

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI

TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ VE JAZZ MÜZİĞİ ARASINDA BİR
KARŞILAŞTIRMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

ERDAL ORAL

Tez Danışmanı

PROF. MUTLU TORUN

01-2006

İSTANBUL

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI

TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ VE JAZZ MÜZİĞİ ARASINDA BİR
KARŞILAŞTIRMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

ERDAL ORAL

Tez Danışmanı: Prof. Mutlu Torun

Jüri: Doç. Dr. Metin Balay

Jüri: Yar. Doç. Çetin Körükçü

Sınav Tarihi: 31.01.2006

Şehir: İstanbul

İÇİNDEKİLER	i
ÖZET.....	iv
İNGİLİZCE ÖZET.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1.FORM	2
1.1.Türk Müziğinde form	2
1.1.1.Saz eserleri	2
1.1.1.1.Peşrev.....	2
1.1.1.2. Saz Semaîsi.....	3
1.1.1.3. Longa.....	3
1.1.1.4. Sirto.....	3
1.1.2. Sözlü eserler	4
1.1.2.1.Kâr.....	4
1.1.2.2.Kâr-ı Nâtık.....	4
1.1.2.3.Beste.....	5
1.1.2.4.Ağır Semai	6
1.1.2.5.Yürük Semai	6
1.1.2.6. Şarkı.....	6
1.2.Jazz Müziğinde form	8
1.2.1. Blues formu (Kalıbı).....	8
1.2.2.Şarkı formu.....	9
1.3.Karşılaştırma	9
2. RİTM	12
2.1.Türk Müziğinde ritm	12

2.1.1.Nîm sofyân usulü.....	12
2.1.2. Semâî usulü.....	12
2.1.3.Sofyân usulü.....	12
2.1.4.Türk Aksağı usulü.....	12
2.1.5.Yürük Semâî, Sengîn Semâî, Ağır Sengîn Semâî usulleri.....	13
2.1.6.Frenkçin usulü.....	13
2.2. Jazz Müziğinde ritm.....	13
2.2.1. Syncopation.....	13
2.2.2. Swing.....	14
2.2.3.Jazz müziğine sonradan giren 3.5.6.12 zamanlı ritimler.....	16
2.2.4.Karşılaştırma.....	17
3. MELODİ.....	18
3.1.Ses sistemleri.....	18
3.1.1. Türk müziği Jazz müziği ve ses sistemleri.....	18
3.2. Jazz Müziğinde Diziler	23
3.2.1.Tetracordlar.....	23
3.2.2.Armonik minör tonundan doğan gamlar.....	25
3.2.3.Melodik minör tonundan doğan gamlar.....	26
3.3.Karşılaştırma.....	28
3.3.1. İonian.....	28
3.3.1.1. İonian – Rast.....	28
3.3.1.2. İonian – Acem Aşiran.....	29
3.3.1.3. İonian – Mahur.....	29
3.3.1.4. İonian – Çargâh.....	29
3.3.2.Dorian.....	30

3.3.2.1. Dorian – Hüseyinî.....	30
3.3.2.2. Dorian – Neva.....	30
3.3.2.3. Dorian – Tahir.....	31
3.3.2.4. Dorian bemol 5 – Karcığâr.....	31
3.3.2.5. Dorian (diyez 11) – Nikriz (acemli).....	31
3.3.3. Phrigian.....	32
3.3.3.1. Phrigian – Kürdi.....	32
3.3.3.2. Phrigian – Kürdili Hicazkâr.....	32
3.3.3.3. Phrigian – Aşkefza.....	32
3.3.3.4. Phrigian – Ferahnüma.....	33
3.3.4. Lydian.....	33
3.3.4.1. Lydian – Pençgâh.....	33
3.3.5. Mixolydian.....	34
3.3.5.1. Mixolydian – Acemli Rast.....	34
3.3.5.2. Mixolydian bemol 9 – Hicaz.....	34
3.3.5.3. Mixolydian bemol 9 bemol 13 – Hicaz Humayun.....	34
3.3.6. Aolian.....	35
3.3.6.1. Aolian – Uşşak.....	35
3.3.6.2. Aolian – Beyati.....	35
3.3.6.3. Aolian – Buselik.....	35
3.3.6.4. Aolian – Nihavent.....	36
3.3.6.5. Aolian – Ruhnüvaz.....	36
3.3.6.6. Aolian – Sultanîyegâh.....	37
3.3.7. Armonik Minör.....	37
3.3.7.1. Armonik Minör – Buselik.....	37
3.3.7.2. Armonik Minör – Nihavent.....	37
3.3.7.3. Armonik Minör – Sultanîyegâh.....	38
3.3.8. Melodik Minör.....	38
3.3.8.1. Melodik Minör diyez 11 – Nikriz Evç’li.....	38

3.4.Geçki	39
3.4.1. Türk müziğinde geçki	39
3.4.2. Jazz müziğinde geçki (modülasyon) veya karışık mod tekniği.....	41
4.DOĞAÇLAMA (İMPROVİSATION)	42
4.1. Türk müziğinde doğaçlama	42
4.2. Jazz müziğinde doğaçlama	43
4.3.Karşılaştırma	44
4.4.Yapılmış improvisation’lar ve bir aranjman üzerine analiz	44
4.4.1. Charlie Parker’in “Au Privave” adlı eserde solo (improvisation) analizi.....	44
4.4.2. Erkan Oğur’un “Ali Reis’in Takası” adlı eserde yaptığı gitar solo analizi.....	50
4.4.3. Erkan Oğur’un “Huzur” adlı eserde yaptığı gitar solo analizi.....	62
4.4.4.Erkan Oğur’un “Şaka” adlı eserde yaptığı gitar solo analizi.....	70
4.4.5. “Çargâ Sirta” adlı saz eserinin aranjman analizi.....	77
SONUÇ	78
KAYNAKÇA	80
EKLER	81
ÖZGEÇMİŞ	139

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Türk San'at Müziği ve Jazz Müziği Arasında Bir
Karşılaştırma

Hazırlayan
Erdal Oral

Tez Danışmanı
PROF. MUTLU TORUN
01-2006

ÖZET

Bu çalışma Türk müziği ve Jazz müziği arasında benzerlikler ve farklılıklar üstüne yapılmıştır. Birinci bölümde Jazz ve Türk müziğinde kullanılan formlar ayrıntıya girilmeden genel yapıları bakımından karşılaştırıldı. İkinci bölümde iki müzik türünde kullanılan ritm karşılaştırmaları yapıldı. Üçüncü bölümde melodik yapıyı oluşturan ses sistemleri, diziler ve diziler arasındaki benzerlik ve farklılıklar ele alındı. Burada sadece bir 8'li içindeki benzerlikler ve farklılıkların karşılaştırması yapıldı. Dördüncü bölümde ise her iki müzik türünde kullanılan Doğaçlama (improvisation) üzerine bir karşılaştırma yapıldı.

Anhtar kelimeler: Jazz, Türk müziği, Geçki, Form, Dorian.

T.R.
GOLDEN HORN UNIVERSITY
SOCIAL SCIENCE INSTITUTE
TURKISH MUSIC MAIN PART
HIGH LICENCE CERTIFICATE LIABILITY

Comparison between Turkish Classical Music & the Jazz Music

Maker
Erdal Oral

Adviser
PROF. MUTLU TORUN
01-2006

SUMMARY

This studies about the similarities and the differences between the jazz music and the Turkish classical music. The first slice we compares general edifices and the using forms of Jazz music and Turkish classical music we do not enter much more details. Second slice we compared two music type about using rhythm blocks.. Third slice melodic structure comes into being voice systems, scales and scales between similarities and differences had compared. Here just in one scale similarities and differences had compared. Fourth part we compared using improvisation between two music type.

ÖNSÖZ

Bu çalışma T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Bu çalışmayı yapmamın sebebi iki müzik türü arasındaki değişik etkileşimlerin sebebini bulmaktır. Burada akla neden Jazz müziği diye bir soru gelmekte. Bunun sebebi Jazz müziği çalışmalarım esnasında iki müzik türü arasında bazı benzerliklerin olduğunu görmemdi. Bunlar Türk Müziğindeki taksim, Jazz müziğindeki emprovize, Jazz müziğindeki modların eskiden seyir karakterlerinin olması ve sonradan kaybolması, Türk Müziği makamlarının kendilerine has seyir karakterlerinin olması idi.

Bu çalışmada emeği geçen danışman hocam sayın Prof. Mutlu Torun'a, benim üzerimde çok büyük emeği olan sayın hocam Kamil Özler'e, ders notlarını benimle paylaşan sayın Dr. Nail Yavuzoğlu'na ve çevirilerinden dolayı sevgili eşim Neslişah Oral'a teşekkürü borç bilirim.

GİRİŞ

Çok farklı kültürlere sahip toplumların müzikleri arasında çeşitli benzerlikler görmemiz bu çalışmayı yapma nedenlerimizin başında gelmektedir. Bu konuda Türk müziği ve Jazz müziğini iyi bilen müzisyenler tarafından yapılmış ve yapılmakta olan çeşitli çalışmalar vardır. Yapılan çalışmalar genelde Türk müziği eserlerini çok seslendirmeye (T.M eserlerine orkestra düzenlemesi yapmak v.s) yöneliktir.

Bu çalışma yapılırken kullanılan terimlerin yazılışı konusunda zorluklar yaşandı. Terimlerin yabancı dilde okunup yazıldığı gibi mi yoksa Türkçedeki telaffuzu ve yazıldığı gibi mi olacağı her zaman problem olmuştur. Bu çalışmada Jazz'da kullanılan bazı terimlerin hatta "Jazz" kelimesinin kendisi "caz" mı yoksa "jazz" mı yazılacağı problem olduğundan Jazz müziğine ait terimleri orijinal halleriyle kullanılmasının daha doğru olacağı düşünüldü ve öyle kullanıldı. Buna karşın Türkçe yerleşmiş olan genel müzik terimleri (arpej, tampere, tansiyon, minör, majör, armonik, emprovize, alterasyon. vb.) konuşma dilimizdeki gibi yazılmıştır.

Bu çalışma dört ana başlık altında yapılmıştır. Bunlar, Form, Ritm, Melodi ve İmrovisation (Doğaçlama) dır. Bu başlıklar altında toplanmasının sebebi, (doğaçlama hariç) müziği oluşturan ana elemanlar olmalarıdır. Doğaçlama ise bu elemanların dışındadır. Doğaçlama müzik oluştuktan sonra müziğin içinde var olan bir olgudur. Bu başlıklar altında karşılaştırma yapılırken bunların nasıl ve nereden oluştular sorusuna cevap aramaktansa müziğin içinde olduklar şekilleriyle ele alınmışlardır.

1.FORM

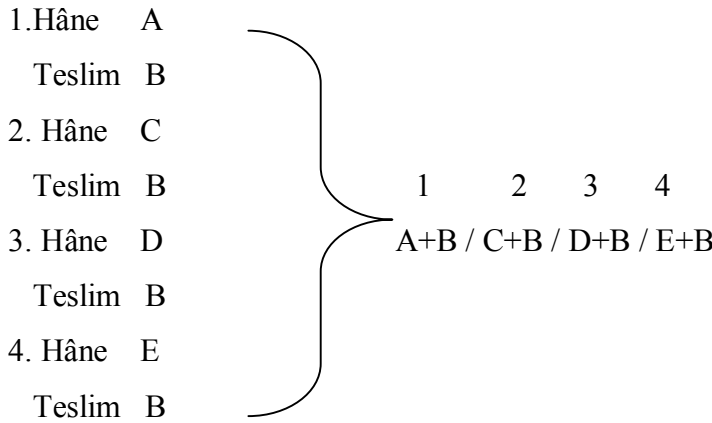
1.1. Türk Müziğinde Form

1.1.Saz eserleri

1.1.1.Peşrev

Peşrev'ler genel olarak A-B-C-B-D-B-E-B formundadır. Bestelendiği makamın seyrine uygun ve yalnız sazlarla çalınmak üzere bestelenmiş musiki eserleridir. Düyek ve Sofyan gibi küçük usullerle bestelenmiş Peşrevler de olmakla beraber, genel olarak Aksak Semai usulünden daha büyük ölçülerle bestelenirler. Genellikle dört hane ve bir teslimden meydana gelirler. Teslim kısmı her haneden sonra tekrarlanır. Bununla beraber 2, 3 veya 5 haneli ve başlı başına bir teslimi olmayan Peşrevler de vardır. Peşrevler çok zaman büyük usullerle ölçülmüşlerdir. Bununla beraber küçük usullerle ölçülmüş olanları da az değildir. Fakat bu usuller hiçbir zaman aksak usullerden olamaz. Bazı peşrevler bir saz ile bütün sazların karşılıklı sualli cevap icrası için hazırlanmıştır. Bunlara Batak veya Karabatak peşrevi adı verilir. Peşrev formunun şema olarak harflerle gösterelim. (Bazılarında teslim, her hanenin sonuna bağlıdır).

sema 1



Bazı peşrevlerde 1'ci hane aynı zamanda teslim'dir ve her haneden sonra çalınır:

sema 2

- 1.Hâne A
2. Hâne B+A
3. Hâne C+A
4. Hâne D+A

1.1.2. Saz Semaîsi¹

Hemen hemen her bakımdan Peşrev'e benzer. Gerek hane-teslim ilişkisi gerekse yarım karar, tam karar yerleri bakımından tamamen peşrevle aynı kurallara bağlıdır. Ancak saz semaîlerinin ilk üç hanelerinin 10/8'lik Aksak Semaî usulü ile yazılır. 4'cu hane daha yürük, istenilen bir başka usulde olur. 4'cu hanede usul geçkisi yapmak da bir zarurettir. Saz semaîleri musiki faslının en sonunda çalınır. 4. hanede usul geçkisi yapmayan saz semaîleri de vardır.

sema 3

1. Hâne	A	}								
Teslim	B									
2. Hâne	C									
Teslim	B									
3. Hâne	D			1	2	3	4			
Teslim	B			A+B	/	C+B	/	D+B	/	E+B
4. Hâne	E									
Teslim	B									

1.1.3. Longa

Biçim bakımından yine peşreve benzer (Bkz.s.2 şema.1). Ancak peşrevden daha serbest bir yapıya sahiptir. 2–3–4 haneli olabilir. Hatta teslimli veya teslimsiz dahi olabilirler. Longalar bir çeşit oyun havasıdır. Çoğunlukla 2/4 Nîm Sofyan usulüyle ölçülmüşlerdir.

1.1.4. Sirto

Longadan daha serbest yapılı, haneli veya hanesiz, son hanelerinde usul geçkisi yapılabilen, herhangi bir küçük usulle ölçülmüş, sirto isimli bir oyunu oynamak için yapılmış saz eseleridir. Özel ritimleri vardır. Formu peşrevler, saz semaîleri gibi A-B-C-B-D-B-E-B'dir. Farkı usul bakımından hareketli ritimlerle bestelenmesidir.

¹ ÖZKAN, İsmail Hakkı "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri", s. 80–81.

1.2. Sözlü eserler

1.2.1.Kâr²

Türk Musikisi'nde din-dışı sözlü eserlerin en büyüğüdür. Uzun ve çok sanatlıdır. Bestecinin sanat gücünü gösterdiği en büyük eseridir. Genellikle büyük, bazan da aksak olmayan küçük usullerle ölçülmüşlerdir. İçinde usul geçkisi olan Kâr'lara Kâr-1 Murassâ adı verilir. Kârların sözleri genellikle Farsçadır, bununla beraber Türkçe Kâr'lar da vardır. Kârları öteki büyük form'lardan ilk bakışta ayıran özellik Terennüm denilen bir kısım ile başlamalarıdır. Fakat bunun da istisnası vardır. Kârlar'ın çok belli şekilleri yoktur. Sözlerin ve form'un büyüklüğü, biçiminin çeşitlenmesine yol açmıştır.

şema 5

- 1-İkai Terennüm A + 1'ci mısra B + Lafzi Terennüm C
- 2-İkai Terennüm A + 2'ci mısra B + Lâfzî Terennüm C
- 3- 3'cü mısra D + İkai Terennüm E
- 4-İkai Terennüm A + 4'cü mısra B + Lâfzî Terennüm C

İkinci şekil:

şema 6

- 1-Terennüm A + 1 ve 2. mısra B + Terennüm C
- 2-Terennüm A + 3 ve 4. mısra B + terennüm C
- 3-Terennüm D + 5 ve 6. mısra E + Terennüm F + Terennümün son bölümü C.

1.2.2.Kâr-1 Nâtık

Kâr-1 Nâtık da bir çeşit Kâr'dır. Asıl Kâr'dan farkı, sözleridir. Kâr-1 Nâtık'ların güftesinin her mısraı bir ilişki kurularak ayrı bir makam veya usulden söz etmesidir. Her mısra, içinde geçen makam ve usulde bestelenir; dolayısıyla her mısradaki ayrı bir makam veya usule geçki yapılarak eserin sonuna kadar gidilir.

Şeması:

şema 7

A+B+C+D+E+F+...

². ÖZKAN, İsmail Hakkı "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri", s.84-85

1.2.3.Beste

Klasik fasıldaki yeri Kâr'dan sonradır. Geniş anlamda her çeşit musiki eserine beste denirse de, bu isim Türk Musikisi'nde başlı başına bir form'a isim olmuştur. Bestelerin güftesi her zaman gazel tarzından alınmıştır ve dört mısralıdır. Bu sebeple "Dörtlü" anlamına gelen Murabba Beste denir. Her mısramın melodisi sonunda hiç değişmeyen bir terennüm vardır. Bazı bestelerin meyanlarının sonunda ayrı bir terennüm de olabilir. Besteler çok zaman büyük usullerle ölçülmüşlerdir. Bazıları küçük usuldedir. Fakat hiçbir zaman Beste'lerin usulleri aksak olan usullerden seçilmez. Usulleri nispeten ağır olanlara Birinci Beste, nispeten yürük olanlara da İkinci Beste denir. Bazı Beste'lerde terennüm yoktur. Bazılarının terennümü vezinli ve kafiyelidir.

sema 8³

A +AT A+AT
A +AT A+AT
B+BT ve ya B+AT
A+AT A+AT

Bu yapıdaki Beste'lere Murabba Beste denir. Eğer terennüm iki mısradan sonra geliyorsa, bu çeşit Beste'lere Nakış Beste denir. Fakat sadece terennümlerinin uzunluğu sebebiyle veya sadece usulleri sebebiyle bazı Beste'lere Nakış Beste denmiştir. Nakış Beste, şeması:

sema 9⁴

1'ci mısra A }
2'ci mısra B } Zemin ve nakarat
Terennüm C }
3'cü mısra D }
4'cü mısra B } Meyan
Terennüm C }

Şemanın yan yana dizilişi: A+B+C+D+B+C'dir. Gerek Murabba ve gerekse Nakış Beste'lerde daha başka şekiller de kullanılmıştır. Fakat en yaygın olanları bu biçimlerdir.

³ Prof. Mutlu Torun'un Form bilgisi ders notlarından alınmıştır.

⁴ ÖZKAN, İsmail Hakkı "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri", s.87.

1.2.4.Ağır Semai ⁵

Klasik fasıldaki yeri İkinci Beste'den sonradır. Her bakımdan Beste'ye benzer. Tek farkı, Ağır Semailerin, 6/4 Sengin Semai, 6/2 Ağır Sengin Semai, 10/8 Aksak Semai, 10/4 Ağır Aksak Semai usullerinden biriyle ölçülme mecburiyetidir. Ağır Semai'lerin mutlaka bu dört usulden biriyle ölçülmeleri şarttır. Melodik yapı şeması aynen Beste gibidir. Beste'de olduğu gibi, Ağır Semai'lerin de Nakış Ağır Semai çeşidi vardır. Ağır Semai'ler, Aksak Semai veya Ağır Aksak Semai usullerinden biri ile ölçülmüş iseler, form ismi yerine usul ismi ile de anılırlar. Yani "filanca faslın Aksak Semai'si" denilince o faslın Ağır Semai formundaki eser olduğu anlaşılır.

1.2.5.Yürük Semai

Klasik faslın son sözlü eseridir. Yine her bakımdan Beste ve Ağır Semai'ye benzer. Tek farkı, Yürük Semai usulü ile ölçülme zaruretidir. Anlaşıldığı gibi burada usul ismi, aynı zamanda form ismi olmuştur. Melodi ve söz yapısı da tamamen Beste gibidir. Yürük Semai'lerin de Nakış Yürük Semai şekilleri vardır.

