



Hacettepe Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müzikoloji Anabilim Dalı

**POSTMODERNİZM ve POSTBOP KOŞUTLUĞU  
ÜZERİNE**

Onur Ali Yüce

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

POSTMODERNİZM ve POSTBOP KOŞUTLUĞU  
ÜZERİNE

Onur Ali Yüce

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müzikoloji Anabilim Dalı

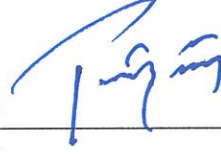
Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

## KABUL VE ONAY

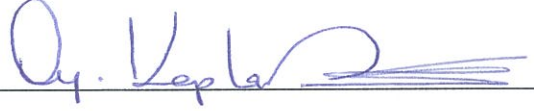
Onur Ali Yüce tarafından hazırlanan "Postmodernizm ve Postbop Koşutluğu Üzerine" başlıklı bu çalışma, [12.05.2017] tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[ İ m z a ]



Doç. Dr. Burak Tüzün

[ İ m z a ]



Prof. Dr. Ayten Kaplan ( Tez Danışmanı)

[ İ m z a ]



Doç. Dr. Birsen Şahin Kütük

[ İ m z a ]



Yrd. Doç. Dr. A. Onur Aktaş

[ İ m z a ]



Yrd. Doç. Dr. İrem Bozkurt

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

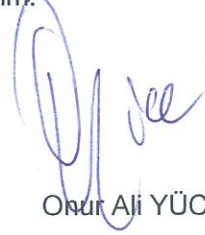
- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[12.05.2017]

  
Onur Ali YÜCE

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Dr. Ayten Kaplan danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Onur Ali YÜCE

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumun 26/05/2018 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

01, 06, 2017

Onur Ali YÜCE

## ÖZET

YÜCE, Onur Ali. *Postmodernizm ve Postbop Koşutluğu Üzerine*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

Bu çalışmada, jazz müziğinde postbop olarak adlandırılan dönemin öncü jazz müzisyenleri tarafından kaydedilmiş yirmi bir albüm, postmodernizmin özellikleriyle kıyaslanmakta ve aradaki koşutluklar sergilenmektedir. Postmodernizm akımının açıklanmasının ve mimari, şehir plancılığı, klasik müzik gibi farklı alanlardaki yansımalarının anlatımından sonra jazz müziğinin başlangıcı ve geçirdiği evrelerden bahsedilmektedir. Sonrasında hedef dönemde ele alınan albümler ve sanatçılar, iki ana başlık altında (1955-1967 ve 1967-1980) olmak üzere incelenmekte ve postmodernizm akımıyla sahip olduğu koşutluklar belirlenmektedir. Postbop müziğinin sahip olduğu temel postmodernist özellik, *çokkültürlülüğün* motiflerini eserlerinde yapı oluşturmanın ve *yapısökümün* yöntemleri olarak kullanılmasıdır. *Çokkültürlü* yaratım sebebiyle, *kültürel merkezîyetçilik* kavramı kaymalar gösterir. *Kolaj tekniğinin* kullanılışıyla beraber, modernist akımda yapısal bütünlüğe verilen önem azalarak, eserin çok katmanlı parçalardan oluşması özelliğine doğru kaymıştır. Postmodernist düşüncenin farklılıkları *toplumsal statü gözetmeden* bünyesinde toplayan duruşu postbop müziğinin toplumsal farkların benimsenmesi mantalitesi ile uyum göstermektedir. Araştırmada jazz tarihinin ve gelişim evrelerinin detaylı bir şekilde ele alınmasının sebebi bu sanat dalına yaratıcılarının ait olduğu kültürel ve toplumsal perspektiften bakılmasıdır. Jazz'ın yaratıcılık öyküsü onların dilindenmişçesine baştan açıklanmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Değerleri ve geçmişi sorgulanan siyah azınlığın müziği olarak zaten sınıfçı bir yaklaşım içinde olması da beklenemez. Bu bağlamda doğası gereği postmodernidir. Kimi zaman kökleri olan prebop ve bop jazz müziğinden koparak ilerlemek amacıyla, kimi zaman da gelişen teknolojik yapılanmanın müzikal değerleri kaybettirdiğini iddia ederek kendi içinde postmodern bir ikileme düşmektedir. Yaşamın *kinayeli* bir biçimde öyküleştirilerek yansıtılması jazz ve blues müziğinin temelini tutuşturan yaratıcı ateştir. "Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir" düşüncesi postbop jazz müziğinin bütün yapılanmasında etkin olan ana düşüncedir. Ne tamamıyla *kolaj*dır, ne de bütünsel bir yapıyı tam anlamıyla yansıtır. Ne tamamıyla serbesttir, ne de katı kurallara bağlanmıştır. Hiçbir kültürün ürününe ebedi bir sadakat içinde değildir. Dolayısıyla postmodernizmin öğelerinden biri olan "*bütününde aynı tekniğin eseri olan yaratımlardan kaçınma*" kuramına uymaktadır. Bütün jazz müziğinin ortak özelliği olduğu gibi, icracının ruhsal durumuna göre yapılan doğaçlama bölümlerindeki değişimler sayesinde, anlam, yapı notalar ve kayıtlarla sınırlanmadan, yaratıcının değişken tavrının dinleyicinin algısının enlem ve boylamında biçim almasıyla yeniden oluşur. Şişe, korna, kayıtlı dış sesler, vb. gibi enstrümanlaştırılmış nesnelerin katılımı ile çevrede bulunabilecek rastgele objeler müziğe katılır ve tüm noktaların bileşkeni *polistilizme* çıkar. Bilinç akışıyla olagelen *rastgelelik*

kavramı zaten önemli bir jazz motifidir. Buradan hareketle postmodern düşüncenin postbop müziğinin soluğu olduğu fikri bu tezin ana düşüncesidir.

**Anahtar Sözcükler**

Postmodernizm, postbop, jazz, rastagelelik, polistilizm, kolaj tekniği, yapısöküm, çokkültürlülük, siyah kültür



## ABSTRACT

YÜCE, Onur Ali. *On The Parallels Between Postmodernism and Postbop*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

This study is focused on jazz music that was made between 1955-1980, known as “the postbop era” and its similarities with postmodernism. The research is made through the investigation of twenty-one recordings made by pioneering jazz musicians and comparing their idiosyncrasies to the characteristics of Postmodernism in order to expose the existing uniformities. After the statements on postmodernism, the effects of postmodernist thought on various fields such as architecture, urban planning and classical music is discussed. Following that, the beginning of jazz music and its periods are defined. The albums and the artists of the target era are represented under two main titles for the viewing and the identification of the parallels. The first essential postmodern quality of postbop music is that its *multicultural* theme structure is a method of construction and *deconstruction* at once. Due to its’ multicultural aspect, the *cultural centrifigation* is volatile. With the use of the *patchwork technique*, the importance that was once given to the constructional unity during modernist era is shifted to the multilayered *artifact*. Postmodernism accepts and reflects *ideological and motivic differences* regardless of their social status as postbop music mixes various creative sources’ output under one genre irrespective of their cultural background. Regarding the past, the values and the significance of the black culture is outcasted by the dominant white culture, it would rather be logical to expect an *antielitist* and all inclusive behaviour from such a rejected minority thus their status quo can possibly be described as an absolute postmodern. In this research, the jazz history is explained in detail because it’s being told from the angle of its creators; artists of the black culture. The *ideological dilemma* of postbop is also quite similar to the dilemma that postmodernism brings; the choice between the roots and the inevitable future arises as the discussions on whether a jazz musician should hold on to the prebop and bop music or to accept the output that is brought by technological developments and social evolution. The *satiric expressiveness* of the lyrics and the instrumental performances are found through out the jazz and blues and this *tongue in cheek* attitude is the very creative force behind the black culture. The motto of postbop music could be “the only thing that doesn’t change is the change itself” for it is neither totally made of patchwork nor consists of a monolithic frame, neither it is entirely free nor tied up by strict rules. It is never fully devoted to any culture and its local products. Therefore, *the entirety of the art work consists of various fabrication methods* just as postmodern approach to production. Each performance and recording is dissimilar simply because jazz music is based on improvised textures. The meaning, the mould and the intention are not confined by a sole recording or by notes written on a page thus every aspect of the artwork is engaged to the changeable tone of the interpreter. Unorthodox instrumental sounds such as squeaks and screams or sounds that are made by bottles, car horns, etc., are used in the creative process which could only add to the *polystylisation* aspect of postbop. It should also be stated that the *randomness* that is fueled by the improvisor’s instantaneous stream of consciousness is very a crucial motive of jazz music. Thus, it becomes rather clear that postbop jazz music may be viewed as a product of *postmodernism* and the postmodern society.

### Keywords

Postmodernism, postbop, jazz, randomness, polystylism, patchwork, deconstructivism, multiculturalism, black culture

## İÇİNDEKİLER

KABUL-ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYANI.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar DİZİNİ.....	xi
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Jazz'ın Doğuşu.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Harlem Rönesansı.....</b>	<b>4</b>
<b>1.3 Swing Dönemi.....</b>	<b>5</b>
<b>1.4 Bebop Dönemi.....</b>	<b>7</b>
<b>1.5 Bebop Sonrası Dünya.....</b>	<b>13</b>
<b>1.6 Problem ve Alt Problemler.....</b>	<b>16</b>
<b>1.7 Amaç.....</b>	<b>16</b>
<b>1.8 Önem.....</b>	<b>16</b>
<b>1.9 Yöntem.....</b>	<b>17</b>
<b>1.10 Araştırmanın Kapsamı.....</b>	<b>18</b>
<b>1.10.1 Sonny Rollins - Saxophone Colossus.....</b>	<b>19</b>
<b>1.10.2 Ornette Coleman - The Shape of Jazz to Come.....</b>	<b>19</b>
<b>1.10.3 Miles Davis - Kind of Blue.....</b>	<b>20</b>
<b>1.10.4 George Russell - Ezz-thetics.....</b>	<b>21</b>
<b>1.10.5 Yusef Lateef - Eastern Sounds.....</b>	<b>21</b>

1.10.6 John Coltrane - Africa/Brass.....	22
1.10.7 Charlie Byrd - Jazz Samba.....	23
1.10.8 Charles Mingus - The Black Saint and The Sinner Lady.....	23
1.10.9 Eric Dolphy - Out to Lunch.....	24
1.10.10 Wayne Shorter - Schizophrenia.....	25
1.10.11 Gary Burton – Duster.....	25
1.10.12 Miles Davis - Miles in The Sky.....	26
1.10.13 Miles Davis - Bitches Brew.....	26
1.10.14 Herbie Hancock - The Headhunters.....	27
1.10.15 John McLaughlin - Apocalypse.....	28
1.10.16 John McLaughlin - The Natural Elements.....	28
1.10.17 Keith Jarrett - The Byablue.....	29
1.10.18 Dexter Gordon - Sophisticated Giant.....	29
1.10.19 Scott Hamilton - With Scott’s Band in New York City.....	30
1.10.20 Weather Report - Mr. Gone.....	30
1.10.21 The Art Ensemble of Chicago - Nice Guys.....	31
<b>2. POSTMODERNİZM.....</b>	<b>31</b>
2.1 Mimari.....	34
2.2 Şehir Plancılığı.....	37
2.3 Klasik Müzik.....	39
2.4 Postmodernizmin Özellikleri.....	40
2.4.1 Çokkültürlülük ve Çoğulculuk.....	40
2.4.2 İronik Dışavurum.....	40
2.4.3 Anti-Kahraman Olarak Özne/Yaratıcı.....	41
2.4.4 Montaj/Kolaj Tekniği.....	42

<b>3. POSTBOP DÖNEMİ VE POSTMODERN JAZZ'DA ARANACAK ÖZELLİKLER.....</b>	<b>44</b>
<b>3.1 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Başkalaşım.....</b>	<b>50</b>
<b>3.2 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Müzikal Tabulardan Kaçınma .....</b>	<b>54</b>
<b>3.3 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Sınıfçılıktan Kaçınma.....</b>	<b>56</b>
<b>3.4 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Çoklu Yaratım Tekniği.....</b>	<b>58</b>
<b>3.5 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Alıntılar/Göndermeler.....</b>	<b>61</b>
<b>3.6 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Güncel Teknoloji.....</b>	<b>68</b>
<b>3.7 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Zıtlıklar/Çelişkiler.....</b>	<b>70</b>
<b>3.8 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Parçalarla Bölünmüş Devamlılık.....</b>	<b>72</b>
<b>3.9 Postbop'ta Postmodern Özellikler: İroni.....</b>	<b>74</b>
<b>3.10 Postbop'ta Postmodern Özellikler: Kalıplaşmış Formların Dışında Yapılar.....</b>	<b>76</b>
<b>4. SONUÇ.....</b>	<b>78</b>
<b>5. KAYNAKÇA.....</b>	<b>81</b>
<b>EK 1. Orjinallik Raporu</b>	
<b>EK 2. Etik Kurul İzin Muafiyeti Formu</b>	
<b>6. ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>84</b>

## TABLolar DİZİNİ

<b>Tablo 1. Postbop Müziğinde Aranacak Postmodern Özellikler.....</b>	<b>48</b>
<b>Tablo 2. Başkalaşım.....</b>	<b>50</b>
<b>Tablo 3. Müzikal Tabulardan Kaçınma.....</b>	<b>54</b>
<b>Tablo 4. Sınıfcılıktan Kaçınma.....</b>	<b>56</b>
<b>Tablo 5. Çoklu Yaratım Tekniğı.....</b>	<b>58</b>
<b>Tablo 6. Alıntılar/Göndermeler.....</b>	<b>61</b>
<b>Tablo 7. Güncel Teknoloji.....</b>	<b>68</b>
<b>Tablo 8. Zıtlıklar/Çelişkiler.....</b>	<b>70</b>
<b>Tablo 9. Parçalanmalarla Bölünmüş Devamlılık.....</b>	<b>72</b>
<b>Tablo 10. İroni.....</b>	<b>74</b>
<b>Tablo 11. Kalıplaşmış Formların Dışında Yapılar.....</b>	<b>76</b>

“Her şey dağılıyor; tutunamıyor merkez;  
Saf anarşidir dünyanın üzerine çöken.”

W.B. Yeats

## 1. GİRİŞ

Tezin ana konusu postmodernizm ve postbop incelenmeden önce; jazz'ın zeminini oluşturan tarihsel yapılanmalara değinmek anlamlı görünmektedir. Jazz müziğinin tarihini, çeşitlerini ve araştırma konusu olan postbop döneminin temel öğelerini postmodernizm ile paralel inceleyen başka bir çalışma bulunmaması bu araştırmayı ayrıca özgün kılmaktadır.

### 1.1 Jazz'ın Doğuşu

Alman müzik eleştirmeni Joachim–Ernst Berendt'e göre jazz “19. yüzyılın sonlarında Birleşik Devletlerde, Avrupa müziği ile karşı karşıya gelen Afrika kökenli halkın yarattığı bir tür sanat müziğidir” (Berendt, 2010, s.507). Jazz'ı ritimsel olarak farklı kılan öge, Batı müziğindeki alışılmış ritmik yapıya “swing” terimi ile ifade edilen, zaman algısında ve vurgulamada fark yaratan bir yaklaşımın eklenmesidir. Çalgıcıların, enstrümanlarında kullandıkları ton ve cümleme şekilleri dışında, çalınan eserin armonik ve dinamik yapısına da spontane olarak etki edebiliyor olmaları bu müziğin başlıca göstergelerinden biridir.

Jazz eğitimcisi Travis Jackson, jazz'ı “*swing'in, doğaçlamanın, özgünlüğün ve ani müzikal değişimlerin beklenmesi gereken müzik*” olarak tanımlar (Liebmann, 1991, s.99).

Afrika yerlilerinin; kendilerine has poliritimik diyebileceğimiz karışık bir ritim anlayışı, melodik hat olarak kısa tekrarlı müzikal cümleleri ve bugünkü marimbayı andıran tahtadan müzik aletleri vardı. Melodik anlamda, birçok ilkel kültürde bulunan, beş notadan oluşan ve “pentatonik” olarak adlandırılan gamları kullanıyorlardı (do-re-mi-sol-la). Karışık ritimler eşliğinde söylenen

şarkılara bütün kabile eşlik ediyor ve dolayısıyla ortaya ilk-el bir antiphonal (soru-cevap) yapı çıkıyordu. Bağışmalar sırasında doğal varyasyonlara uğrayan cümleler senkoplara yol açıyor ve bu müziğin önemli özelliklerinden birini oluşturuyordu. Zaten kompleks ritimler de ritmik bir diyalog yoluyla oluşmuş soru-cevapların ürünüydü.

Jazz müziğinin öncelikli atası, İngiltere, Portekiz, Hollanda, vs. gibi Amerikan kültürünü oluşturan ülkelerin marşlarının armonilerinden esinlenen Afrika kökenli müzisyenlerin yarattığı bir müzik türü olan Missouri kökenli Ragtime'dır. Bu müzik bestelendiği için jazz'ın temel bir özelliğinden, doğaçlamadan yoksundur. Texas'ın "banjo rag"lerinin piyanoya aktarılmasıyla ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Bazen klasik müzik menüetlerin formunda yazılmışa benzerken, bazen de art arda gelen birkaç form biriminden oluşur: Johann Strauss'un valsleri gibi. Ancak 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. Ragtime, yani tam söylenilişiyle "Ragged time" parçalara ayrılmış kırık zaman anlamına gelir. Avrupa müziğinin tersine ragtime'da ritim melodiye baskındır (Berendt, 2010, s.23).

Afrika müziğinin temelini oluşturan senkoplu ritimlerin insanda yarattığı kırılma hissine istinaden müziğe bu isim verilmiştir.

Ragtime'ın belli bir besteye dayanan yorumundan koparak, melodik malzemeyi daha özgür ve jazz tarzında kullanan ilk müzisyenlerden biri New Orleans'lı piyanist Jelly Roll Morton'dur. Bu müzisyen doğaçlama çalan ilk tanınmış jazz piyanistlerindendir. Tarihsel gerçeklerin aksine, jazz'ı kendisinin icat ettiğini iddia eden bu müzisyenin belki de jazz'a asıl katkısı; çalan müzisyenin kişiliğinin bestecinin, sunduğu malzemedan daha önemli olduğunun onunla beraber bir kez daha açıkça hissedilmesidir.

Jazz'ın ortaya çıkmasına sebep olan bir diğer müzik türüyse damarlarında birçok farklı müziğin kanını taşıyan "Blues"dur. ABD'nin güney eyaletlerinde, kilise ilahileriyle "Voodoo" ayinlerinin dışavurumları harmanlanarak; söz tekrarlarının ritmine ve ahengine dayalı dini müziklerle, tutukluların ve kölelerin

çalışırken söyledikleri kimi zaman iyi gizlenmiş nüktedan sözlere sahip çalışma şarkılarının birleşiminden ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Blues denince birçok kimsenin aklına ağır, dertli, yanık havalar gelmektedir. Zencilerin esaretleri ve çektikleri düşünülürse bu kimi zaman da doğrudur. Ama siyah müziğin irticali icraya yer veren spontane bir müzik olduğunu düşünürsek iş değişmektedir. Hiçbir insan devamlı olarak kederli veya neşeli olamayacağına göre, blues'cular da çalacakları zaman, o andaki ruh hallerini yansıtan icralarda bulunmuşlardır. Hatta yaşama tarzlarından dolayı çok kere siyah müzisyenler alaycılığı elden bırakmadan kadere boyun eğen insanlar oldukları için bakış açıları umutlu, ironik ve filozofçadır. 12 mezürlük "Blues" şarkısını form bakımından müzikle birleştirilmiş bir şiir tarzı olarak da kabul edebiliriz. Zira bu şiir tarzı tam manasıyla klasik olup Shakespeare zamanında kullanılan Anglosakson asıllı "iambic-pentameter" denilen beşli bir vezne dayanmaktadır. Yalnız Blues tarzında birinci cümle genellikle iki kere söylenir ve ondan sonra tamamlayıcı cümle gelir. Blues'u özel kılan nokta, pentatonik gama eklenen bir altıncı notanın (bemol beş) çeyrek ses pestleştirilerek çalınmasıdır. Afrika'daki Bukusu ve Swahili kabilelerinin, jazz'daki adı "blue note" olan bemol beş notasını kullanırken çeyrek ses pestleşmeye benzer bir öğeyi bilinmektedir (Sermet, 1999, s.13).

İlk kez New Orleans müziğinde "sıcak" olarak tanımlanabilecek karakterde bir çalış görülür. Sound, cümleme, vibrato, attacca özgünleşir; müzisyen, enstrümanını insan sesine yakınlaştırarak kullanır.

1900'lerin başında New Orleans'ta Fransız, İspanyol, İngiliz, İtalyan, Alman ve Slavların yanısıra Afrika'dan getirilen kölelerin torunları yaşıyordu. 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 alınır. Kiliselerden Püritenlerin, 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 Meydanında Voodoo törenlerini yaşatmak için düzenli olarak toplanır, böylece eski Afrika geleneklerine yaslanan bir ayin tarzını sürdürürlerdi (Berendt, 2010, s.25).

Ortaya çıkan bu fusion (karışım) müziğine ise *hot music* veya *dixieland* denir. Ragtime, blues ve dixieland müziklerinin birleşimi ile jazz müziğinin tarihi başlar. Öncesi jazz'ın prehistoryasına aittir. Bu müziğin doğmasında ırklar



arası iletişim çok önemli rol oynamıştır. Bu iletişim gerçek ve zorunlu beraberliğin bir sonucudur. Jazz'ın müzikal, ulusal/uluslararası, sosyal/sosyolojik, siyasal, anlatımsal/estetik ve etik/etnolojik özünü karakterize eden budur.

Jazz kelimesinin etimolojisi konusunda birçok farklı tez ortaya atılmıştır:

Bu teorilerden ilki Princeton Üniversitesi profesörlerinden Harold Bender'in olup, sekiz senelik bir çalışma neticesi jazz kelimesinin Batı Afrika sahilinden Amerika'ya götürülen yerlilerle beraber geldiğini ve "hızlandırmak," "heyecanlandırmak" manasına kullanıldığını söylemektedir. Glasgow Üniversitesi profesörlerinden Henry George Farmer tarafından ileri sürülen ikinci teoride ise bu kelimenin Arabistan'dan Sudan vasıtasıyla Afrika'ya süzüldüğü ve aslının "jazzib", "cezbe" gibi Arapça kelimelerden geldiği, Afrika'da Arapçaya çok yakın bir lisan kullanan Hausa yerlilerinin uzaktan gelen davul sesleri için "jaiza" tabirini kullandıkları belirtilmektedir. Hatta bu teoriyi takip edenlerin bir kısmı jazz tabirinin Arapça "haz" kelimesinden geldiğini dahi söylemektedirler. Yazar Irving Scherke tarafından ileri sürülen üçüncü teoride ise jazz tabirinin Fransızca "jaser" fiilinden geldiği ve konuşmak, gevezelik etmek manasına gelen bu tabirin bu müziğe aktarıldığı belirtilmektedir. Bugün hala araştırmalar devam etmekte ve çeşitli teoriler ileri sürülmektedir, fakat önemli nokta jazz tabirinin başlarda New Orleans dolaylarında "jass her up" yani hızlandır, heyecanlandır, canlandır manasına kullanıldığıdır (Sermet, 1999, s.9).

## 1.2 Harlem Rönesansı

1865 yılında, Amerikan İç Savaşı'nın bitiminden sonra, köleliğin yasaklanmasıyla beraber özgürlüğünü kazanan siyahlar, kölelik koşullarının ancak kâğıt üzerinde bertaraf edildiği ve pratikte bütün yoğunluğuyla yaşadığı güneyin kırsal alanlardan kuzeydoğu ve orta batıdaki büyük şehirlere göç ettiler ve yerleştikleri şehirlerde belirli merkezlerde toplandılar. Bu merkezlerden en büyüğü New York'ta bulunan Harlem mahallesiydi. Kuzey Amerika topraklarının her tarafından gelerek burada biraraya gelen siyahlar kolektif bir bilinç yaratmak amacıyla Afrika kökenli entelektüalizm düşüncesi etrafında birleştiler. Bu tarz merkezlerde, bir "siyah orta sınıf" oluşmuştu. Yeni bir sınıfın doğuşuyla, eşit yurttaşlık, politik eşitlik, sosyo-ekonomik bağımsızlık gibi istekler dile getirilmeye başlandı. 1917 yılında *Siyah Tiyatro İçin Üç Oyun*

isimli oyunların temsilleriyle bir tiyatro sahnesinde ilk defa siyah oyuncular, karmaşık duyguların ve arzuların ifade edildiği bir oyunda yer aldılar. Harlem Rönesans'ı özellikle edebiyat ve felsefe alanında kendini göstermeye başlasa da, müzikte ragtime tarzının bir türevi olan "Harlem stride" olarak anılan dans müziği, elit ve köylü siyah halk arasındaki iletişimsizliği dans pistlerinde gideriyordu. Zenginlerin enstrümanı olarak bilinen piyano bu müziğin baş aktörüydü. Fakir halkın ve güneyin sembolü olan bakır nefeslilerle birleşen piyano, jazzın başlangıcının habercisiydi. Kısa sürede piyano ve bakır nefeslilerden oluşan orkestralar sardı ortalığı. Siyah toplum, elit bir yaşam tarzı yaratarak içsel değerlerini gizli bir vitrine koyuyordu ve bu vitrin beyaz entelektüellere gayet çekici gözükmeğe başlamıştı bile. Artık Harlem sakinleri yaşamlarının her ögesini estetik bir dışavurumun koruması altına almışlardı. Giyim, konuşma, yürüyüş, vb. akla gelen her insani öge, bir güzellik ve farklılık kalkanıyla çevrilmişti.

