

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

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Bebop Şarkıcılığının 1990 Sonrası Kuşaklar Üzerindeki
Etkisine Yönelik Bir Caz Vokal Doğaçlama Metodu
Yaklaşımı**

**Hatice Ceren TEMEL
2502190321**

PROF DR. Zehra Müge HENDEKLİ

İSTANBUL – 2026

ÖZ

**Bebop Şarkıcılığının 1990 Sonrası Kuşaklar Üzerindeki Etkisine
Yönelik Bir Caz Vokal Doğaçlama Metodu Yaklaşımı
Hatice Ceren Temel**

Bu araştırma bebop şarkıcılığının 1990 sonrası caz şarkıcıları üzerindeki etkilerini incelerken eski kuşak ve 90 sonrası kuşak şarkıcılarının sololarını analiz ederek bu etkileşim temelinde bir doğaçlama metodu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma dört ana bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın amacı, önemi, yöntemi ve sınırlılıkları açıklandıktan sonra birinci bölümde, bebop kavramının caz tarihi içindeki yeri ve vokal caz bağlamındaki yansımaları ele alınmaktadır. Caz vokal tarihine genel bir bakış içeren ikinci bölümde bebop, bebop vokal geleneğinin temel unsurları ile pedagojik açıdan doğaçlamaya yönelik yaklaşımlar ayrıntılı biçimde incelenmektedir. Araştırma kapsamında önce detaylı olarak bebop vokal repertuarı taranmış, ardından örneklem iki aşamalı bir seçim süreciyle belirlenmiştir. Bu doğrultuda, bebop veya 1990 sonrası dönemde temsil gücü yüksek olmak, stilistik açıdan birbirini taklit etmeyen kişisel bir üslup barındırmak ve mevcut literatürde sınırlı biçimde incelenmiş olmak kriterleri dikkate alınarak üçü eski kuşak üçü yeni kuşaktan toplam altı vokalistin soloları seçilmiştir. Seçilen doğaçlama soloların transkripsiyonları, kayıtların araştırmacı tarafından dinlenip bilgisayar destekli nota yazım programları aracılığıyla notaya aktarılması yoluyla hazırlanmıştır. Üçüncü bölümde bu sololar, betimsel analiz ve karşılaştırmalı analiz teknikleri kullanılarak incelenmiş; analizler armonik, melodik ve ritmik boyutların yanı sıra zaman hissi, scat hece kullanımı, artikülasyon ve cümleme gibi performans parametreleri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bulgular, 1990 sonrası şarkıcıların bebop dilinin temel unsurlarını büyük ölçüde korumakla birlikte modern yaklaşımlar geliştirdiklerini göstermektedir. Dördüncü ve son bölümde ise, analiz bulgularından hareketle geliştirilen özgün etüt örneklerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bebop, bebop şarkıcılığı, caz vokal, caz vokalde doğaçlama, doğaçlama metodu, bebop doğaçlama

ABSTRACT

A Jazz Vocal and Improvisation Method Approach Based On The Influence of Bebop Singing On Post-1990 Generations Hatice Ceren Temel

This research aims to develop an improvisation method based on the interaction between bebop singing and its influence on post-1990 jazz vocalists through analytical examination of vocal improvisation solos from older-generation and post-1990 singers. Following an explanation of the purpose, methodology, and limitations of the research, the first section discusses the position of the bebop concept within jazz history and its reflections in the context of vocal jazz. The second section provides an overview of jazz vocal history and examines bebop, the fundamental elements of the bebop vocal tradition, and pedagogical approaches to vocal improvisation. Within the scope of the research, the bebop vocal repertoire was reviewed, and the sample was determined through a two-stage selection process. Accordingly, improvisational solos by six vocalists were selected. Three vocalists represent the older generation, and three represent the post-1990 generation. The selection was based on representational value, distinctive personal style rather than stylistic imitation, and limited examination in the existing literature. The transcriptions of the selected improvisational solos were prepared through attentive listening and written by using computer-assisted notation software. In the third section, these solos were analyzed using descriptive and comparative analysis methods. The analyses focused on harmonic, melodic, and rhythmic dimensions, as well as sense of time, scat syllable usage, articulation, and phrasing. The findings indicate that post-1990 vocalists preserve the fundamental elements of the bebop language while developing modern approaches. The fourth and final section presents original etude examples based on the analytical findings.

Keywords: Bebop, bebop singing, jazz vocal, jazz vocal improvisation, improvisation method, bebop improvisation

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
TABLolar LİSTESİ	viii
ÖRNEKLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
ÖNSÖZ	xii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
BEBOP'IN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ	
1.1. Bebop Tanımı, Doğuşu ve Tarihsel Arka Planı	9
1.2. Bebop'ın Yapısal Özellikleri	13
1.2.1. Armonik ve Melodik Yapılar	15
1.2.2. Form	23
1.3. Bebop Vokal Geleneği ve Pedagojik Yansımaları	25
1.3.1. Bebop'ın Vokal Müzikteki Yeri ve 1920-1940 Arası Vokal Stilleri	26
1.3.2. Enstrümantal Düşüncenin Vokale Etkisi	28
1.3.3. Scat & Bebop Şarkıcıları	32
1.4. Pedagojik Açıdan Bebop Şarkıcılığı: Teknik ve Stilistik Özellikler	60
1.4.1. Hece Seçimi ve Artikülasyon	63
1.4.2. Doğaçlama Motifi Kullanımı ve Motif Geliştirme	68
1.4.3. Ton, İfade, Cümleme ve Armoni Bilgisi	70
1.4.4. İşitsel Kavrama ve Hissetme	71
1.4.5. Bireysel Yaklaşımın Önemi	72
1.4.6. Yorumlama Becerileri	74
İKİNCİ BÖLÜM	
DOĞAÇLAMANIN ÖĞRENİLME SÜRECİ VE EĞİTİME AKTARIMI	
1.1. İçselleştirme ve Pedagojik Yaklaşımlar	77
1.2. İçselleştirme	78
1.2.1. Transkripsiyondaki Sınırlılıklar	84
1.3. Tarihsel Bağlam	89
1.4. Öğrenme Sürecinde Karşılaşılan Zorluklar	90
1.5. Caz Vokal Metotları	90
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	

DOĞAÇLAMA SOLOLARIN ANALİZİ

1.1.	ESKİ KUŞAK CAZ ŞARKICILARININ SOLOLARININ ANALİZİ	95
1.1.1.	JON HENDRICKS	96
1.1.2.	BETTY CARTER	102
1.1.3.	SHEILA JORDAN	109
1.2.	1990 SONRASI KUŞAK ŞARKICILARININ SOLO ANALİZLERİ	120
1.2.1.	KURT ELLING (2. 11. 1967)	120
1.2.2.	JAZZMEIA HORN (16.04.1991)	131
1.2.3.	MICHAEL MAYO (1.06.1992)	142
1.3.	KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ	156

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İLERİ SEVİYE CAZ VOKAL DOĞAÇLAMA METODU YAKLAŞIMI

4.1.	ARPEJ VE ARALIK KULLANIMI	163
4.2.	DİZİ KULLANIMI	170
4.3.	Blues Dizisi	175
4.4.	OVER THE BAR LINE PHRASING	Error! Bookmark not defined.
4.5.	METRİK DİSONANS	180
4.6.	ii-V-I	183
4.7.	Dışsal Notaların Kullanımı (Heksatonik)	189

SONUÇ	196
--------------------	------------

KAYNAKÇA	201
-----------------------	------------

DİSKOGRAFI	212
-------------------------	------------

EKLER	213
--------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ	247
-----------------------	------------

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 : Soloların Analizi: Doğaçlama Tekniklerinin Karşılaştırılması158



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: "Jumpin At The Woodside" 1-3. Ölçüler	100
Örnek 2: "Jumpin' At The Woodside" ilk 8 ölçü	100
Örnek 3: "Jumpin' At The Woodside" 21-22. Ölçüler.....	101
Örnek 4: "Jumpin' At The Woodside" 25. Ölçü	101
Örnek 5: "Jumpin' At The Woodside" 29-31. Ölçüler	102
Örnek 6: "Thou Swell" 3-5. Ölçüler.....	108
Örnek 7: "Thou Swell" 11 ve 12. Ölçü	108
Örnek 8: "Anthropology" A1'in son iki ölçüsü (7 ve 8)	116
Örnek 9: "Anthropology" A2'nin ilk ölçüsü	116
Örnek 10: "Anthropology" İkinci Chorus ilk 8 ölçü	117
Örnek 11: "Anthropology" A3'ün 3. Ölçüsü(35. Ölçü) Soru Motifi	117
Örnek 12: "Anthropology" A3'ün 7. Ölçüsü (39. Ölçü) Cevap Motifi.....	117
Örnek 13: "Anthropology" geniş aralıkların kullanımı.....	118
Örnek 14: "Anthropology" 5-6. Ölçüler	119
Örnek 15: "Anthropology" 13-14. Ölçüler	119
Örnek 16: "Anthropology" B'nin son iki ölçüsü: sekvens	119
Örnek 17: "Tight" Solonun ilk 4 ölçüsü	129
Örnek 18: "Tight" 9-10. Ölçüler	129
Örnek 19: "Tight" 13. ölçü (do bemol).....	130
Örnek 20: "Searchin'" 19-22 ölçüler	140
Örnek 21: "Searchin'" 9-10. Ölçüler	141
Örnek 22: "Searchin'" 19-22. Ölçüler	142
Örnek 23: Charlie Parker "Cool Blues" ilk 4 ölçü.....	153
Örnek 24: "It Could Happen To You" 7. Ölçü "Cool Blues" alıntı	153
Örnek 25: "It Could Happen To You" Enclosure'a örnek	154
Örnek 26: "It Could Happen To You" G7b9	154
Örnek 27: "It Could Happen To You" G7-Gm7 değişimi.....	155
Örnek 28: "It Could Happen To You" Akor sesleri.....	155
Örnek 29: "It Could Happen To You" Antisipasyon, geniş aralık kullanımları ve metrik disonans etkisi.....	156
Örnek 30: "Anthropology" 2. Chorus A4 geniş aralık kullanımı	164
Örnek 31: "Anthropology" 1-3-5-7 Arpej Etüt	164
Örnek 32: "It Could Happen To You" 1-3-5-7 Arpej Etüt	165
Örnek 33: "It Could Happen To You" 1-3-5-7 Bağlı Arpej Etüt	165
Örnek 34: "Anthropology" Geniş Aralık Kullanımı ilk A: Etüt	165
Örnek 35: "Anthropology" Geniş Aralık Kullanımı 2. A: Etüt	166
Örnek 36: "Thou Swell" Geniş Aralık Etüt	166
Örnek 37: "Thou Swell" 2.A Geniş Aralık Etüt	167
Örnek 38: Etüt 1	167
Örnek 39: Etüt 2	167
Örnek 40: "Jumpin' At The Woodside" 25. Ölçü geniş aralık kullanımı	168
Örnek 41: "Jumpin' At The Woodside" Geniş Aralık Etüt 1	168
Örnek 42: "Jumpin' At The Woodside" Geniş Aralık Etüt 2	168
Örnek 43: "Jumpin' At The Woodside" Geniş Aralık Etüt 3	169
Örnek 44: "Jumpin' At The Woodside" Geniş Aralık Etüt 4	169

Örnek 45: Jumpin' At The Woodside Geniş Aralık Etüt 5.....	169
Örnek 46: Jumpin' At The Woodside Geniş Aralık Etüt 6.....	169
Örnek 47: Jumpin' At The Woodside Geniş Aralık Etüt 7.....	169
Örnek 48: Jumpin' At The Woodside Geniş Aralık Etüt 8.....	169
Örnek 49: Jumpin' At The Woodside Geniş Aralık Etüt 9.....	169
Örnek 50: Jumpin' At The Woodside Geniş Aralık Etüt 10.....	170
Örnek 51: Jumpin' At The Woodside 25. Ölçü Permutasyon Etüt 11.....	170
Örnek 52: Jumpin' At The Woodside 25. Ölçü Permutasyon Etüt 12.....	170
Örnek 53: Jumpin' At The Woodside 25. Ölçü Permutasyon Etüt 13.....	170
Örnek 54: Jumpin' At The Woodside 25. Ölçü Permutasyon Etüt 13.....	170
Örnek 55: Dominant Bebop Dizisi (Mixolydian Bop).....	172
Örnek 56: Majör Bebop Dizisi (Ionian Bop).....	172
Örnek 58: Bebop Melodik Minör Dizisi.....	172
Örnek 59: Phrygian Bop Dizisi.....	172
Örnek 60: Lydian Bop Dizisi.....	172
Örnek 61: Aeolian Bop Dizisi.....	173
Örnek 62: Locrian Bop Dizisi.....	173
Örnek 63: G79b13 Dizisi.....	173
Örnek 64: Eb7b13 Bop dizisi (G79b13 üzerine).....	173
Örnek 65: "Tight" 7 ve 8. Ölçü.....	173
Örnek 66: "Tight" Fm üzerine Dorian Bop Dizi.....	174
Örnek 67: "Tight" Bb üzerine Mixolydian Bop Dizi.....	174
Örnek 68: "Tight" Fm-Bb Bop Dizi Yaklaşımı Etüt 1.....	174
Örnek 69: "Tight" Fm-Bb Bop Sekizlik Notalar Etüt 2.....	174
Örnek 70: "Tight" Fm-Bb-Ebmaj7 (ii-V-I) Bebop Dizi Etüt 3.....	174
Örnek 71: "Tight" Fm-Bb-Ebmaj7 (ii-V-I) Bebop Dizi Etüt 4.....	174
Örnek 72: Bebop Dizi Etüt 5.....	175
Örnek 73: Bebop Dizi Etüt 6.....	175
Örnek 74: Standart Blues Dizisi.....	177
Örnek 75: Genişletilmiş Blues Dizisi (2,#3,6 sesleri eklenmiş).....	177
Örnek 76: "Jumpin' At The Woodside" solosu ilk dört ölçü.....	177
Örnek 77: "Jumpin' At The Woodside" Blues etüt 1.....	177
Örnek 78: "Jumpin' At The Woodside" Blues etüt 2.....	177
Örnek 79: "Anthropology" 5-7. Ölçüler.....	179
Örnek 80: Anthropology Over-The-Bar-Line - Etüt 1.....	179
Örnek 81: Anthropology Over-The-Bar-Line - Etüt 2.....	180
Örnek 82: "Anthropology" 5-7. ölçüler Etüt 3.....	180
Örnek 83: "Anthropology" 5-7. ölçüler Etüt 4.....	180
Örnek 84: "Searchin" metrik disonans yaklaşımı.....	182
Örnek 85: Anthropology I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V üzerinde 3lü gruplamalar etüt.....	182
Örnek 86: Anthropology I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V üzerinde 5li gruplamalar etüt.....	182
Örnek 87: Anthropology I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V üzerinde 7li gruplamalar etüt.....	182
Örnek 88: Anthropology I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V üzerinde metrik modülasyon.....	183
Örnek 89: "Anthropology" ii-V-I cümlesi 15-16. Ölçüler.....	186
Örnek 90: "Anthropology" ii-V-I etüt yaklaşımı.....	186
Örnek 91: "Anthropology" ii-V-I cümlesi 63-64. Ölçüler.....	186

Örnek 92: “Anthropology” ii-V-I 63-64. ölçüler etüt	186
Örnek 93: “Anthropology” ii-V-I cümlesi 46-48. Ölçüler	186
Örnek 94: “Anthropology” ii-V-I cümlesi 46-48. ölçüler etüt	186
Örnek 95: “It Could Happen To You” ii-V-I cümlesi 11-13 ölçüler	187
Örnek 96: “It Could Happen To You” ii-V-I cümlesi 11-13 ölçüler etüt	187
Örnek 97: “It Could Happen To You” ii-V-I cümlesi 31-33. Ölçüler	187
Örnek 98: “It Could Happen To You” ii-V-I 31-33. ölçüler etüt	187
Örnek 99: “Jumpin’ At The Woodside” ii-V-I cümlesi 13-15. Ölçüler	188
Örnek 100: “Jumpin’ At The Woodside” ii-V-I cümlesi 13-15. ölçüler etüt	188
Örnek 101: “Thou Swell” ii-V-I cümlesi 12-13.ölçüler	188
Örnek 102: “Thou Swell” ii-V-I cümlesi 12-13. ölçüler etüt	188
Örnek 103: “Searchin” heksatonik yaklaşımı	191
Örnek 104: “Searchin” heksatonik G/F Etüt 1	192
Örnek 105: “Searchin” heksatonik G/F Etüt 2	192
Örnek 106: “Searchin” heksatonik Etüt 3	192
Örnek 107: “Searchin” heksatonik Etüt 4	192
Örnek 108: “Searchin” heksatonik Etüt 5	193
Örnek 109 “Searchin” heksatonik Etüt 6	193
Örnek 110 “Searchin” heksatonik Etüt 7	193
Örnek 111: “Searchin” heksatonik Etüt 8	194
Örnek 112: “Searchin” heksatonik Etüt 9	194
Örnek 113: “Searchin” heksatonik Etüt 10	194
Örnek 114: “Searchin” heksatonik Etüt 11	194
Örnek 115: “Searchin” heksatonik Etüt 12	195
Örnek 116: “Searchin” heksatonik Etüt 13	195
Örnek 117: “Searchin” heksatonik Etüt 14	195
Örnek 118: “Searchin” heksatonik Etüt 15	195

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
BKZ	: Bakınız
IAJE	: International Association of Jazz Education
LA	: Los Angeles
LHR	: Lambert & Hendricks & Ross
NARAS	: National Association of Recording Artists
R&B	: Rhythm and Blues
UCLA	: University of California, Los Angeles

ÖNSÖZ

Bu tezde ele aldığım konuya olan ilgim, öğrencilik yıllarımda *bebop* müziğine ve doğaçlamaya yönelik merakımın ilk kez belirginleştiği döneme dayanmaktadır. Doğaçlama yoluyla kendimi ifade edebildiğimi ve yaratıcılığımın bu alanda güçlendiğini fark ettiğim andan itibaren, bu müzikal dili yaşamımın merkezine almak istediğimden emin oldum. Eğitim sürecim boyunca zaman zaman tıkanıp hissettiğim alanlarla karşılaştığımda ise, bu durumun pedagojik bir boşluktan kaynaklanabileceğini düşündüm. Eğitimci kimliğimin de etkisiyle, bu alanda bir şeyler üretme ve çözüm yolları arama ihtiyacı duydum. Dolayısıyla bu çalışma, caz vokal doğaçlaması alanında hem bir icracı hem de bir eğitimci olarak edindiğim deneyimlerden yola çıkarak hazırlanmıştır.

Uzun yıllar süren sahne pratiği ve eğitim süreci boyunca, vokal doğaçlamanın enstrümantal doğaçlamayla benzer yapısal ve teorik temellere dayandığı, ancak bu ilişkinin akademik çalışmalarda yeterince ele alınmadığı görülmüştür. Bu durum, vokal doğaçlamanın analiz edilebilir, öğretilebilir ve pedagojik olarak yapılandırılabilir bir alan olarak incelenmesini gerekli kılmıştır.

Akademik üretim süreçleri, özellikle sahne pratiğiyle iç içe olan sanatçılar için zaman zaman zorlayıcı olabilmektedir. Sürekli sahnede olmayı gerektiren bir üretim biçimi ile uzun süreli odaklanma ve masa başı çalışma gerektiren akademik süreçler arasında denge kurmak her zaman kolay değildir. Bu süreçte yaşanan motivasyon kaybının temelinde çoğu zaman belirsizlik duygusu yer almaktadır. Doktora tez süreci, benim için bu belirsizlikle yüzleşmeyi, zaman zaman durmanın ve bakış açısını yeniden yapılandırmanın üretkenliği destekleyebileceğini fark etmeyi sağladı. Bu farkındalık, akademik süreci bir zorunluluk değil, anlamlı bir üretim alanı olarak yeniden değerlendirmeme olanak tanıdı.

Müzik kolektif bir eylem, doğaçlama ise karşılıklı etkileşimle güçlenen bir süreçtir. Benzer biçimde, akademik ve sanatsal yolculuklar da insan ilişkileriyle anlam kazanır. Bu nedenle bu süreç boyunca yanımda olan ve varlıklarıyla güç veren birçok kişiye teşekkür etmek isterim. Her seçimimde beni destekleyen, 12 yıl önce caz müziğine yönelme

kararımın ilk anından itibaren yanımda duran ve her koşulda desteğini hissettiren aileme; zor zamanlarda birbirimize tutunabildiğimiz, paylaşım ve dayanışmayla süreci anlamlı kılan dostlarıma minnettarım.

Tez yazım sürecinde destekleriyle yükümü hafifleten arkadaşlarım ve meslektaşlarım Kaan Karadavut, Onat Murat, Kaan Bıyıköğlü, Eylül Biçer ve Burak Bulut'a; Kadir Has Üniversitesi'nde ders verirken edindiğim pedagojik deneyimlerin bu çalışmanın şekillenmesine katkı sağlaması ve pedagojik ve düşünsel anlamda ilham kaynağı olması nedeniyle Güç Başar Gülle'ye, her zaman cesaretlendirici yaklaşımıyla yanımda olan eski mentörüm ve dostum Randy Esen'e; tez sürecinin başından itibaren titiz geri bildirimleri ve yol göstericiliğiyle çalışmama büyük katkı sağlayan danışmanım Prof. Dr. Müge Hendekli'ye teşekkür ederim. Ayrıca pandemi döneminde başlayan doktora süreci boyunca, belirsizlikler, yön değişiklikleri ve zorluklara rağmen sahnede aktif kalmayı, ders vermeyi ve akademik üretimi eş zamanlı sürdürebildiğim için kendime de teşekkür ederim. Bu süreç, vazgeçmeden üretmenin ve yaptığım işi severek sürdürmenin benim için ne kadar önemli olduğunu bir kez daha hatırlatmıştır.

H. Ceren Temel
İSTANBUL, 2026

GİRİŞ

1940'lı yıllarda ortaya çıkan *bebop* akımı, doğaçlamada kullanılan hızlı tempolar, karmaşık armonik ilerleyişler ve gelişmiş ritmik kalıplar gibi teknik yaklaşımlar bakımından hem şarkıcılar hem de enstrümcular için bir dönüm noktası olmuştur. Cazın kültürel mirasının temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilen bu stil melodik, armonik, ritmik ve ifadesel zenginliğiyle müzisyenlerin teknik yeterliliklerine ve yorumlama becerilerine önemli katkılar sağlamıştır.

Caz tarihindeki dönemsel değişimler genellikle on yıllık periyotlarla tanımlansa da, bebop'ın etkisi bu sınırların ötesine geçerek onun kuşaklar boyunca canlılığını koruyan nadir doğaçlama stillerinden biri olmasına sebep olmuştur. Bunun bir sonucu olarak, bebop stili günümüzde hâlâ hem yeni başlayan öğrenciler hem de profesyonel müzisyenler tarafından çalışılmakta ve yorumlanmaktadır.

Caz doğaçlaması, birçok araştırmacı tarafından bir dile benzetilmiştir; doğaçlamacılar bu dili kullanarak cümleler, paragraflar ve bunun sonucunda besteler inşa ederler (Lyon, 2008). Bu yaklaşım, bireysel yaratıcılığı teşvik eden caz doğaçlamasının pedagojik yönünü anlamak açısından da gereklidir. Bu nedenle bu araştırma, 1990 sonrası kuşak caz şarkıcılarının doğaçlama yaklaşımlarını geliştirmelerine katkı sağlamayı ve vokal doğaçlamaya dair yeni bir perspektif sunmayı amaçlarken, aynı zamanda caz müziğinin yenilikçi yönünün desteklenmesi ve evrimsel sürecinin anlaşılması bakımından da önem taşımaktadır.

Bebop şarkıcılığı, 1940'larda ortaya çıkan bebop caz akımıyla birlikte gelişen; karmaşık duyulan cümlelemeler hızlı tempolar ve virtüöz doğaçlamalarla karakterize edilen bir vokal caz stildir. Bu tarz, çoğu zaman enstrümantal bebop'un yenilikçi anlayışını vokal düzlemde yansıtır. (Bauer, 1996). Bebop şarkıcıları, *scat* şarkıcılığı olarak adlandırılan doğaçlamada enstrümantal düşünme biçimini benimseyerek seslerini adeta bir enstrüman gibi kullanmışlardır. Bu yaklaşım, caz vokalinin teknik sınırlarını genişletmiş ve sonraki kuşaklar için hem sanatsal hem pedagojik açıdan önemli bir miras bırakmıştır.

Bu çalışmada, 1980-1990 yılları arasında doğaçlama yapan geçmiş kuşak önemli caz şarkıcılarının vokal soloları incelenmiş ve bu soloların 1990 sonrası caz şarkıcıları üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, geçmiş kuşaktan Jon Hendricks, Sheila Jordan ve Betty Carter'in soloları temel alınarak, Kurt Elling, Jazzmeia Horn ve Michael Mayo gibi çağdaş şarkıcıların stilleri karşılaştırmalı biçimde ele alınmıştır. Böylece, bebop geleneğinin vokal doğaçlamadaki sürekliliği ve dönüşümü, farklı kuşaklara ait şarkıcıların doğaçlama anlayışları üzerinden incelenebilmiştir.

Seçilen şarkıcıların soloları, bebop geleneğinin ortak kelime dağarcığını paylaştıkları halde her birinin bu dili estetik ve bireysel yaratıcı yaklaşım doğrultusunda farklı biçimlerde yorumladıkları düşüncesiyle analize dâhil edilmiştir. Bu analiz kapsamında melodik yapıların kullanımı, ileri düzey özgün ritmik varyasyonlar ve gelişmiş armonik yaklaşımlar ele alınmakta; bu unsurların vokal doğaçlamada nasıl dönüştürüldüğü ve kişisel stile nasıl yansıdığı yorumlanmaktadır. Çalışmanın amacı, bu ortak bebop unsurlarının farklı yorumlanma biçimlerini inceleyerek, bebop geleneğinin hem tarihsel hem de çağdaş caz vokalistleri (1990 sonrası kuşaklar) üzerindeki etkisini karşılaştırmalı olarak ortaya koymaktır. Bu karşılaştırmalar ayrıca yukarıda bahsi geçen yaklaşımların pedagojik bağlamda yorumlanmasına da zemin hazırlamaktadır.

Literatür çalışması kapsamında ilk etapta 12 şarkıcı seçilmiştir. Bu sanatçıların 6 şarkıcıya düşürülüp araştırma daha sınırlı hale getirilmiştir. Çağdaş kuşak sanatçılardan 1992 doğumlu Mayo ve 1991 doğumlu Horn'a ek olarak 1967 doğumlu Kurt Elling'in çalışmaya dahil edilmesi, aktif olarak 1990 sonrasında performans gösteriyor olmasındandır. Ayrıca Mayo ve Horn gibi 1990 sonrası kuşaklara ilham olmuş olabileceği hipotezinden yola çıkılarak, seçilen soloların kronolojik gelişiminin de analiz edilebileceği varsayılmıştır.

Enstrümantal solo transkripsiyonları¹ başlangıç seviyesindeki vokal öğrencileri için zorlayıcı olabilmektedir. Vokal ve enstrümantal uygulama yöntemleri arasındaki temel farklılıklar, pedagojik gereksinimler ve caz doğaçlama sürecindeki öğrenme biçimleri gibi farklılıklar buna sebep olabilmektedir (Walker, 2005; Motteler, 2006). Bu

¹ Daha önce çalınan doğaçlamaların aynısının öğrenilip çalışılması.

nedenle, vokal solo transkripsiyonu, caz vokal eğitiminin temel aşaması bağlamında bebop dilini anlamaya yönelik daha sağlıklı bir yöntem olarak ön plana çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Türkiye'deki caz vokal eğitimi bağlamında yapılan gözlemler de, öğrencilerin transkripsiyon seçimlerinde çoğunlukla tarihsel veya seviye temelli bir yaklaşımdan ziyade zorluk derecesine yöneldiklerini ortaya koymaktadır. Bu durum, başlangıç seviyesindeki öğrencilerin enstrümantal solo transkripsiyonlarında ciddi güçlüklerle karşılaşmalarına yol açmaktadır. Özellikle doğaçlama sırasında hangi heceleri kullanacaklarını kestirememeleri, artikülasyon ve ifade becerilerinin gelişimini sınırlayan önemli bir faktördür.

Ayrıca literatür incelendiğinde, caz vokal çalışmalarıyla ilgili akademik kaynakların sınırlı olduğu, özellikle vokal solo transkripsiyonlarının pedagojik değerine yeterince yer verilmediği görülmektedir. Bu durum, alandaki önemli bir boşluğa işaret etmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, bebop doğaçlama anlayışının vokal sololar üzerinden incelenmesiyle hem söz konusu boşluğu doldurmayı hem de caz vokal öğrencilerine pedagojik açıdan yol gösterici olmayı amaçlamaktadır.

Enstrümantal solo transkripsiyonlarının başlangıç seviyesindeki vokal öğrencileri için yetersiz kalmasının başlıca nedenleri arasında enstrüman ile ses arasındaki farklılıklar, vokale özgü pedagojik yönlendirmelerin eksikliği, öğrenme sürecinde karşılaşılan zorluklar ve tarihsel-pedagojik bağlam yer almaktadır. İnsan sesinin içsel bir mekanizma olması ve sınırlı aralık özellikleri uygulamayı güçleştirirken, transkripsiyonların scat hecelerine, artikülasyon ve vokale özgü nüanslara dair yeterli bilgi sunmaması, karmaşık yapıdaki soloların bilişsel yük oluşturması ve caz eğitiminin enstrümantal odaklı gelişiminin vokalistleri geri planda bırakması bu yetersizliğin temel nedenlerini oluşturmaktadır (Walker, 2005; Motteler, 2006; Walker, 2005; Heil, 2005, Calhoun, 2020; Yoshizawa, 1999; Johnson, 1999; Griffin, 2020).

Türkiye'de caz vokal eğitiminin tarihsel gelişimi incelendiğinde, caz vokal doğaçlamasına yönelik akademik düzeyde katkı sağlayabilecek yeterli sayıda metodun bulunmadığı görülmektedir. Gözlem ve deneyimlere göre, öğrenciler doğaçlama sürecinde belli bir noktada tıkanmakta ve bu alanda nasıl çalışmalar gerektiğine dair yapılandırılmış bilgilere erişmekte zorlanmaktadır. Yabancı kaynaklarda bu konuda çok sayıda materyal

bulunmaktadır. Her ne kadar dijital materyallere ulaşımın fiziksel olanlara kıyasla kolaylaşması söz konusu olsa bile ekonomik ve sosyolojik koşullar nedeniyle bu kaynaklara erişim öğrenciler için güçleşmiştir. Bu nedenle öğrenciler, özellikle üniversitede caz bölümü sınavlarına hazırlanırken çoğunlukla özel dersler aracılığıyla kendilerini geliştirebilmekte; aksi durumda yöntem konusunda belirsizlik yaşamaktadır.

Literatürde özellikle ritmik parametreleri ayrıntılı şekilde ele alan etütlerin sayısı da sınırlıdır. Ayrıca, çağdaş vokal sololarda kullanılan melodik, armonik ve ritmik yaklaşımların çeşitlilik göstermesi, caz vokal doğaçlamasına yönelik yeni bir eğitim metodunun geliştirilmesini gerekli kılmaktadır. Performans analizi ve metodoloji geliştirme açısından ele alındığında, özellikle yeni kuşak şarkıcıların geleneği nasıl dönüştürdüğünü incelemek; caz vokal doğaçlamalarının gelecekteki yönelimlerini öngörmek ve bu doğrultuda pedagojik yaklaşımlar geliştirmek açısından değerli görülmektedir. Araştırmanın, Türkiye'deki caz vokal eğitimi alanında yenilikçi yöntemler sunması ve sahne performanslarına yönelik uygulanabilir çıktılar üretmesi beklenmektedir. Elde edilen bulgular doğrultusunda geliştirilen etüt örneklerinin de Türkçe literatüre katkıda bulunması hedeflenmektedir.

Bu bağlamda, araştırmanın şu sorulara cevap araması amaçlanmaktadır:

- 1) Jon Hendricks, Betty Carter ve Sheila Jordan'ın doğaçlama anlayışı, 1990 sonrası caz vokalistlerinin doğaçlama stillerini hangi açılarından etkilemiştir?
- 2) 1990 sonrası seçilen Kurt Elling, Jazzmeia Horn ve Michael Mayo doğaçlama yaklaşımları ritmik, melodik ve armonik açıdan hangi yönleriyle özgünleşmektedir?
- 3) Bu sololarda scat hece kullanımı, zaman hissi, artikülasyon ve cümleme gibi performans parametreleri nasıl farklılık göstermektedir?
- 4) Geçmiş kuşaktan seçilen sololarla modern sololar karşılaştırıldığında, doğaçlamanın form, ifade ve yapı bakımından geçirdiği değişim nasıl tanımlanabilir?
- 5) Bu analizler doğrultusunda, caz vokal doğaçlaması eğitiminde kullanılmak üzere ne tür egzersizler geliştirilebilir?
- 6) Hazırlanacak etütler, hangi teknik ya da stilistik becerilerin gelişimine yönelik olarak yapılandırılmalı ve günümüz vokalistlerine nasıl bir katkı sunmalıdır?

Bu çalışmada seçilen vokal doğaçlamalar, öncelikle armonik, melodik ve ritmik açıdan ölçülebilir veriler üzerinden incelenmiş; II–V–I kadanslarında kullanılan cümleler karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra, doğaçlamalardaki scat hecesi kullanımı, zaman hissi, artikülasyon ve cümleleme gibi yorumlayıcı boyutlar, nicel ölçüm gerektirmeyen, daha çok yoruma dayalı nitel bir perspektifle değerlendirilmiştir. Böylece bebop vokal doğaçlamalarının sonraki kuşaklara etkisi hem biçimsel hem de anlam düzeyinde bütüncül bir çerçevede ele alınmıştır.

Araştırmanın kapsamında, 1920’li yıllarda doğmuş ve dönemin güçlü şarkıcıları arasında yer alan Jon Hendricks, Betty Carter ve Sheila Jordan’ın soloları, geçmiş bebop dönemini temsilen analiz edilmek üzere seçilmiştir. Aynı kuşaktan olmalarına rağmen, bu üç şarkıcının müzikal yaklaşımları farklılık göstermektedir. Bebop’ta *vocalese*² geleneğinin öncülerinden olan Hendricks, bu döneme doğrudan tanıklık etmiştir. Carter ve Jordan ise bebop geleneğini farklı biçimlerde yorumlayarak modern vokal doğaçlamaya zemin hazırlamışlardır.

Jon Hendricks, Betty Carter ve Sheila Jordan, scat hecesi kullanımları, artikülasyon ve ritmik çeşitlilik, (örneğin; metrik kaymaların kullanımları gibi) ve melodik hatlardaki yatay yaklaşımları bakımından bebop geleneğini yalnızca sürdürmekle kalmamış, aynı zamanda onu dönüştürerek sonraki kuşaklar için özgün ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Bu nedenle, eski kuşak bebop sololarını analiz etmek amacıyla bu şarkıcılar seçilmiştir. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında ise, bebop doğaçlama geleneğinin çağdaş caz şarkıcıları üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla farklı kuşaklardan üç vokalistin, Kurt Elling, Jazzmeia Horn ve Michael Mayo’nun soloları ele alınmıştır. Bu sanatçılar, geleneğe bağlı kalmakla birlikte scat hece kullanımı, melodik hat ve ritmik yapıları ele alış biçimleri açısından yeni bir dil yaratma yönünde özgün katkılar sunmaları sebebiyle tercih edilmiştir.

Geçmiş dönemi temsilen seçilen sololar şunlardır: Jon Hendricks “Jumpin’ At The Woodside” (1990), Betty Carter “Thou Swell” (1980) ve Sheila Jordan “Anthropology”

² Enstrüman sololarının, özellikle caz doğaçlamalarının korunarak insan sesiyle söylenmesi ve bu sololara sonradan söz yazılması üzerine kurulu vokal yaklaşımı.

(1990). Çağdaş dönemden ise Kurt Elling “Tight” (2007), Jazzmeia Horn “Searchin” (2019) ve Michael Mayo “It Could Happen To You” (2024) soloları incelenmiştir. Bu örnekler, ait oldukları dönemlerin müzikal eğilimlerini ve bireysel doğaçlama yaklaşımlarını temsil eden nitelikli performanslar olmaları nedeniyle seçilmiştir. Seçim sürecinde her bir sanatçının caz vokal tarihindeki konumu, temsil ettikleri stilistik değerler, doğaçlama üsluplarındaki özgünlük ve pedagojik açıdan sundukları potansiyel dikkate alınmıştır. Ayrıca, bu sanatçılara ilişkin akademik literatürün oldukça sınırlı olduğu tespit edilmiştir.

Bebop vokal doğaçlama geleneği 1940’larda ortaya çıkmış olmakla birlikte, geçmiş dönemi temsilen seçilen kayıtların 1980-1990 yıllarına yayılması, bu sanatçıların kariyerlerinin olgunluk dönemlerine denk gelmesinden ve bebop geleneğini kendi bireysel üsluplarıyla yeniden yorumlamalarından kaynaklanmaktadır. Çağdaş dönemi temsilen seçilen örnekler ise 2007-2024 arasına yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla çalışma, 1980-2024 yıllarını kapsayan yaklaşık 44 yıllık bir zaman dilimine odaklanmaktadır.

Analizleri yapılan bütün soloların transkripsiyonları araştırmacı tarafından kayıtların ayrıntılı bir şekilde dinlenmesiyle oluşturulmuş ve dijital nota yazım programı kullanılarak notaya aktarılmıştır. Geçmiş ve çağdaş kuşaklar arasında yapılan karşılaştırmalı analizlerde söz konusu sanatçıların doğaçlama anlayışlarındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur. Çalışmanın analiz süreci betimsel analiz ve karşılaştırmalı analiz yaklaşımlarıyla yürütülmüştür. Her sanatçının esinlendiği stilistik gelenekler incelenerek, bireysel yaklaşımların tarihsel süreklilik içindeki dönüşümü değerlendirilmiştir. Ayrıca, sanatçıların önceki kuşakta kimlerden ilham aldıkları saptanarak özgün doğaçlama stilleri bu bağlamda ele alınmıştır. Bu karşılaştırmalar, yalnızca biçimsel ve stilistik düzeyde değil; aynı zamanda doğaçlamanın kavramsal gelişimini de ortaya koyma amacı taşımaktadır.

Her solo, pedagojik açıdan da analiz edilmiştir. Stilistik tercihler temelinde doğaçlama tekniklerinin eğitsel potansiyeli karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmiş; her bir solonun vokal doğaçlama eğitimine katkı sağlayabilecek yönleri belirlenmiştir. Analiz sürecinde; artikülasyon, zamanlama, cümleme, hece kullanımı gibi teknik detaylar, vokal öğrencileri için aktarılabilir pratik bilgilere dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Bu doğrultuda geliştirilen etütler, analiz edilen sololar ve sanatçuların yaklaşımları temel alınarak hazırlanmıştır. Etütler, “Jumpin’ At The Woodside”, “Anthropology”, “Thou Swell” ve “It Could Happen To You”, Betty Carter’ın yazmış olduğu “Tight”, ve “Jazzmeia Horn”’un yazmış olduğu “Searchin” gibi parçalara dayanmaktadır. Bu parçaların seğıilmesinde ise hem tarihsel çeşitlilik hem de biçimsel zenginlik gözetilmiştir. Böylelikle öğrencilerin tarihsel stilleri ayırt etmeleri (swing, bebop, cool dönemi gibi caz tarihi dönemlerindeki doğaçlamaları ayırt edebilmeleri ve yenilikçi yaklaşımları kavrayabilmeleri) doğaçlama becerilerini çok yönlü biçimde geliştirmeleri ve bireysel ifade yolları oluşturmaları amaçlanmıştır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda geliştirilen etüt örnekleriyle, Türkçe literatüre katkı sunacak ve caz vokal doğaçlama eğitiminde kullanılabilecek nitelikte bir yöntem önerisi geliştirilmesi hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BEBOP'IN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Bebop'ın ne olduğu sorusu, tıpkı günümüzde “caz nedir?” sorusuna verilen yanıtlar gibi, farklı tanımlar ve yorumlarla ele alınmış; bireylerin bu müziği hissetme ve algılama biçimleri birbirinden önemli ölçüde farklılık göstermiştir. Nitekim ilerleyen bölümlerde ele alınacak olan “*swing*” hissiyatına ilişkin açıklamalar da, bazı müzisyenlerin bu kavramı tanımlamakta güçlük çektiğini ya da tanımlamayı özellikle tercih etmediğini ortaya koyarak bu çeşitliliği doğrulamaktadır.

Örneğin Kenny Clarke'a göre bebop terimi, müzisyenlerin değil, sonradan gazetecilerin yakıştırdığı bir terimdi; zira Clarke, bu müziğe hiçbir zaman bir etiket koymadıklarını, onu yalnızca modern müzik olarak gördüklerini belirtir. Dizzy Gillespie de benzer biçimde terimin ortaya çıkış sürecini betimleyerek, 1944 yılında Onyx Club'da pek çok isimsiz özgün parça çaldıklarını, kendisinin “Dee-da-pa-n-de-bop...” diyerek parçaya girdiğini ve dinleyicilerin adını bilmedikleri bu parçaları “bebop” diye istemeye başlamasıyla basın da bu ifadeyi benimseyip müziğe bebop adını verdiğini aktarır. Charlie Parker ise bebop'ı temiz çalma ve güzel notaları arama çabası olarak tanımlar. Ralph Ellison, “bop” kelimesinin yetersiz bir terim olduğunu vurgularken, Parker'ın “Ona bebop demeyelim. Ona müzik diyelim.” sözleri de bu müziğin özünün herhangi bir etiketle sınırlandırılmayacağı yönündeki yaklaşımı ortaya koymaktadır (Owens, s:1, 1995).

Ancak tanımlama ve etiketleme ihtiyacı, pedagojik açıdan müziği daha iyi kavramada yüzyıllardır önemli bir işlev üstlenmiştir. Zira bir sonraki bölümde açıklanacağı üzere, bebop müziği kimi müzisyenler tarafından bir devrim, kimileri tarafından bir müzikal yenilik, bazıları tarafından ise modern müziğin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Günümüz bağlamında düşünüldüğünde ise bebop'ın çoğunlukla geleneksel bir konumda yer aldığı görülmektedir.

Bebop, yalnızca müzikal bir yenilik değil; aynı zamanda felsefi ve sosyo-kültürel bir dönüşümün de ifadesi olmuştur. Kökenleri swing dönemine dayansa da, özellikle siyahi caz müzisyenleri için bu stil, sanatsal bağımsızlığın güçlü bir beyanı niteliğini taşımaktadır. Büyük orkestralarla yorumlanan swing anlayışının aksine, bebop'ta bireysel

doğaçlama, teknik virtüözite ve kişisel ifade ön plana çıkmıştır. Bu yönüyle bebop, swing geleneğiyle bağı tamamen kopmadan, hem stil hem işlev bakımından swing'den belirgin şekilde ayrılan bir üslup ortaya koymuştur (DeVeaux, 1985).

Ayrıca bebop, bu çift yönlü karakteriyle, tarihsel sürekliliği ve yenilikçi yaklaşımı bir arada barındırarak caz müziğinde güçlü bir kırılma noktası oluşturmuştur. Üstelik bu dönüşüm, cazın odağını karmaşık armonilere ve bireysel yaratıcılığa yönelterek yalnızca enstrümantal uygulama pratiğini değil, vokal cazı da derinden etkilemiştir (DeVeaux, 1985; Taylor, 2000).

1.1. Bebop Tanımı, Doğuşu ve Tarihsel Arka Planı

Akıncı'ya göre (2021), caz tarihçileri modern cazın *bebop* döneminde, yani, 1940'larda başladığını söylemektedir. Alto saksafoncu Charlie Parker, piyanist Thelonious Monk, ve trompetçi Dizzy Gillespie ilk modern caz sanatçıları arasında sayılmaktadır. Miles Davis'in otobiyografisinde de bahsedildiği üzere, Charlie Parker bebop'un ilham kaynağı, Dizzy Gillespie ise teorisyeni sayılmaktaydı. Thelonious Monk ise kendi yarattığı özgün çizgisinin öncüsüydü (Akıncı, 2021)

Caz terminolojisinde bebop sözcüğüne dair çeşitli açıklamalar bulunsa da, bu terimin kesin ve tek bir tanımı yoktur. Bununla birlikte, kelimenin müzikal bağlamdaki telaffuz biçimi, sözsüz mırıldanma ya da scat söyleme geleneğiyle doğrudan bağlantılıdır (Berendt, 1991). Bu açıdan bakıldığında, bebop yalnızca enstrümantal değil, aynı zamanda vokal temelli bir stil olarak da değerlendirilebilir.

Berendt'e (1991) göre Dizzy Gillespie, bebop döneminde yaygın şekilde kullanılan bemol beşli aralığının vokalize edildiğinde "bebop" sözcüğünü çağrıştırdığını belirtmiş; bu nedenle bu karakteristik melodik sıçramaların, müzisyenlerin dudaklarından adeta doğal bir şarkı gibi döküldüğünü ifade etmiştir.

Bebop sözcüğü, Dizzy Gillespie'nin açıklamasına göre –o zamanlar gözde olan aralık sıçramalarının vokalizasyonu, yani bemol beşliyi tanıtır. Bebop veya rebop sözcükleri, bu türden melodik sıçramalar 'şarkı' olarak söylenmek istendiğinde kendiliğinden dudaklardan dökülüyordu.

Bir şarkının melodilerini mırıldanırken, sözler bilinmediğinde la-la-la sözcüklerinin ağızdan çıkması gibi... Tabii ki bebop sözcüğüne dair bütün açıklamalar, son tahlilde kesin olarak nitelenemez; caz terminolojisinde sık sık karşılaşılır bu durumla. Örneğin bıçkın Amerikan gençlerinin jargonunda, bebop ya da bop dövüşmeyi veya bıçaklamayı ifade eder (Berendt, 1991)¹

1930'ların sonlarına gelindiğinde caz, hem biçimsel hem de üslup açısından belirginleşmiş ve geniş bir dinleyici kitlesi tarafından benimsenmiştir. Ancak bu büyüme, bazı çevrelerde bir yaratıcılık duraklaması olarak görülmüştü. Diğer sanat dallarında olduğu gibi cazın da yenilenmeye ve gelişmeye ihtiyacı vardı; bu beklenti, 1940'larda sahneye çıkan bebop akımıyla karşılandı (Mimaroglu, 1984). Bebop'un öncülerinden biri olan Dizzy Gillespie, bu dönüşümün simge isimlerinden sayılmaktaydı (Taylor, 2000).

Caz tarihinde dönemsel değişimler çoğunlukla on yıllık periyotlar içerisinde gerçekleşmiştir. Ancak bu değişimler keskin bir kopukluktan ziyade, önceki dönemin temelleri üzerine yeni unsurlar eklenerek ilerlemiştir. Johnson'a göre (1999), 1940'ların başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan bebop, ağırlıklı olarak Afro-Amerikalı müzisyenler tarafından geliştirilen ve caz tarihinde devrimsel bir dönüm noktası olarak kabul edilen bir stildir. Bu stil, yalnızca armonik ve melodik yapısıyla değil, aynı zamanda getirdiği ifade biçimleri ve teknik zorluklarla da cazın gelişiminde köklü bir değişim yaratmıştır (Johnson, 1999).

Bebop'un gelişimi 1940-1955 yılları arasında yoğunlaşarak özellikle New York'ta gece sonrasında düzenlenen *jam session'lar*² aracılığıyla biçimlenmiştir. Bu buluşmalar, müzisyenlerin özgür doğaçlamalar yapabildiği, yeni fikirleri benimseyebildiği ve birbirlerinden beslenebildiği yaratıcı ortamlar sağlayarak akımın olgunlaşmasında kilit rol oynamıştır (Stehr, 2016).

Berendt'e göre (1991) bebop'un temelleri, 1940'lı yıllarda Earl Hines Orkestrası ile atılmıştır. Louis Armstrong'un ikinci Hot Five grubundaki trompet ve piyano stilini kendine

¹ Berendt, J.E., 2003: *Caz Kitabı*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 32.

² Jam session, caz dünyasında uzun süredir var olan ve müzisyenlerin çeşitli mekanlarda bir araya gelip çaldıkları buluşmalardır. Bu tarz oturumlar, müzisyenlerin doğrudan performans yoluyla deneyim ve caz anlayışı kazanmaları için önemlidir. (Berliner, 1994)

özgü bir şekilde harmanlayan Hines, 1928-1948 yılları arasında Harlem jump³ ile bebop öğelerini kaynaştıran orkestraları yönetmiştir. 1944'te Billy Eckstine, bop stilini bilinçli bir şekilde uygulamayı hedefleyen ilk büyük caz orkestrasını kurmuş, bu topluluğun vokalistliğini ise Sarah Vaughan üstlenmiştir. Orkestranın kadrosunda dönemin üç büyük trompetçisi Dizzy Gillespie, Fats Navarro ve Miles Davis yer alırken, davulda Art Blakey bulunmaktaydı. Saksafon grubunda ise Charlie Parker, Wardell Gray, Dexter Gordon ve Leo Parker gibi caz tarihinde önemli izler bırakmış isimler yer almıştır (Berendt, 1991).

Mimaroğlu'na (1984) göre, Kansas City'de Jay McShann Orkestrası'nda çalan saksafoncu Charlie Parker, doğaçlamalarında dönemin hâkim melodik ve armonik anlayışlarına meydan okuyordu. Parker'ın bu yenilikçi yaklaşımında, Count Basie Orkestrası'nın tenor saksafoncusu Lester Young'ın etkisi belirgindi. Young, Coleman Hawkins'in parlak ve yoğun performansına karşılık, caz müziğinde daha sakin ve dingin bir tınının da güçlü bir ifade aracı olabileceğini göstermişti. Parker'ın bir kayıttaki solosu yarı hızda çalındığında, alto saksafonun rengi ve cümle yapısının Young'ın ağır tempolu bir solosuna ne kadar yakın olduğu net biçimde duyulabiliyordu (Mimaroğlu, 1984). Aynı yıllarda, Benny Goodman ile çalışan gitarist Charlie Christian, dönemin yeni çalgılarından sayılan elektro gitarı kullanarak farklı cümleme ve ritmik yaklaşımlar ortaya koymaktaydı.

Berendt'e (1991) göre, Harlem'de bulunan Minton's Playhouse'taki bu yenilikçi çevrenin en etkili isimleri arasında Thelonious Monk, Kenny Clarke, Charlie Christian, Dizzy Gillespie ve Charlie Parker sayılabilir. Bu isimler cazın geleneksel sınırlarını sorgulayarak yeni fikirler geliştiriyorlardı. Bu girişimler yalnızca melodik ve armonik anlayışı değil, ritmik yapıyı da dönüştürdü. Geleneksel olarak tüm ritim grubunun dört dörtlük bir tempoyu birlikte sürdürdüğü düzen artık yerini, kontrabassın temel tempoyu taşıdığı, piyano ve davulun ise çok sesli ve katmanlı ritmik varyasyonlarla cazın poliritmik

³ Jump terimi genellikle swing ve küçük orkestra kombinasyonlarıyla sıkça ilişkilendirilen enerjik ve hızlı tempolu bir müzik tarzını ifade etmektedir. "Jump combo" terimi de 1935-45 döneminde kullanılıyordu. Örneğin, Coleman Hawkins, 1940'ta büyük dans grubunun dağılmasından sonra Chicago'da bir "jump combo" kurmaya karar verdi. (DeVeaux, 1985, s. 134). Siyahi Amerika'nın kültürel başkenti olan Harlem ise bu tarzların bir araya geldiği ve geliştiği merkezi bir konum olarak müzikal yenilikler için hayati bir alan işlevi görüyordu. (DeVeaux, 1985).

doğasını öne çıkardığı esnek bir yapıya bıraktı. Böylece bu müzisyenler, mevcut sistemi yıkmaktan ziyade geleneğe yaslanarak cazın evrimini hızlandırdılar. Louis Armstrong, geleneksel cazın öncü ve yaratıcı dâhisi olarak anılırken, Parker da bebop'ın gerçek yaratıcı figürü ve ustası olarak kabul edilmekteydi. Christian ise yalnızca modern cazın kurucularından biri olmakla kalmamış, aynı zamanda bu türün swing geleneğinden doğabilmesinin temel koşullarını da biçimlendirmişti (Berendt, 1991)

Bu tarihsel gelişim bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bebop'ın caz müziğinde ani bir kırılmadan çok, mevcut geleneğin sınırlarını genişleterek yeni bir ifadesel dil oluşturan organik bir dönüşüm olduğu görülmektedir. Dönemin sosyo-kültürel koşulları, jam session kültürü ve müzisyenler arası etkileşim, bu stilin bağımsız bir ifade biçimi olarak şekillenmesine olanak sağlamıştır. Armonik yoğunluk, ritmik esneklik ve melodik hatların karmaşıklaşması, cazın ifade imkânlarını belirgin biçimde genişletmiş; bu süreç, sonraki kuşaklar için hem teknik hem de ifadesel düzeyde güçlü bir referans noktası oluşturmuştur. Dolayısıyla bebop, yalnızca belirli bir döneme ait bir stil değil, modern cazın inşasında sürekliliği sağlayan ve çağdaş yorumcuların hâlen beslendiği yaratıcı bir miras olarak değerlendirilmelidir. Bu dönüşümün anlaşılabilmesi için, bebop'ın ortaya çıktığı dönemde hangi müzisyenlerin üslup sürekliliğini üstlendiğini incelemek gerekmektedir.

Bebop'ın doğuşunda, swing kuşağının son temsilcilerinden bazı müzisyenler önemli bir köprü görevi üstlenmiştir. Hemen her enstrüman grubunda bu geçişe katkı sağlayan etkili isimler bulunmaktadır. Trompette Roy Eldridge; piyanoda Clyde Hart, tenor saksafonda daha önce de belirtildiği üzere Lester Young, kontrbasta Jimmy Blanton, davulda Jo Jones ve Dave Tough, bu dönemin önde gelen figürlerindedir (Berendt, 1991). Bu tarihsel süreklilik, yalnızca üslupla ilgili bir geçişi değil, aynı zamanda bebop'ın doğaçlama dili olarak yapılandırılmasına da zemin hazırlamıştır.

Shear'a göre ise bebop, caz doğaçlamasının temel dili olarak kabul edilen ve yaklaşık 1946'da belirginleşen bir stildir. Bu stil, caz müzisyenlerinin akor değişimleri üzerinde anlamlı, tutarlı ve akıcı şekilde konuşmalarını mümkün kılan kapsamlı bir müzikal fikirler repertuarı olarak tanımlanır (Shear, 2005). Lyon (2008), caz doğaçlamasını bir dile benzeter; müzisyenler bu dili kullanarak müzikal cümleler,

paragraflar ve bunların sonucunda besteler inşa ederler. Bu bakış açısıyla bir bebop solosu belirli diziler, melodik yapılar ve doğaçlamayı bir dil gibi ele alan düşünce sistemiyle şekillenmektedir.

Shear (2005) doğaçlamacının taklitten sıyrılarak yaratıcı varyasyonlar üretebilmesini sağlayan bu anlayışı bebop kelime dağarcığı olarak adlandırmıştır. Bu dağarcığın oluşmasında etkili olan bebop ve hard bop dönemi öncülerinden bazıları şunlardır: Trompette Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Clifford Brown, Kenny Dorham, Lee Morgan, Freddie Hubbard; alto saksafonda Charlie Parker ve Sonny Stitt; tenor saksafonda Don Byas ve John Coltrane; piyanoda Bud Powell ve Thelonious Monk; davulda Kenny Clarke, Max Roach, Buddy Rich; vokalde ise Ella Fitzgerald (Taylor, 2000; Shear, 2005). Michael Brecker, Randy Brecker ve Joshua Redman gibi çağdaş isimler de bu kelime dağarcığını kendi doğaçlamalarında kullanmayı sürdürmektedir (Shear, 2005). Bebop'ın doğuşu bu müzikal yeniliklerin yanı sıra, aynı zamanda dönemin kültürel ve toplumsal bağlamıyla da yakından ilişkilidir.

Bebop, hızlı tempolar, karmaşık doğaçlama hatları ve ileri armoni bilgisi gerektiren yapısıyla, enstrümancılara yalnızca melodik hatlar değil, akor değişimleri üzerinde de doğaçlama yapma imkânı sunmuştur. Charlie Parker ve Dizzy Gillespie, bu üslubun öncülerini öne çıkarmış; özellikle Gillespie'nin sahnedeki esprili tavırları, bebop'ın dinleyiciye ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Bebop, bir dans eşlik müziği olmaktan çıkarak dinleyicinin dikkatle takip etmesini gerektiren, entelektüel bir sanat formu olarak görülmüş; Afrikalı Amerikalı müzisyenler için, ana akım beyaz müzik endüstrisinin kolayca ticarileştiremeyeceği bir ifade alanı yaratmıştır. Başlangıçta alışılmadık dili ve temposu nedeniyle cazın ölümü olarak nitelendirilse de, zamanla modern cazın en etkili akımlarından biri hâline gelmiştir (Burns, 2000; Martin, 2010).

1.2. Bebop'ın Yapısal Özellikleri

Charlie Parker ve Dizzy Gillespie gibi müzisyenler aslında kariyerlerine swing stilinde çalarak adım atmışlardı. Fakat swing çalıklarını geliştirerek ve çalıklarına farklı teknikler katarak bebop denilen müziği ortaya çıkardılar. Bebop, esasen swing stiline karşı bir tepki olarak ortaya çıkmamıştı. Örneğin, Akıncı'ya göre, swing dönemine ait Art

Tatum'un "Begin the Beguine" ve Lester Young'un "Lester Blows Again" adlı parçalarında bebop'ın tohumları atılmıştır (Akıncı, 2021). Bebop döneminin karmaşık doğaçlama stili hakkında ise Akıncı şu tanımlamayı yapmıştır:

"Bebop döneminde doğaçlama da daha karmaşıktır çünkü sololarda daha çok tema vardır; kromatik notaların kullanımı artmış, çalınan temalar arasındaki benzerlik azalmıştır. Swing'de müziğin ve doğaçlamanın hangi yöne doğru gideceği az ya da çok kestirilebilirken; bebop'ta sıklıkla tekrar edilebilen ezgiler yerine sürprizlere öncelik tanınır. Ritmik açıdan daha senkopludur. Akor dizileri daha az çözülme hissi verir. Gerilim sesleriyle renklendirilmiş akorlar tercih edilmiş, parçadaki akor sayısı artmıştır. Çalışta geniş ve zengin dokular yaratmaktan ziyade enstrümantal yetkinliğe önem verilmiştir. Dolayısıyla bebop virtüözlük talep eden bir müziktir." (Akıncı, 2021)

Bebop vokali, vokal stilleri arasında en zorlu olanlardan biri kabul edilen soyut bir doğaçlama türüdür. Etkili bir bebop scat icrası için şarkıcının, eserin armonisini bir enstrümançı perspektifiyle kavraması ve armonik ilerleyişi sürekli olarak takip etmesi gerekir (DiBlasio, 2000; Farnsworth, 2000).

Bütün bu açıklamalar bebop'ın swing'den tamamen kopuk bir üslup olmadığını, aksine swing geleneğinin içinden doğup onun sınırlarını genişleten bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir. Bebop, hem enstrümancının hem de vokalistin teknik kapasitesini ön plana koyan ve doğaçlama dilini radikal biçimde yeniden tanımlayan bir müzikal yaklaşım olarak dönüşmüştür.

Taylor'a (2000) göre ise, stilistik açıdan bebop; armonik incelikleri, öncü müzisyenlerin katkıları, karakteristik ritmik özellikleri ve özgün bir doğaçlama anlayışıyla tanımlanmaktadır. Taylor (2000) ayrıca, bebop'ın gelişimine katkı sağlayan öncü sanatçıları çeşitli enstrüman grupları üzerinden ele almıştır. Trompet alanında Latin müziği ile cazın sentezine öncülük eden figürler; alto ve tenor saksofonlarda *blues* yorumunun gelişimi ve melodik dilin dönüşümü; piyanoda armonik yapının modernleşmesi; davulda ritmik anlayıştaki dönüşümler 1940'lı yıllarda belirleyici olmuştur. Vokal alanda ise doğaçlama yaklaşımıyla bebop estetiğinin ses aracılığıyla aktarımı sağlanmıştır.

Bu sanatçıların müzikal yaklaşımlarının incelenmesi, dinlenmesi ve analiz edilmesi, bebop dilinin anlaşılmasına önemli katkılar sağlamaktadır (Taylor, 2000). Bu doğrultuda, mevcut çalışmada yer alan transkripsiyonlar ve analiz edilen sololar temelinde, bebop'ın stilistik özellikleri kapsamında değerlendirilen armonik ve melodik yapı, ritmik yapı ve form unsurları bir sonraki bölümde açıklanmaktadır.

1.2.1. Armonik ve Melodik Yapılar

Cazda diziler, hem armonik hem de melodik doğaçlamanın temel bileşenleri arasında yer alarak, akorlarla etkileşim içinde melodik hatlar inşa etmek için gerekli yapısal temeli oluştururlar. Bir akor sembolünün temsil ettiği ses dizilerinin kullanımı, doğaçlamanın özellikle armonik yapısıyla yakından ilişkilidir. Melodilerin oluşumu ve gelişiminde kullanılan bu ham materyal, doğaçlamanın melodik bütünlüğünü desteklemektedir (Taylor, 2000; Bergonzi, 1992; Levine, 1995; Snidero, 1999).

Etkili bir doğaçlama pratiği geliştirebilmek için, farklı akor sembollerine hangi dizilerin veya arpejlerin uyum sağladığını kavramak büyük önem taşımaktadır (Taylor, 2000). Bu bilgi, müzisyene akorlarla bütünleşen melodik hatlar yaratma olanağı sunmakta ve doğaçlamanın armonik bütünlüğünü pekiştirmektedir. Lyon'a (2008) göre, bir bebop solosunun anatomisi; belirli dizi yapıları, melodik kalıplar ve cazı bir dil olarak ele alan doğaçlama yaklaşımı çerçevesinde şekillenmektedir. Bu bakış açısı, doğaçlamacının kendine özgü bir müzikal söylem oluşturmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla bebop dizilerini anlamak, armonik işlevlerini ve bu dizilerin tarihsel bağlam içinde nasıl ortaya çıktığını birlikte değerlendirmeyi gerektirir.

Louis Armstrong'un 1920'lerde bebop-dominant dizilerini performans pratiğinde uyguladığı belirtilmekle birlikte, bebop terimi ancak 1940'ların ortalarında kullanılmaya başlanmıştır (Levine, 1995). Bergonzi'ye (1997) göre bebop dizileri, geleneksel akor dizilerine bir veya daha fazla diatonik olmayan (çoğunlukla kromatik) bir geçiş notasının eklenmesiyle oluşturulur. Bu eklemeler, dizinin yapısını değiştirerek kök, üçlü, beşli ve altılı/yedili gibi akor seslerinin *downbeat*'lerle⁴ çakışmasını sağlar. Bebop dizileri, hem

⁴ Ölçünün ilk ve en güçlü vuruşu.

çıkıcı hem de inici yönlerde uygulanabilmekle birlikte, literatürde inici kullanımın daha yaygın olduğu belirtilmektedir (Bergonzi, 1997). Bu teknik özellikler, bebop'ın yalnızca teorik bir yapıdan ibaret olmadığını, dönemin müzisyenleri tarafından pratik bir ifade aracına dönüştürüldüğünü göstermektedir.

Charlie Parker ve Thelonious Monk gibi öncü bebop müzisyenleri (1978 yılında yazılmış olan Parker Omnibook kitabında da örneklerle rastlanabileceği gibi), doğaçlamayı yalnızca akor sesleriyle sınırlı tutmayarak, ilgili diziler ve alternatif akorlar⁵da kullanmışlardır. Lyon'a (2008) göre, dizilere eklenen diyatonik olmayan geçiş notaları, sekizlik ya da onaltılık değerlerle uygulandığında, akor seslerinin downbeat'lere denk gelmesini sağlar. Bu özellik, voice leading⁶ yoluyla melodik çizginin akor yapısıyla bütünleşmesine olanak tanır. Bu nedenle bebop dizileri, teorik olarak sınıflandırılrsa da pratikte müzisyene armonik yapı üzerinde yol gösterici bir çerçeve sunmaktadır.

Bergonzi'ye (1997) göre majör ve dominant bebop dizileri en sık kullanılan türlerdir. Örneğin, Do majör bebop dizisi, V.ve VI. dereceler arasına Lab geçiş notasını ekler. Dokuz sesli bebop-dominant dizisi ise yaklaşık 1946'da popülerlik kazanmıştır (Shear, 2005). Bu dizi hem majör hem de minör VII. dereceleri içerir (Levine, 1995). Ayrıca tonik minör (ör. C-69)⁷ bebop dizileri de V. ile VI. dereceler arasına geçiş notası eklenerek majör veya bemol yedili ile yazılabilir (Bergonzi, 1997). Dominant akorlar için başlangıç notaları genellikle I, iii, V veya VII. derecedir. Ayrıca yarım-ses, tam-ses, eksiltilmiş yedili (*diminished*)⁸ dizilerinin dominant akorlar üzerinde kullanımı da bebop geleneğinde yaygındır (Lyon, 2008). Bebop dizileri, çoğunlukla ii-V-I veya minör ii-V-I kadansları üzerinde uygulanır; eğer ii7 ve V7 aynı ölçüde yer alıyorsa, ölçü boyunca dominant bebop dizisi tercih edilebilir (Bergonzi, 1997).

⁵ Substitution Chords.

⁶ Akorlar arasındaki geçişlerde her bir sesin olabildiğince küçük aralıklarla ve tutarlı bir şekilde ilerlemesini ifade eder. Bağımsız melodik çizgilerin akıcı kalmasını ve armonik hareketin daha doğal duyulması amaçlanmaktadır.

⁷ Do minör 6/9 akoru; temel triad(üç sesli akor) akorun üzerine hem doğal altılı (A) hem de dokuzlu (D) seslerinin eklendiği akor yapısını ifade etmektedir.

⁸ Dominant akorun üçlü, beşli ve yedilisinin bemolleştirilmiş halinden oluşan yapısı.

Perkiömäki'ye göre (2002) de bebop'ın melodik hatları, çoğunlukla üç temel yapısal unsura dayanmaktadır. Birincisi, yalnızca akor seslerinden oluşan akor arpejleridir. İkincisi, genellikle zayıf vuruşlarda kullanılan geçiş notalarının güçlü vuruşlarda akor seslerine çözülmesiyle işleyen ve bebop dizisi ile doğrudan ilişkili olan dizi temelli hareketlerdir. Üçüncüsü ise, diyatonik ya da kromatik olarak akor seslerine yönelen ve çözülmeye işlev kazanan yaklaşım notalarıdır. Bu üç öge, bebop doğaçlamasının hem armonik hem de ritmik tutarlılığını sağlayan temel araçlar olarak öne çıkar (Perkiömäki, 2002).

Bebop doğaçlamacıları, melodik hatlarını parçanın armonik ilerleyişine uyumlu olacak şekilde inşa ederler (Cogswell, 1989). Bu yaklaşım, doğaçlamanın rastlantısallıktan ziyade armonik yapıya sıkı sıkıya bağlı bir mantıksallık ve tutarlılık içinde gelişmesini sağlamaktadır. Böylelikle, müzisyenler hem akor dizilerinin sunduğu potansiyeli açığa çıkarır hem de melodik çeşitliliği armonik bağlamla bütünleştirerek ileri düzey bir ifade alanı yaratır.

Bebop, swing döneminin büyük ölçüde diyatonik olan armonik yapısını aşarak kromatik unsurları da içine almış, böylece solistlere sololarında daha çeşitli bir nota kullanım aracı sağlamıştır (Reid, 2002). Farnsworth (2000) de melodik ve armonik bebop doğaçlamasının en belirgin özelliğinin kromatizm olduğunu belirtmektedir. Diyatonik sesler, gam dışı notalarla zenginleştirilir. Bu bağlamda *upper structure*⁹ akor sesleri olan 9'lu, 11'li ve 13'lü gibi çoğu zaman değiştirilmiş sesler ön plana çıkarak cazda yeni bir tını evreni yaratılmıştır. Ayrıca 7-3 ve 9-5 çözümleri gibi belirli perde ilişkileri, genellikle ii-V kadansları üzerinde kullanılarak bebop'ın armonik dilini tanımlayan unsurlar hâline gelmiştir. *Sideslipping* tekniği ise motiflerin yarım ses yukarı ya da aşağı kaydırılarak yinelenmesine dayanır ve solo çizgisine farklı renkler katmaktadır.

Bebop'ın en karakteristik unsurlarından biri olan bemol beşli aralığı, başlangıçta yanlış entonasyon veya hatalı kullanım olarak değerlendirilmiş olsa da, 1920'li yıllarda Duke Ellington ve piyanist Willie "The Lion" Smith gibi müzisyenler tarafından belirgin

⁹ Akorun 9'lu, 11'li ve 13'lü sesleri

armonik etkiler yaratmak amacıyla geçiş sesi olarak kullanılmaya başlanmış ve kısmen kabul görmüştür. Zamanla, bu aralık yalnızca belirli bir armonik teknik olmaktan çıkarak, müzikal üslubun temel öğelerinden biri hâline gelmiştir. Bu gelişim, erken dönem caz biçimlerinin armonik sınırlarının genişlemesine benzer bir süreç olarak değerlendirilebilir. Nitekim yaklaşık on yıl sonra, bemol beşli aralığı, blues müziğinin karakteristik öğeleri olan üçlü ve yedililer gibi, cazın temel ifade unsurlarından biri olan bir “*blue note*”¹⁰ işlevi kazanmıştır (Berendt, 2003).

