman içinde birbiriyle çarpıştırır; ve bunu, "kontrollü kaos" döneminden daha belirgin hatları olan bir form yaratarak çıkmış "serbest stil" sonrası bir müzisyenin, kendinden emin ve her şeye hâkim tutumuyla yapar.

Muhal Richard Abrams bu kitapta birçok kez adı geçen AACM'in "şefi"dir (duyacak olsa, bu nitelemeye karşı çıkardı). Piyanistlerin serbest cazdan neoklasisizme dönüşü bilinçli olarak seçtikleri bir dönemde, serbest üsluba ragtime ve boogie'nin siyah geleneğinin bütün mirasını yansıtan ilk piyanistlerden biridir. AACM'e yakın duran ***Amina Claudine Myers*** çok eski blues ve spiritual geleneğine yaslanarak serbest müzik yapar. Neoklasisizmin en canlı, çılgın piyanisti ise tenor saksofoncu George Adams'la birlikte yer aldığı dörtlüyle ün kazanan ***Don Pullen***'dır. Pullen Taylor'ın salkım üslubunu eşsiz bir şekilde melodikleştirdi ve tonal hale getirdi. Sağ eliyle çok hızlı, şekilsiz salkımlar cümlelerken, bunları aynı anda sol elle çaldığı fonksiyonel armoniye uygun, berrak tonal akorlarla sarar. Taylor'dan bağımsız olarak tamamen özgün bir salkım tekniği geliştirmiştir. Ses salkımlarını Taylor'un yaptığı gibi *vurmak* suretiyle değil, parmak kemiklerini, elinin kenarını ve tersini tuşlar üzerinde *gezdirerek* çalar. Böylece blues'un olgunlaşmamış ve doğrudan halinin içinde yaşadığı glissando'ya benzeyen, melodiye yakın bir sound akımı yaratır. *Evidence of Things Unseen* adlı albümü (1983'te kaydedilmiştir) 80'li yıllarda piyanonun tek başına çalındığı belki de en başarılı solo albümdür.

Anthony Davis baba evinde dinlediği romantik ve klasik müzikten, özellikle de oda müziğinden etkilenmiş cool ve bilinçli bir çalgıcıdır. "Serbest" caz alanında bestenin icra açısından anlamını keşfeden bir müzisyen kuşağı içinde en karakteristik olanıdır. Amerikalı eleştirmen Francis Davis'e şöyle söylemiştir: "Çaldığım her notanın, öncesinde ve sonrasındakilerle ilişkili olmasını isterim. Tamamen serbestçe doğaçlama yaptığımda bile, besteci gibi düşünürüm. İkisi de aynı kapıya çıkar."

Michele Rosewoman Afrika-Küba ritimlerine hâkim olan vuruculuğu –bu ritimler Yoruba kültürünün çok eski ritüellerine dayanır– neoklasisizmin piyano yorumuna aktardı. Detroitli ***Geri Allen***'da ise, karma stil

kullanan postmodern ilkenin piyano alanına aktarılışının son derece özgün bir biçimine tanık oluruz. James Newton ve Oliver Lake'in neoklasisizmine olduğu kadar, Steve Coleman'ın serbest funk'ına da hâkim olan Allen, en başta Cecil Taylor ve Thelonious Monk'un ardılıdır. Uzak masal dünyalarının özgün büyüsünü taşıyan, uzun, gizemli tonal şiirleri caz piyanosunun çokyönlülüğünü ortaya koyan örnek ürünlerdir. İleride tanıtacağımız Chick Corea'nın romantizmi kadar, Afrika balafon müziğinin vuruculuğu, Count Basie'nin duraklar kullanarak çalan üslubu, Ellington'daki tınısal renklerin anlamı da bu ürünlerde yaşar. Ancak hepsinden önemlisi, Allen, çağdaş caz piyanosunda en karmaşık bas figürlerini ve ritmik kalıpları –zor ritim değişimleri, etkileyici kaydırmalar ve disonanslarla dolu kalıplar–, siyah müziğin Afrika köklerinin duyarlılığı içinde çalar. Piyanosu sık sık "seksen sekiz tuşlu bir mbira" gibi –Batılılaşmış dev bir Afrika parmak piyanosu gibi– tınlar.

Taylor'ın mesajı, Amerika'nın dışında Avrupa ve Asya'da da olumlu tepkiler toplar. Bu bağlamda, serbest çalan önemli piyanistler arasında Japon ***Yosuke Yamashita*** ve ***Aki Takase***, İngiliz ***Keith Tippett***, Hollandalı ***Misha Mengelberg***, Belçikalı ***Fred van Hove***, Batı Alman ***Alexander von Schlippenbach*** ve ***Bernd Koeppen***, Doğu Alman ***Ulrich Gumpert***, İsviçreli ***Irène Schweizer***, Rus ***Vyacheslav Ganelin*** (1987'de İsrail'e göç etmiştir) ile ***Sergey Kuryokhin*** ve İtalyan ***Giorgio Gaslini*** sayılabilir. Burada da değinebildiğimiz müzisyenlerin sayısı sınırlı kalıyor.

Amerikalı eleştirmenler ***Yosuke Yamashita***'yı Cecil Taylor'ı taklit etmekle itham etmişlerdir; oysa Yamashita, Taylor'ı hatırlatan törensel gücünü ve yoğunluğunu, Amerikan değil, kendine özgü bir yoğunluk kültürü olan Japon geleneğinden alır. ***Aki Takase***, *fligrance*'ı yoğun bir espri ve mizahla birleştirir; Portekizli şarkıcı Maria Joao ile ikili dinletileri, 80'li yılların sonunda Avrupa'daki önemli caz festivallerinin doruk noktalarını oluşturmuştur. ***Keith Tippett*** ostinato kalıpların ve içedönük, büyülü bir etki uyandıran yapıların önemli bir rol oynadığı etnik müziğin derin izlerini taşıyan bir serbest caz çalar. Rock ve caz sanatçısı elli bir müzisyeni bir araya getirdiği, birlikte 1971'de *Septober Energy* adlı plağı doldurduğu Centipede orkestrası, 70'li yılların en önemli, sınır tanımayan –ama çok az ilgi toplamış– caz formasyonlarındandır. Instant Composers' Pool'un yöneticisi olarak tanınan ***Misha Mengelberg***, Thelonious Monk ve Herbie Nichols'tan esinlenen, tuhaf, kaçık bir mizahla yüklü serbest caz çalar. Fluxus sanatının *happening*'lerinden etkilenen davulcu Han Bennink'le oluşturduğu ikili, Avrupa serbest cazının en kalıcı küçük orkestraları arasındadır. ***Alexander von Schlippenbach*** Avrupa'nın ilk serbest caz orkestrası olan Globe Unity Orchester'ın (1966'da kurulmuş-

tur) şefidir. Bu orkestra aynı zamanda varlığını en uzun süre koruyan grup olmuştur; 1989'da hâlâ ayaktaydı. Müzikbilimci Ekkehard Jost, Schlippenbach'ın tınılarını "rende gibi", son derece enerjik, alışılmadık yoğunlukta, renk ve ritim ağırlıklı sound'lar olarak tanımlar. ***Bernd Koeppen*** Monk mirasını, serbest cazın olanaklarıyla öne çıkarır, stilize eder ve parçalayarak canlandırır. ***Irène Schweizer***, cazdaki çeşitli kadın gruplarının, örneğin Feminist Improvising Group'un iletişime en açık, en sakin ucu gibidir. Ancak şaşırtıcı iletişim zenginliğini erkek müzisyenlerle birlikte çalarken de korur. Yoğun bir vuruculuk içinde cümlelerini kurar. ***Vyacheslav Ganelin***, Ganelin Trio'nun 1971'den, dağıldığı 1987 yılına dek gerçek dramaturgu ve müzikal beyniydi. Üçlü, Avrupa'daki serbest caz çevrelerinden bağımsız olarak Sovyetler Birliği'nde kendine özgü bir serbest yorum geliştirmişti. Bu yorum, serbest cazın bütün dogmalarına karşı çıkan, genellikle gülünç, stilist bir açıklık içindeydi; kökleri Sovyet geleneğinde yatan ironik bir diyalektiğe meyilliydi.

Caz piyanosunun icrası her halükârda gitgide bireyselleşmektedir; sadece Cecil Taylor'ın serbest yanında değil, serbest çalmayan müzisyenler arasında da. Serbest çalmayan müzisyenler arasında da, hiçbir kategoriye yerleştirilmesi mümkün olmayan bir dizi piyanist vardır. Haitili ***Andrew Hill***, modern piyano bestelerine ve doğaçlamalarına, memleketi Karayipler'de yaşayan Afrika'ya ait öğelerden çok şey taşımıştır. Şöyle söyler: "Avangart olanı dikkatle dinle; böylece Afrika ritimlerini duyabilirsin... Cazın köklerini dinlemiş olursun." Amerika'nın siyah müziği, Avrupa yasalarının zincirlerinden kurtuldukça, cazın Afrikalı, siyah kökleri belirginleşmektedir. Bu durum sadece Hill gibi müzisyenlerde değil, Muhal Richard Abrams, Don Pullen, Geri Allen ve diğerlerinde etkileyici bir açıklıkla görülmektedir.

Güney Afrika'dan Capetownlı ***Dollar Brand***, çok daha dolaysız olarak Afrika'ya yaslanır; bazen biraz ağırdan alan, piyanistik açıdan tutuk bir tarzda, ancak –tam da bu tutukluk dikkate alındığında– şaşırtıcı etkililikte. Dollar'ın babası Basuto kabilesinden, annesi ise Boerler'dendi. Bu gelenek Brand'ı bir yandan Ellington ve Thelonious Monk'la, ama aynı zamanda memleketi Güney Afrika'yı sömürgeleştiren Hollandalı ve Kuzey Almanyalı Boerler'in ezgi ve koralleri ile birleştirir.

Herbie Hancock, *Rockit* ile (parçanın *rhythm track*'lerinden başçı Bill Laswell ve keyboard'cu Michael Beinhorn sorumludur) 1983'te bütün dünyada listelerin başına yerleşti. Sadece pop müziğin 80'li yıllarda gördüğü en büyük enstrümantal parça değil, aynı zamanda hip-hop müziğin doğuşuna yapılmış en etkin katkıydı. Yine de, Hancock funk ve pop'ta elde ettiği başarılara rağmen hep bir cazcı olarak kaldı.

Hancock'un 60'lı yıllardaki Blue Note plakları *Empyrean Isles* ve *Maiden Voyage*, cazda Ellington'dan bu yana ortaya çıkan az sayıdaki tatmin edici ses şiirlerindendir. Bu eserler, konser müziği alanında Debussy'nin *La Mer*'i gibi, "denizin tonal resimleri"dir. Hancock, 60'lı yıllarda Miles Davis Quintet'teki yorumuyla isim yapan önemli müzisyenler arasındadır. 1971'den 1973'e kadar yönettiği altılı, "elektronik caz" problemine en ilginç ve müzikal açıdan en iddialı çözümlerden birini getirdi. Hancock'un funk ürünlerini yarattığı yıllarda da caz duyarlılığını kaybetmediği, 70'li yılların ikinci yarısında V.S.O.P. adlı grubu idare ederken belli olmuştur (grupta Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Tony Williams, Ron Carter yer almıştı ve hepsi "akustik" enstrümanlar çalıyordu!). Chick Corea ile birlikte çift piyano olarak verdiği konserde ise bu daha da açıkça görülmüştür. Bu konser büyük, dünya çapında bir müzik olayıydı. Normal olarak bu tür konserlere gelmeyen bir kitle, "elektronik" kayıtlarıyla tanıdığı Hancock ve Corea isimleri sayesinde sıraları doldurmuştu. Hancock o günden bu yana "akustik" ve "elektronik" kamp arasında az sayıda müzisyenin gösterebileceği bir başarı içinde gidip gelmektedir; her iki alanda da son derece hâkim bir şekilde kendine özgü, eşsiz bir imza bırakmış bir müzisyendir. 1986'da Bertrand Tavernier'in *Geceyarısına Doğru* adlı filminin müziğiyle bir de Oscar kazanmıştır.

Chick Corea da Miles Davis'in çevresinden gelmektedir. Fusion'la buluşmadan önce serbest caz çalıyordu. O da *Return to Forever*'la, 70'li yılların başında caz rock daha doğmadan zirveyi yakalayan –sonrasında ise bir daha zirveye yaklaşamadığı– gruplardan birini yönetti. Corea zarif bir müzisyendir ve çocukça, masalsı olana eğilim gösterir; Bartok'u bilir; Latin Amerika ve İspanyol müziğini sever; mükemmel bir bestecidir. Eleştirmenler, Corea'nın güleryüzlü parçalarını 19. yüzyılın ünlü piyano bestecileri Schumann, Mendelssohn vb. ile kıyaslarken, sanatçının romantizmle "doldurduğu" o içkin, son derece duyarlı cazsal gerilimi de övgüyle vurguladılar. Romantizmin böyle modern gerilimle "doldurulması" çok çağdaş bir şeydir. 70'li ve 80'li yılların diğer önemli piyanistlerinde de, örneğin ***Keith Jarrett, Richie Beirach, Stu Goldberg, Art Lande, Denny Zeitlin, Warren Bernhard, Walter Norris, Bob Degen, Ken Werner*** ve Norveçli ***Bobo Stenson***, Hollandalı ***Jasper van't Hof***, Japon ***Makoto Ozone***, Alman ***Wolfgang Dauner*** ve ***Matthias Frey***, İngiliz ***John Taylor***'da ve bu evrimin başlamasından yıllar önce ***Steve Kuhn***'da görülür. Romantizmi böyle modern gerilimle "dolduran" ilk müzisyen ***Bill Evans***'tı. ***Beirach***'ın müziğinde genellikle halk müziğinin hoş basitliği vardır. Plak şirketi onu esas olarak bu oldukça estetize edilmiş müzikle tanıtmıştır. Oysa aynı zamanda daha geniş kapsamlı piyano olanaklarını sunabilecek dinamik,

canlı bir piyanisttir. Aslında yumuşak tavır ve kendine yeterlilik de genellikle romantizmin bir parçasıdır.

Yumuşaklık içermeyen romantizm, 70'li yılların bu yönelimdeki en başarılı piyanisti olan ***Keith Jarrett***'ta görülür; hem de postmodern cazda bir moda haline gelmeden on yıl önce. O piyanonun tüm geçmişini kendinde bütünler. Piyanoda yapılan neredeyse her şey, on parmağında ve en başta da beyninde ve yüreğinde kazılıdır. Solo konserleri sadece piyano tarihinin birkaç yüzyılında değil, giderek karmaşıklaşan modern ruhun çevresinde yapılan bir yolculuktur. Klasik piyano müziği –Mozart'tan Bartok'a, Bach'a kadar– yorumcusu olarak öne çıkmak için altı ay kadar solo çalmaya ara veren Jarrett, 1985'te soloya geri döndü. Şöyle anlatır: "O klasik müzisyenlerin dünyasını tanıdım ve bu insanlarda sadece hayal kırıklığı gördüm –kariyerleri ne kadar yüksekse, hayal kırıklığı da o derece artıyordu."

Jarrett'ta piyanosuna "şarkı söyletme" yeteneği vardır, öyle ki, yorumu ilahi, neredeyse kutsal bir nitelik kazanır. Caza ilahi olanı sokan Coltrane'dir, ancak Jarrett bu boyutu benzersiz bir biçimde yetkinleştirmiş, coşkulu hale getirmiş ve metafiziğe doğru yöneltmiştir.

Jarrett'ın gizi, çaldığı melodi ve armonilerden çok, yorumunun niteliğinde saklıdır. Bill Evans'tan bu yana, tuşlara dokunma kültürüne Jarrett kadar ayrıntılı bir şekilde hâkim olan başka hiçbir piyanistin olmaması bu genellikle ruhani nitelikle ilgilidir; eleştirmen Peter Rüedi'nin söylediği gibi, bu, tonlara "can verme" yeteneğidir; "sessizliğin biraz üzerinde dolaşan arp arpejlerinden, haykıran, delip geçen, parmak ısırtan bir dışavurumculukla çekilen fandango çizgilerine kadar uzanan bir aralığı rahatlıkla kapsar. Belki de bu yüzden Jarrett'ın ardılları böylesine can sıkıcı ve banal kaçar, örneğin George Winston veya Liz Story; çünkü Jarrett'ı sadece yüzeysel olarak taklit edebilmekte, ancak kalitesine yaklaşamamaktadırlar. Öte yandan Jarrett'ın müziğinde olduğu gibi kişiliğinde de bazı son dönem romantik sanatçılardaki o Bayreuth'u hatırlatan kibirden bir şeyler vardır, öyle ki, kendi kendini göklere çıkarma yoluyla bir övgü atmosferinin oluşması talep ediliyor gibidir.

"Romantik grup" içinde yer alan bütün bu piyanistler, 70'lerde ve 80'lerde tonalite ve vuruşun yeniden keşfiyle birlikte doğan, biraz önce değindiğimiz Bill Evans klasisizminden gelirler. Bu durum sadece Michel Petrucciani veya Fred Hersch gibi genç piyanistlerin değil, birçok caz grubunun yorumunda da kanıtlanmaktadır. Çünkü 80'lerde gitgide daha çok piyano üçlüsü Bill Evans Trio'nun yaptıklarına eklemlenmektedir. Özellikle Amerikan popüler müziğinin büyük, zaman ötesi melodilerini

alışılmadık tazelik ve melodik olgunlukla yorumlayan Keith Jarrett Trio bu konuda çok başarılıdır.

Artık mainstream'e (bu kelimeden anladığımız anlamda; cazda bebop'tan John Coltrane aracılığıyla çağdaş müziğe kadar uzanan ana arter) dönelim. Burada öne çıkan ***McCoy Tyner*** olmuştur; 70'li yıllarda dünyadaki caz anketlerinin çoğunda hep bir numaralı piyanist seçilmiştir. Amerikalı eleştirmen Bill Cole "McCoy Tyner piyanoyu kükreyen bir aslan gibi çalar" der.

McCoy Tyner 60'lı yılların başında klasik John Coltrane Quartet'in piyanisti olarak isim yaptı. Daha önce de söz ettiğimiz gibi, hiçbir müzikal alan –caz, caz rock, fusion, pop– artık Coltrane olmadan düşünülemezdi. Ancak McCoy Tyner bugün Coltrane mirasını diğerlerinden çok daha fazla yüklenmiş bulunmaktadır. Evet, McCoy Tyner bu mirasın ta kendisidir; sessizlik, ciddiyet ve inanç içinde onun hizmetindedir. Eleştirmenlerin "yılın plağı" seçtikleri ilk McCoy Tyner plağı, 1972'de doldurduğu *Sahara*'dır (Milestone'dan); sonraki yıllarda daha birçok plağı aynı şekilde ödüllendirilecektir. McCoy bu konuda Arap tarihçi İbn Haldun'dan alıntı yapıyor. "Bir uçtan diğer uca gitmenin bir ömür sürdüğü bir çöl bu; ve bu yolculuğun en dar, en zorlu noktasında yeni bir çocukluk gerek insana." Alıntı karakteristik, çünkü McCoy için müziğin tamamı ruhun "bilinmeyen yeni ülkeye yaptığı bir yolculuktur". Şöyle söyler: "Çeşitli ülkelerin müziğini dinlemeye çalışıyorum... müziğin bütün türleri birbiriyle bağlıdır..."

Piyanistler McCoy Tyner'ın piyanodan nasıl da böylesine büyük bir coşku üretebildiğinin sırrını arar dururlar. Cecil Taylor da bunu benzer şekilde başarır, ancak serbest müzik yaptığından, işi daha kolaydır. Diğer piyanistler tuşlara ne kadar kuvvetle vursalar da, ancak McCoy Tyner'in yarısı kadar güçlü tınılar çıkarabilirler. McCoy bu durumu şöyle açıklar: "Çalgınla tek vücut olabilmelisin. Bir çalgıyı öğrenmeye başladığında, önceleri o senin için bir nesneden daha farklı bir şey değildir. Ancak sonra sen ve çalgın tek vücut haline gelirsin."

McCoy Tyner'ın piyanoda kendi karakteristik sound'ını bulması, çalgısıyla kurduğu bu "birlik"te yatıyor olsa gerek; tıpkı geleneğinin nefesli çalan büyük müzisyenlerinde olduğu gibi. Doğal olarak bu, piyanoda nefeslilere göre çok daha zordur. McCoy, bunu başarabilen az sayıdaki müzisyenden biridir. Bu nedenle de elektronik aletleri kullanmayı reddeder, "Elektronik müziğin ruhuna yaramaz" der.

Birçok piyanist dolaylı ya da dolaysız olarak McCoy Tyner'dan etkilenmiştir; örneğin ***Hal Galper, John Hicks, Hilton Ruiz, Jorge Dalto, Michel***

Camilo, Henry Butler, JoAnne Brackeen ve McCoy'u en iyi irdelemiş Avrupalı piyanist olarak Alman ***Joachim Kühn***.

Özellikle ***JoAnne Brackeen*** kendine özgü bir stil geliştirmiştir. Plaklarından birinin adı *Mythical Magic*'tir ve müziğinde hissedilen tam da budur; mitsel-sihirli bir güç. JoAnne Brackeen solist olarak ve kendi gruplarıyla birlikte öne çıkmadan önce Art Blakey ve Stan Getz'le, sonra Joe Henderson'la çaldı. Gençliğinde Lennie Tristano'nun yanında eğitim gördü; Brackeen de, içindeki bireysellik ve kimlik duygusu, bu en büyük caz öğretmeni tarafından geliştirilmiş sayısız öğrenciden biridir. (Tristano şöyle der: "Öğretmek de çalmak kadar bir sanattır.")

JoAnne Brackeen, "caz müzisyeni olarak kadın" imajını yaratan ilk kişidir. Caz müzisyeni olup -sadece bir caz müzisyeni; kimsenin kadın mı, yoksa erkek mi olduğunu sormadığı-, yine de kadın kalan, erkeklerin ve erkek egemen toplumun, hatta şovenist erkek egemen *music business*'in sömürmesine izin vermeyen bir sanatçı oldu. Kadın ve caz müzisyeni olarak içinde durduğu gerçeklikten kaçarak, sahte parıltılara, cazın erkekler dünyasındaki "kaçınılmaz" aşağı konumunu kabullenmeye ya da dindarlığa (büyük Mary Lou Williams gibi) sığınmadı. O zamana dek bütün bu özellikler başka hiç kimsede JoAnne Brackeen'deki gibi saf, kesin ve inandırıcı halde bulunmamıştı. Onunla birlikte yeni bir dişi caz müzisyeni tipi doğmuştur: Özgürleşmekten söz etmeyen, zaten özgürleşmiş olan bir tiptir bu.

Coltrane ve McCoy Tyner etkisi dolaylı ya da dolaysız olarak 80'li yılların çağdaş neobop ve klasisizmini temsil eden çevrelerdeki piyanist grubu içinde de hissedilir; örneğin ***Onaje Allen Gumbs, Kenny Barron, George Cables, Mickey Tucker, Jim McNeely, Mark Soskin*** ve daha sonra, -klasisizm alanında başta gelen- ***Mulgrew Miller, James Williams, Kenny Kirkland, Jason Rebello, Benny Green, David Kikoski, Renee Rosnes, Kirk Lightsey, Marcus Roberts*** ve ***Larry Willis***. Her birinin kendi özgün anlayışı vardır ve tabii yalnızca McCoy'dan değil diğer müzisyenlerden de etkilenmişlerdir. Çağdaş piyanistler arasında, Bud Powell'ın mirasçıları olarak biraz önce belirttiklerimize doğrudan eklemlenen en büyük grup budur. Bu piyanistler Powell mirasının klasisizmini dinamikleştirirken, onu modern icra tarzlarının ışığında -McCoy Tyner, Herbie Hancock, Bill Evans- yansıtır ve müzisyenine göre değişen bir tarzda ve çok sayıda karma biçimle bireyselleştirirler. Art Blakey ve Tony Williams ile birlikte çalan ***Mulgrew Miller***'in bop ağırlıklı "stil karışımı" özellikle başarılıdır. Miller klasik caz piyanosunu, canlı *attacca* ve müzikal doruklara uzanan bir anlayışla duyarlılaştırır; beklenmedik dönüşlerle dolu etkileyici, nükteli, kıvrak çizgiler yaratır. Wynton Marsalis'in beşlisinde ün kazanan ***Kenny***

Kirkland, yorumundaki sert, dinamik yükselme olanaklarıyla etkileyici bir tezat teşkil eden berrak, yumuşak, kıvrak bir ton kullanır. ***Marcus Roberts*** Duke Ellington ve Thelonious Monk'un karmaşık armonik zemini üzerinde çağdaş bop'a yönelen, şık çizgileri birleştirir.

Birçok Avrupalı müzisyen de bu çağdaş bop geleneği içindedir, ancak burada Avrupa cazının sadece üç önemli temsilcisine yer verebileceğiz: İngiliz ***Stan Tracey***, üstün bir virtüözite gösteren ***Gordon Beck*** ve İspanyol (kendisi olsa "Katalan" derdi) ***Tete Montoliu***. Montoliu bir seferinde şöyle demiştir: "Biz Katalanlar da aslında siyah sayılırız." Ve bir siyah gibi de çalar; belki de Avrupalı piyanistler içinde "en siyah" olanıdır ve buna rağmen halk şarkılarını mükemmel yorumladığı memleketi Katalonya'nın geleneğini yaşatır. ***Stan Tracey*** kimi zaman "İngiliz Thelonious Monk" olarak nitelenmişse de, aslında bu nitelemenin çok daha üstündedir. Ancak mizah yönüyle İngilizdir; müziği küçümseyici, imalarla dolu ve genellikle alaycıdır.

ORG, KEYBOARD, SYNTHESIZER

Avrupa geleneğinde çalgıların "kraliçesi" olan org başlangıçta, katedrallerdeki ilahi müziğin düşüydü. (Ligetti'ye göre "dünyanın en büyük protezi"dir.) Bu "düş"ün gerçeğe dönüşmesi orgun cazda kullanılmasıyla başladı. İlk adımı atan ***Fats Waller*** oldu.

John S. Wilson şöyle söyler: "Palyaçonun sürekli Hamlet'i oynamak istemesi gibi, Fats Waller'ın da klasik müzik ve org sevgisini kendi dinleyicilerine aktarmak gibi, insana eziyet veren bir arzusu vardı..." Chicagolu bir müzik eleştirmeni ise şöyle yazmıştı: "Org Fats'in yüreğinin en sevdiği çalgıdır, piyano ise midesinin." Fats Waller ise bu sözleri "Evet, orgu gerçekten seviyorum.. Evde bir orgum var ve bestelerimin birçoğunu da bu orgda yaptım..." diye cevaplamıştı.

Fats Waller için org tabii ki aynı zamanda bir kaçışın çalgısıydı. Sanatçının sadece müzikal yetenekleriyle, ırkçı ve toplumsal önyargıların gölgesi olmaksızın, showman'lik yeteneğinden dolayı küçümsenmeden kabul göreceği bir dünyayı –uzak ve erişilmez bir dünyayı– sembolize ediyordu. Fats Waller'in org kayıtlarını, örneğin *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* adlı spiritualinin versiyonunu bugün dinleyenler, bir an yapmacıklı bir melankoli hissederler; bu da Waller'in nereye kaçmak istediğini bilemediğini gösterir.

Fats Waller'in sevdiği çalgı aslında Avrupa geleneğindeki büyük kilise orguydu. Bir seferinde Paris'teyken Notre Dame'ın orgunu çalma fırsatı bulmuştu; bu dediğine göre "hayatının en önemli anlarından biri"ydi.

Ancak Fats Waller'dan sonra kilise orgunun cazda kullanılmasının zorluğu görüldü. Klavye ile borular arasındaki mesafe çok uzun olduğu için ses geriden geliyordu; bu nedenle swing yaratmak zordu. ***Clare Fischer*** şöyle söyler: "İnsan normal bir orgda çaldığı notayı her zaman yaklaşık yarım vuruş sonra duyar ve bu ritmik müzik çalmaya uğraşan birinin kafasını kolayca karmakarışık hale getirebilir."

Aynı Clare Fischer 1975'te en ritimli ve müzikal açıdan en ilginç kilise orgu kayıtlarını doldurdu, ama hava sütununun alması gereken yolun bir hayli kısa olduğu küçük bir orgda. Avrupalılar arasında Belçikalı ***Fred van Hove*** kilise orgunda serbest caz tarzında özgün, son derece etkili bir stil yaratmayı başardı; yorumunda üst üste biriken sound yığınları ve ses salkımları çok etkileyiciydi. Merseburg'da katedral orgcusu olan Doğu Alman ***Hans-Günther Wauer***'in davulcu Günter "Baby" Sommer ile birlikte doldurduğu zengin serbest ikili kayıtlar da çok dikkat çekici bulunmuştur.

Ne var ki, cazda orgdan söz edildiğinde kastedilen, piyasada sayısız türü bulunan (her birinin kendine özgü bir tınısı vardır) elektrikli orgdur.

Fats Waller, orga duyduğu sevgiyi en önemli öğrencisine, ***Count Basie***'ye devretti. Basie bu enstrümanı tıpkı piyanodaki tutumlu üslup ve rahatlık içinde çalıyordu. Orgu rhythm-blues tarzında çalan sayısız orgcu Basie ve Waller'ı izler. ***Wild Bill Davis*** ve ***Milt Buckner*** bunların ilkleridir. Amerika'nın siyah gettolarında org, gitarın yanı sıra özellikle sevilen bir çalgıdır; örneğin org ve gitar veya org ve tenor saksofon kombinasyonları çok kullanılır (ayrıca davul da vardır, ancak orgcular bas dizilerini ayaklarıyla ya da orgun bas tuşlarıyla çaldığından bas kullanılmaz). Wild Bill Davis ve Milt Buckner'dan yirmi yıl sonra, müzikal olarak ve üslup açısından ortaya çıkan gelişmeleri içine alarak hâlâ rhythm-blues tarzında çalan orgcular arasında şu isimler sayılabilir: ***Jack McDuff, Johnny Hammond, Don Patterson, Lou Bennett, Richard "Groove" Holmes, Lonnie Liston Smith, Jimmy McGriff*** ve ***Charles Earland. Shirley Scott*** da bu üsluba Erroll Garner'ın rahatlığından ve zarafetinden bir şeyler taşıyan bir müzisyendi. Org da çalan ***Ray Charles***'ın başarı kazanmasından sonra ise, sadece blues değil soul ve gospel öğeleri de orgcular için önemli olmaya başladı.

Bir dizi rock orgcusu rhythm-blues ve gospel geleneğini devralmıştır; bu isimler arasında özellikle ***Stevie Winwood, Al Kooper*** ve özel olarak soul'a eğilim duyan siyah müzisyenler ***Billy Preston*** ve ***Booker T. Jones***'u sayabiliriz.

Richard "Groove" Holmes, Jimmy McGriff, Charles Earland, Booker T. Jones, Billy Preston gibi pek çok müzisyen, caza başladıkları dönemde,

Hammond orgunun çalış tarzının gospel kiliselerinde son derece gelişmiş olduğuna işaret ederler. Siyah dinleyicilerle beyazlar açısından org sözcüğünün tamamen farklı bir arka planı olduğunu görmek önemlidir. Her iki dinleyici kesimi için de org'un kökeni kilisedir ama, "kilise" deyince siyah dinleyicilerin aklına gospel kiliselerinin "fokurdayan" sound'ları gelir.

Blues ve soul geleneğiyle cazda kullanılan org arasındaki ilişkiyi anlatabilmek için biraz fazla ilerledik. Wild Bill Davis ve Milt Buckner'dan sonra gelen orgculara yol açılması için, önce ***Jimmy Smith***'in sahneye çıkması gerekiyordu. Smith, Charlie Christian'ın gitarda sağladığı şeyi, yani özgürleşmeyi orgda gerçekleştirmişti. Org ancak onun sayesindedir ki, cazın diğer çalgılarıyla eşit bir konuma yükseldi. 1956'da yaptığı en başarılı caz kaydı Dizzy Gillespie'nin *The Camp*'i üzerine çaldığı org doğaçlamasıdır. Orgda büyük orkestrayı hatırlatan etkiler elde etmeyi daha önce hiç kimse başarmamıştı. Burada Dizzy Gillespie'nin 40'lı yılların sonundaki büyük orkestrasını akla getiriyordu. Geniş, sürekli çıkış halindeki sound alanları üzerine inşa edilen, üstün, sarsıcı bir dinamik söz konusudur.

Jimmy Smith orgu bilinçli bir şekilde elektronik bir enstrüman olarak çalan ilk müzisyen olması nedeniyle de, Charlie Christian'la kıyaslanabilir –Christian da akustik gitardan elektrikli gitara geçişte ilktir. Kuşkusuz Wild Bill Davis, Milt Buckner ve daha başkaları da Jimmy Smith'ten önce Hammond orgu çalmışlardı; ancak bu enstrümanı elektrikli org tarzında tınlayan bir piyano gibi çalıyorlardı. İlk kez Smith orgun, sadece klavyesi piyano veya geleneksel kilise orguyla ortak olan özgün, yeni ve bağımsız bir çalgı olduğunu ortaya koydu. Elektroniğin, geleneksel bir çalgıyı aslında sadece elektronize edip, güçlendirmekle kalmadığının, tersine yeni bir çalgı yarattığının kabul edilmesi uzun bir zaman aldı. Bir kez daha vurgularsak, elektronik, bir devrim anlamına geliyordu; orgda, gitarda, kemanda, basta ve öteki çalgılarda.

Jimmy Smith, 60'lı ve 70'li yıllarda birçok ucuz, ticari pop-caz kaydı yaptı. Ancak bu durum onun tarihsel değerini gölgelemez; orgun sanatsal açıdan üstün değerde doğaçlamalar yaratılabilecek bir çalgı olduğunu keşfeden odur.

Jimmy Smith caz çevrelerine 1956'da geldi. Ancak dokuz yıl sonra, 1965'te orgun evriminde bir adım ilerisi gerçekleşti; ***Khalid Yasin*** (o zamanlar hâlâ ***Larry Young*** adını taşıyordu) sayesinde. 1978'de ölen Yasin, John Coltrane'in orta yaş döneminin ruhuyla org çalıyordu. Üne kavuşmasının, Jimmy Smith'in gitgide "Hammond'ın sarayında böğüren bir Frankenstein" gibi blues ve soul klişelerini sürekli tekrarladığı bir zamana denk gelmesi tesadüf değildir. Orgcuların –ve dinleyici kitle-

sinin– öncelikle orgun muazzam dinamiğiyle, *fortissimo* olanaklarıyla sarhoş olması anlaşılır bir şeydir. Khalid Yasin ise, orgun *pianissimo* olanaklarını keşfetmiştir.

Yasin, Coltrane mirasını ileri rock müziğe de taşıyan bir müzisyenler kuşağının üyesidir. Ne yazık ki, hiçbir zaman önemli bir ticari başarı kazanamadı. Ancak caz ve rock'taki bütün modern orgcularda Khalid'in etkisi görülür. Özellikle İngiliz müzisyenler ***Brian Auger*** (Khalid Yasin gibi Tony Williams'la kayıtlar yaptı) ve ***Mike Ratledge***'de (İngiliz topluluk Soft Machine'dendir).

Avrupa'da Fransız ***Eddie Louiss*** (ailesi Karayipler dolaylarından, Martinik Adası'ndan gelmektedir) Coltrane etkilerini, Martinik izlerinin de hissedilebildiği özgün, ilahi bir üsluba dönüştürdü. 70'li ve 80'li yıllarda ilginç org sound'ları yaratan diğer müzisyenler arasında şu isimler vardır: ***Carla Bley***, ***Amina Claudine Myers***, ***Clare Fischer***, ***Joey DeFrancesco***, Kübalı ***Chucho Valdés*** (Irakere grubundan), İngiliz ***John Taylor***, Polonyalı ***Wojciech Karolak***, Alman ***Barbara Dennerlein*** ve son derece özgün olan ***Arturo O'Farrill***. Ancak orgdaki evrimin Larry Young/Khalid Yasin'den sonra genellikle durmuş olduğu da söylenmelidir. Bunun nedeni en başta, 60'lar yerini 70'li yıllara bırakırken sahneye yeni bir müzisyen tipinin çıkışı olsa gerek. Bu müzisyenler gerçi org çalıyorlardı, ancak şu ana dek sözünü ettiğimiz orgcular gibi değil. Onlar için org sadece tuşlu bir çalgıydı; akustik piyano, elektrikli piyano, clavinet, synthesizer (sayısız türüyle birlikte) gibi benzerlerinin yanında, kombine edilebileceği bütün aksesuvarlarla birlikte: Wah-wah pedalı, fuzz, vibrator, tekrar üreten cihazlar (echoplex, echolette), phase-shifter (faz değiştirici), ring modulator (rezonatör). Bu müzisyenler keyboard virtüözleri olarak adlandırılmaktadır. *Keyboard* klavye anlamına gelir ve bu da aslında çaldıkları çeşitli enstrümanları birleştiren tek hususdur.

Örneğin ***Joe Zawinul*** –yeni keyboard virtüözünün bir prototipidir– uzay aracının cockpit'indeki astronot gibi yarım düzine çeşitli tuşlu çalgının ortasında, türlü elektronik donanımla çevrili bir halde oturur; bu arada –neredeyse ironik olarak– akustik piyanonun "Yamaha Electric Grand Piano"da elektronik olarak elde edilen tanıdık sound'ı da elinin altındadır.

Joe Zawinul'un synthesizer üslubunun öneminin yeterince değerlendirilmesinin zorluğu, özellikle synthesizer'ın mekanik, teknik ve elektronik donukluğunu tamamen dönüştüren ilk müzisyen olmasında yatar. Zawinul synthesizer'i "insani" hale getirir. Bütün synthesizer virtüözleri içinde Zawinul sıcak, yumuşak, zengin renklerle dolu en organik sound'ı yaratandır.

Zawinul'dan önce ***Paul Bley***, ***Richard Teitelbaum***, ***Sun Ra*** ve ***Wolfgang Dauner*** 60'ların serbest cazında synthesizer'dan alışılmadık tonal renkler ve sound'lar elde etmişlerdi; caz rock ve fusion alanında daha sonra ortaya çıkan tınılardan daha fazla coşku ve heyecan vericiydiler. Keşfettikleri birçok sound içinde, hiçbirinin kendilerini uzun süre üstünde duracak kadar tatmin etmemiş olması kuşkusuz bir tesadüf değildir. Synthesizer'da böylece tonal açıdan keyfilik eğilimi başladı. İlginçtir, bu müzisyenlerin hepsi –Teitelbaum dışında– sık sık piyanoya sıçradılar. Cazda tonal alanda elektronik adımlar atan ilk synthesizer çalgıcıları saksofoncu ***Oliver Nelson*** ve ***Dick Hyman*** oldu. Bugünkü bakış açısından biraz çekingen duran sunuşlarında tonal yoksulluk dikkati çeker. Her iki ucu –tonal keyfiliği ve yoksulluğu– aşmayı ilk olarak başaran Zawinul oldu. Synthesizer'a özgün, dolgun ve tamamen olgun bir sound getirdi. Bu yüzden synthesizer virtüözlüğündeki yeri, Jimmy Smith'in orgdaki yeriyle aynı değerdedir. Zawinul'un, synthesizer'da birazdan ele alacağımız iki temel üsluptan hiçbirine dahil edilemeyip, her ikisinde de aynı ölçüde etkin olarak ortaya çıkması, cazdaki konumunun değerini doğrular. Sonraları –Weather Report'un 1985'te dağılmasından sonra– verdiği solo konserlerde efekte olan düşkünlüğünü bir kenara bıraktı.

İlk kuşak synthesizer'lar *monophon* –yani sadece tek sesli– çalınabildiği için, keyboard çalan ilk kuşağın virtüözleri caz rock ve fusion'da solisti vurgulayan cümleler kurdular; gitaristler gibi tek tek tonları –*single notes*– art arda dizerek, uzun, düzensiz cümleler oluşturdular. Bu solo akımın uluslararası planda tanınmış yorumcuları şu keyboard'cudardır (bu isimler başka üsluplara da hâkimdi ve kendini sonra da geliştirmeyi sürdürdü): ***Chick Corea***, ***Jan Hammer***, ***George Duke***, ***Barry Miles***, ***Mike Mandel***, ***Patrice Rushen***, ***Bob James***, ***Richard Tee***, ***Dave Grusin***, ***Joe Sample*** ve daha gençler arasında, Polonyalı ***Wladislaw Sendecki***, Brezilyalı ***Eliane Elias***, Kübalı ***Gonzalo Rubalcaba***, Danimarkalı ***Kenneth Knudson*** ve İngiliz ***Django Bates***.

Synthesizer solistliği konusunda özellikle iki keyboard'cu çok başarılı olmuştur: Chick Corea ve Jan Hammer. Corea "minimoog"un zengin, sıcak tınısal renklerini ince dokunmuş, masalsı çizgiler halinde mükemmelleştirdi. Corea'nın 80'li yıllarda çok pahalı, son derece gelişkin digital aletlerle, minimoog'un o "ucuz", sıradan, analog tınısını "taklit etmesi" –ki böylece 70'lerin başında hemen ayırt edilebilen bir profil elde etmiştir–, keyboard'un evrimindeki büyük paradokslardan biridir. Tanınmış bir keyboard'cu bu konuda şöyle düşünmektedir: "Keyboard teknolojisindeki ilerleme sound kalitesinin yükselmesini garanti etmez. Eski, analog synthesizer'ların çoğundaki karakteristik sound ve kişilik, bugünkü digital mucizevi makineler tarafından aşılamamaktadır."

Mahavishnu Orchestra ile ün kazanan ***Jan Hammer***, 70'li yılların ilk yarısında Wolfgang Dauner'in deyişiyle minimoog'da "en iyi caz rock gitarını" çaldı; Jimi Hendrix'i andıran "bozuk" bir sound'ı vardı. Hammer keyboard alanında *pitch bending*'in (klavyenin yanındaki bir tekerleği ya da çubuğu döndürerek gerçekleştirilir) gerçek ustasıdır. Böylece tonu etkileyici bir tarzda uzatmak ve değiştirmek mümkün olmakta, normalde klavyede mevcut olan yarım tonlardan daha kısa ve ince ton nüansları elde edilebilmektedir. Hammer'in müziği daha sonra ticari ve banal bir hale geldi.

Bu "solist grubu"nun dışında, caz rock'ta özellikle elektrikli piyano ve clavinet'te solist olarak öne çıkan ***Herbie Hancock*** vardır. Hancock synthesizer'da geride durmayı tercih etmiştir. Yine de bu çalgının yorumunda öncülük yapanlar arasında önemli bir rol oynar. Ritmik açıdan elektronik tınıları en rafine bir şekilde geliştiren ve bütünleştiren Hancock'tur. Kendi altılısının 1971'den 1973'e dek elde ettiği sound karışımlarının yoğunluğu ve *funkiness* bugün bile örnek alınır.

Herbie Hancock keyboard alanındaki temel üslubu yaratanlardan biridir. 70'lerin sonunda solo çalmak artık harcıâlem bir hale gelmişti. Müzisyenler sonu gelmez synthesizer çizgilerini artık üstünkörü ve sıkıcı buluyordu. Polifonik synthesizer'ın yükselişinin sağladığı destekle giderek daha çok keyboard'cu kendini rafine sound yapılarını, kalıplarını ve alanlarını keşfetmeye verdi (bu arada solo tabii ki tamamen rafa kalkmadı, ancak belirgin bir şekilde geri plana itildi). Bu sound yapısına dayalı alanda öne çıkan müzisyenler –Herbie Hancock ve tabii ki Joe Zawinul'un yanında– şunlar oldu: ***Wayne Horvitz, Lyle Mays, Geri Allen, Adam Holzman, John Irving III, Kenny Kirkland, Mitchell Forman, Clyde Criner, Harold Budd,*** İngiliz ***John Surman, John Taylor*** ve ***Brian Eno***'nun yanı sıra, Alman ***Rainer Brüninghaus. Wayne Horvitz*** dijital synthesizer'da –en yaygın tür olan Yamaha DX7'de– tipik olan cool, metalik, camsı ve koyu sound'ları eşsiz bir şekilde kırdı ve yabancılaştırdı. Horvitz diğer keyboard devlerinin müthiş pahalı cihazlarına kıyasla, ucuz, basit aletler çalmaktadır. Ve yine de bu keyboard'larda, yüz binlerce dolar tutarındaki diğerlerine kıyasla çok daha coşkulu ve heyecan verici sound'lar elde etmektedir.

Kökleri caz geleneğinin derinlerine inen ***Lyle Mays***, son derece canlı çalar; abartısız bir romantizm ve melankoliyle örülü, yumuşak, zarif, yoğun akorlar ve sound'lar yaratmıştır; sanki Bill Evans'ın piyano müziğinin duygu dolu elektronik karşılığı gibi. Kontrpuantik motiflerle dolu dramatik etkiler de kullanan Mays, 1976'dan bu yana birlikte çaldığı Pat Metheny'rin sound'ının temel direğidir; öyle ki, Metheny grubunda

hangi öğelerin ondan, hangilerinin gitaristten kaynaklandığını ayırt etmek mümkün değildir. Mays'in kendi özgün projelerinde daha az başarılı olması bu "müzikal ortak yaşamın" kalitesini ve samimiyetini göstermektedir. ***John Surman,*** üzerine uzun saksofon doğaçlamaları koymayı pek sevdiği, karmaşık, düzensiz sıklıkta tekrarlanan kalıplar inşa etmenin, *sequencing*'in ustasıdır. ***Rainer Brüninghaus*** Bali gamelan müziğinin ve minimal müziğin tekrarlanan kalıplarını çok başarılı bir şekilde synthesizer'a aktardı.

70'li yıllardan bu yana caz çevrelerinde esen keyboard'cu rüzgârı, beklenenden az bireysel çıkış yarattı. Kendine özgü bir üslup yaratabilmiş müzisyen sayısı iki elin parmakları kadardır. Öte yandan elektronik keyboard'lar günümüz cazı için vazgeçilmezdir. 70'li yılları ele alan bölümde elektronizasyondan söz etmiştik. Modern insan elektronikleşmiş bir dünyada yaşamaktadır. Bunun içine elektronik sound'lar, elektronik sound'lara ise elektronik keyboard'lar da dahildir. Bu ayrıca ses şiddeti ile ilgili bir sorundur. Elektronik çalgılar akustik olanlara göre daha kolaylıkla işitilebilir, çünkü daha yüksek seslere ayarlanabilir ve manipüle edilebilir. Elektrikli piyanonun akustik piyano karşısındaki tınısı, vibrafonun marimba karşısındaki tınısına benzer. Çok daha berrak, parlak ve kesindir, yani son tahlilde *percussive*'dir. Elektrikli piyano işte bu nedenle kısa sürede kabul gördü. Carla Bley bireysellikteki zayıflığın sadece yeni çalgılarla ilişkili olmayıp, plak endüstrisi tarafından da belirlendiğine işaret eder: "Endüstride aşırı saf sound'a doğru bir eğilim var, öyle ki her şey kişisellikten uzaklaştırılmaktadır. Her müzisyenin milyonlarca diğer müzisyen gibi tınlaması ve herkesin birbirinin yerini gelişigüzel de olsa doldurabilmesi için, kişiliklerden kurtulmak istiyorlar..."

Synthesizer'ın benzersiz bir kişisel anlatım yaratmak için, milyonlarca sound olanağı sunduğu düşünüldüğünde, durum daha da paradoksal hale gelmektedir. Ancak synthesizer'ın çeşitliliği ve zenginliği, aynı zamanda kritik yanıdır. Adam Holzman'a göre "benzersiz bir sound yaratmak söz konusu olduğunda, keyboard virtüözleri çok fazla seçenekle karşı karşıya kalmaktadır." Efekte duyulan ilgi, ucuz sound taklitlerine eğilim ve anlamsız sound oyunlarına yöneliş kolayca su yüzüne çıkmaktadır. John McLaughlin şöyle söyler: "Pek fazla teknik becerisi olmayan, ancak aletlerinde bütün programlar bulunan birçok keyboard-synthesizer çalgıcısı var; ve bugünün fabrikasyon programları öylesine karmaşık ve ilginç ki, software çığ gibi yükseliyor ve bu insanların sınırlı bir yetenekle iyi bir sound elde etmesi ve müzisyen geçinmesi mümkün. Virtüözite açısından bir ayrım yapmak durumundayız. Sound yapmak başka bir şeydir, gerçekten müzik yapmak başka bir şey." Müzik tarihindeki büyük

çalgıların, çalgıcılarına direnç göstermesi diyalektiğin gereğidir. Kişilikler bu dirençle mücadele sürecinde boy verir. Elektronik ise, pek çok şeyi fazlaca kolaylaştırdığından, en başta direnci ortadan kaldırdığından, bireyselliği yakalamak son derece güçleşmektedir.

Keyboard çalgıcılarının daha çok fusion müziğine, yani daha çok ticari kaygılarla yapılan bir müziğe eğilim gösterdiğini bu noktada belirtmek yerinde olacaktır. Bu müzik sadece hızla başarıya ulaşmakla kalmamalı, aynı zamanda büyük bir bölümü olabildiğince çabuk piyasadan silinmelidir ki, yeni "ürünler"e yer açılsın. Bu noktada özellikle daha önce akustik piyanoda bireyselliğini ortaya koymuş olan müzisyenlerin, keyboard'da da aynı şeyi yakalayabildiğini belirtmek gerekir; örneğin ***Kenny Barron***, ***Barry Miles*** ve ***Bill Evans*** gibi müzisyenler. Bill Evans akustik piyano yorumunu karakterize eden zengin, parlak duyarlılığı elektrikli çalgıda da yaratmayı başarmıştır.

Keyboard çevrelerinde gizli aşağılık kompleksi, eski, saygın çalgı geleneğinden tanıdığımız doğal tınıları, elektronik olarak orijinaline en yakın şekilde taklit etmeye çabalayan anlamsız denemede kendini açıkça gösterir. Synthesizer çevrelerinde bir *taklit sendromu* hüküm sürmektedir. Cazın bütün yaratıcı synthesizer çalgıcıları, bu sendromu aşarak kendilerini ortaya koymuşlardır.

Bir saksofoncunun kendine özgü *bir* sound'ı olduğunu söyleyemek, onu hafife almak anlamına da gelebilir. Gerçekte büyük bir caz saksofoncusu –bilerek ya da bilmeyerek– milyonlarca değişik, nüanslı sound kullanır. Sound yelpazesi kadar tonlarının yükselmesi ve zayıflaması da sürekli değişir. Ağızlığın her değiştirilişi, hava sütunundaki her değişim, her dudak hareketi, cümle kurmadaki her nüans, kuvvetli ya da hafif, tiz ya da pes, legato ya da staccato, saksofon tonunun parametrelerini değiştirir. Bütün bu son derece karmaşık tınısal olayları, ön hazırlık olmaksızın hemen o an içinde üretebilecek bir synthesizer henüz icat edilmiş değildir.

Synthesizer doğal armonileri kopya ettiği sürece kendine müzikal bir varoluş alanı açamaz. Sadece stüdyo müzisyenlerinden kurtulmak isteyen plak endüstrisi için bunun bir anlamı olabilir (ancak bunu bile hiçbir zaman tam olarak sağlayamaz). Her yeni çalgı yeni bir üslup, özgün bir estetik gerektirir. Synthesizer alanında böyle bir estetiğin henüz sadece ipuçları gözükmektedir. İngiliz rock synthesizer'cısı Rick Wakeman diyor ki: "Bu yarışta teknoloji müzisyenin çok önünde koşuyor."

50'li yılların sonunda R. A. Moog tarafından geliştirilen synthesizer, 1968'de Walter Carlos'un *Switched-On Bach* adlı plağının dünya çapında başarı kazanmasıyla popüler oldu. Plak Johann Sebastian Bach'ın bestelerinin elektronikleştirilmiş versiyonlarını sunuyordu. Plakta orijinal sesler

elektronik olarak yeniden üretilmişti, yeni tınıların ve yeni enstrümantal olanakların gerçekten özgün bir kullanımı söz konusu değildi. Gerçekten yeni synthesizer tınıları elde etmek için çok az sayıda müzisyen çaba göstermiştir, ilk olarak en başta konser müziğinin bestecileri, Walter Carlos dışında, örneğin John Cage ve Terry Riley sayılabilir. Caz alanında en başta ***Paul Bley, Sun Ra, Richard Teitelbaum, George Lewis, Joe Gallivan, Pete Levin*** ve Alman ***Wolfgang Dauner*** synthesizer'ın gerçek cazibesinin saklı olduğu bu yeni olanakları ortaya çıkarmayı hedeflediler. Bu müzisyenler synthesizer'ın ve hatta elektronik müziğin mekanik ve "insana aykırı" olduğunu ileri süren iddiaları gerçersiz kıldılar. En başta Sun Ra, synthesizer doğaçlamalarının fokurdayan yoğunluğuyla, Terry Riley spiritüalizmiyle ve Richard Teitelbaum son derece kendine özgü entelektüel tarzıyla bunu başardı.

Sürekli yeni synthesizer'lar ve aksesuvarları imal edilmektedir. Uzmanlar şu noktaya işaret ediyor: Otuz yıl sonra bile, evrim hâlâ başlangıç noktasını aşamamış olacaktır. Elektroniğin, sanki Çince gibi, ancak uzmanlarının konuştuğu yeni bir jargonu vardır: pink noise, white noise, phasing (faz ayarlama), sawtooth sound, sequencer, shatter, quadrofoni, sinüs tonu, trigger, trigger impulse (tetikleyici sinyal), envelop, low-pass (basları geçiren filtre), high-pass (tizleri geçiren filtre), tape-pass (oktav geçirici filtre) ve daha birçok sözcük...

Bu arada synthesizer bağlamında öyle gelişmeler oldu ki, artık neredeyse her çalgı MIDI (*musical instrument digital interface)* yardımıyla, klavye kullanmaya gerek kalmaksızın, bir synthesizer'a bağlanabilmektedir. Yani synthesizer'dan yararlananlar uzun bir süredir artık sadece keyboard'cular değildir. Şimdi gitaristler (gitar synthesizer yardımıyla), saksofoncular (EWI veya Pitchrider (ton okuyucu) yardımıyla), trompetçiler (EVI yardımıyla), davulcular (Simmons yardımıyla) vd. synthesizer tınılarının zengin dünyasına girmiş bulunuyor. Öte yandan nefesli, telli ve vurmalı çalgıların elektronikleştirilmiş sound'ları keyboard tınılarına öylesine yaklaşmış durumda ki, elektronikçi camia keyboard'un tuşlarına dokunmadan da büyük ölçüde "keyboard'laşmış" gözüküyor. Bu evrim bazen paradoksal çizgiler arz eder; özellikle de doğal armonili çalgılar, bir zamanlar kendilerini kopya etmeye yarayan o elektronik sound üreticilerini taklit etmeye kalktıklarında. Ancak bazı müzisyenler bu yeni teknolojiyi de yaratıcı yönde kullanmayı başardılar. (Bunu gitar-synthesizer ve synth-davul gibi bu tür çalgılara ilişkin bölümde tekrar ele alacağız.)

Elektronik alanda işler *sampler*'ın gelişmesiyle, sound'ları biriktirmeyi, kaydetmeyi, sonra tekrar geri çağırarak –örneğin keyboard gibi bir kontrol aletinin yardımıyla– istenen ses yüksekliğinde yeniden kullanmayı

olanaklı kılan digital kayıt cihazlarının gelişmesiyle, daha da karmaşıklaştı. Sampler'ın cazibesi, müzisyenlerin çalmayı bilmedikleri çalgıların sound'larıyla oynayabilmesinde yatmaktadır. Gitarist Henry Kaiser şöyle söylüyor: "Hiç davul çalamam, ancak microcomputer teknolojisi var olduğundan, önceden mümkün olmayan şeyleri cümleleyebiliyor ve anlatabiliyorum." Sampler kullanarak özgün müzikal sonuçlar yakalayan -yani doğal armonilerin bilinen taklitlerinin ötesine geçen- keyboard'cular arasında ***Peter Scherer***, ***Wayne Horvitz***, Avusturyalı ***Wolfgang Mitterer*** ve Alman ***Heiner Goebbels*** sayılabilir.

Müzisyenler keyboard alanındaki otomatizasyonun dışavurumculuğu ve doğaçlama sanatını öldürdüğüne işaret etmektedir. Bilgisayar müziği -*yeni müzik*te yaygın olarak kullanılsa da- herhalde bu yüzden cazda fazla yer edinemedi. Doğaçlama, programlanması mümkün olan bir şey değildir (ve ihtimal hesaplayıcılarında dikkate alınan "insan hatası" da aynı şekilde programlanmış bir şeydir ve bu nedenle insan eliyle çalınan doğaçlama çok daha üstündür).

Cazda bilgisayar müziğiyle elde edilmiş en iyi sonuçlar ***Richard Teitelbaum***'a ve interaktif software'i olan bir bilgisayarı bir serbest caz solistinin vuruşlarıyla harekete geçiren ***George Lewis***'e aittir.

Her synthesizer'cı kendine özgü bir sound'a ulaşmak için programlama bilgilerine ihtiyaç duyar. Sound'ın içyapısal özellikleri, osilatör vb. etrafında dönen tartışma ise, yaratıcı müzikal sürece matematiksel, mühendislik içeren bir açı getirmektedir. Ne var ki bu, sound'ların kendiliğinden, sezgisel olarak keşfedilmesi ilkesine, cazda çok önemli olan bu ilkeye karşıttır. Synthesizer müzikal düşünceyi teknokratlaşmaya zorlamaktadır ve bu eğilim ikinci kuşak dijital synthesizer'larda analog olanlara kıyasla çok daha fazla hissedilir. Synthesizer programcılığı bu arada karmaşık bir bilim haline geldiğinden, birçok keyboard'cu sound'larını ikinci bir ele, programcılara ısmarlamaktadır (örneğin Herbie Hancock'un ilk başvurduğu isim, Coppola'nın *Kıyamet* filminin müziğini yapan Patrick Gelson'dır). Bu programcılar öylesine önem kazanmıştır ki, isimleri fusion müziğin plak kapaklarında kayıtta çalan müzisyenler gibi yer almaktadır. Yaratıcı keyboard'cuların ise, aracı olarak programcıyı devre dışı bırakıp, yeni tınılar arama uğraşına bizzat girişenler arasından çıkması bir rastlantı olmasa gerek. Bunlar ***Joe Zawinul***, ***Sun Ra***, ***Lyle Mays***, ***Wayne Horvitz***, ***Wolfgang Mitterer*** gibi müzisyenlerdir.

Bu bölümün sonunda orga bir kez daha dönmek zorundayız. Cazın dışında, ama ondan belirgin izler taşıyan bir org üslubu ortaya çıktı ve Larry Young'ın ötesine geçti: ***Terry Riley***'in üslubundan söz ediyoruz. Riley'in müziğini hiçbir kategoriye yerleştirmek mümkün değildir; ne

caza ne rock'a, ne de konser müziğine. Ne var ki bütün bu alanlardaki müzisyenleri etkilemiştir (üç farklı alandan, üç ayrı isim söylemek üzere örneğin Don Cherry, İngiliz grup Soft Machine ve besteci Steve Reich'ı sayabiliriz). Bu arada Riley, orgu çağdaş orgcuların teknik ustalığıyla çalmaktan çok uzaktır. Sanki bir tür manevi destek gibi, sessiz, dikkatli ve mütevazı bir tarzda çalar. Müziği dinlemek için değil, hissedilmek içindir. Bu insanın kulakları kadar, ruhu için de yapılmış bir müziktir. Riley'in müziği modaldir; ancak bu Coltrane'in modalitesinden çok -caza yatkın kulaklar böyle duymak istese de-, Asya'nın, özellikle de Hint raga'larının modalitesidir. Yine de, modern elektronik enstrümanlarla çalınan Batılı bir müziktir. Dinleyicide sürekli aynı tonal hareketlerin tekrarlandığı kanısını uyandırır. Ancak tekrarlar silsilesi içinde fark edilmeyen kaymalar ve değişimler meydana gelir, öyle ki bir Riley parçasının sonunda minimal hareketlerle yeni ve başka bir şeye ulaşılır. Oysa dinleyici parçanın çok uzun bir süre önceki başlangıcında yer alan tonal hareketlerin, cümlelerin ve tınıların aynısını dinlediğini zanneder. Riley'in cümleleri, meditasyondaki gibi fark edilmeden gelişen ve kendi yasaları çerçevesinde manevi bir dünyayı etkilemeye başlayan müzikal *mantra*'lardır. Riley orgu cismanilikten uzaklaştırmıştır; en "materyalist", -örneğin Jimmy Smith, Jack McDuff veya Keith Emerson ve Rick Wakeman gibi rock'çılardaki haliyle- sağlam ve somut etki uyandıran bir çalgı için kuşkusuz anlamlı bir çalışma. Ancak yine de orgu yeniden başladığı yere, elektronize olmadan önceki yerine, manevi alana getirmiştir. Ancak bu geri çekilerek gelinen bir yer değildir; tersine gelişerek, ileri gidilerek ulaşılan bir bilinç ve maneviyat alanıdır.

GİTAR

Modern caz gitarının tarihi ***Charlie Christian***'la başlar. Christian 1939'da Benny Goodman'a geldi ve sonra Minton müzisyenleri çevresinde çalmaya başladı. 1942'de öldü. Caz çevrelerinde çaldığı iki yıl boyunca, gitar yorumuyla devrim yarattı. Kuşkusuz ondan önce de gitaristler vardı. Gitarın -bançoyu da katarsak- herhangi bir caz çalgısından daha eski bir geleneği vardır; ancak Charlie Christian'dan önce çalınan gitarla, ondan sonra çalınan arasında, adeta iki ayrı çalgı söz konusuymuş gibi farklar vardır.

Christian'dan önce gitar esas olarak ritim ve armoni eşliği için kullanılan bir çalgıydı. Folk blues, worksong ve eski blues balad'larının şarkıcıları, kendilerine gitar ya da bançoyla eşlik ederlerdi. "Cazın tarih öncesi"nin enginliğinde -Amerika'nın güneyindeki siyah kölelerin arkaik, Afrika

etkisindeki halk müziğinde– gitar ve banço en önemli ve genellikle tek çalgıydı. Buradan çıkarak, ***Leadbelly*** veya ***Big Bill Broonzy*** gibi şarkıcıların, çağdaşlarının ve ardıllarının gitarda melodik çizgiler çaldığı bir gelenek doğdu. Gerçek caz gitaristleri bu çizgileri çok sonra keşfetmiştir.

Caz gitarının bilinen tarihi ***Johnny St. Cyr*** ve ***Lonnie Johnson*** ile başlar. Her ikisi de New Orleanslıdır. St. Cyr 20'li yıllarda King Oliver, Louis Armstrong ve Jell Roll Morton'a gitarist ve bançocu olarak eşlik etmiştir. Johnson ise başından itibaren daha çok solist olarak öne çıkmaktan hoşlanmıştır. Ritmik akor üslubu ile solo tarzı *single note* üslubu arasındaki karşıtlık, gitarın gelişimi boyunca sürmüştür; St. Cry ve Johnson'la birlikte bu karşıtlık ta en baştan itibaren var olmuştur. Ritmik akor üslubunun önde gelen temsilcisi ***Freddie Green***'dir. Count Basie müzisyenleri arasında en vefalı olanıdır; 1937'den Count'ın 1984'te ölümüne dek hep yanında oldu. (Kendisi üç yıl sonra öldü.) "Basie" dendiğinde akla gelen ilk şey Count Basie ritim takımlarındaki yoğunluktur. Bu noktada Freddie Green'in büyük katkısı vardır. Caz müziğinde ritim, Basie'den başka hiçbir yerde böylesine sound'a dönüşmemiştir. Basie ritminin sound'ı ise aslında Freddie Green'in gitarından başka bir şey değildir. Freddie hemen hemen hiçbir zaman solo çalmadı ve hiçbir yerde öne çıkmadı; ama –veya tam da bu nedenle– caz tarihinin en güven uyandıran gitaristlerinden biri oldu. Freddie Green, Charlie Christian'ın gitar üslubunda yarattığı kopuşu, sanki hiç kopuş olmamışçasına atlayabilen tek gitaristtir.

Green'in ayrıca bugünkü rock, caz rock, funk ve soul çevrelerinde çok başarılı bir ardılı bulunmaktadır: ***Cornell Dupree***; o da Green'in altmış yıl boyunca Count Basie Orkestrası'nda çaldığı o sağlam ritim gitarını çalar..

Lonnie Johnson Chicago stilinin en önemli gitaristi olan ***Eddie Lang***'ı etkiledi ve onunla ikili kayıtlar yaptı. Lang İtalyan bir aileden gelir. İtalyan kökenli caz müzisyenlerinin çoğunda görülen İtalyan müzik geleneğindeki *cantilena* ve *melos*'a Lang'da da rastlanır. Chicago stilinin diğer gitaristi ***Eddie Condon***'dur. Johnny St. Cyr'dan çok etkilenmiştir. Tam anlamıyla bir ritim çalgıcısıdır ve 1973'te ölene dek New York'taki Dixieland ve Chicago stilinde çalan çevrelerin yorulmak bilmeyen itici gücü olmuştur.

Bu gitaristlerin 30'lu yılların ikinci yarısına kadar çaldıklarını dinleyip de, sonra ***Django Reinhardt***'ı dinlemek üzere Avrupa'ya geçen biri, Django'nun Amerikan caz müzisyenleri üzerinde uyandırdığı hayranlığı anlayabilecektir. Django Avrupa'nın yarısını dolaşmış, özellikle Almanya ve Belçika'da yaşamış, eski bir Çingene aileden gelir. Belçika'da doğmuştu; 30'lu ve 40'lı yıllarda Fransız –yani aslında Avrupa– cazının starı olarak parladığında, hâlâ ailesinin Çingene arabasında yaşıyordu. Üslubunda halkının telli sazlara olan yatkınlığı yankılanır; Macar Çingelerinin ke-

manı, ya da Monte Sacro'nun İspanyol Çingenelerinin flamenko gitarı gibi. Bütün bunlar Eddie Lang'a duyduğu derin saygıyla birleşerek Django Reinhardt'ın Quintet du Hot Club de France'ında hayat buldu. Topluluk, üç gitar, keman ve bas olmak üzere sadece telli sazlardan meydana gelmişti. Django'nun müziğini büyüleyici kılan, eski Çingene geleneğinin melankolisiydi. Hayatının son yıllarına dek –1953'te öldü– ağır tempolu parçalarda kendini buldu. Çoğu kez bestelerinin isimlerinde bile Django Reinhardt müziğinin o müthiş sihirli atmosferi yansır: *Douce Ambiance, Mélodie au crépuscule, Nuages, Song d'automne, Daphne, Féerie, Parfum, Finesse*...1946'ya gelindiğinde Django Reinhardt'ı alıp Amerika turnesine götüren Duke Ellington'dan başkası değildi.

Django, sayısız gitaristin var olduğu Amerikan çevrelerinde de iz bırakan ilk Avrupalıydı. Gitar çalmayan piyanist John Lewis bile, Django Reinhardt'ın müziğindeki atmosferin, kendisini etkilediğini söyler. Lewis *Django* adlı bestesiyle –Modern Jazz Quartet'in en başarılı parçalarından biridir– Django Reinhardt için bir sound anıtı dikti. 80'li yıllarda bile birçok gitarist hâlâ Reinhardt'a bağlılığından söz etmektedir; örneğin Amerika'da ***Earl Klugh, David Grisman*** (bkz. "Diğer Çalgılar" başlıklı bölüm) ve ***Larry Coryell***, Avrupa'da Fransız ***Christian Escoudé, Boulou Ferré*** ve ***Bireli Lagrene*** (üçü de Çingene kökenlidir) ve sadece mükemmel çalışıyla değil, her şeyiyle kendine özgü olan Belçikalı ***Philip Catherine.*** Philip Catherine'e Charles Mingus, en başta sound'ı nedeniyle "genç Django" adını takmıştır.

Django Reinhardt fenomeni genellikle şaşkınlıkla karşılanmıştır. Avrupalı dünyamızda böyle bir müzisyenin doğması nasıl mümkün olmuştu? Belki de bunun tek bir sosyolojik açıklaması var: Atlantik'in bu yakasındaki Çingenelerle öteki yakasındaki siyahların konumunun hemen hemen aynı olması. Büyük caz müzisyenleri her zaman ayrımcılığa uğramış etnik azınlıklar içinden doğmuştur: ABD'de siyahlardan sonra Yahudiler ve İtalyanlar gelir; ayrıca 30'lu ve 40'lı yılların Avrupa'sında birçok Yahudi cazcı vardı. Burada bir kez daha görülmektedir ki, caz –music business'in dikte ettiği caz değil, otantik caz– hangi etnik köken (ve hangi üslup) tarafından icra ediliyor olursa olsun, daima bir özgürlük çığlığıdır.

Django Reinhardt'ın sıradışılığı, büyük konser gitaristleri arasında yer alan Brezilyalı müzisyen ***Laurindo Almeida***'nınkine, Andres Segovia veya Vincente Gomez'inkine denk düşmektedir biraz. Almeida İspanyol gitar geleneğini caza uyarladı (ilk olarak 40'lı yılların ikinci yarısında Stan Kenton'ın orkestrasının üyesi olarak). Bazı Kenton kayıtlarında çaldığı sololardan, Kenton'ın o döneminde yaptığı soğuk müzikte benzeri görülmeyen bir sıcaklık yayılır. 70'li yıllardan itibaren alto saksofoncu

Bud Shank, basçı Ray Brown ve davulcu Jeff Hamilton ile birlikte klasik, Brezilya müziği ve caz karışımı bir müzik yaparak başarı kazanan "L.A. 4"ün üyesidir.

Çeşitli türleri karıştırmayı seven diğer bir gitarist ise Washington'da yaşayan ***Charlie Byrd***'dür; Bach'dan Brezilya'nın bossa nova'sına kadar, gitara dair ne varsa hepsine son derece hâkimdir.

İber yarımadasındaki barok gitar geleneğinin modern zamanla (ve ayrıca Batı Afrikalı, Yoruba geleneğinden gelen ritim duygusuyla!) birleşmesi Brezilya'nın büyük gitaristlerinde gerçekleşti. İçlerinde en tanınmış üç tanesi ***Baden Powell, Bola Sete*** ve ***Egberto Gismonti***'dir. Powell bunlar arasında en otantik, ritmik açıdan en canlı olanıdır. Sete 1960'tan beri ABD'de yaşamaktadır ve Dizzy Gillespie ile birlikte çalmıştır; hem Django Reinhardt'ı, hem de Andres Segovia'yı en önemli esin kaynakları olarak sayar. Gismonti 70'li yıllarda Norveçli saksofoncu Jan Garbarek ve Amerikalı kontrbasçı Charlie Haden ile birlikte çaldı; üslupsal ve bölgesel sınırları aşan ve kelimenin gerçek anlamıyla "dünya müziği"ni temsil eden bir müzik yaparak. Besteci olarak, klasikle Brezilya müziğinin akıllı, duygu dolu bir tarzda kaynaştığı bir oda müziği yarattı.

Django Reinhardt'ın –bambaşka farklı bir kültürel çevrede, ancak benzeri bir kültürel etkileşim süreci içinde İberya ve İspanya kültüründen çok şey barındıran müzisyenin– akustik gitarda çaldığı melodik çizgiler, sanki amplifikatörle çalınan gitarın getirdiği teknik ve anlatımsal olanaklar için bir çağrı gibidir. 30'lu yıllardan 40'lara geçerken ***Charlie Christian*** elektrogitara öyle bir ün kazandırdı ki, tüm gitaristler neredeyse bir anda akustik gitardan elektrikliye geçiş yaptılar. Christian aslında elektrikli caz gitarı çalan ilk müzisyen değildi. Onun önünde Jimmie Lunceford ve Count Basie'nin topluluklarında trombonu ve gitarist olarak yer alan ***George Barnes*** ve aranjör ***Eddie Durham*** vardı. Bildiğimiz en eski solo elektrogitar kaydını Durham 1935'te Lunceford'un topluluğunda doldurmuştur: *Hittin' The Bottle* adlı plakta. Basie topluluğunun 1937'de yaptığı *Time Out*'ta Freddie Green'in ritim gitarıyla Durham'ın solo gitarı arasındaki tezat ilgi çekicidir. Yakın zamanlarda da gitaristler elektrogitarla akustik gitar arasındaki farktan yararlanmışlardır; örneğin 50'lerde Tal Farlow, 70'lerde John McLaughlin veya 80'lerde Pat Metheny. Durham ve Barnes aslında elektrogitarla ne yapacaklarını bilemiyorlardı. Sanki eski akustik enstrümanı çalıyormuşçasına devam ettiler; farklı olan tek şey amplifikatörle çalınmış olmasıydı; tıpkı 70'li yıllarda birçok piyanistin elektrikli piyanoyu, sanki eski piyanonun elektriksel tınılı versiyonuymuşçasına çalması gibi. Elektrogitarın sunduğu yeni olanakları keşfetmek ise, ***Charlie Christian***'a düştü.

Christian'ı aynı anda hem Lester Young, hem de Charlie Parker'la karşılaştırmak mümkündür. Lester Young gibi swing dönemine de dahildir, Charlie Parker gibi modern cazın yaratıcıları arasında da yer alır.

Christian 1941'de "Minton's"ta kişisel olarak yapılan bazı kayıtların en öne çıkan solistidir: Grieg'in *Peer Gynt-Suite*'inden bir tema üzerine *Charlie's Choice* ve *Stomping at the Savoy.* Daha sonra dinleyici kitlesine de sunulan bu çalışmalar caz tarihindeki ilk bebop kayıtları olarak değerlendirilmelidir.

Christian teknik, armonik ve melodik açıdan yeni bir alan açmıştır. Enstrümanını, çağdaşlarının imkânsız olarak nitelendirdiği bir virtüözlükle çalar. Elektrogitar Christian'ın elinde Lester Young'ın tenor saksofonuyla kıyaslanabilecek bir "nefesli çalgı"ya dönüşür. Charlie Christian'ın üslubu "kamışlı stil" olarak adlandırılmıştır; bir saksofoncunun dışavurumculuğunu yansıtan nefesli çalgıcısı gibi çalar.

Charlie Christian, armonik açıdan bir ilki gerçekleştirmiştir; doğaçlamalarını temalarının armonileri üzerinden değil, ana armonilerin arasına yerleştirdiği geçiş akorları üzerinden yapar. Melodik açıdan kendisinden önceki hemen hemen bütün gitaristlerin çaldığı metalik staccato'yu, Lester Young'ın cümlelerinin atmosferini yansıtan bütünlüklü çizgiler haline dönüştürür. Christian'ın gitarist olmadan önce tenor saksofoncu olması onun bu yanını bir sürpriz olmaktan çıkarır.

Charlie Christian'dan sonra gitar çalanların hepsi, ondan esinlendiler. "Post-Christian" gitaristlerin ilk kuşağında ***Tiny Grimes***, ***Oscar Moore***, ***Irving Ashby***, ***Les Paul***, ***Bill de Arango***, ***Barney Kessel*** ve ***Chuck Wayne*** vardır. İçlerinde en tanınmış olanı ***Barney Kessel***'dir; hem Oscar Peterson Trio'nun üyesi olarak hem de kendi gruplarında, ABD ve Avrupa'da swing'e uyarlanmış sayısız kayıt yapmıştır. Charlie Christian'da devrimci etkiler yansıtan her şeyin, 50'lerin sonunda Barney Kessel'da yerleşik caz geleneği gibi durması tuhaftır. ***Les Paul***, 50'li yılların başında elektronik olarak manipüle ettiği gitar seslerinin farklı *sound track*'lerini üst üste kaydettiği plaklarla ticari açıdan olağanüstü bir başarı yakaladı. Kullandığı araçlar o zamanların caz çevrelerinde "müzik dışı numaralar" olarak değerlendirilerek yadırganmıştı. Ancak bugün Paul'ün –Jimi Hendrix ve ileride değineceğimiz diğerlerinden önce– modern elektronik sound manipülasyonunun öncülü olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle 70'li yıllardan itibaren –Paul'ün müthiş başarılarının üzerinden yirmi yıldan fazla geçtikten sonra– birçok genç gitarist sırtını ona yaslamıştır.

Eğer Kessel 50'li yılların ritmik açıdan en canlı gitaristiyse, armonik açıdan en ilginç olanı Jimmy Raney ve tınısal açıdan en rafine olanı da Johnny Smith'tir. Ancak Raney ve Smith'ten önce ***Billy Bauer*** gelir. Bauer

Lennie Tristano okulundandır. 50'li yılların başında, Warne Marsh'ın tenor veya Lee Konitz'in alto saksofonda üflediği soyut, uzun çizgilerin aynısını gitarda çalardı. Bauer'in Lee Konitz ile birlikte doldurduğu düetler –sadece gitar ve alto saksofonla yaptıkları, örneğin *Rebecca*– modern cazda 70'li yıllardan bu yana gelişen zengin düet kültürünün ilk yol gösterici örnekleridir. ***Jimmy Raney*** de Tristano okuluna bağlıdır, ancak melodileri daha somut ve şarkı gibi söylenmeye uygundur. Billy Bauer "disonant" akorlar çalar ve threshold'lara başvurmadan akor sıçramaları yaparken, Raney'de aradaki bağlantıların mantıklı, neredeyse kaçınılmaz gibi göründüğü zengin nüanslı armonilere rastlanırdı. ***Johnny Smith*** bu armonileri son notasına dek sergiler; dolgun, geç romantik sound'ların dünyasına götürür. Smith Debussy'nin *L'Apres-midi d'un faune* adlı eserindeki dünyayı caza yakınlaştırır; artık yorgun düşmüş, çökmüş bir Pan'ı pastırma yazının sıcak güneşi altında dinlendirmek gibidir bu. Ya da *Moonlight in Vermont*; bu balad'ın atmosferini hiç kimse Johnny Smith kadar ustaca yansıtamamıştır.

Bütün bu özellikler ***Tal Farlow***'da bir araya gelir. En başta Raney'den çok etkilenmiştir; ancak Farlow kocaman elleriyle, çalarken sadece *single-finger* stilini kullanan Raney'den çok başka olanaklara sahiptir. Tristano'dan sonra ve Sonny Rollins'ten öncesine kadar başka hiçbir caz müzisyeni Farlow gibi chorus'ların ölçü çizgisinin, ses dizilerinin ve *bridge*'lerin üstünde, bu kadar uzun süren ve kendini yenileyen çizgilerle swing yapmadı. Üstelik bunlar Tristano'nun soyut çizgileri değil, erken caz klasisizminin somut çizgileridir. Farlow'un caz dünyasından elini etiğini çekmiş olması çok üzücüdür. Sadece caz menajeri George Wein kendisini 70'li yıllardan bu yana bazen festivallerde sahneye çıkmaya ikna edebilmektedir; ve bu konserler her zaman müthiş bir başarı kazanmaktadır.

Billy Bauer-Raney-Farlow üçlüsünün dışında duran, ancak yine de onlardan etkilenmiş olan diğer modern caz gitaristleri arasında şu isimler sayılabilir: ***Jim Hall, Herb Ellis, Les Spann, Gabor Szabo, Grant Green,*** ilk dönemiyle ***George Benson, Kenny Burrell*** ve içlerinde en önemlisi olan ***Wes Montgomery. Herb Ellis,*** Oscar Peterson'la uzun süren birlikteliğiyle tanınmıştır. Charlie Christian'daki üslup öğelerini blues ve hillybilly müzigiyle (kendisi de bu müzikten gelmektedir) bir anda bütünleştiriverir. ***Jim Hall*** ilk olarak Chico Hamilton Quartet ve Jimmy Giuffre Trio'daki –hoş bir melodiklik taşıyan, ahenkli doğaçlamalarıyla– yorumuyla tanındı. Cool cazın diğer önemli gitaristleri Tal Farlow, Jimmy Raney ve Billy Bauer'in sesleri gitgide daha az şey duyulur olmaya başladığında, Hall duyarlı gitar doğaçlamalarının ustası olarak terk edilmeye yüz tutmuş bu stilin ağırlığını hissettirdi ve 70'li yıllardan itibaren cazın zamanüstü

gitar yorumcusu olarak nitelendirilmeye başlandı. 80'lerde basçı Ron Carter'la birlikte mükemmel ikili kayıtlar yapan Jim Hall gerçekten de zamanüstü bir caz gitaristidir.

Detroitli ***Kenny Burrell***'i hard bop'un en mükemmel gitaristi olarak nitelendirmek mümkündür; ancak başka çeşitli alanlarda da –hem elektrogitarda, hem de İspanyol gitarda– öne çıkmıştır. Doğaçlamalarındaki sağlamlık birçok müzisyen tarafından takdir edilir. Ne kadar çok yönlü olduğunu gösteren bir başka husus ise, Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Gil Evans, Astrud Gilberto, Stan Getz ve Jimmy Smith gibi bir dizi isimle birlikte çalmış olmasıdır.

Artık hayatta olmayan San Franciscolu caz eleştirmeni Ralph Gleason, 1968'de ölen ***Wes Montgomery***'yi "gitarda Charlie Christian'dan sonra olabilecek en iyi şey" olarak karşılamıştır. Wes, Indianapolisli üç Montgomery kardeşten biridir; kendisinden önce San Francisco'da ün kazanan diğer ikisi ise, piyanist/vibrafoncu Buddy ve basçı Monk Montgomery'dir. Montgomery kendini pop caza verdiğinde, o hayranlık verici ve çoğu gitarist için olanaksız olan oktav tekniğini, blues ve Charlie Christian mirasının başrol oynadığı sert ve açık bir anlatımla bütünleştirirdi. Ancak Wes Montgomery de birçok caz müzisyeniyle aynı yolu izleyerek, müzik endüstrisinin pazarlama sürecinin malzemesi haline geldi. Yapımcısı Creed Taylor sadece satış olasılığını dikkate alarak, onu yaylı orkestralara ve ticari şarkılara boğdu; hiç değilse her üç ya da dört plakta bir yüreğinde yatan müziği çalmasına izin vermedi. Eleştirmen Gary Giddins'in işaret ettiği gibi, hiç olmazsa bunu sağlayabilirdi. 1962'de Wes bir *Newsweek* röportajında şöyle söylemişti: "Ben melodiyi biliyorum, sen de öyle. O halde neden onu çalmak için uğraşıp duruyorum?" Ancak birkaç yıl sonra "melodi" çalmaktan başka bir şey yapmaz oldu. Hayatının sonuna doğru ise şunları söyledi: "Çalış tarzım yüzünden hep depresyona girdim..."

Wes Montgomery'nin mirasını birçok müzisyen sürdürdü, ancak birbirine taban tabana zıt olan iki tanesi son derece başarılıydı: ***Pat Martino*** ve ***George Benson***. İkincisi ticari bir doğrultuda başarılı oldu, diğeri ise tam tersine. ***Martino*** çağdaş gitar çevrelerinin en büyük sıradışı üyelerinden biridir. Wes Montgomery'nin oktav tekniğini kopya etmekle kalmayıp, kendi stili olarak geliştirebilen az sayıdaki müzisyenden biridir. ***George Benson*** ise başlangıçta tamamen siyahların büyük gitar geleneğine bağlı olan bir gitaristken, 70'li yıllar boyunca milyonlar satan bir süper star oldu (modern cazın o zamanlar en çok satan müzisyeni Herbie Hancock ile birlikte). Şarkıcı Betty Carter *Rolling Stone* dergisinin yaptığı bir röportajda şöyle söyler: "George Benson artık gerçekten çalmalıdır. Neden para kazanmak için Stevie Wonder gibi tıngırdatıyor ki?" George

Benson ise şunları söyler: "Ben dinleyicilerimin karşısına onları eğitmek için çıkmıyorum, onlara çalmak üzere orada duruyorum."

Daha önce de değindiğimiz gibi, bu arada İngiliz *Melody Maker* dergisinin "gitar patlaması" dediği şey –birkaç yıl içinde gitar çevresi yüz, belki de bin kat genişledi– meydana gelmişti. O zamana kadar tenor saksofon esas çalgıydı; şimdiyse gitar. Bu fenomenle psikologlar bile uğraştılar. Her iki çalgının da "seks simgesi" olduğunu, tenor saksofonun erkek, gitarın ise dişi bedene benzediği için dişiliği simgeleyen bir sembol olduğunu ileri sürdüler.

60'lı yıllarda gitar patlamasının kıvılcımını farklı müzikal alanlardan üç müzisyen ateşledi: Cazda ***Wes Montgomery***, blues'da ***B.B. King*** ve rock'ta ***Jimi Hendrix***.

B.B. King ("1970'ler" başlıklı bölümde hakkında daha fazla şey okunabilir) 60'lı ve 70'li yılların rock ve pop müziğinde çalınan gitarın babasıdır. King gitar seslerinin "binicisi"dir; atının üstünde "dolu-dizgin" gider; eyerin üzerine sıçrar, oturur, mahmuzlar, yuları salıverir, sonra yeniden toplar, iner ve bir sonraki "at"ın üzerine, bir sonraki sound'a atlar. B.B. King'le birlikte, aslında Charlie Christian'la başlayan evrimin olgunluk aşamasına gelindi; gitar sound'ı gitgide uzadı, çalgıdan soyutlandı. Tabii aslında bu gelişim çok daha evvel, önce bançonun ve sonra gitarın Afro-Amerikan müziğinde kullanılmasıyla başladı. Bançonun arkaik cazdaki metalik tıngırtısından (o kadar kısa tınlardı ki, neredeyse işitilmezdi), sound'larının "kısalığı" ile sürekli savaş halinde olan Eddie Lang ve Lonnie Johnson'a (elektriğin sunduğu olanaklardan mevcut değildi), Charlie Christian'ın saksofon üslubuna ve 50'li yılların büyük cool gitaristlerine, oradan B.B. King'e ve nihayet Jimi Hendrix'e kadar geldi. Bu gelişimin tek ortak paydası, sound'ın bilinçli olarak uzatılmaya çalışılması ve buna bağlı olarak bireyselleşme ve üslup geliştirme yeteneğinin artması oldu (bu ise sonradan teknik ve elektronik açıdan kolaylıkla mümkün hale geldi ve yeniden gözden düştü). Bu ortak payda –gitarda, sound üzerinde diğer çalgılara kıyasla çok daha kolayca istenen denemeler yapılabilir– 60'lı ve 70'li yıllarda gitarın böylesine tutulmasının ve yaygınlaşmasının nedeni olabilir.

B.B. King, 60'larda ve 70'li yılların başında, blues'un tarihine ve tarihöncesine işaret eden bir gelişmenin doruk noktasıydı. Country blues'un gitar üslubundan B.B. King'in "doludizgin giden" cümlelerine geçişte 1975'te ölen ***T-Bone Walker***'ın özel bir önemi vardır. Chicago'nun güney yakası ***Muddy Waters, Jimmy "Fast Fingers" Dawkins, Buddy Guy*** ve ***Otis Rush*** gibi gitaristlerle blues geleneğinin merkezlerinden biriydi (blues'u konu alan bölümde de belirtilmişti bu). Chicago okulundan,

özellikle Muddy Waters'ın etkisi altında olan beyaz bir gitarist yetişmiştir: Bu geleneğe sıkı sıkıya bağlı olan ***Mike Bloomfield***. Otis Rush'un B.B. King'i devam ettirdiği ve daha sert, daha "elektrikli", -neredeyse "dizginlerinden boşalmışçasına"- duygu yüklü hale getirdiği söylenir. Rock'la köprüleri kuran gitaristler ***Albert King, Albert Collins, Jimmy Johnson, Luther Allison, Stevie Ray Vaughan*** ve 80'lerde son derece başarılı olan ***Robert Cray***'dir. Collins der ki: "Caz çalmayı istemiştim, Kenny Burrell gibi ses çıkarmak istiyordum. Bir zamanlar blues yapardım, ama şimdi bir 'rock-blues' gitaristinden daha fazla bir şey olmak istiyorum." Cray yeni blues müzisyeninin tipik bir örneğidir: Sadece *down home-blues* çalmakla kalmaz, çağdaş soul, funk ve rock'a da hâkimdir ve geldiği yere, siyah müziğin büyük mirasına doğru akar.

Wes Montgomery ve B.B.King'in yanı sıra, gitar patlamasını ateşleyen üçüncü büyük müzisyen ***Jimi Hendrix***'tir. 1947'de "siyah bir Kızılderili" olarak Seattle'de doğan Hendrix, 1970'de mitoslardan örülü bir haleyle sarılı bir dünya starı haline gelmişken Londra'da öldü. 60'ların rock döneminin çalgıcıları içindeki gerçek dâhidir. Nasıl öldüğü hâlâ tam olarak bilinmemektedir. Magazin basını aşırı dozda eroinden, diye yazdı. Adli tıp görevlisi ise kusma esnasında boğularak öldüğünü tespit etti. Arkadaşı müzisyen Noel Redding ise şöyle dedi: "Kaza mı, intihar mı, yoksa cinayet mi bilmiyorum." Jimi Hendrix'in kazandığı milyonlar tutarındaki paranın ne olduğu ise hâlâ aydınlığa kavuşmadı.

Hendrix 60'lı yılların karşı kültürünün müzikal sembolüdür (Bob Dylan da böyledir). Woodstock'taki meşhur festivalde Amerikan ulusal marşını didik didik ederken, gerçekte hedef aldığı Amerika'nın kendisiydi. Marşı makineli tüfeklerle delik deşik etti, bombalarla ve inleyen çocuk sound'larıyla parçalara ayırdı.

Hendrix'in cazla güçlü bağları vardı. Eleştirmen Bill Milkowski, gitaristin kariyerinin son zamanlarında rock'ın basit kalıplarından bezmiş bir halde caza yöneldiğine işaret eder. Hendrix, Roland Kirk'le, sonra Tony Williams'la da müzik yaptı. Rüyası, vokal eşliğinde büyük bir topluluk kurmaktı. Hendrix beklenmedik bir şekilde öldüğünde, Gil Evans'la işbirliğine hazırlanıyordu.

Hendrix 1970'te öldü; ancak hakkında yazılmış en az elli kitap çıktı. Tekniği konusunda karmaşık araştırmalar yapıldı; wah-wah pedalını ve vibrato kollarını kullanması, halkaların, şişe kafalarının ve bazen de dişlerinin yardımına başvurması yazıldı. Sadece gitar değil, amplifikatörünün düğmeleriyle de oynayarak "çalardı". Bir parçanın ortasında çalgısının akordunu yıldırım hızıyla değiştirir, tamamen değişik bir düzene geçerdi. Gitarı çekerek değil, daha çok vurarak çalardı. Kendi *feed back*'inin sona

ermesini bekler, ona cevap verir, ampflikatöre geri gönderirdi. Hendrix sanki cevabını sonra vermeye çalışacağı sorular soruyormuş gibidir; cevaplar ise yeni sorular getirmeyi sürdürecektir. Gerçek partneri çoğu kez, hiçbir zaman memnun kalmadığı ritim takımlarından çok, kendi feed back'i olurdu.

Jimi'nin gerçek başarısı müziğin kapılarını elektroniğe açmak oldu. Elektroniği, çalgı haline getirdi. Gitar onun için sadece bir direksiyondu. Elektronik sound'ların büyük, uçsuz bucaksız ülkesine ilk ayak basan o oldu; *live electronic* yaptı; hem de bugün bu sloganı kullanan herkesten daha fazla. Elektroniği müziğe dönüştürdü; sanki dalgalar, akıntılar ve ışınlardan oluşan bir çalgının tellerine asılıyormuş gibi, dâhice bir içgüdüyle. Elektroniğin günümüz müziğinde –caz, rock caz, fusion, rock ve pop– taşıdığı anlam, kaynağını Jimi Hendrix'ten alır. Bu saptama sadece gitaristleri değil, elektrikli piyano müzisyenlerini, synthesizer'cıları, hatta elektronik aksamı olan nefeslileri –bu aksamla efekt ve show'dan daha fazlasını yaptıkları ölçüde– kapsar.

Jimi Hendrix, gitarından bir sevgiliden söz eder gibi bahseder, onu çalarken sanki sarhoş olurdu. Ama sahnede ona vurduğu, parçaladığı, yaktığı da olurdu. Bu hem sevgi, hem de nefretti; aynı zamanda mazoşizm olan sadizmdi; sanki sevse de, gerçek sevgiyi ne verebilen, ne de alabilen birisinin delirmesi gibi.

Kısaca söylersek; Wes Montgomery, B.B.King ve Jimi Hendrix temel direklerdi. Birçok gitarist üslubunu bunlar üzerinde inşa etti. Ancak bu inşayı hiçbiri ***John McLaughlin*** kadar mükemmel bir şekilde yapmadı. McLaughlin'in sınırları folk blues'dan, Django Reinhardt'a, 50'li yılların büyük gitaristlerine kadar, hatta Tal Farlow'a ve Hint sitarına (bkz. ayrıca 70'li yılların cazını, McLaughlin'in kendisini ve küçük orkestraları konu alan bölümler) dek uzanacak kadar genişti.

John McLaughlin birbirinden son derece farklı müzikler çaldı. Avrupa'da serbest caz (özellikle Gunter Hampel'le birlikte), Miles Davis'le birlikte caz rock, kendi Mahavishnu Orchestra'sıyla ileri düzeyde elektronize müzik, grubu Shakti'yle birlikte Hint müziği, solo gitar ve Fransız gitarist Christian Escoude ile birlikte ikili çaldı. Ancak ne çalarsa çalsın, ondaki maneviyatı çaldığından ayrı düşünmek mümkün değildir. "Tanrı, baş müzisyendir" der, "ben sadece onun çaldığı enstrümanım".

McLaughlin'in 1983'te Al DiMeola ve İspanyol flamenco gitaristi Paco de Lucia ile doldurduğu üçlü kayıtlar, ileri düzeyde elektronize fusion ortamı içinde bir sinyal gibi algılanan, eşsiz bir akustik gitar ziyafetiydi. "Saf", akustik gitar gruplarının gönüllü kıtaları bu üçlü örneğin izinden

gittiler. 80'lerde yeniden kurulan Mahavishnu Orchestra ise, efektlerin aşırı ölçüde kullanıldığı sound'ıyla zamana pek uygun düşmedi ve fazla başarılı olamadı.

Gitar camiasında "patlama" hâlâ sürüyor. En azından kabaca bir fikir edinmek için, şöyle kategorilere ayırabiliriz (ancak bütün bu kategorilerin aynı zamanda iç içe geçtiğini akılda tutmak koşuluyla): Rock, rock caz ve fusion, folk caz, serbest caz, serbest funk, no wave, cool, geleneksel ve neobop klasisizmi.

Jimi Hendrix'in (ve blues'un) izlerini en dolaysız olarak taşıyanlardan, burada değinebileceğimiz rock'çılar: ***Eric Clapton, Duane Allman, Carlos Santana*** (Latin Amerika müziğinden etkilenmiştir; John McLaughlin'le de kayıtlar yaptı), ***Jeff Beck, Adrian Belew, Robert Quine, Prince*** ve – belki de en kendine özgü rock gitaristi olan– ***Frank Zappa***'yı sayabiliriz.

50'li yılların cool gitaristlerinin geleneğinden bugüne gelenler ise, yukarıda saydıklarımıza taban tabana zıttır. İçlerinde en önemlisi, daha 50'lerde bu camia içinde yer alan, biraz önce değindiğimiz ***Jim Hall***'dır. Londra'da kaldığı sırada *Melody Maker* onu "sakin Amerikalı" olarak adlandırmıştı. Jim Hall kendisi hakkında şunları söyler: "Lester Young'la birlikte çalma fırsatım hiç olmadı. Yine de yaratmaya çalıştığım sound onunkidir."

Bu bağlamda sayılması gereken diğer gitaristler Macar ***Attila Zoller, Howard Roberts***, Kanadalı ***Ed Bickert, Doug Raney*** (babası Jimmy Raney'in geleneğini sürdürmektedir) ve ***Jack Wilkins***'tir. ***Zoller*** önceleri Lennie Tristano okuluna bağlıydı. O zamanlar öğrendiği, uzun, şarkı gibi söylemeye elverişli melodik çizgileri, yeni cazın daha özgür dünyasına sokan ilk gitarist oldu; örneğin piyanist Don Friedman'la birlikte çalarken. Zoller, duyarlı, romantik alçakgönüllülüğün ustasıdır ve bu müthiş yetenekli adamın hâlâ sadece uzman kişiler arasında tanınıyor olmasını anlamak mümkün değildir. ***Bickert*** alto saksofon ozanı Paul Desmond ile kayıtlar yapmıştır; kendi üslubu da aynı şekilde şiirseldir. ***Wilkins*** –belki de bu akımın genç gitaristleri içindeki en yeteneklisidir– tromboncu Bob Brookmeyer'in grubundaki yorumuyla ün kazanmıştır.

Şimdi en büyük kategoriye, caz rock ve fusion'culara gelelim. Bu gruptakilerin yorumunda aşırı uçlar bir araya gelir; bir yanda rock ve blues, diğer yanda cool ve bebop. Burada caz rock gitaristlerinin birbirine zıt iki alana dağıldığı dikkati çekmektedir (tabii ki iki alan arasında geçişler söz konusudur). Bir yanda virtüözitenin vurgulandığı caz rock gitar yorumu görülür; jestlerle yüklü, kapsamlı, ayrıntılı doğaçlamalar yapılır. Bu alana özellikle, hâlâ yenilik havası ve en yüksek teknik verimlilik ruhuyla cümle kuran daha yaşlı gitaristler damgasını vurur: ***Joe Beck***, kronolojik

olarak bakılırsa, ilk müzisyendir, ***Larry Coryell, Eric Gale, Earl Klugh, Al DiMeola, Lee Ritenour***, İngiliz ***Allan Holdsworth,*** Hollandalı ***Jan Akkermann*** ve Finli ***Jukka Tolonen*** gibi müzisyenleri burada sayabiliriz. Ancak bu akımın 80'lerde virtüözlük çizgisini sürdüren daha genç ustaları da vardır: ***Stanley Jordan*** –en önemlisidir–, ***Kevin Eubanks, Robben Ford, Scott Henderson, Frank Gambale***, Fransız ***Bireli Lagrene*** ve Alman ***Michael Sagmeister.***

Larry Coryell henüz kimsenin caz rock kavramını bilmediği zamanlarda caz rock çalıyordu: 60'ların ortasında Gary Burton Quartet'te ve Free Spirits'te. En çok Jimi Hendrix ve John McLaughlin'den etkilendi: "Bana sorarsanız, Jimi yaşamış en büyük müzisyendir..." Ama sonra hemen şöyle ekler: "Ondan nefret ediyorum; çünkü çalmak istediğim pek çok şeyi benden önce çaldı." John McLaughlin için ise: "O zamanlar beni İngiltere'de dinlemişti ve şimdi onu dinlediğimde, kendi stilimden bazı şeylerin bana geri döndüğünü duyuyorum. Daha sonra Amerika'ya geldiğinde onu dinlemeye başladım. Yani birbirimizi karşılıklı olarak etkiledik," der. Texaslı Coryell kendisini etkileyen üçüncü şeyi şöyle anlatır: "Beni dikkatle dinleyen biri, Texaslı olduğumu mutlaka hisseder."

Eric Gale keyboard'cu Richard Tee, davulcu Steve Gadd ve ritim gitaristi Cornell Dupree ile birlikte büyük başarı kazanan Stuff adlı grubu kurdu. ***Al DiMeola*** kariyerinin başında büyük İspanyol flamenco gitaristi Paco de Lucia ile birlikte, müzik kültürlerini aşan mükemmel bir düet doldurdu ve sonra bu düetle vaat ettiklerini hiçbir zaman yerine getirmedi. Yine de –gerçi çok yüzeysel olan– pırıltısıyla ilgi odağı oldu. ***Lee Ritenour*** Los Angeles'taki fusion camiasının herhalde en yoğun iş talebi alan gitaristidir, ama "blues ruhunu" belli ölçüde korumayı başarmıştır. Soft Machine grubundan gelen ***Allan Holdsworth*** Coltrane'in *sound katmanlarını* caz rock'ın gitar yorumuna başarıyla aktardı. Üçlüsü IOU ile 80'li yılların başında yeni, daha sade bir caz rock modelinin yaratılmasına önemli bir katkı yaptı.

Stanley Jordan gitarın yorum tekniğinde devrim yaptı. New York'ta bir sokak müzisyeni olarak, kullandığı *tapping* tekniğiyle o kadar çok dikkat topladı ki, George Wein 1984'te kendisini New York Caz Festivali'ne çağırdı. O günden itibaren Jordan solo gitarıyla bütün büyük caz festivallerinin atraksiyonları arasına girdi. Jordan telleri, her iki elinin parmak uçlarıyla gitarın sapına dokunarak tınlatır; sanki piyano tuşlarına dokunur gibi. Gerçekten de Jordan, bu tekniği bir piyanistin "orkestral" kapasitesine ulaşmak için geliştirdiğini söyler.

Kuşkusuz Jordan *tapping*'i (*hammering* [çekiçleme] adı da verilir) ilk geliştiren kişi değildir; Jimmy Webster (bu teknik konusunda bir de

kitap yazmıştır), Eddie Van Halen, David Torn ve Adrian Belew ondan önce gelir. Ancak bu gitaristler için *tapping* bir süs, diğer birçok araçtan herhangi biriyken, Jordan bu tekniği yorumunun temeli haline getiren ilk gitaristtir. Çizgilerinin son derece zengin, polifonik bir dokusu vardır, öyle ki insan bir değil, iki gitaristin çaldığı hissine kapılır.

Eleştirmenler Jordan'ı Wes Montgomery ve Jimi Hendrix'in konumuna yerleştirdiler. Ancak Jordan gitar yorumunda sadece teknik açıdan devrim yapmıştır (şimdiye dek). Aynı şey stil açısından söz konusu değildir. Sound'ının zayıflığı ve solo konserlerinde hayranlık uyandıran yorumunu bir grupla bütünleştirmek konusundaki yetersizliği de eleştiri konusu olmuştur.

Virtüoziteyi vurgulayan caz rock'çılardan bu kadar söz etmek yeter sanırız. Diğer grupta ise caz rock gitarını bilerek daha sade çalan, kısa ve öz cümleler kuran gitaristler yer alır. Bu çizginin ilk temsilcileri ***Larry Carlton***, ***Steve Khan***, Norveçli ***Terje Rypdal*** ve Alman ***Volker Kriegel*** ve ***Toto Blanke***'dir. Ancak çizginin çoğu stilisti ikinci ve üçüncü caz rock kuşağından gelir. Bunlar sadeliği özellikle vurgulayarak öncüllerinin virtüözce çalmasına tepki gösteriyorlardı. Sayabileceğimiz isimler ***Pat Metheny***, ***John Scofield***, ***Hiram Bullock***, ***Mike Stern***, ***David Torn*** ve Japon ***Kazumi Watanabe***'dir. ***Terje Rypdal*** gitarda bir ses ressamı gibidir. Eserleri, memleketi Norveç'in fiyortlarını ve derin dağ göllerini andırır. İlk olarak David Sanborn ve Gil Evans tarafından tanıtılan ***Hiram Bullock***'un caz rock gitarı mizah ve esprili armonik oyunlarla doludur. ***Steve Khan*** aslında ilk fusion gitaristleri grubuna dahildir; ancak 80'lerde sade, her tür gereksiz debdebeden uzak bir caz rock çalmaya başladı. Basçı Anthony Jackson, davulcu Steve Jordan ve perküsyoncu Manolo Badrena ile kurduğu dörtlüsü, yeni caz rock'ta şaşırtıcı –ama çok az dikkat çeken– reformcu bir işlev yerine getirdi. Miles Davis tarafından tanıtılan ***Mike Stern***, akıcı legato çizgileri vuruşla tam tamına uyumlu bir şekilde yerleştirerek şaşırtıcı bir hâkimiyet ve etki kazanır. ***David Torn*** yırtıcı, vahşi Hendrix sound'larını etnik müziğin de yoğun etkisi altında Allan Holdsworth'ın armoni bilinciyle birleştirir.

Ancak bu akımın en önemli iki müzisyeni ***Pat Metheny*** ve ***John Scofield***'dir. Metheny bir melodi büyücüsüdür. Şarkı tarzında, güzel tonlara yaslanan, tatlı bir duyarlılık içinde akan yumuşak çizgileri, kendini durmadan yeniler ve geniş, dinamik bir hareket alanı yaratır. Doğaçlamaları arp benzeri, uçuşan, zengin armonilerle örülü elektrogitar sound'ında hayat bulur. Meşhur chorus sound'ıdır bu; adını, çalınan notayı bir oktav daha artıran efekt cihazından alır. (Wes Montgomery bunu elle yapardı). 80'li yılların en çok kopya edilen gitar sound'ıdır, ancak hiç kimse bunu

Metheny kadar mükemmel bir şekilde beceremez. Diğer gitaristlerde chorus sound bir efektken, Pat Metheny'de sanat haline gelir. Sentetik elektronik tınıları "doğal" gibi çıkarabilmek Metheny'nin ender rastlanan mükemmel bir yeteneğidir. Eleştirmenler müziğindeki Brezilya renklerini yapmacık ve aranjmanlarındaki rokoko tarzı yoğunluğu aşırı buldular. Metheny'de kötümserliğin, harcıâlemliğin ve iç bayıcılığın tropik aşırılığı hissediliyor olsa bile, doğaçlamaları duruluğa, homojenliğe ve dengeye duyduğu sevgiyi yansıtır. Milyonların hayranlığını kazandıran da bu özelliğidir. Bütün caz rock gitarcıları içinde en "sofistike" armonik eğilimler Metheny'de görülür. Tükenmez bir melodik zenginliği vardır.

Pat Metheny ayrıca gitar-synthesizer'ı başlı başına, yeni bir enstrüman gibi çalan ilk kişidir; bütün keyboard taklitçisi sound'ların ötesinde –normalde son derece ince olan üslubunun tersine– sivri, sert, ısıran, içe işleyen tarzda çalar. 1986'da Ornette Coleman'la yaptığı *Song X* albümünden *Endangered Species*'te, Metheny esrik bir yan da kazanmıştır.

Metheny'nin gitar-synthesizer çalmasıyla, aslında caz gitarının daha fazla fiziksel varlık edinme rüyası gerçekleşmiş oldu. Bançodan gitara geçiş ilk adımdı. Sonra Charlie Christian'ın elektrogitarı geldi ve onun da ardından Hendrix'in gitar tonunu uzatışı. Şimdi ise, çalgı Pat Metheny'de –ancak sadece gitar-synthesizer'da– yeni ve daha güçlü bir tonal etki uyandırıyor, nefesliyi andıran bir yoğunluğa bu kez gerçekten ulaşıyordu. (Gitar-synthesizer çalan diğer müzisyenler John McLaughlin, John Abercrombie, Bill Frisell ve Avusturyalı Harry Pepl'dır.) Metheny'nin doğaçlamalarının caz geleneğine –bebop'a, Jim Hall ve Wes Montgomery'ye, ama aynı zamanda memleketi Missouri'nin country müziğine– ne denli yaslandığı, tenorcu Dewey Redman ve Mike Brecker, kontrbasçı Charlie Haden ve davulcu Jack DeJohnette ile doldurduğu ikili albüm *80/81*'de görülmüştür. Bu albüm 80'li yıllar cazının en güzel yapıtlarından biridir.

Billy Cobham ve Miles Davis'le birlikte çalarken tanınan ***John Scofield***, caz rock anlayışına güçlü bir bebop rüzgârı getirmiştir. Jim Hall ve Wes Montgomery'nin legato duyarlılığını B. B. King'in hırçın blues'u ve *funkiness*'i ile birleştirdi. Parlak bir neobop stilisti olarak ortaya çıkan Scofield, caz rock anlayışı çerçevesinde sıcaklık ve ateşli bir coşku içinde cümle kurar. Duygu yüklü, çok yönlü doğaçlamalarıyla, genellikle cool olan, ama teknik mükemmellikle parlayan bu alanda beklenmedik bir Rönesans'a yardımcı oldu. Miles Davis'le birlikte çaldığı üç yıl boyunca, birçok yaratıcı müzik üretti ve böylece "funky Miles" için, 60'larda Wayne Shorter'ın besteleri kadar önemli bir konuma geldi.

Scofield'in alışılmadık aralık sıçramaları ve özgün cümleleme konusunda sergilediği zenginlik, 80'li yılların sayısız gitaristini etkiledi.

Aralarında sayılabilecek isimler ***Leni Stern, Mitch Watkins***, Fransız ***Marc Ducret*** ve Alman ***John Schröder***'dir.

Caz rock'çılarla folk caz gitaristleri bazı açılardan akrabadır. Bu durum özellikle Minneapolisli ***Steve Tibbetts***'in çalışında görülür. Tibbetts'in büyüleyici sound tabloları elektronik, tiz, rock benzeri gitar sound'ları ile etnik müziğin (özellikle de Hint ve Japon müziğinin) içedönük, akustik tonları arasında yerleşir. Tibbetts, Hendrix'ten bağımsız olarak aşırı ölçüde *feed back*'e dayalı özgün bir üslup geliştirdi. Böylesi folk caz gitaristlerinin varlığı, gitarın ne kadar farklı kültürlerin müziğinde kök salmış bir çalgı olduğu düşünülürse, şaşırtıcı değildir. Steve Tibbetts'in yanı sıra ***Alex de Grassi, William Ackerman, Leo Kottke, Ry Cooder, John Fahey*** ve ***Michael Hedges*** gibi çeşitli müzisyenler sayılabilir. Hedges çelik telli gitarında vurmalıyı andıran bir tarzda, arp benzeri "açık" tel sound'ları yaratır.

Şimdi de serbest çalan gitaristlere gelelim. İlki –daha 60'lı yıllarda– Pharoah Sanders, Don Cherry ve punk caz grubu Last Exit ile birlikte çalan ***Sonny Sharrock***'tır. Onu ***Michael Gregory Jackson, James Emery, Eugene Chadbourne***'un yanı sıra İngiliz ***Derek Bailey*** ve Alman ***Hans Reichel, Uwe Kropinski*** ve ***Helmut "Joe" Sachse*** izledi. Bailey içlerinde en radikal olanı –çalgısını akla gelebilecek her biçimde kullanır–, Avrupa serbest caz camiasının en orijinal müzisyenidir.

Serbest stilden serbest funk'a geçişi en başarılı şekilde gerçekleştiren müzisyen, Ornette Coleman gruplarından gelen ***James Blood Ulmer***'dır. Kısa, dikbaşlı, bilerek duraklayan çizgileri serbest cazdan funk'a uzanan bir köprü oluşturur; serbest cazı anlaşılabilir kılarken, diğerini müzikalleştirir. Ulmer'in sloganı şudur: "Jazz is teacher, funk is the preacher." [Caz öğretir, funk vaaz verir]

Diğer önemli serbest funk gitaristleri ***Kelvyn Bell, Jean-Paul Bourelly*** (Hendrix'in sound'ını serbest funk'ın kabına sığmayan tınısal diline tercüme eder), ***Bern Nix, Charles Ellerbee*** ve ***Vernon Reid***'dir.

80'lerin en orijinal tınılarını ise, postmodern cazda bütün stilsel kategorileri en tutarlı bir biçimde paramparça etmeye çalışan gitaristler, no wave gitaristleri yarattı. Bu gitaristler serbest cazdan gelmekle birlikte, çalarken sayısız unsuru parçalar halinde art arda sıralayarak serbest cazı aşarlar: punk ve etnik müzik, avangart ve rock, minimal müzik ve folk gibi. Bu akımın dinlemeye değer gitaristleri ***Arto Lindsay, Henry Kaiser, Fred Frith, Elliott Sharp, Rhys Chatam***, Fransız Kanadalı ***René Lussier*** ve Alman ***Caspar Brötzmann***'dır. ***Arto Lindsay***'de gitar "çökmekte olan yirmi katlı camdan bir bina" gibi, çatlayan, gümbürdeyen kasvetli sound'larla tınlar; bu sound'lar Golden Palominos ve John Zorn'un alto saksofonunda

iz bırakmıştır. Ancak Lindsay yetiştiği Brezilya'daki yumuşak melodikliği de kullanır. ***Henry Kaiser***'in yorumunda gitar, bilgisayarlar, MIDI, ritim makineleri ve diğer dijital yardımcı araçlar vasıtasıyla "çılgın", doludizgin koşan bir orkestraya dönüşür. Burada Kaiser birbirinden çok uzak müzik stillerini –Kore ve delta-blues, Vietnam ve punk, Captain Beefheart ve Ali Akbar Khan etkileri– öylesine özgün bir şekilde bir araya toplar ve deforme eder ki, bu son derece uzak olan stiller arasında bir yakınlık başlar. ***Fred Frith*** 1968'de Henry Cow grubu ile birlikte, daha bu kavram ortaya atılmamışken no wave çalıyordu. O, bir kolaj ustasıdır: Alışılmadık gitar sound'larından oluşan geniş bir yelpazeyi prizmadaki gibi kırar ve birbirinin karşısına monte eder. ***René Lussier*** gülünç mizahla dolu sanal bir folklor çalar. Çizgileri genellikle konuşma kalıplarını tıpatıp izler; çalışındaki vokal kaliteyi yaratan budur.

Bir kez daha tezatları vurgulamak üzere şunu ekleyelim: Swing geleneğine bağlı gitaristler serbest ve no wave'cilere taban tabana zıttır. Bunlar arasında ***George Barnes*** (1977'de öldü) ve ***Bucky Pizzarelli*** (birlikte mükemmel bir gitar ikilisi kurdular), ***Cal Collins***, ***Chris Flory*** ve –içlerinde en tanınmışı olan– ***Joe Pass*** sayılabilir. ***Barnes*** 70'li yılların ilk yarısında Ruby Braff ile birlikte bir dörtlü kurdu; hem kendisi, hem de Pizzarelli, Braff ile stil açısından yakınlık içindeydi. ***Pass*** Norman Granz'ın plak firması Pablo'da birçok önemli cazcıyla birlikte kayıtlar doldurdu; içlerinde Ella Fitzgerald ve hem balad'ların hem de swing yapan jam session'ların ustası Oscar Peterson da vardı. Ve ***Cal Collins*** –tenor saksofoncu Scott Hamilton ve trompetçi Warren Vache gibi– 70'li yıllardan bu yana kendini gösteren o yeni swing hareketinin içindedir.