Zaten ana fikir, geçmişten gelen ırkçılığı ve önyargıları yok edecek, entelektüalizm ve estetikle beslenen, 'yeni siyah' düşüncesine uygun bir ırksal gurur kaynağı yaratmaktı. Sanatla anlatacağı iç dünyasını siyah toplum. Kendilerine yakıştırılan 'ilkel' sıfatını sanat denilen silahla yok edeceklerdi. Köklerini Afrika'dan alan, ilerici ve sofistike bir sanat arayışındaydı Harlem (Locke, 1925, s.87).

### 1.3 Swing Dönemi

Swing sözcüğü, jazz müziği açısından anahtar bir sözcüktür. İki ayrı anlamda kullanılır; bu da yanlış anlama olasılığı doğurmaktadır. Birincisi, ritmik bir ögeyi ifade eder. Swing teriminin bir ikinci anlamı da, 20'li ve 30'lu yılların jazz stiline adıdır. Bu stille beraber jazz müziği o döneme kadarki en büyük ticari başarısını kazandı. 1920'li yıllarda, Birinci Dünya savaşından sonra bollaşan para ile birdenbire çoğalan gece kulüplerinde yapılan danslara eşlik edebilecek, yazılı müziklere ihtiyaç duyulmaya başlamıştı. Böylece bazı besteciler, piyanodan aldıkları sesleri enstrümanlara dağıtarak, emprovizasyonla yazılı müziği büyük çaplı orkestralarda çaldırmaya başladılar. Bu büyük orkestralarda "riff" adı verilen bir stil gelişti. Bu stilde jazz müziğinin evriminde çok önemli olan soru-cevap formu büyük jazz

orkestrasının bölümlerine; trompet, trombon ve saksafon grubuna uyarlandı. Bu yıllarda bir yandan orkestrasyon kavramı gelişirken, öte yandan solo yapmanın gitgide önemli hale gelmesi de jazzın sanatsal tezatını ışığa çıkarır. Jazz her zaman hem bir kolektifin, hem de bireyin müziği olmuştur. Jazz'ın bu özelliği modern insanın toplum içindeki durumunu da yansıtır. Bu sebeple 30'lu yıllar hem büyük orkestraların hem de doğaçlama çalan büyük solistlerin dönemidir.

Jazz'ın bildiğimiz manada klasik devresine başlangıç olmak üzere 1932 yılını ve Duke Ellington'un ünlü "It Don't Mean A Thing If It Ain't Got That Swing" adlı parçasını alıyoruz. Burada ilk defa olarak jazzda 'swing' lafı kullanılmış ve bu tabir 1945'teki bop hamlesine kadar bu devrin sembolü olarak kalmıştır. 1932'den 1945'e kadar olan devre, jazzın en zengin devresi dersek fazla yanılmış olmayız zannediyorum, çünkü bildiğimiz manadaki jazzın bütün temelleri bu devirde atılmış, fikirler gelişmiş, büyük şahsiyet sahibi müzisyenler yetişmiş ve şaheser orkestralar kurulmuştur (Sermet, 1999, s.109).

1932-1945 devrinin sadece swing denilen jazz'a has bir vasıfla kalmadığını ve gerçek anlamda klasik sayılması gerektiğini görürüz. Yani, jazz'ın bu devrini klasik müzikteki Mozart devrine benzetebiliriz. Bu devirde yapılan müzik jazz tarihinde aynı derecede kalıcı olmuş ve popülerliğini korumuştur.

Beyazların elinde bulunan gece kulüplerinde, siyah müzisyenlerden o günlerin revaçta dans müziklerini çalmaları beklendiği gibi, (tarafılı/ırkçı bir beyazın bakış açısıyla) ilkel ve vahşi taraflarını da sergilemeleri istenerek geceye özel bir renk katılıyordu. Böylece siyahlar enstrümanlarından vahşetin çağırısını andıran "homurtular" çıkartıyorlardı. Doğaçlamaların açtığı bilinçaltı kapısından hızla ilkelliğin zevkine varan ve çok değil, altmış yıl önce köle olan siyahların çaldığı "jungle" ritimleriyle beraber ter döken zengin beyazlar, kendilerince sosyolojik olarak dibe vurmanın da hazzıyla, avamlaşma denilen mazoşist bir zevki yeniçağa çağırıyorlardı. Ancak unutulmamalıdır ki, bu avamlaşma müzikal kalitesizlikten değil, tamamen toplumsal bir tabunun yıkılmasından kaynaklanmaktaydı.

Amerika'da birçok kimsenin jazzı böylesi batakhanelerde dinledikten sonra adi ve düşük müzik demesi bu gerçeğin bir sonucudur. Beyaz Amerika, zencilerin yeni bir sanat kolu ortaya çıkarmasından rahatsız olmuş, kompleks duymuştur. O dönemde

şaşırtıcı olan bir durum, swing müziği icra eden müzisyenlerin birçoğunun Blues çalmaktan kaçınıyor olmasıdır. Bu nedendir? Acaba blues zencilere has bir nesnedir, onun için çalınması ilkelliği, avamlığı çağırıştırır düşüncesi mi hâkimdir siyah müzisyenler arasında? Beyazlara has Broadway şarkılarının kalıplarını kullanarak, elit kesimin seviyesine çıkmaya dair bir kompleksin sebebi midir? (Sermet, 1999, s.32).

Blues'ların devamlı olarak çalınmaya başlaması 1950'lerdeki hard bop devriyle hızlanacaktı. 30'lu yılların sonuna doğru swing dev bir endüstri haline gelmişti hatta swing sözcüğü çok satması istenen hediyelik eşya, sigara, giyim eşyaları gibi malların piyasaya sürülürken başarıyı garanti eden etiketi haline gelmişti. Frankfurt okulunun da iddialarına göre (ayrıca postmodernizm süresince de varlığı görülen) modern kapitalist toplumlarda, yaratıcı bir fikrin yakaladığı başarının ardından pazarlanabilir bir "stil"e dönüştürülerek çoğaltılıp ticarileştirilmesi sonucunda fazla basılan para gibi değersizleşerek gücünü kaybetmesi durumu jazz müziğinin başına gelmekteydi ve genel ticari talebi karşılamak üzere icra edilen müzik binlerce tekrarın ve birbiri ardına çıkan kopya gurubun ardından ruhsuz bir klişeye dönüşmüştü.

#### 1.4 Bebop Dönemi

1930'ların sonunda birçok genç jazz müzisyeni, ticari olarak baskın swing müziğini kendi yaratıcılıklarını kullanabilecekleri bir tarz olarak görmekten uzaktı. Dans odaklı, tekdüze ritmik kalıpları, basit armonileri, geleneksel biçimlere olan bağımlılığı ve bireysel dışavuruma karşı duruşuyla "big band müziği" artık güncel olanı ifade etmekte hantal kalıyordu. Gençlerin yeni bir tarz arayışı; big band liderleri, deneyimli swing müzisyenleri, eleştirmenler ve özellikle de dinleyiciler tarafından başlarda kabul görmese de, İkinci Dünya Savaşı sona ererken toplumda birçok değişiklik göze çarpmaktaydı. Savaşın sarstığı ekonomiyle beraber eğlence sektörü küçülme yaşıyor, jazz müziğinin sponsorları olan gece kulüpleri, orkestraların küçülmesini talep ediyordu. Birçok big band iflasın eşiğindeydi. Ayrıca savaş sırasında cephelere çağırılan müzisyenlerden çoğu geri dönememişti ve savaşın huzursuzluğu çalımlara da yansımış, estetiğin içine "saldırganlık" sızmıştı. Davul giderek melodik

enstrümanlarla eşit söz hakkına sahip olduğu bir pozisyona gelirken , çalınan “kick” vuruşları artık “bombalamak” diye adlandırılıyordu. Müzisyenler müzikal söz dağarcıklarına düşen bomba seslerini de katıyorlardı adeta. Küçülmek zorunda kalan bazı orkestralar, eski repertuvarlarını eski tarzda çaldıklarında, müzisyen sayısının getirdiği şaşaalarnı kaybetmişler, ortaya verimsiz bir müzik çıkmıştı. Bunun karşısında da minimalist bir grup fikri doğmaya başlamıştı.

Birçok kaynak, bop müziğinin swing dönemine olan tepkiden kaynaklandığını savunsa da, asıl sebep devir değişimlerinin hızlanması sonucu, kapitalist yaşam tarzı gereklerinin yerine getirilmesi olarak açıklanabilir. Böylesi köklü bir başkalaşmanın altında sanatsal bir sebep tek başına yeterli olamaz. Arayış, az sayıda müzisyenden oluşan bir grupla, eski dönemlerin kalabalık ve derinlikli tınılarının zenginliğini yakalama arayışındaydı bir yandan da. Ama bu defa müziklerinin kolayca kopyalanabilecek olmasını istemiyordu siyah müzisyenler. Şimdiye dek beyaz müzisyenlerden oluşan orkestralar, siyah müziği taklit ederek o müziğin mucitlerinden çok daha fazla kazanmaktaydı. Savaş sonrası yapılacak bu müzik şimdiye kadar yapılmış en anlaşılmas ve taklit edilemez müzik olmalıydı.

O yıllarda Amerika’da, neredeyse bütün jazz grupları ayrımcılığın kanunlarla desteklendiği şartlarda çalışıyordu. Gruplar siyah, beyaz olarak ayrıldığı gibi ayrımcılık dinleyiciler için de geçerliydi. Siyah müzisyenlerin, çaldıkları kimi kulüplere dinleyici olarak girmeleri mümkün değildi. Ayrıca müzisyen ücretleri ırklara göre farklılık göstermekteydi ve beyaz müzisyenler siyah emsallerine kıyasla daha fazla kazanıyorlardı. Yaşanan ırk çatışmaları, Harlem’in önemli bazı jazz kulüplerinin Manhattan’ın daha merkezi noktalarına taşınmasına sebep oldu. Böylece beyaz dinleyiciler, jazz dinlemek için Harlem’e gelmek zorunda kalmayacaktı. Bunun sonucunda, Harlem’deki jazz kulüpleri daha “kapalı” bir kesime hizmet vermeye başladı. Harlem’in gözlerden uzak hale gelmesiyle burada çalınan jazz gizemli ve ulaşılmaz bir kimliğe bürünüyordu. Duayenlere açık olsa da, rastgele halkın ilgisinden ve eleştirmenlerin oklarından korunan bu müzik, henüz oluşma aşamasında bir kült haline gelmişti. 1940’ların başında yaşanan kayıt grevi de ayrıca bu üretimin

belgelenerek yayılmasını bir süre daha geciktirmişti. Bop müziği, artık olgunlaşmış bir sanat olarak daha merkezi kulüplerde kendini genel dinleyici kitlesine açtığında, son sürat koşan temposu ve armonik karmaşıklığıyla, jazzda yeni bir standart oluşturmaya yetmişti.

Gereksiz her nota bir kenara bırakılmıştı. Her şey sınımsız 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 steno okur gibi dinlemek gerekir (Berendt, 2010, s.35-36).

Doğaçlamalar her parçanın başında ve sonunda genellikle saksafon ve trompet ikilisinin unison olarak çaldığı kısa temalar arasında yer alır. Bu unison, başlangıç ve bitişler o güne kadar alışlagelmiş jazzın aşırı tertiple düzenlenmiş zarafetine taban tabana zıt bir karakter teşkil eder.

İster Kuzey Afrika'da Mağrip'in Bedevi müziğinde, isterse de Arap dünyasındaki korolarda olsun, unison müzik insan psikolojisi açısından şunu ifade eder: Bu *bizim* cümlemiz. Burada *biz* konuşuyoruz. Hitap ettiğimiz sizlerse, *bizden* farklısınız ve belki de *bizim* karşıtlarımızsınız (Berendt, 2010, s.36).

Bop döneminde standart kabul edilen şarkı kalıplarından faydalanılmıştır. Melodiler paraphrase<sup>1</sup> tekniği ile değiştirilerek ve bu yeni melodilere uygun bazı armonik yapılanmalara gidilerek ortaya bop müzisyenlerinin kendi anlayışlarına uydurdukları eski formların yapısöküme uğramış halleri olan yeni bir repertuar çıkarılmıştır. Eski metinlerin anlamlarının değiştirilerek yeni bir materyal olarak kullanılmasını postmodern dönem sanatlarının tümünde görmekteyiz. Metinler arası bir köprü oluşturan bu geri dönüşüm, postmodernizmin gelişinin önemli belirtilerindedir.

Ana standart eserler kimi zaman değişikliğe uğratılmadan çalınsa da, genel sistem parçalar üzerinde oynamaya dayanıyordu. Bop müzisyenlerinin dinleyerek büyüdükleri big band düzenlemelerinin cümleleri kısaltılmış, ana fikri oluşturan bütünden koparılmış, (ileriki çağlarda daha da sıklıkla

<sup>1</sup>Başka bir kaynaktan alınan melodiyi veya melodinin kesitlerini ritmik yapısı, nota dizilişi ve vurgularıyla oynayarak farklı formlara uyacak cümleme şekilleriyle yeni bir çerçevede seslendirme

kullanılarak, özellikle günümüz dans müziğini oluşturan) soru-cevap düşüncesinin bir tür kübist -Afrika kökenli bir poliritmik yaklaşımın- yarattığı kırılma hissinde yansıması olarak görülebilecek ve benzer cümlelerin arka arkaya tekrar edilmesinden faydalanılarak yapılandırılan “döngü esaslı” hatlar, ancak bilinçaltı seviyesinde aslıyla bağlantı kurulabilen ifade araçları haline getirilmiştir. Picasso'nun tablolarındaki kadınların şekilleriyle, gerçek hayattaki şekilleri arasındaki farkla örneklendirilebilecek bir fark vardır standart swing besteleriyle bop çeşitlemeleri arasında. Hatlar kırılmış, boyutlar içi içe karışmıştır. Savaş sona ermiş, otomobillerin sayısı artmış, şehir hızlanmış ve hızla sanayileşmenin bilinmez yolunda ilerleyen dünyanın değişimi müziğe etki etmiştir.

Üzerinde düşünülecek husus, standart şarkıların tematik materyalini de değiştirerek yapılan besteler ve düşünce tarzının da ona göre ayarlanması meselesidir. Bu iyi mi yoksa kötü mü olmuştur? Bazı kritikler Charlie Parker'ın bilhassa bu yola gitmesiyle standart şarkıların banal yazısını örttüğünü söylemektedir. Hot House, Confirmation ve Anthropology gibi parçaları dinleyince buna hak vermemek mümkün değil. Ama “All The Things You Are, Embraceable You ve The Way You Look Tonight” gibi melodik karakteri kuvvetli parçalar için aynı şeyi söylemek mümkün mü? Ayrıca, başta Charlie Parker ve onu takip eden ikinci sınıf bop müzisyenleri, belli bir formüle saplanıp kalmışlardı: Yani, şarkı kalıbı çalışırlarsa, ilk 16'yı (ölçü) belirtmek, orta kısmın sekiz mezürünü solo olarak geçiştirmek ve son sekizi de yine tematik olarak belirttikten sonra sololara geçmek. Bu formül Charlie Parker'da hemen hemen hiç değişmemiştir (Sermet, 1999, s.159).

Bu bakımdan Bop döneminde müzisyenler sanatsal ifadelerinde tekdüzeliğe varmışlardı. Bu form yaklaşımı, aslında klasik dönem öncesine, Harlem Rönesansı sırasında da kullanılan yapıyı andırıyordu. O dönemde de tema ile solo nerdeyse aynı cümlelere sahipti. Blues gibi farklı formlarda yazılan temalarla bop solo cümlelerinin benzeşmesinden dolayı, melodi ile doğaçlama arasındaki fark sıradan dinleyiciye belirsiz geliyor, bütün parçalar sanki birbirinin benzeriymişçesine bir izlenim uyandırıyor. 1950'lere geldiğimiz zaman bop hamlesinin hızını kaybettiğini görüyoruz. İyi çalınması zor olan bu müziğin halk ve eleştirmenler tarafından kabul edilmesi de kolay olmamış, öncülerin anlayışsızlık karşısında yaratıcı güçlerinin kırılması ve diğer birçok müzisyenin bu müziğin içine giremeyip devamlı klişe çalmaları bu müziğin bir

anlamda ömrünü kısaltmıştı. Bebop, jazzdaki düşünce tarzını, cümle kuruluşunu, armoni ve ritim anlayışını radikal bir biçimde değiştirmişti. Devrimize kadar gelen bütün müzisyenler, sonradan çıkan jazz türevi müzik modalarından hangisini çalarlarsa çalsınlar, dolaylı olarak bop tesirinde kalmışlardı. Bütün virtüözitelere rağmen, bop müzisyenleri de eski formüllere bağlı olmak alışkanlığından kurtulamamışlardı. Uzun formlara yönelmek veya belirli bir akor yürüyüşünden sıyrılmak düşüncesi bebop döneminde henüz gelişmemişti.

1950'lerin ortalarına gelindiğine jazz müziğinin geleceği, belki de ilk gerçek yol ayrımına gelmekteydi. Bebop'ın karmaşıklığından uzaklaşarak sanatsal bağımsızlıklarını ilan etmek isteyen jazz müzisyenlerinin önünde birbirinden uzak iki seçenek uzanıyordu. Bunlardan birisi genel halka hitap edecek, sade ve yeri geldiğinde ıslıkla çalınabilecek müziklerin arayışından geçerek, günümüz popüler müziklerine doğru açılan bazı kapılara çıkacaktı. Bunun tam zıttı olan ikinci doğrultuda giden bir başka yol ise, o dönemin avangart klasik müziğinin getirdiği deneysel kavramlardan faydalanan bir doğaçlama türü yaratacak ve "free jazz"ı doğuracaktı.

Jazz'ın dönemlerini, yirminci yüzyılın diğer modalarının da ömrüne benzer bir şekilde, aşağı yukarı 10 senelik periyodlara ayırmak mümkündür.<sup>2</sup> Jazz müziği, gelişiminin başından beri kendini yaratan kozayı parçalayarak ilerlemiştir. Bunu yaparken de, batı uygarlık tarihinde uzun zamandır gelişimini sürdüren diğer sanat dallarının geçirdiği dönemleri adeta delice bir telaş içinde yaşayıp tüketerek arkasında bırakmayı kendi göstergelerinden birisi haline getirmiştir.

*"Jazz müziğinde 1960-1980 arası dönemde şuursuz bir şekilde "avangart" olma telaşı görülmektedir"* (Sermet, 1999, s.159). Eleştirmenler sıklıkla böylesi süratle yapılan değişikliklerin zoraki, formsuz, temelsiz ve düşüncesiz bir şekilde, yüzeysel bir kendini ispatlama çabasıyla yapıp yapılmadığını sorgulamaktadırlar. Öncü ve güçlü emperyalist toplumların yani modern

---

<sup>2</sup>Yirmi birinci yüzyılın, ilk on beş senesinin geride kalmasıyla genel olarak modaların ömrünün daha da kısaltıldığına tanık olduk.



insanın tanımını kendi insanının suretine göre şekillendiren modern batının nazarında “geri kalmışlığı” ve “ilkelliğiyle” ün salmış bir topluluğun elinden çıkan her türlü ürüne bu yargıyla yaklaşmak şaşkıncu bir düşünce değil. Ancak, Bebop’ın gücünün bitişinden sonra, jazzın o önemli yol ayrımını yaşamasiyla beraber, hızla eskitilen jazz modalarını siyah toplumun ve sanatçıların gelişmişliklerini ispat etmeye dayalı komplekslerinden kaynaklanıyor olduğunu düşünmek ırkçı bir yargıya varmış olmanın yaratacağı gafın ağırlığından çok, genel kültür ve vizyon eksikliğine işaret etmektedir. Kapitalizmin bir getirisi olan postmodern kültür, 20. Yüzyılda yaşayan bütün insanlığı ırk ve sınır gözetmeden etkisi altına almıştır.

Bebop sonrası jazz eserlerinde de arayacağımız karakteristik özellikler olan postmodernist ürünlerin yapısal farklarını şöyle özetleyebiliriz:

- 1- “Asil” ve “aşâğılık” gibi kavramlar sanatsal bazda reddedilmiştir. Sanat sadece elit sınıfa yönelik bir üretim olmaktan uzaklaşmaya başlamış ve genel halka hitap etme arayışına girmiştir. Bu günümüzde “avamlaşma” denilen yeni bir türün de ilk adımlarından sayılabilir.
- 2- Genel olarak sanat eserlerinde artan öznellikte beraber geri dönen “yeni-izlenimcilik” dalgasının etkisinde ortaya çıkan eserlerde asıl altı çizilen özellik, “nasıl” elde edildiği olmaya başlamıştır. Yani yöntemler ve idealar sonuçların önüne geçmiştir.
- 3- Türler arasındaki sınırlar belirsizleşmiş, üsluplar birbirine karışmaya başlamıştır.
- 4- Parçalarına ayrılmış formlar, devamsızlık içeren anlatılar, rastgele seçilmiş gibi gözükten farklı dokular, göze batan, belirgin bir kolaj tekniğiyle birbirine eklenmiştir.
- 5- Özenli ve resmi estetik teorilerin yerini yaratım sürecinde yaratıcılığı arayan doğaçlama yöntemleriyle işleyen minimalist tasarımlar almaya başlamıştır. Bu özellikse zaten en baştan beri jazz müziğinin en önemli farkı olmuştur.