Bebop doğaçlamalarında, parçanın başında ve sonunda tema genellikle bir trompetçi ve bir saksafoncu tarafından *unison*¹¹ olarak sunulur. Dizzy Gillespie ve Charlie Parker bu anlayışın önde gelen temsilcileridir. Unison olarak yorumlanan pasaj doğaçlamaya geçmeden önce yalnızca yapısal bir giriş işlevi görmez; aynı zamanda dönemin yeni tınısal anlayışının ve müzikal tutumunun bir göstergesi olarak değerlendirilir (Berendt, 2003). Bu doğrultuda bebop'ın armonik yenilikleri, yalnızca solo pratiğini değil, temanın sunuluş biçimini de doğrudan etkilemiştir.

Gillespie'nin erken dönem bebop kayıtlarından “Woody 'n You” (1944), tartışmasız bir biçimde bebop üslubunun karakteristik özelliklerini yansıtan bir beste olarak değerlendirilmektedir. Bu parça, yarım eksilti miş akorun (*half-diminished*)¹² kullanımına yönelik adeta bir çalışma işlevi görmüş; Gillespie ve Monk'un söz konusu akoru dönemin geleneksel armonik yaklaşımının dışında, beklenmedik bağlamlarda uygulamaya başlamalarıyla birlikte bebop dilinin gelişiminde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Müzik psikolojisi perspektifinden bakıldığında, unison olarak yorumlanan pasajın grup içi birlik ve bütünlük hissinin güçlü bir dışavurumu olduğu da söylenebilir. Berendt'e göre, (2003) örneğin Beethoven'ın 9. Senfonisi'ndeki “Neşeye Övgü” temasının koro tarafından söyleniş şeklinin bir benzeri Mağrip Bedevi müziği ve Arap koro geleneklerinde

¹⁰ “Blue note” terimi, duygusal ifadeyi güçlendirmek amacıyla perdenin hafifçe esnetilerek normal değerinden biraz daha yukarıya veya aşağıya kaydırılmasıyla oluşan notaları ifade eder (Berliner, 1994)

¹¹ Tek ses üzerinden seslendirme.

¹² Dominant akorun üçlü ve beşlisinin bemolleştirilmesinden elde edilen yapısı.

de görülür. Bu tür unison kesitler, “Bu bizim ifademizdir; “burada biz konuşuyoruz” mesajını ileterek dinleyiciyi bu kolektif sesin dışında, hatta zaman zaman karşısında konumlandırır (Berendt, 2003). Aynı armonik yeniliklerin temayı etkilemesi gibi, melodik bütünlük de bebop döneminde yalnızca doğaçlama kesitlerini değil, temanın sunulmuş biçimini dönüştürerek, temanın yorumlanmasında üslubun ayırt edici kimlik göstergelerinden biri hâline getirmiştir.

Bebop, karmaşık armonik yapılar, örneğin sık modülasyonlara, hızlı akor geçişlerine ve akor değişimlerine dayalı bir doğaçlama yaklaşımıyla tanımlanmaktadır. “*Changes playing*”¹³ ya da “*chord-based improvisation*”¹⁴ olarak da adlandırılan bu pratik, müzisyenin akor dizileri üzerinde melodik hatlar üretmesini gerektirir. Dolayısıyla bebop vokalistlerinin, etkili bir doğaçlama için akor-dizi ilişkilerini ileri düzeyde kavramaları zorunludur. Bu ilişki, her akorun uygun dizilerle bağdaştırılmasını ve bu diziler üzerinden melodik cümleler üretilmesini içermektedir (Brown, 2017).

Dizzy Gillespie ve Charlie Parker gibi bebop öncüleri, bemol dokuzlu, bemol beşli ve tam ton dizileri de dâhil olmak üzere farklı gam türlerini kullanmaları ve ritmik simetriyi sağlamak amacıyla bu gamlara ek kromatik sesler katmalarıyla öne çıkmışlardır. Bu özellikler bebop üslubunun belirleyici unsurları hâline gelmiş, bu doğrultuda vokalistler de söz konusu ileri düzey armonik ve melodik öğeleri kendi doğaçlamalarına dâhil etme eğilimi göstermişlerdir (Berliner, 1994).

1.2.1.1. Ritmik yapılar

Bebop, genellikle davul, bas, piyano veya gitar gibi ritim grubu enstrümanlarının yanı sıra trompet, saksafon ve zaman zaman trombonun eşlik ettiği küçük topluluklarla seslendirilen bir müzik türüdür. Swing’e kıyasla belirgin biçimde daha yüksek tempoya sahip olan bu stil, dinleyiciye yoğun bir hareketlilik ve acelecilik duygusu aktarır. Swing dönemine oranla aranjmanlara daha az önem verilen bebop’ta, melodik ve armonik yapılar daha karmaşık bir karakter kazanmış, eşlik ritimleri çeşitlenmiş ve armonik

¹³ Akorlardaki değişimler üzerine çalma

¹⁴ Akor temelli doğaçlama

enstrümanların eşlik anlayışı stride stilinde eşlik (*stride piyano*)¹⁵ tarzından bas melodik hatlarından oluşan bir eşliğe evrilmiştir. Davulcular, önceki dönemlerde zamanı çoğunlukla hi-hat ve kick üzerinde vurgularken, bebop döneminde ritim tutma işlevi esas olarak zil kullanımı üzerinden gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Akıncı, 2021; DeVeaux, 1985). Bu yapısal gelişim, yalnızca eşlik biçimlerini değil, bebop'ın ritmik dilinin daha karmaşık ve öngörülemez bir hâle gelmesinin de zeminini oluşturmuştur.

Düzensizlik, karmaşıklık ve disonans¹⁶ ile tanımlanan bebop'ta bu özellikler senkoplarla zenginleşen, ani duraklamalar ve alışılmadık vurgu düzenleri içeren düzensiz ve öngörülemeyen ritimlerin kullanıldığı biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Yoshizawa, 1999). Brown (2017) da bebop'ın karmaşık ritmik yapıları ve yüksek tempolu, virtüözite gerektiren uygulamalarıyla öne çıkan bir stil olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, bebop repertuarı sıklıkla notaya tam olarak aktarılması güç olan senkoplu ve karmaşık ritmik kalıplar içermektedir. Brown'un (2017) "*Improvisation theory instruction: A qualitative case study*"¹⁷ başlıklı doktora tezinde çalışmalara katılan müzisyenler, bu ritmik kalıpları işitsel olarak ayırt etmenin çoğu zaman daha kolay olduğunu ancak bütüncül ve sistematik bir kavrayış geliştirebilmek için ritimlerin notaya dökülerek incelenmesini tercih ettiklerini belirtmişlerdir (Brown, 2017). Bu ritmik karmaşıklık, poliritmik unsurların daha açık biçimde ortaya çıkmasını sağlamış ve çalgıların ritmik işlevinin yeniden tanımlanmasına yol açmıştır.

Bebop'un ortaya çıkışıyla birlikte caz müziği, yapısında zaten mevcut olan poliritmik unsurları daha belirgin bir biçimde vurgulamış ve swing döneminde hâkim olan ritmik anlayışı enstrüman kullanımına yayarak geliştirmiştir. Bu dönüşüm sonucunda

¹⁵Stride stilinde eşlik, stride piyano teriminden gelen, cazın evriminde rol oynayan ve birçok önemli müzisyeni etkileyen, öncelikle swing dönemi ile ilişkilendirilen bir caz piyano çalma stilini ifade eder. Art Tatum gibi müzisyenler, süslü stride çalma tarzlarıyla dikkat çeken ilk müzisyenlerdendir. Tarihsel olarak stride piyano, erken dönem topluluklarda ritmik bir temel sağladı. Örneğin, Coleman Hawkins'in hızlı tempolu icralarında stride piyano tekniği tempoyu taşıyan bir unsur olarak kullanılmıştır. (DeVeaux, 1985).

¹⁶ Müzikte disonans, konsonansa karşıtlık oluşturan ve gerilim-çözülme yaratarak müziğe enerji ve ilgi katan armonik bir unsur olarak tanımlanır. (Levine, 1995).

¹⁷ Ronald Brown, Doğaçlama Teorisi Eğitimi: Nitel Bir Durum Çalışması (Doktora Tezi, The University of North Carolina at Greensboro, 2017).

piyano, sol elde bas ve sağ elde akorlarla s¼rekli tempo tutma yaklaşımından uzaklaşarak, daha yaratıcı ve işlevsel bir eşlik rol¼ kazanmıştır. Benzer şekilde davul, ¼nceki d¼nemlerdeki abartılı kullanımlarından sıyrılarak, yalnızca tempo tutmanın ¼tesinde, geręek bir ritim ęalgısı kimliğiyle daha zengin ve y¼ksek ifade g¼c¼ne sahip bir yapıya kavuşmuştur (Mimaroğlu, 2013).

Bebop ezgileri ęoęunlukla sekizlik notalar ve sekizlik ¼çlemelerden oluşur; bu yapı içerisinde c¼mleler, *off-beat*'lere¹⁸ yerleştirilen kısa suslarla şekillenir. C¼mlelerin *off-beat*'lerde başlayıp bitmesi sese dinamizm ve hareketlilik kazandırırken, alternatif akorların yaygın kullanımı da armonik ritimlerin hızlanmasına yol ağar (Farnsworth, 2000).

Bebop scat de genellikle hızlı tempolarda yorumlanır (Baker, 2010; Farnsworth, 2000). Bebop şarkıcıları, ęoęunlukla tekrarlayan ritmik motiflere, geniş alt b¼l¼mlere ve birinci vuruşu (*downbeat*) merkez alan c¼mlelere y¼nelirler. ¼te yandan enstr¼mantal bebop sololarında, doğağlama dilinin temelini genellikle sekizlik ve onaltılık alt b¼l¼mler oluşturur ve ritmik motifler daha ęeřitlidir. Bu sololarda c¼mleler birinci vuruş merkezli değildir ve melodinin etrafında şekillendirilen c¼mlelemelerin uzunluklarına da katı biçimde bağlı kalınmaz (Calderwood, 2014). ¼rneęin Charlie Parker'ın doğağlamalarında, sekizlik ¼çlemeler, onaltılık kalıplar ve ęeřitli ritmik motiflerden oluşan zengin bir ritmik dil dikkat ęeker (Calderwood, 2014). Bu bağlamda ritmik alt b¼l¼mlerin kullanımındaki bu ęeřitlilik, bebop doğağlamasının her m¼zisyen grubunda farklı teknik stratejiler gerektiren ęok katmanlı bir yapı sunduğunu ortaya koymaktadır.

Kenny Werner'ın *Zahmetsiz Uсталık* (2019) isimli kitabında, ritmik ustalığın armonik ustalıktan daha ¼nemli olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla iyi bir bebop m¼zisyeni olabilmek için de esnek ve sağlam bir ritme sahip olunması gerekmektedir.

Bebop d¼neminde ele alınması gereken bir diğer ritmik unsur, swing hissiyatının nasıl yorumlandığıdır. "Swing" kavramı s¼zl¼klerde "sallanış, sallanma, şiirde hareket ve canlılık" şeklinde tanımlanırken (Mimaroğlu, 2013, s.18), caz bağlamında tempo ve

¹⁸ ¼lę¼ içindeki zayıf vuruşlar.

ritimdeki akıcılık, devinim ve enerjiyi ifade eder. Başka bir ifadeyle swing, ritmin mekanik olmadan, doğal bir nabızla akmasıdır. Bu hissiyat öncelikle müzisyen, özellikle de ritim grubu üyeleri tarafından yaratılıyor gibi görünse de yazılı müzikal materyalin de swing'in oluşumunda belirleyici bir rol oynadığı ifade edilmektedir (Mimaroğlu, 2013).

Swing kavramı kelime anlamı itibarıyla anlaşılır görünse de, açıklaması güç olabilmekte ve müzikte uygulanabilirliği müzisyenler açısından zorlayıcı bir unsur hâline gelmektedir. Bu kavramı içselleştirmenin çeşitli yolları olduğu gibi, uygulama sırasında swing'i hissetmek ve hissettirmek de müzisyenden müzisyene farklılık göstermektedir. Tarihsel süreç ilerledikçe bu kavrama yönelik yaklaşımlar da müziğin dönüşümüne paralel olarak değişmiştir. Bu nedenle swing'i anlamak, öncelikle dönemin müzisyenlerinin bu kavramı nasıl yorumladığını ve "swing nedir?" sorusuna nasıl yanıt verdiklerini incelemekle mümkün hâle gelmektedir.

Nitekim Wingy Manone¹⁹ swing'i "aynı tempoda çaldığınız halde, bir tempo hızlanışı hissetme" şeklinde tanımlarken, Frankie Froeba²⁰ bunu "gevşeme duygusu veren hafif ve muntazam tempo" olarak ifade etmektedir (Mimaroğlu, 2013, s. 19). Caz uzmanları Marshall Stearns ve John Hammond ile Benny Goodman ise swing'i, "Bir orkestra, toplu doğaçlamayı (collective improvisation)²¹ ritmik bakımdan yekpare kılmış olduğu takdirde, swing ile çalmış olur." biçiminde açıklamaktadır. Ozzie Nelson'un tanımı ise daha bütüncül bir ritim duygusu üzerine odaklanmakta ve swing'i "Müziğiyle dans edebilen bir orkestranın verdiği belirsiz bir şey. Bence bu, ritim çalgılarının diğer çalgılarla birleşerek yarattığı, dinleyiciye dans etme arzusu veren, atal sağlamlığı ve bağıdır." olarak aktarmaktadır. Chick Webb'in "Bir kızı sevmek, onunla kavga etmek, sonra onu tekrar görmek gibidir" sözleri, swing'e yönelik duygusal ve gündelik yaşama dayanan bir benzetme sunar. Louis Armstrong'un "Bence bir parça nasıl çalınmalıysa odur" şeklindeki ifadesi, swing'i performansın doğal bir sonucu olarak gördüğünü ortaya koyarken, Ella

¹⁹ Amerikalı trompetçi ve besteci (1900-1982)

²⁰ Amerikalı piyanist (1907-1981)

²¹ Birkaç enstrümanın aynı anda doğaçlama yapması.

Fitzgerald'ın "Şey... swing, bir duygudur. Yani şey.. ne bileyim, swing işte!" sözleri, kavramı sezgisel bir düzeyde benimsediğini göstermektedir (Mimaroğlu, 2013, s. 19).

Bu farklı tanımlar, swing'in tekil bir ritmik yöntem olmaktan çok, müzisyenin üslubunu şekillendiren kültürel, ifadesel ve deneyimsel bir çerçeve olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Buradan hareketle swing kavramının nasıl anlaşıldığı, hem erken dönem bebop müzisyenlerinin tavrını çözümlenmede hem de bu tavrın günümüz müzisyenleri üzerindeki etkisini değerlendirmede belirleyici bir rol oynamaktadır; bu yönüyle swing, geçmiş ve güncel bebop şarkıcılarının yorumlayış biçimlerini anlamak açısından da temel bir referans noktası oluşturmaktadır.

1.2.2. Form

Caz besteleri, ya da caz parçaları, doğaçlama için harika araçlar olarak işlev görür. Caza yeni başlayan müzisyenler, blues dizilerini ve AABA gibi popüler şarkı formlarını kayıtlar ve uygulamalı örnekler aracılığıyla öğrenirler; bu formlarda ustalaşmanın, doğaçlamada özgürleşmeden önce şart olduğunu kavrarlar. Ayrıca müzisyenler, bu armonik ilerlemeleri tüm tonlara aktarmayı da öğrenirler (Berliner, 1994).

Genellikle önceden bestelenmiş, yani caz performanslarında parçanın başlangıcında ve sonunda sunulan melodilere "*the head*"²² denilmektedir. Bu melodiler doğaçlamaların temel referans noktası olarak işlev görür. Bebop bağlamında ise solo pasajların makro-düzeydeki yapısal düzeni çoğunlukla bu ana melodinin materyalinden türetilerek inşa edilir. Bu durum, formun yalnızca dış çerçeveyi değil, aynı zamanda doğaçlamanın yönelim ve bütünlüğünü de belirleyen bir unsur olduğunu göstermektedir (Cogswell, 1989).

Charlie Parker ve bebop formu arasında güçlü bir ilişki olduğu belirtilmektedir. Parker bebop müziğinin en etkili enstrümantal öncülerinden biri olması sebebiyle, bu stilin gelişimi ve özelliklerini anlamak açısından da oldukça önemlidir. Parker'ın yenilikleri,

²² Ana melodi

enstrümantal bebop'ın sesini ve yapısını (formunu) tanımlayan melodik, ritmik ve armonik unsurları temelden şekillendirmiştir. Akıncı'ya göre (2021) Charlie Parker, caz repertuarında köklü bir dönüşüm yaratarak doğaçlamalarında 2 ölçülük blues formunu ve "I Got Rhythm", "Lady Be Good" gibi popüler eserlerin yapılarını korumuş, ancak bunların üzerine yeni akor dizileri inşa ederek özgün melodiler üretmiştir. Onun "Billie's Bounce", "Now's the Time" ve "Confirmation" gibi besteleri caz tarihinde standart hâline gelmiş ve sonraki kuşaklar tarafından sürekli olarak yorumlanmıştır ve bebop besteleri olarak da tanımlanmaktadır.

Bebop akımının bir diğer öncü figürlerinden Thelonious Monk, Amerikan müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Günümüzde en çok yorumlanan caz bestecilerinden biri olan Monk'un eserleri, melodik, armonik ve ritmik açıdan karmaşık olmalarına rağmen yüksek derecede akılda kalıcılığa sahiptir. Onun doğaçlamaları çoğunlukla bağımsız birer kompozisyon niteliği taşır. Piyano uygulamasında *stride* geleneği ve blues unsurları, Teddy Wilson'ın²³ lirik yaklaşımı ve kendine özgü üslubu ile birleşmiştir. Monk, farklı stillerde eserler bestelemiş; 4/4 ölçüde gerçekleştirilen yapılar içinde, aynı melodik cümleleri farklı vuruşlara yerleştirerek alternatif ritim algısı yaratmıştır. Bu özellik, "Blue Monk" ve "Straight No Chaser" gibi eserlerinde açıkça görülmektedir. Ayrıca doğaçlamayı güçleştiren karmaşık akor dizileri yazmış; örneğin "Round Midnight" adlı eserinde tek ölçü içerisinde dört farklı akor kullanmıştır. Bestelerinde simetri arayışı dikkat çekici olup, beklenmedik aksan yerleşimleri ve alışılmadık nota seçimleri ile özgün bir ifade tarzı ortaya koymuştur. "Off Minor" gibi eserlerinde ise melodik cümleleri beklenmedik notalarla sonlandırma becerisi özellikle öne çıkmaktadır (Akıncı, 2021). Monk'un formu esneten ve yeniden tanımlayan bu yaklaşımı, doğaçlama pedagojisi açısından da dikkate değer bir örnek olarak görülmektedir. Bu bağlamda Werner'ın (2019) formda ustalık konusuna da yer verdiği *Zahmetsiz Ustalık* isimli kitabında, serbest doğaçlamanın doğallaşmasının formda doğaçlamaya bağlı olabileceğinden ve formu esnetebilmenin öneminden bahsedilmektedir.

²³ Teddy Wilson, Art Tatum ve Earl Hines gibi bestecilerden etkilenen Swing dönemi piyanistidir.

1.3. Bebop Vokal Geleneği ve Pedagojik Yansımaları

Vokal müziğin tarihsel kökeni, Afrika kökenli Amerikan geleneklerine, özellikle soru-cevap tarzına, tarlada söylenen haykırırlara, blues ve spiritüellere dayanmaktadır (Ellerbee, 2012). Cazın ilk dönemlerinde vokalistler, sıklıkla enstrümcuların stilini taklit ederken; enstrümcular da vokalistlerden ilham alarak karşılıklı ve birbirini güçlendiren bir etkileşim kurmuşlardır (Burns, 2000). Bu durum, erken caz döneminde enstrümcu ile vokalist arasındaki karşılıklı etkileşimin, bebop döneminde gelişecek olan enstrümantal-vokal etkileşiminin ilk örneklerini oluşturduğunu göstermektedir.

Bu karşılıklı etkileşim, ilerleyen yıllarda vokal tekniğinin yalnızca ses üretiminden ibaret olmadığını, aksine cazın genel dönüşümüyle birlikte gelişen bir ifade alanına dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Ellerbee (2012) ve Martin'e (2010) göre caz vokalin gelişimi, caz müziğinin genel evrimiyle doğrudan bağlantılıdır ve bebop vokal üsluplarının ve tekniklerinin şekillenmesinde kritik bir dönüm noktasıdır. Bebop soloları, genellikle hızlı tempoda, yoğun bir akış içerisinde ve karmaşık melodik yapılarla gerçekleştirilen doğaçlamalar olarak nitelendirilmektedir. Bu üslupta şarkı söyleyen vokalistler ise, söz konusu yoğunluk ve teknik güçlkle uyum sağlayacak bir performans sergilemek durumundadır (Berliner, 1994).

Zaman içinde giderek karmaşıklaşan bebop doğaçlama stili, vokalistlerin enstrümantal düşünme biçimlerini nasıl benimsediği sorusunu da gündeme getirmektedir. Bu noktada, Gayeon Heo'nun (2021) "*An Analytical Approach to Selecting Scat Syllables-an Application to the Solos of Two Contemporary Singer-Horn Players*"²⁴ başlıklı çalışmasında, cazın yalnızca dışsal etkenlerle değil, içsel dinamiklerle de şekillendiğinden bahsedilebilmektedir. Caz, yalnızca nota, ritim ve artikülasyonlarla sınırlı olmayan; enstrümanların özgün ses renkleriyle bütünleşen bir ifade biçimidir. Caz vokalde scat söylemek, anlamsız heceler aracılığıyla doğaçlama yapmanın bir yolu olup, vokalistlere kendi sesleriyle enstrümantal bir solo yaratma imkânı verir. Bu yaklaşım, scat

²⁴ Gayeon Heo, Scat Hecelerinin Seçimine Analitik Bir Yaklaşım: İki Çağdaş Şarkıcı-Enstrümcuya Ait Sololara Uygulama (2021).

şarkıcılarının cazın hem dışsal hem de içsel unsurlarıyla bütünleşmesini sağlar (Heo, 2021).

Werner ayrıca müzisyenin karmaşıklık arzusunun doğaçlamanın zorlama duyulmasına sebep olabileceğinden bahsederek, bir parçayı öğrenirken özellikle henüz oturmamış noktalar üzerinde uzun bir şekilde çalışıldıktan sonra yeni bir parçaya geçilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bir parçayı, formunu ve akor yürüyüşlerini mükemmel bir şekilde içselleştirmeden trio olarak icra etmeyi tercih etmeyen Werner, öğrencilere verdiği tavsiyelerde, parçaların sadece ezberlenerek değil formu üzerine düşünülerek daha kolay öğrenilebileceğine dikkat çekmiştir. Werner'e göre, öğrenciler ezber yapabilmek için akorların arasında tökezleyip durmaktansa, çalma düzeyini yükseltmeyi hedeflemelidir. Tek bir parçayı derinlemesine inceleyip çalışmanın da farklı bir çalma seviyesine erişmeye yardımcı olacağını ortaya koymuştur (Werner, 2019).

Bu açıklamalar, bebop vokal pedagojisinin yalnızca teknik bir beceri geliştirme süreci olmadığını, aynı zamanda müzisyenin içsel sezgisini, ritmik esnekliğini ve form bilincini tüme varan bir yaklaşımla eğitmeyi gerektirdiğini yansıtmaktadır. Özellikle scat doğaçlamada, vokalistin hem enstrümantal dili içselleştirmesi hem de kendi ses rengine özgü bir ifade alanı yaratması, çağdaş yaklaşımlarda temel bir pedagojik hedef hâline gelmiştir.

1.3.1. Bebop'ın Vokal Müzikteki Yeri ve 1920-1940 Arası Vokal Stilleri

Louis Armstrong, çoğu kişi tarafından 1926'da kaydettiği "Heebie Jeebies" kaydı scat söyleme üslubunun öncüsü ve yaratıcısı olarak kabul edilmektedir. Bu üslup, anlam taşımayan hecelerin doğaçlama biçimde kullanıldığı ve çoğunlukla Armstrong'un trompet çalma üslubunun doğal bir uzantısı gibi hissedilen bir vokal tekniğini içermekteydi. Erken dönem vokal caz toplulukları arasında ise Rhythm Boys, Boswell Sisters ve Mills Brothers gibi gruplar öne çıkmaktaydı. 1930'larda Bing Crosby, mikrofon tekniğinde yaptığı yeniliklerle dinleyiciyle yakın ve samimi bir ifade biçimi geliştirmesine öncülük etmiştir (DeWeese, 1997). Bu durum, vokal cazın enstrümantal yaklaşımla kurduğu ilişkinin yalnızca teknik değil; aynı zamanda ifadesel bir dönüşüm olduğunu göstermektedir;

vokalin enstrüman işlevi kazanması bebop döneminde daha da belirginleşecek olan bir eğilimin erken izlerini yansıtmaktadır.

Connie Boswell, Boswell Sisters topluluğunun bir üyesi olarak, ritmik doğaçlama ve senkopu ön plana çıkaran, nefesli çalgı benzeri bir vokal yaklaşımı geliştirmiştir. Bu üslup, Ella Fitzgerald gibi sonraki kuşak caz vokalistleri üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Öte yandan, Mel Tormé ve topluluğu Mel-Tones, karmaşık armonik yapılar üzerine yaptıkları yenilikçi çalışmalarla bebop vokal topluluklarının öncülerinden biri olarak bu alandaki gelişim sürecine ilham vermiştir (DeWeese, 1997). Buradan hareketle Boswell'in yaklaşımı, yalnızca döneminin popüler vokal yaklaşımını şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda bebop vokalinin teknik temelini oluşmasına dolaylı biçimde katkı sağlamıştır.

Heo (2021) scat şarkıcılığının kökenlerinin bebop döneminden de önceye uzandığını öne sürmektedir. Çoğu kaynak, vokalde doğaçlama geleneğini başlatan isim olarak Louis Armstrong'u gösterse de, bu tekniğin gerçek öncüsünün kim olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Bebop döneminde Charlie Parker, Dizzy Gillespie ve Thelonious Monk gibi dönemin önde gelen müzisyenlerinin katkılarıyla scat şarkıcılığı günümüzdeki formuna kavuşmuştur. Bu dönemde caz dilindeki değişim, vokalistlerin doğaçlama becerilerini geliştirmelerini gerekli kılmıştır (Heo, 2021). Bu gereklilik, vokalistlerin enstrümanlarla aynı doğaçlama dilini paylaşma yönünde bir baskı oluşturmuş; böylece vokal doğaçlama ilk kez teknik anlamda kuramsal bir çerçeveye ihtiyaç duymaya başlamıştır.

Heo (2021) ayrıca Ella Fitzgerald'ın vokal üslubunun, Dizzy Gillespie'nin bebop orkestrasına katılmasıyla birlikte dönüşüm geçirdiğini vurgular. Enstrümanlıların bebop tarzındaki gelişmeleri sayesinde şarkıcılar, daha karmaşık armonik yapılar içeren akorlara ve daha yüksek tempolara uyum sağlayabilmişlerdir. Bu gelişmeler, modern bebop vokalinin yönünü belirlemiş; şarkıcılar, yalnızca melodik çizgilerden değil, aynı zamanda enstrümantal seslerden ve ritmik ifadelerden de esinlenmiştir.

Sonuç olarak, 1920-1940 arasındaki vokal stilleri, bebop vokalinin yalnızca tarihsel kökenini değil, aynı zamanda enstrümantal dil ile vokal ifadenin giderek bütünleştiği bir yorum anlayışının zeminini oluşturmuştur.

1.3.2. Enstrümantal Düşüncenin Vokale Etkisi

Bebop'ın vokal müzik üzerindeki etkisini anlamak, yalnızca teknik gelişmeleri kavramayı değil, aynı zamanda vokalistlerin enstrümantal ifadeyi içselleştirme biçimlerini de incelemeyi gerektirmektedir. Bu durumda vokalin enstrümanlaşması, bebop döneminin en ayırt edici yeniliklerinden biri olarak görülmektedir.

Bebop'ın ortaya çıkışı ile caz şarkıcılığının rolü ve üslubu köklü biçimde gelişmiştir. Bu dönemde vokalistler, üslubu enstrümantal kayıtlar aracılığıyla öğrenerek bebop enstrümancılarının seslerini taklit etmeye başlamışlardır. Böylelikle, şarkıcıların topluluk içinde bir başka enstrüman gibi algılanmaları önem kazanmıştır. Zaten yaygın bir doğaçlama aracı olan scat ise bu süreçte ileri düzey tekniklerle uygulanmaya başlanmış ve büyük bir tanınırlık kazanmıştır. Özellikle Babs Gonzales, kendine özgü hece kullanımları ve argo ifadelerle bebop scat'ini yaygınlaştırırken; Ella Fitzgerald, doğaçlama sırasında neredeyse enstrümana benzer bir tını elde ederek dikkat çekmiştir (DeWeese 1997 & Burns (2000) & Martin (2010)).

Bebop vokali, enstrümantal bebop ile kıyaslandığında, tıpkı onun gibi birçok farklı teknik ve stilistik özelliklere sahip olduğu gözlemlenmiştir. Bebop vokal üslubunun temel öğeleri; armonik yapı, ritmik özellikler, artikülasyon ve özellikle scat hecelerinin seçimi, konuşmaya özgü ifade biçimleri ve enstrümancılarının etkisi olarak öne çıkmaktadır. Çoğunlukla majör, blues, miksolidyen ve zaman zaman lidyen gibi tonaliteye bağlı dizilerden yararlanırlar. Bebop vokallerinde tonaliteye bağlı diziler kavramı, doğaçlama yapan şarkıcıların genellikle parçanın tonal merkezine bağlı, yani tonla doğrudan ilişkili gamları kullanması anlamına gelmektedir. Bu tür gamlar özellikle de bir enstrümana hâkim olmayan vokalistler tarafından doğaçlamada sık bir biçimde tercih edilir. Enstrüman hâkimiyeti yüksek olan vokalistler ise altere ve kromatik dizileri farklı yoğunluklarda kullanabilmektedir (Calderwood, 2014). Bu bağlamda bebop vokal doğaçlamalarında dizi seçimi yalnızca teknik bir gereklilik veya tercih değil, aynı zamanda vokalistin enstrümantal düşünceyi ne ölçüde benimsediğini gösteren ifadesel bir yaklaşım haline gelmektedir.

Vokalistler, caz trompetçilerinin tınlarını andıran enstrümantal gibi duyulan bir söyleme üslubunu benimsediler. Eddie Jefferson gibi öncü sanatçılar, özellikle Charlie Parker'ın enstrümantal doğaçlamalarına söz yazarak vocalese türünü geliştirdiler. Jackie Cain ve Roy Kral ise, söz ile scat'i harmanlayan *bop lines*²⁵ tarzındaki şarkılarıyla ün kazandılar. (Fredrickson, 2004) Bazı kaynaklara göre ise Ella Fitzgerald ve Jon Hendricks, bebop'ı derinlemesine incelemeleriyle öne çıkarken, Betty Carter ise etkileyici hard bop yaklaşımıyla tanınmaktaydı (DiBlasio, 2000; Farnsworth, 2000). Bu örnekler, bebop döneminde vokal pratiğinin zamanla daha enstrümantal bir kimlik kazandığını ve sözlü ifade ile melodik yapıların aynı üslupsal düzlemde buluştuğunu ortaya koymaktadır.

Heo'ya göre, McGuinness (2016) ve Palavicini (2017) tarafından yapılan araştırmalar sonucunda, şarkıcıların ve üflemeli enstrümanların ses üretimindeki benzerlikler nefes alma tekniği ve artikülasyon gibi birçok konuda ortaya çıkmaktadır. Şarkıcılar, üflemeli enstrümanların ürettikleri sesleri kolaylıkla algılayabilirler; böylelikle bu enstrümanlardan gelen sesler şarkıcıların doğaçlamalarına ilham kaynağı olabilir. Fitzgerald'ın her sesi taklit edebildiği, özellikle de üflemelilerde duyduklarını scat olarak söyleyebildiği bilinmektedir. Aynı şekilde Jon Hendricks, Sheila Jordan ve Anita O'day de doğaçlama yaparken üflemelileri taklit ettiklerini ifade etmişlerdir. Sheila Jordan cümlemeyi anlamak için Charlie Parker'ı dinlemek gerektiğini savunmaktadır (Heo, 2021; McGuinness 2016; Palavicini, 2017). Bundan çıkarılacak sonuç, bebop vokalinin sadece taklit pratiğiyle sınırlı kalmadığı, onun enstrümantal ses üretim süreçlerini vokal mekanizmaya uyarlayarak yeni bir ifade alanı oluşturduğudur.

Kate Reid'in (2012) "*An Exploration of The Lineage of Jazz Vocal Improvisation Through The Analysis of Representative Solos By Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Mark Murphy, Kevin Mahogany, and Kurt Elling*"²⁶ başlıklı doktora tezinde de aynı şekilde bebop trompetçisi Dizzy Gillespie'nin Ella Fitzgerald'ın sololarına ilham olduğundan bahsedilmiştir. Birçok tanınmış şarkıcının üflemelilerle vokal artikülasyon

²⁵ Bebop melodik hatları yansıtan melodiler.

²⁶ Kate Reid, *Temsili Soloların Analizi Yoluyla Caz Vokal Doğaçlamasının Soykütüğünün İncelenmesi* (Doktora Tezi, University of Miami Frost School of Music, 2012).

arasında bariz bir şekilde bağ kurduğu vurgulanmıştır. Reid'e göre Jon Hendricks Louis Armstrong ve Charlie Parker, Mark Murphy Miles Davis, Kevin Mohagany Charlie Parker, Kurt Elling ise Dexter Gordon'dan etkilenmiştir.

Enstrümancılarının vokale dair yaklaşımı, Afro-Amerikan müziğinin köklü Afrika geleneklerinden beslenen ve caz tarihinde sıkça gözlemlenen bir olgudur. Enstrüman yorumcularının vokal sesleri taklit ederek enstrümanlarına aktarması biçiminde ortaya çıkan bu olgu, Louis Armstrong ile Charles Mingus'un çeşitli kayıtlarında açıkça görülür. Ayrıca, Ornette Coleman'ın müzikal kimliğini belirleyen en ayırt edici özelliklerden biri de, saksafon performansında yoğun biçimde vokale dair bir yaklaşım sergilemesidir. Bu yönüyle Coleman, caz tarihinde kendisinden önce var olan bu eğilimi kendi müzikal estetiği içerisinde yeniden yorumlamıştır (Cogswell, 1989; Sabin, 2014). Diğer yandan Cogswell'e göre bebop müziği, Afro-Amerikan müzik gelenekleri içinde çoğunlukla belirgin biçimde vokalsiz bir karaktere sahip olarak tanımlanır. Bu bağlamda Coleman'ın vokal temelli yaklaşımı, bazı çevrelerce geleneğe tazeleyici bir dönüş olarak değerlendirilirken, diğer eleştirmenler tarafından teknik yetersizliklerin göstergesi olarak yorumlanmıştır. Coleman'ın vokal üslubu, standart akort sistemine uymayan perdeler, *bent notes*²⁷ ve *growl*²⁸ ile karakterize edilen melodik hatların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Erken dönem caz eleştirmenleri, bu sebeple Coleman'ı kimi zaman bozuk bir entonasyonla çalmakla suçlamıştır (Cogswell, 1989). Buradan hareketle Coleman'ın yaklaşımının, vokal doğaçlamalarındaki ifadelerin enstrümantal doğaçlama içindeki rolünü genişleterek, bebop sonrasında gelişen *free caz* üslubunun temel kavramsal yapıtaşlarından biri hâline geldiği söylenebilir.

Coleman'ın kendi açıklamaları, onun müzik ile konuşma arasındaki ilişkiye duyduğu ilgiyi ortaya koymaktadır. Ona göre belirli aralıklar doğru perdede yorumlandığında insani bir nitelik kazanmaktadır ve müzisyen böylelikle enstrümanından insan sesi çıkartabilir. Bu yaklaşım, genel olarak tonal yerel lehçelere sahip olan ve müziğinde konuşma kalıplarını taklit eden Afrika kültüründe derin köklere sahiptir.

²⁷ İfade amaçlı olarak normal perdesinden hafifçe sapsmış (yukarı veya aşağı kaydırılmış) notalar.

²⁸ Hırıltılı veya gırtlak kullanımlı bir artikülasyon tekniği. Sesin hafifçe pürüzlendirilerek daha agresif, hisri bir tını elde edilmesi.

Coleman'ın sololarında insan sesini özellikle taklit eden pasajlar transkripsiyonlarda vokal olarak işaretlenmiştir. Ayrıca, tiz perdelerde uzun sesler kullanarak, Afro-Amerikan tarla şarkılarını anımsatan, yüksek duygusallık ve *falsetto*²⁹ tekniğiyle karakterize edilmiş bir ifade biçimi sergilemektedir. Standart akort sistemine uymayan perdeler ve esnetilmiş notalar da dahil olmak üzere bu vokal yaklaşım, Eric Dolphy ve John Coltrane gibi Coleman'ın çağdaşları tarafından benimsenerek 1960'larda serbest caz stilinin kabul gören bir özelliği haline gelmiştir (Cogswell, 1989).

Bebop vokalistleri, sıklıkla scat tekniğini kullanarak enstrümcuların doğaçlamalarıyla benzer ölçüde karmaşık duyulan doğaçlamalar üretirler. Seslerini enstrüman işleviyle ele alarak perde artikülasyonu, tını renklendirmesi ve rezonans gibi unsurları çeşitlendirir; zaman zaman da farklı enstrümanların karakteristik özelliklerini ses yoluyla yansıtırlar. Vokalistler ile enstrümcular arasındaki bu yoğun etkileşim, karşılıklı bir etkileşim süreci doğurarak enstrümcuların vokal nüanslardan esinlenmesine, vokalistlerin ise enstrümantal teknikleri uyarlamasına imkân tanır (Berliner, 1994). Doğaçlama bebop vokal hatları genellikle armonik olarak diyatonik bir temele dayanır (Calderwood, 2014).

Caz doğaçlamasının en karakteristik vokal ifade biçimlerinden biri olan scat şarkıcılığı da vokalistlerin enstrümcuların performans pratiklerini taklit etmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Ella Fitzgerald ve Sarah Vaughan gibi önde gelen scat yorumcuları, kullandıkları vokallerde enstrümcuların artikülasyon, cümleme ve üfleme tekniklerini yansıtmışlardır. Bu enstrümantal temelli yaklaşım, scat hecelerinin kullanılmadığı durumlarda dahi melodik hatların yeni notalarla çeşitlendirilmesini, ritmik yapının dönüştürülmesini ve cümle başlangıçlarının bilinçli olarak ertelenip sonrasında telafi edilerek tamamlanmasını içermektedir. Söz konusu teknik, Billie Holiday tarafından yüksek bir ustalıkla uygulanmıştır (Bauer, 2002).

Caz vokal doğaçlamasında temel amaçlardan biri, saksafon, trompet ya da trombon gibi enstrümanların tınısını ve karakterini yansıtmak ve enstrümcuların yaptığı

²⁹ Göğüs sesinden daha ince, hava kaçıışı daha fazla olan ve tiz perdede üretilen hafif tınılı vokal üretim tekniği.

gibi armonik yapıyı belirginleştirmektedir (Preponis, 2009). Örneğin Louis Armstrong, vokal doğaçlamasını trompet doğaçlamasıyla eşdeğer görmüştür. Doğaçlamalarında kullandığı heceler trompetin artikülasyonunu yansıtırken scat performansı trompet sololarıyla paralellik göstermektedir (Yu, 2021) Ella Fitzgerald'ın doğaçlamaları, Lester Young, Charlie Parker ve Dizzy Gillespie gibi üflemeli enstrüman uygulamasının etkilerini belirgin bir şekilde yansıtmaktadır. (Calderwood, 2014) Fitzgerald, trompette surdin veya "plunger"³⁰ kullanımıyla elde edilen tınıları ve saksofonun kamışa özgü pürüzlü ses rengini vokal aracılığıyla taklit etme yetkinliği göstermiştir. (Reid, 2002) Hem trompetçi hem de vokalist olan Chet Baker, scat hecelerini trompet benzeri bir üslupla seslendirmesiyle öne çıkmıştır. (Calderwood, 2014). Bobby McFerrin ve Carmen McRae gibi diğer önde gelen caz vokalistleri ise, yoğun piyano çalışmaları yapmalarının vokal doğaçlamada ustalaşmalarına önemli ölçüde katkıda bulunduğunu belirtmişlerdir. (Madura, 1992). Klug'a göre (2014), sesin enstrüman işleviyle kullanılması hem oldukça zor hem de bir vokalistin caz müzisyeni olarak kabul edilmesinde önemli bir ölçüt olarak değerlendirilmektedir. Kurt Elling ise yazdığı vocalese'lerde bazı enstrümantal soloları kullanarak cazın cümleme ve doğaçlama anlayışını nasıl benimsediğini ve kendi üslubuna aktardığını göstermektedir (Klug, 2014).

Sunulan bu örnekler, bebop vokal üslubunun en karakteristik özelliğinin, vokal tekniği enstrümantal düşünceyle bütünleştiren hibrit bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, doğaçlama dilinin gelişmesi ve çağdaş caz vokal gelişiminde hibrit yaklaşımın önemi ortaya çıkmaktadır.

1.3.3. Scat & Bebop Şarkıcıları

Bebop döneminde vokal doğaçlamanın geçirdiği üslupsal ve ifadesel dönüşümü ve gelişimi anlayabilmek için, dönemin önemli scat yorumcularının tarihsel konumlarını ve uygulama yaklaşımlarının bu gelişim içindeki rolünü incelemenin oldukça faydalı olacağı varsayılmaktadır.

³⁰ Trompette kullanılan, lavabo pompasına benzeyen bir el aparatıyla (plunger) sesin tınısını değiştiren susturucu türleri. Bu aparatlar, ses rengini karartıp daraltırken konuşmaya benzer "wah-wah" efektleri üretmeye imkân vermektedir.

1930'lardan erken 1960'lara kadar uzanan bebop ve hard-bop dönemlerinde, kendine özgü üslup ve katkılarıyla öne çıkan bazı şarkıcıların, caz vokal geleneğinin gelişiminde son derece belirleyici olduğu belirtilmektedir (Berliner, 1994). Bu tarihsel gelişimi kavramak, yalnızca bebop döneminin önemli vokalistlerini değil, aynı zamanda scat tekniğinin kökenlerini ve bu tekniğin bebop vokal doğaçlamasına nasıl zemin hazırladığını da araştırmayı gerektirir.

Bazı araştırmacılar, bebop devriminin ardından caz sahnesinde vokalistlerin katkılarının görece daha az merkezi bir konuma geldiğini ve bu dönemde daha az sayıda vokalistin yeni üslup arayışlarına yöneldiğini belirtmektedir. Bununla birlikte, caz vokal doğaçlamasının temel ilkeleri ile bebop'un karakteristik müzikal özellikleri, söz konusu dönemde gelişen bebop vokal performans tarzının anlaşılmasına önemli ölçüde ışık tutmaktadır (Brown, 2017; Michaelsen, 2013).

Jelly Roll Morton'un 1906 yılında bu tekniği yenilikçi bir unsur olarak kullandığını öne sürmesi, Gene Greene'in 1911'de "King of the Bungaloes" kaydında scat öğelerine yer vermesi ve Redman'ın 1924'teki "My Papa Doesn't Two-time No Time" yorumu, bu pratiğin tarihsel sürekliliğini göstermektedir. Ayrıca Red Nichols, Cliff Edwards ve Don Redman gibi müzisyenlerin Armstrong'dan önce kayda geçirdikleri örnekler, onun yaklaşımıyla biçimsel benzerlikler taşımakla birlikte temelde farklıdır. Dolayısıyla Armstrong'un, scat'in mucidi olmaktan ziyade, bu pratiği dönemin caz vokal estetiği içinde merkezi bir konuma taşıyan en etkili figür olarak değerlendirilmesi daha doğrudur (Bauer, 1996; Burns, 2000; Martin, 2016; Ellerbee, 2012).

Bu bölümde, scat ve bebop şarkıcılığının gelişiminde öncü kabul edilen Louis Armstrong, Babs Gonzales, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Chet Baker, Buddy Stewart, Jon Hendricks, Dave Lambert, Annie Ross, Eddie Jefferson, Mel Tormé, Mark Murphy ve Bobby McFerrin gibi önemli vokalistlerden kısaca bahsedilmiştir. Araştırmanın kapsamında bahsedilen şarkıcılar ise üçüncü bölümde daha ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

1.3.3.1. Louis Armstrong

Armstrong, Bessie Smith ve Mamie Smith ile birlikte, 20.yy'ın başlarında kayıtlara geçen en erken caz vokalistlerinden biri olarak değerlendirilmektedir (McLean, 2021). Özellikle 1926 tarihli "Heebie Jeebies" kaydı Louis Armstrong'un scat vokalinde öncü olması konusunda dönüm noktası olarak görülmektedir. Armstrong, çoğu kaynaktaki sözcüksel karşılığı olmayan hecelerle gerçekleştirilen doğaçlama vokal tekniğini, yani scat şarkıcılığını icat eden sanatçı olarak anılmaktadır. Söz konusu kayıt, caz tarihinde scat'in belgelenmiş ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (DeWeese, 1997; Burns, 2000; Ellerbee, 2012). Bazı kaynaklara göre ise, Armstrong ile Gertrude "Baby" Cox, caz performans süreci ve doğaçlamalarında "doodle scat-singing"³¹ tekniğini uygulayan öncü müzisyenler arasında anılmaktadır (Calhoun, 2020). Bu erken örnekler, scat tekniğinin tek bir şarkıcının yaratıcılığıyla aniden ortaya çıkan bir pratik olmaktan ziyade, dönemin müzik kültürünün içinde organik olarak geliştiğini göstermektedir. Bu tarihsel çerçevenin de gösterdiği üzere, Armstrong'un katkıları sadece scat tekniğinin evrimini değil, caz doğaçlama anlayışının yönünü de etkilemiştir.

Armstrong, caz tarihinin özünü yansıtan büyük doğaçlamacılarından biri olarak değerlendirilmektedir. Erken dönem cazın biçimlenmesinde belirleyici bir rol üstlenmiş, özellikle bireysel solonun önemini vurgulayarak türün ifadesel çerçevesini etkilemiştir. Resmi bir müzik eğitimi almamış olan Armstrong'un scat tekniğini şarkı sözlerini düşündüğü sırada icat ettiğine dair popüler bir anekdot mevcuttur. DeWeese'ye göre (1997) Armstrong'un scat solosuna kayıt esnasında şarkı sözlerini unutması nedeniyle mi yöneldiği, yoksa trompet performansını bilinçli bir biçimde vokal üslubuna aktarma amacıyla mı tercih ettiği belirsizdir. Ancak her iki durumda da ortaya çıkan sonuç, caz vokal pratiğine özgün bir teknik kazandırmıştır. Bununla birlikte, Armstrong'un geniş kitlelere hitap eden popülerliği, cazın sanat müziği statüsünü güvence altına alma yönündeki çabalarla kimi zaman çelişkili bulunmuştur (Michaelsen, 2013; Jones, 2014; Hargreaves, 2014).

³¹ Louis Armstrong ile ilişkilendirilen; kelime anlamı taşımayan heceler, enstrüman melodilerini taklit eder biçimde akıcı ve artikülasyon odaklı kullanıldığı scat söyleme yaklaşımı.

Daha önce de bahsedildiği üzere, Armstrong'un caz tarihindeki yeri yalnızca scat tekniğine yaptığı katkıyla sınırlı kalmamıştır. Aynı zamanda, doğaçlama anlayışı ve yaklaşımıyla türün stilistik çerçevesini derinden şekillendirmiştir. Burns (2000) ve Ellerbee'ye (2012) göre, Armstrong'un vokal doğaçlamaları, çoğu zaman trompet performansını doğal bir devamı niteliğinde değerlendirilmiştir. "Hotter Than That" (1927) ve "West End Blues" (1928) yorumları esnasında başka bir müzisyenle giriştiği soru-cevap etkileşimlerinde, genellikle trompetle uygulaması beklenen pasajları vokal yanıtlarla karşılaması bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Scat şarkıcılığının gerçek anlamda öncüsü olup olmadığı tartışmalı olsa da, Armstrong'un bu stilin gelişim sürecine kayda değer katkılar sunduğu ve onu daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaştırdığı aşikardır. Bu bağlamda, scat şarkıcılığının caz vokal sanatının temel unsurlarından biri olarak konumlanmasında belirleyici bir rol üstlenmiştir (Burns, 2000; Ellerbee, 2012).

Armstrong'un doğaçlama yaklaşımının pratikte nasıl şekillendiğine bakıldığında, vokal ve enstrüman arasındaki geçişlerin özellikle belirgin olduğu örnekler dikkat çekmektedir. Hargreaves'in (2016) "*Jazz Improvisation: Differentiating Vocalists*"³² adlı caz doğaçlamasında vokal özelliklere odaklanan araştırmasında Armstrong'un scat soloları incelenerek özellikle tınısal ve fonetik açıdan hece kullanımına odaklanılmıştır. Bu bağlamda "Skid dat de dat" heceleri, erken dönem scat doğaçlamalarını gruplandırmak için örnek olarak ele alınmıştır. Ayrıca Armstrong'un gündelik konuşmadaki alışılmadık söz dizimi tercihlerinin, caz şarkıcılığı ve scat şarkıcılığıyla benzerlikler gösterdiği ortaya konmuştur. Şarkı sözlerinden scat şarkıcılığındaki doğaçlamaya geçişin, Armstrong gibi vokalistlere kelimelerin yarattığı müzik dışı çağrışımlardan sıyrılarak çoğunlukla enstrümantal müzikle ilişkilendirilen bir ifade imkânı sunduğu vurgulanmaktadır. Bunun yanında, scat hece dağarcığının geliştirilmesinde Armstrong'un üslubunun taklit edilmesi yaygın bir yöntem olsa da, onun uygulamalarında yer alan "çift ünsüz" örüntülerinin (örn. "zwee dup, zwee di dup, zoo doo doozie") sürekli kullanımı bazı vokalistler tarafından aşırı yoğun veya otantik olmayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilmektedir (Hargreaves, 2016). Bu stilistik özellikler, Armstrong'un scat

³² Hargreaves, *Caz Doğaçlaması: Vokalistleri Tanımak* (Doktora Tezi, 2016).

doğaçlamalarının yalnızca performansa yönelik değil, aynı zamanda analitik düzeyde de incelenmeye değer bir yapı sunduğunu ispatlamaktadır.

Armstrong, caz doğaçlamasının öğretimine yönelik yöntemlerin oluşturulmasına temel sağlamak amacıyla performans pratikleri incelenmiş olan Dizzy Gillespie ve Miles Davis gibi önemli caz sanatçıları arasında yer almaktadır. Onun soloları ayrıca melodik, ritmik ve armonik temellere odaklanan caz doğaçlama eğitim ünitelerinde kullanılmak üzere ortak unsurların çıkarıldığı analizlere de dâhil edilmiştir (Greenagel, 1994). Bu bağlamda, Armstrong'un teknik ve üslupsal yaklaşımlarının yalnızca dönemin müzisyenlerini değil, daha sonra geliştirilen caz stillerini de derinden etkilediği görülmektedir.

1.3.3.2. Babs Gonzales

Her ne kadar adı günümüzde scat şarkıcıları ya da genel olarak caz vokal geleneğinin öncüleri arasında sıklıkla anılmasa da, Babs Gonzales bebop vokal estetiğinin oluşumunda son derece belirleyici bir figürdür. Özellikle scat hecelerini bebop dili hâline getiren yaklaşımı ve dönemin müzikal söylemine kazandırdığı özgün vokal stili, onun bebop üslubunu en açık biçimde yansıtan şarkıcılardan biri olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Scat şarkıcılığı bebop döneminde hem popülerlik hem de yapısal karmaşıklık bakımından belirgin bir gelişim yaşamıştır. Bu süreçte, asıl adı Lee Brown olan Babs Gonzales, scat tekniğine ve bebop kültürüne kattığı özgün unsurlarla dönemin öne çıkan isimlerinden biri olmuş ve yenilikçi scat vokalleriyle bebop dilini inşa eden bir figür olarak öne çıkmıştır. (Martin, 2010; Ellerbee, 2012). Tıpkı bir mimarın kendine has ifadesel anlayışı ve özgün tasarım unsurlarıyla bir yapı yaratmasına benzer biçimde, Gonzales de alışılmadık sıradışı heceler üzerine kurulu bir vokal stili geliştirerek bebop dönemine damgasını vurmuş ve bu dönemi tanımlayan yeni bir "dil" ortaya koymuştur. Onun bu özgün tarzı, bebop scat şarkıcılığının tanınırlığının artmasında ve geniş kitlelere ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Böylelikle hem müzikal hem de kültürel anlamda etkili olmuş ve sonraki kuşak bebop şarkıcılarına ilham vermiştir (Martin, 2010).

Kaynaklarda doğrudan müzikal örnekler bulunmamakla birlikte, Gonzales'in doğaçlamalarında bebop üslubunun gerektirdiği teknik yetkinlik ve armonik karmaşıklık belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır. Scat sololarının yalnızca “ba ba da ba da ba” türündeki basit hece tekrarlarıyla sınırlı kalmayıp, Art Tatum'un piyano çalış stiline anımsatan hızlı akor geçişlerine benzer hareketler içermesi, önde gelen bebop vokalistlerinin sofistike ve armonik açıdan bilinçli doğaçlama anlayışları olduğunu kanıtlamaktadır (Ellerbee, 2012; Martin, 2010).

Dolayısıyla Gonzales'in doğaçlama dili, onu dönemindeki vokalistlerden ayırtıran sofistike bir vokal yaklaşımı temsil etmektedir. Kaynaklarda Gonzales'e ait yeterli sayıda örnek yer almasa da, günümüzde dijital platformlarda erişilebilen kayıtları, bu üslubun çağdaş yorumcular tarafından yeniden keşfedilmesine olanak sağlamaktadır. Martin'e (2010) göre Gonzales, müzikal performanslarının yanı sıra komedyen olarak da ün kazanmış ve dönemin popülerleşen özgün bir konuşma tarzını geliştirmiştir. Onun yarattığı “bop” terimleri o kadar etkili olmuştur ki, Capitol Records bu ifadelerin yer aldığı bir “Boptionary”, yani bebop dilinde bir sözlük yayımlamıştır.

Gonzales, 1946-1949 yılları arasında kendi topluluğu olan Three Bips and a Bop'un liderliğini üstlenmiş ve bu grupla kaydettikleri ünlü bebop eseri Oop-Pop-Pa-Da, 1940'ların sonunda 45.000'den fazla kopya satmıştır. Kariyeri boyunca Avrupa'da kapsamlı turnelere çıkmış olan Gonzales, Londra'daki Ronnie Scott's gibi prestijli caz kulüplerinde sahne almıştır. Ayrıca Paris'te Maison D'Idiots adlı bir gece kulübü işletmiştir (Martin, 2010).

1.3.3.3. Eddie Jefferson

Eddie Jefferson, bebop vokalinin özel bir alt türü olarak kabul edilen vocalese'in öncüsü sayılmaktadır (Ellerbee, 2012; Martin, 2010).

Vokalistler, enstrümantal sololarda yer alan karmaşık melodik ve ritmik kalıplara sözcükler ekleyerek, yüksek düzeyde ritmik ve melodik bir yoğunluk ortaya koyarlar. Enstrümantal doğaçlamalara söz yazma pratiği olan vocalese, bu yaklaşımın en belirgin örneklerinden biridir; çünkü enstrümantal soloları yeni vokal melodilere

dönüştürmektedir. Bu bağlamda, George Johnson Jr.'ın Eddie Jefferson'ın yorumlarına ilişkin çalışmaları ve Charlie Parker'ın "Chi Chi" solosuna yazdığı sözler örnek olarak gösterilebilmektedir (Berliner, 1994).

Ellerbee (2012) ve Martin'e (2010) göre ise 1953'te, James Moody'nin enstrümantal solosunu temel alarak hazırladığı "Moody's Mood for Love" kaydı, bu türün bilinen ilk örneği olarak değerlendirilmektedir. Jefferson'un bu yenilikçi yaklaşımı, başta Jon Hendricks olmak üzere pek çok caz vokalistine ilham vermiştir.

Eddie Jefferson'ın çalışmaları, yalnızca teknik bir yenilik olarak değil, aynı zamanda bebop vokal estetiğinin sınırlarını genişleten kültürel bir dönüşüm olarak değerlendirilmelidir. Vocalese pratiği, enstrümantal doğaçlamanın soyut doğasını sözel bir anlatıya dönüştürerek, caz performansında anlatımsal çeşitliliği artırmış ve vokalistlere enstrümancılarının biçimsel karmaşıklığına erişme olanağı sağlamıştır. Bu yaklaşım, vokal performansın yalnızca melodiyi taşıyan bir unsur olmadığı; aksine, betimsel, ritmik ve stilistik açıdan enstrümantal yapının eşdeğeri olabileceği fikrini güçlendirmiştir. Jefferson'ın katkıları bu nedenle, bebop döneminde vokal performansın konumunu hem stilistik hem de teknik açıdan yeniden tanımlayan bir kırılma noktası olarak görülebilir.

1.3.3.4. Ella Fitzgerald

Ella Fitzgerald, uzun kariyeri boyunca pek çok caz döneminden geçerek kendi özgün stilini şekillendirmiş ve literatürde bebop üslubunu öğrenmeye yönelik bir vokalist olarak anılmıştır. On yılı aşkın bir süre boyunca otantik caz vokalinin vücut bulmuş hâli olarak tanımlanan Fitzgerald, caz vokal alanında benzersiz bir konum edinmiştir. Scat söyleyişini, bir enstrümanın solo performansına eşdeğer bir ifade biçimi olarak değerlendirmiş ve bu yaklaşımı, dönemin önemli caz müzisyenlerinden Dizzy Gillespie gibi isimlerce desteklenmiştir (Burns, 2000; Ellerbee, 2012). Bu çok katmanlı tarihsel konum, Fitzgerald'ın üslubunun yalnızca dönemsel beğenilerle değil, aynı zamanda cazın stilistik gelişimiyle de eşzamanlı olarak geliştiğini göstermektedir.

Fitzgerald, “bee-bop-bop-bah-ooo-bee-doo-bee” gibi kendine özgü heceler kullanarak geliştirdiği scat doğaçlamalarıyla tanınmış; özellikle “bee” ve “dee” seslerine ağırlık vermiştir. Ayrıca scat doğaçlamaları sırasında şarkının ortasında başka eserlerden alıntılar yapma alışkanlığı da onun karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır (Berliner, 1994).

Fitzgerald’ın armonik seçimleri, vokal doğaçlamada armoniyle kurulan ilişkinin nasıl yapılandırılabilceğine dair pedagojik açıdan örnek teşkil eden bir açıklık sunmaktadır. Nitekim onun yaklaşımı, kendisinden sonraki kuşaklar için yalnızca stilistik bir model değil, aynı zamanda başlangıç seviyesindeki caz vokalistlerinin hâlen başvurduğu temel bir referans niteliği taşımaktadır. Calderwood’a göre (2014), Ella Fitzgerald’ın armonik içeriği, bebop armonisiyle güçlü bir yakınlık göstermekte ve özellikle iki ya da üç kromatik geçiş notasını içeren bebop benzeri pasajları sıklıkla kullanmasıyla dikkat çekmektedir. Bu pasajlar, genellikle güçlü vuruşlarda akor tonlarına yönelmekte ve doğaçlama pasajlarının armonik yapı ile bütünleşmesini sağlamaktadır. Bunun yanı sıra, Fitzgerald’ın sololarında blues gamının ya da blue note kullanımının düzenli olması, onun doğaçlama üslubunun karakteristik özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Örneğin, 1956 yılı “Live At Zardi’s” canlı konser kayıtlarından oluşan albümünden Airmail Special, In A Mellow Tone, Bernie’s Tune ve Lullaby of Birdland şarkılarının hepsinde blues gamından ve blue note’lardan yararlandığı gözlemlenmiştir.

Ayrıca, cümlelerin başlangıç ve bitişlerinde akor değişimlerini yalın bir biçimde özetlemesi, doğaçlama sürecinin yapısal tutarlılığını güçlendirmekte ve caz vokal pedagojisi açısından önemli bir araç işlevi görmektedir (Calderwood, 2014). Bu yönüyle Fitzgerald’ın yaklaşımı, yalnızca döneminin vokal doğaçlama anlayışını yansıtmamakta, aynı zamanda sonraki kuşak caz vokalistleri için de öğretici bir model oluşturmaktadır.

Ella Fitzgerald swing karakteri açısından keskin sekizlik notalar kullanmasıyla tanınır. Doğaçlamalarında çoğunlukla sekizliklere dayalı ritmik alt bölümler, üçlemeler ve senkop kullanımıyla öne çıkmaktadır. Genellikle güçlü zamanlarda başlattığı melodik hatlarda çoğu zaman bestelenmiş melodilerin uzunluğunu korurken onları nadiren inici

dizilerle aşağı yöneltir. Bu melodik hatlar tipik *bebop tag*³³ ya da *enclosure*³⁴ kalıplarıyla son bulmaz. Fitzgerald, senkoplu ritimleri ve alışılmadık heceleri seslendirirken olağanüstü bir ritmik sağlamlık ortaya koyar. (Calderwood, 2014). Fitzgerald'ın bu ritmik yaklaşımı, Charlie Parker'ın doğaçlamalarında yaygın olarak kullandığı sekizlik-dörtlük-sekizlik gibi motifsel kalıplarda da görülmektedir. Ayrıca bu özellik, Fitzgerald'ın vokal doğaçlamasında enstrümantal pratikle paralellik gösteren ritmik netliği ve swing duygusunu öne çıkarır (Calderwood, 2014).

Binek'in (2017) *Ella Fitzgerald: Syllabic choice in scat singing and her timbral syllabic development between 1944 and 1947*³⁵ başlıklı doktora tezinde Anita O'Day, Carmen McRae, Jon Hendricks, Sarah Vaughan, Mel Tormé ve Betty Carter gibi sanatçıların doğaçlama pratiklerinde görülen hece kullanımının, Fitzgerald'ın öncülüğünü yaptığı scat yaklaşımının doğrudan bir devamı niteliğinde olduğundan bahsetmektedir (Binek, 2017).

Repertuarının genişliği ve doğaçlama yaklaşımının açıklığı nedeniyle, özellikle başlangıç düzeyindeki öğrencilerin dinleme ve repertuar geliştirme süreçlerinde sıklıkla Fitzgerald'ın kayıtlarına başvurduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, burada dikkat edilmesi gereken başka bir önemli husus bulunmaktadır: Fitzgerald'ın standartları yorumlama biçimi başlangıç seviyesi için çoğu zaman pedagojik açıdan yararlı bir model sunmasına karşın "How High The Moon", "Airmail Special" veya "All of Me" gibi ikonik kayıtlarındaki ileri düzey doğaçlama yoğunluğu, caza yeni başlayan öğrenciler için hem taklit hem de transkripsiyon açısından güçlük yaratabilmektedir. Örneğin, "All of Me" her ne kadar caz eğitiminin erken aşamalarında sıkça tercih edilen bir standart olarak görülse de, Fitzgerald'ın bu parçadaki melodik ve ritmik varyasyonlarının başlangıç seviyesindeki bir öğrenci tarafından birebir taklit edilmesinin oldukça güç olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, Fitzgerald'ın teknik ve müzikal açıdan ileri düzey bir vokalist olduğuna işaret

³³ Bebop tag, enstrümantal bebop'ın doğaçlama dilinde sıklıkla rastlanan, ayırt edici bir ritmik motif veya cümle sonu olarak kullanılmaktadır. (DeVeaux,1985; Calderwood, 2014).

³⁴ Lyon (2008) enclosure'ı genellikle bir akor tonu olan hedef notayı, hemen üstünde ve altında bulunan notaları çalarak çerçevelemek için kullanılan melodik bir araç olarak tanımlamaktadır.

³⁵ Binek, Ella Fitzgerald: Scat Söylemde Hece Seçimi ve 1944–1947 Yılları Arasındaki Tınsal Hece Gelişimi (Doktora Tezi, 2017).

etmekte ve onun kayıtlarının ancak belirli bir temel kazanıldıktan sonra pedagojik açıdan daha işlevsel hâle geldiğini göstermektedir. Bununla birlikte, öğrenci profillerinin ve ilerleme hızlarının farklılık gösterebileceği de göz ardı edilmemelidir.

Ayrıca Ella Fitzgerald, yalnızca scat performansı bakımından değil, yorumculuk açısından da caz vokal pedagojisinde örnek alınması gereken başlıca isimlerden biridir. Ton üretimi, vibrato kullanımı, göğüs, miks ve kafa sesi kullanımı arasındaki geçişlerin kontrolü ve cümleme tercihleri gibi vokal teknikleri, hem performans hem de eğitim bağlamında dikkatle incelenmesi gereken unsurlar sunmaktadır. Bu nedenle Fitzgerald'ın vokal yaklaşımı, caz vokal eğitiminde öğrencilerin stil, ton ve ifade çalışmaları için kapsamlı bir model niteliği taşımaktadır. Sonuç olarak, Ella Fitzgerald çağdaş caz pedagojisi çerçevesinde hem başlangıç hem de ileri düzeydeki vokalistler için çok yönlü bir referans noktası oluşturmaktadır.

1.3.3.5. Sarah Vaughan

Cazın dilini biçimlendiren ve çeşitlendiren en önemli figürlerden biri olarak değerlendirilen Vaughan, hem teknik ustalığı hem de ifade gücüyle caz vokal tarihinde kalıcı bir etki bırakmıştır. Sanatı, ölümünden sonra (1990) da caz topluluğu içinde büyük saygıyla anılmaya devam etmiş; şarkıcı Joe Williams, onun vefatının ardından esprili bir şekilde Count Basie'nin öteki dünyada bir vokaliste ihtiyaç duyduğunu söyleyerek Vaughan'ın caz camiasındaki yerini sembolik biçimde vurgulamıştır. Ayrıca Vaughan'ın yaşamı ve sanatsal mirası, kamu televizyonu tarafından hazırlanan Sarah Vaughan: "The Divine One" adlı belgesel programda ele alınmış, böylece sanatçının müzikal katkıları kültürel hafızada kalıcılaştırılmıştır (Berliner, 1994).

Bu tür ifadelerin Vaughan'ın caz tarihindeki kültürel ve sembolik konumunu yalnızca müzikal değil toplumsal bir figür olarak da pekiştirdiği söylenebilir. Dolayısıyla Vaughan'ın sanatsal mirası, yalnızca bireysel bir başarı olarak değil, aynı zamanda caz tarihinin kolektif hafızasında önemli bir referans noktası olarak ele alınabilir.

Vaughan; tıpkı Ella Fitzgerald gibi, bebop stilini üstün bir ustalıkla seslendiren vokalistler arasında anılmaktadır. Benzersiz ses rengi, müziğe yaklaşımı ve ayırt edici

tınısı ile efsane caz şarkıcıları arasında yerini almıştır. Scat gibi yenilikçi teknikleri kullanması ve bebop'ın karmaşık enstrümental diline derin bir hâkimiyet göstermesi, onun bu türün şekillenmesinde belirleyici bir rol üstlenmesini sağlamıştır. (Burns 2000, Ellerbee 2012). Bu özellikler, Vaughan'ı yalnızca döneminin başarılı bir vokalisti olmaktan öte onu bebop vokal dilinin şekillenmesinde yapısal bir unsur hâline getirmektedir. Dolayısıyla Vaughan'ın scat kullanımı, bireysel bir teknik tercihin ötesinde, bebop söyleyişinin dile özgü bir yapısı olması açısından da değerlendirilebilir.

Vaughan'ın özgün hece repertuarı, vokal doğaçlama dilinin hem fonetik hem de ritmik düzeyde tutarlı bir sistem içinde geliştiğini göstermektedir. Böylece Vaughan'ın scat yaklaşımı, dönemselsel bir üslup olmanın yanı sıra sonraki kuşaklar tarafından da incelenen sistematik bir vokal modeli sunmaktadır. Binek'e (2017) göre Vaughan'ın "shoo-bee-doo-bee" gibi özgün scat heceleri, 1950'lere özgü olan ve bebop'tan gelişen hard bop döneminin karakteristik unsurları arasında sayılmaktadır. // ünsüzüyle başlayan sesli heceler ile /y/ ünsüzüyle başlayan çeşitli hece kombinasyonlarının kullanımı, onun vokal tarzının karakteristik tınısal özellikleri arasında değerlendirilmektedir. Vaughan'ın bu özgün doğaçlama yaklaşımı, özellikle 1954 tarihli "Shulie A Bop" kaydında ve 1957'de yayımlanan "Swingin' Easy" albümünde açık biçimde duyulmaktadır (Binek, 2017).