Son olarak; bebop'tan gelip, Coltrane üzerinden klasisizme kadar uzanan çağdaş mainstream'de Wes Montgomery'nin her şeyi belirleyen etkisi sayısız bireysel üslup içinde gelişmeye devam eder. Bunlar arasında ***John Scofield***, ***Emily Remler***, ***Bruce Forman***, ***Joe Diorio***, ***Joshua Breakstone***, ***Peter Leitch***, ***Henry Johnson***, ***Rory Stuart*** sayılabilir. İçlerinde en çok tanınanı, daha önce sözü edilen Scofield'dir. Steve Swallow (bas gitar) ve Adam Nussbaum'un (davul) da yer aldığı üçlüsüyle 80'li yılların caz klasisizminde gitar için normlar kabul ettirmiştir; çok yönlü, rock ve blues kokan neobop doğaçlamalarındaki yoğun bütünlüğe, o zamana dek başka hiçbir gitar üçlüsünde rastlanmamıştır.

Bu kez gerçekten son olarak, saydığımız hiçbir gruba dahil edilemeyecek, etkileyici bir özgünlük arz eden üç müzisyenden bahsedeceğiz: ***John Abercrombie***, ***Ralph Towner*** ve ***Bill Frisell***. Abercrombie 70'li yılların ortalarından bu yana çağdaş gitar yorumunun bir ozanı konumuna yükseldi. Oda müziği kalitesinde duyarlı, uçuşan çizgiler sunar. 80'lerde

Marc Johnson (bas) ve Peter Erskine (davul) ile birlikte kurduğu üçlü, Bill Evans Trio'nun ruhundaki standartlara, Amerikan popüler müziğinin zamanüstü, büyük klasiklerine ışık tutarak büyük dikkat topladı. Gitar-synthesizer'da, kendi gitar çizgilerindeki incelikle tezat teşkil eden yoğun, içe işleyen sound blokları yaratır.

Oregon grubunun şefi olan ***Ralph Towner*** piyanist olarak başladı; bugün de hâlâ sık sık piyano çalmaktadır ve gitar yorumunda piyano öğesi hissedilir. Towner yükseköğrenimini Viyana'da tamamladı ve Avrupa müziğine mi -aynı zamanda Viyana müziğine, yani Viyana'nın klasisizm ve romantizmine mi, ya da yenilikçilerine mi (Schönberg, Webern vb.)-, yoksa caza mı daha bağlı olduğunu bilemediğini söyler: "Caz camiasına, tam da klasik bir teknik edindiğim sırada girdim... Akustik çalgıları elektrikli olanlardan daha sempatik buluyorum... Gitarı sık sık bir piyano üçlüsü gibi kullanıyorum. Yalnız çaldığım zaman, sanki tek kişilik bir orkestra gibi oluyorum..."

Bill Frisell 80'li yılların postmodern cazında sınırları en geniş olan gitaristtir; Eberhard Weber'in estetizminden Power Tools üçlüsünün serbest funk'ına, Bass Desires dörtlüsünün çağdaş mainstream'inden John Zorn'la noise music yapmaya kadar uzanır. Hiçbir gitarist tele vururken oluşan o sert, percussive etkiyi, Bill Frisell kadar ustalıkla ortadan kaldıramaz. Çizgileri hiçlikten gelip, hiçlikte kaybolur gibidir; yükselen ve alçalan tınıların süzülüşü, üfleniyor hissi veren sound'lar, birbiri içinde yumuşak bir *legato* ile eriyen ve bir mum damlası gibi kayan tonlar. Frisell gitara klarnetten geçti ve özgün stilinde bu çalgının sıcak esintisi silinmez izler bıraktı. Frisell caz gitarının "nefes almasını" sağlar. Çizgileri Jim Hall, Jimi Hendrix ve memleketi Colorado'da dinlediği country müziğin pedal-steel gitaristlerine özgü öğeleri, postmodern cazın en özgün gitar stillerinden biri olarak birleştirir.

Gitar kendi yolundan yürüdü; Afrika'nın bançosundan, John McLaughlin ve Bill Frisell'in gitarına, blues'dan gitar-synthesizer'a uzanan bir yoldu bu. Gitar -flüt gibi- en eski zamanların çalgısıdır. Yunan tanrısı Pan, Hint tanrısı Shiva ve Aztek tanrıları flüt çalardı; melekler ve apsara'lar -Hint mitolojisindeki ilahi dişi yaratıklar- ise gitar. Psikologlar flütün uyandırdığı penis imajına, gitarın ise dişi bedene benzerliğine işaret etmişlerdir. Tıpkı sevenin sevgilinin bedenini sarması gibi, gitarist çalgısının "bedeni"ni sarar, okşar, kucaklar ki, sevgili sadece alıcı olmasın, vermeye de başlasın. Gitarist ve gitarı adeta bir çifti, sevgiyi simgeler.

BAS

Bill Johnson 1911 yılında ilk gerçek orkestra olan Original Creole Jazz Band'ı kurdu ve bu orkestrayla New Orleans'tan turneye çıktı. Bill kontrbas çalıyordu. Grubu bir akşam Louisiana'daki Shreveport'ta çalacaktı ki, enstrümanının yayı kırıldı. Bu durumda gece boyunca kontrbasın tellerini çekmek zorunda kaldı. Bu tarz o kadar yeni ve ilginç bulundu ki, caz müziğinde kontrbas o günden beri *pizzicato* (çekilerek) çalınmaya başladı.

New Orleanslı caz emektarlarının anlattığı bu hikâye muhtemelen gerçek değil, ancak o yılların ruhundan çok şey yansıtıyor. Bu nedenle daha üst bir boyutta gerçek olduğu söylenebilir. Eski New Orleans'ta, kontrbasın gündelik hayatta tuba ile büyük bir rekabet içinde olduğu doğrudur. Tuba geleneği o kadar güçlüydü ki, otuz yıl sonra bile büyük swing kontrbasçılarının çoğu, örneğin John Kirby ve Red Callender tuba çalıyordu.

Kontrbasın bir caz orkestrasındaki müzisyenlere, üzerinde hareket edebilecekleri bir armonik zemin sunduğu söylenir, grubun belkemiğidir. Aynı zamanda ritmik bir fonksiyonu vardır. Bebop'tan bu yana kontrbasçıların çaldığı eşit zamanlı dört vuruş –*walking bass* adı verilir– genellikle, temel ritmi sıkı sıkıya koruyan tek etkendir. Teli çekilen kontrbas bu ritmik fonksiyonu, üflenen tubadan çok daha iyi yerine getirebildiğinden, kontrbas kısa sürede tubanın alanını daraltmaya başladı. Otuz beş yıl sonra bas gitar, "akustik" kontrbasın yanı sıra ortaya çıktı. Görüldüğü gibi gelişme tubadan, kontrbasa, oradan da bas gitara uzanmaktadır. Bu gelişme içinde ritmik vuruş giderek daha net, daha kısa ve daha sert hale gelir. Öte yandan aynı gelişim, sound'ın giderek daha az kişisel ve daha fazla dolaylı olmasına neden olur. Büyük kontrbasçıların birçoğu, kontrbasın son derece duyarlı, çok gelişmiş bir çalgı olduğuna, elektroniğin hiçbir zaman onun yerini alamayacağına işaret etmiştir. Bu arada görüldü ki, kontrbas bir yanda tubanın, diğer yanda bas gitarın oluşturduğu iki aşırı uç arasında, sound ve ritmin gerektirdiklerinin optimal bileşimini sunan ideal bir orta noktada durmaktadır.

Geleneksel cazın bütün kontrbasçıları ***Pops Foster***'ı izler. Foster, King Oliver'la, Freddie Keppard, Kid Ory, Louis Armstrong, Sidney Bechet ve diğer bütün büyük New Orleanslılarla çaldı. Onu, *slapping* tekniğiyle –bugün *slap* tekniği adı da verilmektedir– kolayca ayırt etmek mümkündür. Tellerin kontrbasın sapına çarptırılarak çalınması, 50'li yılların kontrbasçıları tarafından korkunç bir teknik beceriksizlik addedilirdi. Ancak serbest caz kontrbasçıları tarafından yoğunluğu ve sound'ı artırmak için yeniden kullanılmaya başlandı. Bu teknik Foster'ın üslubuna ritmik güzellik kattı. Foster 30'lu yıllarda birçok kez "bütün zamanların" en iyi

caz kontrbasçısı seçildi. 1942'de –Jimmy Blanton'ın, kontrbası "özgürleştiren" adamın, öldüğü yılda– Pops Foster New York metrosunda işçi olarak çalışmak zorunda kaldı; ama geleneksel üslup yeniden canlanınca çalmaya tekrar başladı. 1969'da öldü.

John Kirby ve ***Walter Page***, swing döneminin büyük kontrbasçılarıdır. 30'lu yılların başında Fletcher Henderson'ın orkestrasıyla ün kazanan Kirby, 30'lu yılların sonunda küçük caz orkestralarının tarihinden ayrı düşünülemeyecek olan kendi grubunun şefi oldu. 1957'de ölen Page, sound'ı gitar bölümünde değinilen Fredie Green tarafından yaratılan ünlü, klasik Basie ritim grubunun üyesidir. Grubun davulcusu olan Jo Jones, kendisine Kansas City'de "eşit zamanlı dört dörtlük" vuruşu öğretenin Page olduğunu söyler.

Swing döneminin kontrbasçıları arasında ***Slam Stewart*** ve ***Bob Haggart***'ı da saymak gerekir. Slam Stewart kontrbas çalarken bir oktav yukarıdan şarkı söylemesiyle tanınır; bu, arının vızıldama efektidir; çok sık dinlememek koşuluyla, keyif verir. (Daha sonra, biraz daha modern bir stilsel çevre içinde ***Major Holley*** de bu tarzda çalmıştır; ancak Holley çalarken, aynı zamanda şarkı söyler.)

Kontrbasın tarihi aynı gitar gibi yazılabilir. Nasıl modern gitaristler için gitarın tarihi Charlie Christian'la başlarsa, kontrbasçılar için de ***Jimmy Blanton***'la başlar. Christian da Blanton da caz camiasına 1939'da katıldılar. Her ikisi de 1942'de zatürreeden öldü. İkisi de, iki yıl gibi kısa bir zamanda çaldıkları enstrümanı nefesli gibi kullanarak üslupta devrim yarattı. Piyanoda Duke Ellington'la Jimmy Blanton'ın 1939 ve 1940'ta birlikte doldurduğu ikili kayıtlarda bu durum, Charlie Christian'ın aynı yıllarda Benny Goodman ile birlikte yaptığı altılı ve yedili kayıtlardaki gibi açıkça görülür. Duke Ellington'ın 40'lı yılların başında idare ettiği orkestra, Ellington çizgisini en iyi yansıtan grup olarak değerlendirilir, çünkü bu orkestrada kontrbasta Jimmy Blanton yer alır ve Ellington grubu bu sayede özellikle ritmik-armonik yoğunluk kazanır. Henüz yirmi üç yaşındayken hayata veda eden Blanton sayesinde kontrbas solo çalgısı haline gelmiştir.

Modern caz kontrbasçılarının etkileyici çizgisi Jimmy Blanton'la başlar ve arkasından ***Oscar Pettiford*** gelir. Duke, Blanton'ın kontrbasıyla ikili kayıtlar yaptığı gibi, Blanton'ın ölümünden kısa süre sonra orkestrasına katılan Pettiford'la da çelloda dörtlü kayıtlar doldurdu. Pettiford'dan önce ***Harry Babasin*** çelloda caz çalmıştı; ancak çello sesi gerçekten dikkate değer bulunan ilk müzisyen Pettiford'dur. Kontrbasın kalın seslerinden çellonun tizlerine giden yol, kontrbasın armonikten melodik çalgıya uzanan yolunun mantıki sonucu olarak gözükmektedir. O günden bu

yana çelloyu ikincil çalgı olarak seçen kontrbasçılar her zaman var oldu. Örneğin 50'li yılların sonunda ***Doug Watkins*** ve daha sonra ***Ron Carter***, ***Peter Warren*** ve ***Dave Holland***... (bugünkü cazda ise çello artık kendi başına bir solo çalgı haline gelmiştir; örneğin Abdul Wadud, Diedre Murray, Hank Roberts vb.; bkz "Diğer Çalgılar" adlı bölüm).

Pettiford, Ray Brown ve Charles Mingus, Blanton sonrasının büyük basçılarıdır. 1960'ta Kopenhag'da ölen Pettiford, 40'lı yılların sonunda Dizzy Gillespie'yle de 52nd Street'te çaldı ve o zamanlar yeni "Blanton mesajı"nı kabul ettirdi. 50'li yıllarda New York camiasında iş yoğunluğu en fazla olan kontrbas çalgıcısıydı. Pettiford kariyeri boyunca çok kere plak kayıtları için büyük orkestralar kurdu. Kontrbasta hayranlık veren bir hareketliliğe sahipti. Sanki bir nefesliyle "konuşuyormuş" gibi, kontrbasının tonlarını değiştirmeyi bilirdi. Avrupa'da –önce Baden-Baden'da, sonra Kopenhag'da– geçirdiği ölümünden önceki son iki yılda, birçok Avrupalı müzisyeni önemli ölçüde etkiledi. (Ve eğer bu kitabın yazarının bu noktada kişisel olarak teşekkür ifade etmesi uygun düşerse, şunu söylemesi gerekir: Geceler boyu süren sohbetlerde ve birlikte plak dinlerken, "O.P."dan öğrendikleri diğer cazcılardan öğrendikleriyle kıyaslanamayacak kadar çoktur. O, caz müziğinin –kendi deyişiyle– *mesajını* başkalarına iletmeyi özel bir görev kabul ederdi.)

Blanton ve Pettiford'un ardından gelen iki büyük kontrbasçı ***Ray Brown*** ve ***Charles Mingus***'tur. Brown, klasik modern cazın kontrbasçıları arasında en oturmuş olanı ve en çok swing yapanıdır. Dizzy Gillespie'nin büyük orkestrasıyla 40'lı yılların sonunda doldurduğu *One Bass Hit* adlı kontrbas konçertosunun solistiydi. Brown Norman Granz'ın plak prodüksiyonlarının tercih edilen kontrbasçısıydı. Bugünkü kontrbasçıların çalabildikleriyle kıyaslandığında çok büyük bir virtüöz olmayabilir, ama bir gruba swing ve *relaxation* getirme konusundaki eşsizliğiyle, –60 yaşında olsa da– hâlâ önde gelmektedir.

1979'da ölen ***Charles Mingus*** sadece kontrbasçı olarak değil, her şeyden önce orkestra şefi olarak büyük bir öneme sahiptir. Mingus için caz, "siyahların klasik müziği"ydi. Daha standartlar oturmadan çok önce, siyahların müzikal geleneği konusunda özel bir bilince sahipti, ve bu geleneği gerçek anlamıyla tanıdı. 40'lı yılların başında Louis Armstrong'la ve Kid Ory'yle birlikte geleneksel caz yaptı. Sonra 1947'de Lionel Hampton'a gitti ve Hampton'ın sahip olduğu en iyi orkestraya aranjmanları ve şahsiyetiyle renk kazandırdı. Solist olarak 1950/51'de Red Norvo Trio'daki yorumuyla ün yaptı. Sonra sert ve heyecan verici armonik ihtilaflara düşmekten çekinmeden, hep caza yeni kanallar açmak için çabaladı. 50'lerdeki ve 60'lı yılların başındaki Charles Mingus gruplarında, zamanın

diğer tanınmış caz orkestralarına kıyasla daha çok kolektif doğaçlama yapılırdı. Mingus kontrbasçı olarak, topluluğunun müziğini oluşturan bütün çeşitli çizgileri ve eğilimleri, büyük bir rahatlık içinde idare etti ve bir arada tuttu. Yeni cazın serbest kolektif doğaçlamaları diğer herhangi bir müzisyenden çok, Mingus'tan esinlenir. Mingus'un kontrbasta ve büyük avangart Eric Dolphy'nin bas klarnette sürdürdüğü ikili sohbet, duygu açısından cazın iletebileceği en yoğun deneyimler arasında sayılır.

Aynı kuşaktan başka bir dizi önemli caz kontrbasçısında, Pettiford-Brown-Mingus üçlüsünün pırıltısı kendini iyice belli etmektedir. Bu kontrbasçılar arasında ***Tommy Potter***, ***Milt Hinton***, ***George Duvivier***, ***Percy Heath***, ***Curtis Counce***, ***Leroy Vinnegar***, ***Red Mitchell***, ***Paul Chambers***, ***Wilbur Ware*** sayılabilir. ***Duvivier*** ve ***Hinton*** müzisyenlerin müzisyenidir; geniş dinleyici kitlesinin pek tanımadığı, ancak müzisyenler arasında oturmuşlukları ve rahatlıklarıyla büyük takdir toplayan sanatçılardır. ***Percy Heath*** Modern Jazz Quartet'teki özgüven dolu eşliğiyle, genellikle aranan bir müzisyen oldu. ***Leroy Vinnegar*** Shelly Manne'in çevresindeki Kaliforniyalı ritim grubunu tersyüz etti; Shelly davulda birçok melodik olanak yakalarken, Leroy kontrbasta, swing'i hissedilir kılan ritmik zemini sunuyordu. Vinnegar ve Curtis Counce, daha sonra ise Monty Budwig, Carson Smith ve Joe Mondragon West Coast'ın en çok aranan kontrbasçıları olmuştur. *Red Mitchell* sololarını saksofonun yoğunluğunda ve kıvraklığında çalan çok parlak bir solisttir. 70'li yıllarda, özellikle Japonya'da muhteşem bir geri dönüş yaşadı. 1969'da ölen ***Paul Chambers*** –Miles Davis'in basçılarından biridir– o zamanki Detroit caz kuşağının diriliğini ve yoğunluğunu taşırdı. Sonny Rollins'i andıran bir tonla ve cümleleme tarzıyla çaldığı kontrbasın ustasıydı. Çizgilerindeki dolgunluk ve yumuşaklık, destek fonksiyonu ile melodik açıdan daha "özgür" çalma tarzı arasında öyle ideal bir denge yaratırdı ki, müziğinden yoğun olarak klasisizm yayılırdı. 80'li yılların klasisizminin kontrbasçılarının her zaman Chambers'a öykündüğünü bu noktada belirtmek yerinde olacaktır. 1979'da ölen ***Wilbur Ware*** ise belki de Thelonious Monk'tan sonra, yaptığı müzikle en çok örtüşen kontrbasçıydı.

Chambers ve Wilbur Ware ile birlikte hard bop kontrbasçılarına gelmiş bulunuyoruz: ***Jimmy Woode*** (Duke Ellington'ın orkestrasından çıkmış ve "Avrupa'daki vazgeçilmez Amerikalı"lardan biri olmuştur), ***Wilbur Little***, ***Jymie Merritt***, ***Sam Jones***, 1962'de ölen ***Doug Watkins***, ***Reggie Workman*** vb. bu çevrede yer alır. İçlerinden bazıları, ***Scott LaFaro*** ve ***Charlie Haden***'ın gerçekleştireceği şeyin, kontrbasın özgürleştirilmesinin ikinci evresinin adımlarını attı: İlk evre Jimmy Blanton ve Oscar Pettiford'la anılır.

1961'de, yirmi beş yaşındayken bir araba kazasında ölen ***Scott LaFaro*** Eric Dolphy ayarında bir müzisyendi. Yeni olanı, armonik geleneği küçümseyerek değil, onu mükemmel bir ustalıkla yoğurarak yarattı. LaFaro Bill Evans Trio'da çalarken, kontrbasın "ikinci özgürleşme"yle nasıl bir duruma geldiği belli oldu: Süper boyutta, pes akortlu bir gitar, ses açısından bas çalgı için imkânsız denen olanaklar sunuyor, ancak aynı zamanda basın geleneksel görevlerini yerine getirmeyi sürdürüyordu. Kontrbasçı Dave Holland şöyle söyler: "Kontrbas bir dörtlüdeki dördüncü melodi sesi gibi bir şey haline geldi. Bu Scott LaFaro sayesinde değil miydi?" 1976'da ölen ***Jimmy Garrison*** –John Coltrane'in kontrbasçısı– Scott LaFaro'nun "gitar sound'nı "flamenko gitar sound'ına dönüştürerek geliştirdi: Örneğin 1966'da Coltraine'in başarılı parçası *My Favorite Things*'in yeni kaydının başlangıcında çaldığı uzun kontrbas soloda. 1979'da ölen ***David Izenzon***'un tarzı teknik açıdan daha da şaşırtıcıdır. 60'lı yılların ortasında Ornette Coleman'ın üçlüsünde yer alan Izenzon, gitar tarzındaki kontrbas tınılarını bir perküsyoncunun hızıyla çıkarır.

Charlie Haden, 50'ler, yerini 60'lı yıllara bıraktığından bu yana sık sık Ornette Coleman-Quartet'te çaldı ve –belki de Don Cherry'den de daha çok– Coleman'ın en önemli partneridir. Carla Bley'in aranjmanlarını yazdığı Liberation Music Orchestra'sı sadece müzikal değil, siyasal bilinci de genişletir: Müzik bilinçli olarak "özgürlüğün işareti" olarak kurulur; Doğu Almanya, Küba, İspanya iç savaşı ve Latin Amerika özgürlük hareketlerinden temalar ve kayıtlar kullanılır.

Haden, caz kontrbasının armonik yorumunda devrim yapmıştır. Akor yürüyüşü çalmaktan bilerek kaçınan ve hiçbir verili armonik kalıba bağlı kalmayan ilk müzisyendi; tersine, birbiriyle bağlantısız melodilerin uçuşundan sağlam bir armonik temel yaratırdı. Haden teknik açıdan virtüöz bir çalgıcı değildir. Virtüözlüğü daha üst düzeyde, kontrbası inanılmaz bir yetenekle "tınlatması"nda yatar. Çünkü Haden'ın aletinin ağırbaşlılığını mükemmelleştirmesi başka hiçbir cazcınınkine benzemez; tonundaki o inanılmaz pes titreşim ve ses rengindeki tokluk, "basit" görünen çizgileri hareketli kılan bir etki yapar. O, yalınlığın –ki, en zor şeylerden biridir– ustasıdır.

Kontrbasta 60'lı, 70'li ve 80'li yıllar boyunca ilerleyen ana akımın çıktığı kaynak işte budur. Bu akımın müzisyenleri arasında ***Richard Davis, Ron Carter, Gary Peacock, Steve Swallow, Barre Phillips, Eddie Gomez, Marc Johnson, Cecil McBee, Buster Williams, Cameron Brown, Mike Richmond, Avery Sharpe, Neil Swainson, Ed Schuller, Charnett Moffett, David Friesen, Glen Moore, Rob Wasserman***, Macar ***Aladar Pege***, Fransız ***Henry Texier*** ve ***Didier Levallet***, Alman ***Günter Lenz, Di-***

eter Ilg ve ***Thomas Heidepriem***, İsveçli ***Palle Danielsson***, Danimarkalı ***Niels-Henning Ørsted Pedersen*** ve ***Mads Vinding***, Çekoslovakyalı ***George Mraz*** ve ***Miroslav Vitous*** sayılabilir.

İsimlerin çokluğu karşısında sadece az sayıda kontrbasçıyı ele alabileceğiz. ***Richard Davis*** belki de, çokyönlülük açısından en başta gelen kontrbasçıdır. Senfoniden, serbest caz da dahil olmak üzere cazın bütün türlerine kadar her şeye aynı mükemmellikte hâkim olan o evrensel müzisyenlerden biridir. ***Ron Carter*** Miles Davis'le birlikte çalarken ün kazandı. Doğaçlamaları öylesine buluşlarla doludur ki, eleştirmen Pete Welding'e göre "bazen kendi kendisiyle düet yapıyormuş gibi görünür". Ve ayrıca *note bending*'in de –notanın duygu yüklü bir şekilde kaydırılması ve uzatılması– ustasıdır. Kontrbastan başlayarak bir dizi başka enstrüman da çalmaya başlamıştır; önce çello, 1976'dan beri de eski barok müziğinden gelen ve çello gibi akort edilen "piccolo bas". Sonuncu çalgının kontrbasla ilişkisi kemanın viyolayla ilişkisi gibidir. Carter bu enstrümanı *pizzicato* çeken konser kemancısının ustalığı ve rahatlığıyla, hem de bir Oscar Pettiford'un enerjisi içinde çalar. 1977'de kurulan dörtlüsünde piccola ve –önce Buster bası'nın Williams, sonra diğer basçılar tarafından çalınan– akustik gitarın birbirini tamamlaması hayranlık vericidir; sanki topluluk böylece sekiz telli tek bir bas çalgı kullanıyormuş gibi olur. Bu ise bugünkü camiada mevcut olan en zengin bas sound'ıdır. Ron Carter *Down Beat*'te şöyle der:

> 'Basın özgürleşmesi' kavramı bazı negatif çağrışımlar yapıyor; sanki daha önceden birisi bası zincirlemiş gibi... Bir şey çalmaya çalışırken, kendimi hiçbir zaman sınırlanmış hissetmedim. Hiçbir zaman görevi bir soliste eşlik etmek olan, yani bir ritim takımının, fonksiyonu sadece fonksiyondan ibaret olan basçısı olduğum hissine kapılmadım.... Bas gitarın kullanıldığı müzik, kontrbasın kullanıldığından tamamen farklı olacağından, her ikisini karşılaştırmak mümkün değildir. Aksi takdirde elmalarla portakalları birbiriyle karşılaştırmak gibi olur. Bas gitarın kontrbasın gelişimine herhangi bir şey katabileceğine inanmıyorum...

Gary Peacock, ***Steve Swallow*** ve Avrupa'da yaşayan ***Barre Phillips*** son derece duyarlı, inanılmaz hareketli basçılardır. ***Eddie Gomez*** virtüöz Scott LaFaro çizgisini sürdüren müzisyenler içinde en parlak olanıdır. On bir yıl boyunca Bill Evans Trio'da kontrbas çaldı. Charles Mingus'un sağlık nedenleriyle artık çalamadığı plak kayıtlarında onu Gomez temsil etmiştir. Gomez kontrbasta sanki büyük bir çello çalıyormuşçasına cümle kurar; özgürce çalar, sanki şarkı söyler bir tonda en tiz perdelere kadar çıkar. Çalgı onun elinde adeta bir vurmalıya dönüşür; *pizzicato* çizgileri vurmalı çalmaya benzer. Sol telini ustalıkla, yana doğru bir fiske vurarak

çeker; böylece yırtılan, parçalanan bir sound ortaya çıkar: Tıpkı *slap* tekniği gibi, ancak daha yumuşağı (telin klavyeye çarpmamasından ötürü). Gomez'in Porto Ricolu olması kuşkusuz biyografik bir bilginin ötesinde anlam taşımaktadır.

Gomez'i izleyen genç kuşak kontrbasçılar arasında, Chick Corea tarafından tanıtılan ***John Patitucci*** ve Alman ***Dieter Ilg*** dikkate değer. Patitucci, Gomez'in tekniğini son derece virtüöz bir legato stille birleştirir. Ilg Avrupa turnelerinde her zaman trompetçi Randy Brecker'in grubunda yer alır.

Marc Johnson bugünkü camiada üçlü toplulukların ideal kontrbasçısıdır; örneğin Bill Evans Trio, John Abercrombie Trio gibi. Öncelemek, armonik değişiklikleri başlatmak ve geliştirmek konusunda müthiş ustadır. Kontrbasın 80'li yılların caz rock'ında şaşırtıcı ölçüde onurlandırılmasında, grubu Bass Desires ile birlikte Johnson'ın kesin bir payı vardır. Kontrbas çalmanın sıcaklığını ve yumuşaklığını caz rock bağlamına taşıyan ve orada beklenmedik bir yükseliş göstermesini sağlayan diğer basçılar ***Charnett Moffett***, ***Lonnie Plaxico***, ***Steve Rodby*** ve Fransız ***Bruno Chevillion***'dur.

Davulcu Charles Moffett'in oğlu olan ***Charnett Moffett*** on altı yaşındayken Wynton Marsalis'in topluluğunda çalıyordu. O günden bu yana çağdaş kontrbas camiasının değişime en yatkın basçısı olarak anılır. Ray Brown tarzı geleneksel mainstream çalgıcısından, Paul Chambers mirasını klasisizmde sürdürmeye, ileride tanıtacağımız Stanley Clarke'ın fusion tınılarına kadar uzanır.

Cecil McBee ve ***Buster Williams,*** kontrbasçılar arasında Coltrane geleneğini, McCoy Tyner'ın piyanistler arasında yaptığı gibi korur ve güncelleştirir. ***David Friesen*** ve ***Glen Moore,*** dünya müziği alanında yaptıkları bir dizi oda müziği tarzındaki kayıtla öne çıktılar. Friesen, örneğin flütçü Paul Horn ile birlikte ikili çalarken, kendi yapımı "Oregon bas"ta elde ettiği tamamen kendine özgü sound'u ile tanındı. Bükreş'teki Macar Ulusal Konservatuvarı'nda kontrbas öğretmeni olan ***Aladar Pege***, on beş yıldan uzun bir süredir "teknik açıdan katıksız bir kontrbas harikası" olarak övgüye boğulmaktadır. 1980'de Bombay'daki "Jazz Yatra"da düzenlenen konserde, varlığı, Charles Mingus'un dul eşinde öylesine coşku uyandırmıştı ki, ona Mingus'a ait bir kontrbas hediye etti. O günden sonra Pege Mingus Dynasty grubunda büyük Mingus'un yerini almak üzere defalarca çağrı aldı. ***Miroslav Vitous*** Weather Report'un ilk grubunun 1971'de kurucu üyesiydi. Yayıyla, en tiz, "ağıtlar söyleyen" flajole bölgelere kadar yükselen sıradışı virtüöz bir yorumcudur. ***Avery***

Sharpe 1980'den beri McCoy Tyners'ın önde gelen kontrbasçısıdır ve percussive yoğunluk açısından da onunla boy ölçüşecek niteliktedir. İşi şakaya vurarak, kendini "davulcunun düş kırıklığına uğramış olanı" diye tanımlar. Danimarkalı ***Niels-Henning Ørsted Pedersen,*** Avrupa cazının en çok kayıt yapmış kontrbasçısıdır. Ne zaman –yirmi yıldan fazladır– tanınmış bir Amerikalı solist Avrupa'ya gelse ve bir kontrbasçıya ihtiyaç duysa, önce Niels-Henning'i arar. Ørsted Pedersen bu şekilde Bud Powell, Quincy Jones, Roland Kirk, Sonny Rollins, Lee Konitz, John Lewis, Dexter Gordon, Ben Webster, Oscar Peterson ve başka çok sayıda tanınmış müzisyenle birlikte çalmıştır.

Niels-Henning Ørsted Pedersen bugünkü camia içinde kontrbasın konumunu şöyle görmektedir:

> Kontrbas giderek bağımsızlaşıyor. Eski cazda çalgıyla solo arasında güçlü bir bağ vardı, ancak solonun çalgı tarafından sınırlanmaması gerektiğini düşünüyorum. Kontrbasın bugünkü durumunda en çok hoşuma giden şey, teknik zorluklarla karşılaşılabilecek noktanın artık geride bırakılmış olması. Artık kendini herhangi bir şeyden teknik olarak etkilenmiş hissetmek için hiçbir neden kalmadı...

60'lar ve 70'lerdeki "özgürlükçü" kontrbas üslubunun karşısındaki birçok kontrbasçı, 80'lerde daha asli hususlara yöneldiler. "Kontrbas çalmanın çello okulu"ndaki (Branford Marsalis) gibi becerikli, solo tarzı çizgiler oturtmak yerine çalgılarının güçlü pes boyutu üzerinde yoğunlaştılar. Gerçi birçok kontrbasçı, melodik hareketlilik peşinde enstrümanını çabuk çalınabilir hale getirmişti; bazen sound'ı berraklaştıran *pick-up*'larla (dokunmalı mikrofon) çalışarak, bazen de tellerin çekme şiddetini düşürerek. Ancak bu durumda genellikle daha ince bir ton ve biraz uzun bir sound elde ediliyordu.

İşte kontrbasın 80'lerdeki temelini atan müzisyenler çalışmalarını bu yönde ilerlettiler. Bilinçli olarak, kontrbasın pes sound kalitesine, ciddi, destekleyici ağırlığına yaslandılar. Solonun esnekliğine duyulan eğilim ise biraz arka plana itildi. Bu akımın çoğu müzisyeninin klasisizmden geldiği ya da diğer yorum tarzlarının yanında, klasisizme sıkı sıkıya bağlı olduğu dikkat çekmektedir. Bu müzisyenler ***Bob Hurst***, ***Reginald Veal***, ***Lonnie Plaxico***, ***Charles Fambrough***, ***Ira Coleman*** ve ***Santi DeBriano***'dur. ***Bob Hurst*** kontrbasın doğal armonilerini, çalgının yapıldığı ahşapta saklı olan o sıcaklık ve yumuşaklıkla son derece başarılı bir şekilde yetkinleştirir. Wynton Marsalis ve Tony Williams'la yaptığı kayıtlarda sanki "klasisizmin Ray Brown'ı" gibi durur, ancak serbest funk'ın ritmik gereklilikleri söz konusu olduğunda da, örneğin alto saksofoncu Steve Coleman'la

birlikte ışıklar saçar. ***Lonnie Plaxico*** Art Blakey ve Jack DeJohnette gibi son derece farklı davulcularla çalmış, yorumu inanılmaz yumuşak ve anlamlı olan bir kontrbasçıdır.

Ana akımın ötesinde –diğer çalgılarda da olduğu gibi– bir yanda serbest çalanlar, diğer yanda fusion ve caz rock'çılar (çoğunlukla bas gitar çalarlar) yer alır (ancak bugünkü camia içinde birçok müzisyenin son derece çok yönlü olduğunu ve aynı anda çeşitli alanlarda var olabileceğini dikkate almak, burada da gereklidir. Bu basçıları, isimlerinin en çok geçtiği grup içine yerleştiriyoruz.) Serbest çalan önemli basçılar arasında şunları sayabiliriz: ***Buell Neidlinger***, ***Peter Warren***, ***Sirone***, ***Henry Grimes***, ***Alan Silva***, ***Malachi Favors***, ***Dave Holland***, ***Fred Hopkins***, ***Rick Rozie***, ***William Parker***, İngiliz ***Brian Smith***, Japon ***Yoshizawa Motoharu*** ve ***Katsuo Kuninaka***, Avusturyalı ***Adelhard Roidinger***, Norveçli ***Arild Andersen***, İtalyan ***Marcello Mellis***, Hollandalı ***Arjen Gorter*** ve ***Maarten Altena***, Alman ***Peter Kowald*** ve ***Buschi Niebergall***, Güney Afrikalı ***Johnny Dyani*** ve Fransız ***Joelle Leandre***. Neidlinger, Sirone, Silva gibi müzisyenler ilk serbest çalanlar kuşağındandır. Neidlinger ve Sirone, Cecil Taylor'la, Silva ise Sun Ra'nın orkestrasıyla birlikte çaldı. Malachi Favors, Art Ensemble of Chicago'nun kontrbasçısıdır. Arild Andersen'ı özellikle "romantik" bir çalgıcı olarak nitelendirmek mümkündür. Yoshizawa Motoharu'nun kontrbas üslubundaki derin yoğunluğun kökleri Japon geleneğinde yatmaktadır; tıpkı, 1986'da ölen Johnny Dyani'nin memleketi Güney Afrika'nın geleneğine yaslanması gibi. Maarten Altena ile Peter Kowald ise, kontrbasın yerleşik üslubunun gerektirdiği düzenli ritim ilkesini son derece yerinde bir tarzda kıran kontrbasçılar oldular.

Postmodern cazın stillerüstü olma ilkesine uygun olarak, neoklasisizmin çalgıcıları, doğrudan serbest kontrbasçıların üslubuna bağlanırlar (genellikle de neoklasisizme serbest stilden geçmişlerdir). Bu akımın kontrbasçıları arasında en başta ***Dave Holland*** ve sonra ***Fred Hopkins***, ***Mark Helias***, ***Anthony Cox***, ***John Lindberg***, ***Lindsey Horner***, ***Mark Dresser***, ***Jaribu Shihad*** ve İsviçreli ***Martin Schütz*** gelir. ***Dave Holland*** 70'li yıllarda serbest ses renkleri konusunda ustalaşmış bir kontrbasçıyken, neoklasisizmin muhteşem sesi haline geldi. Geleneksel kalıplar, ritmik ve armonik açıdan bilinçli olarak tersyüz edildiğinde kontrbasla neler yapılabileceğini Mingus'tan sonra hiç kimse Holland ve ünlü beşlisi kadar başarıyla göstermemişti. Holland, sıradışı ritmik ve armonik çözülüşlerin ustasıdır. ***Fred Hopkins*** Air grubunun ve Henry Threadgill Sextet'in kontrbasçısıdır. Neoklasisizmin bütün kontrbasçıları içinde en göz kamaştırıcı sound'la onda karşılaşılır; bir eleştirmenin dediği gibi, koyu renk ahşaptan dev bir asma köprü gibi, büyük bir titreşimle salınır. ***Mark Helias***, Cecil

Taylor ve Anthony Braxton'ın yanında çalmaya başladı ve aşırı avangart bir konumdan adım adım geriye doğru cazın mirasını elden geçirdi. Çizgileri fikirsel açıdan öylesine zengin ve hareketlidir ki, özellikle başka armoni çalgıları tarafından desteklenmediği durumda, kendini mükemmel bir şekilde ortaya koyar. ***Anthony Cox,*** James Newton ve Muhal Richard Abrams'ın gruplarından gelen alışılmadık ölçüde zarif, hareketli bir stilisttir; siyah müziğin Afrikalı kökleri konusunda güçlü bir duyarlılığı vardır. ***John Lindberg,*** Anthony Braxton ile çalmıştır; New York'taki String Trio'nun üyesidir. Anthony Braxton ve Ray Anderson tarafından tanıtılan ***Mark Dresser***'ın son derece homojen, doğal bir sound'ı vardır. Yaylı sazlardan oluşan üçlü Arcado ile dikkat çekici kayıtlar yapmıştır.

Bas gitar çalgıcıları, sound problemini –bu çalgının kısık, hep biraz boş gibi tınlayan bir tonu vardır– çözmek için yıllarca uğraştılar. Başlangıçta şöyle bir ikilem vardı: Birincisi bas gitar daha esnekti; sound'ı ve ses şiddeti elektrikli çalgılar grubuna daha uygundu. Ancak öte yandan anlatım gücü yeterli değildi, kulağa "insani" değil, teknik geliyordu. Bu durumu değiştirmeye başlayan ilk kişi 70'li yılların başında bir rock basçısı oldu: Sly and The Family Stone'dan ***Larry Graham***. Graham bunu konservatuvardaki bas öğretmenlerinin kesinkes yasakladığı şeyi yaparak, baş parmağıyla –son derece percussive bir tarzda– çalarak başardı. Plak firması Motown'ın siyah rock ve rhythm-blues prodüksiyonlarında basçıların başparmak kullanarak çalması neredeyse bir alameti farika haline geldi; çalmanın hararetiyle teller arada bir ahşaba vuruyordu, tıpkı eski New Orleans basçılarındaki gibi.

Stanley Clarke, başparmakla çalmayı Scott LaFaro'nun tekniğiyle birleştirdi (ve fusion müziğiyle müthiş bir başarı elde etti). LaFaro'nun tekniğini daha önce ***Steve Swallow*** bas gitara aktarmıştı. Metalsi, kırılgan, ama yine de tok olan sound'ı ve melodik çizgileri, bas gitar alanına atılmış en eşsiz imzalardan biridir; özellikle Carla Bley ile birlikte çalarken kendini üstün bir duyarlılık içinde ortaya koyar. Ne var ki sorunu tam olarak çözen ***Jaco Pastorius*** olmuştur. Pastorius, 1976'da Weather Report'taki yorumuyla bir anda ün kazandı ve 1987'de trajik koşullarda hayata veda etti. Pastorius'un bas gitardaki anlamı, Charlie Parker'ın (alto) saksofon için taşıdığı anlamı hatırlatır. Perdesiz bas gitarda başparmakla çalma tekniğini ve LaFaro'nun kıvraklığını bir oktav tekniğiyle birleştirdi. Bu teknik o zamana dek gitarist Wes Montgomery ile birlikte anılırdı ve basçılar açısından uygulanmasının mümkün olmadığı düşünülürdü. Pastorius bu tekniğe bir de mükemmel bir flajole tekniğiyle virtüöz bir akor üslubunu ekledi. Böylece 70'li yılların bas gitardaki gerçek "sansasyonu" haline geldi. Bas gitar ancak onun sayesindedir ki, tamamen "özgürleşti".

Artık bas gitarcılarda da, Oscar Pettiford için cazda anlamlı bir kontrbas yorumunun kriteri olan şeyler aynı anda duyulabiliyordu: "İnsanilik, dışavurum, duyarlılık ve öykü anlatma yeteneği". Partorius şöyle söyler: "Sanki insan sesiyle oynar gibi bas çalıyorum. Konuşur gibi çalıyorum. Şarkıcıları severim."

Eğer caz rock topluluğu Weather Report'un, üstün nitelikli gelişiminde doruk noktası diye bir şey varsa, o zaman bu doruk 1976-1981 yılları arasında, Pastorius'un bu grupla çaldığı yıllardır. Aranjör, besteci ve yapımcı olarak Joe Zawinul'un yanında ideal yaratıcı partneri temsil ediyordu (Wayne Shorter'dan da daha çok!). Zawinul henüz kimsenin tanımadığı Pastorius'u ilk kez teypten dinlediğinde, bas gitar çalmayı bilip bilmediğini sorduğunu da itiraf eder. "O kadar hızlı ve akıcı çalıyordu ki -o zamanlar hiçbir basçı böyle değildi-, kontrbas çaldığını zannettim."

Diğer önemli bas gitarcılar arasında, üslupları yukarıda değinilen gelişimin ötesine geçen öncelikle dört ismi saymalıyız: ***Jack Bruce***, ***Chuck Rainey***, ***Eberhard Weber*** ve ***Hugh Hopper***. ***Jack Bruce*** ünlü Cream grubunun üyesiydi. Grup 60'lı yıllarda o zamana dek hiç denenmemiş bir şeyi yaparak, rock'ta *jam session* tarzında ve blues'dan esinlenen doğaçlamalar gerçekleştirdi. Bruce, İngiliz rock çevrelerine sıkı sıkıya bağlı olduğu halde, caz müzisyenleriyle birçok kereler kayıtlar yaptı: Özellikle Charlie Mariano, Carla Bley ve Kip Hanrahan'la birlikte. ***Eberhard Weber*** Jaco Pastorius'tan bağımsız olarak şarkı söyleyen, "insani" bir bas gitar üslubu geliştirdi. İçe işleyen sıcak tınısı, sanal bir koronun hafifliği içinde süzülür. Weber Avrupa geleneğine karşı yükümlülüklerinden söz etmiş ve hem bu geleneğin öğelerini, özellikle de romantizmin öğelerini, hem de Steve Reich'ın minimal müziğinin öğelerini de üslubuna ve grubu Colours'a katmıştır. ***Hugh Hopper*** Soft Machine grubunun müziğine bağlıydı. ***Alphonso Johnson*** ise West Coast'taki fusion çevresinin zarif, hareketli ve en çok iş yapan çalgıcısıdır.

Pastorius'tan sonraki bütün basçılar ondan esinlenmiştir; tıpkı Charlie Parker'dan sonraki bütün saksofoncuların Bird'den esinlenmiş olması gibi. Pastorius'un mirasını kendi bireysel tarzında geliştiren müzisyenlerin listesi ise oldukça kabarıktır: ***Will Lee***, ***Abe Laboriel***, ***Jeff Berlin***, ***Mark Egan***, ***John Lee***, ***Percy Jones***, ***Tom Barney***, ***Marcus Miller***, ***Bill Laswell***, ***Victor Bailey***, ***Gerald Veasley***, ***Daryl Jones***, ***Jeff Andrews***, ***Kim Clarke***, ***Lincoln Goines***, Daminarkalı ***Bo Stief***, İsveçli ***Jonas Hellborg***, İngiliz ***Lawrence Cottle*** ve ***Phil Mulford***'un yanı sıra İspanyol ***Carlos Benavent***.

Jeff Berlin, Bill Evans'ın kendisiyle birlikte çalmasına izin verdiği tek bas gitarcıdır; çalışında piyanistinkine eş bir duyarlılık vardır. ***Bo Stief*** 70'lerde Avrupa camiası içinde en çok aranan basçıdır. ***Hellborg***

punk caz alanında olduğu kadar, John McLaughlin'in düetlerdeki ince duygulu partneri olarak da tanınır. Pastorius mirasını rafine, tokluğu neredeyse piyanoyu andıran bir akor üslubuyla işleyen büyük bir virtüöz çalgıcıdır. ***Victor Bailey*** 1981'de Pastorius'un Weather Report grubundaki yerine geçti. Pastorius'tan farklı olarak perdeli bas gitar çalmasına rağmen, virtüözlüğü onun kadar değerlidir. Odean Pope ve Joe Zawinul topluluklarından gelen ***Gerald Veasley***, percussive, etkili, sert çizgiler halinde cümleler oluşturur; bas gitarı bir "Afrika davul orkestrası" gibi çalar. Chick Corea ile birlikte çalarken tanınan ***John Patitucci,*** oldukça ender rastlanan altı telli bas gitarında, cümle kurma konusunda bir hayli ilerlemiştir; oysa bu çalgının toplam tonal kapsamına ve armonik genişliğine hâkim olmak oldukça zordur. Altı telli bas gitarın olanaklarına Patitucci'den önce ***Anthony Jackson*** dikkat çekmiştir. Tonundaki o derin kuruluk, aralarında Steve Khan, Gerry Mulligan'ın da bulunduğu birçok müzisyen nezdinde pek makbuldü.

Jaco Pastorius, bas gitarın virtüözce çalınışında zirveyi yakaladı ve –bazı müzisyenlere göre– bu çalgıyı şimdilik gelebileceği en son noktaya getirdi. Yine de 80'li yıllarda soliste dayalı, virtüöz yanı vurgulanan bas gitar üslubunun ilgi gördüğü dikkat çekmektedir. Gitgide daha fazla çalgıcı, çalgının tok, güçlü, destekleyici niteliği üzerine eğilmektedir. Bas gitarın gelişimi kontrbas alanında görülen gelişmeyle dikkat çekici bir paralellik gösterir. Benzer çıkış noktalarının birbirinden bağımsız olarak aynı sonuçlara varabildiğine, burada da tanık olunur. Bas gitar üslubu alanında pürüzlü sound'lara yönelim, bu çalgının kendi doğasından ortaya çıkmıştır. İki müzisyen –ulaştıkları tamamen farklı sonuçlarla– bu gelişmede yol gösterici oldu: ***Marcus Miller*** ve ***Bill Laswell***. ***Miller*** Pastorius mirasını "ekonomikleştirdi", sadeleştirdi ve temellerine döndürdü. Miller Pastorius konusunda şunları söyler: "Bütün sololarını analiz ettim, Tanrım, önüme tamamen yeni bir dünya çıktı. Temel akor eğitimimi plaklarını dinlemek suretiyle aldım." Miller'in yumuşak ve kıvrak ritimleri bas gitar alanında optimum swing yoğunluğu sergiler. İşin özüne yoğunlaşması açısından Miles Davis'e benzer. Miles gibi duyarlı bir müzisyen elbette bunu hemen fark etmiş ve Miller'a grubunda sadece basçı olarak yer vermekle yetinmemiş (Miles'ın grubunda gelmiş geçmiş en kıvrak basçıydı); *Tutu* (1986), *Siesta* (1987) ve *Amandla* (1989) adlı üç albümünde hem yapımcı, hem besteci ve hem de aranjör olarak görevlendirmişti. Bu, Miles'ın Miller'dan önce sadece Gil Evans'a tanıdığı bir ayrıcalıktı. Eleştirmenler Miller ve Evans'ın aranjman tarzları arasında aslında benzerlikler görmüşlerdir. Miller şöyle söyler: "Bas, müziğin kalanı için bir zemin oluşturmak üzere vardır. Beni en

çok ilgilendiren basçılar, zemin oluşturduktan başka, ilginç bir tarzda tınlamayı becerebilenlerdir."

Yapımcı olarak da başarılı olan ve Herbie Hancock'un parçası *Rockit*'in *rhythm track*'lerini hazırlayan ***Bill Laswell***, Pastorius'un malzemesini punk'ın titreşimli kuvveti ve sertliğiyle minimalize eder. Ancak müziğine rap, reggae ve serbest caz öğelerini de alır. Cümleleri kirli tonlarda, ağır, hüzünlü ve derin çizgilerle doludur. Grubu Material 80'li yılların en önemli no wave topluluklarından biriydi. Daha sonra Last Exit adlı grupla heavy metal'dan esinlenen serbest caz çaldı. Şöyle der: "Bası yukarıda gitar ve nefesli çalgılarla rekabet içinde görmek istemiyorum. Bası zemin olarak hissetmek istiyorum."

Pastorius'un mirasını bilerek daha gösterişsiz, basit ve natürel olarak kullanan diğer bas gitarcılar ***Daryl Jones***, ***Lonnie Plaxico***, ***Jeff Andrews***, ***Lincoln Goines***, ***Kim Clarke*** ve Alman ***Alois Kott***'tur. ***Daryl Jones***, oturmuş sağlam bir tonu sade bir duyarlılıkla birleştirir, böylece de Miles Davis ve Sting'in gruplarında yerinden oynatılması mümkün olmayan bir çapa gibi dururdu. ***Kim Clarke*** Defunkt adlı grupla ve George Gruntz'la birlikte çalarken ün kazandı.

Jaco'dan esin almış olmakla birlikte onun okulunun dışında duran serbest funk basçıları: ***Jamaaladeen Tacuma***, ***Melvin Gibbs***, ***Albert MacDowell***, ***Kevin Bruce Harris*** ve ***Amin Ali***'dir, bütün bu müzisyenler -Harris hariç- Ornette Coleman'ın harmolodik müziğini sürdüren dar çevreye dahil edilebilir. ***Jamaaladeen Tacuma***, resmi kayıtlardaki adıyla Rudy McDaniel, uzun süre Ornette Coleman'ın Prime Time grubuna bağlı çaldı ve *Dancing in Your Head*'in kaydına katıldı. Tacuma bas gitarın rolünü değiştirdi. Basçıların çoğu statik riff'ler çalarken, Tacuma riff'leri parçalar. Başlangıçtaki melodiyi serbest tonal bir şekilde örer ve bir tondan diğerine geçerken, kesintisiz bir melodik yenilenme süreci içinde değiştirir. Tacuma bu şekilde hem zemin sunmayı, hem de melodik açıdan eşdeğerde bir solist olmayı aynı anda başardı. Ornette Coleman ona "sequence ustası" derdi. Shannon Jackson'ın Decoding Society'siyle tanınan ***Melvin Gibbs*** metalik, sert çizgilerin kuvvetle öne çıktığı cümleler çalar. ***Kevin Bruce Harris*** alto saksofoncu Steve Coleman'ın serbest funk'ının ritmik açıdan karmaşık, muğlak dünyasına bağlıdır.

Caz, klasik senfoni orkestrasının "hantal fili"nden üst düzeyde hassas bir enstrümantal ses yaratmıştır. Bu ses, anlam açısından bütün nüansları yansıtabilir: Rick Rozie, Jaco Pastorius veya David Friesen'ın başarıyla verdiği gerilim dolu solo konserlere varana dek. Charlie Parker'ın *Donna Lee*'si zorluğu nedeniyle birçok nefesli çalgıcısını bozguna uğratırken, basçı Jaco Pastorius tarafından basit bir işmiş gibi çalınabiliyorsa, bu

durum bas çalgıların Jimmy Blanton'dan bu yana cazda kat ettiği gelişme konusunda fikir vermeye yeter.

Bas çalgılar bölümümüzün sonunda bir kez daha usta kontrbasçı ***Ray Brown***'dan alıntı yapalım:

> Benim gibi on dördünden beri kontrbas çalan bir adamı göz önüne al. Bu çalgıyı bütün gelişimi boyunca izledim; basit iki vuruşlu halinden Stanley Clarke gibi adamların elinde tam bir serbestlik içinde çalınışına dek... Çalgıcıların 'serbestsin' dedikleri durumlar oldu. Ben şöyle dedim: Bir dakika bakalım. Serbest olmak isteyip istemediğimi bilmiyorum. Serbestlikten başka, hiçbir şeyden haberi olmayan genç müzisyenlerle çaldım. Nasıl 'time' çalınır ve ne kadar keyif verir, bilmiyorlar... Gene de bugün basta olup bitenleri ne olursa olsun seviyorum. Bası gitar gibi çalan oğlanlardan bazıları harika. Ancak yine de eskisi gibi 'time' çalmayı seviyorum; iyi bir sound'ın eşliğindeki ritmin yerini hiçbir şey tutamaz. O, bir kalp atışı gibidir.

DAVUL

Avrupa konser müziğinden gelen birisi için, cazdaki davul önce "gürültü çalgısı"dır. Davulun böyle algılanması her ne kadar paradoks gibi gözükse de, bu durum bu çalgının Avrupa müziğinde gürültü çalgısı olmasından kaynaklanır. Çaykovski veya Richard Strauss'un, Beethoven veya Richard Wagner'in timbal partileri, ilave yoğunluk ve fortissimo efektler yaratmakla yükümlü oldukları ölçüde "gürültü" öğesidir. Müzik onlardan bağımsız "cereyan eder"; eğer var olmasalar, müzikal oluş çöküntüye uğramaz. Ne var ki, bir caz davulcusunun vuruşu bir efekt değildir: Müziğin "cereyan ettiği" alanı yaratan şeydir. Müzikal oluş swing yapan bir davulcunun vuruşuyla sürekli ölçülendirilmediği takdirde, anlamsızlaşacaktır. Ritim bölümünde, ritmin düzenleyici faktör olduğunu söylemiştik.

Caz müziğinin ilk formlarında davul sololarına rastlanmaması boşuna değildir (bireyselliğini dışavuran davulcu da yoktu zaten). Cazın başlangıç döneminden Buddy Bolden'i, Freddie Keppard'ı ve Tio ailesini biliyoruz, trompetçileri, trombonculari, klarnetçileri ve kemancıları bile tanıyoruz; ancak tanıdığımız bir tek davulcu bile yok. Vuruş düzenleyici faktör olduğu için –ve sadece bundan ibaret olduğu için!–, davulcunun vuruşları mümkün olduğunca eşit aralıklarla vurmak dışında yapacak bir şeyi yoktu. Bu ise, davulcunun nötrlükten ne kadar uzaklaşırsa –yani bireyselliğini ne kadar ortaya dökerse–, o kadar başarısız olacağı bir işti. Davulcunun bireyselliğiyle, cazda çok önemli olan o gerilim momentlerini yaratabileceği ise, çok sonra keşfedildi; üstelik davulun düzenleyici

fonksiyonundan vazgeçmek de gerekmiyordu. Tersine, nüanssız-ölçülü düzenden, organik-nüanslı, sanatsal düzene geçilmiş oldu.

Başlangıçta New Orleans cazının büyük davulcuları ***Baby Dodds*** ve ***Zutty Singleton*** vardı. Zutty yumuşak, Baby ise sertti. Zutty neredeyse sakin bir ritim yarattı; Baby ise sert ve doğaldı (en azından o zamanki değerler açısından). Baby Dodds King Oliver topluluğunun ve sonra Louis Armstrong'un grubu Hot Seven'ın davulcusu oldu. Kardeşi Johnny Dodds'un klarnet çaldığı pek çok plakta Baby'yi de dinlemek mümkündür. Baby ***break***'leri çalan ilk davulcuydu. Break, genellikle bir cümlenin sonuyla biten bir form biriminin arasındaki boşluğu dolduran veya soloları birbirinden ayıran kısa davul ataklarıdır. Break, davulcunun –en başta Gene Krupa'nın– içinden davul solosunu çıkardığı yumurtadır.

Cazı karakterize eden zayıf vuruşları –iki ve dört– vurgulama eğiliminin, beyaz cazcılarda daha güçlü oluşu tuhaftır. Bunların ilk ikisi, rekabet halindeki ünlü iki beyaz orkestranın davulcularıydı: Original Dixieland Jazz Band'den ***Tony Spargo*** ve New Orleans Rhythm Kings'ten ***Ben Pollack***. Pollack, 1925'te Kaliforniya'daki ilk büyük beyaz caz orkestrasını kurdu. Chicago çevresindeki birçok müzisyen, örneğin Benny Goodman, Glenn Miller ve Jack Teagarden bu orkestrada ün kazandı. 20'li yılların sonunda Ben Pollack orkestrasında davulda ***Ray Bauduc*** oturuyordu. Ray New Orleans ve Dixieland geleneğinin en iyi beyaz davulcularından biridir.

Chicago stili çevresinde "beyaz" davul farklı bir doğrultuda gelişti; bazen icranın, ritimden daha önemli hale gelebildiği virtüözce bir çalıştı bu. Chicago çevresindeki en önemli üç davulcu ***Gene Krupa***, ***George Wettling*** ve ***Dave Tough***'du. 1968'de ölen ***George Wettling***, Chicago geleneğine hayatının sonuna dek bağlı kalan tek davulcu oldu. Wettling sadece caz davulcusu değil, aynı zamanda soyut resim yapan bir ressamdı. Resimleri tanınmış müzelerin duvarlarında asılıdır. Caz tıngırdatmakla, soyut resim yapmak arasında kendisi açısından yegâne farkın işin inceliğinde yattığını söylemiştir; Wettling'e göre her iki alanda da mesele ritimde düğümlenmektedir. Bir keresinde Wettling'in hem soyut resim yaptığını, hem de caz davulcusu olduğunu duyan birisi şaşkınlık gösterdiğinde, George da kendi açısından hayret ifade etmişti. Ona göre aynı zamanda ressam olan daha çok müzisyen, ya da aynı zamanda müzisyen olan daha çok ressamın var olması gerekirdi; çünkü her ikisi de aynı şeydi. George Wettling böylece modern sanatın birliğini eseriyle ortaya koyan bir şahsiyet haline geldi.

1973'te ölen ***Gene Krupa*** swing döneminin gerçek "davul virtüözü"ydü. Benny Goodman Orkestrası'nın *Sing Sing Sing*'inde uzun bir davul solo yapmış, (Benny Goodman'ın tiz klarneti de kendisine eşlik etmişti) bu-

nunla 30'lu yılların swing hayranlarını çılgına çevirmişti. Krupa teknik açıdan ancak modern cazın davulcuları tarafından aşılabildi. 20'li yıllarda plak kayıtlarında bas davul kullanmaya cesaret eden ilk o oldu. Oysa öncesinde davulla bu türde çalışmaktan kaçınılırdı, çünkü bas davulun güçlü vuruşlarıyla o zamanlar henüz pek az gelişmiş olan kayıt aparatlarındaki kesme iğnesinin, balmumu kalıplardan fırlama tehlikesi ortaya çıkıyordu.

Chicago stili müzisyenlerinin çevresinden çıkan en önemli davulcu 1948'de ölen ***Dave Tough***'dur; ve o da modern sanatın birliğinin farkında olan bir müzisyendir. Ressam değildi, ama yazarlığa hevesli biri olarak büyük çağdaş edebiyatla flört etti; tıpkı Bix Beiderbecke'nin senfonik müzikle flörtü gibi. Tough zamanının en ince ve en yaratıcı caz davulcularından biriydi. Davul ona göre, üzerinde her solist için doğru rengi hazır tuttuğu ritmik bir paletti. 1944'te Woody Herman'ın orkestrasının davulcusu olarak büyük beğeni topladı ve "davul harikası"olarak nitelendirilmenin keyfini yaşadı. Gerçekte Count Basie Orkestrası'ndaki ***Jo Jones*** gibi, modern cazın davul üslubunun yapı taşlarını yerleştirmiştir. Bu noktada, biri beyaz, diğeri ise siyah iki davulcunun birbirinden bağımsız olarak benzer sonuçlara vardığını görmek ilgi çekicidir. Jo Jones'a daha sonra değinilecek, ancak şimdiden, burada cazın izlediği yolun kaçınılmazlığını aydınlatan bir durum olduğuna işaret edelim. Chicago stilinin beyaz davulcuları, Baby Dodds dışında hiçbir siyah müzisyene yaslanmadılar; son tahlilde hepsi Tony Spargo ve Ben Pollack'tan gelir. Yine de siyah müzisyenlerle her zaman bir ilişki var olmuşsa, "beyaz" ve "siyah" davulun yirmi yıl boyunca birbirinden son derece uzak geliştiği ve her iki gelişme yönünün de sonra birbiriyle örtüşen sonuçlara vardığı söylenebilir. Dave Tough, yeni üslubu 1936'da davulcusu olduğu Tommy Dorsey'in orkestrasında geliştirdi. Bu esnada Jo Jones Kansas City'deydi ve orada Count Basie'nin orkestrasının davulcusu olarak aslında aynı şeyi yapıyordu.

Jo Jones, kendini büyük siyah New Orleans ve swing davulcularının etkisi altında geliştirdi. Baby Dodds'tan ona uzanan çizgi üzerinde dört tanınmış davulcu vardır. İlki ve en önemlisi ***Chick Webb***'dir. Çalışındaki güce bakarak, Webb'in kavruk, sakat bir adam değil, bir dev olduğu sanılabilirdi. Chick Webb'le (beyaz davulcular arasında da Gene Krupa'yla) *drummer leader*'lar, yani büyük orkestra şefi olan davulcular dizisi başladı. Bu dizi sonraları Mel Lewis, Buddy Rich ve Louie Bellson'la başarılı bir şekilde sürdü. Webb manyetik çekimi olan bir davulcuydu. Orkestrasının davulunun hiç duyulmadığı, ama buna rağmen her notada bu şaşırtıcı müzisyenden yayılan gerilimin hissedildiği kayıtları vardır.

Chick Webb'den sonra ***Big Sid Catlett***, ***Cozy Cole*** ve ***Lionel Hampton*** gelir. Big Sid ve Cozy özellikle swing davulcusuydu. Cozy Cole (1981'de

öldü) ilk kayıtlarını 1930'da Jelly Roll Morton'la doldurdu ve 1939'da Cab Calloway Orkestrası'nın birçok davul solosunda öne çıkan solist oldu. 40'lı yılların sonunda Louis Armstrong'un All Star grubunun davulcusuydu ve 1954'te Gene Krupa ile birlikte bir davul okulu kurdu.

Cole ve Catlett, kendi zamanlarında caz camiasının çok yönlü davulcularının başında geliyorlardı; hem küçük ve büyük orkestralar, hem New Orleans, Dixieland ve swing kayıtları için aranan davulculardı (hatta Catlett bop tarihindeki bazı önemli plaklarda da yer almıştır). Her biri uzmanlık gerektiren çeşitli tarzlarda aynı anda müzik yapabilirlerdi. 1951'de ölen Catlett 30'lu yılların başında McKinney's Cotton Pickers ve Benny Carter'la birlikte ve sonra Fletcher Henderson'da çaldı. 30'lardan 40'lı yıllara gelindiğinde Louis Armstrong'un tercih ettiği davulcuydu. "Swing, bir melodinin nasıl gelişeceği konusunda kafamda canlandırdığım şeyin ta kendisidir" demişti. Kuşkusuz bu, bilimsel bir tanım değildi; ancak o zamanın müzisyenleri ve cazseverleri için bütün teorilerden çok daha açıklayıcı bir cümleydi.

Cozy Cole ile ***Jo Jones*** birbiriyle karşılaştırıldığında geleneksel ve modern vuruş tarzı arasındaki bütün fark ortaya çıkar: Her ikisi de mükemmel birer müzisyendir; ancak Cole, nefesli çalgıcıların çaldığı müzikal nüanslarla fazla ilgilenmeden, ısrarla *staccato* tarzda vurur. Jo Jones da etkileyici, yolundan şaşmayan bir vuruş yaratır; ancak daha çok *legato*'dur, müzikal oluşu taşır ve ona hizmet eder. Jo Jones ve Walter Page'in kontrbasta, Freddie Green'in gitarda ve Count Basie'nin piyanoda yer aldığı klasik Count Basie Orkestrası'ndaki biraz önce değinilen ritim grubu, o zamanlar "All American Rhythm Section" olarak kabul edilirdi.

Jo Jones dört eşit vuruşlu ölçünün ilk tutarlı temsilcisidir. Şöyle söyler: "Bir adamın swing yapıp yapmadığını anlamanın en kolay yolu, vuruşların hakkını verip vermediğine bakmaktır. Her tam nota dört vuruştur, yarım bir nota iki vuruş ve çeyrek bir nota bir vuruş olur. Bir ölçü içinde her zaman dört vuruş vardır ve her biri nefes alışımız gibi gerçekten eşit olmalıdır. Herhangi birinde çabuk davranan, swing yapmıyor demektir." ***Kenny Clarke*** bu eşit zamanlılıktan şu sonucu çıkardı: Dört vuruşun eşit zamanlılığı *son continu*'dur; yani ritim kesintisiz sürecektir. Böylece temel ritim ağır, gümbürdeyen bas davuldan alınarak, sürekli tınlar halde tutulan zile kaydırıldı.

Charlie Christian, Thelonious Monk, Charlie Parker ve Dizzy Gillespie'nin dahil olduğu Minton's çevresinin davulcusu olan Kenny Clarke modern vuruş tarzının yaratıcısıdır. Bu yönü ABD'deki birçok cazsever tarafından genellikle görmezden gelinir. Bunun nedeni belki de 1956'dan itibaren, ta 1985'te ölümüne dek Paris'te yaşamış olmasıdır

(Bu yıllar boyunca Avrupa'da kalan birçok Amerikalı müzisyen için baba figürü olmuştur).

Max Roach ise bu vuruş tarzını mükemmelleştirmiş ve olgunlaştırmıştır. O modern davulcunun prototipidir; düzenli dört dörtlük vurmak zorunda olan şu veya bu ölçüde alt konumdaki bir "trampetçi" değil, eğitim görmüş, çoğunlukla ek bir enstrüman daha çalabilen ve aranjman yapmayı bilen müzisyenlerdendir. Bu, eskinin tam tersi bir durumdur: Eskiden davulcular, grubun hemen her zaman en az eğitimli müzisyeni olurdu. Bugünse, çoğu kez en entelektüelidir; şahsiyeti ve eğitimi, icra tarzı kadar ilgi çekici yanlarla doludur. Max Roach bir keresinde şöyle söylemiştir: "...Bach'ın melodiyle yaptığını, ritimle yapmak..." Burada kastedilen yoğun efektli cümle kurmak değildir; ritim, gerçek anlamda melodik çizgiler taşıyan barok üslubun çok katmanlılığını ve karmaşıklığını kazanmıştır.

Roach melodi çizgilerini duyulabilir bir şekilde sonuna dek vuranların ilkiydi. 40'lı yılların ikinci yarısındaki tanınmış caz lokallerinden "Royal Roast"taki bop akşamlarından kalan kayıtlarda, Max Roach'ın Lee Konitz'le diyalog içinde, onun çaldığı cümlelere sonuna dek eşlik ettiği parçalar vardır. Roach'ın çaldığına, Lee Konitz'in alto saksofonu gibi şarkı söyleyerek eşlik etmek mümkündür. Ve tersine; Lee'nin alto saksofonda çaldığı, ritmik açıdan Roach'ın davulda çaldığı kadar karmaşıktır. Burada davul artık sadece ritim çalgısı, alto saksofon da sadece melodi çalgısı değildir. İkisi de eskiden bugüne göre daha kolay ayırt edilen "melodik", "armonik" ve "ritmik" olanın karmaşık bir birlikte çalınma sürecinde kendi alanlarını genişletmiş bulunmaktadır. Roach'ın 50'li yılların sonundaki beşlisinde piyanodan vazgeçmesi boşuna değildir. Birlikte çaldığı müzisyenler, birçok cazcıda rastlanan o tercümesi mümkün olmayan plastik tavır içinde şöyle derdi: "Roach piyanistin yaptığı her şeyi davulda becerir."

Max Roach, cazda sadece 4/4'lük ölçüyle swing yapılabileceği inancını, herkesten daha köklü bir şekilde sarsmıştır. Davul sololarının tamamını kusursuz, hiçbir notanın atlanmadığı vals ritmiyle çalar ve kendini dörtlü ritimle sınırlayan bazı başka müzisyenlerden çok daha fazla swing yapar. Örneğin 5/4'lük ölçülerle 3/4'lük ölçüleri, bir tür ritmik kontrpuan halinde, yoğun bir şekilde ve yapısal olarak bir arada kullanır. Roach bütün bunları, şu sözünü anlaşılır kılan bir netlik ve alçakgönüllülük içinde yapar: "Ben lirizmi arıyorum". Lirizmin bir davul solosuyla ifade edilebileceğini, hiç kimse ondan daha iyi ortaya koyamaz; bu şekilde bestelediği *Freedom Now Suite*, siyahların ABD'deki özgürlük mücadelesini anlatan en hayranlık verici, en derin eserlerden biridir.

Max Roach sadece davuldan meydana gelen orkestralar kurdu; 1970'te kurduğu M'Boom adlı on davulcu ve perküsyoncudan oluşan grup, karmaşık, ama ayrıntıları korunan ritimleri bir arada çalıyordu. Modern konser müziğindeki benzeri davul gruplarının cümleleri M'Boom'la kıyaslandığında naif ve kaba kalır.

Bebop kuşağının çalgıcıları arasında kendini stilsel açıdan en fazla açan ve geliştiren Max Roach olmuştur. En az üç caz stiline damgasını vuran kayıtlarda yer almış tek davulcudur: 1945'te, bebop'ta iz bırakan Charlie Parker'ın beşlisi; 1949/59'da, cool cazı etkileyen Miles Davis Capitol Orchester; 50'li yılların ortasında, hard bop'a damgasını vuran Max Roach/Clifford Brown-Quintet. 70'lerin sonundaki grubu, neobop camiasını yaratan çekirdeklerden biriydi. 80'li yıllara gelinirken "serbest" ikili konserlerde ve kayıtlarda Archie Shepp, Anthony Braxton ve Dollar Brand gibi müzisyenlerle birlikte melodik-ritmik iletişim kurma gücünü kanıtladı. Avangart piyanist Cecil Taylor'la geliştirdiği diyalog –1979'da New York'taki bir konserden kaydedilmiştir– cazın sunduğu en heyecan verici ikili deneyimlerinden biridir. Serbest caz davulcusu Jerome Cooper şöyle der: "Konserden önce Max Roach'ın bebop davulcularının kralı olduğunu düşünüyordum. Şimdi biliyorum ki, o davulcuların kralı."

Davul böylece melodi çalgısı haline geldi...ya da daha doğrusu, melodi çalgısı haline *de* geldi. Çünkü melodik fonksiyon elde ederken, kuşkusuz ritmik fonksiyonu son bulmadı. Ritmik fonksiyon daha karmaşık ve daha müzikal olarak kavrandıkça, melodik olanı –neredeyse kendiliğinden– kapsadı. Davul, ritim grubu içinde ya da yakınında yer alan bütün çalgıların gittiği yolu tutarlı ve kaçınılmaz olarak yürüdü. Bu yolu ilk yürüyen eski New Orleans'ta sadece armonik zemin sunan trombondu; trombonun özgürleşmesini *tailgate* efektleriyle Kid Ory başlattı ve Fletcher Henderson'daki sololarıyla Jimmy Harrison tamamladı. Sonra piyano geldi; New Orleans gruplarında, eğer kullanılırsa, sadece armoni ve ritim çalgısı olarak iş görürdü. Earl Hines onu özgürleştirdi; ritmik-armonik fonksiyonunu bir kenara bırakmadı, ancak aynı anda onu "nefesli" gibi ele alma olanaklarını devreye soktu. Sonra gitar ve kontrbas aynı yolu yürüdü. Gitarın Eddie Lang'dan Charlie Christian'a kadar uzanan evrimi kesintisiz bir özgürleşmedir. Kontrbasta özgürleşmeyi Jimmy Blanton bir anda gerçekleştirdi. Son olarak ise Kenny Clarke ve Max Roach davulu "özgür bir çalgı" haline getirdiler.

Max Roach ve bop müzisyenlerinin davulda Küba ritimlerine (ve Batı Afrika vuruş tarzına) ilgi göstermesi, bundan sonra kaçınılmaz hale geldi. ***Art Blakey*** 50'li yılların başında Afrika'ya gitti ve Afrika ritimleri konusunda eğitim gördü ve bu ritimlere kendi davul üslubunda yer verdi.

Kübalı bongo çalgıcısı Sabu ile birlikte, caz figürleri ve Batı Afrika ritimleri arasında uyarlamaya dayanan ikili kayıtlar yaptı. Bu kayıtların ismi dikkat çekicidir: *Nothing but the Soul*. "Soul" sözcüğü ilk kez bu şekilde bir caz parçasının ismi olarak kullanılıyordu. Bir yıl sonra bu sözcük bütün bir üslubu adlandırdı; önce cazda ve sonra rock ve pop'ta. 50'li yılların ikinci yarısında, yani Roach'dan daha önce, Blakey davul orkestrası kurdu. Burada dört caz davulcusu –içlerinde Jo Jones da vardı– ve beş Latin Amerikalı müzisyen, olabilecek her türden ritim çalgısı kullanarak "Orgy in Rhythm" [ritim cümbüşü] sloganıyla çalıyorlardı. Nasıl bakır nefeslilerden veya saksofondan orkestra kurulabiliyorsa, davul da özgürleştiğine göre –yani ritmin karmaşıklığından çıkarak melodik olanaklar kazandığına göre–, davul orkestraları da var olmak durumundadır. Daha sonra başka davulcular da perküsyon grupları kurdular (70'li ve 80'li yıllarda Avrupa'da da kuruldu bu tür gruplar; ve özellikle İsviçreli davulcu Peter Giger'in Family of Percussion'ı beğeni topladı).

Burada caz davulcularında Afrika etkisinin giderek daha önemli hale geldiği dikkat çekmektedir. Birçok teorisyen ve müzik etnoloğu, Afrika mirasının en güçlü haliyle cazın başlangıç formlarında bulunduğunu ve sonra giderek kaybolduğunu ileri sürmektedir. Gerçekte ise caz çalgıcıları, özellikle de davulcular siyasi ve sosyolojik bilinçlenme ve kimlik edinme sürecine paralel olarak, serbest cazdan bu yana caza Afrika'dan çok şey getirdiler; New Orleans'tan Chicago'ya, Harlem'e kadar enstrümantal büyük kent cazında hiçbir zaman bu kadarı görülmemiştir.

Art Blakey 50'li yıllardan bu yana genç müzisyenler için bütün konservatuvarlardan, müzik akademilerinden ve okullarından, teorilerinden ve seminerlerinden daha fazlasını yaptı. Muhtelif Jazz Messengers gruplarından –ki bu gruplar, öğretime değil, *yaşanan* caz yoğunluğuna dayalı birer "üniversite"ydi– o kadar çok müzisyen yetişti ki, içlerinde ancak en önemlilerini saymak mümkün: Wayne Shorter, Lee Morgan, Freddie Hubbard, Woody Shaw, Keith Jarrett, Chick Corea, JoAnne Brackeen, Mulgrew Miller, Curtis Fuller, Slide Hampton, Bobby Watson, Terence Blanchard, Donald Harrison, Wynton ve Branford Marsalis, Wallace Roney, Robin Eubanks.

Blakey bebop'tan gelen en yırtıcı ve canlı davulcudur. Gümbürtüsü ve patlamaları meşhurdur. Max Roach ise daha ince ve entelektüeldir. Philadelphialı ***"Philly" Joe Jones*** (1985'te öldü) her iki olanağı birleştirdi. Art Blakey'in patlayıcı sertliğiyle çalsa da, daha çok Roach'ın müzikal kozmopolitliğine yakındır. ***Joe Morello*** daha "sofistike" çalar; bu sözcüğün caz müzisyenlerinin dilinde kazandığı yapıcı anlamda. Morello daha başından beri Max Roach'ın diriliğinden değilse bile olgunluğundan bir

şeyler taşıdığı için başlı başına fenomen olan bir müzisyendir. Başladığı noktadan devam etmiştir; birlikte çaldığı müzisyenlerin doğaçlamalarındaki müzikal oluşu çok derinden duyumsar. 1957'de Dave Brubeck Quartet'e katılan Joe Morello sayesinde Brubeck, daha önce uzak olduğu ritmik bir bilinç kazandı. On yıl sonra Morello'nun yerine geçici olarak ***Alan Dawson*** geldi. Dawson Boston'daki en tanınmış caz okulu Berklee-School'da davul öğretmenidir ve gelenekteki büyük davulcuların başardığı gibi, entelektüelliği ve bilinci swing ve dinamizmle birleştirir. Modern Jazz Quartet'teki ***Connie Kay***'in (bkz. küçük orkestralar bölümü) davul çalışı melodik üslubun özellikle tam içinde görülür.

Hard bop'un davulcuları da aynı şekilde Art Blakey ve Roach'ın izini sürdüler; örneğin ***Art Taylor***, ***Louis Hayes***, ***Dannie Richmond***, ***Pete La Rocca***, ***Roy Haynes***, ***Albert Heath*** ve –bu izlerin çok ötesine geçmesine rağmen– ***Elvin Jones***. ***Dannie Richmond*** (1988'de öldü) çok uzun süre Charles Mingus'a bağlı kalan tek müzisyendir. Küçük orkestraları konu alan bölümde Mingus'un müziğini ayakta tutmak ve mirasını 80'li yıllarda sürdürmek bağlamında ne kadar önemli olduğu ele alınacak. ***Roy Haynes***, 60'lı yılların bossa nova etkisindeki başarılı Stan Getz Quartet'ine gerçek caz "havası"nı verdi. Roy caz müzisyeninin sadece müziği için değil, yaşama tarzı için de çok önemli olan, kelimelerle anlatılamayacak o *caz duygusunun* ustasıydı. 70'li yıllarda yaptığı kayıtlar fusion-severlere caz rock ritimleri gibi gelebilir; ancak öte yandan bu ritimlerin ironikleştirilmesi ve sorgulanması gibi de algılanmaları mümkündür. ***Elvin Jones***, piyanist Hank ve trompetçi Thad Jones'la gibi iki önemli caz yeteneği daha çıkaran Detroit ailesinin üçüncü üyesidir. Müzisyenlerin *turning the ryhthm around* [ritmi çevirmek] olarak algıladığı "super-bop" çalar; hem de bu bağlamda Charlie Parker ve Kenny Clarke'ın başına gelenlerden sonra. Ritmik oluşta daha fazla yoğunlaşmanın mümkün olabileceğinin tasavvur bile edilemediği bir dönemde, Elvin Jones ve onu izleyen müzisyenler evrimin sürdüğünü kanıtladılar. Süren aynı zamanda temel ritmin *kuşatılmasıdır*. Ritim ne denli az çalınır, çevresinde ne denli çok dolanılırsa, temel ritim –neredeyse paradoksal bir biçimde– o kadar esaslı olarak hissedilir. John McLaughlin, Elvin Jones'daki ritim konusunda: "Az, ama yine de aynı anda ve bu nedenle, çok" der.

Gelişimi izlemeye devam etmeden önce, değindiğimiz eğilimlerin dışında kalan bir dizi davulcudan söz etmek gerekiyor. Bu müzisyenler aslında zamanüstü olan, modern bir swing stilini temsil ederler. Burada gelişmeler stilden çok profesyonelliğin ve mükemmelliğin artması etrafında cereyan eder. 1987'de ölen ***Buddy Rich*** bu davulcuların "modeli"dir; olağanüstü virtüöz bir tekniği vardır. Şaşırtıcı davul soloları

ve daha az şaşırtıcı olmayan kişiliği, üyesi olduğu Artie Shaw, Tommy Dorsey ve Harry James'in büyük orkestralarının ve kendi parlak topluluklarının programlarında doruk noktaları yarattı. 1965'teki Newport Festivali'nin unutulmaz davul workshop'unda diğer davulcuların hepsini geride bırakarak, bütün ilgiyi üzerine topladı; üstelik bunların arasında Art Blakey, Jo Jones, Elvin Jones ve Louie Bellson gibi son derece ünlü insanlar vardı. Tabii ki Rich'te insan, Max Roach, Art Blakey veya Elvin Jones gibi dâhi bir caz müzisyeninden çok, bir "gösteri sanatçısı" -yukarıda sirk çadırının tepesinden en nefes kesici "ölüm saltosunu" atan bir sirk sanatçısı gibi- gördüğü duygusuna kapılmaktadır. Buddy Rich'in gösteri sanatçısı bir aileden geldiğini bilmek kuşkusuz psikolojik açıdan da enteresandır.

Aynı zamanda mükemmel bir aranjör ve orkestra şefi de olan ***Louie Bellson*** ilk olarak *bir* yerine, *iki* bas davul kullandı ve bu davulları orgcuların ayak pedalında sergilediği çeviklik içinde çalmaya başladı. Duke Ellington'ın orkestrası, davul çaldığı 1951-1953 arasındaki iki yıl içinde yeni, tipik bir "Bellson-sound" kazandı. On beş yıl sonra ise birçok rock davulcusunda çifte bas davul standart malzeme haline geldi.

Denzil Best adı *fill-out* [boşlukları doldurma] tekniği olarak adlandırılan üslubu temsil eder. Kenny Clarke, Max Roach, Art Blakey ise aksanları kendilerine uygun gelen noktalara koyarak müzikal ilerleyişi doldururlar. Bu, *fill-in* tekniğidir. Denzil Best ise bütün müzikal alanı eşit ölçüde taşırırcasına doldurur, hiçbir aksan koymaz, tersine fırçayla trampet üzerinde sürekli çalarak *son continu* bir swing yaratır. Burada da Jo Jones ve Dave Tough'dan gelen *legato* çizgisinin bir sonucu yatmaktadır. 1950'lerde George Shearing-Quintet'in başarısından bu yana Best'in davulu yüzlerce modern salon orkestrasında uygulandı.

Bir dizi yetkin büyük orkestra davulcusu Dave Tough'un çizgisini izlemiştir; örneğin Woody Herman'da Dave'den sonra çalan ***Don Lamond***, ***Gus Johnson***, ***J.C. Heard***, ***Osie Johnson*** ve ***Shadow Wilson***, bundan başka ***Oliver Jackson***, ***Grady Tate***, ***Mel Lewis***, ***Sonny Payne***, ***Sam Woodyard*** (Duke Ellington'ın orkestrasında mükemmeldi!) ve ***Rufus Jones***.

Wilson, Gus Johnson ve Payne, Jo Jones'ın Count Basie Orkestrası'ndaki ardıllarıydı (***Butch Miles*** ve ***Dennis Mackrel***'dan günümüze dek uzanan bir çizgidir bu). Heard, Norman Granz'ın Jazz at the Philarmonic turnelerinde çok dinlenen bir davulcuydu, bazı açılardan "daha modern" bir Cozy Cole veya Sid Catlett'ti. Grady Tate, modern çağdaş swing'de çok aranan bir isimdir. Mel Lewis bir Chick Webb'in, Dave Tough'un veya Don Lamond'ın büyük orkestral davul geleneğini son derece ikna edici bir biçimde güncelleştirdi. Birçok müzisyen onu ritim, stil ve üslu-

bu birbirine "uydurmak" konusundaki şaşırtıcı yeteneği nedeniyle "The Taylor" –"terzi"– olarak adlandırır.

West Coast'ta 50'li yıllarda ***Shelly Manne***, zıt yönde ilerlese de, Art Blakey'inki kadar başarılı bir sonuca ulaştı. Manne caz davulcuları içinde mutlak anlamda melodici olanıdır. Üslubu sade ve rafinedir, duygulu ve yetkindir; ancak swing'in Chick Web ve Art Blakey tarafından yönlendirilen çizgisinden genellikle biraz uzaklaşır. Öte yandan, Manne, swing de yapabildiğini 50'li yıllardan 1984'teki ölümüne dek göstermiştir; örneğin 40'lı yılların ortasında Coleman Hawkins ve Oscar Pettiford'la birlikte doldurduğu, ünlü *The Man I Love* adlı dörtlü kaydında, ya da West Coast'ta bebop beşlisiyle doldurduğu kayıtlarda. Üslubuna caz rock öğelerini de dahil etmiştir, ama asıl ününü "West Coast caz" kavramını bir başarı göstergesi haline getiren yüzlerce plakla yapmıştır.

New York cazının kaymak tabakasındaki –caz için önemli olan hemen her şeyin kaynağındaki o dar elit– gelişme tabii ki sürdü. Bu gelişme ***Elvin Jones***'tan (ve böylece bu üstün davulcudan ilk kez söz ettiğimiz paragrafa yeniden dönüyoruz) Tony Williams'a, Sunny Murray'e ve oradan Billy Cobham'a uzanır.

Elvin, Kenny Clarke ile başlayan o *son continu*'yu, algılanabilir, simetrik bir ölçü çerçevesi içinde mümkün olan en üst sınıra kadar götürdü. Ancak daha ötesine geçmedi. Coltrane ondan bunu talep ettiğinde ise, büyük bir tutarlılık göstererek geri çekildi. Coltrane grubunda Elvin'in yerine, ölçüyü önce tamamen ortadan kaldıran ***Rashied Ali*** geçti (bu arada yeniden uygulanması mümkün ölçülere dönüldü). Elvin Jones, 90'lı yıllara dek cazın en yetkin, büyük davulcularından biri olarak, piyanistler arasında McCoy Tyner'ın yaptığı gibi, ısrarla Coltrane'e bağlı kaldı.

Miles Davis, 1963'te o zamanlar on yedi yaşında olan ***Tony Williams***'ı beşlisine aldı. Williams –başka bir çıkış noktasından hareket ederek– caz vuruşunu sinirli bir titreşime ve swing'e indirgedi. Cazda ritmi konu alan bölümde, bu indirgemenin fizyolojik bir paraleli olduğunu, "kalp atışı"ndan "nabız"a [pulse] geçildiğini söylemiştik. Böylece ritmin müzikal-sanatsal açıdan girmediği yeni bir fizyolojik düzlem, müzik serüvenine açılmış oluyordu. Büyük klasik müziğin fizyolojik düzlemi nefesti, o güne kadarki cazınki kalp atışı, *yeni caz*ınki ise nabız oldu.

Bütün dörtlük notaları hi-hat (ayak pedalı yardımıyla birbirine vurdurulan iki zil) ile vurgulaması Williams'ın alameti farikası haline geldi; hi-hat'i sadece iki ve dört sayılı vuruşlarda kapayan çoğu davulcunun tersine, ölçü başına dört vuruş yapıyordu.

1959'dan beri Ornette Coleman'la çalan üç davulcu göstermişti ki, ritmik "özgürleşme" asla davulun eşlik fonksiyonundan kurtulması an-

lamına gelmez. Bu üç davulcu ***Billy Higgins, Ed Blackwell*** ve ***Charles Moffett***'ti. Moffett'i "serbest cazın Sid Catlett'i" olarak gösterenler oldu. Blackwell New Orleanslıdır ve memleketindeki davulcuların eskiden beri yaptıklarıyla, şimdiki yeni anlayış arasında bir çelişki görmediğinden söz etmiştir. (Higgins ve Blackwell'in, kısmen de Moffett'in Ornette'de çoğunlukla ölçülü çaldığını bu arada belirtelim.) Çaldıkları devrimci bir intiba uyandırmakla birlikte, aynı zamanda "geleneksel"di. Higgins ve Blackwell yeni cazın önemli davulcuları olarak kaldılar. Higgins West Coast'ta doldurduğu sayısız kayıtta, Blackwell örneğin Don Cherry ve Dewey Redman'la birlikte yaptığı plaklarda yaşar.

Serbest caz ritminin yeni olanaklarını en aşırı haliyle temsil eden, herhalde ***Sunny Murray***'di; hâlâ da öyledir. Burada ölçünün vurgulanmasının yerini, radikal bir şekilde uzun pasajlar üzerinden yaratılan gerilim alır. Murray, 60'lı yılların ortalarında Albert Ayler'la birlikteydi. Ayler, örneğin halk müziği temaları çalarken, nefesli çalgıların melodilerindeki zamanlar açıkça hissedilirdi. Murray bunun üstünde küçük, belli belirsiz duyulabilen vuruşlarla, enerji toplamaya çalışır gibi dururdu. Sonra birden çılgın bir dalgalanma halinde çalgısının bütün olanaklarını ortaya dökmeye başlardı. Valerie Wilmer şöyle yazar: "Murray'de müziğin gücü ve yoğunluğu neredeyse takıntı haline gelmiş bir düşüncedir."

Kuşkusuz Murray'in müziği olağanüstü bir yoğunluk ve kuvvetle swing yapar. Sadece kendi gerilim alanının gücünden ve kıvraklığından yola çıkarak, vuruş ve ölçü, ritim ve simetri olmaksızın swing yapar; oysa sayılan öğeler swing için olmazsa olmaz koşullar olarak görülen şeylerdi. İnsan kendine, bu durumun şimdiye kadar swing üzerine üretilen bütün teorilerin gözden geçirilmesi gerektiğini gösteren bir gerçek olup olmadığını sorar. Çünkü bu çalma tarzı da gerilim yaratmaktadır, evet, bugüne kadar bilinenin ötesine geçerek esrik anlamda gerilimi artırmaktadır. Aslında swing de bugüne kadarki caz içinde gerilim yaratma öğesi başlığı altında ele alınabilir.

Murray şöyle söyler: "Ben bir davul sound'ından çok doğal tınıların peşindeyim. Bazen bir araba motoru ya da kırılan bir cam gibi ses çıkarmaya çalışıyorum..."

Tahmin edilebileceği gibi Murray tek değildir; serbest cazın "ilk kuşağı"nın diğer önemli davulcuları ***Milford Graves***, ***Beaver Harris***, kariyerinin başlarında ***Barry Altschul***, yanı sıra biraz önce değinilen ***Charles Moffett*** ve ***Rashied Ali*** ve özellikle belirtilmesi gereken ***Andrew Cyrille***'dir. Cyrille, 1964'ten 70'li yılların ortalarına kadar Cecil Taylor için önemli bir ritmik heyecan kaynağı olmuştur. Bir yandan Illinois Jacquet ile çalarken, diğer yandan Batı Afrika'dan Ganalı davul gruplarıyla da çalıştı;

ayrıca Avrupa'nın perküsyon müziğini de bilir. Bir ölçüde basitleştirme tehlikesi olsa da, onu serbest caz davulcuları arasındaki "entelektüel" olarak adlandırmak mümkündür.

Andrew Cyrille aşağıdaki ifadesiyle bu davulculardan çoğunun swing'le ilişkisini açıklığa kavuşturur:

> Swing, bilinçli bir çaba gerektirmeden bizi hareket etmeye iten sesler karşısında vücudumuzun gösterdiği doğal fiziksel reaksiyondur... Soyut anlamda swing, varoluşun neredeyse elle tutulur, sihirli bir duyarlılığını üreten tamamen bütünsel ve dengeli bir sound'dır; metafizik bir şeyin cereyan edeceğinin farkında olmaktır.

Serbest çalan bu "ilk" davulcu "kuşağı"na, ileride değineceğimiz ikinci ve üçüncü bir kuşak daha katılacaktır.

Rock ritmi, çok hareketli bir ritim değildir. Bazı bakımlardan 30'lu yıllara, Cozy Cole ve Sid Catlett'e yaslanır. Ağırlık merkezini zillerden alarak, eski yerine; büyük davul ve tom-tomlara yerleştirir. Bu nedenle solistin çalışına öyle kolaylıkla ve zahmetsizce nüfuz edemez; "yukarıda çalınan" bir ritim gibi olmakla beraber, dikkat çekicidir. "Birinci vuruşun nerede olduğu" bilinir, oysa 60'lı yılların caz davulcuları çalarken çoğu kez bu net olarak bilinmezdi.

70'li yılların başından bu yana önem kazanan yeni davulcu tipi için sorun, rock'ın coşkusunu ve iletişim gücünü, cazın hareketliliği ve yoğunluğuyla birleştirmektir. Bunu ilk olarak başarmış ve –bazı bakımlardan– hâlâ da sürdüren davulcular ***Tony Williams, Alphonse Mouzon*** ve ***Billy Cobham***'dır. Williams'tan biraz önce söz etmiştik. Caz rock alanında uzun süre "en özgür" ritimleri o çaldı (ancak daha sonra Ronald Shannon Jackson, onu bu bakımdan geçti). Üslubunda önceleri iki ayrı yöne eğilim seziliyordu; bir yandan avangart, diğer yandan caz rock eğilimler. 70'li yılların ortasından itibaren Williams geleneksel bağlamın üsluplarına geri döndü. Ancak "saf" neobop ve klasisizmden başka bir şey çalmadığı bu dönemde bile, geçirdiği evrimden bir şeyler hissediliyordu: 60'lı yıllardaki zili esas alan zarif, şık davul stilinin tersine, bugün daha çok davulu esas alan gürültülü, sert bir tarzda çalmaktadır; ancak duyarlılığından bir şey yitirdiği söylenemez.

Billy Cobham, John McLaughlin'in birinci Mahavishnu Orchestra'sına yol gösterici katkılarda bulundu; sonra ise, hiçbirinde Mahavishnu'daki üslubunun düzeyine çıkamadığı kendi gruplarını yönetti. ***Alphonse Mouzon***'un gelişiminde de benzer bir problem vardır. Mouzon, Weather Report'un kurucu üyesiydi; öte yandan 70'li yılların başında McCoy Tyner'la Coltrane mirası olan "akustik" caz çaldı. 70'li yılların ikinci ya-

rısında birçok kez, kendini caz değil, rock müzisyeni olarak hissettiğini söyledi. Ancak onu kendi müzisyeni olarak kabul etmek muhtemelen rock dünyasına zor geliyordu, çünkü Mouzon rock bağlamında da cazdaki gibi karmaşık ve iddialı çalmaktadır. Ticari hedeflerin ve modanın geri plana itildiği az sayıdaki plağından da anlaşıldığı gibi (örneğin Albert Mangelsdorff'la birlikte çaldığında) Mouzon önde gelen bir davulcu olarak kalacaktır.

Çağdaş caz rock ve fusion davulcularının Tony Williams, Cobham, Mouzon'a dayanan panoraması öylesine zenginleşti ki, burada da ancak birkaç isim sayabiliyoruz: ***Steve Gadd, Peter Erskine, Lenny White, Gerry Brown, Steve Jordan, John Guerin, Paul Wertico, Dan Gottlieb, Al Foster, Terry Lyne Carrington, Omar Hakim, Dennis Chambers.*** Ayrıca bu grup içinde, çoğu Amerikan davulcularının asabi tarzından farklı olarak "hafif" çalan birkaç da Avrupalı davulcu, örneğin Hollandalı ***Pierre Courbois***, İtalyan-Fransız ***Aldo Romano*** ve İsviçreli ***Fredy Studer*** yer alır.

Stuff ve Steps Ahead adlı gruplarla tanınan ***Steve Gadd*** 70'li ve 80'li yılların en başarılı ve en çok aranan stüdyo davulcusuydu. Her şeyden önce, Tony Williams'ı geliştirerek, yüzlerce davulcu için örnek teşkil eden o "kuru" stüdyo sound'ını yarattı. Gadd'in özenli ve şaşırtmalarla dolu stili 80'lerde ***Dave Weckl*** tarafından yetkinleştirildi ve geliştirildi. Jamaikalı ***Lenny White*** (birçok caz rock davulcusunun Karayipler bölgesinden çıkması dikkat çekicidir; Bill Cobham da bu bölgedendir.)1969'da Miles'in *Bitches Brew*'inde yer aldı ve Larry Coryell ve Chick Corea ile de çaldı. Stan Kenton'ın büyük orkestrasından çıkan ***Peter Erskine***, Weather Report'ta yer aldığı 1976-1982 yılları arasında, bu grubun yıllarca süren ritmik problemlerinin çözümünde yardımcı olarak, Jaco Pastorius ile birlikte caz rock'ın en yaratıcı ritim takımlarından birini kurdu. Erskine'nin Weather Report'taki ardılı ***Omar Hakim*** karmaşık hi-hat figürlerinin ustasıydı.

Eğer Miles'ın 70'li ve 80'li yıllardaki gruplarında müzikal eksen diye bir şey varsa, bu eksen ünlü trompetçiyi (1972'den 1985'e kadar) ***Al Foster*** ile birleştiren eksendir. Miles'ın düzenli vuruşa bağlılığı, Foster'in şaşmaz zamanlamasında en ideal eşini buldu. Birbirleriyle öylesine bütünleşmişlerdi ki; Foster, Miles'ın parçaları arasındaki önceden belirtilmeyen geçişleri bir uyurgezer rahatlığı içinde izlemekle kalmaz, çoğu kez önceden hisseder ve yönlendirirdi. Caz rock ritimlerinde swing duygusunu başka hiç kimse Foster kadar yansıtmadı. Aynı şeyi marş ritimlerini caz rock'a entegre ettiği New Orleans geleneğine ait öğeler (Prusya askeri marşlarının tersine, bu marşlarda özgün bir kıvraklık vardır) için de söyleyebiliriz.

Wayne Shorter'la birlikte çalan ***Terri Lyne Carrington***, sert ve kesin caz rock ritimlerini incelterek, daha yumuşak, "kadınsı" hale getirir; an-

cak dinamizminden ve fiziksel doğrudanlığından bir şey kaybettirmez. ***Dennis Chambers,*** John Scofield ve Miles Davis'le birlikte çalarken ün kazandı. ***John Guerin, Paul Wertico*** ve ***Dan Gottlieb*** özgün süslemeli üsluplarıyla dikkati çeker.

Müzisyenlerin çoğu ritim makinelerine ve davul-computer'lerine mesafeli yaklaştı; ilginç olan, bu elektronik aletleri ya bilinen davul takımıyla kombine ederek uygulamaları ya da tercihlerini tamamen geleneksel *davul setinden* yana kullanmalarıdır. Üstelik, ileri sürüldüğü gibi bir davul-computer'in swing yapmayı beceremememesinden dolayı –aslında doğru programlanacak olursa, başarıyla yapabilir– böyle davranmış değillerdir; bu cihazlarda eksik olan iletişimdeki o kendiliğindenlik ve o espridir; ki, bunlar bir caz davulcusu için vazgeçilmez şeylerdir.

Pierre Courbois, grubu Association P.C. ile 70'li yılların başında bütün Avrupa caz rock camiasını etkiledi; ancak sonra bu müzikten uzaklaştı. Adını verdiğimiz başka bazı davulcular için de aynı şey geçerlidir; örneğin Peter Erskine (kendisine daha sonra tekrar döneceğiz) ve önce kendi grubu Return to Forever ile caz rock, sonra bebop, hatta Heiner Stadler ile deneysel bebop yapan ***Lenny White.***

Jon Hiseman, Robert Wyatt, John Marshall, Bill Bruford, Simone Phillips İngiliz camiasındandır. Önce Colosseum grubuyla tanınan Hiseman başarılı United Jazz-Rock Ensemble'ın davulcusudur. Robert Wyatt daha 60'lı yılların ikinci yarısında ünlü İngiliz grubu Soft Machine'de bir ritmik duyarlılık ağı yarattı; o zamanlar ABD'de henüz oluşan caz rock camiasında bir eşi daha yoktu. Bill Bruford synthesizer-davul ustasıdır. "Deri" yerine, kauçuk yassı "yastık"lara vurur; vuruş elektrik gücü yaratarak bir synthesizer'ı devreye sokar. Bruford bu yolla Earthworks adlı grubunda, bir keyboard'cudan altta kalmayan melodik ve tınısal efektler yaratır. "Melodik" davul üslubu sözcüğü öylesine somut bir gerçeklik kazanır ki, davulcuların önünde tamamen yeni, akorlu, armonik ve tınısal olanaklar açılır.

Aldo Romano, taşıdığı büyük yaşama sevinci ve birçok caz rock davulcusunun sert üslubuyla hoş bir tezat teşkil eden rahatlığıyla caz rock'ta "son derece Fransız" bir üslup yarattı. İsviçreli ***Fredy Studer*** duyarlı, karmaşık caz rock ritimlerinin ustasıdır, değişik zil tınıları için de büyük bir duyarlılık taşır. ***Mark Nauseef*** caz rock öğelerini son derece orijinal bir biçimde dünya müziği ile birleştirdi. Hint, Tibet ve Bali müziğinden gelen içedönük etkilerin, rock tarzıyla ve serbest cazın açıklığıyla birleştiği büyülü tonal resimlerin ustasıdır.

Az önce adı geçen İngiliz caz rock davulcularının "baba"sı ***Ginger Baker***'dır. Blues rock grubu Cream ile dünya çapında ün kazandı ve sonra

yıllarca Nijerya'da Afrika perküsyon müziği üzerine öğrenim gördü. 70'li ve 80'li yıllarda müzik dünyasına yeniden dönme girişimleri başarısızlıkla sonuçlandı, çünkü bas gitar çalan meslektaşı Jack Bruce gibi, belli bir güç ve müzikal bir ateş taşısa da, bu arada gelişen sanatsal ve teknik çalış standardına artık ayak uyduramaz hale gelmişti.

Serbest çalan davulcularda da benzeri karmaşık panorama görülür; bu davulcuların ikinci ve üçüncü kuşağı neoklasisizme yönelmiş bulunmaktadır. Aralarında ***Phillip Wilson***, ***Don Moye***, ***Steve McCall***, ***Barry Altschul***, ***Pheeroan Ak Laff*** (Paul Maddox), ***Thurman Barker***, ***Bobby Battle***, ***Warren Smith*** ve daha gençler arasında ***Reggie Nicholson***, ***Tani Tabbal*** ve ***Gerry Hemingway***'in isimleri sayılabilir. Bütün bu davulcularda dikkat çeken şey, -serbest cazla bağlarına rağmen- giderek bir ölçü birimine, simetrik bir vuruşa yönelmeleridir. Ancak bu noktada bir zamanlar sahip oldukları özgürlükten vazgeçmezler; tersine bu özgürlüğü daha gelenekselleşen üsluba içkin hale getirir ve geliştirici bir deneyim olarak kullanırlar. Wilson, Moye ve McCall AACM'e yakın dururlar; içlerinden ***Wilson***, 60'lı yılların sonunda başka bir müziğe atlayarak Paul Butterfield grubuyla birlikte çaldı, ancak AACM'li meslektaşları 70'li yılların ikinci yarısında ABD'de kabul görmeye başladığında yeniden serbest müziğe döndü. 80'lerde Lester Bowie'nin Brass Fantasy adlı grubuyla çaldı. Afro-Amerikan ritimlerin çeşitliliği konusundaki bilgisi tükenmezdir. Art Ensemble of Chicago'ya bağlı olan ***Moye***, siyah müziğin Afrikalı mirasına son derece etkileyici bir biçimde yaslanır; ritüel etkisi bırakan, içten gelen bir davul üslubu vardır. 1989'da ölen ***Steve McCall***, Air grubuna ritmik açıdan da kolay ve hafif olan tarzıyla şekil vermiştir. ***Barry Altschul***, daha kavramın kendisi ortaya çıkmadan Circle adlı grupta serbest bop çalıyordu. *Rim shots* [kasnaklara vurarak çalma tekniği] ustasıdır ve yoğunluk ve gerilim yaratmayı eşsiz bir şekilde başarır.

Yeniden Avrupalılara dönelim: Avrupa'da serbest perküsyonist üslubun "baba"ları bir yandan İsviçreli ***Pierre Favre***, diğer yandan Hollandalı ***Han Bennink***'tir. Favre karmaşık, duyarlı; Bennink'se canlı ve coşku vericidir. Favre, bugün başka hiçbir davulcunun beceremeyeceği bir biçimde "perküsyonist karalamalar" yapar. Bunlar öylesine canlıdır ki, insan resim halinde gördüğünü zanneder. Bennink'in sound'ı, ağırlıkla "deri" üzerinde kendini ortaya koyarken, Favre'nin tınısı özellikle zil, gong ve diğer metalik perküsyon çalgılarında etkileyicidir. Her ikisi de Amerikalı meslektaşlarından önce, bugün pek çok davulcunun ve perküsyoncunun kullandığı o zengin Afrika, Brezilya, Bali, Tibet, Hint, Çin perküsyon çalgılarına kendilerini açarak, "Avrupa perküsyon akımı" tarzında bir şey yarattılar. Bu akım içinde sayılabilecek diğer isimler en

başta İsviçreli ***Peter Giger, Reto Weber*** ve ***Marco Kaeppeli***, İtalyan ***Andrea Centazzo***, Finli ***Edward Vesala*** (Bali müziği konusunda eğitim gördü), İngiliz ***Tony Oxley*** (elektronik sound düzeneği olan çalgı setini kendisi yapmıştır), Alman ***Paul Lovens*** (Globe Unity Orchester'deki çalışıyla tanınmıştır), ***Detlef Schönenberg*** (tromboncu Günter Christmann ile birlikte 70'li yıllarda Avrupa'nın en ilginç ikililerinden birini kurdu) ve Doğu Almanya'dan ***Günter "Baby" Sommer***'dir.

Günter "Baby" Sommer Avrupa post-serbest cazının önde gelen davulcusudur. Büyülü bir yoğunluğun, sükûnet ve duraklarla göz kamaştıran ve planlı, deyim yerindeyse "Prusya tarzı bir düzen"e (diyalektik olarak daima kesintiye uğrayan bir düzendir bu) bağlı mükemmel bir tekniğin ustasıdır. Sommer serbest doğaçlanan müzik alanında en melodik davulcudur. Davul setini timbal, boru şeklinde çanlar ve perküsyon çalgılarıyla geliştirerek son derece berrak, zarif tınılar elde etti; öyle ki, insan bazen çalınanın bir davul olduğunu unutmaktadır.

Sovyetler Birliği'nde ***Vladimir Tarasof*** Avrupa serbest caz geleneğinden bağımsız olarak kendine özgü bir serbest tarz geliştirdi. Senfoni orkestralarında da çalan Tarasof, 1987'de dağılana dek Ganelin Trio'nun üyesiydi. Üslubu son derece ritmiktir. Tarasof marş, sirk ve Litvanya halk müziğinin geleneksel olarak swing yapan öğelerini çok yönlü bir şekilde deforme ederek ve ironikleştirerek serbest cazın nabız teknikleriyle birleştirir.

Son olarak Japonya'daki serbest davulculara gelelim: ***Masahiko Togashi, Shota Koyama*** ve ***Takeo Moriyama*** ... Togashi hem içedönük Japon geleneğinin, hem de Zen geleneğinin öğelerinin hissedildiği "spiritüel perküsyon müziği" yapar. Müziğindeki boşlukların –vuruşlar arasındaki boşluklar– bu kadar önemli olduğu, böylesine gerilim yüklü bir "içerikle" dolduğu başka bir perküsyoncu yoktur. Koyama ve özellikle Moriyama olağanüstü yoğun çalan davulculardır; bu sadece siyahlardan değil, geleneksel Japon kaynaklarından da beslenen bir yoğunluktur.

Ronald Shannon Jackson 70'ler yerini 80'lere bırakırken bütün bu Amerikalıların, Avrupalıların ve Japonların ötesine geçen önemli bir adım atmıştır. 1980'de yapılan Moers Festivali'nde bir müzisyen şöyle demişti: "Ronald bugün belli bir açıdan Elvin Jones'un 60'lı yılların başında yaptığını yapmaktadır. Elvin'in o zamanlar bebop ritimlerini özgürleştirmesi gibi, Ronald Jackson da bugün rock ve funk ritimlerini özgürleştirmektedir." Ronald Shannon Jackson, serbest funk'ın en önemli davulcusudur; sadece etkileyici poliritmik üslubu nedeniyle değil, bu poliritmi bestelerine ve grubu Decoding Society'nin müziğine aktarmayı başarmasından ötürü.

Serbest funk'ta yeni olan şey –cazda çoğu kez olduğu gibi– ritimdir. Serbest funk ritmi caz rock'ın fiziksel doğrudanlığını ve süratini, serbest tarzın bağımsızlığı ve esnekliğiyle birleştirir: Dinamizm+nabız atışı. Hiç kimse bu formülü saf ritmik enerjinin doruklarına, Ronald Shannon Jackson kadar müthiş bir yoğunluk içinde taşımamıştır. Jackson önce Albert Ayler, Ornette Coleman ve Cecil Taylor'la birlikte çalarken tanınmıştı. Özellikle Coleman'ın *harmolodik* müziğinden çok etkilenerek 80'li yılların başında Decoding Society grubuyla birçok müzisyene öncülük ettiği kayıtlar yapmıştı; sonra ise, bu dönemin düzeyine hiçbir zaman tekrar yükselemedi. Last Exit adlı grupta heavy-metal'e yönelen bir serbest caz çaldı.

Serbest funk'ın diğer önemli davulcuları ***Calvin Weston, Cornell Rochester, Mark Johnson*** ve ***Paul Samuels***'tir. Weston ve Rochester gitarcı James Blood Ulmer ile birlikte çalmıştır. Mark Johnson alto saksofoncu Steve Coleman'ın müziğinden esinlenen son derece karmaşık ritim değişimlerinde uzmandır. Paul Samuels alto ve soprano saksofoncu Greg Osby'nin grubunda yer almaktadır.

Serbest funk davulcuları gibi noise music veya no wave davulcuları da serbest üslubun deneyim hazinesini genişletmekte ve güncelleştirmektedir. ***David Moss*** bu akımın en önemli davulcusudur. Serbest cazın farklılaşan vuruşlarına punk'un asabiliğinden ve avangart rock'ın sertliğinden bir şeyler getirir. Moss gürültü kolajının ustasıdır, günümüzün fantezisi en geniş sound yaratıcılarından biridir; tom-tomlar, gonglar, ziller, balonlar, oyuncaklar, vokal, kısaca tınlaması mümkün olan her şeyi kullanır. İçinde o kadar çok müzik vardır ki, elinde sadece buruşturmak üzere bir kâğıt parçası bulunması yeter, bununla bile müzik yapar.

"Düşman kamplar" olan caz rock ve serbest müzik çağdaş mainstream içinde barışır (mainstream içinde, her iki akımda da öne çıkmış olan birçok müzisyenin varoluşu, bu nedenledir.): ***Billy Hart, Stu Martin, Clifford Jarvis, Al Foster, Peter Donald, Adam Nussbaum, Woody Theus, Freddie Waits, Horacee Arnold, Wilbur Campbell, Mickey Roker, Terry Clarke, Frank Butler, Jake Hanna, Jeff Hamilton, Bob Moses, Paul Motian, Joe LaBarbera, Elliot Zigmund, Ignacio Berroa, Ronnie Burrage***, Norveçli ***Jon Christensen***, Fransa'da yaşayan İsviçreli ***Daniel Humair***, Polonyalı ***Janusz Stefanski***, Avusturyalı ***Wolfgang Reisinger*** ve ***Alex Deutsch***, Alman ***Thomas Alkier*** ve ***Wolfgang Haffner***...

Billy Hart, pek mükemmel bir solist sayılmasa da, son derece duyarlı bir davulcudur ve günümüzde en çok iş alan ve en fazla swing yapanlardan biridir; "Elvin Jones'ın duyarlılaştırılmış" şeklini çalar. ***Eddie Moore,***

Janusz Stefanski, ***Woody Theus*** ve ***Al Foster*** da Elvin Jones'a yaslanır. 1980'de ölen ***Stu Martin*** –60'lı yılların başında Quincy Jones grubundan çıkmıştır– Doğu Avrupa ve doğu Yahudilerinin müziğine dek uzanan çok geniş bir yelpaze içinde çaldı. ***Freddie Waits***, ***Horacee Arnold*** ve ***Wilbur Campbell*** Max Roach'ın daha önce değindiğimiz perküsyon grubunda yer almıştı. ***Mickey Rocker*** 70'li yıllarda Dizzy Gillespie'nin tercih ettiği davulcuydu. ***Jake Hanna*** ve ***Jeff Hamilton*** gerçek "swing'ciler"dir; büyük klasik swing davulcularını izlerler. ***Ignacio Berroa*** Küba perküsyon ritimlerini cazın davul takımına başarıyla aktarmıştır. ***Daniel Humair*** bütün Avrupalı davulcular içinde "en fazla swing yapanı"dır; canlı, yumuşak tarzı Amerikan müzisyenler arasında da büyük takdir toplayan, iletişime son derece açık bir davulcudur.

Saydığımız davulculardan üçü 1980'de ölen Bill Evans'la birlikte çalmıştır ve Evans müziğinin ince duyarlılığıyla karakterize edilirler. Bu müzisyenler ***Paul Motian***, ***Elliot Zigmund*** ve ***Joe LaBarbera***'dır. Üslubunda notalar arasındaki boşluğun özel bir rol oynadığı müzisyenlerden biri de Motian'dır; o da Asya'nın perküsyon tekniklerinden esinlenmiştir. Bu çok duyarlı ve uyum yeteneği yüksek davulculara Norveçli ***Jon Christensen*** de dahildir. Çoğu caz davulculsunun yumuşak "üçlemeli" üslubunun tersine, ikili ünitelerden oluşan duyarlı, ince örgülü iki üzerine kurulu ritimlerin ustasıdır.

Hiçbir davulcu 80'li yılların cazını ***Jack DeJohnette*** (önce adı geçen davulcuların bir çoğunu etkilemiştir) kadar kesin ve orijinal bir biçimde belirlememiştir. Çağdaş caz camiasının en titiz davulcusudur; grubu Special Edition caza yeni ufuklar getirmiştir. DeJohnette'de hem Tony Williams'ın şıklığı hem de Elvin Jones'ın canlılığı vardır. Müziğini *multidirectional*, yani "her yöne açık" olarak adlandırır ve bu isim stilinde barınan etkileyici çeşitliliği de karakterize eder: Caz rock, reggae, serbest caz, neobop, estetizm, blues...