1.2.6. Şarkı

4, 5, 6, 8 mısralı kıta'ların bestelenmesinden meydana gelmiş bir formdur. Terennümsüzdür. Ekseriyetle 10 zamanlıya kadar küçük usullerle ve nadiren de bazı büyük usullerle ölçülmüşlerdir. Beste, Ağır ve Yürük Semai'lerden üslup ve gidiş bakımından çok farklıdır. Şarkıların üslubu büyük formadaki eserlere göre daha hafiftir (Bazılarının başında veya arada bir "Of" terennümü yer alabilir). Şarkılar pek çok şekillerde kullanılmışlarsa da yapı bakımından en çok aşağıdaki şekil tutulmuştur.

sema 10

1 'ci mısra A (Zemin)

2 'ci mısra B (Nakarar)

3 'cü mısra C (Meyan)

4'cü mısra B (Nakarar)

Şemanın yan yana dizilişi: A+B+C+B'dir. En yaygın şarkı formu yukarıda görülen 4 mısralı şarkı formudur. Bunların dışında 5, 6, 7, 8, mısralı şarkılar da vardır ve hemen hemen aşağıdaki şekillerde gösterildiği gibidir.

⁵ ÖZKAN, İsmail Hakkı "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri", s.87.

5 mısralı şarki⁶

sema 11

1 'ci mısra	A Zemin	1 'ci mısra	A Zemin veya	A
2 'ci mısra	B Nakarat	2 'ci mısra	B Nakarat	A
3 'cü mısra	C Meyan	3 'cü mısra	C Meyan I'ci meyan	B
4 'cü mısra	B Nakarat	4 'cü mısra	D Nakarat II'ci meyan	A
5 'ci mısra	B Nakarat	5 'ci mısra	B Nakarat	C

6 mısralı şarki⁷

sema 12

1 'ci mısra	A Zemin	1 'ci mısra	A Zemin
2 'ci mısra	B Nakarat	2 'ci mısra	B Nakarat
3 'cü mısra	C Meyan	3 'cü mısra	C Meyan
4 'cü mısra	B Nakarat	4 'cü mısra	B Nakarat
5 'ci mısra	D II'ci meyan	5 'ci mısra	D II'ci meyan
6 'ci mısra	B Nakarat	6 'ci mısra	E+B+D+B

1 'ci mısra	A Zemin
2 'ci mısra	B Nakarat
3 'cü mısra	C I'ci Meyan
4 'cü mısra	D II'ci meyan
5 'ci mısra	A
6 'ci mısra	B

} Mülâzeme

8 mısralı şarki⁸

sema 13

1 'ci mısra	A Zemin	1 'ci mısra	A Zemin
2 'ci mısra	B Nakarat	2 'ci mısra	B Nakarat
3 'cü mısra	C Meyan	3 'cü mısra	C Meyan
4 'cü mısra	B Nakarat	4 'cü mısra	B Nakarat
5 'ci mısra	D II Nakarat	5 'ci mısra	D
6 'ci mısra	B Nakarat	6 'ci mısra	E
7 'ci mısra	E III Meyan	7 'ci mısra	F
8'ci mısra	B Nakarat	8'ci mısra	B Nakarat

} II' Meyan

⁶ ÖZKAN, İsmail Hakkı "Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usulleri", s:88.

⁷ Bkz. s.7 dip not 5.

⁸ Bkz. s.7 dip not 5.

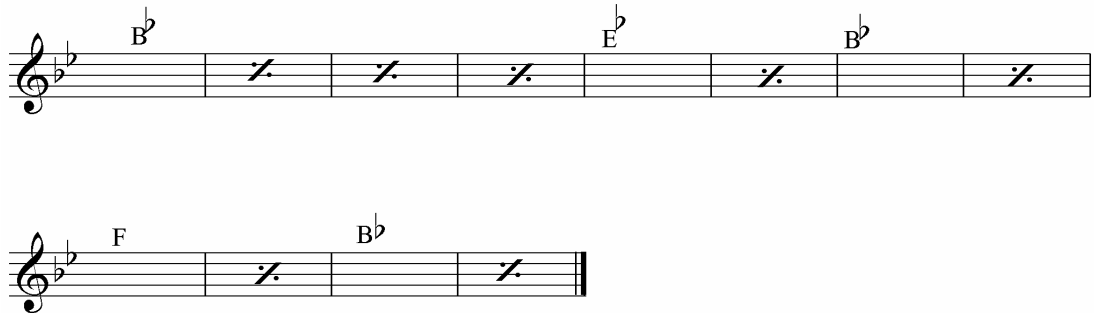
1.2.Jazz Müziğinde form

1.2.1. Blues formu (Kalıbı)

Jazz müziğini form bakımından ele aldığımızda belli başlı iki kalıp görüyoruz. Bunların ilki ve önemlisi blues kalıbıdır ve uzunluğu 12 mezürdür. Jazz müziğinin ritmi genellikle 4/4'lük olduğuna ve her mezürde dört vuruş bulunduğuna göre, demek ki bir blues melodisinin tamamlanması için elimizi veya ayağımızı 48 kere vurmamız icap etmektedir. Bu suretle 12 mezür esasına dayanan blues tarzında şarkı veya şarkı yoksa müzik, hep bu 12 mezürlük kalıplara dayanarak istenildiği kadar tekrar edilebilir.

12 mezürlük bir blues kalıbını ele aldığımız zaman bunun dörder mezürlük üç kısma ayrıldığını görürüz. Bunun ilk dört mezürü tonic dediğimiz diatonic gamın ana sesine ait armoni, ikinci dört mezürü sub-dominant dediğimiz diatonic gamın dördüncü ve birinci derecesine ait armoni, üçüncü dört mezür de dominant dediğimiz diatonic gamın beşinci ve birinci derecesine ait armoni üzerine inşa edilir. Bunu daha detaylı göstermek üzere ⁹si-bemol maj tonunu esas alalım. İlk dört mezür si-bemol, İkinci dört mezürün ilk iki mezürü mi bemol (sub-dominant), diğer İki mezürü si bemol (tonic), üçüncü dört mezürün ilk iki mezürü fa (dominant), diğer iki mezürü de yine si bemol (tonic) üzerine kurulur. Bu hususları sembollerle ifade edersek blues I-IV-I-V-I kalıbındadır Bkz. ş.1. İlk 4 ölçü 1'ci (a) cümleyi oluşturuyor. Bunu takip eden IV- I bağlantısı 2'ci (b) cümleyi sonraki V-I bağlantısı da 3'cü (c) cümlesini oluşturuyor. Sonuç olarak şöyle bir yapı meydana gelmekte: A (a₄) + (b₄) + (c₄)

Şekil 1



⁹ Si bemol tonu esas almamızın sebebi, blues'larda en çok kullanılan tonalitelerin başında gelmesidir.

1.2.2.Şarkı formu

Blues'dan sonra Jazz'da kullanılan ikinci kalıp da *şarkı* kalıbıdır. 32 mezürlük olan bu kalıp dört tane sekiz mezürden teşekkül etmektedir. Bu sekiz mezürlerden ilk ikisi ve dördüncüsü bağlantı yerleri hariç eşit olup sadece üçüncüsü değişiktir. Şarkı kalıbını AABA olarak ifade edebiliriz. Ayrıca şarkı formunda daha az kullanılmakta olan 16 mezürlük AA kalıbı (iki eş sekiz mezür) ve yine 16 mezürlük AB kalıbı (iki değişik sekiz mezür) da vardır. Şarkı formunda en çok kullanılan AABA kalıbında değişik olan B kısmına genellikle "orta kısım" veya "köprü" denir. Şarkı tarzının 16 mezürlük Anglosakson baladlarına, vodvil, müzikli piyes ve şarkı tarzlarına dayanır.

Şarkı formu şeması:

sema 14

1. A⁽⁸⁾ + A⁽⁸⁾ + B⁽⁸⁾ + A⁽⁸⁾

2. A⁽⁸⁾ + A⁽⁸⁾

3. A⁽⁸⁾ + B⁽⁸⁾

Bunların dışında formlarla ilgili bazı kişisel çalışmalar da vardır fakat bunlar hiçbir zaman kalıcı form halini almamıştır. Örnek vermek gerekirse Duke Ellington'un baştan itibaren gerek Bubber Miley ile gerekse kendi başına birtakım değişikliklere teşebbüs ettiğini görüyoruz. Mesela, *East St. Louis Toodle-Oo* adındaki bestede 32+18+18+16+18+8'lik yapı, *Old Man Blues'daki* 8+16+8+6+4+8+8+16+8+8-32-16+14-6-4-32'lik yapı, *Creole Rhapsody'deki* beş mezürlük cümleler, *Birmingham Breakdown'daki* 20 mezürlük' tema (aynı şekilde *Conga Brava'da* da vardır), *Reminiscing In Tempo* adındaki *suite'de* 10 ve 14 mezürlük hatlar, ayrıca *Sepia Panorama'daki* 12+16+8+12+12+8+8+12 ve iki mezürlük *coda'dan* teşekkül eden (ABCDDCBA) yapıda blues ve balad tarzının aynı parçada kullanılması, bu gibi örneklerin bir kısmıdır.

1.3.Karşılaştırma

Tür: Tür bakımında incelendiğinde gerek Türk müziğinde gerekse Jazz müziğinde çeşitli türler mevcut (şarkı vs.) fakat bunlar kullanış ve içerik olarak farklıdır. Örneğin Jazz müziğindeki şarkı formuyla Türk müziğindeki şarkı formu biçim bakımından farklıdır. Türk müziğinde uzun zamandır, eskiden kullanılmakta

olan Kâr, Beste, Ağır semaî gibi formlar bir tercih olmaktan çıkıp Şarkı formuna indirgenmiştir. Jazz müziğinde de aynı Türk müziğinde olduğu gibi birçok form özelliği tek form'a indirgenmiştir.

20'ci yüzyılda Jazz müziğinde tür bakımından patlama yaşanmıştır. Özellikle Güney Amerika ve Latin kökenli Jazz müzisyenlerin yetişmesi kendi etnik müziklerindeki türleri Jazz müziği ile sentez beğeni kazanmış ve kullanılmasına sebep olmuştur. Tabii ki tek sebep bu değildir. Yine 20'ci yüzyılda Jazz müziğinin yetiştirdiği en büyük virtüözlerin müzik eğitimlerine klasik Avrupa müziği ile başlamaları, Avrupa müziğindeki türlerin de Jazz müziğine girmesine sebep olmuştur. Klasik Avrupa müziğindeki bazı formlar Türk müziğindeki bazı formlarla benzerlik göstermektedir. Örneğin Klasik Avrupa müziğindeki "Rondo" formuyla Türk müziğindeki "Saz semaisi" çok benzemektedir. Rondo'nun tek farkı İki şeklinin olmasıdır. (1'ci şekli Saz semaisi gibi Sürekli "B" ye; dönmektedir 2'ci şekli ise "A" ya dönmektedir). Dave Brubeck¹⁰ Türkiye'ye geldiğinde, edindiğimiz bilgilere göre değerli hocamız Yavuz Özüstün Türk müziğindeki bu formlardan bahsetmiş ve Dave Brubeck bundan esinlenerek Rondo A La Turk adında bir eser bestelemiştir¹¹. Bu eser daha çok saz semaisine benzemektedir. Gerek yapısı gerek son temada (4'cü hane olarak düşünebiliriz) yapılan ritm değişikliği bunu gösteriyor.

Biçim: Biçim olarak bazı türler arasında benzerlikler vardır. Türk müziğinde Beste, Ağır Semai, Yürük semai ve Jazz müziğinde Şarkı formu AABA biçimindedir. Tür olarak (isim olarak) aynı olan şarkı formunda Türk müziğinde biçim ABCB, Jazz müziğinde ise AABA dır. Murabba ile Jazdaki şarkı formunun yapılarının benzemesine karşın Murabba'nın şekli (A+At) + (A+At) + (B+Bt) + (A+At)'dür Jazzda'ki şarkı formu da AABA değildir. Şarkı çalındıktan sonra emprovizeye geçildiğinde bu şekil AABA + CDEF olmakta; bu durum yapılacak corus¹² sayısına ve şekline göre de değişebilmektedir.

Yapı: Yapı olarak bütün müzik türleri neredeyse birbirine benzemektedir. Yapıda çeşitli motifler birleşerek cümleleri, cümleler birleşerek periodları meydana getirirler. Birinci motifi soru cümlesi kabul edersek, diğer motif onun cevabı

¹⁰ Dave Brubeck Jazz piyanisti.

¹¹ Bkz.Ek 1.

¹² Corus: Jazz müziğinde doğaçlama yapılırken kullanılan terimdir. Eserin tüm bölümleri 1Corus eder örnek vermek gerekirse Saz semaisi'nin 4 hane ve 1teslimi 1corus eder. Genellikle eserin çalınmasından sonra 1 corus veya 2 corus emprovize ve en sonunda eser (1 corus) çalınır. (1corus:Eser) + (1corus emprovize) + (1corus emprovize başka bir enstruman) + (1corus eser)gibi. Emprovize yapılan corus sayısı değişebilir.

olmaktadır ve iki motif birleşerek bir cümle oluşturur. Bu cümle de soru cümlesi olmuş olur. Ardından soru cümlesine bir cevap cümlesi gelir ve period oluşur. Bir simetri söz konusudur. Genellikle bütün müzik türlerinde bu şekilde olduğundan yapı bakımından bir benzerlik oluşmaktadır. Yazılı eserlerde böyle olmasına karşın Türk müziğindeki taksimde soru ve cevaplar simetrik değildir. Jazz müziğindeki improvisationda soru ve cevaplar genellikle simetriktir.

Üslup: Beste, ağır Semaî gibi formlar ağırbaşlıdır. Köçekçe, oyun havası gibi formlar hızlı ve ritmiktir buna mukabil şarkı neşeli de hüzünlü de olabilir. Jazz'daki şarkı formu aynen Türk müziğindeki gibidir. Fakat ağır olunca Ballad ismini alır. Bazı Ballad'lar ölen bir kişinin anısına yapılır, fakat ayrı bir isim verilmez bunun bizdeki karşılığı Türk Halk Müziğindeki Ağıt'tır.

2. Ritm

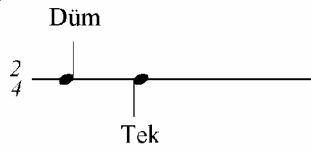
2.1. Türk Müziğinde ritim

Türk müziğinin en büyük ritmik özelliği usulleridir. Özellikle aksak usuller ve büyük usuller karakteristiktir.

Jazzla ilişki kurulabilecek başlıca usuller:

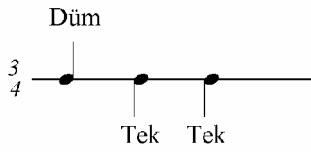
2.1.1. Nîm sofyan usulü

Şekil 2



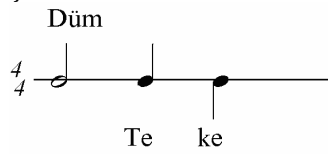
2.1.2. Semaî usulü

Şekil 3



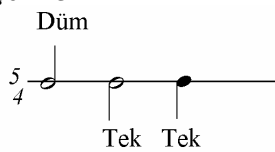
2.1.3. Sofyân usulü

Şekil 4



2.1.4. Türk Aksağı usulü

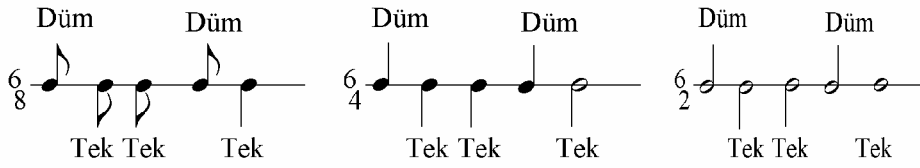
Şekil 5



2.1.5. Yürük Semâî, Sengîn Semâî, Ağır Sengîn Semâî usulleri.

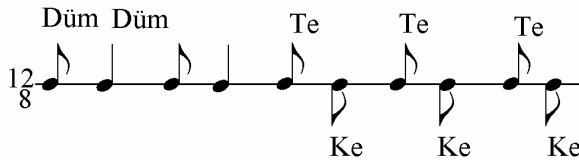
Bu usuller arasında sadece mertebe farklılığı vardır ve hepsi 6 zamanlıdır.

Şekil 6



2.1.6. Frenkçin usulü

Şekil 7



2.2. Jazz Müziğinde ritm

Jazz müziğinin temel ölçününün (usulün) 4/4'lük olduğu konusu daha önce formlarla ilgili bölümde geçmişti. Sonraları bu temel ritme ilaveten 5/4 (Teke Five, A family¹³ joy, Rag¹⁴), 6/4 (Empathy, May Dance, Vashkar, West Coast Blues¹⁵), 9/4,9/8 (Waltz, A La Turk¹⁶), 3/4 (Alice in Wonderland, Always, Baubles, Bangles and Beads¹⁷), 6/8, 12/8 (Full House, Please Send Me Someone to Love¹⁸) ve hatta 5/2'lik gibi ritimler de kullanılmıştır ve halen de denemeler yapılmaktadır ama yine de temel Jazz ritmi 4/4'tür. Jazz müziğindeki ritim özelliğini anlamak için bazı hususları anlamak gerekir bunlardan biri de syncopationdur.

2.2.1. Syncopation

Syncopation'ın genel anlamı ritmik aksanların yer değiştirmesidir. Bu suretle ritimde beklediğimiz bir yerdeki aksanı oradan kaldırmakla veya hiç beklemediğimiz bir yere aksan koymakla syncopation yapılmış olur. Normal olarak ritimde aksanları daima *downbeat* dediğimiz mezürün birinci vuruşunda bekleriz.

¹³ LEONARD, Hall, "The Real Book Fifth edition" s. 4 Colifornia 2001

¹⁴ BRUBECK, Dave, "Points On Jazz" s. 45 San Francisco Calif. 1963

¹⁵ LEONARD, Hall, The Real Book Fifth edition s. 137, 287, 442, 455, Colifornia 2001

¹⁶ BRUBECK, Dave, "Points On Jazz" s. 52, 60 ayrıca ek 1'de görülebilir.

¹⁷ SHERE, Chuck, "The Real Book" s. 15, 43. Colifornia 1995.

¹⁸ LEONARD, Hall, "Real Jazz Book" s. 130, 279, Colifornia 2001.

Şekil 8



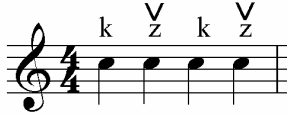
Marşlarda olduğu gibi bir mezürde iki vuruş varsa biri kuvvetli öteki zayıf olacaktır.

Şekil 9



Eğer mezürde dört vuruş varsa yine durum aynıdır ve birinci vuruştaki aksanı kaldırdığımız zaman basit bir syncopation yapmış oluruz. Syncopation'ın diğer bir şekli de zayıf vuruşlara aksan koymaktır. Bir mezürde dört vuruş varsa, ikinci ve dördüncü vuruşlar zayıf olmaktadır. Bunlara aksan koyulduğunda Jazz'a has bir syncopation meydana gelmektedir.

Şekil 10



Bir de bu vuruşlar arasında daha küçük ve zayıf vuruşlar vardır. Bunlara aksan koyulunca netice daha da sürprizli olur. Mesela, bir mezürdeki sekiz hızlı vuruşu ele alırsak normal aksanlar birinci ve beşinci vuruştadır. Bunlardan zayıf olan dördüncü vuruşa aksan konup da kuvvetli olan beşinci vuruşun aksanı kaldırılırsa ortaya yine Jazz'a has bir syncopation çıkar.

Şekil 11



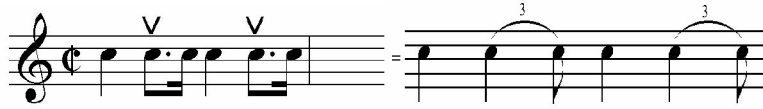
2.2.2. Swing

Jazz'ın kendine has bir de *swing* denilen vasfı vardır, fakat bunu kelimelerle anlatabilmek çok zordur. Swing'in sözlük manası, muntazam aralıklarla sallanmaktır. Jazz'daki manası ise çalınan müziğin hem çalana hem dinleyene ritmik olarak sallanmak, yerinde duramamak, çalkalamak ve dans etmek ihtiyacını vermesidir. Eğer

müzik dinleyende bu ihtiyacı doğurmuyorsa, çalanlarda bir kusur var demektir ve çalınan müziğe (Jazz müzisyenleri arasında) “dört köşe” veya “düztaban” müzik denir.

Swing hakkında genel olarak söyleyebileceğimiz söz, "Swing, Jazz'a has vasıflarla yatay hat ile dikey hattın tam bir ahenk içinde bulundurulmasından meydana gelir" tabiridir. Burada yatay hat melodik hat, dikey hat da ritmik hat'tır. Bu durumda önemli olan melodik hattı çalan müzisyenlerin cümle kuruluşlarında ritmik hattı çalan müzisyenlerle çelişmeye düşmemesidir. Aynı şey ritmik hattı çalan müzisyenler için de geçerlidir. Swing'in şemasını şu şekilde gösterebiliriz.

Şekil 12



Tabi şu da unutulmamalıdır Jazz müziğinde yazılan “A” şeklindeki gibi yazılan nota “B” şeklindeki gibi okunur.

