

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**20. VE 21. YÜZYIL CAZ GİTARİSTLİĞİNDE TÜRLER ARASI
DOĞAÇLAMA YAKLAŞIMLARININ TRANSKRİPSİYONLAR
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

**HAZIRLAYAN
BERKE BİRİCİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. CEM ÇELİKSİRT**

ANKARA - 2026

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 17/ 06/2026

Öğrencinin Adı, Soyadı: Berke Biricik

Öğrencinin Numarası: 22410080

Anabilim Dalı: Müzik

Programı: Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Doç. Cem Çeliksirt

Tez Başlığı: 20. ve 21. Yüzyıl Caz Gitaristliğinde Türler Arası Doğaçlama Yaklaşımlarının Transkripsiyonlar Üzerinden İncelenmesi

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 82 sayfalık kısmına ilişkin, 17 / 06 / 2026 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 17/06/2026

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Doç. Dr. Cem Çeliksirt

*M¼zikle ilk kez karnındayken g¼zel sesini duyarak tanıştığım,
Attığım her adımda desteğini sonsuz hissettiğim
Canım Anneme...*

TEŞEKKÜR

Bu yüksek lisans tezinin hazırlanma sürecinde bilgi, deneyim ve akademik rehberliğiyle bana her zaman yol gösteren, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışmanım Cem Çeliksirt hocama en içten teşekkürlerimi sunarım.

Lisansüstü eğitimim ve tez çalışmam boyunca bilgi ve birikimleriyle müzikal gelişimime yön veren, vizyonumu genişleten çok sevgili gitar hocam Onur Aymergen'e ; tez konusu belirleme aşamasından araştırma sürecine kadar tüm sorularımı içtenlikle yanıtlayan ve bana her konuda destek olan canım hocam Berk Kurdoğlu'na gönülden teşekkür ederim.

Bu zorlu ve yoğun çalışma sürecinde beni hiçbir koşulda yalnız bırakmayan, her zaman en büyük motivasyon kaynağım ve mental desteğim olan güzel ailemin hakkını asla ödeyemem. Kardeşimin ve benim müzik yolundaki, önümüzdeki ışığı hiç eksik etmeyen Annem ve Babam'a minnettarım.

ÖZET

Berke Biricik, 20. ve 21. Yüzyıl Caz Gitaristliğinde Türler Arası Doğaçlama Yaklaşımlarının Transkripsiyonlar Üzerinden İncelenmesi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı Performans Tezli Yüksek Lisans Programı, 2026.

Bu çalışma, modern gitar icrasında Caz ve R&B/Soul müzikleri arasındaki stilistik, teknik ve mikro-ritmik sınırları transkripsiyonlar üzerinden incelemeyi amaçlayan karşılaştırmalı ve nitel bir araştırmadır. Dönemlerinin öncü figürleri olan Charlie Christian, Wes Montgomery, Gilad Hekselman, Charlie Allen ve Isaiah Sharkey'nin solo icraları kulaktan dinlenerek standart Batı müziği notasyonuna dökülmüş ve birincil veri haline getirilmiştir. Bu tez, cazın armonik akışkanlığı ile R&B/Soul müziğinin groove temelli doğası arasındaki etkileşimini anlamayı ve türler arası geçişkenliği sağlayan ortak doğaçlama dilini deşifre etmeyi amaçlamaktadır. Literatür taraması ve transkripsiyon analizleri yoluyla; dikey ve yatay yapılar (*voice leading, chord-scale*), mikro-ritmik zamanlama stratejileri (*laid-back, pocket*), motifik gelişim süreçleri ile vokal/nefesli çalgı benzeri artikülasyon tercihleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırma, teorik ve pratik bir yaklaşımla, çağdaş hibrit gitarist profilinin yapı taşlarını ortaya koymakta; sanatçılara ve elektro gitar öğrencileri için türler arası soloculuk konusunu görünür kılmaktadır. Bu çalışma, akademik literatürde elektro gitar pedagojisine yönelik çoklu tür yaklaşımı bağlamındaki bilgi boşluğunu doldurmayı ve çağdaş enstrüman eğitimi süreçlerine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Caz Gitar, Transkripsiyon, Doğaçlama, Gitar Pedagojisi, Çoklu Tür Yaklaşımı

ABSTRACT

Berke Biricik, An Examination of Cross-Genre Improvisational Approaches in 20th and 21st-Century Jazz Guitar Performance Through Transcriptions, Baskent University Institute of Social Sciences Master's of performance with thesis, 2026.

This study is a comparative and qualitative research aiming to examine the stylistic, technical, and micro-rhythmic boundaries between Jazz and R&B/Soul music in modern guitar performance through transcriptions. The solo performances of pioneering figures Charlie Christian, Wes Montgomery, Gilad Hekselman, Charlie Allen, and Isaiah Sharkey were transcribed by ear into standard Western music notation, forming the primary data of the study. This thesis seeks to understand the interaction between the harmonic fluidity of jazz and the groove-based nature of R&B/Soul music, aiming to decode the common improvisational language that enables cross-genre permeability. Through a comprehensive literature review and transcription analyses, vertical and linear structures (*voice leading*, *chord-scale*), micro-rhythmic timing strategies (*laid-back*, *pocket*), motivic development processes, and vocal/horn-like articulation preferences were investigated in detail. Adopting both a theoretical and practical approach, the research highlights the foundational elements of the contemporary hybrid guitarist profile and makes the concept of cross-genre soloing visible for artists and electric guitar students. This study aims to fill a gap in the academic literature regarding electric guitar pedagogy within the context of a multi-genre approach and to contribute to contemporary instrumental training processes.

Keywords: Jazz Guitar, Transcription, Improvisation, Guitar Pedagogy, Cross Genre Approach

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	1
1.2. Problem Durumu	2
1.3. Araştırma Soruları	2
1.4. Araştırmanın Önemi	3
1.5. Temel Kavramlar ve Tanımlar	3
1.5.1. Ritmik ve zaman eksenli kavramlar	3
1.5.2. Form ve döngü eksenli kavramlar	4
1.5.3. Melodik ve doğaçlama eksenli kavramlar	4
1.5.4. Metodolojik ve estetik yaklaşımlar	5
1.5.5. Türsel kavramlar	6
2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE	7
2.1. Gitarın Tarihsel Kökenleri ve Etimolojik Gelişimi	7
2.2. Doğaçlama Kavramının Tarihsel Evrimi	7
2.2.1. Klasik Batı müziğinde doğaçlama geleneği	7
2.2.2. Caz müziğinde doğaçlama ve solo geleneğinin doğuşu	10
2.3. Caz ve R&B/Soul Gitar İcrasının Tarihsel Gelişimi	11
2.3.1. Erken dönem caz gitarı ve ritmik eşlik rolü	11
2.3.2. Elektrik gitarın doğuşu ve Charlie Christian devrimi	11
2.3.3. Bebop, modern Caz ve Wes Montgomery ekolü	12
2.3.4. Fusion, R&B ve Soul gitar icrasının doğuşu	13
2.4. Caz ve R&B Gitar İcrasında Mikro-Ritmik Kesişimler ve Ortak İfade Araçları	13
2.4.1. Pocket Hissi ve <i>Laid-back</i> (Geri yaslanma) icrası	13
2.4.2. Senkop ve hayalet notalar (Ghost Notes) ile ritmik artikülasyon	14
2.4.3. İleri yönlü hareket (<i>Forward Motion</i>) ve öne çekilmiş vuruşlar	14
2.4.4. <i>Ostinato</i> , Vamp ve ritmik tekrar	15

2.5. Doğaçlama Dilinin Teknik Temelleri.....	15
2.5.1. Diziler ve akor-dizi birliği.....	16
2.5.2. Parti hareketi (Voice leading) ve lineer dűűnce	25
2.5.3. Melodik sűűleme teknikleri.....	25
3. ANALİZ KAPSAMINDAKİ GİTARİSTLERİN MűűZİKAL PROFİLLERİ.....	27
3.1. Charlie Christian: Modern Caz Gitarın Miladı ve Yatay Soloculuk Yaklaűımı.....	27
3.1.1. Ritmik eűlık rolűnden űflemeli benzeri soloculuęa geiű	27
3.1.2. Lineer dűűnce ve nefesli benzeri yaklaűım	28
3.1.3. Bebop'ın doęuűu ve Minton's playhouse.....	28
3.2. Wes Montgomery: 20. Yűzyıl Caz Gitar Geleneęinin Temel Taűı.....	29
3.2.1. Oktav tekniği ve blok akorlar	29
3.2.2. Motifsel geliűim ve sekanslar	30
3.2.3. <i>Bebop</i> diline uyumlu armonik yaklaűım	30
3.2.4. <i>Swing</i> hissi ve ritmik esneklik.....	30
3.3. Charlie Allen: <i>Acid Jazz</i> , <i>R&B</i> ve <i>Soul</i> Geleneklerinin Gitar űzerindeki Temsilcisi	30
3.3.1. <i>Groove</i> ve " <i>Pocket</i> " temelli ritmik yaklaűım	31
3.3.2. Pentatonik ve <i>Blues</i> temelli melodik dil.....	31
3.3.3. Vokal benzeri ifade teknikleri	31
3.3.4. Armonik yalınlık ve ifade yoğunluğu dengesi.....	32
3.4. Gilad Hekselman: 21. Yűzyıl Modern Caz Gitarının Armonik ve Lineer Temsilcisi	32
3.4.1. Geliűmiű armonik dűűnce ve űst yapılar (upper structure)	32
3.4.2. Yatay melodik akıű kuramı ve kromatizm	33
3.4.3. Poliritmik yapı ve modern ritmik dűűnce	33
3.4.4. Modalite ve post-modal içerik	33
3.5. Isaiah Sharkey: Modern Neo-Soul ve R&B Gitarının Temsilcisi	33
3.5.1. Mikro-ritmik hassasiyet ve " <i>Pocket</i> " kavramı	34
3.5.2. Pentatonik minimalizm ve melodik ekonomi.....	34
3.5.3. Harmonizasyon ve modern reharmonizasyon teknikleri	34
3.5.4. Vokal benzeri ifade (<i>Vocal-like expression</i>).....	34
4. YűNTEM VE METODOLOJİ	36
4.1. Araűtırmanın Modeli.....	36

4.2. Veri Toplama Teknikleri	36
4.3. Analiz Yöntemleri.....	36
4.3.1. Armonik ve lineer analiz (Voice leading & chord-scale)	37
4.3.2. Ritmik analiz ve zaman hissi (time feel)	37
4.3.3. Motivik gelişim ve form analizi	37
4.3.4. İfade teknikleri ve artikülasyon	37
5. SOLO ANALİZLERİ.....	39
5.1. Wes Montgomery – "Billie's Bounce" Solo Analizi (Fingerpickin', 1996).....	39
5.2. Charlie Christian – "Rose Room" Solo Analizi (Benny Goodman Sextet, 1939).....	43
5.3. Gilad Hekselman – "Moanin'" Solo Analizi (Ari Hoenig, Lines of Oppression, 2011).....	46
5.4. Isaiah Sharkey – "Spanish Joint" Solo Analizi (D'Angelo, Voodoo, 2000).....	51
6. SONUÇ	58
KAYNAKLAR.....	61
EKLER	
EK 1: Transkripsiyonlar	

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2.1. J. S. Bach, <i>Matthäus-Passion</i> , BWV 244, "Erbarme dich, mein Gott"	9
Şekil 2.2. D Majör Tonunda ii - V - I Akor Yürüyüşü Şeması	10
Şekil 2.3. Ionian modu (Majör)	16
Şekil 2.4. D Dorian modu	17
Şekil 2.5. E Phrygian modu	17
Şekil 2.6. F Lydian modu	17
Şekil 2.7. G Mixolydian modu	18
Şekil 2.8. A Aeolian modu	18
Şekil 2.9. B Locrian modu	18
Şekil 2.10. C melodik minör (minör-majör) modu	19
Şekil 2.11. D Dorian b2 modu	19
Şekil 2.12. Eb Lydian Augmented modu	20
Şekil 2.13. F Lydian Dominant modu	20
Şekil 2.14. G Mixolydian b6 modu	20
Şekil 2.15. A Locrian #2 modu	21
Şekil 2.16. B Altere dizi (Superlocrian)	21
Şekil 2.17. Minör pentatonik dizinin mod çevrimleri	22
Şekil 2.18. C Bebop Majör dizisi	23
Şekil 2.19. C Bebop Dorian (Minör) dizisi	24
Şekil 2.20. Bebop melodik minör dizisi	24
Şekil 5.1. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" Solosundaki Blues temelli açılış motifi (Ölçü 1-4).	39
Şekil 5.2. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu armonik belirlilik ve cevap cümlesi (Ölçü 5-7)	40
Şekil 5.3. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" Solosu Kadans ve Turnaround bölgesi (Ölçü 8-12).	40
Şekil 5.4. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 13-15).	41
Şekil 5.5. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 16-19).	41
Şekil 5.6. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 20-24).	41
Şekil 5.7. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 25-29).	42
Şekil 5.8. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 30-36)	42
Şekil 5.9. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 1-4)	43
Şekil 5.10. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 4-7).	43
Şekil 5.11. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 8-11)	44
Şekil 5.12. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 12-15)	44
Şekil 5.13. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 16-19).	44
Şekil 5.14. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 20-23).	45
Şekil 5.15. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 24-27).	45
Şekil 5.16. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 28-32).	45
Şekil 5.17. Gilad Hekselman – "Moanin'" solosu (Ölçü 1-5)	46
Şekil 5.18. Gilad Hekselman – "Moanin'" solosu (Ölçü 6-9)	46
Şekil 5.19. Gilad Hekselman – "Moanin'" solosu (Ölçü 10-12)	47
Şekil 5.20. Gilad Hekselman – "Moanin'" solosu (Ölçü 13-16)	47
Şekil 5.21. Gilad Hekselman – "Moanin'" solosu (Ölçü 17-19)	48
Şekil 5.22. Gilad Hekselman – "Moanin'" solosu (Ölçü 20-21)	49

Şekil 5.23. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 22-25).....	49
Şekil 5.24. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 26-30).....	50
Şekil 5.25. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 31-34).....	51
Şekil 5.26. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 1-3)	51
Şekil 5.27. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 4-5)	52
Şekil 5.28. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 6-7)	52
Şekil 5.29. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 8-9)	53
Şekil 5.30. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 10-11)	53
Şekil 5.31. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 12-13)	53
Şekil 5.32. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 14-15)	54
Şekil 5.33. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 16-17)	54
Şekil 5.34. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 1-2).....	55
Şekil 5.35. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 3-4).....	55
Şekil 5.36. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 5-6).....	55
Şekil 5.37. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 7-8).....	56
Şekil 5.38. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 9-10).....	56
Şekil 5.39. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 11-12).....	56

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Amacı

Müzik, kültürel ifade biçimleri arasında en dinamik olanlardan biridir. 20. yüzyılın başlarından itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde şekillenen Afro-Amerikan kökenli müzik türleri, modern müziğin temelini oluşturmuştur. Özellikle Caz ve R&B/Soul müzikleri, Afrika'nın ritmik mirası ile Avrupa'nın armonik yapılarının birleşimi sonucunda ortaya çıkan, ancak zamanla kendi estetik dillerini geliştiren iki ana akımdır (Collier, 2016; Gioia, 2021). Bu türlerin gelişim sürecinde enstrümanların rolü büyük değişimler göstermiş; özellikle gitar, arka plandaki basit bir eşlik aracından virtüozite gerektiren bir solo çalgısına dönüşerek bu evrimin merkezinde yer almıştır.

Gitarın caz müziği içerisindeki yolculuğu, 20. yüzyılın başlarında ritmik bir işlevle başlamıştır. İlk dönemlerde banjo ve akustik gitar, orkestraların ritim bölümlerinde perküsyif bir rol üstlenmiş; ancak ses gürlüğünün yetersizliği nedeniyle piyano ve üflemlerli çalgıların gölgesinde kalmıştır (Biçer, 2023; Ünal Akbulut & Paracık, 2021). Ancak 1930'lu yıllarda elektrik gitarın icadı ve manyetik teknolojisinin gelişimi, çalgının kaderini değiştirmiştir. Charlie Christian gibi öncü figürlerin amplifikasyon teknolojisini kullanmasıyla gitar, saksafon ve trompet gibi üflemlerli çalgılarla yarışabilecek bir solist tarzı kimlik kazanmıştır (Biçer, 2023; Özen, 2017).

Bu teknolojik ve teknik devrim, gitarın yalnızca bir "renk" olmaktan çıkıp melodik ve armonik bir ifade aracı hâline gelmesini sağlamıştır. Caz gitaristleri, bebop dönemiyle birlikte karmaşık armonik yapıları, single-note (tek sesli) solo tekniklerini ve akor-melodi yaklaşımlarını geliştirerek enstrümanın kapasitesini zorlamışlardır (Biçer, 2023). Buna paralel olarak R&B ve Soul müzikleri ise Blues geleneğinden beslenerek daha vokal odaklı, groove ve hissiyatın ön planda olduğu bir yapı geliştirmiştir (Ripani, 2004). Özellikle 1950'lerin sonlarında ortaya çıkan "Soul Jazz" akımı, cazın entelektüel yapısı ile R&B'nin duygusal derinliğini birleştirmiş; Wes Montgomery ve George Benson gibi gitaristler bu iki dünya arasında köprü kurarak gitar soloculuğuna yeni bir boyut kazandırmışlardır (Gioia, 2021).

Günümüzde caz ve R&B/Soul gitar soloculuğu, teknik açıdan birbirini besleyen ancak ifade biçimi olarak farklı dinamiklere sahip disiplinlerdir. Caz, genellikle armonik belirlilik, rehber tonlar ve doğrusal doğaçlama üzerine kuruluyken (Ligon, 2001); R&B/Soul icrası, "ritmik uyum" (pocket) hissi, pentatonik yapılar ve vokal benzeri ifadeler üzerine temellenir

(Hargreaves, 2014; Özen, 2017). Bu çalışma, gitarın tarihsel ve teknik dönüşümü ışığında, söz konusu iki türün soloculuk anlayışlarını analiz ederek incelemeyi ve gitaristlerin bu türler arasında nasıl ortak bir dil oluşturduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir.

1.2. Problem Durumu

Cazın armonik ve yatay doğaçlama dili ile R&B/Soul müziğinin groove ve ifade merkezli estetiği elektrogitar soloculuğunda nasıl bir etkileşim içerisindedir ve bu iki üslubun karakteristik unsurları, türler arası ortak bir doğaçlama dilinin cümleme pratiklerinde hangi somut parametrelerle açıklanabilir?

Bu bağlamda çalışmanın temel problem cümlesi şu şekilde ifade edilebilir: "Caz ve R&B/Soul türlerinde gitar soloculuğu icra edilirken dikkat edilmesi gereken teknik, melodik, ritmik ve ifade temelli unsurlar nelerdir ve bu unsurlar türler arası ortak bir doğaçlama dili oluşturmakta nasıl bir rol oynamaktadır?"

1.3. Araştırma Soruları

Bu tez, yukarıda belirtilen problem durumu çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aramaktadır:

- Caz ve R&B/Soul müziklerinde gitar soloculuğunu belirleyen biçimsel, teknik ve ifade temelli karakteristik özellikler nelerdir?
- İki tür arasındaki doğaçlama dilini şekillendiren akor-dizi birliği, voice leading, lineer düşünce ve enclosure gibi teorik prensipler gitar klavyesindeki cümleme pratiklerine nasıl yansımaktadır?
- Caz ve R&B/Soul soloculuğunda ritmik devinimi sağlayan groove, pocket ve laid-back gibi mikro-ritmik zamanlama stratejileri icracıyı nasıl yönlendirmektedir?
- Caz geleneğinden gelen gitaristler ile R&B/Soul/Funk estetiğini temsil eden gitaristlerin solo icralarında, müzikal hikaye anlatıcılığı ve vokal benzeri artikülasyon tercihleri nasıl farklılaşmakta ve nerelerde kesişmektedir?
- Günümüzün çoklu tür yaklaşımına sahip modern gitaristleri, cazın dikey armonik derinliği ile R&B'nin yatay groove estetiğini birleştirerek etkili bir soloculuk üretmek için hangi temel prensipleri benimsemelidir?

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, caz ve R&B/Soul gitar soloculuğunu birbirinden bağımsız iki yaklaşım olarak ele almak yerine; doğaçlama, *groove*, motif geliştirme ve ifade unsurlarının kesiştiği bütüncül bir müzikal dilin farklı boyutları olarak değerlendirmektedir (Floyd, 1983; McGinty, 1993). İncelenecek gitar soloları, hem ait oldukları türün stilistik gerekliliklerini hem de bu iki müzikal geleneğin tarihsel ve estetik bağlarını yansıtmaktadır.

Tez, caz gitarına yönelik armonik ve doğaçlama odaklı çalışmalar (Biçer, 2023; Ligon, 2001) ile R&B/Soul müziğinin *groove* temelli doğasına ilişkin literatürü (Hargreaves, 2014; Ripani, 2004) bir araya getirerek, türler arası soloculuk yaklaşımlarına bütüncül bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir. Gitarın popüler müzik içindeki değişen rolü ve günümüz müzisyenlerinin çoklu tür yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda, caz ile R&B/Soul gitar soloculuğunun birlikte ele alınması; hem performans pratiği hem de caz/popüler müzik eğitimi açısından önemli bir katkı niteliği taşımaktadır (Babacan, 2014; McLean, 2021).