Jack DeJohnette'in davul çalma tarzında renk ve ritmik hareket açısından neredeyse "orkestral" bir çeşitlilik vardır. DeJohnette'in vuruşunu "dört sesli" karmaşık poliritmik kalıplar içinde nasıl dağıttığına ve ritmik oluşun merkezini davul takımının her bir elemanı üzerinde nasıl "dolaştırdığına" tanık olmak, cazın en heyecan verici anlarından biridir; tıpkı çoksesli bir cümlede ana sesin çalgılar arasında "dolaşması" gibi. DeJohnette'in müziğe piyanist olarak başlamış ve yine piyanist olarak kayıtlar da yapmış olması ilginçtir. Ayrıca mükemmel bir bestecidir; üstelik hemen hemen diğer bütün besteci davulcuların tersine: Eserinde ilk anda bestecinin davulcu olduğu hissedilmez. Bu davulcu-besteci tipi gerçekte arkasında iz bırakmıştır; bir yanda Sid Catlett ve Cozy Cole, diğer

yanda Billy Cobham ve Alphonse Mouzon arasında kalan davulcuların bestelediği neredeyse her şeyde gözlemlenen bir iz.

Jack DeJohnette davulda postmodern üslubun "baba"sıdır. Yeni davulcu tipi ondan yola çıkar ve ona yaslanır. Bu tip, davulcuların teknik ve rutin nedenlerle her zaman sahip olması gereken çokyönlülüğün ötesinde, öyle çok stilde çalabilir, çalışabilir ve öyle çok stili birleştirebilir ki, tek başına hiçbir akıma ait sayılması mümkün değildir.

Bu nitelikteki davulcular arasında ***Peter Erskine***, ***Joey Baron***, ***Bobby Previte***, ***Marvin "Smitty" Smith*** ve ***Ralph Peterson Jr.*** 90'lı yıllar başlarken sayılabilecek en önemli isimlerdir. Steps Ahead ve Bass Desires adlı gruplarla ve gitarist John Abercrombie ile kayıtlar dolduran ***Erskine***, enfes bir incelikle, büyük bir kuvveti birleştirir. Ritmik koordinasyon konusundaki ufku da etkileyicidir. ***Joey Baron***, alto saksofoncu Tim Berne ve gitarist Bill Frisell'in grubunda çalmaktadır. ***Booby Previte*** Asyatik, ritüel davul tekniklerine –Tibet, Japon ve Kore teknikleri– ait öğeleri işlediği, hüzünlü sürrealist tonal şiirlerin uzmanıdır. ***Marvin "Smitty" Smith***, David Murray, Wynton Marsalis, Sting, Sonny Rollins, Steve Coleman, Hank Jones, Art Farmer'la birlikte çalıştı ve Dave Holland'ın ünlü beşlisinin üyesiydi. Son derece sıcak, derin ve koyu bir sound'ı vardır (bas davulu bir yerine iki ayak pedalı ile çalmasının da bunda rolü vardır). ***Ralph Peterson Jr.*** yeni gelenekçiliğin iki "düşman" akımı klasisizm ve neoklasisizm arasındaki ayrılığı öylesine aşan bir tarzda çalar ki, sanki böyle bir ayrılık hiç vuku bulmamış zannedilir.

Bu postmodern davulcuların renkliliğine karşın, klasisizmin davulcularının daha çok stilde saflığı dikkate aldıkları gözlenmektedir. Bazı çevreler onları "pürizm"le itham etmiştir. Gerçekte ise klasisizmin davulcuları da –***Jeff "Tain" Watts***, ***Kenny Washington***, ***Carl Allen***, ***Tony Reedus***, ***Eddie Gladden***, ***Victor Lewis***, ***Cindy Blackman***, ***Lewis Nash***, ***Herlin Riley***, ***Winard Harper*** ve İngiliz ***Mark Mondesir***–, diğer çağdaş davulcular gibi eklektik ritimler çalar; yalnız bir tek farkla: Klasikçiler bunu bop'a dönük ritimler ışığında yapar. Max Roach ve Art Blakey'den Philly Joe Jones'a, Elvin Jones ve Tony Williams'ın olgunluğuna kadar var olan bütün ritimleri yansıtır ve güncelleştirirler. Yine de üslupları bebop davulcularından kökten farklıdır. Çünkü daha kuvvetli, ateşli, yorumu esas alan bir tarzda çalarlar: Bop'tan çıkarak serbest cazı, rock ve caz rock'ı yaşamış bir kuşağın deneyimiyle. Buna uygun olarak, davul da arka plandaki eşlikçi pozisyonundan çıkarak, solist karşısında daha "eşit" bir konuma yükselir.

Wynton Marsalis'in grubundan çıkan ***Jeff "Tain" Watts*** bebop'u, kontrollü bir özgürlükle ve yeni cazla caz rock arasında cereyan eden bütün

bir yelpazeyle "dolduran" bir davulcudur. "Davulun lügatini yazan adam" olarak adlandırılır. Bebop'un kelime hazinesini bilinçli olarak seçtiği asimetrik poliritimlerle genişletmiştir. ***Victor Lewis*** ve ***Tony Reedus*** neobop'un temel gruplarından çıkmıştır; trompetçi Woody Shaw ve saksofoncu Dexter Gordon'ın grubundan. Wallace Roney ile birlikte çalan ***Cindy Blackman*** da benzer şekilde Tony Williams'a bağlanır; tıpkı ***Kenny Washington***'ın Max Roach'a bağlandığı gibi.

Davulun başlangıçtan bugüne, hep çiftler etrafında gelişmesi tuhaftır. 30'lu yıllarda Count Basie grubundaki siyah Jo Jones'ın Tommy Dorsey'deki beyaz Dave Tough ile ondan bağımsız olarak, ama benzer sonuçlara vardığına daha önce değinmiştik. Bebop davulcuları arasında da bir yanda "çılgın" Art Blakey, öte yanda entelektüel Max Roach vardır. 60'lı yıllarda da benzer bir durum söz konusudur: Bir yanda Elvin Jones, diğer yanda Tony Williams bulunur. Veya serbest davulcular arasında, bir yanda "doludizgin giden" Sunny Murray, diğer yanda karmaşık Andrew Cyrille. Veya Avrupa'da; bir yanda dinamik Han Bennink, diğer yanda duyarlı Pierre Favre yer alır. Çağdaş camia içinde yer alan davulcular arasında ise Billy Cobham (ya da istenirse Shannon Jackson da sayılabilir) ve Jack DeJohnette karşı karşıya bulunur. Evet, bu kutuplaşmayı davulun gelişiminin başından beri görmek mümkündür. Hatta eski New Orleans'ta bile; bir yanda "çılgın" Baby Dodds, diğer yanda Original Dixieland Jazz Band'de Avrupai öğeler de (bu o zamanlar marş ve sirk müziği anlamına gelirdi) işlemiş olan Tony Spargo.

VURMALI ÇALGILAR (KÜBA, BREZİLYA, AFRİKA, HİNDİSTAN VE BALİ VURMALILARI)

Eskiden vurmalılar davulun yan çalgılarıydı. Ancak 60'lı yıllar boyunca perküsyon hazinesi o kadar zenginleşti ki, davulcudan ayırt edilmesi gereken yeni bir müzisyen tipi yani perküsyoncular ortaya çıktı (Gerçi perküsyoncuların çoğu davul da çalar, ya da tam tersidir).

Başlarda perküsyon çalgılarının çoğu Latin Amerika'dan geliyordu. Claves, chocallo (shaker adı da verilmektedir), guiro (gourd da denilir; Brezilya'da reco reco adı verilir), cabaza, maracas, quijada, cencerro (bildiğimiz inek çanıdır), guica, bongo, conga, timbal, pandeira... Sonra başka çalgılar da eklendi; Hindistan'dan, Tibet'ten, Çin'den, Japonya'dan, Bali'den ve Latin Amerika perküsyon çalgılarının çoğunun kaynağı olan Afrika'dan. Tanınmış Brezilyalı perküsyoncu Airto ABD'ye gitmeden önce yıllarca memleketi Brezilya'da dolaşmış, Amazon'un en sapa ormanlarından, Brezilya'nın kuzeydoğusundaki kurak bölgelerden, Mato Grosso

steplerinden –sadece burada yüz yirmi farklı çalgı saptamıştı– perküsyon çalgıları toplamış ve üzerinde çalışmıştı.

Modern caz camiasında önem kazandığı kadarıyla perküsyoncuların atası Kübalı ***Chano Pozo*** sayılır. İsmi tam olarak Luciano Pozo y Gonzales'tir. 1947/48'deki Dizzy Gillespie'nin büyük topluluğuna Küba ritimlerini getirdi ve böylece "Cubop" denilen şeyin başlatıcısı oldu. Ancak bu müziğin yaratıcısı Dizzy Gillespie'dir. Gillespie caz kadar Latin Amerika ritimleriyle de aynı rahatlık ve doğallık içinde doğaçlama yapabilen tek caz doğaçlamacısıydı. Monoton olmadıkları için pek çok kez Latin Amerika ritimlerini tercih etmiştir.

Gillespie Orkestrası'nın Chano Pozo ile birlikte doldurduğu bazı parçalar, örneğin *Cubana Be Cubana Bop, Manteca, Woody'n You, Afro Cubano Suite* ve *Algo Bueno* ritmik derinlik ayini gibidir. Chano Pozo 1948'de Harlem'deki Rio Café'de öldürüldü. Ölümünün ardından söylentiler durmak bilmedi. Küba'da dinlediği Nijerya'nın Abaquwa kültünün gizli ritimlerinin kutsiyetini alenileştirerek ihlal ettiği gerekçesiyle öldürüldüğü söylendi. Pozo'nun ölümünden sonra Gillespie sık sık aynı anda çok sayıda perküsyoncuyla çalıştıysa da hiçbir zaman büyük orkestrasının tek başına Pozo'yla elde ettiği etkiyi yakalayamadı. Bu da Kübalı büyüleyici conga çalgıcısının ritmik gücünü ortaya koyan önemli göstergelerden biridir.

Perküsyoncuları nereli olduklarına ya da çalgılarının ve stillerinin nereden geldiğine göre sınıflandırmak en anlamlı olanıdır. Buna göre kökleri Küba (daha sonra Porto Ricolular da bu gruba dahil edilmiştir), Brezilya, Afrika ve Asya'da olan perküsyoncular vardır. Bunlar, perküsyoncuların çoğunlukla dahil olduğu gruplardır. Diğerleri Meksika (ve en başta West Coast camiasında etkindirler), Trinidad, Jamaika, Haiti ve diğer ülkelerden gelmektedir.

Küba etkisi, 40'lı yılların ikinci yarısından 50'li yılların ortasına kadar zirveye ilk tırmanışını yaşadı. Sadece Dizzy Gillespie değil, o yılların geniş bir beyaz dinleyici kitlesi nezdinde de en başarılı orkestrası olan Stan Kenton da Küba ritimlerini işlemiştir; 1947'de örneğin *The Peanut Vendor*'ın başarılı bir versiyonunda, *Chorale for Brass, Piano and Bongo*'da veya *Fugue for Rhythm Section*'da, önce bongocu ***Jack Costanzo***, sonra ***Charles Vidal*** (conga), ***Machito*** (maracas) ile ve *Machito, Mambo in F, Cuban Carnival* ve *Cuban Episode* gibi diğer parçalarda. Kenton 1956'da Latin Amerika ve en başta Küba müziğine muhteşem bir süit adadı: *Cuban Fire.* Altı değişik Latin Amerikalı perküsyoncu ile birlikte çalınan parçanın aranjörü Johnny Richards'tı.

50'li yılların caz dünyasında en fazla dikkat toplayan Latin orkestraları New York'ta hem timbal çalan, hem de aranjör olan ***Tito Puente***'nin de

yer aldığı ***Machito***'nun (Frank Grillo olarak da anılır) orkestrası ve West Coast'ta ***Perez Prado***'nun topluluğudur. Machito'nun orkestrasının başka bir üyesi olan Mario Bauza, Chick Webb ve Cab Calloway'in orkestraları için de düzenleme yapmış, caz geleneğini iyi bilen, engin fikirli bir aranjmancıdır. Prado'nun orkestrası Stan Kenton'vari nefesli efektleri ve yeni bir ritimle tanındı: Meksika ritimlerinden esinlenen mambo adlı, ABD toprağında ortaya çıkan ilk Latin Amerika dansı. *Down Beat* dergisi 50'li yılların ortasında pek sevilen mambo'yu "jitterbuglu rumba" olarak tanımladı.

Özellikle ***Machito*** caz müzisyenleriyle çok sık çalıştı: Önce Charlie Parker'la (1948'den itibaren), daha sonra Brew Moore, Zoot Sims, Stan Getz, Howard McGhee, Herbie Mann ve başkalarıyla birlikte. Machito ve Charlie Parker birlikteliği Norman Granz tarafından özellikle cubop'un o zamanlar oldukça başarılı olması nedeniyle teşvik edilmiştir. Parker, Küba ritimleriyle doğaçlama konusunda Dizzy Gillespie'nin hâkimiyetiyle hiçbir şekilde boy ölçüşemezdi. Caz dünyasında özellikle Machito sayesinde, normal bir caz ritim grubuna bir de Latin Amerikalı bir perküsyoncu yerleştirmenin yanlış olduğu kavrandı; o zamanlar (daha sonra da) sık sık böyle yapılırdı. Doğru olan, cazdan anlayan Latin Amerikalı perküsyoncularla, Latin Amerika müziğinden anlayan caz davulcularından oluşan Küba ritim grupları kurmaktır. Çoğunlukla böyle bir grupta birden fazla perküsyoncu yer alır; ve ayrıca başçı caz basının çizgilerini çalmakla yetinmemeli, Latin Amerika müziğinin tamamen farklı bir şekilde biçimlenen bas çizgilerine de aynı rahatlıkla hâkim olmalıdır.

Bu yılların en önemli Kübalı perküsyoncuları arasında conga çalgıcısı ***Carlos Vidal, Candido, Sabu Martinez*** ve bongo çalgıcısı ***Willie Rodriguez*** yer alır. Her biri birçok caz müzisyeniyle birlikte kayıt yaptı, örneğin Vidal Stan Kenton'la, Candido, Dizzy Gillespie'yle, Sabu ise (1979'da öldü) Gillespie ve Art Blakey'le birlikte.

West Coast'ta ise vibrafoncu ve bongo çalgıcısı ***Cal Tjader***, 1954'ten itibaren caz ve Latin Amerika müziğini canlı ve akılcı bir biçimde birleştirmek için çalıştı; müziğinde Meksika öğesi sık sık hissedilirdi. Tjader, 1949'daki George Shearing Quintet'te parladı. Caz eleştirisi bu grubun özel sound'ı konusunda birçok şey yazdı; ancak Shearing Quintet ritmik açıdan bir dizi Latin Amerikalı perküsyoncu için bir atlama tahtası olarak da önemlidir. Bu perküsyoncuların hepsi daha sonra kendi kayıtlarıyla ün kazandı: timbal çalgıcısı ***Willie Bobo***, conga çalan ***Mongo Santamaria***, conga ve bongo çalan ***Armando Peraza***.

50'li yılların ikinci yarısında Küba müziğine ilgi görece durulduktan sonra, 70'li yıllarda New York ve Miami'yi merkez alan ikinci bir dalga

doğdu: Sadece Küba değil, Porto Rico ve diğer Latin Amerika ülkelerinin müzisyenleri tarafından da icra edilen salsa müziği biçiminde. Salsa "salça" anlamına gelir ve blues ve rock öğeleri içeren "Küba + caz" şeklinde tanımlanır. Özellikle plak şirketi Fania Records hem prodüksiyonlarında hem de düzenlediği büyük konserlerde (örneğin New York'un Yankee Stadyumu'ndaki ve Madison Square Garden'daki konserler) salsa ve caz müzisyenlerinin birlikte çalmasını sağlamayı başardı. Adı en çok bilinen Fania starları arasında ***Mongo Santamaria***, ***Ray Barretto***, ***Larry Harlow***, ***Willie Colon*** ve –Fania Records'un müzikal direktörü olarak– ***Johnny Pacheco*** sayılabilir. Pacheco, "Fania All Stars"ı Küba'daki *conjuntos* (çeşitli perküsyoncu ve nefesli çalgıcılarından oluşan orta büyüklükteki orkestralar) örneğine göre bir araya getirdi. Önce Bud Powell'dan, sonra McCoy Tyner'dan ilham alan piyanist ve orkestra şefi ***Eddie Palmieri*** konçerto ve süit tarzı parçalarda konçerto tarzı bir salsa stili yarattı; bu ise ona, "salsa'nın Duke Ellington'ı" sıfatını kazandırdı.

En etkili Küba perküsyoncusu, otuz yıldan fazla bir süreden beri conga çalgıcısı ***Mongo Santamaria***'dır; Küba kadar, caz ve rock alanında da düşünülebilecek her tür karışımı içeren birçok kayıt yaptı. John Coltrane, Dizzy Gillespie, Cal Tjader ve daha pek çok müzisyen tarafından da kaydedilen ve bir caz standardı haline gelen *Afro Blue*'yu yazdı. 60'lı yılların ortasındaki ilk gerçek salsa hit'ini, Herbie Hancock'un *Watermelon Man*'ini yapan yine Santamaria olmuştur. Üslubu o zamandan beri Latin perküsyoncuları (ve aynı zamanda birçok caz davulcusu) tarafından dikkatle incelendi; tıpkı Chano'nun 40'lı ve 50'li yıllarda incelendiği gibi. Miles Davis, Stand Getz ve Cannonball Adderley gibi birçok önemli isimle birlikte kayıt dolduran "timbalero" (timbal çalgıcısı) ***Willie Bobo*** da çok önemlidir.

Bu arada doğum yeri Küba, Porto Rico veya Latin Amerika'da herhangi bir yer değil, New York, Harlem'in doğusunda "Latino"ların en yoğun yaşadığı "El Barrio"olan bir Latin müzisyen kuşağı ortaya çıktı. Ray Barretto, Johnny Pacheco, Eddie Palmieri bu kuşağın üyesidir. Ve bu müzisyenlerin Amerikan müziğine–özellikle caza– özel olarak ilgi duydukları görülmektedir. Ancak mükemmel Latin çalabilmek için, hâlâ "Latino" olmak gereklidir. Bu kuralın pek az istisnası vardır. İsveçli bir aileden gelen Cal Tjader bu istisnalar arasındadır (ve müziğinin "cool" tarzında tabii ki Latin olmayan öğeler de hissedilir.

Danimarkalı ***Birger Sulsbrük*** ve davulcu ***Don Alias*** da aynı durumdadırlar. Sulsbrück, Avrupalıların Küba ritimlerini neredeyse tamamen asimile ettiği bir sırada "Latino" müzisyenler tarafından kabul görmesini sağlayan sanat eserini tamamladı. Alias Amerikalıdır; ancak Kübalılarla

birlikte büyüdü ve sadece mükemmel bir caz davulcusu olmakla kalmayıp, olağanüstü bir conga çalgıcısıdır da. Başarılı fusion davulcusu ***Billy Cobham***'da da Latin müziğine karşı son derece derin bir duyarlılık vardır; Fania All Stars'la da birlikte çalmıştır. Cobham Panamalıdır ve bu nedenle –birçok Panamalı müzisyen gibi– iki kökü vardır: Hem Amerikalı, hem de Latin.

Mükemmel Latin çalabilmek için, "Latino" olmak gerekliliği sadece perküsyoncular için değil, –bu kadar katı olmasa da– nefesliler için de geçerlidir. Buna uygun olarak, 1950'de ölen trompetçi Fats Navarro ve tenor saksofoncu Sonny Rollins, Latin ritimleri üzerinde doğaçlama yapan ilk önemli cazcılardır. Navarro Florida'da yaşayan Latin bir aileden geliyordu; Rollins ise New York'ta doğmakla birlikte Virgin Islandslı bir ailedendi. Navarro özellikle Küba ritimlerinde çok iyiydi; Rollins ise –bugünkü benzer çabalardan çok önce– Karayip müziğinin o güleryüzlü cazibesini, özellikle Trinidad kalipsolarının canlılığını hem besteci, hem de doğaçlama ustası olarak caza soktu. Öte yandan, nefesli çalan, ancak Latin kökenli olmayan müziyenlerden, Latin müziğiyle ilgilenenlerin sayısının 60'lı yıllardan itibaren giderek arttığı görülmektedir.

Bu arada Latin Amerika ve ABD müziği arasında görmezden gelinemeyecek bir dizi kesişme noktası ortaya çıktı; artık "Latin rock", "Latin soul" ve "rock salsa"dan söz edilmektedir. Mambo'dan sonra ABD topraklarında ortaya çıkan ikinci Latin Amerika dansı "boogaloo" oldu; hem de mambo gibi İspanyolca metinlerle değil, İngilizce olarak. Bu, mambo'nun rock 'n' roll ve kimin boogaloo çaldığına bağlı olarak caz ya da blues havalarıyla bir karışımıdır. Rock ve Latin ritimlerinin (en başta salsa'nın) çok başarılı ve son derece yetkin bir bileşimini, 70'li yılların ilk yarısında West Coast'ta Meksikalı ***Carlos Santana*** yarattı (ne yazık ki sonraları yaratıcılığı giderek azaldı). Rock grubu Earth, Wind and Fire, başarısını en başta conga ve timbal çalgıcılarının katkılarına ve soul ya da gospel öğelerinin salsa ritimleriyle kesişmesine borçludur. Perküsyoncu ***Ralph McDonald*** (Harlem'de Trinidadlı kalipso müzisyenlerinden oluşan bir ailede doğdu) Afrika geleneklerine de el atan "Latin fusion"u ile başarı kazandı.

80'li yılların başından itibaren Latin müziğine yeni bir nitelik katan iki müzisyen, New York'ta yaşayan ve conga çalan Kübalı mülteci ***Daniel Ponce*** ile perküsyoncu, trompetçi ve aranjör ***Jerry Gonzales***'tir. Çok dikkat çekici ve güçlü cümleler çalan Ponce iddialı ve genellikle klişeye meyleden kalıplarıyla salsa camiasını derinlemesine böler. Ponce alto saksofoncu Paquito D'Rivera ile Küba cazı, Bill Laswell'le no wave, Her-

bie Hancock'la hip-hop ve funk çalmış ve Kip Hanrahan'ın stilleri aşan müzikal hareketinde yer almıştır.

Hanrahan'ın projeleri bundan başka 80'lerde birçok başka perküsyoncu için atlama tahtası oldu. En önemlileri ***Milton Cardona, Nicky Marrero, Puntilla Orlando Rios*** ve içlerinde hem en genç olan hem de en çok şey vaat eden ***Giovanni Hidalgo***'dur (çağdaş camia içinde en virtüöz conga tekniği onunkidir).

Jerry Gonzales New York'ta yetişen ikinci kuşak "Latino" müzisyenlerindendir. Bu müzisyenlerde Latin Amerika ile Birleşik Devletler Amerikası'nın etkisinin karışımı o kadar ilerlemiştir ki, bu iki alandan hiçbiri daha önce olduğu gibi artık diğerinin aleyhine olarak ağır basmamaktadır. Gonzales'in 80'lerdeki grubu Fort Apache, Afrika-Küba ritimlerinin büyük geleneğini modern caz geleneğinin deneyim hazinesiyle –Thelonious Monk'tan Bud Powell'a, Miles Davis'e kadar uzanan hazine– birleştirmesi nedeniyle, özel bir ilgi görmüştür.

Fransa'da doğan ***Mino Cinelu*** Karayip ritmlerinin, özellikle de babasının memleketi Martinik'in ritimlerinin ustasıdır. Miles Davis'in gruplarında ve Weather Report'ta çaldı ve bütün perküsyon çalgılarına hâkim olmanın dışında coşkulu, ince triangle [üçgen] figürlerin de ustasıdır.

Poncho Sanchez güleryüzlü kayıtlarında Afrika-Küba öğelerini çağdaş mainstream ile birleştirdi ve West Coast'ta da –salsa merkezi New York'un uzağında– canlı Latin renklerinin mümkün olduğunu gösterdi.

Latin ritimlerine caz ve rock camiasında neredeyse her yerde rastlanmaktadır. Bu durumun başta gelen nedeni –göstermiş olduğumuz gibi– rock ve fusion ritimlerinin aslında örtük olarak Latin kökenli olmasıdır. Eleştirmen John Storm Roberts (bu alıntıyı *The Latin Tinge* adlı kitabından aldık) salsa grubunun lideri Ray Barretto'nun şu sözlerini aktarır: "Amerikan ritminin temeli, cazın eski noktalı *shuffle* ritminden doğrudan sekizliğe doğru değişmiştir. Bu ise Latin'dir." Veya daha kesin olarak söylersek; "çift yönlü"dür; yani hem Kuzey'in hem de Latin Amerika'nın ritimlerine uyarlanabilir.

"Salsa" sözcüğü ise dikkatli kullanılması gereken bir üst kavram haline geldi. Uzun süreden beri artık sadece Küba ritimlerini değil, Porto Rico'nun *bomba*'sını, Santa Domingo'nun *merengue*'sini (80'lerde New York'un Latin camiasında pek popülerdi), Karayipler'in *songo*'sunu ve diğer dansları, Karayip ve Meksika bölgesinin ritimlerini de kapsamaktadır. Mongo Santamaria *Down Beat*'teki bir röportajında, bu ritimlerden bazılarının eskiden olduğu gibi "nanigo" olduğuna, yani "gizli dinsel kültlerden geldiklerine" işaret etmiştir.

Şimdi Brezilya'ya geçelim: Caz müzisyenlerinin Brezilya müziğine ilgisi, 1961'de Brezilya'ya giden gitarist ***Charlie Byrd*** ile başlar. Byrd bir sene sonra, 1962'de, ***Stan Getz*** ile birlikte *Jazz Samba* adlı plak albümünü yaptı; João Gilberto ve Antonio Carlos Jobim'in ünlü şarkıları *Desafinado* da albümde yer alıyordu. Ancak şarkının single versiyonunda Charlie Byrd'ün gitar solosu çıkarılınca, herkesin peşinden koştuğu "Grammy" ödülünü Byrd değil, Stan Getz aldı! Bunun sonucuysa, Byrd'ün büyük katkısının unutulması ve bossa nova hareketinin odağında artık Stan Getz'in yer alması oldu. Brezilyalı müzisyenler bossa'yı, "samba+cool caz" olarak tanımladılar.

Brezilya müziğinin olanakları konusunda ilk fikirlerden birini 1953'te West Coast'ta, Brezilyalı gitarist ***Laurindo Almeida*** ile alto saksofoncu ve flütçü ***Bud Shank*** plak albümleri *Brazilliance* ile ortaya koymuştu.

Brezilya müziğinin perküsyonist yanının ABD camiasında keşfi ise 1967'den sonra, Brezilyalı perküsyoncu ***Airto Moreira*** ve eşi şarkıcı ***Flora Purim***'in New York'a gelmesinden sonra oldu. Airto, Miles Davis'in çığır açan albümü *Bitches Brew*'de iki parçada yer aldı ve bu albümü yaratan birçok başka şeyle birlikte caz müzisyenleri Brezilya ritimlerinin de farkına vardılar. Önde gelen birçok caz topluluğu, 70'li yıllardan bu yana Brezilyalı perküsyonculara yer vermektedir; bunların arasında Chick Corea, McCoy Tyner, Dizzy Gillespie, Weather Report, Pat Metheny sayılabilir. Bu gruplarda çalmış ve hâlâ çalmakta olan perküsyoncular arasında şu isimleri sayabiliriz: ***Airto***, ***Dom Um Romao***, ***Paulhino da Costa***, ***Guilherme Franco***, ***Armando Marçal*** ve içlerinde en duyarlı ve çok yönlü olanı ***Nana Vasconcelos***. Airto –en başta Flora Purim ile birlikte doldurduğu fusion kayıtları ve plakları nedeniyle– 70'li yılların başında camiayı saran perküsyon dalgasının esas başlatıcısıdır.

Nana, özellikle *berimbau* ustasıdır. Bu, "ok ve yay"a benzeyen bir çalgıdır. Bir sap üstünde gerili duran tek bir tel, bir madeni para yardımıyla çalınır; vücuda bastırılan bir hindistancevizi ise bu esnada rezonans malzemesi ve modülatör görevi görür. Nana Brezilya müziğinin klasik şehri Bahia'dan çıkan bu basit çalgıda ifade olanakları açısından hayranlık uyandıran bir zenginlik yakalamıştır. Plaklarından birinde, hiçbir çalgı kullanmadan "beden müziği" yapar; bedeninin her yanını bir perküsyon aleti gibi kullanarak eller, parmaklar ve ayaklarla, göğüs, karın ve gövdeye, kollara, bacaklara ve omuzlara vurarak her seferinde tamamen farklı tınlayan sound'lar üretir.

Brezilya müziğinin bir başka ilginç perküsyon aleti ise *guica*'dır: Bu içinde boru bulunan açık bir davuldur. Bu borunun içine genellikle nemli bir bez sürtüldüğünde, "kıkırdayan" tuhaf bir sound elde edilir. Başka

hiçbir Latin Amerika ülkesinde Brezilya kadar zengin bir perküsyon hazinesi yoktur ve aslında Brezilya müziğini karakterize eden bu çalgının sayısız türünde ritmik ve melodik olan doğrudan iç içe geçer.

Brezilya ritimleri Küba'nınkilere göre daha yumuşak, uysal, esnek ve daha az asabidir. Bu nedenle Brezilya perküsyoncuları caz ve Latin ritimleri arasında tam bir entegrasyon yaratmayı başardılar. Bu öylesine mükemmel bir entegrasyon oldu ki, tek tek öğelerini –burada caz, orada Brezilya– ayırt etmek; burası caz, burası Brezilya demek artık mümkün değildi. Kuşkusuz bu durumun şöyle bir nedeni de olabilir: Brezilya müziğinin –samba'nın– temel ritmi ile ABD cazınınki arasında, örneğin caz ile Küba ritimleri arasında olduğundan daha güçlü ilişkiler vardır. Caz ve Küba müziği arasındaki bağlar, aradaki gerilim sayesinde çekicilik kazanır; gücü, asabiliği, parlaması buradan ileri gelir. Caz ve Brezilya müziği arasındaki bağlar, yumuşaklığı, esnekliği ve ritimlerin neredeyse fark bile edilmeden iç içe geçmesi nedeniyle hayranlık uyandırır; cazibesi ve bağlayıcılığı buradan ileri gelir.

70'li yıllarda Coltrane esinli McCoy Tyner grubunda, daha sonra da Keith Jarrett ile birlikte çalarken, caz ve Brezilya ritimleri arasında olağanüstü esnek bir birlik yaratan ***Guilherme Franco,*** bunu büyük bir ustalıkla kanıtlamıştır.

Afrika çalgılarının caza girmesi birçok Amerikan caz müzisyeninde Afrikalı kökleri konusundaki bilincin artmasıyla başladı; ve doğrudan Afrika'dan gelen perküsyon aletleri, ritimleri, teknikleri ve müzisyenleri de caz tarafından kapsandı. Bu gelişmenin öncülü –davulu ele alan bölümde de belirtildiği gibi– davulcu ***Art Blakey*** oldu. Blakey daha 50'li yıllarda *Orgy in Rhythm* kayıtları için davul orkestraları kurmuştu. Wayne Shorter, Blakey'in katkısını birçok caz müzisyeninde görülen o özlü tarzıyla şöyle bir ortak payda haline getirdi: "Dizzy'nin özgünlüğü Afro-Küba öğelerini bütünleştirmesinde yatıyordu, ancak Art daha sonra Küba'ya ait olanı dışarıda bırakarak 'Afro!' dedi; ve bütün caz dünyası onu anladı." 1962'de çıkan bir Blakey plağının adı *The African Beat*'dir ve çoğu Afrika enstrümanları çalan şu müzisyenlere de yer verir: ***Solomon Ilori*** (Afrika'nın *talking drum*'ını çalar), ***Chief Bey*** (conga, telegraph drum, double gong), ***Montego Joe*** (bambara drum, double gong, corboro drum, log drum), ***Garvin Masseaux*** (chekere, Afrika maracas'ı, conga), ***James Folami*** (conga) ve ***Robert Crowder*** (bata drum, conga). Daha sonra Max Roach ve diğerleri de benzeri perküsyon grupları kurdular.

Doğrudan Afrika'dan gelme perküsyoncu olarak, caz dünyasında dikkatleri çeken ilk müzisyen, 60'lı yılların başında Nijeryalı ***Olatunji*** oldu. Başka müzisyenlerin yanı sıra John Coltrane'le de birlikte çalıştı. Kayıt-

larında Clark Terry, Yusef Lateef ve George Duvivier gibi müzisyenleri yanına çekti. Nijeryalı ozan Adebayo Faleti'nin sözlerini yazdığı *Uhuru* (Suaheli dilinde özgürlük) adlı bestesi, Afrika'nın sorunları ve Afrika halklarının özgürlük mücadelesiyle ilgilenen New Yorklu müzisyenlerin ve müzikseverlerin, entelektüellerin ve politikacıların, Birleşmiş Milletler içindeki çevrelere dek uzanan bir kesimin "gözde parçası" haline gelmiştir.

Kahil El'Zabar, ***Don Moye*** (AACM çevresindendir) ve ***Mtume*** (Miles Davis tarafından tanıtılmıştır), yanı sıra biraz önce adı geçen ***Ralph McDonald*** gibi perküsyoncular 70'li yıllardan itibaren doğrudan Afrika ritimlerine yaslanmaya başladılar. Kahil El'Zabar (Ethnic Heritage Ensemble ile çalışmaktadır) başka çalgıların yanı sıra, diğer versiyonları *kalimba* ve *zanza* adıyla bilinen mbira, yani eski Afrika parmak piyanosu çalar. 80'li yılların başında Afrikalı perküsyoncu ***Papa Oyeah Mackenzie,*** örneğin İsviçreli davulcu Peter Giger ile doldurduğu ikili kayıtlarla ün kazandı. Giger, Afrika'nın üstün davul sanatı konusunda ülke çapında bir bilinç oluşması için Almanya'da da çok çaba sarf etmiştir.

Haiti'deki Voodoo kültüne bağlı olan davulcu ***Ti-Roro*** (1980'de öldü) ve biraz daha genç olan meslektaşı ***Ti-Marcel*** otuz yılı aşkın bir süre büyük bir saygıyla karşılandı. Ti-Roro bir seferinde davulla davulcunun "iki ayrı varlık" olduğu anlaşılmadığı takdirde, Haiti –ve aynı zamanda Afrika– davulculuğunun anlaşılamayacağını söylemişti. "Loa" (kutsal ruhlar) davulcuyla değil, davulla konuşurlar. Bir davul "vaftiz edilmek" zorundadır ve vaftiz töreni için bir bebek gibi hazırlanır. Davullar doyurulur ve geceleri uykuya yatırılır. Kendi iradeleri vardır davulların; bu irade davulcununkiyle tamamen tezat teşkil edebilir, öyle ki, bazı durumlarda ya da belirli günlerde davulcusuyla "konuşmayı" reddedebilir davul. Ti-Roro şöyle der: "Eğer davulunu bir 'varlık' olarak görmezsen, onunla teknik oyunlar yapabilsen de, anlamı olan bir müzik üretemezsin."

Şimdi kökleri Asya'ya dayanan perküsyonculara gelelim: En tatmin edici sonuçlar Hint ritimlerinin cazla bütünleşmesinde elde edilir ve bütünleşmeyi başaranların başında Hint tabla çalgıcısı ***Zakir Hussain*** gelir. Tabla davulcularının en ünlüsü Alla Rahka'nın oğlu ve öğrencisi olan Hussain, başından beri cazla birlikte büyümüştür: "Charlie Parker'ı dinlediğimde on iki yaşındaydım. Babam Buddy Rich ve Elvin Jones'la plak doldurmuştu. Böylece Hint müziği ve caz benim için kendiliğinden bir araya gelmiş oldu." Hussain en güzel kayıtlarını John Handy ve Ali Akbar Khan'la ve John McLaughlin'in grubu Shakti ile birlikte doldurdu. Bir açıdan Guilherme Franco'nun Brezilya ritimleri bağlamında yaptığını, Hindistan'ın sound ve ritimleri için yerine getirdiği söylenebilir: Bugüne kadar görülen en organik entegrasyonu gerçekleştirdi.

Caz müzisyenleriyle birlikte çalışan diğer Hintli perküsyoncular ***Trilok Gurtu***, ***Badal Roy*** (diğerlerinin yanı sıra Miles Davis'le birlikte çalmıştır), ***Ramesh Shotam*** (Rabih Abou-Khalil'le birlikte) ve ***T.A.S. Mani***'dir. Mani, iki ayrı derinin gerili olduğu çift taraflı çalınan mrindangam çalmaktadır. Saksofoncu Charlie Mariano ile birlikte Güney Hint müziğinin büyük geleneğini tanıtan Karnataka College of Percussion'ın direktörüdür.

1984'te bir araba kazası sonucu hayattan ayrılan ***Collin Walcott*** Don Cherry'den sonra dünya müziğinin önde gelen stilistidir. Oregon grubu ile Don Cherry ve perküsyoncu Nana Vasconcelos'la oluşturdukları Codona üçlüsündeki yorumlarıyla ün kazandı. ABD'de doğmuş bir müzisyen olarak, Hint bölgesinden gelmemesine rağmen tabla (ve ayrıca sitar) stilisti olarak uluslararası kabul görmüş ilk çalgıcıdır. Walcott, Alla Rahka'dan tabla ve Ravi Shankar'dan sitar öğrendi. Özelliği, klasik Hint tabla üslubunu Asyatik, ama yanı zamanda Afrika, Brezilya ve oryantal ritimlere ve davul tekniklerine açmış olmasında yatar. Kendi deyimiyle "yerel olmayan" tekniği, Avrupa dışı kültürlerin ruhundan ve büyüklüğünden özümleyip dışavurmak konusunda, iyi niyetli taklitler ortaya koyan birçok başka müzisyenden daha başarılı olmuştur. Üstün müzikalitesini karakterize eden şey de budur.

Walcott'un Oregon'daki ardılı 1986'da Bombay'da doğan ***Trilok Gurtu*** oldu. Hem mükemmel bir tabla çalgıcısı, hem de üstün bir caz davulcusudur; bu özelliklerin bir arada olması birkaç yıl önce düşünülemezdi bile. Don Cherry ve Charlie Mariano ile de kayıt doldurmuş olan Gurtu, dinamik tonlama konusunda olağanüstü bir duyarlılığa sahiptir.

Çağdaş cazın dünyaya açıklığı nedeniyle, diğer müzikal alanlardan ve kültürlerden son derece farklı perküsyon tekniklerinin yankı bulması doğaldır. Böylece ***Andy Narell*** (olağanüstü hareketli bir doğaçlama ustasıdır) ve ***Othello Molineaux*** (sık sık Jaco Pastorius tarafından çalıştırıldı) caza Trinidad'ın *steel drum*'larını getirdiler. ***Okay Temiz,*** Oriental Wind grubu ile memleketi Türkiye'nin ritimlerini caza kazandırdı. Karl Berger "Türk müziğinin evrensel olduğunu, çünkü içinde Asyatik, Avrupai ve Afrika kaynaklarını birleştirdiğini" düşünmektedir.

İsveçli ***Bengt Berger*** Afrika'da balafon teknikleri konusunda öğrenim gördü ve Bitter Funeral Beer Band ile çağdaş cazı Gana'nın ritüel cenaze müzikleriyle birleştirdiği etkileyici kayıtlar doldurdu. Ve caz, Burkina Fasolu (eski Yukarı Volta) ***Mahama Konaté*** ile birlikte nihayet çağdaş cazda etkin olan (trompetçi Jon Hassell ile birlikte çalar) Afrikalı bir balafon ustasına da kavuşmuş oldu. Steve Reich ve Paul Winter ile çalan ***Glen Velez*** bir fenomendir. Daha birkaç yıl önce bir perküsyoncunun tamburen ailesi gibi son derece özgün bir enstrümanı çalması düşünü-

lemezdi. Ancak Velez birçok kültürden topladığı tamburenlerle –İrlanda *bodhran*'ı, Brezilya *pandeira*'sı, Afgan *doira*'sı, Arap tefi, Kuzey Afrika bendir'i veya Güney Hint *kanjira*'sı– büyük bir ritim ve sound zenginliği arz eden salt solo albümler doldurmuştur.

Dünyanın birçok ülkesinden çıkan perküsyon ritimlerinin günümüz cazındaki bütünlüğü, Weather Report davulcunun yanına bir ya da birkaç perküsyoncu yerleştirdiğinde açığa çıkar. Önce Miles Davis ve Chick Corea ile de çalışan ***Airto*** ve ondan sonra ***Dom Um Romao***, ***Alejandro Acuna***, ***Manolo Badrena***, ***Alyrio Lima***, ***Muruga*** (sadece Latin Amerika değil, Fas ve İsrail'in vurmalı çalgılarını da çalar), ***Jose Rossi*** (Arjantinlidir) gibi çok çeşitli ritim kültürlerinden gelen ve bunları kullanabilen müzisyenler Weather Report'ta yer aldı..

Perküsyon ritimlerinin "bütünselliği"ni gösteren bir başka husus ise, bu çeşitli müzik kültürlerinden sadece bir tanesine bağlı kalmayıp, birçoğundan esinlenen yeni bir perküsyoncu tipinin doğmuş olmasıdır. Bu perküsyoncular arasında ***Kenneth Nash***, ***Sue Evans***, ***Armen Halburian***, ***Ayibe Dieng***, ***J. A. Deane*** (elektronik perküsyon ustasıdır), ***Arto Tunçboyacı***, Danimarkalı ***Marilyn Mazur*** ve Alman ***Christoph Haberer*** gibi müzisyenler sayılabilir.

Modern bir perküsyoncunun hazinesinde düzinelerce farklı çalgı yer alır. Her birinin kendi geleneği vardır ve özgün üslubunda çalınmayı gerektirir. Perküsyoncuların hem Küba, hem Brezilya, Hint, Tibet, hem de Türk ve Fas çalgılarını çalabiliyor olması, bugün için artık özel bir şey değildir. Bu çalgıları aynı ustalıkla –veya en azından profesyonel olarak– çalabilmek için, içinden çıktıkları kültürlerdeki çalma tarzı konusunda yeterli bilgiye sahip olmak gerekir. İşte caz günümüzde böylesine evrenselleşmiş bulunmaktadır.

Bu bölümde söz ettiğimiz şeyler radikal yeni bir gelişmenin doğduğu izlenimini vermişse, bu bir yanlış anlama olacaktır. Yeni olan tarafı aslında görecedir. Bir caz müzisyeninde hep karşılaşılan içine alma ve yoğurma eğilimi, cazda başından beri vardır. Süreç içinde içkinleşen birçok şey, ilk caz müzisyenleri tarafından bilinmeyen şeylerdi –örneğin Latin Amerika müziği başından beri cazın içinde yer alsa da, Hint müziği o dönemde bir bilinmezdi. New Orleans'ın cazın doğuşundaki en önemli şehir olmasının başta gelen nedeni, sadece ABD'nin en güney şehri değil, aynı zamanda Latin Amerikalı –Latin ve Kreol kültür çevresinin– en kuzey şehri olmasından ileri gelir. Orada her ikisi, bugünkü Miami'de veya New York'un "El Barrio"sunda olduğu gibi yoğun bir temas halindeydiler. Jelly Roll Morton'ın New Orleans blues'u bağlamında söylediği "Latin tinge", yani Latin Amerika "yaldızı", başından beri yaldızdan daha fazla

bir şeydi. Cazın içkin bir parçasıydı, en azından hem Kuzey'in hem de Güney Amerika ritimlerinin Afrika ritimlerine ve hem de aynı Afrika kültürlerinin –en başta Yoruba'nın– ritimlerine dayanıyor olmasından dolayı. Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, Afrika ritimlerinin –ve aynı zamanda çalgılarının– Latin Amerika bölgesinde, başta Küba olmak üzere, Haiti ve Brezilya'da Kuzey Amerika bölgesine kıyasla "daha saf" olarak korunduğu gerçeğidir; en azından Kuzey Amerika'da köleciler tarafından yasaklanmış olmasından ötürü. Bir ölçüde basitleştirme tehlikesi olsa da, Latin Amerika müziğinin "Avrupa dans ve melodilerinin Afrikalılaştırılması, ABD'deki müziğin ise "Afrika ritimlerinin Avrupaileştirilmesi" olduğu söylenebilir.

John Storm Roberts "İlk dönem New Orleans cazındaki Latin Amerika öğelerinin, şimdiye dek bilinenden çok daha önemli olduğunu" göstermiştir. Ve ün kazanan ilk beyaz caz topluluğunun lideri olan Papa Laine, topluluklarından birinde yer alan "Chink" Martin adındaki trompetçinin ebeveynlerinin İspanyol ve Meksika kökenli olduğunu anlatır. Martin, kendisiyle röportaj yapan insanlara, Dumaine ve Esplanade arasındaki Royal Street blokunda (New Orleans'ın eski French Quarter'ında merkezi bir nokta) çoğunlukla İspanyol ve Meksikalıların oturduğunu söylemişti. Ve Jelly Roll Morton da hiçbir zaman sadece iki yön –sadece siyah ve beyaz unsuru– görmedi, başından beri üç yönden söz etti: "İspanyollarımız oldu, siyahlarımız oldu, beyazlarımız oldu..." "İspanyol"un eski New Orleans'taki anlamı bugün "Latin" dediğimiz şeydi.

Jelly Roll Morton "cazı ragtime'dan ayırt eden tayin edici unsur"un "İspanyol yaldızı" olduğunu iddia edecek kadar ileriye gitti. New Orleans yazarı Al Rose'a göre ragtime, siyah toplulukların Meksika müziği çalmaya uğraşmaları sonucunda doğmuştur. *New Orleans* adlı eski bir dergi "caz" sözcüğünün Meksika dilindeki "musica de jarabe"nin bozulması sonucunda doğduğunu tahmin eder. Bütün bu spekülasyonların mutlaka doğru kabul edilmesi gerekmese de, eski New Orleans'taki, caz tarihçilerinin şimdiye dek ihmal ettiği Latin Amerika öğelerinin göstergesi olduğu bir gerçektir.

Sadece eski New Orleans'ta da değil: Bugünkü New Orleans rock'ı da, yani Fats Domino, Professor Longhair, Allen Toussaint, Dr. John, Neville Brothers ve benzerlerinin müziği de Birleşik Devletler'in kuzey bölgelerindeki rock'tan daha Latin ve daha Kreol oluşuyla ayrılır. Professor Longhair'in deyişiyle "İspanyol off beat'leriyle kalipso down beat'lerinin bir kombinasyonu"dur. Bu unsur (piyanoyu konu alan bölümde bundan söz etmiştik) şehrin müzikal geleneğinin değişmezidir. Sadece Meksika ve Küba'ya değil, doğrudan New Orleans'ın bir zamanlar İspanyol olan

geçmişine işaret eder. Küba ve Meksika'nın ve Trinidad'a kadar bütün Kreol bölgenin içinde yer aldığı aynı kültür çevresinin bir parçasıdır (New Orleans'taki kalipsolar buradan ileri gelir!).

Cazın bu alanda da başlangıcındaki yasa uyarınca geliştiği görülmektedir: Her şey cazın ilk döneminde çekirdek halinde -potansiyel olarak- mevcuttur.

KEMAN

50'li yıllarda flütün başına gelenler, 60'lı yılların sonuna doğru kemanın başına geldi. Keman bir anda bütün ilginin toplandığı odak oluverdi. Bir "keman furyası"ndan söz edilmeye başladı; bu çalgının bütün bir caz tarihi boyunca oynadığı ikincil rol düşünüldüğünde, bu daha da şaşırtıcı bir durumdu. Keman cazda kesinlikle yeni olmamakla birlikte (New Orleans cazının korneti kadar eskidir), tınısının yumuşaklığı yüzünden, trombon, trompet ve saksofonların swing yapan birlikteliğinde eşit haklara sahip bir rol oynaması gecikti..

New Orleans toplulukları ve ragtime orkestraları başlangıç döneminde genellikle bir kemancıya yer verirdi. Ancak bunun nedeni, 19. yüzyıl müziğinden gelen bir alışkanlıktan başka bir şey değildi. Eski New Orleans orkestralarındaki kemancılar Viyana kahvehane müziğinde ayakta keman çalan şef gibi bir şeydi. Bu kahvehane geleneği 50'li yıllara dek caz kemancılarının kaderinin üzerinde bir gölge gibi dolaştı. Keman diğer çalgıların gelişimine ayak uyduramadığında, caz kemancılarının dönüp geldiği yer yine kahvehaneler veya hafif müzik salonları oldu.

Cazın ilk önemli kemancısı ***Joe Venuti***'dir; Chicago stili müzisyenlerinin çevresinden çıkmıştır ve gitarist Eddie Lang'la yaptığı düetlerle ün kazanmıştır. 1978'de ölene dek bu "yaşlı beyefendi" şaşırtıcı bir canlılık içindeydi ve hatta bazı genç kemancıları gölgede bırakırdı; bu açıdan piyanist Earl Hines ile kıyaslanabilir. Özgün yanlarından biri, her "saygıdeğer" konservatuvar öğretmeninin tüylerini ürperten özel yay tekniğiydi: Genellikle sapı yayın topuğundan çözer, kıl demetini kemanın dört telinin üstüne birden sarar ve yay çubuğunu çalgının gövdesinin altına sokardı -böylece alışılmadık akorlar elde ederdi.

1904'te doğan, 20'li yıllarda Avrupa camiasında yer alan Louisianalı ***Eddie South*** (1962'de öldü) ise daha az tanındı. 30'lu yıllarda Paris'te cazın iki büyüğü Django Reinhardt ve kemancı Stéphane Grappelli ile birlikte çaldı. Bu üçlünün unutulmaz kayıtlarından biri *Interprétation swing et improvisation swing sur le premier mouvement du concerto en ré mineur pour deux violons par Jean Sebastian Bach*'tır. Eddie South ve Stéphane Grappelli bu kayıtta Bach'ın iki keman için yazdığı re minör konçertosu-

nun ilk bölümünü çalarken, Django Reinhardt gitarla orkestranın yerini "doldurur". Bu kayıt, birçok caz müzisyeninin Bach'ın eserine beslediği saygının ilk ve belki de en heyecan verici ifadesidir. Savaş sırasında Paris'teki Alman işgal kuvvetleri plağın mevcut tüm baskısını "yozlaşmış sanatın" son derece tiksindirici bir örneği olarak nitelendirip imha ettiler. 60'lı yıllarda Avrupa plak piyasasında birçok yeni baskısı çıktı.

Stéphane Grappelli olağanüstü Fransız duran inceliğiyle, çarpıcı cazibesiyle "caz kemanının grand senyörü"dür. Django Reinhardt'la birlikte 1934'ten itibaren Avrupa cazının ilk önemli küçük grubu Hot Club de France beşlisinde yer aldı. Savaş esnasında Fransa Alman işgali altındayken, İngiltere'de yaşadı. 40'lı yıllardan itibaren Paris'te birçok tanınmış Avrupalı ve Amerikalı müzisyenle birlikte çaldı. Sonra bir süre ortadan kayboldu; ancak 60'lı yılların sonunda "keman furyası" başlayınca, bir dönüş yaşadı. En güzel kayıtlarından bazıları 70 yaşında "yaşlı büyük usta" iken kendisinin yarı yaşındaki Larry Coryell, Philip Catherine, Gary Burton gibi müzisyenlerle doldurduklarıdır.

Bu arada ABD'de ***Stuff Smith*** 1936'da *I'se a Muggin*'i doldurarak isim yaptı. Stuff kemanı amplifikatörle çalmayı deneyen ilk müzisyendir. Kendinden emin bir şekilde çalgı tekniğine ilişkin bütün kuralları ve konservatuvar kalıplarını hiçe saydı. Çalgısıyla yaptıkları "iyi yetişmiş" bütün konser kemancılarının tüylerini diken diken etmişse de, bugünkü "keman furyasının" çalgıcılarından çok daha önce caza uygun, nefesliyi andıran etkiler yarattı. 1967'de Münih'te ölen Smith, Fats Waller tarzında bir mizah ustasıydı. 30'lu yılların ikinci yarısında trompetçi Jonah Jones ile birlikte New York'taki "52nd Street"te cazla mizahı mükemmel bir tarzda birleştiren bir altılısı vardı. Norman Granz 50'li yıllarda Stuff Smith'in kemanı ile Dizzy Gillespie'nin trompetini birleştirdi.

Ray Nance (1976'da öldü) Duke Ellington'ın orkestrasında uzun süre trompetçi olarak yer aldı. Bazen keman da çalardı; çoğunlukla serenat türünde, duygusal melodiler. Trompette üflediği sololar ise kalıcı ürünler oldu. Kemanın Nance için ölümünden önceki yıllarda giderek artan bir önem kazanması, bu aletin öneminin arttığının bir göstergesidir. Küçük gruplarda çaldığı neşeli-swing yapan keman soloları, stil ve cümle kurma açısından, trompetçi olarak da esinlendiği adamı, Louis Armstrong'u işaret eder. ***Claude Williams*** (Count Basie'de gitar da çaldı) Andy Kirk'in Clouds of Joy grubundan çıktı. Jay McShann'la birlikte ve kendi adına yaptığı kayıtlarda swing kemancılarının inceliğini ve esprili rahatlığını zamanımıza dek taşıdı.

Kemanın yeni caz içindeki büyük başarısını yaratanın bir Avrupalı olması ilginçtir: Bu müzisyen 1942'de bir keman profesörünün oğlu ola-

rak dünyaya gelen Fransız ***Jean-Luc Ponty***'dir. Ponty kemanı "elektrikli" hale getirdi. O günden bu yana cazda keman başka bir çalgıdır. Ponty'nin konumu burada, Charlie Christian'ın gitaristler, Jimmy Smith'in orgcular veya Jaco Pastorius'un basçılar arasındaki konumuna benzer.

Klasik keman öğrenimi görmüş olan Ponty –Conservatoire Nationale Superieur de Paris'in birincilik ödülünü alanlardan biridir– saf caz kayıtlarıyla işe başladı, örneğin *Violin Summit*'te Stuff Smith, Stéphane Grappelli ve Danimarkalı Svend Asmussen ile birlikte çaldığı gibi. 1973'te, önce Frank Zappa ile, bir yıl sonra da John McLaughlin'in ikinci Mahavishnu Orchestra'sında çalmak üzere ABD'ye gitti. Ponty o zamanlar edindiği birikimi 70'li yılların ikinci yarısında kendine özgü bir caz rock içinde geliştirdi: "McLaughlin'den daha hafif, sıcak, romantik ve daha yakın", der Tim Schneckloth. Böylece fusion alanını da kapsayan büyük bir dinleyici kitlesi önünde başarıya kavuştu. Ancak bir zamanlar *Down Beat*'in de dile getirdiği gibi, "anlaşılır olmak, hem icrasını hem de aranjmanlarını en dar kanallara bile aktarmak" eğilimindedir. Ponty kemanında birçok yardımcı aletin katkısıyla elektronik oyunlar yapar. Müziği müzikal olmayan efektlerle yüksek müzikalite arasında, sürekli bıçak sırtında ilerler.

Ponty, 60'lı yılların sonu ile 70'li yılların başında yaptığı caz kayıtları sayesinde, kemana yönelen çağdaş ilginin yaratıcısı olarak eski ustalar Joe Venuti ve Stéphane Grappelli'nin "yeniden doğuş"unun da sebebidir.

Ponty'yle hemen hemen aynı dönemde ***Don "Sugar Cane" Harris*** de parladı; ancak birkaç yıl sonra ne yazık ki ortadan kayboldu. Ponty, klasik keman geleneğinden gelirken, Harris'e damgasını vuran blues olmuştur. Los Angeles'ta yaşayan müzisyen, yıllarca Johnny Otis'in Blues Show'u ile birlikte ülkeyi gezdi; funky blues stilini burada kazanmıştır.

Önde gelen çağdaş kemancıların listesi her şeyden önce Ponty ve Harris ile başlar. Onlardan sonra –kısmen de onlarla birlikte– ***Mike White***, ***Jerry Goodman***, Polonyalı ***Zbigniew Seifert***, ***Michal Urbaniak*** ve ***Krzesimir Debski***, ***John Blake***, ***Darol Anger***, ***Marc O'Connor***, Fransız ***Didier Lockwood***, ***Pierre Blanchard*** ve ***Dominique Pifarely***, Hintli ***L.Shankar*** ve ***L.Subramaniam*** ve serbest stil alanında ***Leroy Jenkins***, ***Ramsey Ameen***, **Billy Bang**, ***Charles Burnham***, ***Ali Akbar***, ***Terry Jenoure***, ***Mark Feldman*** ve İngiliz ***Phil Wachsman*** gelir.

Mike White, Pharoah Sanders ile birlikte Coltrane'den esinlenen kayıtlar yaptı. ***Jerry Goodman***, rock caz, country, hillybilly, Nashville sound, Mingus, Çingene müziği ve klasiği birleştiren, eklektik çalan bir müzisyendir. ***Michal Urbaniak*** memleketi Polonya'nın halk müziğinin izlerini taşıyan özgün bir fusion çalar. 80'li yılların ikinci yarısından bu yana, MIDI-keman da çalmakta ve synthesizer'ı bu aletle idare etmek-

tedir. ***Darol Anger*** ve ***Marc O'Connor*** bütün akademik gelenekten uzak olarak, çalgılarının "beyaz" folk köklerini (hillybilly, bluegrass, Nashville sound) açığa çıkardılar; Anger, Alex DeGrassi ve William Ackerman'la, O'Connor ise mandolinci David Grisman ve caz rock grubu Dregs ile birlikte yaptığı kayıtlarla.

Eleştirmen Patrick Hinely'nin doğrudan John Coltrane ile kıyasladığı ***Zbigniew Seifert*** özellikle önemli bir müzisyendir: "Seifert ve Coltrane'i bağlayan şey –çalgıları konusundaki mükemmel yetenekleri dışında– 'kontrollü akış' veya 'sorumlu özgürlük' adını verebileceğimiz bir kalitedir. Bu ikisinin müziğinde bir sonraki adımda neyin geleceğini hiç kimse söyleyemez; ancak herkes daima en uç noktaya kadar sürükleneceği konusunda emin olabilir."

Zbigniew'in kendisi ise şöyle diyor:

"Kemanda çaldığım şeyi, sanki saksofon duyduğumu hayal ederek dinliyorum. Coltrane'e hayranım; eğer keman çalmış olsaydı, nasıl çalacağını düşünerek, öyle çalmaya çalışıyorum. Kemanı alışılmış tarzda çalmaktan ve bilinen keman efektlerini kullanmaktan kaçınmamın nedeni sanırım bu..."

Ve McCoy Tyner 1976'daki Berlin Caz Günleri'nde şöyle söylemiştir: "Şimdiye dek hiç böyle bir kemancı dinlemedim!"

Zbigniew Seifert ülkesini dünyanın en ilginç caz ülkelerinden biri haline getiren Polonyalı caz müzisyenlerinin önde gelenleri arasındadır. Müziği, klasik kökeni ve Coltrane'e duyduğu sevgi arasındaki gerilimde hayat bulur. Yani bir oda müziği tarzındaki Zbigniew, bir de "Trane tarzı" Zbigniew vardır. Eddie Gomez, Jack DeJohnette, John Scofield, Joachim Kühn, Cecil McBee, Billy Hart ve Charlie Mariano ile birlikte plaklar yaptı. 1978 sonunda –1979 başındaki trajik ölümünden birkaç hafta önce– üslubuyla henüz tanışan Oregon grubunun müzisyenleri, kendisini birlikte kayıt yapmaya davet etmişti. Bu kayıtlar *Violin* adı altında piyasaya çıktı ve Seifert'in anısına ithaf edildi.

Caz dünyası Zbigniew Seifert'i henüz kaybetmişti ki, sahneye başka bir caz kemancısı, yine bir Avrupalı olan ***Didier Lockwood*** çıktı ve derhal "yeni Zbigniew" olarak adlandırıldı. Lockwood büyük caz kemancılarının klasik ülkesi Fransa'dandır. İlk önemli Fransız Michel Warlop'tu: 20'li yılların hemen sonlarında. Django Reinhardt ve Stéphane Grappelli 30'lu yıllarda ilk büyük orkestra kayıtlarını, Warlop'un idare ettiği bir orkestrayla yapmışlardı. Warlop 1937'de Grappelli'nin kendisinden daha iyi olduğunu fark ettiğinde, ona kemanlarından birini armağan etti ve böylece bir gelenek kurdu: O günden bu yana en çok gelecek vaat eden Fransız kemancı Warlop kemanıyla ödüllendirildi. Grappelli kemanı

Jean-Luc Ponty'ye verdi. Ve 1979 başında Ponty ve Grappelli, Warlop kemanını en çok Didier Lockwood'un hak ettiğine karar verdiler. Paris'te düzenlenen bir konserde keman Lockwood'a armağan edildi.

Lockwood şöyle söyler: "Hiçbir kemancı bana Zbigniew Seifert kadar heyecan vermedi." Lockwood'un yorumunda da Coltrane mirası yaşar, ancak Lockwood –Seifert'ten daha çok– caz rock'la ilgilenmektedir. Çağdaş fusion camiasında ender rastlanan doğaçlama gücüne sahip bir müzisyendir. ***Krzesimir Debski***, ***Pierre Blanchard*** ve ***Dominique Pifarely***'nin Seifert'in mirasına eklemlenişleri etkileyicidir. Debski'nin grubu String Connection'la, Blanchard'ın Martial Solal ve Lee Konitz'le doldurduğu kayıtlarda, Pifarely'nin Mike Westbrook ve Eddy Louiss ile birlikte çalışında bütün bunlar izlenir.

John Coltrane'nin, kemancıları özellikle çok etkilediği dikkat çekmektedir. Ne var ki, Coltrane mirası Jean-Luc Ponty, Mike White, Zbigniew Seifert ve Didier Lockwood gibi müzisyenlerde birbirinden son derece farklı sonuçlara yol açtı. İlk olarak McCoy Tyner tarafından tanıtılan ve Grover Washington'la birlikte çalan Philadelphialı ***John Blake***'te (70'li yıllar boyunca Tyner'in grubunda dinlenen saksofoncuların yakıcı gücüne sahip bir doğaçlama ustasıdır; soul ve funk müziğine de belli bir ilgisi hissediliyordu.) de yine farklı bir sonuç ortaya çıktı.

Cazın Hint müziğine açılmasıyla iki önemli Hintli kemancı caz ve fusion camiasında başarı kazandı. Bunlar ***L. Shankar*** ve ***L. Subramaniam***'dı. Shankar John McLaughlin'in grubu Shakti ile tanındı, Subramaniam ise Larry Coryell, Herbie Hancock, Maynard Ferguson, John Handy ve Ali Akbar Khan ile birlikte yaptığı kayıtlarla. Her ikisi de Güney Hindistanlı müzisyen ailelerdendir, yani Güney Hint müziğinin bir parçasıdır (Hindistan'da iki müzik kültürü vardır –kuzeyde Hindu, Güneyde Karnat). Subramaniam "Violin Chakravarti"nin, yani "kemancılar imparatoru" nişanının şu anki taşıyıcısıdır; nişan her kuşakta sadece bir kemancıya verilmektedir. Bu iki müzisyen Hint keman tekniklerini üstün bir müzikalite ve duyarlılık yeteneği içinde fusion çevresine taşıdı.

Serbest cazın önde gelen, ama çok az takdir edilmiş kemancısı manik bir sürat içindeki "gümbürtülü", salkımı andıran keman sound'ı ile ***Leroy Jenkins***'dir. Jenkins keman geleneğine veya armonik geleneklere aldırmadan, kemanı perküsyon çalgısı ve gürültü üreteci olarak kullanır. ***Ramsey Ameen,*** 70'li yılların ikinci yarısında Cecil Taylor tarafından; ***Billy Bang*** ve ***Charles Burnham*** ise New York'un String Trio'su tarafından tanıtıldı. ***Akbar Ali,*** Shannon Jackson'la birlikte çaldı. ***Terry Jenoure,*** klarnetçi John Carter'ın grubundaki duyarlı yorumuyla ün kazandı ve daha sonra Leroy Jenkins'le birlikte serbest funk çaldı. ***Mark Feldman,***

Anthony Davis, Tim Berne ve John Zorn çevresindendir ve Arcado-String Trio'yla çarpıcı kayıtlar yapmıştır. Ancak Leroy Jenkins'in dışında yeni cazdaki en orijinal keman sesi ***Billy Bang***'inkidir. Enstrümanını olağanüstü virtüöz bir yay tekniği ve o boğuk, "percussive" attacca ile çalar; "klasik" denilen normlardan çok, otantiklik ve blues kalitesiyle ilgilenir. Keman gibi eski ve büyük bir geleneği olan bir çalgıda bile yeni icra olanaklarının keşfedilebileceğini, doldurduğu çok ilginç solo bir plakla göstermiştir.

Kemancıların ritmik ve tınısal özgüvenlerinin ne kadar arttığı, 80'li yılların camiasında caz çalan ve doğaçlayan yaylı dörtlüler "dalgası"nın ortaya çıkmasından da anlaşılabilir; bu durum "saf" saksofon gruplarının gelişimiyle şaşırtıcı bir paralellik arz etmektedir. 80'lerde ***Kronos Quartet***, ***Black Swan Quartet***, ***Turtle Island String Quartet*** ve ***Modern String Quartet*** (Alman Jörg Widmoser'le birlikte) gibi yaylı dörtlüler bu anlamda stilde açıklık ve sınırsız fantezi sergilediler. 1977'den beri sabit kadroyla çalan ***Kronos Quartet*** (kemanda David Harrington ve John Sherba, viyolada Hank Dutt ve çelloda Joan Jeanrenaud) son derece etkileyici cümleler kurmaktadır; modern konser müziğinin yıllardan beri en saygın yaylı dörtlülerinden biridir; dörtlü için Terry Riley ve Phillip Glass da beste yapmıştır. Kronos Quartet doğaçlama yapmamakla beraber, yaylı dörtlülerin o "rahat" görüntüsünü (Jimi Hendrix'in *Purple Haze*, James Brown'un *Sex Machine* adlı çalışmaları ve Ornette Coleman, Bill Evans ve Thelonious Monk'un çaldığı temaları nedeniyle oluşan görüntü) temelden sarstı ve yeni bir duyarlılıkla değiştirdi ki, caz müzisyenlerini devamlı Kronos'la birlikte çalmaya teşvik etti: Steve Lacy, Max Roach, Anthony Braxton, Cecil Taylor bu müzisyenler arasında yer alır.

Avrupa'nın, cazda kullanılan başka hiçbir çalgıda kemandaki kadar etkin olmayışı dikkat çekicidir. Bu bölümde adı geçen kemancılar arasında on biri Avrupalıdır (on altısı Amerikalı, ikisi ise Hintlidir). Bunun dışında Amerikalı Eddie South ve Stuff Smith uzun süre Avrupa'da yaşamış, "Sugar Cane" Harris, L. Subramaniam ve Billy Bang en önemli plaklarından birkaçını Avrupa'da yapmıştır. O halde ün kazanan ilk caz kemancısının –Joe Venuti– Avrupalı olmasında da şaşılacak bir şey yoktur. Gerçi Venuti'nin menajeri 20'li yıllarda, Joe'nun Atlantik'te doğduğunu açıklamıştı –çünkü o zamanlar bir caz müzisyeni için Avrupalı olmak defolu olmak gibi bir şeydi– ama Venuti 70 yaşında bir dünya starı haline geldiğinde, gerçeği söylemeyi başardı: Kuzey İtalya'da Comer Gölü yakınlarında doğmuştu. Orada bugün de hala Venutiler yaşıyor.

DİĞER ÇALGILAR

50 yıl boyunca –yaklaşık 1950'lere kadar– cazın çalgı "aile"si nispeten küçüktü. Temel olarak New Orleans'taki ilk cazcıların kullandığı çalgıların aynısı, yani bakır nefeslilerden trompet ve trombon, kamışlı çalgılardan saksofon ve klarnet ve tabii ki ritim grubunun çalgıları, yani davul, bas, gitar ve piyano kullanılıyordu.

Gene de –bu dönem içinde bile– cazın çalgı takımı içinde vurgu kaymaları vardı; öyle ki caz tarihini çalgılara göre bölümlere ayırmak mümkün hale geliyordu. Buna göre önce piyano vardı; ragtime dönemine hâkim oldu. Sonra trompet ön plana çıktı: İlk olarak her "caz kralı"nın daima trompetçi ya da kornetçi olduğu New Orleans'ta; ve sonra King Oliver, Louis Armstrong ve Bix Beiderbecke gibi trompetçilerle birlikte büyük Chicago devrinde. Swing dönemi klarnetin zamanıydı. Lester Young ve Charlie Parker'ın ortaya çıkmasıyla saksofon stil yaratan çalgı haline geldi: Önce tenor, sonra geçici olarak alto ve sonra yine tenor saksofon olarak. 70'li yılların başında sound'u belirleyen faktör elektronik oldu. Önceleri elektrogitarla belirledi; sonrasında belirleyiciliği öylesine arttı ki, elektronik sound, elektronik olarak güçlendirilen ve manipule edilen çalgıların orijinal sound'ından daha önemli hale geldi. Sadece 80'li yılların cazında, –değerlerindeki çeşitlilikten ötürü– camiada baskın olan belli bir çalgı bulmak mümkün değildir.

Caz çalgılarına üç kez hareket geldi; önce Lester Young'ın başlattığı ve caz özelliklerinin ses dolgunluğundan cümle kurmaya kaymasıyla, sonra –biraz önce işaret edildiği gibi– elektronikle ve son olarak dünya müziğine açılarak.

Lester Young, caz özelliklerinin ses dolgunluğuna kayıtsız şartsız bağlı olmadığını gösteren yolu açınca, yeterince kıvrak olan her çalgıda berrak caz cümleleri çalmak pratik olarak mümkün hale geldi.

Bu yüzden cazda daha önce hiç kullanılamayan çalgılar, örneğin flüt, korno, keman keşfedildi. Philadelphialı saksofoncu ***Rufus Harley*** İskoç gaydasıyla bile, göz dolduran caz soloları doğaçlanabileceğini kanıtladı. Tromboncu ***Steve Turre***'nin tamamını deniz kabuklarıyla yaptığı caz soloları çarpıcıdır. ***Christian Marclay***'de pikap caz çalgısına dönüşür: Gıcırtlarının (iğne plağın üzerindeyken, plağı ritim içinde ileri geri hareket ettirerek elde edilir) yabaniliği ve sound kolajlarındaki kabalık ve mizah John Zorn müziğinin punk karşılığı gibidir. Bu çalgılardan bazıları bu kitabın önceki baskılarında "Diğer çalgılar" başlığı altında özetlenirken, geçen zaman içinde başlı başına bir bölüm ayrılmasını gerektirecek kadar önem kazandılar.

Cazda sürekli yeni çalgıların keşfedilmesinin itici güçlerinden diğeri ise, caz müzisyeninin sound'a duyduğu ilgidir. "Cazın Öğeleri" başlıklı bölümde sound'ın vazgeçilmez bir caz öğesi olduğunu göstermiştik. Ancak caz tarihi boyunca sound'a duyulan ilgi her zaman artmaya devam etmiştir. Evet, bugün sound uğruna başka her şeyi bir kenara iten müzisyenler ve topluluklar vardır.

Yeni tınılar yakalamak caz müzisyenleri açısından her durumda tayin edici bir motivasyon olmuştur. 60'lı yılların sonunda, elektroniğin bu görevi hakkıyla yerine getirebileceği düşünüldü. Ama sonra görüldü ki -keyboard'la ilgili bölümde bundan söz etmiştik-, elektroniğin sound alanında neredeyse sonsuz olanak sunması, bireysellikle ilgili problemleri beraberinde getiriyordu. Çünkü sound'a duyulan ilginin esas nedeni, kendini kişisel olarak ifade etme isteğiydi. Bu yüzden elektronikle bütünleşen sound bilinci, 70'li yılların ikinci yarısında paradoksal olarak doğrudan akustik caza yöneldi ve en olgun meyvelerini orada verdi.

Biraz hızlı gitmiş olduk, ama "diğer çalgıların"ın çoğu *tali çalgılar*dır. Çalgıcılarını bu nedenle genellikle ana çalgıları bağlamında önceki bölümlerde tanıtmıştık. ***Eric Dolpy***'nin kabul ettirdiği bas klarnetten klarnet bölümünde, obua ve fagottan tenor saksofon bölümündeki ***Yusef Lateef*** bağlamında söz edildi; orada diğer çalgılarına ilave olarak saksofon ailesinden az bilinen iki İspanyol nefesli, *stritch* ve *manzello* çalan ***Roland Kirk*** de tanıtıldı.

Caz çalgılarının çerçevesinin ne kadar genişleyebileceği, ***Alice Coltrane***'in -büyük John Coltrane'in karısı- kökleri Asyatik meditasyon geleneğinin derinliklerinden gelen arp doğaçlamaları dinlendiğinde görülür. Daha 50'li yıllarda West Coast'tan ***Corky Hale*** ve New York'tan ***Dorothy Ashby*** arpı caz tarzında çalmayı denedi. (Arpın cazda ilk kez 1934'te Jack Teagarden'ın Benny Goodman'la birlikte yaptığı *Junk Man* adlı kayıtta ***Caspar Reardon*** tarafından çalınmış olması şaşırtıcıdır. Sonra ise Joe Marsala'nın Eddie Condon ve Joe Bushkin'le birlikte yaptığı *Jazz Me Blues* adlı kayıtta ***Adele Girard*** tarafından çalınmıştır.) Ne var ki bu zor akort edilen ve daima yeniden akort edilmesi gereken çalgıya yolu "yeni caz" açmıştır. Bu nedenle arp sound'ı ilk kez Alice Coltrane'de bir "tuhaflık"tan daha fazla bir etki yaratmıştır.

John Zorn, Elliot Sharp ve Wayne Horvitz'in no wave çevresinde isim yapan ***Zeena Parkins,*** Alice Coltrane'den bir adım daha öteye gitti. Parkins punk'tan esinlenen bir hareketlilik içinde parçalı salkımlar çalar ve arpının sound'ını elektronikle öylesine yabancılaştırır ki, bu çalgıya benzersiz bir biçimde sinmiş olan romantik havayı tamamen uzaklaştırır.

Akordeon, cazda uzun süre hiçbir rol oynamadı. 1930'da ***Charles Melrose,*** Cellar Boys'la bir akordeon solo –Bud Freeman ve Frank Teschemacher'le birlikte ***Wailing Blues***'u– çaldığında bile fazla değişen bir şey olmadı. Ancak onu izleyen bütün diğer akordeoncular da –***Buster Moten*** (Bennie Moten Orkestrası'nda), ***Joe Mooney*** (40'lı yılların ikinci yarısında bir swing dörtlüsü idare ediyordu), ***Mat Mathews*** ve ***Art van Damme***–, çalgının cümlelemedeki tutukluğunu ve o net olmayan kendine özgü sesini pek bertaraf edemediler (aynı sorunlar kilise orgunda da vardır; her ikisi de kamışlı çalgılardır). ***Astor Piazzolla*** tango ve cazı birleştirerek, bariton saksofoncu Gerry Mulligan ile birlikte dikkate değer ikili kayıtlar yaptı. Ne var ki, akordeon ancak 80'li yıllarda başlı başına bir caz çalgısı haline geldi. İki müzisyen bunu gerçekleştirdi: Arjantinli ***Dino Saluzzi*** (bandoneon'da) ve New Yorklu ***Guy Klucevsek*** (çok farklı akordeon tiplerini kullanarak). ***Saluzzi,*** tangoyu şemalarından kurtardı, bu müziğin özü olan isyankâr melankoliyi Arjantin folklorunun *bütünündeki* açıklık ve canlılıkla, Hint melodileriyle, Avrupa valsleriyle, zamanında Güney Amerika'ya sürüklenen siyahların *candomble** ritimleriyle, yerel Gaucho folklorunun *milonga*'larıyla, ama aynı zamanda XIX. yüzyılın romantik ve izlenimci müziğiyle zenginleştirdi. Saluzzi, ***Juan José Mosalini*** ve ***Luis DiMatteo*** gibi bandoneon çalgıcılarıyla, Arjantin de sahneye çıkmış oldu (Brezilya çok daha önce yerini almıştı). Tango müzisyeni Piazzolla ile birlikte ve onu geliştirerek, dünya müziğinin dayandığı sınırları geliştirdiler.

John Zorn ile birlikte çalarak isim yapan ***Guy Klucevsek,*** akordeonda en alışılmadık tınıları çıkarır. Yıldırım hızındaki tonal çıkışların ve alışılmadık perde değişikliklerinin, yoğun, tuhaf, garip tınılar çıkarmanın ustasıdır; bazen masalsı folklorik çizgilere bürünür (bunlar keyboard'dan beklenebilecek, ama akordeon için hiç düşünülemeyecek sound'lardır.)

İki çalgı için daire tamamlanmıştır: bunlar tuba ve ağız armonikasıdır. Tuba –daha önce değinmiştik– eski New Orleans'ta kontrbasın bir tür ön biçimi olarak kullanılmıştı. Bugün ise ***Howard Johnson, Don Butterfield, Bob Stewart, Joe Daley, Earl McIntyre*** ve Avrupa'da ***Peter Kowald, Larry Fishkind*** ve ***Pinguin Moschner*** gibi müzisyenler neredeyse trompet kıvraklığında tuba soloları çalmaktadır. Blues şarkıcısı Taj Mahal, plaklarından birini sadece tuba takımının eşliğinde doldurdu. Howard Johnson 70'li yıllarda bir tuba topluluğu kurdu. Bob Stewart ise olağanüstü melodik ve ritmik karmaşıklıkta çizgiler çalmaktadır.

Ne yazık ki, bütün bu gelişmenin taşlarını ilk yerleştiren adam, başçı ***Red Callender*** çoğu kez unutulmaktadır. Charles Mingus'un öğretmeni

* Candomble: Brezilya'da Afrika kökenli Macumba dininin mezheplerinden biri.

olan Callender daha 50'li yıllarda Los Angeles'ta o zamanlar hâkim olan West Coast tarzında tuba çalardı. Sonra ***Ray Draper*** gelir; 50'li yılların ikinci yarısında Max Roach, Donald Byrd ve John Coltrane'in hard bop topluluklarında alışılmadık tuba soloları çalardı.

Ağız armonikası folk blues'un arpıdır. ***Sonny Boy Williamson, Sonny Terry, Junior Wells, Shakey Jake, Little Walter, Big Walter Horton, James Cotton, Carey Bell, Whispering Smith*** ve diğerleri ağız armonikasında ifade gücü mükemmel, "konuşan" sololar çaldılar. Çoğunlukla Güney eyaletlerinde veya Chicago'nun güney yakasında kurulmuş ve hâlâ da kurulmakta olan o blues gruplarında yer aldılar. Yine de bu çalgı hiçbir zaman tam olarak ciddiye alınmadı ve daha çok folklora dahil edildi. Ancak Belçikalı ***Toots Thielemans***'ladır ki bu durum değişti. Thielemans, ağız armonikasını cool döneminin Lee Konitz veya Stan Getz gibi büyük saksofoncularını andıran bir kıvraklık ve yaratıcılıkla çalar.

Ayrıca amplifikatörle çalma olanakları var olalı beri, ağız armonikası çalgı ailesi içinde diğerleriyle eşit bir konumda yer aldı; özellikle blues rock müziğinde, örneğin Paul Butterfield'in ve John Mayall'in, siyah blues arpçılarının stilinde çaldığı topluluklarda. ***Magic Dick*** rock'ta ağız armonikasını yerleştirdi. ***Stevie Wonder,*** Toots Thielemans'ın inceliğini eski blues'un arp sound'ı ile birleştirdi. ***Mauricio Einhorn,*** Thielemans sound'ını, memleketi Brezilya'nın ritim duygusunu yansıtan müziğine taşıdı.

Ayrıca söz edilmesi gereken çalgılar korno, obua, korangle ve fagottur. Caz bağlamında bu çalgıların "baba"ları, daha 50'li yıllarda ***Julius Watkins*** ve ***Yusef Lateef*** olmuştur. Watkins kornoda Kenny Clarke, Oscar Pettiford ve Quincy Jones gibi önemli müzisyenlerle birlikte kayıtlar yaptı. Lateef tenor saksofon, flüt, obua, fagot ve muhtelif egzotik çalgılarda, örneğin argol'de (bir Mısır obuası) aynı ölçüde mükemmeldir ve Coltrane'den önce, cazın dünya müziğine açılmasının öncülüğünü yapmıştır. 50'li yıllarda tenor saksofoncu ***Bob Cooper*** West Coast caz kayıtlarında obua ve korangle çaldı, bazılarında davulda Max Roach da vardı. Bugünkü camia içinde en ilginç fagot caz solosunu çalan herhalde ***Karen Borca***'dır. Oregon grubunda obua ve korangle çalan ***Paul McCandless,*** kökleri bu çalgıların romantik geleneğine yaslanan bir müzisyen olarak öne çıkmıştır.

Julius Watkins "kornonun Charlie Parker'ı"dır. Lirik cümleleri ve çalgısının doğal kapasitesini aşan yaratıcılığı bütün çağdaş kornocuları etkilemiştir. Bunlar arasında ***Vincent Chancey, Sharon Freeman*** ve ***John Clark***'ı (her üçü de Carla Bley ile birlikte çalmıştır), ***Peter Gordon***'u (Jaco Pastorius ile birlikte çaldı) sayabiliriz. Ancak çağdaş cazın korno sesi ***Tom Varner***'dır. Entonasyonu çok zor olan bu çalgıda, inanılmaz bir rahatlık içinde heyecan veren serbest bop çizgiler çalar (müziğinin serbest yanını

akor değişimlerinin önceden belirlenmemiş oluşu, bop yanını ise düzenli olarak swing yapan vuruş oluşturur). ***Django Bates*** cazda ender olarak kullanılan tenor kornoda, trompetten hiç aşağıda kalmayan bir akıcılık yakalamıştır.

Şimdi de *telli çalgılara* gelelim: Mandolin, İtalyan mandolin orkestralarının serenat tınılarıyla öylesine bütünleşmiştir ki, caza girmenin yolunu bulması bir paradoks gibi gözükebilir. Ancak bu gerçekleşti; hem de ilk olarak Amerikan country ve bluegrass müziğine yakın duran ve aynı zamanda mükemmel birer "swing'ci" olan müzisyenler eliyle: ***Tiny Moore*** ve ***Jethro Burns***. Burns ilk mandolin kayıtlarını 40'lı yıllarda Bob Wills and the Texas Playboys'la yaptı. Modern anlamda mandolin çalanlarsa, gitarist ***John Abercrombie*** (özellikle McCoy Tyner'ın da katıldığı dörtlü kayıtlarında çok başarılıdır) ve ***David Grisman***'dır. 80'li yıllar geride kalırken "dawg music"iyle (kendi adlandırışıdır) başarıyı kutlayan Grisman, tellerde Django Reinhardt'ın eski Quintet du Hot Club de France'ının çağdaş bir karşılığı gibi duran tınılar yaratır. Münih'te yaşayan Lübnanlı ***Rabih Abou-Khalil*** udu, Arap lavtasını, dünya müziği alanında göz kamaştırıcı bir rahatlık içinde çalar.

Çellonun "baba"larından kontrbasla ilgili bölümde söz etmiştik. Ancak bu çalgının olanaklarını bugünün cazında ilk olarak kullanan ***Abdul Wadud***, ***David Darling*** ve ***Hank Roberts*** oldu; Darling, çelloyu romantikleştiren ve estetikleştiren tınılar ve birçok playback'le birlikte, Wadud (AACM'e yakındır) ise, hayranlık veren bir caz duyarlılığı ve şaşırtıcı bir doğaçlama yeteneğiyle kullandı. Wadud, çellonun klasik ve romantik geleneğinin bilgisine de hâkimdi. Indianalı Roberts, çelloyu en yoğun şekilde "vokalize eden" müzisyendir; burada vokalizasyon sadece kelimenin mecazi anlamında değildir, aynı zamanda gerçektir, çünkü çoğu kez çello çizgilerinin üzerine harmonizer, dijital geciktirici vb. ile çeşitli şekillerde yabancılaştırdığı kendi sesini de (sesini, kulaklık mikrofonu ile destekler), tıpkı çalarken yaptığı gibi koyar. Bugünün cazında önde gelen çellistlerden bir diğeri ise Fransız ***Charles Capon***'dur. Çelloda serbest caz çalanlar ***Irène Aebi*** (özellikle Steve Lacy'nin grubunda), ***Diedre Murray*** (Henry Threadgill'in altılısında), ***David Eyges*** ve ***Tristan Honsinger***'dır. Honsinger'ın radikal uzlaşmazlığı Derek Bailey'in gitar üslubunu hatırlatır. Folklor melodilerini tuhaf bir şekilde yabancılaştıran ***Tom Cora*** çelloyu no wave bağlamında temsil etmiştir.

Cazın dünyanın büyük müzik kültürlerine açılmasıyla birlikte egzotik çalgılar topluluğunun da işin içine girmesi, çalgıların ufkunu daha da genişletti. ***Don Cherry*** örneğin Laponya, Afrika, Tibet, Hindistan, Çin vb. enstrümanları çaldı. Hollandalı perküsyoncu ***Han Bennink*** bazen

dhung (Tibet'in dev Alp kornosu) kullanır. ***Collin Walcott, Bill Plummer*** ve başkaları caz kayıtlarında Hint sitarını çaldılar. Saksofoncu ***Charlie Mariano*** yıllarca Güney Hindistan'ın nagaswaram'ını –obuaya benzeyen bir çalgı– çalmak için önce Kuala Lumpur'da, sonra küçük bir Hint köyünde eğitim gördü; ve cazın hiçbir doğaçlama ustasında görülmeyen bir şekilde, Karnat (Güney Hint) spiritüalizmiyle Coltrane mirası arasında bir birlik yarattı.

Bu müzisyenlerin en ilginçlerinden biri ***Stephan Micus***'tur; tam anlamıyla bir dünya müzisyenidir. Bavyera zither'ini, Japonya'nın bambu flütlerini, Afganistan rabab'ını, Bali, Hindistan, Tibet çalgılarını, İskoçya gaydasını... çalabilir. Yıllarca Asya'yı arşınladı ve oradaki çalgıları öğrendi. Her birini geleneğine ve ruhuna derin bir yakınlık hissederek çalar; tınılarını, akıntısında içsel bilincin duyumsanabildiği müzikal bir ırmakta birleştirir.

80'li yılları konu alan bölümde yeni bir müzisyen tipinin doğuşundan, dünya müziğinden söz etmiştik; bu kitapta bu tipi temsil eden birçok müzisyen belirttik. İçlerinde hiçbiri bunu Micus kadar ideal, olağanüstü bir tarzda yerine getiremez. Tınıların iç dünyasını keşfetmek uğruna ne kadar çok müzisyen elektronik serüvenine atılmıştı; oysa Micus bu dünyayı algılamakla kalmaz, gerçeğe dönüştürür, hem de elektronik olmaksızın, binlerce yıllık çalgılar kullanarak.

Son olarak kelimenin geleneksel anlamında hiçbir çalgı kullanmayan iki stilistten daha söz edeceğiz. Bu müzisyenlerin "çalgısı" plak stüdyosudur. Plastik sanatlardan uyarlayarak söyleyecek olursak, "kavram yaratıcıları" diye nitelendirilmeleri mümkündür. Çünkü tam da böyledirler: Bilinen plak üreticilerinin talep edebileceğinden çok daha kapsamlı ve derinlemesine bir etkinlik sergileyen, konsept yaratan ve çerçeve belirleyen fikir babalarıdır bunlar: ***Kip Hanrahan*** ve ***Hal Willner***'dan söz ediyoruz. İkisi de dikkat çekici, bütün stilleri aşan buluşmalar estiren birer ustadır. ***Willner*** plaklarında-projelerinde caz, pop, chanson, rock ve Avrupa konser müziği gibi "düşman" kampların müzisyenlerini, aradaki bütün estetik uçurumların ötesine geçerek birleştirmeyi başarmıştır. 80'li yılların en orijinal ve en hareketli iki müzikal eseri ona aittir. Bu eserlerden 1984'te kaydedilen ilki, eşsiz piyanist-besteci Thelonious Monk'a adanmıştır: *That's The Way I Feel Now*. Parçada John Zorn, Donald Fagen, Arto Lindsay, Joe Jackson, Randy Weston, Bobby McFerrin, Carla Bley, Johnny Griffin gibi çok çeşitli müzisyenlerin hayranlık verici Monk yorumları yer alır. 1985'te kaydedilen diğeri ise Kurt Weill'a armağan edilen *Lost In The Stars*'tır. Diğerlerinin yanı sıra Lou Reed, Phil Woods, Armadillo String Quar-

tet, Carla Bley, Tom Waits, Charlie Haden, Sting, Dagmar Krause'nin olağanüstü yorumlarıyla kendini gösterir.

Müzikal yüzleşmelerin ustası ***Kip Hanrahan*** bir adım daha ileri gider: Onda son derece farklı müzikal dünyalar çok daha doğrudan, dolaysız olarak birbiriyle çarpışır; New York'un Latin camiasının kaymak tabakasıyla no wave müzisyenleri, rock şarkıcıları, çağdaş caz müzisyenleri, Karayip gitaristleri, soul müzisyenleri vb. uyum içinde harmanlanır. "Benim müziğimde sorun her zaman farklı şeyleri bir araya getirmek değildir. Bazen sorun bunların birbirinden ayrılmasıdır. Kastettiğim şey şu: Eğer elinde hep aynı tarzda çalan müzisyenler varsa, o zaman bunların kulvarlarının dışına çıkıp, yeni şeyler geliştirmelerini teşvik edecek bir engel koyman gerekir. Bazen grup içinde gerilim yaratacak yollar arıyorum; ki, böylece gerilimler gruptakilerin elinde müziğe dönüşebilsin." Hanrahan'ın kontrast ve şaşırtıcı zıtlıklar yaratmayı hedefleyen projeleri, paradoksal olarak 80'li yılların cazının en homojen ve en başarılı ürünleri olmuştur. Bazı eleştirmenler ikili albümü *Desire Develops an Edge*'in (Hanrahan, "Kendimi en net olarak ifade edebildiğim eserdir" der) 80'li yıllar için Carla Bley'in *Escalator over the Hill*'inin 70'li yıllardaki anlamını taşıdığını ileri sürerler. Kip Hanrahan müzikal adacıklar arasındaki sınırları parçalar. Yan yana olamaz gözükeni birleştirir ve bunu ustalıkla başarır; çünkü yapmaya çalıştığı şey aykırı müzik stillerini birbirine eşitlemek değil, farklılıkları içindeki ortaklıkları bulup çıkarmaktır.

Caz Şarkıcıları

ERKEK ŞARKICILAR

Caz doğmadan önce blues ve shouts, worksongs ve spirituals vardı; yani, ABD'nin güneyinde siyahların ve beyazların söylediği halk şarkılarının zengin hazinesi, Marshall Stearns'in deyişiyle "arkaik caz" mevcuttu. Bu müzikten caz doğdu. Yani caz vokal müziğin içinden doğdu. Cazın özgün sound'larına ilişkin pek çok şeyi, nefesli çalgıcılarının insan sesinin tınısını taklit etmeleriyle açıklamak mümkündür. Örneğin Duke Ellington'ın orkestrasında trompet ve trombonun homurdanan sound'larında veya Eric Dolphy'nin bas klarnetinde bu durum çok bellidir. Öte yandan bugünkü caz neredeyse tümüyle enstrümantal bir müziktir; öyle ki, standartları ve kriterleri enstrümantal olandan yola çıkarak belirlenir; caz şarkıcılığının standartları için de bu geçerlidir. Caz vokalisti sesini "bir çalgı gibi" kullanır; bir trompet veya saksofon gibi. Bu nedenle Avrupa vokal müziğinde önemli olan sesin berraklığı veya genişliği gibi kriterler, caza uygulanamaz. En önemli caz şarkıcılarının bazılarının sesi "klasik" kriterlere göre "çirkin"dir; birçoğunun, bir halk şarkısının ses genişliğine bile yetemeyecek kadar sınırlı bir sesi vardır.

Caz şarkıcılığının ikilemi bir paradoks olarak da açıklanabilir: Bütün caz, vokal müzikten doğmuştur; ancak caz şarkıcılığı tamamen enstrümantal müzikten gelir. En iyi caz şarkıcılarından bazılarının –en başta Louis Armstrong– çalgıcı olması nedensiz değildir.

Caz literatüründe, çok farklı eleştirmenlerde bile, bir çalgıcının, diyelim alto saksofoncu Johnny Hodges'in sound'ının "insan sesine benzediği"ni söylemek, her zaman övgü ifade eder. Öte yandan bir şarkıcı hakkında, sesini "bir çalgı gibi" kullanmayı bildiğini söylemekten daha güzel bir söz olamaz.

Caz şarkıcılığının bu ikileminin dışında kalan tek bir alan vardır: Blues. Ancak kısırdöngüyü tam da bu nokta gözler önüne serer. Büyük bir dinleyici kitlesi nezdinde başarı kazanmış ünlü caz şarkıcılarının çoğu yıllarca gerçek blues akımının dışında yer aldı; otantik blues ve gospel şarkıcıları pek az bilindi; en azından blues'un rock müzikteki büyük başarısının ortaya çıktığı 60'lı yıllara dek. Atılım 50'li yılların ikinci yarısında ***Ray Charles*** ile başladı. O, folk blues ve gospel geleneğinden gelen gerçek bir blues şarkıcısıydı; modern caz dünyasının tamamında kabul görürken, blues ve caz dışında da geniş bir dinleyici kitlesine hitap etti. Blues'un 50'li yıllarda yeniden Amerika'nın genel hafızasına geri dönmesi için hiç kimsenin Ray Charles kadar çok şey yapmadığına haklı olarak işaret edilir. Ancak Ray, ilk temsilcileri geçen yüzyılda Güney'in karanlığında bir yerlerde kaybolmuş sonsuz sayıdaki blues şarkıcısının sadece sonuncusuydu; elbet, o zamanlar için sonuncu! Yine de otantik blues söyleyen ve buna rağmen beyaz dinleyici kitlesi önünde büyük bir ticari başarı kazanan şarkıcıların ilkiydi.

Blues folklorunun ün kazanan ilk temsilcileri Texaslı kör bir sokak müzisyeni olan ***"Blind" Lemon Jefferson*** ile "Leadbelly" diye tanınan ve önce cinayetten, birkaç sene sonra ise cinayet girişiminden ötürü Louisiana'daki Angola Devlet Hapishanesi'nde yatan ***Huddie Leadbetter***'dır. Bu ikisini Mississippi eyaletinden gelen ve Texas'ta öldürülen ***Robert Johnson, Big Bill Broonzy, Son House*** ve sayısız blues şarkıcısı izler. Bu şarkıcıların hepsi Güney eyaletlerinden geldikleri halde, Chicago'yu ABD'de blues'un başkenti haline getirdiler. ***Muddy Waters, Little Brother Montgomery, St.Louis Jimmy, Sunnyland Slim, Sonny Boy Williamson, Little Walter, Memphis Slim, Howlin' Wolf*** ve başka birçok isim sayabiliriz. Detroit'te yaşayan ***John Lee Hooker*** da bu isimlere dahildir. Bu şarkıcılardan hemen hepsi aynı zamanda mükemmel birer gitaristtir; eğer piyano çalıyorlarsa, blues şarkılarına heyecan verici boogie-woogie bas melodileriyle eşlik ederler. (Diğer önemli blues şarkıcıları blues'u konu alan bölümde belirtilmiştir.) Kesintisiz olarak yıllardır süren bu akım içinde, Güney'den Kuzey'in ve Batı'nın kentlerine gelen yeni blues şarkıcıları ün kazanmaya devam etmektedir.

Blues, 80'li yıllarda 20'lerdeki ve 30'lardaki kadar aranır hale geldi. 60'lı yıllardan bu yana ırksal ve sosyal protesto bilinci içinde yeni bir blues şarkıcıları kuşağı ortaya çıkmıştır; aynı bilinçliliğe birçok çağdaş caz müzisyeninde de rastlanır. Bu yeni blues kuşağının üyeleri arasında şarkıcı-ağız armonikası çalgıcısı ***Junior Wells*** veya şarkıcı gitarist ***Buddy Guy, Albert King, Albert Collins*** ve ***Otis Rush***'ın yanı sıra, rock'ın genç

dinleyici kitlesi nezdinde başarı kazanan ***Taj Mahal*** ve ***Robert Cray*** sayılabilir.

Bu şarkıcılar, 1924'te Trixie Smith ve eskinin birçok blues vokalisti gibi, hayal kırıklığı ve ironi içinde (ki blues'da her ikisi de vardır), "güneşin bir gün kendi avlularına da doğması"nı ummakla yetinmiyor artık; bunu bilinçli olarak talep ediyor; tıpkı şarkıcı-piyanist Otis Spann'ın 1967 yılında *I Want a Brand-New House*'da yaptığı gibi.

1960 yazında Louisiana'daki Angola Devlet Hapishanesi'ne ziyarete gittiğimde, her biri en az Chicago'daki blues şarkıcılarının tanınmış isimleri kadar iyi olan birçok genç blues müzisyeni dinlemiştim. Aralarında sonradan serbest bırakılan ve blues çevrelerinde isim yapan ***Robert Pete Williams*** da vardı. Ziyaretimden tam bir gün önce bölgede bir kasırga patlak vermişti. Mahkûmlardan biri, yıldırım çarpmasından kıl payı kurtulduğunu anlattı. Hâlâ korku içindeydi. Günün birinde bu konuda mutlaka bir blues yapacağına inandığımı daha söyler söylemez, gitarda birkaç akor tıngırdatmaya başladı ve *Lightning' Blues* adlı parçasını doğaçladı. Yaşadıklarını gerçekçi ve yoğun bir şekilde yansıtan sözler tam bir sürpriz oldu. Bu blues metinleri gerçek anlamda "caz ve şiir"dir. Burada "caz" ve "şiir" arasındaki fark artık sadece terminolojidedir, özde değil.

Otuz yıldan bu yana, otantik big city blues'un en başarılı şarkıcılarından biri, "blues eyaleti" Mississippi'den ***B.B. King***'dir. Eski büyük folk blues'cularından ***Bukka White***'ın kuzenlerinden biridir. Leonard Feather'ın *Encyclopedia of Jazz*'ında B.B.'nin en büyük arzusunun, "Siyahların kendi özgün müzikleri blues'dan artık utanmamaları" olduğu yazar.

Gerçekte B.B. King bu konuda önemli katkılarda bulunmuştur; yine de –özellikle burjuva orta sınıf içinde– blues'u taşralı, ilkel, arkaik bir şey olarak gören ve ondan uzak durmak isteyen pek çok siyah hâlâ vardır. Amerikalı siyahlar, blues'la tıpkı bir Almanın Beethoven'la veya bir İtalyanın Verdi'yle gururlandığı gibi gurur duyabildiği gün, eşit haklara giden yolu da açacaklardır.

Başından beri, folk blues'un kendi özgün alanı ile gerçek caz arasında etkileşim doğal bir şeydi. Tamamen otantik blues vokalisti olan, ancak blues dünyasından çok caza dahil edilen birçok şarkıcı vardır. Bu geleneği kuranlardan ilki 1972'de ölen ***Jimmy Rushing***'dir. Oklahomalı olan –Oklahoma eskiden beri Texas blues'unun etki alanı içindedir– Rushing, bilhassa swing stilinin blues vokalistiydi. Folk blues'cuların tersine, vuruşa bağlı söylemeyi bıraktı; vuruşu önceleyerek veya arkasından giderek, ritmik ağırlık noktalarının uzağında söyledi ve kendi vurgularını koyarak daha güçlü gerilim yarattı. 30'lu yıllarda Count Basie'nin şarkıcısı olan Rushing'in söyleyiş tarzı, o zamanlar Basie'nin enstrümantal ana teması

olan *Swingin' the Blues*'un tam anlamıyla vokal dışavurumuydu. Bu türün diğer şarkıcıları West Coast'ta yaşayan ***Jimmy Witherspoon*** veya Kansas Cityli ***Big Miller***'dır. ***Joe Williams*** 50'li yılların Count Basie Orkestrası'nda Jimmy Rushing'in rolünü üstlendi. Williams, balad'larına blues yoğunluğu taşıyan ve öte yandan modern cazı "sofistike" ederek blues söyleyen mükemmel bir müzisyendir.

Kansas Cityli ***Big Joe Turner*** (1985'te öldü) boogie-woogie'nin blues vokalistidir. 30'lu yıllarda büyük boogie piyanistleri ile birlikte söyledi ve birçok başka blues'cu gibi, bir kuşak sonra rock 'n' rol'da ikinci kez başarı kazandı.

Etnik müzikten, örneğin Orta Afrika'nın Pigme kabilelerinin şarkılarından esinlenerek yarattığı serbest, coşkulu *falsetto* doğaçlamalarla eski blues geleneğini Coltrane sonrası dönemin müziğiyle birleştiren ***Leon Thomas***'la birlikte bir, hatta iki adım daha atmış oluyoruz . Thomas yeni blues kuşağının güncel siyasal bilincini mükemmel bir tarzda yansıtır: "Bir adamın Ay'a uçması kaça mal olur? Bunu söylerken, her öğleden sonra gördüğüm aç çocukları düşünüyorum..."

"Blind" Lemon Jefferson'ı, Chicago'nun güney yakasından Otis Rush'ın modern blues'una götüren çizgi, caz şarkıcılığının ana omurgasını oluşturur. Bu çizgi caz şarkıcılığının "blues çizgisi" olarak adlandırılabilir; "şarkı çizgisi" bundan ayrıdır; ancak iki çizgi arasında daima yoğun bir etkileşim olduğunu görmek önemlidir. Bu durum "şarkı çizgisi"nin ilk önemli şarkıcısında, ***Louis Armstrong***'da hemen belli olur. Çünkü Armstrong'un müziği, blues olmadığı durumda bile –çoğunlukla ortodoks anlamda blues değildir–, blues'a bağlı kalır. Armstrong'un şarkıcılığı sadece cazda değil, pop, rock ve soul müzikte de, duyguyu ve kişisel ifadeyi her tür geleneksel standardın önünde tutan temel bir yaklaşımın simgesi haline gelmiştir.

Times dergisi yıllar önce Armstrong'un Londra'da konuk olarak çalmasının ardından şöyle yazdı: "Bu ses, bizim Avrupa'da bir şarkının güzelliğini belirlemek üzere kullandığımız ölçülere göre tabii ki çirkin. Ancak Louis Armstrong'un bu sesle yansıttığı ifade, her bir tonundan yükselen ruh, yürek ve derinlik, onu bugünkü beyaz dünyada çoğunlukla teknik açıdan kusursuz ve kulağa hoş gelen, ancak soğuk ve ruhsuz şarkıcılıktan daha güzel kılmaktadır."

Trombonu ***Jack Teagarden*** (1964'te öldü), Louis Armstrong'la birlikte caz tarihinin en esprili ve en coşkulu vokal düetlerinden bazılarını söylemiştir. Teagarden "sofistike" blues şarkıcılığının ustasıydı; daha 30'lu yıllarda, yani blues'un ironik bilgiçliği 50'li yılların sonunda "modern" kabul edilmeden çok önce. Daha sonra, daha modern bir stil bağlamında bir orkestra liderinde, ***Woody Herman***'da benzeri bir sofistikasyona

rastlanmıştır; zevkli ve müzisyence, ancak Teagarden veya büyük siyah vokalistlerinki kadar anlatım gücü olmayan bir sofistikasyon.

Biraz önce saydığımız bütün erkek şarkıcıların, ilk planda birer çalgıcı, trompetçi, trombonu veya saksofoncu olması dikkat çekicidir. Erkek şarkıcılar arasında hemen hemen sadece çalgıcı olanlar cazın görece dar alanında bulunmayı sürdürdüler. Herhangi bir şekilde caza yakın bir yerden, ya da cazla başlayan diğerlerinin çoğu ise ticari müziğe atladılar: ***Bing Crosby***, ***Frankie Laine***, ***Perry Como***, ***Matt Dennis*** ve müzikal açıdan olağanüstü olup, hep cazla ticari müzik arasında gidip gelen ve her ikisini birleştirmeye çalışan ***Mel Tormé***. Torme, Amerikan popüler müziğinin büyük bestecilerinin şarkılarını yorumlamakta da ustadır.

Nat King Cole'ün uzun süre piyanist olduğu kadar, kusursuz bir caz vokalisti de olması ve ticari alanda başarılı bir şarkıcı haline geldikçe piyano çalmayı arka plana itmesi anlamlıdır. Nat, tabii ki, şarkıcılığında gerçek caz havasını 1965'teki ölümüne dek hissettiren bir müzisyendir. Ray Charles'tan Stevie Wonder'a kadar uzanan bütün bir şarkıcı kuşağını etkilemiştir.

Bir caz çalgıcısının iyi bir caz vokalisti olmak için gayet uygun nitelikler taşıması, sadece Hot Lips Page ve Jack Teagarden zamanının bir olgusu değildir. Bugünkü cazda da örnekleri vardır: Davulcu ***Grady Tate***, trombonu ***Richard Boone***, tenor saksofoncu ***George Adams***, gitarist ***George Benson***, trompetçi ***Chet Baker*** ve ***Clark Terry*** kendi üslupları içinde dikkate değer vokalistlerdir. Terry espri ve mizah yüklüdür; Boone geleneksel blues'la çağdaş taşlama arasında ilişki kurar; Baker'da "kadınsı" etki uyandıran bir incelik vardır; Benson ise King Cole mirasından çok şey içerir; Adams tenor çalışında da izlenen erkeksi *attacca* ile kendini gösterir.

40'lı yıllarda Sarah Vaughan kadın şarkıcılar arasında neyse, ***Billy Eckstine*** da erkek şarkıcılar arasında oydu. Eckstine, o zamanlar Louis Armstrong ve Jimmy Rushing'den sonra en yetenekli vokalistti. Dizzy Gillespie ve Charlie Parker'ı kuşatan bebop çevresine dahildi ve onların müziğinin verdiği coşkuyla trombon öğrenmeye başladı. *Jelly, Jelly, Jelly* o zamanlar "Mr. B."nin büyük ve etkisi hâlâ süren parçasıydı ve bebop'u blues geleneğine yaslıyordu.

Billy Eckstine ile birlikte bop'a gelmiş olduk. ***Babs Gonzales*** (1979'da öldü) ve mizah yüklü grubu Three Bips and a Bop 40'lı yılların ikinci yarısında başarı kazandı ve daha sonra da, örneğin bestesi *Oop-Bop-A-Da* ile bop'un hoş sesi olarak kaldı. ***Earl Coleman***'ın dopdolu bariton sesine kimi zaman Charlie Parker eşlik ederdi. ***Kenneth "Pancho" Hagood*** ve ***Joe Carroll*** ise Dizzy Gillespie'yle kayıtlar doldurdu. Carroll sesinin kıvraklığı ve mizah yeteneğiyle Dizzy'ye denk düşer. Bu arada bebop vokalistlerin-

den söz ederken tabii ki ***Dizzy Gillespie***'nin kendisini de unutmamak gerekir. Satchmo'nun sesinin trompetini tamamlaması gibi, Dizzy'nin tiz, biraz oryantal tınlayan sesi de trompetini ideal bir şekilde tamamlar. ***Jackie Paris*** bebop'un vokal anlayışını 50'li yılların cool cazına aktarmıştır.

Max Roach'ın *Freedom Now Suite*'inde yer alan ***Oscar Brown Jr.*** şarkıcı, kabare sanatçısı ve söz yazarı olarak gayet parlak bir kişilikti. ***Johnny Hartman,*** yumuşak, akıcı cümleleriyle –örneğin John Coltrane ve daha önce de Dizzy Gillespie'yle doldurduğu balad kayıtlarında olduğu gibi– büyük hayranlık uyandıran, olağanüstü bir şarkıcıdır. ***Bill Henderson*** ve ***Mark Murphy***, Count Basie'den esinlenen modern bir mainstream yorumuna yaslanarak şarkı söyler. Murphy, çarpıcı bir "sofistikasyon"la cazın bir döneminin tümünü şarkılara dönüştürür. ***Mose Allison*** ise, siyah ve beyaz blues folk şarkılarını, özgün bir üslupla yazdığı modern soul tarzında şarkılara dönüştürür. 60'lı ve 70'li yıllarda soul söylemek moda haline geldiğinde, soul'un siyah gospel geleneğinden habersiz olan bazı beyaz şarkıcılar beyaz Mose Allison'u örnek almıştır (Allison tabii ki Mississippiliydi, yani yüzde 90'ı siyah olan bir yerdendi ve siyah folk müziğini çocukluktan itibaren içine çekmişti). ***Ben Sidran*** tipik Allison stilini caz rock ve fusion alanına kadar taşır.

Şurası şüphesiz ki, erkek şarkıcıların başarısı –bu bölümün başında ve blues konulu bölümde bahsedilen blues vokalistleri ve büyük Louis Armstrong dışında– çalgıcılarınki kadar büyük olmadı. Bu ise, vokal cazın ikilemi üzerine saptamamızı bir kez daha doğrulamaktadır. Blues bir yana; caz şarkıcılığı, ses bir çalgı olarak kullanılabildiği takdirde etki uyandırmaktadır. Bu açıdan kadın sesi daha üstün bir potansiyel gösterir. Çok az sayıda erkek şarkıcının, sesindeki doğal deformasyon sayesinde başarı kazanması bunu doğrulamaktadır; örneğin Louis Armstrong'da böyledir. Sesteki deformasyon genellikle anlatımı derinleştirmektedir.

Bebop'tan yola çıkan bir başka gelişme de gayet başarılı bir vokal topluluğu olan ***Lambert-Hendricks-Ross***'un kurulmasıyla neticelenmiştir. ***Eddie Jefferson,*** daha 40'lı yılların başında doğaçlama caz sololarına söz yazarak bir "ilk"i gerçekleştirdi. Jefferson'ı izleyenlerden biri ***King Pleasure***'dır ve başarılı parçası *Moody's Mood for Love*'ı Eddie Jefferson'a borçludur; bu soloyu James Moody'nin 1953'te yaptığı bir plaktan devralmıştır. İngiltere'de doğan ***Annie Ross*** Jefferson'ı izleyen bir başka isimdir ve Wardell Gray'in tenor saksofon doğaçlamasından yükselen *Twisted* ile 1952'de büyük başarı kazanmıştır. ***Jon Hendricks*** bu tekniği doruğa vardırmıştır. Bir Amerikan dergisinin adlandırdığı şekliyle o, "caz solosunun ozanı", "cazın James Joyce'u"dur. 1966'da hayata veda eden ***Dave***

Lambert, daha 1945'te Gene Krupa Big Band ile birlikte *What's This* adlı bir parça doldurmuştu; bu, plağa alınan ilk bebop vokalidir. Bir bakıma şöyle söylemek mümkündür: Dave Lambert, Jon Hendricks ve Annie Ross, vokal grubu ***Lambert-Hendricks-Ross***'u kurmak üzere 1958'de birbirlerini bulmadan önce, müzikal açıdan aynı kampta yer alıyorlardı. Grup, Count Basie temalarının vokalleriyle uğraşmaya başladı ve burada bir daha eşine rastlanmayan hoş, coşkulu bir topluluk üslubu yakaladı –modern cazın bütün biçimlerini vokalize ederek. Bu üç şarkıcı Charlie Parker, Lester Young, Sonny Rollins, Miles Davis, Oscar Pettiford, John Coltrane ve diğerlerinin sololarını Jon Hendricks'in yazdığı sözlerle söylerken, insan bütün bu büyük müzisyenlerin doğaçlamalarında tam da bunları söylemek istediği hissine kapılırdı. Annie Ross 1962'de İngiltere'ye geri dönünce, yerine Seylanlı Yolande Bavan geçti ve üçlünün 1964'te ne yazık ki tamamen dağılmasına dek grupta kaldı. Ancak Jon Hendricks ve 1979'da ölen Eddie Jefferson bu çizgiyi sürdürdü: Hendricks kendine ait bir müzikalde ve Monterey Caz Festivali için hazırladığı, çok övgü alan *Blues History*'de; Jefferson ise alto saksofoncu Richie Cole ile yaptığı verimli ortak çalışmalarda.

Ancak "şarkı çizgisi" olarak adlandırdığımız şey de gelişmesini sürdürmektedir. Biraz önce adı geçen ***Mark Murphy***, ***Bob Dorough***, ***Joe Lee Wilson***, ***Gil Scott-Heron***, ***Lou Rawls***, ***Tony Middleton*** ve ***Tom Waits*** bu çizgiyi günümüze dek ulaştırdılar. ***Murphy*** ve ***Dorough*** Amerikan popüler müziğinin büyük bestecilerinin şarkılarını çağdaş cazın o özel yoğunluğu içinde söylerler. ***Joe Lee Wilson*** New York avangardının şarkıcısıdır. Yanı sıra Archie Shepp ve Rashied Ali'yle de birlikte şarkı söylemiştir. ***Gil Scott-Heron*** gettoların ozanıdır; siyasal ve toplumsal bilinci olan bir şarkıcıdır. ***Tom Waits*** boğuk, adeta "pas temizleyen" sesiyle, yasanın dışına düşenler ve Amerikan rüyasını bir kâbus gibi yaşayan yitik varoluşlar için anlamlı müzikal anıtlar diker.

Brezilya müziğinin modern caz üzerindeki yoğun etkisi nedeniyle, bu ülkenin bazı şarkıcılarını da burada anmamız gerekli: Önce modern Brezilya müziğinin iki büyük "baba" figürü ***Antonio Carlos Jobim*** ve ***João Gilberto***'yu, daha sonra –daha genç olanlar arasında– en başta ***Milton Nascimento***'yu ve ***Edu Lôbo***, ***Gilberto Gil*** ile ***Caetano Veloso***'yu. Her birinde Brezilya müziğini ayırt eden melodik büyü ve şiir, gençlerde buna ilave olarak çağdaş anlatım ve sosyal açıdan eleştirel tavırlar görülür. Nascimento'nun en tiz seslerde dolaşan, "melek gibi" hülyalı ve aynı zamanda şaşırtıcı ölçüde anlatımcı enstrümantal falsetto şarkıcılığı cazda inanılmayacak kadar çok izleyici buldu: ***Pedro Aznar***, ***David Blamires*** ve ***Mark Ledford***'u (her üçü de Pat Metheny grubundandır), ***Delmar***

Brown'u (Gil Evans Orkestrası'ndan) ve gitarist ***Michael "Gregory" Jackson***'ı etkiledi.

