

T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

CAZ VOKALİNDE STİLİSTİK ARTİKÜLASYON VE İFADE:
CHET BAKER VE CARMEN MCRAE’NİN PERFORMANSLARININ
TRANSKRİPSİYONLAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

HAZIRLAYAN

SUDE BİRİCİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

PROF. MAHMUT KAMERHAN TURAN

ANKARA - 2026

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 25 / 07 / 2026

Öğrencinin Adı, Soyadı: Sude BİRİCİK

Öğrencinin Numarası: 22410079

Anabilim Dalı: Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Mahmut Kamerhan TURAN

Tez Başlığı: Caz Vokalinde Stilistik Artikülasyon ve İfade: Chet Baker ve Carmen
McRae'nin Performanslarının Transkripsiyonlar Üzerinden İncelenmesi.

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 71 sayfalık kısmına ilişkin, 10/06/2026 tarihinde 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: 24 / 07 / 2026

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Prof. Mahmut Kamerhan TURAN

Çocukluğumuzdan bugünlere uzanan müzik yolculuğumuzun ilk adımlarını atan ilk müzik öğretmenime...

Canım Babama...

O pelerin hâlâ benimle...



TEŞEKKÜR

Bu yüksek lisans tezinin hazırlanma sürecinde; bilgisi, deneyimi ve akademik rehberliğiyle bana her zaman yol gösteren, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen çok değerli danışmanım Prof. Mahmut Kamerhan Turan’a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Lisansüstü eğitimim ve tez çalışmam boyunca bilgi ve birikimleriyle müzikal gelişimime yön veren, harika bir mentor olarak vizyonumu genişleten çok sevgili vokal hocam Meriç Çalışan’a; 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 aileme; bizi lisansüstü eğitime teşvik ederek bu tezin hayat bulmasına vesile olan, o kararlı ısrarı, her zaman bize olan sonsuz inancı, kocaman sevgisi ve her anımızdaki sonsuz desteğiyle bugünlere ulaşmamızda büyük rol oynayan idolüm, birtanecik anneme; varlığını ve desteğini her anımda sonsuz hissettiğim, sarsılmaz güveni, sonsuz sevgisi ve bizi sarmalayan şefkatiyle her zaman yolumuzu aydınlatan birtanecik babama ve çocukluğumdan bugüne müzik yolculuğumu beraber paylaştığım, çalışma sürecimde bilgisayarıma kadar temin eden, her konuda en büyük desteğim canımın parçası ikiz kardeşim Berke’me minnettarım.

Son olarak, tez konumu ilgi çekici bularak, varlığıyla ve mental desteğiyle sonsuz yanımda olan, fikirleriyle ufkumu açan çocukluğumdan bugüne birtanecik arkadaşım Mine Ece Pahsa’ya teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Sude BİRİCİK, Caz Vokalinde Stilistik Artikülasyon ve İfade: Chet Baker ve Carmen Mcrae'nin Performanslarının Transkripsiyonlar Üzerinden İncelenmesi, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Performans Tezli Yüksek Lisans Programı, 2026.

Bu çalışma; caz vokal icrasında ritmik esnekliklerin birer yansıması olan mikro zamanlama sapmalarını ve zamanın performatif olarak bükülmesi süreçlerini usta yorumcuların somut performansları ve nota deşifreleri üzerinden analiz etmeyi amaçlayan özgün bir araştırmadır. Türkçe literatürde caz vokal performansı; özellikle ritmi esnetme, melodiyi manipüle etme ve kelimeleri dramatik bir ifadeyle konumlandırma pratiği olan müzikal cümleme alanına analitik bir perspektif kazandırmak çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda araştırma; caz standartlarının yorumlanmasında icracıya tanınan "değiştirme özgürlüğünün" sınırlarını müzikolojik bir perspektifle ortaya koymayı hedeflemektedir. Nitel araştırma yöntemlerinden müzikolojik analiz ve karşılaştırmalı durum çalışması modellerinin benimsendiği çalışmada; kurulan teorik çerçevenin performans pratiğindeki izdüşümlerini saptamak amacıyla, işitsel materyaller üzerinden nota deşifresi (transkripsiyon¹) yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın analiz aşamasında, caz vokal tarihinin iki farklı estetik kutbunu temsil eden Chet Baker ve Carmen McRae odak grup olarak seçilmiştir. Sanatçıların cümleme ve stilistik artikülasyon yaklaşımlarını deşifre edebilmek adına, "Great American Songbook" repertuarından seçilen My Funny Valentine, Didn't We ve A Beautiful Friendship eserleri üzerinden bütüncül (makro) ve derinlemesine (mikro) olmak üzere iki aşamalı bir transkripsiyon ve vokal analiz yöntemi gözetilmiştir. Araştırma sonucunda; Cool caz akımının temsilcisi Chet Baker'ın, trompet stiline doğrudan bir uzantısı olarak vibratodan arındırılmış düz ton (straight tone) ve gecikmeli vibrato kullanımıyla minimalist, enstrümantalist bir vokal tavrı benimsediği; orijinal melodinin perde iskeletine sadık kalırken ölçü içerisindeki ritmik zamanlamayı üçleme kalıplarıyla esnettiği saptanmıştır. Kelime odaklı yaklaşımın ustası Carmen McRae'nin ise, piyanistik duyumundan beslenen güçlü armonik farkındalıkla vokal hattını karmaşık akor uzantılarına açtığı; göğüs rezonansı ağırlıklı (chesty-mix) dumanlı ses rengini metin boyama (text-painting), keskin

¹ Performans kayıtlarının; üzerlerindeki ritmik, melodik ve stilistik nüansları analiz etmek ve derinlemesine incelemek üzere yazılı notaya aktarılması sürecidir.

kelime vurguları ve agresif geri cümleleme (back-phrasing) teknikleriyle birleştirerek şarkı sözlerinin dramatik etkisini artıran teatral bir zaman manipülasyonu gerçekleştirdiği belgelenmiştir. Özellikle sanatçının My Funny Valentine icrasının ilk dört ölçüsünün yazar tarafından yapılan deşifresinde, "Funny" kelimesinin girişini kasten geciktirerek gerçekleştirdiği radikal metrik yer değiştirme (metric displacement), sözlerdeki gizli ironiyi açığa çıkaran özgün bir yorum modeli sunmaktadır. Bu çalışma, caz vokal icrasındaki zamansal manipülasyonları soyut bir hissiyat olmaktan çıkarıp, çağdaş caz şarkıcılarına kendi özgün performans dillerini geliştirmeleri yolunda analitik bir perspektif ve zengin bir vokal ifade araçları yelpazesi sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Caz vokali, müzikal cümleleme, transkripsiyon analizi, Chet Baker, Carmen McRae.

ABSTRACT

Sude BİRİCİK, Stylistic Articulation and Expression in Jazz Vocals: An Analysis of Chet Baker's and Carmen McRae's Performances Based on Transcriptions, Başkent University, Institute of Social Sciences, Master's Program in Performance (with Thesis), 2026.

This study is an original research that aims to analyze the use of temporal flexibility, micro-timing deviations, and rhythmic elasticities (musical phrasing) in jazz vocal performance through the concrete performances and transcription analyses of master vocalists. The core problem of this thesis is to fill the theoretical gap in Turkish literature regarding jazz vocal performance, specifically surrounding musical phrasing—the practice of stretching rhythm, manipulating melody, and positioning lyrics with dramatic expression. In this direction, the research aims to reveal the boundaries of the "freedom to alter" granted to the performer in interpreting jazz standards from a musicological perspective. Adopting musicological analysis and comparative case study models from qualitative research methods, this study utilizes the method of audio-based notation (transcription) to detect the reflections of the established theoretical framework on performance practice. In the analysis phase of the research, Chet Baker and Carmen McRae, representing two distinct aesthetic poles of jazz vocal history, were selected as the focal group. In order to decipher the phrasing and stylistic articulation approaches of the artists, a two-staged analysis method—both holistic (macro) and in-depth (micro)—was pursued through the works *My Funny Valentine*, *Didn't We*, and *A Beautiful Friendship* selected from the "Great American Songbook" repertoire. The conclusions of the research reveal that Chet Baker, a representative of the Cool jazz movement, adopted a minimalist, instrumentalist vocal approach through his use of a straight tone stripped of vibrato and delayed vibrato as a direct extension of his trumpet style, and that he stretched the internal rhythmic timing of the measures with triplet patterns while remaining faithful to the pitch skeleton of the original melody. On the other hand, it is documented that Carmen McRae, a master of the lyric-driven approach, opened the vocal line to complex chord extensions with a strong harmonic awareness nourished by her pianistic sense; she combined her smoky voice quality, which is predominantly chest-mix, with text-painting, sharp word inflections, and aggressive back-phrasing techniques to achieve a theatrical manipulation of time that enhances the dramatic impact of the lyrics. Especially in the author's

transcription analysis of the first four measures of the artist's My Funny Valentine performance, the radical metric displacement she achieves by deliberately delaying the entry of the word "Funny" offers a unique interpretive model that uncovers the hidden irony in the lyrics. This study moves temporal manipulations in jazz vocal performance away from being a vague sensation and provides contemporary jazz singers with an analytical perspective and a rich vocal toolkit to develop their own unique performance languages.

Keywords: jazz vocals, musical phrasing, transcription analysis, Chet Baker, Carmen McRae.



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi ve Alt Problemler	1
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	2
1.3. Araştırmanın Yöntemi ve Sınırlılıkları.....	3
1.3.1. Araştırmanın sınırlılıkları.....	3
1.3.1.1. Eser sınırlılığı.....	3
1.3.1.2. Örneklem sınırlılığı	4
1.3.1.3. Dönemsel sınırlılık.....	4
2. CAZ VOKALİNİN TARİHSEL VE ESTETİK GELİŞİMİ	5
2.1. Afro-Amerikan Vokal Gelenekleri ve Erken Dönem Pratikler	5
2.2. Ragtime Dönemi ve Scott Joplin Estetiği	9
2.2.1. Ragtime'ın ritmik yapısı ve senkop bilinci	10
2.2.2. Ragtime'ın dönüşümü: fox-trot ve noktalı ritimler	11
2.3. Dixieland (Erken New Orleans Cazı)	12
2.3.1. Kolektif doğaçlama geleneği ve notasyondan kopuş	13
2.3.2. Enstrüman-Ses ilişkisinde çift yönlü estetik alışveriş.....	14
2.4. Ritmik Kırılma ve Swing Hissiyatının Doğuşu.....	15
2.4.1. Buddy Bolden ve "big four" devrimi.....	16
2.4.2. Metrik hiyerarşinin yıkılması ve arka vuruş (backbeat) estetiği	16
2.5. Louis Armstrong: Bireysel Solist Devrimi ve Caz Vokalinin Doğuşu.....	17
2.5.1. Enstrümantal vokal yaklaşımı ve sözsüz doğaçlama (scat) tekniği..	18
2.6. Swing Dönemi, Büyük Orkestralar	19
2.6.1. Dört vuruşlu (four-beat) yapı ve yürüyüş (walking) bass devrimi...	19
3. VOKALİSTİN MALZEMESİ.....	21
3.1. Repertuarın Kaynağı: Büyük Amerikan Şarkı Kitabı (Great American Songbook).....	21
3.1.1. Söz yazımında konuşma estetiği ve gündelik dil.....	22

3.1.2. Girişin (verse) kayboluşu ve yapısal dönüşüm.....	23
3.2. Cazda Yeniden Yorumlama ve Standartların Rolü.....	24
4. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: TEMEL MÜZİKAL PARAMETRELER VE CÜMLELEME.....	26
4.1. Caz Vokalinde Temel Müzikal Parametreler	26
4.1.1. Melodi	26
4.1.2. Ritim ve vuruş (<i>beat</i>)	27
4.1.2.1. Ritmin caz icrasında esnek kullanımı.....	28
4.1.3 <i>Groove</i> kavramı.....	28
4.1.4. <i>Swing</i> hissiyatı ve ileriye itilim (<i>motional energy</i>)	29
4.1.5 Armoni ve yeniden armonizasyon (<i>reharmonisation</i>).....	30
4.1.6. Yapı (form) ve icracıya tanınan yorum alanı.....	31
4.2. Müzikal Cümleme (<i>Phrasing</i>) ve Vokal Yorum	32
4.2.1. Müzikal cümleme (<i>phrasing</i>) kavramı ve vokal icradaki rolü.....	32
4.2.1.1. Stilistik dönüşümün temel nedeni: metin ve yorum.....	33
4.2.2. <i>Groove</i> , tempo ve müzikal cümleme (<i>phrasing</i>) ilişkisi.....	34
4.3. Müzikal Cümleme (<i>Phrasing</i>) Türleri ve Zamansal/Ritmik Parametreler	35
4.3.1. Vuruş üstü cümleme (<i>on-the-beat phrasing</i>).....	35
4.3.2. Vuruş gerisi cümleme (<i>behind-the-beat phrasing</i>) ve geriye yaslanma (<i>laid-back</i>) hissiyatı	35
4.3.3. Geri cümleme (<i>back-phrasing</i>)	37
4.3.4. Vuruş öncesi (<i>ahead-of-the-beat</i>) cümleme	39
4.3.5. İleri cümleme (<i>forward-phrasing</i>) ve öne çekme (<i>anticipation</i>)	39
4.4. Caz Vokalinde Artikülasyon ve Ünsüz Harflerin Kullanımı	41
5. ÖNDE GELEN CAZ ŞARKICILARININ YORUM ÖZELLİKLERİ VE SEÇİLMİŞ CAZ STANDARTLARI ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZLER	43
5.1. Araştırma Çalışma Grubunun (Chet Baker ve Carmen McRae) Seçim Gerekeçesi.....	43
5.2. Standart Eserleri Değiştirme Özgürlüğü ve Yorum Esneklikleri	43
5.3. "My Funny Valentine" Eserinin Tarihsel Bağlamı ve Yapısal Analizi	45
5.3.1. Orijinal broadway yorumu ve eserin temel yapısı: yazılı eser ve broadway estetiği	45

5.3.2. 1930'lar broadway estetiği: orijinal icrada vuruş üstü (on-the-beat) ve teatral yaklaşım	46
5.3.3. Liriklerdeki ironi ve unutuluştan bir caz standardına dönüşüm.....	47
5.3.4. Eserin formu ve müzikal yapısı	49
5.4. Chet Baker'ın "My Funny Valentine" Yorumu (Chet Baker Sings, Pacific Jazz)	50
5.5. Carmen McRae'nin Hayat Hikâyesi ve Caz Vokal Estetiğindeki Yeri.....	56
5.6. Carmen McRae'nin Performans Analizleri ve Teknik Yaklaşımı	57
5.6.1. "Didn't We" ve "a beautiful friendship" eserleri üzerinden mikro analizler	57
5.6.2. Piyanistik duyum ve enstrümantalist vokal ifade modeli	59
5.6.3. Göğüs rezonansı (chesty-mix) ve "a beautiful friendship" performansı	60
5.6.4. "Didn't We" baladı ve metin boyama (text-painting) teknikleri	62
5.6.5. Rubato zamanlama ve kelime vurgusunun dramaturjik rolü.....	64
5.7. Carmen McRae'nin "My Funny Valentine" İcrasındaki Metrik Yer	65
6. SONUÇ VE ÖNERİLER	68
6.1. Sonuçlar	68
6.2. Öneriler	70
KAYNAKLAR.....	72
EKLER	

Ek 1: "*My Funny Valentine*" (1954 Vokal Versiyonu) Tam Transkripsiyonu

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 4.1. Vokal İcrada Zamanlama ve Frazlama Kavramlarının Karşılaştırmalı Özeti.... 41



ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1. Scott Joplin'in Maple Leaf Rag (1899) Kompozisyonunun İlk Beş Ölçüsünü İçeren Kesit.....	10
Şekil 4.1. <i>It Never Entered My Mind</i> melodisinin orijinal notasyonu (alt dizek) ile caz yorumu (üst dizek) arasındaki karşılaştırma.....	26
Şekil 4.2. Chet Baker'ın <i>Everything Happens to Me</i> icrasındaki geri cümleme (<i>back-phrasing</i>) tekniğinin notasyon analizi	38
Şekil 4.3. Chet Baker'ın <i>Summertime</i> icrasında öne çekme (<i>anticipation</i>) tekniğini kullanarak armonik değişimleri beklenen vuruştan önce başlattığını gösteren transkripsiyon analizi.....	40
Şekil 4.4. "My Funny Valentine" eserinin orijinal tema melodisi ve akor sembolleri.....	47
Şekil 5.1. "My Funny Valentine" yorumunda 5. ve 6. ölçüler; ritmik geciktirme	51
Şekil 5.2. "My Funny Valentine" eserinin ilk iki ölçüsünde Baker'ın vokal çizgisi. 'Funny' ve 'Valentine' kelimelerindeki ritmik üçleme (<i>triplet</i>) alt bölünmeleri ile düz ton (<i>straight tone</i>) ve gecikmeli vibrato (<i>delayed vibrato</i>) kullanımının eşzamanlı gösterimi	52
Şekil 5.3. Chet Baker'ın vokal yorumu (üstte) ile orijinal melodinin (altta) karşılaştırması, ölçü 10-12. Baker'ın ritmi geciktirirken (<i>delay/back-phrasing</i>) orijinal perdelere (notalara) olan mutlak sadakati	54
Şekil 5.4. "A Beautiful Friendship" icrasının ilk 8 ölçüsü üzerinden karşılaştırmalı analiz. Üst dizekte orijinal melodi, alt dizekte ise McRae'nin yorumu yer almaktadır. Görselde sanatçının kelimeleri kasten geciktirmesi (<i>back-phrasing</i>) ve senkoplu üçlemeler (<i>triplets</i>) kullanarak swing hissiyatını artırması açıkça görülmektedir	62
Şekil 5.5. "Didn't We" baladının orijinal melodisi (üstte) ile Carmen McRae'nin (altta) yorumunun karşılaştırması. Kelimelerin anlamsal vurgusuna yönelik yapılan uygulamalar (<i>text-painting</i>), gecikmeli vibrato (<i>delayed vibrato</i>) ve ileri/geri cümleme (<i>forward/back-phrasing</i>).....	63
Şekil 5.6. Carmen McRae'nin "My Funny Valentine" İcrasının Giriş Bölümü Serbest Zamanlı (Freely/Rubato) Transkripsiyon Analizi	65

1. GİRİŞ

Caz vokalinde zaman algısı, Afro-Amerikan geleneklerdeki serbest zamanlı, metrik olmayan bir yapıdan başlayarak, *Ragtime* döneminde Avrupa kökenli müzik formlarının metrik anlayışıyla birleşip düzenli ve ölçüye dayalı bir zaman yapısına evrilmiş; New Orleans estetiğinde kolektif bir etkileşim alanı hâline gelmiş ve *Swing* döneminde esnek bir karakter kazanarak modern vokal yorumda bilinçli bir şekilde manipüle edilen bir ifade aracına dönüşmüştür (Schuller, 1968).

Caz vokalinde zamanla oynamak; örneğin vuruşun gerisinde kalmak (behind-the-beat / laid-back: notaların metronomik vuruşun milisaniyelerce ardında seslendirilmesi), tempoyu esnetmek (rubato: katı bir zamanlamaya bağlı kalmaksızın serbest zamanlı icra edilmesi) veya vuruşun ilerisine geçmek (ahead of the beat: notaların metronomik vuruşun milisaniyelerce öncesinde seslendirilmesi) gibi uygulamalar ritmik birer tesadüf değildir. Aksine bu teknikler, müzikal ifadenin dinleyicide karşılık bulmasını sağlayan, son derece bilinçli bir "telaffuz" (pronunciation) ve ifade biçimidir (Harbison, 2002).

Caz, doğası gereği işitsel/sözlü (*aural/oral*) bir gelenek olduğundan, şarkıcının kelimeleri ve notaları ritmik ve melodik açıdan nasıl telaffuz ettiği, anlatılan hikâyenin dinleyiciye ulaşmasında belirleyici unsurlardan biridir (Berliner, 1994; Harbison, 2002). Şarkıcı, zamanı manipüle ederek, cümleleri ritmik olarak öne ya da geriye çekerek (forward/back phrasing) ve kelimelerin arasına bilinçli sessizlikler yerleştirerek şarkıyı ezberlenmiş katı bir metin olmaktan çıkarır, onu performans anında yeniden yaratır ve kişiselleştirir. Bu doğrultuda caz standartlarının yorumlanmasında, eserin melodik ve ritmik yapısına getirilen bu esneklikler, yorumcunun sanatsal kişiliğini ve müzikal kimliğini ortaya koyduğu en güçlü alanlardan birini oluşturur (Palavicini, 2015). Bu durumda caz vokalisti, sadece bestecinin yazdığı notaları seslendiren bir icracı değil, ritmi, boşlukları ve metni kullanarak eseri anlık olarak yeniden inşa eden aktif bir "hikâye anlatıcısı"dır (Berliner, 1994; Weir, 2005).

1.1. Araştırmanın Problemi ve Alt Problemler

Caz vokal icrasının en temel yapı taşlarından biri olan müzikal cümleleme (phrasing) ve zamansal manipülasyonların caz vokalindeki önemi ve yeri bağlamında; geleneksel

notasyonun sınırları ile icracının zamansal/stilistik özgürlüğü arasındaki diyalektik bağ, müzikal cümleme pratikleri üzerinden teorik ve pratik olarak nasıl şekillenmektedir?

Bu temel problem, caz vokalinde icracının yazılı partisyona olan bağlılığı ile eseri kişiselleştirme özgürlüğü arasındaki gerilimin sınırlarını belirlemeyi ve bu zamansal manipülasyonları kişisel birer "hissiyat" olmaktan çıkarıp bilimsel olarak incelenebilir kılmayı odağına almaktadır.

Alt Problemler (Araştırma Soruları):

Bu temel problem doğrultusunda, araştırmada aşağıdaki alt sorulara cevap aranmıştır:

- 1. Yazılı Nota Bağlayıcılığı:** Yazılı nota (notasyon) caz vokal icrasında bağlayıcı mıdır; mutlak bir sınır mıdır, yoksa esnek bir yol haritası mıdır? Mikro ritmik sapmalar notaya nasıl yansır?
- 2. Ensemble Etkisi:** Eşlik eden ensemble'ın (ritim grubu) yapısı, vokalistin cümleme ve zamanı bükme özgürlüğünü nasıl şekillendirir?
- 3. Stilistik Özellikler:** Chet Baker'ın minimalist enstrümantal tavrı ile Carmen McRae'nin teatral şarkı sözü odaklı yaklaşımı, aynı eserin artikülasyonunda nasıl bir estetik fark yaratır?

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın temel amacı; caz vokal icrasında zamanın performatif olarak bükülmesi ve ritmik esnekliklerin (phrasing) kullanımını, usta yorumcuların somut performans kayıtları ve bu kayıtlardan yola çıkarak, transkripsiyonlar üzerinden karşılaştırmalı olarak analiz etmektir.

Bu araştırma; caz vokal icrasındaki zamansal manipülasyonlar ile müzikal cümleme pratiklerini yalnızca soyut birer "hissiyat" olmaktan çıkararak somut, deşifre edilebilir ve ölçülebilir müzikolojik verilere dönüştürmesi bakımından kritik bir öneme sahiptir. Araştırma, yazılı notasyon ile icracının yorum özgürlüğü arasındaki diyalektik bağ kuramsal ve analitik düzlemde detaylandıran özgün bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Pratik boyutta ise; caz vokal tarihinin iki farklı estetik kutbunu temsil eden Chet Baker ve Carmen McRae'nin performans pratiklerini karşılaştırmalı olarak ele alarak, çağdaş caz şarkıcılarına salt teorik bilginin ötesinde, performans anında kendi özgün ifade dillerini ve ritmik esnekliklerini geliştirmelerine katkı sağlayacak zengin bir vokal teknik donanım ve pedagojik referans modeli sunmaktadır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi ve Sınırlılıkları

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden müzikolojik analiz ve karşılaştırmalı durum çalışması modelleri benimsenmiştir. Araştırma metodolojisi çerçevesinde, öncelikle caz vokalinde zaman manipülasyonunun tarihsel ve kuramsal altyapısı, literatür taraması yoluyla kurgulanmıştır. Kurulan bu teorik çerçevenin performans pratiğindeki izdüşümlerini saptamak amacıyla, işitsel materyaller üzerinden nota deşifresi (transkripsiyon) yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmanın karşılaştırmalı analiz aşamasında, caz vokal tarihinin iki farklı estetik kutbunu temsil eden Chet Baker ve Carmen McRae odak grup olarak seçilmiştir. Sanatçıların cümleme ve artikülasyon yaklaşımlarını deşifre edebilmek adına, bütüncül (makro) ve derinlemesine (mikro) olmak üzere iki aşamalı bir analiz yöntemi gözetilmiştir: Chet Baker'ın kesintisiz ve "enstrümantalist" vokal akışını görebilmek adına Todd Kelly (1999) tarafından hazırlanan tam transkripsiyon üzerinden makro bir inceleme yapılmış; Carmen McRae'nin anlık ritmik yer değiştirmelerini saptamak amacıyla ise eserin stilistik karakterini yansıtan spesifik kesitler üzerinden yazar tarafından deşifre edilen mikro analizler sunulmuştur.

1.3.1. Araştırmanın sınırlılıkları

1.3.1.1. Eser sınırlılığı

Bu araştırma; caz standartları literatürünün ve vokal repertuvarının önemli kilometre taşları arasında kabul edilen "My Funny Valentine", "Didn't We" ve "A Beautiful Friendship" adlı eserler ile sınırlandırılmıştır.

1.3.1.2. Örneklem sınırlılığı

Performans ve cümleleme analizleri, tezin teorik odağına uygun biçimde, Cool caz akımının ve minimalist/enstrümantal vokal yaklaşımının temsilcisi Chet Baker ve kelime odaklı/teatral yaklaşımın ustası Carmen McRae'nin spesifik albüm kayıtlarıyla sınırlandırılmıştır.

1.3.1.3. Dönemsel sınırlılık

Araştırma; tarihsel olarak cazın ritmik evrim sürecini kapsamakla birlikte, analitik ve performansa dayalı inceleme ekseninde, modern caz vokal icrasının temel karakteristiğini belirleyen 20. yüzyıl ortası (özellikle *Cool Jazz* ve *Bebop* sonrası balad yorumculuğu) estetik normları ile sınırlandırılmıştır.

2. CAZ VOKALİNİN TARİHSEL VE ESTETİK GELİŞİMİ

2.1. Afro-Amerikan Vokal Gelenekleri ve Erken Dönem Pratikler

Caz vokalinin estetik temelleri, Afrika'dan Amerika'ya zorla getirilen köleleştirilmiş toplulukların, yaşadıkları derin acıları ve esaretin getirdiği sıkıntıları kendilerine has melodik ve ritmik öğelerle dışa vurmaları ile şekillenmeye başlamıştır. Bu müziksel ifade biçimi, zorunlu esaretin ve insanlık dışı koşulların yarattığı travmalara karşı ruhsal ve fiziksel bir hayatta kalma aracı (survival tool) ve aynı zamanda sosyal ve kültürel olarak birleştirici/komünal bir iletişim aracı olarak doğmuştur. Bu dönemde müzik, notaya dayalı sabit bir icra ve henüz bir sahne sanatı olmaktan ziyade, gündelik yaşamın ritmiyle şekillenen, çalışmanın, ibadetin, inancın ve topluluk içi iletişimin ayrılmaz bir parçası olarak konumlanmıştır (Kaufman & Guckin, 1979).

