

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

CAZ PİYANO MÜZİĞİNİN PİYANO EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ

Barbaros Derviş OKAY
(Doktora Tezi)

İSTANBUL - 2013

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

CAZ PİYANO MÜZİĞİNİN PİYANO EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ

Barbaros Derviş OKAY
(Doktora Tezi)






Danışman
Doç. Dr. Sena Gürşen OTACIOĞLU

İSTANBUL - 2013

**Tüm kullanım hakları
Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'ne aittir.
©2013**

ONAY

Barbaros Derviş OKAY tarafından hazırlanan “Caz Müziğinin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliği” konulu bu çalışma, 28 / 06 / 2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jüri tarafından başarılı bulunmuş ve doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı Soyadı	İmza
TEZ DANIŞMANI	Doç. Dr. Sena Gürsen Okacıoğlu	
JÜRİ ÜYESİ	Doç. Dr. Ahmet Şimşek	
JÜRİ ÜYESİ	Yrd. Doç. Dr. Süleyman Halıoğlu	
JÜRİ ÜYESİ	Dr. Özcan ÖZREK	
JÜRİ ÜYESİ	Yrd. Doç. Dr. Hakan BAĞCI	

ÖZGEÇMİŞ

- 2001 Pamukkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bölümü programından mezuniyet.
- 2003 Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı yüksek lisans programına giriş.
- 2005 Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı yüksek lisans programı mezuniyet.
- 2006 Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı doktora programına giriş.

İLETİŞİM BİLGİLERİ

Görev Yaptığı Kurum: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü.

E-Posta: barokmuzik@yahoo.com

Web Sitesi: <http://www.kuzeyyildizimuzik.com/>

Telefon: 0535 833 36 58

ÖNSÖZ

Bu araştırmada, caz müziği ile klasik batı müziği arasındaki etkileşim araştırılıp, klasik piyano literatüründe eğitim müziğinde kullanılabilen caz öğeleri barındıran eserlerin piyano eğitiminde kullanılabilirliği ve bu yöndeki değişimler incelenmiştir.

Araştırma sürecinde yaptığım çalışmaların genel düzeni, kurgulamasında değerli fikir ve tecrübelerini paylaşan, tez danışmanım Doç. Dr. Sena Gürşen Otacıoğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez yazım aşamasında ve sonrasında yaptığı düzeltmeler ve incelemelerle bana yardımcı olan değerli hocam Dr. Özcan Özbek'e; uzun bir jüri izleme döneminde beni destekleyen değerli hocam Doç. Dr. Ahmet şirin'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezin son hali üzerinde yaptığı yorumlar ve destekleri için değerli meslektaşım Yrd. Doç. Dr. Hakan Bağcı'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Bu sürecin başlamasında en büyük etken olan eşim Yrd. Doç. Dr. Neşe Graner Okay' a ve kızım Pelin Okay'a sevgilerimle.

BARBAROS DERVİş OKAY
İSTANBUL, 2013

ÖZET

Bu araştırmada, Caz piyano müziğinin piyano eğitiminde kullanılabilme durumu ve sağlayacağı katkılar araştırılmıştır. Deneysel modele göre yapılan araştırmada, aşağıdaki soruların cevapları aranmıştır:

1-Piyano eğitiminde caz piyano müziğinin kullanılabilirliği nedir?

2-Klasik batı piyano müziği ve caz piyano müziği arasındaki karşılıklı etkileşim nedir?

3-Caz öğelerine dayalı 13 haftalık bir piyano eğitimi programının klasik piyano eğitimi alan öğrenciler üzerindeki etkileri nelerdir?

Araştırmanın çalışma grubunu (n=40), Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü 2010-2011 eğitim-öğretim yılı güz döneminde piyano eğitimine devam eden 3. ve 4. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır.

Araştırma, öntest-sontest kontrol gruplu deneysel desen modeline göre tasarlanmıştır. Öğrencilerin denklikleri incelendikten sonra, yansız atama yöntemiyle (random), deney (n=20) ve kontrol (n=20) grupları oluşturulmuştur. Her iki grubun belirlenmesinde grupların özelliklerinin denk olmasına özen gösterilmiştir.

Araştırma yöntemine dayalı olarak hazırlanan 13 haftalık “Caz öğelerine dayalı piyano eğitim programı” deney grubuna uygulanırken; kontrol grubuna ise var olan normal süreçte eğitim-öğretime devam edilmiştir. Her iki gruba da deney öncesi ve deney sonrası ölçmeler yapılmıştır. Deney ve kontrol gruplarından elde edilen öntest ve sontest verilerinin çözümlenmesinde Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler testi tekniği ve Mann-Whitney U testi tekniği kullanılmıştır.

Araştırmanın verilerini elde etmek amacıyla, araştırmacı tarafından geliştirilen “Caz piyano becerileri testi” ölçme aracı olarak kullanılmıştır. Bu ölçme aracının geçerlik ve güvenilirlik çalışması kapsamında madde analizlerini takiben yapılan iç tutarlılık analizleri sonucunda testin güvenilirlik değerleri (Cronbach Alpha, Spearman-Brown ve Guttman) yüksek çıkmıştır.

Araştırma kapsamında taranan ilgili literatür sonucunda:

Piyano eğitiminde klasik repertuara ek olarak kullanılabilircek çeşitli caz piyano etütleri ve egzersizleri, caz piyano metot ve transkriptleri olduğu tespit edilmiştir. Caz müziği, sahip olduğu karakteristik özellikleri, çeşitli doku ve renk zenginliği ile, klasik müzikle amatör veya profesyonel olarak ilgilenen müzisyenleri Avrupa müziği bestecileri de dahil olmak üzere, birçok müzisyeni derinden etkilemiştir.

Araştırma sonucunda elde edilen bulgular şunlardır:

Verilerin analiz edilmesiyle elde edilen sonuçlarda, caz öğelerine dayalı piyano eğitim programının uygulandığı deney grubundaki öğrencilerin uygulama süreci sonunda caz piyano becerileri düzeylerinde artış olduğu tespit edilmiş, kontrol grubuna oranla anlamlı bir farklılık olduğu görülmüştür. Sonuç olarak caz öğelerine dayalı olarak uygulanan programın klasik piyano eğitimine geliştirici yönde katkıları olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Caz Piyano, Caz Piyano Becerileri, Caz Öğelerine Dayalı Piyano Eğitimi, Üçüncü Akım, Caz Stilleri.

ABSTRACT

In this study, the condition of the usability of jazz piano music in the piano education and its contributions which will be provided by jazz music were researched. The study has sought answers to the following questions based on the experimental model:

- 1: What is the usability of jazz piano music in the piano education?
- 2: What is the interaction between western classical piano music and jazz piano music?
- 3-What are the effects of an educational piano program based on the elements of jazz on students who studied classical piano?

Participants (n=40), in this research are third and fourth-year college students in piano performance majors during the first term of 2010-2011 calendar year at the Music Department of Fine Arts Faculty at Kocaeli University.

This research is modeled on the Pretest-Posttest Control Group Design; students are assigned to two categories: the experimental group (n=20) and the control group (n=20). Groups, however, are randomly divided into two categories with equivalent skill levels.

The designated program based on jazz elements in piano education, which was particularly prepared for this research, is applied to the students in the experimental group throughout thirteen weeks whereas students in the control group keep following in the regular curriculum. Moreover, pretest and posttests are applied to both groups. The data that was gathered through the pretest and posttests are analyzed by Wilcoxon Signed Rank and Mann-Whitney U test.

During the assessment process “jazz piano skills test” prepared by researcher was used as a measurement tool. Within the scope of the validity and reliability analyses of this measurement tool, as a result of the internal consistency analyses of the test the reliability values (Cronbach Alpha, Spearman-Brown ve Guttman) were found high.

As a result of found relevant literature within the scope of the research :

In addition to classical repertoire, available jazz piano studies, exercises, methods and piano transcriptions can be use in the piano education. Jazz music, with the characteristic features of the variety of textures and colors, deeply affect the amateur or professional many musicians interested in classical music, including European composers.

Findings of the research are as follows:

According to the findings obtained by the analysis of the data, students in the experimental group determined considerable improvement in terms of achievement in their jazz piano skills were found to be significantly different than the control group. As a result, it has been found that the program based on jazz elements provides positive contributions in classical piano education.

Key words: Jazz Piano, Jazz Piano Skills, Piano Education Based on Jazz Elements, Third Stream, Jazz Styles.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ONAY.....	i
ÖZGEÇMİŞ.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
BÖLÜM I: GİRİŞ.....	1
1.1. PROBLEM.....	2
1.2. AMAÇ.....	4
1.3. ÖNEM.....	5
1.4. SINIRLILIKLAR.....	5
1.5. SAYILTILAR.....	6
1.6. TANIMLAR.....	6
BÖLÜM II: İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	7
2.1. CAZ MÜZİĞİ.....	9
2.1.1. Cazın Kökeni.....	11
2.1.2. Cazın Tanımı.....	12
2.1.3. Cazın Müzik Tarihindeki Yeri.....	13
2.2. CAZ STİLLERİ.....	16
2.2.1. Ragtime Stili.....	17
2.2.2. New Orleans Stili.....	19
2.2.3. Dixieland Stili.....	21
2.2.4. Chicago Stili.....	21
2.2.5. Swing Stili.....	22
2.2.6. Bebop Stili.....	23
2.2.7. Cool, Hard Bop Stili.....	24
2.2.8. Serbest Caz Stili.....	26
2.2.9. Elektronik Caz Stili.....	27

2.2.10. Eklektik Caz Stili.....	28
2.3. CAZ PİYANO.....	30
2.3.1. Ragtime ve Scott Joplin.....	34
2.3.2. Stride Piyano.....	38
2.3.3. Boogie Woogie.....	42
2.4. CAZ MÜZİĞİ İLE AVRUPA MÜZİĞİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİM VE FARKLILIKLAR.....	46
2.4.1. Caz Müziğinden Etkilenen Besteciler.....	53
2.4.2. 20.Yüzyıl Piyano Literatüründe Caz Etkileri.....	55
BÖLÜM III: YÖNTEM.....	67
3.1. ARAŞTIRMA MODELİ	67
3.2. ÇALIŞMA GRUBU.....	68
3.2.1. Çalışma Grubunun Dağılımına İlişkin Bulgular.....	68
3.2.2. Uygulama.....	70
3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI.....	70
3.3.1. Caz Piyano Becerileri Testi.....	70
3.4. VERİLERİN TOPLANMASI VE ÇÖZÜMLENMESİ.....	71
BÖLÜM IV: BULGULAR	73
4.1. Hipotez 1 ile İlgili Bulgular.....	73
4.2. Hipotez 2 ile İlgili Bulgular.....	74
4.3. Hipotez 3 ile İlgili Bulgular.....	74
4.4. Hipotez 4 ile İlgili Bulgular.....	75
BÖLÜM V: SONUÇ VE ÖNERİLER.....	76
5.1. SONUÇLAR.....	76
5.1.1. Hipotez 1 ile İlgili Sonuçlar.....	76
5.1.2. Hipotez 2 ile İlgili Sonuçlar.....	77
5.1.3. Hipotez 3 ile İlgili Sonuçlar.....	77
5.1.4. Hipotez 4 ile İlgili Sonuçlar.....	77
5.2. ÖNERİLER.....	78
KAYNAKÇA.....	80
EKLER.....	84

TABLolar LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 1: Kontrol Grublu Öntest-Sontest Deseni.....	67
Tablo 2: Araştırma Deseni.....	68
Tablo 3: Çalışma Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Demografik Özelliklerine Göre Dağılımları.....	69
Tablo 4: Caz Piyano Becerileri Testi İç Tutarlık Analizi Sonuçları.....	71
Tablo 5: DeneY ve Kontrol Gruplarının Caz Piyano Becerileri Testinden Almış Oldukları Puanların Tanımlayıcı Değerleri.....	73
Tablo 6: DeneY ve Kontrol Gruplarında Bulunan Öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest Puanları Arasında Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları.....	73
Tablo 7: Kontrol Grubunda Bulunan Öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest-Sontest Puanları Arasında Yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi Sonuçları.....	74
Tablo 8: DeneY Grubunda Bulunan Öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest-Sontest Puanları Arasında Yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi Sonuçları.....	74
Tablo 9: DeneY ve Kontrol Gruplarında Bulunan Öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Sontest Puanları Arasında Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları....	75

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1: Eşit olarak yazılan sekizlik notalardaki ritmik yapıyı değiştirme.....	20
Şekil 2: Maple Leaf Rag'ın ilk ölçülerindeki senkop örnekleri.....	31
Şekil 3: Onlu aralıkta örnekler: Teddy Wilson'ın <i>Blue Moon</i> düzenlemesi.....	35
Şekil 4: Stride Piyano stilinde sol el için egzersiz örneği.....	36
Şekil 5: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği.....	39
Şekil 6: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği.....	39
Şekil 7: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği	39
Şekil 8: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür	39
Şekil 9: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği.....	39
Şekil 10: Boogie Woogie Piyano stilinde sağ el için tipik figürler listesi.....	40
Şekil 11: Boogie Woogie stilinde yazılmış Bach'ın bir teması.....	42

BÖLÜM I: GİRİŞ

Müzik eğitiminde uluslararası standartlara yaklaşım olarak temel teori ilkelerini anlamak, performans gerekliliklerini bilmek, müziği okumak, çeşitlilikleri gözeterek ve anlayarak dinlemek, farklı stillerdeki müzikleri tanımak ve çalmak büyük önem teşkil etmektedir.

Caz müziği evrim sürecini kısa bir sürede tamamlayıp kendine özgü bir karakter taşıyan, görsel ve işitsel anlamda diğer müzik stillerinden bu anlamda sıyrılan bir kimlik kazanmıştır.

Müzik eğitimi alanında eleştirel pedagojinin tartışmaya açılması özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde son yirmi yılda yoğunluk kazanmıştır. Amerikan müzik eğitimi düşünürlerinin bir kısmı Amerikan toplumunun çok kültürlü ve çok etnisiteli yapısının okul sistemi içerisinde öğretilen müzikal materyallere ne kadar yansıdığını sorgulamıştır. Örneğin, Amerikan müzik eğitim sisteminde kullanılan ve sistematik olarak öğretilen müzikal kaynakların büyük bir kısmı “ciddi,” “değerli” ve “sanat” müziği olarak tanımlanan ve Batı toplumlarının müzikal ve kültürel birikimini yansıtan materyallerdir. Bunun tartışmaya açılması Amerikan toplumu içerisinde yaşayan çeşitli müzikal geleneklerin ve stillerin (örneğin caz, blues, popüler, rap, hip-hop, Latin müzikleri gibi) aslında var olduğunu ama Batı Avrupa klasik müziği geleneğinin eğitim sisteminde kıstas alınmasının bu çeşitliliğin okul müziğine yansımaya engel olduğunu vurgulamışlardır. Bu sebeple müzik eğitiminde ilerlemeci ve daha yaratıcı eğitim anlayışının yaygınlaşması, çok kültürlü müzik eğitiminin formüle edilmesine önayak olmuştur (Boon, 2009).

Frith’e göre (2007) “Caz popüler müzik midir?” adlı makalesinde müzik tarihi ve kültürünün içinde cazın en önemli müzik formu olduğu belirtilmiştir. Fakat akademik popüler müzik çalışmaları ve caz çalışmalarının kesinlikle ayrı yaklaşım ve akademik sorumlu organizasyonlar içerdiği anlatılmıştır. Popüler müzik tarihinin akademik alanında, şu andaki cazın durumu, caz müzisyenlerin ve eleştirmenlerin popüler müziklere karşı bakış açısına bağlı bir durum tespiti yapılmıştır. Sonuç olarak eğer akademik caz çalışanlar popüler müzik çalışmalarıyla ilgilenmiyorsa, o zaman bunu popüler müzik yapan kişilerin cazı üstlenmesi gerektiği görüşü vurgulanmıştır.

Müzik öğretmeni olacak bireyler, mesleki müzik eğitimi kapsamında genel müzik bilgi, beceri ve beğenileri geliştirmek için, çalgı çalma, şarkı söyleme, müziksel işitme-okuma-yazma gibi alanlarda yetişmektedir. Bununla birlikte öğretmenler, mesleki eğitim kapsamına giren okul müzikleri, geleneksel müzikler, popüler müzikler ve uluslararası müziklerden oluşan türlere ilişkin genel fikir sahibi de olmaktadır (Çevik, 1999: 216–222).

Öğrencinin bireysel özellikleri, öğrenme durumları, ilgisi ve beğenisine göre eğitimci piyano eğitimi sürecini planlamaktadır. Bu süreç içerisinde eğitimci, öğrencinin ilgi ve beğenisini de dikkate almalı, çalıştırılacak materyallerin seçiminde öğrencinin çalışması ve ilerlemesine yardımcı olmalıdır. Öğrencinin çalgısını iyi çalabilmesi için gerekli olan etüt çalışmalarının ve dönemlere göre eser çalışmalarının yanı sıra ilgi duyabileceği pop müzik ya da şarkıları öğrenmesi konusunda esnek bir tavır gösterebilir (Ercan, 1999: 143–145).

Türkiye’de piyano eğitimi veren kurumlarda, geleneksel piyano eğitiminde kullanılan repertuarın sınırlı oluşu, karşılaşılabilecek sorunları aşmada dezavantaj olabilmektedir. “Kendisini günün gereklerine göre gözden geçiren, sorgulayan, yenileyip değiştiren ve daha çok işlevsellik kazandırma kaygısı taşıyan hedefler, ilkeler, yöntem ve yaklaşımlar belirleme gereksinimi vardır” (Kıvrak, 2003). Kendine özgü müzikal terimler ve notasyon sistemleri kullanan caz müziğinin içindeki teknik olgular ve ifade tarzı, klasik piyano eğitiminde yer aldığı takdirde, öğrencilerde kazandırılması beklenen hedef davranışlara ulaşmada farklı bir yaklaşım gözlenebilir.

1.1. Problem

Ülkemizde piyano eğitimi veren kurumlarda, teknik gelişmeyi sağlayacak etütler ve müzikaliteyi geliştiren literatür kullanılmaktadır. Bu literatür, başlangıç seviyesinde konsonans armoni ile yapılan şarkı formundaki küçük parçaların yanında kontrpuan tekniği ile yazılmış eserleri (barok dönem), klasik formda yazılmış tonal eserleri, homofonik usluhta yazılmış eserleri, atonal armoni ile yazılmış çağdaş parçaları ve makamsal eserleri kapsar.

Ülkemizde geleneksel piyano eğitimi’nde karşılaşılan temel teknik güçlükler ve icra sorunlarının aşılmasında gerek piyano eğitimcileri tarafından uygulanan, gerekse araştırmacılar tarafından geliştirilen yöntemler kullanılmaktadır. Piyano eğitiminde postür,

ritmik problemler, tuşe, gerginliğin giderilmesi, müzikalite ve iki elin koordinasyonu gibi piyano performansını etkileyen psikomotor becerileri kazandırmada kullanılan geleneksel piyano öğretisi, öğrenciye farklı yaklaşımlar yerine, kalıplaşmış öğretim modelleri sunmaktadır. Buna karşılık, yurtdışında piyano eğitimi veren kurumlarda klasik piyano repertuarının yanı sıra kullanılan caz müziğine dayalı repertuar, farklı teknikler ve müzikal ifade öğeleri içermektedir. Caz müziğinin önemli bir diğer özelliği ritim olanaklarının çok çeşitli oluşu ve özellikle yetişkin genç müzisyenlere hitap eden ritmik öğeleri içinde barındırmasıdır.

Okul şarkılarına, marşlara ya da güncel müzik türlerine yer verecek ve çalgısıyla eşlik edecek müzik öğretmenlerinin asgari düzeyde bir şarkıyı I (tonik), IV (subdominant), V (dominant), hatta I (tonik), V (dominant) gibi temel akorları yerleştirebilmesi ve gerektiğinde figürlendirmesi, bilgi ve beceri düzeylerine göre şarkıya yan dereceleri ve ara dominantları kullanarak eşlik etmeleri mümkündür. Akor yapılarını ve kuruluşlarını kavramış bir müzik öğretmeni, bu bilgisini çalgı becerisiyle birleştirebildiğinde ise öğrencilerinin söylediği şarkılara kolaylıkla doğaçlama eşlik yapabilecektir (Babacan, 2009:5-6).

Ercan'a (2003) göre öğrencinin program dışı da olsa sevdiği parçalara izin verilmeli, müzikal yorumu öğrenmesine katkıda bulunması açısından öğrenci farklı stillerde müzik dinlemeye teşvik edilmelidir.

Piyano eğitimi alan öğrencilerin müzikal gelişim sürecinde, işitsel müzik dağarcığı ve çalışılan repertuar çeşitliliğinin önemi büyüktür. Çünkü bu dağarcık sayesinde birey duyduğu müzikal sesleri anlamlandırarak; bu dağarcığın niteliği ve genişliği bireyin gelecekte yapacağı müziğin biçim ve kalitesinde önemli rol oynayacaktır. Bu dağarcık, öğrencilerin icra ettikleri farklı türdeki müziklerin bağlamında, tonal veya modal yapı, tekrarlanan ritmik melodik motif, cümle vb. müzikal ifade araçlarını içerir. Caz piyano eğitimiyle, ulaşılması beklenen, entonasyon, ritmik egzersizler, müzikal bellek, deşifre, eşikleme ve piyanodan kaliteli ton elde edebilme gibi hedef davranışların öğrencinin müzikal gelişimi üzerinde olumlu gelişme sağlayacağı düşünülmektedir. Türkiye' de özellikle klasik piyano eğitimi almış öğrenciler için caz piyano müziği oldukça rağbet gören ve tercih edilen bir stildir.

Bulut'a (2004) göre ise müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano eğitiminin içeriğinde kurumlardaki okul şarkılarına eşlik yapabilme becerisini geliştirmeye yönelik çalışmalar daha çok yer almalıdır.

Caz müziği, Geleneksel Avrupa müziğinin yanında popüler müzik olarak adlandırılrsa da günümüzde birçok üniversite, konservatuar hatta liselerde ciddi bir eğitim programı haline gelmiştir.

“Indiana University Jacobs School of Music”, “Northwestern University School of Music”, “The Juilliard School”, “Berkle College of Music”, “Royal School of Music” gibi dünyada piyano eğitimi alanında tanınmış okulların bünyesinde Caz Studies bölümlerinde , caz piyano repertuarı, caz piyano pedagojisi, caz improvizasyon vb. dersler okutulmaktadır.

Caz müziğinin beraberinde getirdiği, ezgisel zenginlik, tını farklılıkları, güncel popüler müziği beslemesi, öğrencilerin enerji ve çalışma seviyesini yükselttiği düşünülmektedir. Amatör ve profesyonel olarak caz müziğiyle ilgilenen öğrencilerin sosyal yaşantısında, gerek caz müziği repertuarını kullanılması, gerekse diğer çalgılarla müzik yaparken caz müziği öğelerini kullanma durumunun öğrenme sürecinde farklı stillere olan ilgiyi olumlu yönde artıracığı düşünülmektedir.

Caz piyano müziği eserlerinin, Türkiye’de piyano eğitimi veren kurumlarda alternatif bir yaklaşım olarak kullanılabilirliğinin, piyano performansını birinci derecede etkileyen ve öğrencilerin müzikal gelişimine etkisinin saptanması bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Bu araştırma “Caz piyano müziğinin piyano eğitiminde kullanılabilirliğinin” saptanması amacıyla yapılmıştır. Araştırmacı tarafından hazırlanan “Caz Piyano Becerileri Testi” (*Bkz.* Ek-1), ile caz müziğinin kendine özgü karakteristik, notasyon ve yazı şekillerinin kullanımı, caz müziğinde kullanılan akorların blok armonizasyonu, caz müziğinde kullanılan ritmik varyantlar, deşifre, piyano eşlik düzenleme alt boyutları ile karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki hipotezler test edilmiştir:

1. Deney grubu ve kontrol grubu “Caz Piyano Becerileri Testi” öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık yoktur.
2. Kontrol grubu “Caz Piyano Becerileri Testi” öntest puanları ile sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık yoktur.
3. Deney grubu “Caz Piyano Becerileri Testi” öntest puanları ile sontest puanları arasında sontest lehine anlamlı bir farklılık vardır.
4. Deney ve kontrol gruplarının “Caz Piyano Becerileri Testi” sontest puanları arasında Deney grubu lehine anlamlı bir farklılık vardır.

1.3. Önem

Araştırma, piyano eğitimi alanında alternatif bir piyano eğitimi repertuarı sunmasıyla beraber, bu araştırma ile caz öğelerine dayalı piyano eğitiminin; farklı akor yapılarını okuma ve çalma, blok armonizasyonu kurgulama, poliritmik yapıları uygulama, senkop çeşitlerini anlama, zamanla kurulan ilişkiyi kavrama, deşifre ve okul şarkılarına eşlik edebilme becerilerinin geliştirilmesi bakımından önem taşımaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

- a) Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2010-2011 eğitim-öğretim yılı güz döneminde piyano eğitimi alan 3.ve 4.sınıf öğrencileriyle,
- b) Caz piyano uygulamaları için kullanılan egzersiz ve alıştırmalar eğitim müziğinde kullanılan metotlarla,
- c) Caz piyano uygulamalarında kullanılacak olan eserlerin, belirli bir teknik ve müzikal standarda sahip olmasıyla,
- d) Piyano Eğitiminde kullanılabileceği düşünülen caz stilleri olarak Boogie woogie, Ragtime ve Stride Piyano ile,

e) Piyano Eğitiminde kullanılabilirler eserlerin, doğaçlama içermeyen piyano ve transkripsiyonları düzenlemeleriyle sınırlıdır.

1.5. Sayıtlar

a) Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde en az 2 yıl piyano eğitimi alan öğrencilerin belli teknik seviyeye ulaştıkları,

b) Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde en az 2 yıl piyano eğitimi alan öğrencilerin belli müzikal seviyeye ulaştıkları varsayılmıştır.

1.6. Tanımlar

Blue notes: Mavi Notalar. Diyatonik dizinin doğal nota ile bemol arasında kalan ses kaydırmalarına elverişli olan üçüncü, beşinci ve yedinci notaları.

Off beat: Zayıf vuruş, ilk vuruştan sonraki vuruş.

Minstrel: 19.yüzyılda Amerika'da, beyazların yüzlerini siyaha boyayarak siyahları ve folklorlarını taklit ettikleri bir eğlence topluluğuna verilen ad.

Spiritual: Dinsel Şarkı. Amerika'da siyahların ve beyazların söylediği İngilizce ilahiler.

Sound: Ses, seda, elastik bir malzemenin düzenli titreşimi ile oluşan ses.

Cake-walk: Güney Amerika Birleşik Devletlerinde gelişen bir dans türü.

Riff: Cazda kısa tema.

Almaşma: Bu kelime geniş anlamında, ses biriminin uğradığı bütün değişimleri ifade eder.

BÖLÜM II: İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Elisabeth Barrath ve Hillary Moore'un (2005) "Grup değerlendirme araştırması: Konservatuarda caz" adlı araştırmalarında, Londra'daki Trinity lisesinde caz değerlendirmesi için araştırılan nota ve metodların sonucu verilmektedir ve grup değerlendirme olasılığı üzerinde odaklanılmıştır. Konservatuardaki cazın rolünü sorgulayıp, aynı zamanda cazın lisans eğitiminde gelişime olan katkısı araştırılmıştır. Bu proje aynı zamanda araştırmanın hemen akabinde eğitim politikasında önemli bir etki yaratmıştır.

Türkiye'de 2001 yılından beri caz müziği ile ilgili bilimsel araştırmalar yapılmaya başlanmıştır: "*Kurumsal-uygulamalı caz eğitimi programları paralelinde doğaçlama ve yaratıcı eşikleme bilgisini hedef alan yöntemlerin incelenmesi*" (Salman, 2001) adlı yüksek lisans tezinde, "Caz Kuramları" adı altında, caz müziğinin temelini oluşturan özgün bir armoni kavramının çoksesliliğe etkisi; bu kapsayıcı armoni anlayışıyla seslendirici-yorumcunun çokseslendirmede kişisel yaratıcılık sınırlarını keşfetmesi ve bu sınırları genişletip giderek ortadan kaldırması adına, hedeflenen doğaçlama ve yaratıcı eşikleme bilgisinin akademik düzeyde benimsenmesi-geliştirilmesi bağlamında, çözümsel saptamalarda bulunulmuştur.

"İlköğretim okullarının 2. kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların caz müziği armonisi ve ritmik yapıları kullanılarak piyano için eşliklenmesinde izlenilecek yöntem ve teknikler" (Akıncı, 2001) yüksek lisans tezinde, ilköğretim okullarının 2. kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların caz müziği armonisi kullanılarak piyano için eşliklenmesinde izlenilecek yöntem ve teknikler araştırılmıştır. Müzik Öğretmeni yetiştiren kurumlarda caz müziği eğitimine de yer verilmesi üzerinde durulmuş ve gerekli önerilerde bulunulmuştur.

M. Devrim Babacan'ın (2001) "*Caz Müziği ve Piyano eğitimi üzerine bir araştırma*" yüksek lisans tezinde, caz müziğinin ortaya çıkışı ve gelişimiyle kendine özgü türleri anlatılmış, caz müziğinin melodi ve ritim yapısı incelenmiş, armonik yapısı örneklerle tanıtılmıştır. Araştırmada caz müziğinin Türkiye'deki gelişimi ayrı olarak incelenirken, bu müziğin eğitimi ve bu konudaki eksiklikleri değerlendirilmiştir. Caz müziği ve piyano eğitimi üzerine yapılan

bu tezde, Mzik Eğitimi Fakültelerinde caz müziği ve popüler müzik eğitiminin faydalı olacağı sonucuna ulaşılmaktadır.

Damla Bulut'un 1924 – 2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik ğretmeni Yetiştirme Sempozyumunda (2004), "Müzik ğretmeni yetiştiren kurumlarda alınan piyano eğitiminin müzik ğretmenliğinde kullanılabilirliği" bildirisinde, müzik ğretmenlerinin, müzik ğretmeni yetiştiren kurumda almış oldukları piyano eğitiminin içeriğini müzik derslerinde kısmen kullanıldığı, müzik ğretmenliği açısından, beklenen ölçüde amacına ulaşmadığı, piyano eğitiminin içeriğinin ders dışı faaliyetlerde (konser, tören v.b) kısmen kullanıldığı, müzik ğretmeni adaylarına uygulanan ğretim yöntemlerinin, piyanoyu müzik derslerinde kullanmalarını kısmen desteklediği ve müzik ğretmenlerinin, müzik derslerinde zevk eğitimi amacıyla piyanoyu beklenen ölçüde kullanmadıkları sonucuna varmıştır.

Ercan Keseroğlu'nun (2005), "*Caz müziğinin Gelişim süreci ve Etnik Mziklerle Etkileşimi*" yüksek lisans tezinde 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" zerindeki etkilerini ve bu müziklerin bugünün cazına yaptığı katkıları sergilemekle birlikte, karşılıklı etkileşimleri ortaya konmuştur. 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 araştırılmıştır.

şenay Lambaoğlu'nun (2006) "*Küresel müzik endüstrisinin "yerel müzikleri" caz müziği ile ilişkilendirme süreçleri*" yüksek lisans tezinde, küresel müzik endüstrisinin dünyaya sesini her geçen gün daha fazla duyurmaya çalışan 'yerel müzik'leri caz müziği çatısı altında toplayarak izledikleri kültürel politikalarla tüketim odaklı bir değere dönüştürme yöntemleri araştırılmıştır.

Levent Donat Berköz'n (2006) "*Piyano ve Caz*" adlı yüksek lisans tezinde 20. yüzyılda özellikle Debussy, Ravel, Stravinski, Prokofiev, Barber ve Usmanbaş gibi caz müziği öğelerine yer veren belli başlı bestecileri ve 20.yüzyıl klasik batı müziği ve caz müziğinin karşılıklı etkileşimini araştırmıştır.

Arzum Yanıkoğlu'nun (2007) "Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretilme Koşullarının Güncel Görünümü" adlı yüksek lisans tezinde belirli dönemlere ait parçaları müzikal form, armonik ve melodik yaklaşım açılarından karşılaştırma yoluyla analiz edip, çalışmanın sonucunda caz müziğinin artık popüler bir müzik değil, sanat müziği olarak değerlendirilebilecek konuma geldiğini belirtmiştir.

M. Devrim Babacan'ın (2009) "*Müzik Eğitimi Anabilim dallarında piyanoda eşlik dersi sürecinde caz armonisinin kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi*" adlı doktora tezinde, caz müziği armonisinin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarındaki eşlik dersi sürecinde kullanılabilme durumu ve sağlayacağı katkılar araştırılmıştır. Araştırmada eşlik dersi sürecinde caz armonisi kullanılan deney grubu öğrencilerinin eşliklemeye yönelik ön-test son-test performans düzeyleri arasında doğru sesle, doğru tartımla çalabilme, uygun akor yerleştirebilme, doğru figürlendirebilme, eşgüdümlü çalabilme davranışlarında ve toplam değerlendirmede anlamlı düzeyde fark bulunmuştur.

2.1. CAZ MÜZİĞİ

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Amerika'nın güney illerinde, Afrika'dan gelen zencilerin kendi müziklerini Avrupa müziğinden öğrendikleriyle birleştirmeleri sonucunda ortaya çıkan caz müziği, Avrupa müziğinin yüzyıllar süren evrimini yarım yüzyıl gibi bir süre içinde, benzer evrelerden geçerek izlemiş ve kendine özgü, kendi kendine yeten bir sanat müziği olma kimliğini kazanmıştır. Hem Avrupa bestecilerini etkilemesi, hem de ilkel bir halk müziğinin sanat müziği haline gelmesi gibi önceliği olmayan ve dünyanın başka hiçbir yerinde, hiçbir çağda rastlanmamış bir olayı simgelemesi bakımından caz müziği inceleme alanına girmektedir (Mimaroğlu, 1999:132).

Caz müziği tarihinin ilk evresi olan ve on dokuzuncu yüzyıl sonundan 1917 yılına kadar geçen süre içinde, New Orleans'ın eğlence bölgesi Storyville'de gelişti. New Orleans cazının çalınmasını, hem melodi, hem armoni yönünden düzenlenişini kesinliğe ulaştıran ilk müzikseverlerden birinin trompetçi Buddy Bolden olduğu bilinir. 1917 yılında Washington'dan gelen bir buyrukla Storyville kapatıldığında işsiz kalan çalgıcılar kuzeye göç etmeye başladılar. Böylece caz önce Amerika'ya, sonra da dünyaya yayılmanın yolunu tuttu.

Cazın dünyaya yayılmasıyla birlikte ‘‘Caz ağı’’ adıyla anılan bir ağ da başlamış oldu. 1920 yılları, çalışmaları caza yaklaştırılmaya çalışılmış sanatçıların çağıdır. Edebiyatta T.S. Eliot, John Dos Passos, Sinclair Lewis, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Avrupa müziğinde Stravinski ve Fransız Altıları, resimde Picabia ve İtalyan ‘‘futurist’’leri hep, cazla beslendiği, cazdan esinlendiği öne sürülen davranışların simgesi olarak gösterilirler (Mimaroğlu, 1999: 135-136).

Caz, Amerikalı zencilerin dindışı müziğidir. Özellikle algı müziğidir ve bu bakımlardan zencilerin din müziği olan ‘‘spiritual’’den ayrılır. Cazda zaman ölçüsü genel kural olarak dört zamanlıdır. Başka ölçüler (5/4, 3/4, vs.) kullanıldığında caz özelliğinin kaybolmaması için bu ölçülerin, dört zamanlı ölçünün ritim ve vurgu gereklerine göre yorumlanması gerekir. Dört zamanlı tempoda birinci ve üçüncü zamanların kuvvetli, ikinci ve dördüncü zamanların zayıf olduğu varsayımı cazda değerini kaybetmiştir. Cazda vurgular, zayıf zaman denen ikinci ve dördüncü zamanlara vurulur. Zayıf zaman vurgulamasına icracının verdiği yumuşaklık, esneklik, sözlük anlamı bakımından ‘‘sallanış, hareket, esneklik ve canlılık’’ gibi anlamlara gelen ‘‘swing’’ kelimesiyle anlatılır.

Notanın cazdaki önemi, Avrupa’nın alışılmış müziğinde olduğu kadar büyük değildir. Çünkü cazcılar çoğunlukla, verilen temler üstüne, doğaçtan çalarlar. Bu bakımdan caz, doğaçtan çalma (improvisation) sanatını müziğe yeniden kazandırmıştır. Müziği, önceden hazırlanmaksızın aynı zamanda hem bestelemek, hem de seslendirmek sanatı, müzik sanatının ana ilkelerindedir. On yedinci yüzyıl çalgı müziğinde de, özellikle klavsen algıcılığında, doğaçtan alış müzik yaratıcılığının başlıca yolu olmuş çıkmıştı. Mozart ağında ise doğaçtan çalışa artık yalnız kadanslarda erkinlik verilmeye başlandı. Gene de barok dönemde Bach’ın, Haendel’in, klasik dönemde Mozart’ın, Clementi’nin, Beethoven’in, romantik dönemde de Mendelssohn’un, Liszt’in, Franck’ın doğaçtan alış ustaları oldukları bilinir (Mimaroğlu, 1999:133).

Cazda algııların doğaçtan çalışı, yakın yıllardaki deneysel çabalar dışında, seçilen temin ölçü sayısı ve akor dizileriyle sınırlanmıştır. Fakat caz yalnız doğaçtan çalışa dayanmaz; yazılı müziğe de yer verir.

Armoni bakımından caz müziğe yeni bir şey getirmemiş, Avrupa’nın geleneksel armoni kurallarından yararlanmıştır. Melodi bakımından, Avrupa’nın majör ve minör modlarına

başvurulmakla birlikte, bu gamların yedinci ve üçüncü derecelerinin yarım ton pesleştirilmesiyle “*blues*” gamı ortaya çıkmıştır. Son yıllarda bir yandan majör ve minör dışındaki makamlara, öte yandan on iki nota dizisinin olanaklarına da başvurduğu olmuştur (Mimaroglu, 1999:134).

2.1.1. Cazın Kökeni

Profesör Marshall Stearns’ın “Story of Jazz” kitabında caz tabirinin nereden geldiğine dair belli başlı üç teorinin ortaya sürüldüğü belirtilir.

Bu teorilerden ilki Princeton Üniversitesi profesörlerinden Harold Bender’in olup sekiz senelik bir çalışma neticesi caz kelimesinin Batı Afrika sahilinden Amerika’ya götürülen yerlilerle beraber geldiğini ve “hızlandırmak”, “heyecanlandırmak” manasında kullanıldığını söylemektedir.