1.5. Temel Kavramlar ve Tanımlar

Bu çalışmada, caz ve R&B/Soul müziklerinin icra pratiklerini ve estetik sınırlarını tanımlayan spesifik terimler kullanılmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesinin netleşmesi adına, metin içerisinde sıklıkla başvurulanan temel kavramlar aşağıda tanımlanmıştır:

1.5.1. Ritmik ve zaman eksenli kavramlar

Groove: Müzikal zamanın ve ritmik akışın, dinleyicide ve icracıda fiziksel bir hareket isteği uyandıracak şekilde organize edilmesidir. Levine (1995), *groove* kavramını bir ritim bölümü üyelerinin birbirleriyle uyum içinde çalarak oluşturdukları "kilitlenme" durumu olarak tanımlarken; Iyer (2019) bunu Batı müziğindeki rasyonel modellerle açıklanamayan, Afro-Amerikan müziğine özgü tekrara dayalı bir hissiyat olarak ifade eder.

- **Pocket (In the pocket):** Ritmik bir *groove*'un en ideal ve oturmuş hâlini ifade eder. R&B ve Soul bağlamında bu terim, bas ve davulun oluşturduğu ritmik iskeletin içine gitaristin "gevşek ama kilitli" (*loose-tight*) bir zamanlamayla yerleşmesini anlatır (Levine, 1995).
- **Laid-back:** İcracının notaları, metronomun veya davulun vuruşunun tam üzerine değil, çok az gerisine, mikrosaniyelik bir gecikmeyle yerleştirerek çalmasıdır. Levine (1995) bu durumu "rahatlamak ve vuruşun arka tarafında (*back side of the*

beat) çalmak" olarak tanımlar. Bu teknik, R&B ve Soul müziğindeki karakteristik ağır ve ruhlu hissiyatın en temel ritmik aracıdır.

- **Swing:** Caz müziğinin temel ritmik karakteristiğidir. Teachout (1988), *swing*'i ritim bölümünün düzenli vuruşu ile solistin senkoplu hatları arasındaki karşıtlıktan doğan ritmik heyecan olarak tanımlar. Teknik olarak, 4/4'lük ölçüdeki sekizlik notaların eşit uzunlukta değil, ilk notanın daha uzun, ikinci notanın daha kısa (*triplet* hissiyle) çalınması prensibine dayanır.

1.5.2. Form ve döngü eksenli kavramlar

- **Vamp:** Genellikle bir parçanın girişinde (*intro*) veya soloların arasında çalınan, ritmik ve armonik açıdan sade, kısa ve döngüsel akor dizisidir. R&B ve Soul müziklerinde doğaçlama, genellikle sürekli değişen akorlar yerine bu durağan *vamp*'lar üzerine kurulur (Levine, 1995).
- **Ostinato:** Bir müzik eseri boyunca ısrarla tekrarlanan, belirgin melodik veya ritmik desendir. Rawlins ve Bahha (2005), *ostinato*'nun "*vamp*" kavramından farklı olduğunu; *vamp*'ın kısa bir akor yürüyüşü (*progression*), *ostinato*'nun ise melodik/ritmik bir figür (örneğin bas gitarın çaldığı sürekli bir *riff*) olduğunu belirtir.
- **Riff:** Genellikle bir solonun arkasında eşlik olarak çalınan veya parçanın ana temasını oluşturan, tekrarlanan kısa ve ritmik figürdür. R&B ve Soul müziğinde gitarın temel eşlik görevi genellikle bu döngüsel *riff*'leri icra etmektir (Levine, 1995).

1.5.3. Melodik ve doğaçlama eksenli kavramlar

- **Lick:** Caz müzisyenlerinin kelime dağarcığına girmiş, önceden çalışılmış ve ezberlenmiş kısa, tanınabilir melodik cümleciklerdir. Levine (1995), *lick* kavramını "Cazın günlük diline girmiş doğaçlama bir fraz" olarak tanımlar.
- **Voice leading (Parti Hareketi):** Bir akoru oluşturan seslerin (özellikle 3. ve 7. derecelerin), en yakın aralıklarla hareket ederek bir sonraki akorun seslerine pürüzsüzce bağlanması prensibidir. Ünal Akbulut ve Paracık (2021), bu tekniğin akorlar arasındaki geçişi yumuşatarak dikey armoniyi yatay bir melodiye dönüştürdüğünü belirtir.

- **Ghost note:** Belli belirsiz vurulan, perdeye tam basılmadan (sönümlenmiş/*muted*) icra edilen, ancak ritmik devinimi doğrudan destekleyen perdesiz veya yarı-perdeli notalardır (Demir, 2019). R&B ve Funk gitaristliğinde (örneğin Isaiah Sharkey'in icralarında) ritmik "*pocket*" hissini güçlendirmek için sıklıkla kullanılır.
- **Single-note (Tek Sesli Çalım):** Erken dönem cazda gitarın sıklıkla bir ritim/akor çalgısı olarak kullanılmasından farklı olarak, saksafon veya trompet gibi nefesli çalgıların icrasını taklit ederek gitar klavyesinde art arda tekil notalarla melodik sololar üretme tekniğidir (Biçer, 2023).
- **Kılavuz Sesler (Guide tones):** Caz teorisinde bir akorun kalitesini ve karakterini belirleyen en önemli sesler olan 3. ve 7. derecelerdir. Doğaçlama esnasında akorları pürüzsüz bir şekilde birbirine bağlamak (*voice leading*) için yatay melodik iskelet olarak kullanılırlar (Ligon, 2001).

1.5.4. Metodolojik ve estetik yaklaşımlar

- **Çoklu Tür Yaklaşımı:** Günümüz modern müzik endüstrisinde ve eğitiminde, icracıların yalnızca tek bir türe bağlı kalmayıp; caz, R&B, pop ve funk gibi farklı disiplinlerin teknik, armonik ve ifade biçimlerini bütünsel bir yaklaşımla birleştirebilme ve icra edebilme gerekliliğini ifade eden müzikal/pedagojik kavramdır (McLean, 2021; Özen, 2017).
- **İfadesel Yaklaşım:** Özellikle R&B ve Soul müziğinde kökenini siyahi vokal geleneğinden alan; *bend*¹, *vibrato*², *slide*³ ve *ghost note*⁴ gibi tekniklerle enstrümanın insan sesine benzer bir anlatım aracı olarak kullanılması estetiğidir (Hargreaves, 2014; Pinilla Vera, 2020).
- **Lineer Doğaçlama (Linear improvisation):** Caz armonisinde, akorların oluşturduğu dikey (*vertical*) yapıların, zaman içinde ileriye doğru akan yatay ve çizgisel melodik cümlelere dönüştürülmesi prensibidir. İcracının sadece o an basılan akora değil, melodinin bir sonraki hedef akora doğru olan yolculuğuna odaklanmasını ifade eder (Ligon, 2001).

¹ Yaylı ve telli çalgılarda (özellikle elektro gitarda) tınlayan bir telin klavye üzerinde yukarı veya aşağı doğru gerdirilmesiyle, elde edilen ses.

² Bir sesin perdesinde düzenli ve hızlı şekilde küçük dalgalanmalar yaratılması.

³ Klavye üzerindeki bir perdeden diğerine parmağın basılı tutularak ve tınlama kesilmeden pürüzsüzce kaydırılması.

⁴ Belirli bir perdeye tam olarak basılmadan veya ses telleri tam titreştirilmeden, telin hafifçe susturulmasıyla elde edilen ve net bir perdeden ziyade perkülatif (tıksırtılı) bir ses.

- **Motifsel Yapı ve Gelişim (*Motivic development*):** Doğaçlama esnasında icracının rastgele notalar çalmak yerine, kısa bir motifi temel alarak bunu ritmik, aralıklal veya armonik olarak çeşitlendirmesi ve böylece solonun kendi içinde tutarlı, ileri yönlü bir hareket kazanmasını sağlayan kompozisyonel kurgudur (Ligon, 2001).

1.5.5. Türsel kavramlar

R&B (Rhythm & Blues) ve Soul: 1940'ların sonunda Afro-Amerikan müzisyenler tarafından caz, blues ve gospel unsurlarının birleşimiyle oluşturulan, güçlü bir ritmik altyapıya (groove) ve vokal merkezli lirik bir anlatıma dayanan müzik türüdür. 1960'larda sivil haklar hareketiyle birleşerek Soul müziğe evrilmiştir (Ripani, 2004).

Neo-Soul: 1990'ların sonlarında çağdaş R&B, hip-hop ritimleri, funk elementleri ve cazın zengin armonik yapısının (9, 11, 13'lü akorlar, reharmonizasyon) klasik soul estetiğiyle harmanlanması sonucu ortaya çıkan melez (hibrit) bir çağdaş müzik akımıdır (D'Angelo, Erykah Badu vb.).

2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Gitarın Tarihsel Kökenleri ve Etimolojik Gelişimi

Gitarın bir enstrüman olarak tarihsel kökleri binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Arkeolojik bulgular incelendiğinde, Hitit medeniyetine ait Alaca Höyük kabartmalarında gitara benzer çalgıların tasvir edildiği görülmektedir (Biçer, 2023). Enstrümanın isimlendirilmesi ve etimolojik kökeni ise Antik Yunan kültürüne, özellikle tanrı Apollo ile ilişkilendirilen “*kitharis*” kavramına uzanmaktadır (Maas & Snyder, 1989, akt. Biçer, 2023). Bu kelime, Avrupa dillerinde “gitar” sözcüğünün türediği kök olarak kabul edilmekle birlikte, etimolojik açıdan Farsça ve Hintçe’deki *sitar* kelimesiyle de ortak bir kökene sahiptir (Biçer, 2023).

Modern anlamda bildiğimiz gitarın tarih sahnesine çıkışı ise Geç Orta Çağ Avrupa’sında gerçekleşmiştir. Özellikle 8. yüzyılda İber Yarımadası’nın Araplar ve Mağribiler tarafından fethi sırasında bölgeye getirilen *udun*, zamanla perde eklenerek *lavtaya* evrilmesi, bu gelişimin önemli bir parçasıdır (Biçer, 2023). Ancak gitar, uzun süre bir halk çalgısı statüsünde görülmesi ve notaya dayalı yazılı müzik kültüründen ziyade sözlü gelenekle (kulaktan kulağa) aktarılması nedeniyle, klasik müzik tarihi yazımında geri planda kalmıştır. Bu dışlanmışlık durumu oldukça çarpıcı bir tespitle açıklanabilir: Müzik tarihinin sokak yerine kütüphanelerde yazılması, gitarın tarihsel anlatılarda çoğunlukla dipnotlara indirgenmesine yol açmıştır (Coelho, 2003, akt. Biçer, 2023). Bu bağlamda gitarın gelişimi, resmi müzik tarihinin dışında, kültürel etkileşimler ve halk pratikleri üzerinden şekillenen alternatif bir tarihsel süreci işaret eder.

2.2. Doğaçlama Kavramının Tarihsel Evrimi

2.2.1. Klasik Batı müziğinde doğaçlama geleneği

Günümüzde doğaçlama kavramı sıklıkla caz müziği ile özdeşleştirilse de, müzik tarihi incelendiğinde bu pratiğin Batı sanat müziği geleneğinin de köklü ve asli bir parçası olduğu görülmektedir. Özellikle Barok dönemde (yaklaşık 1600-1750), icracıdan beklenen temel yetkinlikler arasında sadece yazılı notayı seslendirmek değil, aynı zamanda şifreli bası (*basso continuo*) anlık olarak armonize etmek de yer almaktaydı (Solomon, 1986). Benzer şekilde Klasik dönemde (yaklaşık 1750-1820), konçerto formunun önemli bir bileşeni olan kadans bölümleri, solistin orkestranın sustuğu anda virtüözitesini ve yaratıcılığını sergilediği

serbest doğaçlama alanlarıydı. Mozart ve Beethoven gibi besteci-icracılar, eserlerinin icrası sırasında önceden belirlenmiş armonik iskeletler üzerine spontane çeşitlemeler yaparak eserin ifadesini güçlendirmişlerdir (Solomon, 1986). Ancak 19. yüzyıl Romantik dönemiyle birlikte, bestecilerin eserleri üzerindeki kontrol isteğinin artması ve notasyonun giderek daha ayrıntılı hâle gelmesi, icracının doğaçlama alanını daraltmış ve bu gelenek yerini yazılı metne mutlak sadakate bırakmıştır (Solomon, 1986).

Doğaçlamanın klasik müzikten caza uzanan bu teorik ve felsefi temelleri incelendiğinde, iki ekol arasında göz ardı edilemeyecek yapısal ve gelişimsel paralellikler dikkat çekmektedir (Taylor, 2000). Piyanist ve müzikolog Robert Levin, bu tarihsel sürekliliği ve disiplinler arası bağı çarpıcı argümanlarla ortaya koymaktadır. Levin (2001) "Experience, Discipline, Fantasy: Improvisation in Classical Music and Jazz" başlıklı çalışmasında, her iki müzik geleneği stilistik açıdan farklı olsa da doğaçlamanın temel prensiplerinin büyük ölçüde ortak olduğunu savunur. Levin'e göre doğaçlama süreci, yalnızca spontane ve kuralsız bir üretim değil; aksine melodik, ritmik ve armonik parametreler tarafından yönlendirilen belirli kuralların eş zamanlı olarak uygulanmasıyla gerçekleşir. Müzisyen, bu kuralları uzun süreli çalışma ve deneyim yoluyla içselleştirerek bilinçaltı düzeyinde işleyen bir müzikal reflekse dönüştürür (Levin, 2001).

Levin, caz doğaçlamasının temaya dayalı gelişim anlayışını açıklarken caz tarihinin en önemli figürlerinden tenor saksafoncu Coleman Hawkins'e atıfta bulunur. Hawkins'in genç müzisyenlere, doğaçlama becerilerini geliştirmeleri için düzenli olarak Johann Sebastian Bach dinlemelerini tavsiye ettiği aktarılmaktadır (Levin, 2001). Hawkins'e göre Bach'ın müziğinde hiçbir nota rastlantısal değildir; her ses belirli bir yön doğrultusunda ilerler ve müzikal düşünceyi yapısal bir bütünlük içinde organize eder. Bu doğrusal mantık, caz doğaçlamasının temel unsurlarından biri olan "temanın etrafında melodik varyasyonlar geliştirme" süreciyle doğrudan ilişkilidir (Levin, 2001).

Levin ayrıca caz doğaçlamasının en dikkat çekici örneklerinden biri olarak piyanist Art Tatum'un yorumlarına değinir. Tatum'un performanslarında bir melodinin tekrar edilmesi, basit bir yineleme olmaktan çıkarak sürekli genişleyen bir dramatik yapı içinde yeniden şekillenir (Levin, 2001). Bu durum, doğaçlamanın güçlü bir yapısal organizasyon ve müzikal mantık gerektirdiğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda Levin (2001), doğaçlama sanatında disiplin ve yaratıcılık arasındaki paradoksal ilişkiyi besteci Igor Stravinsky'nin ünlü sözüyle özetler: "Kendimi ne kadar sınırlandırırsam, o kadar özgürleşirim." Buradan hareketle, klasik Batı müziğindeki katı kurallar ve teknik normlar, müzikal yaratıcılığın önünde bir engel değil, aksine onun güvenle gelişmesini sağlayan koruyucu bir çerçevedir.

2.2.1.1. Doğaçlama pratiğinin tarihsel sürekli­liği: Şifreli bas ve lead sheet ilişkisi

Müzik literatüründe doğaçlama kavramı çoğunlukla modern caz geleneğiyle baędaŐtırılrsa da, yazılı bir armonik iskelet üzerinden anlık kompozisyon yaratma özgürlüğü köken olarak Barok dönem müziğine ve özellikle *Basso Continuo* (Sürekli Bas / Şifreli Bas) geleneğine dayanmaktadır. Bu tarihsel sürekli­liğin klasik batı müziğindeki en somut örneklerinden biri, Johann Sebastian Bach'ın *Matthus-Passion* (BWV 244) adlı eserinde yer alan "**Erbarne dich, mein Gott**" aryasıdır (Bkz. Şekil 2.1)

54

47 ARIA. Coro I.

Violino Solo.

Violino I. *piano sempre*

Violino II. *piano sempre*

Viola. *piano sempre*

Alto.

Organo e Continuo. *pizzicato*

Şekil 2.1. J. S. Bach, *Matthus-Passion*, BWV 244, "Erbarne dich, mein Gott" (Kaynak: Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 4, 1854)

Aryanın en alt satırında yer alan "*Organo e Continuo*" partisi incelendiğinde, bestecinin klavyeli çalgı klavsen veya organ icracısı için tüm notaları yazmadığı, bunun yerine tek sesli bir bas hattı ve bu hattın altına armonik sınırları çizen Őifreler yerleştirdiği görülür. Barok dönem icracısı, bu Őifreleri anlık olarak deşifre ederek akorların seslendirilmesini ve ritmik varyasyonları tamamen kendi yaratıcılığıyla doğalamıŐtır.

Bu yapısal pratik, modern caz literatüründe kullanılan *Real Book* mantığıyla felsefi ve teorik olarak birebir örtüşmektedir. Örneğin; D Majör tonundaki bir caz standardında yer alan en temel **ii - V - I** yürüyüşünü ele alalım. (Bkz. Şekil 2.2)



Şekil 2.2. D Majör Tonunda ii - V - I Akor Yürüyüşü Şeması (Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur)

$$Em^7 \longrightarrow A^7 \longrightarrow D^{maj7}$$

Real Book, caz gitaristine veya piyanistine sadece bu yalın akor sembollerini sunar. Tıpkı Barok dönemdeki klavsen icracısının şifreli bası gördüğünde akorları kendi estetiğine göre doldurması gibi, modern caz gitaristi de bu yalın iskelete bağlı kalarak akorları esnetir; araya diminished veya altere akorları ekler ve yürüyüşü Em9 - A13(b9) - Dmaj9 veya Em9 - Eb7/9 - Dmaj6 gibi tansiyonlu seslerle zenginleştirerek doğaçlar. Sonuç olarak; Barok dönemdeki *Generalbass* eşliği ile caz müziğindeki akor esnetme ve yeniden armonize etme yaklaşımları, yazılı şemayı anlık yaratıcılıkla esnetme felsefesinin müzik tarihindeki ortak yansımalarıdır.

2.2.2. Caz müziğinde doğaçlama ve solo geleneğinin doğuşu

20. yüzyılın başlarından itibaren klasik müziğin diatonik armoni kurallarını ve kadans mantığını devralan caz müziği; söz konusu yapıları Afrika kökenli mikro-ritmik öğeler ve "anlık kompozisyon" felsefesiyle birleştirerek "yaratıcı icracı" geleneğini yeniden canlandırmıştır (Collier, 2016; Özen, 2017). Caz müziğinde doğaçlama ve soloculuk geleneğinin doğuşu, eserin yapısal bütünlüğü içinde icracının bireysel ifadesini (*storytelling*) ortaya koyduğu, ancak belirli formlara sıkı sıkıya bağlı kaldığı bir evrim sürecidir.

Cazda soloculuk, genellikle eserin ana temasının (*head*) sunumunun ardından gelen ve literatürde "*blowing chorus*" olarak adlandırılan bölümlerde gerçekleşir (Levine, 1995). Bu gelenekte form, kompozisyonu ve doğaçlamayı türeten ana unsurdur; icralar genellikle 12 ölçülük "*blues formu*" veya 32 ölçülük "AABA şarkı formu" gibi döngüsel yapılar üzerine inşa edilir (Kamalı, 2024). Bir caz solisti doğaçlama esnasında bu armonik döngünün

(*changes*) her bir tekrarını zihninde takip ederek melodik cümlelerini bu yapıya göre kurgular. Caz müziği, temelde notada yazılanın değil, yazılmayanların anlık olarak seslendirildiği bir estetik alan olduğundan, eserin büyük kısmını bu soloculuk geleneği oluşturmaktadır (Kamalı, 2024).

Bu döngüsel ve yoğun akor geçişleri (örneğin "*Parker blues*" veya "*rhythm changes*" yürüyüşleri), caz solistini akor seslerini birbirine bağlayan dikey ve doğrusal kurgular yapmaya itmiştir (Kamalı, 2024; Ligon, 2001). Solist, armonik akışkanlığı kaybetmeden her akor değişimini dinleyiciye hissettirmek zorundadır. Bu durum, caz soloculuğunu sadece lirik bir dışavurum olmaktan çıkarıp, anlık olarak yönetilmesi gereken üst düzey bir teorik ve teknik kurgu hâline getirmiştir (Hargreaves, 2014).

2.3. Caz ve R&B/Soul Gitar İcrasının Tarihsel Gelişimi

2.3.1. Erken dönem caz gitarı ve ritmik eşlik rolü

20. yüzyılın başlarında New Orleans, Chicago ve New York ekollerinde şekillenen erken dönem caz stillerinde gitar (ve enstrümanın o dönemki popüler öncülü olan banjo), üflemeli çalgıların yüksek ses gürlüğü karşısında akustik olarak zayıf kaldığı için melodik bir rolden ziyade perküsif bir ritim aracı olarak konumlandırılmıştır (Biçer, 2023). Dönemin büyük orkestralarında yani *Big Band*'lerde gitaristlerin temel görevi, orkestral doku içinde genellikle "*four-to-the-bar*" (her vuruşa bir akor basma) tekniğiyle ritmik nabzı tutmaktan ibarettir. Count Basie Orkestrası'nın efsanevi gitaristi Freddie Green gibi figürler bu eşlik rolünü mükemmelleştirmiş; armonik yapıyı belirgin bir şekilde duyurmaktan ziyade, davul ve kontrbas ile birlikte orkestranın ritmik "*swing*" hissiyatını ayakta tutan görünmez bir omurga işlevi üstlenmişlerdir (Biçer, 2023; Dickret, 1994). Bu dönemde gitar, yazılı müzik tarihi anlatılarında ve büyük orkestra düzenlemelerinde solist kimliğinden uzak, adeta bir dipnot ögesi olarak geri planda kalmıştır (Coelho, 2003, akt. Biçer, 2023).