Şekil 13

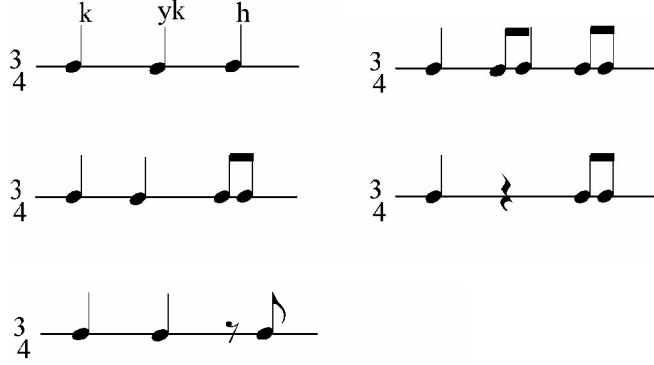


Yazılanlardan da anlaşılacağı gibi Jazz müziğinde sabit bazı ritmik kavramlardan bahsetmek zordur, çünkü yukarıda da söylenildiği gibi kişiye has oynamalar ve yorumlar çoğunlukla yapılmaktadır. Şöyle ki çoğu zaman düzenlemecinin (Aranjör) yazdığı ritmik line (hat, çizgi)'a çalan tarafından bir şeyler katılır, farklı yorumlanır, kendi hissiyatına bırakılır veya çalıcı tarafından farklı bir yöntem geliştirilmiş olabilir. Bu söylenenler melodik hatla ritm hattının mutlak birliklerinin olmadığı yerler için geçerlidir.

2.2.3. Jazz müziğine sonradan giren 3.5.6.12 zamanlı ritimler şemaları

3 zamanlı ve varyasyonları bu varyasyonlar isteğe göre çoğaltıla bilir.

Şekil 14



5 zamanlı ritim: Bu ritim aynı Türk müziğindeki gibi 2 ve 3 zamanlı ritmin birleşiminden meydana gelir burada sadece ana kalıp verilmiştir.

Şekil 15¹⁹



6 zamanlı ritim: Bu ritim 3+3, 4+2, 2+4 veya 2 zamanlı ritmin üçerli şekli olabilir genelde kullanılanı 2'nin üçerli şeklidir v.s. burada sadece ana kalıp veri verilmiştir.

Şekil 16²⁰



12 zamanlı ritim bu ritim 4+4+4, 6+6, 3+3+3+3 v.s. en çok kullanılanı 3+3+3+3 tür yani 4'ün üçerli şekli.

Şekil 17²¹



¹⁹ Paul Desmond "Take Five".

²⁰ Wes Montgomery "West Coast Blues".

²¹ David Sanborn & Marcus Mille "Full House".

2.2.4.Karşılaştırma

Her iki müzik tarzının da kendine has ritmik özellikleri vardır. Türk müziğinde ritmik yapı oturmuştur ve usuller değişkenlik göstermez, ritm kalıpları sabittir. Jazz müziğinde bir iki ritim dışında ritmik kalıplar bestecinin hissiyatına bağlı olarak değişebilir. Ritmlerin kuruluşları itibariyle bir benzerlik vardır. Sonuçta bütün müziklerde olduğu gibi en temel ritimler 2, 3 ve 4'tür. Diğer ritimler bunların bileşiminden meydana gelir. Ritmik yapıların incelenmesi sonucunda Türk müziğinde özellikle klasik icrada ritm geri planda kalmakta ve ritmik öğelerden çok melodik öğeler ön plana çıkar. Fakat Jazz müziğinde çalan bir melodiye sürekli eşlik eden ritm enstrümanı mevcuttur ve ritm ön plandadır. Jazz icrasında çok fazla senkop ve ters tempo görülmektedir. Türk müziğinin, yumuşak karakterine uygun olarak bu kadar fazla senkop ve ters vurguya rastlanmaz.

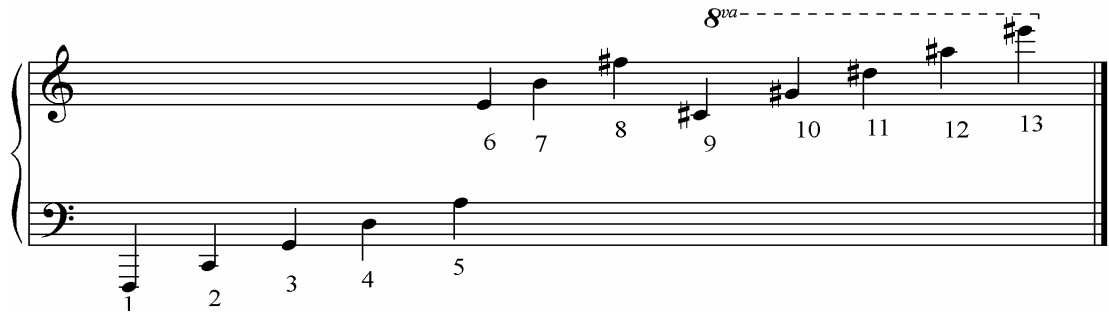
3. Melodi

3.1.Ses sistemleri

3.1.1. Jazz müziği ve Türk müziği ses sistemleri

Jazz müziği dizilerinin oluşumu, doğuşkanların tampere sisteme göre uyarlanmış şeklidir Bkz.ş.18. 12 ton ve 12 dizi vardır. Bu batı veya uzak doğuya has olmayan ilgi çeken bir sistemdir “5’li çember” (tam 5’li) yukarı veya aşağı doğru yer değiştirir ise tonlar (transpoze) oluşur.

Şekil 18



13’cü nota başlangıç notasıyla aynı nota değildir. Mi diyez Fa’dan 1 koma kadar tizdir. Fakat Tampere sisteme göre uyarlandığı için aynı oldukları kabul edilmiştir.

12 DİZİ:

Şekil 19



12 TON: 12 yarım perdeden oluşur “12” adım denir. Bu 12 tonun notaları değişik karakter ve nitelik içerir, çünkü her biri minör 2’li aralığından oluşur. Hiç biri diğerinden aktif değildir. Sadece perdeler farklıdır. Ancak geleneksel “Batı” müziği ve “Jazz” müziği genellikle 7 notalı diatonik diziden oluşmuştur. (Gam içinde her nota bir harfle gösetrilir). Bunlar 5’li çemberden elde edilmiştir. Gam teşkilinde yan yana dururlar.

Bu oktav içinde eşit - denk olmayan bir bölünmeye neden olur. Bölünme bazı Maj 2’li (tam adım) ve Min 2’li (yarım adım) ları oluşturur, eşitsiz bir bölünmeye yol

açar, notaların niteliğini değiştirir. Duyumda fark edileceği gibi bazıları “aktif” bazıları “pasif” tir . Tonal müziğin esası olan bu özelliği beceriyle kullanmak gerekir.

şekil 20



7 Notadan oluşan diatonik gam

7 farklı mod (gam) vardır bu modlar (gamlar) adlarını eski Yunan’dan alırlar,o devirde makamsal özellikleri vardı. Günümüzde majörden doğan modlar ř.21’deki gibidir. Makamsal özellikleri yoktur.

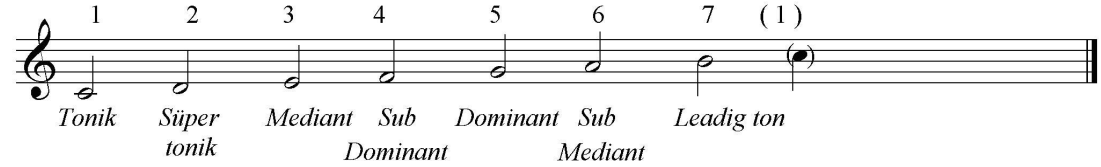
şekil 21



Not: Yukarıda görülen gamlar birbirlerinden farklılık gösterir hepsi adını başlangıç notasından alır (tonik)'ten. Bu yedi mod en tanınanlarıdır. En bilinen mod ionian'dır. Majör gam olarak anılır. Majör dizinin 1'ci derecesinde meydana gelir.

İonian modu: Bu yedi notanın her biri "derece" diye adlandırılır ve her derecenin bir adı vardır.

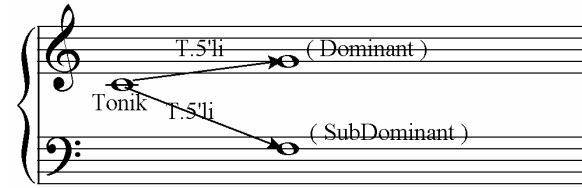
Şekil 22



Dominant: dizinin 5'lisidir Sol majörün 1'i olmasından dolayı akrabalık doğurur.

Sub Dominant: veya "alt dominant" "toniğin altında" yer alır.

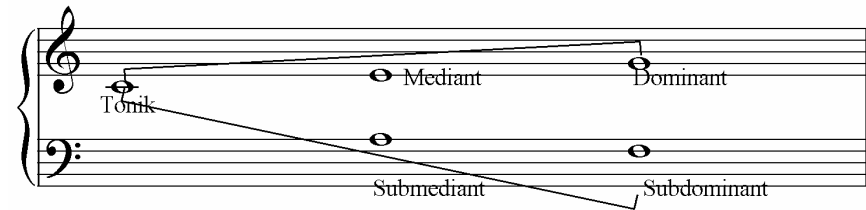
Şekil 23



Mediant: Tonikle dominantın arasında bulunur.

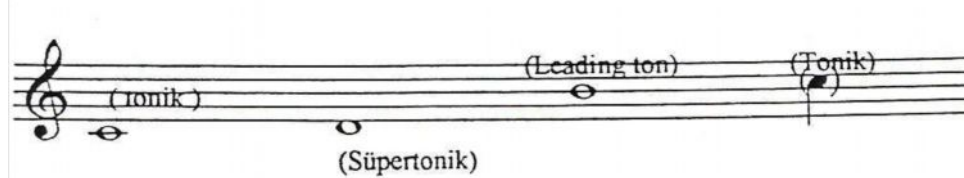
Sub mediant: Mediantla Sub dominant'ın arasında bulunur.

Şekil 24



Süper tonik: Bu nota toniğin üstünde bulunur. Leading ton toniğe gider.

Şekil 25



Jazz'ın ve bilhassa blues'ların bir diğer özelliği de kullandıkları hangi diatonic gam olursa olsun bunun üçüncü ve yedinci derecelerinin pestleştirilmesidir Bkz.ş.26. Burada dikkat edilecek nokta blue note denilen pestleştirilen notaların sadece melodik hatta kullanıldığıdır.

Şekil 26



Alttaki armonide bu notalar yine yazıldığı gibi pestleştirilmeden kullanılmaktadır. Bu suretle pestleştirilen (yarım ses indirilen) ve pestleştirilmeyen notaların birbirine çarpmasından bir çatışma (dissonans) meydana gelmektedir ki Jazzın özelliklerinden biridir. Aslında bu blue note'larla zenciler Afrika geleneklerine göre çeyrek sesleri aramaktaydılar. Tabii ki şarkı söylerken, nefesli ve telli sazları çalarken bu çeyrek sesleri bulmak mümkündür ama piyanoda ancak yarım sesler aynı anda basılarak temin edilmeye çalışılıyordu. Majör tonda olan bir blues'da blue note'lar gamın normal notaları ile beraber kullanılır. Yani, gam do majör'se gamın içinde bulunan do, re, mi, fa, sol, la, si notalarına pestleştirilmiş üçüncü nota mi bemol ve pestleştirilmiş yedinci nota olan si bemol da ilave edilerek gam dokuz notaya çıkarılmış olur Bkz.ş.27.

Şekil 27



Sonradan bilhassa Bop²² devriyle beraber buna pestleştirilmiş beşinci nota (yani do majör gamında sol bemol) ilave edilince gam on notaya çıkmış olur Bkz.ş.28. Minör gamlarda pestleştirilmiş seslerin bir kısmı zaten gamda (Domin'de mi ve si bemol) mevcuttu ama onlara da yine ağırlık veriliyordu. Jazz müziğinde de kullanılan 12 notadan icabına göre herhangi birine ağırlık verilerek blue note gibi tınlaması temin oluyordu.

Şekil 28



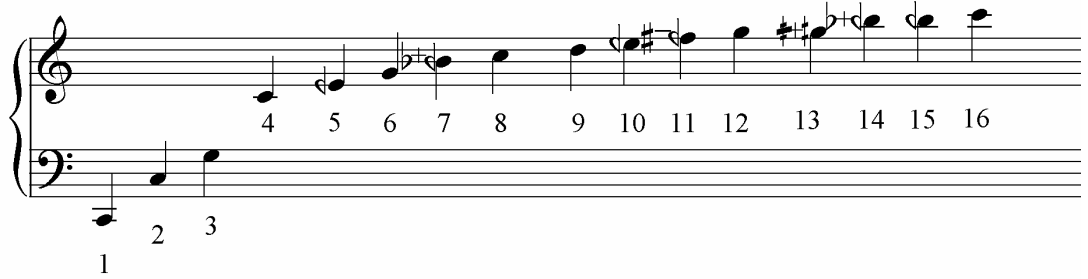
Buna karşılık Türk müziği kendine has tampere olmayan 24'lü ses sistemi kullanılmaktadır. Bu sistem 24 tane sesin birbirine eşit olmayan aralıklarla

²² "Bob" veya "Bee Bob", 1945 yılından itibaren başlayan ve öncülüğünde Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Kenny Clarke, Charlie Christian ve Charlie Parker'ın yaptığı bir müzik akımıdır.

bölünmesinden meydana getirilmiştir. Sisteme Arel-Ezgi Uzdilek²³ sistemi denir.

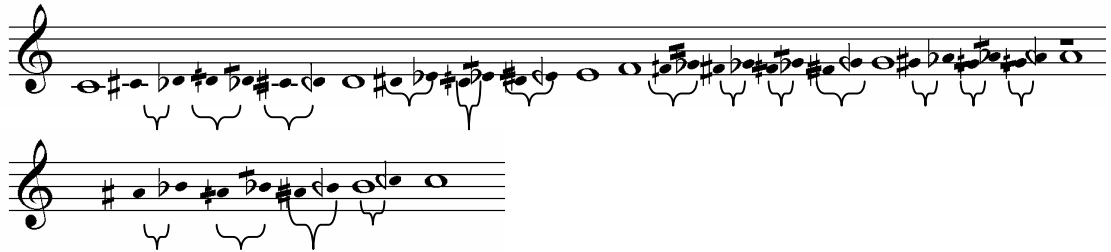
Bkz.ş.29

Şekil 29



Türk müziğinin kullandığı bu sistem doğal yapıya daha uygundur. Çünkü tampere sistem doğaya aykırı bir bölünmeyle elde edilmiştir. Bunun sebebi ise çalma esnasında bazı karışıklıklara neden olmasıydı ve böyle bir sistemle bu sorunlar ortadan kaldırılmış oldu. Duyduğumuz sesler genellikle basit sesler değildir, bileşik seslerden meydana gelirler. Duyulan bir ana sese eşlik eden bir takım başka sesler vardır bunlara armonikler yada doğal tınlayış denir. Armoniklerin (doğal tınlayış) müzikteki önemi büyüktür. Çünkü müzikte kullanılan aralıklar buradan alınmıştır. Ve bu aralıklarla Türk müziği gibi çeşitli müzik sistemleri kurulmuştur Bkz.ş.29 ve 30.

Şekil 30



Yukarıda da belirtildiği gibi doğadaki sesler kullanılarak bazı sistemler meydana getirilmiştir. Özellikle Batı müziğinde 3'lü aralık çok önemlidir. Çünkü müzik akorlara dayanır. Akorlar da 3'lüler üzerine inşa edilmiştir. Doğal tınlayış şemasında da görülebileceği gibi Bkz.ş.29 4 ve 5'nci notalar (do ve mi) tabii majör 3'lüdür. Tabii armonikte mi notası yani 3'lü (1koma) pesttir. Fakat tampere sistemde bu pesttlik göz ardı edilmiştir Bkz.ş.32. Türk müziği sisteminde bu aynen bulunmaktadır Bkz.ş.31. Bu bahsin daha kolay anlaşılabilmesi için Rast dizisi esas yerinden do'ya transpoze edilerek verilmiştir. Rast dizisinin örnek olarak verilme

²³ Türk müziğinde en yaygın sistem Arel-Ezgi Uzdilek sistemi olduğu için biz bu sistemi esas alacağız, bilindiği üzere başka sistemler de mevcuttur.

sebebi ise, rast dizisinin majör karakterde olması daha doğru bir deyimle tabi majör karakteri taşımasıdır.

Şekil 31



Şekil 32



3.2. Jazz Müziğinde Diziler

3.2.1. Tetracordlar

Diziler tetracordlardan oluşurlar. Tetracordlar kendi içinde 4 gruba ayrılır Bkz.ş.35. Majör ve Minör 2'li aralıklardan meydana gelirler. 7 mod, aynı temel tetracord sistemidir.

Triton (3'lü ses tonu): 3 tam aralıktan oluşur, bileşiminde artmış 4'lü elde edilir Bkz.ş.33.artmış 4'lü.

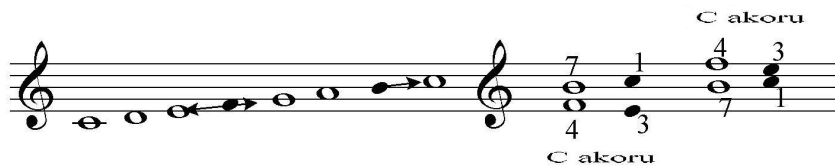
Triton Hakkında: Aralık biçimine göre ton dışı notalardır. Artmış 4'lü veya eksilmiş 5'liden kurulur çözümünde (armonide) aynı notalar bulunur Bkz.ş.35.

Şekil 33



Bu sistemin karakteristik özelliğinde bir kararsızlık, değişkenlik eğilimi vardır. Bu eğilimi ortadan kaldırmak gerekir. Triton ionian modunda 4 ve 7'ci dereceleri arasında bulunur, tonik ve medianta çözülür.

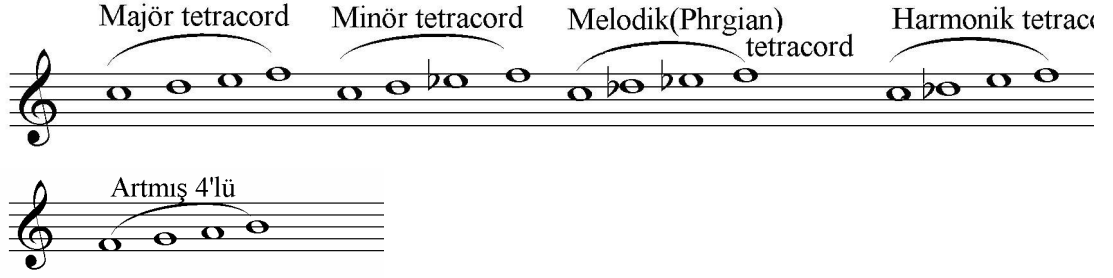
Şekil 34



Triton'un ionian modunda yerini belirlemek önemlidir. Dissonans'lar tonik akoruna çözülür. Bu yüzden tritone'un bulunduğu 4 ve 7'ci dereceler ionian modundandır ve bu derecelerin adı "tonal Tritone"dur. Tonal Triton C maj tonunda

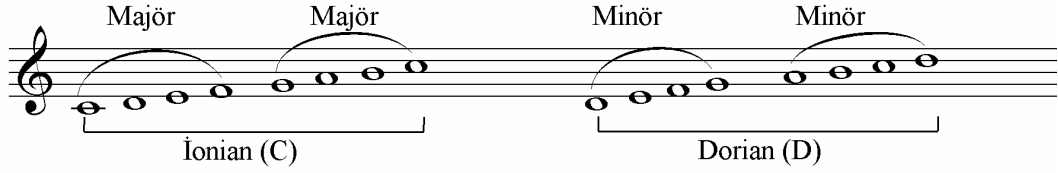
4'cü derece (F) ve 7'ci derece (B) dir. F maj tonunda 4'cü derece (B b) 7'ci derece (E) dir, G maj tonunda 4'cü derece (C) 7'ci derece (F diyez) vs dir.

Şekil 35

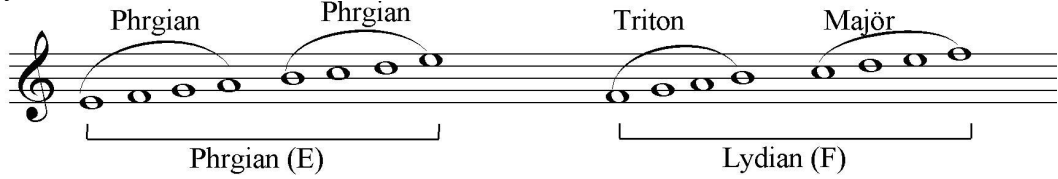


Bu tetracordların birbirine eklenmesiyle çeşitli diziler oluşur Bkz.ş.36, 37, 38, 39. Bu diziler aynı zamanda majör gamdan çıkan gamlardır.

