

**T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**CAZ MÜZİĞİNİN GELİŞİM SÜRECİ VE  
ETNİK MÜZİKLERLE ETKİLEŞİMİ**

**ERCAN KESEROĞLU  
2501020562**

**Danışman : Prof. Emel ÇELEBİOĞLU**

**İSTANBUL - 2005**

## ÖZ

Bu tez çalışmasının temel amacı, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 20. yüzyılda gelişerek günümüze kadar varlığını sürdürmeyi başarabilen “**Caz Müziği’nin Tarihsel Gelişim Süreci**”ni ortaya koymakla birlikte, dünyanın diğer coğrafyalarına özgü ulusal-geleneksel ve etnik müziklerin, “**Caz Müziği**” üzerindeki etkilerini ve bu müziklerin bugünün cazına yaptığı katkıları sergilemek ve karşılıklı etkileşimlerini ortaya koymak olmuştur. Genel anlamda ele alındığında bütün müzik türlerini önceleyen “**Doğaçlama**” unsurunun cazda kullanımı ve “**Doğaçlama**” kullanan diğer müzik türleriyle ortak yanları da vurgulanmış ve farklı bir bakış açısıyla da “**Geleneksel Türk Müziği**”nin “**Caz Müziği**”ne yapabileceği katkıları ve “**Caz Müziği**”nin, “**Geleneksel Türk Müziği**”ne yapabileceği katkıları ortaya koymak olmuştur.

## ABSTRACT

The main aim of this study is to analyze “**Jazz Music**”, which emerged in late 19<sup>th</sup> century and has been able to continue its very existence until today, with “**its historical progress**”. A further aim is to display how “**Jazz Music**” is influenced and what contributions are made to today’s “**Jazz Music**” by national-traditional and ethnic types of music around the world, showing the mutual interactions between them. Moreover, this study aims, in a general sense, to deal with the application of “**improvisation**”, the prior form of all types of music, to “**Jazz Music**”, putting forward what it has in common with other musical types that incorporate the element of “**improvisation**”. Finally, it is aimed, from a different point of view, to indicate what contributions “**Traditional Turkish Music**” can make to “**Jazz Music**” and vice versa.

## ÖNSÖZ

“Caz Müziği’nin Tarihsel Gelişim Sürecini ve Etnik Müziklerle Etkileşimleri”ni incelerken öncelikle “Cazın Tarihsel Gelişim Süreci”ni kronolojik olarak ortaya koymak, sonra da genel anlamda “Etnik Müzikler”in “Caz Müziği” ile ve “Caz Müziği”nin de “Etnik Müzikler” ile karşılıklı etkileşimlerini incelemek bu tez çalışmasının ana konusunu oluşturmuştur.

Özele inildiğinde ise “Geleneksel Türk Müziği”nin de “Caz Müziği”ne yaptığı ve yapabileceği katkıları gerek “mikrotonal” ses sistemi bakımından, gerek ritmik unsurları ve basit, bileşik ve aksak olmak üzere büyük zenginlikler gösteren ölçü birimleri bakımından ve gerekse de yine çok büyük zenginliklere sahip olan çalgısallığı bakımından farklı özellikleri ile irdelemeye çalıştım.

Bu tez çalışmasının oluşumunda bana yol gösteren ve çalışmama ışık tutan danışmanım, sayın hocam **Prof. Emel ÇELEBİOĞLU**’na teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

ÖZ-ABSTRACT .....	iii
ÖNSÖZ .....	iv
İÇİNDEKİLER .....	v
TABLO LİSTESİ .....	vii
RESİM LİSTESİ .....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ .....	xi
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM CAZIN TANIMI .....	3
2. BÖLÜM CAZ MÜZİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ, CAZ .....	9
STİLLERİ VE COĞRAFİ MERKEZLERİ .....	9
2.1 1890-1900: Ragtime Stili .....	10
2.2 1900-1910 : New Orleans Stili .....	14
2.3. 1910-1920 : Dixieland Stili .....	18
2.4. 1920-1930 : Chicago Stili .....	19
2.5 1930-1940 : Swing Stili .....	21
2.6. 1940-1950 : Bebop Stili .....	25
2.7. 1950-1960 : Cool Jazz (Serin Caz, Sakin Caz) ve Hard Bop Stilleri .....	28
2.8. 1960-1970 : Free Jazz (Serbest Caz) Stili .....	30
2.9. 1970-1980 : Electric Jazz (Elektrik Caz) Stili .....	31
2.10 1980 ve Sonrasındaki Stiller ve Akımlar .....	33
3. BÖLÜM CAZ MÜZİĞİNİN ELEMENLARI .....	37
3.1 Caz Müziği Enstrümanları .....	37
3.1.1 Melodik Grup .....	37
3.1.1.1 Tahta Nefesli Çalgılar .....	37
3.1.1.1.1 Klarinet ailesi .....	37
3.1.1.1.2 Saksofon ailesi .....	39
3.1.1.1.3 Flüt .....	41
3.1.1.2 Bakır Nefesli Çalgılar .....	42
3.1.1.2.1 Trompet, Kornet ve Flugelhorn (Büglü). .....	42
3.1.1.2.2 Trombon .....	43

3.1.1.2.3 Tuba .....	44
3.1.1.3 Yaylı Çalgılar .....	44
3.1.1.3.1 Keman .....	44
3.1.2 Ritmik Grup .....	45
3.1.2.1 Drums (Davul Ailesi) .....	45
3.1.2.2 Percussions (Perküsyon-Vurmalı Çalgılar) .....	46
3.1.2.3 Bass (Kontrbas, Elektronik ve Akustik Bas Gitar) Ailesi .....	47
3.1.2.4 Piyano, Org, Synthesizer, Keyboards (Tüm tuşlu çalgılar) .....	48
3.1.2.5 Klasik, Akustik, Elektronik, Elektro-Akustik Gitarlar .....	54
3.1.3 Diğer Çalgılar .....	55
3.2 Ritmik Oluşum .....	55
3.3 Melodik Oluşum .....	56
3.4 Armonik Oluşum .....	57
3.3.1 Intervals (Aralıklar) .....	59
3.3.2 Chords (Akorlar) .....	62
3.4 Sound (Tını) Oluşumu .....	65
3.5 Doğaçlama .....	65
3.6 Blues Etkisi .....	66
3.7 Biçim .....	71
3.8 Düzenleme .....	73
4. BÖLÜM CAZ MÜZİĞİNİN ETNİK MÜZİKLERLE ETKİLEŞİMİ .....	74
SONUÇ .....	102
BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA .....	103

## TABLÖLÄR LİSTESİ

<b>Tablo 3.1: Seslerin harfler ile gösterilen simgesel karşılıkları .....</b>	<b>57</b>
<b>Tablo 3.2: Basit Aralıklar .....</b>	<b>59</b>
<b>Tablo 3.3: Do Majör gamının dereceleri üzerindeki doğal 7'li akorlar .....</b>	<b>62</b>
<b>Tablo 3.4: Akor sembolleri .....</b>	<b>63</b>
<b>Tablo 3.5: Caz Müziği'ndeki 5 temel 7'li (dört sesli) akorlar .....</b>	<b>63</b>

## RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 2.1 : Scott JOPLIN .....	11
Resim 2.2 : Scott JOPLIN'in "The Entertainer" adlı "Ragtime"ı .....	12
Resim 2.3 : Scott JOPLIN'in "Gladiolus Rag" adlı "Ragtime"ı .....	13
Resim 2.4 : Jelly Roll MORTON .....	16
Resim 2.5 : "New Orleans Stili Caz"ın ritmik yapısı .....	17
Resim 2.6 : "Dixieland Stili Caz"ın ritmik yapısı .....	18
Resim 2.7: King Oliver's Creole Jazz Band .....	20
Resim 2.8 : Swing Ritmi .....	22
Resim 2.9: Frederick Lowe'nin "Almost Like Being in Love" adlı "Swing"i ...	24
Resim 2.10 : Bebop Stili piyanisti Thelonious MONK .....	27
Resim 2.11 : Trompetçi Miles DAVIS .....	28
Resim 2.12: "Herbie Hancock"ın "Actual Prof" adlı "Funk" eseri .....	35
Resim 3.1 : Klarinetçi Sidney BECHET .....	38
Resim 3.2 : Klarinetçi Benny GOODMAN .....	38
Resim 3.3 : Saksofoncu John COLTRANE .....	39
Resim 3.4 : Saksofoncu Charlie PARKER .....	39
Resim 3.5 : Trompetçi Dizzy GILLESPIE .....	43
Resim 3.6 : Trompetçi Miles DAVIS .....	43
Resim 3.7 : Caz kemancısı Stephane GRAPHELLI .....	45
Resim 3.8 : Kontrbasçı Charles MINGUS .....	48
Resim 3.9 : Piyanist Ray CHARLES .....	50
Resim 3.10: Count BASIE'nin "Blue and Sentimental" adlı eseri .....	51
Resim 3.11: Duke ELLINGTON'in "Cotton Tail" adlı eseri (1) .....	52
Resim 3.12: Duke ELLINGTON'in "Cotton Tail" adlı eseri (2) .....	53
Resim 3.13: Caz Armonisi Akor Sistemi .....	58
Resim 3.14: Tam Aralıklar .....	60
Resim 3.15: Eksilmiş Aralıklar .....	60
Resim 3.16: Artmış Aralıklar .....	60
Resim 3.17: Major Aralıklar .....	61
Resim 3.18: Minör Aralıklar .....	61

<b>Resim 3.19: Az Mükemmel Konsonans Aralıklar</b> .....	61
<b>Resim 3.20: Dissonans Aralıklar</b> .....	61
<b>Resim 3.21: Do Major gamının tüm derecelerindeki doğal 7’li Akorlar</b> .....	62
<b>Resim 3.22: Caz Müziği’nde 60 Akor Sistemi</b> .....	64
<b>Resim 3.23: Armonik Fonksiyonlarıyla 12 ölçülük Blues Kalıbı (1. Tip)</b> .....	67
<b>Resim 3.24: Armonik Fonksiyonlarıyla 12 ölçülük Blues Kalıbı (2. Tip)</b> .....	68
<b>Resim 3.25: Armonik Fonksiyonlarıyla 12 ölçülük Blues Kalıbı (3. Tip)</b> .....	68
<b>Resim 3.26: 11 sestem oluşan Blues Gamı</b> .....	69
<b>Resim 3.27: Caz şarkıcısı Billie HOLLYDAY</b> .....	69
<b>Resim 3.28: Caz şarkıcısı Ella FITZGERALD</b> .....	70
<b>Resim 3.29: Blues Stili Caz Müzisyenleri</b> .....	71
<b>Resim 3.30: Joe BURKE’ün “Moon Over Miami” adlı eseri</b> .....	72
<b>Resim 3.31: Jerome KERN’ün “All The Things You Are” adlı eseri</b> .....	73
<b>Resim 4.1: George GERSHWIN’in “Rhapsodie in Blue” adlı eserinin girişi ...</b>	76
<b>Resim 4.2: Aaron COPLAND’ın “Klarinet Konçertosu” (1)</b> .....	77
<b>Resim 4.3: Aaron COPLAND’ın “Klarinet Konçertosu” (2)</b> .....	78
<b>Resim 4.4: Aaron COPLAND’ın “Klarinet Konçertosu” (3)</b> .....	79
<b>Resim 4.5: Claude DEBUSSY</b> .....	80
<b>Resim 4.6: “Claude DEBUSSY”nin “Gollywogg’s Cakewalk” adlı eseri (1) ...</b>	81
<b>Resim 4.7: “Claude DEBUSSY”nin “Gollywogg’s Cakewalk” adlı eseri (2) ...</b>	82
<b>Resim 4.8: “Claude DEBUSSY”nin “Gollywogg’s Cakewalk” adlı eseri (3) ...</b>	83
<b>Resim 4.9: “Claude DEBUSSY”nin “Gollywogg’s Cakewalk” adlı eseri (4) ...</b>	84
<b>Resim 4.10: “Claude DEBUSSY”nin “Gollywogg’s Cakewalk” adlı eseri (5) ..</b>	85
<b>Resim 4.11: Piyanoda sol el için bir “Boogie-Woogie” örneği</b> .....	87
<b>Resim 4.12: “Antonio Carlos JOBIM”in “The Girl From Ipanema”sı (1) .....</b>	89
<b>Resim 4.13: “Antonio Carlos JOBIM”in “The Girl From Ipanema”sı (2) .....</b>	90
<b>Resim 4.14: Azeri piyanist “Aziza Mustafa ZADEH”</b> .....	91
<b>Resim 4.15 Türk Piyanist Aydın ESEN</b> .....	92
<b>Resim 4.16 Piyanist Aydın ESEN’in “Love’s Haunts” adlı eseri (1) .....</b>	93
<b>Resim 4.17 Piyanist Aydın ESEN’in “Love’s Haunts” adlı eseri (2) .....</b>	94
<b>Resim 4.18: 1 Tam seslik mesafe içindeki 9 parçalık “Koma”lı ses sistemi .....</b>	95
<b>Resim 4.19: “Türk Müziği”ndeki “Koma”lı ses sistemi ve 2’li aralıkları .....</b>	96



<b>Resim 4.20: “Türk Müziği”nin “Koma”lı ses sisteminde aralıkların isimleri ..</b>	<b>96</b>
<b>Resim 4.21: Çargah (Do) sesinden başlayan “Çargah Makamı” .....</b>	<b>97</b>
<b>Resim 4.22: Paul DESMOND’un “Take Five” adlı eseri (1) .....</b>	<b>99</b>
<b>Resim 4.23: Paul DESMOND’un “Take Five” adlı eseri (2) .....</b>	<b>100</b>
<b>Resim 4.24: Bir “Türk Müziği Çalgısı” olan “Ud” .....</b>	<b>101</b>
<b>Resim 4.25: Bir “Türk Müziği Çalgısı” olan Tambur .....</b>	<b>102</b>

## KISALTMALAR LİSTESİ

<b>Ed. By</b>	: .....	<b>Editör, yayına hazırlayan</b>
<b>Çev.</b>	: .....	<b>Çeviren</b>
<b>Ibid.</b>	: .....	<b>Aynı eser</b>
<b>Op. cit.</b>	: .....	<b>Adı geçen eser</b>
<b>W. date</b>	: .....	<b>Basım tarihi yok</b>
<b>W. place</b>	: .....	<b>Basım yeri yok</b>

## GİRİŞ

1890’larda ortaya çıkışından günümüze “**Caz Müziği**”, bir “**Evrensel Müzik**” olarak var olmaya devam etmektedir. Evrensel niteliğini, yapılan araştırmaların sonuçlarına göre, bugün dünyanın beş kıtasında hem “**Caz Müziği**” çalan müzisyenlerin sayılarının hiç azımsanmayacak ölçüde çok olması ve hem de milyonları aşan dinleyici kitlesiyle açıklayabiliriz. Bu noktada, caz müziğinin ne olduğu konusunda kısa bir tanım yapmak gerekirse; “Caz, Amerika’da ortaya çıkmasına rağmen, Avrupa’nın enstrümanlarını ve armonilerini, Avrupa ve Afrika’nın ritmik ve melodik öğelerini kullanan ve bunları “**Improvisation**” (“**Emprovizasyon**”, “**Doğaçlama**”, irticalen çalma anlamında kullanılmakla beraber, caz müzisyeninin, aynı zamanda bir besteci-müzisyen kimliği de olduğu tezini doğrulayacak biçimde yaratıcılığı ve besteci kimliği ön plana çıkaran, yazılı olmayı icra etme olgusudur) tekniğiyle sentezleyen bir dünya müziğidir” denebilir.

Müziğin temel öğeleri olan ritim, melodi ve armoniye, caz müziğinde yine temel bir öğe olarak “**doğaçlama**” katılmıştır. Doğaçlama, tabii ki, sadece caza özgü bir öğe değildir. Barok dönemde ve öncesinde de, doğaçlamanın varlığını müzik tarihçileri net bir şekilde ortaya koymuşlardır. “**Barok Dönem**”e, “**Basso Continuo**” (“**Sürekli Bas**”-“**Şifreli Bas**”) dönemi de denmesinin anlamı da aslında burada gizlidir. Bu dönemin özellikle çalgısal müziğinde, döngüsel olarak duyurulan “**sürekli bas**”ın altındaki rakamsal ve işaretli şifrelere göre, kendi partilerindeki enstrümanları seslendiren diğer müzisyenler, bu eserleri doğaçtan çalmaktaydılar. “**Barok Müzik**” ve “**Caz Müziği**” arasındaki önemli bir diğer saptama ise, her iki grubun müzisyenlerinin de “**doğaçlamacı müzisyenler**” olmaları sonucunda “**müzisyen-besteci**” kimlikleridir. Çünkü doğaçlama, bir başka ifadeyle de, anında bestelemek ve icra etmektir.

Amerika’da ortaya çıkmış olması sebebiyle Amerikan caz müzisyenleri uzun yıllar boyunca cazı, “**Amerikan Müziği**” olarak tanıtmışlardır. Ancak Avrupalı ve Amerikalı caz müzisyenleri uzun süre bu konuda bir anlaşmaya varamamış ve en

sonunda yukarıda yaptığımız saptamalar dolayısıyla caz, bugün artık tüm dünya caz müzikçileri tarafından “**Evrensel Müzik**” olarak kabul edilmiştir.

Amerika’da ortaya çıkışındaki sebeplere gelince, göçmen Afrikalıların kendi coğrafyalarından kopararak köle olarak Amerika’ya götürülmelerinden, orada yaşadıkları acılardan ve vatan özlemlerinden dolayı, dini ayinlerde “**Spirituel**”<sup>1</sup> (kelimenin tam karşılığı “**Ruhsal**” olmakla birlikte, Amerika Birleşik Devletleri’ne göçe zorlanan Afrikalı siyahların Hıristiyanlaştırıldıktan sonra söyledikleri İngilizce sözlü ilahiler ve dinsel şarkılardır) ve “**Gospel**”<sup>2</sup> (Anglo-Amerikan Protestan ilahileri. 1870 yılından başlayarak günümüze kadar kullanılmıştır. Kuzey Amerika zencilerinin Protestan ilahilerinden kaynaklanan dinsel şarkıları. 20. yüzyılda geliştirilen “**Gospel**” şarkılarındaki ezgiler yalındır, sıkça uygulanan senkopların yanı sıra, müzikal ifadeye etkiler getiren haykırma, inleme, ağlama, fısıldama gibi dışavurumları içerir) türü şarkılarla ilk oluşum ışıklarını yaktığı bilinmektedir. Caz müziği, bu ayinlerde, ayin yöneticisinin veya kilise cemaatinden birinin söylediği sözler ya da orgcunun çaldığı melodilere, cemaatin, gerek sözlerin tekrarı ile katılımı, gerekse, sadece anlamsız tek hecelik sözcüklerle katılımıyla ortaya çıkmıştır. Bir aşama daha ileriye gidildiğinde bu sözler “**be**” ve “**bop**” hecelerinin de kullanılmasıyla yeni bir stil olan “**bop**” dönemini başlatmıştır. Daha sonra “**bop**” dönemi, “**be-bop**” dönemine dönüşmüştür. Bu oluşumlar ilk “**Caz Müziği**” oluşumları olarak kabul edilmektedir.

Bu tez çalışmasında, “**Caz Müziği’nin Tarihsel Gelişim Sürecini ve Etnik (Geleneksel-Ulusal) Müziklerle karşılıklı etkileşimleri**” ve “**Geleneksel Türk Müziği’nin “Caz Müziği”ne katkıları ve “Caz Müziği’nin “Türk Müziği”ne etkileri** konuları irdelenecektir.

---

<sup>1</sup> Ahmet SAY, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül-2002, Ankara, p:490.

<sup>2</sup> **Ibid.** p:226.

# 1. BÖLÜM

## CAZIN TANIMI

“**Caz Müziği**” (yaklaşık olarak) ortaya çıktığı 1890’lardan itibaren yaşadığı gelişim ve değişim sürecinde, özünü hiçbir dönemde kaybetmeden ve eskimeden günümüze kadar gelebilmiştir. Bir anlamda yaşadığı değişimleri ve daima yeni kalışını, diğer dünya müzikleri ile girdiği etkileşimlere borçludur. Popüler müziklerin her yeni akımında farklılıklar aramış, onların müzik sanatı adına pozitif yönlerini almış ve kendi bünyesinde sentezleyerek kullanmıştır.

Bir orkestra şefi olan **Tom Brown**, “**Jazz**” sözcüğünü ilk kez 1915’te **Chicago**’da dinleyici önünde çalarken, kendisinin kullandığını iddia eder. Oysa sözcük 1913’te bir **San Francisco** gazetesinde müzikal bağlamda kullanılmıştı. Başlangıçta “**Jasm**” veya “**Gism**” olarak kullanılan, sonra “**Jass**”, daha sonra da “**Jazz**” olarak değişen sözcük, argo anlamıyla sporda ve oyunda hız ve enerjiyi ifade etmekle birlikte; yine argoda, cinsel bağlamda “**tohum**” yerine kullanılmaktaydı.<sup>1</sup>

“**Caz**” sözcüğü, diğer dünya dillerinde de ilk kullanılışından bu yana fonetik olarak büyük farklılıklar göstermemiştir. Dilimizdeki “**Caz**” sözcüğü, köken olarak İngilizce’deki “**Jazz**” kelimesinden gelmekle birlikte fonetik olarak kelimenin Fransızca’sının Türkçe’deki telaffuzu kabul edilmiştir.

Müzik Tarihçi **Ahmet Say** da, caz tarihçisi ve araştırmacı **John Mehegan**’ı referans olarak gösterip, sözcüğe ilişkin şöyle bir fikir sunmaktadır;

“...Birçok Amerikalı, daha “**Jazz**” sözcüğünü duymamışken, Avrupa’da Belçikalı avukat **Robert Goffin** ve Fransız yazar **Hugues Panassie**, caz hakkında ciddi ve nesnel yazılar yazmışlardır...”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Joachim Ernst **BERENDT**, **Caz Kitabı** Ragtime’dan Fusion ve Sonrasına, Çev. Neşe **OZAN**, Ayrıntı Yayınları, 2003. p:28-29.

<sup>2</sup> Ahmet **SAY**, **Müzik Ansiklopedisi**, Başkent Yayınevi,1985, Cilt 1, p:241.

Amerikalı caz eleştirmeni **Marshall W. Stearns** ise, uzun çalışmalarından sonra “**Caz Müziği**”yle ilgili şöyle bir tanım yapmıştır:

“...Caz; Avrupa ve Afrika'nın ritimlerini, Avrupa, Afrika ve Latin Amerika'nın çalgılarını ve melodilerini, Avrupa'nın armonilerini kullanan ve bu elemanları doğaçlama tekniğiyle sentezleyen bir evrensel müzik türüdür...”<sup>3</sup>

Tüm bu tanımlamalara karşın “**Caz Müziği**”nin tanımını yapmaya şiddetle karşı çıkan görüşler de mevcuttur. Şöyle ki;

“...**The Swing Era**” isimli kitabında caz yazarı (aynı zamanda müzisyen, akademisyen ve besteci) **Günther Schüller**, “**Doğası gereği, gerçek caz bir formüle dayandırılmaz veya değişmeyen bir mükemmellik anlayışıyla temellendirilemez**” der. Caz, tarihi boyunca sürekli değişim geçirmiştir. Bir zamanlar gerçek cazın sadece “**New Orleans**”tan çıktığını düşünenlere inat, müzik hemen rotasından sapmış ve arka arkaya “**Bebop**”, “**Cool**”, “**Third Stream**”, “**Modal**”, “**Free**”, “**Jazz-Rock**”, “**Fusion**”, “**Electronic**” ...gibi yepyeni ve her seferinde kafaları daha da çok karıştıran akımları yaratmıştır. Tam birileri “bu sefer tanımladık işte hınzırı” diye için için sevinirken, caz ele avuca sığmaz bir tavrıyla bu tarifi sınırlayan özelliklerden bir veya birkaçını terk ederken, yepyeni başkalarını dağarcığına katmıştır!

Bu tarif merakı da aslında yazar, çizer ve eleştirmenlere aittir ve sürekli kendi önyargı ve saplantılarını karşılayan tanımlarla çıkarlar ortaya. Halbuki, caz tarihi boyunca, müzisyenler bunun tam aksine tüm bu tanımlamalara karşı çıkmıştır; müziğin ne olması veya olmaması gerektiği konusunda genellikle pek tavr almamışlardır. Düşüncelerini rahatça ifade edebilen eğitilmiş olanları bile, çoğunlukla çaldıkları müziğin etrafına sınırlar koyan sohbetlere girmekten uzak dururlar. Saksofoncu **Wayne Shorter**, “**Benim için caz kategori dışıdır!**” derken, **Louis Armstrong**'un cazı tanımlamasını isteyen bir muhabire verdiği cevap ise alaycıdır: “**Bu soruyu sorduğuna göre, hiç bir zaman öğrenemeyeceksin demektir!**”...<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> **Ibid.**

<sup>4</sup> Seda **BİNBAŞGİL**, **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Temmuz-Eylül, 2005, p:78.

“Caz Tarihi”ne bakıldığında, “Caz Müziği”nin tanımını yapmak yerine, içerdiği özün doğru algılanması, doğasına uygun yapıların kullanılması ve dahası; caza, kendini ifade edebilecek ve bir tanım yapılmasına gerek bırakmayacak bir şekilde müziksel ifadenin güçlü olmasının ön planda tutulduğu gözlemlenir. Bu yaklaşım, caz müzisyenleri tarafından genel kabul görmüş bir yaklaşımdır.

“...Amerika’da, müziği tanımlama konusundaki bu isteri öyle yayılır ki, caz dergisi “Downbeat”, 1940’ların sonunda “Bebop” devriminin pek çok okurunu “Caz Müziği”nden uzaklaştırdığı düşüncesiyle, onları yeniden kazanmak için bu döneme kadar olan müziğe, “Caz”ın yerini alacak başka bir isim bulunmasını teşvik eden bir yarışma bile açar okurları arasında. Tabii sonuç başarılı değildir. Caz oturmuş bir kavramdır. O zaman bile!...”<sup>5</sup>

Benzer bir görüş ise şöyledir;

“...İngiliz yazar Stuart Nicholson, “Jazzwise” dergisine yazdığı bir yazıda, “Bugünün cazını karşılayan bir tanım bulur bulmaz, bir başkası geliyor ve o tanımı geçersiz hatta zavallı bir hale getiriyor” diyor ve gerçek cazın nelerden oluşması gerektiğini anlatmak için kullanılan “şu kadar Swing... bu kadar Blues” gibi zorlama reçetelerin ne kadar manasız olduğundan bahsediyor. Ayrıca bu işgüzar tanımlama girişimlerinin cazın potansiyel gelişimini olumsuz etkilediğini, caza zarar verdiğini ekliyor. Yazar Simon Frith’in “Performing Rites” isimli kitabında, kural ve adetlerin artık sınırlayıcı ve gülünç gelmeye başlayan eski tarz ve stillerin bir nevi “iflas ettiği”nden bahsettiğine dikkati çeken Nicholson, “Diller gibi toplumlar da değişir ve kendilerini ifade etmek için yeni yollar bulurlar. Dil ve müzik, toplumun isteklerini ifade etmeye artık yeterli gelmediği an değişim kaçınılmazdır. Bu cazda da böyledir” diyor...”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ibid. p:78-79.

<sup>6</sup> Ibid. p:79.

Caz piyanisti **Bill Evans** için caz “**ne**” değildir, “**nasıl**”dır!

**Duke Ellington** için caz, “**manası olmayan bir kelime**”den ibarettir.

“**Oxford Companion to Jazz**”ın editörü **Bill Kirchner**’e göre caz “**davet eden**” bir müziktir, “**mahrum eden**” değil.