Glasgow Üniversitesi profesörlerinden Henry George Farmer tarafından ileri sürülen ikinci teoride ise bu kelimenin Arabistan’dan Sudan yoluyla Afrika’ya geçtiği ve aslının *cazib*, *cezbe* gibi Arapça kelimelerden geldiği, Afrika’da Arapçaya çok yakın bir lisan kullanan Hausa yerlilerinin uzaktan gelen davul sesleri için *jaiza* tabirini kullandıkları belirtilmektedir. Hatta bu teoriyi takip edenlerin bir kısmı caz tabirinin Arapça *haz* kelimesinden geldiğini dahi söylemektedirler.

Yazar Irving Scherke tarafından ileri sürülen üçüncü teoride ise caz tabirinin Fransızca *jaser* kelimesinden geldiği ve konuşmak, gevezelik etmek manasına gelen bu tabirin bu müziğe aktarıldığı belirtilmektedir (Sermet, 1999:9).

Amerikan İç Savaşından (1851-65) sonra nispeten özgürlük verilen zenciler, daha evvelden herhangi bir şekilde yetiştirilmemiş olduklarından uzun müddet bocalamışlardı. Aşağı yukarı 30-40 yıl kadar hamallık, kapıcılık, boksörlük gibi beden kabiliyetine ihtiyaç gösteren işlerde çalışmışlardı. Diğer bir kısmı ise gezginci sokak satıcılığı yapmış ve mallarını şarkı ile satarak müzik hasretlerini de dindirmeye çalışmıştı. Bu sokak şarkıcılarının zamanımıza kadar gelen örneklerinde, pesleştirilmiş, “*blue note*” dediğimiz notalar bolca mevcuttur. Tarlalarda çalışan zencilerinde “*field holler*” denilen yanık tarla şarkılarında yine aynı pesleştirilmiş notalar vardı. Taş kırma gibi ağır işlerde çalışan zencilerinde “*work song*” denilen şikayet şarkılarında yine bu bahsettiğimiz pesleştirilmiş notalar mevcuttu.

Diğer taraftan zencilerin sert misyoner baskısı altında topluca kiliselere sevkedildikleri ve isteseler de istemeseler de Hristiyan yapıldıkları malumdur. Ama zaten zenciler bu kilise işine fazla bir direnme de göstermemişlerdi, çünkü çektikleri bunca cefaya karşı kilise onlara bir kurtuluş ve güven yeri gibi görünmüştü. Üstelik kilise ilahilerinin basit armoni yapısı zenciler uygun geldiği gibi, kiliselerde istedikleri şarkıları söylemek hatta dans etmek fırsatını da bulmuşlardı. Bu bakımdan çoğu koyu dindar olmuş ve ilahilerin armoni yapısı da *blues* dediğimiz caz formunun temelini teşkil etmişti.

Zencileri kiliseden sonra ikinci cezbeden husus marş çalan bandolar olmuştu. Bu bakımdan cazın 2/4 ve 4/4'lük ritim anlayışının bu bandolardan geliştiği ilk akla gelen husustur. Bu arada Amerika İç Savaşından arta kalan ve ıskartaya çıkarılan birçok bando enstrümanı da hemen hemen yok pahasına satılıyor ve elden çıkarılıyordu. Zenciler için bu büyük bir fırsat olmuş ve daha evvelce kendi el yapmaları telli sazlarla ve banjolarla çalan zenciler bu bakır sazlarla çalışmaya başlamışlardı. Bu bakımdandır ki caza ilk giren aletler bu gibi bandolarda bulunan trompet, trombon ve klarnet olmuştu. Her bando da bulunmayan saksafon ve bandolarda tabii ki hiç bulunmayan piyano ise caza sonradan girmişti.

Zencileri cezbeden üçüncü bir tarz da 19.yüzyıl sonu, yirminci yüzyılın başlarında “*Gay Nineties*” devrine ait şarkılar, danslar ve vodvil tutumudur. Bu dans havaları ve esprili vodviller zencilere çok hoş geldiği gibi, genellikle bu devirdeki ağır şarkıların temelini teşkil eden 16 mezürlük Anglosakson baladları da yanık tutumu ile zencilerin hissiyatını okşamıştı. Nitekim buradan da cazda ki 32 mezürlük şarkı kalıbı gelişmişti. Bu devirde kullanılan ve Fransız *Quadrille*’lerine dayanan *Cakewalk* gibi danslarda *Ragtime*’ın temelini teşkil etmişti. Ayrıca bu devirdeki *Square Dance* ve *Round Dance* gibi genellikle Anglosakson folkloruna dayanan dansların da zencilere tesir ettiği ve kendi kompleks ritimleriyle bunları karıştırıp caz ritmini geliştirdikleri düşünülebilir (Sermet, 1999:11-12).

2.1.2. Cazın Tanımı

Cazın tarifine gelince, buna bilindiği üzere genel olarak Batı Afrika’dan ve bilhassa Belçika Kongo’sundan Amerika’ya esir olarak götürülen zencilerin zamanla kendi ritim anlayışlarıyla Avrupa armoni ve melodilerininin karışımından ortaya çıkardıkları bir müzik kolu denmektedir (Sermet, 1999:10).

Caz, ABD’de siyahların Avrupa Müziğiyle karşılaşması sonucunda ortaya çıkmış olan bir sanat müziği türüdür. Cazın çalgılaması, melodisi ve armonisi büyük ölçüde klasik müzik geleneğinden gelir. Ritim, cümleme, sound’ın üretilmesi ve ayrıca blues armonisinin öğeleri ise Afrika müziğinden ve Amerikalı siyahların müzikal anlayışından kaynaklanır (Berendt, 2003:507).

Amerikalı caz eleştirmeni Marshall W. Stearns ise, uzun çalışmalardan 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.

Müzik Tarihçisi Ahmet Say’a göre: Caz genelde çalgı müziğidir. Bestelenmesine, aranje edilip notaya alınmasına karşın, esas olarak doğaçlamaya dayanır. Melodik kaynağını blues dizisinden alır. Armonik özellikleri yedili akorlar ve onun uzantılarıdır. Ritim yalındır. Ölçüler ilke olarak dört zamanlıdır. Ölçülerde kuvvetli zaman, Avrupa’da alışılmış olanın tersine, ikinci ve dördüncü zamanlardadır. 19. Yüzyılın sonlarında Amerika’da doğan caz, bir “Amerikan müziği” değildir; “Amerika’ya rağmen” yaşam bulan, bu ülkedeki zencilerin öncülük ettiği uluslararası bir müziktir (Say, 2001:234).

2.1.3. Cazın Müzik Tarihindeki Yeri

Müzik sanatı tüm tarihi boyunca zengin bir doğaçlama sanatıdır, çalgının toplumsal ve komunal müzik yapma olanaklarını, şarkıyı ve dansı keşfetme zevkidir. Müziğin iki değil, tek bir dünyası var. Bu dünya içinde birbirinden farklı pek çok müzik türü yer alır. Kaliteyi gösteren bir ölçüt olarak konmuş olan “klasik müzik”-“popüler müzik”, “entel müziği”-“avam müziği” ayrımları da herhangi bir anlam taşımaz. Caz, büyük bir “popüler müzik” olmakla kalmaz, büyük bir müziktir de.

“Klasik” müzikle “popüler” müzik arasında bugün karşılaştığımız ayırım, sanatta şu yakınlarda oluşmuş bir gelişmedir. Bach, Handel, Purcell, Mozart, Schubert ve Verdi gibi büyük besteciler opera, konçerto, kantat, senfoni ve oratoryoların yanı sıra, şarkılar ve danslar da yazarlardı. Müzikleri, sokaktaki insanlar tarafından benimsenip söylendiği ya da müzikleriyle dans edildiği zaman sevinç duyarlardı. Schubert’in bir senfonisi, bir şarkısından daha görkemli ve daha hayranlık uyandıran bir başarıdır; buna karşılık bir Schubert şarkısı,

bir bestecinin, dört bölümlü bir senfonisinden, ya da söyleyeceği hiçbir şey olmadığı için şimdi unutulup gitmiş olan üç saatlik bir operasından daha fazla canlılık taşır. Bir müzik yapıtının yalnızca büyüklüğünün ya da amacının soylu oluşunun, değeriyle hiçbir ilgisi yoktur (Spatar, 2009:37).

Bir caz yapıtında iki melodi dizesiyle bunları hem destekleyen hem de bunlara karşıt çalan ritim kalıbının etkileşimini ayırt etmek, dinleyicinin Bach'ın bir füğünün yapısını izlediği sıradaki dikkatini gerektirir.

Günümüzdeki tarih araştırmaları, sanat tarihlerinin temelini oluşturan, yani yazılı müziğin, geçmiş yüzyıllarda halkın fiilen çalıp söylediği ve dinlediği muazzam büyüklükteki müziğin yalnızca çok ufak bir parçasını oluşturduğu gösteriyor. Her çağın yazılı müziği olduğu kadar, “yazılı olmayan” müziği de vardı. Bu yazılmamış müziği, 15. yüzyılın belgesel bir tanımından biliyoruz. Örneğin Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*'ında, 15. yüzyılın skolastik yorumcularından biri olan Fuldalı Adam'dan alıntı yapıyor. Fuldalı Adam, icracıların beste üzerinde gerçekleştirdikleri “onların hadlerine düşmeyen etki”den öfkeyle yakını ve “soytarılarla minstrel'lerin geleceğin bestecileri olup çıkmaları” tehlikesinden dehşetle söz eder.

Sıradan kent halkının çaldığı hoyrat ve gürültülü müziğe yöneltilen bu saldırı ve bu müziğin zamanın eğitim görmüş kilise ve aristokrat müziğinin o ince dokunmuş huzurunun yerini alacağı tehdidi, caza yapılan saldırılara o denli benziyor ki, bu müziğin caza çok benzediğini tahmin edebiliriz. Ayrıca, geçmişin bu müziğinin, yaşayan ve deneyimleyen her besteci üzerinde yaptığı etki aracılığıyla hemen hemen her müzik formu üzerinde etkili olduğu izlenimini de ediniyoruz. Birkaç örnek verilirse, folk şarkılarını dinsel müziklerinde bu denli verimli bir biçimde kullanan Avrupalı dindar besteciler; zamanlarının kaba dokunmuş, çoksesli popüler müziğini bu denli zengin biçimde işlemiş olan İtalyan, Fransız ve İngiliz madrigal bestecileri; yeni yazılan halk ve popüler müzik şarkılarını uyarlayarak Alman Protestanlığının himnolojisini yaratan Martin Luther; bütün öğrencilerine halk müziğine gitmeyi öğütleyen Mozart'ın öğretmeni Padre Martini; folk dansıyla popüler dansı öylesine zengin bir biçimde kullanan Lully, Vivaldi, Haydn, Mozart, Schubert bunlar arasındaydı.

Bu nedenle tarihsel bakımdan caz, en büyük önemi taşıyan müziktir. Fonograf kaydı çağında ortaya çıkışı sayesinde incelenebilen ve tanınabilen “yazılmamış” ilk müzik olma özelliğini

taşıyor. En basit melodi ve ritim kalıplarından, en çeşitlenmiş ve karmaşık formlara, en ince örülmüş melodi dizelerine ve ritim-melodi yapılarına çiçeklenen bir müziğin zengin örneklerini barındıran caz, bizlerin müzik sanatının tüm gelişimine ve tarihine içgörü kazanmasını sağlıyor (Spatar, 2009:43).

Caz, bu denli yaşamsal ve beşeri albenisi, bu denli duygusal içtenliği ve gücü, halkın gereksinimlerine bu denli uygunluğu ile nispeten katıksız biçimiyle de, sulandırılmış biçimiyle de popüler şarkı ve dans müziği olarak kabul edilmiş büyük Amerikan müziğidir. İçinde Afrika'ya kadar izlenebilen öğeler taşır; ama aynı zamanda izi başka birçok eski kültürlere, Avrupa ilahi ezgilerine, Fransız halk şarkılarına, İspanyol şarkı ve danslarına, Avrupa'dan alınarak Amerika'da geliştirilen dağ şarkılarına kadar da sürülebilir. Bir araya gelen bütün bu kökenlerden de öte, bizlere, buraya köle olarak getirilen, emeğiyle Amerikan uygarlığı ve kültürünün böylesine büyük bir bölümünü yaratmış olan zenci halkın duygusal ve toplumsal yaşamını, kederini, öfkesini ve diriliğini anlatan taptaze ve yepyeni bir müzik yaratısıdır (Spatar, 2009:45).

Caz temel olarak özünde çoğunlukla büyük bir yalınlık ve son derece sürükleyici ritmik bir güç taşıyan müziktir. Bunu yanı sıra inceden inceye işlenmiş bir müziktir de. Toplumsal bir özelliği, bireysel düşünce ve duygu ile kaynaştıran, temel vuruşla yinelenen ezgiyi en esnek etkileşim ve çeşitleme ile birleştiren caz, bu bakımdan Afrika müziğinden çok daha fazla, Avrupa halk müziğine ve dans formlarında bestelenen müziğe yakındır. Asıl garip olanı, "20'li yılların" Stravinsky'nin *Sacre du Printemps* ve *Histoire du Soldat* gibi savaşa duyulan nefretle yazılmış ve "ilkel"i kucaklamaya bilinçli bir itilim taşıyan savaş sonrası kültürünün yarattığı kimi müziklerin, vuruşlarıyla Afrika davullarını, cazdan daha fazla andırır olmasıdır (Spatar, 2009:48).

Caz tümüyle "doğaçlama" olmadığı gibi, yalnızca nota okuyamayan müzikçiler tarafından yaratıldığı zaman da en iyi caz olmaz. Doğaçlama süreci cazın merkezini oluşturur ama bu, beste yapan bir bestecinin zihninde birbirini izleyen süreçlerden çok keskin bir farklılık taşımaz; müziği bestelemenin caz tarihinde önemli bir yeri olmuştur. Aynı şekilde, caz müzikçilerinin bugün var olan müzik sanatının tümüyle öğrenmeye ve özümlemeye hakları olduğunu duyumsamaları ileri bir adımdır. Cazın Amerikan müzik yaşamı bakımından taşıdığı önem azımsanamaz. Amerika'ya insan imgeleri ve seste somutlaşan duygular bakımından zengin bir müzik dili; tıpkı geçmişin büyük bestecilerinin kendi zamanlarındaki

halk ve popüler müzikten yararlanmaları gibi ve onlar kadar verimli bir şekilde, bugünkülerin yararlanabilecekleri bir dil kazandırmıştır (Spatar, 2009:49).

2.2. CAZ STİLLERİ

Yüzyılımızın popüler müziğini besleyen caz müziğinin, farklı türleri, biçimleri ve stilleri; öte yandan bu farklılıkların doğduğu dönemler arasında doğrudan ve ayrıntılara inerek kanıtlanabilecek bir bağlantı mevcuttur. Stiller arasındaki bu evrim tutarlılık, mantık, kaçınılmazlık ve bütünlük içinde gerçekleşti. Avrupa konser müziğinde barok veya klasisizm, romantizm veya izlenimcilik neyse, cazın evrimi içinde stiller de aynı şeydir; yani her biri kendi zamanıyla örtüşür. Hiçbir stil diğerinin yerine geçemez. Her stil bir öncekini-ve öncekilerin-hepsini içinde taşır.

Birçok caz müzisyeni çaldığı stille, içinde yaşadığı zaman arasındaki ilişkiyi hissetmiştir. Dixieland'in kaygısız neşesi Birinci Dünya Savaşının hemen öncesine denk düşer. Chicago stilinde 20'li yılların sarsıntısı yaşanır. Swing stili kendinde İkinci Dünya Savaşı öncesindeki güvenlik arayışını ve hayatın toptan standartlaşmasını cisimleştirirken, Marshall Stearns'ın deyişiyle, gerçekte çok insani bir tutum olan Amerikan tarzı *love of bigness*'ı, yani büyük olana düşkünlüğü yansıtır. Bebop'ın içine 40'lı yılların huzursuz sinirliliği işlemiştir. Cool cazda iyi yaşayan, ama öte yandan stoklarda biriken hidrojen bombalarının farkında olan insanların boyun eğmişliği vardır. Hard bop tümüyle bir protestodur; ne var ki, funk ve soul müzik modası eliyle derhal ehlileştirilmiştir. Ancak serbest cazda protesto, siyah insan hakları hareketinin ve öğrenci ayaklanmalarının belirlediği bir dönemin, uzlaşmaz ve genellikle öfke dolu sertliğini yeniden kazanır. 70'li yılların cazında bir kez daha istikrar evresi hakim olur. Caz rock bazı yönleriyle dönemin teknoloji hayranlığıyla örtüşmektedir. Buna karşın 80'li yılların cazında, refah içinde yaşayan, ancak bu sorgulanmayan kesintisiz ilerlemenin nereye götüreceğinin farkında olan insanların kaygılarından çok şey vardır. Burada genel olarak belirtilenler, tek tek müzisyenlerin ve müzisyen gruplarının çok çeşitli icra tarzlarına bakıldığında daha fazla geçerlilik kazandığı görülecektir (Berendt, 2003:21).

Müzik tarihi açısından, bir stilin varlığını ne kadar sürdürdüğü değil, ne zaman doğduğu ve müzikal etkisinin ne zaman doruğa ulaştığı önemlidir. Buna istinaden her on yılın başında yeni bir stil ortaya çıkmıştır.

Bunlar;

1890'lar Ragtime

1900'ler New Orleans

1910'lar Dixieland

1920'ler Chicago

1930'lar Swing

1940'lar Bebop

1950'ler Cool, hard bop

1960'lar Serbest caz

1970'ler Fusion veya Caz rock

1980'ler Postmodern Caz olarak belirtilir.

2.2.1. Ragtime Stili

New Orleans stili caz müziğindeki ilk stil olarak nitelendirildi. Oysa o doğmadan önce ragtime vardı. Ragtime'ın başkenti New Orleans değil, Scott Joplin'in mesken tuttuğu Missouri eyaletindeki Sedalia idi. Joplin önde gelen ragtime bestecisi ve piyanistidir. Rag konusundaki ağırlıklı temel öğeler, besteye dayanması ve piyano ile icra edilmesidir. Bestelendiği için cazın temel bir ögesinden, yani doğaçlamadan yoksundur. Ama bir temposu vardır ve bu nedenle caza dahil sayılması olağan hale gelmiştir. Dünyanın hafızasında sadece klasik ragtime, yani piyano ragtime'ı kaldı. Çünkü klasik ragtime'da, sadece sanatsal açıdan en değerli yönler billurlaşmakla kalmadı, cazı en çok etkileyen özellikler de ortaya çıktı (Berendt, 2003:22).

Ragged time parçalara ayrılmış zaman anlamına gelmekle beraber bir zamanlar revaçta olan *cakewalk* denilen dans vasıtasıyla Fransız *quadrille*'lerine de dayandığı ve belki bu gibi danslar vasıtasıyla basit klasik müzik formlarına kadar uzandığı düşünülmektedir. Ragtime formu genellikle 16 mezür olup bütün hatlarıyla yazılıdır ve bu bakımdan da irticali icraya dayanan caz yerine yazılı müziğe itibar eden klasik müziğe daha yakındır. Bu bakımından da ragtime'daki yaratıcılık cazda olduğu gibi çalışta değil klasik müzikte olduğu gibi yazıstadır.

Karakter itibariyle *multi-thematic* yani çok temalı olan rag'lere göz attığımız zaman genellikle ABACD formunda olduğunu görüyoruz ki buna klasik müzikte de olduğu gibi *rondo* formu da diyebiliriz. Sadece piyano için yazılmış bu müzikte sol el genellikle um-pah şeklinde destekleyici roldedir ve hemen hemen hiç senkop yapmaz. Sonraları bu rag

piyanistlerinin sol el kullanımından *stride* tarzı dediğimiz sol elde mezürün birinci ve üçüncü vuruşlarında tek nota, ikinci ve dördüncü vuruşunda akor çalan caz piyanistleri çıkmıştır. Bu *stride* tarzı piyanistleri bu şekilde çalarak kendi ritim hatlarını sağlamlaştırıyorlardı, çünkü caz ritminde 1940'ların ortalarına kadar kontrbas ve davul hattı pek gelişmemişti. Art Tatum ve Teddy Wilson bu akımın önde gelen isimlerindendir.

Armoni bakımından genellikle I-IV-V bağlantılarından ibaret olan rag'lerde en çok kullanılan armoni gidişatı I-VI-II-V-I'dir. ABACD şeklinde olan rag'lerde (bir kısmı da ABACA'dır ve D kısmında yeni bir tema yerine A kısmının üçüncü bir varyasyonu kullanılmaktadır) modülasyon yapılmak istendiği zaman ya B ya da C kısmında yapılmakta ve bu modülasyon da sub-dominant veya dominant'a olmaktadır (Sermet, 1999:22).

Klasik ragtime geçen yüzyılın piyano müziği tarzında bestelenmiş gibidir. Bazen klasik menüetlerin trio formunda yazılmışa benzerken, bazen de art arda gelen birkaç form biriminden oluşur: Johann Strauss'un valsleri gibi. Ragtime formlarının Afrika kökenli olduğunu unutmamak gerekir: Ragtime Afro-Amerikan müziğin evrimindeki karmaşıklığı gösterir. Farklı formların bir arada kullanılması Afrika müziğinde Avrupa'ya göre daha önemli bir rol oynar. Siyah ragtime müzisyenleri Avrupa müziğinden farklı formları bir arada kullanma geleneğini "ödünç" alırken, aslında ödünç aldıkları kaynak yine kendilerinden başkası değildi.

Piyano açısından da ragtime'daki birçok şey 19. yüzyılın piyano müziğiyle örtüşmektedir. İçinde o zamanlar önemli olan (Chopin'den özellikle Liszt'ten, marş ve polkaya kadar) her şey vardır; ancak, bütün bunlar ritmik bir yorum ve siyahların dinamik icra tarzıyla yoğrulmuştur. Avrupa müziğinin tersine ragtime'da ritim melodiye baskındır.

Scott Joplin, Tom Turpin, James Scott, Joseph Lamb, Louis Chauvin, May Aufderheide, James P. Johnson, Fats Waller ve Eubie Blake önemli ragtime piyanistleri arasında gösterilir.

Şu saptama başka caz formlarından çok ragtime için doğrudur: Ragtime "siyahlar tarafından çalınan beyaz müzik"tir. Joplin'in Avrupa müzik geleneğinin ne denli içinde olduğu sadece rag bestelerinin biçimsel yapısından değil, bir senfoni ve iki opera (ya da "senfoni" ve "opera"dan ne anlıyorsa) bestelemiş olmasından da anlaşılmaktadır (Berendt, 2003:23).

1897’de çıkan ilk rag yazısından sonra ortaya çıkan ragtime devrinin 1920 yılında tamamlandığını ve ondan sonra da bu türde belli başlı beste yapılmadığını görüyoruz.

2.2.2. New Orleans Stili

Gönüllü ve zorunlu göçmenlerden oluşan bölge halkı en çok kendi müziklerini, geldikleri memleketlerin tınılarını canlı tutmayı seviyorlardı. İngiliz halk şarkıları söyleniyor, İspanyol dansları sergileniyor, Fransız halk ve bale müziği çalınıyordu. Askeri bandoların marş müziği eşliğinde yürünüyordu; o zamanlar bütün dünyadaki bandolarda Prusya tarzı örnek alınır. Kiliselerden Pürütenlerin ve Katoliklerin, Baptistlerin ve Metodistlerin ilahileri ve koralleri yükselirdi. Bütün bu tınılara siyahların şarkı tarzında haykırışları (shouts), dansları ve ritimleri karışırdı.

Eskinin New Orleans’ında müziğe duyulan sevgi, yalnızca iki yüz bin civarında olan nüfusun kendini sürekli geliştiren ve kendiliğinden doğaçlama yapan otuz orkestrayı içinde barındırması ile belirtilebilir. Mississippi delta’sında ki kentin tek başına cazın doğduğu kent olduğu görüşü, kuşkusuz bir söylencedir. Ancak New Orleans cazın billurlaştığı nokta oldu. Kırsal kesimdeki siyahların müziği, çalışırken söyledikleri *worksongs*, açık havadaki ayinlerde yankılanan *spirituals*, eski “ilkel” blues şarkıları cazın doğuş formlarında buluştu.

New Orleans’in caz tarihinde özel bir önem kazanmasının muhtemelen dört ayrı nedeni vardı:

Birincisi delta kentindeki Fransız-İspanyol kent kültürü, Viktoryanizm ve Pürütenliğin damgasını vurduğu diğer Amerikan kentlerinin tersine, kültürel alışverişe elverişliydi.

İkincisi, New Orleans’ta yaşayan birbirinden çok farklı iki siyah halk grubunun varlığının yarattığı gerginlikler ve canlılık etkili oluyordu.

Üçüncüsü, siyahlar kentte her zaman Avrupa sanatının ve hafif müziğinin hakim olduğu canlı bir müzikal ortam içindeydi.

Ve dördüncüsü, Storyville’deki (kentin her kategoriden ve sınıftan sayısız “ticarethane”yi barındıran eğlence semti) bütün bu çeşitli unsurlar, önyargıdan uzak ve hiyerarşik ayrımlar gütmeden birbiriyle bütünleşebildi (Berendt, 2003:25).

New Orleans'ta yaşıyan iki siyah halk grubunu “Kreol” ve “Amerikalı” siyahlar temsil eder. “Kreol” siyahlar Fransız sömürgecilik döneminin karma kültüründen geliyordu ve Fransız kültürünü içselleştirmişti. Dilleri İngilizce değil, “Kreolce”ydi; yani bozulmuş bir Fransızca olup, Fransızca adlar kullanıyorlardı. Alphonse Picou, Sidney Bechet, Barney Bigard, Albert Nicholas, Kid Ory bunlara örnek teşkil eder.

Buna karşın “Amerikan” siyahlar daha “Afrikalı”dır. Burada Avrupalılar ve siyahlar arasında, Fransız-İspanyol sömürge bölgelerindeki olağan toplumsal ilişkiler söz konusu değildi. Amerikan siyahlar New Orleans'ın yoksul, mülksüz siyah proletaryasıydı.

Bu iki siyah kültürün arasındaki farklılık müziklerine de yansır: Kreol gruplar daha yetkin ve eğitilidir (nota bilgileri iyidir); Amerikan olanlar ise daha canlı ve içten geldiği gibi çalarlar (müzikleri kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmıştır). Zaman içerisinde her iki geleneğin unsurlarını birleştirmeyi başaran piyanist, besteci ve orkestra şefi olan Jelly Roll Morton gibi değerli müzisyenler çıkmıştır (Berendt, 2003:26).

New Orleans'ta Kreol-Fransız etkisini taşıyan *Mardi Gras* karnavalı ve *funerals* (caz müzisyenlerinin mezarlığa kadar hüznü bir müzikle eşlik ettikten sonra, neşeli bir havayla geri döndükleri cenaze törenleri) bugün Güney Fransa'nın kırsal kesimlerinde hala yapılan bir gelenektir.

New Orleans çalgılama stili çoğunlukla bir kornet (veya trompet), bir trombon ve bir klarnetten üflenen üç melodik çizgiyle karakterize edilir. Önderlik doğal olarak kornetin parlak tınısına aittir; trombon ağır, güçlü sesiyle kornetten belirgin olarak ayrılır. Klarnet ise bu iki çalgıyı çok yönlü bir örgü içinde sarmalar. Bu üç melodi çalgısının karşısında ritim çalgıları yer alır: Kontrbas veya tuba, davul, banço veya gitar, bazen de piyano.

New Orleans stilinin ritmik yapısı Avrupa'nın marş ritmini andırır. Caz müziğine özgü o “dalgalanma” burada henüz yoktur. Vurgular 1. ve 3. zamanlarda belirtilir. Bu döneme ait grupların hem enstürümantal açıdan, hem de toplumsal işlevleri gereği marş ve sirk orkestralarıyla doğrudan bağları vardır. *Hot* çalış tarzı ilk kez New Orleans stilinde görülür. Bu icra tarzı anlatımın son derece *sıcak* oluşuyla karakterize edilir. Sound, cümleme, vibrato, attacca özgünleşir. Müzisyenler enstürümanını “çalmaktan” çok, onunla “konuşarak” duygularını yansıtır (Berendt, 2003:27).

2.2.3. Dixieland Stili

New Orleans'ta caz yapmak yalnızca siyahların bir ayrıcalığı olmamakla beraber başından beri beyaz gruplar da vardı. "Beyaz cazın babası" olarak bilinen "Papa" Jack Laine'in kurduğu gruplar 1891'den beri New Orleans'ta çalmaktaydı. Gruplar New Orleans'ta arabalarla (bunlara *band waggons* adı verilirdi) ya da yürüyerek caddelerden geçerdiler. Bu esnada karşılaşan iki grup arasında *contest* ya da *battle*, yani müzikal yarış yapılırdı. New Orleans'ta beyazların anlatım açısından daha zayıf, buna karşın teknik açıdan daha yetkin olan çalış tarzı oldukça erken belirmiştir. Melodiler daha yumuşak, armoniler daha temizdir; alışıldık tınılar hakimdir. Akıcı tonlar, dışavurumcu vibrato, portamento ve glissando arka planda kalır. Cazın ilk başarılı beyaz orkestraları "Papa" Jack Laine'le başlar ve kuşkusuz caza ilk başarılarını kazandıranlar beyaz orkestralardır. Bunlara örnek olarak *Original Dixieland Jazz Band* ve *New Orleans Rhythm Kings* orkestraları gösterilebilir (Berendt, 2003:28).

2.2.4. Chicago Stili

1920'li yıllarda caz konusundaki en önemli üç şey; New Orleans müziğinin Chicago'da süren parlak dönemi, klasik blues ve Chicago stilidir. New Orleans cazının Chicago'da gelişmesi genel olarak ABD'nin Birinci Dünya Savaşı'na girişiyle ilişkilendirilir. O dönemde savaş limanı olan New Orleans, deniz kuvvetleri komutanı tarafından, Storyville'in hareketli eğlence hayatını "birliklerinin disiplini açısından" sakıncalı bulması nedeniyle bir kararnameyle resmi olarak kapatılmıştır. Storyville'de çalışan piyanistlerin ve yüzlerce müzisyenin birçoğu kenti terk etmek zorunda kaldı. Böylece New Orleanslı müzisyenlerin Chicago'ya büyük göçü başladı.

Cazın ilk stili New Orleans stili adını taşımasına rağmen, gerçek altın devrini bu göç nedeniyle 20'li yılların Chicago'sunda yaşadı. New Orleans cazının meşhur plakları, doğduğu kentte değil burada, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra giderek popüler hale gelen gramafon için kaydedildi (Berendt, 2003:30).

Chicago'da ki en önemli orkestralara örnek olarak King Oliver'in Orkestrası, Louis Armstrong'un Hot Five ve Hot Seven'i, Jelly Roll Mortonun Red Hot Peppers'ı, Johnny Dodds'un New Orleans Wanderers'ını gösterebiliriz.

En parlak dönemini 20'li yıllarda Chicago'da yaşayan blues şarkılarında genellikle daha serbest ritimler çalınır, belli bir vuruşa bağlı kalınmaz ve sonraları çok tutulan on iki ölçülü standart blues kalıbı kullanılmazdı. 20'li yıllarda New Orleanslı büyük caz çalgıcılarının ve meşhur blues şarkıcılarının çevresinde Chicago'nun "Southside"ında (siyahların yaşadığı güney yakası) doğan caz hayatında, büyük kentin kargaşası ve artan ölçüde hissedilen ırk ayrımcılığı müziğe belirgin bir şekilde yansımıştır (Berendt, 2003:31).

Southside'daki caz hayatının etkisiyle *Chicago stili* olarak adlandırılan stil gelişti. Genç beyaz liseliler, üniversite öğrencileri, amatörler, müzisyenler Chicago'da ki New Orleans cazının büyük temsilcilerinden etkilenip, taklit etmeye çalışsa da, başarılı bir sonuç çıkmamıştır. *Chicago stili* olarak ortaya çıkan bu müziğin melodisinde New Orleans stiline birbiriyle kesişen çizgilerinin çok yönlü örgüsü artık yoktur. Aynı anda farklı melodiler çalındığında, bunlar genellikle temiz bir şekilde birbirine koşturularak akar. *Chicago stiline* birey hakimdir. Solo, gitgide daha büyük önem kazanmaya başlar. *Chicago stili* (piyano eksenli ragtime'dan sonra) caz müziğindeki ikinci "soğuk" stildir. Bix Biederbecke bu stilin önde gelen temsilcisidir (Berendt, 2003:32).

2.2.5. Swing Stili

Cazın eski stilleri *two beat jazz* (iki vuruşlu caz) adı altında değerlendirilir. 20'li yılların sonlarında iki ritmik ağırlık noktasından meydana gelen bu özellik zamanla önemini kaybedip, daha az kullanılmaya başlanmıştır. Harlem'de ve özellikle Kansas City'de 1928/29'da yeni bir çalış tarzı ortaya çıktı. Bu tarzın Chicago stiliyle ve New Orleans müzisyenleriyle buluştuğu yerde (bu buluşma caz tarihinin Chicago'dan New York'a uzanan ikinci büyük göçüne denk düşer) *swing* doğdu. *Swing two beat jazz*'ın tersine *four beat jazz* (dört vuruşlu caz) olarak adlandırıldı, çünkü ölçüdeki dört vuruş eşit olarak vurgulanıyordu.

Swing sözcüğü caz müziği açısından anahtar bir sözcüktür. İki ayrı anlamda kullanılır; Birincisi, ritmik öğeyi ifade eder. Caz bu öğeyle, klasik müziğin formdan gelen o gerilimini kazanır. Bu öğe cazın bütün stillerinde, evrelerinde ve çalış tarzlarında mevcuttur. İkincisi swing 30'lu yılların caz stiline adıdır. Bu stille caz (caz rock ve fusion'dan önce) en büyük ticari başarısını kazandı. Benny Goodman "swing kralı" ilan edildi (Berendt, 2003:32).

Uzmanlar Őu konuda hemfikirdirler: 1923'ten önce kaydedilen műzıklere caz deęildir unkű henűz *swing* yapmazlar. Bu baęlamda, ragtime'la özdeűleşmiŐ senkoplu műzikler söz konusudur. Caz műzisyenleri, sistematik biçimde, bilinçli bir tavırla, sadece kendilerinin belirgin özellięi olmayan (geleneksel İrlanda dans műzięinde de bu özellik vardır ve eski enstűmanlarla icra edilen preklasik műzik yorumlarında da bu yöntemeye baŐvurulur). Bu baęlamda, dűzenli sekizlik notalar yan yana geldięinde birincisini uzatmak, ikincisini de kısaltarak çalmak yani eŐitsiz tűmceleme “swing” sűzkonusudur (**Bkz.** Ek-2).



Şekil 1: EŞit olarak yazılan sekizlik notalardaki ritmik yapıyı deęiŐtirme (Swing).

30'lu yılların swing stilini bűyűk orkestraların (*big band*) doęuŐu karakterize eder. Kansas City'de (Count Basie orkestralarında) *riff* adı verilen bir stil geliŐti. Bu stilde caz műzięinin evriminde çok önemli olan call and response űeması (Afrika műzięine dayanan soru-cevap formu) bűyűk caz orkestrasının blűmlerine; trompet, trombon ve saksafon grubuna uyarlandı. Bűyűk orkestraya dayalı caz formlarının geliŐimine beyaz Chicago stilinden gelme műzisyenler “Avrupalı” bir özellik taŐıdılar. Bűyűk orkestral tarz ile solisti esas alan bu dönemin önde gelen temsilcilerine örnek olarak Tenor saksafoncu Coleman Hawkins ve Chu Berry, klarneti Benny Goodman, davulcu Gene Krupa, Cozy Cole ve Sid Catlett, piyanist Teddy Wilson ve Fats Waller, alto saksafoncu Johnny Hodges ve Benny Carter, trompetçi Bunny Berigan, Rex Stewart ve Roy Eldridge'i sayabiliriz (Berendt, 2003:33).

2.2.6. Bebop Stili

1930'lu yılların sonuna doęru swing devasa bir endűstri haline geldi. Bűtűn zamanların en bűyűk műzik endűstrisi olarak anılıyordu. “Swing” sűzcűęű çok satması istenen malların baŐarıyı garanti eden etiketi haline geldi. Genel ticari talebi karŐılamak űzere arz edilen műzik ise binlerce kez tekrarlanan kliŐelere dnűŐerek ruhsuzlaŐtı. Bir stil ya da icra tarzı ticarileŐtięinde, geliŐme tersi bir istikamete doęru yönelir; bu caz műzięinde sık sık karŐılaŐılan bir durumdur. Swing modasının zirveyi tutan műzięine kısmen bilinçli olarak sırt eviren ve yeni bir űey söylemek isteyen bir grup műzisyen iŐte böylece bir araya geldi.

Yeni akımın ilk örnekleri, yine yeni bir on yılın başlangıcında ve Kansas City’de gelişti, sonra başta Harlem’deki müzisyenlerin buluşma noktalarında devam etti. İleri sürülenin tersine yeni bir akım olan Bebop stili farklı yerlerdeki, birbirinden bağımsız çeşitli müzisyenlerin beyinlerinde ve çalgılarında doğdu. Ancak “Minton’s Playhouse” (Minto’nun Konser Evi) adlı yer tıpkı 40 yıl önceki New Orleans gibi, stilin parladığı yer oldu (Berendt, 2003:34).

Yeni stile verilen bebop sözcüğü, trompetçi Dizzy Gillespie’nin açıklamasına göre o zamanlar gözde olan aralık sıçramalarının vokalizasyonunu, yani bemol beşliyi yansıtır. Bemol beşli bebop’un, ya da bir süre sonra yerleşen kısaltılmış ismiyle bop’un en önemli aralığı oldu. İlk zamanlar beşlinin kullanılması yanlış veya hatalı tonlama olarak nitelense de; “geçiş akoru” olarak, ya da 1920’li yıllarda Duke Ellington veya piyanist Willie “The Lion” Smith gibi kişiler tarafından özel armonik efektler yaratma amacıyla kullanılmıştır. On yıl sonra bemol beşli tıpkı blues’u karakterize eden üçlüler ve yedililer gibi kullanılan *blue note* haline gelmiştir. Piyanist Thelonious Monk, davulcu Kenny Clarke, gitarist Charlie Christian, Bebop stiline trompetçi Dizzy Gillespie ve alto saksafoncu Charlie Parker bu yeni akımın öncüleridir.

Cümlelerin çoğu, daha büyük müzikal açılımlara giden şifreleri andırmaktaydı. Doğaçlamalar, her parçanın başında ve sonunda *unison* olarak verilen tema ile belirtilir. Bunu genellikle iki müzisyen, çoğunlukla bir trompetçi ve bir saksafoncu birlikte yapardı.

Cazda klasik modernitenin simgesi haline gelen Bebop stilini, “hızlı koşan”, “sinirli”, “melodik fragmanlar”, “steno kısaltmaları”, “aceleci” gibi sözcüklerle tanımlanabilir (Berendt, 2003:36).