Caz vokalinin ortaya çıkışından bugüne taşınmış, bu müziğin hitap ettiği sanatçılar ve dinleyiciler için ayrılmaz bir olgu olan “özgürlük” kavramı, müziğin tüm felsefi altyapılarını oluşturmakla kalmamış, yıllar içerisinde duygunun ve insan hissiyatının ötesinde ifadelerin somutlaşabilmesine destek olmuştur. Acı, ayrılık, aşk, arkadaşlık; ruhani ve manevi kavramlar, cennet ve cehennem, tanrı ve insan gibi, insan hayatı için her devirde yüce ve gizemli (anlaşılmaz) sayılan temalar, bu müziğin çıkış noktasından bugüne dek vadettiği özgürlüğü ve duyguyu önceleyişi, caz vokal müziğine dair muhafaza edilmiş en mühim unsurlarından kabul edilebilir. Dahası bu müziğin gelişmesi, sürdürülebilmesi ve en önemlisi öğretilerek aktarılabilmesi adına ihtiyaç duyulan tüm teknik altyapılar (vokal tekniklerinden notasyona dökülüşüne kadar), bu duygu temelli insani yaklaşımlardan beslenerek, teknik dünyayı da duyusal olduğu kadar derinlikli bir zemine taşımıştır.

Tarlalarda çalışan Afrikalı kölelerin hikayelerini ve bireysel acılarını dışa vurdukları iş şarkıları (*work songs*) ve tarla nidaları (*field hollers*), aynı dönemde kilise etrafında gelişen ruhani şarkılar (*spirituals*) ile birlikte; ileride caz vokalinin temelini oluşturacak o esnek ve ifade odaklı söyleyişin (*phrasing*) tarihsel kökenidir. Marshall Stearns'ün (1956) de belirttiği gibi, bu formların ortak özelliği, insan sesinin birincil ifade aracı olması ve müziğin metrik bir zaman yapısından ziyade, icracının bedensel ve duygusal durumuna göre anlık olarak şekillenmesidir.

Örneğin caz vokalindeki ‘‘özgür ritim’’ (*free rhythm*) anlayışının en ilkel örneklerinden biri olan *Field Holler*’lar; çoğunlukla enstrümentsiz icra edilen, bireysel ve serbest ritimli (*non-metric*) haykırışlar olarak tanımlanmıştır. Kaynaklara göre bu haykırışlar, katı bir ölçü hiyerarşisine bağlı kalmaksızın tamamen şarkıcının anlık duygusal tepkisine (yalnızlık, keder veya neşe) göre gelişen ve esneyen, atonal veya yarı-tonal melodik hatlar içerir (Southern, 1971; Stearns, 1956).

Batı müziğinin katı ve ölçülü zaman anlayışından farklı olarak tarla nidalarında (*field hollers*) zaman; sesin esnekliği, anlık hislerin yoğunluğu ve ifadenin doğallığı tarafından belirlenir. Bu özgür yaklaşım, ilerleyen bölümlerde ele alınacak olan caz vokalinde gözlemlenen *rubato* kullanımı, melodik esnetme (*stretching*) ve konuşma benzeri (*conversational / speech-like*) söyleyiş biçimlerinin tarihsel kökenini oluşturmaktadır (Spradling; Binek, 2015, s. 13). Nitekim caz vokalinde bu esnekliklerin kullanılması yalnızca estetik birer süsleme değil; kölelik dönemindeki atalarının tarlalardaki haykırışlarında olduğu gibi, teknik kusursuzluğun ve katı ölçülerin ötesine geçerek en derin insani duyguları doğrudan dinleyiciye aktarma çabasıdır. Bu tarihsel miras sayesinde caz şarkıcısı, eseri ezberlenmiş metrik bir kalıp olmaktan çıkarıp, kelimelerin müzikal bir monolog gibi işlendiği, yaşayan bir hikâyeye dönüştürmektedir.

Tarla nidasının (*field holler*) o yalnız ve bireysel karakterinin aksine iş şarkıları (*work songs*) ise ritmik yapının bireysellikten çıkıp kolektif bir etkileşim alanına dönüşmesini temsil eder. Ağaç kesen, demiryolu döşeyen veya pamuk balyaları taşıyan kalabalık işçi gruplarının birlikte söylediği bu şarkıların caz estetiğine en belirgin ve kalıcı katkısı ise ‘‘çağrı-yanıt’’ (*call-and-response*) ilkesidir. Ortada fiziksel bir iş olduğu için herkesin baltayı aynı anda vurması veya küreği aynı anda çekmesi gerekir. Bunu sağlamak için içlerinden bir ‘‘lider’’ ortaya bir melodi atar (çağrı) ve bütün grup aynı anda yanıt verir (yanıt). Solistin (liderin) başlattığı melodik cümleye topluluğun verdiği yanıt üzerine kurulan bu yapı; müziğe katı bir metronomik düzenden ziyade, katılımcıların birbirini dinleyerek ve eylemlerini ona göre koordine ederek, zamanın ortaklaşa kurulduğu ve hep birlikte hissedilen esnek bir ‘‘nabız’’ (*pulse / groove*) kazandırır. İşte caz müziğinde ritim grubunun (davul, bas, piyano) yarattığı kolektif *swing* veya *groove* hissiyatı da bu tarihsel pratikle doğrudan ilişkilidir. Yalnızca müzikal bir biçim değil, aynı zamanda diyalojik bir iletişim modeli olan bu gelenek; cazda solist ile eşlikçi arasındaki etkileşimin,

enstrümanlar arası karşılıklı atışmaların (*trading fours*) ve aynı zamanda vokalistin ritim bölümüyle kurduğu ilişkinin de doğrudan zeminini oluşturmaktadır (Monson, 1996).

Bu erken dönem formların neredeyse tamamen vokale dayalı olması ve çoğunlukla eşliksiz icra edilmesi, insan sesini ve onun doğal esnekliğini cazın en ilkel ve en temel enstrümanı konumuna taşımıştır. Tarlada ya da nehir kenarında gerçekleştirilen ağır işler esnasında kölelerin geleneksel müzik aletlerini bulundurmaları ve kullanmaları yasalarla engellenmiş; ayrıca davul benzeri ritim enstrümanlarının çalınması, toplu ayaklanmalara zemin hazırlayan bir iletişim aracı olarak görülmesi sebebiyle köle sahipleri ve sömürge yönetimleri tarafından tamamen yasaklanmıştı (Southern, 1971; Stearns, 1956).

Bu ağır kültürel baskı, Afro-Amerikalıları ritmik ifadelerini ve davulun işlevini bizzat kendi bedenlerine ve seslerine taşımaya mecbur bırakmıştır. Bu kısıtlamalar altında ritmik yapı, bağımsız bir enstrümantal eşlikten ziyade, doğrudan bedenın perküsif kullanımıyla veya çalışma aletlerinin sesleriyle şekillenmekteydi. Özellikle enstrümanların bulunmadığı ya da yasaklandığı durumlarda "Patting Juba" ve "Hambone" olarak bilinen geleneklerle beden (el çırpma, uyluk ve göğüs vuruşları) bizzat ritmik bir enstrümana dönüşmüştür. Samuel A. Floyd'un (1995) belirttiği gibi bu pratik, cazdaki ritmik sürekliliğin, senkopların ve bedensel zaman algısının erken bir kökeni olarak değerlendirilmektedir.

Eileen Southern'ın (1971) betimlediği üzere, fiziksel aktivite sırasında söylenen iş şarkılarında (work songs); vokalistlerin yarattığı melodinin içindeki boşluklara baltanın ağaca vuruşu ya da küreklerin suya giriş sesi tam bir müzikal isabetle eşlik etmiş, böylece "eşlikçi enstrüman" bizzat işin kendisi olmuştur. Bedenin ve iş aletlerinin ritim grubuna, insan sesinin ise ana melodiye dönüştüğü bu zorunlu pratik; insan sesinin cazda salt enstrümanları taklit eden bir araç olmadığını, tam aksine cazdaki tüm enstrümantal estetiğin (nefesli çalgıların insan sesindeki inilti, bükme ve esneklikleri taklit etmesinin) kökenini oluşturan en temel ve öncü ifade biçimi olduğunu ortaya koymaktadır.

Caz vokalinin müzikal cümleleme (*phrasing*) sanatının üzerine inşa edileceği bireysel hikâye anlatıcılığı ve dünyevi ifade alanı; gücünü büyük ölçüde tarlalarda yankılanan o bireysel nidaların evrilmesiyle 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan *blues* formundan almıştır. Ruhani şarkıların (*spirituals*) öte dünyaya dönük, dünyevi olmayan yapısına karşılık *blues*; literatürde insanın dünyevi doğasını yansıtan "kişisel bir haykırış"

ve yaşanmışlıkların lirik bir dille aktarıldığı kişisel bir tarihçe, otobiyografik bir günce olarak tanımlanır. *Blues* formu sayesinde şarkıcı, sadece bir melodiyi icra eden kişi olmaktan çıkmış; zamanı ve kelimeleri manipüle ederek kendi bireysel acılarını, arzularını ve hikâyesini anlatan aktif bir figüre dönüşmüştür. Bu durum, modern caz vokalindeki o benzersiz "şarkıyı kişiselleştirme" ve hikâye anlatıcılığı geleneğinin en güçlü temelini oluşturmaktadır.

19. yüzyılın sonlarında şekillenen *blues*; tamamen işitsel ve sözlü (*aural/oral*) geleneğin bir ürünü olarak ortaya çıkmış, icracının aynı anda hem metnin yaratıcısı hem de yorumcusu olduğu organik bir yapı sunmuştur. *Blues*, icracının kendi bireysel deneyimlerini dinleyicilerin deneyimleriyle sentezleyerek anlık bir müzikal tecrübeye dönüştürdüğü derin bir anlatı sanatıdır (Keil, 1966). Bu gelenek, Batı müziğinin katı yapılarına meydan okuyan yepyeni bir vokal paleti yaratmıştır. W. C. Handy'nin (1941) de vurguladığı üzere, *blues* formunun en belirgin özelliklerinden olan 'blue note' lar (*blue notes*) –özellikle bemolleştirilmiş üçlü ve yedililer– aslında Afrika kökenli vokalistlerin sese yarattıkları o doğal kaydırma (*slur*), esnetme (*swoop*) ve bükmelerin (*pitch bending*) enstrümantal ve müzikal karşılığını oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, Afro-Amerikan vokal geleneğinde ve *blues* icrasında sıklıkla duyulan sesin bükülmesi (*pitch bending*), inleme (*moaning*), bağırma (*shouting*) veya hırıltı (*growl*) gibi özellikler, Batı müziğindeki gibi birer "müzikal süsleme" veya teknik bir gösteriş değildir. Bu teknikler doğrudan doğruya yaşanmışlığın, kişisel acıların ve travmanın sese dönüşmüş hâlidir. Vokalist bu teknikleri kullanarak duygularını kelimelerin ötesine taşır; pürüzsüz ve teknik olarak kusursuz bir ses üretmekten ziyade, derin bir acıyı, hüznü veya bir hikâyeyi en saf hâliyle aktarmayı önceliklendirmektedir.

Bu vokal merkezli geleneklerin en belirgin özelliklerinden biri; Avrupa klasik müziğinin yazılı metne dayalı "nota sadakati", "sabit perde" (*fixed pitch*) ve pürüzsüz şan (*bel canto*) anlayışına karşıt bir estetik duruş sergilemesidir. Erken Afro-Amerikan geleneklerde melodi, katı ve sabit bir nesne değildir; icra sürecinde anlık olarak bükülür, esnetilir ve yeniden anlamlandırılır. Ayrıca bu formlarda şarkı ile konuşma arasında net bir ayrım bulunmaması, yani bir "konuşma-şarkı" (*speech-song*) sürekliliğinin varlığı dikkat çekicidir. Şarkı; konuşmaya yaklaşan tonlamalardan, inilti ve çığlıklara kadar uzanan geniş bir ifade yelpazesinde icra edilir (Southern, 1997, s. 177). Bu durum, caz şarkıcısının yaşanmışlığın izlerini taşıyan derin bir tını elde etmesini sağlamakta ve ilerleyen yıllarda

Carmen McRae gibi vokalistlerde görülen "konuşur gibi söyleme" estetiğinin tarihsel kökenlerini oluşturmaktadır (Spradling ve Binek, 2015, s. 13).

Tüm bu erken dönem pratikler, zamanın katı bir "metrik kafes" olmadığını; aksine ifade, hikâye anlatıcılığı ve karşılıklı etkileşimin bir aracı olarak esnetilebilen akışkan bir malzeme olduğunu gözler önüne sermektedir. Tarlalarda yankılanan bu özgür ve esnek vokal estetiği, tezin ilerleyen bölümlerinde detaylıca ele alınacak olan vuruşun gerisinde kalma (*behind-the-beat*), cümleyi geriden kurma (*back-phrasing*) ve zamanla oynama/zamanı bükme (*playing with time*) gibi tekniklerin neden yalnızca sonradan öğrenilmiş stilistik birer tercih değil, köklü bir kendini ifade etme biçimi olduğunu açıklar.

Sonuç olarak; Afrika'dan Amerika'ya taşınan müzikal pratikler, kölelik koşulları ve sonrasındaki toplumsal gerçeklikler içinde dönüşerek, cazın ilerleyen dönemlerdeki vokal estetiğini belirleyecek olan ritmik, melodik ve ifade temelli kodlarını oluşturmuştur (Floyd, 1995).

2.2. Ragtime Dönemi ve Scott Joplin Estetiği

Cazın tarihsel gelişiminde ve ritmik kimliğinin inşasında *ragtime* döneminin önemi yadsınamaz. *Ragtime*, 19. yüzyıl sonu Amerikan popüler müziğinde senkoplu ritmik yapısıyla öne çıkan ve cazın doğuşuna zemin hazırlayan temel estetik aşamalardan biri olmuştur. Dönemin en önemli figürü Scott Joplin'in (1868–1917) eserleri ile zirveye ulaşan bu müzik; Afrika kökenli ritmik gelenekler ile Avrupa kökenli müzik formlarının benzersiz bir sentezidir.

Kökleri tamamen Afro-Amerikan halk geleneklerine dayanan bu müziğin en büyük temsilcisi olan Scott Joplin, siyahi bir müzisyendi ve dönemin sıradan eğlence mekânlarında (*saloon*) çalan popüler bir müzisyenden çok daha farklı ve vizyoner bir profile sahipti. Gençliğinde Teksas'ta bir Alman profesörden armoni, kontrpuan ve piyano eğitimi alan Joplin; Mozart, Schubert ve Scarlatti gibi bestecilerin eserlerini çalışarak güçlü bir Avrupa klasik müziği altyapısı edinmiştir. Müzikolog Rudi Blesh'in onu "Siyahi-Amerikalı Klasikçi" (*Black-American Classicist*) olarak tanımlaması tesadüf değildir (Blesh, 1971). Bu eğitimden aldığı ilham ışığında amacı; siyahi halkının müziği olan *ragtime*'i, Avrupa'nın salonlarında saygı gören "klasik bir sanat müziği" (*classic ragtime*) seviyesine çıkarmaktı. Bu vizyon, müziğe o güne dek görülmemiş olağanüstü bir ciddiyet

ve disiplin getirmiştir. Joplin; tarlalardaki ve sokaklardaki isimsiz siyahi piyanistlerin çaldığı, kulaktan kulağa yayılan, esnek ve doğaçlama halk melodilerini derlemiş; asıl başarısı ise bu dağınık ve özgür ritimleri alıp onlara katı bir Avrupa marş formu giydirmek, yazılı nota hâline getirerek kalıplaştırmak ve globalleştirmek olmuştur.

2.2.1. Ragtime'ın ritmik yapısı ve senkop bilinci

Edward A. Berlin'e (1976) göre "*ragtime*" terimi, müziğin yarattığı parçalı/kesik (*ragged*) ritmik hissiyata gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda *ragtime* yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda belirli bir senkop bilincinin piyano üzerindeki yazılı ve biçimsel ifadesidir. Kaynaklarda vurgulandığı üzere bu müzik, sözlü veya doğaçlama bir gelenekten ziyade, yayınlanmış nota literatürü (*sheet music*) üzerinden yayılmıştır ve icracılardan katı bir şekilde notaya sadakat beklenmiştir. Örneğin Scott Joplin, müziğinin ciddi bir klasik eser gibi çalınmasını istediği için icracılara doğaçlama yapmayı kesin bir dille yasaklamıştır. Kendi yazdığı *School of Ragtime* (1908) adlı metodunda müzisyenleri sertçe uyararak *ragtime*'in dikkatsiz icralarla mahvedildiğini belirtmiş ve "her nota tam olarak yazıldığı gibi çalınmalıdır" (*each note will be played as it is written*) kuralını koymuştur (Joplin, 1908, Egzersiz No. 6). İşte bu katı kural, Afrika'nın o esnek ve özgür zaman algısını, Avrupa'nın ölçü çizgileri (*bar-lines*) arasına resmen hapsedmiştir.

Ragtime'ın müzikal yapısı incelendiğinde Afrika kökenli ritmik gelenekler ile Avrupa kökenli müzik formlarının bu sentezi açıkça görülür. Sol el, Avrupa marş geleneğinden gelen düzenli, katı ve simetrik bir bas yürüyüşü çalarken; sağ el bu sabit düzene tamamen zıt, beklenmedik yerlerde vurgu yapan (özellikle vurguyu zayıf vuruşlara [*off-beat*] kaydıran) Afrika kökenli karmaşık senkoplu melodiler kurgulamaktadır (Berlin, 1976).



Şekil 2.1. Scott Joplin'in Maple Leaf Rag (1899) Kompozisyonunun İlk Beş Ölçüsünü İçeren Kesit

Kaynak: Üst dizekte Avrupa askeri marş geleneğini temsil eden düzenli bas yürüyüşü, üst dizekte ise Afrika kökenli sürekli senkop (aksak) ritmi görülmektedir Berlin (1976, s. 177) çalışmasından uyarlanmıştır.

Aslında bu ritmik gerilimin tarihsel kökeni; tarlalarda enstrümanlı kalan kölelerin ayaklarıyla sabit bir ritim tutarken elleriyle bu ritme ters düşen senkoplar yarattıkları *patting juba* geleneğinin piyano tuşlarına aktarılmış hâlidir (Hughes, 1899). Bu iki farklı dünyanın, yani katı Avrupa müziğinin sistematik ve işleyen kuralları ile disiplininin, Afrika poliritmiyle aynı anda gerçekleşmesi durumu; tür ilk ortaya çıktığında insan kulağına ve bedenine son derece yeni hissettirmiştir. O dönemde muhafazakâr bir kulağa “kuralsızlık” hissiyatı veren bu poliritmik yapılar; icracıda ve dinleyicide alışılmış bedensel akışları daha önce hiç duyulmamış bir biçimde kırarak, bu müzikte karşı konulmaz doğal bir “hareket etme” güdüsü uyandırmış ve yeni ritmik artikülasyon ihtimallerinin doğmasına yardımcı olmuştur. Hatta bu yeni ritmik artikülasyonlar öylesine sarsıcı olmuştur ki, Avrupa klasik müziğinin ritmik dünyasında da inovasyonlar gerçekleşmesine dair Debussy ve Stravinsky gibi bestecileri cesaretlendirmiştir.

Ragtime’ın bu yapısı, ritmik yüzeyde bir gerilim yaratsa da zamanın temel organizasyonunu değiştirmez; vuruşlar sabit kalır ve ölçü çizgisi (*bar-line*) o katı belirleyiciliğini daima korur. Bu durumda *ragtime*’da senkop vardır, ancak zaman esnememektedir. Vuruş hiçbir zaman yer değiştirmez ve senkop, sabit ve katı bir metrik çerçeve (*metric grid*) üzerinde gerçekleşir. Doğaçlamadan ziyade besteye dayalı oluşu da bu metrik istikrarı pekiştiren önemli unsurlardan biridir. Bu katı ve henüz “esnemeyen” zaman anlayışı, *Swing* dönemiyle birlikte caz vokalistlerinin özgür müzikal cümleme (*phrasing*) pratikleriyle kırılacak; böylece ritim, ölçü çizgisinin o “dikey” hapsinden kurtulup “yatay” ve esnek bir akışkanlığa kavuşacaktır (Berendt, 1991).

2.2.2. Ragtime'in dönüşümü: fox-trot ve noktalı ritimler

Ragtime’ın bu matematiksel ve “esnemeyen” yapısı, 1910’lu yıllara gelindiğinde *blues* müziğinin melodik esnekliği ve aynı dönemin başında ortaya çıkan *fox-trot*² gibi yeni dans formlarının yükselişiyle dönüşmeye başlamıştır.

Fox-trot’un en büyük özelliği, senkoplu olsun ya da olmasın, ritimlerinin genellikle noktalı (*dotted*) çalınmasıydı. İşte *ragtime*’ın o ayırt edici, katı ve değişmez senkop

² *Fox-trot*, 1910’ların başlarında popülerleşen, yürüme adımlarına dayalı (*one-step*) akıcı bir salon dansıdır. Dönemin literatüründe bu tür; *ragtime* dönemindeki *Turkey Trot* gibi abartılı, yorucu ve **popüler sokak** kültürüne ait bedensel hareketlerin tamamen rafine edildiği, daha sade ve pürüzsüz bir dans formu olarak tanımlanmaktadır (Berlin, 1976).

yapısının çözülmesine neden olan en büyük etken de müziğe bu noktalı ritimlerin (*dotted rhythms*) giriş yapmasıydı. Amerikalı besteci Aaron Copland (1927); modern cazın ritmik akışının aslında *fox-trot* ile başladığını, çünkü *fox-trot*'un *ragtime*'in o hızlı temposunu belirgin bir biçimde yavaşlattığını ve vurguyu ikinci ve dördüncü zayıf vuruşlara kaydırıldığını belirtmiştir. Edward A. Berlin'in (1976) de belirttiği üzere, noktalı figürlerin getirdiği bu yeni ritmik canlılık, *ragtime*'in o sürekli ve katı senkoplara olan ihtiyacını azaltmıştır.

Bu ritmik dönüşüm öylesine güçlüydü ki; Euday Bowman tarafından 1914'te "noktasız ve düz" bir *ragtime* olarak yayımlanan *12th Street Rag* gibi eserler, daha sonra noktalı ritimlerle değiştirilerek "Fox-Trot Düzenlemesi" (*fox-trot arrangement*) adıyla yeniden piyasaya sürülmüştür (Berlin, 1976). Aynı dönemde gelişim gösteren *blues* müziği de kendine has esnek *blue note* tınlarıyla notalara dökülerek *ragtime* formlarıyla iç içe geçmiş ve "*blues-rag*" formları doğmuştur.

Birbirine karışan bu formlar, *ragtime*'in özgün ritmik kimliğini zamanla aşındırmış ve 1920'lere gelindiğinde bu senkoplu popüler müzik artık "*ragtime*" değil, "*jazz*" (caz) olarak adlandırılmaya başlanmıştır (Berlin, 1976).

2.3. Dixieland (Erken New Orleans Cazı)

İşte tam olarak *ragtime*'in o katı yapısının *fox-trot* ve *blues* ile esnediği bu kırılma noktasında (1910'ların sonu ve 1920'lerin başı), tarih sahnesine *Dixieland* (Erken New Orleans Cazı) çıkmaktadır.

Ragtime'in, Scott Joplin'in de belirttiği gibi, kâğıt üzerindeki notaya birebir sadık kalınması gereken bir "besteci müziği" olduğu daha önce belirtilmişti. *Dixieland* ile birlikte bu "yazılı metne sadakat" durumu ortadan kalkmaktadır; ancak bu, müziğin bir anda tamamen kuralsız bir kaosa dönüştüğü anlamına gelmez. Bu yeni stilde müzik, bestecinin önceden dikte ettiği dikey ve matematiksel bir kurgu olmaktan çıkmış; trompetin (veya kornetin) ana melodiye taşıdığı, klarnetin esnek hareketlerle (*obbligato*) ana melodiye süslediği ve trombonun kalın seslerden onlara eşlik eden destekleyici bir karşı melodi olarak müziğin temelini belirlediği kolektif ve etkileşimsel bir diyalog hâlini almıştır (Ostransky, 1978).

2.3.1. Kolektif doğaçlama geleneği ve notasyondan kopuş

Dixieland dönemi, notaya sadakati rafa kaldırıp müziği yazılı metnin esaretinden kurtararak özgürleştirmiş olsa da; bu özgürlük henüz bireysel bir ifadeden ziyade, temelde "kolektif bir doğaçlama" etrafında şekilleniyordu. Bu yeni müzikal doku; trompet, klarnet ve trombonun eşzamanlı olarak iç içe geçen melodik hatlar ürettiği, yani tüm grubun aynı anda doğaçlama yaptığı ve bireysel solistin henüz tam anlamıyla tek başına parlamadığı çok sesli (*polyphonic*) bir yapıydı.

Bu dönemde sadece notaya sadakat kalkmamış, çoğu zaman notanın kendisi fiziksel olarak da ortadan kalkmıştır. Buna verilebilecek en çarpıcı örneklerden biri; eğitimli bir piyanist olan Lil Hardin'in, efsanevi King Oliver's Creole Jazz Band'e katılmak üzere çağrıldığında yaşadıklarıdır. Hardin piyanonun başına oturup "Notalar nerede?" diye sormuş; gruptan aldığı cevap yalnızca "Bizde nota falan yok, sadece çal!" olmuştur (Ramsey; Smith, 1939, s. 163).

Gözlerin nota kâğıtlarından ayrıldığı bu yeni düzende, kulak ve anlık etkileşim her şeyin önüne geçmiştir. Literatürde de vurgulandığı üzere, cazın temelini oluşturan Afro-Amerikan işitsel/sözlü geleneklerinde basılı nota kâğıdı artık eserin sadece çok kaba bir taslağından ibaretti; asıl önemli olan kâğıtta yazanlar değil, icra anında sahnede ne olduğuydu. Nitekim 1917 yılında Original Dixieland Jass Band, ilk caz plağını kaydederek kalıplara sığmayan, notasyondan bağımsız bu yeni müziği tüm Amerika'ya tanıtmıştı (Teachout, 1988).

Buna ek olarak; yazılı nota ortadan kalkmış olsa da bu dönemin müzisyenleri her şeyi o an sıfırdan doğaçlamıyordu. Gunther Schuller'in (1968) de belirttiği üzere, örneğin King Oliver'ın *Dippermouth Blues* gibi meşhur soloları zamanla birer rutin (*set routine*) hâline gelmiş ve bir performanstan diğerine çok az değişerek adeta ezberlenmişti. Yani müzisyenler notaya bakarak çalmıyorlardı, ancak kulaktan geliştirdikleri ve sevdikleri kalıpları hafızalarında tutarak bir sonraki performanslarında tekrarlıyorlardı.

Performans pratiğindeki bu notasyondan kopuş, müziğin ritmini de esnetmeye başlamıştı. Müzisyenler birbirlerini dinleyerek o anın etkileşimiyle çalarken notaları metronomun katı vuruşlarına oturtmak yerine kasten zamanı esnetip bükerek (*rubato* etkisiyle ve *lay-back/back-phrasing* pratikleriyle), zamanı daha özgürce kullanmaya

başladılar. Ancak *Dixieland* döneminde ritim esnemeye başlasa da, notalar henüz birbirine yumuşakça bağlanmıyor ve pürüzsüzce akmıyordu; çünkü ritmik altyapı hâlâ bir askeri marş gibi işliyor, notalar kesik kesik (*staccato*) çalınıyor, bu da ritmin "köşeli" kalmasına ve dönemin caz argosuyla o sarsıntılı *ricky-tick* hissiyatını taşımasına neden oluyordu (Kaminsky ve Hughes, 1963).

Leroy Ostransky'nin (1978) analizine göre, erken New Orleans icrasında esas olan, henüz bireysel bir solistin öne çıkması değil; enstrümanların birbirini dinleyerek zamanı ve dokuyu ortaklaşa kurdukları, *ensemble* diye adlandırdığımız bu bütünleşik grup tınısıydı. Wilfried Raussert (2000) bu yapıyı, farklı bireysel zaman algılarının bir araya gelmesiyle ortak bir "şimdi"nin yaratıldığı bir etkileşim alanı olarak tanımlamaktadır.