70'li yılların en başarılı ve adı en çok zikredilen şarkıcısı ***Al Jarreau*** oldu. Jarreau, Billie Holiday ve Nat King Cole'den, ama en çok da Lambert-Hendricks-Ross üçlüsünden öğrendiğini söyler. Bu optik olarak bile izlenebilir: Jarreau, saksofon tarzında cümlelediğinde, parmaklarını ve ellerini sanal bir enstrüman çalıyormuşçasına hareket ettirir, tıpkı yıllar önce Jon Hendricks ve Dave Lambert'in yaptığı gibi. Jarreau'nun gırtlağı bir orkestranın tamamını temsil eder. Davullar ve saksofonlar, trompetler ve flütler, conga'lar ve baslar; hepsi tek bir adamın gırtlağından yükselir, en pes bastan, en tiz flajoleye kadar; sanki içinde bir düzine ya da daha fazla erkek ve kadın sesini barındırıyormuş gibi. Jarreau, daha sonra birçok erkek caz vokalistinin tutturduğu yolu seçti; ancak pop ve rock şarkıcısı olarak kazandığı ticari başarılarda bile o eşsiz caz duyarlılığı hep hissedildi.

Jarreau'nun vokal sanatının hâlâ aşılamadığını düşünenler bilmelidir ki, 80'li yılların başlarında ***Bobby McFerrin***'in ortaya çıkışıyla daha iyi birisi gelmiştir. McFerrin'in sesi başka hiçbir erkek şarkıcıyla kıyaslanamayacak kadar geniştir. Bir opera şarkıcısının oğlu olan Bobby, piyanist olarak başladı ve başta Keith Jarrett olmak üzere Jon Hendricks, Ornette Coleman, Herbie Hancock'tan etkilendi. Saatler süren solo konserler verebilen McFerrin anlatım zenginliğini en mükemmel haliyle *a cappella* şarkılarda ortaya döker: Elleriyle göğsüne vurarak tempo tutarken, sesinin perdesini öylesine hızla değiştirebilir ki, polifonik bir izlenim uyandırır. İnsan kalın bas çizgilerinin, en tiz flajole şarkıların, eşlik eden seslerin, hi-hat kalıbının ritmik tıslamasının, kısa gitar temalarının, "üflenmiş" gibi gelen tınıların hepsinin aynı anda çıktığını zanneder ve bütün bunlar sound'lardan oluşan bir panorama tarafından zenginleştirilir. Bu sound'lar öylesine yeni ve alışılmadıktır ki, onlar için yeni bir sözlük oluşturmak gereklidir. Bobby McFerrin'de bedenin tamamı orkestra haline gelir. Şöyle söyler: "Diğerleri hissettiklerini ve duygularını bir çalgı yardımıyla aktarmak zorundaydı. Oysa şarkıcının sadece ağzını açması yeter." McFerrin'in bu şaşırtıcı yoğunluğa ulaşmasının temel nedenlerinden birisi, sadece nefes verirken (sıradan vokalistlerin yaptığı gibi) değil, nefes alırken de şarkı söylemesidir. Böylece rahatsız edici duraklamalardan (nefes alma nedeniyle) kurtulur. İlk kez McFerrin tarafından başarıyla uygulanmış bir tekniktir bu.

Tutucu cazseverler McFerrin'in parçası *Don't Worry, Be Happy*'yi aptalca bulmuşlardı; ancak şarkıcı için bu kariyerinin en büyük başarısı oldu. Tek başına kendi sesinin gücüyle (bütün bölümleri playback'le söyler) normal olarak synthesizer, computer ve diğer elektronik efektlerin ağır

bastığı plak listelerini işgal etti. McFerrin bu konuda caz müzisyeninin tercümesi imkânsız olan şıklığı içinde şöyle söylemiştir: "I'm my own walkman."

Erkekler tarafından söylenen modern caz şarkısında sesin çalgı olarak kullanılmasıyla gitgide daha sık karşılaşılırken, şarkı sözlerinin belirgin bir şekilde arka plana itilmesi dikkat çekmektedir. Bebop vokalistleri şarkılarını, çoğu kez taklit ettikleri nefesli çalgıcılarına, özellikle de saksofoncular a ve trompetçilere yaslardı. Oysa Jarreau ve McFerrin'de enstrümantal yelpazenin "tamamı" seste içerilir: Bas, flüt, perküsyon çalgıları, gitar, saksofon, davul vb. Diğer yandan Eddie Jefferson ve Jon Hendricks'in şarkıları –ünlü caz sololarının şarkı olarak söylenen suretleri– enstrümantal karakterde olmakla birlikte, yine de sözlerle çok yakın bir ilişki içindedir. Buna karşın Al Jarreau veya Bobby McFerrin'de (söyledikleri pop şarkıları dışında) enstrümantal olan öylesine ön plandadır ki, şarkı sözlerinin hiçbir ağırlığı yoktur.

İngiliz asıllı ***Phil Minton,*** gürültünün sunduğu olanakları erkekler tarafından söylenen caz şarkılarına açar; gıcırdayarak, ciyaklayarak, hırıldayarak, inleyerek, gümbürdeyerek, sanki bütün bu "deforme edilmiş" sound'ları *white noise*'un sınırlarına dek taşımaktadır; ancak bütün bunları yine de öyle bir müzikalite ile organize eder ve öylesine duyarlılaştırır ki, Avrupa serbest cazının ve no wave'in en övülen şarkıcısı haline gelmiştir.

Minton gibi "şarkı çizgisi"nin ötesine geçen ve "gürültü çizgisi"ni şekillendiren diğer iki şarkıcı ise gitarist ***Arto Lindsay*** ve davulcu ***David Moss***'tur. Lindsay punk'ın protesto yüklü, ateşli öfkesiyle, Moss ise oyunbaz bir sound arayıcısının çocuksu merakıyla karşımıza çıkar.

Bu kitapta siyah müzik geleneğinden çok söz ettik. Çalgıcılar arasında siyah geleneği koruyanlar genellikle avangart müzisyenlerdir: Örneğin AACM çevresinden olanlar. Şarkıcılarda ise durum farklıdır. Burada avangart seslerin, en azından kadınlarda, gelenekle hemen hiçbir ilgisi yoktur. Siyah gelenek genellikle cazın dışında kalan bir alanda korunur: Pop müzik alanında. Bu özellikle 60'lı yılların başarılı soul şarkıcılarıyla (ki, bunlar Ray Charles olmadan düşünülemez), örneğin ***Otis Redding***'le başlamış, ***James Brown*** (parçası *Say It Loud: I Am Black And I'm Proud* siyah kitlelerin bilincinde Eldridge Cleaver, Rap Brown ve Stokely Carmichael'in akıllı konuşmalarından çok daha derin yankı uyandırmıştır) ve ***Marvin Gaye***'in *Save the World-Save the Babies-Save the Children*'ı üzerinden ***Stevie Wonder*** ve ***Prince***'e kadar gelmiştir.

Bu şarkıcıların söylediği –özellikle Stevie Wonder'ın söyledikleri– tamamen Charles Mingus ve Roland Kirk'ün "Siyah Müzik"i anlamında "Siyah Klasik Müzik"tir. Wonder besteci olarak Duke Ellington'la kıyas-

lanır. Kısmen birçok plaktan oluşan şarkı albümleri, örneğin *Songs in the Key of Life, Hotter Than July* ve *Journey through the Secret Life of Plants* nitelikli, kendi içinde birbiriyle ilişkili, süit tarzı bestelerden meydana gelir. Bunlar Duke Ellington'ın kendi zamanında yaptığına benzer şekilde siyah müziğin bugünkü varlığına, özünü ortaya çıkararak yaslanır. Wonder hayranlık verici bir evrensellik ve çok yönlülük arz eden bir müzisyendir. Besteci, aranjör ve şarkıcıdır; plaklarında akla gelebilecek neredeyse her enstrümanı çalar. Modern stüdyo tekniklerine yani üst üste kayıt yapmaya, akla gelebilen her türlü synthesizer türüne, sound manipülasyonlarına vb. hâkimdir; stüdyo elektronik donanımıyla, sanki üzerinde müzik yapacağı ilave bir çalgı gibidir.

KADIN ŞARKICILAR

Kadınlar tarafından söylenen blues şarkılarının tarihi erkeklerinkinden daha sonra başlar. Adı "arkaik" dönemden bugüne aktarılan kadın şarkıcı olmamıştır. Blind Lemon Jefferson, Leadbelly, Robert Johnson gibi folk blues şarkıcılarının kadın eşleniği yoktu; bu şarkıcıların bugünkü izleyicileri için de aynı şey geçerlidir. Folk blues'un basit kırsal dünyasında erkek egemendir, kadın ise bir nesne. Blues, Amerika'da Kuzey'in şehirlerine ulaştığında, bu durum derhal değişti. 20'li yılların başında klasik blues'un büyük devri böylece başladı ve "anası" ***Ma Rainey***, "imparatoriçesi" ise ***Bessie Smith*** oldu. Bessie'ye adadığımız bölümde klasik blues döneminden ayrıntılı olarak söz etmiştik. ***Bertha "Chippie" Hill***, ***Victoria Spivey***, ***Sippie Wallace*** ve ***Alberta Hunter*** gibi şarkıcılar klasik blues'un mesajını iletmeyi sürdürdüler; ***Big Mama Thornton*** bu mesajı rhythm-blues alanında geliştirmeye devam etti.

20'li yılların sonlarında müzikal iklim blues'un aleyhine döndü; vurgu blues'dan şarkıya kaydı. Şarkı alanında ortaya çıkan ilk önemli, bugün bile hâlâ dinlemeye değer şarkıcılar ***Ethel Waters***, ***Ivie Anderson*** ve ***Mildred Bailey***'dir. Waters daha 20'li yıllarda, popüler müziğin şarkılarında –ancak yine de iyi şarkılarda– caz şarkıcılığı için ne kadar çok olanak yattığını gösteren ilk şarkıcıdır. Ivie Anderson 1932'den itibaren on yıl boyunca Duke Ellington Orkestrası'nın şarkıcılığını yaptı. Duke, Anderson'ın birlikte çalıştığı en iyi vokalist olduğunu söylerdi. Swing döneminin başarılı vokalisti Kızılderili kökenli Mildred Bailey, büyük bir duyarlılık ve cümleleme sanatı sergiler. Evli olduğu Red Norvo, Teddy Wilson ve Mary Lou Williams ile birlikte en güzel kayıtlarını doldurdu."Yabancılaşmış", "ironikleştirilmiş" bir blues olan *Rockin' Chair* adlı parçası efsanevi ün kazanarak hit haline geldi.

Bu çizgideki kadın şarkıcılarının söylediği şarkılar, balad ve "ticari" müziğin popüler şarkıları, büyük Amerikalı bestecilerin –Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin– melodileri, bazen de hit listesinden melodilerdi; ancak cazın tipik üslubu ve cümleleyiş tarzı içinde söylerlerdi.

Bu alanda doğaçlama, geriye, olabilecek en sade haline çekilir. Çünkü şarkı anlaşılır biçimde söylenmeli ve şarkıcılar tabii ki şarkı sözlerine bağlı kalmalıdır. Ancak belli bir anlamda burada da doğaçlama vardır; yorumlarda, birleştirmelerde, sıralamalarda, armoni değişimlerinde, belli bir cümleleme tarzında, bu dalın en önemli ustası ***Billie Holiday***'in eşsiz bir şekilde gösterdiği yığınla olanakta. Fats Waller cazda "ne"den çok, "nasıl"ın önemli olduğunu söylemişti (ondan sonra da başka birçok kişi söyledi). Billie işte bu saptamanın canlı, cisimleşmiş halidir. Sayısız örnek arasında birini söyleyelim: 1935'te Teddy Wilson ile birlikte kaydettiği *What a Little Moonlight Can Do* gibi gayet ucuz, banal bir şarkıdan dört dörtlük bir caz eseri yaratmıştır. Billie Holiday sadece arada bir blues söylerse de, cümleleme tarzı ve yorumu söylediği pek çok şarkıya blues havası verirdi.

Billie Holiday üç yüz elliden fazla plağının yetmişini Teddy Wilson'la yaptı. Wilson ve Lester Young'la birlikte 30'lu yıllarda en güzel eserlerini doldurdu. Billie Holiday'in vokal çizgileri ve Lester'in tenor saksofon doğaçlamaları arasındaki doku, melodinin nerede, eşliğin nerede durduğu sorusunu, hangi çizginin enstrümantal ve hangisinin vokal olduğunu tali bir sorun haline getirir.

Billie Holiday anlatımcılığın büyük şarkıcısıdır. Sesinin bir Bessie Smith'in gücü ve haşmetiyle hiçbir ilgisi yoktur. Onunki yumuşak, eğitimli, duyarlı bir sestir. Billie'nin söylediği *Strange Fruit* (1939) ırk ayrımcılığına karşı, Bessie Smith ve klasik blues şarkıcılarından söyledikleri her şeyden çok daha güçlü bir müzikal protesto sembolü haline gelmiştir. Ağaçta sallanan "tuhaf meyve"yi, linç edilmiş bir zencinin bedenini anlatır şarkı. Billie şarkıyı bir gerçeğin altını çizercesine söyler: Evet, her şey işte böyledir. Bessie Smith bütün blues'ları, basit, sıradan bir aşk hikâyesini anlatanını bile, bu şarkıdan daha ateşli ve coşkulu söyler. Yine de *Strange Fruit*, Max Roach'ın *Freedom Now Suite*'inin 1960'ta Abbey Lincoln tarafından yorumlanmasından önce, ırk ayrımcılığının karşısına çıkan en ateşli ve tutkulu müzikal belge olarak ün yapmıştır.

Billie'nin şarkıcılığında Lester Young'ın tenor saksofonunun esnekliği hissedilirdi, ancak bu özelliği Lester Young'la karşılaşmadan önce de vardı. Üslup ve sound belirleyen bir çalgı olan saksofonun etkisinin açıkça görüldüğü ilk caz sanatçısıdır Billie (sadece ilk kadın, ya da ilk caz şarkıcısı

değil!); hem de, paradoks gibi gözükse de, 40'lı yıllarda Lester Young'ın yükselişiyle başlayan saksofon devrinden önce. Tenor saksofonun "cool" sound'ı Billie Holiday'in 1933'te Benny Goodman'la kaydettiği daha ilk plağında, *Your Mother's Son*'da dikkati çeker. Billie Holiday sayesinde modern cazın şarkı alanında, diğer enstrümantal alanlardan daha erken başladığı söylenebilir.

Bunun Billie Holiday'le başlamasının diğer nedeni, sadece sesini değil, mikrofonu da "çalgı" olarak –kuşkusuz bilmeden– kullanan ilk şarkıcı olmasıdır. Billie Holiday mikrofonla, mikrofonsuz durumdan tamamen farklı şarkı söylenebileceğini kavrayan ilk vokalisttir. Billie Holiday sesini mikrofonikleştirerek, insancıllaştırır. Ancak böylece anlatımdaki, bugüne kadarki şarkıcılıkta bilinmeyen duyarlılıklar ve incelikler önemli hale geldi (ve eğer bunlar duyulur kılınmamış olsaydı, bir önemleri de olmazdı).

Billie Holiday'in hayat hikâyesi çoğunlukla dokunaklı bir şekilde çarpıtılarak birçok kez anlatıldı. Baltimore'da hizmetçilik, tecavüze uğraması, fahişeliği izleyen başarılı bir şarkıcılık ve sonra uyuşturucu nedeniyle bütün yolun gerisin geriye katedilişi. 1938'de Artie Shaw Big Band'le, bir beyaz orkestrayla çalıştı. Beyaz meslektaşları ana kapıdan girerken, o aylarca personel için ayrılmış olan arka kapıları kullanmak zorunda kaldı. Grubun diğer üyeleri kapıları siyahlara kapalı olan lüks otellerde kalırken, pis kenar mahalle otellerine gönderilirdi. Genellikle yemeğini beyaz meslektaşlarıyla birlikte yiyemezdi. Sadece bir siyah değil, aynı zamanda orkestradaki tek kadın olması nedeniyle de bütün bunları sineye çekmek zorunda kaldı. Billie bir ibret dersi verebilmek için bütün bunlara dayanması gerektiğine inanıyordu. Bir kez bir siyah sanatçı başarıyı yakalarsa, kuşkusuz onu diğerleri de izleyecekti. İflas edene kadar dayandı. Bazı arkadaşları bu yüzden uyuşturucu kurbanı olduğunu söyler. Daha önceleri başka bir büyük orkestra ile; Count Basie'nin orkestrasıyla çıkmıştı. Burada tam tersini, daha da kötüsünü yaşadı: Billie, her ne kadar en az Basie'nin müzisyenleri kadar siyah olsa da, bazı dinleyicilere açık renkli gibi geldi. Beyaz bir kızın siyah bir orkestrayla çıktığını zannettiler, ki bu o zaman için imkânsız bir şeydi! Detroit'te çıktığı bir gece yüzüne koyu fondöten sürmek zorunda kaldı.

Hayatının son yıllarında –1959'da kahredici koşullar altında öldü– sesi genellikle eski büyük günlerinin soluk bir gölgesi gibiydi. Eski kayıtlarındaki esnekliği ve büyüyü yitirmiş bir halde söylerdi. Sesi yaşlı, pürüzlü ve sıradan tınlardı, yine de şarkıcılığında manyetik bir çekim hissedilirdi. Sesini, teknğini ve esnekliğini yitirmiş, ama ruhsal yaratı ve ifade gücünü koruyan büyük bir sanatçıdan geriye ne kaldığını görmek alışılmadık bir keşiftir. Billie Holiday'in 50'li yıllarda yaptıklarını dinlemek neredeyse

tüyler ürperticidir; o, mesleğinin bütün donanım ve teknik olanaklarından yoksun olsa da, buna rağmen büyük bir sanatçı olarak kalan bir şarkıcıdır.

Billie Holiday caz şarkıcılığının merkezinde yer alır. Kendisini izleyen bir dizi şarkıcı ise Billie Holiday'in kazanımlarını kendi üsluplarında uyguladılar ve uygulamaya devam ediyorlar.

Ancak bu şarkıcılara geçmeden önce ***Ella Fitzgerald***'ı tanıtmak gerekir. Ella da aynı şekilde swing'den gelir; 1918'de doğmuştur, yani Billie Holiday'den sadece üç yaş gençtir. Ancak Ella, sadece swing şarkıcısı olmakla kalmayıp, aynı zamanda modern cazın en büyük seslerinden biridir. Başka hiçbir şarkıcı –hatta başka hiçbir caz müzisyeni– böylesine geniş bir müzikal çeşitliliğe hâkim değildir. 30'lu yıllardaki şarkısı *A Tisket, A Tasket* (Chick Webb'in orkestrası eşlik ederdi) swing elbisesi içinde çocuksu naiflikte bir parçaydı. 40'lı yıllarda *scat* vokalleri (bunu daha sonra açıklayacağız) *How High the Moon* veya *Lady Be Good* gibi temalardan bebop'un özüne doğru kaydı. 50'li yıllarda Ella olgun bir balad tarzı geliştirdi. Amerikan popüler bestecilerinin önemli isimlerinden Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin'in bestelerinden yaptığı yorumlar Amerikan müziğinin kalıcı belgeleri arasında yer alır. 60'lardan 80'li yıllara kadar, yaşadığı ve söylediği bütün değişik stillere son derece hâkim bir noktada bulunur.

Bugün bile, yıllar ne kadar değiştirmiş olursa olsun, Ella 1934 Ocak'ında Harlem'de Apollo Tiyatrosu'ndaki amatör show'da keşfedilen örneğin o on beş yaşındaki kızın sıradanlığından ve sadeliğinden hâlâ bir şeyler taşır (bu arada cazın örneğin Holiday'in en büyük rakibi Sarah Vaughan gibi birçok yeteneği bu show sayesinde keşfedilmiştir). Ella'nın o zaman kazandığı "ödül" Chick Webb'in orkestrasında kısa süreli bir iş olmuştu; ancak bu iş Chick beş yıl sonra, 1939'da öldüğünde bile sonra ermedi. Ella o zamanlar Chick Webb Orkestrası'nın yönetimini bir süre için üstlendi.

June Christy Stan Kenton'ın topluluğunun sesiydi; şarkıcılığındaki sıcak, insani ışıltı ona her zaman –entonasyona bağlı nedenlerle bazen kendisine eşlik etmek münkün olmasa da– dostlar kazandırdı. June 1947'de Stan Kenton'ın orkestrasında ***Anita O'Day***'in yerine çıktı. Anita neredeyse kırk yılı aşkın bir süredir klasik modern caz alanında "en büyük beyaz caz vokalisti" olarak kabul edilir; virtüöz çapta müzikal bir özgüveni ve çarpıcı bir doğaçlama yeteneği vardır.

Daha da önemli şarkıcılar tabii ki Charlie Parker ve Dizzy Gillespie'nin çevresinden çıktı: ***Sarah Vaughan***, ***Carmen McRae*** ve –önceleri Lionel Hampton'ın orkestrasında yer aldığı için bir süre sonra– ***Betty Carter***. ***Sarah Vaughan*** da birçok şarkıcı gibi ilk müzik deneylerini bir gospel kilisesinde yaşadı. Bunu şöyle anlatır: "Şarkında soul olmalıdır, spiritu-

al'deki gibi soul. Spiritual benim hayatımın bir parçasıdır." 1943'te Earl Hines, 1944'te Billy Eckstine Orkestrası'nın şarkıcısı oldu. Her iki grup da o yılların en önemli bebop müzisyenlerini barındıran "yetenek pınarı" gibiydi; ve Sarah şunu derhal fark etti: "Bird ve Dizzy benim için en büyüktü. Aynı şeyi bugün de düşünüyorum. Bird ve Dizzy'nin doğaçlamaları şarkıcılığımı etkiledi."

Sarah Vaughan, ses genişliği bir opera sanatçısından aşağı kalmayan ilk caz şarkıcısıdır. Dolgun, kalın kontralto sesi caz şarkıcılığına yeni bir ton getirmiştir. Bu tonu olabilecek en çeşitli şekillerde değiştirmek ve kelimenin tam manasıyla duygu yüklü hale getirmek konusundaki yeteneği, onu bugün de bütün caz şarkıcılarından üstün kılmaktadır. Sarah Vaughan'ın ışıltısı, aslında daha az değerli olmayan birçok şarkıcıyı gölgede bıraktı. Bu değerlendirme özellikle ***Carmen McRae*** (birkaç yıl bebop davul üslubunun yaratıcısı Kenny Clarke'la evli kalmıştır) için geçerlidir.

Carmen McRae de modern caz şarkıcılığı tarihinin en büyük bireylerinden biridir. En etkileyici yanı anlatımındaki netlik ve kuvvettir. Eleştirmen Nat Hentoff bir seferinde onu "New Englandlı bir balina gemisinin pruvasındaki egzotik aslan yontusuna"na benzetmiştir. Bu benzetme hem kişiliğini hem de şarkıcılığındaki özgünlüğü çok yerinde tanımlar.

McRae'den sekiz yaş daha genç olan ***Betty Carter***'ın da en büyük bebop şarkıcıları arasına dahil olduğunu caz dünyası görece geç kavramıştır. Carter ancak 70'li yıllarda bebop'un –aslında caz şarkıcılığının tümünün– temsilcisi haline geldi. Betty Carter, standartları, Amerikan popüler müziğinin büyük şarkılarını son derece ince ve orijinal bir tarzda parçalara ayırdıktan sonra işlemek suretiyle korur. Dinleyende hangi şarkıyı söylediği konusunda hiçbir şüphe uyandırmamakla birlikte, yine de –burada ve hemen şimdi– tamamen yeni bir parçayı spontan olarak yarattığı kanısı uyandırır. Yorumlarını, atmosferi sürekli değiştirmek ve beklenmedik dönüşler yapmak suretiyle, ani ritim değişiklikleriyle ve birdenbire gelişen tempo çeşitlemeleriyle süsler. Bütün bunları, klasik caz şarkıcılığını –Billie Holiday'den Ella Fitzgerald'a ve Sarah Vaughan'a kadar uzanan–, tamamen kendine özgü bir dile tercüme ederek geliştirmeyi sürdüren bir müzisyenin özgüveni içinde yapar.

Bu kuşağın diğer şarkıcıları ***Chris Connor***, ***Jackie Cain***, ***Dakota Staton***, ***Ernestine Anderson***, ***Abbey Lincoln***, ***Helen Merrill***, ***Carol Sloane***, ***Nina Simone***, ***Nancy Wilson*** ve son olarak da ***Sheila Jordan***'dır. Ernestine Anderson şöyle söylemişti: "Eğer olanağım olsa, Ella gibi temiz söyler, Sarah Vaughan gibi nefes alıp verirdim." Bu söz bazı bakımlardan kadın şarkıcıların çoğunun amentüsü haline gelmiştir: Anlatım açısından Ella

Fitzgerald ve cümleleme açısından Sarah gibi şarkı söylemek istemektedirler; bazıları ise tersini, Ella'nın cümleleyişini Sarah'ın anlatımcılığıyla birleştirmeyi hedefler.

Charlie Ventura Ensemble'dan çıkan ***Jackie Cain*** kocası piyanist Roy Kral ile birlikte caz tarihinin en mükemmel vokal ikilisini oluşturdu; coşkulu, sevimli ve espri yüklü bir ikili. ***Helen Merrill***'e hak ettiğinin çok altında değer verildi. Birçok kez Modern Jazz Quartet'in şefi John Lewis eşliğinde söyledi; gerçekte de Lewis'in bilgisinden ve duyarlılığından bir şeyler taşır. ***Nina Simone,*** kendini onur ve kimlik uğruna yürütülen siyah mücadeleye adamış bir sestir; hem kadın hem şarkıcı, hem piyanist hem de insan olarak. Bir seferinde blues'u "ırksal bellek" olarak nitelendirmişti; şarkıları, ne kadar modern görünseler de, bu belleği dışavurur. ***Abbey Lincoln*** da siyah özgürlük mücadelesinin bir sesidir; özellikle de eski kocası Max Roach'ın şarkılarında; *Freedom Now Suite*'i suçlayan ve harekete geçiren bir duygusallıkla söylerdi. ***Sheila Jordan***'ın özel bir yeri vardır. "Şarkı çizgisini" "özgürleştirmiş", böylece serbest cazın daha sonra değineceğimiz bütün şarkıcılarının yolunu asıl açan olmuştur. Sheila, George Russell ile ortak çalışmasıyla isim yaptı; özellikle de muhteşem bir taşlama olan *You Are My Sunshine* adlı parçasıyla. Bu parça Amerikan toplumunu ısıran bir sinizmle yüklü bir yergiydi.

Bir kez daha geriye dönmemiz gerekiyor: Duke Ellington, insan sesini olabildiğince tavizsiz bir şekilde çalgı olarak kullanma çabalarına 20'li yılların sonlarından itibaren ***Adelaide Hall*** ve ***Kay Davis***'i topluluğuna alarak katıldı. Bu şarkıcıların sesleri vokal yapan koloratur soprano gibi orkestranın üstünde kalır, bazen klarnetle paralel giderdi; ve böylece orijinal sound karışımları ortaya çıkardı. Daha sonra başka orkestralar ve caz bestecileri de, orkestra sound'ına vokal yapan bir sopranoyu dahil ettiler. Ne var ki, pek çok başka şey gibi bu işin de Duke Ellington ile başladığını çok az kişi hatırlıyor.

Enstrümantal anlayışa dayalı caz şarkıcılığından çıkan bir sonuç ise *scat* vokallerinin gelişmesi olmuştur: Sözlerin tamamen kaldırılması, "anlamsız" hecelerin art arda sıralanması demektir bu. Scat şarkıcılığını 20'li yıllarda "keşfeden" Louis Armstrong oldu. Bir plak kaydı esnasında şarkı sözlerini unutması nedeniyle bu "keşfin" ortaya çıktığı anlatılır. Anita O'Day, June Christy, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Dakota Staton, Jackie Cain, Annie Ross, Betty Roché, Betty Carter ve diğerleri mükemmel scat vokal'leri söylediler. Ancak ***Ella Fitzgerald*** scat'ın –çoğunlukla "bebop vokali" olarak da anılmıştır– asıl ustası olarak kalmıştır. Hem vokal, hem de scat şarkıcılığı, bir açıdan daha sonra söz edeceğimiz "serbest" şarkıcılığın bir önceki aşamasıdır.

Ancak daha önce kadın şarkıcılar arasında da bu kitabın başlarında anlatılan blues şarkıcılarına uzanan bir blues çizgisinin olduğuna işaret etmek gerek. Klasik blues'un son büyük şarkıcılarından ***Alberta Hunter*** 1980'de –yani seksen beş yaşında!– mükemmel bir anlatım gücü olan kayıtlar doldurmuştur. Hunter'ın, Bessie Smith'in 1923 yılındaki en büyük başarısının, *Down Hearted Blues*'un bestecisi olduğu akla getirildiğinde hayret uyandıran bir gerçek! 1984'te ölen Hunter 20'li ve 30'lu yıllarda, Louis Armstrong, Sidney Bechet ve Fletcher Henderson'la birlikte söylemiştir..

O halde blues burada siyah müziğin gerçek değişmezi olarak kendini ortaya koymaktadır. Sürekli dönüşerek, ama daima blues kalarak mesajını kuşaktan kuşağa iletmeyi sürdürmektedir. Mesajı alanlar arasında ***Helen Humes*** (30'lu yılların sonunda Count Basie'deydi, 1981'de ölene dek olağanüstü anlatım gücünü korudu), 1963'te ölen ***Dinah Washington***, biraz önce adı geçen ***Betty Carter*** (blues'a Dinah Washington'un ardılı olarak başladı), ***Ruth Brown***, ***LaVern Baker***, ***Etta Jones***, ***Koko Taylor*** vb. sayılabilir. Dinah Washington "blues kraliçesi" olarak adlandırılmıştır. O da gospel müziği ile başlamıştır; doldurduğu pek çok blues kaydında bu gospel köklerini hissetmek mümkündür. Konserlerindeki –bazen iğneleyici– mizah dinleyenlere coşku verirdi.

Janis Joplin, klasik blues şarkıcılığını rock'a taşıdı. Söylediği neredeyse hiçbir şeyi Bessie Smith'siz düşünmek mümkün değildir ve yine de Joplin'de tınılar daima biraz daha sert, kaba, şiddetli, daha tedirgin edicidir. 1970'teki beklenmedik, medyanın her yönüyle istismar ettiği ölümüne dek hummalı bir yaşama ve sevme güdüsü bütün hayatına yön verdi. Beyaz sanatçıların, hele siyah müzikle ilişkisinde gayet "otantik" bir izlenim uyandıranların, model aldıkları siyah sanatçıları ne kadar vülgerleştirdikleri, Janis Joplin'in şarkıcılığında açıkça görülür.

Janis Joplin olağanüstü ateşli bir insan, sürekli patlama halinde gibi duran bir kadındı. Söylediği bir soloda, kendine bir Mercedes istediğini, çünkü diğerlerinin Porsche'si olduğunu, ayrıca bir renkli televizyonun da saat üçe kadar teslim edilmesi gerektiğini dile getirdiğinde, sözlerde uçuşan bütün mizaha rağmen şarkısı mistik bir büyü, ikircikli bir dua gibi gelirdi insana; dinleyici Mercedes ve renkli televizyon gelmediğinde dünyanın sona erebileceği hissine kapılırdı.

60'lı yıllar boyunca siyah spiritual ve gospel geleneğinin mirası kadın şarkıcılarda gitgide daha fazla hissedilir oldu. Beyaz dünya bu mirasın bilincine 1972'de ölen ***Mahalia Jackson*** sayesinde vardı; oysa Mahalia siyah dini müziğin sayısız mükemmel şarkıcısından sadece biriydi. Diğerleri ***Dorothy Love Coates***, ***Marion Williams***, ***Clara Ward***, ***Bessie Griffin***

vb.dir (bkz. spiritual ve gospel şarkılarını konu alan bölüm). Gospel geleneği, soul müzik olarak popüler müziğe karıştı. Temsilcileri başta ***Aretha Franklin*** olmak üzere ***Tina Turner, Diana Ross, Chaka Kahn*** gibi şarkıcılardır. Aretha, Detroitli tanınmış gospel rahibi aziz C.L. Franklin'in kızıydı ve çocukluğundan itibaren gospel müziği dinledi. Kendisini gerçekten ilk etkileyenin Mahalia Jackson olduğunu söyler. Sonra ise Oscar Peterson, Erroll Garner ve Art Tatum gelir. Aretha Franklin'in başarılı plakları 70'li ve 80'li yılların popüler müziğinin en başarılı örnekleri arasındadır, ancak doldurduğu bir kayıt vardır ki, cazseverler tarafından olağandışı bir ilgiyle karşılanmıştır: *Amazing Grace.* Bu kayıt 1972'de Los Angeles'taki New Temple Missionary Baptist Kilisesi'nde toplanmış gospel cemaatinin önünde ve hep birlikte söylenerek yapıldı (swing yapan en esrik gospel ayinidir). Bu yalnızca Aretha'nın içinden çıktığı müzikal ve ruhani dünyaya dönüş değil –ki bu bile yeterince anlamlıdır–, kendi köklerinin büyük bir duyarlılıkla yeniden keşfedilmesiydi. Franklin, 1987'de *One Lord, One Faith, One Baptism* adlı ikili albümüyle bir kez daha iman tazeledi (bu da bir gospel ayinidir; Detroit'teki New Bethel Baptist Kilisesi'nde kaydedilmiştir).

Yukarıda sayılan şarkıcılarla caz ve fusion arasındaki sınır bölgesine sadece bir adımlık bir mesafe vardır. Sınır bölgesinde son derece farklı akımlardan o kadar çok şarkıcı vardır ki, burada ancak özetle bahsedebileceğiz. Sayılabilecek başlıca isimler ***Phoebe Snow, Dee Dee Bridgewater, Ricky Lee Jones, Bonnie Herman*** (Singers Unlimited vokal topluluğunun zengin, "şehvetli" sesi), ***Marlena Shaw, Ann Burton, Jean Carn, Lorraine Feather, Carol Sloane, Gayle Moran*** (Chick Corea'yla birlikte doldurduğu kayıtlarla tanınır) ve ***Janis Siegel***'dir (Manhattan Transfer vokal topluluğundandır).

Betty Carter 70'li yıllarda artık caz şarkıcısı olmanın olanaksızlığından söz etmişti: "Sanırım son Mohikan benim. Bugünün genç şarkıcıları ticari şarkı söylemek istiyorlar, ama eğer şarkın ticarileşmişse, bazen, caz olmaktan çıkıyor." Sayılan şarkıcılardan pek çoğunun başına bu geldi ve bazen çok acı verici oldu. ***Dee Dee Bridgewater***'ın kariyeri bu anlamda bir örnek teşkil eder. 70'li yılların başında Thad Jones-Mel Lewis Orkestrası'nın şarkıcısı olarak tanındı ve o zamanlar –yine avangart anlamda– nefes kesen kayıtlar doldurdu; örneğin basçı Reginald Workman'la ikili olarak. Ancak daha sonra Bridgewater'dan cazla ilişkili bir şeyler çok ender duyulur olmuştur.

Folk şarkıcıları arasında da caz camiasının ilgisini çeken isimler vardır. Siyah şarkıcılar gospel, soul, blues mirasına yaslandıkları gibi, beyaz Anglo-Amerikan halk müziğinden de esinlenirler. Caz camiası açısından

en önemli isimler ***Judy Collins*** ve ***Joni Mitchell***'dir. Judy Collins *Farewell to Tarwathie* adlı şarkısında balinaların şarkılarını, çığlıklarını ve sinyallerini muhteşem bir şekilde işlemiştir. Joni Mitchell'in 1979'da çıkardığı *Mingus* albümü, bu büyük caz müzisyeninin anısına yapılan en güzel ve en hareketli eserdir. Eleştirmenler Joni Mitchell'in şarkıcılığını aşırı duygulu ve hassas buldular; Mingus'un müziğiyle bir ilgisi olmadığını söylediler. Ancak tam da bu yönü, Mingus'un mesajının ne denli uzağa yayıldığını gösteriyordu. Joni Mitchell caz müzisyenlerini plak kayıtlarına davet etmekten her zaman çok hoşlandı, örneğin basçı Jaco Pastorius'u. Joni kendi müzikal gelişimindeki en önemli plağın Lambert-Hendricks-Ross grubunun Count Basie albümü olduğunu söyler. Bu sözler caz geleneğinin ne denli içinde olduğunu göstermektedir.

Judy Collins ve Joni Mitchell için Anglo-Amerikan halk müziği geleneği ne ifade ediyorsa, Brezilyalı şarkıcılar için de samba aynı şeyi ifade eder (samba da kendi açısından Batı Afrika'nın Yoruba müziğine dayanır). Güney yarıküreden gelip de, kuzey yarıkürede en büyük şöhreti yakalayan 1968'de ABD'ye yerleşen ***Flora Purim*** oldu. Ancak Brezilya'da daha etkileyici başka sesler de vardır ve Amerika'da ya da Avrupa'da bunlar hiç bilinmemektedir. Örneğin ***Elis Regina,*** Ella Fitzgerald'ın hareketliliğine, ***Maria Bethânia*** ise Billie Holiday'in duygu gücüne sahiptir.

Flora Purim ve kocası perküsyoncu Airto Moreira 70'li yıllarda Amerikan çevrelerindeki Brezilya hareketinin odağında yer aldılar. Flora önce Stan Getz ve Gil Evans tarafından tanıtıldı, sonra da Chick Corea tarafından (Corea'nın 70'li yılların başında Forever grubuna ilk geri dönüşü sırasında). Purim'in, en güzel plaklarından biri 1976'da çıkardığı *Open Your Eyes You Can Fly*'dır. Plağın tamamı başlı başına bir özgürlük şarkısıdır; doğrudan, kişisel bir mağduriyetin varlığını hissetirir. Flora tam da o sıralar, hiçbir zaman gerçekten aydınlanmayan bir uyuşturucu meselesi nedeniyle girdiği hapishaneden henüz çıkmıştır.

Tania Maria yumuşak, Brezilya tarzı bir ritim duygusu içinde "Latin" renkli scat vokalistidir; piyanosuyla unison söyler.

Flora Purim başlangıçta bazen serbest caz da söylediği için serbest caz şarkıcıları grubuna da dahil edilebilir. İlk serbest caz şarkıcıları 60'lı yıllarda Amerikalı ***Jeanne Lee*** ve Norveçli ***Karin Krog***'du. Onları İngiliz ***Norma Winstone***, ***Julie Tippetts*** ve ***Maggie Nicols***, Polonyalı ***Urszula Dudziak***, ***Jay Clayton***, Hollandalı ***Greetje Bijma***, Rus ***Valentina Ponomareva***, Doğu Almanyalı ***Uschi Brüning***, Greko-Amerikan ***Diamanda Galas*** ve Amerikalı ***Lauren Newton*** izledi. Bu şarkıcılar "bir çalgı olarak ses"in boyutlarını birkaç yıl öncesinde olanaksız denen ölçülerde genişlettiler. Şarkıcılık onlar için sadece şarkı söylemek değil, çığlık atmak,

gülmek ve ağlamak, cinsel birleşme esnasındaki inleme, çocuksu sesler çıkarmak da demekti; karın altından alın boşluğuna ve kafatasına kadar bütün beden bir çalgı, titreşen bir sound üreteci, bir tını aracıdır. İnsani –ve aynı zamanda dişi– ses genişliğinin tamamı burada kullanılır. İnsani olan, organik olan hiçbir şey bu yelpazenin dışında değildir. Belirli bir şarkıya, veya belli bir atmosfere ait olan ne varsa, hiç kısıtlanmadan, çığlık atarak, inleyerek dışarıya dökülür; ama bu aslında sadece görünürde bir kısıtlanmamışlıktır, çünkü bütün bu sound'ların biçimlendirilmesi, üzerinde çalışılması, müzikal açıdan entegre edilmesi gerekir.

"Çalgı olarak ses" ancak göreli anlamı olan bir ifadedir. 20'li yıllarda Duke Ellington Orkestrası'ndaki Adelaide Hall sesini çalgı olarak kullanırken aşılamaz gibi görülen yanlar, 30'larda Kay Davis, 40'lardan itibaren Ella Fitzgerald, 50'lerde Kızılderili şarkıcı Yma Sumac, 60'larda Jeanne Lee ve Karin Krog ve 70'li yıllarda Urszula Dudziak, 80'lerde Lauren Newton tarafından aşılmıştır; bu arada bu seslerin her biri de artık aşılması mümkün olmayan aşama olarak nitelendirilmişti. Evrim böyle sürüp gidecektir.

Jeanne Lee, her şeyden önce birçok enstrüman çalan kocası Gunter Hampel'in grubunda yarattığı üstün nitelikli müzikal doku ile tanındı. Söylediği şarkılar müzikal bir duyarlılık kadar, edebi bir duyarlılığın da ifadesidir. Jeanne modern şiiri vokalize etmiştir. Sözle bu kadar çok yönlü bir ilişki kurabilen, sözün sound'ını, her hecesini algılayarak söyleyen başka hiçbir şarkıcı yoktur. ***Karin Krog*** en güzel kayıtlarını tenor saksofoncu Archie Shepp ile ikili oluşturarak gerçekleştirdi. Bir paradoks gibi gözükse de, soğuk İskandinavya'dan gelen genç kadın ve siyah müziğin en bilinçli üyelerinden Shepp mükemmel bir birliktelik yarattılar. Don Ellis kendi zamanında Karin Krog'u birkaç plak için Oslo'dan Hollywood'a getirdi. Ellis şöyle der: "Bunu yapmak zorunda kaldım, çünkü Amerika'da böyle söyleyebilen şarkıcı yok." ***Norma Winstone*** yeni cazın deneyimlerini klasik şarkıların armonik zenginliğiyle birleştirir, özellikle balad'lardaki zenginlikle. Azimuth adlı grupta, kocası piyanist John Taylor ve trompetçi Kenny Wheeler'la birlikte çok başarılı oldu. ***Julie Tippetts*** yolu tersten katetti: Cazdan pop müziğe değil, pop'tan serbest caza geçti. 60'lı yılların ikinci yarısında Julie Driscoll adı altında orgcu Brian Auger ile doldurduğu kayıtlarla ve hit olan *This Wheel's On Fire* adlı parçayla büyük bir dinleyici kitlesine ulaşan rock şarkıcılarından biriydi. Son derece derin duyarlığı olan, müzikal açıdan çok hareketli bir şarkıcıydı. 80'li yıllarda Julie Tippetts adıyla, sanki eski kimliğinin arkasında çok iddialı ve titiz bir soyutluk içeren bir müziğin içinde gizleniyor gibidir. Piyanist Irène Schweizer ile ortak çalışması sonucunda tanınan ***Maggie Nicols,*** bilinçli

olarak "kaçıkça" davranan, "asabi" bir vokal akrobasisinin ustasıdır, olağanüstü bir yetenekle alto sesinin en tiz doruklarına kadar yükselir. Krakow'da doğan ***Urszula Dudziak*** sesini elektronikleştirir ve vurmalıya dönüştürür. Çeşitli synthesizer'larla söyler ve özel olarak kendisi için yapılmış elektronik bir davul kullanır. Amerikalı bir eleştirmen şöyle yazmıştır: "Düşün ki, 'Girl from Ipanema' Riolu değil, Varşovalı ve New York'ta yaşıyor. Bu durumda nasıl şarkı söylediğini, aşağı yukarı tahmin edebilirsin." ***Jay Clayton,*** şarkı söylerken gelişkin konser müziğinin vokal yabancılaştırma tekniklerinin belirgin bir şekilde etkisi altındadır, ancak eşsiz bir caz duyarlılığı vardır. Jeanne Lee, Lauren Newton, Urszula Dudziak ve Bobby McFerrin ile birlikte 80'li yılların başında (Baden-Baden New Jazz Meeting'de bir araya gelen) Vokal Summit'i kurdu; bu grup çağdaş camia içindeki belki de en orijinal ve "komple" bir vokal topluluğudur. ***Uschi Brüning*** saksofoncu Ernst Ludwig Petrovski ile birlikte hem esprili, hem de iddialı ikili kayıtlar yaptı. Sovyetler Birliği'nden ***Valentina Ponomareva*** yarı esrarengiz, büyülü tınısal etkiler yaratmak konusunda alışılmadık bir duyarlılık sahibidir. Hollandalı ***Greetje Bijma*** ele avuca sığmaz bir doğaçlama yeteneğidir: Noodband'ın serbest funk'ında duyarlılık yüklü keskin sound'lar yarattı. Bütün bu şarkıcılar içinde belki de en geniş stilsel yelpazeyi Oregon'dan gelen ve Vienna Art Orchestra ile isim yapan ***Lauren Newton*** kullanır. Ayrıca eski barok müzik ve modern konser müziği –örneğin Schönberg ve Ligeti– eğitimi görmüştür. Bütün bu deneyimleri olağanüstü bir rahatlıkla, fikir kıvılcımlarının parıldadığı, coşkulu bir doğaçlama tarzı içinde birleştirir. Lauren şöyle söyler: "Cazda modern konser müziğinde yapmaya cesaret edilemeyecek şeyleri göze alabiliyorum. Caz daha fazla özgürlük veriyor, ama aynı zamanda daha çok şey talep ediyor." Ve San Diegolu ***Diamanda Galas***, bu tarzın öteki şarkıcılarının geldiği noktadan başlar. Derhal çılgınca, ürkütücü bir yoğunluk içinde dinleyicilerin kulağına çığlıklarını ve sound'larını, vokalizasyonlarını ve püskürmelerini doldurur –tıpkı Yunan mitolojisinden zamanımıza uyarlanmış hızla koşan bir Bakkha* gibi (Diamanda'nın da kökeninde Yunanlılık vardır). Eğer Diamanda'nın "bir çeşidi"ni dinlemekle yetinmek istemeyen olursa, sesiyle birçok başka çeşitleme yaratabilir.

Yıllar önce –dar anlamda– caz şarkıcılığının ölmekte olduğu söylenirdi. Gerçekten 70'li yılların camiası içinde, erkek şarkıcılarda Mark Murphy veya Bob Dorough gibi caz müziği söyleyen genç bir kadın şarkıcı bulmak çok zordu. Ancak 80'li yılların başından bu yana kadınlar arasında caz şarkıcılığı, klasisizmden esinlenen, şaşırtıcı bir Rönesans yaşamaktadır;

* Bakkha: Mitolojide Tanrı Dionysos-Bakkhos'un dinsel törenlerini kutlayan kadınlar alayının üyesi.

aynı büyük orkestrada olduğu gibi. Bazı eleştirmenler büyük orkestraların ölüm çanlarını da fazla acele çalmışlar ve sonra yeni, diri bir büyük orkestra dalgasını görmek zorunda kalınca şaşkınlık içine düşmüşlerdi.

Mainstream şarkıcılığının geri dönüşünde önemli olan taraf, kadın şarkıcıların çok yönlülüğündedir (bazen bu çok yönlülüğün ardında, bütün renkliliğinin yanı sıra stilsel açıdan belli bir kararsızlık da yatar). Kadınlarca icra edilen caz şarkıcılığının mainstream'ini –Betty Carter'a yaslanarak kendi kişiliğine özgü bir tarzda– sürdüren önemli vokalistler şunlardır (genellikle diğer stillerle, fusion veya çağdaş cazla bileşimler yaratırlar): ***Cassandra Wilson***, ***Dianne Reeves***, ***Diane Schuur***, ***Carmen Lundy***, ***Michele Hendricks***, Portekizli ***Maria Joao***, İtalyan ***Tiziana Ghiglioni*** ve Alman ***Gabriele Hasler***.

Diane Schuur 1987'de Count Basie Orkestrası'yla Frank Foster yönetiminde heyecan verici kayıtlar –öncelikle blues– yaptı. Dinah Washington'ın gücüyle Ella Fitzgerald'ın ataklığını ve çocuksu oyunculuğunu birleştirdi. Clark Terry'yle ortak çalışması sonucunda tanınan ***Dianne Reeves***'in şarkıcılığında Batı Afrika, Karayipler ve Brezilya ritimlerine özel bir duyarlılık izlenir. Basçı Curtis Lundy'nin kızkardeşi ***Carmen Lundy*** kadınlarca icra edilen caz şarkıcılığının mirasını "romantikleştirir"; özel olarak Sarah Vaughan ve Betty Carter'a duyduğu sempatiyle, bu mirası hayalperest ve hoş bir hale getirir. ***Maria João*** bebop şarkıcılığını "serbest" çizgilerle geliştirir; kökleri Portekiz halk müziğine dayanırken, sound paletinin genişliği doğrusu şaşırtır. Ve ***Gabriele Hasler*** kadınların artan özgüveni içinde kendi şarkılarını besteler ve sözlerini yazar; "serbest" form konusundaki duyarlılığını olağanüstü bir gelenek bilinciyle (özellikle Betty Carter'la) birleştirir.

Ancak en çok gelecek vaat eden, en önemli şarkıcı ***Cassandra Wilson*** olsa gerektir. O, bir New York dergisinin yazdığı gibi "90'lı yılların Ella Fitzgerald'ı"dır. Kontralto sesinde, kendisinin de memleketi olan Mississippi şarkıcılarının sesindeki boğukluk ve sağlamlıktan bir şeyler vardır ve herhalde stil açısından etkileyici bir çeşitliliğe hâkimdir: Steve Coleman'la serbest funk'tan New Air'le (ünlü üçlü Air'in ardılı olan grup) neoklasisizme, Betty Carter tarzı standart şarkıcılığa kadar uzanır.

Bütün bunlar 70'li yıllara göre şaşırtıcı bir değişime işaret eder. Betty Carter o zamanlar kendisinden "son Mohikan" olarak söz etmek zorunda kalmıştı. Ancak sonra mesajı öylesine geniş –ve giderek de genişleyen– bir genç vokalist topluluğu tarafından benimsendi ki, artık hiç kimsenin aklına caz şarkıcılığının ölüp ölmediğini sormak gelmemektedir.

Büyük Caz Orkestraları

Cazda sınırlar geçişlidir; henüz New Orleans müziği sayılan bir şey, bir sonraki tarihte büyük orkestra cazı ve swing döneminin ön aşaması olabilir. Jelly Roll Morton'ın Red Hot Peppers'ının 1926'da kaydedilen *The Chant* adlı parçası, New Orleans cazının en saf örneği olsa da, büyük orkestra sound'ının ipuçlarını verir. King Oliver, orkestrasını 1929'da Luis Russell'a devrettiğinde, topluluk zoraki bir şekilde de olsa New Orleans'tan swing'e döndü. Farklı alanların ne denli iç içe geçmiş olduğunu gösteren en iyi örnek ***Fletcher Henderson***'dır. Caz müziğinin gerçek büyük orkestra tarihi onunla birlikte başlar. 20'li yılların başından 1938'e kadar büyük orkestralar idare eden Henderson'ın bıraktığı etki ancak Duke Ellington ile kıyaslanabilir. (Ellington'ı bu bölümde ele almayacağız, çünkü gerek müziği, gerekse de ruhu, büyük orkestraya dayanan caz müziği tarihinin neredeyse bütün evrelerinde mevcuttur; Duke'e bu nedenle kitabın ilk bölümünde özel bir yer ayırmıştık.)

Fletcher Henderson ilk başlarda, zamanın New Orleans müziğinden pek farklı olmayan bir müzik çalıyordu. 1925 ve 1928 yılları arasında "Dixie Stompers" adı altında kayıtlar yaptı. Aynı türden çalgıların gruplar halinde birleştirilmesiyle, "takımlar" yavaş yavaş şekillenmeye başladı; bu aşamadan itibaren bu gruplar klasik büyük orkestra cazının karakteristik öğesi haline geldi. İlk gruplar arasında klarnet üçlülerini saymak gerekir. Hem Fletcher Henderson'da, hem Jelly Roll Morton'da, hem de tabii ki Duke Ellington'da klarnet üçlüleri vardı. Henderson başlangıçta dokuz ya da on müzisyenle çalışıyordu: Yani bugün daha çok küçük orkestra denebilecek, ancak o zamanlar "büyük" sayılan bir kadroyla. Bu kadrodan saf trompet, trombon ve saksofon takımlarının tipik orkestral birlikteliğine geçiş kendiliğinden ve doğal bir şekilde oldu.

FLETCHER HENDERSON VE İLK ZAMANLAR

Fletcher Henderson'ın "modalar" konusunda gerçekten çok yerinde bir içgüdüsü vardı. Ellington gibi gelişmeyi bizzat sırtlayan birisi değildi o. Olan biteni, ancak biçim ve içeriği belirleyen eğilim netleştikten sonra izlerdi. Müzisyenlerini Ellington gibi daima yanında tutmayıp, sık sık değiştirmesi de bu özelliğine çok uygun düşmektedir.

1952'de ölen Fletcher mükemmel bir aranjördü; kimi uzmanlar onu Duke Ellington'dan sonra geleneksel cazdaki en önemli isim olarak görür. Her ne hal ise, sağlam, doğaçlama üzerinde yükselen bir caz duygusundan yola çıkarak caz tarzında yazmayı kavrayan ilk müzisyen odur.

Henderson topluluğu son derece çok yönlü bir orkestraydı. 1930'larda programına Jelly Roll Morton'ın eski *King Porter Stomp*'ı, Rex Stewart'ın Bix Beiderbecke tarzı solosu *Singin' the Blues* ile başlardı. Sonra Coleman Hawkins'in güçlü tenor saksofonunun veya Jimmy Harrison'un pürüzsüz trombon tınısının ön plana çıktığı bir parça gelir, bunu da muhtemelen eski Original Dixieland Jazz Band'den bir show parçası izlerdi; örneğin *Clarinet Marmalade*. Son olarak ise King Oliver'in ünlü *Dippermouth Blues*'unu model alan *Sugar Foot Stomp* çalınır, Oliver'in orijinal trompet solosunu Rex Stewart üflerdi. Arada daima Harlem dinleyicilerinin zevkine (o zamandan beri bu kitlenin beğenisi değişti; bu değişim, sadece düzenli, daha güçlü bir vuruşu ve dolayısıyla geleneksel rhythm-blues öğelerini tercih etmekten ibaret olsa da!) göre uygun dans parçaları olurdu; örneğin *St. Louis Shuffle* ve *Variety Stomp*. Bazen de zamanın popüler bir parçası, örneğin *My Sweet Tooth Says I Wanna, but My Wisdom Tooth Says No* gibileri çalınırdı.

Fletcher Henderson'ın solist seçmede şaşırtıcı bir hüneri vardı. Bu kitapta çalgıları anlatan neredeyse her bölümde onun orkestrasından çıkan müzisyenlerden söz ettik. Bunlardan en önemlileri, alto saksofonculardaki: Don Redman ve Benny Carter; tenorculardaki: Coleman Hawkins, Ben Webster ve Chu Berry; klarnetçilerdeki: Buster Bailey; Tommy Ladnier – blues sound'lı trompetçi–, Duke Ellington'ın Rex Stewart'ı ve Red Allen, Roy Eldridge ve Joe Smith; trombonculardaki: Jimmy Harrison, Charlie Green, Benny Morton ve Dickie Wells; davulculardaki Kaiser Marshall ve Sid Catlett; Fletcher gibi piyano çalan ağabeyi Horace Henderson. En başta Don Redman ve Benny Carter olmak üzere, bu müzisyenlerin çoğu daha sonra orkestra şefi oldu.

Don Redman caz tarihinin kıymeti en az bilinmiş müzisyenlerinden biridir. "Armstrong'u dinledikten sonra, aranjman tarzımı değiştirdim" demişti. 1928'den itibaren McKinney's Cotton Pickers topluluğuyla birlikte kayıtlar doldurdu; 1931'den 1940'a kadar kendi grubunu idare etti (bunu

1964'te ölümüne dek arada bir sürdürdü). Henderson'da çalan pek çok müzisyen, Redman'ın orkestrasında da çalmıştır. Don Redman, Fletcher Henderson'ın müziğini daha yetkin bir hale getirmiştir. Zaten Fletcher Henderson'ın "klasik" fikirlerinin kesintisiz olarak yetkinleştirilmesi, orkestral cazın bütün evriminin ortak paydasıdır. 1931'de Redman modern anlamdaki ilk büyük orkestra kadrosunu kurdu. Topluluk üç trompet, üç trombon, dörtlü bir saksofon ekibiyle piyano, gitar, bas ve davuldan kurulu bir ritim takımından oluşuyordu. Dörtlü saksofon ekibine kısa süre sonra –ilk olarak 1933'te Benny Carter'la– beşinci eklendi. İşte bu kadro standart büyük orkestra kadrosu olarak kabul gördü –30'lu yılların ikinci yarısından başlayarak, özellikle 40'lardan itibaren bakır üflemeliler grubu çoğunlukla dört, hatta bazen beş trompetçi ve dört trombooncuyla kurulmuştur. Toplam olarak on yedi ya da on sekiz müzisyen bir araya geliyordu; bu sayıda bir kadronun "büyük orkestra" olarak kabul edilmesi caz müziğinin özüne çok uygundur. Bizim Avrupa müziği açısından ise bu ancak bir oda orkestrası olabilir; "büyük" denen şey senfoni orkestrasının yüz kişilik kadrosudur. O halde cazda abartılı bir debdebe merakı olduğu yolundaki yakıştırma haklı değildir. Aynı seslerin, genellikle sadece ses yoğunluğu veya efekt yaratmak adına, etkileyici bir biçimde artırılması büyük senfoninin özüne çok şey katar. Ancak bu, cazın özüne aykırıdır; caz sesleri basit bir tarzda ifade etmek eğilimindedir. Her çalgının hissedilebilir ve diğerlerinden ayrıt edilebilir bir müzikal anlamı vardır; bu anlama uygun olarak kullanılır.

Benny Carter, Don Redman'dan sonra kısa bir süre için McKinney's Cotton Pickers'ı –grubun menajerinin adı McKinney'di– idare etti. Carter o günden itibaren bir orkestra şefinin prototipi haline geldi. Böylece her şeyden önce aranjör olan ve özellikle fikirlerinin aslına uygun olarak sound'a dönüşmesini sağlamak amacıyla orkestra yöneten şefler ortaya çıkmaya başladı. Şeflik kariyeri mutsuzluk ve kesintilerle dolu olan Carter, saksofon takımının gerçek uzmanı ve melodik çizgileri yönlendirmenin ustasıdır. Bir saksofon takımına çoksesli bir "saksofon orgu" gibi "şarkı söyletmeyi" başaran biri varsa, Carter'dır. 1933'teki orkestrasının kayıtlarında yakaladığı saksofon sound'ları –örneğin *Symphony in Riffs* veya *Lonesome Nights*'ta–, cazda daha sonra giderek önem kazanacak olan tamamen yeni bir ses rengine işaret eder. Bazı modern orkestra şeflerinin saksofondan feragat etmek yerine, bir trombon ya da trompet eksiltmeyi tercih etmesinde, Carter'ın beşli saksofon takımında keşfettiği olanakların zenginliği yatar.

GOODMAN DÖNEMİ

Fletcher Henderson'ı izleyenlerin başında 30'lu yılların en başarılı büyük orkestracısı; "swing kralı" ***Benny Goodman*** gelir. Ardından o yılların Henderson ve Goodman'dan etkilenen bütün diğer beyaz orkestraları sıralanır; örneğin ***Dorsey*** kardeşlerin grubu ve ileride değinilecek olan ***Artie Shaw***'ın orkestrası. Bu topluluklar Henderson etkisini, Chicago stilinin yakın ya da uzak çevresinde yer alan 20'li yılların beyaz topluluklarınınkiyle; örneğin Ben Pollack, Wolverines, Jean Goldkette ile birleştirirler.

Goodman Big Band yetkin, entonasyon ve mükemmellikle ilgili zaaflardan arınmış bir Henderson müziği yapardı; bu müzik swing döneminin sembolü haline geldi. Goodman ve müzisyenleri, başarıyı 1935'te Kaliforniya'da umutlarını neredeyse yitirmek üzereyken yakaladılar ve 1938'deki Carnegie Hall Concert'le zirveye yükseldiler. Caz böylece saygın bir mekân olan Carnegie Hall'i kendine kazanmış oluyordu. Goodman bu konser için Duke Ellington ve Count Basie Orkestrası'ndan müzisyenler getirtti. Büyük orkestranın tanınmış solistleri (trompetçi Harry James ve Ziggy Elman, davulcu Gene Krupa, piyanist Jess Stacy) ve Goodman'ın küçük topluluklarının solistleri (piyanist Teddy Wilson ve vibrafoncu Lionel Hempton) yeni gelenlerle birlikte çaldılar. Goodman, Artie Shaw ve Charlie Barnet beyaz orkestrada siyahlara yer veren ilk liderlerdir; hatta ilk zamanlar, ırkçıların siyah ve beyaz müzisyenlerin aynı orkestrada bulunmasına takılmasını önlemek için, ilave solo atraksiyonlar biçiminde gelişen "diplomatik" bir tarz tutturmuşlardı.

Fletcher Henderson başlangıçta Benny Goodman orkestrasının en önemli aranjörüydü, "B.G." de sonradan ne kadar başka aranjör çalışırsa çalışsın, grup "Henderson damgasını" taşımaya devam etti. Sadece Eddie Sauter, Goodman Orkestrası'na 40'lı yılların başında kısa bir süre için "yeni bir sound" verdi: Örneğin trompet solisti olarak Cootie Williams'ın yer aldığı *Superman*'de, Goodman'ın solo klarneti için yapılan *Clarnet a la King*'de veya *Moonlight on the Ganges*'te. Sauter cümleleri Henderson gibi zıtlık yaratacak biçimde karşı karşıya getirmiyor, tersine birleştiriyor ve farklı takımların çalgılarıyla kombinasyonlar yaratarak yeni gruplar oluşturuyor, sonra da bunları tamamen müziğin akışına uygun olarak tekrar ayırıyordu. Eddie Sauter burada 50'li yıllarda aranjör Bill Finegan'la birlikte ***Sauter-Finegan Band***'de yaptığının ilk adımlarını attı. Avrupa müziğinin çeşitli sanatlarını –en başta perküsyon çalgılarının caz vuruşu dışındaki zengin kullanımını– tamamen caz tarzında, Amerika'ya özgü, Avrupa'da eşi olmayan bir mizahla birleştirdi. (Büyük orkestra takımlarının böylece "dağılması" sürecinin Eddie Sauter'le başlaması anlaşılır

olmaktadır. Bu süreç, 50'li ve 60'lı yıllarda Gil Evans ve Sun Ra gibi orkestra liderlerinde daha radikal bir tarzda devam etmiştir.)

Klarnetçi ***Artie Shaw,*** 1936'da bir büyük orkestrada yaylı dörtlüsü kullanma girişiminin başarısızlığından sonra, 30'ların sonu ve 40'lı yılların başında zamanın en yetkin, en rafine büyük orkestra cazını çalmaya başladı (tabii Duke Ellington'dan sonra, diye anlaşılmalıdır). Artie Shaw, müziğinde belirgin bir izlenimci nitelik olmasından hoşlanırdı. Grubunda sık sık siyah müzisyenlere yer verirdi: şarkıcı Billie Holiday ya da trompetçi Hot Lips Page ve Roy Eldridge gibi. Bu müzisyenlerin Shaw orkestrasının en başarılı turnelerinde maruz kaldığı aşağılamalara şarkıcıları ele alan bölümde yer vermiştik.

Beyaz swing orkestraları içinde üçü belli açıdan Henderson-Goodman halkasının dışında durur: Casa Loma Band, Bob Crosby ve Charlie Barnet orkestraları. ***Glen Gray***'in ***Casa Loma Band***'i daha Benny Goodman'dan önce Amerikan "kolej çocukları" arasında başarılı bulunan bir orkestraydı. Aranjmanlarındaki katılık ve orkestral icradaki mekanikliğiyle, 40'lı yıllarda Pete Rugolo'nun aranjmanlarını yaptığı, *progressive* caz kavramıyla ilişkilendirilen Stan Kenton Orkestrası'nın bir öncülüydü. Gene Gifford, Casa Loma Band'in "Rugolo"suydu. O zamanlar, Stan Kenton'ın on beş yıl sonraki *Artistry* kayıtları gibi etkileyici parçalar yazdı: *White Jazz, Black Jazz, Casa Loma Stomp* vb.

Bob Crosby, Dixieland etkisi altındaki bir swing çalardı. 1935'te liderliğini üstlendiği Ben Pollack Orkestrası'ndan New Orleans Rhythm Kings'e ve modern ticari Dixieland müziğine kadar uzanan bir yorumu vardır. Orkestrasının ritim grubu ideal bir Dixieland ritim ekibiydi: Nappy Lamare (gitar), Bob Haggart (bas) ve Ray Bauduc (davul). 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren The World's Greatest Jazz Band eski Bob Crosby geleneğine yeniden hayat vermiştir.

Charlie Barnet 1932'de ilk orkestrasını kurdu ve o zamandan 60'lı yıllara dek hemen her zaman büyük orkestralar idare etti; bunlar Charlie Barnet'in Duke Ellington'a duyduğu derin bağlılık duygusu içinde müzik yapan topluluklardı. Belki de Barnet'in Ellington'la ilişkisinin Benny Goodman'ın Fletcher Henderson'la ilişkisine denk düştüğü söylenebilir. 1939'da kaydedilen *Cherokee* Barnet orkestrasının çok çalınan parlak bir parçasıdır. Düzinelerce radyo istasyonu parçayı tanıtım müziği olarak kullandı; en başta da Bavyera Radyosu'nun Alman cazının savaşı izleyen tarihinde büyük önem taşıyan programı "Mitternacht in München".

SWING'İN SİYAH KRALLARI

Fletcher Henderson sadece 30'lu yılların başarılı beyaz orkestralarının çoğunu etkilemekle kalmadı; ilk başarılı Harlem orkestrasını idare eden de yine kendisidir. "Harlem orkestrası" kavramı caz orkestralarının kalitesini anlatan bir niteleme haline gelmiştir; tıpkı "New Orleans"ın geleneksel cazın kalitesini ifade etmesi gibi. Benny Goodman Harlem'in uzman, ateşli ve coşkulu dinleyicilerinin (bu dinleyici kitlesi "Savoy Ballroom"u swing döneminin en ünlü müzik ve dans merkezi haline getirmişti) karşısına çıkmak istedi; 1937'de bir ***battle***'da (müzikal bir "meydan muharebesi") Harlem'in o zamanlar en popüler orkestrası ***Chick Webb Band***'e karşı çaldı ve kaybetti! O gün "Savoy Ballroom"da dört bin dinleyici vardı; battle'a tanıklık etmek isteyen daha elli bin insan dışarıda Lenox Avenue'de bekliyordu.

Henderson'dan başlayan, Cab Calloway, Chick Webb ve Jimmie Lunceford'dan geçerek Count Basie'ye, Lionel Hampton'ın çeşitli orkestralarına, 40'lı yıllardaki Harlem büyük orkestralarının bebop'una ve nihayet 50'lerde Buddy Johnson'ın jump gruplarına veya şarkıcı Ray Charles'ın sahne orkestrasına kadar uzanan bir "Harlem çizgisi" vardır.

Scat şarkıcılığının komedyeni olan ***Cab Calloway***, 1929'da ülkenin Orta/Batı bölgelerinden New York'a gelen bir orkestrayı, Missourians'ı devraldı. O günden 40'lı yılların sonuna dek yönettiği çeşitli orkestraları içinde Ben Webster, Chu Berry, Jonah Jones, Dizzy Gillespie, Hilton Jefferson, Milt Hinton, Cozy Cole gibi müzisyenlerin yer aldığı son dönemdekiler özellikle önemlidir.

Ufak tefek ve kötürüm bir adam olan ***Chick Webb***, Harlem'in "Savoy Ballroom"unda bir kral gibi hüküm sürdü. Duke Ellington şöyle anlatıyor: "Webb bir '*battle* manyağı'ydı; adamları gelip geçen her topluluğu yarışa çağırırdı. Çoğunlukla da kazanırlardı; üstelik yarışmaların en az yarısında rakip grup Chick'inkinden en az iki kat daha büyük olduğu halde. Sevgili Chick Webb bu tür yarışmalarla yaşardı ve grubundaki herkes çılgın gibi çalardı." Benny Goodman Band'le birlikteyken Chick Webb tarafından "saha dışına çıkarılan" Gene Krupa şöyle demişti: "Beni şimdiye dek alt eden müzisyenlerin en iyisi." Piyanist ve aranjör Mary Lou Williams ise şunları anlatır: "Bir gece Harlem'de dolaşıyordum ve sonunda Savoy'a geldim. Birkaç tur dans ettikten sonra, beni ürperten bir ses duydum... Sesin kime ait olduğunu anlamak için sahneye doğru hızla koştum ve güzel yüzlü, koyu tenli bir kız gördüm; mütevazı bir tavırla öylece duruyor ve harikulade şarkılar söylüyordu. Adının Ella Fitzgerald olduğunu ve Chick Webb'in kendisini amatör bir show'da keşfettiğini anlattılar."

Mükemmel bir orkestra şefi olan ***Jimmie Lunceford*** da en az o kadar önemlidir. Sayesinde "yanlışsızlık" kavramı büyük caz orkestraları için gitgide büyük önem kazanmıştır. 20'li yılların sonlarından 40'lı yıllara kadar stiline en başta aranjör Sy Oliver'in (grupta trompet çalıyordu) damgasını vurduğu bir orkestra idare etti. Bu orkestranın stili dört dörtlük bir swing ölçüsü arkasında "gizli" iki vuruşlu ritim ve saksofon ekibinin glissando'ya kayan unison çalışı ile karakterize edilir. Lunceford'un ritmi de, saksofon çalma tarzı da 50'li yıllarda ticari dans orkestraları, özellikle Billy May tarafından çok taklit edilmiştir. Lunceford ritmi öylesine çarpıcı bulunmuştur ki, genel "swing" etiketi artık yetersiz kaldığından *bounce* [zıplama] adı verilmiştir. Lunceford'un müziği bir vuruştan diğerine "zıplar", rahatlama anını tıpkı örneğin Erroll Garner'ın piyano çalarken yaptığı gibi yakalardı. Sy Oliver'in saksofon besteleri, Don Redman ve Benny Carter'ın çalışmalarından bu yana saksofon takımına yönelik ilk çalışmalardır. İlk tipik orkestra sound'ı –Ellington'ın growl sound'larıyla, Fletcher Henderson ve Ellington'daki klarnet üçlüleri sayılmayacak olursa– onun sayesinde ortaya çıkmıştır. Bir gruba "marka" gibi yapışan ve hemen birkaç vuruş sonra ayırt edilmelerini sağlayan bu tür sound'lar ve çalgılama oyunları, giderek daha çok sevilir olmuştur.

Count Basie'yle, Kansas City cazı başarılı Harlem topluluklarının cazıyla karıştı. Basie'nin 1935'te devraldığı ***Bennie Moten*** orkestrası, Charlie Parker'ın çaldığı ***Harlan Leonard*** ve ***Jay McShann*** toplulukları ile ***Andy Kirk and His Twelve Clouds of Joy*** Kansas City çalardı. Blues ve boogie'ye meyilli bu orkestraların tümünün mükemmel bir *riff* tekniği vardı; kısa blues cümlelerini tema veya gerilimi artırmak için sürekli tekrarlar, ya da böyle riff cümlelerini kontrast öğesi olarak kullanırlardı. Andy Kirk, topluluğunun nihayet diğer Kansas City orkestralarının basit blues-riff kalıbından öteye geçebilmesini, her şeyden önce piyanist ve aranjörü Mary Lou'ya borçludur.

Count Basie başlangıçta (ve 1984'te ölümüne dek doldurduğu kimi kayıtlarda) Kansas City'nin blues-riff kalıbını muhafaza ettiyse de, bunu bir kalıbın ötesine geçen bir şey olarak kullandı. Büyük orkestra cazının evriminden pek çok öğeyi içeren müziğine gücünü veren cevheri bu kalıpta buldu. Basie 1935'ten itibaren kısa aralıklarla büyük orkestralar idare etti. 30'lu ve 40'lı yılların Basie orkestralarında vurgu, bir dizi üstün solist üzerindedir: Lester Young ve Hershel Evans (tenor saksofon), Harry Edison ve Buck Clayton (trompet), Benny Morton, Dickie Wells, Vic Dickenson (trombon) ve ayrıca daha önce değinilen ***All American Rhythm Section***. Modern Basie orkestralarında ise vurgu "yanlışsızlık" üzerindedir; swing'den doğal olarak gelen kolay,

kıvrak bir mükemmelliktir bu. Basie'nin "orkestraya uyarlanmış swing" olduğu söylenmiştir.

50'li yıllarda da Basie topluluğunda iyi solistler vardı: Trompetçi Joe Newman ve Thad Jones, saksofoncu Frank Foster, Frank Wess ve Eddie "Lockjaw" Davis, tromboncu Henry Coker, Quentin Jackson ve Bennie Powell; ve tabii en başta da Count Basie'nin kendisi. Sade piyano üslubuyla yarattığı swing'i, başka hiçbir piyanist bir topluluğa yaptıramazdı.

70'li yıllarda Count Basie, Bill Holman ve Sam Nestico'nun aranjörlüğünü yaptığı plaklar doldurdu. Yorulmaz "swing makineleri" arasında trompetçi Sonny Cohn, Frank Szabo, Bobby Mitchell, tromboncu Al Grey, Curtis Fuller, Bill Hughes, saksofoncu Eric Dixon, Bobby Plater, Jimmy Forrest ve Charlie Fowlkes vardı; Freddie Green topluluğa hâlâ o tanıdık gitar sound'ını veriyordu ve Basie, Butch Miles'da mükemmel bir davulcu bulmuştu.

Ancak Count her şeyden önce bir dizi çok iyi küçük orkestra plağı; Eddie "Lockjaw" Davis, Joe Pass, Clark Terry ve Benny Carter'la birlikte jam session'lar; Zoot Sims'le dörtlü çalışmalar; blues şarkıcısı Joe Turner'la buluştuğu bir kayıt ve Basie'nin piyanist olarak yer aldığı çok beğenilen bir üçlü albüm doldurdu. Count Basie kendisinden başka sadece Duke Ellington'ın ulaştığı bir şeyi başarmış, bir kurum haline gelmiştir.

Bu kurumun ölümünden sonra unutulmamasını, özellikle aynı orkestradan yetişen ve bugüne dek liderliğini üstlenen iki müzisyen sağladı: önce 1985/1986'da ***Thad Jones*** ve sonra (Jones orkestrayı idare edemeyecek kadar hastalanınca; ki, bir süre sonra öldü) ***Frank Foster***. İkisi de Basie geleneğini öylesine doğallıkla sürdürdüler ki, swing'in asli sembolü olan bu gelenek hâlâ orkestrada yaşıyor.

WOODY VE STAN

Büyük modern orkestrada swing dönemi öğelerinin solistin doğaçlamasından daha önemli sayılması Count Basie'nin dışında da sürmüştür. ***Woody Herman,*** 1936'da o sıralar dağılan Isham Jones Orkestrası'nın birkaç müzisyeninden oluşan bir topluluğun başına geçti. O yıllarda Benny Goodman tarzı swing revaçtaydı. Woody Herman'sa swing değil, blues çalardı. Orkestrasına ***The Band That Plays The Blues*** (Blues Çalan Orkestra) adını verdi. *Woodchopper's Ball* bu topluluğun en başarılı plağı oldu. İkinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde The Band That Plays The Blues dağıldı, ancak kısa bir süre sonra ***Herman Herds*** [Herman'ın Sürüleri] geçidi başladı: First Herd [Birinci Sürü] belki de o zamana dek görülen en canlı beyaz caz orkestrasıydı. *Caldonia* bu orkestranın büyük başarısı oldu. Igor Stravinski 1945'te bu parçayı radyoda dinlediğinde,

Woody Herman'a topluluğu için bir beste yazmak istediğini söyledi. *Ebony Concerto* böyle doğdu. Eser, Stravinski'nin klasik fikirlerinin caz diliyle birleştiği üç hareket içinde gelişiyordu. Cazseverlerin çoğu parçayı pek "tutmadı" (çünkü swing yapmıyordu); yine de *Ebony Concerto*'nun, 20. yüzyıl klasik müzik bestecilerinin en büyüklerinden biri tarafından yapılan en iyi caz esinli eser olduğu söylenebilir.

Basçı Cubby Jackson First Herd'in omurgasıydı. Davulda önce Dave Tough ve sonra Don Lamond yer aldı; Flip Phillips tenordaydı. Bill Harris *Bijou* solosu sayesinde güçlü, yeni bir trombon sound'ıyla kendini bir anda kabul ettirdi; John La Porta alto saksofon, Billy Bauer gitar, Red Norvo vibrafon, Pete Candoli, Sonny Berman ve Shorty Rogers trompet çalıyordu; kısacası o zamanlar hiçbir caz orkestrasında böylesi yıldızları bir araya getiren bir ekip yoktu. Chubby Jackson'ın müzisyenlerin gecenin sonunda, sahnede çaldıkları sololar için genellikle birbirlerini kutladığını anlatması topluluğun ruhunu yansıtması bakımından ilginçtir.

1947'de Second Herd [İkinci Sürü] kuruldu. Buradan ***Four Brothers Band*** doğdu; tenor saksofoncuları ve saksofon gruplarını konu alan bölümde bu topluluktan söz etmiştik. Bu da bir bebop topluluğuydu; Shorty Rogers ve Ernie Royal (trompet), Earl Swope (trombon), Lou Levy (piyano), Terry Gibbs (vibrafon), ayrıca biraz önce adı geçen tenor saksofoncular ve şarkıcı Mary Ann McCall yer alıyordu grupta. Ralph Burns'un bestesi *Early Autumn* Four Brothers sound'ının en başarılı parçası oldu. George Wallington'ın *Lemon Drop*'u Second Herd'in yaptığı bop müziğinin tipik parçasıydı.

50'li yıllarda ***Third*** ve ***Fourth Herman Herds*** [Herman'ın Üçüncü ve Dördüncü Sürüleri] kuruldu ve bu böylece devam etti; birinden diğerine geçişin nasıl olduğu doğru dürüst anlaşılamamıştır. Herman bunu şöyle açıklar: "Üç mü? Bana sanki seksen tane topluluk varmış gibi geliyor." Ralph Burns, Third Herd için bir "kitap" –yani bir kitap oluşturacak miktarda aranjman– yazdı; bu aranjmanlarla Four Brothers sound topluluğun marka işareti haline geldi. (Asıl Four Brothers Band'de bu durum ortaya çıkmadı; orada üç tenor ve bir baritondan oluşan tipik Brothers saksofon takımı her zaman, alto liderliğindeki geleneksel beşli saksofon grubunun yanı sıra kullanılırdı.)

Büyük orkestra döneminin kapandığı yolundaki bütün söylentilere rağmen Woody Herman 60'lı, 70'li, 80'li yıllar boyunca müzikal açıdan o kadar başarılı oldu ki, en yakın dostları bile kurduğu "sürü"lerin sayısını hesaplamaktan vazgeçti. Herman müzikal açıdan iyi olan rock temalarını; örneğin Doors'u (*Light My Fire*) veya Chick Corea'nın Latin hit'i *La Fiesta*'yı uyarladı. Hayranlık uyandıran bir aranjör olan Yeni Zelandalı

Alan Broadbent'i keşfetti. Broadbent, Boston'da Berklee School'da ve Lennie Tristano'nun yanında eğitim görmüştü. Büyük orkestranın eski, binlerce kez kullanılmış çalgı bileşiminden bugün bile yeni, coşkulu tınıların elde edilebileceğini kanıtlayan bir müzisyendir. 1986'da Herman sahnedeki 50. yılı nedeniyle (böylece büyük orkestra şefi olarak Count Basie'yi bile geride bırakıyordu!) bir "50. yıldönümü" turnesi düzenledi. Menajerinin paraları zimmetine geçirerek, onu milyonlar mertebesinde borca batırdığının anlaşıldığı durumda bile, Herman orkestrasını bir arada tutmayı başardı. 1987'de büyük bir yoksulluk içinde öldü.

1979'da ölen ***Stan Kenton*** da farklı tatlarda çeşitli orkestralar yönetti. Bu nedenle ona da tek bir orkestra için olduğundan daha fazla yer ayrılmalıdır. Belki Kenton'ın en tipik parçası *Concerto to End All Concertos*'tur; yani bütün ötekilere son verecek olan konçerto. Parça piyanist Kenton'ın kötü kopya edilmiş Rahmaninof'vari bas figürleriyle başlar. Bu figürlerin arkasında bütün bir geç romantik dönemin müzikal ve manevi dünyasının yanı sıra, gösterişin ifade gücünü artıracağı gibi bir inanç gizlidir; Kenton'ın tuhaf düşünsel dünyası böyle görünmektedir. 1942'de ilk başarılı parçası *Artistry in Ryhthm* ve izleyen yıllardaki bir dizi başka "artistry"ler; *Artistry in Percussion, Artistry in Tango, Artistry in Harlem Swing, Artistry in Bass, Artistry in Boogie* bu anlayışla ortaya çıktı. Bu etkili ve gösterişli stilin sorumlusu olarak genellikle aranjör Pete Rugolo gösterilir; oysa Rugolo 1944'te henüz askerliğini yaparken ilk aranjmanını sunduğunda, Stan Kenton "Artistry" stilini çoktan kurmuştu. Modern senfonik müziğin en önemli Fransız bestecisi Darius Milhaud'nun yanında eğitim gören Rugolo'yu, özellikle Kenton müziğinin ikinci evresinden –dar anlamıyla *progressive caz*; yoğun akor ve çok katmanlı sound salkımlarıyla dolu daha güçlü ve ince bir müzik– sorumlu tutmak gerekir. 40'lı yılların ikinci yarısında Rugolo etkisi doruktayken Kenton müthiş bir başarı elde etti. Topluluğundaki solistler caz anketlerinde ön sıralara yükseldi: Başta şarkıcı June Christy olmak üzere, davulcu Shelly Manne ve basçı Eddie Safranski, tenor saksofoncu Vido Musso ve tromboncu Kai Winding. Christy bu orkestranın en kalıcı sesi oldu.

Caz açısından en önemli Stan Kenton Orkestrası 1952/53'tekidir. Stan Kenton burada bütün geçmişini unutmuş gözüküyordu. Belki de doğrudan Count Basie'den etkilenerek, swing yapan bir müziğe başlamıştı. Ancak bu da, Count Basie'nin ruhunun son derece canlı olduğu, caz camiasında hiç kimsenin bu etkiden kaçınamadığı bir zamana tastamam uyuyordu. Bu toplulukta Kenton'ın daha önceki kariyerinde hiç rastlanmayan swing doğaçlamaları yapıldı. Zoot Sims ve Richie Kamuca tenor, Lee Konitz alto, Conte Candoli trompet, Frank Rosolino trombon

çaldı; Gerry Mulligan *Swinghouse* ve *Young Blood* gibi aranjmanlar yazdı. Mulligan'dan etkilendiği açıkça hissedilen Bill Holman yarattığı usta ve sade takım örneklerine, kontrpuantik orkestral icrada yer verdi; böylece Kenton'ın takımların ortak icrasına dayanan üstün geleneğini ayakta tuttu.

Sonraki yıllarda Stan Kenton giderek Amerikan üniversitelerine ve kolejlerine angaje oldu. Binlerce genç öğrenciye modern cazın ve özellikle de büyük orkestra müziğinin problemlerini anlattığı "Kenton Clinic"lerini kurdu. Kenton burada doğrusu kişisel kurbanlar vermekten de çekinmedi; aranjörleri ve müzisyenleri daima ücretsiz veya çok ucuza çalıştırırdı. Kaliforniya'daki De Anza College'dan Dr. Herb Patnoe, "Stan Amerika'da caz eğitiminin itici gücü olmuştur" der.

60'lı yılların sonuyla 70'li yılların başlarına doğru Stan Kenton hiç beklenmeyen bir dönüş yaptı. Etrafına topladığı genç çağdaş müzisyenlerle birlikte "Artistry" ve *progressive* dönemine kıyasla daha doğrudan, basit ve besteye sadık kalarak çalmaya başladı; ancak gücü ve coşkusu hiç eksilmedi. Bu dönemdeki en iyi plaklarından bazılarını Redlands ve Brigham Young gibi üniversitelerde kaydetti.

Bu arada Kenton kariyerinin başlangıcından beri bağlı olduğu eski plak şirketi Capitol'dan ayrıldı ve plaklarını "The Creative World of Stan Kenton" etiketi altında postayla dağıtmaya başladı. Böylece birçok şirkete dağıtımı bu yolla yapmak konusunda esin vermiş oldu. Doksan yıllık caz tarihi boyunca çoğu kez yeterli hizmet sunamayan geleneksel pazarlama yöntemleriyle kıyaslandığında, bu yöntemin titiz cazseverlere genellikle daha çabuk, kolay ve doğrudan ulaştığı ortaya çıktı.

BEBOP'UN BÜYÜK ORKESTRALARI

Bu arada bebop ortaya çıkmış, Harlem'de bebop çalan büyük orkestralar kurmaya yönelik bazı girişimler olmuştu. 40'lı yıllarda ***Earl Hines***'ın orkestrasıyla bu yol açıldı. Louis Armstrong'un ikinci Hot Five ekibinde "trompet piyano stili"yle özdeşleştirilen bu büyük piyanist, 1928'den 1948'e kadar neredeyse kesintisiz bir şekilde, o zamanlar çok sevilen Harlem jump ile bebop'un iç içe geçtiği orkestralar idare etti. ***Billy Eckstine*** 1944'te bop çalmak üzere bilinçli olarak ilk büyük orkestrayı kurdu. Topluluğun vokalistliğini Sarah Vaughan ile birlikte üstlendi. Dizzy Gillespie, Fats Navarro ve Miles Davis, yani zamanın üç önemli trompet sesi de aralarına katılırken, Art Blakey davulda yer aldı. Saksofoncular arasında Charlie Parker, Wardell Gray, Dexter Gordon ve Leo Parker vardı.

1947'de topluluk dağılmak zorunda kaldı. Ancak tam da o sıralarda, Eckstine Big Band'in bir süre müzikal yöneticiliğini üstlenen ***Dizzy Gillespie***, bop'u büyük orkestra cazına uygun bir tarza dönüştürmeyi

başardı. Aranjmanlarını Gillespie, John Lewis, Tadd Dameron ve Gill Fuller'in hazırladığı toplulukta John Lewis piyanoda, Kenny Clarke davulda, Milt Jackson vibrafonda, Al McKibbon ve daha sonra Percy Heath basta, James Moody ve Cecil Payne saksofoncular arasında yer aldı. Chano Pozo bu orkestraya o zamanlar çok yeni olan ve heyecan verici bulunan Küba ritimlerini taşıdı. Bu ritimler aynı zamanda ***Machito*** orkestrasını hatırlatır. Machito, Küba ritimlerinin caz cümleleriyle birlikte en esaslı biçimde pişirildiği cadı kazanıydı. Orkestranın "mimar"ı trompetçi olarak da tanınan (özellikle Chick Webb'le birlikte) müzikal direktör ***Mario Bauza***'ydı. Machito için büyük caz orkestralarının bazı aranjörlerini örneğin Cab Calloway ve Chick Webb'i görevlendiren Bauza, böylece salsa çalan büyük orkestraların gerçek kurucusu oldu. Nefesli gruplarına bazen Kuzey Amerikalıları da alıyordu, ancak ritim grubunu Kübalı müzisyenlerden oluşurdu (bkz. perküsyoncuları ele alan bölüm). Dizzy, Chano Pozo'yu (ve daha sonra başka Kübalı perküsyoncuları) öncelikle Machito müziğinin coşturan atmosferini yakalamak ve bu müziği bir büyük caz orkestrası içinde gerçekleştirmek için orkestrasına almıştı.

Başkan Truman 1945 yazında Japonları teslim olmaları, yoksa "muazzam bir yıkım" yaşayacakları konusunda uyarırken (bununla kastedilenin ne korkunç bir şey olduğunu hiç kimse aklına getirmiyordu), Dizzy Gillespie büyük orkestrasını kurmak üzereydi. Kısa süre sonra ilk atom bombası düştüğünde, topluluk çalmaya hazır hale gelmişti. Felaket, *Things to Come*'da, Gil Fuller'in Parker-Gillespie birlikteliğinde değinilen *Apocalypse in Jazz*'ındaki çırpınan, telaşlı, bozuşan cümlelerinde yansır.

Things to Come'ın yerleştirdiği vurguların ancak yirmi yıl sonra –serbest cazın büyük orkestra denemelerinde– yeniden ele alınması dikkat çekicidir. Büyük orkestranın genel evriminde önce Stan Kenton ve Woody Herman, uzun erimde ise Duke Ellington ve Count Basie önemli olmuştur.

Kenton ve Herman arasındaki boşlukta belirtmeye değer bir dizi orkestra bulunmaktadır. ***Les Brown*** öylesine sofistike ve müzikal bir dans müziği yapardı ki, cazseverlerin, ama en çok da caz müzisyenlerinin ilgisini çekerdi. ***Claude Thornhill***, sakin, hoş piyano sololarını, 40'ların sonunda Miles Davis Capitol Orchestra'nın yorumuna esin kaynağı olan bir büyük orkestra sound'ının ara yerinde çalardı. ***Boyd Raeburn,*** 40'lı yılların ortasında, bazı bakımdan Kenton'ınkine paralel müzik yapan bir büyük orkestra idare etti. Boyd Meets Strawinski bu orkestranın temsili adıydı. Piyanist Dodo Marmaroso, basçı Oscar Pettiford, davulcu Shelly Manne gibi solistler ve hatta bir kez Dizzy Gillespie sololarıyla bu orkestranın karmaşık aranjmanlarına caz duyarlılığını taşıdılar. Aranjörleri ara-

sında George Handy ve Johnny Richards yer aldı. Richards 1950'de Dizzy Gillespie'nin yaylılarla yaptığı kayıtlar için aranjmanlar yazdı (bunlar o güne dek yazılanlar içinde caz tarzına en uygun olanlardı).

TEMEL OLARAK BASIE

50'lerin ortasında, swing'le süsleme efektleri arasında bir noktadan sonra aşılamayacak çelişkiler olduğu kanısı giderek yaygınlaştı. Bu kanı her şeyden önce, büyük orkestralarıyla her türlü deneyselliğin dışında müzik yapan Basie klasisizminden kaynaklanır. 1950-53 yılları arasında Stan Kenton'ın orkestrasında çalan ***Maynard Ferguson***, 50'li yılların ortasında New York'taki caz lokali "Birdland" için "Dream Band"ini kurdu; her biri tanınmış müzisyenlerden oluşan gerçekten rüya gibi bir orkestraydı. Hepsinin ideali aynıydı: Swing yapan, basit, blues'u esas alan, hem canlı, hem de müzikal açıdan çekici bir caz çalmak. Jimmy Giuffre, Johnny Mandel, Bill Holman, Ernie Wilkins, Manny Albam, Marty Paich ve diğerleri aranjmanları yazdılar. Sonunda Maynard, müzisyenleri New York'u terk etmek istemeyen bu stüdyo orkestrası yerine, kalıcı bir orkestra kurmaya karar verdi. Bir dizi genç müzisyen buldu; bunlar Woody Herman'ın First Herd'i gibi ateşli, çılgın büyük orkestra cazı yapan, ama daha çok modern Basie-Young klasisizminin diline yatkın müzisyenlerdi. Aranjör ve tromboncu Slide Hampton'ın, bu Ferguson orkestrası için yazdığı *Fugue*, belki de caz müziğinin en yoğun swing yapan füğüdür.

60'lı yıllarda İngiltere'de yaşıyan Ferguson (burada aynı zamanda başarılı bir orkestra yönetiyordu), ancak 70'lerde Amerikan camiasına ticari bir dönüş yaptı. Bu dönüşü şöyle anlatır: "Ben anılarla ilgilenmiyorum. Zamanla birlikte yürümek ve bugünkü ritimleri kullanmak zorundasın. Büyük orkestraların altın çağı denen günlerde, büyük grup liderleri hit listesindeki iyice parçaları çalardı. Neden aynı şey bugün de yapılmasın?" Böylece Ferguson artık cazseverlerden alkış almayan, ancak geniş bir dinleyici kitlesine ulaşan popüler parçalar çalmaya başlar.

Count Basie'nin etkisinin Ellington'ınkinden daha güçlü olduğu 50'li yıllara dönelim. ***Shorty Rogers***, o sıralardaki West Coast cazından esinlenen, orijinal, coşkulu fikirlerle dolu Basie müziği yapıyordu. Aranjör Quincy Jones, başçı Oscar Pettiford, tromboncu Urbie Green, Bostonlu trompetçi Herb Pomeroy ve diğerleri, Basie etkisinin az ya da çok hissedildiği kayıtlar yapmışlardır.

Quincy Jones Art Farmer (surdinli trompet), Lucky Thompson ve Zoot Sims (tenor), Phil Woods (alto), Herbie Mann ve Jerome Richardson (flüt), Jimmy Cleveland (trombon), Milt Jackson (vibrafon), Hank Jones ve Bill Taylor (piyano), Charles Mingus ve Paul Chambers (bas) gibi olağanüstü

solistlerle birlikte doldurduğu kayıtlarına *This Is How I Feel About Jazz* adını verdi. Bu müziğin, cazdaki rasyonel olmaktan çok, hayati ve temel unsurlar hakkındaki duygularını resmettiğini söyler.

Avrupa'ya daima sempati besleyen Quincy Jones, ilk kez 1959'da Eski Dünya'ya modern bir Amerikan büyük orkestrasını kalıcı olarak getirdi. Orkestra "Free and Easy" adlı show'un müziği için düşünülmüştü, ancak show başarısız bulunup sona erdi. Quincy büyük bir çabayla orkestrasını bir süre daha bir arada tutmayı başardı: Paris'te, İsveç'te, Belçika'da, Almanya'da. Müzisyenler arasında saksofon ekibinde Phil Woods, Sahib Shihab, Budd Johnson ve Jerome Richardson, trombon ekibinde ise Jimmy Cleveland, Quentin Jackson, Melba Liston ve İsveçli Ake Persson yer alıyordu. Bu grubun insanı saran müziği sağlam, basit ve içtendi; bir açıdan 50'lerden 60'lı yıllara geçerken Ellington ve Basie dışındaki cazın en hoş büyük orkestrasıydı. Kuşkusuz Quincy yeni bir şey getiriyor değildi. Ancak eskiyi mükemmelleştiriyor ve eşsiz bir şekilde parlatıyordu. Topluluk Avrupa'dan döndükten sonra ABD'de bir iki ay daha dayandı ve ne yazık ki, cazın ticari getirisi olmadığından, Quincy büyük orkestrasını var etme mücadelesine son vermek zorunda kaldı. Bu arada Quincy, pop müziğin en başarılı yapımcılarından (Michael Jackson, Brothers Johnston gibi) ve Hollywood'un film müziği bestecilerinden biri oldu. Bestelediği ve yarattığı her şeyde caz geleneğini hissetmek mümkündür. Quincy arada bir yine bir büyük orkestra ve fusion plağı çıkarmaktadır. Bu plaklarda ticarilikle caz kalitesi sadece ona özgü olan bir akılcılıkla birleşir.

Gerry Mulligan'ın büyük orkestra kayıtları da aynı ölçüde enteresandır; Count Basie'nin daha yoğun kontrpuantik çaba içeren bir sofistikasyonu gibidirler. 50'li yılların sonunda hard bop tarzı bir büyük orkestra kurmayı ilk olarak ***Bill Holman*** denedi; örneğin Sonny Rollins'in *Airegin* gibi temalarının aranjmanlarını kullandı. Kısa bir süre sonra (1960), tenor saksofoncu ***Johnny Griffin***'in sadece plak kaydı için bir araya gelen, aranjmanlarını Norman Simmons'un hazırladığı funk ve soul orkestrası Big Soul Band de kuruldu.

West Coast'ta 60'lı yıllarda ***Gerald Wilson*** caz dünyasında büyük hayranlık uyandıran bir büyük orkestrayla ortaya çıktı. Daha önce Basie, Lunceford, Gillespie ve diğer önemli orkestralar için aranjman yapan Wilson, tıpkı Quincy gibi "yeni bir şey kanıtlamak" peşinde değildi; daha çok, büyük orkestranın evrimindeki mainstream'i güçlü ve parlak bir şekilde özetledi.

GIL EVANS VE GEORGE RUSSELL

Bu dönemde büyük orkestra cazında gerçekten "yeni" izlenimi veren tek orkestra 1988'de ölen ***Gil Evans***'ınkiydi. Claude Thornhill Orchestra'dan gelen Gil, 40'lı yılların sonunda Miles Davis Capitol Orchestra için bestelerdi. 1957'de kendini yeniden Miles Davis'le birlikte buldu –bu kitabın Miles Davis'le ilgili bölümünde sıcak pırıltılı, izlenimci orkestral tınılardan söz etmiştik. Gil Evans topluluğu, Miles Davis'in trompet sound'ının büyük orkestradaki cisimlenişi oldu. Bazen –ne yazık ki çok ender olarak– Evans başka solistler, örneğin trompetçi Johnny Coles ve gitarist Kenny Burrell için de benzer sound'lar yarattı. 70'li yılların başında, artık saçlarına ak düşmüş bir adam olmasına rağmen, kendini hem serbest müziğe, hem de rock gitaristi Jimi Hendrix'in bestelerine açtı. Ancak büyük orkestradaki klasik takımları sound açısından son derece bilinçli bir şekilde kıran Gil, hiçbir zaman örneğin Quincy gibi "çalışkan" bir aranjör olmadı. Müziği uzun süre kendi içinde olgunlaştırır, ama sonra tamamlanmış haliyle yazıya dökmezdi. Kayıt esnasında hâlâ düzeltmeler ve değişiklikler yapar, genellikle bestenin ve aranjmanın tamamını bambaşka bir şekilde yeniden kurardı. Birçok durumda, müziğini icra edilirken yarattığı olurdu; tıpkı Ellington'ın ilk zamanlarındaki gibi. Ölümüne dek Miles Davis'e bağlı kalan bu eşsiz müzisyenin bu yüzden –ne yazık ki!– çok az plağı vardır. Her denemeye açık olan büyük aranjör Evans, 80'li yıllarda her pazartesi New York'taki caz klübü "Sweet Basil"de en iyi caz müzisyenlerinden oluşan bir büyük orkestra toplar ve her birine doğaçlama için düşünülebilecek en geniş özgürlüğü tanırdı. Bu "Monday Night Orchestra"da [Pazartesi Gecesi Orkestrası] elde edilen müzikal sonuçlar –o zamanlar yetmiş yaşında olan Gil Evans'ın uzun kariyeri boyunca yarattıklarından daha özgür ve daha "açık"tılar– caz rock alanında yapılan orkestral müziğin en iyi örnekleri arasında yer alır.

Aranjörler arasındaki diğer büyük yalnız ise birkaç kez değindiğimiz ***George Russell***'dır. O da 40'lı yıllardaki caz devriminden çıktı. Russell 50'li yıllarda "Lidyen Kromatik Tonal Düzenleme Anlayışı"nı yarattı. Bu, caz armonisini Avrupa müziğine değil, cazın kendi kurallarına göre kuran ilk teorik okul eseriydi. Russell'in anlayışına göre, Ortaçağ kiliselerinin ses dizileri anlamında "Lidyen", modern anlamda ise kromatik olan doğaçlama, Miles Davis ve John Coltrane'deki "modalite"nin en önemli hazırlayıcısıydı. Russel 1964'teki ilk Berlin Caz Günleri nedeniyle Avrupa'ya geldi ve sonra yıllarca İskandinavya'da yaşadı (oradaki caz çevrelerini, örneğin Terje Rypdal, Jan Garbarek vb.'ni çok etkiledi). Günümüzde ABD'de öğretim görevlisidir. Hem Avrupalı, hem de Amerikan müzisyenlerle birlikte yarattığı sayısız eser çoğu caz aranjörünün dahil

olduğu mainstream'den uzak, özgün eserlerdir; böyle bir özgünlüğe bir de Gil Evans'ta rastlanır.

SERBEST BÜYÜK ORKESTRALAR

Bu arada ortaya serbest caz çıktı ve şu soru soruldu: Serbest caz eğer büyük orkestralar tarafından çalınırsa, nasıl bir şey olur? Büyük orkestrada tonal cazdan serbest tonal caza geçişte en çok öne çıkan müzisyen, New Yorker Town Hall ve Monterey Jazz Festivali'nde de olmak üzere birçok büyük orkestra konseri veren kontrbasçı ***Charles Mingus***'tur: Bu konserler organizasyon açısından birçok kez neredeyse çöküşün eşiğine gelmekle birlikte, özellikle heyecan verici kolektif doğaçlamaları nedeniyle caz dünyasında yıllarca süren çalkantılar yaratmıştır.

Mingus'un kariyerinin belki de en çok övgü alan büyük orkestrası, 1971'de *Let My Children Hear Music* adlı plağı kaydettiği topluluktur. Bu konuda şöyle söyler:

> Bu müzik siyah klasiktir... Tanrı aşkına, bırakın çocuklarım müzik dinlesin, biz yeteri kadar gürültü dinledik... Sadece swing'le yetinmeyip, ritmik kalıplar ve yeni melodik anlayışlar geliştiren müzisyenleri seviyorum. Art Tatum, Bud Powell, Max Roach, Sonny Rollins, Lester Young, Dizzy Gillespie ve Charlie Parker böyledir. Parker benim için içlerindeki en büyük dâhidir, çünkü zamanımızın her şeyini değiştirdi. Yine de besteciler birbiriyle kıyaslanmamalıdır. Beethoven, Bach ya da Brahms'ı seviyorsan, sorun yok; onlar eli kalem tutan bestecilerdi. Bense her zaman spontan bir besteci olmak istedim...

1965'te besteci (ve piyanist) ***Carla Bley*** ve trompetçi (ve besteci) ***Mike Mantler*** önce New York'ta ve sonra Newport Festival'da ***Jazz Composers Workshop***'u sundular. Buradan ***Jazz Composers Orchestra*** doğdu. Yönetimi Michael Mantler tarafından üstlenilen orkestrada, Cecil Taylor, Don Cherry, Roswell Rudd, Pharoah Sanders, Larry Coryell, Gato Barbieri –yani sadece New York'un avangart eliti– birlikte çalıyordu. ABD'de bu tür avangart yapımlar için dinleyici bulmanın ne kadar zor olduğu –Avrupa'dan çok daha zor!– bilinirse, Mantler'ın kişisel çabası çok büyük saygıyla karşılanır.

Jazz Composers Orchestra Carla Bley ve Paul Haines'ın piyanistleri konu alan bölümde belirttiğimiz caz operası *Escalator Over the Hill*'de de yer aldı. Aynı dönemde ***Carla Bley*** orta büyüklükteki kendi orkestralarıyla artan ölçüde öne çıktı. Besteleri ve orkestrasyonları, swing yapan caz öğelerinden ve ironikleştirilmiş milli marşlardan, dünya müziğinden, çocuk şarkılarından ve yoğun ses salkımlarından oluşan fantezi yüklü kolajlardır; duyarlı, genellikle toplumsal açıdan eleştirel bir mizah eserlerine

egemendir (örneğin 1980'de, Reagan'ın Birleşik Devletler başkanlığına seçilmesinden sonra yaptığı parça).

80'li yıllar boyunca Carla Bley daha küçük topluluklarla sayısız kayıt yaptı; çoğunlukla da duyarlı fusion müziği; ancak 70'li yıllardaki eserlerine damgasını vuran iddialı beste çalışmalarına bunlarda rastlanmaz. Buna karşın basçı Steve Swallow'la yaptığı duyarlı, enfes düetler dikkate değer. Bu dönemde Bley'in çoğunlukla kendi topluluğundan ayrı yarattığı aranjmanlar benzersizdir; örneğin Charlie Haden'ın Liberation Music Orchestra'sı veya Hal Willner için yaptıkları. Nino Rota'nın *81/2*'inda ise Carla Bley İtalyan panayırlarının melankoli yüklü marş ve sirk müziğini selamlarken, bir yandan da bu havaları Sardunya mizahı ile parodikleştirir. Thelonious Monk için yaptığı *Misterioso* verilebileek bir başka örnektir; bu çalışmada tenorcu Johnny Griffin'in çizgileri yabancı, esrarengiz, punk tarzı sound'ların içine "bebop ışığı"gibi düşer.

Büyük orkestrayla yapılan serbest cazın belki daha da önemli ismi ***Sun Ra***'dır. Piyanist olarak zanaatını 40'lı yılların Fletcher Henderson topluluğunda iyice öğrenen Sun Ra, Chicago'da o zamanlar için çok yeni olan vurmalı ve diğer sound'ları birleştiren büyük bir orkestra oluşturdu. Bu sound'lar bestecisinin ve yaratıcısının "kozmik", "dış galaksilerin müziği" ve "heliosentrik dünyalar" olarak hissettiği tınılardır. Plaklarından birinin kapağında Sun Ra kendisini Pythagoras, Tycho Brahe ve Galilei ile birlikte resmettirmiştir.

Sun Ra'nın müziği hem avangart, serbest büyük orkestra cazı, hem de bundan daha fazla bir şeydir; yine de arkasında bütün bir siyah gelenek durur: Count Basie'nin swing riff'leri, Duke Ellington'ın saksofon tınıları, Fletcher Henderson'ın armonizasyonları, eski blues ve siyah şarkılar, Afrika'nın *highlife* dansları ve Mısır marşları, Kuzey, Güney, Orta Amerika'dan ve Afrika'dan siyah perküsyon müziği, Negro show ve Voodoo ritüeli, esrime ve siyah liturji. Bütün bunlar, sanki uzay çağında yaşayan Afrikalı bir büyücüye benzeyen bir orkestra şefi tarafından törenle idare edilir.

Sun Ra'nın müziği geleneksel büyük orkestra takımlarından –Gil Evans ve Jazz Composers Orchestra'dan çok daha fazla– bağımsızdır. Enstrümanlar sürekli değişen kombinasyonlar içinde çalar. ***Sun Ra Cosmic Arkestra***'nın en çok dikkat çeken yanı aralarında John Gilmore, Marshall Allen, Pat Patrick, Danny Davis de bulunan saksofuncularıdır. Saksofon ve ahşap nefesli sound'ları, Benny Carter'ın 30'lu yılların başındaki saksofonu gibi yepyeni ve devrimci bir etki bırakır. Orkestrada egzotik çalgıların yanında, müzisyenlerin kendi imalatı olan çalgılar da (örneğin "Sun kornosu") yer alır; ayrıca obua, fagot, bas klarnet, korangle, keman,

viyola, çello, ayrıca bir dans grubu, hatta bazen ateş yutan bir adam bile bulunur. Sun Ra'nın bestelerinin *Next Stop Mars, Outer Spaceways Incorporated, It's After the End of the World, Out in Space* vb. adları vardır.

Dışarıdan bakan birçok dinleyici, bu adlandırmaları ve Sun Ra'nın "çektiği" show'u naif bularak alaya almıştır. Sun Ra'nın sahnede hoplattığı dansçılar ya da sirk sanatçıları, müziği eşliğinde yirmi dakika içinde defalarca gösterdiği ve Sun Ra'nın bir İsa figürüne dönüştüğü film hep espri konusu oldu. Müzisyenlerinin ve dansçılarının taşıdığı parlak "Satürn kıyafetleri", "galaksi başlıkları" ve "kozmik tespihler"le alay edildi. Sun Ra show'una dahil olan özel numaralardan biri de, ustanın orgun yanında kurduğu ve özel "kozmik zirveleri" yakaladığında "memleketi Satürn gezegenini" aramak için kullandığı teleskoptur.

Ancak siyah sanatta naiflik olmaz. Harlem'deki Cotton Club'ın dansçı kızları, 20'li yıllarda Duke Ellington'ın *jungle* sound'larının eşliğinde, beyaz Broadway müzikallerinin tantanasına dahil edildiğinde de olmadı. Siyah kilisenin rahibi, müminlerinin "bu gece metroya binerek cennete çıkmalarını" dilese bile olmaz; Louis Armstrong *I Hope Gabriel Likes My Music* [Cebrail'in müziğimi sevmesini dilerim] diye şarkı söylerken olmadığı gibi. Naifliğin sadece beyaz eleştirmenlerin kafasında bir yeri vardır; ve bunlar, naiflik, hatta şarlatanlık gibi teşhisler koyarken, Sun Ra'nın müziği üzerine hiçbir şey söylemezler, hatta insan olarak Sun Ra üzerine de. Leroi Jones'a göre ise Sun Ra'nın müziği, tarih öncesine dayanan siyah varoluşun en mükemmel dışavurumudur. Sun Ra'ya gelince, kendisi hakkında şunları söyler: "Müziğimle sonsuzluğun resimlerini çiziyorum. Birçok insanın onu anlamamasının nedeni budur..."

1988'de Sun Ra Orchestra eleştirmenler anketinde –*Down Beat* dergisinin eleştirmenler arasında her yıl yaptığı anket– önde gelen büyük orkestralar arasında ilk sıraya yerleşmiştir.

ABD'den farklı olarak, Avrupa'da serbest caz müziği yapan bir dizi orkestra vardır; örneğin ***Alexander von Schlippenbach***'ınki. ***Globe Unity*** adlı topluluğuna –1965'te Baden-Baden'daki New Jazz Meeting'de doğdu– o zamanlar kısa bir ömür biçilmişti. Ancak caz geleneğine hem katkıda bulunan, hem de sık sık onu ironikleştiren aranjmanlarıyla, çılgın kolektif doğaçlamalarıyla bugüne dek çalmayı sürdürdü. Buna karşın Schlippenbach'ın 1988'de kurulan ***Contemporary Orchestra***'sı daha çok beste ve formsal düzenleme olanaklarıyla ilgilendi. Schlippenbach bu büyük oluşuma besteci olarak (kendisinden başka) Carla Bley, Misha Mengelberg, Willem Breuker, Kenny Wheeler gibi isimleri kazandı. Basçı ***Barry Guy***'ın ***London Jazz Composer Orchestra***'sı serbest cazla modern

konser müziği arasındaki mesafeyi kapatan bir köprüdür; Guy da form ve beste ile ilgili konulara kafa yorar.

Birçok serbest büyük orkestra için John Coltrane'in çığır açan *Ascension*'ı ve bundan önce Ornette Coleman'ın iki dörtlüyle birlikte kaydettiği plağı *Free Jazz* (her ikisine de Coltrane ve Coleman'ı konu alan bölümde değinildi) anahtar rol oynamıştır. Aranan form bu parçalarda vardır: İçinden bir solonun yükseldiği, coşkulu, telaşlı kolektif doğaçlamalar. Her solo bir sonraki kolektif doğaçlamaya sıra gelene dek yükselir; sonra da doğaçlama yerini yeni bir soloya bırakır.

Diğerleri kişisel ve geleceğe ışık tutan katkılarıyla bu formu geliştirdi, derinleştirdi, güzelleştirdi ve yapısal açıdan yerine oturttu. Aralarında ***Anthony Braxton*** (***Creative Music Orchestra***'sı ile), ***Karl Berger*** (***Woodstock Workshop Orchestra***'sı ile), ***Leo Smith***, ***Roscoe Mitchell*** ve Avrupa'da ***Willem Breuker***, ***Misha Mengelberg***, ***Mike Westbrook***, ***Keith Tippett*** ve ***Ulrich Gumpert*** sayılabilir. ***Anthony Braxton***'un Creative Music Orchestra'sı çeşitli soyutlama ve yabancılaştırma öğelerini, bebop ve marş müziğinden temalarla birleştirir. Dünya müziğinin en enteresan ve en bütünlüklü büyük orkestral yorumlarından bazıları ***Karl Berger*** tarafından yapılmıştır. ***Leo Smith***, büyük orkestrayla yapılan serbest cazı daha şeffaf ve ince hale getirirken, "boşluk" ve duraklara -sessizliğe- yatkınlaştırdı. ***Wilhelm Breuker*** yergi ustasıdır. 19. ve 20. yüzyılın başlarındaki popüler müziği -marş, opera, operet, polka, vals, tango- Hanns Eisler ve Kurt Weil'dan esinlenerek yabancılaştırır. Topluluğunun çalkantılı müzikal-teatral gösterilerine genellikle gülünç, maskaralıkla dolu bir mizah eşlik eder. ***Misha Mengelberg***'in Instant Composers' Pool Tentet'i, parodik gerilim yaratma ilkesini biraz daha "gevşetti"; yani besteyi daha az tanımlı, daha "esnek" bir duruma getirdi. Komik, tuhaf besteler ICP-Tentet'inin "markası" haline geldi. ***Keith Tippett***, içinde spiriüalitenin, bazen de Afrika melodi ve ritimlerinin temel bir rol oynadığı karışık, sihirli sound yığınları oluşturmada ustadır. Centipede Orchestra'sı (elli bir müzisyenden oluşur) 70'li yılların başında caz, rock ve modern konser müziği arasında, daha önce görülmedik sınır ihlallerinin yaşandığı eserler vermeyi başarmıştır. Buna karşın ***Mike Westbrook***, büyük orkestra çalışmalarında Avrupa geleneğini ustaca işlemiştir -Rossini'den Stravinski'ye, Brecht/Weil'a dek. Bunu yaparken, tiyatro ve edebiyat metinlerini (William Blake, Goethe, Wilhelm Busch vb.) de çeşitli şekillerde kullanır. Westbrook, Ellington'ın uzun, genişlemeye elverişli süitler halindeki bestecilik tarzını Avrupa geleneğine büyük bir başarıyla aktarır. Bu nedenle haklı olarak, "Avrupalılaşmış Duke" gibi bestelediği ileri sürülmüştür. Doğu Almanyalı piyanist ***Ulrich Gumpert***,

Workshop Band'iyle hem Avrupa popüler müziğinin (marş, vals, polka) unsurlarını, hem de swing ve bebop ritimlerini "serbest" müzikle parçalayarak, ironikleştirerek ve alaya alarak başarıyla işler.