2.3.2. Elektrik gitarın doğuşu ve Charlie Christian devrimi

Gitarın caz müziği içerisindeki yolculuğunda kaderini değiştiren ve modern caz gitar icracılığının miladı sayılan en büyük kırılma noktası, 1930'lu yılların sonlarında amplifikasyon teknolojisinin gelişmesi ve Charlie Christian'ın Benny Goodman *Sextet* ile tarih sahnesine çıkışıyla gerçekleşmiştir (Biçer, 2023; Crawford, 2002). Christian, manyetik teknolojisini ve elektrik gitarı kullanarak enstrümanın ses hacmini radikal bir şekilde

yükseltmiş; böylece gitarı büyük orkestraların ritim bölümlerinde kaybolan bir "renk" olmaktan çıkarıp saksafon, trompet ve piyano gibi lider enstrümanlarla yarışabilen yetkin bir solo çalgısı statüsüne yükseltmiştir (Biçer, 2023; Özen, 2017).

Christian'ın getirdiği en büyük estetik yenilik, akorları sadece dikey bloklar hâlinde vurmak yerine, dönemin efsanevi tenor saksafoncusu Lester Young'ın melodik cümle yapılarından ve frazlamalarından esinlenerek gitar klavyesinde *single-note* solo tekniğini geliştirmesidir (Biçer, 2023). Notaları uzatabilme ve *legato* cümleler kurabilme imkânıyla enstrümana nefesli benzeri bir solist üslubunda karakter kazandıran Christian, dikey armonik düşünceden yatay melodik düşünceye geçişin kapısını açmıştır (Biçer, 2023). Christian'ın Harlem'deki ünlü Minton's Playhouse kulübündeki *jam session* icralarında akorların üst tansiyonlarını (9, 11, 13) modern birer melodik materyal olarak hat aralarına dahil etmesi, modern cazın ve Bebop akımının da teorik sözdizimini oluşturmuştur (Crawford, 2002; Gioia, 2021).

2.3.3. Bebop, modern Caz ve Wes Montgomery ekolü

1940'lı yıllarda Charlie Parker ve Dizzy Gillespie öncülüğünde gelişen *Bebop* akımı; hızlı tempoları, yoğun kromatizmleri ve "*Parker Blues*" gibi karmaşık akor yürüyüşleriyle cazın armonik ve ritmik yapısını kökten değiştirmiştir (Kamalı, 2024). Bu dönemde gitaristler, saksafon ve piyanistlerin kullandığı bu amansız ve dikey kurguları klavye topografyasına uyarlamak zorunda kalmışlardır. Charlie Christian'ın açtığı doğrusal yoldan ilerleyerek 1950'ler ve 60'larda modern caz gitarın ifadesel ve teknik sınırlarını zirveye taşıyan figür ise Wes Montgomery olmuştur.

Pena kullanmayı tamamen reddederek sadece sağ el başparmağıyla (*thumb technique*) tellerden yumuşak, hacimli ve sıcak bir ton elde eden Montgomery; geliştirdiği oktav tekniği ve blok akor sololarıyla caz gitar literatüründe devrim yaratmıştır (Biçer, 2023; Crawford, 2002). Montgomery, *Bebop* akımının armonik derinliğini, Blues ve R&B müziğinin *groove* hissiyatı ve duygusal özüyle sentezlemeyi başarmıştır (Gioia, 2021). Özellikle 1950'lerin sonlarında ortaya çıkan "*Soul Jazz*" akımı bünyesinde sergilediği icralarla Montgomery, cazın lineer doğaçlama dili ile lirik/vokal estetik arasında güçlü bir köprü kurarak türler arası geçişkenliğin ilk büyük tarihsel ekolünü inşa etmiştir (Gioia, 2021).

2.3.4. Fusion, R&B ve Soul gitar icrasının doğuşu

1960'ların sonlarına gelindiğinde Miles Davis'in öncülük ettiği fusion akımı, caz müziğinin armonik iskeletini; rock, funk ve R&B/Soul müziklerinin elektrikli enstrümanları, düz ritimleri (*straight-eight*) ve tınısal efektleriyle (*distortion, delay* vb.) bir araya getirmiştir (Özen, 2017). Bu dönemde elektro gitar eğitimi ve performansı; John McLaughlin, John Scofield ve Pat Metheny gibi isimlerin katkılarıyla hem teorik hem de teknolojik açıdan en kapsamlı evresine ulaşmıştır (Özen, 2017).

Eş zamanlı olarak kendi estetik dilini olgunlaştıran R&B ve Soul müzikleri ise, cazın kökensel armonik havuzundan beslenmekle birlikte doğaçlama stratejilerinde radikal bir ayrışmaya gitmiştir (Ripani, 2004). Sürekli değişen dikey akor geçişlerini takip etmek yerine, daha statik veya döngüsel *Vamp* ve *Groove* yapıları üzerine kurulan R&B/Soul gitaristliği; pentatonik minimalizmi, "*pocket*" hissini ve siyahi vokal geleneğini taklit eden *vokal benzeri* ifade araçlarını (*bend, vibrato, slide*) ön plana çıkarmıştır (Hargreaves, 2014; Pinilla Vera, 2020; Ripani, 2004). Bu tarihsel süreç, günümüz müzisyenlerinin çoklu tür yaklaşımını benimsemesine ve cazın armonik akışkanlığı ile R&B'nin ritmik kararlılığını sentezleyen modern bir hibrit gitarist profilinin (Isaiah Sharkey, Gilad Hekselman vb.) doğmasına zemin hazırlamıştır (Biçer, 2023; Özen, 2017).

2.4. Caz ve R&B Gitar İcrasında Mikro-Ritmik Kesişimler ve Ortak İfade Araçları

Caz ve R&B/Soul müzikleri, tarihsel gelişim süreçlerinde farklı estetik önceliklere ve formel yapılara yönelmiş olsalar da, kökensel olarak Afro-Amerikan ritmik ve lirik geleneğine dayanmaları sebebiyle gitar icrasında belirgin mikro-ritmik ortaklıklar ve kesişim alanları sergilemektedir (Floyd, 1983; McGinty, 1993; Ripani, 2004). Bu ortaklıkların merkezinde; notaların metronomik zamanla kurduğu esnek ilişki, perküsyif artikülasyon teknikleri ve döngüsel form anlayışı yer almaktadır (Demir, 2019; Kamalı, 2024; Ligon, 2001). Literatür ve icra analizleri ışığında, söz konusu türlerin gitar soloculuğundaki temel mikro-ritmik benzerlikleri ve ortak ifade araçları dört ana başlık altında detaylandırılmaktadır:

2.4.1. Pocket Hissi ve *Laid-back* (Geri yaslanma) icrası

Her iki türde de gitaristlerin sololarında başvurduğu en temel mikro-ritmik strateji, notaların metronomik vuruşun tam merkezine (*on the beat*) değil, mikrosaniyelerle ifade edilebilecek şekilde hafifçe gerisine "*behind the beat*" veya "*laid-back*" yerleştirilmesidir.

Levine (1995), müziğin ritmik olarak bir *groove* içinde olmasını tanımlarken *in the pocket* kavramını kullanır ve bunu ritmik katmanların kusursuz bir uyum içinde kilitlenmesi olarak nitelendirir.

R&B ve Neo-Soul gitaristliğinde (örneğin Isaiah Sharkey icralarında) bu durum, bas ve davulun oluşturduğu ritmik iskeletin içine "gevşek ama kilitli" bir zamanlamayla yerleşme şeklinde tezahür eder. Benzer bir yaklaşım cazın geleneksel kanadında da mevcuttur; Ligon (2001), Wes Montgomery gibi ustaların sololarındaki mikro-ritmik oynamaların ve metronomik esnekliğin (elasticity), teknik bir hatadan ziyade bilinçli bir ritmik oturmuşluk yarattığını ve *swing* hissini güçlendirdiğini saptamıştır. Dolayısıyla, zamanı esneterek icraya insani bir nefes payı bırakmak ve vuruşun arka tarafında kalmak, her iki türün gitaristleri için de ortak bir estetik hedeftir.

2.4.2. Senkop ve hayalet notalar (Ghost Notes) ile ritmik artikülasyon

Caz ve R&B sololarının ritmik omurgasını oluşturan bir diğer ortak yapı, vurgunun güçlü zamanlardan zayıf zamanlara kaydırılması (senkop) ve perküsif öğelerin yoğun kullanımıdır. Demir (2019), Afrika ve Afro-Brezilya kökenli ritimlerin gitara uyarlanması üzerine yaptığı çalışmada, senkop kullanımının icraya canlılık katan ve ritmik devinimi sağlayan temel unsurlardan biri olduğunu vurgulamaktadır.

Bununla birlikte, her iki türde de ritmik sürekliliği kesintiye uğratmadan sürdürebilmek adına *ghost note* tekniği, mikro-ritmik bir araç olarak yoğun biçimde kullanılır. Demir'in (2019) de belirttiği üzere; sol elin telleri klavye üzerinde hafifçe susturmasıyla elde edilen bu perküsif sesler, net bir melodik değeri olmamasına rağmen ritmik bölünmeleri (*subdivision*) doldurarak *groove* hissini ayakta tutar. R&B gitaristliğindeki onaltılık *funk* ritimlerinde görülen bu "duyulmayan ama hissedilen" perküsif vuruşlar ile caz gitaristlerinin (özellikle Wes Montgomery stilinde) oktav geçişleri arasına yerleştirdiği sağ el taramaları, teorik ve işlevsel olarak tamamen aynı amaca hizmet etmektedir.

2.4.3. İleri yönlü hareket (Forward Motion) ve öne çekilmiş vuruşlar

Caz ve R&B sololarında, akor değişimlerinin veya ölçü başlarının ritmik olarak öne çekilmesi (beklenen zamandan önce, erken duyurulması), yaygın bir mikro-ritmik benzerliktir. Ligon (2001), caz müzisyenlerinin armonik değişimi henüz bir sonraki ölçüye

girilmeden önce duyurarak müziğe sürekli akan ileri yönlü bir hareket kazandırdıklarını ifade eder.

Bu teknik, R&B/Soul gitaristliğinde ritmik bir *push* (itme) olarak karşımıza çıkar. Gitarist, bir sonraki akoru veya melodik hedefi vuruştan milisaniyeler önce çalarak, az önce bahsedilen *laid-back* (geri yaslanma) hissiyle harika bir tınısal tezat oluşturur. Nitekim Ligon (2001), bu itme-çekme dinamiğini müziğin can damarı olarak tanımlar; bu dinamik, her iki türün de durağan yapılarda bile son derece dinamik ve akıcı duyulmasını sağlayan gizli motorudur.

2.4.4. *Ostinato*, *Vamp* ve ritmik tekrar

Mikro düzeyde ritmik ve melodik motiflerin döngüsel tekrarı, her iki türde de doğaçlamanın en önemli yapı taşlarından biridir. Kamalı'nın (2024) caz formları üzerine yaptığı analizde aktardığı üzere *vamp* kavramı; solistin girişine hazırlık olarak veya solo esnasında çalınan, ritmik ve armonik açıdan sade, döngüsel kısa kesitler olarak tanımlanır (Kernfeld, 1996, akt. Kamalı, 2024). Benzer şekilde Rawlins ve Bahha (2005), *ostinato* kavramını ısrarla tekrarlanan melodik veya ritmik desenler olarak açıklamaktadır.

R&B ve Soul müziğinde gitarın oluşturduğu *riff* yapıları aslında birer *ostinato* işlevi görerek solonun üzerinde yükseleceği zemini sabitlerken; caz solisti de (özellikle Wes Montgomery ekolü) kısa ritmik motifleri ardışık olarak tekrar edip geliştirerek benzer bir döngüsel etki ve ritmik kilitlenme sağlar (Ligon, 2001).

Sonuç olarak; caz ve R&B gitar soloları arasındaki mikro-ritmik benzerlikler, notaların matematiksel ve kâğıt üzerindeki değerlerinden ziyade, zamanlamanın hissiyatı üzerinde yoğunlaşmaktadır. *Laid-back* icra, senkoplu vurgular, *ghost notes* sağlanan perküsif dolgu ve *vamp* üzerine kurulu döngüsel tekrar; bu iki tür arasındaki geçişkenliği sağlayan ve gitaristin teknik bir icracıdan anlatıcı (*storyteller*) bir müzisyene dönüşmesini mümkün kılan ortak ritmik dildir.

2.5. Doğaçlama Dilinin Teknik Temelleri

Bir caz veya R&B/Soul gitaristin doğaçlama sırasında kullandığı dil, rastgele notaların seçimi değil, belirli teorik yapı taşlarının ve teknik araçların bilinçli bir kombinasyonudur. Bu araçlar, icracının dikey armonik yapıları (akorları), zaman içinde akan yatay melodik çizgilere dönüştürmesini sağlar. Bu teknik temeller; diziler, parti hareketi ve melodik süsleme teknikleri olarak üç ana başlıkta incelenebilir.

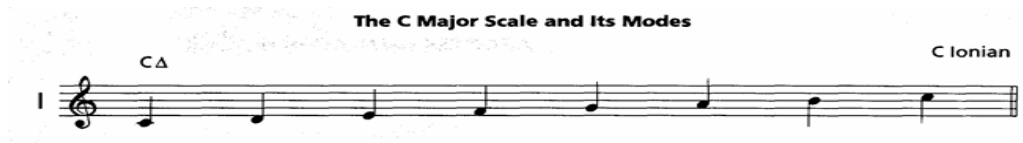
2.5.1. Diziler ve akor-dizi birliği

Modern caz teorisinin temel aksiyomu olan Akor-Dizi Birliği kuramına göre, her akor belirli bir dizinin dikey hâlidir ve her dizi bir akorun yatay hâlidir. Biçer (2023) ve Ligon (2001) gibi kaynaklar, bu ilişkinin modern caz eğitiminin temelini oluşturduğunu vurgular. Bu bağlamda gitarist, doğaçlama sırasında akor sembollerini gördüğünde bunları sadece basılacak pozisyonlar olarak değil, doğaçlama esnasında başvurabileceği melodik havuzlar olarak algılar. Bu havuzun temel bileşenleri şunlardır:

2.5.1.1. Diyatonic majör gam modları (*Modes*)

nder (2023), modların tarihsel gelişimini incelerken, 20. yüzyıl müziğinde modların tonal fonksiyonların ötesinde bir renk aracı olarak kullanıldığını belirtir. Cazda majör gamdan türetilen modlar, akorların kalitesine (majör, minör, dominant) göre seçilir. Mod kavramı, ana bir dizinin içerdiği aynı yedi notayı kullanarak, ancak farklı bir sesi tonal merkez kabul ederek yeni bir dizi kurgulama işlemidir. Levine (1995), Ligon (2001) ve Rawlins ve Bahha (2005) gibi teorisyenlerin yaklaşımları doğrultusunda bu modlar, yapısal formülleri ve caz içerisindeki işlevleri bakımından şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

- **Ionian Modu (Majör):** Majör dizinin birinci derecesi üzerine kurulur ve "doğal majör" diziye temsil eder. Formülü 1-2-3-4-5-6-7 şeklinde dir. Tonal sistemin de merkezini oluşturan bu mod, caz müziğinde genellikle majör 7'li (*Maj7*) akorların doğaçlama zeminini ve çözülme noktasını (tonik işlevi) teşkil eder (Rawlins ve Bahha, 2005).



şekil 2.3. Ionian modu (Majör) (Kaynak: Levine, 1995)

- **Dorian Modu:** Majör dizinin ikinci derecesi üzerine inşa edilir. Minör karakterli bir yapıya sahip olmasına rağmen, doğal minrden (*Aeolian*) farklı olarak içerdiği "majör 6. derece", bu moda kendine has daha parlak ve açık bir tını kazandırır (Ligon, 2001). Formülü 1-2-b3-4-5-6-b7 olan *Dorian*, caz literatüründe minör 7'li (*m7*) akorlar üzerinde en sık tercih edilen ve karakteristik caz tınısını yansıtan moddur (Levine, 1995).



Şekil 2.4. D Dorian modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Phrygian Modu:** Majör dizinin üçüncü derecesi üzerine kurulur. En karakteristik özelliği olan minör 2. derecesi (b2/b9) sayesinde İspanyol müziği etkili, koyu ve dramatik bir tınıya sahiptir (Ligon, 2001). Formülü 1-b2-b3-4-5-b6-b7 şeklindedir (Rawlins ve Bahha, 2005). Fonksiyonel olarak minör 7'li akorlarda ve spesifik modal caz kompozisyonlarında tercih edilmektedir. Bununla birlikte Levine (1995), bu modun barındırdığı karakteristik minör 2. derece (b9) geriliminden dolayı, modern cazda standart minör 7'li akorlardan ziyade genellikle *susb9* (*suspended b9*) akorlarının doğaçlama zemini olarak kullanıldığını belirtmektedir.



Şekil 2.5. E Phrygian modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Lydian Modu:** Majör dizinin dördüncü derecesi üzerine kurulur. Majör karakterli bir mod olup, *Ionian* modundan temel farkı karakteristik olan "artmış 4. derecesidir" (#4 veya caz teorisi terminolojisiyle #11). Formülü 1-2-3-#4-5-6-7 olan bu dizi, *Ionian* moduna kıyasla daha parlak bir yapı sunar ve modern cazda majör akorlar üzerinde kaçınılan notaları (*avoid notes*) barındırmaması sebebiyle stabil bir doğaçlama alanı olarak sıkça başvurulur (Levine, 1995).



Şekil 2.6. F Lydian modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Mixolydian Modu:** Majör dizinin beşinci derecesi üzerine kurulan bu mod, caz armonisinin en önemli itici gücü olan dominant 7'li (V7) akorlarının temelini oluşturur. Majör 3. derece ile minör 7. dereceyi (b7) eşzamanlı olarak barındırması, onu dominant fonksiyonun ve *blues* formunun doğal karşılığı yapar. Formülü 1-2-3-4-5-6-b7 şeklindedir (Ligon, 2001).



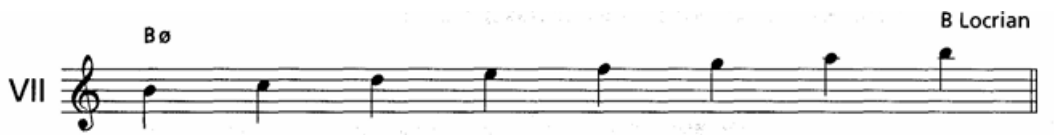
Şekil 2.7. G Mixolydian modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Aeolian Modu (Doğal Minör):** Majör dizinin altıncı derecesi üzerine kurulur ve klasik Batı müziğindeki doğal minör (*pure minor*) dizisine eşdeğerdir. Karakteristik sesi minör 6. derecesi (b6) olup, formülü 1-2-b3-4-5-b6-b7 şeklindedir. Caz icrasında minör tonalitelerin ve vi. derece akorlarının (*vim 7*) temel dayanak noktasıdır (Rawlins ve Bahha, 2005).



Şekil 2.8. A Aeolian modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Locrian Modu:** Majör dizinin yedinci derecesi üzerine kurulur. Eksilmiş 5. derece (b5) ve minör 2. derece (b2) içermesi nedeniyle oldukça karanlık, çözümsüz ve gerilimli bir yapıya sahiptir. Formülü 1-b2-b3-4-b5-b6-b7 olan *Locrian* modu, tonal müzikte bünyesinde tam beşli (*perfect 5th*) barındırmaması nedeniyle nadiren tonik işlevi görür (Ligon, 2001). Cazda temel olarak minör 7b5 (*m7b5* / yarı-eksilmiş) akorlarıyla birlikte, minör II-V-I kadanslarının II. derecesi olarak kullanılır (Levine, 1995).



Şekil 2.9. B Locrian modu (Kaynak: Levine, 1995)

2.5.1.2. Melodik minör modları

Caz teorisinde melodik minör dizisi (1, 2, b3, 4, 5, 6, 7), modern caz tınısını şekillendiren en temel armonik kaynaklardan biridir. Klasik müziğin aksine cazda bu dizi (literatürdeki yaygın adıyla *jazz minor*), inici ve çıkıcı olarak aynı notaları barındırır (Ligon, 2001; Rawlins ve Bahha, 2005) ve bünyesinden türeyen yedi farklı mod ile caz doğaçlamasındaki en sofistike akor yapılarına (altere dominantlar, yarı-eksilmiş akorlar, majör 7#5 vb.) dikey ve yatay çözümler sunar. Mark Levine (1995), melodik minör

armonisine ait modların en önemli özelliğinin, bu dizilerin içindeki notaların hiçbirinin kaçınılan nota olmaması ve dolayısıyla akor ile dizinin tam bir bütünsellik içinde birbirinin yerine kullanılabilmesi olduğunu belirtir. Do melodik minör dizisi üzerinden türetilen yedi temel mod ve işlevleri şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

Melodik Minör Modu (Minör-Majör): Melodik minör dizisinin birinci derecesi üzerine kurulur ve geleneksel minör dizilerden farklı olarak majör 6. ve majör 7. dereceleri barındırır. Formülü 1-2-b3-4-5-6-7 şeklindedir. Tonal sistemdeki tonik işlevli minör akorların temelini oluşturan bu mod, caz müziğinde genellikle minör-majör 7'li (*m(maj7)* veya *m6*) akorların doğaçlama zeminini ve çözülme noktasını teşkil eder (Rawlins ve Bahha, 2005).