## 1.5 Bebop Sonrası Dünya

Bebop'ın altın yılları genellikle kayıt grevinin bittiği 1943 ile bu müziğin baş yaratıcılarından Charlie Parker'ın ölüm yılı olan 1955 olarak kabul edilir. Yani aşağı yukarı atom bombasının ilk defa kullanılışı ve Soğuk Savaşın başlangıcı ile yaşıttır Bebop. 7 Ocak 1955'te ilk defa bir siyah sanatçı Metropolitan Operası'nda sahneye çıktı<sup>3</sup>. 2 Mart'ta, Claudette Colvin bir otobüste beyazlara yer vermediği için dövüldü, kelepçelendi ve karakolda tacize uğradı<sup>4</sup>. 1955'in sonunda Rosa Parks<sup>5</sup>, Montgomery Alabama'da bir otobüste beyaz bir yolcunun onu koltuğundan kaldırmasına izin vermeyerek dönemin kanunlarına karşı geldi ve tutuklandı. Amerikan halkının gözlerinde süratli otomobil kullanmayı asilikle birleştiren James Dean 30 Eylül'de bir trafik kazasında hayatını kaybettiğinde 24 yaşındaydı<sup>6</sup>. 1956'da Başkan Eisenhower, Otoyollar İçin Federal Yardım Yasasını imzalayarak, Eyaletler Arası Otoyol Sistemi'nin oluşmasının yolunu açtı<sup>7</sup>. Bu da önce Amerika'da, ardından dünyada, otomobil üzerine kurulu bir tüketim toplumunun başlangıcı demektir. Şehirler büyümeye, yaşam merkezleri birbirinden uzaklaşmaya başladı. Yaşam hızlanıyor, insanlar daha uzun yollar kat ediyor ve şehirlerin gürültüsü artıyordu. 1968 yılının sembolü olacak ünlü barış sembolü 1958 yılında İngiliz Nükleer Silahsızlanma Hareketi tarafından tasarlandı<sup>8</sup>. Ancak Ağustos 1958'de ABD Güney Atlantik'te atom bombası denemelerine devam ediyordu ve Rusya ile Amerika istihbarat üstünlüğünü ele geçirmek için uzaya casus uydu fırlatma yarışı içindelerdi<sup>9</sup>. 1959'da Küba komünist rejime geçerek Rusya'nın müttefiki oldu ve nükleer savaş ABD'nin kapısına dayanarak ülkenin en büyük kâbusu haline geldi<sup>10</sup>. Artık anaokulu öğrencilerine bile olası bir saldırı halinde yapılması gerekenler öğretiliyordu. 1960 yılı "Afrika Yılı" olarak adlandırılmıştır çünkü 17 Afrika ülkesi, sömürgesi buldukları devletlere başkaldırarak

<sup>3</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Janet\\_Collins](https://en.wikipedia.org/wiki/Janet_Collins)

<sup>4</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Claudette\\_Colvin](https://en.wikipedia.org/wiki/Claudette_Colvin)

<sup>5</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Rosa\\_Parks](https://en.wikipedia.org/wiki/Rosa_Parks)

<sup>6</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/James\\_Dean](https://tr.wikipedia.org/wiki/James_Dean)

<sup>7</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Interstate\\_Highway\\_System](https://en.wikipedia.org/wiki/Interstate_Highway_System)

<sup>8</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Peace\\_symbols](https://en.wikipedia.org/wiki/Peace_symbols)

<sup>9</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear\\_weapon](https://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear_weapon)

<sup>10</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Cold\\_War\\_\(1953%E2%80%931991\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cold_War_(1953%E2%80%931991))

bağımsızlıklarını kazanmışlardı<sup>11</sup>. Bu durum, küresel ilgiyi kıtanın üzerine çekmiş ve Harlem Rönesansı'ndan beri dile gelen Afrika merkezci (Pan-Afrikanizm) ideayı tekrar kuvvetlendirmişti<sup>12</sup>. ABD'nin güney eyaletlerinde, toplum içinde siyah ve beyaz ırkların ayrı tutulmasını sağlayan "Jim Crow Yasaları"<sup>13</sup> hala yürürlükteydi. Bu yasaların işleyişiyle siyahlar, beyazlara göre daha kötü şartlar altında yaşamayı kabul etmek zorunda bırakılıyordu. Ekonomik ve sosyal açıdan siyahlara ayrılan her şey onları geri bırakmaya yönelikti. Ayrımcılığın yarattığı en ağır hasar eğitim ve sağlık alanlarında görülüyordu. 1 Şubat 1960 yılında, 4 siyah öğrenci, Kuzey Carolina eyaletinin Greensboro şehrinde bir üniversitede beyazlar için ayrılmış yemekhaneye giderek oturma eylemi başlattılar ve altı ay süren eylemler sonunda üniversite ayrımcı yemekhane düzenini değiştirdi<sup>14</sup>. Yaz olimpiyatlarında, o zamanlar adı Cassius Clay olan Muhammed Ali boksta olimpiyat şampiyonu oldu<sup>15</sup>. Aynı yılın Kasım ayında eşitlikçiliği ile öne çıkan John F. Kennedy Amerikan Başkanı seçildi<sup>16</sup>. 12 Aralık'ta yüksek mahkeme, Louisiana eyaletinin kanunlarındaki ayrımcılıkla ilgili maddelerin yasadışı sayılması kararını alan federal bir mahkemenin yargısını onayladı<sup>17</sup>.

ABD'de yıllar boyu bütün gücüyle toplumsal yapıyı belirleyen açık ırkçılık, gücünü kaybetmeye başlamıştı. Siyah toplum, eşitliğe ve özgürleşmeye her zamankinden daha yakın durduğunu düşünmeye başlamıştı.

Çok şey oluyordu 1960'ta. Ornette Coleman adında yeni bir siyah saksafoncunun New York'a gelip jazz dünyasını altüst etmesi gibi.

<sup>11</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Year\\_of\\_Africa](https://en.wikipedia.org/wiki/Year_of_Africa)

<sup>12</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Pan-Africanism>

<sup>13</sup> Jim Crow bir İngiliz komedyen olan Thomas Rice'in 1828'de yarattığı bir karakterdir. Rice'in canlandırdığı karakter ilkel, her türlü aşağılanmaya maruz kalan bir zenci tiplemesidir. Rice, karakteri canlandırırken yüzünü kömürle siyaha boyuyordu. Jim Crow, aşağılamak amacıyla beyazlar tarafından siyahlara takılan isimlerden biriydi. Jim Crow Yasaları, demiryolları ve tramvaylarda ırk ayrımını benimseyen ilk yasa 1875'de Tennessee'de kabul edildikten hemen sonra, tüm Güney eyaletlerinde birden demiryollarında ırk ayrımı uygulamasına gidildi. Her yere *Sadece Beyazlar İçin* ve *Siyahlar* tabelaları asılmıştır. Aslında bunların hepsi mevcut durumun resmîyet kazanması anlamına geliyordu. Uygulamada ise bu, otelleri, tiyatroları, kütüphaneleri ve hatta asansör ve kiliseleri de kapsıyordu. Ayrımcının en ağır biçimde hissedildiği alan ise okullardı ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Jim\\_Crow\\_yasalar%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Jim_Crow_yasalar%C4%B1))

<sup>14</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Greensboro,\\_North\\_Carolina](https://en.wikipedia.org/wiki/Greensboro,_North_Carolina)

<sup>15</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad\\_Ali](https://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad_Ali)

<sup>16</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_F.\\_Kennedy](https://en.wikipedia.org/wiki/John_F._Kennedy)

<sup>17</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/1960>

Geldiği gibi allak bullak etmişti herkesi. Her gece Five Spot'da Don Cherry ile çalıyordu ve içeri girmek (kalabalıktan dolayı) mümkün değildi. Don, plastik bir cep trompeti çalıyordu, Ornette'in de plastik bir saksafonu vardı sanıyorum. Basta Charlie Haden ve davulda Billy Higgins vardı. Herkesin "free jazz" diye adlandırdığı bir müzik yapıyorlardı. "Avangart" diyenler de vardı. Beni dinlemeye gelen Dorothy Kilgallen ve Leonard Bernstein (dediklerine göre bir gece yerinden fırlayıp "jazzın başına gelen en müthiş olay bu" diye bağırıyordu) gibi ünlüler şimdi Ornette'i dinlemeye gidiyorlardı (Davis, 1995, s.273).

1965 yılında siyahlara ikinci sınıf vatandaş olarak gören Jim Crow Yasaları'nın bütün eyaletlerde yasadışı sayılması kararı alındı. Böylece Amerika kıtasında köleliğin başlangıç tarihi olarak kabul edilen 1501 yılından beri devam eden ırk savaşı, 464 yıl sonra artık yasadışı sayılmaya başlamıştı. Böylesi kuvvetli bir olgunun artık tamamıyla kanundışı sayılmasıyla beraber, yaşamları ırkçı kanunlar tarafından çizilen siyah Amerikan vatandaşlarının özgürleşme hislerinin ürettikleri müziklere yansması, jazz müziğini anladığını ve sevdiğini iddia eden bazı eleştirmenler tarafından "klasik müzik taklidi", "şuursuz", "yüzeysel", "komplekslere dayalı", "formsuz, temelsiz, düşüncesiz" ve "gelişigüzel" olarak yorumlandı.

Bu ülkede bir şeyler değişiyordu ve hızlı değişiyordu. Müzik de değişiyordu. 1964'te, jazz'ın artık ölmüş olduğunu söyleyenler vardı; Archie Shepp, Albert Ayler, Cecil Taylor (free jazz müzisyenleri) gibi müzisyenleri suçluyorlardı, çaldıkları serbest müziğin melodik yapısı yoktu, lirik değildi, mırıldanamazdın yolda yürürken. Bu müzisyenlerin yaptıklarını ciddiye almadıklarını söylemek istemiyorum. Ama insanlar uzaklaşıyordu yaptıkları müzikten. Coltrane popülerdi halâ, Monk da öyle. Onları çok seviyorlardı. Ama o uçuk serbestliğin içinden gelen müziği (Coltrane bile uğramıştı oraya ölmeden önce) sevmiyorlardı (Davis, 1995, s.296).

Konu sanat olduğunda dünyanın içinde yaşadığı gerçek vahşet unutuluyordu. 1962 yılında John F. Kennedy, olası bir nükleer savaş önlemek amacıyla, Rusya'nın Küba'da bulunan nükleer füzelerini geri çekmesi durumunda, Türkiye'de bulunan Amerikan füzelerinin geri çekileceğini duyurmuştu. Ülkesi içinde ve dış politikada barış yanlısı olan bu başkan, dönemin derin devletinin işine gelmemiş ve 1963 yılında suikasta kurban gitmişti. Bombaların, savaşın, ırkçılığın, eşitsizliğin karanlığında yaşanan yılların eseri olan bu müziğin

içeriğinde, huzursuz, formlara, kurallara karşı çıkan öğeler olmasının dinleyicilerin talebinden çok, sanatçıların doğal dışavurumlarla açıklanması mümkündür.

Aslında 1960'lı yıllardaki postmodern sanatın karakteristiklerinden biri kurumsallaşmış sanata, müzelere ve galerilere, eleştirel akademik beğeni hiyerarşilerine, sanat eserlerinin sınırları çizilmiş teşhir nesneleri olarak kutsanmasına karşı başlattığı saldırdır (Featherstone, 1991, s.81).

### **1.6 Problem ve Alt Problemler**

Çalışmada; bebop sonrası jazz müziğinde oluşan değişikliklerin yönü ve bu değişiklikleri şekillendiren olguların aynı dönemde diğer birçok alanı etkisi altına alan postmodernizm akımı ile ne derecede örtüşmekte olduğu problemine yanıt aranmıştır.

Çalışmada aşağıdaki alt problemlere de yanıt aranmıştır:

- 1- Postmodernizm ve postbop benzerliği hangi parametrelerde aranmalıdır?
- 2- Hangi eserlerde paralelliğe dair bulgulara rastlanmaktadır?

### **1.7 Amaç:**

Bu araştırmanın amacı, özellikle bebop dönemi sonrası jazz müziğinin üretim anlayışı konusunda detaylı bir açıklama yapmaktır. Küreselleşmenin etkisiyle değişmeye başlayan jazz'ın 1955-1980 yılları arasında yaşadığı başkalaşma, sosyolojik bir bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılmıştır.

### **1.8 Önem:**

Günümüzde ülkemizde veya yurtdışında uygulanan jazz müziği eğitimi boyunca, öğrencinin özel bir çaba göstermesi ve farklı bölümlerden aldığı seçmeli derslerle kendini geliştirmesi hali dışında, sanatsal yaratım sürecinin toplumsal dinamiklerle ve diğer akımlarla olan ilişkisine, yani sosyolojik ve

felsefi yönlerine gereken derinlikte değinilmemektedir. Diğer her sanat türü gibi jazz da çevrenin ve zamanın etkileri altında kalarak şekillenen bir daldır ve bu ışık altında yorumlanması, doğaçlama gibi esnek ve kırılabilir bir hayal gücüne dayanan varlık kurallarının dogmalaşması riskinden onu mümkün olduğunca koruyacaktır. Jazz müziğinin vazgeçilmez özelliği, anlatıcının konuyu ele alış tarzındaki özgünlük, yaratıcılıktır. Yaratıcının düşünce dünyası ise kendisiyle içinde bulunduğu toplumun alışverişi tarafından şekillendirilen bir yapıdır. Dolayısıyla kuvvetli bireysellikleriyle sanata yön vermiş müzisyenlerden bahsederken toplumu ve çağın koşullarını ele almak, yaratıcılığı gereken bütünselliği ile incelemek anlamına gelmektedir. Bünyesine katılan her neferden kendi öz anlatısını dinlemeyi umut eden jazz, kimi zaman kendi kökleriyle, kimi zaman da çağın ilerlemesiyle ters düşen, ancak her zaman kendisini bireyin en içten sesinde arayan saf bir müziktir. Sanatçıdan beklentisi sade, öz ancak bireyin “kendisini bulması” kadar da karmaşıktır. Sanatçı nerede aramalıdır kendisini? Bu sorunun yanıtı düşünülürken tarih ve kültür tartışmanın dışında bırakılamaz.

Dünya genelinde jazz eğitimi veren üniversiteler ilk iki senelerinde swing ve bebop müziği üzerine eğilmekte, üç ve dördüncü sınıflarda ise postbop dönemini irdelemektedir. Postbop jazz müziğinin yaratım süreci konusunun kültürel ve toplumsal bağlantılar ile açıklanması bu alanda çalışma yapmak isteyen müzisyenlerin müzikal fikirlerini toplumsal ve felsefi kavramlarla desteklemesi açısından önemlidir. Özellikle ülkemizde jazz müziğine olan ilgi artmakta ancak toplumsal ve kültürel boyutu ne yazık ki yeterince incelenememektedir. Jazz kültürünü kendi dünyası içindeki doğal fenomenleriyle ele alarak anlatmak, bu sanatı öğrenmek isteyenlere kendi kültürleri ile kıyaslama şansı tanıyacak ve toplumsal dinamikleri de hesaba katarak yola çıkan genç bir sanatçının yaratıcılık düzeyi yüksek olacaktır.

## 1.9 Yöntem

Çalışmada içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analizi de çeşitli söylemlere, görsel veya işitsel yapılara uygulanan bir takım metodolojik araç ve teknikler

bütünüdür. İncelenen konuya bağlı olarak frekans analizi, kategorisel analiz, değerlendirici analiz, olumsuzluk ya da ilişki analizi gibi bir çok farklı teknik kullanılabilir. Bu çalışmada, dökümü alınan postmodernist özellikler, incelemeye alınan 21 albümün dinletisi ile yorumlanmış ve koşutluk koşulları taranmıştır.

### 1.10 Araştırmanın Kapsamı

Öncelikle; postmodernizm akımlarının özellikleri ve etkileri hakkında toplanan bilgi temel alınarak postbop müzikte aranması gereken kriterler çıkartılmıştır.

Dönemin öncü jazz sanatçılarının elinden çıkan, kilometre taşı haline gelmiş yirmi bir albüm incelenmiş ve postmodernizm akımı düşünceleriyle benzeşen yönleri sergilenmiştir.

Albümlerin seçilmesinde; *Billboard*, *Downbeat* gibi önemli müzik dergileri tarafından yüksek dereceler verilmiş, *Grammy* ödülleri veya adaylıkları bulunan, emsallerine kıyasla daha çok satmış ve/veya geleceğin müzikal yapılanmasına derinden etkide bulunmuş olma kriterleri belirleyici olmuştur. Bu albümler; kendilerinden önce gelen akımlardan farklı yapılarıyla dikkat çekmiş ve jazz dünyasında yeni ufukların açılmasına katkıda bulunmuşlardır. Seçilen kayıtlar ayrıca jazz okutulan üniversitelerde, akademilerde öğrencilere örnek ve ödev olarak verilen eserler içermektedir.

Metinde tarz adları kendi lisanındaki gibi yazılmıştır. Kimi kelimelerin Türkçe yazımı estetik veya alışıldık olsa da (örn. Caz), bütün yabancı isimler kâğıt üzerinde aynı şekilde yaygın bir kullanıma sahip değildir (Örn. Rak). Tüm yabancı isimler kendi dilinde tercih edilmiştir.

Araştırma kapsamında analizi yapılacak, albümler ve bunlara ilişkin bilgiler aşağıda yer almaktadır:

### 1.10.1 Sonny Rollins - The Saxophone Colossus

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* Sonny Rollins (d.1930 New York), Karayip ve Latin ritimlerini müziğinin içine ekledi ve orkestrasından piyanoyu çıkartarak, kontrbasın çizdiği tek hatlı armonik yapıyı üzerine daha çok melodik değişkenin uygulanabileceği bir “tabula rasa” haline getirdi. Çoğu zaman, üzerinde doğaçlamak adına ele alacağı materyalin alışılmamış, dinleyiciler tarafından garipsenecek bir kaynaktan gelmesini tercih ediyordu.

Bir ara Hindistan’a giden, yoga ve Asya dinleri konusunda eğitim gören Rollins, kayıtlarında artık daha çok jazz rock tarzına yönelmekteydi. En önemli yanını, sound’ını –ve muhtemelen ailesinin Karayipler kökenli olmasından kaynaklanan, bazen biraz iğneleyici kaçan mizah yönünü– halen muhafaza etmekte, durmaksızın kalipsolar –ve Latin Amerika ritimleri– besteleyerek geliştirmekteydi (Berendt, 2010, s.292).

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Sonny Rollins – Tenor Saksafon

Yılı: 1956

Grup: Tommy Flanagan- Piyano, Doug Watkins- Kontrbas, Max Roach- Davul

### 1.10.2 Ornette Coleman - The Shape of Jazz to Come

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* “Ornette Coleman [d.1930 Texas, ö. 2015 New York], *armoni, melodi, hız, ritim ve cümlelerin müzikal zaman içinde kullanım kurallarındaki hiyerarşik yapıyı yok etmeyi tasarlayarak “Harmolodik” kavramını ortaya atar*”<sup>18</sup>.

Ornette Coleman’ın çaldığı ve bestelediği her şeyi karakterize eden armonik serbestlik, özellikle George Russell tarafından çok güzel tanımlanmaktadır:

Bana öyle geliyor ki, Ornette kendi melodisi ile başlangıç noktası olarak parçanın ana tonalitesini kendi sezgileriyle algıladığı şekilde kullanıyor yalnızca... Bence bestelerinin melodi ve akorlarında

<sup>18</sup>Nix, B., 2009, Bern Nix: A History in Harmolodics. Erişim: 14.01.2015, <http://www.allaboutjazz.com/bern-nix-a-history-in-harmolodics-bern-nix-by-aaj-staff.php>



temel bir “sesi” hareket noktası olarak alıyor. Bu tarz, bir doğaçlamacı olarak onu özgürleştiriyor (Berendt, 2010, s.143).

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Ornette Coleman – Alto Saksafon

Tarihi: 1959

Grup: Don Cherry- Kornet, Charlie Haden- Kontrbas, Billy Higgins- Davul

### 1.10.3 Miles Davis – Kind of Blue

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* 1958 yılında Miles Davis’in (d.1926 Illinois, ö.1991 California) ilk Büyük Beşlisi’yle kaydettiği “Milestones” albümü modalizmin jazz’a girişini simgeler<sup>19</sup>.

Modal formda yazıp çalmaya başladığım ilk plak Milestones’du. Modal müzikte her gamın yedi sesi kullanılır. Her sesin bir gamı vardır, minör gam. Besteci aranjör George Russell, “Modal müzikte Fa’nın olması gereken yerde Do vardır,” derdi. Piyanonun aslında Fa sesi ile başladığını söylemişti. Benim modal müzikte keşfettiğim, bu şekilde çalıp belli bir yöne gittiğin zaman sonsuza dek gidebilmektir. Akor değişimlerine kafa yorman gerekmiyordu. Müzik çizgisi ile çok daha fazla şey yapabiliydin. Modal çaldığın zaman mesele ne kadar melodik olabildiğindi (Davis, 1995, s.246).

Modalizmin jazz’a gelişiyle beraber modal müziğin kullanıldığı diğer kültürler de jazz yelpazesi içinde yerini bulmaya başlar. Bu da yeni tip bir karışımın ortaya çıkışı demektir:

Yine aynı beşlinin 1959 baharında kaydettiği “Kind of Blue” albümü tamamıyla modal yapısıyla jazz tarihinde çığır açan albümlerden birisi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca 1960 yılında piyasaya çıkan Rodrigo’nun Gitar Konçertosu’nun Miles Davis ve Gil Evans tarafından yorumlandığı “Sketches of Spain” albümü gerçek anlamda ilk “fusion (karışım)” albümü olarak adlandırılabilir<sup>20</sup>.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Miles Davis - Trompet

<sup>19</sup>Miles Davis’in liderliğini yaptığı ve 1955-1959 yılları arasında faaliyet gösteren ilk beşlide tenor saksafonda John Coltrane, piyanoda Red Garland, kontrbasta Paul Chambers ve davulda Philly Joe Jones bulunmaktadır. Davis’in ikinci meşhur beşlisi ise 1964-1969 yılları arasında etkindir ve tenor saksafonda Wayne Shorter, piyanoda Herbie Hancock, kontrbasta Ron Carter ve davulda Tony Williams’tan oluşmaktadır.

<sup>20</sup><http://www.allaboutjazz.com/the-arab-roots-of-miles-davis-sketches-of-spain-by-john-murnane.php>

Yılı: 1959

Grup: Julian “Cannonball” Adderley- Alto Saksafon, John Coltrane- Tenor Saksafon, Bill Evans- Piyano, Wynton Kelly- Piyano, Paul Chambers- Kontrbas, Jimmy Cobb- Davul

#### 1.10.4 George Russell - Ezz-thetics

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* George Russell (d.1923 Ohio, ö.2009 Mass.) 1953 yılında *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* isimli kitabını çıkartır. Bu kitapta doğaçlamanın akor kalıpları yerine gamlar ve modları üzerinden yapılmasına dair teoriler bulunmaktadır.

Yoğun armonik yapıya sahip, köke varan yolun üzerine yerleştirilmiş bir labirenti andıran bop müziğinin sancılarını, sonsuzluğa benzer bir şekilde havada asılı kalan ve çözülmek zorunda kalmadan ilerleyebilen modal jazz teorisi ile dindirmeyi amaçlar<sup>21</sup>.

Bu tonal organizasyon, jazz armonisini Avrupa müziğine değil, jazzın kendi kurallarına göre kuran ilk teorik okul eseri idi. 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 (Berendt, 2010, s.467).

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: George Russell - Piyano

Yılı: 1961

Grup: Don Ellis- Trompet, Dave Baker- Trombon, Eric Dolphy- Alto Saksafon ve Bas Klarinet, Steve Swallow- Kontrbas, Joe Hunt- Davul

#### 1.10.5 Yusef Lateef - Eastern Sounds

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:*

Yusef Abdul Lateef (d.1920 Tennessee, ö.2013 Mass.), henüz “dünya müziği” diye anılan kavram ortaya atılmadan önce, ana enstrümanı olan saksafonun yanında, flüt, obua, fagot, bambu flüt, shanai, shofar, xun, argul ve koto gibi farklı kültürlere ait

<sup>21</sup><http://www.lydianchromaticconcept.com/lccoto.html>

enstrümanlar çalarak, değişik coğrafyaların müziklerini jazz katmanının yollarını arıyordu<sup>22</sup>.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Yusef Abdul Lateef – Üflemliler

Yılı: 1961

Grup: Barry Harris- Piyano, Ernie Farrow- Kontrbas, Rebab, Lex Humphries- Davul

### **1.10.6 John Coltrane - Africa/Brass**

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* John Coltrane (d.1926 North Carolina, ö. 1967 New York) ise bebop'ın kübist tabutuna son çivi çakılmadan önce, o güne dek yazılmış en karmaşık akor yürüyüşüne sahip –kromatik üçlü bağlantılar ve çok köklü değişimlerden oluşan- 16 ölçülük parçası “Giant Steps” “bop”a dair bütün labirentlerin ütopyasını gerçekleştirip, belki de bir kara büyüü yok ederek, armonik kalıpların arafta korku içinde kalakalmış ruhunu cennetin huzuruna teslim etmişti. Belki de bu yüzden San Fransisco’da bir kilise tarafından Aziz ilan edildi Coltrane; karanlık yolculuğuna çıkmadan önce, ölmekte direndiği için acı çeken bir ruhu ebediyetin kapılarına bizzat teslim ettiği için. Diğer müzisyenlerin, müzik adına tartıştığı melodik, armonik yapı, form, ritim, vb. gibi teknik kavramların yanı sıra ruhani bir arayışın, meditasyon amacıyla yapılan bir tür doğaçlamanın varlığını hatırlattı müzik dünyasına.