Vaughan, Mel Tormé, Betty Carter ve Anita O'Day gibi, doğaçlama stilleri Fitzgerald'ın fikirlerinden önceden etkilenmiş görünen sonraki kuşak scat vokalistleri arasında konumlandırılmaktadır. Binek'e göre (2017), Sarah Vaughan'ın vokal stilinde gözlemlenen bazı özellikler, Ella Fitzgerald'ın stilini de belirgin bir şekilde işaret etmektedir. Özellikle // ve /y/ ünsüzleriyle başlayan hecelerin sık kullanımı, Fitzgerald'ın Vaughan üzerindeki etkisinin genellikle öne sürülenden daha güçlü olabileceğini göstermektedir. Fitzgerald'ın geçiş dönemi bebop üslubunda, özellikle 1947 tarihli "Oh, Lady Be Good" kaydında, bu tür hece başlangıçlarını geniş bir yelpazede kullanması, Vaughan'ın scat doğaçlamasındaki benzer eğilimleri açıklayıcı niteliktedir. Ayrıca transkripsiyon ve analizlere dayalı ileri araştırmaların, Vaughan'ın scat performansında önemli ölçüde Fitzgerald'ın vokal gelişim sürecine dayanan hece temelli malzeme kullandığı da öne sürülmektedir. Nitekim daha önce yapılan bir analizde, Vaughan'ın "Shulie A Bop" solosunda Fitzgerald'ın scat üslubuyla benzerlik gösteren pek çok

unsurun bulunduğu tespit edilmiştir (Binek, 2017). Bu noktada Vaughan'ın Fitzgerald'dan etkilendiği göz önünde bulundurularak, bir sanatçının başka bir sanatçıyı örnek alarak kendi stiliyle sentezlemesinin öneminden bahsedilebilir.

Vaughan'ın stili, scat doğaçlamanın sadece fonetik çeşitlilik değil, geniş bir aralık kontrolü ve ileri seviye bir işitsel doğruluk gerektirdiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Vaughan'ın bu teknik düzeyi, onun scat söyleyişini vokal cazın en ileri performans pratiklerinden biri hâline getiren unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Berliner'e göre (1994), Sarah Vaughan, olağanüstü teknik yetkinliğiyle yalnızca iki ölçü içerisinde tüm ses aralığını kapsayan melodik cümleler kurabilen bir virtüözdür. Vaughan'ın ayrıca "mutlak kulak" (perfect pitch) olması, kendisine eşlik eden müzisyenlerin entonasyon açısından son derece hassas ve kusursuz bir şekilde çalmalarını gerektirmiştir. Vaughan'ın scat söyleme tarzı, "shoo-bee-oo-bee shoo-doo-shoo-bee-ooo-bee" gibi heceleri ve özellikle "shoo-eee-bee-eee" ses yapısını içeren kendine özgü bir vokal diliyle karakterize edilmiştir. Bu üslup, dönemin caz çevrelerinde o kadar tanınmıştı ki, Betty Carter genç bir şarkıcıya "shoo-bee-doo-bee" benzeri heceleri kullanmamasını, bunların Vaughan'a ve 1950'lerin caz sahnesine özgü olduğunu belirterek tavsiyede bulunmuştur. Benzer biçimde, Betty Roche da "Take the 'A' Train" performansında vokal doğaçlamasının bazı bölümlerini Vaughan dahil çeşitli sanatçıların tarzlarına ithaf ederek, Vaughan'ın scat geleneği içindeki etkisini dolaylı biçimde vurgulamıştır.

Sarah Vaughan, 1954 yılında caz repertuarının önde gelen standartlarından biri olan "September Song" adlı eserini kaydetmiştir. 1984 yılında Boston Pops Orkestrası eşliğinde gerçekleştirdiği bir performansta Wynton Marsalis, Vaughan'ın bu parçada Clifford Brown ile kaydettiği özgün trompet solosunu yeniden yorumlamış ve bu performansla Brown'a sanatsal bir saygı duruşunda bulunmuştur (Berliner, 1994).

Vaughan ile davulcu Roy Haynes'in birlikte geliştirdikleri "Shulie-A-Bop" düzenlemesi, caz tarihinde dikkat çeken bir vokal-ritmik etkileşim örneği olarak değerlendirilmektedir. Performans sırasında Haynes, belirli bir vuruş kalıbından sonra üçlemelerle sonlanan patlayıcı bir ritmik etki yaratarak Vaughan'ın scat doğaçlamasına geçişini hazırlamıştır. Vaughan bu geçişi, grup üyelerini tanıtmaya bölümünden kesintisiz biçimde kendi doğaçlama vokal hattına bağlayarak sürdürmüştür. Söz konusu kaydın 2

Nisan 1954 tarihinde gerçekleştirildiği bilinmektedir (Berliner, 1994). Bu örnek, Vaughan'ın vokal doğaçlama anlayışının ritmik esneklik, zamanlama hassasiyeti ve grup etkileşimine yönelik yüksek düzeyde işitsel duyarlılık sergilediğini kanıtlar niteliktedir.

1.3.3.6. Anita O'Day

Anita O'Day, bebop akımıyla olan güçlü bağlantısıyla öne çıkan, caz tarihinde hem popüler hem de etkili bir vokalist olarak kabul edilmektedir. Onun sanatsal kimliğinin belirleyici unsurları arasında ciddi bir müzisyen olarak değerlendirilmesi konusunda kararlı olması da göze çarpmaktadır (Burns, 2000).

Anita O'Day, 1940'lı ve 1950'li yıllarda popüler bir şarkıcı olarak Stan Kenton ve Gene Krupa'nın büyük orkestralarında yer almış, ancak bu deneyimi sanatsal açıdan sınırlayıcı bulmuştur. Büyük orkestra formatını eleştirerek, vokalistlere hazır düzenlemeler verilmesi ve tüm sürecin önceden planlanmış olması nedeniyle gerçek anlamda şarkı söylemeye olanak tanınmadığını vurgulamıştır (Burns, 2000). O da Ella Fitzgerald ve Betty Carter gibi, kendi sesini özgün bir biçimde geliştirmek amacıyla bebop üslubunu derinlemesine benimsemeye yönelmiştir. Sanatsal özerkliğe ulaşabilmek için ise daha küçük ölçekli topluluklarla çalışmayı tercih ederek enstrümcuların sıklıkla çaldığı kulüplerde sahne almıştır (Burns, 2000). Bu da onun bebop müziğine ve yaratıcılığa bağlılığını göstermektedir. Şarkıcılar için esneklik yorumculukta özgün olabilmek için önemlidir. Orkestra formatındaki planlılığın dışına çıkmak istemesi O'day'ın yaratıcılığa ve kendini geliştirmeye verdiği önemi göstermektedir.

Anita O'Day, scat şarkıcılığı aracılığıyla doğaçlama konusundaki yetkinliğini ortaya koymuştur. Enstrümantal geleneğe yakın bir tavır sergileyerek, kadın vokalistleri sınırlayan "kadın şarkıcı" klişesinin ötesine geçmeyi amaçlamış ve kadın caz vokalistlerinden beklenen geleneksel sahne imajını bilinçli biçimde reddetmiştir (Martin, 2016). Bu bağlamda, kendisinin ifadesiyle "*peaches and-cream chicks*"³⁶ olarak tanımladığı, abartılı kostümler ve kusursuz feminen görünümlerle özdeşleşen kalıplaşmış

³⁶ Peaches-and-cream chicks: 1940'ların caz sahnesinde, kadın vokalistin kusursuz bir feminenlik göstermesi ve sahne üzerinde dekoratif bir obje imajı çizmesi gerektiğini ifade eden söylem.

sahne estetiğinden sıyrılmayı tercih etmiştir. Özellikle Gene Krupa'nın büyük orkestrasıyla çalıştığı dönemde, gece elbisesi yerine orkestra ceketi giymesi dikkat çekmiş ve bu tercih, dönemin baskın kadın vokalist imajına yönelik eleştirel tavrının simgesel bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. O'Day'in geleneksel feminen sahne sunumuna uyum göstermeyi reddetmesi, onun müzikal derinliğini kanıtlama çabasının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu tutum, kadın vokalistlerin sahnede yalnızca dekoratif bir unsur olarak konumlandırılmasına yönelik beklentilerin ötesine geçme yönündeki sanatsal hedefini somutlaştırmıştır (Martin, 2016).

Anita O'Day, şarkıcı kavramını bilinçli biçimde reddetmiştir. Bir vokal koçunun kendisine hiçbir zaman şarkıcı olamayacağını ifade etmesinin ardından, O'Day bu yargıyı kabul ederek kendisini "Ben şarkıcı değilim, bir şarkı stilistiyim" sözleriyle tanımlamıştır. O'Day, bu nitelemeyi kariyeri boyunca kimliğinin temel bir parçası olarak kullanmayı sürdürmüştür (Pellegrinelli, 2005). Bütün bunların sonucunda O'day'in hem mütevazı hem de duruşundan ödün vermeyen bir sanatçı olduğu görülmektedir. Feminist yaklaşımlarıyla o dönemin gerekliliklerine karşı bir duruş sergilemiş, kendi olmaktan vazgeçmemiştir.

Anita O'Day'in çocukluk döneminde geçirdiği bir bademcik ameliyatı sırasında doktorun yanlışlıkla uvulasını kesmesi sonucu uvulasının alındığı belirtilmektedir. Anatomik olarak uvula, yumuşak damağın arka kısmında, ağız boşluğu ile yutağın birleştiği noktada yer alan, küçük dil benzeri bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Normal fizyolojik koşullarda uvula, yumuşak damakla birlikte ses üretimi sırasında hava akışının yönlendirilmesine ve rezonansın şekillenmesine katkıda bulunmaktadır. Uvulanın yokluğu, Anita O'Day'in vokal üretim biçimini doğrudan etkileyen fizyolojik bir unsur olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçının bu anatomik yapıdan yoksun olması, arka rezonans boşluğunun kullanımını sınırlamıştır. Bu sınırlılık onun vokal üretiminde daha ön planda bir artikülasyon, ritmik netlik ve cümlelerinde ifadesel ekonomiye dayalı bir anlayışın gelişmesine sebep olmuştur. Sanatçının vokal üslubunda uzun sesler yerine daha kısa, hızlı artiküle edilen notalara ve hassas biçimde yapılandırılmış cümlelere yönelmesini de açıklayan etkenlerden biri olarak yorumlanmaktadır. Kendisi, uzun notaları sürdürmek, örneğin dördüklük ya da daha uzun notalar yerine, sekizlik ve onaltılık notalara

odaklanmıştır. Bu durumda O'Day'in ritmik hareketliliği koruyarak eksikliğini telafi ettiği söylenmektedir. Hızlı ve tekrar eden notalardan oluşan bu teknik, muhtemelen cümlelerin sonunda kısa bir vibrato veya titreşim olarak algılanmaktadır (O'Day & Eells, 1981).

1.3.3.7. Mel Torme

Mel Torme, tam adıyla Melvin Howard Tormé, solo kariyerine başlamadan önce Mel-Tones vokal grubuna liderlik eden, caz tarihinde şarkıcı, besteci ve aranjör kimlikleriyle öne çıkan etkili bir figürdür (DeWeese 1997; Navidad, 2005; Preponis, 2009) Özellikle, 1940'ların başında Chico Marx grubuyla çalışırken davulcu olarak sahne almıştır (DeWeese, 1997).

Mel Tormé ve Mel-Tones, Boswell Sisters'in öncülük ettiği yaklaşımları modern caz bağlamında yeniden yorumlamıştır. Grup, özellikle Tormé tarafından kaleme alınan aranjmanlarda kullanılan ritmik yenilikler, ileri düzey armonik yapılar ve özellikle doğaçlamacı rolünü ön plana çıkartmasıyla caz vokal müziğinin gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir. Mel Tormé'nin bu toplulukla yapmış olduğu çalışmalarda kullandığı scat tekniği, onun vokal stilinde çok belirgin bir unsur olmuştur. Bu etkili vokal tarzı, özellikle 1940'ların sonları ile 1960'ların başları arasında ortaya çıkan caz vokal topluluklarının gelişiminde de önemli bir rol oynamıştır (DeWeese, 1997). Yumuşak ve kadifemsi tınısı ve son derece doğru entonasyonu sayesinde caz tarihinde öne çıkan bir vokalist olan Tormé, bu özellikleri sayesinde "Velvet Fog" lakabını elde etmiştir. Fakat, bu lakap sanatçının kendisi tarafından benimsenmemiştir (Preponis, 2009).

Mel Tormé ve Mel-Tones'un ortaya koyduğu çalışmalar, Lambert, Hendricks & Ross'un bebop vokal alanındaki başarılarının öncüsü olarak değerlendirilmektedir. Grup, geliştirdiği aranjmanlar ve yenilikçi yaklaşımıyla Four Freshmen ve Hi-Lo's gibi toplulukların vokal üsluplarını etkilemiştir. Bu tarz topluluklar ise grup vokal müziğinin armonik dağarcığını genişleterek bu janrın enstrümantal cazın (bebop) ilerleyişiyle paralel bir gelişim sergilemesini sağlamıştır (DeWeese, 1997).

Tormé'nin 1946'da Sonny Burke Orkestrası ile yaptığı kayıtlar arasında, bebop tarzı hatlar, armoniler ve doğaçlamalar içeren "That's Where I Came In" adlı parça yer

almaktadır. Bu parçadaki vokal sololarının bebop melodik hatlarına benzediği düşünülmektedir (DeWeese 1997). Scat performansında ise belirgin biçimde enstrümantal bir yaklaşım benimsemiş olan Tormé, öğrenme sürecinde, diğer vokalistlerin hece ve süslemelerini taklit etmek yerine hayranlık duyduğu enstrümcuların çalışmalarını doğrudan modellemeyi tercih ettiğini ifade etmiştir. (Preponis, 2009) Daha sonra *vocalese* tekniğiyle söz yazma yöntemini de deneyen sanatçı “What Is This Thing Called Love?” adlı parçayı düzenlerken, enstrümantal solo üzerine söz (*vocalese*) yazmıştır. Ancak bu teknik, daha önce Rhythm Boys tarafından da denenmiştir (DeWeese, 1997).

Müzik bilgisini büyük ölçüde radyo aracılığıyla edinen Tormé, doğaçlama üslubunu şekillendirirken Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Louis Armstrong ve Roy Eldridge gibi önde gelen caz sanatçılarından etkilendiğini, özellikle scat performansında Roy Eldridge’in trompet tekniğini örnek aldığını belirtmiştir. Bebop döneminde ise Dizzy Gillespie ve Charlie Parker’ın performanslarını doğrudan taklit ettiğini belirtmiştir. Ayrıca, şarkıcılar arasında da Ella Fitzgerald ve Louis Armstrong’un Tormé üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir (Preponis, 2009).

Tormé, doğaçlama üslubunda Ella Fitzgerald’dan esinlenerek /d/ ünsüzünü başlangıç sesi olarak kullanmasıyla dikkat çekmiştir. Bu yaklaşımın en belirgin örneklerinden biri, Route 66 kaydında görülmektedir; sanatçı burada iki *chorus*³⁷ doğaçlama yaparak Fitzgerald’ın bu şarkıyı nasıl seslendirebileceğine bir örnek göstermiştir (Hargreaves, 2014; Binek, 2017). Buradan hareketle, Ella Fitzgerald ile Mel Tormé’nin birlikte verdiği konserlerin canlı kayıtları dinlendiğinde de Fitzgerald’ın Tormé üzerindeki etkisi fark edilmektedir. Ancak, Tormé’nin doğaçlamalarında özellikle hızlı tempolu parçalarda daha keskin bir ajilite ve artikülasyon kullandığı gözlemlenir. Tormé’nin ayrıca davul çalıyor olmasının da bu durumda etkili olduğu söylenebilir.

Preponis’e göre (2009) sanatçının “Lullaby of Birdland” yorumundaki solosu, müzik teorisine dair derin bir kavrayış sergilemektedir. Tormé parçanın özellikle B bölümünde

³⁷ Cazda bir parçanın formunun baştan sona bir kere çalınmasına verilen ad. Her solo turu bir “chorus” olarak değerlendirilir.

sıkça sekvens³⁸ kullanmış ve akor seslerine yaklaşım notaları olarak kromatizmden yararlanmışır. Kullandığı bebop etkili unsurlar arasında sekizlik nota kalıpları ve varyasyonlarıyla yapılan doğaçlamalar öne çıkmaktadır. Akor değişimlerini belirginleştirmek amacıyla özellikle 3. ve 7. dereceleri vurgulamış ve bu yolla enstrümantal bir solo karakteri yaratmıştır. Ayrıca akor-dizi ilişkilerinde altere diziyi yoğun biçimde kullanmıştır. Tormé, vokal yorumu bakımından “Lullaby of Birdland” solosunda karakteristik yumuşak vokal tonunu sürdürürken yalnızca dinamiklerde değişiklik yapmış ve uzun notalarda *vibrato*³⁹ uygulamıştır. Kullandığı müzikal cümleleri ise çoğunlukla dört ile sekiz ölçü arasında sınırlandırmıştır (Preponis, 2009).

Tormé, ayrıca vokalinin orkestradaki bir enstrüman gibi kullanmasıyla dikkat çekmiş; denge, karşıt ritimler ve enstrümantal değişimlere karşı geliştirilen armonik disonanslar yoluyla farklı bir etki yaratmıştır. Dönemin caz söylemi içerisinde ona “Charlie Bebop” nitelendirilmesi yapılmıştır (Navidad, 2005). Bu da onun bebop ile bağlantılı bir şarkıcı olduğunu göstermektedir. Hatta bir şarkıcının Charlie Parker ile özdeşleştirilmesi onun bebop şarkıcısı olduğunun kanıtıdır denilebilir.

Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Jon Hendricks, Mark Murphy ve Carmen McRae gibi önde gelen caz vokalistlerinin aksine Mel Tormé, müzikal gelişimini kilise geleneği içerisinde başlatmadığı için, caz vokalistlerinin eğitimsel ve kültürel başlangıç noktaları bağlamında farklı bir konumda yer almaktadır (Preponis, 2009). Stephen Zegree isimli ünlü bir pedagog, Mel Tormé, Mark Murphy, Bobby McFerrin ve Darmon Meader⁴⁰ gibi vokal doğaçlama sanatçılarının eserlerini tanımamanın, Charlie Parker ya da Miles Davis gibi cazın büyük enstrümancılarını bilmemekle eşdeğer bir eksiklik olduğunu ifade etmektedir. Bu değerlendirme, Tormé'nin caz vokal geleneğindeki önemli konumunu ortaya koymaktadır (Walker, 2005).

³⁸ Bir melodik ya da ritmik figürün, aynı motif korunarak farklı tonlarda tekrar edilmesi.

³⁹ Ses perdesinin çok küçük aralıklarla hızlı biçimde dalgalandırılmasıyla elde edilen titreşimli ifade tekniği.

⁴⁰ Saksafoncu ve vokalist. *Vocal Improvisation: An Instrumental Approach* başlıklı bir metodu bulunmaktadır.

1.3.3.8. Lambert & Hendricks & Ross

1957'de Amerikalı aranjör Dave Lambert, Afrika-Amerikalı söz yazarı Jon Hendricks ve İskoçya doğumlu şarkıcı Annie Ross'un bir araya gelmesiyle kurulan bu grup, 1950'lerin sonlarında dönemin en tanınan caz vokal topluluklarından biri hâline gelmiştir. Topluluğun 1957 tarihli ilk albümü "Sing a Song of Basie", caz vokal tarihinde hem yenilikçi hem de dönüştürücü bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu çalışmada, Count Basie'nin tüm big band kayıtları sözlendirilmiş ve orkestra çoklu kayıt yöntemiyle yalnızca üç ses kullanılarak yeniden canlandırılmıştır. Daha önce hiçbir sanatçı ya da topluluk, *big band* formatındaki tüm solo ve enstrümantal bölümleri eksiksiz olarak sözlere uyarlamaya girişmemiştir. Bu yenilikçi yaklaşım sayesinde albüm, caz tarihinde eşi benzeri görülmemiş bir başarı olarak değerlendirilmektedir (Martin, 2016).

Bu yaklaşım, günümüz caz eğitiminde de önemli pedagojik karşılıklar bulmaktadır. LHR'nin (Lambert & Hendricks & Ross) karmaşık orkestra partilerini vokal düzleme aktarmadaki ustalığı, öğrenciler için ileri seviye ritmik farkındalık ve çok sesli duyum geliştirmeye yönelik güçlü bir materyal sunmaktadır. Bu nedenle bu üçlünün repertuarı, performans stiline yanı sıra caz vokal pedagojisi açısından da temel başvuru kaynaklarından biri hâline gelmiştir.

"Cazın Onursal Şairi" olarak tanınan Jon Hendricks vocalese türünün en üretken söz yazarlarından biri olmuştur. Olağanüstü söz yazarlığı sayesinde bir caz orkestrası düzenlemesinde yer alan her enstrüman partisine, çoğu zaman zekice ve esprili sözler ekleyerek karmaşık müzikal fikirleri açık ve anlaşılır bir şekilde ifade edebilmiştir. Hendricks, şarkı sözlerinde sık sık bebop kültürünün günlük konuşma dili ve tavırlarından esinlenmiştir (Pellegrinelli, 2005; Martin, 2010 & 2016).

Üçlünün farklı etnik kökenlerden ve cinsiyetlerden oluşu, 1950'ler Amerika'sı için oldukça sıra dışıydı ve dönemin ırksal ve toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan bir nitelik taşıyordu. Kurt Elling, Al Jarreau, Manhattan Transfer ve New York Voices gibi modern caz sanatçılarına ilham kaynağı olan bu grubun etkileri günümüzde üniversiteler, konservatuvarlar ve özel müzik okullarındaki caz vokal eğitimi programlarına da yansımaktadır (DeWeese, 1997; Martin, 2016).

1.3.3.9. Buddy Stewart ve Dave Lambert

Buddy Stewart, Amerika'da bebop scat'in yaygınlaşmasında önemli rol oynayan ve yüksek teknik becerileriyle öne çıkan bir şarkıcıdır. 1945'te Dave Lambert ile kaydettikleri "What's This?", bazı araştırmacılarca caz tarihinin ilk bebop vokal performans kaydı olarak değerlendirilir. Bu kayıt, vokalistlerin bebop üslubunu başarıyla uygulayabileceğini göstermenin yanı sıra, bu tarzın ticari anlamda da belirli bir potansiyele sahip olduğunu ortaya koymuştur (Martin, 2010 & 2016).

Aynı dönemde kaydedilen bebop vokal kayıtları, yalnızca enstrümantal dilin vokale uyarlanmasıyla sınırlı kalmayıp, vokalistlerin dönemin stilistik anlayışını dönüştüren yaratıcı sanatçılar olduğunu da göstermektedir. Lambert ve Stewart'ın yaklaşımı ise, scat'i sadece bir süsleme tekniği olmaktan çıkararak onu bebop'ın ritmik ve melodik karmaşıklığını vokal icrada yeniden üreten bağımsız bir ifade biçimine dönüştürmüştür. Bu açıdan bakıldığında, vokal bebop'ın gelişimi enstrümantal dilin taklit edilmesinden çok daha fazlasını içerir; vokalistler, bu dilin yeniden şekillenmesinde aktif rol oynayarak kimi zaman enstrümcular kadar belirleyici olmuşlardır.

Lambert ve Stewart'ın erken dönem çalışmaları, tamamen scat hecelerinden oluşan ve unison şekilde söylenen bebop melodilerini içermektedir. Bu çalışmalar genellikle trompetçi Red Rodney gibi enstrümcular tarafından desteklenirdi. Dönemin dinleyici beklentisinin, vokalistlerin sözlü yoruma yönelmesi yönünde olduğu göz önüne alındığında, tamamen scat'e dayalı ve enstrümantal eşlikli bu tür yaklaşımlar yenilikçi olarak görülüp dönemin genel pratiğinden farklı bir nitelik taşımaktaydı (Martin, 2010 & 2016).

1.3.3.10. Carmen McRae

Bir caz divası olarak bilinen Carmen McRae, Minton's Playhouse'ta ara sahne şarkıcısı ve piyanist olarak görev yaparken bebop'ın karakteristik üslubuyla tanışmıştır. Kariyerinde yükselişi ise bebop'ın caz sahnesinde ön plana çıktığı dönemle örtüşmektedir. Dumanlı ve derin tınısıyla ayırt edilebilen bir sese sahip olan McRae, popüler baladları ve caz eserlerini bebop'a özgü cümleme ve vurgularla yorumlamıştır

(Binek, 2017) Hatta, bebop'un ortaya çıkışıyla doğrudan etkilenen scat şarkıcıları arasında önemli bir figür olarak değerlendirilmektedir (Binek, 2017).

Carmen Mcrae'nin kariyerinin ilk yıllarında scat hece kullanımı açısından Ella Fitzgerald'dan etkilendiği düşünülmekteydi. Bazı kaynaklara göre ise McRae ile Sarah Vaughan solo enstrümanların kendilerine özgü tınısal özelliklerini ve ses aralıklarını araştırmalarıyla öne çıkmış; bu süreçte üflemeli çalgıların ya da diğer enstrümanların seslerini taklit etme yoluna gitmemişlerdir (Burns, 2000).

Melodik ve ritmik açıdan incelikli bir üsluba sahip olan Carmen McRae, özellikle zaman algısındaki olağanüstü kavrayışıyla öne çıkmaktadır. Vokal doğaçlama performansı bağlamında bazı kaynaklar, McRae'nin özgün melodik hatları dönüştürmedeki yaratıcılığının, Betty Carter'ın yenilikçi ve bebop temelli yaklaşımıyla benzer bir düzeye ulaştığını belirtmektedir (Pellegrinelli, 2005; Bauer, 1996). Bu durum daha sonrasında iki sanatçının birlikte yaptıkları düet albüm ile de kanıtlanmıştır.

Carmen McRae ile Betty Carter, "The Carmen McRae-Betty Carter Duets" başlıklı bu önemli albümde ortak bir çalışmaya imza atmışlardır (Bauer, 1996). İki sanatçının bu iş birliği 1987 yılında gerçekleşmiş ve Great American Music Hall'da verdikleri altı konserin tamamı kapalı gişe olmuştur. Bu ortak projenin ortaya çıkışı ise Betty Carter'ın New York'taki Blue Note'ta McRae'nin bir performansına katılmasıyla ilişkilendirilmektedir. Kayıt sürecine hazırlık aşamasında Carter, McRae'nin Beverly Hills'teki evinde üç gün geçirmiş ve birlikte repertuar belirleyerek tempolar, tonaliteler ve solo sıralamaları üzerinde çalışmışlardır (Ellerbee, 2012; Bauer, 1996). Kayıt döneminde Carmen McRae'nin sağlık sorunları yaşadığı ve bu durumun zaman zaman sesinde çatlamalara yol açtığı ifade edilmektedir. Buna karşılık, Betty Carter performansında alışılmış yoğunluğunu bilinçli olarak azaltmış ve kendi vokal gücünü geri planda tutmuştur. Bunun sonucunda ikilinin yorumu gerçek anlamda müzikal bir düzleme taşınırken ortaya toplama bir albümden çok daha fazlası olarak değerlendirilen bir iş birliği çıkmıştır (Ellerbee, 2012). Sanatçılara, McRae'nin piyanisti Eric Gunnison ve basçısı Jim Hughart ile Carter'ın davulcusu Winard Harper'dan oluşan bir trio eşlik etmiştir. Albüm, dikkate değer bir başarı kazanarak Carter'ın Grammy ödüllü "Look What I Got" albümü ve Ray Charles ile yaptığı düetlerle birlikte eşzamanlı olarak Billboard sıralamasında ilk

on beş içinde yer almıştır (Ellerbee, 2012; Bauer, 1996). Bu albümde “What’s New?”, “But Beautiful,” “Sophisticated Lady” ve “It Don’t Mean a Thing (If It Ain’t Got That Swing)” gibi caz standartları yer almaktadır. Özellikle Carter’ın 1987 yılında McRae ile seslendirdiği “It Don’t Mean a Thing (If It Ain’t Got That Swing)” yorumunda, ikinci chorus’un inici kromatik motif üzerine kurgulanmış olması dikkat çekici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. (Bauer, 1996). Ayrıca bu albüm, zaman içinde vokal pedagojisinde ve performans pratiğinde örnek olarak alınan bir çalışma haline gelmiştir.

Betty Carter, Carmen McRae’nin, Ella Fitzgerald ve Sarah Vaughan ile birlikte beyaz dinleyici kitlesine kendisinden daha erken ulaştığını ifade etmiştir. (Bauer, 1996). McRae ise Carter’ın sanatsal adanmışlığını öne çıkararak, onu aralarında taviz vermeyen tek kişi olarak görmüştür ve geriye kalan tek caz şarkıcısı olarak nitelendirmiştir. Ayrıca McRae, Carter’ı müzikal bağlılığın ve sanatsal idealler uğruna verilen mücadelenin simgesi olarak değerlendirmiştir (Ellerbee, 2012). Bu durum ise McRae’nin Carter’a olan hayranlığını ve ona duyduğu saygıyı göstermektedir.

McRae’nin bebop melodilerini yorumlama konusunda da caz tarihinde önemli bir figür olduğu söylenebilir. 1988 yılında yayımladığı Carmen Sings Monk albümünde Thelonious Monk’un “In Walked Bud” adlı eserine getirdiği yorumuyla dikkat çekmiştir. McRae’nin bu yorumu, eseri ister sözlü ister sözsüz olarak icra eden birçok şarkıcı için bir model oluşturmuştur. Ayrıca yetkin bir piyanist olması, onun vokal performansında enstrümantal nitelikleri başarılı bir şekilde yansıtmasına olanak sağlarken, özellikle keskin ritmik vurguları, pürüzlü ses tonu ve titizlikle hazırlanmış düzenlemeleri Monk’a olan saygısını ifade etmektedir. Daha sonraki kuşak vokalistlerden Nneena Freelon ve Dianne Reeves’in, “In Walked Bud” performanslarında doğrudan McRae’nin yorumundan etkilendikleri görülmektedir. Dahası, onun scat solosunun ilk iki ölçüsünü alıntılı olarak kendi uygulamalarına dahil etmişlerdir (Pedersen, 2011).

Carmen Sings Monk albümü zaman içinde literatürde caz şarkıcıları için önemli bir albüm haline gelmiştir. Monk besteleri bebop besteleri olmaları ve çoğunlukla şarkı sözlerinin sonradan eklenmesi sebebi ile, genellikle enstrümantal versiyonları ile bilinen bestelerdir. Dolayısıyla şarkıcıların vokal versiyonlar üzerinde çalışmak istediklerinde başvurdukları ilk sanatçı çoğunlukla McRae olmaktadır. Çünkü McRae bu albüm ile

birlikte bu melodileri kendi orijinal sesi ile organik hale getiren bir sanatçıdır. Nitekim bu organik yaklaşım onu özgün bir bebop şarkıcısı yapmaktadır.

McRae, övgüyle anılan bir scat şarkıcısı olmasına rağmen, bir şarkıcının şarkı sözleri üzerinde çalışmasının scat şarkıcılığından daha önemli olduğunu vurgulamıştır (Pellegrinelli, 2005). Bunun bir sonucu olarak, iyi bir bebop şarkıcısı olmak için yoğun scat performansı sergilemenin gerekemeyebileceği söylenebilir. Bebop repertuarını sözlü yorum aracılığıyla üslupla uyumlu ve organik bir biçimde icra etmek de şarkıcının kendi vokal kimliğini ortaya koymasına yardımcı olmaktadır. Bu da değişik bir bebop performans stratejisi olarak değerlendirilebilir.

Kariyerinin ilerleyen evrelerinde McRae, caz geleneğini sürdürme konusunda da kararlılık gösteren o dönemki meslektaşlarının sanatsal adanmışlıklarını ve ödünsüz tutumlarını yüksek bir takdirle değerlendirmiştir (Ellerbee, 2012).

1.3.3.11. Chet Baker

Bebop şarkıcısı olarak anılmayan Chet Baker'ın scat şarkıcılığı yönündeki melodik yaklaşımlarının sonraki kuşaklara ilham olması sebebiyle araştırmada scat şarkıcıları kapsamında incelemeye dahil edilmiştir.

Baker'ın doğaçlama anlayışı, akor-gam ilişkilerine dair derin bir farkındalık, akor seslerini doğru biçimde tanıma becerisi ve bebop klişelerinin bilinçli kullanımına dayanmaktadır. Özellikle diyatonik olmayan akor seslerini yerinde kullanması, onun armonik dilinin ileri düzeyde bir sezgiye dayandığını göstermektedir. Bunun yanı sıra, blues üslubuna özgü kalıpları düzenli olarak performans pratiklerine dahil etmesi, geleneklere bağlı ama aynı zamanda karakteristik stil özellikleri gösteren bir doğaçlama yaklaşımı olduğunu ortaya koymaktadır (Calderwood, 2014).

Bununla birlikte, Baker'ın trompet sololarında ve vokal performansında, Charlie Parker gibi dönemin önde gelen enstrümantal virtüözleri tarafından sıkça kullanılan *superimposition*⁴¹ tekniğine rastlanmamaktadır (Calderwood, 2014). Bu seçim Chet

⁴¹ Alternatif akor değişimlerinin üst üste bindirilmesi.

Baker'ın doğaçlamalarında daha sade melodilere yer verdiğini göstermektedir. Calderwood'a (2014) göre, pedagojik açıdan bakıldığında ise, Baker'ın yaklaşımı öğrenciler için önemli bir model oluşturmaktadır: akor seslerini, karmaşık armonik superimposition tekniklerine yönelmeden tanımaya dayalı, melodik netlik ve blues merkezli motifler üzerinden etkili bir doğaçlama dili geliştirilebileceğini ortaya koymaktadır.

Chet Baker'ın melodik hatları da çoğunlukla sekizlik notalara dayanır ve sık sık üçlü figürler içerir. Ancak swing hissi, Ella Fitzgerald'inkine kıyasla daha legato ve içe dönük bir karakter taşır. Baker, melodik bir hattın tekrarında ritmik gecikmeler yapar; bu özellik, onun ritmik algısındaki esnekliği ve kendine özgü ifade biçimini yansıtır. Baker'ın sözcük kalıpları esneklik gösterir, farklı uzunluklara sahiptir ve güçlü zaman merkezli bir yapıya dayanmaz. Bu özellik, onun doğaçlamalarında sergilediği ritmik serbestliği ve özgünlüğü ortaya koyar (Calderwood, 2014).

Calderwood'a göre (2014), Baker, görece düz bir vokal tınısına sahip olup, trompet benzeri scat hecelerini temiz, yalın ve rahat bir uygulama ile sunar. Melodik hatlarda, özellikle sözlerin başlangıç noktalarında belirginleşen aksanlar dikkat çekmektedir. Fitzgerald ile karşılaştırıldığında Baker, *scoop* ve *fall*⁴² gibi melodik süslemeleri daha sık kullanmakla birlikte, bu süslemeleri dramatik bir yoğunlukla değil, daha ölçülü ve içe dönük bir ifade tarzıyla ortaya koymaktadır. Tüm bu özellikler onun dingin ve minimalist karakterdeki orijinal vokal üslubunu yansıtır.

Deutsch (2008) ve Moore'a (1999) göre ise Baker'ın vokal tarzı, rafine edilmemiş bir hafiflik ve *vibrato* eksikliği ile nitelendirilen yumuşak ve kırılğan bir ses olarak karakterize edilmektedir. Bazı eleştirmenler onun sesini daha çok duygusuz ve düz olarak nitelendirerek sert eleştirilerde bulunsa da, 1950'lerde yapılan cazla ilgili anketlerde vokalist olarak büyük popülerlik kazandığı ve başarılı görüldüğü belirtilmiştir. Baker'ın tüm kariyeri boyunca, 1988 yılına kadar vokal kayıtlarına devam ettiği ifade edilmektedir.

⁴² Scoop: Notaya kayarak giriş. Fall: Notadan aşağı doğru kaydırarak bitiriş.

Baker, kendisinden sonra gelen pek çok caz vokalisti için kuşaklar boyunca ilham kaynağı olmuştur. Calderwood'un (2014) da belirttiği gibi onun görece düz ve sade bir vokal tınısına sahip olması, özellikle Cool Caz döneminde etkin bir figür olmasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Moore (1999) da Baker'ı, West Coast Jazz olarak da bilinen, akımın önde gelen vokalistleri arasında göstermektedir. Trompet çalımında da sakin tonu ve lirik yaklaşımıyla öne çıkmaktadır. Vokal performansları da bu özelliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Moore, 1999).

Genellikle şarkı söyleyen trompetçi olarak anılmıştır. 1954 yılında çıkardığı "Chet Baker Sings" albümüyle büyük popülerlik kazanan sanatçının bu albümde yer alan "My Funny Valentine" yorumu unutulmazlar arasında yerini almıştır (Moore, 1999; Deutsch, 2008).

Caz tarihindeki dönemsel değişimler kesin sınırlarla birbirinden ayrılmamakta; genellikle önceki bir üslup, yeni ortaya çıkan bir estetik anlayışla etkileşime girerek dönüşüme uğramaktadır. Bu bağlamda, dönemin (cool) karakteristik özelliklerinin Baker'ın vokal yaklaşımına yansıması, daha önceki dönemleri (bebop) tamamen ortadan kaldırdığı anlamına gelmemektedir. Aksine, farklı dönemlere özgü üslup özellikleri birbirini besleyerek sanatçıların çizgilerinin şekillenmesine katkıda bulunmuştur.

1.3.3.12. Bob Dorough

1923 doğumlu Bob Dorough, piyanist, vokalist, besteci ve aynı zamanda vocalese geleneğinin gelişiminde etkili isimlerden biridir. Bu alandaki yaratıcı katkıları, vocalese'in gelişimi ve performans uygulamalarında önemli bir rol oynamıştır (Martin, 2016).

Dorough'un 1956 tarihli Devil May Care isimli ilk albümünde, sanatçının en bilinen vocalese örneklerinden biri olan Charlie Parker'ın "Yardbird Suite" bestesinin yorumu bulunmaktadır. Bu yorumdaki sözlerin içeriği, Parker'ın yaşamına dair biyografik göndermeler barındırmakta ve onu caz tarihinin belirleyici figürlerinden biri olarak konumlandırmaktadır. Dorough'nun yine aynı albümde Lorenz Hart'ın "Johnny One-Note" parçasına getirdiği mizahi yorum, sanatçının erken dönem vokal yaklaşımının özgün örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu şarkının sözleri, herkesin şarkı

söyleyebileceği yönündeki popüler söylemi alaycı bir perspektifle eleştirmektedir (Martin, 2016).

Kariyerinin ilerleyen dönemlerinde çeşitli projelerde yer alan Dorough, 1950'lerin başlarında vokalist, piyanist ve söz yazarı Blossom Dearie ile iş birliği yapmıştır. Sanatçı, 2015'te yayımlanan ve vokalistlere adanmış "Royal Bopsters Project" albümünde ve 2013 tarihli Phil Woods ve Janis Siegel gibi müzisyenlerin katkıda bulunduğu Bob Dorough Duets adlı çalışmada da yer almıştır. Her iki kayıt, Pennsylvania'daki "Celebration of the Arts Jazz Festival" yararına düzenlenen bağış girişimlerinin bir parçası olarak planlanmıştır (Martin, 2016).

Dorough, caz performansında şarkı sözlerinin işlevsel kullanımına ilişkin düşüncelerini dile getirirken Cole Porter veya Jerome Kern gibi bestecilerin karmaşık popüler şarkılarının sözlerini ve ritmik yapılarını bilmenin, enstrümancılara melodilerin akorlarını hatırlamada yardımcı olduğunu ileri sürmüştür (Pellegrinelli, 2005).

Dorough'un aynı zamanda bebop müziği ile iç içe bir stile sahip olduğu söylenebilir. Burns'e (2000) göre Dorough, Charlie Parker'a olan hayranlığını açıkça ifade eden bir müzisyendir. Kendisi, Parker'ın dönemindeki müzisyenler arasında neredeyse kültleşmiş bir konuma sahip olduğunu ve tanrısal bir figür olarak görüldüğünü belirtmiştir. Dorough'un Parker'la ilgili bu düşüncelerini belirtmesi, dönemin müzisyenleri arasında Parker'a yönelik yoğun ilginin yaygın bir olgu olduğunu vurgulamaktadır.

Diğer bebop vokalistleri ve vocalese bestecileriyle karşılaştırıldığında Dorough'un farklı bir sanatsal yaklaşımı olduğu söylenebilir. Sanatçının bebop melodilerini ve bu melodilere eşlik eden sözleri ele alış biçimi ile scat performansındaki stilistik tercihleri, önceki kuşaklara doğrudan bir öykünmeden ziyade bireysel kararlar doğrultusunda şekillenmiştir. Scat şarkıcılığında tarzın kimi sanatçılar tarafından tarihsel modeller üzerinden sürdürülmesine karşın, Dorough'da daha özgün ve bütüncül bir vokal kimlik inşa etme eğilimi dikkat çekmektedir. Buna rağmen, Dorough'un caz vokal literatüründeki konumu ve katkıları diğer çağdaşlarıyla kıyaslandığında görece arka planda kalmış; sanatsal yaklaşımı akademik çalışmalarda sınırlı ölçüde ele alınmıştır. Bu durum, Dorough'un üretimlerinin daha ayrıntılı biçimde incelenmesini gerekli kılmaktadır.

1.3.3.13. Mark Murphy

Mark Murphy⁴³, caz vokalistleri arasında repertuarı, müzik felsefesi ve stili ile bebop tarihine olan katkıları açısından öncü isimlerden biri olarak, vocalese'i post-bebop vokal geleneğine uyarlamıştır. Örneğin, Joni Mitchell'ın "Twisted" yorumunu duyduktan sonra bu stile özel bir ilgi duymaya başlamıştır. Bu durum onu, vocalese stiline öncüsü olan Jon Hendricks'i araştırmaya teşvik etmiştir (Pellegrinelli, 2005; Burns, 2000).

Murphy, caz okullarının şarkıcılar için müfredatlarına klasik koro veya piyano gibi derslerin yanı sıra caz piyano ve davul derslerini de dahil etmeleri gerektiği yönünde tavsiyelerde bulunmuştur. Ayrıca, bebop'ın enstrümantal titizliğine uygun bir müzik eğitim biçiminin önemli olduğunu savunmaktadır (Pellegrinelli, 2005). Bu durum, onun pedagojiye verdiği önemi göstermektedir. Post-bop döneminde caz okullarının yeni açıldığı ve geliştiği göz önünde bulundurulursa, Murphy'nin bu tavsiyesi aynı zamanda onun öngörülü bir şarkıcı ve müzisyen olduğunu da gösterir. Nitekim hala, dünyada ve Türkiye'de caz okullarının çoğunda şarkıcılar için davul dersleri bulunmamaktadır.

Sanatçı, şarkıcıların enstrümanlılarla eşdeğer saygı görmelerinin sağlam bir müzik alt yapısına sahip olmalarından geçtiğine inandığını belirtmiştir. Ayrıca, kendisinin tanıdığı en iyi enstrümanlıların hepsinin şarkıcılardan etkinleşmiş olduklarını da eklemiştir. Dahası, akademik dünyada şarkıcıların maruz kaldığı önyargılara karşı çıkarak, şarkıcılara yöneltilen "aptal şarkıcı kız" ifadesinin kelime dağarcığından çıkartılmasını talep etmiştir (Pellegrinelli, 2005). Murphy'nin bu tavrının Anita O'Day'in tavrı ile örtüştüğü görülmektedir. O'Day de "kadın şarkıcı" ifadesine karşı çıkarak feminist bir durum sergilemişti.

Kurt Elling'in ilham aldığı ve en etkilendiği sanatçılardan biri de Murphy olmuştur. Elling *Jazz Times* isimli dergide Mark Murphy'nin ölümünden bir yıl sonra onun anısına

⁴³ En ilgi çeken albümlerinden biri Bop for Kerouac'tır. Jack Kerouac gibi yazarların temsil ettiği Beat Kuşağı akımı, bebop stili ile aynı zamanlarda gelişmiştir. Murphy Lord Buckley'e ve Beat şairlerine olan yakınlığından ötürü bu kültürle oldukça bağlantılıdır. (Pellegrinelli, 2005; Burns, 2000).

yazdığı yazıda (2016), Murphy'nin 1987 veya 1988 yıllarında Minneapolis'teki "Artists' Quarter" adlı mekânda gerçekleştirdiği bir performansına ilk defa katıldığını belirtmektedir. Murphy bu performans ile dinleyiciler üzerinde silinmez bir etki bırakmıştır. Az prova aldığı bir toplulukla sahne almasına ve o gece standart ağırlıklı bir repertuar sergilemesine rağmen parçalar üstünde anlık düzenlemeler ve geçişler yaparak, olağanüstü *spoken-word*⁴⁴ pasajları ve enerjik scat doğaçlamalarıyla dikkat çekmiştir. Özellikle "Never Let Me Go" yorumuyla dinleyicileri derinden etkilemiştir. Bu deneyim, takip eden yıllarda Elling'de Murphy'nin özgür ruhlu performanslarını yakalama ve Chicago'daki plak dükkânlarından nadir kayıtlarını edinme konusunda güçlü bir motivasyon yaratmıştır. Ayrıca, Elling'in yüksek lisans döneminde Las Vegas'tan yapılan bir canlı yayını sabaha karşı kaydedebilmek için gösterdiği çaba, Murphy'nin hayranları üzerinde bıraktığı müzikal etkinin bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir (Elling, 2016).

Elling'e göre (2016) Murphy, doğaçlamaya dayalı yaklaşımı, maceracı tutumu ve sahnede yarattığı yüksek gerilimli atmosfer ile dikkat çeken bir sanatçı olarak tanımlanmaktadır. Sahnede olduğu kadar sahne dışında da özgün kişiliği ve kendine özgü üslubu ile öne çıkmıştır. Bununla birlikte, onun sanatını farklılaştıran en belirgin özellik, balad yorumlarındaki dramatik yoğunluktur. Yorumlarında derin bir duygusal boyut sergileyerek derin bir anlam arayışı ve coşkulu bir kendinden geçme haliyle acıyı açığa çıkarmıştır. Performanslarının ham ve gerçekçi doğası, dinleyicilerde sanatçının kişisel deneyimlerini sahnede yeniden yaşadığı izlenimini uyandırmıştır. Bu yönüyle Murphy, insan ruhunun en karanlık ve kırılğan alanlarına dair güçlü bir rehber olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının özellikle balad performanslarında ulaştığı duygusal yoğunluk açısından benzersiz bir konuma sahip olduğu kabul edilmektedir (Elling, 2016).

Murphy'nin, duygusal aktarıma öncelik verdiğinde kimi zaman bilinçli olarak müzikal kesinlikten ödün verdiği görülmektedir. Elling'e göre, onun derin sanatsal yaklaşımı kendine has ve sıradışı scat doğaçlamalarıyla birleştiğinde ortaya çıkan sonuç her dinleyicinin benimseyebileceği türden değildir. Özellikle anlık düşüncelere dayalı performanslarında işitsel evrenin sınırlarında dolaşan veya *hipster* kültürünün bilinçaltına

⁴⁴ Ritmik konuşma temelli, şiir ve performans odaklı sözlü anlatım biçimi.

göndermeler yapan yaklaşımı, yalnızca belirli bir dinleyici kitlesi tarafından anlamlandırılabilmiştir. Bu kültürel bağlama aşına olmayan ya da ona yakınlık göstermeyen dinleyiciler açısından ise Murphy'nin sahne kişiliği çoğu zaman alışılmadık ya da tuhaf olarak algılanmıştır (Elling, 2016).

Bununla birlikte, Murphy'nin bireysel yaratıcılığını ve sanatsal özgünlüğünü takdir edenler için söz konusu özellikler, onu adeta bir kahraman konumuna taşımıştır. Ayrıca Murphy sanatını sürdürebilmek adına önemli fedakârlıklarda bulunmuştur: uzunca bir süre tek başına yollara düşerek konaklama masraflarını azaltmak amacıyla küçük bir karavanda yaşamış, kimi zaman mesleki görünmezliği göze almıştır. Tüm bu koşullar, onu yalnızca sahne performansıyla değil, yaşam biçimiyle de eski tarz hayatta kalma stratejilerini temsil eden yorgun fakat bilge bir rehber figür haline getirmiştir (Elling, 2016).

Murphy bebop'ın önde gelen isimlerinden biri olarak her zaman zirvedeki yerini korumuştur. Jon Hendricks ve Kurt Elling'le birlikte verdiği düet konserleri de önemli sahne performansları arasında yer almaktadır.

1.3.3.14. Bobby McFerrin

Şarkıcı ve doğaçlama sanatçısı Bobby McFerrin, kendine özgü vokal stili ve müziğine ilişkin felsefi yaklaşımıyla bilinmektedir. Bauer'e (1996) göre, McFerrin'in müzikal yaklaşımı, özellikle "The Voice" adlı albümünde bulunan, herhangi bir eşlik enstrümanı olmadan yapılan scat sololarında belirginleşmektedir. Bu soloların bebek mırıldanışından öfkeli bir insanın tutarsız bağırışlarına kadar çeşitli duyguları ve sesleri çağrıştırdığı gözlemlenmektedir. McFerrin, mizahi bir etki yaratmak amacıyla sık sık çocuksu bir ses renginden yararlanmakta ve bir bebeğin konuşmasını taklit eder gibi söylemekteydi. Bu durum onun stilini daha karmaşık ve ciddi ifadeler kullanan diğer vokalistlerden ayırırken daha sade ve doğal bir yerde konumlandırmaktadır (Bauer, 1996).

Sanatçı performanslarında genellikle çok doğal bir tutum sergilemektedir. Örneğin 2000 yılında New Jersey Performing Arts Center'da verdiği bir konserde, basit motiflere dayalı tekrarlayan melodileri seyircilere öğretmek için doğaçlamasını yapılandırmış ve

böylece seyircileri doğaçlama yaratımında arka vokaller olarak kullanmıştır (Pellegrinelli, 2005). Bu da McFerrin'in doğaçlamayı önceleyen bir stili olduğunu ve bunu seyirci ile interaktif bir iletişim içine girerek sergilediğini ortaya koymaktadır.

Pellegrinelli'ye (2005) göre, McFerrin caz şarkıcısı olarak anılmayı özellikle reddederek “doğaçlama sanatçısı” terimini tercih etmiştir. Ayrıca, tartışmaya sebep olacağını düşündüğü için sanatını caz kategorisi altında nitelendirerek sınırlamaktan kaçındığını açıklamış, doğaçlama ile tartışılmayacağını da ekleyerek türler arası bir sınırlama olmadan özellikle doğaçlamayı benimsediğini belirtmiştir.

McFerrin Kurt Elling gibi meslektaşları tarafından vokal sanatının en üst düzey örneği olarak gösterilmektedir. Elling, McFerrin'in insan olarak bu sanatta ulaşılacak en yüksek seviyeye ulaştığının ve dolayısıyla diğer sanatçı adaylarına en yüksek performans seviyesine ulaşmamak için hiçbir mazeretlerinin kalmadığının altını çizmiştir (Pellegrinelli, 2005).

The Manhattan Transfer'in “Vocalese” adlı albümünde de yer alan McFerrin, Count Basie Orchestra, Dizzy Gillespie, Richie Cole ve Jon Hendricks gibi sanatçılarla birlikte sahne almıştır. (Heyer, 2011) Aynı zamanda on kişilik a cappella grubu Voicestra'nın da liderliğini yapmıştır (Pellegrinelli, 2005).

2004 ve 2012 yılında Türkiye'ye gelen McFerrin, 2012'deki konserlerinde, Ankara'da ve İstanbul'da yer alan korolarla iş birliği yaparak performanslarına yerel müzisyenleri dahil etmiş ve böylelikle doğaçlamanın kolektif halini sunmuştur.

1.3.4. Pedagojik Açıdan Bebop Şarkıcılığı: Teknik ve Stilistik Özellikler

Caz doğaçlaması, ister vokal ister enstrümantal bağlamda uygulansın, kurgulanmış bir ifade anlayışı ile spontane yaratıcılığın birleşimini yansıtır ve sürekli tekrar eden bir döngü içerisinde yeni melodik fikirler üretir. Bu bağlamda, doğaçlamanın temel becerisi, belirlenmiş armonik ve yapısal çerçeveler içerisinde deyimisel ifadelerin

spontane biçimde üretilmesidir. Nitelikli doğaçlama uygulamaları, çoğu zaman bir kompozisyonun bütünselliğine benzerlik gösterebilmekte; aynı şekilde, güçlü bir kompozisyon da doğaçlama unsurlarını barındırabilmektedir (Adame, 2008; Brown, 2017).

Calderwood'un (2014) *Improving the singer's understanding of bebop language: Transcription application*⁴⁵ başlıklı yüksek lisans tezinde, genellikle bebop vokal performansın doğaçlama bağlamında, enstrümantal uygulamaların ulaştığı akıcılık düzeyine erişemediği iddia edilmektedir. Erken dönem caz estetiğinin oluşumunda vokalin belirgin bir rolü olsa da, bebop dönemi esasen üslubun enstrümcuların öncülüğünde şekillendiği bir geçiş evresini temsil etmiştir. Bu dönemde vokalistler, bebop stiline taklit edilmesi ve geliştirilmesi sürecine düzenli biçimde uyum sağlamak zorlanmış, bu durum ise vokal bebop dilinin tam anlamıyla olgunlaşmasını güçleştirmiştir (Calderwood, 2014). Bu bilgiler doğrultusunda, bebop vokal pedagojisinde enstrümantal modellerden sistematik biçimde yararlanılmasının vazgeçilmez olduğu görülmektedir.

Aynı şekilde, Calderwood (2014), şarkıcıların bebop yeterliliklerini arttırabilmeleri için, hem enstrümantal hem de vokal solo analizlerinden hareketle çalışmaları gereken temel alanları tanımlamaktadır. Bu kapsamda, dönemin önde gelen bebop enstrümcularının ve vokalistlerinin sololarının sistematik olarak incelenmesi, stiline yapısal özelliklerinin kavranmasında belirleyici görülmektedir. Enstrüman transkripsiyonlarının analizi, doğaçlama hatlarının kuruluş biçimlerinin ve geliştirilme yöntemlerinin anlaşılması açısından kritik bir öneme sahiptir. Ayrıca, vokal ve enstrümantal sololar arasındaki armonik içerik, ritmik tercih, artikülasyon ve karşılıklı etkileşim farklılıklarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi, vokalistlerin doğaçlama dillerini zenginleştirmelerine katkı sağlayacaktır.

Calderwood'un yapmış olduğu bu çalışmada, vokalistlerin çoğunlukla diatonik armoniyle sınırlı kaldıkları; buna karşın enstrümcuların Lydian, altere gamlar ve bebop dizileri gibi geniş bir armonik dağarcığı benimsedikleri belirtilmektedir. Enstrümcular

⁴⁵ Calderwood, Şarkıcının Bebop Dilini Anlama Becerisini Geliştirme: Transkripsiyon Uygulaması (Yüksek Lisans Tezi, 2014).

ayrıca alternatif armonik dizilimleri ii-V7 (majör ve minör) kalıpları, dominant akorlara alternatif olarak *triton* akorlar⁴⁶ ve altere dominant diziler aracılığıyla doğaçlamalarına entegre etmektedirler. Özellikle piyano çalan vokalistler akor değişimlerini net biçimde ifade etme ve modern armoniyi seslendirme konusunda belirgin bir avantaja sahiptir. Bu nedenle, enstrüman hakimiyeti, vokal doğaçlamada armonik doğruluk ve çeşitlilik açısından stratejik bir önem teşkil etmektedir. Calderwood'a (2014) göre, kromatik süslemelerin kullanımı, mevcut armonik yapı üzerine akor değişimlerinin bindirilmesi ve bebop dizilerinin vokal çeviklik egzersizlerine sistematik biçimde entegre edilmesi, kullanılan armonik içeriği zenginleştirebilir (Calderwood, 2014). Enstrümcular ve şarkıcılar arasındaki bu farklılık, bebop vokal eğitiminde armonik bilginin yalnızca teorik düzeyde kalmayıp doğrudan vokal pratiklere entegre edilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Aynı çalışmada Calderwood bebop şarkı söylemenin en belirgin özelliklerinden birinin, enstrümantal doğaçlamalara kıyasla akıcılıktaki farklılık olduğunu belirtmiştir. Şarkıcıların doğaçlamaları, genellikle enstrüman çalanların sergilediği armonik zenginlik, ritmik çeşitlilik, artikülasyon, konuşma üslubu olarak müzisyenler arasındaki etkileşim ve melodik hat bakımından daha sınırlı kalmaktadır. Bu durum, vokal doğaçlamalarda bebop'ın karakteristik özelliklerinin tam olarak ortaya çıkmasını engellemiş ve vokalistlerin doğaçlama dilinde belirgin bir eksiklik yaratmıştır. Bununla birlikte, vokal ve enstrümantal sololar arasındaki farkların incelenmesi, vokalistlerin doğaçlama yaklaşımlarını geliştirmeleri açısından önemli bir öğrenme alanı sunmaktadır (Calderwood, 2014).

Enstrümantal müzik okuma becerisinin doğrudan bebop melodik hatlarının yapısı ile karşılaştırılmasına yönelik kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu bağlamda, scat doğaçlamanın öncüleri arasında yer alan Ella Fitzgerald ve Chet Baker, nota okuma konusunda yeterince yetkin olmamalarına rağmen sololarında belirgin enstrümantal etkiler yansıtmışlardır. Bu örnekler, bebop şarkı söylemenin gelişiminde enstrümantal etkilerin vazgeçilmez rolünü ortaya koymaktadır (Calderwood, 2014). Fitzgerald ve Baker

⁴⁶ Bir dominant akorun, kendisine üç tam ses uzaklıktaki (triton) başka bir dominant akorla değiştirilmesi tekniği.

örnekleri, bebop şarkıcılığında nota okuma yetkinliğinden ziyade, enstrümantal düşünme biçiminin içselleştirilmesinin belirleyici olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bebop vokal pedagojisinde işitsel bellek, stil içselleştirme ve enstrümantal hatların vokal dile aktarımı gibi unsurlar merkezi bir konumda ele alınmalıdır.

1.3.5. Hece Seçimi ve Artikülasyon

Caz vokal tarihinde Louis Armstrong ile başlayıp devam eden scat heceleri kullanımı, gelecek jenerasyonlara aktarılan bir stil olmanın ötesinde, daha önce de bahsedildiği üzere vokalistin kendi özgün sesini bulma yolunda bir dil inşa etme süreci olarak da yer edinmiştir. Fakat bu konu özellikle caz bölümlerinde okuyan vokal öğrencileri için çalışması, kavraması ve pratik haline getirmesi güç bir konu olmaktadır.

1940'larda ortaya çıkan ilk scat heceleri, Charlie Parker ve Dizzy Gillespie gibi enstrümancılarının hızlı sekizlik dizilerini taklit etmek için kullanılmış; "biddle ee bop", "doodle ee bop", "shoo bee doo bee" ve "dwee lya bop" gibi örnekleri kapsamıştır. Ella Fitzgerald, "b", "d", "bw" ve "dw" gibi heceleri farklı ünlülerle birleştirerek scat performansında kullanmış ve böylece üflemeli çalgıların ataklarını yansıtan, bebop stiline son derece uygun bir ifade biçimi geliştirmiştir (Niemack, 2004). William R. Bauer'in (2002), Louis Armstrong'un "eh iyf gref amf diy ba" ifadesi hakkındaki düşünceleri de, vokalistin tercih ettiği hecelerin, müziğin yönelimini ve biçimsel yapısını şekillendirmede önemli bir rol üstlendiği yönündedir.

Erken scat hecelerinin büyük ölçüde enstrümantal artikülasyonu taklit etmesi, bebop vokal dilinin tarihsel olarak enstrümantal pratikler üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Bu durum, vokal doğaçlama pedagojisinde hece seçiminin yalnızca fonetik değil, stilistik bir karar olarak da ele alınması gerektiğine işaret etmektedir.

Bebop vokal doğaçlamasında hece seçimi, şarkıcının artikülasyonunu doğrudan etkileyen önemli bir faktördür. Louis Armstrong, Chet Baker ve Betty Carter gibi birçok önemli vokalist, [b] ve [d] ünsüzleriyle başlayan heceleri tercih etmiştir. Pedagojik açıdan, çeviklik çalışmalarında nötr bir sesli harf olan schwa [ə]'nın kullanılması, ayrıca [d] ve [b]

ünsüzlerinin dönüşümlü uygulanması önerilmektedir. Bu yaklaşım, hecelerin olabildiğince açık tutulmasını sağlamakta ve böylece uygun bebop artikülasyonunun geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır (Calderwood, 2014). Schwa [ə] gibi nötr sesli harflerin tercih edilmesi, vokal üretimde artikülasyonun aşırı belirginleşmesini engelleyerek melodik akışın sürekliliğini desteklemektedir. Bu bakış açısıyla, hece seçimi çeviklik geliştirmeye yönelik bir egzersiz olması bakımından önemlidir ve bebop üslubunun akıcılığını koruyan bir araç olarak da değerlendirilebilir.

Bebop melodileri, ister bestelenmiş ister doğaçlama olsun, genellikle melodik hattın en yüksek seslerini ve upbeat vurgularını öne çıkarır. Bebop melodik hatlarında çoğunlukla en tiz perde belirgin çalınır, vurgu zayıf vuruşlara yöneltilir ve kısa sesler ise alt perdede yine *ghost note*⁴⁷ kullanımı ile seslendirilir. Ayrıca, daha kısa ve daha düşük perdelerde de ghost note kullanımı yaygındır. Vokalistler bu tür hayalet notaları uygulayabilseler de, kesin artikülasyonun sağlanması oldukça güçtür. Enstrümental performansta parmak ve nefes koordinasyonu ile elde edilebilen hayalet nota uygulamalarının, vokal performansta doğrudan sesli harf değişimleriyle ilişkilmesi sebebiyle daha karmaşık bir teknik kontrol gerektirmektedir. Bu durum, vokal performansta entonasyon ve çeviklik açısından sınırlılıklar ortaya koyabilmektedir (Calderwood, 2014). Dolayısıyla, bebop vokal pedagojisinde artikülasyon çalışmalarının ayrı bir alan olarak ele alınması önemlidir.

Heo'ya göre ise, şarkıcıların seçtiği scat heceleri her bir notanın ton kalitesini farklı şekillerde etkileyebilir. Bu yüzden, scat şarkıcıları heceleri titizlikle seçerler. Artikülasyonla ilgili olarak ise, vokal doğaçlamalarda 'd', 'l' ve 'b' gibi harflerin üflemlilerin dil kullanımına benzediği, 't' ve 'p' gibi harflerin ise daha *staccato* (kesik) heceleri kullanmada etkili olduğu gözlemlenmiştir. 'N' harfi ise genellikle hayalet notalar için kullanılmıştır. Uzun notalarda ise 'a' ve 'e' gibi sesli harflerin daha sık tercih edildiği ve bu seslerin özellikle saksafon ve trombon soloları için en uygun harfler olduğu gözlemlenmiştir. Bu seslerin, üflemleri çalgılara en yakın olduğu sonucuna varılmıştır (Heo, 2021).

⁴⁷ Hayalet nota. Çok düşük dinamikte, neredeyse fısıltı düzeyinde çalınan ve ritmik hissi destekleyen fakat belirgin bir perde algısı taşımayan nota.

Heo'nun bulguları sonucunda scat hecelerinin rastlantısal değil, doğrudan dokusal ve artikülasyonla ilgili sonuçlar doğuran bilinçli tercihler olduğu görülmektedir. Bu çerçevede, hece seçimi vokal doğaçlamada sadece ses üretimine değil, müzikal anlatımın yönlendirilmesine de hizmet eden yapısal bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Bebop, sıklıkla 'bop-bo-dee-shoop-zot-dat' gibi sürtünmeli ve durak/patlayıcı ünsüzleri kullanır. (Baker, 2010). Belirli scat hecelerinin seçimi özgün bir stil yaratmada ayırt edici bir üsluptur. Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Betty Carter, ve Al Jarreau gibi sanatçılar, tercih ettikleri hecelerle tanınırlar. (Berliner, 1994). Ella Fitzgerald scat doğaçlamalarında özellikle "bee" ve "dee" hecelerini (örn. "bee-bop-bop-bah-ooo-bee-doo-bee") tercih ederken, Sarah Vaughan, "shoo-bee-oo-bee shoo-doo-shoo-bee-ooo-bee" ve "shoo-eee-bee-eee" gibi hecelemelerden yararlanmıştır. Al Jarreau ise, çoğunlukla net notalardan oluşan melodik yapıdan ziyade, sesin ritmik kullanımına, vokal efektleri ve renk oyunları üzerine odaklanmıştır (Berliner, 1994). Bu da onun geleneği dönüştürüp farklı hece seçimiyle kendi özgün dilini yarattığını göstermektedir.

Yukarıdaki örneklerden anlaşıldığı üzere, scat hece dağarcığı teknik bir araç olmanın yanı sıra bir sanatçının bireysel üslubunu da tanımlayan ayırt edici bir unsurdur. Hece tercihlerinin, bu bakış açısıyla vokal kimliğin inşasında melodik ve ritmik kararlarla eşdeğer bir rol üstlendiği söylenebilir.

Robertson'ın (2024) *Singing The Bass Vocality, Technique, Physicality And Imagination In a Double Bass Improviser*⁴⁸ başlıklı tezinde, scat doğaçlamada, trompet benzeri artikülasyonları taklit etmek amacıyla "bah/boo/bop" gibi heceler sıklıkla kullanıldığı belirtilmiştir. Bu yaklaşım, özellikle Clifford Brown gibi trompetçilerin doğrudan etkisiyle gelişmiş ve vokalistlere, enstrümantal sololara özgü artikülasyon özelliklerini ses yoluyla yeniden üretme imkânı sağlamıştır (Robertson, 2024).

⁴⁸ Bas Sesi Söylemek: Bir Kontrabas Doğaçlama Sanatçısında Şarkılama, Teknik, Fiziksel Özellikler ve Hayal Gücü.

Benzer şekilde, saksafon artikülasyonunu taklit etmeye yönelik “vah/voo/vey” gibi hece kalıpları, Lester Young’ın sololarında gözlemlenen ifade biçimlerinin vokal performanslara aktarılmasına olanak vermektedir. Bu tür hecelerin kullanımı, vokalistlerin saksafona özgü ses rengi, tını ve cümlemeyi işitsel olarak içselleştirmelerini desteklemektedir. (Robertson, 2024) Bunun yanı sıra, “hammer-on” ve “pull-off”⁴⁹ gibi çalım tekniklerinde görülen vurmali artikülasyonların vokal karşılıkları, sert ünsüzlerle elde edilen vurmali etkiyi taklit ederken; ünlülere benzer daha yumuşak sesler, kontrast oluşturarak dinamik bir çeşitlilik sağlamaktadır. Böylelikle vokalistler, enstrümantal performansın karakteristik özelliklerini vokal doğaçlamaya taşımaktadır (Robertson, 2024).

Son olarak, Robertson’ın iddiasına göre (2024), hece temelli bir kelime dağarcığının geliştirilmesi, vokalistlerin enstrümantal artikülasyonlarla ilişkili işitsel imgeleri daha net tanımlamalarına yardımcı olmaktadır. Bu yaklaşım, caz vokal doğaçlamasında hem pedagojik bir araç hem de bireysel ifade biçimlerini zenginleştiren bir strateji olarak değerlendirilmektedir (Robertson, 2024).

Heo'nun tezi kapsamında seçilen sololara Heo tarafından atanan heceler figür açısından incelendikten ve analiz edildikten sonra, sesli ve sessiz harflerin hangi uzunluktaki notalara karşılık geldiği belirlenmiştir. Ses atlamalı notalarda ses değiştiği için kullanılacak hecelerin uygunluğu araştırılmıştır. Sonuç olarak, enstrümantal sololar ile vokal sololar arasında bir bağlantı olduğu ve bu enstrümantal soloların vokal doğaçlamasına katkı sağlayabileceği öne sürülmektedir. Heo, parçalarını transkript için analiz ettiği iki müzisyenle yaptığı röportajlar sonrasında ise, uzun sesli harflerin uzun notalara denk geldiğini fark etmiştir. Kısa sesli harflerin parlaklığı, titreşimli seslerin zayıflığı ve bazı belirsiz seslerin kullanımı, dinamik, renk ve kısa seslerin ifadesi açısından önemlidir. Üflemelilerin yüksek perdedeki sıkı ve parlak sesleri, önde duyulan sesler ile ifade edilmektedir. Özellikle uzun sesli notalarda kullanılan sesli harfler,

⁴⁹ Hammer-on: Gitar da bir sesi parmakla tellere vurularak (penasız) elde etmeye dayalı çalım tekniği.

Pull-off: Gitar da bir sesi, parmak teli bırakırken hafifçe çekerek (penasız) elde etmeye dayalı çalım tekniği.

üflemeleler bir notada vurgu yapmak için daha fazla hava baskısıyla çaldıklarında daha derin bir sesle ilişkilendirilmektedir (Heo, 2021).

Yukarıdaki bilgilerden yola çıkarak, enstrümantal artikülasyonların vokal karşılıklarının bilinçli biçimde çalışılmasının, şarkıcıların enstrümantal düşünme biçimini içselleştirmelerine olanak tanıdığı görülmektedir. Bu perspektif, bebop vokal eğitiminde işitsel modelleme ve taklit temelli öğrenmenin, yani, transkripsiyon yapmanın önemini vurgulamaktadır.

Caz sololarının sadece armonik, ritmik ve melodik yapılarla sınırlı olmadığı, aynı zamanda nüansa da bağlı olduğu fark edilmiştir. Scat hecelerindeki bu belirsizliği gidermek için şarkıcıların parçaların duygusal karakteristik özelliklerini ön plana çıkarmalarının da önemli olduğu düşünülmektedir. (Heo, 2021). Buna bağlı olarak, şarkıcıların duygusal karakteri öne çıkaran yorumları, hece tercihleriyle sınırlı kalmayıp ton üretimi, ifade biçimleri ve cümleme kurgusuyla bütüncül bir ilişki içinde değerlendirilebilir. Nitekim, bu unsurların bir arada ve tutarlı biçimde kurgulanması, şarkıcıların bireysel yaklaşımlarını ortaya koymalarına ve yorumlarına otantik bir nitelik kazandırmalarına yardımcı olmaktadır.