Şekil 2.10. C melodik minör (minör-majör) modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Dorian b2 Modu (*susb9*):** Melodik minör dizisinin ikinci derecesi üzerine kurulur ve içerdiği minör 2'li (b2) aralığı sebebiyle karanlık bir yapıya sahiptir. Formülü 1-b2-b3-4-5-6-b7 şeklindedir. Modern cazda genellikle askıda (*sus*) dominant akorlarının b9 tansiyonuyla (*susb9*) birlikte kullanılarak eşsiz ve karakteristik bir caz tınısı yaratılmasında tercih edilir (Ligon, 2001).



Şekil 2.11. D Dorian b2 modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Lydian Augmented Modu:** Melodik minör dizisinin üçüncü derecesi üzerine kurulur ve karakteristik artmış 4. (#4) ile artmış 5. (#5) dereceleri barındırır. Formülü 1-2-3-#4-#5-6-7 şeklindedir. Havada "yüzen" bir hissiyata sahip olan bu mod, caz literatüründe majör 7'li akorlara daha gerilimli bir renk katmak amacıyla (*Maj7#5*) veya çevrim akorlarda doğaçlama zemini olarak kullanılır (Levine, 1995).



Şekil 2.12. Eb Lydian Augmented modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Lydian Dominant Modu:** Melodik minör dizisinin dördüncü derecesi üzerine kurulur ve *Mixolydian* moduna benzemekle birlikte artmış 4'li (#11) aralığı içerir. Formülü 1-2-3-#4-5-6-b7 şeklindedir. Cazda çözülmeyen dominant akorlar veya triton vekili (*tritone substitution*) olarak kullanılan dominant (7#11) akorlar üzerinde çalınacak en temel ve stabil diziye teşkil eder (Ligon, 2001).



Şekil 2.13. F Lydian Dominant modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Mixolydian b6 Modu:** Melodik minör dizisinin beşinci derecesi üzerine kurulur. Formülü 1-2-3-4-5-b6-b7 şeklindedir. Modern caz icrasında genellikle dominant 7b13 akorlarının yatay karşılığı olarak veya bas partisinin 5. derecede pedala kaldığı durumlarda (*slash chord*) doğaçlama zemini olarak kullanılır (Ligon, 2001).



Şekil 2.14. G Mixolydian b6 modu (Kaynak: Levine, 1995)

- **Locrian #2 Modu (Yarı-Eksilmiş):** Melodik minör dizisinin altıncı derecesi üzerine kurulur ve geleneksel Locrian modundan farklı olarak "natürel 9. derece" (majör 2'li) barındırır. Formülü 1-2-b3-4-b5-b6-b7 şeklindedir. Yarı-eksilmiş (*m7b5*) akorlar üzerinde geleneksel *Locrian* dizisine güçlü ve daha kararlı bir alternatif oluşturur; caz müzisyenleri tarafından minör II-V-I yürüyüşlerindeki II. derece akorunda sıklıkla tercih edilir (Levine, 1995).



Şekil 2.15. A Locrian #2 modü (Kaynak: Levine, 1995)

- **Altere Dizi (Altered Scale / Superlocrian):** Melodik minör dizisinin yedinci derecesi üzerine kurulur ve bir dominant akoruna eklenebilecek tüm altere tansiyonları (b9, #9, b5/#11, #5/b13) aynı anda bünyesinde barındırır. Formülü 1-b2-b3-3-b5-b6-b7 şeklindedir. Modern cazda dominant (*V7alt*) akorlarının ifade gücünü ve gerilimini maksimize ederek, muazzam bir gerilim-çözülme ilişkisi yaratmak için yoğun biçimde kullanılır (Levine, 1995; Ligon, 2001).



Şekil 2.16. B Altered dizi (Superlocrian) (Kaynak: Levine, 1995)

2.5.1.3. Pentatonik ve blues dizileri

Özellikle R&B ve Soul soloculuğunun belkemiğini oluşturan pentatonik diziler, yapısında *tritone* (artmış dörtlü) aralığı barındırmadığı için boşluklu dizi olarak da nitelendirilir ve doğaçlama sırasında yanlış nota riskini minimize ederek daha güvenli ve melodik bir tını sağlar (Ligon, 2001). Babacan (2014), Ricker'in çalışmalarına atıfla, pentatonik dizilerin (özellikle minör pentatonik) caz doğaçlamasında en sık başvurulanan yapılar olduğunu belirtir. Bu diziye *blue note* (b5/#4) eklenmesiyle oluşan Blues dizisi, caz ve R&B'nin ortak ifade zeminini oluşturur. Kamalı (2024), Blues'un sadece hüznü bir söylem değil, döngüsel bir akor zinciri ve cümle yapısı olduğunu vurgulayarak, bu dizinin form içindeki önemine dikkat çeker.

Minör Pentatonik Dizinin Çevrimleri ve Modları

Modern caz armonisinde pentatonik diziler, yalnızca temel majör ve minör kalıpların ötesinde, kendi içlerinde türetilen modlarıyla (çevrimleriyle) oldukça zengin bir doğaçlama materyali sunar. Mark Levine (1995), *The Jazz Theory Book* adlı eserinde, geleneksel yedi sesli dizilerin yedi farklı modu olduğu gibi, beş sesli minör pentatonik dizinin de beş farklı modu olduğunu ortaya koymuştur. Literatürde Önder (2023) de bu durumu "diatonik-

pentatonik dizinin çevrimleri" olarak tanımlayarak, aynı ses havuzunu kullanan bu beş ayrı modun 20. yüzyıl müziğinde ve doğaçlamada temel bir melodik araç olduğunu belirtmektedir.

Levine'in (1995) sınıflandırmasına göre, temel bir Do (C) Minör Pentatonik dizisi (Do, Mib, Fa, Sol, Sib) ele alındığında, bu dizinin her bir notası üzerinden başlatılarak elde edilen 5 pentatonik mod şunlardır:

Figure 9-5



Şekil 2.17. Minör pentatonik dizinin mod çevrimleri (Kaynak: Levine, 1995)

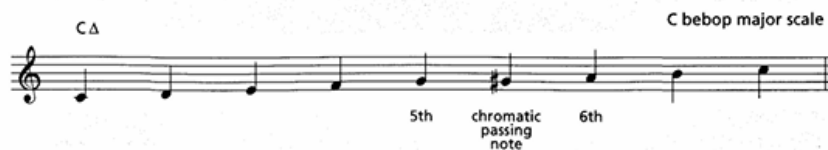
- **Mod: (Majör Pentatonik):** Minör pentatonik dizinin ikinci notası (b3 derecesi) üzerine kurulur ve temel dizinin "ilgili majör" yapısını temsil eder. Formülü 1-2-3-5-6 şeklindedir. Caz armonisinde genellikle majör 7'li ve majör 6/9 akorlarında stabil, parlak bir doğaçlama zeminini teşkil eder.
- **Mod (Askıda / Sus Pentatonik):** Minör pentatonik dizinin üçüncü notası (tam 4'lü derecesi) üzerine kurulur ve bünyesinde 3'lü aralık barındırmayan yapıyı temsil eder. Formülü 1-2-4-5-b7 şeklindedir. Caz müziğinde genellikle askıda dominant (*sus7* / *7sus4*) akorları üzerinde modern, açık ve kuartal (dörtlü) bir tını elde etmek için doğaçlama zeminini teşkil eder (Levine, 1995; Ligon, 2001).

- **Mod (Minör b6 Pentatonik):** Minör pentatonik dizinin dördüncü notası (tam 5'li derecesi) üzerine kurulur ve *Aeolian* ile *Phrygian* tınlarını andıran karanlık yapıyı temsil eder. Formülü 1-b3-4-b6-b7 şeklindedir. Bünyesinde hem minör 3'lü (b3) hem de minör 6'lı (b6) barındırması sebebiyle koyu ve karanlık bir doğaçlama zeminini teşkil eder (Önder, 2023).
- **Mod (Majör 6 Pentatonik):** Minör pentatonik dizinin beşinci notası (minör 7'li derecesi) üzerine kurulur ve üçlü ile yedili aralık barındırmayan yapıyı temsil eder. Formülü 1-2-4-5-6 şeklindedir. İçerdiği majör 2'li (9'lu) ve natürel 6'lı sayesinde asıl kök sese çözülme eğilimi gösteren, stabil ve arayış hissi barındıran bir doğaçlama zeminini teşkil eder (Önder, 2023).
- **Mod (Minör Pentatonik):** Beş sesli minör pentatonik dizinin birinci derecesi üzerine kurulur ve temel dizinin kendisini temsil eder. Formülü 1-b3-4-5-b7 şeklindedir. Tonal sistemde caz ve blues sololarında genellikle minör 7'li (m7) akorlar üzerinde doğaçlama zeminini ve "vokal benzeri" güvenli bir melodik alanı teşkil eder (Levine, 1995).

2.5.1.4. Bebop dizileri

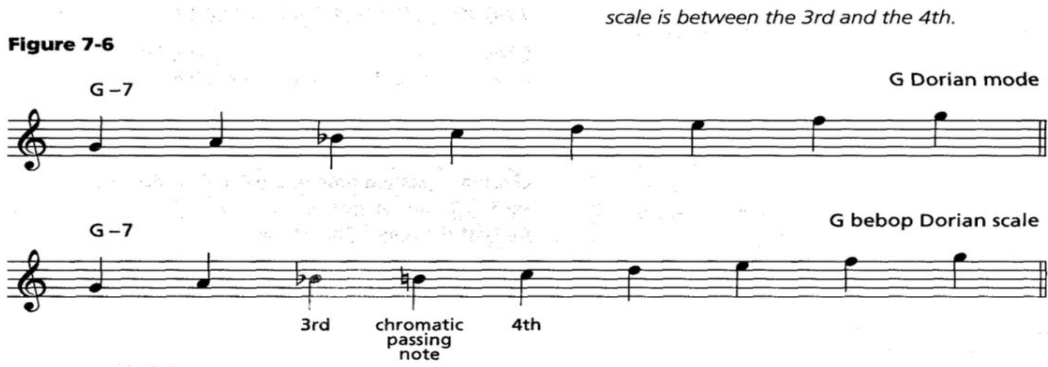
Geleneksel yedi sesli dizilere kromatik bir geçiş notası (*passing tone*) eklenerek oluşturulan sekiz sesli dizilerdir. Levine (1995), Bebop dizilerinin ritmik bir zorunluluktan doğduğunu belirtir. Bu eklenen nota sayesinde, dizi sekizlik notalarla çalındığında akor sesleri (1, 3, 5, 7) her zaman vuruş başlarına (*downbeat*) denk gelir. Bu teknik, caz sololarındaki o uzun, kesintisiz ve ritmik olarak "yerli yerinde" duyulan cümlelerin sırrıdır. Temel Bebop dizileri şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

Bebop Major Scale: Geleneksel majör dizinin 5. ve 6. dereceleri arasına kromatik bir geçiş notasının (#5 veya b6) eklenmesiyle kurulur ve sekiz sesli bir yapıyı temsil eder. Formülü 1-2-3-4-5-#5-6-7 şeklindedir. Caz armonisinde genellikle Majör 7'li ve Majör 6/9 akorları üzerinde, akor seslerini ritmik olarak hizalayarak stabil, parlak ve akıcı bir doğaçlama zeminini teşkil eder.



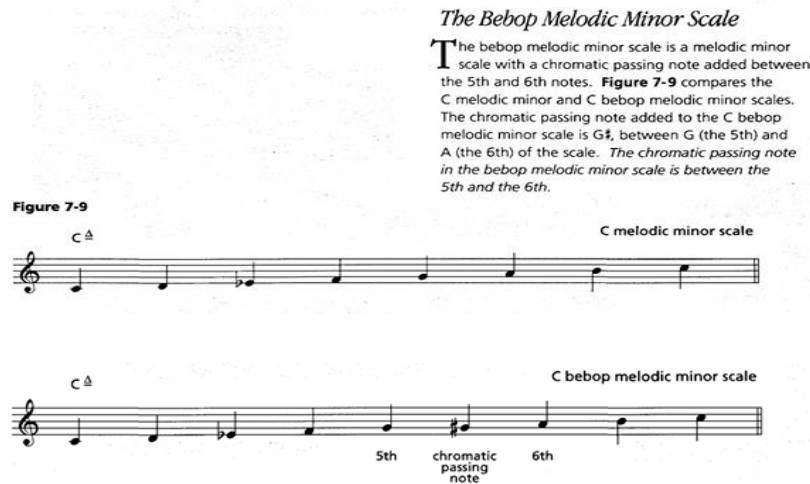
Şekil 2.18. C Bebop Majör dizisi (Kaynak: Levine, 1995)

Bebop Dorian/Minor Scale: Minör 7'li akorlar için kullanılan *Doryen* modunun 3. ve 4. dereceleri arasına (majör 3'lü) veya duruma göre minör 7. derece ile kök ses arasına (majör 7'li) kromatik bir geçiş notasının eklenmesiyle kurulur. Formülü (3. derece geçişli haliyle) 1-2-b3-3-4-5-6-b7 şeklindedir. Caz müziğinde minör 7'li (m7) akorlar üzerinde ritmik sürekliliği kesintiye uğratmadan uzun, lineer ve kesintisiz sekizlik nota cümleleri kurmak için temel doğaçlama zeminini teşkil eder.



Şekil 2.19. C Bebop Dorian (Minör) dizisi (Kaynak: Levine, 1995)

Melodik Minör Bebop Dizisi: Cazda inici ve çıkıcı olarak aynı seslerle icra edilen melodik minör dizisinin 5. ve 6. dereceleri arasına kromatik bir geçiş notasının (#5 veya b6) eklenmesiyle kurulur. Formülü 1-2-b3-4-5-#5-6-7 şeklindedir. Tonal sistemdeki minör-majör 7'li akorlarında ve melodik minör armonisine dayanan diğer modern caz akorlarında çizgisel ve kararlı bir doğaçlama zeminini teşkil eder.



Şekil 2.20. Bebop melodik minör dizisi (Kaynak: Levine, 1995)

2.5.2. Parti hareketi (Voice leading) ve lineer düşünce

Doğaçlamada doğru notaları seçmek (diziler ve modlar) kadar, bu seçilen notaların zaman akışı içinde birbirine nasıl bağlandığı da hayati bir önem taşımaktadır. Akor geçişlerini pürüzsüz, organik ve anlamlı kılmak için kullanılan temel mekanizmalar, *voice leading* ve lineer düşünce kavramları üzerinden şekillenmektedir.

Voice Leading (Parti Hareketi): Müzik teorisinde akorların birbirine bağlanma prensibi olan *voice leading*, caz gitaristliğinde bir akorun seslerinin en yakın aralıklarla bir sonraki akorun seslerine pürüzsüzce taşınması işlemidir. Ünal Akbulut ve Paracık (2021), solo caz gitardaki akor-melodi yaklaşımlarını inceledikleri çalışmalarında, parti hareketlerini dört temel kategoride sınıflandırmışlardır: paralel, benzer, karşıt ve dolaylı hareket. Caz doğaçlama geleneğinde özellikle rehber sesler olarak bilinen, akorun kalitesini ve tınısal rengini belirleyen 3. ve 7. dereceleri bu parti hareketlerinde kritik bir öneme sahiptir. Levine (1995) ve Ligon (2001)'un belirttiği üzere, standart bir akor yürüyüşünde (örneğin ii-V-I kadansında), bir akorun 7. derecesi genellikle yarım ses aşağı inerek bir sonraki akorun 3. derecesine çözülme eğilimi gösterir. Bu mikro-hareket, armonik yürüyüşün ana iskeletini oluşturur. Solist, karmaşık ve kopuk arpejler çalmak yerine sadece bu rehber sesleri birbirine pürüzsüzce bağlayarak (*voice leading* kurallarını işleterek) akorların değişimini dinleyiciye net bir şekilde duyurabilir (Biçer, 2023).

Lineer Düşünce: Gitaristin doğaçlama esnasında sadece o an basılan akora dikey olarak odaklanmak yerine, melodinin hedeflediği varış noktasına doğru yatay ve çizgisel olarak odaklanması prensibidir. Ligon (2001), müziğin nota kâğıdı üzerinde üst üste binen dikey yapılar gibi görünse de, algısal olarak zaman içinde ileriye doğru akan lineer bir fenomen olduğunu vurgular. Lineer düşünce, akorlar arasındaki keskin sınırları flulaştırarak melodik akıcılığı maksimize eder. Müzisyen, kalıplaşmış pozisyonlar içinde mekanik olarak gam inip çıkmak yerine, akor geçişlerinde doğal olarak oluşan gerilim ve çözülme dengesini yatay eksende yöneterek anlamlı bir müzikal cümle kurmayı hedefler. Bu yaklaşım, özellikle Charlie Christian devrimi sonrası modern caz gitar soloculuğunun en temel stilistik karakteristiği hâline gelmiştir.

2.5.3. Melodik süsleme teknikleri

Caz ve R&B/Soul müzisyenleri, doğaçlama esnasında melodik hattı daha sofistike ve lirik hâle getirmek, ritmik ilgiyi artırmak ve akor sesleri arasındaki boşlukları doldurmak için çeşitli süsleme teknikleri kullanırlar. Bu teknikler literatürde "*melodic embellishment*"

veya "*ornamentation*" olarak geçmekle birlikte, R&B/Soul müziğindeki o vokal benzeri zengin ifadenin de teknik temelini oluşturmaktadır.

2.5.3.1. Kromatik yaklaşımlar

Melodik çizgideki hedef tasarlanan ana notaya (genellikle kararlı bir akor sesine) varmadan hemen önce, o notanın yarım ses aşağısından veya yukarısından gelerek yapılan mikro-tonal yaklaşımlardır. Allain (2017), Pat Martino'nun "*linear ifadeler*" (*linear expressions*) konseptinde kromatik bağlantıların, farklı melodik kalıpları birbirine eklemleyerek uzun soluklu ve kesintisiz cümleler kurulmasını sağladığını belirtir. Kromatik yaklaşım, diyatonik seslerin arasına geçici olarak "yabancı" sesler ekleyerek cazın o karakteristik içsel tansiyonunu yaratır. R&B ve Soul gitaristliğinde ise bu teknik, genellikle *slide* veya *hammer-on/pull-off* teknikleriyle harmanlanarak insan sesi benzeri, daha ağdalı ve akıcı bir duyum elde etmek amacıyla sıklıkla tercih edilir.

2.5.3.2. Çevreleme ve kromatik yaklaşım (*enclosure*) teknikleri

Ligon (2001) tarafından, karmaşık armonilerin temel bir üçlü akor iskeletine indirgenerek süslenmesini ifade eden "*Triad Temelli Genelleme*" konsepti altında detaylandırılan bu süsleme tekniğinde, hedef nota doğrudan vurulmaz; önce o notanın üst diyatonik komşu sesi, ardından alt kromatik komşu sesi (veya tam tersi sıralamayla) çalınarak hedef ses melodik olarak hazırlanır ve ardından bu kararlı sese çözülür. Örneğin, varılmak istenen hedef nota "Do" ise, "Re - Si - Do" sıralı hareketini çalmak tipik bir enclosure örneğidir. Bu teknik, Bebop döneminden günümüze, Charlie Parker'dan George Benson'a kadar usta solistlerin, basit arpejleri ve gamları nasıl kompleks, sürükleyici ve nitelikli caz cümlelerine dönüştürdüğünün anahtarıdır. Enclosure tekniği, hedef tona ulaşmayı mikro düzeyde geciktirerek dinleyicide bir beklenti yaratır ve çözüm anında bu beklentiyi kararlı sesle karşılayarak müzikal tatmin sağlar. R&B ve Neo-Soul bağlamında bu melodik çevreleme hareketleri, groove içerisindeki ritmik varyasyonları zenginleştirmek ve enstrümental sololara lirik bir akıcılık katmak için bir melodik ekonomi aracı olarak kullanılır.

3. ANALİZ KAPSAMINDAKİ GİTARİSTLERİN MÜZİKAL PROFİLLERİ

Bu bölüm, araştırmanın örneklemini oluşturan beş gitaristin müzikal kimliklerini; temsil ettikleri tarihsel dönemler, benimsedikleri icra üslupları, tür içerisindeki konumları ile teknik ve ifadesel yetkinlikleri bağlamında incelemektedir. Örneklem grubunun belirlenmesinde; caz geleneği ile R&B/Soul estetiğinin tarihsel gelişim çizgisini, stilistik çeşitliliğini ve bu iki türün doğaçlama pratikleri arasındaki etkileşimi karşılaştırmalı bir perspektifle ortaya koyabilecek nitelikte olmaları esas alınmıştır. Bu bağlamda, her bir icracının enstrümana yaklaşımı; Levine (1995) ve Ligon (2001) gibi teorisyenlerin sistematize ettiği armonik ve lineer doğaçlama kuramlarıyla ilişkilendirilmiş, takip eden analiz bölümü için gerekli kavramsal ve teorik çerçeve oluşturulmuştur.