**Wayne Shorter**’a göre, caz, “**meydan okunan, saygı ve sadakatle bağlanmak yerine kuralları ve estetiği sürekli yıkılmaya çalışılan bir müziktir.**”

“Caz, bazıları için yaratıcılık, bazıları için özgürlük, bazıları için samimiyettir.<sup>7</sup>”

Tüm bu farklı görüşlere rağmen yine de “**Caz Müziği**”nin tanımını yapmak gerektiğinde, öncelikle genel anlamıyla müziği oluşturan elemanları ortaya koyup, daha sonra da “**Caz Müziği**”nin yoğun olarak kullandığı elemanları eklemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Müziği oluşturan elemanlar üç ana gruba ayrılırlar;

- 1- Temel elemanlar,
- 2- İkincil eleman,
- 3- Yabancı elemanlar.

1- **Temel elemanlar;**

- A- Ritim,
- B- Melodi,
- C- Armoni.

2- **İkincil eleman tını,**

3- **Yabancı elemanlar** ise söz ve jestin müziğe etkisidir.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> **Ibid.**

<sup>8</sup> Emel **ÇELEBİOĞLU**, **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1986, p:11.



Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir konu, “**Caz Müziği**”nin, “**Barok**”, hatta “**Rönesans**” ve öncesi dönemlerden gelen ve hatta, tüm müzik türlerini önceleyen bir olgu olan “**Improvisation**” (doğaçlama) tekniğini büyük bir yoğunlukla kullanması ve bu tekniği temel elemanlarından biri olarak kabul etmesidir.

Doğaçlama ise, “**Caz Müziği**”nin en temel özelliklerinden biridir. “**Caz Müziği**”nde, müzisyen, bestelenen müziği icra etmekle birlikte, doğaçlama yoluyla melodik, armonik ve ritmik anlamda müziğe kendinden bir çok unsur katmaktadır. “**Caz Müziği**” bestecileri, eserlerini besteledikten sonra icra aşamasında ister bestecinin kendisi olsun, ister yalnız icracı caz müzisyeni olsun, her defasında farklı duyular sunabilirler. Bu sebepten dolayı, her caz müzisyeninin bir de besteci kimliği olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Cazın, “**Avrupa Konser Müziği**”nden en büyük farkı budur. “**Avrupa Konser Müziği**” icrasında, bestecinin eserinin bir tek sesine, esine veya nüansına dokunulamazken, cazda, doğaçlama yoluyla her icracı yazılı olan eserin duyurulmasından bir aşama sonra, tamamen kendi melodilerini ve kendi müziğini icra etmektedir.

“**Caz Müziği**”, ortaya çıktığı ilk yıllarda “**Avrupa Konser Müziği**” (burada bahsi geçen “**Avrupa Konser Müziği**” terimi, yeri geldiğinde “**Batı Müziği**”, “**Klasik Batı Müziği**”, “**Evrensel Müzik**”, “**Dünya Müziği**”,...gibi terimlerle neredeyse aynı anlamda kullanılmakla beraber, özel durumlarda coğrafyayı belirtmek için “**Avrupa Müziği**” gibi terimler de kullanılacaktır) ile kurduğu iletişim ve etkileşimi sonrasında “**Klasik-Caz**”, “**Rock Müzik**” ile “**Caz-Rock**”, “**Pop**” ile “**Pop-Caz**”, “**Elektronik Müzikler**” ile “**Elektronik-Caz**” türleri ortaya çıkmıştır. 1980’lerde de “**Fusion**” (dilimizde “**kaynaşım**” olarak anlam bulan bu ifade “**Caz Müziği**”nin, diğer müziklerle etkileşimlerini anlatmaya yarayan en iyi ifade olarak özel bir yer tutar), akımları ortaya çıkmıştır.

Farklı bir bakış açısıyla irdelenecek olursa, bu durum; “**Charles Darwin**”in “**Değişime adapte olabilen ve yeni kalmayı başarabilen, yaşar**” diye kısaca özetlenebilen “**Natural Selection**”<sup>9</sup> teorisiyle de örtüşür.

Günümüzde “**Caz Müziği**” çalgısal anlamda, Avrupa’ya ek olarak Afrika, Amerika, Asya ve neredeyse tüm dünya coğrafyalarına ait enstrümanları kullanmaktadır.

Ritmik anlamda Afrika ve Latin Amerika’yla beraber, diğer coğrafyaların ritimleri ve caza özgü “**swing**” (ritmik bir eleman olmanın yanı sıra aynı sözcük “**Caz Müziği**”nde 1930’ları kapsayan genel bir stilin adıdır. Sözcük içinde büyük ya da küçük yazılan ilk harf aradaki farkı kesin bir şekilde ortaya koyar. İlk harf büyük olduğunda “**Swing Era**” [“**Swing Çağı**” ya da “**Swing Stili**”] anlaşılır. Küçük olduğunda ise “**swing ritmi**” anlatılmak istenir.) ...gibi özel ritmik yapılar da sıklıkla kullanılmıştır.

Melodik anlamda, yine Avrupa ve Afrika melodilerinin baskın olduğu gözlemlenir. Bunun yanı sıra Türkiye’den Hindistan’a, Çin’den Brezilya’ya, Azerbaycan’dan Avustralya’ya, bir çok farklı ülkenin ve etnik grubun melodileri de kullanılmaktadır.

Armonik anlamda ise, “**Avrupa Konser Müziği**”nin ancak 20. yüzyılda kullanmaya cesaret edebildiği elemanları büyük bir ustalıkla kullanmış ve armonik yapıyı çok daha ileriye götürmüştür.

---

<sup>9</sup> [http://anthro.palomar.edu/evolve/evolve\\_2.htm](http://anthro.palomar.edu/evolve/evolve_2.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

## 2. BÖLÜM

### CAZ MÜZİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ, CAZ STİLLERİ VE COĞRAFİ MERKEZLERİ

“Klasik Batı Müziği”nde, “Rönesans”, “Barok”, “Klasik”, “Romantik”, “Avant-Garde”, ve benzerleri gibi dönemler ne anlam ifade ederse, “Caz Müziği”nde de “Stiller” aynı olguyu ifade ederler.

“Caz Müziği”nin gelişimini, farklı kaynaklarda da rastlanabileceği gibi 10’ar yıllık dönemler halinde ele almak, “Tarihsel Gelişim Süreci”ni daha net olarak ortaya koymak adına doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu kronolojik 10’ar yıllık dönemler, bölgesel ve karakteristik özellikleri yansıtmaktadır.<sup>1</sup> “Öte yandan sorun bir stilin varlığını ne kadar sürdürdüğü değildir. Önemli olan ne zaman doğduğu ve müzikal etkisinin ne zaman doruğa ulaştığıdır. Bu açıdan bakıldığında, her 10 yılda bir -hem de genellikle her 10 yılın başında- yeni bir stil ortaya çıkmıştır.”<sup>2</sup>

Şöyle ki;

**1890-1900 : Ragtime Stili**

**1900-1910 : New Orleans Stili**

**1910-1920 : Dixieland Stili**

**1920-1930 : Chicago Stili**

**1930-1940 : Swing Stili**

**1940-1950 : Bebop Stili**

**1950-1960 : Cool Jazz (Serin Caz, Sakin Caz) ve Hard Bop Stilleri**

**1960-1970 : Free Jazz (Serbest Caz) Stili**

**1970-1980 : Electric Jazz (Elektrik Caz) Stili**

**1980 ve sonrasındaki stiller ve akımlar**, olmak üzere bu stiller sıralanabilir.

<sup>1</sup> Joachim Ernst BERENT, *Caz Kitabı* Ragtime’den Fusion ve Sonrasına, Çev. Neşe OZAN, Ayrıntı Yayınları, 2003, p:İçindekiler.

<sup>2</sup> *Ibid.* p:30.

Örneğin; “**Ragtime**” ve “**New Orleans**” stilleri 20. yüzyılın başlarında daha popüler olmalarına karşın, varlıklarını daha uzun yıllar sürdürmüşler ve kronolojik olarak sonraki stilleri etkilemişlerdir.

## 2.1 1890-1900: Ragtime Stili

“**Ragtime**”, “**Caz Müziği**”ne temel oluşturan stillerden biridir, birincisidir. 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan bir “**tür**” ya da “**ön biçim**” olan “**Ragtime**”, sert vurgulu ritmik yapısı ve folklorik melodileriyle bir piyano müziği olarak Amerika’daki siyahlar tarafından uygulanmıştır. “**Ragtime**”, genellikle 2 zamanlı ölçü birimlerinde, orta tempoda ve “**Avrupa Müziği**”nin “**March**” (Marş, yürüyüş) karakterine yakınlık gösteren özellikler taşımaktadır. “**Ragtime**”ın sanatsal niteliği giderek geliştiği için, bu müzik caz sanatının ilk örnekleri arasında sayılmıştır.<sup>3</sup>

“**Caz Müziği**”, genel anlamda dans etmek için değil, dinlemek içindir.” Bu önermeye karşın bir çok dans müziği cazı etkilemiştir. Bu etkileşimler sonucunda bir çok caz müzisyeni de, farklı coğrafyalara ait dans müziklerini “**Caz Müziği**” formatına uyarlayıp, bu yönde eserler vermişlerdir. “**Ragtime**” da “**Avrupa Müziği**”ndeki “**Marş**”ın yanı sıra “**Polka**”ya da benzerlik gösterir. 1840’larda Amerika’da kölelerin, köle sahiplerinin kendini beğenmiş havadaki yürüyüşleriyle alay etmelerini simgeleyen bir dans türü olan “**Cakewalk**”<sup>4</sup> (Kek Yürüyüşü) ve 20. yüzyılın başlarında moda olan, hızlıca tempoda, 2/4 veya 6/8 ölçü birimlerine sahip bir başka dans türü olan “**One-Step**”<sup>5</sup> (Tek-Adım) danslarına eşlik etmek için bestelenmiş “**Ragtime**”lar da vardır. “**Ragtime**”lar Amerika’da ortaya çıkışından kısa süre sonra Avrupa’da da yaygınlık kazanmıştır ve Amerika’da siyahların ritmik anlayışlarıyla harmanlanmıştır. Tarihsel olarak daha sonraki stillerde de farklı dans müziklerinin caza etkileri gözlemlenebilir.

---

<sup>3</sup> Ahmet SAY, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül-2002, Ankara, p:444.

<sup>4</sup> **Ibid.** p:89.

<sup>5</sup> **Ibid.** p:385.

Bu stilin en önemli bestecisi kuşkusuz 1868-1917 yılları arasında yaşayan **Scott Joplin**'dir. **Joplin**, 600'den fazla "**Ragtime**" bestelemiş ve bu stilin öncüsü olmayı fazlasıyla hak etmiştir. "**Ragtime**"lar, "**serbest doğaçlama**" ürünü eserlerdir. **Joplin**'in, bu eserlerini, serbest doğaçlama esnasında ürettiği bilinmektedir. **Joplin**'in kendi döneminde mekanik piyanoya kaydettiği bir "**Ragtime**"ını, yaklaşık 50 yıl sonra Amerikalı caz eleştirmeni **R. Blesh** plağa aktararak bu örneği günümüze taşımıştır.

**Joplin** dışında, **James Scott** (1886-1938) ve **Joseph Lamp** (1887-1960) de çok sayıda "**Ragtime**" bestelemişlerdir.

"**Caz Müziği**"nde ilk stil olarak "**New Orleans Stili**" kabul edilir. Ancak, bu stil henüz oluşmadan önce "**Ragtime**" vardı. Bilinenin aksine, "**Ragtime**"ın merkezi **New Orleans** değil, **Scott Joplin**'in mesken tuttuğu **Missouri**'dir.<sup>6</sup>



Resim 2.1: "**Ragtime**" bestecisi "**Scott JOPLIN**"<sup>7</sup>

<sup>6</sup> BERENT, *op.cit.*, p:22.

<sup>7</sup> <http://www.free-albums.net/photos/photo-www.lsjunction.com/people2/joplin.jpg>  
(Çevrimiçi, 01.03.2005)

Dedicated to James Brown and his Mandolin Club

# The Entertainer

A Ragtime Two-Step

Scott Joplin  
(1868–1917)

Not fast

Piano

5

9

13

Resim 2.2: “Scott JOPLIN”in “The Entertainer” adlı “Ragtime”ının giriş kesiti<sup>8</sup>

<sup>8</sup> <http://www.free-albums.net/photos/photo-icking-music-archive.org/scores/joplin/the-entertainer.png>  
(Çevrimiçi, 01.03.2005)

# Gladiolus Rag

Scott Joplin  
(1868–1917)

Slow march tempo

Piano

*mf*

The image displays the first 13 measures of the piano part for the piece "Gladiolus Rag" by Scott Joplin. The score is written for piano and is in 2/4 time. It begins with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked "Slow march tempo". The first measure is a whole rest in the right hand and a half note C in the left hand. The second measure is a repeat sign. The third measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is divided into four systems, with measure numbers 4, 9, and 13 indicated at the beginning of each system. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a first ending bracket over the final two measures.

Resim 2.3: “Scott JOPLIN”in “Gladiolus Rag” adlı “Ragtime”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> <http://www.free-albums.net/photos/photo-icking-music-archive.org/scores/joplin/gladiolus-rag.png>  
(Çevrimiçi, 01.03.2005)

## 2.2 1900-1910 : New Orleans Stili

Amerika Birleşik Devletleri **New Orleans** ve **Louisiana** kentlerini para karşılığında satın almadan önce bu iki kent, İspanya ve Fransa'nın egemenliği altındaydı. İspanyol ve Fransızlarla beraber, Almanlar, Slavlar, İrlandalılar, İngilizler ve Afrika'dan getirilen köleler de **New Orleans**'da yaşamaktaydılar. Kültürel anlamda bu karmaşık yapıdaki kentte en önemli toplumsal sorun, dil sorunuydu. Önceleri bu toplulukların her biri, dil farklılığından dolayı kendi müziklerini dinlediler, kendi danslarını ettiler, kendi dillerinde şarkılar söylediler. Ama sonraları öyle iyi kaynaştılar ki, hep birlikte İngiliz halk şarkıları söyleniyor, İspanyol dansları ediliyor, Fransız bale müziği çalınıyor, Prusya marşlarıyla yürünüyor ve Afrika kökenlilerin geleneklerine dayanan bir ayin töreni olan "**Woodoo**" törenlerine birlikte katılarak eski Afrika gelenekleri de yaşatılıyordu. Kiliselerdeki ilahilere ve "**Choral**"lere<sup>10</sup> (erken ortaçağdaki tek sesli kilise şarkılarından başlayarak müzik tarihinde pek çok çeşidiyle değişimler sergileyen dinsel müzik eserleri için kullanılan genel bir tanım olmakla birlikte, çok sesli örneklerinde ise "**kontrapuntal**" [yatay çok sesli, poli-melodik] olmaktan çok, "**armonik**" [dikey çok sesli] oluşu, en belirgin özelliğidir) siyahların Afrika'dan beraberlerinde getirdikleri davulları da katılmaya başlamıştı. Siyahlar da kendi vatanlarında taptıkları iyi ve kötü ruhlara veda edip, onların yerine Hıristiyan tanrısı için dualar etmeye başlamışlardı.

Dönemin **New Orleans**'ında müziğe duyulan sevgi gerçekten çok büyük olmuştur. Bunun en büyük kanıtı, bilinen yaklaşık 30 orkestranın varlığıdır. Yaklaşık 200.000 nüfuslu **Mississippi Deltası**'nda aktif olarak müzik yapan 30 orkestranın oluşu, burada müziğe duyulan büyük sevginin gerçek ve çok önemli bir göstergesidir.

“...Vokal ve enstrümantal "**heterofoni**"yi<sup>11</sup> (iki ya da daha fazla sesin benzemezlik içinde beraber tınlaması olmakla birlikte, bir başka ifadeyle **Evrensel Batı Müziği**'nde de kullanılan temanın duyurulduğu anda çeşitlemenin de beraberinde

---

<sup>10</sup> SAY, *op.cit.*, p:306.

<sup>11</sup> *Ibid.* p:246.



sunulmasıdır) bir sisteme koymak ve cazın enstrümantalleşmesi ile repertuarını bir dereceye kadar düzene sokmak için atılan bütün kesin adımlar **New Orleans**'da gerçekleşmiştir. Bu nedenle, bilinen en erken ve cazın en tutarlı müzik topluluğu (**Ensemble**) tarzı ile doğaçlama metodu "**New Orleans Cazı**" olarak bilinir..."<sup>12</sup>

Bir söylence olarak gelen cazın **New Orleans**'da doğduğu tezi daha önce çürütülmüş olsa da, bu müziğin **New Orleans**'da daha da berraklaştığı gerçeği göz ardı edilemez. Kırsal kesimde siyahların çalışırken söyledikleri "**Worksong**"ları (iş şarkıları), açık hava ayinlerinde söylenen "**Spirituel**"ler, eski ilkel "**Blues**" şarkıları, ...gibi elemanlar gerçek cazın berraklaşmasında katkısı büyük olan etkenlerdir.<sup>13</sup>

**New Orleans**'da iki farklı siyah grubun yaşadığı bilinmektedir. Bunlar "**Creole**"ler (Kreol) ve "**Amerikalı**" siyahlardır. "**Kreol**" siyahlar Fransız sömürgecilik döneminin karma kültüründen gelmektedirler. Kullandıkları dil İngilizce değil, bozulmuş bir Fransızca olan "**Kreolce**"ydi. Bundan dolayı da kullandıkları isimler genellikle Fransız isimleriydi. **Sydney Bechet, Alphonse Picou, Barney Bigard, Albert Nicholas, Buddy Petit, ...**gibi. Örneğin; **Jelly Roll Morton** "**Amerikalı**" değil "**Kreol**" olduğunu ve asıl adının **Ferdinand Joseph La Menthe** olduğunu her fırsatta vurgulamıştır.<sup>14</sup> Ayrıca "**Jelly Roll Morton**" cazı, kendisinin keşfettiğini iddia etmektedir.<sup>15</sup>

"**New Orleans Stili**"nde, **Kreol-Fransız** etkisinin önemi, birer Fransız geleneği olan "**Mardi Gras Karnavalı**" ve "**Funerals**" (Caz Müzisyenlerinin hüznü bir müzikle mezarlığa kadar eşlik ettikten sonra, neşeli bir havayla geri döndükleri cenaze törenleri) ile vurgulanabilir.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Ed. By Stanley SADIE, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Mac Millan Publishers, London, 1980, p:563.

<sup>13</sup> BERENT, *op.cit.*, p:25.

<sup>14</sup> *Ibid.* p:26.

<sup>15</sup> *Ibid.* p:34.

<sup>16</sup> *Ibid.* p:27.

**New Orleans** müzisyenleri arasındaki bu iki grubun müzikleri de birbirlerinden farklılıklar göstermektedir. Eğitimli **Kreol** müzisyenler nota bilirlerdi ve daha yetkin müzisyenlerdi. **Amerikalı** gruba ait siyah müzisyenler ise daha çok içten geldiği gibi müzik yaparlardı. Günümüze ulaşan müzikleri kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmıştır.

Besteci, piyanist ve orkestra şefi “**Jelly Roll Morton**” gibi önemli müzik adamları ise bu iki geleneği mükemmel bir şekilde sentezlemiştir.



Resim 2.4: **Jelly Roll MORTON**.<sup>17</sup>

“**New Orleans Stili**”nin ritmik yapısı “**Avrupa Müziği**”nin “**Marş**” ritmine çok yakındır. Caz ritmine özgü o bilinen “**dalgalanma**” henüz bu stilde yoktur. Genel anlamda dalgalanmayı, 1. ve 3. zamanlardaki güçlü vuruşlar yerlerinde kalırken, 2. ve 4. zamanların da vurgulanması yaratır. Oysa “**New Orleans Stili**”nde bu ritmik olguya pek rastlanmaz. Vurgular 1. ve 3. zamanlardadır.

<sup>17</sup> <http://www.free-albums.net/photos/photo-www.popmatters.com/music/features/images/020628-blues-morton-jelly-roll.jpg> (Çevrimiçi, 01.03.2005)



Resim 2.5: “New Orleans Stili Caz”ın ritmik yapısı.<sup>18</sup>

“New Orleans Stili” orkestraları hem enstrümantal hem de toplumsal işlevleri bakımından marş ve sirk orkestrası ile doğrudan bağlantılıdır.

“Hot” (ateşli) çalış, ilk kez “New Orleans Stili”nde görülür. Bu çalış tekniği, anlatımın son derece sıcak oluşuyla karakterize edilir. “Sound”, (müzikal tını, ses) “cümleme”, “vibrato”<sup>19</sup> (Salınım, sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme tekniğidir. Ses perdelerinin hafifçe dalgalanıp yoğunlaştırılmasıdır), “attaca” (müzik eserlerinde bölümler arasında hiç duraksamadan bir sonraki bölüme hızlıca ve çabucak girmek anlamındadır) özgünleşir. Müzisyenler, enstrümanlarını “çalmaktan” çok, onlarla “konuşarak” duygularını yansıtır.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Ahmet SAY, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2. Basım, 1995-Ankara, p:491.

<sup>19</sup> SAY, **Müzik Sözlüğü**, p:562.

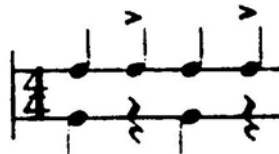
<sup>20</sup> BERENT, **op.cit.**, p:27.

### 2.3. 1910-1920 : Dixieland Stili

Bazı kaynaklar<sup>21</sup> bu dönemi, kendinden önceki **New Orleans** dönemi ile birlikte (1900-1920) kabul etseler de, bu iki stili farklı dönemlerde irdelemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

**New Orleans**'da yalnız siyahlar değil, beyazlar da “**Caz Müziği**” yapmaktaydılar. Buna bir örnek olarak; “**Papa**” **Jack Laine**'in kurduğu grupların 1891'den beri **New Orleans**'da çalmakta oldukları verilebilir. “**Papa**” **Jack Laine**, “**Beyaz Caz**”ın babası olarak bilinirdi. Bu gruplar caddelerde yürüyerek ya da arabalarda çalarlardı. Bu araba orkestralarına “**Band Wagons**” (Orkestra Vagonları) denirdi. Eğer iki grup caddede çalarken karşılaşırlarsa “**contest**” (yarışma) ya da “**battle**” (savaş, çarpışma) olarak adlandırılan müzikal atışmalar yapılırdı.

“**Caz Müziği**”nin ilk başarılı beyaz orkestraları “**Papa**” **Jack Laine** ile başlar. Hiç şüphe yoktur ki; “**Caz Müziği**”ne ilk büyük başarılarını bu beyaz orkestralar kazandırmışlardır. “**Reliance Brass**” (kuruluş tarihi yaklaşık olarak 1892-1893), “**Ragtime Band**” (1898) “**Original Dixieland Jazz Band**” (1914, kısaca **ODJB** olarak adlandırılır) ve “**New Orleans Rhythm Kings**” dönemin önemli orkestrasıdır. **ODJB** neredeyse hiç soloya yer vermeyen, insanı saran kolektif doğaçlamalarıyla cazın ilk dönemlerinin bir çok başarılı parçasına ün kazandırmıştır. Bunlara örnek olarak “**Original Dixieland One Step**”, “**Tiger Rags**” ve “**At the Jazz Band Ball**” gösterilebilir.<sup>22</sup>



Dixie

Resim 2.6: “Dixieland Stili Caz”ın ritmik yapısı.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> SAY, **Müzik Tarihi**, p:491.

<sup>22</sup> BERENT, **op. cit.**, p:28.

<sup>23</sup> SAY, **Müzik Tarihi**, p:491.

Genel anlamda “**Caz Tarihi**”ne bakıldığında, farklı coğrafyaların farklı danslarının da caz içinde yer bulmaları, önceki stillerde de rastlanan bir olgudur. 1910’ların “**Dixieland Stili**”nde bilinen önemli bir “**Caz Dansı**” da “**Foxtrot**”tur. “**Foxtrot**”, Amerika’da 1910’lu yıllarda moda olan, daha sonra dünyanın hemen hemen her yerinde yaygınlaşan popüler bir toplumsal dansdır. Orta tempoda 4/4 ölçü birimindedir. 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde Türkiye’nin de bazı büyük kentlerinde moda olan “**Foxtrot**”, vals ve tango’nun yanı sıra, ülkemizdeki popüler müzik çalgı topluluklarının da repertuarına girmiştir. “**Slowfox**” adlı daha ağır tempolu bir başka çeşidi günümüzde hala varlığını sürdürmektedir.<sup>24</sup>

## 2.4. 1920-1930 : Chicago Stili

1920’li yıllarda “**Caz Müziği**”nde en önemli 3 olgu; “**New Orleans Cazı**”nın **Chicago**’da süren parlak dönemi, “**Klasik Blues**” ve “**Chicago Stili**”dir. Genel olarak “**New Orleans Stili**” cazın **Chicago**’da gelişmesi, Amerika Birleşik Devletleri’nin Birinci Dünya Savaşı’na girmesiyle ilişkilendirilmiştir. O dönemlerde bir savaş limanı olan **New Orleans**’ın Deniz Kuvvetleri Komutanı, hareketli bir eğlence hayatı olan **Storyville**’i, birliklerinin disiplini açısından sakıncalı olabileceği endişesiyle resmi bir genelgeyle kapatmıştır.

Bu kapatma kararnamesiyle birlikte **Storyville**’de bulunan bir çok caz müzisyenini (bu müzisyenler genellikle icracı kimliklerinin yanı sıra eğitmen kimlikleri de bulunan ve “**Profesörler**” olarak adlandırılan müzikçilerdir) de işsiz bırakmıştır. Bu durum **Storyville**’de geçimlerini sağlayamayan müzisyenlerin başka kentlere göç etmelerine de neden olmuştur. En cazip göç merkezleri ise **Chicago** ya da **Michigan Gölü** kıyısındaki “**Windy City**” (Rüzgarlı Kent) olmuştur. **Windy City**, sunduğu renkli eğlence dünyasıyla daha önce de bir çok **New Orleans**’lı müzisyeni kendine çekmiştir. Böylelikle çok büyük ve kapsamlı bir göç hareketi başlamıştır. İşte bu göç hareketi aslında siyahların Güney’den Kuzey’e geçişleridir. “**Caz Müziği**”nin ilk stilleri “**Ragtime**” ve “**New Orleans**” olarak kabul edilse de

---

<sup>24</sup> SAY, **Müzik Sözlüğü**, p:205.

“Caz Müziği” gerçek “Altın Çağ”ını bu göçlerin doğal sonucunda 1920’li yıllarda Chicago’da yaşamıştır.<sup>25</sup> “New Orleans Stili” cazın en ünlü plak kayıtları stilin doğduğu kentte değil, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra daha da popüler hale gelen bu kentte “Gramofon” için kaydedilmiştir.

Chicago’daki en önemli caz orkestraları olarak; King Oliver Orkestrası, Louis Armstrong’un “Hot Five” (Ateşli Beşli) ve “Hot Seven” (Ateşli Yedili) adlı orkestraları, Jelly Roll Morton’ın “Red Hot Peppers”ı ve Johnny Dodds’in “New Orleans Wonderers”ı sıralanabilir.



Resim 2.7: King Oliver’s Creole Jazz Band. Baby Dodds, Honore Dutrey, Bill Johnson, Louis Armstrong, Johnny Dodds, Lil Hardin-Armstrong ve King Oliver<sup>26</sup>

<sup>25</sup> BERENT, op. cit., p:30-31.

<sup>26</sup> <http://www.redhotjazz.com/kingocjbinfo.html> (Çevrimiçi, 26.09.2005)

“...Bugün **New Orleans** diye adlandırılan stil, bu yüz yılın ilk yirmi yılında **New Orleans**'da çalınan ve plağa kaydedilmemiş olan “**arkaik caz**” değil, **New Orleans**'lı müzisyenlerin 20'li yıllarda **Chicago**'da yaptığı cazdır.”<sup>27</sup>

**Chicago**'da bir başka gelişim de “**Blues**”un en parlak dönemini burada yaşamış olmasıdır. Gerçekte “**Blues**”, daha caz doğmadan önce yaklaşık 1850'lerden beri vardı. 1850'lerde Güney Eyaletleri'nin kırsalında “**Blues**” şarkılarının söylendiği bilinen bir gerçektir. Bugün “**Blues**” olarak bilinen 12 ölçülük kalıp o zamanlarda henüz kullanılmamaktaydı.