2.2.7. Cool, Hard Bop Stili

1940’lı yılların sonlarına doğru “bebop stiline asabi huzursuzluğunun ve taşkınlığının” yerini giderek olgunluk, huzur ve uyum aldı. Bu tavır kendini ilk kez trompetçi Miles Davis’in çalışmada gösterdi. Daha sonraları bu çalış tarzı diğer müzisyenler (John Lewis’in piyano doğaçlamaları) tarafından da benimsendi. Tadd Dameron’ın 40’lı yılların ikinci yarısında Dizzy Gillespie’nin orkestrası ve çeşitli küçük topluluklar için yazdığı aranjmanlarda da aynı tarz görülebilir. Miles Davis’in 1947’de Charlie Parker’ın beşlisinde çaldığı trompet soloları veya John Lewis’in Dizzy Gillespie’nin 1948 Paris konserindeki *Round About Midnight*

üzerine piyano solosu caz tarihindeki ilk solo cool caz örnekleridir. Dolayısıyla *Cool caz* olarak bilinen stil bu üç müzisyenle, Miles Davis, John Lewis ve Tadd Dameron ile başlar.

Cool tarzı 1950'li yılların ilk yarısında caza egemen olur; stilin doğuş dönemi en beğenilen ve en tipik form olarak kabul görmüştür. Piyanist Lennie Tristano 1951'de New York'da "New School of Music"i (Yeni Müzik Okulu) kurdu. Tristano, müziği ve fikirleriyle cool caza teorik temellerini kazandırdı. Caz anlayışındaki sezgisel yanları da ortaya çıkararak, zeka inceliklerine bağlı bir müzik yaptığı hakkındaki varsayımları ortadan kaldırmıştır. Çizgisel doğaçlamaya ilgi gösteren Tristano okulunun diğer üyeleri alto saksafoncu Lee Konitz, tenor saksofoncu Warne Marsh ve gitarist Billy Bauer'den oluşmaktaydı (Berendt, 2003:38).

Modern caz kısa bir süre sonra, daha az soyut, daha anlaşılır ve daha canlı formlara doğru gelişim gösterdi. 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 uzun düz melodik çizgilerin tercih edilmesinde.

Lennie Tristano'dan sonra ağırlık geçici olarak Batı sahiline kaydı. Miles Davis Capitol Orkestrası'yla doğrudan bağlantılı olarak West Coast (Batı Sahili) caz ortaya çıktı. Özellikle Hollywood stüdyolarının büyük film orkestralarında kendine yer bulan müzisyenler bu tarza yöneldi. Trompetçi Shorty Rogers, davulcu Shelly Manne ve saksafoncu-klarnetçi Jimmy Giuffre West Coast'ın stil yaratan müzisyenleri haline geldi. Yaptıkları müzikte Avrupa akademik müzik geleneğinin pek çok ögesi yer aldı. Cazın doğrudanlığı ve canlılığının geri plana itilmesiyle New York'un cazın gerçek başkenti olduğu uzmanlar tarafından belirtilir. Sonuçta New York modern, ama caz geleneğine bağlı, canlı ve gerçek cazın yapıldığı yerdir. Böylece West Coast cazın karşısına "East Coast" (Doğu Sahili) caz çıkarılmış olur.

1950'li yılların bu caz klasisizminin karşısına, çoğu Detroit ve Philadelphia'dan gelen bir müzisyen kuşağı çıkmıştı. Davulcu Art Blakey veya piyanist Horace Silver yönetimindeki topluluklarda, trompetçi Lee Morgan veya Donald Byrd, tenor saksafoncu Sonny Rollins, Hank Mabley ve John Coltrane gibi müzisyenler tarafından icra edilen bu müzik bebop olarak adlandırıldı. Armonik bilgi ve enstrümantal tekniğin önde olduğu 1950'li yılların en dinamik cazı olarak kabul edilir (Berendt, 2003:39).

Johann Sebastian Bach'ın eski kontrpuantik ve çizgisel müziği, cool caz döneminde piyanist John Lewis'in Modern Caz Dörtlüsünde bu aidiyet ihtiyacını karşılıyordu. 1950'li yılların ilk yarısında artan bu etkiyle birçok müzisyen caz füğleri kaydetmiştir.

2.2.8. Serbest Caz Stili

1960'lı yılların başında caz müziğinde serbest tonalitenin alanından atonaliteye kadar uzanan düzleme adım atıldı. Lennie Tristano'nun 1949'daki *Intuition* adlı eserinde başlayan bu süreç, başta George Russell ve Charles Mingus tarafından hazırlanarak devam ettirildi. Serbest caz çalan genç müzisyenler kuşağı, cazın 50'li yıllardan 60'lı yıllara geçerken o güne kadarki icra tarzı, armonik açılımlar ve metrik simetri bakımından sunabileceği her şeyi tükettiğini düşünüyordu. Cazın klişeler ve belli formüller halinde tıkanmasıyla yeni formlar aranmıştır.

Serbest Cazın özelliklerini belirtmek gerekirse şöyle sıralanabilir:

1. Önceleri “atonal” olarak değerlendirilen geniş alana girilerek bir çığır açıldı.
2. Ölçü, düzenli vuruş ve simetrinin ortadan kalkışıyla karakterize edilen yeni bir ritmik anlayış ortaya çıktı.
3. Kendini birdenbire Hindistan'dan Afrika'ya, Japonya'dan Arabistan'a açan caz, *dünya müziğini* içine almaya başladı.
4. Yoğunluğa vurgu yapıldı. Caz, müzikal formlarının yoğunluğu açısından Batı dünyasındaki diğer müzikal formların her zaman üzerinde bir müzik olagelmıştır. Ama caz tarihinde o zamana dek yoğunluğa hiçbir zaman serbest cazdaki gibi esrik, tutkulu (hatta bazı müzisyenlerde dinsel) bir değer atfedilmedi.
5. Müzikal tını gürültü düzlemine kadar genişlemiştir (Berendt, 2003:42).

Serbest caz, o zamana kadarki caz ritminin iki temel direğini (ölçü ve vuruşu) yıkar. Vuruşun yerini *pulse* (nabız atışı) alırken, ölçü yerine müthiş bir yoğunlukla oluşturulan büyük ritmik gerilim alanları gelir. Bu dönemde caz müzisyenleri bir karşıt olarak Avrupa müziğini tükettikten sonra diğer büyük müzik kültürlerine (Hint, Japon, Afrika, Arap) karşı ilgi duymuştur.

2.2.9. Elektronik Caz Stili

Bu döneme kadar incelenen caz stilleri, ortalama her on yılda bir değişime uğrayıp sınıflandırılrsa da, 1970'ler de caz müziği en az yedi farklı eğilimle karakterize edilir:

1-Fusion veya caz rock: Klasik caz doğaçlamaları rock ritimleri ve elektronik tınılarla birleştirilir.

2-Avrupa romantik oda müziğine eğilim: Cazın bir tür estetize edilmiş halidir. Bir anda, eşliksiz müzik yapan çok sayıda solist ve ikili ortaya çıkmıştır. Genellikle ritim gruplarına ait enstrümanlar (kontrbas ve davul) yoktur. Cazın o güne dek vazgeçilmez unsurları olarak nitelenen pek çok şeye (güç, sertlik, ifade zenginliği, yoğunluk, esriklik) artık yer verilmez.

3-Caz Rock: Serbest cazın yeni kuşağının müziği olan caz rock, 70'li yıllarda büyük ticari başarılar kazandığında, birçok eleştirmen tarafından caz müziğinin miadını doldurduğu belirtilir. Piyanist Muhal Richard Abrams'ın kurduğu AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) Yaratıcı Müzisyenleri Destekleme Derneğine bağlı müzisyenler serbest çalış tarzını benimsemişti. Tarzlarında daha berrak yapılara ve yeni tür bir sıradanlığa eğilim gözleniyordu. 70'li yılların serbest cazı siyah müziğin 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.

4-Swing'in geri dönüşü: Rock veya fusion çalışıyor gibi gözükse, ancak gerçekte swing döneminin büyük ustalarını hatırlatan tarzda müzik yapan genç bir kuşak ortaya çıkmıştır. Bu müzisyenlerin aralarında tenor saksafoncu Scott Hamilton, trompetçi Warren Vache ve gitarist Cal Collins en başarılıları olarak kabul edilir.

5-Bebop'ın geri dönüşü: Tenor saksafoncu Dexter Gordon'un 1976 yılının sonunda "Village Vanguard" adlı klupte çalmak için New York'a gelmesiyle başlayan bir süreç bebop stiline geri dönüşüne sebep olmuştur. 40'lı yılların gerçek bebop'undan ve 50'li yılların hard bop'undan sonra, bu caz tarihindeki üçüncü nesil bebop stiliydi. Hard bop cool caz deneyimlerini (özellikle uzatmalı melodik cümlelerini) nasıl betimlediyse, 70'li yılların sonundaki yeni bebop da, o zamana kadar olup biten her şeyi yeniden işlemiştir. Charles Mingus ve John Coltrane yeni bebop stiline önde gelen müzisyenleriydi.

6- Avrupa Cazı: 1960'lı yılların serbest cazından esinlenen bu çizgide, yeni olan serbest cazın sınırlı alanını bırakıp, tonal icra tarzlarını da kapsamaya başlamasıdır. Bazı Avrupalı müzisyenler Avrupa konser müziği geleneğine yaslanarak kimlik oluşturma girişiminde bulunmuştur. Tonal düzlemde özellikle romantik ve dışavurumcu müziğe, serbest caz düzleminde Webern, Berg, Stockhausen, Boulez, Eisler ve Weil'a kadar uzanan modern konser müziğine dayanır. Buna karşın ikiye ayrılan bu akımın diğer öncüleri ise köklerini ve esin kaynaklarını Avrupa folklorunda (kendi kültürlerinin etnik müziğinde), diğer bazılarıysa dünyadaki folk müzikte ve Avrupa dışı büyük müzik kültürlerinde bulmaktadır.

7-Dünya müziği olarak caz: Yavaş yavaş caz, rock ve çeşitli müzikal kültürleri aşan ve bütünleştiren yeni bir müzisyen tipi doğmaya başlamıştır (Berendt, 2003:56).

Bütün bu eğilimler arasında sayısız kesişme ve bağlantı vardır. Belirtilen tüm bu icra tarzları, serbest caz, geleneksel tonalite ve yapı, geleneksel caz öğeleri, modern Avrupa konser müziği ve egzotik müzik kültürlerinin öğeleri, Avrupa romantizmi, blues ve rock arasındaki etkileşim sonucunda doğmuş oldukları için de birbiriyle bağlantılıdır.

2.2.10. Eklektik Caz Stili

1980'li yılların cazını temsil eden tek bir stilden söz edilememekle birlikte, bu dönemin caz müziğini karakterize eden özelliklerden biri, stiller arasında varlığını her zaman korumuş olan sınırların kaldırılması ve aşılmasıdır. Stiller arasındaki sınırların aşılması 1980'li yılların caz müziğinin temel bir unsuru haline gelmiştir. Zenginliğinin ve çeşitliliğinin farkında olan, bu *stilin* stilden çok, ucu açık bir icra tarzı olmasıyla caz müziği post-modern hale gelmiştir.

Post-modern caza göre; hiçbir stil kendi başına dünyayı açıklamaya yetmez. Sadece çağdaş, modern caz değil, hard bop'tan bebop'a swing'e, New Orleans cazının öğelerine kadar geleneksel çalış tarzları olmak üzere müzikal açıdan her stil kullanılabilir. 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 cazın temelidir. Bu nedenle 1980'den bu yana caz müziğini 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 gelenekle derin bir diyalog başlatmıştır.

2-Post-modern caz, farklı ve genellikle de birbirine 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.

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 (Berendt, 2003:66-67).

1980’li yılların caz müziğinde bazı icra tarzları daha belirgin olup bunların birbirinden bağımsız olmadıklarını, aralarında akıcı bir etkileşimin ve akla gelen her tür karışımın var olduğunu unutmamak gerekir. Bunları belli başlıklar altında ifade edersek:

- 1-) *Neoklasisizm*: Serbest cazın araçlarını kullanarak caz geleneğinin büyük mirasını çağdaş bilince tercüme eder. Serbest caz öğeleri geleneksel icra tarzlarıyla birleştirilip, karıştırılır.
- 2-) *Klasisizm*: Neoklasisizme karşı bir hareket olarak gelişir. Klasisizm serbest cazı bir kenara bırakarak 1970’li yıllarda bebop’un geri dönüşünün kaldığı yerden devam eder. Klasik modern cazın özelliklerini muhafazakar bir formda taşıırken geliştirir. Klasisizm, cazın zanaatkar yönüne yeniden değer kazandırır.
- 3-) *Serbest Funk*: Caz rock modelinden esinlenerek ortaya çıkmıştır. Serbest funk; funk, new wave ve hatta punk’ın ritim ve seslerinin nefesliyle yapılan serbest doğaçlamalarda birleştirilmesine dayanır.
- 4-) *Dünya Müziği*: Dünya müziğinin gelişimi devam etmektedir. Asya, Afrika, Hint, Ortadoğu ve diğer müzik kültürlerinden öğeleri, yorumuyla bütünleştiren müzisyen sayısı artar.
- 5-) *No wave*: Noise music (Gürültü müziği) veya Art Rock (sanatsal Rock) diye adlandırılır. Bu akım bir yandan serbest cazın çelişkilerinden öte yandan ise rock ve punk müziğinden doğmaktadır. Bu tarz, serbest caz doğaçlamalarının, punk, heavy metal, trash rock, minimal müzik, etnik müzik ve sayısız başka kaynağın kabına sığmayan tınlarının ve ritimlerinin göz kamaştıran bir karışımıdır (Berendt, 2003:69).

Birçok müzisyenin bu tarzlar ve akımlar arasında serbestçe gidip gelmesi durumu daha da karmaşık hale getirir de; klasisizm, neoklasisizm, serbest funk, dünya müziği ve no wave

birbirinden ayrıık icra tarzları değildir. Caz müziği başlangıçtan günümüze özellikle 1980'ler ve sonrasında farklı müzik stilleriyle iletişim içinde olarak varlığını devam ettirmiştir.

2.3. CAZ PİYANO

Müzik eleştirmenlerinin çoğunluğunun belirttiği üzere, caz piyano müziğinin tarihi müziğin gelişimini bir bütün olarak yansıtır.

İki ayrı müzikal kültürün Afrika ve Avrupa müziğinin etkileşiminden oluşan caz müziği özellikle çalgı müziğinde öne çıkar. Caz tarihi *ragtime* ile başladı ve *ragtime* önceleri bir piyano üslubu olduğu için, bir yandan cazın piyano ile birlikte başladığı söylenebilir. Diğer taraftan New Orleans caddelerinde geçit yapan ilk toplulukların piyanosu yoktu. Buna karşılık gelen neden piyanonun sık taşınabilir olmaması gibi gözükse de, başta gelen neden piyanonun, o günlerin “hot” (ateşli) çalan nefesli ustaları için vazgeçilmez olan caz tonalitesine elverişli olmamasıydı.

New Orleans topluluklarında “piyanist gibi çalan” birini kullanmak mümkün olmadığından ve o zamanlar piyanoyu nefesli gibi çalmak henüz “keşfedilmediğinden”, eski New Orleans’ın caz gruplarında hiç piyanist yoktur. Ancak “salon”larda, “ev”lerde ve kabarelerde piyanistten geçilmez. Bütün mekanların birer “profesör”ü vardı ve bu “profesör” piyanistti. *Ragtime* ve ayrıca blues, stomps ve honky-tonky’de çalardı; ancak bunların arkasından yine *ragtime* gelirdi (Berendt, 2003:317).

Orta/Batı’da örneğin *Scott Joplin* tarafından çalınan *ragtime*’la, New Orleans’ta örneğin *Jelly Roll Morton* tarafından çalınan *ragtime*, birbirinden bir hayli farklıydı, ancak her ikisinde de *ragtime* (parçalanmış zaman) öğeleri hissedilirdi. Bir süre sonra ortaya New York *ragtime*’ı da çıktı; bu, Orta/Batı’nın ve New Orleans’ın piyano tınlarından daha farklıydı. Harlem caz piyanosunun eşsiz dönemi bu şekilde New York *ragtime*’ından doğdu ve Harlem 1920’li yıllarda caz piyanosunun en önemli merkezlerinden biri oldu.

1955’te ölen **James P. Johnson** Harlem’in ilk önemli piyanistidir. Müzik eğitimini *Rimski Korsakof’un* bir öğrencisiyle yapmıştır. Akademik eğitimine istinaden kariyerinin sonraki aşamalarında bir dizi senfoni ve senfoniye benzer eser besteledi. *James P. Johnson*’la birlikte, piyanonun en az solistlik kadar önemli olan bir yanı ilk kez açığa çıkıyordu: eşlik etme, bir

soliste uyum sağlama ve onu teşvik etme; solistin, üzerinde kendini inşa edebileceği bir temel yaratma sanatı (Berendt, 2003:318).

Willie “The Lion” Smith Harlem geleneğinin diğer bir önemli piyanistidir. Ustalıkla ince melodiler çalarken, sol eliyle kuvvetle ritim tutardı. Harlem geleneğinden yetişen en önemli piyanistlerden biri de **Fats Waller**’dır. Besteci olarak, bütün stillere uyarlanabilecek en güzel caz temalarından bazılarını yazmıştır. *Honeysuckle Rose* ve *Aint Misbehavin* içlerinde en önemlileridir. “Orkestral” bir müzisyen olup, çalgısı bir orkestra gibi zengin ve dolu dolu tınılardı. Fats Waller’ın izini süren diğer büyük piyanist **Count Basie**’dir. Count Basie caz tarihinin en sade çalan piyanistlerinden biri olmuştur ve genellikle birbirinden çok uzak düşen ayrı ayrı notalar arasında gerilim yaratma tarzı benzersizdir. **Mary Lou Williams** enstrümantal cazdaki en önemli figürüdür ve ismi bu müziğin en büyük erkek temsilcileriyle birlikte anılır. 1930’larda zamanın boogie-woogie-blues stiliyle başladı ve caz müziğinin tarihinden unutulmayacak düzenlemeler yapmıştır. Piyanist olarak swing ve bebop dönemi ardından caz piyanosunun olgunlaşmış bir temsilcisi haline geldi (Berendt, 2003:323).

Caz piyanosunun **Art Tatum**’un ün kazandığı 30’lu yılların ortasına dek içerdiği her şey (ve ondan önce işitilemeyen daha birçok şey) Tatum’da bir araya gelir; buna bir de konser müziğinin büyük piyanistlerinin (Rubinstein’in veya Cherkassky’nin) ustalığıyla kıyaslanabilecek piyanist virtüözlük eklenir. 19. yüzyıl sonunun virtüöz piyano müziğindeki kadans ve triadlar, arpejler ve süslemeler, Tatum’un yorumunda ve yaptığı kayıtlarda blues duyarlılığı kadar canlı bir şekilde sergilenir. Klasik müzik eserlerinden bazılarını Dvorak’ın *Humoresque* (**Bkz.** Ek-3), Massenet’in *Elegie* gibi eserlerin temalarını kullanıp, kendi müzik anlayışı içerisinde yeniden düzenlemiştir. Özellikle **Bill Taylor, Martial Solal, Hank Jones, Jimmy Rowles, Phineas Newborn** ve **Oscar Peterson** Art Tatum etkisinde kalmış önemli piyanistlerdir. Art Tatum’dan sonra caz piyanosunun piyanistik ve nefesli tarzda yorumu arasındaki karşıtlık iyice belirginleşir. **Bud Powell** nefesli tarzındaki yorumun ustası olmasının yanı sıra, modern cazın ekol yaratan bir piyanistiydi. Aynı zamanda romantik döneme ilgi duyan Bud Powell’in “*Glass Enclosure*” veya “*Polkadots and Moonbeams*” gibi balad yorumlarında, Schumann’ın çocuklar için yaptığı parçaların çekingen büyüğü vardır. Etkisi altında kalan piyanistleri arasında **Al Haig, George Wallington, Lou Levy, Lennie Tristano, Hampton Hawes, Claude Williamson, Joe Albany, Toshiko Akiyoshi, Eddie Costa, Wynton Kelly, Russ Freeman, Moss Allison, Red Garland, Horace Silver, Barry Harris, Duke Jordan, Kenny Drew, Walter Bishop, Elmo Hope, Tommy Flanagan, Bobby**

Timmons, Junior Mance, Ray Bryant, Horace Parlan, Roland Hanna, Less McCann, Harold Mabern, Cedar Walton, Dave McKenna gibi isimler sayılabilir (Berendt, 2003:326).

Kontrpuantik doğaçlamayı keşfeden ilk müzisyen sayılan *Lennie Tristano* serbest cazın önemli bir piyanisti olup, etkisi bütün stillere yansır. Etkilediği piyanistler arasında *Dick Twardzik, Don Friedman, Clare Fischer* ve en başta *Bill Evans* gelir. Nefesli tarzda çalan piyanistler arasında son olarak *Thelonious Monk*'u belirtmek gerekir. Monk, birbirinden uzak, genellikle belirgin çizgiler çalar. Birim olarak cümleyi, fonksiyonel sistem olarak armoniyi kaldırmak konusunda, serbest cazdan çok daha fazla ileri gitmiştir. Monk'un temaları (ritmik yer değiştirmeleri ve kural dışı yapılarıyla) modern cazın en özgün besteleri arasında yer alır. Büyük başarı kazanmış ender beyaz müzisyenlerden olan *Bill Evans*'ı duyarlı ve ince yorumuyla modern caz piyanosunun Chopin'i olarak nitelendirmek mümkündür. Ayrıca bugünkü anlamda ilk modal piyanist odur. Cazda eşi olmayan üstün yeteneği piyano tuşesini Rubinstein'inkine yaklaştırır (Berendt, 2003:328).

Tanımlanabilecek bütün ekollerin en fazla dışında kalan, aynı zamanda da çok başarılı olan iki piyanist *Dave Brubeck* ve *Erroll Garner*'dir. Brubeck Avrupa müziğinde Johann Sebastian Bach'tan ve Darius Milhaud'ya (yanında öğrenim gördü) kadar uzanan pek çok öğeyi piyano yorumuna ilave etmiştir. Adı sevinç ve mizahla eş anlamlı tutulan bir piyanist olan Erroll Garner'in orkestral çalışması Art Tatum veya Fats Waller ile kıyaslanabilir (Berendt, 2003:330).

Piyanonun evrimindeki bir sonraki adımda *Cecil Taylor* yer alır. Piyanonun bütün tuşları üzerinde hızla koşarak dolaşan ses dizelerinde Bartok'un *Mikrokosmos*'unun dünyası dalgalanır. Serbest cazın önde gelen piyanistlerinden Cecil Taylor'un doğaçlamalarında gerçekte etkileyen yan, çalarken ortaya koyduğu fiziksel güçtür (Berendt, 2003:331).

Herbie Hancock'un 1960'lı yıllarda ki Blue Note plakları *Empyrean Isles* ve *Maiden Voyage*, cazda Ellington'dan bu yana ortaya çıkan az sayıdaki tatmin edici ses şiirlerindedir. Bu eserler konser müziği alanında Debussy'nin *La Mer*'i gibi, "denizin tonal resimleri"dir. 1971'den 1973'e kadar yönettiği altılı, "elektronik caz" problemine en ilginç ve müzikal açıdan en iddialı çözümlerden birini getirdi. Bununla beraber akustik konser müziği alanında da (örneğin Chick Corea ile birlikte çift piyano olarak verdiği konser) önemli başarıları vardır. *Chick Corea*'da Miles Davis'in çevresinden gelmektedir. Fusion'la buluşmadan önce

serbest caz çalıyordu. Eleştirmenler, Corea'nın gülyüzlü parçalarını 19. yüzyılın ünlü piyano bestecileri Schumann, Mendelssohn vb. ile kıyaslarken sanatçının romantizmle “doldurduğu” son derece duyarlı cazsal gerilimi de övgüyle vurguladılar (Berendt, 2003:336).

Yumuşaklık içermeyen romantizm, 1970'li yılların bu yönelimdeki en başarılı piyanisti olan **Keith Jarrett**'ta görülür. Solo konserleri sadece piyano tarihinin birkaç yüzyılında değil, giderek karmaşıklaşan modern ruhun çevresinde yapılan bir yolculuktur. Klasik piyano müziği (Mozart'tan Bartok'a, Bach'a kadar) yorumcusu olarak öne çıkmak için altı ay kadar solo çalmaya ara veren Jarrett, 1985'te solo çalmaya geri dönmüştür. Jarrett'ta piyanosuna “şarkı söyletme” yeteneği vardır, öyle ki, yorumu ilahi, neredeyse kutsal bir nitelik kazanır. Caza ilahi olanı sokan *Coltrane*'dir, ancak Jarrett bu boyutu benzersiz bir biçimde yetkinleştirmiş, coşkulu hale getirmiş ve metafiziğe doğru yöneltmiştir.

Cazda bebop'tan John Coltrane aracılığıyla çağdaş müziğe kadar uzanan dönemde öne çıkan (1970'li yıllarda dünyadaki caz anketlerinin çoğunda hep bir numaralı piyanist seçilmiştir) bir isimde **McCoy Tyner** olmuştur (Berendt, 2003:337).

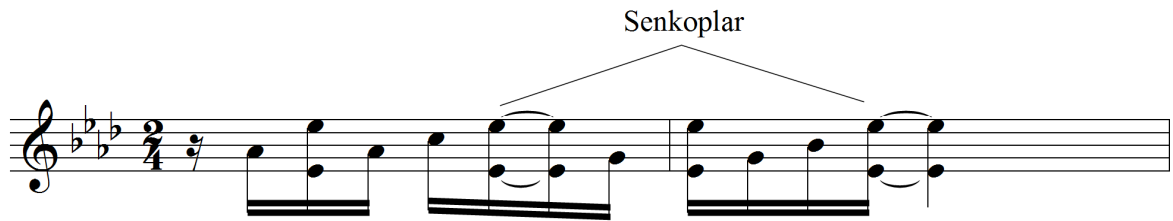
Caz piyanosu, başka çalgılarla en ilginç kombinasyonlara girmesinin yanı sıra, klasik müzik piyanosu gibi, tümüyle kendine özgü bir müzik yaratmıştır. Genel olarak aralarındaki ayrımlar kesin olmasa ve fiili icracıların icralarıyla tam tamına örtüşmese de, cazda piyano sesine üç yaklaşım bulunur. Bunlardan biri *barrelhouse* ve *boogie-woogie* olarak da bilinen *blues and stomp piyano*'dur. Bu çalışta, hem sağ, hem de sol el, ritmik olduğu kadar, melodi bakımından zengin olan bir müzik yaratır; çarpışan kakışımın sık kullanımıyla yeğinleşen görkemli sonoriteler inşa eder. Klasik bestecilerin *registration* dedikleri çeşitli klavye düzeylerindeki tını kontrastlarını mükemmel bir biçimde kullanır. Uzatmalı sesler ve hızlı kırık akorlar için triller ve tremololar gibi gitar figürlerini bol bol kullanır. Bu piyano ile, Bach'ın klavyeyi süitlerin daha coşkulu dans bölümlerinde kullanışı arasında koşutluklar vardır; aynı zamanda Domenico Scarlatti'nin klavsen müziği ile bu piyano arasında da ilginç koşutluklar göze çarpar. Bunun yanı sıra, blues and stomp piyano ile, Prokofiev ve Bartok gibi çağdaş bestecilerin çalgıyı vurmali çalgı biçiminde kullanışları arasında belirgin koşutlar vardır. “Pinetop” Smith, Meade Lux Lewis, Jimmy Yancey, Pete Johson, Albert Ammons, Montana Taylor ile daha az tanınan “Blind” Leroy Garnett ile Henry Brown gibi önemli kişiler bu tarz caz piyanosunun usta icracıları arasındadır (Spatar, 2009:68).

Piyanoya ikinci bir yaklaşım, sağ el melodik ve dekoratif figürler yapmaya girişirken, sol elin tutumlu bir biçimde kullanılmasıdır. Bu yaklaşımda büyük sonoritelerdeki vurgu, tiz ve temiz nota kalıplarındakinden daha az olmakla birlikte, bu da vurmali bir çalış tarzıdır. “Jelly Roll” Morton’un ragtime piyano çalışı, bu tarzın güzel bir örneğini oluşturur ve icracının çalışında sol el, müziksel olarak icat edici olmasına karşılık, daha ekonomik bir işlev edinir. Bu tarzdan çığır açıcı birçok çeşitleme doğmuştur. Earl Hines, göz kamaştırıcı ritmik kalıplar örer, temel tempoyu nerdeyse kırılma noktasına varacak kadar güçlü bir yeğinliğe erdirir. “Fats” Waller, ragtime piyanoya enikonu bir barrelhouse şamatası verir. James P.Johnson nükteli ve yaratıcı buluşlar örer. Teddy Wilson titizce işlenmiş süslerden ve dekoratif figürlerden oluşan zarif bir tarz geliştirir ve melodiyi alışılmadık armoni mecralarına taşır. Onun karşıt ucunda, ama aynı şekilde baskın sağ el kullanımıyla Count Basie, melodinin geniş aralıklı notalar ve akorlarla sunulduğu son derece tutumlu bir üslup yaratır.

Üçüncü bir üslup, 19.yüzyılın “romantik” müziğini oldukça andırır bir biçimde uzatmalı notalardan ve akorlardan yararlanır. Bu üslubun örnekleri Duke Ellington, Art Tatum, Billie Kyle ve Erroll Garner’in yapıtlarında görülür (Spatar, 2009:69).

2.3.1. Ragtime ve Scott Joplin

Rag “paçavra, yırtık pırtık giysi, bez parçası” anlamına gelmekle birlikte bu sözcükle anlatılmak istenen zamanın senkoplu, parçalanmış veya bölünmüş olması en yaygın hipotezdir. Scott Joplin’in ilk ürününün adı “Orişinal Rags”, ikinci adıyla “Picked by Scott Joplin”dir. Scott Joplin Amerikan müziğine önemli ve kalıcı katkılarda bulunmuştur. Günümüz Amerikan müziğı, Ragtime müziğinin içinde barındırdığı senkopun çekici etkisiyle oluşan formlardan türemiştir. Ritmik desteklere göre notaların çalınmasını ileri ya da geri almakla ilişkili olan bu etki senkop olarak adlandırılır.



Şekil 2: Maple Leaf Rag’ın ilk ölçülerindeki senkop örnekleri.

(Scott Joplin King of Ragtime.1972, Lewis Music Publishing. U.S.A.)

Çok sayıda senkop ve poliritmik etkiyle dolu olan ragtime, kimi zaman kuvvetli (walking bas'ın düzenli basları), kimi zaman canlı ve hafiftir (almaşmalı bas; kuvvetli zamanlı bas, zayıf zamanlı daha tiz bir akor, "poum chich, poum chick"). Salon müziğinden esinlenilerek yaratılan bu üsluba romantik piyanodan miras kalmış güzel bir virtüozite egemendir (Bergerot, 2004:31).

Ragtime müziği blues formuna önem arzedecek bir şekilde rakip olmuştur ve belki de erken dönem caz tarihinde bir selef olarak etkisi öncelikli olmuştur. Erken dönem New Orleans caz müziğinde, bir ragtime ve bir caz performansı arasında bağlantı çok yakındı ve bu iki terim sıklıkla birbirinin yerine kullanılırdı. Amerika Millet Meclisi kütüphanesi kayıtlarında Jelly Roll Morton çaldığı Scott Joplinin "Maple Leaf Rag"i iki farklı şekilde mukayese edilip, incelendiği görülmüştür. Birincisi Missiouri geleneksel ragtime geleneğini yansıtmaya, ikincisi New Orleans cazının yaklaşım olarak besteye olan etkisidir.

Enstrümantal performans stili (özellikle piyano için) ve bir kompozisyon biçimi olarak ragtime, çoğunlukla sol elde bas ses ve akor yapıları üzerine *stride* yapılan, sağ elde melodik hattın içerik olarak yoğun senkoplarla zenginleştirilmesiyle ortaya çıkan bir müzik formudur. Ragtime piyanosunun 5 telli bançonun özel sesinin piyanoya uyarlanma arzusundan doğmuş olduğu belirtilir (Bergerot, 2004:33).

Ragtime'in en iyi zamanları, Scott Joplinin orta ve geç dönem eserlerinde kendini gösterir. Anılmaya değer unutulmaz melodilerini ustaca işleyerek uyarladı. Ragtime'in sol el yapısı eşit olarak etkiliydi, caz piyanistlerinin neredeyse bir dönemi kapsayan bütün bir nesli, 1.ve 3. ölçülerde yankılanan bir bas notası veya bir oktavı (bazen beşli veya onlu) takiben orta bölümdeki ses aralığında 2.ve 4. zamanlarda akor yapılarını çalmayı benimsemişlerdir. Sol elin ölçü kurulumunda iki ya da dört zamanlı vuruş kombinasyonları ve sağ elde ki ritmik akrobasi, başka bir eşlik enstrümanına ihtiyaç bırakmayarak dolgun bir piyano sesi üretmiştir. Bu performans stili "ragging" veya "ragged time" olarak tanındı; fakat ondokuzuncu yüzyılda bir noktadan sonra kaynak olarak "ragtime" genel başlığı adı altında sunuldu. Ragtime ritimleri ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısının erken dönemlerinde ortaya çıkmıştır fakat ilk yayımlanan ragtime parçası genellikle William Krell tarafından bestelenen "Mississippi Rag " (1897) olarak tanınır. Aynı yılın sonlarına doğru Tom Turpin "Harlem Rag" isimli parçasıyla (**Bkz.** Ek-4), bir ragtime eseri yayımlanan ilk zenci besteci oldu. Ben Harney ise pekçok

pedagojik çalışmaların üzerine inşa ettiği “*Rag Time Instructor*” adlı metod kitabını yayımlayarak yeni müziğin heyecanını halkın beğenisine sunmuştur.

Yüzyılın dönemecinde ragtime çılgınlığının tüm hızıyla devam etmesi üzerine, bazı aydın eleştirmenler *Metronome* dergisinde “ragtime’in günleri sayılı” şeklinde ortak deklare’de bulunarak kendilerini saldırıya geçmek zorunda hissetti. Müzikal önem açısından ragtime’in değersiz olduğunu belirtip, yanlış yönde ilerleyen sadece popüler bir akım olduğunu belirtmişlerdir. Aynı yıl Amerikan Müzisyenler Federasyonu kendi üyelerine “*müzisyenlerin daha iyi olduğunu bilir, eğer insanlar istemese bile onlara öğretmek zorunda olduklarını*” söyleyip ragtime çalmalarından vazgeçmelerini emretmiştir.

Yeni olan bu müzikal stilin hızla yayılmasıyla, “rag” terimi Afro-Amerikan müzikal lehçesinin geniş bir aralığını ifade etmek için sık sık kullanılan ve zaman içerisinde yanlış anlamda kullanılmaya başlamıştır. Standart olarak on iki ölçüden oluşan “blues” olarak adlandırılan kompozisyonların birçoğunda, klasik ragtime’a olan benzerliklerinden dolayı, bu period ta ki eserlerin birçoğunun başlığında rag kelimesi kullanılmıştır. Fakat ragtime, stil olarak onaltı ölçüden oluşan birbirinin üzerine kurulan her bir melodinin dört temalı form yapısı üzerine kurularak gelişimini devam ettirdi. Klasik rag parçaları için en çok kullanılan ortak form, AABBACCDD şeklinde olup genel olarak C teması için farklı bir tonda modülasyona gidilir.

Orkestra düzenlemeleri ve vocal müziği içeren ragtime kompozisyonlarının yayımlanmasına rağmen, bu stil solo piyano müziği formunda en yüksek noktaya ulaşmıştır. Ragtime müziğinin sanatsal niteliğinin, emsali olmayan dışavurumu küçük coğrafi bir alanda şekillenmiştir. Mississippi deltasının atmosferinde kırsal blues olarak gelişen, New Orleans civarında erken caz olarak büyüyen bu stil, Missouri’de yüzyılın dönümünde erken dönem ragtime’ı olarak doruk noktasına ulaşmıştır. Diğer şehirlere göre Sedalia, Carthage ve St. Louis, azimli bir müzik yayımcıları grubuna sahip olmasıyla beraber, yeteneğin vücut bulduğu parlak ragtime bestecileriyle de övünç duymaktaydı. Bir başkent eyaletini andıran demiryolu kasabası olan Sedalia’da aktif ve önde gelen kişi olarak Scott Joplin, öğrencileri de dahil (Scott Hayden ve Arthur Marshall) umut verici rag müziği bestecilerini etrafında toplandı. Müzik yayımcısı John Stark’ın Sedalia’da genel olarak ragtime’in ve Scott Joplin’in büyük bir savunucusu olarak, daha geniş kitlelerin dikkatini yerel bestecilerin çalışmalarına çekerek önemli bir katalizör görevi görmüştür. Rag müziğinin hareketli olduğu bir başka büyük merkez olan St. Louis’de bulunan yerel bestecilerden Tom Turpin ve Artie Matthews’e

ek olarak müstesna bir yetenek olan Louis Chauvin, arkasında oldukça az sayıda beste bırakmıştır.

Carthage'da James Scott'ın yarattığı birçok seçkin ragtime parçası Scott Joplin'in çalıştığı yerel müzik mağazası tarafından yayımlandı. Scott Joplin ragtime bestecileri arasında en önemlisi olarak görülmektedir. Gerçektende ragtime merakının son yıllarda yeniden dirilmesini hayal etmek çok zor olmasına rağmen, Joplin'in müziğine olan değişmeyen ilgi ve istek sayesinde ayakta kalmayı başarmıştır. Diğer rag bestecilerinin daha etkili, yenilikçi ve teknik yazımlarına karşın hiçbiri Joplin'in büyük ölçekli çalışmalarındaki karakterize edilen sanatsal beceri, yapısal zarafet ve melodik yaratıcılığa olan bitmez bağlılığa yaklaşamamıştır. Joplin'in diğer rag bestecilerine göre benzeri olmayan müziğe tutkusu sayesinde iki opera, bir bale müziği ve diğer çalışmalarıyla kültürsüz kişilerden oluşan ve sanattan anlamayan kişilerin yaptığı olarak müzik olarak benimsenen ragtime'in kötü şöhretini tamamen değiştirmiştir.

24 Kasım 1868'te Teksas-Teksarkana'da doğan Scott Joplin, 1890'ın ortalarında Sedalya ya taşındığında zenciler için eğitim veren George R. Smith yüksek okulunda armoni ve kompozisyon çalışmaya başlamıştır. 1897 yılında Scott Joplin bugünün en ünlü ragtime parçası olarak kabul edilen "Maple Leaf Rag" (*Bkz.* Ek-5), adlı bestesini yazmıştır. İki yıl sonra John Stark tarafından basılan bu çalışma, ilk yılında sadece dört yüz adet satarken, 1900'lü yılların sonunda genel halk tarafından benimsenip bir milyondan fazla satan ilk ragtime notası olmuştur. Melodik incelik, yaratıcılık mahareti ve duygusal derinlik Joplin'i diğer rag bestecilerinden ayıran özelliklerdi. Joplin'in herhangi raglerinden birisi olan "Maple Leaf Rag" in deki ritmik şiddet ve karmaşık senkoplu yapısı bugün bile göze çarpmaktadır.