BÜYÜK ROCK ORKESTRALARI

70'li yılların başında büyük orkestrayla yapılan cazda üç akım vardı:

1. Büyük orkestrayla yapılan serbest caz; bunu yukarıda ele aldık;
2. Çağdaş eğilimlerin işlendiği yerleşik büyük orkestralar;
3. Büyük rock orkestraları.

Tabii ki, bu üç akım arasında her türlü kombinasyon mevcuttu ve hâlâ da mevcut.

Önce büyük rock orkestralarından söz edelim; ***Blood, Sweat&Tears***, ***Chicago***, ***Dreams*** ve ***The Flock*** gibi topluluklardan. Tabii burada "büyük" sözcüğünü aslında tırnak içine almak gerekiyor, çünkü bahsedilenler genellikle yedi-on bir kadar müzisyenden oluşan topluluklardır; yani alışılageldik büyük caz orkestralarına kıyasla aslında "büyük" denilemeyecek, görece küçük gruplardır. Yine de üç-dört müzisyenden kurulu yaygın rock gruplarına göre daha "büyük" oldukları için, büyük orkestra olarak adlandırılmaları alışkanlık haline gelmiştir. Diğer bir neden ise, müziğin burada da büyük caz orkestralarındaki gibi takımlar halinde çalınması, elektronik güçlendiriciler ve cihazlarla desteklenmesidir. Ayrıca başlangıçta, yani 20'li yıllarda büyük caz orkestralarının da sadece sekiz-on bir kadar müzisyenden oluştuğu hatırlanmalıdır. Aslında rock orkestralarının 20'lerin büyük caz orkestraları gibi bir gelişme göstermesi beklenebilirdi; ancak bu gerçekleşmedi.

Büyük rock orkestralarında genellikle 40'lı yılların Stan Kenton'ını hatırlatan özgün bir katılık ve hantallık dikkati çeker. Rock topluluklarında çalan birçok genç müzisyenin, Kenton ve "Clinic"lerinin damgasını vurduğu üniversite ve kolej orkestralarından çıktığı düşünülürse, bu yakınlığın nedeni anlaşılacaktır.

Bu topluluklarda, alınan müzikal netice ile harcanan emek arasında tuhaf bir çelişki vardır genellikle. Büyük rock orkestraları -rock'ın çoğu diğer formunun tersine- geleneği, özellikle de caz orkestralarının geleneğini işleme fırsatını kaçırmış durumdadır. Nefesli partileri, orkestraya uyarlanmış gitar riff'lerinden pek öteye geçememiştir. Nefesliler o kadar sıradan bir şekilde kullanılmaktadır ki, insana orkestral düzenlemenin -cazda ve konser müziğindeki- gizlerinden bihaber acemilerin müzik yaptığını düşündürmektedir. 70'li yılların ikinci yarısına kadar sadece ***Frank Zappa***, rock'ın dar alanında format ve iddia açısından büyük or-

kestra cazının ustalarına denk düşen müzikal olanaklar yakaladı. Burada Zappa'nın caz, blues ya da rock'la başlamadığını görmek önemlidir. Zappa yapılan tüm röportajlarda, kendisini müzisyen olmaya iten temel hususun modern konser müziğinin büyük bestecisi Edgar Varese'nin müziği olduğunu söylemiştir. Varese daha 20'li yıllarda, sonraki "klasik" müzik camiası açısından önem kazanacak pek çok probleme işaret etmekle kalmayıp, bunları çözmüştür de; gürültünün, elektroniğin, ritmikliğin, kolaj tekniğinin, müzikal yoğunluğun vb. getirdiği problemlerdir bunlar. Zappa, 50'li yılların ilk yarısında, herkesten habersiz olarak Darmstadt'ta "Çağdaş Müzik Kursu"na devam etti. Kursta çağdaş konser müziğinde radikal değişiklikler yaratan neredeyse bütün besteciler vardı; Boulez, Stockhausen, Nono, Bernd-Alois Zimmermann, Ligeti, Henze, Kagel, Berio vb.

Zappa'yı şekillendiren işte bu dünya olmuştur; o, bugün de hâlâ o dünyayı özlemekte, ne var ki bunu kimse fark etmemektedir. Eksantrikliğinin, tuhaflığının, ironikliğinin nedeni budur.

Çoğu eleştirmen *The Grand Wazoo* adlı albümü (1972'de çıktı) Zappa müziğinin doruğu olarak değerlendirdi ve plaktaki –isimleri öylece art arda sıralıyoruz– Miles Davis, John McLaughlin, Manitas de Plata, Gil Evans, Kodály, Prokofyev, Stravinski, Kurt Weil vb. etkilerine işaret etti. Eleştirmen Harvey Siders *Grand Wazoo*'daki bir parçayı "caz ve rock'ın şimdiye kadarki en başarılı evliliklerinden biri" olarak değerlendirmiştir.

SONSUZA DEK BÜYÜK ORKESTRA: 70'Lİ VE 80'Lİ YILLAR

Büyük rock orkestralarının ne kadar az tatmin edici eser verdiğini, öte yandan geleneksel büyük orkestraların özellikle 70'li yılların başından bu yana ne kadar çok yetkin eser yarattığını fark eden bir kimse, geleneksel büyük orkestraların sonunun geldiğinden söz edemez. Önemli birçok orkestra lideri ve aranjör, geleneksel büyük orkestranın hâlâ eskisi kadar dikkate değer olduğunu kanıtlamış bulunmaktadır. Bunlar arasında ***Don Ellis, Buddy Rich, Louie Bellson, Thad Jones/Mel Lewis, Toshiko Akiyoshi/Lew Tabackin***, Avrupa'da ***Clarke-Boland Big Band*** ve ***Chris McGregor***'un ***Brotherhood of Breath***'i sayılabilir. Ayrıca bir dizi aranjör ve orkestra lideri vardır ki, yıllardır büyük orkestra çevrelerine dahildirler ve müziklerini değişen zamana uydurarak yaşatmayı bilmişlerdir (bir kısmının isimlerini bu bölümün ilgili yerlerinde belirtmiştik; öncelikle Woody Herman, Count Basie, Maynard Ferguson vb.)

Çağdaş büyük orkestraların alanı çok gelişti, çünkü bir taraftan sürekli yeni olanaklar yakalanırken, diğer yandan neredeyse bugüne kadar bilinen *bütün* olanaklar, büyük orkestra tarihinin kırk yılı boyunca işlendiği haliyle varlığını sürdürmektedir.

60'lı yılların başında George Russell Sextet'te isim yapan, 1978'de ölen ***Don Ellis,*** Hari Har Rao'dan Hint müziği eğitimi aldı. Yeni ölçüler ve ritmik diziler çok ilgisini çekiyordu. Gerçi daha önce başka müzisyenler de cazda asimetrik ölçüler uygulamıştı (örneğin Thelonious Monk, Max Roach, sonra Dave Brubeck, Sonny Rollins, 30'lu yıllarda Fats Waller ve Benny Carter), ancak hiç kimse bu açıdan Ellis kadar ileri gitmedi. Şöyle söyler: "Eğer dokuzluk bir ölçüyü 2-2-2-3'e bölerek çalmak mümkünse, daha uzun ölçüler çalmanın da mümkün olacağını düşündüm. Böylece ortaya 3-3-2-2-2-1-2-2-2 (19) gibi ölçüler ortaya çıktı. Bu on dokuzluk ölçüyü çeşitli şekillerde bölmeyi denedim, ancak en iyi swing yapan yukarıdaki oldu. Bugüne dek denediğim en uzun ölçü seksen beşliktir." Ellis'in ölçülerinden bazıları doğallıkla swing yapan bir matematik denklemi gibidir: Örneğin Ellis'in üç kez 3/3/4 çaldırdığı on birlik blues. Ellis bir seferinde şaka yollu, eğer orkestrasının geleneksel 4/4'lük ölçüyle çalması gerekecek olursa, bunu müzisyenlerine "5/4–1" şeklinde izah etmenin iyi olacağını, aksi takdirde grubun çalınan müzikten zevk almayacağını söylemişti.

Buna karşın 1987'de ölen ***Buddy Rich*** (davulla ilgili bölümde tanıttığımız cazın büyük davulcularından biri) ise hiçbir deneme içine girmedi. Kurduğu büyük orkestra, liderinin gürültülü davul cambazlığını gösterişli bir tarzda "selamladı". Buddy Rich Big Band, bilinen anlamıyla *show business*'ı sürdürdü, ancak öylesine profesyonel ve etkileyiciydi ki, tamamen gençlerden oluşan bir dinleyici kitlesine ulaşmayı başardı. Grubun repertuvarında hiç modası geçmeyen parçalar kadar, klasik caz temaları ve çağdaş rock havaları da yer alıyordu.

70'li ve 80'li yıllarda büyük orkestrayla kayıt dolduran bir diğer ünlü davulcu ***Louis Bellson***'dır; ancak grubun merkezinde bir star olarak ortaya çıkmaz. Davulda büyük orkestra geleneğini 70'li yılların rock atmosferiyle birleştiren, müzikal açıdan tatmin edici aranjmanlar sunan yardımcı bir rol üstlenir. Sözünü ettiğimiz toplulukların çoğu –örneğin Buddy Rich, Louis Bellson, Maynard Ferguson– müzisyenlerini Amerikan kolej ve üniversitelerindeki caz okullarından devşirirdi ve hâlâ da böyle yapmaktadır. Bir bakıma şunu söylemek de mümkündür: Orkestralar bu genç müzisyenlerin aldığı mükemmel eğitim sayesinde gitgide daha nitelikli hale gelmektedir.

Teknik açıdan bu gençler her şeyi becerebilmektedir. Nota okumakta kimse onlarla boy ölçüşemez. Herkesten daha tiz ve daha hızlı çalabilirler. Ancak iş bir caz müzisyeninin bireyselliğine, o büyülü hedefine gelince, garip bir şekilde yarı yolda kalıyorlar. Burada müzik eğitiminin temel bir sorunu ortaya çıkmaktadır: Bireyselliği öğretmek mümkün değildir. O,

tıpkı bir bitki gibi gelişmek zorundadır. Hep benzer müzikler çalan radyo ve televizyon programlarının modern medya dünyasında, "bireysellik" çiçeğinin yetişmesi zordur. Bütün dünyaya model olan Amerikan eğitim dünyası bu soruna daha fazla kafa yormalıdır.

Şimdi bir kez daha birkaç yıl geriye ve Avrupa'ya gidelim. Zamanın ruhuna taviz verilmediği takdirde, büyük orkestra geleneğinin ne kadar canlı olabileceğini Avrupa'da kanıtlayan ***Clarke-Boland Big Band***'dir. 60'lı yıllarda davulun babası Kenny Clarke'ın ve Belçikalı aranjör Francy Boland'ın yönetiminde Avrupa'da yaşayan bazı tanınmış "Amerikan göçmenler" Avrupalı müzisyenlerle buluştu; aralarında trompetçi Benny Bailey, Art Farmer ve Idrees Sulieman, saksofoncu Herb Geller ve Sahib Shihab, İsveçli tromboncu Ake Persson, Alman trompetçi Manfred Schoof, İngiliz saksofoncu Ronnie Scott ve Tony Coe vb. vardı. Davulda Kenny Clarke'ın yanında sadece davulu değil, ismi de ünlü davulcuya benzeyen Kenny Clare oturuyordu. Genç Clare, Clarke'ın müzikalite ve stil duygusunu profesyonel bir güven içinde tamamlıyor, bazen yaşlı ustanın bazı kondisyon zaaflarını kapatıyordu.

Piyanist Francy Boland'ın yazdığı aranjmanlar yıllarca caz camiasının "en geleneksel çağdaş büyük orkestra aranjmanları" olarak kabul gördü. Özellikle tenor saksofoncu Johnny Griffin ve Eddie "Lockjaw" Davis'in yer aldığı *Sax No End* ve her grup üyesinin kısa müzikal portresinin sunulduğu *Faces* adlı albümler çok başarılı oldu. Orkestra ne yazık ki 70'li yılların başlarında, tam daha büyük bir dinleyici kitlesine ulaşmak üzereyken dağıldı.

Peter Herbolzheimer, Rhythm Combination & Brass'ı tam o sıralar kurdu. 70'li ve 80'li yıllar boyunca Avrupa büyük orkestralarının en profesyoneli oldu bu grup. İçinde Avrupa'nın en iyi müzisyenlerinden bazıları ve birkaç Amerikalının da yer aldığı topluluk, gündelik damak tadına pek çok taviz verdi, ancak swing gücünü her zaman korudu.

Yeni büyük orkestralar içinde müzikal açıdan en tatmin edicisi neredeyse 70'li yılların tamamı boyunca ***Thad Jones/Mel Lewis Orchestra*** oldu. Topluluğu New York'taki Village Vanguard adlı kulüpte yıllarca her pazartesi dinlemek mümkündü. Her iki lider de -trompetçi, besteci ve aranjör Thad Jones da davulcu Mel Lewis de- günün rock ruhuna hiçbir taviz vermediler ve yine de büyük bir dinleyici kitlesine seslenmeyi ve "çağdaş" sıfatını vermekten kimsenin kaçınmayacağı büyük orkestra cazı yapmayı bildiler. Özellikle Thad Jones'un liderliğinde en iyi New York müzisyenleri tarafından çalınan beste ve aranjmanlarda, bütün zamanların cazının deneyimleri -John Coltrane ve Coltrane sonrası müziğinkiler de dahil olmak üzere- birleşir. Thad Jones'ın besteleri ve aranjmanları

fikirlerin kıvılcımlandığı sürprizlerle dolu mükemmel eserlerdir; geleneğin bilinci içinde büyük orkestral mainstream ile uyumlu, melodik, ritmik ve teknik açıdan yeni dünyaları kapsayan zıtlıklar ve beklenmedik değişimlerle doludurlar.

Ne yazık ki, Thad Jones ve Mel Lewis 1979'da birbirinden ayrıldı. Jones yedi yıl boyunca Kopenhag'daki Danimarka Radyosu Büyük Orkestrası'nı yönetti; Avrupa'da bugün var olanlar içinde en yoğun swing yapan topluluktur bu. Sonra, 1985'te, Count'ın ölümünden bir yıl sonra, Basie Orchestra'yı devraldı. Bir yıl sonra ise öldü. Caz camiası onunla birlikte en nitelikli bestecilerinden ve aranjörlerinden birini yitirmiştir.

New York orkestrasının geleneğini 80'li yıllar boyunca en canlı şekilde sürdüren ***Mel Lewis*** oldu. Lewis, Bob Brookmeyer ve Bob Mintzer gibi yeni aranjörleri de yanına çekti. Besteci Thad Jones'un "elinin değdiği", sadece grubun sık sık çaldığı tanınmış, inceden swing yapan Jones parçalarında değil, her şeyinde hissedilir.

Bu arada başka bir orkestra daha kendini kabul ettirdi: Los Angeles'taki ***Toshiko Akiyoshi/Lew Tabackin Big Band.*** 1978'den 80'li yılların ilk yarısına dek, uzmanların çoğu tarafından önde gelen büyük caz orkestraları arasında ilk sıraya yerleştirildi. Orkestraya Japon piyanist Toshiko Akiyoshi'nin beste ve aranjmanları damgasını vurmuştur. Toshiko şöyle söyler: "Ne yaptığımı irdeleğimde, birçok durumda deyim yerindeyse "çokkatlı sound"lar yazma eğiliminde olduğumu fark ediyorum. Başka bir deyişle, bir tını duyuyorum ve sonra bunun üstüne yerleştirilebilecek bir başkasını bulmak istiyorum. Bu çifte aydınlatma yaparak fotoğraf çekmek gibi bir şey." Akiyoshi aranjmanlarında armonik renklerin zenginliği ve rafineliği karakteristiktir. Toshiko'nun orkestrasının üyeleriyle oluşturduğu beşli flüt takımı –temel sesi Lew Tabackin çalar– çok orijinaldir. Böylece saksofon takımını çok çeşitli flüt ve klarnetler kullanarak genişletmeyi amaçlar. Toshiko bazı parçalarında memleketi Japonya'nın müziğine, örneğin Japon imparatorlarının eski saray müziğine de el atmıştır.

Büyük orkestranın büyük geleneğinin ırmağı ise akmaya devam ediyor. Dünyanın her yerinden pek çok orkestra bu ırmağın bir koludur. Önemlileri arasında şunları sayabiliriz: ***Jaki Byard***'ın ***Apollo Stompers***'ı, ***Ed Shaugnessy***'nin ***Energy Force***'u, ***Nat Pierce*** ve ***Frank Capp***'ın ***Juggernaut***'ı, ***Rob McConnell***'ın ***Boss Brass***'ı, ***Charlie Persip's Superband, Bop Mintzer Big Band, Illinois Jacquet Orchestra*** ve ***American Jazz Orchestra*** (piyanist John Lewis tarafından idare edilmektedir).

80'li yılların başından beri büyük orkestra camiası içinde belirgin bir "geleneğe dönüş" yaşandığı gözlenmektedir. Bunlar artık serbest caz veya rock orkestraları değil, bilinen anlamdaki büyük orkestralardır (dört

trompet, dört trombon, önemsiz bazı değişikliklerle ve ilavelerle birlikte beşli bir saksofon grubu); hem de büyük orkestraların "ölümü"nün ilk olarak ilan edilmesinden tam kırk yıl sonra!

Ayrıca artık nihayet rock öğelerinin de yaratıcı bir biçimde işlendiği büyük orkestral oluşumlar var. Bunlarda dar anlamda rock topluluklarından bahsederken işaret ettiğimiz katılık ve sıradanlık gözlenmiyor.

Bu tarzın en önemli topluluğu ***Gil Evans Monday Night Orchestra***'dır (bkz. Evans'la ilgili bölüm); ama ***Bob Moses, Jaco Pastorius Big Band, Edward Wilkerson***'ın ***Shadow Vignettes***'i ve Avrupa'da ***United Jazz&Rock Ensemble***, İngiltere'den ***Loose Tubes*** ve Polonya'dan ***Young Power*** da kayda değer orkestralardır. Bu topluluklar caz rock sound'larını çağdaş caz duyarlılığının zenginliğiyle canlandırarak geliştirdiler. Gary Burton ve Pat Metheny ile birlikte çalarak ün kazanan davulcu ve besteci ***Bob Moses***'ın, sound'ları bir tablo çizercesine yaratan, olağanüstü bir fantezisi vardır. "Cümle" olarak değil, daha çok "doku" formunda besteler: İçinde Afrika ve Kızılderili müziğinin büyüsünün yaşadığı, caz rock (en başta Miles Davis) ve modern cazın (Gil Evans, Monk, ama aynı zamanda yoğun olarak Ellington) dinamik coşkusunun delip geçtiği yumuşak, pastel renkli, ışıltılı sound katmanları yaratır. Büyük övgü toplayan *When Elephants Dream Of Music* (1982) ve *Visit With the Great Spirit* (1983) adlı albümlerdeki parçalarının isimleri bile müziğindeki olağanüstü resimleme gücünden bir şeyler yansıtır: *Black Orchid, Lava Flow, Machupicchu* gibi. Üçüncü kuşak AACM'li olup, bu kuruluş içinde memleketi Chicago'da yerleşmeyi seçen az sayıdaki müzisyenden biri olan ***Edward Wilkerson***, Shadow Vignettes'le birlikte *street music*'in –rap'tan funk'a, hip hop'a kadar– öğelerini serbest cazla ve siyah müziğin Afrikalı köklerinin bilinciyle birleştirdi.

Piyanist ***Wolfgang Dauner***'in bir araya getirdiği ***United Jazz&Rock Ensemble***, kurulduğu 1975 yılından bu yana Barbara Thompson, Charlie Mariano, Albert Mangelsdorff, Eberhard Weber ve Jon Hiseman gibi müzisyenlerle Avrupa'nın en popüler ve en başarılı topluluğu oldu. United Jazz&Rock Ensemble, orkestral caz rock'a, bu alanda ender görülen bir sıcaklık ve incelik katar; yapmacıklı abartısı olmayan bir müzik yapar. Buna karşın keyboard'cu ***Django Bates***'in kurduğu yirmi bir kişilik ***Loose Tubes,*** renkli bir stil "karmaşası" içinde çalkantılı esprilerle eser. Güney Afrika müziği, Weather Report, bebop, Arap müziği, country-western, serbest müzik birbiriyle kesişir ve saf yaşama sevincinin anlatımına güç katar. Polonyalı flütçü ***Krzystof Popek***'in idare ettiği on sekiz kişilik orkestra ***Young Power*** ise, Ornette Coleman'ın "harmolodik" serbest funk anlayışını sert, son derece anlatımcı, çok stilli orkestral oluşumlara aktarmıştır.

Ancak yerleşik büyük orkestra yapısının dışında da, rock öğelerini işleyenler bir tarafa bırakılırsa çok *çeşitli* neticeler elde edebilmiş olanlar da vardır. ***David Murray***'in kurduğu toplulukların bu bağlamda neoklasisizm alanında ne kadar önemli olduğunu kendisine ayrılan bölümde anlatmıştık. Ayrıca 80'li yıllarda piyanist, besteci ve AACM'in esin kaynağı olan ***Muhal Richard Abrams***'ın yaptıkları bu bakımdan daha da önemlidir. Abrahms "klasik" büyük orkestra sound'larının tamamını serbest cazın içine son derece tutarlı bir şekilde dahil etti. Siyah müziğin Duke Ellington'dan Benny Carter'a, Don Redman ve Fletcher Henderson'a, arkaik caza ve Afrika'ya dek uzanan köklerini izledi. Bu unsurların hepsini soyut pırıltılar saçan, aynı zamanda olağanüstü bir blues duyarlılığı yayan bestelerinde hissetmek mümkündür. Abrams'ın beste yapısına ve büyük orkestranın geleneksel bilgi dağarına dayanarak yarattığı orkestrasyonların, bütün müzikal normları radikal bir şekilde bir kenara bırakarak çalan "serbest" orkestralardan çok daha modern ve canlı etkiler bırakması şaşırtıcıdır. Anthony Braxton şöyle der: "Muhal'in müziğinde çok eski zamanların geleceği anlatan seslerini duyarım."

80'li yıllarda Avrupa'dan iki sıradışı orkestra daha çıktı: İsviçreli besteci ***Mathias Rüegg***'ün 1977'de Viyana'da kurduğu ***Vienna Art Orchestra*** ve ***Pierre Dørge***'un ***New Jungle Orchestra***'sı. Vienna Art Orchestra hem Avrupa, hem de Amerika geleneğini neodadaist espri içinde yansıtır: Müziğinde Mozart ve Mingus, Satie ve Ellington, Stravinski ve Basie, Alp ülkelerinin folkloru (ve özellikle Tiroliyen valsleri) çok çeşitli şekillerde yansır. Vienna Art Orchestra'nın genellikle uzun olan süitlerinde beste ve doğaçlama mükemmel bir ustalıkla iç içe geçer. Topluluğun Avrupa'nın önde gelen, sayısız turnelerle başarıdan başarıya koşan bir postmodern caz orkestrası olmasının başta gelen nedenlerinden biri müzikal bütünlüğünün yanı sıra, elemanlarının birbirine bağlılığıdır. Grupta Amerikalı şarkıcı Lauren Newton (bu orkestrada kendi gruplarına göre çok daha serbest ve rahatça şarkı söyler) ve flügelhorn'cu Herbert Joos gibi solistler de yer almaktadır. Rüegg besteci olarak büyük orkestraya dayanan Avrupa cazına yeni kanallar açar. Ön planda görülen parodi bir yana bırakılacak olursa, görülür ki, alıntı yapma sanatında ne kadar ileri giderse gitsin, yine de yazdığı her notada tamamen kendisi gibidir. "Esprisi" ve düşünsel zenginliği tükenmez bir kaynağa benzer.

Danimarkalı gitarist Pierre Dørge'un kurduğu New Jungle Orchestra alışılageldik büyük orkestra sound'ından çok uzaktır. Dorge'un Afrika ve Asya'nın melodi ve ritimlerine dayanan "açık", bağımsız icra tarzı, Don Cherry'nin dünya müziği yorumunun canlı, kabına sığmaz bir orkestrasyonu gibi tınlar. Orkestranın aranjmanları çoğunlukla, Gambia ve

Nepal'i gezen ve buralarda müzik eğitimi gören Dørge hazırlamaktadır. Ancak saksofoncu John Tchicai de, Harry Beckett, Johnny Dyani (1986'da öldü) ve perküsyoncu Marilyn Mazur gibi solistlerle birlikte orkestra için beste yapmaktadır.

1979'da plak şirketi CBS'in Küba'daki Havana Jam'i sayesinde tanınan ve o günden bu yana dünya çapında takdir toplayan başka bir büyük oluşum da önemlidir: Piyanist-besteci ***Chucho Valdés*** tarafından idare edilen ***Irakere***. Irakere, Machito Orkestrası'nın daha önce anlattığımız çizgisine paralel bir Küba cazı yapmaktadır; ancak ABD'deki Küba orkestralarından daha çağdaş, heyecanlı ve çarpıcıdır. Chucho Valdés'in *Missa Negra*'sı hem geriye Afrika'ya, hem de zamanımıza işaret eden bir siyah müzik ayini gibidir. Ancak Irakere buz dağının görünen yüzüdür sadece, çünkü Küba'nın her tarafı bu tür müzikle dolu; oysa Amerikan-Avrupa dünyası bundan habersiz bulunmaktadır.

Son olarak "yeraltı"nda yaşayan –kelimenin her iki anlamına da uygun olarak– başka bir büyük orkestra çevresine işaret edeceğiz: Amerika'nın liselerindeki, kolej ve üniversitelerdeki büyük orkestra çevreleri. Bu alanda akla gelebilecek (ve kuşkusuz aynı zamanda akla gelmeyecek) bütün nüanslarıyla yüzlerce büyük orkestra bulunmaktadır. Bunlar yarının profesyonel toplulukları için canlı bir zemin teşkil etmektedir. Bazıları o kadar iyidir ki, tanınmış orkestraların en iyileriyle kıyaslanabilir. Bu camiayı kabına sığmaz diriliği içinde tanıyanlar, büyük orkestraların ölüp ölmediği sorusu karşısında sadece gülümseyecektir.

Küçük Caz Orkestraları
(Caz "Combo"ları)

Caz başlangıçta küçük topluluklarca yapılan bir müziktir. "Combo" sözcüğü ortaya çıkmadan çok önce de böyleydi; zaten bu sözcük, büyük orkestralarla (big band) küçükleri birbirinden ayırt etmek için ortaya atılmıştır. Önceleri bir caz topluluğu kaçınılmaz olarak olarak küçüktü; eğer 20'li yıllardaki Fletcher Henderson ve Duke Ellington topluluklarının gelişiminin arka planı bilinmiyor olsaydı, pekâlâ onlara da "combo" denilebilirdi.

Caz öncelikle küçük topluluk sanatı olduğundan, bu toplulukların tarihini, büyük orkestralarınkini yazar gibi kurmak mümkün değildir. Pratik olarak her caz solisti ilk önce bir küçük orkestrada çalar; bu yüzden böyle bir tarih uçsuz bucaksız bir anlatı haline gelebilir. Burada şöyle bir seçici ilkeye gerek vardır: Bir orkestra, çalmak üzere bir araya gelen birkaç caz müzisyeninin toplamından daha fazla bir şey olmalıdır. Modern Jazz Quartet ve John Lewis sayesinde "bütünlük", caz eleştirisinde kriter haline gelmiştir. Bu kavram, gerçekten de cazın küçük orkestra tarihi için bir anahtardır. Bütünleşme, her şeyin bir bütüne ait olması, bütün unsurların bir ana fikrin parçalarını oluşturması demektir.

Dave Brubeck küçük orkestra konusunda bu anlamda özlü bir söz söylemişti: "Bugünkü cazda önemli olan şey, gruba ait olma duygusunu canlı tutmaktır. Bir şeyin caz sayılabilmesi için, grup duygusunu içermesi gerekir..." Bu kitapta birçok yerde –örneğin swing stilini ve aranjmanları konu alan bölümlerde– cazın sosyolojik durumu olarak nitelendirilen şey işte budur. Caz aynı anda hem bireyin hem de kolektifin müziğidir. Başka hiçbir sanat aynı anda, hem de aşırı ölçüde, ikisi birden olmayı

başaramamıştır. Bir sosyolog burada felsefi, siyasal, tarihsel nedenler bulabilir. Cazda birey ve kolektivite, başka bir deyişle özgürlük ve zorunluluk ikilisi ilk kez müzikal bir anlayış kazanır. Caz günümüzün kabul görmüş bir sanatsal dışavurumu olarak, bu noktada son derece berrak bir görüntü verir. İşte bu yüzden küçük caz orkestralarının tarihi, konsantre caz tarihi gibidir.

Küçük orkestra tarihini inşa etmek istediğimiz seçmeci anlayışa uygun olan ilk önemli topluluklar ***Jelly Roll Morton***'ın 1926'dan 1930'a kadar süren ***Red Hot Peppers***'ı ve ***Louis Armstrong***'un 1928'deki, Earl Hineslı ikinci ***Hot Five***'ıdır. Jelly Roll, parçalarını başından sonuna kadar biçimlendiren ve kendi kişiliğinin damgasını vuran ilk müzisyendi. Louis Armstrong'un Hot Five kayıtları ise, müzisyenleriyle, özellikle de piyanist Earl Hines ile arasındaki son derece yakın ilişki sayesinde bütünlük kazandı.

Orrin Keepnews, Jelly Roll Morton'ın bir uzunçalarına şöyle yazmıştı:

> Bu karmaşık, kurgulanmış bir müzik. Kuşkusuz müzisyenler yazılı aranjmanlara göre çalıyor değil, ancak bir bölüm kaydedilmeden önce, parça belki yarım saat prova edilmiş; soloların nereye yerleştirileceği belirlenmiş ve temel aranjman iyice ezberlenmiş... Doğaçlama ve aranjmanın övgüye değer bir kombinasyonu bu... Burada gayet yetenekli müzisyenler var, ama ne olursa olsun, duyulan tek ve bütünsel sound Morton'ınkidir...

Earl Hines'ın yer aldığı Hot Five'da (altı, bazen de yedi müzisyenden oluşuyordu) ve Red Hot Peppers'ta, evvelce tek başına var olan öğelerin bir araya gelişini görürüz. Başarılı soloların ve genel olarak doğaçlama yapan sanatçının bireyselliğinin gelişmeye başladığı eski New Orleans topluluklarındaki gibi. Örnek olarak 1917'nin Original Dixieland Jazz Band'ini verebiliriz. Burada solistin performansı ve doğaçlama yapanın bireyselliği genellikle henüz öne çıkmaya başlamıştır; solistlik ve nihayet formun bilinçli ya da içgüdüsel olarak kurulması baskın bir kişilik tarafından yerine getirilir.

SWING ORKESTRALARI

30'lu yılların ne getirdiğine bakarsak, önceleri bir geri gidiş görürüz. Benny Goodman 1935'te ***Benny Goodman Trio***'yu kurar. Bu üçlü sadece diğer bütün küçük Goodman orkestralarının –Lionel Hampton'la kurduğu dörtlü ve özellikle Charlie Christian ve Cootie Williams'ın yer aldığı altılı– çekirdeği olmakla kalmaz; büyük orkestra içinde küçük grup kuran bütün küçük orkestraların da çekirdeği olur. Örneğin Artie Shaw, klarnette kendisinin, trompette önce Billy Butterfield ve sonra Roy Eldridge'in yer aldığı ***Gramercy Five***'ı büyük orkestrasıyla birlikte oluşturmuştur.

Tommy Dorsey, Bob Crosby ve Jimmy Dorsey de büyük orkestralarından Dixieland grupları kurdular. Chu Berry, ***Stompy Stevedores***'ını ağırlıkla kendisinin de üyesi olduğu Cab Calloway'in büyük orkestrasından devşirdi. Count Basie, ***Kansas City Six*** ve ***Kansas City Seven***'ıyla, Woody Herman da ***Woodchoppers***'la küçük orkestra kayıtları yapmıştır.

Büyük orkestra içindeki küçük grupların en önemlileri ***Duke Ellington***'ın orkestrasından çıktı. Her ikisi de trompetçi olan Cootie Williams ve Rex Stewart, klarnetçi Barney Bigard ve alto saksofoncu Johnny Hodges, Ellington müziğinin bütün atmosferinin şaşırtıcı bir şekilde nüfuz ettiği küçük orkestra kayıtları doldurdular. "Ellington ruhu" burada bütünleyici unsur oldu. Bu ruh öyle güçlüydü ki, Lionel Hampton'ın bu orkestranın bazı müzisyenleriyle 40'lı yılların sonunda doldurduğu bazı plaklarda bile hissediliyordu.

Teddy Wilson'ın 1935'te bir araya getirdiği plak orkestralarında ise, Ellington müzisyenlerinin kayıtlarına damgasını vuran bütünlük görülmez. Seçici olma ilkemiz nedeniyle, burada bundan hiç söz etmememiz gerektiği söylenebilir. Ancak bir solonun başka bir soloyu izlediği bu plaklarda, ne kadar yoğun ve bütünsel bir müzikal atmosfere ulaşıldığını görmek şaşırtıcıdır –ve hele şarkıcı Billie Holiday ve Lester Young da grupta yer almışsa. *Easy Livin'* (1937) türü kayıtlarda kuşkusuz "bütünleşmiş" bir şey yoktur; yine de başlangıçtan en son tona kadar şarkının, sözlerinin ve Billie Holiday'in şarkı söyleme tarzının bütünleştirici atmosferini yansıtırlar.

Cazın evriminde 30'ların sonuyla 40'lı yılların başına rastlayan dönüm noktasının sadece bop müzisyenlerinin armonik, melodik ve ritmik yeniliklerini kapsamakla kalmayıp, küçük orkestra cazında yeni bir bütünleşme anlayışını başlatmış olması dikkat çekicidir. ***John Kirby*** 1938'de zamanın her açıdan en iyi swing müziğini yapan gruplarından birini kurdu; grup aynı zamanda ancak 50'li yıllarda benimsenecek anlamda bir küçük orkestraydı. Küçük orkestra tarihinde "bütünleşme" çizgisi John Kirby –ve ayrıca ***King Cole Trio***– ile başlar, ***Art Tatum Trio*** ve ***Red Norvo Trio*** ile devam ederek 50'li ve 60'lı yılların tipik küçük gruplarına dek uzanır: Gerry Mulligan Quartet, Modern Jazz Quartet, Jimmy Giuffre Trio, Max Roach-Clifford Brown Quintet, Miles Davis Quintet, Horace Silver Quintet, Art Blakey's Jazz Messengers, Charles Mingus grupları, Ornette Coleman grupları bunlar arasında sayılabilir. Aynı çizgi buradan da Weather Report ve John McLaughlin'in Mahavishnu Orchestra'sına, 80'li yıllarda World Saxophone Quartet, David Murray Octet, Wynton Marsalis Quartet ve Henry Threadgill Sextet'e kadar ulaşır.

Başçı ***John Kirby***'nin, Biggest Little Band in the Land adlı grubu trompetçi Charlie Shavers, klarnetçi Buster Bailey, alto saksofoncu Russell

Procope ve piyanist Billy Kyle'ın doğaçladığı güzel, hoş sololarla birlikte canlı ve bütünlüklü sound formları ortaya koydu. Grubun hemen ayırt edilebilen net bir sound'ı vardı. Bu orkestra, Gerry Mulligan Quartet veya Modern Jazz Quartet benzeri grupların ancak on beş yıl sonra ulaşacağı noktanın ilk başarılı örneğiydi.

Sonradan başarı kazanacak olan bu küçük orkestraların birçoğu West Coast'ta ortaya çıktı. Bütün bu gelişimi John Kirby ile birlikte başlatan diğer küçük orkestranın, ***King Cole Trio***'nun da, West Coast'tan olması bu duruma uygun düşmektedir. King Cole Trio ilk modern piyano üçlüsüdür. Grup, bir piyaniste eşlik eden ritim takımından ibaret değildir; yanı sıra üç çalgı tek bir vücut gibi bütünleşir. King Cole Trio 1940'ta Oscar Moore (gitar) ve Wesley Prince'le (bas) birlikte doğdu. Nat King Cole daha sonra gitarist Irving Ashby ve basçı Johnny Miller'ı aldı. Ne var ki 40'lı yıllar boyunca şarkıcı King Cole'ün başarısı piyanist Cole'ü gölgede bıraktı; sonunda Nat piyano çalmaktan ve üçlüsünden cayarak, popüler müziğin bir şarkıcısı oldu.

BOP VE COOL

Bu arada bop başlamıştı. Trompette Miles Davis'in yer aldığı ***Charlie Parker Quintet***, hem küçük orkestranın, hem de bu tür müziğin yapısal standartlarını yerleştirdi. İlk kez her şey yeniden eski Dixieland cazındaki gibi oldu. Müzik ve orkestral yapı bir arada düşünülüyordu; Dixieland cazında trompet/trombon/klarnetin serbest kontrpuanı iki vuruşlu ritmin üzerinde yer alırdı, bu kez ise trompet ve saksofon unison olarak yeni *legato* ritminin üzerine yerleşti. Müzik ve yapı arasındaki bu bütünlük hard bop orkestraları için kural haline geldi. Bu orkestralar arasında başta Miles Davis Quintet olmak üzere Art Blakey & Jazz Messengers, Horace Silver Quintet, Clifford Brown/Max Roach Quintet sayılabilir. 50'lerin ortasından 60'ların sonuna kadar bu yapı kendisini öylesine tartışmasız bir şekilde kabul ettirdi ki, 70'li ve 80'li yıllarda Dexter Gordon, Woody Shaw, Wynton Marsalis ve diğer müzisyenlerce de izlendi.

Bu uzun zaman zarfında birçok müzisyenin bop müziğinin hem şarkılarını, hem de grup yapısını genişletmeye ve çeşitlendirmeye çalışması anlaşılır bir şeydir; ancak bir yandan da mevcut temel yapı korunmak istendi. Piyanist ***Horace Silver,*** 50'li yılların ortasında temalarında kendi formlarını ısrarla kullanarak gayet olumlu bir tepki aldı. Örneğin iki tane on iki ölçülü blues cümlesini, şarkı formunda sekiz ölçülü bir geçiş bölümü izliyor ve üstüne bir kez daha blues cümlesi geliyordu. Horace böylece blues ve şarkı formlarını birleştirmiş oluyordu. Ya da on beş ölçülü bir ana temayı, on altı ölçülü bir orta bölüm ile bağlıyor –Horace şöyle

der: "İki parça eşit olmasa da, dinlerken eşit gibi gelir"– ve benzeri çeşitli kompozisyonlar kurguluyordu. Eğer bugün, rock müziğin çok tutulan formlarında bile otuz iki ölçülü şarkı formunun bilinen şematizminden büyük ölçüde kurtulmuşsak, bunun yolunu ilk olarak açan Horace Silver olmuştur. Kuşkusuz cazın erken döneminde de yerleşik olandan uzaklaşan yapılar vardı; örneğin Jelly Roll Morton'ın müziği veya William Christopher Handy'nin parçaları (örneğin *St.Louis Blues*). Ancak bu yaklaşım sonra gözden düşmüştü; onu yeniden ortaya çıkaran ise Horace oldu.

Horace Silver'ın bu başarısından birkaç yıl önce –40'lardan 50'li yıllara geçerken– Lennie Tristano, Parker'ın formatını mükemmel bir tarzda yetkinleştirip soyutlaştırmıştı. Tristano'da da iki nefesli vardı, ancak bunlar saksofoncuydu –Lee Konitz (alto) ve Wayne Marsh (tenor). Bu ikiliye üçüncü nefesli yerine, Billy Bauer'in nefesliyi andıran gitar üslubu eklendi. ***Lennie Tristano Sextet***'te olağanüstü ayrıntılı bir armoni üzerinde hareket eden son derece canlı bir çizgisellik vardır. Bop armonik malzemeyi genişletince, Lennie Tristano da çizgiyi "uzattı". Bilinçli olarak böyle yaptı; caz müzisyenlerinin yıllarca armonik sorunlarla yeterince uğraştığını, artık sıranın çizgi ve melodiye geldiğini düşünüyordu. O günlerde doldurduğu örneğin *Wow* gibi albümlerindeki enerjiyi, sadece hard bop 50'li yılların ikinci yarısında caz dünyasının bilincine yeniden taşıyabildi. Bununla birlikte, Tristano'nun müziğinde ortaçağ manastırlarının koridorlarında yürütülen skolastik akşam tartışmalarını hatırlatan fikir ve esin yüklü cool bir hava hissediliyordu.

Bop müzisyenleri Lennie Tristano'dan bile önce Parker Quintet'in yapısını sound açısından geliştirmeyi denediler; en başta ***Tadd Dameron***, ***James Moody*** ve ***Charlie Ventura*** bu işe girişti: Dameron, Blue Note plak kayıtları için bir araya getirilen orkestralarında, örneğin Fats Navarro (trompet) ve her iki tenor saksofoncu Allen Eager ve Wardell Gray ile birlikte; James Moody *Cu-Ba* isimli çok önemli, ancak pek az dikkat çeken kaydıyla ve içlerinde en başarılısı olan Charlie Ventura, ***Bop for the People*** adlı grubuyla. Bu grupta şarkıcı Jackie Cain ve piyanoda ileride evleneceği Roy Kral esprili ve canlı vokal düetler yaptılar. Bütün bunlar ***Miles Davis Capitol Orchestra***'da en mükemmel haline kavuştu. Bu grupla sound, yapıyı kuran bir öğe olarak kendini kabul ettirdi. Miles Davis'i konu alan bölümde gruptan ayrıntılı olarak söz edilmişti.

Bütün bu anlatılanları şu üç öğenin çeşitli bileşimleri ve daha da gelişmiş biçimleri izledi: Charlie Parker'ın adıyla birlikte anılan armonik öğe, Miles Davis Capitol Orchestra'nın ideal halini yarattığı sound öğesi, John Kirby Band ve King Cole Trio'nun ilk adımlarını attığı bütünleşme öğesi.

West Coast'ta örneğin ***Shorty Rogers***, ***Giants*** ile, ***Gerry Mulligan*** ise

onlusuyla birlikte Miles Davis'in Capitol sound'ını mükemmelleştiren, ancak aynı zamanda biraz stilize eden kayıtlar doldurdular. Daha sonra Rogers, Giants'ı beşliye dönüştürdü ve Parker formatında parlak West Coast müziği yapmaya başladı; tıpkı davulcu ***Shelly Manne*** gibi. Jimmy Giuffre, hem klarnetçi ve saksofoncu olarak hem de kişiliğiyle Rogers'ı ve Manne'ı etkilemiştir. Shelly Manne, anlayışını değişen müzikal akımlara başarıyla uyarlayan, hep canlı tutmaya çalışan az sayıdaki West Coast müzisyeninden biridir.

East Coast'ta ***Jay Jay Johnson*** ve ***Kai Winding*** iz bırakan bir çözüm buldular. İki trombonu bir beşlide birleştirerek, böylece hem bop'un *iki nefesli çalgıya* dayanan yapısını korumuş, hem de trombonların değişik tonlarının inceliklerinden yapı kurucu bir sound elde etmiş oldular. Çözüm öylesine ilginç ve basitti ki, daha sonra hep taklit edildi. Kai Winding ilk orkestranın dağılmasından sonra, iki yerine dört trombonu birleştirdi. ***Al Cohn*** ve ***Zoot Sims*** iki trombon yerine iki tenor saksofon –ve bazen de iki klarnet– kullandılar. ***Phil Woods*** ve ***Gene Quill*** iki alto saksofonu birleştirdiler. Tenor saksofoncu ***Eddie "Lockjaw" Davis*** ve ***Johnny Griffin*** 50'li yıllar yerini 60'lı yıllara bırakırken bu fikri hard bop'un dünyasına taşıdılar. 70'li yılların başında davulcu ***Elvin Jones*** aynı çalgıdan iki adet kullanmayı post-Coltrane döneminin müziğine uyarladı. 80'li yılların cazında ***Jack DeJohnette, Special Edition***'ında çift nefesli prensibini son derece canlı bir şekilde yaşatmaya başladı.

BÜTÜNLEŞME ÇABALARINDA VARILAN İLK DORUKLAR

Daha 40'lı yılların sonunda vibrafoncu ***Red Norvo***, gitarist Tal Farlow ve basçı Charles Mingus ile birlikte, "oda müziği" tarzında caz kavramını kabul ettiren bir üçlü kurmuştu. Basın, gitarın ve vibrafonun çizgileri rahat, serbest ve saydam bir üslup içinde birbirine karışıyor, çatışıyor, üst üste çakışıyor ve birbirini sarıyordu. Red Norvo eski kuşağın üyesi olarak Farlow ve Mingus gibi "modern" tarzda çalmıyordu; ancak böylece ortaya çıkan iki farklı stilsel düzlem üçlünün yaptığı müziğe ilave bir çekicilik kazandırıyordu. Norvo'nun Charles Mingus'un basına –daha sonra da Red Mitchell'inkine– yüklediği lineer fonksiyon, 1953'te ***Gerry Mulligan***'ın başarılı dörtlüsüne uyarlandı. Gerry piyanodan vazgeçerek, armonileri tek bir bas ilerleyişiyle tanımladı; burada bas yürüyüşü ilave bir kontrpuantik önem üstleniyordu. Basın üzerine bariton saksofonun ve Chet Baker'ın trompet melodileri yerleşti. Chet Baker bu dörtlüdeki yorumuyla birkaç ay içinde ün kazandı ve gruptan ayrıldı. Yerine pistonlu trombon çalan Bob Brookmeyer veya trompetçi John Early ile Art Farmer geçti. Mulligan, dörtlüsündeki ikinci nefesli doğaçlamaya başlar

başlamaz, bunun arkasına bariton saksofonuyla kontrpuantik melodiler veya riff'ler ekliyordu. Böylece anlaşıldı ki, cazın en arkaik öğelerinden olan riff bile, modern küçük orkestradaki bütünleşmeyi sağlamak için yapısal bir öğe olarak kullanılabilirdi. Tabii bir süre sonra, bu dörtlünün şaşırtıcı sound'ına alıştıkça, müziğinin formülünü de çözümleyebiliyordu insan. Sadece mükemmel bir müzisyen değil, aynı zamanda akıllı bir adam olan Mulligan dörtlüyü bu nedenle altılıya dönüştürdü ve dönüp dolaşıp geldiği yer hep bu ekip oldu.

Bütün bu küçük orkestralar içinde adı en çok geçeni, piyanist ***John Lewis***'in ***Modern Jazz Quartet***'i oldu. Vibrafonda Milt Jackson, basta Percy Heath ve davulda önce Kenny Clarke ve sonra Connie Kay yer aldı. 1951'de kurulan orkestra, 1971'de yeniden biçimlendi, ancak 1974'te dağıldı. Aralıklarla caz tarihinin varlığını en uzun süre koruyan küçük orkestrası oldu. John Lewis, Johann Sebastian Bach'ın kontrpuan sanatından çok ilham aldı. Başlangıçta, örneğin *Vendome*'da klasik formları aynen sürdürdü. *Vendome* özenli ve bilinçli yapılmış bir barok örneğiydi; bir tek farkla ki, formda "epizotlar"ın bulunduğu yerde, Modern Jazz Quartet doğaçlama yapıyordu. Daha sonra John Lewis eski müzikten çok caza uygun düşen kontrpuan olanakları keşfetti. Şöyle anlatır: "Kısa bir parça olan *Versailles*'da bir de 'klasik' bir form –füg– örnek alınmıştı. Bu parçanın, Bach'ın en tanınmış örneklerini sunduğu fügle pek bir ilgisinin olduğu kanısında değilim. Biz daha çok yeni bir icra anlayışı geliştirmeye çalıştık; doğaçlama yapanın yaratıcılığına yer açan ve yine de bugüne kadarkinden daha sağlam olan formlar yarattık." John Lewis, davulu da dörtlüsünün lineer ve kontrpuantik üslubunun içine bu anlamda dahil etmek için uğraştı. Davulcusu Connie Kay bir dizi ilave ritim çalgıları kullandı (küçük zil, triangle, küçük bir Fars davulu vb). Eğer 60'lı yıllardan bu yana vurmalı çalgı hazinesi gitgide genişlemişse, Connie Kay bu adımı atanların başında gelir.

John Lewis'in *Fontessa* süitine kaynaklık eden fikirler, barok müzikle cazın ruhuna uygun olarak kurduğu ilişkinin tipik göstergesidir: "*Fontessa, Commedia dell'Arte*'ın* verdiği esinle ortaya çıkan küçük bir süittir. Bu tiyatro parçalarıyla bu kadar çok ilgilenmemin nedeni, sadece çerçevelerinin yaklaşık olarak belirlenmiş olması, içindeki ayrıntıların, çizgilerin vb. doğaçlanmasıdır..."

MJQ (Lewis, Modern Jazz Quartet'i baş harfleriyle söylerdi) açıkça izlenebilen bir gelişim sergiledi. 60'lı yıllarda Bach öğelerine çok ender rastlanırken, daha güçlü swing yapan bir caz yoğunluğu vardı. Örneğin

* *Commedia dell'Arte*: 16. yüzyılda ortaya çıkarak 18. yüzyıla değin Avrupa'nın her yanına yayılan İtalyan doğaçlama halk tiyatrosu.

Lewis'in teması *Django*, çeşitli kayıtlarında gitgide daha az melankolik, ama buna karşın daha ritimli ve yoğun hale geldi. Konuyu bilenler açısından Lewis'in 50'lerden 70'li yıllara kadar birçok kez kaydettiği çeşitli temalardaki evrimi izlemek çok yararlı bir deneyimdir. Gösterdiği gelişme genel olarak yoğunluğun artması doğrultusundadır.

MJQ'nun etkisi olağanüstüydü. Hard bop'un küçük orkestralarında ve hatta Parker beşlisinin yapısında, John Lewis'in form anlayışından bir şeyler hissedilirdi. Modernize edilmiş bir tür King Cole veya Art Tatum Trio'suna benzeyen bir üçlü kuran ***Oscar Peterson*** da, John Lewis'in bütünleşme ilkesini saygıdeğer bulmuştur.

Brubeck Orkestrası (1946) ve Brubeck Trio'dan (1949) 1951'de doğan ***Dave Brubeck Quartet*** de benzeri, uzun bir evrim geçirdi. Brubeck, kendi kuşağındaki caz müzisyenlerine kıyasla daha çok "hit" yaptı. Buna rağmen –kuşkusuz aynı zamanda da bundan dolayı– sert eleştiriler aldı; özellikle yeterince swing yapmadığı ve piyanoyu "döver" gibi çaldığı gerekçesiyle. Ancak Brubeck'in de bir karizması vardır ve onu yıllarca başarıdan başarıya taşıyan bu karizmadır.

Brubeck'in en önemli partneri, bir "alto saksofon ozanı" olan Paul Desmond'du. Doğaçlamaları birçok eleştirmen tarafından Brubeck'in piyanodaki katkılarından daha değerli bulunmuştur. Desmond 60'lı yılların sonuna doğru Brubeck'ten ayrıldığında, yerine Gerry Mulligan geçti. Mulligan her zaman *swing*'e çok meyilli, çalışkan bir doğaçlama ustası oldu. O güne dek biraz pastoral, cool duran Brubeck Quartet'in, Mulligan'ın katkısıyla daha yoğun, daha sıcak bir grup haline geldiği bilinen bir gerçektir.

HARD BOP'TAN SERBEST CAZA

Hard bop orkestralarından yukarıda Charlie Parker Quintet bağlamında söz etmiştik. Burada da gelişmenin bütünlüğün artması doğrultusunda olduğu dikkat çekmektedir. Hard bop'un en coşkulu gruplarında bile –örneğin ***Art Blakey***'in çılgın davuluyla öne çıkan ***Jazz Messengers***– bütünleyici işlevi olan en az bir, bazen de iki müzisyen olurdu. Bu müzisyenler, John Lewis'in Modern Jazz Quartet'teki işlevini hard bop dünyasına aktarırlar. Kurduğu gruplar 80'li yılları derinden etkileyen Blakey'de, önce Horace Silver, sonra Benny Golson, Bobby Timmons, Wayne Shorter, Cedar Walton, Bobby Watson, Wynton Marsalis bu işlevi üstlenmişti (neobop ve klasisizm üzerine daha fazla ayrıntı ileride yine bu bölümde verilecektir). ***Max Roach***'ın 50'li yılların ortalarından bu yana Clifford Brown ve Sonny Rollins'le birlikte idare ettiği çeşitli gruplarda da mükemmel bir bütünlük gözlenir. Bu gruplarda piyanonun katılmadığı

dolgun, zengin üçlü nefesli sound'ları, daha sonra piyanist Ron Mathews ve trompetçi Freddie Hubbard'ın katıldığı, çoğunlukla Roach'ın o zamanki karısı Abbey Lincoln'ün de yer aldığı çalışmalar dikkat çeker. Max'in temel eseri *Freedom Now Suite* sadece mesajı açısından değil, "küçük gruplar için büyük formda yazılmış bir beste" olarak da eşsizdir.

İleri düzeyde bir bütünlükle mükemmel bir bireyselliği birleştiren orkestra ikinci ***Miles Davis Quintet*** olmuştur; grupta Wayne Shorter (saksofon), Herbie Hancock (piyano), Ron Carter (bas) ve Tony Williams (davul) vardı. Cazın fikir alışverişine dayanan müzikal bir diyalog olduğunu bu beşli eşsiz bir biçimde göstermiştir. Beşli, bir yandan hala "zaman"a bağlı olarak doğaçlama yapıyor (yani oldukça özgürce yorumlanan bir tarzda, düzenli bir vuruşa bağlı çalıyordu), öte yandan ise cazda 50'li yılların sonuna kadar doğaçlamayı belirleyen verili armonik yapıların düzenleyici fonksiyonunu dikkate almıyordu. Beşlinin plaklarını dinlerken "'zaman'a evet, verili armonik yapılara hayır" ilkesinin müzisyenler arası iletişim ve bütünlüğü, nasıl da artan ölçüde belirlediğini izlemek hayranlık vericidir; bu tarz Miles Davis Quintet'te sadece Louis Armstrong'un Hot Five'ıyla, Charlie Parker Quintet'le, John Coltrane Quartet'le ve Ornette Coleman Quartet'le kıyaslanabilecek bir bütünleşmeyle doruğa tırmanır.

Seçtiğimiz küçük orkestralar açısından, Miles ve Coltrane'in getirdiği modalite anlayışının sıkı bir birlik ve bütünlük sağladığını görmek önemlidir. Burada bütünleşme faktörü "ses dizisi"dir (sürekli bir akordan diğerine geçilmez, sadece bir ya da birkaç akor söz konusudur).

John Coltrane bütünleşme ilkesini serbest caza soktu (ona ayırdığımız bölümde ve bu kitaptaki birçok başka yerde de ele aldık bu konuyu). "Klasik" Coltrane Quartet'in –piyanoda McCoy Tyner ve davulda Elvin Jones'la birlikte– en güzel kayıtlarından biri olan ünlü *Love Supreme*, coşkuyu ve biçimde mükemmelliği cazda daha önce hiç görülmemiş bir tarzda birleştirir. Bu dörtlü, birlikte çalma konusundaki yüksek standartları, doğaçlaması ve temalarının kalıcı değeriyle (çoğunlukla grubun lideri tarafından yaratılmıştır) kendisinden sonra gelen birçok caz grubu için model oluşturmuştur.

*Yeni caz*a yolu açan gruplar arasında üç tanesi önemlidir: 50'li yılların ***Jimmy Giuffre Trio***'ları, ***Charles Mingus*** ve ***George Russell***. ***Jimmy Giuffre*** 50'li yılların ilk yarısında *Tangents in Jazz*'ı kaydetti. Davulcu, parçada müziğin melodik ve yapısal akışına o kadar dahildi ki, düzenli bir ritme neredeyse hiç yer verilmemişti. Giuffre 1954'te kurduğu üçlüde hiç davul kullanmadı. Bunun gerekçesini şöyle tahmin etmek mümkündür: Davul melodi çalgısı olarak kullanılabilirse de, esasen bu görevi daha iyi yerine getirebilecek başka çalgılar vardır. Giuffre'nin üçlüsünde gitarist Jim

Hall ve basçı Ralph Peña vardı. Giuffre, tromboncu Bob Brookmeyer ile birlikte üçlü ekipte ritim grubu kullanmadan çalarak bir adım daha attı; iki nefesli ve bir gitar, serbest izlenimi veren müzikal çizgilerin oluşturduğu bir doku içinde birleşiyor, ortaya aynı zamanda oda müziği ve halk müziğini çağrıştıran bir sonuç çıkıyordu.

Gelişme açısından daha da önemli sayılabilecek bir başka oluşum ***George Russell***'ın 50'li yılların ikinci yarısında idare ettiği gruplardır; özellikle de tromboncu Dave Baker, çeşitli çalgılar çalan Eric Dolphy, trompetçi Don Ellis gibi müzisyenlerin yer aldığı altılı. Bu grubun yaptığı kayıtların serbestçe dalgalanan modalitesinde Anthony Braxton'ın müziğini önceleyen bir soyutlama anlayışı ve ilahi bir ton vardır. Daha geniş bir dinleyici kitlesi bu tonla ancak bir yıl sonra John Coltrane'in *Love Supreme*'i ile tanışacaktı.

Ancak *yeni cazın* yolunu açanlar içinde en önemlisi ***Charles Mingus***'tur. Mingus'un müziği –daha önce değinmiştik– caza kolektif doğaçlama duygusunu yeniden getirdi. Cazda kolektif doğaçlama her zaman olmuştur. Ancak caz, New Orleans kontrpuanının üç sesli dokusunu bir kenara bıraktığından bu yana, doğaçlamanın ağırlık noktasını ritim grubunun eşliğindeki yalnız müzisyenin solo doğaçlaması oluşturuyordu. Mingus'la birlikte caz doğaçlaması New Orleans'tan sonra hiç görülmedik bir ölçüde yeniden kolektifleşti; bu tabii ki sadece müzikal bir süreç değildi, aynı zamanda toplumsal bir içeriği de vardı. Adeta bir çığır açan Mingus kayıtlarının, 50'lerden 60'lara geçerken doldurulması, yani 60'lı yılların yeni uyanan toplumsal, sosyal ve siyasi bilincini öncelemesi bir rastlantı değildir. Caz, tarihinde bu tür gelişmeleri her zaman haber verdi ve önceledi. Adorno şöyle yazar: "Polifonik müzik 'biz'den bahseder." New Orleans ve Dixieland cazı bu anlamda bir "biz"den söz eder; 60'lı ve 70'li yıllardaki Charles Mingus ve serbest kolektif caz ise başka bir açıdan "biz" der. Oysa büyük yalnızın –bir Charlie Parker'ın, bir Lee Konitz'in, daha önce de bir Coleman Hawkins ve Lester Young'ın– müziği "ben" demektedir.

Mingus'un en önemli kayıtları arasında *Better Git It In Your Soul*, *Goodbye Pork Pie Hat*, *Open Letter To Duke*; Eric Dolphy'yle birlikte yaptığı *What Love*; trompetçi Clarence Shaw'la *Ysabel's Table Dance* ve Charlie Mariano'yla *Solo Dancer* adlı parçalar sayılabilir. Neredeyse bütün önemli Mingus projelerinin başarıya ulaşmasında davulcu Dannie Richmond'un büyük katkısı vardır. Richmond, grup liderinin o zamanlar pek sık karşılaşılmayan tempo değişikliklerini büyük bir rahatlık içinde izler, aslında böylece müziği bir arada tutmuş olurdu.

ORNETTE VE SONRASI

Lennie Tristano'nun *Intuition* ve *Digression*'ı (1949) bir istisna olarak kabul edilirse, ***Ornette Coleman Quartet*** 1959/60'ın "serbest" çalan ve buna rağmen bu bölümde anlatılan bütünlük prensibine bağlı kalan ilk grubudur. Coleman ve trompetçisi Don Cherry o zamanlar New York'taki "Five Spot"ta dinleyicileri her gece coşturuyordu. Dinleyiciler arasındaki birçok müzisyen, Ornette ve Don'un uzun, serbest solo gezintilerden sonra, büyük bir uyum içinde yeniden unison başlamalarını hayranlıkla izlerdi. Uzman dinleyicilerin çoğu bile, neden şurada değil de burada başladıklarının cevabını bilemezdi. Müzisyen dinleyicilerden birisi o zamanlar şöyle demişti: "Biz ayırt edemiyoruz, ancak kuşku yok ki, Ornette ve adamları ne yaptıklarının farkında. Birkaç yıl içinde bütün ötekiler de farkına varacak..." O zamanlar bütünleştirme işlevini özellikle basçı Charlie Haden yerine getiriyordu; yerleşik armoniyi kullanmayan, ancak yine de bağlantı ve yapı yaratabilen serbest bas çizgileriyle. Doğrusu, Coleman Quartet'in bütünleşme faktörü iletişimdi.

Birkaç yıl sonra Ornette, üçlüsünde ikinci nefesliden vazgeçti. Alto saksofonda üstlendiği göreve ilave olarak trompetçinin ve kemancının rolünü de oynaması –bu rollerde o kadar çok eleştirildi ki!– yeni ses renklerine ihtiyaç duymasının yanı sıra, grubunun müziğini olabildiğince kendi kişisel kontrolü altında tutmak istemesinden kaynaklanıyordu. Coleman ancak 60'lı yılların sonunda tenor saksofoncu Dewey Redman'le kendine uygun, nefesli çalan bir partner bulabildi.

Serbest caz camiasında kolektif doğaçlama deneyimini o güne kadar görülmedik ölçüde vurgulayan bütün gruplar Coleman ve Coltrane'den gelir. Bu müzisyenler bireyin modern toplumdaki yalıtılmışlığı karşısında, doğaçlamanın onları "aşkın insanları birbirine bağlaması gibi" (Don Cherry) bağladığını hissetmektedir. Cherry'nin önce Paris'te, sonra New York'ta doldurduğu parçası *Complete Communion*, adında bile müzisyenler arasındaki bu "mutlak iletişim"e işaret eder.

Kendini özgürce ifade eden bireyin yalıtılmışlığını (armonik veya formal düzen faktörlerini hiçe sayan bir müziğin kolayca nüfuz edebileceği bir yalıtılmışlık) güçlü ve yoğun bir kolektif ilişkiyle dengeleyen diğer gruplar, tromboncu Roswell Rudd'ın yer aldığı ***Archie Shepp Quintet***, alto saksofoncu John Tchicailı (ve gene Rudd'ın yer aldığı) ***New York Art Quartet***, ***Albert Ayler Quintet***, Avrupa'da ***Brötzmann/van Hove/Bennink-Trio*** (tenorcu Peter Brötzmann, piyanist Fred van Hove ve davulcu Han Bennink), davulcu ***John Stevens***'in ***Spontaneous Music Ensemble***'ı ve ***Manfred Schoof Quintet***'tir.

70'Lİ YILLAR

70'lerin başıyla 80'li yıllar arasında geçen zamanda küçük orkestraların durumu büyüklerinki gibi seyretti. Bu alanda dört temel akım var; ayrıca aralarında pek çok çapraz bağlantı bulunmaktadır:

1. Çağdaş mainstream cazı çizgisinde müzik yapanlar: Aralarında hard bop ve neobop gruplarının özel bir yeri vardır ve 70'lerden 80'lere geçerken önemleri artar.

2. Chicago müzisyen inisiyatifi AACM'e bağlı serbest müzik yapan gruplar.

3. Miles Davis'in *Bitches Brew* adlı plağından sonra ortaya çıkan caz rock ve fusion grupları.

4. Red Norvo Trio'nun veya Jimmy Giuffre Trio'nun geleneğini yetkinleştirmeyi sürdüren, oda müziği tarzında müzik yapan gruplar: Bu grupların prototipi Ralph Towner (gitar ve piyano), Paul McCandless (obua ve korangle), Glen Moore (bas) ve Collin Walcott'un (sitar, tabla, perküsyon) bir araya geldiği ***Oregon***'dur. Oregon bazı bakımlardan bugüne kadarki caz tarihinde bütünlüklü, oda müziği tarzında çalınan cazın zirvesidir. Piyanist ***Keith Jarrett***'ın her iki dörtlüsü de benzer bir seviyeyi yakalamıştır. Dörtlülerden bir tanesi Amerikan (saksofonda Dewey Redman, basta Charlie Haden ve davulda Paul Motian), diğeri ise "Avrupai"dir (saksofonda Jan Garbarek, basta Palle Danielsson ve davulda John Christensen). Amerikan dörtlüsü daha güçlü, enerjik, dünya müziğinin fikirlerine daha açık bir tarzda çalarken, "Avrupai" Jarrett Quartet daha hüzünlü, duygulu ve balad tarzında çalar.

Neobop

70'li yılların ana akımı içinde yer alan gruplar arasında bir yanda ilk örnekleri yirmi yıl önce ortaya çıkmış olanlar (bu nedenle bunlara daha önce değindik) vardır; öte yanda ise yeni şekillenmiş gruplar bulunmaktadır. Tabii, liderleri eliyle daha 50'lilerde şekillendirilen orkestralar kadar, bu işe 70'lerde henüz başlayanlar da, geçen zaman içindeki müzikal deneyimle aynı ölçüde bütünleşmiş durumdadırlar. Bu nedenle özetle şu isimleri sayıyoruz: ***Art Blakey's Jazz Messengers***, ***Dizzy Gillespie Quintet***, ***Max Roach Quartet***, ***Cannonball Adderley Quintet***, ***McCoy Tyner***'ın grubu, ***Phil Woods Quartet*** ve ***Herbie Hancock***'un ***VSOP*** grubu. Bu grupların çoğundan değişik ekipler gelip geçti. İçlerinden sadece McCoy Tyner'ın değişmez bir konumu oldu; bütün camia için bir güç kaynağıydı o.

Bu grupların hepsinde bebop'un özellikleri yaşamaya devam eder. Ancak 70'lerden 80'li yıllara geçerken bu özellik uzak görüşlü gözlemcilerin

bile akıl edemediği bir anlam kazandı. Önceleri bebop'un yavaşça yok olacağı zannedilirken, tam tersi oldu: Bebop bütün gücüyle geri geldi. 70'li yılların neobop'u (bu kitapta birçok kez bundan söz edildi), bu gelişmeyi başlatan büyük tenor saksofoncu ***Dexter Gordon***'un grubunun öncülüğünde birçok yeni grubun ortaya çıkışını getirdi. 1989'da ölen trompetçi ***Woody Shaw***'ın beşlisi de çok önemlidir. Bebop ile modal üslubun birbiriyle barışmasına önemli bir katkısı olmuştur (Woody o zamanlar hâlâ serbest üsluba eğilimli olduğu izlenimini verirdi). Shaw modaliteyi –ses dizisi üzerinden doğaçlama yapmayı– bebop'un diline öylesine başarıyla aktardı ki, bu otuz yıldan da eski stil, birdenbire tazelenerek bambaşka bir şekilde, güncel ve çağdaş tınlamaya başladı.

AACM

1961'de piyanist ***Muhal Richard Abrams***, serbest caz orkestrası Experimental Band'i kurdu. Bu topluluğun içinden daha sonra ***AACM-Association for the Advancement of Creative Musicians*** [Yaratıcı Müzisyenleri Destekleme Derneği] çıkacaktı (resmi olarak 1965'te). AACM sadece müzikal açıdan değil, bilinç açısından da siyah müzisyenlerin kimlik edinme sürecinde büyük bir önem taşıdı. AACM önce –Chicago'da uyandırdığı yerel (ve çok sınırlı) yankıları saymazsak– Avrupa'da başarı kazandı. Amerikan dinleyicisinin serbest müziğe (ve onun siyasal ve sosyal kapsamına) karşı ilgisizliğine bilinçli olarak tavır alan AACM müzisyenlerinden en önemli birkaç tanesi, saksofoncu Joseph Jarman ve Roscoe Mitchell, trompetçi Lester Bowie, basçı Malachi Favors ve çeşitli enstrümanlar çalan Anthony Braxton 60'lı yılların sonlarına doğru Paris'e gittiler. ***Art Ensemble of Chicago***'nun ünü oradan bütün Avrupa'ya yayıldı. Jarman, Mitchell, Bowie ve Favors sürekli birlikte çalabilecekleri bir davulcu bulamadıklarından (Phillip Wilson ve Steve McCall'la sadece kısa bir süre için çalıştılar) bir süre sonra perküsyon enstrümanlarını bizzat çalmaya başladılar. Örneğin Bowie bas davul, Mitchell, Jarman ve Favors ise başka çeşitli enstrümanlar çalmaya yöneldiler. Bu çalgılar o sıralarda *yeni caza* henüz girmeye başlamıştı. Art Ensemble of Chicago'da perküsyon partileri –belki de temel çalgıları trompet, saksofon ve bas olan müzisyenler tarafından değişmeli olarak çalındığı için– melodik oluşumla tamamen bütünleşti. Grubun bu açıdan yol gösterici katkıları oldu. 1969'dan itibaren Don Moye grupta davulcunun yerini aldı. Gruptaki diğer müzisyenler eskiden olduğu gibi bir yandan perküsyon partileri çalmayı sürdürürken, ritmik yoğunluğun daha da artması Moye sayesindedir.

Art Ensemble kadar çok enstrümantal renk kullanan başka bir caz grubu bilmiyoruz. Bu dört müzisyen Avrupa'da çıktıkları yolculuklarda

bir otobüs dolusu çalgıyı birlikte götürürlerdi. Özellikle Mitchell (alto, soprano, tenor ve bas saksofon, klarnet, flüt, piccolo, siren, düdük, çan, conga, gong, zil vb. çalardı) ve Jarman (çaldığı enstrümanlar arasında sopranino, alto, soprano ve tenor saksofon, alto klarnet, obua, flüt, piyano, cembalo, gitar, marimba, akordeon, vibrafon ve birkaç düzine perküsyon aleti vardı) son derece çok yönlü müzisyenlerdi. Bu dört (daha sonra beş) AACM müzisyeni bu çalgılarla Fransa, Almanya ve İngiltere'de birçok plak doldurdu. Bunlar arasında 1969'da Baden-Baden'daki New Jazz Meeting, AACM müziğinin ilk kez büyük orkestrada gerçekleşmiş biçimidir.

Amerikan caz dinleyicileri AACM müziğinin anlamını ancak yaklaşık on yıl sonra kavradı; Anthony Braxton'ın başarısıyla başlayıp, 1979'da *Down Beat* dergisinin eleştirmen anketlerinde AACM müzisyenlerinin ilk sıralarda yer almasıyla devam eden uzun ve ağır bir süreç içinde.

Bu arada AACM müzisyenlerine yakın olan bir başka grup daha ortaya çıktı: Saksofon ve flütte Henry Threadgill, basta Fred Hopkins ve 1982'de yerini Pheeroan Ak Laff'a bırakan Steve McCall'dan oluşan ***Air*** grubu. 1971'de kurulan üçlü az sayıdaki avangart topluluktan biriydi. Bu toplulukta da enstrümantal partiler önceden belirlenmiş bir hedefe doğru ilerlemekle kalmaz, tam bir eşitlik içinde hayranlık uyandıran bir bütünlüğe doğru akardı. 1979'da kaydedilen Scott Joplin'in ragtime ve Jelly Roll Morton'ın New Orleans bestelerinin yer aldığı *Air Lore* isimli plak, 70'li yılların bir avangart oluşumunun caz geleneğinin büyük mirasına yaslandığının en cesur ve açık (o zamanlar için hiç alışıldık olmayan) itirafıydı.

Tabii diğer AACM müzisyenleri de (ve St. Louis'de kurulu benzeri bir birlik olan BAG üyeleri ve bu iki gruba da yakın olan müzisyenler) gayet seviyeli bir müzik yapan başka küçük gruplar kurdular. Bunlar arasında saksofoncu ***Oliver Lake,*** trompetçi ***Leo Smith*** ve AACM'in en büyük esin kaynağı ***Muhal Richard Abrams*** ile en tanınmış AACM'ci olan ***Anthony Braxton*** vardır. Braxton önce tromboncu George Lewis'in, sonra tromboncu Ray Anderson'ın ve 80'li yıllarda piyanist Marilyn Crispell'in yer aldığı dörtlüleriyle başarılı olmuştur.

Bu müziğin gelenekle ilişkisini Art Ensemble üyelerinin formüle ettiği şu slogan karakterize eder: "Eski zamanlardan geleceğe". Bu slogan sadece Batılı-rasyonel anlamda "en eski zamanlardan geleceğe ışık tutmak" anlamına gelmekle kalmaz, (Afrika mitolojisindeki tasarımlar bağlamında) "zamanın duraklatılması" anlamına da gelir. Muhal Richard Abrams plaklarından biri üzerine şunları söyler: "Düşüncelerim...geleceğimdir... şimdi ve her zaman için....geçmişimi...bugünümü... ve geleceğimi sembolize eder ...sonsuz bir şimdi içinde..." Bunun Afrika tarzı bir düşünme ve

hissetme biçimi olduğu görülmektedir; veya Asya tarzı. Ancak kuşkusuz Batılı-Avrupai bir tarz değildir.

Muhal Richard Abrams'ın AACM müzisyenlerini sadece müzikal açıdan etkilemekle kalmaması yukarıda değinilen bilinçlenme sürecine uygun düşer. Trromboncu George Lewis müzik dışı eğitiminde de (Alman felsefesi eğitimi görmüştür) Muhal'dan esinlendiğini anlatır. Ve Joseph Jarman, Abrams'a rastlamadan önce "Chicago sokaklarındaki sıradan zamane gençleri"nden biri olduğunu söyler. Getto sokaklarında birçok genç insana olduğu gibi, onun başına da kötü şeyler gelebilirdi. Sonra Muhal'e rastladı ve böylece hayatı anlam kazandı. Abrams herhalde kendi kariyerinden çok AACM'in diğer müzisyenlerinin kariyeriyle ilgiliydi. Yıllarca arka planda kaldı. Ancak 70'li yılların ikinci yarısından, esas olarak 1978'deki Montreux Festivali'nde sahneye çıkışından itibaren piyanist olarak, diğer çok daha genç AACM müzisyenlerinin çoktan kavuştuğu ilgiyi kazandı.

Caz Rock ve Fusion

Caz ve rock'ın bütünleşmesi uzun süre beklendi; 60'lı yıllarda sık sık vaktinden evvel müjdelenmekle birlikte, ancak Miles Davis'in *Bitches Brew*'iyle tatmin edici bir biçimde gerçekleşti. Bu bütünleşme 70'li yılların en tanınmış (plakları en çok satan) caz gruplarına damgasını vurmuştur. Bu gelişmeyi –İngiltere'de ve ABD'de– hazırlayan gruplar "1970'ler" başlıklı bölümde tanıtılmıştı.

On yılın önde gelen caz rock ve fusion grupları şunlardır: ***Weather Report***, Larry Coryell'in ***Eleventh House***'u, John McLaughlin'in ***Mahavishnu Orchestra***'sı, davulcu Tony Williams'ın ***Lifetime***'ı, Chick Corea'nın ***Return to Forever***'ı, Herbie Hancock'un 70'li yılların ilk yarısındaki ***Sextet***'i, ***Pat Metheny Quartet***, İngiltere'de trompetçi Ian Carr'ın ***Nucleus***'u ve Hollanda'da saksofoncu Barbara Thompson'ın ***Paraphernalia***'sı, Almanya'da davulcu Pierre Courbois'in ***Association P.C.***'si ve keyboard'cu Jasper van t'Hof'un ***Pork Pie***'ı ve son olarak Almanya'da gitarist ***Volker Kriegel***'in kurduğu gruplar.

70'li yılların başlarında gelişmeyi *Bitches Brew* üzerinden sürdürenler özellikle eski Miles Davis müzisyenleriydi: soprano ve tenor saksofoncu Wayne Shorter, keyboard'cu Joe Zawinul, Chick Corea ve Herbie Hancock, davulcu Tony Williams ve gitarist John McLaughlin.

İlk adımlardan birini *Super Nova* ve *Odyssey of Iska* adlı iki albümüyle ***Wayne Shorter*** attı (sonrasında bu büyük müzisyenin, çizgisinden ne kadar uzaklaştığı düşünülürse, şaşırtıcı bir durum). Plaklardaki tenor ve soprano saksofonu tek başına Shorter çalıyordu; ayrıca vibrafon, marim-

ba, gitarlar, baslar ve perküsyon vardı. *Odyssey of Iska* siyah bir kâşifin, insan ruhunu sembolize eden Nijeryalı bir Odysseus'un mitlerle örülü yolculuğudur. Shorter şöyle söyler: "Kendi ruhunun yolculuğunda belki bu müziğe yaslanabilirsin". Plak "etkileyici bir tonal caz resmi"dir; piyano bölümünde söz ettiğimiz Herbie Hancock'un tonal resimlerini hatırlatır: Hancock'un *Maiden Voyage*'ından itibaren kendi içinde bütünlüklü büyük formlara, süitlere ve tonal resimlere bir eğilim görülür; Frank Zappa'nın *Grand Wazoo*'sunda ya da Shorter'ın iki plağıyla aynı dönemde çıkan *Zawinul*'da aynı eğilim hissedilir. *Zawinul*'da Joe Zawinul'un Avusturya'da koyun çobanı olarak geçirdiği çocukluğundan izlenimler yer alır. Avusturya'nın bir dağ köyünde büyükbabasının soğuk bir kış gününde toprağa verilişinin anısını tazeleyen tonal bir şiir... Zawinul'un genç bir adam olarak gemiyle New York'a geldiğindeki ilk izlenimleri...

Joe Zawinul ve Wayne Shorter 1970'te ***Weather Report*** grubunu kurduğunda herkes çok şey bekliyordu. İlk Weather Report ekibinde Miroslav Vitous bas ve Alphonse Mouzon davul çalıyordu; ne var ki sıradan Mouzon'la entelektüel Vitous pek birbirine uymadı. 70'li yıllar boyunca ritim çalgıcısı durmadan değişti; sonunda 70'lerin sonuna doğru basçı Jaco Pastorius ve Stan Kenton'ın eski davulcusu Peter Erskine'ın başlamasıyla istikrar sağlandı. Pastorius artık –Zawinul'un yanı sıra– grubun en önemli üyesi haline geldi; Wayne Shorter'dan artık grubun diğer lideri olarak söz edilmiyordu; ve büyük saksofoncunun arkadaşları, Shorter'ın Weather Report'un çeşitli plaklarında o üstün seviyeli soloları nadiren çalar olmasını üzüntüyle karşıladılar.

Şurası kesin ki, Weather Report, Miles'ın *Bitches Brew*'ünden sonra ve John McLaughlin'in Mahavishnu Orchestra'sının yanı sıra fusion müziğinin en etkili grubu oldu. Ve fusion camiası kendi içinde grubun 1985'te dağılışına dek hep "WR"ı eksen alarak ayrıştı. 1979'da *Down Beat* dergisinde Weather Report'un *Mr.Gone* adlı plağı hakkında çıkan yıkıcı bir eleştiriden sonra grubun hayranlarının ve karşıtlarının yazıları aylarca dergide huzur bırakmamıştı. *Down Beat*'in *Mr.Gone* eleştirisi şöyleydi: "Paul Whiteman'ın 20'li yıllarda yaptığını, Weather Report 70'li yılların cazı için yaptı... Weather Report Whiteman gibi sound'ını aşırı orkestrasyon içinde oluşturdu. Paul Whiteman'ın grubu hâlâ hot caz tatlısı yaparken, Weather Report deneysel sound oluşturma süreci içindeydi.... Üstüne risk almayanın, kaybedecek bir şeyi yoktur, ancak öte yandan kazanacak bir şeyi de olmaz."

Joe Zawinul ise, Weather Report'un müziğinin cazın büyük geleneğine yaslanmış olmasına değer verir; özellikle de bebop geleneğine yaslanmasına. En ünlü bestesinin adı *Birdland*'dir. Bu adı Broadway'deki

efsanevi caz lokalinden almıştır; lokalse Charlie Parker'dan. Zawinul, 50'lerin sonu/60'ların başında neredeyse her gün "Birdland"in müşterisi olmuştur. 1980'de şöyle söyler: "Eski Birdland hayatımdaki en önemli yerdi." Gerçekte bop öğesi -maskelenmiş ve elektronik müziğe tercüme edilmiş olsa da- Weather Report'un bütün evrelerinde hissedilir.

Herbie Hancock (bkz. piyano ve keyboard bölümleri) Miles Davis'ten *Bitches Brew*'ün çıkmasından hemen önce ayrılmıştı. 1972'de zengin bir elektronik çalgı takımıyla (elektrikli piyano, melotron, moog synthesizer) *Crossings* adlı plağı yarattı. Plakta nefesli çalan üç müzisyene yer verilmişti: Benny Maupin (soprano saksofon, alto flüt, bas klarnet, piccolo), Eddie Henderson (trompet) ve Julian Priester (trombon). Hancock elektronik araçlarla ve nefesli çalan bu üç müzisyenle Gil Evans'ın büyük orkestra partisyonlarını hatırlatan sound'lar elde etti. Parçalarından *Quasar*'ın, zamanın adeta durduğu mistik, tarihöncesi kozmik patlamaları andıran bir müziği vardı.

Davulcu Tony Williams da 1969'da, kendini daha yoğun bir şekilde cazla rock'ı bütünleştirmeye adamak üzere Miles'ın yanından ayrıldı. Lifetime adı altında bir araya getirdiği çeşitli gruplar, caza meyilli mükemmel rock gruplarıydı. Ancak Williams bunların bütünleşme problemlerini -müzikalden çok kişisel nedenlerden ötürü- çözemedi. Bu bölümde aktardığımız şekliyle bütünleşme prensibine sadece Lifetime'lardan bir tanesi gerçek anlamda sadık kalabildi, o da gitarist John McLaughlin (burada Mahavishnu Orkestrası için akıl topluyordu) ve orgcu Larry Young'ın (diğer adıyla Khalid Yasin) yer aldığı birinci Lifetime'dı. Bu grupta caz rock'a serbestlik duygusu ve avangart bilinç veren kıvrak, çılgın sürrealist doğaçlamalar vardı; ki, benzerleriyle ancak 80'li yılların serbest funk'ında yeniden karşılaşıldı.

Sonraki Lifetime versiyonları -aynı zamanda Weather Report ve Mahavishnu Orchestra- gibi gruplar, bu tür toplulukların müzikal ve insani (ve teknik!) mekanizmasının ne kadar karmaşık olduğunu ortaya koyar. Böyle bir mekanizmanın iyi müzik yapabilmesi ise bir şanstır. Bir yaylı sazlar dörtlüsünün işi bu bağlamda daha kolaydır.

Caz rock ve fusion gruplarının maruz kaldığı yıpranma, Chick Corea'nın müziğinde de görülür. Corea'nın idare ettiği çeşitli gruplar arasında (bu gruplar önceleri Return To Forever adı altında toplanıyordu) ilki (1972) neredeyse en iyisiydi. Bu ilk grupta şarkıcı Flora Purim, perküsyoncu Airto Moreira, saksofoncu ve flütçü Joe Farrell ve basçı Stanley Clarke yer alıyordu; 70'li yılların caz rock'ının en şen, en kolay dinlenen grubuydu. Ancak sonraki Corea grupları da Corea müziğinin şakacı, oyunbaz ve iletişime açık karakterini korumuştur.

Caz rock'ın en yoğun, sanatsal açıdan en tatmin edici müziğini Mahavishnu Orchestra'sıyla gitarist John McLaughlin yaptı ve yine çeşitli Mahavishnu gruplarının ilkiyle (1971/72); keyboard'larda Jan Hammer, davulda Billy Cobham, kemanda Jerry Goodman ve basta Rick Laird vardı. Fusion müziğin böylesine şaşırtıcı, özgürleştirici ve mutlu edici bir etki yapabileceği hiçbir zaman bu kadar açıkça görülmedi!

İlk Mahavishnu Orchestra'nın parçalarının *The Dance of the Maya, A Lotus on Irish Streams, Sapphire Bullets of Pure Love, Meeting of the Spirit, Awakening, Sanctuary* ve *Vital Transformation* gibi isimleri vardır; bu müziği yaratan içedönüklüğü karakterize eden isimler. Bu içedönüklüğün gücünü oluşturan şeylerden bir tanesi sesin şiddetidir; ve bu sadece görünüşte bir paradokstur. Ses şiddeti, böylesine yüksek oluşu sayesinde bir tür "sessizlik" yaratır. Mahavishnu müziği "sound'lardan oluşan bir katedral" inşa eder. Bunun yarattığı sound'lardan başkasıyla yapılması mümkün değildir.

Ne var ki, müzisyenlerin kısa süre sonra kişisel ve müzikal gerginliklerle sürtüşmeye başlaması ve grubun parçalanması da bu müziğin yoğunluğunun bir parçasıdır. John McLaughlin daha sonraki Mahavishnu Orchestra'larında, ilkinin düzeyine hiçbir zaman erişemedi. Bu nedenle 1976'da Shakti (bkz. bu bölümde "Dünya müziği") grubuyla ortaya çıktı.

McLaughlin 70'li yılların sonunda Paris'e taşınınca Avrupai köklerine daha sıkı sarıldı; hassas, romantik ve duygulu bir müzikle renklendirilmiş caz rock çalışmaları yaptı. 80'li yıllarda Mahavishnu topluluğunu canlandırma çabaları pek başarılı olmadı.

Caz rock ve fusion'un yıpranma sürecinin korkutucu bir yanı var. Caz tarihinde daha önce asla benzeri bir durumla karşılaşılmamıştır; örneğin 70'li yılların ikinci yarısında sanatsal iddiası olan tek bir grup ortaya çıktı sadece: Keyboard'cu Lyle Mays'in yer aldığı Pat Metheny Band. Grup melodik, şiirsel üslubu; sıcak, anlamlı ve parlak elektronik ses rengiyle milyonlarca dinleyicinin beğenisini topladı. Pat Metheny Band, ses şiddetinin nüanslarında, zengin, dinamik bir çeşitlilik gösteren neredeyse "senfonik" bir anlam yakalar. Başka hiçbir caz rock oluşumu böylesine yumuşak, form açısından mükemmel, üstün bir gerilim dinamizmi kuramadı. Gerçi Metheny'nin müziğinde harcıâlemliğe ve abartıya eğilim olduğu ileri sürüldü; güzelleştirilmiş ve cilalanmış halinden dem vuruldu; ne var ki, Metheny Band'in çaldığı her şeyde caz geleneğinin mirası ve -yoğun Brezilya müziğinin yanı sıra- bir parça country-western de hissedilir. Diğer gruplarsa (Spyro Gyra gibi) fusion'ı ticari funk ve *muzak*'a o kadar yaklaştırdılar ki, genellikle aralarında bir fark bulmak mümkün

olmamaktadır. Bu gruplar sadece piyasa için çalışarak, kendilerini adeta ıskartaya çıkardılar.

80'Lİ YILLAR

80'li yıllar stil açısından öylesine birbirine karıştı ki, sadece kabaca ve çok basitleştirerek küçük orkestra çevrelerini belirleyen beş ayrı gelişme çizgisinden bahsedilebilir. Bu çizgiler arasında çok yönlü bağlantılar vardır:

1. Klasisizme dahil olan gruplar: 70'li yıllarda neobop'la başlayan gelişmeyi -stil açısından daha ayrıntılı bir biçimde- yetkinleştirdiler.

2. Geleneksel caz öğelerini "serbest" icra tarzında yansıtan ve güncelleştiren neoklasisizm çizgisindeki gruplar.

3. Serbest funk grupları: Bu gruplarda caz rock çizgisi funk ve caz rock'ı avangart caz üslubuyla genişleterek varlığını sürdürür.

4. Dünyanın her yerinden etnik müziği çağdaş cazla birleştirerek dünya müziği çalan gruplar.

5. No wave grupları: avangart cazı punk, heavy metal, etnik müzik, minimal müzik ve bir dizi başka stil öğesiyle birleştirerek yapıya almakta, derinleştirmekte ve geliştirmekteler. Bu çizginin önde gelen toplulukları alto saksofoncu ve besteci John Zorn'un çevresinden gelmektedir. Müzikal kopuş hiçbir yerde Zorn'da olduğu kadar mantıksal değildir: Çok farklı coğrafyalardan, bambaşka kökenlerden gelen müzik türleri ve stilleri arasında yıldırım hızıyla geçiş yapmada gayet ustadır; gruplarının kısa alıntılara dayanan bu kestirme, hızlı-çekim gibi kısaltılmış bir tarzla elde ettiği yoğunluk ve bütünlük eşsizdir.

Klasisizm

Klasisizme dahil edilen grupların -iddia edildiği gibi- bebop'un taklit edilmiş hali olmadığı, 40'lı yılların bilinen bebop topluluklarından daha ileri ölçüde bütünleşmiş olmalarından bellidir. Bu bütünleşmenin nedeni ise ritim grubunun, özellikle davulcunun icra tarzının değişmiş olmasıdır. Davul daha asabi, çılgın, sert, daha etkin ve iletişime açıktır; ve bizim bütünleşme kriterimiz açısından can alıcı olan da son iki özelliktir. Bu bağlamda klasisizmin grupları tek bir stili yansıtmaz; caz geleneğinin tamamını bebop ışığı altında ele alır.

Klasisist gruplar için Art Blakey çeşitli Jazz Messengers topluluklarıyla omurga işlevi gördü. 70'li ve 80'li yıllardaki hard bop anlayışını hiçbir zaman önemli ölçüde değiştirmediği halde, genç müzisyenlerine fazlasıyla serbest alan bırakmıştır. Jazz Messengers bu sayede, bebop'a meyilli üs-

lupları çok stilli bir tarzda yetkinleştiren ve geliştiren gruplar için gerçek anlamda sıçrama tahtası olmuştur. Bunlar arasında Wynton Marsalis Band, Branford Marsalis Quartet, Terence Blanchard/Donald Harrison Quintet, Mulgrew Miller Band, Wallace Roney Group sayılabilir; hatta bir açıdan, 80'li yılların "swing" yapan, saf caz çalan Tony Williams Quintet'i de (bu toplulukta birçok eski Messengers müzisyeni ilave deneyim biriktirmiştir) dahil edilebilir. Bütün bu grupların –caz rock ve fusion'daki fazla abartılı sonuçlara karşı bilinçli bir karşı-hareket olarak– müzikal bütünleşme düşüncesini odak noktasına yerleştirdiği görülmektedir. Cazın "klasik" yasası olarak değerlendirdikleri bir "anahtara" göre çalarlar. Stanley Crouch'un deyişiyle bu anahtar şudur: Bir toplulukta, ancak her bir müzisyen, "sanki bütün enstrümanları bir arada çalıyormuş gibi müzik yaparsa" iyi bir sound oluşabilir.

Bunu en iyi başaran iki küçük orkestra ***Wynton Marsalis Group*** ve ***Terence Blanchard/Donald Harrison Quintet*** oldu. Wynton Marsalis, çaldığı melodilerin gücüyle bir grupta bütünlük ve iletişimde yoğunluk sağlayabilen ender trompetçilerden biridir. Ancak grubunun diğer üyeleri de –örneğin piyanist Marcus Roberts, basçı Bob Hurst ve davulcu Jeff "Tain" Watts– Marsalis Band'in, klasisizmin sayısız grubu için esin kaynağı olan bütünlüğüne katkıda bulundular.

Marsalis grupları gibi ***Terence Blanchard/Donald Harrison Quintet*** de ünlü ikinci Miles Davis Quintet'in "mesajını" kendine özgü bir şekilde yetkinleştirir ve işler. Bop temeli üzerinde "kontrollü bir serbestlik" içinde çalar; ancak Miles grubundan farklı olarak, New Orleans geleneğine yoğun bir şekilde gönderme yapar. Geleneğin Afrika, İspanyol, Fransız izleri bu beşlide son derece canlıdır.

Klasisizmin çoğu müzisyeninin New Orleanslı oluşu dikkat çekicidir. 20'li yıllardan bu yana (Louis Armstrong, Jelly Roll Morton ve Sidney Bechet'ten beri) *Crescent City*'li* müzisyenler güncel caz hareketini hiçbir zaman bu kadar derinden etkilemedi ve 80'li yıllardaki kadar iz bırakmadı. New Orleans caz tarihinde ikinci kez camia için güç kaynağı oldu; bilhassa trompetçi Wynton Marsalis, Terence Blanchard ve Marlon Jordan, saksofoncu Branford Marsalis, Donald Harrison ve Tony Dagradi, flütçü Kent Jordan, basçı Reginald Veal ve davulcu Herlin Riley gibi müzisyenler ve ***Dirty Dozen Brass Band***'in çalgıcıları. Bu topluluk New Orleans bandolarının arkaik geleneğine bağlı olarak, New Orleans karnavalı Mardi Gras'ın yaşama sevinci ve taşkınlığı içinde çalar. Ancak Dirty Dozen Brass

* *Crescent City*: Yarımay biçimli kent. Mississippi nehrinin Meksika Körfezi'ne döküldüğü delta üzerinde yarımay biçiminde bir koyda kurulu olan New Orleans kastediliyor.

Band *Crescent City*'nin sıradan bandoları arasında katı bir tabu olan şeyi yıkar: Funk, bebop, jump ve soul aranjmanlar çalar; bütün bunları çağdaş bir ustalıkla, doludizgin, bandoların alışık olmadığı hızda bir tempoyla yapar. Bir bandonun bir cenaze törenine eşlik eden ağır yas müziğinden sonra, Charlie Parker'ın *Bongo Beep*'i gibi bebop tınılarıyla şehre dönmesi görülmüş bir şey değildi. Trompetçi Gregory Davis şöyle anlatır: "Diğer bandolar bize böyle bir şeyin yürümeyeceğini başından itibaren söylediler. Sokakta bizim de katıldığımız geçit törenlerinde, onlar önde marşlar çalarken, biz arkada Thelonious Monk'un *Blues Monk*'unu, Charlie Parker parçalarını veya Miles Davis ya da Duke patlatırdık. Sonradan gelip, geçit esnasında böyle şeyler çalmamamızı söylerlerdi."

Bu arada New Orleans'ta ortaya benzer şekilde çalan düzinelerce bando çıktı: ***Rebirth Brass Band***, ***Pair-A-Dice Brass Band***, ***All Stars Brass Band*** vb. Hepsi, New Orleans bandolarının saygıdeğer geleneğini modern cazla diyalog içinde şaşırtıcı bir tarzda yeniden canlandırmaktadır. Bu da Dirty Dozen Brass Band'in sayesindedir.

Crescent City'nin müzisyenleri 80'li yılların caz klasisizmine o büyük coşkuyu vermemiş olsaydı, klasisizmin üslupta ve camianın kendisinde bu kadar etkili olup olamayacağı bir soru işaretidir. Kuşku yok ki, caz için daire tamamlanmış, New Orleans geri dönmüştür.

Neoklasisizm

80'li yıllara gelirken AACM grupları (ve onlara yakın duran Black Artist Group) serbest cazı o kadar biçimlendirdi ve form açısından ayrıntılandırdı ki, avangart kavramı gereksiz hale geldi. Geleneksel icra tarzları –serbest cazda bu tarzlara çoğunlukla üstü kapalı veya ironik olarak gönderme yapılır– "asli" bir özellik kazandı. Bir zamanlar kazanılmış olan serbestlik böylece kısıtlanmadı, tersine derinleşti, yetkinleşti ve zenginleşti.

Caz geleneğinin büyük mirasını "serbest" çalma tarzı açısından çağdaş ve güncel hale getiren önemli gruplar şunlardır: ***World Saxophone Quartet***, ***David Murray Octet*** (bkz. David Murray'i konu alan bölüm), ***Arthur Blythe Quartet***, ***Lester Bowies Brass Fantasy***, ***George Adams/Don Pullen Quartet***, ***Tim Berne/Herb Robertson Quintet***, ***Chico Freeman Group*** ve ***Dave Holland Quintet***.

Bu akım içindeki en bütünlüklü topluluk belki de ***World Saxophone Quartet***'tir (ayrıca bkz. saksofon topluluklarıyla ilgili bölüm). Bu dörtlüyü bütünleşme yaratan iki ayrı etken birbirine yakından bağlar, grubun canlı üslubunun artarak yoğunlaşmasını sağlar. Birincisi, topluluk kolektif doğaçlamalarında serbestlik ilkesini her zaman korumaktadır. Diğer

yandan riff'lerde (swing ve rhythm-blues gruplarından türetilen, solisti hem destekleyen, hem de kışkırtan, biteviye tekrarlanan figürler) birlik ilkesi sayesinde olağanüstü bir bütünlük elde etmektedir.

World Saxophone Quartet'in ne kadar etkili olduğu, topluluğun sadece bir saksofon orkestraları "dalgası"nın sorumlusu olmakla kalmamasından da anlaşılmaktadır. Eğer 80'li yıllarda, aynı enstrümanı çalan müzisyenlerin "saf" gruplar –yaylı sazlar, nefesli orkestraları vb.– halinde birleştikleri yüzlerce topluluk ortaya çıkmışsa ve gitgide daha çok topluluk ritim grubu olmaksızın çalmaya, bütün enstrümanlar ritim ve ölçünün görevini bizzat üstlenmeye başlamışsa, bu gelişmeyi kabul ettirenin World Saxophone Quartet olduğuna işaret edilmelidir.

Özellikle ***Henry Threadgill Sextet*** (aslında bir yedilidir) New Orleans geleneğini yoğun olarak irdeledi; yüzyıl başının ağıtlarla, marşlarla ve arkaik blues'la örülü müziğini koyu, iğneleyici, neşeli olduğu kadar, tuhaf sound'larla yansıtarak yabancılaştırdı. Henry Threadgill'in bu grup içindeki (trombonu Craig Harris, çellist Diedre Murray ve davulcu Pheeroan Ak Laff'la birlikte) birleştirici rolü solistliğinden çok besteciliğine dayanır. Müzisyenlerinin doğaçlamalarını aynı anda (diğer müzisyenler tarafından) çalınan notalı partiler içine sarmalar, öyle ki bestelenmiş öğeler solonun doğal devamı izlenimini uyandırır.

Dave Holland Quintet Mingus geleneğini ritmik ve melodik asimetriler üzerinde öylesine mükemmel bir tarzda sürdürürdü ki, dinleyici çaldıklarının ne kadar karmaşık bir süreç sonucunda bir bütünlük içinde eridiğini fark etmezdi.

Jack DeJohnette'in ***Special Edition***'ı bu akımın –çaldığı pek çok şeyde onun ötesine geçse de– çok kıymetli bir "değişmezi"dir. Müziğini "çok yönlü" olarak isimlendirir; stil açısından her yöne açıktır, çağdaş camia içinde herhalde en gösterişli portföy onda bulunur: Çağdaş caz, bebop, modal caz, izlenimci caz, caz rock, serbest caz, funk, reggae... Birçok ünlü caz müzisyeni Special Edition'da genellikle kendi grubuna kıyasla daha sade ve daha "ahenkli" çalardı; bu da sadece davulcunun değil, grup lideri ve besteci Jack DeJohnette'in birleştirici gücünü ortaya çıkarmaktadır. Bu ünlü müzisyenler arasında Arthur Blythe, David Murray, Chico Freeman, Greg Osby, Gary Thomas vb. yer alır.

Dünya Müziği

Daha 60'lı yıllarda John Coltrane tarafından yolu açılan ve sonra 70'lerde birçok grup tarafından ele alınan dünya müziği, 1980'lerde gruba özgü bütünlük açısından gerçek anlamda doruğa vardı. Trompetçi ***Don Cherry*** ve çeşitli toplulukları bu bakımdan katalizör görevi yaptı. Müzi-

ğinin şiiri ve büyüsü, dünya müziği çalan pek çok gruba eşlik etti ve bir çoğuna (aslında hepsine) esin verdi: En başta ***Codona***'ya (tabla ve sitar virtüözü Collin Walcott ve Brezilyalı perküsyoncu Nana Vasconcelos'la birlikte), yanı sıra ***Old&New Dreams***'e (tenorcu ve musette çalgıcısı Dewey Redman ve davulcu Ed Blackwell'le birlikte) ve altocu Carlos Ward'ın yer aldığı ***Nu*** grubuna. Bu alanda Avrupa'da saksofonun eski büyük ustası **Charlie Mariano**'nun etrafındaki gruplar, Amerikalı davulcu ***Mark Nauseef***'in topluluğu, İsveç'te ***Bengt Bergers Bitter Funeral Beer Band*** ve Münih'te yaşayan, ut ustası Lübnanlı ***Rabih Abou-Khalil***'in grubu önemlidir.

Dünya müziğinin ilk başarılı örnekleri 70'li yıllarda görülür. 1976'da ***John McLaughlin*** tarafından, Mahavishnu Orchestra'nın elektronik "high energy" evresinden sonra şaşırtıcı bir dönüşle kurulan ***Shakti*** özellikle çarpıcı örnekler ortaya koydu. Shakti'nin dört müzisyeni (John McLaughlin (gitar) ve aralarında kemancı L.Shankar ile tabla virtüözü Zahir Hussain'in de bulunduğu üç Hintli) sessizce "akustik" müzik çalıyordu; bu, cazın sadece Hindistan'ın müzik kültürüyle (hem güney, hem de kuzey Hindistan'ın!) değil, aynı zamanda Hint ruhsal dünyası ve diniyle de buluşmasıydı. Hintli sarod çalgıcısı ***Ali Akbar Khan***'la Charles Mingus gruplarından bilinen alto saksofoncu ***John Hardy*** daha 1971'de birlikte çalmaya başlamıştı. Shakti bu önemli birliktelikten bir adım daha önde giden bir mükemmellik sergiler.

Shakti, John McLaughlin'in Mahavishnu müziğinden "ani bir kopuş"u olarak eleştirildi. Ancak John McLaughlin'in, Hint müziğine ve Hint manevi dünyasına dönüşü daha Mahavishnu zamanında belirginleşmişti. Shakti'nin müziği Mahavishnu'nunki gibi zengince dokunmuş bir müziktir. John McLaughlin şöyle söyler: "Hindistan bu dünyada vatanımın bir parçasıdır... Hindistan sadece fiziksel olarak değil, ruhsal olarak da benim bir parçamdır." Bu durum her iki grubun isminde de yansır. Mahavishnu "tanrısal hissediş, güç ve adalet", Shakti ise "dişi yaratıcı akıl, sevgi ve güzellik" anlamına gelir.

Charlie Parker Quintet'in trompetçi Dizzy Gillespie ile birlikte bebop'un her iki prototipini birleştirmesi gibi, ***Codona*** üçlüsü de benzeri bir ideal tarzda çağdaş dünya müzisyenlerinin iki prototipini birleştirdi; hem Don Cherry'yi (trompetin yanında sayısız flüt ve Afrika'nın lavtası olan *doussn' gouni* çalar), hem de sitar ve tabla virtüözü Amerikalı Collin Walcott'u. Brezilyalı perküsyoncu Nana Vasconcellos da mükemmel bir denge içinde onlara katıldı. Walcott bir seferinde şöyle söylemiştir: "Önce Amerikan swing'i yapıyordum, sonra Afrika, sonra Hint müziği konusunda öğrenim gördüm. Birinden ötekine giden yol her seferinde kısacık

bir adımdan ibaretti." Codona tam da böyledir. Üç müzisyen öylesine şiirsellik ve oyunbazlık içinde müzik kültürleri ve kıtalar arasında –Brezilya ile Afrika, Arap, Tibet ve Hint müzik kültürleri arasında– köprüler kurarlar ki, sanki aralarında hiçbir zaman onları birbirinden ayıran bir şey olmamış gibidir.

1970'de Paul Winter Consort'un dört eski müzisyeni tarafından kurulan ***Oregon,*** duyarlı ve içedönük, "akustik" üslubuyla cazda oda müziği tarzı bütünleşmenin şimdiye kadarki doruğunu oluşturur. Dört müzisyen toplam seksenden fazla enstrüman çalmaktadır: Ralph Towner gitar, trompet, piyano, korno vb., Collin Walcott tabla, sitar, perküsyon vb., Paul McCandless obua, korangle, soprano saksofon, bas klarnet vb. ve Glen Moore bas, keman, flüt vb. Bu topluluğun yaptığı müzikteki melodi ve ses renklerinin zenginliği, dünyanın dört bir yanından etnik müziği romantik, izlenimci ve çağdaş konser müziğiyle, serbest cazla ve folk'la birleştirmesinden gelir.

Walcott'un 1984'te ölümünden sonra Oregon hiçbir zaman, onun zamanındaki bütünlüğe ve büyüye ulaşamadı. Gene de grup bugün oda müziği duyarlılığıyla varlığını sürdürmektedir ve müziği, Hintli perküsyoncu Trilok Gurtu ile daha tempolu hale gelmiş, elektronik çalgılar (çeşitli synthesizer'lar ve drum machine) dörtlünün tınısal renklerine ayrı bir boyut kazandırmıştır.

Dünya müziğinde bütünleşme konusunda en başarılı sonuçların Shakti, Oregon, Codona ve Old&New Dreams gibi topluluklarla 80'li yılların başına denk geldiği görülmektedir. Artık caz grupları için dünya müziği öylesine doğal bir şey haline geldi ki, farklı müzik kültürlerinin öğelerini bilinçli olarak kaynaştırmak peşinde koşmayı bıraktılar; dünya müziğini başka birçok şeyin yanında bir öğe olarak postmodern caza akıtıyorlar. Sadece rock müzikte –etno-pop dalgasıyla– dünya müziği sözcüğü, yirmi yıl önce cazda olduğu gibi hâlâ bir yenilik ifade ediyor. Dünya müziği kalıcı bir rock pazarı haline geldi. Ancak rock ve pop'a etnik müziğin karıştığı yerde, bu –bilerek ya da bilmeden– John Coltrane, Don Cherry ve Colin Walcott'ın öncü çalışmalarına ve kazanımlarına doğru uzanmaktadır.

Serbest Funk

Caz rock'ta 70'li yılların ortalarında bütünleşme problemleri açığa çıktığında, bu stil için artık umut kalmamışa benziyordu. Ornette Coleman'ın 1977'de çıkan *Dancing In Your Head*'i ile durum birden değişti; rock ritimlerinin, serbest caz ve Kuzey Afrika müziğiyle birleştiği; kaynayan, kıvrak karışım serbest funk'ın ilk tatmin edici, bütünlüklü örneğiydi. Yine

de Ornette'nin "mesajı" diğer caz grupları tarafından ancak 80'li yılların başında kavrandı, ele alındı ve yetkinleştirildi.

Serbest funk'ın bütün grupları bu yüzden –doğrudan ya da dolaylı olarak– ***Ornette Coleman*** gruplarının müziğiyle bağlantı içindedirler. Bu anlamda Ornette'nin serbest funk için oynadığı rol, Miles Davis'in 70'li yıllarda caz rock için oynadığı role benzer. Coleman'ın "harmolodik" Prime Time'ından ***Shannon Jackson***'ın ***Decoding Society***'si, ***James Blood Ulmer Group*** ve ***Jamaaladeen Tacuma Band*** doğmuştur.

Eleştirmenler Coleman'ı serbest caz çizgisinden uzaklaşmakla suçladılar. Oysa Ornette Coleman'ın "harmolodik" müzik anlayışı, 60'lı yıllardan bu yana, ***Prime Time Band*** eliyle elektronik ve rock'a meyilli müziğin çağdaş içeriğine uyarlandığı ölçüde değişmiştir. "Harmolodik" iz bırakan muhteşem kolektif doğaçlamalar aynı kaldı: Bütün müzikal hareketler "bir" melodinin devamı ve modülasyonudur; ancak tonaliteye, fonksiyonel armoniye veya ölçüye bağlı değillerdir, hatta Batılı tampere sistemin birleştirici tonal yapısına dahi bir gönderme yapılmaz. Grubu bir arada tutan "yapıştırıcı", başlangıç melodisi üzerinden kurulan iletişimdir. Çalgıcıların en çılgın "serbest" aksiyonları da dahil olmak üzere bütün aksiyonlar başlangıç melodisini baz alır.

Ornette Coleman'ın Prime Time Band'i serbest funk'ta melodik açıdan bütünsel örnekleri başarıyla sergilerken, ***Ronald Shannon Jackson***'ın ***Decoding Society***'si bu akımın ritmik açıdan en hareketli çözümlerinden yanadır. Davulcu bu grupla birlikte (80'li yılların ikinci yarısında) bütünlüklü küçük orkestra cazı yaratmayı başardı. Bunun için davul üslubundaki poliritmik kalıpları melodikleştirdi ve grup müziğine aktardı. ***James "Blood" Ulmer Groups*** blues'un ve arkaik öncüllerinin dilini ham bir anlatım ve sınırsız bir canlılıkla serbest funk'a tercüme etti. ***Steve Coleman*** ve ***Greg Osby***'nin toplulukları funk ve rock ritimlerinin katılığını ve simetrikliğini, bu karmaşık, çok açılı çizgileri "açarak" kırdı. Serbest funk toplulukları aslında caz rock'ı, serbest caz öğeleriyle birleştirerek ve derinleştirerek, daha iletişime açık ve etkin hale getirdi. Bu yüzden serbest funk toplulukları sıradan caz rock gruplarına kıyasla genellikle daha bütünlüklüdür. Öte yandan 80'li yılların ikinci yarısı boyunca gitgide daha açık olarak gözüktü ki, rock ritmi ancak sınırlı olarak "özgürleştirilebilir". Aksi takdirde onu karakterize eden fiziksel doğrudanlığı ve dinamik gücü yitirir.

Bir Caz Tanımına Doğru

Caz, ABD'de siyahların Avrupa müziğiyle karşılaşması sonucunda ortaya çıkmış olan bir sanat müziği türüdür. Cazın çalgılaması, melodisi ve armonisi büyük ölçüde Batılı müzik geleneğinden gelir. Ritim, cümleleme, sound'ın üretilmesi ve ayrıca blues armonisinin öğeleri ise Afrika müziğinden ve Amerikalı siyahların müzikal anlayışından kaynaklanır. Cazı Avrupa müziğinden ayıran üç temel öğe vardır; bunların hepsi de yoğunluğu artıran bir etki yaratırlar:

1. Zamanla kurulan özel bir ilişki, ki "swing" sözcüğüyle adlandırılır;
2. Müzikal üretimde kendiliğindenlik ve canlılık, ki burada doğaçlama rol oynar;
3. Ses dolgunluğu ve cümleleme tarzı, ki çalan caz müzisyeninin bireyselliğinin aynasıdır.

Kökleri kuşaklar boyunca "sözlü" olarak aktarılmış ve aktarılmakta olan bu üç temel öğe değişik bir gerilim havası yaratır. Bu havada vurgu, artık Avrupa müziğindeki gibi olduğu gibi büyük gerilim alanları üzerinde değil, kesintisiz bir biçimde artıp azalan bir dizi gerilim yaratıcı öğe üzerindedir.

Gerçekten de cazın üç karakteristik öğesi –swing, doğaçlama ve sound/cümleleme– ile, bunların birbiriyle ilişkilerini esas alarak bir caz tarihi yazmak mümkündür. Bu öğelerin her biri önemlidir, ancak aralarındaki ilişki değişir; bu değişim de cazın evriminin bir parçasıdır.

Cazda sound ve cümlelemenin birbiriyle diyalektik bir zıtlık içinde olduğuna hep işaret edildi. Eski New Orleans cazında cümleleme henüz büyük ölçüde Avrupa'nın halk ve sirk müziğine benzer. Öte yandan New Orleans'ta özellikle caza özgü ses dolgunluğu çok gelişmişti. Daha sonra

bu tarz çok abartılı kabul edildi. Cazın hiçbir evresinde saf anlamda Avrupa müziğinin ses dolgunluğuna sahip bir müzisyen olmadı; ancak yine de cazın ve Avrupa müziği bu açıdan bazen birbirine çok yakınlaştı. Buna karşın cazda cümleleme gitgide artan bir önem kazandı. Nasıl eski caz, Avrupa müziğinden ses dolgunluğu açısından uzaksa, modern caz da cool cazdan itibaren cümleleme anlamında aynı ölçüde uzaktır.

En uç halde, cazda cümleleme ile ses dolgunluğu birbirini dışlar. Cazda tonun en güçlü olduğu yerde –örneğin Tricky Sam Nanton'ın, Bubber Miley'in veya Cootie Williams'ın Duke Ellington'ın orkestrasındaki *jungle* sololarında–, cümleleme durur. Jungle sound cümlelemeyi dikte eder ve bu sound cümlelemenin ötesinde sadece kendisi için var olur. Öte yandan cümlelemenin çok yetkin bir düzeyde olduğu yerde – örneğin Stan Getz'in tenor soloları, Hubert Laws'ın flüt soloları veya Lee Konitz'in 50'li yıllardaki alto saksofon çizgileri–, caz tonu büyük ölçüde canlılığını yitirir. Cümleleme müzikal oluşu o kadar kesin bir biçimde belirler ki, cümle akışının dışında bir anlam ifade eden sound'lar üretmek mümkün değildir.

Swing ve doğaçlama arasındaki ilişkide de benzer, ancak bu kadar kesin olmayan bir birliktelik vardır. Her ikisi de kendiliğindenlik faktörleridir. Bu nedenle kendiliğindenliğin aşırı ölçüde swing'le ifade edildiği yerde, doğaçlama geriye çekilecektir. Count Basie Orkestrası'nın bir kaydında tek bir doğaçlama solo çalınmadığı durumda bile, hiç kimse bu kaydın caz karakteri taşıyıp taşımadığını sorgulamaz. Eğer doğaçlama fazla cömertleşirse, birçok eşliksiz soloda veya bazı serbest caz kayıtlarında görüldüğü gibi swing geri çekilir. Swing'in serbestlik nedeniyle geriye itilmesine en iyi örnek Lennie Tristano'nun caz tarihindeki ilk "serbest" kayıt olan *Intuition* adlı parçasıdır.