## 2.5 1930-1940 : Swing Stili

“...“**Swing**” sözcüğü caz müziği açısından anahtar bir sözcüktür. İki ayrı anlamda kullanılır; bu da yanlış anlama olasılığı doğurmaktadır. Birincisi, ritmik bir ögeyi ifade eder. Caz bu ögeyle, klasik müziğin formdan gelen o gerilimini kazanır. Bu öge cazın bütün stillerinde, evrelerinde ve çalış tarzlarında mevcuttur; öyle ki “**Swing**” olmazsa caz da olmaz denebilir.”<sup>28</sup>

1930'lu yılların “**Swing Stili**”yle caz müziği, “**Caz-Rock**” ve “**Fusion**”dan önce en büyük ticari başarısını kazanmıştır ve klarinetçi “**Benny Goodman**”a “**Swing Stili**”nin kralı sıfatı yakıştırılmıştır.

Önceki stillerde “**Caz Müziği**” genellikle “**Two Beat Jazz**” (İki Vuruşlu Caz) adı altında sınıflandırılmıştır. “**Beat**” sözcüğü ritmik ağırlık noktası ve vuruş anlamını taşır. “**Two Beat Jazz**” ise iki ritmik ağırlık noktasını ve iki vuruşu ifade eder. 1920'li yılların sonunda caz müziğinde iki vuruşlu stillerden giderek vazgeçilmiştir.

Bölgesel anlamda özellikle **Kansas City** ve **Harlem**'de 1928-1929 yıllarında yeni bir çalış tarzı ortaya çıkmıştır. Bu tarzın “**Chicago Stili**”yle ve **New Orleans**'lı caz müzisyenleriyle buluşmasıyla “**Swing**” doğmuştur. Bu buluşma, caz tarihinde

---

<sup>27</sup> **Ibid.** p:31.

<sup>28</sup> **Ibid.** p:33.

**Chicago**'dan **New York**'a yapılan ikinci büyük göçtür. “**Swing**”, iki vuruşlu cazın tersine “**Four Beat Jazz**” (“Dört Vuruşlu Caz”) olarak adlandırılmıştır. Çünkü; ölçü kavramı içinde dört vuruş da eşit ağırlıkta vurgulanmaktaydı. Bu noktada belirtilmesi gereken özel durumlar da mevcuttur. Örneğin; **Louis Armstrong** ve başka **Chicago**'lu müzisyenler henüz iki vuruşlu caz stilleri sürerken bile dört vuruşlu cazı da bilmekte ve müziklerinde kullanmaktaydılar. Diğer yandan “**Swing Stili**”nin zirvede olduğu dönemlerde “**Jimmie Lunceford**” kendi caz orkestrasıyla aynı anda hem iki zamanlı (2/4) hem de dört zamanlı (4/4) ölçü birimlerinde olan müzikler yapıyordu.

Bir caz parçasının “**swing**” ritminde olmasıyla, parçanın kendi “**Swing**”inin olması elbette ki farklı ifadelerdir. “**Swing**”in olması bir başka anlamda parçanın “**Groove**”u (müzikal bağlamda parçanın lezzeti, olması gereken en üst seviyedeki müzikaliteyi vurgular) ile de ilişkilidir. Ritmi “**swing**” olan her parçanın “**Swing**”i vardır, ancak her “**Swing**”i olan parça da “**swing**” ritminde olmak zorunda değildir.



Resim 2.8: “**Swing**” ritmi; 4/4'lük ölçü biriminde özel bir yapıya sahip olan ritim<sup>29</sup>

1930'lu yılların “**Swing Stili**”ni “**Big Band**”lerin (Büyük Orkestralar) doğuşu simgeler. **Kansas City**'de **Bennie Moten** ve **Count Bassie** orkestralarında “**riff**” adı verilen bir çalış tarzı gelişmiştir. Bu çalış tarzında “**Caz Müziği**”nin gelişiminde ve evriminde büyük bir rol oynayan “**call and response**” (soru ve cevap) yapısına rastlanır. Bu yapı “**Avrupa Konser Müziği**”nin çok uzun zaman öncesinden beri kullanmakta olduğu, genellikle 8 ölçülük soru ve cevaptan oluşan bir yapıdır. Ayrıca “**Barok Dönem**”in sürekli bas yapısıyla da benzerlikler göstermektedir. Daha sonraları da özellikle doğaçlamanın zirveye ulaştırıldığı iki ya da daha çok caz müzisyeninin yaptığı karşılıklı atışmalarda da sıklıkla kullanılmıştır.

<sup>29</sup> SAY, **Müzik Tarihi**, p:491.



“**Swing Stili**”nin önemli caz müzisyenleri arasında klarinetçi **Benny Goodman**, tenor saksofoncu **Coleman Hawkins** ve **Chuck Berry**, davulcu **Gene Kruppa**, **Cozy Cole** ve **Sid Catlett**, piyanist **Teddy Wilson** ve **Fats Waller**, alto saksofoncu **Johnny Hodges** ve **Benny Carter**, trompetçi **Bunny Berigan**, **Rex Steward** ve **Roy Eldridge** sıralanabilir.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> **BERENT**, *op. cit.*, p:34.

# Almost Like Being in Love

Lyric: Alan Jay Lerner  
Music: Frederick Lowe

Medium Swing

What a day this has been! What a rare mood I'm in! Why, it's  
al - most like be - ing in love. There's a  
smile on my face for the whole hu - man race. Why, it's  
al - most like be - ing in love. All the  
mu - sic of life seems to be, like a  
bell that is ring - ing for me. And from the  
way that I feel when that bell starts to peal I could  
swear I was fall - ing, I could swear I was fall - ing, it's  
al - most like be - ing in love.

Chord symbols: B<sup>b7</sup>, A E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, (D<sup>M7</sup> B<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> G<sup>M7</sup> D<sup>M7</sup> G<sup>7</sup>), C<sup>M7</sup>, F<sup>9</sup><sub>SUS</sub>, F<sup>7(b9)</sup>, B<sup>b6</sup>, (F<sup>M7</sup> B<sup>b7</sup>), E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, (D<sup>M7</sup> B<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> G<sup>M7</sup> D<sup>M7</sup> G<sup>7</sup>), C<sup>M7</sup>, F<sup>9</sup><sub>SUS</sub>, F<sup>7(b9)</sup>, B<sup>b6</sup>, B A<sup>M7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>MA7</sup>, G<sup>M7</sup>, C<sup>7</sup>, (D<sup>7</sup> A<sup>M7</sup> F<sup>M7</sup> B<sup>b7</sup>), C E<sup>b</sup>MA<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, (D<sup>M7</sup> B<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> G<sup>M7</sup> D<sup>M7</sup> G<sup>7</sup>), C<sup>M7</sup>, C<sup>#o7</sup>, B<sup>b6</sup>/<sub>D</sub>, C<sup>#o7</sup>, C<sup>M9</sup>, C<sup>M9</sup>, F<sup>7(b9)</sup>, B<sup>b6</sup>, (F<sup>M7</sup> B<sup>b7</sup>)

Resim 2.9: Frederick Lowe'nin "Almost Like Being in Love" adlı "Swing" eseri<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Ed. By Chuck SHER, The New Real Book, Volume 3, Sher Music Co., 1995, p:12.

## 2.6. 1940-1950 : Bebop Stili

1930'ların sonlarına doğru devasa bir endüstri haline gelen “**Swing**”, “**Bütün zamanların en büyük müzik endüstrisi**” olarak tanımlanıyordu. Bu tanım, 1930'lar ve 1940'lar düşünüldüğünde oldukça doğru bir tanım gibi görünebilir. Ancak, günümüzden geriye doğru bakıldığında müzik endüstrisinin aldığı büyük yol ve gösterdiği gelişmeler düşünüldüğünde oldukça zayıf ve fazlaca iddialı bir tanımdır. “**Swing**” sözcüğü oldukça popüler bir hale gelip, neredeyse her tür eşyanın, sigaranın, kadın giyim ürünlerinin üzerinde yer almaya başladığında ve “**Swing**” ticari bir markaya dönüştüğünde müzikçiler de gelişmeyi tam ters yöne doğru yapmışlardır. İşte bu çıkış noktasında “**Swing**” modasının zirveyi tutan müziğine kısmen bilinçli olarak sırt çeviren ve yeni bir şey söylemek isteyen bir grup müzisyen böylece bir araya gelmiştir.<sup>32</sup>

Daha önce yaklaşık her 10 yılın başında yeni bir stilin gelişmesi, 1940'ların başında da tekrarlanmıştır. **Kansas City**'de ilk gelişme belirtileri veren “**Bebop**”, daha sonra da **Harlem**'de müzisyenlerin buluşma merkezleri olan lokallerden ilk ışıklarını yükseltmeye başlamıştır.

“**Bebop**” stilinin bir grup müzisyen tarafından bilinçli bir şekilde yaratıldığını söylemek pek yerinde olmayacaktır. Çünkü; bu stil farklı kentlerdeki birbirinden bağımsız caz müzisyenlerinin çalgılarında ve bilinçlerinde doğmuştur. Yaklaşık 40 yıl önce **New Orleans**'da “**New Orleans Stili**”nin parladığı gibi, **Harlem**'de de “**Minton's Playhouse**” (Minton'ın Konser Evi) adlı lokal bu stilin benzer bir şekilde parladığı merkez olmuştur.

Ortaya çıkan bu yeni stile “**Bebop**” adının verilmesini ve sözcüğü trompetçi **Dizzy Gillespie** şu şekilde açıklamıştır:

---

<sup>32</sup> BERENT, op. cit., p:34.

“... o zamanlar gözde olan aralık sıçramalarının vokalizasyonunu, yani bemol 5’liyi yansıtır. **Bebop** veya **rebop** sözcükleri, bu türden melodik sıçramalar “**şarkı**” olarak söylenmek istendiğinde kendiliğinden dudaklardan dökülüyordu... Bir şarkının melodilerini mırıldanırken, sözler bilinmediğinde la-la-la sözcüklerinin ağızdan çıkması gibi... Tabii ki **bebop** sözcüğüne dair bütün açıklamalar, son tahlilde kesin olarak nitelenemez; caz terminolojisinde sık sık karşılaşılır bu durumla. Örneğin bıçkın Amerikan gençlerinin jargonunda, **bebop** ya da **bop** dövüşmeyi veya bıçaklamayı ifade eder.

Bemol beşli **bebop**’un, ya da bir süre sonra yerleşen kısaltılmış ismiyle **bop**’un en önemli aralığı oldu. İlk zamanlar 5’linin kullanılması yanlış veya en azından hatalı tonlama olarak nitelendi; yine de “**geçiş akoru**” olarak, ya da 1920’li yıllarda **Duke Ellington** veya piyanist Willie “**The Lion**” Smith’in pek sevdiği gibi, özel armonik efektler yaratmak için kullanılması kabul görüyordu. Ancak artık bütün bir stili kapsıyordu; tıpkı eski caz formlarının armonik sınırlarının gitgide genişlemesi gibi. 10 yıl sonra bemol 5’li tıpkı **blues**’u karakterize eden 3’lüler ve 7’liler gibi kullanılan “**blue note**” haline geldi...”<sup>33</sup>

Yukarıdaki ifadeye ek olarak “**be**” ve “**bop**” hecelerinin cazın ilk ortaya çıktığı dönemlerdeki “**gospel**”ler ve “**spirituel**”lerde kullanıldığını caz tarihi ortaya koymaktadır. Öyle ki; bu dini ayinlerde ve törenlerde, kilisedeki koronun içinden çıkarılan solistin - bu kişiler genellikle rahip ve kilise orgcusu olurdu - (bu gelenek de çok daha eski dönemlerde batı müziğinin çok seslendirilmesi çabalarının ilk başladığı yıllarda kullanılan “**Antiphone**”<sup>34</sup> [Karşılıklı şarkı söylemek. Dilimizde seyrekçe “**Antifonya**” olarak kullanılır. Yunanca “**anti**” = karşı, “**phone**” = ses. İki koronun ya da şarkıcının dönüşümlü biçimde tekrarlarından oluşan şarkı söyleme geleneği.] geleneğiyle tam olarak örtüşmektedir) seslendirdiği melodiye cemaatin “**be**” ve “**bop**” hecelerini kullanarak katılması da bu stilin yaratılmasında bir öncülük etmiştir. Daha sonraları bu iki hece birleşerek “**Be-bop**” olarak adlandırılan bu stili doğurmuştur. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere aslında “**Bebop Stili**”nin kaynağı çok daha eski tarihlere dayanmaktadır.

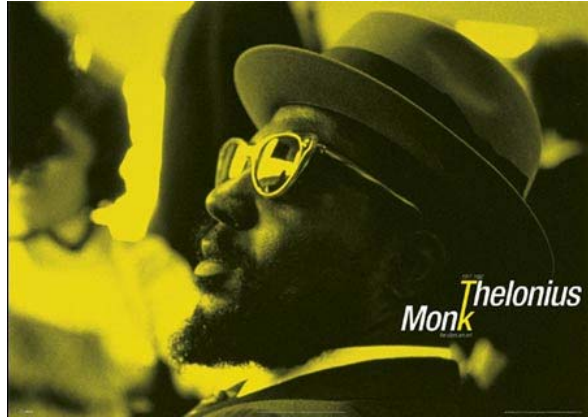
---

<sup>33</sup> **Ibid.** p:35.

<sup>34</sup> **SAY, Müzik Sözlüğü**, p:36.

“**Minton’s Playhouse**”da bir araya gelen caz müzisyenlerinden bazıları, trompetçi **Dizzy Gillespie**, alto saksofoncu **Charlie Parker**, davulcu **Kenny Clarke**, piyanist **Thelonious Monk** ve gitarist **Charlie Christian**’dır. Bu müzisyenler de “**Bebop Stili**”nin yaratıcıları olarak “**Caz Müziği Tarihi**”ndeki yerlerini almışlardır.

“...Doğaçlamalar, her parçanın başında ve sonunda “**unison**” (ünison, tekses) sunulan tema ile çerçevlenir. Bunu genellikle iki müzisyen, çoğunlukla bir trompetçi ve bir saksofoncu birlikte (**Dizzy Gillespie** ve **Charlie Parker** tipik ikililerdendir) yapardı. Daha müzisyenler doğaçlamaya başlamadan ünison çalınması yeni bir tınının, yeni bir tutumun işaretiydi. İster **Beethoven**’in final bölümünde (Neşeye Şarkı) ya da öncesinde, 9. Senfoni’nin 1. bölümünün ana motifinde, ister Kuzey Afrika’da Mağrip’in Bedevi müziğinde, isterse de Arap dünyasındaki korolarda olsun, ünison müzik psikolojisi açısından şunu ifade eder: Bu “**Bizim**” cümlemiz. Burada “**biz**” konuşuyoruz. Hitap ettiğimiz sizlerse, bizden farklısınız ve belki de bizim karşıtlarımızsınız...”<sup>35</sup>



Resim 2.10: “**Bebop Stili**” piyanisti “**Thelonious Monk**”<sup>36</sup>

<sup>35</sup> BERENT, op. cit., p:36.

<sup>36</sup> <http://groups.msn.com/jazzbluesbigbandstandards/theartofjazz.msnw?action=ShowPhoto&PhotoID=476> (Çevrimiçi, 18.09.2005)

## 2.7. 1950-1960: Cool Jazz (Serin Caz, Sakin Caz) ve Hard Bop

1940'lı yılların sonlarına doğru, trompetçi **Miles Davis**'in çalışında da kendini göstermeye başlayan huzurlu, uyumlu, sakin ve olgun çalış tarzı, “**Bebop**”un asiliğinin, huzursuzluğunun, asabiyetinin ve taşkınlığının sonu olmuştur. **Miles Davis**, 1945 yılında **Charlie Parker** beşlisinde çalmaya başladığı ilk dönemlerde grupta kendinden önce çalan trompetçi **Dizzy Gillespie** gibi asi, asabi ve hırçın cümlelerle çalmaktaydı. Sonraları duruldu ve daha sakin ve “**cool**” olarak çalgısını üflemeye başladı. Daha sonraları ise bu çalış tarzı (piyanist **John Lewis** gibi) diğer müzisyenler tarafından da kabul gördü ve neredeyse tüm doğaçlamalara yansdı. Bu genel kabul görüş sonucunda da bir sonraki akım ve stil olan “**Cool Jazz**” doğmuş oldu.

**Miles Davis** ve **John Lewis**'in bu soloları “**Cool Jazz**”ın ilk soloları olarak düşünülse de **Lester Young**'ın 1930'lu yıllarda çaldığı oldukça “**cool**” soloları da kronolojik olarak önceliğinden dolayı vurgulamak gerekir.

“**Cool Jazz**” olarak bilinen bu stil **Miles Davis** ve **John Lewis**'e ek olarak **Tadd Dameron** ile de başlar.<sup>37</sup>



Resim 2.11: Trompetçi “**Miles Davis**”<sup>38</sup>

<sup>37</sup> BERENT, op. cit., p:38.

<sup>38</sup> [http://www.allposters.com/-sp/Miles-Davis-Kind-of-Blue\\_i315859\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Miles-Davis-Kind-of-Blue_i315859_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

Stilin en önemli oluşumlarından biri de hiç kuşkusuz ki, gözleri görmeyen piyanist **Lennie Tristano**'nun kurduğu “**New School of Music**”dir (Yeni Müzik Okulu). **Tristano**, kurduğu bu okulda kendi müziği ve fikirleriyle “**Cool Jazz**”ın soğuk, entelektüel, ruhsuz görüntüsünü ve bu stilin teorik temellerini büyük ölçüde belirlemiştir.<sup>39</sup> **Tristano** ile birlikte alto saksofoncu **Lee Konitz**, tenor saksofoncu **Warne Marsh** ve gitarist **Billy Bauer** de bu okulun kurucularındandır.

“...**Tristano** kendi reklamını yaparken sık sık “**Lennie Tristano and His Intuitive Music**” (Lennie Tristano ve Sezgisel Müziği) ifadesini kullanırdı. Caz anlayışındaki sezgisel yanı baştan öne çıkarmak istedi; böylece zeka inceliklerine yaslanarak müzik yaptığı şeklindeki yargılardan kaçınmaya çalıştı. Yine de **Tristano**'nun müziğinin dinleyiciye genellikle üşümeye varan bir serinlik yaydığı yadsınamaz. Modern caz kısa süre sonra, daha az soyut, daha anlaşılır ve daha canlı formlara doğru evrildi. **Stearn**'ın dediği gibi “sorun, cool çalarken soğuklaşmamaktı”

Modern caz **Tristano**'nun cool tarzından ne kadar uzaklaştıysa da, okulun modern cazın bütünü üzerindeki etkisi hep hissedildi; hem armonide, hem de en çok okulun simgesi olan düz melodik çizgilerin tercih edilmesinde...”<sup>40</sup>

**Tristano**'dan sonraki dönemde “**Caz Müziği**”nin ağırlığı Amerika'nın “**Batı Yakası**”na kaymıştır. Trompetçi **Miles Davis**'in “**Capitol Orkestrası**”yla beraber “**West Coast Jazz**” (Batı Sahili Cazı) ortaya çıkmıştır. Trompetçi **Shorty Rogers**, davulcu **Shelly Manne**, saksofoncu ve klarinetçi **Jimmy Giuffre** ve Hollywood film stüdyolarının film müziklerini yapan diğer müzisyenler bu yeni akıma doğru yönelmişlerdir. Müziklerinde “**Avrupa Konser Müziği**”nin pek çok unsurları bulunmaktadır. Cazın canlılığı ve doğrudanlığı daha geri planda kalmıştır. Bunun sonucunda da **New York**, “**Caz Müziği**”nin gerçek başkenti olarak kalmıştır. Sonuçta **New York** modern, ama caz geleneğine bağlı, canlı ve gerçek cazın yapıldığı yerdir.<sup>41</sup> Böylece “**West Coast Jazz**”ın karşısına “**East Coast Jazz**” (Doğu Sahili Cazı) çıkmıştır.

---

<sup>39</sup> **BERENT**, op. cit., p:38.

<sup>40</sup> **Ibid.** p:39.

<sup>41</sup> **Ibid.**

“Caz Müziği”nde, 1950’li yılların cazının evrimindeki gerilim, aslında Doğu ve Batı Sahili arasındaki gerilim değil, klasikçi bir yönelim ile modern “Bebop” (Hard-Bop) icra eden çoğu siyah bir grup genç müzisyen arasındaki gerilimdi.

Bu stil müzisyenleri arasında **Al Cohn, Joe Newman, Ernie Wilkins, Quincy Jones, Manny Abham, Chico Hamilton, Shorty Rogers, Jimmie Giuffre** sıralanabilir.

## 2.8. 1960-1970 : Free Jazz (Serbest Caz) Stili

“Caz Müziği” tarihinde 1960’lı yılların cazı, “Free Jazz” (Serbest Caz) olarak tanımlanır. Bu stilin en önemli yenilikleri ise; “Atonal” (Ton Dışı) arayışlara girilmesi, ölçünün, düzenli vuruş ve simetrinin ortadan kalkmasıyla birlikte yeni bir ritmik anlayışın ortaya çıkışı, aniden Dünya’ya açılan “Caz Müziği”nin Hindistan’dan Afrika’ya, Japonya’dan Arabistan’a, Azerbaycan’dan Latin Amerika’ya tüm coğrafyalardan etkileşimleri ile birlikte “Dünya Müziği” unsurlarını içine almaya başlaması, önceki caz stillerinde olmayan yoğunluğa vurgu yapılması, ve müzikal “Sound”un (tını) gürültü boyutuna kadar genişlemeleri olarak sıralanabilir.

New York’lu eleştirmen ve müzisyen **Don Heckman** 1960’lı yılların müziğini şöyle özetlemiştir: “Doğaçlama yaratıcılığını armonik sınırlamalardan kurtarmak isteyen bir eğilimin, bütün caz tarihi boyunca var olduğuna ve doğal olarak geliştiğine inanıyorum.”<sup>42</sup>

“Serbest Caz”ın bir başka noktası ise, genel anlamıyla “Caz Müziği”nin dini değil, din dışı müzik oluşudur. Ancak ilk ortaya çıkışından itibaren “Caz Müziği” üzerinde etki gösteren din, “Hıristiyanlık” olmuştur. Daha sonraları Hıristiyanlığın caz üzerindeki etkisi azalmıştır. İlk caz stillerindeki “Gospel” ve “Spirituel Song”lar

---

<sup>42</sup> Ibid. p:42.



sözlü içerikleriyle ve tanrıya yakarılarıyla caza etki etmişlerdir. 1960'larda ise diğer dinlerin ve özellikle de İslamiyet'in "**Caz Müziği**" üzerinde etkileri olmuştur. Bu dönemde ise diğer dinlerin tasavvufi ve felsefi görüşleri caz müziğine etki etmiştir. Hatta dönemin müzisyenlerinden din değiştirenlerin de varlığı bilinmektedir.

**Arap, Türk ve Hint Müzikleri**'nin özellikle ritmik ve metrik yapıları, dönemin müzisyenlerine oldukça farklı ve bir o kadar da zengin gelmiştir. "**Caz Müziği**"nde geleneksel olarak bilinen ve kullanılan ölçü birimleri 4/4, 3/4, 2/4 ... gibi birimler olmasına karşın, diğer coğrafyaların müziklerindeki 5, 7, 8, 9, 10 zamanlı, ... gibi daha karmaşık olan bileşik ve aksak ölçülü yapılar, stilin caz müzisyenlerine oldukça ilginç ve bir o kadar da kullanılası gelmiştir.

Stilin önemli müzisyenleri arasında; **Charles Mingus, George Russell** ve piyanist **Oscar Peterson**, sıralanabilir.

## 2.9. 1970-1980 : Electric Jazz (Elektrik Caz) Stili<sup>43</sup>

Bu döneme kadar olan stiller, yaklaşık 10'ar yıllık süreçlerde incelenebilir. Ancak; 1970'li yılların "**Caz Müziği**"nin analizi yapılırken bu 10'ar yıllık dönemlerden vazgeçilmelidir. Çünkü; 1970'lerde en az yedi farklı stil gelişmiştir. Şöyle ki;

1-) "**Fusion**" (Kaynaşım) veya "**Jazz Rock**": Klasikleşmiş "**Caz Müziği**" doğaçlamaları, "**Rock Müzik**" ritimleri ve elektronik çalgıların tınlarıyla birleşmiştir.

2-) "**Avrupa Romantik Oda Müziği**"ne eğilim: Cazın bir tür estetik kazandırılmış halidir. Bir anda, eşliksiz müzik yapan çok sayıda solist ve ikili ortaya çıkmıştır. Genellikle davul, kontrbas, ... gibi ritmik grup çalgılarına pek rastlanmaz.

---

<sup>43</sup> SAY, **Müzik Tarihi**, p:492.

3-) **Jazz Rock**: “**Serbest Caz**”ın yeni kuşağı olmuştur. Bir çok eleştirmenin cazın artık yok olduğuna ilişkin yazılarına rağmen “**Jazz Rock**” hem müzikal hem de ticari anlamda çok büyük başarılar kazanmıştır. Piyanist **Richard Muhal Abrams**’ın kurduğu **AACM-Association for the Advancement of Creative Musicians** (Yaratıcı Müzisyenleri Destekleme Derneği) adlı müzisyenler birliğine bağlı cazcılar giderek ön plana çıkmaya başlamışlardır. 1970’lerin serbest cazında, görünüşteki bir çok çelişkilere rağmen, siyahların müziği Afrikalı köklerine daha bilinçli, güçlü ve daha planlı bir tarzda bağlıdır. **AACM** müzisyenleri artık cazdan değil, “**Great Black Music**”ten (Büyük Siyah Müzik) söz ederler.<sup>44</sup>

4-) **Swing’in geri dönüşü**: İlk bakışta “**Fusion**” veya “**Jazz Rock**” çalındığı izlenimini veren bu dönem müzikleri aslında “**Swing**” döneminin büyük ustalarının yaptıkları müzikleri hatırlatan tarzlarda müzik yapan bir genç kuşağın var olduğu bir süreçtir.

5-) **Be-Bop’ın geri dönüşü**: “**Swing**”ın dönüşüyle şaşkınlık geçiren caz dünyası, aynı süreçte saksofoncu **Dexter Gordon**’ın “**Be-Bop**” stiline geri dönüşüyle daha da büyük bir şaşkınlık geçirir.

6-) **Avrupa Cazı**: 1960’lı yıllarda filizlenmeye başlayan “**Avrupa Cazı**”, bu dönemde iyice kendini kabul ettirmiştir. “**Atonalite**”yle beraber “**Tonal**” “**Avrupa Cazı**” da varolmuştur. **Webern, Berg, Stockhausen, Boulez** ... gibi bir çok Avrupalı müzisyen “**Serbest Caz Stili**”nin yansımalarının gözlemlendiği eserler vermişlerdir.

7-) **Cazın Evrenselleşmesi**: Yavaş yavaş caz, rock ve çeşitli müzikal kültürleri aşan ve bütünleştiren bir müzik ve müzisyen tipi doğmaya başlamıştır.

---

<sup>44</sup> **BERENT**, op. cit., p:54.

## 2.10. 1980 ve Sonrasındaki Stiller ve Akımlar

1980’li yıllar ve sonrası dönemlerdeki “**Caz Müziği**”ni incelerken de, tek bir stilden söz etmek pek olanaklı değildir. Bu dönemin cazının karakteristik özelliklerinden biri, önceki stiller arasında varlığını korumuş olan sınırların kaldırılması ve aşılmasıdır. İşte bu sınırların kaldırılması sonucunda 1980’li yılların ve sonraki dönemlerin “**Caz Müziği**”nde karma stiller yaratılmıştır. Stiller arasındaki sınırların aşılması, 1980’lerin cazının temel unsuru haline gelmiştir. Hiç bir stile bağlı olmaksızın yapılan “**Caz Müziği**”nin, kendisi bir “**stil**” olmuştur. Zenginliğinin ve çeşitliliğinin farkında olan bu “**stil**”in stilden çok, ucu açık bir icra tarzı olduğunu bilen caz, “**post-modern**” hale gelmiştir.<sup>45</sup>

“...Post-modern caz artık söyle diyor: Hiçbir stil kendi başına dünyayı açıklamaya yetmez. Müzikal açıdan her stil kullanılabilir; sadece çağdaş, modern caz değil, “**hard-bop**”tan **be-bop**”a, “**Swing**”e, “**New Orleans Cazı**”nın öğelerine kadar geleneksel çalış tarzları da. Müzisyenler stil konusunda genel olarak söylenen şeyleri derhal bütün müzik türlerine aktardılar. Her şey, sadece cazda içkin olanlar değil, cazın dışında kalan müzikal araçlar da artık kullanılır oldu ve birbirine karıştırılarak amalgam haline getirildi.