Afro-Amerikalı besteci Joplin'in sonraki dönem parçaları bestecilik tekniklerinin daha büyük alanlarında kendini gösterdi: salon vals zarafetini anımsatan "Bethena" (1905); utangaç aralardan oluşan "The Ragtime Dance" (1906); üçüncü bölümü boogie-woogie'den etkilenen "Pine Apple Rag" (1908); ağır hareket eden tango ritimlerinden oluşan "Solace" (1909); neredeyse kendini taklit eden senkoplardan oluşan "Stoptime Rag" (1910); Brahmsvari karanlığa sahip "Scott Joplin's New Rag" (1912) ve minör tonlara hareket eden tamamladığı son parçası "Magnetic Rag" (1914) bunlara örnek olarak gösterilebilir. Joplin eğlence kültüründe tasvir edilen ve sınırlı olan rag formunu birçok dinleyici ve müzisyen açısından

döneminin ilerisine taşımıştır. Diğer türlerin arasındaki kırılma sebeplerinden biri de Joplin'in müziğinin niteliklerinden olan farklı stillere yapılan geziler gösterilebilir.

Joplinin müziğe olan tutkusunun en çok dikkate değer sonucu olarak belirtilen içinde çok az ragtime'in kullanıldığı "Treemonisha" çoğunlukla ragtime operası olarak yanlış bir şekilde ifade edilmiştir. Onun yerine Avrupa opera türüne ait öğeleri (orkestrasyon, üvertür, resitatif, arya ve çalgılama) tamamıyla kullanarak, siyah Amerikan müziğinin rag öncesi halk kökenlerini derinlemesine araştırmıştır demek daha doğru sayılabilir. Joplinin 1903 yılında yazdığı, şu an kayıp olan "A Guest of Honor" (Bir Onur Konuğu) adlı ilk operasının ragtime stiline daha yakın olduğu bilinmektedir. 1970' lerde Joplin'in basılmayan bazı çalışmaları ragtime'in yeniden dirilmesine sebep olmuş ve bir sonraki adımda uzman ve eleştirmenler tarafından Amerikan kültürünün ana akımlarından biri olarak değerlendirilmiştir. 1970'lerin ortasında Joplin'in popüleritesi ve müzik kayıtlarının satışı bir rock yıldızına denk olup; "The Entertainer" isimli parçası bu müzik türünde önemli bir başarı kazanmıştır. Sonuç olarak Joplini en çok tatmin eden Treemonisha adlı operasının başarısı olmuştur. İlk sahnelenişinin üzerinden yaklaşık altmış yıl geçtikten sonra, bu çalışma başarılı bir şekilde sahnelenip, kayıt edildi ve ölümünden sonra besteci Pulitzer ödülüne layık görülmüştür.

Batı müziğinin kompozisyon figürlerinin geleneksel akımlarıyla Afro-Amerikan müzik dilini kararlılıkla birleştiren Joplin cazın sonraki gelişimine katkı sağlamıştır. Scott Joplin, aydın sınıfı ve sanattan anlamayan kültürün, sanat müziği ve popüler müziğin, Afrika poliritmi ve Avrupa biçimciliği arasındaki sınırları üretken çabalarıyla sonraki akımlardaki müzisyenler gibi (Duke Ellington, James P. Johnson, Benny Goodman, Charles Mingus, Stan Kenton, Art Tatum ve diğerleri) öngörmüştür. Joplinin dinleyicileri ise (siyah ve beyaz) melez çabaların doğasını anlamayı hazırlamıştır. Bu farklı geleneklerdeki barındırılan önyargıyı ve radikal zıtlıkları muntazam bir şekilde birleştirmeyi başarmıştır. Bu dinamik etkileşim, Afrika ve Avrupanın, kompozisyon ve doğaçlamanın, spontane gelişim ve temkinli düşünmenin, popüler ve ciddi müziğin, yüksek ve düşüğün çatışması ve kaynaşması caz müziğinin karmaşık tarihi ortaya çıktıkça hemen her fırsatta daimi olarak beraber olacaktır(Gioia, 1999:20).

2.3.2. Stride Piyano

Stride, piyano çalma stili olarak ragtime'in dışında gelişip, caz topluluklarının ritmik akışını taklit etmek isteyen solo çalan piyanistler için yaygın bir yaklaşımdır. Aşağıda bas sesi ve

orta aralıktaki akorların ve çevrimlerinin sabit ileri ve geri hareketlerinden ve çeşitlemelerinden oluşur. Onlu aralıkların kullanımı yaygın olup, bazı icracıların yaklaşımlarının ayrılmaz bir özelliğidir (Creighton, 2009: 50).

The image displays five systems of musical notation for a piano arrangement of 'Blue Moon' by Teddy Wilson. The score is written in G major with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system begins with a *mf* dynamic marking and a circled *y* (accents) over the first two measures. A box highlights the first two measures of the bass line, with the annotation 'iii-#ii-ii' below it. The second system features a circled *y* over the first measure and chord annotations 'Vvi', 'V/ii', 'Vv', 'ii', and 'V' below the bass line. The third system has a box around the first three measures of the bass line, with annotations 'C7/G', 'Cb7/Gb', and 'Bb7/F' below it, and a circled *y* over the fourth measure. The fourth system has annotations 'ii' and 'V' below the bass line. The fifth system has a circled *y* over the first measure. The score includes various musical notations such as chords, accidentals, and dynamics.

Şekil 3: Onlu aralıkta örnekler: Teddy Wilson'ın *Blue Moon* düzenlemesi.

Erken dönem caz müziği tarihinin en önemli, kayda değer yeniliklerinden birisi piyano ile icra edilen caz formunun New Orleans'tan Chicago'ya oradan ragtime'in başkenti New York'a göç ederek dönüşüme uğramasıdır. 1920'li yıllarda 25 yıllık bir moda olan ragtime heyecanının azalmasıyla, blues müziği ön plana çıkmaya başlamıştır. Newyork'lu caz piyanistlerinin blues ve ragtime'ı harmanlaması sonucunda ortaya çıkan tını yüksek ses ve yoğun bir içeriğe sahipti. Bu yeni form *stride piyano* olarak adlandırıldı.

Bu değişime ön ayak olan yerin Atlantik City olduğu bilinmektedir. 1.Dünya Savaşı öncesi ülkenin hemen her yerinden gelen piyanistler burada toplanarak, yaz boyunca çeşitli yerlerde çalmaktaydı. Atlantik City’de bu tarzda performans gösteren piyanistlere Eubie Black, Luckey Roberts, Willie "The Lion" Smith ve James Johnson’u örnek olarak gösterebiliriz. Yaz sezonu sona erdiğinde, buradaki piyanistlerin birçoğu Harlem gibi Newyork’un azınlık bölgelerinde çalmaya doğru yola koyulur. 1920’lerde blues müziğinin rağbet görmesiyle beraber, Harlem, siyahların egzotik müziğini dinlemeye gelen beyaz ziyaretçilerin ilgi odağı oldu.

Harlem piyanisleri (James P. Johnson, Willie “The Lion” Smith, Duke Ellington, Luckey Roberts ve Fats Waller) rent party (kira partisi) ve cutting contest için çalarlardı. Kira partisinde caz, birisinin apartman kirasını ödemesine yardımcı olmak amacıyla çalınırdı. Cutting contest’te ise bütün tanınmış piyanistler, içlerinden biri diğerlerini “kesinceye” (saf dışı bırakıncaya) kadar çalmak üzere yarıştırdı. Bu müzisyenler stride piyano denilen bir üslupla çalarlardı. Asıl olarak, bir ve üçte çalınan bas nota ile iki ve dörtte çalınan akor arasında sürekli swing yapan bir gelgitle karakterize edilen bir stildi (**Bkz.** Ek-6). Kalın bas nota ve daha yukarda yer alan akor arasındaki gelgit uzun bir adımdı: *Stride* (uzun adım) sözü buradan gelmektedir (Berendt, 2003:319).



Şekil 4: Stride Piyano stilinde sol el için egzersiz örneği

Philadelphia doğumlu Charles "Luckey" Roberts Newyork piyanistleri ekolünün kurucusudur. Eseri yayımlanan (*Junk Man Rag*,1913) ve kaydedilen (Ekim 1916) ilk Harlem piyanistidir. En ünlü ve zor eseri olan *Ripples of the Niles* (1912) Glenn Miller tarafından 1942’de yeniden düzenlendi. Kendisi aynı zamanda klasik müzik eserleri de bestelemiştir. Örnek olarak üç bölümlü *İspanyol Süit* (1939), piyano ve orkestra için “minyatür senkoplu rapsodi” *Whistlin' Pete* (1941) verilebilir.

Caz müziğinin kendine mal olan enstrümanları, özellikle New Orleans'ta bakır nefesli bandolar, halk arasında oldukça popüler konumdaydı. New York'ta ise bakır nefeslilerden oluşan bir müzikal kültür tabanı henüz oluşmamıştı. İlk seneler boyunca aşırı boyutta tercih piyanodan yana yapıldı ve New York'ta ki piyano aktivitelerinin genel kaynağını şüphesiz ragtime oluşturdu. Ragtime ve stride piyano arasındaki hattın en iyi temsilcisi olarak besteci ve ragtime piyanisti Eubie Blake kabul edilir. Ritim ve melodiyi beraber sağlama ihtiyacına cevaben geliştirilen bir stil olmuştur. Sol el ritmik hattın sorumluluklarını yüklenmesiyle beraber parçayı neşelendirerek, uzun adımlarla klavyenin tamamını kullanılır. Bu arada sağ elde zor melodik figürlerin doğaçlamasına izin verilir. Stride piyano müzikal topluluğu olmayan bir piyaniste orkestral bir ses üretir.

Hareketli bir tempo ve senkoplara rağmen, Stride piyanonun caz ve klasik müziğe temin ettiği alt yapılar oldukça önemlidir. Bu piyanistler Avrupa müzik gelenekleriyle yakından ilgili olup, bilgi sahibiydiler. Stride piyanonun üç büyük icracısı olarak James Johnson (muhtemelen bu stilin yaratıcısı), Thomas "Fats" Waller (öbürlerine göre ticari olarak daha başarılı ve muhtemelen en iyi besteci) ve Willie "The Lion" Smith kabul edilir.

Stride piyanist James Johnson da dönemin en büyük bestecilerinden biridir. Bestelediği piyano soloları ve eserleri belirtirsek: *Steeplechase Rag* (Mayıs 1917), *Daintiness Rag* (Temmuz 1917), *Mama's Blues* (Haziran 1917), *Carolina Shout* (Şubat 1918), *Keep Off The Grass* (Ekim 1921), *Harlem Strut* (Haziran 1922), *Weeping Blues* (Haziran 1923), *Worried And Lonesome Blues* (Haziran 1923), *You Can't Do What My Last Man Did* (Temmuz 1923), *Snowy Morning Blues* (Şubat 1927), *If I Could Be With You* (Mart 1927), *Feeling Blue* (Ocak 1929), *the acrobatic Riffs* (Ocak 1929). *Liza* (Nisan 1937), *The Mule Walk* (Aralık 1938), *Blueberry Rhyme* (Haziran 1939), en popüler şarkısı *Old Fashioned Love* (1913'te bestelendi ve Cliff "Ukulele Ike" Edwards tarafından Kasım 1923'te kaydedildi). Klasik kompozisyonlarda da denemeler yapmıştır: dört bölümden oluşan "negro rhapsody" *Yamecrow* (1928), *a Tone Poem* (1930), *the Harlem Symphony* (1932), piyano konçertosu *Jasmine* (1934) ve *De Organizer* (1940) operası gösterilebilir.

Harlemin yerlisi olan Thomas "Fats" Waller orgta yeni bir caz stilini başlatarak, blues, ragtime ve stride piyanonun birleşiminden oluşan dönemini tamamlamıştır. 1920'lerdeki besteleri, Harlem'de yetişirken duyduğu müziklerin bir sentezi olup (dini-dindışı, siyah-beyaz), onu zamanın en ünlü caz piyanisti yapmıştır. Eserleri arasında: *The Whiteman Stomp*

(Mayıs 1927), Broadway müzikali **Connie's Hot Chocolates** (1929), bu müzikalde *Ain't Misbehavin'* ve protest şarkı *Black And Blue* olup her ikisinin icracısı Louis Armstrong'a aittir), kanonvari piyano solosu *Handful Of Keys* (Mart 1929), *Valentine Stomp* (Ağustos 1929), *I've Got a Feeling I'm Falling* (Ağustos 1929), *Smashing Thirds* (Eylül 1929), ragtime'ı anımsatan *Blue Turning Grey Over You* (1930'da yayınlandı, Mart 1935'te kaydı yapıldı), Amerika Birleşik Devletlerinde meydana gelen büyük ekonomik buhran döneminde yazdığı geleneksel balladlardan *Honeysuckle Rose* (Kasım 1934), *Keepin' Out Of Mischief* (Haziran 1937), *The Joint Is Jumping* (Aralık 1937) ve *Jitterbug Waltz* (Mart 1942)'i sayabiliriz. Erken dönem caz müziğinin en üretken ve popüler bestecilerinden biri olmuştur.

Willie "The Lion" Smith stride piyanonun üç büyükleri arasında ses kaydı en az olan icracıdır. Büyük ekonomik buhranın sonrasında imza şarkıları sayılabilecek *Finger Buster* (Ocak 1939) ve *Rippling Waters* (Ocak 1939) adlı eserleri vermiştir.

1932 yılında Ohio'dan New York'a gelen Art Tatum, bütün stilleri özetleyen ve ötesini aşan kişidir. Caz piyanoyu New Orleans tarzından ve New York *stride piyano* geleneğinden kurtarıp, farklı bir bakış açısıyla yeniden işledi. Onun ustalığı, sıralı notalar şeklinde yapılan daha önce bilinmeyen bir doğaçlama tarzı oldu. Geniş bir kelime hazinesiyle birlikte etkileyici bir piyano dili kullanıyordu. Tekniğinin bu muazzam malzemesini, genellikle pop melodilerinde kullanıp, asla layıkıyla büyük eserler için harcamamıştır. Nick LaRocca'nın "*Tiger Rag*"inin (Mart 1933), hızlı bir versiyonu ile 1933 yılında tanınmaya başlayıp, saygı görmüştür. İlk önemli başarısı Vincent Youmans'ın pop melodisi "Tea for Two"yu (Mart 1933), solo piyano olarak sunmasıydı. Repertuarını genel olarak bu tarz önemsiz eserler oluşturur. Neredeyse bir orkestrayı taklit edebilecek kadar üst düzey bir tekniğe sahip olması ve çalgılama hızına yaklaşan müzisyen sayısının az olmasından dolayı çoğunlukla tek başına performansları mevcuttur (Scaruffi, 2007:9-12).

Art Tatum'dan Keith Jarrett'e, Thelonious Monk'a kadar, bu tür, modern piyanonun sürekli vazgeçilmezi olmuştur (Bergerot, 2004:58).

2.3.3. Boogie Woogie

The New Grove of Jazz (Kernfeld, 1988) adlı kitapta, Boogie-Woogie stili, blues akor yapılarının güçlü bir şekilde kombine edilerek tekrarlayan sol el bas figürlerinin kullanılmasıyla karakterize edilir. Boogie Woogie yorumlarında en sık kullanılan ritmik bas figürlerine örnek olarak aşağıdakileri gösterebiliriz:

a) Sekizlik notalar grup olarak:



Şekil 5: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği

b) Noktalı sekizlik notalar grubu ve onaltılık notalar olarak:

Bu şekilde çalındığında onaltılık notalar normalden biraz daha uzun tutulur.



Şekil 6: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği

c) Her gruptaki birinci sekizlik notadan sonra onaltılık pauza kullanılmıştır.



Şekil 7: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği

d) Her üçleme grubunda bir çeyrek nota ve sekizlik nota olarak:



Şekil 8: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği

e) (d) ye benzese de her grubun başında çeyrek nota yerine, sekizlik nota ve sekizlik pauza kullanılmıştır.



Şekil 9: Boogie Woogie stilinde sol el için ritmik bas figür örneği

Boogie-Woogie piyano stiline bilinen ve kullanılan tipik sağ el figürleri ise bu tarzın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

The image displays a musical score for the right hand of a piano, featuring 24 numbered figures. The score is written in 4/4 time and consists of ten staves. Each staff contains two measures of music, with the figure number (1 through 24) placed above the first measure. The figures are characterized by rhythmic patterns, often involving triplets and syncopation, typical of the Boogie Woogie style. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The figures are as follows:

1. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
2. Chords: F#4-G4, A4-B4, C5-B4, A4-G4.
3. Chords: F#4-G4, A4-B4, C5-B4, A4-G4.
4. Chords: F#4-G4, A4-B4, C5-B4, A4-G4.
5. Chords: F#4-G4, A4-B4, C5-B4, A4-G4.
6. Chords: F#4-G4, A4-B4, C5-B4, A4-G4.
7. Triplet eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
8. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
9. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
10. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
11. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
12. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
13. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
14. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
15. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
16. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
17. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
18. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
19. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
20. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
21. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
22. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
23. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
24. Quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

Şekil 10: Boogie Woogie Piyano stiline sağ el için tipik figürler listesi

Boogie-Woogie denilen tarzın ilk olarak 20.yüzyılın başlarında Amerika'nın Midwest denilen orta batı kısmında duyulduğu tahmin edilmektedir. O zamanlar bu müziğe daha ziyade *fast western* yani batıya ait hızlı müzik deniyordu. İlk başlarda gitarlarla çalınan bu blues şeklinde, bir gitar bas hattını tutar, diğer gitar da hızlı melodik pasajlar yapardı. Daha sonra gitarlar yerini piyanoya terk edince piyanistler eski gitar tekniğinden tam olarak vazgeçememişler ve bu suretle sağ elde melodik hat, sol elde de ostinato bas hattı gelişerek Boogie-Woogie ortaya çıkmıştır (Sermet, 1999:23).

Boogie-ostinato (bas figürlerinin kuvvetle vurgulanması ve sürekli tekrarlanması) ABD'nin güneyinde folk blues şarkıcılarının banço veya gitarla kendilerine eşlik etmelerinden doğmuş olabilir. İlk boogie'ler piyanoda blues eşliği olarak çalınmıştır dolayısıyla Boogie-Woogie'ye kısaca piyano blues formu diyebiliriz (Berendt, 2003:321).

Genellikle solo piyano olarak çalınan bu tarz 12 mezür ve bazen de 8 mezüre dayanmakta ve ostinato bas figürleri de en belirgin özelliği olmaktadır. Müziğin karakteri de melodik olmaktan ziyade *percussive*, yani vurucu ve ritmiktir.

Boogie piyanistlerinin genellikle kullandıkları sol el figürleri noktalı veya noktasız sekizlikler, onaltılıklar ve triolelerden oluşmaktaydı (**Bkz.** Ek-7). Bunları istedikleri gibi senkoplu veya senkopsuz kullanıyorlardı. Armoni temeli zayıf olan bu müzikte birçok *dissonant* sese de rastlanıyordu. Bu bir armoni düşüncesinden ziyade Boogie piyanistinin iki elini de bağımsız olarak kullanmak istemesinden meydana geliyordu. Pete Johnson, Pinetop Smith, Cow-Cow Davenport, Cripple Clarence Lofton, Meade Lux Lewis ve Jimmy Yancey gibi piyanistler bu tarzın önde gelenlerindendi (Sermet, 1999:24).

“Boogie-woogie'nin babası” sayılan Jimmy Yancey ve diğer boogie piyanistleri boogie'lerinin çoğunu Latin Amerika danslarının bas figürleri üzerine inşa etmişlerdir (örneğin Yancey *Lean Bacon Boogie*'yi bir tango figürü üzerine kurmuştur). Boogie son tahlilde siyah müziğin “en eski ritmi”dir. Bu nedenle modern zamanda da ona tekrar rastlanır (örneğin 1950'lerin rhythm-blues'unda ve 1960'lı yılların soul müziğinde veya Muhal Richard Abrams'ın 1970 ve 1980'lerdeki piyano doğaçlamalarında “saklanmış” olarak karşımıza çıkar; genellikle de yabancılaşmış ve soyut bir formda olmak üzere). Boogie piyanistleri arasında en parlak ve en etkileyici olanı **Meade Lux Lewis**'ti. 1929'da doldurduğu *Honky Tonk Train Blues*'la efsanevi bir ün kazanmıştır. Caz eleştirmeni John

Hammond Meade Lux Lewis'le birlikte boogie piyanosunun diğerk iki öncüsünü *Albert Ammons* ve *Pete Johnson*'ı bir araya getirdi. Bu üç müzisyenin üç ayrı piyanoda boogie-woogie çaldığı plaklar, bu müziğin en heyecan verici örnekleri arasında yer alır (Berendt, 2003:322).

Standart piyano müziği literatüründeki klasik temaları kullanan Boogie woogie stilinde yeniden düzenlenmiş piyano eserleri de bulunmaktadır. Klasik ezgilere eşlik edilerek kullanılan bu örnekler orijinal temanın ritmik ve armonik fonksiyonlarını değiştirerek farklı bir renk oluşturur.

BOOGIE IN BACH



Şekil 11: Boogie Woogie stilinde yazılmış Bach'ın bir teması

2.4. CAZ MÜZİĞİ İLE AVRUPA MÜZİĞİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİM VE FARKLILIKLAR

Modern Caz Quartet'in başındaki piyanist John Lewis, klasik müzik biçimlerini yeniden ele alarak, kornetçi ve besteci Gunther Schuller'le birlikte cazın anlatım gücü ve spontanlığını klasik müziğin bilimsel armonisi ve biçimiyle birleştirmeyi amaçlayan "üçüncü akımın"

(Third Stream) kurucusu olmuştur. Bu eğilim, 1955-1957 yılları arasında, bir bölümü “Music for Brass” adıyla bir dizi kayıta toplanan, daha sonra “Outstanding Jazz Compositions of the 20th Century” albümünde bir araya getirilen kayıtlarla somutlaşmıştır. Bu bağlamda, özellikle J.J.Johnson, John Lewis, Teo Macero, Charles Mingus, Duke Ellington, Gunther Schuller ve George Russell’ın yapıtlarından söz edilebilir (Bergerot, 2004:163).

Onsekizinci yüzyıldan başlayarak Cake-walk dönemi Avrupalı seyyahların izlenimleri, Yeni Dünya’nın zencilerinin müzikal yeteneklerini ve bançonun varlığını yansıtmıştır. 1782’deki *Negro Jig* bir İskoç dansları derlemesi özetiydi. 1820’li yıllarda New York’ta African Grove tiyatrosuna gidilirdi ve yirmi yıl sonra da Charles Dickens Five Points (Manhattan) zenci tavernalarını tanıtmıştır. New Orleans’ta danslarıyla ünlü Congo Square’a gidilirdi. Avrupa, 1838’de, Buckingham Palace’ta çalan Frank Johnson bandosunu ağırlamıştır. 1844’te Dublin’de, beyaz minstrel Joey W.Sweeny’nin sahnelere çıkışı bançonun İrlanda folkloru tarafından benimsenmesinin başlangıcıdır. Enstüman modası Victoria İngiltere’si salonlarında kabul gördü. Yüzyılın ikinci yarısında *minstrel show*’lar ve *spiritual* grupları Güney Afrika’da büyük ilgi toplamıştır.1873’te Fisk Jubilee Singers Liverpool’a gider ve *negro spiritual* derlemesi bütün dünyada yaygınlık kazanır. 1880’li yıllarda zenci minstrel James Bland Avrupa müzikhollerinin idolü olmuştur. 1893’te World’s Columbia Exposition’da (Chicago) dünyanın dört bir yanından gelen ziyaretçiler bir *Creole Show* izlediler. John Philip Sousa ‘nın 1900’de Paris Evrensel Sergisi aracılığıyla Atlantik ötesine taşıdığı *cake-walk* ve *ragtime*’i keşfettiler. Üç yıl sonra, perküsyoncu James Irving Lent, Londra’da *In Dahomey* müzikal komesidinin verildiği Shaftesbury Theatre’da “Amerikanın en iyi orkestra davulcusu” olarak takdim edilmiştir. Claude Debussy, *Children’s Corner* (1906-1908) derlemesine bir *cake-walk* (*Golliwog’s Cakewalk*) (**Bkz.** Ek-8), koyar. Musique de la Garde Republicaine 1906’dan başlayarak *Vrai Cakewalk*’ı kaydeder ve 1910’lardan sonra Londra ve Paris’te kayıtlar artar. 1912-1913 arasında zenci besteci J.Rosamond Johnson London Opera House Hammerstein’in müzik direktörlüğünü yapmıştır. 1913’te Paris Luna Park’ta çalışan kornetçi Julien Poret *ragtime*’lar yaratır. 1914’te kendisi de *ragtime* besteler (Bergerot, 2004:43).

Cazı geleneksel Avrupa müziğinden en belirgin olarak ayıran şey *sound*’dır. Aradaki farkı açıklamak belirtmek gerekirse: Bir senfoni orkestrasında yaylı sazlar, parçayı mümkün olduğunca homojen olarak çalmaya özen gösterir. Grubun her üyesinin aynı *sound*’ı 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 içirse belli bir sound'a bağlı kalmak adına kendi özgünlüğünü kaybetmek istemez. Bu sound'ı belirleyen kriterler standartlardan çok duygulara ve anlatıma dayanır. Duygular ve dışavurumu kuşkusuz Batı müziğinde de var olan bir kriterdir ama cazda anlatılmak istenen şey, seslerin iyi seçilmesinden önce gelir. Avrupa müziğinde ise sesin iyi seçilmesi anlatımın önündedir. Dolayısıyla cazda estetik standartlarıyla ters düşme eğilimini görmek mümkündür; ancak böyle bir eğilimin varlığı, cazın kaçınılmaz olarak “estetik dışı” kalacağı anlamına gelmez; sadece, estetik standartlarıyla çelişen bir sanatsal müziğin de pekala olabileceğini anlatır. Senfoni orkestralarındaki duyuş yoksunluğu ve “memur müzisyenlik” pek çok orkestra şefinin (özellikle modern müzik çalarken) şikayetçi olduğu bir konudur; oysa cazda böyle bir şey düşünülemez (Berendt, 2003:181-182).

Caz müzisyeni verili armoniler üzerinden doğaçlama yapar. Cazın New Orleans'tan, yenilikçiliğin yükselişine dek uzanan bütün tarihinde, eski Avrupa müziğindeki teknik ve yöntemlerin aynısı kullanılarak (armoni kalıplarının yardımıyla) doğaçlama yapıldı. Öte yandan bugün klasik müzik yorumlarında esere sadakat temel bir kriterdir ve Avrupa müziğinde ki yazılı müziğin doğaçlama ile süslenmesi bir kenara bırakılmıştır. Bach ve oğullarının bir *chaconne* veya bir *air* çalarken melodinin temelini oluşturan armoni üzerinden doğaçlama yaptıkları ya da verili melodiye süsledikleri bilinmektedir. Barok dönemde altın çağını yaşayan süsleme tekniği, yani bir melodinin süslemelerle bezenmesi cazda da vardır; örneğin Coleman Hawkins'in çaldığı *Body and Soul* müziğinde olduğu gibi. Eski müzikteki bas melodisi, pedal sesi ve *cantus firmus* her şeyden önce doğaçlamaya bir biçim kazandırmak ve onu kolaylaştırmak için yaratıldı; bu caz müzisyenlerinin blues akor ve formlarını doğaçlamalarına biçim vermek için kullanmasına benzemektedir. Bach ve bütün bu konular hakkında bilgi sahibi olmayan caz müzisyenlerinin kurduğu bu paralellik kendiliğinden doğduğu için anlamlıdır; benzer temel yaklaşımlar sonucunda aynı noktalara ulaşıldı (Berendt, 2003:186).

Cazda doğaçlama önemli olduğu için, düzenleme içerir; ancak doğaçlamanın tamamlanmış bir bestesi yoktur. Öte yandan Avrupa müziği (ya da en azından romantizmden bu yana Avrupa müziği) bestelenmiş ve besteyele biçimlendirilmiş bir müzik olduğundan, burada doğaçlamaya yer yoktur.

Pentatonik sistem (beş notadan oluşan sistem), yedi notalı heptatonik ses dizisine uyarlanırken müzikal hissedişlerine göre yakınlık sağlaması adına üçüncü ve yedinci dereceleri pesleştirilerek *blue note* haline gelmiştir. Prensip olarak Avrupa armoni öğretisindeki “eksiltmeye” benzese de farklı bir olaydır. Çünkü *blue note*’larda yarım tonluk azalma değil, çok daha az mikrotonal değişimler söz konusudur. Ayrıca Avrupa müziğinin belirli basamakların eksilişini düzenlemek için kullandığı majör veya minörden bağımsız olarak kullanılır (Berendt, 2003:197).

Caz müziği melodi ve armoni anlamında pek fazla devrimci özellik sunmayıp, geleneği koruma eğilimindedir. Yeni olan tarafı ritim ve sound’da saklıdır. Cazda armonik açıdan yeni ve özgün olan neredeyse tek şey *blue note*’lardır. Ayrıca geleneksel cazın (erken dönemin cazı ve serbest stil dışında kalan caz) armonik dili popüler hafif müzik ve dans müziğiyle örtüşür. Ragtime, New Orleans cazı ve Dixieland’in armonileri (*blue note*’lar dışında), hemen hemen *polka*, *marş* ve *vals*’inkilerle aynıdır. Tonik, dominant, subdominant ve yan türevleri üzerine kuruludur. Bix Beiderbecke caza, Debussy benzeri bazı akorlar ve tam ton etkileri getirmiştir (Berendt, 2003:212).

Müzikal komedi bestecileri tonal sistemden yararlanırlarken büyük bir rahatlık içindeydiler. I-IV-V7 akor dizisi yerine, I-VI-II-V7 hareketini koyarak derecelendiriyorlardı. Fransa’da “anatole” (tıp okullarında iskelete takılan ad) adıyla tanınan bu akor dizisi birinci derece akorun (I) istikrarından beşinci derecenin yedinci akorunun (V7) istikrarsızlığına sürekli bir gerilim getirir. Buna birçok caz temasının ilk ölçülerinde, özellikle George Gershwin’in *I Got Rhythm*’inde rastlanır. (Bergerot, 2004:86).

Hodeir’ye göre cazın armonik dili “ödünç” alınan bir şeydir. “Ödünç almak” ve farklı iki müzikal kültürün, Avrupa ve Afrika kültürlerinin en iyi yanlarını birleştirmek, caza özgü bir şeydir. Cazın ve modern konser müziğinin armonik evriminde kimi paralellikler vardır; ancak caz, her zaman oldukça geriden gelir. Cazda bemol beşli ve *blue note*, modern senfonik müzikte ise triton, tonalitenin kaldırılmasına değil, esnekleşmesine ve genişlemesine işaret eder. Bemol beşli ve *blue note* cazda aynı açıdan izah edilir, yeni senfonik müzikteki triton ise Hindemith’in şu sözleriyle açıklanabilir: “Armonik ve melodik güçler birbirine zıt davranır.” Yani armonik gücün en düşük olduğu yerde (bemol beşlide) melodik güç en yüksek düzeydedir; melodik çizgilerin gücü önemli hale gelir (Berendt, 2003:215).

Lennie Tristano okulunun bazı müzisyenleriyle birlikte tamamen serbest bir tarzda *Intuition* adını bir parça doğaçladı; tanınmış çağdaş Alman senfoni bestecisi Wolfgang Fortner bu parçada on iki ton sistemine eğilim olduğunu gözlemlemiştir (Berendt, 2003:216).

Cazın kısa tarihine karşın Avrupa müziğine kıyasla daha uzun bir atonal geleneği vardır. Güney eyaletlerinin plantasyonlarındaki *shouts, field hollers*, arkaik blues ve cazın geçen yüzyıldaki hemen bütün ön formları bir ölçüde atonaldir. Bu şarkı söyleyenlerin eğitim görmemiş olmasına dolayısıyla da Avrupa tonalitesini bilmemesine dayandırılabilir (Berendt, 2003:43).

Caz melodileriyle sirk müziği, marşlar ve on dokuzuncu yüzyılın piyano ve salon müziği arasında önemli bir fark yoktu. Doğaçlamadaki melodi akışının gösterdiği gibi, Avrupa müziğinde yapısal öğelerden olan tekrarlara burada rastlanmaz. Caz müziği kendisini çalan müzisyenle somut bir ilişki içinde var olabildiği için, caz doğaçlamalarını kağıda geçirme denemeleri çoğunlukla tatmin edici sonuçlar vermez. Cümlelemenin, attaca'nın, vurgulamanın, anlatım ve yorumun hassas yanlarını yazılı notalarla ifade etmek mümkün değildir (Berendt, 2003:186).

Hans H.Stuckenschmidt beyaz ırkın müzik sanatındaki ritmik kısırlığından söz etmiştir. Avrupa müziğindeki melodik, armonik ve formlaral öğelerdeki yetkinlikle ritmik alandaki kısırlığı arasında bir ters orantı bulunmaktadır. Örneğin, Mozart veya Brahms'ta veya daha da fazla olmak üzere modern konser müziğinde mükemmel ritmik oluşumlar vardır. Ancak bunlar, uzun ve saygıdeğer bir "ritim bilimi" geleneği olan Hint ya da Bali müziğinin muhteşem ritimleriyle kıyaslanacak olurlarsa, bütün cazibelerini yitirirler. Görüldüğü gibi Avrupa müziğindeki ritmik unsurların zayıflığını fark etmek için, sadece cazla kıyaslamak şart değildir. Ritmik duygu açıkça zayıftır. Ortadoğu'da sokaktaki her çocuk, teneke kutu veya el ve ayaklarını kullanarak üç ya da dört ritmi karmaşık bir şekilde aynı anda vurabilir; oysa Avrupa geleneğinde, bir senfoni orkestrasının yıllarca eğitim görmüş perküsyoncusu bunu nadiren başarabilmektedir. Bu yüzden Avrupa konser müziğinde sık sık üç ya da dört perküsyoncusunun aynı anda çalması gerekmektedir.

Marshall W.Stearns'ın belirttiği gibi Afrika'da swing yoktur. Swing Afrika ritim duygusunun Avrupa müziğinin düzenli zaman ölçüsüne "uyarlanması"yla, uzun ve karmaşık bir füzyon süreci sonucunda doğmuştur (Berendt, 2003:225).

Jo Jones'a göre “Caz ve Avrupa müziği arasındaki temel ayrım swing’de yatmaktadır. Avrupa müziğinde müzikle ilişki “bilimsel bir ilişki”dir. Müzisyen sehpaya konulan notaları çalar. Müzikal yeteneği olan ve eğitim görmüş birisi, istenen parçaları çalabilir. Ancak caz çalmak için, o ölçüde müzikal olmak ya da yeteri kadar eğitim görmüş olmak yetmez. Caz müzisyenlerini yetiştirmek üzere kurulan konservatuarlar ve müzik okullarındaki caz derslerinin sorunu bundan kaynaklanmaktadır”. Modern cazın hemen hemen bütün önemli temsilcileri müzik öğrenimi görmüştür ve iyi biri müzisyenin müziğini tanıması ve anlaması gereklidir. Ancak cazda var olan en önemli unsur, swing’i öğrenmek mümkün değildir. Örneğin Count Basie’nin orkestrasındaki uyumlulukla, Avrupa’nın en iyi senfoni orkestraları arasındaki fark, Basie’nin uyumluluğunun swing’den, diğerininkinin ise akademik eğitimden ileri gelmesidir. Basie’nin müzisyenleri notanın çalınma zamanının geldiğini hissederler ve bunu hepsi aynı swing anında hissettiği için, her şey son derece uyumlu, doğal, rahat bir tarzda gelişir. Oysa akademik gelenekle kazanılan uyum bu kadar doğal ve rahat değildir.

Avrupa müziğinde senkop, vurgunun ölçü içinde yoğunlaşacağı noktayı açık olarak tanımlar. Vurgu iki vuruş arasındaki tam orta noktaya denk gelir. Buna karşılık cazda vurgu kaymaları daha serbest, daha esnek ve daha incedir; vurgu iki vuruş arasındaki herhangi bir yerde olabilir, müzisyen onun ne zaman kullanılması gerektiğini hisseder. Bu vurgu vuruştan uzaklaşırken, aynı zamanda onu belirginleştirdiği için *off beat* adını da alır (Berendt, 2003:230-231).

Caz müzisyenlerinin Avrupa müzik geleneğiyle etkileşimi pek de yan bir uğraş sayılmazdı. Cazın neredeyse bütün stilleri bu diyalektik etkileşim sayesinde ve onun içinden doğdu. Bu arada Avrupa müziği denince anlaşılan şeyin kapsamı sürekli genişledi. Yüzyıl dönümünün ragtime piyanistleri için Avrupa müziği 19. yüzyılın piyano besteleriydi. New Orleans müzisyenlerine göre Fransız operası, İspanyol sirk müziği ve Alman marşlarıydı. Bix Beiderbecke ve Chicagolu meslektaşları 20’li yıllarda Debussy’yi keşfettiler. Swing aranjörleri, geç romantik senfoni döneminin orkestrasyondaki ustalığından pek çok şey öğrendiler. Gelişme cool cazın ötesine geçene dek, caz müzisyenleri Avrupa müziğinde barokla Stockhausen arasındaki kullanılacak bütün öğeleri denediler ve devraldılar (Berendt, 2003:46).

Piyanist Dave Brubeck, çalışmaları sırasında Arnold Schoenberg ve özellikle de Darius Milhaud’dan etkilenmiştir. İlk topluluğunu da kendisine kontrpuan, füg, politonalite ve metrik

çeşitleme alanında deneyler yapma olanağı veren Milhaud'nun öğrencileriyle kurmuştur (Bergerot, 2004:138).

Cazın, klasik müzikten farklı bir ses tınısına neden olan başlıca özelliği, çalgıyı kullanışıdır. Cazın çalgıya yaklaşımı, bizim genelde olduğumuzun tam tersidir. Yaygın anlayışa göre müzik, çalgılamayı yani enstrümantasyonu telkin eder. Cazda ise müziğin ana çizgilerini yaratan çalgıdır.

Cazda kullanılan bütün çalgılar, Avrupa müziğinde de kullanılmaktadır. Fakat caz, gerek bu çalgılara verdiği öncelik, gerekse orkestra kuruluşu bakımından, Avrupa müziği çalgılamasından ayrılmaktadır. Cazda en çok kullanılan trompet, alto, tenor ve bariton saksafonlar, klarnet, trombon gibi kamışlı ve bakır çalgılar dışında piyano, gitar (banço), kontrabas (tuba), davul ve vibrafon kullanılır. Obua, korno, İngiliz kornosu, yaylı çalgılar ve arp cazda seyrek görülen çalgılardır. (Mimaroğlu, 1999:134).