O halde görülmektedir ki, cazın öğeleri arasında sürekli değişen bir ilişki vardır. 30'lu yıllarda, New Orleans cazın da ses dolgunluğu henüz geri plana itilmemiş ve modern caza uygun akıcı cümleleme tarzı henüz bu kadar gelişmemişken, swing mutlak zaferini kutluyordu. Bir caz öğesi olarak swing'le, bir caz stili olarak swing arasında terminoloji açısından bile fark yoktu! Caz özelliğini sadece tek bir öğenin içinde yansıtabilen caz formları her zaman oldu. Ragtime piyanistleri swing yaparlardı, ne doğaçlama, ne de caza özgü dolgun ton henüz oluşmuştu. İlk New Orleans topluluklarında bu ton vardı, ancak ritimde swing'den çok marş ritmine rastlanırdı. Mevcut kolektif doğaçlama biçimi ise, er ya da geç sürekli tekrarlanan temel aranjmanlara dönüşürdü. Swing stilindeki büyük orkestra müziğinde ise doğaçlama, ses dolgunluğu ve cümleleme tarzı bir hayli geri çekilirken, mükemmel bir şekilde swing yapılırdı. 50'li yıllarda

Jimmy Giuffre cazın her şeyini Lester Young'dan esinlenen tek bir cümleye yansıtabilirdi. Bu "istisnai örneklerde" bir kez daha görülmektedir ki, caz müziğinin gerçek doruklarında, aralarındaki ilişki farklı da olsa, cazın bu üç karakteristik öğesi aynı anda bulunur: Louis Armstrong'dan Coleman Hawkins'e ve Lester Young'a, Charlie Parker'a, Miles Davis'e ve John Coltrane'e kadar böyledir bu.

Ayrıca swing, doğaçlama ve ses dolgunluğunun (ya da cümlelemenin) yoğunluk öğeleri olduğunu görmek önemlidir. Birbirlerinden ne kadar farklı da olsalar, yoğunluk yaratma konusunda büyük ölçüde örtüşürler.

Swing, zaman düzlemlerinin çatışması ve üst üste birikmesi yoluyla yoğunluk yaratır. Doğaçlamada ise, müzisyenden sound'a giden yolun diğer bütün müzikal üretim süreçlerine kıyasla daha kısa ve doğrudan olması yoğunluğun nedenidir.

Ses dolgunluğunda ve cümlelemede yoğunluk, icracıların kişiliğini sound'da doğrudan yansıtmalarından ileri gelir.

Bu nedenle cazın temel öğelerinin asıl anlamının ve ana görevinin, yapısal bir yoğunluk yaratmak olduğu ileri sürülebilir. Bu yaklaşım esrik bir sıcaklık taşıyan serbest cazda da içerilir; her ne kadar bu müzikte üç temel öğenin yorumu genellikle çok özgün biçimler alsa da.

Bütün bu ayrımlarda kalite –yani format– sorunu belirleyicidir. Kaliteyi, "cazın dördüncü öğesi" olarak tanımımızın içine almak bile yerinde olabilir. Eğer örneğin Dave Brubeck veya Stan Kenton, Keith Jarrett veya Weather Report cazda belki bazen tartışmalı, ancak son tahlilde kabul görmüş bir yer edinmişse, bu yaptıkları müziğin formatı ve kalitesi nedeniyledir. Caz özellikleri açısından bu müzisyenlere karşı söylenebilecek bir şeyler varsa da, kalite ve format açısından tartışmasızdırlar. Bu nokta Avrupa veya başka bir müzik kültüründe de benzer şekilde mevcuttur. "Klasik müzik"in ne olduğu kesin olarak tanımlanabilse bile, bu tanımın bütün öğelerini taşıyan, ama büyük klasik bestecilerin formatına –kalitesine– sahip olmayan bir müzik, "klasik" değildir.

Bu bağlamda Amerikalı yazar ve bilim adamı Robert M. Pirsig'in (*Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* adlı kitabında) geliştirdiği bazı düşünceleri tartışmak önemlidir. Pirsig tanımların "tutucu" olduğunu gösterdi. Çünkü: "Kalite tamamen analitik sürecin dışında tanımlanır." Bu yüzden de her tanımlama denemesinde kalite "dışarıda" kalır. Pirsig'e göre "Kalite dışarıda bırakıldığında geriye kalan tutuculuktan başka bir şey değildir."

Cazseverler bu türden akıl yürütmeleri fazla entelektüel bulabilirler; ne var ki bunlar, neden hiçbir tanımlama denemesinin caz dünyasına bağlı olan bizleri tatmin etmemesini açıklar. Cazbilimciler daha ayrıntılı

ve rafine tanımlar geliştirmeye uğraşabilirler, ancak meselenin can alıcı noktasını her zaman kaçırırlar. Pirsig'in, kendisinden aktardıklarımızdan çok daha ayrıntılı olarak gösterdiği nedenler yüzünden, böyle olmak zorundadır. "Dışarıda" kalanı müzisyenler bilimcilerden daha iyi bilirler, örneğin Fats Waller "Sorun *ne* çaldığın değil, *nasıl* çaldığındır" der.

Bütün bunlar, dünyanın dört bir yanında her şeyiyle –veya neredeyse her şeyiyle– caz tanımına uygun müzik yapan binlerce pop ve rock topluluğunun, neden buna rağmen caz grubu kabul edilmediğini açıklar. Doğaçlama yapan, hatta bazen caz cümlelemesi ve caz sound'u üreten, ayrıca yeterince swing de yapan sayısız "ticari" grup var. Ancak yine de bunların çaldığı şey caz değildir. Oysa gösterdiğimiz gibi, üstün caz müzisyenlerinde çoğu kez cazın tek bir öğesinin varlığı, yaptıkları müziğin caz karakterini ortaya koymaya yetmektedir.

Şunu anlamak gerekir: Caz kaliteyle var olur. Kalite ise hissedilir, akılla algılanamaz. Caz var olalı beri müzisyenler bunu akıl sürecinden geçirmeden hissetti. Bir müziği caz olarak hissedebilmek için, önce "iyi" olması gerekir. Söze dökülebilecek bütün diğer kriterler, ne kadar önemli olursa olsun, ikinci derecede rol oynar.

Bu bağlam içine oturtulması gereken bir başka gerçek daha var: Caz öğelerinin, stillerinin, üslubunun, tekniklerinin, fikirlerinin ticari müzik tarafından sürekli kullanılması, caz müzisyenin hep yeni bir şey yaratmaya zorlar. André Hodeir bu durumu "bugünün yeniliğinin yarının klişesi" olduğunu söyleyerek belirtmiştir.

Klişeleşmek kuşkusuz sadece ticari müziğin caz öğelerini istismar etmesiyle ilişkili bir şey değil. Aynı şey özellikle blues'un başına gelir. Neredeyse her blues dörtlüğü klişeleşebilecek bir öğedir. Bütün ünlü blues satırlarında sürekli tekrarlanan "birim"ler vardır: "I've been drinkin' muddy water, sleepin' in a hollow long...", "My baby treats me like a lowdown dog...", "Broke an' hungry, ragged an' dirty too...", "'cause the world is all wrong...", "But the meanest blues I ever had is about...", "I am just lonely, lonely as can be...", "Can't eat, can't sleep...", "I wanna hold you, baby, hold you in my arms...", "I'm gonna buy myself a graveyard of my own...", "Take me back, baby...", "I love you, baby, but you sure don't treat me right..." Bütün satırlar ve cümleler bunlar gibidir. Büyük blues şarkıcıları birini buradan, diğerini şuradan alarak gelişigüzel kullanmıştır; olsa olsa birbirine uydurmuş, ancak çoğu kez bunu bile yapmamıştır...

Sözler için geçerli olan müzik için de geçerlidir. Jimmy Smith veya Horace Silver veya David Murray bir blues çaldığında hem aranjman hem de doğaçlanan solo blues'un yarım yüzyıl önceki tarihinden yapısal öğelerle donanır. Klasisizmin müzisyenlerinin çaldığı her şey, Charlie

Parker plaklarından alınma kuşkusuz klişe olmayan, ancak klişeleşmeye müsait öğelerle doludur. Ya da Bessie Smith'in her üçüncü ya da dördüncü blues'unda, başka bir blues şarkıcısında başka bir bağlam içinde dinlenebilecek cümleler ya da dizeler vardır. Her boogie büyük ölçüde standartlaşmış ve *ostinato* melodi cümlelerinden oluşan "birim"lerin sürekli farklı şekilde montajlanmasından başka bir şey değildir. Hot Five veya Hot Seven'ın eski plaklarında, Johnny Dodds veya King Oliver'de, Jimmie Noone veya Kid Ory'de neredeyse doğaçlanan her solo, değişmeye açık bir öğedir. Dört ölçülü blues cümlelerini birbirinden ayıran *break*'ler de böyle öğelerdir; gitarı eşliğinde söyleyen blues şarkıcısının mı, yoksa ünlü caz müzisyeninin mi çaldığı fark etmez. Bütün diğerlerinin türetildiği topu topu elli tane -belki de daha az- break "model"i vardır.

Geriye doğru gittikçe bu model özelliği daha belirginleşmektedir. Marshall W. Stearns, Alan Lomax ve Alfons Dauer'in cazda keşfettiği Afrika müziğine ait öğeler, neredeyse tümüyle bu türden kalıcı hale gelmiş modeller ve "birim"lerdir. Afrika müziğinden "birim" olarak devralınmanın ötesinde, zaten orada da çoğunlukla böyle bir işleve sahiptiler. Yani o kadar sağlam modellerdir ki, hemen hemen hiç değişmeden yüzyılları geride bırakmışlardır. Tango hatırlayalım: Sözler ve ritim Afrika'nın siyah köleleriyle birlikte gelmiştir ve şimdi Afrika folklorunda olduğu kadar, Arjantin'in büyük tango geleneğinde, ateşli halk danslarında ve esnek, ağır dans ve bar müziğinde, boogie baslarında ve bu aradaki yüzlerce aşamada yaşamaya devam eder; her yerde aynı ostinato figür -klişeye meyilli model- vardır.

Caz müziğinin tamamı böyle "model"lerden oluşur. Bir masalın başlangıcını andıran tumturaklı sözleri vardır, örneğin "Bir zamanlar" diye başlar; eski blues'un veya funk'ın aşağıya doğru inen çizgileri de aynı türden bir model öğesidir. Nasıl masalda sembol haline gelen öğeler sonuçta içeriği "anlamlandırırsa", cazda da böyledir. Kötü cadı soylu prense büyü yapar; ve taş kalpli kral sevimli kaz çobanı kızı görünce yumuşar; böylece prens ve çoban kızı sonunda birbirine kavuşur ve kız prensese dönüşerek kozasından çıkar... Cadı ve prens, büyü ve taş yüreklilik, kral ve kaz çobanı kız...bütün bunlar her bir yeni masala ilave edilen sonsuz çeşitlilikteki motiflerdir. Bu tür birimlerin model karakterinin belirgin hale getirilmesi postmodern cazın bir kazanımıdır.

Batılı konser müziği giderek soyutlaşarak hemen hemen bütün eski modelleri ve birimleri kaybetmektedir. Tema ve çeşitleme, sonat formu, üç sesli akor vb. bütün yapı ve form öğeleri günün birinde kaçınılmaz olarak sorgulanacaktır. Zaten konser müziğinde kalıcı, yeni modeller ve öğeleri yeniden görme özlemi içindeyiz ve bunu ancak eski ve sınan-

mış model ve öğeleri yeniden irdeleyerek ve böylece tarihselleştirerek sağlayabiliriz. Oysa cazda bütün bunlar en doğal, en olağan ve en canlı şekliyle mevcuttur.

Model, öğe, birim, klişe sözlerde ve notada birbiriyle çakışabilir. Ancak klişe her türlü anlamdan yoksunken, model, öğe ve birim bir anlam taşır. Ne var ki sözlerde ve notada çakışabilmelerinden *dolayıdır* ki, model, öğe ve birimler sürekli klişeleşme eğilimi içindedirler. Caz müziğinin kendini sürekli yenileme eğiliminde oluşu özellikle bu yüzdendir. Cazın diriliği diğer bütün özelliklerinden daha çok hayranlık vericidir. Bütün akademikleştirme –büyük Avrupa müziğini kibar burjuvazinin tekelindeki bir ilgi alanı haline getiren o akademikleştirme– girişimleri cazla çelişir.

Cazın diriliği, standartların sürekli bir kenara atılmasını da beraberinde getirmektedir; hatta eski modellerin ve birimlerin bağlayıcılığını koruduğu yerde bile. Böylece caz eleştirisinin konumu karmaşıklaşmaktadır. Caz eleştirisi, hiçbir standarda sahip olmamakla suçlanmaktadır.

Gerçekte ise hayret edilecek kadar çok kriteri vardır. Genellikle gelişme, standart koymayı anlamsız kılacak kadar hızlı olmaktadır. Oysa Avrupa müziğinde, standartlar genellikle müziğin doğuşundan ancak bir ya da iki kuşak sonra oluşturulur. Caz standartları katı ve hoşgörüsüz olma eğilimi içindedirler. Bunun üzerinde durmak gerekli: Sorun standartlar yaratıp, sanatı bunlarla sınamak değildir; sorun sanatı yaratmak ve standartları daima sanata göre yeniden oluşturmaktadır. Ancak bu pek kolay olmadığından, genellikle kaçınılan bir iştir; cazda da caz dışında da. Ancak caz kolaycı olan her şeye karşı bir ayaklanma müziği olduğundan, dinleyicilerden yıllar önce geçerli olan standartları değiştirmesini ve yenilerini bulmaya hazır olmasını her zaman isteyebilir.

Caz, doğuşundan yüzyıl sonra hâlâ doğduğu zamanki şeydir; bir protestonun müziğidir. Bu yanı da diriliğini oluşturan unsurların bir parçasıdır. Toplumsal, ırksal ve manevi ayrımcılığı, değersiz burjuva ahlâkının klişelerini, modern toplumun işlevsel örgütlülüğünü, bu dünyanın bireyselliği yok edişini, kendine uymayanları yargılayan standartların kategorize edilmesini protesto eder.

Birçok Amerikalı müzisyen, özellikle de siyahlar, protestoyu bir ırk meselesi olarak anladılar. Kuşkusuz protesto aynı zamanda böyle bir şeydir. Ancak ırksal olan belirleyici olsaydı, caz, dünyanın her tarafında anlaşılan ve neredeyse bütün ırklardan, renklerden ve siyasal sistemlerden müzisyenler tarafından icra edilen bir müzik olmazdı. Burada, –başka yerlerde de olduğu gibi– cazda ırksal olan uzun süredir kendini aştı ve evrensel hale geldi. Bugün caz, tahakkümü sadece kendine ve yaratıcı üretkenliğine karşı değil, aynı zamanda insani ve insana yaraşır varoluşa

karşı her yerde bir tehdit olarak gören –bütün ülkelerde ve sosyal sistemlerde, bilimcilerin, felsefecilerin, yazarların, müzisyenlerin, sanatçıların ve bütün alanların duygulu insanlarının, kısaca çağımızın resmini sonraki nesillerde iz bırakacak bir şekilde belirleyen herkesin katıldığı– dünya çapında bir protesto biçimine büründü.

Diskografi

Caz Kitabı'nda ele alınan müzisyen sayısının çok kabarık olması, metinde adı geçen her sanatçıya yer vermeyi imkânsız kılıyor. Bu yüzden albümleri anahtar figürler seçerek listelemeyi tercih ettim ve genellikle Joachim Berendt ve Gunther Huesmann'ın gönderme yaptığı önemli eserleri belirttim. Uygun gördüğüm (ya da kendimi tutamadığım) durumlarda, kendi yorumumu da kısaca ekledim. Ancak her durumda, listede yer alan ya da almayan her şeyin sorumluluğu tabii ki bana aittir.

Okuyucunun göreceği gibi, diskografi birçok müzisyene çapraz olarak da gönderme yapılmaktadır; bunlardan bazısı önde gelen figür olduğu için, bazısı ise plak dünyasında ilginç izler bırakmış olmasından ötürü seçildi. Burada da yer darlığı listenin sınırlı kalmasına neden oldu.

Her veride kayıt yılı en başta yer alıyor. Albümdeki seçkin müzisyenler sırayla bakır nefesli, kamışlı, keyboard, vibrafon, yaylı (gitar ve bas da dahil olmak üzere), davul, perküsyon çalgıcıları ve vokalistler olarak verilmiştir. Her bir kategori en tizden en pes tona göre sıralanır (yani bakır nefeslilerde trompetçiler trombonculardan, trombonlar ise tuba çalanlardan önce gelir). Alfabetik sıralama konusunda bir not düşelim: Fats Waller gibi takma isim kullanan kişiler tahmin edileceği gibi soyadına göre dizildi; ancak King Pleasure ve Sun Ra, S ve K'de bulunacaktır, çünkü bunlar isim yerine doğrudan lakap kullanmaktadır.

Caz Kitabı birçok okuyucu açısından müziğe bir başlangıç adımı olduğu ve acemi dinleyiciler genellikle caz kayıtlarına ulaşmanın zorluğundan yakındığı için, âdet olduğu üzere yabancı ülkelerdeki yapımları değil ABD'deki klasik kayıtları tercih ettim: Amerikan yapımlarının sound kalitesi ve diğer özellikleri konusundaki bazen çekincelerim olsa da.

Yabancı ülkelerdeki kayıtlarla ya da zor bulunan caz kayıtlarıyla ilgilenenlere e-posta kanalıyla ulaşabilecekleri kaynak olarak North Country Distributors'u (Redwood, NY 13679-9612; 315-287-2852) öneririm.

Görüleceği gibi, katalog numaralarında format konusunda bilgi veren harfli öneklere ya da rakamlı soneklere yer verilmedi. Örneğin başta gelen firmaların hepsi değilse de çoğu CD'leri 2, kasetleri ise 4 sonekiyle belirtiyorlar. Lisansı Enja gibi Amerikan dağıtımcıların elinde olan yabancı firmalar ise, Kuzey Amerika'da genellikle diğer ülkelerdekinden farklı katalog numaraları kullanıyorlar. Bu nedenle burada verdiğimiz bir albümün gelecekte başka bir numara altında yeniden çıkarılması mümkündür. (Örneğin Kanada'da kullanılan numaralar ABD'dekinden faklı olabilmektedir.) Birden fazla katalog numarası söz konusu olduğu durumda, şu anda ABD'de geçerli olanı verilmiştir.

Bütün kayıtlar, aksi belirtilmediği takdirde CD halinde mevcuttur. Yüzlerce klasik caz session'u CD'ye kaydedilerek piyasaya sürüldüğü halde, birçok önemli malzemenin CD'si yapılmadı. Bu nedenle bazı LP'lere ve/veya mevcudu tükenmiş albümlere yer verildi, çünkü ya bu eserlerin yeniden CD olarak -veya başka bir formatta-yayımlanma şansı çok yüksek; ya da o kadar önemli çalışmalar ki, görmezden gelinmeleri mümkün değil. Örneğin diskografide Savoy kataloğundan dikkate değer kayıtlara yer verilmiştir.

Müzik mağazalarının raflarında, şirketlerin yeniden yayımlamak istemediği değerli eserlerin peşine düşmek, sıkı caz hayranlarının çoğu için bir alışkanlık olagelmiştir. Tükenmiş albümleri doğrudan satın almak, ya da postayla ısmarlamak için başvurulabilecek yararlı kaynaklardan biri Jazz Record Center'dır (135 W. 29 th St., 12th Floor, New York, NY 10001; 212-594-9880).

Bu diskografinin *Caz Kitabı*'nın kapsamına ve ruhuna uygun düşmesini diliyorum. Tıpkı ana metin gibi, diskografinin de olabildiğince çok referans sunmasına gayret ettim.

Kevin Whitehead

KISALTMALAR

arr	aranjör/aranjman/arange edilmiş	*mba*	marimba
as	alto saksofon	*misc instr*	çeşitli çalgılar
b	bas	*ob*	obua
b cl	bas klarnet	*org*	org
bars	bariton saksofon	*p*	piyano
cel	çello	*perc*	perküsyon
cl	klarnet	*rds*	kamışlılar
cnt	kornet	*ss*	soprano saksofon
comp	besteci/beste	*syn*	synthesizer
d	davullar	*tba*	tuba
el	elektrik	*tbn*	trombon
flgh	flügelhorn	*tpt*	trompet
fl	flüt	*ts*	tenor saksofon
fr hn	korno	*vcl*	vokal
g	gitar	*vib*	vibrafon
g syn	gitar synthesizer	*vln*	keman
kbds	keyboards	*xyl*	ksilefon
ldr	büyük orkestra şefi		

John Abercrombie (el, g, g syn)
Getting There (1987, Michael Brecker, Marc Johnson, Peter Erskine), ECM 833 494
Rabih Abou-Khalil (ut)
Nafas (1988, Glen Velez), ECM 835 781
Muhal Richard Abrams (p, syn, ldr)
The Hearinga Suite (1989, Jack Walrath, John Purcell, Marty Ehrlich, Diedre Murray, Fred Hopkins, Warren Smith, Andrew Cyrille vd.), Black Saint 120 103; ayrıca bkz. Anthony Braxton, Hal Willner
George Adams (ts, flt, vcl)
Paradise Space Shuttle (1978, Al Foster vd.), Timeless 127; ayrıca bkz. Gil Evans
Pepper Adams (bars)
The Master (1980, Tommy Flanagan, George Mraz, Leroy Williams), Muse 5213; ayrıca bkz. Thad Jones, Toots Thielemans
Cannonball Adderley (as)
Them Dirty Blues (1960, Nat Adderley, Bobby Timmons, Barry Harris, Sam Jones, Louis Hayes), Landmark 1301; ayrıca bkz. Miles Davis, Dinah Washington, Joe Williams
Air (üçlü)
Air Lore (1979, Henry Threadgill, Fred Hopkins, Steve McCall; Jelly Roll Morton'dan aranjmanlar, King Oliver'dan besteler içeriyor), RCA/Bluebird 6578
Toshiko Akiyoshi (p, ldr) / ***Lew Tabackin*** (ts, flt)
Toshiko Akiyoshi/Lew Tabackin Big Band (1970'lerin sonu, Jimmy Knepper vd.), RCA/Novus 3106
Pheeroan Aklaff (d)
bkz. Anthony Davis, Craig Har-

ris, Oliver Lake, James Newton, Henry Threadgill, Yosuke Yamashita

Amin Ali (el b)

bkz. Music Revelation Ensemble

Geri Allen (p)

bkz. Charlie Haden, Oliver Lake

Henry "Red" Allen (tpt)

bkz. Sidney Bechet, Fletcher Henderson, Jelly Roll Morton

Mose Allison (p, vcl)

Ever Since the Word Ended (1987, Bennie Wallace, Arthur Blythe, Bob Malach, Kenny Burrell vd.), Blues Note 48015; ayrıca bkz. Al Cohn

Laurindo Almeida (g)/Bud Shank (as)

Brazilliance, Vol. 1 (1953), World Pacific 96339

Barry Altschul (d)

bkz. Anthony Braxton, Dave Holland

Albert Ammons (p)

bkz. Koleksiyonlar: *Barrelhouse Boogie*

Gene Ammons (ts)

Boss Tenor (1960, Tommy Flanagan, Doug Watkins, Art Taylor, Ray Baretto), Fantasy/OJC 297

Gene Ammons/Sonny Stitt (ts)

bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Ray Anderson (tbn)

Blues Bred in the Bone (1988, John Scofiled, Anthony Davis, Mark Dresser ve Johnny Vidacovich), Gramavision 79445; ayrıca bkz. Bass-Drum-Bone, Bennie Wallace

Arcado (yaylı üçlüsü)

Arcado (1989, Mark Feldman, Hank Roberts, Mark Dresser), JMT 834 429

Louis Armstrong (cnt, tpt, vcl)

Louis Armstrong/King Oliver (diskin yarısı King Oliver session'larına ayrılmış –bkz. Oliver; 1924, Buster Bailey, Sidney Bechet, Lil Hardin vd.), Milestone 47017

The Hot Fives (1925-26, Johnny Dodds, Kid Ory, Johnny St. Cyr vd.), Columbia 44049

The Hot Fives&Hot Sevens (1927-28, Dodds, St.Cry, Lonnie Johnson, Earl Hines, Zutty Singleton vd.), Columbia 44422

Louis Armstrong and Earl Hines (1927-28, Don Redman, Singleton vd.), Columbia 45142

Laughin' Louie (1932-33, orkestra Charlie Green, Louis Jordan, Budd Johnson, Sid Catlett, Chick Webb vd.), RCA/Bluebird 9759; ayrıca bkz. King Oliver, Bessie Smith, Jack Teagarden, Koleksiyonlar: *History of Classic Jazz*

Art Ensemble of Chicago (beşli)

Nice Guys (1978, Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors, Don Moye), ECM 827 876

Svend Asmussen (vln)

bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Violin*

Lovie Austin (p)

bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Albert Ayler (ts)

Lörrach/Paris 1966 (beşli), Hat Art 6039

Azimuth (trio)
Azimuth 85 (Kenny Wheeler, John Taylor, Norma Winstone -Brezilyalı üçlü Azymuth ile karıştırmamalı), ECM 827 520

Buster Bailey (cl, ss)
bkz. Lionel Hampton, Billie Holiday, John Kirby, King Oliver, Bessie Smith
Derek Bailey (g, el g)
Company 5 (1977, Leo Smith, Anthony Braxton, Steve Lacy, Evan Parker, Tristan Honsinger, Maarten Altena), Incus 28 [LP]
Mildred Bailey (vcl)
Her Greatest Performances (1929-46, Roy Eldridge, Charlie Shavers, Benny Goodman, Chu Berry, Coleman Hawkins, Red Norvo vd.), Columbia Special Products JC3 22 (üçlü LP seti); ayrıca bkz. Benny Goodman
Chet Baker (tpt, vcl)
bkz. Charlie Haden, Gerry Mulligan
Billy Bang (vln)
bkz. String Trio of New York
Gato Barbieri (ts)
bkz. Don Cherry, Charlie Haden, Jazz Composers Orchestra
George Barnes (g)
bkz. Ruby Braff
Charlie Barnet (as, ss, ldr)
Clap Hands, Here Comes Charlie (1939-41, Lena Horne vd.), RCA/Bluebird 6273
Kenny Barron (p)
bkz. Nick Brignola, Stan Getz
Count Basie (p, ldr)
One O'Clock Jump (1937, Buck Clayton, Lester Young, Herschel Evans, Claude Williams, Walter Page, Jo Jones, Jimmy Rushing vd.; içinde *Time Out* da var), MCA 42324
The Essential Count Basie, Vol. 1 (1936, 1939, Buck Clayton, Benny Morton, Lester Young, Buddy Tate, Freddie Green, Walter Page, Jo Jones, Jimmy Rushing, Helen Humes vd.; *Oh, Lady Be Good*'u da içeriyor, 2 parçada Count Basie orgda), Columbia 40608
April in Paris (1955-56, Joe Newman, Thad Jones, Henry Coker, Benny Powell, Frank Foster, Frank Wess, Freddie Green, Joe Williams vd.), Verve 825 575
For the First Time! (1974, Ray Brown, Louie Bellson; Basie'nin org çaldığı iki parça var), Pablo 2310 712; ayrıca bkz. Benny Goodman, Mel Tormé
Bass-Drum-Bone (üçlü)
Wooferlo (1987, Ray Anderson, Mark Helias, Gerry Hemingway), Soul Note 121 187
Alvin Batiste (cl)
bkz. Clarinet Summit
Sidney Bechet (cl, ls)
The Victor Sessions-Master Takes 1932-1943 (Henry "Red" Allen, Tommy Ladnier, Charlie Shavers, Rex Stewart, Vic Dickenson, J.C. Higginbotham, Mezz Mezzrow, Albert Nicholas, Earl Hines, Jelly Roll Morton, Willie the Lion Smith, Wellman Braud, Sid Catlett, Kenny Clarke, Baby Dodds, Zutty Singleton vd.; çok

iyi bir albüm), RCA/ Bluebird 2402 [3-CD box]

Sidney Bechet and Friends, Compact Jazz (1949-56, Clarke, yanı sıra Fransız ve Hollandalı müzisyenler) PolyGram/Verve 840 633; ayrıca bkz. Earl Hines

Bix Beiderbecke (cnt, p)

Singin' the Blues (1927, Frankie Trumbauer, Eddie Lang vd.; *In a Mist*'i de içeriyor), Columbia 45450; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Richie Beirach (p)

bkz. Jeremy Steig

Louie Bellson (d, ldr)

East Side Suite (1987, Clark Terry vd.), Musicmasters 60161; ayrıca bkz. Count Basie

Han Bennink (d, perc, misc instr)

bkz. Peter Brötzmann, ICP Orchestra, Misha Mengelberg

Bengt Berger (perc, ldr)

Bitter Funeral Beer (1981, Don Cherry vd.), ECM 839 308

Berlin Contemporary Jazz Orchestra

Berlin Contemporary Jazz Orchestra (1989, Benny Bailey, Kenny Wheeler, Gerd Dudek, Willem Breuker, Ernst Ludwig Petrowsky, Misha Mengelberg, Aki Takase, Ed Thigpen vd.; comp. Wheeler ve Mengelberg), ECM 841 777

Tim Berne (as)

Fractured Fairy Tales (1989, Herb Robertson, Mark Feldman, Hank Roberts, Mark Dresser, Joey Baron), JMT 834 431; ayrıca bkz. Mark Helias, John Zorn

Chu Berry (ts)

Giants of the Tenor Sax (diskin yarısında Lucky Thompson session'ı var –bkz. Thompson; 1938 ve 1941, Roy Eldridge, Hot Lips Page, Danny Barker, Sid Catlett vd.), Commodore 7004; ayrıca bkz. Mildred Bailey, Benny Carter, Lionel Hampton, Bessie Smith

Greetje Bijma (vcl)

bkz. Five Voices

Ed Blackwell (d)

bkz. Jane Ira Bloom, Don Cherry, Ornette Coleman, Mal Waldron

Eubie Blake (p),

Memories of You (1915-73 piyano silindirlerinden), Biograph 112

Ran Blake (p)

bkz. Jeanne Lee

Art Blakey (d)

New Sounds (diskin yarısında James Moody sessions var –bkz. Moody; 1974, Kenny Dorham, Walter Bishop vd.), Blue Note 84436

A Night at Birdland, Vol. 1 (1954, Clifford Brown, Lou Donaldson, Horace Silver, Curly Russell), Blue Note 46519 [kaset, 81521]

1958-Paris Olympia (Lee Morgan, Benny Golson, Bobby Timmons, Jymie Merritt; Blakey klasikleri *Moanin* ve *Blues March*'ı da içeriyor), PollyGram/Fontana 832 659

Album of the Year (1981, Wynton Marsalis, Bill Pierce, Bobby Watson, James Williams, Charles Fambrough), MCA 33103 [Timeless 155]; ayrıca bkz. Thelonious Monk, Herbie Nichols, Annie

Ross, Jimmy Smith

Terence Blanchard (tpt)
bkz. Donald Harrison

Carla Bley (p, org), Paul Haines (şarkı sözü)
Escalator over the Hill (1968-71, Don Cherry, Michael Mantler, Enrico Rava, Sharon Freeman, Jimmy Lyons, Gato Barbieri, Leroy Jenkins, John McLaughlin, Karl Berger, Don Preston, Jack Bruce, Charlie Haden, Paul Motian, Shelia Jordan, Jeanne Lee, Linda Ronstadt vd.), ECM/JCOA 839 310
Social Studies (1980, Mantler, Earl McIntyre, Joe Daley, Carlos Ward, Tony Dagradi, Steve Swallow vd.), ECM 831 831; bkz. ayrıca Charlie Haden, Hal Willner

Paul Bley (p)
The Floater Syndrome (1962-63, Steve Swallow, Pete LaRoca; *Floater&Syndrome* LP'sinin CD'si), Savoy 4427 [tükendi]

Jane Ira Bloom (ss)
Mighty Lights (1982, Fred Hersch, Charlie Haden, Ed Blackwell), Enja 79662

Hamiet Bluiett (bars)
bkz. Kip Hanrahan, World Saxophone Quartet

Arthur Blythe (as)
In Concert (1977, Abdul Wadud, Bob Stewart vd.; *Metamorphosis* ve *The Grip* LP'lerinin CD'si), India Navigation 1029; ayrıca bkz. Mose Allison, James Newton

Jean-Paul Bourelly (el g)
bkz. Miles Davis, Cassandra Wilson

Joseph Bowie (tbn)
bkz. Ethnic Heritage Ensemble

Lester Bowie (tpt)
Works (antoloji, 1980-85, Art Ensemble of Chicago, Brass Fantasy, Stanton Davis, Rasul Sıddık, Vincent Chancey, Frank Lacy, Steve Turre, Bob Stewart, Phillip Wilson vd.), ECM 837 274; ayrıca bkz. Art Ensemble of Chicago, David Murray

JoAnne Brackeen (p)
Special Identity (1981, Eddie Gomez, Jack DeJohnette), Antilles 422 848 813

Ruby Braff (cnt)/George Barnes (g), Quartet
Salutes Rodgers and Hart (1974), Concord Jazz 6007

Anthony Braxton (rds, flt)
Live (1975-76, Kenny Wheeler, George Lewis, Dave Holland, Barry Altschul) RCA/Bluebird 6626
Creative Orchestra Music 1976 (Jon Faddis, Leo Smith, Wheeler, Lewis, Roscoe Mitchell, Muhal Richard Abrams, Richard Teitelbaum, Holland, Altschul, Warren Smith, Phillip Wilson vd.), RCA/Bluesbird 6579
Composition 113 (1983, solo soprano saksofon), Sound Aspects 003
Prag 1984 (Quartet Performance) (Marilyn Crispell, John Lindberg, Gerry Hemingway), Sound Aspects 038; ayrıca bkz. Derek Bailey, Globe Unity Orchestra, Dave Holland, Max Roach, Richard Teitelbaum
Michael Brecker (ts)

bkz. John Abercrombie

Willem Breuker (rds, ldr) Kollektief

Parade (1990-91, Arjen Gorter, the Mondrian Strings vd.; Erik Satie ve Kurt Weill'dan beste ve aranjmanlar içeriyor), BVHaast 9101; ayrıca bkz. Berlin Contemporary Jazz Orchestra, Peter Brötzmann

Nick Brignola (bars)

On a Different Level (1989, Kenny Barron, Dave Holland, Jack DeJohnette), Reservoir 112

Big Bill Broonzy (g, vcl)

bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Peter Brötzman (ts, bars) sekizli

Machine Gun (1986, Willem Breuker, Evan Parker, Fred van Hove, Han Bennink, Peter Kowald vd.; Avrupa'daki en kaba ve en aşırı serbest caz kayıtlarından bir tanesi), FMP 24; ayrıca bkz. Globe Unity Orchestra, Last Exit, Phil Minton

Clifford Brown (tpt)/Max Roach (d)

Clifford Brown and Max Roach (1954, beşli), PolyGram/EmArcy 814 645; ayrıca bkz. Art Blakey, Dinah Washington

Marion Brown (as)

bkz. Archie Shepp

Ray Brown (b)

bkz. Count Basie, Stephane Grappelli, Oscar Peterson, Sonny Rollins, Soprano Summit

Dave Brubeck (p)

Jazz at Oberlin (1953, Paul Desmond vd.), Fantasy/OJC 046

Time Out (1959, Desmond, Eugene Wright, Joe Morello), Columbia 40585

Jack Bruce (el b, vcl)

bkz. Carla Bley, Mark Nauseef

Bill Bruford (d, perc)

Feels Good to Me (1977, Kenny Wheeler, Allan Holdsworth, Jeff Berlin vd.), E.G. 33/Caroline 1524

Jane Bunnett (ss, flt)/Don Pullen (p)

New York Duets (1989), Music&Arts 629

Kenny Burrell (g)

bkz. Mose Allison, Donald Byrd, Billie Holiday

Gary Burton (vib, mba)

bkz. Ralph Towner, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Vibraphone*

Don Byas (ts)

Don Byas on Blue Star (1947-52, Billy Taylor vd.), PolyGram/EmArcy 833 405; ayrıca bkz. Oscar Pettiford, Joe Turner, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Tenor Sax*

Donald Byrd (tpt)/Kenny Burrell (g)

All Night Long (1956, Jerome Richardson, Hank Mobley, Mal Waldron, Doug Watkins, Art Taylor), Fantasy/OJC 427; ayrıca bkz. Dexter Gordon

Benny Carter (as, tpt, ldr)

Benny Carter/1933 (Max Kaminsky, J.C. Higginbotham, Chu Berry, Wayman Carver, Teddy Wilson, Sid Catlett vd. ile birlikte; *Simphony in Riffs* ve *Lonesome Nights*'ı da içeriyor) Prestige 7643 [LP].

Benny Carter/Amerikan Jazz Orchestra

Central City Sketches (1987, Eddie Bert, Jimmy Knepper, John Purcell, Lew Tabackhin, John Lewis, Ron Carter, Mel Lewis ile birlikte; Symphony in Riffs ve Longsome Nights'ı da içeriyor), Musicmasters 60126; ayrıca bkz. Ella Fitzgerald, Lionel Hampton, Billie Holdiay, McKinney's Cotton Pickers, Ben Webster, Koleksiyonlar: *Three Great Swing Saxophones*

Betty Carter (vcl)

Look What I Got (1988, Don Braden, Benny Green, Winard Harper vd.), Verve 835 661; ayrıca bkz. King Pleasure

John Carter (cl)

Fields (1988, Bobby Bradford, Benny Powell, Marty Ehrlich, Terry Jenoure, Don Preston, Fred Hopkins, Andrew Cyrille), Gramavision 79425; ayrıca bkz. Clarinet Summit

Ron Carter (b)

bkz. Benny Carter, Miles Davis, Gil Evans, Herbie Hancock, Kronos Quartet, Pharoah Sanders, Stanley Turrentine

Wayman Carver (as, ts, flt)

bkz. Benny Carter. Ella Fitzgerald, Chick Webb

Sid Catlett (d)

bkz. Louis Armstrong, Sidney Bechet, Chu Berry, Benny Carter, Billie Holiday

Serge Chaloff (bars)

The Fable of Mabel (1954, Charlie Mariano, Dick Twardzik, Jimmy Woode vd.), Black Lion 760923; ayrıca bkz. Buddy DeFranco, Woody Herman

Paul Chambers (b)

bkz. Miles Davis, Benny Golson, J.J. Johnson, Wes Montgomery, Oliver Nelson

Vincent Chancey (fr hn)

bkz. Lester Bowie

Don Cherry (tpt)

Complete Communion (1956, Gato Barbieri, Henry Grimes, Ed Blackwell), Blue Note 84226 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Bengt Berger, Carla Bley, Codona, Ornette Coleman, Trilok Gurtu, Charlie Haden, Jazz Composer's Orchestra, Sun Ra

Charlie Christian (el g)

The Genius of the Electric Guitar (1939-41, Cootie Williams, Benny Goodman, Lionel Hampton, Fletcher Henderson, Dave Tough, Jo Jones vd.), Columbia 40846; ayrıca bkz. Dizzy Gillespie

CL-4 (klarnet dörtlüsü)

Seltsam ist Propheten Lied (1987, Theo Jorgensmann, Dieter Kuhr, Gerald Doecke, Eckhart Koltermann), Konnex 5399 [LP]

Clarinet Summit (dörtlü)

In Concert at the Public Theatre (1981, Alvin Batiste, John Carter, Jimmy Hamilton, David Murray), India Navigation 1062

Sonny Clarke (p)

bkz. Dexter Gordon, Jackie McLean, Howard Rumsey

Kenny Clark (d)

bkz. Sidney Bechet, Miles Davis,

Dexter Gordon, Milt Jackson, King Pleasure, Fats Navarro, Charlie Parker, Oscar Pettiford, Koleksiyonlar: *The Bebop Revolution*

Jay Clayton (vcl)

bkz. Vocal Summit

Codona (üçlü)

Codona (2978, Don Cherry, Nana Vasconcelos, Collin Walcott), ECM 829 371

Al Cohn (ts), Zoot Sims'le (ts) birlikte

Al and Zoot (1957, Mose Allison vd.), MCA 31372; ayrıca bkz. Maynard Ferguson, Woody Herman, Buddy Rich, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Tenor Sax*

Nat King Cole (p, vcl)

Hit That Jive, Jack: The Earliest Recordings 1940-41 (Oscar Moore, Wesley Prince; aslında üçlünün ilk dönem kayıtlarını içermiyor, ancak fark etmez), MCA/Decca 42350

Ornette Coleman (as)

The Shape of Jazz to Come (1959, Don Cherry, Charlie Haden, Billy Higgins), Atlantic 1317

Free Jazz (1960, Cherry, Freddie Hubbard, Eric Dolphy, Charlie Haden, Scott LaFaro, Ed Blackwell, Billy Higgins) Atlantic 1364

At the Golden Circle Stockholm, Vol. 1 (1965, David Izenson, Charles Moffett), Blue Note 84224

New York Is Now (1968, Dewey Redman, Jimmy Garrison, Elvin Jones; bir parça Coleman'la birlikte, vln), Blue Note 84287

Dancing In Your Head (1973 ve 76, Robert Palmer [cl], Charles Ellerbee, Bern Nix, Rudy MacDaniel [Jamaaladeen Tacuma], Ronald Shannon Jackson, the Master Musicians of Joujouka, Morocco) A&M 75021 0807; ayrıca bkz. Pat Metheny

Steve Coleman (as)

bkz. Dave Holland, Strata Institute, Cassandra Wilson

Buddy Collette (as, flt)

bkz. Barney Kessel, Buddy Rich, Howard Rumsey

John Coltrane (ts, ss)

Olé Coltrane (1961, Freddie Hubbard, Eric Dolphy [George Lane olarak verilmiştir], McCoy Tyner, Art Davis, Reggie Workman, Elvin Jones), Atlantic 1373

John Coltrane and Johnny Hartman (1963, Tyner, Jimmy Garrison, Jones ile birlikte), MCA 5661

A Love Supreme (1964, Jimmy Garrison, Jones ile birlikte), MCA 5660

Live at the Village Vanguard Again (1966, Pharoah Sanders, Alice Coltrane, Garrison, Rashied Ali; Garrison'un "flamenko" bas solosunu da içeriyor), Impulse 9124 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Miles Davis, Thelonious Monk, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Tenor Sax*

Eddie Condon (g)

Jammin' at Commodore (diskin yarısında Bud Freeman session'ları var –bkz. Freeman; 1938, Bobby Hackett, George Brunies, Jack Teagarden, Pee Wee Russell, Fre-

eman, Joe Bushkin, Jess Stacy, Lionel Hampton [d], George Wettling vd.), Commodore 7007

The Definitive Eddie Condon and His Jazz Concert All-Stars, Vol. 1 (1944, Hackett, Hot Lips Page, Muggsy Spanier, Benny Morton, Edmond Hall, Russell, Stacy, Bob Haggart, Wettling, Lee Wiley vd.), Stash 530; bkz. ayrıca Bud Freeman, Fats Waller, Koleksiyonlar: *At the Jazz Band Ball, Riverside History of Classic Jazz*

Tom Cora (cel)

Gumption in Limbo (1990, solo), Sound Aspects 042; ayrıca bkz. David Moss

Chick Corea (p, el p, syn)

Piano Improvisations, Vol. 2 (1971), ECM 829 190

Return to Forever (1973, Joe Farrell, Stanley Clarke, Airto Moreira, Flora Purim), ECM 811 978

Akoustic Band (1989, John Patitucci ve Dave Weckl), GRP 9582; ayrıca bkz. Miles Davis, Wayne Shorter

Larry Coryell (g)

The Essential Larry Coryell (1968-74, Randy Brecker, John McLaughlin, Ralph Towner, Glen Moore, Chuck Rainey, Miroslav Vitous, Billy Cobham, Elvin Jones, Alphonse Mouzon, Collin Walcott vd.), Vanguard 75/76; ayrıca bkz. Jazz Composers Orchestra

Ida Cox (vcl)

bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Marilyn Crispell (p)

Circles (1990, Oliver Lake, Peter Buettner, Reggie Workman, Gerry Hemingway), Victo 012; ayrıca bkz. Anthony Braxton

Andrew Cyrille (d)

bkz. Muhal Richard Abrams, John Carter, Charlie Haden, Leroy Jenkins

Tadd Dameron (p, arr)

bkz. Fats Navarro

Eddie Daniels (cl)

This Is Now (1990, Billy Childs vd.), GRP 9635

Kenny Davern (ss, cl)

bkz. Soprano Summit

Anthony Davis (p)

Hemispheres (1983, Leo Smith, George Lewis [tbn], J.D. Parran, David Samuels, Rick Rozie, Pheeroan akLaff vd.), Gramavision 79428; ayrıca bkz. Ray Anderson, Leroy Jenkins, David Murray

Wild Bill Davis (org)

bkz. Duke Ellington, Johnny Hodges

Eddie "Lockjaw" Davis (ts)

Griff & Lock (1960, Junior Mance vd.), Fantasy/OJC 264 [LP]; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Miles Davis (tpt)

The Birth of the Cool (1949/50, Lee Konitz, J.J. Johnson, Kai Winding, Gerry Mulligan, John Lewis, Kenny Clarke, Max Roach vd.; Gil Evans, Lewis, Mulligan'ın aranjmanlarını içeriyor), Capitol 92862

Kind of Blue (1959, Cannonball Adderley, John Coltrane, Bill Evans,

Wynton Kelly, Paul Chambers, Jimmy Cobb), Columbia 40579
Sketches of Spain (1959-60, arr. Gil Evans), Columbia 40578
Nefertiti (1967, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams), Columbia 46113
Bitches Brew (1969, Wayne Shorter, Benny Maupin, Chick Corea, Larry Young, Joe Zawinul, John McLaughlin, Dave Holland, Jack DeJohnette ve Lenny White), Columbia 40577
Aura (1984, Palle Mikkelborg, McLaughlin, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Bo Stieff, Marilyn Mazur vd.), Columbia 45332
Amandla (1989, Kenny Garrett, George Duke, Jean-Paul Bourelly, Marcus Miller, Al Foster, Omar Hakim, Don Alias vd.), Warner Brothers; ayrıca bkz. Charlie Parker, Sarah Vaughan

Buddy DeFranco (cl)
Crosscurrents (diskin yarısında Bill Harris ve Lennie Tristano session'ları var; 1949, Earl Swope, Al Cohn, Serge Chaloff, Teddy Charles, Jimmy Raney, Oscar Pettiford, Max Roach vd.), Capitol 11060 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Terry Gibbs, Art Tatum, Mel Tormé

Jack DeJohnette (d, p, kbds)
Album Album (1984, David Murray, John Purcell, Howard Johnson, Rufus Reid), ECM 823 467; ayrıca bkz. Joanne Brackeen, Nick Brignola, Miles Davis, Keith Jarrett, Pat Metheny, Wayne Shorter, Joe Zawinul

Paco de Lucia (g)
bkz. John McLaughlin

Paul Desmond (as)
bkz. Dave Brubeck

Al Di Meola (g)
bkz. John McLaughlin

Dirty Dozen Brass Band (sekizli)
Voodoo (1987, Dizzy Gillespie, Branford Marsalis, Dr. John), Columbia 45042

Baby Dodds (d)
bkz. Louis Armstrong, Sidney Becht, Johnny Dodds, Earl Hines, Jelly Roll Morton, King Oliver

Johnny Dodds (cl)
South Side Chicago Jazz (1927-29, Louis Armstrong, Barney Bigard, Lil Hardin, Earl Hines, Baby Dodds vd.), MCA/Decca 42326; ayrıca bkz. Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, King Oliver

Eric Dolphy (as, b cl, flt)
Out to Lunch (1964, Freddie Hubbard, Bobby Hutcherson, Richard Davis ve Tony Williams), Blue Note 84163 ; ayrıca bkz. Ornette Coleman, John Coltrane, Andrew Hill, Charles Mingus, Oliver Newton, George Russell

Kenny Dorham (tpt)
bkz. Art Blakey, Benny Golson, Andrew Hill

Pierre Dørge (g, ldr), New Jungle Orchestra
Even the Moon Is Dancing (1985, Harry Beckett, John Tchicai, Johnny Dyani, Marilyn Mazur vd.), SteepleChase 1208

Ray Draper (tba)
bkz. Max Roach

Mark Dresser (b)
bkz. Ray Anderson, Arcado, Tim Berne
Paquito D'Rivera (as, cl)
bkz. Dizzy Gillespie, Daniel Ponce
Ray Drummond (b)
bkz. Ricky Ford, Wayne Horvitz, The Jazztet
Ursula Dudziak (vcl)
bkz. Vocal Summit

Bill Eckstine (vcl)
bkz. Dizzy Gillespie, Earl Hines, George Shearing
Marty Ehrlich (rds, flt)
bkz. Muhal Richard Abrams, John Carter
Roy Eldridge (tpt, vcl)
bkz. Mildred Bailey, Chu Berry, Fletcher Henderson, Billie Holiday, Gene Krupa, Artie Shaw
Duke Ellington (p, ldr)
The Brunswick Era, Vol. 1(1926-1929) (Bubber Miley, Arthur Whestol, Joe Nanton, Barney Bigard, Otto Hardwick, Johnny Hodges [as, ss], Harry Carney, Sonny Greer vd.; *East St. Louis Toodle-Oo, Jubilee Stomp, Birmingham Breakdown, Black and Tan Fantasy*'yi içeriyor), MCA/Decca 42325
The Great Ellington Units (1940-41; Bigard, Hodges, Rex Stewart liderliğindeki buluşmalar; Ray Nance, Cootie Williams, Lawrence Brown, Juan Tizol, Ben Webster, Billy Strayhorn, Jimmy Blanton ve Greer), RCA/Bluebird 6751
The Blanton/Webster Band (1940-42, Williams, Stewart, Nanton, Brown, Tizol, Bigard, Hodges, Hardwick, Webster, Carney, Ellington, Ivie Anderson vd.; *Concerto for Cootie, Cotton Tail, A Portrait of Bert Williams, Sepia Panorama, The Flaming Sword*'u içeriyor), RCA/Bluebird 5659
Ellington/Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!* (1950. Oscar Pettiford [cel], Jo Jones vd.), Fantasy/OJC 108
At Newport (1956, Cat Anderson, Nance, Clark Terry, Jimmy Hamilton, Russell Procope, Hodges, Paul Gonsalves, Carney, Jimmy Woode, Sam Woodyard vd.), Columbia 40587
The New Orleans Suite (1970, Cat Anderson, Williams, Hodges [sadece bir session'da], Procope, Gonsalves, Carney, Wild Bill Davis [1 parça] vd.), Atlantic 1580
Don Ellis (tpt, ldr)
Electric Bath (1968), Columbia 9585 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. George Russell
Kahil El'Zabar (perc, vcl)
bkz. Ethnic Heritage Ensemble, Edward Wilkerson
James Emery (g)
bkz. String Trio of New York
Booker Ervin (ts)
bkz. Charles Mingus, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Tenor Sax*
Ethnic Heritage Ensemble (trio)
Ancestral Song (1987, Edward Wilkerson, Joseph Bowie, Kahil El'Zabar), Silkheart 108

Kevin Eubanks (g, el g)
bkz. Oliver Lake, Dianne Reeves
Robin Eubanks (tbn)
bkz. Dave Holland
Bill Evans (p)
Sunday at the Village Vanguard (1961, Scott LaFaro ve Paul Motian), Fantasy/OJC 140
Since We Met (1974, Eddie Gomez, Marty Morell), Fantasy/OJC 622; ayrıca bkz. Miles Davis, J.J. Johnson, Oliver Nelson
Gil Evans (p, el p, arr, ldr)
Out of the Cool (1961, Johnny, Coles, Jimmy Knepper, Bud Johnson, Ron Carter, Elvin Jones ve Charli Persip), MCA/Impulse 5653
Live at Sweet Basil, Vol. 1 (1984, Lew Soloff, Hannibal Marvin Peterson, Tom Malone, Chris Hunter, George Adams, Howard Johnson, Hiram Bullock, Pete Levin, Mark Egan, Adam Nussbaum vd.), Gramavision 79442; ayrıca bkz. Miles Davis, Helen Merrill, Claude Thornhill

Tal Farlow (el g)
bkz. Red Norvo
Art Farmer (flgh)
Something to Live For; The Music of Billy Strayhorn (1987, Clifford Jordan, James Williams, James Williams, Rufus Reid ve Marvin "Smitty" Smith), Contemporary 14029; ayrıca bkz. The Jazztet
Joe Farrell (ts, ss, flt)
bkz. Chick Corea, Pat Martino, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Tenor Sax*
Mark Feldman (vln)
bkz. Arcado, Tim Berne
Maynard Ferguson (tpt, ldr)
The Birdland Dreamband (1956, Ernie Royal, Eddie Bert, Jimmy Cleveland, Herb Geller, Al Cohn, Budd Johnson, Ernie Wilkins, Hank Jones, Milt Hinton, Osie Johnson vd.), RCA/Bluebird 6455; ayrıca bkz. Ben Webster
Ella Fitzgerald (vcl)
1937-1938 (Mario Bauza, Taft Jordan, Louis Jordan, Wayman Carver [ts], Chick Webb vd.; *A Tisket A-Tasket*'ı içeriyor), Classics 506
The Harold Arlen Songbook, Vol. 1 (Benny Carter vd.), Verve 817 527
Clap Hands, Here Comes Charlie! (1961, Herb Ellis, Gus Johnson vd.), Verve 835 646; ayrıca bkz. Benny Goodman
Five Voices (a cappella beşli)
Direct Sound (1989, Greetje Bijma, Shelley Hirsch, Anna Homler, David Moss, Carles Santos), Intakt 015
Tommy Flanagan (p)/Hank Jones (p)
Our Delights (1978, ikili), Galaxy 5113; ayrıca bkz.Pepper Adams, Gene Ammons, Lambert, Hendicks & Ross, Sonny Rollins
Ricky Ford (ts)
Saxotic Stomp (1987, James Spaulding, Charles Davis, ayrıca Kirk Lightsey, Ray Drummond ve Jimmy Cobb), Muse 5349
Al Foster (d)
bkz. George Adams, Miles Davis, Adam Makowicz, Carmen McRae
Pops Foster (b)

bkz. Jelly Roll Morton

Bud Freeman (ts)

Jammin' at Commodore (diskin yarısında Eddie Condon session'ları var –bkz. Condon; Bobby Hackett, Pee Wee Russell, Jess Stacy, Condon, Dave Tough vd.), Commodore 7007; ayrıca bkz. Eddie Condon, Jack Teagarden, Koleksiyonlar: *At the Jazz Band Ball*

Chico Freeman (ts)

Spirit Sensitive (1979, John Hicks, Cecil McBee, Billy Hart, Don Moye), India Navigation 1045

Sharon Freeman (fr hn, p)

bkz. Carla Bley, Hal Willner

David Friedman (vib, mba)

bkz. Bob Moses, Wayne Shorter

Bill Frisell (el g, g syn, banço)

Lookout for Hope (1987, Hank Robert vd.), ECM 833 495; ayrıca bkz. Marc Johnson, Bob Moses, Paul Motian, Power Tools, Hal Willner, John Zorn

Fred Frith (el g, misc instr)/Rene Lussier (el g, misc instr)

Nous Autres (1986), Victo 01; ayrıca bkz. David Moss, John Zorn

Wolfgang Fuchs (ss, b cl, contrab cl)/Hans Koch (ss, ts, b cl)/Evan Parker (ss, ts)/Louis Sclavis (cl, b cl, ss)

Duets, Dithyrambisch (1989, çok ayrıntılı, canlı serbest doğaçlamalardan oluşan mükemmel bir set), FMP 19/20

Curtis Fuller (tbn)

bkz. The Jazztet

Diamanda Galas (vcl)

bkz. John Zorn

The Ganelin Trio (p)

Non Troppo (1982, Vyacheslav Ganelin, Vladimir Chekasin ve Vladimir Tarasov), Hat Art 6059

Jan Garbarek (ts, ss)/Bobo Stenson (p)

Witchi-Tai-To (1973, Palle Danielsson, Jon Christensen), ECM 833 330; ayrıca bkz. Charlie Haden, Keith Jarrett

Erroll Garner (p)

Concert by the Sea (1955, Denzil Best, Eddie Calhoun), Columbia 40589; ayrıca bkz. Charlie Parker

Stan Getz (ts)

Jazz Samba (1962, Charlie Byrd vd.), Verve 810 061

Dynasty (1971, Eddy Louiss, René Thomas, Bernard Lubat), Verve 839 118

Anniversary (1987, Kenny Baron, Rufus Reid, Victor Lewis), EmArcy 838 769; ayrıca bkz. Woody Herman, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Tenor Sax*

Terry Gibbs (vib)/Buddy DeFranco (cl)

Chicago Fire (1987), Comtemporary 14036; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club; Vibraphone*

Dizzy Gillespie (tpt, ldr)

The Development of an American Artist, 1940-1946 (Cab Calloway, Billy Eckstine, Coleman Hawkins, Les Hite, Lucky Millender, Boyd Raeburn ve orkestrası, Don Byas, Lucky Thompson, Milt Jackson, Charlie Christian, Ray Brown,

Oscar Pettiford, Kenny Clarke, Sarah Vaughan vd.), Smithsonian Collection of Recordings R004 [2 LP seti; postayla sipariş için P.O.Box 207, Colchester VT 05449-2071]

Live at the Royal Festival Hall (1989, Claudio Roditi, Arturo Sandoval, Slide Hampton, Steve Turre, Paquito D'Rivera, James Moody, Ignacio Berroa, Airto Moreira, Flora Purim vd.), Enja 79658; ayrıca bkz. Dirty Dozen Brass Band, Lionel Hampton, Charlie Parker, Koleksiyonlar: *Afro-Cuban Jazz*, *The Bebop Revolution*

Egberto Gismonti (g, p)

bkz. Charlie Haden

Jimmy Giuffre (cl, ts, bars)

The Jimmy Guiffre Three (1956, Jim Hall, Ralph Peña), Atlantic 90981; ayrıca bkz. Woody Herman, Shorty Rogers

Globe Unity Orchestra (büyük serbest caz orkestrası)

Pearls (1975 ve 1977, Enrico Rava, Manfred Schoof, Kenny Wheeler, Günter Christmann, Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford, Anthony Braxton, Peter Brötzmann, Rüdiger Carl, Gerd Dudek, Evan Parker, Michel Pilz, Alexander von Schlippenbach, Peter Kowald, Buschi Niebergall, Paul Lovens), FMP 0380 [LP]

Benny Golson (ts)

Modern Touch (1957, Kenny Dorham, Wynton Kelly, Paul Chambers, Max Roach ile birlikte; *Out of the Past*'ı da içeriyor), Riverside 6070 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Art Blakey, The Jazztet

Eddie Gomez (b)

bkz. Joanne Brackeen, Bill Evans

Jerry Gonzalez (tpt, flgh, perc)

Rumba Para Monk (1988-89, Carter Jefferson, Larry Willis vd.; Thelonious Monk bestelerinin Afro-Cuban aranjmanlarını içeriyor), Sunnyside 1036

Benny Goodman (cl, ldr)

Trio and Quartet Sessions, Vol. 1 –After You've Gone (1935-36, Teddy Wilson, Lionel Hampton, Gene Krupa, Helen Ward), RCA/Bluebird 5631

Sing, Sing, Sing (1935-38, Bunny Berrigan, Ziggy Elman, Harry James, Vido Musso, Jess Stacy, Krupa, Ella Fitzgerald, Ward vd.; Count Basie, Fletcher Henderson, Jimmy Mundy, Mary Lou Williams aranjmanlarını içeriyor), RCA/Bluebird 5630

Roll 'Em (1937-39, James Elman, Musso, Henderson, Stacy, Krupa, Mildred Bailey vd.; Henderson, Mundy, Williams aranjmanlarını içeriyor), Columbia 40588

Clarinet a la King (1939-41, Billy Butterfield, Elman, Cootie Williams, Georgie Auld, Johnny Guarnieri, Henderson, Mel Powell, Wilson, Sid Catlett, Jo Jones, Peggy Lee vd.; *Superman* parçasını ve Henderson, Mundy, Powell, Eddie Sauter aranjmanlarını içeriyor), Columbia 40834; ayrıca bkz. Billie Holiday, Bessie Smith, Jack Teagarden

Dexter Gordon (ts)/Wardell Gray (ts)
The Chase (1947), Spotlite 130 [LP]
Ballads (1962-65 ve 1978, Donald Byrd, Freddie Hubbard, Sonny Clark, Kenny Drew, Barry Harris, Horace Parlan, Bud Powell, Paul Chambers, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Kenny Clarke, Billy Higgins, Philly Joe Jones, Art Taylor vd.), Blue Note 96579
Homecoming; Live at the Village Vanguard (1976, Woody Shaw, Ronnie Mathwes, Stafford James, Louis Hayes), Columbia 46824; ayrıca bkz. Lionel Hampton, Fats Navarro, Charlie Parker, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*
Stephane Grappelli (vln)/Stuff Smith (vln)
Violins No End (1957, Oscar Peterson, Herb Ellis, Ray Brown, Jo Jones), Pablo 2310 907; ayrıca bkz. Django Reinhardt, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Violin*
Wardell Gray (ts)
bkz. Dexter Gordon, Charlie Parker, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*
Charlie Green (tbn)
bkz. Louis Armstrong, Fletcher Henderson, Bessie Smith
Freddie Green (g)
bkz. Count Basie, Billie Holiday, Lambert, Hendricks&Ross, Diane Schuur, Sarah Vaughan, Lester Young
Johnny Griffin (ts)
bkz. Eddie "Lockjaw" Davis, Wes Montgomery, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*
Trilok Gurtu (perc,vcl)
Usfret (1987/88, Don Cherry, L. Shankar, Ralph Towner, Jonas Hellborg vd.), CMP 33; ayrıca bkz. Mark Nauseef, Oregon

Charlie Haden (b, ldr)
Liberation Music Orchestra (1969, Don Cherry, Roswell Rudd, Gato Barbieri, Dewey Redman, Howard Johnson, Carla Bley, Andrew Cyrille, Paul Motian vd.), MCA/Impulse 39125
Haden/Jan Garbarek (ts, ss)/Egberto Gismonti (g, p)
Magico (1979), ECM 823 474
Haden/Paul Motian (d), Geri Allen'la (p) birlikte
Etudes (1987), Soul Note 121 162
Silence (1987, Chet Baker, Enrico Pieranunzi, Billy Higgins), Soul Note 121 172; ayrıca bkz. Carla Bley, Jane Ira Bloom, Ornette Coleman, Adam Makovicz, John McLaughlin, Pat Metheny, Hal Willner
Jim Hall (el g)
bkz. Jimmy Guiffre, Lee Konitz, Lambert, Hendricks&Ross, Sonny Stitt
Jimmy Hamilton (cl, ts)
bkz. Clarinet Summit, Duke Ellington
Scott Hamilton (ts)
Radio City (1990, Connie Kay vd.), Concord Jazz 4428
Lionel Hampton (vib, p, vcl, ldr)
Hot Mallets (1937-39, küçük grup session'ları, Ziggy Elman, Dizzy Gillespie, Harry James, Rex Ste-

wart, Cootie Williams, Lawrence Brown, Buster Bailey, Mezz Mezzrow, Vido Musso, Benny Carter, Johnny Hodges, Chu Berry, Herschel Evans, Coleman Hawkins, Budd Johnson, Ben Webster, Harry Carney, Clyde Hart, Billy Kyle, Jess Stacy, Danny Barker, Charlie Christian, Milt Hinton, John Kirby, Cozy Cole, Sonny Greer, Jo Jones vd.), RCA/Bluebird 6458

Flying Home 1942-1945 (Ernie Royal, Earl Bostic, Arnett Cobb, Dexter Gordon, Illinois Jacquet, Al Sears, Charlie Fowlkes, Milt Buckner vd.), MCA/Decca 42349; ayrıca bkz. Louis Armstrong, Charlie Christian, Eddie Condon, Benny Goodman, Illinois Jacquet

Herbie Hancock (p, syn)

Maiden Voyage (1965, Freddie Hubbard, George Coleman, Ron Carter, Tony Williams), Blue Note 84195

The Quintet: V.S.O.P. Live (1976, Hubbard, Wayne Shorter, Carter, Williams), Columbia 34976

Future Shock (1983, Bill Laswell, Daniel Ponce vd.; *Rockit*'i içeriyor), Columbia 38814; ayrıca bkz. Miles Davis, Wynton Marsalis, Jaco Pastorius, Wayne Shorter, Joe Zawinul

Kip Hanrahan (yapımcı)

Cab Calloway Stands in for the Moon (1987/88, Olu Dara, Eddie Harris, David Murray, Hamiet Bluiett, Don Pullen, Steve Swallow, Ishmael Reed vd.), American Clave AMCL 1015

Bill Harris (tbn)

Crosscurrents (diskin yarısı Buddy DeFranco ve Lennie Tristano session'larına ayrılmış –bkz. DeFranco, Tristano; 1949, bir parçada Shelly Manne vd. var), Capitol 11060 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Woody Herman

Craig Harris (tbn, didgeridu) ve Tailgaters Tales

Shelter (1986, Don Byron, Anthony Cox, Pheeroan akLaff vd.), JMT 870 008

Donald Harrison (as, ss, domelody s)/ Terence Blanchard (tpt)

Black Pearl (1988, Reginald Veal, Carl Allen vd.), Columbia 44216

Billy Hart (d)

bkz. Chico Freeman, James Newton, Pharoah Sanders, Joe Zawinul

Jon Hassell (tpt)

Power Spot (1983-84, Brain Eno, J.A. Deane vd.), ECM 828 466

Coleman Hawkins (ts)

Classic Tenors (diskin yarısı Lester Young session'larına ayrılmış – bkz. Young; 1943, Ellis Larkins, Oscar Pettiford, Shelly Manne vd.), Signature 38446; ayrıca bkz. Mildred Bailey, Dizzy Gillespie, Lionel Hampton, Fletcher Henderson, McKinney's Cotton Pickers, Thelonious Monk, Max Roach, Pee Wee Russell, Bessie Smith, Koleksiyonlar: *The Bebop Revolution, Esquire's All-American Hot Jazz Sessions, Three Great Swing Saxophones, Jazz Club: Tenor Sax*

Mark Helias (b)
The Current Set (1987, Herb Robertson, Robin Eubanks, Greg Osby, Tim Berne, Victor Lewis, Nana Vasconcelos), Enja [German] 5041; ayrıca bkz. Bass-Drum-Bone

Jonas Hellborg (b)
bkz. Trilok Gurtu

Gerry Hemingway (d, perc)
bkz. Bass-Drum-Bone, Anthony Braxton, Marilyn Crispell

Julius Hemphill (as, flt)
Dogon A.D. (1972, Baikida Carroll, Abdul Wadud, Phillip Wilson), Arista/Freedom 1028 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. World Saxophone Quartet

Fletcher Henderson (p, ldr)
Hocus Pocus (1927-36), Henry "Red" Allen, Tommy Ladnier, Joe Smith, Rex Stewart, Charlie Green, Jimmy Harrison, J.C. Higginbotham, Benny Morton, Russell Procope, Coleman Hawkins, John Kirby vd.; *Singin' the Blues, Sugar Foot Stomp, Variety Stomp, St. Louis Shuffle*'ı içeriyor), RCA/Bluebird 9904; ayrıca bkz. Charlie Christian, Bessie Smith, Benny Goodman

Joe Henderson (ts)
Inner Urge (1964, McCoy Tyner, Bob Cranshaw, Elvin Jones), Blue Note 84189; ayrıca bkz. Andrew Hill, Lee Konitz, Lee Morgan, Larry Young, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Jon Hendricks (vcl)
bkz. King Pleasure, Lambert, Hendricks&Ross

Woody Herman (cl, as, vcl, ldr)
The Thundering Herds 1945-1947 (Pete Candoli, Shorty Rogers, Bill Harris, John LaPorta, Herbie Steward, Stan Getz, Flip Phillips, Zoot Sims, Serge Chaloff, Jimmy Rowles, Red Norvo, Billy Bauer, Chubby Jackson, Don Lamond, Buddy Rich, Dave Tough vd.; *Woodchopper's Ball, Four Brothers, Bijou*), Columbia 44108; ayrıca bkz. Mel Tormé

J.C. Higginbotham (tbn)
bkz. Benny Carter, Fletcher Henderson, Jelly Roll Morton

Billy Higgins (d)
bkz. Ornette Coleman, Dexter Gordon, Charlie Haden, Hank Jones, Lee Morgan, Art Pepper

Andrew Hill (p)
Point of Departure (1967, Kenny Dorham, Eric Dolphy, Joe Henderson, Richard Davis, Tony Williams), Blue Note 84167

Earl Hines (p, ldr)
Piano Man (1939-42, Sidney Bechet, Baby Dodds, Billy Eckstine [her biri bir parçada], Omer Simeon, Budd Johnson vd.; parçaların çoğunda orkestra desteği var), RCA/Bluebird 6750
Up to Date (1964, Ray Nance, Johnson vd.; üçlü ve dörtlü), RCA/Bluebird 6462
Earl Hines Plays Duke Ellington (1971-75, mükemmel, solo), New World 361/362; ayrıca bkz. Louis Armstrong, Sidney Bechet, Johnny Dodds

Milt Hinton (b)

bkz. Maynard Ferguson, Lionel Hampton, Pee Wee Russell, Ben Webster

Johnny Hodges (as)/Wild Bill Davis (org)

In a Mellotone (1966, Lawrence Brown, Bobby Durham vd.) RCA/Bluebird 2305; ayrıca bkz. Duke Ellington, Lionel Hampton, Billie Holiday

Art Hodes (p)

bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Jay Hoggard (vib)

The Little Tiger (1990, Benny Green vd.), Muse 5410; ayrıca bkz. James Newton

Allan Holdsworth (el g)

I.O.U. (1981), Enigma 73252; ayrıca bkz. Bill Bruford

Billie Holiday (vcl)

The Quintessential Billie Holiday, Vol. 1 (1933-1935) (Roy Eldridge, Jack Teagarden, Benny Goodman, Johnny Hodges, Ben Webster, Joe Sullivan, Teddy Wilson, John Kirby, Cozy Cole, Gene Krupa vd.; *What a Little Moonlight Can Do*'yu içeriyor), Columbia 40646

The Quintessential Billie Holiday, Vol. 4 (1937), (Buck Clayton, Cootie Williams, Buster Bailey, Edmond Hall, Hodges, Lester Young, Harry Carney, Wilson, Freddie Green, Kirby, Walter Page, Cole, Jo Jones vd.; *Easy Living* ve *Me, Myself and I*'ı içeriyor) Columbia 44252

The Quintessential Billie Holiday, Vol. 9 (1940-1942) (Eldridge, Hamilton, Benny Carter, Wilson, Young vd.; *Mandy Is Two*'yu içeriyor), Columbia 47031

Lady Day (1939 ve 1944, Frankie Newton, Vic Dickenson, Sid Catlett vd.; *Strange Fruit*'u içeriyor), Commodore 7001

Lady Sings the Blues (1954 ve 1956, Harry "Sweets" Edison, Charlie Shavers, Tony Scott, Paul Quinichette, Wynton Kelly, Kenny Burrell, Barney Kessel, Red Callendar, Chico Hamilton vd.), Verve 833 770

Dave Holland (b)

Conference of the Birds (1972, Anthony Braxton, Sam Rivers, Barry Altschul), ECM 829 373

The Razor's Edge (1987, Kenny Wheeler, Robin Eubanks, Steve Coleman, Marvin "Smitty" Smith), ECM 833 048; ayrıca bkz. Anthony Braxton, Nick Brignola, Miles Davis, Hank Jones, Adam Makowicz

John Lee Hooker (g, vcl)

John Lee Hooker Sings the Blues: That's My Story (1960, Sam Jones, Louis Hayes), Fantasy/OBC 538

Fred Hopkins (b)

bkz. Muhal Richard Abrams, Air, John Carter, Oliver Lake, David Murray, Henry Threadgill

Paul Horn (flt)

Inside (1968, Tac Mahal'da solo), Epic 26466 [sadece kaset]

Wayne Horvitz (p)/John Zorn (as)/Ray Drummond (b)/Bobby Previte (d), The Sonny Clark Memorial Quartet

Voodoo (1985) Soul Note 120 109
Horvitz (p, kbds)/Butch Morris (cnt)/Robert Previte (d, perc, syn, p)
Nine Below Zero (1986), Sound Aspects 014; ayrıca bkz. David Moss, John Zorn

Freddie Hubbard (tpt)
Breaking Point (1964, James Spaulding, Ronnie Mathews vd.), Blue Note 84172; ayrıca bkz. Ornette Coleman, John Coltrane, Dexter Gordon, Herbie Hancock, Oliver Nelson

Daniel Humair (d)
bkz. Joachim Kühn

Alberta Hunter (vcl)
Amtrak Blues (1980, Vic Dickenson, Frank Wess vd.), Columbia 36430

Bobby Hutcherson (vib)
bkz. Eric Dolphy, Diane Reeves, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Vibraphone*

Marjorie Hyams (vib)
bkz. George Shearing, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Vibraphone*

Abdullah İbrahim [Dollar Brand] (p, vcl, ss)
Children of Africa (1976, Cecil McBee, Roy Brooks), Enja 79618

ICP [Instant Composers Pool] Orchestra
Performs Herbie Nichols/Thelonious Monk (1984 ve 1986, George Lewis [tbn], Wolter Wierbos, Steve Lacy, Misha Mengelberg, Larry Fishkind, Han Bennink vd.; aranjman Mengelberg), ICP 026

Ed Jackson (as)
bkz. 29th Street Saxophone Wuartet, Tom Varner

Milt Jackson (vib)
Opus de Jazz (1955, Frank Wess, Hank Jones, Eddie Jones, Kenny Clarke), Savoy 1116 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Modern Jazz Quartet, Koleksiyonlar: *Jazz Club; Vibraphone*

Ronald Shannon Jackson (d) ve Decoding Society
Mandance (1982, Vernon Reid, Melvin Gibbs vd.), Antilles 422 846 397; bkz. ayrıca Ornette Coleman, Last Exit, Power Tools

Illinois Jacquet (ts)
The Black Velvet Band (1947, 1949, 1967, Henry Coker, J.J.Johnson, Leo Parker, John Lewis, Lionel Hampton, Jo Jones, Shadow Wilson vd.), RCA/Bluebird 6571; ayrıca bkz. Lionel Hampton

Ahmad Jamal (p)
Poinciana (1951-52 ve 1955, üçlüler), Epic/Portrait 44394

Keith Jarret (p)
Forth Yawuh (1973, Dewey Redman, Charlie Haden, Paul Motian –"Amerika dörtlüsü"), MCA/Impulse 33122
Belonging (1974, Jan Garbarek, Palle Danielsson, Jon Christensen –"Avrupa dörtlüsü"), ECM 829 115
The Köln Concert (1975, solo), ECM 810 067
Standarts, Vol. 1 (1983, Gary Peacock, Jack DeJohnette), ECM 811 966

Jazz Composers Orchestra
The Jazz Composer's Orchestra (1968, Don Cherry, Roswell Rudd, Gato Barbieri, Pharoah Sanders, Cecil Taylor, Larry Coryell vd.; beste Michael Mantler), ECM/JCOA 1001/2

The Jazztet (altılı)
Back to the City (1986, Art Farmer, Benny Golson, Curtis Fuller, Mickey Tucker, Ray Drummond, Marvin "Smitty" Smith), Contemporary 14020

Blind Lemon Jefferson (g, vcl)
bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Eddie Jefferson (vcl)
The Godfather of Vocalese (1976, Richie Cole, Mickey Tucker, Rick Laird vd.), Muse 6013

J.F. Jenny-Clark (b)
bkz. Joachim Kühn

Leroy Jenkins (vln)
Space Minds, New Worlds, Survival of America (1978, George Lewis, Anthony Davis, Andrew Cyrille), Tomato 2696512

Terry Jenoure (vln, vcl)
bkz. John Carter

Budd Johnson (rds)
bkz. Louis Armstrong, Gil Evans, Maynard Ferguson, Earl Hines, Sarah Vaughan

Bunk Johnson (cnt)
bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Howard Johnson (rds, tba)
bkz. Carla Bley, Jack DeJohnette, Gil Evans, Charlie Haden, Bob Moses

James P. Johnson (p)
bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Jay Jay Johnson (tbn)/Kai Winding (tbn)
The Great Kai and J.J. (1960, Bill Evans, Paul Chambers, Tommy Williams, Roy Haynes, Art Taylor), MCA/Impulse 42012 [kaset 39109]; ayrıca bkz. Miles Davis, Benny Golson, Illinois Jacquet, King Pleasure, Charlie Parker, Sonny Stitt, Koleksiyonlar: *Esquire's All-American Hot Jazz Sessions*

Lonnie Johnson (g, vcl)
Steppin' on the Blues (1925-32, Eddie Lang, Clarence Williams, Victoria Spivey vd.), Columbia 46221; ayrıca bkz. Louis Armstrong

Marc Johnson (b)
Bass Desires (1985, Bill Frisell, John Scofield ve Peter Erskine), ECM 827 743; ayrıca bkz. John Abercrombie

Pete Johnson (p)
bkz. Joe Turner, Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Elvin Jones (d)
bkz. Ornette Coleman, John Coltrane, Joe Henderson, Gil Evans, Rahsaan Roland Kirk, Lee Konitz, Steve Lacy

Hank Jones (p)
The Oracle (1989, Dave Holland, Billy Higgins), EmArcy 846 376; ayrıca bkz. Maynard Ferguson, Tommy Flanagan, Milt Jackson, Charlie Parker, Lucky Thompson

Jo Jones (d)
bkz. Count Basie, Charlie Christi-

an, Benny Goodman, Stephane Grappelli, Lionel Hampton, Billie Holiday, Illinois Jacquet, Pee Wee Russell, Ben Webster, Lester Young

Thad Jones (tpt, ldr)/Mel Lewis (d, ldr)

New Life (1976, Cecil Bridgewater, Janice Robinson, Earl McIntyre, Jerry Dodgion, Frank Foster, Pepper Adams, Walter Norris, George Mraz vd.), A&M 75021 0810; ayrıca bkz. Count Basie

Scott Joplin (p)

bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Sheila Jordan (vcl)

bkz. Carla Bley, Bob Moses, George Russell

Stanley Jordan (el g)

Cornucopia (1986-89, Kenny Kirkland, Charnett Moffett, Jeff Watts vd.), Blue Note 92356

Henry Kaiser (el g, syn)/Sergei Kuriokhin (syn)

Popular Sience (1988-89), Rykodisc 20118

Stan Kenton (p, ldr)

The Concert in Miniature Broadcasts 1952-1953 (Conte Candoli, Ernie Royal, Frank Rosolino, Lee Konitz, Richie Kamuca, Zoot Sims vd.; Bill Holman, Gerry Mulligan ve Bill Russo'dan aranjmanlar içeriyor), Artistry 001

Freddie Keppard (cnt)

bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Barney Kessel (el g)

Easy Like (1953 ve 1956, Buddy Collette, Bud Shank, Claude Williamson, Red Mitchell, Shelly Manne vd.), Fantasy/OJC 153; ayrıca bkz. Billie Holiday, Charlie Parker, Shorty Rogers, Artie Shaw

Steve Khan (el g)

Blades (1982, Anthony Jackson, Steve Jordan, Manolo Badrena), Passport 88001 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Hal Willner

King Pleasure [Clarence Beeks] (vcl)

King Pleasure Sings/Annie Ross Sings (session'ı Annie Ross ile paylaşıyor –bkz. Ross; 1952-54, J.J. Johnson, Kai Winding, Lucky Thompson, John Lewis, Percy Heath, Kenny Clarke, Betty Carter, John Hendricks, Dave Lambert vd.), Fantasy/OJC 217

John Kirby (b)

The Biggest Little Band 1937-1941 (Frankie Newton, Charlie Shavers, Buster Bailey, Pete Brown, Russell Procope, Billy Kyle, O'Neill Spencer vd.), Smithsonian Collection of Recordings R013 [2 LP seti; posta siparişi için bkz. Dizzy Gillespie'de yazılı not]; ayrıca bkz. Fletcher Henderson, Billie Holiday, Chick Webb, Ben Webster

Rahsaan Roland Kirk (rds, flt)

Rip, Rig&Panic/Now Please Don't You Cry, Beautiful Edith (1 CD'de 2 LP; 1965, Jaki Byard, Richard Davis, Elvin Jones; 1967, Lonnie Liston Smith, Ronnie Boykins, Grady Tate), EmArcy 832 164

Jimmy Knepper (tbn)
bkz. Toshiko Akiyoshi, Carla Bley, Benny Carter, Gil Evans, Helen Merrill, Charles Mingus

Hans Koch (ss, ts, b cl)
bkz. Wolfgang Fuchs

Lee Konitz (as)
Subconscious-Lee (1949-50, Warne Marsh, Lennie Tristano, Billy Bauer, Denzil Best, Shelly Manne vd.; *Rebecca*'yı içeriyor), Fantasy/OJC 186
The Lee Konitz Duets (1967, Marshall Brown, Joe Henderson, Richie Kamuca, Dick Katz, Karl Berger, Jim Hall, Ray Nance, Eddie Gomez, Elvin Jones), Fantasy/OJC 466; ayrıca bkz. Miles Davis, Stan Kenton, Claude Thornhill, Lennie Tristano

Kronos Quartet (yaylılar)
Monk Suite (1984, Ron Carter, Chuck Israels, Eddie Marshall; Thelonious Monk'un yaylılar için aranje edilmiş bestelerini ve doğaçlamalarını içeriyor; iyi olmuş), Landmark 1505

Gene Krupa (d, ldr)
"Roy Eldridge Gene Krupa Orchestra'yla Anita O'Day'e eşlik ediyor" *Uptown* (1941-42 ve 1949, hepsi Krupa'nın şefliğinde), Columbia 45448; ayrıca bkz. Benny Goodman, Billie Holiday

Joachim Kühn (p)/ Daniel Humair (d)/J.-F. Jenny-Clark (b)
Live 1989, CMP 43; ayrıca bkz. Rolf Kühn

Rolf Kühn (cl, syn)
Rolf Kühn (1978 ve 1980, Charlie Mariano, Joachim Kühn, Philip Catherine, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Alphonse Mouzon vd.), Blue Flame 40162 [kaset 60162]; ayrıca bkz. Oscar Pettiford

Sergei Kuriokhin (p, syn)
bkz. Henry Kaiser, Anatoly Vapirov

Steve Lacy (ss)
Reflections; Steve Lacy Plays Thelonious Monk (1958, Mal Waldron, Buell Neidlinger, Elvin Jones), Fantasy/OJC 063
Momentum (1987, Steve Potts, Bobby Few, Irène Aebi vd.), RCA/Novus 3021; ayrıca bkz. Derek Bailey, ICP Orchestra, Helen Merrill, Hal Willner

Oliver Lake (as, ss flt)
Expandable Language (1984, Geri Allen, Kevin Eubanks, Fred Hopkins, Pheeroan akLaff), Black Saint 120 074; ayrıca bkz. Marilyn Crispell, World Saxophone Quartet

Joseph Lamb (p),
bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Lambert, Hendricks & Ross [Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross] (vcl üçlü)
The Swingers (1959, Zoot Sims, Tommy Flanagan, Russ Freeman, Freddie Green, Jim Hall vd.), EMI/Pacific Jazz 46849
Dave Lambert, King Pleasure; ayrıca bkz. Annie Ross

Eddie Lang (g)
bkz. Biz Beiderbecke, Lonnie Johnson, Joe Venuti

Last Exit (dörtlü)
Iron Path (1988: Peter Brötzmann, Sonny Sharrock, Bill Laswell, Ronald Shannon Jackson), Virgin/Venture 91015
Bill Laswell (el b)
bkz. Last Exit
Yusef Lateef (ts, flt, ob)
Eastern Sounds (1961, Barry Harris vd.), Fantasy/OJC 612; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*
Hubert Laws (flt)
bkz. Jaco Pastorius, Joe Zawinul
Leadbeally [Huddie Ledbetter] (g, vcl)
Alabama Bound (1940, The Golden Gate Jubilee Quartet; blues ve gospel müziği arasındaki bağları şaşırtıcı ve hoş bir şekilde sergiliyor), RCA 9600
Jeanne Lee (vcl)/Ran Blake (p)
The Legendary Duets (1961), RCA/Bluebird 6461; ayrıca bkz. Carla Bley, Bob Moses, Vocal Summit
George Lewis (cl)
bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*
George Lewis (tbn)
bkz. Anthony Braxton, ICP Orchestra, Leroy Jenkins, David Murray, Richard Teitelbaum
John Lewis (p)
bkz. Benny Carter, Miles Davis, Illinois Jacquet, Modern Jazz Quartet, Sonny Stitt
Meade Lux Lewis (p)
bkz. Koleksiyonlar: *Barrelhouse Boogie, Riverside History of Classic Jazz*
Mel Lewis (d)
bkz. Benny Carter, Thad Jones, Helen Merrill, Gerald Wilson
Dave Liebman (ss)
The Loneliness of a Long Distance Runner (1985, üst üste kaydedilmiş sololar), CMP 24; ayrıca bkz. John McLaughlin
Abbey Lincoln (vcl)
bkz. Max Roach
John Lindberg (b)
bkz. Anthony Braxton, String Trio of New York
Arto Lindsay (el g)
bkz. David Moss, John Zorn
Didier Lockwood (el vln)
bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Violin*
Loose Tubes (büyük orkestra)
Open Letter (1987, Iain Ballamy, Django Bates vd.), E.G. 55/Caroline 1501
Eddie Louiss (org)
bkz. Stan Getz
Joe Lovano (ts)
bkz. Paul Motian
Jimmie Lunceford (ldr)
Harlem Shout (1935-1936) (Sy Oliver, Eddie Durham, Willie Smith [as, cl] vd.; *Hittin' The Bottle*'ı içeriyor), MCA/Decca 1305[LP, tükendi]
Rene Lussier (el g, misc instr)
bkz. Fred Frith

Machito (perc, ldr)
bkz. Koleksiyonlar: *Afro Cuban Jazz*
Adam Makowicz (p)
Naughty Baby (1987, Charlie Haden, Dave Holland, Al Foster), RCA/Novus 3022

Albert Mangelsdorff (tbn)
bkz. Globe Unity Orchestra , United Jazz&Rock Ensemble
Shelly Manne (d)
My Fair Lady (1956, André Previn, Leroy Vinnegar), Fantasy/OJC 336; ayrıca bkz. Coleman Hawkins, Barney Kessel, Lee Konitz, Shorty Rogers, Sonny Rollins
Michael Mantler (tpt, ldr)
bkz. Carla Bley, Jazz Composers Orchestra
Charlie Mariano (ss, flt, as)&the Karnataka College of Percussion
Jyothi (1983, T. A. S. Mani vd.), ECM 811 548 [sadece Avrupa'da mevcut]; ayrıca bkz. Serge Chaloff, Rolf Kühn, United Jazz&Rock Ensemble,
Branford Marsalis (ts, ss)
Random Abstract (1987, Kenny Kirkland, Delbert Felix, Lewis Nash, Jeff "Tain" Watts), Columbia 44055; ayrıca bkz. Dirty Dozen Brass Bans, Wynton Marsalis
Wynton Marsalis (tpt)
Wynton Marsalis (1981, Branford Marsalis, Herbie Hancock, Kenny Kirkland, Ron Carter, Charles Fambrough, Clarence Seay, Jeff Watts, Tony Williams), Columbia 37574
The Wynton Marsalis Quartet Live at Blues Alley, (1986, Marcus Roberts, Bob Hurst, Jeff "Tain" Watts), Columbia 40675
The Majesty of the Blues (1988, Todd Williams, Marcus Roberts, Reginald Veal, Helin Riley vd.), Columbia 45091; ayrıca bkz. Art Blakey
Warne Marsh (ts)
Noteworthy (1956, 1977, 1979, Sam Jones, Roy Haynes vd.), Discovery 945; ayrıca bkz. Lee Konitz, Lennie Tristano
Pat Martino (el g)
Strings! (1967, Joe Farrell, Cedar Walton vd.), Fantasy/OJC 223
Lyle Mays (p, syn, org)
bkz. Pat Metheny, Bob Moses
Marilyn Mazur (perc)
bkz. Miles Davis, Pierre Dørge
M'Boom (perküsyon orkestrası)
Collage (1984, Max Roach, Warren Smith, Freddie Waits vd.), Soul Note 121 059
Bobby McFerrin (vcl)
The Voice (1984, solo), Elektra/Musician 60366; ayrıca bkz. Vocal Summit, Hal Willner
McKinney's Cotton Pickers (büyük orkestra)
The Band Don Redman Built (1928-1930) (Rex Stewart, Benny Carter, Redman, Coleman Hawkins, Fats Waller, Kaiser Marshall vd.), RCA/Bluebird 2275
John McLaughlin (g, el g)
My Goals Beyond (1971, Dave Liebman, Jerry Goodman, Mahalakshmi, Charlie Haden, Billy Cobham, Airto Moreira, Badal Roy), Rykodisc 10051
The Mahavishnu Orchestra, *The Inner Mountain Flame* (1972, Goodman, Jan Hammer, Rick Laird, Cobham), Columbia 31067
Shakti (1975, L.Shankar, Zakir Hussain vd.), Columbia 46868

John McLaughlin/Al Di Meola (g)/Paco De Lucia (g), *Passion, Grace&Fire*, Columbia 36845; ayrıca bkz. Carla Bley, Larry Coryell, Miles Davis, Wayne Shorter, Tony Williams

Jackie McLean (as)

Tippin' the Scales (1962, Sonny Clark, Butch Warren, Art Taylor), Blue Note 84427; ayrıca bkz. Charles Mingus

Carmen McRae (vcl)

Carmen Sings Monk (1988, Clifford Jordan, Charlie Rouse, Eric Gunnison, Larry Willis, George Mraz, Al Foster), RCA/Novus 3086

Jay McShann (p, ldr)

The Early Bird Charlie Parker (1941-43, Parker, Paul Quinichette, Gus Johnson vd.), MCA 1338 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Ben Webster

Misha Mengelberg (p)/ Han Bennink (d, perc)

Ein Partietischtennis (1974), SAJ 03 [Alman LP, dağıtımcı FMP]; ayrıca bkz. Berlin Comtemporary Jazz Orchstra, ICP Orchstra

Helen Merrill (vcl)/Gil Evans Carr),

Collaboration (1987, Jimmy Knepper, Steve Lacy, Joe Beck, Buster Williams, Mel Lewis vd.), EmArcy 834205

Pat Metheny (g, el g)/Lyle Mays (p, syn, org)

As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls (1980, Nana Vasconcelos), ECM 821 416

Pat Metheny/Ornette Coleman (as)

Song X (1985, Charlie Haden, Denardo Coleman, Jack DeJohnette), Geffen 24096

Stephan Micus (misc instr)

Twilight Fields (1987), ECM 835 085

Mulgrew Miller (p)

Wingspan (1987, Kenny Garrett, Steve Nelson, Charnett Moffett, Tony Reedus) Landmark 1515; ayrıca bkz. Dianne Reeves, Woody Shaw

Charles Mingus (b, ldr)

Pithecanthropus Erectus (1956, Jackie McLean, Mal Waldron vd.), Atlantic 8809

New Tijuana Moods (1957, Jimmy Knepper, Dannie Richmond vd.; *Ysabel's Table Dance*'ı içeriyor), RCA/Bluebird 5644 [kaset 5635]

Mingus Ah Um (1959, Jimmy Knepper, John Handy, Booker Ervin, Shafi Hadi, Horace Parlan, Dannie Richmond; *Better Git It in Your Soul, Goodbye Pork Pie Hot Open Letter to Duke*'ü de içeriyor), Columbia 40648

Mingus at Antibes (1960, Ted Curson, Eric Dolphy, Ervin, Bud Powell, Richmond; *Better Git It in Your Soul, What Love?*), Atlantic 90532

Let My Children Hear Music (1971, orkestrayla birlikte), Columbia 31039 [LP, tükendi; CD'deki parçalardan biri *Shoes of the Fisherman's Wife*, Columbia 44050]; ayrıca bkz. Red Norvo

Phil Minton (vcl)

The Berlin Station (1984 ve 1986, Peter Brötzmann, Tony Oxley vd.), SAJ 57 [LP, dağıtımcı FMP]

Roscoe Mitchell (rds, flt)
bkz. Art Ensemble of Chicago, Anthony Braxton

Hank Mobley (ts)
bkz. Donald Byrd, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Modern Jazz Quartet (küçük orkestra)
Fontessa (1956, John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath, Connie Kay), Atlantic 1231
Pyramid (1959; *Django*'yu içeriyor), Atlantic 1325

Miff Mole (tbn)
bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Thelonious Monk (p)
Monk's Music (1957, Ray Copland, Gigi Gryce, John Coltrane, Coleman Hawkins, Wilbur Ware, Art Blakey), Fantasy/OJC 084
Monk's Dream (1962, Charlie Rouse vd.), Columbia 40786

Wes Montgomery (el g)
Full House (1962, Johnny Griffin, Wynton Kelly, Paul Chambers, Jimmy Cobb), Fantasy/OJC 106

Tete Montoliu (p)
Tete! (1974, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Albert "Tootie" Heath), SteepleChase 1029

James Moody (ts)
New Sounds (diskin yarısında Art Blakey session'ı var –bkz. Moody; 1948, Cecil Payne, Art Blakey vd.; *Cu-Ba*'yı içeriyor), Blue Note 84436; ayrıca bkz. Dizzy Gillespie

Airto Moreira (perc)
bkz. Chick Corea, Dizzy Gillespie, John McLaughlin, Wayne Shorter, Weather Report

Frank Morgan (as)
Lament (1986, Cedar Walton, Buster Williams, Billy Higgins), Contemporary 14021

Lee Morgan (tpt)
The Sidewinder (1963, Joe Henderson, Barry Harris, Bob Cranshaw, Billy Higgins, Blue Note 84157

Lawrence "Butch" Morris (cnt)
bkz. Wayne Horvitz, David Murray

Jelly Roll Morton (p)
His Complete Victor Recordings (1926-30 ve 1939), Henry "Red" Allen, Bubber Miley, J.C. Higginbotham, Barney Bigard, Johnny Dodds, Albert Nicholas, Omar Simeon, Sidney Bechet, Russell Procope, Johnny St. Cyr, Wellman Braud, Pops Foster, Cozy Cole, Baby Dodds, Zutty Singleton vd.), RCA/Bluebird 2631; ayrıca bkz. Sidney Bechet, Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Pinguin Moschner (tba)
Tuba Lave Story (1984, solo), Sound Aspects 05 [LP]

Bob Moses (d, ldr)
When Elephants Dream of Music (1982, Terumasa Hino, Howard Johnson, Jeremy Steig, Lyle Mays, David Friedman, Steve Swallow, Nana Vasconcelos, Shelia Jordan, Jeanne Lee vd.), Gramavision 8203 [LP, tükendi]

David Moss (d, perc, vcl)
Dense Band (1985, John Zorn, Wayne Horvitz, Fred Frith, Arto Lindsay, Tom Cora, Christian Marclay vd.), Moers Music 02040 [LP]; ayrıca bkz. Five Voices

Paul Motian (d)

It Should Have Happened a Long Time Ago (1984, Joe Lovano, Bill Frisell), ECM 823 641; ayrıca bkz. Carla Bley, Bill Evans, Charlie Haden, Keith Jarrett

Alphonse Mouzon (d)

bkz. Larry Coryell, Rolf Kühn, Wayne Shorter, McCoy Tyner, Weather Report

Gerry Mulligan (bars, ldr)

The Best of Gerry Mulligan Quartet with Chet Baker (1952-53, Chico Hamilton vd.; *Walkin' Shoes*'u içeriyor), EMI/Pacific Jazz 95481; ayrıca bkz. Miles Davis, Stan Kenton

Mark Murphy (vcl)

Sings Nat's Choice: The Complete Not Cole Song Books, Vols. 1&2 (1983), Muse 6001

David Murray (ts)

Live at the Lower Manhattan Ocean Club, Vols. 1&2 (1977, Lester Bowie, Fred Hopkins, Phillip Wilson), India Navigation 1032

Ming (1980, Olu Dara, Butch Morris, George Lewis, Henry Threadgill, Anthony Davis, Willbur Morris, Steve McCall), Black Saint 120 045

Spirituals (1988, Dave Burrell, Fred Hopkins, Ralph Peterson), DIW 841; ayrıca bkz. Clarinet Summit, Jack DeJohnette, Kip Hanrahan, Music Revelation Ensemble, World Saxophone Quartet

Diedre Murray (cel)

bkz. Muhal Richard Abrams, Henry Threadgill

Sunny Murray (d)

bkz. Alexander von Schlippenbach

Music Revelation Ensemble (dörtlü)

Elec. Jazz (1990: David Murray, James Blood Ulmer, Amin Ali, Cornell Rochester), DIW 839

Ray Nance (tpt, vln)

bkz. Duke Ellington, Earl Hines, Lee Konitz, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Violin*

Milton Nascimento (vcl)

bkz. Wayne Shorter

Mark Nauseef (perc)

Wun-Wun (1984, Walter Quintus, Jack Bruce, Trilok Gurtu), CMP 25

Fats Navarro (tpt)

The Fabulous Fats Navarro Vol. 1 (1947 ve 1949; her iki yüzde Tadd Dameron liderliğinde, Kai Winding, Sahib Shihab, Dexter Gordon, Charlie Rouse, Cecil Payne, Kenny Clarke, Shodow Wilson vd. ile birlikte), Blue Note 81531

Oliver Nelson (as, ts, arr)

Blues and the Abstract Truth (1961, Freddie Hubard, Eric Dolphy, George Barrow, Bill Evans, Paul Chambers, Roy Haynes), MCA/Impulse 5659

New Orleans Rhythm Kings (sekizli: Paul Mares, George Brunies, Leon Rappolo, Elmer Schoebel, Ben Pollack vd.), bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

James Newton (flt)

Echo Canyon (1984, solo), Celestial Harmonies 13012

The African Flower: The Music of Duke Ellington and Billy Strayhorn (1985, Olu Dara, Arthur Blythe, Sir Roland Hanna, Jay Hoggard, Bill Hart, Pheeroan akLaff vd.), Blue Note 46292

Lauren Newton (vcl)

bkz. Vienna Art Orchestra, Vocal Summit

Herbie Nichols (p)

The Complete Blue Note Recordings of Herbie Nichols (1955/56, Teddy Kotick, Al McKibbon, Art Blakey, Max Roach), Mosaic 118 [posta siparişi için: 35 Melrose Place, Stamford, CT 06902]

Red Norvo (vib)

The Red Norvo Trio (1950-51, Tal Farlow, Charles Mingus), Savoy 2212 [LP tükendi]; ayrıca bkz. Mildred Bailey, Woody Herman, Frank Sinatra, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Vibraphone*

Anita O'Day (vcl)

bkz. Gene Krupa

Chico O'Farrill (arr)

bkz. Koleksiyonlar: *Afro-Cuban Jazz*

King Oliver (cnt)

Louis Armstrong/King Oliver (diskin yarısında Louis Armstrong session'ları var –bkz. Armstrong; 1923-24, Armstrong, Johnny Dodds, Lil Hardin, Johnny St. Cyr, Baby Dodds vd.), Milestone 47017; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Oregon (dörtlü)

Distant Hills (1973; Paul McCandless, Ralph Towner, Glen Moore, Collin Walcott), Vanguard 79341

Ecotopia (1987: Paul McCandless, Ralph Towner, Glen Moore, Trilok Gurtu), ECM 833 120

Original Dixieland Jazz Band (beşli, Nick LaRocca, Tony Spargo vd. ile birlikte; ilk caz kayıtları, 1917-18, RCA/Bluebird'ün 1992 programında yer alıyor)

Original Memphis Five (Miff Mole ile birlikte); bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Niels-Henning Ørsted Pedersen (b)

bkz. Miles Davis, Dexter Gordon, Rolf Kuhn, Tete Montoliu

Kid Ory (tbn)

bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Greg Osby (as, ss)

bkz. Mark Helias, Dianne Reeves, Michele Rosewoman, Strata Institute

Hot Lips Page (tpt)

bkz. Chu Berry, Eddie Condon, Lucky Thompson, Joe Turner

Charlie Parker (as)

The Savoy Recordings (Master Takes), Vol. 1 (1944-47, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Tiny Grimes, Bud Powell, Tommy Potter, Max Roach vd.), Savoy 4402 [tükendi]

The Savoy Recordings (Master Takes), Vol. 2 (1947-48, Davis, Duke Jordan, John Lewis, Potter, Roach vd.), Savoy 4407 [tükendi]

The Legendary Dial Masters Vol. 1 (1946-47, Davis, Dizzy Gillespie, Howard McGhee, Jay Jay Johnson, Wardell Gray, Lucky Thomp-

son, Errol Garner, Jordan, Dodo Marmarosa, Barney Kessel, Ray Brown, Red Callendar, Potter vd.), Stash 23

Compact Jazz (1947-53, Davis, Red Rodney, Hank Jones, John Lewis, Ray Brown, Kenny Clarke, Roy Haynes, Buddy Rich, Max Roach, büyük orkestra, koro vd. ile birlikte), PolyGram/Verve 833 288; ayrıca bkz. Jay McShann, Koleksiyonlar *Afro-Cuban Jazz*

Evan Parker (ss, ts)

bkz. Derek Bailey, Peter Brotzmann, Wolfgang Fuchs, Globe Unity Orchestra

Jaco Pastorius (el b)

Jaco Pastorius (1975, Hubert Laws, Dave Sanborn, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Lenny White, Don Alias vd.), Epic 33949; ayrıca bkz. Weather Report

Cecil Payne (bars)

bkz. James Moody, Fats Navarro

Gary Peacock (b)

bkz. Keith Jarrett

Art Pepper (as, cl)

Landscape (1979, George Cables, Tony Dumas, Billy Higgins), Fantasy/OJC 676; ayrıca bkz. Shorty Rogers

Oscar Peterson (p)

Trio+One, Clark Terry (1964, Ray Brown, Ed Thigpen; *Mumbles, Incoherent Blues*'da Terry vokalde), PolyGram/Mercury 818 840; ayrıca bkz. Stephane Grappelli

Michel Petrucciani (p)

Oracle's Destiny (1982, solo), Owl 79229

Oscar Pettiford (b, cel)

Sessions 1958-1960 (Dusko Gojkovic, Rolf Kühn, Don Byas, Hans Koller, Lucky Thompson, Attila Zoller, Kenny Clarke vd.), Delta 11 096; ayrıca bkz. Buddy DeFranco, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins

Dave Pike (vib)

bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Vibraphone*

Courtney Pine (ts, ss)

Destiny's Song + The Image of Pursuance (1987, Mark Mondesir vd.), Antilles 422 842 772

Daniel Ponce (perc)

Arawe (1987, Lew Soloff, Steve Turre, Paquito D'Divera, Vernon Reid, Ignacio Berroa, Tito Puente vd.), Antilles 422 842 659

Benny Powell (tbn)

bkz. Count Basie, John Carter

Bud Powell (p)

The Amazing Bud Powell Vol. 2 (1951 ve 1953, Max Roach, Art Taylor vd.), Blue Note 81504; ayrıca bkz. Dexter Gordon, Charles Mingus, Charlie Parker, Sonny Stitt

Power Tools (üçlü)

Strange Meeting (1987: Bill Frisell, Melvin Gibbs, Ronald Shannon Jackson), Antilles 422 842 648

Bobby Previte (d)

bkz. Wayne Horvitz, John Zorn

Dudu Pukwana (as,p)

In the Townships (1973), Virgin/Earthworks 90884

Don Pullen (p)

Evidence of Things Unseen (1983,

solo), Black Saint 120 080; ayrıca bkz. Jane Bunnett, Kip Hanrahan

John Purcell (rds, flt)
bkz. Muhal Richard Abrams, Benny Carter, Jack DeJohnette

Flora Purim (vcl)
bkz. Chick Corea, Dizzy Gillespie

Gene Quill (as)
bkz. Phil Woods

Body Raeburn (rds, ldr)
Man with the Horns (1945-46, Harry Babasin vd.), Savoy 12025 [LP, tükendi]; ayrıca bkz. Dizzy Gillespie

Ma Rainey (vcl)
bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Jimmy Raney (el g)
A (1954-55), Fantasy/OJC 1706; ayrıca bkz. Buddy DeFranco

Enrico Rava (tpt)/Dino Saluzzi (bandoneon) Quintet
Volver (1986, Harry Pepl vd.), ECM 831 395; ayrıca bkz. Carla Bley, Globe Unity Orchestra

Dewey Redman (ts, musette)
bkz. Ornette Coleman, Charlie Haden, Keith Jarrett

Don Redman (rds, arr)
bkz. Fletcher Henderson, McKinney's Cotton Pickers

Dianne Reeves (vcl)
I Remember (1988 ve 1990, Greg Osby, Mulgrew Miller, Bobby Hutcherson, Kevin Eubanks, Charnett Moffett, Terri Lyne Carrington, Marvin "Smitty" Smith vd.), Blue Note 90264

Vernon Reid (el g, banço)
bkz. Ronald Shannon Jackson, Danile Ponce, John Zorn

Django Reinhardt (g)/Stephane Grappelli (vln) Quintet of the Hot Club of France ile birlikte
Souvenirs (1938-39 ve 1946), PolyGram/London 820 591
Djangology 49 (1949, Graphelli vd. ile birlikte), RCA/Bluebird 9988

Buddy Rich (d, ldr)
Compact Jazz (1955-61, Harry "Sweets" Edison, Sonny Criss, Phil Woods, Al Cohn, Benny Golson, Buddy Collette, Abe Most, Dave McKenna vd.'nin de yer aldığı büyük orkestralar; Gigi Gryce ve Ernie Wilkins'in aranjmanlarını içeriyor), PolyGram/verve 833 295; ayrıca bkz. Woody Herman, Charlie Parker

Jerome Richardson (flt, ts)
bkz. Donald Byrd

Sam Rivers (ss, ts, flt)
bkz. dave Holland

Max Roach (d)
Deeds, Not Words (1958, Booker Little, Ray Draper, George Coleman, Art Davis), Fantasy/OJC 304
We Insist: Freedom Now Suite (1960, Booker Little, Julian Priester, Coleman Hawkins, Michael Olatunji, Abbey Lincoln vd.), Candid 79002
Max Roach/Anthony Braxton (rds, flt) *One in Two-Two in One* (1979, düet), Hat Art 6030; ayrıca bkz. Clifford Brown, Miles Davis, Buddy DeFranco, Benny Golson,

M'BOOM, Herbie Nichols, Charlie Parker, Bud Powell, Sonny Rollins, Howard Rumsey, Sony Stitt, Dinah Washington

Hank Roberts (cel)

bkz. Arcado, Tim Berne, Bill Frisell

Marcus Roberts (p)

bkz. Wynton Marsalis

Herb Robertson (cnt, tpt, vcl)

bkz. Tim Berne

Cornell Rochester (d)

bkz. Music Revelation Ensemble

Shorty Rogers (tpt, flgh, arr)

The Complete Atlantic and EMI Jazz Recordings of Shorty Rogers (1951-56, Conte Candoli, Pete Candoli, Harry "Sweets" Edison, Herb Geller, Art Pepper, Bud Shank, Jimmy Giuffre, Bill Holman, Hampton Hawes, Lou Levy, Jimmy Rowles, Barney Kessel, Harry Babasin, Curtis Counce, Ralph Peña, Leroy Vinnegar, Shelly Manne vd.; 50'lerin West Coast cazına ait en iyi koleksiyon), Mosaic 125 [posta siparişi için bkz. Herbie Nichols'taki not]; ayrıca bkz. Woody Herman, Mel Tormé

Sonny Rollins (ts)

Saxophone Colossus (1956, Tommy Flanagan, Doug Watkins, Max Roach), Fantasy/OJC 291

Way Out West (1957, Ray Brown, Shelly Manne; *I'm an Old Cowhand, Wagon Wheels* gibi Rollins'ten birkaç tipik *offbeat* seçmeler içeriyor), Fantasy/OJC 337

The Solo Album (1985), Milestone 9137; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Michele Rosewoman (p, syn, vcl)

Contrast High (1988, Greg Osby, Gary Thomas, Lonnie Plaxico vd.), Enja 79607

Annie Ross (vcl),

King Pleasure Sings/Annie Ross Sings (session'ı King Pleasure ile paylaşıyor –bkz. King Pleasure; 1952, George Wallington, Percy Heath, Art Blakey vd.), Fantasy/OJC 217; ayrıca bkz. Lambert, Hendricks&Ross

Rich Rothenberg (ts)

bkz. 29th Street Saxophone Quartet, Tom Varner

Charlie Rouse (ts)

bkz. Carmen McRae, Thelonious Monk, Fats Navarro, Mal Waldron, Hal Willner

Rova Saxophone Quartet

This Time We Are Both (1989; Bruce Ackley, Steve Adams, Larry Ochs, Jon Raskin), New Albion 041

Roswell Rudd (tbn)

bkz. Carla Bley, Charlie Haden, Jazz Composers Orchestra

Howard Rumsey (b) ve Lighthouse All-Stars

Oboe/Flute (1954 ve 1956, Bob Cooper, Bud Shank, Buddy Collette, Sony Clark, Claude Williamson, Stan Levey, Max Roach), Fantasy/OJC 154

George Russell (p, arr, ldr)

Ezz-thetics (1960, Don Ellis, Dave Baker, Eric Dolphy, Steve Swallow, Joe Hunt), Fantasy/OJC 070 [LP]

The Outer View (1962, Ellis, Garnett

Brown, Paul Plummer, Swallow, Pete LaRocca, Shelia Jordan; *You Are My Sunshine*'ı içeriyor), Fantasy/OJC 616

The African Game (1983), Blue Note 46335

Pee Wee Russell (cl)/Coleman Hawkins (ts)

Jazz Reunion (1961, Emmett Berry, Bob Brookmeyer, Nat Pierce, Milt Hinton, Jo Jones), Candid 79020; ayrıca bkz. Eddie Condon, Bud Freeman, Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Dino Saluzzi (bandoneon)

bkz. Enrico Rava

Pharoah Sanders (ts)

Karma (1969, Julius Watkins, James Spaulding, Lonnie Liston Smith, Ron Carter, Richard Davis, Reggie Workman, Billy Hart, Freddie Waits, Nathaniel Bettis, Leon Thomas), MCA(Impulse 39122; ayrıca bkz. John Coltrane, Jazz Composers Orchestra

Alexander von Schlippenbach (p)/Sunny Murray (d)

Smoke (1989, düet), FMP 23; ayrıca bkz. Berlin Contemporary Jazz Orchestra, Globe Unity Orchestra

Diane Schuur (vcl)

Diane Schuur&the Count Basie Orchestra (1987, Sonny Cohn, Bill Hughes, Eric Dixon, Frank Foster, Freddie Green vd.; Basie'nin ölümünden sonra kaydedildi), GRP 1039

Louis Sclavis (cl, b cl, ss)

bkz. Wolfgang Fuchs

John Scofield (el g)

Shinola (1981, Adam Nussbaum, Steve Swallow), Enja 79656; ayrıca bkz. Ray Anderson, Miles Davis, Bennie Wallace

James Scott (p)

bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Shirley Scott (org)

bkz. Stanley Turrentine

Tony Scott (cl)

African Bird-Come Back! Mother Africa (1981 ve 1984, Glenn Ferris, Chris Hunter vd.), Soul Note 1083 [LP]; ayrıca bkz. Billie Holiday, Sarah Vaughan

Zbigniew Seifert (vln)

bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Violin*

Bud Shank (as, flt)

bkz. Laurindo Almeida, Barney Kessel, Shorty Rogers, Howard Rumsey, Gerald Wilson

L.Shankar (vln)

bkz. Trilok Gurtu, John McLaughlin

Elliott Sharp (el g, el b, ss, misc instr)/Carbon

Datacide (1190, Zeena Parkins vd.), Enemy 03516-26; ayrıca bkz. John Zorn

Sonny Sharrock (el g)

bkz. Last Exit, Wayne Shorter

Charlie Shavers (tpt)

bkz. Mildred Bailey, Sidney Bechet, Billie Holiday, John Kirby, Koleksiyonlar: *Esquire's All-American Hot Jazz Sessions*

Artie Shaw (cl)

The Complete Gramercy Five Sessions (1940 ve 1945, Billy But-

terfield, Roy Eldridge, Johnny Guarnieri [klavsen], Dodo Marmarosa, Barney Kessel vd.), RCA/Bluebird 7637

Blues in the Night (1941 ve 1944-45, Eldridge, Max Kaminsky, Hot Lips Page, Georgie Auld, Guarnieri [p], Marmarosa, Kessel, Dave Tough vd.), RCA/Bluebird 2432

Woody Shaw (tpt)

Lotus Flower (1982, Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James, Tony Reedus), Enja 79637; ayrıca bkz. Eric Dolphy, Dexter Gordon, Mal Waldron, Larry Young, Joe Zawinul

George Shearing (p)

Lullaby of Birdland (1949-54, Marjorie Hyams, Cal Tjader, Chuck Wayne, Denzil Best, Candido Camero, Armando Pereza, Billy Eckstine vd.), PolyGram/Verve 827 977 [2 LP seti]

Archie Shepp (ts)

Fire Music (1965, Ted Curson, Marion Brown, David Izenzon vd.), MCA/Impulse 39121

Andy Sheppard (ts, ss, flts)

bkz. Keith Tippett

Wayne Shorter (ts, ss)

Super Nova (1969, diğerlerinin yanı sıra John McLaughlin, Sonny Sharrock, Miroslav Vitous, Chick Corea [d, vib], Jack DeJohnette, Airto Moreira vd.; *Dindi*'yi içeriyor), Blue Note 84332

Odyssey of Iska (1970, David Friedman, Ron Carter, Cecil McBee, Billy Hart, Alphonse Mouzon vd.), Blue Note 84363

Milton Nascimento'ya (vcl) eşlik ettiği *Native Dancer* (1974, Herbie Hancock, Airto vd.), Columbia 46159; ayrıca bkz. Miles Davis, Herbie Hancock, Weather Report, Joe Zawinul, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Horace Silver (p)

Finger Poppin' (1959, Louis Hayes vd.), Blue Note 84008; ayrıca bkz. Art Blakey

Zoot Sims (ts)

bkz. Al Cohn, Woody Herman, Stan Kenton, Lambert, Hendricks&Ross, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Frank Sinatra (vcl)

The Legendary Concert: Melbourne, Australia-1959 (Jerry Dodgion, Red Norvo vd.), Bravura 102

Zutty Singleton (d)

bkz. Louis Armstrong, Sidney Bechet, Jelly Roll Morton, Fats Waller

Bessie Smith (vcl)

The Colection (1923-33, Louis Armstrong, Joe Smith, Charlie Green, Jimmy Harrison, Jack Teagarden, Buster Bailey, Benny Goodman, Coleman Hawkins [cl], Chu Berry, Fletcher Henderson, Clarence Williams vd.), Columbia 44441; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Riverside History of Classic Jazz*

Jimmy Smith (org)

Cool Blues (1958, Lou Donaldson, Art Blakey vd.), Blue Note 84441

Leo Smith (tpt)

bkz. Derek Bailey, Anthony Braxton, Anthony Davis

Marvin "Smitty" Smith (d)
bkz. Art Farmer, Dave Holland, The Jazztet, Dianne Reeves, Strata Institute

Stuff Smith (vln)
bkz. Stephane Grapphelli, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Violin*

Willie The Lion Smith (p)
bkz. Sidney Bechet, Joe Turner

Martial Solal (p)
Bluesine (1983, solo), Soul Note 121 060

Soprano Summit (beşli)
Soprano Summit in Concert (1976, Kenny Davern, Bob Wilber, Marty Grosz, Ray Brown, Jake Hanna), Concord Jazz 4029

S.O.S. [Alan Skidmore (ts, d, perc)/ Mike Osborne (as, perc)/John Surman (bars, ss, b cl, syn)]
S.O.S. (1973, saksofon dörtlülerinin yükselişini haber veren İngiliz kamışlı korosu), Ogun 400 [LP]

Muggsy Spanier (tpt)
bkz. Eddie Condon, Koleksiyonlar: *At the Jazz Band Ball, Riverside History of Classic Jazz*

James Spaulding (as, flt)
bkz. Ricky Ford, Freddie Hubbard, Pharoah Sanders, Sun Ra

Bobo Stenson (p)
bkz. Jan Garbarek

Bob Stewart (tba)
bkz. Arthur Blythe, Lester Bowie

Rex Stewart (cnt)
bkz. Sidney Bechet, Duke Ellington, Lionel Hampton, Fletcher Henderson, McKinney's Cotton Pickers

Jeremy Steig (flts)/Richie Beirach (p)
Leaving (1976 düet), Storyville 4149; ayrıca bkz. Bob Moses

Sonny Stitt (as, ts)
Sonny Stitt/Bud Powell/J.J. Johnson (1949-50, Stitt [ts], John Lewis, Max Roach vd. ile birlikte), Fantasy/OJC 009
Stitt Plays Bird (1966, Stitt [as], Lewis, Jim Hall, Richard Davis, Connie Kay ile birlikte), Atlantic 1418; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Strata Institute (küçük orkestra)
C-I-P-H-E-R-S-Y-N-T-A-X (1988, Steve Coleman, Greg Osby, David Gilmore, Bob Hurst, Marvin "Smitty" Smith, Tani Tabbal), JMT 834 425

String Trio Of New York
Natural Balance (1986: Billy Bang, James Emery, John Lindberg), Black Saint 120 098

Sun Ra (p, syn, ldr)
Purple Night (1989, Don Cherry, Julian Priester, Marshall Allen, James Spaulding, John Gilmore vd.), A&M 75021 5324

John Surman (sop, bars, b cl, kayıt, p, syn)
Withholding Pattern (1984, solo, üst üste kaydedilmiş), ECM 825 407; ayrıca bkz. S.O.S.