Zamanın metrik bir çerçeve (metric grid) olmaktan çıkıp müzisyenler arası iletişimin belirlediği sosyal bir sürece evrildiği bu dönemde, ritmik özgürlüğün bir başka somut müzikal kanıtı ise solo boşluğu (*break*) kavramının doğuşudur. Kolektif doğaçlamanın doruğa ulaştığı anlarda ritim bölümünün aniden durarak soliste genellikle iki ölçülük tamamen serbest bir zaman alanı tanıdığı bu anlar; Ted Gioia'nın (1988) da vurguladığı üzere, icracının nota değerlerini esnetebilmesi (*stretching*), ritmi geriden takip edebilmesi (*lay back*) ve zamanla oynayabilmesi (*rubato*) için yaratılmış ilk yapısal özgürlük alanlarıdır.

Sonuç olarak; ritmik yapının yalnızca notaya bağlı bir düzen olmaktan çıkarak icracılar arası anlık diyaloga açık bir esnekliğe kavuştuğu New Orleans estetiği, *Swing* döneminin yatay akışkanlığına ve caz vokalistinin zamanı bükme cesaretine temel oluşturan kritik eşiklerden biri olmuştur.

2.3.2. Enstrüman-Ses ilişkisinde çift yönlü estetik alışveriş

Bu etkileşim alanının caz vokal estetiği açısından en kritik sonucu ise enstrümanların icra biçiminde yaşanan değişimdir. *Ragtime*'daki o katı nota okuma zorunluluğu ortadan kalkınca, klasik Batı müziği eğitimi almamış bu müzisyenler çalgılarını Avrupa'nın o pürüzsüz ve temiz (*pure/pristine*) tonuyla çalmayı reddettiler. Bunun yerine, insan sesinin doğal esnekliğini taklit ederek enstrümanlarına adeta bir *blues* vokalisti gibi "şarkı söyletmeye" başladılar. Çeşitli susturucular (*mute*) kullanarak trompetlere inlemeyi (*moan*), hırıldamayı (*growl*) ve o güne dek yalnızca klasik müziğin yaylı çalgılarına özgü

kabul edilen o *vibrato*'yu öğrettiler. Sesin bükülmesi (*pitch bending*), *glissando* ve *vibrato* gibi tekniklerle çalgılara kazandırılan o "kirli" ve yaşanmışlık dolu insan sesi karakteri, enstrümanların adeta konuşmaya başlamasını sağlamıştır. Müzikolog Gunther Schuller'in (1968) de vurguladığı üzere bu durum; ilerleyen yıllarda caz vokalistlerinin de enstrümantal müzikal cümlelemeleri (*phrasing*) kendi seslerine geri yansıtılmalarıyla sonuçlanacak "çift yönlü estetik alışverişi" doğurmuştur.

Erken dönem New Orleans ve *Dixieland* gruplarının o meşhur üçlüsü (kornet, klarnet ve trombon), özünde Afrika kökenli "çağrı-cevap" (*call-and-response*) vokal geleneğinin doğrudan çalgılara aktarılmış hâliydi. Bu yapı, enstrümanlardan oluşan bir insan korosunu andıracak biçimde konumlandırılmıştı. Stephen Davis'in (1973) de belirttiği gibi, en yüksek sesli çalgı olan kornet (veya trompet) baş vokalistin (*lead singer*) yerini alırken; trombon alt bas frekanslarıyla erkek sesini, klarnet ise yüksek oktavdaki süslemeleriyle (*obbligato*) kadın sesini temsil ediyordu.

Müzikolog Gunther Schuller'in (1968) de ifade ettiği gibi; bu çalgıların kelimeleri taklit edip adeta "insan sesi gibi" çalmayı öğrenmesiyle başlayan estetik yansıma, ilerleyen yıllarda Billie Holiday gibi büyük caz vokalistlerinin de kendi seslerini Lester Young gibi müzisyenlerin enstrümantal (*horn-like*) yaklaşımıyla kullanmalarına zemin hazırlamıştır. Başka bir deyişle, caz şarkıcılarının seslerini bir enstrüman gibi kullanma felsefesinin kökleri, bu erken dönem çalgılarının "insan gibi" ses çıkarma çabasına ve aralarındaki bu çift yönlü etkileşime dayanmaktadır.

2.4. Ritmik Kırılma ve Swing Hissiyatının Doğuşu

Erken dönem cazın ve vokal estetiğinin temelini oluşturan o *swing* hissiyatının doğabilmesi için, öncelikle Avrupa askeri marş formunun o katı ve dikey yapısının yıkılması zorunluydu. Bu formda birinci ve üçüncü vuruşlar mutlak bir otoriteye sahipti; esnemez, bükülmez ve şarkıcının/icracının anlık duygusuna göre yer değiştirmezlerdi. Zaman, adeta metronomik bir diktatörlük hâlindeydi. Cazın o esnek (*swing*) doğasının ortaya çıkabilmesi için, öncelikle zamanın bu "katı ve matematiksel" diktatörlüğünden kurtulup, mikro zamanlamalarla (*micro-timing*) bükülebilir hâle gelmesi gerekmiştir.

2.4.1. Buddy Bolden ve "big four" devrimi

Bu ritmik devrimin sokak pratiğindeki ilk büyük aktörü, cazın ilk gerçek icracısı olarak da kabul edilen efsanevi kornetçi Buddy Bolden olmuştur. Bolden, standart müzik teorisini reddedip Batı müziğinin 1. ve 3. vuruşlara basan o şaşmaz metrik çerçevesini esneterek ritmik bir devrim başlatmıştı. Literatürde Wynton Marsalis gibi isimler tarafından *Big Four* olarak bilinen bu ritmik icatla Bolden; ölçünün dördüncü vuruşuna kasti, beklenmedik bir senkop (vurgu) yerleştirerek Avrupa marşlarının o katı yapısını kırmış, cazın temelini oluşturan o ilk ritmik özgürleşme adımını atmıştır.

2.4.2. Metrik hiyerarşinin yıkılması ve arka vuruş (backbeat) estetiği

Sokaktaki bu ham *Big Four* icadının popüler müzik ve dans kültüründeki doğrudan yansıması ise *fox-trot* formunda karşılığını bulmuştur. Bu iki form arasında çok derin ve organik bir kavramsal bağ vardır; zira her ikisi de vurguyu güçlü vuruşlardan alıp zayıf vuruşlara kaydırma felsefesine dayanır. Ünlü besteci Aaron Copland'ın modern cazın aslında *fox-trot* ile başladığını belirterek bu organik bağı doğruladığı daha önce belirtilmişti (Copland, 1927). Copland'ın analizine göre *fox-trot*, ragtime'daki o değişmez dört dörtlük bas yürüyüşünü almış; ancak tempoyu yavaşlatarak, özellikle ikinci ve dördüncü vuruşlar gibi normalde daha az belirgin olan zamanları vurgulama yoluyla cazın ritmik altyapısını kurmuştur. Marş ritminin sokakta (*Big Four*) ve dans salonlarında (*fox-trot*) bu şekilde esnetilmesi ve vurgunun Avrupa müziğinde "zayıf" kabul edilen ikinci ve dördüncü arka vuruşlara (*backbeat*) kaydırılması, caz ritminin evriminde kritik bir aşama olmuştur.

Bu süreçte; Klasik Batı müziğinde ve askeri marşlarda 'güçlü' kabul edilen 1. ve 3. vuruşların diktatörlüğü yıkılmış, 'zayıf' kabul edilen 2. ve 4. vuruşların da güçlendirilip vurgulanmasıyla metrik yapıdaki tüm vuruşlar eşitlenmiş ve ritmik hiyerarşi ortadan kalkmıştır.

Vuruşlar arasındaki bu ayrımın kırılmasıyla birlikte, *Dixieland* döneminde duyulan o köşeli ve kesik *ricky-tick* hissiyatı (Kaminsky ve Hughes, 1963) da yok olmaya başlamış; bunun yerine Gunther Schuller'in (1968) deyiimiyle dinleyiciyi ileriye doğru iten bir

yönelimle (*forward-propelling directionality*) çok daha esnek ve Afrika poliritmine³ göz kırpan canlı bir ritmik zemin doğmuştur.

Müzikolog Mark Gridley'nin (1988, s. 7) vuruşların birbirini zıt yönlerde doğru çekiştirmesi "*tugging at opposite sides of the beat*" olarak tanımladığı bu durum; altyapıda Avrupa'nın birinci ve üçüncü vuruş beklentisi zihnen devam ederken, müzisyenlerin ikinci ve dördüncü vuruşlara kasten yaptıkları şiddetli vurgularla iki farklı ritmin birbiriyle çarpışması hissini yaratmıştır.

2.5. Louis Armstrong: Bireysel Solist Devrimi ve Caz Vokalinin Doğuşu

Bolden'ın sokakta açtığı ve *fox-trot* ile popülerleşen bu ritmik devrim sayesinde metrik hiyerarşinin yıkılması ve zamanın akışkan bir hâl alması durumu; aslında cazın temel estetiğinde yaşanacak çok daha köklü bir devrime, yani kolektif doğaçlamadan bireysel soliste geçiş sürecine kusursuz bir zemin hazırlamıştır.

Brian Harker'a (2005) göre, erken dönem New Orleans stili (özellikle King Oliver dönemi), gruptaki tüm enstrümanların aynı anda çaldığı, melodi ve ritmin iç içe geçtiği "kolektif bir toplu icra" (*ensemble*) müziğiydi. Ancak Louis Armstrong, 1920'lerin ortalarında kaydettiği *Hot Five* ve *Hot Seven* albümleriyle bu yapıyı tamamen yıkmış; eşsiz teknik virtüözlüğü ve ritmik zekâsıyla cazı "solistin sanatı"na (*soloist's art*) dönüştürmüştür (Teachout, 1988).

Armstrong'un başını çektiği bu devrimde solist, artık orkestranın dokusu içinde eriyen bir renk değil; kendi ritmik iradesini grubun metronomik zamanına karşı dayatan ana figür hâline gelmiştir.

Armstrong'un erken dönem cazına getirdiği en büyük yenilik, yalnızca trompetindeki teknik ustalığı değil; aynı zamanda ritim bölümünün düzenli vuruşları ile kendi senkoplü çizgileri arasında yarattığı o eşsiz ritmik gerilim (*swing*) hissiyatıdır. Üstelik bu ritmik devrim yalnızca enstrümantal cazla sınırlı kalmamış, modern caz vokalinin de temellerini atmıştır. Zira Armstrong, ritmik icadını ve müzikal cümleleme (*phrasing*) mantığını olduğu

³ Afrika poliritmi; Avrupa müziğindeki tek merkezli ve ölçü çizgileriyle sınırlandırılmış metrik yapının aksine, birden fazla ritmik katmanın aynı anda ve asimetrik olarak icra edildiği karmaşık bir ritmik organizasyonu ifade etmektedir.

gibi kendi insan sesine de kopyalamıştır. Margaret Tolson (2012, s. 81) bu organik bağı şu vurucu tespitle özetler: "Armstrong'un şarkı söylemesi, trompetiyle nasıl ve ne çaldığının doğrudan bir uzantısıdır".

2.5.1. Enstrümantal vokal yaklaşımı ve sözsüz doğaçlama (scat) tekniği

Bu enstrümantal vokal yaklaşımının bir diğer sonucu, kelimelerin anlamsal yükünün tamamen bir kenara bırakılarak sesin bir nefesli çalgı gibi kullanıldığı sözsüz vokal doğaçlama (*scat*) tekniğinin doğuşudur (Stoloff, 1996). Bu dönüşümün tarihsel kırılma noktası ise Louis Armstrong'un 1926 yılında *Hot Five* ile kaydettiği *Heebie Jeebies* plağındaki efsanevi scat solosudur. Kayıt sırasında şarkı sözlerinin yazılı olduğu kâğıdı yere düşürdüğü ve doğaçlama yapmak zorunda kaldığı rivayet edilen bu seansta Armstrong; sözlerin sınırlarından tamamen kurtularak anlamsız hecelerle vokale devam etmiştir (Edwards, 2002). Kendi sesini adeta bir enstrüman (trompet) gibi kullanan Armstrong, o kusursuz *swing* hissiyatını insan sesine aktararak caz vokaline yepyeni bir boyut kazandırmıştır.

Trompet çalarken kullandığı dil vurma ve artikülasyon tekniklerini doğrudan kendi sesine yansıtan Armstrong; çeşitli heceleri asimetrik biçimde kullanarak şarkıcının besteciye (notaya ve metne) olan sadakatini ortadan kaldırmış, bunun yerine ritmik akışa (*groove*) ve kişisel yoruma olan sadakati getirmiştir (Palavicini, 2015). Sonuç olarak vokalist; metrik yapıya katı bir şekilde bağlı kalan pasif bir seslendirici/aktarıcı olmaktan çıkmış, bu sarsılmaz zeminin üzerinde kendi ritmik iradesini kuran, zamanı manipüle eden ve kendi müzikal cümlelerini kuran aktif bir anlatıcıya (yaratıcıya) dönüşmüştür.

Sesin kelimenin tam anlamıyla bir enstrümana dönüşmesiyle birlikte, müzikal cümleleme ve artikülasyon; caz şarkıcılarının kendi estetik algılarını ve içsel duygularını yansıttıkları birer parmak izi hâline gelmiştir. Literatürün ve caz vokali eğitimcilerinin de sıklıkla vurguladığı üzere cazda ne icra edildiğinden ziyade, onun nasıl icra edildiği (cümleleme biçimi) önemlidir. Vokalistlerin nefes kullanımları, kelimeleri birbirine bağlama ve yutma biçimleri (*elision*), vurguları (*accentuation*) ve notalara yaklaşım açıları, onların müzikal kişiliklerinin doğrudan bir yansımasıdır (Palavicini, 2015). Başka bir deyişle müzikal cümleleme; yalnızca teknik bir tercih değil, sanatçının anlık psikolojisini,

estetik vizyonunu ve kendini ifade etme arzusunu dinleyiciye aktardığı bir psiko-müzikolojik araçtır.

2.6. Swing Dönemi, Büyük Orkestralar

Louis Armstrong'un sesi bir enstrüman gibi kullanarak başlattığı bu bireysel özgürleşme, caz vokalistlerinin zamanla oynayabilmesi için yepyeni bir kapı aralamıştır; ancak şarkıcının zamanı gerçekten özgürce esnetebilmesi ve bu öznel ifade alanını yaratabilmesi için öncelikle arka plandaki ritmik zeminin de yapısal bir devrim geçirmesi gerekmiştir. Çünkü bir şarkıcının zamanı esnetebilmesi (vuruşun gerisinde kalması veya öne geçmesi) için, zamanı sarsılmaz bir şekilde tutan bir arka plana ihtiyacı vardır. İşte caz vokalistlerinin ihtiyaç duyduğu bu sarsılmaz zemin, 1930'ların *Swing* döneminde inşa edilmiştir.

2.6.1. Dört vuruşlu (four-beat) yapı ve yürüyüş (walking) bass devrimi

Ostransky'nin (1978) belirttiği üzere, 1920'lerin New Orleans ve *Dixieland* stillerinde tuba ve banjonun domine ettiği marş benzeri, iki vuruşlu (*two-beat*) sert bir ritmik yapı hâkimdi. Ancak 1930'larda cazın altın çağı olarak bilinen *Swing* (büyük orkestra / *big band*) dönemiyle birlikte bu zemin; Fletcher Henderson, Duke Ellington ve Count Basie gibi figürlerin etrafında büyüyen büyük orkestraların sahneye çıkmasıyla kökünden değişmiştir. Kontrbasın her vuruşa eşit ağırlık verdiği sürekli yürüyüşü (*walking bass*) ve modern davul setinin denkleme katılmasıyla, çok daha esnek ve akıcı bir dört vuruşlu (*four-beat*) yapıya evrilmiştir. Ritim bölümünün bu devrimi yapıp dört dörtlük sabit bir yürüyüşe geçmesi, caz vokali için hayati bir kırılma noktasıdır; zira bu sarsılmaz metronomik zemin olmasaydı, şarkıcının üzerinde esneyeceği ve zamanı bükeceği (*lay-back*) bir referans noktasının varlığı da mümkün olmayacaktır.

Ünlü müzikolog Terry Teachout (1988), bu yeni estetiğin caz icrasına getirdiği en büyük yeniliğin *swing* olarak adlandırılan o özel ritmik heyecan olduğunu vurgular. Bu hissiyat; ritim grubunun (davul, kontrbas) sarsılmaz ve düzenli yürüyüşü ile solistin bu yürüyüşün etrafında şekillendirdiği senkoplu çizgiler arasındaki gerilimden doğar. Solistin zamanı manipüle ederek yarattığı o *swing* hissi, ancak ve ancak ritim bölümü ile solist

arasındaki bu mikro zamanlama sapmalarıyla (*micro-timing deviations*) var olabilir. Başka bir deyişle ritim grubu arka planda metronomik bir temel inşa ederken, şarkıcı tam da bu sarsılmaz zemin sayesinde zamanı bükme, vurguları kasten geciktirme (*lay-back*) ve melodiyi özgürce esnetme imkânı bulur.

Solistlerin etrafında devasa orkestraların kurulduğu bu dönem, aynı zamanda caz vokalinin de önlenemez yükselişine sahne olmuştur. Literatürde George T. Simon'ın (1967) da teyit ettiği üzere, başlangıçta bazı geleneksel enstrümantalistler ve caz hayranları şarkıcıların bu orkestralara dâhil olmasını yadırgamış ve bir müdahale olarak görmüş olsa da; vokalistler kısa sürede devasa orkestra ile dans pistindeki dinleyici arasındaki o en kişisel ve en güçlü iletişim köprüsü (*communicative link*) hâline gelmişlerdir. Orkestra arkada Teachout tarafından tanımlanan o sarsılmaz metrik çerçeveyi kurarken; Peggy Lee, Ella Fitzgerald ve Billie Holiday gibi şarkıcılar bu devasa yapının insani ve duygusal vitrini olmuşlardır. Vokalist; ritim bölümünün inşa ettiği bu sağlam *swing* zemini üzerinde zamanı bükerek ve kelimeleri geciktirerek, şarkıyı salt bir icra olmaktan çıkarıp dinleyiciye bir "hikâye" olarak anlatma özgürlüğünü nihai olarak elde etmiştir.

3. VOKALİSTİN MALZEMESİ

Vokalistin elde ettiği bu yeni "hikâye anlatma" özgürlüğü, beraberinde çok temel bir estetik ihtiyacı da doğurmuştur: Şarkıcı, sarsılmaz bir ritimle akan bu devasa orkestranın önünde dinleyiciye hangi hikâyeyi anlatacaktır? Cazın köklerini aldığı erken dönem New Orleans (*Dixieland*) repertuarı, doğası gereği söz odaklı değil, enstrümantal etkileşim odaklı bir yapı sergilemekteydi. İşte erken dönem cazın kolektif dokusundan, *Swing* döneminin bireysel ifade ve hikâyeye anlatıcılığına geçiş sürecinde, caz vokalistlerine ihtiyaç duydukları bu yapısal çerçeveyi; *Dixieland*'in aksine çok zengin armonilere ve zekice yazılmış, hikâyesi olan şarkı sözlerine sahip dönemin popüler Amerikan şarkıları sağlamıştır.

3.1. Repertuarın Kaynağı: Büyük Amerikan Şarkı Kitabı (Great American Songbook)

Yirminci yüzyılın ilk yarısı Amerikan popüler müzik tarihinde, yaklaşık 1920'lerden 1950'lere uzanan ve "Amerikan Şarkısının Altın Çağı" (*Golden Age of American Song*) olarak anılan döneme karşılık gelir. Bu dönem, popüler müziğin en üretken yıllarından biri olarak kabul edilir ve bu dönemde yazılan birçok şarkı günümüzde hâlâ icra edilen, kalıcılığını on yıllar boyunca korumuş ölümsüz eserler (*evergreens*) —ya da caz literatüründe sıkça kullanılan adıyla standartlar (*standards*)— olarak adlandırılmaktadır (Furia, 1997).

Philip Furia'nın (1997) belirttiği üzere; Ira Gershwin, Lorenz Hart, Cole Porter ve Oscar Hammerstein gibi yetenekli zanaatkarların elinden çıkan bu şarkılar, günümüzde caz ve kabare performanslarında, Broadway'in yeniden sahnelenen yapımlarında ve Hollywood film müziklerinde hâlâ yankı bulmaktadır. Kalıcılığını on yıllar boyunca koruyan bu eserler, Amerika'da Avrupa'dakine benzer tarihsel bir klasik müzik geleneğinin bulunmayışı nedeniyle, ülkenin kuşaktan kuşağa aktarılan ulusal popüler müzik repertuarını oluşturmuş ve "yaşayan klasik müzik dağarcığına" (*living body of classical music*) en çok yaklaşan popüler şarkı repertuarı olarak değerlendirilmiştir.

Literatürde yaygın olarak "Büyük Amerikan Şarkı Kitabı" (*Great American Songbook*) olarak adlandırılan bu devasa külliyat; Irving Berlin, George ve Ira Gershwin,

Richard Rodgers, Lorenz Hart ve Cole Porter gibi besteci ve söz yazarlarının çalışmalarını kapsayan bir müzikal mirası temsil eder (Wilder, 1972). Bu repertuvar, hem Broadway müzikal geleneğini hem de caz standartları repertuvarının tarihsel gelişimini şekillendiren başlıca kaynaklardan biri olarak kabul edilmektedir (Gioia, 2012).

3.1.1. Söz yazımında konuşma estetiği ve gündelik dil

Altın Çağ'da şarkı üretim modeli, besteci ile söz yazarının birlikte çalıştığı sıkı bir ekip pratiğine dayanıyordu. Bu dönemde genellikle melodiler besteci tarafından oluşturulur, söz yazarı ise bu melodik yapı üzerine heceleri, kelimeleri ve vurguları titizlikle yerleştirirdi. Philip Furia (1997), bu süreci yaratıcı bir kısıtlama olarak tanımlar; söz yazarının görevi, önceden belirlenmiş bir müzikal iskelete "canlı" bir dil giydirmektir.

Klasik Avrupa müziği geleneğinde (örneğin W. S. Gilbert ve Arthur Sullivan eserlerinde) genellikle önce söz yazılır; besteci bu uzun, edebi ve ağırlı sözleri alır, onlara uyacak bir müzik bestelerdi (Furia, 1997). Bu hiyerarşi nedeniyle sözler "konuşma dilinden" ziyade, kitabi ve şiirsel bir dile sahipti. Ancak 1920'lerin caz ve ragtime etkisindeki Broadway ve Tin Pan Alley⁴ döneminde bu durum tam tersine dönmüştür: Artık müzik, sözden önce gelmektedir. Besteciler (örneğin George Gershwin) piyanoya oturup ritmik, senkoplu ve kesik notalarla dolu cazvari bir melodi yazıyor; ardından bu melodi, söz yazarının (Ira Gershwin) önüne esnetilemez bir ritmik şablon olarak geliyordu. George Gershwin'in "Hangisi önce gelir?" sorusuna verdiği yanıt, bu hiyerarşiyi netleştirir: "Yeni bir ezgi bulurum, Ira'ya çalarım ve o da bir lirik fikri oluşana kadar tüm odada o ezgiyi mırıldanır" (Furia, 1997, s. 379).

Ira Gershwin bu zanaati bir mozaik sanatı olarak tanımlamış ve söz yazarlığının, melodinin ritmik ve aksan yapısına kusursuz biçimde uyacak doğru sözcükleri bulmak için bir mücevher ustasının sabrını gerektirdiğini vurgulamıştır (Furia, 1997). Zira söz yazarının elindeki bu hızlı, zıplayan ve karmaşık notaların içine, 19. yüzyılın o ağır, uzun ve ciddi İngilizce şiirlerini sığdırmak artık imkânsızdı. Gershwin'in "mozaik" benzetmesiyle ifade ettiği üzere, söz yazarları bestelenmiş karmaşık melodilerin notalarına

⁴ *Tin Pan Alley*; 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar New York'ta (özellikle 28. Cadde civarında) kümelenmiş olan müzik yayıncılarının, bestecilerin ve söz yazarlarının oluşturduğu, Amerikan popüler müzik endüstrisinin kalbi sayılan tarihi bölgeyi ve bu dönemde üretilen şarkı yazım tarzını ifade etmektedir.

heceleri tıpkı bir mozaik dizer gibi uydurmak zorundaydılar. Bu zorunluluk, onları ağır şiirler yazmaktan kurtarıp kısa ve ritmik olan Amerikan gündelik konuşma dilini, argosunu ve deyimlerini (*slang, catchphrases*) kullanmaya sevk etmiştir (Furia, 1997). Böylece şarkılar kitabı olmaktan çıkıp doğal bir sohbetin ritmini kazanmıştır.

Ağır edebi cümleler yerine, müziğin o senkoplu ritmine kusursuzca oturan '*Wonderful*' ("It is wonderful" yerine) veya *Fascinating Rhythm* gibi günlük, konuşur gibi tınlayan sözler tercih edilmiştir. Ira Gershwin'in bu yeni yaklaşımı "kafiyeli bir sohbet" (*rhymed conversation*) olarak tanımlaması, dönemin vokal estetiğinin temel amacını açıkça ortaya koyar: Şarkının, sanki günlük bir konuşmanın doğal akışı içindeymiş gibi tınlamasını sağlamaktır (Furia, 1997).

Bu repertuarın caz vokalistliği açısından en kritik noktası da budur. Şarkıların bu konuşur gibi yapısı, ileride Billie Holiday veya Frank Sinatra gibi caz vokalistlerinin geliştireceği konuşma estetiğine dayalı vokal üslubu ve zamanı esnetme (*back-phrasing*) teknikleri için en elverişli estetik zemini oluşturmuştur. Doğal konuşma ritmini barındıran bu metinler, vokaliste hece vurgularını kaydırma, geciktirme ya da öne alma gibi ritmik müdahaleler için yapısal bir alan sunar. Vokalist; doğal konuşma dilinin dinamikleriyle yapılandırılmış bu metinleri ritmik olarak esneterek çok daha kişisel bir anlatıya dönüştürme özgürlüğünü elde etmiştir.

Söz ve müziğin gündelik dile dayalı bu organik bütünlüğü, caz vokalistlerine ritmik bir özgürlük alanı açmış; icracının melodiye nota değerlerine katı biçimde bağlı kalmadan, sanki karşılıklı konuşuyormuşçasına esnetebilmesine olanak tanımıştır. Bu geniş yorum alanı, repertuarın farklı dönemlerde ve farklı estetik bağlamlarda yeniden yorumlanabilmesini mümkün kılarak, caz standartlarının kalıcılığını sağlayan temel unsurlardan biri hâline gelmiştir (Furia, 1997; Lile, 2009).

3.1.2. Girişin (verse) kayboluşu ve yapısal dönüşüm

Büyük Amerikan Şarkı Kitabı (*Great American Songbook*) repertuarının caz icrasına adaptasyonunda en belirleyici yapısal değişim, şarkı formunda gerçekleşmiştir. Orijinal Broadway ve müzikal tiyatro bağlamında bu şarkılar, giriş (*verse*) adı verilen ve operadaki resitatif stilini andıran, hikâyeyi hazırlayıcı bir bölümle başlardı. Jerrold Levinson'ın (2013) belirttiği üzere, bu bölümler genellikle serbest ritimle (*rubato*) icra

edilir ve şarkıcıya metne dayalı, konuşur gibi bir ifade alanı sunar. Ancak caz müzisyenleri bu eserleri standart repertuvarlarına dâhil ederken genellikle giriş (*verse*) bölümünü atmış ve icrayı tamamen *chorus* diye adlandırılan form döngüsü üzerine kurmuşlardır.