Cazı Avrupa müziğinden ayıran üç temel öge vardır; bunların hepside yoğunluğu artıran bir etki yaratırlar:

1. Zamanla kurulan özel ilişki, ki “swing” sözcüğüyle adlandırılır;
2. Müzikal üretimde kendiliğindenlik ve canlılık, ki burada doğaçlama rol oynar;
3. Ses dolgunluğu ve cümleme tarzı, ki çalan caz müzisyeninin bireyselliğinin aynasıdır (Berendt, 2003:507).

Temelde “tema ve çeşitlemeler” ana biçiminin kullanıldığı cazda “korus tümce” denen ve solo çalgıcının yalnız temanın armonik temeline ve ölçü sayısına dayanarak yepyeni melodik-ritmik kuruluşlar yarattığı ortam, Avrupa müziğinde tam karşılığı olmayan, bununla birlikte çeşitleme biçimine benzetilebilecek bir anlatım aracıdır. Ses nesnesi açısından da caz ile Avrupa müziği arasında ayrılıklar vardır. “Vibrato” (ses titretme), “glisando ve portamento” (küçük ya da büyük aralıklı kaydırmalar), “growl” tekniği (çalgı sesini gıcırdatmak) gibi tını ya da tümce biçimi özellikleri Avrupa müziğinde ya yoktur; ya da ayrı görünüşlerde vardır. (Mimaroğlu, 1999:134).

Eski müziğin çoğunda, Bach'ın en hareketli aryalarının bazılarında kullandığı dans kalıplarında, Haydn'ın halk şarkısına benzer bir nitelik taşıyan senfonik bölümlerinin pek

çoğunda caza pek de uzak olmayan, güçlü olmasına karşılık esnek olan beşeri ritmik vuruşu duyumsarız. Caz sayesinde, Prokofiev'in Yedinci Piyano Sonatının vurmali sonoritelerinin ya da Birinci Keman Konçertosundaki kemana en özgü olanlar kadar en keman dışı olan sesleri yerli yerinde kullanımını; Bartok'un sonat ve konçertolarının zengin vurmali piyanosunun, halk şarkısı benzeri keman glissandolarının, karmaşık ritim kalıplarının; Ives'in şarkılarının şarkı-konuşmalarının ve onun Ambar Dansı Sonatıyla senfoni pasajlarındaki girift vurularının; Şostakoviç'in Altıncı Senfonisinin son bölümünün bir New Orleans marşına o denli benzeyen parade ruhunun; Debussy'nin yeni ses dizileri denemesinin ve bu ses dizilerinin yeni çalgısal renk kaynaşımalarını araştırmaya koyulan yapıtlarının; Vaughan Williams'ın senfonik yapıtlarında İngiliz halk şarkısını kullanımının değerini daha iyi anlarız (Spatar, 2009:70-71).

Mimaroğlu'na göre ise cazla Avrupa müziğini birleştirme çabaları, cazcıların klasik yolda, klasik eğitimden geçmiş bestecilerin de caz konusunda, bilgi ve görgü yetersizlikleri nedeniyle, istisnalar dışında, başarısızlığa uğramıştır. Cazla klasik müziğin koşut evrimleri bir kavşağa varamamıştır (Mimaroğlu, 1999:137).

2.4.1. Caz Müziğinden Etkilenen Besteciler

Caz müziği, sesini dünyaya duyurmaya başladığı günlerden bu yana Avrupa geleneğinde yazan bestecilerin de ilgisini çekmiş ve onların yaratış çalışmalarını etkilemiştir. Şef Paul Whiteman bir süre Original Dixieland Jazz Band'ı izledikten sonra bir "senfonik caz" orkestrası kurdu ve 1924'te George Gershwin'e *Rhapsody in Blue*'yu ısmarladı. Caz etkisinde yazılmış ilk senfonik yapıt diye Gershwin'in "Rhapsody in Blue"su gösterilir. 1924 yılında bestelenen bu parça cazın ancak Broadway operetleri ve halk melodileri yoluyla senfonik müziğe aktarılışının sonucu olduğu için, aslına uygun bir caz anlayışının Avrupa müziğinde yer alması olarak görülmez. Üstelik cazın, Avrupa geleneğindeki bir yapıta olan etkisinin de ilk örneği değildir. Bir yıl önce, 1923'te Fransız bestecisi Darius Milhaud *La Creation du Monde* (Dünyanın Yaradılışı) balesini bestelemiş, daha önce de Stravinski, 1918'de "Ragtime" adlı parçasını yazmıştı. Bunlardan başka Debussy'nin 1906-1908 yılları arasında yazdığı "Golliwog's Cakewalk" ve "The Little Nigger" adlı parçaları da, caz ritimlerini etkileyen Cakewalk dansının ritmine uygun olarak bestelenmiş olmaları bakımından, doğrudan doğruya caz etkisinde yazılmış parçalar olarak görülemezse bile, bütün ileri ve yeni akımlarla ilgilenen Debussy'nin, cazın bütün dünyada iyice sesini duyurduğu yıllara kalsaydı,

gelişmiş durumuyla cazı, çağdaşlarına kıyasla herhalde daha büyük bir anlayış ve ustalıkla ele almış olacağını düşündürebilir.

Nitekim, başta Milhaud ve Ravel'inkiler olmak üzere, 1920'lerde bestelenen caz etkisindeki müzikler, bestecilerin cazı da yanlış kaynaklardan tanıdıklarını ya da gerektiği gibi incelemeyen kullandıklarını göstermektedir. Copland'ın piyano için "Caz Konçertosu", Honegger'in piyano konçertinosu, Carpenter'in "Gökdelenler"i karşımıza hep o kulaktan dolma caz anlayışını çıkarmaktadır. 1930'dan sonra Avrupalı bestecilerin caza olan ilgisi, bir "moda" olarak "caz çağı"nın artık kapanmış olmasıyla, sönüp gitmiştir. Bununla birlikte kimi besteci arasına cazla ilgilenmiştir. 1954 yılında İsviçreli besteci Rolf Liebermann'ın yazdığı "Caz Orkestrası ve Senfoni Orkestrası için Konçerto"da daha sağlam bir caz anlayışına rastlıyoruz. Bundan başka, caz bestecilerinin de Avrupa müziğiyle gitgide daha çok ilgilenmeleri ve öğrenimlerini Avrupa geleneklerine uygun olarak yapmaları, iki müzik arasındaki yakınlaşmayı hızlandırmış, fakat bu yakınlaşma kimi kere caz öğelerinden ve niteliklerinden vazgeçilmesi uğruna olmuştur. Avrupa müziğinin geleneklerine özellikle biçim bakımından uygun hem de cazın vazgeçilmez öğelerine-doğaçtan çalış, daha da önemlisi sürekli tempo- yer veren bir yapıt olarak Bill Smith'in Klarnet konçertosunu örnek verebiliriz. (Mimaroğlu, 1999:136-137).

"Yüz elli yıl önce atalarımız konserlere Beethoven, Thalberg ve Clementi'nin muhteşem ve parlak doğaçlamalarını dinlemek için giderdi; daha öncesinde ise büyük orgculara gidilirdi Bach'ı, Buxtehude'yi, Böhm'ü Pachelbel'i dinlemeye. Biz bugünün insanları ise benzer bir müzikal zevki tatmak için Lionel Hampton, Erroll Garner, Milt Jackson, Duke Ellington ve Louis Armstrong'a gideriz. Bu garip olguyu yorumlamayı sizlere bırakmak istiyorum" (Berendt, 2003:185).

"Ragtime"ın form olarak klasik müzikten esinlenmekle beraber, bazı yirminci yüzyıl klasik müzik bestecileri de bu müziğe alaka gösterip, beste yapmıştır. Stravinsky'nin *Piyano Rag Music*, Hindemith'in *Shimmy and Ragtime* ve Milhaud'un *Three Rag Caprices* bunlara güzel birer örnektir." (Sermet, 1999:23).

Resmi eğitimini Moskova konservatuarında alan günümüz bestecilerinden Nikolai Kapustin, Bach'tan yirminci yüzyıla kadar klasik müziğin teknik ve yapısal yönlerini özümsemiştir. Konser etütleri ve prelüdlерinde kullandığı materyal konusunda kısıtlı kalmayıp, caz

etkisindeki fikirlerini açıkca ortaya koymuştur. Klasik form yapılarını (sonat allegro vs.) ve caz öğelerini doğru şekilde kullanarak bir araya getirmeyi denemiştir.

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. Besteci Bülent Arel'de “Homage a Haydn” (Haydn'ın Anısına) adlı küçük senfonisinde caz unsurlarını kullanmıştır (Keseroğlu, 2005:86).

Caz müziği sonuç olarak sahip olduğu karakteristik özellikleri, çeşitli doku ve renk zenginliği ile, klasik müzikle amatör veya profesyonel olarak ilgilenen müzisyenleri Avrupa müziği bestecileri de dahil olmak üzere, birçok müzisyeni derinden etkilemiştir.

2.4.2. 20. Yüzyıl Piyano Literatüründe Caz Etkileri

Piyano çalmasını öğrenme, temelde zihinsel, devinişsel ve duyuşsal becerilerin gelişimini kapsayan çok yönlü ve karmaşık bir süreç (Ertem, 2011:646) olmakla beraber piyano öğretiminde esas, öğrencinin müzikal gelişimini sağlamaktır (Fenmen, 1947:101). Bu nedenle piyano eğitiminde, öğrenciye teknik davranışların yanında müzikal ifade gücünün kazandırılması ve geliştirilmesi önem kazanmaktadır.

Müzik eğitiminde tüm dünya da uygulanan basamak sistemi (*Grade System*), öğrencilerin piyano eğitimleri boyunca literatüre ait çalışacakları etüt ve eserlerin zorluk derecelerine göre sıralanarak, öğrencilerin müzikal kimliklerini uluslararası standartlara uygun bir biçimde yapılandırmaları için gerekli olan eğitim ve öğretim metodudur (Gökbudak, 2013:1).

93 farklı ülkede her sene 650.000'den fazla sınav ve değerlendirme yapan Kraliyet müzik okullarının sınav sistemi olan *ABRSM* (The Associated Board of the Royal Schools of Music) sınavları ülkemizde son yıllarda oldukça yaygınlık kazanmıştır. Piyano sınavlarındaki güncel müfredattan seçilen zorunlu üç eser arasında “C” bölümü çağdaş, popüler ve caz müziğine ait stilleri içerir. (**Bkz.** Ek-9)

Anlaşılaacağı üzere farklı dönemlere, farklı türlere ve farklı bestecilere ait eser seçimlerinin yapılması önem taşımaktadır (Gökbudak, 2013:4).

20.yüzyıl piyano eğitimi literatüründe bulunan caz öğeleri içeren ve klasik piyano müziği ezgilerini farklı stillerde işleyen eserlere bakacak olursak:

Denes Agay

1-Four Popular Diversions

İki-üç sayfalık dört eserden oluşan bu parçaların her biri sağlam bir öğretim modeline başvurur. *Little Prelude in Waltz Time, Baroque Bounce, Echoes of the Blues and Ragtime Doll* isimli başlıklardan oluşan bu parçalar takdir edilmeyi hak etmiş ve 3.seviye eserlerdir.

2-Three Recital Dances

Bazı “blue note”ların bulunması bu eserlere hayat vermiştir. Özellikle Mardi Grass Bolero yetenek isteyen canlı ve etkileyici bir solo içerir. 4.seviye eserlerdir.

Stanley Applebaum

Folk Music, Bach-Style

Çeşitli ülkelerin halk ezgilerine dayandırılarak Bach stilinde yazılmış yirmibir envansiyondan oluşur. Besteciye göre bu derleme, Bach’ın kolay envansiyonlarına ve benzer kontrapunt karakterinde yazılmış eserlerine geçişte uyarıcı ve ilgi çekici bir etki yaratarak kolaylık sağlar. 2-3 seviyesinde eserlerdir.

Marry Jeanne Van Appledorn

Set of Five

Ostinato (No.1), Blues (No.2), Improvisation (No.3), Elegy (No.4), Toccato (No.5) isimli bölümler arasındaki güçlü kontrastlarla birlikte, ritmik ve ilgi çekici çağdaş bir nota yazımına sahiptir. 9.seviye eserleridir.

Arthur Benjamin

Jamaican Rumba

Popüleritesi, yüksek ritmik yapısı ve yazı karakterinin ahenginden kaynaklanır. Motivasyon ve eğlence kaynağı olarak öğrenciye tamamlayıcı bir eser olarak verilebilir. 7.seviye eseridir.

Sol Berkowitz

1-12 Easy Blues

Daha iyi bilinmeyi hak eden bu koleksiyon motive edici ve piyanistik bir yazı karakterine sahiptir. 5.seviye eserleridir.

2-Four Blues for Lefty

Bu kısa blues parçalarında sağ ve sol elin her ikisi kullanılsa da, sol eldeki pasaj ve melodileri çalma becerisinin gelişimine yardım eder. Yazı karakteri 12 Esay Blues’dan daha fazla kromatik yapı içerir. 7.seviye eserleridir.

Leonard Bernstein

1-Four Anniversaries

II.Bölüm For Johnny Mehegan

Bernstein'ın Greenwich kasabasına sık sık dinlemeye gittiği ünlü caz piyanisti Mehegan'a ithaf edilen bu mizahi eserde, koyu bir caz etkisi hissedilmektedir. Ani sessizlikler, köşeli hatlar ve beklenmedik girişlerle ilgi çekici ve kısa bir eserdir. Güçlü bir ritmik hakimiyet gerektirir. 10.seviye eseridir.

2- Five Anniversaries

III.Bölüm For Elizabeth B. Ehrman

Zayıf zamanlarda ki aksanlarla parlayan ve her iki elde onaltılık nota pasajlarından oluşan bu coşkulu bölüm hızlı bir tempoda olup, sağlam bir caz etkisi hissedilmektedir. 9.seviye eseridir.

Boris Blacher

Three Pieces for Piano, Op.18

Her biri ikişer sayfadan oluşur ve son derece özgün eserlerdir. Bir öğrencinin gereksinim duyacağı seçenekler arasında hafif modern eserler olarak yer alır. Yüksek derecede ritmik ve caz etkilerinin belirtileri vardır. 9.seviye eseridir.

Howard Blake

Eight Character Pieces

Keskin tanımlı karakterler ve hoş armonilerden oluşur. Bu derleme sekiz adet kısa parça içerdiğinden dolayı resital programı için aralarında etkili bir kombinasyon seçimine imkan verir. Özellikle Rag isimli eser ilgi çekicidir. 9.seviye eseridir.

Arthur Bliss

Two Piano Pieces

Caz cümlelemelerinden ilham alıp, hafif nitelikli parçalardan oluşur. *Bliss: One Step ve The Rout Trot* isimli parçalardan oluşan bu eserler ilerlemekte olan bir öğrencinin hafif müzik ihtiyacını karşılayarak ciddi müziğe olan ilgisini canlı tutabilir. 9.seviye eseridir.

William Bolcom

Seabiscuits Rag

Cakewalk temposunda altı sayfadan oluşan eserdeki süsleme işaretlerinden dolayı deşifre etmek fazladan zaman alabilir. 9.seviye eseridir.

Dave Brubeck

1-Themes from Eurasia

Brubeck'in küçük oğlu için yazdığı bu temalar yedi parçadan oluşur. Dünyanın farklı bölgelerindeki müziklerin temaları üzerine yaptığı doğaçlamalara dayanır. 7.seviye eseridir.

2-Reminiscences of the Cattle Country

Bu eser bir çiftlikte bestecinin eski günlerini anımsaması üzerine hayat bulmuştur. Brubeck'in Darius Milhaud'un öğrencisi olduğu dönemde yazılmıştır. İçeriğini serbest değişen ölçüler ve yedili akorlar oluşturur. Başlıklar *Sun Up, Breaking a Wild Horse and Dad Plays the Harmonica* şeklindedir. 10.seviye eseridir.

Carlos Chavez

Cakewalk

Bu iki sayfalık parça rag çalmayı seven fakat birçok sol el atlamalarına hazır olmayan bir piyanist için uyarlandı. 8.seviye eseridir.

Aaron Copland

1-Sentimental Melody

Yavaş dans altyazılı bu iki sayfalık parça bir blues müziği olup zor değildir. Motive edici bir potansiyeli olup, nadiren çalınan bir eserdir. 7.seviye eseridir.

2-Three Moods

Güçlü kontrastlar bu çalışmadaki performansı etkileyici kılar. Başlıklar *I.Embittered, II.Wistful, III.Jazzy* şeklindedir. 9.seviye eseridir.

3-Four Piano Blues

Orta zorlukta bir çalışma olup, zengin armoniler ve güçlü senkoplar içeriğini meydana getirir. Bölüm başlıkları *No.1 Freely Poetic, No.2 Soft and Languid, No.3 Muted and Sensuous ve No.4 With Bounce* şeklindedir. 8.ve 9.seviye eserleridir.

Armando Anthony (Chick) Corea

Children's Songs (20 Pieces for Keyboard)

Amerikalı caz piyanisti tarafından 1971-1980 yılları arasında bestelendi. 1-15 arası bölümler Fender Rhodes Elektronik klavyede, 16-20 arası bölümler ise akustik piyanoda bestelenmiştir. Bu büyüleyici repertuar sağlam ritmik yapısıyla caz müziği öğelerini taşımaktadır. 8.ve 10.seviye eserleridir.

Paul Creston

Prelude and Dance No.1, Op.29, No.1

Görkemli bir melodiyle başlayan *Prelüd*, sol elde zengin akorlar ve gösterişli hareketlerle süslenir. *Dance* bölümü etkileyici bir caz stilindedir. Ritmik kontrol ve yetenek gerektirir. 10.seviye eseridir.

Claude Debussy

1-Children's Corner (Golliwog's Cakewalk)

Avrupa müziğinde cazın etkisini gösteren bir eserdir. Golliwog o zamanın Avrupasında (Amerikan minstrel şarkıları ve ragtime gibi) popüler olan komik bir siyah bebektir. İlk bölümdeki caz ritmi pek çok katı senkoplardan oluşur. 61. ölçüden itibaren Wagner'in Tristan ve İzolde isimli operasından alıntılar içerir. Sarsıntılı dans tarzı hareketler, ani durma ve başlangıçlar, güçlü aksanlar ve aşırı dinamik farklılıklar bu etkileyici çalışma içinde oldukça fazla memnuniyet sağlar. 8.seviye eseridir.

2-Le Petit Negre

Golliwog's Cakewalk'ın minyatür bir versiyonu olup, belki de Debussy'nin piyano parçaları arasında en ulaşılabilir olanıdır. İki güçlü zıt ruh hali ve çekici senkoplarla açılış teması başlar. Amerikan caz müziği kökenlerine dayanarak esprili ve sade bir yazım vardır.

3-Preludes, Book 1 (Minstrels)

Debussy Amerika'dan Avrupaya göç eden bir vodvil grubunu oluşturan müzisyen, komedyen ve dansçıları tasvir etmiştir. Debussy'nin caz minstrelleri hızlı, hareketli ve eğlenceli dans ritimlerinden oluşuyor. 10.seviye eseridir.

Norman Dello Joio

1-Suite for the Young

Boston üniversitesinde çalışan Pulitzer ödüllü bestecinin yazdığı bu on kısa parça yirminci yüzyıl armoni ve melodi anlayışının bazı özelliklerini anlamak için güzel bir başlangıç sayılır. No:6 Echoes

Parçada bulunan çok değişken ritim ve kalıplar, bir öğrenciye doğaçlama stiline giriş için gerekli malzemeleri karşılamaktadır. Yankılar iki el arasında bulunmaktadır. 4.seviye eseridir.

No:9 Small Fry

Özellikle senkopları rahat kullanan yetenekli öğrenciler için uygun olan sürükleyici bir çalışmadır. 4.seviye eseridir.

2-Suite for Piano

I.(Moderato)

Süitin tamamına bir giriş olarak, ağır ve lirik bir eser olan bu bölümde hafif blues etkileri görülmektedir. Sunulan melodiye karşı piyanonun pes sesleri kısmında bazen eller çapraz kullanılmaktadır. 8.seviye eseridir.

II. (Bright)

Güçlü senkoplarla, farklı ölçü birimlerinin kurulumları ve oktav pasajları belirgindir. Sağ elin başlangıçlı caz senkopları içermektedir. 9.seviye eseridir.

III. (Calm)

Onlu aralıklardan bazı gerilimlerinden oluşan ABA formunda yazılmıştır. 8.seviye eseridir.

IV. (Fast, with ferocity)

Son bölüm bir toccato formunda olup dinamiklerin gürlük derecesi *f* - *ffff* arasında değişmektedir. 10.seviye eseridir.

Oscar Lorenzo Fernandez

1-First Brazilian Suite

Old Song, Sweet Cradle Song ve Serenade başlıklı isimlerle üç bölümden oluşmaktadır. Lirik ve romantik yazı karakteriyle iyi bir legato kullanımı gerektirir. 7.seviye eseridir.

2-Second Brazilian Suite

Prelude, Song ve Dance başlıklı isimlerle üç bölümden oluşmaktadır. 7-8.seviye eseridir.

3-Third Brazilian Suite

Song, Serenade ve Negro Dance başlıklı isimlerle üç bölümden oluşmaktadır.

Üçüncü bölüm özellikli bir eser olup, Bartok'un "*Allegro Barbaro*" isimli eserini mizaç olarak andırır fakat daha kısa ve daha rahat bir icrası vardır. Enerjik ritmik yapısı ve piyanonun vurmali kullanım özelliği belirgindir. 9.seviye eseridir.

George Gershwin

1-Merry Andrew, Three-Quarter Blues, Promenade

Bu üç eser muhtemelen Gershwin'in icrası en kolay piyano çalışmalarıdır. Birinci ve üçüncü bölümler "*oom-pah*" şeklindeki sol el eşlikleriyle karmaşık ve senkoplu ritimler içerir. *Merry Andrew* isimli bölüm, güçlü bir ritmik duyarlılık, özenli cümleme ve sağ el'deki legatoya karşılık sol el'de aynı anda stakkato çalabilme becerileri gerektirir. *Promenade* "Walking the Dog" isimli bir film için yazılmıştır. *Three-Quarter Blues* öncelikli olarak dokunaklı ve ağır hareket eden bir bölümdür. Başparmak noktalı ikilik notları tutarken diğer parmaklar stakkato çalar. 7-8.seviye eseridir.

2-Impromptu in Two Keys

Mi bemol majörde sol elin nabız atışı gibi ifade edilmesine karşılık sağ elde re majörde ilerleyen bir caz melodisi duyulur. 7.seviye eseridir.

3-Preludes for Piano

Caz öğeleriyle dolu oldukça popüler çalışmalardır.

I. (Allegro ben ritmato e deciso),

II. (Andante con moto e poco rubato) ve

III. (Allegro ben ritmato e deciso) olmak üzere üç bölümden oluşur. Son derece motive edici nota yazımına rağmen, bu eserler kolay değildir. 8-9.seviye eserleridir.

Alberto Ginastera

1-12 American Preludes, Volume 1

No:5 In the First Pentatonic Minor Mode

7/8'lik iki ses için yazılan sade bir kanondur. Her iki elde de, yazılan partilerin ritmik yapısı nispeten karmaşıktır. 7.seviye eseridir.

No:9 Tribute to Aaron Copland

Prestissimo hızında iki el arasında alternatif pasaj çalışmalarının nefes nefese ilerlemesiyle belirginleşir. Ginastera, Copland'ın caz stilini taklit etmiştir. Geniş sıçramalar ve *glissando*'larla çalması marifet isteyen pasajlar çalınır. 8-9.seviye eseridir.

Dianne Goolkasian-Rahbee

1-Pictures, Op.3

No.2 Chase, No.3 Roaming, No.4 Frolicking, No.6 Parade, No.8 Mosquito, No.10 What Do I Hear? bölümlerinden oluşan bu derlemede yazılı notada doğaçlama için yaratıcı fikirler ve yönergeler bulunmaktadır. 1-4.seviye eserleridir.

2-Essays for the Piano, Op.4

Genç piyanist öğrenciler için modern ve sağlam çalışmalardır. Özellikle No.1 Allegretto; No.9 Changing Meters; No.11 Marcato; ve No.12 Modular Improvisation adlı bölümler değerlendirilebilir.

David Wendell Guion

1-Mother Goose

Tanıdık çocuk tekerlemesi melodileri üzerine kurulmuştur. On yedi farklı bölümde, caz öğelerine dayalı, empresyonizm imalı, bazı nükteli müzikal şakalar mevcuttur. 8.seviye eseridir.

2-Arkansas Traveler

Popüler bir halk melodisidir. 10.seviye eseridir.

Cuthbert Harris

Introduction and Fugato in D Minor

Biraz kendinden emin bir yazı karakteri fakat etkileyici bir performanstır. *Introduction* bölümündeki geniş akorlar ve görkemli sonoriteyi ahenkli bir hemen hemen caz içerikli bir *Fugato* bölümü izler. 8.seviye eseridir.

Michael Hennagin

Children's Suite No.6 Feathers

Claude bolling ve Copland'ı anımsatan hafif ve duyarlı kısa bir çalışmadır. 7.seviye eseridir.

Paul Hindemith

Foxtrot

Ragtime ve foxtrot karışımından oluşan bir danstır. Senkoplar, oktav grupları ve oom-pah tarzı eşlik eserin yapısını biçimlendirir. 9-10.seviye eseridir.

Juliasz Kuciuk

Improvisations for Piano

Genç müzisyenler için yazılan kısa ve yenilikçi olan bu eserlerde, farklı notasyon, armonik sesler, serbest tekrarlar ve farklı ölçü birimleri gibi öğeler kullanılmıştır. Notaların altına yapılan renkli çizimlerle geniş bir kitleyi etkilemiştir. Eserlerin kısa ve öz olması çalışılabilirliğini artırmıştır. 8-9.seviye eserleridir.

Ernesto Lecuona

1-Danzas Afro-Cubanas

Son derece ritmik ve renkli altı farklı parçadan oluşur. Kolay değildir. Özellikle son eser olan “*La Comparsa*” bu albümdeki en çok bilinendir. 10.seviye eserleridir.

2-19th-Century Cuban Dances

Küba dans ritimleri üzerine yazılmış on eserin toplamıdır. Çoğunluğu iki sayfa uzunluğundadır ve “*Danzas Afro-Cubanas*” a göre daha kolaydır. 9.seviye eserleridir.

Norman Lloyd

Episodes

Güçlü ritimlerin yanı sıra enerjik karakterlerle caz etkisinde yazılmış beş zıt eserden oluşur. Doğal lirik bir yazı formu vardır. 9-10.seviye eserleridir.

Darius Milhaud

1-Accueil Amical

On yedi çok kolay tek sayfalık modern eğitimde kullanılan parçalardan oluşuyor. Bazı bölümlerde ritmik değerlerin çeşitlilikleri ve piyanonun ses rejister’ı geniş anlamda kullanılmıştır. 2.seviye eseridir.

2-Four Romances Without Words

Sınırlı yeteneği olan yetişkin öğrenciler için uyarlanmış lirik bir yazım karakteri vardır. Son derece senkoplu bir yapı, geniş akorlar ve tekrar eden sekizlik notalardan oluşur. 8.seviye eserleridir.

3-Four Sketches

Özellikle habanera formunda yazılmış *Alameda* ve rumba formunda yazılmış *Sobre la Loma* etkileyicidir. Güçlü ritimler ve dans vari etkiler belirgindir. 9.seviye eserleridir.

Joacquin Nin-Culmell

12 Cuban Dances

Bu kısa ve seçkin eserler güçlü senkoplarla ilgi uyandırmıştır. Yazım karakteri hafif çağdaş olmakla beraber dans etkisi yaygındır. 8.seviye eserleridir.

Vincent Persichetti

Sonatinas Volume 1, No.2

Tek bölümden oluşan bu sonatin bu albümdeki üç sonatin'in en zorudur. Açılış çift sesli bir kanon ile başlar. Orta kısım ise nüktedan ve hızlı olmakla birlikte, caz ve poliarmonik öğeleri içinde barındırır. 7-8.seviye eseridir.

Francis Poulenc

Improvisations

Doğaçlama formunda yazılmış piyano eserleridir.İcra edilirken genelde 2 ve 12 numaralı doğaçlamalar ulaşılabilir olmuştur. Her ikisinde de Schubert'ten izler taşımaktadır. 9-10.seviye eserleridir.

Sergei Rachmaninff

Four Improvisations

Bu doğaçlamalar Arensky, Glazunov, Tanayev ve bestecinin kendisinin yazdığı müziklerin melodik fragmanları üzerine kurulmuştur. Doğaçlamaların her biri bir sayfa uzunluğundadır. . 7-8.seviye eserleridir.

Walter Ross

Six Shades of Blue. Preludes for Piano

Gershwin'in prelüdlerini anımsatan bu piyano eserlerinde, *blues* karakteri altı prelüd'te de kendisini gösterir. 9.seviye eserleridir.

Alec Rowley

Etudes in Tonality, Op.44

20.yüzyıl müziğinin özelliklerini taşıyan sekiz farklı etütten oluşur. Başlıklar: *Prologue* (caz etkisinde yazılmıştır), *Modal*, *Pentatonic*, *Atonal*, *Diatonic*, *Whole-Tone*, *Chromatic* ve *Polytonal* şeklindedir. Her etüt belirli teknik becerileri içinde barındırır. 9-10.seviye eserleridir.

Peter Schickele

Small Serenade

Altı bölümden oluşan bu suitin başlıkları: Song, Riff, Rumba, Tango, Dream Waltz ve Stomp şeklinde olup, rahat içeriğiyle kolay okunabilir notalara sahiptir. *Stomp* ve *Riff* adlı parçalar popüler stillere ait özellikler taşımaktadır. 5.seviye eserleridir.

Cyril Scott

Danse Negre, Op.58, No.5

Parlak sağ el pasajları, enerjik, tonal ve hoş bir parçadır. Öğrencinin standart çalışmalarına tamamlayıcı eser olarak kullanılması yararlı olabilir. 10.seviye eseridir.

Leo Smit

Dance Card

Dört bölümden olup, neo-romantik dönemi temsil eder. Bu eserler “hafif Amerikan müziği” olarak özellikle bir programı sona erdirirken uygun olabilir. Disonans seslerle birlikte geleneksel armonik yapı özellikleri taşır. Başlıklar: *Tango Bolshoi*, *Diabelli Polka*, *Valse Tristan* ve *Prater Rag* şeklindedir. 10.seviye eserleridir.

Hale Smith

Faces of Jazz

Orta düzey piyanistler için on iki farklı özgün caz müziği örneklerinden oluşur. Özellikle *Off-Beat Shorty* ve *That’s Mike and Goin’ in a Hurry* isimli parçalar zevkle çalışılan eserlerdir. 7.-8.seviye eserleridir.

Robert Starer

1-Sketches in Color, Set One

Shades of Blue

Çeşitli stillere ait yedi farklı eserden oluşan bu albümün bu eseri *Blues* öğeleri taşıyıp, caz ritimleri ile doludur. Bazı senkop yapıları eserin başından sonuna görünür. Sol el diyatonik ezgiye, paralel beşlilerle eşlik eder. Bu piyano albümü içinde en rahat parça kabul edilebilir. 5.seviye eseridir.

Bright Orange

Bu eser yetenekli öğrencilere hitap edip, caz özellikleri taşımakla birlikte, hızlı ve hafif çalınmasıyla belirgindir. Caz senkoplarının kullanımı eserin cazibesini baştan sona korumuştur. Birçok öğrenci, eseri çalarken hızlanma eğilimi gösterebilir. 6-7.seviye eseridir.

2-Sketches in Color, Set Two

Aquamarine

Blues öğeleri taşıyan bu çalışmada, caz ritimleri, sol el eşliğinde blok ve kırık akorlar, sağ el de ise incelikli dinamik değişimleri göze çarpar. 7-8.seviye eseridir.

3- At Home Alone

Pop Time

Enerjik bir caz parçasıdır. Bu piyano albümünün favori parçalarındandır. Keskin ritimler ve özenli bir artikülasyon sağlanmalıdır. 9.seviye eseridir.

Alexander Tansman

1-Happy Time, Book 3

In Memory of George Gershwin

Bu parça, Tansman'ın eserlerini bestelediği sırada, aynı zamanda Gershwin'in uluslararası etkisinde kaldığını gösterir. Blues tempo, süslenmiş sağ el melodi eserin özelliklerindedir. 7.seviye eseridir.

2-Pour les Enfants, Set 4

VI. Blues Record

Bu piyano albümündeki en kolay ve kısa parçalardan birisidir. Blues öğeleri ve değişmeyen el pozisyonları görülebilir. Motivasyon gereksinimi olan bir öğrenci için elverişli olabilir. 6.seviye eseridir.

Alexander Tcherepnin

Trois Preludes en forme de Blues

Bu eserlerdeki gelişmiş blues hissini ifade edebilmek, swing stilini ve popüler müziği bilen genç öğrencilere göre yetişkin piyanistler için daha uygundur. Geniş aralıklı akor yapıları içerir. Blues öğeleri oldukça belirgindir. 9.seviye eseridir.

Michael Valenti

Five Sonatinas

Klasik formlarda popüler yapıları kullanan ilgi çekici çalışmalardır. Yerel müzik, blues, rock ve ragtime stillerini referans almıştır. Bilinmesi gereken eserler arasında sayılmalıdır. 7-8. seviye eserleridir.

Heitor Villa-Lobos

1-Petizada (Little Children), No:4 The Little White Dress

Senkoplu kalıpları ve onaltılık notalardan oluşan motiflerle Ragtime stilini anımsatır. Eserin baskın özelliğini kırık üçlü aralıklar oluşturur. Küçük el'li öğrenciler için uygundur. 4.seviye eseridir.

2-Sacy

Güney Amerikaya özgü samba ritimleri açıkça kullanılmıştır. Her iki el'de çift sesli yapıdan oluşmuştur. Yazım karakteri son derece ilgi çekicidir. 5.seviye eseridir.

3-The Little Dove Flew Away (A Pombinha Vouu)

Açılış, çalışmada altı kez göze çarpan caz armonileri içeren bir yapı üzerine kurulmuştur ve bu birleştirici bir eğilim olarak takdim edilir. Basit bir ezgiye eşlik olarak, akor yapıları ağırlıklı kullanılmıştır. 7.seviye eseridir.

David Ward-Steinman

Improvisations on Children's Songs

Twinkle, Twinkle Little Star ve *Hapy Birthday* gibi pek çok şarkının modern versiyonudur.

Stefan Wolpe

Early Piece for Piano

Dört bölümden oluşan bu çalışma (*Andante con moto*, *Allegro*, *Meno mosso* ve *Andante con moto*) ortalama on üç sayfadan oluşur. İkinci bölüm olan *Allegro* kısmında, caz ve Amerikan halk dansına ait izler gözler önüne sermiştir. Bu dört bölüm bir bütün olarak ardı ardına seslendirilmelidir. 10.seviye eseridir.

Gerhard Wuensch

Shades of Ivory

Popüler dans ritimlerinden oluşan bu çalışmalar, başlık olarak *Blues*, *Swing Rock*, *A Sentimental Ballad*, *Beguine* ve *Viennede Waltz* şeklindedir. 9.seviye eseridir

Yukardaki eserlerin basamaklandırılması için, literatür sınıflandırılmasına örnek tablo (**Bkz.** Ek-10), verilmiştir.

BÖLÜM III: YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Bu araştırmada deneysel yöntem kullanılmıştır. Deneme modelleri, neden-sonuç ilişkilerini belirlemeye çalışmak amacı ile doğrudan araştırmacının kontrolü altında, gözlenmek istenen verilerin üretildiği araştırma modelleridir. Bilimsel değeri en yüksek denemeler gerçek deneme modelleriyle yapılanlardır (Karasar, 2005).

Araştırmada gerçek deneme modellerinden “kontrol gruplu öntest-sontest deseni” kullanılmıştır. Kontrol gruplu öntest-sontest deseninde, yansız atama ile oluşturulmuş iki grup bulunur. Bunlardan biri deney, diğeri kontrol grubu olarak kullanılır (Karasar, 2005). Araştırmada deney ve kontrol grupları random yöntemiyle belirlenmiştir. Araştırmada evrenin tamamına ulaşılmış bu nedenle örnekleme gidilmemiştir. Araştırmada kullanılan desenin simgesel gösterimi Tablo 1’de gösterilmektedir.

Tablo 1

Kontrol Gruplu Öntest-Sontest Deseni

Gruplar	R	Öntest deney- kontrol puanları	Bağımsız değişken	Son test deney- kontrol puanları
G ₁	R	O _{1.1}	X	O _{1.2}
G ₂	R	O _{2.1}		O _{2.2}

Desendeki “G₁” deney grubunu, “G₂” kontrol grubunu, “R” grupların oluşturulmasındaki yansızlık ilkesini, “X” bağımsız değişken düzeyini, “O” yapılan (öntest-sontest) ölçümleri temsil etmektedir.

3.2. ÇALIŞMA GRUBU

Araştırmanın çalışma grubunu (n=40), Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü 2010-2011 eğitim-öğretim yılı güz döneminde piyano eğitimine devam eden 3. ve 4. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Çalışma grubunun 3. ve 4. sınıf öğrencileri olarak belirlenmesinin nedeni, bu öğrencilerin piyano becerilerinin kullanımını geliştirebilmeleri için ilk iki sınıfta piyano çalmak için gerekli temel davranışları kazanmış olmalarıdır. Öğrencilerin denklilikleri incelendikten sonra, yansız atama yöntemiyle (random) deney (n=20) ve kontrol (n=20) grupları oluşturulmuştur.

Araştırma kapsamında 2010-2011 eğitim-öğretim yılı güz dönemi 3. ve 4.sınıf piyano dersinde hazırlanan 13 haftalık “Caz Öğelerine Dayalı Piyano Eğitim Programı” deney grubuna uygulanırken; kontrol grubunda var olan normal süreçte eğitim-öğretime devam edilmiştir. Her iki grupta deney öncesi ve deney sonrası ölçmeler yapılmıştır. Araştırmada kullanılan deneysel desen (ön test- sontest kontrol gruplu desen) Tablo 2’de gösterilmektedir.

Tablo 2

Araştırma Deseni

Gruplar	Öntest	Uygulama	Sontest
Deney	Caz Piyano becerileri testi	Caz Öğelerine Dayalı Piyano eğitim Programı	Caz Piyano becerileri testi
Kontrol	Caz Piyano becerileri testi	Var Olan Normal Süreç	Caz Piyano becerileri testi

3.2.1. Çalışma Grubunun Dağılımına İlişkin Bulgular

Çalışma grubunun (Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü 2010-2011 eğitim-öğretim yılı güz döneminde piyano eğitimine devam eden 3. ve 4. sınıf öğrencilerin) dağılımına ilişkin veriler Tablo 3’te gösterilmektedir.