Hargreaves'e göre (2014), doğaçlama sürecinde vokalistlerin şarkı sözlerinin yerine heceler kullanmasıyla sözcüklerin ritmik yapısını ve vurgu düzenini sürdürme zorunluluğunu ortadan kaldıran bu scat yöntemi, vokalistin bir yandan özgürleşmesini sağlarken diğer yandan performans esnasında yolunu kaybetmesine de sebep olabilir. (Hargreaves, 2014). Buna karşın, doğaçlamaya yeni başlayan bir vokal öğrencisinin sözleri sürekli aynı biçimde söylemekten kaçınması, bir diğer deyişle konfor alanından çıkması için parçanın ana melodisini scat heceleriyle söylemesi yaratıcılığını arttıracak ve onu scat hecelerini denemeye teşvik edecektir. Bir öğrencinin aynı anda iki şey düşünmesi, yani hangi melodiyle hangi scat hecelerini kullanacağına karar vermesi zorlayıcı olabilmektedir. Dolayısıyla melodi üretimini düşünmeye gerek kalmadan, yalnızca var olan bir melodiye scat heceleri atamayı içgüdüsel anlamda denemek, öğrenciye parçadan bütüne doğru çalışma yöntemini kullanarak gelişme fırsatı sunar. Aynı zamanda bu, zaman içinde geliştirilebilir bir çalışma olarak görülüp, bir sonraki

aşamada aynı melodi üzerinde ritmi değiştirerek swing unsuru için çalışmalar yapılabilir. Bu da ritmik esneklik kazanmaya yardımcı olur. Böylece öğrenci zaman içerisinde sadece scat hecelerine değil ritmik ve melodik esneklik çalışmalarına da giriş yapmış olur. Öğrenci performans esnasında yolunu kaybedecek gibi olduğunda ise öğretmenin müdahalede bulunup yönlendirmeler yapması önem teşkil etmektedir.

Scat hecelerinin seçimi, uygulanan müzikal üsluba göre değişiklik gösterebilir. Vokalistlerin heceleri net ve ayrı biçimde telaffuz etme eğilimleri, melodik akışın sürekliliğini zaman zaman kesintiye uğratabilir. Ayrıca fonemlerin akustik spektrumunda bazı seslerin doğal olarak diğerlerinden daha belirgin vurgulanması, vurgu yerleşimini karmaşık hâle getirmektedir. Bu durum, artikülasyon tercihlerinin müzikal stile bağlı olarak farklılaşmasına neden olmaktadır. (Hargreaves, 2014). Bazı kaynaklara göre ise scat hecelerinin yerinde kullanımı, ritimle doğrudan bağlantılıdır ve vokal cazın ritmik ifadesinin temel unsurlarından biridir (Madura, 1992).

Scat doğaçlamada hece seçimi, bir yandan şarkıcıya ritim ve ifade özgürlüğü sağlarken, diğer yandan artikülasyon ve vurgu kontrolü açısından dikkatli bir denge gerektirmektedir. Bu nedenle, hece temelli çalışmaların yalnızca teknik değil, aynı zamanda stil bilinci geliştirmeye yönelik bir pedagojik çerçevede ele alınması önem taşımaktadır.

1.3.6. Doğaçlama Motifi Kullanımı ve Motif Geliştirme

Bebop doğaçlamada hece seçimine ek olarak, motif seçimi de oldukça önemlidir. Literatürde, enstrümcular tarafından çalınmış doğru motiflerin seçiminden ve bu motiflerin çeşitlendirilmesinden oluşan çok nitelikli doğaçlama sololar bulunmaktadır. Motiflerin geliştirilmesiyle kurgulanan bu doğaçlama sololar dinleyici için daha merak uyandırıcı, yaratıcı ve dinlenebilir sololar olabilmektedir. Bu nedenle doğru motif seçimi ve kullanımı son derece önemlidir. Bu bağlamda şarkıcıların sololarında seçtiği motifler genellikle enstrümculara göre daha akılda kalıcı olabilmektedir. Bunun temel sebebi ise bu soloların işitsel duyum yoluyla kurgulanmasıdır. Şarkıcıların içgüdüsel yaptığı sololarda duydukları akorlara verdikleri motifsel tepkiler çok melodik olabilmektedir. Hatta

bazı enstrümancılarının bu yaklaşımdan etkilenecek kendi çalımlarına uyarlamaya çalıştıkları bilinmektedir.

Bebop, temelde enstrümantal bir müzik dili olarak, melodik hatların inşasında sergilenen üst düzey bir yaratıcılık ve yenilikçi çeşitlilik ile tanımlanır. Bu bağlamda üretilen müzikal cümleler, kromatik ya da diyatonik akor yapıları üzerine farklı biçimlerde yerleştirilebilen ve düşünsel olarak kurgulanmış müzikal fikirler içerir (Stehr, 2016).

Bebop şarkıcıları doğaçlamalarında sıklıkla tekrarlanan ritmik motiflere, geniş alt bölümlere ve vuruş merkezli cümlelere dayanma eğilimindedir. Buna karşın, enstrümantal bebop soloları daha çok sekizlik ve onaltılık alt bölümler üzerine kuruludur; bu bağlamda ritmik motiflerin çeşitliliği ve cümle uzunluklarının esnekliği, melodik yapıların bestelenmiş temalardan bağımsız olabmesini sağlar. Özellikle Charlie Parker'ın ritmik yaklaşımı, sekizlik nota üzerine kurulu bir ritmik anlayışa ve alt bölümlere dayanmaktadır. Bu fark, vokal doğaçlamanın enstrümantal bebop karşısındaki sınırlılıklarını ortaya koymaktadır (Calderwood, 2014).

Bebop doğaçlamasında kimi zaman klişe olarak da adlandırılan *lick*⁵⁰ kalıpları gibi motifler yaygın bir pratik olarak kullanılmakta olup, genellikle uygun armonik bağlantı noktalarına yerleştirilerek işlev görür. Eğitimciler, bunların doğaçlamanın temel araçları olarak kullanılmasını sıklıkla teşvik ederken, bazı eleştirmenler ve müzisyenler aşırı tekrarın doğaçlamayı mekanik bir hale getirebileceğini vurgulayarak ölçülü kullanımını önermektedirler (Stehr, 2016).

Bu ikili yaklaşım pedagojik yöntemlerde farklı görüşleri beraberinde getirmektedir. Yöntem ne olursa olsun, doğaçlama kalıplarının kullanımı azımsanmamalıdır. Kimine göre bebop müziği, bu kalıpları çalışmayı ve uygulamayı gerekli kılmaktadır. Kimine göre ise, bunları öğrenip unutmak, yani bunları kendi cümleleri haline getirmenin yolunu bulmaya devam etmek ve daha önce öğrenilenleri içgüdüsel bir mekanizma haline getirmek daha doğru bir yaklaşımdır.

⁵⁰ Lick, solo için temel yapı taşı görevi gören melodik bir şekil, parça veya kalıptır. (Lyon, 2008).

1.3.7. Ton, İfade, Cümleme ve Armoni Bilgisi

Vokal doğaçlamanın temel unsurlarından bir diğeri ise, melodik hatların ton üretimi, ifade biçimleri ve armonik bilgi farkındalığıyla birlikte ele alınmasıdır. Caz vokal doğaçlaması, yalnızca melodik çeşitlilikten ibaret olmayıp, aynı zamanda dinamiklerin, vokal ton renginin, ses aralığının ve kullanılan hecelerin manipülasyonunu da içermektedir (Brown, 2017). Bu bağlamda scat söyleme, sesin enstrümantal bir rol üstlenmesini sağlayarak vokalistin, onunla birlikte çalan enstrümanları taklit eden bir ifade biçimi geliştirmesine olanak tanımaktadır (Robertson, 2024). Bu da yine daha sonraki bölümlerde görüleceği üzere transkripsiyon yapmanın önemine işaret etmektedir.

Calderwood'a göre (2014), bebop'ın en karakteristik özelliklerinden biri, bir caz topluluğundaki ritim grubuyla⁵¹ kurulan etkileşim aracılığıyla ortaya çıkan melodik diyalogdur. Bu etkileşim, müzik içinde soru-cevap ilişkisini güçlendirir. Ancak Calderwood (2014) vokalistlerin, çoğunlukla bu diyalogu enstrümantalistlerle aynı yoğunlukta yansıtamadıklarını iddia etmektedir. Bunun temel nedeni, vokalistlerin hem müzikal anlamı hem de söz dizimini eşzamanlı olarak dengelemek zorunda olmalarıdır. Dolayısıyla, vokal performansta bebop'ın konuşma benzeri doğasının enstrümantal düzeydeki çeşitliliğe göre daha sınırlı biçimde temsil edildiği söylenebilir (Calderwood, 2014).

Bu noktada Calderwood'un (2014) önerilerine göre; bebop dil becerilerini geliştirmek isteyen vokal doğaçlama sanatçıları, dönemin öncü enstrümancılarının ve caz vokalistlerinin virtüözik niteliklerini taklit etmelidir. Bu kapsamda, Charlie Parker'ın üslubunda görülen melodik yapıların incelenmesi, Ella Fitzgerald'ın blues temelli ve coşkulu swing anlayışının analiz edilmesi ve Chet Baker'ın içe dönük minimalizminin gözlemlenmesi önemli birer referans noktasıdır. Ayrıca, kromatisizm, alternatif akorların kullanımı ve bebop gamlarının vokal çeviklik egzersizlerine dahil edilmesi, vokalistlerin gelişmiş armonik içeriklere aşinalığını artırarak doğaçlama yetkinliklerini güçlendirebilir (Calderwood, 2014).

⁵¹ Rhythm Section. Cazdaki davul, kontrbas ve piyano ya da gitardan oluşan eşlik grubu.

1.3.8. İşitsel Kavrama ve Hissetme

Alan literatüründe vokalistler de dahil olmak üzere caz müzisyenlerinin öğrenim süreçlerini ağırlıklı olarak işitsel yöntemlere dayandırdıkları ileri sürülmektedir. Bu bağlamda, dinleme, jam session'lara katılım ve kayıtların transkripsiyonu yoluyla edinilen uygulama temelli yaklaşımın, doğaçlama becerilerinin gelişiminde etkili olduğu belirtilmektedir. Ayrıca, cazın bazı karmaşık ritimlerinin standart notasyonla eksiksiz biçimde yazılmasındaki güçlük, bu tür unsurların kulak yoluyla öğrenilmesinin daha uygun bir yöntem olduğunu göstermektedir (Adame, 2008; Brown, 2017).

Stehr'in "*Bird's Words And Lennie's Lessons: Using Or Avoiding Patterns In Bebop*"⁵²(2016) başlıklı doktora tezinde, scatting kalıpları ve *vocal runs*⁵³ gibi belirli bebop vokal teknikleri ayrıntılı biçimde açıklanmakla birlikte, Tristano okulunun⁵⁴ etkisi altındaki bebop vokal pratiğinin farklı bir pedagojik yönelim taşıdığı güçlü bir biçimde ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda Tristano pedagojik yaklaşımında, öğrencinin işitsel algısının geliştirilmesi merkeze alınarak, icranın yalnızca teknik doğruluk değil aynı zamanda duygusal bir yoğunluk içermesi hedeflenmekteydi.

Bu yaklaşım çerçevesinde, öğrencilerden metronom eşliğinde, herhangi bir armonik eşlik olmaksızın ve melodik vurgu ya da doğaçlama eklemekten melodileri yavaş bir tempoda seslendirmeleri istenmekteydi. Bu uygulamanın amacı, melodinin en saf haliyle zihinsel ve işitsel bir imgesini kalıcı olarak inşa etmek, süsleme ve doğaçlamanın ise ancak bu temel içselleştirildikten sonra teşvik edilmesini sağlamaktı (Stehr, 2016). Bu

⁵² Stehr, Bird'ün Sözcükleri ve Lennie'nin Dersleri: Bebop'ta Kalıpları Kullanmak ya da Kalıplardan Kaçınmak (Doktora Tezi, 2016).

⁵³ Vocal run: Hızlı ve akıcı biçimde art arda seslendirilen vokal pasajlar.

⁵⁴ Tristano okulu, Lennie Tristano (1919-1978) çevresinde oluşan; doğaçlamayı akorların dikey yapısından ziyade melodik hattın sürekliliği üzerinden ele alan, ileri düzey lineer melodik düşünme ve ritmik karmaşıklığı merkeze alan caz ekolü olarak tanımlanabilmektedir. Tristano'nun psikolojiye oldukça meraklı olduğu, Freud ve Wilhelm Reich'in çalışmalarını derinlemesine incelediği belirtilmektedir. Onun psikanalize duyduğu bu ilgi, öğrencilerine aktardığı müzikal ve kişisel yaklaşım üzerinde etkili olmuş; duyguyu yüzeysel bir ego ifadesinden ziyade, derin bir düzeyde id'in dışavurumu olarak yorumlamasına zemin hazırlamıştır. (Stehr, 2016; Lapsley; Stey, 2011).

yaklaşım, Tristano'nun öğrenciyi saf melodiyi öznel bir biçimde nasıl kurgulayacağını anlamasına teşvik etmek için uyguladığı öncü bir çalışmadır. Aynı zamanda bu yaklaşım ile entonasyon konusunda da bir gelişme elde edilebilir. A capella bir çalışma yöntemi ile vokal öğrencisi, tonda kalıp kalmadığını daha sonra piyanoda seslere basıp kontrol ederek entonasyon konusunda güçlenmiş olacaktır.

Tristano'nun yaklaşımına göre solo bir pasajın öğrenim sürecinde, ister enstrümantal ister vokal doğaçlama söz konusu olsun, öğrencilerden kaydı eş zamanlı olarak takip ederek pasajın tamamını seslendirmeleri; bu sırada tüm artikülasyon, tonlama ve nüansları mümkün olduğunca aslına uygun biçimde taklit etmeleri beklenirdi. Bu yaklaşım, bir caz solistin yalnızca teknik özelliklerini değil, aynı zamanda doğaçlama hissini ve ifadesel yaklaşımını da içselleştirmeyi amaçlamaktaydı. Böylelikle bebop vokal performansının, enstrümantal bebop geleneğiyle aynı derinlikte bir duygusal yoğunluk, artikülasyon titizliği ve tonal inceliği yansıtması gerektiği vurgulanmaktaydı (Stehr, 2016).

1.3.9. Bireysel Yaklaşımın Önemi

Sanatçıların sırasıyla taklit etme (transkripsiyon), içselleştirme ve bireysel yaklaşım uygulamaları yapmaları caz eğitiminde üç ana başlık altında ele alınabilir. Son aşama olan bireysel yaklaşım'da, sanatçının kendi kimliğini yansıtabilmesi büyük önem taşımaktadır.

Tristano pedagojik yaklaşımı (Stehr, 2016), bireysel bir doğaçlama sesinin geliştirilmesini önceden öğrenilmiş vokal kalıpların ya da cümleciklerin tekrarı yerine, maceracı bir melodik yorumlamaya dayandırmak gerektiğini vurgulamaktadır. Mekanik taklitlerden kaçınma ve bireyselliğe odaklanma, Tristano pedagojik yaklaşımının temel ilkelerinden birini oluşturmaktadır. Tristano, öğrencilerin ustalardan öğrenmelerini teşvik etmekle birlikte, mekanik taklitleri kesin bir biçimde reddetmiş; özellikle Charlie Parker'ın melodilerinin doğrudan kopyalanmasına karşı çıkmıştır. Benzer şekilde, vokalistler de mevcut stilleri tekrar etmek yerine kendi özgün seslerini geliştirmeleri için teşvik edilmiştir. Bunun sonucunda caz eğitiminde bireyselliğin ve yaratıcı ifade biçimlerinin korunması, temel bir pedagojik hedef olarak konumlandırılmıştır (Stehr, 2016). Bu yaklaşım, bebop

vokal estetiğinin sonraki kuşaklara aktarımında özgünlük bilincini güçlendirmiş ve cazın evrimsel sürekliliğinde yenilikçi yorumların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Bazı caz eğitimcileri, vokal doğaçlamasının enstrümantal doğaçlamaya nazaran daha seyrek başarıya ulaştığını ve daha düşük standartlara sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bunun en önemli sebepleri arasında, caz eğitiminde vokal öğrencilerinin özgün özelliklerinin yeterince dikkate alınmaması ve bunlara yönelik bir yaklaşım geliştirilmemesi, ayrıca şarkıcılardan sıklıkla enstrümancılara benzer şekilde davranmalarının beklenmesi sayılabilir (Hargreaves, 2014). Şimdiye kadar çoğu kaynakta belirtildiği gibi enstrümantal düşüncenin sese yansması bebop şarkıcılığında oldukça önemli olsa da, öğrencilerin bireysel seslerini bulmalarına ve geliştirmelerine de katkı sağlamak gerekmektedir. Bu zorlu ve uzun bir süreç olabilmektedir (Hargreaves, 2014).

Oysa ki sesin bedenden gelmesi, şarkıcının müziği aynı zamanda kişisel bir ifade ve kimlik gösterimi hâline getirmesine yol açmaktadır. Bir başka deyişle ses, insan bedeninin içinden çıktığı için yalnızca bir müzik aracı değil, aynı zamanda doğrudan şarkıcıyı temsil eden bir ifade aracı konumundadır. Bu bağlamda şarkıcı, sahnede yalnızca müzikal bir uygulama gerçekleştirmekle kalmaz; aynı zamanda kendi kimliğini, duygularını ve varlığını da ses yoluyla ortaya koyar (Hargreaves, 2014).

Bütün bunların sonucunda, bebop şarkıcılığının tonlama; cümleme, armoni bilgisi ve scat heceleri seçimi gibi unsurlar ile birlikte ele alındığında doğaçlamanın teknik yönünü yansıttığı, ifade ile ele alındığında ise bireysel yaklaşımı yansıttığı söylenebilir. Sesin kişiden kişiye değişen farklı ve orijinal bir işitsel oluşum olması, onun duygusal bir varlık olan insanın bireyselliğini yansıtan en önemli unsurlardan biri olarak algılanmasını sağlar.

Horn, genç caz sanatçılarına aktarmak istediği en temel iki ilkeyi sürekli pratik yapmak ve özgün olmak kapsamında tanımlamaktadır. Ona göre müzikal gelişim kolay ya da hızlı gerçekleşmez; kalıcı ilerleme ancak disiplinli ve sürekli çalışmayla mümkündür. Bununla birlikte, sanatçının kendine ait bir ifade biçimi geliştirmesi gerekmektedir. Horn, kendi kariyerinin başlangıcında Sarah Vaughan'a benzer bir üslup

benimsemesine rağmen, zamanla özgün bir ses ve kimlik inşa etmenin gerekliliğini fark ettiğini ifade etmektedir. Öğrencilerine de aynı şekilde, yöntemlerini aktarabileceğini ancak sonuçta her bireyin kendi özgün yolunu bulması gerektiğini empoze etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Horn'un pedagojik yaklaşımı, hem teknik çalışmayı hem de sanatsal bireyselliği caz eğitiminin ayrılmaz unsurları olarak görmektedir (Horn, 2025).

1.3.10. Yorumlama Becerileri

Yorumlama becerileri; melodik ve ritmik varyasyon ile tonlama gibi teknik unsurlar açısından önem taşımaktadır. Tonlama, şarkıcının kendi bireysel sesini keşfettikten sonra bu sesi stile uygun biçimde adapte edebilme becerisi olarak tanımlanabilir. Ton öncelikle teknik, ardından ifade aracılığıyla kurgulanmaktadır. Teknik ise temelde doğru nefes kullanımı, yani diyaframa dayanan kontrollü hava yönetiminden kaynaklanır. Teknik yeterliliklere sahip olmayan ve kendi ses özelliklerini henüz tam anlamıyla tanımayan bir şarkıcının ton geliştirme sürecinde güçlük yaşaması olasıdır. Tıpkı bir saksafoncu veya herhangi bir üflemeli enstrümcünün tonunun öneminden söz edilebildiği gibi, aynı durum şarkıcılar için de geçerlidir. Tonlama, yorumlamanın etkili bileşenlerinden biridir. İnsan sesinin de bir enstrüman olarak değerlendirilmesiyle birlikte, her sesin birbirinden farklı olduğu ve sesini tanıyan bir sanatçının sesindeki alt katmanları fark edebilme ve sesi üzerinde kontrol sağlayabilme kapasitesinin yorumlama becerisini geliştirdiği söylenebilir.

Benzer şekilde, melodik varyasyon da önemli bir yorumlama becerisi olarak görülmektedir. Örneğin bir caz bestesinin ana melodisi, klasik müzik yorumlayıcıları tarafından doğrudan notasyon üzerinden okunduğunda veya başlangıç seviyesindeki caz öğrencilerinin yaptıkları deşifrelerde, çoğunlukla yazıldığı haliyle, yani swing'in karakteristik zamanlamasından yoksun bir şekilde, metrik olarak daha nötr bir algıda uygulanabilmektedir. Buna karşın deneyimli bir caz müzisyeni, stilin gereklilikleri doğrultusunda ana melodiyi swing hissiyatı içerisinde ele almakta; hafif düzeydeki melodik ve ritmik varyasyonlarla kendi tonunu ve stilini yorumuna yansıtmaktadır. Profesyonel caz müzisyenleri için yorumlamaya swing hissiyatını doğal bir refleks olarak yansıtmak olağan bir pratik haline gelmiştir. Bu yaklaşım, beraberinde melodik ve ritmik

varyasyonların ortaya çıkmasını da mümkün kılmaktadır. Bir parçanın ana melodisinin ritmik okunuşunu ölçü içindeki konumunu “geriden” veya “önden” başlatarak uygulamak, swing üslubunun temel parametrelerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu uygulamanın caz tarihinde en erken örneklerinden biri Billie Holiday tarafından sergilenmiştir.

Billie Holiday, enstrümantal solo doğaçlamalar yapmamasına rağmen, melodileri yorumlamadaki cesur yaklaşımı nedeniyle Lennie Tristano ve öğrencileri tarafından usta bir doğaçlama sanatçısı olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, bebop vokal üslubunun temel özelliklerinden birinin mevcut melodik malzeme üzerinde özgürce varyasyon yapma ve doğaçlama üretme pratiği olduğunu ortaya koymaktadır (Stehr, 2016).

Frank Sinatra ve Ella Fitzgerald gibi vokalistler, çoğu zaman yorumladıkları melodilere çeşitli süslemeler eklemiş olsalar da, melodik hatların öğrenilmesi ve içselleştirilmesi açısından başlıca referans sanatçılar olarak görülmüşlerdir (Stehr, 2016). Sinatra, döneminde daha çok swing orkestralarıyla birlikte sahne almıştır. Doğaçlama yaptığı kayıtların sayısı da yok denecek kadar azdır. Onun temalar üzerinde yaptığı melodik varyasyonlar, ritmik varyasyonlara nazaran daha minimal düzeydedir. Fitzgerald'ın ise Sinatra'ya kıyasla ana melodileri yorumlarken melodik varyasyondan daha sık yararlanmış olduğu gözlemlenmektedir.

Caz bağlamında vokal doğaçlama, farklı yaklaşımlar içinde kavramsallaştırılmaktadır. Yorum olarak adlandırılan yaklaşımda, bestecinin özgün melodisi tanınırlığını korurken, ritim ya da melodide belirli değişiklikler yapılmaktadır. Daha ileri düzeyde görülen bir diğer yorum biçimi ise, genellikle ilk chorus ardından ortaya çıkan ve şarkı sözlerinin yerini scat hecelerinin aldığı soyut doğaçlamadır; bu yöntem, vokal performans açısından en güç doğaçlama türü olarak kabul edilmektedir. Son olarak, metin odaklı doğaçlama yaklaşımı, orijinal bir vokal eserin melodik ve ritmik yapısının yeniden biçimlendirilmesine dayanır. Nat King Cole'un yorumları bu yöntemle örnek olarak gösterilebilir (Farnsworth, 2000; Harrison & O'Bryan, 2014). Orijinal melodinin ritmik açıdan yeniden yorumlanmasına dayalı bu incelikli doğaçlama türü, sağlam bir akor değişimleri bilgisi gerektirmektedir (Viscounte, 2014). Araştırma

kapsamında yer alan Sheila Jordan ve Kurt Elling de metin odaklı doğaçlama kullanan sanatçılara örnek gösterilebilir.

Bu araştırmada transkripsiyonu yapılan sanatçılar arasında sözleri yorumlamada en öne çıkan isim Betty Carter olmaktadır. Bunun en temel sebebi, Carter'ın ana melodileri, kullandığı melodik varyasyonların yanı sıra, ritmik varyasyonlar ve *over-the-bar-line phrasing*⁵⁵ açısından bir sonraki ölçülere ustalıklı taşıyışının o dönem için nadir bir örnek teşkil etmesidir.

⁵⁵ Over-the-bar-line phrasing, doğaçlamaya melodik çeşitlilik ve akışkanlık kazandıran bir tekniktir. Bu yaklaşımda cümle, ölçü çizgisinde sonlanmayıp uzun bir nota ya da kısa bir duraklama aracılığıyla bir sonraki ölçüye taşar ve çözülme, sonraki akor içinde gerçekleşir. Bu yöntem, bir sonraki akorun erkenden hissedilmesini sağlayarak doğaçlamanın kesintisiz ve ileri yönlü bir akış sergilemesine katkıda bulunur. (Crook, 1991).

İKİNCİ BÖLÜM

DOĞAÇLAMANIN ÖĞRENİLME SÜRECİ VE EĞİTİME AKTARIMI

Doğaçlamaya giriş çoğu öğrenci için zorlayıcı bir adım olabilmektedir. Doğru pedagojik yaklaşımda olan bir eğitimin öğrenciyi tanıdıktan sonra vereceği çalışmalar zaman içerisinde değişecektir, dolayısıyla bu eğitimin bireysel olması gereklidir. Her öğrencinin doğaçlamayı kavrayış ve uygulayış biçimi farklılık göstermektedir. Bu noktada öğrenciyi tanımak ve yapabileceklerini keşfetmek bir eğitmen için çok değerlidir. Birçok teorik ve mantıksal yöntemle verilecek olan eğitimde bu çalışmalara ek olarak öznel, spiritüel ve bedensel çalışmaların da önemli bir yeri vardır. Her eğitimin farklı yöntemleri olsa da bu eğitimde en önemli unsurun doğaçlamanın öğrenilme sürecini kolay aktarılabilir hale getirmek olduğu unutulmamalıdır.

Doğaçlamanın öğrenilmesi ve eğitime yansıtılması, özellikle vokalistler açısından farklı zorluklar üzerine odaklanan çeşitli yöntemler üzerinden ele alınmaktadır. Bu yöntemler, işitsel kavrayış, teorik bilgi ve bedensel farkındalığı bir araya getirerek, anlık ve duygusal açıdan zengin bir müzikal üretime olanak sağlayan derin bir içselleştirme hedefler (Harrison & O'Bryan, 2014).

1.1. İçselleştirme ve Pedagojik Yaklaşımlar

Doğaçlamanın öğrenme biçimi, çoğu zaman insanın dil edinim sürecine benzetilmektedir. Bu dil edinimi süreci, her enstrümanda farklı yönleriyle değerlendirilse de vokal doğaçlaması, daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi, armonik, ritmik ve melodik unsurlara ek olarak hece kullanımını da içermesiyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu bağlamda süreç, öncelikle müzikal unsurların içselleştirilmesi ve ardından taklit yoluyla yeniden üretilmesiyle başlamaktadır (Baker, 2010; Harrison & O'Bryan, 2014; Hargreaves, 2014).

Burada kastedilen müzikal unsurlar; armonik, melodik ve ritmik çalışmaların yapılmasıdır. Teorik açıdan doğaçlama çalışmanın yollarını öğrenmek ve seviyeyi giderek ilerleten bir çalışma düzeni oturtmak öğrenciler için önemlidir. Daha sonra,

önceden çalınmış olan soloların içselleştirilmesi, bir diğer deyişle transkripsiyonlarının yapılması gereklidir.

1.2. İçselleştirme

Pedagojik yaklaşımlar, doğaçlamada içselleştirmeyi geliştirmeyi amaçlayarak bir şarkıcının müzikal fikirleri zihinsel düzeyde kavramasına ve daha az bilinçli bir çaba ile yorumlayabilmesine yardımcı olur. Bu yöntemler genellikle işitsel, bedensel ve teorik boyutları bir araya getirerek müziğe dair derin ve bütünsel bir farkındalık kazandırır. Solfej eğitimi, kulak eğitimi (aralıklar, dizilerin duyumu ve akor derecelerini söylemek (1-3-5-7)), doğaçlamada soru-cevap yöntemi, taklitte öğrenme(transkripsiyon), derin dinleme ve *audiation*¹ gibi çalışmalar, kinestetik ve bedensel öğrenme gibi bazı pedagojik yöntemlerle bütünsel olarak çalışıldığında içselleştirme farkındalıklarının kazanımı kolaylaşmaktadır (Farnsworth, 2000; Harrison & O'Bryan, 2014). Bu nedenle içselleştirme, doğaçlamanın bilinç kazanması ve sezgisel bir müzikal refleks ile geliştirilmesi anlamına gelmektedir.

Caz eğitiminde Amerika'da yaygın olarak kullanılan "hareketli Do" sistemi, solfej hecelerinden yararlanarak üçlü ve arpej egzersizlerinin öğrenilmesine olanak tanır. Bu yöntem, vokalistlerin bir sesin farklı akorlar içindeki işlevini kavramasını kolaylaştırır. Örneğin, C7 akorunda temel ses (do) olan C, F7 akorunda beşinci ses (sol) işlevini üstlenir. Sistem, diyez ve bemollerini göstermek için hecelerde değişiklik yapılmasına da imkân verir; do diyez için "di", la bemol için "le" kullanılır. Böylece şarkıcılar, C Majör 7 akorunu do-mi-sol-ti, C minör 7 akorunu ise do-me-sol-te şeklinde seslendirebilmektedir. Akor derecelerini söylemek ise, kök, üçüncü, beşinci ve yedinci derecelerdeki seslerin sayılarla (örneğin "1, 3, 5, 7") söylenmesi olup, şarkıcıların hem bu temel aralıkları daha iyi kavramalarını hem de akorun kök sesini sürekli olarak referans almalarını sağlayan etkili bir öğrenme yöntemi olarak görülmektedir (Farnsworth, 2000). Bu tür pratikler, şarkıcıların akor fonksiyonlarını salt teorik bilgiler ile değil, doğrudan uygulama yoluyla deneyimlemelerine imkan sağlamaktadır. Böylece armonik yapı, doğaçlama esnasında

¹ İçsel işitme.

bilinçli olarak kurgulanan bir yapı olmaktan çıkarak işitsel olarak ulaşılabilir hale gelmektedir.

Caz müzisyenleri için kulak eğitimi, aralıkları ve akorların niteliklerini işitsel olarak tanıyabilme becerisinin geliştirilmesi bakımından temel bir gereklilik olarak görülmektedir. Zira caz performansında uygulamanın önemli bir bölümü notasyona bağlı olmaksızın gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda kulak eğitiminin, nota okuma yeterliliği ya da bir enstrümanda teknik ustalık kazanımı kadar güç ve yoğun bir çalışma süreci gerektirdiği ifade edilebilir. Öğrencilerin aralıkları öğrenme sürecinde, her bir aralığın kendine özgü tınısını belleklerine yerleştirebilmeleri amacıyla, başlangıç aşamasında bu aralıkların piyanoda eş zamanlı olarak çalınıp söylenmesi önerilmektedir. Öğrenmeyi kolaylaştırmak için sıklıkla tanınmış melodilerden yararlanılan bir referans listesinin kullanımı (örneğin, tam dörtlü aralığının “Here Comes The Bride” eserinin ilk iki notasıyla ilişkilendirilmesi) etkili bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, aralıkların kaydedilerek piyano eşliği olmadan da söylenmesi, örneğin gündelik yaşamın farklı mekânlarında tekrar tekrar dinlenmesi, bu işitsel kalıpların zihinde kalıcılığını artıran bir yöntem olarak öne çıkmaktadır (Farnsworth, 2000). Bu noktada, kulak eğitimi caz şarkıcıları için sadece destekleyici bir çalışma alanı değil, doğaçlamanın temelini oluşturan merkezi ve kapsamlı bir beceri olarak değerlendirilebilir.

Vokalistlerin, yorumlayacakları parçanın armonik yapısını ayrıntılı biçimde kavramaları büyük önem taşımaktadır. Bu süreç, kök, 3, 5 ve 7. seslerin yanı sıra ilgili gamların ve akorların seslendirilmesini de kapsamaktadır. Bu amaçla David Baker ve Jamey Aebersold gibi isimler tarafından geliştirilmiş özel kulak eğitimi materyalleri bulunmaktadır. Ayrıca, taşınabilir klavyeler de vokalistlerin armoniyi duyarak çalışabilmeleri için etkili bir araç olarak değerlendirilmektedir (DiBlasio, 1991; DiBlasio, 2000).

Görelî işitme olarak adlandırdığı kavram, yani bir sesin kimliğini referans alınan başka bir sesle ilişkilendirerek belirleme yetisi, kromatik akort düdüğü gibi araçlar kullanılarak da geliştirilebilmektedir. Aralık bilgisine hâkimiyet ise melodilerin, armonilerin, kök seslerin ve kılavuz seslerin deşifre edilerek yorumlanmasına önemli ölçüde katkı sağlamaktadır (DiBlasio, 1991; DiBlasio, 2000).

Soru-cevap alıştırmaları da doğaçlamayı içselleştirmede kullanılan bir yöntem olup, öğretim sürecinde öğrencilerin cazın karakteristik öğelerini işitsel düzeyde yansıtılabilmelerine olanak sağlamaktadır ve onları uygun caz modellerine yönlendirmektedir (Harrison & O'Bryan, 2014; Fredrickson, 2004).

Scat söyleme becerisinin geliştirilmesinde, usta şarkıcıların yorumlarını taklit ederek öğrenmek, en etkili ön hazırlık aşamalarından biri olarak kabul edilmektedir. Nihayetinde, küçük yaşta çocukların bile kendiliğinden mırıldanarak ya da doğaçlama şarkılar söyleyerek müzikal ifade geliştirmeleri, taklidin hem dilin hem de müziğin öğreniminde temel bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, yalnızca melodik hattın değil, aynı zamanda hece kullanımı, vuruşlar ve nüansların da ayrıntılı biçimde ezberlenerek bütünlüklü bir vokal ifadesine dönüştürülmesini içermektedir. Caz performansında köklü bir pedagojik yöntem olan bu süreç, transkripsiyon olarak adlandırılmakta ve işitsel hafızanın güçlenmesi ile scat hecelerinin içselleştirilmesi açısından tekrar dinlemeye dayalı yoğun bir çalışmayı gerekli kılmaktadır. Ayrıca enstrüman seslerinin taklit edilmesi de scat hecelerinin üretim sürecine katkı sağlayabilmektedir (Baker, 2010; DiBlasio, 1991/2000). Taklit temelli bu öğrenme süreci, şarkıcıların salt melodik materyali ile sınırlı kalmayıp, buna ek olarak, zamanlama, vurgu ve nüans gibi stilistik unsurları da içselleştirmelerine imkan sağlamaktadır. Bu yönüyle transkripsiyon, bebop vokal pedagojisinde teknik anlamda bir araç olmanın ötesinde, stil aktarımının temel yollarından biri olarak yer almaktadır.

Derin dinleme, müzikal unsurların etkin bir şekilde algılanmasını amaçlayan bilinçli bir dinleme sürecini ifade eder ve dinlenileni tekrar etme ya da taklit etme, bu süreçte içselleştirmeyi kolaylaştıran temel etkenlerden biridir. Vokalistlerin bu beceriyi geliştirebilmeleri için seviyelerine ve yetilerine uygun caz parçalarına yönlendirilmesi önem arz etmektedir.

Audiation, fiziksel olarak herhangi bir ses mevcut olmasa bile müziğin zihinsel olarak işitilmesi olarak tanımlanır. Bu zihinsel işitme, doğru ses üretimi için gerekli olan ön-fonetik ayarlamaların, motor becerilerini geliştirmede kritik bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla vokalistlerin doğru fonasyon gerçekleştirebilmeleri, önce sesleri zihinlerinde duymalarına bağlıdır; nitekim Harrison & O'Bryan' a göre (2014) şarkıcı yalnızca işittiğini

söyleyebilir. Doğaçlamanın işitsel yolla öğrenilmesi, vokalistlerin audiation'a duyduğu gereksinimle doğrudan örtüşmektedir. Etkili işitmenin bağlama göre farklılık gösterebildiği ve farklı durumlarda dinleme becerisinin geliştirilmesinin sanatsal ifade yetkinliğinin oluşumuna önemli katkılar sunduğu söylenebilir. Enstrümcular, yorumlarında görsel ve dokunsal geri bildirimlerden yararlanabilirken, vokalistler yeterli düzeyde derin dinleme pratiği olmadığında perdeyi doğru algılamakta güçlük yaşayabilmektedir (Harrison & O'Bryan, 2014). Vokal doğaçlamada audiation'ın bu derecede belirleyici olması, şarkıcının sesi fiziksel anlamda üretmeden önce işitsel bir kurgu olarak tasarlamasını zorunlu kılmaktadır. Bu durum, vokalde doğaçlamanın kayda değer ölçüde zihinsel bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Vokal doğaçlamada ustalık kazanabilmek için heceler, melodi ve ritim gibi müzikal öğelerin birbirinden bağımsız bir şekilde çalışılması gerekmektedir. Doğaçlama sürecinde orijinal melodinin daima temel bir referans noktası olarak zihinde tutulması önem arz etmektedir. Özellikle başlangıç aşamasında, soloların olabildiğince yalın tutulması ve melodik yapıya yakın biçimde kurgulanması, öğrencinin doğaçlama becerilerini daha sağlıklı bir şekilde geliştirmesine katkıda bulunur. (Fredrickson, 2004). Bu yaklaşım ile öğrenci, erken aşamada aşırı karmaşık doğaçlama denemelerine yönelmek yerine, melodik farkındalığın sağlam bir temel üzerine inşa edilmesine teşvik edilmektedir.

Akorun kök, üç, beş, yedi, dokuz, diyaz on bir ve on üç seslerinin arpej olarak seslendirilmesine dayalı alıştırmalar, öğrencilerin akor sembollerini tanıma yetkinliklerini artırırken, aynı zamanda armonik değişimlerin içselleştirilmesine de hizmet etmektedir. Beşli akorların ilk üç sesinin (kök-üç-beş) sistematik olarak çalışılması, ardından yedilisinin eklenmesiyle oluşturulan arpejlerin uygulanması, modların ve blues formunun kavranmasına önemli ölçüde katkı sağlamaktadır. Bu alıştırmalar, vokalistin piyanoda kendine eşlik etmesiyle de pekiştirilebilmektedir (Viscounte, 2014).

Akor seslerinin ve gamların öğrenilmesi yoluyla değişimlerin belirginleştirilmesi süreci, kararsız ve yatay ilerleyen melodik hatların aşılmasına katkı sağlamaktadır. Bir akorun kök sesini işitebilme becerisi, o akor ya da gam içerisindeki diğer notaların doğru tespit edilmesinin temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, akor seslerinin güçlü

vuruşlarda söylenmesi ve kimi zaman daha uzun süre tutulması, onların işitsel olarak vurgulanmasını mümkün kılmaktadır (Viscounte, 2014). Bu tür armonik egzersizler, şarkıcıların doğaçlama sırasında akor değişimlerini yalnızca sezgisel değil, bilinçli ve yönlendirici bir referans olarak kullanmalarına katkı sağlamaktadır.

Blues'un temel unsurlarından biri olan kısa melodik hatların tekrarları ve sekvensleri dinleyicilerin işitsel hafızasında süreklilik sağlamak ve soloların bütünlüğünü desteklemektedir. Motiflerin geliştirilmesi ve bu motiflerin geçiş sesleri, gamlar ve yaklaşım sesleri ayrıntılandırılması ise yoruma kademeli olarak artan bir coşku ve dinamizm katmaktadır (DiBlasio, 1991/2000; Viscounte, 2014).

Doğaçlamayı öncelikle bir enstrüman aracılığıyla öğrenmek ve sonrasında bu beceriyi vokal performansa aktarmak, alternatif bir öğrenme yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Enstrümanın sunduğu görsel ve dokunsal geri bildirim, perde algısının daha güçlü biçimde gelişmesini sağlamak ve böylelikle kuramsal bilgiye dayalı öğrenme sürecinin vokalistler açısından daha işlevsel ve uygulanabilir olmasına katkıda bulunmaktadır. Bu yaklaşım, öğrencilerin caz unsurlarını başlangıçta önceden işitmeye gerek duymaksızın, tekrara dayalı performans yoluyla kademeli olarak geliştirmelerine imkân tanır. Enstrüman üzerinde yapılan bu tekrar temelli çalışmalar (örneğin tüm 12 tonda gamların çalışılması), ilerideki vokal doğaçlamalar için bir "işitsel temel" oluşturabilir (Viscounte, 2014).

Sanatçının performansında ortaya çıkan ustalığın bir diğer boyutu, notaların ifade edilmesinde temel alınan derin bir bilgelikle ilişkilidir. İlk bakışta yalın görünebilecek bu yaklaşım, aslında son derece yoğun bir anlam ve tını taşır. Tondaki veya müzikal cümlelerdeki bu derinlik, sanatçının seslendirdiği müzikal yapıyla kurduğu içsel ustalık bağını yansıtır. Buradaki *sound*, yalnızca işitsel bir ürün olmanın ötesine geçerek, sanatçının kişiliğini ve müzikal kimliğini notalar aracılığıyla bütünleştirme düzeyini ortaya koyar. Müzisyen, farklı tınıların imkânlarını sorgulayıp değerlendirir; aralıklar, akorlar, ritmik yapılar ve benzeri unsurlarla kişisel ilişkiler geliştirerek özgün bir ifade biçimi oluşturur (Werner, 2019). Bu bakış açısı, caz şarkıcısında *sound* kavramının teknik doğruluktan ziyade, sanatçının müzikal kimliğiyle kurduğu içsel ilişki üzerinden şekillendiğini göstermektedir.

Örneğin, Werner'e göre Evans'ın piyanoda elde ettiği ses, tizlerde derin ve güzel, peslerde ise parlak bir tınıyla dikkat çekmektedir. Bu durum, ses ile kurulan içsel ilişkinin önemli bir göstergesidir. Evans, kollarını ve bileklerini dengeleyici biçimde kullanarak tuşlara doğrudan vurmak yerine onlara esnek bir güç aktarımı sağlamış, ayrıca parçaları derinlemesine çalıştığı için el pozisyonu her zaman doğru konumda olmuştur. Bu yaklaşım, onun performansını hem caz hem de klasik müzisyenler açısından hayranlık uyandırıcı kılmıştır (Werner, 2019). Buradan hareketle, ortaya çıkan tını mükemmelliği vokal performansı için de vazgeçilmezdir. Her şarkıcı doğuştan gelen özgün bir tınıya sahiptir. Fakat şarkıcılıkta dinlenen şarkıcılara öykünmenin dezavantajları düşünüldüğünde, (özellikle başlangıç seviyesindeki öğrencilerin dinlemeyi sevdiği sanatçılara öykünerek seslerini onlara benzetmesi) bu konuda özgünlüğe ulaşmayı zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla özgünlüğe ulaşmanın yolunun tını üzerinde ustalaşmaktan geçtiği ifade edilmektedir. Bunun vokal doğaçlama becerilerine de olumlu yansıdığı düşünülmektedir.

Werner (2019) vokalistlere, beden farkındalığı ve ses üretimini birleştirmeyi amaçlayan bir yoga pozisyonu ile birlikte egzersiz yapmalarını önermektedir. Dağ duruşu olarak da bilinen bu yoga pozisyonunda dik ve dengeli bir şekilde durmak, gevşeme teknikleriyle nefesi derinleştirmek ve nefes tutma sürecinde oluşan basıncı deneyimlemek, ses kontrolünü geliştirmeye yardımcı olur. Nefesin şarkıya dönüşmesi sürecinde, üretilen sesin önceden biçimlendirilmiş ideal tınıdan ziyade, sanatçının özgün ses potansiyelini yansıttığı kabul edilmektedir. Ses üretiminin ardından gevşemek, nefesin yeniden dengeye kavuşmasına olanak tanır. Bu süreçte amaç, notanın boşluktan doğmasına izin vermektir. Özellikle caz vokalistleri için bu yaklaşım, sıkça yaşanan yetersizlik duygusunu ve performans kaygısını aşmada önemlidir. Werner'e göre çoğu şarkıcı, enstrüman çalanlarla aynı teknik becerilere sahip olmadığı için kendisini değersiz hissedebilir; ancak gerçekte ses, eşsiz bir enstrüman olmanın yanı sıra sözel iletişim boyutuyla da benzersiz bir ifade aracıdır (Werner, 2019).

1.2.1. Transkripsiyondaki Sınırlılıklar

Transkripsiyondaki sınırlılıklar ses ile enstrüman arasındaki farklılıklardan, pedagojik bazı eksikliklerden ve başlangıç aşamasındaki zorluklardan kaynaklanabilmektedir. Bu sınırlılıklar aynı zamanda literatürdeki bazı eksikliklere de işaret etmektedir.

Bebop cümlelerini içselleştirmek konusu düşünüldüğünde, bebop'ın bir dil olarak algılanması sebebiyle bu dili öğrenmek için taklit, bir diğer deyişle transkript yapmanın değeri ortaya çıkmaktadır. Bebop dili, bebop bestelerini dinlemek, transkript etmek ve çalmak üzere üç aşama pratiği ile öğrenilebilir. Daha önce performansı yapılmış olan soloların aynısını çalmaya çalışmak yalnızca o notaları deşifre ederek çalmak ya da söylemek ile değil, çalınan solonun üslup, hissiyat ve dinamiklerini de ayrıntılı bir biçimde taklit etmeyi gerektirir. Buna karşın bir enstrümanla yapılan transkripsiyona kıyasla ses ile yapılan transkripsiyonlar fonetik açıdan uygulamalar gerektirdiğinden daha zorlayıcı olabilmektedir.

Birçok vokalist, sabit referans noktalarının eksikliği sebebiyle karmaşık armonik ritimlerde ya da işlevsel olmayan armonilerde güçlük yaşar. Bu durum, perdeleri zihinde duymayı (audiate) ve doğru şekilde konumlandırmayı güçleştirmektedir. Özellikle postbop bestelerinde, hızlı ve belirsiz armonik ilerleyişler bu zorluğu daha da artırmaktadır (Yu, 2021).

1.2.1.1. Ses ile Enstrüman Arasındaki Farklılıklar

Vokal performans, şarkıcı tarafından doğrudan görülemeyen veya fiziksel olarak kontrol edilemeyen içsel bir ses mekanizması olması bakımından ortalama bir enstrüman performansından çok daha farklıdır. Enstrümanlılar ses çıkarabilmek için tuş veya perde gibi referans noktalarına sahipken, vokalistler bu konuda tamamen işitsel algılarına ve vokal kontrollerine dayalı olarak hareket eder. Walker'a göre, şarkıcı tarafından doğrudan görülemeyen veya fiziksel olarak kontrol edilemeyen içsel bir mekanizma olması bakımından ses eğitimi, kendine özgü öğretim ve öğrenme stratejilerinin geliştirilmesini

gerekli kılmaktadır (Walker, 2005). Solfej gibi özel öğrenme metotları kullanılmadığında, şarkıcıların aralıkları içselleştirmeleri önemli ölçüde güçleşmektedir. Solfej bilgisi eksikliği, özellikle başlangıç seviyesindeki öğrencilerin enstrümantal transkript yapmada zorlanmalarına sebep olmaktadır (Walker, 2005; Gasque, 2012). Bu durumda, perde, aralık ve tını kontrolünde görsel ya da fiziksel referanslara ek olarak işitsel farkındalığın önemi ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle, vokal pedagojisinde işitmeye dayalı öğrenme yöntemleri enstrümantal eğitime kıyasla daha merkezi bir konumda yer almaktadır. Ayrıca solfej bilgisi ve tecrübesi şarkıcılar için yardımcı bir araç olmasından ziyade, enstrümantal repertuarın vokal doğaçlamaya aktarılabilmesinde belirleyici olarak değerlendirilebilir.

Enstrümantal sololar, vokal aralıklar dikkate alınarak bestelenmediği için şarkıcıların bu soloları kendi rahat ettikleri bir tona uyarlamak amacıyla transpoze etmeleri gerekebilmektedir. Vokal üretimi, enstrümantalistlerde bulunmayan belirli teknik sınırlamalara sahip olup, özellikle hız ve artikülasyon üzerinde doğrudan etkili olmaktadır. Ayrıca, geleneksel vokal eğitimi çoğunlukla enstrümancılarının farklı müzikal bağlamlarda çeviklik ve kontrol kazanmalarını sağlayan kapsamlı teknik egzersizleri içermemektedir (Motteler, 2006; Walker, 2005). Ayrıca, vokalin tüm bu özellikleri, ona özgü öğretim ve öğrenme stratejilerinin geliştirilmesini gerekli kılmaktadır (Walker, 2005).

1.2.1.2. Pedagojik Sınırlılıklar

Enstrümantal transkripsiyonlar, doğaları gereği, insan sesine özgü scat hecelere, vokalde artikülasyon ve cümlelemelere ilişkin doğrudan bir yönlendirme sağlamamaktadır. Enstrümancılarının performanslarını dinlemek, şarkıcıların daha doğal ve enstrümantal nitelikte bir scat tarzı geliştirmelerine katkı sunsa da, transkripsiyonların kendisi bu tür bir vokale öykünme çalışmalarını açık biçimde öğretmemektedir. Bu nedenle şarkıcılar, melodik pasajları scat heceleriyle bütünleştirme sürecinde güçlük yaşamakta ve kimi zaman melodik içeriği, serbest ve gerginlikten uzak bir vokal üretiminin önüne koyabilmektedir. Bu da, scat heceleri ve artikülasyon bakımından vokal transkripsiyon çalışmalarının ne kadar gerekli olduğunu göstermektedir (McClean, 2021; Gasque, 2012; Johnson, 1999; Yoshizawa, 1999; Calhoun, 2020; Walker, 2005).

Yayımlanmış caz solo transkripsiyonları, çoğunlukla artikülasyon, aksan, dinamik ve cümlelemeye ilişkin ayrıntılı veriler içermemektedir. Oysa bu tür incelikli unsurlar, caz performansının vazgeçilmez bileşenleri olup, yazılı kaynaklardan ziyade geleneksel olarak işitsel yolla aktarılmaktadır. Bir vokalistin parça içindeki cümlemeleri ve ritimleri öğrenmesi önemlidir. Ancak var olan vokal transkripsiyonlar, çoğu durumda performansın yalnızca temel iskeletini yansıtmakla sınırlı kalmaktadır. Bu durum ise dinamik işaretleri ve cümleme bakımından vokal solo transkripsiyonlarının önemini vurgulamaktadır (Yoshizawa, 1999).

Vokalistler, enstrümantal soloları transkripsiyon amacıyla dinlediklerinde, scat heceleri gibi vokale özgü unsurlardan etkilenmeksizin melodik ve armonik yapılarla yoğunlaşabilmek için özel bir yönlendirmeye ihtiyaç duymaktadır. Bu tür bir yaklaşım, vokalistlerin bağımsız biçimde kendi hece repertuvarlarını geliştirmelerine katkı sağlamaktadır. Bu durum melodik ve armonik yapılar ile nüanslara odaklanma açısından vokal solo transkripsiyonunun gerekliliğini yansıtmaktadır (Johnson, 1999).

Vokalistler, bir sesi doğru üretebilmek için onu öncelikle zihinsel olarak işitebilmek durumundadır. Enstrümantalistler ise, kulak eğitimi tam anlamıyla gelişmemiş olsa dahi mekanik araçlar aracılığıyla doğru sesleri üretebilme avantajına sahiptir. Bu bağlamda, yeterli ön-ışıtme becerisine sahip olmayan vokalistler perdeyi ararken güçlük yaşayabilmektedir. Özellikle bebop'ın yüksek tempolu ve karmaşık melodik yapıları, tüm müzisyenlerden ileri düzeyde teknik yetkinlik talep etmektedir (Weir, 2005; Harrison & O'Bryan, 2014). Caz eğitiminde, enstrümcılardan genellikle ilk dersten itibaren ritim ve sesleri nota üzerinden okumaları beklenirken, şarkıcılar bu gereklilikle her zaman karşılaşmamaktadır. Sonuç olarak, şarkıcılar çoğunlukla daha sınırlı bir teorik altyapıyla başlamaktadır. Bu durum, onların ton, armoni, tempo ya da ritmik his gibi konulardaki tercihlerini diğer caz müzisyenleriyle ortak bir müzikal terminoloji kullanarak ifade etmelerini güçleştirmektedir (Harrison & O'Bryan, 2014). Örneğin, Hargreaves'in (2010) Avustralyalı caz müzisyenleriyle yaptığı bir ankette vokalistlerin doğaçlama solo yapma beklentisi, enstrümcılara kıyasla belirgin biçimde daha düşük çıkmıştır. Ankete katılan caz müzisyenlerinin %67'si vokalistlerden, %97'si ise enstrümcılardan solo beklediklerini belirtmiştir. Bu düşük beklenti, vokalistlerin doğaçlama becerilerini

geliştirmeleri için daha az fırsata sahip olmalarına yol açabilmektedir; örneğin, topluluk çalıştırıcıları genellikle vokalistlerden solo yapmalarını rutin olarak talep etmemektedir (Harrison & O'Bryan, 2014).

Heo'ya göre (2021) caz performansının ana özelliklerinin tartışıldığı kaynaklar, öğrencilere rehberlik etme açısından oldukça sınırlıdır (Heo, 2021). Bu nedenle, öğrencilerin belirli müzikal anlarda hangi scat hecelerini kullanarak solo yapacakları konusunda sistemli bir çalışma kaynağı bulmakta zorlandıkları vurgulanmıştır. Ayrıca, vokalistlerin üflemelilerden etkilendiği ve scat sololarını üflemeliler sayesinde geliştirdikleri belirtilse bile, literatürde üflemelilerin sesleri ve scat heceleri arasındaki bağlantı konusunda yeterli sayıda araştırma bulunmamaktadır. Üflemelilerin scat hecelerini nasıl etkilediği ve scat hecelerinin bundan dolayı nasıl şekillendiği ile ilgili literatürde bir eksiklik olduğu öne sürülmektedir.

Literatürde tarihsel olarak kaydedilmiş bebop vokal sololarının yazılı kaynaklar açısından sınırlı olması, bu repertuarın pedagojik bağlamda nasıl ele alınması gerektiğinin öğrencilere sistematik biçimde aktarılmasını güçleştirmektedir. Bu durum, hem öğretmenlerin öğretim sürecinde karşılaştıkları yöntemsel sorunları artırmakta hem de öğrencilerin çalışma stratejilerini netleştirmelerini zorlaştırmaktadır. Ayrıca günümüzde, bazı sosyal medya platformlarında sanatçılar ve öğretmenler tarafından paylaşılan solo transkripsiyonların öğrencilere ilham verdiği ve motivasyon sağladığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, bu paylaşımların pedagojik bir çerçeveye oturtulmadan sunulması, öğrencilerin hangi materyale, hangi düzeyde ve hangi amaçla çalışmalarını gerektiği konusunda belirsizlik yaşamalarına da yol açabilmektedir. Bu bağlamda, bilgiye erişimin artması kadar, bu bilginin yapılandırılmış ve yönlendirilmiş biçimde sunulması da önem kazanmaktadır.

Bu sürecin sağlıklı ilerleyebilmesi için, öğretmenler ve üniversitelerdeki caz bölümleri tarafından seviye temelli, aşamalı ve hedef odaklı vokal çalışmalarının hazırlanması ve bu çalışmaların müfredatlara bilinçli biçimde entegre edilmesi önem taşımaktadır. Uluslararası alanda yaygın biçimde referans alınan kurumların müfredatları, bu noktada karşılaştırmalı bir çerçeve sunabilir. Bununla birlikte,

eğitmenlerin kendi pedagojik deneyimleri doğrultusunda, sınıf düzeyine özgü içerikler geliştirmeleri de etkili bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, bu tür yapılandırılmış pedagojik girişimlerin yaygınlaşmasıyla birlikte, transkripsiyon çalışmalarına ilişkin mevcut boşlukların Túrkiye'deki caz vokal eğitimi bağlamında zaman içinde daha sistematik biçimde doldurulabileceği söylenbilir.

1.2.1.3. Başlangıç Aşamasındaki Zorluklar

Enstrümental sololar teknik ve melodik açıdan başlangıç seviyesindeki öğrenciler için karmaşık olarak algılanabilmektedir. Bu da soloları tekrar etmeyi güçleştirirken, özellikle başlangıç seviyesindeki öğrencilerin karmaşık melodik hatlara uygun scat heceleri seçmesini zorlaştırarak öğrenme süreçlerini sekteye uğratabilmektedir (Calhoun, 2020; Griffin, 2020; Heil, 2005).

Transkripsiyonlardan görsel olarak öğrenmek, doğaçlamanın işitsel bir biçimde kavranmasını geliştirmekten ziyade bazı klişelerin oluşmasına da sebep olmaktadır. Deneyimli ve profesyonel doğaçlamacılar, öğrencilerin yayımlanmış transkripsiyonlara bağımlı kalarak öğrenmelerinin doğru olmadığını, yoğun bir kulak eğitiminin doğaçlama gelişimi için daha gerekli olduğunu vurgulamaktadır (Griffin, 2020; Berliner, 1994; Yoshizawa, 1999).

Doğaçlama yapılırken armonik yapının nasıl doldurulması gerektiğini pek çok şarkıcı doğru bir biçimde kavramakta zorlanmaktadır. Enstrümental transkripsiyonlar notalara erişim imkânı sunmakla birlikte, enstrümanların sağladığı dokunsal ve görsel destekten yoksun olan vokalistlerin ihtiyaı olan derin bir armonik kavrayışı doğrudan sağlayamamaktadır (Heil, 2005).

Ayrıca, Heil'e göre özellikle şarkı sözleriyle daha kolay öğrendiklerini düşünen vokal öğrencileri doğaçlama amacıyla kullanılan enstrümental kayıtlara gerekli özeni göstermeyebilir. Bunun sebebi enstrümental örneklerin melodik açıdan daha karmaşık

duyulması olabilmektedir. Dolayısıyla bu durum, öğrencilerin öğrenme sürecindeki motivasyonlarını ve öğrenmeden aldıkları keyfi olumsuz etkileyebilmektedir (Heil, 2005).

1.3. Tarihsel Bağlam

Akademik kurumlarda resmi caz eğitimi geçmişinin 1935 yılına kadar uzandığı bilinmektedir. Ancak, caz vokal eğitimi, enstrümantal caz eğitime kıyasla yükseköğretime çok daha yavaş biçimde entegre olmuştur. 1960'larda okullarda enstrümantal caz toplulukları yaygınlaşmaya başlarken, caz vokal toplulukları ancak 1960'ların sonlarında görülmüştür. Caz vokalin dört yıllık üniversite müfredatının resmi bir parçası haline gelmesi ise 1974 yılını bulmuştur (Griffin, 2008; Buchholz, 2010; Heil, 2005).

Caz doğaçlama eğitimi tarihsel süreçte büyük ölçüde enstrümancılara odaklı biçimde tasarlanmış, bu nedenle şarkıcıların özel gereksinimlerine yeterince yanıt verememiştir. Doğaçlama alanındaki uygulamalar açısından bakıldığında, vokal toplulukların pratiği enstrümantal çalışmalara kıyasla önemli ölçüde geri kalmıştır (Motteler, 2006; Heil, 2005)

Birçok üniversitede caz doğaçlamasına yönelik olarak koro şeflerine sunulduğu gibi sistemli bir pedagojik eğitim bulunmamaktadır. Bu eksiklik, vokalistlere özgü güven temelli ve ihtiyaçlara uyarlanmış öğretim yaklaşımlarının gelişmesini engellemekte; dolayısıyla vokalistler, enstrümancılarla karşılaştırıldığında sololarında daha sınırlı bir armonik ve ritmik dil kullanmaktadır (Gasque, 2012; Heil, 2005)

Vokalistlerin öğrenme sürecinde enstrümantal solo transkripsiyonları önemli bir katkı sağlasa da, bunların sesin özgün niteliklerini ve başlangıç düzeyindeki vokal doğaçlamacıların gereksinimlerini gözetken bütüncül bir pedagojik çerçeve içinde dikkatlice kullanılması gerekmektedir. Böyle bir yaklaşım ise, işitsel öğrenmede güçlü bir odaklanmayı, vokale özgü alıştırımların uygulanmasını ve öğrencilerin özgüven ile kavrayışlarını aşamalı biçimde geliştiren yapılandırılmış bir ilerlemeyi gerekli kılmaktadır (Johnson, 1999; Heil, 2005; Motteler, 2006; Walker, 2005; Heil, 2005).

1.4. Öğrenme Sürecinde Karşılaşılan Zorluklar

Bir vokal caz doğaçlamasında başarıyı en güçlü biçimde öngören unsurların caz teorisi bilgisi, taklit becerisi ve caz deneyimi olduğu belirlenmiştir. Bu durum özellikle blues ve ii-V7-I kadansına dayalı performanslarda geçerlidir. Tonal bağlamda karmaşık armonik değişimlerin yer aldığı durumlarda ise taklit becerisi öne çıkan en kritik unsur olmaktadır (Madura, 1992).

Doğaçlamanın öğrenme aşamasındaki zorluklar aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- a) Doğaçlamanın öğrenme aşamasında, gam, arpej ve dizilerin anında müzikal cümlelere dönüştürülememesi,
- b) Öğrencilerin akor sembollerini biliyor olmalarına rağmen bu akorların işlevlerini doğaçlama anında etkin bir biçimde kullanmakta zorlanmaları,
- c) Çalınacak ya da söylenecek seslerin önceden zihinsel olarak işitilememesi,
- d) Stil ve swing hissiyatına yönelik doğru çalışma yöntemlerine ulaşmakta bazen zorlanması veya yeterince müzik dinlenmemesi,
- e) Parçanın formunun doğaçlama sırasında zihinsel olarak takip edilememesi, özellikle vokalistlerde akor değişimleri sırasında entonasyonun kolay kaybolması,
- f) Bebop gibi enstrümantal kökenli stillerin vokale aktarımındaki zorluklar,
- g) Hızlı pasajlarda netlik ve artikülasyon kaybı, özellikle vokal doğaçlamada hece kontrolünün zorlaşması,
- h) Doğaçlama esnasında nefes ve fonasyon kontrolünün sınırlılığı sebebiyle uzun cümleler kurmanın zorlaşması,
- i) Bazı öğrencilerin bildiklerini ve yapabildiklerini sahnede gösterememeleri,
- j) Solo esnasında yaşanan entonasyon problemi.

1.5. Caz Vokal Metotları

Bazı kaynaklara göre scat eğitimi için genel kabul görmüş, standart bir yöntem ya da tekil bir yaklaşım mevcut değildir. Var olan metotlar, farklı üslup ve stratejilerle deneyimi teşvik etmekle birlikte, evrensel nitelikte sistematik bir müfredatın yokluğu alandaki önemli bir boşluğu ortaya koymaktadır. (Baker, 2010). Diziler, kalıplar ve lick'lere

odaklanan pek çok nitelikli metot kitabı mevcut olmakla birlikte, bu sistematik yaklaşımların, üzerinde çalışılan eserin sürekli ve düzenli bir şekilde dinlenerek bütünleştirilmesine yönelik gereksinim literatürde açıkça vurgulanmaktadır (Weir, 2005).

Müzik eğitimi bağlamında *scaffolding*¹, öğrencilerin gelişimlerini desteklemek üzere farklı tür ve düzeylerde sağlanan pedagojik yardımları ifade eder. Öğrencilerin sahip oldukları çeşitli yetenekler, müzikal deneyimler ve bireysel tercihler, her birinin farklı düzeyde desteğe ihtiyaç duymasına neden olmaktadır. Eğitimciler, öğrencilerin besteci olarak gelişimlerini teşvik etmek amacıyla tematik stratejilerden ve yöntemlerden yararlanmaktadır. Ancak mevcut kaynaklar, bireyselleştirilmiş öğrenme için *scaffolding*'in önemini vurgulamakla birlikte, bu tekniklere ilişkin somut örnekler veya ayrıntılı uygulama yöntemleri sunmamaktadır (Baker, 2010). Buradan çıkarılacak sonuç, daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, caz vokalde doğaçlamaya yönelik aşamalı bir eğitim sistemi kurgulanabileceği olabilir.

Başlangıç düzeyindeki öğrenciler için, solist olarak scat doğaçlamasına giriş süreci çoğu zaman ürkütücü olabilmektedir. Bu nedenle, bireysel sololardan önce topluluk deneyimine yer verilmesi, süreci kolaylaştırıcı bir pedagojik adım olarak değerlendirilmektedir. Doğaçlamaya karşı çekingenlik yaşayan öğrenciler açısından ise, basit akor dizileri ve şarkı sözleriyle başlatılan, kademeli ilerleyen yöntemlerin daha etkili sonuçlar verdiği belirtilmektedir (Baker, 2010; Harrison & O'Bryan, 2014).

Fakat Bauer'e (2002) göre örneğin Bob Stoloff tarafından sunulan scat şarkıcıları için geliştirilen mevcut teknik egzersizlerin, usta yorumcuların performanslarında gözlemlenen geniş tını çeşitliliğini yeterince yansıtamadığı ifade edilmektedir. Bu durum, zengin bir fonetik repertuarın geliştirilmesi ve tını unsurunun yapısal iletken ve ifade aracı olarak kullanılmasına yönelik önemli bir eksikliğe işaret etmektedir (Bauer, 2002). Yine Bauer'e göre, caz vokal performansına ilişkin müzikal analizler son derece sınırlı olup, scat üzerine yapılan çalışmalar ise daha da az sayıdadır. Özellikle vokalistlerin tınıyı

¹Genellikle teorisyen Vygotsky ile ilişkilendirilen, öğrencinin karmaşık müzik becerilerini öğrenmesini kolaylaştırmak için birbirini tamamlayan, yönetilebilir, seviye odaklı adımlara ayırmak üzere kullanılan bir pedagojik tekniktir. (Griffin, 2008).

bağımsız bir ifade aracı olarak ele alışı, literatürde yeterince derinlemesine incelenmemiştir (Bauer, 2002).

Taklit temelli uygulamaların ötesine geçerek özgün scat heceleri geliştirmeye yönelik açık ve sistematik yönlendirmelerin de literatürde sınırlı olduğu görülmektedir. Buna karşılık, deneyimli eğitimler öğrencileri yalnızca mevcut modelleri tekrar etmeye değil, kendi hece repertuarlarını oluşturmaya teşvik etmektedir (Niemack, 2004; Bauer, 2002). Vokalistlerin, enstrümantal soloları dinleyerek yaptıkları transkripsiyonları seslendirme pratiği, caz pedagojisi açısından temel bir gereklilik olarak görülmektedir. Ancak bu yaklaşım, mevcut vokal kaynaklarda çoğunlukla yeterince açık biçimde ele alınmamakta ya da sistematik olarak sunulmamaktadır (Niemack, 2004; DiBlasio, 1991/2000).

Eğitim materyalleri sıklıkla belirli düzeyde müzik teorisi bilgisine sahip olmayı ön koşul olarak görmekte; bu durum, özellikle karma sınıflarda enstrümanlılara kıyasla daha sınırlı teorik altyapıyla öğrenime başlayan vokalistler için güçlük oluşturmaktadır. Ayrıca, güncel üslupları öğretme iddiasında bulunan birçok vokal eğitmenin bu alana özgü pedagojik formasyondan yoksun olduğu ve kimi zaman klasik teknikleri öğrenciler açısından olumsuz sonuçlar doğuracak biçimde uyguladığı ifade edilmektedir (Harrison & O'Bryan, 2014). Bunun yanı sıra, kanıtlara dayalı pedagojik araştırmaların ve raporların yetersizliği, çağdaş müzik pedagojisinde öne çıkan genel bir sorun olmaktadır. Mevcut çalışmalar çoğunlukla gözleme, deneyime ve pratik veriye dayalı bulgulardan ziyade uzman yorumlarına ve pedagojik görüşlere dayanmaktadır.

Caz vokal pedagojisi, tarihsel açıdan akademik ortamlarda görece yeni bir alan olarak ortaya çıkmış ve uzun süre klasik müzik odaklı kurumların çatısı altında gelişmiştir; bu durum, klasik müfredatlara bağımlılığın sürmesine neden olmuştur (Farnsworth, 2000). Nefes kontrolü, cümleme, vibrato, tını ve üslupsal ayrıntılar gibi temel vokal teknikler vazgeçilmez olmakla birlikte, bu unsurların özel scat kaynaklarında çoğu zaman ikincil planda kaldığı görülmektedir. Bu durum, söz konusu becerilerin önceden yeterli düzeyde edinilmesini gerektiren bir pedagojik boşluğa işaret etmektedir (Baker, 2010). Ayrıca, enstrümantal doğaçlamalara kıyasla daha az sayıda kaydedilmiş vokal caz

doğaçlama örneği olması, öğrenciler açısından tarihsel ve üslupsal modellerin sınırlı kalmasına yol açarak var olan pedagojik boşluğu derinleştirmektedir (Weir, 2005). Bunun bir sonucu olarak, bazı caz vokal öğrencilerinin vokal teknik konusunda daha derinleşmek için klasik şan eğitimi almak istedikleri de gözlemlenmektedir.