Bu yapısal sadeleştirme, vokalist için yeni bir estetik zorunluluk doğurmuştur. Eskiden giriş (*verse*) bölümünde serbest zamanla elde edilen hikâye anlatıcılığı, artık metronomik olarak akan *chorus* yapısı içinde gerçekleştirilmek zorundadır. Levinson'a (2013) göre şarkıcı, bu daralan alanda kendi yorumunu katabilmek için melodiyi ritmik olarak deforme etmeye ve zamanla oynamaya (*playing with time*) mecbur kalmıştır. İşte bu yapısal kısıtlama; şarkıcıyı zamanın akışına karşı direnç göstermeye ve ritmi esneterek kaybettiği o ifade özgürlüğünü *chorus* içinde yeniden inşa etmeye yönelten temel dinamik olmuştur. Dolayısıyla girişin (*verse*) kayboluşu, *Swing* döneminde caz vokalinin en önemli silahı olan müzikal cümleme tekniklerinin doğuşunu zorunlu kılan en önemli yapısal dönüşümlerden biridir.

3.2. Cazda Yeniden Yorumlama ve Standartların Rolü

Caz vokalistinin ritim, melodi ve armoni gibi müzikal parametreleri icra anında nasıl manipüle ettiğini incelemekten önce, caz geleneğinin bu ana malzemeye (standartlara) yaklaşım felsefesini tanımlamak gerekir. Klasik Batı müziği geleneğinin aksine cazda "standart eser", sabit bir partiyonun değişmez biçimde seslendirilmesinden ziyade, performans pratiği içinde sürekli yeniden kurulan ve kişiselleştirilen yaşayan bir mirastır.

Peter Townsend'in (2000) de belirttiği gibi, repertuarı oluşturan şarkı formları doğaçlamanın karakterini belirleyen esnek bir çerçeve (framework) sunar. Paul Berliner (1994) ise bu yaklaşımı destekleyerek, melodi ve armonik şablondan oluşan standart eserlerin katı bir kural olmadığını, icracıya üzerinde özgürce hareket edebileceği yapısal bir zemin sağladığını savunur. Başka bir deyişle bir caz standardı; müzisyenin üzerinde gezindiği, varış noktasını kendisinin belirlediği dinamik bir "haritadır".

Cazda müzikal eser, yazılı notasyonda dondurulmuş sabit bir nesne değil, sürekli devam eden performatif bir süreçtir (process) (Spring, 1995). İcracı, her performansta esere Ingrid Monson'ın (1996) kavramsallaştırdığı üzere, performatif bir "bir şey söyleme"

(saying something) eylemiyle yanıt verir. Standartların yüzlerce farklı versiyonunun bulunması bir repertuvar eksikliğinden değil, caz icrasının diyalojik niteliğinden; yani vokalistin kendinden önceki seslerle ilişki kurarak kendi benzersiz sesini (unique voice) inşa etme zorunluluğundan kaynaklanmaktadır (Hollerbach, 2004).



4. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: TEMEL MÜZİKAL PARAMETRELER VE CÜMLELEME

4.1. Caz Vokalinde Temel Müzikal Parametreler

4.1.1. Melodi

Trudy Lile (2009), melodiye çağdaş popüler şarkıların en belirleyici özelliği ve eserin geniş kitlelerce tanınmasını sağlayan temel unsur olarak tanımlar. Ancak caz icrasında melodi, dokunulmaz ve katı bir yapıdan ziyade; esnetilmeye, süslenmeye ve dönüştürülmeye açık esnek bir materyal olarak ele alınır. Bu esneklik sayesinde icracı, melodinin hem notalarını hem de ritmik yapısını özgürce manipüle edebilir. Nitekim Lile, Norman David'in şu tespitine başvurarak melodik işlemenin önemini vurgular: “Bir aranjörün melodilerle çalışma şekli, aranjmanın nihai etkisi ve başarısı için son derece kritiktir” (David, 1998; aktaran Lile, 2009, s. 20).

Bu bağlamda caz vokalisti (veya aranjör), yazılı melodiye ritim, armoni, form ve enstrümantasyon gibi diğer müzikal unsurlarla etkileşime sokarak onu adeta yeniden inşa eder. Lile'in (2009) da belirttiği üzere, bir caz topluluğunda (*ensemble*) vokalistin varlığı mutlak bir zorunluluk değildir; şarkılar salt enstrümantal icralarda da melodik ve duygusal işlevlerini pekâlâ sürdürebilirler. Ancak vokalin denkleme dâhil olması, bu melodik iskelete insan sesinin ve kelimelerin getirdiği çok daha kişisel, yorumlayıcı bir “yazar/anlatıcı” kimliği kazandırır.



Şekil 4.1. *It Never Entered My Mind* melodisinin orijinal notasyonu (alt dizek) ile caz yorumu (üst dizek) arasındaki karşılaştırma

Kaynak: (Kelly, 1999, s. 245; uyarlanmıştır).

Yukarıdaki notasyon karşılaştırmasında açıkça görüldüğü üzere, Chet Baker eserin tanınabilirliğini sağlayan temel ses/nota (*pitch*) iskeletini büyük ölçüde korusa da, bu notaların ritmik yerleşimi konusunda yazılı partisyona (alt dizek) neredeyse hiç sadık kalmaz (Berliner, 1994). Orijinal melodideki katı, metronomik ve tam vuruşlara denk gelen nota değerleri; caz yorumunda (üst dizek) üçlemelere , senkoplara ve anlık vurgu kaydırmalarına dönüşmüştür (Butterfield, 2011).

Bestecinin matematiksel bir kesinlikle yazdığı ölçü çizgileri caz müzisyeni için yalnızca esnek bir referans noktasıdır; icracı melodiyi orijinal vuruşun gerisinde kalarak (*laid-back*) veya kasten geciktirerek (*delayed*) adeta kişisel bir konuşma ritmine büründürür (Levinson, 2013). Bu durum, cazda melodinin dondurulmuş bir nesne değil, anlık olarak yeniden kurgulanan akışkan bir materyal olduğunun en somut müzikolojik kanıtıdır.

4.1.2. Ritim ve vuruş (*beat*)

Ritim; müzikte zaman içinde düzenlenen seslerin ve sessizliklerin oluşturduğu örüntüsel yapıyı ifade eder. Kavramın kökeni, “düzenli tekrar eden hareket” anlamına gelen Yunanca *rhythmos* sözcüğüne dayanır. Müzikal bağlamda ritim; güçlü ve zayıf vuruşların, vurgulu ve vurgusuz zaman birimlerinin belirli bir düzen içerisindeki ardışıklığını kapsar. Müzik teorisinde vuruş (*beat*) ise müzikal zamanın algılanmasını sağlayan temel zaman birimini ve düzenli olarak hissedilen nabız yapısını ifade eder. Dinleyicilerin bir müzik parçasını dinlerken ayaklarıyla tempo tutmasına ya da icracıların performans sırasında içsel veya açık biçimde sayım yapmasına olanak tanıyan bu düzenli zaman akışı, ritmik yapının temel referans noktasını oluşturur (Lerdahl ve Jackendoff, 1983).

Bu yönüyle ritim, müzikal zamanın temel nabzını temsil eden vuruş (*beat*) kavramından ayrılır; zira vuruş sarsılmaz bir ritmik iskelet işlevi görürken, ritim bu yapı üzerinde şekillenen örüntüleri ve hareket ilişkilerini tanımlar. Dolayısıyla ritim yalnızca düzenli bir tekrar değil; aynı zamanda zaman içindeki vurgu, akış ve gerilim-çözülme mekanizmalarını içeren yapısal bir unsurdur. Nitekim literatürde de vurgulandığı üzere ritim ve ritmik cümleme (*rhythmic phrasing*), caza diğer tüm müzik formlarından

tamamen farklı ve eşsiz bir kimlik kazandıran en temel bileşen olarak kabul edilmektedir (Palavicini, 2015).

4.1.2.1. Ritmin caz icrasında esnek kullanımı

Ritim, bir caz düzenlemesi yazımında ve icrasında en değişken ve dönüştürücü unsurlardan biridir. Trudy Lile'a (2009) göre, bir caz performansı içerisinde tempo seçimi, ölçü birimi (*time signature*) ve parçanın genel ritmik hissiyatı (*feel/groove*) icra sürecinde anlık olarak yeniden ele alınabilir ve dönüştürülebilir. Caz icrasında müzisyenler arasındaki etkileşim (*interaction*) ve performans yoğunluğu (*intensity*), icradan icraya değişiklik gösterebilir. Lile (2009), grup üyeleri arasındaki bu etkileşimin veya yoğunluk düzeyinin değişken olduğunu, bu durumun da bazen her performansta eserin farklı bir tempoda ve hisle icra edilmesiyle sonuçlandığını belirtmektedir. Burada söz konusu olan yoğunluk; metronomik bir kesinlikten ziyade, gruptaki müzisyenlerin birbirine verdiği anlık tepkiler, kolektif enerji seviyesi ve o anki iletişimden doğan dinamik bir süreçtir.

Bu değişken yapı, vokalist için performansa özgü bir özgürlük alanı yaratır. Lile'ın (2009) da vurguladığı üzere, müzikal ortamdaki bu esneklik, vokalistin her icrada ritmik yapıyı o anki enerjiye göre yeniden değerlendirmesine olanak tanır. Böylece vokalist, müzikal cümlelemesini katı bir metrik yapıya hapsedmek yerine, icranın o anki "nabzına" ve akışına göre anlık olarak yeniden şekillendirebilir. Bu durum, vokal icrada zaman algısının performansa özgü organik bir akış içerisinde kurgulanmasını mümkün kılar.

4.1.3 Groove kavramı

Groove; müzikte ritmik örüntüler ve zamansal vurgular aracılığıyla ortaya çıkan, icranın ritmik karakterini ve zamanlama hissini tanımlayan yapısal bir unsurdur (Davies vd., 2013). Vuruş (*beat*) ve ritim, müzikal zamanın yapısal çerçevesini oluştururken; *groove*, bu yapının icra anında dinleyicide uyandırdığı ritmik devinimi ve bedensel eşlik etme dürtüsünü belirler. Dolayısıyla bu kavram yalnızca matematiksel bir zamanlama şablonu değil, gruptaki müzisyenlerin ortak ritmik salınımından doğan organik bir hareketi ifade etmektedir.

Nitekim günümüz modern caz ve füzyon sahnesinin en önemli figürlerinden *Snarky Puppy* grubunun kurucusu ve başçısı Michael League, Orta Doğu Teknik Üniversitesinde (ODTÜ) düzenlenen çalıştay kapsamındaki soru-cevap (*Q&A*) oturumunda kendisine yöneltilen "Groove nedir?" sorusunu tek bir kelimeyle özetlemiştir: "Akış" (*flow*) (M. League, kişisel iletişim, Mart 2026). League'in bu spontane tanımı; *groove* kavramının statik bir ritmik kalıptan ziyade, icracı ile dinleyiciyi aynı kinetik enerji içine çeken ve müziği sürekli ileriye taşıyan kesintisiz bir akış olduğu gerçeğini en yalın hâliyle ortaya koymaktadır.

Caz bağlamında *groove*, bir eserin zamansal hissini ve ritmik karakterini yeniden biçimlendiren temel yorum araçlarından biri olarak ele alınır. Trudy Lile'a (2009) göre, orijinal eserdeki *groove* ya da hissiyat türünün değiştirilmesi, bir esere özgün bir caz hissi (*jazz feel*) kazandırmanın en etkili yollarından biridir. Bu yaklaşımda *groove*, sabit bir yapıdan ziyade, icracıların yorum tercihleri doğrultusunda dönüştürülebilen esnek bir performans unsurudur. Bu dönüşümün en yaygın örneklerinden biri, parçaya salınımlı sekizlik hissini (*jazz swing quaver feel*) eklenmesidir. Bununla birlikte *groove* anlayışı yalnızca *swing* hissiyle sınırlı değildir; farklı müzik geleneklerinden beslenen çeşitli *groove* türleri de kullanılarak eserin ritmik kimliği dönüştürülebilir. Bu tür *groove* değişimleri parçanın zamansal algısını ve genel icra karakterini yeniden tanımlarken, vokal icranın zamanlama ve esneklik olanaklarını da doğrudan etkilediği gözlemlenmektedir.

4.1.4. *Swing* hissiyatı ve ileriye itilim (*motional energy*)

Groove hissini cazdaki en karakteristik yansıması olan *swing*, cazın en temel ritmik olgusudur. Temel olarak, birbirini izleyen sekizlik notaların eşit (*straight*) çalınmayıp, ilk notanın daha uzun, ikinci (zayıf vuruştaki) notanın ise daha kısa icra edilmesidir. Ancak bu sadece matematiksel bir oran değildir. Gridley vd. (1989, s. 522), *swing* hissiyatının oluşmasında, her bir ölçünün süresindeki "kendiliğinden gerçekleşen hafif genişleme ve daralmaların" (*expansions and contractions*) da etkili olduğunu belirtir.

Eşit olmayan bu notalar, müziğe sürekli bir hareket enerjisi katar. Bu hissiyatın müzik teorisindeki en temel yapıtaşı ise salınımlı sekizlik notalar (*swing eighths*) kavramıdır. Matthew Butterfield'in (2011) analizine göre, caz müzisyeni notaları kâğıtta yazılı olduğu gibi matematiksel bir eşitlikle (%50:%50) okumak yerine, ardışık sekizlik

notaların ilkinin uzatıp ikincisini kısaltarak (uzun-kısa ilişkisi) zamanı bükür. Nota değerlerinin bu şekilde asimetrikleştirilmesi, zayıf vuruş (*off-beat*) üzerinde bir hazırlık/gerilim (*anacrusis*) yaratır ve müziği sürekli ileriye doğru iten bir hareket enerjisi (*motional energy / forward propulsion*) doğurur (Butterfield, 2011).

Müzikteki bu yapısal "zamanı esnetme" ve ritimle oynama pratiği, caz vokalistliği için kelimenin tam anlamıyla devrim niteliğindedir. Vokalist; sarsılmaz bir *groove* eşliğinde akıp giden bu sağlam ritmik şablonun içinde melodiyi kasten geciktirerek veya öne alarak zamanı esnetme özgürlüğünü elde etmiştir (Levinson, 2013). Caz vokal tarihinde Billie Holiday veya Frank Sinatra gibi isimlerin efsanevi müzikal cümleleme tekniklerinin temelinde, Büyük Amerikan Şarkı Kitabı melodilerine uyguladıkları bu *swing* refleksi ve zaman manipülasyonu yatmaktadır.

4.1.5 Armoni ve yeniden armonizasyon (*reharmonisation*)

Müzikal dokunun dikey (eşzamanlı) boyutunu temsil eden armoni; akorlar, akor türleri (*chord quality*), bu akorların ses dizilimleri (*voicing*) ve akor yürüyüşlerinden (*chord progression*) oluşan yapısal bir bütündür. Standart bir popüler şarkının orijinal armonik yapısı genellikle basit üç sesli akorlara (*triad*) ve sınırlı ölçüde dominant yedili akorlara dayanırken; caz armonisi literatürde temel akor yapılarının ötesine geçen akor ek dereceleri (*chord extensions*) ile tanımlanır (Strunk, 1988). Caz estetiği çerçevesinde bu basit yapılar, caz armonisiyle özdeşleşen yedili akorlar (*seventh chords*) ve bu akorların üzerine inşa edilen 9'lu, 11'li, 13'lü gibi ek dereceleri (*extensions*) zenginleştirilir (Lile, 2009).

Bu doğrultuda yeniden armonizasyon (*reharmonisation*), caz bağlamında bir eserin armonik dilini dönüştürerek vokalistin yorum olanaklarını genişleten en temel yaklaşımlardan biridir. Bu süreçte başvuru başlıca teknikler arasında modülasyon (ton değiştirme), diyatonik ve triton ikameleri (*substitutions*) ile dönüş (*turnaround*) kalıplarının eklenmesi yer alır (Lile, 2009).

Vokal icra açısından yeniden armonizasyonun en çarpıcı etkisi, melodi ile eşlik arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Melodi notası değişmeden kaldığında bile, eşlik eden armoninin dönüştürülmesi (ikame edilmesi), söz konusu notanın armonik işlevini ve algılanan rengini doğrudan etkiler. Örneğin, orijinal bağlamında bir akorun kök sesi (*root*)

olan bir melodi notası, yeni bir akor üzerine geldiğinde aniden yeni akorun 9'usu veya 13'lüsü gibi parlak bir tansiyon notasına dönüşebilir. Trudy Lile (2009), bu tür armonik müdahalelerin şarkı sözlerinin anlamını güçlendirdiğini ve melodiyi çok daha güçlü bir şekilde ifade ettiğini vurgular.

Sonuç olarak armonik zenginleştirme, yalnızca eşlik yapısının karmaşılaştırılmasıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda vokaliste melodiyi yorumlarken ve doğaçlama yaparken kullanabileceği çok daha geniş ve renkli bir tonalite paleti sunar. Gerilim-çözülüm (*tension-release*) dinamiklerinin artırılması, vokal yorumda ifade alanını genişleterek duygusal derinliği ve hareket hissini güçlendirir. Bu bağlamda yeniden armonizasyon; şarkının genel ruh hâlini (*mood*) değiştirebilen ve vokalistin kelimeleri orijinaline kıyasla çok daha renkli bir şekilde betimlemesine (*word painting*) olanak tanıyan son derece güçlü bir ifade aracıdır (Lile, 2009).

4.1.6. Yapı (form) ve icracıya tanınan yorum alanı

Bir popüler şarkının veya standardın caz formatında esnek bir ifade aracına dönüştürülmesinde, eserin formunun (yapısının) manipüle edilmesi, icracıya bireysel yorum ve doğaçlama alanı açmak açısından kritik bir rol oynar. Trudy Lile (2009), popüler şarkıların genellikle kısa ve doğaçlamaya sınırlı ölçüde izin veren katı yapılar olduğunu; caz düzenlemelerinde ise bu yapının solistin ihtiyaçlarına göre anlık ve bilinçli biçimde genişletildiğini belirtir.

Standart bir caz icra formu genellikle şu iskeletten oluşur: Giriş (*introduction*), ana melodinin sunumu (*in-head*), akor dizisi üzerine yapılan doğaçlamalar (*solos*), melodinin tekrarı (*out-head*) ve bitiş (*tag/coda*). Bu bağlamda, şarkının orijinal formuna yeni giriş ve bitiş bölümleri, enstrümantal ya da vokal doğaçlama için ayrılmış solo kısımlar ve tekrarlanan ritmik/armonik döngü (*vamp*) bölümleri eklenerek yapı esnetilir (Lile, 2009).

Özellikle tekrarlanan armonik döngülerin (*vamp*) kullanımı, parçaya çağdaş bir his kazandırırken; tempo ve ölçü değişikliklerine olanak tanınması ve doğaçlama için esnek bir zemin oluşturması bakımından son derece işlevseldir (Lile, 2009). Bu tür yapısal dönüşümler, vokalistin eseri yalnızca notadaki gibi seslendiren bir "aktarıcı" olmaktan çıkarak, icra anında yeniden kurgulayan bir "yaratıcı/yorumcu" konumuna geçmesini mümkün kılar. Tüm bu ritmik, armonik ve yapısal manipülasyonlar sonucunda ortaya

ıkan bu esnek özgürlük alanı, vokalistin kendi öznel müzikal cmlelemesini oluşturabilmesinin en temel koşulunu hazırlar.

4.2. Müzikal Cümleleme (*Phrasing*) ve Vokal Yorum

Caz şarkıcısı; senkop veya ritmik yer değiştirme gibi bu esnetme araçlarını keyfi veya rastgele bir biçimde kullanmaz. Bir şarkıcının ritmi ne kadar bkeceğini, melodiye ne kadar sadık kalacağını ve enstrümanlarla nasıl bir diyaloga gireceğini belirleyen en temel unsur, içinde bulunulan dönemin tarihsel ve estetik sınırlarıdır. Örneğin, 1930'ların *Swing* dönemi temelde kitleleri eğlendirmeyi amaçlayan dans odaklı bir popüler müzik estetiğine dayanmaktaydı ve bu dönemde icracıdan beklenen, dansların ayak uydurabileceği o sarsılmaz 4/4'lk salınımı (*groove*) desteklemek ve ana melodiye nispeten sadık kalmaktı (DeVeaux, 1991).

Ancak 1940'ların ortalarında ortaya çıkan *Bebop* devrimi, cazı dans salonlarının tekelinden çıkarıp, entelektüel bir dinleme eylemi talep eden özerk bir sanat müziğine (*art music*) dönüştürdü (DeVeaux, 1991). *Bebop*'un getirdiği karmaşık kromatizm, asimetrik ritimler, yüksek tempolar ve köşeli melodiler, caz vokalistinın sınırlarını da tamamen yeniden çizdi. Bu yeni estetik dönemde şarkıcı, sadece sözleri aktaran bir solist olmaktan çıkıp; tıpkı bir nefesli çalgı gibi davul ve basla anlık poliritmik bir çatışmaya giren, melodiye tamamen parçalayıp yeniden inşa eden ve ritim bölümüyle kusursuz bir enstrümantal diyalog kuran bir icracıya dönüşmek zorundaydı (Friedwald, 1990). Dolayısıyla vokalistin zamanla oynama özgürlüğü, cazın popüler bir dans müziğinden karmaşık bir sanat müziğine evrildiği bu tarihsel eksenle doğrudan ilişkilidir.

4.2.1. Müzikal cümleleme (*phrasing*) kavramı ve vokal icradaki rolü

Müzikal cümleleme (*musical phrasing*); genel olarak bir müzisyenin ya da şarkıcının müziği anlamlı birimler hâlinde yapılandırması ve bu birimleri duraklama, vurgu ve zamanlama kararlarıyla şekillendirmesi biçimini ifade eder. Caz literatüründe sıklıkla "frazlama" olarak da anılan bu kavram, Michele Weir'in (2005, s. 33) da belirttiği üzere "bir caz şarkıcısının elindeki en önemli yaratıcı araç" olarak kabul edilmektedir. Bu kavram yalnızca notaların zaman içerisindeki dizilimi değil; aynı zamanda bir eserin hangi

dönemin ve hangi türün estetik anlayışı içinde ele alındığını görünür kılan temel icra pratiklerinden biridir (Thomas, 2013). Aynı melodik ve armonik yapı, farklı müzikal cümleme yaklaşımları aracılığıyla bütünüyle farklı stilistik anlamlar kazanabilmektedir. Bu nedenle müzikal cümleme pratiği, vokalistin bireysel yorumunu ve stilistik kimliğini belirleyen merkezi araçlardan biri olarak değerlendirilmektedir (Lile, 2009; McLean, 2022).

Caz vokal yorumculuğu, sadece yazılı melodiyi seslendirmek değil; kelimenin tam anlamıyla "zamanla oynamak"tır. Argarita Palavicini'nin (2015) tanımıyla cazda cümleme, müziğin içinde bir şeyin "nasıl söylendiğiyle" (*how you say something*) ilgilidir ve bir dilin nüanslarını aktarma sanatıdır. Özellikle Büyük Amerikan Şarkı Kitabı (Great American Songbook) repertuvarında söz-müzik ilişkisinin doğası gereği icracıya tanınan bu yorum alanı, şarkıların farklı estetik bağlamlarda yeniden anlamlandırılmasına olanak tanımıştır. İracının melodiyi nota değerlerine katı biçimde bağlı kalmadan esnetmesi (Lile, 2009), belirli kelimeleri öne çıkararak renklendirmesi (*colouring words*) ve ritmik zamanlamayla oynaması bu sürecin temel göstergeleri arasında yer almaktadır (Lile, 2009).

İnşa edilen bu özgür yorum alanı şarkıların farklı estetik bağlamlarda yeniden anlamlandırılmasına olanak tanırken; bir eserin R&B, pop ya da caz estetiği içinde algılanmasında da belirleyici bir rol üstlenmektedir (Thomas, 2013). Bu doğrultuda caz vokalistinin icra sürecindeki yazar (*author*) ve hikâye anlatıcısı (*storyteller*) kimliği, melodiyi ve sözleri bilinçli biçimde manipüle edebilme yeteneğiyle doğrudan ilişkilidir. Sonuç olarak müzikal cümleme, yalnızca bireysel bir ifade tercihi değil; aynı zamanda dönemsel estetik anlayışların ve caz vokal stilineki tarihsel dönüşümlerin doğrudan bir yansımasıdır.

4.2.1.1. Stilistik dönüşümün temel nedeni: metin ve yorum

Müzikal cümleme, teknik bir zamanlama organizasyonu olmanın ötesinde, icracının estetik önceliklerini yansıtan bir araçtır. John Steane'in (1999) John Potter'ın *Vocal Authority* çalışması üzerinden tartıştığı üzere, vokal stillerindeki tarihsel dönüşüm, bu önceliklerin değişmesiyle; esasen metni iletme için daha uygun ve etkili yollar bulma ihtiyacıyla şekillenmiştir.

Bu dönüşüm, cümleleme kararlarının arkasındaki motivasyonu kökten değiştirmiştir. Klasik vokal estetiğinde—Potter’ın Montserrat Caballé örneğiyle açıkladığı gibi—icracının temel gayesi, sesin pürüzsüz akışını ve tınısal güzelliğini korumaktır. Bu yaklaşımda müzikal cümleler, metnin dramatik vurgularından ziyade, sesin estetik kusursuzluğunu sürdürecektir şekilde yapılandırılır.

Buna karşılık modern ve popüler vokal stillerde bu estetik hiyerarşi tersine döner. Potter’ın Freddie Mercury analiziyle örneklediği modern icracı, klasik geleneğin dayattığı tarihsel ve ideolojik yüklerden (*ideological baggage*)—yani yüzyıllar boyunca oluşmuş estetik normlar ve performans beklentilerinden—bağımsız hareket eder. Bu özgürlük, icracının müzikal cümlemeyi "güzel ses" üretmek için değil, metni en büyük etkiyi yaratacak şekilde sunmak için kullanmasına olanak tanır. Sonuç olarak müzikal cümleleme, melodik bir süsleme aracı olmaktan çıkıp Potter’ın ifadesiyle dinamik bir anlatım aracına dönüşür. Bu bağlamda stilistik dönüşüm, şarkıcının salt "ses üreten" bir enstrüman olmaktan çıkıp, yeniden bir metin taşıyıcısı (*carrier of text*) işlevini üstlenmesi sürecidir.

Ne var ki John Steane (1999), dinleyici algısında metnin önceliği (*primacy of text*) fikrinin her zaman mutlak olmadığını belirterek bu yaklaşıma önemli bir parantez açar. Steane, insanların günlük hayatta (örneğin evde veya banyoda) şarkı söylerken sözleri çoğunlukla unutup yalnızca melodiyi mırıldandıklarına dikkat çekerek, sestten alınan müzikal hazzın çoğu zaman metnin önüne geçtiğini vurgular. Dolayısıyla, caz vokalinde sıklıkla karşılaştığımız zamanı esnetme ve melodiyi kasten geciktirme gibi yorum tercihleri; müziğin melodik çekiciliği ile sözlerin anlamsal ağırlığı arasında organik bir denge kurma stratejisi olarak değerlendirilebilir.

4.2.2. *Groove*, tempo ve müzikal cümleleme (*phrasing*) ilişkisi

Ritmik yapının pop/rock müzikteki düz (*straight*) hissiyattan *swing* ya da farklı caz *groove* türlerine dönüştürülmesi, vokalistin melodiyi ritmik olarak esnetme (*stretching*) kapasitesini doğrudan etkiler. Trudy Lile’in (2009) yavaşlatma (*slowing down*) olarak tanımladığı bu yaklaşım, vokal icrada kelimeler arasında daha geniş nefes alanları açarak vuruşun gerisinde kalma (*back-phrasing*) uygulamalarına olanak tanır. Özellikle yavaş

tempolarda icra edilen şarkılar; vokaliste melodiyi yeniden cümleme (*re-phrase*) ve sözlerin anlamsal vurgularını öne çıkarma konusunda çok daha geniş bir ifade alanı sunar.