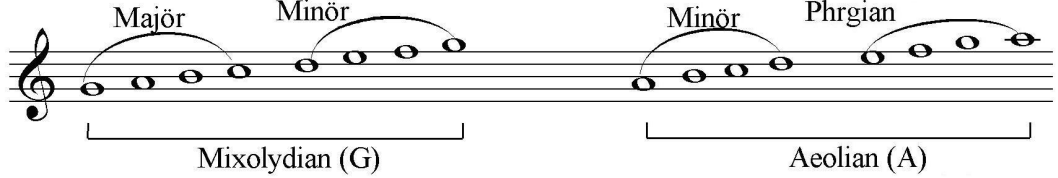
Şekil 36



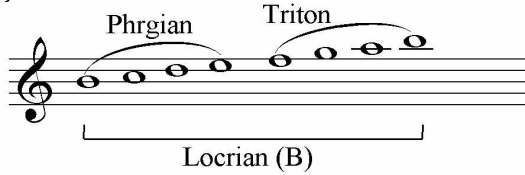
Şekil 37



Şekil 38



Şekil 39



3.2.2.Armonik minör tonundan doğan gamlar

Buraya kadar anlatılan gamlar majör gamın çeşitli derecelerinde meydana gelmektedir. Doğal minörün (Aeolian) derecelerinde meydana gelen gamlar ise Majör gamdaki ile aynıdır. Burada verilecek olan gamlar ise Armonik ve Melodik minörden doğan gamlardır, dolayısı ile suni, yapay dizilerdir. Aşağıda verilen gamlar çeşitli armoni kitaplarından alınmıştır.

Şekil 40²⁴ Do Armonik minörden doğan modlar:

C minör armonik (Mode I) D minör armonik II (Mode II)

E^b minör armonik III (Mode III) F minör harmonik IV (Mode IV)

G minör armonik V (Mode V) A^b minör armonik VI (Mode VI)

B minör armonik VII (Mode VII)

The image shows seven musical staves, each representing a mode derived from the C harmonic minor scale. The modes are: Mode I (C minor harmonic), Mode II (D minor harmonic), Mode III (E^b minor harmonic), Mode IV (F minor harmonic), Mode V (G minor harmonic), Mode VI (A^b minor harmonic), and Mode VII (B minor harmonic). Each mode is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are written in a sequence that starts on the tonic of the mode and follows the harmonic minor scale pattern.

Şekil 41²⁵ Armonik minörden doğan modlar (do üzerinde) :

C- Harmonik C Locrian \flat_6

İonian \sharp_5 Dorian \sharp_4

Mixolydian \flat_3 Lydian \sharp_2

C demi ton

The image shows seven musical staves, each representing a mode derived from the C harmonic minor scale, starting on C. The modes are: C- Harmonik, C Locrian (with a flat 6), İonian (with a sharp 5), Dorian (with a sharp 4), Mixolydian (with a flat 3), Lydian (with a sharp 2), and C demi ton. Each mode is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are written in a sequence that starts on C and follows the harmonic minor scale pattern.

3.2.3.Melodik minör tonundan doğan gamlar ve bu gamların kullanıldığı akorlar

²⁴ SIRON, Jacques, "la Partition Interieure Jazz,musiques Improvisees" s-219 Paris 1994

²⁵ ANGER, Jo, "Weller,Cles Pour L'Harmonic" s- 25 Paris 1990

Şekil 42²⁶

Şekil 42 displays four staves of musical notation, each showing a scale in a specific mode. The first staff is labeled "C^Δ minör-majör" and "D sus^b9". The second staff is labeled "E^bΔ^{#5} Lydian aug" and "F 7^{#11} Lydian Dominant". The third staff is labeled "G^Δ /5 Lydian aug" and "A ø Demi - dim". The fourth staff is labeled "B 7alt".

Bir başka kaynaktan farklı isimle:

Şekil 43²⁷

Şekil 43 displays four staves of musical notation, each showing a scale in a specific mode. The first staff is labeled "C min melodik" and "D dorian^b9". The second staff is labeled "E^b Lydian augmented" and "F lydian dominant=lydian^b7 =mixolydian^{#1}1". The third staff is labeled "G mixolydian^b13" and "A locrian^b9". The fourth staff is labeled "B superlocrian= altere".

Şekil 44²⁸ Aynı dizilerin "Do" üzerinde yazılması

Şekil 44 displays two staves of musical notation, each showing a scale in a specific mode. The first staff is labeled "C- melodik" and "C dorian^b2". The second staff is labeled "C lydian aug" and "C lydian^b7".

²⁶ LEVINE, Mark, "le Livre Theorie du Jazz" California 1995

²⁷ SIRON, Jacques, "la Partition Interiore Jazz,musiques Improvisees" s-221 Paris 1994

²⁸ ANGER, Jo, "Weller Cles Pour L'Harmonic" s- 25 Paris 1990

C mixolydian #5 C aeolian b5

C altere

The image displays three musical scales on a single treble clef staff. The first scale, labeled 'C mixolydian #5', consists of the notes C, D, E, F, G, A, B, and C, with a sharp sign above the A note. The second scale, labeled 'C aeolian b5', consists of the notes C, D, E, F, G, A, Bb, and C, with a flat sign below the B note. The third scale, labeled 'C altere', consists of the notes C, Db, Eb, F, G, Ab, Bb, and C, with flat signs below the Db, Eb, Ab, and Bb notes. A double bar line separates the first two scales.

3.3. Karşılaştırma (Benzerlikler – farklılıklar)

Türk müziğinde makamın yeri Jazz müziğindeki Mod'dan çok önemlidir. Türk

müziği sistemi ve melodik yapısı tamamıyla makamlar üzerine kurulmuştur, makam yoksa müzik de yoktur. Bir makamın seyir karakteri, asma kalıpları bellidir, fakat Jazz müziğinde bu tamamıyla icracı veya besteciye kalmış bir durumdur. Jazz müziğinde mod vazgeçilmez değildir. Bu tamamıyla düşünce ile ilgili bir şeydir. Sonuçta modlar bir majör veya minör gamın çeşitli derecelerinde bulunur ve sonunda dayandığı yer tonal müziktir. Jazz müziğinde Modern modların kalıplaşmış doğru armonileri yoktur. Buluşlara besteci karar verir. Doğal olarak özgün bestelerde doğru armoni – yanlış armoni diye bir kavram yoktur. Bestecinin stili vardır. Teori besteciye hükmedemez; ancak özgün bestelerden çıkar.

Türk Müziği ve Batı Müziğinde (Jazz Müziğinde) ikili aralıklar.

Şekil 45

T.S.M 9 koma 9 koma 4 koma olarak kabul edilir 9 koma 9 koma 9 koma 4 koma

B.M 9 koma 9 koma 4.5 koma 9 koma 9 koma 9 koma 4.5 koma

Türk müziğindeki bir 8'linin koma toplamı 54'dür Batı müziğinde de 53'dür. Yani T.M'de bir tam ses 9/53 olduğu halde B.M'de 9/54'dür.

3.3.1. İonian

3.3.1.1. İonian – Rast

Şekil 46

İonian

Rast

Rast makamında 3'cü ve 7'ci dereceleri 1 koma pesttir. Daha önceden bahsedildiği gibi Rastın 1 ve 3'cü derecesindeki 3'lü aralık tabi majör 3'lüdür. İki dizi arasındaki en önemli benzerlik ikisinin de majör karakter taşımasıdır.

3.3.1.2. İonian – Acem Aşiran

Şekil 47

İonian

Acem Aşiran

Acem Aşiran makamı inicidir fakat dizilerin daha iyi anlaşılması için hepsi çıkıcı yazılmıştır. İlk bakışta iki dizi de tıpatıp benzemektedir fakat aralarındaki sistem farkından dolayı ufak farklılıklar meydana gelir. Bkz.ş. 45

3.3.1.3. İonian – Mahur

Şekil 48

İonian

Mahur

Mahur inicidir, makamının 7'ci derecesi daha tizdir. Mahur makamı dizisi Acem Aşiran'dan farklı olarak, karara giderken 3'cü derecesi pestleşir²⁹.

3.3.1.4. İonian – Çargâh

Şekil 49

İonian

Çargâh

İki dizi de aynıdır fakat daha önceden bahsedildiği gibi aralarında koma farkları vardır. Günümüzde kullanılan Çargâh makamı Türk müziği geleneğindeki değildir. Türk müziği geleneğindeki Çargâh, Sabâ'ya benzeyen ve çargâh perdesi üzerinde

²⁹ Bkz. ÖZKAN, İsmail Hakkı "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri", s.200 Mahur beste.

hicaz yapan makamdır.

3.3.2.Dorian

3.3.2.1. Dorian – Hüseyni

Şekil 50

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Dorian' and the bottom staff is labeled 'Hüseyni'. Both staves show the notes of the scales in a treble clef. The Dorian scale is shown as a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The Hüseyni scale is shown as a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The notes are connected by vertical dashed lines, and the intervals between them are labeled with Roman numerals I through VIII. The Dorian scale has a natural F, while the Hüseyni scale has a sharp F.

Hüseyni dizisinin 2’ci derecesi nazariyatta yazıldığından daha pesttir. 6’cı derecesi ise Dorian’a göre daha pesttir. Prof. Necdet Yaşar, Washington Üniversitesi’nde 1972–73 yılında Öğretim üyesi “Karl Sigel” tarafından yapılan ölçümler sonucunda Uşşaktaki “si”, Karcıgar ve Hüzam makamındaki 4 komalık “mı bemol” Kürdili Hicazkârdaki 4 komalık “la bemolün” ölçümler sonucunda 2,5 koma olarak bulunduğunu söylemiştir.

3.3.2.2. Dorian – Neva

Şekil 51

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Dorian' and the bottom staff is labeled 'Neva'. Both staves show the notes of the scales in a treble clef. The Dorian scale is shown as a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The Neva scale is shown as a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The notes are connected by vertical dashed lines, and the intervals between them are labeled with Roman numerals I through VIII. The Dorian scale has a natural F, while the Neva scale has a sharp F.

Neva makamının 2’ci derecesi Dorian’a göre aynen Rasttaki gibi pesttir 6’cı derecesi de daha pesttir. Neva eserlerde uzun zaman Neva üzerinde Rast çeşnisi devam eder. Bu sırada evç’in pest taraftaki 5’lisi olan si sesi Rast makamındaki gibidir. Ancak karara giderken si sesi Hüseynideki gibi pestleşir. Bkz. Dorian – Hüseyni s.30 Prof. Necdet Yaşar 2,5 koma bahsi.

3.3.2.3. Dorian – Tahir

Şekil 52

Dorian

Tahir

Tahir makamı daima inicidir, daha öncede bahsedildiği gibi dizilerin daha iyi anlaşılabilmesi için çıkıcı olarak yazılmıştır. Tahir dizisinin 3'cü ve 7'ci derecesi Dorian'a göre daha pesttir. Nevadaki sesler burada da mevcuttur.

3.3.2.4. Dorian bemol 5 – Karcığar

Şekil 53

Dorian \flat_5

Karcığar

Karcığar makamının 5'ci derecesi nazariyatta yazıldığından daha diktir, (Bkz. Prof. N.Yaşar s.30) 2'ci derecesi Dorian'a göre Uşşaktaki gibi daha pesttir 6'tıncı derece de sistem farkından dolayı daha pesttir. (Neva perdesinin tabiî majör 3'lüsü).

3.3.2.5. Dorian (diyez 11) – Nikriz (acemli)

Şekil 54

Dorian \sharp_{11}

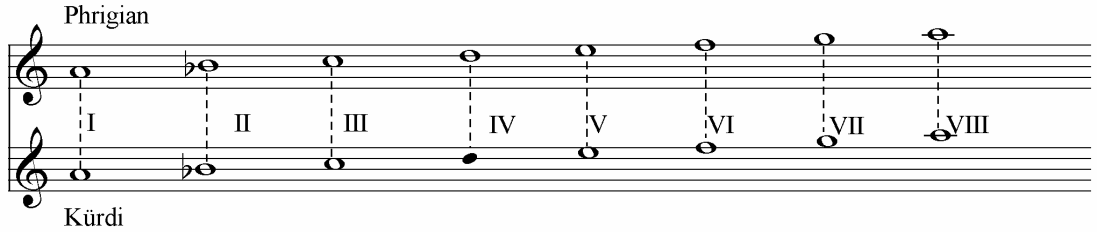
Nikriz (acemli)

3'cü ve 4'ncü dereceler ile Jazz'daki sesler arasında fark varmış gibi görülse de sadece dizi çalındığında bunu fark etmek çok zordur başka bir deyişle ortada makamsal özellikleri gösteren bir durum yoksa fark edilmesi imkânsıza yakındır.

3.3.3. Phrigian

3.3.3.1. Phrigian – Kürdi

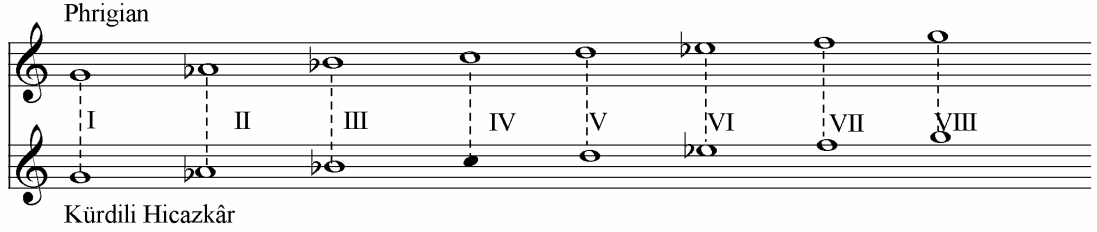
Şekil 55



2'ci derece yani si bemol Kürdi dizisinde daha pest gibi dursa da (teoride) duyumda aynıdır.³⁰

3.3.3.2. Phrigian – Kürdili Hicazkâr

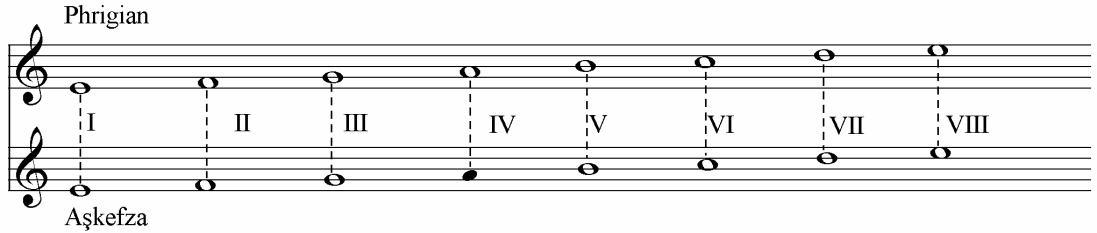
Şekil 56



Her iki dizi de aynıdır, ardaki fark (Kürdili Hicazkâr makamının 3 şekli vardır, buradaki kürdinin şeddi olandır) ses sistemlerinin farklı yorumlamasından kaynaklanır.³¹

3.3.3.3. Phrigian – Aşkefza

Şekil 57



Tampere sistemde yarım aralığın 4.5, Türk müziği sisteminde 4 olarak kabul edilmesine rağmen yukarıdaki diziler biri batı müziği çalgısında diğeri de Türk müziği çalgısında peş peşe çalındığını düşünecek olursak insan kulağına aynı hissi verecektir ve bunun sonucu olarak da ikisinin de aynı olduğunu söyleyebiliriz.

³⁰ Bkz. 3. 3 s. 28 (53–54 koma problemi)

³¹ Bkz. 3. 3 s. 28 (53–54 koma problemi)

3.3.3.4. Phrigian – Ferahnüma

Şekil 58

Phrigian

Ferahnüma

Sistem farklılığı yüzünden oluşan farklılıklar dışındaki sesler aynıdır.

3.3.4. Lydian

3.3.4.1. Lydian – Pençgâh

Şekil 59

Lydian

Pençgâh

Lydian^{b7}

Pençgâh

Sistem farklılığı yüzünden oluşan farklılıklar dışındaki sesler aynıdır.

3.3.5. Mixolydian

3.3.5.1. Mixolydian – Acemli Rast

Şekil 60

Mixolydian

Acemli Rast

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Mixolydian' and contains a scale of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is labeled 'Acemli Rast' and contains a scale of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves, with Roman numerals I through VIII placed below the bottom staff to indicate the degrees of the Acemli Rast scale.

Acemli Rast dizisi, Rast makamının içinde yer alır fakat Mixolydian İonian'ın içerisinde yoktur. Aslında Jazz müziğindeki Mixed mod³² makam bünyesi içerisinde gerçekleştirmektedir

3.3.5.2. Mixolydian bemol 9 – Hicaz

Şekil 61

Mixolydian^b9

Hicaz

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Mixolydian^b9' and contains a scale of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is labeled 'Hicaz' and contains a scale of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves, with Roman numerals I through VIII placed below the bottom staff to indicate the degrees of the Hicaz scale.

3.3.5.3. Mixolydian bemol 9 bemol 13 – Hicaz Humayun

Şekil 62

Mixolydian^b9^b13

Hicaz Humayun

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Mixolydian^b9^b13' and contains a scale of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is labeled 'Hicaz Humayun' and contains a scale of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves, with Roman numerals I through VIII placed below the bottom staff to indicate the degrees of the Hicaz Humayun scale.

Türk müziğinde nasıl Hicaz ve Hicaz Humayun, Hicaz ailesi içerisinde yer alıyorsa Jazz'daki karşılıkları da Mixolydian modunun içerisinde yer almaktadır.

3.3.6. Aolian

³² Bkz. Jazz müziğinde geçki (modülasyon) ve ya karışık mod tekniği s.39

3.3.6.1. Aolian – Uşşak

Şekil 63

Aolian

Uşşak

Uşşak makamı dizisinin 2'ci derecesi nazariyatta yazıldığından daha pestir.³³

3.3.6.2. Aolian – Beyati

Şekil 64

Aolian

Beyati

Beyati dizisi görünüş olarak Uşşağa benzese de 2'ci derecesi Uşşaktan daha tizdir.

3.3.6.3. Aolian – Buselik

Şekil 65

Aolian

Buselik

Sistem farklılıkları dışında, iki dizi karakter olarak birbirine benzemektedir. İkisi de minör karakterdedir. Buseliğin bir de sol diyezli şekli vardır Bkz. Armonik Minör – Buselik s.37. Genelde tiz tarafta Sol diyez fazla geçmemektedir daha çok Fa diyez geçer Bkz.ş.66 Jazz olarak düşünürsek Dorian hissi verir Bkz.ş.67.

³³ Bkz. Dorian – Hüseyini s.30 Prof. Necdet Yaşar 2,5 koma bahsi.

Sistem farklılığından dolayı ikinci derecesi Aolian'a nazaran daha tizdir.

3.3.6.6. Aolian – Sultanîyegâh

Şekil 70

Aolian

Sultanîyegâh

Sultanîyegâh makamı inicidir ve daha çok hicazlı şekli kullanılmıştır başka bir deyişle do diyezsiz Sultanîyegâh olmaz. Sultanîyegâh makamının hicazlı hali ileride konu edilecektir.

3.3.7.Armonik Minör

3.3.7.1. Armonik Minör – Buselik

Şekil 71

Armonik minör

Buselik

6'cı derecedeki (Hüseyni'deki Hicaz'ın 2'ci derecesi olan) bir komalık fa diyez genellikle konulmaz fakat varmış gibi okunur. Diğer açıklamalar için Bkz.s.35
Aolian – Buselik

3.3.7.2. Armonik Minör – Nihavent

Şekil 72

Armonik minör

Nihavent

Açıklamalar için Bkz.s.36 Aolian – Nihavent

3.3.7.3. Armonik Minör – Sultanîyegâh

Şekil 73

Aolian

Sultanîyegâh

Açıklamalar için Bkz.s.29 Aolian – Sultanîyegâh

3.3.8.Melodik Minör

3.3.8.1. Melodik Minör diyez 11 – Nikriz (Evc'li)

Şekil 74

Melodik minör[#]11

Nikriz (evci'li)

Sistem farklılığı yüzünden oluşan farklılıklar dışındaki sesler aynıdır.

3.4.Geçki

3.4.1Türk müziğinde geçki

Türk müziğinde, özellikle klasik Türk müziğinde fazla geçki yapılmamaktadır, fakat özellikle bileşik makamların kendi içinde geçkiler vardır. Bkz.ş.75. Türk müziğinde buna geçki olarak bakılmamaktadır. Meselâ aşağıdaki örnek Bkz.ş.75 Ferahnâk makamını oluşturan elemanlar olarak kabul ediliyor ve ismine de Ferahnâk denilmektedir. Bu tarz örneklere Türk müziğinde çokça rastlanır. Hatta mürekkep birleşik makamların tamamı böyledir diyebiliriz.