1961 yılında kaydettiği “Africa/Brass” albümüyle Afrika müziğine atıfta bulunmuştu. 1962 tarihli “Olé” albümü İspanyol müziğiyle bağlantılıydı. 1963 çıkışlı “Impressions” albümü ise jazzda Hint müziği etkilerinin görülmeye başlandığı ilk albümdü<sup>23</sup>

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: John Coltrane – Tenor Saksafon

Yılı: 1961

Grup: Booker Little- Trompet, Julius Watkins, Bob Northern, Donald Corrado, Robert Swisshelm- Korno, Bill Barber- Tuba, Pat Patrick- Bariton Saksafon, Reggie Workman- Kontrbas, Elvin Jones- Davul

<sup>22</sup><http://www.allaboutjazz.com/in-memori-am-dr-yusef-abdul-lateef-yusef-lateef-by-john-wesley-reed-jr.php>

<sup>23</sup><http://news.allaboutjazz.com/the-john-coltrane-quartet-africa-brass-1961.php>

### 1.10.7 Charlie Byrd - Jazz Samba

*Tarza ilişkin kısa bilgi:* Brezilya'ya has bir popüler şarkı ve dans şekli olan Bossa Nova, 1950'lerde besteci Antonio Carlos Jobim ve gitarıcı Joao Gilberto'nun önyak olmasıyla ortaya çıkmıştı. Stan Getz (d.1927 Pennsylvania, ö.1991 California) 50'lerde Brezilya'da ortaya çıkan Bossa Nova akımını 1962 yılında kaydettiği "Jazz Samba" adlı albümüyle ABD'ye taşıyan isim olmuştu.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Charlie Byrd – Gitar

Yılı: 1962

Grup: Stan Getz- Tenor Saksafon, Gene Byrd- Gitar, Kontrbas, Keter Betts- Kontrbas, Buddy Deppenschmidt ve Bill Reichenbach Sr.- Davul ve Vurmalılar

### 1.10.8 Charles Mingus - The Black Saint and The Sinner Lady

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* Charles Mingus, 1922 yılında Nogales, Arizona'da doğmuştur ancak büyüdüğü yer California'nın en büyük şehri olan Los Angeles'dır. Kendi geçmişi hakkında annesinin bir Çinli ile bir İngiliz'in kızı, babasının ise siyah bir çiftçi ile İsveçli bir asilzadenin oğlu olduğunu söyler. 1979 yılında New York'ta ölmüş bu müzisyenin eserlerinin bu kadar rengi içinde barındırması belki de bu çok kültürlülüğün bir sonucudur. Mingus, kilise müziğinden ve Duke Ellington bestelerinden etkilenmiştir dolayısıyla ilahi yakarışlarla, orkestral bir düzenleme arasında giden bir yol çarpar gözüne. Enstrümanlar arasında düzenlenmiş, paylaşılmış, belirli buluşma noktaları ve planlı beraberliklerin eşliğinde akıp giden kolektif bir doğaçlama yöntemi üzerine çalışmıştır. Ayrıca uzun ve karmaşık form yapıları ile deneyler yaparak öykü anlatıcılığını geliştirmektedir.

1956 yılında kaydettiği "Pithecanthropus Erectus" [bunu "dik duran maymun adam" olarak çevirmek cümlelerin gelişini anlamlı kılmak bağlamında gerekli olacaktır] adlı bestesi, insanın evrimiyle beraber, kendi sahte güvenliğini elde etme hırsıyla köleleştirdiği, üzerine çıkarak ayakta dikildiği her şeyin tepesinden bir uçurummuşçasına düşeceğini anlatan on dakikalık bir senfonik şiir, 1963 yılında kaydettiği "The Black Saint And The Sinner Lady"

albümü ise dört parça ve altı bölümden oluşan kırk dakikalık bir jazz balesidir<sup>24</sup>

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Charles Mingus

Yılı:1963

Grup: Jerome Richardson – Soprano ve Bariton Saksafon, flüt, Charlie Mariano –Alto Saksafon, Dick Hafer – Tenor Saksafon, Flüt, Rolf Ericson – Trompet, Richard Williams – Trompet, Quentin Jackson –Trombon, Don Butterfield –Tuba, Kontrbas Trombon, Jaki Byard – Piyano, Jay Berliner – Klasik Gitar, Dannie Richmond – Davul

### **1.10.9 Eric Dolphy - Out to Lunch**

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* Eric Dolphy (d.1928 California, ö.1964 Almanya), bir çoklu-enstrümantalist olarak, alto saksafon, bas klarinet ve flütle, bir hali soyutlaştırılmış bebop armonisine sahip, Béla Bartók ve İgor Stravinski benzeri melodik hatları içeren bestelerinde, büyük aralıkları kullanarak, insan/hayvan seslerini andıran tarzda bir tonla doğaçlama yapıyordu.

Eric Dolphy'nin alet tekniği olarak ünlü İtalyan flüt virtüözü Severino Gazzelloni'nin yanında besteci olarak Olivier Messiaen'den esinlenmiş olması muhakkaktı. Bilindiği üzere bu avangart Fransız bestecisi kuşlar üzerine yaptığı çalışmalar ve onların ötüş cinslerini ve örneklerini müziğe aktarmasıyla bilhassa şöhret bulmuştu. Eric Dolphy'nin flüt çalışında da bilhassa bu tesirleri her an görmek mümkündü. Bas klarnete de insanların konuşma cinslerini ve örneklerini bir yerde adapte etmişti. Bu bakımdan bu müzisyen hangi aleti çalarsa çalsın adeta konuşuyormuş gibi bir his uyandırmaktaydı (Sermet, 1999, s.292).

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Eric Dolphy – Alto Saksafon, Bas Klarinet, Flüt

Yılı: 1963

---

<sup>24</sup>Spencer, R., 1997, Charles Mingus: The Black Saint And The Sinner Lady. Erişim: 14.01.2015,<http://www.allaboutjazz.com/the-black-saint-and-the-sinner-lady-charles-mingus-impulse-review-by-robert-spencer.php>

Grup: Freddie Hubbard- Trompet, Bobby Hutcherson- Vibrafon, Richard Davis- Kontrbas, Tony Williams- Davul

### 1.10.10 Wayne Shorter – Schziophrenia

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* Wayne Shorter (d.1933 New Jersey) pentatonik gamın etrafında şekillendirdiği melodileri, alışlagelmiş kadansların yerini alan armonik yürüyüşlerle birleştirmiş, yeni bir kısa öykü türü yaratmıştı.

Wayne Shorter, Miles Davis'in "İkinci Büyük Beşlisi'nin" saksafoncusu ve bestecisiydi. "Grup lideri Davis ise, Shorter besteleri üzerinde çeşitli oynamalar yaparak, "planlanmış" ve "plansız olanın" sınırında gezinen serbestlikte yapısal ve ritimsel yapıya sahip, modal ifade şekilleri geliştirmekteydi<sup>25</sup>.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Wayne Shorter- Tenor ve Soprano Saksafon

Yılı: 1967

Grup: Curtis Fuller- Trombon, James Spaulding- Flüt ve Alto Saksafon, Herbie Hancock- Piyano, Ron Carter- Kontrbas, Joe Chambers- Davul

### 1.10.11 Gary Burton – Duster

*Tarza ilişkin kısa bilgi:*

Jazz'da 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 jazz, rock çağının müziğine ait olan ve rock müzisyenlerinin daha fazla geliştiremediği unsurları daha rafine hale getirdi (Berendt, 2010, s.59).

"1967 yılına kadar rock ve jazz nerdeyse tamamıyla birbirinden ayrı tutulan iki müzik türüydü" diye açıklar bu iki farklı tarzı ilk birleştiren isimlerden olan ünlü vibrafon sanatçısı Gary Burton (d.1943 Indiana). Gitarist Larry Coryell'le

<sup>25</sup><http://www.allaboutjazz.com/wayne-shorter-portrait-of-a-visionary-wayne-shorter-by-rj-deluke.php>

beraber kaydettikleri “Duster” adlı albüm jazz ve rock müziğin karıştığı ilk ‘fusion’ albümleridir”<sup>26</sup>.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Gary Burton - Vibrafon

Yılı: 1967

Grup: Larry Coryell- Gitar, Steve Swallow- Kontrbas, Roy Haynes- Davul

### **1.10.12 Miles Davis - Miles in The Sky**

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* 1968 yılında çıkan Miles Davis albümü “Miles In The Sky”, Davis’in elektrik piyano ve bas gitarın kullandığı ilk albümüdür.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Miles Davis – Trompet

Yılı: 1968

Grup: Wayne Shorter- Tenor ve Soprano Saksafon, Herbie Hancock- Elektrikli Piyano, Ron Carter- Bas Gitar, Kontrbas, Tony Williams- Davul

### **1.10.13 Miles Davis - Bitches Brew**

*Albüme ilişkin kısa bilgi:* 1969’da çıkan “Bitches Brew” albümünde swing ritminin yerini rock tarzı davullar almıştır. Trompetse artık gitar pedallarına bağlanarak amplifiye edilmiş bir şekilde çalınmaktadır.

Jazz rock’ın patlak vermesini sağlayan kuşkusuz -1970’te çıkan albümü Bitches Brew ile – Miles Davis’tir. Miles, jazz ve rock’ın ilk önemli, müzikal açıdan tatmin edici birleşmesini gerçekleştirdi. O, - jazz rock’ın katalizörüdür– sadece albümleri nedeniyle değil; on yılın en önemli müzisyenlerinin büyük bölümü onun gruplarının içinden çıkmıştır (Berendt, 2010, s.58).

Genellikle düşünül­düğü gibi jazz rock dünyasının başlangıcı olmasa da, ticari anlamda temelini sağ­lamlaştıran en önemli albüm, belki de Miles Davis’in

<sup>26</sup> <http://jazztimes.com/articles/8498-duster-gary-burton-quartet>

Bitches Brew albümüdür. Kayıtlar sırasında Miles Davis'in izlediği metot sıra dışıdır. Birbirlerini tamamlayacaklarına inandığı müzisyenleri özenle seçmiş ancak onlara tempo, birkaç akor yürüyüşü veya melodi hakkında bir iki ipucu dışında ne yapmaları gerektiğini söylemeyerek müzikalitelere olabildiğince özgür bırakmıştır.

Grup Lideri: Miles Davis - Trompet

Yılı: 1970

Grup: Wayne Shorter- Tenor ve Soprano Saksafon, Bennie Maupin- Bas Klarnet, Joe Zawinul- Elektrikli Piyano, Chick Corea- Elektrikli Piyano, Larry Young- Elektrikli Piyano, John McLaughlin- Gitar, Dave Holland- Kontrbas, Harvey Brooks- Basgitar, Lenny White- Davul, Jack DeJohnette- Davul, Billy Cobham- Davul, Don Alias- Konga, Juma Santos- Vurmalılar, Airto Moreira- Vurmalılar

#### **1.10.14 Herbie Hancock - The Headhunters**

*Albüme ilişkin kısa bilgi:* Headhunters grubunun müziği jazz, funk, Afrika ve Karayip müziklerinin karışımından oluşmaktadır. Enstrümanların partiyonlarının iç içe geçerek kompleks poliritmik yapılar oluşturması olgusuyla beraber yoğun vurmalı kullanımını Afrika müziğinden almıştır.

Herbie Hancock (d.1940 Illinois), Head Hunters isimli grubuyla Sly Stone ve James Brown'dan esinlenerek, R&B ve funk tarzında melodik çizgisi çoğunluk dinleyicinin beğenisini kazanmaya yönelik basit eserler kaydetti. Melodik ve ritmik tekrara dayalı bu yeni tarz, seksenli yıllarda gelişmekte olan siyah müziğin yeni akımlarına jazz dünyasından gelen bir destekti<sup>27</sup>.

Grup Lideri: Herbie Hancock – Tuşlu Çalgılar

Yılı:1973

Grup: The Headhunters

---

<sup>27</sup><http://www.allaboutjazz.com/head-hunters-herbie-hancock-columbia-records-review-by-aaron-basilere.php>



Bennie Maupin- Saksafonlar, Paul Jackson: Bas Gitar, Mike Clark- Davul, Bill Summers: Vurmalılar, DeWayne “Blackbyrd” McKnight: Elektrik Gitar, Wah Wah Watson: Elektrik Gitar

### 1.10.15 John McLaughlin - Apocalypse

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* John McLaughlin (d. 1942 İngiltere), “Mahavishnu” (İlahi sevgi, kuvvet ve adalet) isimli grubu ile Hint müziği etkilerini jazz rock’a yansıtmayı hedefler.

İçeride dönük, meditatif ve ruhani bir uyanışı tetiklemeyi amaçlayan eserlerin “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 “ses”lerden oluşan bir katedral inşa eder (Berendt, 2010, s.498).

Grup Lideri: John McLaughlin - Gitar

Yılı: 1975

Grup: The Mahavishnu Orchestra ve Londra Senfoni Orkestrası

Gayle Moran- Tuşlu çalgılar ve Vokal, Jean-Luc Ponty- Elektrikli Keman, Ralphe Armstrong- Bas gitar, Narada Michael Walden- Davul, Vurmalılar ve Vokal

### 1.10.16 John Mc Laughlin - The Natural Elements

*Albüme ilişkin kısa bilgi:* Mahavishnu grubundan sonra kurduğu “Shakti”<sup>28</sup> ise tam anlamıyla Hint kültürüne eklenmiş jazz öğelerinden oluşur. Artık ağırlık Hint müziğindedir. Grup, mridangam, tabla, ghatam gibi hint müziğine ait enstrümanlardan oluşmaktadır ve John McLaughlin da artık gitarı yerde oturarak çalmaya başlamıştır.

Grup Lideri: John McLaughlin – Gitar

Yılı: 1977

---

<sup>28</sup> Yaratıcı zekâ, güzellik ve zekâ

Grup: Shakti

Zakir Hussein- Vurmalılar ve Vokal, Lakshminarayana Shankar- Viola, Keman, Vokal, Vikku Vinayakram- Ghatam, Kanjeera, Vurmalılar ve Vokal

### 1.10.17 Keith Jarrett - The Byablue

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* Oda müziği tarzında gelişmelere ise piyanist Keith Jarrett'in (d.1945 Pennsylvania) biri Amerikalı diğer Avrupalı müzisyenlerden oluşan iki ünlü dörtlüsü de dâhil edilebilir. *"Amerikan dörtlüsü daha güçlü, enerjik, dünya müziğinin fikirlerine daha açık bir tarzda çalarken, "Avrupai" Jarrett Dörtlüsü daha hüzünlü, duygulu ve balad tarzında çalar"* (Berendt, 2010, s.492).

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Keith Jarrett – Piyano, Soprano Saksafon, Vurmalılar

Yılı: 1977

Grup: Dewey Redman – Tenor Saksafon, Charlie Haden- Kontrbas, Paul Motian- Davul, Vurmalılar

### 1.10.18 Dexter Gordon - Sophisticated Giant

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* Nükseden "bop" müziği akımının ise yeni adı "neobop" olarak anılır. Eskiden kalan veya yeni kurulan bu grupların hepsinde bebop'ın özellikleri sürdürülür. Üniversitelerde sunulan jazz eğitiminin de swing ve bop dönemi bilgileri ile sağlandığı düşünülürse, jazz müziğinin bu iki ana akımının çok uzun soluklu olacakları tahmin edilebilir. Neobop müziği tenor saksafon sanatçısı Dexter Gordon (d. 1923 California, ö. 1990 Pennsylvania) ile uç vermiştir. Yıllarca Avrupa'da Amerikan müziğinin gelişmelerinden uzak kalan Gordon, 1976 yılının sonunda bir konser vermek için New York'a geldiğinde bebop'ın geri dönüşünü hızlandırmıştır.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Dexter Gordon – Tenor Saksafon ve Soprano Saksafon

Yılı: 1977

Grup: Frank Wess- Alto Saksafon, Flüt, Woody Shaw- Trompet, Benny Bailey- Trompet, Slide Hampton- Aranjör, Trombon, Wayne Andre- Trombon, Howard Johnson- Tuba, Bariton Saksafon, Bobby Hutcherson- Vibrafon, George Cables- Piyano, Rufu Reid- Kontrbas, Victor Lewis- Davul

### **1.10.19 Scott Hamilton - With Scott's Band in New York City**

*Sanatçıya ilişkin kısa bilgi:* Tenor saksafoncu Scott Hamilton (d. 1954 Rhode Island) bu "retro" akımın en bilindik ismidir.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Scott Hamilton – Tenor Saksafon

Yılı: 1978

Grup: Warren Vaché- Kornet, Chris Flory- Gitar, Phil Flanigan- Kontrbas, Chris Riggs- Davul

### **1.10.20 Weather Report - Mr. Gone**

*Sanatçılara ilişkin kısa bilgi:* 1970'lerde, Tony Williams, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Joe Zawinul, Chick Corea gibi Miles Davis ile çalışmış olan çeşitli müzisyenler, Davis ile yollarını ayırdıktan sonra kendi gruplarını kurarak yeni kayıtlar yaptılar.

Joe Zawinul (d.1932 Avusturya, ö.2007 Avusturya) ve Wayne Shorter önderliğinde kurulan "Weather Report" başçı Miroslav Vitous'un da katılmasıyla, synth seslerin yoğunluğu ve melodik hatların belirginliğiyle öne çıkan, 80'ler tarzı pop müziğinin öncüsü sayılabilecek bir tür müzik yapmaya başladı.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Grup Lideri: Joe Zawinul – Tuşlu Çalgılar

Yılı:1978

Grup: Weather Report

Wayne Shorter- Tenor ve Soprano Saksafon, Jaco Pastorius- Bas Gitar, Davul, Timpani ve Vokal, Peter Erskine- Davul, Tony Williams- Davul, Steve Gadd- Davul

### **1.10.21 The Art Ensemble of Chicago - Nice Guys**

*Gruba ilişkin kısa bilgi:* Art Ensemble of Chicago isimli grup, jazz müziği ve Afrika müziğinin farklı türlerini kucaklayan “siyah kültür” merkezli bir müzik yapmanın peşindeydi. Ayrıca bisiklet zili, rüzgâr çanları, parti düdükları gibi jazz dünyasının alışık olmadığı tarzda bir eklektizmi de müziklerinin bir parçası haline getirerek enstrümental brikolaj tekniğini de başarıyla uygulamaktaydı.

Değişik kostüm seçimleri ve yüz makyajları ise jazz sahneleri açısından yine sıra dışı denebilecek bir tavır olarak görülebilir. Afrika ve güncel kültür öğelerinden oluşan bu renkli dışavurum, kimi zaman çağdaş toplumun eleştirisi kimi zaman da sadece görsel bir etki yaratma prensibini izleyerek çoğul anlamlı bir duruş sergiler.

*Albüme ilişkin kısa bilgi:*

Yılı:1978

Grup: The Art Ensemble of Chicago

Lester Bowie- Trompet, Malachi Favors Maghostut- Kontrbas, Joseph Jarman- Saksafonlar, Roscoe Mitchell- Saksafonlar, Don Moye- Davul

## **2. POSTMODERNİZM**

Postmodernizm sözcüğü 20. yüzyılın başlarında duyulmuş olup aynı yüzyılın ortalarından itibaren kendinden iyiden iyiye söz ettirmeye başlamıştır. Felsefe ve mimariden çeşitli sanat dallarına, edebiyata ve müziğe modernizmin sahip olduğu ne kadar alan varsa, bir o kadar geniş bir alana hükmeden, diğer birçok

akımın aksine, temeli tanımsızlıkla atılmış, sahip olduğu tezatlar sebebiyle anlaşılması güç bir akımdır.

Modernizm 20. yy başının koşullarından, teknolojik ve endüstriyel yeniliklerinden kaynaklanan Avrupa kökenli bir akım olup, ortaya koyduğu estetik biçimi Avrupa'nın geleneksel ve çürüyen değerlerine karşı bir kurtarıcı olarak yorumlamıştı. Buna karşın Post-Modernizm Amerikan toplumunun içindeki kültürel uçlanmalardan kaynaklanmış ve Amerikan sanatının içeriğe verdiği önceliği benimsemiştir. Vurguyu biçim yerine içeriğe yüklemiş ve "Sanat, sanat içindir" idealizminin biçimci elitizmine karşı tavır yaratmıştır. Öte yanda, yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonraki teknolojik buluşlar sanatta yüzyıl başında olduğu gibi yeni biçimlere kaynak olmaktan çok, uzay teknolojisi ve bilgisayar gibi yenilikler, kavramlar, dallanmalar ve içerik yönünden sanatı beslemiştir (Erzen, 1997, s.1508).

Tıpkı modernizm gibi Post-Modernizm de yalın bir tanımın ardına yerleşemeyecek derecede karmaşık, çok-bileşenli ve çok-yönelimli bir olgular, davranışlar ve ürünler toplamı oluşturmaktadır. Yine de bütün bu farklı yönelimleri bir arada düşünmeye olanak veren bir ortak çıkış noktasından söz edilebilir: Hangi görüşü savunurlarsa savunsunlar, tüm Post-Modernist tarihin teleolojik yorumunu yadsımaktadırlar. Modernizmin resimden mimarlığa dek her alanda kanıtlanmaya bile gerek duyulmayan bir ana ilke, bir aksiyom olarak benimsediği "tarihin geri dönüşsüz, tek yönlü ve ilerlemeci bir süreç olduğu" inancı Post-Modernistler için bir anlam taşımamaktadır (Tanyeli, 1997, s.1506).

Edebiyatta postmodernizmin ilk belirtilerinden birisi olarak, Jorge Luis Borges'in *Pierre Menard, Kişot'un Yazarı* adlı, 1939 yılında kaleme aldığı kısa öyküsü olarak kabul edilir. Bu öykü gerçek anlamda bir parodidir. Hayal ürünü bir karakter, gerçekten de var olan ve insanlık tarihine damgasını vurmuş bir eserin, çeşitli koşullar altında, yeni ve gerçek sahibi olur. Böylece "gerçek" gerçekliğini yitirir ve yeni baştan yazılmayı hak eder. Gerçekçi geleneğe saldırı Samuel Beckett ve Franz Kafka gibi yazarlarda da, postmodernist dönem başlamadan önce göze çarpar.

Gerçeğin yeniden üretimi, küçültülmüş matrislere, komut modellerine göre yapılmaktadır artık. Benzeşimler, herhangi bir gerçekliğe göndermede bulunmadan, gerçek olanı ikame etmektedirler. Dolayısıyla üretimin ya da imlemenin gerçekliği yerini, benzeşimlerden oluşan bir "hiper reel"e bırakmaktadır. Gerçek kadar, düşsel olanın da bir hükmü yoktur hiper reel

karşısında. Programlanmış, moleküler yönlendirmelere karşı, “bilinçlendirme”, “diyalektik aşma” vs. etki etmez (Best, 1998, s.37).

Modernizm ve postmodernizm arasındaki belirsizlik/çekişme şu şekilde ele alınmaktadır:

Ön ek olarak kabul ettiğimiz "post" ifadesi, öte anlamına gelir. Bu bağlamda postmodernizm "modernizm devamı" anlamına gelir ki, bu da modernizmden doğduğu, onun bir devamı olduğu ya da başka bir deyişle, varlığını modernizme borçlu olduğu sonucu ortaya çıkar. "*Postmodernin, modernin daha bir moderni mi, onun doğrultusunda bir yeni mi olduğu, yoksa modernden sonra gelip onun karşıtı mı olduğu, edebiyat bilimcileri arasında halen tartışılmaktadır*" (Koçakoğlu, 2010, s.16).

*“Post-Modernist alanın sınırları büyük oranda Modernist paradigmaların reddi aracılığıyla çizilir. Bundan ötürü Post-Modernizm’in en doğru tanımı “Modernizm’in yasakladıklarının yasallaştırılması eylemi” biçiminde verilmiştir*” (Tanyeli, 1997, s.1506). Postmodernizm 1950’li yıllarda ve sonrasında Batı’ya yönelik sorgulamaları başlatan ve kendini alternatif düşünce olarak gösteren bir akımdır. Peki, neden başka bir coğrafyaya değil de, Batı’ya dönük sorgulamalar başlamıştır? Bunun sebebi, Batı kültürünün kendi coğrafyasını, Orta Çağ’ın sona ermesiyle birlikte bilim konusunda diğer coğrafyalara kıyasla her zaman daha gelişmiş bölge olarak ilan etmiş olmasıdır. Bilim konusunda diğer bölgeleri tanımamıştır bile. Kendisini üst, diğer coğrafyaları da ast olarak görmüştür.

Rönesans İtalya’sında çakılan kıvılcımla, Avrupalılar önce doğayı, doğanın imkânlarıyla bilimi, bilimin imkânlarıyla sanayi devrimlerini gerçekleştirmiştir. Tanrı’nın yerine insanı hayatın merkezine yerleştiren Batı, akıl ve bilimin ışığıyla fetihten fetihe koşmuş, doğaya/dünyaya karşı rüyalarında dahi göremeyeceği bir zafer elde etmiştir. Kendine güvenen mağrur Avrupa, iliklerine kadar hissettiği bu gücü saldırgan ve hırçın bir biçimde kullanır. Aydınlanma süreciyle filizlenen Modern Batı, kendini hayatın ve her şeyin merkezine yerleştirerek Tanrısallaştırırken, 'öteki' insanları sömürü aracı olarak görür. Kendi dünya hükümrancılığı uğruna yaşadığı çevreye karşı acımasızca bir mücadeleye giren Avrupa, ringde kıyasıya dövüşen çılgın bir boksör gibi saldırır etrafına (Emre, 2006, s.28).

Bu durum, beklenmedik şeylerin ortaya çıkması halinde Batı'nın sorgulanacağı gerçeğini beraberinde getirmekteydi.