Bu bağlamda tempo, vokal yorumun biçimlenmesinde belirleyici bir araç olarak öne çıkar; eserin metronomik hızından ziyade, *groove* ve performans enerjisiyle birlikte algılanan zamansal yapı, vokalistin müzikal cümleme (*phrasing*) ve zamanlama kararlarını doğrudan etkiler. Bu çerçevede vokal icrada kullanılan müzikal cümleme türleri—özellikle vuruşun üzerinde (*on-the-beat*), vuruşun gerisinde (*behind-the-beat*) ve rahat/geciktirmeli (*laid-back*) yaklaşımlar—*groove* ve tempo algısına bağlı olarak şekillenen temel ifade stratejileri olarak ele alınmalıdır (Levinson, 2013; Lile, 2009).

4.3. Müzikal Cümleme (Phrasing) Türleri ve Zamansal/Ritmik Parametreler

4.3.1. Vuruş üstü cümleme (on-the-beat phrasing)

Vuruş üstü (*on-the-beat*) cümleme; notaların müzikal vuruşla (*pulse*) eşzamanlı olarak, yani ne vuruşun önünde (*ahead*) ne de gerisinde (*behind/laid-back*) kalmadan tam zamanında icra edilmesidir. Friberg ve Sundström'ün (2002) de belirttiği üzere bu yaklaşım, icracının zamanlamasının eşliğe göre tam bir senkronizasyon hedeflediği durumdur. Bu icra biçiminde temel amaç, notaların metronomik vuruşla kusursuz bir eşzamanlılık içinde tınlamasıdır.

Bu teknik yalnızca bir zamanlama tercihi değil, aynı zamanda güçlü bir ifade aracıdır. Gridley vd. (1989), cazda senkoplu çalmanın yarattığı ritmik gerilimin (*tension*) aksine, vuruş üstü çalmanın dinleyicide bir yayılma (*diffuseness*) veya gevşeme etkisi yarattığını belirtir. Bu doğrultuda vuruş üstü cümleme, doğaçlama içindeki ritmik gerilimi dengeleyen ve dinleyiciye net bir referans noktası sunan temel bir zemin (*grounding*) işlevi görür (Greenwald, 2002).

4.3.2. Vuruş gerisi cümleme (behind-the-beat phrasing) ve geriye yaslanma (*laid-back*) hissiyatı

Caz vokalistliğinin ve enstrümantal solistliğin en belirleyici ritmik kimliklerinden biri olan vuruş gerisi (*behind-the-beat*) veya yaygın adıyla rahat/geciktirmeli (*laid-back*) icra;

notaların, kelimelerin ya da hecelerin metronomik vuruşun (*pulse*) kasıtlı olarak milisaniyelerce gerisinde (ardında) seslendirilmesi tekniğidir. Bu teknik, caz icracısına ritmik bir esneklik alanı sağlarken aynı zamanda eşlikçi ritim bölümünün (*rhythm section*) yarattığı sağlam zemin üzerinde dinleyiciye bir "zamanı bükme" hissi yaşatır.

Klasik Batı müziği ve geleneksel müzikal icralarında notalar çoğunlukla eşit oranda (*straight*) bölünerek köşeli bir yapı oluştururken, vuruş gerisi (*behind-the-beat*) hissiyatında bu eşitlik kasıtlı olarak bozulmaktadır. Bu yaklaşımda temel amaç sadece bir gecikme yaratmak değil, belirli bir ritmik "tavır" sergilemektir. Friberg ve Sundström (2002), bu teknikte solistlerin ölçü başlarını (*downbeats*) belirgin şekilde geciktirirken zayıf vuruşlarda (*off-beats*) davulun zil vuruşlarıyla senkronize olduklarını; bunun da icraya karakteristik bir rahat/gecikmeli (*laid-back*) hissi verdiğini tespit etmiştir.

Aynı zamanda, Louis Armstrong gibi öncü icracıların soloları üzerinde yapılan analizler; Armstrong'un ana vuruşları (*downbeats*) metronomik bir kesinlikle hissettirmesine rağmen, aralarda kalan zayıf vuruşları (*off-beats*) eşitsiz oranlarda kasten geciktirdiğini ve geleneksel "vuruş üstü" kavramını cazın o ileriye doğru iten *swing* hissiyatına dönüştürdüğünü kanıtlamaktadır (Collier ve Collier, 2002).

Bu bağlamda caz icrasındaki *groove* ve *laid-back* hissi, metronomik bir kusursuzluktan değil, insan faktörünün getirdiği bu bilinçli mikro zamanlama sapmalarından (*microtiming deviations*) doğar. Fernando Benadon (2006) da tam olarak bu noktaya değinerek; bir bilgisayar dosyasına (MIDI) matematiksel olarak mükemmel bir *swing* oranı (*swing ratio*) uygulansa bile, ortaya çıkan sonucun dinleyiciye asla gerçek bir *swing* hissi vermeyeceğini belirtir. Çünkü cazda zamanı esnetme ve vuruşun gerisinde kalma pratiği, sabit ve kusursuz bir matematiksel orandan ziyade, icracıların anlık etkileşimlerinden doğan canlı bir süreçtir. Yani bir bakıma "kusursuzluk", *swing*'in en büyük düşmanıdır.

Bu teknik, caz estetiğinde *swing* hissinin oluşumu için kritik bir öneme sahiptir. Literatürde André Hodeir'in (1956) müziğe yaşamsal bir dürtü (*vital drive*) kazandıran bir unsur olarak tanımladığı bu kasıtlı zamanlama sapmaları; Charles Keil'in (1987) analizlerine göre müziği metronomik bir makine olmaktan kurtarır ve dinleyiciyi ritme bedensel olarak "katılmaya" (eşlik etmeye) iten temel bir gerilim unsuru yaratır. Benzer şekilde Rudi Blesh (1946, aktaran Collier ve Collier, 2002), bu yaklaşımda gerçek vuruşun

adeta bir mıknatıs gibi notayı kendine çeken bir güç merkezi (*center of force*) işlevi gördüğünü; yetenekli icracının ise bu çekime direnerek notayı vuruşun biraz uzağına yerleştirdiğini belirtir. Dolayısıyla vuruş gerisi (*behind-the-beat*) cümleleme, teknik bir gecikmeden öte, ritmik gerilimi yöneten ve icracıya ritim bölümünden bağımsız bir hareket alanı sağlayan estetik bir tercihtir.

Geriye yaslanma (*laid-back*); teknik olarak bir önceki bölümde incelenen vuruş gerisi (*behind-the-beat*) zamanlamanın kullanılmasıyla elde edilen, ancak müzikal anlatımda rastgele bir gecikmeden ziyade spesifik bir "rahatlık ve genişlik" hissini hedefleyen estetik bir yaklaşımdır. Bu teknik, icraya kattığı duygu durumu açısından vuruş öncesi (*ahead-of-the-beat*) tekniğinin yarattığı aciliyet ve ileri itilim hissini tam tersi bir etki yaratır. Trudy Lile (2009), tempoyu değiştirmeden vuruşun hafifçe gerisinden çalmanın veya söylemenin, müziğe sakin, tembel ve ferah (*calm, lazy, spacious*) bir his kazandırdığını ifade eder. Benzer şekilde Luiza Zan ve Stela Drăgulin (2023), *swing* vokal stiliinin doğasında bu rahat ve ritim gerisi (*relaxed, behind-the-rhythm*) yaklaşımın yattığını, bunun *bossa nova* gibi stillerdeki ritim önü (*forward phrasing*) yaklaşımla karakteristik bir zıtlık oluşturduğunu belirtir.

Bu yaklaşım sadece mekanik bir zamanlama gecikmesi değil, aynı zamanda dinleyiciye doğrudan geçen psikolojik bir etkidir. Mark Gridley (1985, aktaran Collier ve Collier, 2002), notaları vuruşun çok az sonrasına yerleştirmenin icraya duygulu ve gevşek (*soulful or laid-back*) bir his verdiğini belirtirken; Jerrold Levinson (2013) vuruşa geç girmenin veya ritmin içine geriye yaslanmanın (*laying back*), dinleyiciye bir tür umursamazlık (*nonchalance*) ve ağırdan alma (*languorousness*) duygusu geçirdiğini ifade eder. Tüm bu estetik hedefler, Friberg ve Sundström'ün (2002) analizlerinde vurgulandığı üzere; solistin ölçü başlarını (*downbeats*) esnetirken zayıf vuruşlarda (*off-beats*) ritim grubuyla yeniden senkronize olması sayesinde, grupla olan ritmik kilitlenmenin (*locking*) bozulmadan korunmasıyla mümkün kılınır.

4.3.3. Geri cümleleme (back-phrasing)

Geri cümleleme (*back-phrasing*), daha önce incelenen milisaniyelik vuruş gerisi (*behind-the-beat*) kavramından farklı olarak, icracının melodik cümleyi ölçünün beklenen başlangıç noktasından belirgin bir süre sonra (örneğin tam bir vuruş, çeyrek veya yarım

nota değeri kadar geç) başlatması durumudur. Bu teknik, melodik yapının ritmik ızgara üzerinde yapısal olarak yeniden konumlandırılmasına sebep olur. Jerrold Levinson (2013), *You'd Be So Nice to Come Home To* performansı üzerine yaptığı analizde, Helen Merrill'in bir cümleye iki tam vuruş geç girmesini bu tekniğe örnek gösterir. Levinson'a göre bu tür belirgin ve yapısal gecikmeler, icraya bir kayıtsızlık ve ağırdan alma hissi katar. Ayrıca vokal caz pedagojisinde geri cümleme (*back-phrasing*), vokalin müzikal nabızı (*pulse*) kaybetmeden zamanla oynamasına izin vererek metnin doğal bir konuşma ritmine yaklaşmasını sağlar; böylelikle sözlerin anlatım gücünü ve icradaki rahatlık hissini doğrudan artırır (Palavicini, 2015; Weir, 2005).

Bu teorik çerçevenin pratik ve görsel bir kanıtı olarak sunulan aşağıdaki görsel (Şekil 4.2.), Chet Baker'ın *Everything Happens to Me* adlı parçasındaki vokal icrasının ilk cümlesini (4. ölçünün sonu ve 5. ölçüyü) göstermektedir. Şarkının "I make a date for golf..." sözleriyle başladığı bu kısımda; alt dizek parçanın orijinal versiyonundaki melodisini, üst dizek ise Chet Baker'ın geri cümleme (*back-phrasing*) tekniği kullanarak notaları ve ölçü başlarını (*downbeats*) kasıtlı olarak geciktirdiği vokal transkripsiyonunu temsil etmektedir.



Şekil 4.2. Chet Baker'ın *Everything Happens to Me* icrasındaki geri cümleme (*back-phrasing*) tekniğinin notasyon analizi

Kaynak: (Kelly, 1999, s. 112'den alınmıştır).

İki ölçünün karşılaştırmalı analizi incelendiğinde, Baker'ın melodiyi büyük bir ritmik özgürlükle yorumlayarak tam olarak bu yapısal gecikmeyi uyguladığı görülmektedir. Orijinal notasyonda 4. vuruşun son yarısında (zayıf vuruş / *upbeat*) başlaması gereken ilk nota, Baker tarafından kasten bekletilerek bir sonraki ölçünün 1. vuruşunun "ve"sine kaydırılmış ve ardından gelen tüm notalar da bu yeni yapıya göre geciktirilmiştir. Melodik figürlerin beklenenden daha geç söylendiği bu yapısal gecikme, Levinson'ın da bahsettiği o estetik etkiyi doğrulayarak melodiye son derece rahat (*laid-back*) bir hava katmaktadır.

4.3.4. Vuruş öncesi (ahead-of-the-beat) cümleleme

Önceki bölümlerde incelenen ve dinleyicide gevşeme hissi yaratan vuruş gerisi (*behind-the-beat*) tekniğinin tam zıttı olan vuruş öncesi (*ahead-of-the-beat*) cümleleme; notaların ve hecelerin metronomik vuruşun (*pulse*) kasıtlı olarak milisaniyelerce öncesinde (önünde) seslendirilmesi tekniğidir. Şarkıcı ritmi hızlandırmaz ama metronomun milisaniyelerce önüne yaslanarak sabırsız ve heyecanlı bir his yaratır. İcracı bu tekniği kullandığında ritmik ızgaranın tam merkezine veya gerisine yerleşmek yerine, adeta eşlikçi ritim bölümünü (*rhythm section*) “peşinden sürükleyen” bir tavır sergiler.

Bu yaklaşım, müzikal anlatıma belirgin bir aciliyet, heyecan ve ileri itilim (*forward motion/drive*) hissi katar (Lile, 2009). Özellikle doğaçlama soloların zirve noktalarına yaklaşırken veya ritmik gerilimin artırılmak istendiği kısımlarda, vokalistler tarafından stratejik bir enerji yükseltme aracı olarak kullanılır.

Luiza Zan ve Stela Drăgulin (2023), *swing* vokal stilinin doğasında rahat ve ritim gerisi (*behind-the-rhythm*) bir yaklaşımın yattığını; buna karşılık *bossa nova* gibi daha farklı ritmik dokulara sahip stillerde ise bu ritim önü yaklaşımın karakteristik bir ifade biçimi olarak öne çıktığını belirtir. Dolayısıyla vuruş öncesi (*ahead-of-the-beat*) cümleleme; müziğin enerjisini yükselten, metni daha dramatik kılan ve dinleyicideki beklenti hissini körükleyen çok güçlü bir ritmik gerilim aracıdır.

4.3.5. İleri cümleleme (forward-phrasing) ve öne çekme (anticipation)

İleri cümleleme (*forward-phrasing*), en basit tabirle geri cümleleme (*back-phrasing*) tekniğinin tam zıttıdır. Şarkıcının, melodik cümleye beklenen ölçü başından (*downbeat*) veya armonik başlangıç noktasından belirgin bir süre önce girmesiyle oluşur. Bu teknik, milisaniyelik bir erken giriş olan vuruş öncesi (*ahead-of-the-beat*) yaklaşımından farklıdır; tıpkı geri cümlelemede (*back-phrasing*) olduğu gibi yapısal (makro) bir zamanlama müdahalesidir.

Burada şarkıcı, kelimeleri bütün bir cümle hâlinde öne kaydırır veya genellikle bir önceki ölçünün zayıf vuruşlarında (*off-beats*) cümleye çoktan başlamış olur. Matthew Butterfield (2011), cümleye bu şekilde erken girmenin müziği her zaman ileriye taşıdığını

belirtir. Ona göre bu ön vuruşlar, dinleyicide bir beklenti yaratır ve müziği adeta kinetik bir enerjiyle bir sonraki olaya doğru iter.

Geri cümleleme (*back-phrasing*) dinleyicide kayıtsızlık ve ağırdan alma hissi yaratırken; ileri cümleleme (*forward-phrasing*) bunun tam aksine müzikal anlatıma bir sabırsızlık, heyecan ve itici bir güç katar. Nitekim Luiza Zan ve Stela Drăgulin (2023), *bossa nova* gibi Latin kökenli stillerin doğasında bu erken girme yaklaşımının yattığını; bunun da *swing* stiline o geriye yaslanan (*laid-back*) rahat doğasıyla karakteristik bir zıtlık oluşturduğunu belirtir.

Sonuç olarak caz vokalinde ileri cümleleme (*forward-phrasing*), şarkıcının hikâyesini daha atak, adeta nefes nefese ve anlatmaya hevesli bir "konuşmacı" tavrıyla sunmasını sağlar. Böylece ritmik gerilim artar ve dinleyicinin dikkati sürekli olarak bir sonraki cümlemin anlamına çekilmiş olur. Bu yaklaşımın spesifik olarak notasyona dökülebilen yapısal aracına ise öne çekme/erken girme (*anticipation*) adı verilir. Cazda öne çekme (*anticipation*) tekniği, icracının melodik cümleyi ritmik ızgaradaki (*grid*) beklenen metrik yerinden ve özellikle armonik değişimden kasten daha erken başlatmasıdır. Aşağıdaki görsel (Şekil 4.3.), Chet Baker'ın *Summertime* yorumundan alınmış olup bu yapısal erken giriş yaklaşımının saf ve net bir örneğini sunmaktadır.



Şekil 4.3. Chet Baker'ın *Summertime* icrasında öne çekme (*anticipation*) tekniğini kullanarak armonik değişimleri beklenen vuruştan önce başlattığını gösteren transkripsiyon analizi

Kaynak: (Kelly, 1999, s. 143'ten alınmıştır).

Görselde yer alan ve tam olarak 33. ile 34. ölçüleri kapsayan transkripsiyon incelendiğinde, Baker'ın melodik cümleyi beklenen ölçü başından (*downbeat*) önce başlattığı açıkça görülmektedir. Baker; 34. ölçüde gelecek olan Mi yarı eksilmiş yedili (*E half-diminished seventh*) akorunu beklemek yerine, 33. ölçünün 4. vuruşundaki Si bemol (Bb) notasıyla armoniyi kasten öne çekmiştir (*anticipate*). Metronomik vuruşun veya armonik değişimin tam gerçekleşeceği andan önce yapılan bu kasıtlı erken giriş (senkop), durağan bir melodiye cazın karakteristik kinetik enerjisini katar ve müzikal cümleyi sürekli ileriye doğru yönlendiren dinamik bir ritmik devinim yaratır.

Tablo 4.1. Vokal İcrada Zamanlama ve Frazlama Kavramlarının Karşılaştırmalı Özeti

Frazlama Türü	Zamanlama Özelliği (Teknik)	Ritmik İşlev ve Konum	Yarattığı Psikolojik / Estetik Etki
On-the-beat (Vuruş Üstü)	Mikro-zamanlama (Tam senkronizasyon)	Vuruşun tam merkezine, metronomik bir keskinlikle yerleşme.	Ritmik gerilimi dengeler; dinleyicide yayılma (diffuseness) gevşeme ve referans noktasına bağlı bir zemin (grounding) hissi yaratır.
Behind-the-beat (Vuruş Gerisi)	Mikro-zamanlama (Milisaniyelik gecikme)	Notaların veya hecelerin ana vuruşun kasıtlı olarak milisaniyelerce gerisinde (ardında) seslendirilmesidir.	Müziğin mekanik bir simetriyle akmasını engeller; kusursuzluğun yapaylığını kırarak dinleyiciye cazın doğasında var olan o canlı ve organik swing hissiyatını doğrudan aktarır.
Ahead-of-the-beat (Vuruş Öncesi)	Mikro-zamanlama (Milisaniyelik erken giriş)	Notaları metronomik vuruştan mikrosaniyeler önce başlatma.	Müzikal anlatıma dinamik bir aciliyet ve sabırsızlık duygusu kazandırır; metronomik vuruşun önünde konumlanarak icranın kinetik enerjisini yükseltir ve dinleyicide sürekli bir sonraki hamleyi bekleyen güçlü bir ileri itilim (forward motion/drive) hissi yaratır.
Back-phrasing (Geri Cümleme)	Makro-zamanlama (Yapısal/Ölçüsel gecikme)	Cümleyi beklenen ölçü başından (genellikle bir vuruş veya daha fazla) sonra başlatma.	Melodik cümlelerin ölçü sınırlarını esneterek ağırdan alma (languorousness) ve mesafeli bir kayıtsızlık (nonchalance) hissi yaratması; liriklerin metrik katılıklarını kırarak doğal bir sohbet/konuşma ritmine (conversational style) yaklaşmasını sağlaması.
Forward-phrasing (İleri Cümleme)	Makro-zamanlama (Yapısal/Ölçüsel erken giriş)	Cümleyi beklenen ölçü başından önce, zayıf zamanlarda (ön vuruşla/erken girişle) başlatma.	Sabırsızlık, hevesli bir anlatım, dinleyicinin dikkatini sürekli bir sonraki cümleye çekme.
Anticipation (Öne Çekme)	Makro-zamanlama (Yapısal / Armonik)	Melodik cümlelerin ve özellikle armonik değişimin, beklenen metrik yerinden kasten daha erken başlatılmasıdır.	Durağan bir melodik hatta cazın karakteristik kinetik enerjisini kazandırarak, müzikal cümleyi sürekli ileriye doğru iten dinamik bir devinim sağlar.

4.4. Caz Vokalinde Artikülasyon ve Ünsüz Harflerin Kullanımı

Caz vokalinde ritmi eşnetmenin ve *swing* hissini yaratmanın en önemli araçlarından biri, artikülasyonun ve özellikle ünsüz harflerin kullanım biçimidir. Bir saksafoncu swing hissiyatıyla cümlelerini çalarken notasını diliyle veya nefesiyle bölebilir; şarkıcı ise aynı etkiyi ünsüz harflerle yaratır. Klasik şan eğitiminin aksine cazda sessiz harfler, adeta birer perküsyon aleti gibi işlev görür. Palavicini'nin (2015) analizlerine göre K, P ve T gibi sert ünsüzler, notaya agresif ve perküsif bir keskinlik katarken; M, N ve L gibi yumuşak

ünsüzler daha esnek, birleştirici ve sürekli bir *swing* hissi yaratmak için heceleri birbirine bağlamada (*elision*) kullanılır.

Vokal aranjörü ve eğitimci Larry Lapin, caz vokalisti dörtlük notalardan oluşan ardışık bir cümleyi ("*Fly Me to the Moon*" gibi) icra ederken bir nefesli çalgının yaptığı gibi notaları ve kelimeleri tamamen birbirinden koparamayacağını; aksi takdirde kelimelerin doğallığının bozulacağını vurgular. Bunun yerine şarkıcı, kelimenin başındaki ünsüz harfe ritmik bir vurgu (*accent*) yapar ve ardından gelen ünlü harfi hızla sönmümlendirir (*decay*). Böylece nefes akışını kesmeden, tıpkı bir enstrümanın notaları kısa ve kesik (*staccato*) çalarken yarattığı o sıçrama ve vuruculuk hissini kelimelerin üzerinden taklit etmiş olur (Lapin, 2012; aktaran Palavicini, 2015). Kısacası ünsüz harfler, *swing* icralarda ritmik gerilim ve çözülme yaratmak için bizzat birer artikülasyon aracı olarak işlev görür.

5. ÖNDE GELEN CAZ ŞARKICILARININ YORUM ÖZELLİKLERİ VE SEÇİLMİŞ CAZ STANDARTLARI ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZLER

5.1. Araştırma Çalışma Grubunun (Chet Baker ve Carmen McRae) Seçim Gerekçesi

Bu çalışmada vokal ve müzikal cümleleme (*phrasing*) analizlerinin; caz vokalinde birbirine tamamen zıt iki farklı kutbu ve estetik ekolü temsil etmeleri gerekçesiyle Chet Baker ve Carmen McRae üzerinden yürütülmesi uygun görülmüştür. Her iki sanatçı da caz şarkıcılığını salt bir melodi icrası olmaktan çıkarıp bireysel bir ifade özgürlüğüne kavuşturmuştur.

Chet Baker, *cool jazz* estetiğinin getirdiği minimalist, kırılgan ve melankolik yaklaşımın en önemli temsilcilerinden biridir. Trompetçi kimliğinin doğrudan bir yansıması olarak, vokal yorumlarında enstrümantalist bir yaklaşım benimsediği açıkça görülmektedir (Kelly, 1999). Onun yorumculuğu teknik bir güç gösterisinden ziyade, samimi bir ruh haline ve vokal hattının adeta bir enstrüman gibi duyulmasına odaklanır.

Carmen McRae ise kelime odaklı (*lyric-driven*) ve anlamsal yorumun ustasıdır. Literatürdeki analizlerin de doğruladığı üzere McRae; göğüs sesi ağırlıklı miks (*chesty-mix*) kullanarak karanlık, karakteristik bir biçimde alaycı (*ironic*) ve teatral bir ifade sunar (McLean, 2022; Morrow, 2020). Şarkının hikâyesine ve sözlerin alt metnine odaklanan sanatçı; ritmik yer değiştirme (*metric displacement*) ve geri cümleleme (*back-phrasing*) gibi teknikleri metni renklendirmek (*text-painting*) için son derece cesur ve agresif bir biçimde kullanır.

5.2. Standart Eserleri Değiştirme Özgürlüğü ve Yorum Esneklikleri

Önceki bölümlerde incelendiği üzere, cazda ritim bölümünün ve büyük orkestraların sarsılmaz bir ritmik zemin inşa etmesiyle birlikte caz vokalisti, icra ettiği şarkının temel müzikal parametreleri (melodi, ritim ve sözler) üzerinde daha önce görülmemiş bir özgürlük alanı kazanmıştır. Estetik felsefecisi Jerrold Levinson (2013), caz vokalisti klasik şan icrasından ayıran en temel unsurun, şarkıcının elindeki standart eseri "değiştirme

özgürlüğü" olduğunu belirtir. Klasik bir icrada şarkıcının yegâne görevi yazılı notaya sadakat göstermekken; caz vokalisti melodiyi, zamanı ve kelimeleri bir oyun hamuru gibi kullanarak şarkıyı kişiselleştirilmiş bir ifade aracına dönüştürebilir.

Tezin giriş ve kavramsal çerçeve bölümlerinde kuramsal boyutlarıyla ele alınan zaman manipülasyonu teknikleri, Afro-Amerikan geleneklerin serbest ve metrik olmayan yapısından *Swing* döneminin esnek karakterine uzanan tarihsel kodların günümüz icrasındaki yansımalarıdır. Bu doğrultuda; ritmi geciktirmek, geriye yaslanmak (*laid-back/behind-the-beat*), tempoyu esnetmek (*rubato*) veya ileri cümleleme (*forward-phrasing*) yapmak rastgele birer ritmik tesadüf değildir. Aksine bu teknikler, müzikal cümlelerin ve edebi metnin barındırdığı anlamı dinleyiciye en etkileyici biçimde aktarmak için başvurulmuş bilinçli birer "telaffuz" (*pronunciation*) ve stilistik artikülasyon stratejisidir. Caz, doğası gereği işitsel ve sözlü bir gelenek olduğundan; kelimeleri günlük konuşma doğallığında ve zamanı manipüle ederek aktarmak, anlatılan hikâyenin dinleyiciye ulaşmasındaki en kritik unsurdur.

Şarkıcı; cümleleri ileri/geri çekerek ve kelimeler arasına bilinçli sessizlikler/boşluklar (*use of space*) yerleştirerek şarkıyı ezberlenmiş, katı bir metin olmaktan çıkarır; onu her performansta yeniden yaratır ve kişiselleştirir. Dolayısıyla caz standartlarının yorumlanmasında, eserin melodik ve ritmik yapısına getirilen bu özgürlükler, yorumcunun sanatsal kişiliğini ve müzikal kimliğini (*performing personality*) ortaya koyduğu en güçlü alanlardan birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, cazda "ne" söylendiği kadar "nasıl" söylendiği de son derece önemlidir (Palavicini, 2015).

İşte bu bölümde, şu ana dek teorik altyapısı kurulan yorumlama esnekliklerinin performanstaki pratik karşılıkları, seçilmiş caz standartları üzerinden incelenmiştir. Öncelikle Carmen McRae'nin kelime odaklı yaklaşımını, geri cümleleme (*back-phrasing*) ve metin betimleme (*text-painting*) tekniklerini nasıl kullandığını somutlaştırmak adına "Didn't We" ve "A Beautiful Friendship" eserlerindeki spesifik cümleleme tercihleri analiz edilmiştir. Ardından, bu iki zıt kutbun (Baker ve McRae) estetik yaklaşımlarını doğrudan kıyaslayabilmek amacıyla, caz standartları repertuvarının en temel eserlerinden biri olan "My Funny Valentine" masaya yatırılacaktır.