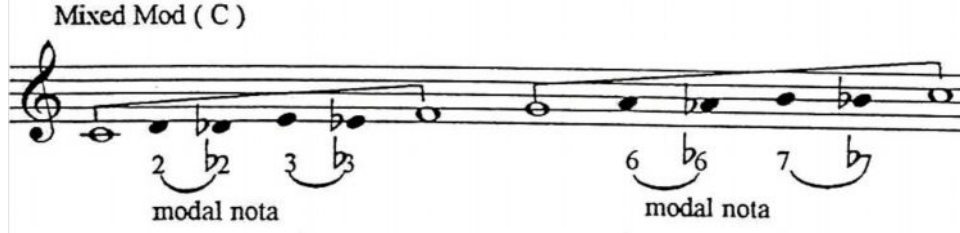
Şekil 75 Ferahnâk Makamı dizileri



3.4.2. Jazz müziğinde geçki (modülasyon) veya karışık mod tekniği

Genelde Modlar iç içe bulunurlar. Beş tonal mod'da (İonian, Dorian, Phrygian, Mixolydian, Aeolian) modal notaların kullanılması durumunda bunlar ilgi çekici ve güzel bir duyum sahiptirler. Bu beş tonal mod herhangi bir tonda da ilgi çekicidir. Bu modal notalar iki biçimde karşımıza çıkarlar. Bkz.ş.76.

Şekil 76



Gördüğümüz İonian modundaki modal notaların nasıl varyasyonlar oluşturduğudur. Koşul, ton hissinin değişmemesi yani korunmasıdır. Bemol 2 (Phrygian modundan) İonianda supertonik yerine kullanılabilir. Bemol 3 (minör modlardan) İonianda Mediant yerine kullanılabilir. Bemol 6 (Aeolian ve Phrygiandan) İonianda Submediant yerine kullanılabilir. Bemol 7 (tüm modlardan) İonianda Leading yerine geçer.

Şekil 77



Mixed modun gereksinimi duyarlı ve pratik bir yola başvurmaktır. Bu da altere notalarla (değişken notalarla) olur. Modal değişkenlik bemollü notalarla olur bunlar (bemol 2, bemol 3, bemol 6, bemol 7) dir Bkz.ş.78.

Şekil 78



Tüm Modal değişimler birbirine benzer. Arada sırada başvurulan Modal değişkenlik standart bir tekniktir. Bu tekniğin önemli örnekleri, (The Man I Loved ve Temptation) dur. Bunlar Cole Parter'in eserleridir

Jazz müziği, karakteri gereği çok fazla tonal ve modal modülasyon (geçki) yapar ve kullanır. Özellikle emprovizasyonda çok değişik fikirler ortaya çıkmaktadır. Bazı müzisyenler Mixolydian çalmaları gereken bir yerde bunu çalmayıp farklı bir yorumla Dorian çalmaktadırlar. Bkz.ş.79 dorian. Buradaki mantık şudur: Eğer Mixolydian çalmanız gereken yerde Dorian çalarsanız kullanacağınız Dorian

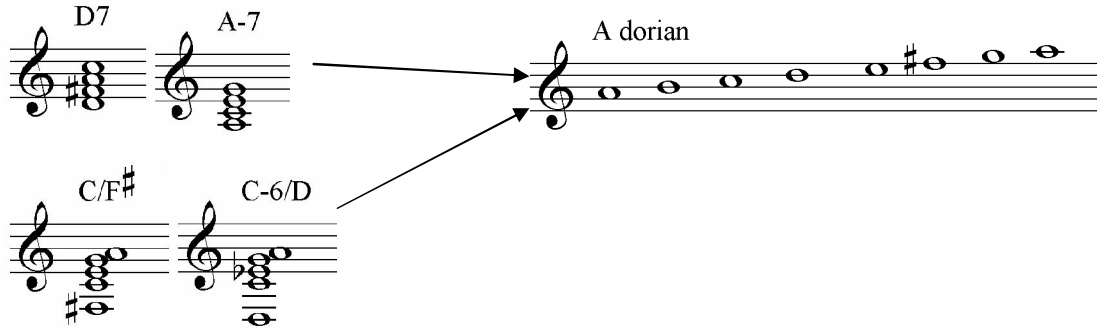
modunun sesleri Mixolydian modundaki akorun tansiyon notalarına denk geleceğinden duyum olarak çok etkili olur.³⁴

Şekil 79



Yukarıda verilen örneğin anlaşılır olabilmesi için Bkz.ş.80.

Şekil 80³⁵



4.Doğaçlama (Emprovizasyon)

4.1. Türk müziğinde doğaçlama (Taksim)

Türk müziğinde enstrümanla yapılan empvize, taksim adını alır. İnsan sesiyle,

³⁴ Özellikle ünlü Jazz gitaristi Pat Martinonun empvize tarzı bunun üzerine dayanmaktadır

³⁵ TRT Hafif müzik ve Jazz orkestrası gitaristi ve aranjörü Kamil Özler C-6/D akorunda Pet Martino'nun Dorian çalmasına rağmen ,“melodik minör” çalındığında daha etkili bir duyum elde edildiğini söyledi.

gazel türündeki şiirin emprovize okunmasına müzikte de gazel denmiştir. Ağızla taksim, manzum bir kıta'nın terennümü suretiyle olabileceği gibi, mana aranılmayarak "yar, of, ah, medet aman, yalelli" vb. kelimelerin terennümü ile de icra edilebilir. Makam seyirlerini iyi bilen saz sanatkârları tarafından güfte ve usulden bağımsız olarak icra edilen irticali bestelerdir. Taksimler, eserlerin icrasına geçmeden önce dinleyenlerin kulaklarını çalınacak makamın seyrine alıştırmak ve ısındırmak için yapılabileceği gibi, fasılalarda da icra edilebilir. Eğer bir makamdan başka bir makama geçilecekse arada bir taksim yapılması adet olmuştur. Taksimler irticalen yapıldığı ve usulsüz olduğu için tek saz tarafından icra edilir. Taksim bir de okuyucu tarafından bir güftenin usulsüz olarak terennümü suretiyle ve sazsız yapıları vardır ki buna daha çok sözlü emprovize denilebilir. Bu türden taksimler yalnız bir okuyucu tarafından yapılabileceği gibi bir sazla nöbetleşe de icra edilebilirler.

4.2. Jazz müziğinde doğaçlama

Jazz müziğindeki en önemli hususlardan biri de emprovizasyondur. Jazzda emprovizasyon yapmak demek, irticalen icrada bulunmak demekse de günümüzde bu anlayış yerini farklı düşüncelere bırakmıştır. Bir parça üzerinde solo yaparken o anda spontane olarak kendi melodilerini inşa eden bir Jazzcının, aynı zamanda da kuvvetli bir besteci olduğu meydana çıkmaktadır. Zaten jazzın ve jazzcılarının en büyük meziyetlerinden biri de budur ve bu meziyet onları başkalarının yazdığı herhangi bir müziği yorumlayan normal bir müzisyen hüviyetinden kurtarıp besteci mertebesine çıkarmaktadır. Bunu da yapabilmek için kuvvetli müzik bilgisine ve saz hâkimiyetine ihtiyaç olduğu aşikârdır.

Avrupa müziğinde eskiden melodik bakımdan tema ve variations (çeşitleme) usulünün mevcut olduğunu bilinmektedir. Yani, ana melodi ve bunun üzerinde yapılan çeşitli değişiklikler. Zaten klasik müzikte bilhassa 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar kullanılan "elaboratio" yani çeşitleme ile "inventio" yani yeni bir şey söylemek bugünkü Jazz emprovizasyon anlayışının bir yerde temelini oluşturmaktadır.

Jazzda da kullanılan bu usulde ana melodi ve variation'lar *phrase* denilen cümlelerden kurulmaktadır. Bu phrase'ler karakterlerine göre isim alırlar. Mesela, ana melodi ile alakalı bir cümle *tematik phrase*, ana melodi jazzcının şahsiyetine göre adapte edilip verilirse *paraphrase*, veya eğer tamamen ana melodiden uzaklaşırsa *chorus phrase* veya *solo phrase* gibi. Yalnız burada unutmamamız lazım gelen bir nokta bütün phrase'lerin bir variation olduğudur, çünkü bir jazzcı hiçbir zaman ana

melodi cümlesini dahi değiştirmeden, yani kendine adapte etmeden çıplak olarak vermez. Binaenaleyh, tematik phrase dediğimiz ana melodiye ait bir cümle dahi jazzda bir variation'dur.

a) Birinci derecede, jazzcı ana melodiye çok az değiştirerek verir ki bu genellikle melodi takdim edilirken *exposition'da* kullanılır. Bilhassa 1930 larda çok kullanılan bu birinci derece *paraphrase'de* solo yapan müzisyenler de son derece basit süslemelerle ana melodinin etrafında dolaşırlardı.

b) İkinci derecede, jazzcı ana melodiye epeyce değiştirir, fakat yine de ana melodi rahatça tanınabilir. Sololarda ise genellikle ana melodik hat ve onun variation'u temel tutulur. Bu tarz bilhassa 1935–44 arası jazzda kullanılıyordu. Bugün dahi melodik hattı bilhassa orijinal ve güzel olan parçalarda bu usul kullanılmaktadır.

c) Üçüncü derecede, Jazzcı ana melodiden tamamen ayrılarak kendi şahsi melodisini inşa eder. Bu şekilde inşa edilen melodiye ana parçaya bağlayan husus alttaki armoni yapısıdır. Bu tarza yukarda da bahsedildiği üzere *chorus phrase* veya *solo phrase* de denir. Tamamen irticali icraya dayanan bu çalış şekli 1935'lerde iptidai olarak başlamış ve gittikçe gelişerek zamanımıza kadar gelmiştir ve bir jazzcının yaratma gücünü gösteren de bu üçüncü derece denilen *paraphrase'dir*.

d) Dördüncü derecede ilk ana melodide yapılan değişiklik o kadar fazladır ki *exposition'a* da değişik bir melodik hat yazılır ve rearmonize edilerek (tekrardan armonileme) zenginleştirilir. Artık burada parçanın esasını tanımak için anormal keskin bir kulağa ve armoni anlayışına sahip olmak gerekmektedir. Burada da sololar tabii üçüncü derecededir ama karakterleri *exposition'daki* yeni hatta göredir. Bu tarz Jazzda 1945'teki Bop hamlesi ile başlamış ve zamanımıza kadar gelmiştir. Jazzın en renkli ve güzel parçalarının bir kısmı bu usul kullanılarak yazılmıştır ve çok kere yazılan yeni melodik hat da eskisinden daha iyi olmuştur. Mesela, Cole Porter'in *What Is This Thing Called Love* adlı ünlü şarkısı üzerine Lee Konitz tarafından yapılan *Subconscious-Lee* adlı beste ile Tadd Dameron'un *Hot House* isimli bestesi bu anlatılanları belirten fevkalade güzel örneklerdir.

Bu bahsedilen *paraphrase'ler* genellikle popüler müzikten adapte edilen 32 mezürlük şarkı kalıplarında kullanılır. Blues tarzı zaten Jazza has olduğundan, tema da doğrudan doğruya çalan jazzcıların kendi cümle anlayışlarına göre verilir ve sonra da soloya geçilir.

4.3.Karşılaştırma

Taksimi Jazz'daki doğaçlamadan ayıran önemli noktalar vardır. Örneğin Jazz müziğindeki doğaçlama herhangi bir eserin müzisyenin ruhunda bıraktığı etkiyi kelimeler yerine seslerle, notalarla anlatması gibidir fakat Türk müziğinde taksim eseri yorumlamaktan çok eserin makamına dinleyenin alışmasına yöneliktir. Taksim okuyucu tarafından, güftenin usulsüz olarak okunması Jazz müziğindeki “scat”’a çok benzemekle beraber ayrıldığı bazı noktalar da vardır. Jazz müziğinde scat ritmden bağımsız değildir. Aynen enstrumanda emprovize yapar gibi yapılır ve aynen Türk müziğindeki gibi anlamlı veya anlamsız sözler kullanılabilir.

4.4. Yapılmış doğaçlamalar ve bir aranjman üzerine analiz

4.4.1. Charlie Parker’in “Au Privave” adlı eserinin solo (improvize) analizi.

Burada verilmiş olan doğaçlama örneği Charlie Parker’in³⁶ “Au Privave” adlı eserinin solo (improvize) bölümüdür. Eser Blues formundadır. Soloyu saksafonla Charlie Parker yapmaktadır.



Bu eserin Blues olmasından dolayı birinci derece akoru 6'lı değil 7'lidir ve daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere dominant 7'li akorun dizisi Mixolidian dır. Türk müziği karşılığı ise Fa'da Acemli Rast olmaktadır.



³⁶ PARKER, Charlie "Omnibook" 1956- 1978 Atlantic Muzic Corp s:27.

Si bemol 7 akorunda en basit doğaçlama anlayışıyla mixolydian olması gerekirdi. Fakat müzisyen burada fa melodik minör kullanmıştır (başka bir deyişle si bemol lydian bemol 7). Fa 7’de de aynı şekil görülmekle beraber si bemol melodik minör kullanmıştır. Mi bemol Lydian Bemol 7’nin Türk müziği karşılığı ise Mi bemolde Pençgâh dır.

A min D7^{b9} G min C7 F7

Gmin armonik Gdorian B^b min melodik F ionian

Birinci ölçü La Aolian yerine sol minör armonik kullanmıştır (ölçünün ikinci yarısındaki akor gereğince). İkinci ölçüde akorun gereği olan diziyi kullanmıştır. Üçüncü ölçüde do mixolydian yerine si bemol ninör melodik kullanmıştır. Dördüncü ölçüde melodik hattın sade olmasında ve tam dizinin meydana çıkmamasından ve Fa 7’linin birinci derece akoru olmasından dolayı buraya İonian denilmiştir. Türk müziği olarak şöyle bir sıra izler Nihavent, Hüseyini, Pençgâh, Acem Aşiran.

G min C7 F7 F7 F7 C min F7

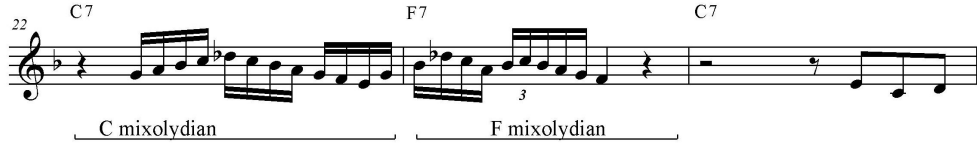
Mixolydian Mixolydian

Birinci ölçüdeki akorlar 2. ve 5.’ci derece akorlarıdır. Bu akorlar birinci dereceye bağlantı olarak kullanılmıştır. 5’inci ölçüdeki Do minör akoru Fa 7’nin yerine gelen vekil akor olduğundan buradaki dizi mixolydiandır. Türk müziği olarak Acemli Rast gibi düşünebiliriz.

B^b7 B^b7 F7 D7 G min

F min melodik Mixolydian G dorian

Si bemol 7’li akorunda melodik minör kullanılmış, üçüncü ölçüdeki Fa 7’di akorunda mixolydian, 4’cü ölçüdeki re 7’di akorunda iki nota kullanılması nedeniyle dizi net değildir. Fakat buradaki akor kullanımı 2’nin 5’i durumundadır ve bu ölçüdeki sol bemol notası diğer ölçüdeki sol notasına kromatik olarak kabul edildiği için donanım arızaları içerisinde kabul edilmez.



Birinci ve ikinci ölçü mixolydian, üçüncü ölçüdeki Do 7 akorun da Do mixolydian olmaması gerekir fakat buradaki Do 7 akoru Fa'nın dominantıdır ve melodi eksik ölçüyle başlıyor. Melodi bütünlüğüne bakıldığında bu üç notanın diğer ölçüdeki Fa 7 akoruna ait olduğu anlaşılır kısacası buradaki Do 7 akoru Fa 7'ye gitmek için kullanılmıştır.



Bu satırın tamamında mixolydian kullanılmıştır. Türk müziği Acemli Rast gibi düşünülebilir. Birinci ölçüde kullanılan "Mi bekar" notası kromatik geçiş notası olarak değerlendirilir.



İlk iki ölçüde Si bemol 7 akorunda mixolydian yerine Fa minör melodik kullanılmıştır. Üçüncü ölçüde akor olarak sadece Fa 7 akoru olmasına rağmen, ondan sonra gelen akorun Re 7 olması sebebiyle ikisinin arasında Sol Dorianın sesleri kullanılmıştır. Çünkü re, sol'un dominantıdır .



Birinci ölçüde Dorian kullanılmıştır. Buradaki fa diyez notasına aldanmamak gerekir. Bu nota sol notasına kromatik yaklaşım sesi olduğundan düşünülen dizide kaale alınmaz. Diğer akorlarda kullanılması gereken diziler kullanılmıştır.

17 F7 Bb7 F Cmin F7

Mixolydian Mixolydian Mixolydian

İlk iki ölçüde kullanılması gereken diziler kullanılmıştır. Dördüncü ölçüdeki Do minör akoru Fa7'nin yerine gelen vekil akordur ve bundan dolayı fa mixolydian içerisinde değerlendirilir.

11 Bb7 Bb7 F7 F7 D7 Gmin

Mixolydian Mixolydian Mixolydian Dorian

İlk iki ölçüde Lydian b7,b9, üçüncü ve dördüncü ölçünün bir kısmını Fa mixolydian, (üçüncü ölçüde kullanılan "Mi bekar" notası kromatik geçiş notası olarak değerlendirilir) dördüncü ölçünün bir bölümü Re mixolydian b9 beşinci ölçü Sol Dorian.

6 Gmin C7 F7 Gmin C7 F7

Dorian Mixolydian Bb min melodik Dorian Mixolydian

İkinci ölçüdeki Fa 7 dışında kalan diziler standart kullanılması gereken dizilerdir. Fa 7 akorunda Si bemol minör melodik kullanılmıştır.

Au Privave

By Charlie Parker

F7 Gmin A^bdim F7 Cmin F7

B^b7 B^b7 F7 Amin D7 Gmin

C7 F7 D7 Gmin C7 G7 C7 F7

F7 Cmin Cmin B7 B^b7 B^b7

F D7 Gmin C7

F7 Gmin C7 F7 B^b7 F7

F7 F7+ B^b7 B^b7 F7 Amin D7

Gmin C7 F7

Gmin C7 F7 B^b7 Gmin C7 F7

Cmin F7 B^b7 Gmin C7 F7

Gmin C7 F7

Detailed description: This is a musical score for the jazz standard 'Au Privave' by Charlie Parker. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). It consists of ten staves of music. Above the staves, various chords are indicated, including F7, Gmin, A^bdim, Cmin, B^b7, Amin, D7, G7, B7, F7+, and B^b7. Some measures contain fingering numbers (1, 2, 3) for specific notes. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Au Privave

Doğaçlama Notası

Solo

Sax Solo: Charlie Parker

F7 F7 F7 F7

Bb7 Bb7 F7

Amin D7b9 Gmin C7 F7

Gmin C7 F7 F7 F7 Cmin F7

Bb7 Bb7 F7 D7 Gmin

C7 F7 C7

F7 F7 F7 F7

Bb7 Bb7 F7 D7

F7 Bb7 F Cmin F7

Bb7 Bb7 F7 F7 D7 Gmin

Gmin C7 F7 Gmin C7 F7

4.4.2. Erkan Oğur'un "Ali Reis'in Takası" adlı eserde yaptığı gitar solo analizi.

İkinci doğaçlama örneği Hüseyini makamında bestesi Mutlu Torun'a sözleri Ahmet Kutsi Tuncer'e aittir. Eserin armonisi ve doğaçlaması Erkan Oğura aittir.



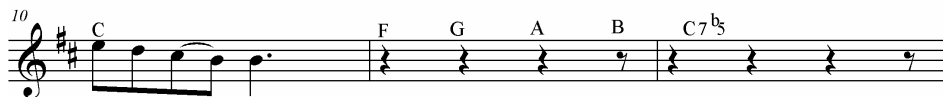
Birinci ölçüdeki akor Cmaj7/E dir başka bir deyişle Emin9'lu akoru. Mi notasından sonra re diyez, akorun diyez 9'usu kullanılmış. İkinci ölçüdeki akor birinci ölçüdeki akor (1'ci derece akoru) ile ikinci ölçüdeki akor (7'ci derece akoru) arasında geçiş akoru olarak kullanılmış, kullanılan dizi de Mixolydian olur ve bütün tansiyon notaları kullanılmıştır. Üçüncü ölçüdeki Mi bemo notası kromatik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır ve Fa bekar notası da Sol notasına dizisel yaklaşım sesidir.



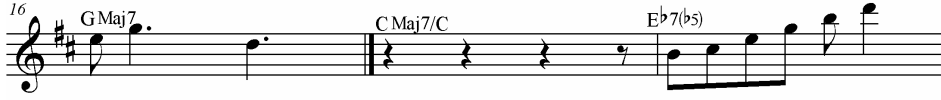
Birinci ve ikinci satıra bütün olarak bakarsak akorlar üzerine kurulan diziler değil de güçlüye ("Do" , Hüseyini olarak düşünürsek "mi") kadar kromatik yürüyen bir akor hattı olduğu görülür ve iki satırın da melodik yürüyüşü buna göredir. Akor hattı aşağıya inerken melodik hat yukarıya çıkmaktadır. Bu yürüyüş ikinci satırda tamamlanıyor.