Tablo 3

Çalışma Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Demografik Özelliklerine Göre Dağılımları

Demografik Özellikler	Deney n	Kontrol n
Cinsiyet		
Kız	22	25
Erkek	18	15
Toplam	40	40
Yaş Aralığı		
19-22	30	28
23-26	10	12
Toplam	40	40
Mezun Olunan Okul Türü		
Güzel Sanatlar Lisesi	20	18
Genel Lise	20	22
Toplam	40	40
Öğrenim Görmekte Olduğu Sınıf		
3. Sınıf	20	20
4. Sınıf	20	20
Toplam	40	40

Çalışma grubunun dağılımına ilişkin verilere göre deney ve kontrol gruplarının sayıları eşit olup;

a) Deney grubundaki kız öğrencilerin sayısı 22 (n=22), erkek öğrencilerin sayısı ise 18 (n=18)'tür. Bu grupta 19-22 yaş aralığında 30 öğrenci (n=30), 23-26 yaş aralığında 10 öğrenci (n=10) bulunmaktadır. Genel Liseden mezun öğrenci sayısı 20 (n=20), Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinden mezun öğrenci sayısı 20 (n=20) dir. Deney grubunda 20 kişi (n=20) 3. sınıf, 20 kişi (n=20) 4. sınıf öğrencisidir.

b) Kontrol grubundaki kız öğrencilerin sayısı 25 (n=25), erkek öğrencilerin sayısı ise 15 (n=15)'dir. Bu grupta 28 kişi (n=28) 19-22 yaşları arasında iken, 12 kişi de (n=12) 23-26 yaş aralığındadır. 18 kişi (n=18) A.G.S.L. mezunu iken, 22 kişi (n=22) genel liseden mezundur. Kontrol grubunda 20 kişi (n=20) 3.sınıf, 20 kişi (n=20) 4. sınıf öğrencisidir.

3.2.2. Uygulama

Araştırmanın yöntemine dayalı olarak piyano eğitimi alan öğrencilere yönelik 13 haftayı kapsayan ve 13 üniteden oluşan bir caz öğelerine dayalı piyano eğitim programı hazırlanmıştır (**Bkz.** Ek-11). Programın hazırlanmasında öncelikle on üç haftalık konu seçimi yapılmıştır;

1. Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Majör 6'lı.
2. Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Minör 6'lı.
3. Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Majör 7'li.
4. Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Minör 7'li.
5. Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Dominant 7'li.
6. Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Eksilmiş 7'li.
7. Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Artmış 7'li.
8. Caz müziğinde kullanılan akorların blok armonizasyonu.
9. Caz müziğinde kullanılan temel armonik yürüyüşlerden (II m7-V7- I) bağlantısı.
10. Caz müziğinde kullanılan temel ritmik yapıları tanıma.
11. Boogie Woogie.
12. Ragtime.
13. Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarıyla eğitim müziğinde kullanılan şarkıların piyanoda eşliklenmesi.

Daha sonra ilgili konular paralelinde hedef ve davranışlar belirlenmiş ve derslerin içeriğine yönelik olarak her ünitenin uygulama örneği hazırlanmıştır.

3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI

3.3.1. Caz Piyano Becerileri Testi:

Araştırmacı tarafından caz piyano müziğine özgü temel yapıların öğretimi üzerine geliştirilen bu test toplam 42 sorudan oluşmaktadır (**Bkz.** Ek-1). Test 5 ana başlıktan oluşmaktadır:

1. Caz Müziğinin Kendine Özgü Karakteristik, Notasyon Ve Yazı Şekillerinin Kullanımının Öğrenilmesi.
2. Caz Müziğinde Kullanılan Akorların Blok Armonizasyonu
3. Caz Müziğinde Kullanılan Ritmik Varyantlar
4. Deşifre
5. Piyano Eşlik Düzenleme

Bu ana başlıklar altında hazırlanan test uygulamalı ve teorik sorulardan oluşmuştur. Hazırlanan tüm sorular araştırmacı tarafından geliştirilen caz öğelerine dayalı piyano eğitim programına göre hazırlanmıştır (**Bkz.** Ek-11). Caz piyano becerileri testi iç tutarlık sonucu aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 4
Caz Piyano Becerileri Testi İç Tutarlık Analizi Sonuçları

	<i>n</i>	<i>r</i>
Cronbach Alfa	80	0.929
Spearman-Brown	80	0.827
Guttman	80	0.823

Testin puanlamasında doğru (1), yanlış (0) olmak üzere iki dereceli puanlama kullanılmıştır. Testin geçerlik ve güvenilirlik çalışmaları için testin 60 sorudan oluşan ilk formu Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzikoloji Anabilim dalı ve Müzik Toplulukları Anasanat dalı öğrencilerinden oluşan 80 kişilik bir gruba uygulanmıştır. Madde toplam, madde kalan ve madde ayırt edicilik analizleri yapılan maddelerden en az iki analizde anlamsız sonuçlar veren maddeler atılarak madde analizi tamamlanmıştır. İlk analizde testten 14 soru atılmış, tüm madde analizlerinin tekrar edilmesiyle testten tekrar 4 madde daha atılmıştır. Geriye kalan 42 maddeyle madde analizi tekrar edilmiştir. Testin iç tutarlılık analizi sonucunda Cronbach Alpha Katsayısı 0.93 olarak hesaplanmıştır. Ayrıca Spearman-Brown değeri 0.83 ve Guttman değeri 0.82 olarak bulunmuştur. Bu rakamlardan testin güvenilirliğinin yüksek olduğu anlaşılmaktadır (**Bkz.** Ek-14).

3.4. VERİLERİN TOPLANMASI VE ÇÖZÜMLENMESİ

Kontrol Gruplu Öntest-Sontest Deney Deseni kullanılarak yapılan araştırmada veriler Caz Piyano Becerileri testi ile deney ve kontrol gruplarına göre iki şekilde sınıflandırılmıştır. Kontrol ve deney gruplarının 20'şer kişi olması dolayısıyla parametrik olmayan tekniklerden yararlanılmıştır. Giriş bölümünde belirtilen hipotezlerin sınanması amacıyla aşağıda belirtilen istatistiksel tekniklerden yararlanılmıştır:

- Kontrol grubu öğrencilerinin ve deney grubu öğrencilerinin Öntest Caz Piyano Becerileri testi puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını sınamak üzere Mann-Whitney U testi tekniği kullanılmıştır.
- Kontrol grubu öğrencilerinin Öntest-Sontest Caz Piyano Becerileri testi puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını sınamak üzere Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler testi tekniği kullanılmıştır.
- Deney grubu öğrencilerinin Öntest-Sontest Caz Piyano Becerileri testi puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını sınamak üzere Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler testi tekniği kullanılmıştır.
- Kontrol grubu öğrencilerinin ve deney grubu öğrencilerinin Sontest Caz Piyano Becerileri testi puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını sınamak üzere Mann-Whitney U testi tekniği kullanılmıştır.

Öğrencilerden, Caz Piyano Becerileri testi ile elde edilen veriler SPSS 12.0 (Sosyal Bilimler için İstatistik Paket Programı) ile analize tabii tutulmuştur.

BÖLÜM IV: BULGULAR

Bu bölümde, araştırmanın hipotezlerine dayalı olarak, elde edilen veriler sıralanmış ve sonuçlar tablolaştırılmıştır.

Tablo 5

Deney ve Kontrol Gruplarının Caz Piyano Becerileri Testinden Almış Oldukları Puanların Tanımlayıcı Değerleri

<i>Test - Grup</i>	<i>n</i>	<i>Öntest</i>		<i>Sontest</i>	
		\bar{x}	<i>ss</i>	\bar{x}	<i>ss</i>
Deney Grubu	20	18.80	8.58	34.00	6.38
Kontrol Grubu	20	18.10	8.72	20.50	8.98

Kontrol grubu ve Deney grubunda bulunan öğrencilerin Sözel Caz Piyano Becerileri Testi'nden almış oldukları puanlar incelendiğinde en düşük ortalamanın Kontrol Grubu öntestinde 18.10, en yüksek ortalamanın ise 34.00 ile Deney Grubu sontest puanlarında alındığı görülmektedir. Deney ve Kontrol gruplarının 20'şer kişi olması dolayısıyla fark analizlerinde non-parametrik teknikler kullanılmıştır.

4.1. Hipotez 1 ile İlgili Bulgular

Tablo 6

Deney ve Kontrol Gruplarında Bulunan Öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest Puanları Arasında Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

<i>Grup</i>	<i>n</i>	<i>Sıralamalar Ortalaması</i>	<i>Sıralamalar Toplamı</i>	<i>u</i>	<i>z</i>	<i>p</i>
Kontrol	20	19.60	392.00	182.00	0.49	--
Deney	20	21.40	428.00			

Deney ve Kontrol gruplarında bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testinden aldıkları öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık bulunamamıştır ($z=0.49$, $p>0.05$).

Bu sonuçlara göre, grupların Caz Piyano Becerileri Testi öntest puanlarının eşitliği sağlanmış ve hipotez 1 doğrulanmıştır.

4.2. Hipotez 2 ile İlgili Bulgular

Tablo 7

Kontrol Grubunda Bulunan Öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest-Sontest Puanları Arasında Yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi Sonuçları

<i>Sontest-Öntest</i>	<i>n</i>	<i>Sıralamalar Ortalaması</i>	<i>Sıralamalar Toplamı</i>	<i>z</i>	<i>p</i>
Negatif Sıra	0	0.00	0.00		
Pozitif Sıra	10	5.50	55.00	2.82	p<0.01
Eşit	10				
<i>Toplam:</i>	20				

Kontrol Grubunda bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest-Sontest Puanları arasında yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi sonucunda, iki test puanları arasında sontest lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($z=2.82$, $p<0.01$).

Kontrol grubunun Caz Piyano Becerileri Testi sontest puanlarının öntest puanlarına göre anlamlı derecede yüksek bulunması kontrol grubunun geliştiğini göstermektedir. Bu sonuca göre Hipotez 2 yanlıştır.

4.3. Hipotez 3 ile İlgili Bulgular

Tablo 8

Deney Grubunda Bulunan Öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest-Sontest Puanları Arasında Yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi Sonuçları

<i>Sontest-Öntest</i>	<i>n</i>	<i>Sıralamalar Ortalaması</i>	<i>Sıralamalar Toplamı</i>	<i>z</i>	<i>p</i>
Negatif Sıra	0	0.00	0.00		
Pozitif Sıra	19	10.00	190.00	3.83	p<0.001
Eşit	1				
<i>Toplam:</i>	20				

Deney Grubunda bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest-Sontest Puanları arasında yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi sonucunda iki test puanları arasında, sontest lehine anlamlı bir farklılık bulunamamıştır ($z=3.83$, $p<0.001$).

Deney grubunun Caz Piyano Becerileri Testi sontest puanlarının öntest puanlarına göre anlamlı derecede yüksek bulunması deney grubunun geliştiğini göstermektedir. Bu sonuca göre Hipotez 3 doğrulanmıştır.

4.4. Hipotez 4 ile İlgili Bulgular

Tablo 9

Deney ve Kontrol Gruplarında Bulunan Öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Sontest Puanları Arasında Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

<i>Grup</i>	<i>n</i>	<i>Sıralamalar Ortalaması</i>	<i>Sıralamalar Toplamı</i>	<i>u</i>	<i>z</i>	<i>p</i>
Kontrol	20	13.18	263.50	53.50	3.97	p<0.001
Deney	20	27.83	556.50			

Deney ve Kontrol gruplarında bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testinden aldıkları sontest puanları arasında Deney grubu lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($z=3.97$, $p<0.001$).

Deney ve Kontrol gruplarında bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi sontest puanları arasında deney grubu lehine farklılık bulunması, deney grubu öğrencilerinin kontrol grubu öğrencilerinden daha başarılı olduğunu göstermektedir. Bu sonuç Hipotez 4'ü doğrulamaktadır.

BÖLÜM V: SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada, mesleki müzik okullarında klasik piyano eğitimi alan öğrencilere öğrenme sürecinde karşılaştıkları problemleri aşmaya yönelik farklı bir müzik stilinde öğretim süreci uygulanmıştır. Deney grubu öğrencilerine 13 haftalık bir program uygulanmış, yapılan bu eğitim sonucunda öğrencilerin caz bilgi düzeyi ve caz piyano performanslarında gelişim olup olmadığı araştırmacı tarafından geliştirilen Caz Piyano Becerileri testi ile ölçülmüştür. Programda, öğrencilerin eğitim gördüğü klasik piyano repertuarına ek olarak 20. yüzyıl piyano literatüründe yer alan nitelikli caz öğeleri barındıran eserler incelenmiş ve başlangıç düzeyinde caz müziğine dair armonik, ritmik ve melodik zenginliklerin bir kısmını içeren 13 haftadan oluşan 13 üniteyi içeren bir caz piyano dersi öğretim programı hazırlanmıştır.

Buna örnek olarak Oscar Peterson'un "Genç caz piyanistleri için caz egzersiz ve parçaları" adlı kitabından (1965), 14 farklı parça ve egzersizin içerikleri açıklanmış (**Bkz.** Ek-12), ve nota örnekleriyle (**Bkz.** Ek-13), sunulmuştur. Yeni başlayanlara yönelik olan bu egzersiz ve minüetler, içtenlikle çalışılıp tamamlandığında, etkili caz çalmada izlenecek yol için, ellerin becerisini olumlu yönde etkileyecektir. Bu küçük çalışmadaki egzersizlerin birçoğu ön hazırlık için gerekli olan öğeleri tamamen içinde bulundurmaktadır.

Deney ve kontrol gruplarının Caz Piyano Becerileri Testi öntest ve sontest puanları arasında non-parametrik farklılık testleri uygulanmış ve aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

5.1 SONUÇLAR

5.1.1. Hipotez 1 ile İlgili Sonuçlar

Deney ve Kontrol gruplarında bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testinden aldıkları öntest puanları arasında yapılan Mann Whitney U Testi sonucunda anlamlı bir farklılık bulunamamıştır ($z=0.49$, $p>0.05$).

Bu sonuçlara göre, grupların Caz Piyano Becerileri Testi öntest puanlarının eşitliği sağlanmış ve Hipotez 1 doğrulanmıştır.

5.1.2. Hipotez 2 ile İlgili Sonuçlar

Kontrol Grubunda bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest-Sontest Puanları arasında yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi sonucunda, iki test puanları arasında sontest lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($z=2.82, p<0.01$).

Kontrol grubunun Caz Piyano Becerileri Testi sontest puanlarının öntest puanlarına göre anlamlı derecede yüksek bulunması kontrol grubunun geliştiğini göstermektedir. Bu sonuca göre Hipotez 2 yanlıştır.

5.1.3. Hipotez 3 ile İlgili Sonuçlar

Deney Grubunda bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi Öntest-Sontest Puanları arasında yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi sonucunda iki test puanları arasında, sontest lehine anlamlı bir farklılık bulunamamıştır ($z=3.83, p<0.001$).

Deney grubunun Caz Piyano Becerileri Testi sontest puanlarının öntest puanlarına göre anlamlı derecede yüksek bulunması deney grubunun geliştiğini göstermektedir. Bu sonuca göre Hipotez 3 doğrulanmıştır.

5.1.4. Hipotez 4 ile İlgili Sonuçlar

Deney ve Kontrol gruplarında bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testinden aldıkları sontest puanları arasında yapılan Mann-Whitney U Testi sonucunda Deney grubu lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($z=3.97, p<0.001$).

Deney ve Kontrol gruplarında bulunan öğrencilerin Caz Piyano Becerileri Testi sontest puanları arasında deney grubu lehine farklılık bulunması, deney grubu öğrencilerinin kontrol grubu öğrencilerinden daha başarılı olduğunu göstermektedir. Bu sonuç Hipotez 4'ü doğrulamaktadır.

Hipotezlerle ilgili tüm sonuçlar incelendiğinde hipotez 2 haricinde tüm hipotezlerin doğrulandığı görülmektedir. Hipotez 2 yanlıştır, kontrol grubu öntest ve sontest puanları arasında sontest lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Deney grubu öntest-sontest

puanlarının da da sontest lehine anlamlı bir farklılık göstermesi (Hipotez 3) ve kontrol ve deney gruplarının sontest puanları arasında deney grubu lehine farklılık bulunması (Hipotez 4) deney sonucunda deney grubunun kontrol grubundan daha başarılı bulunduğunu göstermektedir. Böylece deney başarılı olmuş ve uygulanan 13 haftalık Caz Piyano eğitim programının Caz Piyano Becerileri üzerinde etkili olduğu anlaşılmıştır. Böylece caz öğelerine dayalı bir piyano eğitiminin; farklı akor yapılarını okuma ve çalma, blok armonizasyonu kurgulama, poliritmik yapıları uygulama, senkop çeşitlerini anlama, zamanla kurulan ilişkiyi kavrama, deşifre ve okul şarkılarına eşlik edebilme düzeylerinin artırılmasında etkili olduğu belirlenmiştir.

Babacan (2009)'ın yaptığı araştırmada da eşlik dersi sürecinde caz armonisi kullanılan deney grubu öğrencilerinin eşliklemeye yönelik ön-test son-test performans düzeyleri arasında doğru sesle, doğru tartımla çalabilme, uygun akor yerleştirebilme, doğru figürlendirebilme, eşgüdümlü çalabilme davranışlarında ve toplam değerlendirmede anlamlı düzeyde fark bulunmuştur. Bu araştırma sonuçları, caz müziği öğelerinin eğitim müziğinde kullanılabilirliğini destekler niteliktedir.

5.2. ÖNERİLER

Caz piyano müziği; caz müziğinin kendine özgü karakteristik, notasyon ve yazı şekillerinin kullanımının öğrenilmesi, caz müziğinde kullanılan akorların blok armonizasyonu, caz müziğinde kullanılan ritmik varyantlar, deşifre, piyano eşlik düzenleme gibi süreçleri içermektedir.

Caz piyano, yetişkin ve gençler için dinleyici ve icracı olarak oldukça zevkli bir müzikal deneyim olabilir. Bununla birlikte klasik piyano çalan herhangi biri caz dünyasına giriş yaparak birçok farklı müzikal yeterlikleri bu şekilde kazanabilir. Caz piyano müziğinin aynı zamanda, piyano çalma tekniği ve müzikal ifade (ses dolgunluğu ve cümleleme tarzı) açısından da yararları olduğu görülebilir. Klasik piyano müziğiyle karşılaştırıldığında farklı yaklaşımlar içerdiğinden caz piyano müziği, çalan kişiyi müzikal anlamda daha da ileri bir noktaya taşıyacağı düşünülmektedir.

Bu araştırma ile caz öğelerine dayalı piyano eğitiminin; farklı akor yapılarını okuma ve çalma, blok armonizasyonu kurgulama, poliritmik yapıları uygulama, senkop çeşitlerini anlama, zamanla kurulan ilişkiyi kavrama, deşifre ve okul şarkılarına eşlik edebilme düzeylerinin artırılmasında etkili olduğu belirlenmiştir.

Bu doğrultuda, araştırmadan elde edilen sonuçlara dayalı olarak aşağıdaki öneriler getirilmiştir:

Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında, Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik ile ilgili bölümleri, Konservatuarlarda ve Güzel Sanatlar Liselerinin Müzik Bölümlerinde piyano dersi içeriğinde kullanılan repertuara ek olarak, serbest eser niteliğinde, eğitsel Caz piyano müziği eserlerine de yer verilmesi gerektiği düşünülmektedir. Babacan (2009) da araştırmasında J.W.Schaum'un Bongo-Boogie, Blues ve Swing eserleri gibi kolay çalınabilecek caz eserlerine daha fazla yer verilebileceğine değinmektedir.

Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik bölümlerinde, konservatuvarların piyano bölümlerinde caz piyano müziği, caz teorisi ve armonisi veya caz stilleri gibi ilgili derslerin açılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Amerikanın en önemli sanat formu olan caz müziği ile ilgili 100'den fazla lise ve üniversitede (Miami Üniversitesi, New York Üniversitesi gibi) caz çalışmaları lisans ve yüksek lisans düzeyinde yürütülmektedir. Bu doğrultuda gerekli programların Türkiyede de üniversitelerimizin müzikle ilgili bölümlerinde gerekli çalışmaların yapılması önerilmektedir.

Türkiyede caz piyano müziği ile ilgili bilimsel anlamda yeterli kaynak bulunmadığından bu alanla ilgili gerekli araştırmaların yapılması önem kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

Alfassy, L. (1980). *Jazz Hanon*. New York: Amsco Music Publishing Company.

Akıncı, Ç.B. (2001). *İlköğretim okullarının 2. kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların caz müziği armonisi ve ritmik yapıları kullanılarak piyano için eşliklenmesinde izlenilecek yöntem ve teknikler*. Yüksek Lisans, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Babacan, M.D. (2001). *Caz müziği ve piyano eğitimi üzerine bir çalışma*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Babacan, M.D. (2009). *Müzik Eğitimi Anabilim dallarında piyanoda eşlik dersi sürecinde caz armonisinin kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Barrath, E., ve Moore H. (2005). Researching group assessment : Jazz in the conservatoire. *B.J.Music Ed.* 22:3, 299-314.

Berendt, J.E. (2003). *Caz Kitabı* (N.Ozan.Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bergerot, F. (2004). *Tarih Boyunca Caz* (İ.Yerguz.Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Boon, İ.E.T. (2009). Müzik Eğitiminde Eleştirel, Pedagojik ve Dinamik Çokkültürlülük: Türkiye Modeli, *8.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu* (s.1-6). Çanakkale: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

Boyd, B. (1994). *Think Jazz*. U.S.A: Hal Leonard Corporation.

Berköz, L.D. (2006). *Piyano ve Caz*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Bulut, D. (2004). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda alınan piyano eğitiminin müzik öğretmenliğinde kullanılabilirliği. *1924-2004 Musiki muallim mektebinden günümüze müzik öğretmeni yetiştirme sempozyumu*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Carmichael, J.(1987). *Judy Carmichael's Complete Book of Stride Piano*. U.S.A: Ekay Music.
- Creighton, R.J. (2009). *A man of two worlds: Classical and jazz influences in Nikolai Kapustin's twenty-four preludes, op. 53*. Doktora Tezi, Arizona Üniversitesi.
- Çevik, S. (1999). Müzik Öğretmenliği Eğitiminde Eski – Yeni Modeller ve Model Arayışları. *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi I. Ulusal Sanat Eğitimi ve Sorunları Sempozyumu* (s.216–222). Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Dave, S. (2012). *Piano Exam Pieces Grade 3*. London: ABRSM Publishing.
- Egüz, S. (2000). *Piyano Eşlikli Halk Türküleri*. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları.
- Ercan, N.(1999), Bireysel Piyano Eğitiminde İlk Derslerin Önemi ve Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar, *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19 (2), 143–145.
- Ercan, N. (2003). Piyano eğitiminde müzikalite kavramının kazandırılması açısından genel yaklaşımlar. *Cumhuriyetimizin 80.yılında müzik sempozyumu* (s.212-214). Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Ertem, Ş. (2011). Orta Düzey Piyano Eğitimi İçin Repertuar Seçme İlkeleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 1 (2), 646.
- Favre, R. (1975). *Piano Boogie*. U.S.A: Mel Bay Publications.
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin kitabı*. Ankara: Akba Kitapevi.
- Frith, S. (2007). Is Jazz popular music? *Jazz Research Journal* 1.1, 7-23.
- Gioia, T. (1999). *The History of Jazz*. Newyork: Oxford University Pres.

- Glover, D.C. (1958). *Boogie Woogie and How to Play it*. U.S.A: California Music Pres.
- Gökbudak, Z.S. (2013). Piyano Eğitiminde Öğretim Eserleri ve Basamakları. Karakelle, S. *Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar* (s.1-4). Ankara: Pegem Akademi.
- J.Richard Dunscomb and Dr.Willie L.Hill. (2002). *Jazz Pedagogy*. U.S.A: Warner Bros. Publications.
- Jones, R. (2012). *Piano Exam Pieces Grade 1*. London: ABRSM Publishing.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel.
- Kernfeld, B. (1988). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Newyork: Oxford University Pres.
- Keseroğlu, E. (2005). *Caz müziğinin gelişim süreci ve etnik müziklerle etkileşimi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kıvrak, N.İ. (2003). Müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitimi. *Cumhuriyetimizin 80.yılında müzik sempozyumu* (s.209-211). Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Lambaoğlu, Ş. (2006). *Küresel müzik endüstrisinin "yerel müzikleri" caz müziği ile ilişkilendirme süreçleri*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Magrath, J. (1995). *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. U.S.A: Alfred Publishing Co.
- Mier, M. (1998). *Jazz, Rags and Blues 4*. U.S.A: Alfred Publishing Co.
- Mimaroğlu, İ. (1999). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mintzer, B. (2008). *Playing Jazz Piano*. U.S.A: Alfred Publishing Co.

- Özevin, B. (2006). Oyun, dans ve müzik dersine ilişkin motivasyon ölçeği. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Pease, S. (1940). *Boogie-Woogie Piano Styles No:1*. Chicago: Forster Music Publisher.
- Peterson, O. (1965). *Jazz Exercises and pieces for the young jazz pianist*. U.S.A: Tomi Music Co. And Doe Music Co.
- Salman, T. (2001). *Kurumsal-uygulamalı caz eğitimi programları paralelinde doğaçlama ve yaratıcı eşikleme bilgisini hedef alan yöntemlerin incelenmesi*. Yüksek Lisans, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Scaruffi, P. (2007). *A History of Jazz Music 1900-2000*. U.S.A: Omniware. Pub.Co.
- Scott, H. (1972). *Boogie Woogie Lessons*.U.S.A: Robbins Music Co.
- Sermet, C. (1999). *Cazın İçinden*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Spatar, M. H.(2009). *Bir Halkın Müziği Caz*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Stefanuk,M.V. (2001) *Jazz Piano Chords*. U.S.A: Mel Bay Publications.
- Yanikoğlu, A. (2007). *Caz müziğinin bugünkü sorunları: Caz müziğinin üretilme koşullarının güncel görünümü*. Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

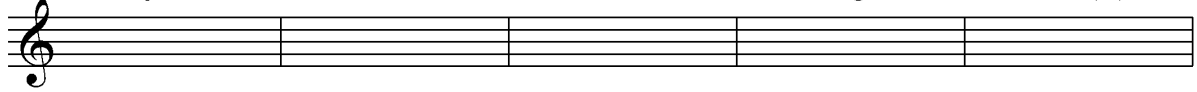
EKLER

EK-1: CAZ PİYANO BECERİLERİ TESTİ

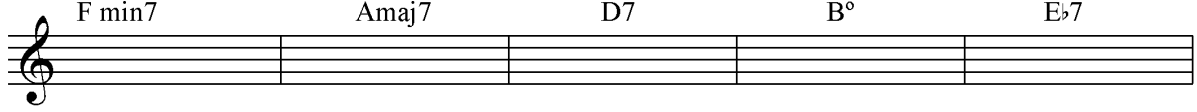
1- CAZ MÜZİĞİNİN KENDİNE ÖZGÜ KARAKTERİSTİK, NOTASYON VE YAZI ŞEKİLLERİNİN KULLANIMININ ÖĞRENİLMESİ.

1.1. Aşağıda belirtilen akorların kurulumunu kök konumunda gösteriniz.

Cmaj7 F min6 G7 B^baug7 Dmin7(♭5)



F min7 Amaj7 D7 B° E♭7



1.2. Yukarıda belirtilen akorların kurulumunu piyanoda kök konumunda çalarak gösteriniz.

1.3. Aşağıdaki partisyonda (*) işaretli yerlere uygun olan akor şifrelerini yazınız.



2-CAZ MÜZİĞİNDE KULLANILAN AKORLARIN BLOK ARMONİZASYONU

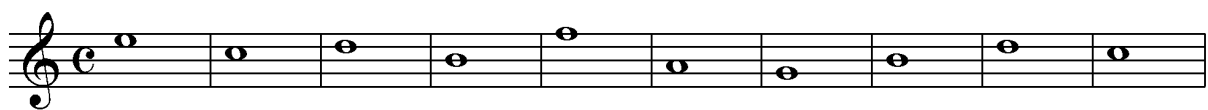
2.1. Verilen **akor seslerini**, ezgi sesinin altına mümkün olan en kapalı serimde yerleştirerek armonize ediniz.

B^b7 B7 C7 D^b7 D7 E^b7 E7 F7 F°7 C6



2.2. Verilen **akor dışı** sesleri, ezgi sesinin altına mümkün olan en kapalı serimde yerleştirerek armonize ediniz

Dmin7 G7 CMaj7 Cmin6 A^bMaj7 E7 D^b6 Fmin C6 F7



3) CAZ MÜZİĞİNDE KULLANILAN RİTMİK VARYANTLAR

Sağ ve sol elde bir oktav aralıkla unison seslerle başlayan majör ve minör tonalitelere yazılan bu örnekleri piyano'da seslendirin.

3.1.

I IV V IV

C F G7 F C

3.2.

F Bb C7 Bb

3.3.

A7 A7 Dm Dm

3.4.

Am7 D7 GMaj7 A7 D7

3.5.

C6 veya Maj.7

4) DEŞİFRE

Aşağıda verilen piyano partiyonlarını piyanoda deşifre ediniz.

4.1.

Musical score for exercise 4.1, measures 1-7. The score is in 4/4 time, key of D major. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes triplets and slurs. The bass clef provides a simple accompaniment.

4.2.

Musical score for exercise 4.2, measures 1-6. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes triplets and slurs. The bass clef provides a simple accompaniment.

5) PİYANO EŞLİK DÜZENLEME

Aşağıda eğitim müziğinde kullanılan sade ezginin, fonksiyon değişimlerini bulduktan sonra, armonik yapı içerisinde değişime açık olan ve gerekli olan yerlerin akor yapılarını şifrelerle belirtip, piyanoya uyarlamasını veya eşliğini yapın.

Çarşıya Vardım

S.Egüz

The musical score for 'Çarşıya Vardım' is written in G major and 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, and a quarter note C. The second staff continues the melody with quarter notes D, E, and F, followed by a quarter note G. The third staff features a series of eighth notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The fourth staff concludes the piece with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, and a quarter note C, ending with a double bar line and a repeat sign.

EK-2: EŞİTSİZ TÜRMELEME (SWING) İLE ÇALINMASI GEREKEN ÖRNEK
ESER

10

C:3

Chattanooga Choo Choo

(middle eight)



Arranged by Mark Marshall

Harry Warren (1893-1981) and
Mack Gordon (1904-59)

Swinging along merrily ♩ = c.112 (♩ = ♪♪)

This is a piano arrangement of the middle section of an American popular song, with music by Harry Warren and lyrics by Mack Gordon. It featured in the 1941 film *Sun Valley Serenade* and was recorded by Glenn Miller and his orchestra. The song tells of a long-distance train journey from New York to Chattanooga (Tennessee), hauled by a small 2-6-0 steam locomotive. The journey is described in the lyrics thus:

You leave the Pennsylvania Station 'bout a quarter to four
Read a magazine and then you're in Baltimore
Dinner in the diner
Nothing could be finer
Than to have your ham an' eggs in Carolina

When you hear the whistle blowin' eight to the bar
Then you know that Tennessee is not very far
Shovel all the coal in
Gotta keep it rollin'
Woo, woo, Chattanooga there you are

© 1941 Twentieth Century Music
All rights controlled by EMI Feist Catalog Inc. (Publishing) and Alfred Music Publishing Co., Inc. (Print). For Australia and New Zealand: J Albert & Son Pty Ltd, administered by Sasha Music Publishing, a division of All Music Publishing & Distribution Pty Ltd. All rights reserved. Used by permission. All enquiries about this piece, apart from those directly relating to the exams, should be addressed to Alfred Music Publishing Co., Inc., 16320 Roscoe Boulevard, Suite 100, P.O. Box 10003, Van Nuys, CA 91410-0003, USA.

AB 3628

EK-3: ART TATUM'UN 1949'TA DVORAK'IN HUMORESQUE TEMASI ÜZERİNE
ÇALDIĞI DÜZENLEME

Humoresque 6

Dvorak-Art Tatum
1949 live version with added interpolations

14
Tempo rubato

14 ter 14

5

(Ab)

9

8VA

EK-4: RAGTİME OLARAK YAYIMLANAN İLK ZENCİ BESTECİ TOM
TURPIN'IN "THE HARLEM RAG" İSİMLİ ESERİ

1

THE HARLEM RAG.
MARCH & CAKE WALK.

TOM TURPIN (1873 - 1922)

Allegretto

f *mf*

15 1. 2. *f marcato.*

22

31 1. 2. *mf*

EK-5: "MAPLE LEAF RAG" İSİMLİ ESER

MAPLE LEAF RAG.

BY SCOTT JOPLIN.

Tempo di marcia.

The musical score for "Maple Leaf Rag" is presented in four systems of piano and grand staff notation. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The second system includes articulation markings for the right hand (*r. h.*) and left hand (*l. h.*). The third system features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The fourth system concludes with first and second endings, indicated by the numbers 1. and 2. above the staff.

Copyright 1899 by John Stark & Son.

EK-6: STRİDE PİYANO STİLİNDE ESER ÖRNEĞİ

I Got Rhythm

ARRANGED BY
JUDY CARMICHAEL

WORDS BY IRA GERSHWIN
MUSIC BY GEORGE GERSHWIN

B♭6 Gm7 Cm7 F9 B♭6 Gm7 Cm7 F9

A B B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6 Gm7 Cm7 F7

B♭6 Gm7 Cm7 F7 B♭6/F F7 1. B♭6 F9+5

2. B♭6 A7 C D7 Ddim D7 D9 G7

EK-7: BOOGIE-WOOGIE STİLİNDE ESER ÖRNEĞİ

The image displays a musical score for a piece in the Boogie Woogie style. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The bass line is characterized by a steady eighth-note pattern, often with triplets and slurs. The treble line features chords and melodic fragments, including triplet chords and slurs. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. The first system shows a bass line starting with a triplet of eighth notes (5, 4, 3) and a treble line with a chord. The second system continues the bass line with a triplet and a treble line with a chord. The third system shows the bass line with a triplet and a treble line with a chord. The fourth system shows the bass line with a triplet and a treble line with a chord. The fifth system shows the bass line with a triplet and a treble line with a chord, ending with a double bar line and repeat signs.

EK-8: CLAUDE DEBUSSY'NİN SOLO PİYANO İÇİN YAZDIĞI ALTI BÖLÜMLÜ
"CHILDREN'S CORNER" ADLI ALBÜMÜNDEN GOLLIWOG'S CAKEWALK

VI. Golliwogg's cake walk

Allegro giusto

PIANO

The musical score for "Golliwogg's cake walk" is written for piano and bass. It consists of five systems of music. The first system includes a piano part with dynamics *f*, *f*, *più f*, and *sf*. The second system includes a bass part with dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. The third system includes a piano part with dynamics *mf*, *sf*, and *p*. The fourth system includes a bass part with dynamics *p*, *f*, *molto*, and *f*. The fifth system includes a piano part with dynamics *sf*, *p*, *f*, and *ff*. The score is marked *très net et très sec* and *Allegro giusto*. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

EK-9: 2013-2014 ABRSM GRADE 3 "C" BÖLÜMÜNDE ÖRNEK SINAV PARÇASI

12

C:3

Blue Sky Blues

No. 1 from *Jazz Jazz Jazz*



DO NOT PHOTOCOPY
© MUSIC

Dave Stapleton
(born 1979)

Moderate swing $\text{♩} = c.112$ ($\text{♩} = \text{♩}^{\text{3}}\text{♩}$)

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Moderate swing' with a tempo of approximately 112 beats per minute. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (f). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Dave Stapleton studied at the Royal Welsh College of Music and Drama, Cardiff, and is an active composer and jazz pianist. Besides composing for film and television, he aims to unite improvisation, jazz and contemporary classical music. He regularly performs with his jazz group, the Dave Stapleton Quintet, with whom he has recorded three albums.

This blues piece is notable for its inventive, colourful harmonies.

© Copyright Westbury Music Ltd/Dave Stapleton Music

All rights reserved. Reproduced by permission. All enquiries about this piece, apart from those directly relating to the exams, should be addressed to Westbury Music Ltd, Suite B, 2 Tunstall Road, London SW9 8DA.

AB 3630

EK-10: LİTERATÜRÜN SINIFLANDIRILMASI İÇİN ÖRNEK TABLO

1-10 arası seviyeler, Başlangıçtan (*Beginning*), ilerlemiş seviyede erken döneme (*Early-Advanced*) kadar belirlenmiştir:

Seviye 1	Bartok <i>Mikrokosmos</i> , Vol.1
Seviye 2	Türk <i>Pieces for Beginners</i>
Seviye 3	Latour Sonatinas; Kabalevsky <i>Pieces for Young People</i> , Op.39
Seviye 4	<i>Anna Magdalena Bach Notebook</i> ; Gurlitt <i>Album for the Young</i> , Op.140, Tchaikovsky <i>Album for the Young</i> , Op.39
Seviye 5	<i>Anna Magdalena Bach Notebook</i> ; Sonatinas by Attwood, Lynes; Menotti <i>Poemetti</i>
Seviye 6	Clementi <i>Sonatinas</i> , Op. 36; Burgmüller <i>25 Progressive Pieces</i> , Op.100
Seviye 7	Kuhlau ve Diabelli Sonatinas; Bach easier <i>Two-Part Inventions</i> (Bach'ın kolay iki sesli envansiyonları); Bach <i>Little Preludes</i> (Bach küçük prelüdlere); Dello Joio <i>Lyrics Pieces for the Young</i>
Seviye 8	Moderately difficult Bach <i>Two-Part Inventions</i> (Bach'ın orta zorlukta iki sesli envansiyonları); Beethoven easier variations sets (Beethoven kolay varyasyon dizileri); Field Nocturnes; Schumann <i>Album Leaves</i> , Op.124; Schubert Waltzes; Turina <i>Miniatures</i>
Seviye 9	Easier Bach <i>Three-Part Inventions</i> (Bach'ın kolay üç sesli envansiyonları); easiest Haydn Sonata movements (Haydn'ın kolay sonat bölümleri); easiest Mendelssohn <i>Songs Without Words</i> (Mendelssohn'un Sözsüz Şarkılarından kolay bölümler); easiest Chopin Mazurkas (kolay Chopin Mazurkaları)
Seviye 10	Bach <i>Three-Part Inventions</i> ; easiest Chopin Nocturnes; Beethoven <i>Sonatas</i> , Op.49, 79; Mozart <i>Sonata</i> , K.283; Muczynski <i>Preludes</i>

EK-11: CAZ ÖĞELERİNE DAYALI PİYANO EĞİTİM PROGRAMI

ÜNİTE 1

Caz Müziğinin Kendine Özgü Karakteristik, Notasyon Ve Yazı Şekillerinin Kullanımının Öğrenilmesi.