Bu karşılaştırmalı analizde bilinçli bir metodolojik ayrım gözetilmiştir: Chet Baker'ın melodiye yaklaşımındaki "enstrümantalist" vokal tavrını bütüncül bir şekilde görebilmek

adına, literatürde Todd Kelly (1999) tarafından hazırlanan tam transkripsiyon (Bkz. Ek 1) referans alınarak, eserin genel melodik konturu ve yapısal cümleme tercihleri üzerinden makro bir inceleme yapılacaktır; Carmen McRae'nin icrasında ise sanatçının ritmi ve kelimeleri anlık olarak nasıl manipüle ettiğini odağa almak amacıyla, eserin stilistik karakterini yansıtan 4 ölçülük spesifik bir kesiti üzerinden mikro düzeyde derinlemesine bir analiz sunulacaktır.

5.3. "My Funny Valentine" Eserinin Tarihsel Bağlamı ve Yapısal Analizi

5.3.1. Orijinal Broadway yorumu ve eserin temel yapısı: yazılı eser ve Broadway estetiği

Caz vokalistlerinin "*My Funny Valentine*" eseri üzerindeki bireysel yorumlarını ve cümleme stratejilerini analiz etmeden önce, eserin orijinal yazılı formunu (partisyonunu) ve doğduğu Broadway bağlamını incelemek büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle, bir caz şarkıcısının melodiyi, ritmi veya sözleri ne kadar "esnettiğini" (ya da ne kadarını koruduğunu) ölçebilmek için, eserin nasıl söylenmesi öngörülerek bestelendiğini gösteren somut bir referans noktasına ihtiyaç vardır.

Bu referans noktası, öncelikle eserin partisyonunda yer alan temel müzikal parametreler üzerinden belirlenebilir. Melodik yapı, ritmik organizasyon, ölçü vurguları ve söz-melodi ilişkisi, bestecinin eseri nasıl kurguladığına dair temel ipuçları sunar. Özellikle melodinin ölçü içindeki konumlanması ve notasyon üzerinden belirlenen ritmik değerler, eserin "temel zaman algısını" ortaya koyar.

Richard Rodgers ve Lorenz Hart tarafından 1937 tarihli *Babes in Arms* müzikali için bestelenen "*My Funny Valentine*", geleneksel 32 ölçülük AABA formuna sahip olmakla birlikte, sonuna eklenen 4 ölçülük bir ek bölüm (*tag*) ile 36 ölçüye uzanan ve Do minör (*C minor*) ile Mi bemol majör (*Eb major*) arasında gidip gelen belirsiz/ikili bir tonaliteye sahiptir (Mason, 2002). Orijinal partisyonundaki bu katı yapı, yorumcunun daha sonra müdahale edeceği matematiksel ızgarayı oluşturur.

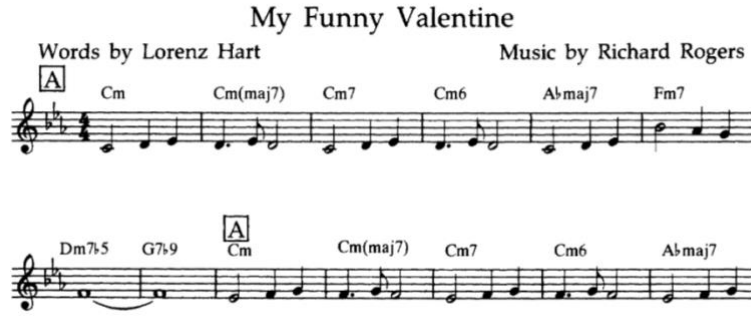
Bununla birlikte, sözlerin melodik hat üzerindeki dağılımı ve hece-nota ilişkisi de vokal cümlemenin başlangıç çerçevesini belirleyen önemli bir unsurdur. Hart'ın yazdığı

sözler aslında müzikaldeki Val (Valentine) adlı bir karaktere yöneltilmiş olup onun fiziksel kusurlarıyla nazikçe alay ederken nihayetinde ona duyulan derin sevgiyi ve onun "asla değişmemesi" yönündeki yakarışı ifade eder (Jazzfuel, t.y.). Broadway estetiğinde bu sözlerin her bir hecesi belirli bir notaya net bir şekilde hizalanmıştır. Bu bağlamda orijinal partiyon, caz yorumcusunun eseri bir "oyun hamuru" gibi yoğurmada önce var olan, el değmemiş bir "referans performans modeli" olarak ele alınabilir.

5.3.2. 1930'lar broadway estetiğı: orijinal icrada vuruş üstü (on-the-beat) ve teatral yaklaşım

"My Funny Valentine"ın 1937 yılında *Babes in Arms* müzikalinde, ilk olarak çocuk yıldız Mitzi Green tarafından seslendirilen orijinal yorumu, 1930'ların Broadway estetiğine ve teatral vokal geleneklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Lebon'un (1999) da belirttiğı üzere, geleneksel müzikal tiyatro ve klasik Batı müziğı estetiğı besteci odaklı (*composer-centered*) bir yapıya sahiptir; bu bağlamda yorumcunun yazılı partisyona yüksek düzeyde sadakat göstermesi beklenir ve müzikal cümleme tamamen notasyona uygun şekilde gerçekleştirilir.

Bu doğrultuda, söz konusu dönemde caz vokaline özgü ritmik esneklikler ana akım müzikal tiyatro sahnesinde yoktu; orijinal yorum, besteci Richard Rodgers'ın partisyonda belirttiğı ritmik değerlere matematiksel bir şekilde sadık kalınarak, tam anlamıyla metronomik ve vuruş üstü (*on-the-beat*) bir cümlemeyle icra ediliyordu. Dolayısıyla caz icrasında sıkça karşılaşılan melodinin geciktirilmesi/geri cümleme (*back-phrasing*), beklenen vuruştan önce giriş/öne çekme (*anticipation*) ya da *swing feel* gibi tekniklerin bu erken versiyonda belirgin bir rol oynamadığı görülmektedir. Melodik yapı, ölçü çizgileriyle büyük ölçüde hizalanan, daha düz (*straight*) bir ritmik yaklaşım çerçevesinde sunulmaktadır.



Şekil 4.4. "My Funny Valentine" eserinin orijinal tema melodisi ve akor sembolleri

Kaynak: (Rodgers ve Hart, 1937; Brofsky, 1983'ten uyarlanmıştır).

Bunun yanı sıra dönemin sahne koşulları da vokal estetiğinin doğrudan bir belirleyicisiydi. 1930'ların tiyatro sahnelerinde mikrofon (amplifikasyon) kullanımının, günümüzdeki caz kulüplerindeki gibi yaygın ve gelişmiş olmaması ciddi bir akustik engeldi. Bu durum, şarkıcıların seslerini orkestrayı bastırarak salonun en arka sırasına kadar ulaştırabilmeleri için mecburen yüksek volümlü ve köşeli bir şarkı söyleme stilini benimsemelerini zorunlu kılıyordu.

Bu akustik zorunluluk doğrultusunda şarkıcılar; metnin en arka sıradan dahi anlaşılabilirliğini sağlamak için her bir harfın net bir şekilde anlaşıldığı, son derece resmi ve köşeli bir resmi diksiyon (*formal diction*) kullanıyor; teatral geleneğin bir gereği olarak da partisyona matematiksel bir kesinlikle sadık kalıyorlardı. Ayrıca sesi akustik olarak büyütebilmek ve büyük bir salonda yansımalarını sağlamak adına, her uzun notanın hemen başından itibaren devreye giren sürekli bir vibrato kullanmışlardır. Dolayısıyla icracılar, bu rezonans büyütme ihtiyacını karşılamak için ya tam rezonansa dayalı klasik Batı müziği şan tekniklerine başvurmuşlar ya da klasik Avrupa geleneğinden (*bel canto*) tamamen ayrılarak, doğrudan konuşma aralığından gelen "bağırma" veya "kuvvetli göğüs sesi" (*shouted or belted approach*) tekniklerini kullanmak zorunda kalmışlardır (Lebon, 1999).

5.3.3. Liriklerdeki ironi ve unutuluştan bir caz standardına dönüşüm

Broadway sahnesinde akustik ve teatral kaygılarla benimsenen bu kaskatı telaffuz zorunluluğu, aslında şarkının barındırdığı sıra dışı ve esnek sözlerle ilginç bir tezat oluşturur.

"*My Funny Valentine*", besteci Richard Rodgers ve söz yazarı Lorenz Hart tarafından 1937 yılında *Babes in Arms* adlı Broadway müzikali için yazılmıştır. Amerikan popüler şarkı sanatının Altın Çağı (1920'ler-1950'ler) olarak adlandırılan bu dönemde şarkılar, günümüz popüler müziğinden farklı olarak şarkıcıların kendileri tarafından değil; yalnızca bu işi yapan profesyonel besteci-söz yazarı ekipleri (Tin Pan Alley ve Broadway geleneği) tarafından belirli bir teatral karakter ve dramatik durum için yazılırdı. Eser, orijinal müzikalde Valentine "Val" La Mar adlı erkek başrol karakterine hitaben bir kadın karakter tarafından sahnede seslendirilmiştir.

Parçayı müzikal tiyatro tarihinde dikkat çekici kılan yönü, geleneksel aşk şarkılarının idealize edici ve kusursuzlaştıran yaklaşımı yerine; sevilen kişinin fiziksel kusurlarına odaklanan, çok daha samimi ve ironik bir anlatı kurmasıdır. "Your looks are laughable, unphotographable, yet you're my favorite work of art" (Görünüşün gülünç, fotoğraflanamaz, yine de sen benim favori sanat eserimsin) gibi dizeler, söz yazarı Lorenz Hart'ın kusurları sevgiyle bir arada ele alan o özgün üslubunu örnekler (Jazzfuel, t.y.).

Şarkının duygusal belirsizliği ve lirik içeriğindeki bu katmanlı karmaşıklık, bugün caz tarihinin en önemli standartlarından biri olmasını açıklasa da eserin bu şöhrete kavuşması zaman almıştır. Lirik temasının dönemin popüler standartlarına göre fazla karanlık ve dokunaklı bulunması nedeniyle şarkı, 1939 yapımı *Babes in Arms* film uyarlamasından tamamen çıkarılmıştır. 1940'lı yıllarda yalnızca birkaç kayıt yapılmış; ancak şarkının gerçek anlamda ölümsüzleşmesi ve caz repertuvarının temel parçalarından biri hâline gelmesi, 1950'li yıllarda müzikalin yeniden canlanması ve peş peşe gelen etkileyici yorumların ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir.

Özellikle 1952 yılında bariton saksafoncu Gerry Mulligan'ın piyanosuz dörtlüsüyle yaptığı ve Chet Baker'ın trompetiyle yer aldığı kayıt, parçanın caz sahnesinde geniş yankı uyandıran ilk yorumlarından biri olmuştur. Nitekim Howard Brofsky'nin (1983) de belirttiği üzere, Baker'ın bu efsanevi yorumu *Metronome Yearbook 1954* tarafından "Yılın Caz Kayıtlarından Biri" olarak anılmıştır. Baker'ın 1952'deki bu enstrümantal başarısı ve hemen ardından 1954 yılında kaydettiği vokal yorumu şarkının popülerliğini zirveye taşımış; eser daha sonra Frank Sinatra ve Miles Davis (özellikle 1956'daki ilk kaydı ve sonraki düzenli icraları) gibi dev isimlerle kalıcı bir şekilde özdeşleşmiştir. Bu ikonlaşmış yorumlar sayesinde "*My Funny Valentine*", doğaçlama açısından geniş olanaklar sunan,

zamana karşı dayanıklı bir caz standardı ve caz tarihinin vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir.

5.3.4. Eserin formu ve müzikal yapısı

"*My Funny Valentine*", caz standartları literatüründe yapısal ve estetik olarak net bir şekilde balad (*ballad*) kategorisinde sınıflandırılmaktadır.

Eserin temel yapısı incelendiğinde, popüler şarkı formlarında sıklıkla görülen karakteristik AABA yapısına dayandığı, ancak orijinal 32 ölçülük yapının dışına çıkıldığı görülür. Besteci Richard Rodgers, eserin sonuna 4 ölçülük bir ek bölüm (*tag*) ilave ederek genel formu 36 ölçüye uzatmıştır (Brofsky, 1983). Broadway standartlarında yazılan bu tarz klasik şarkıların başında, genellikle sahnede yaşanan olaylar ile şarkı arasında köprü kurma işlevi gören kısa bir giriş (*verse*) bölümünün bulunduğu çalışmanın önceki bölümlerinde değinilmişti. Ancak bu teatral giriş (*verse*) bölümü, müzikal olarak nakarat (*chorus*) kadar ilgi çekici bulunmadığından caz müzisyenlerinin icralarında çoğu zaman göz ardı edilmiş ve icracılar tarafından doğrudan ana melodiye geçilmiştir (Kelly, 1999).

Eseri müzikal olarak ayırt edici kılan en temel unsurların başında, ton ve mod konusundaki belirsizliği (*ambiguity*) gelir. Orijinal melodi ağırlıklı olarak Do minör (*C minor*) tonunda seyretmesine rağmen, eserin köprü (B) bölümünde ilgili majör olan Mi bemol majör (*Eb major*) tonuna geçilir ve parçanın sonundaki ek bölümle (*tag*) birlikte eser yine Mi bemol majör tonunda karara bağlanarak sona erer (Brofsky, 1983). Form analizinde bu geçişler, icracıların cümleme tercihlerini doğrudan etkileyen birer yapısal unsur olarak dikkate alınmıştır.

Melodik yapı açısından eserin orijinal notasyonu, yumuşak fakat etkileyici bir melodik eğriye (*melodic curve*) sahiptir ve melodik doruk noktasına (*pitch climax*) 31. ve 32. ölçülerde uzatılan Mi bemol (Eb) notası ile ulaşır (Brofsky, 1983). Eserin melodik ses aralığı ise sadece bir minör onlu (orta Do'dan ince Mi bemol'e) aralığıyla oldukça sınırlı tutulmuştur (Kelly, 1999).

Sonuç olarak, "*My Funny Valentine*" eserin 36 ölçülük orijinal Broadway yazımı ve ilk sahne icraları bir caz yorumu değildir. Bu yorumlar; yazılı notaya sadık, bestecinin formunu ve söz yazarının metnini değiştirmeden aktarmayı hedefleyen teatral icralardır.

Ancak bu orijinal düz (*straight*) form; tezin ilerleyen bölümlerinde detaylıca inceleneceği üzere, bir caz icracısının asıl melodiyi (veya ritmi, armoniyi, hatta metni) ne kadar koruduğu veya ne kadar değiştirdiği konusunda mükemmel bir ölçüt sunmaktadır. Örneğin Chet Baker'ın melankolik ve tınısal yaklaşımıyla, Carmen McRae'nin ise dramatik geri cümleleme (*back-phrasing*) tekniğiyle bu eseri nasıl bambaşka şekillere soktuğunu ve nasıl "yeniden yarattığını" tam olarak ölçebilmemiz için vazgeçilmez bir referans noktası (*baseline*) işlevi görmektedir.

5.4. Chet Baker'ın "My Funny Valentine" Yorumu (Chet Baker Sings, Pacific Jazz)

Bireysel ifadenin ve özgün cümleleme (*phrasing*) yaklaşımının caz tarihindeki en çarpıcı örneklerinden biri, hiç şüphesiz Chet Baker'ın 1954 yılında kaydettiği efsanevi "*My Funny Valentine*" (*Chet Baker Sings, Pacific Jazz*) yorumudur. Louis Armstrong'un dışa dönük, köşeli ve ritmik olarak karmaşık scat cümlelemelerinin aksine Baker; kendi içe dönük ve melankolik trompet stilini vokaline birebir yansıtmış, tamamen kendine has minimalist bir cümleleme dili yaratmıştır (Palavicini, 2015). Bu yorum, eserin orijinal Broadway estetiğindeki metronomik ve katı yapıdan radikal bir kopuşu temsil eder. Baker bu katı yapıyı; *Cool Jazz* akımının temel karakteristikleri olan ritmik özgürlük, bol nefesli (*breathy*) bir ses rengi ve tıpkı trompetinden üflediği pürüzsüz notaları andıran, vibratodan arındırılmış bir düz ton (*straight tone*) kullanımıyla değiştirmiştir.

Notaları titreşimsiz uzatıp vibratoyu yalnızca ifadelerin en sonuna saklaması ve kelimeler arasında bıraktığı geniş dramatik boşluklar (*use of space*), bu enstrümantalist vokal tavrının en belirgin özellikleridir (Kelly, 1999).

Baker, melodiyi yorumlarken ritmi geriden takip edip kelimeleri geciktirse de (*back-phrasing*), orijinal notasyona büyük ölçüde sadık kalır. Ancak kendine özgü artikülasyonu ve tınısıyla şarkının tüm hissiyatını baştan aşağıya değiştirir. Bu durum, caz vokalinde cümlelemenin yalnızca melodiyi ritmik olarak esnetmek anlamına gelmediğini kanıtlar. Palavicini'nin de vurguladığı üzere Baker; tıpkı bir trompetçi gibi kullandığı nefes merkezli artikülasyonunu ve ses rengini (*tone color*), şarkı sözlerinin anlamsal vurgularıyla kusursuzca harmanlar. Böylece sanatçı, sadece bir enstrümanı taklit etmekle kalmaz; bu enstrümantal tavrı konuşma diline yakın, son derece samimi ve kişisel bir hikâye anlatımına dönüştürür (Palavicini, 2015).

Sanatçının bu samimi hikâye anlatımını destekleyen unsurlardan birisi ise geleneksel ölçü çizgilerine matematiksel bir kesinlikle bağlı kalmamasıdır. Balad icralarında sıklıkla gözlemlediğimiz ritmik özgürlüğü kullanarak, kelimeleri bazen geciktirir (geri cümleme / *back-phrasing*) bazen de beklenen vuruştan önce okur (öne çekme / *anticipation*). Örneğin, eserin 5. ve 6. ölçülerinde yer alan "*You make me smile with my*" dizesinde Baker, orijinal notasyonda ilk vuruşta (*downbeat*) girmesi gereken "*you*" kelimesini ikinci vuruşun sonuna (*upbeat*) kadar geciktirerek dramatik bir etki ve müzikal bir gerilim yaratmıştır.

Ardından gelen notaları ise, orijinal melodinin düz sekizlik yapısının aksine, beklenen vuruştan hemen önce (öne çekme / *anticipation*) okumaktadır. Bu süreçte Baker, düz sekizlikleri cazın esnek doğasına uygun olarak bilinçli bir şekilde üçlemelere (*triplets*) böler. Kasıtlı olarak yaratılan bu ritmik geciktirme ve üçleme kullanımı, altyapıda ritim grubunun çaldığı düz sekizliklerle çatışarak bir ritmik gerilim yaratır ve eserin katı çerçevesini yıkarak dinleyiciye o caz hissiyatını aktaran en temel yapıtaşlarından birine dönüşür.



Şekil 5.1. "*My Funny Valentine*" yorumunda 5. ve 6. ölçüler; ritmik geciktirme

Kaynak: (*back-phrasing*) ve üçleme kullanımı (Kelly, 1999, s. 86'dan uyarlanmıştır).

Baker'ın ritmik esnekliğinin yanı sıra, vokaline enstrümantal bir karakter katan bir diğer önemli unsur ise gecikmeli vibrato kullanımıdır. Klasik şan tekniğinde, sesin salonda yankılanması için her uzun notanın başından itibaren kullanılan geniş ve sürekli vibratonun aksine, literatürdeki transkripsiyon analizlerinin de doğruladığı üzere; Baker, eserin açılışındaki "*Funny*" kelimesini dördüncü vuruşun sonuna kadar tamamen titreşimsiz, düz bir tonla okur. Hemen ardındaki "*Valentine*" kelimesinde ise vibratoyu yalnızca kelimenin sonundaki "n" sessiz harfine geldiğinde, oldukça hızlı ve sık bir şekilde devreye sokar. Sesi

geleneksel bir şekilde baştan sona dalgalandırmak yerine, son ana kadar hareketsiz tutup vibratoyu yalnızca nefesin tükenişine sakladığı bu bilinçli tercih; onun ses tellerini tıpkı trompetinden ses çıkarırken uyguladığı enstrümantal disiplinle yönettiğinin ve sesini adeta trompetinin organik bir uzantısı gibi kullandığının en somut müzikal kanıtıdır (Kelly, 1999).

Baker'ın ilk iki ölçüdeki bu enstrümantalist vokal tavrı, yalnızca tınısal değil aynı zamanda ritmik bir manifestodur. Aşağıdaki transkripsiyonda (Şekil 5.2.) görüldüğü üzere sanatçı; "Funny" ve "Valentine" kelimelerini düz tonla (straight tone) okurken, arka plandaki düz sekizlik ritim altyapısına karşı vokali bilinçli olarak üçleme altbölünmelerine (*triplet subdivisions*) ayırmış ve kelimeleri geciktirerek o meşhur rahat, "tembel" (*lazy/laid-back*) artikülasyonunu yaratmıştır.



Şekil 5.2. "My Funny Valentine" eserinin ilk iki ölçüsünde Baker'ın vokal çizgisi. 'Funny' ve 'Valentine' kelimelerindeki ritmik üçleme (*triplet*) alt bölünmeleri ile düz ton (*straight tone*) ve gecikmeli vibrato (*delayed vibrato*) kullanımının eşzamanlı gösterimi

Kaynak: (Kelly, 1999, s. 85'ten uyarlanmıştır).

Eserin orijinal Broadway estetiğindeki akustik sahnelerde, şarkıcıların orkestrayı bastırmak ve en arka sıraya ulaşmak için geliştirdikleri sürekli sesi ulaştırma zorunluluğu, Baker'ın yorumunda yerini mikrofonun sağladığı mutlak bir akustik özgürlüğe bırakır. Nitekim Lebon'un (1999, aktaran Jensen, 2005) da belirttiği gibi, akustik olarak sesi yansıtma ihtiyacından kurtulan caz şarkıcıları, ses tellerini tamamen gevşeterek sesin içindeki o nefesliliği/nefes sesini (*breathiness*), pürüzleri ve derinliği ön plana çıkarabilirler. Literatürdeki analizlerin de ortaya koyduğu üzere Baker'ın vokali, yüksek ve şaşırtıcı derecede feminen bir alto ses rengine sahiptir, özellikle balad icralarında belirginleşen bu fısıltılı doku, aslında mikrofonun varlığıyla mümkün olan bilinçli bir fizyolojik tercihtir (Kelly, 1999).

Vokal pedagojisinde nefesli fonasyon (*breathy phonation*) olarak adlandırılan bu teknik; fizyolojik olarak ses tellerinin kapanma direncinin minimumda tutulması ve buna

karşılık dışarıya doğru aşırı bir nefes akışının sağlanmasıyla elde edilir (Malde vd., 2020, aktaran McLean, 2022). Baker, mikrofonu adeta ses tellerinin ayrılmaz bir uzantısı gibi kullanarak, klasik şanda verimsiz veya kusurlu sayılabilecek bu nefes sızıntısını son derece samimi ve melankolik bir stil aracına dönüştürmüştür.

Chet Baker'ın 1954 tarihli "*My Funny Valentine*" vokal kaydında gözlemlediğimiz bir diğer önemli unsur ise literatürde karşılaşılan "melodik sadakat" ikilemidir. Baker, trompet sololarında melodiyi oldukça özgür bir biçimde değiştirip süslerken; bu vokal kaydında orijinal melodinin notalarından hiçbir şekilde sapmaz ve söylediği her nota orijinal partisyondakiyle birebir örtüşür (Kelly, 1999).

Transkripsiyon analizlerinin de doğruladığı üzere, Baker'ın bu icradaki vokal aralığı oldukça sınırlıdır ve parçayı Do4 (C4) ile Mi bemol 5 (Eb5) aralığında (bir oktav ve minör üçlü) söylemiştir; bu aralık, orijinal melodinin yazılı olduğu aralığın ta kendisidir (Kelly, 1999).

Şarkı sözlerinin varlığının, icracıya enstrümantal bir performansta bulunmayan belirli melodik ve ritmik sınırlar dayattığı gözlemlenmektedir. Bir enstrümantalist (örneğin bir saksafoncu), sırf *swing* hissiyatını artırmak veya ritmik bir gerilim (*groove*) yaratmak için notaları tamamen rastgele (*arbitrary*) bir şekilde bölebilir, geciktirebilir veya uzatabilir. Ancak bir şarkıcı bunu yapamaz; çünkü kelimelerin, konuşma dilinden gelen doğal hece vurgularına dayalı prosodik bir yapısı bulunmaktadır (Meador, 2012, aktaran Palavicini, 2015).

Buna ek olarak, çalışmanın önceki bölümlerinde de değinildiği üzere, bir trompetçi veya piyanist notaları birbirine kusursuz bir pürüzsüzlükle (*legato*) bağlayarak uzun cümleler çalabilirken; şarkıcı, melodiyi taşıyabilmek için ünlü harflere ihtiyaç duyar ve kelimelerin anlaşılabilmesi için sürekli olarak ünsüz harflere çarpmak zorundadır. Ünsüz harfler, ses tellerindeki hava akışını keserek doğal birer ritmik atak veya perküsyon işlevi görür. Vokale özgü bu fizyolojik gerçeklik, şarkıcının bir nefeste kuracağı cümlenin uzunluğunu ve ritmik akışını, enstrümantaliste kıyasla çok daha köşeli ve sınırlı hale getirir (Lyons, 2008, aktaran Palavicini, 2015).

Melodik açıdan bakıldığında ise, bir şarkı iyi yazıldığında notaların melodik aralıkları, o kelimelerin doğal konuşma dilindeki iniş çıkışlarına (tonlamalarına) göre tasarlanır. Bir enstrümantalist orijinal melodiyi tamamen çöpe atıp, aynı akorlar üzerine

yepyeni, karmaşık ve geniş atlamalı *bebop* melodileri doğaçlayabilir. Ancak şarkıcı, kelimelerin anlamsal bütünlüğünü seyirciye aktarmakla, yani "hikâye anlatmakla" yükümlüdür. (Lyons, 2008, aktaran Palavicini, 2015). Ünlü caz eleştirmeni Bob Blumenthal'ın da vurguladığı üzere; eğer şarkıcı melodideki bu aralıkları aşırı değiştirir veya notaları çok fazla bozarsa, kelimelerin taşıdığı duygusal ton/vurgu yok olur ve dinleyici şarkının hikâyesini tamamen kaybeder (Blumenthal, t.y.).

İşte tam da vokali kısıtlayan bu melodik ve anlamsal sınırların bir sonucu olarak Baker; geleneksel notasyon okuma konusundaki eksikliğinin de getirdiği içgüdüsel bir yaklaşımla, şarkıyı metronomik ölçü çizgilerine (*bar line*) bağlı kalarak değil, tamamen kendi müzikal duyumuyla yorumlamıştır (Kelly, 1999). Orijinal notalara gösterilen bu katı sadakate rağmen, Baker'ın ölçü içindeki ritmik özgürlüğü ve eseri üçleme (*triplet*) hissiyatıyla yeniden kurgulaması, bu icrayı caz vokal tarihi açısından olağanüstü bir yeniden yaratım hâline getirmektedir.

Öte yandan, kaydın devasa ticari başarısına rağmen o dönemdeki Robert Gordon gibi bazı geleneksel caz eleştirmenleri, Baker'ın bu içedönük, yumuşak ve titrek (*quavering*) sesini sert bir dille eleştirmiş ve kaydı "caz açısından tam bir felaket" (*unmitigated disaster*) olarak nitelendirmişlerdir (Gordon, 1986, aktaran Kelly, 1999, s. 109). Ancak zaman, Baker'ın bu benzersiz ve kırılğan vokal estetiğini haklı çıkarmış ve bu yorum, caz vokalinde bir dönüm noktası kabul edilerek sanatçının imza şarkısı (*signature tune*) haline gelmiştir (Kelly, 1999).