Lew Tabackin (ts, flt)
bkz. Toshiko Akiyoshi, Benny Carter

Aki Takase (p)

bkz. Berlin Contemporary Jazz Orchestra

Art Tatum (p)

Solos (1940), MCA/Decca 42327

The Art Tatum Solo Masterpieces, Vol. 7 (1956, Buddy DeFranco, Red Callendar, Bill Douglass), Pablo 2405 430; ayrıca bkz. Joe Turner

Art Taylor (d)

bkz. Gene Ammons, Dexter Gordon, Jackie McLean, Bud Powell, Toots Thielemans

Cecil Taylor (p)

Indent (1973, solo), Freedom 41038

The Eighth (1981, Jimmy Lyons, William Parker, Rashid Bakr), Hat Art 6036; ayrıca bkz. Jazz Composers Orchestra

John Taylor (p, org)

bkz. Azimuth

John Tchicai (ts)

bkz. Pierre Dørge

Jack Teagarden (tbn, vcl)

That's A Serious Thing (1929, 1934-39, 1947, 1959, Louis Armstrong, Bud Freeman, Benny Goodman, Teagarden, Fats Waller, Paul Whiteman liderliğindeki buluşmalar), RCA/Bluebird 9986; ayrıca bkz. Eddie Condon, Billie Holiday, Bessie Smith

Richard Teitelbaum (p, syn interactive electronics)

Concerto Grosso (1985, George Lewis [tbn], Anthony Braxton), Hat Art 6004; ayrıca bkz. Anthony Braxton

Clark Terry (tpt, flgh, vcl)

bkz. Louie Bellson, Oscar Peterson

Toots [Jean] Thielemans (ağız mızıkası)

Man Bites Harmonica! (1957-58, Pepper Adams, Kenny Drew, Wilbur Ware, Art Taylor), Fantasy/OJC 1738; ayrıca bkz. John Zorn

Gary Thomas (ts, flt)

bkz. Michele Rosewoman

Leon Thomas (vcl)

bkz. Pharoah Sanders

René Thomas (el g)

bkz. Stan Getz

Lucky Thompson (ts, ss)

Giants of the Tenor Sax (diskin yarısında Chu Berry session'ları var –bkz. Berry; 1944, Thompson [sadece ts], Hot Lips Page, Sid Catlett vd., Page'in liderliğinde kaydedildi), Commodore 7004

Lucky Strikes (1964, Hank Jones, Richard Davis, Connie Kay), Fantasy/OJC 194; ayrıca bkz. King Pleasure, Charlie Parker, Koleksiyonlar: *The Bebop Revolution*

Claude Thornhill (p, arr, ldr)

Claude Thornhill; Best of the Big Bands (1940'lar, Lee Konitz vd.; Gil Evans'ın aranjmanlarını içeriyor), Columbia 46152

Henry Threadgill (as, ts, cl, flt), altılı [aslında yedili]

Easily Slip into Another World (1987, Rasul Sıddık, Frank Lacy, Diedre Murray, Fred Hopkins, Pheeroan akLaff, Reggie Nicholson), RCA/Novus 3025; ayrıca bkz. Air, David Murray

Steve Tibbetts (g, el g, perc)

Exploded View (1985-86), ECM 831 109

Keith Tippett (p, perc)/Andy Sheppard (ss, ts, flts)
66 Shades of Lipstick (1990, düet), E.G. 64/Caroline 1590
Cal Tjader (vib)
Jazz at the Blackhawk (1957, Vince Guaraldi vd.), Fantasy/OJC 436; ayrıca bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Vibraphone*
Mel Tormé (vcl, p, d)
'Round Midnight: A Retrospektive 1956-1968 (Count Basie, Woody Herman, Marty Paich, Shorty Rogers vd. liderliğindeki orkestralar), Stash 4
Dave Tough (d)
bkz. Charlie Christian, Bud Freeman, Woody Herman, Artie Shaw
Ralph Towner (g)/Gary Burton (vib, mba)
Slide Show (1985, düet), ECM 827 257; ayrıca bkz. Larry Coryell, Trilok Gurtu, Oregon
Lennie Tristano (p)
Crosscurrents (diskin yarısında Buddy DeFranco ve Bill Harris session'ları var –bkz. DeFranco, Harris; 1949, Lee Konitz, Warne Marsh, Billy Bauer, Denzil Best vd.; *Wow, Intuition, Digression*'ı içeriyor), Capitol 11060 [LP, tükendi]
Live in Toronto 1952 (Konitz, Marsh vd.), Jazz Records [CD] 5
Gianluigi Trovesi (b cl, rds)
Les Bôites a Musique (1988, üçlü), Splasc (h) 152
Joe Turner (vcl)
I've Been to Kansas City (1940-41, Hot Lips Page, Edmond Hall, Don Byas, Pete Johnson, Sammy Price, Willie the Lion Smith, Art Tatum, Oscar Moore vd.), MCA/Decca 42351
Steve Turre (tbn, shells)
bkz. Lester Bowie, Dizzy Gillespie, Daniel Ponce, Woody Shaw
Stanley Turrentine (ts) Shirley Scott'a (org) eşlik ediyor
Let It Go (1964 ve 1966, Ron Carter vd.), GRP/Impulse 104
29th Street Saxophone Quartet
The Real Deal (1987; Ed Jackson, Bobby Watson, Rich Rothenberg, Jim Hartog), New Note 1006 [Antilles tarafından yeniden çıkarılacak]
McCoy Tyner (p)
Sahara (1972, Sonny Fortune, Calvin Hill, Alphonse Mouzon), Fantasy/OJC 311
Atlantis (1974, Guilherme Franco vd.), Milestone 55002; ayrıca bkz. John Coltrane, Joe Henderson

James Blood Ulmer (el g, vcl)
bkz. Music Revelation Ensemble
United Jazz + Rock Ensemble (büyük orkestra)
Live in Berlin (1981, Ian Carr, Kenny Wheeler, Albert Mangelsdorff, Charlie Mariano, Wolfgang Dauner, Eberhard Webervd.), Mood 33620
Warren Vaché (cnt) & the Beaux-Arts String Quartet
Warm Evenings (1989), Concord Jazz 4392
Fred Van Hove (org, p)
Church Organ (1975, solo), SAJ 25

[Alman LP, dağıtımcı FMP]; ayrıca bkz. Peter Brötzmann

Anatoly Vapirov (rds, p, perc)

DeProfundis (1981 ve 1985, Sergei Kuriokhin vd.), Leo [İngiltere] 159 [LP]

Tom Varner (fr hn)

Long Night Big Day (1990, Ed Jackson, Rich Rothenberg, Lindsey Horner, Phil Haynes), New World 80410

Nana Vasconcelos (perc, vcl)

bkz. Codona, Mark Helias, Pat Metheny, Bob Moses

Sarah Vaughan (vcl)

The Divine Sarah Vaughan: The Columbia Years 1949-1953 (Miles Davis, Tony Scott, Budd Johnson, Freddie Green, J.C. Heard vd.), Columbia 44165

Sassy Swings the Tivoli (1963, live with trio), PolyGram/EmArcy 832 788; ayrıca bkz. Dizzy Gillespie

Glen Velez (frame d, perc, vcl)

Internal Combustion (1985), CMP 23; ayrıca bkz. Rabih Abou-Khalil

Charlie Ventura (ts)

A Charlie Ventura Concert (1949, Conte Candoli, Ed Shaughnessy, Jackie Cain, Roy Kral vd.), MCA/Decca 42330

Joe Venuti (vln)

Violin Jazz (1927-34, Benny Goodman, Frankie Trumbauer, Bud Freeman, Adrian Rollini, Joe Sullivan, Eddie Lang vd.), Yazoo 1062; ayrıca bakınız Koleksiyonlar: *Jazz Club: Violin*

Vienna Art Orchestra (büyük orkestra)

Concerto Piccolo (1980, Herbert Joos, Wolfgang Reisinger, Christian Radovan, Wolfgang Pusching, Lauren Newton vd., şef Matthias Ruegg), Hat Art 6038

Miroslav Vitous (b)

bkz. Larry Coryell, Wayne Shorter, Weather Report, Joe Zawinul

Vocal Summit (dörtlü) & Bobby McFerrin (vcl)

Sorrow Is Not Forever-Love Is (1982; Jay Clayton, Ursula Dudziak, Jeanne Lee, Lauren Newton), Moers Music 02004

Abdul Wadud (cel)

bkz. Arthur Blythe, Julius Hemphill

Collin Walcott (perc, misc instr)

bkz. Codona, Larry Coryell, Oregon

Mal Waldron (p)

The Seagulls of Kristiansund: Live at the Village Vanguard (1976, Woody Shaw, Charlie Rouse, Reggie Workman, ed Blackwell), Soul Note 121 148; ayrıca bkz. Donald Byrd, Charles Mingus

T-Bone Walker (el g, vcl)

The Complete Recordings of T-Bone Walker 1940-54 (Al Killian vd.), Mosaic 130 [sadece posta siparişi mümkün, bkz. Herbie Nichols'taki not)

Bennie Wallace (ts)

Sweeping Through the City (1984, Ray Anderson, John Scofield, Mike Richmond, gospel dörtlüsü vd.), Enja 79664; ayrıca bkz. Mose Allison

Fats Waller (p, org)

The Joint Is Jumpin' (1929-43, solo [p] ve Benny Carter [tpt], Tommy Dorsey, Gene Sedric, Irving Ashby, Eddie Condon, Slam Stewart, Zutty Singleton, George Wettling vd. ile birlikte), RCA/Bluebird 6288

Fats Waller in London (1938, Adelaide Hall vd.; Waller'dan elektrikli org çaldığı 10 parça var), DRG/Disques Swing 8442; ayrıca bkz. McKinney's Cotton Pickers, Jack Teagarden

Cedar Walton (p)

bkz. Pat Martino, Frank Morgan

Dinah Washington (vcl)

Compact Jazz (1954-61, Clifford Brown, Clark Terry, Max Roach vd.; Quincy Jones, Ernie Wilkins'ten aranjmanlar içeriyor), PolyGram/Mercury 830 700; ayrıca bkz. Ben Webster

Bobby [Robert] Watson (as)

bkz. Art Blakey, 29th Street Saxophone Quartet

Weather Report (küçük orkestra)

Weather Report (1971: Wayne Shorter, Joe Zawinul, Miroslav Vitous, Alphonse Mouzon, Airto Moreira), Columbia 30661 [sadece kaset]

Heavy Weather (1976: Wayne Shorter, Joe Zawinul, Jaco Pastorius, Alejandro Acuna, Manolo Badrena; *Birdland*'i içeriyor), Columbia 34418

Chick Webb (d, ldr)

1929-1934 (Mario Bauza, Hilton Jefferson, Louis Jordan, Wayman Carver, John Kirby vd.), Classics 502; ayrıca bkz. Ella Fitzgerald

Eberhard Weber (b)

The Colours of Chloe (1973, Ack van Rooyen, Rainer Bruninghaus vd.), ECM 833 331; ayrıca bkz. United Jazz&Rock Ensemble

Ben Webster (ts)

The Complete Ben Webster on Emarcy (1951-53, Maynard Ferguson, Eddie Bert, Benny Carter, Jay McShann, Pee Wee Crayton, Milt Hinton, John Kirby, Jimmy Cobb, Jo Jones, Johnny Otis, Dinah Washington, The Ravens vd.); ayrıca bkz. Duke Ellington, Lionel Hampton

Frank Wess (ts, flt)

Bkz. Count Basie, Alberta Hunter, Milt Jackson

Mike Westbrook (p, tba)

Westbrook-Rossini (1986, Rossini opera müziğinden yedili için aranjmanlar), Hat Art 6002

Randy Weston (p)

Portraits of Duke Ellington (1989, Ellington bestelerinin Afrika tarzında dörtlü aranjmanları), PolyGram/Verve 841 313; ayrıca bkz. Hal Willner

Kenny Wheeler (tpt, flgh)

bkz. Berlin Contemporary Jazz Orchestra, Anthony Braxton, Bill Bruford, Globe Unity Orchestra, Dave Holland, United Jazz+Rock Ensemble

Bob Wilber (ss, cl)

bkz. Soprano Summit

Edward Wilkerson (rds, ldr) & Shadow Vignettes (big band)

Birth of a Notion (Mwata Bowden, Kahil El'Zabar, Reggie Nicholson vd.; Wilkerson çalmayıp, liderliği üstlenmiş), Sessoms 0001 [LP]/ Open Minds 2410 [CD]; ayrıca bkz. Ethnic Heritage Ensemble

Clarence Williams (p)

bkz. Bessie Smith, Koleksiyonlar; *Riverside History of Classic Jazz*

Cootie Williams (tpt)

bkz. Duke Ellington, Lionel Hampton, Billie Holiday

Joe Williams (vcl)

Joe Williams Live (1973, Nat Adderley, Cannonball Adderley, George Duke vd.), Fantasy/OJC 438; ayrıca bkz. Count Basie

Mary Lou Williams (p, arr)

Bkz. Benny Goodman, Andy Kirk

Tony Williams (d, vcl)

Tony Williams Lifetime, Emergency! (1969, Larry Young, John McLaughlin), Verve 849 068; ayrıca bkz. Miles Davis, Eric Dolphy, Herbie Hancock, Andrew Hill, Tony Williams

Hal Willner (yapımcı)

Amarcord Nino Rota (1981, Rota bestelerini çeşitli gruplar çalıyor; liderler arasında Muhal Richard Abrams, David Amram, Carla Bley, Jaki Byard, Sharon Freeman, Bill Frisell, Steve Lacy), Hannibal 9301

That's the Way I Feel Now: A Tribute to Thelonious Monk (1984, aynı yorum, besteler Monk'un; liderler arasında Bley, Freeman, Steve Khan, Lacy, Bobby McFerrin, Charlie Rouse, Randy Weston, John Zorn var), A &M 75021 6600

Lost in the Stars: The Music of Kurt Weill (1985, aynı yorum; liderler arasında Bley, Charlie Haden, Zorn var), A& M 75021 5104

Cassandra Wilson (vcl)

Point of View (1985, Grachan, Moncur III, Steve Coleman, Jean-Paul Bourelly, Lonnie Plaxico, Mark Johnson), JMT 834 404

Gerald Wilson (tpt, ldr)

Moment of Truth (1962, Bud Shank, Teddy Edwards, Joe Pass, Jack Nimitz, Mel Lewis vd.), EMI/Pacific Jazz 92928

Phillip Wilson (d)

bkz. Lester Bowie, Anthony Braxton, Julius Hemphill, David Murray

Teddy Wilson (p)

bkz. Benny Carter, Benny Goodman, Billie Holiday

Lem Winchester (vib)

bkz. Koleksiyonlar: *Jazz Club: Vibraphone*

Kai Winding (tbn)

bkz. Miles Davis, J.J. Johnson, King Pleasure, Fats Navarro

Norma Winstone (vcl)

bkz. Azimuth

Phil Woods (as)/Gene Quill (as)

Phil and Quill with Prestige (1957, beşli), Fantasy/OJC 215 [LP]

World Saxophone Quartet

Plays Duke Ellington (1986, Julius Hemphill, Oliver Lake, David Murray, Hamiet Bluiett), Elektra/ Nonesuch 79137

Dances and Ballads (1987, çalanlar

yukarıdakinin aynısı), Elektra/ Nonesuch 79164

Yosuke Yamashita (p)
Sakura (1990, Cecil McBee, Pheeroan akLaff), Antilles 422 849 141
Jimmy Yancey (p)
bkz. Koleksiyonlar: *Barrelhouse Boogie, Riverside History of Classic Jazz*
Larry Young (org)
Unity (1965, Woody Shaw, Joe Henderson, Elvin Jones), Blue Note 84221; bkz. Miles Davis, Tony Williams
Lester Young (ts), and friends
Giant of the Tenor Sax (1938 ve 1944, Buck Clayton, Bill Coleman, Dicky Wells, Joe Bushkin, Eddie Durham, Freddie Green, Walter Page, John Simmons, Jo Jones), Commodore 7002
Classic Tenors (diskin yarısında Coleman Hawkins session'ları var –bkz. Hawkins; 1943, Coleman, Wells, Ellis Larkins, Green, Al Hall, Jones), Signature 38446; ayrıca bkz. Count Basie, Billie Holiday, Koleksiyonlar: *Jazz Club: Tenor Sax*

Frank Zappa (el g)/The Mothers
Grand Wazoo (1972, Ernie Watts, George Duke, Don Preston vd.), Rykodisc 10026
Joe Zawinul (kbds)
Zawinul (1971, Jimmy Owens, Woody Shaw, Wayne Shorter, Hubert Laws, Herbie Hancock, Miroslav Vitous, Jack DeJohnette, Billy Hart vd.), Atlantic 1579; ayrıca bkz. Miles Davis, Weather Report
John Zorn (as)
John Zorn Plays The Music of Ennio Morricone: The Big Gundown (1984-85, Tim Berne, Ned Rothenberg, Wayne Horvitz, Guy Klucevsek, Bill Frisell, Fred Frith, Robert Quine, Vernon Reid, Melvin Gibbs, Christian Marclay, Toots Thielemans, Bobby Previte, Diamanda Galas vd.), Elektra/ Nonesuch 79139
Cobra (1985-86, J.A. Deane, Horvitz, Klucevsek, Frisell, Lindsay, Elliott Sharp, Zeena Parkins, Marclay, Previte vd.), Hat Art 6040; ayrıca bkz. Wayne Horvitz, David Moss, Hal Willner

Koleksiyonlar
Afro-Cuban Jazz (1949-54, orkestra liderleri Dizzy Gillespie, Machito, Chico O'Farrill; Charlie Parker, Flip Phillips vd. ile birlikte), PolyGram/Verve 833 561 [2 LP seti]
At the Jazz Band Ball (1929 ve 1939, Eddie Condon, Jack Teagarden, Mezz Mezzrow, Joe Sullivan vd. ile birlikte [2 parçada]; Muggsy Spanier, George Brunies, Joe Bushkin vd. ile birlikte [16]; Bud Freeman, Max Kaminsky, Pee Wee Russell, Condon vd. ile birlikte [4]), RCA/Bluebird 6752
Barrelhouse Boogie (1936-41, Meade Lux Lewis [2 parça]; Jimmy Yancey [10], Pete Johnson & Albert Ammons [9], RCA/Bluebird 8334, *The Bebop Revolution* (1946-40,

çoğu Dizzy Gillespie'den, yedili ve orkestra formunda; ayrıca Kenny Clarke, Coleman Hawkins, Lucky Thompson liderliğinde, Allen Eager vd.'nin katıldığı buluşmalar), RCA/Bluebird 6757

Esquire's All-American Hot Jazz Sessions (1946-47, birçok önde gelen sanatçı katılmış; albümde "Cazın Öğeleri: Doğaçlama" başlıklı bölümde tartışılan *How High the Moon* var), RCA/Bluebird 6757

Jazz Club: Tenor Sax (1948-80, albümde Coleman Hawkins, *Picasso* [cazda kaydedilmiş ilk eşliksiz saksofon solosu], Gene Ammons & Sonny Stitt, Don Byas & Ben Webster, Wardell Grey & Stan Getz, Johnny Griffin & Eddie "Lockjaw" Davis, Joe Farrell, Booker Ervin & Yusef Lateef, John Coltrane, Dexter Gordon, Joe Henderson, Hank Mobley, Sonny Rollins, Lester Young var), PolyGram/Verve 840 031

Jazz Club: Vibraphone (1944-70, Gary Burton, Don Elliot, Vic Feldman, Terry Gibbs, Lionel Hampton, Bobby Hutcherson, Marjorie Hyams [George Shearing ile birlikte], Milt Jackson, Red Norvo, Dave Pike, Cal Tjader, Lem Winchester), PolyGram/Verve 840 034

Jazz Club: Violin (1957-79, Svend Asmussen, Stephane Grappelli, Sugarcane Harris, Didier Lockwood, Ray Nance, Jean-Luc Ponty, Zbigniew Seifert, Stuff Smith, Michal Urbaniak, Joe Venturi), PolyGram/Verve 840 039

The Jazz Trumpet (1923-80, 39 trompetçiden seçmeler), Prestige 3 PCD 2301

Riverside History of Classic Jazz (1920 öncesinden 1953'e kadar; cazın ilk döneminin ve köklerinin çok iyi bir özeti; albümde piyano silindirlerine kaydedilmiş ragtime [Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott], silindirlerden kaydedilmiş Harlem'in *stride* piyanosu [Cliff Jackson, James P. Johnson], boogie-woogie piyanosu [Art Hodes, Pete Johnson, Meade Lux Lewis, Cripple Clarence Lofton, Jimmy Yancey vd.], klasik blues şarkıcıları [Ida Cox, Ma Rainey, Bessie Smith], country blues [Big Bill Broonzy, Blind Lemon Jefferson], siyah sanatçılardan cazın ilk dönemi [Louis Armstrong, Lovie Austin, Duke Ellington, Freddie Keppard, Jelly Roll Morton, King Oliver, Clarence Williams vd.] ve beyaz sanatçılar [Eddie Condon, New Orleans Rhythm Kings, Miff Mole ile birlikte Original Memphis Five, Muggsy Spanier, Bix Beiderbecke ile birlikte Wolverines vd.], New Orleans'ı yeniden yaşatanlar [Bunk Johnson, Kid Ory, George Lewis (cl), Lu Watters vd.]), Riverside 005 [5 LP seti]

The Great Swing Saxophones (1929-46, Coleman Hawkins, Mound City Blue Blowers, Fletcher Henderson, Lionel Hampton vd.

ile birlikte; albümde *One Hour, Body and Soul* var [8 parça]; Ben Webster, Bennie Moten, Duke Ellington, Rex Stewart, Chocolate Dandies vd. [7]; Benny Carter McKinney's Cotton Pickers, Hampton vd. [7]), RCA/Bluebird 9863

Sözlükçe

A cappella: Çalgı eşliği olmayan, yalnız ses için yazılmış müzik türü.
Accelerandi: Hızlandırılmış.
Air: Çalgı eşliğinde veya eşliksiz söylenen, solo ya da birkaç ses için yazılmış şarkı. Hava.
Akor: Müzikte üç ya da daha çok sesin birlikte yarattıkları uyumlu (armonik) ve ortak tını.
Aleatorty: Bağımsız, rastlantısal müzik. Bir bestecinin müzik öğelerini belirli kurallara uymadan, kendi isteği doğrultusunda seçmek, kullanmak özgürlüğü.
Appogiature: Esas sese bir üst ya da alt derecesine dokunarak geçme; basamak. Yapıtlarda armonik bir süsleme öğesi olarak kullanılır.
Arpej: Akorları oluşturan notaların birbiri ardına (tek tek) çalınması. Kırık akor.
Atonal müzik: İkiden çok sesin birlikte oluşturduğu "armonik", "müzik sesi" ya da "müzikal yön" diye tanımlanan armoninin bulunmadığı müzik türü. 20. yüzyılın başlarında beliren atonal müziğin özelliği, armoninin yapısını oluşturan diyatonik dizi yerine 12 eşit yarım sesten oluşan kromatik dizinin kullanılmasıdır.
Attacca: 1) Ses ya da çalgı için yazılmış bir yapıtın başlama hareketi. 2) Bir yapıtın bir bölümünden diğerine beklemeden, birden geçiş. 3) Kısa bir füg temi.
Bel canto: Güzel şarkı, güzel söyleme yeteneği; bir anlamda şakımak.
Blue notes: Mavi notalar. Diyatonik dizinin doğal nota ile bemol arasında kalan ses kaydırmalarına elverişli olan üçüncü, beşinci ve yedinci notaları.

Boogie-woogie: Caz müziğinde bir piyano çalış stili. Sonraları orkestra müziğine de geçince aynı adla bir de dans doğdu. Bu stilde piyanoda sağ elin çaldığı blues melodisi ya da temasına, sol el, genellikle noktalı sekizlikler ve on altılıklardan oluşan bir motifi sürekli aynı ritimde çalarak eşlik eder.

Bossa nova: 1959'un başlarında beliren 2/4 ölçülü, iki adımlık ayak figürleriyle oynanan bir Brezilya dansı ve bu dansa özgü müzik.

Break: 1) Bir parçada, doğaçlama solo yapan kişinin dışında kalan diğer müzisyenlerin çalmadığı bölüm. Bu bölümün uzunluğu genellikle iki veya dört ölçüyü aşmaz. 2) Bu bölümde yapılan solo.

Bridge: Köprü; bir parçadaki ana temanın iki bölümünü birleştiren kısa geçiş kısmı.

Cantilena: Ortaçağ sonlarıyla Rönesans arasındaki dönemde, dinsel ya da dindışı, ses için yazılmış her türlü müziğin genel adı.

Cantus firmus: Değişmez tema. Bilinen bir şarkı ya da ezginin, çoksesli bir müzik yapıtında temel melodi (tema) olarak kullanılması.

Chaconne: 16. yüzyıl sonlarında İspanya'da beliren, Meksika kökenli bir dans.

Chalumeau: Klarnetin pes perdeleri

Chorus: 1) Nakarat, bir temanın temel bölümü. 2) Bir parçada caz müzisyenlerinin üzerine doğaçlama yaptığı ana bölüm. 3) Uzunluğuna bakılmaksızın caz solosu.

Clavinet: Elektrikli piyanoya benzeyen beş oktavlık bir elektronik keyboard. 60'lı yıllarda geliştirilmiştir.

Crescendo: İnsan sesi ve çalgılar için yazılmış müzik parçalarında seslerin doruk noktasına ulaşacak biçimde, giderek güçlenmesi.

Cümle: Bir müzik yapıtının özünü, içeriğini yansıtacak özellikte; fakat çok küçük bir bölümü, parçası.

Decrescendo: Ses gücünün giderek hafiflemesi, kısılması.

Disonans: Bilinen armoni kurallarına göre, uyumsuz sayılan notaların bileşimi.

Diyez: Bir notanın yarım kromatik ses yükseltileceğini (tiz) belirtmek amacıyla, o notanın önüne konulan işaret.

Dominant: Majör ve minör dizilerin 5. derecelerine denir.

Dominantüstü: Bir dizide dominanttan sonra gelen "altıncı" perdeye denir.

Döngüsel nefes alma: Bazı nefesli saz çalan müzisyenlerin (genelde kamışlı saz, nadiren de bakır saz çalanların) uyguladığı nefes alıp verme biçimi. Burada, burundan alınan nefes, yanaklar ve ağız aracılığıyla enstrümana üflenir.

Es: Notada ses durağı. Susma.

Falsetto: Kadınsı erkek sesi. Erkek şarkıcıların zorlanarak çıkardıkları en ince ses.

Flajole: 1) Şimşir ya da abanoz ağacından yapılan ve önde dört deliği, arkada bir başparmak deliği bulunan nefesli bir çalgı. Düz flütün ilkel biçimi. 2) Yaylı çalgılarda doğuşkanları öne çıkarma şeklinde kullanılan bir teknik yöntem.

Flügelhorn: 1830'larda Avusturya'da geliştirilen, genellikle si bemol tonda, kornetten daha geniş bakır nefesli çalgı.

Fortissimo: Forte'den (güçlü) bir kat daha güçlü.

Füg: Konu denilen kısa fakat üretici özellikteki bir temanın, benzetmelerle işlendiği kontrpuan üslubu. Bir besteleme türü. Ses ya da çalgı için yazılan füglerde temayı oluşturan sesler, kaybolup belirerek, sanki birbirini kovalıyormuş gibi sürer gider.

Glissando: Yaylı ve telli çalgılarda parmağı tellerin üzerinde hızla kaydırarak ses çıkarma.

Gospel: Amerika'da siyahların, Pentakostal kiliselerde vaizin söylediklerine cemaatin coşkulu haykırışlarla cevap verdiği geleneksel dinsel törenlerde, spiritual ve blues şarkılarını katarak türettikleri bir müzik türü.

Growl: Homurtu; nefesli sazlardan özellikle kornet, trompet ve trombondan çıkarılan homurdanmaya benzeyen ses.

Highlife: Nijerya ve Gana'da bir tür popüler dans ve müziği.

Jam session: Kendi keyifleri için bir araya gelen, daha önce prova yapmamış birkaç müzisyenin birbiri ardına, uzunluğu önceden belli sololarından oluşan doğaçlama müzik seansı.

Jungle style: Caz müziğinde ilkel çalgılara ve anlatıma yer veren orkestra düzenlemeleri. En belirgin örneklerine Duke Ellington'ın yapıtlarında rastlanır.

Kadans: Konçerto ya da aryalarda, bir bölümün biteceğine yakın, solistin virtüözlük gösterisine olanak sağlayan pasaj.

Kalipso: 19. yüzyılın başlarında Trinidad'tan çıkarak, önce Karayipler'e, oradan da dünyaya yayılan halk şarkıları.

Koloratur: Rönesans döneminde ses ya da çalgı için yazılmış müzik parçalarını, birtakım eklemelerle renklendirerek çalıp söylemek anlamını taşırdı. Bir tür süsleme. Günümüzde, daha çok soprano için renkli bir söyleyiş üslubu.

Kontrpuan: Tek bir müzikal doku elde etmek için aynı anda çalınan (her biri kendi başına güçlü) iki veya daha fazla melodi.

Koral: Dinsel şarkı.

Kromatik: Yarım tonlardan oluşan ses dizisine denir. Böyle bir dizide birbirini yarım ses farkla izleyen ve adları aynı olan iki komşu sesin

oluşturduğu aralığa kromatik aralık denir (fa-fa diyez, la-la bemol gibi)

Legato: Birlikte, bağlı. Ses ve çalgı müziğinde notaların kesintisiz birbirini izlemesi gerektiğini belirtir.

Lied: Şarkı, hava, ezgi.

Melos: Değişik perdelerdeki seslerin, belirli bir ritme bağlı olmadan, uyumlu ya da uyumsuz birbirini izlemesi.

Menüet: Üç zamanlı eski bir Fransız dansı.

Minstrel show: 19. yüzyılda Amerika'da, beyazların yüzlerini siyaha boyayarak siyahları ve folklorlarını taklit ettikleri alaycı gösteriler.

Mod: Makam.

Modallik: Makamların kuruluş halleriyle ilgili prensiplerin tümü.

Monodi: Çalgı eşliğinde ya da eşliksiz, tek sesle söylenen şarkı. Eskiçağdan günümüze kadar gelen bir müzik türüdür.

Monofonik: Tek kanal kullanarak yapılan ses kayıt ve yayım yöntemi. Stereofonik yöntem geliştirilmeden önce, plak kayıtlarında ve radyo yayımlarında kısaca "mono" olarak tanımlanan ve akustik derinliği tam yansıtmayan bu sistem uygulanırdı.

Mordan: Genellikle klavsen müziğinde uygulanan bir süsleme.

Musette: 13.-18. yy'lar arasında Fransa'da kullanılan bir tür gayda

Muzak: Alışveriş merkezi, otel, asansör gibi yerlerde sürekli çalınan, sanatsal bir işlevi olmayan fon müziği.

Nagaswaram: Güney Hindistan'da çalınan bir tür obua.

Ostinato: Bir müzik yapıtında sürekli yinelenen melodi cümlesi ya da ritmik kalıp.

Ölçü: Bir müzik yapıtında ritim birimi olan vuruşların, eşit zamanlara bölünmesi. Ezgilerin "zaman" denilen temposunu yazıldıkları ölçü belirler.

Parmak piyanosu (thumb piyano): Lamellaphone. Afrika'da çalınan, sound'ın ince tahta, metal vb. lameller veya dillerin titreşimiyle elde edildiği müzik aleti.

Parafrase: Bir müzikal cümleyi başka şekilde ifade etmek.

Parti: 1) Bir müzik yapıtında armoniyi oluşturan ezgilerin her biri. 2) Orkestra ve ses için yazılan yapıtlarda, ait oldukları çalgı ya da seslerin notaları.

Partisyon: Bir orkestra ya da koro yapıtında, seslere ve çalgılara ait bütün partilerin belli bir sıraya göre yazılı olduğu nota defteri ya da kitapçığı.

Pentatonik: Beş dereceli makam ya da dizi (gam). Beş sesli dizi.

Pianissimo: 1) Çok yavaş sesle. Sesin şiddetini olabildiğince hafifleterek, yumuşatarak. 2) Bir müzik yapıtının bu biçimde icra edilen bölümü.

Plunger (mute): Lavabo pompasının lastik kısmından oluşan ilkel surdin.
Polifonik: Çoksesli.
Portamento: Notadan notaya kesintisiz geçme tekniği.
Raga: Hint müziğinin melodik yapısını oluşturan makam ya da temel sesler.
Riff: Cazda kısa tema.
Ritardando: 1-Gecikerek, biraz geriden izleyerek (bir müzik yapıtının yorumunda, genellikle eşlik eden ses ya da çalgı için). 2-Ağırdan alarak, yavaş yavaş (temponun hızını düşürürken).
Rubato: Çalgı ya da ses için yazılmış bir yapıtın temposunu icra sırasında değiştirmek.
Rhythm-blues: 1950'lerde popüler olan caz üslubu. Danslı halk müziği biçimindeki bu caz türü, siyah Amerikan müziğinin geleneksel blues, gospel üsluplarıyla caza özgü senkoplu ritimlerin kaynaşmasından doğdu.
Sarod: Hindistan'ın Kuzey yörelerinde kullanılan, perdesiz uzun saplı, bir tür Hint lavtası.
Sequence: Birbirine benzeyen ezgilerin ya da ritimlerin yinelenmesi, sıralanması.
Senkop: Ölçüleri oluşturan vuruşlarla ilgili bir ritim öğesi. Bir ölçünün son zamanını, bir sonraki ölçünün ilk zamanına bağlamak. Senkopla birbirine bağlanacak notaların üzerine, yay biçiminde bir bağ işareti çizilir.
Spiritual: Dinsel şarkı. Amerika'da siyahların ve beyazların söylediği İngilizce ilahiler. Caz müziğinin temel öğeleri olan blues ve gospel bu dinsel şarkılardan doğmuştur.
Staccato: Notaların birbirinden ayrı, tek tek çalınacağını belirten terim.
Subdominant: Altçeken. Majör ya da minör diyatonik gamın altıncı derecesi.
Surdin: Trompet ve trombonun sesini kısmak ve tınısını değiştirmek amacıyla önüne tutulan el, şapka ya da enstrümanın ağzına sokulan parça.
Tala: Hint müziğinde genelde ritim ve ölçüye eş tutulabilecek bir kavram.
Tonalite: Eksenlilik. Eksen olarak alınan bir sesin çevresinde düzenlenen müzik parçası.
Tonik: Eksen, Bir makamı oluşturan ses dizisinin birinci derecesi.
Tremolo: Yaylı çalgılarda yayın, klavyeli çalgılarda tuşların (akor ya da aralıklarla), vurmalı çalgılarda ise sopaların çok hızlı hareketiyle sağlanan icra biçimi.
Triad: Üçlü akor; diyatonik dizide, bir temel sesle onun üçlüsü ve beşlisinden (tam, eksik, artık) oluşan armonik ya da melodik akor.

Triolet: Üçleme. 1) Aynı ritimde ve iki zamanlı üç notadan oluşan grup. 2) Konuları birbirini izleyen üç ayrı yapıttan oluşan dizi.

Unison: Ses ya da çalgılar için yazılmış bir müzik yapıtının, aynı perdeden çalınması ya da söylenmesi. Sesçi ve çalgıcıların birden çok olmasına karşın, tek ses halinde işitilir.

Vibrato: Titrek, dalgalı. Seslerin dalgalı izlenimi verecek biçimde çıkarılması.

Dizin

9. *Senfoni* 33
29th *Street* Saxophone Quartet 267, 290, 518, 523, 525
52nd Street 113, 133, 211, 238, 309, 351, 394

A
AACM (Association for the Advancement eof Creative Misicians) 14, 51, 52, 65, 78, 232, 242, 259, 264, 279, 315, 376, 389, 403, 414, 451, 452, 465, 466, 467, 468, 474
Aaltonen, Juani 281
Abaquwa kültü 382
ABD 14, 15, 16, 23, 28, 52, 54, 58, 59, 110, 118, 155, 173, 193, 194, 195, 196, 226, 230, 239, 241, 242, 249, 250, 274, 299, 304, 312, 334, 335, 336, 365, 366, 375, 376, 381, 383, 385, 387, 388, 390, 391, 392, 394, 395, 406, 407, 423, 440, 441, 442, 444, 453, 468, 479, 486, 487
Abercrombie, John 60, 345, 347, 355, 380, 403, 488, 493, 507
Aberg, Lennart 281
Abou-Khalil, Rabih 73, 390, 403, 476, 488, 524
Abrams, Muhal Richard 51, 66, 98, 183, 251, 304, 314, 315, 317, 358, 452, 466, 467, 468, 488, 492, 496, 498, 505, 514, 517, 526
absürd tiyatro 141
Ackerman, William 346, 396
Ackley, Bruce 257, 290, 518
Acuna, Alejandro 391, 525
Adams, George 279, 281, 315, 410, 474, 488, 499
Adams, Pepper "The Knife" 284, 286, 488, 499, 508, 522
Adams, Steve 290, 291, 518
Adderley, Cannonball 118, 126, 263, 384, 488, 496, 526
Adderley, Nat 222, 228, 488, 526
Adorno, Theodor 463
Aebi, Iréne 403, 509
Afganistan rababı 404
Afrika 21, 23, 27, 31, 33, 38, 39, 43, 46, 57, 61, 65, 67, 72, 74, 82, 93, 95, 96, 97, 98, 115, 127, 161, 166, 167, 169, 173, 175, 186, 187, 194, 199, 202, 205, 212, 214, 215, 217, 218, 219, 221, 232, 233, 243, 264, 267, 293, 299, 310, 313, 315, 316, 317, 332, 348, 357, 360, 367, 368, 372, 376, 381, 382, 385, 386, 388, 389, 390,

391, 392, 401, 403, 409, 423, 426, 443, 445, 451, 452, 453, 467, 473, 476, 477, 479, 483, 525, 533
Afrika-Karayip ezgileri 167
Afrika-Küba ritimleri 315, 386
Afrika mitolojisi 467
Afrika müziği 21, 27, 31, 67, 82, 127, 169, 187, 212, 217, 221, 299, 479, 483, 451
Afrika tam-tamları 27
Afro-Amerikan 21, 53, 67, 77, 282, 287, 339, 376
ağıt 168
ağız armonikası 402, 407
air 175
Air grubu 357, 376, 467
Air Mail 267
Airto 381, 387, 391, 423, 470, 496, 501, 511, 513, 520, 525
Akbar, Ali 395
Akiyoshi-Tabackin büyük orkestrası 295
Akiyoshi, Toshiko 98, 257, 268, 295, 296, 308, 447, 450, 488, 509, 521
Akkermann, Jan 343
akordeon 401, 467
akort 134, 143, 148, 354, 400
akustik 47, 56, 58, 60, 76, 122, 126, 151, 158, 159, 193, 234, 239, 281, 293, 318, 324, 325, 328, 329, 335, 341, 346, 349, 354, 373, 400, 476, 477, 533
akustik gitar 193, 335, 341
akustik müzik 60, 158, 159
akustik piyano 325, 328, 329
Alabama 87, 510
Albam, Manny 37, 439
Albany, Joe 308
Albert Ayler Quintet 464
Alexander, Monty 308
Ali, Amin 361, 489, 514
Alias, Don 384, 497, 516
Ali, Muhammed 230
Ali, Rashied 138, 146, 218, 371, 372, 412, 495
Alkier, Thomas 378
alkol bağımlılığı 35
All American Rhythm Section 365, 433
Allen, Carl 69, 380, 563
Allen, Henry "Red" 225, 489, 490, 504, 513
Allen, Marshall 443, 521
Allison 308, 309, 340, 411, 489, 492, 493, 495, 525
Allison, Luther 340
Allison, Mose 308, 309, 411, 489, 492, 493, 495, 525
Allman, Duane 55, 196, 342
All Stars 81, 84, 86, 198, 237, 245, 384, 385, 474
All Stars Brass Band 474
Alman cazı 262
Alman felsefesi 468
Alman marşları 43
Almanya 11, 13, 14, 16, 27, 48, 82, 86, 93, 94, 153, 208, 223, 232, 233, 241, 262, 266, 290, 333, 353, 377, 389, 440, 467, 468
Almeida, Laurindo 334, 387, 489, 519
Alp ülkeleri 452
Altena, Maarten 357, 490
alterasyon 201
alto 31, 33, 36, 66, 71, 75, 92, 93, 99, 101, 105, 107, 109, 115, 118, 120, 135, 140, 142, 148, 149, 162, 163, 207, 231, 233, 241, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 274, 275, 285, 289, 293, 294, 312, 334, 337, 342, 346, 356, 358, 361, 366, 378, 380, 385, 387, 399, 406, 412, 425, 428, 435, 436, 439, 456, 458, 459, 461, 464, 467, 470, 472, 476, 480, 488
alto flüt 264, 470
alto klarnet 250, 467
alto saksofon 105, 120, 149, 162, 163, 251, 259, 261, 264, 266, 267, 269, 271, 342, 366, 435, 461, 480, 488
Altschul, Barry 52, 372, 376, 489, 492, 505
Amazon 381

Ambrosetti, Franco 230
Ameen, Ramsey 395, 397
American Jazz Orchestra 450
Amerika 11, 14, 15, 20, 28, 35, 43, 48, 51, 80, 87, 90, 98, 100, 103, 117, 144, 155, 156, 157, 159, 161, 175, 195, 197, 198, 209, 216, 218, 236, 240, 242, 252, 253, 276, 282, 285, 292, 294, 295, 297, 303, 304, 311, 316, 317, 318, 323, 332, 334, 340, 342, 343, 353, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 391, 392, 401, 407, 415, 423, 424, 430, 437, 443, 452, 453, 487, 506, 532, 533, 534
Amerikan Dışişleri Bakanlığı 117
Amerikan folkloru 193
Amerikan müziği 21, 67, 167, 384, 418, 534
Amerikan ulusal marşı 340
Amiga 225
Ammons, Albert 271, 305, 489, 527
Ammons, Gene 271, 273, 483, 499, 524, 528
amplifikatör 56, 127, 147, 193
Amsterdam 269
anarşik 291
Andersen, Arild 357
Anderson, "Cat" 226
Anderson, Ernestine 419
Anderson, Fred 278
Anderson, Ivie 415, 498
Anderson, Lynn 309
Anderson, Ray 71, 239, 242, 358, 467, 489, 490, 496, 498, 519, 524
Anderson, Robert 198
André, Maurice 16, 114, 119, 123, 164, 176, 202, 207, 208, 218, 237, 280, 307, 482, 511
Andrews, Dwight 295
Andrews, Inez 198
Andrews, Jeff 359, 361
Andy Kirk and His Twelve Clouds of Joy 433
Angelic Gospel Singers 198
Anger, Darol 395, 396
Angola Devlet Hapishanesi 407, 408
Anka kuşu 150
Antwerpen 153
Apollo Stompers 450
Apollo Tiyatrosu 418
Arabistan 39
Arango, Bill de 336
aranjman 100, 119, 180, 181, 182, 183, 184, 243, 360, 366, 428, 435, 440, 455, 482, 488, 506
aranjörlük 182, 230, 434
Arap lavtası 403
Arap müziği 44, 73, 137, 138, 256, 310, 451
Arap nai flütü 292
Arcado-String Trio 398
Archie Shepp Quintet 464
ARFI (Association pour la Recherche d'un Folklore imaginaire) 250
argol (bir Mısır obuası) 402
Arjantin 401, 483
Arjantin folkloru 401
arkaik blues 41, 167, 191, 475
arkaik caz 29, 168, 406
Armadillo String Quartet 404
armoni 37, 40, 41, 42, 45, 54, 67, 68, 75, 99, 123, 135, 136, 145, 147, 149, 153, 174, 175, 176, 187, 201, 203, 205, 206, 207, 213, 217, 235, 239, 249, 263, 276, 291, 332, 344, 358, 367, 416, 458, 531
armonik 27, 33, 38, 40, 41, 42, 54, 59, 68, 69, 72, 93, 95, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 145, 149, 160, 170, 185, 186, 187, 188, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 213, 224, 228, 234, 235, 241, 243, 246, 251, 252, 254, 267, 273, 276, 309, 311, 322, 336, 344, 345, 349, 350, 351, 353, 355, 357, 360, 366, 367, 375, 397, 424, 450, 456, 458, 462, 464, 530, 534
armonizasyon 57, 205, 443
Armstrong, Louis 13, 29, 30, 31, 33, 34, 41, 61, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 102, 109, 114, 118, 119, 123, 125, 127, 131, 154, 161, 164, 169, 172, 174, 177, 180, 181, 182, 183,

215, 217, 219, 223, 225, 226, 227, 236, 237, 240, 245, 255, 256, 260, 297, 302, 305, 333, 349, 351, 363, 365, 394, 399, 406, 409, 410, 411, 420, 421, 428, 437, 444, 455, 462, 473, 481, 489, 494, 497
Arnold, Horacee 175, 378, 379
arp 319, 344, 346, 400, 402
arpej 306, 309
Ars Nova 49
Art Ensemble of Chicago 264, 357, 376, 466, 489, 492, 513
Arthur Blythe Quartet 474
Art Tatum Trio 307, 456, 461
Ashby, Dorothy 400
Ashby, Irving 336, 457
Ashley-Simpson 130
asimile 384
askeri marş 374
Asmussen, Svend 395, 489, 528
Association P.C. 375, 468
Asya 62, 65, 100, 117, 176, 249, 256, 316, 332, 379, 382, 389, 404, 452, 468
aşağılık kompleksi 329
aşk 45, 55, 139, 146, 189, 416
Atina 117, 118
Atlantic 137, 140, 185, 495, 498, 501, 512, 513, 518, 521, 527
Atlantik 334, 398
atom bombası 438
atonalite 41, 203
attacca 26, 120, 122, 207, 208, 272, 308, 321, 398, 410
Aufderheide, May 22
Auger, Brian 325, 424
Auld, Georgie 268, 270, 501, 520
Austin, Lovie 89, 489, 528
Avakian, George 84, 91
avangart 14, 34, 40, 41, 47, 50, 65, 108, 124, 144, 145, 148, 170, 232, 238, 249, 264, 267, 278, 279, 280, 293, 346, 352, 358, 373, 378, 414, 422, 442, 443, 467, 470, 472, 474
Avrupa 13, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 59, 61, 71, 73, 74, 79, 82, 90, 94, 96, 100, 103, 106, 110, 111, 117, 125, 128, 138, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 153, 155, 159, 163, 164, 168, 171, 173, 174, 175, 176, 178, 181, 182, 183, 187, 194, 197, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 221, 228, 229, 231, 232, 239, 240, 242, 249, 250, 252, 254, 259, 260, 267, 268, 280, 282, 287, 288, 289, 292, 293, 300, 312, 316, 317, 322, 325, 333, 334, 336, 341, 346, 348, 351, 352, 354, 355, 356, 359, 362, 366, 368, 373, 375, 376, 377, 379, 381, 390, 392, 393, 394, 398, 401, 404, 406, 409, 414, 423, 429, 430, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 460, 464, 466, 476, 479, 480, 481, 484, 493, 506, 511
Avrupa cazı 48, 52, 53
Avrupa folkloru 53
Avrupa müziği 29, 41, 43, 148, 178, 182, 201, 218, 219, 300, 429, 480
Avrupa romantizmi 53
Avrupa valsleri 401
Avustralya müziği 243
Avusturya 469, 532
Ayers, Roy 299
ayin 23, 199
Ayler, Albert 14, 39, 41, 45, 47, 48, 67, 71, 107, 139, 146, 163, 165, 166, 182, 207, 278, 279, 280, 282, 284, 372, 378, 464, 489
Azimuth 424, 490, 522, 526
Aznar, Pedro 412

B

Babasin, Harry 350, 517, 518
Bach, Johann Sebastian 39, 49, 103, 151, 162, 174, 175, 210, 213, 221, 264, 293, 309, 312, 315, 319, 329, 335, 366, 393, 394, 442, 460
Baden-Baden 17, 295, 351, 425, 444, 467
Badrena, Manolo 344, 391, 508, 525

BAG (Black Artist Group) 252, 264, 467
Bahia 387
Bailey, Benny 228, 229, 449, 451
Bailey, Buster 176, 247, 428, 456
Bailey, Derek 48, 61, 346, 403, 490
Bailey, Mildred 415, 490
Bailey, Victor 359, 360
Baker, Chet 224, 227, 228, 246, 410, 459
Baker, Dave 463, 518
Baker, Ginger 55, 152, 375
Baker, LaVern 421
bakır nefesliler 235
balad 103, 127, 144, 191, 255, 259, 269, 270, 273, 280, 297, 307, 332, 337, 347, 409, 411, 416, 418, 424, 465
balafon müziği 316
Baldwin, James 44
Bali 45, 61, 62, 72, 74, 213, 231, 299, 328, 375, 376, 377, 381, 404
Bali müziği 377
Balkanlar 294
Ballamy, Ian 266, 510
Ball, George 26, 181, 434, 496, 500, 504, 521, 527
Baltimore 154, 417
bambara drum 388
bambu 292, 295, 296, 404
bambu flüt 295
banço 21, 25, 29, 81, 304, 333, 500, 517
bando 23, 235, 473, 474
bandoneon 401, 517, 519
Bang, Billy 60, 395, 397, 398, 490, 521
Bantu müziği 264
Baptistler 23
Barbieri, Gato 281, 442, 490, 492, 494, 502, 507
barış şarkıları 278
bariton saksofon 120, 254, 258, 286, 291, 488
Barker, Danny 162, 200, 491, 503
Barker, Thurman 376
bar müziği 483
Barnes, George 226, 335, 347, 490, 492
Barnet, Charlie 112, 255, 430, 431, 490
Barney, Tom 24, 81, 245, 276, 336, 359, 456, 495, 497, 498
barok 19, 103, 175, 193, 205, 210, 294, 315, 335, 354, 366, 425, 460
Baron, Art 242
Baron, Joey 380, 491, 500
Barrett, Dan 198, 242
Barretto, Ray 384, 386
Barrett Sisters 198
Barron, Kenny 321, 329, 490, 493
Bartók, Béla 141
bas 71, 98, 102, 115, 120, 121, 122, 130, 138, 140, 147, 148, 165, 167, 168, 175, 197, 203, 213, 214, 215, 216, 249, 250, 251, 252, 254, 264, 280, 288, 290, 292, 293, 294, 299, 302, 304, 308, 311, 316, 323, 334, 347, 348, 349, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 370, 376, 380, 383, 399, 400, 406, 407, 413, 429, 431, 436, 439, 443, 457, 459, 462, 464, 465, 466, 467, 469, 470, 477, 486, 488, 495
bas davul 214, 364, 370, 466
Basel 245
bas gitar 148, 347, 349, 357, 358, 359, 360, 376
Basie, Count 20, 31, 36, 37, 38, 92, 101, 103, 105, 111, 150, 166, 174, 181, 219, 226, 228, 237, 239, 248, 268, 269, 272, 273, 274, 285, 286, 291, 292, 303, 316, 323, 333, 335, 350, 364, 365, 370, 381, 394, 408, 409, 411, 412, 417, 421, 423, 426, 430, 432, 433, 434, 436, 438, 439, 440, 443, 447, 450, 452, 456, 480, 490, 491, 493
Basie Orchestra 450, 519
Basie-Young 38, 272, 273, 274, 285, 439
Basin Street 108
bas klarnet 120, 140, 249, 250, 264, 293, 443, 470, 477, 488
bas saksofon 254, 467
Bass Desires 348, 355, 380, 507
Basuto kabilesi 317
Bates, Django 326, 403, 451, 510
Batı Afrika 115, 212, 217, 218, 264, 367, 368, 372, 423, 426

Batı dünyası 39, 58, 65, 148
Batı müziği 18, 171
Batiste, Alvin 247, 490, 494
battle 26, 271, 272, 432
Battle, Bobby 376
Baudelaire, Charles 104
Bauduc, Ray 363, 431
Bauer, Billy 36, 336, 337, 435, 458, 504
Bauer, Conrad 242
Bauer, Johannes 242
Bauza, Mario 383, 438, 499, 525
Bavan, Yolande 412
Bavyera Radyosu 431
Bayreuth 319
B.C.+M. Mass Choir 199
beat 18, 30, 37, 60, 137, 160, 163, 167, 219, 220, 392
Beatles 55, 85, 193, 194
bebop 19, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 48, 52, 53, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 79, 101, 108, 113, 114, 118, 119, 145, 147, 151, 166, 167, 168, 170, 187, 201, 202, 203, 214, 215, 216, 217, 228, 230, 231, 232, 234, 238, 239, 242, 247, 256, 261, 263, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 275, 278, 281, 282, 283, 285, 286, 289, 290, 291, 293, 297, 298, 299, 306, 308, 310, 320, 336, 342, 345, 347, 367, 368, 371, 375, 377, 380, 410, 411, 412, 418, 419, 420, 426, 432, 435, 437, 443, 445, 446, 451, 465, 466, 469, 472, 474, 475, 476
Bechet, Sidney 24, 79, 172, 223, 244, 245, 246, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 277, 349, 421, 473, 489, 490, 491, 494, 504, 505, 513, 519, 520, 521
Beckerhoff, Uli 233, 234
Beckett, Harry 233, 453, 497
Beckett, Samuel 142
Beck, Gordon 322, 342, 512
Beck, Jeff 342
Beck, Joe 342, 512
Bedevi müziği 33
Beefheart, Captain 347
Beethoven, Ludwig van 33, 49, 116, 151, 172, 174, 178, 362, 408, 442
Beiderbecke, Bix 30, 43, 79, 91, 92, 93, 94, 177, 182, 201, 224, 227, 228, 240, 245, 246, 261, 364, 399, 428, 491, 510, 528
Beinhorn, Michael 317
Beirach, Richie 318, 491, 521
Belçika 333, 440
Belew, Adrian 342, 344
Bell, Carey 346, 402
Bell, Kelvyn 540
Bellson, Louie 100, 364, 370, 447, 448, 490, 491, 522
Benavent, Carlos 359
bendir 391
Beneath the Underdog 227
Bengal flütü 295
Bengt Bergers Bitter Funeral Beer Band 476
Benjamin, Ben 106
Bennett, Lou 323
Bennink, Han 316, 376, 381, 403, 464, 491, 493, 506, 512
Ben Pollack Orkestrası 431
Benson, George 337, 338, 339, 410
Berberi müziği 137
Berendt, Joachim-Ernst 17, 61, 486
Berg, Alban 41, 53, 283
Berg, Bob 281, 282, 283
Berger, Bengt 73, 390, 474
Berger, Karl 60, 62, 136, 299, 314, 445, 491, 492, 494, 509
Bergman, Borah 314
Berigan, Bunny 31, 224
Berio, Luciano 250, 447
Berklee-School 369
Berlin 12, 61, 95, 100, 141, 223, 225, 249, 396, 441, 491, 493, 512, 519, 522, 523, 525
Berlin Caz Günleri 61, 100, 141, 396, 441
Berlin, Irving 95, 416, 418
Berlin, Jeff 359
Berlin Spor Sarayı 141
Berman, Sonny 435

Berne, Tim 233, 265, 380, 398, 474, 491, 498, 499, 504, 518, 527
Bernhard, Warren 318
Bernstein, Leonard 100, 162
Berroa, Ignacio 378, 379, 501, 516
Berry, Chu 31, 89, 177, 268, 428, 432, 456, 490, 491, 493, 494, 498, 503, 515, 519, 520, 522
Berry, Chuck 192, 193, 194
Bert, Eddie 16, 95, 239, 494, 498, 499, 525
Best, Denzil 370, 500, 509, 514, 520, 522, 523
beste 44, 55, 98, 100, 134, 140, 178, 179, 180, 182, 183, 253, 270, 398, 435, 443, 444, 445, 449, 450, 452, 453, 462, 488, 493, 507
bestecilik 179, 182, 310, 445, 475
bestseller 198
Bethânia, Maria 423
Bey, Chief 388
Bickert, Ed 342
big city blues 192, 408
Bigard, Barney 24, 81, 245, 456, 497, 498, 513
Biggest Little Band in the Land 456
Big Soul Band 440
Bijma, Greetje 423, 425, 491, 499
bilgisayar 217, 242, 259, 331
bilgisayar müziği 541
Bill Evans Trio 311, 319, 348, 353, 354, 355
Birdland 106, 129, 439, 469, 470, 491, 499, 520, 525
bireysel 59, 164, 167, 184, 275, 328, 347, 359
bireysellik 69, 284, 321, 449
Birinci Dünya Savaşı 19, 28, 29, 34, 255
Birks, John 118
Birleşmiş Milletler 389
Bishop, Walter 308, 491
Bismarck 93
Bitter Funeral Beer Band 390, 476
Blacher, Boris 45
Black Arts Repertory Theatre School 139
Blackman, Cindy 380, 381
Black Swan Quartet 398
Blackwell, Ed 140, 143, 372, 476, 491, 492, 494, 495, 524
Blair, John 147
Blake, Eubie 22, 47, 61, 314, 395, 397, 445, 491, 510
Blake, John 314
Blake, Ran 47, 314
Blake, William 445
Blakey, Art 27, 37, 38, 44, 69, 124, 163, 164, 170, 218, 229, 231, 235, 243, 258, 267, 275, 276, 283, 309, 321, 357, 367, 368, 369, 370, 371, 380, 383, 388, 437, 461, 465, 472, 491, 493, 497, 501, 511, 513, 515, 518, 520, 525
Blakey & Jazz Messengers 457
Blamires, David 412
Blanchard, Pierre 395, 397
Blanchard, Terence 68, 230, 267, 368, 473
Blanke, Toto 344
Blanton, Jimmy 33, 98, 99, 350, 351, 352, 362, 367, 498
Bley, Carla 45, 47, 98, 183, 267, 312, 314, 325, 326, 328, 330, 353, 358, 359, 402, 404, 405, 442, 443, 444, 492, 493, 494, 500, 502, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 517, 518, 526
Bley, Paul 47, 312, 314, 326, 330
Blood Sweat & Tears 446
Bloomfield, Mike 195, 340
Bloom, Jane Ira 256, 259, 311, 491, 492, 502
Blöchlinger, Urs 267
Blue Box 234
Blue Five 245
bluegrass 396, 403
blue note 33, 82, 145, 186, 187, 201, 204, 206, 254, 274
blues 23, 26, 28, 29, 33, 37, 38, 39, 41, 45, 53, 56, 57, 60, 64, 66, 67, 71, 77, 79, 82, 85, 88, 89, 90, 97, 102, 104, 108, 109, 114, 115, 120, 130, 131,

134, 135, 139, 143, 145, 147, 148, 151, 152, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 174, 175, 176, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 210, 211, 217, 223, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 240, 246, 254, 257, 259, 261, 263, 264, 266, 269, 271, 277, 280, 287, 288, 289, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 313, 315, 323, 324, 332, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 347, 348, 358, 359, 379, 384, 385, 391, 395, 398, 402, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 415, 416, 420, 421, 422, 426, 428, 433, 434, 439, 443, 447, 448, 452, 457, 475, 478, 479, 482, 483, 510, 528, 531, 532, 534
blues-break 189
blues-chorus 211
blues folk 309, 411
blues-riff 433
blues rock 196, 402
Blues Show 395
Bluiett, Hamiet 250, 251, 287, 288, 289, 291, 492, 503, 526
Blythe, Arthur 52, 66, 118, 266, 267, 474, 475, 489, 492, 515, 521, 524
Bob Moses/Jaco Pastorius Big Band 451
Bobo, Willie 71, 318, 383, 384, 500, 521
Bob Wills and the Texas Playboys 403
Bohemya, Stivin 294
Boland, Francy 447, 449
Bolden, Buddy 81, 222, 362
bolero 297
Bombay 243, 355, 390
Bonano, Sharkey 223
Bond 55, 152
Bond, Graham 55, 152
bongo 218, 368, 381, 383
boogaloo 385
boogie 23, 197, 199, 200, 303, 304, 305, 309, 313, 315, 407, 409, 433, 483, 528
boogie-ostinato 334
boogie-woogie 23, 197, 199, 200, 303, 304, 305, 407, 409, 528
boogie-woogie-blues 305
Boone, Richard 410
bop 11, 19, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 43, 48, 52, 63, 67, 68, 92, 98, 102, 107, 111, 113, 116, 118, 121, 123, 126, 130, 163, 168, 170, 174, 176, 203, 204, 211, 215, 217, 218, 227, 228, 229, 230, 231, 237, 238, 243, 251, 252, 256, 261, 263, 265, 266, 267, 271, 272, 275, 276, 277, 283, 285, 288, 292, 297, 309, 310, 312, 313, 321, 322, 338, 352, 365, 366, 367, 369, 376, 380, 402, 403, 410, 435, 437, 440, 456, 457, 458, 459, 461, 465, 470, 472
Bop Mintzer Big Band 450
Borca, Karen 402
Borneman, Ernest 29
Bossa Nova 258, 274, 365, 369, 387, 531
Boss Brass 450
Bostic, Earl 135, 261, 503
Boston 68, 81, 89, 274, 369, 436
Boston Berklee College 68
Bostonians 105
Boulez, Pierre 53, 250, 447
Bourelly, Jean-Paul 346, 492, 497, 526
Bowden, Mwata 287, 526
Bowen, Ralph 283
Bowie, Joseph 14, 66, 232, 240, 376, 466, 489, 492, 494, 498, 514, 521, 523, 526
Böhm, Georg 174
Brackeen, JoAnne 15, 321, 368, 492, 497, 501
Braden, Don 283, 494
Bradford, Alex 198, 232, 494
Bradford, Bobby 222
Bradley, Jack 86
Braff, Rubby 226, 347, 490, 492
Brahe, Tycho 443
Brahms, Johannes 49, 117, 151, 213, 442
Brand, Dollar 35, 317, 367, 408, 506
Brand, Julius 147
Branford Marsalis Quartet 473

Brass Fantasy 232, 376, 474, 492
Braud, Wellman 98, 490, 513
Braxton, Anthony 14, 35, 60, 118, 242, 251, 252, 259, 264, 289, 290, 314, 358, 367, 398, 445, 452, 463, 466, 467, 488, 489, 490, 492, 496, 501, 504, 505, 510, 513, 517, 521, 522, 525, 526
break 61, 168, 189, 363, 483
Breakstone, Joshua 347
Brecht/Weil 445
Brecker, Michael (Mike) 54, 230, 234, 235, 268, 281, 282, 284, 345, 355, 488, 492, 496
Brecker, Randy 543
Breuker, Willem 48, 250, 280, 444, 445, 491, 493
Brezilya 61, 72, 74, 234, 258, 274, 293, 294, 335, 345, 347, 376, 381, 382, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 401, 402, 412, 423, 426, 471, 477, 531
Brezilya müziği 335, 388
Bridgewater, Dee Dee 422, 508
Brigham Young 437
Brignola, Nick 286, 490, 493, 497, 505
Britanya 47, 195
Broadbent, Alan 309, 436
Broadway 22, 77, 84, 89, 106, 129, 243, 444, 469
Brockington Ensemble 199
Bronson, Art 105
Brothers, Dorsey 118
Brooklyn 128, 198, 266
Brooklyn All Stars 198
Brookmeyer, Bob 37, 240, 274, 342, 450, 459, 463, 519
Broonzy, Big Bill 151, 186, 188, 190, 191, 333, 407, 493, 528
Brotherhood of Breath 447
Brothers 101, 118, 248, 267, 272, 273, 274, 275, 285, 289, 392, 435, 440, 497, 504
Brown, Cameron 545
Brown, Clifford "Brownie" 38, 67,164, 170, 227, 228, 230, 277, 367, 456, 457, 461, 491, 493, 518
Brown, Delmar 412
Brown, Garnett 240
Brown, Gatemouth 192
Brown, Gerry 374
Brown, James 200, 398, 414
Brown, Lawrence 236, 313
Brown, Les 231, 438
Brown, Marion 15, 140, 263, 264, 493
Brown, Marshall 208, 509
Brown, Oscar Jr. 411
Brown, Pete 261, 508
Brown, Rap 414
Brown, Ray 335, 351, 355, 356, 362, 490, 493, 500, 502, 516, 518, 521
Brown, Ruth 421
Brown, Tom 27
Brötzmann, Caspar 346
Brötzmann, Peter 48, 210, 464
Brötzmann/van Hove/Bennink-Trio 464
Brubeck, Darius 252
Brubeck, Dave 184, 195, 252, 262, 285, 312, 369, 448, 454, 481, 493, 497
Brubeck Orkestrası 461
Brubeck Trio 461
Bruce, Jack 55, 127, 240, 257, 286, 290, 347, 359, 361, 376, 492, 493, 514, 518
Bruckner, Anton 49
Bruford, Bill 375, 493, 505, 525
Brunies, George 26, 181, 244, 495, 514, 527
Brüninghaus, Rainer 327, 328
Brüning, Uschi 423, 425
Bryant, Ray 308, 309
Buckner, Milt 223, 312, 323, 324, 503
Buckner, Teddy 223, 312, 323, 324, 503
Bucktown Five 223
Budd, Harold 255, 271, 327, 440, 489, 499, 503, 504, 507, 524
Budwig, Monty 352
Bulgaristan 280
Bullock, Hiram 344, 499
Bunker, Larry 297
Bunnett, Jane 257, 295, 493, 517
burjuva 50, 85, 193, 408, 484

Burkina Faso (eski Yukarı Volta) 259
Burnham, Charles 395, 397
Burns, Jethro 403
Burns, Ralph 98, 183, 403
Burrage, Ronnie 378
Burrell, Dave 314
Burrell, Kenny 314, 337, 338, 340, 441, 489, 493, 505, 514
Burroughs, William 42
Burton, Ann 422
Burton, Gary 54, 60, 61, 282, 297, 298, 299, 343, 394, 422, 451, 493
Busch, Wilhelm 445
Bushkin, Joe 306, 400, 496, 527
Butler, Frank 378
Butler, Henry 321
Butor 42
Butterfield, Billy 195, 376, 401, 402, 455, 501, 520
Butterfield, Don 401
Butterfield, Paul 195, 376, 402
Buxtehude, Dietrich 174
Bükreş 355
büyü 139, 295, 412, 421, 483
büyük film orkestraları 36
büyük orkestra (*big band*) 45, 84, 97, 98, 112, 114, 120, 123, 126, 166, 172, 230, 239, 247, 265, 275, 289, 297, 364, 370, 396, 417, 426, 427, 429, 431, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 452, 453, 455, 470, 480, 488, 510, 511, 516, 523, 524
Byard, Jaki 125, 264, 312, 450, 508, 526
Byas, Don 69, 113, 268, 269, 270, 271, 277, 280, 283, 493, 500, 516, 523, 528
Byrd, Charlie 274, 335, 387, 500
Byrd, Donald 37, 228, 402, 493, 502
Byron, Don 252, 503

C-Ç

Cables, George 321, 516
Caceres, Ernie 285
Caesar, Shirley 198
Cafe Society 305
Cage, John 264, 330
Cain, Jackie 419, 420, 458, 524
Callender, Red 349, 401, 402
Calloway, Cab 111, 112, 200, 365, 383, 432, 438, 456, 500, 503
Camilo, Michel 321
Campbell, Delois Barrett 198, 378, 379
Campbell, Wilbur 378, 379
Candido 383, 520
Candoli, Conte 435, 436, 504, 508, 518, 524
Candoli, Pete 518
cangıl 97, 165, 167
Cango Meydanı 544
Canned Heat 196
Cannonball Adderley Quintet 309, 465
Capetown 317
Capon, Jean-Charles 403
Capp, Frank 450
Caravans 198
Cardona, Milton 386
Carisi, Johnny 120
Carlos, Walter 57, 258, 264, 329, 330, 342, 359, 383, 385, 387, 412, 476, 492
Carlton, Larry 344
Carmichael, Hoagy 93, 414
Carmichael, Stokely 414
Carnegie Hall Concert 430
Carney, Harry 97, 98, 249, 284, 285, 287, 498, 503, 505
Carn, Jean 422
Carno, Zita 137
Carr, Ian 16, 234, 468, 512, 523
Carrington, Terri Lyne 374, 517
Carroll, Baikida 232, 504
Carroll, Joe 410
Carter, Benny 31, 112, 239, 261, 262, 263, 365, 428, 429, 433, 434, 443, 448, 452, 462, 491, 493, 494, 499, 503, 504, 505, 509, 510, 511, 517, 521, 525, 526, 529
Carter, Betty 338, 418, 419, 420, 421, 422, 426, 494, 508
Carter, John 247, 252, 253, 494, 496, 498, 505, 507, 516

Carter, Ron 122, 125, 164, 318, 338, 351, 354, 462, 494, 497, 499, 503, 509, 511, 519, 523
Caruso 91
Carver, Wayman 292, 493, 494, 499, 525
Casa Loma Band 431
Catherine, Philip 334, 394, 509
Catlett, Sid 31, 81, 364, 365, 370, 372, 373, 379, 428, 489, 490, 491, 493, 494, 501, 505, 522
caz 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 109, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 191, 192, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 270, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 493
caz festivali 208
caz kulübü 152
caz lokali 106, 439
caz operası 442
caz rock 31, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 65, 69, 70, 71, 72, 79, 83, 129, 130, 131, 132, 147, 151, 158, 160, 215, 216, 229, 230, 235, 239, 240, 249, 258, 266, 267, 268, 276, 278, 281, 282, 291, 293, 294, 298, 299, 318, 320, 326, 327, 333, 341, 342, 343, 344, 345, 355, 357, 359, 369, 371, 373, 374, 375, 378, 380, 395, 396, 397, 411, 441, 451, 465, 468, 470, 471, 472, 473, 475, 478
caz terminolojisi 30, 32
CBS 90, 141, 453
Celestin, Papa 223
Cellar Boys 401
cenaze alayları 249
cenaze müzikleri 249
cenaze törenleri 25, 102
Centazzo, Andrea 377
Centipede Orchestra 445
Cézanne, Paul 102
Chadbourne, Eugene 346

Chaloff, Serge 273, 285, 286, 494, 497, 504, 511
Chambers, Dennis 374, 375
Chambers, Jack 146
Chambers, Paul 120, 121, 352, 355, 439, 494, 497, 501, 502, 507, 513, 514
Chancey, Vincent 402, 492, 494
Chappaqua 141
Charles Lloyd-Quartet 54
Charles, Ray 38, 56, 192, 200, 323, 407, 410, 414, 432
Charles, Teddy 204, 297, 497
Charlie Parker Quintet 92, 114, 457, 461, 462, 476
Charlie Persip's Superband 450
Charlie Ventura Ensemble 420
Chase, Allan 272, 291, 502
Chatam, Rhys 346
Chattanooga 88
Chauvin, Louis 22
Chekasin, Vladimir 280, 500
Cherkassky, Shura 306
Cherry, Don 44, 45, 62, 74, 135, 140, 149, 164, 170, 231, 232, 233, 279, 295, 332, 346, 353, 372, 390, 403, 442, 452, 464, 475, 476, 477, 490, 491, 492, 494, 495, 502, 507, 521
Chevillion, Bruno 355
Chicago 12, 14, 16, 19, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 51, 78, 79, 81, 83, 92, 93, 102, 107, 110, 180, 192, 195, 196, 197, 200, 214, 223, 224, 227, 232, 236, 245, 246, 253, 254, 261, 264, 270, 277, 279, 297, 300, 303, 305, 333, 339, 357, 363, 364, 368, 376, 393, 399, 402, 407, 408, 409, 430, 443, 446, 451, 465, 466, 468, 489, 492, 497, 500, 513
Chicago stili 30, 79, 92, 214, 224, 253, 261, 363, 364, 393
Chick Webb Band 432
Chico Freeman Group 474
Chico Hamilton Quartet 337
Chico Hamilton Quintet 182, 293
Chinmoy, Sri 156, 157
Chopin 21, 96, 160, 308, 310
chorus 30, 50, 56, 99, 103, 115, 143, 176, 177, 178, 211, 244, 337, 344, 345
Christensen, Jon 378, 379, 465, 500, 506
Christian, Charlie 33, 56, 75, 112, 204, 212, 242, 246, 307, 324, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 345, 350, 365, 367, 395, 399, 455, 494, 500, 503, 504, 508, 513, 523, 524, 527
Christlieb, Pete 275, 284
Christmann, Günter 242, 377, 501
Christy, June 418, 420, 436
Cinelu, Mino 386
Circle 141, 166, 376, 495
city blues 191, 192, 408
Civic Orchestra 162
CL-4 252, 494
Clapton, Eric 60, 127, 152, 194, 195, 342
Clarence Williams Orchestra 291
Clarinet Family 251
Clarke-Boland Big Band 447, 449
Clarke, Kenny 33, 107, 112, 120, 211, 292, 355, 365, 367, 369, 370, 371, 402, 419, 438, 447, 460, 490, 491, 494, 501, 502, 506, 508, 514, 516, 528
Clarke, Kim 359, 361
Clarke, Sonny 449
Clarke, Stanley 358, 362, 470, 496
Clarke, Terry 378
Clark, John 402
Clark, Petula 153
Clarksdale 90
Claude Thornhill Orchestra 441
claves 381
clavinet 56, 325, 327
Clayton, Buck 52, 225, 226, 433, 490, 495, 505, 524, 527
Clayton, Jay 423, 425
Cleaver, Eldridge 414
Clementi, Muzio 174
Cleveland, James 162, 198, 499
Cleveland, Jimmy 240, 439, 440
Cleveland Orchestra 162
Clifford Brown/Max Roach Quintet 457
Clouds of Joy grubu 394

Coates, Dorothy Love 421
Cobb, Arnett 268, 269, 497, 499, 503, 513, 525
Cobham, Billy 58, 157, 216, 218, 345, 371, 373, 374, 380, 381, 385, 471, 496, 511
Cocteau, Jean 189
Codona 73, 390, 476, 477, 494, 495, 524
Codona Üçlüsü 390, 476
Coe, Tony 449
Cohn, Al 37, 174, 272, 273, 274, 275, 276, 459, 489, 495, 497, 499, 517, 519, 520
Cohn, Sonny 434
Coker, Henry 434, 490, 506
Cole, Bill 320
Cole, Cozy 31, 364, 370, 373, 379, 432
Coleman, Denardo 13, 14, 31, 41, 44, 45, 48, 52, 61, 62, 70, 71, 72, 79, 102, 106, 107, 108, 118, 124, 134, 135, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 155, 163, 172, 175, 177, 183, 185, 205, 208, 217, 231, 243, 253, 255, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 275, 278, 279, 280, 283, 284, 292, 298, 303, 310, 313, 316, 345, 346, 353, 356, 361, 371, 378, 380, 398, 410, 413, 426, 428, 445, 451, 456, 462, 463, 464, 477, 478, 481, 490, 491, 494, 495, 497, 500, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 511, 512, 513, 516, 517, 519, 520, 521, 526, 527, 528
Coleman, Earl 410
Coleman, George 278
Coleman, Ornette 13, 14, 41, 44, 45, 48, 62, 70, 71, 72, 79, 118, 134, 135, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 155, 163, 205, 231, 253, 263, 264, 265, 267, 268, 279, 280, 298, 310, 313, 345, 353, 361, 371, 378, 398, 413, 445, 451, 456, 462, 464, 477, 478, 491
Coleman, Steve 70, 118, 243, 266, 316, 356, 361, 378, 380, 426, 478
Coleman Üçlüsü 141
Cole, Nat "King" 305
Cole, Richie 118, 263, 412
Coles, Johnny 227, 228, 441, 499
Colianni, John 308
Collette, Buddy 248, 272, 274, 292, 495, 508, 517, 518
Collins, Albert 52, 118, 340, 347, 407, 423
Collins, Cal 52, 347
Collins, Judy 423
Colon, Willie 384
Colorado 348
Colosseum 55, 375
Colours 359, 525
Coltrane, Alice (McLeod, Alice) 138, 146, 400
Coltrane, John 14, 37, 41, 44, 45, 47, 52, 62, 68, 69, 71, 73, 79, 83, 108, 121, 122, 123, 126, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 160, 162, 163, 177, 182, 183, 199, 205, 208, 220, 229, 230, 243, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 266, 267, 268, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 291, 298, 310, 315, 319, 320, 321, 324, 325, 332, 343, 347, 353, 355, 371, 373, 384, 388, 395, 396, 397, 400, 402, 404, 409, 411, 412, 441, 445, 449, 459, 462, 463, 464, 475, 477, 481, 495, 496, 497, 506, 507, 513, 519, 523, 528
Columbia (Avrupa'da CBS) 88, 90, 155, 156, 159, 489, 490, 491, 493, 494, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 511, 512, 513, 520, 522, 524, 525
Comer Gölü 398
Como, Perry 410
Condon, Eddie 92, 247, 333, 400, 495, 496, 500, 503, 515, 519, 521, 522, 525, 527, 528
conga 218, 297, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 413, 467
Connor, Chris 395, 396, 419

Connover, Willis 246
Conservatoire Nationale Superieur de Paris 395
Contemporary 135, 142, 444, 491, 493, 499, 507, 513, 519, 522, 525
Contemporary Orchestra 444
Cooder, Ry 346
Cooke, Edna Gallmon 198
cool 22, 35, 36, 38, 39, 43, 47, 48, 52, 53, 79, 92, 93, 101, 104, 107, 114, 118, 120, 130, 161, 164, 165, 185, 195, 201, 202, 203, 214, 216, 224, 228, 230, 236, 248, 249, 252, 256, 261, 263, 271, 273, 274, 282, 285, 287, 290, 297, 309, 315, 327, 339, 342, 345, 367, 384, 387, 402, 411, 417, 458, 461, 480
Cool Band (Capitol Orchestra) 119
cool caz 36, 38, 39, 48, 120, 130, 201, 236, 248, 256, 274, 287, 297, 387
Cooper, Bob 272, 292, 402, 518
Cooper, Jerome 367
Coppola, Francis Ford 331
Cora, Tom 403, 496, 513
Corea, Chick 14, 57, 59, 60, 61, 126, 151, 154, 177, 183, 278, 312, 316, 318, 326, 355, 360, 368, 374, 387, 391, 422, 423, 435, 468, 470, 496, 497, 499, 513, 517, 520
Corelli, Arcangelo 162
Coryell, Larry 54, 60, 156, 334, 343, 374, 394, 397, 442, 468, 496, 507, 512, 514, 523, 524
Costa, Eddie 297, 308
Costanzo, Jack 382
Costa, Paulhino da 387
coşku 39, 70, 129, 138, 149, 212, 227, 233, 234, 239, 249, 284, 312, 320, 326, 345, 355, 376, 421
Cottle, Lawrence 359
Cotton Club 96, 97, 444
Cotton, James 96, 97, 177, 269, 365, 402, 428, 429, 444, 494, 498, 503, 511, 517, 521, 525, 529
Counce, Curtis 352, 518
Count Basie Orkestrası 36, 103, 166, 174, 226, 228, 237, 248, 333, 364, 365, 370, 409, 426, 430, 480
country 29, 67, 145, 191, 192, 298, 345, 348, 395, 403, 451, 471, 528
country blues 29, 67, 145, 191, 192, 528
country-western 451, 471
Courbois, Pierre 216, 374, 375, 468
Cow, Henry 305, 347
Cox, Anthony 357
Cox, Ida 89
Cray, Robert 340, 408
Crayton, Pee Wee 134, 525
Cream 55, 359, 375
Creative Music Orchestra 445
Creative Music Studio 62, 73, 136, 299, 315
Criner, Clyde 327
Crispell, Marilyn 314, 315, 467, 492, 496, 504, 509
Criss, Sonny 263, 517
Crosby, Bing 410, 431, 456
Crosby, Bob 431, 456
Crothers, Connie 309
Crouch, Stanley 160, 167, 473
Crowder, Robert 388
Cuber, Ronnie 286
cubop 383
Curson, Ted 228, 512, 520
cümleleme 26, 172, 173, 206, 208, 216, 225, 300, 345, 352, 415, 416, 420, 479, 480
cümleleme sanatı 415
Cyrille, Andrew 372, 373, 381, 488, 494, 496, 502, 507
Cyr, Johnny St. 25, 333, 489, 513, 515
çağdaş caz 63, 150, 217, 316, 405, 407, 451
çağdaş rock 199, 448
çarliston 18
Çaykovski 362
çello 350, 351, 354, 356, 403, 444, 488
Çin 45, 61, 62, 231, 287, 292, 293, 295, 376, 381, 403
Çin bambu flütü 292
Çingene 160, 189, 333, 334, 395
Çin seramik shuan flütü 295

çizgi film müzikleri 265
çocuk şarkıları 442

D
dada 139
Dagradi, Tony 282, 473, 492
Daley, Joe 401, 492
Dallas 20, 110, 197
Dalto, Jorge 320
Dameron, Tadd 35, 36, 275, 438, 458, 496, 514
Damme, Art van 401
Dance, Stanley 15, 108, 463, 471, 512
Daniels, Eddie 251, 252, 496
Danielsson, Palle 354, 465, 500, 506
Danimarka 238, 450
Danimarka Radyosu Büyük Orkestrası 450
Danko, Harold 262
dans 18, 39, 71, 84, 91, 97, 117, 185, 194, 201, 253, 261, 264, 281, 392, 428, 432, 433, 438, 444, 483, 531, 532
dans müziği 438
Dara, Olu 66, 167, 232, 233, 503, 514, 515
Darling, David 403
Darmstadt 447
Dauer, Alfons M. 27, 186, 257, 483
Dauner, Wolfgang 318, 326, 327, 330, 451, 523
Dave Brubeck Quartet 369, 461
Dave Holland Quintet 243, 266, 474, 475
Davenport, Cow-Cow 93, 94, 305
Davern, Kenny 246, 260, 496, 521
David Murray Octet 456, 474
Davis, Anthony 15, 64, 167, 252, 314, 315, 398, 488, 489, 496, 507, 514, 521
Davis, Art 138, 140
Davis, Charles 286
Davis, Danny 443
Davis, Eddie "Lockjaw" 268, 269, 280, 434, 449, 459
Davis, Francis 315
Davis, Gregory 474
Davis, Kay 97, 420, 424
Davis, Miles 13, 35, 36, 45, 55, 57, 59, 68, 70, 71, 79, 93, 100, 101, 103, 114, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 136, 137, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 162, 164, 167, 170, 172, 177, 178, 182, 183, 204, 205, 207, 208, 217, 224, 225, 227, 228, 230, 231, 233, 234, 239, 243, 248, 258, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 285, 309, 311, 313, 318, 341, 345, 352, 354, 360, 361, 367, 371, 375, 384, 386, 387, 389, 390, 391, 412, 437, 438, 441, 447, 456, 457, 458, 459, 462, 465, 468, 470, 473, 474, 478, 481, 488, 492, 494, 495, 496, 497, 499, 503, 505, 507, 511, 512, 514, 518, 519, 520, 524, 526, 527
Davis, Rev. Gary 191
Davis, Richard 15, 353, 354
Davis Sisters 198
Davis, Stanton 232
Davis, Steve 138
Davis, Wild Bill 56, 261, 323, 324
davul 12, 25, 43, 51, 56, 71, 81, 105, 115, 121, 122, 140, 148, 165, 167, 168, 197, 213, 214, 215, 233, 243, 265, 288, 292, 297, 323, 330, 331, 347, 348, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 388, 389, 390, 399, 414, 419, 425, 431, 448, 462, 466, 469, 478, 486
davul-computer 375
Dawkins, Jimmy "Fast Fingers" 339
Dawson, Alan 369
Deane, J.A. 391, 503, 527
Dean, Elton 266
DeBriano, Santi 356
Debski, Krzesimir 395, 397
Debussy, Claude 43, 45, 49, 91, 93, 201, 205, 293, 311, 318, 337
Decoding Society 71, 72, 299, 361, 377, 378, 478, 506
DeFrancesco, Joey 325

DeFranco, Buddy 247, 248, 251, 285, 494, 497, 500, 503, 516, 517, 518, 522, 523
Defunkt 241, 361
Degen, Bob 318
DeGrassi, Alex 396
DeJohnette, Jack 154, 163, 218, 251, 259, 266, 345, 357, 379, 380, 381, 396, 459, 475, 492, 493, 497, 507, 512, 514, 517, 520, 527
Delius, Frederick 91
delta-blues 347
deneysel rock 75
denizci şarkıları 291
Dennerlein, Barbara 325
Dennis, Matt 370, 374, 375, 410
Desmond, Paul 262, 264, 285, 312, 342, 461, 493, 497
Detroit 37, 105, 112, 238, 263, 277, 286, 310, 352, 369, 407, 417, 422
Deutsch, Alex 378
Dial 116, 515
Dickenson, Vic 106, 236, 237, 239, 433, 490, 505, 506
Dickerson, Walt 297, 298, 299
Dick, Magic 55, 152, 251, 309, 326, 402, 494, 509
Dieng, Ayibe 391
dijital synthesizer 327, 331
DiMatteo, Luis 401
DiMeola, Al 341, 343
din 44, 152, 158
dini müzik 245, 421
dinsel 39, 45, 47, 74, 88, 138, 139, 153, 197, 199, 212, 313, 386, 531, 532, 534
Diorio, Joe 347
dirge 279
Dirty Dozen Brass Band 473, 474, 497, 501
disco-beat 160
disko 193, 240
diskografi 16, 19, 486
disko müziği 193
Dixieland 26, 27, 34, 78, 92, 109, 181, 201, 214, 215, 216, 217, 222, 223, 226, 239, 240, 244, 245, 247, 254, 256, 270, 285, 310, 333, 363, 365, 381, 428, 431, 455, 456, 457, 463, 515
Dixieland Jazz Band 26, 223, 363, 381, 428, 455, 515
Dixieland Rönesansı 34
Dixon, Eric 27, 292, 434, 519
Dixon, Jessy 198
diyalektik 43, 377, 479
Dizzy Gillespie Quintet 465
Dodds, Baby 215, 245, 363, 364, 381, 489, 490, 497, 504, 505, 513, 515
Dodds, Johnny 29, 81, 244, 260, 360, 483
Dodgion, Jerry 295, 508, 520
Dogon 259, 504
doğaçlama 22, 23, 36, 38, 40, 44, 46, 59, 68, 75, 80, 92, 94, 103, 104, 105, 112, 115, 121, 123, 126, 136, 147, 168, 171, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 197, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 229, 234, 235, 239, 258, 262, 274, 276, 277, 285, 288, 291, 297, 298, 299, 309, 312, 315, 331, 352, 382, 383, 385, 390, 397, 398, 403, 404, 411, 416, 418, 425, 428, 441, 445, 452, 455, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 479, 480, 481, 531, 532
Doğu Almanya 48, 353, 377
Doğu Avrupa 379
Dolmetsch, Arnold 175
Dolphy, Eric 14, 15, 25, 68, 124, 125, 140, 163, 220, 229, 249, 250, 263, 264, 293, 294, 295, 310, 352, 353, 406, 463, 495, 497, 504, 506, 512, 514, 518, 520, 526
Domino, Fats 192, 232, 301, 392
Donald, Peter 37, 68, 228, 231, 266, 267, 368, 378, 402, 404, 473, 492, 493, 502, 503, 513, 517, 524
Donaldson, Lou 263, 491, 520
Donauesching Müzik Günleri 73
Doods, Johnny 549
Dørge, Pierre 452, 453, 497, 511, 522

Dorham, Kenny 209, 227, 265, 491, 497,
Dorough, Bob 412, 425
Dorsey Brothers 118
Dorsey, Jimmy 92, 112, 118, 200, 231, 236, 239, 240, 245, 247, 364, 370, 381, 430, 456, 525
Dorsey, Thomas A. 200
Dorsey, Tommy 236, 239, 240, 364, 370, 381, 456, 525
do saksofon 107
Douglas, Isaac 156, 198, 295
Dowell, Al Mac 148
Down Beat 14, 16, 38, 83, 90, 100, 124, 129, 162, 241, 251, 265, 293, 354, 383, 386, 395, 444, 467, 469
dramatik 243, 265, 268, 282, 327
Draper, Ray 402, 497, 517
Dream Band 439
Dreams 54, 120, 279, 446, 476, 477
Dregs 396
Dresser, Mark 357, 358, 489, 491, 498
Drewes, Billy 284
Drew, Kenny 308, 502, 522
Driscoll, Julie (Julie Tippetts) 424
D'Rivera, Paquito 118, 266, 385, 498, 501
dua 197, 421
Ducret, Marc 346
Dudas, Lajos 252
Dudek, Gerd 281, 491, 501
Dudziak, Urszula 423, 424, 425, 498, 524
Duke Ellington Orkestrası 66, 94, 98, 101, 166, 167, 224, 226, 255, 415, 424
Duke, George 326, 497, 526, 527
Dupree, Cornell 333, 343
Dupree, Jack 301
Durham, Eddie 335, 505, 510, 527
Dutrey, Honoré 81
Dutt, Hank 398
Duvivier, George 352, 389
düet 337, 343, 354, 518, 519, 521, 523
Dvorak, Anton 307
Dyani, Johnny 169, 357, 453, 497
Dylan, Bob 193, 194, 340

E

Eager, Allen 272, 273, 458, 528
Earland, Charles 323
Early, John 177, 435, 459, 512
Earth, Wind and Fire 385
Earthworks 375, 517
Easley, Bill 251
Eastwood, Clint 118
Echo Canyon 295, 515
Eckstine Big Band 437
Eckstine, Billy 112, 113, 114, 115, 271, 275, 410, 419, 437, 498, 500, 504, 520
edebiyat 189, 445
Edison, Harry "Sweets" 52, 225, 226, 261, 285, 433, 505, 517, 518
Edwards, Teddy 276, 526
Edwin Hawkins Singers 199
efekt 239, 248, 341, 344, 362, 429
Egan, Mark 359, 499
egzotik 23, 45, 46, 53, 205, 206, 254, 277, 289, 292, 402, 403, 419, 443
egzotik müzik 45, 46, 53, 205
Ehrlich, Marty 250, 251, 488, 494, 498
Einhorn, Mauricio 402
Eisler, Hanns 53, 445
eklektizm 13, 64, 314
ekolojik 76
El Barrio 384, 391
Eldridge, Roy 31, 33, 106, 109, 111, 172, 173, 217, 225, 227, 237, 247, 414, 428, 431, 455, 490, 491, 498, 505, 509, 520
electric bebop 281
elektrikli caz 125, 151, 335
elektrikli enstrümanlar 126
elektrikli gitar 56, 60, 354
elektrikli müzik 159
elektrikli nefesliler 57
elektrikli org 324, 525
elektrikli piyano 56, 325, 327, 341, 470
elektrikli trompet 127
elektrogitar 148, 335, 344
elektronik 46, 48, 51, 56, 57, 60, 101, 126, 127, 129, 132, 151, 156, 229, 234, 242, 281, 318, 320, 324, 325,

326, 327, 328, 329, 330, 332, 336, 339, 341, 345, 346, 375, 377, 391, 395, 399, 404, 413, 415, 425, 446, 470, 471, 476, 477, 478, 531
elektronik caz 318
elektronik caz rock 60
elektronik çalgılar 56, 101, 477
elektronik keyboard 328, 531
elektronik müzik 46, 57, 151
elektronik perküsyon 391
elektronik tını 51, 57, 242, 327, 345
elektronizasyon 55, 56, 57, 58, 328
Eleventh House 468
Elias, Eliane 230, 326
Elima 291
Elisabeth devri 551
Ellerbee, Charles 148, 346, 495
Ellington, Duke 13, 15, 33, 66, 67, 70, 79, 80, 81, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 112, 117, 125, 127, 132, 138, 165, 166, 167, 168, 174, 180, 183, 224, 225, 226, 236, 243, 245, 247, 249, 253, 255, 260, 261, 265, 269, 270, 277, 278, 281, 284, 285, 288, 289, 291, 295, 302, 306, 310, 313, 316, 317, 318, 322, 334, 350, 352, 370, 384, 394, 406, 414, 415, 420, 424, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 451, 452, 454, 456, 480, 496, 498
Ellington Orkestrası 66, 94, 98, 100, 101, 165, 166, 167, 224, 226, 255, 289, 295, 415, 424
Ellis, Don 162, 232, 337, 447, 448, 499, 502, 518, 519
Ellis, Herb 337
Elman, Ziggy 430, 501, 502
El'Zabar, Kahil 389, 498, 526
Emerson, Keith 332
Emery, James 346, 498, 521
Encyclopedia of Jazz 16, 408
Endonezya 11, 249
Energy Force 450
Eno, Brian 233, 327, 503
enstrüman 16, 140, 196, 222, 240, 246, 248, 249, 251, 254, 257, 260, 277, 293, 295, 324, 345, 354, 366, 413, 424, 477
enstrümantal 26, 37, 57, 85, 124, 130, 147, 161, 178, 195, 196, 227, 260, 297, 305, 317, 330, 361, 368, 406, 408, 412, 414, 416, 417, 466, 467
entelektüel 18, 28, 36, 41, 47, 57, 74, 139, 161, 234, 330, 373, 381, 469, 481
entonasyon 41, 430
eroin 35, 110, 262, 340
erotik 102, 172, 269
Erskine, Peter 348, 374, 375, 380, 469, 488, 507
Ertegün, Nasuhi 185
Ervin, Booker 276, 277, 498, 512, 528
Escoudé, Christian 334
esrik 39, 76, 140, 146, 163, 165, 167, 197, 205, 250, 257, 345, 372, 422, 481
estetik 28, 54, 119, 123, 168, 171, 172, 329, 404
estetizm 379
Ethnic Heritage Ensemble 389, 498, 526
etik 28, 172, 206
Etiyopya 243
etnik 25, 53, 57, 65, 75, 215, 220, 233, 250, 293, 299, 316, 334, 344, 346, 472, 477
etnik müzik 65, 75, 346, 472
etnoloji 61
etno-pop 477
Eubanks, Kevin 242, 243, 343, 368, 499, 504, 505, 509, 517
Eubanks, Robin 551
European Jazz Quintet 281
Evans, Bill 122, 126, 54, 259, 281, 298, 309, 310, 311, 312, 318, 319, 321, 327, 329, 348, 353, 354, 355, 359, 379, 398, 496, 499, 501, 507, 514
Evans, Gil 45, 98, 119, 120, 122, 123, 126, 152, 154, 230, 257, 279, 338, 340, 344, 360, 413, 423, 431, 441, 442, 443, 447, 451, 470, 488, 494, 496, 497, 507, 509, 512, 522

Evans, Hershel 551
Evans Trio 311, 319, 348, 353, 354, 355
Ewart, Douglas 250, 295
Experimental Band 466
Eyges, David 403

F
Faber, Johannes 233
Faddis, Jon 230, 492
Fagen, Donald 404
fagot 277, 402, 443
Fahey, John 346
fahişelik 417
Fairfield Four 198
Faith and Deliverance Choir 199
Faleti, Adebayo 389
falsetto 199, 257, 280, 409, 412
Fambrough, Charles 165, 356, 491, 511
Family of Percussion 368
Fania All Stars 384, 385
Fania Records 384
fantezi 143, 237, 398, 442
Farafina 233
Farlow, Tal 152, 335, 337, 341, 459, 499, 515
Farmer, Art 38, 222, 227, 228, 270, 380, 439, 449, 459, 499, 507, 521
Farrell, Joe 278, 292, 470, 496, 499, 511, 528
Fas 148, 391
Favors, Malachi 357, 466, 489
Favre, Pierre 61, 376, 381
Feather, Leonard 15, 16, 27, 99, 108, 110, 113, 116, 117, 124, 173, 185, 247, 249, 251, 257, 408
Feather, Lorraine 422
Federal Almanya 48, 232, 233
Felder, Wilton 281
Feldman, Mark 395, 397, 489, 491, 499, 528
Feldman, Vic 297
felsefe 42, 242
Feminist Improvising Group 317
Fenton, Nick 112
Ferguson, Maynard 226, 227, 397, 439, 447, 448, 495, 499, 505, 507, 525
Ferré, Boulou 334
Ferris, Glen 240, 519
Few, Bobby 314, 509
Filipinler 62
Fillmore East 55
Fillmore West 55
film müziği 440
Finegan, Bill 430
Fischer, Clare 16, 309, 311, 314, 323, 325
Fischer, John 552
Fishkind, Larry 401, 506
Fitzgerald, Ella 104, 313, 347, 418, 419, 420, 423, 424, 426, 432, 494, 499, 501, 525
Fitzgerald, Scott 93
Five Blind Boys of Mississippi 198
Five Elements 71
Five Pennies 224
Five Spot 257, 464
flajole 253, 280, 281, 355, 358, 413
flamenko 121, 334, 353, 495
flamenko gitarı 334
Flanagan, Tommy 308, 309, 488, 489, 499, 507, 509, 518
Fletcher Henderson Orchester 101
Floransa 49
Florida 191, 385
Flory, Chris 347
flügelhorn 222, 234, 235, 452, 488
flüt 231, 256, 264, 271, 277, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 348, 399, 402, 414, 439, 450, 467, 470, 476, 477, 480, 488
Folami, James 388
folk 29, 53, 134, 143, 188, 191, 192, 193, 254, 277, 282, 304, 309, 341, 342, 346, 396, 402, 407, 408, 411, 415, 477
folk blues 134, 143, 191, 192, 193, 254, 304, 341, 402, 407, 408, 415
folk caz 342, 346
folklor 45, 250, 280, 347
Fontana, Carl 239, 491
Ford, Ricky 69, 198, 283, 498, 499, 521
Ford, Robben 343

Forever grubu 423
Forman, Bruce 347
Forman, Mitchell 327
Forrest, Jimmy 434
Fort Apache 386
fortissimo 247, 325, 362
Fortner, Wolfgang 205, 219
Foster, Al 130, 269, 271, 349, 350, 374, 378, 379, 426, 434, 488, 490, 497, 499, 508, 511, 512, 513, 519
Foster, Frank 434, 490
Foster, Pops 349, 350
four beat jazz (dört vuruşlu caz) 30
Four Brothers 101, 248, 272, 273, 289, 435, 504
Fourth Herd 435
Fourth Way 54
Fourth World Music 233
Fowler, Bruce 240
Fowlkes, Charlie 286, 434, 503
Franco, Guilherme 230, 247, 387, 388, 389, 523
Franklin, Aretha 162, 200, 422
Franklin, C.L. 422
Franklin High School 162
Fransa 11, 14, 16, 25, 195, 245, 255, 378, 386, 394, 396, 467, 533
Fransız ahşap nefesli geleneği 25
Fransız halk ve bale müziği 23
Fransız-İspanyol sömürge bölgeleri 25
Fransız operası 43
Fransız sömürgecilik dönemi 24
Freeman, Bud 94, 107, 401
Freeman, Chico 67, 278, 474, 475
Freeman, Russ 308, 309
Freeman, Sharon 402
Freeman, Von 279
Free Spirits 54, 343
French Quarter 392
Fresu, Paolo 233
Frey, Matthias 318
Friedman, David 259, 298, 299, 500, 513, 520
Friedman, Don 309, 311, 342
Friesen, David 73, 353, 355, 361
Frisell, Bill 16, 345, 347, 348, 380
Frith, Fred 75, 346, 347, 500, 510, 513, 527
From Roots to the Source 232
Fuller, Blind Boy 191, 238, 239, 240, 368, 434, 438, 500, 507
Fuller, Curtis 238, 239, 240, 368, 434
Fuller, Gil 438
funk 18, 19, 38, 39, 65, 70, 71, 72, 75, 77, 78, 85, 126, 129, 130, 147, 148, 149, 162, 169, 194, 228, 234, 235, 240, 241, 243, 258, 263, 266, 290, 291, 299, 309, 316, 317, 318, 333, 340, 342, 346, 348, 356, 361, 377, 378, 386, 397, 425, 426, 440, 451, 470, 471, 472, 475, 477, 478, 483
funk caz 65, 228, 241
funkiness 71, 194, 327, 345
funky 38, 191, 200, 345, 395
funky blues 191, 395
fusion 31, 51, 52, 54, 55, 56, 59, 69, 70, 71, 129, 130, 151, 159, 160, 169, 214, 215, 216, 229, 230, 234, 240, 258, 281, 293, 299, 320, 326, 329, 331, 341, 342, 343, 344, 355, 357, 358, 359, 369, 374, 385, 386, 387, 395, 397, 411, 422, 426, 440, 443, 465, 468, 469, 470, 471, 473
füg 114, 460, 530

G

Gadd, Steve 343, 374
Galas, Diamanda 423, 425, 500, 527
Gale, Eric 343, 443
Gallagher, Rory 195
Gallivan, Joe 330
Galper, Hal 262, 320
Gambale, Frank 343
Gambia 452
Gana 390, 532
Ganelin Trio 317, 377, 500
Ganelin, Vyacheslav 316, 317, 377, 500
Garbarek, Jan 260, 282, 335, 441, 465, 500, 502, 506, 521
Garbarini, Vic 168, 169
Garden State Choir 199
Garland, Red 121, 137, 308, 309

Garner, Erroll 114, 174, 312, 313, 323, 422, 433, 500, 516
Garrett, Kenny 266, 497, 512
Garrison, Jimmy 138, 140, 146, 353, 495
Gary Burton Quartet 54, 343
Gaslini, Giorgio 316
Gaucho folkloru 401
gayda 151, 256, 260, 533
Gaye, Marvin 414
geleneksel caz 34, 53, 56, 165, 203, 216, 223, 241, 351
Geller, Herb 262, 449, 499, 518
Gelson, Patrick 331, 412
gençlik konserleri 162
Gene Krupa Big Band 412
George Adams/Don Pullen Quartet 474
George Russell Sextet 448
George Shearing-Quintet 370
Georgia 139
Gerry Mulligan Dörtlüsü 227
Gershwin, George 121, 123, 313, 416, 418
Getz, Stan 124, 172, 177, 195, 217, 272, 273, 274, 321, 338, 369, 383, 384, 387, 402, 423, 480, 490, 500, 504, 510, 522, 528
Giants 106, 458, 459, 491, 522
Gibbs, Melvin 361
Gibbs, Terry 146, 248, 297, 435, 497, 500, 506, 516, 527, 528
Giddins, Gary 65, 80, 338
Gifford, Gene 431
Giger, Peter 368, 377, 389
Gilberto, Astrud 338
Gilberto, João 387, 412
Gil Evans Monday Night Orchestra 451
Gil, Gilberto 460
Gillespie, Dizzy 32, 33, 35, 36, 38, 50, 67, 79, 80, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 125, 135, 141, 154, 161, 164, 172, 204, 211, 217, 218, 225, 226, 227, 229, 230, 238, 239, 261, 263, 270, 271, 297, 324, 335, 338, 351, 365, 379, 382, 383, 384, 387, 394, 410, 411, 418, 432, 437, 438, 439, 440, 442, 465, 476, 494, 497, 498, 500, 503, 508, 513, 515, 516, 517, 523, 524, 527, 528
Gilmore, John 278, 443, 521
Gine 121
Girard, Adele 400
Gismonti, Egberto 62, 335, 501, 502
gitar 12, 25, 56, 101, 147, 148, 149, 151, 156, 193, 213, 223, 266, 304, 323, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 367, 376, 387, 394, 399, 403, 413, 414, 429, 431, 434, 435, 446, 457, 458, 463, 465, 467, 476, 477, 486, 488
gitar synthesizer 330, 488
Gitler, Ira 136, 271, 273
Giuffre, Jimmy 36, 37, 98, 172, 183, 205, 220, 240, 246, 247, 248, 249, 252, 272, 273, 274, 337, 439, 456, 459, 462, 463, 465, 481, 501, 518
giz 89, 149, 172, 319, 446
G., Kenny 246, 248, 259, 266, 430, 493, 510, 523
Gladden, Eddie 380
Glass, Phillip 307, 398
Gleason, Ralph 82, 196, 338
Glenn Miller Orkestrası 247
glissando 26, 235, 260, 280, 287, 315, 433
Globe Unity Orchester 316, 377
Goebbels, Heiner 331
Goethe 37, 445
Goines, Lincoln 359, 361
Gojkovic, Dusko 228, 516
Goldberg, Stu 318
Goldkette, Jean 91, 93, 430
Golson, Benny 268, 270, 461, 491, 494, 497, 501, 507, 517, 518
Gomez, Eddie 294, 353, 354, 355, 396, 492, 499, 501, 509
Gomez, Vincente 334
Gonsalves, Paul 99, 163, 166, 269, 271, 498
Gonzales, Babs 382, 385, 386, 410

Gonzales, Jerry 385, 386
Goodman, Benny 31, 56, 89, 92, 104, 172, 174, 192, 195, 238, 239, 245, 246, 247, 248, 249, 272, 297, 306, 332, 338, 350, 363, 400, 417, 430, 431, 432, 434, 455, 490, 494, 499, 501, 503, 504, 505, 508, 509, 511, 520, 522, 524, 526
Goodman, Jerry 157, 158, 395, 471
Goodman Orkestrası 31, 363, 430
Goodman Trio 246, 455
Gordon, Bob 285
Gordon, Dexter 52, 69, 151, 229, 239, 272, 275, 282, 283, 285, 322, 356, 381, 437, 457, 466, 493, 494, 495,
Gordon, Peter 402
Gorter, Arjen 357, 493
gospel 38, 60, 161, 162, 166, 167, 170, 196, 197, 198, 199, 200, 232, 257, 278, 280, 309, 323, 324, 385, 407, 411, 418, 421, 422, 510, 524, 534
Gospelaires 198
gospel ayini 166, 422
Gospel Clefs 198
Gospel Keynotes 198
gospel kilisesi 197, 418
Gospel Singers Ensemble 199
gospel şarkılar 38, 60, 196, 198, 199, 252, 422
Gottlieb, Dan 50, 374, 375
göçmenler 449
Graham Bond Organisation 55
Graham, John 291
Graham, Larry 378
Gramercy Five 455, 520
Grammy ödülü 387
Grand Forks Herald 86
Granz, Norman 104, 106, 115, 125, 247, 270, 347, 351, 370, 383, 394
Grappelli, Stéphane 152, 393, 394, 395, 396, 397, 493, 502, 508, 516, 517, 528
Grassi, Alex de 346
Graves, Milford 372
Gray, Glen 431
Gray, Wardell 271, 272, 411
Great Black Music (Büyük Siyah Müzik) 52
Green, Benny 321
Green, Charlie 89, 235, 237, 238, 428
Green, Freddie 333, 335, 365, 434
Green, George 304
Green, Grant 337
Green, Urbie 239, 439
Greenwich 140
Greer, Sonny 96, 498, 503
Gregory, Ed (Shibab, Sahib) 44, 346, 413, 474
Grey, Al 239, 434, 528
Griffin, Bessie 198, 421
Griffin, Johnny 198, 276, 277, 404, 421, 440, 443, 449, 459, 502, 513, 528
Grillo, Frank (Machito) 383
Grimes, Henry 357, 494, 515
Grimes, Tiny 336
Grisman, David 334, 396, 403
Grofé, Ferde 95
grotesk 141
growl 236, 242, 259, 288, 295, 433
Gruntz, George 44, 45, 361
Grusin, Dave 326
Gryce, Gigi 38, 109, 263, 513, 517
Guarnieri, Johnny 303, 501, 520
Guerin, John 374, 375
Gulda, Friedrich 229
Gumbs, Onaje Allen 321
Gumpert, Ulrich 316, 445
Gurtu, Trilok 390, 477, 494, 502, 504, 514, 515, 519, 523
guru 555
Guthrie, Woody 193
Guy, Barry 444
Guy, Buddy 339, 407
Guy, Joe 112
güfte 188
gündelik hayat 58, 76, 87, 193, 349
Güney Afrika 317, 357, 451
Güney Afrika müziği 451
Güney Amerika 117, 392, 401
Güney Amerikan Maya-bird flütü 295
Güney Avrupa 117
Güney Carolina 108

Güney Dakota 105
Güney Fransa 25
Güney Hindistan 256, 404, 533
Güney Hint müziği 390, 397
Güney Philadelphia 139

H

Haba, Alois 232
Haberer, Christoph 391
Hackett, Bobby 80, 224, 495, 496, 500
Haden, Charlie 140, 143, 149, 252, 311, 335, 345, 352, 353, 404, 443, 464, 465, 489, 490, 492, 494, 495, 496, 500, 501, 502, 504, 506, 507, 510, 511, 512, 514, 517, 518, 526
Haffner, Wolfgang 378
hafif müzik 201, 393
Haggart, Bob 350, 431, 496
Hagood, Kennetth "Pancho" 410
Haig, Al 120, 308, 309
Haines, Paul 314, 442, 492
Haiti 382, 389, 392
Hakim, Omar 259, 374, 497
Halburian, Armen 391
Hale, Corky 400
Halen, Eddie Van 344
Haley, Bill 192
halk dansı 202
halk müziği 87, 191, 240, 372, 423, 534
halk şarkıları 23, 532
halk şenlikleri 80
Hall, Adelaide 97, 420, 424
Hall, Bob 304
Hall, Edmond 247, 255, 496
Hall, Jim 311, 337, 338, 342, 345, 348, 463, 501
Hall, Tom 291
Hamilton, Chico 37, 182, 263, 293, 337, 498, 505, 514
Hamilton, Jeff 335, 378, 379
Hamilton, Jimmy 247, 252, 494
Hamilton, Scott 52, 284, 347, 502
Hammer, Jan 157, 158, 326, 327, 471, 511
Hammond, John 90, 249, 305, 308, 324
Hammond, Johnny 323
Hampel, Gunter 48, 61, 153, 250, 252, 299, 341, 424
Hampton, Lionel 174, 197, 228, 246, 247, 270, 296, 297, 299, 304, 308, 309, 351, 364, 418, 432, 455, 456, 490, 491, 494, 496, 502, 503, 505, 506, 508, 518, 521, 525, 526, 528, 529
Hampton, Slide 238, 239, 368, 439, 501
Hancock, Herbie 57, 59, 60, 122, 125, 126, 151, 154, 168, 169, 183, 239, 317, 318, 321, 327, 331, 338, 361, 384, 386, 397, 413, 462, 465, 468, 469, 470, 494, 497, 503, 506, 511, 516, 520, 526, 527
Handel, George Frideric 175
Handy, George 24, 54, 439
Handy, John 15, 266, 389, 397, 512
Handy, William Christopher 23, 458
Hanna, Jake 378, 379, 521
Hanna, Roland 308, 515
Hanrahan, Kip 359, 386, 404, 405, 492, 503, 514, 517
hapishane 189, 262, 306, 423
hard bop 11, 37, 39, 41, 43, 48, 52, 63, 68, 107, 118, 121, 130, 170, 174, 227, 228, 229, 231, 238, 263, 265, 277, 309, 310, 338, 352, 367, 402, 440, 457, 458, 459, 461, 465, 472
Hardin, Lil 81, 489, 497, 515
Hardman, Bill 228
Hardwick, Otto 96, 498
Hardy, John 476
Hargrove, Roy 230
Harlem 30, 32, 95, 96, 97, 103, 111, 112, 121, 139, 197, 246, 261, 269, 301, 302, 303, 308, 368, 382, 384, 385, 418, 428, 432, 433, 436, 437, 444, 510, 528
Harley, Rufus 399
Harlow, Larry 384
harmolodik 136, 149, 361, 378, 451, 478
harmolodik müzik 149
harmon-mute (alüminyumdan yapılan surdin) 122
Harper, Billy 278