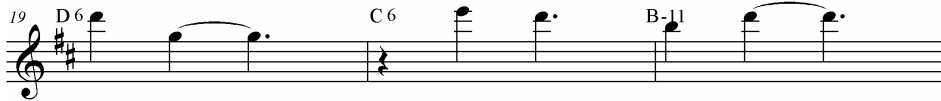
Tam bir dizi oluşmadığından bir şey söylenememektedir. Hüseyininin güçlüsünde bir kalış gibidir.



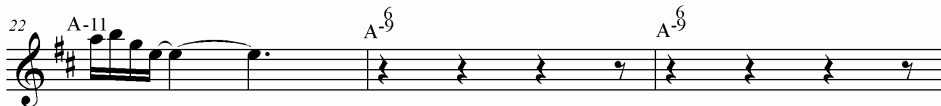
Bir tam dizi meydana getirecek yeterli malzeme olmamasına rağmen B Dorian gibi düşünüle bilir(Hüseyinde Hüseyini).



16'cı ölçü G Maj7 nin sesleridir. Dizi oluşmamaktadır.17'ci ve 18'ci ölçülerde tam bir dizi oluşmuyor. Akor Eb7(b5) olmasına rağmen C diyez min7 bemol 5'in seslerini kullanmıştır, bu da bas sesi olmayan A7, 9, 11 akorudur. O da Eb7'nin vekil akorudur³⁷.



Tam bir dizi oluşmadığından bir şey söylenememektedir. Akor her ne olursa olsun sesler hep Mi notası etrafında dolaşmaktadır.



Tam bir dizi oluşmadığından bir şey söylenememektedir.



25'ci ölçü E pentatonik. 26'cı ve 27'ci ölçülerde akor seslerinden bazıları vurgulanmış.



³⁷ Vekil akor Jazz'da çok kullanılan bir yöntemdir. En çok kullanılan şekli de bir akor yerine tritondaki dominant 7'li akorunun kullanımındır.

28'ci ölçü E Dorian'ın sesleri başka bir deyişle Hüseyini sesleri (B dorian olarak da düşünülebilir).29'cu ve 30'cu ölçüler B pentatonik. Bu da aslında E dorian'ın seslerine uyuyor ayrıca tampere sistemde Hüseyini'nin 2'ci (fa diyez) ve 6'cı(do diyez) kullanmamış oluyor.



31'ci ve 32'ci ölçü E dorian'ın sesleridir. 33'cü ölçüdeki notalar auftakt niteliğindedir.



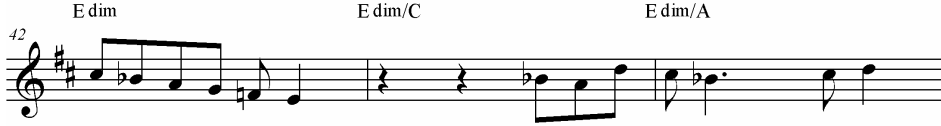
34'cü ölçüdeki akor E dim olmasına rağmen E dorian'ın seslerini kullanılmaktadır. Bu şekilde olduğu zaman kullanılan sesler E dim'in tansiyon notalarına denk gelmektedir. 35'ci ölçü: E dim dizisini kullanmaktadır. Türk Müziği olarak düşünürsek hüseyini aşiran'da Karcıgar gibi düşünene biliriz.



36'cı ölçü E dim'in seslerini kullanmaktadır. 37'ci ve 38'ci ölçülerde akor seslerinde dolaşmaktadır.



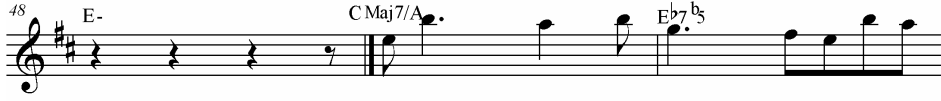
39'cu ve 40'cı ölçülerde akor seslerinde dolaşmaktadır. 41'ci ölçüdeki notalar auftakt niteliğindedir.



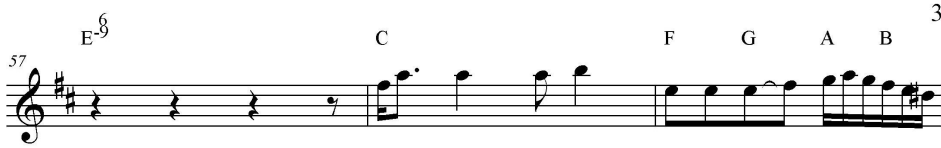
42'ci ölçü E dim dizisini kullanmaktadır, fa bekar notası tansiyon, aynı zamanda kromatik geçiş notasıdır ve re min armonik'in 2'ci derecesinden başlamaktadır. Türk Müziği olarak düşünürsek Sultanîyegâh'ın 2'ci veya Hicazın 5 derecesinden başlanmaktadır. 43'cu ve 44'cü ölçülerde akor seslerinde dolaşmaktadır.



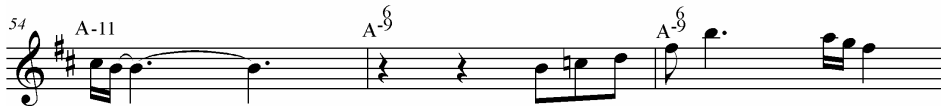
45'ci ölçü: E dorian. 46'cı ölçü: E dorian, fa bekar ve si bemol sesleri tansiyon notalarıdır. Türk Müziği olarak düşünürsek dügâhta Hicaz dizisi oluşmaktadır.



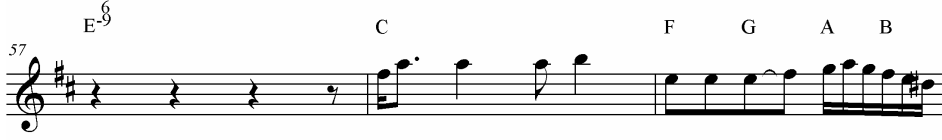
49'cu ölçü: Akor seslerini kullanmaktadır. 50'ci ölçü: Akor seslerini ve tansiyonlarını kullanmaktadır.



51'ci ölçü: Akor seslerini kullanmaktadır. 53'cü ölçü: B aolian.



54'cü ölçü 53'cü ölçünün devamı niteliğindedir. 55'ci ölçü 54'cü ölçünün aufaktı niteliğindedir. 56'cı ölçü: Akor seslerini kullanmaktadır.



58'ci ölçü: özellikle akorun 6'lısına vurgu yapıyor. 59'cu ölçü: Akor sesleri kullanmaktadır. Ölçünün sonundaki re diyez notası B akorun'un 3'lüsüdür.



61'ci ölçü: Akor seslerini kullanmaktadır. Akor sesleri dışında kalan re diyez mi notasına kromatik yaklaşım sesidir si bemol ise 62 'ci ölçüdeki la notasına kromatik yaklaşım sesidir yani bir çeşit antispasion.62'ci ölçü: Akor seslerini kullanmaktadır.



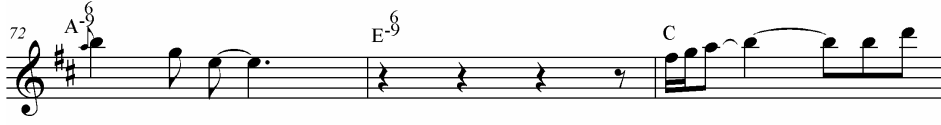
64'cü ölçü: Akor sesleri ve ya E dorian'ın bir bölümü olarak düşünüle bilir.



66, 67, 68'ci ölçüleri teker teker incelemek yanlış olur çünkü bu ölçüler müzik cümlesinin tamamını oluşturur ve E dorian seslerini kullanarak yapılmıştır.



69'cu ölçü: Akor seslerini kullanılmıştır. 70'ci ölçü: Akorun 11'lisinden başlayarak bir iniş söz konusu ve tam bir dizi oluşmamaktadır. 71'ci ölçü: Akorun 3'lüsü ve 9'lusu kullanılmış.



72'ci ölçü: Akorun 9'usu, 7'lisi ve 5'lisi ile arpej yapılmıştır aslında bu da E-akoruna eşdeğerdir. 74'cü ölçü: Akor seslerini kullanmaktadır tam bir dizi oluşmamaktadır.



75'ci ölçüde bir akor yürüyüşü söz konusudur ve 76'cı ölçüde son bulmaktadır. Bu akor yürüyüşünün amacı melodiyi 76'cı ölçüdeki akora taşımaktır. Burada kullanılan dizi 76'cı ölçüdeki C7 (b5) akorunun dizisi yani Mixolydian b5'bir. Buradaki diğer önemli nokta da dizinin bemol 9'lusunda kalınmasıdır bu 77'ci ölçüye hazırlık gibi de düşünülebilir. 75'ci ölçüdeki fa bekar ve 76'cı ölçüdeki mi bemol notaları kromatik geçiş notalarıdır. 77'ci ölçü: G majör tonuna geçki söz konusudur.



78'ci ölçü: G majör tonuna geçkiden sonra II'ci derecede Dorian seslerini kullanmaktadır. 79 ve 80'nci ölçülerde komşu majör ton olan G majöre geçki devam etmektedir. G majör tonunun sesleri kullanılmıştır.



82'ci ve 83'cü ölçülerde dim akorunun dizisi kullanılmaktadır. Türk Müziği olarak düşünürsek Nikriz dizisi meydana gelmektedir.



84, 85, 86'cı ölçülerde dim akorunun dizisi (Diminished scale) kullanılmaktadır. Burada icracı çalma tavrı ile makamsal düşünce ile hareket ettiği izlenimini bırakmaktadır. Türk Müziği olarak düşünürsek bir önceki satırdaki Nikriz devamı niteliğindedir.



87, 88'ci ölçüler: E dorian'ın seslerini kullanmaktadır. 89,90'cı ölçüler: Bu ölçülerdeki sesler, doğaçlama örneği dinlenildiğinde tonal veya modal anlayışla yapılmadığı açıkça görülmektedir. Buradaki sesler veya diziler tamamıyla makamsal bir anlayışla yapılmıştır ve mi'de Karcıgar dizisi oluşmaktadır



91, 92, 93'cü ölçüler: Buradaki melodi incelendiğinde 3 ölçünün tek bir cümle olduğu anlaşılmaktadır ve makamsal karakterdedir. Karcıgar makamı dizisiyle sona ermektedir.

ALİ REİS'İN TAKASI

Mutlu Torun

Cmaj7/E E \flat 7(b5) D6

4 C6 B-11 A-11

7 A-9 A-9 E-9

10 C F G A B C7(b5)

13 Gmaj7/B A-6 Gmaj7

16 Gmaj7 E dim E dim

19 E dim/G E dim/A E sus4

22 E sus4 E sus4 E sus4

25 Bu bölüm emprovizede kullanılmamıştır

28 E sus4 E sus4 E sus4

ALİ REİS'İN TAKASI

Doğaçlama Notası

Doğaçlama: Erkan Oğur
Notaya alan: Erdal Oral

Cmaj7/E

E^b7^b5

D6

The musical score is written in 7/8 time and consists of 28 measures. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff in treble clef. Chords are indicated by letters above the staff, often with a slash and a letter indicating the bass note. The score is divided into systems of three measures each, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, and 28 marking the beginning of each system.

Chords and their positions:

- Measure 1: Cmaj7/E
- Measure 2: E^b7^b5
- Measure 3: D6
- Measure 4: C6
- Measure 5: B-11
- Measure 6: A-11
- Measure 7: A⁶
- Measure 8: A⁶
- Measure 9: E⁶
- Measure 10: C
- Measure 11: F
- Measure 12: G
- Measure 13: A
- Measure 14: B
- Measure 15: C7^b5
- Measure 16: GMaj7/B
- Measure 17: A-6
- Measure 18: GMaj7
- Measure 19: GMaj7
- Measure 20: CMaj7/E
- Measure 21: E^b7^b5
- Measure 22: D6
- Measure 23: C6
- Measure 24: B-11
- Measure 25: A-11
- Measure 26: A⁶
- Measure 27: A⁶
- Measure 28: E⁶
- Measure 29: C
- Measure 30: F
- Measure 31: G
- Measure 32: A
- Measure 33: B
- Measure 34: C7^b5
- Measure 35: GMaj7/B
- Measure 36: A-6

2
31 G Maj7 G Maj7 E dim

E dim E dim/C

E dim/A E sus4 E sus4

E sus4 E sus4 E dim

E dim E dim/C E dim/A

E- E- E-

E- C Maj7/A Eb7 b5

D 6 C 6 B-11

A-11 A-9 A-9

57 E^{-9} C F G A B 3

60 $C7^{b5}$ $G\text{Maj7}/B$ A-6

63 $G\text{Maj7}$ $G\text{Maj7}$ $C\text{maj7}/E$

66 $E^{b7}(b5)$ D 6 C 6

69 B-11 A-11 A^{-9}

72 A^{-9} E^{-9} C

75 F G A B $C7^{(b5)}$ $G\text{maj7}/B$

78 A-6 $G\text{maj7}$ $G\text{maj7}$

81 E dim E dim E dim/G

4

E dim/A E sus4 E sus4

84

E sus4 E sus4 E dim

87

E dim E dim/G

90

E dim/A A-

92

A- A- A-

94

4.4.3. Erkan Oğur'un "Huzur" adlı eserde yaptığı gitar solo analizi.

Üçüncü doğaçlama örneği AcemAşiran makamında bestesi Mutlu Torun'a ait, eserdeki doğaçlamayı Erkan Oğur yapmıştır.



1'ci ölçüde İonian pentatonik kullanılmış. 2'ci ölçüde G dorian.



G-6 akoruna geçildiğinde F Maj. Dorian'na geçki yapıyor C- / E bemol akoru aslında E bemol majördür, D-7'nin dominantı olan La maj yerine vekili akoru Eb'lü kullanmış fakat kullanılan sesler C majör sesleridir.



5'ci ölçü Majör pentatonik, 6'cı ölçüde F majör'ün bazı sesleri kullanılmış.



7'ci ölçüde Dorian sesleri ikinci akorda A phrgian. 8'ci ölçüde A min pentatonik sesleri kullanılmış.



9'cu ölçü B bemol Majöre geçki fakat melodide F pentatonik dizi kullanılmış. 10'cu ölçüde E minörün sesleriyle B Phrygian sesleri kullanılmıştır (B-pentatonik de düşünüle bilinir).



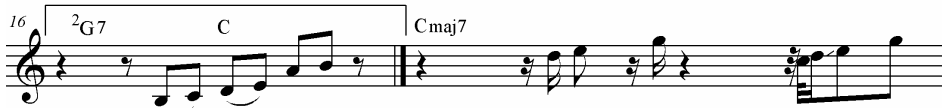
F lydian ve D Dorian sesleri kullanılmış.



³⁸ İlk ölçüde bir dizi mevcut değildir. İkinci ölçüde dolaptaki eksik ölçü başlangıcında göz önünde bulundurularak E pentatonik. B bemolün vekil akoru.



E Phrygian ve C İonian sesleri ve D Dorian kullanılmıştır (hepsi de İonian'ın içinde mevcuttur).



16'cı ölçü C ionian'ın arpej sesleri, 17'ci ölçü de C pentatonik



18'ci ölçü F pentatonik ve G pentatoniktir.

³⁸ Burada kullanılan ve daha sonra kullanılacak olan dolaplar dönüş amaçlı değil, sadece eserin neresinde olduğunun anlaşılması amacı ile konulmuştur.



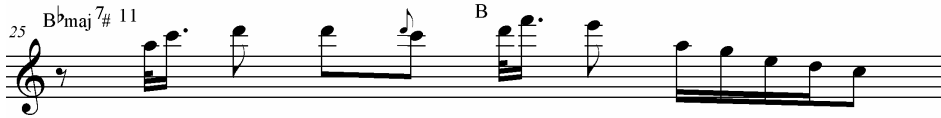
20'ci ölçü F İonian ve C İonian. 21'ci ölçüde tam bir dizi oluşturulmamasına rağmen C İonian sesleri bulunmaktadır (A- arpej sesleri olarak da düşünülebilir Si notası da tansiyondur).



22'ci ölçü F lydian. 23'cü ölçüde G Dorian bemol 11.



D Dorian; akor bağlantılarına bakıldığında D Aeolian yani F Majörün ilgili minörü D min ve 3'cü akorda C İonian (burada II V I bağlantısı oluşmaktadır).



C Pentatonik kullanılmış



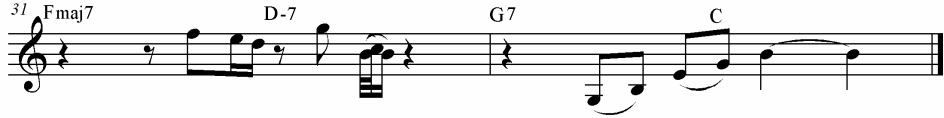
E Aeolian olması gerekirken G mixolydian kullanılmış (Rast gibi düşünersek acemli Rast olmaktadır).



27'ci ölçüde D dorian ve 28'ci ölçüde G Mixolydian mevcuttur.



Tam bir dizi oluşamamış sadece akorun 13'lüsü ve 7'lisi bulunmakta kullanılan B bemol notası kromatik geçiş ve slide³⁹ amaçlı kullanılıyor.



31'ci ölçü D dorian'ın sesleri, 32'ci ölçü G ve C akorunun sesleri C'nin maj 7'lisinde bitmiştir.

³⁹ Slide: kay (dır) mak anlamındadır (Çalma esnasında, çalınan notadan diğer notaya parmağı kaydırılması).

HUZUR

Mutlu Torun

The musical score for "HUZUR" by Mutlu Torun is written in 10/8 time and consists of five staves of music. The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: Cmaj7 (measures 1-2), Fmaj7 (measures 3-4)
- Staff 2: G-6 (measure 5), C-/Eb (measures 6-7), D-7 (measure 8), G7(b9) (measures 9-10), Cmaj7 (measures 11-12)
- Staff 3: Bbmaj7(#11) (measures 13-14), B (measures 15-16), E-7 (measures 17-18), C 6/G (measures 19-20)
- Staff 4: Fmaj7 (measures 21-22), D-7 (measures 23-24), G7 (measures 25-26), E- (measures 27-28)
- Staff 5: G7 (measures 29-30), C (measures 31-32)

The score includes a treble clef, a 10/8 time signature, and various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

HUZUR

Doğaçlama Notası

Doğaçlama: Erkan Oğur
Notaya alan: Erdal oral

Cmaj7 Fmaj7

3 G-6 C-/E \flat D-7 G7(b9) Cmaj7

5 Cmaj7 Fmaj7

7 G-6 C-/E \flat D-7 G7(b9) Cmaj7

9 B \flat maj $7\#$ 11 B E-7 C 6/G

11 Fmaj7 D-7

12 G7 1 A- B \flat maj $7\#$ 11 B

14 E-7 C 6/G Fmaj7 D-7

rit.

16 ²G7 C Cmaj7

18 Fmaj7 G-6 C-/E♭

20 D-7 G7(b9) 3 Cmaj7 Cmaj7

22 Fmaj7 G-6 C-/E♭

24 D-7 G7(b9) Cmaj7

25 B♭maj7#11 B

26 E-7 C6/G

27 Fmaj7 D-7 G7 E-

29 B^bmaj⁷# 11 B E-7 C 6/G

Musical notation for measures 29-30. Measure 29 starts with a B^bmaj⁷# 11 chord, followed by a B chord. Measure 30 starts with an E-7 chord, followed by a C 6/G chord. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and ties.

31 Fmaj7 D-7 G7 C

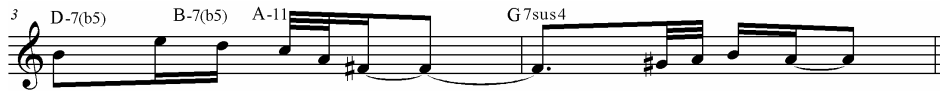
Musical notation for measures 31-32. Measure 31 starts with an Fmaj7 chord, followed by a D-7 chord. Measure 32 starts with a G7 chord, followed by a C chord. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and ties.

4.4.4. Erkan Oğur'un “Şaka” adlı eserde yaptığı gitar solo analizi.

Dördüncü doğaçlama örneği Uşşak makamında bestesi Mutlu Torun'a, armoni ve doğaçlama Erkan Oğur aittir.



A5 gibi akorlar genelde istenilmeyen seslerin duyurulmaması işine yarar. Bunlara akor demenin ne kadar doğru olduğunu bilemiyoruz. Bilindiği üzere bir akorun oluşması için en az 3 ses gerekmektedir. Emprovize esnasında bu tarz şeyler kullanıldığında, ait oldukları akorların tüm sesleri ve özelliklerini kullanabilirler. 1'ci ölçüde akorun maj 3'lüsü ile başlanmıştır. 3'lüsü veya bemol 11'lisi dememizin sebebi akorun majör ve ya minör olup olmadığının belli olmamasıdır, kanımızca bemol 11'lisidir (F majör pentatonik) çünkü Uşşak makamı minör karakterli bir makamdır. 1'ci ölçüdeki do diyez sesi makamsal olarak düşünüldüğünde yegâh'taki rastın yedenidir. 2'ci ölçü: tam bir dizi yoktur. Melodi 1'ci akorun 9'lusu 2'ci akorun 5'lisi 4'lüye gitmektedir.