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Majör 6'lı.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan notasyon sembolleri

Hedef 1:Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel akor yapıları

Davranış 1:Dört sesli akor kurulumlarıyla ve çevrimleriyle ilgili belli ilkeleri açıklayabilme

ANA NOKTA

Caz piyano müziğinde kullanılan, temel akor yapıları ve sembollerinin öğrenilmesi

YARDIMCI NOKTALAR

Akor yapılarıyla ilgili kavramların öğrenilmesi ve ilgili çalışmaların yapılması

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan Majör 6'lı akorlarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir kök ses üzerine Majör 6'lı akorunu kurabilme.

Hedef 2: Caz müziğinde kullanılan Majör 6'lı akorlarını piyanoda seslendirebilme.

Davranış 2: Majör 6'lı akorları tanımak üzere 12 farklı ton içerisinde hazırlanmış kök konum, 1. çevirim, 2. çevirim, 3. çevirim ve kırık akorlardan oluşan uygulamayı çalışmak.

ETKİNLİK No:1

Verilen 12 farklı ton içerisinde herhangi bir Majör 6'lı akoru piyano'da seslendirebilme.

ÜNİTE 1
DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ad_Soyad _____

Tarih _____

Majör 6'lı Akorlar

Caz müziğinde kullanılan akor yapıları dört sesli olup, Majör 6'lıda

En alttaki nota kök ses,

Kök sesin üzerinde üçüncü nota üçlüsü kabul edilir. (M3'lü)

Kök sesin üzerinde beşinci nota beşlisi kabul edilir.(Tam 5'li)

Kök sesin üzerinde altıncı nota altılı olarak kabul edilir.(M6'lı)

Kök sesin en altta olduğu pozisyon Majör 6'lının kök konum kapalı serimidir.



1. Aşağıdaki kök seslerin üzerine Majör 6'lı akoru kapalı serimde yerleştirin.

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12

2. Aşağıdaki Majör 6'lı akorlarının altına akor simgelerini yazınız.

1	2	3	4
5	6	7	8

ÜNİTE 2

Caz Müziğinin Kendine Özgü Karakteristik, Notasyon Ve Yazı Şekillerinin Kullanımının Öğrenilmesi.

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Minör 6'lı

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan notasyon sembolleri.

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel akor yapıları.

Dört sesli akor kurulumlarıyla ve çevrimleriyle ilgili belli ilkeleri açıklayabilme.

ANA NOKTA

Caz piyano müziğinde kullanılan, temel akor yapıları ve sembollerinin öğrenilmesi.

YARDIMCI NOKTALAR

Akor yapılarıyla ilgili kavramların öğrenilmesi ve ilgili çalışmaların yapılması

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan Minör 6'lı akorlarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir kök ses üzerine Minör 6'lı akorunu kurabilme.

Hedef 2: Caz müziğinde kullanılan Minör 6'lı akorlarını piyanoda seslendirebilme.

Davranış 2: Minör 6'lı akorları tanımak üzere 12 farklı ton içerisinde hazırlanmış kök konum,

1. çevirim, 2. çevirim, 3. çevirim ve kırık akorlardan oluşan uygulamayı çalışmak.

ETKİNLİK No: 2

Verilen 12 farklı ton içerisinde herhangi bir Minör 6'lı akoru piyano'da seslendirebilme.

ÜNİTE 2 DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ad_Soyad _____

Tarih _____

Minör 6'lı Akorlar

Caz müziğinde kullanılan akor yapıları dört sesli olup, Minör 6'lıda

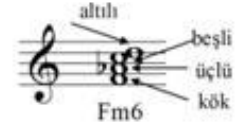
En alttaki nota kök ses kabul edilir

Kök sesin üzerinde pesleşmiş üçüncü nota üçlüsü kabul edilir. (m3'lü) Örnek

Kök sesin üzerinde beşinci nota beşlisi kabul edilir. (Tam 5'li)

Kök sesin üzerinde altıncı nota altılı olarak kabul edilir. (M6'lı)

Kök sesin en altta olduğu pozisyon Minör 6'lının kök konum kapalı serimidir.



1. Aşağıdaki kök seslerin üzerine Minör 6'lı akoru kapalı serimde yerleştirin.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

2. Aşağıdaki Minör 6'lı akorlarının altına akor simgelerini yazınız.

1

2

3

4

5

6

7

8

ÜNİTE 3

Caz Müziğinin Kendine Özgü Karakteristik, Notasyon Ve Yazı Şekillerinin Kullanımının Öğrenilmesi.

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Majör 7'li.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan notasyon sembolleri

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel akor yapıları

Dört sesli akor kurulumlarıyla ve çevrimleriyle ilgili belli ilkeleri açıklayabilme.

ANA NOKTA

Caz piyano müziğinde kullanılan, temel akor yapıları ve sembollerinin öğrenilmesi.

YARDIMCI NOKTALAR

Akor yapılarıyla ilgili kavramların öğrenilmesi ve ilgili çalışmaların yapılması.

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan Majör 7'li akorlarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir kök ses üzerine Majör 7'li akorunu kurabilme.

Hedef 2: Caz müziğinde kullanılan Majör 7'li akorlarını piyanoda seslendirebilme.

Davranış 2: Majör 7'li akorları tanımak üzere 12 farklı ton içerisinde hazırlanmış kök konum, 1. çevirim, 2. çevirim, 3. çevirim ve kırık akorlardan oluşan uygulamayı çalışmak.

ETKİNLİK No:3

Verilen 12 farklı ton içerisinde herhangi bir Majör 7'li akoru piyano'da seslendirebilme.

ÜNİTE 3
DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ad_Soyad _____

Tarih _____

Majör 7'li Akorlar

Caz müziğinde kullanılan akor yapıları dört sesli olup, Majör 7'li de

En alttaki nota kök ses kabul edilir

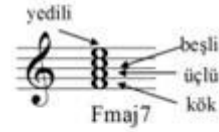
Kök sesin üzerinde üçüncü nota, üçlüsü kabul edilir. (M3'lü)

Kök sesin üzerinde beşinci nota, beşlisi kabul edilir.(Tam 5'li)

Kök sesin üzerinde yedinci nota yedili olarak kabul edilir.(M7'li)

Kök sesin en altta olduğu pozisyon Majör 7'linin kök konum kapalı serimidir.

Örnek



1. Aşağıdaki kök seslerin üzerine Majör 7'li akoru kapalı serimde yerleştirin.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

2. Aşağıdaki Majör 7'li akorlarının altına akor simgelerini yazınız.

1

2

3

4

5

6

7

8

ÜNİTE 4

Caz Müziğinin Kendine Özgü Karakteristik, Notasyon Ve Yazı Şekillerinin Kullanımının Öğrenilmesi.

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Minör 7'li.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan notasyon sembolleri

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel akor yapıları

Dört sesli akor kurulumlarıyla ve çevrimleriyle ilgili belli ilkeleri açıklayabilme.

ANA NOKTA

Caz piyano müziğinde kullanılan, temel akor yapıları ve sembollerinin öğrenilmesi.

YARDIMCI NOKTALAR

Akor yapılarıyla ilgili kavramların öğrenilmesi ve ilgili çalışmaların yapılması.

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan Minör 7'li akorlarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir kök ses üzerine Minör 7'li akorunu kurabilme.

Hedef 2: Caz müziğinde kullanılan Minör 7'li akorlarını piyanoda seslendirebilme.

Davranış 2: Minör 7'li akorları tanımak üzere 12 farklı ton içerisinde hazırlanmış kök konum,

1. çevirim, 2. çevirim, 3. çevirim ve kırık akorlardan oluşan uygulamayı çalışmak.

ETKİNLİK No:4

Verilen 12 farklı ton içerisinde herhangi bir Minör 7'li akoru piyano'da seslendirebilme.

ÜNİTE 4

DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ad_Soyad _____

Tarih _____

Minör 7'li Akorlar

Caz müziğinde kullanılan akor yapıları dört sesli olup, Minör 7'li de

En alttaki nota kök ses kabul edilir
Kök sesin üzerinde pesleşmiş üçüncü nota, üçlüsü kabul edilir. (m3'lü)
Kök sesin üzerinde beşinci nota, beşlisi kabul edilir.(Tam 5'li)
Kök sesin üzerinde pesleşmiş yedinci nota yedili olarak kabul edilir.(m7'li)
Kök sesin en alta olduğu pozisyon Minör 7'linin kök konum kapalı serimidir.



1. Aşağıdaki kök seslerin üzerine Minör 7'li akoru kapalı serimde yerleştirin.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

2. Aşağıdaki Minör 7'li akorların altına akor simgelerini yazınız.

1

2

3

4

5

6

7

8

ÜNİTE 5

Caz Müziğinin Kendine Özgü Karakteristik, Notasyon Ve Yazı Şekillerinin Kullanımının Öğrenilmesi.

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano.

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Dominant 7'li .

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan notasyon sembolleri

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel akor yapıları

Dört sesli akor kurulumlarıyla ve çevrimleriyle ilgili belli ilkeleri açıklayabilme

ANA NOKTA

Caz piyano müziğinde kullanılan, temel akor yapıları ve sembollerinin öğrenilmesi.

YARDIMCI NOKTALAR

Akor yapılarıyla ilgili kavramların öğrenilmesi ve ilgili çalışmaların yapılması.

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan Dominant 7'li akorlarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir kök ses üzerine Dominant 7'li akorunu kurabilme.

Hedef 2: Caz müziğinde kullanılan Dominant 7'li akorlarını piyanoda seslendirebilme.

Davranış 2: Dominant 7'li akorları tanımak üzere 12 farklı ton içerisinde hazırlanmış kök konum, 1. çevirim, 2. çevirim, 3. çevirim ve kırık akorlardan oluşan uygulamayı çalışmak.

ETKİNLİK No:5

Verilen 12 farklı ton içerisinde herhangi bir Dominant 7'li akoru piyano'da seslendirebilme.

ÜNİTE 5

DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ad_Soyad _____

Tarih _____

Dominant 7'li Akorlar

Caz müziğinde kullanılan akor yapıları dört sesli olup, Dominant 7'li de

En alttaki nota kök ses kabul edilir.

Kök sesin üzerinde üçüncü nota, üçlüsü kabul edilir. (M3'lü)

Kök sesin üzerinde beşinci nota, beşlisi kabul edilir. (Tam 5'li)

Kök sesin üzerinde pesleşmiş yedinci nota yedili olarak kabul edilir. (m7'li)

Kök sesin en altta olduğu pozisyon Dominant 7'linin kök konum kapalı scrimidir.



1. Aşağıdaki kök seslerin üzerine Dominant 7'li akoru kapalı serimde yerleştirin.

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12

2. Aşağıdaki Dominant 7'li akorlarının altına akor simgelerini yazınız.

1	2	3	4
5	6	7	8
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____

ÜNİTE 6

Caz Müziğinin Kendine Özgü Karakteristik, Notasyon Ve Yazı Şekillerinin Kullanımının Öğrenilmesi.

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Eksilmiş 7'li .

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite*

Araç ve gereçler: Piyano.

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan notasyon sembolleri.

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel akor yapıları.

Dört sesli akor kurulumlarıyla ve çevrimleriyle ilgili belli ilkeleri açıklayabilme.

ANA NOKTA

Caz piyano müziğinde kullanılan, temel akor yapıları ve sembollerinin öğrenilmesi.

YARDIMCI NOKTALAR

Akor yapılarıyla ilgili kavramların öğrenilmesi ve ilgili çalışmaların yapılması.

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan Eksilmiş 7'li akorlarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir kök ses üzerine Eksilmiş 7'li akorunu kurabilme.

Hedef 2: Caz müziğinde kullanılan Eksilmiş 7'li akorlarını piyanoda seslendirebilme.

Davranış 2: Eksilmiş 7'li akorları tanımak üzere 12 farklı ton içerisinde hazırlanmış kök konum, 1. çevirim, 2. çevirim, 3. çevirim ve kırık akorlardan oluşan uygulamayı çalışmak.

ETKİNLİK No:6

Verilen 12 farklı ton içerisinde herhangi bir Eksilmiş 7'li akoru piyano'da seslendirebilme.

ÜNİTE 6
DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ad_Soyad _____

Tarih _____

Eksiltilmiş7'li Akorlar

Caz müziğinde kullanılan akor yapıları dört sesli olup, Eksiltilmiş7'li de

En alttaki nota kök ses kabul edilir.

Kök sesin üzerinde pesleşmiş üçüncü nota, üçlüsü kabul edilir. (m3'lü)

Kök sesin üzerinde pesleşmiş beşinci nota, beşlisi kabul edilir. (b5'li)

Kök sesin üzerinde çift pesleşmiş yedinci nota yedili olarak kabul edilir. (bb7'li)

Kök sesin en altta olduğu pozisyon Eksiltilmiş 7'linin kök konum kapalı serimidir.



1. Aşağıdaki kök seslerin üzerine Eksiltilmiş7'li akoru kapalı serimde yerleştirin.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

2. Aşağıdaki Eksiltilmiş7'li akorlarının altına akor simgelerini yazınız.

1

2

3

4

5

6

7

8

ÜNİTE 7

Caz Müziğinin Kendine Özgü Karakteristik, Notasyon Ve Yazı Şekillerinin Kullanımının Öğrenilmesi.

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarından Artmış 7'li.

Süre: 2 saat.

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berklee College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite*

Araç ve gereçler: Piyano.

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan notasyon sembolleri.

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel akor yapıları.

Dört sesli akor kurulumlarıyla ve çevrimleriyle ilgili belli ilkeleri açıklayabilme.

ANA NOKTA

Caz piyano müziğinde kullanılan, temel akor yapıları ve sembollerinin öğrenilmesi

YARDIMCI NOKTALAR

Akor yapılarıyla ilgili kavramların öğrenilmesi ve ilgili çalışmaların yapılması.

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan Artmış 7'li akorlarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir kök ses üzerine Artmış 7'li akorunu kurabilme.

Hedef 2: Caz müziğinde kullanılan Artmış 7'li akorlarını piyanoda seslendirebilme.

Davranış 2: Artmış 7'li akorları tanımak üzere 12 farklı ton içerisinde hazırlanmış kök konum, 1. çevirim, 2. çevirim, 3. çevirim ve kırık akorlardan oluşan uygulamayı çalışmak.

ETKİNLİK No:7

Verilen 12 farklı ton içerisinde herhangi bir Artmış 7'li akoru piyano'da seslendirebilme.

ÜNİTE 7

DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ad_Soyad _____

Tarih _____

Artık 7'li Akorlar

Caz müziğinde kullanılan akor yapılan dört sesli olup, Artık 7'li de

En alttaki nota kök ses kabul edilir.

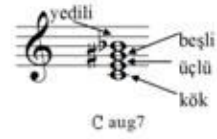
Kök sesin üzerinde üçüncü nota, üçlüsü kabul edilir. (M3'lü)

Kök sesin üzerinde tizleşen beşinci nota, beşlisi kabul edilir. (#5'li)


Kök sesin üzerinde pesleşmiş yedinci nota yedili olarak kabul edilir.(m7'li)

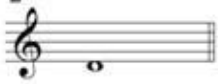
Majör dizinin birinci, üçüncü, artık beşinci,pesleşmiş yedinci derecelerinden oluşmuştur.


Örnek





1. Aşağıdaki kök seslerin üzerine Artık 7'li akoru kapalı serimde yerleştirin.


1 

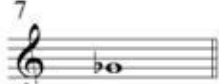
2 

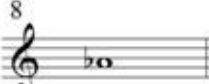
3 

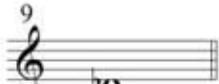
4 


5 

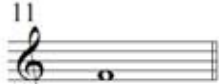
6 


7 

8 

9 

10 

11 

12 

2. Aşağıdaki Artık 7'li akorlarının altına akor simgelerini yazınız.

1 

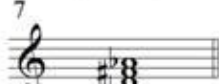
2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

ÜNİTE 8

Caz Müziğinde Kullanılan Akorların Blok Armonizasyonu

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan akorların blok armonizasyonu.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *Caz & Pop Armoni Orkestrasyon, Düzenleme Bilgisi, The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite.*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan akor yapılarının armonik yürüyüşlerini belli ilkeler doğrultusunda uygulamak.

ANA NOKTA

Caz müziğinde kullanılan farklı akor yapılarının birbiriyle olan bağlantılarını belli ilkeler doğrultusunda kurgulama ve piyano'da uygulama.

YARDIMCI NOKTALAR

Akor çeşitlerinin tamamını benimsemek ve piyano'da ifade etmek, akor bağlantılarının kurulumu ve ilerleyişi için gereklidir.

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan akor yapılarının tamamını kavramış olmak.

Davranış 1: Etkinlik olarak 12 farklı tonda verilen egzersizleri teorik ve pratik olarak bilmek.

Hedef 2: Verilen akor yapılarının armonik ilerleyişlerini kapalı serimde yapabilmek ve piyanoda seslendirebilmek.

Davranış 2: Akor yapıları arasında temel ilke olarak ortak notaların tutulmasına dikkat edilir ve yan yana olan iki akor arasında ortak ses bulunmaması halinde birinci ses, ikinci akorun en yakın sesine götürülür.

ETKİNLİK No:8

Modern blok armonizasyona örnek olarak verilen eseri piyano'da seslendirmek.

ÜNİTE 8
DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

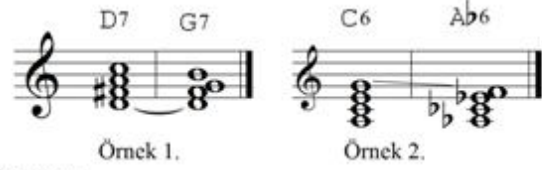
Ad _ Soyad _____

Tarih _____

Caz müziğinde kullanılan akorların
blok armonizasyonu

Yanyana iki akor arasında armonik yürüyüş yapılırken ortak sesler ilkesi dikkate alınmalıdır. Ortak ses bulunmaması halinde önceki akorun en yakın sesine göre konumlandırılır.

D7 G7 C6 Ab6



Örnek 1. Örnek 2.

Aşağıdaki akor yürüyüşlerinin armonik ilerleyişlerini yazınız.

1 F6 F7 Eb6 Eb7 F6 G7 C7 F6

2 D6 B7 E7 A7 C6 D7 G6 Eb7

3 Ab6 Bb7 Eb6 Gb7 Ab E7 Eb6 D7

4 Bb Eb7 Eb6 Ab7 Eb6 C7 F7 Bb

5 E6 E7 A6 Am6 E6 F#7 B7 E6



ÜNİTE 9

Caz Müziğinde Kullanılan Akorların Blok Armonizasyonu

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan temel armonik yürüyüşlerden (II m7-V7- I) bağlantısı.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite.*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel armonik yürüyüşlerden (II m7-V7- I) bağlantısını tanıma.

ANA NOKTA

Caz müziğinde kullanılan akor yapılarının (II m7-V7- I) bağlantısına göre kullanılması.

YARDIMCI NOKTALAR

Caz müziğinde kullanılan temel akor yapılarını (II m7-V7- I) armonik yapısı içerisinde kurgulama ve piyanoda uygulama

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan II m7 (2.derece minör yedili) akorlarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir tonalitenin 2.derecesi üzerine m7'li akorunu kurabilme.

Hedef 2: Caz müziğinde kullanılan V7 (dominant yedili) akorlarını tanıma.

Davranış 2: Herhangi bir tonalitenin üzerine dominant 7'li akorunu kurabilme.

Hedef 3: Caz müziğinde kullanılan I (majör yedili) akorlarını tanıma.

Davranış 3: Herhangi bir kök ses üzerine I (majör yedili) akorunu kurabilme.

Hedef 4: Caz müziğinde kullanılan (II m7-V7- I) akor bağlantısını piyanoda seslendirebilme.

Davranış 4: Caz müziğinde kullanılan (II m7-V7- I) akor yapılarını farklı tonlarda yazmak ve piyano'da uygulama.

ETKİNLİK No:9

Verilen 12 farklı ton içerisinde herhangi bir (II m7-V7- I) akor bağlantısını piyanoda seslendirebilme.

ÜNİTE 9
DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ad Soyad _____

Tarih _____

Caz müziğinde kullanılan temel armonik yürüyüşlerden (II m7-V7- I) bağlantısı.

Aşağıdaki akor bağlantılarının simgelerini örneğe göre yerleştiriniz.

Örnek

Dm7 II.m7 G7 V7 Cmaj7 I maj7

C MAJÖR

4 II.m7 V7 I maj7

G MAJÖR

7 II.m7 V7 I maj7

F MAJÖR

10 II.m7 V7 I maj7

D MAJÖR

13 II.m7 V7 I maj7

A MAJÖR

ÜNİTE 10

Caz Müziğinde Kullanılan Ritmik Varyantlar

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan temel ritmik yapıları tanıma.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *The Jazz Piano Book by Mark Levine, Berkle College of Music Harmony by Barrie Nettles, Jazz Harmony by Andy Jaffe, A Creative Approach to Jazz Piano Harmony by Bill Dobbins, Improvising Jazz piano by John Mehegan, Modern Jazz Piano Brian Waite.*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde kullanılan ritmik yapıları farklı stillerde tanıma ve uygulama

ANA NOKTA

Caz müziğinde kullanılan temel ritmik varyantları tanıma.

YARDIMCI NOKTALAR

Farklı müzik stilleri içerisinde kullanılan temel ritmik örnekleri kullanmak ve piyano’da seslendirmek.

Hedef 1: Uygulamada verilen örneğin (a) kısmındaki ritmik hattı anlamak.

Davranış 1:Uygulamanın (a) kısmındaki ritmik yapıyı yüksek sesle sayarak ifade etmek.

Hedef 2: Uygulamada verilen örneğin (b) kısmındaki ritmik hattı, melodik yapı içerisinde seslendirmek.

Davranış 2: Uygulamanın (b) kısmını, sağ elde piyano’da seslendirirken sol elde ritmik vuruşları yapabilmek.

Hedef 3: Uygulamada verilen örneğin (c) kısmındaki ritmik hattı anlamak.

Davranış 3: Uygulamanın (c) kısmının tamamını piyanoda seslendirebilmek.

Hedef 4: Uygulamada verilen örneğin (d) kısmındaki ritmik hattı anlamak.

Davranış 4: Uygulamada verilen örneğin (d) kısmında zayıf zamanlara gelen sekizlik notaları piyanoda vurgulayarak çalmak.

ETKİNLİK No:10

Uygulama ile ilgili olarak verilen “Down to Business” isimli eseri piyanoda seslendirmek.

ÜNİTE 10
DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

Aşağıdaki ritimlerin vuruşlarını yüksek sesle sayarak yapın.

a

1 2 3 4 & 1 & 2 & 3 4 1 2 3 4 & 1 & 2 & 3 4

Sol el vuruş yaparken sağ el piyano klavyesinde çalabilir.

b

1 2 3 4 & 1 & 2 & 3 4 1 2 3 4 & 1 & 2 & 3 4

Her iki el piyano üzerinde aşağıdaki partiyi çalabilir.

c

1 2 3 4 & 1 & 2 & 3 4 1 2 3 4 & 1 & 2 & 3 4

Aşağıdaki ritimleri parmaklarınızla hafifçe vurarak yapabilirsiniz.

d

1 2 & 3 & 4 & 1 2 3 4 1 2 & 3 & 4 & 1 2 3 4

ÜNİTE 11

Caz Müziği Stillerinden Boogie-Woogie

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Boogie Woogie.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *Boogie Woogie Piano Styles, Learn Boogie Woogie Piano, Hazel Scott Boogie Woogie Lessons, Axel Zwingenberger Boogie Woogie Piano Solo, The Joy of Boogie and Blues, Mel Bay's Piano Boogie . Boogie Woogie and How to Play it, Piano Rock'n Roll and Boogie Woogie, Finger Jogging Boogie.*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinin önemli stillerinden Boogie Woogie piyano müziğini tanıma.

ANA NOKTA

Blues akor yürüyüşünü temel alan Boogie Woogie'de sol el'de sekizlik notalar üzerine kurulan bas yürüyüşlerine karşılık, sağ el'de doğaçlama tarzında yazılmış temayı ifade edebilmek.

YARDIMCI NOKTALAR

Caz müzik stilleri arasında önemli bir yeri olan Boogie Woogie tarzının sol el'deki sekizlik bas yürüyüşlerinin ayrıca piyanoda çalışılması.

Hedef 1:Uygulamada sol el için verilen egzersizleri (1-2-3-4-5-6-7) piyanoda çalabilmek.

Davranış 1: Uygulama örneği olarak verilen bu egzersizleri doğru parmak numaralarıyla ezberleyip, çalabilmek.

Hedef 2: Uygulamada sağ el için verilen egzersizleri (1-2-3-4) piyano'da çalabilmek.

Davranış 2: Uygulama örneği olarak verilen bu egzersizleri doğru parmak numaralarıyla ezberleyip, çalabilmek.

Hedef 3: Uygulamada her iki el için verilen egzersizleri (1-2) piyano'da çalabilmek.

Davranış 3: Uygulama örneği olarak verilen bu egzersizleri doğru parmak numaralarıyla ezberleyip, çalabilmek.

ETKİNLİK No:11

Uygulama ile ilgili olarak verilen "Chromatic Boogie" isimli eseri piyano'da seslendirmek.

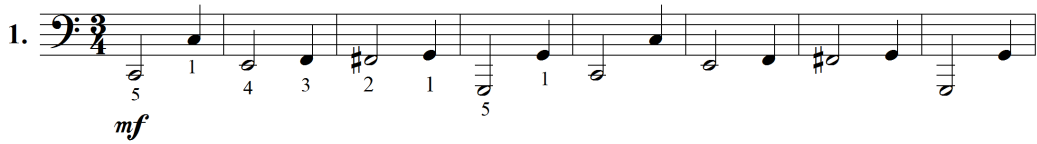
ÜNİTE 11

DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

KROMATİK BOOGIE

SOL EL

3/4'lük olarak değiştirilen aşağıdaki boogie kromatik kalıbını yavaş bir tempoda pratik yapabilirsiniz. 1.örneği doğru parmaklarla ezberledikten sonra 2.örneğe geçmelisiniz.

1. 



2. 

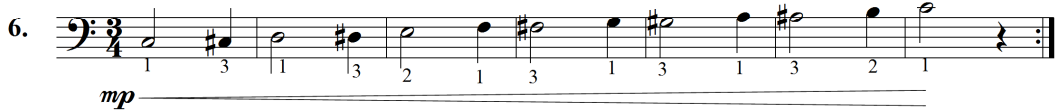
Aşağıdaki oktav yürüyüşler gevşek bir kolla çalınmalı. Oktavlar arasındaki bağlantıyı rahat bir şekilde çalmaya başladıktan sonra 4. ve 5. örneklere geçebilirsiniz. Yavaş tempoda pedal kullanmadan pratik yapabilirsiniz.

3. 

4. 

5. 

Verilen ritmik yapıda aşağıdaki kromatik diziyi doğru parmaklarla yavaş bir şekilde pratik yapabilirsiniz.

6. 

7. 

KROMATİK BOOGIE
SAĞ EL

Adınıdanda anlaşılacağı gibi bu boogie kromatik dizi pasajları içermektedir.
Doğru parmaklarla aşağıdaki örnekler yavaş bir tempoda pratik edilmelidir.

1. 

2. 

3. 

4. 

KROMATİK BOOGIE
İKİ EL BERABER

1. 

2. 

ÜNİTE 12

Caz Müziği Stillerinden Ragtime

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Ragtime.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *Think Jazz, Jazz Hanon, Improvising Jazz Piano, Jazz-Rags & Blues Vol.1-2-3-4, Complete Book of Stride Piano.*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinin önemli stillerinden Ragtime piyano müziğini tanıma.

ANA NOKTA

Ragtime piyano müziğindeki sekizlik notalar üzerine kurulan antisipasyon ve gecikmeleri ritmik yapıyı bozmadan ifade edebilmek.

YARDIMCI NOKTALAR

Caz müzik stilleri arasında önemli bir yeri olan Ragtime tarzının sol el'deki bas yürüyüşlerinin çeyrek nota olarak piyanoda ayrıca çalışılması.

Hedef 1: Ragtime Ritmi No:1 Egzersiz 1 ve 2'yi senkopları tanımak için piyano'da sırasıyla çalabilmek.

Davranış 1: Uygulama örneği olarak verilen bu egzersizlerde sol eldeki ritmik hattı baz alarak 3.zamanın öncesi ve sonrasına denk gelen notaları hesaplamak.

Hedef 2: Ragtime Ritmi No:2 Egzersiz 1 ve 2'yi senkopları tanımak için piyano'da sırasıyla çalabilmek.

Davranış 2: Uygulama örneği olarak verilen bu egzersizlerde 2.zamandaki senkopları sol eldeki ritmik hattı baz alarak hesaplamak .

Hedef 3: Ragtime Ritmi No:3 Egzersiz 1 ve 2'yi senkopları tanımak için piyano'da sırasıyla çalabilmek.

Davranış 3: Uygulama örneği olarak verilen bu egzersizleri önce sol el yardımıyla iki el beraber, daha sonrada sekizlik notaları sayarak piyanoda seslendirmek.

ETKİNLİK No:12

Uygulama ile ilgili olarak verilen "Ragtime" isimli eseri piyano'da seslendirmek.

ÜNİTE 12

DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

RAGTIME RITMI NO :1 RAGTIME RITMI NO :2 RAGTIME RITMI NO :3

1 + 2 + 3 + 4 + 1 + 2 + 3 + 4 + 1 + 2 + 3 + 4 +

RAGTIME RITMI NO :1

EGZERSİZ 1

EGZERSİZ 2

RAGTIME RITMI NO :2

EGZERSİZ 1

EGZERSİZ 2

RAGTIME RITMI NO :3

EGZERSİZ 1

EGZERSİZ 2

ÜNİTE 13

Müzik Eğitiminde Kullanılan Şarkıların farklı akor yapılarıyla işlenmesi.

Dersin Adı: Çalgı Eğitimi-Piyano

Sınıf: 3 ve 4

Ünite Adı: Caz müziğinde kullanılan notasyon ve temel akor yapılarıyla Müzik Eğitiminde kullanılan şarkıların piyanoda eşliklenmesi.

Süre: 2 saat

Kaynak kitaplar: *Piyano eşlikli halk türküleri Saip Egüz.*

Araç ve gereçler: Piyano

KONUNUN ÖRÜNTÜSÜ

Caz müziğinde sıklıkla kullanılan temel akor yapıları.

Müzik Eğitiminde kullanılan ezgilerin, fonksiyonlarının bulunup, armonik açıdan caz müziğinde kullanılan dört sesli akor yapılarıyla eşliklenmesi.

ANA NOKTA

Caz piyano müziğinde kullanılan, temel akor yapılarının müzik eğitiminde kullanımı.

YARDIMCI NOKTALAR

Akor yapılarıyla ilgili kavramların öğrenilmesi ve ilgili çalışmaların yapılması

Hedef 1: Caz müziğinde kullanılan akor yapılarını tanıma.

Davranış 1: Herhangi bir kök ses üzerine herhangi bir akor yapısını kurabilme.

Hedef 2: Ezginin içerdiği armonik fonksiyon ve dereceleri belirleme.

Davranış 2: Ezgiyi piyanoda çaldıktan sonra ilgili yerlere dört sesli caz müziği akor yapılarını yerleştirmek.

ETKİNLİK No:13

Verilen eğitim müziğinde kullanılan ezgiyi dört sesli caz müziği akor yapılarını kullanarak eşliklemesini yaptıktan sonra piyano'da seslendirmek.

ÜNİTE 13

DERS İÇERİĞİ UYGULAMA ÖRNEĞİ

SARAY YOLU

S.Egüz

§ Emin Eb/Emin7 D/Emin7 C#/Emin7

Emin Eb/Emin7 D/Emin7 B7

Amin7 Em7 B7 Cmaj7

F#7 B7 Em9 Bm7 §

Bitirmek için (son iki ölçü yerine)

17 Em9 Em7

Yukardaki eğitim müziğinde kullanılan sade ezginin, fonksiyon değişimlerini bulduktan sonra, armonik yapı içerisinde değişime açık olan ve gerekli olan yerlerin akor yapıları şifrelerle belirtilir.

Sonrasında aynı eser, belirtilen şifrelere göre blok armonizasyon yöntemiyle dört sesli olarak eşliklenip piyano klavyesinde icra edilmesi gerçekleşir. Orijinal eşliğe bir alternatif olarak yapılan eşlik örneği aşağıda verilmiştir:

SARAY YOLU

Barbaros Okay

Piano

The first system of music is in 2/4 time, key of D major, and marked 'Piano'. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the right hand consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. A repeat sign is at the end of the system.

5

The second system of music starts at measure 5. The melody in the right hand continues: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line continues: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. A repeat sign is at the end of the system.

9

The third system of music starts at measure 9. The melody in the right hand continues: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line continues: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. A repeat sign is at the end of the system.

13

The fourth system of music starts at measure 13. The melody in the right hand continues: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line continues: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. A repeat sign is at the end of the system.

17

Bitirmek için (son iki ölçü yerine)

The fifth system of music starts at measure 17. The melody in the right hand continues: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line continues: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. A repeat sign is at the end of the system.

ETKİNLİK NO_1

The image displays a musical score for a piano accompaniment, titled "ETKİNLİK NO_1". The score is written in 4/4 time and consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature changes from C major to D major. The first system is marked with a C6 chord. The second system is marked with a D#6 chord. The third system is marked with a D6 chord. The fourth system is marked with a D6 chord. The fifth system is marked with a D6 chord. The sixth system is marked with a D6 chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, and ends with a copyright symbol (©).

19 E♭6

22

25 E6

28

31 F6

34

37 $G\flat 6$

40

43 $G 6$

46

49 $A\flat 6$

52

55 A6

58

61 Bb6

64

67 Bb6

70

ETKİNLİK NO_2

Cm6

First system of musical notation for Cm6, bass clef. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line with eighth notes and rests.

First system of musical notation for Cm6, treble clef. The left hand continues the eighth-note accompaniment, and the right hand plays a melodic line with eighth notes and rests.

C#m6

Second system of musical notation for C#m6, bass clef. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation for C#m6, treble clef. The left hand continues the eighth-note accompaniment, and the right hand plays a melodic line with eighth notes and rests.

Dm6

Third system of musical notation for Dm6, bass clef. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line with eighth notes and rests.

Third system of musical notation for Dm6, treble clef. The left hand continues the eighth-note accompaniment, and the right hand plays a melodic line with eighth notes and rests.

Ebm6

First system of musical notation, measures 1-2. The key signature has three flats (Eb major). The chord Eb6 is indicated above the staff. The notation includes a grand staff with bass and treble clefs, featuring eighth-note patterns in the bass and chords in the treble.

Second system of musical notation, measures 3-4. The key signature has three flats (Eb major). The notation includes a grand staff with bass and treble clefs, featuring eighth-note patterns in the bass and chords in the treble.

Em6

Third system of musical notation, measures 5-6. The key signature has one sharp (E major). The chord Em6 is indicated above the staff. The notation includes a grand staff with bass and treble clefs, featuring eighth-note patterns in the bass and chords in the treble.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The key signature has one sharp (E major). The notation includes a grand staff with bass and treble clefs, featuring eighth-note patterns in the bass and chords in the treble.

Fm6

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The key signature has two flats (F major). The chord Fm6 is indicated above the staff. The notation includes a grand staff with bass and treble clefs, featuring eighth-note patterns in the bass and chords in the treble.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. The key signature has two flats (F major). The notation includes a grand staff with bass and treble clefs, featuring eighth-note patterns in the bass and chords in the treble.

F#m6

Gm6

G#m6

Am6

Bm6

Bm6

The image displays a piano accompaniment score for a piece featuring three distinct chord progressions: Am6, Bm6, and Bm6. Each progression is presented in two systems of staves. The first system of each progression consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef staff above and a bass clef staff below. The second system consists of two single staves, one for the treble clef and one for the bass clef. The Am6 progression is in the key of A minor (one flat). The Bm6 progression is in the key of B minor (two flats). The second Bm6 progression is in the key of B major (two sharps). The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

ETKİNLİK NO _3

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is written in 4/4 time. The first system is marked with a C major 7 chord (Cmaj7). The second system begins at measure 4. The third system is marked with a D minor major 7 chord (D̄maj7) and begins at measure 7. The fourth system begins at measure 10. The fifth system is marked with a D major 7 chord (Dmaj7) and begins at measure 13. The sixth system begins at measure 16. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature changes from C major to D minor (three flats) at measure 10, and then to D major (two sharps) at measure 13. The piece concludes with a final chord in D major.

19 E♭maj7

22

25 E maj7

28

31 F maj7

34

37 Gbmaj7

40

43 Gmaj7

46

49 Abmaj7

52

55 A maj7

58

61 Bbmaj7

64

67 Bbmaj7

70

ETKİNLİK NO_4

The image displays a musical score for a piano accompaniment, consisting of six systems of music. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The score is written in 4/4 time and features a variety of chords and melodic patterns. The first system is marked with a $Cm7$ chord. The second system begins at measure 4. The third system is marked with a $C\sharp m7$ chord and begins at measure 7. The fourth system begins at measure 10. The fifth system is marked with a $Dm7$ chord and begins at measure 13. The sixth system begins at measure 16. The score concludes with a final chord in the bass clef.

19 Ebm7

22

25 Em7

28

31 Fm7

34

a

37 F#m7

43 Gm7

49 G#m7

52

55 Am7

58

61 Bbm7

64

67 Bbm7

70

The image shows a piano score for measures 55 through 70. The score is written in two staves (treble and bass clef) for each system. The key signature changes from A minor (Am7) at measure 55 to B-flat minor (Bbm7) at measure 61, and then to B minor (Bbm7) at measure 67. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The notation includes various chords, arpeggios, and dynamic markings. The page number 140 is centered at the bottom.

ETKİNLİK NO_5

The image displays a musical score for a piano accompaniment, consisting of six systems of music. Each system is written for two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes several chord changes, indicated by chord symbols above the staves: C7 at the beginning, D7 at measure 7, and D7 at measure 13. The music concludes with a final chord in the right-hand staff of the last system.

19 Eb7

22

25 E7

28

31 F7

34

This page of piano sheet music consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 37, 40, 43, 46, 49, and 52. Chord markings are present above the first staff of each system: G^b7 (measures 37-39), G7 (measures 43-45), and A^b7 (measures 49-51). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and complex chord voicings. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the sixth system.

55 A7

58

61 Bb7

64

67 B7

70

Detailed description: This image shows a piano score for measures 55 through 70. The score is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is A major (two sharps). The time signature is 4/4. The music features a consistent eighth-note accompaniment in the bass clef and a more complex melodic line in the treble clef. Measure 55 is marked with an A7 chord. Measure 61 is marked with a Bb7 chord. Measure 67 is marked with a B7 chord. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The piece concludes with a final chord in measure 70.