Şekil 5.3. Chet Baker'ın vokal yorumu (üstte) ile orijinal melodinin (altta) karşılaştırması, ölçü 10-12. Baker'ın ritmi geciktirirken (*delay/back-phrasing*) orijinal perdelere (notalara) olan mutlak sadakati

Kaynak: (Kelly, 1999, s. 88'den uyarlanmıştır).

Bu noktaya kadar incelenen tüm bu vokal yaklaşımlarını tam olarak anlayabilmek için; Baker'ın sesini ve enstrümanını "aynı müzikal zihnin iki farklı yansıması" olarak ele almak gerekir. Öne sürülen bu bütüncül yaklaşım, sanatçının Mayıs 1953'te The Haig kulübünde kaydettiği enstrümantal "*My Funny Valentine*" yorumu ile, aylar sonra 1954'te stüdyoda kaydettiği vokal versiyonu yan yana konulduğunda tartışmasız bir şekilde ispatlanmaktadır.

Literatürdeki karşılaştırmalı transkripsiyon analizleri; Baker'ın vokal kaydındaki ses renginin, dar ses aralığının, cümleleme yapısının ve genel müzikal ifadesinin, trompet stiliyle neredeyse birebir aynı olduğunu kanıtlamaktadır. Şarkı sözlerinin doğası gereği orijinal melodiye sadık kalsa da; nefesini tıpkı bir enstrüman çalar gibi yöneterek çalma ve söyleme disiplinlerini kusursuz bir biçimde sentezlemiş ve tek bir müzikal ifadeye dönüştürmüştür (Kelly, 1999).

Dahası, bu iki icra arasındaki organik bağ yalnızca tavırla sınırlı kalmamış, şarkının müzikal dokusu ve aranjmanına da milimetrik bir benzerlikle yansımıştır. Tıpkı 1953 tarihli trompet kaydında olduğu gibi, 1954 vokal versiyonunun da ilk dört ölçüsünde Baker'a yalnızca dörtlük notalarla yürüyen (*walking*) bir kontrabas eşlik eder; piyano ve armonik altyapı her iki kayıta da ancak beşinci ölçüde devreye girer (Kelly, 1999). Bu muazzam benzerlik, Baker'ın *Cool Jazz* estetiğine özgü o boşluklu ve yalnız atmosferi, hem enstrümantal hem de vokal olarak tamamen aynı müzikal mimariyle kurguladığının en net göstergesidir.

Chet Baker'ın 1954 tarihli bu kayıta vokalindeki bu melankolik ve tembel tavrı, sadece kendi ses kullanımıyla değil, aynı zamanda eşlikçi enstrümanların armonik tercihleriyle de desteklenmiştir. Eserin son "A" bölümünün sonuna gelindiğinde (34. ölçü), orijinal Broadway partiyonunda yer alan ve aydınlık bir bitiş hissi veren Mi bemol majör (Eb Major) kadansı (ii7 - V7 - I) terk edilir. Bunun yerine, Do minör (C Minor) tonunda karanlık bir ii-7b5 - V7b9 - i kadansı çalınır.

Literatürdeki transkripsiyon analizlerine göre; eseri majör yerine minör bir tonla bitirme tercihi tamamen dramatik bir efekt yaratmak amacıyla yapılmış olup, parçanın genel ruh hâlini çok daha kasvetli ve içedönük bir hâle getirmektedir (Kelly, 1999). Baker'ın kırılğan vokali altyapıdaki bu minör dönüşümle birleştiğinde, *Cool Jazz* akımının o meşhur dumanlı atmosferi kusursuz bir şekilde inşa edilmiş olur.

Chet Baker'ın *"My Funny Valentine"* yorumunda kullandığı tüm bu ritmik, tınısal ve armonik esnemelerin orijinal Broadway partisiyonu ile ölçü ölçü karşılaştırmalı tam transkripsiyonu Ek 1'de sunulmuştur.

5.5. Carmen McRae'nin Hayat Hikâyesi ve Caz Vokal Estetiğindeki Yeri

Carmen McRae, 8 Nisan 1920'de New York'taki bir Harlem hastanesinde dünyaya geldi. Sekiz yaşında klasik piyano dersleri alarak başladığı müzik eğitimi; hiçbir zaman resmi bir şan eğitimi almamış olan sanatçıya derin bir armonik kavrayış ve içgüdüsel bir ritim duygusu (caz jargonundaki meşhur adıyla bir "iç saat" / *inner clock*) kazandırarak onun caz vokal estetiğinin temelini oluşturdu. Kendi ifadesiyle piyano geçmişinin kariyerindeki yerini şöyle özetler: *"Müzik eğitimi aldığım deneyim, beni bugün bulunduğum yere getirdi. Bu deneyim olmasaydı belki de şarkı söylemiyor olurdum; ya da şarkıcı olsaydım bile, şu anda yaptığım kadar etkileyici olmayabilirdi"* (McRae, 1977, aktaran Friedwald, 1996, s. 391).

Tıpkı aynı dönemi paylaştığı Ella Fitzgerald gibi Harlem'deki efsanevi Apollo Tiyatrosu'nda düzenlenen bir yetenek yarışmasını kazanarak caz dünyasına ilk adımını atan McRae, bu etkinlik sayesinde şarkı yazarı Irene Kitchings ile tanıştı. Kitchings onu dönemin büyük orkestralarıyla ve efsanevi Billie Holiday ile bir araya getirdi. Billie Holiday'in genç McRae üzerindeki etkisi o kadar büyüktü ki, sanatçı yıllar sonra *"Billie Holiday hiç var olmasaydı, ben de muhtemelen olmazdım"* diyerek bu mirası onurlandırmıştır (Ring, 2010, s. 103).

McRae'nin profesyonel bir caz şarkıcısı olma serüveni oldukça zorlu başladı. Ailesi onun şov dünyasında kariyer yapmasını istemiyor, bunun yerine okula gidip sekreter olmasını tercih ediyordu. Ailesinin isteklerine karşı gelmekte zorlanan McRae, iki yıl boyunca Washington D.C.'de bir devlet kurumunda büro işleri yapsa da hayallerinden asla vazgeçmedi. 1943'te Brooklyn'e dönerek gündüzleri ofis işlerine devam ederken, geceleri Benny Carter, Count Basie ve Mercer Ellington gibi caz devlerinin liderlik ettiği gruplarda şarkıcıların yerine geçerek sahne tozunu yutmaya başladı (Gourse, 2001).

Kariyerindeki asıl kırılma noktası ise 1948'de Chicago'ya giderek kendi piyano eşliğinde şarkı söylemeye başlaması ve ardından 1952'de New York'a dönerek *Bebop*

akımının merkezi sayılan *Minton's Playhouse*'da sahne almasıyla gerçekleşti. 1954 yılında *Carmen McRae* ve *Easy to Love* adlı ilk iki albümünü çıkaran sanatçı, aynı yıl *DownBeat* dergisi tarafından "En İyi Yeni Kadın Vokalist" seçildi (Smith ve Fink, 1988).

Kırk yılı aşkın aralıksız kariyeri boyunca dumanlı (*smoky*) ve sıcak ses rengiyle öne çıkan McRae, kelimeleri kendi kuşağının bir diğer efsanesi Ella Fitzgerald gibi pürüzsüz ve saf bir tonla söylemez. Aksine, literatürde de sıklıkla vurgulandığı üzere, sanatçının sesinde hayata dair derin bir şüphecilik, yaşanmışlık ve hafif alaycı bir tavır vardır. McRae kelimeleri eze eze, vurgulara basarak, adeta dinleyicinin tenine batırarak ve beynine kazıyarak söyler; böylece şarkı sözlerindeki gizli ironiyi ustalıkla ortaya çıkarır. Caz terminolojisinde genellikle *biting* olarak tanımlanan bu karakteristik ses; sadece "tatlı" olmaktan ziyade keskin, batıcı ve son derece gerçektir. Şarkı sözlerini büyük bir samimiyet, teatral bir derinlik ve kusursuz bir diksiyonla aktarmadaki ustalığı, onu caz tarihinin en büyük hikaye anlatıcılarından biri haline getirmiştir (Crowther ve Pinfold, 1986).

5.6. Carmen McRae'nin Performans Analizleri ve Teknik Yaklaşımı

5.6.1. "Didn't We" ve "a beautiful friendship" eserleri üzerinden mikro analizler

Chet Baker'ın sesini adeta bir nefesli saz gibi kullandığı, sese ve melodiye odaklanan enstrümantal yaklaşımının aksine; efsanevi caz vokali Carmen McRae, caz icrasına tamamen edebi ve teatral bir perspektiften yaklaşır. McRae'nin vokal estetiğinin merkezinde melodinin kendisinden ziyade, doğrudan şarkı sözleri ve bu sözlerin anlamsal derinliği yatmaktadır. Kendi ifadesiyle bu felsefesini şöyle açıklar: "Her kelime benim için çok önemlidir. Önce şarkı sözleri gelir, sonra melodi. Söylemeye karar verebileceğim bir şarkının sözleri, sizi ikna edebileceğim bir şeyler içermelidir." (McRae, 1984, aktaran Gourse, 1984, s. 281)

Bu, bir aktrisin sahnede canlandıracağı bir rolü seçmesine benzer. Literatürdeki vokal analizlerinde müzik eleştirmeni Gleason (1975), McRae'nin şarkı sözlerini aktarma becerisini, ünlü İngiliz tiyatro oyuncusu Sir Laurence Olivier'nin bir Shakespeare tiradını icra etmesine benzeterek onun bu kusursuz diksiyonunu ve dramatik yeteneğini vurgular.

McRae'nin caz vokalindeki bu eşsiz hikaye anlatıcısı (*storyteller*) kimliğini inşa ederken başvurduğu en önemli teknik, performansını alışlagelmiş bir müzik icrasından çıkarıp son derece samimi ve usta işi bir sohbet/günlük konuşma havasına sokmasıdır. Sekiz yıl boyunca piyanistliğini yapan Simmons'ın da belirttiği üzere McRae, “heceler ve kelimelerle adeta aşk yaşayarak” (*romance with words and syllables*) şarkı söyler; kelimelerin altında yatan duyguları dinleyiciye tam olarak geçirebilmek için bilinçli olarak sözcükleri yavaşlatır, heceleri keskin bir diksiyonla vurgular ve dramatik bir ifade yaratır (Simmons, 1984, aktaran Gourse, 1984, s. 265).

Bu sohbet hissiyatını ve teatral etkiyi yaratmak için kullandığı en güçlü müzikal araç ise, kelimeleri beklenen vuruşların çok daha sonrasına kaydırıldığı geri cümleme (*back-phrasing*) tekniği ve ritmik boşlukların stratejik kullanımıdır. McRae için müzikal boşluklar ve sessizlikler, sadece nefes almak için bırakılmış teknik aralar değil, bizzat müziğin ve hikâyenin ayrılmaz bir parçasıdır. McRae, bir sonraki cümleyi söylemeden önce duraklayıp adeta ne söyleyeceğini düşünüyormuş gibi yaparak dinleyicide büyük bir müzikal gerilim ve beklenti yaratır (Gourse, 1984).

Bir önceki bölümde sınırları çizilen tarihsel ve teknik altyapıyı, özellikle de arka plandaki bu sarsılmaz 4/4'lük ritmik zeminin sağladığı özgürlüğü kullanan McRae; bu ritmik esnetme pratiğini çok daha incelikli ve entelektüel bir seviyeye ulaştırmıştır. Geleneksel Broadway icrasındaki o metronomik ve esnemez akış; McRae'nin yorumunda vokal cümlemenin (*phrasing*) bir lastik gibi sündürüldüğü, kelimelerin anlamlarının notalara galip geldiği ve "*My Funny Valentine*" gibi karanlık bir eserin gerçek bir melankolik monoloğa dönüştüğü bir başyapıt hâlini alır.

Carmen McRae'nin vokal estetiği ve cümleme anlayışı, en büyük ilham kaynağı olan Billie Holiday'den devraldığı "konuşur gibi söyleme" geleneği ile 1940'ların sonundaki Bebop akımının kesişim noktasında durur. Literatürdeki analizlerin de vurgulandığı üzere McRae, Bebop'un ortaya çıkışından doğrudan etkilenen şarkıcılar arasında kritik bir figür olmuş ve popüler baladları bop stiline özgü karmaşık cümlemelerle yorumlamıştır (Bemis ve Kernfeld, 2002).

Ancak McRae'nin stili, Holiday'in o meşhur duygusal kırılganlığından belirgin bir biçimde ayrılarak, metne daha entelektüel ve ironik bir mesafeden yaklaşır. Klasik bir caz vokalistinden farklı olarak McRae, şarkı sözlerini duygusal bir dramatizasyondan ziyade,

anlamsal bir vurgu aracı olarak kullanır. Nitekim eleştirmen James Nodal da McRae'nin o esrarengiz, karanlık kontralto sesinin, şarkı sözlerinin bu "ironik yorumlanmasına" dayandığını ve onu diğerlerinden ayıran en belirgin özelliğin bu acı-tatlı realizm olduğunu belirtir (Nodal, 2020, aktaran Morrow, 2020). Bu bağlamda McRae, şarkıcının geleneksel "metin taşıyıcısı" işlevini bir adım öteye taşıyarak; metni sadece iletmekle kalmaz, onu o anda "işler", kelimelerle adeta oynar ve ironik bir şekilde yeniden yorumlar.

Vokal pedagojisinde ve caz literatüründe McRae ile özdeşleşen en önemli teknik, ritmik olarak bilinçli gecikmelerle (vuruşun gerisinde / *behind-the-beat* veya gecikmeli cümleleme / *delayed phrasing*) oluşturduğu "kontrollü gecikme" eylemidir. Müzikolog Mark Gridley'in cazda ritmik esnekliğini tanımlarken bahsettiği o meşhur geriye yaslanmış hissiyat (*laid-back feel*); McRae'de ritmik bir gevşeklikten veya belirsizlikten ziyade, son derece matematiksel ve kontrollü bir gerilim aracı olarak tezahür eder (Gridley, 1988). Onun cümleleme yaklaşımı metrik sadakatten çok, kelimelerin anlamsal vurgusuna hizmet etmektedir.

McRae zamanı esneterek kelimeleri geciktirdiğinde, dinleyiciye yalnızca müzikal bir boşluk (*space*) sunmakla kalmaz; aynı zamanda metni sindirmesi ve cümlenin ardındaki ironiyi fark etmesi için bilinçli bir zaman tanır. John Steane'in şarkıcılar için bahsettiği "sıradan insanların arzularını dile getirme" yetisi (Steane, 1999), McRae'nin bu usta işi zaman manipülasyonu sayesinde sözlerin alt metnini açığa çıkaran alaycı ve entelektüel bir bilince dönüşür.

5.6.2. Piyanistik duyum ve enstrümantalist vokal ifade modeli

McRae'nin ritmik esnekliğinin ve kelimeleri geciktirmesinin arkasındaki bir diğer belirleyici unsur ise onun bir vokalistten ziyade bir "enstrümantalist" gibi düşünmesidir. Küçük yaşlardan itibaren aldığı piyano eğitiminin de etkisiyle, karmaşık caz armonilerindeki gizli iç sesleri (*inner voices*) ve diyez dokuz (#9) gibi gerilimli uzantıları duyabilme yeteneği kazanmış; bu armonik farkındalık ona melodik varyasyonları ustalıkla manipüle etme özgürlüğü vermiştir. Paul Berliner'in cazda doğaçlamanın ve ritmik esnekliğin, müzisyenlerin birbirleriyle olan mikro düzeydeki etkileşimlerinden (*interactivity*) doğduğu yönündeki tezini doğrularcasına (Berliner, 1994), McRae de geleneksel "vokalist ve eşlikçisi" modelinin ötesine geçmiştir.

Thelonious Monk ve Dave Brubeck gibi isimlerle kurduğu müzikal diyaloglarda vokal hattını bir enstrüman gibi kurgulamış; cümle sonlarını açık bırakma veya ritmik olarak havada asılı tutma gibi ileri seviye cümleme pratiklerini ustaca kullanmıştır. Klasik şan geleneğindeki katı kısıtlamaların aksine, McRae'nin piyanistik duyumundan beslenen bu "enstrümantal özgürlüğü"; caz standartlarının kalıcılığını sağlayan melodik yapı ile metinsel ifade arasındaki o dramatik gerilimi karakteristik bir biçimde yönetmesini sağlamıştır.

McRae'nin piyanistik duyumunun ve enstrümantal yaklaşımının en somut kanıtı, geleneksel şan pedagojisinin kaçındığı karmaşık akor uzantılarını vokal hattına çekinmeden dâhil edebilmesidir. Sanatçı; vokal çizgisini yalnızca temel akor sesleri (kök, üçlü, beşli) üzerine kurmak yerine, piyanodaki en gerilimli iç seslerden biri olan diyez dokuz (#9) gibi uzantıları doğrudan hedefe alarak (*target note*) ustalıkla yakalar. Vokal hattı ile piyano eşliği arasındaki bu mikro düzeydeki armonik kilitlenme, onun melodiyi salt bir "şarkıcı" gibi değil; armoniyi bizzat yönlendiren bir enstrümantalist gibi duyduğunun en açık göstergesidir.

Bunun literatürdeki en çarpıcı ve sarsılmaz örneği, sanatçının 1988 tarihli *Carmen Sings Monk* albümünde yer alan Thelonious Monk bestesi "*In Walked Bud*" (vokal versiyonuyla "*Suddenly*") icrasında karşımıza çıkmaktadır. McRae; bu parçadaki solosunun ikinci A bölümüne başladığında, vokal çizgisini doğrudan E7 akorunun 13'lüsü üzerine kurarak giriş yapar ve hemen ardından gelen D7 akorunda ise 11'li uzantısını kusursuz bir entonasyonla vurur (Johnson, 2005, ss. 20-21). Bir caz şarkıcısının bu karmaşık iç sesleri bir saksafoncu edasıyla yakaladığı bu anlar, vokalin enstrümantal sınırları nasıl aştığının işitsel bir kanıtıdır.

5.6.3. Göğüs rezonansı (chesty-mix) ve "a beautiful friendship" performansı

Chet Baker'ın *Cool Jazz* estetiğiyle şekillendirdiği, kafa sesine (*head voice* / alto) dayalı ve bol nefesli o melankolik yaklaşımına karşılık; caz vokalinde kelime odaklı hikâye anlatıcılığının bambaşka bir boyutu Carmen McRae'nin icralarında vücut bulur. Vokal pedagojisi literatüründeki analizler, McRae'nin sesindeki o ağırlığı, karanlığı ve teatral derinliği verebilmek için büyük oranda göğüs sesini (*chest register*) veya göğüs ağırlıklı miks sesini (*chesty-mix*) kullandığını ortaya koymaktadır (McLean, 2022).

Belgesellerde ve literatürde "şarkıların ressamı" (*the painter of song*) olarak da anılan McRae'nin vokali (Van Der Sluys, 2017); son derece sıcak bir yapıya sahip olmakla birlikte, göğüs rezonansının getirdiği o tok ve dramatik hacmi barındırır. Baker kelimeleri nefesli bir düz tonla (*straight tone*) okumayı tercih ederken; McRae metni renklendirmek/tasvir etmek (*text-painting*) için kelime vurgularıyla, keskin bir artikülasyonla ve tıpkı Baker gibi uzun notaların yalnızca en sonuna eklediği kontrollü gecikmeli/sondaki vibratoyla (*delayed/terminal vibrato*) çok daha cesur ve dramatik bir vokal oyunu sergiler.

Chet Baker'ın notaları geciktirmesi genellikle *Cool Jazz*'ın ve trompetinin o melankolik, geriye yaslanmış (*laid-back*) karakterinden beslenirken; Carmen McRae'nin geciktirme tekniği tamamen şarkı sözlerinin dramaturjisi ve sohbet/günlük konuşma doğallığı (*conversational style*) ile ilgilidir. Daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere, McRae melodiyi armonik akışın gerisinde bıraktığı bu meşhur geri cümleme (*back-phrasing*) tekniğini en çok müzikte dramatik bir boşluk (*space*) ve gerilim/beklenti (*suspense*) yaratmak için kullanır.

Sanatçının bu teatral zaman manipülasyonunun en net görüldüğü eserlerden biri, 1979 tarihli "*A Beautiful Friendship*" (*Live at Midem*) yorumudur. Van Der Sluys'un (2017) literatürdeki transkripsiyon analizlerinde de açıkça görselleştirildiği üzere; McRae şarkının orijinal metrik yapısını kırarak melodiyi sürekli senkoplarla böler, cümlelerin girişini kasten geciktirir (ritmik yer değiştirme / *rhythmic displacement*) ve *swing* hissiyatını vurgulamak için orijinal melodiyi ritmik varyasyonlar ve üçlemelerle (*triplets*) adeta baştan aşağı yeniden yazar.

The image shows a musical score for the song "A Beautiful Friendship". It compares the original melody (Orig.) with a cover version (CM). The score is in 3/4 time and features various chords and phrasing techniques. The lyrics are: "THIS IS THE END OF A BEAU-TI-FUL FRIEND-SHIP. IT END-ED A MO-MENT A-GO. IT HAPP-ENDED A MO-MENT A-GO." The CM version includes annotations for "BACK-PHRASING", "BACK-PHRASING, ARTICULATION, RHYTHMIC VARIATION", and "BACK-PHRASING, RHYTHMIC VARIATION, INFLECTION".

Şekil 5.4. "A Beautiful Friendship" icrasının ilk 8 ölçüsü üzerinden karşılaştırmalı analiz.

Üst dizekte orijinal melodi, alt dizekte ise McRae'nin yorumu yer almaktadır. Görselde sanatçının kelimeleri kasten geciktirmesi (back-phrasing) ve senkoplu üçlemeler (triplets) kullanarak swing hissiyatını artırması açıkça görülmektedir

Kaynak: (Van Der Sluys, 2017, s. 5'ten uyarlanmıştır).

5.6.4. "Didn't We" baladı ve metin boyama (text-painting) teknikleri

McRae'nin kelimeleri yalnızca ritmik olarak değil, anlamsal olarak da nasıl manipüle ettiğinin en güçlü kanıtı, *The Art of Carmen* albümündeki "Didn't We" baladı yorumudur. Jimmy Webb bestesi olan bu eserde McRae, bir baladı sözlerin anlamına yönelik derin bir düşüncelilikle (*lyrical thoughtfulness*) okuma konusundaki karakteristik yeteneğini sergilemektedir (Van Der Sluys, 2017).

Aşağıdaki transkripsiyon analizinde (Şekil 5.5.) dikkat çeken en önemli detay, sanatçının hikâye anlatıcılığını zirveye taşıyan ve görselde açıkça tespit edilen şu vokal tekniklerinin eşzamanlı kullanımını:

- **Metin Betimleme (Text-painting):** Metni sesle renklendirme tekniğidir. Örneğin McRae, metindeki "long" kelimesini söylerken, kelimenin anlamsal karşılığını

dinleyiciye hissettirmek amacıyla o notayı ve müzikal cümleyi bilinçli olarak esnetip uzatmıştır.

- **Kelime Vurgusu (Word stress):** Cümlelerin dramatik etkisini artırmak için "this time" gibi spesifik kelimelerin ağırlığının ve vurgusunun artırılmasıdır.
- **Gecikmeli Vibrato Kullanımı (Delayed vibrato):** Tıpkı Chet Baker'ın trompetvari yaklaşımında olduğu gibi, sesin önce düz bir tonda tutulup vibratonun cümlelerin en sonuna saklanarak eşsiz bir müzikal gerilim yaratılmasıdır.
- **İleri/Geri Cümleme ve Müzikal Boşluk Kullanımı (Forward/back-phrasing and space):** Kelimelerin kasten beklenen vuruştan öne çekilmesi veya geciktirilmesi ve cümlelerin etkisini artırmak için aralara bilinçli müzikal boşluklar/sessizlikler eklenmesidir.

Artikülasyon ve Ses Rengi (Tone color) Değişimi: Kelimelerin anlamsal yüküne göre keskin bir artikülasyon kullanılması ve sesin karakteristik renginin (karanlık/parlak) anlık olarak değiştirilmesidir.

The image displays a musical score for the song "Didn't We". It is divided into two main sections, each with an original melody (Orig.) and Carmen McRae's interpretation (CM). The first section covers the lyrics "THIS TIME WE AL - MOST MADE OUR POEM RHYME, AND". The second section covers "THIS TIME WE AL - MOST MADE THAT LONG HARD CLIMB.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the original melody, chords are indicated: C#m, C#m/B, BbW/Bb, and F7/A. Above McRae's interpretation, chords are indicated: Abmaj7, Eb/G, F#m7, G#m7, and Abmaj7. Below the original melody, annotations include "FORWARD-PHRASING", "INFLECTION", and "BACK-PHRASING, ALTERED RHYTHM". Below McRae's interpretation, annotations include "VIBRATO", "ORNAMENTATION, ARTICULATION", "TEXT PAINTING, ORNAMENTATION", and "TONE COLOR, WORD STRESS".

Şekil 5.5. "Didn't We" baladının orijinal melodisi (üstte) ile Carmen McRae'nin (altta) yorumunun karşılaştırması. Kelimelerin anlamsal vurgusuna yönelik yapılan uygulamalar (text-painting), gecikmeli vibrato (delayed vibrato) ve ileri/geri cümleme (forward/back-phrasing)

Kaynak: (Van Der Sluys, 2017, s. 8'den uyarlanmıştır).

5.6.5. Rubato zamanlama ve kelime vurgusunun dramaturjik rolü

Çoğu caz standardı melodisi, öngörülebilir ve tekrarlayan müzikal fraz yapılarıyla yazılmıştır. Bir melodiyi kişiselleştirmek ve alışlagelmiş sınırların dışına çıkarmak için şarkıcının başvurabileceği en önemli stilistik araçlardan biri serbest zamanlama (*rubato*) tekniğidir. İtalyancada "çalınan zaman" anlamına gelen ve katı bir metronomik zamanlamanın olmamasını ifade eden *rubato*; doğru kullanıldığında ifade gücü yüksek ve özgür bir etki yaratır (Van Der Sluys, 2017).

Carmen McRae'nin performanslarında sıklıkla görüldüğü üzere şarkıcı, kendi takdirine bağlı olarak tempoyu hızlandırabilir veya yavaşlatabilir. Konuşmaya çok benzeyen bu şarkı söyleme tarzı, aslında klasik operadaki bir arianın resitatif bölümüyle büyük bir felsefi benzerlik taşır. Ancak bu teknik, hem vokalistin hem de eşlikçinin (piyanistin) birbirlerine karşı son derece farkında ve duyarlı olmasını gerektirir. Her iki taraf da o anda hazır bulunur ve birbirlerini dikkatle dinlerse, müzikal olarak birbirlerine çok daha organik bir şekilde yanıt verebilir ve ayrı bireyler olarak değil, tek bir akıcı ekip olarak hareket edebilirler (Van Der Sluys, 2017, s. 7).

Zamanın bu şekilde bükülmesinin yanı sıra, kelime vurgusu (*word stress*) ve artikülasyonun bilinçli kullanımı da dinleyicinin metnin anlamını ve arkasındaki dramatik duyguyu hissetmesini sağlamak için büyük bir önem taşır. Caz vokalinde, hangi kelimelerin vurgulanacağını seçimi, cümlelerin anlamsal boyutunu ve hikâyenin yönünü doğrudan değiştirir.