Vokal bebop doğaçlama eğitimindeki eksiklikler çerçevesinde, literatürde enstrümantal ve vokal yaklaşımlar arasında çeşitli farklılıklar ve tarihsel algılar göze çarpmaktadır. Caz, özellikle bop temelli üsluplarıyla, çoğunlukla enstrümantal bir gelenek olarak değerlendirildiğinden, 'caz müzisyeni' kavramı genellikle şarkıcılardan ziyade enstrümcuları çağrıştırmaktadır. Tarihsel olarak şarkıcılara melodiyi aktarma rolü atfedilmesi, onların uzun ve armonik açıdan karmaşık doğaçlamalar yapma olanaklarını sınırlandırarak scat'in bağımsız bir ifade aracı olarak yeterince araştırılmamasına neden olmuştur (Bauer, 2002; Weir, 2015). Sonuç olarak, vokal bebop doğaçlamasındaki eksiklikler çok boyutlu bir yapı sergilemektedir. Bu boşluklar; tarihsel yaklaşımlar, insan sesinin doğasından kaynaklanan fiziksel ve zihinsel zorluklar, eğitimsel ve toplumsal beklentilerdeki farklılıklar ile enstrümantal virtüözitenin belirleyici olduğu bir tür içerisinde bireysel ifade arayışını kapsamaktadır (Weir, 2005; Harrison & O'Bryan, 2014, Baker, 2010; DiBlasio, 1991/2000).

Horn ise caz eğitiminin günümüzdeki akademik yapısını eleştirerek okulların sanatçıları tek tip bir kalıba soktuğunu, bireysel farklılıkları ve yaratıcı süreçleri göz ardı ettiğini vurgulamaktadır. Ona göre pek çok öğretim üyesi profesyonel müzisyen değildir ve bu nedenle öğrenciler, sahne duruşu ya da parça başlatma gibi temel pratik becerilerden yoksun kalırken, aşırı biçimde teoriye yönlendirilmektedir. Horn ayrıca kadın öğrencilerin erkek meslektaşlarına kıyasla Amerika Birleşik Devletleri'nde daha kısıtlayıcı bir eğitim ortamında bulduklarını, erkek egemen yapının hem akademiye hem de profesyonel caz dünyasında sürdüğünü belirtmektedir. Sanatçının deneyimleri, caz eğitiminin yalnızca akademik yapı içinde değil, kültürel bağlam ve toplumsal eşitlik perspektifiyle de yeniden düşünülmesi gerektiğine işaret etmektedir (Horn, 2025).

Horn, caz eğitiminin yalnızca akademik veya yalnızca pratik ekseninde yürütülmesinin yeterli olmadığını, her iki yaklaşımın da dengeli bir biçimde öğrenciye

sunulması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre akademik eğitmenlerden öğrenilen bilgi, sanatçının kendisini disiplinli bir Şekilde geliştirmesine katkı sağlarken; profesyonel müzisyenlerden edinilen deneyim, performans becerilerini ve bireysel kimliği güçlendirmektedir. Bu nedenle *happy medium* olarak tanımladığı bir denge modeli, hem akademik dünyanın gerekliliklerini karŐılamak hem de sanatçıların özgün seslerini koruyabilmeleri açısından zorunludur (Horn, 2025).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DOĞAÇLAMA SOLOLARIN ANALİZİ

Genç müzisyenler, performanslarında tecrübe kazanabilmek adına deneyimli doğaçlamacıları taklit etmeyi etkili bir yöntem olarak kullanırlar. Bu süreç genellikle çeşitli kayıtlardaki soloları ezberlemeyi veya bu soloları Batı müziği notasyonuna aktararak analiz etmeyi içerir. Transkripsiyonu yapılan bu sololar daha sonra “müzikal etüt” olarak çalışılabilir. Bazı müzisyenler ise, büyük doğaçlamacıların belirli seçimleri neden yaptığını anlayabilmek adına armoni ve dizilerle ilgili teorik bilgileri son derece faydalı bulurlar (Berliner, 1994).

Müzisyenler, ustalıkla öğrendikleri sololardan belirli kalıplar veya cümle parçacıkları çıkararak bunlardan geniş bir doğaçlama koleksiyonu oluştururlar. Ortaya çıkan bu dağarcık, blues kalıpları veya bebop licks gibi cazın ortak dilinden çeşitli ifadeler, başka bestelerden alınan pasajlar ve mentörlerinden öğrendikleri kendilerine özgü imza cümleler içerir. Söz konusu kalıpların armonik ve ritmik bağlamlarıyla nasıl ilişkilendiğini kavramak büyük önem taşır (Berliner, 1994).

Araştırma kapsamında hem eski kuşak caz şarkıcılarından Jon Hendricks, Sheila Jordan ve Betty Carter, 1990 sonrası çağdaş kuşaktan ise Kurt Elling, Jazzmeia Horn ve Michael Mayo'nun üzer doğaçlama solosu seçilmiştir.

1.1. ESKİ KUŞAK CAZ ŞARKICILARININ SOLOLARININ ANALİZİ

Günümüzde caz vokal literatürüne önemli katkılar sunmuş ve diskografileri pedagojik açıdan yararlanılabilir nitelikte olan çok sayıda şarkıcı bulunmaktadır. İncelenecek şarkıcıların seçimi çoğu zaman bireysel bir tercih olarak değerlendirilebilse de, öğrencinin vokal dili ve sanatsal yöneliminin zaman içerisinde şekillendiği göz önünde bulundurulduğunda, bu tercihlerin de süreç içinde değişebileceği söylenebilir. Bu bağlamda, yalnızca hangi şarkıcının seçildiği değil, söz konusu şarkıcıdan pedagojik olarak nasıl yararlanıldığı da belirleyici bir unsur hâline gelmektedir.

Eğitmenlerin, ğrencilerin teknik yeterlilikleri, müzikal yönelimleri ve gelişim düzeylerini dikkate alarak yönlendirici önerilerde bulunmaları, öğrenme sürecinin etkinliğini artıracak bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Uygun düzeyde belirlenen ödevler ve hedefe yönelik repertuvar seçimleri, öğrencinin motivasyonunu destekleyici bir rol de üstlenebilir. Bu nedenle, bireysel farklılıkların tanınması ve pedagojik sürecin buna göre yapılandırılması, caz vokal eğitimi açısından önem taşımaktadır.

Bu araştırmanın kapsamı doğrultusunda, hem tarihsel hem de ağdaş bağlamı temsil edecek biçimde seçilen şarkıcıların analiz edilmesi; sololarının armonik, melodik ve ritmik yaklaşımlar açısından incelenmesi, öğrencilere doğaçlama dilini daha derinlemesine kavrayabilecekleri sistematik bir öğrenme erçevesi sunmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, bu bölümde eski kuşak caz vokalistlerinden Jon Hendricks, Sheila Jordan ve Betty Carter tarihsel bağamlarıyla ele alınmış; her bir sanatçıya ait seçilmiş bir solo, analitik bir yaklaşımla incelenmiştir.

1.1.1. JON HENDRICKS

Hendricks'in modern cazla, özellikle bebop'la ilk defa olarak 1946 yılında, Almanya'dan New York'a dönerken bindiği donanma gemisinde tanıştığı bilinmektedir. Radyoda Charlie Parker ve Dizzy Gillespie'nin "Salt Peanuts" yorumunu duyan Hendricks, bu performansı yoğun, heyecan verici, son derece hızlı, enerjik, dahiyane ve stilistik açıdan büyüleyici olarak nitelendirmiştir. Bu deneyim, onun Art Tatum'dan edindiği müzikal birikimle doğrudan bir ilişki kurmasını sağlamış ve caz algısında önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur (Martin, 2010).

Hendricks'in çocukluk döneminde Toledo, Ohio'da başlayan müzikal eğitimi, piyano virtdz Art Tatum ile olan etkileşimleri sayesinde biçimlenmiştir. Tatum, farklı akorlar içeren pasajlar uygulayarak Hendricks'in bunları vokal olarak tekrar etmesini sağlamış, bu süreç Hendricks'e hem karmaşık bir müzikal söz dağarcığı kazandırmış hem de onun doğaçlamaya enstrümantal bir bakış açısı geliştirmesinde belirleyici olmuştur. Bu erken deneyimler, Hendricks'in bebop'ı yalnızca bir vokal pratiği olarak değil, enstrümantal bir disiplin çerçevesinde de içselleştirmesine zemin hazırlamıştır. Bu

temeller üzerine inşa edilen yaklaşımı, Detroit'te Dizzy Gillespie ile tanışmasıyla daha da pekişerek bebop estetiğiyle kurduğu ilişkiyi derinleştirmiştir (Martin, 2010; 2016).

Hendricks, caz şarkıcılığını, enstrümantal cazın sadık bir takipçisi ve Charlie Parker ile Dizzy Gillespie gibi bebop öncülerinin derin bir hayranı olarak 1950'de Parker'ın grubuyla sahneye çıktığında aldığı olumlu geri bildirim sayesinde gerçek anlamda benimsemiştir. Gillespie'nin kendisini vokal grubuna dahil etmek istemesi, Hendricks'in bebop çevrelerinde kısa sürede yetkin bir müzisyen olarak tanındığını göstermektedir (Martin, 2010).

Hendricks, gündelik dili kullanarak kendisini bebop karşı-kültür hareketinin bir üyesi olarak konumlandırmış ve aynı zamanda karmaşık müzikal yapıları dile aktarabilme konusundaki entelektüel yeterliliğini ortaya koymuştur. Bebop estetiğinin merkezinde yer alan bu dilsel yaklaşım, dönemin ırkçı ana akım müzik endüstrisine yönelik bir reddediş ve bilinçli bir uyumsuzluk göstergesi niteliğindedir. Hendricks, söz konusu dili swing dönemi bestelerine dahi uyarlayarak modern caz estetiğiyle uyumlu hale getirmiş ve böylelikle bebop'ın doğaçlamaya dayalı söylem biçimlerine olan hâkimiyetini kanıtlamıştır (Martin, 2016).

Vocalese yöntemi ile, şarkıcıların enstrümantal doğaçlamaları birebir taklit etmelerine olanak sağlamıştır (Martin, 2010; Martin, 2016). 1940'larda bebop'un etkisiyle caz vokalinde önemli bir kırılma noktası yaşanmış, vocalese ise karmaşık sololara uyumlu sözler yazma gerekliliği nedeniyle yüksek teknik ustalık talep eden bir form haline gelmiştir. Yine de içinde doğaçlama unsurları barındırmasına rağmen, tamamen spontane bir uygulama biçimi olarak değerlendirilmez. Aslında enstrümantal sololara söz ekleme fikri 1920'lerin sonu ve 1930'ların başına kadar uzanır. Bu dönemde Bee Palmer ve Marion Harris, Bix Beiderbecke'in "Singin' the Blues" eserinin vocalese versiyonlarını kaydetmiştir. Ancak vocalese terimi, caz eleştirmeni Leonard Feather tarafından 1953'te Annie Ross'un "Twisted" kaydı üzerine yazdığı incelemede ortaya atılmıştır (Martin, 2016).

Eddie Jefferson, vocalese'in öncüsü ve yenilikçisi olarak kabul edilmekteydi. 1940'larda başlattığı çalışmalarla bu alanda çığır açmış; özellikle James Moody'nin "I'm

in the Mood for Love” yorumuna yazdığı sözlerle oluşturduğu “Moody’s Mood for Love” adlı parçasıyla dikkatleri çekmiştir. Bu parça, vocalese’in caz tarihinde ilk hit’i olmuş ve Jefferson, müziğin içinde kelimeleri bulma konusundaki eşsiz yeteneği ile tanınmıştır (Martin, 2010; 2016; Ellerbee, 2012). Her ne kadar parçayı popülerleştiren isim King Pleasure olsa da, sözler Jefferson’a aittir. Asıl adı Clarence Beeks olan King Pleasure, Jefferson’ın sözlerini geniş kitlelere ulaştırarak türün yaygınlaşmasına önemli katkı sağlamıştır (Martin, 2016).

Jon Hendricks, Eddie Jefferson’ın “Moody’s Mood for Love” yorumundan etkilenerek 32 ölçüyü aşan eserler için söz yazma pratiğini geliştirmiştir. Bu durum, söz yazarlarının rolünü genişleterek vokal cazın ifade kapasitesini artırmıştır. Bu erken dönem müzisyenler ve gruplar, vokal caz ile bebop’ın birleşmesinin temellerini atarak insan sesinin çok yönlülüğünü ve bu yeni caz dilinin karmaşık armonik ve ritmik yapılarıyla etkileşim gücünü net biçimde ortaya koymuştur (Martin, 2010; 2016).

Hendricks’in şarkı sözlerinde sıklıkla bebop dönemine özgü argo ifadeler ve caz müzisyenlerinin lakapları yer almakta, bu kullanım bilgili dinleyiciler için cazın seçkin ve kapalı dünyasına yönelik bir tür şifre işlevi görmektedir. Nitekim Hendricks, Swingin’ Till the Girls Come Home adlı parçasında başlıkların isimlerini ve hecelemelerini kullanarak onların enstrümantal tınılarını vokal düzlemde yeniden üretmiştir (Martin, 2016).

1950’lerin ortasında Annie Ross, Wardell Gray’in “Twisted” solosuna söz yazarak vocalese alanında eser üreten ilk kadın olmuştur (DeWeese, 1997; Burns, 2000; Martin, 2010). Onun da dahil olduğu Lambert, Hendricks & Ross grubu, Count Basie repertuarı gibi big band eserlerini yalnızca üç sesle yeniden yorumlayarak vokal cazda devrim yaratmıştır. Grubun söz yazarı Jon Hendricks, çoğu orijinal solistlerin hikâyelerini aktaran şiirsel ve anlatı yönü güçlü sözler yazmıştır. Başarılı aranjör Dave Lambert ise vokal cazın swing’den bebop’a geçişinde belirleyici rol oynamış, vokal gruplara karmaşık bebop düzenlemeleri yazarak vokalin işlevini enstrümanla eşdeğer seviyeye taşımıştır (DeWeese, 1997; Burns, 2000; Martin, 2010).

Jon Hendricks, nota okuma bilgisine sahip olmamasına rağmen büyük bir şarkıcı olarak değerlendirilmektedir. Müzik okuryazarlığına ilişkin tartışmalarda öne çıkan bu

durum, birçok müzik eğitimcisinin nota okuma becerisine verdiği öneme karşılık, Hendricks ve Ella Fitzgerald gibi önde gelen doğaçlamacıların geleneksel notasyon sistemine bağımlı olmadan yetişmiş olmalarıyla dikkat çekmektedir. Çoğunlukla ekonomik koşullar ya da yetiştirme tarzıyla bağlantılı görülen bu olgu, Hendricks'in müzikal pratiğinde işitsel öğrenme ve alternatif yöntemlerin merkezi bir rol oynadığını göstermektedir (Walker, 2005).

Jon Hendricks'in adı, Phil Mattson'ın vokal caz topluluğu ile de ilişkilendirilmekte ve bu durum, onun gerek performans gerekse pedagojik bağlamda vokal caz sanatçıları ve topluluklarıyla iş birliği içinde bulunduğunu göstermektedir (Walker, 2005).

1.1.1.1. “Jumpin’ At The Woodside” Analizi

1930'ların klasiği olan “Jumpin’ At The Woodside”, Count Basie bestesidir ve sözlerini de Jon Hendricks yazmıştır. Hendricks, 2011 yılında NPR'ye verdiği bir röportajda Woodside'in, 125. Sokak ve 8. Cadde'nin köşesinde bulunan bir otel olduğunu ve herkesin orada kaldığını söylemiştir. İnsanların saat 9 veya 10'da yatmak zorunda olmadığı, hatta sabah 3'te Jam Session yapabildiği, eski vodvil sanatçıları ve müzisyenlerle birlikte, bir adam ve eşinin işlettiği bir otel olduğunu söylemiştir. Bu yazdığı sözlerle de bu hikâyeyi anlattığını belirtmiştir (Pellegrinelli, 2017).

250 metronomlu uptempo olan bu parçada, zaten oldukça hızlı bir tempoda bebop solosu yapmak vokalistler için zorlayıcı olsa da, Hendricks için bunun her zaman daha kolay olduğu görülmektedir. Üfleli çalgı gibi duyulan bu soloda, Hendricks'in özellikle artikülasyon konusundaki başarısı ve bunun önemi ön plana çıkmaktadır. Örneğin unison (tek ses) notaların art arda kullanımında hece seçimi dikkat çekicidir. Özellikle A2 bölümünde art arda gelen unison notalarda kullandığı “boo-oh-roh-lo-ro-ho” benzeri heceler, Hendricks'in özgünlüğünü yansıtmaktadır. Bu kadar hızlı bir tempoda, daha önce pek duyulmamış bu heceleri bile swing hissiyatıyla duyurabilmesi, Hendricks'in artikülasyon becerisinden kaynaklanmaktadır.

Solonun başında kullandığı melodi, Bb6 akoru üzerine inşa edilmiş olup kök, üçüncü, beşli ve altılı gibi temel akor seslerini kullanmakta; buna ek olarak b3 derecesinin

majör üçüncüyle yan yana kullanılması sayesinde tipik bir “blue note” gerilimi yaratmaktadır. Bu nedenle yapı, direkt olarak bir blues dizisi olmaktan ziyade, majör tonalite üzerinde blues rengini çağrıştıran melodik bir yaklaşım ve aynı zamanda genişletilmiş bir Blues dizisi yaklaşımı olarak da değerlendirilebilir.

Örnek 1: “Jumpin At The Woodside” 1-3. Ölçüler



*Rhythm Changes*¹ formuna benzeyen ve Bb tonunda olan bu parçada, ilk A bölümünde Bb dizisi ve arpejleri etrafında dolaştığı, boşluklar bırakarak soloya kendini yavaş yavaş hazırladığı görülmektedir. A2 bölümünde ise sekizlik notaların art arda ve daha yoğun biçimde kullanılmasıyla *up tempo* bebop hissi artırılmış; önce unison notalar, ardından ton içinde yaklaşım notalarıyla süslenmiş kalıplar duyulmuştur.

Örnek 2: “Jumpin’ At The Woodside” ilk 8 ölçü



¹ “Rhythm Changes”, George Gershwin’in I Got Rhythm (1930) adlı eserinin armonik yapısına dayanan, genellikle Bb Majör tonunda gerçekleştirilen 32 ölçülük AABA formundaki bir akor ilerleyişidir. A bölümleri ana ton çevresinde fonksiyonel armoni ve ii-V-I kalıpları ile dönerken, B bölümü (bridge) dörtlü döngüsü boyunca ilerleyen ardışık dominant akorlarla çevrilmiştir. Caz repertuarında pek çok beste bu yapı üzerine inşa edilmiş olup, doğaçlama çalışmaları açısından temel bir armonik model niteliği taşımaktadır. (Shear, 2005; Taylor, 2000).

B bölümüne gelindiğinde, akorun yedinci sesiyle başlanan uzun bir birlik nota ve akor değişimlerinde yine gelen akorun yedinci sesinde kalınmasıyla, B bölümünün ilk dört ölçüsü daha yayvan bir biçimde kurgulanmıştır. 21. ve 22. ölçülerde yaptığı melodik iniş ise (yani B bölümünün son dört ölçüsü), Coleman Hawkins'ın sıkça kullandığı bir saksafon hareketi olarak yorumlanabilir. Frank Sinatra'nın "Sweet Lorraine" yorumunda, Hawkins'ın solosunun sonunda Hendricks'in yaptığına benzer bir yaklaşım görülmektedir.

Örnek 3: "Jumpin' At The Woodside" 21-22. Ölçüler



C bölümüne gelindiğinde (A3 olarak da adlandırılabilir), 25. ölçüde sekizlik notaların art arda majör altılı ve minör altılı aralıklardan oluşması, bu kadar hızlı bir tempoda geniş aralıkların iyi bir entonasyonla kullanılabilmesi Hendricks'in ustalığını ortaya koymaktadır. Bazı notaları ghost note şeklinde duyurduğu için sesleri adeta yutuyormuş gibi bir izlenim oluşsa da, Hendricks'in bu yaklaşımı parçanın temposunda son derece doğru ve işlevsel duyulmaktadır. Hendricks'in sesinin bir enstrüman gibi algılanmasının nedenlerinden biri de bu doğru artikülasyon yaklaşımıdır.

Örnek 4: "Jumpin' At The Woodside" 25. Ölçü



29. ve 30. ölçülerde Charlie Parker yaklaşımının bir varyasyonu görülmektedir. Anthropology parçasının B bölümünde son iki ölçüde yer alan kalıbın benzerini burada; 29. ölçünün yarısından itibaren Hendricks uygulamaktadır. Soloyu da yine akor sesleriyle bitirmiştir.

Örnek 5: “Jumpin’ At The Woodside” 29-31. Ölçüler



Bu soloya genel çerçeveden bakıldığında, ritmik açıdan dörtlüğe eşit üçlemeler dışında ritmi kıran alt bölümlendirilmiş notaların kullanılmadığı görülmektedir. Armonik açıdan değerlendirildiğinde ise akor sesleri ve dizilerin dışına çıkılmamış, dolayısıyla daha tonal düzeyde kalan bir solo ortaya konmuştur. Melodik açıdan bakıldığında, bu kadar hızlı tempolu bir parçada melodileri cümle cümle kurgulamanın daha zor olduğu söylenebilir. Hendricks’in solosunu dört ölçülük cümleler hâlinde kurguladığı görülmektedir. Bu nedenle melodiler yatay olarak algılandığında, her ölçüde ayrı ayrı küçük kalıplar kullanmak yerine dört ölçüye yayılan daha derin bir cümle duyulmaktadır. Sololar ölçü ölçü kurgulandığında ise solo daha çok etüt karakteri kazanmakta ve cümle hissi zayıflamaktadır. Hızlı tempolu sololarda bu duruma düşme riski oldukça yüksektir; ancak Hendricks bu soloda da usta bir müzisyen olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca çarpma ve *glissandonun* da aktif olarak kullanıldığı bir solo olduğu söylenebilir.

Bu solo yavaşlatılarak çalışıldığında, başlangıç seviyesindeki öğrencilerin gelişimi için de yararlı olabilir. Artikülasyon, hece seçimi, akor seslerinin kullanımı, aralık genişliği ve alıntı (quote) kullanımı gibi birçok öge içeren bu solo, aynı zamanda yazılı bir kompozisyonun giriş-gelişme-sonuç yapısına da benzemektedir.

1.1.2. BETTY CARTER

1929’da Lillie Mae Jones adıyla dünyaya gelen Betty Carter’ın çocukluk yılları, ailesinin mesafeli tutumu ve özellikle ebeveynlerinin caz kariyerine yönelik negatif yaklaşımıyla şekillenmiştir. Bununla birlikte, Carter, eniştesi aracılığıyla cazla tanışmış ve radyodan Louis Armstrong, Billie Holiday ile Duke Ellington gibi sanatçıları dinleyerek bu

müziğe maruz kalmıştır. Ayrıca kilise ve okul korolarında alto partilerini seslendirerek erken yaşta armoni duygusunu geliştirme imkânı bulmuştur (Bauer, 1996; Ellerbee, 2012).

1940'lı yıllardaki Detroit bebop sahnesi, Carter'ın ailesinden bağımsız bir kimlik ve aidiyet geliştirmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çoğu zaman yaşı elvermemesine rağmen, bu dönemde sık sık kulüplere giderek müzisyenleri dinleme ve onlarla sahne paylaşma fırsatı bulmuş; böylece doğaçlama becerilerini sistemli bir biçimde ilerletmiştir (Bauer, 1996).

Charlie Parker ve Dizzy Gillespie gibi bebop'ın öncü isimleri, Carter'ın sanatsal yönelimi üzerinde derin ve kalıcı etkiler bırakmıştır. Carter, bireyselliği ön plana çıkaran ve ana akım müzikten ayrışarak özgün bir yaratıcı ifade alanı sunan bebop estetiğine özellikle ilgi duymuştur. Bu bağlamda, çağdaş kadın caz vokalistlerini taklit etmek yerine enstrümcülerin yaklaşımına yönelmiş; onların sahip olduğu dinamizm ve enerjiyi kendi vokal üslubuna yansıtmayı amaçlamıştır (Ellerbee, 2012).

1948'de Lionel Hampton'ın büyük orkestrasına katılan Carter, başlangıçta "Lorene Carter" olarak tanınmış ve kısa sürede olağanüstü scat doğaçlama yeteneği sayesinde kendisine Lionel Hampton tarafından "Betty Bebop" lakabı verilmiştir. Bu lakap, onun Hampton'un orkestrasında yeni stilin vokal düzeydeki temsilcisi olarak üstlendiği rolü de simgeliyordu. (Bauer, 1996; Ellerbee, 2012). Hampton, onu ağırlıklı olarak scat doğaçlamalarında görevlendirdiği için Carter'ın balad ya da sözlü repertuar performansı için alanı sınırlanmıştır. Carter'a önemli bir görünürlük ve sahne deneyimi kazandıran bu süreç, aynı zamanda onun sanatsal ifade ve kontrol arayışını daha da güçlendirmiştir. (Bauer, 1996). Hampton orkestrasındaki dönemi, Carter'a müzik endüstrisinin işleyişine dair doğrudan bir perspektif kazandırmıştır. Orkestranın menajerliğini üstlenen Lionel Hampton'ın eşi Gladys Hampton, Carter için hem bir rehber hem de bir anne figürü işlevi görerek ona kariyer yönetiminin inceliklerini öğretmiştir. Bunun yanı sıra Carter, Bobby Plater gibi grup üyelerinden müzik teorisi, aranjman ve akor yapıları üzerine bilgi edinerek müziğin teknik boyutlarında bilinçli bir yetkinlik kazanmayı amaçlamıştır (Bauer, 1996).

Betty Bebop lakabı, Carter açısından zamanla olumsuz bir anlam kazanmış; onu belirli bir üslup kalıbına hapsederken aynı zamanda 1950'lerde uyuşturucu kullanımıyla ilişkilendirilen kötuleyici çağrışımların oluşmasına sebep olmuştur. Carter, bu etiketin sınırlayıcı etkisinden kurtulmak amacıyla yoğun bir çaba sarf etmiş ve yalnızca scat performansı değil, kapsamlı bir caz şarkıcısı olarak sanatsal kimliğini "Betty Carter" adıyla pekiştirmeye yönelmiştir (Ellerbee, 2012).

Erkek egemen caz ortamında Carter, yalnızca melodileri seslendiren ve dış görünüşüyle öne çıkan bir "kanarya" ya da "*girl singer*" konumuna indirgenmeyi reddetmiştir. Bunun yerine, müzikal yetkinliği ve yaratıcı katkılarıyla tanınmayı talep etmiş, enstrümcularla eşit düzeyde sanatsal iletişim kurmayı amaçlamıştır. Bununla birlikte, kararlı ve bağımsız duruşu çoğu zaman zor biri olarak nitelendirilmesine yol açmış; bu algı, performans olanaklarını ve iş birliklerini sınırlayıcı bir etken haline gelmiştir. Bu da Carter'ın toplumsal cinsiyet kalıplarına olan direnişini ortaya koymaktadır (Ellerbee, 2012; Bauer, 1996).

Carter, bebop'ın esasen enstrümantal bir müzik geleneği olarak ortaya çıkmış olmasından hareketle, vokal tarzını biçimlendirmek amacıyla bilinçli olarak enstrümcuların yaklaşımından beslenerek enstrümantal tınıya yakın bir üslup geliştirmeyi amaçlamıştır. Hızlı tempolu ve karmaşık melodik yapılar içerisinde vocalese ve scat cümlelemesini ustalıklı kullanması, onun bebop'un vokal öncülerinden biri olarak değerlendirilmesine yol açmıştır (Ellerbee, 2012).

Carter, ayrıca, müzik endüstrisinde gözlemlenen ırksal eşitsizlikleri eleştirel bir bakışla değerlendirerek düşüncelerini açık bir dille ifade etmiştir. Özellikle beyaz sanatçıların, siyahi müzisyenlere ait eserleri yeniden yorumlayarak daha geniş ticari başarı elde etmelerine karşın, siyahi sanatçıların ayrımcılık, dışlanma ve sınırlı fırsatlarla karşılaşmış olmalarına dikkat çekmiştir. Cazı özgün bir siyahi kültürel miras olarak koruma konusunda güçlü bir bilinç geliştiren Carter, maddi kazanç amacıyla pop ya da R&B'ye yönelme baskılarını reddetmiş; bu tür yönelimleri sanatsal bütünlüğün zedelenmesi ve siyahi müziğinin asimilasyonu olarak değerlendirmiştir. Bu durum, Carter'ın ırksal ayrımcılıkla da yüzleşen tarafını ortaya koymaktadır (Bauer, 1996).

Vokalistlerin bebop'ın karmaşık ve teknik açıdan yüksek düzeyde beceri gerektiren doğaçlama üsluplarıyla eşit düzeyde ilerleyebilmesi için benzer ölçüde sofistike doğaçlamalar ve cümleleme biçimleri geliştirmeleri gerektiğini öngörmüştür. Onun doğaçlamada armonik hareketten ziyade melodik kurguları öne çıkaran yatay yaklaşımı ise, bebop geleneğine olan bağlılığını açık biçimde yansıtmaktadır (Ellerbee, 2012; Bauer, 1996).

Bebop'ın vokal alanındaki öncü isimlerinden biri kabul edilen Carter, 1940'ların sonlarında Charlie Parker, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk ve Art Blakey gibi dönemin önde gelen caz müzisyenleri aracılığıyla bu tarzla tanışmıştır. Vokal tekniğine ve sesine güçlü bebop öğeleri katan Carter, doğaçlamalarında "*bebop jargonu*"² ve rahat, kendinden emin tavrı ile öne çıkmıştır. Hızlı tepki verme ve anlık doğaçlama yeteneği, onu dönemin popüler şarkıcılarından belirgin bir şekilde ayırır. Carter, bebop'a ilgi duymayan doğaçlama bilgisine sahip olmayı ve çeviklik gerektirdiğini vurgulamıştır (Bauer, 1996; Ellerbee, 2012).

Charlie Parker, Carter'ın müziğine farklı bir bakış açısı kazandırarak onu yenilik arayışına yönlendirmiş ve böylelikle kariyerinin geri kalanında en önemli ilham kaynağı olmuştur. Gillespie'nin ise onu kendi grubunda şarkı söylemeye davet ederek desteklemesi Carter'ın en erken scat denemelerine belirgin biçimde yansımıştır (Bauer, 1996).

Scat performansındaki incelikli üslubu ve özgün cümleleriyle gerçek bir caz stilisti olarak tanınan Carter, caz standartlarını seçme ve onları yeniden yorumlama konusundaki kişisel yaklaşımıyla da dikkat çekmiştir. Daha önce de bahsedildiği üzere özellikle genç müzisyenleri, başkalarının tarzını taklit etmek yerine kendi benzersiz vokal dillerini geliştirmeleri yönünde cesaretlendirmiştir (Berliner, 1994).

²Bebop doğaçlama pratiğinde yer alan karakteristik melodik, ritmik ve armonik ifade kalıplarını içeren "bebop language" kavramının Türkçe karşılığı.

Bebop döneminde bazı scat sözcük dağarcıkları yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Betty Carter gibi önde gelen şarkıcılar ise bu yerleşik klişelerin ötesine geçerek kendi hecelerini geliştirmeye yönelmişlerdir. Carter, özellikle Sarah Vaughan ve 1950'lerle ilişkilendirdiği 'shoo-bee-doo-bee' gibi kalıplardan bilinçli olarak uzak durarak daha özgün bir ifade arayışına girmiştir. Nitekim onun Babe's Blues solosu, bebop'ın tipik kesik cümlelemesinin ötesine geçen daha lirik jestler içermesi bakımından bu yaklaşıma önemli bir örnektir. Bu durum ayrıca, mevcut bebop vokal üslubu içerisinde bireysel sanatsal ifade boşluğunu doldurma çabasını ortaya koymaktadır (Bauer, 2002). Niemack'e göre ise, (2004) Carter, scat doğaçlamalarında "la", "lillo" ve "le" gibi heceleri kullanmış; bu da akıcı bir atmosfer oluşturarak cümlelerin ölçü sınırlarının ötesine uzatılmasına imkân vermiştir.

Vokal doğaçlamalarında "louie-ooie-la-la-la" gibi dil oyunu kullanarak, davul performansında temel teknik kalıplar olarak bilinen rudimentleri (örneğin *single stroke roll*, *double stroke roll*, *paradiddle* gibi temel *stick pattern*'ler) ses aracılığıyla yeniden üretmiştir. Bu yaklaşım, onun ritmik çevikliğini ve vokali bir enstrüman gibi kullanarak çalgısal bir esneklikle ele alışını göstermektedir. Carter'ın davulcusuna yönelttiği "*Watch your ones*" uyarısı ise özellikle birinci vuruşlar (1. vuruşlar/downbeat'ler) için yapılmış olup, sanatçının armonik-ritmik yapıya dair yüksek düzeyde farkındalığını ortaya koymaktadır. Böylelikle Carter, senkop ve off-beat vurgularını bilinçli biçimde kullanırken aynı zamanda müzikal akışın yapısal bütünlüğünü de güçlü bir şekilde görünür kılmıştır (Berliner, 1994).

Betty Carter'ın sürekli yeni vokaller üretmesi ve sınırlı bir fonem grubundan özgün bir üslup dağarcığı inşa etmesi dikkate değerdir. Carter, bu dağarcığı bilinçli biçimde genişleterek kendine has sesleri sürece dâhil etmiştir. Ayrıca, blues formu içerisinde büyük ölçekli yapıları vurgulamak amacıyla "/bap/" gibi vokalleri kullanması, onun yaklaşımının bebop cümleme anlayışıyla örtüştüğünü göstermektedir (Bauer, 2002).

Betty Carter, sanatsal kimliğini inşa ederken hem toplumsal hem de müzikal normlarla eleştirel bir biçimde ilişkilenecek, bireyselliğini korumakta ısrarcı olmuş ve ticari yönelimlerin dayattığı kalıplara direniş göstermiştir. Bu tavrı, vokal cazın şarkıcıya biçilen

geleneksel rolün ötesine taşınmasına ve türün ifade imkânlarının genişlemesine katkıda bulunmuştur (Bauer, 1996).

Hendricks ve Carter melodik, ritmik ve vokal performans tekniklerinde ortaya koydukları yeniliklerle, bebop döneminde ve sonrasında caz geleneği içinde vokal doğaçlamanın yönünü önemli ölçüde etkilemiştir.

1.1.2.1. “Thou Swell” Analizi

Carter’ın “Thou Swell” yorumu, vokal caz tarihinde dikkat çeken ve Carter’ın özgün stilini belirgin biçimde yansıtan önemli kayıtlardan biridir. Carter’ın yalnızca ses tınısı değil, scat hece seçimindeki alışılmadık tercihleri de bu performansta öne çıkmaktadır. Zaman hissi, ritmik yerleşim ve cümleme konusunda döneminin öncü vokalistlerinden biri olarak kabul edilen Carter, bu kayıta ise zaman açısından daha kararlı yapı sergilemektedir. Bu durum, hem temanın yorumunda hem de solo bölümünde duyulan net zaman algısıyla belirginleşmektedir.

Solodaki scat hece repertuarı, geleneksel ve yaygın vokal caz hecelemelerinin ötesine geçen fonetik çeşitlilik içermektedir. “ba-bu-doo-shee-bah” gibi heceler yanısıra final break bölümünde kullandığı heceler de, Carter’ın artikülasyon ve ritmik çeviklik konusundaki ustalığını göstermektedir. Bu açıdan söz konusu yorum, scat vokal tekniğinin genişletilmiş bir biçimini temsil etmekte ve vokal doğaçlamasında fonetik malzemenin yaratıcı biçimde nasıl kullanılabileceğine dair önemli bir referans sunmaktadır.

Eksik ölçü olarak girdiği bölümde bir çıkıcı dizi görülmektedir. İkinci eksik ölçüde ve formun ilk ölçüsünde kromatik yaklaşımlı ve Rimsky Korsakov’un “Flight Of The Bumble Bee” adlı eserini andıran bir melodi yaratmıştır.

Örnek 6: "Thou Swell" 3-5. Ölçüler



Sesleri daha çok geçiş sesi olarak kullanırken, akor seslerini arpej halinde kullandığı yerler de bulunmaktadır. Genellikle tansiyon seslerin ya da karmaşık ritmik yapıların bulunmadığı bir solo denilebilir. Fakat bu soloyu melodik ve armonik parametrelerden ziyade ritmik anlamda incelemek önemlidir çünkü scat hecelerini kullanım biçimi bu tempoda bir parça için çok ilginç görülmektedir.

Hece anlamında taklit etmenin neredeyse imkansız olduğu bu soloda kullanılan heceleri analiz edip taklit etmeye çalışmak, yani hecelerin transkriptini yapmak daha verimli olabilir. Bunların dışında zamanlama açısından phrasing over the bar line ya da metrik disonans gibi öğelere rastlanmamıştır. Cümleme açısından da ii-V-I bölümlerinde bebop cümlemelerine rastlanmamıştır; daha çok kromatik bir yaklaşım, arpej kullanımı, akor ve dizi sesleri görülmektedir. 11 ve 12. ölçülerde Thou Swell'in melodisinin 11 ve 12. ölçüsüne atıfta bulunmaktadır, sadece süsleme yaklaşımlarıyla aynı melodiye yorum katmaktadır.

Örnek 7: "Thou Swell" 11 ve 12. Ölçü



Orta hızda ve 16 ölçülük kısa sayılabilecek bir formda (eksik ölçü girişi eklendiğinde 18) son iki ölçüde tekrar edilen unison notaların arka arkaya hızlı tempoda farklı heceler kullanarak uygulanması, yine artikülasyonun ve hece seçiminin önemini göstermektedir. Carter'ın seçtiği "ee-ba-bas-de-re-le-bay" tarzındaki heceler yine alışılmışın dışında scat hecesi kullanmayı seven Carter'ın tarzını yansıtmaktadır.

Solonun dikkat çekici bölümlerinden biri olan break³ kısmında, Carter'ın son iki ölçüde yaptığı bitirişten sonra parçanın melodisine erken döndüğü duyulmaktadır. Burada, son iki ölçünün 4/4'lük hissiyle değil de sanki son ölçü 3/4'lükmüş gibi algılanarak melodinin erken başlatıldığı izlenimi oluşmaktadır. Bu durum, Carter'ın bilinçli olarak antisipasyon yaratmak amacıyla erken girmiş olabileceği ve grubu yönlendirmeyi hedeflediği şeklinde yorumlanabilir. Ancak grubun bu durumu tam olarak kavrayamamış olabileceği ve Carter'ın erken girişini ritmik bir değişim olarak algılayarak birinci vuruşu orada başlatıp ona uyum sağlamış olabilecekleri hissi de oluşmaktadır. Buna karşılık, tersinden bakıldığında Carter'ın bu iki ölçüyü olağanüstü hızlı söylemiş olması nedeniyle, aslında 4/4'lük iki ölçüyü tamamladığını ve melodinin girişine zamanında girdiğini düşünmüş olabileceği; dolayısıyla grubun değil, kendisinin algısal olarak yanılmış olabileceği ihtimali de göz ardı edilmemelidir.

Sonuç olarak bu solo bütün olarak düşünüldüğünde hece seçimi ve bu heceleri artiküle ediş biçimi bakımından Carter'ın diğer şarkıcılardan ayrıştığı söylenebilmektedir.

1.1.3. SHEILA JORDAN

Sheila Jordan, 18 Kasım 1928'de Detroit, Michigan'da Sheila Dawson adıyla dünyaya gelmiştir. Yoksulluk ve toplumsal önyargılarla gölgelenen yaşamında, annesi Margaret Helen Hull'un henüz 16 yaşında olmasından ötürü bakımını üstlenememesi nedeniyle çocukluk yıllarını Pennsylvania'nın kırsal bir madenci kasabası olan Summerhill'de büyükleriyle birlikte geçirmiştir. (Burns, 2000). Summerhill'de dedesiyle birlikte gittiği yerel mekânlarda 1930'ların halk şarkılarını, Broadway ezgilerini ve popüler müziklerini dinleyerek erken yaşta doğal yeteneğini ortaya koyan Jordan, amatör yarışmalara ve yerel radyoya davet edilmiştir. Ancak okulda çok sosyalleşemediğinden hissettiği yalnızlığı, doğada şarkı söyleyerek ses ve ruh özgürlüğü duygusuyla aşmaya çalışmıştır (Burns, 2000).

³ Caz doğaçlamasında, "break" (özellikle solo break) terimi, solistin ana solosu başlamadan önce çaldığı kısa, eşiksiz bir müzik pasajını ifade eder.

Lise yıllarında Detroit'e taşınan Jordan burada ilk kez cazla tanışmıştır. 1942'de bir lise buluşma mekânında müzik kutusunda Charlie Parker and His Reboppers'ı dinlediği ilk anda bop'ın yorumlamayı istediği bir müzik olduğunu fark ettiğini dile getirmiştir (Burns, 2000).

Jordan, cazı keşfetmek amacıyla sık sık Detroit'in siyahi mahallelerine gitmiş, ancak dönemin ırksal ayrımcı politikaları nedeniyle polis tarafından taciz edilmiştir. Siyahi gençlerle birlikte görüldüğünde çoğu kez durdurulmuş ve sorgulanmak üzere karakola götürülmüştür. Buna rağmen Jordan, siyahi müzisyenlerle müthiş dostluklar kurarak onların kültürel değerlerinden beslenmiştir. Tommy Flanagan, Barry Harris ve Kenny Burrell gibi sonradan tanınan isimlerle birlikte çalışarak topluluk içinde aidiyet duygusu hissetmiş, yoksulluk ve ayrımcılık deneyimlerini paylaşarak kendini onlarla özdeşleştirmiştir (Burns, 2000) Gençlik yıllarında Barry Harris ve Tommy Flanagan ile birlikte Parker'ın Detroit'teki performanslarını da yakından takip etmiştir. Parker, bu genç müzisyenlerin müziğe duydukları tutkuyu fark ederek zaman zaman sahnesini onlarla paylaşmış ve böylelikle performanslarının dinlenmesine olanak tanımıştır. Parker'ın kendilerine olan samimi yaklaşımından ve sanatsal yetkinliğinden derinden etkilenen Jordan, onu müzikal rehberi ve sonrasında da yakın bir dostu olarak görmüştür. Parker ise Jordan'ı yaratıcılığa teşvik ederek kendisine "milyon dolarlık kulaklara sahip çocuk" şeklinde hitap etmiştir (Burns, 2000).

Burns'a göre (2000), Jordan, Detroit yıllarında Leroy Mitchell ve Skeeter Spight ile birlikte bop etkisinde bir vokal grubu kurarak vocalese ve scat denemeleri yapmıştır. Spight'ın doğaçlamada akor değişimlerini dinlemeyi ve rahatlamayı öğütleyen yaklaşımı Jordan için belirleyici olmuştur. Jordan, bu dönemi, etrafının tamamen müziği öğrenmeye adanmış gençlerle çevrili olduğu ve kendisini kardeşlik bağı içinde hissettiği bir dönem olarak anmaktadır. Jordan'ın yaşlılarıyla kurduğu bu bağlar, Turner'ın "*communitas*"⁴ kavramıyla örtüşen bir bağlanma biçimi yaratmış ve 1970'lerde ırksal

⁴ Victor Turner'ın "*communitas*" kavramı, toplumsal hiyerarşilerin geçici olarak askıya alındığı, bireyler arasında yoğun bir eşitlik, yakınlık ve dayanışma hissinin ortaya çıktığı ilişki biçimini yansıtmaktadır. Turner'a göre *communitas*, özellikle ergenlik, geçiş ritüelleri veya altkültürel oluşumlar gibi eşiksel, yani ara dönemlerde belirginleşen, güçlü bir aidiyet ve kardeşlik duygusunu ifade etmektedir. (Burns, 2000)

farklılıkları aşan bir dayanışma ortamı doğurmuştur. Bu erken dönem deneyimler, Jordan'ın sanatsal vizyonunu belirleyerek onun ticari kaygılardan ziyade sanatsal özgürlüğe yönelmesine ve enstrümantal etkilerle beslenen özgün bir vokal üslup geliştirmesine katkıda bulunmuştur (Burns, 2000).

Sheila Jordan, cazla derin bağ kurabilmesini, Lester Young ('Pres') ile Billie Holiday gibi sanatçıların değerini kavrayabilmesini de Charlie Parker'a atfetmiştir. Gerçekten de Jordan'ın en büyük ilham kaynaklarından biri, şarkı sözlerine kattığı yoğun duygusal derinlik nedeniyle Billie Holiday'dir. Başlangıçta Holiday'in müziğiyle güçlü bir bağ kurmamış olsa da, Charlie Parker'ın etkisiyle birlikte onun üslubunu yeniden değerlendirmiştir. Holiday'in özellikle ritmik yaratıcılığı ve *back-phrasing*⁵ tekniği, Jordan'ın balad yorumlarında belirleyici bir etki yaratmıştır. (Burns, 2000) Doğaçlamada sesini üflemeli bir enstrüman gibi kullanmaya çalışan ve bop etkisini güçlü biçimde yansıtan Ella Fitzgerald'ın yaklaşımıyla benzerlik gösterdiğini düşünen Gillespie de Jordan'ı sesini enstrüman gibi kullanmaya teşvik etmiştir (Burns, 2000).

Jordan, Charles Mingus'un yönlendirmesiyle 1951-1952 yılları arasında Lennie Tristano ile çalışarak armoni, teori, kulak eğitimi ve deşifre üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemde, Tristano'nun teşvikiyle Charlie Parker'ın sololarını, ardından ise Lester Young'inkileri ezbere öğrenmeye kendini adanmıştır. Enstrümantal bebop hatlarını sistematik biçimde incelemesi, onun doğal bir doğaçlamacı olarak gelişiminde temel rol oynamış ve ileri düzeyde armonik işitme becerileri kazanmasına katkıda bulunmuştur. Daha sonra kendisini keşfeden George Russell, 1963'te yayımlanan ilk albümü "Portrait of Sheila" kaydına öncülük etmiş ve ayrıca çocukluk yıllarından gelen "You Are My Sunshine" eserini kendi albümü "Outer Thoughts" için seslendirmesine teşvik etmiştir (Burns, 2000).

Bebop'un hızlı tempolar, karmaşık armoniler, değişken ölçüler ve ileri düzey akor değişimleri gibi karakteristikleri, vokalistlerden de aynı derecede sofistike doğaçlama ve

⁵ Melodik cümlelerin ritmik yerleşimini bilinçli olarak geriye doğru kaydırarak, beklenen zamanlamadan daha geç başlatma yoluyla yapılan ifade tekniği.

cümleme becerileri geliştirmelerini zorunlu kılmıştır. Jordan'ın teknik açıdan zorlu scat performansı, özellikle Charlie Parker'ın Confirmation ve Billie's Bounce gibi standartlardaki yorumlarında belirginleşmekte; doğaçlamaları ise güçlü işitsel dikkati ve armonik yapıları derinlemesine kavrayışıyla yönlendirilen spontane bir yaklaşım göstermektedir (Burns, 2000).

Bebop, ticari kaygılardan bağımsız, derinlikli müzikal ifadeye zemin hazırlayan ve geleneksel kalıplara uymayan sanatçılar için ifade alanı sunan bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, sanatsal özgürlük ve dürüşlüğü ticari başarıya tercih eden Jordan'ın değerleriyle örtüşmüş; onu özgün bir sanatçı konumuna taşırken müzik piyasası koşullarında isim yapmasını güçleştirmiştir (Burns, 2000).

Jordan'ın bebop'la kurduğu ilişki o denli derindir ki, bunu çoğu zaman ruhani ya da dönüştürücü bir deneyim olarak tanımlamıştır. şarkı söylerken başka bir gücün kontrolü ele aldığı duygusunu yaşadığını dile getirmiş; cazı, Charlie Parker'ın "Hayatı yaşamamışsan, bu enstrümanına yansımaz" sözleriyle de örtüşecek şekilde, ruhani bir disiplin hatta bir tür inanç sistemi olarak değerlendirmiştir (Burns, 2000).

Jordan, vokalistlerin sololarında özgün bir cümleme geliştirebilmeleri için Lester Young, Charlie Parker ('Bird') ve Miles Davis gibi üflemeli enstrümanlıları dinleyerek onların sololarına eşlik etmelerini, yani transkript yapmalarını önermektedir. Kendisinin özellikle Parker ve Young'dan bu şekilde cümleme öğrendiğini belirten Jordan, vokalistlerin karakteristik üsluplarını diğer şarkıcılardan ziyade enstrümanlılardan edinebileceklerini savunmaktadır. Jordan, vokalistlerin Parker ve Davis gibi enstrümanlıların cümlemelerine yoğunlaşarak onların melodik hatlarını seslendirmeye çalıştıklarında, 'shoo-bee-doo-bee' türü scat hecelerine başvurmadıklarını belirtmektedir. Ona göre bu tür heceler, performansın akıcılığını ve swing duygusunu zayıflatarak ifadenin donuklaşmasına yol açabilmektedir (Walker, 2005).

Jordan'ın ilgi odağı esasen enstrümanlılar olsa da, vokal caz tarihinde Armstrong'un scat söyleme üzerindeki öncü rolü öne çıkmaktadır. Armstrong'un trompet tonu ile Coleman Hawkins'in tenor saksafon üslubu, insan sesinden esinlenerek

şekillenmiş ve böylece vokalistlerle enstrümcular arasında simbiyotik bir etkileşim doğmuştur (Burns, 2000).

Jordan, öğrencileri bir parçanın girişini, melodisini ve doğaçlama chorus'unu eşliksiz seslendirmeye teşvik eden bir alıştırma önermektedir. Bu yöntem, ileri düzey işitsel beceriler ile eserin yapısına dair derin bir kavrayış gerektirmektedir. Kendisi de piyano eşliği olmaksızın doğaçlama yaparken akor değişimlerini zihninde net bir biçimde işitebildiğini vurgulamaktadır (Burns, 2000).

Jordan, özellikle Charlie Parker, Miles Davis, Dizzy Gillespie ve Bud Powell gibi enstrümcuların sololarının yazıya aktarılmasından ziyade vokal olarak seslendirilmesini önermektedir. Bu yaklaşımın, özellikle “diddleya, diddleya, diddleya” şeklindeki üçlemeler gibi caz doğaçlamasının temel ritmik öğelerinin kavranmasında etkili bir yöntem olduğunu vurgulamaktadır (Burns, 2000).

Burns (2000)'in *The Sheer Need To Sing: The Healing Effect Of Jazz In Sheila Jordan's Life*⁶ isimli yüksek lisans tezinde belirtildiği üzere, Sheila Jordan'ın yalnızca kontrbas ile düet pratiği, 1970'lerdeki enstrümantasyon ve repertuvara ilişkin farklı yaklaşımlar geliştirmeye yönelik müzikal arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Sanatsal açıdan bilinçli bir risk üstlenerek bu formatı seçen Jordan, minimal eşlik yapısının sağladığı boşluk sayesinde özellikle scat doğaçlama becerilerini ve müzikal ustalığını ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. 1978'de Norveç'te başçı Arild Andersen ile kaydettiği Sheila albümü, Charlie Parker'ın bebop standardı “Confirmation” üzerinde sergilediği teknik açıdan ileri düzey scat doğaçlamasının olduğu kaydı da kapsamaktadır.

Jordan, 1970'lerin sonlarından 1980'lerin başlarına uzanan dönemde başçı Harvie Swartz ile kurduğu müzikal ortaklığı, hem yüksek düzeyde samimiyet gerektirmesi nedeniyle zorlayıcı hem de ‘son derece ödüllendirici’ bir deneyim olarak tanımlamıştır. Yalnızca kontrbas eşliğiyle performans yapmanın, müzisyenler arasında güçlü bir güven

⁶ Burns, Şarkı Söyleme İhtiyacı: Sheila Jordan'ın Hayatında Cazın İyileştirici Etkisi (Yüksek Lisans Tezi, 2000).

ilişkisi oluşturduğunu vurgulamış; bu bağlamda müzikal dengeyi kaybetme riskine rağmen doğaçlama yoluyla performansı yönlendirebildiğini ifade etmiştir. Bu özgün birliktelik, “The Crossing” (1986) ve “Old Time Feeling” (1990) gibi albümlerde kayıt altına alınmıştır (Burns, 2000).

Jordan, vokalistlerin eserleri doğrudan diğer şarkıcıların kayıtlarından öğrenmelerine temkinli yaklaşmaktadır; zira bu tür kayıtlar, müzisyenlerin kendi yorumları doğrultusunda orijinal melodi ve sözlerde değişiklikler içerebilmektedir. Bu nedenle öğrencilerin, parçaların özgün melodik ve lirik biçimlerini yazıldığı haliyle öğrenmelerinin gerekliliğini özellikle vurgulamaktadır. Aynı zamanda, öğrencilerin şarkı sözlerini ezberlemenin ötesinde, onların anlamlarını derinlemesine kavramalarını ve farklı cümleme olanaklarını keşfetmek amacıyla sesli olarak okumalarını teşvik etmektedir (Walker, 2005).

Sheila Jordan, vokal caz doğaçlamasında pedagojik yaklaşımları inceleyen Walker’ın (2005) *Pedagogical Practices in Vocal Jazz Improvisation*⁷ isimli doktora tezinde yer almış ve alandaki önde gelen pedagoğlardan biri olarak tanımlanmıştır. Kariyerini ağırlıklı olarak solo vokal caz sanatçısı kimliğiyle sürdürmüş olması, onu araştırmaya dahil edilen diğer pedagoğlardan ayıran önemli bir özelliktir (Walker, 2005).

Jordan’a göre bir caz sanatçısının temel hedefi, üslup içerisinde özgün ve kendine has bir ses geliştirmektir. Bu bağlamda, başkalarının taklit edilmesini kesin bir dille eleştirmekte ve böylesi bir yaklaşımı ‘sanatsal hırsızlık’ olarak değerlendirmektedir. (Walker, 2005). Jordan’ın müziğe yaklaşımı son derece kişisel ve ruhani bir nitelik taşımakta; cazı dönüştürücü bir pratik ya da ruhani bir disiplin olarak değerlendirmektedir. Kendinde “sheer need to sing” (şarkı söyleme ihtiyacı) duyduğunu vurgulayan Jordan, performans sırasında kimi anlarda adeta başka bir gücün kontrolü ele geçirdiğini ifade etmektedir. “The Crossing” adlı parçasında anlattığı bağımlılıktan kurtuluş sürecini cazın ruhuna bağlamakta ve bunu yüce bir kaynaktan gelen bir armağan olarak

⁷ Cherilee Wadsworth Walker’ın Vokal Caz Doğaçlamada Pedagojik Uygulamalar isimli doktora tezi.

nitelendirmektedir. Ona göre caz, odaklanma ve güçlenme arayışındaki bireyler için benzersiz bir sanat formu işlevi görmektedir (Walker, 2005).

Jordan, doğaçlama öğrenme sürecinin duygusal bir eşik gerektirdiğini vurgulayarak öğrencilerine bu süreçte yoğun bir duygusal boşalma yaşayabileceklerini belirtmektedir. Onun pedagojik yaklaşımı, öğrencileri kendi bireysel düzeylerinde karşılamaya, potansiyellerini geliştirmeye ve ezbere dayalı kalıplar yerine içten gelen bir öğretim anlayışı benimsemeye dayanmaktadır. Bu kişiselleştirilmiş yöntem sayesinde, bir atölye çalışmasında K. D. Lang'i etkileyip ona ilham verdiğini de aktarmaktadır (Walker, 2005).

Vokalistlerin, ritim bölümünün standart formdan sapması durumunda dahi esere uyum sağlayabilmeleri için parçayı derinlemesine kavramaları gerektiğini belirtmektedir. Ona göre şarkıcıların, uygulamada özgürlük ve bütünlük sağlayan tek ses anlayışını oluşturabilmek için, şöhretten ziyade kendilerini rahat hissettikleri ve karşılıklı anlayış geliştirdikleri eşlikçileri tercih etmeleri önemlidir. Ayrıca, vokalistlerin müzikal tercihlerini eşlikçilere açık biçimde iletmeleri gerektiğini vurgulamaktadır. Jordan, şarkıcıya eşlik etmenin, enstrümcuların repertuar bilgisini geliştiren ve müzikal yetkinliklerini artıran özgün bir sanat formu olduğunu da ifade etmektedir (Walker, 2000).

Bütün bu kaynaklarda belirtilenlere ek olarak Monk Rowe'un (2002) Jordan'la yaptığı röportajda Jordan, en erken müzikal deneyimlerinden bahsederken Fred Astaire'in de ilhamlarından biri olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda Jordan, müziği profesyonel kariyer olarak seçmeden önce gündüzleri çalıştığı başka bir işinin olduğundan bahsetmektedir. Repertuarına standartlardan parçalar seçerken önceliği melodilere verdiğini, parçanın sözlerini daha anlamlı olmalarına katkı sağlamak amacıyla yeniden düzenlemekten çekinmediğini, orijinal kompozisyonları da derinlemesine anlamının önemini vurgulamaktadır. Caz vokal derslerine 70 sonrası yaşlarında bu röportajı verirken dahi devam etmekteydi (Jordan; Rowe, 2002).

F7'de tekrar kök sese dönerek arpej temelli motif tekrarı ile ilk chorus'un son A'sına yani, C1'e bağlanır.

İkinci chorus'ta (A3) bölümünde üç ölçülük bir minör ikili motif tekrarı duyulur, ardından çözülme Bb'e yapılır.

Örnek 10: "Anthropology" İkinci Chorus ilk 8 ölçü

A3

33 BbΔ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

37 F-7 Bb7 Eb7 Ab7 D-7 G7

İkinci dört ölçülük kısımda aynı minör ikili yaklaşım korunur; çözülme yukarıda bırakılarak paralel tam beşli hareketle Bb-F inişi ile soru-cevap etkisi görülür.

Örnek 11: "Anthropology" A3'ün 3. Ölçüsü(35. Ölçü) Soru Motifi

D-7 G7 C-7

35 36

Örnek 12: "Anthropology" A3'ün 7. Ölçüsü (39. Ölçü) Cevap Motifi

D-7 G7 C-7

39 40

A4'ün beşinci ölçüsünde Fm7 akoru üzerinde re bemol notasının ısrarla kullanımı, blue note karakteriyle melodik renklendirme oluşturur. Son A'da ise arpej seslerinden oluşan küçük motiflerin ritmik çeşitlendirilerek tekrarlandığı bir yapı hâkimdir; kromatik

motiflerin bazı akorlarda geçiş notası olarak kullanımı da cümle sonlarında B \flat tonuna dönüşü destekler.

Solo armonik olarak analiz edildiğinde, İlk A'da iii-VI-ii-V-I yöneliminde, özellikle ilk iki ölçüde akor geçişleriyle her ölçüde seslerin bir ton aşağı hissedildiği sekvens diyebileceğimiz kısa etüt karakteri dikkat çeker. Melodik materyalin büyük bir bölümünde akor seslerinin baskın olması, armonik yapının belirleyici rolünü ortaya koyar. İkinci chorus'un B bölümünde dominant zinciri boyunca kök ses temelli motif tekrarları sürdürülür. Bu kesit ilk chorstaki B bölümünün geliştirilmiş versiyonu niteliğindedir. Genel olarak soloda diyatonik malzemenin baskın olduğu, kromatik seslerin ise çoğunlukla komşu nota veya geçiş notası işleviyle kullanıldığı görülmektedir.

Fm7-B \flat 7 ilişkisi sınırlı biçimde ele alınmış, bazı geçişlerde blue note karakteri tercih edilmiştir. A4'in ilk dört ölçüsünde duyulan B \flat -E \flat , A-C#, G-B \flat , F-G, F-F ve E \flat inişleri, akor değişimleri boyunca minimal aralıklarla sağlanan dikey voice leading sürekliliğini göstermektedir. Bu aralık temelli aralık hareketleri, ilgili akorların 3'lü, 5'li ve 7'li bileşenleri etrafında konumlanarak hem diyatonik merkezliliği korumakta hem de dominant fonksiyonlara doğru yönelimde kısa süreli gerilim-çözülme ilişkisini pekiştirmektedir.

Örnek 13: "Anthropology" geniş aralıkların kullanımı

The musical notation shows a melodic line in G major (one sharp) on a treble clef staff. The key signature is G major. The notation starts at measure 40. Above the staff, the following chords are indicated: C-7, F7, B \flat Δ 7, G7, C-7, F7, D-7, G7, C-7, F7. A boxed 'A4' label is placed above the first measure of the second phrase. The melodic line consists of eighth and quarter notes, with a final measure containing a quarter rest.

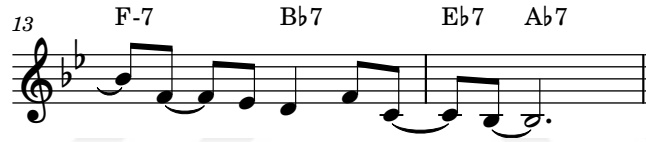
Solo ritmik anlamda analiz edildiğinde, çerçevenin kaydığı noktalar dikkat çekmektedir; beşinci ölçüde sekizlik zaman hissini kayması blues pentatonik duyumuyla birlikte açığa çıkmaktadır.

Örnek 14: “Anthropology” 5-6. Ölçüler



Aynı zamanda 5. ölçüdeki aynı ritmik kalıbın sekvensler halinde 6. ölçüde de kullanıldığı görülmektedir. Yedinci ölçüde noktalı dördlük-sekizlik kullanımıyla çerçeve kayması metrik disonans etkisi yaratır; 13. ve 14. ölçülerde de benzer bir kayma söz konusudur.

Örnek 15: “Anthropology” 13-14. Ölçüler



24. ölçüde ise dördüncü vuruş gibi algılanan yorumlama yine metrik algıyı esnetir. Son A'da (Yani C2'de) sekizlik notaların ikili gruplar halinde gruplanması belirgin bir ritmik oyun niteliğindedir. Cümle sonlarında Bb'e giderken noktalı dördlük vurgusu tekrarlanır ve B bölümünün son iki ölçüsünde sekvens yaklaşımı ritmik sürekliliği destekler.

Örnek 16: “Anthropology” B'nin son iki ölçüsü: sekvens



Sheila Jordan'ın doğaçlama yaklaşımının karakteristik özelliklerinden bir diğeri ise hece kullanımındaki özgünlüktür. Bununla birlikte, solo içerisinde yoğun tekrar kullanımına rağmen Rhythm Changes formundaki akor değişimlerini net biçimde duyurabilen motif seçimleri dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Jordan'ın yaklaşımının

temelinde sadelik yer almakta; dikey melodik yapı üretimi ve akorların kök sesleri üzerinden başlama eğilimi, özellikle B bölümündeki dominant zincirinde armonik hareketin açık biçimde hissedilmesini sağlamaktadır. Ayrıca Jordan'ın "ma, ra, ra, lal, lal" gibi yaygın olmayan hece kombinasyonlarını kendi bireysel dili içerisinde bütünleştirmesi, vokal doğaçlamada özgün ve kendine has bir ifade alanı yaratmıştır.

1.2. 1990 SONRASI KUŞAK ŞARKICILARININ SOLO ANALİZLERİ

Caz müzisyenleri, kişisel stillerini zaman içinde, temel öğrenme ve taklitten başlayarak gelişmiş özümseme ile yenilikçiliğe uzanan dinamik ve sürekli bir süreç yoluyla geliştirirler. Bu yolculuk, caz geleneğine derinlemesine kök salmıştır ve yoğun bir adanmışlık ile caz topluluğu içinde sürekli etkileşimi gerektirir (Berliner, 1994).

Bu bölümde çağdaş caz şarkıcılarından Kurt Elling, Jazzmeia Horn ve Michael Mayo tarihsel bağlarıyla ele alınmış; her bir sanatçıya ait seçilmiş bir solo, analitik bir yaklaşımla incelenmiştir.

1.2.1. KURT ELLING (2. 11. 1967)

Kurt Elling, günümüz caz sahnesinde en yenilikçi, yaratıcı ve dinamik vokalistlerden biri olarak kabul edilmektedir. Yeni ifade biçimlerini keşfetmeye yönelik süreklilik gösteren sanatsal tutumu, onun hem caz vokalistleri ve müzisyenler hem de dinleyiciler nezdinde simgesel bir konum edinmesini sağlamıştır (Klug, 2014).

Sanatçının dört oktavı kapsayan etkileyici bir ses aralığı bulunmaktadır. Sesi, genel olarak sıcak bir bariton olarak tanımlanmakta, tınısı ise tüm ses aralığında pürüzlü ve kamışlı bir enstrüman sesine benzeyen bir nitelik göstermektedir. Yorumlarında çoğunlukla dağılmamış bir ton (kontrollü, ton üretiminin dağılmadığı, nefesli olmayan) tercih etmekte, sesin rezonansının odak noktası yüzün maske bölgesinde konumlanmaktadır. Öne çıkan teknik özelliklerinden biri ise cümlelemedeki incelikleridir; bu bağlamda sanatçı, genellikle uzun notaları vibratosuz bir şekilde sürdürmekte ve

yalnızca cümlelerin sonuna yaklaşırken vibrato ekleyerek ifadeyi yoğunlaştırmaktadır (Klug, 2014).

Elling'in müzikal gelişiminin erken evreleri, çocukluk döneminde kilisede söylenen ilahilere eşlik etmesiyle başlamıştır. Babasının "Lutheran" kilisesinde "Kapellmeister" (koro şefi) olarak görev yapması, onun müzikle erken yaşta yoğun bir şekilde temas kurmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda "Bach" ve "Handel" in eserlerinden oluşan bir koro repertuarı söylemesi, Elling'in temel müzik eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturarak armonik hareket ile işlevlere dair kavrayışının gelişimine katkı sağlamıştır. Akademik yaşamında "Gustavus Adolphus College" da tarih ve din alanlarında öğrenim gören Elling, ardından Chicago Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'ne devam ederek felsefe ve etik üzerine eğitim almıştır. Ancak mezuniyetini tamamlamadan caz müziğine yönelmiş; yine de bu ilahiyat eğitiminin entelektüel yetilerini, özellikle zihinsel keskinlik, analitik düşünme ve yaratıcılık açısından belirgin biçimde geliştirdiğini belirtmiştir (Klug, 2014).

Elling, cazı farklı kültürel ve estetik unsurları bir araya getirerek sürekli dönüşen eklektik bir sanat biçimi olarak değerlendirmektedir. Ona göre bu tür, özellikle gospel gibi spiritüel ve geleneksel müzik formlarından güçlü biçimde beslenmektedir. Ortodoks Lutheran bir çevrede yetişmiş olması ve aldığı ilahiyat eğitimi sonucunda şekillenen manevi yönü, sıklıkla hem eserlerine hem de şarkı sözlerinin tematik boyutuna yansımaktadır. Ayrıca enstrüman üzerinde ustalık kazanma ve doğaçlama becerilerini geliştirme sürecini meditasyon pratiğiyle ilişkilendirmekte; bu sürecin zihin ve beden bütüncül bir bilinçlilik haliyle yürütülmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Klug, 2014).

Elling'in, süreci eşzamanlı bir bestecilik olarak ele almasıyla oluşan bir doğaçlama anlayışı vardır. Onun soloları, yalnızca başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleriyle belirgin bir biçimde yapılandırılmakla kalmaz; aynı zamanda kişisel üslubunu yansıtan özgün unsurlar ile tarihsel birikimin ve kavramsal netliğin izlerini de taşır. Doğaçlama yaklaşımı, melodilerin anlık sezgisel duyumu ile belirli akorlarla ilişkili notaların bilinmesine dayalı analitik boyutu bir araya getirir. Bu analitik boyut, sezgisel olarak üretilen melodilerin daha karmaşık ve ilgi çekici notalarla genişletilmesine olanak sağlar. Ayrıca Elling, vokalistleri doğaçlamalarında bireyselliklerini ortaya koyabilmeleri için kişisel yaşam

deneyimlerinden, çocukluktan bellekte kalan melodilerden ve kültürel geleneklerden yararlanmaya yönlendirmektedir (Klug, 2014).

Elling'in "Close Your Eyes" (1995) adlı yorumuna yönelik Kate Reid'in doktora tezi için yaptığı analiz (2002), onun Armstrong, Fitzgerald, Hendricks, Murphy ve Mahogany gibi önceki kuşak vokalistlere kıyasla daha yüksek düzeyde armonik riskler aldığını ortaya koymaktadır. Sanatçı, pentatonik, armonik minör ve diminished dizilerinden yararlanarak değişik akor yapılarıyla melodik fikirler üretmekte ve böylece doğaçlamalarına yenilikçi bir yön katmaktadır. Ayrıca scat vokal pratiğinde kullandığı heceler büyük çeşitlilik göstermekte; "zet", "zay", "bal-yah" ve "si-l-a" gibi farklı ses birlikleri aracılığıyla kendine özgü bir tını paleti oluşturmaktadır. Performanslarında ise sıkça, ritmik konumlandırmada geriye çekilme (*laying back*) ve üfleli çalgılara özgü kurbağa dili gibi artikülasyon tekniklerine başvurarak vokalinin enstrümantal özelliklerle zenginleştirmektedir (Reid, 2002).

Elling, caz literatüründe özellikle vocalese alanındaki yetkinliğiyle öne çıkmaktadır. Sanatçı, doğaçlama sololarında anlık olarak ürettiği sözlü ifadesini "*rants*" ya da "*poetry on the fly*"⁸ olarak tanımlayarak kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Bu türden sözlerini bir araya getirdiği "Lyrics" (2011) adlı çalışması, onun söz yazımına şiirsel bir boyut kazandırdığını göstermektedir. Elling, bu süreci İngilizce'yi modern cazın ritmik yapısına uyarlamamanın güçlüklerine rağmen, uyaklı ve biçimsel olarak tutarlı bir şiir üretme pratiği olarak değerlendirmektedir (Klug, 2014).