Bütün müzik türlerinin ve stillerinin eşitliğine duyulan inanç, “**post-modern caz**”ın temelidir. Bu nedenle 1980’den bu yana “**Caz Müziği**”ni aşağıdaki üç husus belirlemiştir:

1-) “**Yeni**” cazın öncesinde var olan her şey, -cazın o zengin hazinesi- bir anda çağdaş caz müzisyeni tarafından her yönüyle kullanılır hale geldi. 1980’li yılların cazı gelenekte derin bir diyalog başlatmıştır.

2-) Post-modern caz, farklı ve genellikle de birbirlerine uymayan stil öğelerinin çokluğundan bir birlik yaratmıştır. Uzlaşmaz, muhalif bir müzik içinde zıtlıkları bir bütünün içine monte ederek birleştirmeyi başarır. Post-modern cazın sık karşılaşılan ilkesi, “**uyumsuzluğun uyumu**”dur.

---

<sup>45</sup> **Ibid.** p:66-67.

3-) Alıntı sanatı 1980'lerin cazının araçlarından biri haline gelmiştir. Post-modern caz, davulcu David Moss'un da işaret ettiği gibi, alıntılanan müzikal fragmanların, yan yana dizilerek birleştirildiği bir "**bağlantı müziği**"dir..."

**Bill Laswell** gibi bir çok caz müzisyenine göre 1980'lerden sonrasına ait yüzlerce yeni ve farklı, farklı olduğu kadar da birbirinin içinden doğan stiller vardır. Bununla birlikte bazı özel çalış tarzları diğerlerinin önüne geçer ve daha ağır basarlar. Ancak hiç biri diğerinden bağımsız değildir ve aralarında akıcı bir etkileşim ve her türlü karışım vardır. Bu bilginin ışığında ana başlıklar şöyle sıralanabilir:

1-) **Neoklasisizm**: İlk defa Amerikalı cazcı **Gary Giddins** tarafından "**Caz Müziği**"ne uyarlanan **Neoklasisizm** kavramı serbest cazın bütün unsurlarını kullanarak caz geleneğinin büyük mirasını çağdaş bilince ulaştırır. Serbest cazın "**atonal**" ve "**ölçsüz**" oluşu, "**düzensiz vuruşları**", "**simetrinin ortadan kalkması**", "**etnik etkilerin artması**" ve özellikle de "**tını**"nın ortadan kalkması ...gibi unsurları geleneksel icra tarzlarıyla karıştırılıp, birleştirilir.

2-) **Klasisizm**: **Neoklasisizm**'e karşı bir harekettir. Serbest cazı bir kenara bırakır ve 1970'li yıllarda "**bebop**"ın geri dönüşünün kaldığı yerden devam eden bir akımdır. Klasik modern cazı geliştirir ve cazın zanaatkar yönüne yeniden değer kazandırır.

3-) **Serbest Funk**: "**Jazz-Rock**"tan esinlenerek doğan bir akımdır. "**Serbest Funk**"; "**funk**", "**new wawe**" ve hatta "**punk**"ın ritim ve seslerinin nefesli çalgılarla yapılan doğaçlamalarda birleştirilmesidir.

# Actual Proof

Herbie Hancock

Medium Funk (Intro)

♩ = 130

Intro:  $CMI^7$  (light pn. comping) Vamp till cue

A (On cue)  $CMI^7$  (flute)  $G^bMA^7(=11)$   $B^b$  pn. fill-----

$A^7(\#9)$   $A^{13}$   $A^{13}_{SUS}$   $E^bMI^7(b5)$

$E^bMI^7(b5)$   $B^7_{SUS}$   $C^{\#7}_{SUS}$   $B^b$   $DMI^7$   $EMI^7$   $A^{\#}MA^9$   $E^bMA^7(=11)$   $D$

NC. (F7) Solo on A After solos, D. C. al Coda

(Flute solo) (On cue)  $CMI^7$   $B^9_{SUS}$   $A^{\#}MA^9$   $FMA^7$   $GMA^7$   $E$   $D$  NC. Vamp till cue (dr. fill)-----

Sample keyboard comp. for Intro, bars 1 and 2 of letter A and bars 1 and 2 of Coda.

First two bars of A may be repeated.  
Head is played twice before solos

Resim 2.12: “Herbie Hancock” in “Actual Prof” adlı “Funk” eseri<sup>46</sup>

<sup>46</sup> SHER, op. cit., p:1.

4-) **Dünya Müziği**: Dünya müziği gelişimini sürdürmektedir. Asya, Afrika, Hint, Orta Doğu ve diğer dünya müzik kültürlerinden unsurları kendi yorumlarıyla bütünleştiren caz müzisyenlerinin sayısı gittikçe artar.

5-) “**No Wave**”, “**Noise Music**” (Gürültü Müziği) veya “**Art Rock**” (Sanatsal Rock): “**No wave**” müziği, bir yandan “**Serbest Caz**”ın çelişkilerinden, diğer yandan ise “**rock**” ve “**punk**”tan doğmaktadır. Bu akım, “**Serbest Caz**” doğaçlamalarının, “**punk**”, “**heavy metal**”, “**trash rock**”, “**minimal music**”, “**etnik müzik**” ve sayısız farklı kaynağın çılgın, kabına sığmayan tınılarının ve ritimlerinin büyüleyici karışımıdır.<sup>47</sup>

“**Caz Müziği**”nin bütününde ve özellikle de 1980’ler ve sonrasında “**Caz Müziği**”nde, teknolojik gelişmelerin ışığında, elektronik çalgıların ve bilgisayarların gelişmeleri ve caz müzisyenlerinin de büyük oranda bu çalgıları ve teknolojiyi kullanmaları sonucunda, günümüzde “**Caz Müziği**” başlangıcından beri diğer müziklerle etkileşmiş ve varlığını sürdürmüştür.

---

<sup>47</sup> BERENT, op. cit., p:69.

## 3. BÖLÜM

### CAZ MÜZİĞİNİN ELEMANLARI

#### 3.1 Caz Müziği Enstrümanları

“Caz Müziği” enstrümanları “**Melodic Section**” (Melodik Grup) ve “**Rhythmic Section**” (Ritmik Grup) olarak iki ana başlık altında irdelenebilir.

##### 3.1.1 Melodik Grup

###### 3.1.1.1 Tahta Nefesli Çalgılar

###### 3.1.1.1.1 Klarinet ailesi

“...Klarinet, cazın gelişimindeki bütün evrelerde iletişim sembolü olmuştur. Trompet, trombon ve klarinetten oluşan eski **New Orleans** kontrpuanında, klarinetin, trompet ve trombon arasındaki boşluğa bir sarmaşık gibi yerleşmesi, konumunu çok iyi açıklar. Klarinetin en büyük devrini, caz ve popüler müziğin özdeşleştiği 1930’ların “**Swing**” döneminde yaşamış olması boşuna değildir...”<sup>1</sup>

“**Klarinet Ailesi**”; “**Mi bemol Klarinet**”, “**Si bemol Klarinet**”, “**La Klarinet**”, “**Basset-Horn**”, “**Bas Klarinet**”, ...gibi bilinen tüm çeşitleriyle “**Caz Müziği**”nin içinde kendisine yer bulmuştur. Senfonik müzikteki “**Yaylı Çalgılar Grubu**” üyesi olan kemanların (çoğunlukla 1. kemanların) melodik görevini, “**Caz Müziği Orkestraları**”nda birincil melodik çalgı olarak “**Klarinet**” üstlenmiştir.

---

<sup>1</sup> Joachim Ernst **BERENT**, **Caz Kitabı** Ragtime’den Fusion ve Sonrasına, Çev. Neşe **OZAN**, Ayrıntı Yayınları, 2003, p:258.

“Caz Müziği” Klarinetçileri arasında, **Benny Goodman, Alphonse Picou, George Lewis, Johnny Dodds, Jimmie Noone, Sidney Bechet, Albert Nicholas, Leon Roppolo, Frank Teschemacher, Lester Young, Jimmy Dorsey, Pee Wee Russel, Bob Wilber, Kenny Davern, Artie Show, Woody Herman, Jimmy Hamilton, Buster Bailey, Edmond Hall, Buddy DeFranco, Jimmy Giuffre, Rolf Kühn, Tony Scott, Benny Maupin, Stan Hasselgard, Zoot Sims ve Buddy Collette** sayılabilir.



Resim 3.1: Klarinetçi **Sidney BECHET**.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> [http://www.maxalbums.com/photos/photo-ww.nps.gov/jazz/images/jazz\\_history\\_sidney\\_bechet.jpg](http://www.maxalbums.com/photos/photo-ww.nps.gov/jazz/images/jazz_history_sidney_bechet.jpg)  
(Çevrimiçi, 01.03.2005)





Resim 3.2: Klarinetçi **Benny GOODMAN**.<sup>3</sup>

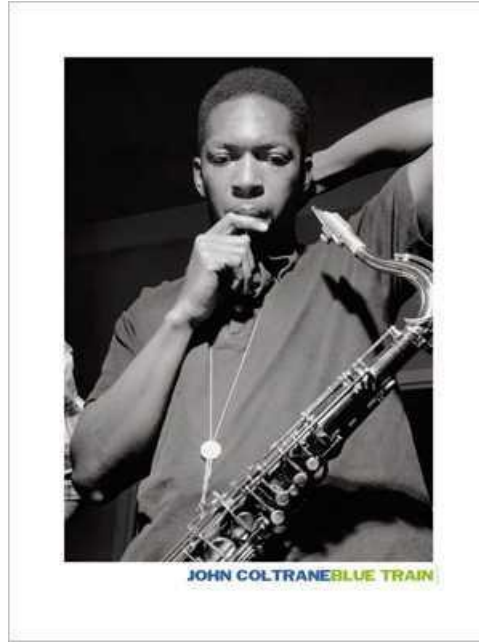
### 3.1.1.1.2 Saksofon ailesi

“Saksofon Ailesi” de “Klarinet Ailesi” gibi tüm üyeleriyle “Caz Müziği”nin temel çalgılarından. “Sopranino”, “Soprano”, “Alto”, “Tenor”, “Bariton”, “Bas”, ...gibi tüm çeşitleriyle melodik grubun elemanı olarak “Caz Müziği”ne büyük bir renk getirmiştir. Bununla birlikte özellikle “Big Band”lerde (Büyük Caz Orkestraları) bakır üflemeli çalgılarla birlikte armonik ve ritmik oluşuma sağladığı katkılarla “Caz Müziği Orkestraları”nın vazgeçilmez bir çalgısı olmuştur.

İdeal bir caz çalgısı olan **Saksofon**, **Trompet** kadar yoğun ses hacimli ve ifadeli olmasının yanı sıra, **Klarinet** kadar da kıvrak ve hareketlidir.

<sup>3</sup> [http://www.maxalbums.com/photos/photo-www-music.duke.edu/jazz\\_archive/artists/goodman.benny/03/91.JPG](http://www.maxalbums.com/photos/photo-www-music.duke.edu/jazz_archive/artists/goodman.benny/03/91.JPG) (Çevrimiçi, 01.03.2005)

Caz saksofoncuları arasında, **Coleman Hawkins, John Coltrane, Charlie Parker, Stan Getz, Sydney Bechet, Lucky Thompson, Woody Herman, Johnny Hodges, Budd Johnson, Jerome Richardson, Archie Shepp, Wayne Shorter, Ernie Watts, Tom Scott, Kenny G. (Kenny Gorelick), Branford Marsalis,** sıralanabilir.



Resim 3.3: Saksofoncu “**John Coltrane**”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> [http://www.allposters.com/-sp/John-Coltrane-Blue-Train\\_i328745\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/John-Coltrane-Blue-Train_i328745_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)



Resim 3.4: Saksfoncu “Charlie Parker”<sup>5</sup>

### 3.1.1.1.3 Flüt

Melodik Grubun bir diğer çalgısı olan “Flüt” de günümüze kadar kendine “Caz Orkestraları”nda yer bulmuştur. Özellikle 1950’li yıllarda “Flüt” “diğer enstrümanlar” grubunun bir üyesi olarak anılmaktaydı. Ancak “Klarinet” geri çekildikçe, “Flüt” öne çıkmıştır. En azından 1950’li yılların ikinci yarısından itibaren bu çalgı, modern caz kayıtlarında “Swing Dönemi”nin “Klarinet”ine özgü o ince, hafif, şenlikli tiz pozisyonuna yerleşmiştir.

“Flüt”ün caz müziği içine girmesi ne kadar 1950’li yıllara dayandırılrsa da bilinen ilk flüt solosunu 1927 yılında Kübalı “Flüt”çü Alberto Socarras, “Clarence Williams Orkestrası”nın bir kaydında almıştır.

Günümüz müziğinde “Jetro Tull” gibi bazı gruplar, “Flüt”ü, dominant-melodik enstrüman olarak kullanmaktadırlar.

<sup>5</sup> [http://www.allposters.com/-sp/\\_i96367\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/_i96367_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

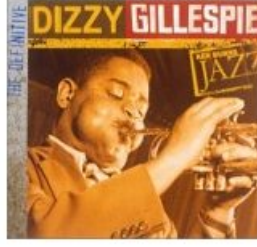
### 3.1.1.2 Bakır Nefesli Çalgılar

#### 3.1.1.2.1 Trompet, Kornet ve Flugelhorn (Büglü)

“**Bakır Nefesli Çalgılar Ailesi**”nin “**Caz Müziği**”nde vazgeçilmez çalgısı “**Trompet**” ve “**Kornet**”tir. Cazın ortaya çıkışından günümüze kadar olan süreçte “**Trompet**” hep var olmuştur. Başlangıçta daha çok kullanılan “**Kornet**”, daha sonraları “**Trompet**” ile beraber kullanılmış ve takip eden süreçte de yerini “**Trompet**”e bırakmıştır. Özellikle ilk ortaya çıkan stillerde “**Büyük Caz Orkestraları**”nda melodik grup üyeleri olarak kullanılmışlardır. Bu görevlerinin yanı sıra diğer “**Bakır Üfleli Çalgılar**” ve “**Saksofon Ailesi**” ile birlikte de armonik zenginliği duyurmak amacıyla birden çok sayıda “**Trompet**” ve/veya “**Kornet**” kullanılmış, akor sesleri bu çalgılar arasında paylaştırılmış ve ritmik senkopların oluşumuna da katkı sağlamak amacıyla çok yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Bu iki çalgının dışında yine aynı ailenin bir başka üyesi olan “**Flugelhorn**” (Büglü) da naif, yumuşak ve akıcı tonu nedeniyle “**Caz Müziği**”nde kullanılan bir başka çalgı olarak varolmuştur.

“**Caz Müziği**” Trompetçileri arasında; **Buddy Bolden, Rex Steward, Bix Biederbecke, Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Arturro Sandoval, Chat Baker, Randy Brecker, Wynton Marsalis, Ray Nance, Markus Stockhausen** (Besteci **Karlheinz Stockhausen**'in oğlu), ...gibi isimler sıralanabilir. Bu müzisyenlerin büyük bir çoğunluğu hem “**Trompet**” hem de “**Kornet**” çalmaktaydılar.



Resim 3.5: Trompetçi “Dizzy GILLESPIE”<sup>6</sup>



Resim 3.6: Trompetçi “Miles DAVIS”<sup>7</sup>

### 3.1.1.2 Trombon

Trombon, özellikle büyümlü ses tınısı, “**slide**” (kulis) tekniğini kullanabilmesi ve “**glissando**” (kulis ile tam ton, yarım ton ve hatta “**mikrotonal**” anlamda sesi kaydırma) yapabilirliği nedeniyle caz orkestralarında çok yoğun olarak kullanılan bir başka bakır nefesli çalgı olmuştur. Doğaçalı sololarda çalgının yapısal yetenekleri de göz önüne alındığında özellikle melodilerde eşsiz tınılar duymak mümkündür. Ayrıca yine “**Trompet**”, “**Kornet**” ve “**Saksofon Ailesi**” ile beraber armonik ve ritmik unsurlar için de kullanılan bir joker çalgıdır. Dahası; “**Caz Müziği**”nin ilk dönemlerinde “**Trombon**”, bir ritim ve armoni çalgısıydı. İlk caz orkestralarında “**Nefesli bir Kontrbas**” muamelesi görmüştür.

<sup>6</sup> <http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B000050I3P/002-9439501-7443247>

<sup>7</sup> <http://www.milesdavis.com/home.htm> (Çevrimiçi, 01.03.2005)

### 3.1.1.2.3 Tuba

“**Tuba**”, bas ses rengine sahip bir çalgı olduğundan “**Caz Müziği**”nin ilk yıllarında “**Büyük Caz Orkestraları**”nda kontrbasta önce kullanılan bir algıydı. Melodik görevi çok az olmakla birlikte, ritmik grup içinde yer alan bir çalgı olarak “**Caz Müziği**”nde kendine yer bulmuştur. Ayrıca ilk “**Caz Stilleri**”nden bu yana askeri müzik alanında müzik yapan orkestraların (1910’ların “**Dixieland**”inde “**Band Wagon**”ların) ve bandoların da vazgeçilmez bir çalgısı olmuştur.

### 3.1.1.3 Yaylı algılar

#### 3.1.1.3.1 Keman

“**Caz Müziği**”nde “**Yaylı algılar Ailesi**”nden yalnızca “**Keman**” ses rengi itibariyle solist çalgı olarak nadiren “**Caz Orkestraları**”nda kendine yer bulabilmiştir. “**Kontrbas**” ise “**Ritmik Grup**” algıları içinde yer almakta, ancak “**Viyola**” ve “**Viyolonsel**”e cazda (bir kaç özel “**Yaylı Quartet**”i dışında) neredeyse hiç rastlanmamaktadır.

1960’lı yılların sonlarına doğru “**Keman**”, bütün ilginin toplandığı bir odak oluverdi. Bir “**Keman Fırtınası**”ndan söz edilmeye başlandı; bu çalgının bütün bir “**Caz Tarihi**” boyunca oynadığı ikincil rol düşünöldüğünde, bu daha da şaşırtıcı bir durumdur. “**Keman**” cazda kesinlikle yeni olmamakla birlikte (**New Orleans Cazı**’nın “**Kornet**”i kadar eskidir), tınısının yumuşaklığı yüzünden, “**Trombon**”, “**Trompet**” ve “**Saksofon**”ların “**Swing**” yapan birlikteliğinde eşit haklara sahip bir rol oynaması oldukça gecikmiştir.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> BERENT, op. cit., p:414.

Önemli “Caz Kemancıları” arasında; **Joe Venuti, Edith South, Ray Nance** (aslında “Trompetçi”dir), **Stephane Grappelli**, ve “Keman”ı Elektronik hale getiren **Jean-Luc Ponty** sıralanabilirler.

1980’lerden itibaren caz çalan ve doğaçlama yapan yaylı çalgılar dörtlülerinin ortaya çıkması da bu bağlamda değerlendirilmesi gereken bir başka olgudur. Bu gruplar; “**Kronos Quartet**”, “**Black Swan Quartet**”, “**Turtle Island String Quartet**” ve “**Modern Quartet**” olarak sıralanabilirler.



Resim 3.7: Caz Kemancısı “**Stephane GRAPPELLI**”<sup>9</sup>

### 3.1.2 Ritmik Grup

#### 3.1.2.1 Drums (Davul Ailesi)

“...Avrupa Konser Müziği geleneğinden gelen birisi için, cazdaki davul önce “**gürültü çalgısı**”dır. Davulun böyle algılanması her ne kadar paradoks gibi gözükse de, bu durum bu çalgının Avrupa müziğinde gürültü çalgısı olmasından kaynaklanır. **Tchaikovsky** veya **Richard Strauss**’un , **Beethoven** veya **Richard Wagner**’in timbal partileri, ilave yoğunluk ve fortissimo efektler yaratmakla yükümlü oldukları ölçüde “**gürültü**” ögesidir. Müzik onlardan bağımsız “**cerayan eder**”; eğer var olmasalar, müzikal oluş çöküntüye uğramaz. Ne var ki, bir caz davulcusunun vuruşu bir efekt değildir; Müziğin “**cerayan ettiği**” alanı yaratan şeydir. Müzikal oluş **swing** yapan bir davulcunun vuruşuyla sürekli ölçülendirilmediği takdirde anlamsızlaşacaktır...”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> <http://ooz.tripod.com/cd/htm/770A9F0A2D7FA.htm> (Çevrimiçi, 01.03.2005)

<sup>10</sup> **BERENT**, *op. cit.*, p:382.

‘**Caz Müziği**’ kronolojisine bakıldığında davul ailesinin varlığı hep göze çarpar. Çünkü “**Drums**” (“**Davul Ailesi**”, “**Davul**”), ritmik grubun birincil çalgısıdır. “**Davul**”, yapısal olarak bir “**Bass Drum**” (“**Bas Davul**”), bir “**Snare Drum**” ya da sadece “**Snare**” (“**Trampet**”), bir, iki veya daha çok sayıda “**Alto Drums**” (“**Alto Davullar**”) ya da “**Toms**” (“**Tom Tomlar**”), bir veya iki tane “**Floor Tom**” (“**Bas Tom Tom**”), “**Hi-hat**” ya da “**Cymbal**” (sol ayaktaki pedal mekanizması ile açılıp kapanan bir mekanizmaya sahip olan ve üst üste kullanılan bir “**Çift Zil**”) ve “**Crash**” (çeşitli ebatlarda olan bir “**Zil**”), “**Ride**” (genellikle orta kısmına vurularak çalınan bir “**Büyük Zil**”), “**Splash**” (“**Küçük Zil**”) ...gibi temel elemanlardan oluşan komplike bir çalgıdır. Bu temel oluşumun yanı sıra özel durumlarda bir çok elemanı da çoğaltılıp, azaltılabilmektedir.

**Baby Dodds, Zutty Singleton, Ray Bauduc, Gene Kruppa, George Wetling, Dave Tough, Jo Jones, Chick Webb, Max Roach, Art Blakey, Elvin Jones, Roy Hanes, Dannie Richmond, “Philly” Joe Morello, Buddy Rich, Steve Gadd, Peter Erksine, Lenny White, Omar Hakim, Dennis Chambers, Al Foster, Mark Johnson, Jack DeJonette, Dave Weckl, Vinnie Colaiuta, ...** gibi isimler caz tarihinin en bilinen davulcularıdır.

### 3.1.2.2 Percussions (Perküsyon-Vurmalı Çalgılar)

İlk “**Caz Stilleri**”nde vurmalı çalgılar, “**Davul**”un yanında yer alan yardımcı ritim çalgıları olmuşlardır. 1960’lı yıllardan itibaren ise “**Vurmalı Çalgılar**” o kadar zenginleşmiştir ki, davulcudan ayırt edilmesi gereken yeni bir müzisyen tipi, yani; “**Perküsyoncular**” ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte neredeyse bütün “**Davulcular**” “**Perküsyon**” da çalarlar, veya “**Perküsyoncular**”ın çoğu “**Davul**” da çalarlar.

“**Caz Müziği**” ve etkileşim içinde olduğu “**Etnik**” unsurların en önemli başlıklarından biri de “**Vurmalı Çalgılar Ailesi**”dir. Gerek Latin Amerika’dan, gerek Afrika’dan ve gerekse diğer dünya coğrafyalarından bir çok çalgı bugünün “**Caz Müziği**”nde büyük yoğunlukla kullanılmaktadır. “**Tumba**”, “**Conga**”,



“Bongo”, “Guero”, “Cabasa”, “Marakas”, “Vibrafon”, “Xilofon”, “Wood-Block”, “Triangle”, “Steel Drum”, “Claves”, “Chocallo” (“Shaker”), “Marakas”, “Timbale”, “Pandeira”, “Tabla”, “Djembe”, “Darbuka”, “Cowbell”, (“Çan”) çeşitli boylardaki “Ziller”, ... gibi birçok çalgı giderek yaygınlaşan bir şekilde “Caz Müziği”nde kullanılmaktadır. Brezilyalı Perküsyoncu “Airtto Moreira” Amerika Birleşik Devletleri’ne gitmeden önce, yıllarca memleketi Brezilya’da dolaşmış, Amazon’un en sapa ormanlarından, Brezilya’nın kuzeydoğusundaki kurak bölgelerden, “Mato Grosso” steplerinden -sadece burada 120 farklı çalgı saptamıştı- “Perküsyon Çalgıları” toplamış ve üzerinde çalışmıştır.<sup>11</sup>

### 3.1.2.3 Bass (Kontrbas, Elektronik ve Akustik Bas Gitar) Ailesi

“Bas Çalgılar”, cazın ortaya çıkışından itibaren “Caz Müziği”nin temel çalgılarından olmuşlardır. Ritmik grubun çalgıları olmakla beraber ilk stillerden itibaren önce “Kontrbas” ve ardından da “Elektrik Bas”, “Akustik Bas” ve “Elektro-Akustik Bas Gitarlar” olmak üzere (1970’lerdeki “Elektrik Caz Stili”ndeki istisnai solist ve ikili gruplar hariç olmak üzere) en küçük caz gruplarının bile vazgeçilmez çalgıları olmuşlardır.

Asıl yapısal görevleri, akorların kök seslerini duyurmak olmakla birlikte doğaçlamaların da en lezzetli çalgılarındanındır.

“Kontrbas”, ilk stillerden itibaren caz gruplarında yer almıştır. **Bill Johnson** 1911 yılında kurduğu ilk caz orkestralarından olan “**Original Creole Jazz Band**”de (Orijinal Kreol Caz Orkestrası) “Kontrbas” çalmaktaydı. Kontrbasın cazdaki çalış tarzı genellikle, “Avrupa Konser Müziği”ndeki gibi “Archet” (yay) kullanılarak değil, “pizzicato” (parmakla telleri çekilerek çalma) tekniği kullanılarak oluşmuştur. Ancak yine de yay kullanımı tamamen terk edilmiş değildir. “New Orleans Stili”nde “Kontrbas” ile “Tuba” arasında ciddi bir yer alma savaşımı yaşandığı bilinmektedir. Öyle ki; bu dönem müzisyenlerinin çoğu hem “Kontrbas” hem de “Tuba”

---

<sup>11</sup> Ibid. p:402-403.

çalmaktaydılar. “**Swing Stili**”nde bile (aradan 30 yıla yakın zaman geçmesine rağmen) bu durum değişmemiştir.<sup>12</sup>

Bilinen “**Caz Başçıları**” arasında; **Ray Brown, Charles Mingus, Jimmy Blanton, Oscar Pettiford, John Kirby, Red Callender, Walter Page, Slam Stewart, Bob Haggart, Major Holley, Pops Foster, Ron Carter, Dave Holland, Harry Babasin, Peter Warren, Eddie Gomez, Marc Johnson, Miroslav Vitous, Eberhard Weber, Jaco Pastorious, Stanley Clark, John Patitucci, Anthony Jackson, Kay Eckhardt Kamargo De Karpeh**, sıralanabilirler.



Resim 3.8: Kontrbasçı “**Charles Mingus**”<sup>13</sup>

#### 3.1.2.4 Piyano, Org, Synthesizer, Keyboards (Tüm tuşlu çalgılar)

Cazın, “**Ragtime Stili**” ile başladığı kabul edildiğine ve “**Ragtime**”ın da bir piyano müziği olduğuna göre “**Caz Tarihi piyanoyla başlar**” sonucuna varılabilir. Ancak hemen eklemek gerekir ki; **New Orleans** caddelerinde geçit yapan ilk caz orkestralarında “**Piyano**” yoktu. Bu durum da bu saptamaya bir karşıtlık teşkil etmektedir. Çünkü; piyanonun taşınabilir bir enstrüman olmaması, bu orkestralarda piyano olmamasının belki de birincil nedeniydi. Daha detaylı bir yaklaşımda ise piyanonun, o dönemlerin “**hot**” (ateşli) çalış tarzını benimseyen nefesli ustaları için vazgeçilmez olan caz tonalitesine elverişli olmamasıdır.