1970 sonrasında bireyci, özgün, çeşitli kaynaklardan ayırım yapmadan etkilenmeye açık, genelde çarpıcı niteliklere sahip ve biçimsel bütünlüğü amaç gütmeyen çalışmaların sınıflandırıldığı genel bir yaklaşım türü olarak kullanılmaktadır. Modernist sanatın ESTETİK biçimiyle simgelenen mutlak, evrensel ve metafizik doğruların İkinci Dünya Savaşı sonrası iflası, sanatçıyı giderek büyüyen bir bireyselliğe, o anda varlığını saptayacak anlık davranışlara sürüklemiştir. Bugünün Post-Modernist sanatçısı her türlü elitizme (seçkincilik) karşı gelmekte, tümüyle demokratik bir yaratıma inanmaktadır (Tanyeli, 1997, s.1507).

## 2.1 Mimari

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hızla gelişmeye, büyümeye ve yayılmaya başlayan kentsel toplumun ihtiyaçlarını karşılayacak yeni formlara ve malzemelere ilişkin güncel fikirlerin üretilmesi gerekiyordu. "Modernist İşlevselcilik" çeşitli felsefe, kuram ve tarih araştırmalarının ışığında özgürleştirilmeye çalışılıyordu. Mimari de aynı insanlık gibi kendi içinde kırılmalar yaşıyordu. Dünyaya ağır bedeller ödeterek zafer kazanan ABD, özgürlük adına konuşmayı kendi hakkı olarak görüyor ve faşizmin elinden kurtulmak için her şeyi yapabilecek Avrupa ise, karanlık bir yola doğru sürükleniyordu. Birbirlerine karşıt olan fikirler, yüksek duvarlarla ayrılmaya çalışılıyordu. Elbette bu da mimariyle kesişen bir ifade biçimiydi. Düşman üsluplar, dramatik diyalogların sonunda, betonarmenin varlığıyla özgürleştirilmeye çalışılıyordu. İnsanlığın içine düştüğü güvensizlik ve kaosun etkileri, bu çağın önde gelen üretimlerine yansiyacaktı.

1950'lerin başında, bu yeni dil, betonarme gibi malzemelerin heykele uygun olanaklarını kullanan Eero Saarinen ve Kenzo Tange'nin alegorik ve Rasyonalist yapıtlarında biçim kazanırken, Mies van der Rohe açıkta bırakılmış sanayi çeliği ve cam kullanarak yeni bir estetiği biçimlendirdi (Borden, 2009, s.111).

Savaşta işlevini kaybetmiş malzemelerin, hasar gören yapıların, yıkılan binaların duvarlarından sıyrılıp fırlamış çeliklerin yarattığı bir estetik anlayıştı bu. Yeni eserlerde ağırlıklı olarak sanayi çeliği ve camın bir arada kullanılması, yıkıcı gücün darp ettiği yapıları, adeta bir vitrinde sanat eseriymişçesine

sergilemeye benziyordu, Belki de, dünya tarihinin gördüğü en acı yıkımın sonuçlarının unutulmaması için ihtiyaç vardı bu transparanlığa: Sadece çelik ve cam yani güç ve şeffaflık!

Bu yaklaşım belki de en iyi biçimde, bir ikon haline gelmiş olan Seagram Binası'nda (1958) özetlenmiştir. Seagram Binası, Mies'in bir binanın yapısal elemanlarının yalnızca görünür değil ama gerçekte binanın odak noktası olması gerektiği yönündeki ısrarlı inancının bir açıklamasıdır." (Borden, 209, s.128)

Endüstriyel ve işlevselin bütünleşmesi, Louis Kahn'ın şiirsel ve yoğun bir ifade gücünü benimseyen çağdaş yaklaşımı, tuğla ve beton gibi malzemelerle, yeni, üzerinde kurulu olduğu araziye duyarlı ve heykelsi formların arayışına girdi. "Kahn'ın Modern Dışavurumcu yaklaşımı, felsefeyi mühendisliğin olanaklarıyla dikkatle inceleyerek birleştirdi ve hem ABD'de hem de bütün dünyada dikkat çekici bir etki yarattı (Borden, 2009, s.131).

1950'lerden 70'lere kadar süren, Postmodernist çağın tarzlarından biri olan ve özellikle dönemin sosyalist ülkelerinde benimsenen *Brütalizm* ele alındığında ortaya çıkan manzara şöyledir: Bütün dünyaya beton olduğunu haykıran, kale benzeri dev binalar kaplamıştır sokakları. Adı her ne kadar Fransızca'da ham beton anlamına gelen "béton brut" den gelse de, kökeni Latince olan "Brutal" kelimesinin Türkçe karşılığı ise acımasız, gaddar, yontulmamış, insanlıktan uzak, gibi kelimelerdir<sup>29</sup>.

İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde, özellikle İngiltere'de çok kapsamlı yapı projelerinin en az maliyetle yüklenilmesi gerekiyordu. Brütalizm, doğası gereği hızlı ve ucuzdu. 1950'lerde, 60'larda yeniden inşa edilmeyi bekleyen bir ulus için ideal bir seçim olarak görünüyordu (Borden, 200, s.103).

Ütopik bütünleşme ve saydamlık felsefelerine dayanarak açıkta bırakılmış kaba kirişler, işlenmemiş betonun çiğliği, boyaların altına saklanmamış gerçekçi ve doğal gri renk, insanlığın kendi yarattığı sistemi kontrol etmekte zorlandıklarının açık bir ifadesi gibiydi. Bu düzen merhametsiz, nezaketsiz ve şiddetliydi. İnsanların karşısında korkunç bir dev gibi acımasızca dikiliyor ve onlarla besleniyordu. Ahlakı ve estetiği yaratmaları için beslediği insanları, istediği herhangi bir anda, kolayca harcaıveriyordu. Soğuk savaş boyunca yeni bir savaşın korkusu ve endişesi hâkimdi. Hükümetler de bu ateşi

<sup>29</sup> <http://tureng.com/search/brutal>



körüklemek için elinden geleni yapıyordu. Bir devlet binasının gölgesine bakıldığında bile, onu yapan devletin gücü ve insan haklarına bakışı hakkında bir fikir edinilmesi gerekliydi.

Birbirleriyle çarpışan büyük düzlemler ve parçalanmış, doğrusal olmayan biçimler, yolu kaybetme duygusunu ve merakı kışkırtıyordu. 1980'lerin ortalarında, dünyada, Dekonstrüktivizm'in bütünüyle yeni ve işlevsel dışı bir estetiğe ulaşma tutkusu fark edilebiliyordu (Borden, 2009, s.51).

Yüzeylerin belirli ve alışıldık bir doğrultuda hareket etmediği, parçalanmış bir cepheye sahip, ana şekillerin ufalanmış hallerinden oluşan, saptırılmış, yamultulmuş, burkulmuş, bozulmuş, tahrif edilmiş, çarpıtılmış bir estetik anlayışı vardır yapısökücülük (dekonstrüktizm) akımında. Sanatın birçok türüne de adapte edilen yapısökücülük, öznelerin, görevlerin, kahramanların, karakterlerin ve ana fikirlerin, büyümlü sirk aynalarının aldatıcı yansımaları ardında gizlendiği, anlamla oynama sanatının, o günler için, taze bir çaresiydi. Savunulan fikir ne olursa olsun, insanlık kendisine dayatılan sistemden bir adım uzağa gidemiyor, dönemin dikta rejimleri haricinde yaşayan ve kendisini görece özgür addeden seçmen bile, çağdaş demokrasi treninde seyahat ediyor gibi gözükmesine rağmen, hiçbir zaman kendi seçtiği durakta inemiyordu. Böylesine eğik, bükük ve aldatıcı bir gerçeklikte, elbette fikirler ve inançlarla beraber korunma amaçlı olarak yaşamın kendisi de gizlenme ihtiyacı içine giriyordu. Doğanın her yerinde göze çarpan kamuflajın aslında yeni bir adıydı yapısökücülük. Evet, çirkin bir yapılaşma vardı ve gerçek anlamda bir tamir için bunun acilen sökülmesi gerekiyordu. Fakat kendi yaptıklarını sökmeye gücü yetmeyen insanlar, bu çaresizliklerini başa çıkabilecekleri bir oyuna çevirerek, sanata aktardılar. Böylece dev haksızlıklardan oluşan bir güç savaşını, oyunlaştırarak, artık düşlerinde sökülüp, parçalarına ayırıp, dilediklerinde dış geçiriyorlardı. Gerçektenyse, yenilen ideolojiler dışında hiçbir yapı sökülmemiş, galip yapılar yerinden bile oynamamış, aksine yepyeni zaferler kazanmış zırhını kuşanmış ve daha da güçlenmiş olarak, toplumsal öğütme ve sindirme işlemlerinin verimliliğini arttırmaya çalışıyordu. İşleri, gerçeği estetik yöntemlerle ortaya koymak olan

sanatçılar, korkuya, gizliliğe ve sürdürülebilir olma ihtiyacına hep çok güzel isimler bulmuşlardır:

20. Yüzyılın son bölümünde malzeme ve tasarım tekniklerindeki yenilikler daha önceleri hayal edilemeyecek olanakları yaratmıştır. Blobitecture, düşünülmemeyecek formların yaratılmasını ifade eden bir terim haline gelmiştir. Dekonstrüktivizm, formu geometri yoluyla parçalara ayırmayı amaçlarken, blobitecture, çağdaş mimarlığın sınırsız görünen gösterilerini betimleyip, form, işlev ve bireyselliğe sonsuz olanaklar sağlayarak, her tür gereksinimi karşılamak üzere biçimlendirebilecek ve heykele dönüştürebilecek biçimler yaratmak için bir araç haline geldi (Harvey, 1996, s.34).

Teknolojideki gelişmelerin, genel anlamda müzik ve tabii ki konumuz gereği postbop jazz müziğine etkileri, edebiyat ve mimarideki gelişmelerle tam bir koşutluk sergilemekte olduğundan dolayı “yapısökücülük” ve “blobitecture” terimleri tezin ilerleyen bölümlerinde, dönemin jazz eserlerini yorumlanmasında da kullanılmaktadır.

## 2.2 Şehir Plancılığı

Şehir yaşamı ve sokaklar jazz müziğinin çıkış noktaları olduğu için şehircilik kavramının da araştırmaya dâhil edilmesi önemlidir. Post modernist şehir plancılığı, bütünselliği reddederek, şartlara, bağlama ve kuru akılcılığa aldırma maksadıyla, kapsamlı ve anlayışlı bir planlamanın izini sürer. Bu anlamda, selevi modernizmle taban tabana zıt bir karakter sergiler. 1920’lerden sonra gelişen modernist hareket, endüstriyel kitlesel üretim modelinin mantığına hizmet etmek için büyük ölçekli çözümler, tek tipleştirilmiş güzellik anlayışı ve prefabrik tasarımlara sahipti.

Postmodern anlayış, plancılığı, modernizmin ayrılmaz bir boyutu olan, sosyal reform gerekliliğinden serbest kıldı. Modernizm, toplumsal farklılıkları görmezden gelerek, homojen peysajlar yaratma güdüsüyle, şehir yaşamını aşındırmıştır. Modernizm çatısı altında, şehir planlama, bir yirminci yüzyıl hareketi olarak, kaosun ve değişimin gitgide arttığı şehirlerde daha sabit, dengeli ve mantıklı çözümler ortaya koymak amacındaydı (Harvey, 1996, s.238).

Postmodernizmden önceki planlama zihniyeti, nitelikli bir plancının yükümlülüğünü, bir şehirde herkes adına doğru olacak kuruluşlar bütünü tasarlama olarak ileri sürer. 1945 yılında, şehir plancılığı, kapitalizmin

uygulama ve yayılma yöntemlerinden biri olarak şirketler ve atılımcılar için yeni bir alan olarak görülmeye başlamıştır. Modernizm, binaları ve kentsel gelişmeleri, şehir ekosistemlerinin tekil ve bağımsız parçaları olarak görme eğilimindedir. Modernist plancılığın sıkıntılarından en önemlileri, bir şehrin gerçek ihtiyaçları hakkında kısıtlı bilgiye sahip varlıklı uzman azınlığının, kendi düşüncelerini diğer yerleşimcilerin ve kamunun fikirlerini hiçe sayarcasına çoğunluğa dayatmasından kaynaklanmaktadır. Bu tek taraflı bakış açısının egemenliği; büyüyen gecekondu mahalleleri, aşırı yoğunluk, hızla bozulan alt yapı, kirlilik, bulaşıcı hastalıklar gibi birçok çıkmazı çözmek yerine görmezden gelmeyi tercih etmiştir. Devlet tabanlı, elitist ve teknolojik yapılanmaya karşı 1960'larda gelişen yeni akımlar, yerleşimcilerin de karar mekanizmasında bulunması gibi, katılımcılığı teşvik eden politikalar yürüttüler. Postmodern plancılar; çeşitliliğin, esnekliğin ve değişimin desteklediği şehirler geliştirmenin peşindeydi. Çoğulculuğun farkındalığı ve toplumsal farklılıkların kabulünün en başta gelen sebebi, azınlıklar ve dar gelir grubunun taleplerine tatmin edici çözümler sunabilmektir. Modernist "Fordizm" tek amacı üstün görür: Kapitalizm. Fordizm, Henry Ford'un modern sanayiye vurduğu damga sebebiyle onun adıyla anılan, endüstrileşmiş ve standardize edilmiş toplu üretim kavramına verilmiş isimdir. Bu kavram, tek tipleştirilmiş, düşük maliyetli ürünlerin piyasaya seri halinde sunulması ve bu ürünleri üreten işçilerin maaşlarının, ürettikleri ürünleri tüketmeye yetecek seviyede tutulması olarak özetlenebilir. İşçiler üretir, fabrikadan maaşlarını alır, sonra da, ürettikleri ürünü satın almak üzere, maaşlarını yine fabrikalarına teslim ederler. Bu döngünün sağlıklı bir şekilde devam ettirilebilmesi için gereken çevre, çevre planlaması yapan kapitalistler tarafından sağlanır. Yeni zorunluluklar, toplumu yeni ihtiyaçlar içinde bırakır ve "fordçuluk" kavramında sunulan çözümler çevreci, toplumcu, insancıl, mantıklı veya sade değil, sadece kapitalisttir. Toplumcu ve çoğulcu olan postmodernizm, modernizmin bu katı yapısına tamamıyla zıt olmak ister. Kapitalist kültürde yetişmiş bir kavram olmasına rağmen, çoğulcu, çeşitliliği destekleyen ve azınlıkların, ezilenlerin yaşamlarıyla iç içe olan yapısı, bu akımı, jazz müziğinin gelişimi ile de yakından ilişki içine sokar.

### 2.3 Klasik Müzik

19. yüzyılın sonlarına doğru, tonalitenin ve metrik düzenin parçalanmak isteği gibi fikirler gelişmeye başlamıştı. Belki de insanlık, gelişimiyle gurur duyduğu medeniyetinin, kendisini avlamaya başlamak üzere olan karanlık ve vahşet dolu yönlerini yok etmeye çalışıyordu düşlerinde. Köklü kültürlerin üretimi olan estetik yapılanma, insanın içindeki ehlileşmeyen hayvanın gücüyle başa çıkamayacak kadar çaresiz ve yapay kalmıştı. Dolayısıyla “gösteriş düşkünü inceliğin maskesi” nden sıyrılmak istiyordu postmodern insan.

Londra Üniversitesi'nde tarih profesörlüğü yapan Arnold Joseph Toynbee, *A Study of History* başlıklı kitabında, postmodernizmin Birinci Dünya Savaşı nedeniyle başlayan bir çağ olduğunu belirtir (Toynbee, 1961, s.43). Bu sebeple, savaşın yaklaştığı yıllarda, toplumsal bilincin panik halinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. İnsanlık, kendi hırsının suçu adına bilimi, estetiği ve felsefeyi cezalandırıp yakın geleceğinden öğ almayı deneyerek, kargaşasının, kasvetinin yoğunluğunu döker bütün ürettiklerinin özüne. Saf, cesur ve kuvvetli arılaşma isteği bir kez daha yolunu kaybeder. İki dünya savaşı, en yaratıcı akılların bile korkularını kat be kat aşarak, hayal edilemez vahşetini dünyaya gösterir.

1945 yılı sonrası, güneş tekrar gökyüzünde hafifçe parlamaya başladığında, insanlık tekrar ayağa kalmaya çabalarken, parçalanan estetik değerlerini de yeniden onarmayı istedi. Yıkılmış tonalite ve kesilmiş ritimler yaraları sarmak yerine, acının nüksetmesine neden oluyordu. Böylece klasik müzikte postmodernitenin itici gücü kendini 60'lı yıllarda müzikal minimalizmin yaygınlaşmasıyla ortaya koydu. Terry Riley, Henry Gorecki, Bradley Joseph, John Adams, George Crumb, Steve Reich, Philip Glass, Michael Nyman ve Lou Harrison gibi besteciler, atonal akademik modernizmin elitist algısına ve disonant seslerine, sade dokulardan oluşan ahenkli tınılar yaratarak tepki verdiler. John Cage gibi bestecilerse, modernist öykücülüğün işlevini kaybetmiş değerlerine meydan okudular. Etnik ve popüler müzikler dönemin birçok bestecisi için ilham kaynağı oldu. Postmodernizmin eklektik yapısı ve

ifade özgürlüğü, modernizmin kalıplaşmış estetik anlayışına karşı, yeni bir reaksiyon olarak gelişti (Grout, Palisca, 2001, s.776).

Sonuç olarak; parçalanmış yüzeyler ve çarpıtılmış bir estetik anlayışla, güç ve şeffaflık içeren düşünülemez formlar yaratan mimari; modernizmle taban tabana zıt şekilde bütünselliği reddeden şehir plancılığı ve ifadede ve kullanılan materyallerde -modernizmde müzik dışı sayılan seslerin müziğe dahil edilmesine kadar uzanan düzeyde- özgür klasik müzikle, postmodernist insanın “gösteriş düşkünü inceliğin maskesinden sıyrılma” arzusu karşılık bulmuştur.

## **2.4 Postmodernizmin Özellikleri**

### **2.4.1 Çokkültürlülük ve Çoğulculuk**

Modernizme göre, sadece tek bir kültür vardır, o da Batı kültürüdür. Ancak, Batı'da doğan ve Batı hariç diğer kültürleri de kucaklayan postmodernizm hiçbir zaman tek bir kültür olmadığını, tüm kültürlerin birbirine karıştığını ve böylece melez bir kültür anlayışının ortaya çıktığını savunur. Postmodernizme göre, hiçbir kültür tek, evrensel ve değişmez değildir; her kültür başka kültürlerle sürekli bir etkileşim halindedir.

Genel kabulleri yıkma amacındaki postmodernizmle; bütünlüğün yerine parçalanma, evrenselliğin yerine yerellik, tekliğin yerine çoğulluk, kuralcılığın yerine kuralsızlık, seçkinlik ve özgünlüğün yerine popülerlik ve benzerlik, şuurun yerine şuuraltı, aklın yerine akıl ötesi, objektifliğin yerine sübjektiflik, bağlılığın yerine özgürlük geçer (Turan, 1992, s.18).

### **2.4.2 İronik Dışavurum**

Modernizmi sorgulayan postmodernizm, her türlü ideolojiye, değere ve tanıma şüpheli bir bakış açısıyla yaklaşan, hiçbir kuram ve kural kabul etmeyen skeptik ve asi bir niteliğe sahiptir.

Modernizmin taşlaşmış dogmalarına karşı alaycı bir ruhu vardır. "Kültürel dünyayı teknoloji, endüstri ve bilimin imgesinde şekillendirmeyi uman modernizmin ilerlemeci rüyaları karşısında

alaycı olan postmodernizm sanatın, kültürün, toplumun ve felsefenin dayandıkları mitler karşısında ironiktir" (Emre, 2006, s.28).

Bilim ve teknoloji alanındaki sonu gelmez gelişmeler insana yabancı, yeni bir dünya profili çizmektedir. Daha yüzyıl öncesinde hükmeden insanın yerini, maddenin hükmettiği yeni değerler almaya başlamıştır. Bulduğumuz çağda asıl amaç paradır. Maddecilik ön plana çıkmış, insanlar tüketici kitlesine dönüşmüşler ve maddeleşen yeni değerler karşısında artık etkisiz kalarak önemlerini git gide yitirir olmuşlardır. Artık insan bir önceki dönemde hükmettiği doğada olup bitenlere yabancı kalmaktadır.

Postmodernistler yabancılaştığı dünyayı yapıtlarında yansıtmaz, ancak, yeni bir dünya yaratırlar. Söz konusu dünya metinlerarasılık tekniğiyle yaratılan metinlerin iç içe geçerek gerçekliği yeni baştan şekillendirdiği alternatif bir dünyadır. Metnin konusu bir diğer metnin konusu üzerine kurulan köprüyle derinlik, yaşam ve yeni bir anlam kazanır.

### **2.4.3 Anti-Kahraman Olarak Özne/Yaratıcı**

Postmodern metinlerin genelinde belirli bir kahraman göremeyiz. Kişileri normal değil, anormal kişilerdir. Örneğin edebiyat eserlerinde yazarlar, kişileri toplumun normal kesiminden değil, marjinal kesiminden ya da azınlıkta olan kesiminden seçer. Bunlar eşcinsel, ateist, evi barkı, kimsesi olmayan, sokakta yaşayan kişiler olabilirler. İnceleme alanımız olan jazz müziğinde veya müziğin herhangi başka bir türünde, "kahraman" ya da "başrol" önermesi ancak icracılar ve besteciler için geçerli olabilir. Çoğunluk jazz müzisyeninin siyah ırktan olduğu ve beyaz ırkın egemenliğinde olan Kuzey Amerika sınırları dahilinde baskı altında, ikinci sınıf vatandaş konumunda yaşadığı düşünülürse içinde buldukları kendine has durum postmodern edebiyat ve jazz müziği arasında ilgi çekici bir koşutluk sunmaktadır.

Modernizm'in aydın kesimi hedef alan seçkin düşünsel eğilimleri, bu kesimin dışındakilerin yanılgılarını gidermeyi ve onları eğitmeyi amaçlarken, Post-Modernistler kendilerini aydın ve estetik yargılar

açısından bilinçli sayan grubun, artık çoğunluğun kolektif imgelemine saygı göstermesini önermektedirler. Onlar estetik bilincin, küçük bir azınlığın tekeli olması gerekmediğine, tam tersine çoğunluğun tercihleriyle çakıştırılmasının zorunlu olduğuna inanmaktadırlar” (Tanyeli, 1997, s.1506).

Postmodern anlatılarda dikkat çeken en önemli özelliklerden biri de bazı kişilerin isimleri olmayıp sadece bir harfle veya takma bir adla adlandırılmalarıdır. Belki de postmodern dünyada, modern görüşün birey anlayışı çökmüştür ve kişi isimlerinin olmayışı buna vurgu yapmaktadır. Aynı dönem jazz müziği sanatçılarının neredeyse hepsinin birer takma adı bulunması yine şaşırtıcı bir paralellik gösterir. Tabii burada şunun altını çizmek gerek; postmodern yaşam, siyah kültürün yaşayışını bir bütün olarak kapsamaktadır. Postmodern bir romanın kahramanı adeta kanlı canlı bir jazz müzisyenidir. Klişe de olsa, şunu söylemek gerçeği resmetmeye yeter: Dışlanmış, hor görülen, çeşitli maddesel bağımlılıkları olması muhtemel, parasız, düzensiz ve kendi seçtiği takma adı kullanan bir anti-kahramandır jazzcı. Hatta bu ön yargı, bugün ve yaşadığımız topraklar için bile şaşırtıcı gelmeyecektir.

#### **2.4.4 Montaj / Kolaj Tekniği**

Bu iki teknik de eserlerarası düzlemde gerçekleşir. Bu teknikleri “alıntı yapma sanatı” adı altında incelememiz de mümkündür. Postmodernist sanatçılar montaj tekniğiyle, kendilerinden önce oluşturulmuş eserlerden, kendi anlattıklarına anlamsal bir katkı ve pekiştirme sağlamak amacıyla alıntı yapma yoluna giderler. Örneğin bir yazar, eskiden yazılmış metinlerden parçalar alır, keser ve yapıtına yapıştırır. Yani önceki metinlerden parçalar alarak kendi yapıtına yama yapar. Bazen daha da ileri giderek alıntıyı doğrudan yapar ve okuyucuya tırnak içinde aktarır, bazen de kendi ağzından aktardığı gözlenir. Montaj, üreticinin anlatmak istediğini güçlendirmek için başvurulan bir yöntem olduğu için eserin özü değişime uğratmaz, aksine çoğulluğunu gizlemeyen bir bütünlük sağlayabilir.