3.1. Charlie Christian: Modern Caz Gitarın Miladı ve Yatay Soloculuk Yaklaşımı

Caz gitar tarihinin en belirleyici kırılma noktası, 1930'ların sonunda Charlie Christian'ın sahneye çıkışıyla gerçekleşmiştir. Christian, yalnızca bir enstrümanist olarak değil, gitarın orkestra içindeki "ritmik eşlikçi" rolünü yıkararak onu piyano ve nefesli çalgılarla eşdeğer bir solo çalgısı statüsüne yükselten devrimci bir figür olarak kabul edilmektedir. Onun mirası, gitarın fiziksel sesini yükselten amplifikasyon teknolojisinin estetik bir ifade aracına dönüştürülmesini; böylece dikey akor bloklarının yerini nefesli çalgılarda olduğu gibi **yatay, akıcı ve melodik solo çizgilerine bırakmasını sağlamıştır**. Bu yaklaşım, modern caz armonisi ile Bebop dilinin temellerinin atılmasını temsil eder.

3.1.1. Ritmik eşlik rolünden üflemeli benzeri soloculuğa geçiş

Swing döneminin büyük orkestralarında caz gitarı, genellikle zaman tutucu bir işlev görerek temel metronomu destekleyen ve orkestranın ritmik nabzını kesintili vuruşlarla tutan bir arka plan unsuru olarak konumlandırılmıştır. Ancak Biçer (2023)'in de ortaya koyduğu üzere Charlie Christian, amplifikasyon teknolojisini sadece teknik bir hacim artışı olarak değil, estetik bir ifade paradigması olarak kullanmış ve gitarı geniş orkestral dokunun tınısal gölgesinden kurtarmıştır. Bu teknolojik dönüşüm, enstrümanın doğal akustik sönümlenme sınırlarını kırarak notaların üflemeli çalgılarda olduğu gibi uzatılabilmesine imkan tanımıştır. Böylelikle Christian, geleneksel dikey akor vuruşlarının getirdiği kesintili

artikülasyonun yerine, nefesli çalgıların akıcı cümle kurma mantığını yerleştirerek gitarda pürüzsüz, sürekli ve yatay bir legato üslubu inşa etmiştir.

3.1.2. Lineer düşünce ve nefesli benzeri yaklaşım

Charlie Christian'ın caz tarihindeki en büyük temsiliyeti, dikey armonik düşünceden yatay düşünceye geçişi simgelemesidir. Porter (1999), Christian'ın Oklahoma City'deki müzikal köklerini incelerken, onun gitar tonunun insan sesini veya bir trombonun "*gut tones*" (tok sesler) olarak adlandırılan ifadesini andırdığını belirtir. Christian, dönemin efsanevi tenor saksafoncusu Lester Young'ın frazlamalarından etkilenerek, gitar klavyesi üzerinde *single-note* solo tekniğini geliştirmiştir. Bu yaklaşım, akorların sadece bloklar hâlinde basılması yerine, akor seslerinin ve geçiş notalarının yatay bir düzlemde, uzun ve melodik çizgiler hâlinde çalınmasına dayanır. Biçer (2023), bu lineer yaklaşımın, kendisinden sonra gelen Wes Montgomery, Joe Pass ve Jim Hall gibi gitaristlerin melodik dillerinin temelini oluşturduğunu vurgulamaktadır.

3.1.3. Bebop'ın doğuşu ve Minton's playhouse

Christian'ın önemi sadece *Swing* dönemiyle sınırlı değildir; o aynı zamanda modern cazın kurucu babalarından biridir. Crawford (2002), Christian'ın Harlem'deki ünlü Minton's Playhouse kulübünde Thelonious Monk ve Dizzy Gillespie gibi müzisyenlerle gerçekleştirdiği *jam session*'ların, Bebop'ın armonik ve ritmik laboratuvarı olduğunu ifade eder. Christian, bu seanslarda armonik yapıları yeniden kurgulamış, akorların üst tansiyonlarını melodik hatlarda vurgulayarak modern cazın sözdizimini oluşturmuştur. Gioia (2021) ise Christian'ın bu dönemdeki katkılarının caz gitarını modern çağa taşıdığını ve gitarın sadece ritmik bir araç değil, entelektüel bir doğaçlama aracı olduğunu kanıtladığını belirtir.

Sonuç olarak Charlie Christian; gitarı teknik olarak özgürleştiren ve teorik olarak dikey armoniyi yatay melodiye dönüştüren tarihsel bir figürdür. Onun mirası, bu tezde incelenen R&B ve Soul müziklerindeki melodik gitar soloculuğunun (*riff* ve vokal benzeri çalım) da tarihsel altyapısını oluşturmaktadır.

3.2. Wes Montgomery: 20. Yüzyıl Caz Gitar Geleneğinin Temel Taşı

Wes Montgomery, caz gitar tarihindeki ⁵ dönemde (1940'lardan sonra) Akor Melodi yaklaşımının olgunlaşmasında ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynayan merkezi bir figür olarak kabul edilmektedir (Ünal Akbulut & Paracık, 2021, s. 126). Montgomery, özellikle orkestra eşliğinde gerçekleştirdiği ve akordaki tüm seslerin aynı anda çalındığı blok akorlara dayalı akor sololarıyla öne çıkmış; bu icraları Joe Pass gibi isimlerle birlikte tekniğin popülerleşmesini sağlamıştır (Ünal Akbulut & Paracık, 2021, s. 126).

Orkestra içindeki icra pratikleri genellikle ayrı bir bas hattı (kontrbas ya da bas gitar) tarafından çalındığı için, Montgomery'nin akor solo çalışmaları gitarın alt dört teli üzerinde yoğunlaşma eğilimi göstermiştir (Ünal Akbulut & Paracık, 2021, s. 126). Montgomery, *bebop* döneminin karmaşık ve yoğun nota içeren cümlelerini melodiye odaklanan daha sade sololarla değiştirmiş, kendine özgü başparmak tekniği ve oktavlı çalış stiliyle gitarın solist tarzı ifade kapasitesini radikal bir biçimde genişletmiştir (Biçer, 2023, s. 20; Crawford, 2002, s. 19; Gioia, 2021, s. 314). Bu yaklaşımlar, gitarın orkestra içindeki konumunu yalnızca eşlik ve orkestral bir renk olmaktan çıkarıp, enstrümanı melodik ve solist tarzında bir ifade aracı hâline getirmiştir (Ünal Akbulut ve Paracık, 2021, s. 126).

Wes Montgomery'nin caz gitar literatüründeki özgün konumu, geliştirdiği tekniklerin müzikal ifadeyi güçlendiren birer araca dönüşmesiyle şekillenmiştir. Bu çalışmada incelenecek olan solo performansı, aşağıdaki dört temel parametre üzerinden değerlendirilecektir:

3.2.1. Oktav tekniği ve blok akorlar

Montgomery'nin "alametifarıkası" olarak kabul edilen oktav tekniği, melodik hattı güçlendiren ve gitara orkestral bir hacim kazandıran en belirgin üslup özelliğidir. Başparmak kullanımıyla elde ettiği yumuşak ve vokal benzeri tını, caz gitarın tınısal karakterini değiştirmiştir. Levine (1995) tarafından detaylandırılan dikey armonik düşünce sistemi, Montgomery'nin blok akor sololarında somutlaşır; icracı, melodiye tek sesli bir hat olmaktan çıkarıp, her bir melodik notayı ilgili akorun tansiyonlarıyla (9, 11, 13) zenginleştirerek armonik fonksiyonların net bir şekilde duyulmasını sağlar.

⁵ **Cool Dönemi:** 1940'ların sonlarında bebop'ın hızlı ve karmaşık yapısına bir tepki olarak doğan, melodi odaklı ve sakin karakterli caz tarzı.

3.2.2. Motifsel gelişim ve sekanslar

Doğaçlamada tutarlılık ve hikâye anlatımı, Montgomery'nin sololarının merkezinde yer alır. Ligon'un (2001) "*motiv development*" ve varyasyon teorileri bağlamında, Montgomery'nin yaklaşımı örnek teşkil etmektedir. Gitarist, kısa ve öz bir motif sunar, bunu ritmik veya aralıksal olarak çeşitlendirmekte ve ardışık sekanslar yoluyla geliştirerek solonun "ileri yönlü hareketini" sağlar. Bu yapısal yaklaşım, doğaçlamayı rastgele notalar yığını olmaktan kurtarıp kompozisyonel bir bütünlüğe ulaştırır.

3.2.3. Bebop diline uyumlu armonik yaklaşım

Montgomery, *bebop* armonilerini sadeleştirerek daha geniş kitlelere ulaştırmış olsa da, armonik altyapısı sofistike bir dikey düşünceye dayanır. Levine'ın (1995) *The Jazz Theory Book*'ta açıkladığı II-V-I kadansları, genişletilmiş akorlar ve altere dominant kullanımları, Montgomery'nin melodik hatlarının temelini oluşturur. Özellikle akor seslerine sadık kalan ancak araya kromatik geçişler ekleyen yaklaşımı, caz armonisi ile melodik akıcılık arasındaki dengeyi kurar.

3.2.4. Swing hissi ve ritmik esneklik

Montgomery'nin ritmik yaklaşımı, cazın *swing* estetiğini en üst düzeyde temsil eder. Ligon (2001), Montgomery'nin sololarında ritmik beklentiler yarattığını ve bunları şaşırtıcı senkoplar, geciktirilmiş vuruşlar ve poliritmik imalarla (örneğin 4/4'lük ölçüde 3/4'lük his yaratmak gibi) süslediğini belirtir. Zamanlamadaki bu mikro oynamalar ve *pocket* hissi, onun sololarını teknik bir gösteriden ziyade ritmik bir ifade aracına dönüştürür.

Wes Montgomery, caz gitarının tarihsel köklerini ve modern tekniklere geçişini temsil eden en önemli referans noktasıdır. Gioia'nın (2021) belirttiği üzere, 1960'ların en etkili caz gitaristi olarak hem "*straight-ahead*" caz hem de R&B/Soul etkileşimli "*Soul Jazz*" akımları üzerinde kurucu bir rol oynamıştır. Motifsel yapı kurma becerisi, armonik netliği ve *swing* temelli ritmik otoritesi; bu çalışmada incelenecek olan modern caz ve R&B/Soul gitar dilleriyle (George Benson, Gilad Hekselman, Isaiah Sharkey vb.) karşılaştırma yapabilmek için gerekli "temel ölçütü" sağlamaktadır.

3.3. Charlie Allen: Acid Jazz, R&B ve Soul Geleneklerinin Gitar Üzerindeki Temsilcisi

Charlie Allen, özellikle *Incognito* topluluğuyla gerçekleştirdiği çalışmalarla; Caz-Funk, Acid Jazz ve R&B/Soul türlerinin kesişim noktasında konumlanan ve bu türlerin gitar

icrasındaki modern temsilcisi olan bir müzisyendir. Allen'ın, bu çalışmada incelenecek olan "Mister Mellow" parçasındaki solo performansı, cazın armonik karmaşıklığından ziyade R&B geleneğinin *groove* ve ifade merkezli doğaçlama estetiğini yansıtır. Floyd'un (1983) Afro-Amerikan müzik araştırmalarında vurguladığı üzere, siyah müziğin temelini oluşturan ritmik süreklilik ve kültürel hafıza, Allen'ın icrasındaki döngüsel yapılar ve zamanlama hassasiyetinde somutlaşır.

Allen'ın icra stili ve "Mister Mellow" solosu, aşağıdaki dört temel parametre üzerinden analiz edilecektir:

3.3.1. *Groove* ve "*Pocket*" temelli ritmik yaklaşım

Allen'ın doğaçlama stratejisi, cazın geleneksel *swing* hissiyatından ayrılarak, R&B ve *Funk* müziğinin karakteristiği olan ve literatürde "*pocket*" olarak tanımlanan ritmik kilitlenme üzerine kuruludur. Ligon (2001) ve Levine (1995) tarafından açıklandığı üzere, bu yaklaşım ritmik bölümlerin (davul ve bas) oluşturduğu zaman akışına kusursuz bir uyum sağlamayı, notaların vuruşun tam merkezine veya hafifçe arkasına (*laid-back*) yerleştirilmesini gerektirir. Allen, melodik cümlelerini bu ritmik iskelet üzerine inşa ederek "ileri yönlü bir hareket" sağlar.

3.3.2. Pentatonik ve *Blues* temelli melodik dil

Allen'ın melodik sözlüğü, Ligon'un (2001) "armonik genelleme" olarak tanımladığı, akorların her birine ayrı ayrı odaklanmak yerine genel tonaliteye sadık kalan pentatonik ve *blues* dizileri üzerine temellenir. McGinty (1993) ve Southern (1971) tarafından Afro-Amerikan müzik mirasının birleştirici unsuru olarak nitelendirilen bu pentatonik çekirdek, Allen'ın solusunda minör-majör pentatonik geçişleri ve *blues* gamının karakteristik *blue note* (b3, b5, b7) kullanımlarıyla ortaya çıkar.

3.3.3. Vokal benzeri ifade teknikleri

R&B ve *Soul* müziğinin vokal geleneğinden türeyen ifade biçimleri, Allen'ın gitar tekniğine doğrudan yansımıştır. Pinilla Vera'nın (2020) belirttiği üzere, gitaristlerin saksafon veya insan sesi gibi nefesli çalgıları taklit etme eğilimi; *bend*, *slide*, *vibrato* ve *ghost note* gibi tekniklerle sağlanır. Allen'ın solosundaki dinamik kontrol ve mikro-tonal bükmelemler, enstrümanın teknik sınırlarını aşarak vokal benzeri bir anlatım yakalar.

3.3.4. Armonik yalınlık ve ifade yoğunluğu dengesi

Allen'in yaklaşımı, *Bebop* cazının dikey ve yoğun armonik yapısının aksine, armonik sadelik içinde ritmik ve ifadesel yoğunluğu önceler. Kaynaklarda belirtildiği üzere, *R&B* ve *Soul* türevi müziklerde armonik yapı genellikle statik veya döngüseldir; bu durum solistin armoniye saplanıp kalmadan ritim ve hissiyat üzerine yoğunlaşmasına olanak tanır. Allen, az sayıda nota ile güçlü bir ritmik ve melodik etki yaratarak bu estetiği temsil eder.

Araştırma Örneklemine Dâhil Edilme Gerekçesi: Charlie Allen'ın "Mister Mellow" solosu, tezin karşılaştırmalı yapısı içerisinde caz dışındaki Afro-Amerikan gitar dillerinin (*Funk*, *Soul*, *R&B*) en karakteristik örneğini oluşturmaktadır. Caz gitarın armonik ve lineer doğaçlama geleneği ile *R&B/Soul* gitarının *groove* ve pentatonik temelli yaklaşımı arasındaki estetik farkları ve ortaklıkları ortaya koymak için ideal bir analiz materyalidir.

3.4. Gilad Hekselman: 21. Yüzyıl Modern Caz Gitarının Armonik ve Lineer Temsilcisi

Gilad Hekselman, 21. yüzyıl çağdaş caz gitar icrasının önde gelen temsilcilerinden biri olarak; armonik derinliği, yatay melodik kurgusu ve poliritmik yapıları ile dikkat çekmektedir. Biçer'in (2023) belirttiği üzere, 1990'lardan sonra gelişen ve *mainstream* akımın ötesine geçerek *R&B*, hip-hop ve dünya müzikleriyle etkileşime giren "modern caz" anlayışının gitar üzerindeki en yetkin icracılarından biri kabul edilmektedir. Hekselman'ın performansı, *post-bop* sonrası gelişen modern armonik kavrayışın teknik ve estetik sınırlarını temsil eder.

Bu çalışmada incelenecek olan Hekselman soloları, aşağıdaki dört temel teorik çerçeve üzerinden analiz edilecektir:

3.4.1. Gelişmiş armonik düşünce ve üst yapılar (upper structure)

Hekselman'ın doğaçlama dili, Levine (1995) tarafından *The Jazz Theory Book*'ta detaylandırılan ileri armoni prensipleriyle doğrudan ilişkilidir. Özellikle *altre* dizi, *diminished whole-tone* ve *Lydian dominant* gibi modların kullanımı ve akorların üst tansiyonları (9, 11, 13), Hekselman'ın dikey armonik çatısını oluşturur. Gitar klavyesinde *voicings*, triadlar ve modern reharmonizasyon teknikleri, bu armonik zenginliğin teknik yansımasıdır.

3.4.2. Yatay melodik akış kuramı ve kromatizm

Pat Martino'nun geliştirdiği ve "*linear expressions*" olarak bilinen konsept ile paralellik gösteren Hekselman stili, melodik hatların kesintisiz ve yönlü bir akışa sahip olması prensibine dayanır. Kaynaklarda belirtildiği üzere, melodik kalıpların kromatik bağlantılarla birbirine eklenmesi ve geniş aralıklı çalınlar, akor geçişlerini yumuşatarak uzun soluklu lineer cümleler kurulmasını sağlar.

3.4.3. Poliritmik yapı ve modern ritmik düşünce

Geleneksel *swing* hissiyatının ötesine geçen Hekselman, Ligon'un (2001) ritmik analizlerinde yer verdiği poliritmik katmanları etkin bir şekilde kullanır. Özellikle 5'li ve 7'li nota gruplamaları, ölçü çizgisini aşan kaydırılmış cümlelemeler ve metrik modülasyonlar, Hekselman'ın ritmik sözlüğünü oluşturur. Bu özellik, onu Wes Montgomery'nin temsil ettiği geleneksel *on-the-beat* ve *swing* odaklı yaklaşımdan ayıran en belirgin unsurdur.

3.4.4. Modalite ve post-modal içerik

Önder'in (2023) 20. yüzyıl gitar müziğinde modalite üzerine yaptığı tespitler ışığında, Hekselman'ın müziği fonksiyonel armoninin katı kurallarından sıyrılmış yatay bir melodik yapı sergiler. Tonal merkezlerin sıkça değiştiği veya belirsizleştiği bu *post-modal* yaklaşım, modern caz gitarının karakteristik bir özelliği olarak Hekselman'ın doğaçlamalarında somutlaşır.

Araştırma Örneklemine Dâhil Edilme Gerekçesi: Gilad Hekselman, caz gitarın teknik, armonik ve melodik açıdan 21. yüzyılda ulaştığı modern uç noktayı temsil etmektedir. Biçer (2023), Hekselman'ın kendi jenerasyonundaki gitaristler (Kurt Rosenwinkel, Ben Monder vb.) ile birlikte yeni bir dil oluşturduğunu belirtir. Bu çalışmada Wes Montgomery ile oluşturulacak tarihsel karşılaştırma, caz gitarın köklerinden modern formuna geçişindeki teknik ve estetik dönüşümü anlamak için güçlü bir zemin sağlayacaktır.

3.5. Isaiah Sharkey: Modern Neo-Soul ve R&B Gitarının Temsilcisi

Isaiah Sharkey, *Contemporary R&B*, *Neo-Soul* ve *Gospel* gibi türlerin kesişim noktasında yer alan, modern *groove* müziğinin en yetkin gitaristlerinden biri olarak kabul edilmektedir. D'Angelo'nun Black Messiah dönemindeki performansları ve John Mayer ile gerçekleştirdiği sahne çalışmaları, modern Afro-Amerikan gitar dilinin armonik derinliği ile ritmik esnekliğini birleştiren stilini somutlaştırmaktadır.

Sharkey'in icra stili, bu çalışma kapsamında aşağıdaki dört temel parametre üzerinden analiz edilecektir:

3.5.1. Mikro-ritmik hassasiyet ve "Pocket" kavramı

Sharkey'in icrasının temeli, literatürde "*groove*" ve "*pocket*" kavramlarıyla tanımlanan ritmik kilitlenmeye dayanır. Levine (1995) ve Monson (1996), bu durumu ritmik katmanların (bas, davul ve eşlik çalgıları) zamanlama açısından oluşturduğu kusursuz bir uyum ve ileri yönlü hareket olarak tanımlar. Sharkey, ritmik ifadeleri vuruşun hafifçe gerisine yerleştirerek, R&B'nin karakteristik gevşek ama kilitli hissiyatını oluşturur. Bu yaklaşım, Floyd'un (1983) belirttiği Afro-Amerikan müzik estetiğindeki ritmik süreklilik ve kültürel bellek kavramlarıyla örtüşmektedir.

3.5.2. Pentatonik minimalizm ve melodik ekonomi

Sharkey'in melodik dili, Ligon'un (2001) motifsel gelişim teorisi bağlamında incelendiğinde, kısa ve öz melodik çekirdeklerin tekrarı ve mikro varyasyonlarına dayanır. Karmaşık lineer hatlar yerine pentatonik dizilerin minimalist kullanımı tercih edilir. Koozin'in (2011) gitar topografyası üzerine analizlerinde belirttiği üzere, pentatonik riff yapıları ve el pozisyonları, Sharkey'in *groove* içindeki melodik ekonomisini sağlayan temel araçlardır. Bu yöntem, Sharkey'i Charlie Allen gibi diğer R&B gitaristleriyle ve caz geleneğindeki motifik yaklaşımla ilişkilendirmeyi mümkün kılar.

3.5.3. Harmonizasyon ve modern reharmonizasyon teknikleri

Neo-Soul gitaristliği, tonal materyal açısından caz armonisiyle doğrudan ilişkilidir. Biçer (2023) ve Levine (1995) tarafından detaylandırılan akor uzantıları (9, 11, 13), altere dominantlar ve dörtlü (*quartal*) yapılar, Sharkey'in voicinglerinde merkezi bir rol oynar. Sharkey, geleneksel R&B akorlarını cazdan devşirdiği "ters çevrimler" ve modern reharmonizasyon teknikleriyle zenginleştirerek, türün armonik sınırlarını genişletmektedir.