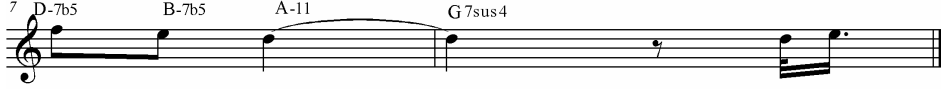


3'cü ölçü: Aeolian'nın bir kısmı ve fa diyezde kalıyor, akor sesi olarak düşünürsek A-'ün13'lüsü. Makamsal olarak düşünürsek melodi Fa diyez, Uşşak'ın pestteki 6'cı derecesidir. 4'cü ölçü: sol diyez notası la'ya kromatik geçiş notasıdır.



5'ci ölçü: 3 ve 4, 5'e çözülmektedir. Notalar geciken çözülme oluşturmaktadır, sol diyez direkt olarak la'ya gitmemekle beraber kromatik yaklaşım sesidir. Dizi olarak düşünüldüğünde göz ardı edilebilir. Geciken çözülme olarak değerlendirilirse

burada F pentatonik oluşmaktadır. Farklı bir bakış açısıyla değerlendirirsek ve sol diyezi dizi içine dâhil edersek mi'de (Hüseyini aşıranda) Hicaz diyebiliriz. 6'cı ölçü: Si bemol akorun diyez 9'lusu fa diyez Maj 7'lisi sol diyez bemol 9'lusudur. Tam bir dizi meydana gelmemektedir.



7'ci ölçü ve 8'ci ölçü: Akor seslerinde dolaşmaktadır.

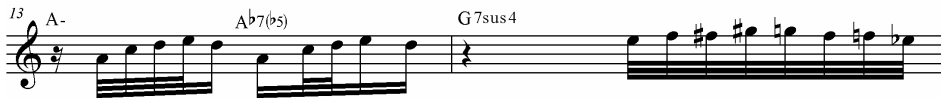


9'cu ölçü: Armonik D minör dizisi. Bir başka deyişle, Hicaz dizisi. İkinci akor değişmesine rağmen aynı dizi ile devam ediliyor. Ölçünün sonundaki fa diyez notası antispasyon'dur yani bir sonraki akor sesinin bir önceki ölçüde gelmesi. 10'cu ölçü: Re diyez notası akorun diyez 5'lisi dir. Fa diyez, sol diyez, la notalarını çift kromatik olarak adlandırabiliriz. Aynı zamanda A- melodinin üst sesleridir. Sonrasında Re üzerinde hicaz gibi düşünebiliriz (Sol'de Zirgüleli Sûznâk).



11'ci ölçü: Dizi oluşmamaktadır. Kullanılan altere sesler kromatik geçiş notalarıdır.

12'ci ölçü: Fmaj7'nin 13'lüsü A5'in 11'lisi kullanılmıştır.



13'ci ölçü: A- pentatonik kullanılmıştır. 14'ci ölçü: A- melodinin üst tetracordu olarak değerlendirilebileceği gibi kromatik geçiş notaları olarak da değerlendirilebilir.



15'ci ölçü: Akor seslerinde dolaşmaktadır.16'ci ölçü: Fa majörün seslerinde dolaşmaktadır, baştaki sol bemol notası kromatik geçiş notasıdır.



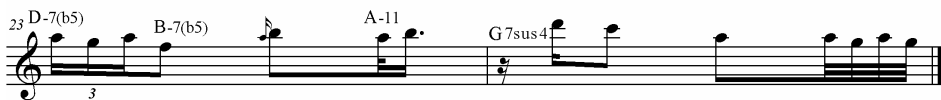
17'ci ölçü: E dorian'ın sesleridir arada geçen arızalı sesler kromatik geçiş notalarıdır18'ci ölçü: A- melodinin üst seslerinde dolaşmaktadır.



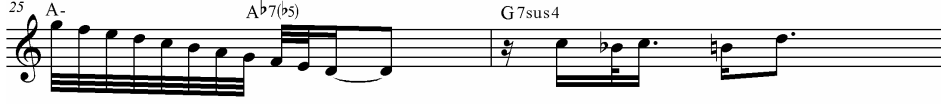
19'ci ölçü: Akor seslerinden dolaşmaktadır. La bemol ve fa diyez akorun maj7'lisi ve 13'lüsüdür. 20'ci ölçü: Tam bir dizi oluşturulacak yeterli ses yoktur. Do diyez notası akorun diyez 11'lisi fa diyez maj 7'lisidir.



21'ci ölçü: Tam bir dizi oluşmamış fakat re üzerinde hicaz'ın sesleri vardır. 22'ci ölçü: Tam bir dizi oluşmamaktadır fakat sol 7'nin sesleri.



23'ci ölçü: Akor seslerinde dolaşmaktadır. 24'ci ölçü: G pentatonik' in bir bölümü.



25'ci ölçü: D dorian'ın sesleri. 26'ci ölçü: Tam bir dizi oluşmamaktadır. Akor seslerinde dolaşmaktadır. Si bemol notası akorun diyez dokuzlusudur.



27'ci ölçü: Tam bir dizi oluşmamaktadır. G7'ye kadar olan bölümdeki sesler, akor A5 olmasına rağmen D-7/C diyez akorunun sesleridir. Diğer sesler akor sesleridir.



29'ci ölçü: Akor A bemol 7 (b5) olmasına rağmen A- 'ün sesleridir. 30'ci ölçü: Akor seslerinde dolaşmaktadır.



31'ci ölçü: La akor notası fa notası G7'ye aittir ve akorun 7'lisidir. Mi, re, do notaları B-7(b5)'in 11, 3 ve 9'lusudur. 32'ci ölçü: Akor Fmaj7 (b5) olmasına rağmen bemol 5 değil de 5'lisi kullanılmıştır. Mi notası da A5'in 5'lisidir.

ŞAKA

Mutlu Torun

A5 Gsus4 A5

3 D-7(b5) B-7(b5) A-11 G7sus4

5 A- A^b7(b5) G7sus4

7 A5/E G7 B-7(b5) Fmaj7(b5) A5

ŞAKA

Doğaçlama Notası

Doğaçlama: Erkan Oğur
Notaya alan: Erdal Oral

Guitar

3

5

7

9

11

13

15

17

NOT: Doğaçlama Gitar ile yapıldığı için donanımına "Si koma bemolü" konmamıştır

2

19 D-7(b5) B-7(b5) A-11 G7sus4

21 A5 G7sus4 A5

23 D-7(b5) B-7(b5) A-11 G7sus4

25 A- A♭7(b5) G7sus4

27 A5/E G7 Bm7(b5) Fm7(b5) A5

29 A- A♭7(b5) G7sus4

31 A5/E G7 Bm7(b5) Fmaj7(b5) A5

4.4.5. “Çargâ Sirto” adlı saz eserinin arajman analizi.

Beşinci eser örneği Çargâh makamında bir arajman örneğidir. Eserin arajmanı Kâmil Özler’e aittir. Kâmil Özler yaptığı arajmanın ilk 8 ölçülük bölümü akor bağlantılarının gidişi ve mantığını kendisi açıklamıştır. Bu eserin tamamı ek 2’de verilmiştir.

ÇARGÂH SİRTO

The musical score for Çargâh Sirto is presented in three staves. The first staff contains the first six measures, with chord symbols C, C/B^b, F/A, F min/A^b, C min/G, and G7^{#5} above the notes. The second staff contains measures 4 and 5, with chord symbols A^b13, G7, C min, G7, and G7 above the notes. The third staff contains measures 7 and 8, with chord symbols A^b13, F min7, D-7b5, and D^b9^{#11} above the notes. The music is written in 8/8 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Melodiye baktığımız zaman 1’ci ölçüden 4’cü ölçünün sonuna kadar sürekli do ekseninde dolaştığı görülmektedir. Bu tarz melodiler alt yapıda zengin akor bloklarıyla blokları ile beslenmeye çok müsaittirler. “1’ci ölçüye C maj ile başladım. Ardından C/B^b akoru gelmektedir bu akor aslında C7 akorudur. İkinci ölçüde F/A akoru’nun gelmesi, Dom7’li akorunun bu çevriminin çözümünün mutlaka yarı mükemmel kadansla gerçekleşmesindedir. 3’cü ölçüde melodide mi bemol geçtiği için minör olarak ele aldım, C-’den önce gelen F- akoru C-’ün 4’cü derece akorudur. Buradaki akorlarda C-’ün 5’ci derecesinin çif apojatürü haline gelmektedir. Sonunda bu akorun çözüleceği yer G dom 7’lidir.4’cü ölçüdeki Ab13 akoru G 7’liyi alâkadar etmektedir ve müziği zenginleştirmek için kullanılmış⁴⁰. 4’cü ölçü ritmik açıdan zayıf zamanlara denk geldiği için feminen bir kadans gerçekleşmektedir. 7’ci ölçüdeki Ab13 akoru klasik müzikte Mozart’ın icat ettiği artmış 6’lunun yerini tutan bir akordur ve bu akor G7 akoruna gider ancak vekili olan D bemole gidiyor. Bunların arasındaki akorlar işi renklendirmek amacı ile kullanılır”. Kâmil Özler son olarak şunu eklemektedir: “Armoniye resim gibi düşünmek lâzım, nasıl ressam yaptığı tabloda renkleri kendi zevkine göre yerleştiriyorsa armonide de aynı şekildedir”.

⁴⁰ A bemol 7(A bemol 13) G’nin dominantının vekil akorudur .

SONUÇ

Bu çalışmada karşılaştırmalar dört başlık altında yapıldı.

1-Formlar: Türk müziği, tarihsel köklerinin çok derinde olmasından kaynaklı form zenginliğine sahiptir. Fakat günümüzde bu formların besteciler tarafından tercih edilmediklerinden ve ya talep görmemesinden kaynaklanan bir fakirleşme söz konusudur. Jazz müziğinde ise sonradan giren güney Amerika kökenli formlar haricinde başlıca iki form bulunmaktadır. Belki de bu Jazz müziğinin besteci müziğinden çok icracı müziği olmasından kaynaklanmaktadır. Jazz ve Türk müziği formları karşılaştırması sonucunda isim (şarkı gibi) benzerliği olmasına rağmen form bakımından farklılıklar gösterdiği görülmüştür. İsim benzerliği olmamasına rağmen bazı formların da benzerlik gösterdiği saptanmıştır.

2-Ritm: Türk müziğinin ritm (usul) zenginliğinin çok olmasına rağmen özellikle klasik Türk müziğinde ritmik öğeler geri planda kalmaktadır ve melodi ön plandadır. Jazz müziğinde ise sabit ritm (usul) öğeleri çok olmamasına karşın icracının müzikalitesine dayanan, senkop ve ters vurgulardan doğan bir zenginlik söz konusudur. Jazz müziğinde ritm Türk müziğine nazaran ön plandadır. Bunun bir sebebi de bir Jazz müziği orkestrasında piano, bas, gitar gibi enstrümanların ritm seksiyonuna dâhil olmalarıdır.

3-Melodi: Bu karşılaştırma ses sistemleri, diziler, benzerlikler ve farklılıklar üzerine yapılmıştır. Bunun sonucunda Türk müziği ses sisteminin tabii aralıklardan oluştuğu, Jazz müziği ses sistemininse tampere sisteme dayandırıldığı görülmüştür. Bazı makamlarla modların arasında benzerlik olduğu, bazen da benzerlik olmadığı gözlemlendi. Bir mod'da geçiş amaçlı ve üzerinde durulmaması gereken bir ses makamlarda önemli bir derece olarak karşımıza çıkabilmekte ya da makamlarda önemli olan dereceler modlarda önemsiz olabilmektedir. Bunun sonucunda makamların çeşitli seyir karakterleri olduğu buna karşılık günümüzde kullanılan modların eskiden kendilerine has seyir karakterleri olduğu ve günümüzde bu seyir özelliklerinin kullanılmadığı görüldü. Burada sadece bir 8'li içinde biten benzerlikler

ve farklılıklar karşılaştırıldı. Dolayısıyla bütün makamlar incelendiğinde daha değişik benzerlikler bulunacaktır ancak bu daha geniş bir çalışmanın konusunu teşkil eder

4-Doğaçlama: Bu karşılaştırma sonucunda Taksim'in Jazz'daki doğaçlamadan ayrılan en önemli noktası: Jazz müziğindeki doğaçlama herhangi bir eserin müzisyenin ruhunda bıraktığı etkiyi kelimeler yerine seslerle, notalarla anlatması gibidir. Fakat Türk müziğinde taksim, eseri yorumlamaktan çok eserin makamına dinleyenin alışmasına yöneliktir.

Hiç Türk müziği düşünülmeden yapılan eserler ve doğaçlamalarda bazen benzerlikler bulunabilir.

Dave Brubeck'in "A La Turk" adlı eserinde olduğu gibi Türk Müziğinden bazı özellikler kullanılabilir.

Türk Müziği ile Jazz Müziği arasında en büyük yaklaşımlar ise, bilinen Türk Müziği eserlerinin Jazz düşüncesi ile aranjmanları ve Türk Müziği eserler üzerine yapılan Jazz doğaçlamalarından olmaktadır.

KAYNAKÇA

- ANGER, Jo “Weller Cles Pour l’Harmonic”, Paris 1990.
- BRUBECK, Dave “Points On Jazz” Derry Music Co. San Francisco, Calif.1963
- COOK Nicholas, “Müziğin A B C’si”, Çeviren Turan Doğan, 1.Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999.
- DELAMONT, Gordon, “Modern Harmonik Technique”,Kendor Musık, Inc. New York 1965.
- SAYAN, Erol, “Müziğimize Dair Görüşler Analizler Öneriler”,1. Basım, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş, Ankara, 2003.
- SAY, Ahmet,”Müziğin Kitabı”,1.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2001.
- SHER, Chuck, “The Latin Real Book” Shere Music Crop, Petaluma Ca.1997.
- SHER, Chuck, “The Real Book” Hal Leonard Corporation, Ca, 1995.
- SİRON, Jacques, “La Partition Interieure Jazz, Musiques, Improvisees”, Paris 1994.
- KARADENİZ, Ekrem, “Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1965.
- LEONARD, Hal, “The Real Vocal Book” Hal Leonard Corporation, Ca,1995.
- LEONARD, Hal, “Real Book in Bb Vol 1 (Fifth Edition)” Hal Leonard Corporation, 2001.
- LEVİNE, Mark, “le Livre Theorie du Jazz”, California 1995
- LULL, James,”Popüler Müzik ve İletişim”, Çeviri Turgut İbلاغ, Çivi Yazıları, İstanbul,1996.
- PARKER, Charlie, “Omnibook” Atlantic Music Crop, 1956–1978.
- ÖZALAŞAR, Adnan, “Jazz ve Pop Armoni Orkestrasyon”, Düzenleme Bilgisi.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı, “Türk Mûsikisi Nazariyatı ve usulleri”, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998.
- TEZCAN, Tayyibe Uç, Türk Dil Kurumu Yayınları Sayı:435, Ankara, 1977.
- WELLER, Jo Anger , ”Cles Pour L’ Harmonic”, Paris 1990.
- www.turkmusikisi.comYAVUZOGLU, Nail, “Caz Müziğinde Akor Diziler”, İstanbul 1993.

EKLER

1. “A la Turk” piano versiyonu.....82
Beste ve düzenleme: Dave Brubeck.
2. “Çargâh Sirto” orkestra düzenlemesi.....106
Aranjör: M. Kamil Özler
3. “Malatya”orkestra düzenlemesi.....109
Aranjör: M. Kamil Özler
4. “Hicaz Fantezi” orkestra düzenlemesi.....114
Beste ve düzenleme: M. Kamil Özler
5. “Nikriz Longa” iki gitar için düzenleme.....119
Beste: Tanbûrî Cemi Bey.
Aranjör: M. Kamil Özler.
6. “Havada Bulut Yok” orkestra düzenlemesi.....121
Derleme: Muş.
Aranjör: Nail Yavuzoğlu.
7. “Mevlam Bir Çok Dert Vermiş” orkestra düzenlemesi.....132
Derleme: Malatya
Aranjör: Nail Yavuzoğlu

A LA TURK

Dave Brubeck

Fast ♩ = 130

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are for the saxophone, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Fast' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The saxophone part begins in the second measure with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with accents and slurs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line, with chords in the right hand.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of three staves. The saxophone part continues its melodic line with accents and slurs, marked with a '5' above the first measure. The piano part continues its eighth-note accompaniment in the bass line, with chords in the right hand. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

gna

cresc.

gna

I

II

I

I

gza

I

II

This system contains the first system of music. It features a grand staff with two treble clefs (I) and two bass clefs (II). The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The first staff (I) has a melodic line with slurs and accents. The second staff (II) has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The tempo/mood is marked *gza* (allegretto).

gza *loco*

I

II

1

This system contains the second system of music. It features a grand staff with two treble clefs (I) and two bass clefs (II). The music is in a minor key. The first staff (I) has a melodic line with slurs and accents, marked *gza* and *loco*. The second staff (II) has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The tempo/mood is marked *gza* and *loco*. The dynamic is marked *mf*. The first ending is marked with a '1'.

I

II

This system contains the third system of music. It features a grand staff with two treble clefs (I) and two bass clefs (II). The music is in a minor key. The first staff (I) has a melodic line with slurs and accents. The second staff (II) has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

2^{da}

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. A first ending bracket labeled 'I' spans the final two measures of this system.

I

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled 'I' spans the final two measures of this system.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled 'I' spans the final two measures of this system. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

I

II

This system contains the first system of music. Part I (I) consists of a treble and bass staff. Part II (II) consists of a grand staff (treble and bass). The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. Part I features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part II features a complex accompaniment with many beamed notes and slurs.

I

II

ff

This system contains the second system of music. Part I (I) continues with the melodic line. Part II (II) features a grand staff with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The accompaniment includes slurs and fingerings (2) in the bass line.

I

II

ff

This system contains the third system of music. Part I (I) continues with the melodic line. Part II (II) features a grand staff with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The accompaniment includes slurs and fingerings (4) in the bass line.

I

II

p

8va

mp

2

2

2

2

2

2

I

II

ff

8

2

2

2

2

I

II

f

8

f

f

I

II

ff

f

8

I

II

8

I

II

tra

I

mf

8

II

mf

I

f

8

I

I

f

mf cresc.

8

I

f

mf cresc.

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

I

II

p

I

II

I

II

I

pp

II

I

ff

II

8va

ff

I

ff

II

I

II

mf

I

II

loco

I

II

* FINALE (Theme)

Broad ♩ = ♩

I

8va

ff

Broad ♩ = ♩

R.H.

L.H.

L.H. simile

I

8va

II

I

8va

R.H.

L.H.

simile

8va

I

II

♩

♩

D

This system contains the first two systems of music. The first system (I) features a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It includes a dotted line labeled '8va' above the staff. The music consists of chords and melodic lines with triplets. The second system (II) is a grand staff with treble and bass clefs, showing a complex melodic line with many sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

8va

I

II

♩

♩

♩

♩

This system contains the next two systems of music. The first system (I) continues the treble clef part with a dotted line labeled '8va'. It features a melodic line with a trill and a fermata. The second system (II) continues the grand staff with a complex melodic line. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

8va

I

II

♩

♩

♩

♩

This system contains the final two systems of music. The first system (I) continues the treble clef part with a dotted line labeled '8va'. It features a melodic line with a trill and a fermata. The second system (II) continues the grand staff with a complex melodic line. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

I

8va

loco

I

II

I

R.H.

L.H.

8va

loco

3

I

II

8va *loco* *8va*

3 3 3 3

I

II

8va *loco* *8va* *loco*

1241 3 3 3 3

I

II

8va

3 3 3 3

I

8va 1 2 1 loco 8va

II

I

II

I

II

ff *decresc.* *loco*

I

II

poco rit. *mp* *a tempo*

8va *loco*

I

II

poco rit. *calm* *a tempo*

8va *loco*

I

II

I

molto ritardando

8va

7

3 2 1

2 3 4 3 2 1

pp

II

I

8va

mf

rit. e decresc.