Vocalese alanına yaptığı yenilikçi katkılar ve caz söylemi içerisindeki kalıplaşmış beklentileri dönüştürmesiyle öne çıkan çağdaş caz vokalisti Elling'in yaklaşımı, özellikle bebop geleneği başta olmak üzere enstrümantal cazın mirasıyla güçlü bir bağ kurmakta ve vokalistlerin ileri düzeyde müzikal yeterlilik ortaya koyabileceklerini somut biçimde göstermektedir. Elling, edebi yetkinliğini güçlü doğaçlama becerileriyle öne çıkan virtüöz müzisyenlerin müziğine uyarlamaktadır. Sanatsal hedefi, teknik açıdan son derece zorlu

⁸ Ağız kalabalığı; hızlı şiir manasında.

olan bu müzikal yapılara, performansın doğal ve zahmetsiz bir akış izliyormuş izlenimi verecek ölçüde bütüncül ve uyumlu şarkı sözleri kazandırmaktır (Pellegrinelli, 2005).

Elling'in vocalese alanındaki en çarpıcı örneklerinden biri, John Coltrane'in A Love Supreme süitinin ikinci bölümü olan Resolution üzerine yazdığı sözlü uyarlamadır. Coltrane'in bu eserinin caz tarihinde neredeyse kutsal bir statüye sahip olması, girişimi son derece iddialı kılmaktadır. Elling, bu parçaya yazdığı sözleri farklı ilahlara yöneltmiş bir yakarış olarak tanımlamakta ve bu yaklaşımını Coltrane'in evrenselci niyetlerinden beslemektedir. Ayrıca, dünyanın sonunu gözlemleyen bir tanık ya da ortaya çıkan bir rahip figürü etrafında şekillenen muğlak anlatılar kurgulayarak, bunları Coltrane'in kişisel mücadeleleri ve ruhsal uyanışının sembolik yansımaları olarak yorumlamaktadır (Keene, 2010; Pellegrinelli, 2005).

Elling, Man in the Air albümünde John Coltrane, Herbie Hancock, Pat Metheny ve Wayne Shorter gibi cazın önde gelen bestecilerinin eserlerine özgün şarkı sözleri kazandırmıştır. Bu sözler, aşk, yaşam, kayıp ve tükenmez insan ruhu gibi temaları klişelere başvurmadan ele almakta ve edebi bir derinlik sunmaktadır. Elling ayrıca, Jon Hendricks'in "Don't Get Scared" ve "Goin' to Chicago" gibi vocalese örneklerini, Hendricks ile birlikte yorumlayarak hem bu geleneğe bağlılığını hem de kuşaklar arası bir sürekliliği ortaya koymuştur (Pellegrinelli, 2005).

Elling'in müzikal geçmişi, bir vaizin oğlu olarak kilise korolarında edindiği deneyimlere dayanmaktadır. Chicagolu tenor saksofoncular "Von Freeman" ve "Ed Petersen" tarafından yetiştirilmiş, sanatsal gelişimi ise Beat kuşağı şairleri, Lord Buckley ve Mark Murphy gibi isimlerin etkileriyle şekillenmiştir. Elling, vocalese alanının öncülerinden ve scat şarkıcılığının ustalarından Jon Hendricks'i en önemli ilham kaynaklarından biri olarak kabul etmektedir. Ayrıca, Hendricks ile birlikte Mark Murphy ve Kevin Mahogany'nin de katılımıyla gerçekleştirilen Four Brothers adlı seçkin vokal projesinde ortak çalışmalarda bulunmuştur (Pellegrinelli, 2005).

Her ne kadar doğrudan bir bebop vokalisti olarak sınıflandırılmasa da, bebop sololarına sıklıkla uygulanan bir üslup olan vocalese ile kurduğu güçlü ilişki, onu bu geleneğin bir devamı olarak konumlandırmaktadır. Live in Chicago albümünde yer alan,

Yellowjackets'in bir eserinin bebop geleneği doğrultusunda yeniden dzenlenmiş sdszdsz yorumu "Downtown" ile Wayne Shorter'ın "Night Dreamer" adlı bestesinin vocalese temelli performansı, bu bağlamda dikkate değer rnrnekler sunmaktadır (Pellegrinelli, 2005).

Pellegrinelli'ye gbre (2005), Elling, caz vokalistlerinin enstrumancılardan saygı gbreilmeleri iwin aynı rlcde rzenli, disiplinli ve yetkin olmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Ona gbre şarkıcıların, mdsziğe ve cazın zorluklarına duydukları saygıyı performanslarında yansıtmaları esastır. Bu bağlamda, kendisine şarkıcıların neden rcoğu zaman yeterince saygı gbrmedikleri sorulduğunda şu şekilde aawıklama yapmıştır:

Eğer alalışır ve mdsziğin iwinde gerwekten yer alırsanız, mdszisyenler size kısa sdsrede saygı gbsterecektir; fakat piyanonun rzerine kırmızı pullu bir elbiseyle uzanmak gibi tavırlar sahici değildir. Wnkds mdsziği anlamak ve doğru sesi yakalamak iwin yoğun emek vermelerine rağmen hak ettikleri değerini gbrmediklerini ddsşdsnen enstrumancılar, şarkıcıların en ufak bir ciddiyetsizlik eğilimini bile hemen fark ederler.⁹

Elling, vokalistlerin mdsziği kapsamlı biwimde rđrenmelerinin zorunluluğunu vurgulamakta ve notaların, sdszleri taşıma noktasında rcoğu zaman bunun tersinden rok daha etkili olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca, kendi yorumuna sundukları paha biwılmaz katkıları rzellikle belirterek, ritim bblrdsne duyduğu derin saygıyı dile getirmektedir (Pellegrinelli, 2005).

Elling, kısa sdsrede geniş kitlelerin dikkatini, alışılmadı ve yoğun turne programları ile bu sdsreleri Jazziz dergisine aktardığı gdsnlrkleri aracılığıyla belgelemesi sayesinde wkmıştır. Birden fazla kez Grammy rddlrsne aday gbst edilen sanatwı, cazın mdszik endrstrisindeki gbrnrnlrđđnrsne artırmayı amaawlayarak NARAS bdsnyesinde ulusal mdstevelli ve başkan yardımcılığı gbrevlerini rdsstlenmiştir. Ana akım pop-caz sanatwılarından temelden farklı olarak nitelendirilen mdszikal yaklaşımı, kendisine sadık

⁹ Kurt Elling, 3 Nisan 1998 tarihli gbrrşmeden aktaran: Lara V. Pellegrinelli, The Song Is Who? Locating Singers on the Jazz Scene, Doctor of Philosophy Thesis, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1998, s. 86.

bir dinleyici kitlesi kazandırmıştır. Ayrıca Elling, tiyatro oyunları ve senaryolar yazarak yenilikçi üretimlerini farklı disiplinlere de taşımaktadır (Pellegrinelli, 2005).

Elling'in kariyerinde Jon Hendricks ile olan iş birliği önemli bir yere sahiptir. Elling, Hendricks'in katılımını bu kayıtların ruhu olarak nitelendirmiştir. İkisinin iş birliği, 2002'de Mark Murphy ve Kevin Mahogany'nin de katılımıyla gerçekleştirilen "Four Brothers" vokal zirvesiyle devam etmiş ve grup, Chicago'daki Park West Tiyatrosu'nda başlayan performanslarının ardından turneye çıkmıştır. Ayrıca her iki sanatçı, Jazz Vocal Coalition tarafından Birdland'de düzenlenen bir etkinlikte de birlikte sahne almıştır (Keene, 2010; Pellegrinelli, 2005).

Hendricks, Elling'e duyduğu hayranlığı dile getirerek ona özel bir yakınlık hissettiğini belirtmiş, kendisini gerçek bir ruh ve günümüzde caz vokalinde öncü bir isim olarak nitelendirmiştir. Bu bağlamda Elling, vocalese'in çağdaş dönemdeki önemli uygulayıcılarından biri olarak değerlendirilmektedir (Pellegrinelli, 2005).

Jon Hendricks ve Kurt Elling, cazda vokal ve enstrümantal alanlar arasındaki ilişkiye yönelik ortak araştırma çalışmalarında yer almışlardır. Her iki sanatçı, Ocak 2004'te IAJE konferansında düzenlenen The Evolution of Solo Vocal Singing: Where Are We Headed?¹⁰ başlıklı panelde Jay Clayton¹¹, Sheila Jordan, Kitty Margolis¹², Mark Murphy gibi önde gelen isimlerle birlikte tartışmacı olarak görev almış, panelin moderatörlüğünü ise Ellen Johnson üstlenmiştir. Bu panelde Hendricks, caz vokalistleri ile enstrümcular arasındaki eşitsizliğe dikkat çekerek vokalistlerin enstrümcuların saygısını kazanabilmek için daha yetkin müzisyenler olma yönünde çaba göstermeleri gerektiğini vurgulamıştır. Elling ise bu görüşü destekleyerek, vokalistlerin enstrümcu düzeyinde teknik yeterlilik geliştirebilmeleri için önyargılardan uzak, güvenli öğrenme ortamlarının ve yenilikçi müfredatların gerekliliğine işaret etmiştir (Pellegrinelli, 2005).

¹⁰ Ocak 2004'te International Association of Jazz Education (IAJE) konferansında düzenlenen "Solo Vokal Şarkıcılığının Evrimi: Nereye Gidiyoruz?" başlıklı panel.

¹¹ Amerikalı şarkıcı ve eğitimci (1941-2023)

¹² Amerikalı caz şarkıcısı (1955)

Elling'in müzikal gelişiminde enstrümancılarının etkisi de belirgin bir rol oynamaktadır. Özellikle Dexter Gordon'un ton rengi ve yorum konusundaki ustalığı, onun vokal yaklaşımı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bunun yanı sıra Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck, Herbie Hancock ve Wayne Shorter gibi cazın öncü isimleri de Elling'in sanatsal kimliğinin şekillenmesinde önemli referans noktaları olmuştur. Elling'in sanatsal üretiminde edebi ve felsefi etkiler de önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Beat kuşağı şiirinden, bilhassa Jack Kerouac'ın eserlerinden esinlenmiş; şarkı sözlerinde ise Hermann Hesse, Milan Kundera, Wittgenstein, Hegel ve Elie Wiesel gibi farklı düşünür ve yazarların görüşlerinden yararlanarak geniş bir entelektüel yelpazeyi yansıtmıştır (Reid, 2002; Klug, 2014).

Elling, Mark Murphy'yi uzun süreli bir ilham kaynağı olarak görmekte ve onu sanatsal ustalık ile teknik yetkinliğin örnek bir temsilcisi olarak değerlendirmektedir. Murphy'nin, en yüksek düzeyde sanatsal ifadeye ulaşmanın olanaklarını ortaya koyarak caz vokalinde nelerin mümkün olduğunu gösterdiğini vurgulamaktadır. Her iki vokalist, vokal eğitimi bağlamında benzer bir felsefi yaklaşım sergilemektedir. Nitekim Murphy, IAJE konferansında, caz solisti olmayı hedefleyen şarkıcılara yönelik müfredatın daha esnek hale getirilmesi gerektiğini vurgulamış; bu doğrultuda öğrencilerin klasik eğitime yönelmek yerine caz piyano ve caz davul alanlarında çalışmalarını gerektiğini ifade etmiştir (Pellegrielli, 2005).

Kurt Elling'in müzikal yönelimleri incelendiğinde, en önemli esin kaynaklarının Mark Murphy'ye ek olarak Jon Hendricks olduğu görülmektedir. Murphy'nin deneysel üslubu ile şiir ve spoken word'ü müzikle bütünleştirme yaklaşımı, Elling'in sanatsal ifadesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Hendricks ise entelektüel bakış açısı, bop tarzındaki cümleme anlayışı ve nota seçimleriyle Elling'in doğaçlama estetiğine katkıda bulunmuştur. Elling ayrıca, Hendricks ve Dave Lambert aracılığıyla bop cümlemesi ve melodik biçimleniş üzerine ileri düzey bir kavrayış kazanmıştır. Scat söylemi konusundaki ilk etkilenimi Ella Fitzgerald'dan edinmiş; onun swing tavrı ve geleneksel kalıpların ötesine geçen yaklaşımı, Elling'in scat üslubunun temellerini oluşturmuştur. Bunun yanında, Frank Sinatra'nın doğal swing cümlemesi ve sahne performansı ile Betty

Carter'ın doğaçlama özgürlüğünü merkeze alan tutumu, Elling'in vokal anlayışında önemli referans noktaları olmuştur (Reid, 2002).

Elling'in pedagojik yaklaşımı, caz eğitiminde kavramsal temelin önemine yaptığı güçlü vurgu ile öne çıkmaktadır. Ona göre öğrencilerin yalnızca türün ardındaki kavramı anlamaları değil, aynı zamanda bu müzikal tercihin arkasında yatan amacı da keşfetmeleri gerekir. Bedensel farkındalık da bu yaklaşımın temel unsurlarındandır; doğru duruşun, özellikle dik ayakta durmanın, hem fiziksel dengeyi sağladığı hem de doğaçlama sırasında öğrencilerin detone olmasını engellediği belirtilmektedir. Elling, doğaçlamanın öğrenilmesinde ayrıntılı ve yavaş tempolu bir yöntemi savunmakta; parçanın küçük bölümlere ayrılarak her bir akorun incelenmesini ve bu süreçte ortaya çıkan melodik fikirlerin notaya alınmasını önermektedir. Öğrencilerin süreci bilinçli bir şekilde yavaşlatmaları, ritmik, melodik ve teorik kapasitelerini değerlendirmeleri ve böylece sınırlamalardan özgürleşmeleri gerektiğini vurgular. Bu bağlamda önerilen önemli egzersizlerden biri, standart bir eserin mevcut sözleri kullanılırken melodinin değiştirilerek doğaçlama yapılmasıdır. Ayrıca vokalistler melodiyi bedensel olarak içselleştirmeleri, mekânı fiziksel olarak doldurmaları, hareket ve dansı performansın bir parçası haline getirmeleri için teşvik edilmektedir; çünkü şarkıcının kendi bedeniyle uyumlu olmaması, performansının etkisini azaltmaktadır. Elling, hataları da sürecin doğal bir parçası olarak görmekte ve öğrencilerini yanlış notalardan öğrenmeye, risk alarak keşif sürecini sürdürmeye yönlendirmektedir (Klug, 2014).

Elling, caz eğitimi sürecinde öğrencilerin türün temel ustalarını kapsamlı biçimde dinlemelerinin ve onların yorumlarından öğrenmelerinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda özellikle Mark Murphy, Frank Sinatra ve Ella Fitzgerald'ın kayıtlarını, vokal performans ve yorumlama açısından öncelikli referans kaynakları olarak önermektedir (Reid, 2002).

Elling, caz performansında her müzisyenin seçtiği şarkıyı yorumlama gerekçesini netleştirmesi ve şarkıya onu kişisel ya da özgün kılacak katkıları eklemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre, ancak bu bireysel yaklaşım geliştirildiğinde müzisyen sanatsal anlamda farklılaşabilir, kendine özgü bir kimlik kazanarak diğer yorumculardan ayrılarak öne çıkabilir (Klug, 2014).

Kurt Elling, çağdaş caz vokali içerisinde bebop geleneği ile modern yorum arasında köprü kuran bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. 1990'ların sonlarından itibaren aktif olarak sahnede yer alması, onun hem 20. yüzyıl sonunu hem de günümüz caz estetiğini temsil etmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle Elling, çalışmada yer alan diğer genç sanatçılarla (Michael Mayo, Jazzmeia Horn) birlikte değerlendirildiğinde, farklı kuşakların bebop mirasını nasıl sürdürdüğü ve dönüştürdüğü konusunda gözlem yapma imkânı sunmaktadır (Klug, 2014; Reid, 2002).

Elling'in vokal doğaçlamaları, bebop'ın melodik ve ritmik söz dağarcığını korurken, aynı zamanda çağdaş armonik ve ritmik arayışlarla zenginleşmiştir. Özellikle doğaçlamalarındaki enstrümantal yaklaşım ve ritmik yenilikler, vokal caz doğaçlamasına özgün teknik katkılar sağlamaktadır. Ayrıca, vocalese geleneğini sürdürmesi ve bu alana bir şiirsellik boyutu eklemesi, onun Jon Hendricks'in çizgisini günümüze taşıyan önemli bir vokalist olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır (Klug, 2014; Reid, 2002).

Bununla birlikte, Elling'in uluslararası düzeyde tanınırlığı, kazandığı Grammy ödülleri, geniş diskografisi ve hâlen aktif bir sanatçı olması, kendisinin akademik açıdan da önemini artırmaktadır. Bu özellikleriyle Elling, yalnızca çağdaş kuşağın bir üyesi değil, aynı zamanda bebop geleneğinin günümüzdeki canlılığını ve sürekliliğini temsil eden bir figür olarak bu çalışmada yer bulmuştur (Klug, 2014; Reid, 2002).

1.2.1.1. “Tight” Analizi

Betty Carter'ın Tight adlı parçasının formu, 16+16 olmak üzere toplam 32 ölçüden oluşmaktadır. Bir başka deyişle parça A ve B şeklinde iki kesitten oluşmaktadır. Metronom değeri 90 olan bu parçada Elling yalnızca ilk 16 ölçüde doğaçlama yapmıştır.

Elling'in soloya girişi, Horace Silver bestesi olan Sister Sadie'nin melodisine bir atıf içermektedir. İlk dört ölçüde soru-cevap yaklaşımıyla Sister Sadie (Horace Silver bestesi) melodisini kullandıktan sonra, blue note yaklaşımına benzer bir çarpma yaparak tekrarlı motifler oluşturmuştur.

Örnek 17: “Tight” Solonun ilk 4 ölçüsü



Ardından sekizinci ölçüde kromatik yaklaşımlı inici bir dizi kullanmıştır. Bu ölçüdeki kromatik yaklaşım ile birlikte, akorun 6-1-2-11. seslerini kullanmış; armonik açıdan 11'liyi, yani upper structure sesini geçiş sesi olarak değerlendirmiştir. Dokuzuncu ölçüde piyanonun kromatik diziyi çağrıştıran inici bir figür çalmasını ardından, Elling de onuncu ölçüde benzer ve içgüdüsel bir inici dizi kullanmıştır.

Örnek 18: “Tight” 9-10. Ölçüler



Bu durum, piyanodan sonra “dinleyip çalma” ve etkileşim temelli bir yaklaşımı göstermektedir. Bununla birlikte, bu figürün önceden planlanmış olabileceği ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır; ancak her iki olasılık da müzikal açıdan değerli sayılabilir.

Solonun armonik yapısı incelendiğinde, blues yaklaşımlarının belirgin biçimde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin 5. ve 6. ölçülerde kaydırma yaparak seçtiği notalar, doğrudan blue note ya da blues dizisini çağrıştırmasa da, akor sesleri içerisinde yer alan ve blues karakteri taşıyan motiflerdir. 13. ölçüde, parçanın orijinal formuna kıyasla orada çalınan bir akor bulunmamaktadır. Bir önceki ölçüde gelen Fm11 akoru antisipasyon olarak çalınmakta, ancak sonraki ölçüde parçanın orijinalinde Bbm7 yer almaktadır. Elling'in yorumunda bu noktada bir break bulunması nedeniyle grup üyeleri çalmayarak boşluğu Elling'e bırakmış; Elling de solusunda sanki Bbm7 varmış gibi bemol dokuzluyu (do bemol) tansiyon sesi olarak kullanarak bu akora atıfta bulunmuştur.

Örnek 19: “Tight” 13. ölçü (do bemol)



Solonun en dikkat çekici özellikleri arasında, 13. ölçüdeki tansiyon sesi kullanımı, kromatik inici diziler ve ilk ölçülerde yapılan alıntılar yer almaktadır. Bu unsurlar dikkate alındığında, bu solonun daha çok başlangıç seviyesi öğrenciler için uygun olduğu söylenebilir. Elling’in metrik modülasyon hissi veren seviye anlamında daha zorlayıcı sololarının da literatürde bulunduğu göz önüne alınarak, bu parça, majör ii-V-I içermesi nedeniyle özellikle seçilmiştir.

Kurt Elling’in big band tavrıyla seslendirdiği bu solo, daha çok big band repertuarında yer alan solo bölümleri andırmaktadır. Bu nedenle, doğaçlamadan ziyade yazılmış bir solo izlenimi de verebilmektedir. Son derece net ve sağlam bir artikülasyona sahip olan Elling’in kendine özgü bir tavrı olduğu söylenebilir. Böylesine gür ve keskin köşelere sahip bir sesin yüksek düzeyde artikülasyon çıkartabilmesi ciddi bir teknik çalışmayı zorunlu kılmaktadır; doğaçlama sırasında hem artikülasyonu koruyup hem de bebop diliyle solo üretmeye çalışmak, entonasyon açısından riskli bir durum yaratabilmektedir. Bu bağlamda Elling’in entonasyonu neredeyse hiç bozulmadan koruyabilmesi, onu ayrıcalıklı kılan özelliklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Kurt Elling’in vokal üslubu sıklıkla “*jazz poetry*”¹³ olarak nitelenmekte olduğu ve kendisinin bu bağlamda “*The Jazz Poet*”¹⁴ olarak anıldığı düşünüldüğünde (Klug, 2014; Reid, 2002) doğaçlama sololarında geleneksel anlamsız hece kullanımıyla sınırlı kalmayıp, anlık olarak tutarlı, anlam yüklü ve karmaşık sözlü ifadeler üretmesinden kaynaklı bu şekilde tanımlanmaktadır. Dolayısıyla yalnızca bu solo özelinde değil Kurt

¹³ Caz şiiri: Anında sözlerle yapılan doğaçlama (Klug, 2014; Reid, 2002).

¹⁴ Caz şairi: Jon Hendricks ve Eddie Jefferson gibi şarkıcıların başlattığı vocalese kültürünü devam ettirmesi ve sahnede anında sözlerle doğaçlama yapması bakımından bu tabirle anılmaktadır. (Klug, 2014; Reid, 2002).

Elling'in genel vokal yaklaşımına bakıldığında, Elling'in caz vokal literatürüne kattığı bu yenilikçi yaklaşımdan bahsedilebilir.

1.2.2. JAZZMEIA HORN (16.04.1991)

Jazzmeia Horn, hem Afro-Amerikan kilise geleneğiyle temellendirilmiş köklü müzikal altyapısı hem de enstrümantal düşünüşe dayalı doğaçlama yaklaşımıyla öne çıkan 1990 sonrası caz şarkıcılarından. İlk yıllarından itibaren disiplin, topluluk bilinci ve güçlü bir ifadesel yönelimle şekillenen bu birikim, New York sahnesindeki deneyimleri ve aldığı kapsamlı caz eğitimiyle birleşerek onun özgün vokal kimliğini belirlemiştir. Horn'un doğaçlama anlayışı; trompetçilerden ilham alan lineer melodik yapılar, esnek ritimler ve Betty Carter geleneğiyle ilişkilendirilebilen fonetik çeşitlilik gibi özelliklerle karakterize edilmektedir. Bu çalışma kapsamında Horn'a dair çözümlenmeler, mevcut akademik literatürün sınırlı olması nedeniyle ağırlıklı olarak sanatçının kendi röportaj ve anlatımlarına dayanması sebebiyle birincil kaynak niteliği taşımaktadır.

Dallas, Texas'ta büyüyen Jazzmeia Horn, müzikal yolculuğunu kilise merkezli yoğun bir topluluk hayatı içinde şekillendirmiştir. Çocukluk yıllarında neredeyse haftanın her günü kilisede düzenlenen dua toplantıları, koro provaları, İncil çalışmaları ve çeşitli etkinliklere katılarak erken yaşta müziğe maruz kalmış, bu süreçte şarkı söyleme pratiğini de geliştirmiştir. Cumartesileri kadınların mutfakta yemek ya da dikiş öğrenmesi, erkeklerin ise araba tamiri gibi pratik bilgiler edinmesiyle toplumsal dayanışmayı pekiştirmek için düzenlenen etkinliklerde Horn, çoğunlukla erkeklerin yanında yer alarak araba parçaları hakkında bilgi edinme isteğini dile getirmiştir. Bu bağlamda onun müzikal gelişimi, yalnızca sanatsal değil aynı zamanda topluluk içindeki eğitsel ve kültürel deneyimlerle de iç içe ilerlemiştir (Horn, 2020).

Jazzmeia Horn, kilise merkezli ama aynı zamanda oldukça eklektik bir ortamda yetişmiştir. Çocukken yaz tatillerini lüks seyahatlerle değil, Afro-Amerikan tarihini tanımaya yönelik etkinliklerle geçirmiş; Motown, Alabama'da dört küçük kızın bombalı saldırıda öldürüldüğü kilise ya da Martin Luther King Jr.'ın vurulduğu yer gibi tarihsel açıdan önemli mekânları ziyaret etmiştir. Bu süreç, ona müziğin ve tarihin iç içe geçtiği

bir eğitim sunarken, aile üyelerinin kilisede aktif roller üstlenmesiyle daha da güçlenmiştir: annesi koroda şarkı söylemiş, babası davul çalmış, büyükannesi org ve piyano çalmış, büyükbabası hem gitar çalıp vaaz vermiş hem de çocukların kilisede mutlaka bir görev almasını şart koşmuştur. Horn bu yoğun dini ve müzikal ortamı çocuklukta zorlayıcı bulsa da, söz konusu deneyimler onun sanatsal ve toplumsal duyarlılığının temelini oluşturmuştur (Horn, 2020).

Horn, çocukluk deneyimlerinin kendisine disiplin kazandırdığını, Kutsal Ruh'a ve müziğe karşı derin bir saygı geliştirdiğini vurgulamaktadır. Ailesiyle birlikte özellikle özel günlerde müzik etrafında toplanmaları, dini ve sanatsal pratiği gündelik yaşamın merkezine yerleştirmiştir. Bu yoğun kilise ortamını zaman zaman yorucu bulsa da, söz konusu deneyimlerin onu Tanrı'ya, müziğe ve güçlü bir topluluk bilincine yaklaştırdığını ifade etmektedir (Horn, 2020).

Çocuklukta edindiği dini-müzikal deneyimlerin zamanla beden-ruh-evren bağlantısına dönüştüğünü, bu sayede müziğe yaşlılarından farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak sanatsal kimliğini ve bestecilik tarzını şekillendirdiğini belirtmektedir. Kendisini kişiliğinin temel bir parçası olarak tanımladığı bu yaklaşım, başlangıçta zorlayıcı olsa da ilerleyen yıllarda minnettarlığa dönüşmüştür. Texas'tan New York'a taşındığında ise ciddi bir kültür şoku yaşamış, farklı şehir yapılanmalarına dair alışkanlıkları nedeniyle ilk anda uyum sağlamakta zorlanmıştır (Horn, 2020).

Horn, birçok kez Grammy adaylığına ulaşan bir sanatçı olarak öne çıksa da, bu noktaya gelişi Afro-Amerikan kültürü ve kilise geleneği içinde edindiği müzikal ve toplumsal deneyimlerin yanı sıra kararlılık ve planlı ilerleyişinin bir sonucudur. Ailesinin maddi imkânlarının sınırlı olmasına rağmen sahne sanatları lisesindeki öğretmenlerinin yönlendirmesiyle IAJE, Young Arts, Betty Carter Jazz Ahead ve özellikle liselilere yönelik Grammy Jazz Academy gibi programlara katılmış; burada büyük orkestralar ve korolarla sahne alma fırsatı bulmuştur. Grammy Jazz Academy deneyimi sayesinde ilk kez ailesinden ayrılması, onun profesyonel müzik yaşamına giden yolda önemli bir dönüm noktası olmuştur (Horn, 2020).

17 yaşındayken Grammy Jazz Academy aracılığıyla yaşlılarıyla ilk kez farklı bir müzikal deneyimde buluştuğunu ve bu deneyimin kendisi için dönüştürücü olduğunu ifade etmektedir. Kilise geleneğinde yetiştiği için nota okuma, teori, armoni ve doğaçlama bilgisine sahip olmayan Horn, bu alanlarda ileri eğitim almış ve önde gelen caz sanatçılarıyla (örn.: Ralph Peterson, Jeff “Tain” Watts, Dee Dee Bridgewater) çalışmış akranlarıyla karşılaşınca, müzik dünyasındaki fırsat eşitsizliklerinin de farkına varmıştır. Ailesinin maddi durumu nedeniyle bu tür imkânlarla erişemeyen sanatçı, büyükbabasının sahibi olduğu kiliseyi kullanmaya karar vererek kendi olanaklarını yaratmaya yönelmiş ve böylece erken yaşta hem yaratıcılığını hem de inisiyatif alma becerisini ortaya koymuştur. (Horn, 2020) 17 yaşında New School'dan burs almasına rağmen New York'a gitmesi için maddi yetersizliklerle karşılaştığında büyükbabasının kilisesinde kendi yararına bir konser düzenlemiş, bilet fiyatlarından yiyeceklere, müzisyen seçimi ve ödemelerden güvenliğe kadar tüm organizasyonu üstlenmiştir. Bu süreç, ona hem sahne yönetimi hem de lojistik planlama deneyimi kazandırmış hem de ailesine yetişkinliğe adım attığını gösteren somut bir girişim olmuştur (Horn, 2020).

Horn, ailesinin desteğiyle düzenlediği yardım konserinde yaklaşık 6.000 dolar toplayarak çevresinin beklentilerini aşmış, bu başarı özgüvenini pekiştirerek New York'a taşınma kararında belirleyici olmuştur. Büyükbabasının başlangıçta başarısız olacağı düşüncesiyle onay verdiğini, ancak elde edilen sonucun kendisine güç verdiğini ifade eden sanatçı, New York'a geldiğinde ise farklı bir gerçeklikle karşılaşmıştır: kendi memleketinde öne çıkan bir ses olmasına rağmen büyük bir şehirde yoğun rekabet nedeniyle sahne alma fırsatı bulamamış; nota yazımı, grup yönetimi ve müzikal organizasyon konularındaki eksiklikleriyle birlikte maddi imkânsızlıklar onu zorlamıştır (Horn, 2020).

Horn'un New School'daki müzik eğitimi, hem sanatsal hem de mesleki gelişimi açısından dönüştürücü bir nitelik taşımaktadır. Billy Harper'dan vokal caz topluluğu, Amy London'dan nota yazımı, Charles Tolliver'dan büyük orkestrayla şarkı söyleme ve nota okuma, Reggie Workman'dan John Coltrane'in mirası, Bernard Purdie'den ise soul estetiği üzerine dersler almıştır. Ayrıca Junior Mance ile vokal blues topluluğu üzerine çalışmış, Richard Harper'dan bedeninin ilk enstrümanı olduğu anlayışını öğrenmiş, Cecil

Bridgewater'dan armoni değişimlerine yaklaşım, Jimmy Owens'tan ise mzık endüstrisinin lisans, yayıncılık ve telif hakları gibi konularda eğitim almıştır. Bu süreç, Horn'un müzikal bilgisini ve sanatsal kimliğini bütüncül bir Şekilde güçlendirmiştir (Vitro, 2017).

Horn, New York'taki jam session deneyimlerinde caz sahnenin dilini ve pratiklerini öğrenmeye başladığını aktarmaktadır. İlk olarak Bernard Lynette ile tanışmış, ardından Winard Harper aracılığıyla Renard ile tanıştırılmıştır. Bu süreçte adının "Jazzmeia" soyadının ise "Horn" olması üzerine yapılan espriler, onun sahnedeki kimliğinin Şekillenmesine eşlik etmiştir. Henüz müzikal jargon ve sahne etkileşimleri konusunda deneyimsiz olmasına rağmen, performansıyla dikkat çekmiş; böylece hem müzikal repertuarı hem de sahne iletişimine dair bilgisi giderek gelişmiştir (Horn, 2020).

Caz ortamında karşılaştığı deneyimlerin kendisini sahnede daha bilinçli ve yetkin bir müzisyen haline getirdiğini belirtmektedir. İlk dönemlerinde eser seçimi, ton belirleme ve tempo gibi temel müzikal yönlendirmeler karşısında zorlansa da, bu süreç ona sahnede liderlik etmeyi, grubu yönlendirmeyi ve sesini yalnızca güzel bir vokalist değil, bağımsız bir enstrüman gibi kullanmayı öğretmiştir. Böylece sahne pratiği, onun sanatçı kimliğini güçlendiren ve performansını estetikten öte bilinçli bir ifade aracına dönüştüren temel bir unsur olmuştur (Horn, 2020).

Horn, New York'taki jam session deneyimlerinden birinde Roy Hargrove'un kendisine doğrudan ders verdiğini anlatmaktadır. "The Nearness of You" yorumunda sözleri unuttuğunda sahneden kenara çekilmiş ve bu durum onu derinden utandırmıştır. Hargrove ise ona Şarkının giriş bölümü, uygun tonalite ve akor değişimleri konusunda bilgi sahibi olması gerektiğini vurgulamış, böylece Horn'a müziğin yalnızca seslendirmekten öte derin bir bilgi gerektirdiğini göstermiştir. Sanatçı, Dallas'taki caz mirasının güçlü ancak New York'taki kadar paylaşımcı olmadığını, özellikle eski kuşak müzisyenlerin orada geleneği aktarmada daha sınırlı kaldığını; oysa New York'ta Hargrove, Jimmy Heath gibi isimlerin jam session'larda genç müzisyenlerle doğrudan etkileşim kurduğunu ifade etmektedir (Horn, 2020).

Horn, kariyerindeki en büyük ilham kaynaklarından birinin Dee Dee Bridgewater olduğunu vurgulamaktadır; onun hem siyah bir kadın olarak hem de annelik rolünü sürdürürken müzik kariyerini inşa etmesi, erkek egemen caz dünyasında kadınların karşılaştığı zorluklara rağmen var olabilmenin güçlü bir örneğini sunmaktadır. Nota yazımı, düzenleme, grup kurma ve menajerlik süreçlerinde karşılaşılan engellere rağmen Bridgewater'ın sürekliliği, Horn'un kendi yolculuğuna ışık tutmuştur. Horn, pandemi koşullarına rağmen hâlâ öğrenmeye açık olduğunu, New York'a ilk taşındığı dönemdeki gibi müziği özümsemeye devam ettiğini belirterek, sanat pratiğini hem kişisel gelişim hem de toplumsal bağlamda süreklilik içinde konumlandırmaktadır (Horn, 2020).

Horn (2020) caz sahnesinin erkek egemen yapısında olduğunu, kadınların sıklıkla bir müzisyen olarak değil, toplumsal önyargılar nedeniyle seks objesi olarak algılandığını vurgulamaktadır. Kendi deneyimlerinden hareketle, sahnede saygının çoğu zaman yalnızca performansına başladıktan sonra geldiğini, görünüşüne dayalı önyargıların ise ön planda tutulduğunu belirtmektedir. Bu durumun başlangıçta kendisini incittiğini, ancak zamanla bunun bireysel değil yapısal bir sorun olduğunu kavradığını ifade eden Horn, toplumsal farkındalığın artırılmasının caz ortamında kadınlara daha fazla alan açılabilmesi için kritik olduğunu dile getirmektedir (Horn, 2020).

Horn, toplumsal önyargıların ve rol modellerin eksikliğinin kadın müzisyenlerin karşılaştığı sorunları derinleştirdiğini, bu nedenle eğitimin özellikle üniversite düzeyinde dönüştürücü bir rol oynaması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre vokalistler çoğunlukla enstrümcular gibi değerlendirilmediği için öğrenme süreçlerinde boşluklar oluşmakta, "basit matematikten doğrudan trigonometriye geçmek" benzeri bir hızla ilerletildiklerinden temel aşamaları kaçırmaktadırlar. Bu noktada, kadın ya da kendini kadın olarak tanımlayan müzisyenlere yönelik destekleyici ve yapıcı bir yaklaşım benimsenmeli; örneğin onlara bir parçanın melodisini birlikte çalışmayı önermek gibi işbirlikçi yollar izlenmelidir. Horn, bu tür yaklaşımların özellikle caz ortamında kapsayıcılığı artırabileceğini belirtmektedir (Horn, 2020).

Horn, caz ortamında kadınların jam session'larda çoğu zaman dışlayıcı tutumlarla karşılaştığını, bu nedenle kendilerini rahat hissetmelerinin güç olduğunu belirtmektedir. Kendi deneyimlerinden hareketle, özellikle kariyerinin başında bir vokalist olarak hangi

parçayı söylemek istediğinin sorulmamasını eleştirmekte, bu tür basit bir yaklaşımın bile kapsayıcılık açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ancak sorunun yalnızca erkek egemen tavırlardan değil, aynı zamanda üniversitelerde verilen eğitimin yetersizliğinden kaynaklandığını da ifade eder; zira cazın klasik müzik geleneğine indirgenerek öğretilmesi, onun Afro-Amerikan kökenleriyle bağını zayıflatmaktadır. Horn'a göre birçok akademik kurum, siyahi kültüre ve topluluklara gereken saygıyı göstermemekte; örneğin Abyssinian Baptist Kilisesi gibi mekânlar turistik amaçlarla ziyaret edilse de, müzisyenlerin bu alanlara doğrudan katılarak öğrenme çabası göstermediği dikkat çekmektedir (Horn, 2020).

Horn, müzik eğitiminin ve caz sahnesindeki pratiklerin yapısal sorunlarına dikkat çekerek, hem klasik müzikte hem cazda öğrenme süreçlerinin hâlâ çoğunlukla beyaz okullar aracılığıyla gerçekleştiğini ve bu nedenle siyah toplulukların bilgi ve deneyimlerinin yeterince merkeze alınmadığını vurgulamaktadır. Ona göre bu mesele tek bir kişinin çözebileceği bir sorun değildir; aksine, kadınlar ve erkekler dahil olmak üzere topluluğun tüm kesimlerinin ortak bir bilinçle hareket etmesini gerektiren kolektif bir sorumluluktur. Horn, bu bağlamda bireysel düzeyde şefkat ve paylaşımın önemine işaret ederek, cinsiyetten bağımsız şekilde müzisyenlere yapıcı geri bildirim ve destek sunulmasının kapsayıcı bir müzikal ortam için temel adım olduğunu belirtmektedir (Horn, 2020).

Darrian Douglas, Jazzmeia Horn'un yalnızca bir vokalist olmadığını, sahnedeki varlığıyla adeta bir enstrüman gibi söylediğini vurgulamaktadır. Onun sesini salt sözleri yorumlayan bir araç olarak değil, müzikal bir enstrüman gibi kullandığını belirterek bu özelliğini süper güç olarak nitelendirmektedir. Horn'un bu yönü, birçok vokalistin farkında olmadığı bir potansiyele işaret ederken, mülakatçı için onun sahnedeki kimliğini ve sanatsal gücünü ayırt edici bir özellik olarak öne çıkarmaktadır. (Douglas & Horn, 2020). Horn, sesini bir enstrüman gibi kullanmanın doğrudan öğretilmediğini, ancak vokalistlerde var olan bir potansiyel olduğunu belirtir. Kadınların çoğu zaman uysallığa yönlendirildiğini vurgulasa da kendini mağdur değil, güçlü ve "galip" bir sanatçı olarak tanımlar (Horn, 2020).

Ona göre müzik, yalnızca bebop ya da swing gibi kalıplarla sınırlı değildir; geçmişi, bugünü ve geleceği birbirine bağlayan, ataların mirasını aędaŐ bir ifadeyle buluŐturan dönüştürücü bir deneyimdir (Horn, 2020).

2019 tarihli Love & Liberation albümünün besteleme ve düzenleme sürecine dair deneyimlerini kaleme almıştır. *Strive From Within: The Jazzmeia Horn Approach*¹⁵ başlıklı ve 21 Ağustos 2020’de yayımlanan bu eser, kadının vokalist ve sanatçı olarak caz endüstrisindeki konumuna ilişkin bilgi ve perspektifler sunmakta; aynı zamanda vokalistlerin caz müziğine hizmet etme biçimlerini ve iyi bir vokalistin üstlenmesi gereken rolleri öğretici bir yaklaşımla ele almaktadır (Horn, 2020).

Jazzmeia Horn, aędaŐ caz vokali içinde köklü bir konum edinmiş sanatçılardan biridir. 2013 yılında Sarah Vaughan Vocal Jazz Competition ve 2015 yılında Thelonious Monk International Jazz Vocals Competition birincilikleriyle uluslararası alanda dikkat çekmiş, genç sanatçılar için örnek teşkil eden bir kariyer baŐlangıı yapmıştır. Teksas’taki gospel geleneğinden beslenen Horn, sahnede taşıdığı ses ve kimlikle güçlü bir inanç ve sanatsal tutarlılığı yansıtır. Yumuşak tınısını, özellikle Clifford Brown gibi trompetilerin estetiğinden beslenen hızlı ve doğaçlama scat pasajlarıyla birleştirerek performansını zgnleŐtirir. Eğitim sürecinde seçtiği öğretmenlerle cesur tercihler yapan sanatçı, caz tarihine dair bilgisi ve saygısıyla birlikte gelişen repertuarı ve sahne kiŐilięiyle dikkat çekmektedir (Vitro, 2017).

Horn, scat vokal üslubunun gelişiminde başlıca esin kaynaklarının trompetiler olduğunu ve özellikle Clifford Brown ile Roy Hargrove’un belirleyici bir etkiye sahip bulunduğunu ifade etmektedir. Bunun yanı sıra Miles Davis, Freddie Hubbard ve Louis Armstrong’un soloları da sanatçının doğaçlama yaklaşımını Şekillendirmiştir. Horn, Clifford Brown’un en önemli katkısının, kendisine bireysel bir stil geliştirme yönünde ilham vermesi olduğunu belirtir. Çalışma yöntemleri arasında hem vokal hem de enstrümantal soloların transkripsiyonu yer almakta; ayrıca Jamey Aebersold’un Jazz Play-A-Long serisini pedagojik açıdan yararlı bulmaktadır. Teknik düzeyde ise blok akor çalışmasının önemine vurgu yapmakta, temel akor seslerini (1, 3, 5, 7) evrimsiz çalmayı ve her akoru

¹⁵ çok abalamak: Jazzmeia Horn Yaklaşımı.

farklı şekillerde seslendirerek varyasyonlar üretmeyi önermektedir. Bu yaklaşım, scat performansında armonik farkındalık ve yaratıcı çeşitlilik geliştirmeye yönelik bir yöntem olarak öne çıkmaktadır (Vitro, 2017).

Horn, caz vokal geleneğinin incelenmesinin en az performans kadar önemli olduğunu vurgulayarak genç vokalistlere belirli klasik kayıtları önermektedir. Bu bağlamda Sarah Vaughan with Clifford Brown, The Audience with Betty Carter, Nancy Wilson/Cannonball Adderley, Ella and Louis gibi albümlerin yanı sıra Clifford Brown'un tüm albümlerini ve özellikle Rachelle Ferrell'in First Instrument adlı çalışmasını temel başvuru kaynakları arasında göstermektedir. Bununla birlikte Horn, sanatsal tarzının Bridgewater'dan bağımsız geliştiğini ifade etmektedir; Sarah Vaughan Yarışması sonrasında yaşadığı ruhsal dönüşüm ve Afrika köklerine yönelik sürecinde Harlem'de karşılaştığı kumaşlardan esinlenerek kendi kıyafetlerini dikmeye başlamış, bu doğrultuda Afrika kumaşları ve başörtülerini sahne kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir (Vitro, 2017).

Grammy adayı A Social Call (2017) ve Love & Liberation (2019) albümleri, yalnızca vokal virtüözitesini değil, toplumsal eleştiri ve sofistike bestecilik yönünü de ortaya koymaktadır. Ardından gelen Dear Love (2021) ve Messages (2024) albümlerinde ise sanatsal ifadesini derinleştirerek, duygusal ve anlatsal boyutlarını daha da zenginleştirmiştir. Vilnius'taki Kaunas Caz Festivali'ndeki performansı, onun sesi, vermek istediği mesajı ve caz mirasıyla kurduğu bağı uluslararası izleyiciye aktarma gücünü göstermiş; Horn'u sesiyle adeta bir yapı inşa eden ve hikâye anlatımında aracı rol üstlenen bir vokal mimarı olarak konumlandırmıştır (Pakalniskyte, 2025).

Horn, Sarah Vaughan'dan aldığı ilhamın ardından başka şarkıcıları da araştırmaya yönelmiş ve özellikle Rachelle Ferrell'i en büyük vokal esin kaynağı olarak gördüğünü belirtmiştir. Ferrell'in geniş ses aralığı ve esnekliği, Horn'un sesi yalnızca bir performans aracı değil, bağımsız bir enstrüman olarak algılamasına katkıda bulunmuştur. Bunun yanı sıra Betty Carter ve Nina Simone gibi sanatçılar, Horn'a kendi kimliğine sadık kalma ve dışsal yargılardan bağımsız bir ifade biçimi geliştirme konusunda cesaret vermiştir. Sanatçı, sahnede içten bir biçimde kendini ifade etmenin zorluklarına dikkat

çekmekle birlikte, zamanla izleyicinin beklentilerinden sıyrılmayı ve müziği öncelikle kişisel bir deneyim olarak konumlandırmayı öğrenmiştir (Pakalniskyte; Horn, 2025).

Horn, sanatsal pratiğini sürdürürebilmek için hâlen üç farklı öğretmenden destek aldığını belirtmektedir. Bunlardan ilki, tıpkı bir patolog gibi çalışarak konuşma ve diksiyonunun doğru kalmasını ve yoğun ifade gücüne rağmen vokal tekniğinin zarar görmemesini sağlamaktadır. İkincisi, ona doğaçlama başta olmak üzere sahne pratiği ve üzerinde çalışmak istediği farklı müzikal alanlarda rehberlik sunmaktadır. Üçüncüsü ise piyano eğitimi vererek Horn'un müzikal bilgisini ve yorumlama yetkinliğini bütünlüyle bir katkı sağlamaktadır (Pakalniskyte; Horn, 2025).

Horn, güncel sanat pratiğinde çocuklara yönelik bir albüm projesi üzerinde çalışmaktadır. Bu projeyi, çocukların basit ve tekrarlayıcı popüler içeriklerin ötesinde daha anlamlı müzikal deneyimlere erişebilmesi amacıyla tasarlamaktadır. Sanatçı, bu kapsamda Theo Croker, Brandee Younger, Marquis Hill, Keyon Harrold ve Orrin Evans gibi önemli caz müzisyenleriyle iş birliği yaparak kolektif bir üretim süreci geliştirmektedir. Bu girişim, Horn'un müzikal vizyonunu yalnızca yetişkin dinleyiciyle sınırlamayıp, yeni kuşakların ifadesel ve kültürel gelişimine katkı sağlayacak biçimde genişlettiğini göstermektedir (Pakalniskyte; Horn, 2025).

1.2.2.1. “Searchin” Analizi

Searchin' adlı parça armonik açıdan incelendiğinde, temel olarak do minör ekseninde ilerlemekle birlikte yer yer do majöre yönelen tonal sapmalar içerdiği görülmektedir. Armonik yapı; modal interchange uygulamaları, minör kadans örüntüleri, altere dominant kullanımı ve kısa geçiş akorlarıyla çeşitlendirilmiştir.

Armonik yapı sürekli tekrar eden ii-V zincirlerinin farklı renklerde çeşitlenmesi üzerinden şekillenmektedir. Özellikle Dm7b5-G7 dönüşleri, form boyunca merkezî bir dominant eksen yaratmakta ve kadans yönelimi G7 üzerinde yoğunlaşmaktadır. C minör ve C majör arasında maj7 ve maj7#5 gibi renklerle ortaya çıkan modal etkileşim, tonal merkezin C etrafında kalmasını sağlamakta; ancak çözülme eğilimi çoğunlukla G7 üzerine yönelmektedir.

Parça zaman zaman majör ii-V-I kadanslarına referans verse de, armonik dilin temelini half-dim-V7 ilişkileri üzerinden döngüsel ilerleyen bir yapı oluşturmaktadır. Özellikle 20-22. ölçülerde tonal bağlamın kısa süreli C majöre yönelmesi, paralel majör *modal interchange* etkisi yaratmaktadır. 21. ölçüdeki #5 (augmented) ses tonik algısını sürdürmesine rağmen tam çözülmeye yönelmeyen bir gerginlik üretmekte, böylece açık uçlu bir tonal atmosfer oluşmaktadır.

Örnek 20: "Searchin" 19-22 ölçüler

19 C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 C7(alt) Fm7

Solonun en dikkat çekici bölümü olan 20 ve 21. Ölçüde basta do olduğu için diminished scale gibi başlayan melodide akor minör majör 7 gibi düşünülerek kurgulanmış olabileceği ihtimali değerlendirilebilir. Bir diğer deyişle melodinin başta Do altere gibi tınlaması, sonra minör majör 7'ye bağlanıyor gibi gözükmesi dikkat çekicidir. A majör triad (C(b9)'a gönderme, 13 voicing olarak düşünülebilir.) Melodinin gidişatı akor olarak kurgulandığında C#dim, F ikinci çevrim, G ikinci çevrim ve A majör ikinci çevrim kullanırken C#dim hariç melodide altere hissiyatı varken aynı zamanda minör majör gibi de duyulmaktadır. Bunun yorumlayanın perspektifine göre değişebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Horn, burada esasen altere yapma niyetiyle yola çıkmış ve dolayısıyla akor dışı ses kullanımı gibi duyulmuş olabilir, fakat sesinin kaymış olduğu ve detone olduğu da değerlendirilmelidir. Özellikle bu kısımda aynı zamanda trompet solosu hissiyatının da olduğu söylenebilir. Buna benzer yaklaşımların Woody Shaw tarafından da sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir. (Woody Shaw, 8.21.1985 Charles Hotel Cambridge konserinden There Is No Greater Love yorumu 7,8, 10. Ölçüler heksatonik örnek, 14-15. Ölçüler hem heksatonik hem de metrik kaymanın üçlü gruplarla kullanılmış olması sebebiyle örnek olarak gösterilebilir). Re-sol G7b9 'a gönderme yapmaktadır. 20-22. ölçülerde tonal merkezden uzaklaşan armonik renklerin kullanımı belirgin bir gerilim yaratmaktadır.

3. ölçüsüne bağlanışında yani yine solonun en dikkat çekici kısmı olan 20-22. Ölçüler arasında görülmektedir.

Örnek 22: "Searchin'" 19-22. Ölçüler



Solo boyunca 1-3. ve 17-19. ölçülerde neredeyse birebir benzer motiflerin yinelenmesi form içinde yapısal bir paralellik yaratmaktadır. Solo armonik gerilime ek olarak yer yer uygulanan ritmik yer değiştirme ve üçlü gruplar ile birlikte, ritmik derinlik ve çeşitlilik içermektedir. Bu armonik gerilimin ritmik yer değiştirme ile eşzamanlı sunulması modern bir ifade perspektifine işaret etmektedir. Horn'un tonal beklentiyi zaman zaman bilinçli biçimde esnettiği; modülasyon, altere ve upper structure sesleri ile ifade yoğunluğunu artırdığı görülmektedir.

Scat hece kullanımı bakımından Horn, Betty Carter geleneğiyle ilişkilendirilebilir. Bu benzerlik yalnızca melodik varyasyon üretiminde değil, hece seçimi ve bunların artikülasyona olan etkisinde de görülmektedir. "Tight" parçasının günümüzde çoğu şarkıcı tarafından da seslendirildiği düşünüldüğünde yorumuyla Carter estetiğine en yakın yaklaşımı sergileyen isimlerden birinin Horn olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, Horn'un bu solo özelinde literatüre taşıdığı yeniliklerin; ritmik yer değiştirme, özgün scat hece kullanımı ve dışsal notaların kullanımı gibi çağdaş doğaçlama yaklaşımları olduğu belirgin biçimde görülmektedir.

1.2.3. MICHAEL MAYO (1.06.1992)

Neo-soul ile bebop dilini hibrit bir vokal estetiğinde, yani *cross-genre*¹⁷ bir yaklaşımla birleştiren isimler arasında Michael Mayo, Esperanza Spalding ve Gretchen Parlato gibi çağdaş sanatçılar öne çıkmaktadır. Bu sanatçılar içinde genç kuşak temsilcisi

¹⁷ Literatürde de yer alan bir kavram olan türlerarası bir doğaçlama ve bestecilik yaklaşımı

olan Michael Mayo hakkında henüz kapsamlı akademik çalışmaların sınırlı olması nedeniyle, bu araştırmada ağırlıklı olarak kendi röportajlarından ve söyleşilerinden elde edilen bilgiler kullanılmıştır. Bu durum, çalışmada Mayo'ya ilişkin verilerin büyük ölçüde birincil kaynak niteliğinde değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır.

Los Angeles'ta büyüyen vokalist ve besteci Michael Mayo, müzikal açıdan oldukça zengin bir aile ortamında yetişmiştir. Annesi Valerie Pinkston, Diana Ross ve Whitney Houston gibi uluslararası üne sahip sanatçılarla birlikte çalışmış profesyonel bir vokalisttir. Earth, Wind & Fire ile sahne alan ve American Idol gibi popüler projelerde görev alan babası Scott Mayo ise günümüzde Sergio Mendes'in müzik direktörlüğünü sürdürmektedir. Böyle bir çevrede yetişmiş olmak, Mayo'nun erken yaşlardan itibaren müzik alanında başarılı bir kariyerin mümkün olabileceğine dair güçlü bir algı geliştirmesine zemin hazırlamıştır (Mayo, 2022).

Erken yaşlardan itibaren aile üyelerinin profesyonel müzik yaşamları sayesinde büyük sahne prodüksiyonlarına, Earth, Wind & Fire'a ek olarak Luther Vandross, ve Beyoncé gibi sanatçıların sahnelerine de tanıklık etmesi Mayo'nun müzikal deneyimlerini zenginleştirmiştir. Çocukluk döneminde alışıldık gibi görünen bu deneyimler, yetişkinlikte Mayo tarafından olağanüstü bir müzikal sosyalleşme ve sıradışı deneyimler olarak değerlendirilmektedir (Toth, 2025).

Cazla ilişkisi, LA County High School for the Arts'ta opera yerine caz bölümünü tercih etmesiyle kurumsal bir çerçeve kazanmış; lise öncesinde babası tarafından Miles Davis'in Kind of Blue albümü, anneannesi tarafından ise Ella Fitzgerald'ın kapsamlı antolojisiyle desteklenen dinleme pratiği, müziğe olan yöneliminin kalıcı biçimde caz ekseninde şekillenmesine katkıda bulunmuştur (Toth, 2025).

Michael Mayo, New England Conservatory'de (NEC) aldığı eğitim sırasında farklı müzik türleriyle tanışarak sanatsal ufku genişletmiş ve kendi müzikal kimliğini sorgulamaya başlamıştır. Sonrasında öğrenimine devam ettiği, günümüzde Hancock Institute olarak bilinen Thelonious Monk Institute of Jazz Performance ona doğaçlama, kompozisyon ve grup içi müzikal etkileşim konularında derinleşme olanağı sağlamıştır.

Mayo'nun ifadesiyle, NEC eğitimi sanatsal yolculuğunun başlangıç noktasını oluştururken, Institute deneyimi müzikal yönelimlerini somutlaştırmasına ve profesyonel dünyaya açılmasına katkıda bulunmuştu (Mayo, 2022).

Michael Mayo'nun lisans eğitimini sürdürdüğü New England Conservatory'deki çalışma deneyimleri, onun müzikal kimliğinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu süreçte vokal alanında Dominique Eade ile çalışmış, ayrıca cazın önde gelen isimlerinden Jerry Bergonzi, John Lockwood, Miguel Zenón ve Donny McCaslin gibi müzisyenlerle birebir dersler yapmıştır. Farklı yaklaşımlara sahip bu sanatçılarla çalışmak, onun teknik ve stilistik çeşitlilik kazanmasına, aynı zamanda NEC'nin disiplinlerarası ve açık öğrenme ortamında farklı bakış açılarını bütünleştirmesine de olanak sağlamıştır. Bu deneyimler, Mayo'nun vokalist olarak sesini bir enstrüman gibi ele alan yaklaşımının akademik ve pratik zeminini güçlendirmiştir (Mayo, 2021).

Michael Mayo, lisans eğitimini tamamladıktan sonra Thelonious Monk Institute'a kabul edilmiştir. Başlangıçta yüksek lisans yapmayı planlamasa da, bu programa katılımı ona UCLA'dan yüksek lisans diploması ve enstitüden ek bir sertifika kazandırmıştır. Oldukça seçici olan bu kısa süreli program, iki yıl boyunca aynı toplulukla çalışma, birlikte ders görme ve yoğun bir müzikal paylaşım süreci üzerine kuruludur. Katılımcılar günün büyük bölümünü beraber geçirerek müzikal bağlarını güçlendirmiş, ayrıca Herbie Hancock, Wayne Shorter, Gretchen Parlato ve Luciana Souza gibi konuk sanatçılarla birebir çalışarak deneyimlerini derinleştirmiştir (Mayo, 2021).

Michael Mayo'nun enstitüde edindiği deneyimler onun müzikal yaklaşımında kalıcı izler bırakmıştır. İlk olarak, Hal Crook ile çalışması sırasında bir vokalist olarak "*comping*"¹⁸ yapmaya teşvik edilmesi, ona şarkı söylemenin yalnızca ön planda olmayı değil, aynı zamanda eşlikçi bir işlev üstlenmeyi de kapsayabileceğini göstermiştir. Bu durum, doğaçlama sırasında odak noktasını bireysel ifade yerine kolektif müzikal bağlam üzerine kaydırmasına imkân tanıyarak ona farklı bir zihinsel perspektif kazandırmıştır. Bir diğer önemli deneyimi ise Herbie Hancock'un teknoloji, toplum ve müzik ilişkisine dair

¹⁸ Piyanoda eşlik etme.

aktardıklarıdır. Hancock, Mayo'nun müziği yalnızca ifadesel bir pratik olarak değil, aynı zamanda çağdaş eğilimlerle etkileşim hâlinde dinamik bir alan olarak düşünmesini sağlamıştır. Hancock'un özellikle 1970'lerdeki yenilikçi çalışmaları, müzikte teknolojik olanakların yaratıcı kullanımına dair ilham verici bir örnek sunarak Mayo'nun kendi sanat anlayışını derinleştirmiştir (Mayo, 2021).

Michael Mayo, Herbie Hancock ile çıktığı 2018 sonbaharındaki Güney Amerika turnesini kariyerinde dönüm noktası olarak nitelendirmektedir. Sanatçı, Kolombiya, Şili, Brezilya, Uruguay ve Arjantin'i kapsayan bu turneyi gerçekleştirmiş bir hayal olarak görmektedir. Bu turnede sahneyi Hancock'a ek olarak armonikada Gregoire Maret, basta James Genus ve davulda Justin Brown gibi seçkin müzisyenlerle paylaşmıştır. (Mayo, 2021). Mayo (2021), turne sürecinde prova deneyimlerinin kendisine farklı bir bakış açısı kazandırdığını belirtmektedir. Sanatçı, başlangıçta Hancock'un geniş repertuarını bütünüyle öğrenmeye çalışsa da bunun imkânsız olduğunu fark etmiş ve parçaların prova öncesi kısa süre içinde belirlendiğini ifade etmiştir. Hancock'un prova yaklaşımı, önceden belirlenmiş bir programdan ziyade organik ve esnek bir yapıya dayanmış; müzisyenlerden öneriler alınarak repertuarın geceden geceye değiştiği bir süreç olmuştur. Mayo, ilk iki konserde yoğun bir şekilde hata yapma kaygısıyla mücadele ettiğini, ancak Hancock'un kendisine "sadece kendin ol" diyerek onu doğallığını ortaya koymasını konusunda teşvik etmesi sonucunda daha iyi hissettiğini aktarmaktadır. Bu deneyim, sanatçı açısından, teknik doğruluk kaygısından ziyade özgünlüğün ve farkındalığın müzikal yaratıcılıkta temel değerler olduğunu pekiştiren bir öğrenme süreci olmuştur (Mayo, 2021).

Aynı şekilde Herbie Hancock ile çalışmaları sırasında Mayo'nun dikkatini çeken bir diğer durum ise Hancock'ın prova sürecine doğrudan katılması ve teknik ayrıntılara bizzat özen göstermesiydi. Sanatçı, Hancock'un statüsünde biri için süreci yalnızca müzik direktörüne bırakmanın kolay olabileceğini, ancak onun her aşamada yer alarak hem ekip çalışmasına hem de müziğin bütünselliğine önem verdiğini ifade etmektedir. Bu yaklaşım ile Mayo'ya göre (2021) liderlik yalnızca sanatsal vizyonla değil, aynı zamanda kolektif sürece aktif katılımı da şekillenmektedir (Mayo, 2021). Sonuç olarak, repertuarın son anda değişebilmesi, birlikte karar verebilme gibi kolektif süreçler de doğaçlama

olgusunun sadece enstrümantal pratikte değil, düşünsel pratikte de yer aldığını ortaya koymaktadır.

Mayo (2021), *looping*¹⁹ pratiğine lisans eğitiminin son yılında New England Conservatory'de tesadüfen başladığını aktarmıştır. Looping performanslarında yalnızca bir teknik araç değil, aynı zamanda besteleme, düzenleme ve çok katmanlı vokal yapılar inşa etme imkânı sunan yaratıcı bir unsur hâline gelmiştir. Mayo Looping pratiğinde her performansın benzersiz bir deneyim sunduğunu vurgulamaktadır. Sanatçı, bir caz standardını walking bass/yürüyen bas hattı ile söylerken ilk kez eşzamanlı olarak piyano eşliğiyle birleştiğini ve bu kararın tamamen anlık bir doğaçlama sonucu ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu süreçte entonasyonun belirleyici rolüne de dikkat çeken Mayo, özellikle a capella yorumlarda kulak alışkanlığı nedeniyle hafif pesleşme eğilimi gösterdiğini ve sesinin çoğunlukla A=432 civarında konumlandığını ifade etmektedir. Dolayısıyla, klavyeyle entonasyon uyumunu koruma kaygısı taşısa da, performans sırasında büyük ölçüde tonda kalarak doğaçlamayı sürdürebilmiştir (Mayo, 2021). Bu durum, vokal ve enstrümantal eşlik entegrasyonunun doğaçlamada teknik dikkat ile yaratıcı kendiliğindenlik arasındaki ilişkisini ortaya koymaktadır.

Mayo (2021), looping pratiğinin merkezinde melodik, ritmik ve armonik öğelerin yanı sıra değişik tınılar keşfetmenin de bulunduğunu belirtmektedir ve looping sürecini büyük ölçüde doğaçlamaya dayalı bir deneyim olarak tanımlamaktadır. Özellikle sesini katmanlama yöntemine vurgu yapan sanatçı, aynı partiyi kendi orijinal sesinde, daha koyu ve daha parlak versiyonları şeklinde üç farklı renkte kaydederek birden fazla kişi söylüyormuş izlenimini yaratmaktadır. Bu yöntem, hem tınısal çeşitlilik sağlaması hem de doğaçlama performanslarda yeni olanaklar sunması açısından sürekli kendini besleyen bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Mayo, bu yaklaşımı zaman zaman yaptığı “*two-parter*” adlı loop çalışması üzerinden örneklemiş, performanslarının teknik olduğu kadar yaratıcı bir boyut da taşıdığını göstermiştir (Mayo, 2021). Yeni bir loop'a başlarken genellikle doğaçlama yapıp telefonuna kaydederek hoşuna giden fikirleri yakaladığını, ardından bu fikirleri bas, melodi, pad ve ritmik öğeler gibi bölümlere ayırarak ayrı ses notları hâlinde

¹⁹ Tek kişilik ve çok sesli bir müzik yapmak amacıyla seslerin veya enstrümanın müzisyen tarafından çalınarak katman katman kaydedildiği bir elektronik müzik aleti.

arşivlediğini belirtmektedir. Örneğin Giant Steps düzenlemesi, aslında parçanın üzerinde solo çalışmak istemesinden doğmuştur; New York'a taşındığında elinde sadece akor basabildiği bir melodika olduğu için sıkıldığından looper kullanmaya yönelmiştir. Bu yaklaşım zamanla sahnede uygulanan bir formata dönüşmüştür. Sanatçı ayrıca, beste süreci ile looping arasındaki farkı vurgulayarak, üniversite yıllarından bu yana şiir yazdığını ve son dönemde bu üretimlerini daha görünür kıldığını ifade etmektedir.

2016'da eğitimini tamamladıktan sonra taşındığı New York'ta yaklaşık yedi yıl yaşadıkdan sonra 2023 sonbaharında Los Angeles'a geri dönmüştü (Toth, 2025). Michael Mayo'nun müzikal yaklaşımı, sesi yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bağımsız bir enstrüman olarak ele almasıyla dikkat çekmektedir (Spellman, 2021). Bu doğrultuda Kneebody grubu ile yaptığı kayıtlarla da deneyimini zenginleştirmektedir. Bunun yanında, beste ve şarkı yazım süreçlerine yönelik düşünceleri ile COVID-19 pandemisi döneminde üretkenlik üzerine geliştirdiği yaklaşımlar, sanatçının yenilikçi ve disiplinlerarası yönelimini ortaya koymaktadır (Spellman, 2021).

Michael Mayo, pandemi sürecinde üretkenlik deneyimini değerlendirirken özellikle başlangıç aşamasının güçlüğüne dikkat çekmektedir. Ona göre, bir işe başladıktan sonra sürecin akışına girmek kolay olsa da, üretkenliği başlatmak önceye kıyasla daha zordur. Michael Mayo'nun ifadesine göre, üretkenlik ve motivasyon süreçlerinde zaman baskısının belirleyici rolü önemlidir. Sanatçı, özellikle belirlenmiş son teslim tarihlerinin yaratıcılık için güçlü bir itici güç olduğunu vurgulamaktadır. Kendi deneyimine göre, yeni müzikler bestelemek için yeterli zamana sahip olmak her zaman üretkenliği garanti etmemekte; performansın ne zaman sahneleneceğine dair belirsizlik, eserin ayrıntılarına yoğunlaşmayı zorlaştırmaktadır. Bu durum, açıkça tanımlanmış bir zaman çizelgesinin, sanatsal üretimin yönlendirilmesinde ve odaklanmanın sağlanmasında kritik bir işlev üstlendiğini göstermektedir (Mayo, 2021).

Bobby Spellman'ın 2021 yılında yaptığı değerlendirmeye göre, Michael Mayo'nun vokalist olarak yaklaşımı özellikle dikkat çekicidir. Spellman, onun sesi yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda bir müzik enstrümanı olarak ele aldığını, bu nedenle şarkı söyleme ve müzik üretiminde kontrollü ve enstrümantal bir niteliğin öne çıktığını

belirtmektedir. Mayo da bu tespiti doğrular biçimde, sesin bir müzik enstrümanı olduğu düşüncesine katıldığını ve sesin mekanizmasına bilinçli bir özen gösterdiğini vurgulamaktadır. Ayrıca, NEC Jazz Lab deneyiminde Becca Stevens ile birlikte insan sesinin en küçük ayrıntılarına odaklanan vokal egzersizleri üzerine çalışmaları, onun sesin en küçük ayrıntılarda bile nasıl işlediğini keşfetmeye yönelmesini yansıtmaktadır (Spellman; Mayo, 2021). Bu da onun vokal çalışmalarında tekniğin önemini gösteren bir yaklaşımı olduğunu doğrular niteliktedir.

Michael Mayo'nun aktarımlarına göre, vokal çalışmaları yalnızca sesin doğru üretimine değil, aynı zamanda duyum ile sesin ilişkisini, yani kulak eğitimi geliştirmeye de odaklanmaktadır. Şarkıcıların kendi seslerindeki “groove”ları, yani belirli bir melodik şeklin doğru yerleşimini bulmaları gerektiğini vurgulamakta; aksi halde entonasyon hataları ya da ifadedeki eksikliklerin ortaya çıkabileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda küçük ölçekli egzersizler, özellikle doğru perdeye oturabilme ve sesin inceliklerini kontrol edebilme becerisini desteklemektedir. Mayo, vokalistler için kulak eğitiminin, enstrümanı dışsal bir araçla değil, doğrudan bedende taşımanın getirdiği güçlükler nedeniyle özel önem taşıdığını ifade etmektedir. Bu durumu, göstergesiz uçan bir pilot veya karanlıkta çalışan bir cerrah metaforuyla açıklamaktadır. Ayrıca ses çıkarmadan, yalnızca zihinde doğaçlama solo yapma pratiği, bireyin işitsel hayal gücünü güçlendirerek kulak ile ses arasındaki bağlantının daha sağlam kurulmasına katkı sağlamaktadır (Mayo, 2021).

Mayo'nun (2021) ifadeleri, vokalistlerin kimlik arayışı ve ses çeşitliliği konusundaki ikilemelerini de yansıtmaktadır. Sanatçı, geleneksel olarak şarkıcıların belirli bir ses ya da tarz kalıbına sıkıştırıldığını, ancak sesin sunduğu sınırsız imkânlar karşısında bu tür sınırlamaların yaratıcılığı kısıtladığını belirtmektedir. Bu nedenle, farklı tınısal ve teknik alanlarda denemeler yapmayı bir keşif süreci olarak görmektedir. Bununla birlikte, kendi sesini kaybetme endişesi taşıdığını da dile getiren Mayo, özellikle üniversite ve lisansüstü eğitim sürecinde “benim sesim nedir” sorusu etrafında yoğun bir kaygı yaşadığını ifade etmektedir (Mayo, 2021). Bu durum, vokal olarak kimliğin hem bireysel hem de pedagojik düzeyde sürekli yeniden tanımlanan bir olgu olduğunu göstermektedir.