Harper, Philip 230
Harper, Winard 380, 494
Harrell, Tom 230, 231
Harrington, David 398
Harriott, Joe 263
Harris, Barry 308, 310, 488
Harris, Beaver 556
Harris, Bill 70, 372
Harris, Craig 242, 243, 475
Harris, Don "Sugar Cane" 395, 398
Harris, Eddie 57, 503
Harris, Kevin Bruce 361
Harrison, Donald 68, 231, 266, 267, 368, 473, 492
Harrison, George 163
Harrison, Jimmy 235, 236, 237, 367, 428, 504
Harrison Johnson and His Los Angeles Community Choir 199
Harris, R.H. 556
Hart, Billy 378, 396, 492, 500, 515, 519, 520, 527
Hart, Clyde 33, 503
Harth, Alfred 280, 281
Hartman, Johnny 411
Hartog, Jim 290, 291, 523
Hasler, Gabriele 426
Hasselgard, Stan 48, 248
Hassell, Jon 73, 233, 390, 503
Havana Jam 453
Hawes, Hampton 308, 309, 518
Hawkins, Coleman 31, 52, 61, 79, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 124, 172, 175, 177, 183, 185, 199, 208, 217, 255, 260, 268, 269, 270, 271, 275, 277, 278, 283, 284, 286, 292, 303, 371, 428, 463, 481, 490, 500, 503, 504, 511, 513, 516, 517, 519, 520, 527, 528
Haydn, Joseph 162
Hayes, Isaac 200, 488, 502, 505, 520
Hayes, Louis 369
Haynes, Roy 69, 369, 507, 511, 514, 516, 524
Hayyam, Ömer 117
head arrangement 181
Heard, J.C. 370, 524
Heath, Albert 369
Heath, Percy 352, 438, 460
heavy metal 65, 361, 472
Heckman, Don 40
Heckstall-Smith, Dick 55, 152
Hedges, Michael 346
Hefti, Neal 174
Heidegger, Martin 242
Heidepriem, Thomas 354
Heissenbüttel, Helmut 42
Helenistik müzik 204
Helias, Mark 243, 357, 490, 491, 504, 515, 524
Hellborg, Jonas 359, 502, 504
Hemingway, Gerry 376, 490, 492, 496, 504
Hemphill, Julius 52, 259, 264, 265, 288, 289, 504, 524, 526
Hempton, Lionel 430
Henderson, Bill 411
Henderson, Eddie 234, 470
Henderson, Fletcher 32, 81, 84, 89, 97, 101, 103, 105, 108, 125, 174, 180, 181, 237, 238, 278, 283, 321, 350, 365, 367, 421, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 443, 452, 454, 489, 494, 498, 501, 502, 503, 504, 507, 508, 509, 513, 517, 520, 521, 523, 527, 528
Henderson, Horace 428
Henderson, Joe 278, 283, 321
Henderson Orkestrası 102, 134, 224, 236
Henderson, Scott 343
Henderson, Wayne 240
Hendricks, Jon 411, 412, 413, 414, 423, 426, 502, 504, 508, 509, 518, 520
Hendrix, Jimi 123, 126, 162, 327, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 398, 441
Henry Threadgill Sextet 357, 456, 475
Henthoff, Nat 103
Henze, Hans Werner 447
heptatonik 187
Herbolzheimer, Peter 449

Herman, Bonnie 422
Herman, Woody 101, 112, 181, 211, 231, 237, 239, 247, 255, 260, 270, 271, 272, 273, 285, 286, 289, 297, 364, 370, 409, 434, 435, 436, 438, 439, 447, 456, 494, 495, 500, 501, 503, 504, 515, 517, 518, 520, 523
Hersch, Fred 311, 319, 492
Hıristiyanlık 152
Hicks, John 320
Hidalgo, Giovanni 386
Higginbotham, J.C. 236, 237, 490, 493, 504, 513
Higgins, Billy 140, 149, 372, 495, 502, 504, 507, 513, 516
high energy-bop 168
Highway QC's 198
hi-hat 371, 374, 413
hilbilly 557
Hill, Andrew 317, 497
Hill, Bertha "Chippie" 415
Hill, Teddy 109, 110
Hiller, Johann A. 49
Hindemith, Paul 14, 117, 203, 204
Hindistan 39, 44, 62, 144, 153, 158, 160, 256, 267, 268, 276, 293, 381, 389, 397, 403, 404, 476, 533, 534
Hinely, Patrick 557
Hines, Earl 41, 61, 81, 112, 113, 271, 305, 306, 367, 393, 419, 437, 455, 489, 490, 491, 497, 498, 504, 507, 514
Hino, Terumasa 230, 513
Hint mitolojisi 557
Hint müziği 44, 158, 159, 341, 389, 391, 448, 476
Hinton, Milt 79, 111, 352, 432, 499, 503, 505, 519, 525
Hint raga'ları 557
Hint sitarı 127
Hinze, Chris 294
hip-hop 18, 64, 85, 317, 386
Hirt, Al 161
Hiseman, Jon 55, 375, 451
hit 95, 130, 198, 384, 415, 416, 424, 435, 439, 461
Hitchcock, Nigel 266
Hnilicka, Jaromir 232
Hodeir, André 16, 114, 119, 123, 176, 202, 207, 208, 209, 218, 237, 307, 482
Hodes, Art 245, 505, 528
Hodges, Johnny 31, 94, 98, 99, 135, 255, 260, 261, 264, 267, 285, 313, 406, 456, 496, 498, 503, 505
Hoefer, George 89
Hof, Jasper van't 318, 468
Hofseth, Bendik 259, 282
Hoggard, Jay 299, 505, 515
Holcomb, Robin 309
Holdsworth, Allan 343, 344, 493, 505
Holiday, Billie 57, 104, 277, 310, 413, 416, 417, 418, 419, 423, 431, 456, 490, 493, 494, 498, 501, 502, 505, 508, 509, 519, 522, 526, 527
Hollanda 11, 48, 103, 269, 468
Holland, Dave 66, 153, 154, 239, 243, 266, 272, 351, 353, 357, 380, 474, 475, 489, 492, 493, 495, 497, 499, 505, 507, 511, 517, 521, 525
Holley, Major 350
Hollywood 36, 49, 79, 202, 226, 238, 261, 424, 440
Holman, Bill 434, 437, 439, 440, 508, 518
Holmes, Richard "Groove" 323
Holzman, Adam 327, 328
Honegger, Arthur 203
honky-tonky 300, 301
Honsinger, Tristan 403, 490
Hooker, John Lee 186, 191, 192, 407, 505
Hope, Elmo 308, 444, 500
Hopkins, Fred 357, 467, 488, 494, 505, 509, 514, 522
Hopkins, Lightin' 191
Hopper, Hugh 359
Horace Silver Quintet 235, 456, 457
Horner, Lindsey 357, 524
Horn, Paul 62, 262, 292, 293, 295, 355, 505
Hornweb Saxophone Quartet 290

Horton, Big Walter 402
Horvitz, Wayne 75, 77, 327, 331, 400, 498, 505, 506, 513, 516, 527
hot caz 97, 469
Hotel Alvin 106
Hot Five 29, 81, 84, 114, 245, 437, 455, 462, 483
Hot Lips Page 223, 313, 410, 431, 491, 496, 515, 520, 522, 523
Hot Seven 29, 81, 84, 92, 245, 363, 483
Houn, Fred 287
House, Son 407, 408, 468, 513
Houston, Whitney 232
Hove, Fred van 316, 323, 464, 493, 524
Howard, George 134, 227, 259, 291, 342, 383, 401, 494, 495, 497, 499, 502, 507, 513, 516, 518, 519
Hubbard, Freddie 60, 140, 170, 228, 229, 318, 368, 462, 495, 497, 502, 503, 506, 521
Hughes, Bill 434, 519
Hughes, Langston 97, 198
Humair, Daniel 378, 379, 506, 509
Human Arts Ensemble 71
Humes, Helen 421, 490
Humperdinck, Engelbert 153
Humphrey, Bobbi 176, 179, 294
Hunter, Alberta 189, 197, 415, 421, 499
Hunter, Chris 266
Hurst, Bob 356, 473, 511, 521
Hussain, Zakir 159, 389, 476, 512
Husserl, Edmund 242
Hutcherson, Bobby 297, 298, 299, 497, 506, 517, 528
Hutton, Ina Ray 112
Hüsker Dü 265
hüzün 38, 142, 145, 161, 227, 228, 270
Hylton, Jack 103
Hyman, Dick 326

I-İ

Ilg, Dieter 354, 355
Illinois 133, 241, 268, 372, 450, 503, 506, 507, 508, 510
Illinois Jacquet Orchestra 450
Ilori, Solomon 388
Indiana 238, 298
Indianapolis 134, 338
Instant Composers' Pool 316, 445
IOU 343
Irakere 227, 266, 325, 453
ırk 28, 30, 96, 108, 174, 189, 197, 205, 416, 484
ırk ayrımcılığı 30, 189
ırkçılık 50, 169, 247, 312, 430
ırksal 41, 43, 139, 169, 173, 185, 189, 192, 215, 307, 407, 420, 484
ırksal bellek 420
Irving, John III 95, 327, 336, 416, 418, 457, 525
Isham Jones Orkestrası 434
Itchy Fingers 290, 291
Izenzon, David 141, 353, 520
İber 335
İbn Haldun 320
içgüdü 558
İkinci Dünya Savaşı 19, 34, 434
ilahi 47, 139, 140, 146, 150, 319, 322, 325, 348, 463
iletişim 28, 64, 85, 144, 244, 317, 367, 373, 462, 464
iletişim teknolojileri 64
iletişim toplumu 64
İngiliz halk şarkıları 23
İngiliz madrigal kültürü 193
İngiltere 16, 23, 34, 48, 54, 59, 103, 151, 153, 157, 159, 193, 195, 222, 226, 233, 241, 263, 266, 289, 290, 312, 343, 394, 411, 412, 439, 451, 467, 468, 524
ironi 53, 132, 230, 286, 408
İsa 23, 87, 199, 444
İskandinavya 87, 424, 441
İskoçya 151, 404
İslam 43, 44
İspanya 23, 335, 353, 531
İspanyol flamenco 341, 343
İspanyol gitar 334
İspanyol müziği 318
İspanyol nefesli 400
İspanyol off beat 392
İspanyol sirk müziği 43

İsrail 316, 391
İsveç 241, 290, 291, 440, 476
İsviçre 245
İtalya 14, 49, 233, 398
İtalyan mandolin 403
izlenimcilik 19, 250, 401, 441, 475, 477

J
Jackson, Anthony 344, 360
Jackson, Chubby 285, 435, 504
Jackson, Ed 266, 290, 506
Jackson, Joe 404
Jackson, Mahalia 88, 196, 198, 421, 422
Jackson, Michael 123, 130, 199, 440
Jackson, Milt 38, 124, 135, 174, 200, 292, 296, 297, 298, 299, 438, 439, 460
Jackson, Oliver 370
Jackson, Quentin 434, 440
Jackson, Ronald Shannon 14, 71, 72, 144, 147, 241, 361, 373, 381, 397, 478
Jacquet, Illinois 241, 268, 270, 372, 450, 503, 506, 507, 508, 510
Jake, Shakey 402
Jamaaladeen Tacuma Band 478
Jamaika 121, 263, 382
Jamal, Ahmad 123, 299, 313, 506
Jamal, Khan 299
James "Blood" Ulmer Group 71, 163, 478
James, Bob 326
James, Burnett 174
James, Elmore 191, 196
James, Harry 370, 430
James, Michael 119
jam session 144, 152, 249, 347, 359, 434
Japon flütleri 295
Japon müziği 46, 266, 346
Japonya 14, 15, 16, 39, 61, 71, 155, 158, 230, 266, 267, 268, 296, 310, 352, 377, 381, 404, 450
Jarman, Joseph 14, 254, 257, 259, 264, 466, 467, 468, 489
Jarreau, Al 413, 414
Jarrett, Keith 60, 126, 127, 131, 144, 151, 205, 312, 318, 319, 320, 368, 388, 413, 465, 481, 497
Jarrett Quartet 465
Jarvis, Clifford 378
Jaume, André 280
Jay McShann Orkestrası 110
Jazz at the Philharmonic 106
Jazz-Boites 34
Jazz Composers Orchestra 252, 442, 443, 490, 496, 507, 511, 518, 519, 522
Jazz Composers Workshop 442
Jazz Hounds 102
Jazz Messengers 38, 164, 229, 231, 235, 243, 267, 276, 368, 456, 457, 461, 465, 472
Jazz Revue 137
Jazztet 270, 498, 499, 500, 501, 507, 521
Jazz Yatra 355
J. C. White and the Institutional Church of God in Christ Choir 199
Jean-Luc 44, 45, 61, 157, 158, 395, 397, 528
Jeanneau, François 281
Jeanrenaud, Joan 398
Jefferson, "Blind" Lemon 145, 191, 407, 409, 411, 412, 414, 415, 432, 501, 507, 525, 528
Jefferson, Carter 283
Jefferson, Eddie 411, 412 414
Jefferson, Hilton 432
Jenkins, Leroy 147, 252, 395, 397, 398, 492, 496, 507, 510
Jenoure, Terry 395, 397, 494, 507
Jeremy and The Satyrs 54
Jeter, Claude 198
Jimmy Giuffre Trio 337, 456, 462, 465
Jimmy, St. Louis 407
Joao, Maria 426
Jobim, Antonio Carlos 258, 387, 412
Joe, Montego 388
John Abercrombie Trio 355
John Coltrane Quartet 138, 320, 462
John, Dr. 392
Johnette, Jack De 149
John Handy-Quintet 54

John Kirby Band 458
Johnson, Alphonso 359
Johnson, Bill 81, 349
Johnson, Budd 255, 271, 440
Johnson, Bunk 223, 244
Johnson, Dewey 140
Johnson, Dick 251
Johnson, Gus 370
Johnson, Henry 347
Johnson, Howard 401
Johnson, James 22, 61, 89, 301, 304, 308
Johnson, Jay Jay 120, 131, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 285, 459
Johnson, Jimmy 340
Johnson, Lonnie 191, 333, 339
Johnson, Marc 348, 353, 355
Johnson, Osie 370
Johnson, Pete 305
Johnson, Robert 191, 196, 407, 415
Johnston, Brothers 440
Johnstone, Bruce 286
Jones, Bobby 251, 276
Jones, Booker T. 323
Jones, Brian 55
Jones, Daryl 259, 359, 361
Jones, Eddie 292
Jones, Elvin 37, 58, 69, 137, 138, 140, 208, 241, 369, 370, 371, 377, 378, 379, 380, 381, 389, 459, 462, 495
Jones, Etta 421
Jones, Hank 292, 308, 309, 380, 439
Jones, Jo 33, 104, 111, 213, 218, 219, 350, 364, 365, 368, 370, 381, 490, 494, 498, 501, 502, 506
Jones, Jonah 223, 394, 432
Jones, Leroi (Amiri Baraka) 41, 136, 139, 444
Jones, Percy 359
Jones, "Philly" Joe 121, 368, 380
Jones, Quincy 37, 257, 263, 356, 402, 439, 440
Jones, Ricky Lee 422
Jones, Rufus 370
Jones, Sam 352, 488
Jones, Thad 222, 228, 257, 369, 422, 434, 488, 490, 508
Jones, Thad/Lewis, Mel 230, 240, 422, 442, 450
Jones, Tom 153
Joos, Herbert 233, 234, 452, 524
Joplin, Janis 55, 90, 196, 421, 467
Joplin, Scott 20, 21, 22, 66, 300, 301
Jordan, Clifford 276
Jordan, Duke 217, 308, 309
Jordan, Kent 295, 473
Jordan, Marlon 230, 473
Jordan, Sheila 419, 420
Jordan, Stanley 343
Jordan, Steve 344, 374
Jost, Ekkehard 16, 234, 317
Joyce, James 42, 87, 104, 411
Jörgensmann, Theo 252
Juggernaut 450
Juilliard Müzik Yüksek Okulu 133
Juilliard School of Music 163
jump 261, 432, 437, 474
Jump Up 264
jungle 66, 97, 172, 208, 224, 233, 444, 480

K

kabare 411
Kaeppeli, Marco 377
Kagel 447
Kahn, Chaka 422
kahvehane müziği 393
Kaiser, Henry 331, 346, 347, 428
Kaiser, Wollie 250, 281
Kaliforniya 22, 55, 116, 158, 162, 192, 272, 311, 363, 430, 437
kalipso 385, 392
kalipso down beat 392
Kalisch, Joan 147
karışlı çalgılar 288
Kaminsky, Max 256, 493, 520, 527
Kamuca, Richie 272, 273, 436, 508, 509
Kanada 16, 99, 487
Kansas City 20, 21, 30, 31, 32, 37, 105, 109, 110, 112, 134, 212, 223, 240, 248, 269, 300, 304, 305, 306, 350, 364, 433, 456, 523
Kansas City Seven 456

Kansas City Six 456
kaos 47, 49, 50, 53, 114, 315
kapitalist sistem 59
Karayipler 276, 308, 317, 325, 374, 386, 426, 532
Karayip müziği 284, 385
Karnataka College of Percussion 390, 511
Karnat (Güney Hint) 397, 404
karnaval 25
Karolak, Wojciech 325
Kassap, Sylvain 280
Kassner, Rudolf 221
Katalonya 322
Kay, Connie 97, 192, 369, 420, 424, 460, 502, 513, 521, 522
keder 108, 119
Keepnews, Orrin 22, 116, 117, 455
Keil, Charles 16, 57, 194, 196, 200
Keith Jarrett Trio 320
Kelly, Wynton 308, 309, 497, 501, 505, 513
Kelsey, Piskopos 199
keman 27, 47, 103, 140, 142, 143, 147, 151, 256, 334, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 443, 477, 488
Kemenade, Paul van 267
Kenton, Stan 226, 236, 238, 239, 268, 286, 292, 334, 374, 382, 383, 418, 431, 436, 437, 438, 439, 446, 469, 481, 508, 509, 514, 520
Kenyatta, Robin 295
Keppard, Freddie 24, 223, 349, 362, 508, 528
Kern, Jerome 95, 209, 416, 418
Kessel, Barney 336, 495, 505, 508, 511, 516, 518, 519, 520
keyboard 75, 77, 168, 197, 267, 317, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 343, 345, 375, 400, 401, 451, 468, 470, 471, 486, 531
keyboard virtüöz 325, 328
Khan, Ali Akbar 159, 299, 347, 389, 397, 476, 508, 526
Khan, Steve 344, 360
Kıbrıs 117, 118
Kıyamet 331
Kızılderili 61, 62, 236, 295, 340, 415, 424, 451
Kızılderili flütleri 295
Kızılderili müziği 451
Kikoski, David 321
kilise müziği 170, 197, 277
kilise orgu 323
Killian, Al 226, 524
Kind of Blue 122, 496
King, Albert 192, 339, 340, 407
King, B.B. 561
King Cole Trio 456, 457, 458
Kirby, John 349, 350, 456, 457, 458, 490, 503, 504, 505, 508, 519, 525
Kirk, Andy 305, 306, 321, 394, 433, 499
Kirkland, Kenny 165, 259, 321, 322, 327, 508, 511
Kirk, Rahsaan Roland 44, 60, 258, 276, 277, 292, 294, 312, 340, 356, 400, 414, 507, 508
klarnet 25, 81, 92, 120, 140, 213, 235, 241, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 264, 265, 291, 293, 363, 399, 400, 427, 433, 443, 459, 467, 470, 477, 488, 494
klasik blues 28, 29, 89, 104, 189, 415, 416, 421, 528
klasik caz 230, 321, 419, 448, 487
klasik müzik 46, 164, 175, 322, 435
klasik ragtime 21
klasik swing 52, 379
klasisizm 19, 37, 67, 68, 69, 70, 78, 160, 229, 283, 295, 298, 321, 348, 352, 380, 461
Klatt, Günter 281
Klezmer müziği 252
Kloss, Eric 266
Klucevsek, Guy 401, 527
Klugh, Earl 334, 343
Knepper, Jimmy 238, 488, 494, 499, 509, 512
Knight, Marie 198
Knudson, Kenneth 326
Koch, Hans 280, 500, 509
Kodály, Zoltán 447

Koenig, Lester 135, 142
Koeppen, Bernd 316, 317
kolaj 76, 347, 447
kolektif doğaçlama 40, 46, 59, 352, 463, 464, 480
Koller, Hans 275, 516
koloratur soprano 97, 420
komedyenlik 302
Konaté, Mahama 390
konçerto 97, 384, 436
Kondo, Toshinori 232
Kongo 121
Konitz, Lee 36, 57, 118, 119, 120, 124, 207, 241, 262, 264, 275, 311, 337, 356, 366, 397, 402, 436, 458, 463, 480, 496
Konrad, Bernd 250, 287
konser müziği 53, 87, 147, 201, 280, 318, 404, 425, 445, 483
konservatuvar 68, 242, 393, 394
kontralto 419
kontrast 232, 250, 269, 405, 433
kontrbas 51, 223, 235, 254, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 362, 367
kontrpuan 290, 295, 366, 460, 532
kontrpuantik 39, 170, 203, 437, 440, 459, 460
Kooning, Willem de 141
Kooper, Al 155, 323
Kopenhag 52, 235, 282, 351, 450
korangle 251, 256, 402, 443, 465, 477
Kore 347, 380
Korner, Alexis 152, 195, 304
kornet 25, 81, 94, 167, 222, 223, 226, 488, 532
korno 120, 251, 399, 402, 477, 488
koro 166, 516, 533
Kott, Alois 361
Kottke, Leo 346
Kowald, Peter 232, 357, 401, 493, 501
Koyama, Shota 377
kozmik 47, 443, 444, 470
kölelik 43, 89, 93, 95, 189
Köln 12, 185, 240, 281, 506
Köln Caz Evi 281
Kölner Saxophon Mafia 281, 290, 291
köy müziği 39
Krakow 425
Kral, Roy 420, 458, 524
Kramer, Gary 562
Kraslow, George 94
Krause, Dagmar 405
Kreol 24, 25, 80, 244, 245, 391, 392, 393
Kriegel, Volker 344, 468
Krog, Karin 423, 424
Kronos Quartet 398, 494, 509
Kropinski, Uwe 346
Krupa, Gene 31, 92, 246, 363, 364, 365, 412, 430, 432, 498, 501, 505, 509, 515
Kuala Lumpur 404
Kuhn, Steve 312, 318, 515
Kujala, Steve 295
Kuninaka, Katsuo 357
Kuryokhin, Sergey 316
Kutsal Ruh Kilisesi 197
Kuzey Afrika 33, 310, 391, 477
Kuzey Afrika müziği 477
Kuzey Amerika 11, 20, 43, 98, 218, 295, 304, 392, 487
Kuzey Amerika cazı 98
Kuzey Amerika müziği 304
Kuzey Carolina 134
Kuzey Dakota 86
Kuzey Hindistan 256
Kuzey İngiltere 153
Kuzey İtalya 398
Küba 98, 115, 218, 227, 266, 297, 315, 353, 367, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 391, 392, 393, 438, 453
Küba cazı 98, 385, 453
Küba müziği 388
Küba Orkestrası 115
küçük orkestra 113, 114, 285, 287, 288, 427, 434, 454, 456, 472, 473, 478, 513, 521, 525
Kühn, Joachim 249, 321, 396, 506, 507, 509, 511, 514, 516
Kühn, Rolf 562
kültür 12, 13, 153, 295, 391, 393
Kyle, Billy 306, 457, 503, 508

L

L.A. 4 335
LaBarbera, Joe 378, 379
Laborial, Abe 359
Lacy, Frank 242
Lacy, Steve 60, 240, 256, 257, 259, 289, 398, 403
Ladnier, Tommy 89, 223, 235, 240, 428, 490, 504
LaFaro, Scott 140, 311, 352, 353, 354, 358, 495, 499
Laff, Pheeroan Ak (Paul Maddox) 376, 467, 475
Lagrene 334, 343
Laine, Frankie 411
Laine, "Papa" Jack 26
Laird, Rick 157, 158, 471, 507, 511
Lakatos, Tony 282
Lake, Oliver 52, 118, 259, 264, 288, 289, 295, 316, 467, 489, 496, 499, 505, 509, 526
Lamare, Nappy 431
La Marmite Infernale 250
Lambert, Dave 411, 412, 413, 423, 499, 502, 504, 508, 509, 518, 520
Lambert-Hendricks-Ross 411, 412, 413, 423
Lamb, Joseph 22, 509, 528
Lamond, Don 370, 435, 504
Lancaster, Byard 264
Lande, Art 318
Lang, Eddie 89, 92, 333, 334, 339, 367, 393, 491, 507, 509, 524
Larkins, Ellis 313, 503, 527
La Scala 82
Lasha, Prince 295
Last Exit 346, 361, 378, 493, 506, 510, 519
Las Vegas 271
Laswell, Bill 65, 75, 317, 359, 360, 361, 385, 503, 510
Lateef, Yusef 44, 45, 276, 277, 292, 295, 389, 400, 402, 510, 528
Latin Amerika 11, 98, 100, 216, 236, 276, 292, 294, 297, 304, 318, 342, 353, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 391, 392
Latin Amerika dansları 304
Latin Amerika müziği 391
Latin cazı 98
Latin fusion 385
Latin rock 385
Latin soul 385
Latin tinge 391
Latin ve Kreol kültür çevresi 391
Lauer, Christof 281
Lauper, Cindy 123, 130
lavta 473, 476
Lawrence, Elliot 236, 285, 313, 359, 498
Laws, Hubert 259, 293, 294, 480
Laws, Ronnie 259
Leadbetter, Huddie "Leadbelly" 145, 407
Leandre, Joelle 357
Ledford, Mark 412
Ledru, Jean 106, 107
Led Zeppelin 195
Lee, Jeanne 423, 424, 425
Lee, John 18, 191, 192
Lee, Peggy 192
Lee, Will 359
legato 165, 215, 225, 329, 344, 345, 348, 355, 365, 370, 457
Leitch, Peter 347
Lennie Tristano Sextet 458
Lennon, John 194
Le Nuove Musiche 49
Lenox Avenue 432
Lenox Caz Okulu 135, 263
Lenz, Günter 353
Leonard, Harlan 15, 16, 99, 100, 108, 110, 113, 116, 117, 124, 162, 173, 185, 247, 249, 251, 257, 408, 433
Lester Bowies Brass Fantasy 474
Levallet, Didier 353
Levin, Pete 330, 499
Levy, Lou 308, 435, 518
Lewis, George 60, 167, 242, 244, 330, 331, 467, 468, 492, 496
Lewis, John 35, 36, 39, 41, 98, 120, 121, 135, 182, 183, 263, 297, 303, 334, 356, 420, 438, 450, 454, 460, 461, 494, 496

Lewis, Meade Lux 305
Lewis, Mel 286, 364, 370, 449, 450
Lewis, Victor 380, 381
Liberation Music Orchestra 353, 443, 502
Liberya 95
Liebman, Dave 258, 260, 284, 510, 511
Lifetime 54, 155, 468, 470, 526
Ligeti 425, 447
Lightsey, Kirk 321, 499
Lima, Alyrio 391
Lincoln, Abbey 15, 81, 303, 359, 361, 416, 419, 420, 462, 510, 517
Lincoln Gardens 81
Lincoln Tiyatrosu 303
Lindberg, John 357, 358, 492, 510, 521
Lindsay, Arto 75, 77, 346, 347, 404, 414
Lionel Hampton Orkestrası 228, 308
lirik 102, 120, 140, 141, 172, 227, 228, 234, 250, 262, 271, 274, 315
lirizm 105, 122
Liston, Melba 323, 440, 509, 519
Liszt, Franz 21
Little, Booker 191, 192, 198, 199, 200, 228, 229, 263, 304, 402, 407, 416, 456
Little, Wilbur 352
Litvanya 377
Liz Dargan and The Gospelettes 198
Lloyd, Charles 54, 278, 295, 311
Lôbo, Edu 412
Lockwood, Didier 395, 396, 397, 510, 528
Lofton, Cripple Clarence 305, 528
Lomax, Alan 483
London Jazz Composer Orchestra 444
London Theosophical Society 153
Londra 128, 147, 152, 153, 154, 156, 158, 340, 342, 409
Londra Senfoni Orkestrası 147, 158
Longhair, Professor 301, 392
Los Angeles 135, 142, 195, 199, 272, 274, 343, 395, 402, 422, 450
Louis Armstrongs All Stars 81
Louisiana 23, 24, 27, 192, 240, 349, 407, 408
Louiss, Eddie 325, 500, 510
Louiss, Eddy 397
Lovano, Joe 284, 510, 514
Love, Dorothy 45, 95, 97, 103, 104, 138, 139, 141, 150, 198, 199, 202, 302, 371, 411, 421, 462, 463, 471, 495, 512, 524
Lovens, Paul 377, 501
Lucia, Paco de 341, 343, 497, 512
Lunceford, Jimmie 30, 237, 239, 335, 432, 433, 440, 510
Lundy, Carmen 426
Lussier, René 346, 347, 500, 510
Lüneburger Heide 94
Lynch, Brian 230
Lyons, Jimmy 263, 492, 522
Lyttelton, Humphrey 176, 179

M

Mabern, Harold 308
Macar Ulusal Konservatuvarı 355
MacDowell, Albert 361
Machaut, Guillaume de 49
Machito Orkestrası 115, 453
Mackenzie, Papa Oyeah 389
Mackrel, Dennis 370
Madison Square Garden 384
madrigal kültürü 205
Mağrip 33
Mahal, Taj 62, 293, 401, 408, 505
Maharshi, Ramana 152, 153
Mahavishnu Orchestra 55, 58, 59, 157, 158, 159, 327, 341, 342, 373, 395, 456, 468, 469, 470, 471, 476, 511
Maine Üniversitesi 61
Mainieri, Mike 297, 299
mainstream 19, 60, 65, 78, 122, 242, 251, 266, 269, 282, 285, 295, 311, 320, 347, 348, 355, 378, 386, 411, 426, 440, 442, 450, 465
Makowicz, Adam 307, 308, 499, 505, 510
Malach, Bob 62, 268, 282, 489
Mallarmé, Stéphane 42
Malone, Tom 240, 499
mambo 199, 297, 383, 385

Mance, Junior 308, 309, 496
Mandel, Johnny 37, 326, 439
mandolin 403
Manen, Willem van 242
manevi 42, 45, 94, 125, 139, 147, 156, 158, 164, 178, 193, 278, 295, 307, 315, 332, 436, 476, 484
Manfred Schoof Quintet 51, 464
Mangelsdorff, Albert 61, 208, 239, 241, 242, 262, 374, 451, 501, 511, 523
Mangelsdorff, Emil 294
Mangione, Chuck 234
Manhattan Transfer 422
Mani, T.A.S. 73, 390, 511
Manne, Shelly 36, 37, 60, 103, 352, 371, 436, 438, 459, 503, 508, 509, 511, 518
Mann, Herbie 44, 292, 293, 383, 439
mantık 18, 161
Mantler, Mike 232, 442, 492, 507, 511
mantra 293, 332
Marclay, Christian 75, 399, 513, 527
Marçal, Armando 387
Mardi Gras 25, 231, 473
Mares, Paul 181, 514
Mariano, Charlie 73, 118, 258, 266, 267, 268, 359, 390, 396, 404, 451, 463, 476, 494, 509, 511, 523
Maria, Tania 316, 423, 426
marimba 299, 328, 467, 468, 488
Marmaroso, Dodo 438
Marquee 152
Marrero, Nicky 386
Marsala, Joe 400
Marsalis, Branford 165, 259, 283, 284, 356, 368, 473, 497, 511, 518
Marsalis, Wynton 13, 16, 68, 70, 80, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 230, 231, 251, 259, 283, 284, 321, 355, 356, 368, 380, 456, 457, 461, 473, 491, 497, 503, 511, 518
Marshall, John 375
Marshall, Kaiser 428
Marsh, Warne 36, 275, 337, 458, 509, 511, 523
marş 21, 23, 25, 26, 67, 83, 172, 201, 207, 214, 217, 223, 235, 278, 280, 313, 374, 377, 381, 443, 445, 446, 480
Martin "Chink" 392
Martinez, Sabu 383
Martinik Adası 244, 325
Martino, Pat 338, 499, 511, 525
Martin, Sara 188
Martin, Stu 378, 379
masal 316
Mason-Dixon 27
Masseaux, Garvin 388
Massenet, Jules 307
matematik 448
Material 361
Mathews, Mat 401, 462, 506
Mathews, Ron 565
Mattie Moss Clark and the Southwest Michigan State Choir 199
Maupin, Benny 249, 470, 497
Max Roach/Clifford Brown-Quintet 367
Max Roach Ensemble 229
Max Roach Quartet 465
Max Roach Quintet 209, 239, 457
Mayall, John 195, 196, 402
Maybelle, Big 135
May, Bily 433
May, Brother Joe 22, 198
Mays, Lyle 327, 328, 331, 471, 511, 512, 513
mazoşizm 341
Mazur, Marilyn 391, 453, 497, 511
M-BASE (Macro Basic Array of Structural Extemporization) 266
M'Boom 367, 511
McBee, Cecil 353, 355, 396, 500, 506, 520, 527
McCall, Cherly 132, 167, 376, 435, 466, 467, 488, 514
McCall, Mary Ann 435
McCall, Steve 167, 366, 466, 467
McCandless, Paul 402, 465, 477, 515
McCann, Les 308, 309
McConnell, Rob 450
McDonald, Ralph 385, 389

McDuff, Jack 323, 332
McFarland, Gary 184, 257
McFerrin, Bobby 404, 413, 414, 425, 511, 524, 526
McGhee, Howard 227, 383, 516
McGregor, Chris 447
McGriff, Jimmy 323
McIntyre, Earl 401, 492, 508
McKenna, Dave 308, 517
McKibbon, Al 438, 515
McKinley, Ray 92
McKinney's Cotton Pickers 365, 428, 429, 494, 503, 511, 517, 521, 525, 529
McLaughlin, John 51, 55, 60, 61, 67, 80, 126, 151, 159, 328, 335, 341, 342, 343, 345, 348, 360, 369, 373, 389, 395, 397, 447, 456, 468, 469, 470, 471, 476, 492, 496, 497, 502, 510, 511, 512, 513, 519, 520, 526
McLean, Don 55, 118, 258, 263, 494, 512, 522
McLean, Jackie 118, 263
McLean, René 258
McLuhan, Marshall 57
McNeely, Jim 321
McNeil, Lloyd 295
McPartland, Jimmy 91, 92, 224, 256, 306
McPartland, Marian 91, 92, 224, 256, 306
McPhee, Joe 278
McPherson, Charles 118, 263
McRae, Carmen 418, 419, 420, 499, 512, 518
McShann, Jay 109, 110, 112, 145, 394, 433, 512, 516, 525
McTell, Blind Willie 191
Measham, David 147
Mecklenburg 93
meditasyon 157, 293, 400
medya 76, 157, 449
Mehta, Zubin 162
Meksika 382, 383, 386, 392, 393, 473, 531
Meksika müziği 392
melankoli 89, 261, 322, 443
Mel Lewis Orkestrası 230, 240, 422
Mellis, Marcello 357
melodi 25, 29, 44, 95, 98, 104, 135, 137, 147, 149, 168, 176, 201, 203, 206, 207, 210, 212, 213, 217, 220, 227, 231, 233, 235, 243, 245, 260, 266, 276, 284, 302, 319, 338, 344, 353, 366, 367, 445, 452, 462, 477, 483, 531, 532, 533
melodik 22, 25, 27, 32, 33, 34, 36, 44, 52, 54, 56, 66, 68, 69, 72, 95, 106, 112, 120, 136, 137, 140, 149, 163, 173, 176, 185, 186, 187, 188, 203, 204, 206, 208, 210, 211, 212, 213, 216, 227, 233, 268, 270, 274, 276, 277, 287, 290, 296, 309, 311, 320, 333, 335, 336, 342, 345, 350, 352, 356, 358, 361, 366, 367, 368, 369, 375, 377, 388, 401, 412, 429, 442, 450, 456, 462, 466, 471, 475, 478, 534
Melody Maker 128, 196, 339, 342
Melrose, Charles 401, 515
Melton, Bob 83
Memphis 20, 23, 190, 192, 224, 233, 236, 304, 407, 515, 528
Mendelssohn 318
Mengelberg, Misha 179, 316, 444, 445, 491, 506, 512
Menza, Don 272, 275
Mercer 101
Merrill, Helen 296, 419, 420, 499, 509, 510, 512
Merritt, Jymie 352, 491
Merseburg 323
Messiaen 45
metafizik 373
Metheny, Pat 14, 144, 149, 327, 335, 344, 345, 387, 412, 451, 468, 471, 495, 497, 502, 511, 512, 524
Metodistler 23
Mezzrow, Mezz 92, 246, 490, 503, 527
MIDI-keman 395
MIDI (musical instrument digital interface) 330, 347, 395
Mısır 45, 152, 293, 402, 443
Mısır marşları 443

Mısır piramitleri 293
mızıka 191, 193, 195
Miami 383, 391
Michigan Gölü 28
Microphone 47
Micus, Stephan 62, 404, 512
Middleton, Tony 412
Mighty Clouds of Joy 198
Mikkelborg, Palle 234, 497
mikrotonal 163, 187, 233
Milano 82
Miles, Barry 326, 329
Miles, Buddy 156
Miles, Butch 370, 434
Miles Davis Capitol Orchestra 36, 120, 126, 204, 438, 441, 458
Miles Davis Quintet 68, 70, 122, 126, 137, 150, 309, 318, 456, 457, 462, 473
Milestone 320, 489, 515, 518, 523
Miley, Bubber 97, 99, 127, 172, 208, 224, 225, 233, 279, 480, 498, 513
Milhaud, Darius 181, 203, 312, 436
Militelo, Bob 286
Milkowski, Bill 340
Miller, Big 409
Miller, Glenn 92, 192, 247
Miller, Johnny 457
Miller, Marcus 359, 360
Miller, Mulgrew 68, 321, 368, 473
milli marşlar 442
Millinder, Lucky 112, 200
Milt Jackson Quartet 297
Mingus, Charles 39, 52, 59, 66, 98, 122, 125, 163, 166, 167, 174, 183, 204, 205, 227, 228, 230, 238, 251, 263, 265, 268, 277, 279, 283, 289, 312, 334, 351, 352, 354, 355, 357, 369, 395, 401, 414, 423, 439, 442, 452, 456, 459, 462, 463, 475, 476, 497, 498, 509, 512, 515, 516, 524
Mingus Dynasty 355
minimal müzik 64, 75, 280, 346, 472
Minneapolis 346
Minton, Phil 32, 33, 112, 113, 307, 332, 336, 365, 414, 493, 512
Minton's 32, 33, 112, 113, 307, 336, 365
Mintzer, Bob 282, 450
Mississippi 23, 24, 80, 90, 93, 190, 191, 192, 198, 233, 407, 408, 426, 473
Mississippi blues 191
Missouri 20, 345
Missourians 432
mistik 293, 421, 470
Mitchell, Blue 228
Mitchell, Bobby 434
Mitchell, Joni 423
Mitchell, Red 251, 352, 459
Mitchell, Roscoe 14, 254, 257, 259, 264, 445, 466
mitoloji 37, 260, 348
Mitterer, Roland 267
Mitterer, Wolfgang 331
mizah 132, 225, 239, 261, 267, 276, 286, 322, 344, 394, 399, 410, 421, 442, 445
Mobley, Hank 37, 265, 276, 277, 493, 513, 528
moda 64, 85, 194, 240, 255, 319, 411
modal caz 229, 283, 475
modalite 45, 67, 136, 205, 441, 462
modern 29, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 47, 53, 57, 60, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 79, 83, 87, 89, 91, 101, 102, 103, 104, 114, 115, 120, 121, 122, 124, 138, 147, 165, 170, 172, 176, 181, 182, 183, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 220, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 236, 237, 238, 239, 240, 246, 247, 248, 249, 251, 253, 254, 256, 260, 261, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 277, 283, 286, 291, 292, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 317, 318, 319, 321, 325, 332, 335, 336, 337, 338, 350, 351, 363, 364, 365, 366, 369, 370, 386, 398, 407, 409, 411, 412, 414, 417, 418, 419, 420, 424, 425, 429, 431, 434, 437, 439, 440, 441, 444, 445, 447, 449, 451, 452, 457, 459, 460, 464, 474, 480, 484

modern caz 38, 63, 79, 102, 103, 114, 138, 200, 201, 222, 225, 227, 239, 246, 247, 256, 291, 306, 310, 337, 386, 407, 412, 414, 418, 419, 480
Modern Jazz Quartet (MJQ) 39, 40, 135, 182, 297, 303, 334, 352, 369, 420, 454, 456, 457, 460, 461, 506, 510, 513
Modern String Quartet 398
Moers Festivali 377
Moffett, Charles 141, 372, 495, 508, 512, 517
Moffett, Charnett 68, 353, 355
Mohikan 422, 426
Mole, Miff 236, 513, 515, 528
Molineaux, Othello 390
Moncur III, Grachan 240, 526
Mondesir, Mark 380, 516
Mondragon, Joe 352
Monk, Thelonious 33, 112, 113, 122, 124, 135, 136, 162, 183, 204, 211, 256, 257, 275, 276, 310, 314, 316, 317, 322, 338, 352, 365, 386, 398, 404, 443, 448, 451, 474, 491, 495, 501, 503, 506, 509, 512, 513, 518, 526
monodik müzik 49
Montana 230
Monterey Caz Festivali 412
Monteverdi, Claudio 49
Montgomery, Buddy 338
Montgomery, Little Brother 304, 407
Montgomery, Monk 338
Montgomery, Wes 337, 338, 339, 340, 341, 344, 345, 347, 358
Montoliu, Tete 322, 513, 515
Montreux Festivali 468
Montrose, Jack 179, 182, 272, 276, 285
mood stili 97
Moody, James 271, 292, 501, 516
Moog, R.A. 57, 329
Mooney, Joe 401
Moore, Brew 273, 275, 383
Moore, Eddie 378
Moore, Glen 353, 355, 465
Moore, Ralph 283
Moore, Tiny 403
Moran, Gayle 422
Moreira, Airto 387, 423, 470, 496, 501, 511, 513, 520, 525
Morello, Joe 368, 369, 493
Morgan, Frank 267
Morgan, Lee 37, 170, 228, 229, 368
Morgenstern, Dan 15, 16, 125, 144, 237, 264
Moriyama, Takeo 377
Morris, Butch 222, 232
Morrison, Jim 55
Morris, Wilbur 167
mors işaretleri 310
Morton, Benny 236, 237, 428, 433
Morton, Jelly Roll 22, 24, 25, 29, 32, 38, 66, 81, 92, 161, 166, 180, 181, 183, 236, 237, 245, 300, 301, 313, 333, 365, 391, 392, 427, 428, 433, 455, 458, 467, 473, 488, 489, 490, 496, 497, 500, 504
Mosalini, Juan José 401
Moschner, Pinguin 401, 513
Moses, Bob 378, 451, 500, 507, 508, 510, 511, 513, 521, 524
Moskova 223
Moss, David 63, 64, 75, 76, 77, 199, 378, 414, 496, 499, 500, 506, 510, 513, 527
Most, Sam 292, 294, 517
Moten, Bennie 31, 401, 433, 529
Moten, Buster 401
Motian, Paul 311, 378, 379, 465, 492, 499, 500, 502, 506, 510, 514
Motoharu, Yoshizawa 357
Motown 358
Mouzon, Alphonse 58, 241, 373, 374, 380, 469, 496, 509, 514, 520, 523, 525
Mower, Mike 281, 291
Moye, Don 376, 389, 466, 489, 500
Mozart, Wolfgang Amadeus 49, 162, 213, 293, 319, 452
Mraz, George 354, 488, 508, 512
mrindangam 158, 390
Mtume 127, 389

Muggsy Spaniers Ragtime 223
Mulford, Phil 359
Mulgrew Miller Band 473
Mulligan, Gerry 98, 120, 141, 174, 184, 227, 285, 286, 287, 360, 401, 437, 440, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 490, 496, 508, 514
multimedya 265
multiphonics 241, 242
Murphy, Mark 411, 412, 425, 514
Murray, David 16, 43, 66, 70, 80, 98, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 183, 220, 230, 232, 243, 247, 250, 278, 279, 288, 380, 452, 456, 474, 482, 488, 492, 494, 496, 497, 503, 505
Murray, Diedre 351, 403, 475
Murray, Sunny 43, 49, 58, 218, 252, 371, 372, 381
Murrow, Edward 82
Muruga 391
music business 321, 334
Musician 168, 511
Musselwhite, Charlie 195
Musso, Vido 436, 501, 503
mutluluk 221
Münih 61, 159, 185, 394, 403, 476
Münih Olimpiyatları 159
müzikal 12, 18, 24, 27, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 64, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 82, 84, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 104, 119, 121, 122, 124, 127, 129, 132, 137, 139, 143, 147, 149, 153, 155, 159, 162, 167, 168, 169, 174, 175, 176, 178, 182, 187, 188, 193, 194, 197, 198, 202, 206, 208, 210, 212, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 235, 238, 240, 253, 257, 258, 259, 265, 266, 270, 272, 278, 279, 283, 286, 288, 294, 295, 305, 306, 310, 314, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 328, 329, 331, 332, 339, 340, 351, 353, 362, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 376, 384, 386, 390, 392, 395, 404, 405, 410, 412, 415, 416, 418, 422, 423, 424, 429, 432, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 445, 446, 447, 448, 449, 452, 455, 456, 459, 462, 463, 465, 466, 468, 470, 471, 473, 478, 479, 480, 481
müzikal devrim 83
müzikalite 244, 395, 397, 414, 449
müzikal kurulma 76
müzik endüstrisi 32
müzik-etnoloji 61
müzik festivalleri 57
müzik psikolojisi 33
müzik tiyatrosu 280
Müzisyenler Kavşağı (Broadway'deki 52. Cadde) 106
Myers, Amina Claudine 314, 315, 325

N

nagaswaram 160, 256, 268, 404
Nana 73, 387, 390, 476, 495, 504, 512, 513, 524
Nance, Ray 225, 394, 498, 504, 509, 514, 528
Nanton, Joe "Tricky Sam" 97, 99, 236, 243, 279, 480, 498
Napoleon, Phil 224, 236
Narell, Andy 390
Nascimento, Milton 412, 514, 520
Nash, Kenneth 391
Nash, Lewis 380
Nashville 395, 396
Nath, Pandit Pran 233
Naughton, Bobby 299
Naura, Michael 311
Nauseef, Mark 73, 375, 476, 493, 502, 514
Navarro, Fats 35, 67, 227, 228, 275, 385, 437, 458, 495, 496
Nebraska 105
nefesli çalgı 147, 336, 532
nefesli tarzı 305
Neidlinger, Buell 357, 509
Nelson, Oliver 24, 98, 183, 184, 257, 263, 326, 494, 499, 506, 512, 514
Nelson, Steve 298, 299

neobop 66, 67, 68, 228, 229, 230, 263, 281, 282, 283, 286, 309, 321, 342, 345, 347, 367, 373, 379, 381, 461, 465, 466, 472
neodadaist 452
neoklasisizm 69, 77, 279, 287, 299, 314, 380, 452, 472
Nepal 453
Nestico, Sam 434
neşe 47, 191, 195, 232, 267
New Air 426
New Bethel Baptist Kilisesi 422
New Black Music 139
Newborn, Phineas 308
New England Conservatory 315
New Jazz Meeting 295, 425, 444, 467
New Jungle Orchestra 452, 497
Newman, Joe 37, 80, 434, 490
New Mexico 295
New Orleans 12, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 40, 41, 43, 50, 58, 63, 64, 66, 67, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 92, 93, 100, 102, 105, 109, 143, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 174, 176, 180, 181, 184, 190, 198, 201, 202, 214, 215, 217, 222, 223, 224, 231, 232, 235, 236, 244, 245, 251, 253, 254, 255, 256, 265, 279, 289, 290, 300, 301, 349, 358, 363, 364, 365, 367, 368, 374, 381, 391, 392, 393, 399, 401, 427, 431, 432, 455, 463, 467, 473, 474, 475, 479, 480, 498, 514, 528
New Orleans cazı 27, 50, 64, 67, 102, 166, 201, 202, 214, 301
New Orleans Center of Creative Arts (NOCCA) 162, 231
New Orleans Feetwarmers 245
New Orleans Filarmoni 162
New Orleans geleneği 31, 79, 235
New Orleans grupları 93
New Orleans Karnavalı 231
New Orleans kontrpuanı 244, 463
New Orleans müziği 427
New Orleans Rhythm Kings 26, 181, 184, 244, 253, 363, 431, 514, 528
New Orleans Rönesansı 34
New Orleans stili 20, 25, 28, 29, 92, 214
New Orleans Wanderers 29
Newport Caz Festivali 80, 86, 140
New Port Caz Festivali 99
New School of Music (Yeni Müzik Okulu) 36
Newsweek 338
New Temple Missionary Baptist Kilisesi 422
Newton, Frankie 89
Newton, James 16, 66, 67, 295, 316, 358
Newton, Lauren 423, 424, 425, 452
new wave 65
New York 15, 16, 22, 26, 30, 36, 37, 38, 40, 45, 52, 55, 73, 86, 95, 96, 100, 102, 106, 112, 116, 129, 133, 136, 139, 140, 141, 153, 154, 159, 162, 163, 166, 195, 224, 226, 229, 230, 235, 243, 247, 257, 266, 278, 279, 283, 289, 299, 301, 305, 308, 333, 343, 350, 351, 358, 367, 371, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 391, 394, 397, 400, 405, 412, 425, 426, 432, 439, 441, 442, 449, 450, 464, 469, 487, 490, 493, 495, 498, 510, 521
New York avangardı 40, 139, 140, 278, 412
New York Caz Festivali 129, 343
New York cazı 371
New Yorker Town Hall 442
New York Filarmoni 162
New York metrosu 350
New York orkestrası 450
New York Art Quartet 464
New York stili 224
New York Times 230
New York/Woodstock 73
Nicholas, Albert 24, 245, 490, 513
Nichols, Herbie 310, 316, 491
Nicholson, Reggie 376, 522, 526
Nichols, Red 2240 236
Nicols, Maggie 423, 424
Niebergall, Buschi 357, 501
Niehaus, Lennie 262
Niewood, Gerry 294

Night Orchestra 441, 451
nihilist 49
Nijerya 376, 382, 532
Nimitz, Jack 286, 526
Nistico, Sal 284
Nix, Bern 148, 346, 495
Nock, Mike 54
Noel şarkıları 199
noise music 65, 75, 76, 77, 130, 265, 348, 378
Nono 447
Noodband 71, 425
Noone, Jimmie 244, 260, 483
Nori, Samul 267
Norris, Walter 318, 508
Norveç 344
Norvo, Red 296, 297, 351, 415, 435, 456, 459, 465, 490, 499
nostalji 191
note bending 354
Notre Dame 322
no wave 75, 76, 77, 281, 342, 346, 347, 361, 378, 385, 400, 403, 405, 414
Nu 476
Nucleus 234, 468
Nussbaum, Adam 347, 378, 499, 519

O-Ö

obua 256, 277, 400, 402, 443, 465, 467, 477, 488, 533
Ochs, Larry 290, 518
O'Connor, Marc 395, 396
oda müziği 223, 249, 260, 274, 291, 294, 297, 335, 355, 396, 459, 463, 465, 477
oda orkestrası 429
O'Day, Anita 418, 420, 509, 515
O'Farrill, Arturo 325, 515, 527
off beat 219, 220, 392
Ohio 277
Okinawa 249
Oklahoma 408
okul müziği 143
Olatunji 388, 517
Old&New Dreams 476, 477
Olimpiyat Oyunları 61
Oliver, King 29, 52, 81, 83, 84, 98, 102, 109, 118, 143, 166, 172, 177, 181, 182, 183, 184, 223, 224, 225, 240, 245, 257, 259, 263, 264, 288, 289, 295, 316, 326, 333, 349, 363, 370, 399, 427, 428, 433, 467, 483, 488, 489, 490, 494, 496, 497, 499
Oliver, Sy 433
ontolojik 221
opera 22, 413, 419, 445, 525
operet 280, 445
Oregon 62, 73, 348, 355, 390, 396, 402, 425, 465, 477, 502, 515, 523, 524
Oregon grubu 390
org 56, 162, 302, 322, 323, 324, 325, 331, 488, 490, 492, 496, 505, 510, 511, 512, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 527
orgazm 140
Oriental Wind 281, 390
Original Creole Jazz Band 349
Original Dixieland Jazz Band 26, 223, 363, 381, 428, 455, 515
Original Memphis Five 224, 236, 515, 528
orkestra 14, 23, 25, 45, 80, 81, 84, 89, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 100, 112, 113, 114, 117, 120, 122, 123, 126, 166, 172, 219, 229, 230, 239, 247, 261, 265, 269, 272, 273, 275, 281, 282, 285, 287, 288, 289, 297, 303, 317, 348, 349, 350, 351, 364, 368, 370, 384, 396, 409, 413, 417, 420, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 460, 462, 470, 472, 473, 478, 480, 488, 489, 504, 510, 511, 513, 516, 521, 523, 524, 525, 527, 528, 531, 532, 533
orkestral 31, 36, 79, 114, 119, 166, 168, 181, 231, 285, 289, 303, 312, 343, 370, 379, 427, 429, 431, 437, 441, 445, 446, 450, 451, 457
orkestrasyon 181, 469

Ornette Coleman Quartet 231, 462, 464
Orta Afrika 409
Orta Amerika 443
Orta Avrupa Çingeneleri 27
Ortadoğu 65, 213
oryantalist 139
Ory, Kid 24, 80, 81, 172, 235, 349, 351, 367, 483, 489, 515, 528
Osaka 158
Osborne, Mike 264, 289, 521
Osby, Greg 71, 118, 259, 266, 378, 475, 478, 504, 515, 517, 518, 521
Oscar ödülü 318
Oscar Peterson Trio 336
Osher, Paul 195
Oslo 424
otantik 101, 179, 189, 192, 194, 195, 196, 244, 334, 335, 407, 408, 421
otantik blues 194, 407, 408
otantik caz 334
Otis, Johnny 395
Ottaviano, Roberto 267
Owens, Jimmy 80, 222, 230, 527
Oxley, Tony 47, 48, 153, 377, 512
ozan 92, 117, 139, 189, 193, 198, 231, 246, 342, 347, 389, 411, 412, 461
Ozawa, Seiji 162
Ozone, Makoto 318
özgün beste 310
özgünlük 31, 48, 69, 80, 134, 184, 203, 206, 207, 219, 347, 388, 419, 442
özgün müzikal 331
özgün sound 171, 406
özgürlük 38, 41, 42, 49, 54, 64, 71, 86, 123, 170, 175, 205, 206, 215, 216, 334, 353, 366, 389, 396, 420, 423, 425, 455

P

Paakkunainen, Seppo 287
Pablo 347, 490, 502, 522
Pacheco, Johhny 384
Pachelbel, Johann 174
Page, Hot Lips 223, 323, 410, 431
Page, Walter 350, 365
Paich, Marty 439, 523
Pair-A-Dice Brass Band 474
Palmer, Robert 59, 495
Palmieri, Eddie 384
Palominos, Golden 346
palyaço 86
Panassié, Hugues 246
papazlık 93, 197
Paraphernalia 468
Paris 35, 36, 49, 103, 106, 110, 114, 151, 157, 159, 244, 245, 255, 256, 282, 304, 311, 322, 366, 393, 394, 395, 397, 411, 440, 464, 466, 471, 489, 490, 491
Paris, Jackie 411
Parker beşlisi 461
Parker, Charlie (Bird) 33, 34, 35, 67, 79, 83, 92, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 133, 134, 135, 141, 145, 147, 167, 177, 182, 183, 200, 204, 208, 217, 227, 231, 243, 247, 248, 251, 258, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 272, 273, 274, 275, 278, 279, 285, 286, 307, 309, 336, 357, 358, 359, 361, 365, 369, 383, 389, 399, 402, 410, 412, 418, 433, 442, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 470, 474, 476, 481, 483, 490, 493, 495, 497, 500, 501, 502, 506, 507, 508, 512, 515, 516, 517, 518, 522, 527
Parker, Evan 48, 257, 260, 280, 289
Parker-Gillespie 438
Parker, Leo 437
Parker, William 367
Parkins, Zeena 400, 519, 527
Parlan, Horace 308, 502, 512
parodi 48, 53, 67, 132, 452
Parran, J.D. 252, 496
Pascoal, Hermeto 126, 295
Pasifik Okyanusu 312
Pass, Joe 347, 434, 526
pastoral 250, 461
Pastorius, Jaco 358, 359, 360, 361, 374, 390, 395, 402, 423, 451, 469, 503, 510, 516, 525

Pat Brothers 267
Patitucci, John 355, 360, 496
Pat Metheny Band 471
Pat Metheny Quartet 468
Patnoe, Dr. Herb 437
Patrick, Pat 287, 331, 396, 443
Patterson, Don 198, 323
Pauer, Fritz 308
Paul, Les 336
Paul Whiteman Orkestrası 91
Paul Winter Consort 477
Payne, Cecil 286, 370, 438, 513, 514, 516
Payne, Sonny 286, 370, 438, 513, 514, 516
Peacock, Gary 353, 354, 506, 516
Pedersen, Niels-Henning Ørsted 354, 356, 497, 502, 509, 513, 515
Pege, Aladar 353, 355
Pell, Dave 272
Peña, Ralph 463, 501, 518
Pennsylvania 90
pentatonik 186, 229, 243, 287
Pentekost Kilisesi 161
Pepl, Harry 345, 517
Pepper, Art 193, 262, 284, 286, 488, 499, 504, 508, 516, 518, 522
Peraza, Armando 383
percussive 115, 160, 250, 328, 348, 356, 358, 360, 398
Perez, Emmanuel 223, 383
Perkins, Bill 272, 273
perküsyon müziği 376, 377, 443
Persson, Ake 440, 449
Peterson, Hannibal Marvin 230
Peterson, Oscar 40, 60, 248, 308, 336, 337, 347, 356, 422, 461, 493, 499
Peterson, Ralp Jr. 380
Petrowsky, Ernst-Ludwig 264, 491
Petrucciani, Michel 262, 311, 312, 319, 516
Pettiford, Oscar 98, 103, 350, 351, 352, 354, 359, 371, 402, 412, 438, 439, 493, 495, 497, 498
Philadelphia 37, 90, 139
Phillips, Barre 106, 268, 270, 271, 353, 354, 375, 435, 504, 527
Phillips, Flip 106, 268, 270, 271, 435
Phillips, Simone 375
Phil Woods Quartet 465
Piazzolla, Astor 401
Picasso, Pablo 14, 61, 87, 103, 132, 208
piccola bas 572
Pickett, Wilson 200
Picou, Alphonse 24, 177, 244
Pieranunzi, Enrico 311, 502
Pierce, Billy 283
Pierce, Nat 450
Pifarely, Dominique 395, 397
Pigme kabileleri 409
Pike, Dave 299, 516, 528
Pilgrim Travelers 198
Pilz, Michel 250, 501
Pine, Courtney 283, 284, 516
pink noise 330
Pirchner, Werner 299
Pirsig, Robert M. 481, 482
pitch bending 327
piyano 12, 21, 25, 30, 35, 36, 43, 47, 56, 81, 98, 99, 121, 122, 151, 165, 167, 206, 213, 276, 292, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 322, 324, 325, 327, 328, 329, 341, 343, 348, 367, 399, 407, 410, 428, 429, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 457, 462, 465, 467, 469, 470, 477, 488, 491, 528, 531, 533
piyano müziği 21, 319
piyano rag'leri 21
piyano ragtime 21
Pizzarelli, Bucky 347
plak 21, 31, 36, 37, 57, 61, 68, 72, 81, 82, 84, 86, 88, 90, 91, 92, 97, 103, 113, 115, 116, 118, 120, 124, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 173, 182, 184, 185, 217, 222, 225, 226, 233, 244, 248, 274, 289, 304, 328, 329, 331, 347, 351, 354, 364, 384, 387, 389, 394, 404, 414, 420, 423, 424, 437, 440, 453, 456, 458, 467, 486, 533

plak sanayii 57
plastik sanatlar 404
Plata, Manitas de 447
Plater, Bobby 434
Plaxico, Lonnie 355, 356, 357, 361, 518, 526
playback 142, 403, 413
Pleasure, King 411, 486, 494, 495, 504, 507, 508, 509, 518, 522, 526
Plummer, Bill 404, 519
plunger (lastik surdin) 168, 233
Pochonet, Gerard 215
polifonik 56, 344, 413
poliritmik 377, 379, 478
politonalite 170
polka 201, 207, 280, 445, 446
Pollack, Ben 363, 364, 430, 431, 514
Polonya 14, 233, 281, 395, 451
Polonya halk müziği 281
Pomeranya 93
Pomeroy, Herb 439
Pomorin, Sibylle 280, 281
Ponce, Daniel 385, 498, 503, 516, 517, 523
Ponomareva, Valentina 423, 425
Ponty, Jean-Luc 44, 45, 61, 157, 158, 395, 397, 528
pop 56, 57, 60, 64, 71, 84, 85, 117, 122, 126, 127, 129, 130, 131, 153, 169, 192, 193, 194, 195, 198, 200, 232, 234, 245, 259, 291, 317, 320, 324, 338, 339, 341, 368, 404, 409, 413, 414, 424, 440, 477, 482
pop-caz 324
Popek, Krzystof 451
Pope, Odean 284, 360
popüler 18, 21, 29, 56, 57, 58, 60, 80, 83, 85, 87, 90, 95, 122, 130, 131, 167, 192, 193, 194, 201, 202, 207, 209, 224, 244, 253, 261, 280, 302, 314, 319, 329, 348, 410, 412, 415, 416, 418, 419, 422, 428, 432, 439, 445, 446, 451, 457
popüler gruplar 58
popüler müzik 85, 87, 90, 194
popüler şarkılar 83, 167, 416
Pork Pie 463, 468, 512
Porta, John La 435
Portal, Michel 250
Porter, Cole 95, 416, 418, 428
Porto Rico 384, 386
Position Alpha 290, 291
post-bop 266
Postif, François 191
postmodern 63, 64, 73, 125, 173, 207, 240, 242, 243, 252, 265, 266, 267, 269, 277, 280, 282, 314, 316, 319, 346, 348, 380, 452, 477, 483
postmodern caz 64, 125, 173, 240, 280, 452
post-serbest caz 280, 367
potpuriler 96
Potter, Tommy 352, 515, 516
Potts, Steve 289, 509
Powell, Baden 335
Powell, Bennie 434
Powell, Bud 35, 67, 275, 277, 283, 300, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 321, 356, 384, 386, 442, 490, 494, 501, 502, 512, 515, 516, 518, 521, 522
Powell, Mel 306
Power Tools 348, 500, 506, 516
Pozo, Chano (Luciano Pozo y Gonzales) 115, 218, 297, 382, 438
Prado, Perez 383
Presley, Elvis 192
Prestige 124, 137, 493, 526, 528
Preston, Billy 323, 492, 494, 527
Previte, Bobby 380, 506, 516, 527
Price, Sam 303, 523
Priester, Julian 238, 239, 470, 517, 521
Prime Time grubu 148
Prince, Jahren 123, 130, 199, 209, 295, 342, 414, 495
Prince, Wesley 457
prison blues 191
Procope, Russell 457, 498, 504, 508, 513
Professors of Ragtime 152
progressive caz 431, 436
Prokofyev, Sergey 447
proletarya 189
Protestan kilisesi 93

Providence 52
Prusya 23, 48, 374, 377
psikanaliz 39
psikolojik 73, 221, 370
psişik 47, 140
Public Theatre 166, 494
Puente, Tito 382, 516
Pukwana, Dudu 264, 516
Pullen, Don 314, 315, 317, 474, 493, 503, 517
pulse (nabız atışı) 43, 66, 72, 121, 137, 215, 371
punk 65, 75, 77, 291, 346, 347, 360, 361, 378, 399, 400, 414, 443, 472
punk caz 346, 360
Purcell, John 250, 251, 264, 279, 488, 494, 497, 517
Purim, Flora 387, 423, 470, 496, 501, 517
Puschnig, Wolfgang 267
Püritenler 23
Pythagoras 443

Q
Queneau, Raymond 42
Quill, Gene 459, 517, 526
Quincy Jones grubu 379
Quine, Robert 342, 527
Quinichette, Paul 105, 275, 505, 512
Quintet du Hot Club de France 334, 403

R
race records (ırksal plaklar) 192
Radovan, Christian 242, 524
radyo 12, 18, 110, 196, 431, 449, 533
Raeburn, Boyd 254, 271, 438, 500, 517
rag 21, 22
raga 44, 45, 144, 256, 332
ragtime 12, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 38, 43, 61, 66, 70, 83, 93, 99, 202, 214, 223, 300, 301, 303, 315, 392, 393, 399, 467, 528
Rahka, Alla 389, 390
Rahmaninof 436
Rainey, Chuck 359
Rainey, Ma 88, 89, 415
Ramblers 103
Randall Island Festival 127
Raney, Doug 342
Raney, Jimmy 263, 274, 336, 337, 497, 517
Rao, Hari Har 448
rap 85, 194, 290, 361, 451
Rappolo, Leon 26, 181, 514
rapsodik 268, 280
Raskin, Jon 290, 291, 518
Rasmusson, Ludwig 141
Ra, Sun 45, 47, 243, 287, 314, 326, 330, 331, 357, 431, 443, 444, 486, 494, 521
rasyonel 68, 194, 440, 467
Ratledge, Mike 325
Rava, Enrico 233, 234, 492, 501, 517, 519
Ravel, Maurice 91, 311
Rawls, Lou 412
Reagan 443
Really the Blues 246
Reardon, Caspar 400
Rebello, Jason 321
Rebirth Brass Band 474
Redding, Noel 340
Redding, Otis 200, 414
Red Garland Trio 137
Red Hot Peppers 29, 81, 92, 427, 455
Redlands 437
Red, Louisiana 192
Redman, Dewey 52, 143, 241, 278, 279, 345, 372, 464, 465, 476, 489, 495
Redman, Don 255, 261, 428, 429, 433, 452
Red Norvo Trio 351, 456, 465, 515
Reed, Lou 404, 503
Reedus, Tony 380, 381, 512, 520
Reeves, Dianne 426, 499, 506, 512, 515, 517, 521
reggae 264, 361, 379, 475
Regina, Elis 423
Rehak, Frank 239
Reichel, Hans 346
Reichlich Weiblich 281
Reich, Steve 57, 332, 359, 390

Reid, Vernon 346, 497, 499, 500, 506, 516, 517, 527
Reinhardt, Django 48, 103, 152, 248, 333, 334, 335, 341, 393, 394, 396, 403, 502, 517
Reisenweber's Restaurant 26
Reisinger, Wolfgang 378, 524
Remler, Emily 347
Rena Rama 281
Reno Club 105
rent party 302, 303
resim 14, 95, 119, 221, 238, 363, 376
Return to Forever 318, 375, 468, 496
rhythm-blues 56, 57, 60, 66, 71, 134, 135, 143, 147, 152, 160, 162, 166, 191, 192, 193, 194, 200, 232, 266, 269, 280, 289, 301, 304, 323, 358, 415, 428, 475
Rhythm Combination&Brass 449
rhythm track 317, 361
Richard, Little 192, 200
Richards, Johnny 382, 439
Richardson, Jerome 255, 292, 439, 440, 493, 517
Rich, Buddy 273, 290, 364, 369, 370, 389, 447, 448, 495, 504, 516, 517, 518, 523, 524
Richmond, Dannie 369, 463
Richmond, Mike 353
riff 31, 71, 109, 130, 168, 209, 210, 212, 361, 433, 443, 446, 460, 475
Riley, Herlin 380, 473
Riley, Terry 233, 330, 331, 398
Rimski-Korsakof 301
Rios, Puntilla Orlando 386
Ritenour, Lee 343
ritim 21, 22, 25, 51, 54, 60, 65, 67, 70, 71, 72, 73, 75, 98, 120, 121, 129, 147, 149, 159, 167, 191, 197, 201, 202, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 232, 234, 235, 242, 251, 288, 289, 290, 296, 297, 298, 302, 303, 308, 311, 316, 317, 332, 333, 335, 341, 343, 347, 350, 352, 354, 357, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 378, 383, 391, 399, 402, 419, 423, 429, 431, 433, 438, 457, 460, 463, 469, 472, 475, 483, 533, 534
ritmik 21, 22, 30, 31, 39, 43, 44, 58, 68, 69, 77, 83, 115, 127, 129, 137, 138, 139, 164, 165, 167, 168, 172, 181, 197, 207, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 242, 243, 246, 266, 277, 278, 310, 311, 316, 323, 335, 336, 349, 350, 352, 356, 357, 361, 364, 366, 367, 369, 371, 372, 374, 375, 376, 378, 379, 382, 383, 388, 398, 401, 408, 413, 442, 448, 450, 456, 466, 475, 478, 533
Rivers, Sam 257, 278, 292, 505, 517
Roach, Max 35, 38, 69, 120, 133, 135, 209, 217, 218, 229, 239, 292, 366, 367, 368, 369, 370, 379, 380, 381, 388, 398, 402, 411, 416, 420, 442, 448, 456, 457, 461, 462, 465, 492, 493, 496, 497
Roberta Martin Singers 198
Robert Patterson Singers 198
Roberts, Hank 351, 403
Roberts, Howard 342
Roberts, John Storm 386, 392
Roberts, Luckey 302
Roberts, Marcus 321, 322, 473
Robertson, Herb 232, 233, 474, 491, 504, 518
Robert, Yves 14, 16, 59, 191, 196, 198, 242, 340, 342, 375, 388, 407, 408, 415, 481, 495
Robinson, Janice 239, 240
Robinson, Perry 53, 249, 252
Robinson, Reverend Cleophus 198
Rocca, Nick La 223
Rocca, Pete La 369
Roché, Betty 420
rock 18, 20, 31, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 75, 78, 79, 83, 85, 87, 90, 118, 122, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 147, 150, 151, 158, 159, 160, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 200, 215, 216, 226, 229, 230, 235, 239, 240, 249, 252,

258, 261, 265, 266, 267, 268, 276, 278, 280, 281, 282, 291, 293, 294, 298, 299, 301, 304, 318, 320, 323, 325, 326, 327, 329, 332, 333, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 355, 357, 358, 359, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 380, 384, 385, 386, 392, 395, 396, 397, 402, 404, 405, 407, 409, 411, 413, 421, 424, 435, 441, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 458, 465, 468, 470, 471, 472, 473, 475, 477, 478, 482
rock-beat 160
rock-blues 340
rock caz 341, 342, 395
Rocker, Mickey 379
Rocket 304
rock medyası 57
rock 'n' roll 55, 192, 261, 301, 385
rock salsa 385
rock senfonisi 193
Rodgers, Richard 95, 137, 492
Rodney, Red 231, 516
Rodrigo, Joaquin 45
Rodriguez, Willie 383
Rogers, Shorty 36, 37, 179, 435, 439, 458, 459, 501, 504, 508, 511, 516, 518, 519, 523
Roh, Franz 49
Roldinger, Adelhard 357
Roker, Mickey 378
Rolling Stone 338
Rolling Stones 55, 152, 193, 195, 304
Rollini, Adrian 254, 524
Rollins, Sonny 37, 38, 69, 105, 107, 162, 183, 208, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 337, 352, 356, 380, 385, 412, 440, 442, 448, 461, 493, 499, 511, 518, 528
Romano, Aldo 374, 375
romantizm 19, 23, 208, 319, 327
Romao, Dom Um 387, 391
Roney, Wallace 230, 231, 368, 381, 473
Rooks, Conrad 141
Rooyen, Ack van 222, 525
Roseland Ballroom 84
Rosengren, Bernt 281
Rose, Wally 110, 219, 303, 392
Rosewoman, Michele 259, 315, 515, 518, 522
Rosie Wallace and the First Church of Love 199
Rosnes, Renee 321
Rosolino, Frank 239, 436, 508
Ross, Annie 411, 412, 420
Ross, Diana 422
Rossi, Jose 391
Rossini 445, 525
Rota, Nino 443, 526
Rothenberg, Ned 279
Rothenberg, Rich 290
Rouse, Charlie 276, 512, 513, 514, 518, 524, 526
Roussell 45
Rova Saxophone Quartet 257, 289, 290, 518
Rowles, Jimmy 308, 504, 518
Royal, Ernie 36, 119, 121, 366, 392, 435, 499, 501, 503, 508
Royal Roost 36, 119, 121
Royal Street 392
Roy, Badal 31, 33, 69, 106, 109, 111, 172, 173, 217, 225, 227, 230, 237, 247, 299, 369, 390, 420, 428, 431, 455, 458, 490, 491, 498, 505, 506, 507, 509, 511, 514, 516, 520, 524
Rozie, Rick 357, 361, 496
Rönesans 233, 242, 345, 425, 531, 532
Rubalcaba, Gonzalo 326
Rubens 102
Rubinstein, Arthur 306, 311
Rudd, Roswell 61, 73, 240, 241, 252, 256, 442, 464, 502, 507, 518
Rugolo, Pete 431, 436
ruh 100, 134, 139, 185, 186, 187, 189, 190, 293, 409, 456
ruhsal 18, 35, 38, 47, 138, 156, 417, 476
Ruiz, Hilton 320
rumba 304, 383
Rumsey, Howard 134, 494, 495, 518, 519

Rushen, Patrice 326
Rushing, Jimmy 408, 409, 410, 490
Rush, Otis 186, 192, 339, 340, 407, 409
Russell, George 39, 98, 125, 135, 204, 205, 232, 246, 420, 441, 448, 456, 462, 463, 491, 495, 496, 497, 498
Russell, Luis 31, 109, 225, 427
Russell, Pee Wee 92, 245
Russo, Bill 98, 101, 135, 183, 236, 508
Rusya 86, 100
Rutherford, Paul 241, 501
Rüedi, Peter 263, 319
Rüegg, Mathias 452
Rypdal, Terje 61, 344, 368, 383, 441

S-Ş

Sabu 368, 383
Sachse, Helmut "Joe" 346
sadizm 341
Safranski, Eddie 436
Sagmeister, Michael 343
Sakata, Akira 264
saksofon 12, 30, 31, 56, 92, 99, 101, 103, 105, 106, 107, 110, 114, 120, 122, 149, 153, 160, 162, 163, 165, 168, 172, 197, 213, 225, 231, 235, 243, 245, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 323, 328, 329, 339, 342, 358, 366, 396, 398, 399, 400, 402, 406, 411, 413, 414, 416, 417, 427, 429, 433, 435, 440, 443, 450, 451, 457, 459, 461, 462, 466, 467, 470, 474, 475, 477, 480, 488, 492, 521, 528
salon müziği 206
salsa 63, 384, 385, 386, 438
Saluzzi, Dino 401, 517, 519
samanyolu 45
samba 304, 387, 388, 423
Sample, Joe 326
sampler 330
Samuels, Clarence 145
Samuels, David 289
Samuels, Paul 378
sanal 160, 250, 347, 359, 413
sanat 14, 19, 56, 80, 100, 150, 155, 184, 188, 189, 198, 201, 206, 345, 384, 454, 479
sanat müziği 479
sanatsal 20, 21, 35, 42, 45, 46, 50, 58, 71, 72, 73, 74, 81, 85, 96, 102, 122, 131, 146, 171, 179, 196, 217, 248, 307, 324, 363, 371, 376, 455, 471, 533
sanatsal varoluş 81
Sanborn, David 266, 344, 516
Sanchez, Poncho 386
Sanders, Pharoah 41, 67, 107, 140, 141, 146, 241, 257, 278, 279, 346, 395, 442, 494, 495
San Diego 425
Sandoval, Arturo 227, 501
San Francisco 15, 27, 55, 159, 162, 290, 338
Santa Domingo 386
Santamaria, Mongo 383, 384, 386
Santana, Carlos 342, 385
saray müziği 450
Sardunya 443
Sargeant, Winthrop 175, 197
sarod 159, 476
Satchmo the Great 82
Satoh, Masahiko 61
Satürn 444
Sauer, Heinz 281
Sauter, Eddie 430, 501
Sauter-Finegan Band 430
Savannah Syncopators 81
Savoy Ballroom 112, 269, 432
Scherer, Peter 331
Schlippenbach, Alexander von 45, 61, 314, 316, 317, 444, 501, 514, 519
Schmidt, Arno 42
Schneckloth, Tim 395
Schneider, Larry 282
Schoebel, Elmer 181, 514
Schoof, Manfred 48, 51, 233, 234, 449, 464, 501
Schönberg, Arnold 41, 49, 87, 91, 117, 264, 348, 425

Schönenberg, Detlef 377
Schröder, John 346
Schuller, Ed 353
Schuller, Gunther 41, 123, 135, 313
Schumann, Robert 160, 307, 318
Schuur, Diane 426, 502, 519
Schütz, Martin 357
Schweizer, Irène 281, 316, 317, 424
Sclavis, Louis 250, 500, 519
Scofield, John 130, 344, 345, 347, 375, 396, 507, 519, 524
Scott, Bobby 104
Scott-Heron, Gil 412
Scott, James 22
Scott, Ronnie 449
Scott, Shirley 323
Scott, Tom 259, 281, 294
Scott, Tony 62, 113, 182, 247, 249, 252
Sears, Al 269, 503
Seattle 340
Second Herd 435
Sedalia 20, 21, 301
Sedric, Gene 302, 525
Segovia, Andres 334, 335
Seifert, Zbigniew 60, 172, 278, 339, 395, 396, 397, 519, 528
seks 278, 339
Sellers, Brother John 191
Sendecki, Wladislaw 326
senfoni 22, 43, 93, 95, 117, 120, 147, 171, 172, 184, 205, 213, 219, 301, 361, 429
senfonik 172, 181, 204, 207, 364, 436, 471
senfonik müzik 204, 364
senfoni orkestrası 95, 147
sequencing 328
serbest bop 52, 263, 267, 376, 402
serbest caz 11, 19, 34, 39, 40, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 58, 61, 62, 64, 65, 107, 118, 139, 145, 153, 163, 166, 167, 169, 170, 173, 205, 211, 225, 231, 232, 241, 242, 243, 256, 258, 259, 270, 280, 282, 284, 288, 306, 314, 316, 317, 318, 323, 331, 341, 342, 346, 349, 354, 361, 373, 377, 378, 379, 403, 423, 442, 444, 446, 450, 466, 475, 477, 478, 480, 493, 501
serbest funk 70, 71, 72, 75, 77, 130, 147, 148, 149, 234, 243, 266, 299, 316, 342, 346, 348, 356, 361, 377, 397, 425, 426, 451, 470, 477, 478
serenat 394, 403
Sete, Bola 335
sezgi 281
Shadow Vignettes 451, 525
Shakespeare Festivali 99
Shakti 158, 159, 341, 389, 397, 471, 476, 477, 512
Shakuhacki flütçüleri 578
Shankar, L. 397
Shankar, Ravi 138, 141, 153, 158, 262, 390, 395
Shank, Bud 262, 292, 295, 335, 387, 489, 508, 518, 519, 526
Sharpe, Avery 353, 356
Sharp, Elliott 75, 77, 346, 400, 519, 527
Sharrock, Sonny 346
Shaugnessy, Ed 450
Shavers, Charlie 177, 226, 456, 490, 505, 508, 519
Shaw, Artie 195, 247, 370, 417, 430, 431, 455
Shaw, Charles Bobo 71
Shaw, Clarence 463
Shaw, Marlena 422
Shaw, Woody 68, 228, 229, 243, 368, 381, 457, 466
Shearing, George 312, 370, 383, 498, 506, 520, 528
sheets of sounds (sound katmanları) 136, 137
Shepp, Archie 35, 40, 41, 60, 67, 107, 139, 140, 143, 145, 183, 241, 257, 278, 282, 284, 298, 367, 412, 424, 464, 493, 520
Sherba, John 398
Shines, Johnny 192
Shoemaker, Charlie 297
Shorter, Wayne 60, 68, 122, 125, 126, 151, 154, 157, 243, 256, 257, 258, 259, 260, 266, 276, 277, 281, 283,

284, 318, 345, 359, 368, 374, 388, 461, 462, 468, 469, 496, 497, 500, 503, 512, 513, 514, 516, 519, 520, 524, 525, 527
Shotam, Ramesh 390
shouts 23, 41, 173, 406
Shrine Oditoryumu 274
Shterev, Simeon 294
Sıddık, Rasul 232, 492, 522
Siders, Harvey 447
Sidran, Ben 411
Siegel, Janis 422
Siegfried 91
Silezya 199
Silva, Alan 357
Silver, Horace 37, 38, 121, 183, 200, 231, 235, 308, 310, 456, 457, 458, 461, 482, 491, 520
Simeon, Omer 180, 245, 294, 504, 513
simetri 40, 70, 137, 372
Simmons, Norman 330, 440, 527
Simone, Nina 375, 419, 420
Sims, Zoot 248, 258, 272, 273, 274, 275, 383, 434, 436, 439, 459, 495, 504, 508, 509, 520
Sinatra, Frank 80, 192, 193, 226, 515, 520
sinema 12, 261, 265
Singers Unlimited 422
Singleton, Zutty 363, 489, 490, 513, 520, 525
sinizm 420
sirk 14, 24, 26, 39, 43, 89, 150, 172, 206, 207, 223, 278, 370, 377, 381, 443, 444, 479
sirk müziği 43, 206, 381
Sirone 357
sitar 62, 262, 390, 465, 476, 477
siyah cemaatler 578
siyah getto 578
siyah insan hakları hareketi 578
siyah müziği 169, 317
siyasal 28, 41, 43, 59, 64, 76, 85, 118, 193, 206, 216, 353, 409, 412, 455, 466, 484
Skelton, B.J. 90
Skidmore, Alan 281, 289, 521
skolastik 458
Slagle, Steve 295
slap 349, 355
Slawe, Jan 220
Slickaphonics 71, 243
Slim, Memphis 304, 407
Slim, Sunnyland 407
Sloane, Carol 419, 422
Sly and The Family Stone 358
smear 288
Smith, Bessie, 29, 79, 88, 89, 90, 104, 185, 186, 196, 200, 230, 235, 238, 301, 415, 416, 421, 483, 489, 490, 501, 502, 503, 504, 520, 522,
Smith, Brian 357
Smith, Carson 182, 352
Smith, Clara 89
Smith, Huey "Piano" 301
Smith, Jimmy 56, 324, 326, 332, 338, 482
Smith, Joe 579
Smith, Johnny 579
Smith, Leo 428
Smith, Lonnie Liston 323
Smith, Mammie 89, 102, 108
Smith, Marvin "Smitty" 68, 69, 380
Smith, Pinetop 304, 305
Smith, Stuff 394, 395, 398
Smith, Tommy 282
Smith, Trixie 89, 408
Smith, Warren 376
Smith, Whispering 402
Smith, Willie Mae Ford 198
Smith, Willie "The Lion" 22, 33, 302
Smoker, Paul 232
Snidero, Jim 266
Snow, Phoebe 422
Socarras, Alberto 291, 292
sofistikasyon 277, 410, 411
sofistike 44, 123, 297, 345, 368, 409, 438
Soft Machine 55, 325, 332, 343, 359, 375
Solal, Martial 61, 307, 308, 397, 521
solo 31, 36, 58, 60, 61, 62, 83, 84, 92, 94, 99, 103, 122, 131, 140, 156, 162, 166, 168, 233, 234, 237, 241, 264, 266,

276, 283, 286, 291, 298, 308, 315, 319, 326, 327, 333, 335, 341, 343, 344, 350, 351, 356, 361, 363, 391, 398, 401, 413, 430, 445, 463, 464, 480, 482, 483, 492, 496, 504, 505, 506, 511, 513, 515, 516, 517, 521, 522, 524, 525, 530, 531
solo balad 103
solo doğaçlama 94, 298
Soloff, Lew 230, 499, 516
Sommer, Günter "Baby" 232, 323, 377
sonat 483
son continu 215, 365, 370, 371
songo 386
soprano 97, 137, 153, 172, 199, 223, 240, 245, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 268, 274, 287, 289, 291, 378, 420, 467, 468, 470, 477, 488, 492, 532
soprano saksofon 153, 245, 256, 257, 258, 274, 291, 470, 477, 488, 492
SOS 289
Soskin, Mark 321
sosyal 25, 28, 31, 41, 215, 307, 407, 412, 463, 466, 485
sosyolojik 28, 184, 185, 189, 196, 334, 368, 454
soul 19, 38, 60, 71, 147, 166, 167, 169, 191, 192, 196, 199, 200, 239, 277, 288, 290, 297, 304, 309, 310, 323, 324, 333, 340, 385, 397, 405, 409, 411, 414, 418, 419, 422, 440, 474
soul blues 191
sound 18, 33, 39, 45, 46, 48, 56, 57, 59, 61, 66, 76, 84, 97, 101, 106, 119, 120, 122, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 143, 147, 148, 157, 163, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 196, 201, 202, 204, 208, 215, 217, 223, 229, 233, 234, 235, 237, 240, 241, 242, 243, 245, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 265, 268, 269, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 286, 287, 289, 291, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 302, 309, 311, 312, 315, 317, 320, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 362, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 380, 383, 387, 389, 391, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 406, 413, 414, 415, 416, 417, 420, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 433, 434, 435, 436, 438, 441, 443, 444, 445, 450, 451, 452, 455, 457, 458, 459, 460, 462, 469, 470, 471, 473, 475, 479, 480, 481, 482, 486, 533
sound kolajları 48
Sousa, John Philip 313
South, Eddie 96, 393, 398, 497
Southern Üniversitesi 290
Souza, Raoul de 240
Sovyetler Birliği 11, 280, 293, 317, 377, 425
Spanier, Muggsy 92, 222, 223, 496, 521, 527, 528
Spann, Les 337
Spann, Otis 304, 408
Spargo, Tony 363, 364, 381, 515
Spaulding, James 263, 292, 499, 506, 519, 521
Speaks, Martin 291
Special Edition 379, 459, 475
Spellman, A.B. 145
spiritual 60, 196, 197, 212, 315, 418, 421, 422, 532
spiritüalizm 156, 158, 159, 330, 404
spiritüel perküsyon müziği 377
Spivey, Victoria 415, 507
Spontaneous Music Ensemble 464
Spyro Gyra 471
Stacy, Jess 306, 430, 496, 500, 501, 503
Stadler, Heiner 375
Stan Getz Quartet 369
Stan Kenton Orkestrası 239, 431, 436
Stanko, Tomasz 233, 234
Staple Singers 199
Starr, Kay 192, 198

Staton, Dakota 419, 420
Stearns, Marshall W. 19, 27, 36, 38, 41, 102, 121, 211, 214, 217, 406, 483
steel drum 390
Stefanski, Janusz 378, 379
Steig, Jeremy 54, 294, 491, 513, 521
Stenson, Bobo 318, 500, 521
Steps Ahead 282, 374, 380
Stern, Leni 346
Stern, Mike 344
Stevens, John 464
Steward, Herbie 272, 273, 504
Stewart, Bob 267, 461
Stewart, Rex 31, 85, 222, 224, 225, 233, 256, 267, 401, 428, 456, 490, 492
Stewart, Slam 350
St.-Germain-des-Prés 34, 245
Stief, Bo 359
Stilo Rappresentativo 49
Sting 22, 259, 361, 380, 404
Stitt, Sonny 57, 118, 133, 261, 271, 272, 275, 489, 502, 507, 510, 516, 518, 521, 528
Stivin, Jiri 294
St. Louis 20, 21, 71, 252, 264, 304, 428, 467, 498, 504
Stockhausen, Karlheinz 43, 46, 53, 250, 265, 447
Stockhausen, Markus 233, 234
Stockholm 141, 495
Stolzman, Richard 251
stomps 300
Stompy Stevedores 456
Stone, Sly 123, 126, 338, 358
Story, Liz 319, 505, 513
Storyville 24, 25, 28, 81, 274, 521
Storyville Club 274
Straight Life 262
Strauss, Johann 21
Strauss, Richard 362
Stravinski, Igor 14, 49, 87, 91, 117, 183, 203, 204, 221, 293, 434, 435, 445, 447, 452
Strayhorn, Bily "Sweet Pea" 94, 99, 100, 498, 499, 515
street cry 41
street funk 266
street music 290, 451
stride piano 302
String Connection 397
String Trio 358, 397, 398, 490, 498, 510, 521
stritch 400
Strozier, Frank 118, 263
Stuart, Rorry 347
Stubblefield, John 284
Stuckenschmidt, Hans H. 213
Studer, Fredy 374, 375
Stuff 343, 374, 394, 395, 398, 502, 521, 528
stüdyo 56, 86, 140, 226, 229, 235, 251, 254, 257, 282, 329, 374, 415, 439
Subramaniam, L. 395, 397, 398
sufi 139
Sulieman, Idrees 449
Sullivan, Ira 228, 231
Sullivan, Jim 153
Sullivan, Joe 92
Sulsbrük, Birger 384
Sumac, Yma 424
Sun kornosu 443
Sun Ra ve Solar Arkestra 45
super-bop 369
Supreme Angels 198
surdin 122, 168, 233, 534
surdinli trompet 439
Surman, John 61, 153, 250, 257, 287, 289, 327, 328, 521
süit 243, 382, 384, 415
sürrealist 380, 470
Swainson, Neil 353
Swallow, Steve 347, 353, 354, 358, 443, 492, 503, 513, 518, 519
Swanee Quintet 198
Sweet Basil 441, 499
Sweet Honey in the Rock 198
swing 18, 19, 25, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 45, 48, 52, 59, 63, 67, 79, 82, 83, 84, 91, 92, 104, 106, 111, 121, 151, 152, 163, 165, 166, 173, 174, 195, 197, 201, 202, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 226, 237, 242, 244, 245,

246, 247, 251, 252, 260, 266, 269, 272, 274, 277, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 296, 297, 302, 303, 306, 308, 312, 313, 323, 336, 337, 347, 349, 350, 351, 352, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 393, 394, 401, 403, 408, 418, 422, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 439, 442, 443, 446, 448, 449, 450, 454, 456, 460, 461, 473, 475, 476, 479, 480, 481, 482
Swope, Earl 435, 497
Sykes, Roosevelt 304
synthesizer 56, 132, 149, 242, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 341, 345, 348, 375, 395, 413, 415, 425, 470, 477, 488
Szabo, Frank 434
Szabo, Gabor 337
Szukalski, Tomasz 281
şiir 51, 117, 189, 233, 234, 238, 264, 316, 318, 380, 408, 412, 424, 469, 476

T
Tabackin, Lew 275, 284, 295, 296, 447, 450, 488, 521
Tabbal, Tani 376, 521
tabla 62, 63, 127, 159, 160, 389, 390, 465, 476, 477
tabu 474
Tac Mahal 62, 293, 505
Tacuma, Jamaaladeen (McDaniel, Rucy) 71, 148, 267, 361, 478, 495
Tailgaters Tales 243, 503
Takase, Aki 316, 491, 522
tala 47 581
tango 64, 280, 304, 401, 445, 483
Tanrı 23, 44, 80, 138, 139, 140, 150, 154, 277, 341, 442
tapping 343, 344
Tarasof, Vladimir 377
taşlama 410, 420
Tate, Buddy 268, 269
Tate, Grady 370, 410
Tatum, Art 61, 300, 303, 306, 307, 308, 311, 312, 422, 442, 456, 461, 497, 522, 523
Tavernier, Bertrand, *Geceyarısına Doğru* 318
Tayland 14, 249
Taylor, Art 121, 369
Taylor, Bill 184, 302, 439
Taylor, Cecil 14, 35, 48, 60, 83, 125, 155, 205, 256, 278, 306, 313, 314, 316, 317, 320, 357, 367, 372, 378, 397, 398, 442
Taylor, Creed 338
Taylor, John 318, 325, 327, 424
Taylor, Koko 421
Tayvan 249, 292
Tayvan flütü 292
Tchicai, John 140, 263, 453, 497, 522
Teagarden, Jack "Big T." 81, 89, 92, 236, 237, 363, 400, 409, 410, 489, 495, 500, 501, 505, 520, 522, 525, 527
teatral 48, 445
Tee, Richard 326, 343
Teitelbaum, Richard 326, 330, 331, 492, 510, 522
teknoloji 20, 329
televizyon 12, 86, 87, 107, 238, 261, 421, 449
Telles, Sylvia 258
Temiz, Okay 390
Tennessee 88, 191
tenor korno 403
tenor saksofon 12, 92, 99, 101, 122, 160, 231, 254, 268, 281, 282, 294, 323, 339, 399, 400, 402, 411, 416, 433, 459, 467, 488
Terence Blanchard/Donald Harrison Quintet 473
Terry, Clark 125, 146, 161, 222, 225, 229, 233, 248, 297, 330, 331, 374, 378, 389, 395, 397, 398, 410, 426, 434, 435, 491, 494, 497, 498
Terry, Sonny 191, 402
Teschemacher, Frank 92, 245, 401
Texas 20, 21, 110, 134, 143, 145, 191, 192, 197, 265, 303, 403, 407, 408
Texas blues 191, 408

Texier, Henry 353
Thad Jones/Mel Lewis Orkestrası 230, 240
Thalberg, Sigismund 174
Tharpe, Sister Rosetta 200
The Band That Plays The Blues 434
The Creative World of Stan Kenton 437
The Flock 446
The Latin Tinge 16, 386
Thelin, Eje 241, 242
Thelonoious Monk Quartet 582
The Montreal Jubilation Gospel Choir 199
The Second Line 90
The Sting (Belalılar) 22
Theus, Woody 378, 379, 402, 488, 522, 527
The Washingtonians 96
The World's Greatest Jazz Band 431
Thielemans, Toots 402, 488, 522, 527
Thigpen, Ed 73, 491, 516
Third Herd 435
Thomas, Gary 200, 281, 295, 354, 378, 475
Thomas, Leon 199, 409
Thomas, Michael Tilson 158
Thompson, Barbara 199, 259, 294, 451, 468, 491
Thompson Community Singers 199
Thompson, Lucky 255, 268, 439
Thornhill, Claude 119, 120, 285, 438, 441, 499, 509, 522
Thornton, Big Mama 232, 415
Thornton, Clifford 292
Threadgill, Henry 16, 66, 98, 183, 207, 232, 264, 265, 287, 295, 357, 403, 456, 467, 475, 488, 489, 505, 514, 522
Three Bips and a Bop 410
tımarhane 103, 262
Tibbetts, Steve 346, 522
Tibet 62, 74, 231, 293, 375, 376, 380, 381, 391, 403, 404, 477
ticari 31, 32, 34, 51, 59, 84, 91, 97, 153, 155, 185, 194, 198, 224, 229, 303, 310, 311, 324, 325, 327, 329, 336, 338, 407, 410, 413, 416, 422, 431, 433, 439, 440, 471, 482
ticari müzik 153, 410, 482
Ti-Marcel 389
timbal 362, 377, 381, 382, 383, 384, 385
Tim Berne/Herb Robertson Quintet 474
Times 16, 230, 409, 498
Timmons, Bobby 308, 309, 461, 488, 491
tinsellik 582
Tio ailesi 362
Tippett, Keith 316, 445, 520, 523
tirat 306
Ti-Roro 389
tiyatro 12, 22, 445, 460
Tizol, Juan 98, 236, 243, 498
Tjader, Cal 297, 383, 384, 520, 523, 528
Toch, Ernst 181
Togashi, Masahiko 296, 377
Tolonen, Jukka 343
tom-tom 373, 378
tonal caz 469
tonal efektler 168
tonalite 40, 44, 53, 64, 145, 163, 167, 319
Tony Williams Quintet 473
toplumsal 25, 26, 43, 59, 61, 64, 76, 139, 193, 194, 196, 206, 243, 314, 322, 412, 442, 463
Tormé, Mel 410, 490, 497, 504, 518, 523
Torn, David 344
Tornhill 120
Toscanini, Arturo 95
Toshiko Akiyoshi/Lew Tabackin Big Band 450, 488
Tough, Dave 33, 92, 211, 363, 364, 370, 381, 435, 494, 500, 504, 520, 523
Toussaint, Allen 392
Toussaint, Jean 283
Towner, Ralph 60, 347, 348, 465, 477, 493, 496, 502, 515, 523
Town Hall 83, 141, 442
Tracey, Stan 322
trajedi 81
trampet 214, 370
trash rock 64, 65, 75, 265
Trinidad 382, 385, 390, 393, 532

Tristano, Lennie 36, 38, 39, 78, 124, 204, 205, 207, 262, 263, 270, 275, 308, 309, 321, 337, 342, 436, 458, 464, 480, 497, 503, 509, 511, 523
triton 203, 204
trombon 25, 31, 47, 81, 84, 109, 120, 167, 197, 212, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 393, 399, 410, 427, 428, 429, 433, 435, 436, 439, 440, 451, 457, 459, 470, 488
trompet 25, 31, 35, 56, 81, 84, 85, 87, 97, 114, 115, 117, 120, 122, 124, 127, 129, 131, 132, 140, 142, 161, 162, 164, 167, 178, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 244, 253, 278, 305, 312, 393, 399, 401, 406, 427, 428, 429, 430, 433, 435, 436, 437, 439, 441, 451, 457, 458, 459, 466, 470, 477, 488, 532
Trovesi, Gianliugi 250, 523
Truman 438
Trumbauer, Frankie 92, 93, 107, 261, 491, 524
Tsilis, Gust William 299
tuba 25, 120, 168, 349, 401, 402, 486, 488
Tubes, Loose 451, 510
Tucker, Mickey 321, 507
Tunçboyacı, Arto 391
Turner, Big Joe 304, 306, 434
Turner, Howard 291
Turner, Joe 307, 409
Turner, Tina 422
Turpin, Tom 22
Turrentine, Stanley 276, 277, 494, 519, 523
Turre, Steve 229, 242, 243, 399, 492, 501, 516, 520, 523
Turtle Island String Quartet 398
tutku 25, 39, 79, 129, 160, 189, 243, 295, 416
Türk müziği 293, 390
Twardzik, Dick 309, 494
two beat jazz (iki vuruşlu caz) 30
Tyler, Charles 264, 278
Tynan, John 142
Tyner, McCoy 60, 138, 140, 151, 320, 321, 355, 371, 373, 384, 387, 388, 396, 397, 403, 462, 465, 495

U-Ü

Ulanov, Barry 27
Ullrich, Joachim 291
Ulmer, James "Blood" 71, 72, 136, 163, 346, 378, 478, 514, 523
ulus 153
Umezu, Kazutoki 71
Underwood, Ruth 299
unison 33, 115, 423, 433, 457, 464
United Jazz-Rock Ensemble 375
urban blues 191, 192
Urbaniak, Michal 395, 528
ut 73, 476
uyuşturucu 417, 423
ütopya 73, 76, 160

V-W

Vaché, Warren 52, 226, 523
Valdés, Chucho 325, 453
Valentin, Dave 294
vals 43, 137, 199, 278, 280, 366, 445, 446
Van der Geld, Tom 297, 298, 299
Van Hove, Fred 316, 323, 464
Vapirov, Anatoly 280, 509, 524
Varese, Edgar 265, 447
Varner, Tom 402, 506, 518, 524
varoluşçu felsefe 34
Varşova 15, 16
Vasconcelos, Nana 73, 387, 390, 476, 495, 504, 512, 513, 524
Vaughan, Sarah 157, 200, 410, 418, 419, 420, 426, 437, 497
Vaughan, Stevie Ray 340
Veal, Reginald 356, 473, 503, 511
Veasley, Gerald 359, 360
Vecchi, Orazio 49
Vechten, Carl van 88
Velez, Glen 390, 391, 488, 524
Veloso, Caetano 412
Ventura, Charlie 268, 270, 271, 420, 458, 524

Venuti, Joe 393, 395, 398, 510, 524
Verdi, Giuseppe 82, 408
Versuch einer Definition der Jazz-musik (Caz Müziğini Bir Tanımlama Denemesi) 584
Vesala, Edward 377
vibrafon 292, 296, 297, 298, 299, 435, 439, 467, 468, 486, 488
vibrato 26, 119, 207, 208, 227, 245, 246, 269, 296, 340
vibrator 325
Victor 177, 359, 360, 380, 381, 490, 500, 504, 513
Vidal, Carlos 382, 383
Vietnam 347
Vig, Tommy 297
Viktoryanizm 24, 85
Village Gate 139
Village Vanguard 52, 141, 145, 449, 495, 499, 502, 524
Vinding, Mads 354
Vinnegar, Leroy 352, 511, 518
Vinson, Eddie "Cleanhead" 135
Violinaires 198
Virgin Islands 385
virtüöz 168, 237, 279, 295, 306, 351, 353, 354, 355, 358, 360, 369, 386, 398, 418
virtüözite 161, 195, 281, 311, 322
virtüözlük 76, 288, 306, 343, 532
Vitous, Miroslav 157, 354, 355, 469, 496, 520, 524, 525, 527
Vivaldi, Antonio 175, 210
Viyana 195, 280, 348, 393, 452
viyola 444
Voigt, Andrew 290
vokal caz 411
vokalizasyon 403
vokal müziği 406
Vokal Summit 425
voodoo 23
V.S.O.P. 60, 318, 503
vurmalı çalgılar 296, 330, 381, 391
Wachsman, Phil 395
Wadud, Abdul 351, 403, 492, 504, 524
Wagner, Richard 49, 82, 91, 362
wah-wah pedalı 127
Waits, Freddie 378, 379
Waits, Tom 404, 412
Wakeman, Rick 329, 332
Walcott, Collin 62, 63, 74, 390, 404, 465, 476, 477, 495, 496, 515, 524
Waldron, Mal 310, 491, 493, 509, 512, 518, 520, 524
Walker, T-Bone 186, 192, 197, 339, 524
Wallace, Bennie 279, 280
Wallace Roney Group 473
Wallace, Sippie 415
Waller, Fats 22, 31, 61, 183, 207, 277, 302, 303, 308, 312, 322, 323, 394, 416, 448, 482, 486, 496, 511, 520, 522, 525
Wallington, George 263, 308, 309, 435, 518
Walter Hawkins and the Love Center Choir 199
Walter, Little 57, 191, 199, 308, 318, 329, 330, 350, 365, 402, 407, 490, 491, 505, 508, 514, 527
Walton, Cedar 308, 461, 511, 513, 525
Ward, Carlos 264, 476, 492
Ward, Clara 198, 421
Ware, David 278, 352, 513, 522
Ware, Wilbur 352
Warlop, Michel 396, 397
Warren, Peter 52, 226, 318, 347, 351, 357, 376, 488, 492, 511, 512, 523
Washington, Dinah 14, 86, 117, 199, 200, 271, 335, 421, 426, 488, 493, 518, 525
Washington, Grover 259, 397
Washington, Jack 285
Washington, Kenny 380, 381
Wasserman, Rob 353
Watanabe, Kazumi 344
Watanabe, Sadao 266
Waters, Ethel 415
Waters, Muddy 151, 152, 192, 193, 195, 339, 340, 407
Watkins, Doug 351, 352, 489
Watkins, Julius 402
Watkins, Mitch 346

Watrous, Bill 239, 242
Watson, Bobby 266, 267, 290, 368
Watts, Charlie 128, 264, 289, 304
Watts, Ernie 259
Watts, Jeff "Tain" 68, 69, 165, 380, 473
Watts, Michael 128
Watts, Trevor 264, 281
Wauer, Hans-Günther 323
Wayne, Chuck 336
Weather Report 55, 58, 59, 157, 258, 276, 326, 355, 358, 359, 360, 373, 374, 386, 387, 391, 451, 456, 468, 469, 470, 481, 513, 514, 516, 520, 524, 525, 527
Webb, Chick 292, 364, 370, 383, 418, 432, 438, 489, 494
Webb, Joe 135
Weber, Eberhard 348, 359, 377, 451, 523, 525
Webern, Anton 41, 53, 264, 348
Weber, Reto 377
Webster, Ben 52, 69, 99, 163, 166, 177, 268, 269, 270, 277, 278, 280, 283, 284, 285, 343, 356, 428, 432, 494, 498, 499, 503, 505, 508, 512, 525, 528, 529
Weckl, Dave 374, 496
Weil, Kurt 53, 280, 445, 447
Wein, George 80, 337, 343
Welding, Pete 354
Wells, Dickie 110, 236, 237, 428, 433, 527
Wells, Junior 402, 407
Werner, Ken 299, 309, 318
Wertico, Paul 374, 375
Wess, Frank 268, 269, 292, 434, 490, 506, 525
Westbrook, Mike 397, 445, 525
West Coast 36, 37, 38, 77, 78, 142, 179, 182, 262, 274, 285, 292, 309, 352, 359, 371, 372, 382, 383, 385, 386, 387, 400, 402, 409, 439, 440, 457, 458, 459, 518
West Coast cazı 37, 179, 182, 262, 274, 285, 292, 439
Weston, Calvin 148, 378
Weston, Randy 44, 310, 378
Wettling, George 92, 363, 496, 525
Wheeler, Kenny 222, 233, 424, 444, 490, 491, 492, 493, 501, 505, 523, 525
Whetsol, Arthur 96
Whigham, Jiggs 240
White, Bukka 191, 199, 395, 397, 408, 431
Whitehead, Annie 242, 487
White, Lenny 374, 375
Whiteman, Paul 91, 93, 94, 95, 192, 469, 522
White, Mike 395, 397
Wickman, Putte 251
Wierbos, Wolter 242, 506
Wilber, Bob 246, 255, 521, 525
Wilen, Barney 276
Wilkerson, Edward 98, 279, 451, 498, 525, 526
Wilkins, Ernie 37, 342, 439, 499, 517, 525
Williams, Big Joe 191, 193
Williams, Buster 353, 355
Williams, Clarence 89, 245, 291
Williams, Claude 308, 303, 394
Williams, Cootie 97, 99, 122, 225, 232, 430, 455, 456, 480
Williams, James 321
Williams, Joe 409
Williams, Marion 198, 421
Williams, Martin 87, 134, 163, 217, 313
Williams, Mary Lou 211, 305, 306, 321, 415, 432
Williams, Richard 279, 280
Williams, Robert Pete 408
Williams, Todd 283
Williams, Tony 54, 58, 60, 69, 87, 122, 125, 127, 137, 154, 208, 218, 231, 325, 340, 356, 371, 373, 374, 379, 380, 381, 462, 468, 470, 473, 497
Williamson, Claude 308, 309
Williamson, Sonny Boy 191, 196, 402
Williamson, Steve 281
Willis, Larry 246, 321, 501, 512
Willner, Hal 404, 443, 488, 492
Wilmer, Valerie 372

Wilson, Cassandra 426
Wilson, Gerald 440
Wilson, Joe Lee 412
Wilson, John S. 137, 324
Wilson, Nancy 419
Wilson, Phillip 376, 466
Wilson, Shadow 370
Wilson, Teddy 31, 92, 106, 143, 246, 305, 306, 415, 430, 456
Winchester, Lem 297, 299, 526, 528
Winding, Kai 120, 238, 241, 285, 436, 459, 496, 507, 508, 514, 526
Winkler, Eugen Gottlieb 50
Winstone, Norma 423, 424, 490, 526
Winston, George 319
Winter, Johnny 195
Winter, Paul 260, 390
Winterschladen, Reiner 233, 234
Winwood, Stevie 323
Witherspoon, Jimmy 192, 409
Wolf, Howlin 192, 407
Wolpe, Stefan 120, 181
Wolverines 430, 528
Wonder, Stevie 266, 338, 402, 410, 414, 415
Woodchoppers 456
Woode, Jimmy 352, 494, 498
Woods, Phil 118, 231, 263, 404, 439, 440, 459, 465, 517, 526
Woodstock 55, 62, 73, 136, 299, 315, 340, 445
Woodstock Festivali 55
Woodstock Workshop Orchestra 445
Woodyard, Sam 370, 498
Woody Herman Orkestrası 181, 211, 237, 286, 289
Workman, Reggie 352
Workman, Reginald 138, 422
Workshop Band 446
Workshop de Lyon 250
worksongs 23, 190, 191, 406
World Saxophone Quartet 67, 163, 264, 265, 287, 288, 289, 290, 456, 474, 475, 492, 504, 509, 514, 526
Wright, Frank 278, 493
Wyatt, Robert 375
Wynton Marsalis Band 473
Wynton Marsalis Quartet 456, 511

Y

yabancılaşma 586
Yahudiler 334
Yahudi müziği 252
yalnızlık 97, 119, 228
Yamaha Electric Grand Piano 325
Yamamoto, Hozan 296
Yamashita, Yosuke 316, 489, 527
Yancey, Jimmy 304, 305, 527, 528
Yankee Stadyumu 384
yaratıcılık 35, 42, 68, 271, 402
yas müziği 474
yaylı sazlar 147, 158, 171, 470, 475
yaylı sazlar dörtlüsü 158
Yeni Dünya 95, 173, 186
Yevtuşenko, Yevgeni 87
yoga 156, 276
Yorkshire 151
Yoruba 315, 335, 392, 423
Yoruba geleneği 335
Yoruba kültürü 315
Yoruba müziği 423
Young, La Monte 233
Young, Larry (Khalid Yasin) 126, 154, 155, 156, 324, 325, 331, 470
Young, Lester 20, 33, 36, 37, 79, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 123, 134, 142, 143, 150, 163, 166, 172, 177, 183, 185, 208, 217, 240, 246, 247, 248, 249, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 283, 292, 336, 342, 399, 412, 416, 417, 433, 442, 456, 463, 481, 490
Young Power 451
Young, Steve 139
Young, Trummy 236, 237, 239
Your Neighborhood Saxophone Quartet 290, 291
Yui, Shoichi 16, 125
Yunan mitolojisi 425
Yunan sanatı 37

Z

Zabor, Rafi 168, 169, 587
Zadlo, Leszek 281, 587
zaman duygusu 221, 587
Zappa, Frank 342, 395, 446, 447, 469, 527, 587
Zawinul, Joe 59, 126, 151, 154, 155, 157, 325, 326, 327, 331, 359, 360, 468, 469, 470, 497, 503, 510, 520, 524, 525, 527, 587
Zeitlin, Denny 318
Zen and the Art of Motorcycle Maintenance 481
zenci müziği 200
Zen geleneği 377
Zeus 150
Zigmund, Elliot 378, 379
zil 215, 371, 375, 376, 460, 467
Zimmermann, Bernd-Alois 447
Zoller, Attila 60, 342, 516
Zorn, John 16, 64, 75, 77, 183, 265, 346, 348, 398, 399, 400, 401, 404, 472, 491
zoukra **(bir tür Arap obuası)** 137, 256
Zung, Bob 291
Zwingenberger, Axel 304

Artık çığırından çıkan "seyretme kültürü" karşısında "duyma" ile yeni bir ilişki kurulması gereğinden yola çıkan Joachim E. Berendt, kitabının hedefini "başlangıcından bugüne tüm cazı kapsamak" olarak koyuyor. Çoğu müzik eleştirmeninin tersine tek bir stil üzerinde yoğunlaşmıyor; bilgisini, sadece bir tür müzikle duygusal ilişkiye girerek geliştirmek yerine duyguyu ve bilgiyi sürekli sınamak, sorgulamak ve yenilemek gerektiğine inanarak ragtime'dan postmodern caza kadar tüm akım ve stilleri, solistleri, grupları ve enstrümanları kronolojik olarak tek tek inceliyor. Önceki dönemlerin armonik cazı kadar günümüzün elektronik müziğine de saygı duyuyor; elektronik tınıların cazdan rhythm-blues'a, rock'tan pop'a tüm müzik stillerini etkilemesini modern insanın duyum ihtiyacının da elektronikleşmesinin göstergesi olarak görüyor ve görüşünün kanıtlarını "... bunun, toplumun bütün katmanlarını, bütün sınıfları kesen bir gelişme olmasında; kenar mahallelerden gettolara, entelektüel dünyanın müzik festivallerine kadar..." yayılmasında buluyor. Ayrıca hem incelediği dönemlerin hem de cazın yaratıcısı olan siyahların toplumsal gerçeklerini göz önünde tutarak yapıyor bu incelemeyi. "Modern iletişim toplumunda bilgi inanılmaz bir hızla yayılırken ülkeler ve kültürler arasındaki mesafe de giderek azalıyor; müzisyenler sürekli farklı tınılar, melodiler, gürültüler ve seslerle 'müzikal bilgi bombardımanı' altında yaşıyorlar. Etkilenmek kaçınılmazdır; hepsini dinliyoruz" diyen ünlü bir caz ustasından alıntı yaparak cazı evrensel bir çerçeveye oturtuyor.

Cazın yazarı büyüleyen yanı, hem bir kolektifin hem de bireyin müziği oluşu. "Aynı anda her ikisi de olabilmesi cazın özüne dair çok şey anlatır" diyor ve ekliyor: "Bu özellik cazın modern insanın sosyal durumunu anlatan özgünlüğüdür." Bu müzik tarzını yüzyılın manevi değerleri arasında görmek gerektiğine, "cazın insaniliği"nin pek çok caz ustası tarafından paylaşıldığına dikkat çekiyor.

1953 yılındaki ilk baskısı üç yüz sayfa olan kitap, tüm dünyada gördüğü büyük ilgi sayesinde onlarca kez basılmış ve her baskıda gelişerek bugün beş yüz sayfayı aşmıştır. Hemen tüm dillere çevrilen bu başyapıtı Türkiyeli müzikseverlerin de ilgiyle okuyacağına inanıyoruz...

"Yüzyılımızda, duymanın mucizesine Berendt kadar nüfuz etmiş hiç kimse yoktur."
Dük Arnold Keyserling

"Berendt, yeni sorular sormayı ve eskimiş cevaplarla yetinmemeyi başaracak insanlara seslenir."
Ander Ritti

"Yapıtlarına ve bu yapıtların yazarına hayranlık duyuyorum; dinlemenin büyüsünün bizi evrenin çekirdeğine yaklaştırdığına dair kanaatlerimi doğrulayan bir gönül dostu Berendt."
Yehudi Menuhin



AYRINTI • "AĞIR" KİTAPLAR
ISBN 978-975-539-298-1
9 789755 392981

KDV'den muaftır. 65 ₺