Kolaj tekniğinin ise montajdan farklı bir rol oynadığını görürüz. Kolajın tek amacı, montajın aksine, metinde dağınıklık yaratmaktır. Metnin bütünlüğünü

çelişkiler yaratarak bozar. Metne birbirine uzak gözükten öğeler katarak, parçalar arasındaki uyumluluğu yok eder. Metnin kurgusunu, dışsal görünen açılar eklemenin yardımıyla karmaşıktırır. Bu şekilde de, sebep-sonuç ilişkisinin seçilmesi, aynı gerçek hayattaki kadar güçleşir. Postmodern eserler, genel yapıları itibariyle birçok türü içinde barındırabilir. Yaratıcı, sanatsal olan ya da olmayan gibi bir ayrımı gözetmediğinden her konu, her müzik türü, her teknik, her üslup iç içe aynı eserde yer alabilir.

Postmodern “tarz”, yüzyıllar içerisinde binlerce imbiikten özenle geçirilerek yavaş yavaş oluşturulmuş olan estetiğe ilişkin ilkeleri gönül rahatlığıyla bir tarafa itebilir ve o an “güzel” ve “yakışır” gördüğü, birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan iki konuyu/türü/biçimi/sanatı bir arada kullanabilir (Yıldız, 2004, s.46).

Kolaj sayesinde *çokkültürcülüğe* de zemin hazırlanır. Bu yüzden postmodernizmde belirli bir merkez yoktur. Merkez önceki dönemin aksine, Batı olarak kabul edilmez.

Bazen bu kolaj ve montaj teknikleri aynı anda kullanılır, birbiriyle harmanlanır. İkisinin bir arada kullanıldığı böyle bir ortamda anlam üretme değil, kurgu ön plana çıkar. İki yaklaşımda da ortak payda, eski usul bir güzelliği üretmek, ya da tekrar anlatmak olmayıp, kurgunun ve deneyin serüvenini ortaya koymaktır. Böylesi kayıtlarda, öykü de kahraman da anlam da kaydın kurgusudur, biçimidir. Düzenleme, armonik kaidelere olan tapınma, plan ve ideallerin bütün müzisyenlere dayatılması değil, bir kaydı kuracak öğeleri bir araya getirmektir.

Postmodern metinlerin dışarıya açık olduğu düşüncesiyle tüm sanat ürünlerinden metin/melodi parçaları alınabileceği gerçeğine vurgu yapan metinlerarasılık, iki metin arasında gerçekleşen bir diyalog ya da alışveriştir. Sanatçı bir bakıma önceki metni ödünç alır. Postmodern metinler alıntılar yapbozudur, başka metinlerin dönüşümüdür, onların yeni örgüsüdür. Böylelikle yeni bir anlatıya eski anlatılardan kesitler katarak, bir bakıma onların parodisi yapılmaktadır.

Özetle postmodernizm; Batı merkezli modernizmin karşısında çokkültürlülüğü ve kültürel etkileşimleri temel alan, dışavurum yöntemi olarak ironiyi ön plana çıkaran, sanatsal yaratıcılıkta ya da yaratıcılığın öznesinde anti-kahramanları



savunan ve teknik olarak montaj ve/veya kolaj yöntemlerini kullanan bir akımdır.

### 3. POSTBOP DÖNEMİ VE POSTMODERN JAZZ'DA ARANACAK ÖZELLİKLER

Müzikte postmodernite tanımı, kendi başına ayrıksı duran belirli bir türü betimlemek yerine, postmodern çağın farklı müzikal türlerinin kendi aralarında paylaştıkları özellikleri tanımlamak için kullanılır.

Amerikalı besteci ve teorisyen Jonathan Kramer'a (1942-2004) göre postmodern müzik adı, bir tür veya tarihsel bir dönem yerine düşünsel bir varoluş biçimini, tavrını açıklar. Kramer'in *The nature and Origins of Musical Postmodernism* isimli kitabında bahsettiği üzere postmodern müzikte aradığı özellikler şunlardır:

1- Modernizm'in açık ve net bir reddi veya devamı değildir. Postmodernizm, hem başlı başına bir başkalaşmayı hem de başkalaşmış bir uzantı olarak devam etmeyi aynı tanıma sığdırır.

2-Bir çeşit kinaye içerir.

3-Türlerin arasındaki sınırlarla beraber, tarzları kendine has kılan, güncel veya geçmişten kalan hiç bir usulü tabulaştırmaz.

4-Sanatta, "yüksek" ve "alçak", "değerli" veya "hafif meşrep" gibi sınıfçı tanımlamalara meydan okur.

[Postmodernizm] yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki eski ayrımları yerle bir etmek; modernizmin süreklilik kazandırdığı özerk yaratıcı sanatçı nosyonuna ve sanatın sanatkârane tanımına meydan okumak sanatın yalnızca bedende mevcut olmakla kalmayıp, kitle kültürünün aşığılanan manzarası da dâhil her yerde olduğunu göstermek [amacını taşır] (Featherstone, 1991, s.83)

5-Kendi öznel form anlayışını oluştururken, yapısal bütünlüğe verilen önem onun önceliklerinden değildir.

6-Elitist ve popülist değerlerin karşılıklı dışlayıcılığını sorgular.

7-Bütününde aynı tekniğin eseri olan yaratımlardan kaçınır.

8-Müziği soyut ve özerk bir yapılanma olarak değil, kültürel, toplumsal ve politik şartlarla ilintili bir düzen olarak kabul eder.

9-Birçok değişik kültürün ve geleneğin eserlerinden alıntılar yapar.

10-Teknolojinin, müziği koruma ve yayma özelliklerinin yanında, eserlerin üretim şekline ve yaratıcı ruhuna da etki etmesini amaçlar.

11-Zıtlıkları, çelişkileri kabullenir.

12-Parçalanmaları ve devamlılık açısından kesilmeleri bünyesinde barındırır.

13-Çoğulculuğu ve aktarmacılığı kullanır.

14-Çoğul anlamları ve çoğul zaman algısını sergiler.

15-Anlamı ve yapıyı, notalarda, icralarda ve kayıtlarda oluşturmaktansa dinleyicilerin zihninde oluşturur.

Daniel Albright ise, müzikal postmodernizmin genel eğilimlerini iki maddede özetler:

1-Enstrümental brikolaj<sup>30</sup>: Çevrede bulunabilecek rastgele objelerin sesleri de müziğe katılır.

2-Stilistik brikolaj: Akor yapıları, şarkılar veya şarkıların bölümleri gibi, tanıdık, alışıldık müzikal gereçler, farklı anlamlar ve amaçlar doğrultusunda kullanılır. Özellikle “alt kültür” üretimi eserlerde, olası ekonomik yoklukların da etkisiyle, deneysellik yaratıcılığın gündelik bir aracı haline gelir. Kabul edilen standartlar dâhilinde bir ürünü ortaya koymanın mümkün olmadığı veya talep görmediği toplumsal oluşumlarda, öznellik ve deneysellik, yeni bir tür estetiğe ulaşmanın kültürel anlamda en etkili yoludur.

Postbop dönemine ait bütün müzisyenler doğum tarihleri itibariyle, çocukluklarında radyolarda “big band müziği” dinlemiş ve gençliklerinde bebop kahramanlarının etkisinde kalmış sanatçılardır. Postmodern eserlerin imzalarından olan “kolaj tekniği”, jazz alanında bu iki akımın içiçe geçer bir hal

---

<sup>30</sup>Bir eserin üretimi veya yaratımı sürecinde çevrede rastgele bir şekilde bulunan çeşitli nesnelerin değerlendirilmesi

almasıyla başlar, ancak burada kalmaz. Yazılı ve doğaçlama çalım hakkında ortaya atılan teorilerde büyük bir artış olur.

Bop sonrası gelen ilk müzisyen kuşağının kendilerince sahiplendikleri belki de en ağır sorumluluk, insanlık tarihinde bireysel yaratıcılık yıldızının kuvvetle parlamış olduğu ve gerisinde üretkenliğiyle olduğu kadar romantik yapısıyla da izler bırakmış olan kısa süreli “bebop” dönemini daha da ileri taşıma çabasıdır. Jazz dünyasının “big bang”i bebop dönemiyle gerçekleştiyse, o dönemin genç sanatçıları bu patlamanın sonucunda sonsuzluğa saçılmış, parçalanmış yıldızlardır.

70’li yıllar ise en az beş ayrı eğilimle karakterize edilmektedir:

- 1- Fusion veya jazz rock: Klasik caz doğaçlamalarının rock ritimleri ve elektronik tınılarla birleştirilmesiyle oluşan müzik.
- 2- Serbest caz:  
Postmodernizmin varlığını parçalayıp, kendini tekrar oluşturduğu, jazz, rock ve çeşitli müzikal kültürleri aşan ve bütünleştiren yeni bir müzik türü: “Klarnetçi Perry Robinson: “Artık basit bir biçimde serbest çalmak yok, her şey bir arada” der. Akımın içinde yer alan pek çok müzisyen, serbest jazz’ın özgürlüğünün basitçe keyfilik ve kaos demek olmadığını baştan beri farkındaydı. Serbest caz müzisyenleri “otoriter olanı” yani armonik süreçlerin otomatik döngüsünü kırabildikleri ölçüde, estetik açıdan daha “güzel” armonileri özgürce kullanabildiler (Berendt, 2010, s.57).
- 3- Swing müziğinin geri dönüşü: Rock veya fusion çalıyor gibi gözükken, ancak gerçekte swing döneminin büyük ustalarını hatırlatan tarzda müzik yapan genç kuşak. Burada aslen Postmodernizm kendiyile olan savaşına da başlamıştır. Muhalif bir duruşa sahip bu akım, ilerlemeyle, teknolojiyle olan anlaşmazlığına kendi içinde de düşmüş, kendi adımlarına da yeri geldiğinde karşı çıkmıştır.
- 4- Bebop müziğinin geri dönüşü
- 5- Oda müziği tarzında jazz müziği: Red Norvo (d.1908 Illinois-ö.1999) ve Jimmy Guiffre Trio (d.1921 Texas-ö.2008 Mass.) geleneğini yetkinleştirmeyi sürdüren müzisyenlerin çağdaş seslerle ve serbestlikle

karıştırdığı, halen de daha deneysel bir akım olan Kuzey Avrupa jazz'ının temellerini oluşturan tür.



Albümleri içerik analizi sonucunda postbop eserlerde postmodern özellikler saptanmış ve yukarıdaki tabloda sunulmuştur.

21 albümün içerik analizi sonrasında postbop'ta postmodern özellikler aranmış ve bu daha önceki teorik çalışmalardan çıkarılan 10 kriterin temaya dönüştürülmesi ile incelenmiştir. Bir başka ifadeyle 10 tema (başkalaşım, müzikal tabulardan kaçınma, çoklu yaratım tekniği, sınıfçılıktan kaçınma, alıntılar/göndermeler, güncel teknoloji, zıtlıklar/çelişkiler, parçalanmalarla bölünmüş devamlılık, ironi, formların dışında yapılar) 21 albümde aranmış ve bulunan özellikler sergilenmiştir.

Buna göre 21 albüme başkalaşım özelliği 35 defa geçmiştir. 29 defa müzikal tabularda kaçınma, 34 defa çoklu yaratım tekniği, 9 defa sınıfçılıktan kaçınma, 50 defa alıntılar/göndermeler, 7 defa güncel teknoloji, 42 defa zıtlıklar/çelişkiler, 28 defa parçalanmalarla bölünmüş devamlılık, 19 defa ironi, 40 defa da formların dışında yapılar, 21 albümde tespit edilmiştir.

### 3.1. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Başkalaşım

**Tablo 2. Başkalaşım**

Albüme İlişkin İçerik Analizi Bulguları

	Başkalaşım				
	Armolodik	Modal	Yapısöküm	Retro Akımlar	Çokkültürlülük
Saxophone Colossus					X
The Shape Of Jazz To Come	X		X		
Kind of Blue		X			X
Ezz-thetics		X	X		
Eastern Sounds		X	X		X
Africa/ Brass					X
Jazz Samba					X
The Black Saint and The Sinner Lady					X
Out To Lunch					
Schzioprhenia			X		X
Duster					
Miles In The Sky		X			
Bitches Brew		X	X		X
The Headhunters		X			X
Apocalypse		X	X		X
The Natural Elements		X	X		X
The Byablue		X	X	X	X
The Sophisticated Giant				X	
With Scott's Band in New York				X	
Mr. Gone					
Nice Guys			X		X

Postbop eserlerde postmodern özelliklerden *başkalaşım* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir. Armolodik (1 defa), modal (9 defa), yapısköküm (9 defa), retro akımlar (3 defa), çokkültürlülük (13 defa) geçmiştir.

Bunlardan *armolodik* özellikler saptanan eserlere örnek olarak “The Shape of Jazz to Come” albümü verilebilir. Bu albüm bebop dünyasının dışına çıkartan, yapılan doğaçlamalarda armonik yapının sınırsız özgürlüğüdür. Sabit giden ritim üzerinde yapılabilecek her tür melodik yaklaşımın çağrıştıracığı armoni doğru kabul edilmektedir. Grupta piyano veya gitar gibi, armoniyi dikte edebilecek herhangi bir enstrüman özellikle bulundurulmamaktadır. Bu tür bir armonik özgürlük geçmiş jazz müziği tarzlarının doğaçlama prensiplerine kuşkusuz aykırıdır. Dolayısıyla, bir tür başkalaşmayı ve başkalaşmış bir uzantı olmayı “armolodik doğaçlama” özelliğiyle ortaya koyar.

*Modal* özellikler saptanan eserlere örnek olarak; “Kind Of Blue” albümünde bulunan eserler ve doğaçlama yaklaşımları tamamıyla modal olarak nitelendirilebilir. Doğaçlama özelliğinin tazeliğini kaybetmemesi ve rastlantısallığa da yer bırakabilmek açısından çalgıcılara ezgiler, belirli modlar, eserin dinamiği ve doğaçlama yaklaşımı hakkında çeşitli direktifler verilmiş, ancak ana yapıyı ortaya koymayı amaçlayan partiler dağıtılmamıştır. Böylece bütün müzisyenler kendi düşlerinde yarattıkları bir imgeleme girmişlerdir kayda. Burada yakalanmaya çalışılan fikir çoğulculuğun sesidir; çoğul algının ve anlamın ortaya koyabileceği müziği en doğal halinde plağa dökülmektir. İrticalen çalınmış icraların birbirleri karşısında kazandıkları yeni anlamlar, müziğin kaderinin, bestecinin hayal gücündense, dinleyicinin zihninde oluşmasına yol açar.

*Yapısköküm* özellikler saptanan eserlere örnek olarak; “Ezz-thetics” albümünde kaydedilmiş, bir Russell bestesi olan “Ezz-thetics” ve Thelonius Monk tarafından yazılmış “Round’ Midnight” isimli parçalar, adeta metinsel bir yapı söküme uğratılarak, farklı bir düşünce mekanizmasının bir parçası olacak



şekilde yeniden yorumlanmıştır. Akor değişimleri yerine modları baz alarak yeniden kaydedilmiş “Ezz-thetics” parçasının ezgisi, armonik olarak tutucu geçmişinden koparak, modal ve minimalist bir eşliğin üzerine yapıştırılmıştır.

Bir jazz standardı olan “Round Midnight” ise daha serbest bir doğaçlama makinesi haline getirilmiş, en baştan işlenmek üzere, genel ağırlığı ve ciddiyetinden kurtarılarak daha “seçkisiz” bir yöne çekilmiştir. Bunun benzeri post modern yaklaşımları edebiyatta, belirli bir metnin genel özelliklerini, konusunu, kahramanlarını, vb. farklı dönemlerin veya (yapay) gerçekliklerin üzerine yansıtamaya benzetebiliriz. Böylece eski ve tamamlanmış metin, yerinden ve zamanından koparılmış bir gerçekliğin ürünü olarak, yeni kaderini tanımaya hazır bir başlangıç haline gelmektedir.

“*Retro akım*”lara ait özellikler saptanan eserlere örnek olarak; Scott Hamilton’un “With Scott’s Band in New York” albümünde adeta jazz müziğinin 1950’lerden itibaren geçirdiği değişimler yok sayılarak, postmodernitenin bir kez daha modernitenin “geriye bakmadan ilerleme” prensibiyle hesaplaşması göze çarpmaktadır. İlginç olan, “neobop” akımının ortaya çıkışıyla beraber, kendi içinde gayet postmodern olan “fusion” tarzının kullandığı teknolojik gelişmelerin kimi jazz dinleyicileri tarafından modernist dönemin bilimle olan “kör aşk” ilişkisine benzetilmeye başlanmış olmasıdır. Böylece geçmişe, köklere ve daha akustik müziğe doğru tekrar bir kayma oluşmuştur.

1976 yılında Dexter Gordon’un “bebop”ın ateşini yeniden yakışıyla “jazz savaşları” başlamıştır. Swing müziğinin geri dönüşü jazz müziğinin yaşayan kolajı için çoğulkültürlülük örneği olarak anılabilir.

Tenor saksafon sanatçısı Scott Hamilton’ın ünü ise 1930’ların saksafon çalış tarzını 1970’lerde kullanıyor olmasından kaynaklanır. 70’li yıllarda genç bir müzisyen olan Hamilton, bol nefes sesli, ağır ve kocaman tonuyla yaşlı bir adamın sesiyle, sözleriyle konuşan yeni türde bir “replika müzisyen”dir.

*Çokkültürlülüğe* dair özellikler saptanan eserlere örnek olarak; 1933 doğumlu Wayne Shorter, Schizophrenia albümünde Bop öncesi ve sonrası tarzların birçoğuna gönderme yapıyor. İlk parça “Tom Thumb” bossa nova ritmi üzerine kurulmuş repetitif ve minimalist bir cümlenin üstüne kurulu bir doğaçlama

mekanizması. “Go” modernleştirilmiş jungle ritmi, kendini gizleyen formu ve armonik yapısının yanında alto, tenor saksafon, trombon ve flüt orkestrasyonunu kullanış şekli ile Duke Ellington’ın tarzının karanlık ve hastalıklı bir ikizini anımsatıyor. Albüme adını veren “Schizophrenia” serbest doğaçlama ile önceden belirlenmiş bir armonik formun birbirine belki de en yaklaşabileceği anın arasında bocalamanın şizofrenisinin sesi, “Kryptonite” kısa melodisi ile kendini tamamıyla serbestliğe adanmış bir keşif gezisi gibi. “Miyako” yine Ellingtonvari çağırışlımlar yapan bir ballad. “Playground” ise 2000’lerde yazılmış denilse bile gariptenmeyecek, bir CD takılmasını andıran tekrarların bulunduğu gerçek bir kırılma anı.

### 3.2. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Müzikal Tabulardan Kaçınma

**Tablo 3. Müzikal Tabulardan Kaçınma**

Albüme İlişkin İçerik Analizi  
Bulguları

	Müzikal Tabulardan Kaçınma			
	Armonik Tabular	Enstrümental Brikolaj	Solist/Eşlikçi Ayrımı	Melodik Tabular
Saxophone Colossus				X
The Shape Of Jazz To Come	X			
Kind of Blue	X			X
Ezz-thetics	X			X
Eastern Sounds				
Africa/ Brass				
Jazz Samba				
The Black Saint and The Sinner Lady				
Out To Lunch	X			X
Schzioprhenia	X			X
Duster	X			X
Miles In The Sky	X			X
Bitches Brew	X			X
The Headhunters	X	X		X
Apocalypse	X			X
The Natural Elements	X			X
The Byablue				X
The Sophisticated Giant				
With Scott's Band in New York				
Mr. Gone			X	
Nice Guys	X	X	X	X

Postbop eserlerde postmodern özelliklerden *müzikal tabulardan kaçınma* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir. Armonik tabulardan kaçınma (12 defa), enstrümental brikolaj (2 defa), solist/eşlikçi ayrımı (2 defa), melodik tabulardan kaçınma (13 defa).

*Armonik tabulara aykırı* özellikler saptanan eserlere örnek olarak: “Out to Lunch” albümünde, bop geleneklerinin çok dışına taşan bu albüm, armonik anlamda ekspresyonist bir soyutluğun içinde gelişir. Ayrıca kullanılan yoğun atonalitenin yanında enstrümanlardan alınan sıra dışı sonoriteler pürüzlü bir *enstrümantal brikolaj* havasının da yaratılmasına katkıda bulunur.

*Enstrümental brikolaj* ilkesine uygunluk, “The Headhunters” albümünde elektronik enstrümanlar efekt cihazları, Afrika ve Latin Amerika vurmalarıyla beraber, ‘şişe’ gibi jazz dünyası için alışılmadık nesnelere de kullanılmıştır. Bu da postmodernizmin çevrede bulunabilecek rastgele objelerin seslerinin de müziğe dâhil edildiği enstrümental brikolaj ilkesine birebir uymaktadır. Ayrıca “Nice Guys” albümünde duyulan düdüklü, ziller, çığlıklar, aslan kürekçileri, tamtam davulları hepsi müziği aşmaya çalışan bir anlatının parçalarıdır. İnsanlığın kültürleri yaratırken, geçmiş ve gelecek arasındaki bocalamasının sesidir bu bütünlük. Yine aynı albümde, “Folkus” isimli parçada ise gerçek kornalarla beraber beş yüze yakın farklı nesneyi enstrüman olarak kullanılmıştır.

*Solist/eşlikçi ayrımının* yok edilmeye çalışıldığı albümlere örnek olarak; Weather Report grubu, başlangıçlarından itibaren geleneksel “solist/eşlikçi” sınırlandırması dışına çıkarak grup doğaçlamalarının beraberliği üzerine kurulu yenilikçi bir düzen getirmişlerdir. Grubun kurucusu Joe Zawinul, Weather Report hakkında şöyle söyler: “Bizde ya hiç kimse solist değildir ya da herkes aynı anda solisttir” (Berendt, 2010, s.63).

*Melodik tabulara* örnek olarak; “Miles in The Sky” albümünde, sololarda atonal yaklaşım artık yeni bir jazz lisanının serpilmeye başladığını sergilemektedir. Bu yeni duyuluş temiz ve net melodik hatlardan çok, sonsuz soyutluğun içindeki rastgeleliği temsil etmektedir. Resim sanatına kıyasla artık şekiller

kübizmden de uzaklaşarak bir Jackson Pollock tablosunu andıran saf ve isimsiz bir dışavurum haline gelmiştir.

### 3.3. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Sınıfçılıktan Kaçınma

**Tablo 4. Sınıfçılıktan Kaçınma**

Albüme İlişkin İçerik Analizi  
Bulguları

	Sınıfçılıktan Kaçınma	
	Elit - Avam	Modern - İlkel
Saxophone Colossus		X
The Shape Of Jazz To Come		X
Kind of Blue		
Ezz-thetics		
Eastern Sounds		X
Africa/ Brass		
Jazz Samba		
The Black Saint and The Sinner Lady	X	X
Out To Lunch		
Schzioprhenia		
Duster		
Miles In The Sky		
Bitches Brew		X
The Headhunters		X
Apocalypse		
The Natural Elements		
The Byablue		
The Sophisticated Giant		
With Scott's Band in New York		
Mr. Gone		
Nice Guys	X	X

Postmodern özelliklerden *sınıfçılıktan kaçınma* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir: Elit/avam (2 defa), modern/ilkel (6 defa)

Elit/Avam etiketlerinin geçersiz kılındığı albümlere örnek olarak, “The Black Saint and the Sinner Lady” albümündeki tarzlar arası dalgalanmasında, geçmişe ve sınırlara kendince yüklediği anlamlarla kinayeli bir dil yapısı oluşturur. Böylesi bir esnekliğe ve özgürlüğe giden yolda da herhangi bir ismi veya türü “tabulaştırma hali” veya “sınıfçılık”, kabul edilir bir motto değildir.

“The Shape of Jazz to Come” albümünde *modern/ilkel* paradoksuna ilişkin bir özellik bulunmaktadır. “Yüksek müziğin” ve “kuralcı doğaçlamanın” kurallarına meydan okur. Çağdaş jazz seven, ilerici “elit zevklerin sahiplerinin” bile anlam vermekte zorlanacağı yeni bir sesler bütünlüğü yaratarak, elitizmin küçümseyici bakışını tahtın tepesindekilere çevirir ve sorar: “bunu da anladınız mı?” Acaba bu müzikte bir kinaye mi vardır? 1959 yılında bu soruya bir yanıt vermek jazz müzisyenleri için bile kolay olmaz. Bu yapı, soyut ve özerk bir estetik kavramın eseri midir? Yoksa toplumsal bir isyanın sesi mi?