Örneğin, klasik caz standartlarından "*You Don't Know What Love Is*" şarkısının açılış cümlesi ("You don't know what love is, until you've learned the meaning of the blues"), hangi kelimelerin vurgulandığına bağlı olarak tamamen farklı anlamlara gelebilir. Bir şarkıcı "*you*" ve "*you've*" kelimelerini vurgulayarak doğrudan karşısındaki kişiyi hedef alan suçlayıcı bir ton yaratabilirken; bir başka yorumda kelimelerdeki vurgu yerleri değiştirilerek çok daha içsel, kişisel bir deneyim ve melankoli yansıtılabilir (Van Der Sluys, 2017). McRae gibi kelime odaklı şarkıcılar, artikülasyon ve kelime vurgusunu bu şekilde manipüle ederek, sadece ezberlenmiş bir metni okuyan birer seslendirici olmaktan çıkar ve metne anında yeni anlamlar yükleyen usta birer oyuncuya dönüşürler.

5.7. Carmen McRae'nin "My Funny Valentine" İcrasındaki Metrik Yer

Değiştirme Analizi

Carmen McRae'nin kelimeleri merkeze alan ve dramatik boşluklar üzerine kurulu bu estetik mimarisi, onun "*My Funny Valentine*" yorumunda somut bir başyapıta dönüşür. Estetik felsefecisi Levinson (2013), caz vokalinde zamanı kasten geciktirme, geriye yaslanma (*laying back*) veya geri cümleleme (*back-phrasing*) ve notaları alışılmışın dışında uzatma/kısaltma pratiğinin yalnızca matematiksel bir tercih olmadığını; dinleyiciye anlık bir umursamazlık, durgunluk/rehavet (*languorousness*) veya şefkatli bir yoğunluk aktaran doğrudan bir duygu aktarım aracı olduğunu ortaya koyar.

Levinson'ın genel caz vokali için çizdiği bu "zamanı bükerek duyguyu yönetme" felsefesinin en karakteristik ve spesifik uygulamalarından biri, McRae'nin "*My Funny Valentine*" icrasında karşımıza çıkmaktadır. Bir önceki bölümde detaylandırılan o sağlam "iç saatinin" verdiği ritmik özgüvenle McRae, eserin açılışını sabit bir metronomik nabza bağlı kalmaksızın, piyano eşliğinde tamamen serbest zamanlı (*rubato / freely*) bir yapıda kurgulamıştır. Bu bağlamda, katı ritmik kalıpların ve geleneksel ölçü çizgilerinin esnetildiği bu serbest anlatım, transkripsiyon analiziyle somutlaştırılmıştır.

Ayrıca literatürdeki analizlerin de işaret ettiği üzere, Carmen McRae'nin "*My Funny Valentine*" yorumunu eşsiz kılan temel unsurlardan biri ise eserin melankolik yapısını alaycı ve ironik bir teatral ifadeyle yeniden yapılandırmasıdır. Eserin A bölümünün açılışında yer alan o meşhur kromatik iniş (Gm - Gm(maj7) - Gm7 - Gm6), McRae'nin ritmik esnetmeleri (*back-phrasing*) için kusursuz bir karanlık zemin sunar (The Interpretive Architecture of Carmen McRae, t.y.).

Şarkıcının kelimeleri anlamsal olarak nasıl büküğünü ve müzikal ızgarayı nasıl manipüle ettiğini somutlaştırmak adına, eserin açılış kesiti orijinal ses kaydından deşifre edilerek analiz edilmiştir.



Şekil 5.6. Carmen McRae'nin "My Funny Valentine" İcrasının Giriş Bölümü Serbest Zamanlı (Freely/Rubato) Transkripsiyon Analizi

Şekil 5.6.'da yer alan transkripsiyon kesitinde görüldüğü üzere; McRae kelimeleri tamamen kendi içsel saatine (*internal clock*) göre yönetmektedir. Richard Rodgers'ın orijinal bestesinde ilk ölçünün güçlü vuruşunda (*downbeat*) yer alması gereken melodik aksanlar, McRae'nin icrasında radikal bir geciktirme hamlesiyle karşılaşır. Şarkıcı, ilk iki ölçüyü tamamen dramatik bir sessizlikle (*space*) geçtikten sonra; üçüncü ölçünün ikinci vuruşunun senkopunda (*up-beat*) "My" kelimesiyle giriş yapar.

Bu gecikmeli girişin doğal bir sonucu olarak, normalde ölçü başına oturması gereken "Funny" ve "Valentine" kelimeleri metrik eksen üzerinde ötelenir (*metric displacement*). McRae, "My" kelimesini dramatik bir biçimde uzatırken, arkasından gelen "Funny" kelimesini konuşma dilinin doğal hızına yaklaştırarak adeta bir 16'lık nota kıvraklığında ve hızıyla mikro düzeyde bükerek icra eder. Son ölçüde yer alan "Valentine" kelimesinin üzerine eklenen üçleme (*triplet*) ibaresi ise, şarkıcının bu serbest zamanlı akış içinde bile içsel swing hissiyatını ve zamanlamasını nasıl koruduğunu belgeler. Caz vokal transkripsiyonlarının doğası gereği, bu grafiksel gösterim katı bir matematiksel dikteyi değil, şarkıcının zamanı bükerek yarattığı o performatif hissi ve zamansal esnekliği belgelemeyi amaçlamaktadır (The Interpretive Architecture of Carmen McRae, t.y.).

Bu bölümde gerçekleştirilen Carmen McRae performans analizleri, sanatçının bir caz standardını yorumlarken başvurduğu zengin vokal ifade araçları dağarcığını açıkça ortaya koymaktadır. Özellikle "*Didn't We*" adlı balad, McRae'nin müzikal cümleme, ritmik çeşitlilik, telaffuz ve şarkı sözleriyle kurduğu kişisel bağ üzerindeki mutlak hâkimiyetini kanıtlarken; "*A Beautiful Friendship*" icrası, sanatçının swing hissini vurgulayan senkop kullanımı konusundaki karakteristik müzikal zekâsını sergilemektedir. Öte yandan "*My Funny Valentine*" yorumu, sanatçının o karanlık kromatik altyapı üzerinde metrik yer değiştirme (*metric displacement*) tekniğini kullanarak kelimeleri nasıl ironik ve teatral birer silaha dönüştürdüğünü ve liriklerin dramatik etkisini artıran geri cümleme (*back-phrasing*) becerisini gözler önüne sermektedir.

Bu analizlerin temel amacı, caz vokalistlerinin McRae'nin bu kendine has tekniklerini anlamaları, içselleştirmeleri ve kendi icralarında birer kılavuz olarak kullanabilmeleridir. Bir şarkının sadece salt notalar üzerinden değil, böylesine derin bir yorum üzerinden analiz edilmesi; modern caz şarkıcısına söz yorumunu ön plana çıkaran paha biçilmez bir performans referansı sağlar. Şarkı sözlerini aktarma sanatı (*the art of delivering lyrics*); yalnızca teknik bir beceri değil, zamanla, yaşanmışlıkla ve entelektüel

bir birikimle olgunlaşan bir ustalıktır. Müzikal bilgi, stilistik unsurların stratejik kullanımı ve duygusal bağın birleşimi, metnin dinleyiciye en samimi şekilde aktarılmasına yardımcı olur. Hayatı boyunca sanatını kusursuzlaştırmaya adanmış Carmen McRae'nin sarsılmaz müzikalitesi ve sözlere gösterdiği bu titiz dikkat, onun bugün bile dinleyicileri derinden etkileyebilen kalıcı performanslar yaratmasını sağlamıştır.



6. SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1. Sonuçlar

Bu çalışma; caz vokal şarkıcılığının yalnızca mevcut bir melodiyi seslendirme pratiği olmadığını, şarkıcının kendi müzikal kimliğini, ritmik zekasını ve hikaye anlatma (*storytelling*) yeteneğini notalara işlediği çok boyutlu bir performans sanatı olduğunu ortaya koymaktadır. Araştırma kapsamında yürütülen tarihsel, kavramsal ve uygulamalı analizler; bir caz standardının, icracının vokal yaklaşımına bağlı olarak nasıl yapısal ve anlamsal bir dönüşüm geçirdiğini somut verilerle gözler önüne sermiştir.

Tezin tarihsel ekseninde incelendiği üzere, Afro-Amerikan geleneklerindeki metrik olmayan serbest zaman (*free rhythm*) yapısının, *Ragtime*, Avrupa kökenli müzik formları ve erken New Orleans döneminin metrik anlayışıyla girdiği dinamik etkileşim, cazın ritmik evriminin temelini oluşturmuştur. Buddy Bolden'ın sokak pratiğine kazandırdığı "Big Four" kırılması ve *fox-trot* dans formunun popülerleştirdiği noktalı ritim yapıları ile senkop kullanımı, metrik hiyerarşiyi yıkarak mikro zamanlama sapmalarına dayalı akışkan bir zaman algısı hazırlamıştır. Louis Armstrong'un başlattığı bireysel solist devrimi ise bu akışkan yapıyı insan sesine kopyalayarak, vokalisti partisyona bağlı pasif bir seslendirici olmaktan çıkarmış; ritmi ve metni performans anında yeniden inşa eden aktif bir anlatıcı konumuna taşımıştır. 1930'ların *Swing* döneminde kontrbasın yürüyüşüyle (*walking bass*) kurulan sarsılmaz 4/4'lük zemin, şarkıcının üzerinde zamanı esneteceği (*laid-back/behind-the-beat*) nihai referans noktasını inşa etmiştir.

Kuramsal düzlemde gerçekleştirilen değerlendirmeler; vuruş üstü (*on-the-beat*), vuruş gerisi (*behind-the-beat*), geriye yaslanma (*laid-back*), geri cümleleme (*back-phrasing*), vuruş öncesi (*ahead-of-the-beat*), ileri cümleleme (*forward-phrasing*) ve öne çekme (*anticipation*) tekniklerinin rastgele birer ritmik tesadüf olmadığını, aksine metnin barındırdığı anlamı dinleyiciye aktarmak için başvuru olan bilinçli artikülasyon stratejileri olduğunu göstermektedir. Klasik şan geleneğinin kusursuz ses üretimine dayalı *bel canto* ideolojisinin aksine, modern caz vokali, metnin anlamsal önceliğini enstrümantal bir tınısal arayışla harmanlayarak yeni bir estetik denge inşa etmiştir. *Great American Songbook* repertuvarının Broadway kökenli yapılarından giriş (*verse*) bölümlerinin elenerek icranın 32 ölçülük nakarat (*chorus*) döngüsüne indirgenmesi, vokalisti bu sınırlı metrik alanda

kendi sanatsal kimliğini ortaya koyabilmek adına melodiye mikro saniyeler düzeyinde deforme etmeye ve zamanla oynamaya mecbur bırakan en önemli yapısal dinamiklerden biri olarak tespit edilmiştir.

Tezin uygulama alanını oluşturan karşılaştırmalı performans analizleri, 20. yüzyıl ortası caz vokalinin iki farklı estetik yaklaşımını temsil eden Chet Baker ve Carmen McRae üzerinden bu teorik altyapıyı somutlaştırmaktadır. Richard Rodgers ve Lorenz Hart'ın 1937 tarihli "*My Funny Valentine*" eserinin katı, metronomik ve teatral orijinal Broadway icra modeli, caz vokalistlerinin eseri dönüştürme sınırlarını ölçmek adına kusursuz bir referans çizgisi sunmuştur. *Cool Jazz* estetiğinin temsilcisi Chet Baker, trompet stilinin doğrudan bir uzantısı olarak; vibratodan arındırılmış düz ton (*straight tone*) ve gecikmeli *vibrato* kullanımıyla enstrümantalist bir vokal tavrı benimsemiştir. Baker, orijinal melodinin perde (*pitch*) iskeletine mutlak bir sadakat gösterirken; ölçü çizgilerini üçleme (*triplet*) kalıplarıyla esnetmiş, fısıltılı dokusuyla eseri içe dönük ve melankolik bir monoloğa dönüştürmüştür.

Carmen McRae ise, küçük yaşlardan itibaren aldığı piyano eğitiminin kazandırdığı güçlü armonik farkındalıkla, vokal hattını karmaşık akor uzantılarıyla (#9, 11'li, 13'lü) genişleterek bir enstrümantalist gibi düşünmüş; ancak icrasının merkezine doğrudan şarkı sözlerinin anlamsal derinliğini yerleştirmiştir. McRae, "*Didn't We*" ve "*A Beautiful Friendship*" icralarında görüldüğü üzere, göğüs rezonansı ağırlıklı (*chesty-mix*) dumanlı ses rengini metin boyama (*text-painting*), keskin kelime vurguları (*word stress*) ve agresif geri cümleme (*back-phrasing*) teknikleriyle birleştirmiştir. "*My Funny Valentine*" icrasının deşifresinde açıkça belgelendiği üzere, eserin açılışındaki serbest zamanlı (*rubato*) doku içinde, şarkıya adını veren "Funny" kelimesinin girişini kasten geciktirip konuşma dilinin kıvraklığıyla bükerek gerçekleştirdiği radikal metrik yer değiştirme (*metric displacement*), liriklerdeki gizli ironiyi açığa çıkaran tiyatral bir silaha dönüşmüştür.

Çalışmanın temel araştırma soruları ve alt problemleri doğrultusunda ulaşılan genel sonuç çıkarımları ise şu şekildedir:

- Yazılı Notanın Bağlayıcılığı: Araştırma sonucunda, yazılı notanın caz vokal icrasında katı bir dogma olmadığı; aksine üzerine icracının kendi sanatsal kimliğini inşa ettiği akışkan, esnek bir müzikal iskelet işlevi gördüğü anlaşılmıştır.

Chet Baker'ın orijinal perdelere sadık kalırken ritmik kalıplarla zamanı bükmesi ve Carmen McRae'nin ise kelimelerin anlamsal önceliğine göre melodiyi bütünüyle değiştirip baştan yaratması, yazılı eserin cazda yalnızca bir başlangıç noktası olduğunu doğrulamaktadır.

- Grup (Ensemble) Etkisi ve Ritmik Zemin: Caz vokalinde zamanı bükmenin ve geriye yaslanmanın (*laid-back*) tek başına gerçekleşen bir eylem olmadığı; aksine ritim grubunun (özellikle kontrbas ve davul ikilisinin) arka planda sunduğu sarsılmaz, metronomik ve kararlı zaman akışının, şarkıcının bu ritmik esneklikleri güvenle uygulayabilmesi için mutlak bir ön koşul olduğu görülmüştür. Ritim seksiyonunun kurduğu bu metrik çerçeve, vokalistin zamanı bükebileceği o güvenli özgürlük alanını yaratmaktadır.
- Karşılaştırmalı Estetik Çıkarım: Elde edilen veriler ışığında Chet Baker'ın, *Cool Jazz* estetiğinin minimalist, enstrümantalist, pürüzsüz ve melodik odaklı vokal tavrını simgelediği görülmüştür. Carmen McRae'nin ise kelimelerin anlamsal ve dramatik gücünü müziğin ritmik yapısının önüne koyan, entelektüel ve ironik realizme sahip usta bir hikaye anlatıcısı ekolünü temsil ettiği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma; caz vokal icrasında zamanı bükme, melodiyi manipüle etme ve kelimeleri konumlandırma pratiklerini yalnızca soyut bir "hissiyat" olmaktan çıkarıp, somut ve ölçülebilir göstergelerle akademik bir düzleme taşımayı amaçlamıştır. Chet Baker'ın enstrüman merkezli lirik akışı ile Carmen McRae'nin kelime odaklı teatral zaman manipülasyonu, çağdaş caz vokalistlerine kendi özgün performans dillerini geliştirmeleri yolunda geniş bir vokal ifade dağarcığı ve analitik bir perspektif sunmaktadır.

6.2. Öneriler

Bu çalışmada elde edilen veriler ve analiz yöntemleri ışığında, gelecekte yapılacak akademik araştırmalar için şu öneriler sunulmaktadır:

- Bu çalışmada Chet Baker ve Carmen McRae üzerinden mikro ve makro düzeyde sınırlandırılan karşılaştırmalı deşifre analizi yöntemi; *bebop* scat stilinin öncüsü

Ella Fitzgerald veya ritmik dehasıyla öne çıkan Sarah Vaughan gibi farklı dönem ve ekollerden kadın caz vokalistlerinin icralarını incelemek üzere genişletilebilir.

- Cazda melodi sazlarının (saksafon, trombon gibi) zamansal, dokusal ve artikülasyon modellerinden yola çıkılarak; vokal cümleme ve zamanlama sınırlarını geleneksel kalıpların ötesine taşıyacak, enstrüman odaklı yeni caz şan egzersiz metotları geliştirilebilir.
- Caz vokal pedagojisinde, öğrencilerin klasik şan kalıplarından sıyrılarak kendi ritmik esnekliklerini kazanabilmeleri adına; bu çalışmada sunulan "geri cümleme" (*back-phrasing*) ve "metin boyama" (*text-painting*) analizleri, konservatuvarların caz şarkıcılığı müfredatlarına pratik birer egzersiz modeli olarak entegre edilebilir.

KAYNAKLAR

- Bemis, E., & Kernfeld, B. (2002). McRae, Carmen. *The New Grove Dictionary of Music Online*. Ed. L. Macy. London: Oxford University Press.
- Benadon, F. (2006). Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm. *Ethnomusicology*, 50(1), 73-98.
- Berendt, J.-E. (1991). *Das Jazzbuch: Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Berlin, E. A. (1976). *Piano Ragtime: A Musical and Cultural Study* [Doktora Tezi]. The City University of New York.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blesh, R. (1971). Scott Joplin: Black-American Classicist. V. B. Lawrence (Ed.), *The Collected Works of Scott Joplin* içinde. New York: New York Public Library.
- Block, S. (1990). Pitch-Class Transformation in Jazz. *Black Music Research Journal*, 10(2), 24-45.
- Brofsky, H. (1983). Miles Davis and My Funny Valentine: The Evolution of a Solo. *Black Music Research Journal*, 3, 23-45.
- Butterfield, M. W. (2011). Why Do Jazz Musicians Swing Their Eighth Notes?. *Music Theory Spectrum*, 33(1), 3-26.
- Calhoun, A. (2022). *A Study in Effective Teaching Methods for Jazz Voice Technique* [Yüksek Lisans Tezi]. University of Nevada.
- Collier, G. L., & Collier, J. L. (2002). A Study of Timing in Two Louis Armstrong Solos. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 19(3), 463-483.
- Copland, A. (1927). Jazz Structure and Influence. *Modern Music*, 4(2), 10-14.

- Davies, M., Madison, G., Silva, P., & Gouyon, F. (2013). The Effect of Microtiming Deviations on the Perception of Groove in Short Rhythms. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30(5), 497-510.
- Davis, S. (1973). Early Jazz: Another Look. *The Musical Quarterly*, 59(1), 144-157.
- DeVeaux, S. (1991). Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum*, 25(3), 525-560.
- Edwards, B. H. (2002). Louis Armstrong and the Syntax of Scat. *Critical Inquiry*, 28(3), 618-649.
- Floyd, S. A. (1995). *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.
- Friberg, A., & Sundström, A. (2002). Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 19(3), 333-349.
- Friedwald, W. (1990). *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Friedwald, W. (1996). *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York: Da Capo Press.
- Furia, P. (1990). *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricists*. New York: Oxford University Press.
- Furia, P. (1997). Something to Sing About. *The American Scholar*, 66(3), 379-392.
- Gioia, T. (1988). *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*. New York: Oxford University Press.
- Gioia, T. (2012). *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. New York: Oxford University Press.
- Gleason, R. J. (1975). *Celebrating the Duke, and Louis, Bessie, Billie, Bird, Carmen, Miles, Dizzy, and Other Heroes*. Boston: Little, Brown.

- Gourse, L. (1984). *Louis 'Children: American Jazz Singers*. New York: William Morrow and Company.
- Greenwald, J. (2002). Hip-Hop Drumming: The Rhyme May Define, but the Groove Makes You Move. *Black Music Research Journal*, 22(2), 259-271.
- Gridley, M. C. (1988). *Jazz Styles: History and Analysis* (3. baskı). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Gridley, M., Maxham, R., & Hoff, R. (1989). Three Approaches to Defining Jazz. *The Musical Quarterly*, 73(4), 513-531.
- Handy, W. C. (1941). *Father of the Blues: An Autobiography*. New York: Macmillan Co.
- Harker, B. (2005). *Jazz: An American Journey*. New Jersey: Pearson Education.
- Hodeir, A. (1956). *Jazz: Its Evolution and Essence*. (Çev. D. Noakes). New York: Grove Press.
- Hollerbach, P. (2004). (Re)voicing Tradition: Improvising Aesthetics and Identity on Local Jazz Scenes. *Popular Music*, 23(2), 155-171.
- Hughes, R. (1899). A Eulogy of Rag-Time. *Musical Record*, 447, 157-159.
- Jazzfuel. (t.y.). *10 of the Best Jazz Ballads of all time*. Erişim adresi: <https://jazzfuel.com/best-jazz-ballads/>
- Joplin, S. (1908). *School of Ragtime*. New York: Scott Joplin.
- Kaminsky, M., & Hughes, V. E. (1963). *Jazz Band: My Life in Jazz*. New York: Harper and Row.
- Kaufman, F., & Guckin, J. P. (1979). *The African Roots of Jazz*. Alfred Publishing Co.
- Keil, C. (1966). *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Keil, C. (1987). Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology*, 2(3), 275-283.

- Kelly, T. (1999). *Chet Baker: A study of his improvisational style 1952-1959* [Doktora Tezi]. Ball State University.
- Lebon, R. L. (1999). *The Professional Vocalist: A Handbook for Commercial Singers and Teachers*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Levinson, J. (2013). Jazz Vocal Interpretation: A Philosophical Analysis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(1), 35-43.
- Lile, T. (2009). *Creating New Standards* [Yüksek Lisans Tezi]. University of Auckland.
- McLean, J. (2022). Flexibility in Range and Registration in Jazz Singing. *Voice and Speech Review*. <https://doi.org/10.1080/23268263.2022.2054093>
- Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Motteler, R. M. (2006). *An Analysis of Vocal and Instrumental Approaches to Jazz Improvisation* [Yüksek Lisans Tezi]. California State University.
- Nodal, J. (2020). *Carmen McRae - Artist of the Month*. 90.5 WICN Public Radio & All About Jazz.
- Ostransky, L. (1978). Early Jazz. *Music Educators Journal*, 64(6), 34-39.
- Palavicini, A. N. (2015). *A comparison and contrast of instrumental and vocal approaches to idiomatic phrasing, articulation and rhythmic interpretation within the jazz idiom* [Doktora Tezi]. University of Miami.
- Potter, J. (1998). *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Ramsey, F. Jr., & Smith, C. E. (Ed.). (1939). *Jazzmen*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- Raussert, W. (2000). Jazz, Time, and Narrativity. *Amerikastudien / American Studies*, 45(4), 519-534.

- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.
- Simon, G. T. (1967). *The Big Bands*. New York: Macmillan.
- Southern, E. (1973a). *The Music of Black Americans: A History*. New York: W. W. Norton & Company.
- Southern, E. (1973b). Afro-American Musical Materials. *The Black Perspective in Music*, 1(1), 24-33.
- Southern, E. (1997). *The Music of Black Americans: A History* (3. baskı). New York: W. W. Norton & Company.
- Spradling, D., & Binek, J. (2015). Pedagogy for the Jazz Singer. *The Choral Journal*, 55(11), 6-17.
- Spring, H. (1995). [Review of the book *Thinking in Jazz*]. *Notes*, 52(2), 436-438.
- Steane, J. B. (1999). Vox Pop. *The Musical Times*, 140(1866), 54-56.
- Stearns, M. W. (1956). *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Stoloff, B. (1996). *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. Brooklyn, NY: Gerard and Sarzin Publishing.
- Strunk, S. (1988). Harmony. B. Kernfeld (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz* içinde (Cilt 1, ss. 485-496). London: Macmillan Press.
- Teachout, T. (1988). Jazz. *The Wilson Quarterly*, 12(3), 66-76.
- The Interpretive Architecture of Carmen McRae: A Musicological and Technical Analysis of My Funny Valentine. (t.y.). [Analiz Notları].
- Thomas, R. (2013). *The evolution of the jazz vocal song: what will follow the Great American Song Book?* [Yüksek Lisans Tezi]. University of Huddersfield.
- Tolson, M. (2012). Jazz Style and Articulation: How to Get Your Band or Choir to Swing. *Music Educators Journal*, 99(1), 80-86.

- Townsend, P. (2000). *Jazz in American Culture*. Edinburgh: BAAS Paperbacks / Edinburgh University Press.
- Van Der Sluys, J. (2017). *The Art of Delivering Lyrics: Inspired by Carmen McRae* [Yayınlanmamış Araştırma / Belgesel Notları].
- Weir, M. (2005). *Jazz Singer's Handbook: The Artistry and Mastery of Singing Jazz*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing.
- Wilder, A. (1972). *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*. New York: Oxford University Press.
- Zan, L., & Drăgulin, S. (2023). Vocal phrasing and interplay in jazz improvisation – a comparison between principles of improvising on Swing and Bossa Nova. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, 16(65), 149-156.

EKLER

Ek 1: "My Funny Valentine" (1954 Vokal Versiyonu) Tam Transkripsiyonu

MY FUNNY VALENTINE

BALLAD
♩ = 66

VOCAL

RICHARD RODGERS
AND LORENZ HART

1 MY FUN- NY VAL- EN- TIME SWEET COM- IC

4 VAL- EN- TIME YOU MAKE ME SMILE WITH MY

7 HEART YOUR LOOKS ARE

Kaynak: (Kelly, 1999'dan alınmıştır).

10

LAUGH - A - BLE UN - PHO - TO - GRAPH - A - BLE

C-(Δ7) C- C-6

10

LAUGH - A - BLE UN - PHO - TO - GRAPH - A - BLE

15

YET YOU'RE MY FAV - RITE WORK OF ART

AΔ7 F-7 Ab-6

15

YET YOU'RE MY FAV - RITE WORK OF ART

16

IS YOUR FIG - URE LESS THAN GREEK? IS YOUR

Bb7(b9) EbΔ7 F-7 G-7 F-7

16

IS YOUR FIG - URE LESS THAN GREEK? IS YOUR

19 MOUTH A LIT-TLE WEAK? WHEN YOU O - PEN IT TO
 EbΔ7 F-7 G-7 F-7 EbΔ7 G7

22 SPEAK ARE YOU SMART? BUT
 C-7 Bb-7 A7 AbΔ7 D-7(b9) G7(b9)

25 DON'T CHANGE A HAIR FOR ME NOT IF YOU
 C- C-(Δ7) C-7

Handwritten musical score for a song, featuring two systems of staves with lyrics and chords.

System 1 (Measures 28-31):

- Staff 1 (Melody):**
 - Measure 28: CARE FOR ME (Chord: C-6)
 - Measure 29: STAY LIT-TLE (Chord: AbΔ7)
 - Measure 30: VAL-EN-TINE (Chord: D-7(b5) G7(b9))
- Staff 2 (Bass):**
 - Measure 28: CARE FOR ME
 - Measure 29: STAY LIT-TLE (Chord: Eb7)
 - Measure 30: VAL - EN-TINE

System 2 (Measures 31-34):

- Staff 1 (Melody):**
 - Measure 31: STAY (Chord: C- B7)
 - Measure 32: (Chord: Bb-7 A7(#11))
 - Measure 33: EACH DAY IS (Chord: AbΔ7)
- Staff 2 (Bass):**
 - Measure 31: STAY (Chord: D-7(b5) G7(b9) C-)
 - Measure 32: EACH DAY IS (Chord: D-7(b5) G7(b9) C-)

System 3 (Measures 34-37):

- Staff 1 (Melody):**
 - Measure 34: VAL-EN-TINE'S (Chord: F-7 Bb7(b9))
 - Measure 35: DAY (Chord: EbΔ7)
- Staff 2 (Bass):**
 - Measure 34: VAL - EN-TINE'S
 - Measure 35: DAY