<sup>12</sup> **Ibid.** p:368.

<sup>13</sup> [http://www.allposters.com/-sp/Charles-Mingus\\_i387607\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Charles-Mingus_i387607_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

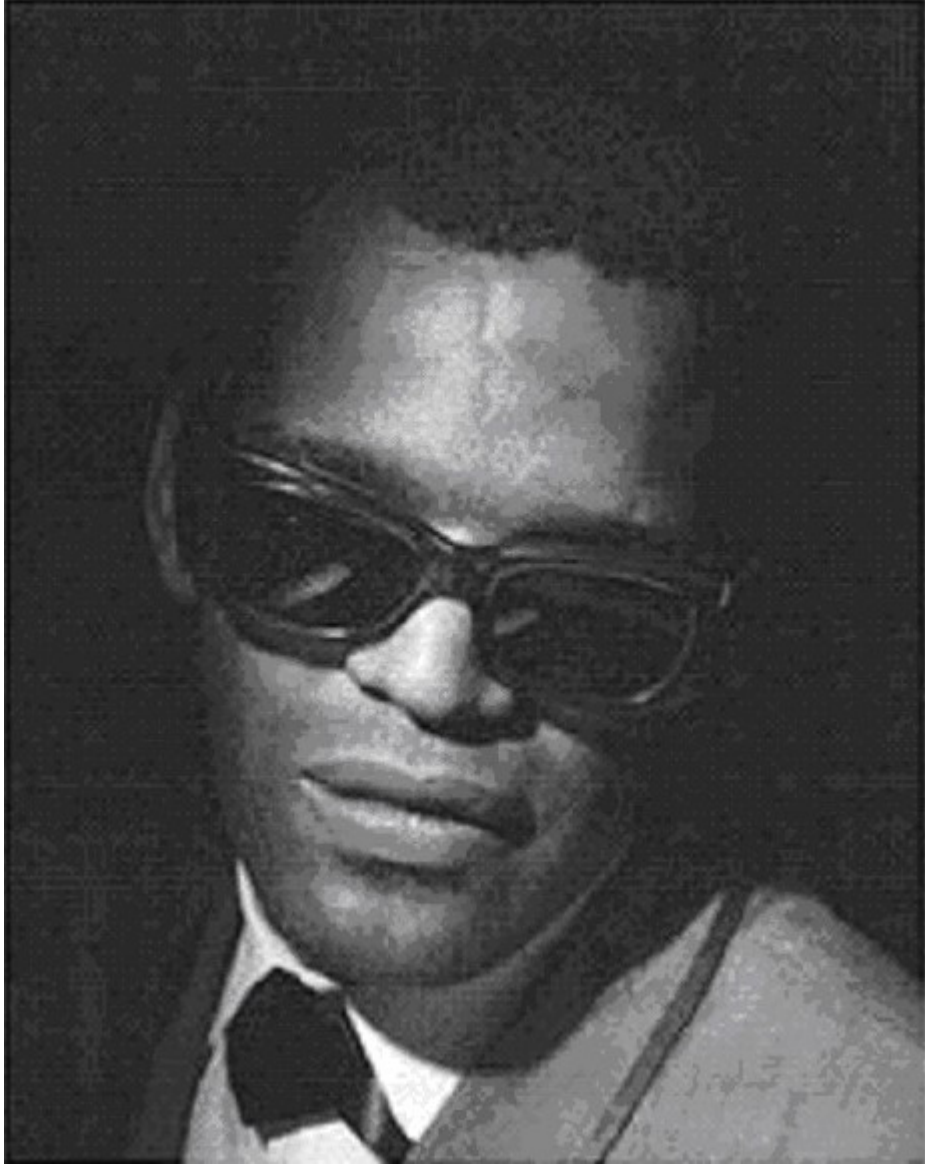
Piyano, “**Caz Müziği**”nde “**Ritmik Grup**” içinde düşünülduğünde (yapabileceği eşlikler de göz önüne alındığında) “**ritmik oluşum**”a katkı sağlayan bir çalgı olmakla birlikte, “**Melodik Grup**” içinde de sahip olduğu yapısal imkanlarla teknik ve artistik doğaçlamanın en üst seviyelere çıkarılabileceği bir çalgı olmuştur.

“**Caz çalmak için sadece bir piyano yeterlidir.**” Hem melodik anlamdaki geniş ses alanı, hem armonik olarak çok sesliliğe uygunluğu, hem bas seslerinin imkanları, hem de ritmik olarak kendi melodilerine eşlik edebilecek yetide bir çalgı olması, bu önermeyi doğrular niteliktedir.

Piyano ile birlikte ilk stillerden beri kullanılan ve hatta piyanodan da önce var olan org, cazın başlangıcından itibaren önemini korumuş bir çalgıdır. “**Keyboards**” (“**Tuşlu Çalgılar**”) ailesinin bir üyesi olan “**Org**”, özellikle cazın ortaya çıktığı ilk dönemlerde kilise ayinlerinde “**Gospel**” ve “**Spirituel**” şarkılarında kullanılmıştır.

Yakın zaman “**Caz Müziği**”ne bakıldığında ise yaşanan teknolojik gelişmelerin doğrultusunda üretilen elektronik tuşlu çalgılar da cazda önemli ölçüde kullanılmaktadır. “**Synthesizer**” (Ses Sentezleyicisi), “**Sampler**” (Ses Örnekleyicisi), “**Work Stations**” (“**MIDI-Musical Instruments Digital Interface**” [Müzik Enstrümanları Sayısal Arabirimi] sinyallerini kaydetmek suretiyle müzik yapmaya yarayan çalışma istasyonları), ...gibi enstrümanlar da bu grubun diğer elemanlarıdır.

Caz Piyanistlerini çok geniş bir yelpazede ele almaktan çok, “**Caz Tarihi**”ne damgalarını vurmuş önemli isimler arasında, **Art Tatum, Bud Powell, Jelly Roll Morton, Scott Joplin, Fats Waller, Count Basie, Thelonious Monk, Earl Hines, Oscar Peterson, Duke Ellington, Dave Brubeck, Erroll Garner, Cecil Taylor, Bill Evans, Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarret, Ray Charles, Stevie Wonder, Michel Petrucciani, Michel Camilo, Aziza Mustafa Zadeh, Ayhan Yunkuş, Aydın Esen, Fazıl Say, Burçin Büke**, ...gibi isimler sıralanabilir. Burada adı anılmayan daha birçok caz piyanisti, “**Caz Müziği**”nde piyanonun ve diğer tuşlu çalgıların kullanımını konusunda önemli roller üstlenmişlerdir.



Resim 3.9: Piyanist “**Ray Charles**”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> [http://www.allposters.com/-sp/\\_i41357\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/_i41357_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

# Blue And Sentimental

Count Basie  
Jerry Livingston  
Mack David

*Freely*  
(Verse)  $(Bb^{13})$   $Eb^6$   $D^7$

The ro - mance is o - ver, you've bro - ken each vow. —

$Eb^6$   $D^7$   $Eb^{MA7}$   $Db^9$

You nev - er loved — me, I see it all now. — I should be glad — that we're through, —

$C^{7(b9)(\#5)}$   $F^9$  *rall.*  $Bb^9_{SUS}$   $Bb^{7(b9)}$

— but I'm still in love — with you. —

**A** (Ballad)  $Eb^{MA7}$   $Db^7$   $C^9$   $(Gb^9)$   $F^9$   $Bb^{13}$   $F^9$   $Bb^{13}$

Blue and sen - ti - men - tal, my dreams are blue dreams, just won't come true dreams, I

$G_{MI}^7$   $C^{7(b9)}$   $F_{MI}^7$   $Bb^{7(b9)}$   $Eb^{MA7}$   $Db^7$   $C^9$   $(Gb^9)$   $F^9$   $Bb^{13}$

find. Blue and sen - ti - men - tal, I can't for - get you,

$F^9$   $Bb^{13}$   $(C_{MI}^7)$   $B^{7(7)}$   $Eb^9$   $Bb_{MI}^7$   $Eb^9$  **B**  $Ab^6$   $A^{o7}$

my heart won't let you out of my mind. — It rains all the time since you

$Eb^6$   $Bb$   $Bb^{7(\#5)}$   $Eb^9$   $Ab^6$   $A^{o7}$   $Eb^6$   $Bb$   $C^{7(b9)}$   $F_{MI}^7$   $Bb^{7(b9)}$

said "Good - bye." — The skies and my eyes and my heart all cry. —

**C**  $Eb^{MA7}$   $Db^7$   $C^9$   $(Gb^9)$   $F^9$   $Bb^{13}$   $F^9$   $Bb^{13}$

Blue and sen - ti - men - tal, if you don't want me why do you haunt me and

$(G_{MI}^7)$   $(\#5)$   $C^{7(b9)}$   $C^{7(b9)}$   $Eb^9$   $D^9$   $Db^9$   $C^9$   $F^9$   $Bb^{13}$   $Eb^6$   $(F_{MI}^7)$   $Bb^{7(b9)}$

keep me feel - ing blue — and sen - ti - men - tal? *(fine)* Solo on ABC  
After solo, D.S. al fine

Resim 3.10: Caz Piyanisti "Count Basie"nin "Blue And Sentimental" adlı eseri<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ed. By. Chuck SHER, Larry DUNLAP, The Standard Reel Boks, Sher Music Co. 2000, p:61.

# Cotton Tail

(a.k.a. Cottontail)

Duke Ellington

Medium Up Tempo

**A**  $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $F^7$   $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $F^7$   $Bb^6$   $Bb^7/D$

$(DMI^7 G^{7(b9)})$

$Eb^6$   $E^{\circ 7}$   $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $Bb^6$   $(F^{7(\#5)})$   $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $F^7$   $Bb^6$

**B**  $(Ad lib)$   $(AMI^7)$   $D^7$   $DMI^7$   $G^7$   $GMI^7$   $C^7$   $CMi^7$   $F^7$

\*  $D^7$   $G^7$   $C^7$   $F^7$

**C**  $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $F^7$   $(DMI^7 G^{7(b9)})$   $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $F^7$   $\Phi$

$Bb^6$   $Bb^7/D$   $Eb^6$   $E^{\circ 7}$   $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $F^7$   $Bb^6$

**(On cue)** (Optional "Interlude") Solo on AABC  
On cue, go on

$Bb^{\circ 7}$  (8va optional)

$Bb^{\circ 7}$   $Bb^{\circ 7}$   $F^7$

(Solo, etc.)  $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $F^7$   $(DMI^7 G^{7(b9)})$   $Bb^6$   $GMI^7$   $CMi^7$   $F^7$   $Bb^6$   $Bb^7$   $Eb^6$   $E^{\circ 7}$

Resim 3.11: Caz Piyanisti “Duke Ellington”ın “Cotton Tail” adlı eseri<sup>16</sup> (Sayfa:1)

<sup>16</sup> Ibid. p:92.

B<sup>b6</sup>/<sub>F</sub> G<sup>Mi7</sup> C<sup>Mi7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b6</sup> **E** D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> **F** B<sup>b6</sup> G<sup>Mi7</sup> C<sup>Mi7</sup> F<sup>7</sup>

(D<sup>Mi7</sup> G<sup>7(9)</sup>)  
B<sup>b6</sup> G<sup>Mi7</sup> C<sup>Mi7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b6</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b6</sup> E<sup>o7</sup> B<sup>b6</sup>/<sub>F</sub> G<sup>Mi7</sup> C<sup>Mi7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b6</sup>

D.C. for more solos (AABC)  
After solos, D.C. al Coda

B<sup>b6</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b6</sup> E<sup>o7</sup> B<sup>b6</sup>/<sub>F</sub> G<sup>Mi7</sup> C<sup>Mi7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b6</sup> B<sup>b</sup> bass

\* Kenny Clarke plays letter B, the bridge, like this:

**B** D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> to letter C

Resim 3.12: Caz Piyanisti “Duke Ellington”ın “Cotton Tail” adlı eseri<sup>17</sup> (Sayfa:2)

<sup>17</sup> Ibid. p:93.

### 3.1.2.5 Klasik, Akustik, Elektronik, Elektro-Akustik Gitarlar

Modern caz gitarının tarihi **Charlie Christian** ile başlar.<sup>18</sup> **Charlie Christian** 1939'da klarinetçi **Benny Goodman** ile birlikte çalmaya başlamıştır. Yapısal olarak piyanoyla benzeşmese de, gitar da tıpkı piyano gibi hem “**Ritmik Grup**” hem de “**Melodik Grup**” üyesi olarak caz tarihindeki yerini almıştır. Özellikle Latin etkilerinin yoğun olduğu dönemlerde gitar, hem “**etnik**” etkilerin caza taşınmasında, hem ritmik eşliklerle, hem “**arpejleme**” (armonik anlamda akora ait seslerin kırılarak seslendirilmesi) tekniğiyle, hem de melodik olarak eşsiz lezzetteki doğaçlamalara olanak tanıyan bir çalgıdır.

Başlangıçta klasik ve akustik gitar, sonraları elektrik ve daha sonraları da elektro-akustik gitar olarak cazda yerini alan çalgı, günümüzde tüm çeşitleri ve elektroniğin sunduğu çok özel imkanlarla (özel efektlerin yaratılmasında kullanılan ve çoğu birer pedal seti halinde bulunan efekt cihazları sayesinde) tüm anılan özelliklerinin yanı sıra efektif olarak da cazda kullanılan bir çalgı olmuştur.

Geçmişten günümüze bazı önemli caz gitarcuları arasında; **Freddie Gren, Cornel Dupree, Eddie Lang, Django Reinhart, Earl Klugh, David Grisman, Charlie Byrd, Les Paul, George Benson, Wes Montgomery, Pat Martino, Kenny Burrell, B.B. King, Jimi Hendrix, John McLaughlin, Carlos Santana, Eric Clapton, Al Di Meola, Paco de Lucia, Frank Zappa, Lee Ritenour, Stanley Jordan** (konserlerinde çoğunlukla aynı anda iki gitar kullanır), **Pat Metheny, John Scofield, Mike Stern, ...** gibi isimler sıralanabilirler.

---

<sup>18</sup> **BERENT, op. cit., p:351.**



### 3.1.3 Diğer Çalgılar

Bu başlık altında incelenen çalgıların çoğu “Caz Müziği”nde “Tali Çalgılar”dır.<sup>19</sup> “Bas Klarinet”, “Obua”, “Fagot”, saksofon ailesinden az bilinen 2 İspanyol nefesli çalgısı olan “Stritch” ve “Manzello”, “Arp”, “Akordeon”, “Bandoneon”, “Sitar” (Telli bir Hint Çalgısı), “Balaban” (bir Azeri çalgısı), “Viyolonsel”, “Dhung” (Tibet’in dev Alp Kornosu), “Nagaswaram” (obuaya benzeyen bir Hint çalgısı), “Zither” (Bavyera telli çalgısı), “Gayda” (İskoçya nefesli çalgısı), “Rabap” (Arap çalgısı), “Japon Bambu Flütleri”, “Norwegian Whistle” (Norveç Işığı adlı nefesli bir çalgı), “Kanun” (telli bir Türk çalgısı), ...gibi daha birçok çalgı da farklı kültürlerin ve etnik toplulukların çalgıları olarak bu başlık altında irdelenebilir.

### 3.2 Ritmik Oluşum

Caz orkestraları, genellikle daha önce de sözü edilen iki ayrı enstrüman grubundan oluşur. Şöyle ki; klarinet, saksofon, trompet, trombon ...gibi nefesli enstrümanlar, melodik yapıyı oluşturan enstrümanlar olduğundan, bu grup “Melodik Grup” ve davul, bas, piyano, gitar ...gibi ritmik yapıyı oluşturan enstrümanların oluşturduğu ikinci grup da “Ritmik Grup” olarak adlandırılır. Bu arada özellikle, piyano ve gitar ...gibi “Ritmik Grup” enstrümanlarının da zaman zaman ritmik ve armonik yapının oluşumuna katkı sağlamanın ötesinde, birer “Melodik Grup” elemanı olarak ortaya çıktığı da görülmektedir. Tüm bunların doğal sonucu olarak da caz müziğinin ritmik yapısı, aslında bu iki enstrüman grubu arasındaki müziksel diyaloglardan ve gerilimlerden oluşmaktadır denilebilir.

Ezgisel yapıyı oluşturan enstrümanlar, ritmik yapı enstrümanlarının kullandıkları zamanları kullanmaktan çok, “Off-Beat”leri (Boş Vuruş, Boş Zaman) kullanmayı tercih ederler. Daha da ötesi, ritmik grubun kullandığı zamanları ve oluşturdukları ritmik yapıyı bozma eğilimdedirler.

---

<sup>19</sup> Ibid. p:422.

“Caz Müziği”nin ritmik yapısının felsefesi, önce belirli bir ritmik yapı oluşturmak, daha sonra o yapıyı mümkün olduğunca kırmak, bozmak ve sonunda, önceden oluşturulan yapıya geri dönüp, onu yeniden oluşturmaktır.

Ayrıca “Caz Müziği”nin, bir çoğunu farklı dünya coğrafyalarından alıp kendi bünyesinde sentezleyerek kullandığı **Swing, Bossa-Nova, Salsa, Rumba, Cha-Cha, Waltz, March, Polka**, ...gibi çeşitli ritmik elemanları da vardır.

### 3.3 Melodik Oluşum

“Caz Müziği” melodileri, kulağa hoş gelen naif melodiler olmakla birlikte doğaçlamanın da kullanıldığı özel pasajlarla daha da zenginleştirilebilen bir melodik yapıya sahiptir.

İlk stillerde melodik yapı, ulusal etkilerin yanı sıra günlük yaşam mücadelelerinin de tasvir edildiği daha düz melodiler olarak ortaya çıkmıştır. Afro-Amerikan cazcılar yaşamlarını geçirdikleri coğrafyalardan kopartılarak getirildikleri anavatanlarına olan özlemlerini, yaşadıkları acıları, hüznüleri melodilerine sıklıkla yansıtmışlardır. Diğer bir melodik yansıma da dinsel unsurların, özellikle de ayin törenlerindeki melodilerin, yaptıkları müziğe yansımalarıdır.

Yakın zaman caz stillerinde bu melodik oluşumlar daha da karmaşıklaştırılmış ve son stillerinde elektronik çalgıların da kullanılmaya başlamasıyla birlikte daha “a-melodik” (melodik olmayan) yapılar da “Caz Müziği” içindeki yerini almıştır.

### 3.4 Armonik Oluşum

“**Caz Müziği**”, çok sesli bir müzik türüdür. Bu çok sesliliğini de genellikle “**homofoni**” (armoni, akorsal yapı, dikey çokseslilik) kullanarak gerçekleştirir. Özel örneklerde modal dizilerin kullanımı ve “**polifoni**” (kontrpuan, poli-melodik yapı, yatay çok seslilik) de cazın kullandığı müzikal unsurlardandır.

“**Caz Müziği**”nin armonisi, büyük ölçüde “**Avrupa Müziği**”nin armonisinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. “**Avrupa Müziği**”nde bilinen fonksiyonel yaklaşım, “**Caz Müziği**”nde de kendini göstermektedir. Fonksiyonel anlamda yine “**Batı Müziği**”nde bilinen “**Tonic**” (Tonik: Tonal Müzikte I. Derece fonksiyonu), “**Sub-Dominant**” (Alt-Dominant: IV. Derece fonksiyonu) ve “**Dominant**” (V. Derece fonksiyonu) gibi temel fonksiyon kavramları cazda da kullanılmakla birlikte kendine özgü olan çeşitli “**Alteration**”lar<sup>20</sup> (değişiklik) da kullanmıştır. Bu anlamıyla “**Caz Armonisi**” oldukça zengindir.

Bu zenginlikle birlikte “**Caz Müziği**”, ses isimlendirmesini kendinden çok önceki dönemlerde, bugün genel anlamda müziğin kullandığı “**Solmisation**” (Solmleme, “**Batı Müziği**”nde de kullanılan do, re, mi, seslerinin ve isimlerinin kullanıldığı sistem) sisteminden önce bile kullanılan, özellikle amatör müzisyenlerin yetiştirilmesinde, usta-çırak ilişkili eğitim sistemlerinde de kullanıldığı gibi aşağıdaki tabloda gösterilen harf sistemini benimsemiştir:

La	A
Si	B
Do	C
Re	D
Mi	E
Fa	F
Sol	G

Tablo 3.1: Seslerin harfler ile gösterilen simgesel karşılıkları

<sup>20</sup> Ahmet SAY, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül-2002, Ankara, p:31.

Caz armonisinin kullandığı akor yapıları ve şifreleme sistemi, harfler ve rakamlardan oluşan oldukça karmaşık bir sisteme sahiptir.

(No Chord)

NC. C bass C C<sup>6</sup> C<sup>6</sup>/<sub>9</sub> C<sup>(add 9)</sup>

C<sup>MA7</sup> C<sup>MA7</sup>(add 13) C<sup>MA9</sup> C<sup>MA13</sup> C<sup>7</sup> C<sup>9</sup> C<sup>13</sup>

C<sup>Mi</sup> C<sup>Mi</sup><sup>6</sup> C<sup>Mi</sup><sup>6</sup>/<sub>9</sub> C<sup>Mi</sup>(add 9) C<sup>Mi</sup><sup>7</sup> C<sup>Mi</sup><sup>7</sup>(add 11) C<sup>Mi</sup><sup>7</sup>(add 13)

C<sup>Mi</sup><sup>9</sup> C<sup>Mi</sup><sup>11</sup> C<sup>Mi</sup><sup>13</sup> C<sup>Mi</sup>(MA7) C<sup>Mi</sup><sup>9</sup>(MA7) C<sup>Mi</sup><sup>7</sup>(b5) C<sup>Mi</sup><sup>9</sup>(b5) C<sup>Mi</sup><sup>11</sup>(b5)

C<sup>dim.</sup> C<sup>o7</sup> C<sup>o7</sup>(add MA7) C<sup>+</sup> C<sup>SUS</sup> C<sup>7</sup><sub>SUS</sub> C<sup>9</sup><sub>SUS</sub> C<sup>13</sup><sub>SUS</sub> C<sup>7</sup><sub>SUS</sub> 4-3

C<sup>MA7</sup>(b5) C<sup>MA7</sup>(#5) C<sup>MA7</sup>(#11) C<sup>MA9</sup>(#11) C<sup>MA13</sup>(#11) C<sup>7</sup>(b5) C<sup>9</sup>(b5)

C<sup>7</sup>(#5) C<sup>9</sup>(#5) C<sup>7</sup>(b9) C<sup>7</sup>(#9) C<sup>7</sup>(b9) C<sup>7</sup>(#9) C<sup>7</sup>(b9)

C<sup>7</sup>(#11) C<sup>9</sup>(#11) C<sup>7</sup>(#11) C<sup>7</sup>(#11) C<sup>13</sup>(b5) C<sup>13</sup>(b9) C<sup>13</sup>(#11) C<sup>7</sup><sub>SUS</sub>(b9) C<sup>13</sup><sub>SUS</sub>(b9)

C<sup>E</sup> C<sup>G</sup> E<sup>C</sup> B<sup>b</sup><sub>C</sub> C<sup>(add 9)</sup><sub>E</sub> C<sup>(add 9)</sup><sub>(omit 3)</sub> C<sup>7</sup><sub>(omit 3)</sub> C<sup>Mi</sup><sub>(omit 5)</sub><sup>7</sup>

C<sup>#MA7</sup><sub>SUS</sub>(b5) F<sup>#7</sup><sub>SUS</sub>(add 3) B<sup>b</sup><sub>(add 13)</sub><sub>(add 9)</sub> A<sup>+</sup><sub>(add #9)</sub><sub>(add b9)</sub> G<sup>#Mi</sup><sub>(omit 5)</sub><sup>7</sup>

F<sup>#</sup> F<sup>+</sup> G<sup>+</sup> G<sup>+</sup><sub>SUS</sub> A<sup>+</sup> G<sup>MA7</sup><sub>(b5)</sub> F<sup>#</sup> E<sup>b</sup><sub>MA7</sub><sub>(b5)</sub> B<sup>MA7</sup><sub>SUS</sub> F<sup>#</sup>

Resim 3.13: “Caz Armonisi” akor sistemi<sup>21</sup>

<sup>21</sup> SHER, DUNLAP, op.cit., p:13.

### 3.3.1. Intervals (Aralıklar)

“Caz Müziği”nde aralıklar, yine “Batı Müziği”nde olduğu gibi tonal oluşumun içinde değerlendirilebilirler. Aralık kavramından söz edebilmek için en az iki sese ihtiyaç vardır. Bu iki sesin birbirlerine olan mesafelerine, bir başka ifadeyle, kalın olan ses ile ince olan ses arasındaki ilişkiye (aynı durum tam tersi içinde geçerlidir) “Interval” (aralık) denir. “Caz Müziği”nde de aralıklar “main-tone”a (kök ses; I. derece) olan mesafelerine göre adlandırılırlar. Şöyle ki;

Do’dan	Re’ye	2’li
Do’dan	Mi’ye	3’lü
Do’dan	Fa’ya	4’lü
Do’dan	Sol’e	5’li
Do’dan	La’ya	6’lı
Do’dan	Si’ye	7’li
Do’dan	Do’ya	8’li (Oktav)

Tablo: 3.2: Basit Aralıklar<sup>22</sup>

Burada sözü edilen aralıklar iki ayrı grupta incelenebilir:

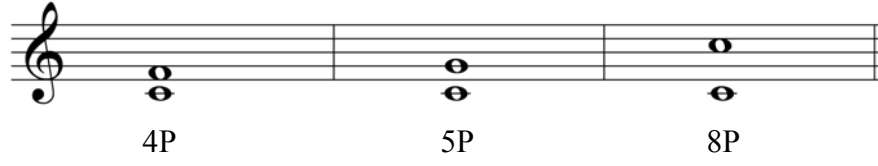
A-) **Birincil Grup:** 4’lü, 5’li ve 8’li aralıklar,

Bu aralıklar da 3 ayrı grupta irdelenebilirler:

1-) “**Perfect**” (Tam) Aralıklar

Aralığın birinci ve ikinci sesleri arasındaki mesafeleri gösteren rakamlarla birlikte kullanılan “P” harfiyle simgelenir ve “**Perfect**” aralıklar olarak adlandırılırlar. Ülkemizde ise “T” harfiyle simgelenip “**Tam**” aralıklar olarak adlandırılırlar. “**Avrupa Konser Müziği**”nin “**Konsonans**” (uyuşumlu) aralıklarıdır.

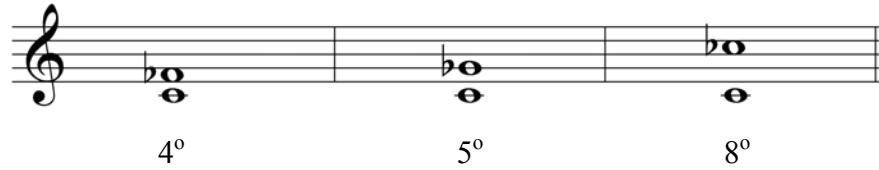
<sup>22</sup> John MEHEGEN, **Jazz Improvisation vol.1, Tonal and Rhythmic Principles**, Watson-Guption Publications, New York, 1984, p: 14.



Resim 3.14: “**Perfect**” (Tam) Aralıklar

2-) “**Diminished**” (Eksilmiş) Aralıklar.