### 3.4. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Çoklu Yaratım Tekniği

Tablo 5. Çoklu Yaratım Tekniği

Albüme İlişkin İçerik Analizi  
Bulguları

	Çoklu Yaratım Tekniği		
	Bebop	Cool	Free
Saxophone Colossus	X		
The Shape Of Jazz To Come	X		X
Kind of Blue	X	X	
Ezz-thetics	X		X
Eastern Sounds			
Africa/ Brass			
Jazz Samba	X	X	
The Black Saint and The Sinner Lady	X	X	X
Out To Lunch	X		X
Schzioprhenia	X		X
Duster	X		X
Miles In The Sky		X	X
Bitches Brew		X	X
The Headhunters			
Apocalypse	X		
The Natural Elements	X		
The Byablue	X		X
The Sophisticated Giant	X		
With Scott's Band in New York	X		
Mr. Gone	X	X	X
Nice Guys	X	X	X

Postmodern özelliklerden *çoklu yaratım tekniği* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir: Bebop (16 defa), cool (7 defa), free (11 defa)

*Bebop ve Cool* tarzlarının birleştiği bir tekniğe sahip modal yapıda bir albüme “Kind of Blue” örneğini verebiliriz. Armonik yapıların getirdiği kısıtlamalar geride bırakılmış, swing artikülasyonu ve cümleme yapısı yeniden anlamlandırılmıştır. Yer yer “bebop” sürati, kimi zaman da “cool” akımının sakinliği ile “modal” çatı altında bir bütünleşme oluşturulmuştur. Yine *tarzlar ve kültürler bileşkesini*, “The Black Saint and the Sinner Lady” albümündeki engin detaylar, çok katmanlı doku ve sıkça değişen renkleriyle bir başyapıt olarak kendini gösterir. Duke Ellington’ı, Louis Armstrong’u, yer yer çağdaş avangart jazz’ı, yer yer de cool jazz’ı flamenko gitarları eşliğinde duymak mümkündür. Kendinden önce gelen tarzları hatırlatır, ama tek başına hiçbirine tam olarak benzemez. Bu çerçevede Mingus, türler, çağlar ve ritimler arasındaki geçişler sırasında gelişen uyumsuzluklardan hicivi de barındıran bir kinaye sanatı ortaya çıkartır. Free jazz, funk, rock, Afrika ve Latin Amerika ritimleriyle bir arada damıtılan ve müzikal metinlerin baştan yorumlanması açısından da çeşitlilik gösteren “Bitches Brew” ile alakalı olarak Tanner, Gerow ve Megill “Crossover- Fusion” isimli kitaplarında Davis’in armonik yapılanması hakkında şöyle yazmaktadır:

Bu albümde işleyen armoni çok yavaş bir şekilde hareket etmekte ve modal bir yaklaşıma uygun düşecek şekilde ilerlemektedir. Statik armoni ve ritim grubunun kolektif hareketleri doğaçlamacıya çok özgür bir alan bırakmaktadır. Bu da müzikal olarak temel rock ritimleri ile free jazz müziğinin buluşabileceği geniş bir ufka sahip bir ortama yol açar (Tanner, Paul O. W.; Maurice Gerow; David W. Megill (1988) “Crossover — Fusion” Dubuque, s.158-159, IA: William C. Brown. Paul Tanner, Paul 1917-2013).<sup>31</sup>

Bebop ve Free’nin birleşme alanına örnek olarak, “The Shape of Jazz to Come” albümü, trompet, saksafon, bas ve davuldan oluşan bir jazz dörtlüsü tarafından kaydedilmiştir. Form, melodi yazımı, ritmik yapı ve cümleme gibi açılardan bebop tarzının bir uzantısı gibidir. Kısa bir melodinin çalımının ardından enstrümanlar doğaçlar ve parça tekrar melodinin duyulmasıyla biter.

---

<sup>31</sup> Glenn Miller orkestrasında tromboncu ve UCLA’de jazz eğitimcisi



Burada kaydedilenler, bir yakarış, kendini kaybetme ve ilkel bir ateş dansı müziği gibidir. Sıradan sanat eserlerinin yaratılma kaidelerinin aksine, zıtlıklar, hatalar ve çelişkiler, bu müziğin temel güzelliğini daha da pekiştirir adeta. Anlam, yani armoni, dinleyicilere bırakılmıştır. Bir hikâyecisi vardır, ama ana fikir kaybolup gitmiştir onun sesinde. Bir kahraman vardır, bir anlatıcı da, ama o bütün grubun sahibi, efendisi değildir. Müzikal zorunluluklar ve armonik dayatma bile dev gölgesiyle dikilemez bu kayıtsızlığın üzerinde. Çünkü bu dünyada, sadece zaman ve ezginin sözü geçer.

### 3.5. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Alıntılar/Göndermeler

Tablo 6. Alıntılar/Göndermeler

Albüme İlişkin İçerik Analizi Bulguları															
	Alıntılar/Göndermeler														
	Klasik Müzik	Rock	R&B	Funk	Duke Ellington	Afrika Müziği	Batı Müziği	Karayip Müziği	Brezilya Müziği	İspanyol Müziği	Kilise Müziği	Hint Müziği	Doğu Müziği	Film Müziği	Uzak Doğu Müziği
Saxophone Colossus						X		X							
The Shape Of Jazz To Come						X									
Kind of Blue	X					X				X	X				
Ezz-thetics					X	X									
Eastern Sounds						X							X	X	X
Africa/ Brass						X	X								
Jazz Samba						X			X						
The Black Saint and The Sinner	X				X	X				X	X				
Out To Lunch	X					X									
Schzioprhenia					X	X			X						
Duster	X	X													
Miles In The Sky		X				X									
Bitches Brew		X				X									
The Headhunters		X				X		X							
Apocalypse		X										X			
The Natural Elements		X										X			
The Byablue						X						X	X		
The Sophisticated Giant						X									
With Scott's Band in New York						X									
Mr. Gone		X	X	X		X									
Nice Guys						X									

Postbop eserlerde postmodern özelliklerden *çoklu yaratım tekniği* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir: Klasik Müzik (4 defa), Rock (7), R&B (1), Funk (1), Duke Ellington

(3), Afrika (18), Batı (1), Karayip (2), Brezilya (2), İspanyol (2), Kilise (2), Hint (3), Doğu (2), Film (1), Uzak Doğu (1)

*Klasik alıntıya* örnek olarak; “Kind of Blue” albümünde, “So What” isimli parçanın girişinde kullanılan piyano figürü, Claude Debussy’nin Voiles adlı eserindeki ikinci prelüdün başı ile benzerlik göstermektedir. Hem tarzlar arası, hem de zamanlar arası metinsel bir kolaj gibidir bu çalışma.

“Out to Lunch” albümdeki “Gazzelloni” isimli parça, İtalyan flüt sanatçısı Severino Gazzelloni’ye, Hat and Beard ise Amerika’lı jazz piyanisti Thelonius Monk’a ithaf edilmiş parçalardır. Dolayısıyla bu albüme, çağdaş klasik müzik ve jazz’ın birleştiği bir eser olarak bakmak yanlış olmaz.

“Duster” albümünün son parçası “Response” disonant seslerin kullanıldığı, jazz davulu ile eşlik edilen, minimal anlamda etkili bir gitarın armonik yapıyı vibrafonla paylaştığı, bir çağdaş klasik müzik eserini andırır.

*Rock göndermeye* örnek olarak; Gary Burton (Indiana, 1943) liderliğinde yapılan bu albüm, rock ve jazz müziğin karışmaya başladığı “fusion” etiketi taşıyan ilk albüm olarak anılmaktadır. Rock müziğe yakınlığı etkili gitar tonlarında ve gitar sololarında daha çok ortaya çıkmaktadır. Genç bir rock/blues gitaristi olan Larry Coryell’in (1943, Texas) Gary Burton’ın üçlüsüne eklenmesinden sonra oluşan grubun bu albümdeki genel “fusion” hissiyatını veren ögesi, Larry Coryell’in gitara yaklaşımıdır. Albümün ilk parçası “Ballet” atonal bir tema sonrasında güneşin bulutlu gökyüzünde aniden ortaya çıkışı gibi beliriveren 12 ölçülük bir majör bluesdur. “Sweet Rain” isimli parça, dönemin saykodelik rock gruplarının çalışmalarına benzer bir ruh hali içinde, sonsuzluğa kadar gidebilecek hissi veren özgür bir gitar solosu içermektedir. “General Mojo’s Well Laid Plan” ise armonik yapısı ve genel hissi itibarıyla bir folk rock parçasının jazz grubu eşliğinde rock gitar ile çalınmasına benzetilebilir. Ancak bu albümdeki tek “fusion” yani “karışımı” rock ve jazz etiketleri ile adlandırmak yeterli olmaz. Vibrafoncu Gary Burton’ın bu konudaki

sözleri şöyledir: Rock'ın üzerimizde herhangi bir etkisi söz konusu değil; sadece yaslandığımız temeller aynı." (Berendt, 2010, s.64)

Bas gitarla elektrikli piyanonun kullanılışı ve davulda rock ritminin bu kadar net duyuluşu, jazz tarihinde ilk defa "Miles in the Sky" albümünde olmuştur. Albümün adı Beatles grubunun "Lucy in the Sky with Diamonds" şarkısına bir göndermedir. Parçaların süreleri uzamış, melodiler kısalmış, daha çok sus içerir olmuş, armoniler özgürce eşlik eden yüksek davulun akışını bozmamak için elektrikli piyanoyla beraber ritmin içine gizlenmiştir. Parça geçişleri belirsizleştirilip yaratılan ruh halinin bütün albüm boyunca dinleyiciyi etkisi altında tutması hedeflenmiştir. İlk parça "Stuff" tipik 4/4'lük rock ritmi üzerine kurulmuştur.

*R&B* ve *Funk*'a örnek olarak, piyanist Joe Zawinul ve saksafoncu Wayne Shorter tarafından 1970'lerde kurulan Weather Report grubunun Mr. Gone albümünde, jazz müziğine etnik müzik, R&B, funk ve rock gibi farklı türlerin müzikal öğelerini katarak jazz'ın bir "karışım" haline gelmesine büyük katkıda bulunduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca Miles Davis'in "Country Son" parçasında soyut dünyaların içine yerleştirilmiş belirli buluşma noktalarının olmasıdır. Bütün solocular atonal yapının içindeki değişik ritmik yürüyüşlerin içinden geçerler. Bu planlı bir kaosun sergilenmesidir. Davulcu Tony Williams o sıralarda dinlediği rock ve funk davulcularının etkisiyle parçaların ritimlerine jazz dışı yaklaşımlar getirmiştir.

Afrika müziğine gönderim olarak, *Africa/Brass* albümü gösterilebilir. Coltrane bu albümde, flüt, saksafonlar, trompetler, trombon, korno, bariton ve tubadan oluşan sıra dışı üflemeli grubu big band sonoritesine klasik orkestraların bakır nefesli seslerini karıştıran amorf bir bileşim elde ediyordu. Orkestrasyon şekli de aynı derecede değişkendi: Soru cevap cümleleri sırasında oluşturdukları Afrika kabile müziği havası, enstrümanların tınısını baz alırsak klasik müzik kayıtlarından kesilip "loop" yapılmışçasına yabancılaştırıcıydı. Böylesi ses efektleri yeteri kadar tekrar edilip doygunluk noktasına ulaştıktan sonra yerini yeni repetitif cümlelere bırakmaktaydı. Kökenlerinin genetik kodunu küçük cümlelere sığdıran minimalist yamaları akan ritmin üzerine yapııştırarak

çoğulcu yapısını kolaj tekniği ile destekliyordu. Avrupa ve Afrika'lı kökenlerini birbirlerine bağlayan öge ise Coltrane'in bir köprü görevi gören doğaçlamasıydı. "Greensleeves" isimli parça ise bir İngiliz halk şarkısı melodisidir.

The Art Ensemble of Chicago üyeleri Afrika'yı merkez alan bir düşünce tarzı ile hareket ediyor, yaptıkları müziği görsel ve işitsel bir "performans sanatı" haline getirerek jazz müziğinin sınırlandırmalarından kurtulmayı amaçlıyorlardı.

"Muhteşem Siyah Müzik: Atalardan Geleceğe" ilkesi ile yola çıkan grup çok çeşitli müzikal stili ve etkilenimi sanatlarında sergiliyorlardı. "Nice Guys" albümünde "döngü mantığı" (loop based) üstüne kurdukları "Dreaming Of The Master" isimli parçada tekrarlanan bir müzikal motifi grup beraber çalarken, bir solist (tenor saksafon) grubun "çığırkan"lık rolünü üstleniyor ve onun doğaçlama hattına yanıtlar veren grupla beraber müziği taşıyor. Bu Afrika müziğinin en önemli imzalarında biri olan soru/cevap (call/response) tekniğine iyi bir örnektir. Üflemeli enstrümanların genizden gelirmiş gibi çıkan, keskin kenarlı tonları, siyah kültürü Afrikalı köklerine döndürmeyi amaçlarken "yapmacık sofistike medeniyet" renklerinden, "olgunluğundan" kaçınarak, doğaya, içtenliğe ve atalarına dönme felsefelerinin dışavurumdur. "- büyük bir şehrin canhıraş seslerini simgelerken, vurmaları ve elektrikli piyano düşsel bir dünyayı bu kaosun karşısına koyar, arada kalmış insanı ise trompet canlandırır. Ardından bütün bu dünyalar birbirine karıştığı sırada ise tenor saksafon, serbest jazz türünü anımsatan, sadece davulun eşlik ettiği bir soloya başlar. "Ja"<sup>32</sup> olarak adlandırılmış parçada, serbest jazz baladlarına benzer minör tonda uzunca bir melodiden sonra bir davul atağıyla beraber reggae/calypso tarzında sözlü müziğe geçilir. Bu şarkı tamamlandıktan sonra grup doğaçlaması sırasında yine serbest jazz tekniklerine başvurulur.

Sonny Rollins'in 1956 yılında kaydettiği "Saxophone Colossus" albümünde bulunan "St. Thomas" isimli parça, çok farklı kültürlerin birleşmesinin eseridir. Rollins'in ailesi Karayiplerde bulunan, zamanında İngiliz sömürgesi olan St.

<sup>32</sup> İbranice Yahweh, Tanrı'nın adının kısaltmasıdır. Rastafaryan dininde de Tanrıya "Jah" denilir

Thomas adasından Birleşik Devletlere göç etmiştir. Rollins, çocukluğunda annesinin kendisine ninni olarak söylediği “The Lincolnshire Poacher” isimli bir İngiliz halk şarkısından esinlenerek, jazz müziğine kalipso ritmiyle birleşmiş bir Avrupa ezgisini kazandırmıştır.

Jarrett’in Avrupa dördlüsü, farklı kültürlerin müziklerine -Avrupa Klasik Müziğinden Calypso’ya kadar- uzaktan bakarak da olsa eser yelpazelerinde epeyce yer vermişlerdir. Yaratım ilhamını farklı coğrafyalardan alarak değişik özlere bir arada kullanan bu dördlü postmodernizmin jazz müziği ile koştur bir şekilde yol almasına kuvvetli bir örnek teşkil eder.

“Kind of Blue” albümünde yer alan “Flamenco Sketches” isimli parça, İspanyol flamenko müziğinden bir esinlenmedir. Seçilen modlar ve zaman zaman kullanılan klişe cümlelerle İspanyol ruhunu anımsatan bir akıştır. Tabii “klişe” olarak adlandırılabilir cümleler kayda yansırken, müzisyenlerin elinde adeta Picassovari kırılmalar geçirmişlerdir. Parçanın yazılı bir ezgisi yoktur ve sadece kullanılacak modların değişim sırası belirlenmiştir. “Doğası gereği, diğer her şey gibi, geçmişin izlerini de taşıyan bu eser, “swing bazlı doğaçlama” adına yeni ve bütüncül bir estetik anlayışı getirmiştir. Yapı taşları arasında rastlantısal yaratıcılık inancı, çok kültürlülük, metinler arası geçiş, yapı söküm ve polistilizm/stilistik brikolaj gibi post modern olgular bulunmaktadır.

1950 yılında İslam dinine mensup olmuş olan Lateef, Doğu ve Uzak Doğu müzikleri ile ilgili çalışmalar yapmaktaydı. Bir çoklu-enstrümantalist olan Lateef, birçok farklı kültürün parçası olan üflemeli çalgıları kayıtlarında kullanmaktaydı. Doğu kültürleri ve felsefesinin jazz sanatına yansımalarının öncülerinden birisidir Yusef Lateef. Lateef, bu albümde tenor saksafon, obua, bir Çin çalgısı olan Xun ve flüt çalmaktadır. Orijinal bestelerin yanı sıra Spartacus gibi dönemin ünlü filmlerinin müziklerinden de aranjmanlar bulunmaktadır. Obua ile çalınmış bir blues olan “Blues For The Orient” isimli parçada blues müziğine bir yabancıнын gözüyle bakar Lateef. Amerikan kültürünün üzerine yapıştırılmış yabancı bir ses gibidir obuanın sesi. Doğudan çok Avrupa’nın sesini hatırlatsa da yabancıdır bu ses ve yerine oturmaz. Albümün ana renginin ortaya çıkmasında enstrümanların karakterlerinin

yarattığı çelişkiler veya sıra dışı uyum çok önemlidir, çünkü eserin deneyselliği burada yatmaktadır. Melodiler çalındığı enstrümanlara göre bütün olası kültürel önyargılardan arındırılmış ve global bir ütopyanın parçası haline getirilmiştir.

1950'li yıllarda, soğuk savaşın başlangıçlarında, Birleşik Devletler Kültür Bakanlığı'nın Amerikan kültürünü dünya geneline yaymak için desteklediği konserler sırasında Brezilya müziği ile tanışan Charlie Byrd (d.1925 Virginia-ö.1999 Maryland) seyahatlerinden döndüğünde yanından getirdiği albümleri Amerika'daki müzisyenlere dinletir. Ukrayna kökenli bir aileden gelen, dönemin ünlü saksafoncusu Stan Getz (1927-1991) bu farklı müzikle ilgilenir ve Byrd ile beraber bir samba albümü kaydetmek ister. Albüme kaydedilmek üzere seçilen besteler Brezilya'lı besteci Antonio Carlos Jobim (1927-1994) tarafından yazılmıştır. Kökleri Afrika "klave" vuruşlarına dayanan samba ritminin yavaşlatılmış hali ile jazz armonisinin birleşimi olan "Bossa Nova (Yeni Akım)" tarzı, 1962 yılında piyasaya çıkan bu albüm ile tüm dünyada çığır açan bir modanın öncüsü olur.

"Byablue" albümündeki "Konya" isimli parçada ise hem Doğu Kültürlerinden – daha çok Uzak Doğu ve Hindistan- tınılarla örtülü Coltranevari bir müzikal meditasyon ortamı hakimdir. "Yahllah", soprano saksafonların zurna benzeri kullanıldığı, davulların asma davulu ritmini taklit ettiği, tamamıyla Batılı bir bakış açısıyla bakılmış sıradan bir "Orta Doğu" fantezisiidir.

McLaughlin'in albümlerindeki, İngiliz besteci Michael Gibbs tarafından yapılan orkestrasyonun da etkisiyle bu albüm klasik orkestra müziği, Hint müziği ve jazz rock karışımının gerçek bir örneğidir. Geçişler, arka arkaya eklenmiş, farklı bantlardan gelen değişik müziklermiş gibi polistilistik kolaj etkisi yaratır dinleyicide. Hint müziğini özellikle "tala" denilen kompleks ritim kalıplarında duymak mümkündür. Özellikle vokal duyulan bölümlerde günün popüler müzik öğelerinin klasik orkestra tınısıyla karıştırılmış hali sergilenmiştir. Tarzlar arası geçişler, o kadar sıklıkla ve serice olur ki, herhangi bir tür etiketi düşünürken, o etiketin tanımladığı müzikten çok uzakta bir yere yönelir müzik. Öznel form anlayışını oluştururken yapısal bütünlüğün ikincil planda olduğu bir metotla

birleştirilmiştir parçalar ve bütününde aynı tekniğin eseri olmasından özellikle kaçınılmıştır. Birçok değişik kültürün ve geleneğin tarzlarını kendi bünyesinde barındırmaktadır. Ani geçişlerden kaynaklanan zıtlıklar, çelişkiler tamamıyla istemsel olarak kullanılmıştır. Eserin devamlılığını parçalanmış yapısı sağlar.

Kimi zaman çaldığı blues cümleleri, Antik Hindistan'da gördüğü müzisyenlerin arasına katılmış batılı bir gezgin gibi farklıdır, ama dünyanın küçülmesiyle beraber kültürlerin birbirlerine etkileri de derinleşmektedir ve jazz dünyasındaki gelişmeler de, tek taraflı Batı hegemonyasından uzaklaşmakta gibi görülmektedir.



### 3.6. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Güncel Teknoloji

Tablo 7. Güncel Teknoloji

Albüme İlişkin İçerik Analizi  
Bulguları

	Güncel Teknoloji
Saxophone Colossus	
The Shape Of Jazz To Come	
Kind of Blue	
Ezz-thetics	
Eastern Sounds	
Africa/ Brass	X
Jazz Samba	
The Black Saint and The Sinner Lady	
Out To Lunch	
Schzioprhenia	
Duster	X
Miles In The Sky	X
Bitches Brew	X
The Headhunters	X
Apocalypse	X
The Natural Elements	
The Byablue	
The Sophisticated Giant	
With Scott's Band in New York	
Mr. Gone	X
Nice Guys	

Postbop eserlerde postmodern özelliklerden *güncel teknolojinin kullanımı* incelendiğinde 21 eserde bu özellik 7 defa tespit edilmiştir.

11 kişilik bir jazz orkestrası tarafından kaydedilen “The Black Saint and the Sinner Lady” kayıt tekniği açısından, o dönemde üst üste kanal kayıt tekniğinin kullanıldığı ender jazz albümlerindendir.

Kayıt süresince yapılanların dışında, kayıt sonrası işlemleri Bitches Brew albümünü emsallerinden farklı kılmaktadır. Kaydedilen bölümler kayıt sonrasında stüdyoda bir araya getirilerek bir bütünsellik yakalanmıştır. Bu tarz bir yaklaşıma kolaj adını vermek yanlış olmaz. Birleştirilmiş tape üstüne ise çeşitli ses efektleri uygulanarak doğal seslerden yer yer uzaklaşmıştır. Bu albümün yaratılması sürecince o günün teknolojik olanakları en uç noktalarda kullanılmıştır ki, bu da postmodernitenin teknolojinin eserlerin üretim şekline ve yaratım sürecine etki etmesini ön gören koşullarına uygundur.

Mr. Gone albümünde, doğaçlama sırasında kullanılan bebop dönemi gamlarının etnik ve pop duyuluşlu hatlarla karışması ve dönemin en uç teknolojik gelişmelerini yansıtan “synthesizer”lar tarafından seslendirilmesiyle ortaya farklı bir müzik çıktığı söylenebilir. Tabii jazz müziğinde yaşanan bu değişimlerin bütün dinleyicileri kendi tarafına çektiğini söyleyemeyiz. Ünlü jazz eleştirmeni Cüneyt Sermet, grubun kurucusu Joe Zawinul hakkında şöyle yazmıştır:

“Joe Zawinul Viyana’da doğmuştu. Orta ve Doğu Avrupa’nın folk şarkılarından bir kısmını bestelerine aktarmıştı. Elektrikli piyano ve synthesizer gibi aletlerle bütün elektrik tesisatlarını (!) denemişti. Bu arada, herhalde Avrupalı yapısından dolayı, tonal olmayan muğlak müziğe de çalışmalarında çok yer ayırmıştı. Joe Zawinul’un pek çok da bestesi vardı ve çalışmalarında atalarının kanına da kulak verip jazz has olmayan ritim, melodi ve armonilere de yer veriyordu” (Sermet, 1999, s.309).

Elektrikli piyanoda bir öncü olan Zawinul, dönemin ünlü synthesizer üreticileri olan ARP ve Oberheim markalarıyla sentetik olarak veya kayıtlı seslerden yaratılmış, o güne kadar duyulmamış seslerden oluşan geniş yelpazesıyla çağdaş jazz müziğinde sıra dışı bir noktayı temsil etmektedir.