ETKİNLİK NO_6

Cdim7

C#dim7

Ddim7

Ddim7

The image displays a piano accompaniment score for a piece in 4/4 time. It is divided into five systems, each with a key signature change and a specific chord label. The first system (measures 1-6) is in C minor (Cdim7). The second system (measures 7-9) is in C# minor (C#dim7). The third system (measures 10-15) is in D minor (Ddim7). The fourth system (measures 16-21) is also in D minor (Ddim7). The notation includes treble and bass clefs, a grand staff, and various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

19 Eb dm7

22

25 E dm7

28

31 F dm7

34

37 F#dim7

Musical score for measures 37-39. The key signature has one sharp (F#). The piece is in 3/4 time. Measure 37 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The chord F#dim7 is indicated above the first measure. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

40

Musical score for measures 40-42. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff provides accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

43 Gdim7

Musical score for measures 43-45. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The chord Gdim7 is indicated above the first measure. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

46

Musical score for measures 46-48. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff provides accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

49 A^bdim7

Musical score for measures 49-51. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The chord A^bdim7 is indicated above the first measure. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

52

Musical score for measures 52-54. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff provides accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

55 A dim7

Musical score for measures 55-57. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chord is A dim7. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Measure 57 ends with a double bar line.

58

Musical score for measures 58-60. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 60 ends with a double bar line.

61 B^bdim7

Musical score for measures 61-63. The chord changes to B^bdim7. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has an eighth-note accompaniment. Measure 63 ends with a double bar line.

64

Musical score for measures 64-66. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 66 ends with a double bar line.

67 B dim7

Musical score for measures 67-69. The chord changes to B dim7. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has an eighth-note accompaniment. Measure 69 ends with a double bar line.

70

Musical score for measures 70-72. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 72 ends with a double bar line.

ETKİNLİK NO _7

Caug7



D^baug7



Daug7



The image displays three systems of piano accompaniment, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system is labeled 'Caug7' and features a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The second system is labeled 'D^baug7' and features a key signature of two flats (Bb, Eb). The third system is labeled 'Daug7' and features a key signature of two sharps (F#, C#). Each system contains a bass line with a steady eighth-note accompaniment and a treble line with chords and melodic fragments.

E^{aug}

The first system of music features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3. The treble line has a similar eighth-note pattern: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The system concludes with a whole-note chord of E augmented (E, G, Bb).

The second system continues the piano accompaniment. The bass line remains the same eighth-note pattern. The treble line continues with the eighth-note pattern. The system concludes with a whole-note chord of E augmented (E, G, Bb).

E^{aug}7

The third system introduces a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3. The treble line has a similar eighth-note pattern: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The system concludes with a whole-note chord of E augmented 7 (E, G, Bb, D).

The fourth system continues the piano accompaniment. The bass line remains the same eighth-note pattern. The treble line continues with the eighth-note pattern. The system concludes with a whole-note chord of E augmented 7 (E, G, Bb, D).

F^{aug}7

The fifth system introduces a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3. The treble line has a similar eighth-note pattern: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The system concludes with a whole-note chord of F augmented 7 (F, Ab, C, Eb).

The sixth system continues the piano accompaniment. The bass line remains the same eighth-note pattern. The treble line continues with the eighth-note pattern. The system concludes with a whole-note chord of F augmented 7 (F, Ab, C, Eb).

G^baug7

Musical notation for the first system, labeled G^baug7. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line with eighth notes and chords in the left hand. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Musical notation for the second system, continuing the G^baug7 progression. It features similar rhythmic patterns and chordal structures as the first system, with a key signature of two flats.

Gaug7

Musical notation for the third system, labeled Gaug7. The key signature changes to one flat (Bb). The right hand continues with eighth and sixteenth note patterns, while the left hand provides a bass line with chords and eighth notes.

Musical notation for the fourth system, continuing the Gaug7 progression. The key signature remains one flat.

A^baug7

Musical notation for the fifth system, labeled A^baug7. The key signature changes to no flats (natural B). The right hand continues with eighth and sixteenth note patterns, while the left hand provides a bass line with chords and eighth notes.

Musical notation for the sixth system, continuing the A^baug7 progression. The key signature remains no flats.

A aug7

Musical notation for the first system, labeled 'A aug7'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and a melodic line in the treble. The key signature has one sharp (F#). The progression ends with a final chord in measure 3.

Musical notation for the second system, continuing the 'A aug7' progression. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music continues the rhythmic and melodic patterns from the first system, ending with a final chord in measure 6.

B^b aug7

Musical notation for the third system, labeled 'B^b aug7'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The progression follows a similar rhythmic and melodic structure to the previous systems, ending with a final chord in measure 3.

Musical notation for the fourth system, continuing the 'B^b aug7' progression. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music continues the rhythmic and melodic patterns, ending with a final chord in measure 6.

B aug7

Musical notation for the fifth system, labeled 'B aug7'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The progression follows the same rhythmic and melodic structure, ending with a final chord in measure 3.

Musical notation for the sixth system, continuing the 'B aug7' progression. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The music continues the rhythmic and melodic patterns, ending with a final chord in measure 6.

REMEMBERING THE RAIN

13

by BILL EVANS

Amaj7 Gmaj7 Amaj7

A7sus4 Eb9 Dmaj7 D#07 G#7 C#m9 F#7

Bm7 C#7 F#m7 Em7 Dmaj7

Cmaj7 Bm7 Bm/A C#7 C#m A7

Dmaj7 G9 Amaj7 G7 F#m7 A#0 Bm7 E7 Amaj7

TEO © Copyright 1978 and 1991 LINDLOW MUSIC, INC., New York, NY
 International Copyright Secured Made in U.S.A.
 All Rights Reserved Including Public Performance For Profit

II m7- V7- I

The chart displays 12 rows of chords, each with a measure number on the left and chord names above the staff. The chords are as follows:

Measure	Chord 1	Chord 2	Chord 3
1	Dm7	G7	Cmaj7
4	E ^b m7	A ^b 7	D ^b maj7
7	Em7	A7	Dmaj7
10	Fm7	B ^b 7	E ^b maj7
13	F [#] m7	B7	E ⁺ maj7
16	Gm7	C7	Fmaj7
19	G [#] m7	C [#] 7	F [#] maj7
22	A ⁺ m7	D7	G ⁺ maj7
25	B ^b m7	E ^b 7	A ^b maj7
28	Bm7	E7	A ⁺ maj7
31	Cm7	F7	B ^b maj7
34	C [#] m7	F [#] 7	B ⁺ maj7

1. Down to Business

First system of musical notation for 'Down to Business'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{c.}66$. The first measure of the treble staff has a fermata over a whole note G4. The second measure has a fermata over a whole note A4. The third measure has a fermata over a whole note B4. The fourth measure has a fermata over a whole note C5. The bass staff has a fermata over a whole note G2 in the first measure, followed by quarter notes A2, B2, and C3 in the subsequent measures. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

Second system of musical notation. The treble staff continues with quarter notes D4, E4, F#4, and G4. The bass staff continues with quarter notes D2, E2, and F#2. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

Third system of musical notation. The treble staff has a fermata over a whole note G4 in the first measure, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff has a fermata over a whole note G2 in the first measure, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a fermata over a whole note G4 in the first measure, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff has a fermata over a whole note G2 in the first measure, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The dynamic marking *mf* is present in the first measure, and *ff* is present in the final measure. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff consisting of G2, A2, and B2.

CHROMATIC BOOGIE

DAVID CARR GLOVER

Moving along

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked *mf* and includes the instruction "Moving along". The second system continues the piece. The third system is marked *f* and *mf*. The fourth system continues. The fifth system is marked *mf* and *mp*. The score features complex chromatic patterns in both hands, with various fingering and articulation markings.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line featuring fingerings 1, 2, 3, 1, followed by a series of notes with fingerings 1, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 2. The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings 1, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 2, 1. A dynamic marking of *f* is present in the final measure of the system.

The second system continues the piece, with a key signature change to B-flat major indicated by a flat sign on the bass staff. The treble staff features a melodic line with fingerings 4, 2, 4, 2. The bass staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

The third system shows the continuation of the melodic and accompaniment lines. A dynamic marking of *mf* is placed in the bass staff. The treble staff includes fingerings 4, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 2.

The fourth system continues the musical development. A dynamic marking of *mf* is present in the bass staff. The treble staff features a melodic line with fingerings 2, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 2. The bass staff maintains the accompaniment pattern.

The fifth system concludes the page with further melodic and accompaniment lines. The treble staff includes fingerings 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 1, 3, 1, 2. The bass staff continues the accompaniment.

First system of musical notation, measures 1-3. The treble clef contains a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a triplet in measure 3. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation, measures 4-6. The treble clef continues the melodic line with slurs and fingerings. The bass clef accompaniment remains consistent. Dynamics include *mf*.

Third system of musical notation, measures 7-9. The treble clef features a triplet in measure 7 and a complex melodic phrase in measure 9. The bass clef accompaniment continues. Dynamics include *mf*.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The treble clef has a long slur over measures 10 and 11, and a triplet in measure 12. The bass clef accompaniment continues. Dynamics include *mf*.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The treble clef has a long slur over measures 13 and 14, and a triplet in measure 15. The bass clef accompaniment continues. Dynamics include *mp*, *molto rit.*, *p*, and *pp*. The system concludes with a double bar line.

RAGTIME

The first system of the Ragtime piece is written in 4/4 time. The treble clef staff begins with a half note chord (F4, C5) and a quarter rest. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef staff starts with a half note chord (F4, C5) and a quarter rest, then continues with a bass line of quarter notes: F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4.

The second system continues the melody in the treble clef with eighth notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass clef staff continues with quarter notes: G3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4.

The third system features a first ending. The treble clef staff has eighth notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass clef staff continues with quarter notes: G3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4. The first ending is marked with a '1.' and a repeat sign.

The fourth system features a second ending. The treble clef staff has eighth notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass clef staff continues with quarter notes: G3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4. The second ending is marked with a '2.' and a repeat sign. The dynamic marking *mp* is present.

The fifth system concludes the piece. The treble clef staff has a half note chord (F4, C5) and a quarter rest. The bass clef staff continues with quarter notes: F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4, F3, C4.

Çarşıya Vardım

S.Egüz

The musical score is written in a single system with four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across bar lines. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a change in rhythm, with more quarter and eighth notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign, marked with a section symbol (§).

**EK-12: OSCAR PETERSON'UN "GENÇ CAZ PİYANİSTLERİ İÇİN CAZ
EGZERSİZ VE PARÇALARI" ADLI KİTABINDAN, 14 FARKLI PARÇA VE
EGZERSİZİN İÇERİKLERİ**

EGZERSİZ & MINUET 1:

Bu egzersizin çalan kişiye kazandırmak istediği iki şey vardır: Birincisi dayanıklılık. Çalan kişi önce sağ elin 3.parmağından 5.parmağına sonra sağ elin 1.parmağından 3. parmağa hareket eder. İkincisi uygun şekilde pratik yapılırsa, bu tarz cümlelerde sallanmadan elin yan yana kullanımında daha iyi bir parmak kontrolü kazanabilir.

EGZERSİZ & MINUET 2:

Bu egzersiz ve minüet, çalan kişide yalnızca küçük caz cümleleri kurgulama kabiliyetini teşvik ediyor. Burada aynı zamanda tamamiyle pürüzsüz ve eşit bir entonasyon için çaba gösterilmelidir.

EGZERSİZ & MINUET 3:

Bu egzersiz ve minüet, caz piyanistlerinde görülen sağ el 4. ve 5. parmaktaki zayıflık üzerine verilen bir örnektir. Bu egzersiz ve minüeti çalan kişinin, bu esnada eğitimcisi veya sağ el 5. parmağı doğru kullandığını bilen birini dinleyici olarak yanında bulundurması gereklidir. İcracı sağ el 5.parmağını cümle sonunda kullanmaktan ziyade, geleneksel caz öğretisine göre cümlenin ortasında 5.parmağı kullanması gerektiğini gözlemlemelidir.

EGZERSİZ & MINUET 4:

Bu egzersiz ve parça sadece *blues* formunun içerik ve formatını, başlangıç aşamasındaki çalan kişinin aklında açıkça belirmesi için arka planda bir bakış açısı olarak yol gösterir. Eserler baştan sona çalışıldığında temel armonik hareketler öğrenilmiş olur. Çalan kişi sağ el hattında arka planda verilen yerlerde doğaçlama girişimlerinde bulunmalıdır.

EGZERSİZ & MINUET 5:

Şimdi "yürüyen bas" partisiyle ilgili bir örnek çalışma görüyoruz. İlk aşamada bir bas çalıcısının ne yaptığını anlamakla görevlendirilen sol eldeki mekaniksel hareketin daha belirgin işitilmesi gerekir. Her iki parçada bu beceri kazanıldıktan sonra çalan kişi verilen bas hattını çalarken düşünmeye gayret etmelidir.

EGZERSİZ & MINUET 6:

Sol eldeki örnek motifle “*boogie woogie*” formuna giriş yapılmış olur. Bu çok önemli bir egzersizdir ve sol el, karşılık gelen diğer partiden önce tamamıyla öğrenilmiş olmalıdır. Belli başlı kalıpları içeren bas hattına karşıt gelen sol eli hareket ettirmek oldukça zor olduğundan dolayı, bunun bir meydan okuma şeklinde sunulması gereklidir.

EGZERSİZ & MINUET 7:

Bu örnek durağan ve yürüyüş halindeki bas figürlerini çalıştıran bir egzersizdir. Bu sol eldeki ilk temel ritmik figür değişimlerini anlama yetisi kazandırır. Sabit dörtlük yürüyüşlerle rahat bir formda sunulmuştur. Caz minuet de ki melodi, iki elin birbiriyle olan kaynaşmasını dinleyiciye uygun bir şekilde iletebilmesi için oldukça geniş bir legato biçiminde çalınmalıdır.

EGZERSİZ & MINUET 8:

Bu egzersizde düzenli bir yürüyen bas (*walking bas*) figürü kullanılmıştır. Menüetde ise oldukça yoğun bir nota yazımı kullanılmıştır. Çalan kişi arzuladığı doğru caz hissiyatını elde etmek için farklı artikülasyon tiplerini denemelidir. Bunu yaparak, profesyonel bir caz müzisyeninin, melodinin karakterini nasıl değiştirdiğini yaptığı artikülasyon değişimlerinden anlayabilir.

EGZERSİZ & MINUET 9:

Bu egzersiz çalan kişinin her iki elde artikülasyon seçiminde serbest olduğu bir çalışmadır. Bununla beraber parmak kullanımına dikkat edilmelidir ki tam bir rahatlık içerisinde artikülasyon için bu şarttır. Herhangi bir nota karışıklığında ellerin serbest olmalıdır.

EGZERSİZ & MINUET 10:

Egzersiz 10’da bizim için hayati derecede önemli olan yürüyen bas hattında sekizlik notalar bulunmaktadır. Menüet’de ise sağ elde de sekizlik notalar eklenmiştir. Buradaki hüner sağ eldeki uzatma bağları devam ederken, sol elde ritmik gücün başlangıç hissini sonuna kadar koruyabilmektir.

EGZERSİZ & MINUET 11:

Birçok caz piyanisti, çeşitli zamanlarda her iki elde çift melodik hat kullanır. Çoğu zaman bu, melodik hatta daha derin bir etki vermek için kullanır. Her iki elde ünison çalabilme

yeteneğinin bir başka yönü de piyanistin başka bir enstrümantist olarak oldukça etkili olabileceğidir. Menuet’de çeşitli zamanlarda her iki elde verilen arka ve ön planda çalma fırsatına dikkat edilmelidir. Bu egzersiz dikkatle çalışıldığında, piyaniste bu değişimleri yapabilme yeteneğini mümkün olduğunca düzgün bir şekilde kazandırır.

EGZERSİZ & MINUET 12:

Bu egzersiz her iki eldeki durağan akor ve hareketli partiler yönüyle önemlidir. Menüet burada egzersize çok yakın benzerlikler gösterdiğinden, egzersizden menüet’e geçiş oldukça rahat olacaktır. Ritmik ve tonal yapı değerlerinin temelini oluşturan armonilerin her birini dinlemek çok önemlidir.

EGZERSİZ & MINUET 13:

Egzersiz 13’de her iki elde ritim değişimleri için hazırlık yapılmıştır. Her iki elde melodik derinliği ifade ederken pauza yerlerine dikkat edilmelidir. Menüetde eğer herhangi bir zorluk hissedilirse çalan kişi menueti bırakıp egzersize dönmelidir. Eğer burada başka bir sıkıntı baş gösterirse, çalan kişi 11 numaralı egzersize ve menüete dönmelidir.

EGZERSİZ & MINUET 14:

Egzersiz 14 hızlı bir tempo elde edilene kadar çalan kişi tarafından pratik edilmelidir. Fakat bununla beraber yorum hissiyatının yerleşmiş olması gereklidir. Bu kazanım elde edildikten sonra menuetde de aynı tekniği uygulamalıdır.

EK-13: OSCAR PETERSON'UN "GENÇ CAZ PİYANİSTLERİ İÇİN CAZ EGZERSİZ VE PARÇALARI" ADLI KİTABINDAN, 14 FARKLI PARÇA VE EGZERSİZİN NOTA ÖRNEKLERİ

EGZERSİZ & MINUET 1:

The image displays two musical exercises from Oscar Peterson's book. The first exercise, 'JAZZ EXERCISE No.1', is in 4/4 time and consists of three systems of piano notation. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The right hand plays a sequence of eighth notes with fingerings 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, while the left hand plays a simple bass line. The second system continues the eighth-note pattern with fingerings 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3. The third system concludes with fingerings 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 5, 1, 4. The second exercise, 'JAZZ MINUET No.1', is also in 4/4 time and consists of three systems. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melodic line with a sharp sign above the second measure. The third system concludes the piece with a double bar line.

EGZERSİZ & MINUET 2:

JAZZ EXERCISE No.2

Musical score for Jazz Exercise No. 2, featuring piano accompaniment. The score is written in 4/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes fingerings: 5 5 4 3 5, 4 1 2 1 2 3 4, 5 5 4 3 5, and 4 1 2 1 5 3 1. The second system includes fingerings: 1 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 3 5, 1 1 2 1 2 3 4, and 5 4 3 2 1 5 4 3. The third system includes fingerings: 2 5 2 1 2 1 2 1, 2 1 2 1 2 5, 3 2 1 2 1 2 1 2, and 1 5.

JAZZ MINUET No.2

Musical score for Jazz Minuet No. 2, featuring piano accompaniment. The score is written in 4/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble clef and a bass line.

EGZERSİZ & MINUET 3:

JAZZ EXERCISE No.3

The musical score for "JAZZ EXERCISE No.3" is presented in five systems, each consisting of a treble and bass staff. The piece is in 4/4 time and B-flat major. The first four systems are in 4/4 time, while the final system concludes with a 1/2 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (pp).

System 1: Treble staff: 4 5 4 5 4 5 4 2 | 3 4 3 1 3 4 2 1 | 2 3 2 1 2 3 2 1. Bass staff: p, p, p.

System 2: Treble staff: 2 3 2 1 2 3 2 1 | 4 5 4 2 4 5 4 2 | 3 4 3 1 3 4 3 1. Bass staff: p, p, p.

System 3: Treble staff: 2 3 2 1 2 3 2 1 | 2 3 2 1 2 3 2 1 | 4 5 4 2 4 5 4 2. Bass staff: p, p, pp.

System 4: Treble staff: 3 4 3 1 3 4 3 1 | 2 3 2 1 2 3 2 1 | 2 3 2 1 2 3 2 1. Bass staff: p, p, p.

System 5: Treble staff: 4 5 4 2 4 5 4 2 | 3 4 3 1 3 4 3 1 | 2 3 2 1 2 3 2 1 | 2 3 2 1. Bass staff: p, p, p, p. Final measure: 1/2 time, 1 2 1.

JAZZ MINUET No.3

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a quarter rest, followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with a quarter note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. The lower staff continues the bass line with a quarter note C2, an eighth note D2, and a quarter note E2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with a quarter note F#5, an eighth note G5, and a quarter note A5. The lower staff continues the bass line with a quarter note F#2, an eighth note G2, and a quarter note A2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with a quarter note B5, an eighth note C6, and a quarter note D6. The lower staff continues the bass line with a quarter note B2, an eighth note C3, and a quarter note D3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with a quarter note E6, an eighth note F#6, and a quarter note G6. The lower staff continues the bass line with a quarter note E2, an eighth note F#2, and a quarter note G2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

EGZERSİZ & MINUET 4:

JAZZ EXERCISE No.4

5 5 1 1 | 5 5 1 1 | 5 5 1 1 | 5 4 3 1

2 2 5 5 | 2 5 2 2 | 5 5 1 1 | 5 5 1 1

5 5 1 1 | 1 1 5 5 | 5 5 1 1 | 5 1 5

JAZZ MINUET No.4

EGZERSIŹ & MINUET 5:

JAZZ EXERCISE No.5

The first system of the Jazz Exercise No. 5 consists of three measures. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5 in the first measure, a triad of G4, B4, D5 in the second measure, and a triad of G4, B4, D5 in the third measure. The left hand plays a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4 in the first measure, C4, B3, A3, G3 in the second measure, and F3, E3, D3, C3 in the third measure. Fingering numbers are provided below the notes: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 1, 2, 1, 2, 4.

The second system also consists of three measures. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5 in the first measure, a triad of G4, B4, D5 in the second measure, and a triad of G4, B4, D5 in the third measure. The left hand plays a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4 in the first measure, C4, B3, A3, G3 in the second measure, and F3, E3, D3, C3 in the third measure. Fingering numbers are provided below the notes: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 5, 4, 3, 1, 5, 4, 3, 1.

The third system consists of three measures. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5 in the first measure, a triad of G4, B4, D5 in the second measure, and a triad of G4, B4, D5 in the third measure. The left hand plays a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4 in the first measure, C4, B3, A3, G3 in the second measure, and F3, E3, D3, C3 in the third measure. Fingering numbers are provided below the notes: 5, 4, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 5, 1, 5.

JAZZ MINUET No.5

The first system of the Jazz Minuet No. 5 consists of three measures. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5 in the first measure, a triad of G4, B4, D5 in the second measure, and a triad of G4, B4, D5 in the third measure. The left hand plays a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4 in the first measure, C4, B3, A3, G3 in the second measure, and F3, E3, D3, C3 in the third measure.

The second system consists of three measures. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5 in the first measure, a triad of G4, B4, D5 in the second measure, and a triad of G4, B4, D5 in the third measure. The left hand plays a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4 in the first measure, C4, B3, A3, G3 in the second measure, and F3, E3, D3, C3 in the third measure.

The third system consists of three measures. The right hand plays a series of chords: a triad of G4, B4, D5 in the first measure, a triad of G4, B4, D5 in the second measure, and a triad of G4, B4, D5 in the third measure. The left hand plays a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4 in the first measure, C4, B3, A3, G3 in the second measure, and F3, E3, D3, C3 in the third measure.

EGZERSİZ & MINUET 6:

JAZZ EXERCISE No.6

The first system of the Jazz Exercise No. 6 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The right hand plays a series of chords: F#4, F#5, F#6, and F#7. The left hand plays a steady eighth-note pattern: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, with fingering 5 2 1 2 5 2 1 2.

The second system continues the exercise. The right hand plays chords F#8, F#9, F#10, and F#11. The left hand continues the eighth-note pattern with the same fingering: 5 2 1 2 5 2 1 2.

The third system concludes the exercise. The right hand plays chords F#12, F#13, F#14, and F#15. The left hand continues the eighth-note pattern with the same fingering: 5 2 1 2 5 2 1 2.

JAZZ MINUET No.6

The first system of the Jazz Minuet No. 6 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The right hand plays chords F#4, F#5, F#6, and F#7. The left hand plays a steady eighth-note pattern: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, with fingering 5 2 1 2 5 2 1 2.

The second system continues the minuet. The right hand plays chords F#8, F#9, F#10, and F#11. The left hand continues the eighth-note pattern with the same fingering: 5 2 1 2 5 2 1 2.

The third system concludes the minuet. The right hand plays chords F#12, F#13, F#14, and F#15. The left hand continues the eighth-note pattern with the same fingering: 5 2 1 2 5 2 1 2.

EGZERSİZ & MINUET 7:

JAZZ EXERCISE No.7

The first system of the Jazz Exercise No. 7 consists of three measures. The right hand plays a series of chords: a whole note chord in the first measure, a half note chord in the second, and a whole note chord in the third. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system also consists of three measures with similar chordal and rhythmic structures. The third system consists of three measures, with the final measure ending with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

JAZZ MINUET No.7

The first system of the Jazz Minuet No. 7 consists of four measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. The second system continues the melodic and harmonic development over four measures. The third system concludes the piece with four measures, including a triplet of eighth notes in the right hand in the first measure. The piece ends with a double bar line.

EGZERSİZ & MINUET 8:

JAZZ EXERCISE No.8

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It contains three measures of whole chords: B-flat major (F2, A2, C3), B-flat major (F2, A2, C3), and B-flat major (F2, A2, C3). The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains three measures of eighth-note patterns with fingerings: 4 3 #2 1, 2 1 #2 1, and 2 1 2 3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It contains three measures of whole chords: B-flat major (F2, A2, C3), B-flat major (F2, A2, C3), and B-flat major (F2, A2, C3). The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains three measures of eighth-note patterns with fingerings: 1 2 3 5, 2 5 4 3, and 2 1 2 3.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It contains three measures of whole chords: B-flat major (F2, A2, C3), B-flat major (F2, A2, C3), and B-flat major (F2, A2, C3). The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains three measures of eighth-note patterns with fingerings: 4 1 2 1, 2 3 1 4, and 5 4 3 1.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It contains three measures of whole chords: B-flat major (F2, A2, C3), B-flat major (F2, A2, C3), and B-flat major (F2, A2, C3). The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains three measures of eighth-note patterns with fingerings: 3 2 1 2, 1 2 1 3, and 4 1 5.

JAZZ MINUET No.8

The first system of musical notation for Jazz Minuet No. 8. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation. The treble staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The bass staff continues with a steady accompaniment of quarter notes.

The third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with quarter notes.

The fourth system of musical notation, which concludes the piece. The treble staff has a melodic line ending with a half note. The bass staff concludes with a final chord in the bass clef.

EGZERSİZ & MINUET 9:

JAZZ EXERCISE No.9

The image displays four systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in 4/4 time. The first system shows a melodic line in the treble staff with fingerings (2, 2, 1, 1, 2, 3, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 3, 3, 2, 2, 3, 3, 5, 5, 2, 2, 5, 5) and a bass line with chords. The second system continues the melodic line with fingerings (1, 1, 2, 2, 3, 3, 1, 1, 2, 2, 4, 4, 1, 1, 2, 2, 3, 3, 5, 5, 4, 4, 3, 3) and bass chords. The third system features a melodic line with fingerings (2, 2, 5, 5, 1, 1, 5, 5, 1, 1, 3, 3, 5, 5, 3, 3, 4, 4, 3, 3, 1, 1, 2, 2) and bass chords. The fourth system concludes the exercise with a melodic line and fingerings (1, 1, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 2, 2, 5, 5, 2, 2, 5, 5, 3, 5, 2, 1) and bass chords. The piece ends with a double bar line.

JAZZ MINUET No.9



EGZERSİZ & MINUET 10:

JAZZ EXERCISE No.10

The image displays four systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a grand staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Below the notes, specific fingering instructions are provided for each note.

System 1: The first system contains three measures. The first measure has a whole rest in the right hand and a sequence of notes in the left hand with fingering: 5, 5, 4, 4, 3, 3, 2, 2. The second measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 1, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4. The third measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 5, 5, 3, 3, 2, 2, 1, 1.

System 2: The second system contains three measures. The first measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 2, 2, 1, 1, 2, 2, 3, 3. The second measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 2, 2, 1, 1, 2, 2, 1, 1. The third measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 2, 2, 1, 1, 2, 2, 3, 3.

System 3: The third system contains three measures. The first measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 5, 5, 3, 3, 2, 2, 1, 1. The second measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 2, 2, 3, 3, 1, 1, 5, 5. The third measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 3, 3, 1, 1, 2, 2, 1, 1.

System 4: The fourth system contains three measures. The first measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 2, 2, 1, 1, 2, 2, 1, 1. The second measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 2, 2, 1, 1, 2, 2, 3, 3. The third measure has a whole rest in the right hand and notes with fingering: 5, 5, 2, 2, 1, 1, 5.

JAZZ MINUET No.10

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 4/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with eighth-note runs and a few rests.

The second system continues the piece. The bass line maintains its eighth-note pattern, while the treble line introduces some quarter-note and eighth-note phrases, including a measure with a flat sign.

The third system shows further development of the melody in the treble, including a sharp sign in one measure. The bass line continues with its rhythmic accompaniment.

The fourth system concludes the piece. The treble line features a final melodic phrase, and the bass line ends with a few final notes. The system is enclosed in a double bar line.

EGZERSİZ & MINUET 11:

JAZZ EXERCISE No.11

The image displays a musical score for a piano exercise, titled "JAZZ EXERCISE No.11". The score is presented in four systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in both hands, with various melodic lines and fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The exercise is divided into four measures per system, with a key signature change to one flat (Bb) occurring in the third measure of the second system. The final measure of the fourth system concludes with a double bar line.

JAZZ MINUET No.11

The first system of musical notation for Jazz Minuet No. 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The treble staff begins with a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The bass staff begins with a series of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation for Jazz Minuet No. 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues with eighth notes: G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5. The bass staff continues with eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation for Jazz Minuet No. 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5. The bass staff continues with eighth notes: E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation for Jazz Minuet No. 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a series of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5. The bass staff continues with eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4. The system concludes with a double bar line.

EGZERSİZ & MINUET 12:

JAZZ EXERCISE No.12

The first system of the score for 'JAZZ EXERCISE No.12' consists of three systems of piano accompaniment. Each system is written for piano in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The first system ends with a double bar line.

JAZZ MINUET No.12

The second section, 'JAZZ MINUET No.12', also consists of three systems of piano accompaniment in 4/4 time with a key signature of one flat. The right hand (treble clef) has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, including some rests. The left hand (bass clef) continues with a steady accompaniment of chords and single notes. The section concludes with a double bar line.

EGZERSİZ & MINUET 13:

JAZZ EXERCISE No.13

The score for Jazz Exercise No. 13 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The first system has fingerings: Treble (1 2 1 2 3 5), Bass (4 5 4 3). The second system has fingerings: Treble (1 2 1 2 3 5), Bass (4 5 4 3 2 1). The third system has fingerings: Treble (1 2 1 2 3 5), Bass (4 5 4 3 2). The music is in 4/4 time and features eighth-note patterns in the treble and bass lines.

JAZZ MINUET No.13

The score for Jazz Minuet No. 13 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes in the treble line, with a steady bass line in the bass line. The piece concludes with a double bar line.

EGZERSİZ & MINUET 14:

JAZZ EXERCISE No.14

The image displays a piano accompaniment for a jazz exercise, consisting of five systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The first system features a melodic line in the treble staff with fingerings 5 3 2 3, 5 3 2 3, 5 3 2 3, 5 3 2 3, and 5, and a bass line with fingerings 1 3 4 3 1 3 4 3. The second system has a treble staff with a 5 3 fingering and a bass line with fingerings 1 3 4 3 1 3 4 3, 1 3 4 3 1 3 4 3, and 1 3 4 3 1 3 4 3. The third system has a treble staff with fingerings 5 3 2 3, 5 3 2 3, 5 3 2 3, 1 3 2 3, 1 2 3 2, 1 2 3 2, and a bass line with fingerings 5 2 1 2, 5 2 1 2, 5 2 1 2, 1 2 1 2. The fourth system has a treble staff with fingerings 1 2 3 2, 1 2 3 2, 1 2 3 2, 1 2 3 2, and a bass line with fingerings 5 3 2 3, 5 3 2 3, 1 2 3 4, 2 5 4 3, 2 4 1 2 5. The fifth system has a treble staff with fingerings 1 2 3 2, 1 2 3 2, 1 2 3 2, 1 2 3 2, and a bass line with fingerings 5 3 2 3, 5 3 2 3, 1 2 3 4, 2 5 4 3, 2 4 1 2 5.

JAZZ MINUET No.14

The musical score for "Jazz Minuet No. 14" is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The piece is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic and bass lines. The third system features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The fourth system continues the melodic and bass lines. The fifth system concludes the piece with a final melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

EK-14**CAZ PİYANO TESTİ İÇ TUTARLIK ve MADDE ANALİZLERİ****Caz Piyano Becerileri Testi Maddelerin Tanımlayıcı Değerleri**

<i>Soru</i>	<i>n</i>	\bar{x}	<i>S.S.</i>
Soru 1	80	0.71	0.46
Soru 4	80	0.48	0.50
Soru 5	80	0.46	0.50
Soru 7	80	0.46	0.50
Soru 8	80	0.56	0.50
Soru 9	80	0.40	0.49
Soru 11	80	0.65	0.48
Soru 13	80	0.66	0.48
Soru 14	80	0.26	0.44
Soru 17	80	0.49	0.50
Soru 18	80	0.58	0.50
Soru 19	80	0.36	0.48
Soru 20	80	0.39	0.49
Soru 21	80	0.48	0.50
Soru 22	80	0.43	0.50
Soru 25	80	0.48	0.50
Soru 26	80	0.25	0.44
Soru 27	80	0.50	0.50
Soru 28	80	0.30	0.46
Soru 29	80	0.35	0.48
Soru 30	80	0.33	0.47
Soru 31	80	0.10	0.30
Soru 32	80	0.36	0.48
Soru 33	80	0.25	0.44
Soru 34	80	0.26	0.44
Soru 35	80	0.30	0.46

Soru 36	80	0.38	0.49
Soru 37	80	0.18	0.38
Soru 38	80	0.21	0.41
Soru 39	80	0.13	0.33
Soru 40	80	0.14	0.35
Soru 41	80	0.18	0.38
Soru 42	80	0.10	0.30
Soru 43	80	0.15	0.36
Soru 44	80	0.20	0.40
Soru 45	80	0.21	0.41
Soru 48	80	0.19	0.39
Soru 49	80	0.14	0.35
Soru 51	80	0.35	0.48
Soru 52	80	0.34	0.48
Soru 55	80	0.38	0.49
Soru 60	80	0.38	0.49

Caz Piyano Becerileri Testi İç Tutarlık Analizi Sonuçları

	<i>n</i>	<i>r</i>
Cronbach Alfa	80	0.929
Spearman-Brown	80	0.827
Guttman	80	0.823

Madde analizleri sonucunda, atılan maddeler sonrası, testin son halinin iç tutarlık analizlerinde Cronbach Alfa değeri, 0.93 olarak bulunmuştur. Caz Piyano Becerileri Testi minimum 0.82 maksimum 0.93 güvenilirliğe sahiptir.

Caz Piyano Becerileri Testi Madde Analizleri Sonuçları

Soru	Madde Kalan		Madde Toplam		Madde Ayırt Ediciliği	
	<i>r</i>	<i>p</i>	<i>r</i>	<i>p</i>	<i>t</i> (<i>sd</i> =38)	<i>p</i>
Soru 1	0.37	p<0.01	0.41	p<0.01	6.29	p<0.01
Soru 4	0.25	p<0.05	0.30	p<0.01	2.31	p<0.05
Soru 5	0.37	p<0.01	0.41	p<0.01	2.69	p<0.05
Soru 7	0.69	p<0.01	0.71	p<0.01	8.22	p<0.01
Soru 8	0.34	p<0.01	0.39	p<0.01	5.28	p<0.01
Soru 9	0.51	p<0.01	0.55	p<0.01	4.07	p<0.01
Soru 11	0.37	p<0.01	0.42	p<0.01	4.26	p<0.01
Soru 13	0.49	p<0.01	0.53	p<0.01	4.26	p<0.01
Soru 14	0.21	p<0.05	0.25	p<0.05	1.80	p>0.05
Soru 17	0.38	p<0.01	0.42	p<0.01	3.56	p<0.01
Soru 18	0.39	p<0.01	0.44	p<0.01	5.58	p<0.01
Soru 19	0.49	p<0.01	0.53	p<0.01	5.38	p<0.01
Soru 20	0.25	p<0.05	0.30	p<0.01	4.36	p<0.01
Soru 21	0.63	p<0.01	0.66	p<0.01	7.01	p<0.01
Soru 22	0.56	p<0.01	0.60	p<0.01	5.28	p<0.01
Soru 25	0.36	p<0.01	0.41	p<0.01	3.58	p<0.01
Soru 26	0.45	p<0.01	0.48	p<0.01	3.94	p<0.01
Soru 27	0.62	p<0.01	0.65	p<0.01	6.04	p<0.01
Soru 28	0.70	p<0.01	0.72	p<0.01	10.38	p<0.01
Soru 29	0.70	p<0.01	0.72	p<0.01	10.38	p<0.01
Soru 30	0.74	p<0.01	0.77	p<0.01	10.38	p<0.01
Soru 31	0.44	p<0.01	0.47	p<0.01	3.20	p<0.01
Soru 32	0.45	p<0.01	0.49	p<0.01	4.78	p<0.01
Soru 33	0.56	p<0.01	0.59	p<0.01	5.94	p<0.01
Soru 34	0.73	p<0.01	0.75	p<0.01	13.08	p<0.01
Soru 35	0.65	p<0.01	0.68	p<0.01	6.66	p<0.01
Soru 36	0.70	p<0.01	0.72	p<0.01	7.55	p<0.01
Soru 37	0.46	p<0.01	0.49	p<0.01	3.56	p<0.01

Soru 38	0.67	p<0.01	0.69	p<0.01	7.55	p<0.01
Soru 39	0.56	p<0.01	0.59	p<0.01	4.36	p<0.01
Soru 40	0.47	p<0.01	0.50	p<0.01	3.94	p<0.01
Soru 41	0.53	p<0.01	0.56	p<0.01	5.34	p<0.01
Soru 42	0.33	p<0.01	0.36	p<0.01	2.52	p<0.05
Soru 43	0.28	p<0.01	0.32	p<0.01	2.52	p<0.05
Soru 44	0.64	p<0.01	0.67	p<0.01	5.94	p<0.01
Soru 45	0.59	p<0.01	0.62	p<0.01	5.34	p<0.01
Soru 48	0.48	p<0.01	0.51	p<0.01	4.36	p<0.01
Soru 49	0.40	p<0.01	0.43	p<0.01	3.20	p<0.01
Soru 51	0.45	p<0.01	0.49	p<0.01	5.34	p<0.01
Soru 52	0.27	p<0.01	0.32	p<0.01	2.63	p<0.01
Soru 55	0.19	p<0.05	0.24	p<0.05	2.71	p<0.01
Soru 60	0.24	p<0.05	0.29	p<0.01	2.99	p<0.01