Mayo (2021), sanatsal kimlik ve estetik tercihlerin sabit değil, zamana bağlı olarak değişen dinamik bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Öğrencilik döneminde ilgisini çeken unsurların bugünkünden oldukça farklı olduğunu, gelecekte de farklılaşacağını belirten sanatçı, bu nedenle şimdiki anda kendisine hitap eden unsurlara odaklanmayı bilinçli bir tercih olarak görmektedir. Ona göre, sanatsal yönelimler biçim değiştirirse de özde varlıklarını korumaktadır. Bu yaklaşım, sanatçının katı bir tarza bağlı kalmak yerine, değişime ve çeşitlenmeye açık olmasının yaratıcılığı beslediğini göstermektedir. Böylece, sanatsal ifade süreci sınırsız olasılıkların keşfine dönüşmektedir (Mayo, 2021).

Mayo'nun (2021) yaratım sürecine ilişkin açıklamaları, besteleme ve söz yazımında çok yönlü ve deneysel bir yaklaşım benimsediğini göstermektedir. Lisans ve yüksek lisans döneminde ağırlıklı olarak piyanoda çalışırken, son yıllarda çoğunlukla *Logic*²⁰ üzerinde beat üretip bunun üzerine doğaçlama yaparak melodiler geliştirdiğini; kimi zaman ise herhangi bir enstrümana bağlı kalmadan, yalnızca ses yoluyla fikir üretmeye yöneldiğini belirtmektedir. Sanatçıya göre bu yöntem, enstrümanın fiziksel alışkanlıklarının sınırlayıcılığını aşmaya yardımcı olmaktadır.

Sanatçının ilk albümü “Bones” tümüyle kendi bestelerinden oluşmakta ve Andrew Friedman (klavye), Robin Betas (davul) ile Nick Campbell'ın (bas) yanı sıra, bir parçada ebeveynlerinin de yer almasıyla aile temelli bir proje niteliği taşımaktadır. Albüm kayıtlarının tamamlanmış olmasına rağmen yayımlanma sürecinin henüz kesinleşmediğini ifade eden Mayo, bu çalışmayı kariyerinde önemli bir adım olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca, Los Angeles'a dönüşlerinde ailesiyle sahne deneyimlerini paylaşmaya devam etmesi, onun müzikal yolculuğunda aile bağlarının sürekliliğini ve sanatsal üretimindeki merkezi rolünü göstermektedir (Mayo, 2021).

Michael Mayo'nun albümleri ve caz standartlarını yorumlayış tarzı incelendiğinde caz dilini R&B ve neo-soul ile harmanlayan cross-genre bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Shrire (2022), “The Jazz Session #592: Michael Mayo” bölümünde, kariyeri boyunca Ben Wendel ile kayıtlar gerçekleştiren, Shai Maestro ile iş birliği yapan

²⁰ Bilgisayar destekli müzik kayıt ve prodüksiyon programı.

ve Herbie Hancock'un turnesinde yer alan Michael Mayo'nun, farklı müzikal ortamlar aracılığıyla caz, R&B ve neo-soul gibi türlerin ortak estetik temellerini keşfetmesinden bahsedilmektedir. Burada yapılan röportajda sanatçı, Moonchild, D'Angelo ve Erykah Badu gibi isimlerden etkilendiğini, müzikal ifadenin özünde evrensel olduğunu ve sadece farklı üsluplarla dışa vurulduğunu belirtmektedir (Mayo, 2022).

Crane'e göre (2022) Michael Mayo, caz temelli bir altyapıya sahip olmakla birlikte müzikal sınırları aşarak R&B, soul ve pop unsurlarını da ifade biçimine dâhil eden bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Ailesinden edindiği müzikal mirasın yanı sıra eğitim ve sahne deneyimlerinin güçlülüğü onun 2021 yılında Mack Avenue Records etiketiyle yayımlanan "Bones" albümünde de belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu albüm, sanatçının kariyerinde yalnızca bir başlangıç niteliğinde kabul edilmekte ve onun müziğe bağlılığını, sanatsal dürüstlüğünü ve kuşaklar arası aktarımı temsil eden bir örnek olarak değerlendirilmektedir. (Mayo, 2022).

Dinleyicilerden olumlu tepkiler alan Bones albümü, sanatçının kendine özgü müzikal kimliğini ortaya koyan tutarlı bir ifadesel çerçeveye sahiptir. Eserlerde karmaşık armonik yapılar ve ritmik ayrıntılar bulunmakla birlikte, bütününde samimi bir ifade sunulmaktadır. Özellikle "You and You" adlı şarkıdaki kısa süreli modülasyonlar, dinleyiciye beklenmedik ve üslup açısından etkileyici bir deneyim sunmaktadır (Mayo, 2022).

Albümün son parçası olan "Hold On" ise ayrı bir duygusal yoğunluk barındırmaktadır. Bu parçada Mayo, annesi Valerie Pinkston ve babası Scott Mayo ile birlikte düet yapmıştır. Sözleri annesi tarafından yazılan şarkı, bir ebeveynin çocuğuna yönelik sevgi ve destek mesajını içeren bir mektup niteliği taşımaktadır. Sanatçı, şarkının kendisi için oldukça kişisel bir anlamı olduğunu ve dinlediğinde hâlâ duygusal bir etki yarattığını ifade etmektedir (Mayo, 2022).

Michael Mayo'nun sanatsal yaklaşımında dürüstlük temel bir ilke olarak öne çıkmaktadır. Sanatçı, müzik türlerine yönelik kategorilerin dinleyiciler için yönlendirici bir niteliği olduğunu kabul etmekle birlikte, yaratım sürecinde bu sınırlamaların belirleyici olmasına izin vermemektedir. Ona göre asıl önemli olan, kendini samimiyetle ifade

edebilmek ve bu içtenliğin sanatçı kimliğinde doğal bir bütünlük duygusu oluşturacağına güvenmektir (Mayo, 2022).

Müzik dünyasında profesyonel gelişim, yalnızca teknik beceri ve çalışma disiplinine değil, aynı zamanda kişisel farkındalık ve iletişimsel yetkinliklere de bağlıdır. Özellikle genç müzisyenlerin, eleştiriye açık olma, öğrenmeye istekli davranma ve gerektiğinde haksız durumlara karşı durabilme becerileri önemlidir. Bu bağlamda “ego tetikleyicileri” kavramı, kişinin eleştiri ya da yönlendirme karşısında gereksiz savunmaya geçme eğilimini tanımlamakta ve bu tür farkındalıklar hem bireysel hem de toplumsal ilişkilerde yapıcı tutumlar geliştirmeyi sağlamaktadır. Ayrıca caz dünyasının tarihsel olarak hiyerarşik ve geleneksel yapısı, genç müzisyenlerin eski kuşaktan olanların olumsuz tutumlarıyla karşılaşmalarını kaçınılmaz kılmaktadır. Mayo'nun önerisi, bu gibi durumlarda kişisel sınırları korumak ve başkalarının sorunlarını içselleştirmemektir. Öte yandan, sürekli dinleme, düzenli çalışma ve canlı müzik deneyimlerine katılmanın, bireysel gelişim ve yaratıcılık için en az teknik çalışma kadar, hatta ondan daha fazla önem taşıdığı belirtilmektedir (Mayo, 2021).

Michael Mayo'nun Fly albümü, sanatçının yaratım sürecinde benimsediği bırakma yaklaşımını ve doğallığa duyduğu güveni yansıtan kişisel bir çalışmadır. Önceki albümü Bones (2021) pandemi koşullarında yayımlandığı için konser deneyiminden mahrum kalmış olan Mayo, bu kez albümün ekim ayında çıkmasıyla birlikte onu sahneye taşıma fırsatı bularak dinleyicinin tepkisini anlık olarak deneyimlemiştir. Müzikal fikirlerin fazla zihinselleştirilmeden ilk içgüdülere dayalı olarak şekillendiği bir süreç sonucunda ortaya çıkmış olan bu albümün adı hem yaratıcılığın özgür akışını hem de zamanın hızla geçişini simgelemektedir. Linda May Han Oh (kontrbas), Shai Maestro (piyano, Rhodes) ve Nate Smith'in (davul) yer aldığı kayıt ekibi, yalnızca tek bir prova ve iki günlük stüdyo çalışmasıyla albümü başarıyla tamamlayınca, arta kalan sürede “Spring Can Really Hang You Up the Most” adlı standart baladın kaydedilmesi mümkün olmuştur. Bu hızlı ve yoğun süreç, Mayo'nun müzikal vizyonunun berraklık, güven ve kolektif yaratıcılık üzerinden nasıl somutlaştığını göstermektedir.

Bazı dinleyicilere göre Michael Mayo'nun olağanüstü ses aralığı ve farklı tını üretme kapasitesi Bobby McFerrin'i hatırlatmaktadır (Doyle, 2025). Mayo ise bu

benzetmeyi büyük bir övgü olarak değerlendirdiğini, McFerrin'in kariyeri boyunca en önemli idollerinden biri olduğunu ve özellikle onun yalnızca vokalden oluşan "The Voice" albümünü yoğun şekilde dinleyerek pratik yaptığını ifade etmektedir. Bu albümün kendi vokal gelişiminde belirleyici bir rol oynadığını vurgulamaktadır (Mayo, 2025).

2025 yılında ilk kez düzenlenen Nomad Jazz Festival, caz dünyasında yeni caz festivallerinin oluşması açısından önemli bir başlangıç noktası olarak öne çıkmıştır. Michael Mayo da bu festivalde sahne almış ve etkinliğin açılışına katkı sağlamıştır. Röportajda belirtildiği üzere, köklü caz festivallerinin yanı sıra yeni bir festivalin "en başından" parçası olmak, sanatçı için heyecan verici bir deneyim olmuştur. Bu durum, onun kariyerinde önemli bir ilk olarak görülmektedir (Doyle, 2025; Mayo, 2025).

Mayo, zamanda geriye gidip herhangi bir caz sanatçısını dinleme şansı olsa ilk tercihinin Ella Fitzgerald olacağını belirtmektedir. Onu hâlen en sevdiği caz vokalistlerinden biri olarak tanımlayan Mayo, Fitzgerald'ın dinlediği ilk caz şarkıcısı olduğunu ve kendisini bu müziğe âşık eden kişi olarak gördüğünü ifade etmektedir. Özellikle Fitzgerald'ın "How High the Moon" yorumunun hem stüdyo versiyonunu hem de beş dakikalık solosunu içeren canlı kaydını dinlediğinde, yaklaşık on üç yaşında olduğunu ve bu deneyimin onda "Her ne ise, ben de bunu yapmak istiyorum" düşüncesini uyandırdığını aktarmaktadır. Ayrıca Fitzgerald'ı New York'taki Village'da (Greenwich Village) izlemeyi hayal ettiğini, çünkü sonrasında Sarah Vaughan'ı da dinleyebilme fırsatının olacağını vurgulamaktadır (Mayo, 2021).

Mayo, cazla ilk ciddi karşılaşmasını Sarah Vaughan'ın "Live at Mr. Kelly's" albümü üzerinden yaşadığını ve babasının yönlendirmesiyle Miles Davis "Kind Of Blue" albümü üzerindeki Wynton Kelly'nin "Freddie Freeloader" solosunu öğrenmeye çalıştığını aktarmaktadır. Bu deneyim, onun öğrendiği ilk caz solosu olmuş ve sesle enstrümanı taklit etme fikrinin kapısını aralamıştır. İlk denemelerinde yalnızca "a" sesiyle sınırlı kalmasına rağmen bu deneyimi, onun vokal ve enstrümantal müzik arasında ayırım gözetmeyen bir yaklaşım geliştirmesinde önemli bir adım olmuştur (Mayo, 2021).

Mayo, scat geleneğinin günümüz vokalistleri için taşıdığı ağırlığı da vurgulamaktadır. Ona göre cazda doğaçlama yapan her şarkıcı, bu dilin tarihsel gelişimine katkı sağlayan az sayıda ismin mirasıyla bir şekilde yüzleşmek durumundadır. Sanatçı, bu süreçte kullanılan hece seçiminin önemine dikkat çekmektedir ve öğrencilerine de benzer bir keşif alanı tavsiye etmektedir. Özellikle enstrümantal soloların öğreniminde, öğrencilerden yalnızca notaları doğru çıkarmalarını değil, aynı zamanda kendilerinden doğal olarak çıkan sesleri keşfetmelerini istemektedir. Bu yöntemle, öğrencilerin zamanla kendilerine özgü bir ses dağarcığı oluşturduklarını ve doğaçlamanın temelinde deneyimin ve denemenin yattığını vurgulamaktadır (Mayo, 2021).

1.2.3.1. “It Could Happen To You” Analizi

Caz standardı olan It Could Happen To You parçasında Mayo, A bölümündeki ilk dört ölçüde eksik ölçüden antisipasyonla başlattığı unison girişi, oktav aralığı ve kromatik inici bir kalıp ile sürdürmektedir. Solonun 5. ölçüsünde durduğu noktada gelen B half-diminished7 akoru ve düştüğü notanın bemol üçüncü olması dikkat çekicidir. Akor seslerinden özellikle üçüncü dereceye düşüş, akorun fonksiyonunu doğru duyurmak açısından önem taşımaktadır. 7. ölçüde Charlie Parker’ın Cool Blues parçasının melodisinden bir alıntı yer almaktadır. Özellikle ilk ölçünün aynısının Fa Majör halinin kullanıldığı görülmektedir.

Örnek 23: Charlie Parker “Cool Blues” ilk 4 ölçü



Örnek 24: It Could Happen To You 7. Ölçü “Cool Blues” alıntı



Sekizinci ölçüde dizi kalıbı kullanarak (1-2-3-5) kendi cümlesine devam etmektedir. Dokuzuncu ölçüde gelen half-diminished akorunun seslerinden başlayan bir motif kurmakta, sonraki ölçüde ise kromatizmden yararlanarak inici bir ritmik kalıp kullanmaktadır. Bu bağlamda 10. ölçünün son iki vuruşu ile 11. ölçünün ilk iki vuruşunda belirgin bir gerilim oluşmaktadır. 11. ölçüye düşüldüğünde, kromatik motiften sonra bir çözümlene hissi ortaya çıkmaktadır. Bu kromatik alanla birlikte tansiyon duygusu yaratılmakta ve 11. ölçünün son iki vuruşunda çözülme hissi duyulmaktadır. 12. ölçünün son iki vuruşunda kullanılan enclosure dikkat çekicidir; bunun çalışılmış olduğu ve bebop enstrümantal yaklaşımın uygulandığı söylenebilir.

Örnek 25: “It Could Happen To You” Enclosure’a örnek



15. ölçüde seçilen son nota (la bemol/sol diyez), bir sonraki ölçüye antisipasyon olarak girdiğinde, sonraki ölçüdeki akorun (G7) bemol dokuzlusuna denk gelmektedir. Burada belirgin bir tansiyon yaratıldığı söylenebilir.

Örnek 26: “It Could Happen To You” G7b9



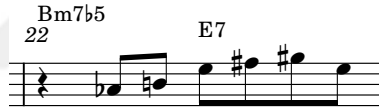
Bu ölçüde kullanılan “la bemol-mi-si natürel” motifi, bir sonraki ölçüde aynı akorun minör formu duyulduğunda “la natürel-fa-si bemol”e dönüşmekte ve tekrar eden motifli bir yapı ortaya çıkmaktadır; la natürel notasına da yine antisipasyonla girilmektedir. Burada da ortak seslerin solo sırasında doğru kullanımı özelliği ön plana çıkmaktadır.

Örnek 27: “It Could Happen To You” G7-Gm7 değişimi



B bölümünde de geçiş notasından oluşan bir enclosure motifiyle başlanmaktadır. B'nin 4. ölçüsündeki (22.) Ab diminished7 akoru üzerine söylenen motif, aslında o akorun alternatifi olarak düşünölebilecek B half-diminished7 ve E7b9 akorlarına göre söylenmiş gibi duyulmaktadır; grubun da bu yönde çaldığı düşünölebilir. Bu ölçü, diminished akor fonksiyonları gereği akor seslerinin oldukça net duyurulduğu bir bölüm olmuştur.

Örnek 28: “It Could Happen To You” Akor sesleri



27. ve 28. ölçülerde geniş aralıkların kullanımı dikkat çekmektedir. Re-do, reb-lab, sib-sol şeklindeki ardışık yedili, beşli ve altılı aralıkların içgüdüsel biçimde kullanıldığı düşünölmektedir. Bu aralıklarla ritmik anlamda da iki ölçölük bir metrik disonans etkisi oluşturulduğu söylenebilir. 29., 30. ve 31. ölçülerde ise antisipasyon şeklinde art arda gelen, birbirine benzeyen motiflerle devam eden bir yaklaşım görölmektedir. Bu antisipasyonlar aslında 27. ölçüden, metrik disonans yaklaşımının geldiği yerden itibaren başlamıştır. Bu hissiyat 27 ve 26'da daha güçlü iken 29. ölçüden itibaren sadece antisipasyona indirgenip sekizlik notaların zamanında kullanımıyla devam ettirilmiştir. Solonun sonu, akor seslerinden oluşan ve kromatik diziden de yararlanan inici bir dizi yaklaşımıyla tamamlanmıştır.

Örnek 29: “It Could Happen To You” Antisipasyon, geniş aralık kullanımları ve metrik disonans etkisi

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff starts at measure 27 and ends at measure 30. The second staff starts at measure 31 and ends at measure 34. Chord symbols are placed above the notes: Gm7, Bbm7, Fmaj7, Eb7, Ab13, Gm7, C7, Fmaj7, Gm7, and C7. A large, light-colored watermark is visible in the background of the page.

Genel olarak bu soloda 1-2-3-5 dizi kalıpları(gruplamalar), enclosure, kromatik yaklaşım, arpej sesleri kullanımı gibi birçok yöntemin bulunduğu söylenebilir. Bu parametreler doğrultusunda, bu solonun tam anlamıyla bir modern bebop solosu olma özelliği taşıdığı görülmektedir. Bebop kalıplarının bebop cümlelerini oluşturduğu düşünülürse, bu kalıpların da solo içerisinde sistematik biçimde uygulandığı anlaşılmaktadır.

1.3. KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ

Jon Hendricks, vocalese yazımının öncülerinden biri olarak, doğaçlamalarında artikülasyon ve bebop enstrümantal yaklaşımı öne çıkarmıştır. Özellikle zamanlama yaklaşımındaki netlik, onun bebop'un sözlü performansına kazandırdığı en belirgin katkılardan biridir. Sheila Jordan ise, melodik hatlar üzerine kurulu doğaçlamaları ve tamamen kendine özgü scat heceleriyle, vokal cazda benzersiz bir dil yaratmıştır. Çocuksu, yalın fakat derinlikli ses rengiyle birlikte bu unsurlar, Jordan'ın bebop geleneğini bireysel bir üslupla dönüştürmesini sağlamıştır. Betty Carter ise, vokal doğaçlamada hem scat hem de sözlü doğaçlamayı bir arada kullanmasıyla öne çıkmaktadır. Carter'ın doğrudan parçanın ana melodisini dahi doğaçlama bir anlayışla yorumlaması, onun özgünlüğünü pekiştirmiştir. Scat performanslarında ise sert, keskin ritmik yapılar ve farklı hece kullanımları ile bebop diliyle çağdaş dönemin ifade anlayışı arasında köprü kuran bir yaklaşım sergilemiştir. Özellikle melodiyi ölçü çizgilerinin ötesine taşımak (over the bar line) gibi cesur teknikler kullanarak dönemin sınırlarını zorlayan Carter, bebop vokal doğaçlamasına yeni bir boyut katmıştır.

Bu çalışmada incelenmek üzere yukarıda bahsi geçen eski jenerasyon şarkıcılara ait üç solo, ritmik yapı açısından benzer özellikler göstermektedir. Özellikle Jon Hendricks, Betty Carter ve Sheila Jordan'ın doğaçlamalarında 8'lik, 16'lık ve üçlemeli kalıpların ağırlıklı olduğu ve belirgin bir ritmik organizasyonun sürdürüldüğü görülmektedir. Betty Carter'ın sözlü varyasyonlarda zaman zaman ritmik esneklik sergilese de, doğaçlama bölümlerinde bu yapıdan çok fazla sapmadığı gözlemlenmiştir. Bu durum, bebop döneminin ritmik anlayışının vokal doğaçlamalara nasıl yansıdığını ortaya koymakta ve o döneme ait ortak yaklaşımları belirginleştirmektedir. Bu üç şarkıcı içinde yalnızca Sheila Jordan metrik disonans yaklaşımı ile modern bir yaklaşım sunmaktadır.

Çağdaş kuşaktan seçilen şarkıcılarda ise ritmik anlayış bakımından belirgin bir dönüşüm dikkat çekmektedir. Özellikle Michael Mayo'nun ve Jazzmeia Horn'un analiz edilen soloları, ritmik kırılmalar, ani vurgular ve ölçüsel kaymalar gibi enstrümental düşünceye yaklaşan özgün unsurlar içermektedir. Mayo'nun solosunun genel yapısında, zaman zaman piyanoya benzer şekilde kurgulanan yoğun ve karmaşık ritmik yapılar, vokal doğaçlamada sınırların genişletildiğini göstermektedir. Bu yaklaşım, özellikle melodinin kullanım biçimi ve zaman hissi açısından çağdaş şarkıcıların geçmişe kıyasla daha deneysel ve özgün bir doğaçlama dili geliştirdiğini ortaya koymaktadır.

Geçmiş ve çağdaş sololar kıyaslandığında ise Jon Hendricks ve Elling'in soloları, blues melodisi kullanımı ve dizi/arpej yaklaşımli uygulamaların kullanımı açısından benzerlik göstermektedir. Elling'in en büyük ilhamlarından biri Mark Murphy olmasına rağmen, sololarındaki artikülasyon yaklaşımının esasen Hendricks'e benzediği gözlemlenmiştir. Teknik ve ses rengi bakımından ise artikülasyonda Elling'in çok daha net ve parlak bir tonu, Hendricks'in ise ghost note kullanımının daha yoğun olduğu, yani notaları belirli belirsiz duyuran bir yaklaşımı olduğu gözlemlenmiştir. Hendricks ve Elling'in ortak yanlarından bir diğeri ise genellikle tiz notalarda üfleli enstrüman karakterinde söylemeleridir. Fakat Elling'in bu çalışma için analiz edilen solosunda daha ziyade piyanoyu taklit eden melodik bir yaklaşımı yer almaktadır.

Horn ve Carter'ın ise hece seçimi ve ses rengi açısından benzediği görülmektedir. Örneğin Kurt Elling'in ve Michael Mayo'nun kontrollü ve köşeli yaklaşımının tersine Horn ve Carter'ın daha yayvan, özgür ve sınırları zorlayan bir yaklaşımı olduğu söylenebilir. Ayrıca Michael Mayo'nun Bobby McFerrin'e benzerliğinden ve hayranlığından daha önce bahsedilmişti. Mayo'nun özellikle tiz notalardaki falsetto kullanımının da McFerrin'e benzediği söylenebilir.

Aşağıdaki tabloda görüldüğü üzere, seçilen 6 şarkıcının sololarının analizi melodik, ritmik ve armonik açıdan kategorize edilerek kullanılan doğaçlama teknikleri karşılaştırılmıştır. Aynı zamanda sanatçıların sololarında form, hız ve armonik ritim kullanımı, artikülasyon ve hece kullanımı, vokal efektler, tını ve ayırt edici özellikleri belirtilmiştir.

Tablo 1: Soloların Analizi: Doğaçlama Tekniklerinin Karşılaştırılması

	Jon Hendricks	Sheila Jordan	Betty Carter	Kurt Elling	Jazzmeia Horn	Michael Mayo
Melodik yaklaşım: Sekans ve dizi kullanımı, akor seslerinin (arpej) kullanılması, orijinal melodi referansı, motif kullanımı, alıntı (quote), tansiyon sesler, dışsal nota kullanımı, yatay veya dikey melodik hat kullanımı	Alıntı kullanımı, majör 6 akor sesleri, blues dizisi, yatay melodik hat, minör akor sesleri	Sekans kullanımı, motif kullanımı, tansiyon ses kullanımı, yatay melodik hatlar, akor sesleri	Motif kullanımı, orijinal melodi referansı, yatay melodik hat	Alıntı kullanımı, tansiyon ses kullanımı, motif kullanımı, yatay melodik hatlar	Orijinal melodi referansı, tansiyon ses ve dışsal nota kullanımı, yatay melodik hatlar	Alıntı kullanımı, sekans kullanımı, tansiyon ses kullanımı, yatay ve dikey melodik hatların birlikte kullanımı, akor sesleri
Ritmik yaklaşım: Nota değerleri kullanımı, ritmik boşluk kullanımı, over-the-bar-line phrasing, metrik modülasyon	Sekizlik, dörtlük, onaltılık kullanımı, dengeli ritmik boşluklar	Sekizlik, dörtlük kullanımı, over-the-bar-line phrasing ile büyük üçleme kullanımı, 2 chorus boyunca dengeli ritmik boşluklar	Sekizlik, dörtlük ve üçleme kullanımı, ritmik boşluk kullanımı az	Sekizlik, dörtlük ve üçleme kullanımı, ritmik boşluklar solonun başında ve orta bölümünde dengeli kurgulanmış	Sekizlik, dörtlük, üçleme notalar, ritmik boşluk kullanımı az, metrik modülasyon benzeri bir yaklaşım	Sekizlik, dörtlük, onaltılık notalar, solonun başında daha yoğun ritmik boşluk kullanımı, over-the-bar-line phrasing

Bebop Dili Kullanımı: kromatik yaklaşım, blues yaklaşımı, enclosure, bebop dizisi kullanımı, ii-V-I kalıpları	Blues yaklaşımı, ii-V-I kalıpları	Kromatik yaklaşım	Kromatik yaklaşım	Kromatik yaklaşım (dizi gibi bir kullanım), blues yaklaşımı, mixolydian bebop dizisi	Kromatik yaklaşım	Kromatik yaklaşım, enclosure kullanımı, ii-V-I kalıpları, blues yaklaşımı
Form, Hız ve Armonik Ritim	AABA, rhythm changes benzeri bir form, 240 tempoda civarı hızlı bir tempo, A bölümünde değişmeyen, B'de ölçüde bir değişen armonik ritim	AABA, rhythm changes, 200 tempo civarı hızlı bir tempo, rhythm changes formundan dolayı armonik ritim sık değişiyor	AB, 240 tempo civarı hızlı bir tempo, A'nın ikinci bölümünde daha sık değişen bir armonik ritim	AB tekrarlı, 150 tempo civarı orta hızda bir tempo, armonik ritim ölçüde bir değişiyor, armonik ritim ölçüde bir değişiyor	AB formuna adapte edilmiş, 240 tempo civarı hızlı bir tempo, armonik ritim çok sık değil, daha ziyade ölçüde bir değişiyor	AB şarkı formu, 180 tempo civarı orta hızda bir tempo, armonik ritim sık değil, ölçüde bir değişiyor
Artikülasyon ve Hece Seçimi	Orijinal hece seçimi, enstrümantal yaklaşım	Orijinal hece seçimi, enstrümantal yaklaşım, enstrümantal yaklaşım	Yaratıcı, zorlayıcı ve riskli hece seçimi, enstrümantal yaklaşım,	Sert ünsüzlerin yoğun olduğu geleneksele yakın hece seçimi, vokal yaklaşımı, köşeli ve tempoyla uyumlu artikülasyon	Orijinal ama riskli hece seçimleri, enstrümantal yaklaşım	Geleneksele yakın ve orijinal hece seçimi, enstrümantal yaklaşım
Vokal Efektler, Tını ve Ayırt Edici Bireysel Özellikler	Yodeling ⁵ tarzında efektler, göğüs sesi-falsetto karışık kullanım,	Genellikle üst perde kullanımı, falsetto kullanımında rezonans maske bölgesinde, hafif nazal tını	Falsetto, göğüs sesi birlikte kullanımı, cümle sonlarında kısa vibrato kullanımı	Ses tonu rezonansı yüzün ön bölgesinde konumlanmış, sadece göğüs sesi kullanımı, net artikülasyon	Göğüs sesi kullanımında rezonans yüzün ön bölgesinde, tizlerde miks ses kullanımı	Üst perdede falsetto yoğun, göğüs sesi yüzün ön bölgesinde

Melodik, ritmik ve armonik yaklaşımların alt kategorilerinde görüldüğü üzere, melodik anlamda en fazla yaklaşımın Mayo tarafından kullanıldığı görülmektedir. Ritmik

⁵ Şarkı söylerken ses perdesinin göğüs sesinden falsetto'ya aniden değiştirilmesi.

anlamda en fazla yaklaşımın ve çeşitliliğin ise Jordan tarafından yapıldığı görülmektedir. Armonik yaklaşımların alt kategorisi; bebop kalıpları kullanımı, ii-V-I cümlelerindeki çeşitlilik, enclosure kullanımı, kromatik yaklaşımı vs. dikkate alındığında ise Mayo'nun ve Hendricks'in yaklaşımındaki çeşitlilikler ön plana çıkmaktadır.

Parçalar AABA ve AB formlarındadır. Hızları düşünüldüğünde ise Elling ve Mayo'nun haricindeki sololar daha hızlı tempodadır. Armonik ritmin ise en sık değiştiği parçanın rhythm changes formundan dolayı Anthropology (Jordan) olduğu söylenebilir. Jumpin' At The Woodside'da da rhythm changes'a benzer bir akor kurgusu olduğuna değinilmişti.

Artikülasyon ve hece seçimi konusunda, hece seçiminin bireysel bir yönelim olduğu göz önünde bulundurulsa da, bebop dilinde geleneksel yaklaşımların ve standart hece kalıplarının olduğu ("Da", "ba", "du", "bop"vb.) varsayımından yola çıkılarak, en geleneksele yakın yaklaşımlar barındıran şarkıcıların çağdaş dönemden olmalarına rağmen Horn, Mayo ve Elling olduğu gözlemlenmiştir. Fakat sololar bütün olarak değerlendirildiğinde Elling'in aynı zamanda "sa", "pha", "va" tarzındaki heceler kullandığı ve "f" harfine vurgu yaptığı görülmektedir. Bu nedenle yenilikçi yaklaşımlarının da olduğu söylenebilir.

Eski kuşaklardan Hendricks, bebop geleneğinin başlatanlardan birisi olması sebebiyle de, geleneksel yaklaşımlı bir hece kullanımı sunmaktadır. Diğer yandan, artikülasyon yaklaşımı bakımından ghost note kullanımı sırasında bazı ünsüz harflerle kurguladığı heceleri yuvarlayarak ve belli belirsiz söylemesi Hendricks'in hecelerini de transkript etmeyi zorlaştırmıştır. Aynı zamana "u-lo-ro" tarzındaki o döneme göre oldukça ilginç sayılabilecek hece seçimleri de gözlemlenmiştir. Kullanılan vokal efektleri konusunda da en dikkat çekici yaklaşım Hendricks'in yodeling tarzı yaklaşımıdır. Bu efekti Good Ol' Lady solosunda da uyguladığı gözlemlenmiştir. Aynı şekilde Jumpin' At The Woodside'da da bu yaklaşım bir vokal efekt olarak değerlendirilebilir.

Betty Carter'ın hece seçimlerini orijinal yapan unsurların, sert ünsüzlerin vurgusunu beklenmedik yerde yapmasından kaynaklandığı söylenebilir. Aynı zamanda

hızlı tempoda yapması da bunu daha taklit etmesi zor hale getirmektedir. Bir bölümde “ba-bu-du-schee-wah” gibi geleneksel sayılabilecek bir hece kullanımı görülse de, özellikle “ya,ta,hee,ee,bus,eey,” tarzında hece kullanımının oldukça orijinal olduğu söylenebilir.

Ayirt etmesi en zor olan hecelerden bir diğeri Jordan’ınkilerdir. Heceleri daha ziyade sert ünsüzleri yuvarlamasından oluşan yumuşak bir kullanımdan ibarettir. Örneğin, “ma”, “na” hecelerini yan yana koyduğunda “n” harfi yerine “l” harfi yapıp yapmadığı net bir biçimde belli olmamaktadır. Aynı zamanda “lah,leh,la,le”, “a,si,ya,bung,gung” tarzında kimsenin neredeyse kullanmadığı tarzda heceler de kullandığı gözlemlenmiştir. Horn’un da aynı şekilde “la” hecelerinden oluşan bir yapı kurguladığı görülmektedir. Bunlar dışında, onun da aynı şekilde “schee, ba, doo, du-ya, bop” tarzında daha geleneksel sayılabilecek hece seçimlerine de yer verdiği saptanmıştır. Özetle bütün bu şarkıcıların hepsinin kendine özgü bir hece kullanımı olduğu söylenebilir ve benzerlikler oldukça azdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İLERİ SEVİYE CAZ VOKAL DOĞAÇLAMA METODU YAKLAŞIMI

Bu çalışmada caz vokal tarihinin iki farklı dönemine ait altı şarkıcının altı solosu üzerine yapılmış analizlerden elde edilen bulgular formülize edilerek bir metot haline getirilmiştir. Bu bölüm, doğaçlamanın temel konularını ele alan bir giriş ile birlikte bu altı solonun armonik, melodik ve ritmik yaklaşımlarını içeren yedi ana başlıktan oluşmaktadır.

Metot modelinin içinde yer alan egzersizler analizi yapılan parçaların kesitlerinden örneklendirilmiştir. Tez çalışmasının ana bölümlerinde doğaçlamada kullanılan temel diziler, akor arpejleri ve aralıklardan örnekler hakkında özet olarak bilgi verilmiştir. Ek olarak, cazda sıklıkla kullanılan ii-V akor yürüyüşü, metrik disonans, over the bar-line phrasing ve heksatonik hakkında bilgilere de yer verilmiştir. Bu bilgiler tek bir ton üzerinden (C majör) örneklendirilmiştir. Daha sonra tezin diğer ana bölümlerinde bahsedilen sololardan örneklerle birlikte yeni etüt yaklaşımı örnekleri iki, üç, dört, sekiz ölçülük çalışmalar halinde örneklendirilmiştir.

Bu bölümde değinilecek olan tüm etüt çalışmalarının öncelikle “a” vokali ile yapılması önerilir. Özellikle heksatonik etütler, öğrencilerin melodik anlamda seslendirmesi için ilk etapta zorlayıcı olabilir. Bu bölümün ileri seviye doğaçlama metodu yaklaşımı olması sebebiyle, seviyeleri bakımından scat hece seçimleri ve stilleri oturmuş öğrenciler tarafından çalışılması önerilmektedir. “A” vokali ile çalışıldıktan sonra, öğrenciler kendi rahat ettikleri heceleri kullanarak bu çalışmalarını pratik etmeye devam edebilirler.

Bu metot yaklaşımına çalışacak öğrencilerin temel doğaçlama unsurları konusunda bilgi sahibi olduğu düşünülürse, metot örneğinin ileri seviye olduğu söylenebilir. Buna karşın, pratik yapma gereği sebebiyle bebop dizi örneklerine de yer verilmiştir.

4.1. Arpej ve Aralık Kullanımı

Arpej ve aralık kullanımı, caz şarkıcılığında doğaçlama esnasında çoğu vokalistin veya müzisyenin başvurduğu temel alanlardır. Bu temel alanlar başlangıç seviyesindeki her doğaçlamacının yapması gereken çalışmalardır. Buna karşın melodilerin aralıklardan oluştuğu düşünüldüğünde, aralık duyumu ve icrası üzerine yapılacak çalışmalar oldukça önemlidir. Araştırma kapsamında kullanılan sololarda da çoğunlukla ve yoğun bir arpej/aralık kullanımı olduğu gözlemlenmiştir.

Temel seviye caz vokalistlerinin akor seslerini tanınması ve arpejlerini çalışmaya başlaması beklenir. Ayrıca aralıklar hali hazırda bütün müzik bölümü öğrencilerinin teorik anlamda çalışması beklenen bir konudur. Dolayısıyla bilgi anlamında pratik edip bunları uygulamaya döktükleri düşünüldüğünde, bir sonraki aşama olan doğaçlama çalışmalarına arpej ve aralık kullanımını nasıl entegre edecekleri önem kazanır. Bu metot örneği kapsamında ise sololarda denk gelen arpej ve aralık kullanımından örneklerle egzersizleştirilmiş bölümler önerilecektir.

Daha önce de belirtildiği üzere, insan sesi fiziksel tuşlara veya düğmelere basarak elde edilmediğinden, tamamen beynin ses yüksekliği algısına dayanmaktadır. Bu da şarkıcıların genellikle duyulması daha kolay olan aralıklar kullanmalarına ve daha basit melodik hatlar söylerken güvenli hissetmelerine neden olmaktadır. Halbuki belirli aralık yapılarını ve akor taslaklarını ustaca kullanarak, daha karmaşık ve çağdaş duyulabilecek soloları söyleyebilmek için gerekli kontrolü elde edebilirler (Taylor, 2000).

Taylor'ın "The Art of Improvisation" isimli kitabında önerildiği üzere, doğru aralıkları ve arpejleri söylemek için, vokalistler "Virtual Practice Method" (Sanal Pratik Yöntemi) kullanmalıdır. Taylor, öğrencilere tüm gün kendilerini odaya kapayıp tüm tonlardaki akorları ve dizileri öğrenmeleri yerine bu yöntemi önermektedir. Bu, şarkı söylerken şarkıcının zihninde bir "Sanal Klavye" görselleştirmesini sağlamaktadır. Bu çalışma yönteminin içeriğinde esnek olarak dizileri kullanmak, SHAPE (See, Hear, And Play Expressively), diğer bir deyişle sırasıyla görme, duyma ve etkileyici bir biçimde çalma/söyleme yöntemlerini içermektedir. Sonrasında da bir eşlik ile doğaçlama yapma

aşaması gelmektedir. Taylor, enstrümandan uzakta çalışmayı öğrenmenin de önemini vurgulamaktadır. Böylece şarkıcılar gittikleri her yerde dizileri ve akorları pratik edebilir. Ayrıca, dizileri ve akorları birçok farklı şekilde çalışmayı ve doğaçlama anına hazırlamayı önermektedir. Şarkıcılar bu çalışma yöntemini akor ilerlemelerini (chord changes) ezberlemek ve soloları mırıldanırken veya söylerken kafalarının içinde bir ritim bölümünün çaldığını duymak için kullanmalıdı (Taylor, 2000).

Örnek 30: Anthropology” 2. Chorus A4 geniş aralık kullanımı

40 C-7 F7 **A4** BbΔ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

Bu örnekte Jordan'ın aralıkları içgüdüsel olarak kullandığı sırayla -tam beşli, minör altılı, majör altılı, minör yedili, oktav- şeklinde kurguladığı düşünülmektedir. Bu şekilde kullanılan geniş aralıkları içgüdüsel kullanımdan kaçınıp daha sağlam temele dayandırmak amacıyla parçanın akor seslerinin arpej şeklinde çalışılması ve içselleştirilmesi önerilebilir.

Örnek 31'de Anthropology akor seslerini sadece 1-3-5-7. Dereceler kullanılarak uyumlu bir şekilde kurgulanmasıyla çalışmalar yapılabilir. Örnekte sadece ilk 8 ölçü gösterilmiştir:

Örnek 31: Anthropology 1-3-5-7 Arpej Etüt

A Bbmaj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

Örnek 32'de ise It Could Happen To You üzerinde aynı çalışmanın ilk 8 ölçüye uygulanışı görülebilir.

Örnek 32: It Could Happen To You 1-3-5-7 Arpej Etüt

A

Fmaj7 F#m7b5/A D7 Gm7 Bm7b5 E7

Bu akor sesleri ile yapılan etüt çalışmaları tüm parça üzerinde uygulandıktan ve içselleştirildikten sonraki aşama 33. Örnekte görüldüğü gibi, ortak sesleri ölçünün son vuruşunda bağlayarak kurgulanabilir.

Örnek 33: It Could Happen To You 1-3-5-7 Bağlı Arpej Etüt

A

Fmaj7 F#m7b5/A D7 Gm7 Bm7b5 E7

Fmaj7 Bb7 F#m7b5/A D7 Db6/Ab

Bu çalışmaları yaptıktan sonra Jordan'ın geniş aralık kullanımını etüt edebilmek için bu kullanımı bir etüte çevirmek gerektiğinde, aynı Jordan'ın yaklaşımında olduğu gibi, ilk A için; T5, m6, M6, m7 ve oktav gibi aralıklar düşünülerek yazılan ilk örnek şu şekilde olabilir:

Örnek 34: Anthropology Geniş Aralık Kullanımı ilk A: Etüt

A

Bbmaj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

5 F-7 Bb7 Eb7 Ab7 D-7 G7 C-7 F7

2.A için ise, hem bağılı bir kullanımla diğer akora denk gelen ortak sesleri değerlendirmek hem de geniş aralıkları aynı akorlarda pekiştirmek için örnek çalışma şu şekilde olabilir:

Örnek 35: Anthropology Geniş Aralık Kullanımı 2. A: Etüt

9 **A2** BbΔ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

13 F-7 Bb7 Eb7 Ab7 C-7 F7 Bb6

Aynı çalışmanın diğer parçalardan Thou Swell üzerine uygulanışı ise ilk A için şu şekilde olabilir:

Örnek 36: Thou Swell Geniş Aralık Etüt

A

Cm7 F7 Cm7 F7

5 Bb6 Eb7 Bbmaj7 D7 Em7b5 A7

İkinci için ise, Örnek 37'de görüldüğü gibi dörtlük notalar üzerinde çalışılabilir:

Örnek 37: Thou Swell 2.A Geniş Aralık Etüt

A

17 Cm7 F7 Cm7 F7

21 Bb6 Eb7 Bbmaj7 D7 Em7b5 A7

Bu etütler çalışıldıktan sonra ise, Jordan'ın yaklaşımını aynısını içgüdüsel yapmak yerine doğru notalar kurgulanarak duyurmak için örnek 38 ve 39'daki etütler değerlendirilebilir.

Örnek 38: Etüt 1

Cm7 F7 Bbmaj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7

Örnek 39: Etüt 2

Cm7 F7 Bbmaj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7

Jordan'ın yukarıda iki adet sekizlik halinde tuttuğu notalar Bb-A-G-F-Eb şeklinde, dizi halinde inmektedir. Örnek 38 ve Örnek 39'da, bu yaklaşımın korunarak, alttaki seslerin daha planlanmış bir şekilde söylenişine dair iki farklı yaklaşım görülmektedir. Alttaki sesler akor seslerine daha uyumlu hale getirilmiştir. Orijinal versiyonda Jordan'ın bilinçli yaptığı, ya da sesleri net bir biçimde söylediği anlaşılmamaktaydı.

hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra ise transkriptleri ve analizi yapılmış sololarda denk gelinen dizilere yer verilip, egzersiz önerisi eklenecektir.

Levine (1995), bebop dizisini ritmik hantallığı çözmek için yedi notalı diziden sekiz notalı dizilere dönüştüren evrimsel bir adım olarak görmektedir. Kromatik geçiş notası eklendiğinde akor tonları (kök, 3., 5. ve 7.) aşağı vuruşlara taşınır ve bu da akorun armonisini vurgular. Levine, bu kalıpları resmileştirmiş başlıca eğitimci olarak David Baker'ı gösterir. Levine bebop dizilerini bebop dominant, bebop majör, bebop dorian ve bebop melodik minör olarak dört dizi halinde tanımlamaktadır.

Bergonzi'ye (1997) göre ise bebop dizileri, belirli notaları öne çıkarmak için kromatik geçiş tonları eklenmiş diyatonik akor dizileri olarak tanımlamaktadır. Bu dizilerin temel amacı, her vuruşun bir akor tonu olmasını sağlamak ve böylece doğaçlama melodinin ses yönlendirmesini (voice leading) ve armoniyi net bir şekilde ortaya koymasını sağlamaktır. En yaygın bebop dizi çeşitleri majör ve dominant dizileridir. Doğru ses geçişini elde etmek için, majör bebop gamı kök, üçüncü, beşinci veya altıncı dereceden başlamalıdır. Diğer derecelerden başlamak, vuruşların akorları doğru şekilde ifade edememesine neden olmaktadır. Daha gelişmiş uygulamalar arasında, melodik hatlara daha fazla kromatiklik katan on notalı bebop dizisi bulunmaktadır. Doğaçlamacılar, doğaçlama yapanlar, gam içindeki notaları atlayarak varyasyonlar yaratabilirler, ancak kalan akor tonlarının ritimle senkronize kalması için, vuruş sonrası iki notayı atlamaları gerekir.

Wilson ve Lyon'a (2008) göre de, bebop dizisi, doğaçlama yapanların sekizlik veya onaltılık notalar çalarken her zaman akor tonlarına ulaşmalarını sağlayan bir araç olarak tanımlanmaktadır. Özellikle, dizi hem bemol 7. hem de doğal 7. notayı içermesi sebebiyle vuruşların altta yatan akoru (örneğin F7) oluşturmasını sağlamaktadır. Hedef notayı kapsayan ve ortaya çıkaran nota kalıpları olan rotasyonlar ile bu rotasyonları uzun, alevli (burning) bebop çizgileri halinde bir araya getirmek için kullanılan bağlayıcıları tanıtmaktadır. Bebop'ın temelde, güçlü vuruşlara güçlü sesler yerleştirerek armonik netliği korurken herhangi bir kromatik tonu çalma becerisi olduğunu öğretmektedir.

Shear'a (2005) göre ise, genel anlamda diğer yazarlarla benzer yaklaşımlara ek olarak kelime dağarcığı olarak gördüğü bebop doğaçlamasında bebop dizisi kapsamında doğaçlamacının bemol 9, diyez 9 ve bemol 13 gibi belirli sesler ve genişletmelerle resim çizmesine olanak tanımaktadır.

Kimi metot yaklaşımında bebop dizilerinin adı bebop dizisi, kiminde ise bop dizisi olarak belirtilmektedir. Örneğin Bergonzi'ye göre Mixolydian Bop olan dizi, Levine'e göre Dominant Bebop dizisidir (Bergonzi, 1997; Levine, 1995) Aşağıda bebop dizilerine örnekler verilmiştir.

Örnek 55: Dominant Bebop Dizisi (Mixolydian Bop)



Örnek 56: Majör Bebop Dizisi (Ionian Bop)



Örnek 57: Dorian Bebop Dizisi



Örnek 58: Bebop Melodik Minör Dizisi



Örnek 59: Phrygian Bop Dizisi



Örnek 60: Lydian Bop Dizisi



Örnek 61: Aeolian Bop Dizisi



Örnek 62: Locrian Bop Dizisi



Örnek 63: G79b13 Dizisi



Örnek 64: Eb7b13 Bop dizisi (G79b13 üzerine)



Örnek 47'de görüldüğü üzere, Bergonzi (1997), G79 bemol 13'lü akorunun üzerine Eb7b13 bebop dizisinin de çalınabileceğini önermektedir.

Örnek 65: "Tight" 7 ve 8. Ölçü



Kurt Elling'in Tight solosunun 8. ölçüsünde görülen bebop dizisi yaklaşımdan yola çıkarak, bir etüt önerisi geliştirilmiştir. Bu parçada Elling'in tonunun Mi bemol olduğu düşünüldüğünde, aynı tonda ve aynı ölçülerde bir öneri yazılmıştır. Vokalistler kendi tonlarına göre burayı transpoze edip, etüdü geliştirebilir. Öncelikle Fm dorian bop ve Bb mixolydian bop dizileri gösterilmiştir.

Örnek 66: "Tight" Fm üzerine Dorian Bop Dizi



Örnek 67: "Tight" Bb üzerine Mixolydian Bop Dizi



Örnek 68: "Tight" Fm-Bb Bop Dizi Yaklaşımı Etüt 1



Örnek 69: "Tight" Fm-Bb Bop Sekizlik Notalar Etüt 2



Örnek 70: "Tight" Fm-Bb-Ebmaj7 (ii-V-I) Bebop Dizi Etüt 3



Örnek 71: "Tight" Fm-Bb-Ebmaj7 (ii-V-I) Bebop Dizi Etüt 4



Bu kısımda ise solodaki ritmik kalıplar aynı şekilde korunarak, Elling'in 7 ve 8. Ölçüde yaptığı aynı solonun permutasyon hali kurgulanmıştır. Bu soloda Bb13 üzerine bebop dizisinden gelen bir kromatik yaklaşım ile pentatonik bir kalıp birleştirilmiştir.

Örnek 72: Bebop Dizi Etüt 5



Örnek 73: Bebop Dizi Etüt 6



Etüt 5'te ilk ölçüde Elling'in yaklaşımın tersi yönünde bir uygulama yer almaktadır. İkinci ölçüde ise bebop dizisinin ikinci yarıdaki kalıbıyla başlanmış ve daha sonra bir pentatonik yaklaşımla devam edilmiştir. Etüt 6'de ise Fm11 üzerinde üçlü aralıklarla başlayan yaklaşım, ikinci ölçüde birinci etüdün çeşitlemesi şeklinde devam etmiştir.

4.3. Blues Dizisi

Taylor (2000), blues dizisini majör bir dizinin 1, b3, 4, #4, 5 ve b7 derecelerinden oluşan altı notalı bir yapı olarak tanımlar. Blue note'ları ise öncelikle b3, #4 (veya b5) ve b7 olarak tanımlar. Daha fazla çeşitlilik için ise standart seslere 2, 3 ve 6'yı eklemeyi önerir. Bu, 1 ile #4, b3 ile 6 ve 3 ile b7 arasındaki aralıklar gibi tritonlar aracılığıyla ek gerilim yaratır. Doğaçlama yapanlara, dizinin "tuzağına" (Taylor, 2000) düşmemeleri konusunda uyarıda bulunur ve bir dizinin aşırı kullanımının öngörülebilir sololara yol açabileceğini belirtir. Armonik çakışmaları önlemek için, IV7 veya V7 akoruna karşı #4'ü ve V7 akoruna karşı kök (1) notasını vurgulamaktan özellikle kaçınılmasını tavsiye eder.

Baker (2010), oluşturduğu ders programında Blues dizisini 1, b3, #3, 4, #4, 5 ve b7 olarak tanımlamaktadır. Bu notaların kökenini Afrika şarkı geleneklerine ve b3 ve b7

ile pentatonik dizileri tercih eden kişisel bir iletişim biçimi olan “holler”²¹e dayandırmaktadır.

Blue note’un, blues şarkıcılarından ödünç alınan vokal benzeri tonlamalar - örneğin kaymalar, bağlamalar, düşüşler, yodel ve çığlıklar- ile elde edildiğini vurgular. Ayrıca, Louis Armstrong gibi ustaların, bu notaları ve tonlamaları yoğun bir şekilde kullanarak standart pop melodilerine blues ruhunu kattığını belirtir.

Shear (2005), blues dizisini renk değişimleri açısından ele alır. Dominant akorun keskin 9’unun esasen b3’le aynı olduğunu belirtir; bu bakış açısı, solistin melodilerine blues sesi katmasını sağlar. Shear da b3 ve majör 3. notalar arasındaki etkileşimi, caz sözlüğünün temel bir parçası olan Afrika şarkılarının renk değişiminden türetilmiş bir unsur olarak vurgular, bu da onun kurduğu kültürel bağlantıyı göstermektedir. Dominant akor üzerindeki b13’ün, çözüldüğü tonun blue nota gibi tınlayan b3’lüsü olarak da işlev görebileceğini belirtmektedir.

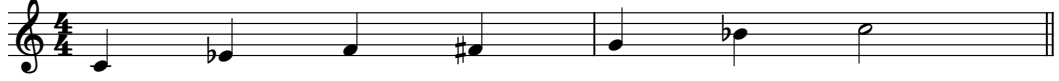
Snidero (2005), C Blues dizisini belirli bir ses dizisi olarak listeler: C, Eb, F, Gb, G, Bb ve C. Bu diziyi C7 akoruna doğrudan uygulayarak, ana akım caz bağlamında karakteristik sesini göstermek için müzik örnekleri verir.

Parker’ın Omnibook’unda (Parker, 1978) blues dizisi ve bununla ilişkili melodiler Parker’ın müziğinin önemli bir parçası olarak tanımlanmaktadır. Parker’ın, teknik olarak blues olmayan şarkıları çalarken bile bu dizileri kullanarak doğaçlamayı genişleten bir öncü olduğu ve bunları sololarına canlılık ve aciliyet katmak için kullandığı belirtilmektedir.

Levine (1995), blues dizisini neredeyse tüm caz akor sembollerini yorumlayabilen dört temel diziden biri olarak sınıflandırır. Bunu, doğaçlamaya yatay bir yaklaşım olarak tanımlar; yani dizi, her bir akorla birlikte değişmek yerine, geniş bir armonik alanı, örneğin 12 ölçülük bir formun tamamını renklendirmek için kullanılır.

²¹ 18.-19. Yüzyıllarda özellikle tarlalarda çalışan köleler, yalnız çalışan işçiler ya da Güney Amerika kırsalındaki Afro-Amerikan topluluklarının birbirleriyle yüksek sesle bağırarak iletişim kurması.

Örnek 74: Standart Blues Dizisi



Örnek 75: Genişletilmiş Blues Dizisi (2,#3,6 sesleri eklenmiş)



Bu diziler doğrultusunda Jon Hendricks'in solosunun ilk ölçülerindeki Blues yaklaşımı ise alttaki gibidir:

Örnek 76: "Jumpin' At The Woodside" solosu ilk dört ölçü



Bb6 akorunun dört ölçü halinde ilerleyen bu parçada solo örneği bu şekildeydi. Alternatif etüt örnekleri ise şu şekilde olabilir:

Örnek 77: "Jumpin' At The Woodside" Blues etüt 1



Örnek 78: "Jumpin' At The Woodside" Blues etüt 2



Genişletilmiş bir blues dizisinden yararlanarak oluşturulmuş olan bu etütlerde, geleneksel anlamda blues yaklaşımında daha ileri seviye sayılabilecek bir duyum ortaya

çıkılmaktadır. Vokalistlerin bu şekilde çalışmalarının hem kulaklarının gelişimine faydalı olacağı, hem de doğaçlamalarında enstrüman gibi duyulmalarına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

4.4. Over-The-Bar-Line Phrasing

Bergonzi (1997) bunu, bir akor bir sonrakine geçerken aynı yönü veya hareketi koruyarak bop dizilerini ölçü çizgileri arasında bağlamayı hedef olarak tanımlamaktadır. Bu, doğaçlamacının dizinin tüm başlangıç notalarına erişebilmesini gerektirir. Spesifik teknikler olarak ise on notalı diziler, kromatik yaklaşımlar ve ritmik gruplamalar kullanılmaktadır. On notalı dizileri kullanmak, sekiz notalı gamlara kıyasla ölçü çizgileri arasında çalarken daha sıkışık bir ses üretir. Dördüncü vuruşun “ve”sini (four-and), bir sonraki ölçüdeki en yakın akor sesine yönelen kromatik bir yaklaşım sesi olarak kullanmak ve bir ölçünün 3 ve 4. vuruşlarını bir sonraki ölçünün 1. ve 2. vuruşlarında çalarak ölçü çizgisini geçmeyi pratik etmek de phrasing over the bar line etkisini ritmik gruplama anlamında yansıtmaktadır.

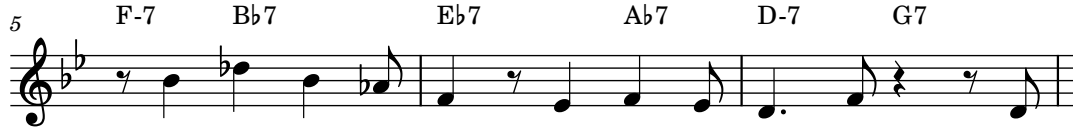
Taylor (2000), zihinsel cümle engellerini ortadan kaldırmak için bunu ölçü çizgilerini geçerek çalmak olarak tanımlamaktadır. Solistlerin her motifi bir ölçü çizgisinin yakınında bitirip hemen ardından yeni bir motife başlamasının oldukça yaygın olan kötü bir alışkanlık olduğunu belirtmektedir. Çözüm olarak ise, çeşitli sonların kullanılması ve ifade kontrolü sağlanması önerilir. Örneğin bir cümleyi sonundan ziyade, kasıtlı olarak birinci vuruştan hemen sonra veya bir ölçünün ortasında durdurmak bir çözüm olarak kullanılabilir. Bir diğer çözüm örneği ise; bir ifadenin konturlarının ve ritimlerinin akorlar tarafından kontrol edilmediğinden emin olmaktır. Onun yerine akorların ifadelere doğal bir şekilde uyması gerekmektedir.

Crook (1991) ise bunun teknik tanımını şu şekilde yapmaktadır: Over the bar line phrasing, melodik bir cümle, akor değişimi öncesinde en az bir tam vuruş süreli bir nota ile sona erdiğinde ortaya çıkmaktadır. Bu nota, armoni değişirken ölçü çizgisi (veya vuruş çizgisi) üzerinde en az yarım vuruş veya daha uzun süre tutulur. Bu, ilerlemedeki bir sonraki akoru önceden haber veren bir müzik etkisi yaratmış olur.

Shear (2008) ise bu konuya I. Derece (çözüm) akorunu çalarak odaklanmaktadır. Birçok doğaçlama sanatçısının, I akoruna ulaşır ulaşmaz müzik cümlelerini sonlandırdığını ve bunun da öngörülebilir bir cümle yapısı oluşturduğunu belirtmektedir. Solistlerin, I akorunu geçtikten sonra da cümlelerini sürdürmelerini, belki de sadece üçüncü vuruşta veya hatta çözümün ikinci ölçüsünde çözüme ulaşmalarını, böylece soloya daha yatay bir akış kazandırmalarını teşvik etmektedir.

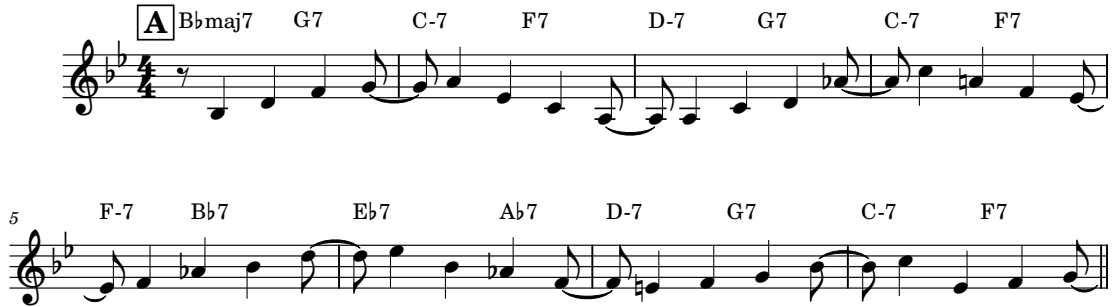
Baker (2010) da bunu tarihsel bir bağlamda ele almaktadır ve Lester Young'ın müzikal düşünceleri ölçü çizgisinin üzerinde serbestçe akan ilk büyük enstrüman sanatçılarından biri olduğunu belirtmektedir. Bunu, vokal blues'un ifadelerinden etkilenen Young'ın lirisizminin bir özelliği olarak tanımlamaktadır.

Örnek 79: "Anthropology" 5-7. Ölçüler



Jordan'ın 5-7. ölçülerdeki yaklaşımında görüldüğü gibi, antisipasyon etkisi yaratması ve zaman kaymasına dikkat etmek için Anthropology formu üzerinde akor sesleri ile bir çalışma yapılmıştır. İlk A ve B bölümlerinde uygulananı aşağıdaki gibidir:

Örnek 80: Anthropology Over-The-Bar-Line - Etüt 1



Örnek 81: Anthropology Over-The-Bar-Line - Etüt 2

17 **B** D7 G7

21 C7 F7

Jordan'ın 5-7. ölçülerdeki yaklaşımına permutasyon mantığı ile kurgulanan etütler de aşağıdaki gibidir:

Örnek 82: "Anthropology" 5-7. ölçüler Etüt 3

Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 Dm7 G7

Örnek 83: "Anthropology" 5-7. ölçüler Etüt 4

Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 Dm7 G7

Bu etüt yaklaşımlarında ritmin armonik olarak kaymasına özen gösterilmiştir. Kalıplar da orijinalinde olduğu gibi sekvens hissi vermesi için benzer inici kalıplar halinde kullanılmıştır.

4.5. Metrik Disonans

Taylor (2000), metrik disonans ya da metrik modülasyonun en teknik açıklamasını "Ritmik Darbeler" başlığı altında sunmaktadır: Doğaçlamacı metrik bir değişiklik yaratmak için, yeni bir dörtlük nota darbesi hissedilene kadar belirli bir ritmi (noktalı dörtlük notalar veya dörtlük nota üçlemeleri gibi) tekrarlar. Bu yeni vuruş oluşturulduktan sonra, doğaçlamacı bu yeni vuruşu sekizlik notalara veya diğer ritimlere bölebilir ve böylece

çarpıcı bir şekilde farklı bir ölçü hissi yaratabilir. Birkaç belirli ritmik kayma tanımlamaktadır: Çeyrek nota üçlemeleri, orijinal temponun $3/2$ 'si kadar hızlı hissedilen bir vuruş oluşturur. Sekizlik nota üçlemeleri, üç kat daha hızlı bir vuruş oluşturur. Noktalı dörtlük üçlemeleri, üç kat daha hızlı bir vuruş oluşturur. Noktalı dörtlük notalar orijinalin $2/3$ hızında daha yavaş bir vuruş oluşturur. $3/4$ zamanlı 4 notalı parantezler, $4/3$ hızında bir vuruş oluşturur. Orijinal vuruşa geri dönmek için solist, modülasyonun ters kesiri olan geri dönüş ritmini kullanmalıdır. Örneğin, çeyrek nota üçlülere ($2/3$ değer) kullanılarak modülasyon yapılmışsa, geri dönüş ritmi noktalı çeyrek nota ($3/2$ değer) olmalıdır. Bu geçişler solist tarafından tek başına, ikili olarak (solist ve davulcu) veya tüm grup tarafından gerçekleştirilebilmektedir.

Bergonzi bu kavramlara ritmik varyasyonlar ve motif kaydırma yoluyla yaklaşır. Melodiye çeşitlilik katmak için sekizlik notaların artikülasyonunu ve vurgularını koruyarak bebop gamlarını üçlüler halinde çalmayı önerir (Bergonzi, 1997). $4/4$ arka plan üzerinde $3/4$, $5/4$, $6/4$ veya $7/4$ ölçülerinde motifler çalmayı teşvik eder. $4/4$ zamanında üç vuruşlu bir motifi bir araya getirerek, motifin girişi ölçünün farklı vuruşlarında döngüsel olarak tekrarlanır ve metrik gerilim yaratır Bergonzi (2003), aynı zamanda doğaçlamacının tüm ana ölçü çizgilerini "hareketli bir" (aşağı kayan vuruş) ile geçerek, zamanın farklı alt bölümlerine zihinde bir pencere açan gelişmiş bir yaklaşımı anlatmaktadır.

Crook (1991) bu tekniği zamanı uzatmak olarak tanımlar. Bu, soloda sabit bir alternatif tempo tanımlamak için nota değerlerini kasıtlı olarak daraltmak veya genişletmek anlamına gelir. Solist tam zamanında (ritim bölümüyle uyumlu), zamanın önünde (değerleri hızlandırarak veya kısaltarak) veya zamanın gerisinde (değerleri uzatarak veya genişleterek) çalabilir. Amaç, rastgele zamanlamada çalmak yerine, sabit bir alternatif tempo tanımlamaktır.

Baker (2010), caz-blues formu bağlamında metrik uyumsuzluğu ele alır. Modern caz müzisyenlerinin, erken dönem blues'un katı $4/4$ veya $12/8$ şemalarından uzaklaşarak $5/4$, $7/4$ veya $4/4$ artı $3/4$ gibi karışımlar dahil olmak üzere neredeyse her türlü ölçü kombinasyonunu kullandıklarını belirtmektedir.

Bu çalışmada önerilen metodun ileri seviye olarak adlandırılmasının bir sebebi de Horn'un metrik disonans yaklaşımından kaynaklanmaktadır.

Örnek 84: "Searchin" metrik disonans yaklaşımı

B1

19 C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 C7(alt) Fm7

Horn'un solosunun 20. ölçüsünden itibaren başlayan bu kesitte tamamen sekizlik notaların kullanımına rağmen güçsüz zamanlarda gelen notaların üçlü gruplamalar halinde kullanımı, 4'e karşı 3 gibi bir yaklaşıma benzetilmektedir. Bu da metrik bir disonans hissi doğurur.

İlk etüt örneklerindedeki (85,86,87); Anthropology'nin ilk 8 ölçüsünde I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V akor değişimlerinin yer alması sebebiyle, o akorların üzerinde akor sesleriyle kurgulanan 3lü, 5li ve 7li gruplamalar yer almaktadır.

Örnek 85: Anthropology I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V üzerinde 3lü gruplamalar etüt

BbΔ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

Örnek 86: Anthropology I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V üzerinde 5li gruplamalar etüt

Bbmaj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

Örnek 87: Anthropology I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V üzerinde 7li gruplamalar etüt

BbΔ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7 F-7 Bb7 Eb7 Ab7 C-7 F7 Bb6

Örnek 88’de ise üçlemelerin 4lü gruplamalar halinde kurgulandığı metrik modülasyon etüdüne yer verilmiştir.

Örnek 88: Anthropology I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V üzerinde metrik modülasyon

The musical notation for Example 88 consists of two staves of music in B-flat major. The first staff contains the first eight measures of the progression: Bbmaj7, G7, C-7, F7, D-7, G7, C-7, F7. The second staff contains the remaining four measures: Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, D-7, G7, C-7, F7, Bbmaj7. Each measure contains a triplet of eighth notes, and the notes are grouped into four-measure units with brackets below them.

Bunları ritmik olarak akor sesleriyle çalışmak bile oldukça zorlayıcıdır. Dolayısıyla ilk etapta sadece tek ses ile çalışmak (bona çalışır gibi) önerilebilir. Daha sonrasında ise metronomu yavaş tutup solfej çalışır gibi ayrıntılı bir biçimde çalışmak önerilmektedir.

4.6. ii-V-I

Bergonzi (1992) ii-V-I progresyonunu sayısal ve yapısal bir yaklaşımla anlatmaktadır. Her akorun sesini mükemmel bir şekilde tanımlayan uyumlu melodiler oluşturmak için dört notalı gruplamalar (majör/dominant için 1-2-3-5 ve minör için 1-3-4-5 gibi) kullanmaktadır. Daha gelişmiş cümleler için, akor seslerinin vuruşlara denk gelmesini sağlamak ve armonik olarak daha tutarlı bir ses elde etmek için kromatik geçiş tonları ekleyen bebop gamlarını savunur. Hedefin, akışı bozmadan bu gamları ölçü çizgileri arasında birbirine bağlamak olduğunu vurgular. Örneğin, bir ölçünün son notasını bir sonraki ölçünün akor tonuna kromatik olarak bağlar.

Taylor (2000), ii-V-I ilerlemeleri içeren müzik cümlelerini, müzikal bir hikâye anlatan akıllı cümleler olarak görür. Bir cümlenin tek bir uzun motif, benzer ayrı motifler veya bir ölçünün sonu ile bir sonrakinin başlangıcında bir adım veya bir oktavla birbirine uyum sağlayan bir grup birleşik motif olabileceğini öne sürer. ii-V-I ilerlemelerini daha kolay takip etmek için, doğaçlamacılar üç akorun tamamında tek bir gam (I. derece gamı

veya ii. derece gamı gibi) çalarak ilerlemeyi basitleştirebilirler, ancak Taylor bunun renkli uzantıların kaybına yol açabileceği için aşırı kullanılmaması gerektiği konusunda uyarılmaktadır.

Yayın yılı belirtilmeyen ancak güncel caz pedagojisinde yaygın olarak kullanılan Chad LB'ye ait "*65 Melodic Phrases for Jazz Musicians*" adlı çalışma, doğaçlama öğretiminde kalıp temelli yaklaşımlara örnek teşkil etmesi açısından değerlendirilmiştir. Güncel caz eğitiminde sıklıkla kullanılan pratik kaynaklardan biri olan Chad LB'nin bu etüt çalışması, özellikle ii-V-I kalıplarına dayalı melodik yapıların geliştirilmesine yönelik egzersizler içermektedir. Chad LB (t.y.), armonik amaçlarına göre kategorize edilmiş çok sayıda ii-V-I cümle kalıbı içeren geniş bir seçki sunmaktadır. Voice Leading Phrases bölümü, değişen akorların aktif sesleri arasındaki yumuşak bağlantılara odaklanmaya, Linear Fluency Phrases bölümü dizisel ve düz akışı vurgulamaya, Harmonic Embellishment Phrases ise renk katmak adına daha karmaşık gerilimler ve armonik olmayan sesler eklemeye, Pentatonic Shifting Phrases ile de cümle ilerleyişinde farklı pentatonik gamlar kullanmaya teşvik etmektedir. Bunları 12 anahtarın hepsinde sunarak, modern bir cümlenin genellikle içten dışa çalma yoluyla gerilim ve rahatlama içerdiğini göstermektedir.

Snidero, (2005) ii-V-I cümlelerinin izole edilmiş parçalar olarak değil, bağlam içinde anlaşılması gerektiğini açıklamaktadır. Solonun nasıl geliştiğinin, zamanlama ve tempo açısından bu cümlelerin mekanik bir tınıya sahip olmasını önlemek için kritik öneme sahip olduğunu dile getirmektedir. Ayrıca, standart bir caz cümlesinde sekizlik notaların genellikle legato çalınarak pürüzsüz, swing hissiyatlı olarak yaratıldığını belirterek, artikülasyonun önemini de vurgulamaktadır.