2

3

p

II

A 1 X TACET **B** SOLI

SX. mf

Br. mf 1 X TACET

Darbuka Rhythms

BASS 1 X TACET

DRUMS mf 1 X TACET

GUITARI C/Bb FA FAb C/G G7b5 Ab13 G7 C-

PIANO mf 1 X TACET

C SOLI

SX. mf

Br. sfz < mf < mf < mf < mf

Darbuka Rhythms

BASS mf

DRUMS mf

GUITARI A13 F7 D-13 D13#11 G D7#9 G/F C/E C-13 G/D Cmaj7 A7 A13#11 C-6 D7b9 G-7

PIANO mf

D $\wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge$ **S**

SX.
 Br.
 Darbuka
 BASS
 DRUMS
 GUITARI
 PIANO

C- C/B C/A D7 Ab7#11 G7 C- Eb7#9 D7(b9) G7 C- Ab7#11 G7 C-

Rhythm

E **SOLI** **F**

SX.
 Br.
 Darbuka
 BASS
 DRUMS
 GUITARI
 PIANO

E G A G F#7 D7 Ab7#11 G7 C- Eb7#9 D7(b9) G7 C-

Rhythm

The image shows a handwritten musical score for a band, divided into two systems (1. and 2.). The instruments listed on the left are X, Br., Jambuka, BASS, DRUMS, GUITAR, and PIANO. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The guitar part includes chord diagrams for Ab7#11, G7b9, and C-. The word "FIN" is written at the bottom center of the page.

FIN

INTRO. A

ZURNA

Sax.

Br.

Conbalt

BASS

DRUMS

GUITARI

PIANO

B S

ZURNA

Sax.

Br.

Conbalt

BASS

DRUMS

GUITARI

PIANO

[C] **[D]**

ZURNA
SX.
Bari.
Br.
Tambourin
BASS
DRUMS
GUITAR
PIANO

[E] **⊕**

ZURNA
SX.
Br.
Tambourin
BASS
DRUMS
GUITAR
PIANO

1. SOLO: ZURNA
2. SOLO: 4. B♭ TRP.

F **G**

ZURNA: C-7 F9 % % % F-7 B♭7♭9 Ebmaj9 C7#9
SOLO

Sx.

Br.

Cornet

BASS

DRUMS

GUITAR: C-7 F9 simile F-7 B♭7♭9 Ebmaj9 C7#9
PIANO

H

ZURNA: F-7 B♭7♭9 Ebmaj9 D7#9 D♭13#11 C-7 F9 % % %
ALTAZ
I-TEN
p

Sx.

Br.

Cornet

BASS

DRUMS

GUITAR: F-7 B♭7♭9 Ebmaj9 D7#9 D♭13#11 C-7 F9 simile
PIANO

⊕

ZURNA

Sx.

Br.

Cornet

BASS

DRUMS

GIUITARI

PIANO

(Lead, Trip Bva)

sfz <

sfz <

C-9

FINE

INTRO. $\text{♩} = 160$ 2 Hicaz Fantezi

1. 2.

Sop. Sax.

Saxes A
T
B

Brass

Guit.

Piano

Bass

Per. Cowbell
Congas

Drums

10 18

1. 2.

Sop. Sax.

Saxes A
A
T
B

Brass

Guit.

Piano

Bass

Per.

Drums

2

A221

Handwritten musical score for rehearsal mark A221. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom: Sop. Sax., A.T.B. (Alto, Tenor, Bass), Brass, Guit., Piano, Bass, Perc., and Drums. The Sop. Sax. part features a melodic line with triplet markings (1, 2, 3) and a dynamic marking of *p*. The A.T.B. part has a *TACET* instruction. The Brass part includes a *TACET (TRAPS)* instruction. The Guit., Piano, Bass, Perc., and Drums parts provide harmonic and rhythmic support. The Drums part includes a rhythmic pattern of eighth notes.

B38

Solo dan SENNA

Handwritten musical score for rehearsal mark B38, titled "Solo dan SENNA". The score includes the same instrumental parts as A221: Sop. Sax., A.T.B., Brass, Guit., Piano, Bass, Perc., and Drums. The Sop. Sax. part has a *TACET* instruction. The A.T.B. part has a *TACET (TRAPS)* instruction. The Brass part has a *TACET* instruction. The Guit., Piano, Bass, Perc., and Drums parts continue with their respective parts. The Drums part includes a rhythmic pattern of eighth notes.

Handwritten musical score for the first system. The score includes parts for Sop. Sax, A T B (Alto, Tenor, Bass), Brass, Guit., Piano, Bass, Per. (Percussion), and Drums. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system consists of 8 measures. The Soprano Saxophone part has a melodic line with some grace notes. The A T B parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments. The Brass part has a rhythmic pattern with accents. The Guitar part has a simple chordal accompaniment. The Piano part has a steady bass line. The Bass part has a melodic line. The Percussion part has a consistent rhythmic pattern. The Drums part has a complex rhythmic pattern with various drum sounds indicated by 'x' marks.

C54

Handwritten musical score for the second system. The score includes parts for Sop. Sax, A T B, Brass, Guit., Piano, Bass, Per., and Drums. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system consists of 5 measures. The Soprano Saxophone part has a melodic line with a dynamic marking of 'p'. The A T B parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments. The Brass part has a rhythmic pattern with accents. The Guitar part has a simple chordal accompaniment. The Piano part has a steady bass line. The Bass part has a melodic line. The Percussion part has a consistent rhythmic pattern. The Drums part has a complex rhythmic pattern with various drum sounds indicated by 'x' marks.

Handwritten musical score for the first system, labeled 'A70' in a box at the top right. The score includes staves for Sop. Sax., AATB (Alto, Alto, Tenor, Bass Trombone), Brass, Guit., Piano, Bass, Perc., and Drums. The music is divided into two measures, '1.' and '2.'. The first measure contains a melodic line for the saxophone and a complex harmonic accompaniment for the other instruments. The second measure continues the melodic and harmonic development. The drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Handwritten musical score for the second system, continuing the arrangement from the first system. It includes staves for Sop. Sax., AATB, Brass, Guit., Piano, Bass, Perc., and Drums. This system contains six measures of music, showing further melodic and harmonic progression. The saxophone part has a more active role, with various rhythmic patterns. The accompaniment remains dense and textured, with the drums maintaining their steady eighth-note pulse.

A78

5

Handwritten musical score for measures 10-14. The score includes parts for Sopran Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Brass, Guitar, Piano, Bass, Percussion, and Drums. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a '10' in a box at the beginning of the first measure.

Not: Solo için buradan [10] numaraya dönülüyor ve [10]'un ilk 4 ölçüsü 16 defa (64 ölçü eder) çalınıyor.

Handwritten musical score for measures 15-18. The score includes parts for Sopran Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Brass, Guitar, Piano, Bass, Percussion, and Drums. The score is marked with a '10' in a box at the beginning of the first measure. The word 'FIN' is written at the end of the score.

Sonra, diğer kısımlar attılarak [B 38]'den hep beraber finale gidiliyor.

Dikkat: Sax soloda sadece trombonlar ve alt yapı eşlik ediyor.

TROMBONLARIN EŞLİK FORMU (sax solo için)

Birinci 16 ölçü = Boş (Tacet)
 İkinci " " = Eşlik (Play)
 Üçüncü " " = Boş (Tacet)
 Dördüncü " " = Eşlik (Play)

Yayıların ve tahta nefeslilerin trafiği farklıdır. Onlarda sax solo kısmı itâve edilmiş olup, [B 38]'e segno ile geçilmektedir.

Tanburi Cemil Bey

Nikriz Longa

INTRO.

1. Guit. B_- D/A $\text{G}^{\Delta 7}$ $\text{F}\#7$

2. Guit. B_- D/A $\text{G}^{\Delta 7}$ $\text{F}\#7$

1. Guit. B_- D/A $\text{G}^{\Delta 7}$ $\text{F}\#7$

2. Guit. B_- D/A $\text{G}^{\Delta 7}$ $\text{F}\#7$

1. Guit. $\text{G}\#_7^{\flat 5}$ $\text{C}\#7^{\flat 9}$ B_- $\text{F}\#7\text{B}_-$

2. Guit. $\text{G}\#_7^{\flat 5}$ $\text{C}\#7^{\flat 9}$ B_- $\text{F}\#7\text{B}_-$

1. Guit. B_- B_-/A E_6/G $\text{F}\#\text{aug}7$

2. Guit. B_- B_-/A E_6/G $\text{F}\#\text{aug}7$


1. Guit. B_- B_-/A $\text{G}\#$ F E $\text{E}\flat$ D $\text{D}\flat$ C


2. Guit. B_- B_-/A $\text{G}\#$ F E $\text{E}\flat$ D $\text{D}\flat$ C

1. Guit. B_- D/A $\text{G}^{\Delta 7}$ $\text{F}\#7$

2. Guit. B_- D/A $\text{G}^{\Delta 7}$ $\text{F}\#7$

Handwritten musical score for guitar in 2/4 time, featuring two staves per system and various chord and melodic notations. The score includes dynamic markings like p and f , and articulation marks like v and y . Section markers A1, B1, and A2 are present.

1. Guit. 

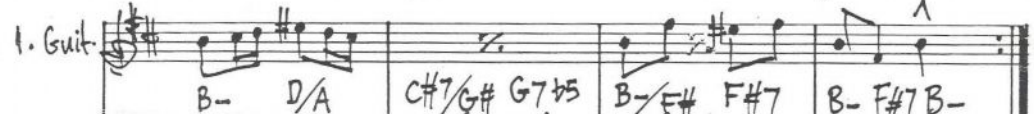
2. Guit. 

$G\#-7b5$ $C\#7b9$ $B- F\#7 B-$

1. Guit. 

2. Guit. 

$B-$ D/A $C\#7/G\#$ $G\Delta7$

1. Guit. 

2. Guit. 

$B-$ D/A $C\#7/G\#$ $G7b5$ $B-/F\#$ $F\#7$ $B- F\#7 B-$

1. Guit. 

2. Guit. 

$B-$ D/A $G\Delta7$ $F\#7$

1. Guit. 

2. Guit. 

$G\#-7b5$ $C\#7b9$ $B- F\#7 B-$

SOLOS

$D-7$ $G7$ $F-7$ $Bb7$ $Eb-7$ $Ab7$ $F\#-7$ $B7$



5

The musical score for page 2, measures 5 through 8, is arranged in a system of 14 staves. The top two staves are empty. The third staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains a short melodic phrase starting with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The fourth staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The fifth staff is a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The sixth staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The seventh staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The eighth staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The ninth staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The tenth staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The eleventh staff is labeled "violini I" and contains two empty staves. The twelfth staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The thirteenth staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The fourteenth staff is a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). The dynamic marking *mf* appears at the bottom of the page.

9

p

espress.

p

p

p

traw

f

mf

mf.

p22.

espress.

f

13

espress.

espress.

17

The musical score consists of 13 staves. The first four staves are in treble clef, and the remaining nine are in bass clef. The score is divided into four measures. The first measure contains a few notes in the bass clef. The second measure begins with a double bar line and contains various musical notations, including notes with accents, slurs, and dynamic markings. The third and fourth measures continue the musical development. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Performance markings include *arco* and *trum* (trumpet). The score concludes with a double bar line and a *mf* marking.

21

1.

trmm

mf

mf marcato

f marcato

mf marcato

mf marcato

Detailed description: This page of a musical score, numbered 21, contains 14 staves of music. The notation is complex, involving multiple systems of staves. The first system (staves 1-4) includes a treble clef staff with a first ending bracket labeled '1.', a second treble clef staff, a third treble clef staff, and a bass clef staff with a double bar line and a fermata. The second system (staves 5-8) features a treble clef staff, a bass clef staff with a 'trmm' marking, a bass clef staff with a 'mf' dynamic marking, and a bass clef staff with a sixteenth-note triplet. The third system (staves 9-14) includes a treble clef staff with 'mf marcato', a treble clef staff with 'f marcato', a bass clef staff with 'mf marcato', a bass clef staff with 'mf marcato', and a bass clef staff with 'mf marcato'. The score concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the bottom staff.

25

The musical score consists of 12 staves. The first system (staves 1-4) includes a treble clef staff with notes and rests, a bass clef staff with notes and rests, and two grand staff systems (piano and cello/double bass). The piano part features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *mf* marking. The cello/double bass part has a dynamic marking of *mf*. The second system (staves 5-8) shows a piano part with a melodic line and a dynamic marking of *mf*, and a cello/double bass part with a dynamic marking of *mf*. The third system (staves 9-12) includes a piano part with a melodic line and a dynamic marking of *mf marcato*, and a cello/double bass part with a dynamic marking of *mf marcato*. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and a *div.* marking.

Handwritten musical score for page 8, starting at measure 29. The score consists of 12 staves. The first two staves are in treble clef, and the remaining ten are in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Handwritten annotations include "202" above several notes and "pizz." above a note in the final staff. A dynamic marking "p" is present in the second staff.

33

zuz

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

I.

Sempre staccato - - -

trm

The musical score consists of 14 staves. The first system (staves 1-4) includes a treble clef with a 32-measure rehearsal mark, a bass clef, and a grand staff. The second system (staves 5-8) includes a grand staff and a bass clef. The third system (staves 9-14) includes a grand staff and a bass clef. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Performance instructions include 'Sempre staccato' and 'trm'.

III.

This page of a musical score, labeled 'Page 11' and 'III.', contains 14 staves of music. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems of staves. The first system consists of four staves. The second system consists of four staves. The third system consists of four staves. The fourth system consists of four staves. The fifth system consists of four staves. The sixth system consists of four staves. The seventh system consists of four staves. The eighth system consists of four staves. The ninth system consists of four staves. The tenth system consists of four staves. The eleventh system consists of four staves. The twelfth system consists of four staves. The thirteenth system consists of four staves. The fourteenth system consists of four staves. The score includes dynamic markings such as 'trm' and 'pp'. The notation is complex, with many notes and rests, and is written in a style typical of a musical score.

♩ = 60

1

MEVLAM BİRÇOK DERT VERMİŞ

Derleme - MALATYA
Orkestrasyon Nail YAVUZOĞLU

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti
2 Fagotti
Corni 1-3 in F
Corni 2-4 in F
Tromboni 1-2
Tromboni 3
Timpani in C G
Basso
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

ppz.

The musical score is written for a full orchestra. It features 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 3 Corni in F (1-3), 4 Corni in F (2-4), 2 Trombones (1-2), 3 Trombones (3), Timpani in C and G, Bassoon, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 60. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with a first ending bracket over the first measure of the Flute I part. The Contrabasso part is marked with a dynamic of *ppz.*

This musical score page contains 15 staves of music. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. A measure number '5' is positioned at the top of the first staff. The score is organized into several systems, with the first system containing the top four staves and the second system containing the remaining staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The overall structure suggests a multi-instrument or multi-voice piece with intricate rhythmic interplay.

9

The musical score on page 9 consists of 14 staves. The first three staves are mostly empty, with some notes appearing in the third measure. The fourth staff contains a melodic line with notes and rests. The fifth staff has a few notes. The sixth staff is empty. The seventh staff features a rhythmic pattern of eighth notes. The eighth staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The ninth staff contains a glissando passage marked 'gliss. - -'. The tenth staff is empty. The eleventh staff has a melodic line with a 'div.' instruction. The twelfth staff is empty. The thirteenth staff has a melodic line with an 'arco' instruction. The fourteenth staff is empty. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

This page contains a handwritten musical score for a piece in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into two systems of staves. The first system consists of six staves: the top two are vocal staves with lyrics, and the bottom four are instrumental staves. The second system consists of six staves: the top two are vocal staves with lyrics, and the bottom four are instrumental staves. The lyrics are written in German. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The number '13' is written above the first measure of the first vocal staff. The word 'zu 2' is written above several measures in the first system. The word 'div...' is written above a measure in the second system. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

13

zu 2

zu 2

zu 2

zu 2

zu 2

zu 2

div...

This musical score page, numbered 17, contains 13 staves of music. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The score is divided into three measures. The first two measures contain mostly rests for the upper staves and rhythmic patterns for the lower staves. The third measure features a first ending bracket (labeled '1.') across several staves. Performance instructions are present: 'Pizz.' (pizzicato) is written above the 11th, 12th, and 13th staves, and 'arco' (arco) is written above the 12th staff in the third measure. The bottom-most staff shows a simple harmonic line.

Handwritten musical score on page 6, featuring multiple staves with musical notation and the annotation "zu 2" repeated several times. The score includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

The score is organized into systems of staves. The first system consists of four staves. The second system consists of four staves. The third system consists of four staves. The fourth system consists of four staves. The fifth system consists of four staves. The sixth system consists of four staves. The seventh system consists of four staves. The eighth system consists of four staves. The ninth system consists of four staves. The tenth system consists of four staves. The eleventh system consists of four staves. The twelfth system consists of four staves. The thirteenth system consists of four staves. The fourteenth system consists of four staves. The fifteenth system consists of four staves. The sixteenth system consists of four staves. The seventeenth system consists of four staves. The eighteenth system consists of four staves. The nineteenth system consists of four staves. The twentieth system consists of four staves. The twenty-first system consists of four staves. The twenty-second system consists of four staves. The twenty-third system consists of four staves. The twenty-fourth system consists of four staves. The twenty-fifth system consists of four staves. The twenty-sixth system consists of four staves. The twenty-seventh system consists of four staves. The twenty-eighth system consists of four staves. The twenty-ninth system consists of four staves. The thirtieth system consists of four staves. The thirty-first system consists of four staves. The thirty-second system consists of four staves. The thirty-third system consists of four staves. The thirty-fourth system consists of four staves. The thirty-fifth system consists of four staves. The thirty-sixth system consists of four staves. The thirty-seventh system consists of four staves. The thirty-eighth system consists of four staves. The thirty-ninth system consists of four staves. The fortieth system consists of four staves. The forty-first system consists of four staves. The forty-second system consists of four staves. The forty-third system consists of four staves. The forty-fourth system consists of four staves. The forty-fifth system consists of four staves. The forty-sixth system consists of four staves. The forty-seventh system consists of four staves. The forty-eighth system consists of four staves. The forty-ninth system consists of four staves. The fiftieth system consists of four staves. The fifty-first system consists of four staves. The fifty-second system consists of four staves. The fifty-third system consists of four staves. The fifty-fourth system consists of four staves. The fifty-fifth system consists of four staves. The fifty-sixth system consists of four staves. The fifty-seventh system consists of four staves. The fifty-eighth system consists of four staves. The fifty-ninth system consists of four staves. The sixtieth system consists of four staves. The sixty-first system consists of four staves. The sixty-second system consists of four staves. The sixty-third system consists of four staves. The sixty-fourth system consists of four staves. The sixty-fifth system consists of four staves. The sixty-sixth system consists of four staves. The sixty-seventh system consists of four staves. The sixty-eighth system consists of four staves. The sixty-ninth system consists of four staves. The seventieth system consists of four staves. The seventy-first system consists of four staves. The seventy-second system consists of four staves. The seventy-third system consists of four staves. The seventy-fourth system consists of four staves. The seventy-fifth system consists of four staves. The seventy-sixth system consists of four staves. The seventy-seventh system consists of four staves. The seventy-eighth system consists of four staves. The seventy-ninth system consists of four staves. The eightieth system consists of four staves. The eighty-first system consists of four staves. The eighty-second system consists of four staves. The eighty-third system consists of four staves. The eighty-fourth system consists of four staves. The eighty-fifth system consists of four staves. The eighty-sixth system consists of four staves. The eighty-seventh system consists of four staves. The eighty-eighth system consists of four staves. The eighty-ninth system consists of four staves. The ninetieth system consists of four staves. The ninety-first system consists of four staves. The ninety-second system consists of four staves. The ninety-third system consists of four staves. The ninety-fourth system consists of four staves. The ninety-fifth system consists of four staves. The ninety-sixth system consists of four staves. The ninety-seventh system consists of four staves. The ninety-eighth system consists of four staves. The ninety-ninth system consists of four staves. The hundredth system consists of four staves.

FIN.

ÖZGEÇMİŞ

Erdal Oral 1978 yılında Bulgaristan’da doğdu. 1989 yılında Bulgaristan’da Türklere uygulanan zorunlu göç sebebiyle 11 yaşında ailesiyle beraber Türkiye’ye göç etti. 1989 yılında İ.T.Ü.Çalgı Eğitim Bölümünün sınavlarını kazanarak konservatuar eğitimine başladı. Konservatuar’da tanbur eğitimine Hakan Talû ile başladı. Lisede Abdi Coşkun ile sürdürdü.1995 yılında İ.T.Ü.Çalgı Eğitim Bölümünde üniversite eğitimine başladı. Aynı yıl içinde M. Kâmil Özler ile tanıştı. Abdi Coşkun ile tanbur eğitimine devam ederken Kâmil Özler den Jazz gitar, Jazz armonisi ve orkestrasyon dersleri aldı. 2000–2001 eğitim döneminde Jazz Müziğinde Kullanılan Modlar ve Türk Müziğinde Benzer diziyi kullanan Makamların Karşılaştırılması adlı bitirme ödevinde Prof. Mutlu Torun ile çalıştı. 2001yılında İ.T.Ü.Çalgı Eğitim Bölümünden mezun oldu. 2003–2004 yılında T.C. Haliç üniversitesi yüksek lisans bölümüne girdi. Eğitimine devam etmektedir.