3.5.4. Vokal benzeri ifade (*Vocal-like expression*)

Soul müziğinin vokal kökenleri, Sharkey'in gitar tonuna "vokal benzeri" artikülasyonlar olarak yansır. Gioia (2021) ve Pinilla Vera (2020), enstrümantalistlerin insan sesini taklit etme eğiliminin (özellikle *vibrato*, *bend* ve *slide* teknikleriyle) Afro-Amerikan müziğindeki ifade gücünü artırdığını belirtir. Sharkey, dinamik kontrolü ve yumuşak fraze

geçişleriyle , gitarı bir eşlik aracı olmanın ötesine taşıyıp "şarkı söyleyen" bir melodi aracına dönüştürür.

Araştırma Örneklemine Dâhil Edilme Gerekçesi: Isaiah Sharkey, modern *R&B* ve *Neo-Soul* gitaristliğinin güncel ve stilistik açıdan en güçlü temsilcisidir. Charlie Allen ile birlikte "caz dışı Afro-Amerikan" gitar dilini temsil ederken; Wes Montgomery ve Gilad Hekselman ile oluşturulacak karşılaştırmalı analizde, türler arası teknik geçişkenliği ve ortak estetik dili (*groove*, armoni, ifade) ortaya koymak için kritik bir veri noktası sağlar.



4. YÖNTEM VE METODOLOJİ

4.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, *Caz ve R&B/Soul* müzik türlerindeki gitar soloculuğu pratiklerini karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlayan nitel bir çalışmadır. Araştırmada, mevcut durumu kendi koşulları içinde olduğu gibi ortaya koymayı hedefleyen betimsel araştırma modeli kullanılmıştır. Türler arasındaki teknik, armonik ve mikro-ritmik kesişimler; literatür taraması ve işitsel kayıtların notaya dökülmesi yoluyla elde edilen veriler üzerinden analiz edilmiştir.

4.2. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın veri toplama süreci iki ana aşamadan oluşmaktadır:

- **Literatür (Kaynak) Taraması:** Araştırmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesinin oluşturulabilmesi için, yurt içi ve yurt dışındaki akademik veri tabanları kullanılarak geniş çaplı bir literatür taraması yapılmıştır. Kamalı (2024) ve Babacan (2014)'in çalışmalarında da temel alınan bu yöntemde; caz teorisi, doğaçlama teknikleri, Afro-Amerikan müzik tarihi ve gitar ekolleri üzerine yazılmış kitaplar, makaleler ve tezler titizlikle incelenmiştir.
- **İşitsel Kayıtların Derlenmesi ve Transkripsiyon (Notalama):** Caz gitar eğitiminde ve araştırmalarında, yazılı olmayan anlık icraların incelenebilmesi için en temel veri toplama aracı transkripsiyon (notaya alma) işlemidir. Biçer (2023) ve Demir (2019)'in tezlerinde uyguladıkları metodolojiye paralel olarak; araştırmanın örneklemini oluşturan gitaristlerin (Charlie Christian, Wes Montgomery, Gilad Hekselman, Charlie Allen, Isaiah Sharkey) ilgili solo icralarına dijital müzik platformları üzerinden ulaşılmıştır. Seçilen sololar (*Billie's Bounce*, *Mister Mellow*, *Spanish Joint* vb.), araştırmacı tarafından kulaktan dinlenerek standart Batı müziği notasyonu sistematığıyla yazıya geçirilmiş ve analize hazır birincil veri haline getirilmiştir.

4.3. Analiz Yöntemleri

Araştırma kapsamında elde edilen transkripsiyonlar, salt bir nota okuması olarak bırakılmamış; Caz ve R&B soloculuğunun temel dinamiklerini ortaya çıkarmak amacıyla dört katmanlı bir analiz şablonu üzerinden incelenmiştir. Bu analiz yöntemi, literatürdeki

teorik prensiplerin (Ligon, Levine vb.) gitar klavyesindeki pratik uygulamalarını deşifre etmeye dayanmaktadır:

4.3.1. Armonik ve lineer analiz (Voice leading & chord-scale)

Bu aşamada soloların dikey ve yatay yapıları incelenmiştir. Biçer'in (2023) belirttiği "Akor-Dizi Birliği" ve Levine'in (1995) "Rehber Sesler" kavramları temel alınarak; gitaristlerin akor geçişlerini nasıl sağladıkları, parti hareketi prensiplerini nasıl uyguladıkları ve arpejler ile kromatik yaklaşımlar aracılığıyla lineer bir akışı nasıl kurguladıkları analiz edilmiştir.

4.3.2. Ritmik analiz ve zaman hissi (time feel)

İkinci katmanda, icraların ritmik iskeleti ve notaların metronomik vuruşla kurduğu esnek ilişki incelenmiştir. Demir'in (2019) vurguladığı senkop ve vurgu kaydırmaları ile R&B müziğindeki ritmik oturmuşluk ve geri yaslanma kavramları bağlamında mikro-ritmik zamanlama stratejileri değerlendirilmiştir. Notaların vuruşun önünde veya arkasında çalınmasının *groove* hissiyatına olan etkisi saptanmıştır.

4.3.3. Motivik gelişim ve form analizi

Doğaçlamanın rastgele bir notalar bütünü olmadığı prensibinden hareketle, sololardaki hikâye anlatıcılığı incelenmiştir. Ligon (2001) ve Kamalı'nın (2024) yaklaşımları doğrultusunda; icracının sunduğu kısa bir melodik/ritmik fikri form boyunca nasıl geliştirdiği, Afro-Amerikan müziğinin temeli olan "Soru-Cevap" yapılarının tek bir gitaristin solosu içinde nasıl kurgulandığı analiz edilmiştir.

4.3.4. İfade teknikleri ve artikülasyon

Analizin son katmanında, caz ve R&B/Soul sololarındaki duyuşsal ve karakteristik icra farklılıkları incelenmiştir. Pinilla Vera (2020) ve Gioia'nın (2021) vurguladığı üzere, Afro-Amerikan vokal geleneğinin gitara yansıması olan *bend*, *slide*, *vibrato*, *legato* ve *ghost note* gibi süslemeler değerlendirilmiştir. Gitarın salt mekanik bir çalgı olmaktan çıkıp "insan sesi" gibi tınlamasını sağlayan bu artikülasyon stratejileri, türler arası estetik farkların tespit edilmesinde temel ölçüt olarak kullanılmıştır.

Bu çok boyutlu analiz yöntemi sayesinde, *transkripsiyonu* yapılan eserler sadece teorik birer formül olarak değil; armoni, ritim, form ve hissin birleştiği bütüncül müzikal ifadeler olarak değerlendirilmiştir.



5. SOLO ANALİZLERİ

5.1. Wes Montgomery – "Billie's Bounce" Solo Analizi (Fingerpickin', 1996)

Form: 12 Ölçülük F Blues

Konsept: Blues Sözlüğü ile Dikey Armoninin Sentezi

Bu solo, Wes Montgomery'nin karmaşık *Bebop* kurgusuna girmeden önce, dinleyiciyi *R&B/Soul* köklerine yakın, vokal benzeri ve melodik bir dille nasıl yakaladığının mükemmel bir örneğidir.



Şekil 5.1. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" Solosundaki Blues temelli açılış motifi (Ölçü 1-4).

Wes Montgomery, solonun girişindeki 1. ve 2. ölçülerde, I. derece akoru olan F7 üzerinde

F Minör Blues dizisini kullanarak bir "Armonik Genelleme" sergilemiştir.

Levine (1995), dominant karakterli bir akorun üzerine minör 3'lü (burada La bemol) çalınmasının, cazın estetik temelini oluşturan "blues tansiyonunu" yarattığını belirtir.

Bu pasaja eklenen Si natürel (B natural) notası ise, *Biçer (2023)* ve *Ligon (2001)* tarafından tanımlanan "blue note" (#4/b5) işlevi görerek, cümleye karakteristik, "kirli" ve ifadeli bir tını kazandırır. Montgomery bu kesitte, F7 akorunun majör 3'lüsü olan "La" sesini bilinçli olarak ihmal ederek, yerine minör 3'lü olan "La bemol"ü ikame eder. Bu tercih, 2. ölçüdeki Bb7 (IV. derece) akoru üzerinde de sürdürülerek, armonik zemin değişse de melodik hissiyatın korunması sağlanır.

Ancak 3. ölçüye gelindiğinde, "La Naturel" sesinin güçlü bir şekilde tınlatılmasıyla, ilk iki ölçüdeki minör/blues hissiyatı yerini majör ve parlak bir çözülmeye bırakır. Bu yapısal kurgu, Montgomery stilinin ve Afro-Amerikan müzik geleneğinin en belirgin özelliklerinden biri olan "Soru-Cevap" (Call and Response) formunun solo içerisindeki yansımasıdır: İlk iki ölçüdeki blues temelli, minör ve gerilimli yapı bir "Soru" niteliği taşıırken; 3. ölçüde gelen majör, triadik ve akor seslerine oturan yapı bu sorunun "Cevabı" niteliğindedir.



Şekil 5.2. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu armonik belirlilik ve cevap cümlesi (Ölçü 5-7)

Analiz: Solonun 5. ölçüsünden itibaren başlayan ve 7. ölçüye kadar uzanan bu kesitte, Montgomery'nin armonik yaklaşımında radikal bir değişiklik yapmadığı, aksine ilk üç ölçüde kullandığı **F Minör Pentatonik** (Fa-Lab-Sib-Do-Mib) havuzunu kullanmaya devam ettiği görülmektedir. *Ligon (2001)*, bu yaklaşımı "Armonik Genelleme" olarak tanımlar; solist, akorlar değişse de (Cm7, F7, Bb7), melodik materyali sabit tutarak tonaliteyi bir "çatı" olarak kullanır.

Ancak, kullanılan gam aynı olsa da, bu cümlelerin müzikal işlevi farklıdır. İlk üç ölçüdeki cümle, ritmik boşlukları ve yukarı yönlü hareketiyle havada kalan bir "**Soru**" niteliğindeyken; 5-7. ölçüler arasındaki bu cümle, ritmik olarak daha oturaklı yapısı ve çözülme hissiyle bu sorunun "**Cevabı**" niteliğindedir.

Bu bölümde Montgomery'nin stratejisi şu şekilde özetlenebilir:

1. Aynı Gam, Farklı İşlev: Montgomery, 5. ölçüde gelen Bb7 (IV. Derece) akoru üzerinde, F Minör Blues dizisindeki notaları kullanmaya devam eder. Bu dizideki **La bemol** (Ab) notası, F7 akoru üzerinde "Minör 3'lü" (Blue Note) olarak tınlarken; Bb7 akoru üzerine geldiğinde akorun **Minör 7'lisi** (Dominant 7th) olarak tınlar. Böylece gitarist, gamı hiç değiştirmeden, notaların değişen armonik zemin üzerindeki fonksiyonlarını değiştirerek doğru duyulmasını sağlar.



Şekil 5.3. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" Solosu Kadans ve Turnaround bölgesi (Ölçü 8-12).

Solonun bu noktasında Montgomery, 9. ölçüdeki Gm7 akoruna (ii. derece) hazırlık yapmak amacıyla, Fa Majör tonunun 6. derecesi olan D7 akorunu hedefler. Montgomery burada D7 akorunu sadece bir geçiş olarak değil, Gm7'ye çözülen bir "**İkincil Dominant**" (**V7/ii**) olarak ele alır. Bu yaklaşım, *Levine (1995)* tarafından belirtilen "Cazda armonik hedefe varmadan önce gerilimi artırma" ilkesiyle örtüşür.

8. ölçüde D7'nin 7.derecesinden, Gm akorunun 3. Derecesine aşağı yönlü bir yaklaşım yaptıktan sonra 9.ölçüde Gm üzerinde Bb7 arpejini kullanıyor. 10.ölçüde C7 akorunun üzerinde yukarı yönlü Sol minör gam çalıp C7akorunun b5 derecesinden turnaround

bölgesinin ilk akorunda (F7 üzerinde) A Altered gamını kullanıp F Mixolydian gamı ile birleştirerek kadans cümlesini tamamlamaktadır.



Şekil 5.4. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 13-15).

Solonun birinci *chorus*'unun sonunda, özellikle *turnaround* bölgesinde sergilenen yoğun armonik ve lineer hareketliliğin ardından, Wes Montgomery ikinci chorusun başlangıcı olan 13. ölçü itibarıyla doğaçlama stratejisinde belirgin bir sadeleşmeye gitmiştir. Bu bölümde, *Bebop* stiline gerektirdiği dikey ve yoğun arpej kullanımı yerini, Blues ve R&B geleneğinin temel yapı taşı olan "*Riff*" estetiğine ve yatay bir melodik yaklaşıma bırakır. Montgomery, 13. ölçüde (F7) sunduğu kısa, ritmik ve akılda kalıcı motifi, 14. ölçüde akor Bb7'ye (IV. Derece) değiştiğinde terk etmemiş; aksine *Ligon* (2001) tarafından "Motivik Gelişim" olarak tanımlanan yöntemle, bu fikri armonik yapıya uyarlayarak sürdürmüştür.



Şekil 5.5. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 16-19).

Fsus2 arpeji ile başlayan ritmik cümleleme, B° akoru üzerinde F minör pentatonik dizisinin inici kullanımına yönelir. Cümle, 3-6-2-5-1 armonik hareketine ulaşmadan önce pentatonik dizinin beşinci derecesi üzerinde sonlanarak geçici bir duraklama etkisi yaratır.



Şekil 5.6. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 20-24).

3-6-2-5-1 dediğimiz yere geldiğimizde 3-6 üzerinde La minörün 8 ve 9. Dereceleri ile başlanıp D7 akoru üzerinde altered gamındaki 4 ve b9 derecelerini kullanarak Gm yani ikinci derece akorunun 5.derecesine atlayıp solminör dizisinin ilk derecesine kromatik yaklaşım

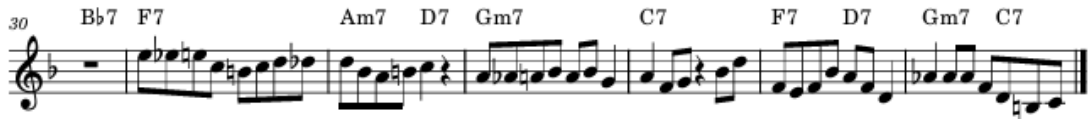
kullanarak sol minör gamının 1-2-3-4-5-7 şeklinde sıralı olarak C7 akorunun yani 5. Derece akorunun 4. Derecesine bağlayıp Cmajor ve Aaltered gamını inici şekilde kullanıyor. Ritmik sadeleşmeden hemen sonra, daha yoğun bir armonik dizi ve saksafon yapısına benzer cümleleme kullanımı solonun bu kısmını hem geleneksel hem de modern kılmıştır.



Şekil 5.7. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 25-29).

Üçüncü chorus'un başlangıcında Wes Montgomery, F7 armonisi üzerinde çıkıcı yönde ilerleyen ve büyük ölçüde **F Mixolydian** karakteri taşıyan bir melodik yapı kurmaktadır. Çizginin kademeli yükselişi, yalnızca dizisel bir hareket olarak değil, aynı zamanda nefesli çalgı benzeri bir cümleleme anlayışının yansıması olarak da değerlendirilebilir; bu durum, Montgomery'nin melodik söyleyişinde vokal ve üflemeli çalgı etkisini hissettiren önemli özelliklerden biridir.

Devam eden ölçüde Bb7 armonisine geçişle birlikte melodik çizgi, akor değişimini belirgin biçimde takip etmekte ve üst seslere yönelen vurgular aracılığıyla armonik alanı netleştirmektedir. Sonraki F7 ölçülerinde ise inişli-çıkışlı ancak daha parçalı bir yapı görülmekte; burada kullanılan kısa motifler, hem ritmik çeşitlilik yaratmakta hem de önceki çıkıcı cümlelerin enerjisini dengelemektedir. Pasajın sonundaki Bb7 alanında çizginin daha sade ve boşluklu bir karakter kazanması, Montgomery'nin yalnızca nota yoğunluğu üzerinden değil, duraklama ve nefes alanları üzerinden de müzikal ifade kurduğunu göstermektedir.



Şekil 5.8. Wes Montgomery'nin "Billie's Bounce" solosu (Ölçü 30-36)

Bu pasajda doğaçlama çizgisi, armonik ilerleyişle güçlü bir ilişki kuran lineer bir yaklaşım sergilemektedir. Bb7–F7 dominant hareketi üzerinde başlayan melodik yapı, arpej temelli bir çizgi ile kurulmakta ve kromatik geçiş notaları aracılığıyla akor seslerine yönelen bir akıcılık sağlamaktadır. Devamında yer alan Am7–D7–Gm7–C7 ilerleyişi, caz

armonisinde sıkça kullanılan bir ii–V zinciri oluşturmakta ve doğaçlama çizgisi bu kadans yapısını takip ederek akor tonlarını hedefleyen melodik hareketlerle ilerlemektedir.

Özellikle Gm7–C7 bölgesinde görülen iniş yönlü melodik yapı, kadans duygusunu güçlendirirken aynı zamanda kromatik yaklaşım notalarıyla melodik gerilim yaratmaktadır. Pasajın devamında F7–D7–Gm7–C7 ilerleyişi üzerinde benzer bir lineer mantık sürdürülmekte; arpej kırılımları, kromatik geçişler ve akor seslerini hedefleyen melodik çözümler aracılığıyla armonik yapı belirgin biçimde vurgulanmaktadır.

5.2. Charlie Christian – "Rose Room" Solo Analizi (Benny Goodman Sextet, 1939)



Şekil 5.9. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 1-4)

Solonun açılışını oluşturan ilk dört ölçüde, Christian'ın gitarı salt bir ritim ve eşlik çalgısı olmaktan çıkıp ön planda yer alan nefesli benzeri bir solo enstrümanına dönüştürdüğü o devrimci vizyonunun karakteristik bir özeti sunulmaktadır. İcracı, doğaçlamasına rastlantısal bir giriş yapmak yerine, Lester Young ekolünden devraldığı tek sesli ve akıcı frazlamalarla dinleyiciye net bir tematik çerçeve çizer. Geleneksel dikey akor vuruşları yerine, armoni iskeletini arpejler ve geçiş notaları aracılığıyla yatay bir düzlemde ifade ederek müziğe kesintisiz bir akış kazandırır.

Bu yaklaşım sayesinde Christian, parçanın armonik yürüyüşünü şarkı söyleyen organik bir melodiye dönüştürürken; akorlar üzerinde kullandığı üst yapı arpej formülleriyle (örneğin Rose Room icrasındaki karakteristik 3-5-7-9-13 açılımları gibi) ve pürüzsüz parti hareketleriyle, solonun geri kalanında kurgulayacağı müzikal hikâyenin temel zeminini ve ileri yönlü ritmik ivmesini kusursuzca inşa etmektedir (De Stefano, 1995).



Şekil 5.10. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 4-7).

Bu kesitte Christian'ın, dönemin geleneksel akor yürüyüşlerine salt dikey arpejlerle yaklaşmak yerine, nefesli çalgı benzeri bir ifadeyle yatay bir melodik kurgu yarattığı

görülmektedir. İcracının, sekizlik notalardan oluşan akıcı cümleleri, caz doğaçlamasının temelini oluşturan ileri yönlü hareket prensibini yansıtmakta ve değişen akorların rehber seslerini pürüzsüz bir parti hareketiyle birbirine bağlamaktadır.



Şekil 5.11. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 8-11)

Solonun bu bölümünde, motifik gelişimin ön planda tutulduğu ve ritmik esnekliğin vurgulandığı bir yapı dikkat çekmektedir. Christian, armonik iskeleti sadece dikey olarak seslendirmekten kaçınarak, hedef notalara kromatik yaklaşımlar ve diatonik geçiş sesleri ile ulaşmış; böylelikle *Bebop* döneminin habercisi olan yoğun ama kesintisiz bir melodik çizgi inşa etmiştir



Şekil 5.12. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 12-15)

Bu ölçüler, Christian'ın armonik vizyonunun ne denli ileri düzeyde olduğunu gösteren en somut ve karakteristik örneklerden birini barındırır. İcracı, 12. ölçüdeki F7 akoru üzerinde salt temel *triad* seslerini çalmak yerine; akorun 3., 5., 7., 9. ve 13. derecelerini içeren çıkıcı yönde bir "üst yapı" formülü kurgulamıştır. Bu spesifik kullanım, Christian'ın akorların üst tansiyonlarını (9, 11, 13) modern birer melodik materyal olarak caz gitar literatürüne dahil etmesindeki öncü rolünü doğrudan kanıtlamaktadır.



Şekil 5.13. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 16-19).

Formun bu bölümünde, ritmik vurguların (*syncopation*) ve vurgu kaydırmalarının merkeze alındığı bir yapı sergilenmektedir. Christian, melodik çizgilerini ölçü çizgilerinin sınırlarına hapsedmeden, cümlelerine genellikle zayıf zamanlardan (*upbeat*) girerek esere dinamik bir *swing* hissiyatı katmıştır. Kalıplaşmış simetrik gitar kurgularından sıyrılarak,

Lester Young ekolünden devraldığı nefesli çalgı estetiğini klavyeye ustaca dahil etmiş ve diyatonik aralıkları yatay bir mantıkla hedef notalara yönlendirmiştir.



Şekil 5.14. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 20-23).

Bu kesitte, dominant ve minör akor geçişlerindeki gerilim ve çözülme prensibinin son derece yatay bir akışla ifade edildiği görülmektedir. İcracı, armonik tansiyonu artırmak için akor seslerinin etrafını üst ve alt komşu seslerle çevreleyerek zengin bir kromatik doku yaratmış ve bu karmaşık yapıları güçlü zamanlarda akorun temel seslerine (özellikle 3. ve 5. derecelere) başarıyla çözmüştür.