Lyon ve Wilson (2008) ii-V-I cümlelerini bir dizi rotasyon ve bağlayıcı akorlar olarak tanımlamaktadır. Burada amaç, her bir tonun coğrafyasını içselleştirmek ve böylece her türlü ortamda lick'leri ve kalıpları kullanılabilir hale getirmektir. Özellikle, solistin hızlı sekizlik notalar sırasında her zaman akor tonlarına ulaşmasını sağlamak için çerçeveleme (hedef notayı yarım ton yukarı ve aşağı tonlar ile çerçeveleme) kullanabileceğini de belirtmişlerdir.

Levine (1995), ii-V-I ilerleyişini cazın en yaygın yapı taşı olarak tanımlamaktadır. Bu ilerlemeler majör gamın modlarından türetilmiştir. Bunlar Dorian (ii), Mixolydian (V) ve Ionian (I)'dir. Başarılı bir II-V-I cümlesi, ses önderliğini kullanır ve özellikle her akorun 7. notasının yarım ton aşağı inerek bir sonraki akorun 3. notası haline gelmesini sağlar. Bu, dinleyiciye cümlenin armonik olarak mantıklı gelmesini sağlayan doğal bir çekim gücü hissi yaratmaktadır.

Crook (1991), akor değişikliklerindeki melodik harekete odaklanarak, ii, V ve I arasında geçiş yaparken değişiklik noktasındaki herhangi bir atlamalı nota kullanımının, hem giden hem de gelen akor için uyumlu bir armonik tona inmesi gerektiğini öğretir. Nota armonik bir ses değilse, doğrudan veya dolaylı olarak yarım adımla bir akor sesine çözümlenmelidir. Ayrıca, bu cümlelerin yoğunluğunu değiştirmek için ritmik yoğunluğu kullanmayı da araştırmaktadır.

Kohl (2014), Miles Davis, Wes Montgomery ve Joe Pass gibi ustaların transkripsiyonlarını kullanarak ii-V-I cümlelerini özgünlük açısından ele almaktadır. Bu model; soloların, gitaristlerin modern cümleleri doğru nüans ve hisle çalabilmeleri için gerekli parmak pozisyonlarını ve tablalarını sağladığını vurgulamaktadır.

Shear ise ii-V-I cümlesinin temel ögesi olarak minör (ii) akorunda majör 7'nin kullanılmasını teşvik etmektedir. Bu, kök nota için bir sıçrama tahtası görevi görür ve bebop müziğinin karakteristik sesini tanımlar. Şarkıcıları ve enstrümcuları, doğaçlamanın daha yatay ve akıcı bir akışa sahip olmasını sağlamak için, çözüme ulaşıldığında durmak yerine I akorunu çalmaları için teşvik etmektedir.

Analizi yapılan "Searchin" parçası dışındaki sololarda majör ii-V-I'ler yer almaktadır. Bu nedenle ii-V-I etüt örnekleri bu beş parça üzerinden verilmiştir.

Örnek 89: "Anthropology" ii-V-I cümlesi 15-16. Ölçüler

C-7 15 F7 Bb6 16

Örnek 90: "Anthropology" ii-V-I etüt yaklaşımı

C-7 F7 Bb6

Örnek 91: "Anthropology" ii-V-I cümlesi 63-64. Ölçüler

C-7 63 F7 Bb6 64

Örnek 92: "Anthropology" ii-V-I 63-64. ölçüler etüt

C-7 F7 Bb6

Örnek 93: "Anthropology" ii-V-I cümlesi 46-48. Ölçüler

Eb7 46 Ab7 C-7 47 F7 Bb6 48

Örnek 94: "Anthropology" ii-V-I cümlesi 46-48. ölçüler etüt

Ab7 C-7 F7 Bb6

Sheila Jordan'ın ii-V-I cümlelerinde genellikle motif tekrarlarının sekvens içinde arpej sesleriyle kurulduğu görülmektedir (bkz Örnek 58). Örnek 60'da görüldüğü üzere

ise ritmik kaymanın, yani over-the-bar-line phrasing kullanımının ön plana çıktığı görülmektedir. Bu örnek de çoğunlukla akor sesleri ya da kromatik yaklaşım barındırmaktadır.

Örnek 95: "It Could Happen To You" ii-V-I cümlesi 11-13 ölçüler



Örnek 96: "It Could Happen To You" ii-V-I cümlesi 11-13 ölçüler etüt



Bu etüt örneği, ilk ölçüde Mayo'nun aynı ritmik yaklaşımları korunarak notaların paralel olarak minör üçlü aşağısından başlatılmıştır. İkinci ölçüde ise, Mayo'nun yediliden başlattığı ses, üçlüsünden başlatılarak aynı motif armonik olarak uyumlu olabilecek şekilde kurgulanmıştır. Kromatik yaklaşımlar korunarak benzeri bir cümle oluşturulmuştur. Literatürde ii-V-I cümleleriyle ilgili çok fazla kaynak olduğu için bu alternatiflerin birçok permutasyon yaklaşımı ile çeşitlendirilebileceği düşüncesinden yola çıkarak sadece birer örnek verilmiştir.

Örnek 97: "It Could Happen To You" ii-V-I cümlesi 31-33. Ölçüler



Örnek 98: "It Could Happen To You" ii-V-I 31-33. ölçüler etüt



belirgin biçimde kullanan sanatçı Jordan olup, Mayo ve Hendricks'in ise antisipasyonlarla armoniyi önden duyurma şeklinde daha ufak çaplı bir kayma kurguladığı söylenebilir.

4.7. Dışsal Notaların Kullanımı (Heksatonik)

Dışsal notaların kullanımı müzisyenin temel armonik yapıya veya ana tona uymayan notaları veya cümleleri kasıtlı olarak çalmasıyla gerçekleştirilen ileri düzey bir doğaçlama tekniğidir. Dışsal notaların kullanımı, rastgele yanlış notaların bir araya gelmesinden ziyade, belirli yapıları ve mantığı kullanarak gerilim yaratıp ardından ana tona geri dönmeyi içeren etkili bir yöntemdir (Taylor, 2000).

Sololar, seçilen notaların mevcut tonlamadan ne kadar saptığına göre içeride ya da dışarıda (inside or outside playing) olarak tanımlanır. İçerde olan sesler, en fazla stabiliteyi sağlayan, öncelikle akor tonları olarak tanımlanan kök, 3., 5. seslerdir. Biraz dışarda sayılabilecek 2., 4., 6. ve 7. aktif seslerdir. Majör veya dominant tonlarda, 4. ve #4 daha dışarıda kabul edilir, minörde ise #4 ve 7. daha çok gerilim sağlar. Mevcut tonla diyatonik ilişkisi olmayan, armonik olmayan sesler de en dışarıda sayılabilecek seslerdir (Taylor, 2000).

Müzisyenler, ana tondan uzaklaşmak için çeşitli yapılandırılmış yöntemler kullanmaktadır. Politonal çalma, mevcut akorun üzerine tamamen farklı bir tonun ya da pentatonik bir gamın eklenmesini içermektedir. Örneğin, C majör akorunun üzerine F# pentatonik dizi çalmak, G#, A# ve C# gibi C ile uyumlu olmayan notalara odaklanıldığı için son derece dışsal kabul edilir (Taylor, 2000).

Doğaçlamacı, yazılı akor değişikliklerinden harici olarak farklı tonlar arasında hızla geçiş yaparak adeta bir dizi gezintisine çıkar. Bu yöntem, armonik bir belirsizlik yaratmaktadır ve eşliksiz sololarda veya kadanslarda oldukça etkilidir (Taylor, 2000).

Ardışık dörtlüleri kullanmak ise müzisyenin dörtlüler döngüsünde hızla ilerleyerek uzak tonlara ulaşmasını sağlamaktadır. Artırılmış ikili sesler eklemek veya tam ve artırılmış dörtlüleri karıştırmak da egzotik ve diyatonik olmayan bir etki yaratmaktadır

(Taylor, 2000). Buradan hareketle aralık kullanımının seçilme şeklinin dışsal sesler çalmaya etki ettiği söylenebilir.

Modern müzisyenler genellikle C majör üçlüsü üzerinde D majör üçlüsü gibi, birbiriyle ilişkili olmayan iki akoru aynı anda sunan üçlü akorları veya arpejleri kullanır. Bunlar politonal arpejler olarak adlandırılabilir. Politonal arpejler aynı zamanda altı notalı diziler olarak tanımlanan heksatonik dizilerin yapısı ile de örtüşmektedir (Taylor, 2000). Esasen, politonal arpej, heksatonik gamları oluşturmak ve çalmak için kullanılan aynı armonik teorinin lineer ve arpejli bir şekilde uygulanmasıdır.

Heksatonik dizi, caz doğaçlamasında, bestecilikte veya müzikal seslerin yaratılmasında kullanılan altı notalı bir dizidir. Bu diziyi oluşturmanın en yaygın yöntemi ortak sesleri olmayan iki adet üç sesli akorun notalarını birleştirmektir. Örneğin, C majör üçlü akoru (C-E-G) ile D majör üçlü akoru (D-F#-A) birleştirildiğinde D/C heksatonik dizi elde edilmiş olur. Bu dizileri tanımlarken ve sıralarken, minör dokuzlu gibi uyumsuz aralıkları önlemek için genellikle daha uyumlu üçlü akorlar en alta yerleştirilir (Bergonzi, 2005)

Majörün üzerinde majörün (D/C), minörün üzerinde majörün (B-/C), majörün üzerinde minörün (Bb/C-) ve artırılmışın üzerinde artırılmışın (B+/C+) kullanılabilirdiği, en az 16 farklı türde heksatonik dizi tanımlanmaktadır. Bazı heksatonikler belirli akorlara karşı çok doğal duyulurken (örneğin CΔ7#11 üzerinde D/C), diğerleri (örneğin CΔ7 üzerinde B/C) egzotik veya disonant, yani uyumsuz duyulur, çünkü #9 gibi gerilim notalarını kapsarlar. (Bergonzi, 2005). Bu da devamında çözülme ihtiyacı doğurur.

Heksatonik diziler, modern müzisyenler ve besteciler için oldukça etkili araçlar olarak kabul edilmektedir. Heksatonik hatlar ve voicing'ler kullanmak, performansa çağdaş bir hava katabilir. Modern piyanistler, standart akor sembollerinin tam olarak yakalayamayabileceği belirli armoniler yaratmak için üçlü akorları üst üste koyarak sıklıkla heksatonik seslendirmeler kullanır. Bu gamları çalışmak, müzisyenlerin tekniklerini ve kulak eğitimlerini geliştirmeleri için de önerilen bir yoldur (Bergonzi, 2005).

Vokal doğaçlamada, heksatonik gamlar ve dışsal notalar kullanmak, belirli armonik yapılar ve göreceli perde üzerinde yüksek düzeyde kontrol geliştirerek daha enstrümantal düşünmeyi gerektirmektedir. Bu beceriler 5. seviye olarak sınıflandırılmakta ve bu ileri teknikler, vokalistin temel blues gamları ve diyatonik kalıpların ötesine geçerek daha çağdaş ve karmaşık bir ses alanı yaratmasını sağlamaktadır. 1. seviyeyi başlangıç seviyesi olarak adlandıran Taylor, bu seviyede temel bilgilere odaklanarak ton bulma, gamlar ve akorlar üzerine eğilir. Çırac olarak adlandırdığı 2. seviyede öğrenciler, swing ritimleri ve melodik şekiller dahil olmak üzere temel caz melodileri için gerekli araçları öğrenirler. 3. seviyeyi orta seviye olarak adlandırır ve bu seviye, gelişim ve ritmik çeşitlilik becerilerini derinleştirir. 4. seviyeyi güçlü seviye olarak adlandırır ve bu seviyedeki doğaçlama sanatçıları, etkileşim, temiz icra ve yaratıcı gelişime odaklanarak, güvenle solo parçalar oluşturmayı öğrenirler. Son olarak 5. seviye “dışarıda çalma” ve ritmik özgürlüğü kapsar (Taylor, 2000).

Şarkıcılara şarkı söylerken zihinlerinde notaları görselleştirmek için sanal klavye kullanmaları önerilmektedir. Bu dışsal cümlelerin hata yapmış gibi duyulmamasını sağlamak için, sonunda melodinin yarım aralık veya tam aralık geriye doğru ana ton içindeki bir bağlantı noktasına çözülmesi önemlidir. Bobby McFerrin gibi ustalar, bu diyatonik olmayan yapıları yönlendirmek için hızlı sıçramalar, bükülmeler ve glissandolar kullanmaktadır. Bu efektlerin dikkat dağıtmadan dışsal gerilimi artırmak için ince bir şekilde kullanılması önem arz etmektedir. Dışsal çalma genellikle geniş, açısız atlamalar içermektedir. Dolayısıyla vokalistler, solunun enerjisini artıran armonik olmayan tiz sesleri güvenilir bir şekilde vermek için falsetto veya kafa sesi üzerinde çalışmalıdır (Taylor, 2000). Genişletilmiş ses aralığı ve vokal efekti kullanımı, melodik çözümlenme ve enstrümantal düşünme biçimi gibi yöntemler bu noktada da ön plana çıkmaktadır.

Örnek 103: “Searchin” heksatonik yaklaşımı

B1

19 C-maj7 D-7b5 G7 EA7#5 C7(alt) Fm7

Etüt çalışmalarına öncelikle C minör majör 7 akorunun üstüne G/F triad çalışması yazarak başlanmıştır. Örnek 105'te ise sekizlik notaların kullanıldığı hali mevcuttur.

Örnek 104: "Searchin" heksatonik G/F Etüt 1



Örnek 105: "Searchin" heksatonik G/F Etüt 2



Örnek 106'da D-7b5 akoru üzerine Fm/Ebm triad çalışması yazılmıştır. 107 ise aynı çalışmanın sekizlik notalarla olan hali mevcuttur.

Örnek 106: "Searchin" heksatonik Etüt 3



Örnek 107: "Searchin" heksatonik Etüt 4



Örnek 108'de G7 akoru üzerine B/Db triad çalışması kurulmuştur. Alt dizekte ise sekizlik notalarla olan çalışma mevcuttur.

Örnek 108: "Searchin" heksatonik Etüt 5

B/Db
G7

G7

Örnek 109'da Emaj7#5 akoru üzerine A/B triad çalışması kurulmuştur ve alt dizekte sekizlik notalı hali mevcuttur.

Örnek 109 "Searchin" heksatonik Etüt 6

A/B
EΔ7#5

A/B
EΔ7#5

Örnek 110'da C7alt akoru E/Gb triad çalışması kurulmuştur ve alt dizekte sekizlik notalı hali mevcuttur.

Örnek 110 "Searchin" heksatonik Etüt 7

C7(alt)

E/Gb
C7(alt)

Örnek 111'de Emaj7#5 akoru üzerine C melodik minör uygulanmıştır:

Örnek 111: "Searchin" heksatonik Etüt 8



Örnek 112'de Emaj7#5 akoru üzerine G/Db triad çalışması dizi halinde uygulanmıştır:

Örnek 112: "Searchin" heksatonik Etüt 9



Örnek 113'de Dm7b5 akoru üzerine B/Db triad çalışması dizi halinde uygulanmıştır:

Örnek 113: "Searchin" heksatonik Etüt 10



Örnek 114'te Dm7b5 akoru üzerine Db/Eb triad çalışması dizi halinde uygulanmıştır:

Örnek 114: "Searchin" heksatonik Etüt 11



Örnek 115'te Dm7b5 akoru üzerine Ebm/Fm triad çalışması dizi halinde uygulanmıştır:

Örnek 115: "Searchin" heksatonik Etüt 12



Örnek 116'da Emaj7#5 ve C7 alt. akoru üzerine D/Ab triad çalışması bir dizi halinde uygulanmıştır:

Örnek 116: "Searchin" heksatonik Etüt 13



Örnek 117'de Horn'un yaklaşımı baz alınarak, Dm7b5 ve G7'nin bulunduğu ölçü içerisinde Em/Db triad çalışmaları kurulmuştur. Emaj7#5 ve C7alt. akorlarının olduğu ölçü içerisinde ise G/Db triad çalışması kurgulanmıştır.

Örnek 117: "Searchin" heksatonik Etüt 14



Örnek 118'de ise, Dm7b5 ve G7'nin bulunduğu ölçü içerisinde Fm/Ebm triad çalışmaları kurulmuştur. Emaj7#5 ve C7alt. akorlarının olduğu ölçü içerisinde ise G/Db triad çalışması kurgulanmıştır.

Örnek 118: "Searchin" heksatonik Etüt 15



Böylece heksatonik yaklaşım, Horn'un içgüdüsel yaklaşımının haricinde ritmik kalıplar da bozulmadan Bergonzi (1995) yaklaşımına göre yapılandırılmıştır.

SONUÇ

Bu araştırma kapsamında yapılan analizler, bebop vokal doğaçlamasının belirli müzikal yapı ve teknikler etrafında şekillendiğini ortaya koymuştur. Geçmiş kuşaklardan yeni kuşaklara aktarılan unsurların, akor sesleri, geniş aralık kullanımı, over-the-bar-line phrasing, blues kalıpları kullanımı ve hece seçimindeki çeşitlilik gibi unsurlar olduğu gözlemlenmiştir. Yeni kuşakların getirdiği çağdaş yaklaşımlar arasında ise, özellikle dışsal notaların kullanımı (heksatonik yaklaşım), ii-V-I kalıplarının ve bebop dizilerinin kullanımındaki çeşitlilik ve metrik disonans uygulamaları dikkat çekici ortak unsurlar olarak belirlenmiştir.

Seçilen altı solo arasında geçmiş ve çağdaş kuşaklar değerlendirildiğinde, özellikle ritmik ve armonik açıdan birbirini etkileyen sololar yok denecek kadar azdır. Örneğin, her ne kadar tarzları itibariyle Carter ve Horn arasındaki benzerlik dikkat çekse de, seçilen parçalardaki yaklaşımlar arasında farklar vardır. Horn'un ritmik ve armonik yaklaşımlarının açıdan yenilikçi olduğu, Carter'ın da hece seçiminin yenilikçi gözlemlenmiştir. Elling'in çağdaş ve geleneksel dönem arasında köprü kuracağı varsayımından yola çıkılarak bu çalışmaya dahil edilen solosunda, blues kalıbı ve quote kullanımı ile Hendricks'inki arasında bir benzerlik kurulabilir. Fakat artikülasyon yaklaşımı ve ses rengi gibi açılardan birbirlerinden tamamen farklı iki şarkıcı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla geçmiş ve yeni kuşak arasında teknik özellikler açısından burada bağlantı bulmak da zorlaşmaktadır. Aynı şekilde Jordan'ın solosu ile Horn, Elling ya da Mayo'nun arasında da bir bağlantı bulmak da zorlayıcıdır. Ancak ilerde, bu isimlerin başka sololarının da dahil edildiği çalışmalar yapılarak incelenmesi önerilmektedir.

Bu bulgular, vokal doğaçlamanın belirli teorik, ritmik ve biçimsel ilkeler doğrultusunda gelişen sistematik bir yapı sunduğunu göstermektedir. Özellikle metrik disonans ve over the bar line phrasing gibi unsurların, vokal doğaçlamada zaman algısını genişlettiği ve anlatı gücünü artırdığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bu yaklaşımlara ve etüt çalışmalarına vokalistlerin daha çok zaman ayırılması önerilmektedir.

Elde edilen veriler doğrultusunda geliştirilen metot önerisi için yazılan etütler, bu tekniklerin pedagojik açıdan aktarılabilir olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece çalışma, yalnızca analitik bir inceleme sunmakla kalmayıp, aynı zamanda caz vokal eğitiminde kullanılacak uygulamaya dönük bir model de önermektedir.

Bu çalışma kapsamında seçilen şarkıcıların scat hece yaklaşımlarının daha ziyade ileri seviye vokal öğrencilerine yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Başlangıç seviyesinde hangi heceyi kullanacaklarını bilmeyen ya da karar veremeyen öğrencilere katkı sağlaması açısından, literatürde de daha önce çalışmaları bulunan, ve daha geleneksel sayılabilecek şarkıcıların hece kullanımları araştırılabilir. Örneğin, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan ve Mel Torme'nin bu araştırmalara dahil edilmesi önerilmektedir.

İncelenen örnekler doğrultusunda, caz vokalinin hem gelenekle bağlantılı hem de bireysel yaratıcılığa açık bir alan olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın ileride yapılacak akademik araştırmalara ve vokal eğitime katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Heo'nun tezinde (2016) benzer müzikal şekillendirme anlayışına sahip enstrümcülerin ve vokalistlerin seçilmesi hedeflenmiştir. Aynı zamanda, hem enstrümcü hem de vokalist olan iki müzisyenin de soloları transkript edilmiştir. Bu sololar, öncelikle notaları yazılarak, ritim analizi yapıp hece seçimleri dikkate alınarak analiz edilmiştir. Daha sonra, bu analizler tını, enstrümantal ses kullanımı, artikülasyon ve dinamik gibi açılardan incelenmiştir. Araştırmacı, öncelikle seçilen sololara bazı heceler atayarak kendi sesiyle söylemeyi denemiş ve pratik yapmıştır. Enstrümantal sese uygunluğunu değerlendirmek için bu denemeler birçok kez tekrarlanmıştır. Fonetik transkripsiyon için, Trager-Smith¹ fonemi kullanılmış ve bu fonem İngiliz dilinin doğru kullanımı açısından uygun görülmüştür. Sesli harflerin uzunluğu, açıklığı ve kapalılığı da değerlendirilmiştir. (Heo, 2016). Hece seçimlerinin fonetik açıdan incelenmesi gibi çalışmaların Türkçe kaynaklar halinde literatüre kazandırılması vokalistlerin hece

¹ Trager-Smith fonemleri, İngilizce sesleri temel alacak şekilde geliştirilmiş bir fonetik transkripsiyon sistemidir. Doğaçlama scat hecelerinin çözümlenmesinde ünlü uzunluklarını ve belirli fonolojik özellikleri ayırt etmek amacıyla kullanılır. Bu sistemde uzun ünlüler, temel ünlülere /y/ veya /w/ gibi yarı ünlülerin eklenmesiyle temsil edilmektedir.

kullanım yöntemlerini anlamak açısından son derece önemlidir. Dolayısıyla bu tarz çalışmaların daha fazla yapılması önerilmektedir.

Caz topluluğu, başlı başına büyük bir eğitim sistemi gibi işlev görür; müzikal bilginin üretilmesi, korunması ve aktarılması için forumlar ve yöntemler sunar. Genç müzisyenler, bilgili akranlarıyla ve usta müzisyenlerle çoğu zaman gayri resmî usta-çırak ilişkileri kurarlar. Bu gayri resmî sistem, “öğretmekten ziyade öğrenmeye” vurgu yapar ve öğrencilerin neyi, nasıl ve kimden öğreneceklerini kendilerinin belirlemesi gerektiğini öne çıkarır. Ünlü orkestralarla sahne almak, bir konservatuvar eğitimi ya da yüksek lisans düzeyinde bir öğrenim olarak görülür. Müzisyenler bu etkileşimler yoluyla bir yandan öğrenirken diğer yandan yeni bestelerin ve doğaçlama yöntemlerinin hızla yayılmasına katkıda bulunur (Berliner, 1994).

Örneğin, günümüzde, yeni yeni ün kazanmış, bebop dizilerini kullanarak ya da bebop temelli olduğunun söylenebileceği bir stilde doğaçlama yapan ve dönemin klasik caz şarkıcısı üslubunu sürdüren Laura Anglade, Caity Gyorgy gibi yorumcular ortaya çıkmaktadır. Bu durum, her müzikal ifadenin modernleşmek zorunda olmadığını ve ifadesel yönelimin sanatçı açısından bilinçli bir tercih olduğunu göstermektedir. Nitekim günümüzde farklı yorum anlayışlarına yönelik geniş bir dinleyici kitlesi bulunduğu gibi, geleneksel caz estetiğine bağlı kalan yorumlar da güçlü bir karşılık bulmaktadır. Aynı şekilde, vokal tonuna, dolayısıyla sesin tınısına, rengine ve karakterine odaklanmak da başlı başına geçerli bir yorum yaklaşımıdır. Bir performansı çeşitlendirmek için mutlaka melodik ya da ritmik varyasyonlara başvurmak zorunlu değildir.

Bu araştırma kapsamında incelenen ve analiz edilen sanatçılara ek olarak, önceki kuşaklardan Kevin Mahogany ve Joe Carroll gibi isimlerin de ilerleyen çalışmalarda ele alınması önerilmektedir. Günümüz caz sahnesinde ise Michael Schiefel, Roberta Gambarini, Dena DeRose, Sara Gazarek, Tierney Sutton, Veronica Swift, Benny Bennack III, Dee Dee Bridgewater, Dianne Reeves, Aubrey Logan, Anne Czichowsky, Fay Claassen, Cyrille Aimée, Caity Gyorgy ve Laura Anglade gibi, bebop temelli yaklaşımları benimseyen ve çağdaş caz vokal anlayışına yön veren birçok sanatçı

bulunmaktadır. Buna karşın, bu sanatçılara yönelik akademik çalışmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Bu durum, caz vokal alanında yapılacak yeni araştırmalar için bir fikir verebilir.

Caz şarkıcılığı eğitiminde sahnenin, en az akademik eğitim kadar belirleyici bir rol oynadığı daha önce de vurgulanmıştır. Sahne, yalnızca bir performans alanı değil, aynı zamanda öğrenmenin gerçekleştiği bir deneyim ortamıdır. Neticede, doğaçlama becerisinin yalnızca bireysel pratik yoluyla gelişmesi mümkün değildir. Öğrencilerin sahnede risk almaları, hata yapmaktan çekinmemeleri ve bu deneyimlerden öğrenmeleri gerekmektedir. Doğaçlama pratiğinde gelişimin temel yollarından biri de, hata yapma olasılığını göze alarak müzikal sınırları zorlamaktır.

Bu bağlamda birçok caz müzisyeninin doğaçlamaya ilişkin görüşleri dikkate değerdir. Miles Davis, müzisyenin yeterince yaratıcı olması durumunda herhangi bir sesin ya da akorun kullanılabileceğini savunarak, “müzikte yanlış nota yoktur” düşüncesini dile getirmiştir. Ona göre bir ses ya da armoni, ancak müzikal bağlam içerisinde yeterince desteklenemediğinde veya çözümlenemediğinde yanlış gibi algılanır. Bu yaklaşım, grup üyeleri tarafından “Milesian akorları” (s. 211) olarak adlandırılmış ve müziğin, belirli kurallardan ziyade zamanlama, his ve bağlam üzerinden anlam kazandığı fikrine dayandırılmıştır (Davis & Troupe, 1990).

Son olarak, bu çalışmanın ortaya koyduğu bulgular doğrultusunda, caz vokalistlerinin müzikal gelişim süreçlerinin daha ayrıntılı biçimde incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Özellikle vokalistlerin kaydettikleri doğaçlama soloların analiz edilmesi, onların müzikal tercihlerini, ifade biçimlerini ve sanatsal dönüşümlerini anlamak açısından önemli veriler sunabilir. Bu tür çalışmalar, sanatçıların kariyerlerindeki kırılma noktalarının ve estetik yönelimlerinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

Kurumların ve müfredatların öğrenciyi doğru kaynaklara ve uygun çalışma yöntemlerine yönlendirmesi de belirleyici bir rol üstlenmektedir. Doğaçlama ve transkripsiyon çalışmalarının pedagojik hedeflerle uyumlu biçimde yürütülebilmesi, büyük ölçüde eğitmenin rehberliğine bağlıdır. Türkiye’de caz eğitiminin 2000’li yıllardan itibaren

daha aktif olduğu dikkate alındığında, caz vokal pedagojisi ve ders izlencelerinin gelişiminin zamana yayılması kaçınılmaz görünmektedir.

Caz vokal alanında yapılan akademik çalışmaların artırılması, özellikle eğitim boyutunda önemli bir ihtiyaçtır. Öğrencilerin doğaçlama gelişimlerinin deneysel çalışmalarla desteklenmesi, farklı örneklem grupları üzerinden uygulamalı araştırmalar yapılması ve pedagojik modellerin geliştirilmesi önerilmektedir. Türkiye özelinde ise caz vokal eğitiminin kurumsal olarak güçlendirilmesi, ders saatlerinin artırılması, caz vokal eğitiminin klasik şan eğitimiyle ilişkilendirilmesi veya desteklenmesi, ve sistematik doğaçlama metotlarının oluşturulması gereklidir. Türkçe kaynakların ve yöntem kitaplarının sınırlılığı göz önüne alındığında, bu alanda yapılacak akademik çalışmaların hem eğitim hem de literatür açısından önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adame, E., 2008 The Role of Self-Efficacy Beliefs in the Development of Jazz Improvisation Among Secondary Level Instrumental Music Students, Doctor of Musical Arts Thesis, Boston University, College of Fine Arts.
- Akıncı, Ş., 2021 *Öteki Caz*, Pan Yayıncılık.
- Baker, Wilbur R., 2010 "Successful Steps to Scat Singing", *Elementary Music Education*, Vol. 63, No. 7, April.
- Bauer, W. R., 2002 "Scat Singing: A Timbral and Phonemic Analysis", *Current Musicology*, no. 71–73, Spring 2001–Spring 2002, s. 303–324.
- Berendt, J.E., 2003 *Caz Kitabı*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Bergonzi, J., 2005 *Inside Improvisation Series, Vol. 7: Hexatonics (Book & CD)*, Advance Music.
- Bergonzi, J., 2015 *Inside Improvisation Series: Melodic Structures, Vol. 1 (Book & Online Audio)*, Advance Music.
- Bergonzi, J., 1992 *Inside Improvisation, Vol. 1: Melodic Structures*, Advance Music.
- Bergonzi, J., 2003 *Inside Improvisation, Vol. 6: Developing a Jazz Language*, Advance Music.
- Bergonzi, J., 1997 *Inside Improvisation, Vol. 3: Jazz Line*, Advance Music.
- Berliner, P., 1994 *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, London, The University of Chicago Press.

- Binek, J. G., 2017 *Ella Fitzgerald: Syllabic Choice in Scat Singing and Her Timbral Syllabic Development between 1944 and 1947*, Doctoral Dissertation, University of North Texas.
- Brown, R., 2017 *Improvisation theory instruction: A qualitative case study*, Doctoral Dissertation, University of North Carolina, Greensboro.
- Buchholz, T. C., 2010 *Analysis and categorization of selected musical elements within forty-three solo jazz vocal "standards" with pedagogical application to repertoire selection and the teaching of jazz concepts in the jazz voice lesson*, Doctoral Dissertation, University of Miami.
- Burns, V.-L., 2000 *The Sheer Need to Sing: The Healing Effect of Jazz in Sheila Jordan's Life*, Master of Arts Thesis, The School of Music, San José State University.
- Calderwood, A., 2014 *Improving the Singer's Understanding of Bebop Language: Transcription Application*, Master of Music Thesis, Bob Cole Conservatory of Music, California State University, Long Beach.
- Calhoun, I., 2020 *The effect of a systematic vocalization method on jazz performance achievement and self-efficacy*, Doctoral Dissertation, Indiana University.
- Carter, B., 1980 "Thou Swell", *Social Call*, Columbia Records. https://www.youtube.com/watch?v=KhSpuotUpNg&list=RDKhSpuotUpNg&start_radio=1
- Chad LB., t.y. *65 Melodic Phrases for Jazz Musicians*. Jazz Lesson Videos.

- Crane, J. 2022 *The Jazz Session #592: Michael Mayo*, Podcast, https://open.spotify.com/episode/7hQAV5Hr1gaR7gCanvAE4G?si=rZ9Me0_cTBG5eHwzDH-dfQ&t=2703
- Cogswell, M. B., 1989 *Melodic organization in four solos by Ornette Coleman*, Master of Music, University of North Texas.
- Crook, H., 1991 *How to improvise: An approach to practicing improvisation*. Advance Music.
- Davis, M., & Troupe, Q., 1990 *Miles: The autobiography*. Touchstone.
- Deutsch, E., 2008 *Chet Baker: The importance of his late recording career through transcriptions of "There will never be another you"*, Master's Project Report, California State University, Long Beach.
- DeVeaux, S., 1985 *Jazz in transition: Coleman Hawkins and Howard McGhee, 1935–1945*, Doctoral Dissertation, UC Berkeley.
- DeWeese, J. E., 1997 *In concert: A historical analysis of combined vocal and instrumental jazz ensembles*, California State University, Long Beach.
- DiBlasio, D., 2000 *D-Scat: Made for Jazz and Scat Vocalists* (Rev. ed.), Jamey Aebersold Jazz. (Original work published 1991).
- Douglas, D., & Agid, G., 2020 "The Working Artist Project Presents Jazzmeia Horn", YouTube, Second Line Arts Collective, erişim: 22 Ocak 2026, <https://www.youtube.com/watch?v=78JlcFFCLBE>
- Doyle, D., 2025 "Vocalist, Songwriter and Composer Michael Mayo Brings His Emotional 'Fly' to the Inaugural NoMad Jazz Festival",

- Interview, WBGO, erişim: 22 Ocak 2026,
https://www.youtube.com/watch?v=0_YZxOQ2Mg0&list=PLf2_JFv76bp8tevyli9O0-ZcaWiTg3vV4&index=63
- Elling, K., 2007 "Tight", *Nightmoves*, Concord Jazz
https://www.youtube.com/watch?v=IXxCSCXkk0Y&list=RDXxCSCXkk0Y&start_radio=1
- Elling, K., 2016 "Kurt Elling Remembers Mark Murphy", JazzTimes, (Çevrimiçi), erişim: 22 Ocak 2026,
<https://jazztimes.com/features/tributes-and-obituaries/kurt-elling-remembers-mark-murphy/>
- Ellerbe, T. N., 2012: *The Vocal Jazz Aesthetics of Betty Carter*, Master of Arts Thesis, Rutgers, The State University of New Jersey.
- Farnsworth, A., 2000 *An Instrumental Approach to Jazz Singing*, Los Angeles, JazzMedia Press.
- Gasque, C., 2012 *A Pedagogical Approach to Jazz Singing*, Master of Music Thesis, California State University, Long Beach.
- Greenagel, D. J., 1994 *A study of selected predictors of jazz vocal improvisation skills*, Doctoral Dissertation, University of Miami, Coral Gables, Florida.
- Griffin, T. J., 2020 *An exploration of how jazz improvisation is taught*, Doctor of Musical Arts, Boston University.
- Hargreaves, W. L., 2014 *Jazz improvisation: Differentiating vocalists*, PhD Doctorate, Queensland Conservatorium.
- Harrison, S. D., & O'Bryan, J., 2014 *Teaching Singing in the 21st Century*, (Eds.), Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education Series.

- Heil, L. T., 2005 *The effects of two vocal jazz improvisation methods*, Doctor of Philosophy, University of Colorado.
- Heo, G., 2021 *An Analytical Approach to Selecting Scat Syllables-an Application to the Solos of Two Contemporary Singer-Horn Players*, Master of Music, William Paterson University, New Jersey.
- Hendricks, J., 1990 *Jon Hendricks and Friends, "Jumpin' At The Woodside", Freddie Freeloader*, Denon Records, https://www.youtube.com/watch?v=Mz91_Lee8Ks&list=RDMz91_Lee8Ks&start_radio=1
- Heyer, D. J., 2011 *Vocabulary, voice leading, and motivic coherence in Chet Baker's jazz improvisations*, Doctoral dissertation, University of Oregon.
- Horn, J., 2019 "Searchin" *Love and Liberation*, Concord Jazz, https://www.youtube.com/watch?v=p1O3N8vjvHQ&list=RDP1O3N8vjvHQ&start_radio=1
- Johnson, M. J., 1999 *An instructional approach for a university jazz vocal improvisation course*, Doctoral Essay, University of Miami.
- Jones, G. S., 2014 *A conceptual method of learning jazz improvisation through studying the music of J. S. Bach*, Doctor of Musical Arts, Virginia University, College of Creative Arts.

- Jordan, S., 1990 "Anthropology", "Lost and Found", Muse Records.
https://www.youtube.com/watch?v=zqFw54Djx-o&list=RDzqFw54Djx-o&start_radio=1
- Keene, C., 2010 *Validating vocalese: An examination of an art form*, Master of Music, California State University, Long Beach, Bob Cole Conservatory of Music.
- Klug, E., 2014 *The jazz vocal art of Kurt Elling*, Master of Music, University of Pretoria, South Africa.
- Kohl, A., 2014 *II–V–I Authentic Modern Jazz Phrasing*. Aebersold Jazz.
- Lapsley, D. K., & Stey, P. C., 2011 *Id, Ego, and Superego*, In Ramachandran, V. S. (Ed.), *Encyclopedia of Human Behavior*, Elsevier.
- Levine, M., 1995 *The Jazz Theory Book*, Sher Music Co. Petaluma, California
- Lyon, J., 2008 *Bebop Exercises*. jlyon@opus28.co.uk, London.
- Madura, P. D., 1992 *Relationships Among Vocal Jazz Improvisation Achievement, Jazz Theory Knowledge, Imitative Ability, Previous Musical Experience, General Creativity, and Gender*, Doctor of Music Education, Indiana University.
- Martin, L. E., 2010 *Jon Hendricks, father of vocalese*. Masters of Musical Performance Degree, The University of Toledo, Spain.
- Martin, L. E., 2016 *Validating the voice in the music of Lambert, Hendricks & Ross*. Doctor of Philosophy, University of Pittsburgh.
- Mayo, M., 2021 Interview with Bobby Spellman. *Jazztopia Podcast*, Episode 11.

<https://open.spotify.com/episode/7s0CQgNqZdFugCRRl3X6bB?si=xyMWETFPSemKpToqXYHwSQ&nd=1&dlsi=58c42c264a674c35>

- Mayo, M., 2024 "It Could Happen To You", *Fly*, Mack Avenue Music Group
[.https://www.youtube.com/watch?v=ZS31u3bfEq4&list=Rc42c264a674c35](https://www.youtube.com/watch?v=ZS31u3bfEq4&list=Rc42c264a674c35)
- McGuinness, P., 2014 Scat Singing: Thinking like an instrumentalist. *Down Beat*, 81, 102.
- McLean, J., 2021: *A study in effective teaching methods for jazz voice technique in higher education*, Doctor of Musical Arts, University of Northern Colorado, Greeley, CO.
- Michaelsen, G., 2013: *Analyzing musical interaction in jazz improvisations of the 1960s*. Doctor of Philosophy, Indiana University.
- Moore, M. D., 1999: *A performance analysis of selected works for trumpet by Chet Baker*, Doctoral Dissertation, University of Oklahoma, Norman.
- Motteler, R. M. (n.d.). *An analysis of vocal and instrumental approaches to jazz improvisation* (CSU Long Beach).
- Navidad, A. J., 2005: *Marty Paich's ten- and eleven-piece arrangements: The integration of vocal and instrumental soloists with the cool-jazz little big band*, Master of Arts, California State University, Long Beach.
- Niemack, J., 2004: *Hear it and sing it!: Exploring modal jazz*, Hal Leonard.
- O'Day, A.,
& Eells, G., 1981 *High times, hard times*. G. P. Putnam's Sons, New York.

- Owens, T., 1995 *Bebop: The music and its players*. Oxford University Press.
- Pakalniskyte, I., 2025, June 3: *Jazzmeia Horn: Timeless Voice, Modern Spirit*, Interview, All About Jazz, <https://www.allaboutjazz.com/jazzmeia-horn-timeless-voice-modern-spirit-interview>
- Palavicini, A. N., 2015: *A comparison and contrast of instrumental and vocal approaches to idiomatic phrasing, articulation and rhythmic interpretation within the jazz idiom*, (Order No. 3704944), Doctoral Essay, University of Miami
- Parker, C., 1978: *Charlie Parker omnibook*, J. Aebersold & K. Volpe, Eds., Atlantic Music Corp.
- Pedersen, A. M., 2011: *In walked Bud: Varying improvisation techniques and the history of the lyric*, Master of Music, California State University, Long Beach.
- Pellegrinelli, L. V., 2005: *The song is who? Locating singers on the jazz scene*, Doctoral Dissertation, Harvard University, Cambridge, MA.
- Pellegrinelli, L., 2017, November 22: *Jon Hendricks, genre-pushing jazz vocalist, dead at 96*. NPR. <https://www.npr.org/sections/therecord/2017/11/22/529907015/jon-hendricks-genre-pushing-jazz-vocalist-dead-at-96>
- Perkiömäki, J., 2002: *Searching for freedom in improvisation*, Doctor of Music, Sibelius Academy, Helsinki, Finland.
- Preponis, F. D., 2009: *The effect of instrumental proficiency on jazz vocal improvisation*, California State University, Long Beach.

- Reid, K. I., 2002: *An exploration of the lineage of jazz vocal improvisation through the analysis of representative solos by Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Mark Murphy, Kevin Mahogany, and Kurt Elling*, Doctoral dissertation, University of Miami.
- Robertson, 2024: Singing The Bass Vocality, Technique, Physicality And Imagination In a Double Bass Improviser, Doctor of Philosophy in Music Performance, Australian National University.
- Sabin, Robert W., 2014 *Gary Peacock: Analysis Of Progressive Double Bass Improvisation 1963-1965*, Doctor of Philosophy, New York University
- Salaam, B., 2013 *Lambert, Hendricks & Ross: American ventriloquism*, Master of Music, Rutgers, The State University of New Jersey, Newark.
- Sarah Vaughan. (1957) *How high the moon (Live at Mister Kelly's), Chicago*, YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=8tP_8bmNpg4
- Shaw, W., 1985 Live Concert, Charles Hotel in Cambridge, MA.,
<https://www.youtube.com/watch?v=-iiMpuHcsp8>
- Shire, 2022, March 23 *The Jazz Session #592: Michael Mayo* [Audio podcast episode]. In *The Jazz Session*. The Jazz Session.
<https://thejazzsession.com>

- Sidran, L. 2021, June *195: Michael Mayo* [Audio podcast episode]. In *The Third Story with Leo Sidran*. Third Story Media. <https://www.third-story.com/listen/michaelmayo>
- Snidero, J., 200 *Intermediate Jazz Conception: Alto Saxophone*. Advance Music.
- Stehr, 2016 *Bird's Words And Lennie's Lessons: Using Or Avoiding Patterns In Bebop*. Doktora tezi.
- Rowe, M., 2002 *Sheila Jordan Interview*, Middleburgh, New York.
- Taylor, B., 2000 *The art of improvisation* (Version 1.0). Taylor-James Publications.
- Toth, E., 2025, February 10 *Michael Mayo takes flight: Jazz, soul, and the art of letting go | The Sharp Notes Interview*. <https://www.thesharpnotes.com/post/michael-mayo-takes-flight-jazz-soul-and-the-art-of-letting-go>
- Viscounte, A., 2014 *Vocal Technique 4*, Musicians Institute, Inc.
- Vitro, R., 2017, Ağustos 14 *Jazzmeia Horn: Going Where the Spirit Leads*, Interview, JazzTimes, <https://www.jazztimes.com/features/interviews/jazzmeia-horn-going-spirit-leads/>
- Walker, C. W., 200 *Pedagogical practices in vocal jazz improvisation*, Doctoral Dissertation, University of Oklahoma.
- Weir, M., 2005 *Vocal improvisation: Book & CD.*, Alfred Publishing.
- Weir, M., 2015 *The scat singing dialect: An introduction to vocal improvisation*. *Choral Journal*, 55(11)

- Werner, K., 201 *Zahmetsiz Ustalık: İçimizdeki Usta Müzisyeni Özgür Bırakmak*, Çev. Selma Öğünç, Pan Yayıncılık.
- Wilson, S., 2006 *Be-Bop Scale Basics*, The Jazz Education Store, The Jazz Education Store.
- Yoshizawa, H., 1999 *Phraseology: A study of bebop piano phrasing and pedagogy*. Doctoral dissertation, Teachers College, Columbia University.
- Yu, Y., 2021 *Improvisation exercises for jazz vocalists...* Doctoral dissertation, University of Miami

DISKOGRAFI

Jon Hendricks and Friends, Freddie Freeloader, Denon Records, 1990

Sheila Jordan, **Lost and Found**, Muse Records, 1990

Betty Carter, **Social Call**, Columbia Records, 1980

Kurt Elling, **Nightmoves**, Concord Jazz, 2007

Jazzmeia Horn, **Love and Liberation**, Concord Jazz, 2019

Michael Mayo, **Fly**, Mack Avenue Music Group, 2024

Horace Silver, **Blowin' The Blues Away**, Blue Note Records, 1959

Charlie Parker, **Cool Blues**, Black Bird, 1946-1947

EKLER

EK-1: TRANSKRİPSİYONU YAPILAN BESTELER

It Could Happen to You

Jimmy Van Heusen / Johnny Burke

Med. swing

Hide your heart from side, Lock your dreams at night,
It could hap - pen to you
Don't count stars or you might stum - ble,
Some one drops a sigh, And down you tum - ble.
Keep and eye on spring, Run when church bells ring,
All I did was won - der, How your arms would be,
It could hap - pen to me

Chords: EbΔ7, G-7(b9), C7(b9), F-7, A-7(b9), D7(b9), EbΔ, AbΔ, G-7(b9), C7, F-7, Ab-7, Db7, EbΔ7, D-7(b9), G7, C-7, F7, F-7, Bb7, EbΔ7, G-7(b9), C7(b9), F-7, A-7(b9), D7(b9), EbΔ, AbΔ, G-7(b9), C7, F-7, Ab-7, Db7, EbΔ7, G-7(b9), C7, F-7, Bb7, Eb, C-7, F-7, Bb7

Tight

Betty Carter

Intro

A^{13} $Dmaj7$ A^{13} $Dmaj7$

5 **A** $Dmaj7$ $Bm7$ $Em7$ $A^{13}(b9)$

I don't know where my man is

9 $Dmaj7$ $Bm7$ $Em7$ A^{13}

Where can he be what is he do-ing I've been

13 $Am7$ $D7$ $Gmaj7$

search-ing look-ing all o-ver town

17 $Am7$ $D7$ $Gmaj7$ $F\#$ $Em7$ $A7$

uh huh hop-ing he can be found

21 **B** $Dmaj7$ $Bm7$ $Em7$ A^{13}

I'm on the loose and I don't dig it

25 $Dmaj7$ $Bm7$ $Em7$ A^{13}

Take my ad-vice if you find a man girl hold on

29 $Am7$ $D7$ $Gmaj7$ $F\#7$ $Em7$

tight don't let him, don't let him, don't let him,

33 Eb^{13} $Dmaj7$ A^{13} $Dmaj7$

don't let him, hold on to him, thigh

End on accent...

(UP SWING) JUMPIN' AT THE WOODSIDE

- COUNT BASIE/JON HENDRICKS

Handwritten musical score for "Jumpin' at the Woodside" by Count Basie and Jon Hendricks. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line with chords, and a bass line with rhythmic notation. The lyrics are: "I got-ta go. I wan-na blow. I got-ta go. I got a real-ly groov-y pad, a bet-ter pad I nev-er had. I got-ta I ne-ver e-ver wan-na move, I ne-ver had a bet-ter groove. I got-ta A ti-ny room is all I rent, but man, I". The score includes a "SOLD BREAK" section and a "D.C. AL" section. Chords are marked as C-7, F7, Bb7, Eb, and Bb. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Handwritten notes and markings include: *Bb*, *C-7*, *F7*, *Bb*, *TO*, *Bb7*, *Eb*, *C7*, *F7*, *Bb*, *N.C. (SOLD BREAK)*, *AFTER SOLDS, D.C. AL (NO REPEAT)*, *C-7*, *F7*, *Bb*, *1.-4.*, and *5.*

(BOP) **ANTHROPOLOGY** - CHARLIE PARKER / DIZZY GILLESPIE

Handwritten musical score for the jazz standard "Anthropology" by Charlie Parker and Dizzy Gillespie. The score is written in 4/4 time and includes the following chord progressions and melodic lines:

Chord Progression 1: C^b D-7 G7 C^b A-7

Chord Progression 2: D-7 G7 G-7 C7 F7 B^b7

Chord Progression 3: E-7 A7 D-7 G7 D-7 G7 C^b

Chord Progression 4: E7 A7

Chord Progression 5: D7 G7

Chord Progression 6: C^b D-7 G7 C^b A-7 D-7 G7

Chord Progression 7: G-7 C7 F7 B^b7 D-7 G7 C^b

The score consists of seven staves of music, each with a corresponding chord progression written above it. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

(MED. OF SWING) **THOU SWELL** — RICHARD RODGERS / LORENZ HART

Thou swell! Thou wit-ty! Thou sweet! Thou grand! Wouldst
 kiss me pret-ty? Wouldst hold my hand? Both thine eyes
 are cute, too. What they do to me. Hear me
 hol-ler I choose a sweet lol-la-pa-loo-sa in thee. I'd
 feel so rich in a hut for two; two
 rooms and kitch-en, I'm sure would do. Give me just
 a plot of, not a lot of land. And thou
 swell! Thou wit-ty! Thou grand!

F-7 Bb7 F-7 Bb7
 Ebmaj7 Ab13 Ebmaj7 A-7b5 D7b9
 G-7 C7 F-7 Bb7 Ebmaj7 Eb6
 D-7 G7 C-7 F7 Bb7 G-7 C7
 F-7 Bb7 F-7 Bb7
 Ebmaj7 Ab13 Ebmaj7 A-7b5 D7b9
 G-7 C7 F-7 Bb7 G-7b5 C7
 F-7 Bb7 Eb6

Searchin-Jazzmeia Horn

♩ = 190 **A** Cminmaj7 Dm7b5 G7 Emaj7#5 C7(alt)

I kept search-in' for some-one who could turn my life a-round, but I - did-n't know it

5 Fm7 Em7 Fm7 Cminmaj7

I saw a fell-a who would seem-to have wan-ted, A girl like me but he was too sca-red to show it

B Dm7b5 G7 Cminmaj7 Dmin7b5 G7 Emaj7#5

I kept pranc-ing and hop-ing who would like to moves I made, but he - ne-ver no-ticed

13 Fm7 G7b9 Cminmaj7 Dm7b5 G7

Now I have to hope to find - my - true - love - I keep on try-in' but time is fly-in' (I kept)

EK-2: TRANSKRİPSİYONLAR

"ANTHROPOLOGY" SHEILA JORDAN TRANSCRIPTION

CHARLIE PARKER

♩ = 90

A1

B♭maj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

ma na na na la la la la la la a la la

5 F-7 B♭7 E♭7 A♭7 D-7 G7 C-7 F7

woop weep beep ba rooh lay dad da rooh lab wuh le - dl - le - dl le-dlehyep

A2

9 B♭Δ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

luh lab ve re - le - le - le leh le luhloo re - re - re - re - leh le luhloo weh re re re oohwehlal

13 F-7 B♭7 E♭7 A♭7 C-7 F7 B♭6

lal la luh le lah lay woeruh re re re lu la woeruh re re re lu la

B1

17 D7 G7

le la re la leh lay woe la leh le leh lay

21 C7 F7

ba ra le la re leh luh la leh leh luh la lel le luh e yea la woah-la luh la lay

C1

25 B♭Δ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

woehlehl le le leh le le leh le leh la le luh luh le le le le

29 F-7 B♭7 E♭7 A♭7 C-7 F7 B♭6

wee dla leh woe re re re re re re rla la la o woel - lal lawoah

"Second Chorus"

A3

33 B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7
 woah-ng ga - l nga - l nga - l la - l - la l - la l - la woeh lay

37 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 D-7 G7 C-7 F7
 mba ra ra la ra la la la ra la ra la ra la re le lay wee re

A4

41 B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7
 roo lee lee loo le le loo la la loo la la loo la la mba ra la la leh lay

45 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 C-7 F7 B \flat 6
 a - si - l - ya - lobung gung - ba ro - la lo - bungwoah wong woah - ng - a ng - a roeh re re - e

B2

49 D7 G7
 woah la la le le leh ma la la le le leh o -

53 C7 F7
 -woah wuh wa woe wee woe wee woeh woa la la la le le le le

C2

57 B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7
 le lel - lelay la la la loo lalay la la woe - y le le le le le le le le la woe le

61 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 C-7 F7 B \flat 6
 la la la la la woe la la la la la woe la la la leh loo lay loo loo la la

65
 leh le loolay

"Jumpin' At The Woodside" Jon Hendricks

Transcription

Jon Hendricks $\text{♩} = 250$

Count Basie

A1 $\text{B}\flat 6$

uh! ba - m du ba du ba du ba du - u ded de dl du de - e lap du

5 $\text{Cm}6$ $\text{F}7$ $\text{B}\flat 6$

da dab du - ah wuep bop bu - ah ra

A2

9

u - dl - lo o u - rl lo - o u - rl - lo - ro - lo - ro - lo - ro loo - rl - l lee url - lee yu ba ru ba do - ey ba

13 $\text{Cm}7$ $\text{Cm}7/\text{F}$ $\text{B}\flat 6$

de bu rl e ya be de du be ya be bu rl be u - le ba boe -

B

17 $\text{B}\flat 7$ $\text{E}\flat 6$

- - bop boe e o e a lop

21 $\text{C}7$ $\text{F}7$

ba rl le ya rl le yap du rl e e be de be wue lu wee wue

C

25 $\text{B}\flat 6$

dee wu lu wap du de u du bue e be de be we du wa m bu l du

29 $\text{Cm}7$ $\text{F}7$ $\text{B}\flat 6$ $\text{Cm}7$ $\text{F}7$

bee n du bee dee n du bee yap m ba bah du - u dl de eah de - l - lyap dl - ee ba du we

33 $\text{B}\flat 6$

yap

KURT ELLING "TIGHT" TRANSCRIPTION

BETTY CARTER

♩ = 90

1

sa pha hoo dle - da ba bow pha va hoo dle da zwap dle - oh dah

5

bop dloo-ah phep dloo-vah via bu ba oh bo ba boo ba be - l la loo wa du ba duwoeyl

9

ba-ro-ro-ro-ro-ro-ro-ro-ro-ro - ro ba ru ba ru ba ra-l-e-u bu ba roo-ba yow

13

baoo n - dle - o ba oo dl ba ba oo dl bord dlu - ah lad

Michael Mayo "It Could Happen To You"

Transcription

Jimmy Van-Heusen

Emaj7 Fm7 Eb/G C7

me du wa du du wa du ba du ba

A

3 Fmaj7 Gbm7b5/A D7 Gm7 Bm7b5 E7

du da da da ra da ru ba du da da du ra da

7 Fmaj7 Bb7 Gbm7b5/A D7 Db6/Ab

l-u do ba du ba ya ba du ba ru ba du dlay doe duhdoo da de-e - eh-dlu-de-e-ye dlu de-e ye dlu

11 Gm7 Eb7 Fmaj7 Em7b5 A7

de-e-ye-dlu du ba du wa lad le yo ba du-n le yo ba ra ba ra ba u ba

15 Dm7 G7 Gm7 C7b

bo n le yu ba lu du wa le yo da dee yo la yee do do ru wa

B

19 Fmaj7 Am7b5 D7 Gm7 Bm7b5 E7

dad du wa ra ba ru wa woey du ba dle-yah ba ba hu dl de lu

23 Fmaj7 Bb7 Am7b5 D7

le da da da da da da de - o le - o ba ru de de ba dl du duh de du

27 Gm7 Bbm7 Fmaj7 Eb7 Ab13

ba ba ba bo ba ba ba bo boe bep ba bow ba

31 Gm7 C7 Fmaj7 Gm7 C7

buep ba bow la ra la ra duew duwuep bo bo boo wah ba ra ba ra ba ra ba ra ba

SEARCHIN' JAZZMEIA HORN SOLO

♩ = 240

C-maj7 D-7b5 G7 **A1** C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 C7(alt)

scheedelee deed ba du-dldeeda deeda du dl la le o ba da da dl dabee

6 Fm7
-ep beee ba de de

7 Em7 Fm7 C-maj7 D-7b5 G7
de -dl - de -de-dood beee be de de de du -dl - du beee - e beee de -dl de de du dl de -ah ba doo-ba

A2

11 C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 Fm7
le dl lee lah ba du -dl - lee beee lee laab beee ba lu dlu la bu du beee ba leep beep du woe-

15 G7b9 C-maj7 D-7b5 G7
-ey du be doop la la la la la la la la la lee-ya la la lay -dl la bop ba dl dee-ee -

B1

19 C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 C7(alt) Fm7
-ee ba bu de bu beee ba deee ba du beee du bu beee bah beee bah du bu lu -ba du beee yoo loo

23 Em7 Fm7 C-maj7 D-7b5 G7
woap zwee du dl lu wop bu deee dlee doo doo doo -dl deee dlee doo doo doo dlee doo ba deee dlee deee

B2

27 C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 Fm7
deedl - e deedl - e ya ba deedl - e deedl - e ya ba lu ba lu ba loo be le ba beep zwa-ey

31 G7b9 C-maj7 D-7b5 G7
lu le loop ba ba roop ba leee leee leee loop bop bep ba ra doo -dl - ee ya

EK-3: TRANSKRİPSİYONLARDA ALINTI YAPILAN BESTELER

54

(BRIGHT BLUES) **COOL BLUES** - CHARLIE PARKER

Musical notation for 'Cool Blues' by Charlie Parker, featuring three staves of music in 4/4 time. The notation includes chords (C, F7, D-7, G7) and melodic lines.

Five empty musical staves provided for transcription or practice.

(MED. UP SWING) **SISTER SADIE** 355
 -HORACE SILVER

$A\flat 7\#11$ $G7$ $A\flat 7\#11$ $G7$ $A\flat 7\#11$

$G7$ $A\flat 7\#11$ $G7$ $A\flat 7\#11$

$(G7)$ (SWING) $C7$ $G7$

$(G7)$ $C7$ $B7$ $B\flat 7$ $A7$

$A\flat 7\#11$ $G7$ (RHYTHM AS BEFORE) $A\flat 7\#11$ $G7$

$(G7)$ $A\flat 7\#11$ $G7$ $A\flat 7\#11$ $G7$

$(G7)$ NO KICKS DURING SOLOS
 AFTER SOLOS, D.C. AL Φ
 (TAKE REPEAT)
 $C7$ $B7$ $B\flat 7$ $A7$ $B\flat 7$ $A7$ $A\flat 7$ $G7$

© 1959 by Ecaroh Music, Inc.
 Copyright Renewed 1987

EK-4: ETÜTLER

Anthropology (1-3-5-7)

Charlie Parker

1 **A** B \flat maj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

5 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 D-7 G7 C-7 F7

9 **A** B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

13 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 C-7 F7 B \flat 6

17 **B** D7 G7

21 C7 F7

25 **A** B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

29 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 C-7 F7 B \flat 6

"It Could Happen To You" Akor Sesleri 1-3-5-7

Jimmy Van-Heusen

A

Fmaj7 F#m7b5/A D7 Gm7 Bm7b5 E7

Fmaj7 Bb7 F#m7b5/A D7 Db6/Ab

Detailed description: This block contains the first two lines of musical notation for section A. The first line starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The notes are F4, A4, Bb4, D5, G5, F#5, D5, Bb4. The second line continues with notes Bb4, D5, E5, F5, G5, F#5, D5, Bb4. Chord symbols are placed above the notes: Fmaj7, F#m7b5/A, D7, Gm7, Bm7b5, E7, Fmaj7, Bb7, F#m7b5/A, D7, Db6/Ab.

B

Gm7 Eb7 Fmaj7 Em7b5 A7

Dm7 G7 Gm7 C7

Detailed description: This block contains the next two lines of musical notation for section B. The first line starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The notes are G4, Bb4, D5, Eb5, F5, Eb5, D5, Bb4. The second line continues with notes Dm7, G7, Gm7, C7. Chord symbols are placed above the notes: Gm7, Eb7, Fmaj7, Em7b5, A7, Dm7, G7, Gm7, C7.

A

Fmaj7 Am7b5 D7 Gm7 Bm7b5 E7

Fmaj7 Bb7 Am7b5 D7

Detailed description: This block contains the next two lines of musical notation for section A. The first line starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The notes are F4, A4, Bb4, D5, G5, Am7b5, D7, Gm7. The second line continues with notes Bm7b5, E7, Fmaj7, Bb7, Am7b5, D7. Chord symbols are placed above the notes: Fmaj7, Am7b5, D7, Gm7, Bm7b5, E7, Fmaj7, Bb7, Am7b5, D7.

C

Gm7 Bbm7 Fmaj7 Eb7 Ab13

Gm7 C7 Fmaj7 Gm7 C7

Detailed description: This block contains the final two lines of musical notation for section C. The first line starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The notes are G4, Bb4, D5, Eb5, F5, Eb5, D5, Bb4. The second line continues with notes Gm7, C7, Fmaj7, Gm7, C7. Chord symbols are placed above the notes: Gm7, Bbm7, Fmaj7, Eb7, Ab13, Gm7, C7, Fmaj7, Gm7, C7.

It Could Happen To You - Bağlı Arpej Çalışması

A

Fmaj7 F#m7b5/A D7 Gm7 Bm7b5 E7

Fmaj7 Bb7 F#m7b5/A D7 Db6/Ab

B

Gm7 Eb7 Fmaj7 Em7b5 A7

Dm7 G7 Gm7 C7

A

Fmaj7 Am7b5 D7 Gm7 Bm7b5 E7

Fmaj7 Bb7 Am7b5 D7

C

Gm7 Bbm7 Fmaj7 Eb7 Ab13

Gm7 C7 Fmaj7 Gm7 C7

Anthropology (Geniş Aralık Kulak Çalışması)

Charlie Parker

A B \flat maj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

5 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 D-7 G7 C-7 F7

A2 B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

13 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 C-7 F7 B \flat 6

17 **B** D7 G7

21 C7 F7

A3 B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

29 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 C-7 F7 B \flat 6

A4 B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

37 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 C-7 F7 B \flat 6

2

41 **B2** D7 G7

45 C7 F7

2

Jumpin' At The Woodside 25. Ölçü geniş aralık kullanımı



Bebop Dizileri

DOMINANT BEBOP DİZİSİ (MIXOLYDIAN BOP)



MAJOR BEBOP DİZİSİ (IONIAN BOP)



DORIAN BEBOP DİZİSİ



BEBOP MELODIC MINOR DİZİSİ



PHRYGIAN BOP DİZİSİ



LYDIAN BOP DİZİSİ



AEOLIAN BOP DİZİSİ



LOCRIAN BOP DİZİSİ



G79b13 DİZİSİ



Eb7b13 Bop Dizisi (G79b13 üzerine)



Bebop Dizi Kullanımı Kurt Elling

Kurt Elling "Tight" 7 ve 8. Ölçü



Fm dorian bebop dizi
Fm11



Bb mixolydian bebop dizi

Bb13



İki akor birleşimi bebop dizi yaklaşımı

Fm11

Bb13



Sekizlik notalar üzerinde bebop dizi yaklaşımı

Fm11

Bb13



ii-V-I üzerinde örnek 1

Fm11

Bb13

EbΔ7



ii-V-I üzerinde örnek 2

Fm11

Bb13

EbΔ7



Elling yaklaşımı permutasyon etüt 1

Fm11

Bb13



Elling yaklaşımı permutasyon etüt 2

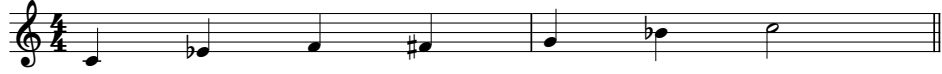
Fm11

Bb13



Jon Hendricks Blues Yaklaşımı

Standart Blues Dizisi



Genişletilmiş Blues Dizisi



Jumpin At The Woodside Hendricks yaklaşımı



“Jumpin’ At The Woodside” Blues Etüt 1



“Jumpin’ At The Woodside” Blues Etüt 2



Anthropology (Akor Sesleri ile Over-The-Bar-Line Etüt)

Sheila Jordan Yaklaşımı

Charlie Parker

A Bbmaj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

5 F-7 Bb7 Eb7 Ab7 D-7 G7 C-7 F7

A1

9 BbΔ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

13 F-7 Bb7 Eb7 Ab7 C-7 F7 Bb6

17 **B** D7 G7

21 C7 F7

A3

25 BbΔ7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

29 F-7 Bb7 Eb7 Ab7 C-7 F7 Bb6

Over the Barline Phrasing Etüt

“Anthropology” Sheila Jordan 5-6-7. Ölçü

Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 Dm7 G7

The first exercise is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of six measures. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note Bb. The second measure has a quarter note Bb, a quarter note Bb, and a quarter note Ab. The third measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The fourth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The fifth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The sixth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The piece ends with a double bar line.

“Anthropology” Sheila Jordan 5-6-7. Ölçü Etüt 1

Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 Dm7 G7

The first exercise is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of six measures. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note Bb. The second measure has a quarter note Bb, a quarter note Bb, and a quarter note Ab. The third measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The fourth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The fifth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The sixth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The piece ends with a double bar line.

“Anthropology” Sheila Jordan 5-6-7. Ölçü Etüt 2

Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 Dm7 G7

The second exercise is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody consists of six measures. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note Bb. The second measure has a quarter note Bb, a quarter note Bb, and a quarter note Ab. The third measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The fourth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The fifth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The sixth measure has a quarter note F, a quarter note G, a quarter note Ab, and a quarter note G. The piece ends with a double bar line.

2-5-1 Cümleleri ve Etütleri

1) Anthropology 15-16. ölçü

C-7 F7 Bb6

15-16. ölçü için yazılmış etüt

C-7 F7 Bb6

2) Anthropology 63-64 ölçü

C-7 F7 Bb6

63-64 ölçü için yazılmış etüt

C-7 F7 Bb6

3) Anthropology 47-48 ölçü

Ab7 C-7 F7 Bb6

47-48 ölçü için yazılmış etüt

Ab7 C-7 F7 Bb6

4) It Could Happen To You 11-12 ölçü

Gm7 Eb7 Fmaj7

It Could Happen To You 11-12 ölçü etüt

Gm7 Eb7 Fmaj7

5) It Could Happen To You 31-32 ölçü

Gm7 C7 Fmaj7

It Could Happen To You 31-32 ölçü etüt

Gm7 C7 Fmaj7

2

C melodik minör

EΔ7#5 C7(alt)

G/Db

EΔ7#5 C7(alt)

B/Db

D-7b5 G7

Db/Eb

D-7b5 G7

Ebm/Fm

D-7b5 G7

D/Ab

EΔ7#5 C7(alt)

"Searchin" Jazzmeia Horn yaklaşımı

C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 C7(alt) Fm7

Etüt 1 Em/Db G/Db

C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 C7(alt) Fm7

Etüt 2 Fm / Ebm G/Db

C-maj7 D-7b5 G7 EΔ7#5 C7(alt) Fm7

"Anthropology"

Metrik Modülasyon ve Gruplama Örnekleri

Charlie Parker

1) I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V akorları üzerine akor sesleri ile 3'lü gruplamalar

B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

2) I-VI-ii-V-iii-VI-ii-V akorları üzerine akor sesleri ile 5'li gruplamalar

B \flat maj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

3) A Bölümü akorları üzerine akor sesleri ile 7'li gruplamalar

B \flat Δ 7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7 F-7 B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 C-7 F7 B \flat 6

4) A Bölümü akorları üzerine akor sesleri ile metrik modülasyon

B \flat maj7 G7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7 Fm7

B \flat 7 E \flat 7 A \flat 7 D-7 G7 C-7 F7 B \flat maj7

ÖZGEÇMİŞ

Müziğe TED Kayseri Koleji Vakfı İlköğretim Okulu'nda gitar eğitimi alarak yöneldi. Kayseri Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde keman ve piyano eğitimi almaya başladığı eğitim Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda devam etti. 2012'de mezun olup aynı bölümde yüksek lisans eğitimine piyano ile devam etti. Yüksek Lisans tez döneminde caza olan ilgisinden dolayı Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nda tekrar lisans okumaya karar verdi ve lisans eğitimi sırasında yüksek lisans eğitimini tamamladı.

Eğitim yıllarında Türkiye'de Randy Esen, Yıldız İbrahimova ve Meltem Ege ile, yurt dışında ise Barry Harris, Theo Bleckmann, Jen Shyu, Diana Torto, Harish Raghavan, Linda May Han Oh, Stefano Battaglia gibi usta müzisyenlerle çalışma şansı oldu. Türk Armoni Yıldızları Orkestrası, Deniz Kuvvetleri Deniz Yıldızları Caz Orkestrası, Gazi Gençlik Oda Orkestrası, İzzet Baysal Gençlik Orkestrası ve Cemal Reşit Rey Big Band gibi orkestralarla sahne aldı. 2016 IKSV İstanbul Caz Festivali'nin düzenlediği Genç Caz Yarışması'nı kazanan gruplar arasında yer aldı. 2017 Nardis Caz Vokal yarışmasını kazandı. 2019 Riga Jazz Stage'de finale kalarak altı kişi arasında yarıştı ve halk oylamasında birinci gelerek seyirci sempatisi ödülü aldı.

2022 Mart ayında, kendi bestelerinden oluşan ilk EP albümü *The Rewind*'ı tüm dijital platformlarda yayınladı. 2022 Eylül ayında, Berlinli spoken-word sanatçısı Lady Gaby ile "I'm the voice and I can't be silenced!" projesini hayata geçirdi ve Lady Gaby'nin kadın hakları ve feminizm üzerine yazmış olduğu şiirlerin üzerine loop tekniğini kullanarak doğaçlama vokal müziği yaptı.

2024 Bansko Caz Festivali ve Sochi Caz Festivali'nde Türkiye'yi temsil etmesinin yanında, 2025'te Akra Caz Festivali, Akbank Caz Festivali ve Beyoğlu Caz Festivali'nde sahne aldı.

Ankara'da birçok kurumda keman, piyano ve orff eğitimi alanlarında yıllarca öğretmenlik yapmış olmasının yanısıra, 2019-2022 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Caz Bölümü'nde caz vokal dersleri verdi. 2023'ten beri ise Kadir Has Üniversitesi'nde kulak eğitimi ve temel müzik eğitimi dersleri vermektedir.