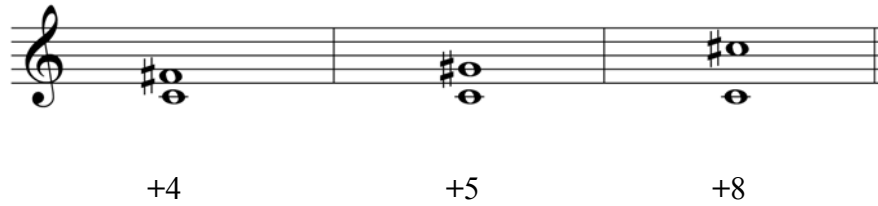
Aralığın birinci ve ikinci sesleri arasındaki mesafeleri gösteren rakamlarla birlikte kullanılan “<sup>o</sup>” simgesiyle ifade edilir ve “**Diminished**” (eksilmiş) aralıklar olarak adlandırılırlar. Tam aralıklara göre, aralığın alttaki sesi sabit kalmak koşuluyla üstteki ses yarım ses “**pesleştirilerek**” (kalınlaştırılarak) oluşturulurlar.



Resim 3.15: “**Diminished**” (Eksilmiş) Aralıklar

3-) “**Augmented**” (Artmış) Aralıklar.

Aralığın birinci ve ikinci sesleri arasındaki mesafeleri gösteren rakamlarla birlikte kullanılan “+” simgesiyle ifade edilir ve “**Augmented**” (artmış) aralıklar olarak adlandırılırlar. Tam aralığın alttaki sesi sabit kalmak koşuluyla üstteki sesteki ses yarım ses “**tizleştirilerek**” (inceltilerek) oluşturulurlar. Hem eksilmiş hem de artmış aralıklar ise “**Avrupa Konser Müziği**”nin “**Dissonans**” (uyuşumsuz) aralıklarıdır.



Resim 3.16: “**Augmented**” Artmış Aralıklar.

B-) **İkincil Grup:** 2'li, 3'lü, 6'lı ve 7'li aralıklar.

Bu gruptaki aralıklardan 3M, 3m, 6M ve 6m aralıkları “**Imperfect Consonance**” (az mükemmel konsonans), 2M, 2m, 7M ve 7m aralıkları ise “**Dissonans**” aralıklardır.

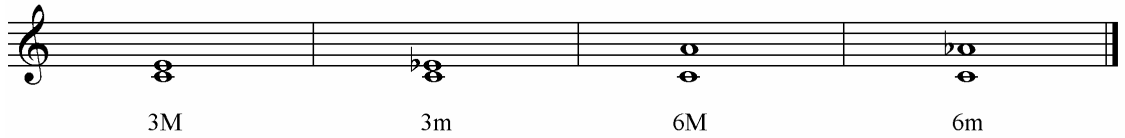


Resim 3.17: Majör aralıklar.

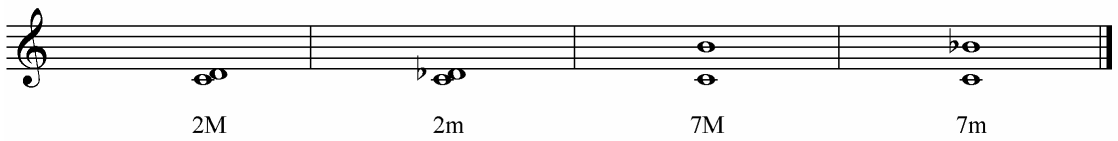


Resim 3.18: Minör Aralıklar.

“**Caz Müziği**” teorisinde var olmalarına karşın uygulamada seyrek kullanılmalarından dolayı aynı aralıkların “**Enharmonic**”lerine (anarmonik-sesteş; farklı isimlere sahip olan eş sesler) yer verilmemiştir.



Resim 3.19: Az Mükemmel Konsonans Aralıklar.



Resim 3.20: Dissonans Aralıklar.

### 3.3.2. Chords (Akorlar)

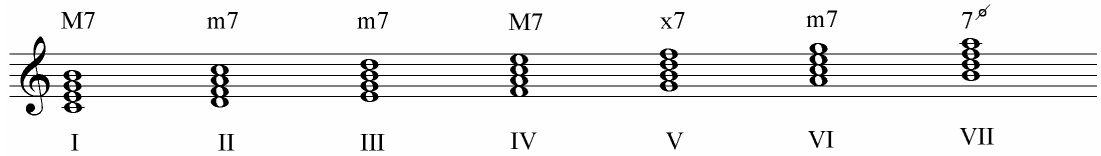
Yapısal olarak akorlar, aralıkların üst üste getirilmesiyle oluşturulur. Akor kavramının oluşumu hakkında ilk söylenmesi gereken ise, en az üç veya daha fazla sese ihtiyaç duyulmasıdır.

Caz armonisi, temelinde “**diatonik**”tir ve majör gamlar üzerine kurulmuştur. 12 majör gamın her biri caz armonisi temelini oluşturan çerçevedir. Genel anlamıyla **Armoni** (uyum) kavramı, dikeydir. Örnek olarak Do majör gamı ele alınacak olursa, gamın 1, 3, 5 ve 7. derecelerindeki sesleri kullanarak gamın I. derecesindeki doğal 7’li akoru elde edilmiş olur. Bu akor, “**Evrensel Batı Müziği**”nde de kullanılan “**Majör 7’li**” akorudur.

Aynı örnekten yola çıkılarak Do Majör gamının tüm derecelerindeki akor yapıları incelenir ise aşağıdaki sonuç ortaya çıkar;

I. derece akoru	C-E-G-B	M7
II. derece akoru	D-F-A-C	m7
III. derece akoru	E-G-B-D	m7
IV. derece akoru	F-A-C-E	M7
V. derece akoru	G-B-D-F	x7
VI. derece akoru	A-C-E-G	m7
VII. derece akoru	B-D-F-A	7 <sup>♭</sup>

Tablo: 3.3: Do Majör gamının dereceleri üzerindeki doğal 7’li akorlar<sup>23</sup>



Resim 3.21: Do Majör gamının tüm derecelerindeki doğal 7’li akorlar

<sup>23</sup> Ibid. p:16



Bu akor sistemleri temelde yukarıda da görünen sembollerle gösterilebildiği gibi caz müziğinin daha kapsamlı olarak kabul ettiği ve diğer popüler müziklerin de benimsediği semboller de kullanmıştır.

Şöyle ki;

M	Majör akor
m	Minör akor
x	Dominant akoru
o	Eksilmiş (7'li) akor
∅	Yarı-eksilmiş (7'li) akor

Tablo: 3.4: Akor sembolleri<sup>24</sup>

M7	Maj7
m7	m7
x7	7
7 <sup>o</sup>	dim7
7 <sup>∅</sup>	m7/-5

Tablo: 3.5: “Caz Müziği”ndeki 5 temel 7’li (dört sesli) akorlar

Sözü edilen 5 temel akor, majör gamın kromatik 12 derecesi üzerinde kullanıldığında, caz armonisinin temeli olan “**60 Akor Sistemi**” ortaya çıkmaktadır.

---

<sup>24</sup> **Ibid.** p.18.

Caz Müziğinin armonik temelini oluşturan “60 Akor Sistemi” aşağıdaki gibidir: (Örnekte 4. satırdaki “Fa diyez” ve “Sol bemol” sesleri birbirlerinin **anarmonik** sesleri olduğundan tabloda toplam 65 akor vardır. Ancak “Caz Müziği Teorisi”, bunları eş kabul ettiğinden “Caz Müziği”nde 60 akor sistemi kullanılmaktadır.)

CM Cx Cm Cø Co

DbM Dbx C#m C#ø C#o

DM Dx Dm Dø Do

EbM Ebx Ebm D#ø D#o

EM Ex Em Eø Eo

FM Fx Fm Fø Fo

F#M F#x F#m F#ø F#o

GbM Gbx F#m F#ø F#o

GM Gx Gm Gø Go

AbM Abx Abm G#ø G#o

AM Ax Am Aø Ao

BbM Bbx Bbm A#ø A#o

BM Bx Bm Bø Bo

Resim 3.22: “Caz Müziği”nde “60 Akor Sistemi”

### 3.4. Sound (Tını) Oluşumu

“...Cazı, **Geleneksel Avrupa Müziği**’nden en belirgin olarak ayıran şey “**sound**”dur. Aradaki farkı kabaca şöyle açıklayabiliriz: bir senfoni orkestrasında yaylı sazlar, parçayı mümkün olduğunca “**homojen**” olarak çalmaya gayret gösterir. Grubun her üyesinin aynı “**sound**”u ideal kabul etmesi ve bu ideali gerçekleştirmeye çalışması çok önemlidir. Bu ideal, estetiğin hisler yoluyla aktarılan standartlarına karşılık gelir. Bir çalgı “**güzel**” tınlamalıdır. Bir caz müzisyeni içinse belli bir “**sound**”a bağlı kalmak diye bir sorun yoktur. Caz müzisyeninin kendi özgün “**sound**”u vardır. Bu “**sound**”u belirleyen kriterler standartlardan çok duygulara ve anlatıma dayanır. Duygular ve dışavurumu kuşkusuz Batı Müziği’nde de var olan bir kriterdir. Ne var ki cazda anlatılmak istenen şey, seslerin iyi seçilmesinden önce gelir. **Avrupa Müziği**’nde ise sesin iyi seçilmesi anlatımın önündedir...”<sup>25</sup>

### 3.5. Doğaçlama

“...Doğaçlamanın tüm müziksel etkinlikler içinde ilginç bir yeri vardır; etkinliklerin en çok yapıları olduğu halde en az anlaşılabilir olanıdır. Bugün müziğin neredeyse her alanında yer aldığı halde hakkındaki bilgi yok denecek kadar azdır. Bu belki de kaçınılmazdı, hatta belki doğrusu da budur. Doğaçlama sürekli değişir ve yeniden uyarlanır, hiçbir zaman sabit olmaz, çözümlenmeye ve kesin tanımlamaya gelmez, özü gereği kuramsal değildir. Bundan da öte, doğaçlamayı tanımlamak için yapılan her türlü girişim bir bakıma yanıltıcı olmaya mahkumdur, çünkü doğaçlamanın ruhunda öyle bir şey vardır ki belgeleme düşüncesiyle çelişir ve belgeleme amaçlarına ters düşer...”<sup>26</sup>

“**Aklına estiğini çalmak**”tan “**anında beste**”ye kadar pek çok deyişle tanımlanan doğaçlama, insanların gözünde çoğu zaman bir müziksel hokkabazlık, şüpheyile bakılan bir kestirme yol, hatta zararlı bir alışkanlıktır.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> BERENT, *op. cit.*, p:181-182.

<sup>26</sup> Derek BAILEY, *Doğaçlama, Çev.*, Ali BUCAK, Pan Yayıncılık, İstanbul, Kasım-2001, p:9.

<sup>27</sup> *Ibid.*

Doğaçlamanın, en zor barınabileceği yerlerden biri olan batı müziğindeki varlığıyla ilgili olarak E. T. Ferand, “**Batı Müziğinin Dokuz Yüzyılı Boyunca Doğaçlama**” adlı kitabında şöyle diyordu: “Şarkı söylerken ve çalgı çalarkenki bu doğaçlama yapma keyfine müzik tarihinin hemen hemen her aşamasında rastlanır. Bu, her zamanki yeni formların yaratılmasında büyük bir güç olmuştur ve bir müziksel çalışma eğer kendini bir tek bu konuda günümüze kadar gelen yazılı veya sözlü, kuramsal veya pratik kaynaklarla sınırlı tutup, yaşayan müzik pratiğindeki doğaçlama elemanını göz önüne almazsa, eksik, hatta çarpık bir tablo sunmaya mahkumdur. Çünkü müzikte doğaçlamadan etkilenmemiş bir alan neredeyse yoktur. Doğaçlama pratiği içinden çıkmayan veya temelde ondan etkilenmeyen hiçbir müzik tekniği ya da kompozisyon formu yoktur. Müziğin gelişiminin tüm tarihi doğaçlama güdüsünün belirtilerini taşır.”<sup>28</sup>

“**Batı Müziği**”nin “**Barok Dönem**”den ve hatta daha da öncelerinden bu yana kullanmakta olduğu doğaçlama tekniği, cazda en etkin unsurlardan biri olmuştur. Doğaçlamanın kusursuz mekanizmasını tam olarak açıklamak neredeyse imkansız gibidir. Yapılan müziğe ait armonik unsurların (akorsal yapının) iyi bilinmesi, doğaçlamayı daha kolaylaştırmakla beraber, sadece akor seslerinden oluşan bir doğaçlama da son derece kısıtlı ve lezzetsiz bir müzik yaratır. Doğaçlamada kullanılan özel yapılarda akora ait olmayan seslerin de kullanılması, doğaçlamayı daha keyifli ve dinlenilesi bir yöne doğru sürükler. Bir başka kıyas noktasında, “**Batı Müziği**” icracısı, bestelenen eserin bir notasını, esini ya da bir nüansını bile değiştiremezken, cazda bestecinin yazdığı müzikal tema bitirildiğinde doğaçlamaya başlayan caz müzisyeni, artık icracı müzisyen olmaktan öte geçerek, bir besteci olarak o anı, yaşadığı, hissettiği duygularını ve düşüncelerini doğaçtan seslendirerek kendi müziğini oluşturur ve bu müziği dinleyiciye ulaştırır.

“**Doğaçlama**”, bir tek müzisyenin tekelinde olmadığı gibi, gerek “**Melodik Grup**” ve gerekse “**Ritmik Grup**” çalgılarından her hangi biri veya birkaçı aynı anda doğaçlama yapabilirler.

---

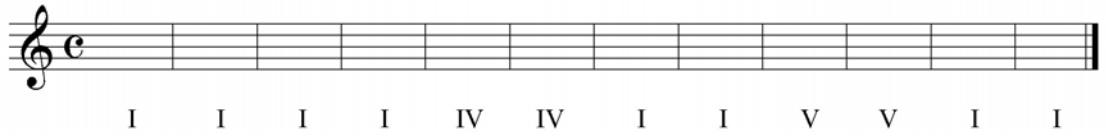
<sup>28</sup> **Ibid.** p:10

Ayrıca enstrümantal doğaçlamanın, İslami Müziğin büyük kısmında (örneğin “İran Guşe”si), “Blues”da, “Türk Müziği”nde, pek çok “Afrika Müziği”nde, Polinezya yerlilerinin “Çeşitlemeli Müziği”nde ve vokal doğaçlamanın da, Stornoway’deki Presbiteryen kiliselerinden Kahire’nin pazar yerlerine varıncaya kadar değişik kültürel ortamlarda yeşermiş biçimleri vardır.<sup>29</sup>

### 3.6. Blues Etkisi

T-Bone Walker’a göre “Aslında tek bir “Blues” vardır. Bu da 12 ölçümlük armonik kalıptır. Bu kalıbı yorumlarsın. Üzerine sadece yeni sözler yazar ve başka bir şey doğaçlarsın ve böylece yeni bir “Blues” yaratmış olursun”<sup>30</sup>

4/4 ölçü biriminde yazılan “Blues”, (genellikle) “Majör” tonalitededir. Armonik müziğin temel fonksiyonlarından oluşur. İlk 4 ölçüsü “Tonik” (tonal müzikte I. Derece) akorundan, takip eden 2 ölçü “Alt Dominant” (IV. Derece) akorundan, 7. ve 8 ölçüler tekrar “Tonik”, 9. ve 10. ölçüler “Dominant” (V. Derece) akoru ve son 2 ölçü de tekrar “Tonik” akorundan meydana gelen bir kalıptır.

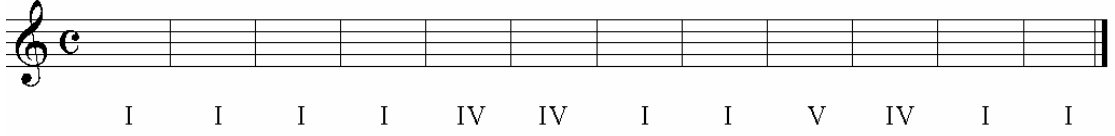


Resim 3.23 Armonik fonksiyonlarıyla 12 ölçümlük “Blues Kalıbı”

Bir başka “Blues Kalıbı”nda ise ilk 9 ölçü aynı olmak üzere 10. ölçüde IV. derece fonksiyonu kullanılmaktadır.

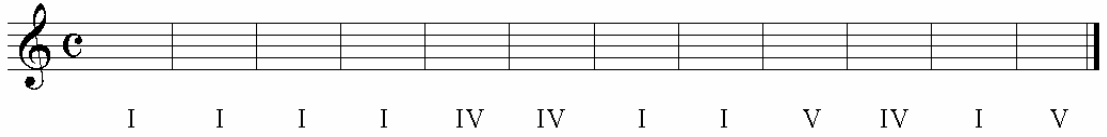
<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> BERENT, op. cit., p: 197.



Resim 3.24 Armonik fonksiyonlarıyla 12 ölçülük ikinci tip “**Blues Kalıbı**”

Üçüncü tip “**Blues Kalıbı**”nda ise yapı tekrar edildiğinde I. derece fonksiyonuna geri dönüşte kolaylık sağlaması açısından ilk 11 ölçü aynı kalmak koşuluyla 12. ölçüde V. derece fonksiyonu kullanılmaktadır.



Resim 3.25 Armonik fonksiyonlarıyla 12 ölçülük üçüncü tip “**Blues Kalıbı**”

Bu 12 ölçülük akor iskeleti, (istisnaları hariç olarak) genel kural haline gelmiştir. Bu akor iskeletine dayanan “**Blues**” melodileri ve “**Blues**” doğaçlamaları, o kendine özgü çekiciliği “**Blue Note**”lardan alır. Önceleri bu notaların doğuş nedenleri hakkında farklı varsayımlar ileri sürülmüştür: Köleleştirilerek Afrika’dan “**Yeni Dünya**”ya getirilen siyahlar, kendi müziklerindeki “**Pentatonik**” (yarım seslerin olmadığı tam ve 1,5 seslik mesafelerden oluşan 5 ses) sistemi cazın da “**Avrupa Konser Müziği**”nden alarak kullandığı “**Heptatonik**” (7 ses) sisteme uyarlarken, 3. ve 7. derece seslerini kendi müzikal hissedişlerine yaklaştırabilmek için “**pesleştirmek**” (kalınlaştırmak, bemolleştirmek) zorunda kalmışlardır. Bu ise prensip olarak bilinen Avrupa armoni öğretisindeki “**eksiltme**” denen olgudan farklı bir olgudur. Çünkü “**Blue Note**”larda yarım tonluk azalma değil çok daha az “**Mikrotonal**” değişimler söz konusudur. “**Avrupa Müziği**” ile kıyaslandığında (yaklaşık olarak ama asla tam olarak değil) “**eksilmiş 3’lü ve eksilmiş 7’li**” aralıkları “**blue**” olur. Bu olgu “**Avrupa Konser Müziği**”nin belirli basamakların eksilişini

düzenlemek için kullandığı “**Majör**” veya “**minör**”den bağımsız olarak ortaya çıkar.<sup>31</sup>

“**Diatonik Majör Gam**”a ek olarak 3. ve 7. derecedeki “**Blue-note**”larla beraber 5. derecedeki sesin pesleştirilmesiyle yeni bir “**Blue-Note**” daha elde edilmiştir ve böylece 11 sestten oluşan “**Blues Gamı**” doğmuştur.



Resim 3.26 11 sestten oluşan “**Blues Gamı**”

“**Blues**” başlığı altındaki inceleme noktasında ise “**Caz Müziği**”nin vokal olgusuna değinmek gerekir. “**Blues**”, çalgısal olduğu kadar vokal etkinin de ön planda olduğu bir biçimdir. Vokal müzik başlığı altında da **Ella Fitzgerald**, **Billie Holiday**, **Louis Armstrong**, ... gibi isimler sıralanabilirler.



Resim 3.27: Caz şarkıcısı “**Billie Hollyday**”<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Ibid. p:197-198.



Resim 3.28: Caz şarkıcısı “Ella Fitzgerald”<sup>33</sup>

“Blues”un şeması genellikle (8 veya 16 ölçülük şemalara rastlansa da) 3 adet 4 ölçülük cümlelerden oluşur. Sözlerinde ise önce (4 ölçülük müzikal tema ile birlikte) “A” teması sunulur, ardından yine 4 ölçülük “A” teması tekrar edilir ve son 4 ölçüde “B” temasından sonuç çıkarılır.

**Sara Martin**’in bir “Blues”unun sözleri şöyledir;

- Blues, blues, blues, ne demeye bana dert getirdin?
- Evet, blues, blues, blues, ne demeye bana dert getirdin?
- Ah, ölüm, n’olur, batır bana iğneni ve bu kederden kurtar beni.<sup>34</sup>

“Blues” şarkıcısı bu 4 ölçülük 3 cümleyi (genellikle) sadece 3., 7. ve 11. ölçünün başına kadar doldurur. Her cümlenin geriye kalan bölümü “Break” adı verilen doğaçlamalar için ayrılmıştır. “Break” kısmı “Batı Müziği”ndeki “kadians” kısımlarına benzerlikler gösterir. Ancak daha kısadır ve sayıca daha fazladır.

<sup>32</sup> [http://www.allposters.com/-sp/Billie-Holiday-Mirror\\_i122664\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Billie-Holiday-Mirror_i122664_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

<sup>33</sup> [http://www.allposters.com/-sp/Ella-Fitzgerald\\_i319775\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Ella-Fitzgerald_i319775_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

<sup>34</sup> BERENT, op. cit., p:199.



Geçmişten günümüze “Blues” içinde “Folk Blues”, “Country Blues”, “Prison Blues”, “Arkaik Blues”, “Cajun Blues”, “City Blues”, “Urban Blues”, “Jazz Blues”, “Rhythm&Blues”, “Soul Blues”, “Funky Blues”, ...gibi farklı bir çok çeşit “Blues” müziği vardır.



Resim 3.29: “Blues Stili” Caz Müzisyenleri<sup>35</sup>

<sup>35</sup> [http://www.allposters.com/-sp/Blues\\_i290240\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Blues_i290240_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

### 3.7. Biçim

“Müzik Biçimi” adına “Caz Müziği”ne baktığımızda ise, genel anlamda “Batı Müziği”nin de kullandığı standartlaşmış 8 ölçümlük cümle yapısına yine rastlıyoruz. Daha detaya indiğimizde ise ilk 8 ölçümlük “A” cümlesi röprizli olarak sunulur, ardından bir “B” cümlesi takip eder ve son olarak yine 8 ölçümlük bir “A<sup>1</sup>” cümlesi gelir. Toplam 32 ölçümlük bu bütüne “Chorus” denir. Bir **Joe Burke** bestesi olan “**Moon Over Miami**” adlı eser bu yapıya tam olarak uymaktadır.

**MOON OVER MIAMI**

Copyright © 1935 (Renewed 1963) Fred Ahert Music Corporation and Edgar Leslie  
All Rights for Edgar Leslie Administered by Herald Square Music Inc.

Lyric by EDGAR LESLIE  
Music by JOE BURKE

Slowly

Moon O - ver Mi - a - mi, Shine on my love and me, So we can stroll be - side the  
Moon O - ver Mi - a - mi, Shine on as we be - gin, a dream or two that may come

roll of the roll - ing sea. in. Hark to the song of the smil - ing trou - ba - dours, -  
true, When the tide comes sea. in. Hark to the song of the smil - ing trou - ba - dours, -

Hark to the throb - bing gui - tars hear how the waves of - fer thun - der - ous ap - plause, -

Af - ter each song to the stars. Moon O - ver Mi - a - mi, You know we're wait - ing

for, a lit - tle love, a lit - tle kiss on Mi - a - mi shore.

Resim 3.30: “Joe Burke”ün “Moon Over Miami” adlı eseri.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> The Hal Leonard Real Jazz Book, w. place, w. date, p: 244

Bu tanıma ek olarak “Batı Müziği”nin de kullandığı çeşitli “Cümle Extension”larının (genişletme ya da uzatma) da kullanıldığını belirtmek gerekir. Jerome Kern’ün “All The Things You Are” adlı eserinde son cümle 8 yerine 12 ölçüden oluşmaktadır. Bu eserin son cümlesi “Cümle Extension”una bir örnek oluşturmaktadır.

### ALL THE THINGS YOU ARE

The musical score for "All The Things You Are" is presented in a single system with eight staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes the following chords and measures:

- Staff 1: Measures 1-5. Chords: F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7.
- Staff 2: Measures 6-10. Chords: G7, Cmaj7, C-7, F-7.
- Staff 3: Measures 11-14. Chords: Bb7, Ebmaj7, Abmaj7, A-7b5, D7.
- Staff 4: Measures 15-18. Chords: Gmaj7, A-7, D7.
- Staff 5: Measures 19-22. Chords: Gmaj7, Eb-7, B7.
- Staff 6: Measures 23-27. Chords: Emaj7, C7(b9/b13), F-7, Bb-7, Eb-7.
- Staff 7: Measures 28-31. Chords: Abmaj7, Dbmaj7, G-7, C-7.
- Staff 8: Measures 32-35. Chords: F7, Bb-7, Eb7, Ab6.

Resim 3.31: “Jerome Kern”ün “All The Things You Are” adlı eseri.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Axel JUNGBLUTH, *Jazz Harmonielehre Funktionsharmonik und Modalitaet*, Schott Pres, 1981, p:39.

Melodik anlamda sunulan bu 32 ölçülük **chorus**'un sonunda genellikle 1-2 ölçülük, bazen de daha uzun bir dönüş köprüsü yer alabilir. Bu dönüş köprüsü ise, ilk seslendirilişte sunulan melodik temanın ikinci ve/veya daha sonraki sunumlarında doğaçlama kullanılarak zenginleştirilmesi ve süslenmesi amacına yönelik olarak aynı yapıya geri dönebilmeye olanak sağlar. Özünde burada anlatılmak istenen ilk sunumda doğaçlamasız olarak bestecinin bestelediği ana melodiye, ham melodiye yer verilir. Diğer sunumlarda tekrar “A” cümlesine gelindiğinde armonik yapı aynı kalabileceği gibi, zenginleştirilerek yeniden armonize edilebilir. Melodik yapı ise armonik yapının üstünde doğaçlama kullanır. Caz orkestrasının çalgısal içeriğine bağlı olarak değişebilen sayılarda tam “**Chorus**” olarak sunulan doğaçlamaların ardından “A” ve “A<sup>1</sup>” cümleleri de doğaçlamayla sunulur ve melodik hat (genellikle) “B” cümlesinden başlayarak ana melodiye geri döner ve eser sonlandırılır.

### 3.8. Düzenleme

“**Caz Müziği**”nde düzenleme ilk anlamında anlaşılacağı gibi orkestralama-çalgılama bağlamında değerlendirilir. Ancak hemen belirtmelidir ki; bu anlamın ötesinde cazı yeniden düzenleme olduğu kadar da yeniden armonize etme anlamına gelmektedir. Bir parça ne kadar çok düzenlenirse o kadar çok çeşitlenir, güzelleşir ve gelişir demektir. Tabii ki buradaki düzenlemeleri yapacak kişilerin mesleki birikimlerinin bu düzenlemeleri yapmaya elverişli olmaları da ilk olmazsa olmaz koşuldur. Geçmişten günümüze bilinen bir çok standart caz parçası zaman içerisinde bir çok farklı müzikçi tarafında gerek melodik, gerek armonik ve gerekse de ritmik anlamda farklılaştırılıp, geliştirilmiştir. Bu standart parçaların toplandığı “**The Real Book**” (Gerçek Kitap) adlı caz repertuarı kitabı, çok sık olmasa da zaman zaman güncellenip “**The New Real Book**” (Yeni Gerçek Kitap) gibi farklı adlarla yeniden yayınlanmaktadır. Günümüzde neredeyse bütün cazcılarının kaynak kitabı olarak korudukları ve repertuarlarını zaman içinde zenginleştirdikleri birer “**The Real Book**”ları vardır.

## 4. BÖLÜM

### CAZ MÜZİĞİNİN ETNİK MÜZİKLERLE ETKİLEŞİMİ

Ortaya çıkışından bugüne “Caz Müziği”, diğer müziklerle meşgul olan müzikçilerin de yoğun ilgilerini çekmiştir. Gerek Avrupalı ve gerekse dünyanın diğer coğrafyalarında farklı türlerde ve biçimlerde hem icracı ve hem de besteci kimlikleri olan müzikçiler, “Caz Müziği”ne duydukları bu ilginin sonucunda “Caz Müziği” formatını belli oranlarda kullanmışlar ya da “Caz Müziği”nden yoğun etkilerin bulunduğu eserler vermişlerdir.