Şekil 5.15. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 24-27).

Solonun final bölümüne (*turnaround*) hazırlık niteliği taşıyan bu ölçülerde, Christian'ın müzikal hikaye anlatıcılığı yeteneği ön plana çıkar. Melodik fikirlerin giderek sıklaştığı ve ritmik yoğunluğun arttığı bu aşamada; ardışık sekizlik notalar, akorlar arasındaki armonik sınırları belirsizleştirerek akıcı bir bütünlük sağlamakta ve Tirro'nun (1974) caz doğaçlamaları üzerine yaptığı analizlerde belirttiği üzere, dinleyicinin beklentisini parça sonundaki kadans noktasına doğru "hedef odaklı" bir yaklaşımla yönlendirmektedir.



Şekil 5.16. Charlie Christian – "Rose Room" solosu (Ölçü 28-32).

Solonun kapanışını oluşturan bu kesit, Caz ve Bebop teorisinde sıkça karşılaşılan ve bir dizi dominant akordan oluşan "Turnaround" kadansının (Ab7 - F7 - Bb7 - Eb7 - Ab) kusursuz bir lineer uygulamasıdır. Christian, bu hızlı değişen dominantlar (I7 - VI7 - II7 - V7) zinciri üzerinde her akoru ayrı ayrı düşünmek yerine; akorların ortak seslerinden,

pürüzsüz parti hareketlerinden ve kromatik geçişlerden faydalanarak tek bir kesintisiz melodik cümle kurgulamış ve 32. ölçüde Ab tonik akoruna tam ve kararlı bir çözülme (*resolution*) sağlayarak soloyu yapısal bir bütünlük içinde sonlandırmıştır (Levine, 1995).

5.3. Gilad Hekselman – "Moanin'" Solo Analizi (Ari Hoenig, Lines of Oppression, 2011)

Stil: Swing / Post-Bop



Şekil 5.17. Gilad Hekselman – "Moanin'" solosu (Ölçü 1-5)

Gilad Hekselman'ın "Moanin" parçası üzerine gerçekleştirdiği doğaçlama kesitinde, geleneksel blues formunun temel basamakları ile modern caz doğaçlama tekniklerinin sentezi görülmektedir. Pasajın giriş evresinde (1. ve 2. ölçüler) gitarist, F minör pentatonik ve blues dizisi ekseninde kurguladığı yoğun üçleme motifleri ve zayıf zaman (off-beat) ritmik vurgularla geleneksel bir *hard-bop* ve *swing* karakteri sergilemektedir; takip eden kadans evresinde ise (3. ve 4. ölçüler) arka plandaki ii-V-I (Gm7 - C7 - F) akor yürüyüşünü dikey olarak takip etmek yerine, dominant fonksiyonlu V. derece üzerinde **C Altered / Artırılmış (C Augmented)** duyumunu öne çıkaran kromatik yaklaşım notaları ve çevreleme teknikleri kullanarak melodik çizgiye yatay bir akışkanlık kazandırmaktadır.



Şekil 5.18. Gilad Hekselman – "Moanin'" solosu (Ölçü 6-9).

Gilad Hekselman'ın doğaçlamasının devam eden bu ölçülerinde, **F Dorian**, **F Doğal Minör (Aeolian)** ve **F Blues** dizilerinin, modern caz gitarcılığına özgü geniş aralıklı ve dörtlü hatlarla yeniden yorumlandığı görülmektedir. Gitarist, cümlelerin kurulumunda geleneksel pentatonik yürüyüşlerin dışına çıkarak **F Dorian** dizisinin karakteristik seslerini dikey aralık atlamalarıyla yatay bir akışa dönüştürmekte; ölçülerin sonuna doğru ise formun

armonik değişkenlerine bağlı olarak **Kromatik Geçiş Notaları** ve blues dizisinin eksilmiş beşli tınlarını pürüzsüz bir ses iletimiyle birleştirmektedir. Bu yaklaşım, melodik çizgiye asimetrik bir ritmik esneklik kazandırırken doğaçlamanın bütününde modal derinlik ile geleneksel hard-bop estetiğini kusursuz bir dengede tutmaktadır.



Şekil 5.19. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 10-12)

10. ölçüyle başlayan bu kesitte, F Minör Pentatonik ve F Blues (F - Ab - Bb - B natürel - C - Eb) dizilerinin geleneksel yapısının, Kromatik Geçiş Dizileri ve F Bebop Minör unsurlarıyla üst üste bindirilerek doğrusal bir dilde yeniden kurgulandığı görülmektedir. Gitarist, geleneksel blues omurgasının temel perdesel ortaklıklarını (F, Ab, Bb, C, Eb) korurken, hat aralarına dahil ettiği ton dışı (outside) kromatik tonlar ve yapısal çevreleme teknikleri vasıtasıyla gam sınırlarını birbirinin içinde geçişken hale getirmektedir.

Ana melodik motiflerin ritmik yer değiştirme yoluyla zayıf zamanlara kaydırılarak güçlü bir ileri itim hissi yaratıldığı bu bütünleşik yapıda, blues tınısının çığ karakteri, kromatizmin getirdiği modal akışkanlık ve hedef akor seslerine yönelen voice leading hareketleriyle dengelenmekte; böylece modern caz gitar terminolojisine özgü asimetrik, akıcı ve derinlikli bir doğaçlama dili elde edilmektedir.



Şekil 5.20. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 13-16)

Gilad Hekselman'ın doğaçlamasındaki 13. ölçüyle başlayan kesit, dizisel iç içe geçişlerin (*modal interchange*) doğrusal bir ses iletimiyle işlendiği karakteristik bir polimodal yaklaşım örneğidir (Levine, 1995). Pasajın kurulum fazı olan 13. ölçüde hat, tonik eksende F *Dorian* dizisinin omurgasını oluşturan D natürel (büyük altılı) ve Bb (tam dörtlü) sesleri arasındaki kuartal aralık atlamalarıyla inşa edilmiştir. 14. ölçüde melodi anlık olarak F *Blues* dizisine evrilmekte; buradaki eksilmiş beşli (B natürel) tınısı, dikey armonideki diyatonic hedef ses olan C (tam beşli) notasına kromatik bir basamak oluşturarak hattın doğrusal yönelimini korumaktadır.

Gitarist 15. ölçüde, yapıya modern bir modal derinlik katmak adına F Melodik Minör dizisinden ödünç aldığı E natürel (büyük yedili) öncü sesini devreye sokarak, üst diyatonik komşu G ile birlikte kök ses (F) etrafında asimetrik bir çevreleme geometrisi kurgulamaktadır (Ligon, 2001). Döngünün son bağlantı fazı olan 16. ölçüde ise hat, kromatik geçiş notalarıyla tamamen akışkan hâle getirilip aşağı doğru kaydırılmakta; ritmik deplasman yoluyla formun bir sonraki armonik kadansına güçlü bir ileri yönlü hareket ve momentum kazandırmaktadır.



Şekil 5.21. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 17-19)

Gilad Hekselman'ın doğaçlamasındaki 17. ölçüyle başlayan bu kesit, doğrusal hat akışının ve ritmik deplasmanların ölçü bazında mikro-teorik düzeyde işlendiği gelişmiş bir polimodal analiz örneğidir. Cümlelerin kurulum fazı olan 17. ölçüde hat, tonik eksenin üst bölgesinden F *Dorian* dizisinin omurgasını oluşturan D natürel (büyük altılı) ve Eb (küçük yedili) sesleri arasındaki basamaklı adımlarla inşa edilerek senkoplu sekizlik notalarla ritmik bir momentum yakalamaktadır; bu ölçünün son vuruşundaki zayıf zamanda konumlanan C (tam beşli) sesi, bir sonraki iniş hattına pürüzsüz geçişi sağlayan ilk stratejik bağlantı noktasıdır. 18. ölçüde melodi aşağı doğru doğrusal bir kontur izleyerek anlık olarak F *Blues* dizisine evrilmekte; dizinin karakteristik B natürel (eksilmiş beşli / *blue note*) tınısı, hemen ardışık gelen Bb (tam dördü) ve Ab (küçük üçlü) seslerine kromatik bir köprü oluşturarak hattın geleneksel *hard-bop* kökleriyle olan tınısal bağını tazelemektedir.

Gitarist, II-V kadansına (Gm7 - C7) yönelimin başladığı 19. ölçüye geçildiğinde dikey armoniye modal bir esneklik katmak adına F *Bebop* Minör yapısından faydalanmakta; diziye eklenen kromatik E natürel (büyük yedili) geçiş notası, akor geçişlerindeki ortak ses perdesini yakalayarak ölçü sonundaki diyatonik hedef tonlara pürüzsüz bir ses iletimiyle bağlanmaktadır (Biçer, 2023). Döngünün son kadans fazı olan 20. ölçüde ise dikey armoni dominant fonksiyonlu C7 akorunun altere tansiyonlarını karşılayacak şekilde C Altere / Artırılmış (C *Augmented*) duyumuna bürünmekte; Hekselman bu evrede G#/Ab (#5) ve Db (b9) alterasyonlarını asimetrik onaltılık nota kalıpları ve kuartal aralık atlamalarıyla hattın içine dahil ederek, hedef tonik ses etrafında kusursuz bir çevreleme geometrisiyle solonun

bu evresine yüksek bir melodik çözünürlük ve ritmik ileri yönlü hareket kazandırmaktadır (Ligon, 2001).



Şekil 5.22. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 20-21)

Gilad Hekselman'ın doğaçlamasındaki 20. ölçüden 21. ölçüye geçiş kesiti, dominant gerilim hattının tonik eksende çözülüşünü ve ritmik yoğunluk değişimini ölçü bazında mikro-teorik düzeyde ortaya koyan karakteristik bir *linear* armoni pasajıdır (Levine, 1995). Pasajın kadans ve gerilim evresi olan 20. ölçüde dikey armoni, dominant fonksiyonlu C7 akorunun altere yapısını karşılayacak şekilde C Altere / Artırılmış (C *Augmented*) dizisi üzerinden şekillenmektedir; gitarist bu ölçüde G#/Ab (#5) ve Db (b9) alterasyonlarını asimetrik onaltılık nota kümeleriyle hattın içine işleyerek melodik tansiyonu zirveye taşımakta ve ölçü sonundaki zayıf zaman yönelimiyle bir sonraki bar çizgisine güçlü bir ileri yönlü hareket sağlamaktadır.

Formun kök merkezine geri döndüğü **21. ölçüde** ise bu kromatizm ve ritmik yoğunluk aniden serbest bırakılmakta, hat **F Minör Pentatonik** dizisinin üst register tonları olan C (tam beşli) ve Eb (küçük yedili) eksenlerine pürüzsüz bir ses iletimiyle bağlanmaktadır; onaltılık nota kümelerinden senkoplu sekizlik nota kalıplarına geçilerek ritmik kaydırma (rhythmic displacement) yaratılan bu evrede, Hekselman gerilimi yapısal bir rahatlamaya dönüştürmekte ve hedef ses olan F kök tonuna doğru doğrusal bir kontur inşa ederek modern caz doğaçlama dilinin iki ölçü arasındaki kusursuz mimarisini teorik düzeyde somutlaştırmaktadır.



Şekil 5.23. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 22-25)

22 ile 25. ölçüler arasındaki kesit, dizisel değişkenliklerin ve dominant gerilim döngülerinin doğrusal bir hat üzerinde yüksek bir hassasiyetle işlendiği nitelikli bir *linear* armoni pasajıdır. Pasajın kurulum evresi olan 22. ölçüde hat, tonik eksende önce F Doğal Minör (*Aeolian*) dizisine ait olan Db sesini tınlatmakta, hemen ardından voice leading

iletimiyle F *Dorian* modunun tınısal rengini belirleyen D natürel sesine yükselerek, koyu tınısal duyumdan parlak doryen karakterine doğru doğrusal bir eksen kayması gerçekleştirmektedir (Levine, 1995). Formun II-V kadans omurgasına (Gm7 - C7) yöneldiği 23. ölçüye geçildiğinde gitarist, yapıya dikey bir yönelim momentumu katmak adına F Melodik Minör dizisinden ödünç alınan E natürel öncü sesini stratejik bir geçiş tonu olarak konumlandırmakta ve basamaklı adımlarla armonik tansiyonu yukarı taşımaktadır.

Gerilimin zirve noktası olan 24. ölçüde dikey armoni, dominant fonksiyonlu C7 akorunun altere tınılarını karşılayacak şekilde C Altere / Artırılmış (C *Altered* / *Augmented*) yapısına evrilmekte; Hekselman bu evrede Db (b9) ve G#/Ab (#5) alterasyonlarını asimetrik onaltılık nota kümeleriyle hattın içine işleyerek soloğa yüksek bir melodik tansiyon ve ritmik ileri yönlü hareket kazandırmaktadır. Pasajın sonlanış ve çözülme fazı olan 25. ölçüde ise bu yoğun kromatizm ve ritmik ivme aniden serbest bırakılarak, hat F minör pentatonik dizisinin kararlı diyatonik basamaklarına bağlanmakta; onaltılık akışlardan stabil sekizlik nota kalıplarına geçilerek hedef F kök sesi etrafında kurgulanan bir çevreleme geometrisiyle cümle teorik düzeyde kusursuzca çözüme kavuşturulmaktadır (Ligon, 2001).



Şekil 5.24. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 26-30)

26 ile 30. ölçüler arasındaki kesit, önceki ölçülerde (22-25) zirveye ulaşan yoğun doğrusal kromatizm ve altere dominant gerilimlerinin ardından, bilinçli bir melodik ekonomi ve ritmik sadeleşme evresi olarak işlev görmektedir (Levine, 1995). Bu bölümde gitarist, F minör pentatonik ve F *blues* dizilerinin geleneksel dokusunu, R&B ve *Soul* müziğinin karakteristik kısa ve döngüsel "riff" estetiğiyle yeniden yorumlamaktadır. Kesik artikülasyonlar ve zayıf zaman vurgularıyla bezenmiş asimetrik motif, klasik *hard-bop* geleneğindeki soru-cevap kurgusunu modern bir motifsel gelişim perspektifiyle yatay düzleme taşır (Ligon, 2001).

Notalar arasındaki boşlukların stratejik kullanımı ve ritim seksiyonuyla kurulan ritmik kilitlenme hissiyatının maksimize edilmesiyle sağlanan bu ritmik ileri yönlü hareket, modern caz gitarının dikey karmaşıklığından sıyrılarak köklerdeki Afro-Amerikan *groove* estetiğine güçlü bir dönüşü simgelemekte ve solonun yapısal gerilim-çözülme dengesini kusursuzca tamamlamaktadır (Monson, 1996).



Şekil 5.25. Gilad Hekselman – "Moanin" solosu (Ölçü 31-34).

31 ile 34. ölçüler arasındaki bu son kesit, formun sonundaki dönüş (*turnaround*) kadansının ve yeni *chorus* döngüsüne geçişin kusursuz bir doğrusal armoni uygulamasıdır. Formun bitişini işaret eden 31. ve 32. ölçülerdeki dominant bölgede gitarist, geleneksel dikey akor bloklarını vurgulamak yerine, armonik gerilimi maksimize etmek amacıyla C Altered / Artırılmış (C *Altered* / *Augmented*) dizisi ile kromatik geçiş dizilerini birbiriyle harmanlayarak yatay bir çevreleme geometrisi inşa etmektedir (Biçer, 2023); bu yoğun kromatizm, ölçü çizgisi sınırlarını aşan asimetrik ritmik gruplamalarla birleşerek güçlü bir ileri yönlü hareket yaratır ve dinleyicideki çözülme beklentisini zirveye taşır.

Yeni form döngüsünün başladığı 33. ve 34. ölçülere gelindiğinde ise bu birikmiş armonik tansiyon, aniden serbest bırakılarak tonik eksenindeki F minör pentatonik ve F *Dorian* dizilerinin kararlı ve stabil basamaklarına pürüzsüz bir ses iletimiyle çözülmektedir. Hekselman'ın karmaşık kadans akorlarını tek bir akıcı melodik cümle içinde soyutlaması, Ligon'un (2001) da tanımladığı armonik genelleme kavramının yetkin bir örneğidir. Döngüleri ritmik bir kesinti yaratmadan birbirine bağlayan bu yaklaşım, onun geleneksel *hard-bop* estetiğini modern cazın *post-modal* akışkanlığıyla ne denli üst düzeyde sentezlediğini kanıtlamakta ve solonun yapısal bütünlüğünü ihtişamlı bir şekilde tamamlamaktadır.

5.4. Isaiah Sharkey – "Spanish Joint" Solo Analizi (D'Angelo, Voodoo, 2000)

Stil: R&B / Neo-Soul



Şekil 5.26. Isaiah Sharkey– "Spanish Joint" solosu (Ölçü 1-3)

Isaiah Sharkey'nin "Spanish Joint" solosunun giriş kesitinde, dikey armoni Cm7 olarak tınlarken melodik hatta sergilenen dizisel değişkenlik dikkat çekicidir. Cümle, ilk ölçünün zayıf zamanında başlayan eksik ölçü karakterli bir motifle giriş yaparak parçanın *groove* yapısına doğrudan senkoplu bir ileri yönlü hareket kazandırır (Monson, 1996). Bu ölçülerde

6

52



Şekil 5.29. Isaiah Sharkey– “Spanish Joint” solosu (Ölçü 8-9)

Bir önceki II-V-I kadans örgüsünden gelen cümle, 8. ölçüde Cm7 akoru üzerinde senkoplu ve perküsif ritmik motiflerle sonlandırılmaktadır. Parçanın D minör eksenine yöneldiği modülasyon fazına geçilirken (donanım değişikliği ile tek bemole düştüğü evrede), gitarist Aalt7 köprüsü üzerinde D minör pentatonik dizisini kuartal aralıklar hâlinde duyurarak tonal geçişi şekillendirir (Levine, 1995). Modülasyonu bu dörtlü aralık blokları vasıtasıyla dinamik kılan doğrusal yaklaşım, solonun yeni tonal merkeze ritmik momentumunu kaybetmeden, akışkan ve pürüzsüz bir şekilde bağlanmasını sağlamaktadır.



Şekil 5.30. Isaiah Sharkey– “Spanish Joint” solosu (Ölçü 10-11)

Modülasyonun ve dörtlü pentatonik bloğun devamında Sharkey, 10. ölçüde (Dm6) cümleyi önce akorun armonik yapısını vurgulayan ikili ses bloklarıyla (*double stop*) ritmik olarak yürütür. Hemen ardından gelen doğrusal çizgide ise D *Dorian* dizisinin karakter sesi olan B natürel (büyük altılı) ile Bb (küçük altılı) seslerini ardışık kullanarak doryen ve eolyen eksenleri arasında akıcı bir kromatizm köprüsü kurar (Levine, 1995).

11.ölçüde (Dm7) akorun esnemesiyle birlikte hat, onaltılık nota gruplarıyla alt bölgeye doğru inici bir kontur kazanır. Ölçünün son vuruşlarında devreye giren C# tonu ise, kök sese (D) yönelen yapısal bir kromatik yaklaşım işlevi görerek *bebop* frazeolojisine pürüzsüz bir geçiş sağlar (Ligon, 2001).



Şekil 5.31. Isaiah Sharkey– “Spanish Joint” solosu (Ölçü 12-13)

Pasajın 12. ölçüsünde dikey Dm armonisi üzerinde, kök sese göre dokuzlu tınlayan E notasını da barındıran üst yapısal bir F majör arpeji süperpoze edilmiştir. Biçer'in (2023) armonizasyon analizlerinde de vurguladığı üzere, temel armoniye doğrudan Dm9 rengi

kazandıran bu girişin ardından hat, D *Dorian* dizisinin karakteristik basamaklarını içeren, sıralı ve inici bir dizi sekansı hâlinde aşağı doğru yürütülmektedir.

13. ölçüde ise bu onaltılık doğrusal akış sürdürülerek ölçü sonuna doğru anlık bir geçişle Eb majör arpej sesleri devreye sokulmaktadır. Gelecek olan Bb majör merkezli II-V-I kadans yapısına (Cm7 - F7 - Bbmaj7) akıllıca bir tınısal hazırlık işlevi gören bu inici Eb arpeji, armonik tansiyonu yatay düzlemde kırarak bir sonraki tonal merkeze pürüzsüz bir ses iletimi ve yüksek çözünürlüklü bir geçiş konturu sağlamaktadır (Levine, 1995).



Şekil 5.32. Isaiah Sharkey– “Spanish Joint” solos (Ölçü 14-15)

Solonun bu kesitindeki Bb majör merkezli II-V-I (Cm7 - F7 - Bbmaj7) döngüsü ve A7alt köprüsü, kompakt bir doğrusal *bebop* tasarımı sunar. Cm7 üzerinde inici bir Bb majör dizisi süperpoze edilerek akorun üst yapı (*upper structure*) uzantıları vurgulanmış; F7#9 aşamasında ise #9 ve b9 dereceleri, yukarıdan aşağıya kesintisiz bir mikro-kromatik hat (#9 → b9 → kök) oluşturacak şekilde çizgiye işlenmiştir. Bbmaj7 sonundaki hedefli kromatik yaklaşım basamağı hattı A7alt ölçüsüne bağlarken, bu evrede devreye giren D Armonik Minör dizisi altere tınıyı dikey düzlemde karşılar ve Ligon'un (2001) belirttiği prensiplere uygun olarak pürüzsüz bir ses iletimiyle hattı solonun devamındaki ritmik bir arpeje bağlar.