### 3.7. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Zıtlıklar/Çelişkiler

**Tablo 8. Zıtlıklar/Çelişkiler**

Albüme İlişkin İçerik Analizi  
Bulguları

	Zıtlıklar/Çelişkiler		
	Doğaçlama Yapısı	Ritmik Yapı	Enstrümental Yapı
Saxophone Colossus			
The Shape Of Jazz To Come	X		
Kind of Blue	X		
Ezz-thetics	X		X
Eastern Sounds	X		X
Africa/ Brass			X
Jazz Samba		X	X
The Black Saint and The Sinner Lady	X	X	X
Out To Lunch	X	X	X
Schzioprhenia	X	X	X
Duster	X	X	X
Miles In The Sky	X	X	X
Bitches Brew	X	X	X
The Headhunters	X	X	X
Apocalypse	X	X	X
The Natural Elements	X	X	X
The Byablue			
The Sophisticated Giant			
With Scott's Band in New York			
Mr. Gone	X	X	X
Nice Guys	X	X	X

Postbop eserlerde postmodern özelliklerden *zıtlıklar/çelişkiler* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir: Doğaçlama yapısı (15 defa), ritmik yapı (12 defa), enstrümental yapı (15 defa)

“Bitches Brew” albümünde, grupta saksofon çalan Wayne Shorter tarafından yazılmış olan Sanctuary isimli ballad, 1968 kaydından çok farklı bir biçimde ele alınmıştır. Parçanın girişine metinler arası geçişe örnek teşkil edebilecek şekilde Jule Styne ve Sammy Cahn tarafından 1944 yılında yazılmış jazz standardı “I Fall in Love Too Easily” eklenmiştir. Ardından armonik yapısından arındırılmış – ki bu Miles Davis’in o dönemde sıklıkla izlediği bir başkalaştırma yöntemidir. Sanctuary sabitlik ve özgürlük arasında değişkenlik gösteren bir ritim üzerinde sergilenir. Bu bir Miles Davis sarkacıdır: armonik yokluk ile tonalite, ritim ile temposuzluk, düzen, gerçeklik ve düşler, melodik tutarlılık ve atonalite arasında hiç durmadan sallanır.

Rollins’in Saxophone Colossus albümündeki St. Thomas adlı eserin doğaçlama kısmında ise iki ve üç notadan oluşan kısa kombinasyonları armonik yapının üzerine uyarlamaya çalışarak parçalanmalardan meydana gelen değişik ve minimalist bir devamlılık sergiler.

### 3.8. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Parçalanmalarla Bölünmüş Devamlılık

**Tablo 9. Parçalanmalarla Bölünmüş Devamlılık**

Albüme İlişkin İçerik Analizi  
Bulguları

	Parçalanmalarla Bölünmüş Devamlılık		
	Göndermeye Dayalı	Çokkültürlülüğe Dayalı	Tekrara Dayalı
Saxophone Colossus			
The Shape Of Jazz To Come			
Kind of Blue	X		
Ezz-thetics			
Eastern Sounds		X	
Africa/ Brass	X	X	
Jazz Samba	X	X	
The Black Saint and The Sinner Lady		X	X
Out To Lunch	X		X
Schzioprhena			X
Duster			X
Miles In The Sky			X
Bitches Brew	X		X
The Headhunters	X		X
Apocalypse			
The Natural Elements		X	
The Byablue	X	X	
The Sophisticated Giant	X		
With Scott's Band in New York	X		
Mr. Gone	X	X	X
Nice Guys	X	X	X

Postbop eserlerde postmodern özelliklerden *parçalanmalarla bölünmüş devamlılık* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir: Göndermeye dayalı (11 defa), çokkültürlülüğe dayalı (8 defa), tekrara dayalı (9 defa)

“Kind of Blue” albümünde klasik müzikten alıntı, siyah kilise müziğine ve Afrika el piyanosu tınlarına göndermeyle, “Eastern Sonunds” da Doğu, Uzak Doğu ve film müziklerinin karışımlarıyla, “Africa/Brass” da Afrika müziğine ait kavramların (örn: call&response, tekrara dayalı pasajlar, vs.) orkestraya uyarlanması ve halk şarkılarının bu şekilde yeniden yorumlanmasıyla, “Jazz Samba” da Brezilya melodi, armoni ve ritimlerinin jazz müziğine etkisiyle, “The Black Saint and the Sinne Lady” de değişik jazz türleri, İspanyol müziği, klasik müzik ve tekrarlardan faydalanılan pasajların bulunduğu Afrika müziği öğelerinin karışımından doğan, “Out to Lunch” albümünde çağdaş klasik müziğe ve Afrika müziğini harmanlayarak yakalanan, *parçalanmış bir devamlılık* gözlenmektedir.

### 3.9. Postbop'ta Postmodern Özellikler: İroni

**Tablo 10. İroni**

Albüme İlişkin İçerik Analizi  
Bulguları

	İroni	
	Kişilere Saldırı	Çoğulcu Kolaj
Saxophone Colossus		
The Shape Of Jazz To Come		
Kind of Blue	X	X
Ezz-thetics		
Eastern Sounds	X	X
Africa/ Brass		X
Jazz Samba		
The Black Saint and The Sinner Lady	X	X
Out To Lunch	X	
Schzioprhenia		X
Duster		
Miles In The Sky		
Bitches Brew	X	X
The Headhunters		X
Apocalypse		X
The Natural Elements		
The Byablue	X	X
The Sophisticated Giant		
With Scott's Band in New York		
Mr. Gone	X	X
Nice Guys	X	X

Postbop eserlerde postmodern özelliklerden *ironi* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir: Klişelere saldırı (8 defa), çoğulcu kolaj (11 defa)

“Kind of Blue” dönemin jazz armonik yapısı ve bestecilik anlayışındaki klişelerine uymayan, çoğulcu ve çokkültürlü odak yapısı ile çığır açan bir albümdür.

“Eastern Sounds” jazz ve blues klişelerine uymayan bir enstrümantasyonla kaydedilmiştir.

“Out to Lunch” albümünde, müzik kırılmalardan ve uyumsuzluktan o kadar çok faydalanır ki, yaratılan bu yepyeni estetik dünyasının kuralları başka bir evrenden gelmiş gibidir. İşte burada yatan bir oyun vardır: Eski dünyanın düzen anlayışının, sadece güzeli yakalamaya çalışan ikiyüzlülüğüne karşı gizli bir kinayesi vardır. Yapısal bütünlüğün alışlagelmiş bütün anlamlarını yadsıyarak, ancak parçalanmış bir aynanın yansıtabileceği kırılmış ışıkları öz bütünü kabul eder.

Baudrillard'ın da televizyon düşkünü, o kanaldan bu kanala geçip duran izleyicinin parçalanmış dünya algısını, postmodernizmin bir ögesi olan şizofreni çerçevesinde tartıştığını belirteyim. Şizofreni; gösterenler (signifier) arasındaki ilişkinin çöküşü, zamansallık, hafıza ve tarih duygusunun çöküşü olarak görülür. Şizofreninin tecrübesi “tutarlı bir ardışıklık halinde bağlantılandırılmayan yalıtık, bağlantısız, süreksiz bir maddi gösterenler tecrübesidir (Featherstone, 1991, s.110).



### 3.10. Postbop'ta Postmodern Özellikler: Kalıplaşmış Formların Dışında Yapılar

**Tablo 11. Kalıplaşmış Formların Dışında Yapılar**

Albüme İlişkin İçerik Analizi  
Bulguları

	Kalıplaşmış Formların Dışında Yapılar		
	Ölçü Sayısı	Armonik Form	Standart Caz Kalıpları
Saxophone Colossus			
The Shape Of Jazz To Come			
Kind of Blue	X	X	
Ezz-thetics			
Eastern Sounds			
Africa/ Brass		X	X
Jazz Samba			X
The Black Saint and The Sinner Lady	X		X
Out To Lunch	X	X	X
Schzioprhenia	X	X	X
Duster	X	X	X
Miles In The Sky	X	X	X
Bitches Brew	X	X	X
The Headhunters	X	X	X
Apocalypse	X	X	X
The Natural Elements	X	X	X
The Byablue	X	X	X
The Sophisticated Giant			
With Scott's Band in New York			
Mr. Gone	X	X	X
Nice Guys	X	X	X

Postbop eserlerde postmodern özelliklerden *çoklu yaratım tekniği* incelendiğinde 21 eserde bu özellik yukarıdaki tabloda verildiği şekilde geçmiştir: Ölçü sayısı (13 defa), armonik form (13 defa), standart jazz kalıpları (14 defa)

“The Black Saint and the Sinne Lady” albümünde parçalar “standart jazz parçası” formu olan “melodi-doğaçlama-melodi” çerçevesinde çalınmazlar. Geçişler daha planlı ve komplike bir hikaye anlatıcılığını gösterir. Solo doğaçlamalar, kendilerine ayrılan bölümlerde sergilenir. Bu eserin tasarımı, jazzdan olduğu kadar klasik müzikten de faydalanmaktadır. Doğaçlama bölümler dışında bütün orkestra hareketleri yazılıdır. Albüm, aşk ve mücadele konusunda soyut bir dışavurumdur. Adeta bir senaryo üzerine oluşturulmuştur. Dolayısıyla postmodern sanat göstergelerinin birçoğunu barındırmaktadır bu albüm: Bilinen tarzlardan yola çıkarak başkalaşmış bir üründür. Forse edilerek derli toplu bir hale getirilmiş, temiz bir forma sahip değildir, eser, dağınık ve asimetrik yapısını gizlemekten uzaktır, zıtlıkları ve çelişkileriyle bir bütündür. Tüneller arası geçişlerde, parçalanmaların yarattığı patlamalar devamlılığı sağlamaktadır. Kùltürler arası geçişleri serbestlikle sergiler.

#### 4. SONUÇ

Bebop sonrası jazz müziği, yaratıcı ruhu, oluşturulma metodolojisi, yapısal özellikleri, kayıt teknikleri ve üretici sanatçıların özellikleri bakımından ait olduğu dönemin ana düşünsel akımı olan Postmodernizm'in müzikal bir yansıması gibidir. Aynı DNA'yı paylaşmakta, aynı yaşam biçiminin aynasını toplumlara çevirmekte, aynı yaratıcı umutları yaşatmaya çalışmaktadır. Bu da jazz sanatının genel olarak sanıldığı gibi sadece "alt siyah kültürün" özgün fikri olmadığına, 1920-1940 arası doğmuş olan, Noam Chomsky, Martin Luther King, Jr, Jimi Hendrix, Elvis Presley gibi "Silent Generation" yani "Sessiz Kuşak" mensuplarının ortak hayalinin güzel ve nadide bir rengi olduğunun göstergesidir. Tabii ki amaç burada siyah kültürün yaratıcı gücünün varlığının değerini azaltmak değil, kültürlerin bir arada, aynı düşlerin ve gerçeklerin şarkısını tınlattığının altını çizmektir. Asıl değer, bir arada var oluşumuzun uyumunun güzelliğini, birbirimizi tamamlayışımızın ilahi yönlerini ortaya dökmeye çalışmaktadır. Bu tezin en önemli amacı bu savı bütün saflığıyla ve kanıtlarıyla sunmaktır. Bu kanıtları şu şekilde sıralamak yerinde olacaktır:

1. Postbop müziğinde belki de en önemli Postmodernist özellik, çokkültürlülüğün motiflerini bütün eserlerde sıklıkla yapı oluşturmanın ve yapısökümün yöntemleri olarak kullanılmasıdır. Ani müzikal kültür değişimleri ile gerçekleşen "kolaj bazlı" bu jazz yaratım tekniği, Postmodern akımın etkilerinin görüldüğü bütün alanlarda mevcuttur.
2. Çokkültürlülüğün etkisiyle, "merkeziyetçilik" kavramı kaymıştır. Merkezler anlaktır ve geçicidir. Hiçbir düşünce veya inanç "tabu"laşacak kadar uzun süreli başrolde kalmaz.
3. Sıkça yaşanan kolaj uygulaması, modernist akıma kıyasla, yapısal bütünlüğe verilen önemi ciddi biçimde kaybettirmiştir.
4. Parçalanmalar ve kesilmeler devamlılık açısından zıtlıkları da kabullenen "yenilikçi" bir bütünlük anlayışı oluşturur.
5. Zıtlıkların, çelişkilerin ve kayan merkezlerin varlığının kabulü çokkültürlü bir ütopyanın tek çıkış yoludur. Bu bağlamda, Postbop müziği

mantalitesiyle toplumsal farkların benimsenmesi açısından yol gösterici müzikal bir rol üstlenmektedir.

6. Kimi zaman kökleri olan Prebop öncesi jazz müziğinden koparak ilerlemek amacıyla, kimi zaman da gelişen teknolojik yapılanmanın müzikal değerleri kaybettiğini iddia ederek kendi içinde Postmodernvari bir ikileme düşmektedir. Bu durum hem başkalaşmayı hem de başkalaşmış bir uzantı olmayı beraberinde getirecektir.
7. Kültürlerin ve tarihi gerçeklerin birbiriyle etkileşimindeki çakışma noktalarındaki kırılmaların kinayeli bir biçimde öyküleştirilerek yansıtılması zaten jazz ve blues müziğinin en temelini tutuşturan yaratıcı ateştir, belki de siyah öz budur.
8. Değerleri ve geçmişi sorgulanan bir azınlığın müziği olarak zaten sınıfçı bir yaklaşım içinde olması beklenemez. Bu bağlamda doğası gereği Postmoderndir.
9. Kendi varlık çerçevesini bilinçli biçimde çizen bir yapıya sahip olarak, kendi dışında ve belki de bir üst konumda olan yapıları, kumaşının dokusu itibarıyla dışlayacaktır ki bu da Postmodernizmin “elitist ve popülist değerlerin karşılıklı dışlayıcılığı” kuralını birebir karşılamaktadır.
10. Yaşamın özünde yer alan “değişmeyen tek şey değişimin kendisidir” düşüncesi Postbop jazz müziğinin bütün yapılanmasında etkin olan ana düşüncedir. Ne tamamıyla kolajdır, ne de bütünsel bir yapıyı tam anlamıyla yansıtır. Ne tamamıyla serbesttir, ne de katı kurallara bağlanmıştır. Hiçbir kültürün ürününe ebedi bir sadakat içinde değildir. Bir tür sanatsal gezgindir aslında, ne durağı, ne otağı bellidir. Dolayısıyla Postmodernizmin öğelerinden biri olan “Bütününde aynı tekniğin eseri olan yaratımlardan kaçınma” kuramına uymaktadır.
11. Postbop soyut ve özerk bir yapılanma değil, kültürel ve toplumsal çeşitliliğin bir arada yaşadığı yeni bir dünya modelidir.

12. Postbop yaratıcısının bagajında getirdiği kültürü konakladığı ve yerleştiği alandaki yeni kültürle harmanlaması anlamında çoğul anlamları ve çoğul zaman algısını sergiler.
13. Bütün jazz müziğinin ortak özelliği olduğu gibi, icracının ruhsal durumuna göre yapılan doğaçlama bölümlerindeki değişimler sayesinde, anlam, yapı notalar ve kayıtle sınırlanmadan, yaratıcının değişken tavrının dinleyicinin algısının enlem ve boylamında biçim almasıyla yeniden oluşur.
14. şişe, korna, kayıtlı dış sesler, vb. gibi enstrmanlaştırılmış nesnelere katılımı ile çevrede bulunabilecek rastgele objeler müziğe katılır.
15. Yukarıda sözü edilen tüm noktaların bileşkeni "Polistilizm" e çıkar. Bilinç akışıyla olagelen "Rastgelelik" kavramı jazz motifidir. Buradan hareketle Postmodern düşüncenin Postbop müziğinin soluğu olduğu fikri bu tezin ana düşüncesidir.

## 5. KAYNAKÇA

Bacon, F. **(1626)**. Erişim: 18.9.2014,

[http:// www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bacon/atlantis.pdf](http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bacon/atlantis.pdf)

Basiliere, A. **(2008)** Herbie Hancock: Head Hunters. Erişim: 15.02.2015,

<http://www.allaboutjazz.com/head-hunters-herbie-hancock-columbia-records-review-by-aaron-basiliere.php>

Baudelaire, C. **(1863)**. Erişim: 18.9.2014,

[http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/dossier\\_4/Baudelaire.pdf](http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/dossier_4/Baudelaire.pdf)

Bell, D. **(1973)** *The Coming of Post-Industrial Society*, New York: Basic Books

Berendt, Joachim E. **(2010)** *Jazz Kitabı* (Neşe Ozan, çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Best, S., Kellner, D. **(1998)** *Postmodern Teori*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Borden, D., Elzanowski, J., ve diğerleri, **(2009)** *Başvuru Kitapları Mimarlık*, İstanbul: NTV

Davis M., Troupe Q. **(1995)** *Miles Otobiyografi* (Avi Pardo, Çev.), İstanbul: AFA Yayıncılık

Deluke, R.J., **(2013)**, Wayne Shorter: Portrait of A Visionary. Erişim: 10.02.

2015, <http://www.allaboutjazz.com/wayne-shorter-portrait-of-a-visionary-wayne-shorter-by-rj-deluke.php>

Emre, İsmet. **(2006)** *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık

Erzen, J., N., **(1997)** *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, YEM Yayın

Featherstone, M. **(1991)** *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*

(Mehmet Küçük, çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Hamilton, E., **(2014)**, Horace Silver: Blue Note Records and His Lady Music.

Erişim: 07.02.2015, <http://www.allaboutjazz.com/horace-silver-blue-note-records-and-his-lady-music-horace-silver-by-ed-hamilton.php>

- Grout, Donald, J., Palisca, Claude, V. **(2001)** *A History of Western Music*, New York: W.W. Norton & Company
- Harvey, D., **(1996)**. *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd., 1990
- Koçakoğlu, A. **(2010)** *Yerli Bir Postmodern İlhan Oktay Anar*, Konya: Palet Yayınları
- Kuçuradi, İ. **(1967)** *Nietzsche ve İnsan Üzerine*, İstanbul: Yankı Yayınları
- Liebmann, D. **(1991)** *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Germany: Advance Music
- Locke, A. **(1925)** *The New Negro*, New York: Touchstone Press
- Lunn, E. **(1984)** *Marxism and Modernism*, Los Angeles: University of California Press
- Marx, K., Engels, F. **(1969)** *Manifesto of the Communist Party*. (S. Moore, Çev.) Moskova: Progress Publishers, 1848
- May, C. **(2008)**, Stan Getz: The Bossa Nova Albums. Erişim: 07.02. 2015, <http://www.allaboutjazz.com/stan-getz-the-bossa-nova-albums-by-chris-may.php>
- Murnane, **(2009)**. J. The Arab Roots of Miles Davis' Sketches of Spain. Erişim: 14.01.2015, <http://www.allaboutjazz.com/the-arab-roots-of-miles-davis-sketches-of-spain-by-john-murnane.php>
- Nix, B., **(2009)**, Bern Nix: A History in Harmolodics. Erişim: 14.01.2015, <http://www.allaboutjazz.com/bern-nix-a-history-in-harmolodics-bern-nix-by-aaj-staff.php>
- Poggioli, R., **(1981)** *The Theory of the Avant-Garde*, Boston: The Belknap Press of Harvard University Press
- Porter, L. **(1998)** *John Coltrane His Life and Music*, Michigan: The University of Michigan Press
- Russell, G., **(2011)**, Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization, Erişim: 15.01.2015, <http://www.lydianchromaticconcept.com/lccoto.html>

Sermet, C. (1999) *Cazın İçinden*, İstanbul: Pan Yayınları

Schorske, C. (1981) Erişim:18.9.2014, Ağ sitesi adı:

<http://www.westernciv.com/syllabi/notes/27-Fin-de-Siecle-Vienna.pdf>

Schumpeter, A. (1968), "Kapitalizm, Sosyalizm ve Demokrasi",

(Dr. Tunay Akoğlu, Çev.), Varlık Yayınevi, İkinci Basılış, Ankara

Shoemaker, B., (1998), Gary Burton Duster. Erişim: 10.02.2015,

<http://jazztimes.com/articles/8498-duster-gary-burton-quartet>

Something Else, (2010), The John Coltrane Quartet "Africa/Brass" (1961).

Erişim: 03.02.2015. <http://news.allaboutjazz.com/the-john-coltrane-quartet-africa-brass-1961.php>

Spencer, R., (1997), Charles Mingus: The Black Saint And The Sinner Lady.

Erişim: 14.01.2015, <http://www.allaboutjazz.com/the-black-saint-and-the-sinner-lady-charles-mingus-impulse-review-by-robert-spencer.php>

Stein, G. (1984) *Picasso*, New York: Dover Publications

Tanyeli, U. (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: YEM Yayın

Toynbee, A.J. (1961) *A study of History*, Volume 5, Oxford:

Oxford University Press

Turan, G. (Mayıs, 1992) Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı? *Varlık*,

*Sayı 1022*

Wesley Reed Jr., J. (2013), In Memoriam: Dr. Yusef Abdul Lateef. Erişim:

05.02.2015, <http://www.allaboutjazz.com/in-memoriam-dr-yusef-abdul-lateef-yusef-lateef-by-john-wesley-reed-jr.php>

Yıldız, E. (2004) *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim

Yayınları





HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 26/05/2017

Tez Başlığı : Postmodernizm ve Postbop Koşutluğu Üzerine

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 97 sayfalık kısmına ilişkin, 26/05/2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

26/05/2017

Adı Soyadı: Onur Ali YÜCE  
Öğrenci No: N 11129589  
Anabilim Dalı: Müzikoloji  
Programı: Tezli Yüksek Lisans  
Statüsü:  Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Ayten Kaplan



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİKOLJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih:26/05/2017

Tez Başlığı : Postmodernizm ve Postbop Koşutluğu Üzerine

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Onur Ali YÜCE

Öğrenci No: N11129589

Anabilim Dalı: Müzikoloji

Programı: Tezli Yüksek Lisans

Statüsü:  Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI**

  
Prof. Dr. Ayten Kaplan

## 6. ÖZGEÇMİŞ

### Kimlik Bilgileri

Adı Soyadı: Onur Ali YÜCE

Doğum Yeri: Ankara

Medeni Hâli: Bekâr

E-posta: yuceonur@hotmail.com

### Eğitim

Lise: Ankara Tevfik Fikret Lisesi

Lisans: University of Louisville, Kentucky (2001-2002)

Berklee College of Music, Boston, ABD (2002-2005)

### Yabancı Dil ve Düzeyi

İngilizce: Çok iyi

Fransızca: Orta

İspanyolca: Orta

### İş Deneyimi

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Caz Anasanat Dalı'nda tam zamanlı öğretim görevlisi (2012-)

Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen Satranç (Stefan Zweig) adlı oyunun besteleri (2017)

Adana Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen İndia Bankası (Sébastien Thiéry) adlı oyunun besteleri (2017)

Tatbikat Sahnesi Aşk Aptalı (Sam Shephard) oyun müzikleri bestesi (2016)

Belgesel müziği bestesi (Refakatçi, TRT Belgesel TV) (2016)

46 Yok Olan dizisi (Star Tv) fragman ve iki bölümün müziklerinin bestesi (2016)

Devlet Tiyatrolarında oynanan Yeraltından Notlar (Dostoyevski) adlı eserin müziklerinin bestesi (2016)

Tatbikat Sahnesinde oynanan Antabus (Seray Şahiner) ve Blink (Phil Porter) adlı eserlerin müziklerinin bestesi ile Yapı Kredi Afife Jale En iyi Tiyatro Müziği Ödülü adayı (2016)

Devlet Tiyatrolarında oynanan Muammer Muammer (Orhan Kemal) adlı eserin müziklerinin bestesi (2015)

Büchner'in Woyzeck masalı adlı eserinin adapte edilerek rock müzikali haline getirilmesi ve Türk Sanat Kurumu En iyi Tiyatro Müziği ödülü (2014)

Aristophanes'in Kuşlar adlı eserinin adapte edilerek Afro-Arabesk müzikal haline getirilmesi (2013)

Devlet Tiyatrolarında oynanan Meraklısı için Öyle Bir Hikâye (Sait F. Abasıyanık) ve Nihayet Bitti (Peter Turrini) adlı eserlerin müziklerinin bestesi (2011-2012)

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, ODTÜ ve Atılım Üniversitelerinde yarı zamanlı öğretim görevlisi (2011)

Siyah-Beyaz filminin müzik yapımı (ortak çalışma), Ankara (2010)

Forget Me Not isimli kısa filmin müziklerinin bestesi (2009 Cannes Film Festivali, Kısa Filmler, Fransa ve 5. Libertas Film Festivali, Hırvatistan) (2009)

Farklı gruplarla albüm kaydı, Barselona, İspanya (2008-2010)

İlhan Erşahin ile Nublu Records'da çalışma, New York, ABD (2007)

Christopher Young (Spider Man 3 ve Ghost Rider) yanında asistanlık, Kaliforniya, ABD (2006)

### **Deneyim Alanları**

İcracılık, bestecilik, yazarlık