“Evrensel Batı Müziği”nin başlangıcında ve sonlarında özellikle de “Barok Dönem”de çok yoğun bir şekilde doğaçlamanın kullanıldığı bilinen bir gerçektir. “Batı Müziği”nde en büyük gelişmelerin yaşandığı bir başka dönem olan “Klasik Dönem” bestecilerinden **W. A. Mozart** ve **L. v. Beethoven**’ın (tür olarak caz olmasa da) yoğun bir şekilde doğaçlama çaldıkları bilinmektedir. Daha yakın tarihe ait örneklerden birinde de; Amerikalı besteci **George Gershwin**’in “**Rhapsody in Blue**” adlı eserinde de yoğun bir şekilde “Caz Müziği” elemanlarını kullandığı gözlemlenir. Yine Amerikalı besteci **Aaron Copland**, bestelediği “**Klarinet ve Yaylılar Orkestrası için Konçertosu**”nu bir caz müzisyeni olan **Benny Goodman**’a ithaf etmiştir ve özellikle konçertonun “**kadans**” (buradaki kullanılan haliyle, **konçerto** formunda besteciler tarafından esere yerleştirilen, [özel durumlarda başka bestecilerin konçertolarına da **kadans** yazan besteciler mevcuttur] **kadanslar**, orkestra beklerken solistin teknik ve artistik becerilerini sergilemesine olanak tanıyan kısa, gösterişli, bestecisinin sınırlarını çizdiği oranda özgür bir solo pasajdır) kesiti doğaçlamaya açık bir karakterdedir.

# Rhapsody in Blue-Grandioso

George Gershwin

Piano

*ff*

3

poco a poco rit.

Resim 4.1: “George Gershwin”ın “Rhapsodie in Blue” adlı eserinin giriş kesiti<sup>1</sup>

<sup>1</sup> <http://www.hamienet.com/10.pdf> (Çevrimiçi, 18.09.2005)

For Benny Goodman

1

# CONCERTO

Arranged for Clarinet and Piano by the Composer for Clarinet and String Orchestra (with Harp and Piano)

AARON COPLAND

## Clarinet in B $\flat$

Slowly and expressively ( $\text{♩} = \text{circa } 68$ )

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70

*p* *mp* *mf* *poco* *rit.* *a tempo* *p* *moving forward* *rit.* *a tempo* *f* *p* *poco cresc.* *f* *mp* *Vlns.* *pp* *mf*

Copyright 1950 in U.S.A. by Boosey & Hawkes, Inc.  
Copyright for all countries

Printed in U.S.A.

All rights reserved  
Tous droits réservés  
B. & H. 16886

Resim 4.2: Aaron Copland'ın "Klarinet Konçertosu"<sup>2</sup> (Sayfa:1)

<sup>2</sup> Aaron COPLAND, Concerto Clarinet and String Orchestra (Reduction for Clarinet and Piano), Boosey & Hawkes, U.S.A., 1950, p.1.

Clarinet in B $\flat$ 

*Broader* 75 *rit.* *Tempo I* (♩ = circa 69) 80 *mp*

85 *(moving forward . . . hold back) a tempo* 90 *mf* *mp* ♩ = circa 69

95 (♩ = 76) *poco cresc.* *f* *f molto espress* 100 *rit.* *sub.p*

105 *mp*

110 *p* *rit.* 115 *Cadensa (freely) (short)* *p softly, dreamily*

*(short)* *mp* *3* *plainly*

*Somewhat faster* *accel.* *Twice as fast (lively)* *mf*

*f* *hold back* *more deliberate* *ff* *sf* *sf*

*Slower* *mp* *mf* *p* *Somewhat slower* *mp*

*mf*

B. &amp; H. 16656

Resim 4.3: Aaron Copland'ın "Klarinet Konçertosu"<sup>3</sup> (Sayfa:2)<sup>3</sup> Ibid. p.2.



**Clarinet in B $\flat$**  3

*gradually faster*

*poco cresc.*

*a tempo (lively)*

*f (as before)*

*mf* *f*

*ff* *ff (noisive)*

*short (ad lib.) dim.*

- [120] *Rather fast* ( $\text{♩} = 120 - 130$ )

*p*

B. & H. 29854

Resim 4.4: Aaron Copland'ın "Klarinet Konçertosu"<sup>4</sup> (Sayfa:3)

<sup>4</sup> Ibid. p.3.

“Avrupa Müziği”ne detaylı olarak bakıldığında durum pek de farklı değildir. Fransız izlenimci besteci **Claude Debussy**, “**Children’s Corner**” adlı piyano albümündeki “**Gollywogg’s Cakewalk**” adlı parçasında “**Cakewalk**” ve **Maurice Ravel** de “**Foxtrot**”unda, yine “**Caz Dansı**” olarak bilinen “**Foxtrot**” dansları için müzik yazmıştır.

Ayrıca **Maurice Ravel** 1928 yılında Amerika’ya gitmiş, “**Caz Müziği**” ile ilgilenmiş ve bu ilgiyi piyano konçertolarında da yansıtmıştır. “**Caz Müziği**” etkileri özellikle “**Sol Major Piyano Konçertosu**”nda ve “**Sol El İçin Piyano Konçertosu**”nda çok net bir şekilde belirgindir.<sup>5</sup>



Resim 4.5: “**Claude Debussy**”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Faruk **YENER**, **Müzik Kılavuzu**, Bilgi Yayınevi, Haziran-1991, İstanbul, p:287-289.

<sup>6</sup> <http://www.answers.com/topic/claude-debussy> (Çevrimiçi,18.09.2005)

## VI.. Golliwogg's cake walk

*Allegro giusto*

PIANO

*f* *f* *più f* *sf*

*p* *f* *p* *pp*

*très net et très sec*

*mf* *p* *sf* *p*

*p* *f* *molto* *f*

*sf* *p* *cre - scen - do* *f* *ff*

Resim 4.6: “Claude Debussy”nin “Gollywogg’s Cakewalk” adlı eseri (Sayfa:1)

The image displays a musical score for 'Gollywogg's Cakewalk' by Claude Debussy. The score is arranged in five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *p*, *più p*, *f*, *ff*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs. The first system shows a piano introduction with a *p* dynamic. The second system features a *più p* dynamic followed by a crescendo to *f* and *ff*. The third system continues with *f* and *ff* dynamics. The fourth system shows a *p* dynamic followed by *più p*. The fifth system is marked 'Un peu moins vite' and features a *pp* dynamic.

Resim 4.7: “Claude Debussy”nin “Gollywogg’s Cakewalk” adlı eseri (Sayfa:2)

The image displays a musical score for 'Gollywogg's Cakewalk' by Claude Debussy. The score is arranged in five systems, each containing a piano part (left hand and right hand) and a vocal line (treble clef). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4.

- System 1:** Piano part starts with a *pp* dynamic. The vocal line begins with a *<pp>* dynamic.
- System 2:** The piano part features a *p* dynamic. The vocal line is marked *Cédez p avec une grande émotion*.
- System 3:** The piano part has dynamics of *p* and *pp*. The vocal line is marked *Cédez* and *a Tempo*.
- System 4:** The piano part has dynamics of *mf* and *f*. The vocal line is marked *Cédez* and *a Tempo*.
- System 5:** The piano part has dynamics of *p* and *pp*. The vocal line is marked *Cédez* and *a Tempo*.

Resim 4.8: “Claude Debussy”nin “Gollywogg’s Cakewalk” adlı eseri (Sayfa:3)

The image displays five systems of musical notation for the piece "Gollywogg's Cakewalk" by Claude Debussy. The notation is arranged in two columns, with the right column containing the first three systems and the left column containing the last two systems. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4.

- System 1 (Right Column):** Marked "a Tempo". Dynamics include *p*, *pp*, *f*, and *ff*. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.
- System 2 (Right Column):** Dynamics include *dim.*, *p*, *Retenu*, and *più p*. The right hand has a melodic line with a *Retenu* marking, and the left hand continues with a rhythmic pattern.
- System 3 (Right Column):** Dynamics include *pp* and "Toujours retenu - - - - //". The right hand has a melodic line with *pp* dynamics, and the left hand has a rhythmic accompaniment.
- System 4 (Left Column):** Marked "1<sup>o</sup> Tempo". Dynamics include *p*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment.
- System 5 (Left Column):** Dynamics include *molto*, *f*, and *sf*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Resim 4.9: "Claude Debussy"nin "Gollywogg's Cakewalk" adlı eseri (Sayfa:4)

The image displays a musical score for Claude Debussy's "Gollywogg's Cakewalk". The score is arranged in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "p cre - scen - do". The piano accompaniment features a variety of textures, including arpeggiated chords, rhythmic patterns, and dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *sf*. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The piano part includes numerous slurs, accents, and dynamic markings, indicating a complex and expressive performance. The vocal line is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. The overall style is characteristic of Debussy's impressionistic approach to music, with a focus on color and atmosphere.

Resim 4.10: "Claude Debussy"nin "Gollywogg's Cakewalk" adlı eseri (Sayfa:5)

**Darius Milhaud**'nın “**La Creation Du Monde**” (1923), **Aaron Copland**'ın “**Music For The Theater**” (1925) ve “**Piyano Konçertosu**” (1926), **Maurice Ravel**'in “**Keman, Piyano Sonatı**” (1923-1927), **Constant Lambert**'in “**Rio Grande**”si (1927) ve “**Piyano Sonatı**” (1928-1929), **Kurt Weill**'in “**Üç Kuruşluk Opera**”sı (1928), **Dimitri Şostakoviç**'in “**Suite for Jazz Band**”ı, **Rachmaninov**'un Amerika'da yazdığı “**4. Senfonisi**”, ... gibi “**Caz Müziği**”nden etkilenerek bestelenen daha nice müzik eserleri ortaya çıkmıştır.<sup>7</sup>

“...**Sergey Prokofiev**, “**Caz Müziği**”ne ilgisinden, otobiyografisinde hiç söz etmiyor ama, 1939'da Rus müzik dergisi “**Internatsionalnaya Literatura**”ya yazdığı “**Musical America**” isimli makalesinde “**Amerikan Hafif Müziği**” olarak adlandırdığı cazı oldukça kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Bu makalenin de ötesinde “**The Prodigal**” balesi, “**American Overture**”, “**Romeo and Juliet**” ve “**Savaş**” piyano sonatları adlı yapıtlarında (**Stravinsky** ya da **Honegger**'in eserlerindeki kadar baskın olmasa da) muhakkak caz etkileri taşımaktadır...”<sup>8</sup>

Türk bestecilerinin de yoğun ilgi gösterdiği “**Caz Müziği**” formatını besteci **Cemal Reşit Rey** de benimsemiş ve 1960-1961 yılları arasında bestelediği “**Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler**” adlı 21 çeşitlemeden kurulu ve tümü bir piyano konçertosu olarak kabul edilebilecek bir yapı oluşturan eserinde “**Caz Müziği**” unsurlarını kullanmıştır. Eserin “**tema**”sı “**Üsküdar'a Giderken Aldı da Bir Yağmur**” dizesiyle başlayan ünlü İstanbul Türküsü'nün melodisidir. Besteci, bu eserinde Güney ve Kuzey Amerika “**Blues**” ve “**Samba**” gibi dans öğelerine ve “**Caz Müziği**” ritimlerine ağırlıkla yer vermiştir. Dahası bu eserin son bölümünde **Rey**, uzaktan beliren yeniçerileri ve İstanbul'a özgü ışık ve renk kaynaşmalarını betimlemek amacıyla Mozart'ın “**Türk Marşı**”nı da duyurur.<sup>9</sup>

Yine besteci **Bülent Arel** de “**Hommage a Haydn**” (**Haydn**'ın Anısına) adlı küçük senfonisinde caz unsurlarını kullanmıştır. Eser bütünüyle 18. yüzyıl senfonik biçimleriyle kurulmuş, 20. yüzyılın 12 ton tekniği ile yazılmıştır. 3 bölümlü olan bu

<sup>7</sup> Seda **BİNBAŞGİL**, **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Ekim-Kasım, 2002, p:57.

<sup>8</sup> Seda **BİNBAŞGİL**, **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Ekim-Kasım, 2003, p:24-25.

<sup>9</sup> **YENER**' op. Cit. p:301-302.



eser de **Haydn**'ın hoşlandığı biçimde nükteli dokunuşlar içeren şakacı bir müziktir. Örneğin; son bölüm “**Sürpriz Senfonisi**”nin ünlü teması ile başlar, hemen ardından Amerikan “**Caz Müziği**”nden “**Boogie-Woogie**” (Piyanoda “**Blues Stili**”ni uygulamayı öngören, ritmik özelliğiyle öne çıkan müzikal yönelim. 4 zamanlı ve 12 ölçülük “**Blues**” formundadır. Melodiye piyanoda bas seslerdeki oktavların tekrarıyla eşlik ediliyordu.)<sup>10</sup> ile ilişki kurup bambaşka bir üsluba yönelir. Sona doğru orkestranın büyük bir kısmı giderek sessizleşir, (“**Veda Senfonisi**”nde olduğu gibi) yalnızca 4 solist kalır. Klarinet, trompet, fagot ve kontrbassan oluşan bu dörtlü **Haydn**'ın temasını bir “**Dixieland Jazz Combo**” (Dixieland Küçük Caz Orkestrası) karakterinde sürdürerek tümüyle sessizliğe götürürler. Eser, geçmişin büyük bir bestecisi olan **Haydn**'a “**Amerikan Müziği**” ile örülü bir şükran belirtisidir.<sup>11</sup>



Resim 4.11: Piyanoda sol el için bir “**Boogie-Woogie**” örneği<sup>12</sup>

Diğer coğrafyalardaki gelişmelerde ise; Hindistan’da “**sitar**” sanatçısı **Ravi Shankar**, kendi ulusal müziğini “**Batı Müziği**” ile olduğu kadar “**Caz Müziği**” ile de sentezleyerek sayısız konserler vermiş ve çeşitli albümler kaydetmiştir. Kemancı **Yehudi Menuhin** de 1977’de “**The Music of Man**” adlı müzik tarihi adına belgesel nitelikli video çalışmasında **Ravi Shankar** ile beraber çalıp, hem “**Hint Müziği**”ni tanıtmak hem de ulusal etkilerin “**Batı Müziği**” ve “**Caz Müziği**” üzerindeki etkilerini ve etkileşimlerini ortaya koymuştur.

“**Hint Müziği**”nin “**Mikrotonal**” yapısı “**Caz Müziği**”nin çok da yabancı olmadığı bir yapı olmakla beraber, “**Blues**” içinde “**Blue Note**” kavramı ile tam olmasa da örtüşmektedir. Elbette ki; “**Mikrotonal**” yapı sadece “**Hint Müziği**”ne

<sup>10</sup> Ahmet SAY, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül-2002, Ankara, p:81.

<sup>11</sup> Faruk YENER, **Müzik Kılavuzu**, Bilgi Yayınevi, Haziran-1991, İstanbul, p:24-25.

<sup>12</sup> SAY, **op. cit.**, p:81.

özgü bir yapı değildir. “**Arap Müziği**”nden, “**Türk Müziği**”ne, “**Uzak Doğu Müzikleri**”nden “**Kuzey Avrupa-Kelt Müzikleri**”ne kadar pek çok dünya coğrafyasında var olan bir sistemdir.

Yine Hindistan’da “**Tabla**” çalan **Zakir Hüseyin** ve **Ustad Alla Rakha** gibi uluslarının önde gelen geleneksel müzikçileri de caz müzisyenleri ile farklı ve farklı olduğu kadar da bünyelerinde etnik-caz sentezini barındıran eserler yaratmışlardır. **Zakir Hüseyin**, **Ustad Alla Rakha**, **Ali Akhbar Khan**, **Ravi Shankar**, ...gibi müzisyenler “**Geleneksel Hint Müziği**”ni dünyaya tanıtmayı başarmışlardır.

“...**Zakir Hüseyin**, Amerika macerasının ilk yıllarında “**Tal Vadya Rhythm Band**” (Tal Vadya Ritim Orkestrası) adlı orkestrayı kurmuştur. Batı dünyasının o dönemde Doğu kültürlerine duyduğu ilgi, “**Tal Vadya Rhythm Band**”in Amerika çapında üne kavuşmasına sebep olmuştur. 1975 yılında ise **Zakir Hüseyin**, ünlü caz gitaristi **John McLaughlin**’le birlikte çalışmalara başlamıştır. Sanskritçe’de “**enerjinin dışı formu**”na yakın bir anlamı olan “**Shakti**” kelimesi, **Hüseyin** ile **McLaughlin** arasındaki sinerjiyi çok iyi tasvir etmektedir. **Billy Cobham**, **Jam Hammer**, **Jerry Goodman** ve **Rick Laird** ile birlikte kurdukları “**Jazz-Rock**” türünde eserler yorumlayan “**Mahavishnu Orchestra**”dan ayrılan **McLaughlin**, tam da bu sıralarda elektro gitarını bir kenara koymuş ve yeni arayışlara yönelmiştir. Doğu mistisizmi üzerine araştırmalar yapan ve huzur bulabilmek için meditasyon yapmaya başlayan **McLaughlin** için Hindistan’ın kültürel öğelerini hem müziğinde hem de kişiliğinde barındıran **Zakir Hüseyin** ile tanışmak, büyük bir fırsat olmuştur...”<sup>13</sup>

Uzak Doğu’daki “**Pentatonik Ses Sistemi**”, Latin Amerika’dan, Brezilya’dan, Arjantin’den Jamaika’dan, Küba’dan, halk müzikleri ve “**Bossa-Nova**”, “**Samba**”, “**Salsa**”, “**Cha-Cha**”, “**Rumba**”, “**Tango**”, “**Reggae**”, ...gibi dans ritimleri de “**Caz Müziği**”nde yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Brezilyalı cazcı “**Antonio Carlos Jobim**” de özellikle “**Bossa-Nova**” tarzında yazdığı parçalarla “**Caz Müziği**”ne büyük katkılar yapmıştır.

---

<sup>13</sup> Can ERGELMİŞ, *Andante Klasik Müzik Dergisi*, Kasım-Aralık, 2004, p:82.

# The Girl From Ipanema

(Garôta de Ipanema) Music by Antonio Carlos Jobim

Portuguese Lyric by Vinicius de Moraes

English lyric by Norman Gimbel

**Medium Bossa Nova**

**A**

$F_{MA}^9$   $G^{9(b5)}$

Tall and tan and young and love - ly, The Girl From I - pa - ne -

$G^{9(b5)}$   $GMI^7$   $Gb^7(b5)$

ma goes walk - ing, and when she pass - es, each one she pass - es goes

$(AMI^7)$   $D^7(b9)$   $D^b_{MA}^9$   $Gb^7(b5)$

$F_{MA}^7$   $Gb^9$   $F_{MA}^9$

"aah!" When she walks she's like a sam - ba that

$G^{9(b5)}$   $GMI^7$

swings so cool and sways so gen - tle that when she pass - es, each one

$Gb^7(b5)$   $F_{MA}^7$

she pass - es goes "aah!"

**B**

$G^b_{MA}^7$   $(Cb^9(\#11))$   $Cb^9$

Oh, but I watch her so sad - ly.

$F\#MI^9$   $(D^9(\#11))$   $D^9$

How can I tell her I love her?

$GMI^9$   $(Eb^9(\#11))$   $Eb^9$

Yes, I would give my heart glad - ly, But each

Resim 4.12: "Antonio Carlos Jobim" in "The Girl From Ipanema" adlı eseri<sup>14</sup>

(Sayfa:1)

<sup>14</sup> Ed. By. Chuck SHER, Larry DUNLAP, The Standard Real Boks, Sher Music Co. 2000, p:151.

day when she walks to the sea, she looks straight a-head, not at me.

Tall and tan and young and lovely, The Girl From Ipanema

goes walking, and when she passes I smile, but she doesn't

see.

Solo on ABC  
After solos, D.C. al Coda

Vamp & fade

She just doesn't see.  
No, she doesn't see.

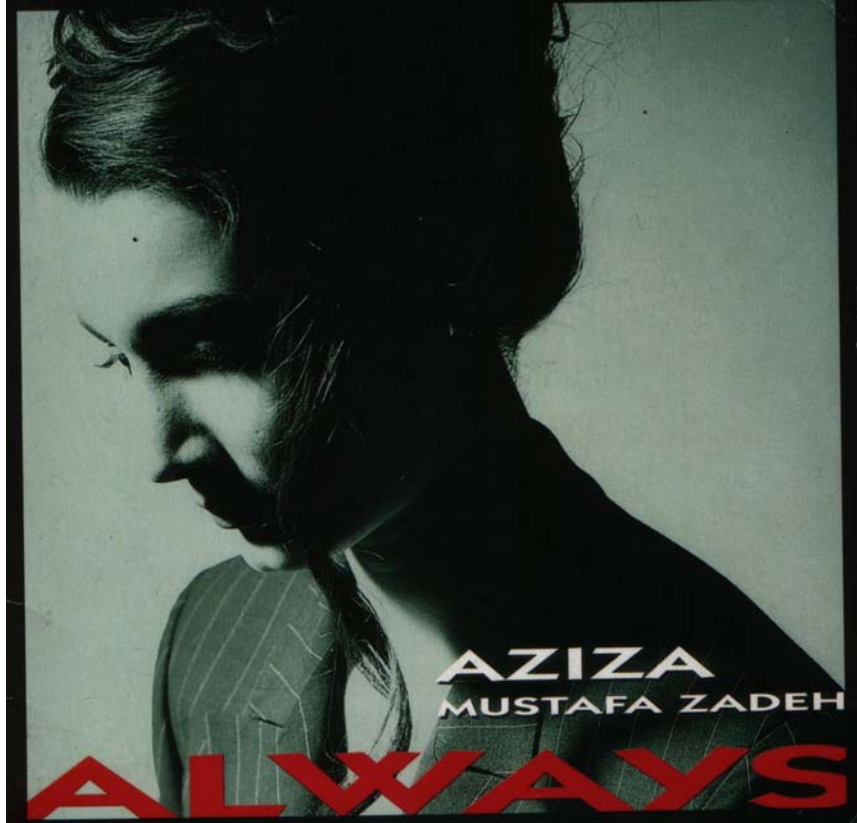
Resim 4.13: “Antonio Carlos Jobim”ın “The Girl From Ipanema” adlı eseri<sup>15</sup>  
(Sayfa:2)

Güney Afrikalı piyanist **Abdullah İbrahim** de kendi ulusal etkilerini taşıyan, ama “Caz Müziği” formatının tüm özelliklerini bünyesinde barındıran müzikler yapmıştır. Ülkesinden Amerika’ya yaptığı göçten sonra Amerika’da bulunduğu imkanlar ve tanıştığı piyanist “**Duke Ellington**”ın sunduğu geniş olanaklarla çok sayıda albüm kaydetmiştir. Kurduğu grubuyla kendi tanımıyla “Capetown-Beat” türü bir cazın yaratılmasına öncülük etmiştir. Sadece “Capetown-Beat” tanımı bile diğer dünya coğrafyalarına ait ulusal-etnik müziklerin cazı, cazın da etnik müzikleri nasıl da etkilediğinin önemli bir kanıtıdır.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ibid. p:152.

<sup>16</sup> Seda BİNBAŞGİL, *Andante Klasik Müzik Dergisi*, Haziran-Temmuz-Ağustos, 2004, p:72-73.

Azeri piyanist “**Aziza Mustafa Zadeh**” ise kendi ülkesinin geleneksel müziğinin çeşitli unsurlarını alarak, yaptığı müziklere yansıtmış ve günümüzde “**Azeri-Cazi**”nın yaratıcısı olmuştur. Piyanistliğinin yanı sıra çok büyük başarıyla kullandığı sesini de katarak “**Caz Müziği**” formatında ve “**Azeri Müziği**”nin gerek makamsal ve gerekse de çalgısal anlamda tüm unsurlarını kullanmaktadır. 1993 yılında başçı **John Patituci** ve davulcu **Dave Weckl** ile birlikte yaptıkları “**Always**”<sup>17</sup> ve başçı **Stanley Clarke** ve **Kay Eckhardt Kamargo De Karpeh**, saksofoncu **Bill Evans**, gitarist **Al DiMeola**, davulcu **Omar Hakim** ile birlikte yaptıkları “**Dance of Fire**” adlı albümlerde de tüm bu unsurlar mevcuttur.



Resim 4.14: Azeri Piyanist “**Aziza Mustafa Zadeh**”

<sup>17</sup> Aziza MUSTAFA ZADEH Always, Sony Music Entertainment, CD, 473885 2, 1993,

“Geleneksel Türk Müziği”nin “Caz Müziği”ne yaptığı katkılar ve karşılıklı etkileşimleri konusunda geçmişte yapılan (sayıları az da olsa) çalışmalar da vardır. Örneğin; Piyanist **Aydın Esen**, “Anadolu”<sup>18</sup> adlı albümünde “Geleneksel Türk Müziği” öğelerini “Caz Müziği” formatı içinde sentezlemiştir. Bir başka örnekte ise; “Laço Tayfa” adlı “Geleneksel Türk Müziği” grubunun, “Brooklyn Funk Essentials” adlı Amerikalı “Funk” grubuyla beraber yaptıkları albüm de “Amerikan Funk Müziği” ile “Geleneksel Türk Müziği”nin bir sentezi olmuştur.



Resim 4.15: Türk Piyanist “Aydın Esen”.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Aydın ESEN, *Anadolu*, Columbia Music, CD, 1992.

[http://ooz.tripod.com/cd/htm/m-ayd\\_ana.htm](http://ooz.tripod.com/cd/htm/m-ayd_ana.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

<sup>19</sup> [www.aydinesen.com](http://www.aydinesen.com) (Çevrimiçi, 18.09.2005)

Medium Ballad  
 ♩ = 52  
**Love's Haunts**  
 Aydin Esen

NC. [A] G#MI<sup>7(11)</sup> AMA<sup>7</sup> C# GMA<sup>7</sup> B

(pn.) G#MI<sup>7(11)</sup> F#MI<sup>7(11)</sup> EMI<sup>9</sup>

G#MI<sup>7(11)</sup> AMA<sup>7</sup> C# GMA<sup>7</sup> B EMI<sup>9</sup>

G#MI<sup>7(11)</sup> F#MI<sup>7</sup> EMI<sup>9</sup> A<sup>9</sup>SUS

[B] G#MI<sup>7(5)</sup> C#<sup>7(alt.)</sup> F#MI<sup>(MA7)</sup> EMI<sup>11</sup> DMI<sup>11</sup>

CMI<sup>7(13)</sup> NC. G#MI<sup>7(11)</sup> AMA<sup>7</sup> C# GMA<sup>7</sup> B

EMI<sup>7</sup> NC. G#MI<sup>7(11)</sup> F#MI<sup>7</sup> CMI<sup>7(13)</sup>

(trp. w/ pn. 8va)

[C] G<sup>b6</sup> A<sup>(add 9)</sup> C# A<sup>b</sup>SUS G G E<sup>b</sup>MA<sup>9</sup> NC. B<sup>9(11)</sup> F<sup>7(9)</sup>

EMA<sup>9</sup> A<sup>b</sup>7SUS A<sup>b</sup>MI<sup>9</sup> A<sup>b</sup>7 A A<sup>(11)</sup> B<sup>(add 9)</sup> G#MI<sup>7(11)</sup> B<sup>(add 9)</sup>

G#MI<sup>7(11)</sup> B<sup>(add 9)</sup> G G#MI<sup>7(11)</sup> GMA<sup>7</sup> D#MI<sup>11</sup> EMA<sup>9</sup>

[D] (Piano solo) G#MI<sup>7(11)</sup> AMA<sup>7</sup> C# GMA<sup>7</sup> B EMI<sup>9</sup> G#MI<sup>7(11)</sup> F#MI<sup>7(11)</sup>

EMI<sup>11</sup> G#MI<sup>7(11)</sup> AMA<sup>7</sup> C# GMA<sup>7</sup> B

Resim 4.16 Piyanist Aydın ESEN'in "Love's Haunts" adlı eseri<sup>20</sup> (Sayfa 1)

<sup>20</sup> Ed.by Chuck SHER, The New Real Book, Volme 3, Sher Music Co.,California, 1995 p:223.