Şekil 5.33. Isaiah Sharkey– “Spanish Joint” solos (Ölçü 16-17)

Solonun son bölümü olan 16. ölçüde, dikeydeki DmM7 akoru üzerinde D Armonik Minör dizisi kullanılarak ritmik bir arpej cümlesi çalınmıştır. Onaltılık notalarla kurulan bu arpej hareketinin hemen ardından Sharkey, soloyu doğrudan parçanın kendi içindeki orijinal eşsesli hattına (*unison line*) bağlar. Esler ve senkoplu vuruşlarla ilerleyen bu *unison* motif, solonun parçanın genel *groove* yapısına geri dönerek Monson'un (1996) *pocket* tanımına uygun, net ve kararlı bir şekilde sonlanmasını sağlar.

5.5. Charlie Allen – "Mister Mellow" Solo Analizi (Citrus Sun)



Şekil 5.34. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 1-2)

"Mister Mellow" parçasındaki solonun giriş kesitinde, dikey planda F#m9 akoru yer alırken cümle, ilk ölçünün zayıf zamanında başlayan ritmik bir motifle giriş yapmaktadır. Gitarist, giriş evresinde F#m arpejinin seslerini ve akorun karakteristik dokuzlu derecesini (G#) merkezine alan yukarı yönlü ve akışkan bir hat kurgulamıştır. İkinci ölçünün devamında ise bu doğrusal hareket, arpej ekseninden çıkıp F# Armonik Minör dizisinin basamaklarına pürüzsüz bir ses iletimiyle (*voice leading*) bağlanarak cümledeki armonik derinliği ve yönelim hissini şık bir şekilde artırmaktadır. Ligon'un (2001) da vurguladığı üzere, bu tür doğrusal yaklaşımlar dikey armonik yapıları yatay bir melodik akışa dönüştürmekte kritik rol oynar.



Şekil 5.35. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 3-4)

Solonun 3. ve 4. ölçülerini kapsayan bu kesitte hat, zayıf zamanda alt bölgeden gelen bir C#m arpeji ile başlar. Gitarist, F#m eksenindeki çıkıcı dizi hareketinde araya doryen karakterini veren D# (Re diyez) notasını yerleştirir ve bu yatay çizgiyi akorun üçüncü derece sesi olan A (La) noktasına ulaştırır. Cümlelerin devamında ise inici bir hareketi tekrarlayan melodik çizgi, Ligon (2001) ve Bahha & Rawlins'in (2005) tanımladığı şekliyle hedefli bir kromatik yaklaşım şeması kurarak bir sonraki ölçüde duyulacak olan Fm akorunun dokuzuncu derecesine doğru pürüzsüz bir yönelim sağlar. Bu stratejik hamle sayesinde çalınan cümle ve modülasyon kusursuzca birleşir.



Şekil 5.36. Charlie Allen– "Mister Mellow" solosu (Ölçü 5-6)

Bir önceki kesitten gelen hedefli yürüyüş, 5. ölçüde Fm9 akorunun dokuzuncu derecesine pürüzsüzce bağlanmaktadır. Gitarist cümlemin devamında, üst bölgede C minör pentatonik ve Fm dizisi seslerini ortaklaşa kullanarak akışkan bir doğrusal hat yürütür. Ardından gelen F Armonik Minör basamakları ise çizgiye dikey bir tınısal gerilim katmaktadır. Pasajın sonlanış fazında devreye giren bir *blues* cümlesi, bu melodik tansiyonu esnek bir biçimde çözerek cümle sonunu akorun 7. derecesinde kapatır; bu estetik, caz doğaçlamasındaki gerilim ve çözülme dengesinin kusursuz bir yatay uygulamasıdır.



Şekil 5.37. Charlie Allen– “Mister Mellow” solosu (Ölçü 7-8)

Solonun 7. ölçüsünde melodik hat, Fm pentatonik dizisi ekseninde kalmaya devam eder. Gitarist bu aralıkta, araya yerleştirdiği esler ve zayıf zaman vurgularıyla oldukça ritmik ve senkoplu bir cümle yapısı kullanmıştır. 8. ölçünün sonuna doğru ise bu ritmik yapı, alt bölgeden yukarıya doğru hızla tırmanan çıkıcı bir diziyle kırılır; böylece hat dinamik bir momentum kazanarak, Ligon'un (2001) vurguladığı ileri yönlü hareket prensibi doğrultusunda bir sonraki armonik kesite pürüzsüzce bağlanır.



Şekil 5.38. Charlie Allen– “Mister Mellow” solosu (Ölçü 9-10)

Pasajın 9. ve 10. ölçülerinde melodik hat, F minör *blues* pentatonik dizisi eksenine yerleşmektedir. Gitarist, bu bölümde eksilmiş beşli (*blue note* / b5) basamağını barındıran karakteristik bir sekansı ardışık olarak tekrarlamaktadır. Bu tekrarlar esnasında motiflerin cümle içindeki giriş zamanlamalarını değiştirerek ritmik kaydırma üreten Allen, aynı melodik fikri farklı metrik vurgularla sunarak yatay hat üzerindeki dinamizmi artırmaktadır.



Şekil 5.39. Charlie Allen– “Mister Mellow” solosu (Ölçü 11-12)

Son iki ölçüye gelindiğinde (11. ve 12. ölçüler), Charlie Allen doğaçlamayı otuzikilik nota gruplarının getirdiği oldukça yoğun ve aceleci bir hat ile noktalamaktadır. Bu bitiş cümlesinde, armonik minör ve minör 6 pentatonik dizilerinin basamakları iç içe geçerek melez bir tınısal karakter sergiler. Dizi geçişleri arasına yerleştirilen kromatik hareketler ise hattın doğrusal akışkanlığını destekler; böylece solo, yüksek bir ritmik momentum ve pürüzsüz bir ses iletimiyle kararlı bir şekilde sona erer.



6. SONUÇ

Bu araştırma, modern gitar icrasında Caz ve R&B/Soul müzikleri arasındaki stilistik ve yapısal sınırların, teorik analiz ve icra pratikleri üzerinden yeniden okunması gerektiğini ortaya koymuştur. Çalışma boyunca incelenen Parti Hareketleri, Yatay Melodik Düşünce ve Groove kavramları, bu iki türün birbirine zıt kutuplar değil, gitar klavyesi üzerinde birbirini tamamlayan diyalektik bir bütünün parçaları olduğunu kanıtlamaktadır. Elde edilen bulgular, teknik donanımın müzikal ifadeye dönüşme sürecinin, tarihsel bir süreklilik içinde geliştiğini ve günümüz hibrit gitarist profiliyle zirveye ulaştığını göstermektedir. Bu bağlamda, tezin teorik çerçevesini oluşturan kavramların, Charlie Christian'dan başlayıp Wes Montgomery üzerinden geçerek Gilad Hekselman ve Isaiah Sharkey gibi modern virtüözlere uzanan bir çizgide nasıl somutlaştığı, araştırmanın en çarpıcı çıktısıdır.

Araştırmanın temel dayanaklarından biri olan lineer düşüncenin gitar tarihindeki kökleri incelendiğinde, Charlie Christian'ın misyonu belirleyici bir referans noktası olarak öne çıkmaktadır. Biçer (2023) ve Ligon (2001) kaynaklarında detaylandırıldığı üzere; Christian, gitarı salt bir ritim enstrümanı olmaktan çıkarıp, nefesli çalgıların akıcılığına ve melodik cümle yapısına kavuşturan ilk figürdür. Christian'ın, akorları dikey bloklar halinde basmak yerine, akor seslerini ve geçiş notalarını kullanarak yatay bir düzlemde çizgisel hale getirmesi, R&B ve Soul müziğinin temelindeki riff kültürünün de melodik altyapısını hazırlamıştır. Bu tezde analiz edilen voice leading prensibinin temeli, Christian'ın akor geçişlerinde sesleri en yakın aralıklarla birbirine bağlayarak yarattığı bu "şarkı söyleyen" gitar tonuna dayanmaktadır. Christian'ın mirası, gitaristin sadece armoniye eşlik eden değil, armoninin içindeki melodik yolu çizen bir hikaye anlatıcısı olması gerektiğini kanıtlamıştır.

Bu melodik ve lineer yaklaşımın, R&B ve Soul müziğinin hissiyatı ve ritmik ağırlığı ile buluştuğu en kritik tarihsel dönemeç ise Wes Montgomery'nin icra stilinde görülmektedir. Araştırma bulguları, Montgomery'nin teknik bir tercih olan başparmak tekniğini, bir estetik ifade aracına dönüştürdüğünü göstermektedir. Biçer'in (2023) de işaret ettiği gibi; Montgomery, Charlie Christian'dan devraldığı lineer bebop cümlelerini, oktav tekniği ve pena kullanmadan elde ettiği yumuşak, sıcak ve vokal benzeri tonla birleştirerek Caz'ı Soul estetiğine yaklaştırmıştır. Onun icrasında, teorik olarak karmaşık olan "süper-empoze" akorlar ve arpejler, dinleyiciye anlaşılması zor bir matematik gibi değil, doğal bir melodik akış ve güçlü bir swing/groove hissi içinde sunulmuştur. Bu tez çalışması, Montgomery'nin yaklaşımının, R&B gitaristliğindeki melodik akor çalımı ve ritmik

varyasyon anlayışının temel taşı olduğunu doğrulamaktadır. Montgomery, teknik virtüözitenin Groove'a hizmet etmesi gerektiği ilkesini yerleştirerek, bugünkü Neo-Soul gitaristlerinin yolunu açmıştır.

Günümüz modern cazına gelindiğinde, bu tarihsel birikimin Gilad Hekselman gibi müzisyenlerde çok sesli bir derinliğe ulaştığı gözlemlenmiştir. Biçer (2023)'in analizlerinde vurgulanan "modern dönem kontrpuan" kullanımı, Hekselman'ın stilinde; bas partisi, akorlar ve melodinin aynı anda, birbirine bağımsız ama uyumlu hatlar olarak hareket ettiği bir yapıya dönüşmektedir. Hekselman, sadece tek sesli bir melodi veya blok akorlar çalmak yerine, gitarı bir piyano veya orkestra gibi düşünerek, iç seslerin hareketliliğine dayalı bir yatay armoni yaratmaktadır. Bu tezde incelenen parti hareketi kurallarının en karmaşık uygulaması olan bu yaklaşım, gitaristin tek başına bir armonik evren yaratabilmesini sağlamaktadır. Hekselman'ın icrası, cazın entelektüel ve armonik sınırlarının ne kadar genişleyebileceğini gösterirken, aynı zamanda bu karmaşık yapının lirik bir ifadeyle nasıl dengelenebileceğinin kanıtıdır.

Öte yandan, araştırmanın R&B ve Soul odaklı ayağında, Isaiah Sharkey gibi modern temsilcilerin, yukarıda sayılan tüm bu caz mirasını (Christian'ın lineerliği, Montgomery'nin ritmik/oktav sıcaklığı ve Hekselman'ın polifonik armonisi) groove merkezli bir çatıda bütünleştirdiği görülmektedir. Sharkey'nin icra stili, bu tezde Demir (2019) ve Babacan (2014) kaynaklarıyla temellendirilen ritmik uyum ve süsleme tekniklerinin yaşayan bir örneğidir. Sharkey, akorları ve parti hareketlerini, R&B'nin ritmi içinde, sanki bir gospel piyanisti gibi akıcı ve süslemeli bir dille icra etmektedir. Bu durum, tezin ana hipotezini doğrular niteliktedir: R&B/Soul gitaristliği, basitleştirilmiş bir caz değil; cazın armonik kelime dağarcığının, ritmik ve duygusal bir lehçeyle yeniden konuşulmasıdır. Sharkey örneği, teorik bilginin (hangi notanın nereye çözüleceği bilgisinin), groove'un hizmetine girdiğinde nasıl etkileyici bir sanatsal dile dönüştüğünü somutlaştırmaktadır.

Yapısal analizler bağlamında, Kamalı (2024)'nın "Form ve Kompozisyon" üzerine tespitleri, bu gitaristlerin doğaçlama stratejilerini anlamlandırmada kilit rol oynamıştır. Caz geleneğinde form, sürekli değişen bir armonik yolculuk iken; R&B geleneğinde form, döngüsel ve yinelemeli bir zemin üzerine kuruludur. Ancak bu çalışma göstermiştir ki, modern gitarist bu iki zaman algısını bütünleştirebilmelidir. Wes Montgomery'nin blues formundaki döngüsellliği bebop armonisiyle kırması gibi, bugünün gitaristi de R&B'nin durağan vamp'ları üzerinde Hekselman-vari lineer ve polifonik fikirler üretebilmeli; veya tam tersine, karmaşık bir caz standardını Sharkey-vari bir groove hissiyatıyla sadeleştirebilmelidir.

Sonuç olarak; bu tez, caz gitar icrasının teorik derinliği ile R&B/Soul müziğinin ritmik ve ifadesel estetiği arasındaki yapay sınırları kaldırarak, modern gitarist için bütüncül bir doğaçlama dili inşa etmenin zeminini ortaya koymuştur. Ulaşılan çıkarım şudur: Başarılı bir icra, Charlie Christian gibi lineer düşünüp, Gilad Hekselman gibi sesleri birbirine pürüzsüzce bağlayıp, Wes Montgomery ve Isaiah Sharkey gibi güçlü bir ritmik hissiyatla çalmakla mümkündür. Gitarist, geçmişteki bu ustaların ne yaptıklarını değil, nasıl düşündüklerini analiz ederek kendi özgün dilini oluşturabilir. Gelecek çalışmaların, bu hibrit yaklaşımı pedagojik müfredatlara (özellikle Babacan, 2014'te eleştirilen metot eksikliklerini giderecek şekilde) dahil etmesi, 21. yüzyılın çok yönlü müzisyenini yetiştirmede hayati önem taşıyacaktır. Teori, hissetmenin önündeki bir engel değil; aksine, müzisyenin içindeki soul'u, en sofistike caz cümleleriyle ifade etmesini sağlayan özgürleştirici bir araçtır.



KAYNAKLAR

- Allain, J. (2017). *Chromatic connections: Pat Martino and the stairway concept*. ResearchGate.
- Asukile, T. (2010). J. A. Rogers' "Jazz at Home": Afro-American jazz in Paris during the jazz age. *The Black Scholar*, 40(3), 22–35.
- Babacan, M. D. (2014). Caz müziğinde doğaçlama eğitime yönelik metotlarının incelenmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 171–180.
- Biçer, E. (2023). *Caz gitarda armonizasyon: Solo ve duo icralarda armonik olanakları geliştirmeye yönelik bir metot çalışması* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Christenson, C. L. (2020). *A study of vocal technique through the development of four advanced études for jazz and contemporary vocalists* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Miami.
- Collier, J. L. (2016). *Jazz*. Grove Music Online.
- Crabtree, J. (2023). *Comparing and contrasting the vocal techniques of jazz and classical music* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. University of Chichester.
- Crawford, J. A. (2002). *Jazz guitar: The history, the players* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. University of Tennessee.
- Daniels, D. H. (1985). The significance of blues for American history. *The Journal of Negro History*, 70(1/2), 14–23.
- De Stefano, R. (1995). *Wes Montgomery's improvisation* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Université de Montréal.
- Demir, G. (2019). *Brezilya ritimlerinin gitarla icrası örneğinden yola çıkarak asma davul ritimlerinin gitara uyarlanması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

- Fisun, M. (2017). The specifics of pop and jazz performance in soul style. *Visnyk of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (4).
- Floyd, S. A., Jr. (1983). On Black music research. *Black Music Research Journal*, 3, 46–57.
- Furia, P. (1997). Something to sing about: America's great lyricists. *The American Scholar*, 66(3), 379–394.
- Gambale, F. (1997). *Improvisation made easier*. Warner Bros. Publications.
- Giga, S. ve Oparyk, L. (2023). Methodical aspects of stylistic attribution arrangement of pop-vocal composition. *AEMR*, 12, 81–92.
- Gioia, T. (2021). *The history of jazz* (3. Baskı). Oxford University Press.
- Hargreaves, W. L. (2013). Profiling the jazz singer. *British Journal of Music Education*, 1–14.
- Hargreaves, W. L. (2014). *Jazz improvisation: Differentiating vocalists* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Griffith University.
- Hollerbach, P. (2004). (Re)voicing tradition: Improvising aesthetics and identity on local jazz scenes. *Popular Music*, 23(2), 155–171.
- Kamalı, A. H. (2024). Caz müziğinde kompozisyon ve form ilişkisi. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 11(110), 1519–1535.
- Koozin, T. (2011). Guitar voicing in pop-rock music: A performance-based analytical approach. *Music Theory Online*, 17(3).
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Sher Music Co.
- Ligon, B. (2001). *Jazz theory resources*. Houston Publishing.
- McGinty, D. E. (1993). Black scholars on Black music: The past, the present, and the future. *Black Music Research Journal*, 13(1), 1–13.
- McLean, J. (2021). *A study in effective teaching methods for jazz voice technique in higher education* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Northern Colorado.

- Merriam, A. P. (1953). A short bibliography of jazz. *Notes*, 10(2), 202–210.
- Monson, I. (1996). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. University of Chicago Press.
- Önder, B. (2023). *20. yüzyılın ikinci yarısında gitar müziğinde modalite* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Özen, A. (2017). *Elektro gitar eğitiminde caz, fusion ve rock türleri arasındaki kesişmeler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yaşar Üniversitesi.
- Patrick, J. (1976). Music sources for the history of jazz. *The Black Perspective in Music*, 4(1), 46–53.
- Peretti, B. W. (2008). Iain Anderson'ın "This Is Our Music: Free Jazz, the Sixties, and American Culture" kitabı üzerine inceleme. *The American Historical Review*, 113(3), 870.
- Peretti, B. W. (2016). Christopher Wilkinson'ın "Big band jazz in black west Virginia" ve Dave Liebman ile Lewis Porter'ın "What it is: The life of a jazz artist" kitapları üzerine inceleme. *The Journal of African American History*, 101(1-2), 164–175.
- Prouty, K. E. (t.y.). *The history of jazz education: A critical reassessment*.
- Puri, M. J. (2017). [Michael L. Klein'ın "Music and the Crises of the Modern Subject" kitabı üzerine inceleme]. *Music Theory Spectrum*, 39(2), 266–268.
- Rawlins, R. ve Bahha, N. E. (2005). *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Hal Leonard Corporation.
- Ripani, R. J. (2004). *The new blue music: Changes in melody, harmony, rhythm, and form in rhythm & blues*. University Press of Mississippi.
- Southern, E. (1971). *The music of Black Americans: A history*. W. W. Norton & Company.
- Spring, H. (1995). Paul F. Berliner'ın "Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation" kitabı üzerine inceleme. *Notes*, 52(2), 436–439.
- Taylor, B. (2000). *The art of improvisation*. Taylor-James Publications.

The Real Book. (2004). Cilt 1 (6. Baskı). Hal Leonard Corporation.

Thomas, R. (2013). *The evolution of the jazz vocal song: What comes after the Great American song book?* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. University of Huddersfield.

Tirro, F. (1974). Constructive elements in jazz improvisation. *Journal of the American Musicological Society*, 27(2), 285–305.

Ünal Akbulut, E. C. ve Paracık, B. (2021). Solo caz gitardaki akor melodi yaklaşımında görülen yatay hareketler ve bu hareketlerin voice leading hareketleri ile uyumlulukları. *Kesit Akademi Dergisi*, 7(27), 120–133.



EKLER

EK 1: Transkripsiyonlar

Billies Bounce

Wes Montgomery

♩ = 190

The musical score for 'Billies Bounce' is written in F major (one flat) and 4/4 time. The tempo is marked as 190 bpm. The score consists of a single melodic line with various chords indicated above the staff. The chords are: F7, Bb7, F7, F7, Bb7, F7, D7, Gm7, C7, F7, D7, Gm7, C7, F7, Bb7, F7, Bb7, F7, Am7, D7, Gm7, C7, F7, D7, Gm7 C7, F7, Bb7, F7, Am7, D7, Gm7, C7, F7, D7, Gm7, C7. The melody is a single line in F major, with various intervals and rhythms. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 29, and 33 indicated at the start of each line.

ROSE ROOM

CHARLIE CHRISTIAN SOLO

GUJAR

Chord symbols: B^b7, E^b7, A^b, A^b7, D^b, G^b7, F7, B^b7, E^b7, A^b, B^b7, A^b7, F7, B^b7, E^b7, A^b.

TRANSCRIBED BY TIM KEARNEY

Moanin' (Guitar Solo)

Gilad Hekselman
Trans. Brad Cheeseman

Swing

6

10

13

17

20

22

26

31

www.bradcheeseman.com

Spanish Joint Sharkey Solo

Altbaşlık

Besteci / Aranör

♩ = 105

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time, with a tempo of 105 bpm. The key signature is B-flat major (two flats). The score consists of 16 measures, divided into four systems of four measures each. The chords are indicated above the staff at the beginning of each measure or group of measures.

Measures 1-4: Cm7, Cm7, Cm7, Cm7

Measures 5-8: Cm, Cm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, G7alt, Cm7, Aalt7

Measures 9-12: Dm6, Dm7, Dm, Dm

Measures 13-16: Cm7, F7#9, Bbmaj7, A7alt, DmM7

Score

Mister Mellow Charlie Allen Solo

Composer

F#m9 F#m9

3 3 3 3

Fm9 Fm9

5 7 9 11