G#MI<sup>7(11)</sup> A<sup>MA7</sup>C# F#MI<sup>7</sup> EMI<sup>11</sup> A<sup>13</sup>SUS

E G#MI<sup>7(b5)</sup> C#7(alt.) F#MI<sup>(MA7)</sup> EMI<sup>11</sup> DMI<sup>11</sup> CMI<sup>9</sup>

G#MI<sup>7(11)</sup> A<sup>MA7</sup>C# EMI<sup>7(11)</sup> G<sup>MA7</sup>B

G#MI<sup>7(11)</sup> A<sup>MA7</sup>C# E<sup>b</sup>MI<sup>11</sup> E<sup>MA9(#11)</sup>

♩ = ♩ (Double-Time Swing, in 2)

F B<sup>b13</sup> B<sup>b13</sup>  
 (horns, behind solo) EMI<sup>11</sup> EMI<sup>11</sup>  
 (end solo)

♩ = ♩ (Original tempo)

G E<sup>MA7</sup>C#MI<sup>9</sup> B<sup>MA7(11)</sup> G#MI<sup>7(11)</sup> F<sup>b</sup> D<sup>b</sup> EMI<sup>9(13)</sup> B D# F<sup>SUS</sup> D G<sup>b13</sup> C<sup>MA7</sup>A<sup>MI7</sup>  
 (pn. w/ trp.) C<sup>MA7</sup>A<sup>MI7</sup> C<sup>MA7</sup>B<sup>13</sup>SUS G#MI<sup>7(11)</sup> G E<sup>b</sup> DMI<sup>11</sup> NC.  
 (trp.) piano fill (trp.)

H G#MI<sup>7(11)</sup> A<sup>MA7</sup>C# G<sup>MA7</sup>B G#MI<sup>7(11)</sup> F#MI<sup>7(11)</sup>  
 (piano fills to end) EMI<sup>9</sup> G#MI<sup>7(11)</sup> F#MI<sup>7(11)</sup> EMI<sup>11</sup>

Original melody at A & B is mostly whole notes:

(freely)

Melody is freely interpreted. Piano plays fills where there are long tied notes.

(etc.)

Resim 4.17: Piyanist Aydın ESEN'in "Love's Haunts" adlı eseri<sup>21</sup> (Sayfa 2)

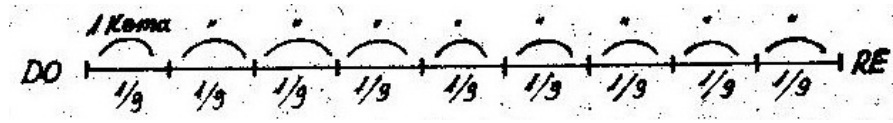
<sup>21</sup> Ibid. p:224.



“Geleneksel Türk Müziği”nde, “Mikrotonal” ve “Makamsal” ses sisteminin yanı sıra, bir çok etnik kültürü de bünyesinde barındırması sebebiyle çok sayıda etnik çalgı da yer almaktadır.

“Klasik Batı Müziği”nin kendi sistemi olarak kabul ettiği “Pisagoryen-Tampere” sistemde bulunan ve bir oktavlık mesafenin eşit aralıklı 12 sestene meydana geldiği, yarım, tam ve 1,5 seslik mesafelerin kullanıldığı majör ve minör tonalitelerden oldukça farklıdır. “Klasik Batı Müziği” geçmişten günümüze “tonal” müziğin yanı sıra “modal” müzik örnekleri de vermiştir. “Caz Müziği” ise yine “Batı Müziği”ndeki gibi “tonal” ve ilk stillerdeki birkaç örnekteki gibi “modal”dir.

1 tam sesin 9 eşit parçaya bölünmesi sonucu ortaya çıkan her bir parçaya “Koma”, bu esasa dayanan ses sistemine de “Koma’lı Ses istemi” denir. “Geleneksel Türk Müziği” makamsal ve tek sesli yapısında bu sistemi kullanır.

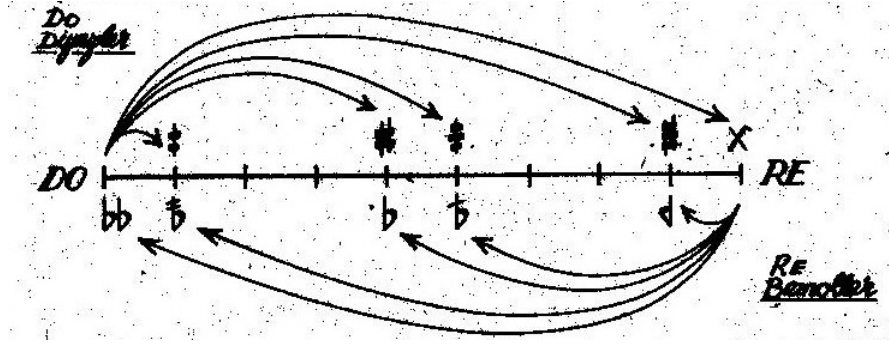


Resim 4.18: 1 Tam seslik mesafe içindeki 9 parçalık “Koma”lı ses sistemi<sup>22</sup>

“Tampere” sistemde ise bu 1 tam seslik mesafe, 4,5’ar komalık iki eşit parçaya bölünür. (Bu bölünme tam olarak eşit değildir. Çünkü; bir oktavlık mesafede 53 “koma” vardır. “Tampere” sistemdeki 12 ses, 4,5’ar koma ile çarpıldığında elde edilen sonuç 54 “koma” olur. Burada artan bir komalık değer, diğer sesler arasında yedirilerek yaklaşık bir akort sistemi elde edilmiş olur. (Özellikle akort edilebilen çalgılarda bu çok uzun zamandan beri ses fizikçilerinin ve akordörlerin kafa yordukları bir problem olarak ortada durmaktadır.) İşte bu sebeple “Tampere Sistem”, “sentetik” bir ses sistemidir. “Tampere Sistem” gamları olan “majör” ve “minör” gamlar da “Sentetik Gamlar”dır.

“Geleneksel Türk Müziği”ndeki bu “koma”lı ses sisteminde ise aralıklar her zaman bir birlerine eşit mesafede değildirler. Hem çıkıcı yönde tize (ince), hem de inici yönde pese (kalın) doğru kullanılan sesler (genellikle) 1., 4., 5., 8. ve 9. komalardır.

<sup>22</sup> İsmail Hakkı ÖZKAN, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*, Kudüm Velveleleri, Ötüken Neşriyat, 4. Basım, İstanbul, 1994, p:36.



Resim 4.19: “Türk Müziği”ndeki 9 seslik “Koma”lı ses sistemi ve 2’li aralıkları<sup>23</sup>

Bu sesler 1 koma için, “koma”, 4 koma için “bakiye”, 5 koma için, “küçük mücenneb”, 8 koma için “büyük mücenneb” ve 9 koma için de “tanini” olarak adlandırılırlar. Nadir kullanılan 3 komalık ses mesafesine “eksik bakiye” ve 1 tam seslik mesafenin de üzerinde olan ve “Tampere Sistem”e göre yaklaşık 1,5 seslik mesafedeki, bazen 12 bazen de 13 komalık seslerden oluşan aralıklara da “artık 2’li” aralıkları denir.

ADI	KOMA DEĞERİ	DIYEZİ	BEMOLÜ	SEMBOLÜ	ORANI
KOMA	1	#	d	F	$\frac{531441}{524288}$ veya $\frac{74}{73}$ Matematiksel koma $\frac{77}{76}$ (Sentonik koma $\frac{81}{80}$ )
BAKİYE	4	#	♯	B	$\frac{256}{243}$
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S	$\frac{2187}{2048}$
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	♯	K	$\frac{65536}{59049}$
TANİNİ	9	X	bb	T	$\frac{9}{8}$
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	$A_{12}$ $A_{13}$	$\frac{7}{6}$ $\frac{32}{27}$
EKSİK BAKİYE	3	—	—	E	$\frac{13421728}{129140163}$ veya $\frac{25}{24}$

Resim 4.20: “Türk Müziği”nin “Koma”lı ses sisteminde aralıkların isimlendirilmeleri<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ibid. p:37.

“Türk Müziği Ses Sistemi” bu aralıklardan oluşan “Tetrachord”larla (Tetrakord; 4 sestem oluşan ses grubu) ve “Pentachord”ların (Pentakord; 5 sestem oluşan ses grubu) birleşerek oluşturdukları makamlardan meydana gelmektedir. Bazı makamlarda “tetrakord” altta ve “pentakord” üstte, bazılarında ise “pentakord” altta “tetrakord” ise üstte yer alır. Örneğin; “Çargah Makamı”, “Pentakord”un altta, “Tetrakord”un üstte olduğu bir makamdır.



Resim 4.21: Çargah (Do) sesinden başlayan “Çargah Makamı”

“Geleneksel Türk Müziği”, makamsallığının yanı sıra sahip olduğu “basit” ve “bileşik”, “düzenli” ve “düzensiz” (aksak) ölçü birimleri ve farklı ritmik yapısıyla da caz müzیکçilerinin ilgisini çekmektedir.

“Türk Müziği”nde bu ölçü birimleri “usul” olarak adlandırmaktadır. Bu usuller öncelikle 2 ana başlıkta irdelenebilir:

1-) **Basit Usuller:** Bileşimine başka hiçbir usul girmemiş olan usullerdir ki, 2 zamanlı “Nim Sofyan” usulü ile 3 zamanlı “Semai” usulünden başka “Türk Müziği”nde basit usul yoktur. Bu iki basit usul diğer bütün usullerin bileşimine girerler ve onların oluşumunu sağlarlar.<sup>25</sup>

2-) **Bileşik Usuller:** Bileşimine iki veya daha fazla sayıda basit usullerin karıştığı usullerdir ki, 4 zamanlı “Sofyan” usulünden başlayarak bütün “Türk Müziği” usulleri, bileşik usullerdir.

<sup>24</sup> Ibid. p:62.

<sup>25</sup> Ibid. p:563.

“**Türk Müziği Usulleri**” “**küçük**” veya “**büyük**” oluşlarına göre de iki gruba ayrılırlar:

1-) **Küçük Usuller**: 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar olan (15 zamanlı dahil olmak üzere) usuller “**Küçük Usuller**”dir.

2-) **Büyük Usuller**: 16 zamanlıdan başlayarak büyüğe doğru giden diğer bütün usuller “**Büyük Usuller**”dir.

“**Türk Müziği**”nde 124 zamanlıya kadar “**Büyük Usuller**”e rastlamak olasıdır.<sup>26</sup>

Caz piyanisti **Dave Brubeck**, “**The Dave Brubeck Quartet**” adlı grubuyla kaydettiği “**Time Out**” adlı albümündeki “**Blue Rondo A La Turk**” adlı bestesinde “**Geleneksel Türk Müziği**”nin aksak ölçü birimlerinden 9/8’lik ölçü birimini kullanmıştır.<sup>27</sup>

Ayrıca **Dave Brubeck**’in aynı albümünde yer verdiği ve bir **Paul Desmond** bestesi olan “**Take Five**” adlı eserde besteci 5/4’lük bileşik-aksak ölçü birimini kullanmıştır. Bu eser caz müziği standartlarının en bilinen örneklerinden biri olmuştur.

---

<sup>26</sup> **Ibid.** p:567.

<sup>27</sup> **The Dave Brubeck Quartet, Time Out**, Sony Music Entertainment, CD, CK 65122, 1997.

# Take Five

Paul Desmond  
(As played by Dave Brubeck)

Medium

(etc. throughout except letter B)

(piano)

(bass)

(etc.)

**A**

**B**

(bs., Bva)

(etc.)

**C**

The musical score is written for piano and bass. The piano part is in the upper staff and the bass part is in the lower staff. The key signature has three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 5/4. The score includes several sections: an initial piano introduction, section A (marked with a box 'A'), section B (marked with a box 'B'), and section C (marked with a box 'C'). Chord voicings are indicated below the notes. The piano part includes dynamics like '(piano)' and '(etc.)'. The bass part includes '(bass)' and '(etc.)'. Section B includes a double bar line and a repeat sign. Section C includes a double bar line and a repeat sign.

Resim 4.22: Paul Desmond'un "Take Five" adlı eseri<sup>28</sup> (Sayfa:1)

<sup>28</sup> Ed. By Chuck SHER, The Standarts Real Book, A Collection of some of The Greatest Songs of the 20th Century, Sher Music Co., U.S.A., 2000, p:437.

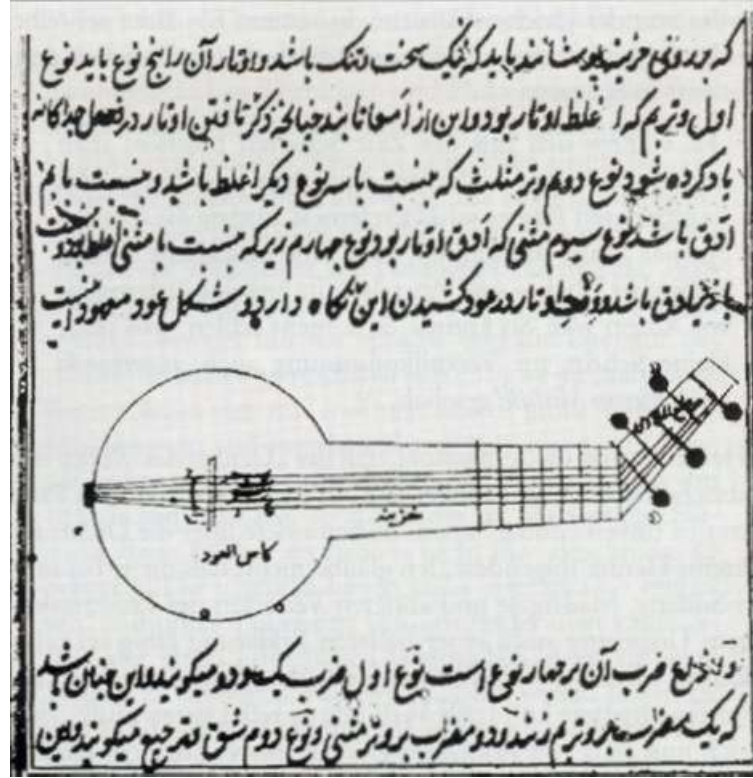
$E^bM_I$   $B^bM_I7$  % % % ⊕  
 $E^bM_I$   $B^bM_I7$  % %  
 (Solos)  $E^bM_I$   $B^bM_I7$   $E^bM_I$   $B^bM_I7$   $E^bM_I$   $B^bM_I7$   
 Till cue On cue  
 D.S. al Coda  
 ⊕  $E^bM_I$   $B^bM_I7$  % % %  
 $E^bM_I$   $B^bM_I7$  % % %  
 $E^bM_I$   $B^bM_I7$  % %  $E^bM_I$   
 dim. pp

Resim 4.23: Paul Desmond'un "Take Five" adlı eseri<sup>29</sup> (Sayfa:2)

<sup>29</sup> Ibid. p:438.

Makamsallığı ve farklı ölçü birimlerine ek olarak bir başka “Geleneksel Türk Müziği” zenginliği de “çalgıları”dır.

Makamsal müziği icra etmeye yarayan özel yapıdaki çalgılardan “Kanun”, “Ud”, “Tambur”, “Cümbüş”, “Bağlama”, ...gibi telli, “Kemençe”, “Keman”, “Kabak Kemane”,...gibi yaylı, “Ney”, “Mey”, “Zurna”, “Sipsi”, “Dilli ve Dilsiz Kavallar”,...gibi üflemeli “Darbuka”, “Bendir”, “Kudüm”, “Kös”, “Asma Davul”, “Ziller”,...gibi vurmali çalgılar da bu başlık altında irdelenebilmektedir.



Resim 4.24: Bir “Türk Müziği Çalgısı” olan “Ud”<sup>30</sup>

<sup>30</sup> [http://www.jaduland.de/europe/spain/andalusien/pages/ud\\_jpg.htm](http://www.jaduland.de/europe/spain/andalusien/pages/ud_jpg.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)



Resim 4.25: Bir “**Türk Müziği Çalgısı**” olan “**Tambur**”<sup>31</sup>

“**Caz Müziği**”nin yapısını göz önüne alındığında “**Türk Müziği Çalgıları**” genellikle eşlikçi değil, solist çalgılardır. Vurmalı çalgıları “**Ritmik Grup**” içinde, telli, yaylı ve üflemeli çalgıları da “**Melodik Grup**” içinde düşünmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Cazın “**çok sesli**” yapısını göz önüne alarak “**Türk Müziği**”nin “**Unison**” (tek sesli) müzik olması pek de bir sorun teşkil etmeyecektir. Belki “**Armonik Oluşum**”a değil ama, “**Melodik Oluşum**”a yeni renkler ve tınılar getirip, pozitif katkılar yapabilir.

---

<sup>31</sup> <http://www.geocities.com/kilismusikidemegi/calgilar.html> (Çevrimiçi, 18.09.2005)



## BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

- ALLPOSTERS** : [http://www.allposters.com/sp/Blues\\_i290240.htm](http://www.allposters.com/sp/Blues_i290240.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- BAILEY, Derek** : **Doğaçlama, Çev.**, Ali **BUCAK**, Pan Yayıncılık, İstanbul, Kasım-2001, p:9, 10,.
- BECHET, Sydney** : [http://www.maxalbums.com/photos/photowww.nps.gov/jazz/images/jazz\\_history\\_sidney\\_bechet.jpg](http://www.maxalbums.com/photos/photowww.nps.gov/jazz/images/jazz_history_sidney_bechet.jpg) (Çevrimiçi, 01.03.2005)
- BERENDT, Joachim Ernst** : **Caz Kitabı** Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına, Çev. Neşe OZAN, Ayrıntı Yayınları, 2003. p: İçindekiler, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 54, 66, 67, 69, 83, 181, 182, 197, 198, 199, 258, 351, 368, 382, 402, 403, 414, 422, .
- BİNBAŞIGİL, Seda** : **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Temmuz-Eylül, 2005, p: 78,79.
- BİNBAŞIGİL, Seda** : **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Haziran-Temmuz-Ağustos, 2004, p: 72-73.
- BİNBAŞIGİL, Seda** : **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Ekim-Kasım, 2002, p: 57.
- BİNBAŞIGİL, Seda** : **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Ekim-Kasım, 2003, p: 24-25
- BRUBECK, Dave** : **The Dave Brubeck Quartet, Time Out**, Sony Music Entertainment, CD, CK 65122, 1997.
- CHARLES, Ray** : <http://www.allposters.com/-sp/i41357.htm> (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- COLTRANE, John** : [http://www.allposters.com/-sp/John-Coltrane-Blue-Train\\_i328745.htm](http://www.allposters.com/-sp/John-Coltrane-Blue-Train_i328745.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- COPLAND, Aaron** : **Concerto Clarinet and String Orchestra**

- (Reduction for Clarinet and Piano), Boosey & Hawkes, U.S.A.,1950, p: 1, 2, 3.
- ÇELEBİOĞLU, Emel** : **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Üçdal Neşriyat, İstanbul,1986, p: 11.
- DARVIN, Charles** : [http://anthro.palomar.edu/evolve/evolve\\_2.htm](http://anthro.palomar.edu/evolve/evolve_2.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- DEBUSSY, Claude** : <http://www.answers.com/topic/claude-debussy> (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- ERGELMİŞ, Can** : **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Kasım-Aralık, 2004, p: 82.
- ESEN, Aydın** : **Anadolu**, Columbia Music, CD, 1992.  
[http://ooz.tripod.com/cd/htm/m-ayd\\_ana.htm](http://ooz.tripod.com/cd/htm/m-ayd_ana.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- FITZGERALD, Ella** : [http://www.allposters.com/-sp/EllaFitzgerald\\_i319775\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/EllaFitzgerald_i319775_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- GERSHWIN, George** : <http://www.hamienet.com/10.pdf> (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- GILLESPIE, Dizzy** : <http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B000050I3P/002-9439501-7443247> (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- GOODMAN, Benny** : [http://www.maxalbums.com/photos/photowww-music.duke.edu/jazz\\_archive/artists/goodman\\_benny/03/91.JPG](http://www.maxalbums.com/photos/photowww-music.duke.edu/jazz_archive/artists/goodman_benny/03/91.JPG) (Çevrimiçi, 01.03.2005)
- GRAPHELLI, Stephane** : [http://ooz.tripod.com/cd/htm/770A9F0A2D7FA\\_.htm](http://ooz.tripod.com/cd/htm/770A9F0A2D7FA_.htm) (Çevrimiçi, 01.03.2005)
- HOLLYDAY, Billie** : [http://www.allposters.com/-sp/Billie-Holiday-Mirror\\_i122664\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Billie-Holiday-Mirror_i122664_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- JOPLIN, Scott** : <http://www.free-albums.net/photos/photo-www.lsjunction.com/people2/joplin.jpg> (Çevrimiçi, 01.03.2005)
- JOPLIN, Scott** : <http://www.free-albums.net/photos/photo-icking-music-archive.org/scores/joplin/the-entertainer.png> (Çevrimiçi, 01.03.2005)

- JOPLIN, Scott** : <http://www.free-albums.net/photos/photicking-musicarchive.org/scores/joplin/gladiolus-rag.png> (Çevrimiçi, 01.03.2005)
- JUNGBLUTH, Axel** : **Jazz Harmonielehre** Funktionsharmonik und Modalitaet, Schott Pres, 1981, p: 39.
- LEONARD, Hal** : **The Hal Leonard Real Jazz Book**, p: 244
- MEHEGEN, John** : **Jazz Improvisation vol.1, Tonal and Rhythmic Principles**, Watson-Guptill Publications, New York, 1984, p: 14, 16, 18, 21.
- MILES, Davis** : [http://www.allposters.com/-sp/Miles-Davis-Kind-of-Blue\\_i315859\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Miles-Davis-Kind-of-Blue_i315859_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- MILES, Davis** : <http://www.milesdavis.com/home.htm> (Çevrimiçi, 01.03.2005)
- MINGUS, Charles** : [http://www.allposters.com/-sp/Charles-Mingus\\_i387607\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Charles-Mingus_i387607_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- MONK, Thelonious** : <http://groups.msn.com/jazzbluesbigbandstandards/theartofjazz.msnw?action=ShowPhoto&PhotoID=476> (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- MORTON, Jelly Roll** : <http://www.free-albums.net/photos/photo-www.popmatters.com/music/features/images/020628-blues-morton-jelly-roll.jpg> (Çevrimiçi, 01.03.2005)
- MUSTAFA ZADEH, Aziza** : **Always**, Sony Music Entertainment, CD, 473885 2, 1993.
- OLIVER, King** : <http://www.redhotjazz.com/kingocjbinfo.html> (Çevrimiçi, 26.09.2005)
- ÖZKAN, İsmail Hakkı** : **Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri**, Kudüm Velveleleri, Ötüken Neşriyat, 4. Basım, İstanbul, 1994, p: 36, 37, 62, 563, 567.
- PARKER, Charlie** : [http://www.allposters.com/-sp/\\_i96367\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/_i96367_.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- SADIE, Stanley** : **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Mac Millan Publishers, London, 1980, p: 563.

- SAY, Ahmet** : **Müzik Ansiklopedisi**, Başkent Yayınevi, 1985, Cilt 1, p: 241.
- SAY, Ahmet** : **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül-2002, Ankara, p: 31, 36, 81, 89, 205, 229, 246, 306, 385, 444, 490, 562.
- SAY, Ahmet** : **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2. Basım, 1995-Ankara, p: 491,492.
- SHER, Chuck** : **The New Real Book, Volume 3**, Sher Music Co., 1995, p: 1, 12, 223, 224.
- SHER, Chuck, DUNLOP, L.:** **The Standard Reel Boks**, Sher Music Co. 2000, p: 13, 61, 92, 93, 151, 152.
- SHER, Chuck** : **The Standarts Real Book**, A Collction of some of The Greatest Songs of the 20th Century, Sher Music Co., U.S.A., 2000, p: 437, 438.
- TAMBUR** : <http://www.geocities.com/kilismusikidernegi/calgilar.html> (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- UD** : [http://www.jaduland.de/europe/spain/andalusien/pages/ud\\_jpg.htm](http://www.jaduland.de/europe/spain/andalusien/pages/ud_jpg.htm) (Çevrimiçi, 18.09.2005)
- YENER, Faruk** : **Müzik Kılavuzu**, Bilgi Yayınevi, Haziran-1991, İstanbul, p:24, 25, 287, 289, 301, 302.

## SONUÇ

“Geleneksel Türk Müziği”, “Hint Müziği”, “Afrika Ulusal Müzikleri”, “Latin Amerika Müzikleri”, “Uzak Doğu ve Asya Müzikleri”, “Orta Doğu Müzikleri”, “Avrupa Müzikleri” ve diğer dünya coğrafyalarının müzikleri, genel anlamda “Caz Müziği”ni etkilemişlerdir. Bu saptamanın bu kadar net bir şekilde yapılmasına olanak vermesini, günümüzde “Caz Müziği”nin varlığını dünyanın tüm coğrafyalarında sürdürmesi ve geçirdiği büyük evrime bağlamak doğru bir yaklaşım olacaktır.

Tek yönlü olmayan bu etkileşimler, “Etnik Müzikler”den “Caz”a doğru olduğu kadar “Caz”dan da diğer dünya müziklerine doğru olmuştur. Bir çok ulusal-geleneksel müzikler caza özgü unsurları kullanmışlar ve gelişim göstermişlerdir. Örneğin; “Latin Amerika Müzikleri” “Blues”dan “Bebop”a kadar caza ait farklı bir çok unsuru kullanmış ve dünyanın neredeyse her yerinde dinlenir, sevilir ve uygulanır olmuştur.

Müzikoloji perspektifinden “Caz Müziği Tarihi”ne bakıldığında, bu etnik etkileşimler “Caz Müziği”nin hala güncel bir müzik türü olarak süregelmesinin kanıtı olmakla birlikte, gelecekte de var olacağına ilişkin ipuçları vermektedir.

Günümüzde hem ülkemizde hem de bu çalışmada anılan diğer uluslarda müzisyenlerin “Çalgılama” anlamında “Geleneksel Türk Müziği Çalgıları”nı ve diğer “Ulusal-Geleneksel-Etnik Müzikler”e ait çalgıları kullanarak müzik yaptıkları bilinmektedir.

Genel anlamıyla “Geleneksel Müziklerin Ses Sistemleri” ve özellikle de “Geleneksel Türk Müziği”nin asıl unsuru olan “Makamsal-Mikrotonal Ses Sistemi” ile “Caz Müziği” formatında müzik yapmak isteyen müzisyenlere yol göstermesi bakımından bir örnekle açıklamak gerekir ise; (özel durumlarda istenilen “dissonans” etkiler hariç) melodik hat içinde “Mikroton”lar ile “Tampere Sistem”

seslerini akıştırmadan istenilen özel etkiler elde edilebilirler. 3 sesli bir “**root**” (kök) pozisyon akorunun sesleri kullanılırken, sadece kök ses ve 5’lisi kullanılarak (ya da bir başka ifadeyle 3’ls atılarak) hem “**Majör**” veya “**minör**” tonalite hissinden kaçınılmış olur (burada belirtilmesi gereken bir konu her ne kadar tonaliteyi belirleyen 3. derece sesi kullanılmasa da tınlayan “**Doğal Armonik**”lerden [doğuşkanlar] dolayı büyük ölçüde “**Majör**” etki oluşacaktır) hem de 3. derece sesi “**Mikrotonal alrı**”ya bırakılarak istenilen farklı tını elde edilmiş olur.

Umarım bu tez çalışması gerek “**Caz Müziğinin Tarihsel Gelişim Süreci**” gerekse de “**Caz Müziğinin Etnik Müziklerle Etkileşimleri**” konularını detaylı bir Şekilde irdelemek isteyen araştırmacılara yol gösterici bir kaynak oluşturur.